**世阿弥研究会19年1月22日(火)　概要の報告と次回の予定に関して**

目次

一、河村博重先生のお話 1～2頁

**1、天河大弁財天社での能の奉納に関して**

**2、「勅題」に関して**

**3、新しい面に関して**

**4、「赤頭」に関して**

**5、「杖」に関して**

二、『世阿弥能楽論集』「花鏡」の講読 3～18頁

**1、「音習道之事」(音習道のこと)の続き「230頁3行目～231頁13行目」**

**2、「奥段」(奥の段)「231頁14行目～232頁15行目末」**

三、感想および考察と次回の予定 19頁

参考文献・資料一覧 20～21頁

1月の世阿弥研究会では『世阿弥能楽論集』「花鏡」の「音習道之事」(音習道のこと)の後半の続きから「奥段」(奥の段)の2段落目まで講読が行われました。

**一、河村博重先生のお話**



冒頭では河村博重先生から平成31年3月24日(日)の午前11時開演の京都観世会三月例会のご案内をして頂きました。この中で河村博重先生は<能>胡蝶を舞われます。

<能>胡蝶は午後1時15分からで、全体で1時間20分くらいの曲だそうです。

またこの日には、他に<能>忠則と善知鳥もあるそうです。

善知鳥は黒頭で亡霊だそうです。

**1、天河大弁財天社での能の奉納に関して**

建て替える前の天河の時に幽雪先生が舞われる前には河村家がやっていたこともあるそうです。その時に先生は「岩船」の仕舞をされたことがあるそうでした。

4月の春季大会は15日で、河村博重先生も出演されるそうです。

年に3回ほど開催される会で、その他に7月にあるそうです。

**2、「勅題」に関して**



天皇陛下が「歌会始」でされるのと同じものが能にもあり、十三代茂木七左衛門先生が曲を書いて、家元の二十六世観世清和先生が曲を作られたものだそうで、河村博重先生による謡がありました。

**3、新しい面に関して**

能面ではなく仮面だけれど小飛出形の面を直感的に見つけられたそうで、鎌田先生と舞う時に、それに赤い頭をつけて舞ったら面白いのではないかということでした。

口が閉じているのと開いているのがあり、口を閉じているのが「うん」で開いているのが「あ」であってプラスで運が良く、この面は少し大振りであるが「うん」があって「あ」になっているから外から見たら笑っているようで陽気だそうです。

何の面であるのかは分からなくて、神楽で使うのかもしれないものだそうです。

また、素材は分からないそうでした。

口が開いていないので長時間かけていると苦しいということでしたが、口を開けても良いかもということでした。

また、置いてもimpactがあって似合う面だそうでした。

**4、「赤頭」に関して**

赤頭というのは鬼や動物などの鬼畜であり、白頭は神格化しているそうです。

この面には、白も良いかもしれないけれど、一番赤頭が合うということでした。

**5、「杖」に関して**

「杖」は色々と種類があり、自然木であって「山姥」とかの時に使われるそうです。

**二、『世阿弥能楽論集』「花鏡」の講読**

**1、「音習道之事」(音習道のこと)の続き「230頁3行目～231頁13行目」**

ここでは、謡の訛りが「節訛り」と「文字訛り」ということでその区別が述べられている。

「文字訛り」というのは、たとえば「草木国土悉皆成仏」というこれは観念語ですよね。

悉皆成仏というのは、全てのものは皆成仏する。

草木も国土も皆成仏する、そういうのはすごく観念的な天台の思想を表しているので、そういう思想を表す観念語というものはちょっと速めに唱える、しかしその後に「て」「に」「を」「は」というもので抑揚をつけて上手くする。

この観念語のアクセントを間違わず、意味が即明瞭に伝わるようにして、「て」「に」「を」「は」の響きや響かせ具合によって調子を生み出していくというようなことですね。ですのでその「文字訛り」というのは余り好ましくなく、「節訛り」の方はですね、多少「苦しからず」なので変化や個性があっても良いけれど、文字のアクセントの違いというものには注意をして間違わないようにしないと曲の意味の受け止め方が違ってしまうだろうということになる。

なのでここは謡う際の技術的なことを述べています。

その前のところで、もっと秘義的なことを。

声を忘れて曲を知れ。曲を忘れて調子を知れ、調子を忘れて拍子を知れ。というような、非常に修道の秘義的な側面というのか、境地みたいなものをその前の段で述べているのに対して、ここは非常にその技法上の音曲があって、訛りというものが生れて来る時の技法上の問題の注意点をここで述べている。

そして最後に、2つ中国の書物を引用してコメントをしている。

そのコメントというのは『漢書』にある「律呂」の問題。

「律」というのは男性的な「陽」の声で、「呂」というのは女性的な「陰」の声で、「律」は「上」から「下」へ。「呂」は「下」から「上」へ。

その「上」から「下」へというのはより精妙なる「機(気)」というlevelの流れで、「呂」の方はもっと物質的にというか肉体的な下の方から出て来る声、息から出て来る声である。

「機(気)」というものに対して息というのはもっと生命的な肉体的な身体性を伴う。

だからそちらは「陰」に当たる。

それで、「律」の方は「陽」に当たって、「機(気)」というよく分からないenergyみたいなものから出る声である。

「上」から降りて来る「律」は「無」。

「呂」は物質的な肉体的な存在性を持つので「有」になる。

「縦横」の関係でいえば、「律」が「縦」で、「呂」は横である。

それで『論語』の次の引用というのは、「熊」と「虎」と「豹」というのは、その3つをどういう風に使うかとなった時に、まず「虎」が天子用で一番高級なものとして使われる。

次に「豹」。「虎」「豹」「熊」という順番になってより天子的なものと諸侯や武士のようなものが「豹」で「熊」は一番前線に行く力を振るうもの。

順番は「虎・豹・熊」(コ・ホウ・ユウ)になるんだけれど、言い方は語呂が良いので、「熊・虎・豹」(ユウ・コ・ホウ)という。

ここは思想的に重要なというか技法的に重要なことを述べている訳ではありません。

前の所、前半の部分で先ほど言った、「声」と「曲」と「拍子」と「調子」のことを述べているので、そこが一番の「音習道之事」(音習道のこと)のpointになる。

ここで河村さんは何かコメントはありますか。

現時点の能楽師でこういうことを余り言うことがないんですけれども、「陰」と「陽」とで言えば能の舞台自体も「陰」と「陽」で組まれているんです。

1つは、たとえば、舞台の幕の色が5色あって、左から「陽」「陰」「陽」「陰」「陽」になっているんです。

それで舞台の松も「一ノ松」、「二ノ松」、「三ノ松」と3本あって、うちは3本ですけれども、観世会館みたいなところはあと、後ろに2本あるのです。

前から一番右と真ん中の松が「陽」になって、その次が「陰」になっている訳です。

「陽」と「陽」の後ろに「陰」の松があって、「陽」と「陰」の後ろに「陽」の松が書いてあるとか。或いは、能舞台自体を、これが能舞台とすると、これがワキ座で為手としたら、この三角形でこの上の部分が「陽」でこっちの三角形が「陰」なわけです。

それで、舞台の『井筒』か何かで居クセが座る時には、舞台の真ん中に座ってこっちを向いたりこっちを向いたりすると。

ワキ方が「陽」の方に座っていて、こっちに為手方が立っていて。

これも「陰」と「陽」のbalanceが取れているという形になっています。

あらゆるものを「陰」「陽」に空間づけるというか象徴化するという思考と、声もそうだし、身体もそうだし、向き、方位もそうですね。そうですね。

東の方が「陽」であり、西の方が「陰」であるという。

十二支もそうですね。

1時から3時までが、子かな。丑寅が3時から5時までです。

そういう言い方で、ここで言う「観念語」とね、「て」「に」「を」「は」のような文脈を示すもので言えば、「観念語」は「陽」に当たり、「文脈」を示すものが「陰」。より地上的だと思うんですね。

だから観念語の方は間違えてはいかんと、それで文脈を示す方は多少色を付けても大丈夫みたいなね、そういう感じだと思うんですね。

能舞台でも今は女の役者の人もいますけれど昔は女人禁制であったので、男が女に変身するのも「陰」と「陽」のbalanceみたいなものがある訳です。

だから声色も使わないのです。女だからといって、女っぽい声をせず、男と同じような。

男の声で女を表現するというようなことになっています。

さっき「観念語」でね、日本語って「同音異義語」が結構多いじゃないですか。

France語なんてどうですか。「同音異義語」。

France語は本当に繰り返しを避けるので「同音異義語」は余り。

もちろん短い話とかのlevelだとあるんですけど、余りないですね。

たとえば、幸せという意味の「幸福」という言葉を考えると、これは1つの「観念語」ですよね。

「幸福」という語を我々がパソコンで検索すれば、ダーッとこう出て来ますよね。

その内のよく使う「こうふく」は「下る」「平伏」の「伏せる」という字。

服従するという意味合いの「降伏する」というのがあるじゃないですか。

でも、accentはほぼ似ているよね。

だから、「幸福」というのも相手に従う、負けるという意味の「降伏」という風になって、間違わないようにする工夫がね、結構あると思うんですよね。

ちょっと音便変化みたいなもので、同じものを同じ発音に近いものだと間違いやすいものをちょっと違う発音に濁音化して違いを示すみたいなこと。

「端」と「橋」みたいなのは典型的な。

「天」と「雨」。

「天之御中主神」と「雨之御中主神」と言ったら雨を降らせる何とかとか。この辺、関東と関西では多少、accentの違いがあると思うんですけど、いくつかそういうものがありますね。

よく使うもので、他に何か例はありますか。

「時」と「トキ」。「とき」は同じだね。

1つは観念語で時間の「時」。

名詞の「猿」と動詞の「去る」。

それは名詞と動詞。それも含めると、かなりあるよね。

それを全部聞き分けて、我々は文脈の中で、「て」・「に」・「を」・「は」を付けたりその前後のですね、脈絡を直ぐに察知している訳だけれど、初めてこれを学ぶ人にしてみるとよく似た発音をしているとややこしい訳。

「猿」って面白いですね、能楽も「猿」やから。

世阿弥は「申」の方にしているけれど。

それは1つは「魔が去る」とかね。

だから京都でも東北にも猿が一杯いるんですわ。

御所には角にあったし、「猿ヶ辻（さるがつじ）」、神社にも猿がついてたし、比叡山も。

「幸神社」もそうだし「赤山禅院」もそうで、猿は非常にめでたいのです。

神社はサルタヒコ。

サルタヒコも猿ですね。

めでたい、道開けの神さんとして有名ですね。

そのサルタヒコを真似たのが鼻のこんな手塚治虫の『火の鳥』に出て来た。

「猿田博士」ですね。そうですか。

面白かったのは「律」が「機(気)」。

この「機(気)」というのは「場」とか「timing」とかの「機(気)」ということですよね。

ちょっと人知を超えた感覚、みたいな理解で宜しいのでしょうか。「息」というのはもうちょっと「身体性」とか「肉体性」とかに繋がっている「陰」と「陽」の理解でしょうか。

うーん、この「機(気)」はですね、あの、重なっていると思うんですよね、元気の「気」と「timing」の「気」というようなものが。

ここの一番最初のところにですね、えー、「一調・二機(気)・三声」でしょう。

「花鏡」の一番最初です。

ここの訳ね、見て下さい。

「一調・二機・三声」(一調・二「気」・三声)ね。

小西さんは「一調・二機・三声」(一調・二「気」・三声)と訳している訳。

その「調子をば機が持つなり」をですね、「高低の調子を「気」が支配するのである。

笛の調子によって心中で調子を整え」と彼は重ねている訳。

それで私は、この訳だと、その調子みたいなものをこの元気の「気」で言い切ってしまうと、そのnuanceが上手く伝わらないと思うんですね。

やっぱりその時間性というのか、spontaneousに何かがこう発出してくる時の「timing」みたいな。

「機」を見るんだというのを「機」というのは。

Hip-hopもそこが重要だと思うんだけれど、リズムが始まる発声のところっていうのは一番緊張感があるじゃないですか。そうですね。

そのメリハリみたいなものが「乗って来る」「乗り」を生み出す訳でしょう。それを元気の「気」にしてしまうと「ぺったり」という感じになってしまって、その辺の時間の突出するtimingの「ピーン」とこう、この瞬間しかないみたいな。

もう、これずれちゃうと絶対ダメっていうのがあるじゃないですか。

そうですね、Hip-hopはリズムを取る時身体が出ますね。身体でリズムを取る。

それはあるlevelに行ったら元気の「気」になると思うんだけれど、最初はですね、元気の「気」になる前のもっとこう、微細なtimingみたいなそういうenergyになる前の。

「気」って言うとenergyっぽいんだよね。

ではないですよ、energyになる前の「無」という言葉が良い訳ですね。「有」ではないんですよ。Energyって「有」じゃない。それで「気」っていうと「有」の方にね、物質化しているというか、

もう形が現れているんだけれど、その形になる前の微細な発声の瞬間みたいな感じ。

ここをどう捉えるか、これは「律」の方が「陽」であって、「無」であるというか、そういう概念になっていると思うんですね。構造的に。

だから、「気」と重なるんだけれど、時間性とその時間性が上手く発動した時にenergyになってくる。

やっぱりその「機」の方は間違えないようにしっかりと神様のお世話をするみたいな。

此岸のものではなくて彼岸のもので、預かりものであるという感覚が世阿弥にはあったんですね。

世阿弥に言わせると、この「機」の方がやっぱり上位にある概念ですね。

その「機」を掴まないと、能というものの生命力というのか、この繊細さっていうのは「幽玄」にも繋がってくるでしょうし、「妙」という彼の究極の境地みたいなものを表す概念、「幽玄」も「機」を使わないと、「機」っていう風なものを上手く掴んでいないと「幽玄」は出てこない。

つまり「優美さ」にしても、「神秘さ」ですね。「神秘的な曲」というのも、やっぱり「機」を上手く掴むかどうか。これを上手く表現しきれているかどうかということだと思うんです。

あなたは音楽をやっているでしょう。

この前の時は、私は「アリー」を観て来たと言ったよね。

あの後、『ボヘミアン・ラプソディ』（Bohemian Rhapsody）を観たのよ。

ちょっと、その辺の話しをしましょう。

Lady Gagaの「アリー」を観てからね『ボヘミアン・ラプソディ』（Bohemian Rhapsody）を観て、また2回目の「アリー」を観て。それで正月明けてですね、『ホイットニー～ オールウェイズ・ラヴ・ユー』を観て、高橋竹山もこの前に観たよ。

これらの4つの音楽映画を観て、それぞれに音楽みたいなものを色々な側面から考えさせられたんですが、私がその一番音楽的に歌として感動したというか、感心したのはやっぱり「アリー」なんですね。2回観ましたが。どこが良いかというとね、ごく簡単に言うと、こう当に「機」を掴んでいるんだよね、Lady Gagaが。それで最初にですね、あの、アリーがカントリー歌手のstageに招かれて、有名になる前に売り出す一番最初のstageがあるんですね。

カントリー歌手が最初の1連を歌う訳。それで、第2連を彼女を呼び出して歌わせるんだけれど、彼女は自分はstarでもないし、大きなconcertなんて初めてなので、舞台に出るのを躊躇しているんだけれど思い切って行く訳よ。そしてその最初の歌い出しがある訳よ。それは手慣れたカントリー歌手が歌っているのに比べると遥かにtensionが高いというか違うんですね。

物凄い抑制したところから始まるんだけれど、もう最初の声のlevelからしてこのアリーの方が圧倒的に深みがあるんですよ。

そしてそれを歌いきって、みんなで拍手喝采になる。

そういうのをLady Gagaがちゃんと歌える。

表現できているのよね。

Whitney Houstonも上手いんだけれど、もう最初から最後まで上手いので、その辺のメリハリみたいなものが、良く分からず。

もう最晩年は麻薬でガラガラになって、Billie Holidayの最晩年みたいに破滅状態になっている時は歌なんかは本当に下手になっています。

それから『ボヘミアン・ラプソディ』（Bohemian Rhapsody）の方は、それなりにFreddie Mercuryの世界を出しているので。独創的な世界なので、上手い下手というよりも独創的な世界だと思うんですね。だから、上手い下手を識別できない。上手いとか下手を超えていますから、もう既に。

Mercuryのね。

竹山はやっぱり竹山でしか出ない味、Tasteというのがある訳ですよ。他の人にはもう真似できない。もう、最晩年の歌の部分だけを取っているので、昔撮ったやつをそのまま使っている訳なので、出来上がってきているものを、若い頃の部分だとか、そういうprocessが分からない。

それで、最晩年で最後に人の前でLiveをしたっていうのは、もう声が出ないけれど、人々の前で無理やり歌っている。楽しみながらね。というのがあるので、もうそこは声が出ない訳だけれど、それでもね。それでもですよ、何かは出ているんですよね。上手い下手からすると、どんどん下手になっている訳ですよ。下手に。

でも下手になっているんだけれど、60年、70年やってきたというものが持っている何か。本当に「機(気)」のようなものが感じられるっていうような、そういう味わいっていうものがあって、それはそれで我々を、観ている者を感じさせる何物かがあったんですね。

4つ共に、それぞれの持っている特性みたいなものを音楽映画で感じさせてくれました。それで、私にとって一番勉強になったのはやっぱりアリーの表現、表現力とか歌唱力で、これがやっぱりこう「機微」というのか「機」というのと「微」のね、絶妙な感覚がアリーの中で一番表現されていたなみたいな。それは学ぶ必要があるなと。

「機微」を知ればですよ、あらゆるperformanceは格段にやっぱりこう、sharpになるというか。Clearになるんじゃないか。

我々はその「機微」がまだ十分に掴めないので、まったりしてしまったり緩くなったり、「パシッ」と決まるべき所で決まらなかったり、それはかなり普遍的な問題なんじゃないかなと思うんですが、circus研究をやっていたり歌手やHip-hopなどをやっていたらどんな。

Gaga自分自身が「機微」を分かっている、それとも映画自体の作りとして。

まずGagaがそれを分かっていなかったら表現できない。

やっぱり、Gaga自身がそういうartist。

だからGagaは、僕、そんなに評価は高くなかったんですね。

大した音楽性があるとは思わなかった訳ですよ。歌唱力とか。

それでなんかequalizerっていうのか、声を変えているような感じで歌っている。

ところが生な感じでね、肉声で、息継ぎとか、そういうのがもろに出ると、凄い上手いんだよね。

前回なんか、引き出す人が上手ければという話になったじゃないですか。

それ、当にそれじゃないですか。

引き出す、その映画で良さが引き出されたんでしょうか。

とにかくその辺にね、Lady Gaga自身が上手いということに感動しましたね。

裏声の入り方がまた絶妙で、falsettoの上手い人って僕はねかなりいつも感動するんですよ。

滑らかにfalsettoに入って、滑らかにこう戻って来れるというのは、凄い醍醐味なんですよね。それで地声で歌うと、だんだんだんだん地声で高くしますと、声がやっぱり緊張するのよね。

ところが裏声にすると緊張せずにrelaxした状態でこう「ふーん」と出来る訳だよね。

もう、喉を閉めていく訳じゃん、そのまま地声で高くしようとしたら。

だからどうしても喉や身体に緊張を与えて高い声をわざわざ出す。

そういう訓練になる訳ですね。だけどその途中から裏声に切り替えると、そんな緊張なしに声自

体は「ふーん」とこうなっちゃう訳よ。」猫なで声みたいなね。

ところがその地声とその裏返った声は、やっぱり分かる訳ね、違いが。

でもそこが絶妙にですね、表の声と裏の声に「ふっ」とこう転換して力を入れずに「すっ」と。

私の気持ちではですよ、当に『古今和歌集』に述べられているような。

「力をも入れずして天地を動かし」みたいな感動を覚えるんですよ。

緊張しつつ、緩めるというのは大事ですね。

精神的にはちょっとだけど、身体としては。

身体は緊張していないんですよ。ふんふん。

緩めている、完璧に。

だけど、このtoneはちゃんと保っている訳ですよね。

そして、苦しむ訳ですよ。あの高い声を出す時は、普通にやれば。そうじゃなくて普通にやったら苦しい感じで、高い音を出しているんだけれど叫ぶみたいな感じでshoutっぽくなるどうしても。

だけど、本当に緩やかに本当に伸び伸びとした高い声に入っていって、その高い伸び伸びとした感じは繊細な何とも言えない声になって来ると、何か次元が変わっちゃう訳よね。

声ではないんですけれども、世界で初めて10秒を切ったCarl Lewisっていう人のcoachが言うていたことがあって

「50ｍ走ったら笑え」と。

物凄くstartが悪い男やったのですよ。うん。

最初、50ｍまでは6位とか7位やったのです。

笑ったら、そこからspeedが上がるのです。

他の選手は緊張してコチコチになるのだけれど、笑うと筋肉が柔らかくなって物凄く走りが良くなった。それをその当時は、他の選手には誰にも言ってなかった。

うん、それは面白いね、非常に面白い。

普通、頑張るんだよね。頑張ると、やっぱり緊張するのよね。うん。

緊張すると筋肉の動きは、確かに、力が入っているようなのに、滑らかに動かないのよね。うん。

だから本当にrelaxした状態に身体をしないと本当に滑らかな動きにはならない訳よ。それで、そこをどう持って行くかというだけ。

裏声の出し方は、緊張をしすぎるともう声は締まっちゃうから。

どうしても聞いていると「緊張しているな」ってなっているのが分かる。それで無理無理に出ているという。それでも、上手い人は感動させるんだけれど、でもそこのところで力を入れないで「ふーん」となったら天使の歌声みたいな感じでちょっと、余りにもたとえが平凡すぎるけどね。

なんか状態に、ちょっとtensionがね、変わる訳よ。次元が。

そこを感じさせて、それから、ちょっとあの、ため息みたいなね。最期のrequiemというのか、自分の愛する夫が死んで、その鎮魂concertみたいなのが最期にあるんだけど、その時に、息継ぎの音が聞こえる訳よね。なんかため息っぽいような息継ぎの。

これがまた絶妙に良くて、普通、息継ぎの音は聞こえない方が良い訳ですよね。

そういうものは隠して、それはnoiseじゃないですか。

ところが、何とも言えないその鎮魂の歌唱の中にそれがあると、あたかも泣いているかのようにその曲と一体になってその息の流れが。まさに絶妙にね、そういう引力を持っているんですね。

その辺、Lady Gagaが「やるな」とびっくりしたんですよ。

あれは何度もremakeをされているんだよ。4回目なんだよ。

だからもう全部知っているんだよ。

だけど、私はその筋立てなんかつまらない訳よね。

筋立てだと「シンデレラ」のお話みたいな。

だから、それよりも、歌の世界にどうやってこう集中して入っていくかみたいなね。

そこのところだけでもね、凄い立派な学びになりますね。

それLiveは最高だったね、特に最後の20分の。

それ以前だと、そこまで感動させないでしょ。

最後の20分で「ガガッ」と持って行くよね。

そうですね。

あれをもう全部引っ張って、そこに収斂させていく。

他はちょっと緩いところがある。

普通でしたね。

Liveもね、そこまでtensionというか、こう何か「渾身の」という感じじゃなかったけれど、最後の20分は怒涛のものでしたね。

私も1つお伺いしてみたいことがあったんですけれども。

どうぞ。

ここの最後のところに書いてある注の1とか3ですが、この辺りのことをどう読むのかっていうことをですね。

まず注1にある「律暦子」というのを世阿弥は人名として使っているということですけれど、これは『漢書』と言われる書物の中の一節であったというところです。

そして注3のところによると、この句は『論語』には見えないということで『周礼』という書物の中に類似の概念が出ているというようなことが書いてありますが、この辺りの事をどう読むのかということですね。この辺をちょっとお伺いしてみたいなと思っていたんですが。

あの、大体textなんていうのは、大体2つの読みがあって、学者的読み方と創造者的読み方っていうか「創造的誤読」というものと、正確的な読みですね。まぁ、本当に文献学的に読む。

2種類あると思うんですね。

それで後は間違った誤解、おおきく言えば3つあると思うんですね。それで真ん中の「創造的誤読」というのも、意味解釈とかtextそのものの解釈からすると誤読なんだけれど、その誤読することによって新しい世界を切り開くという「創造の病」みたいなことがあってその病が本当に薬になるようなね。新しい世界を開くということはある訳ですよね。

なので当に、ここは世阿弥の「創造的誤読」。

Textを正しく読むことが創造者にとって良いことではなく、たとえば『古事記』なんかを本居宣長なんかは出来るだけ正確に、文献学的に読もうとするんだけれど、平田篤胤なんかは自分勝手に読んじゃう訳。その平田篤胤なんかが自分勝手に読む時によりspiritualな感覚というものが発動して、そしてその『古事記』なり神話の持っている宇宙みたいなものが「パーン」と開けて来る。

という風な、そういうlevelもある訳ですよ。

有名な例で道元の『涅槃経』という経典の中に「一切衆生悉有仏性」という言葉があってそれが昔から古来、有名な仏教の存在論というか仏性論であった。

「一切衆生悉有仏性」。一切の衆生はことごとく皆仏性あり。

そう読んでいた訳ですよね。

一切の全ての命あるもの、衆生、生きとし生けるものは皆ことごとく仏性を持っていますよ。

これは普通の仏教の命題になる訳ですね。

それを道元はこう読んだ。

切れ目、主語をどこにしたかというと「一切衆生悉有は、仏性なり」。

だから「悉有」までを主語として名詞に読んだ訳ですね。

「悉有」というのは動詞と副詞のようなね。そういう風な文法的に言うと、意味になるんですよ。

それを「一切の衆生」と「悉有」っていうのはあらゆる存在になるから。「悉有」は仏性なり。

だから全てが仏性だっていう。

皆ことごとく仏性を持っているみたいな非常に説明的な文言から、もう全部が仏性なんだよっていうことを「パーン」と一言で開陳してしまうような意味世界になる訳ですよね。

それでこういうどこで主語を切って、どういう概念の連鎖にするのかみたいなことによって全く意味の発信力みたいなものが意味が開陳している世界のlevelが変わって来るみたいなね。

そういう読み方っていうものの違いが生み出せる。

それで優れた宗教家やartistは、勝手にそういう風に自分勝手に読んでいる。うん。

学者の読みは出来るだけ正確に読むっていうことに徹する訳だけれど、そこを勝手に読むことによって開けはね変わって来るってあるじゃないですか。まさにこういうこと。

この書名を人名として読んで、その人が男の声と女の声、陰・陽を聞いたみたいな理解がある。

そういう物語が出来た訳だ、新しい。

それで良いんじゃないですかね、って私は思うんですね。

そういう新しい物語。経典にある・ないの問題ではなくて、世阿弥の物語がどうやって生まれ、生成したのかっていうことを我々は注目すべきかなと思います。

鎌田先生はどちらの立場ですか。

私は「創造的誤読」がより本質的なんだけれど、学問をするということは正確に読むということを出来るだけ学ぼうとする訳ですね。

でも宗教や芸術の息吹っていうのは、そんなものを超えちゃうっていうこと。

突き抜けていく訳だから。

だって天の声を聞く訳だから。文献なんかに拘ってちゃ天の声は聞けないっていう部分はあるじゃないですか。

でも、我々に伝統があるのは、言語を持っているのは、textがあるから我々はこういう風に使えるんだけど、それに囚われてしまうとそれ以上創造力が飛躍しない訳よね。

そこに閉じ込められて、そこを一歩も出られない訳じゃないですか。

そこを新しい宗教運動とか芸術運動をする時には、違う観念とか違う表現力に「ポーン」とこう開かなきゃいけない訳ですよね、窓を押し破るというか。

それはやっぱり「誤読何者ぞ」というね、そういう勇敢さというか野蛮さは必用なんじゃないですか。

能楽師の中で、世阿弥研究会みたいなことを初めてしたのは観世寿夫先生のteamなんです。寿夫先生、静夫先生、他の流儀の人だったり。その頃はちょうど戦争の頃なんで、役者って舞台が無いんですわ。

だから他の流儀の舞台を借りて、他の流儀の先生方と一緒に練習をしたというそういう時期があるんです。特に寿夫先生は宝生流が好きで、野口兼資さんとか松本長さんとかと一緒に世阿弥の本を読むという。

それまでは梅若何某がこんな大切な本があるとは聞いていますけれども私は関係ないと。その稽古もそうだったのですわ。寿夫先生からこの曲を研究して、ここはこういう風にするって。

それまでの教え方は、「サシコミヒラキ」でも、もっと手を下げろとか。もっと手を上げろとかそれだけやったのです。そこから作品としてね。

たぶん、松岡心平とかね、ああいうような人たちとかが集まりながら、研究会とかやったとしてですね、真面目な学者であればある程、そういう正確な文献の読み方に拘り続けますけれど。

そういう人が書いた世阿弥の解読書よりも、観世寿夫さんみたいな人がね、自分の経験と自分の直感によって理解して書いたもの。

あの、inspirationをどっちが受けるかっていうと、学者の書いたものよりも寿夫さんの書いたものがずっとinspirationを受ける。

寿夫先生のね『心より心に伝ふる花』みたいな。

だから独自のね、伝え方っていうのか独自の角度からその言葉なり世阿弥の言葉なりを違うspectrumに開いて見せてという。

そこが普通の学者が書いた場合との違いですよね。

西田幾多郎がけっこうそういうtypeだったそうですが、Platoとか凄い速いそうなんですけれど、Platoがこう言ったと。Platoは言っていなかった。

その議論が西田哲学を開陳した。

だからそれは当にある種の創造的誤読だよね。

あの鈴木大拙もそういう側面があったんじゃないかな。

仏教思想家の思想の部分ですよね。

仏教文献学者じゃないんだよ。

多くの人は、大学できちんと学ぼうとする人は、text学者になるんですよね。Textを正確に読むことが最大の訓練なんだから。

そこから離れないという倫理。研究者倫理というものも持っている訳じゃない。

でも、それを生きようとしている人にとっては、西田幾多郎も一度自由に自分の活動をして、そして京大に招かれていた訳だよね。

鈴木大拙なんかはもっと自由にAmericaで色んな記者みたいな編集作業をやっていた人なので。そして、そういうことを説いたので自由さが、自由度があった。

有名な作家で能を舞っている人って結構いるんです。

夏目漱石さんもそうです。

下掛宝生流を習っていたみたいですね。

えっ、習っている。漱石。

ワキですか。ワキですね、宝生新という人に習っていたのです。

正岡子規さんは能を習っていて、新作能を作ったことがあります。どんな能を。

どんな能かは分かりませんけれど。

高浜虚子さんも習ってはったんですって。

松尾芭蕉の『奥の細道』は能であると書いてあります。

色々想像して色んな地を巡って、最終的には源義経の魂を鎮魂すると。

だから非常に能をパクッて作ったものと言われていますね。

ワキというのはあの世とこの世の分け目で分けるという意味になると。

分けるね、これ高原虚子の説。そうですね。

そんな風なことを普通の学者は言いません。

それで高浜虚子だから俳人のそういう風な境地の中から「ああこういう風に読めるというか感じ取れる」っていう。そこを大胆に出していく。

鎌田さんとも対談したワキ方、下掛かりの安田登さんという人も面白い。

あの人は、そういう学問も経験・直感も両方持っている人ですね。

Trainingの下積み段階ではそのきっちり、きっちりというのも必要なんですかね。

どこかの段階で、こうはみ出る。外れる。

それはなかなか難しいもので、最初からそういう感覚を持っている人が訓練して。

この規格ね、規定演技とFree演技。そうですね。まず型にはめるっていうことをしてから、後から何かを入れると。

規定演技はある程度学ばないとあるものは出来ないんだけれど、規定演技で終わってしまう人が結構いる訳ですよ。

Free演技は出来ない。大多数はそっちですね。

もともとFree演技しかできない人がいる訳。殆どFree演技的になっちゃう。

芸術家なんかは当にそうしたFree演技だけなんですが、学者の中でもある。

芸能なんかの場合には、規定演技をしなきゃいけないので型を学んでいく訳だけど。

芸術家はもう型なんかを脱ぎ捨てて新しい自分を創造していかなきゃいけないので、新しい。

前にT.V.で羽生結弦さんと野村萬斎さんの対談があって、結構面白かった。

「陰陽師」というのをして「晴明」をして上げ方が違うと。

萬斎さんの場合には、袖があるからこういう風に。

だから袖がないから考えないといけないという様なこととか、「機」を。

Jumpを飛ぶのでも3回目に飛ぶから、1回目と2回目はわざと減らして3回目にすると色々なことを言ってね、なかなか面白かったのです。

まぁ、そのFree演技と規定演技の関係ですがね、Free演技というのは本当にその人の霊感みたいなもので展開をする世界だよね。

完全に想像の世界。でも、規定演技はその中に枠を、型を、それはちゃんとその中に落とし込まなきゃいけない。

それは出来ますよ。だから博士論文は規定演技だと思うんですが、その博士論文の中にも規定演技に収まらないものを優れた人は持ってしまう訳ですよ、きっと。

だから、はみ出るものをね。そういうものを持つ訳ですよ。もうどうしようもなく。

だから西田幾多郎なんかは博士論文を書いてもやっぱり何か独自にするはずですよね。

その話しでちょっとHip-hopであって当にFree演技。

Freeがめちゃくちゃ上手い人は、かっちりした音源があんまり良くないんですよ。

Rapも1から作る作品がなんか伝わってこないというか作れなくて、逆に1から音楽を作るだけ

の人は、即興は出来ないんですよ。それはかなり面白い現象で。

はっきり分かれるよね。

Free演技者が規定演技の世界に切り替えようとしても全然切り替えられないということだったよね、きっと。

哲学者のSartreは、アグレガッションという哲学資格教授の資格試験を受ける時に、1年目に凄い独創的な文書を書いて、それが著書だったらおそらく大ヒットというものを書いたんですけれども、それは駄目と言われて。

それは大学資格試験。博士資格試験。

教授資格。日本にはないですけど。

翌年、不満ながらも既定(規定)演技に戻ったらしっかりそれは通ったと。

彼はどっちも出来る人。

今のね、能を聞いて何を言うているのか分からんという人が結構多いのですわ。

何をしゃべっているか。

僕から考えたら「X JAPAN」もそうなんですわ。

ただ「楽しい」とか「悲しい」とかが分かる訳です。

だから能の謡でも、一字一句分からなくても、ここは悲しい場面だなとか、切ないなとかそういう。楽しいなとか激しいなとか分かってもらえたら良いですね。

まぁでも、外国の歌を聞いて英語で歌っている歌もフランス語で歌っている歌も、普通、よっぽど語学が達者でない限りは歌の歌詞世界なんかを「びんびん」と聞きながら理解するってなかなか難しいと思うんですよ。だけど、そのpassionは十分伝わってきて、そのchansonの意味なんか分からなくとも、そういう「哀調」というか「叙情」というものは伝わるよね。

だから歌の持っている身体性というのは、意味ではない。

意味によっても支えられているけれど、意味を含みこみ意味を超える何か。

「情念」というのかな。それはもうかなり伝わって来る訳だよね。

ちょっと話戻るんですけれども、夏目漱石さん、正岡子規さんのことを書いていた本は安田登さんの本です。本の中に載っていたんです。

その辺の「解釈」と「誤読」と「正確さ」みたいなものの関係だけれど、「解釈」が文献的に正しいかどうかというのと新しい意味世界を開けるかどうかっていうのはequalではない。

新しい世界を開くことが出来た誤読が、かえって正当な解釈になっていくみたいなね。

そういうことも起こりうる訳、塗り替えが。

これ科学の場合に当てはまるかどうか分かりませんが、Newton的なEuclid幾何学と相対性理論とか量子力学みたいな世界になって来ると、NewtonのEuclid的な幾何学を含みこんで1つの要素にしてしまうということあるじゃないですか。

だからそういう意味で科学も解釈の枠組みを「ばん」とこう開いた時に。

今まではこの要素還元的に「個」のlevelでしか分からなかったけど、もっと哲学的に開いて1つの理論として出して、それが後にね、実験によって確かめられる。

Einsteinが示したことなんてそうだよね。それは理論上から生み出した新しい解釈学みたいなものでしょう。天文現象や自然界の現象もね。

それは科学のsceneにおいても、文学や芸術と同型の構造が「創造的誤読」が新しい発見になることがある。Einsteinは典型的な人だと思うんですね。

Heidelbergなんかも量子不確定性理論で時間と空間がバラバラになっていると思って二元的に対立していると思っていたものが、たとえば粒子と波動みたいなものがあったと。

これはもうどちらにも分けることが出来ないんだよ。

量子学の世界になっていくと。今までの認識を対象にするとか、対象を認識するというようなこと自体が枠組みとして間違ってしまっているという構造をね一挙に示すことになって。

もうどんでん返しみたいなものだよね。

波動とかね。僕の好きな人の1人はね「水の結晶」をした江本勝さんという人。

うん、知ってる。

言葉を「ありがとう」と言うのと「ばか野郎」というのでは違うんです、結晶が。

それで日本語でも中国語でもちょっと違うんです、結晶が。

何が一番良いのですか。

「愛・感謝」というのが一番素晴らしい結晶になる。

だから良い言葉を使うと「陽」があると。

女の人やったら子どもが生まれる時に、classicとか流したら良いけれど、heavy metalとか流したらあかんとか。ふふふ。

お花の好きな人はお花に話しかけたりすると良くて、一番ひどいのは無視するんですって。

「ばか野郎」と言うよりも無視する方がいけないんですって。傷付く、damageが大きい。

だからご飯を、小学校の人がやったのですね。

毎日、こっちに「ありがとう」と言って、こっちには「ばかやろう」と言って、こっちは「無視した」。「ありがとう」が発光したんですって。「ばかやろう」はそうではないけれど、「何も言わない」のが一番ひどかった。

子どももそういう側面があるかもしれません、育つ時に。

いつも愛を注がれ褒められたりしていると、「ぐんぐん」発光していく。

だけど、いつもnegativeなことを言われると駄目。

でも駄目なりに反発するから「この野郎」と周りに言われながらも自分で何かを発現する可能性はあるんじゃない。

でも無視されたら、どうしたら良いのか分からないし、自分の居場所というものを見出せないから、反発も何も起こらないままに、停止してしまうみたいなね。

Frieze状態みたいな。

あるんじゃないの。だから虐待の中でも「neglect」というのは非常に深刻なのよね。

まだ「殴る」ぐらいの方が、反発力があるから、

Communicationのnegativeな形だけど、まだある訳よね。反応が。

でも「neglect」の場合だと、何も反応を生み出さないからね。

これはもっと深刻化するかもね、確かに。今。

ある人の本で読んだんですけれども、生れた時は覚えてない。

死ぬ時も覚えてないんですって。

外から見たら苦しんでいるんだけれど、実際本人は苦しんでないと。

それを聞くと凄く「ほっ」とする、ある程度の歳になったら。

人間は「くるくる、くるくる」何回も生まれ変わったりしていると。

それを元にして書いているのが能の曲なんです。

あの世の人が出て来て、また戻って来るとか。

それを下地にして書いているというか。

**2、「奥段」(奥の段)「231頁14行目～232頁15行目末」**

ここの最後でですね、これが一番この『花鏡』のまとめの段に入る訳ですね。

それで最初の「一調・二機・三声」(一調・二「気」・三声)の段からずっと様々な秘伝的なある種、哲学的な考察というのをやってきたり、技術的なtechnicの部分でのね、示し方っていうのをやってきて、そしてここで、まぁ、こういう風なことを今まで言ってきたけれども、最終的には能をちゃんと理解してそれを体現していくという以外にはないんだ。

その能を理解して体現していくためには、guruの言うことをちゃんと理解して聞かなきゃいけない。そのguruの師匠の言うことを自分自身の常心とし、この経験によって身体に入れ込むというか、Christ的に言うならば「受肉」させなければならない。

「受信」しなければいけない。心を受け取って、「以心伝心」してですね、「受肉」しなければならない。それでそういうこと以外にはもう、年来の稽古と本番の積み重ね以外には何もない。

それで師匠の言っていることの真実というものを自分自身が体現的に理解し、現していくというもうそれ以外にはないということですね。

この辺は芸術や学問の新しい世界を創造するというのと違う。

新しいのはじゃあどこで生まれるか。

師匠の言うことを深く信じてそれを刻み付けるのは、そうだとすると能の世界は完全にcosmosとして閉じられてしまっている。師匠が絶対だ。師匠の世界を乗り越えるというのはもうないみたいになっちゃうのだけど、その辺どうなんだろう。

師匠を乗り越えるっていうことは能においてはどういうことですかという問いが出て来る。

まず、何というか乗り越える前に師匠の真似をするというのがある。

もちろんそうですね。

僕の一番最初の師匠というのは僕のお爺さんで、子役。最初は子方があった。子方を壁の方に向かわして、お爺さんは壁のこっちでお茶を飲みながら何か言うてる訳です。

だから言葉も分からないし、本も見ていないのです。だから猿の調教みたいな。

それが覚え終わったら今度「型」をうちの父が舞台でしてくれる訳です。それが子どもの頃の稽古で、それから大学を出てから、料理屋さんのあれと同じで「違う家の飯を食え」ということで片山家に入って幽雪先生。今は九郎右衛門先生に習っていると。

先生の言うことがもう絶対ということです。

特に幽雪先生の稽古は厳しくて、色々ありました。

物凄く芸に厳しい先生で、今の九郎右衛門先生も非常に若い頃、殴られていたらしいのです。

それでその「超える」というのはそれを体得して、たとえば師匠の思っていることはこういうことなんだと自分で考えて、自分なりにさっきあった規定演技から規定ではないFreeな演技になっていくということを重ねているんじゃないかと思います。

今の事例をね、figure skateの最近の事例に置き換えてみると、浅田真央がやってきた、1つの世界を切り開いたと思うんですね、日本では。

その浅田真央がやってきた世界はもちろん彼女の素質というものもあったでしょうが、コーチングがやっぱり重要な役割を果たして、規定演技を技術的に習得するだけでなく彼女が持っているある種の創造の芽みたいなものを上手く引き出して、free演技に。最終的には彼女が表現する訳だけど、そういうものを引き出していくコーチングの役割は非常に大きいと思うんですね。

そして、それは彼女が自分だけでは作れない独創性を、特徴を生かす表現力をね。

そして、それに精神力とか色んなものが要素としてOlympicで勝てるか、それか大事な本番で失敗をするか、みたいになる。

今気になっている選手がいて、14歳、16歳。若い選手が出て来たでしょう。

浅田真央に勝るとも劣らない。勝ると僕は思っているけど。

凄い能力を持った選手が出て来たと思うんですね。

それは浅田真央に憧れて、浅田真央のようになりたいという一心から始まった。

浅田真央の物真似から始まっていると思うのよね、言ってみれば。うん。

それをずっとやってきて、でも違うcoachに。

でも彼女のこころの中では浅田真央がとても。

そしてずっとやってきて、その内にやっぱり独自性を。

浅田真央と違う。身体も違うし、こころももちろん違う訳なので、別人格だから。

当然、その違いが出てきますよね。

その違いをcoachは上手く汲み取って、彼女の世界を今開きつつあるんじゃないかな。

これから3・4年。次のOlympicに向けてどういう成長を遂げるかというのが今の一番の楽しみ。

Figureの世界の面白い展開になりそうだなって思います。

それを考えると、師と弟子との関係との間にちょっとcoachみたいなのがあって、独創性を生み出すものが現代のものにありますよね。うん。

より個性的なより独創的なものを生み出すっていうことに価値を置いている。

でもこれはそういう風な世界観ではない訳よね。

物真似に。師匠の物真似に徹していった時に、優れた人は自ずと師匠とは違うものが、風格が出て来るということだと思います。

憧れっていうのも必要ですね、浅田真央はその憧れの人で。

弟子と師匠って、絶対というか憧れというよりもとにかく聞かなきゃいけないという関係もあると思うんですけど。

これだったらですね、昔だったら「憧れ」も何もない。

職業として決まっているみたいな「権威」みたいなものの中で学びが始まっていたんじゃないかと思うんですよ。

また、でもそういうものの中でこれは綺麗だな、優れているなと思ったらそういうものに憧れるっていう思いも生まれなくはないと思うんですね。お爺さんみたいになりたいとか、お父さんみたいに自分もちゃんとなりたいみたいなものが生まれて来ると思うんですが。

でもそこから始まっている訳じゃないと思うんですよ。

もう習うところから、物真似をするところから始まって、憧れが生れたとしてもそれが修行ではないけど、現代は憧れから何かが生まれるということもあるとは思うんですね。

直接ではなくて、mediaで見た浅田真央に憧れてみたいな感じですか。

我々も大体普通の人だって、Hip-hopをやる人だってそれに近いんじゃないですか。

そうですね、憧れ。

今の能楽師は師匠に習うということがあるんですけれども一昔前の能楽師は「見て覚えろ」という。だから5年間、住込んでいても、2・3回しか師匠から稽古をしてもらえなかった。

師匠が弟子を教えるのを見て盗めというような感じでした。

色んな習い事も、「刀剣」とかもそうじゃないんですか。

弟子を育てるということに付いて「型を盗む」ということや「見て盗む」。



**三、感想および考察と次回の予定**

1、230頁から231頁にかけての「音習道之事」(音習道のこと)の続きでは、「音曲に訛ること」(謡いにおける訛り)に関して節訛りは構わないけれども文字訛り(文字のアクセントの違い)はいけないのでこの違いをよく研究しなければいけないことが記されています。

謡においては、観念語の部分をいくらか速めにうたい、活用語尾や助詞の部分で緩急を適宜調節してうたうのがよいということでした。

2、そして「漢書に云わく」以下のところではこのことを律=男鳳の声と呂=女鳳の声という陽と陰の区別によって説明し、律は「機」より出ずる声、上より下る声であって入る息=無、呂は息より出ずる声、下より上る声、出ずる息=有であるとあります。

十二律や律呂に関しては189頁から190頁にかけてある「一調・二機・三声」音曲開口初声(一調・二「気」・三声) 音曲開口初声の注にある解説も参考になります。

出る息と入る息に関する説明や十二律の詳細はここで確認をすることができます。

また、この出る息と入る息、あるいは「云い流す言葉の吟のなびきによりて、声が少し違えども、節よければ聞きにくからず」ということを具体的に伝えるために世阿弥はこのような記述をしたのだなと思われたところでありました。

3、補論として「律暦子」というのは中国の前漢一代の歴史を記した書物である『漢書』の中の「志」の中に出て来る「律暦志」であると考えられます。

4、加えて「熊・虎・豹」という言葉は十三経注疏整理本『論語注疏』上論、巻第三のp.41にも出ていました。

5、なおこれらの文献資料に関しては、中國哲學書電子化計劃https://ctext.org/han-shu/zhやGoogleブックスから検索可能です。ご関心のおありの方は検索をしてみて下さい。

6、【本活体験記Vol.3】安田登「声と身体感覚を通す読書」の中では、1月の研究会で話題になっていた正岡子規さんに関する話題も紹介されていました。

7、また「申楽」と「猿楽」に関しての補論としては、古くは「散楽」とも呼ばれていたものが「猿楽」という言い方が一般的となり、そこからさらに世阿弥によって「日暦の申」「十二支の申」あるいは「楽しみを申す」によりて「申楽」と言われるようになったのだということも確認をすることが出来ました。

8、次回の世阿弥研究会は2月26日(火)18時より20時に河村能舞台で行なわれる予定です。

講読は『世阿弥能楽論集』「花鏡」の「奥段」(奥の段)の232頁16行目「秘義に云わく、能は若年より老後まで習ひ徹るべし。」(秘訣に「能は若年より老後まで習い徹れ」と言われている。)からです。

**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『【新訂増補】能・狂言事典』, 平凡社, 1999.

「井筒」p.22～23、「岩船」p.23、「善知鳥」pp.26～27、「胡蝶」p.64、「忠度」pp.95～96、

「山姥」p.151、「猿楽」p.256～258、「サシコミ」p.274.

③ 小林保治,森田拾史郎編『能・狂言事図典』, 小学館, 1999.

「井筒」p.16,p.131,p.151、「岩船」p.129,p.180、「善知鳥」p.17,p.183、「胡蝶」p.16,p.132,p.201、

「忠度」p.14,p.16,p.133,pp.212、「山姥」p.17,p.43,p.45,p.140,p.167..

④ 丸岡明 著『能楽鑑賞事典』, 河出書房新社, 1961.

「井筒」pp.100～101、「岩船」pp.101～102、「善知鳥」pp.109～111、「胡蝶」pp.193～195、

「忠度」pp.260～261、「山姥」pp.378～380.

⑤ 小林責／西哲生／羽田昶著『能楽大事典』, 筑摩書房, 2012.

「井筒」pp.44～45、「岩船」p.60、「善知鳥」pp.80～81、「胡蝶」、p.341、

「忠度」pp.551～552、「山姥」pp.908～909.

「一調二機三声」p.44、「猿楽」p.399、「妙所」p.861、「幽玄」p.912、

「観世寿夫」pp.226～227、「観世銕之丞【八世】」pp.224～225、

「野口兼資」p.696、「野村萬斎【二世】」p.704、「宝生新」p.806、「松本長」p.838、

「サシコミヒラキ」p.387.

⑥ 安田 登著『能 650年続いた仕掛けとは』(新潮新書),新潮社, 2017.

第六章「能は漱石と芭蕉をこんなに変えた」p.123以下.

⑦ 安田 登著『異界を旅する能　ワキという存在』(ちくま文庫),筑摩書房, 2011.

⑧ 中村民彦「東北地方の厩猿信仰」

http://www.city.oshu.iwate.jp/htm/ushi/07\_tomo/mayazaru/02\_nakamura.html

閲覧日時、2019年1月27日(日).

⑨ 観世寿夫著『心より心に伝ふる花』(白水Uブックス ; 1008),白水社,1991.

⑩ 木佐貫 洋「子規の俳句と能」『日本大学大学院総合社会情報研究科紀要 No. 3』,

pp. 239-251 (2002) (PDF)

http://atlantic2.gssc.nihon-u.ac.jp/kiyou/pdf03/23-239-2002-Kisanuki.pdf

閲覧日時、2019年1月30日(水).

正岡子規と能に関しては、子規が幼い頃より能を観て育ったという文化的な背景に関する内容やその生涯に七十二句もの能句を詠んでいるということがありました。

248頁以下の[二]「子規と能理論」や250頁以下の【資料】「子規の能句」の所も参考になります。

⑪ 江本勝著『その結晶にこめられたメッセージ』(水は答えを知っている ; [1]),

サンマーク出版, 2001.

⑫ Mariana Caplan著, 小林 真行 (翻訳)『グルと弟子の心理学―魂の道を求めて〈1〉』

コスモスライブラリー, 2014.

⑬ Mariana Caplan著, 小林 真行 (翻訳)『グルと弟子の心理学―魂の道を求めて〈2〉』

コスモスライブラリー, 2015.

⑭ 観世寿夫著, 荻原達子編集『観世寿夫 世阿弥を読む』,(平凡社ライブラリー),

平凡社, 2001.

⑮ 渡部泰明 [ほか著]『天皇と芸能』(講談社学術文庫 ; [2490] . 天皇の歴史 ; 10),

講談社, 2018.

⑯ 高崎直道著『涅槃経』を読む (岩波現代文庫; 学術 ; 322),岩波書店, 2014.

⑰ アニー・コーエン=ソラル著,石崎晴己訳;上,下『サルトル伝1905-1980』,

藤原書店, 2015.

⑱ 清眞人著『サルトルの誕生 : ニーチェの継承者にして対決者』,藤原書店, 2012.

⑲ 安田登著『日本人の身体』(ちくま新書;1087)ちくま書房, 2014.

第3章「溢れ出る身体」「草木国土悉皆成仏」p.132以下.

 【本活体験記Vol.3】安田登「声と身体感覚を通す読書」

http://hon-bako.com/news/topics/【本活体験記vol-3】安田登「声と身体感覚を通す読/

閲覧日時、2019年1月30日(水).

 表章,加藤周一校注『世阿彌 : 禅竹』(日本思想体系 ; 24), 岩波書店, 1974, p.39.

上宮太子、天下少し障りありし時、神代・仏在所の吉例に任て、六十六番の物まねを彼河勝に仰せて、同じく六十六番の面を御作にて、則 河勝に与え給ふ。

橘の内裏紫震殿にてこれを勤ず。

天下治まり、国静かなり。上宮太子、末代のため、神楽なりしを、「神」といふ文字の片を除けて、旁を残し給ふ。是、日暦の「申」なるがゆへに、「申楽」と名づく。

すなわち、楽しみを申によりてなり。

又は神楽を分くればなり。是、日暦の「申」なるがゆへに「申楽」と名づく。

 同著によれば、「上宮太子」とは「聖徳太子」のことであり、「障り」というのは「戦乱や天災」のことで「守屋の乱」のことではないかとされているが、「橘の内裏」に関しては、聖徳太子の誕生の地と言われる橘寺に内裏があったと誤解した文であるとの説が記されている。