**世阿弥研究会　17年11月25日(土)　振り返りと考察**

目次

一、河村博重先生のお話　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　1～5頁

1) 今後の舞台の予定

2) 新作能「紅天女」の公演について

3) 下掛宝生流のワキ方の人が書いた本について

4)「第四回の林宗一郎さんの会」と能「安宅」について

5)「片山定期能」の今年の最終公演について

6)「紅天女」と「鷹姫」について

7) 河村晴久先生の新作能『斎王』から観世栄夫先生の授業について

8) 人間国宝の認定とGorbachevさんの写真に関する話題について

9) 吉水神社での能面にまつわる物語について

二、『世阿弥能楽論集』「能作書」の講読　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　5～18頁

1)「砕動風」(179頁16行目～180頁末)

2)「砕動風」の続き「開聞・開眼」(181頁3行目～181頁末)

3)「童の能作」(182頁4行目～183頁14行目)

4)「おほよそ、三体の能懸かり、近来、押し出だして見えつる世上の風体の数々」

(184頁始～185頁3行目)

5)「おほかた、能の是非分別のこと、わたくしならず」(185頁7行目～186頁14行目)

三、感想および考察と次回の予定　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　18～19頁

参考文献・資料一覧　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　19～20頁

**一、河村博重先生のお話**

**1) 今後の舞台の予定**

これが「平成二十九年第四回河村定期研能会」の番組表です。

　河村博重先生も出られるのですか。

　『江口』という曲と『井筒』の地謡で出演することになっています。そうなんですか。

　また今『京都薪能』のDVDも出ています。

　その中の能「大瓶猩々」という曲は私が舞っています。

　明日は「京都観世会十一月例会」があります。

　片山九郎右衛門先生は〈能〉野宮合掌留を舞われます。

私は「梅枝キリ」という曲の仕舞を舞います。

　これも私に言ってもらったらticketsがあります。

　番組表の裏側には味方健先生の高度な解説も付いているんです。

**2) 新作能「紅天女」の公演について**

あと、びっくりするような話しなんですけれど美内すずえさんという漫画家の『ガラスの仮面』から生まれた新作能「紅天女」という曲があります。新作能の「紅天女」には僕もこれまでに2・3回参加させてもらったけれども、今回の出演はしないのですけれども、京都観世会館で12月25日に阿古夜・紅天女を梅若玄祥さんが舞われます。またうちの所からは河村浩太郎先生が手伝いに行かれます。

**3) 下掛宝生流のワキ方の人が書いた本について**

それで今読んでいる本は、この下掛宝生流のワキ方の人が書いた本でなかなか面白いものです。

**4)「第四回の林宗一郎さんの会」と能「安宅」について**

今日は観世会館で第四回の林宗一郎さんの会があって、私の場合には同門ではないから関係ないのですけれども、河村和貴先生、河村和晃先生、河村浩太郎先生とかが一緒に『安宅』に出演していたので18時くらいになったらその装束が帰ってくると思うんです。

**5) 片山定期能の今年の最終公演について**

12月16日は片山定期能の最終公演で能『善界 -白頭- 』という曲を味方玄さんが舞われるのですけれども私はそのツレで出ます。それで、ここ最近に出来た小書きで白頭というのをするんですけれども、元々「黒頭」という小書きはあるのですけれども「白頭」という小書きはなかったので家元が作られたんです。

普通は、前シテと前ツレの中国の天狗の善界坊と日本の天狗の太郎坊は面を着けないのです。

この善界坊と太郎坊は言ってみればやくざのbossのようなもので、善世坊は中国全土のbossであるのだけれども、日本のことが気にかかると言って、日本の京都・愛宕山に住んでいる「天狗のどん」である太郎坊と日本をたぶらかすための悪い計画をする訳です。

日本は仏教が盛んであるからどこをたぶらかしたら最も効果的かと言ったら最澄の作った比叡山は延暦寺のお坊さんをたぶらかしたら皆をたぶらかすことが出来るのではないのかという計画をする訳なのです。それが前場なんですね。

　だから僕の方は「太郎坊」という日本の天狗の悪いbossなのですけれども、その時に普通ならば「直面」であるけれども面を掛けるやり方を片山幽雪先生がされたんです。だから今度そのやり方でさせてもらうということです。

　一週間ほど前には、片山幽雪先生の三回忌の追善会が国立能楽堂であり、片山九郎右衛門先生が《三輪・白式神神楽》という片山家の重要な曲を舞われて、清和先生は能「海士　二段返、解脱之伝」という曲を舞われました。ご子息の清愛さんの半能「石橋」の他、野村萬斎さんなども来ておられました。

　清愛さんはどこかの家のお坊ちゃんと同じ年だというようなこととはないのですか。

　清愛さんという人と家元の観世三郎太さんという人が同じくらいのお年かもしれません。

　先程は、舞台の向こうの畳のお部屋を通って来たんですが、これまで気が付かなかったのですが、福沢諭吉の「心訓」とお父様の買っておられる面があったので、素晴らしいなと思って写真に撮らせて頂いておりました。はい、どうぞ。

楽屋にあるこれも父の買っている面で、うちの父はね、「生長の家」のfanというのと、本の好きな人で、中村天風さんの「天風会」の本も読んでいました。

やっぱりただ単に稽古をするのではなくて、こういう言葉を心の中に育てながらやっておられたのですね。楽しみなさいという言葉があったことが非常に印象的で、厳しい人というよりかはもっとこう優しい感じの人だったのですね。そうですね。

本当に「家訓」ですね。そうなんですよ。

**6)「紅天女」と「鷹姫」について**

これは今1枚しかないんですが、美内すずえさんの「紅天女」という新作能の案内です。

美内すずえさんというと、もう今は漫画家というよりも宗教家になったのではないですか。

だから、鎌田さんの本の『謎のサルタヒコ』(1997)でも昔一緒に執筆などをされておられて、僕の方でも美内さんの作品に3回くらい参加をさせてもらいました。

今度は僕は出ないのですが、12月25日に京都観世会観で、兄の浩太郎が出演します。

私は見てないんですけれどもCeltsと日本の調に関してCeltic能の『鷹姫』をinternetで調べていて梅若玄昭先生が『鷹姫』役をされていて、Celtsのvocalistsもすごくきれいな声なんですけれど、それに合わせて蝋燭と舞うんです。

鎌田先生の方がお詳しくて、鎌田先生にもmailはお送りしたのですけれども、鎌田先生は日本とIrelandはEurasian大陸の両耳という考え方を持っておられますよね。そのIrelandの儀式というのは能舞台の暗い中で声を出して演技をするらしいんです。

その形式の中に日本の能を入れたような形みたいです。

今年の観世能でその『鷹姫』というのをやりました。

あ、そうなんですか。

一部はね片山九郎右衛門先生が舞って、二部は味方玄先生が舞われました。

謡いはどなたがされたのですか。

謡いは半仮面を着けて「岩」というものが入って、それが地謡替わりで謡いました。

確か『鷹姫』という話はIrelandの話しなんですよ。

それを観世寿夫先生が能にして日本風にされたんです。

そうなんですか。

泉に「永遠の命」を得る水を求めてやってきたのだが、その水を得ることが出来ずにいる間に、鷹姫もその水を汲みにやって来るという物語です。

ずっとその水が飲みたくて待っている老人というのは、昔は若者であったという話ですよね。『鷹姫』という曲はたまにはやるんですね。そうです、それを観世能でやったんです。

**7) 河村晴久先生の新作能『斎王』から観世栄夫先生の授業について**

今年、河村晴久先生が五條市で作品を作られたのですか。

河村晴久先生は亡くなった河村晴夫先生の長男ですが英語も堪能でおられて、2017年10月8日(日)には、奈良県五條市にある御霊神社で新作能『斎王』を舞われたことがありました。観世英夫先生は京都造形芸術大学にも授業とclubを教えに通っていらっしゃいました。

観世英夫先生には御兄弟がいらっしゃいましたよね。

だから観世寿夫・栄夫・静夫の3兄弟がいます。

どの方か国立劇場で遠くから拝見したことがあります。

栄夫先生は観世流から喜多流に移られて、後藤得三の芸養子となられていて、今でいうと野村萬斎さんがやっているような色々なことを一番最初にやった人です。というのも栄夫先生は能楽界からomitされていたんです。Undergroundの劇団を作ったり、映画やTVに出演されたり、commercialに出たり、operaの演出もしたりなど色々なことをなさってこられた。『鷹姫』の場合にもそうです。

後は白石加代子さんとのやつもありますね。寿夫先生も出ておられます。

京都造形芸術大学へも授業とclubとを教えに行っておられたのですけれども、うちの信重がそのsupportをしておられたのですが、早くして亡くなられたので、その後を僕がやり始めたということになっているのです。

だからその栄夫先生はそれまで一度も仕舞を舞ったことがない子にも『藤戸』という難しい曲を舞わせたりされて、学生にワキ方と狂言方と演出とか装束の役とか照明係とかもさせていて、或いは『ひこいちばなし』という劇を舞わせたりして、違う授業では「近代能楽史」を教えて学生に舞わせたりされていたのです。それは学生にとっては、良い体験になりますよね。

4年間くらい毎年出させてもらって来て、観世栄夫先生は交通事故でお亡くなりになられたのですけれども、その後で個人の授業をもらえて、そのcourseの授業はもうそれで無くなったのですけれども、私が違う授業をさせてもらうようになったのです。

**8)人間国宝の認定と****Gorbachevさんの写真に関する話題について**

井上流の井上八千代先生もね、今年、人間国宝になられました。

お歳はだいたい60歳くらいで若い方であり、今年は大倉源次郎先生も59歳で人間国宝になられました。この写真はね、物凄く珍しい写真なんです。何が珍しいかと言ったらGorbachevさんが大統領をやっている時には、たとえば世界各国の大統領が集まった時にAmericaの大統領と一緒にGorbachevさんはどんなことがあっても中心に座っているものであるのです。それがここでは写真の端っこにおられるのです。それでこの写真は珍しいものなのです。

この写真の中では、子どもたちが中心にいて、これはRaisa夫人です。

またここにいる斜めを向いているのがSPです。

またその時には、上空にhelicopterが飛んでいたり、周囲には警官が居たりして大変でした。

2週間くらい前からうちの電話を警察が許可を取った上で、盗聴もされていたのでした。

それでうちの父が私に電話をしてくる時に、いつも「博重、博重、・・・」というように話していたのが、その時には「博重君、・・・」という風に呼び方も変わっていたのでした。

なぜかな、と思って尋ねてみたら、そういうことだったのです。

叔母さんも3年以上の長きに渡って務められている方がいらっしゃったのでした。

ここにいらっしゃる叔母さんももう長いんですよね。

そうです、もう長くて何十年も務めていらっしゃいます。

**9) 吉水神社での能面にまつわる物語について**

連休には鎌田先生の『古事記』のTourで吉野の方に行った際に、南朝皇居の本拠と言われる世界遺産の吉水神社へ行きました。そこにはかなり沢山の能面があったんですね。

もっと沢山あるのだと思うのですけれども、あまり綺麗に写真には撮れなかったのですけれど、glassのcaseに入っているものを皆さんにmailでもお送りをしていました。

それが皆さん、あの写真を見てどう思われました。どれも嬉しそうではない面ばかりだったのです。

何というか悲しそうと言うのか、まるで思想が現れているようであって、見ていてもこちらがゾッとするような面ばかりだったのですよ。あれはどうしてなのでしょうかね。

まぁね、それには色々な説がありますけれどもね、能楽師が南朝のspyと思われているとかね。

それにしても面はもうちょっと明るくても良いのではないのかと、素人ながらに考えたのですが。

まぁ、能の作品自体がそんなに楽しい曲というのが少ないので、その面の中に「情念」とか「想い」というものが込められてしまうのではないのですかね。面出しの方もどちらかと言うと暗い怖いような感じのするものばかりだったんですね。これを一体、誰が掛けて舞ったのだろうと思いました。

また世界遺産にも登録をされている奈良県の吉水神社の『書院』には「源義経・静御前静居の間」という部屋があって、そこは源義経と静御前が匿われて5日間だけいた場所であって、義経はその後で逃げて行ってしまう訳ですが、静御前の方は吉野の山へは女人禁制のために付いて行くことが出来なかった訳でした。「吉野の桜」のところですが、そういうのを舞ったとは思えないしと、思ったんですね。

だから外国の場合であったら能面というのはそこに霊が宿るから舞台が終わったら燃やすことが多いのです。吉水神社で見せて頂いた能面は掛けるにしても全然楽しむことの出来ない能であったのではないのかと思われました。

**二、『世阿弥能楽論集』「能作書」の講読**

**1)****「砕動風」(179頁16行目～180頁末)**

　この部分は、今まで述べてきた曲風というか、その曲の様々なmodesやstylesの中で「砕動風鬼」という曲風の曲の作り方や書き方を説明しているところですね。

この砕動風鬼というのは形が鬼だけれども、その心の方は人間である形鬼心人という半分が神で半分は獣みたいな半神半獣みたいなものですね。そのようなものであるから全て鬼であるという次の「力動風鬼」とは違う。

そこでその心が人であるという部分に、一つのpointがあって、ここに「もののあはれ」というのか情趣が出て、それを観世流は得意とするということになります。だから単に鬼でも怖い鬼というよりも、「あはれ」を醸し出すような鬼というものを示している。

 ここのpointは180頁の8行目にある「働きに花体の見風あるべし」というところですね。

このところの口語訳を見ると「その曲節のぐあいによって、シテのはたらきに、眼をひくような趣があらわれることもある」ということになっていますね。

このはたらきに花体の見風を常に心がけるというのが『風姿花伝』以来の一貫した世阿弥の家風であり、観世流の家風でありますので、花の雅やかな眼をひく部分というのをどこかで出さないといけない。

どこかで「幽玄」というか「優美さ」というものを必要とする。

その花体の見風というのを鑑賞している人々に対して「パッ」と感じさせるところをどうやって作り、また演じていくのか、ここが一番のpointになってきます。

河村さんの方ではいかがでしょうか。

具体的に曲としては『恋の重荷』とか『鵺』とか『野守』もそうでしょうかね。

だからそこに歌を入れるとか、華やかさを出すとかをしていく訳であって、簡単に言ったら同じ鬼でもZombieみたいなものではない訳です。「心の鬼」という感じなんですよね。

この辺の曲の作り方というのか、たとえば生きいきと四五句歌いとか生きいきと四五句言いかけてとか、甲の物十句ばかりとか、責め論議などを三つ四つとか非常に具体的に曲調というか作曲法みたいなことを示していますね。

　この辺りのことは、今風にして言うと、「橋掛かりのサシ声」辺りからの説明に関してですが、具体的な説明はどんな風になるのですか。

「四五句」とか「十句」とか「三つ四つ」とかこういうものに関してですが。

「型」がすごく分かるので、その型に沿えば割と誰にでも作りやすいということになりますよね。

そういうことですよね。

そういうことですが、この「四五句」という時の一句は大体何音ですか。大体「七五」ですね。

そうすると「七五」で一句という風に見て良いのですか。

そうですね。

そうすると「七五調」の言葉を四行くらい重ねるということですかね。

四行と言うと結構なもので、一連みたいなものですね。

普通の歌で言うと、一連が終わるくらいのものになりますね。

それを言い掛けてから、謡いでやる訳ですから、大体今の歌謡曲は一番・二番・三番とあって最後に「サビ」= climaxの部分がちょっとあるというくらいを一つの形式とすると、その内の一番くらいを「パッ」と生きいきと歌い上げるということになる。

そして「落とし節」というのはどういうものですか。

この「落とし節」で決めるみたいなことであって、「橋掛かりからのサシ声」というのと「落とし節」というように、ある種の当時の型がある訳ですよね。

そうですね、サシというのは割とすらすらと唱える訳です。

普通は地謡の謡いであるのだけれども、話しているつもりですらすらと謡うというところがあります。

謡っているのではなくて、語りっぽくて、そこに節が付くという感じです。

また「落とし節」というのははっきりとは分からないのですけれども、とにかく一段落の終わりは低い音で終わるということになっています。

つまり「落とし節」というのは「ここで終わりますよ」というように余韻を残す訳ですね。

そして「甲の物」というのは何ですか。

「甲の物」というのはたぶん、十句謡うのであれば今でいう「上げ歌」というものではないのかなと思うんですよね。「下げ歌」というのは、サシが四五行あって、下げ歌というのが二行あって、十句くらい「上げ歌」というのを謡うようになっているのです。

訳を見ると「上音の謡」とあり、これが今でいう「上げ歌」ということになる訳ですよね。

「上げ歌」的なものを十句ばかり、さらりとやる訳ですか。そうですね。

そして「責め論議」、急速に畳みかけるようなロンギがあり、このロンギというのは基本的に中入りの前に謡われることが多いのですけれども、今は地謡とシテで、地謡が質問をしてそれに対してシテが答えるのですけれども、昔はワキが謡っていたのです。「責め論議」であるので、ワキが急に尋ねてシテは割とゆったりと答えるのです。

だからワキが謡う部分は割と早く謡って、答える方は「実は、これはこれよ」という風にゆったりとしたかえしになる訳です。

極めてこの辺は具体的に書かれているので、もうこのままでやったら一曲を作ることが出来ますね。

こういう風な型取り= Modelsがあるので作りやすいと思いますね。

**2) 「砕動風」の続き「開聞・開眼」(181頁3行目～181頁末)**

この辺りは非常に重要な、言ってみれば能楽や能作の奧技的な部分かと思いますね。そしてそれは要す

るに聴かせ所、見せ所なんですよね。一言で言えば、ここで皆に感動させなければ絶対に駄目と言うようなもので、この聞かせ所というのは、たとえば30分やるのであれば30分間のどこかに盛り上がりがあって、その盛り上がりの部分を前シテのクセがたぶん曲の中心になるんです。

良い地謡があったら、耳が開けるのです。

幽雪先生もおっしゃっていたのですが、地頭の強さがそこそこのシテ方であったら地頭の力が7割か

8割ある。それをさらに分析すると「二聞一感」ということになるんですね。

その「二聞」というのは「理聞」と「曲聞」という2つで、「理聞」というのは、言葉から意味的に理

屈というのかlogicalに言葉なり情景的な景色なり状況なりを呼び覚ますような言葉の力ですね。

それに対して、それを謡う時に、何とも言えない心地よいmelodyとかtempoとかそういう言葉が発

せられる調子というものがありますね。

そういう言葉が謡われていく時の調子というのが「曲聞」の方に当たることになる。

この「意味」と「melody」というのか曲調との合体した部分で「これぞっ」という部分を一音の感に

現す、これが一番重要なpointだというのが「開聞」の方です。

　「開聞」の方ではどういう言葉を使ってどういう謡い方をするのかという作詞作曲の妙技を作者が持っていないといけないということになりますが、作詞作曲法の肝をここまでで示してきた。

それに対して、「開眼」の方は実際にそれらを元にして演能をする場合には舞いが付く訳ですから、その謡い＋舞いの部分、「二曲三体」の舞いの部分ですね、その舞いの部分で皆にシテの力で「わっ」と妙感を、先程の「花体の見風」のような花を見せるような部分を作らないといけない。

一番の眼を開く妙所をそこで「ばっ」とこう出す、それでそれは一曲の内には一度、「ばっ」と出るところが必要である。たとえば『井筒』で言えばこの「開眼一開の妙所」というのは、観世寿夫さんの覗くところですか、あの辺のところになるのでしょうかね。

前に、その『井筒』でシテが井戸を覗いた時に一番の妙所の時に何かこう良くないというのか物凄くtensionが落ちたことがあったのです。

本に書いてあったのですけれどもね、後でそのシテが聞いたのはそこにススキがあってそのススキの葉っぱか何かが井戸の下に落ちていたのだそうです。

それで今日の後見はちゃんとしていないなとか、ちょっと違うことを思った瞬間に精神の状態が変わってしまって、それまで張り詰めていた舞台に邪念が入ってしまったようになって、見ている人にはそれが見えたという話です。

それが即座に感じられた訳ですね。

そこを一番の妙所と皆が待ち構えている訳だからね、だからそこのところをどういう風に美しく「ばっ」とこう型を決めるのかということになりますよね。それが「道成寺」であったら「ばっ」とjumpをして鐘の中に入るところですかね。あの瞬間というのは一つの開眼一開の妙所になるんでしょうか。

それぞれの曲に必ず一か所「ここだ」というpointがある。

「道成寺」でもいくら内容が良かったとしても開眼一開の妙所である「鐘入り」が余り良くなかったら全体的に印象が悪くなるようなものです。逆に全体が余り大したことがなくとも「鐘入り」だけ素晴らしかったら全体的にも「あっ、良かったな」という感じにもなるのです。

私は2001年に、冠婚葬祭業の社員が2,000人ぐらいいる「サンレー」という会社の社歌を作ったんですよ。私の作った社歌をその2,000人が毎朝朝礼で歌うんですよ。

毎日、鎌田東二作詞・作曲の社歌を歌っているんですね。

その社歌というのは、90冊以上の本を出版している一条真也というpennameの佐久間庸和さんという友人がいて、その佐久間さんが社長に就任をした時に、最初にやった仕事は鎌田東二に社歌を頼むということをやった訳でした。

当時、私と佐久間社長は渋谷で食事をしていて、その食事時に社歌を作ってくださいというのを頼まれて、「はい分かりました」と言ってからその当時には私は大宮に住んでいたので大宮に帰ったんですね。ですから渋谷から大宮まで約40分～50分くらいの電車に乗っている間に家に帰った時には社歌が全て出来ていたのです。

だからguitarとかpianoとかを使わずにもう作ってしまったのですが、もう電車に乗っている間に出来てしまっていたんです。

それで帰ってから佐久間社長にmailをしたら、社長も「さっき頼んだものがもうできている」とびっくり仰天をされて、それでそれを録音してCDにしてKaraokeにも出来るような曲を入れて、友人に頼んで編曲をしてもらって、それを渡したんですよ。

そして社員が社歌で歌うんですよ。

その曲の一番の肝というのは、ここで言う「一音の感」ですが、ここだというのがある訳ですよ。

それは何処かと言うと、歌詞に特に意味がない部分で「ラーララララーラーラーラー」とかいう風な只のHummingみたいな所があるんですね。そのHummingのような所が一番の重要な部分であるんですが、男性社員はそこの所に来ると声がtone downしてしまって歌わないということはないけれど、恥ずかしがるんですって。男性社員も意味のある所は割とちゃんと歌うんですよ。

そして「ラーララララーラーラーラー」という部分に関してはスーッと声が落ちる訳ですね。

女性社員はそこの所をしっかりと歌うんです。

その肝の部分というのは、意味を超えている情感というかまさに「もののあはれ」なのであって、意味の世界はその前後にある訳です。意味はその前後にあって、そこで出来ている世界をもう「あー」という感嘆詞みたいなものだから、その感嘆詞や感動詞みたいなものを「ラーララララーラーラーラー」だけで言うというここがきちんと歌えなければこの歌の一番の眼目は伝わらないという、この歌の精神が男性社員達には分からないんですね。名曲なんですがね。

「ルールルル、ルールルル」という歌詞のある由紀さおりさんの「夜明けのスキャット」という昭和の名曲もありますね。

覚えていたら、今度持ってきますね。

近藤さん、今度やる前にまた忘れていると思うからcheckをして下さい。はい、分かりました。

その曲が出来るのはinspirationsですか。

私の場合、全て3分間で出来るんですよ。

だからinspirationsというよりも、窓が開けば向こうからやって来るというか、向こう側に曲となる情報はあるんですよ。

既に世界中に色んな曲が出来上がっているんですよ。

その出来上がっているものをpasswordsみたいなものがあって、窓が「ぱっ」と開いたらその回路が開いたら「ざー」とdownload出来るんですよ。

ただそれだけなんですが、そういう状態に自分がある時にはどんな曲でも出来るはずだということが私の中にあるのだけれど、私の解像度というのかもともと持っている理解度が非常に狭い訳ですよ。

だから曼荼羅のように色々なものがあるにも関わらず、その自分なりに合ったものしか自分用には自分が解読できる範囲内のものしかdownloadできないので非常に狭い範囲内のものになっちゃうんですよ。それを日本語にしてやる訳なのでさらに狭いものになっていって、その結果として出来上がったものが私の歌っているものということになりますね。

だから最初の曲が出来る瞬間というのは一番完全なんですよ。

それで実際にoutputされたものは、鎌田東二という個人の人間がやるものですから、不完全なものになってしまっているのですが、まぁそれはしょうがないのです。そんな感じですね。

歌と曲と一緒に浮かぶのですか。

今言ったサンレーの社歌の場合なんかはほぼそうですね。

歌と曲とが一緒になって出て来る時も稀にありますが、基本的には音曲 = 音が先に出てきます。

音の方が先で、そこに言葉を後付けしていきます。

だから全ては適当なのだけれども、言葉はもう適当なのですね。

私はそれを3D lifeと言っているんですよね。

私の作詞・作曲法は3D lifeであって「でたらめ、でまかせ、出稼ぎ」というのを入れているのだけれども、この出稼ぎにならないのですよね、これがね。

持ち出しのようになってしまって、お金儲けには絶対にならないのです。

「でたらめ、でまかせ」なんですよ。でも「でたらめ、でまかせ」というのは向こう側にあるものがこう来る訳だから、こういう状態にしていないとそれが入って来ないのです。

自分の中に何かがあると、もう入って来ない訳ですよ。

自分の中に迎え撃つようなさっき言ったような枠がないとダメなんですか。

あのね、それがないとダメではなくて、あるとそのlevelになってしまう訳ですよ。

だから私にはあるんですよね、たとえば1951年に生まれて、1960年代から1970年代に思春期を過ごしていた中で自分の中に入り込んできた音楽の様々なmodesやcodesがあるではないですか。そういうものが自分のframesになったりしている訳ですよ。それらは、学校で習ったこととかは余計なものなのですが、そういうものがあるから逆に解像度が落ちちゃう訳なのですよ。

だから知識があれば、元の情報がclearに見えないというような事態があるんですよね。だから子どもの方がすっとこう入っていけるのであって、大人になればなる程に知的に理解をしてしまって中途半端になるみたいなことがあって、その辺が限界ですね。

だからflameがあることが良い訳ではなくて、flameみたいなものまで外すことが出来ればもっと良いものが出来るはずだという、その確信はありますけれどもね。

でもなかなかflameは外れない訳ですよ。

それが外れたらMozartですね。Mozartは神童だった訳ですよね。

でも実はねMozartにもあるんですよ、MozartはHaydnだから、彼の作詞・作曲法の原型はHaydnにあるんですよ。

 HaydnとMozartを聴き比べると、時々良く分からなくなるくらいに共通する部分もある。

だけどMozartにはMozartにしかない部分も強烈にあって、何曲も聞いていると、これはMozartのphraseだなとかMozart的っていうのがあるんですよ。Haydnには絶対に出てこない暗い影のような部分があって、そういうのがMozartの魅力を作り上げていると言えるんですね。

Requiem in d-Mollなんかもそうだし、Mozartは若くして亡くなりますから、20代の終わりから30代にかけては、なかなか深みのある曲が一杯出来てきますよね。

そんなことで、ここは非常に重要な箇所だということですね。

お釈迦さまも聞いたらびっくりという社歌についてはまた次回としたいと思います。

**3)「童の能作」(182頁4行目～183頁14行目)**

まぁ、この辺りは、たとえば近代の演劇の作り方というのは、所謂「あてがき」というものですが、役者を想定して作っているのではなくて、普遍的な理念というのか情景みたいなものがあって、それに配役を付けるという形になっていると思うんですね。でも昔の作劇というのは、基本的に役者がいて、その役者が出来るかどうかという風なことを想定しながら作り上げるというのが座付役者(座付作者)の重要な仕事であったと思うのですね。

それで、近・現代の演劇史でそれをやったのは、たとえば唐十郎や寺山修司とかの人たちが「アングラ演劇」の中でやったのは、 麿赤兒とか李麗仙という役者がいるからそれぞれの役者に見合った劇的な作風を作っていく。

つまり唐十郎とかは役者の肉体を「特権的肉体」と言っていましたが、そういう「特権的肉体」というのが個性豊かにある。

そこから劇を作り上げていくみたいなね、それが割とこれに近い発想じゃないかと思うんですね。

近代演劇というのはそうではなくて、もう一つのimageとか理念とかがあって、それを作り上げた後で配役を配分していくみたいになる。

そういう風なことであるので、向き不向きというのか得手不得手とか、或いはその人を活かせるのか活かせないのかみたいなことがあるので、それを子どもでも老人でもよくよく見極めてそれに合うものをやらなければいけない。

そこで河村さんに、私の方から質問があるのは、これだと意外性は出ない訳ですよね。

そこで世阿弥の息子の元雅が、『弱法師』とか『隅田川』とかああいう非常に悲劇的な曲を作っていくではないですか。

それがここではですね「親子廻り遭う由にて、取り付き、縋り尽きて泣き嘆く風体」なんかは、俗っぽいみたいなことを書いているのですが、その元雅が描いているのは俗を超えてある種の普遍的な親子の別れとか出会いのね、「もののあはれ」というものを感じさせるような非常に悲劇的な美で、そういう美学・美意識があるではないですか。この辺の所を世阿弥と世阿弥の考えと元雅の考えとは随分違うように思うのですが、そこをどう考えるのかということが1つと、もう1つは年寄りのシテですけれども、河村さんからすれば師匠のことを悪くは言えないと思うのですが、幽雪さんの晩年ですね、幽雪さんは足腰で特に膝が悪くなって、舞うことが出来にくくなっていきましたよね。また今は梅若玄祥さんもかなり膝がお悪いですよね。

だから膝がお悪いために座ることが出来ないので、椅子でやりますよね。

もちろん、椅子でやっても出来ないことはないのですけれども、あの辺りの能が持っている「座ってから、立つ」という風な起居のところのものをああいう風な形にしていくのをどう思われていらっしゃるのかということや、或いは膝が悪くなったら、必然的に年がいったらそういうことが多いのですが、しかしその中でも色々な曲を演じなければいけないというのを河村さんはどう見られていらっしゃるのか、その辺の所をお聞かせ頂けますでしょうか。

最初の世阿弥と元雅の違いの所から、世阿弥ってね、皆さんを幸せにするそういう能を元にして作っている作品になっているのですけれども元雅の場合には自分というものを中心として能の作品を作っているのではないのか、と思うのです。

だからその悲劇と言おうか、見ている人がいかに気持ちよくなれるのかということよりも、親子の情愛の普遍的なこととかそういうものの作品を中心に捉えて能を作っているということが言えるのではないのかという思いがしています。

それで後の方の、幽雪先生、六郎先生というのも、ちょっと人間というのは晩年になったら大変なのですけれども、特に幽雪先生の場合には凄かったのは、晩年になっても能を舞い続けているということですね。

何と言うのか、非常に足腰が悪くなってしまわれた時に、僕はこうしているというのは、下半身の方は駄目だから、上半身の方の動きを少し大きめにしているということがありました。

足腰の場合には、昔は、両足に5kgくらいの重りを付けて足を鍛えておられたのですけれども、両膝を悪くされておられたので、老人物に関してはそういう風な歩き方になるため、新しい新境地を歩まれたと思います。

ただ、舞台の時に一番大事な「三輪の白式」などは、晩年はちょっともう無理みたいな感じでしたね。それは美しくなかったですね。

最期のね「白式神神楽」。

だからNHKから「白式をやってくれ。」という話しが来た時に、それを見た人からこんな風なのかと思われたら困るからという理由で断られたのでした。辞退をなさいました。

六郎先生は、あの先生の場合にも糖尿で、甘いものがお好きなのですけれども、ちょっと生活態度というのが残念な部分があって、先生は殆どhotelに泊っておられるのですよ。

後、足が駄目になって、殆ど床几として座っておられることが多いです。床几に座らない時にも床几ですし、この前、東京で『融』の仕舞を舞われたのですけれども、普通は立ってから舞われて、伏せてからこうする所があるのですけれども、それももう立ったままこうされていて、よほど足が悪くなられたのかなと思いましたね。

まぁ、2人とも人間国宝ですから、人間国宝としての重みというのか何かを示さなければいけないというのは分かるんですが、その辺が能役者の周囲から期待されている面や一門のleaderとして立たねばならないみたいなものと、本当にその1つ1つに命がけで観客に示していくという役者魂というのか、その辺のね、兼ね合いがどうなるのかということがありますね。

Pressureというのは凄いと思います。

幽雪先生は33歳の時かな、お父様が舞っている最中にお亡くなりになられて、それから後自分が京都観世会の会長になったり、物凄く責任があって、お父様が受けておられた能も全て自分が舞うということになって、毎月2日間、東京の銕仙会へ雅雪先生とかに習いに行っておられたのです。それを20年通い続けて、その後また日本能学会の理事長という職務は10数年間に渡って何期も続けておられたので、物凄く大変だったということです。

今の清和先生の場合には30数歳の時で家元が50数歳の時に亡くなられて、一時は出家してお坊さんになろうかと思っておられたのだそうです。

しかし、幽雪先生が観世の家元が休んではいけないとおっしゃられて、この前にはその三回忌の追善会もあったのです。重い曲は幽雪先生から家元に教えられたりされていたのですけれども「電話をしても良いか」ということで毎日電話が掛かるのだそうでした。

それで色々なことを教えてもらったということです。

六郎先生もそうだったみたいです。

六郎さんが清和さんに教えるということですよね。

幽雪先生が六郎先生に「三輪の白式」とか「姨捨」とかを教えたということです。

あっ、幽雪さんが前の先代の六郎さんに教わったということですか。

いえいえ、違います。

今の玄祥さんのこと。玄祥さんが特別な曲をする時に幽雪さんに習ったのです。

その辺が、今の能楽界は、舞踊でもdanceでも、大野一雄さんが車いすになって踊っていたでしょう。

私も何度も見ているんだけれど、私はもう見るに堪えないんですよ。ああいうことを踊っていて、皆がそれに拍手喝采するというのが、どうしても納得いかずに、嫌いだった訳ですね。

こういう馴れ合いというのが芸事にあるということに耐えられないという思いをずっとしてきたものですから、この辺が私の美学というのか、なんで出来ないのにこれで踊るんだという風な理屈をつけて車いすで踊るんだろうという、私には理解することができないんだけれどもこれどう思いますか。

車いすの、見ました。殆どが上半身で、上半身も殆ど動かないんですよ。手だけですよね。

ある意味では、ほっこりとした美しさが出るとは思うのですけれども、全身でかつては踊っていた人がその部分だけになるというのは、そこに集約しているとはいえ作品としての見応えがないんですよね。

周りの見方もまた変わってくるという、期待することも違うし、別な意味でそこに登場している、役を果たしているということにならないでしょうか。

そういう風に観客の方が配慮して、優しく、優しくしてしまうということ自体に厳しさがないと思ってしまう訳です。そうなると、本当に馴れ合いになってしまう。

ずっと先生の話しを聞いていて、音楽評論家の吉田秀和さんがいらっしゃいましたよね。

日本人は1万円か2万円の席でも外国の老人のPianistが来るというと満席になるんです。私も1回Vladimir Samoilovich Horowitzの演奏を聞きに行ったことがあるのですが、その吉田さんが一回「骨董品にヒビが入っている」とはっきりと言ったことがあったんです。それ以来、吉田さんは全く来なくなってしまったのでした。

だから周りがとても暖かく外国の年をとったPianistを見ていた時に「骨董品にヒビが入った」という一言を言えるのは吉田秀和さんぐらいですねという違う話題になったのでしたけれども、それに関しての議論を日本はしないんですよ。

そうですよね、だから、そういうようなことをズバッとはっきりと言えるようでなければいけないですよね。「そんなのは駄目」と幽雪さんにね、僕は喉まで出かかったんですよ。こんなのは、出るべきではないのではないですかと。

だけどそれを言うことが出来ないで、笠井叡さんがオイリュトミーに行っていて彼が、舞踊半分・オイリュトミー半分みたいになった時に、私は舞台で「恥を知れ」と言って叫んだことがあるんです。

それは有名ですよ、先生。

そういう風にね、許しがたいみたいなことが出て来るんですよ。

芸人が、そこに掛けているものが何であるのかということが分からなくなった時に納得いかないということがあって、それは大野一雄さんにだって「やめろ」と言いたくなったりだとか、それから昔は寺山修司の芝居でもそんな風に言ってぶっ壊したことがありましたけれど、「それは、おかしい」ということを言わなくなったら、これはまたおかしいのではないのかと思うのです。

こんなpressureみたいな同調圧力で皆が「はい」「はい」「良かった、良かった」

みたいになってしまったら変だと思うのです。

晩年になってとても有名なpianistでもmiss touchをするとはっきりと言える人は勇気があるな、と思ったんです。日本人ならば、やっぱりそういうことはしない。

またfanの人たちはその人の事を庇うというのかがあって、大野一雄さんの場合でもfanのgroupがいるではないですか。笠井叡さんの場合にもそうですよね。

そうですね、だからそういう風に守られていて、或いは支えられていて、日本の芸事における「家元」制度でもそうだけれども、そういうことを見過ごすというのか、世阿弥の場合にはそうとは違うと思うんだよ。世阿弥の場合には、見過ごされなかった。

世阿弥の場合にはね、もうそんなことをやったら、将軍や他の皆からも捨てられるというギリギリのところで命がけでやっていた訳ではないですか。世阿弥の時代は、厳しいですよね。

実際、世阿弥は72歳の時に佐渡まで流されているのだから、そういう世阿弥の厳しさを頭に置いて見ると、余りにもeasyというのかそういう感じがしますね。

でもそういう芸事の中で、美空ひばりさんとかはしだのりひこさんとかは最後に武道館とか何かで2時間くらい歌いましたよね。

そういう根性というのは確かに芸事には必要で、女性の場合には言わないで痛みをこらえて、後で死んでしまうというような気がしています。それは一つ、伝統に守られているということがありますね。

世阿弥の頃には伝統ではなかった訳です。avant-gardeですもんね。

そして歌手は伝統ではない訳ですよ。北島三郎で言ったら、二代目北島三郎や三代目北島三郎になるというようなことはないから、美空ひばりでも同様です。

でも伝統に守られているという面と伝統に胡坐をかいて伝統の精神や霊性というようなものを失ってしまうというようなことがあるのではないのですか。その両方がありそうな気がします。

名前を出さないで喝采されるかということもあると思います。

私は、芸術家はそれだけで勝負をするということであると思います。

だから、名前を出さないで、能を舞台でやってというのは、そうですね。

それで後であれは誰だったんですか、というような、それは凄いと思うんですよ。

でもまだ、みんな名前で人が来るんですよね。

だから普遍的なものをどうやって究め、求めようとするのか、

この舞台は皆に対して何かを与えるのだという、世阿弥が求めているのはそういうことなんですよ。

どんな人が来たとしても、それなりに「ばっ」と花を示さなければいけないという、ここに全てを掛けている訳ではないですか。だからそういう臨機応変に、改変するところもあるけれども、そういうところをちゃんと皆に納得をして帰ってもらうという、一回、一回を自分の側の都合でと言うのか自分の側の状態で自己満足をさせることがないというね、そういうところには厳しさがあって、僕は世阿弥は凄いと思うんですね。

それでそういう風なことがこういう観客を余りにも意識しすぎる程に意識をした作劇術となり、こういう風なことをしたら見栄えが良くなりますよみたいなことにもなって、色々と手取足取りこういう作曲の方法にしても、そのpointがどこにあるのかということも示しているんだと思うんですね。

でもこれは非常に勉強にはなると思うんですよ。

でも、今の役者は世阿弥の言ってくれたことをどうやって活かせるのかなという風なことを思いますね。世阿弥の精神から今の能界は、本当に遠いなと感じてしまうのです。まぁ、それは私の嘆きであり、griefsですが。

　幼い子どもを脇役に登場させるというのは演出における1つのtechnicだと思っていたのですね。ここでは、そういうことではなくて幼い人に演技をさせるということですよね。

演出というのは、手段というものも使うのかなということですね。

基本的には、この前に練習の中でもあったのですけれども、子どもの場合には基本の型だけと言うのか、余り演技をするということをさせないようにしているんですよ。

つまり、自分の花を見せるみたいなね。

今日もPCの方には入っているのですけれども「三人翁」のところで千歳が小学生なんですよね。それが小学生でも良いのですか。

それは、当然で、小学生というと当にenergyであるから、それが本来ではないですか。

「黒川能」の翁でもそうですね。

そういう風な役割をどこかで担っている小学生的な能楽の役割というのがあると思うんです。

それはですね、神事の世界はそうですよ。

伊勢神宮の大物忌の場合でも斎宮の場合でも何かをしなければいけない時には未婚の処女でなければいけない、子どもでなければいけない、童男、童女でなければいけないということがあるのですよ。

あんなに小さい子どもが、と言って皆ざわざわとしていたのですよ。それは「生命力」ですね。

だから、本来は年を重ねた人がやるべきではないのですよ。

だから、私などは今の千歳を見ていると、30歳を過ぎてやっているような人がいますよね。

そういう人に千歳をやらせないで、今の10代の観世三郎太さんくらいの人にさせるようにして、三郎太さんの千歳は若々しくて良いと思うのですが、10代から25歳までにして欲しいですね。

烏飛びについてもそうで、かなりのjump力を必要とするので、年齢が60代、70代になるとちょっと大変なものですね。

この前にも言っていましたが、山本東二郎さんの烏飛びのjumpは10ｃｍですよ。野村萬斎さんの烏飛びのjumpは1ｍぐらいですよ。同じ烏飛びでも、全然違いますよ。

ところで、その子どもを出すのか出さないのかの演出に関して、『隅田川』ですが、世阿弥と元雅が反対意見を出しましたよね。

元雅の場合には子どもを出すべきだと言ったのでしょう。

それで世阿弥は出すべきではないと言ったのでしょう。

そのことも「能作書」のここに見える考え方と世阿弥の考えに関する方は繋がってくるのではないのですか。

子どものそういう世俗を感じさせるような見苦しい振る舞いを観客に見せてはならないというようなことになりますね。

でも元雅はもっとこう何と言うのか、元雅の方が近代的でmodernなところがありますよね。そこが元雅の持っている何と言うのか、世阿弥とは違うrealisticと言うのか内面性と言うのかの先見の明があるように思いますね。

**4)「おほよそ、三体の能懸かり、近来、押し出だして見えつる世上の風体の数々」(184頁始～185頁3行目)**

ここで「老体」「女体」「軍体」の「二曲三体」の三体の内の代表作を上げ、物狂いの遊狂ものと砕動風鬼の能までの5つのcategoryを示して、それらを新作の軌範とすべきということを言って、その中のいくつかはremakeであるとしている。

Remakeというのも極めて重要で、古いものも時世に応じてやり変えることによってそこに年々去来の花というものを咲かせることが出来る。

この辺の所は、古いもの新しいもの「新作」などを入り混ぜながら、より見栄えの良い見せられるものを作っていくということが述べられています。

これは非常に具体的な曲を示しながら模範とするべき軌範はこれだというmodelを提示しているということですね。

まぁRemakeなんかについてもこういう風にして書いてくれるのは、ありがたいですね。

あのcover曲みたいなのがあるじゃないですか。

Cover曲をやることによって、その曲の精神が全く見違えるように甦るというようなことがありますよね。

私がcover曲で一番驚愕をしたのは、椎名林檎が荒井由美の「翳りゆく部屋」で、そのユーミンの曲では当に「翳りゆく部屋」の透明な悲しみみたいなものが当に少女期や思春期の少女の世界が描かれている感じなんですね。それを椎名林檎がcoverしたんですよ。

僕は、毎週日曜日の6時から7時くらいにYumingが持っていた1時間番組をradioのFM東京でいつも聞いていたんですよ。

そこでYumingが「私の曲を森高千里とか何人かの人がcoverしてくれたんですよ。」という話しをしたことがあって、その時に椎名林檎を初めて聞いたんです。

椎名林檎は『無罪モラトリアム』でdebutする前か或いはdebutした直後であったかその頃になりますが、私も初めて椎名林檎なるものをそれで聞いたのですが、その曲は椎名林檎のoriginalな曲ではなくてcover曲であったのでしたが、これが凄くて、能の般若の面に例えて言うなら「女の情念」をロマン派風に歌い上げているような、Wagnerかみたいな感じがして、「椎名林檎は女Wagnerなの」みたいな感じがして、YumingがMozartだとするならば、そのYumingの「翳りゆく部屋」をWagnerの「愛の詩」みたいにして歌いあげていたので驚愕をしてしまって、直ぐにrecord屋さんに走ってCDを探してsingle版を買って聞いて見たら、凄いんですよね。特筆すべき出来だったと思うんですね。

他の人のは、それなりにarrangeしているという感じなんですが、椎名林檎のものだけは何かYumingの曲を丸ごと変えてしまったみたいな「エーッ」というような驚きでしたね。

つまり透明感とかそういうのではなくてもっと情念の満開のものにガラリと姿を変えていたので、ここで言うremakeの極致を感じさせるものでした。

椎名林檎の才能というものと、歌い手としてのすごみというものを感じましたね。

それで段々と彼女が看護師の恰好をするようになってから嫌いになったのだけれども最初は好きだったのですよ。それを学生とかに言うとね、その当時の椎名林檎なんて誰も知らないんですよね。

「椎名林檎って凄いんだよ、こんな凄い人が登場してきた」みたいなことを言ったら、みんなポカーンとしている。でもその内に椎名林檎は大HITしてきたのですが、それで二枚目か三枚目のAlbumで看護師の恰好をして、そういうあまりにもこう何と言うのかやらせというのか「見世物風」にするのは私は好きじゃなかったんだよね。

森進一の「襟裳岬」でも編曲者のarrangeが変わってあんな風にラッパが鳴ってというように演歌節に変わってしまったのでした。それはarrangeをした人が凄かったのです。でも森進一の歌唱力がmodelとしてあるので、それに合わせていくというarrangeになったのでしょうね。まぁ、remakeとかarrangeというのは極めて重要だということですよね。またそのarrangeによって曲風が全く変わってしまうということもあるのだということですね。はい、じゃあ最後の所に行きましょう。

5)「おほかた、能の是非分別のこと、わたくしならず」(185頁7行目～186頁14行目1)

それでここでは、最後のまとめとして、今まで述べてきたことを結局、つまるところを一言で言えば、我が流派の能は「舞歌幽玄こそが本風あり本質とするのである。

だから「幽玄」の歌詞のないものは、みんな何処か崩れていっている。それで、時々何かで名人になると言って、評判になるものがあっても、最後まで残っているのは「幽玄」を本質としてそれを花として見せている者だけである。

だから幽玄の家風を絶対に離れてはならない。

それを守っていくのである。

そのことを長男元雅の弟の次男元能に対してくどい程に伝えて配っているということになります。これは世阿弥の「幽玄論」の一環ですね。その優美さというものを、幽玄というのを優美ということだけで言えるのかどうかということは概念として議論のあるところですが、いずれにしても美しさがなければいけないですよね。花がなければいけない。

そのどんな風な軍体であっても鬼であっても美しさというものをなくしてはならないということになります。そこは世阿弥に一貫していますね。

そしてそれでなければ世阿弥の当時の貴族から満足を引き出すことが出来なかったということですね。

貴族の鑑識眼に耐え得なかったということになり、単なる野卑なというのか、野蛮なものでは駄目だということですね。

都人の鑑賞眼に耐え得るものというのは、どんな風に田舎で修羅能のようなものを出してきても、そこに「儚さ」とか「優美さ」がなければならない。

また世阿弥の舞歌のことを一言で言ったら「室町Museum」みたいなことになりますね。

「室町Museum」ですか、いつも面白いことを言いますが。

他に「室町Opera」とか「室町Musical」なども考えられるでしょうか。

「舞歌」ですからね、それまでは舞いはなかったと思います。

あっ、そうなんですか。

舞楽はあったけれども、舞楽は謡いがないですもんね。

別々ですね、でも「東遊び」などは、自分で歌いながらやるというのではなくて、お琴を弾く人と謡う人とがいて「東遊び」は6人でやります。

でも、舞いは舞人でしょ。そうです。

だから、自分で謡いながら舞うという形式はね、それとやっぱり今様なんかから来ている訳ですよね。

「今様」なんかは、自分で謡ったり舞ったりするので、白拍子が謡いや舞いをする、そういう風なことの中の一つが自ら謡いや舞いをするということで入れられている訳です。

神事の中で神職が自分で声を出して舞っているところを先生は観られたことはありますか。

「宮司舞い」ですか。分かりません、あったかもしれませんね。

その時には、もしかしたら、謡いながら舞っていたのかなと思います。神事の場合には、そうだったかもしれませんね。

芸能になったらもう別々に役割分担をしてしまいますけれど、元々はあり得たでしょうね。だって「神懸り」というのは、そうじゃないですか。天岩戸の前で天宇受売命が神楽を舞った時には、私は天宇受売命が声を出していたと思うのですよ。

天の数歌とか。「一二三」ですね。

それはその時代からあったかどうかは分かりませんが、いずれにせよ、何かの声も出ていたように思うんだよね。だから「ない」という風には言えないと思うんですよ。

ただ定式化というか形式化されてはいなかったですよね。

『葵上』という曲で面白いのは、世阿弥が、本節が必要だと言うのですけれども、本節では、葵上は死ぬのです。能では、和解するのです。

それが何故なのかなと言ったら1つ考えられるのは京都で当時には「応仁の乱」というのがあって、京都の人口は10万人いたのが「応仁の乱」によって8万2千人の人が命を落としたということがあったのです。えー、「応仁の乱」で死んだ人は8万2千人ですか。すごいな。

それで鴨川などでは命を落とした人の死体がごろごろとしていて。

　それと『隅田川』は世阿弥が作っていないけれど『隅田川』以外で世阿弥が作った狂女物では、全てで子どもと出会ってhappy endなのです。だから、happy endで終わらせるのが世阿弥の曲の特徴です。

「諸人快楽」「天下泰平」だから成仏させたり供養させたりしていますね。

観ている人も周りの人が死んでいくから、余り悲劇というのは良くないのですね。

死んでいった人でも、成仏をするというようにするべきで、お父さんやお兄さんが成仏をしているのだと思うようになったら、その劇を観るようになるのです。

「応仁の乱」というのは酷かったのですね。火事とかも多かったのです。

だからお寺の上には火事除けに龍があって京都にはお地蔵さんがあれだけ多いのもそのためなのです。

　では一応『能作書』はここまでにして、これはなかなか面白いものであったと思います。

『世阿弥能楽論集』でその『能作書』の次は何でしたっけ。

順番で行きますと『花鏡』ですね。

そこに次から行きたいと思います。

いよいよ世阿弥の中期の一番重要な作で、その中で具体的に「離見の見」のようなことが出て来ます。

いよいよその世阿弥中期の『花鏡』に入りたいと思います。

次回の日程ですが、Christmasの後の12月26日(火)にしましょう。

これを年内の最後ということにしたいと思います。

　じゃあ、今日はここまでにしましょう。

**三、感想および考察と次回の予定**

① 11月の世阿弥研究会で『世阿弥能楽論集』「能作書」を読了することができた。

②「砕動風」の「開聞」「開眼」のところでは、どのように一番の聞かせどころ、見せどころである「開眼一開の妙所」について理解し、張りつめている舞台上でシテが美しく型を決められるのかということが非常に重要になり、「開眼一開の妙所」の完成度が曲全体の印象にも影響することになるということを学ばせて頂くことができた。

③ また、良い地謡があると耳が開けるという河村先生のお話や鎌田先生の作られた「サンレーの社歌」に関するお話とも重なり、「理聞」と「曲聞」、「開眼一開の妙所」とが具体的に地謡や社歌の中でどのように現れてくるものであるのか考えることができた。

④ さらに新作が軌範とすべき曲や歌のcoverやremakeとarrangeに関しても具体的に考えていきながら時代に応じた能「新作」や「新曲」に関して考えて来ることも出来たところが興味深かった。

⑤ その上で、8万2千人もの方が犠牲となられていた室町時代の「応仁の乱」という当時の時代状況の中を能楽が途切れることなく伝承されてきたということの意義に関しても考えさせられた。

⑥ 京都観世会11月例会の中で河村博重先生は茶色の袴に緑の扇を持って「梅枝キリ」を舞われ、

　1つ1つの所作や全身の雰囲気を通して曲の持つ世界観を美しく表現されておられた。

⑦ 次回の世阿弥研究会は12月26日(火)18時から河村能舞台の楽屋で行う。

　その際のtextは『世阿弥能楽論集』「花鏡」である。



**参考文献・資料一覧**

① 小西甚一編訳『世阿弥能楽論集』「能作書」たちばな出版, 2004,pp.166～187.

② 西野春雄,羽田昶編集委員『能・狂言事典』平凡社, 1999, 『安宅』『海人(海士)』『梅枝』『江口』『恋重荷』『石橋』『是界(善界)』『大瓶猩々』『鷹姫』『鵺』『野守』『藤戸』『三輪』

p.16、p.18、p.28～29、p.31、p.59、p.72、p.82～83、p.91、pp.93～94、p.116、p.117～118、pp.129～130、pp.145～146.

③ 小林保治,森田拾史郎『能・狂言図典』小学館,1999, 『安宅』『海人(海士)』『梅枝』『江口』『恋重荷』『石橋』

『是界(善界)』『大瓶猩々』『鷹姫(鷹の泉)』『鵺』『野守』『藤戸』『三輪』

p.17,p.141,p.147、p.17,p.77,p.85,p.178、p.17、p.16,p.132,p.152、p.14,p.17,p.31,p.155、p.17,p.77,p.142,p.158、p.17,p.207、p.17、p.111、p.17,p.134.p.222、p.17,p.97,p.223、p.17,p.32,p.134,p.228、p.17,p.74,p.129,p.233..

④ 丸岡明 編『能楽鑑賞事典』河出書房新社1961, 『安宅』『海人(海士)』『梅枝』『江口』『恋重荷』

『石橋』『是界(善界)』『大瓶猩々』『鷹の泉』『鵺』『野守』『藤戸』『三輪』pp.83～85、pp.89～91、pp.114～115、pp.118～119、pp.183～184、pp.210～212、pp.232～234、pp.309～311、pp.313～315、p.252、p.257、pp.339～340、pp.365～367.

⑤ 宝生流謡本 内 外/初級謡本/他 計66冊 わんや書店

⑥ 宝生九郎(十七代目)・前田忠茂出演 能楽 観阿弥・世阿弥 名作集 宝生流・観世流 『通小町』 宝生 九郎/『自然居士』 梅若 六郎(玄祥) [DVD] NHKエンタープライズ, 2013.

⑦ 鎌田東二, 吉田敦彦, 龍村仁, 梅原猛, 目崎茂和, 美内すずえ著『謎のサルタヒコ』創元社, 1997.

⑧ 倉野憲司校注『古事記』(ワイド版岩波文庫48)岩波書店,2014.

⑨ 網本尚子監修・解説、野村萬斎著『野村萬斎 What is 狂言?』檜書店; 第四版,2003.

⑩ 森西真弓著『上方芸能の魅惑―鴈治郎・玉男・千作・米朝の至芸』NHK出版,2003.

⑪ 弓狩匡純著『社歌』文芸春秋,2006

⑫ 十文字美信著『日本劇顔』(大型本) ぴあ株式会社,2005.

　 唐十郎 p.1～2、p.146.

 白石加代子　p.142、p.179.

 麿赤兒　p.58、p.158.

⑬ マガジンハウス編『クロワッサン特別編集 古典の男たち 歌舞伎・文楽・落語・能』

マガジンハウス,2015.

「宝生閑」　pp.116～123.

⑭ 河合隼雄,谷川俊太郎, 阪田寛夫,池田直樹著『声の力―歌・語り・子ども』岩波書店,2002.

⑮ 泉麻人著『僕とニュー・ミュージックの時代[青春のJ盤アワー]』シンコーミュージック; 四六版,2016.

⑯ 堂本正樹著『能・狂言の芸 (日本の芸シリーズ)』東京書籍,1983.

⑰ 三隅治雄著『民俗芸能の芸 (日本の芸シリーズ)』東京書籍,1987.

⑱ 大島洋写真 ; 高橋英郎文『モーツァルトとの旅 : 大島洋写真集』朝日新聞社,1991.

⑲ トンプソン，ウェンディ著〈Ｔｈｏｍｐｓｏｎ，Ｗｅｎｄｙ〉/木村 博江訳か『モーツァルトの生涯』音楽之友社,1991.

⑳ 読売新聞社出版局企画『ザ・モーツァルト : モーツァルトと優雅に遊ぶ本』読売新聞社, 1991.

「京都観世会11月例会」ちらし

12/25 新作能「紅天女」公演 京都観世会館

<https://miuchisuzue.com/news/events/1225-kurenaitennyo_kyoto/>

閲覧日時、2017年12月6日(水)

第四回 宗一郎の会-観世流能楽師【林宗一郎】

<http://hayashi-soichiro.jp/schedule/574.html>

閲覧日時、2017年12月6日(水)

片山九郎右衛門の《三輪・白式神神楽》後場～片山幽雪追善

<https://ayaexcalibur.blogspot.jp/2017/11/blog-post_21.html>

閲覧日時、2017年12月6日(水)

ワキ方の本質は「耐えて許して慰めること」です

<http://newstokyo.jp/index.php?id=255>

閲覧日時、2017年12月6日(水)