**世阿弥研究会　17年6月10日(土)　振り返りと考察**

目次

1. 河村博重先生のお話とレクチャー　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　2～5頁
2. 『京都薪能』のパンフレットについて
3. 『京都薪能』のDVDについて
4. 大道具の説明

①「蔀戸」

②「一畳台」

③「箒」

④「杖」・「矢」

⑤「薙刀」

⑥「床几」・「葛桶」

　　4) 大道具部屋(二階)の見学とレクチャー

5) 能舞台の見学とレクチャー

　　6) お蔵

7) 能面

①「平太」

②「中将」

③「面裏」

二、鎌田東二先生のお話とレクチャー　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　6～8頁

　　1)『道成寺』の感想 (続き)

　　2) 能『大原御幸』について

　3) シンポジウム「パワースポット 天河からはじまるふしぎな物語」の報告

三、金春國雄著『能への誘い―序破急と間のサイエンス』の講読　 9～17頁

全体の解説と次に読むテキストについて

ディスカッション1 (12頁～14頁11行目)

ディスカッション2 (14頁12行目～17頁末)

　　ディスカッション3 (18頁初～21頁4行目)

ディスカッション4 (21頁5行目～23頁9行目)

四、河村博重先生、やまだようこ先生、鎌田東二先生のトークとお知らせ 　　　 　　　　　　　　　　17頁

五、感想および考察と次回の予定　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　18頁

参考(参照)文献・資料一覧 　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　 19頁

**一、河村博重先生のお話とレクチャー**

1) 『京都薪能』のパンフレットについて

　はじめに河村先生より6月1日・2日の『京都薪能』のパンフレットのご紹介をして頂く。

　このパンフレットは当日に平安神宮で1冊が1,000円で販売をされていたものである。

2) 『京都薪能』のDVDについて

この度、2016年の『京都薪能』がDVDになった。『京都薪能』がDVDになるのはこれが初めて

のことであるが、たぶんこれが最後になると考えられる。

河村博重先生は2日目の終わりのメインイベントである『大瓶猩々』という曲を舞っておられる。

このDVDにはその場面も映っているダイジェスト版になっており、全体で43分である。

平安神宮の『京都薪能』の会場では特別価格で販売されていたが、本来は3,224円である。

3) 大道具の説明

　　 ①「蔀戸」

 明日の6月11日(日)には河村能舞台で河村定期研能会が行われるが、その際に使われる大道具が出ているので紹介をしたい。蔀戸には蔦が絡んでいて、白い花は夕顔の花である。

　『半蔀』は『源氏物語』の曲であり、光源氏に愛された夕顔の女が出て来るが、特に光源氏との出会いにスポットを当てた曲になっている。この夕顔の花が白いので河村先生が『半蔀』をされる時に

　　　　　　　は上に白の長絹という装束を着けられておられる。

②「一畳台」

舞台の上に一畳台という台を立てると宮殿になる。

『邯鄲』という曲は中国のお話で悩みを持っている盧生という青年が出て来て邯鄲の里を訪れたところ、そこに悟りが開ける邯鄲の枕があり、一睡すると夢の中で50年間が経っていて、その夢の中で王様になったりして非常に贅沢な生活を送るけれども、夢から覚めて起きてみると現実には、ご飯が炊けるまでの短い時間であって盧生はその時に悟りを得たという話しである。

　また曲の中では家来が2人出て来て、その2人でパーツごとになっているものから一畳台を組み立てる。

③「箒」

これは能の中に出て来る箒である。

能の中で箒というのはこういう風にして持つのであって、持つ位置が高すぎても恰好が良いない。

また舞っている時に時々角度が良くなるように調整したりする。

④「矢」・「鹿背杖」

鹿背杖を持つ時には真っ直ぐになるようにして持つか、杖先が少し内側になるようにして持つ。

⑤「薙刀」

これは練習用(稽古用)の薙刀である。

舞台では、シテ方の先生の薙刀さばきがとても重要になる。

なお女性の先生が持つ薙刀は男性の先生が持つ薙刀より少し小さいものである。

⑥「床几」・「葛桶」

この椅子は「床几」と言って大鼓と小鼓の囃子方の先生が自分で持って出て来て、良いタイミングで座るものである。

そして曲の進行に応じて前場が終わったら床几から下りて床几を畳んで横にしておく。

その際に囃子方の先生は座布団の上に座られているが、自分に合った座布団を持って来られる先生もいる。

　　　河村博重先生もこれまでに鎌田東二先生と色々な能舞をされているが、その中でも2年くらい前に北野天満宮で能をされた際に、普通は能はこの床几を使うのだが運ぶのが大変であったので、葛桶の方を使われておられたこともあった。

こちらの椅子が「葛桶」である。外側が黒塗りになっているのは「屋島」など『平家物語』の曲の中で座っているのは馬に乗っている時であるからである。また「葛桶」は上下の取り外しが出来るようになっていて、狂言などの場合には上の方を御盃に見立てたりもされることもある。なお内側には朱塗りが施されてある。

4) 大道具部屋(2階)の見学とレクチャー

　　　ここに藁屋があるが、これは組み立てて使われる。

　　　また『高砂』に使う箒もある。

河村博重先生のお兄様の河村信重先生が始められたことであるが、修学旅行の生徒さんを対象として1時間くらいのワークショップをしている。

　　　河村純子先生のお話と、能面を何面か紹介をすることと『高砂』の稽古とお囃子の稽古を体験してもらうという体験学習を行っている。これを能楽おもしろ講座という。

　　　また、その中から10人ほど舞台に上がってもらって「すり足」の稽古もしている。

　　　曲は『屋島』かテープの時には『船弁慶』が多いけれど、それらを10分程でするというワークショップを行っている。

　　　このワークショップはちょうど1999年からやり始めたのだが、それから昨年までに延べ34万人の方が参加をされ、受講をされて来ている。場所は必ずしも河村能舞台とは限らないで、河村能舞台の予定が重なっている時には金剛さんの金剛能楽堂とか観世会観の方で行われることもある。

　　5)　能舞台の見学とレクチャー

昔の能舞台というのは野外にあった名残で、河村能舞台には屋根がある。

　　　また河村能舞台は、能で一番古い西本願寺の北舞台と南舞台の写しになっている。

　　　だから屋根の真ん中の所には桐の模様、すなわち豊臣秀吉の紋が彫られてある。

　　6) お蔵

能で使う装束や鬘・太刀などがここにあり、2階には箒とか小物とかがある。

　　 年に1回「虫干し」と言って河村家ではお盆の8月14日・15日・16日にここの装束を全部出して干す。その際、面は舞台に干される。

　　 なお、本来は、お蔵には女の人は入ってはいけないことになっている。

　　 お蔵は限られたスペースの中にではあるが、かなりの装束等を収納することが出来るようになっており、とても合理的な構造になっている。

7) 能面

①「平太」

平太の面は源氏で『屋島』の時に使われる。

分かりやすく言うと、一昔前の体育系である。

野外で馬に乗って戦をしていることが多かったために色黒である。また馬に乗っているから髪の毛は棚引いている。

目の所には金が入っている。

　　②「中将」

こちらの中将の面は平家の曲の時に使われる。

分かりやすく言うと、一昔前の文化系である。

文化系である理由は平清盛は別だが、それ以降は政治に参加しているから室内でいることが多かったためであり色白である。

光源氏の元にもなっていて、当時のモテお面である。

神経質な感じでありちょび髭を蓄えている。

　　③「面裏」

なお、これらの面は江戸時代の中期くらいに造られたものであり、裏側がつるりとした形状をしていないものが多いのは、面を掛けていて汗を掻いた時に汗がそこを通り抜けていくようにするためである。

　さらに面を掛ける際には額や頬っぺたの位置に「面当て」を着ける。その理由は、台詞が籠らないようにするためであり、また前から見た時に能楽師の先生の顔に応じてちょうど真っ直ぐに見えるようにしておかなければならないためである。

　　下の方を向く時には「曇る」と言って沈んでいて悲しんでいるのであり、上の方を向く時には「照らす」と言って遠くを憧れて見ているということになる。

　　ところで、面を掛けて舞っている時に、視野が狭いために舞台から落ちてしまう人もいる。

　　そういう時には先生や先輩方に対して言う言葉があり、深々と頭を下げて「お面なさい。」と言うことになっている。

**二、鎌田東二先生のお話とレクチャー**

　1)『道成寺』の感想 (続き)

　河村博重先生がこれまでに『道成寺』を舞われたことは2回あるけれども「赤頭」を着けて舞われたのは今回が初めてのことであった。そしておそらくはこれが最後の『道成寺』となるのではないのだろうかと思われる。

当日は雨の日であったが、たくさんの人が観に来られていて「鐘入り」の場面も無事に上手くいった。

　とても良い『道成寺』の舞台であったし、間も良かったし、大鼓も素晴らしかった。

お祓いの方だと強すぎるのだが『道成寺』の場合だとちょうどである。

その大鼓は亀井広忠先生、笛は杉信太朗先生、小鼓は大倉流の吉阪一郎先生、太鼓は若手で一番上手い前川光範先生であった。演能が終了した際には初めて観客から歓声が上がった。

能楽堂で歓声が上がるのは普通ならば有り得ないことであるから、それだけに迫力もあり間の取り方の素晴らしい舞台であったということである。

観客も引き込まれて行って、鐘が上がった時にも狂言の人がどんでん返しのようにされたので、それもとても良かったと思われた。

　ところで、『道成寺』の時の後見は片山九郎右衛門先生ではなかったけれど、片山先生は序盤の『清経 -恋之音取- 』の時の後見と中盤の能『大原御幸』の時の後見と舞囃子『砧』も舞っておられて全体で3回出られていた。

2) 能『大原御幸』について

　能『大原御幸』は味方玄先生が舞われたが、昔は、『大原御幸』は謡だけであって能の方は最近できたものである。この『大原御幸』は『平家物語』では最後の「灌頂巻」にある物語である。鎌田先生はこの前に日本スピリチュアルケア学会の間もなく出来る創刊号の中に『大原御幸』のことを論文で書かれておられる。『古事記』はグリーフケア・スピリチュアルケアの書であり、『平家物語』もグリーフケア・スピリチュアルケアの書である。日本で基幹文学というのは3つあり『古事記』と『平家物語』と石牟礼道子の『苦海浄土』である。そして石牟礼道子は「不知火」として能になっている。

『平家物語』は25曲くらい沢山能になっているけれども、その中でも『大原御幸』は一番言葉が優れている。そもそも『平家物語』には『大原御幸』のある『平家物語』と『大原御幸』のない『平家物語』の2種類があり、軍記物語として成立をした『平家物語』には基本的に『大原御幸』はない。

　なぜならば、平家の滅亡は壇ノ浦で戦って敗れることによるが、壇ノ浦で滅亡した後に平氏の最後の人物が処刑されるまでが事件の顛末になっているので『平家物語』は第12巻の「六代斬られ」のところで終わっている。読み物系ではそれで終わっているのだが、語り物系の琵琶法師が使っている方では最後に後日談が付いている。この後日談が『大原御幸』のある「灌頂卷」であり、「灌頂卷」は全体が5段に分かれていて「女院御出家」「大原入り」「大原御幸」「六道之沙汰」「女院死去」となっている。

　その中の『大原御幸』の下りというのは後白河上皇が入水して助かった平時信の娘で平清盛の正室で安徳天皇の母君である平時子のことが記されている。

　平時子は女院として最高の権力を得て権力の頂点に立っていた。

　その権力の頂点に立っていた平時子が、我が子を失い、母を失い、一族郎党は全て滅亡するという一番悲惨な目に遭うことになっていく。そして平時子はたった一人になって菩提を弔うことになる。

　平時子は大原の寂光院で庵を結び菩提を弔っている。そこへ自分の夫の父で安徳天皇のお爺さんに当たる後白河上皇が訪ねて来る。

　ところで、平家が滅亡したのは後白河上皇が源頼朝に平家を追討せよとの院宣を出したためであった。

　後白河上皇はかつて平氏の庇護者でありパトロンとしての立場にいたものが上手くいかなくなり政敵になっていった。そういうことがあったので、平家は滅亡していくことになった。

　そのために平時子の後白河上皇に対する想いは非常に葛藤していって、大原の地で一人非常に貧しい生活を送っていた。かつては国の母であり、国母であった女性が今では見る影もなくうらぶれた生活をしている。そこへ後白河上皇が訪ねて行って「あなたは、人生で最大の辛酸を舐め、六道之沙汰すなわち天道、人間道、修羅道、畜生道、餓鬼道、地獄道の六道全ての世界を見て来て四苦八苦している、と語っており、このように『平家物語』の「灌頂卷」で、それを語っていくわけである。

　はじめは平時子の一代記であるが、壇ノ浦で平家が滅亡した時に見ている様々な地獄の世界や修羅の世界などのことがあり「最後に死んで行った人々がどのように後生を過ごしているのかと言ったら、皆あの世では畜生道に落ちているからその後生を弔ってくれ。」と頼まれる夢を見たということを平時子が語り、後白河上皇と共に涙を流す。涙を流す所で重要なのは平時子が歌を3首謡っていることである。

　このごろはいつならひてかわがこころ大みや人のこひしかるらん

　いにしへも夢になりにし事なれば柴のあみ戸もひさしからじな

　いざさらばなみだくらべん時鳥われもうき世にねをのみぞ鳴く

　平時子は、これらの3首の歌が詠まれてから後は無事に極楽往生したという話が出て来る。

　「明石覚一」またの名を「明石検校」という人がそのことをまとめられている。

　『平家物語』「灌頂卷」は、そのために「覚一本」とも呼ばれている。

　読み物系において「灌頂卷」は他にはないのであり、なぜそれを入れたのかというと、それは平家の滅亡した死者や怨霊を鎮魂しなければならず、死者を鎮魂・供養するということは死者に対して引導を渡して成仏させていかなければいけない。ちゃんと弔っていく必要があり、供養していかなければいけないということになる。その供養をしていかなければいけないという時になって、一番その供養を行った人物こそが平清盛の娘の平時子であった。

平清盛の娘を『平家物語』の中に出して後日談として語ることによって、平家の命を落としていった人々の事を鎮魂し、琵琶法師がそのことを物語ることによって苦しんでいる平氏たちの霊を慰めるという構図・構造が非常に良くできている。

　それを世阿弥ではなくて禅竹と一説に言われているけれど、禅竹の後の人だと思われるのだけれども、それを能『大原御幸』として作ったと言われている。

能『大原御幸』は最初は謡だけであった、とされている。

そもそも、能『大原御幸』は『平家物語』をベースとしているので確かに謡の方が中心であり、今でも謡が中心ではあるのだろう。

　能『大原御幸』は、元々は語り物であり、ほとんど『平家物語』と同様の曲である。

　ものすごく動きの少ない曲であって、ほとんど語り物である。

　河村博重先生がこれまでに能『大原御幸』を舞われたことはないのだけれど、『薪能』の能の中で片山幽雪先生のツレをされたことはあった。

　『大原御幸』はシテが尼さんの姿をしているが、その装束は『苦海浄土』「不知火」を上演した時の梅若玄祥先生の尼さんの姿と同様である。

　その際に尼が被っているのは「花帽子」と言い、色は白の他に薄緑のものとか薄い紺色のものなどがある。花帽子を着けるとものすごく謡が籠ってしまうため、最初に3人一緒に胴着を着けるのだが、ものすごく着けるのが難しいという特徴もある。

　河村博重先生は、能『大原御幸』に関して大曲であると受け止められておられて、出る方もそれなりの実力と存在感を持っていないと演能をすることは難しい曲であると考えておられる。

　この曲は、難しい曲なのであり六道の世界でどんなに苦しい世界を経験したのかということを語って聞かせて観客に納得をさせないといけない。

　その痛みや悲しみを納得させることが出来るだけの実力と力がシテ方の先生になければ、このことが十分に伝わらない。

また、能『大原御幸』に関しては、河村博重先生が河村隆司先生のツレをされたこともある。

　3) シンポジウム「パワースポット 天河からはじまるふしぎな物語」の報告

鎌田東二先生は、東京銀座ブロッサムという会館で6月3日(土)に「天河からはじまるふしぎな物語」というシンポジウムをコーディネートされて、シンポジウムの前半部分では司会もして、宮司の柿坂神酒之祐さんの基調講演の後、龍村仁さんと天川村村長の車谷重高さんと3人でトークを行なわれた。

　それに続いて天河弁財天社では様々な奉納が行われているので、石笛演奏家の横澤和也さんの岩笛・横笛の演奏と大倉正之助さんの大鼓の演奏が行われた。その後、3人がセッションするというような感じでシンポジウムの全体が結ばれたのだったが、鎌田先生は久しぶりに大倉正之助さんと会って話しをすることが出来、大倉正之助さんは手がだんだん弱くなっていることにも気が付かれた。

　大鼓というのは世界で一番手が痛いと言われており、ちょうど机を叩いているような感じである。

　そのために大鼓の先生は手がガタガタになってしまうので、指皮をはめて大鼓を叩いておられる。

　ところで、大倉正之助さんは大鼓を叩く時に指皮をはめていなかったので、そのままの状態で大鼓を打ち続けて来ていたために手がガタガタになってしまっていた。

　そのままだと手がまるで瘡蓋みたいになってしまうものであるので、普通は指皮をされる。

　そのためか大倉正之助さんに昔ほどの迫力はちょっとないかなと思ったのだけれども、現在は息子さんの大倉慶乃助さんも一生懸命にやっておられる。

**三、金春國雄著『能への誘い―序破急と間のサイエンス』の講読**

全体の解説と次に読むテキストについて

作者である金春國雄先生は金春流の太鼓の先代のお家元であり、すごく博学であって非常に能を科学的に証明している。雰囲気ではなくて、非常に分析しているという感じである。

　非常に面白い本であり、河村禎二先生が持っておられたのを、若い時に読んで、面白いなと思った本であった。その本を世阿弥研究会の中で今再び読んで勉強したいと考えてこの本をテキストに選定した。

　その中でも読んでいく範囲は、12頁の「アウトライン」から42頁の「五つの要素」のところとする。

　そして、このテキストが終わったら、また世阿弥の方を読んでいくことにしたいと考えている。

ディスカッション1 (12頁～14頁11行目)

①そもそも殆どの能楽師の先生は能舞台には参加をするけれども能の研究者という立場ではない。

　世阿弥の研究者の最初は観世寿夫先生とか観世栄夫先生であった。

　世阿弥の伝書としても、こんなものがあるよ、ということは梅若玄祥さんとかが知っていたけれども

能楽師というのはそのようなものは読んではいけない、芸だけの舞台だけのことに集中しないといけないというようなことが言われてきた。一種、昔はタブーであった。

　それが戦争という時代に入って、観世寿夫先生とかも暇になったということがあった。

　そのような状況の中で伝書の読み替えとかをされるようになって、或いは会がないので他の流儀の先生たちと一緒に練習をしたりしていくようになった。

　そうして行く内に、観世ではない他の流派の事も分かるようになり、その延長線が現在の能楽会や研究会の姿とも繋がっているところもある。観世寿夫先生も当時はそうした会や演劇にも参加をしたりされていたのだけれども、それもその当時にはタブーであった。

　タブーであったので観世流からオミットされることになり、そのために観世流から喜多流に行って家養子をされたことがあった。

　そして観世寿夫先生が53歳で亡くなる前に当時の家元から復帰して欲しいと告げられて、そこで家元が願い出て復帰になった。

②この、今読んだパートの中において、最も注目すべきことは時間の捉え方であると思われる。

　能が独自であるということ、能の持つユニークさに関して上手く表現されている。

　14頁の1行目から4行目までに述べられている「超時空芸術とでも言うべき時間性」とあるのは世阿弥が完成させた「複式夢幻能」という手法によって現在性の中に過去を入れ込み、二重の構造を作り出す演劇世界と怨霊の住むような霊的世界を現出させるというような構造を持っていることを表している。

　そしてそれを全て目撃しているのが諸国一見の僧や修験者や山伏などのワキ方であるという構造を作ることによって時間と空間を揺らがせ、接続を一方向ではなく二次元的、三次元的、四次元的に接続するようなことを可能にした。こうした演劇構造が特異であるということを言っていると思われる。

　この超時空芸術というのが、金春國雄先生の特徴的な視点であろう。

　そして、もう一つは、能において完成とは何かということである。

　いつも同じ型をやっていれば、やがてはマンネリズムに陥るのではないのか。

　しかし、マンネリズムは一方で型のマンネリズムというものを持ってはいるが、能は単なるマンネリズムではない。それは安易な完成品のトレースによる再現に止まらないものである。

　どこが能の完成品のトレースではない真剣勝負なのかと言った時には「演者達は複数の意思と演技による共同制作に徹して来たし、完成への無限の挑戦を繰り返している」ということになる。

　この前の河村さんの『道成寺』に関して考えると、これはもう登竜門だからこれまでに何人もの人が演じて来ているし、一人前の能楽師になるためには『道成寺』をちゃんと出来なければいけないということもある。一つのイニシエーション(通過儀礼)である。そのイニシエーションは人生では何度も出来ないものである。3回位までであるが、河村博重先生の場合にはこれで2回目であり、これが最後の『道成寺』になるのではないのかとも思われておられる。

　また「完成への無限の挑戦」というのは、河村先生は芸熱心でおられるので「完成への無限の挑戦」をされている1人であると思われる。こういう真剣な能楽師の先生が何人もいて、能に新しい息吹というものをもたらしている。観世寿夫先生もその1人であった。

　ところが、この前、増田正造さんの本を読んでいたら興味深いことが書かれていた。

増田正造さんは本質をズバッと掴んでいるし、表現も的確で且つ辛辣なところもある。

「みな、若い能楽師はマンネリズムに陥ってしまっていて完成への無限の挑戦を繰り返しているような

真剣勝負をしていない。こんなことをやっていたら能家は滅びるぞ。」というようなことを書いてあった。

　増田正造さんはそうした主張を早くも90年代からしており、そういう危機感を観世寿夫さんなどは持っていた。だから研鑽の上に研鑽を重ねて能楽の新しい再生をもたらしたのだと考えられる。

　他方で、観世寿夫先生と能楽師との違いに関しては、家元の場合もそうであるのだが、アマチュアの人を教えなければ生活出来ないということがある。

　能楽師の先生は、能の公演だけでは生活をしていくことが出来ないということがある。

　公演の収入が良いこともあるが、『道成寺』もかなりの経費を支払って舞っているのであって、お金を

貰ってやっているのではない。会に行ってもお金を貰える時と払う時があり、どう違うのかと言えば『屋

島』を舞った時にも『道成寺』を舞った時にもお金を支払って舞っている。

　切符は来るのであるが、30枚が売れたら、後の分は全て自腹で支払っている。

　だから「金要り」であって『道成寺』で鐘に入るためには、金が要る訳である。

　そういうこともあって、普通の人は『道成寺』を舞うのは人生で1回である。

　そのお金は能楽師の先生への報酬代や能舞台の会場料として支払うのに使用されている。

　また食事代とか囃子方やワキ方の先生の出演料にも使われる。

　また終わってから、片山九郎右衛門先生の所にお礼にも行く必要もある。

　つまり、河村博重先生はプロデューサーをしているということであり、普通ならば頼まれてこの曲に報酬10万円で来て下さいとか、報酬5万円で来て下さいというのが普通の演目であるが、自分で企画をして自分でこれをやりたいという時には自分で全てをプロデュースしなければいけない、ということになる。そのために出演者に対してお金を支払わなければならなかったり、会場費を自分で持たなければならなかったりすることもあるのである。

　ただ、片山定期能特別公演の場合には片山家の人が全部ボランティアである。

　つまり片山一門は皆、公演の際に切符が来て、売っても良いし、売らなくとも良いけれども、そういう協力をすることになっている。

　だから多少はその場合、助かるけれども、基本的には自腹を切ってやらなければいけない。

　増田昭造さんが書いていたのは、堕落するのは謡を教えていたり舞囃子を教えていたりしてそういう

風な生活に安住してしまっていることに対してであった。そういう風なことをいくらやっても能の真剣な探求と表現のギリギリのものは生まれないので、その危機的な状況を80年代や90年代の能楽界に向けて問題提起していたのだと考えられる。

　当時にはカラオケとかはなかったから、ものすごく能の先生にお弟子さんが多かったこともある。

　そういうところに凄く時間が取られて自分の大事な舞台のために稽古をするための時間を管保することがもの凄く減ってしまっていたということがあった。そのような風潮を批判し厳しく指摘をしているということである。

　ところで、観世寿夫先生は実験的な舞台をやっておられたりもされていた。

　それは戦争が終わったぐらいの時期であり、銕仙会という舞台自体が普通はシテ方である役者は自分の舞うところだけを考えていれば良いけれども、ワキにいる人やお囃子をもっとこうして欲しいとか、型付もなぜこうなっているのかとか色々と探求をしていくものであった。

　また観世寿夫先生の関係から白石加代子さんとのジョイントとか、渡邊守章さんとの関係から色々な人とのジョイントをされてもいた。

　その頃は、河村博重先生は子供の時で、観世寿夫先生は全ての能楽師の憧れの存在であった。

　なぜかというと、ただ能楽をやっていたら好きは好きだけれども何かお爺さんやお婆さんのやっている辛気臭いものだなぁという感じがあったのだけれども、他ジャンルの人とやっている能楽師がいて、それを見ると「あっ、これは現代に通じている劇なのだな。」という感じが凄くしたからであった。

　そういう風なことで、多くの人が新しい能の息吹というものを感じたのは観世寿夫さんだった。

　また「世阿弥の再来」とも言われていた人であった。

　しかし、早くして癌のために53歳で亡くなられている。

　今もDVDで能『井筒』とか能『俊寛』とか何曲か残っている。

　私も能『井筒』は観ましたが、『井筒』は凄かったですね。

　そして、観世寿夫先生が能を舞う時には、必ず先代の銕之亟先生が地謡をされていた。

　この地謡もすごく良いんです。

　そこそこ舞う人であったら良い地謡で舞ったら物凄く良いのだが、地謡がひどかったりした場合やお

囃子がひどかったりすると、それだけ観客の評価も下がってしまうということもあります。

ディスカッション2 (14頁12行目～17頁末)

ここのところでポイントとなるのは15頁の「スター不要論」の所に展開されている「演劇ではない、しかしそこに観客が意識と無意識と両方を働かせながら、能は常に時間・空間を超えて自由に展開し、交流することのできる人間の情念の抽出」ということがあって、そういう人間の情念の住む世界にどういう風に感応することが出来るのかということが能の一番のポイントになっている。

　そこで、歌舞伎との違いがここで良く表れてくると考えられる。

　或いは、現代の映画とか演劇の持つスター性との比較がここで良く表れていると思うんですけれど、

歌舞伎の場合には市川團十郞とか、演者が「成駒屋」とか掛け声を掛けて大見得を切っている時に拍手喝

采をして、そういう状態を皆が見守っていて「ああ、團十郎のこれは凄いな。」と称賛をする。そういう

文化がある。

　この点で、能の場合にはそういうものではないし、そうであってはいけないという能の持っているある種ストイックな独自の非日常的な時間と空間の世界みたいなものを幻想空間とか幻想的な演劇とか超時空芸術とかいう言い方で示している。

　また夢幻能というのは面を着けていることによって本人は誰であるのか分からないようにしているという匿名性がある。河村博重先生が出るからと言って見に行ってはいけないのかということにもなりそうであるが、現実に河村博重先生の場合には力量というものが違うのであって、その意味でこれは理想論になっている。

　たとえば人間国宝になっている友枝昭世先生とか梅若玄祥先生とか何人かの能はやっぱり良いものである。もちろん、つまらない能も一杯あるものでもある。

　スターは、歌舞伎の世界のスターではないにしても能の世界を感じさせられる力量を持っている能楽師はやはり必要であるし、そういう人がいるところに観客が集まるのは当然であると思われる。

　だから観世寿夫さんのような人が出てこないと能の息吹が感じられない。

　そして金春國雄先生は太鼓方の先生であるから音楽の事を大変上手く述べていると思われるのだが16頁の所には「魂を揺さぶるような謡の斉唱に混って、あの世からの呼び声のような掛け声を伴った打楽器の強烈な響き。」ということが述べられている。特に大鼓などは、当にその通りである。

　そして「笛の演者の心理を象徴するような旋律。主人公の心は無限の表情を湛える面と終始パターン化された所作で表現され、その豪華な能装束は無彩色な能舞台と不思議な調和を見せる。」ことが指摘されているが、この辺りのところはその通りであって非常に適格である。

　「あの世からの呼び声のような掛け声を伴った打楽器の強烈な響き」というのは世界中のどの演劇や音楽にもないものではないかと思われる。それは独創的だなといつも思う。

　能の舞の部分も、空間や橋掛かりも独創的だと言えるけれども、本当に全てにおいて独創的なのはやはり囃子方の音楽ではないのだろうか。

　能の舞の方は世界中にどこか近いものはあるけれども、大鼓とか小鼓とか掛け声の謡の方は世界中のどこにもないのではないか。実に気持ち悪い感じがして、不気味である。

　これは一体何なのだろうといつも思うのであるが、その独特の旋律とパターン化されている舞がセットになって能の舞台は出来上がっている。舞いに関しては本当にパターン化されているので舞いだけを見ても面白いのか面白くないのか分からない。

　装束を見ると本当に絢爛豪華であるが、他の所は殺風景で明かりは煌々となっているから全くドラマチックではない。照明とかで場面を盛り上げたり音楽で演出をしたりということとは違って全てがちぐはぐな感じで全てが調和していないような感じなのだが、そこで観客が心を働かせて演者と観客との相互作用によって能の世界が見えてくる、ということになる。

　すなわち観客の眼力がなければ単なる演劇になってしまう。

　この点、ポール・クローデルの能批評と昭和34年にやって来たフランスの文化使節団の言った「死ぬほど退屈な演劇」ということを思い出す。僕にはこのことが良く分のだが、観客の方が能の世界に入れなかったら、死ぬほど退屈である。

　他方でポール・クローデルは本当に恍惚として能の世界に入り込むことのできた人であった。

　つまりこのように、同じフランス人が観ても、死ぬほど退屈だというのと、本当に素晴らしかったというのと両極端が生まれるのが能であると考えられる

　また西洋文化の中では、能のように暗くて集中するようなものは怖がられるのではないのだろうか。

　明るく幻想的なものが好まれるのであって、そもそも能のような劇はないのではないのか。

　90年代にロンドンにいた時には、コンテンポラリーなダンスの学校で能の所作を真似てみせたこともあったのだが、そのおどろおどろしさは歓迎されることがなかった。

　コンテンポラリーなダンスというのは軽快で明るく、美しくという感じであるから、それは能の持つ雰囲気とは異なっていた。

　当時のイギリスの文化としては、舞踏はパリの文化として受け入れられていたのだったが、能の場合にはそうではなかった。なお能の場合には、舞踏に近いと考えられるし、ドイツの人には能の文化の事を理解してもらえていたこともある。

　ところでコンテンポラリーなダンスの中でも「悪魔の踊り」などはあり、そのような踊りであれば問題はないのであるが、みな本当にコンセントレーションしてしまうと怖がってしまっていた。

　「悪魔」なら「悪魔」で「悪」を踊るのは良いのだけれど、能の場合にはそうではないからなのだろうか。この点、能のようなコンセントレーションは西洋人には耐えられないのではないのかとも考えた。

　「退屈」というよりか「不快」なのではないのだろうか。

　いや、ここで述べられている「能が退屈だ」というのは、そこまでは捉えられてはいない。

　要は本当に退屈だということを述べてあるのである。

　ただ能面だけをなぞって見ていたら、動きがこんなに退屈なものはないということである

　江戸時代になってから、特に動きがゆっくりであることもある

　また謡などは意味が分からないだろうし、全く理解できなかったら、これほどに退屈なものはない。

　能では普通ドラマチックなものが一つも無く、神劇などであれば心理表現などが表現されていて内容が分かるのだが、能の場合には謡を聞いても内容が良く分からないし、ちょうど声明を聞いているようであるから、相当に勉強していれば別であるがその声明を聞いていてもその意味するところをその場でリアルに汲み取ることは出来ない。パッと聞いてパッと分かる世界の話である。

『井筒』ならば「筒井筒 (つーつーいーづーつー)となるので何を言っているのか分かりにくい。

演劇だとそうはならず、演劇だと言葉の意味を相手に理解させるようなセリフ回しをして活舌良くする。

その活舌が上手く相手に説得的に響いていくようにする。

そして観客が心の内に表象を作って、観客がそれを感受して演者が動作をしたら心の中で同期していくのだけれど、能の世界は観客を放ったらかしで能楽師が能の世界を演じていくようになっている

すなわち、観客が感受性を働かせて能の世界に入り込めなければ本当に死ぬほど退屈な思いをすることもありうる。観客は、放っておかれるので、言い換えると遊べないので退屈である。

　しかしポール・クローデルのように一端能の世界に入り込んだら「えーっ、こんな凄い。これは一体何か。」というようになる。そうすると全てが新鮮にそして神秘的に見えるようになる。だから能の舞台は全てが新鮮であって神秘的なものなのである。

　舞台が新鮮で神秘的なものとして感じられるところまで、見えてくるような所まで自分の身心が入り込めるかどうかということが大変重要になる。だから観客にも観る力が必要なのである。能程に観客の力が要求されるものはないのではないのか。

　舞台に出ていて一番嫌なことは観客がおしゃべりをしていることである。

　「シーン」としている方が良くて、そういうのを見てしまうと物凄くテンションが下がってしまう。

　観客が能の世界に入り込んでいるのかどうかは分かるものであるのか。

　観客の方が能にのめり込んでいるのかどうかというのは分かるものである。

　この前の『道成寺』の時もそんな感じで、伝わってくるものである。

能はそこが凄く不思議であるのだが、他の演劇の場合においてもインタラクションはあるものである。

　やはり単なる受け身ではなくて、敵の中に入り込む、それを何かの形で表現をしたり、拍手をしたり

掛け声を掛けたり、もちろんしない場合もあるけれども、やはり何かの交流はあると思われる。

能の場合には観客はそれを表現しないものであったし、拍手さえしないものである。

今はするようになったけれども、しないのが基本である。

能はちょうど、ミサのようなものである。

当にミサであるのだが、神社の儀式では、そこに参列している人もやはり鯱張って厳格にするものである。でもその儀式が緊張感を持って素晴らしく行われていくかどうか、その密度や濃度は全て分かる訳である。そこでは皆がその荘厳な世界に持って行かれる訳である。だから能も儀式である訳である。

　その神事の場合の一番のピークは「祝詞奏上」と「玉串奉奠」の時である。

　「玉串奉奠」の場合には1人1人が玉串を捧げることによって向かい合うので、本当に祈りが玉串になるのだけれども、全体の儀式の演劇性というかピークとしては祝詞を奏上する瞬間になる。

　他に、他の劇の場合には、たとえばそこで演者が倒れたらそこで幕を引いて終わりとなるが、能の場合には主役が途中で倒れたら誰かが救急で運んで後見が続きを舞うようになっていることもある。

そのようにして一曲は絶対に終わらせる。ちゃんと成仏させないといけないということでもある。

　実際にはそうならないこともあるけれども、そうなのである。

　残念なことに、昨年の『京都薪能』で『杜若』という曲を舞っている時に笛の帆足正規先生が公演中に倒れて亡くなられている。それでもその曲は最後まで舞い続けられたということがあった。

　ちょうど笛が終わる頃であって、帆足先生は吹き切られた。

　それは最高の亡くなり方とも言えるのではないのだろうか。

　当日、そこに救急の医師はいたのだが、そこまでの処置が出来る先生ではなかったということもある。

　だから、今年からはそこまでの処置が出来る医師を常駐するようになった。

　原因は、寒い日だったからか体調が悪かったからかまでは分からないが。

　続いて17頁の「居眠り大歓迎」のところであるが「日常性を捨てて臨む」これがどれくらい出来るかどうかである。日常性を持って見ていたら退屈そのものであるが、観客がその日常性を超えられれば「物理的時間・空間を超えた伝統劇の中に意識と無意識の夢現の状態の中に半醒半眠の状態に入ることが出来た時に能の持っている非日常的で夢幻的な世界とちょうど感応するようになってくる。

　また「舞台上の所作の象徴性と呪術性による特殊な雰囲気に酔って、現実との離脱現象が生じるのである。」ことが述べられている。すなわち、演者が世阿弥の言葉を借りるならば「離見の見」の状態にならないといけない。

　そして、観客もそれをミラー・ニューロンのように一種の写しのような状態にならないと本当は能の世界には入ることが出来ないということなのである。

　「離見の見」というのは演者だけではなくて観客もそれに近付くということであるのだと考えられる。

　優れた鑑賞者とは、そのようであるべきであって、そうでないと夢幻の世界に入ることが出来ない。

　ポール・クローデルも割とその状態に近かったと考えられる。

　他に、パリでポール・クローデルの「繻子の靴」の公演がされたことがあったが、河村博重先生もその公演に地謡で参加されていらしたことがあった。その時には野村萬斎先生もいらしていた。観世栄夫先生のすごい所は、曲の内容は知っているのだが謡はきっちりと覚えておられないのだが、楽屋で本を見られたりしないで公演に臨まれることであって、途中で違うことを言われてから詰まったりしながらも謡いながらだんだんと良いところに持って行かれるところである。

　また人によって楽屋での過ごし方は違うものであるのだが観世栄夫先生の場合には物凄く早い目に装束を着けられて開演までに一眠りをされる。

梅若六郎先生ならば装束を着けられるのはぎりぎりの時であり、出られる前には喉を潤されるためにチョコレートなどを食べられている。

この点で、舞台の直前に眠るということは極限の集中状態の中で意識と無意識の状態の絶妙のバランスを取っているということでもあるのだろう。

ディスカッション3 (18頁初～21頁4行目)

　ここでは田楽と「物まね芸」の猿楽の2つが組み合わさっていること、具体的には一番冒頭で舞われる「式三番」の「翁」「千歳」「三番叟」の中にも表れている。

　また演者達の特別の神事的なことが表現されているが、特に興味を持ったのはそこで「翁渡」という呪文を唱えるとあるが、この「翁渡」というのはどういうものであるのかということであった。

　この点、「翁渡」というのはどういう呪文であるのかということに関しては、とても神聖なものであるために言ってはいけないことになっている。別の言葉で簡単に言うと、平和を祈る短い言葉であって所謂「天下の御祈禱」のようなものである。

　そして『翁』の一曲だけが橋掛かりの真ん中を通って他の曲は全て右方を中心にして通ることになっている。所謂「神様の道」である。

　そして19頁8行目からの所では、金春國雄先生の捉え方によると「式三番」の演能の過程というのは、まず『翁』によって「神迎え」し、千歳と共に神の躍動を言告ぎつつ「神遊び」し、そして三番叟が「神送る」というように考えているということが述べられている。

　写真の『翁』は観世寿夫先生のお父様の観世雅雪先生であり、その後ろの後見が観世寿夫先生である。

　19頁上の写真の1番右にいるのが観世寿夫先生である。

　その隣にいる右から2番目の先生が7世観世銕之丞・観世雅雪先生である。

　そして写真では、左側にいる先生が「千歳」である。

　能には自然の持つ威力を霊的な存在として信仰の対象とするシャーマニズム的要素が色濃く残っていると述べられているが、20頁の方に行って、ここには農耕民族として築き上げた日本文化の基礎構造ともいうべき名残が色濃く残っていると指摘されている。

　ところで、鎌田東二先生の考え方によれば、金春國雄先生の指摘することだけではないというところがあり、『世阿弥』の中でこの前に書いたのは、ヒシギ音の能管の音は弥生時代以降の文化ではなく間違いなく縄文時代以降の即ち「岩笛」の音であるのでこれは別に弥生時代の農耕儀礼が能になったとは思わない、ということがある。縄文時代の日本人の神観、感覚とか自然観とかそういうものも能の中へと流れ込んでいるものだと考えている。

　他に、能の囃子方にもその辺のことは非常に感じることが出来て、弥生時代からそういうものが出来てきたとは考えにくく縄文文化との関連性を感じる。

　確かに、能管の音は物凄く強烈であり、掛け声に関しても当に「あの世からの呼び声のような」感じである。この「あの世からの呼び声のような」音が弥生時代の農耕民の調和的な生活ぶりの中から出て来るとは考えられない。火焔式土器とか土偶とかを感じさせるのであり、その部分も含み持っているということである。

　五穀豊穣を願って天下の御祈祷をするというのはその時代の一般の風潮としてあるが、申楽にはアクロバティック的な要素があるし、アクロバティック的な要素には修験道も関わっている。修験者には山の神の狩猟採集民族の生活が入り込んでいる。狩猟者の生活の中には縄文時代からの熊を捕ったり鹿を捕ったりするような生活の歴史がずっと流れ込んでいる。そういう意味では、農耕と狩猟採集の縄文との両方を根底に持っている。

　修験道の儀式みたいなものと能とはどこかで共通点はあるのだろうか。

　ありますよ。三番叟がそうで、三番叟は烏飛びというのをやります。

　能の方では野村萬斎さんの「烏飛び」が有名であり歯黒修験などの場合にも「烏飛び」と言うんですよ。

　鎌田東二先生は、1月28日、4月20日のGinza Sixの観世能楽堂の初日に招待をされて観に行かれていた。観世清和さんの『翁』、観世三郎太さんの『千歳』、山本東二郎さん(人間国宝)の『三番叟』を観られた。山本東二郎さんの『三番叟』は「ピョーン、ピョーン」と可愛らしい様子のジャンプであった。

　それに対して、野村萬斎さんの烏飛びのジャンプは力強く高さのあるジャンプであった。

　烏飛びは、やはり験力を現すので、これが出来ないと三番叟はできない。

　特に、翁はよいのだが、千歳と三番叟の場合には本当に躍動するような舞が出来なければならない。

　三番叟の持っているそうした部分は、完全に修験道である。あの「揉ノ段」という前半の部分である。

　他方で「鈴ノ段」の方は確かに農耕儀礼である。鈴ノ段では鈴を受け取ってから大地に向かって鈴を一振り一振りして、大地の豊穣性というものを言祝いで、大地の地霊を呼び出して鎮め、活性化させていくのである。それはちょうどオーストラリア大陸の先住民族であるアボリジニーがディジュリドゥを吹くようなものである。それは当に農耕的である。

　18頁の最初の所では、猿楽と田楽とを分けて田楽というのが農耕民的な祭儀牲であり、のどかなリズミカルなもので、猿楽は激しく狩猟民族的であり呪術的な要素を含んでいるものであるということを述べているように思われる。

　狩猟民とは書いていないけれど修験道みたいなアクロバティックな身体の使い方という点ではそうなりますね。田楽も平時は武術かどうかよく分からないが、田植えをしているようでいて、何かあった時の兵士の隊列とかともリズムを合わせたものになっていたということもある。所謂、集団行動の練習であり、太鼓を打ちながら真っ直ぐになったり横になったりするという要素がある。

ディスカッション4 (21頁5行目～23頁9行目)

　この21頁にある「呪師走り」ですが、今現在は興福寺にある修正会で行われている。

　また春日大社でも行われていると言われている。

　修正会というのは知らないけれど修二会の方ならば、人数は時によって異なると思われるが3人の役者がいてその中の1人を鬼に見立てて阿吽がそれを退散させるものである。

　鬼というものをたとえば災害や人災に見立てて、それをクリーニングする儀式である。

　それが今は太陽暦であるが、太陰暦の時に2月3日が大晦日に当たり、節分もそうであるが災害や人災を鬼に見立ててクリーニングするということが行われていた。

　最初は神社の人が行っていたのだが、それを能楽師がやるようになった。

　だから能には『翁』と春日大社の「呪師走り」にも能楽師が出演していたのである。

　「呪師走り」は3人が出て、能面で言ったら口を閉じているのが「べし見」で、口が開いているのが「飛出」が鬼を改心させ退散させる。そういうことによって平和にしていくということが行われている。

　所作に関しては観たことがないので分からないが、その流れが「鬼ごっこ」になるのではないかとも考えられる。呪師走りという呪いの呪術性というものをこういう風に持っていって、鬼を退散させていくということである。その鬼は退散させられるのだけれども、実に重要な役割を果たし、観世家は翁の面よりも鬼面の赤鬼と青鬼を家宝のように大事にしている。鬼面には災害や人災を祓うべき役割があったということであり、天下の御祈祷のためには無くてはならないものである。

　天下を平安にするためには、鬼が働いてしまってはならない。

　つまり、鬼の働きをどのように消し去り、退散させて平和な平安な状態を導き出すのか、それが天下の御祈祷になって、鬼の力を封じ込めていくためには鬼以上の力を能楽師が持たなければいけない。

　鬼と翁はちょうどコインの表と裏のような関係である。

　三番叟の黒式尉には、ちょっと鬼っぽいところがあるんですよね。

　鬼とは言えないけれどマジカルなものがあり、翁の方は神性を象徴するのだけれど、猿楽的な呪術性は三番叟が象徴しているのだと考えられる。また衣装についてもそれを象徴するものになっている。

　その上で22頁の「前ジテ」「後ジテ」の関係に関して、能は演者と観客によって共同制作するものであるということを述べている。

　それは両方による「招魂」の営みであり、呪術であって、そこに何者かが到来しなければならない。

　何事かが起こることを劇的なるものを表象する、再現するものが演劇であるとするならば、そのような事件や出来事を再現するのではなくて、そこに神様なり霊なりを到来させねばならない。

到来させるのはシテ方や演者であるのだが、それを目撃するのはワキ方であり観客である。

「観客との間の共同制作」とは、ここで観客はワキ方でもなければいけないということである。

そしてワキ方は、霊の姿というか本体を目撃することになる。

ワキ方の先生は、生きている人なので面は着けない。

金春國雄先生の言っている「呪術性」とは極めて重要な部分である。

「三段階の美」というところからは次回に譲ることにして、次回で全体を見ていった後でまた世阿弥に戻りたいなと考えている。

**四、河村博重先生、山田ようこ先生、鎌田東二先生のトークとお知らせ**

修学旅行生が99年から昨年までにのべ34万人河村能舞台に訪れて能を体験しているということは、日本の教育界にどれ程の貢献をしていることか分からないですね。

河村能舞台が日本で一番ではないですか。

河村能舞台が使えない時には金剛能楽堂とか、観世会館で行っています。

実際に体験すると全然違いますよね。

宣伝ですが、6月20日過ぎに私の博士論文が青土社から『言霊の思想』という本になります。

是非とも能を勉強している皆さんには、言霊の問題を考えて頂きたいと思っています。

謡には「言霊」があり、能の中には言霊の呪術性が入り込んでいるので、是非それを読んで感想などを聞かせて頂ければ幸いです。

**五、感想および考察と次回の予定**

①6月の世阿弥研究会では、テキストの金春國雄先生の『能への誘い―序破急と間のサイエンス―』を手がかりとしながら常に舞台稽古に励まれ、能に新しい息吹を吹き込みつつも完成への無限の挑戦を続けておられる現代の能楽師の先生方が大切にされている哲学とは何であるのかということに関する検討を進めて来ることができたと思われる。

②また世阿弥研究会のルーツや世阿弥の伝書の読み替え等が行われるようになった背景にはどのような経緯があったのかということに関して理解を進めることも出来た。

③前半では河村博重先生による多様なレクチャーによって普段使わせて頂いている河村能舞台と能楽の持つ面白さに関して、河村信重先生の始められた能楽おもしろ講座やこれまでに河村能舞台を訪れて能楽を学びその面白さを体験されて来られた人々の歴史と共にお話を伺いつつ理解を深めて来ることが出来た。

④後半のテキストの読み込みを通しては、『能への誘い　序破急と間のサイエンス』と河村博重先生の出会いに関する物語からテキストの読み込みを通して、能楽の伝統や文化を伝えて来て下さった先人の弛まぬ歩みについて理解を深めて来ることが出来た。

⑤その上で参考文献や参考資料について調査し、1つ1つに目を通していくとさらに能の世界の持つ伝統や奥行きと未来に向かう発展可能性や広がりに対する理解を進めることも出来た。

⑥6月11日(日)の平成二十九年度「第二回河村定期研能会」では、味方健先生の能『半蔀』と河村浩太郎先生の『邯鄲』の舞台を観させて頂いた。それぞれの舞台ではシテ方の先生と後見の先生との絶妙なバランスの中で曲が進行していくところがとても印象的であり、またワキ方・地謡・大鼓・小鼓・太鼓・笛の先生方が舞台の上に美しい夢の世界を現出させていかれるところが素晴らしいなと感じた。

⑦次回の世阿弥研究会は7月28日(金)18時より河村能舞台で行なう。

　なおテキストとしては参考文献①の金春國雄著『能への誘い―序破急と間のサイエンス』の続きからである。

参考(参照)文献・資料一覧

1. 金春國雄著『能への誘い―序破急と間のサイエンス』淡交社 1980,pp.12～41.
2. 西野春雄,羽田昶編代『能・狂言事典』平凡社 1987,「井筒」「大原御幸」「邯鄲」「砧」「俊寛」「大瓶猩々」「高砂」「道成寺」「半蔀」「船弁慶」「八島」pp.22～23,pp.38,pp.47～48,pp.49～50,p.73,p.91,pp.92～93,pp.107～108,p.119,p.132,pp.150～151.
3. 小林保治,森田拾史郎『能・狂言図典』小学館1999,「井筒」「大原御幸」「邯鄲」「砧」「俊寛」「猩々」「高砂」「道成寺」「半蔀」「船弁慶」「八島」

p.151,p.148,p.154,p.194,p.203,p.158,p.160,p.149,p.224,p.165,p.237.

「秀吉の能楽政策」p.89, [能の歴史]「戦後の再起と繁栄」p.93.

1. 丸岡明編『能楽鑑賞事典』河出書房新社1961,「井筒」「大原御幸」「邯鄲」「砧」「俊寛」「大瓶猩々」「高砂」「道成寺」「半蔀」「船弁慶」「八島」pp.100～101,pp.133～135,pp.155～157,pp.162～163,pp.214～216,p.252,pp.255～257,pp.287～288,pp.318～319,pp.344～346,pp.377～378.

⑤ 小林責, 西哲生, 羽田昶著『能楽大事典』筑摩書房2012,

[七]能楽道具図録「作リ物」「小道具」pp.1020～1026.

[一一]楽器(四拍子)図「笛」「小鼓」「大鼓」「太鼓」pp.1102～1104.

⑥ 大津雄一,平藤幸編『平家物語 : 覚一本 : 全』(改訂版)武蔵野書院2014,「灌頂巻」,pp.461～474.

⑦　説話と説話文学の会編『説話論集第二集 説話と軍記物語』清文堂出版,1992,岡田三津子「謡曲《大原御幸》の女院像」,pp.231～268.

⑧　田部隆次編『日本を觀る』青山出版社1942,長谷川善雄譯「ポール・クローデル」,pp.405～430.

⑨　鎌田東二著『世阿弥 -身心変容技法の思想』青土社2016,「第四章 身心変容技法の展開」pp.141～179.

⑩　増田正造著『世阿弥の世界』集英社2015,pp.224～236.

⑪　観世寿夫著,荻原達子編『観世寿夫 世阿弥を読む』平凡社2001.

⑫　NHKエンタープライズDVD「井筒:能:観世流」(2006).

⑬　NHKエンタープライズDVD「能: 俊寛; 能: 猩々乱: 観世流」(2009).

⑭　GBS実行委員会編『論集東大寺二月堂 : 修二会の伝統とその思想』東大寺,2010,pp.109～146.

⑮　松尾恒一編『儀礼を読みとく』「修正会・修二会を読み解く」総研大日本歴史研究専攻・国立歴史民俗博物館,2006,pp.53～111.

⑯　銕仙会編『花は心:観世華雪・雅雪・寿夫』白水社1990,pp.77～120.

⑰　観世寿夫著『心より心に伝ふる花』白水社1991(白水Uブックス;1008)