

# 共同討議 《高砂》



《高砂》(前ジテ) 河村晴久

梅若猶彦 (静岡文化芸術大学助教授・観世流シテ方)

河村晴久 (観世流シテ方)

田代慶一郎 (筑波大学名誉教授)

西野春雄 (法政大学教授・能楽研究所所長)

ステイブン・G・ネルソン

(京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター助教授)

芳賀 徹 (京都造形芸術大学学長)

藤田六郎兵衛 (藤田流宗家・笛方)

ジエイ・ルービン (ハーバード大学教授)

\*参加者の姓名および肩書は共同討議当時のものである。

〔日時〕 二〇〇〇年七月二十四日

〔場所〕 国際日本文化研究センター

## 高砂

### 場 景

(前場) 播磨国高砂の浦。高砂の松の付近。早春の夕暮れ。  
(後場) 摂津国住吉の浦。同じく、月の明るい夜半から早暁。

### 登場人物

前ジテ	木守りの老人(化身)	[大口尉出立]
ツレ(前)	木守りの姥(化身)	[水衣姥出立]
後ジテ	住吉の明神	[透冠狩衣大口出立]
ワキ	旅の神職	[大臣出立]
ワキ連	同行の神職	[大臣出立]
アイ	浦の男	[長上下出立]

### 梗 概

時は延喜醍醐帝の御世、九州肥後の阿蘇の宮の神主(ワキ)が都へ上る途上、播磨高砂の浦に立ち寄り、松の木陰を掃き清める白髪の老夫婦(前ジテ・ツレ)に出逢う。神主が有名な高砂の松とはどの木かと尋ねると、いま木陰を清めているのがそれだと答え、高砂・住吉の松は相生の松という夫婦の松だと聞かされる。これらの松は、『万葉集』と『古今和歌集』の二集にたとえられ、松の葉の栄えは和歌の言の葉の栄えを意味し、つまり天下泰平の象徴だという。老翁はなお松の徳をさまざまに物語り、自分たちこそその松の精だと明かし、小舟で沖に消えてしまう。〔中入〕神主が浦の男(アイ)に子細を尋ねると、男も松のためでたさをたたえ、自分の新造した舟を神職の方に乗る初めをもらいたいと頼む。神主がその舟で老夫婦の言葉のままに住吉に向くと、住吉の明神(後ジテ)が出現して壮快な舞を舞い、天下泰平を寿ぐ。

### 中扉の写真

《高砂》(前ジテ) 河村晴久  
平成15年1月18日 蛭雪会  
撮影 金の星渡辺写真場

## テキストから溢れる音楽

芳賀 《高砂》というのは、テキストを読んだだけでも始めからずーっと、なにか音楽が鳴っているような気がします。

藤田 そうですね。

芳賀 それはテキストのせいですか。《高砂》を昔見たその記憶がよみがえっているのか、ことが非常に高く、美しくて……ルービン ジャア、話をちよつと《高砂》にしぼって、テキストとの関係をお話しいただけないでしょうか。

藤田 私ですか？ 《高砂》自体のテキストは大体皆さんお分かりなんでしょうか。では、笛の立場として言わせていただきます。音楽面でいうと《高砂》という能は、囃子方のあらゆる基本的なものが全部、打つ方も吹く方もこの曲に入っていると思っていたいて結構です。

で、能はたえず省略形で部分的に演じられているということは大體ご存じですね。ワキが出てくる時に、登場する前の余分な……余分と言っちゃいけないな、自分から余分と言っちゃいけないけども（笑）、出てこない関係ない部分をカットして、もう出るところから始めましょうかというようなことが、多くされています。「一セイ」というシテの登場でもそうです。本来

だったら、単純に言えば、非常に短いけれど五楽章あるとすれば、三楽章カットしてⅣ、Ⅴとしかやらない、ⅠとⅤしかやらないとか、そういうようなカットの仕方をします。でも、これを全部きつちり基本形でやったら、これほど大変な曲はありません。《高砂》という曲は、やはり僕らにとつてはいちばん基本的な、能を学ぶ上において基本的なものがいちばん入っている曲だということで大事にしています。脇能の中でこの《高砂》は、神舞という能を最後に舞います。他に脇能で神舞を舞う曲はありません。《養老》というのもありますし《弓八幡》もあります、他にもあります。けれども、《高砂》の神舞がいちばん神舞の中で位としていちばん上にあるんです。

「位」というのは、偉いとかどうのこの位の位じゃなくて、神舞の本当の「位」というのは《高砂》の神舞であるという。だから、その「位」を速い・遅いで言うと、例えば《養老》の神舞は《高砂》に比べたらちよつとゆっくりしているかな、《高砂》と《弓八幡》はほぼ同じぐらいの位でいいかな、とかいうような、シテ方でも型付なんかには「《高砂》のように」と書いてありますけれども、僕らも《高砂》に比べて《養老》はそんな早くしちやいけないよ、みたいな言い方でまず学んでいくんです。

ただ、面白いのはですね、さつき非常に抽象的だと言いまし

たが、その抽象的な世界のくせに、「ヒビキノ呂りよ」という名前のアシライが、笛があります。それは、シテが出てきてすぐ、「尾の上の鐘も響くなり」(「セイ」という謡の文章があつて、その鐘が響くということで「ヒビキノ呂」という、鐘の音に關わるアシライを吹きます。かといつて、その笛の音は「ゴオくん」というような笛の音にはならない。(笑)だから、なぜこの笛の音で鐘の音を表わすのかな、という気はします。この鐘の「ヒビキノ呂」というアシライは、この曲以外に《道成寺》、「鐘や響くらん」(「次第」というのがあります。その鐘のところ吹きます。《西行桜》で「後夜の鐘の音」(「詠」というところにやはり吹きます。鐘ということばが出てきたときに、このアシライを、その三つの曲に用います。

そしてあと、「松もろとも」この歳まで、相生の夫婦となるものを」(「問答」)、この夫婦のところに、「夫婦ノ小手」というのを吹きます。でも、それは非常に抽象的で、それだけを聞いて絶対それが「夫婦ノ小手」、何で夫婦かなつていうのは絶対思うと思います。僕もそう思つて吹いています。(笑)ただ、《高砂》のこの場所にだけ吹く短い曲なんです。ですから、さつきもちよつと触れましたように、いろんな同じパターンをすべての曲に用いてますよ、序ノ舞も曲によつて主人公も違ふけれどもの曲でも同じ序ノ舞を演奏します。謡の中にもいつも

同じパターンを、違う曲のどの場面でも似たところは全部同じパターンで処理しちやつてます。だけど、《高砂》には独自のここにあります。「夫婦ノ小手」といいます。ですから、これは《高砂》のみ、これだけの専有曲です。専有曲といつても、ほんの短いですよ、数秒で終わりますけれども。ですから、こういうものがあるつてことは、非常にこの曲を特別な曲というように見て僕らは育つてます。

それとあと、謡のところなんか、そういうテキストだけで仰る方がいらつしやるから、少しは(ここで河村さんに)謡つていただけのかどうかあれだけでも、その勢いのあるところ、「四海波静かにて」(「上ヶ歌」とかそういう勢いのところは、やはりそういう勢いに乗つて、いつも同じパターンのアシライを強く吹きます。その勢いというものに対して気が抜けないですね。気が変なふうにあつとテンションが下がらないように、笛の音というのを絶えず僕らは意識しています。ま、とにかく音楽面というと、これをちゃんとできるつていうことがやっぱりまずいちばんの基本に思ひます、囃子方にとつては。囃子方の《高砂》に関する思ひは、テキスト以外のことでは音楽的な面ではそう思つています。

## 「位」について

田代 さつきからよくお使いになっていることばで、「位」というのがなかなか我々にはわかりにくいんですけれども、今、「ヒビキノ呂」というのを三曲お挙げになりましたけれども、吹き方としてはどこに違いが出ますか。テンポ？

藤田 そうですね、テンポですね。簡単に言えばテンポだと思っ  
ていいと思います。位のことば。

田代 ゆっくり吹かれている方が位が高いんですか。

藤田 ええ、その今の三種類の中では、《道成寺》の「ヒビキノ呂」がいちばん気を遣いますね。

田代 ああ、「暮れ初めて鐘や響くらん」というところですか。

藤田 ですから、簡単に言えば、「位」というのはテンポと  
思っていたいて結構です。簡単に言えばですね。それに難しいこ  
とがいつぱい付きますけれども、序ノ舞で同じ小節数で十二分  
で終わるときもあれば、二十五、六分かかるときもあるわけ  
です。ということば、ゆっくりやるか早くやるかだけのことだけ  
れども。だから、フルトヴェングラーが振るとトスカニーニ  
が振るとのの違いぐらいだと思っただいていい。同じ曲で  
もそれぐらい幅が出てくる。だから僕は、トスカニーニとフル

トヴェングラーがベートーベンの曲の位はそれぞれの解釈でやっ  
ているという風に思っていますね。

田代 その高い、低いというのは、価値観とは関係ないと思  
えてよろしいですね。

藤田 はい、価値観とは関係無いです。

芳賀 そうか、価値観と関係無いの。「位が高い」というの  
は、良いんじゃないの？

田代 普通、そう思いがちだけど、素人は。トスカニーニは早  
いからド、ド、ド、ドとやる、フルトヴェングラーが遅いけ  
れども、フルトヴェングラーが位が高くして価値が高いとは我々  
は思わないじゃない、あれと同じと考えていいですね。

藤田 いいですね。同じベートーベンでも、フルトヴェングラー  
が非常にドイツ的で立派だとか、トスカニーニはまた違うとか  
いう風ではないかと思っっていますね。

## 創作当時から変わらぬ詞章

芳賀 《高砂》のテキストというのは、初めからこういう風に  
ピシッと出来上がっていたんですか。何代か経ているうちにこ  
れだけリファインされたんでしょうか。

藤田 それは、西野先生のご専門でしょう。

芳賀 非常に何か洗練された…。

西野 ええ、洗練されてますね。

芳賀 洗練されつくしているという感じ…。

西野 これは恐らく世阿弥が作った当時のそのままのテキストじゃないかと思えますけれど。

芳賀 そのままのテキストである？ ほう、すごいなあ。

西野 はい。ただ問題は…、あの主人公が最初から今のようなああいう颯爽とした若い男性の神であったかどうか問題だろーと思えます。でも、テキストそのものを読んでも、老いたる神でも十分に見られる内容ですよ。

ルービン それは演出の問題ですか、テキストの問題ですか。

西野 ええ、作品が生まれた当時、住吉の神をどう捉えていたか、ということですよ。《白楽天》とか、《雨月》も同じ住吉の神様なのに、あちらは真ノ序ノ舞とかさういう、非常に静かな老体の神でしょう？ ところが、同じ住吉の明神なのに、

《高砂》の場合は早い神舞を舞う若い神になっているでしょう。だから、同じ神様がこっちは老人、こっちは若いのでいいのかな、何かそんな、当時さういうものを作っても良かったのかな、と。最初に作られた当時は、恐らくはおじいさんの神ではなかったのかな。それがいつの時点で今のような神様になったのか、という。もし、そういう推量が成り立つとすればですよ。それ

が気になるものですから。

芳賀 若い神様だというのは、テキストでいうとどういふところに出てきますか。

西野 テキストには何も触れていません。

田代 若くても、おじいさんでもいいんだ。

西野 テキストは、むしろおじいさんの方ですよ、どっちかといえは。で、後場のことばで、そっくり《高砂》をもじったと思うんですが、《住吉の小尉》こじょうという曲があります、今はやっていないんですけど、それがやはり住吉の明神なんです。それが後場に《高砂》と同じような文句が出てきますけれど、老人の神なんです。だから、私はそこから考えて、逆に今度はこっち側に持ってきて、逆照射すると、《高砂》も恐らくさういとおじいさんではなかったかな、という推測なのです。

芳賀 本来は？ 世阿弥の時に？

西野 ええ。

河村 室町中葉の追跡できる型付を見ると、もうすべて若い神になってしまってますね。

西野 そうそう、だから追跡できる限りは若い神なんですけれど、その前がどうなっているか、というのはわからない。

## 観世流の《難波》

河村 その時に私どもの方では、《難波》の場合ですよ、

《難波》の場合は悪尉であるのに、観世の方が装束を持っていくの間違うて、言い逃れして、「うちはこれでござい」と言うて《高砂》と同じ若い神様になったのだ、てなことを言うんですけれども…。すみません、教えていただきたいんですけれども、そんな書き物ってございますのうですか？

西野 いや、そんなのは私も初めて聞きましたけど。

田代 それは伝承ですか？ 観世流の内部の？

河村 こんなことを聞くことがあるんですけども：装束を持って行くのに、まともなの、つまり悪尉装束を持って行かんと、《高砂》と同じのを持って行ったから、だからうちでは《難波》も《高砂》と同じように早い神舞で舞うんや、という風な。

田代 今ちょうどその話になったので、私、疑問に思っていることを出したんですけど、《白鬚》という曲を見たときに、若荷悪尉というのかな、何だか悪尉系のすごい、とても日本人とは思えない、まして日本の神様とは思えない、怖い格好して出てくるんだよ、それで非常に驚いたんですね。悪尉系と言えば《難波》もそうですよね。ところがその《難波》でも、観世だ

けは違っていて、恐くなくて何だか穏やかな…面は何ですか、あれ。

河村 邯鄲男です。

田代 ああ、そうですか。

河村 ですから、《高砂》と全く同じなんですよ。

西野 あれはだから、観世が違えたんです。

田代 あ、そう。(笑) 本当？

西野 本当です。

河村 観世が違えてるんです、明らかに。で、よその流儀のなさっているのが正しいのです。それが、根拠があるのか、無いのか。例えば、あるいは江戸時代には間違ったら切腹もの、なんて言うんですが、切腹した大夫がいたのか。そんな資料があるのか、無いのか、知らずに言うてるんですけどね。だから、かなりいい加減な、尾ひれがついた話かもしれないですけども。だから、《難波》がそういう風に悪尉から装束間違いで変わったというのと、《高砂》が悪尉から…。

西野 《高砂》は悪尉かどうかわかりませんよね。真ノ序ノ舞のような悪尉系とか、ああいう…。

河村 真ノ序ノ舞とかああいうものから神舞へ変わったという舞の問題と、面が変わったという問題は、同レベルなのか別レベルなのか…、その辺のところですね。あるいはどの時代の話

なのかという点も問題ですよね。で、観世の《難波》も変遷を追っていけばやはり若い男になるんですね。

西野 でも、観世では《難波》に「羯鼓出之楽」などという小書がありますよね。おじいさんの姿、要するに悪尉系になる。だから、あれがむしろ本来の形でしょう？

河村 ええ、本来の形です。だけど、それが結局小書の形であるということは、普通はもう若いのになっている、変化を追っていけばそうなりますね。

西野 ある時点で変えちゃったわけでしょう。

田代 今、《難波》の話ですか？

河村 ええ、突然違う曲を出してきてすみません。

田代 いえいえ、老体で関連しているからいいんです。

### 小書について

梅若 西野さん、小書は江戸時代から始まったんですか？

西野 いえ、もっと前からありますよ。それは作品によって様々ですけれど。

梅若 僕らが言っている説は、間違えた小書があつた当時ワーワーできた、という風に言われているんですけども。

西野 小書の発生にはいろんな理由がありますよね。その中に、

間違えちゃつたのを小書にしましょうというのものもあるだろうし…。  
梅若 お聞きしたいのは、小見出しのように《松風》の横にね、「見留」とか、ああいうのは世阿弥の『申楽談儀』かなんかにちゃんと文章として残っていますか？

西野 残っていません。

梅若 ということは、あるだろうというぐらいしか言えないですか、小書。

藤田 小書という発想じゃなかったんでしょうね。

西野 うん、でしょうね。

藤田 今日はあの演出で、例の演出でって感じで…。

芳賀 「小書」っていうのは何ですか？

西野 小さく書く、と書きましてね、たとえば「《高砂》大極の伝」という場合、その曲名の左下に小さく、十二ポと七ポくらの違いの大ききの、小さな字で書く、それを「小書」といって、普段やらない特別演出のことを言います。

田代 各流儀でもう決まった演出があるわけですよ。で、特殊演出をやりたいときには、そういうときに小書が付いて、特殊演出になって一部変わるわけです。

芳賀 ああ、そういうことですか。だから、小書があれば特殊演出だということですか。

田代 そうそう。



西野 でも、演者によつては、公にせずとも、特殊な演出をやる人もいます。

芳賀 ああ、コソツとね…。(笑)

### 悪尉系の面

田代 脇能のいわゆる楽物という中で、悪尉系の面を使わないのは観世の《難波》だけですか？

西野 限定されるとちよつと、なかなかすぐには出てこないですけどね。

田代 僕は悪尉というのはどうも、日本の神様にしては怖すぎちゃつて、日本人の顔じゃないでしょう、あれは。

西野 悪尉を使う神というのは、異神、ことがみつまり渡来の神なんです。だいたい大きくとらえればそうじゃないですか。

田代 雅楽から来ているの？ でも、《難波》の王仁わにとか、

《東方朔》のシテなんかは異邦人だから、異邦の面を付ける根拠があるけれど、白髭明神は日本の神様でしょう？ なんてあんな怖い顔をしているの？(笑)

### 《高砂》のテキスト

芳賀 じゃ、テキストに飛びますとね。《高砂》で有名な、結婚式るとき皆謡うやつね、「高砂や、この浦船に帆を上げて、月もろともに…」という。こういうのは最初からピシッとできていたんですか？ 世阿弥がもう書いてちゃつた？

西野 そう思いますけど。今、世阿弥の書いた《江口》だとか、《柏崎》とかそういう能本、テキストが残っていますね。それはほとんど現在と大きくは変わっていません。《弱法師》なんて大きく変わっているものもあるし、《雲林院》のように後場が全く変わっているものもありますけれど、ほぼ同じレベルで推移していると考えていい…。

田代 芳賀さんがおっしゃったのは完全にテキストの次元なんですな。

西野 はい。

芳賀 字配りから、五七五の配置の仕方から…。

西野 ええ、表現みなすべて…。

芳賀 ああ、そうか、すごいもんだな。なるほどねえ。まるでラシーヌだな。(笑)

田代 ラシーヌ？ すごいな。

芳賀 ピシツとできてゐる…。揺るがせようが無いんでしよう？  
西野 ええ、そしてそういうことばの隅々まで、何字で書けとかそういうことまで細かく書いた本（『三道』）を世阿弥は残しています。

芳賀 でも、この、特に結婚式で皆うなるから有名な、こういう言い方は、世阿弥前後に他にもいろいろあつて、それを世阿弥が洗練してこの域になつたのか、始めから世阿弥がピシヤンとこの台詞を作っているのか…。

田代 類似のものは多分あつたんだろうけれども、やっぱり詩人としての才能のケタが全然違う。やはり生まれつきのものですね。ラシー又みたくないもんだ。

芳賀 いや、本当に。

田代 形式的にピシヤツと決まつていて…。

芳賀 そのイメージが見事に連鎖してね。

田代 うん、そうね。だからそれは、コルネイユとか何とか、たくさんその前にいたわけでしょう、アレクサンドランで書いて、三一致の法則も守つて。でもラシー又だけピツと高い。あれと同じことが僕は詩人としての世阿弥には言えると思う。それは完全なテキストの次元の問題ですね。

芳賀 何代かにわたつて謡われてきているうちに、実は磨かれて、こうなつて、いらぬ台詞は落ちて、言葉は滑らかなになつ

たり、ここはちよつと外すようになったり…、そういうんじゃないんですね。

田代 そう。

西野 もし、あるとすれば、「詞（コトバ）」の部分で変化はあつたと思います。でも、「節（フシ）」になる、謡う部分とか、あるいは拍子に合う部分というのは、変化無いと思つていい。

芳賀 じゃ、もう一つ。さつき藤田さんもちよつと言われた、《高砂》の中の「四海波静かにて 国も治まる時津風 枝を鳴らさぬ御代なれや」、「かかる世に住める民として豊かなる 君の恵みぞありがたき 君の恵みぞありがたき」（「上ゲ歌」）こういうのも、最初からピシヤツと？

西野 はい。（笑）私は世阿弥じゃないですけど。

芳賀 で、しかし、これ（\*日本古典文学全集『謡曲集一』「小学館」所収の《高砂》）にはいろいろ注も入つていて、「四海波静か」という風なことばを使った歌は、『夫木抄』にもあつたとか、『後拾遺集』の序の中に、「四つの海波のこゑ聞こえず」とかそういう言葉があつたとか、注も付いていますね。「四つの海波静かなる御代なればはらかなのにへもけふ供ふなり」（\*藤原家長とか、そういう歌があつたとか。だから、もちろん、世阿弥はそういう歌から語彙を拾つてきているんだけど、例えば、ここだけで言うとな、これは一種の国誉めですね。

西野 そうですね。

芳賀 こういう風になるのは、国誉めとして、そして「君の恵みぞありがたき」という風にはつきり言うのは、世阿弥からですか？

西野 いえ、それ以前に「早歌<sup>そうが</sup>」というのがありましたね、謡い物として。今「宴曲」なんて言っていますけども、その早歌の語彙とか、早歌から沢山いろんな物を能が吸収しております。言葉もそうですし、リズムもそうですもんね。

ネルソン 旋律構造もそうです。

西野 ええ、そうです。だから、いろんなものをそういう先行する芸能からたつぷり栄養を取ってきて、そしてさらにそれを洗練させて、今のラシーヌですか、ぐーっとこうなったということでしょうけれど。

田代 もう一つのファクターは、ラシーヌだって、僕はやっぱり観客が良かったからだと思うけれども、世阿弥があれだけの完成度に達したというのは、観客の方の教養というか、芸術的洗練度というのがえらく高かった…。

西野 文化がね、恐ろしく高い。

田代 ああ、それはルイ十四世の王朝と全く同じだと思う。そういういろんな条件が重なって、そこに世阿弥という才能が現われて、パーツともう、一挙にラシーヌの高みにまで行っちゃっ

た。

芳賀 ラシーヌは十七世紀で、世阿弥は十四世紀？

西野 はい。

「君」は天皇か將軍か

芳賀 それから、もう一つ、テキストの方で質問しますと、この国誉めというときは、これは一種の文化的ナシヨナリズムですか。それから、「君」というのは、室町將軍のことを言っているのか、それとも天皇のことを言っているのか？

西野 それが問題ですよ。 (笑) 常に問題になる。だからそれはもう、ダブルイメージすればいいんじゃないかと私はいつも思うんですけど。

河村 《弓八幡》の「当御代」の御世が誰かという、天皇か…。

西野 当御代のために作った曲だ、と世阿弥は言っているわけですが、その当御代というのが將軍様なのかそれとも天皇なのか、とよく問題になってまして。(＊「当御代の初めのために書きたる能なれば、秘事もなし。』『申楽談儀』第十四条)

河村 私は將軍と言いたいですけれども。

西野 結局、《弓八幡》とか、ああいう足利幕府にとつての祖先神といえますか、ああいうようなものを扱った、八幡神を扱っ

ている曲は、やはり將軍を誉めるものだろうという気はいたしませんね。断定はできませんが…。

芳賀 しかし、これは神道だからね。

河村 あまり、神道、仏教は区別はないとされてますけれど…。

芳賀 ああ、そうか。

河村 雰囲気の問題なんです。(笑)で、これできてるのが、応永三十年の書物の中に、《高砂》が出てくるんですね。応永三十年、西暦一四二三年ですから、これは足利義満が亡くなつて十五年後の話ですね。義満の後の將軍、義持なんかは非常に高い鑑賞眼を持った人で、芸の、高い芸を好む人なんです。ね。だったら、こういうことばの並び方のスキツとしたものというのは、やっぱりそういう人たちの愛好に耐えるものでございませぬ。で、世阿弥自身、《高砂》がよつぽどの自信作でございませぬし、上手にできたと本人が思つてはる曲なんです。

### 義満は《高砂》を見たか

ネルソン 義満は、《高砂》を全然見なかつたわけですか？

西野 さて、(応永)十五年に《高砂》はあつたでしょうか。

どうでしょうかね？

河村 それは《弓八幡》の成立年代と関わつてきますけれども、

応永十五年の義満が死んだ段階で、あつたか、無かつたか…。

西野 世阿弥は何歳でしたかね、あの頃。

河村 一四〇八年ですね。四十代入つてすぐ。

芳賀 世阿弥が？《高砂》を書いた頃？

河村 いや、義満が亡くなる時。

西野 難しいところですね…。

河村 ところが、そういうところで《弓八幡》がいつ成立したかに関わつて参りますよ。

ルービン 皆さんの話しぶりを聞いてみると、まさに義満と個人的に知り合つていような感じですね。(笑)

### 《高砂》制作の歴史的背景

田代 世阿弥作が確実だとされている脇能が幾つかあつて、その中でもやっぱり《高砂》というのが抜群に優れているように思ふんですが。どういう時点で書かれたかということ、やっぱり興味がありますね。答えは出てきませんけど。

西野 そうですね。でも、何らかの脇能の生まれる背景には、今、河村さんがおっしゃつたように、將軍なり、代替わりなり、そういう寿ぐものがきつとあつたんじやないかと。あるいはまた、これは全くの推測ですけど、《養老》というのがあるでしょ

う、あれなどはもつと早いと思いますけれども、あれは義満が養老の滝を見物に行ってるんですよ。だから、そういうところなども背景にあるんじゃないかということがありますから。

田代 《高砂》にも何か、そういう歴史的背景を推定できるの？

芳賀 住吉神社に詣でたとか…。

西野 何かあるんでしょうね。

芳賀 あ、そうそう。義満の後の義持が非常に鑑賞眼が高かったって？

西野 ええ、「御目もいやたけて」と世阿弥が言っていますからね。

河村 昔はいいとこだけ誉めてくれはったのに、今の將軍さんは、ええときはええ言わはるけど、悪いときは悪い言わはると。だから、お客さんとしてはレベルが高い。義満さんも、お客さんとしてはありがたい。(笑) 何をやってもお上手、お上手と言ってくれはるから。

芳賀 寛容なんだな。で、將軍、政治家としては、やつぱり落ちていくんでしょうか。文化的に洗練された將軍じゃ政治的には下手なんでは？

河村 政治的には落ちますね。

西野 落ちますでしょうかね。

芳賀 両立はしないはずだ。(笑)

河村 実際、室町幕府はガタガタになって、次の將軍さん…。西野 そうですね、だから、三代目までは何とか…。

田代 でも、もともと田舎芸能だった猿樂というものを、貴族の見るところに持ってきたのは義満さんだったね。だから義満さんの方が偉いよ。政治家としても、能の発見者としても…。

芳賀 義持になって、狭くなって、深く、鋭くなる…。私は、芸能の発展の歴史の普遍的パターンだと思う。

田代 そうそう、そう言えると思う。

芳賀 で、この《高砂》あたりがピークになって、支持層も演者も、その時代の力がすべてここに集中したというか…。

河村 《高砂》のこういう「クリ」「サシ」「クセ」の完備した形式や、いわゆる複式夢幻能の形が《井筒》で出てくるのと同じ土壌でございませぬ。

西野 そうですね。

河村 《井筒》のような、ああいう形ができ上がるのと並んで、《高砂》というのは進んでくるような気がいたしますんですけども。

田代 それがあって、《井筒》ができたわけですね。その前後関係もわかんない？

西野 多分、作品の構造などを調べていけばわかるんじゃないでしょうか。《高砂》のようなきちっとしたのができて、さら

にその先に《井筒》かできるという…。

芳賀 これ、あんまりきちんとしすぎているんですよ、

《高砂》はね。少し、ちよつと息を抜いて、《井筒》になる。

### 「なをし鱭」のある《高砂》

西野 でも、世阿弥も自分自身ちよつと何かあると言ってます

よね、《高砂》に少し工夫をして…。

河村 ヒレがあると…。

西野 面白くしたところがある。

芳賀 「ヒレ」って何ですか？

河村 魚のここに付いた、あの鱭なんですけれども、ちよつと余分のものを入れてある…。

西野 ちよつと余分なところを付け加えましたよ、と世阿弥自身が『申楽談儀』で言っていますね。（\*「相生もなをし鱭が有也」

『申楽談儀』第十四条）

ネルソン 《弓八幡》の方が典型的な形ですかね。

西野 そうです。「直ぐなる能は弓八幡也」といって、それこそ脇能の典型中の典型だと言ってますよね。（\*「直成体は

《弓八幡》也」『申楽談儀』第十四条）

### 《高砂》の絶対性

ネルソン で、《高砂》の方が、いつの時代でも上に見られていたんですか？ 或いは、それが私たちの感覚でそう見えるのか、そこに興味があるんですが。

西野 いつの時代でも、というのちはちよつと難しいですね。江戸幕府になってからは、もう「相生の松」の松平で…徳川の象徴ですからね。《高砂》は筆頭に來るでしょう？ でも、その前がどうだったかはわかりませんですね。

ネルソン 演能の記録などではわかりませんか？

河村 『能楽源流考』（\*能勢朝次著、岩波書店・一九三八年）のところに上演記録の一覧表があるので（\*第十一章「演能曲目考」に掲載、それを見れば数はある程度出てくると思います）

田代 あれは上限がかなり、世阿弥の時代より下りますね？

河村 いえ、同時代の資料も少しはあります。しかし、多くは世阿弥以降のもので、使っている資料が限られて参りますし、同じような傾向のものばかりが出るといふくらいはありますけれども、一つの目安にはなると思っています。

## 世阿弥時代の能

田代 私がかねて疑問に思っているのは、世阿弥時代の能がそのまま変わらずに今日に伝えられているんだ、という幻想なんですよ。

西野 私は持ってます、幻想を。

河村 私も持ってるんです。

田代 あ、そう？

西野 テキストは、ですよ。

田代 いや、僕は演出も全部含めて、パフォーマンス全体としてのですよ。

西野 それは全然持ってませんよ。

梅若 私はちよつと持ってます。

西野 そこは大いに違うんじゃないですかね、皆さん。

河村 私は全然違うと思ってるんですけども。

梅若 全然分かれた。

田代 藤田さんがさっきおっしゃったような、《道成寺》にも《西行桜》にもあるという独特のもの、それからこれは《高砂》にしかないとおっしゃった、非常に短い、そういうものは、これは勘でおっしゃっていいんですが、世阿弥の頃からあったや

ろかと聞かれたら、どつちになります？ 多分、後の人が作ったんじゃないか？

藤田 これは、後でしょう。整理されたのは後ですけども、逆に上演された、初演に近いときは結構あてぶりやなんかを、いわゆる型付なんかもつとあてぶりが多かったということが言われてますでしょう、ですから、笛ももつと即興的だったと思うし、大体、神舞とか、りよちゆうかん呂中干の…またややこしいことばが出ますけれども、舞の形式がまだ固まってるはずなんです。だから、天女ノ舞というのがいつも話題になるんです、型付け残っていても、絶対に今の天女ノ舞とは発想が違うわけですから。だから、そういうように、昔はもつと自由に、このことばに対して、あ、面白いから吹いた、それが非常に良かった…で、だんだんそれが整理されていって固定化されていく。それと並行して流儀というものも固定化されていく、そういうような流れがあつてのことだと思えます。だから、本来は無いでしょうね。ただ、面白いから皆アドリブがあつたと思えますね。

田代 そうでしょうね。

西野 それでちよつと疑問に思うのはですね、世阿弥のものを読んでいますと、たとえば『習道書』に笛の名手が時々、役者のメロディにあわせて平行旋律を吹いた、と書いてますでしょう？あれはどうなんですか？

ネルソン 実際には譜でも残っているわけですよ。

藤田 譜は残ってません、世阿弥の時代。

ネルソン いや、あの…能のものではなくて、一節切ひとよぎりというか…。

藤田 尺八的なね、豎笛的なものはありますけれども、メロディーは、とにかく笛というのは、追っかけて吹こうと思えば何でも笛吹けます。実際、能の笛というのは面白いもので、ドレミは一切出ないとか、違う笛を吹けば皆ピッチがずらしてある。ズレてるんです、結果的にね。笛同士、いわゆる合奏をしないから。能の笛は、同じ能の笛でありながら、皆ピッチが違います。これは不思議なことですよ。能管という楽器があつて調律してないってことは、非常に不思議な楽器なんだ…。だけでも、もしか謡われたら、その歌に一生懸命ひつつけて、吹こうと思えば吹けます。

ネルソン (笛に)「ノド」が入ってなければ…

藤田 これでも、吹こうと思えば吹けます。僕も、この間オーケストラと能管コンツェルトをやりましたし、五線譜に書かれたものを他にも演奏したことはありますけれども。無理やり吹こうと思えば、吹けます。ただ、今の時点で吹くと、音だけ聞くとフルートと変わらないから、フルートを先にやった方がいいんじゃないかと思うんで、意味が無いからやりませんけども。謡の節、また、能の先行芸能であるいろんな歌ですね、さつき

の早歌の類いもそうだし、曲舞なんかの世界もそうだし、『梁塵秘抄』それから『閑吟集』なんかの世界でも、絶対、メロディーに合わせながら笛を吹いていたと思います。ただ、それは憶測ですけどもね。

ネルソン いや、憶測と言わなくていいと思いますよ。音楽史の上では、かなりもう通説になっていきますので。

田代 今、最近そうやって演奏なさった体験をお話になったけれども、五線譜に合わせてやると、能管の面白味を殺しちゃってるな、という自覚は無いですか？

藤田 あります。意味の無いことだと思っています、能管という楽器を使う以上はね。ただ、五線譜というのは世界の共通言語みたいなもので、便利なことは便利ですけども、謡もそうですけれども、結局、謡いだすまで今日のピッチは決められないわけですよ、ある意味では。例えば、調子笛を吹いて、今日はAの音から出ようか、Fの音から出ようか、今日のAの音は何ヘルツにしようか、なんてそんな発想は無いですからね。だから、能の世界自体が音階のある程度のベースは決まっています、その音をどこに捉えるか、みたいなものは無いわけですからね。僕は、音楽的に見ても非常に摩訶不思議な世界だと思っています。



## 雅楽と能

芳賀 雅楽の方は、ちゃんと音楽として体系が整っていたわけでしょう。普通ならば、能のような野蛮な音楽が、だんだん洗練されて、秩序だって、雅楽になるわけでしょう？ただ、日本の場合は、雅楽からよりワイルドな音楽に変わっていった…。

音楽発展史上、世界に他にあり得ない。

ネルソン 今の雅楽は、平安時代、鎌倉時代の雅楽じゃありません。当然、雅楽の方も大きく変わってきているので…。

芳賀 でも、雅楽の方とはかくちちゃんと、体系がある、システムがある。能楽っていうのは、何かシステムがあっても変な方へヒューツと…。

ネルソン 同じようになるように、私は感じておりますけど。

芳賀 同じようなものがある？ あ、同じようになる、ね。雅楽の方が能楽の所々に入っているだろうけど、全体は違うんじゃないですか。

ネルソン でも、元々「楽」というのはどういふものかという…。

芳賀 「楽」と言わなきゃいいじゃない。

ネルソン 様式という発想自体が雅楽から来ている可能性が十分にあるわけですし…。

藤田 音楽理論は、雅楽のを拝借しているところが多分にあります。それは用語の問題です。音の高さとか、例えば表情とか何とかっていう、音の高さがありますけれども、同じことを使っている、同じ音のピッチじゃないです。ただ、ことを拝借して、能の方は体系作ったことはあります、後の時代において。

さっきおっしゃった、非常に能はワイルドじゃないかという点ですね。僕は、今の時点で考えれば、ピカソの原始美術の発想、いわゆるアフリカなんかの非常に、あの美術において、あれをピカソが関わって、原始美術の力強さみたいなもの、いわゆる逆に究極へ行つて元へ戻るみたいな、先祖帰りみたいな…、能の音楽はそういう強さを持っているように感じます。

実際、世阿弥がああ時代に能をやっていたときの囃子の楽器のこととかなんかに関しては、こんな今のような楽器は無論、存在していないはずですから、さっき言った一節切というのは短い尺八みたいなものですが、ああいうものを使ったり、それこそ叩く物は、こういう太鼓や鼓系のものを、雅楽のものをもらってきたり似せて作ったりとか、いろんなことがあると思います。

だから、今の能の音楽を聞いて、これが世阿弥時代からということは、絶対あり得ないでしょう。ただ、そのワイルドさっ

ていうのは、整理されていった、洗練されたワイルドさじゃないかなと思います。

## 能の音楽のパワー

芳賀 お能の音楽は、ワイルドなところがいい。本当にアフリカのサバンナに月が昇るっていう感じがしてくる、能の舞台は。コヨーテがひょーんと鳴いているような。

藤田 やっぱりそうお感じになるのは、細かくこうやって表現しようと思わないからですね。ポンと打ったら、つぎいつ打つのかなという間が空く、それは人間の「気」しかないですよ。人間の持つエネルギーみたいなもので、そこまでぐーんと持って、本当にいつ打つかなあと思つたときに、こうやって打ったりするわけですからね。

芳賀 あれは見事です。

藤田 それは自分の中で処理するようなどころがあるから、何か魅力を感じるんでしょうね。

芳賀 お能の音楽だけ聴いていると、決して日本の風景なんか浮かんでこない。もっと、モンゴルかアフリカかなんかの荒涼たるところが浮かんできて、それで、その前に最もエレガントでグレイスフルな舞、衣装、あれが来るから見事なんです。

河村 昭和三十年代に能のことを紹介されたもので、外人さんが来はって能を見せた時に、あの掛け声は何やと聞かれて、アフリカの音楽で叫び声を上げると同じや、と言って紹介したというものを読んで、全然違う、と私は非常に反感を持ったことがあるんですけど。

芳賀 あの当時は、本当にもっとシンプルに野蛮だという意味で、悪口を言っていたんですよ。でも、今、僕は着めるために言っただけです。何か野生がああ音楽の中に入っていて、それが甦って、それが能の強烈な力になっている。それは時々、テキストも舞も超えてしまう。

ネルソン 《道成寺》あたりは、すごいですね。

藤田 究極の世界ですね。

芳賀 そうそう、アニミスティックと言うか、アニミスティックでミスティック：アンリ・ルソーで、月が上っていてライオンが人間の体にこう、あんな風な風景が浮かんでくる。

藤田 だから、能の音楽を聴いて、国はわからないです。これは、沖縄音階とかね、何とか音階を持つてって、すぐ中国のあれだとか、これはチベットだ、ブータンだ、などとわかって、絶対、能の音楽は国籍がわからない。

芳賀 どつから来たんですか？ どつから湧いてきたの？

藤田 多分、これは能の笛がまず変わった楽器だったんでしょ

うね。あと打楽器だけですからね。ただ面白いのは…、能はよくも打楽器を大編成にしなかったものですね。今、鼓笛とか、ああいうたくさんいて、皆でアーッとやって、ピタッとそろって、えっと言ったらポーンと終わっちゃうみたいな、ああいう打楽器編成にはならなかった…。

芳賀 だから、本当はやっぱり最後は…アフリカのあの辺と本当につながっているんですよ。(笑) だけど、大編成でいくらがんばったって、能のワイルドさには及ばない！

(終)