

### 能の舞台装置：作り物の歴史的考察(上)

小田, 幸子

---

(出版者 / Publisher)

法政大学能楽研究所

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

能楽研究：能楽研究所紀要

(巻 / Volume)

11

(開始ページ / Start Page)

107

(終了ページ / End Page)

142

(発行年 / Year)

1986-03-31

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00020364>

# 能の舞台装置

——作り物の歴史的考察——

(上)

小田 幸子

## はじめに

舞台美術のうちの「装置」に相当するものが能の「作り物」である。しかし、作り物を舞台装置ないしは舞台背景と言いついてしまうには、ややためらいがある。それは、装置の一般概念と能の作り物との差があまりに大きいと感ぜられるからではないだろうか。近代演劇の舞台装置に対して作り物の用法や形態は次のような特異性を持っているのである。

- 。開演前にあらかじめ舞台に固定しておくのではなく、必要に応じて持ち出し、取り入れる。
- 。現実の事物をかたどっているが造形が極端に簡素化されている。
- 。有無の基準が必ずしも明確でない。つまり、作品内容から有無を判定し難いことがある。
- 。場面や環境を示す目的(舞台背景の用法)でだけ出すことが極めて少ない。
- 。数が制限されている。つまり、作り物の無い曲が多く、出す場合も普通は一つである。

作り物のこの特異性は能を他の演劇と区別する重要な特色のひとつとなっている。一般に舞台美術(装置・照明・小道具・衣裳等)は、聴覚を通して知性に働きかける言葉に対して、一瞬にして全体が視覚に飛び込んでくる強い表現であるが、効力が高いだけに、過度になると想像力を限定してしまい、その自由な働きを妨げる危険性も高い。従って、脚本に対していかなる表現が最もふさわしいかが常に問題とされる。たとえば装置を用いて現実や日常空間にできるだけ近い舞台を構築する方法から、ほとんど何も持ち込まない方法まで、さまざまな段階があるわけで、その点、能は最も装置と装置の与える写実性に依存しない劇と言えるだろう。基本的には装置を置かないため、演技と言葉によって自在に場面や時間を変化させることが可能であるし、出す場合は視覚上のポイントを与えることによって想像力を一層活発に働かせるように工夫を凝らす。能の優れた手法として評価が高い装置のこのような使用方法が生まれたのは、能が能舞台というオープンスペースを保持し続けたことと、とりわけ深い関わりを持つと思われる。観客席と舞台とを幕で遮断しないから作り物は持ち運ばねばならない。数が制限されたり造形が簡素化した最大の要因はそこに求められよう。能舞台の模倣から出発した歌舞伎がやがて独自の舞台を持ち、幕を使用して場面転換を行った結果舞台装置の面でも大いに発達をみたことと比較すれば、能舞台の形態が作り物に与えた影響がいかに大きかったかが、察せられる。つまり、作り物は能舞台という空間規制の範囲内で変化したに過ぎず、成立以来さほど発達しなかったと見ることが出来るかもしれない。

しかし、現在とほとんど同じ形態、同じ用途の作り物が能の成立とともに存し、全く変化しなかったわけではあるまい。能の創作が活発に行われた南北朝期から室町後期の間に(この時期をかりに「創作期」とする)その作風は大きな変化を見た。それに伴い、作り物にも変化が生じたに違いない。また、創作活動がほぼ終了し、専ら再生演劇となった江戸期以降(この時期を「固定期」とする)にも変遷はあった。それは、各曲の有無の変化、形態の多少の変化、出し入れの時期や置き所の変化などで、主として演出上の便宜によって生じたものである。装置の発達という観点から見れば微細な変化に過ぎない

が、個々の事例を通じて古演出が判明する場合もあるし、能の演出的変遷の実態を物語る例もある。結局作り物の歴史は、創作期においては作風の変化との関連において、固定期においては演出史の一部として捉えることが出来るだろう。

ところで、作り物に関する従来の考察が、現存する作り物の分類や個々の舞台効果などに集中し、歴史的研究がほとんどなされなかったのは、装置の発達として見ていくには変化に乏しいだけでなく、作り物が戯曲に従属して補助的な役割を担っているために独立させて論じにくい面があるからだろう。江戸初期以前の演出資料に作り物の記事が微少なのも災いしている。だが、舞台劇として能を考察するためには装置を視野に入れる必要があるし、装置を通して能を見ることによって、作風の変遷や各作者の作能法の解明に新たな視点を与えることも可能であろう。以上のような見地に立って、本稿では次の構成のもとに多方面から作り物を歴史的に考察することにした。

#### はじめに

### 第一節 創作期の作り物の発達

#### 一、分類と基本用途

#### 二、世阿弥時代と信光時代の作り物

#### 三、風流能時代の新傾向

#### 四、作風の変化との関わり

### 第二節 アイ狂言と作り物

### 第三節 固定期の作り物の変遷

なお、本稿で主として参照した作り物関係の資料は、第三節のはじめに一括して簡単な解題を加える。

〔以下次号〕

## 第一節 創作期の作り物の発達

### 一 分類と基本用途

作り物は、「上演に際してその都度作成し終了後は解体するもの」と規定されている。一度作成した後も保存して使用する小道具と区別するために立てられた基準であるが、作り物を解体しないことが増えた現在の実情にあわず、その性格を考察する際もあまり役立たない。そのため、松本雍氏の「作り物(一)〜(五)」(パンフレット『国立能楽堂』24〜28。昭和60年8月〜12月 以下、年号の昭和を省略する。)等にみられるような、使用法に基づく新しい分類が考案されている。作成方法の差に応じて作り物と小道具を分類せざるを得ないのは、本来この二者が厳密には区別し難い性格を有するからであろう。第三節に言及する「作物付」と総称すべき、作り物の種類・形態・置き所等を各曲について記した能の伝書の中にも、井浦芳信氏蔵『能作物之図』(以下この本を井浦本『能作物之図』と呼ぶ)のように釣竿や箒などの持ち物類を含むこともあれば、下間少進の『舞台之図』のように持ち物は記述しない本もあって、江戸初期頃の作り物の範囲はさほど明確化されていなかったらしい。実際のところ、たとえば、同じく演者が手に持って出る水桶を小道具、箒を作り物として区別するのは不便である。そこで、本稿では主たる考察の対象を「演者が持って出るのはなく後見が舞台上に持ち運ぶもの」に限るととした(ただし、カヅラ桶はやや特殊なので省略する)。松本氏の言われる置キ道具・据エ道具・乗り道具に相当するものである。それらを、松本氏の分類を参照しながら歴史的変遷を考察する便宜をも考慮し、次の四種に分類した。各種の基本用途について若干の説明を加えておきたい。

- 1、乗り物……車・舟・輿。
- 2、屋体(人物が中に入るもの)……塚・庵・宮。
- 3、立台(人物が中に入らないもの)……立木・雑。
- 4、台。

1は、人物が乗り物に乗っていることを表わし、舟ならばたとえば海上場面を示すことができる。曲の途中で出し入れして場面変化を表わすこともある。また、〈江口〉の屋形船や〈小塩〉の花車のように付属品を付ければ装飾性を加味していることになるし、〈国栖〉の包み舟や〈鳥追船〉の羯鼓と鳴子付きの舟は演技に使用する。

2は、人物を橋掛りを通さずにその場に登場させるのが基本的用法と考えられるが、単に建造物を意味するだけの場合や、演技上使用する目的で出すこともあって、一様ではない。仮に全体を屋体と総称し、亡霊や鬼の類がこもる「塚」と、社殿や中国風宮殿を意味する「宮」と、佗び住まいを意味する「庵」の類に分けた。庵の類は通例屋根の有無によって「藁屋」と「萩屋」に区別するが、ここでは一括する。

3の立台のうち、立木は作り物の中で最も舞台背景的意味あいが濃いものである。ただし、立木に鼓を付ける〈綾鼓〉などは演技上使用する。雑類は景物としてよりも、それをを用いて演技を行うことが主体であるとの観点から、人物が入らない作り物のうち立木を除くすべてを一括した。鏡台・鐘楼・機台などさまざまな種類がある。また立木は演能開始時に出して終了まで置いておくのに対し、雑類の方は乗り物と同様演能の途中で出し入れすることが多い。

4の台は、舞台の一部を高くして段差を設け、演技や演出効果を出すために利用する。高樓・宮殿など具体的事物を表わすこともあるが、そちらが主体ではない。単独で用いたり、2や3と組み合わせる利用する。たとえば鬼退治物で台上に塚を載せ、飛び上ったり飛び降りたりして戦いの演技にアクセントをつけたり、〈小鍛冶〉や〈調伏曾我〉の如く他の

ものを載せて祭壇をかたどり、演技を目立たせたりする。庵の類に台を用いないのは、人物が高位にあることを示す必要が無いからだと解される。

以上、種類別に基本用途と付加的用法について略述した。これは各曲でその作り物を出す意図を考察する際の目安になる。たとえば、〈嵐山〉に桜立木を用いる観世流と、台の両端に桜木を据える他流とがある。後者が一本の桜木によって景物性を強め、さらに台の高さも利用する複合的效果を狙っているのに対し、江戸中期以降の観世流独自の形とみなされる前者は、舞台面をすっきりさせようと思図したものだろう。もう一例あげると、〈枕慈童〉で菊を飾った台だけを出す形と、庵も出す形の二つがあった。前者は視線を低く取り、横に延びる方向に限定して空間を広く感じさせ、この曲の明るい祝言性の方を重視しているのだろうし、後者は山中の侘び住まいを前面に出した演出と見なされる。また、各種の基本用途は、後に記すように歴史的変遷の必然性を考える際にも有効である。

ところで、次項以下に述べる創作期の作り物に関して、多くの場合後代の演出資料に頼らざるを得なかった。しかし、資料によって有無や形態が相違する曲もあり、本来的演出か否か判断しにくい場合もある。とくに江戸初期以前の具体的形態は不明なことの方が多い。各曲の本文と作り物の変遷とを視野に入れたうえで、現在は無くても過去にはあったと判断できる場合はそれに従って記したが、それらに関する具体的考察は第三節に譲り、本節では必要と思われる場合を除き特に考証を加えなかった。そこで、変遷の一般的傾向を次に略述しておくことにする。

乗り物……後に省略された率が最も高い種類である。出し入れが煩雑なものと、舟の場合は棹で代用することが可能だったからだろう。

立木……後に省略した例もあるが、むしろ付加することが最も多く行われた。立木を出しても演技や演出を変更する必要がなく、出す手間もあまりかからなかったためであろう。

屋体……現在、大きさや、屋根の形と、その有無や、装飾物の種類に応じて細分化されているが、形態に関して資料上の相違が大きく、各曲の現在の形が本来的なものか否か検討を要する場合が少なくない。以下、形態が不明確な場合は総称の「屋体」の語を用いる。

また、全体的傾向として、一曲に二つ以上作り物がある場合、どちらか一方を後に省略する例が多くみられる。一方が乗り物か立木であれば、そちらを省略する率が高い。

## 二 世阿弥時代と信光時代の作り物

### 【世阿弥時代の作り物】

能がその基本形態を完成した南北朝期からほぼ新作活動が終了する室町後期までの作り物の変遷を資料によって跡づけることは、極めて困難である。作り物に関するまとまった伝書は、慶長元年成立とみられる下間少進の『舞台之抄』まで待たねばならず、慶長期以前の演出資料で作り物に言及する本が少ないのが、その主たる理由である。永正頃の内容を持つ装束付『舞芸六輪』を例にとると、必ずしも各曲の作り物を網羅しているわけではなく、記述の仕方にしても「作り物あり」などとするのみで実態不明確なことも多い。これは、おおむね江戸初期以前の型付・装束付に共通する現象で、むしろ言及するのは稀だと言ってよい。しかし、資料不足という制約はあるものの、創作活動が盛んだったこの時期に、能の作風は、夢幻能の完成——その継承と発展——風流能の流行と、大きな変化を来たした。とくに風流能が流行した室町期後半は、視覚の時代と称してよいほど能はその視覚面を拡大発展させている。衣裳と並んで視覚効果の最も高い作り物が注目されぬわけがない。新種の作り物が考案され、従来とは異なる用法が開発されるなど、おそらくこの時期を中心に飛躍的に発達したことが予測される。風流能の最大の作者であった観世小次郎信光(一四三五—一五一六)は、横道萬里雄氏

が指摘しているように、作り物に注目し、意識的にその活用法の拡大を図った人物とみなされる。能作面のみならず、作り物発展の歴史にも大きな足跡を残していると言えよう。そこで、本節では信光の作品を軸に作り物の発達について検討することにした。具体的には、種類と用法に関して世阿弥時代と信光の時代を比較する方法をとった。それによって、世阿弥時代の作り物の実態もある程度明らかになり得ると考えたからである。勿論、装置を如何に用いるかは作者の個性に関わる問題であろうが、夢幻能の大成者である世阿弥と、風流能制作に中心的役割を果たした信光を以て、作風の変化に対応する作り物の発展の概略を見て大過あるまい。

はじめに、世阿弥伝書類(自筆能本と『能本三十五番目録』を含む)と世阿弥生存中の演能記事に記載がある作品で作り物を出す曲を、作り物の種類別に列挙する。

曲名・作り物の名称の順に記した。太字の曲は、世阿弥作と、その可能性が強い曲、および世阿弥が大幅な改訂を加えていて彼作に準ずると判断される曲である。現行曲の何に相当するか不確実な作品は、最も信憑性の高いと思われる先学の推定に従っている。謡の引用のみで完曲の存在が不確実な作と、後代の改作が明らかでない、現行曲〈雲林院〉と〈右近〉はひとまず除いた。なお、輿と台は数が少ないので後に述べる。

## 〔乗り物〕

〈江口〉屋形舟。      〈兼平〉柴付き舟。      〈経盛〉舟。      〈唐船〉帆掛舟。      〈藤栄〉舟。      〈檀風〉舟。

〈通盛〉篝火付き舟。      〈室君〉屋形舟。

〈葵上〉車。      〈土車〉土車。      〈花筐〉車。

## 〔屋体〕

- 〈雲林院〉塚。      〈西行桜〉桜付き塚。      〈逆矛〉塚。      〈隅田川〉柳付き塚。      〈大般若〉塚。      〈錦木〉塚。  
 〈野守〉塚。      〈求塚〉塚。      〈守屋〉塚。  
 〈芦刈〉庵。      〈関寺小町〉庵。      〈蟬丸〉庵。      〈檜垣〉庵。  
 〈鶉羽〉屋体。      〈咸陽宮〉宮。      〈龍田〉宮。      〈室君〉宮。  
 〔立台類〕

- 〈綾鼓〉鼓付き桂木。      〈昭君〉柳。      〈泰山府君〉桜。      〈松風〉松。  
 〈井筒〉薄付き井戸。      〈砧〉砧。      〈呉服〉機台。      〈恋重荷〉重荷。      〈昭君〉鏡台。      〈難波〉羯鼓台。  
 〈松風〉汐汲車。      〈三井寺〉鐘楼。

何らかの演出資料から作り物の存在が確認できる作品につき、脚本内容と照らしたうえで本来出していたとほぼ判断し得るものを挙げたが、資料は見当らなくても存在が推測される曲や、判断に迷う事例もある。その分も含め、世阿弥時代の特色を次にまとめておく。

まず、乗り物の類、中でも舟が多いのが目に付き(11例中8例)、装飾や付属品を付けても使用していたことが自筆能本〈江口〉の「カサリフネニテ、ユウ女二三人」の注記や、『申楽談儀』18条の「常盛の能、船を青練貫などにて、ちと飾るべし」の記事から知られる。舟上で親子が対面する〈笛物狂〉と、那智沖で入水した平維盛の霊を舟に乗った武里が弔う場面を持つ〈維盛〉は、資料は欠くものの舟を出した可能性が高いであろう。また、〈自然居士〉に舟を出す記事が元禄十六年奥書の『観世流仕舞付』(能楽研究所蔵)その他に見える。乗り物は後代省略される傾向があったことを勘案すると、原作で出した場合も十分考えられ、〈鶴〉や〈浮舟〉などの棹のみを持つ曲も疑ってみる必要がある。車は、右に記したもののほかに、信光が改作した世阿弥作と推定される〈右近〉と、『能口伝之聞書』に記事がある〈蟬丸〉で出した可

能性がある。香西精氏が「女曲舞百万」（『能謡新考』所収。47年檜書店）で述べているように、曲舞車を引く場面のある〈百万〉の原曲には車が出ていたに相違ない。また、右では省略した奥も世阿弥時代に使用されていることが自筆能本〈盛久〉の「ロウコシニテ、カキテ二三人」の記述から知られる。ただし、あまり多くはなさそうである。

乗り物が活用されているのに対して立木は少ない。右以外の世阿弥時代の作品に立木を出す資料もあるが、本来的演出ではあるまい。立木については後述する。なお、〈蟻通〉では現在幣台を出すことになっているが、無くても演じ得るものであり、本来的か否か検討を要する。

屋体の類では塚が比較的多い（17例中9例）。〈守屋〉は『舞芸六輪』に「作物二有」としか記さないが、内容から推して聖徳太子がその中から出てくる木をかたどった塚の類であると判断した。なお、『申楽談儀』の「西行」を〈西行桜〉ではなく〈実方〉と見る説も有力である。その場合、五番綴松井本「実方」の奥書に「ツカハナシ」の記事があり、内容から見ても無さそうである。庵は、「此逢坂に盲目なる者の藁屋作りて住を」と本文に記す〈逢坂物狂〉に出したであろう。また、『五音』の「熱田」が完曲〈源大夫〉とすれば、屋体と羯鼓台がある。〈布留〉にも屋体が存したかもしれないが自筆能本には注記が無い。

右に取り上げなかった台は、単独の使用例があまりなさそうである。ただし、『舞芸六輪』が〈守屋〉について記す「やぐら」が台であろうか。また、江戸中期頃の下掛り系の『仕舞付』（能楽研究所蔵。以下、能研本『仕舞付』と称する）によると、〈丹後物狂〉の子方が説法する高座として台を使用している。そこから類推すると、『申楽談儀』に「自然居士などに、黒髮着、高座に直られし」とある「高座」は、カヅラ桶ではなく台かもしれない。

その他の特色を二・三付け加えると、男体・老体の神能に作り物を出す例がほとんどなく、修羅能にも舟以外は使用しない傾向があること、総じて世阿弥の作には作り物が少なく、仮に60曲を世阿弥作と考えた場合、その三分の一ほどに当

る20数曲に出す程度である。

〔信光の作り物〕

『能本作者註文』が信光作とする31曲のうち、現存する24曲について、先と同様に曲名・作り物の名称の順に記す。なお、輿は省略した。

〔乗り物〕

〈舟弁慶〉舟。

〔屋体〕

〈紅葉狩〉紅葉付き塚(台)。

〈遊行柳〉柳付き塚。

〈龍虎〉竹林の塚(台)。

〈大蛇〉屋体。

〈皇帝〉宮二ツ(台)。

〈羅生門〉屋体(台)。

〈愛宕空也〉二ツに割れる岩(台)。

〈巴園〉二ツに割れる橋の実。

〔立台類〕

〈九世戸〉燈明台付き松。

〈胡蝶〉紅梅。

〈玉井〉桂木。

〈吉野天人〉桜。

〈大蛇〉酒舟(台)。

〈皇帝〉鏡台。

〈玉井〉井戸。

〈太施太子〉宝珠を中央の段に置いた塔。

台は、括弧内に記した曲のほか、単独で用いる〈張良〉がある。また、いずれも資料を欠くが、館から矢を射、自害する様を見せる〈光季〉、氷上の川から夜叉(または龍神)が出現して黄金を捧げる〈氷上〉、高祖が楼閣に登って項羽の軍勢を前に本命星に祈る〈高祖〉などは、台が出ていた可能性が高い。〈巴園〉は演出記事が見当らなかったが、内容から察して確実視される。また、〈太施太子〉は、鴻山文庫蔵『能作物図』に絵図があり、「ヒキマハシスル、宝生太夫」と注記

する。

さて、横道萬里雄氏は、「能作の流れ」（日本文学講座6『日本の劇文学』。30年、東大出版会）の中で信光の作り物の特色に触れ、ほとんどの曲に作り物を据えること、独創的な作り物があること、仕掛けを施していることの三点をあげている。若干補足すると、数の点では、24曲中確実に作り物を出す曲が半数以上の15曲あり、推測した分を含めると18曲に及ぶ。世阿弥と比べて作り物を使用する率がかなり高い。また、一曲に二つ以上大きな作り物が出る〈大蛇〉〈玉井〉〈皇帝〉などは舞台に占める作り物の容量が大きく、それだけ目立つことになる。その他目につく相違は、世阿弥時代に多用する舟を信光は一曲しか使っていないのに、逆にさほど使用されていなかったらしい立木と台が比較的多いこと、脇能に作り物を用いること等である。結局、数量の多さ、仕掛け、用途の新しい開発の三点が世阿弥時代と異なる主要な違いと言えよう。最後の点について付け加えると、海上に出現した知盛の亡霊と舟中の義経一行が対立する〈舟弁慶〉の舟にしても、世阿弥時代の多くが単に乗っていることを示すだけなのに対して、舞台面を海上と舟中とに明確に区切るために利用しているところに工夫が感じられる。

右の特色は、信光の作風に影響を受けた金春禅鳳（一四五四—一五二〇頃）と観世弥次郎長俊（一四八六—一五四一）の作品にも認められる。禅鳳作と推定されている作は6曲しかないが、そのうち4曲に作り物がある。すなわち、〈一角仙人〉では、屋体と、仕掛けを用いた岩を出し、脇能では、台に桜木二本を立てる〈嵐山〉と中国の宮殿を出す〈東方朔〉がある。〈生田敦盛〉の庵は修羅能で屋体類を出す点が珍しく、庵は主として現在能に用いていたようであるから、この作品の親子の出会いと別離という現在能風な趣きを強めることになろう。演出資料を欠く〈黒川〉も、泰山府君の祭りをを行う場面で祭壇をかたどった台を出すかもしれない。

長俊は、後にも言及する予定なのでここでは簡単に触れるが、仕掛けを用いる曲に〈輪蔵〉〈河水〉〈広元〉〈葛城天狗〉

があり、一曲に二つ以上出す曲に〈輪蔵〉〈呂后〉〈岡崎〉がある。脇能の〈江島〉〈大社〉〈巖島〉〈輪蔵〉や、〈呂后〉〈岡崎〉など、宮を多用するのも注目される。信光の影響の大きさが窺われるが、それだけに限らず、むしろ風流能時代の作り物に共通する特色として捉えるべきであろう。つまり、世阿弥時代を過ぎた頃から徐々にじまった動きを信光が継承し発展させることによって、この時代全体の特色ともなり得たのだと思う。次に信光31歳の寛正六年に新作された能を検討しながら、このことを明らかにしていきたい。

#### 〔寛正六年の新作能〕

寛正六年(一四六五)九月、將軍足利義政は春日若宮祭見物のため奈良へ下向した。この時、二十五日に宿所の一乗院で演じた四座立合猿楽がいわゆる多武峰様形式であったことはよく知られている。表章氏は「多武峰の猿楽」(『能楽研究』1号、49年10月)の中で、多武峰の八講猿楽では新作競演の風習があったことを踏まえながら、観世・金剛・宝生・金春の順で各座が初番目に上演した〈出雲トツカ〉〈大蛇〉か〈神有月〉、〈二見ノウラ〉、〈浦島〉(別名〈竜神浦島〉)、〈小原野花見〉(〈小塩〉)が新作能であり、具足能で演じたいらしい各座二番目の〈鶴次郎〉〈クマンキリ〉(〈熊手切〉)、〈打入ソガ〉(〈夜討曾我〉)、〈梶原二度ノカケ〉(〈二度掛〉)にも新作が含まれている可能性があることを論じている。また、括弧内に示したように現存曲の何に相当するかについても考証があり、ともに従うべき見解と思われる。〈出雲トツカ〉のみは判断を保留しているが、〈神有月〉では新作能としては工夫に乏しく感じられるので、〈大蛇〉説の方を採りたい。晴れの場の催しといい、具足能という点からも、右八曲は出来るだけにぎにぎしく上演しようと思図したことが推察されるのだが、同時に、当時の新作能の傾向を窺う恰好の材料であると思う。その中で作り物は如何に使用されているだろうか。

新作能と認定できる初番目上演の四曲についてみると、素盞鳴尊の大蛇退治の物語を現在能形式で描く〈大蛇〉では、

前場にシテ・ツレ・子方(手摩乳・脚摩乳・奇稲田姫)の三人が引廻しを掛けた屋体に入って登場し、中入後にこれを取り入れる。後場は川岸を示す台と、酒舟の作り物を出す。稲田姫の姿を映して大蛇をあざむくための「八艘の酒舟」で、現在は〈国栖〉の包み舟を小型にした形態だが、九条忠孝自筆と奥書に言う『観世流作物之図』(鴻山文庫蔵)の酒舟は複数の舟をかたどっている。本文により近い形態を取ることがあったのかもしれない。後シテの大蛇は、この舟に取り付き、頭を差し入れて酒を飲む所作をみせる。また、子方は後場に輿に乗って登場する。金春禅竹が所演した〈小塩〉は在原業平をシテとする優美な歌舞能で、前場に桜立木を出し、後シテは桜花で飾った物見車に乗って登場する。立木と車のいずれか一方を省略する演出も存するが、二つある作り物の一方を削ることはよく行われた。原作には両方出ていたと考えてよろう。前シテも桜の枝を持つから、舞台は桜の造花で溢れ、あたかも桜が主人公であるかのような雰囲気をもし出す。大原山の満開の桜の中で業平が舞を見せるこの曲の主題を視覚面で支える役割を作り物が果たしているわけである。宝生流が明治期まで所演曲としていた〈浦島〉は、丹後国水の江の浦島明神に参詣した亀山院の臣下の前に、浦島明神・天女・龍神が出現して玉手箱を捧げ、聖代を寿ぐ内容である。作り物は、前シテの海士少女が乗る舟(中入後に引く)と、前シテが中入する宮がある。嘉永頃刊行の宝生流型付たる『手津賢』は右の二つしか記さないが、井浦本『能作物之図』や、江戸後期頃の『宝生流造物付』(能楽研究所蔵)によると、後場には蓬来山の作り物も出ている。後者の図では、高さ二尺五寸、台輪一尺四方の台に亀の置物を据え、周囲に松・梅・竹を配した、まさに「風流の作物」と称すべきものである。海上に蓬来山が浮び出で、亀が不死の薬を捧げる最終場面に合わせて出したのであろう。三人の神霊が次々に登場して舞や働きを見せるこの曲の締括りであり、最大の奇跡でもあるのが蓬来山現出であるから、この場で舞台面に何の変化も生じないことはあるまい。本来何らかの作り物が出ていたはずである。△一見浦〉は演出資料が見当らず明確になし得ないが、「今日は熱海(あつみ)の御神事なれば、毎年のごとく船をかざり」や「二見の浦の御舟が着て候」(国民文庫本『謡曲全集』下)などの

ワキのセリフから判断して、おそらくシテと立衆が屋形舟の類に乗って登場するのである。二見浦の景観を叙す道行文と舞事で構成されたごく短い曲なので、舟の作り物でも出ていなければ、あまりに見所がなさ過ぎる。

次に具足能四曲のうち、世阿弥作の可能性が強い〈八島〉の後場を全面的に改修した準新作能と考えられる〈熊手切〉(熊手判官・熊手八島の異称を持つ)の後場に舟が出ている。後場は『平家物語』に基づく八島合戦の一場面である。まず義経をかばおうとした佐藤継信が能登守教経の矢に射られる、継信の首を挙げんと下舟した菊王を継信の弟忠信が射伏せる、教経はこれを見て舟よりおり、菊王をつかんで舟中に投げ入れた後、義経の甲を熊手に掛けて引き抜き舟に戻るという内容で、慶長十六年奥書の『福王次左衛門装束付』(早稲田大学演劇博物館)は後場の演出を次の如く記している。

後。舟にのと殿・きくわうのる。のと殿のくまで、さきの六寸をぬくるごとくにつぐ。弓も有。なしうち・はちまき・大口・そばつぎ、太刀ハク也。後太夫ハ、くハがたの甲。面平太。大口・はつピ。次信出立、常のしゆらの出立ナリ。

熊手と弓矢を持った教経と、菊王の二人が舟に乗って出ている。注目すべきは傍線部の如く熊手の先が抜けるように仕掛けが施してある点と、後シテ義経が鍬形の甲を着していることである。「……能登殿の熊手にて、判官の甲にからりと打ちかけ、えいやと引きて抜いたる太刀にて、蛭巻かなぐさりばらりと切れバ、水を切るより猶やすし」(元禄二年刊四百番本。適宜漢字を宛て、濁点を加えた。以下の引用も同じ。)の本文に合わせ、太刀で熊手の縄を切る様を実演したのでらう。右の装束付には、登場しているはずの忠信の記述を欠き、出立も通例の修羅能と変らないが、寛正六年の演能では少なくとも五人の武士が具足を帯して出、平家方は舟、源氏方は馬に乗って、本文通りの所作を物まね的にみせたことが想像される。熊手の仕掛けも原作にあったと考えたい。

新作能および準新作の五曲の作り物の用法には、信光の特色として掲げた諸要素のほとんどすべてが認められる。すなわち、すべての曲に作り物があり、〈熊手切〉と〈二見浦〉以外の三曲は二つ以上出ている。酒舟・飾り舟・花見車・桜立

木・蓬来山などは殊に裝飾性が強く、凝った意匠である。酒舟は演技に使用するが、それ以外は宮や屋体も含めて、目を楽しませ、豪華な印象を与える目的の方が主体となっている。これほど多くの作り物を出しているのは、先述したように、晴れの場の上演だったからだろう。永享元年（一四二九）五月五日の同じく多武峰様の催しのために世阿弥が新作したと推定されている女体神能〈綾織〉（〈呉服〉）に、大がかりで珍らしい機台の作り物を出していることも参照される。しかし、これらが、寛正六年当時の新作能一般とは著しく作風を異にした特殊な作品だったとばかり考える必要もないのである。金春禅鳳が多武峰の八講猿楽のために世阿弥作〈富士山〉の後場を改作している事例からも類推されるように、新作競演の場が外在的に与えられていたことは能役者の創作意欲を大いに刺激したであろう。寛正の新作能四曲のうち〈小塩〉を除く三曲は、脇能、あるいは脇能に転用しうる内容を持つが、これらが世阿弥作の男体・老体の脇能とは内容も構想も作り物の扱いも大いに異なっている点は注意してよからう。脇能はその儀式的性格上、新作する機会が最も多かったはずで、新作競演の風習が、とりわけ脇能のジャンルに新形態を生み出す活性剤になったことが推察される。上演頻度はともかく、新作能四曲が当時の能作全般にわたる新傾向を示していると判断して誤りあるまい。作り物に関しても、晴れの場で用いた新たな用法が契機となって流行したケースなどが十分考えられると思う。

〈熊手切〉の仕掛けについても、右とほぼ同じことが指摘できよう。仕掛けについては後に詳述する予定なので、類似の一例をあげることにする。康正二年（一四五六）奥書の金春禅竹著『歌舞髓脳記』に曲名を記載する〈俊寛〉は〈熊手切〉以前の成立と考えられるが、この曲では、「舟のつな、灯心を繩にふとくひて付る。纜おし切てと云時、小刀ぬきてふつと切也」（岡由造家蔵『観世流仕舞付』）のように、シテの俊寛が持っていた舟の鱸綱をワキが切る場面のために仕掛けを施した繩を使用している。舟の繩を引くこと自体は古くから行われていた演技らしく、井浦本『能作物之図』の〈檀風〉の記事からそれが推察されるが、切れるのは新趣向だったのではあるまいか。以上の如く、作り物の新しい用法は、信光が

本格的に能作に取り組む以前から徐々に生まれてきたと考えられるのである。

なお、付言すれば、〈俊寛〉の作り物の用法は、帰京を諦め切れぬ俊寛の思いが無斬にも断ち切られたことを形の上で示している。目立つ所作ではあるが、決してその部分だけが浮きあがることなく劇的效果を高めている意味で、巧みな使い方と言えよう。同じく『歌舞髓脳記』に初めて曲名が見え、世阿弥直後の成立と推定されている〈熊野〉の車と〈邯鄲〉の屋体も、能の作り物の卓抜な使用例として常に取り上げられるものである。作り物を劇の内容と深く関わらせるところに三曲の共通性があり、世阿弥作とも風流能とも異なる用法として興味深い。また、先の〈小塩〉をはじめ、禅竹作と推定されている作品には〈雨月〉〈加茂〉〈小督〉〈龍田〉〈定家〉〈和布刈〉〈楊貴妃〉など、案外作り物が多い。舞台装置の面から禅竹の作品を見直してみる必要がある。

### 三 風流能時代の新傾向

#### 〔立木の背景的用法〕

前節では寛正六年の新作能を通じて、数量・仕掛け・用法の上に認められた信光の作り物の特色を同時代の能全般に渡る傾向として考えるべきこと、また、装飾や景物的効果を与えるために作り物を用いていることを指摘した。ところで、演技上使用する必要から、あるいは演技との密接な関わりのもとに作り物を出すこと、それが景物や装飾としての効果を持つこととは、一つの作り物に共存する性格であり、どこで両者に一線を画すべきか観点によって相違が生じるのは当然であろう。ただ、作り物の種類によって、または同一の作り物でもその用法によって、どちらか一方が非常に強い場合があり、それは作り物の歴史的変化と関連しているように思われる。結論から言えば、同種の作り物であってもより装飾性を重視して用い、また、本来景物性の強い種類を多用するようになったのが、信光以降の風流能時代であったと考える。

このことは、仕掛けの発達とともに、能の視覚面を追求した当時の作能法と関連する問題であろう。そこで、右二つの性格のうち、前者を「機能性」、後者を「装飾性」として一つの目安とし、前者から後者へと具体的にどのように力点が移動したかについて検討することにした。乗り物と雑類に関してはあまり大きな問題がないと考えられるので、専ら立木と屋体と仕掛けについて考察する。

作り物のうちで最も装飾性の強い種類が立木であるが、世阿弥以前から存在する立木を使用する作品として、〈綾鼓〉と〈昭君〉が挙げられる。前者は桂木に掛けた鼓を前シテが打つ演技に使用するために出す。桂の木は装飾性以上に鼓を掛けるための台の如く機能していよう。後者には、江戸初期頃から省略され勝ちになったが、昭君の安否を告げ知らせる柳の木を出すのが古形である。岡由造家蔵『観世流仕舞付』は、「一方の枝ハ葉のなき枝」にすると言う。「はや片枝の枯れて候」との本文に合わせたものらしい。娘の身を案じる父母が柳を鏡に写して昭君の姿を見ようとする場面では、本来柳を鏡の前に持つてくるなどの演技が行われたであろう。昭君が舞台上に出現する契機となる必要不可欠な所作と考えられるからである。〈昭君〉は少し複雑であるが、一例とも物語の外的環境を示すのが目的でないことは納得されよう。

世阿弥作の〈泰山府君〉の桜木も演技に使用する。泰山府君を地獄の獄卒に、天女を罪人に見立てるなど、遊興的趣向を持つ作品なので、立木の装飾効果もかなり計算に入れてあるが、前場で天女が桜の枝を折り取り、これを後シテの泰山府君が取り戻して継木する様を見せたものと思う。世阿弥作に準じて扱ってよい〈松風〉の松立木は、洗練された用法が注目を引く。松は一見須磨の浦の自然物に過ぎないが、主人公の墓標として設定されており、クライマックス場面になると松が恋人の姿そのものに見えてくる。舞の前後の型は、たとえば、慶長十五年成立の『金春安照仕舞付』によると

「そなれ松の」と松に左りの袖を打かけて、右のてにてなく。まひにかゝり、左りより右へ松をまへる。但、まひにかゝりて、右の方へより、松をつくく〜とみてからまへる也。正面へさしたる松の枝を、扇にてをしあげてまへるべし。何れもこの内仕舞多シ。

口伝有之。又、此まひに見とめあり。口伝。

のように、物語の内容に対応して、松を恋人に見立てた演技が行われている。樹木を形見とみなすのは〈昭君〉と似ているが、恋慕という目に見えぬ主人公の内面世界を外界の自然物である松を通して外面化している工夫が見事と言えよう。〈松風〉と似た用法は〈井筒〉にも見られ、かなり凝った使い方ではあるが、演技上も不可欠である点と、装飾性にのみ重点を置かない点で先に見た三曲と本質的用法は変わらないと考えられる。

ところが、信光の作品では、立木はもっとあっさりした使われ方をしている。〈胡蝶〉の紅梅と〈吉野天人〉の桜がよい例で、とくに演技には利用しない。「紅梅に戯れる胡蝶の精」、あるいは「吉野山の桜の下に影向した天女の舞」といった舞踊性が主題の軽い小品であるから、作り物に重い意味を付与しないのは当然と言えるが、むしろ主題が軽いからこそ、紅梅や桜の与える景観が全体の雰囲気づくりに欠かせないものとなっている。脇能の〈九世戸〉の松木の場合は、左右に付した燈明台に天女と龍神が天地の兩燈を掲げて神代の不思議を現前させる演技の焦点ともなるが、天の橋立の景観を表わす意味あいも強い。最後に〈玉井〉の井筒と桂木は、井戸に水を汲みに来た豊玉姫が桂木に隠れた火々出見尊の姿を水底に見つけるシーンに使う。女が井戸の底に男の姿を見る趣向は〈井筒〉と似ていなくもないが、桂木も井戸も自然物以上の深い意味は付与されていない。著名な古代神話の一場面をリアルに表現する目的で使われている。一度舞台に出したら最後まで置いておくのが通例である立木をこの曲では途中で引くなど、二人の出合いのシーンを強く印象付ければそれでよいといった使い方である。

ところで、世阿弥関係曲には、〈高砂〉の住吉相生の松、〈老松〉の松と梅、〈難波〉の梅、〈忠度〉の若木の桜、〈田村〉の桜など、樹木を重要なモチーフとして劇が展開する作品が少なくない。右のうちには立木の作り物を出す演出も伝えられていることは前に記したが、江戸初期以前の資料にはそうした例が見当たらないこと、立木がどちらかと言うと後に付加

され易い種類の作り物であること、世阿弥自筆本の〈難波〉に何の記述もないこと（もっとも省略している疑いがないとは言えない）を考え合わせると、原作には出ていなかったとするのが妥当であろう。脚本上重要な意味を持つにもかかわらず舞台上に何も出さないのは、これらが脇能や修羅能なので「遊び」の要素を排除している点も考慮すべきであるが、信光とは対照的な世阿弥の姿勢を物語る現象である。しかし、作者の個性や表現意図だけでは解決できぬ問題を含むのではなからうか。現在立木は作り物の中で一群をなす程多用されているが、人物がその中に入らず、また乗り物でもないとの見方をすれば、雑類に分類した太鼓台などと同質である。世阿弥時代立木はあまり発達しておらず、雑類のひとつとしての位置を占める程度に利用されていたのではなからうか。世阿弥時代の作品に立木の使用例が少なく、主として演技に利用する目的で使われていることは、立木の景物としての効果がまだ十分に開発されていなかったことを暗示する。世阿弥もその範囲で用法を洗練させ、またそれが資質にもあっていたのである。先述した金春禅竹作の〈小塩〉が立木を装飾的に用いた最も早い例で、おそらくは世阿弥時代を過ぎる頃から立木の装飾性が注目され出し、結果的に雑類中の一群を占める程多用されるようになったと推測する。むしろ演技に利用する用法も受け継がれたことは言うまでもない。

立木の装飾性が流行したのは信光時代以降であろう。この種の作品には、現行曲〈雲林院〉〈羽衣〉〈藤〉〈梅〉〈墨染桜〉〈石橋〉などがあり、精天仙物の類が多いことは、信光の〈胡蝶〉や〈吉野天人〉が与えた影響を窺わせるし、様々な立木によって舞台を色どりたいという要求はこの時代に顕著に認められる傾向でもあった。〈嵐山〉で桜木を二本立てる台を用い、後ツレ二人が桜の技を持って舞う装飾性の強い舞台を実現している禅鳳が、『禅鳳雑談』の中で次のように述べていることは、特に注目される。

東北院には、梅のうつくしくさき候を出し度候由候。もと、さかいたまと申所にて、宗筠勸進能せられ候。……さて二番めに、こ  
うばいの梅のうつくしくさきたるを、つくり物いだし候。皆人ふしんに存候處に、あびらの梅をせられ候て、言語道断のよし申さ

れ候。

〈東北院〉(東北)や〈簾〉では立木を出さないのが通例の演出だったことが知られると同時に、禅鳳の父親の宗筠にも、立木を出して装飾性を加味しようとする要求があったこと、また、観客がそれを喜んだことなどがわかる。同書で禅鳳は〈芭蕉〉にも作り物を出したいと言っているが、これも立木の類であろうか。

立木の装飾的側面の開発・拡大は舞台面を色どるだけでなく、人間を取りまく自然環境を舞台上に表出することにもつながるであろう。いわゆる「舞台背景」に最も近い用法である。立木が能の作り物の中で景物性を示す度合が他の物より強く、それだけ特殊である背景には、以上に述べたような用法上の歴史的変化が看取されるのである。

#### 〔協能の宮・割れる石〕

屋体の類は世阿弥時代に様ざまな用途に宛てられているが、基本的には、(1)典拠とした文学作品や伝承等に住居的なものが存する場合——〈関寺小町〉〈蟬丸〉〈芦刈〉〈檜垣〉〈鶺羽〉〈威陽宮〉——と、(2)霊や鬼神や神霊などの超自然的存在の登場に用いる場合——右以外の諸曲——とに大別できる。ただし、(1)に分類した〈檜垣〉は霊の登場にも利用し、(2)の〈求塚〉や〈雲林院〉は典拠に塚が出てくるから、これは絶対的な分類ではない。また〈鶺羽〉の半分屋根を葺いた屋体は、本来前場で屋根を葺く所作を見せるためにも使用するはずであるから、用法的には雑類に近い。このように一律には論じられない面もあるが、(1)が藁屋の形態を多く取り、現在能に主として用い、(2)は塚の形態を多く取り、夢幻能に用いる傾向があるとは言えよう。

二種類の用法は世阿弥以後も継承されている。たとえば、〈小督〉〈野宮〉〈大原御幸〉〈大蛇〉などは典拠との関係で住居の作り物を出し、いかにも物語の舞台化といった効果を与え、〈雨月〉の半分屋根を葺いた板屋は〈鶺羽〉の系譜に連

なるものであろう。また、現在は用いないが、〈絃上〉にもこの種の屋体を出し、屋根を葺く演技を見せたことを『妙佐本仕舞付』が伝えている。

(2)の方は例を挙げる必要もないほど能で多用する作り物である。資料的に証明することは出来ないが、塚は本来、シテがそこに中入するためのものではなく、あらかじめ霊や神をその本体のまま中に入れておいて、その場に忽然と出現させる必要がある場合に用いたのではないだろうか。つまり、古作〈雲林院〉のような用法である。楽屋に中入せずに狭い作り物の中で着替えるのは、それなりの理由があったはずで、この忽然と出現するという登場効果と、作り物の上部に色々な植物を付して景物性も加味できるために、中入する能にも広く利用するようになったものと推測する。登場人物が霊の場合などは、墓の中に閉じ込められている印象を与える点でも有効であろう。〈求塚〉や〈定家〉がそのよい例と思われる。ただ、屋体全般に関して、(1)(2)のいずれが発生的に古く、両者に如何なる関係があるのか、あるいは本来発生基盤が異なるのか、今のところ判断がつかない。特に庵の類は、他の作り物の多くが形態と用法が一致するのに対して、現在の形態上の区別と用法の別とが必ずしも一致していない。屋根の有無に関しても後代の演出資料で相違が比較的大きいのである。今後の課題とせざるを得ないが、風流能時代の屋体の新しい用法として、脇能に宮を多用すること、塚の用法を發展させたものと推測される「割れる石」の考案があり、この二つには延年風流の作り物が大きな影響を与えているように思われる。以下、この二点について述べよう。

延年風流の作り物の影響が想定される脇能の例に〈西王母〉〈東方朔〉〈鶴亀〉の三曲がある。右三曲の構想が延年風流と密接な関わりを有することについては、北川忠彦氏の『観阿弥の芸流』(53年10月三弥井書店刊)や、小山弘志氏の『謡曲・狂言』(52年9月角川書店刊 鑑賞日本古典文学)所収の〈鶴亀〉の解説に指摘があり、私自身も〈西王母〉の原作に延年風流の走り物に相当する鳥が登場していたことを軸に、両者の関係について補強を試みたことがある(「西王母の鳥」『能楽タイム

ズ』57年2月)。そこでは、〈西王母〉と〈東方朔〉が、永正頃をあまり遡らぬ頃に延年風流の構想にヒントを得て作られた風流能であると結論づけた。記録の初出が天文二十二年まで下る〈鶴亀〉を右二曲以前に成立していたと考える理由は特にないから、三曲とも風流能時代の新風の脇能であったと考えたい。さて、作り物であるが、これらは、中国の宮殿をかたどった屋体をワキ座に置くこと、ワキの帝王がそこに坐すこと、屋体を演技にも中入にも使用せず、極めて裝飾性が強いことが共通する。もっとも〈鶴亀〉のみは、帝王がシテで、作り物を大小前に置く流派が多いが、小林静雄氏が「猿楽能の発生」(『能楽史研究』所収。20年、雄山閣)で推定されたように、本来帝王はワキであり、作り物もワキ座に出していたと判断される。帝王をワキとする古謡本が存することもそれを証しているよう。

一方、延年風流の作り物の中には、宮殿をかたどったものがある。『多武峰延年詞章』(『続日本歌謡集成』巻二所収)の中から拾うと、「蘇武鴈書事」「廉承武琵琶曲伝タ處事」「王母捧明珠穆王事」の三曲に宮殿の作り物について注記がある。それぞれ、「殿ヲ造テ舞台ニ置テ其上ニ可御座」、「清涼殿ヲ造リ舞台上ニワキ行幸ナリ」、「穆王ノ殿アルヘシ」とするから、帝王が登場して御殿に坐し、そこに神仙が登場する運びとなるわけで、能の用法と極めて近い。注記が無くても実際には出していると想像される例は他にもあり、延年風流の特征的作り物の一つと考えてよいと思う。宮殿が延年風流の伝統的作り物であることは、永享元年九月二十四日の上演記事が存する大風流「戒賢宗論」の「殿精舎」の注記からも知られるところであり、『室町殿御翫延年等日記』、〈西王母〉以下三曲は、構想のみならず、作り物の面でも延年風流からヒントを得たものと判断される。もっとも、中国風宮殿を用いたであろう先行曲に、〈咸陽宮〉や〈邯鄲〉があるから、あながち風流の影響のみとは言えないが、世阿弥時代には作り物をほとんど用いない脇能に、豪華さや莊嚴性を付与すべく使用するところに新味があるろう。ちなみに、現在は帝王が輿に乗って登場するだけの〈鷲〉にも屋体を出した例が神宮文庫蔵『能間作物作法』や井浦本『能作物之図』に見える。あり得る演出であろう。前記三曲の舞台を日本に移して、趣向を少

し替えたような〈鷺〉も、このグループのバリエーションとして捉えてよいと思う。

後場に複数の神霊が登場する脇能に社壇を意味する宮を用いるのも、風流能時代の特色と考えられる。先に〈浦島〉の例を挙げたが、ほかに、長俊作の〈輪蔵〉〈江島〉〈大社〉〈敵島〉や、作者不明の〈白髭〉〈竹生島〉〈鶉祭〉などがある。シテを中入させる世阿弥時代の塚や宮の用法を受け継いでいるが、主要な狙いは、宮の形態が与える荘厳性と、複数の人物の登場形式に変化をつけること、および、台上に据えて特定の演技や人物を目立たせることなどにある。これらも作り物の一種の機能に違いないとはいえ、視覚効果を高める目的で利用するところに〈西王母〉等との共通性が認められる。機能性から裝飾性へと力点が移動した例に加えたい。

脇能の宮のほかに延年風流の影響が想定される作り物として、〈殺生石〉に代表されるような、二つに割れて中から人物が現われるものがある。太鼓や橋の実などもあるが石の類が最も多いから、この種の作り物を便宜上「割れる石」と称することにする。現存曲中割れる石を使用する曲を列挙すると、寒山・拾得の本地たる普賢・文殊（子方であろう）が石の中から出現する（井浦本『能作物之図』による）作者不明の〈豊干〉があり、信光の作としては、内容から推して橋の実から神仙姿の童子二人が現れる〈巴園〉が挙げられる。大石が割れ、中から水が流れる（水は布を用いる）同人作〈愛宕空也〉も変種として加えてよからう。禅鳳作の〈一角仙人〉は、岩に封じ込めた龍神二人（子方）が出現する。長俊の作には〈河水〉と〈葛城天狗〉がある。前者の演出資料は今のところ見当たらないが、非常時の際にひとりで鳴り出す太鼓から太鼓の精が飛び出すことが確実視される。この能を所演曲として伝承している黒川能の上演に最近接する機会があったが、白布が紙で張った太鼓の皮を中からノコギリ状の道具で切り裂いて黒頭姿の童子が出現する演出であった。葛城山で入峰修行する山伏に障碍を企てる大天狗を、眷属の伎楽・伎神を従えた役行者が追い払う内容の〈葛城天狗〉は、能研本『仕舞付』に演出記事が存するので、作り物に関する箇所を引用しておこう。

作物台一ツ。殺生石ノ岩一ツ。……大小出ルト後見台ヲ持出、大小ノ前ニ置。作物ニつれ、子方、三人ヲ入テ出シ、台ノ上ニ置。  
 ……大石左右へひらくとト子方作物ヲ取持、行者ハ頭ハれたりト岩ヲ二ツ割(二脱)左右ヘナゲスツル。後見取入ル。行者中ニ腰カケ、シヤク杖カタゲ、汝しらずヤト謡。童子ハ左ノ方、ぎかくハ右ノ方。右者二人共ニ右ノ膝ツキ臥シ、打杖逆手ニツキ持居ル也。

岡由造家蔵『観世流仕舞付』では子方一人と役行者が石の中に籠っている形だが、本文通り三人居る右の『仕舞付』が本来の形と認めてよからう。大きさの点では割れる石の中の随一である。また、中から継ぎ目を両手に持って岩を割り、それを投げ捨てるという荒事風の所作を行なっている。岩が突然割れたように見せるためである。現在〈殺生石〉で、後見が両側から静かに割る形を見受けるが、右は、奇跡出現の効果をより強く感じさせると共に、本来この作り物が与えたであろう破壊の魅力を如実に伝える記事として評価できる。

割れる石は、作り物の中から瞬時に人物が登場する意味では塚の系譜を引いているのである。確かに塚にも、霊や精が自然物の中から忽然とその本体を現じるという形で、いかにも不思議な出来事が起った感じを与えようとする意図が窺われる。ただし、大きな装置が一瞬のうちに破壊するというスペクタクル性が、塚にはない。そして、先に挙げた〈殺生石〉を除く諸曲は、延年風流で人物が籠っている作り物の用法に影響を受けた形跡がある。

永享元年(一四二九)九月、足利義教が若宮祭見物のため南都に下向した際に上演された延年風流の記事が『室町殿御翫延年等日記』(日本庶民文化資料集成『田楽・猿楽』所収)に記載されており、二十二日に上演した小風流「崑崙山」と、二十六日所演の大風流「宝塔湧出」に人物が籠る作り物が出た。「山ノ内ニ殿ヲ作入テ、殿ノ二階ニ如意宝(珠)ニ置ルヘシ、其下ニ乱拍子兒二人御入アルヘキホト」と記す前者は、兒二人が山の作り物に入っている。『満濟准后日記』は、この上演を見た感想を「今夜延年、道遊僧沙汰云々。崑崙山造物在之、自彼山中兒兩人出、各水干着之、乱拍子舞之、驚目了」と記している。どのような登場の仕方をしたのかは不明ながら、山中から兒が出現する演出が取分け目を引いたのではある

まいか。「宝塔湧出」は、先の書に演出記事を欠くが、永享十二年に東大寺鎮守八幡の上葺の際に行われた延年の記録たる『管絃講并延年日記』（前掲書所収）に記す大風流「宝塔湧出」と同一作品と見られる。この風流では釈迦如来説法の場に宝塔が湧出し、その中から多宝が姿を現わしたことが「コ、ニテ宝塔出現スヘシ」の注記や、「我今開塔婆ヲ、彼如来ト並座シ、大衆ニ歡喜ノ心ヲ発サシムヘシ」のセリフのあとに「已塔婆開了」と記述することから推察される。また、年代は下るが、多武峰の延年風流にも類似の例が存する。前記『多武峰延年詞章』によって示すと、大風流「上宮太子勝鬘經御講談事」には「爰ニテ山鳴動させ、千佛山ヨリ踊出シ蓮花ヲ降ス」との演出が採られており、小風流「詩人飲仙家酒事」は、「壺中ニ兒ヲ並ヘシ、龍ヲ戴ヘシ」とあり、龍神に扮した兒二人が壺中に居て、仙人が青竹の「杖ヲ壺ノ前ヘ投」ると、「壺中ノ中ヨリ出テ舞」う趣向であった。

能の塚と右の延年風流の作り物の間にも何らかの関係を想定してよいのかもしれないが、ここで注意したいのは、風流では、最後に舞を舞わせるために二人の兒が中に入っている曲があること、僧徒の催しである関係上当然とも言えるが中国や天竺や仏教的題材が多いこと、奇跡の現出を作り物を動かして表現すること等である。これが、〈殺生石〉以外の割れる石を用いた能と共通することは明らかであろう。若干補足すると、〈一角仙人〉〈葛城天狗〉〈河水〉では子方が剣をふるって戦い、〈巴園〉〈豊干〉では舞を見せるなど、終曲近くに舞事や働事を演じる契機として、また奇跡が現出した表現として、石を割っている。登場人物が亡霊でもなくシテでもない点も〈殺生石〉とは一線を画する。つまり、〈殺生石〉は従来から存する塚の、登場部分にだけ工夫を施したと見ることが可能であるが、他の作品に認められる共通性は、これら何らかの先駆的作品をモデルに作られたことと、そこに延年風流の構想や演出が影響を与えていることを推測させる。作者の知られる分から判断して、おそらくモデルとなったのは信光の作品であろう。あるいはこれは偶然かもしれないが、前記多武峰小風流「詩人飲仙家酒事」では、仙人費長房が杖を龍に変えるという仙術を見せる箇所でも壺中から龍神が登場

していた。信光の〈巴園〉にも、巴園の老人が持っていた杖を、子方が扮する仙人の四皓が取り上げ、仙術で龍に変えて見せる場面がある。また、同じ大風流の「夏禹王盡力乎溝洫事」は、走り物の巨霊神が一夜の内に山を裂いて水路を作り、洪水を防ぐという内容で、実際に山を裂く場面がある。これは、空海から仏舍利を与えられた龍神が返礼のために岩を砕いて水を湧出させる〈愛宕空也〉と、よく似ている。直接関係はともあれ、二曲の構想はいかにも延年風流的だとは言えよう。割れる石が初めて舞台に懸けられた時の驚きはかなり大きかったはずで、すぐ模倣されたことが推測される。信光・禅鳳・長俊の作が多いことからみて、〈殺生石〉も含め、信光時代をさほど遡らぬ頃に考案されたものと考ええる。

#### 〔仕掛け・スペクタクル〕

作り物の破壊という面に目を向けると、割れる石に限らずさまざまな例がある。年代的に最も早い例は寛正五年（一四六四）四月四日から観世大夫政盛が糺河原で興行した勧進能第二日目に当る七日に上演された〈春近〉である（『糺河原勧進猿楽記』。ただし〈右近〉とする異本もある）。この曲は寛正六年三月九日にも観世によって所演されており（『親元日記』）、作り物の牢を手に掛けて破壊するスペクタクル性が歓迎されたらしい。堂本正樹氏が「番外曲『治親』考」（『芸能史研究』79号。57年10月）で論じているように、長俊作の〈広元〉や、〈親衡〉などの類曲を生む契機となった作品である。そのほか、巨大な鐘を落下させる〈道成寺〉や、大きな蜘蛛の巣を打杖で破って登場する〈土蜘蛛〉、谷行に処された少年を伎楽神が救出する様を、台に付した木を引き抜いたり切り払ったりして表現する〈谷行〉など、いずれも作り物の破壊が与えるスペクタクル的効果を狙っていると言えよう。

また、仕掛けは、手の込んだカラクリ的な作り物を生み出すことにもなったようである。その代表が長俊作〈輪蔵〉に出す輪蔵であろう。現存曲中の筆頭に挙げられる手の込んだ作り物で、廻るような仕組みになっている。この曲など如何

にも本物らしく廻してみせる趣向が主題と言ってよいほど作り物が重要な位置を占めている。立木に仕掛けを施した珍らしい例として〈道明寺〉も挙げておきたい。この曲には後シテ白大夫神が、その実を数珠として念仏すれば極楽往生が叶うという木榎樹を揺すって実を落とし、ワキに与える場面がある。現在は扇で実を受ける型だけであるが、井浦本『能作物之図』は「かミニテまめをつゝミ、ふるう時、もる様ニシテ、木ニゆい付出ス」と記している。『宗節仕舞付』も実際に木を揺する演技を伝えているところを見ると、ごく一般的な演出だったらしい。ふるって落したか否かは判然としないが、実を付ること自体は元文五年刊『能弁惑大全』等にも見え、長く続いていた。

成立年代不明の作品もあるが、スペクタクルや仕掛けの類は、ほぼ寛正頃から行なわれ出して風流能時代の一種の流行となったようである。中でも作り物の仕掛けに熱意を注いだのは長俊ではなからうか。既述の諸作品のほかに、〈呂后〉や〈降魔〉でも一種の仕掛けを用いて観客の目を驚ろかしたらしい。二例ともに堂本正樹氏が「番外曲水脈45〜48」(『能楽タイムズ』58年2月〜5月)の中で指摘しているものであるが、前者にはアイ狂言が「肉塊」に扮して登場する。『妙佐本仕舞付』は、この肉塊について、

アイノ者、大キナルツチニ入テ出ル。エヲサシタル槌也。カヅキテハイテ出ル。コグチニ目・ロヲシテハリテ、切ル時ノキテ、目  
・口出クルヤウニスル。アイノ者出テキル也。

と記している。堂本氏によると武悪の面を掛ける演出もあった由だが、「俄に天地鳴動して、一つの肉塊踊り廻る。目も口もなし。斬りたゞけバ斬りたる所口となって、呂后を罵って曰く、我、韓信、彭越の亡魂たり……」(『観世元頼本』と本文にあるから、右は原作以来の演出を伝えていると考えられる。正体の判らぬ化物が病床に伏す呂后の前に突如として出現し、切ると目と口が出て物をしゃべるなど、正にカラクリの名に値する仕掛けと言えよう。また、『妙佐本仕舞付』では、後場に三人の怨霊が舟の作り物に乗って登場する形であるが、右に引用した「観世元頼本」には「コ、ニテクモライタス」

の注記がある。堂本氏は不審を抱いているが、新奇な作り物の考案に喜びを抱いていた節のある長俊なら「雲」を出しても不思議はない。形態的には、舟の横腹に雲の形をした板などを付したのだろうか。本文では大雲の上に舟が出現しているから、どちらの演出も取り得たと思われる。次に、三人の美女に化けて釈尊の仏道障碍を企てた第六天の魔王が、かえって鬼女の正体を暴露される内容を前場に持つ〈降魔〉は、中入前に美女から鬼女に変わる様を、面を素早く掛け替えて演じたようである。作り物の仕掛けの部類には含まれぬかもしれないが、〈呂后〉と似た早替りの類であり、長俊の作法を示す好例に数えられよう。ほかに、〈花軍〉に、武装した花の精三人を入れた籬を出したり(『妙佐本仕舞付』)、〈敵島〉では、宮の周囲に入つの燈明台を建てる(元禄十五年刊『舞楽薬葉大全』)など、作り物に工夫を凝らした作品が長俊には多い。割れる石や脇能の宮も含めると、作り物を活用したり新種を考案したりすることにかけては、父親の信光以上であると言つてよいだろう。それらは概ね、珍らしく、大がかりであり、手が込んでいるという特徴を持ち、さらに観客の意表を突き、あっと驚かせるような用い方をするのである。

仕掛けやスペクタクルは刺激の強い手法であるだけに、見る側は内容よりもその部分にのみ目を奪われ勝ちになる。また、二度目以降は初めの衝撃がたちまち色あせて、繰り返しがきかない。従って、作る側は次々と新趣向を開発する必要に迫られ、表現はますます過激にならざるを得ない。能の新作が長俊以後も継続したとすれば、宙乗りやセリに類するよるな、より大がかりな仕掛けの類が生まれていた可能性も無くはないだろう。長俊の作品には、作り物の趣向を核に一曲を構想したように見受けられる面もあり、ややもすれば「見せ物」に近づく傾向が感じられる。先に検討した〈俊寛〉の舟の繩に施した仕掛けが、主人公の心情をより劇的に表現するために用いられていることと比較すれば、長俊は劇の内容を高めること以上に、仕掛けが視覚に与える一瞬の効果の方をむしろ意図していることが納得されよう。このような意味で長俊の作り物は、能の作り物の一つの極限を示していると言えるのではあるまいか。

## 四 作風の変化との関わり

## 〔視覚性の拡大〕

世阿弥時代から風流能時代に至る作り物の変遷を、機能性から装飾性への用法変化という視点から検討してきた。すべての作り物にこうした変化が認められるわけではないが、重要な一面であると思う。つまり、世阿弥時代の作り物は、特定の演技に使用したり、人物を静止状態で登場させる演出上の要請がある場合などに出すという原則が、風流能時代と比較してより徹底していたと言い得よう。能の作り物全般に共通する機能性の重視は、成立以来の特色であったと考えてよいかと思う。無論作り物の一側面である目を楽しませる要素が無視されていたわけではなく、装飾した舟や車や、作品内容に応じて木や柴や藁などを付した屋体の類は、景観を与える点でも歓迎されたことであろう。ただし、景物としてだけ、ないしは装飾だけを目的として作り物を出すことは、ほとんどなかったのではあるまいか。世阿弥の作品には特にそれが感じられる。世阿弥はむしろ、曲の途中で出し入れするのが原則の乗り物の一部とか、登場人物が手に持って出るやや小ぶりの持ち物、あるいは衣装の細部の工夫などによって、装飾性を加味しようと意図した形跡がある。『申楽談儀』18条に「能に、色どりにて風情に成こと、心得べし」として挙げる、装飾効果を与える具体例に照らしての判断で、すなわち、〈経盛〉の舟を青練貫などで飾ること、〈蟻通〉の前シテが松明を振り、傘を指して出さざること、〈花筐〉では恋人の形見である花筐を特に大事に扱うこと、〈隅田川〉の旅人に大口着用を勧めること等である。また、同じ18条の次の記事は装飾に関する世阿弥の姿勢を物語る興味深い発言である。

近比、近江に〈岩置也〉、京中に勧進の時、船の櫂に、絹やらん布やらんにて包みて、上を帯にて搦みしを見て、棧敷に見物衆の有しが、其まゝ帰られし也。かやうのこと、心得べし。大王、柴船の能に、二すへるかゝをたぶく／＼と削りて、船差に成て漕ぎし、面白か

りし也。

二例は、舟を進めるための櫂や櫓に趣向を施した例である。勸進能などの晴れの場では、新演出を披露することが頻繁に行われたらしい。『禪鳳雑談』の金春宗筠が〈簾〉に立木を出したのも勸進能であったし、同じ時に〈岩舟〉で唐櫓を押して登場した話も載っている。作り物や装束の改変は目につきやすく、しかも容易であるため、最も多く試みられたようである。岩童が櫂を布や帯で飾った右の例も勸進能のために特別に考案した趣向と判断してよからう。犬王の方は状況が不明だが、やはり常とは変えた例として引合いに出したものと考えられ、前者は失敗の例、後者は成功の例である。目利きの観客であろう棧敷の見物衆が能を見ずに帰ってしまったと述べて世阿弥が岩童を批判している理由は、舟を漕ぐ道具であるはずの櫂をこれほど飾る必然性がなく、装飾のための装飾になっているからに相違ない。必要がなくなれば引くことが容易である類の作り物や、舞台全体に占める容積があまり大きくない小道具によって装飾性を加味する方法を考え合わせる、世阿弥は視覚の与える舞台効果に対して注意深く、また慎重であったことが推察される。舞台に出すものを出るだけ排除したうえで、演技に必要なもの、効果を与えるものを厳選し、それを最大限に活用するというのが、作り物や小道具に関する世阿弥の基本方針であったと考えられる。ややもすれば過剰に走り、その部分だけが目立ってしまう危険性が高い仕掛けやスペクタクルを、たとえ技術的に可能であったとしても世阿弥が用いないのは当然であろう。このような世阿弥の方針は作り物の用法をより洗練させることになったではあるが、一方、その自由な用法の拡大や活発な利用を阻んだ一面が存したこともまた否めまい。

新たな用法の開発等によって、作り物が発達し、活用されたのが風流能の時代である。特に、脇能に宮や立木や仕掛けが用いられた意味は大きいだろう。多人数の神霊が登場する舞踊的・ショー的な風流能時代の脇能には、人物の登場形式に変化を与えたり、豪華さを強調したり、奇跡の実現を目のあたりに現出させるために、これらの作り物が欠かせなかつ

たと考えられる。台の活用も見逃せない。舞台の一部を高くして空間構造を明確にする台は、鬼退治物や切り組み物では戦闘の演技にアクセントを付けるために用いられ、脇能では神霊の高貴さを物理的高さによって視覚化する際にも有効であった。特に信光作の〈張良〉と〈大蛇〉の台は、舞台面を岸と川に区分することによって、岸边にいる人物と川面に出現する超自然的存在との対立構造を明確に示そうとしている。〈舟弁慶〉の舟の用い方も含め、作り物によって舞台空間に秩序を与え、空間を演出しようとする意図が看取される。また、人物が二人以上入る大きな屋体類や、一曲に二つ以上作り物を出す演出が多く採られた結果、作り物が舞台を占有する割合がぐっと高くなり、目立ってくる。

信光は〈紅葉狩〉〈龍虎〉〈羅生門〉等の鬼退治物に類する作品で塚を用いている。〈羅生門〉は現在宮の形態を採るが、江戸初期頃の内容を持つ彰考館蔵『作物之次第』の「台の上に門有」の記述を参照すると、門をよりリアルにかたどっていたらしい。つまり、紅葉山、竹林、羅生門など、各々が特色ある形態を持っているわけで、世阿弥関係曲の塚の多くが人間の墓という趣きであるのに対し、超自然的存在が出現するにふさわしい場面を設定するための景物として、より徹底した用法が認められると思う。このように、塚は、景物的側面を拡大する一方、人物の登場効果を強調する割れる石の考案にも寄与したと考えられる。視覚効果の強さで割れる石と共通性を持つスペクタクルや大がかりな仕掛けは、時には登場人物や物語の内容を圧して、場面の中心になることすらあったろう。以上の傾向を一言で言えば、能の視覚性の拡大を、作り物によって追求しているともまとめることが出来る。

このような作り物の変化は、言うまでもなく夢幻能と風流能の作能法の相違と深く関わっている。世阿弥が作り物を多用しないのは、彼が理想とした能が外面世界よりは人間の内面世界を描くことを主体としており、それを、視覚よりも聴覚を通して、感覚よりも知性に働きかけることによって表現しようとしたからにはかなるまい。瞬間的に極めて高い視覚効果を発揮する作り物が自己主張し過ぎれば、その理想は実現しないわけで、大ぶりなうえ、一度出したら終曲まで置い

ておく関係上、観客の無意識裏に始終作用し続ける立木や屋体の使用には、特に慎重にならざるを得まい。持ち物などは、その点影響が軽くて済むわけである。そして、風流能の時代は、世阿弥とは逆に、内面より外面、聴覚より視覚、知性より感覚へとベクトルが動き、作り物が盛んに用いられたと考えられる。これまで作り物の側を主体に眺めてきたので、次に風流能時代の作品が具体的にどのような意味で作り物を必要としたのか、一例を挙げ、本節全体の結びとしたい。

### 〔作風の変化との関わり〕

先述した寛正六年上演の〈熊手切〉は、全体が夢幻能仕立てであるのに、後場は教経・義経・継信・忠信・菊王が登場し、主として『平家物語』に取材した八島合戦譚の一場面を実演して見せるといふ内容であった。前場は夢幻能、後場は現在能とも言うべき変則的な形になったのは、実馬・甲冑を用いたという多武峰様式を生かすためであろう。具足能と推定されている他の三曲がいずれも武士の戦闘場面を現在能形式で描いていることからそれが察せられる。ただ、〈熊手切〉が特異なのは、全体を現在能とせず、わざわざ夢幻能の前場を前に置いていることである。〈八島〉を知っている観客が見たら、後場のみ全く異なるところが意表を突いて面白かったであろう。こうした落差も作者の狙いだったかもしれない。しかし、それ以上に興味深いのは、夢幻能の粹組の中に現在能が組み込まれているように見える点である。〈熊手切〉はやや特殊な例と思われるので、これと類似する面を持つ〈碓潜〉を加えて説明したい。〈碓潜〉は永正七年(一五二〇)十二月十六日奥書の金春禅鳳筆謠本の正確な写しが般若窟文庫に蔵されていることから、これ以前の成立が確実視される夢幻能形式の修羅能である。前場は、早鞆の浦の老漁父が能登守教経の奮戦と死を物語る内容で、夢幻能として、特に変則的な箇所は見られない。後場では、右の謠本奥書によると、苦を葺いた大舟の艫に碓を打ち、安徳天皇・二位尼・知盛の三人がその中に乗って登場する。なお、『舞芸六輪』によると、このほかに大納言の局も出ている。また、能研本『仕舞

付』に「イカリノツナ、根元斗ヲトウシンニテ。外ハつねノナハニテモヨシ」、「縄五寸、廻リニトウシンヲツナノ如クニナイ、アイニテ青ク染ルナリ」等の注記が見え、碓の先端部分が切れるように作ってある。後場の内容は二位尼が安徳天皇を抱いて入水する様を見せたのち、修羅道の合戦が始まった体で知盛は幻の源氏の軍兵と戦った末に、碓を頭上に頂いて海底に飛び入る、というものである。世阿弥が完成した夢幻能形式の修羅能と異なるのは、後場の描き方がすこぶる現在能的なことだろう。夢幻能の一般的な形に従えば、知盛一人が出て仕方話として語るところを、二位尼や安徳天皇や大納言の局の各人が、それぞれの役を演じて見せているのである。〈熊手切〉の後場と近似するこの手法は、夢幻能と現在能の過去再現の表現方法の差を端的に物語る例であろう。

夢幻能では、シテの心の中に過去が甦えるという形で描写する。観客は従って主人公の目や心を通して、間接的に舞台に見えないものを想像のうちに見ることになる。ところが、〈熊手切〉の後場や〈碓潜〉の安徳天皇入水場面では、舞台上に直接見える形象があるから、この関係は逆になり、形を通して言葉を受け取る。つまり、言葉は主人公の心の動きを描く以上に、舞台で行われている演技や場面の説明に近いものになる。見方を変えれば、舞台は言葉が描き出す場面や内容に出来るだけ近い形であることが望ましい。〈碓潜〉に則して述べると、大舟に苦を責めて出すのは、安徳天皇が苦を取って月が見たいと言ったとの内容に合わせたものであるし、仕掛けのある碓を出して、「すハ又しゆらの合戦のはじまるぞやと申時甲おき候」(前記謡本奥書)と、知盛がわざわざ途中で甲を着るのは、「…猶も其身お重くなさんと、はるか成沖の、碓の大縄ゑいや／＼と引あげて、甲の上に、碓おいたゞき、甲の上に、碓おいたゞき、海底に飛でぞ入にける」(前記謡本)という最終場面をリアルに演じるためである。作り物や小道具がこの場面の描出に重要な役割を担っていることは説明するまでもあるまい。

二曲の例をあげた理由は、夢幻能と現在能をミックスしたような形式を持つ点で両者の手法を比較するのに便利だった

ためと、夢幻能の枠の中に入り込むほど現在能的手法が流行したらしいことと、そこで作り物が持たされている役割とを示したかったからである。もっとも夢幻能の中にも、井阿弥原作世阿弥改作の〈通盛〉や、〈舟橋〉〈錦木〉のような男女二人が後場に登場する執心能には複数の人物による場面再現の意図が見られないではない。しかし、やはり夢幻能の主体は一人称による仕方話と言ってよからう。現在能には、たとえば貞和五年(一三四九)の春日若宮臨時祭で巫女が演じた猿楽能として周知の「憲清が鳥羽殿ニテ十首ノ歌詠ミテアルトコロ」や「和泉式部ノ病リヲ、紫式部ノ訪イタルコト」(適宜漢字を宛てた)のように、先行文学作品や説話を複数の人物が登場して現在進行形で描く手法が本来あったはずであるが、夢幻能の回想形式による過去再現の隆盛に押されて、あまり発展しなかったのであろうか。ところで、三宅晶子氏は「舞歌二曲を本風とする現在能—禅竹の作風—」(『中世文学』29号、59年5月)の中で、禅竹を中心に『平家物語』などに取材した現在能が多く作られ、そこには物語場面再現の姿勢が認められることを論じている。世阿弥時代以降、現在能形式で完結した過去の物語を再現する手法が進んできたらしい。三宅氏があげた〈小督〉〈熊野〉〈俊寛〉に作り物が巧みに使われている点も見逃せない。ただし、禅竹時代の現在能が三宅氏によると「歌舞と有機的な関わりを持たせつつ主人公の心情を描くことを意図している」ところが、〈熊手切〉や〈碓澁〉と異なっている。両曲には特に心情表現らしきものも、歌舞もない。風流能時代の現在能の一特色と言い得るのではなからうか。

これらの問題については、本稿の主題から外れるし、むしろ作品内容や構想等を主体に考察すべき事柄と思われるので、また別の機会に考えたいが、特に信光作の〈玉井〉や〈大蛇〉には古代神話の世界をそっくりそのまま舞台に再現しようとする意図が強いように思われる。その場面のために作り物が用いられていることは前述した。シテの心の動きを中心とする夢幻能には場面設定のために作り物を出す必要はほとんどないが、完結した過去の物語として描く意図が強い作品では、物語の外的環境を装置で表示し、言葉の描き出す具体的世界と舞台面を一致させようとする意識が生じるであろう。

そのためにも、新種の作り物や、背景の利用法や、仕掛けが必要になったのだと思う。ここでは一例を挙げてその一端を見るに止まったが、風流能時代の作り物活用の背景には、夢幻能から現在能中心へと移り変わった作風が大きく作用していたと考えられるのである。