**世阿弥研究会 17年12月26日(火)　振り返りと考察**

目次

一、河村博重先生のお話　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　 　　1～2頁

1) 12月の能舞台の振り返り

2)「紅天女」のstoryについて

3)「見台」について

二、『世阿弥能楽論集』「花鏡」の講読　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　 　2～22頁

1)「解説」(188頁)

2)「一調・二機・三声　音曲開口初声」(189～190頁)

3)「動十分心、動七分身」(190頁16行目～191頁6行目)

　 4)「強身動宥足踏、強足踏宥身動」(191頁11行目～192頁4行目)

　 5)「先聞後見」(192頁8行目～193頁6行目)

 6)「先能其物成、後能其態似」(193頁9行目～194頁6行目)

三、感想および考察と次回の予定　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　 　23頁

参考文献・資料一覧　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　 　24～25頁

**一、河村博重先生のお話**

**1) 12月の能舞台の振り返り**

これが一昨日の12月24日(土)に終わった第四回河村定期研能会のチラシなのですけれど、後ろの味方健さんの解説がなかなか鋭いのです。味方さんは能楽師ですけれども学者です。

そして、昨日は観世会館でこの「紅天女」があったのです。

その時には美内すずえさんも来ておられました。そうですか。

昨日は、私は出なかったのですけれども、「紅天女」では毎回、梅若玄祥さんがシテをされていて、僕も過去には2回くらい参加をさせてもらっています。

**2)「紅天女」のstoryについて**

storyは、簡単に言うとどんな感じになるのですか。

どう言ったら良いのかな、美内すずえさんの漫画の「紅天女」があって。

その『ガラスの仮面』は演劇少女が競争をする物語で北島マヤと姫川亜弓の競り合いです。

それでその「紅天女」というのは幻の精霊ですよね。

夢の精霊です。そうですね、夢ですね。

「紅天女」には天河も出て来ませんでしたか。

天河は出てきていないと思うのですが。

あれは美内さんの「アマテラス」の方だったのかな。

美内さんは色々とね、本当に作っておられますし、色々な人ともcollaborationをしておられますね。寂聴さんとかともね。

梅原猛さんの現代能のスーパー能『世阿弥』なども梅若六郎玄祥先生が舞っておられますし。

『阿古屋』というのはよく出てくるけれども。

『阿古屋の松』という曲があるのです。

『阿古屋の松』は復曲になって3年くらい前に、東京でお家元が舞われて、その後、観世会館で今の幽雪先生が舞われました。

幽雪さんの場合は、黒式尉を珍しくサシ向きで掛けられてですね。

『阿古屋の松』というのは、どんな物語でしたかね。

僕は見ていただけだったので、地謡の方だったらもっと良く分かるのですけれども、ちょっと分かりませんね。そうですか。

「紅天女」の会場は一杯になりましたか。

と思いますけれどもね、僕は行っていないので、見にも行けなかったので。Christmasにあったのですね。では、今日は少ないはずなので、始めましょうか。

**3)「見台」について**

これが能の「見台」というのですけれども、観世流は、右がとっくりで左が月なんです。「左月」と言って、要はどちらが右か左か分からなかったら、右手で「とっくり」=お酒を注ぐということで分かるようになっています。

これを「見台」と言って、組み立て式なんです。

「お稽古」をする時に使うのですよね。

そう「お稽古」の時とか、発表会の時とかに使います。

Amateurの人の場合には、本を見ることが出来るので、この「見台」で本を読むのです。中にはamateurでもかなり勉強をしていて能を覚えて謡う人もいらっしゃいますけれども、professionalは本を見てはいけないということになっているのです。

ただ、初期の頃の梅若玄祥先生の「紅天女」とかは、地謡は本を見ることが出来るようになっていたのです。最近ではしかし、professionalは本を見ることが出来なくなってきているのですけれども。

**二、『世阿弥能楽論集』「花鏡」の講読**

**1)「解説」(188頁)**

**2)「一調・二機・三声　音曲開口初声」(189～190頁)**

ここのところでは、大変具体的に前置きなしに本質的なというのか、能の一番大事なところから述べられている。その中で調子というようなものを整えるのは「機」であり、その「機」が調子を整えて声が出るのだということが述べられている。

なので「機」というものが、鍵をなしているということになりますね。またここでは「調子をば機が持つなり」の機を、訳としては「合気道」の「気」にしていますね。

私には、この調子を「気」と訳している所に今一つズレがあるように思っています。

じゃあ、何と訳すのかというのはなかなか難しいのですが、調子を気が支配している。

「機」が鍵を握っているというその「機」というのは、「気」だったら抽象化されて良く分からないんですね。一つはtimingだと思うんですね。そうですね。

そしてもう一つは場の力というのか、場の空気というのか、それはここである「気」にも近いのですが、その調子を整える時に、その「場」の持っている或いはそれを「謡い出す」、うーん何と言ったら良いのでしょうかね。まぁ、少なくともこの「気」ではよく説明にならないのですよね。

調子を「はっ」と掴むのは、その「場」のある「はたらき」なんですよね。その「場」のある「はたらき」というのは、時間と場所との関係性みたいなもので、「時間」の方に焦点を当てるとtimingとなり、その「空間」というのか「場」の方に焦点を当てると雰囲気というのかそこにある「はたらき」みたいになるのですね。

謡いを謡う時も同じように思いますね。

最初の音の高さとかそういうことではなくて、最初の「どーん」とこう出る時の、「どーん」というそこの部分をここでは言っていて、「一調・二機・三声」具体的には声が出るんですね。その謡いの声が出るんだけれども、その声には謡いの調子があるのですが、その調子を生み出す、じゃあ「はたらき」と言ったら何かというと、「機」というものがその「はたらき」になっている。

この辺りは、河村さんの解釈はいかがですか。

まぁ、一つは例えばシテ方の謡いとしても人の心情とかによって音の高さが違うのですね。

それと後、必ずするのは鼻から呼吸をしますね。

最初は、必ず鼻で呼吸をしていて、息を吸うにしろ吐くにしろ鼻を中心にしていますね。

鼻が八割、口は二割くらいなんですよ。

息を吐いてから、鼻から吸ってから、声が出るような感じですね。「息を吐いてから、吸う」。

たとえば地謡の『高砂』をやっても、通常の音程の「たかさごや」という声の人もあれば、それよりか比較的に抑えた低めの声の「たかさごや」というのもあれば、比較的に高い「たかさごや」というのもある訳なのですね。

ただ祝言のおめでたい曲であるので、張って謡いたいのです。

それが滅った感じで低い声で「たかさごや」と言ったら「高砂」の地謡にならないのです。

五音の曲と何とかというのがありましたが、同じ『吉野天人』でも最初の初動は、地謡が「見もせぬ人や花の友。」と謡ったらシテが桜と共に出て来るのです。

そして中入りで夕方になって天女の化身が消えていくところでは同じ調音なのですけれども「夕ばえ匂ふ花の蔭。」とこういう風な調子になる。

なので、その場面とか気配とか、お客さんの入りとか会場の大きさなどによって、自ずとその時のtimingなり声になるまでに調子があるものなのです。

ただ陰気な曲であっても、陰気でありながらも張るというのが絶対に大事になります。

それが減ってしまうと、全然意味がなくなってしまうのです。

後は、一人で謡う時と、地謡で合唱として謡う時とがあって、合唱として謡う時には必ず「地頭」という中心の人よりも先に声を出してはいけない。

『高砂』の地謡だったら、地頭が「た」と言ったら隣の人は必ず0.数秒遅れてから「たかさごや」とその人の声に合わせて謡ったら良いのです。

また一人で謡うことを「独吟」とか「素謡い」と言って、二人以上で謡うのは「連吟」と言います。

「独吟」では、好きな調子を出しても良いのですけれども、「連吟」では、中心の人の音の高さと合わせないといけないのです。

先に声を出してはいけないということと、終わりも周りの人は先に終わらないといけない訳です。

『高砂』の地謡だったら、地頭が「た」と言ったら隣の人は必ず0.数秒遅れてから「たかさごや」とその人の声に合わせて謡ったら良いのです。

また「帆を上げてぇー」と地頭が謡うとしたら、隣の人は「帆を上げてぇ」とちょっと先に終わらないといけない。そういう暗黙のruleがあるのです。

ただ、地謡の場合には人間ですから「月もろともに」という言葉が思いつかなかった場合には、隣の人がtimingを見計らって「月もろともに」と出て謡ってあげないといけない訳です。

そういう時には、周りの人が助けてあげないといけない訳です。

それで、観世流の場合には、八人の地謡であったら、後ろの左から二番目が地頭で、その周りを助吟とかそういうのが囲んでいる訳です。そして前列は、後ろからの声は拾いやすいから、前列の方に中心がいて後列の方に新人がいたら後ろからだから声を出しにくいのです。だから後ろにいる人の真ん中の人が一番中心になるというのが今の地謡の形になっています。

それと後、能が始まる時には必ず笛から始まるということがあります。これが一つの目安になります。

多くは菱木という空間が割れてそこから何者かが出て来るというようになっています。

そして能管の中には「ノド」というものが入っています。

もう一つの管みたいなものがあって、それによって遠くまで響かせるような音になる訳です。

後、能管は一管、一管の音が違うので、二人一緒に吹くということがないのです。鼓の場合にはありますけれどもね。

そして曲の終わりも必ず笛が締めるのです。笛から始まって笛で終わるのです。笛の役目というのは、やっぱり激しいところは激しく吹くし、寂しいところは寂しく吹くことです。だから笛はback musicみたいなものです。

河村さんは「機」をどういう風に説明しますか。

僕の場合はtimingの方が割と合っているというか、何だか「機」というのは「一調」の前に機が来るのではないのかという風に考えられます。この気で「一調」「二機」次はtimingで次は「三声」という風な感じに捉えています。

だからここの訳にですね、「高低の調子を気が支配する」という風に言っているので、「機」が根本なんですよね。

ここの訳は適切ではないと思うんだけれど、機がどういう働きをしているかといったら、調子をも支配するのだから、その調子よりもより根源的な「はたらき」ですよね。

だから「一調」の前に気があるとか、「一調」の根源のところに「機」があって、そして、調子=高低ですね、音程があって具体的にそういう声が出る。

そして調子は音取りで取る訳でしょう。そこでその音取りは能の場合には笛ですか。

だからその笛の調子に声は合わせていくということになりますね。

だけどその笛の吹き出しというのか笛の表現というのは「機」がないといけないかもしれませんね。笛でも笛なりの「一調・二機・三声」になるようなものかもしれませんね。

今日、僕はね、「パッション・フラメンコ」という映画を見たんですよ。はい。

その「パッション・フラメンコ」という映画は、Spainの花形flamenco dancerのSara Barasさんという50歳くらい手前の女性をmodelにしたdocumentary映画なんですね。

そのflamencoなんかはまさに、この「気」のdanceだと思うんですよ。まぁ、タップみたいなのを踏みますよね。「タッタッタッタッ、タカタカタカタッタッタッタッタ」と。

だから彼女は言っていましたけれども、私はdancerだけれども音楽家だと思うと。

自分は何か身体を使って音楽をやっているような、タップを踏むことでもちろん音が出る訳だから。「タッタッタッタッ、タカタカタカタッタッタッタッタ」という風に。

 そうしている時にはもちろん手とか身振りがある訳だから、舞踊である訳だけれども、舞踊の前に音がある訳ですよね。

そしてそこにflamenco guitarの旋律が入り、打楽器が入り、tambourineみたいなのが入り、そして最後の方にはsaxophoneまで入っていましたけれども、そのように様々な楽器がこう入ってくる訳ですね。

それでこの映画を見ながら一番感じたのはここで言う「機」かな、と思ったんですね。

それでその「機」が最初の舞台が始まる時の緊張感のようなもので、その後全部引きずる訳ですよね。

この「機」みたいなものが充実しなければ、全部緩んでしまうし、崩れていく、食い違っていってしまう。

だから一番重要なのは、舞台の表現を支えている「機」というのがみんなに場もそうだし、そこで演奏をする全ての人に共有されていなければ全部が崩れていくという、そういう風なことを非常に強く感じたのですね。

だからflamencoも能もそこの部分は同じかなと思ったんです。

能の型をする人が最初に何かを言いながら幕から放れるところを「幕放レ」と言うんですよ。

この「幕放レ」が良かったら良い能になるのですよ。

途中から段々と乗っていくようなこともあるのですけれども、この「幕放レ」が一番大事なところで、始まるところでそれも「気」と言おうかtimingであって、他の演劇と違うのは自分で「お幕」と唱えるのです。

それが静かな時であったら、静かな声で「お幕」と唱えて、激しい曲であったら強めに「幕」と言うのです。静かに言ったら幕の人が幕をゆっくりと上げるし、激しい曲で強めに「幕」と言ったら「パッ」と幕が上がるのです。それをシテが言うんです。ワキのシテはいつも言います。

そうすると、近くに行って小さく声を出す訳ですか。

だから、その幕の人に聞こえるくらいの声で唱えていて、簡単に言うとちょっと低めの音で一般の人に聞こえないくらいの低めの声で唱えるのです。

これは人に聞こえないくらいの声で言うのですか。

だから見所の人に聞こえると駄目なので、幕を上げる人に聞こえるくらいの声で唱える訳です。

でも、そのtimingが上手く行くことが極めて重要だから、正に「気」ですね。

それでその「幕」も大きい声で「幕」という先生もいるし、殆ど人に聞こえないくらいの声で「幕」という先生もいます。その時には、幕を上げる人は面を付けている主役の人の喉を見ているんです。

大体、どの辺で「幕」と言うのかのtimingは最近では決まっていますけれども、それで喉が動いたら幕を上げるのです。

先生、この「機」の字は「気功」の時の「気」でもあり、「機前」の「機」でもありますよね。

うん、まぁそうですね。これは「機前」の「機」ですね。

この概念が 今一つよく分からなくて、時間概念だと思っていたんですよ。

まぁ、その「機前」の「機」は、時間は時間なんですよ。

すなわち「始原」、時間が始まる前の段階です。

だから「機前」というのは時間を超越しているとか時間をも超えてある「無」みたいなものですよね。

「幕放レ」でも『翁』一曲だけが二つあって、 一つは『翁』だけが「幕放レ」で橋掛かりの真ん中を通って出て来るのです。

それで他の曲では全部、右方を通って出て来るのです。

それは鳥居の入り方と一緒で、『翁』は神であるから真ん中を通ることが出来る訳です。他の曲ではそうではない訳です。

『翁』の時には、シテの翁太夫が「幕」と言う時に、心の中で呪文を唱えるのです。

「天下泰平・国土安穏」。ええっ。そういう決まりになっているんですか。

シテが立ち上がって、幕の前でいる時に、「幕」と言う時に、心の中で「天下泰平・国土安穏」という呪文を唱えてから橋掛かりに出て行ってから舞うというようになるのです。

それは最初の時ですか、始まりの時ですよね。そう、始まりの時です。

終わりの時にはどうですか。終わりには、特にないという感じです。

心の中で、その呪文を呟くのです。

それで、翁は全部左足から入って、翁太夫は翁返りの時だけ右足からすり足で帰るのです。

それで、千歳という役は右足から入って、翁返りの時だけ左足から帰るのです。

うーん、それはやっぱり『翁』は儀式ですね。

だから能では仮に主役が舞台上でしんどくなって倒れたりしても、そのまま続けるんですよ。その主役の人を変えて、その続きを後見が舞うのです。それが他の劇との違いです。

だからmassみたいなもので、お囃子の人も自分で道具を持って無言でやって来て、無言で帰るのです。そういう祈りとか鎮魂とかいう部分が根源に大きく関わっています。

確かにそうですね。

そのどの人も「天下泰平・国土安穏」という風に微声というか心の中で唱える訳ですよね。それっていつからなのですか。

割と初期からであるとは思うのですが、それは分かりません。

うーん、能の一番の根幹にあるのは「天下の御祈祷」だからね。

『翁』がその能の一番根幹にあるものを非常に反映しているので、当然それが「天下泰平・国土安穏」という祈りの中に表されて来ている訳ですね。

それが平安時代頃からはもう既にあったということですね。

いつからかというのは知りませんけれども、そうでしょうね。

それで『三輪』の細男という曲の小書きにも「翁もどき」のところがあるというのを聞いたことがありますね。

どの辺ですか。どの辺ということはないのですが「翁もどき」と言われるところがあるというのを聞いたことがあります。

それで白式の場合には、色んな流儀の良いとこ取りであって、寄せ集めになっていて、随分真っ白になりますし、白式の時には作り物の竹を普通は出来ている竹でするのですが、新調して青竹にするのです。白式はそれだけ神聖なのです。

そしてやることは天照大神の天岩戸の芸能の最初の舞いのところが途中で出てきます。

そして最後には思えば伊勢と三輪の神は一体ということが語られます。あれも不思議ですよね。

伊勢の二見が裏の近くには、猿田彦が何か関係していますね。

あれも元伊勢かなという気もするんです。

二見興玉神社ですね。では次に行きましょう。

**3)「動十分心、動七分身」(190頁16行目～191頁6行目)**

ここはいきなり核心の部分にドーンと入って来ているので、もうこれは演技の一番重要な心構えであり、また具体的な動作の説明であり指導であるということになりますね。

それで最初に「機」というものが重要だとあり、その「機」というのは見えない働きですから、声というのは見えるというか聞こえる訳であって調子というのも音取で分かりますよね。

だけど「気」というのは分からない訳ですよね。

その「機」というのに対応するのはここで言う「心」のことですね。なのでその見えない「機」や「心」というものが一番重要なのだというわけですが、その「機」を捉えるにはですね、心の働きがmindfulnessであり、「機」がmindfulnessの状態のように「バッ」と充実をしていないと「機」は捉えられないし心の働きも十分ではない。ただし、「機」は「バッ」と充実をしていても動きは本当にちょこっとと言うのか、心の働きを十であったとするならば七分目くらいになる。腹八分目という言葉がありますが、腹七分目、動き七分目くらいのところで抑え気味にした時に興趣が生まれる。

こころの働きがあることによってenergyがですね、身体の体操ではないのですよ。体操の場合だと「心十身体十」になる、まぁそれは良く分かりませんが、とにかく身体が十なんですよ。演技をパシッとしなきゃいけない。

だから最後まで身体が十かあるいは十二くらいまで身体を開放し切るというのか演技をし切らないといけないのですが、出し切らなければいけないのですが、能の場合にはそうであってはいけなくて、滲み出るというのかauraのように「グーッ」と膨らんでいく何かを持っていないと能ではない。

そうですね。見えないものを大事にするのです。

だから身体が動いている以上に心が動いているというのか、身体の動きの背後に何かが動いているという感じを感ぜしめる。やっぱり名人は、観世寿夫さんなりですね。

観世寿夫さんの『井筒』の背中を見て私は驚いたのだけれど、序の舞とか殆ど動きがありませんよね。そうですね。

背中を見せますよね。その背中を見せながら、本当に動きがとろいのだけれども、その中にこうふっと見えてくるものがある訳ですよね。

寿夫先生が『井筒』を舞うくらいまでは『井筒』というのは余り大事な曲という風にされていなかったんです。それを寿夫先生が舞い出してこの『井筒』とか『野宮』というのは凄く大事にされるようになっていったのでした。

昔から級がありますね。重習などですが、そこに『井筒』は入っていないのです。平の曲なのです。だから昔はそれ程に大した曲ではなかったのだけれども、寿夫先生がgradeをupされて、それ以来特別な曲になったのです。

私も過去に一回だけ『井筒』を舞ったことがあるのですけれども、何だか自分と向き合う曲なのですよね。その『井筒』はいつ頃にやったのですか。

20年くらい前ですかね。

それは上手く行きましたか。行きました。

ススキがあるのですけれども、僕の友達の女の人が料亭に花をちょこっと生けたのですよ。普通は作り物のススキが多いのですけれど、ちょうど秋だったので本物のススキです。

大要を一言で言ったらYumingの歌にも出て来そうな「愛の永遠性」みたいなものです。

だけれども考えてみたら、ずっと、あの世でも思い続けているということだからちょっと怖いのです。

まぁ怖いと言うのか、素晴らしいと言うのか。そうですね。

その情の深さがずっと続いている訳なので、それによって「もののあはれ」を切なく、またそこまで思いを抱えて思い続けているということですのでね。

それでまぁその心の働きですが、全ての事にこれは通じるということを言っているのですね。

日本の美学は、そうですよね。

あの全部をこう満杯にしない。

日本の美学は満月よりも十三夜を大事にするんですよね。

満月は満月で重要なんだけれども、十三夜というのも極めて重要な気がしますね。

だから、動七分身というのは十三夜的なことです。

その十三夜の中に満月を見る訳ですよ。

満月の時にはもうまた欠けて行くという陰りを見る訳ですよ。

だから西洋の美学だと満月は満月で満月は100％だとなるのだけれども、日本の美学だと十三夜が100％だということになるんです。その十三夜はここで言うと形としては70％なのですよね。

「動七」で七割、七分なのですよ。

だけれど、そこにあるenergyというのは全部働いている訳ですね。十三夜の時にも心は働いている訳です。あらゆる「礼道」と言うのか他のところもそうだと思いますね。

たとえばお茶にしてもfullに出すということが、駄目なんですよね。Fullに出してしまうとfullにならないということなのです。そこに何かが籠っていないと言うのか、隠されていないといけない。

利休の茶の花みたいですね。

一品だけあって、そこに全体を見ると言うのか。

だから全部を満開色にしてしまったら駄目だと。

部分で全体を感じるということですか。

部分と言うよりも、全開にしてしまうと働いている力がもう抜けちゃうということですよね。

100％出し切ったら、もう後がないという状態になるでしょ。

だから80％の時に100％になっているというこの微妙なずれを常に持っていなくてはいけなくて、出し切った時にはもう崩壊が始まっている訳です。100％出したら駄目だということなんですね。

極まったら、もう次には落ちていくということと同じですか。そうですね。

それはそうなんですが、100出したら駄目だということなんですよ。

「能極まれば無に転ず」と同じ。

能の型でもね、上道に「仮の型」というのがあるんですよ。

それはたとえば能に5つあったら5つ全部やらないのです。

2つとか3つにして残しておくのです。

それでお客さんはまだあるのではないか、まだあるのではないのかという想いみたいなものがあるので、全部をやり切ってしまったら、それ以上やることは面白くないのです。

今日はここだけちょっと一か所変えようかとか、そういう風になる。

型が80というのは心が100に行っているということではないですかね。

だから心が100に行くというのは十三夜のことになる訳ですよ。

十三夜はもう既に満月なんですよ。心が100なんですよ。

だけど身体は70ということなのですよ。

だから歌もですね全てそうで100歌いきっては駄目という、そういう美学ですね。身体で全部を出しきっちゃ駄目なんです。

つまり形に全部出しきっちゃ駄目なのです。

形は7分のところで止めて、そこに込められているものはfull=100%でなければいけないけれど、その100％を100の形に表現してしまったら興趣=あはれはないのです。

幽玄は生まれないということですね。

だから幽玄はその3分の中にある訳ですよ。

3分の差にある訳ですよ。

それで、身体の方は簡単に言うと動きが緩慢になりますよね。

「カッ」とこう全部を出さない訳だから、こういう風に全部を「カッ」と出すのではなくて、このくらいになる訳だから、穏やかな感じに、小さくなる訳だけれども、それを生み出す心と言うのかenrgyはもうfullでなければいけないのですよね。

そういう形があるので能の場合には、sportsと違って70代になってからも能を舞うことが出来るのです。表現をするのはこれしかできないのだけれども、こころは一杯というような感じになる。

あのー、100ｍ競争は100％出さないといけないのですよ。

本当にfull出さないと9.00秒台とかにならない。

それを、美学があるからと言って7分で押さえたら絶対に負ける訳だよね。あらゆる多くのsportsにせよrock concertsでも何にせよ殆どが、表現というのは100％出し切って良いという風に考えている世界ですよね。そしてそれを評価する訳ですよね。

でも能はそうではないという美学というか、そういうあり様ですね。じゃあその三分の中に何があるのかと言ったら、それが世阿弥の言う「幽玄」や「妙」という風なものが働く余地がそこにあって、そこに見えない「はたらき」を看取する。

またあらゆる日常の振る舞いの中にもそれが必要で、立ち居振る舞いの中にそれがある。

「心よりは身を惜しみて立ち働けば、身は体になり、心は用になりて面白き感ある。」

身の動きを控えることによってこころの働きを「グッ」とこう、通俗的に言うと日本人の奥ゆかしさの美学みたいなことになっていきますね。奥ゆかしいという、奥ゆかしいというのは控え目ということですよね。それであらゆることを控え目に、控え目にするということによってそこに気品みたいなものを品性みたいなものを感じ取るという、日常の様々な振る舞い方の中にもそれはありますよね。

それから床の間なんかの飾り付けも、結構日本の飾り付けをするではないですか。

女性の着物とかでもそうですね、襟首だけとか出ているから色っぽいとか、隠しているというところで何かがありますね。

足を見せないで足袋の裾さばきだけで何かをこう表現するとか、まぁ、色んな意味でそういう風な美学、美意識が浸透しているのでしょうね。

あの、たぶん手料理とか調理だってそうじゃないですか。

Italy料理は、僕好きですけれど、Italy料理は全部はっきりと「バーン」と大盤振る舞いみたいに出しますよね。

日本料理は絶対そういう風なことをしない。

それでちょこっ、ちょこっとした感じの料理になっていて「何このちびちびとして、もっと「バーン」と出して来いよ。」とね、言いたくなるけど、でもそこに何かずっとその型に美学を見ている訳ではないですか。

そして全部出しきったら野暮だという、これは結構抜け難く色んなところに全部ありますね。

だから私なんかはそういう日本美学は好きではないから、野暮な方なんですよね。全部を言い切ってしまったりする。

日本人が好むのはこれですね。

それでは河村先生も舞う時には、気持ちはあっても身体はちょっと抑えようと思っておられる訳ですか。

そうですね、基本的にはね。そうなんですか。

ただあの、鬼の曲でね、心も体も鬼という時には割とfull回転しますけれども、『高砂』の仕舞とか神様の曲では割と「キビキビ」として割と真っ直ぐに舞いますけれども、それ以外の曲では特に三番目物の曲とかでは動きはなるだけ減らすようにしていますね。

そういう事例が皆さんあるのではないのですか。

あの出しきってしまうとちょっとこう過剰に感じて、もうちょっと少ない方が良いのになみたいにということがないですか。そこに品があるのに、みたいな。

日本人は特にそういう辺りを意識しているように思いますけれども。

あの出しきることによって、下品に感じてしまうみたいな。

何かこう「ほのめかし」と言うのか、そういう感じがしませんか。これはまぁ、一種の「ほのめかし」ですよね。

でもそれは、全部出せば出せるのだけれども、抑制して出さない訳ですから「ほのめかし」というのか、抑制していることによってその深みがあるという風に感じているのでしょうね。

「含みがある」とか「深みがある」とか「深まりがある」とか、余白を好むというのも共通のものだと思いますね。「間」とか「余白」とか、和歌や歌とかもそうですね。

私なんかはBeethovenなんか本当に野暮ったくて、嫌いなんです。もうBeethovenは全部100％出し切って、120％くらい出して本当に馬鹿な人だと思っているんです。Beethovenを聞くともう居たたまれなくなります。まぁ、そのBeethovenをそういう風に悪く言ってしまいますが、何か西洋の一つのpatternというのに私の中ではですね、かなりBeethovenはEurope 的なmodelの一つのように思われるのですよね。では次に行きましょうか。

**4)「強身動宥足踏、強足踏宥身動」(191頁11行目～192頁4行目)**

これも身体の動きを七分に抑えよということと殆ど同じで、上半身と下半身という二つに分けて言うならば、上半身と下半身を同じように100％ずつ使ってはならない。

上半身を100％使う時には、足の方は70％にせよ。

その反対に足を100％使っているような時には、上半身を70％にすると、そのunbalanceと言うのか、どちらかが静まっているので、両方が一緒になって全部fullに出している感じではなく、その微妙な差分されたものが「情趣」という風なものを生み出していく。だからどこか静かな感じがする訳ですよね。

そのどちらかが静かな感じがするところに「情趣」を感じる、具体的に言えば「幽玄」なんですが、「幽玄」というものの優美さが出て来る。

ちょっと、足踏みと上半身とのずれというのを、やってくれませんか。

たとえば鬼の曲でもこれで、足踏みを全部「トンツー、トンツー、トントン・トトン、トコトントントン、トントン」とこれは全部強いですね。

その中に強弱をつけて、「トンツー(普通の強さ)、トンツー、トントン(弱く)・トトン(弱く)、トコトントントン(弱く)、トトン(強く)」という風にするのです。それで優美さが生れますよね。

それで止まる時にも、普通ならば「序・破・急」だから、かけてこうなる訳だけれども、これで「グッグッ」と三足目をちょっとゆっくりにする。最後の左足をゆっくりにするのです。

最後の止まる二足をちょっとゆっくりにすると。

その辺りも観世寿夫さん、上手いと思うんですよね。

ある種の緩急と言うのか、あの浮いて見えるのですよね。

身体がこう、そうすると何だかこう「フワー」っと浮いた感じになってそこのところが当にこう「幽玄」という言葉が相応しい何かが生れているんですよね。Flamencoと全然違いますよね。

こういうのもありますよ。

月を指しているのだけれど、大抵の場合、顔もこう向いていますでしょう。

こうするよりも、逆の引いた方が見ていることになるのです。

こうしたら、顔も手も前に出るでしょう。

でも顔と首を後ろにして、そうするとより遠くを見ているようになる。

あのflamencoでも何でも名人classは似ているのではないのですか。名人classは皆さんの踊りを見て思ったのだけれども、全部やらないですよ。確かに、やらないですね。

権美和さんの韓国の踊りを見ていて、分かったんですよ。

権美和さんは韓国の舞踊の第一人者で、激しくは動かないですよ。あの人は能に近い。激しい動きの中に、何かこう静かな部分を持っているんで　すよ。

それで、今日観たflamencoのサラさんにもそういう部分があったと思うのですが、全身全霊を使って何かをやるというのではなくて、激しくても何かがちょっと抜けているんですよね。

だからもう本当に、優美さが生れるというのは、重さではなくて軽さが生れると言うのかな、透明感が生れるというのかで、全部をfullにしてしまうと、そういう透明感というのはなかなか生まれないと思うのですけれど、「気」がそこで抜けているとそこで「ふわっ」とした何かがありますよね。

習字でもそうですよね。

全部に「気」が付いているのではなくて、擦れているところがあるから趣がある。

ここだと上半身と下半身の事だったので、習字との関係はどうなるのでしょうか。

まぁ、この理屈はあらゆることに対して応用できるという世阿弥の処世術になるかもしれませんね。万事控えめに、世阿弥は足利義満に付いている訳ではないですか。義満に付いている時に全てをfullに10をやってしまうと「出過ぎた奴だ」ということになるけれども、このように優しく控えめなところがあると、こいつは良く分かっている奴だみたいにね、その辺のちょっとした味付けみたいなことは処世術としてもあると思うんですよ。

だから有能な人は「能ある鷹は爪を隠す」みたいな部分があって、全部出し切りませんよね。

その出し切らない部分に秘められたものを上手く処世の中でも使っている。

まぁ、日本人はそれを基本的に好んでいますよね。

それで外国人などの場合にはAmericaなどでは能力を100％出せみたいな評価軸だと思うんですね。

ちょっと外れるかもしれませんけれど、私の娘が今、年頃でfashionとかに興味があるのですけれど、ちょっと聞いていると「抜け感」というのが言葉で良くあるんですよ。

仕事としてsuitを着てdesignするという場面だと、私はsuitを着て行こうというのが仕事ではそういうのが多いと思うのですけれども、「抜け感」では上から下までtotalではなく、どこかこう髪型であったりmakeであったりが抜けている、それがないと駄目なんだということを結構言っていて、周りの年の人は皆そうらしいのですけれど、色々な小冊子とかを見ていても「これは抜け感があって素晴らしい」とかあるんですね。

最初、私それが何だか分かるようで分からなかったのですけれども、若い子たちはどこでそれを身に付けて来たのか分からないけれど、もうfullにやっている人は逆に野暮ということなんですよ。それは今の年頃の子たちなのか、今の年頃の子たちがこういう本を読まなかったとしても何か世の中に文化的に受け継いでいくものなのかということを感じたのですけれども。

それってEuropeの欧米の美学かどうかを聞いてみて下さい。

娘さんが日本人独特のものということを意識しているかどうか分かりませんが、格好良いと思うのはどの辺か、楷書と草書の部分があるのならばちょっと崩れている部分、そのちょっと崩れている部分をね、どの程度にしているのか。

100％楷書だときっちりしすぎている、生真面目すぎ。

だけどそれをちょっと草書的に抜いていくと格好良く見えると言うのか、品良く見えるとか、或いはおしゃれっぽい感じがするとか、そういう余剰の美がね、働くんだと思うんですよ。そういうところを、非常に繊細に大切にすることではないですかね。

たとえば若者のfashionでどこが抜け感とかはあるのですか。

たとえば、少し前で夏とかだと抜け感で私はやり過ぎだと思うのですけれど、肩を出すlooksとかが最近はやっているんですよね。肩を出すとかは私からすると何その下品なと、それはlevelによるのですけれども、娘とかだとこういうsweaterでも「チョッ」とこういう風に出すんですよ。

私が直すとまた「チョッ」とこう出すんですよ。

年齢ですからちょっとまた別のあれかも分からないけれど、だからと言ってそこまではやらないですよね。

髪型も昔に「編み込み」ってありましたよね、三つ編みにしてこういう風にして何かこうするんですけれども、私が「編み込み」をやった時にはきっちりとこう三つ編みをして出て来ないようにして、崩れないようにsprayなんかをやっていたものでしたけれども、今はその三つ編みをした後に「ひゅっ、ひゅっ」とこう出すんですよね。

出すことで「かちっ」としすぎないで遊びがあって、まるでそよ風に吹かれたかのようなnuanceを出すのが、元はfashion的な「抜け感」から来て、今は髪型までそうで、本当に靴とか靴紐とかも僅かに一人だけ違わせるというのは昔からあると思うのですけれども、その崩し方があるんですよね。

頭の先から靴の紐まで何もかも、今それが行き渡るようになって来たな、と思うんです。私の時にも「鎖骨を出しましょう」とか何かあったとは思うのですけれども、今はそんな感じです。

JeansとかでもJeansで場違いかどうかというmannersのことは別として、ちょっとずらせるとかね、わざと新品なものを傷付けるというのは昔からdamageとかあったと思うけれど、それが何かより洗練されて、何かこれを見ていると今後「かちっ」と上から下まで出来上がりみたいなのはもう絶対ないだろうなという傾向を感じるんですよね。

それが日本だけなのか、おっしゃったように欧米もそうなのかはちょっと分からないのですけれど。

まぁ、欧米の人もそういうものが美的だと思う人もいるだろうし、でもまぁformalな場所っていうのもあるので、formalな部分が要求される儀式性のある場所は場所としてやっているのだと思うのですけれどもね。

まぁ、分かりますよ、それはね。

格好良いか格好悪いかの、格好悪いと思う訳ですよね。

勝手が効かずにこれが出来ないようなものは「そのsense悪い」みたいな。真面目すぎるというのか。

真面目すぎるのは格好悪い訳ですよ。

真面目すぎるのが100％でも、それをわざと減らす、ずらすということですね。

それが若者世代のやり方なのかなとちょっと思ったんです。

若者世代だけのやり方ではなくて、そういう美意識は昔から結構あるんじゃないですか。

おしゃれ、それが通だ、粋だ、みないな。いきの良いとか。

それは粋ですよ。「いき」の構造と何か似ているような気がする。

粋とか野暮とかありましたね。

あぁ粋がね、たとえば着物でも紋付き袴に羽織を着てね、見えない後ろに模様が書いてあるとかね。

野暮は、その真面目な人たちのことでしょうか。

まぁ規格ということですね。規格通りにかちっとやっている人は野暮です。そして表現もそうではないですか。

「野暮な人だね、全部言っちゃって、こんな何て野暮なの」みたいな。そこにちょっと隠してとなった時に「いやー、あの人は粋だね」みたいな。

そういうことをさらっとこうね表現せずに、しかしそれは分かっていて分からせるみたいな。

出しきらないというのはむしろ、私は最近余り踊っていないですけれど、書いて表現するのだと、余計なことをしないような気がしたんですよ。

処世術かなんか、一生懸命に踊っちゃうと一生懸命さが出ちゃって何だか「上手ね」とか言われて終わりになってしまう。

頑張ってるわねとか、全然作品が見えて来ていない。

この出しきらないというのはむしろ作品が見えて来るので、本人の嫌な自意識みたいなものは出ないだろうと思ったんです。

たぶんこの観世寿夫さんの『井筒』というのは、本当に『井筒』という作品が出たのではないのですか。どうなんでしょう、そういう控え目というのはむしろ、自分を控える訳だから控えることによって何かが出るんじゃないのかな、と。

あのこころの方は控えているんじゃないんですよ。

身体の方は控えているけれど、こころの方は名一杯に働かせているんですよ。

だから、今のこの崩すのもこころの働きはfullにやっている訳ですよね。このちょっとした、ここに「こころ」の働きはある訳ですよ。だけど外から見ると、何このずれちゃって、この崩れているのは何、みたいな100％規格ではないんですね。

観世寿夫先生の『井筒』でも、寿夫先生は謡が本来美声な人だったのですよ。それをわざと、ちょっと嗄れ声みたいにして、「筒井筒(低めの抑え気味の音程)」普通だったら「筒井筒(高めの通常の音程)」と謡えるところを練習をしてわざとそういう風にしたんです。

Bob Dylanみたいですよね。あぁ、そうですね。

Bob Dylanて元々美声なんですよ。そうなんですか。

「エーッ」ていうくらいに美声で歌えるんですよ。

それで彼の「Nashville Skyline」という5枚目か6枚目のAlbumを聞いた時にびっくり仰天して、「エーッ、これBob Dylanとあるのにvelvetのような声、これは誰」と言ったら全部Bob Dylanで嗄れ声がBob Dylanだと思っていたら、Bob Dylanは全然違う声だったんですよ。こんな声が出せるの、というね。

戸川純ちゃんも私は好きだけれど、戸川純ちゃんもちょっとおきゃんな女の子みたいにキャンキャン声みたいなので良く歌うんだけれど、実はすごい女っぽい声を出せるんですよ。

実際のcharacterはどんな感じの方なんですか。

面白い方ですよ。

そういう自分の世界をずらして作っているんですよね。

もうBob Dylanのあの声には、びっくりしましたね。

だからそういうわざとと言うのか、そういう世界を見せるために声などの身体の状態をもう完全に変えてしまっているという。

実際に喉を潰しちゃう人もいますよね。

そこまではいかない、自分でちょっとcontrollできているということですか。出来ているんでしょうね。でも発声法でもあるので、こういう感じで歌うというしわがれ声でいつも声を出して、それを地声のように人に思わせてしまっている。

でも本当に素直に声を出したら、とっても素敵で美しい声が出るものなのです。

鎌田先生は歌う時にそういう操作はしないのですか。

私。操作の技がないからね。

技師ではないから、操作も何もできませんよ。では次に行きましょう。

**5)「先聞後見」(192頁8行目～193頁6行目)**

　まぁこれは耳 = 聴覚と目 = 視覚との優先順位をどちらにするかという方法で、まず聴覚の方が優位だと、まずimageを謡から言葉で作らせて、そしてその後形を補うかのようにした時にぴったりと観客に伝わるんだと、まぁそういう技術ですね。

これはあの、あらゆることに対して言えるんじゃないのでしょうかね。

たとえば、映画で感動を引き起こすには、通俗的な手法ですが、まず音楽でそういう風な感じを「ふわぁー」と盛り上げる。

まぁ音楽を鳴らして、そして例えば恋愛の場面みたいなsceneに入って行った時に、それは「あー、良いな。」みたいな想いになりやすいのだけれど、たとえば、kiss sceneとかがあって2人は愛し合っていますというようなsceneがあった後に音楽が入ると、取って付けたかのような、何かこのちぐはぐな感じが残ると思うんですよね。

だからその当に雰囲気ですよ。雰囲気を作っておいて、そこになると「ぴたっ」となるとそれは伝わるし感じられるけれど、それがずれてしまうとまるで逆効果みたいになっちゃう。

それで私の体験した中では、鎌田さんとさせてもらっている能舞が色んな所でさせてもらったのですけれども、歌詞とかは全部覚えていないのですね。

だから何が来るか分からない。

型も決まっていなくて、その時の雰囲気で舞うのです。

そうしたらたとえば、悲しい、悲しいというのだったらちょっと遅れて、それが聞こえてから泣こうかなとか、そういう風にしている訳です。だから、それは当にこれなんです。

歌詞は覚えていないから、どんな歌詞が来ても「あっ、この型にしよう。」と、ちょっと遅れて型が現れるということになるのです。だから上手く行ったなぁと思っているんです。

それが全部、歌詞を覚えていたら、先、先になったり同時になったりするので。

だから音楽とか声とか謡とかがleadしていってその後に形が見えて来た時に「ピタッ」とこうなる訳ですね。

人間の知覚の働きというのはたぶんそうだと思うのですね。

人が死ぬ時に最後まで残るのは聴覚だと言いますよね。

視覚が働かなくなっても聴覚だけは残る。

だから聴覚はより早くて、見るよりも感じる能力は深いのではないのかと思うのですね。だからその声なり音なりによってそういう状況を生み出しておいて、そこに形が「ふわぁっ」と入るとそれが「ぴたっ」と相手に伝わっていく。感じられていく。

それが逆であってはならない。

日本舞踊って比較的にこれは同時進行ではないのですかね。

そうですか。ではないのですか。

日本舞踊っていうのは、謡は説明的と言うのか、割としっかり説明的に動いているような気がするのですが。でもちょっとずらしていませんか。

全くあの、先にやることはないでしょう。

それはないですけれども。

先に型を出して後で説明するというか声を出して失敗するというのは。ありますかね、失敗例。

あのー、proposeなんかを上手くするのも同じじゃないのかと思うのですよね。

先にもう言ってしまうと、感動がないと言うのか、何かやっぱり盛り上がり、当にtimingが大事ではないのかと思うのですよね。

あのpresentをするのも「バーン」と出して「はい、presentです。」みたいなのよりも、もうちょっと前置きみたいなのがあったり、何かどこそこに行って大事なものを買って来たのですがみたいなことがあって「それは何」みたいな、Americaに行ってとか前置きがあると「ふっ」とそれらしきこころに動いて、そしてこういう風なものなんですがと言った時に「グッ」と効果的に伝えて相手に入っていくとか。何か物の言う順番、伝え方や入り方というのもあるように思うのですね。

他に、子どもの叱り方もあると思うのですね。

それでその辺の上手な人と下手な人とがやっぱりあると思うのですよ。物の伝え方にはtimingがあるのですね。

だからちょっとしたつまらない物でも、相手に良いものに思われて届く場合と、その伝え方や渡し方によっては、反対に凄く高価な物でね、すごい物でも全然相手に対してそれが届かないというような場合だってあるのではないですか。

そういうことはちゃんと効果的にしなきゃいけないですよ、ということを言っている訳ですよ。

そういう学習があった方が良いですよね。

Timingを教えるだとかは、意外と学校教育にこういうのはないんです。でも必要なことだと思って今聞いていました。

でも、あのね、企業とか社会人として必要なのはそれでしょう。

そうなんですよね、確かに。

会社の面接でも何でもそうだとは思うけれども、出すぎると駄目だし、timingを失するとまた駄目だし、だから程良き頃合いの中で出すぎもせず、憶するのでもなくというところで「パシッ」とこう出来ると、「よー、良く出来ている。」みたいな効果があると思いますよ。

それでまぁ、ちょっと控え目みたいな、ちょっと控え目だけれども「バーン」とこう。最初から「ボーン」とこう出しちゃうと日本人は駄目ですよ。

だからここで言う「聞こえる」のを先にして「見える」のを後にするというのも、相手により効果的に自然に入っていくにはどうすれば良いのかということなのですね。

たとえば道を歩いていてそこに行き着く時にも、やっぱり物の順序はあるではないですか。

その家の玄関の門の中に辿り着くまでの色々なものが道の中にあったら、そこにもっと情緒が「ふわぁー」と入って来て、その建築の中に入っていく時にもう何かの世界がね、出来上がっていく。

だけどいきなり派手派手しい竜宮城のような門が「パーン」とあると、「えっ、何だ。」みたいな違和感みたいなものが残って、それで中に入って麗しい調みたいなのが聞こえて来ても、何かこう下手物趣味だなぁみたいな感じが醸し出されてしまうみたいな部分がある。

だから全てにおいて品良く見せたり、その上品さというものをある種演出するということも出来るということですよね。

まぁ、貴人に気に入られなきゃいけないから、世阿弥が言っていることには結構その辺があるんです。

貴人に気に入られるためにはどうすれば良いかということが彼の中でいつもかなりあって、だからその非常にsensitiveでsenseの良い人たち、教養のある人たちが納得をするような納得の仕方というものをどうやったら良いのか。

それは全部を最初から出しちゃ駄目なんですよね。

それで上手くそういうところへ、控えめでありながらちゃんと伝わっていくようなやり方を効果的なやり方をしていく。

まぁ、恋愛指南書みたいなのを読むよりも世阿弥の『風姿花伝』とか『花鏡』を読んだ方が勉強になるんじゃないですか。

ねぇ、近藤さん。

あの面接とか試験とかね、こう大事な採用とかを決めなきゃいけない時とか、どういう風にそこに臨んだら、最も試験管にimpactを与えながら「こいつは優秀だ。こいつは良く分かっている。採ってみよう、みたいな気持ちにさせるのか。

それでおそらく、そういうことを指導している人のようなやり方だけをやっていたら、たとえばそういうmannersみたいなものを教えるね、企業だとかそういうinstructorの言うとおりにしていたら、上手くいかないでしょうね。

何かやっぱりtasteというのか良い味を出さなければいけないですね。

それから「先聞後見」の中で、別の言い方をしますとね、「先聞後見」ということは、声が重要だということですよね。

前にも言ったと思うのですけれども銀座のママであり作詞家の山口洋子の「顔の悪いplayboyがいても、声の悪いplayboyはいない。」という言葉があります。人を口説くのは顔ではないということらしいですね。声とか言葉ということでしょうね。

単に声が良いだけでは駄目ということで、昔の人だったら、歌でこころを人に伝えていた訳なので歌が大事だった訳ではないですか。そういう風な部分ですよね。

相手のこころを掴むための方法というのは、looksだけではないということですよね。

色んな意味でlooksは大事なのだけれども、その銀座のママの言った言葉にも真実はあるなと思うんですね。人のこころを掴むにはどうやって掴むのかと言った時に、声とか言葉とかそういうものが持っている、或いはまぁ表現ということになるのでしょうかね。

だってlooksがいかに良かったとしても下品な言葉を言ったらお仕舞いじゃないですか。

何だかもうこころがね、素敵だなと思っていても「エーッ、この人はこういうことを言っちゃうの。」みたいな。

げんなりみたいな、あまりの落差に嫌になっちゃってというのはあるでしょう。

しびれる声でしびれることを言うなということになると、「エーッ、この人は素敵みたいなね。」

ありませんか、河村先生、そういう経験はございませんか。

その声というのは大事で、まぁ歌舞伎とは違いますけれども、舞台上でシテ方の人とかが絶句することもあるのです。

その時に後見が言う言葉は正しいことを言うのですけれども、たとえば「そもそもこれは桓武天皇の」という時の「桓武天皇」という言葉が出て来なかったとしたら、下手な後見だと大きな声で「桓武天皇」と言うのです。

そうしたら忘れたことは、みんなに分かるでしょう。

上手な人は、ちょっと低音でその人だけに聞こえる声で「桓武天皇」というのです。

それでも聞こえない時には出て行って、衣装を直すような感じをして耳元で「桓武天皇」と教えてあげる訳です。

だから低音の方が魅力的ではないのかな、と思うのです。

高い声や音よりも低い声や音の方がしびれるのではないのかなと思うのです。

私も、その絶句した瞬間をこれまでに何回か観ているのですけれども、どこからか「ふわっ」と低い声が聞こえて、誰か見所で喋ったのかなと思ったのだけれども、みんなちゃんとしていて、それが後見であることは明らかだけれども、どちらの方角からおっしゃったのかまでは分からなくて。

後見がそこで気付かなかった時には地謡の後列で誰か知っている人が後見の代わりに助けてあげるものなのです。

一方でこの間の女性の後見の場合では、女性だったということもあるけれども、そのことを忘れて、教えたということが明らかになっていましたね。

だから上手な後見の人はいかに傷口を少なくして舞台を作るのかということですね。

だから冠に袖が引っかかっても、舞台の前にいる時には直しに行かないのですよ。後ろの方で後見のすぐ近くにいる時に、冠に袖が全部かかっていたらそのtimingで直すのです。

だから、ここのpointはその形=舞と謡のどちらがより能において根源的かというのか、priority=優先順位が高いのかと言ったら、謡なんだ。その謡に舞いがくっ付いているのだ。

だから謡から始まって、それに乗るようにして、ちょっとずれて舞うということですね。

この前に面白い話しを聞いて、Wagnerの “Tristan and Isolde” で誰の指揮が最も良いのかという話しで、“Tristan and Isoldeのclimaxに“Tristan and Isolde Liebestod” 「愛の死」という場面で「グーッ」と盛り上がっていくんですよ。

まぁ、僕はKarajan好きなんですが、Karajanの指揮だと「バーン」と盛り上がっていくんですが、色んな指揮者を聞き比べている知り合いがいまして、その人に言わせるとFurtwänglerが良いのだと。Furtwänglerはどこが良いのか、どこが違うのかと言ったら「ターン、タタタ、ターン」と自在に伸縮するのですって。

それを要するに五線譜で書くと、四分音符とか八分音符とか決まっている訳です。

「ターン、タタ」「ターン、タタ」という風にこうぐっと引き伸ばされるように、呼吸をするかのようにして「ウーーン、ウン」「ウーーン、ウン」とまぁ一種の唸るようなと言うのか、その時に「ウーーッ」と恍惚感みたいなものがあって、Liebestodというのはすごくhighにさせる音楽なのですが、Furtwänglerの指揮だと「ウーーンウーーン」と伸びる感じが凄くあって、非常に感応的なというかね、恍惚感というのが醸し出されているという風に思っています。

だから聞き比べてみないといけないんですが。

それも一つの聴覚、rockでいうgroupだと思うのですね。

「がーっ」と乗って「ぐーっ」と入り込んでいく時のgroup感みたいなものがどうやって生まれてくるのか。

能の場合にも、それがあって、謡が上手な人は間違いなくそのgroup感を生み出すことが出来ます。

だいたい名人は謡いが上手いですよね。そうですね。

謡いが下手な名人は絶対にいないでしょう。そうですね。

舞いがいくら上手くて舞いが綺麗であっても、謡いが下手であったら能としては全然駄目ですよね。そうですね。

だからその謡いが持っている能の根源的な世界の上に舞いの少し抑え気味にして「動七分」ですから、「動七分」ということを上手く生かすのも謡いの強弱がやっぱりあると思うのですね。

能の囃方でも、最初の掛け声と間が上手な人は上手いです。

大鼓でも「よおっ、ほおっ」「よおっ、ほおっ」と。

これは手が伸びている人なのです。

それでまた鼓が下の句をして、また大鼓の「よおっ、ほおっ」「よおっ、ほおっ」となるのです。

それに比べて歌舞伎の場合には、いかに沢山叩くかということになって間自体も能の場合と全然違うのです。さっき言った100％出る方が歌舞伎的なんです。それに比べて能は引き算の芸能というような。

大倉源次郎さんは上手いですよね。上手です。

大倉源次郎さんは随分上手くなりましたね。

そうですね、その大倉源次郎さんの「ちっちっ」というのが凄いんですよ。

鼓方の先生は、先に掛け声があって、それにちょっと遅れてtempo良く鼓を打つのです。

あの源次郎さんは、人間国宝になられましたか。はい。

いつから。今年。

それで淡交社から『大倉源次郎の能楽談義』という凄い良い本を書かれました。

源次郎さんはまだ若いですよね。59歳か60歳ですかね。

でももう60歳になるのですか。そうですか。

多武峰の方で中心となってしておられて、僕の1回目の『道成寺』が源次郎先生にして頂いていたのです。

まぁ、それも独特の先程のFurtwänglerみたいなもので伸縮の伸び具合と間合いみたいなものが絶妙な訳でしょう。

Furtwänglerはでも、控えめなconductorですよね。

そうなんですか。私にはそういう印象があるんです。

私はFurtwänglerは知りませんが。

でも先ほどの彼に言わせると、そこの部分がね、その呼吸のように伸縮するところが非常に感応性が高いところだと言うことになる訳ですよ。

私は後半しか見たことがないのですけれども、conductorをする時の動作がとても小さいのです。

手元だけしか動かなかったのですけれども、それで全部が確かに動くのですよ。

Over actionのconductorかと思ったら、手元しか動かないんです。

お年を取ったせいなのかなと思っていたのですけれども、それにしても余りにも動かないので。

それは身体が動いてない時ではないのですか。

お若い時を知らないので、お年を取ってからしか見ていないので。

でも、今は結構色んな指揮者でも舞踊のようなover actionになっていますよね。

とにかく本当に少ししか動かさないので、でも結構お若い時から余り動かなかったのかと。

まぁ、それもそれの美学で良いと思うのですけれどもね。

さっきのお囃子の話しで、ちょっと戻りますけれども、下手なお囃子の人は間が詰まるのです。

それを「こける」と言うのです。

普通だったら大鼓でも太鼓でも「ぽん ぽん」と打つところを早く「ぽんぽん」と打ったり、続く二回目を小さく打ったりして、それを「間がこけてくる」と言うのです。

上手な人はその間をちょっとたっぶり取ってから打ち、ちょっと詰める時には詰めるけれども、それ以外のところはゆったりとしていると言おうか。

そして音は確認作業だから、音が鳴っていないところの方が大事だと言うのですね。

だけど西洋の方では音がないところは何もないという風になっているのです。そうですね。

「間」みたいな、その辺りが非常に重要なところですね。

じゃあもう一つだけやって、終わりにしましょうか。

**6)「先能其物成、後能其態似」(193頁9行目～194頁6行目)**

　ここは、その物になるのか技を似せるのかどちらが大事か、どちらを先にするべきなのかということですね。

要するに、物真似をするのだけれども、物真似をする時に恰好だけを物まねするのではなくて、まずその人物なり物になり切らないといけない。

　いかにしてその物に没入するのかと言うか成るのかということです。

　そしてその後に形が出て来る。振りが出て来る。

　振りを先に真似たりすると、優先順位を間違ってしまって効果的にはいかない。

　それで小手先の芸になってしまう、とそういうことです。

　だから「物真似」は「その物になる」つまり「物成」というのが重要になる。

　そうすると、その後に「態似」つまり「技が似てくる」。

　老人でも能の場合には2 patternsがあって、1つは神様の化身である前半の老人は割としゃきっとしているのです。

本当の老人も「老足」という老人の歩き方というものがあるのです。普通のすり足では、こういう風に歩いているのが女の人ですよね。それで女性の中年になったら、ちょっと間を空けるのです。「龍神」とかだともう少し間を空ける。

老人だと少し間が空いているのですけれど、老足というのはこうして歩いて、このこういう所があるのです。これがちょっとその老足という歩き方です。

それとか、杖を突いている時には、老人の場合だとその杖をちょっと頼りにしているとか、それとか世阿弥の遠くを見なさいとか。それで老人の事はちょっと目安が違うのですけれども、ここでは腰をかがめてとあるのですけれども、実際には、今では殆ど腰を屈めないのです。

世阿弥も書いているように老人というのは、自分が老人と思っていないのです。

　まだ若いと思っているのです。

若いけれども、身体が付いて行かないので、普通だっら「序破急」だけれども、最初は頑張って歩いていて、途中で休憩をしたり、だんだんと速度が遅くなって来たり、そういうことがあります。

形だけを似せても、心が似ていなかったら駄目だということですね。その老人の心というのか、老人の本体にまず似せる、成るということをして、そしてその後に形がこう出て来るみたいになる。

だから役になり切るというのか、その物になり切る、それを心がけよう、ということですね。

　それと後、『木賊』などの老人の曲は家元classは別として、基本的に普通の能楽師だったら自分が老人になる頃に巡って来るということなんです。

　だから観世銕之丞とか梅若何某という人は、割と早い時期から『姨捨』とかそういう「老女物」とかも舞うことが出来ますけれども、基本的には普通の能楽師は、自身が70歳とかそれくらいにならないと『姨捨』とかを舞えないのです。

そうするとちょうど身体と役とがぴったりとくっついているということになるのです。

河村さん、誰かの物真似とかと出来ます。物真似ですか。

誰か、俳優でも良いですよ。三国連太郎とか田村正和とか。

誰かの物真似ですね。

歌手とかはどうですか。歌手でも誰でも良いのだけれども。

あっ、松山千春。ええっ。はい、どうぞ。

「長―い、夜を―」と。

松山千春が良く分かっていないから、どこが似ているか分からない。

ちょっと、高い声でね。あっ、そうなの、へぇー、そうなんだ。

やはりその物真似をする時に、ただ声の調子とかそういうのではなくて、そのたとえば松山千春になり切った気持ちで歌っていますか。気持ちはそうなっていますね。

あ、やはり。

その辺の私は松山千春だとか、三国連太郎だとか、何とかだとかね。

その辺の所が出来ていないと、ただ上辺だけの形を真似ていても、それはなり切っていないということになる。

それでKonstantin Stanislavskiの時にこことはちょっと違いますけれども演じようとしては駄目でということを言っていましたね。これは単に演じようという訳ではないけれどもね。

だからまず物になり切るということが物真似の、たとえば女の姿形になるのであっても、女性になった時に自然にそういうね、まぁ、坂東玉三郎などの女形の人などもそう言いますもんね。そうですね。

女だと思っていないと、そういうのは出来ない。

さっき日本舞踊とおっしゃったのですけれども、その日本舞踊の先生と前に近かったんですね。

その方がおっしゃっていたのは、自分でしようしようと思うと出来ない。

だけど自分を忘れると、それになると。

だから自分がそれをするではなくて、その人になっている、自分が自分がと思っていると出来なくて、女の人を舞うのであれば、私が女を舞うではなくて、それになっているんだという風におっしゃっていたのでした。ああ、なるほどね。

女形の梅沢富美男さんがいらっしゃいますよね。

その人がどうしたら女っぽく、色っぽくなるのかと言って観察をしたのですって。

そうしたら口の開き方が一つあって。

どういうところですか。ちょっと、これぐらいが色っぽいのですね。

本人が言っているのですよ。それはちょっと、気持ち悪いですね。

僕は真似が出来ているかどうか分からないですけれども、本人はそう言っているのです。

それからとても女形が良くなったとか。

それを今度やってみようか。

じゃあ、今日はここまでにして、続きは次回にしましょう。

次回は1月23日(火)にしてもらえませんか。

そしてその日に出来たら新年会を昨年に行った「居酒屋の林」というところで、お酒を飲む人は飲み放題で3,000円と飲まない人はjuiceか何かで2,500としたいと思っています。

じゃあ、今日もありがとうございました。良いお年をお迎え下さい。



**三、感想および考察と次回の予定**

① 12月の研究会から『世阿弥能楽論集』「花鏡」の講読に入った。今回の研究会では、世阿弥の生きた時代における「花」に対する考え方と現在の能楽会の様子とを繋ぎつつ、音楽論や舞踊論・比較文化論的視点から考察を深めてくることができた。

② 「一調・二機・三声」のところでは「機」の働きによって調子を整えて謡いの声を出すのだけれども、そこでtimingが非常に重要になるということや、「独吟」「素謡」「連吟」のそれぞれの場合にどうなるのか地謡の並び方、声の出し方の決まり事などをも含めて考えてくることができた。

③『翁』の「幕放レ」の時にはシテ方の先生が心の中で唱える呪文に関して今回の研究会の中でお伺いさせて頂くことが出来、どのようにして能が始まり、また進行していくのかということを『翁』の持つ神事性とあわせて理解を深めることもできた。

④ また能の美学や奥ゆかしさなどの日本人の美意識に関しても、国際的な料理や音楽における美意識と比較をしながら世阿弥が活躍していた時代と現在の日本人の様子や処世術論とも関連をさせながら考えて来ることが出来たことも大変興味深かった。

⑤ さらに「動十分心、動七分身」から「強身動宥足踏、強足踏宥身動」「先聞後見」「先能其物成、後能其態似」までのところでは、足踏みと上半身のずれや歌詞と型とのtimingのずれなどの演能における身体の使い方や物真似の奥義に関してまで、それぞれ具体的に型を観させて頂きつつその核心的な理解を確認して来ることができた。

⑥ 京都観世会館での「謡初め式」では新年を迎えたお正月のおめでたい雰囲気の中で、先生方の優雅で華麗で軽やかな舞姿を見させて頂くことができた。先生方が能舞台の上で斜めに並ばれたご様子は初めて観させて頂いたのだったが、地謡の先生方で曲の持つ世界観を創り出して、シテ方の先生に舞いを舞わせていかれる様子は大変神聖であり、有難く感じられた「謡初め式」であったように思われた。

⑦ 次回の世阿弥研究会は1月23日(火)の18時より、河村能舞台の楽屋で行う。

　 講読は『世阿弥能楽論集』「花鏡」の続きで「舞声為根」からである。

**参考文献・資料一覧**

① 小西甚一編訳『世阿弥能楽論集』「花鏡」たちばな出版, 2004,pp.188～238.

② 西野春雄,羽田昶編集委員『能・狂言事典』平凡社, 1999,

「井筒」「翁」「姨捨」「高砂」「道成寺」「木賊」「野宮」「三輪」「吉野天人」、「花鏡」

pp.22～23、pp.10～12、p.37、pp.92～93、pp.107～108、pp.110～111、p.117、pp.145～146、p.157、p.238.「多武峰猿楽」pp.267～268.「老女物」pp.337.

③ 小林保治,森田拾史郎編『能・狂言図典』小学館, 1999,

 「井筒」「翁」「姨捨」「高砂」「道成寺」「木賊」「野宮」「三輪」「吉野天人」

 p.16,p.31,p.97,p.151、pp.145～146、p.16,p.276、p.15～16,p.131,p.160、p.17,pp.53～54,p.77,p.141,p.149、　p.17,p.97,p.219、p.16,p.100,p.132,p.222、p.17,p.74,p.129,p.233、p.16,pp.100～101,p.132,p.240.

④ 丸岡明 著『能楽鑑賞事典』河出書房新社1961,

 「井筒」「翁」「姨捨」「高砂」「道成寺」「木賊」「野宮」「三輪」「吉野天人」

 pp.100～101、pp.75～77、pp.131～132、pp.255～257、pp.287～288、pp.296～297、pp.312～313、pp.365～367、pp.393～395.「素謡」「独吟」「連吟」pp.452～453.「舞・舞働の図解」pp.456～472.

⑤ 小林責, 西哲生, 羽田昶著『能楽大事典』筑摩書房2012.

 「井筒」「大倉源次郎」「翁」「翁ガエリ」「翁猿楽」「姨捨」「高砂」「動十分心　動七分身」「道成寺」「木賊」「野宮」「妙所」「三輪」「吉野天人」pp.44～45、p.113、pp.133～134、p.135、pp.135～136、p.150、pp.535～536、p.617,pp.617～618,pp.625 ～626、pp.625～626、p.699、pp.861～862、p.862、pp.927～928.

⑥ 土屋恵一郎著『能、世阿弥の「現在」』角川ソフィア文庫, 2014.

⑦ 増田正造著『世阿弥の世界』集英社新書, 2016.

⑧ 観世寿夫著; 荻原達子編『観世寿夫世阿弥を読む』(平凡社ライブラリー;411)平凡社, 2001.

⑨ 成川武夫著『世阿弥花の哲学』玉川大学出版部, 1980.

⑩ マッシモ・モンタナーリ著; 正戸あゆみ訳『イタリア料理のアイデンティティ』河出書房新社, 2017.

⑪ メイナード・ソロモン編; 青木やよひ, 久松重光訳『ベートーヴェンの日記』岩波書店, 2001.

⑫ 富川淳子著『ファッション誌をひもとく(改訂版)』北樹出版, 2017.

⑬ 渡辺明日香著『東京ファッションクロニクル』青幻舎, 2016.

⑭ キャリー・ブラックマン著; 五十嵐涼子訳『ファッションイラスト100年史』スペースシャワーネットワーク, 2017.

⑮ 高野信治著『武士の奉公本音と建前 : 江戸時代の出世と処世術』(歴史文化ライブラリー ; 393)

吉川弘文館, 2015.

⑯ 深谷克己著『死者のはたらきと江戸時代 : 遺訓・家訓・辞世』(歴史文化ライブラリー ; 371)

 吉川弘文館, 2014.

⑰ 湯浅学著『ボブ・ディランの21世紀』(CDジャーナルムック) 音楽出版社, 2017.

⑱ 萩原健太著『ボブ・ディランは何を歌ってきたのか』(Ele-king books) Pヴァイン, 2014.

⑲ ボブ・ディラン著; 菅野ヘッケル訳『ボブ・ディラン自伝』SBクリエイティブ株式会社, 2016.

⑳ 「Nashville skyline」(CD), New York : Columbia Records.

 「Nashville Skyline | The Official Bob Dylan Site」

http://bobdylan.com/albums/nashville-skyline/　閲覧日時、2018年1月17日(水)

 ハンス=フーベルト・シェンツェラー著; 喜多尾道冬訳『フルトヴェングラーの生涯 : 偉大な音楽家の肖像』音楽之友社, 1992.

 奥波一秀著『フルトヴェングラー』(筑摩選書; 0012) 筑摩書房, 2011.

 ゴットフリート・クラウス編 ; 野村美紀子訳『フルトヴェングラーを讃えて : 巨匠の今日的意味』音楽之友社, 1989.

 大倉源次郎著『大倉源次郎の能楽談義』淡交社2017.

 デイヴィッド B・グリーン著 ; 足立美比古訳『ベートーヴェンの美学 : 音楽の時間構造』勁草書房, 1991.

 木之下晃著『巨匠カラヤン : 木之下晃・写真集』朝日新聞社, 1992.

 マイク・フィギス監督「フラメンコ ウーマン : ドキュメント フラメンカたちの真実」パセオ,2002.

 サラ・バラス出演『パッション・フラメンコ』(DVD), アルバトロス,2018.3.

 映画「パッション・フラメンコ」公式サイト 2017年8月19日公開

 http://passion-flamenco.net/ 閲覧日時、2018年1月17日(水)

「井筒 : 能 : 観世流」(ビデオ・ディスク) NHKエンタープライズ , 2006.

「阿古屋松(あこやのまつ)とは - コトバンク」

https://kotobank.jp/word/阿古屋松-1142382 閲覧日時、2018年1月20日(土)

「ソニー・ミュージックダイレクト 戸川純ホームページ」

　　http://www.sonymusic.co.jp/artist/JunTogawa/　閲覧日時、2018年1月20日(土)

「長い夜 松山千春 - Dailymotion動画」http://www.dailymotion.com/video/x2ukatd

閲覧日時、2018年1月20日(土)

「二見興玉神社の観光スポット情報｜観光スポット｜観光三重」

　　https://www.kankomie.or.jp/spot/detail\_2953.html　閲覧日時、2018年1月21日(日)

「初めてのお伊勢参り「伊勢志摩」を歩く」

　　https://www.kankomie.or.jp/special/iseshima/　閲覧日時、2018年1月21日(日)