**世阿弥研究会　17年7月28日(金)　振り返りと考察**

目次

一、7月の公演の振り返りとやなぎみわさんの公演の案内　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　1～2頁

二、金春國雄著『序破急と間のサイエンス』の講読　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　2～13頁

ディスカッション1 (23頁10行目～28頁末)

ディスカッション2 (29頁～33頁7行目)

ディスカッション3 (33頁8行目～40頁4行目)

ディスカッション4 (40頁5行目～41頁4行目)

三、感想および考察と次回への連絡事項　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　14頁

参考(参照)文献・資料一覧　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　15頁～16頁

**一、7月の公演の振り返りとやなぎみわさんの公演の案内**

1)、片山家の「能装束展」と片山家について

 今日の(28日)、明日(29日)、明後日(30日)と京都府京都文化博物館で片山家の「能装束展」がありま

す。入場は無料で、最終日の30日は17時までです。

また、片山家は何処にあるのかというと、花見小路・新門前通りの四条を上がったところで割と入り

組んだところにあります。

家自体が「女紅場」というか「京舞」と両方をやっておられるので八千代先生も住んでおられる。

場所は分かりにくいところだけれども、いつも8月1日には「八朔」と言って祇園町の人が挨拶に来

られる時にはテレビ局のカメラマンの方が家のところに来られている。

2)、片山九郎右衛門先生の7月公演について

 この前、7月16日(日)頃に天河弁財天社で片山九郎右衛門さんを観ましたが、お風邪をひかれていた

のか声が出にくそうだった。

それは7月の片山九郎右衛門先生の予定が物凄く忙しかった関係があって、少し声が出にくくはなっておられるのだが、7月8日(土)には、大阪の大槻文藏先生の会で復曲能「碁」を舞っておられた。

また7月15日(土)には片山定期能７月公演で能「松風 見留」を舞われておられた。

3)、「面白能楽館」の「桃太郎」について

 今日は「面白能楽館」のリハーサルで、能「桃太郎」の後見をした。

「桃太郎」については京都新聞の2017年7月20日(木)の夕刊にも出ていて、「桃から生まれた桃太郎」というのを、能の曲にした企画公演が明日ある。

「桃太郎」は鬼退治の話であるので、同様に鬼退治の曲の能『大江山』もされることになっていて河村博重先生は地謡をされることになっている。

だから謡の中に「も―もたろうさん、ももたろうさん―」「お腰に付けた吉備団子」とかそういう所が出て来る。新聞では、全部衣装を着けた状態で写真を撮って頂いてある。

4)、やなぎみわさんの「日輪の翼」について

これは以前に「PARASOPHIA : 京都国際現代芸術祭2015」の時に鎌田さんと一緒にやらしてもらったやなぎみわさんの「日輪の翼」公演についてで、今度は、9月に京都で公演がある。

昨年は地方の方で行われていたのだが、今年は京都の河原町十条で行われることになっている。

日程は9月の14日(木)、15日(金)、16日(土)、17日(日)の4日間であり、タイムズ鴨川西ランプの特設会場の方で野外公演が行われることになっている。

　



**二、金春國雄著『序破急と間のサイエンス』の講読**

ディスカッション1 (23頁10行目～28頁末)

　ここのところを河村さんはどういう風に考えられていますか。

　ちょっと話は出来るのですけれども、ここに出てきたことでは世阿弥が足利義満に非常に愛されたということで「花の御所」という足利将軍家の邸宅がちょうどこの辺りにあるんですよ。

　南端が室町今出川の辺りから北は同志社大学の南くらいまであり、ちょうど河村能舞台は殆ど「花の御所」の近くにあって、室町今出川の散髪屋さんの隣に1つ石碑が建てられてある。またそこを北に上がったところに大聖寺というお寺があって、その境内にも「花の御所跡」という石碑がある。

　そして「三段階の美」の所の最後に出てきた「幽玄」のところで、若い男とか女とか出て来ているけれども若いピチピチなギャルというのが「時分の花」であり「幽玄」なのである。

　今だったら物凄くお年寄りなどの方が奥行があるということになっているのだけれども、それはちょっと後期になってからの感じであり、最初の時は異なっている。

　また「老人」のことは3種類書いてある通りであって、『高砂』のように神様の化身である少年とか老人というのは神に近いという理解で、アメリカに出会っても年をとっていくのは非常に神様に近いということで、後に神様になるという理解へと繋がっていった。

　あと「木の精」とか「柳の精」というのも「物にも意識がある」というもので人間の老人の姿になり、

自分が弔って欲しいから遊行柳の所にやってきて弔ってもらって成仏していくということになる。

　他には、能は老女の曲が一番重く、28頁に出てきた『姨捨』『檜垣』『関寺小町』という曲が一番重い。

　男の老人の曲で一番重いのは『木賊』という曲である。

　片山九郎右衛門先生が今年の片山幽雪先生の追善会で若くして、能「檜垣」を10月に舞われる。

　東京でも追善会があり、それは片山家の御家の曲である。

　『木賊』に関しては余りやらないのではなくて重い曲であるから余りできないのである。

　100人能楽師がいたら『木賊』を舞うことが出来るのはおそらく2、3人ではないのかと思われる。

　同様に『関寺小町』の場合にも2、3人ではないか。

　片山九郎右衛門先生は「関寺小町」を3回舞われているけれども、こういう人は珍しいのではないの

だろうか。

　ここのところは、論理的には美を3段階に分節をしている。

　「花」と「幽玄」と「老寂」である。

　「花」は「時分の花」があるように若さとか視覚美であり、形になっていて、誰しもが感じられるよう

な感覚美というものである。

　その感覚美というのは人間の感覚器官で感美することが出来て共有することが出来るので、たとえば

子供がいて可愛がっているとしたならば、子供が持っている華やかさのようなものが現れ出て来ること

が分かるし、少年などの若い人の演目で美しく優雅に舞っていたらその美しさを感じられる、そういう

段階の美のことである。

　ところで、そういう段階の美がどんどんと深まっていく、この美の3段階というのはその美がより微

かになって、非視覚的なものになって見えなくなっていくということの中に表れていて、この辺が世阿

弥の論理の面白いところ、特徴的な所であると思います。

　まず「花」という感覚美を置く。

　プラトン的に言うと「イデア」であるが、感覚的な肉体の美から始まって精神的な美の段階に至って、

そして究極的な美の美学、本質的な所へと至る、そういうプラトンの美に対する考え方にちょっと構造

的には似ている。より非義的な美の世界がある。その中間段階として、真ん中の段階に「幽玄」を置く。

　「幽玄」は「花」よりも一層に微妙なものであり、「幽」という字も日本語的な意味としても「かくり」

であって「玄」というのは「黒」である。そのために、暗くて微妙で視覚的にはよく分からないことであ

る。「玄」は視覚的には分からないものである。

　だけれども、その「玄」の中では物事の気配が物凄く感じられるものである。

　すなわち、気配を感じるということの中には「暗い」ということが重要な要素になってくると考えられ

るのだけれども、そういう「幽玄美」の段階というものが次に出て来る。

　そして最終段階で「老寂」を置く。

　そこに能の一つの極致、特徴を見ようとしている。

　感覚美の世界というのは、世界に共通しており、特にヨーロッパの演劇やクラシックバレエなどでは、

躍動し、跳躍をするなど若さが必要である。

　ある舞踊論者に「老い」を「美」として見る文化というのは世界中にどれくらいあるのかと尋ねたら、

ヨーロッパでは「老い」を「美」として表現するということは考えられないということだった。

　「老い」は「醜いもの」で「老醜」というカテゴリーの中にあって、「美」はやはり「若さ」であると

いうことであって、この考え方は世界的にも先進諸国などでもそうである。

　「若くて」「健康で」「ピチピチと動ける」ことが好まれている。

　だけれども、もっともっと深い美というのは「老い」の中で現れ出て来るということがある。

　さらに、もう一つは「老い」の「悲哀」であり、ここで出て来る『姨捨』『檜垣』『関寺小町』とかは

「老い」の無残さというものが業火となって老女の霊を苛んでいる。

　そういう「老い」の一番悲嘆に暮れているような世界を表現するんですね。

　「老い」の美の一つの極地が『翁』とか『高砂』ということになるが、お祝いごとの神儀的なものであ

る。もう一つの老いは、もうどうにもならない救い難いような悲しみや執念のようなものが出て来る「老

い」という両極があって、この老寂の世界にはこの両極がやっぱりあると思うんですね。

　これを演劇として、老人の妄執のような世界を描き切るというのは、能の一つの特徴となっている。

　世界の演劇の中では、ここまで悲惨な「老い」を描いたものは少ないかもしれない。

　家元でも、20代で『姨捨』は舞うことが出来ないとかもある。

　いくら偉くとも曲の持つ世界観があって、ある程度の年齢にならないと舞うことが出来ないというこ

とがある。家元なら『道成寺』ならば18歳で舞うことが出来るのだけれども、舞うことが出来ない曲が

ある訳である。それでも、他の能楽師の先生に比べると最も早い年齢で舞うことが出来るようになると

いうことではある。

　普通の能楽師が『姨捨』を舞うのならば60歳とか65歳にならないと舞うことが出来ないのである。

　この中で一番高年齢になって舞うことが出来るものは『関寺小町』であるが、家元や分家クラスが舞う

ことが出来るのであって、普通の能楽師の先生は舞うことが出来ない。

　たとえば、片山何某クラスとか取り巻く人が80歳くらいになるとかでないと舞うことが出来ない。

　河村博重先生の場合には『関寺小町』を舞うことが出来ないということになるだろうし、もちろん、舞

台の上できちんと声が出せなければならないということもある。

　それと面白いことは、『姨捨』『檜垣』『関寺小町』については、世阿弥が「夢幻能」「夢幻能だけ最上級」

と言っているが、これらの曲は3曲共に現在進行形の曲であり、いわゆる現在能ある。

　現在能を最上級にしているのであり、それも一捻りというか、世阿弥が自分で作ったのは『井筒』など

の夢幻能であるのだが、今までにあった曲を最上級にしている。

　それも一捻りして、逆説と言おうか、年をとって無残な姿というようにしている。

　私は『世阿弥 -身心変容技法の思想』の中で「能はグリーフケア、スピリチュアルケアである」という

ような言い方をしましたが、本当に「姨捨」「檜垣」「関寺小町」などのように老醜を晒していくようなも

のを観ると、そこの中に一つの美の極を観るというか、こういう中にすら幽玄というものを見出そうと

する能の世界というのは、非常に人間に対する洞察とか「もののあはれ」というものが深いと思います

ね。まさにそれが「グリーフケア」のようなもので、それを美しく演じるということに意味があると思う

んですね。

　だから『姨捨』ならば、「悲しい」「辛い」「憔悴」「妄執」みたいなものが汚く舞われるのではなくて、

そういうものの持っている悲しみだとか「あはれ」というものを美しく、品良く舞っていくことが重要に

なり、当に「人間の業」みたいなものが、醜いけれど美しく上品に舞われていくことになる。

大事なのはやっぱり浄化だと思われるし、その浄化が起こるためには子供が子供の発散する力や美し

さを「パッパッ」と見せても、そこに何の奥深さもないではないですか。それはそれで、ああ素晴らしいな、良かったなで終わるのだけれども、こういう儚さの中にすら余韻が漂って来るような、しみじみとした「もののあはれ」があるというのは、そういう意味での「もののあはれ」の美というものを感じさせるものがある。

　美の味わい方の中でも非常に微妙な味わいがあって、人生の最晩年に出てくるもので、それは単純な

美ではなくて、もう練りに練った、練り後感のなくなってしまったような美的な感覚である。

ディスカッション2 (29頁～33頁7行目)

　1週日間前にちょっと「離見の見」ということで体験をしたことがあって、今度、河村家で9月3日に

能『隅田川』という曲を舞うのですけれども、女笠という笠を被っているのです。

　そこで河村博重先生が体感されたことには、いつも6の声を出しているとして「げにや人の親の心は」

と謡っていたら、笠のある関係で、自分では10位の音で謡っているように感じられるということがあっ

た。そのために、結構、声が出ているからこれで良いのだなと思って謡っていたら、片山九郎右衛門先生

から全然声が出ていないと言われたことがあった。

　6の声がお客さんにとっては、2か3にしか聞こえないようになってしまう。

　笠を被っているから、笠の中だけで反響してしまって、自分では「これは十分に声が出ているな。」と

思っているのだけれども、九郎右衛門先生は「声が小さい。」と言って怒ってはるわけであった。

　だから、倍位の声で謡わないと、お客さんにはきちんと聞こえないのである。

　それが河村博重先生のこの前に感じた「離見の見」であり、自分で思っている声の大きさと観客に届い

ている声の大きさとは違っているということになるのである。

　それは「声」というテーマに関してであるのだけれど、もし笠を被っていたら、6の謡の声をさらに強

めていって10に近付けていって、それで初めて観客にちゃんと謡の声が聞こえているなということにな

る訳である。その上に当日はまだ面も着けるので、さらに大きな声を出さないといけないということに

なる。

　それは、まだ「離見の見」ではないですよ。「離見」をフィードバックして自分の世界に持って行かな

いとダメなんですが、まず我見の世界というのは「6の声が10位出ているな。」ということであり、片山

九郎右衛門先生が「声が小さい。」と言っているのが「離見」であって見所の感じ方であり、それをどう

やって統合することができるかというのがその次の段階で、本当にそれが出来るためには上に眼がある

のか、下に眼があるのか、横に眼があるのか、どこかに眼があって全体を掌握しているような、一種の

「幽体離脱」状態のような眼が出来ないと「離見の見」は成立しない。

　僕がここの所で面白いと思うのは、やっぱり、西洋の哲学の中では対話というのが「dialogue」と言

われて、「dialogue」というのは「logos」を共有する、共有することによって何かが生まれる訳であって、

そこに対話が生れていく。そしてその対話を通して、真なるものを見出していくので、「私」と「他者」

というものを通してその次の段階へと向かっていくので、これは弁証法的になる訳である。

　そのソクラテスとかプラトンなどから始まる弁証法をヘーゲルは「正」「反」「合」という一つの定式化

をする訳だが、この論理も一種の弁証法なのである。

「我見」があって、「離見」があって、「離見の見」というもっとより高次の我というものがある。

だから、「私」というものは、或いは「彼我関係」というのは何段階かで、ある種次元を異にしているの

である。「この次元 = 一次元的な私」があり、「二次元的な世界の私や他者」が居て、「三次元な世界」の

中にある関係性というものがある。そういう、三次元的な世界までどうやって、一次元的なところから深

化することができるのかという問題かなという風に思われる。

　また「一次元」に付いても、ここでは3つの理想があり、(1)の演者の内面における彼我関係と、(2)演

者と観客の間の彼我関係と、(3)演者空間(能舞台)と観客空間(見所)の彼我関係である。

　　これらの3つの理想を含み持っている。そういう風なところを演劇にし、理論にし、かつ実践的な修行の段階にして展開しているところに能の独自の哲学というか、独自の構想力があって、私にとって大事なのは29頁の後ろから2行目の「能は神儀の模写芸能から脱皮し、芸術として大成した」という

ところである。能が神楽とどこが違うのかと言うと、ポイントはここにある。

　　神楽は、一体じゃあ何かと言ったら、簡単に言えば「神がかり」なのである。

　　神と一体になって、神になって演ずるのであって、神の世界を一次元的に演じている世界を「神楽」だとすると、能は三次元までそれを複雑化したものであり、特に「複式夢幻能」に至っては、そういう三次元的な世界に突入したのだと考えられる。神様の世界をコピーするという段階から、そういうことを意識化し、特に複式夢幻能がそういうことに対して最もデリケートなのであり演出も見事なのであるが、前ジテと後ジテがあるが、前ジテは現実のように見えるのだけれども、実は現実は裏というかその奥には本当は神なり霊なりがいる。後ジテでは、その神なり霊なりが本当の姿を現して、そういう神の声とか神の思いを響かせていくという構造がある。

　　或いは『井筒』であれば、紀有常の娘が出て来て、しかもその紀有常の娘が単に霊となって語るというよりは、男の衣装になっていて複雑に二重化していて、この紀有常の娘が在原業平と一体になりつつも、何かこう偲んでいるみたいな感じであって、ここはすごく、微妙さが良く出ていると思うのですが、そういう風な複雑なものを能は生み出していっている。

　　特に『井筒』の場合でも、何でもそうなんですけれども、能の後ジテというのは吸血鬼なんですね。

　　だから、亡霊は動ける時間が決まっていて、朝になったら帰るんですよ。

　　ちょうど、シンデレラのようでもあるのだが、昼間には本当の姿が見えなくて、あの世の人の場合にはそういう時間帯になると出てこられて活動(活躍)をされる。

　　私は能の事を「キョンシーダンス」とも表現をしていたことがあるのですが「ゴーストダンス」とも言えるし、根幹にあるのはいわゆる「亡霊舞踊」なんですよね。

　　だから、世阿弥が見出したものは、亡霊を語ることが美になるということであった。

　　美しい亡霊であって、おぞましいという意味での亡霊ではない。

　　「もののあはれ」を醸し出す亡霊の物語であり、その亡霊がいることによって「もののあはれ」の奥深さがより一層にしみじみとしてくる。

　　現在能はリアルであるけれども、神秘にまでは至ることがない。

　　現在能をいくらしても形而上学とか深い神秘には至らないのだけれども、複式夢幻能になると、極めて形而上学的になり深い神秘的なものがそこで醸し出されてくる。これを見出したことによって単なる「神楽」から「能」へという非常に高度な「芸術」へと展開したということになるのである。

　　歴史としては、「神楽」から「猿楽」へと展開をしていったのだろうか。

　　「神楽」から「猿楽」へと展開をしていったのではなくて、世阿弥が言っているのは「神楽」、「細男」、「能」という段階を踏むのです。

　　綿津見の中に出てきた細男が、すごく神秘な舞いを舞うんですね。

　　腰の所に鼓を持っていて、春日のおん祭とかでも出てくるが、その春日のおん祭の元になっているのが阿曇の舞・磯良の舞とも言われる志賀の神社の綿津見神社の辺りに伝わっている磯良舞と言われるようなものなんです。

9月17日(日)には志賀海神社奉納能で「わたつみ」の奉納があり、舞囃子「わたつみ」が舞われて、

　9月18日(月・祝)の14時からは、復曲能『わたつみ』が九州地方の大濠公園能楽堂であります。

まず御神楽の龍の舞、鞨鼓の舞が奉納され、片山九郎右衛門先生は、舞囃子 松浦佐用姫を舞われ、河村博重先生は地謡をされることになっています。

　　簡単に言うと「神楽」がある、「神楽」の次に「細男」がある、「神楽」が宗教だとすると、人間の世界で鎮めるとか呪術を生み出したのが「細男」の段階で、その次に「芸術」があると考えられる。

　　すなわち「宗教」から「呪術」へ、「呪術」から「芸術」へという流れがあり、「宗教」の段階は「神楽」であり、「呪術」の段階は「細男」であり、「芸術」の段階は「能」であるということにならないだろうか。

　　そういうような意味では、「細男」を世阿弥が意識していたということは極めて重要である。

　　『細男』の舞というのは、動きや所作においてどこか下手に見えるものであるのだが、ああいう風に様式的に下手さを演じると、芸術的な意味での美を超えた不気味さを生み出すんですよね。

　　その舞は不器用的なのであるのだが、不器用さが際立つものであるから、不気味になるんですよ。

　　その不気味さが、何というか、奥深いものを感じさせるんですよ。

　　観ている方からすると、それ程に調子が外れてしまうような何かがあるんですよね。

　　枠組みを踏み破るような何かがあって、同じ1つのパターンをずっと繰り返しているんです。

　　その繰り返すというのは、呪術の1つの構造なんですよね。

　　芸術というのは非常に洗練されてくるので、繰り返すというのは退屈を生み出すではないですか。

　　でも、呪術の場合には、結構繰り返すことによってトランス状態に入っていくんですよ。

　　芸術の場合には「鑑賞」というベクトルがあるので、同じものをやっているとつまらなくなってきて身震いしちゃうけれど、呪術の場合には同じものを繰り返すことによって集団的な沸騰の状態になっていくものなのである。「南無阿弥陀仏」も百万遍、唱えたら、身心の状態は変わりますよ。

　　でも普通の芸術で百万遍も唱えていたら、みんなもうつまらなくて居なくなっちゃうんじゃないですか。他に、音楽のレゲエみたいな、同じリズムを繰り返していく曲もある。また「催馬楽」についてはどうですか。

　　「催馬楽」の場合には僕も具体的に何とも言えないですけれど、「催馬楽」はまだ呪術よりは神に近いんじゃないでしょうかね。「東遊」とか「催馬楽」とかは、まだ綺麗であって不気味ではないですよ。

　　「阿知女作法」とかになると、ちょっと不気味な感じがする。

　　「あーちーめー、おーおーお」とかそういう感じになる。

　 だから不気味さという段階は結構、重要で、そして美しさにということになっていく。

　　ところで「レオナルド・ダ・ヴィンチ」や「モナ・リザ」は不気味ですよね。

　　その不気味さと美しさがちょうどすれすれのところであるので、「レオナルド・ダ・ヴィンチ」なんかは結構、呪術的なものと芸術的なものを、何かこう端境のようなものを感じるのですがどうですか。

　　でも、どこかでコントロールしようとしていますよね、今の話だと「鑑賞」に止まろうとしていますよね。純粋な「魔術」にはいかないですよね。

　　「魔術」的なものを含んでいるようには思うのだけれども。

　　あの「レオナルド・ダ・ヴィンチ」はゲイ(セクシャルマイノリティ)だったというのは本当ですか。

　　彼にはSalaì (Gian Giacomo Caprottiの通称)という弟子がいたのだが、そのSalaìがすごく悪ガキであって、物を盗んだりしていたのだか、住み込みの助手として一緒に暮らして「レオナルド・ダ・ヴィンチ」が亡くなった時の遺産の半分くらいをやるくらいに可愛がっていたのだけれども、ホモセクシャルの関係にあったと言われています。

 　僕はつい1週間前に沖縄に行ったんですよ。

　　沖縄に行って、久高島に行ってから、宮古島まで行く時の途中のANAの飛行機の中で「翼」という機内食を摂って福岡伸一さんという分子生物学者の本を読んでいたんですが、彼は動的平衡の理論で有名になった人ですが、生物世界は有機体的なダイナミズムを持っていて、要素還元的な単なるメカニズムでは捉えきれないんだということを書いていました。

　　この考え方は、割と古くそのような生物観・生命観みたいなものを現代の科学で捉えようとしているんです。その人がね、イタリア紀行を書いているんですよ。

　　全く違うジャンルの人でも読めるようになっていて、その中で、「レオナルド・ダ・ヴィンチ」を取り上げているんですね。「ダ・ヴィンチ」の中に潜んでいる深い構造のようなものをあぶりだしていこうとしているんですが、その前段回で、「ダ・ヴィンチ」の先生のAndrea del Verrocchioが「ダ・ヴィンチ」は物凄く美少年であったから「ダ・ヴィンチ」のことを物凄く愛した。「ダ・ヴィンチ」は先生のAndrea del Verrocchioに愛されるために凄い努力をしたみたいなことが書いてあって、これは結構、世阿弥の足利義満や義持との関係に似ているな、と感じた。

　　また何が芸術を生み出すのかと言った時に、「一体化する」ということ、ここで言えば他者と一体化するということですね。一体化することは、恋愛においても重要じゃないですか。神秘体験においても重要じゃないですか。でも、重要なのは、芸術について一体化できないという諦めを深く持つことの方が重要なんですね。一体化すると、男女ならば物語は生まれないんですよ。

　　また、そこに到達するまでの過程も重要である。

　　でも物語を生みたい時には、そのハッピーさが壊れなければいけない。

　　忍ぶ恋でも良いし何でも良いのだけれど、一体化に対する強烈な希求と、殆ど一体化しているという感覚と、でも永遠に近付けないし一体化できないという、このキワキワのところにいる時に初めて美的なものの強度が「ガーッ」と上がり、美的な技法もそこを埋めるために編み出されていくのである。

　　世阿弥があれ程に複式夢幻能の濃密な世界を作り上げたのも、「ダ・ヴィンチ」があれ程の世界を描き切ることが出来たのも、その辺の感覚というのは背景とか基盤にね、あったのかな、と思うと何だか

「ダ・ヴィンチ」は凄いなと数年前から思い始めたのが一層ね、あの「ダ・ヴィンチ」の凄さの芸術的な基盤が見えたような気がして面白かった。

　もう一つ言うと、「ダ・ヴィンチ」は非嫡出子として生まれているんですね。

　お父さんは公証人であったが、婚外子として生まれて、お母さんとは幼くして引き裂かれて父親の方に引き取られていくことになった。そのために乳母とかによって育てられていた。

　それは、John Lennonみたいですね。

　うーん、ある種のアーティストタイプとして類型化出来そうな気がしますけれどね。

　「喪失」ですよね。完全な喪失が彼我との強い一体感を求めさせ、願望としても殆ど一体化しているように思うけれども、現実にはそこに引き裂かれた自分がいて、引き裂かれる悲哀を感じた者が芸術家として物凄い物を産出していく。Bob Marleyも同じではないですか。Bob Marleyは、お父さんが61歳くらいでお母さんが16歳くらいなんですが、お父さんがイギリス人の男性で、お母さんはジャマイカ人であった。健康上の理由か、早くにしてお父さんが亡くなって、お母さんと兄弟3人くらいで色々と苦労を重ねていった。そして21歳の時に19歳の最初の奥さんと結婚をしてバンドを結成し活躍するが、36歳くらいの若さで亡くなっている。Bob Marleyは、過度に理想主義的で、顔写真を観ていても一つもハッピーな顔をして映っている写真がないくらいである。悲しそうというよりかは苦しそうである。笑っている写真を見ても、眉間にしわが寄っていて、苦悩している様子が分かる。

　私の音楽の師匠は、John LennonとBob Marleyと都はるみなんですよね。

　そこに共通して何があるかというと、「喪失」というか「欠如」というか「悲哀」がある。

　やはり、歌は根幹にある悲しみ(グリーフ)から生まれるんですよ。

　だから、悲しみ(グリーフ)みたいなものがないと、歌にならない。

　芸術というのは、そういうものを消化していく力があるのは、そういう人々の悲しみを解きほぐしていくような力が美にはあるんだと思いますね。

　やっぱり、『檜垣』にしても『関寺小町』にしても本当に悲しい物語ではないですか。

　そういう悲劇の悲しい物語を描けるということ、「no woman no cry」という名曲を作ることが出来るBob Marleyなんかは最大のグリーフケアだと思うのですが、John Lennonもやっぱりそういうグリーフケア的なものを持っている。また、都はるみにもグリーフケア的な要素がある。

　「アンコ椿」にもあるんですよ。

　私がBob Marleyの何に惹かれたのかというとですね、地元の政治家で流血するくらいにまで対抗しあっている政党同士がいて、その政党同士のトップをライブ中にステージに上げて握手をさせる、そして和解させたということがあった。

　だから音楽が、歴史を変えて、平和の道を垣間見せたようなことがあった。

　しかし、その後ではまた争いがあって、Bob Marleyが殺されてしまったのではなかったのだろうかと思われる。殺されたというのは、死因に明らかにおかしいというようなところもあったからである。

　その部分は残念なんだけれども、Bob Marleyが人一倍に理想主義というか、融和というか友愛というか、そちらに対する志向が常人以上に強いのは明らかである。

　Bob Marleyもそうだけれど、John Lennonもそうだからね。

　常人以上に平和主義者で、理想主義者であって「Imagine」を見たらそうじゃないですか。

　究極の世界を、パラダイスを夢見るdreamerでもある。

　それが凡人には腹立たしいというか理想は限りない理想主義なのだけれども「Bed In」とか凡人が見たら腹立たしいだけですよね。

　腹立たしいとは思わなかったよ。

　いやいや、一般的な解釈からいうと、あいつらは好きなことをやって、目立ちやがってとか、恵まれていない人から見ると報われていないなあと思うこともあるだろうし、好きなように理想を語ってみんなからちやほやされて良い気になりやがってということになるかも分からない。

　私はJohn Lennonのファンだから、そういう風に考えたことがなかったから。

　もちろん私もJohn Lennonのファンなんですけれどね、ただ何故ジョンレノンは銃撃されたのかという方に関心がある。きちんと調べた訳ではないのだけれど、収監をされている方の事情を考えていくと、そういうことがあるのではないのかとも考えられる。

　世阿弥も殺されてはいないけれども、佐渡に流されていますよね。

　佐渡に流されるということは、周囲に対して嫉妬ややっかみや一種の妄執などの色々なことを引き出している訳ですよね。世阿弥の息子の十郎元雅は殺されている。聖徳太子もそうですよね。

　原因は嫉妬だと思われて、聖徳太子の理想に対して限りなく共感する人もいるわけだけれども、左脳型の人物からは共感をされにくいところもあった。

ディスカッション3　(33頁8行目～40頁4行目)

ここは、金春國雄先生の独創的な捉え方が色々と出ているところですね。

とても面白いところで、空間と時間と人間との関係について述べられている。

1句の謡なんですけれども、七・五調の12文字を8拍の中に入れている訳です。

だけれども、12が8に入らないので8×2にして16の中に12を入れるようにする。

そうすると4つ余るので、半拍が息継ぎの場所であり、残りの3つが節になる。

　　具体的には「はぁーああ」とこれが2つ分になって、息継ぎがあって、「あー」となる。

　それをまばらに入れていくのが、謡なんです。

　　メトロノームのように8拍が「1・2・3・4・5・6・7・8」と同じリズムではなくて、上の句がゆっ

くりで、「1・・2・・3・・4・5・6・7・8」というようになり、上の句でゆったりと謡って、下の句で運ぶようにする。リズムとしてゆっくりの上の句は大鼓が打って、下の句では小鼓が受けて、だんだんと早くなっていく。また途中に「トリ」の間と言ってちょっとゆっくりとした調子で「よぉー、ほぉー」と打つ時もある。それが、打楽器とか謡の序破急ということになって来る。

　　この「破調」の問題というのは、ここの言葉を使って言えば、奇数か偶数か、或いはsymmetryか

asymmetryかということになるんですね。私の親しくしている縄文図像学者である石井匠さんが博士論文で書いたことは、縄文図像の極めて重要な特徴は、asymmetryであるということなんですよ。

　　たとえば、渦巻きのような文様を書いて左右対称にしていると、対称的な構造になるではないですか。陰・陽みたいなものは一つの対称性ですよね。だけれども、縄文の図像はどこか一つ必ず崩している。それで、たとえば1つの円を描くようなものを書いたとしても、その円をあえて円にしないで、ずらして隙間を開けていく。これが縄文の図像の大きい特徴を生んでいる。ある種のasymmetryな切断を生んでいる。ほんの少しだけ変えている。

　　もしそれが縄文時代から、日本にあったとするならば、事実あるのだけれども、ここで言うように法隆寺の西院のasymmetryとか、他の日本人の描くもの=Symmetryは生命世界の構造にそぐわないというかそういう直感や洞察があって、生命世界はSymmetryのように見えて目も鼻もちょっとずれているんです。完全なSymmetryにしたら死んでしまう。Symmetryは抽象に過ぎなくて、現実に生きている、生き生きとしているものはちょっとだけずれている。

　　このちょっとだけずれているということを一つの哲学というか一つの形式にまで高めているというのが日本の美学なのかなと思われる。

それが、ここで言う「破調の美学」の本質というか構造なのかなと思ったのですが、いかがですか。

縄文が1万年以上あり、弥生が600年弱位なので縄文の方が遥かに深く日本のメンタリティに根差していると思うんですね。たぶん縄文の方にasymmetryな美意識があって、それがずっと日本の文化的無意識の内側にあると思われるので、石井さんの書いたものをきちっと読んでいないので正確なことは言えませんけれど、そういうのを見ると、そうかな、例外はいっぱいあるのではないのかなという意見になるのだけれども言わんとしていることは分かります。

　　私の関心はたとえば、この図像は平城京から平安京に移ってきた時に、奈良仏教が政治に口を出すのでもう口を出させないために奈良からお寺は移築してはいけないということになった、それで東寺と西寺のみ建立が許された。西寺が崩れた後で、何とか復興をしようとしたけれども出来なくて東寺だけ残した。西寺の方は結局復興しないままに今日まで至っている。でもそこには何か意味があるのではないのかと考えられる。つまり片方のasymmetryの方が良い訳です。Symmetryの方をベースにしていてもasymmetryの方が我々の気持ちの中でどこか落ち着くところがある。

　　おそらく「序・破・急」というのも、3という奇数もそうだと思われるけれども、ヴェルサイユ宮殿が出来た頃で言うと、ヴェルサイユ宮殿というのは王様から見て全てが秩序立っているように見えるという構造を持っているんですね。もともとキリスト教自身が神の似姿として創られた地上の管理者としての人間がいて、善悪を自由意思で判断して生きていくというのが基本的な記述のされ方ですけれども、それをベースにしている。王様から見て全てを秩序付けるのでSymmetryになる訳です。強大な権力があると平安京もそうであるが、Symmetry式の都市計画になる訳です。ところで、平安京の場合には、Symmetryを作りながらもどこかで崩れているのです。

フランスの方は、パリの場合もそうであるのだが、Symmetryの形になっているのです。

何を言わんとしているのかというと、それは人間が人工的な知識を自然に当てはめていく訳ですよね。自然界には、先生の言われている通りで、Symmetryとかはない訳ですよ。本当は崩れているものに対して強引に理性の力で、Symmetryを作り上げて当てはめている訳ですよね。

　　キリスト教の人間観から言うと、それは正しいことなんですよ。自然は人間のために造られているのだから、人間が理性を駆使して自然をコントロールして理想的な神の秩序のように作り替える、それは言ってみれば偶数だし、Symmetryになる。

ところが、日本というのは自然をコントロールするというよりも、和辻さん風に言うと、キリスト教というのは判断を誤ると死んでしまう砂漠の宗教な訳ですよね。

　　一歩、判断を誤るとオアシスに辿り着けなくて死んでしまうとか、植物が少ないのに生かしておいたら皆全滅をしてしまうので冬季になった時に沢山殺すとかするようなところなので、人間が理性を駆使して新しい秩序を自然に対して押しつけることが善である、そういうものをベースにしてキリスト教は出てきたと、簡単に言うとこういうことを言っている訳です。

　　日本の場合にはそうではなくて、もう人間がいる前に豊かな自然があると、放っといても雑草が生えてきたり木の実が一杯採れたりして、もちろん飢饉とかはある訳だけれども、放っといてもある程度は動物も植物もいて、命に満ち溢れている豊かな世界である。

　だから人間は既にある秩序の中に己を無にして己を虚しくして入っていく訳です。そのことによって、その恩恵にあずかることが出来る。人間が自分の秩序を自然に当てはめるのではなくて、既にある秩序の中に人間を溶け込ませていくのであって「共存」や「共生」の事になって来る。

　　だから、人間や日本というのは西洋のようなSymmetryの形ではなくて、人工的な意思を自然に対して押しつけるというよりも、むしろ己を虚しくして自然の中に溶け込んでいく、自然の声を聴く、造花の声を聴くでも良いし、松尾芭蕉などの文芸の声を聴くでも良いし、自然の声を聴く。

　　そこの中には、先に述べた東寺と西寺もそうであるのだけれども、何かが崩れているということがあって、人為的にSymmetryを作っても自然がそれを崩す。それは我々が行っていることよりか価値が高く、人間がすることよりも自然がすることの方が価値が高いということになる。

　　自然の方に価値の源泉があるのであって、人間の人為というのはあざといものであり、あざといものである人為によってSymmetryを作ったとしても、自然がそれを崩していく。むしろ、そっちの方に我々は、良さを感じるのである。

　　ひらがなを生み出したのは、そういう風な論理に近いですね。

　　というのは楷書から、ここで言う「信・行・草」についてですが、草の世界は日本ではひらがなの世界で「崩し字」がさらに生まれるのだけれども、漢字からひらがなを生み出すというのは相当な技であり智慧ですよね。なんであの漢字からこういう風なひらがなが生まれるのかというところに一つの日本的なるもののフォルモロジーがあるなという風に思うんですね。

確かに、中国の都の造り方と平安京とか平城京の造り方は根本的に違うと思うんですよ。どこが違うのかというと、まずロケーションをちゃんと考えて建てられているところであり、藤原京は、鬼門の方角に三輪山があった。これは絶対的な軸であり、強度であった。対して、それ以外の所では、三輪山のような所はないんですよ。だからこの、鬼門の方角にあるのは、絶対的な強さを持っていることになる。鬼門の方角は、月の光が昇ってくる方角ですよね。だから一番、強いんですよ。そして平安京は、比叡山ですよ。だから対称的ではなくて、比叡山にあたるものが他にあるのかと言ったらないんですよね。そこに都が出来て、都の構造は碁盤の目になっていてSymmetricに見える。

　　だけれどもそのSymmetricに見えるものを包み込む構造は、全くSymmetricではない。

　　ただし、周囲を山が囲んでいるので、部分的にはSymmetricである。だけれども強度は違っている。

　　その辺りが、日本の様々な空間デザインに関係してきている。

ディスカッション4　(40頁5行目～41頁4行目)

「五調子」、「五色」というのも、今残っている能舞台では幕の色が5色であるということがある。

先程ちょっと言い忘れたのですけれども、能舞台で言いますと、バックに「松竹」があるんです。

松は神が宿ると言われており、本当は明松として祀られています。

竹は、竹の節を1段・2段と考えたら、もうずっと続いていく、そして真っ直ぐな芸ということと、梅がないんです。1つわざと欠けているのです。その梅というのは、演者が芸の花を咲かせて揃うようになっていて、大したことのない演者が舞ったら揃わないように、わざと隠されている。

あと「五の要素」のところでは、能舞台には4本柱があって、ワキのいるところが方角で言うと青龍

で、シテ柱が朱雀、白虎・玄武となっている。他に柱によって、東西南北と中央で季節もあるが、ワキ方が東で、西が幕で、南がシテ柱で、北が笛座、そして中央となっている。

　　今回の該当箇所で、関係するものは以上ということになります。

　　能舞台の松というのは、本当は、昔はなかったのだが、奈良の興福寺で松とか巨岩には北島三郎の歌にもあるように神が宿っていることがあり、神にお見せするものだったのです。その興福寺の松を「影向の松」と言い、能舞台に描かれている松のルーツでもあり神の依り代であって神が現れ出るものであった。そこで神を喜ばせるために舞うというのがルーツであった。

　　それならば、神様だけではなくてだんだんとお客さんも見たくなっていったのだが、そうすると今度は松が邪魔になった。だから「鏡松」と言って板に写した訳である。

　　「鏡松」というのは鏡なので写しているのであるが、地方では橋掛かりが2つあったところもあるし、地方の方では屏風を立ててその後ろから出てきたり、後ろ戸というところがあってそこから出てきたりしていた。それが舞台の形になったのは、当時の能は野外で行われていたのだけれども、明治期になって室内で行うようになったからである。

また基本的に能は南向きであり舞台の構造によっては南にできないこともあるが演技は南向きである。「雲ノ扇」をワキ座の方に向けていると朝日を見ているということになり、橋掛かりで同様にしていると夕日を見ているということになる。それの流れで演技をしているのである。

　　空間には全て五大とか五行が配置されているということですね。

　　先ほどは三原論があり、ここでは五原論ですね。三原論の場合にも、強弱がありますよね。

　　そして松竹梅にせよ、たとえば寿司屋に松竹梅があった場合には「松」が一番良いではないですか。

なんで松が一番になるのか、それは梅だって良いではないですか。松竹梅と言った時には、なぜ竹が2番目になるのか、その辺にもちょっと興味があるのですがね。また「松」に対する高貴さ・神聖さというのはどこかあるんだと思うんですよ。それは能舞台に松が現れ出たとか、松を愛でる文化とかそういう風なことが背景にはきっとあるんですよね。

また「五行説」は一体どこまで徹底しているのであろうか。五行思想は人間中心主義の思考で成就を意味している。だけれどもこの「五番もの」は崩れるのではないのか。五で構造化しているけれども、それを崩す力があると思うのですが、それは最後に付ける付祝言みたいなものですかね。

　　昔はワキ能を半能で舞っていたようなんですよ。今はもっと省略されているので、ちょろっとだけなんです。神様の曲の後半部分を舞っているということになっている。完璧に「五番」ではなくて、何か後付けのプラスがあるものである。だから「言霊」みたいなものがあって、「鬼」で終わったら何か縁起が悪いとか、「フーテンの寅さん」で最後には青空で終わるようなものが昔の能にはあった。

　言霊というのがあって、悪い言葉で終わったら、たとえばお葬式に行く時に最後に塩をというようなことがあるんですね。完全に、五行論であれば、配置されていますよね。

完全に世界は説明し尽くされているが、完全に説明し尽くされないところに何か「幽玄」というか、命の命たる部分がある。そうすると、その割れ目に出て来るようなところに、何かを取り込んでいかなくてはいけない。その取り込み方が付祝言なのかもしれないけれど能の始まりに鏡の間で笛を演じるじゃないですか、それはチューニングでもなく正式の楽曲でもないけれどもその笛がなければ始まらないでしょう。その笛の音の事を「お調」と言って、その性格は儀式的であり一種のチューニング的でもある。

僕が不思議に思うのは、あの幕の向こうの鏡の間で、付祝言の場合には、最後に舞台でやるけれども、最初と最後に何か変なものがくっついているなという印象がありますね。

特に「お調」は、前奏曲のようだけれど、単なる前奏曲ではない。神聖なものを呼び出すような部分もありますよね。それとか後、能の始まる時の笛(能管)のヒシギというのが、そこで空間が割れて日常空間から非日常空間が現れ出て来るようになっている。縄文の岩笛の甦りではないのだろうか。

もちろんそうです。

**三、感想および考察と次回への連絡事項**

① 7月の世阿弥研究会では、金春國雄著『序・破・急と間のサイエンス』を手掛かりとしながら、過去から現代へと通じる舞台芸術である能の芸術性とその道の美学を支えて来たもの、また現実に支えている哲学や教えとは何なのかということに関して理解を深めることが出来た。

② そして、現在から未来に向かって能の序・破・急を支える哲学的・思想的なバックボーンにはどのようなものがあるのか、じっくりと考えを進めて来ることも出来たように思われた。

③ また、神事や神儀性を強く持つ「神楽」と呪術性を帯びてくる「細男」と芸術としての「能」という鎌田先生が示されていた理解は大変興味深く「呪術」としての「細男」の舞いの特徴に関する論も参考となった。

④ さらに金春國雄先生の「彼我関係」に関する理解から、秋丸先生の解釈と考察によって音楽という芸術世界を生きた著名なアーティストたちの人生との共通点や類似性も見えてきたところが興味深かった。

⑤そして、「鏡松」の歴史や意義・役割と実際の能舞台の形状、能楽師の先生方の舞台上での配置と時間や季節に関する決まり事に付いても具体的にお話を伺うことが出来たところが良かった。

⑥加えて、演能の始まりと終わりに吹かれる「お調」や「ヒシギ」の意義や役割についてご解説をして頂くことが出来たところも参考になった。

⑥「虫干し」の見学を通しては河村晴久先生のチームの皆様と共に、普段詳しく見ることのできない能装束の1枚、1枚の様子や成り立ちから維持管理の方法についてまで、河村能舞台の全体の見学をしながら2時間にわたりレクチャーをして頂くことが出来、世阿弥研究会との関係でも大変参考になった。

⑦河村博重先生が出演される9月の舞台は9月3日(日)の第三回「平成29年度河村定期研能会」であり

12時30分始めで河村晴久先生は『遊行柳』を舞われて、河村博重先生は『隅田川』を舞われる。

⑧ また9月9日(土)の18時30分から20時頃までは京都駅ビル大文化祭「京都駅ビル薪 能」が行われることになっており、片山九郎右衛門先生は能「養老　水波之伝」で前シテと後シテを舞われ、河村博重先生は地謡をされることになっている。なお荒天の場合には中止であるが、小雨の場合には決行であり、場所は京都駅ビルの室町小路広場で入場は無料である。入場者多数の場合には入場規制も実施され、演能の際に使用される薪は火器の使用が出来ないために電飾で実施される。

⑨ 加えて、現在、京都駅ビルでは9月9日(土)の「京都駅ビル薪 能」の開催に向けて2Fインフォメーション前にて「京都美風 古典芸能を楽しもう !　能・狂言の世界へようこそ」の展示が行われている。

⑩ 次回の研究会は、9月1日(金)18時から、河村能舞台で『世阿弥能楽論集』の「能作書」を講読する。



(虫干しの様子から)　　　　　　　　　　　　(虫干しの様子から)　　　　　　　(「能・狂言の世界へようこそ」の展示から)

**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」「大江山」「翁」「姨捨」「関寺小町」「高砂」「木賊」「檜垣」「遊行柳」,pp.22～23,pp.34～35,pp.10～12・pp.236～237・p.302, p.37・p.310・p.337 ,p.83, pp.92～93, p.110～111, pp.124～125, pp.152～153.

「Ⅱ 技法・演出 ■現在能」p.306,「Ⅱ 技法・演出 ■夢幻能」pp.331～332.

 「Ⅲ 舞台・道具類 ■舞台」pp.339～341.

③ 小林保治,森田拾史郎『能・狂言図典』小学館1999, 「井筒」「大江山」「翁」「姨捨」「関寺小町」「高砂」「木賊」「檜垣」「遊行柳」p.151, p.17・p153, p.79・pp.145～146, p.16・p.276, p.207, p.14・p.160, p.17・

 p.219, p.226, p.238.

④ 丸岡明編『能楽鑑賞事典』河出書房新社1961, 「井筒」「大江山」「翁」「姨捨」「関寺小町」「高砂」「木賊」「檜垣」「遊行柳」pp.100～101, p.126～127, pp.46～47・p.54・pp.75～77, pp.131～133, pp.234～235,

 pp.255～257, pp.296～ 297, pp.329～330, pp.382～384.

⑤ 鎌田東二『世阿弥 -身心変容技法の思想』「第七章、神話的時間と超越体験」青土社2016,pp.253～283.

⑥ 倉野憲司校注『古事記ワイド版岩波文庫48)』「火遠理命」岩波書店2014, pp.79～88.

⑦ 中山康樹著『ジョン・レノンを聴け!』集英社, 2005

⑧ アンドリュー・ソルト監督 ; デビッド・L・ウォルパー製作「イマジン [映像資料] : ジョンレノン」

ワーナー・ホーム・ビデオ,1988

⑨ 福岡伸一著『動的平衡ダイアローグ : 世界観のパラダイムシフト = Dynamic equilibrium dialogue』　　木楽舎, 2014.

⑩ 阿川佐和子, 福岡伸一著『センス・オブ・ワンダーを探して : 生命のささやきに耳を澄ます』大和書房, 2011.

⑪ 斉藤泰弘著『レオナルド・ダ・ヴィンチの謎 : 天才の素顔』岩波書店, 1987,pp.161～187.

⑫ フリッチョフ・カプラ著 ; 千葉啓恵訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手稿を解読する : 手稿から読み解く芸術への科学的アプローチ』一灯舎, 2016.

⑬ 吉崎清冨著『シンメトリーの楽しみ』幻冬舎メディアコンサルティング, 2016.

⑭ 原田香織著『現代芸術としての能』「第一章、能楽堂という空間―舞台芸術の美」「第三章、役者の動きを

見ること―身体のかなたに何が見えるか」世界思想社, 2014,pp.3～44,pp.95～141.

⑮ 林和利編『能・狂言を学ぶ人のために』第4章6.「能舞台の構造と変遷」世界思想社, 2012,pp.237～250.

⑯ 鎌田東二編著『モノ学の冒険』「第Ⅱ部　モノと情緒とワザ」「第Ⅲ部　モノの装置と知覚」「あとがき」創元社2009,pp.121～300.

⑰ 鎌田東二企画・編『講座スピリチュアル学第二巻 スピリチュアリティと医療・健康』「第二部 こころと魂の健康に向けて」ビイング・ネット・プレス, 2014.

⑱ 鎌田東二企画・編『講座スピリチュアル学第三巻 スピリチュアリティと平和』「第二部 文明の衝突を超えて」ビイング・ネット・プレス, 2015.

⑲ 鎌田東二企画・編『講座スピリチュアル学第五巻 スピリチュアリティと教育』「第二部、教育と贈与的他者性とわざ」「終章、臨床教育学と霊性的自覚」ビイング・ネット・プレス, 2015.

⑳ 鎌田東二企画・編『講座スピリチュアル学第六巻 スピリチュアリティと芸術・芸能』「老いと踊りとスピリチュアリティ」「終章、ワザヲギする霊性―芸能と芸術と宗教」ビイング・ネット・プレス, 2016

鎌田東二企画・編『講座スピリチュアル学第七巻 スピリチュアリティと宗教』ビイング・ネット・プレス, 2016.

 全日本郷土芸能協会編集『日本の祭り文化事典』「春日若宮おん祭」「志賀海神社神幸祭」東京書籍, 2006,　口絵p.16・pp.566～567, p.731.

 神崎宣武著『47都道府県・伝統行事百科』「春日若宮おん祭」「志賀海神社の神幸祭と歩射祭」丸善出版株式会社2012, pp.195～196, pp.248～250.

 野上豊一郎著『能の幽玄と花』岩波書店, 1943.

 京都新聞(夕刊)　2017年7月20日(木)　8頁上段

 鎌田東二 研究プロジェクト「生態智の拠点としての聖地文化―こころ・場所・癒しの研究」

　「こころの未来vol.17」, 京都大学こころの未来研究センター, 2017, p.44.

 鎌田東二 研究プロジェクト「こころ観の思想史的・比較文化論的基礎研究 (人類はこころをどのようにとらえてきたか?)」「こころの未来vol.17」, 京都大学こころの未来研究センター, 2017, p.50.

 鎌田東二 研究プロジェクト「こころとモノをつなぐワザの研究―伝統芸能・武道における心技体の研究を中心に」「こころの未来vol.17」, 京都大学こころの未来研究センター, 2017, p.51.

 鷲田清一 巻頭言「震災とアート」「こころの未来vol.17」, 京都大学こころの未来研究センター, 2017, p.1.

「特集・アート進行形」「こころの未来vol.17」京都大学こころの未来研究センター, 2017, pp.2～42.

 大西宏志 研究プロジェクト「被災地のこころときずなの再生に芸時実践が果たしうる役割を検証する基盤研究Ⅳ」「こころの未来vol.17」, 京都大学こころの未来研究センター, 2017, p.56.

 伊勢武史 研究プロジェクト「自然のもつ文化的・教育的・芸術的価値とは―市民の価値判断を反映したマネジメントに向けて」「こころの未来vol.17」, 京都大学こころの未来研究センター, 2017, p.59.

 春日顕彰会編『春日田楽・細男調査報告』春日顕彰会,1976.

 木村紀子訳注『催馬楽』(東洋文庫 ; 750) 平凡社,2006.

 京都新聞「能楽ごよみ 9月」2017年8月31日(木)　8頁　上段

* 「片山家能楽･京舞保存財団」 <http://www.arc.ritsumei.ac.jp/k-kanze/> , 閲覧日時、2017年8月15日(火)
* 「PARASOPHIA: 京都国際現代　芸術祭」<http://www.parasophia.jp/archives/> , 閲覧日時、2017年8月15日(火)
* 「Miwa YANAGI やなぎみわ」 <http://yanagimiwa.net/> , 閲覧日時、2017年8月15日(火)
* 「年間公演予定：能楽おもしろ講座 | 河村能舞台」<http://www.omosiro-noh-taiken.kyoto.jp/schedule/>

 閲覧日時、2017年8月29日(火)

* Facebook「河村能舞台」
* Facebook「第12回 面白能楽館 面白能昔話」
* Facebook「福岡伸一」

「感謝とともに、未来へ。 京都駅ビル20th Anniversary 京都駅ビル大文化祭」パンフレット」