

共同討議 《定家》



《定家》（後ジテ） 河村晴夫

大倉源次郎（大倉流宗家・小鼓方）

大山範子（広島大学大学院博士課程後期）

河村晴久（観世流シテ方）

佐伯順子（帝塚山学院大学教授）

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）

芳賀 徹（京都造形芸術大学学長）

モニカ・ベーター（大谷大学教授）

ヨコタ・村上・ジエリー（大阪大学助教）

ジェイ・ルービン（ハーバード大学教授）

ルービン良久子（ジェイ・ルービン夫人）

*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〕 二〇〇〇年九月二十五日
〔場所〕 国際日本文化研究センター

定家

場 景

(前場の前半) 都、千本、時雨の亭。十月中旬の時雨がちなある日の夕暮れ。
(前場の後半) 式子内親王の墓の前。同じく、後刻。
(後場) 同じく墓の前。月の輝く深夜。

登場人物

前ジテ	所の女(化身)	[唐織着流女出立(紅入)]
後ジテ	式子内親王の霊	[長絹大口女出立(面瘦女・泥眼など)]
ワキ	旅の僧	[大口僧出立]
ワキ連	同行の僧	[大口僧出立]
アイ	所の男	[長上下出立]

梗 概

旅の僧(ワキ・ワキ連)が都は千本松原で時雨にあつて雨宿りをしていると、そこへ一人の里女(前ジテ)が現れ、ここは歌人藤原定家が建てた時雨の亭だと教える。女は昔を懐かしむ風情で、さらに僧たちを定家葛の絡みつく式子内親王の墓へ案内する。かつて賀茂斎院だった内親王は、定家との世を忍ぶ恋が世間に漏れ、逢えなくなつてしまった。定家の執心は、内親王の死後も葛となつて内親王の墓にまといつき、ともに邪淫の妄執から逃れられずにいる、と女は言う。そして自分こそその式子内親王だが、今の苦しみを助けてほしいといつて墓の中に消えていく。【中入】僧が読経をして菩提を弔っているとやせ衰えた内親王の霊(後ジテ)が墓の中から現れ、法華経の功德で苦しみが和らいだと喜ぶ。内親王は報謝の舞を舞うが、やがて墓の中に帰ると、再び定家葛にまといつかれて姿が見えなくなつてしまった。

中扉の写真

《定家》(後ジテ) 河村晴夫

昭和61年4月20日 河村晴夫の会

撮影 金の星渡辺写真場

苦しみの中の快樂

芳賀 定家も式子内親王もあれだけ巧緻を極めた美しい歌を作った人なのに、《定家》を読んでもみると、こんな妄執にとらわれていたなんて…、恐ろしく暗い世界ですね。

西野 暗いですよ。

河村 もう《定家》を話さなければならぬというだけで気分が重たくなる…。(笑)

佐伯 皆さんのお話を伺っていると、すごく重苦しいというか否定的なイメージをお持ちのようなんですけれど、私は逆に、本当にお互いに好きだったら…、本当に相思相愛だったら、死んでまでお墓にまとわりついてくれる、抱きしめてくれるってというのは、ものすごくエロチックというか、究極の愛のかたちともいえるような…。

表向きは「苦しい」と訴えているけれど、実は非常に嬉しいのかもしれない…。愛される至福というか、死とエロスの融合というバタイユ的な境地の表現ともれるのではないかと…、それは表向きに言うことではないかもしれないけれど、式子の心の深層にはそういう思いも秘められているのかも知れないと…。

芳賀 なるほど。(笑)

佐伯 と思うんですけど、いかがでしょうか。こういう解釈で演出してやってみるといのは演者の方はどうお思いになるかなど…。

芳賀 ほんとに喜んでるって訳ね。

佐伯 そうじゃないんでしょうか。そういう解釈もできるんじゃないか、と、思ったんですけど、いかがですか。無理ですか。

田代 なるほどね、「苦しい、苦しい」と、シテはもっぱら自分の苦しみばかりを強調するけど、その苦しみの陰に実は「快樂」がひそんでいるらしいとかぎとったわけだ、佐伯さんは。

《定家》の解釈としては今までになかった説ですね。

式子内親王の歌

田代 それにしても、式子の歌はどうしてこう苦しい恋の歌が多いんだろう。

芳賀 ほんとだねえ。式子内親王の歌というのは、一貫してみんな忍ぶ恋の歌ばかりで…、根強い妄執を美しく言葉にしたのが式子内親王の歌であって、心晴れ晴れとした歌なんて、一つもない。ま、確かに時代も時代だけだ。

田代 そういう式子内親王だったからこそ、死後、ああいう「邪淫の妄執」の苦しみの中にいて、それをエンジョイしてい

るのかもしれない。

芳賀 そうそう。

田代 だって、幸せな恋の歌って全くないでしょ。

芳賀 ない。まったくない。

田代 敵しい恋ばかり。

良久子 私も田代先生に賛成なんですけど、それとまた、彼女はすごく「私はこれだけ思われたのよ」っていうのを人に見せたいがっているように思うんですよ。それで何度も何度も出てきて…旅の僧が来る度に出てきて、私はこうだったのよって、言うのかなと…。

芳賀 そうか、自己宣伝の観光ガイドやってるわけね！（笑）

良久子 救済はされたくないんじゃないかっていう気がするんですけど。

芳賀 なるほど。だから自分の墓に案内していくのね。なるほどそれなら筋が通る！（笑）

鍊仙会・寿夫・《定家》

ヨコタ 佐伯さん、さっき鍊仙会の舞台を観たって仰ってたけど、どんな感じでした？

佐伯 私の観た鍊仙会の《定家》は、苦しみ一辺倒のような舞

台だったような気がするんですけど…、鍊仙会は癖として序ノ舞物を重くやる傾向がありますよね。いろいろ考えて考えてお舞いになる傾向があると思うんですけど。本当に、陰惨な感じの舞台だったと思います、私が観たときの鍊仙会の舞台は。逆にそれを観たからこそ、私はもうちょっと思い切って、例えば、それが作者の意図であったかどうかはともかく、もし現代の演劇として新しい演出の可能性を考えることができるものなら、むしろ内親王の、何か倒錯的な快樂みたいなものを前面に押し出して、演出してみるっていう実験もできるのではなからうかと思っただけです…。

大倉 今、鍊仙会の《定家》が非常に重苦しいという話が出たんですけど。弁解のためにちよつと言っておきますと、寿夫先生はね、非常に《定家》がお好きだったんですよ。ものすごい思い入れがおありになって…これは大槻文蔵さんからうかがった話なんですけど、《定家》をお舞いになるとき、夏の間に自分で六十遍ほど稽古で舞ってみたというのを仰ってたそうです。最初の二十遍ほどは、ご自分のお家にある型付を一つずつきっちり書きだして、それに倣って自分で稽古しながらやってみた。で、次の半分ぐらいは、自分で型付を書いていって、それで組み立ててやっていった。で、最後のまあ二十遍ぐらいは、もう後はいちいち型を考えないで出たとこ勝負で、その日の気分で

自分のやりたいように動いて稽古を組み立てていった。そうするとまた、知らず知らずのうちに、例えば黒雪なら黒雪の型付になっていたりしてね…。自分の中で消化するのにそれだけ稽古を重ねて取り組んでやったんだってことを、寿夫先生が大槻の文蔵さんに仰った。僕はそれを聞いて「うーん、そんな暇やっただんですかね、先生は…」なんてそんな話をしたことがあるんですけどね。(笑)

結局、「寿夫学校」の中で、寿夫先生が《定家》をやりたいために、鍬仙会の人たちを、そういう自分で組み立てたお稽古で徹底的に仕込んだもんですから、鍬仙会の人たちってのは今でもそれが原点としてあるんですね。で、そんな中でやっぱり言葉の扱いのこととか、ポイントポイントをね、うるさく言われますよ。僕でも鍬仙会で、掛け声かけて手離れたのに謡ってくれへんかったとかね、よくあるんですけども。

例えば、「クセ」のあたまの「あはれ知れ」、これがこの曲のテーマだとかね。寿夫先生なりの解釈や思い入れがいろんなところにある。で、その「クセ」のあたまの「あはれ知れ」ってそういう曲趣を作り出さないと駄目だといわれて、その「あはれ知れ」だけで何十遍もやらされたとかね。寿夫先生に関しては、いろんな伝説があります。

でもこの間、橋岡久馬さんの《定家》をお相手さして頂いた

らね、あの人はあの人なりに掴まえどころが違う。舞上ゲの謡もね、「『面無の舞のありさまやな』を一息で謡いたいから、そのようにお囃子願えますか」ってことを注文されるわけです。だからね、やっぱりその人その人によって組み立て方が非常に違ってくるんだらうなと思います。

で、鍬仙会の話の続きですが、文蔵さんが鍬仙会で《定家》をなさった時に、「僕はね、鍬仙会の地謡でシテをやったときに、自分では何もできなかった…。それで、何もしないでただじっとしてたら、皆から非常に良かった良かったってほめられた」と仰ってました。(笑) 確かに、言われてみるとシテのできることで非常に限られてますよね。周りがどんどんどん作り上げていく能なんですよね、この曲は。(河村氏に向かつて) 違いますか？

河村 確かに型は少ないですね。

大倉 そうですね。

河村 動くところないですもんね。

大倉 そのかわり謡の方は特別に難しいですよ。シテとしては、そういう動きが少ない中で表現を組み立てていかなきゃいけない。だから逆に言うと、周りのお囃子や地謡の役割が非常に大きいことになります。

芳賀 シテは「定家葛」にからめとられてるわけですね。(笑)

大倉 ええ、そういう感じですね。だからこれと《求塚》やなんか、ある意味で僕は演出としても非常に近い印象がありまして…。《求塚》はもちろん序ノ舞じゃないわけですから、やっぱり最後は作り物の中に入ってしまいうんですよね。《定家》は自然にそこへ戻ってしまうけど、《求塚》は求め求めてまた戻っていく。

ただ、受動的なのか能動的なのかもよく分からないので、そこが問題なんですけれども。まあ、でも先ほど仰ったように、本当はみんなに知って欲しくてしよっちゅう出てくるのかもしれない。それもスゴイなと思いますけど。(笑)

《定家》と寿夫

田代 僕も寿夫さんは《定家》に対する思い入れが強かったということは知ってますが、寿夫さんの《定家》ってのは確かに重かったけれども、どこか透明感のある重さだったような気がする。その、妙に澄んだ重苦しさって印象は、シテの式子内親王は定家に付きまとわれるのを喜んでいう、さつき佐伯さんや良久子さんが仰った理解に通ずる気もしますね。

芳賀 あ、そう。

田代 《定家》のような暗く沈んだ世界を、一種の透明感にま

で仕上げるというのはよほどの力業で、これぞまさに寿夫スペシャル。

でもね、色んな《定家》があつていいわけで、透明感があるのはあくまでも寿夫の演じた《定家》であつて、果たして《定家》としていいことかどうかはよく分からない。

松本恵雄さんのを観たことあるんですよ。これはやっぱりちよつと違ったもので、流儀が違うから当然ですけど。それに、栄夫さんのも観たことがある。でも：寿夫さんだけがちよつと特別でしたね、うん。栄夫さんでもちよつと違つてた。たまたまそれは、穂高光晴さんの会で、何か、小書が十くらい鈴なりに付いているときで、でもそれはそれで面白いと思いましたが、寿夫の澄んだ感じはなかった。でも、透明感はなくても僕はいいと思う。濁つていてもいいと思う。

芳賀 そうね。

田代 ちよつと話が飛びますけど、僕は寿夫さんの《井筒》ってのは、いつ見てもスマート過ぎる、モダンすぎるという印象があつて、その点が不満でしたね。で、静夫さんだと少しボテッとしていかにも大和の田舎のおねえちゃんという感じがちよつとあるのね。(笑)ところが寿夫さんがやると、何か銀座を歩いているトップファッションの、きれいなお嬢さんみたいな感じになつちやつて…。(笑) そのう、僕はどつちかつて言ううと、

そこが不満でしたね。あれほど評価の高かった観世寿夫の《井筒》なんですけれど。

芳賀 あれは地方の小官吏、下級官吏の娘なんだからね。

田代 ええ、それは原典はそうなんですがね。ただ、能では紀有常女ありつるのむすめとなっているから…。

ところが、《定家》だとそのスマートさが能の中に融け入っていて目立たない。寿夫は《定家》も好きだったけれど、《芭蕉》も好きだったでしょう。ほんとは世阿弥より禅竹に合った芸質の人だったのかも知れませぬね。

禅竹の頃の《定家》

大倉 あの、ここでちょっと囃子方の話になりますけど、うちらんかはおそらく禅竹の創作活動に非常に協力したと言ひ伝えられているんですね。それは小鼓の幸流と大倉流つてのは金春の座付きだったものですから、その禅竹からの特別な相伝物が「定家一式」というかたちで出来まして…非常にまあ、うるさく言うんです。で、うちの伝書にも必ず「定家一式」というのが出てくるんです。で、それが「六道」とかいわれるものですね、「石塔のアシライ」だとかこう、いろいろ習い事の羅列なんです。でもあれはおそらく権威付けに作られたものだろうと

思うんですが…。

西野 そう思いますけれどもね。

大倉 まあ確かにこれは効果的だと思われるものと、もう単なる、非常にアテぶりだなと思うのとあるんですね。例えば《序ノ舞》のカカリの処に「露の紐解き」という、袖の露を結んでまた解くような型があつて、そこへまた独特のアシライがある。それからさっきの…序ノ舞の頭に「六道」とも呼びますが、これを大倉流では「石塔せきとう」って言います。それは、「六道に堕ちる」っていうかなんというか…そこから抜けれない定家の、そういう状況をまず舞のあたまに囃す、と。そういうアシライ。だからもう、やたらそういういろんな思い入れが、よりかたまつてですね、非常にやつかいなんです。で、他にも「闇夜くらやみの一声」って言ひまして、あの、闇夜に、墓の中から声がするっていう…そういう一セイのところの鼓の調子がですね、習イになってまして。これは、《定家》を頼まれてもその調子が出る鼓がなかったら引き受けるなというような調子なんですよ。

田代 あの「夢か」とよ 闇のうつつの宇津の山」の…？

大倉 そうです。あの謡い出しの前にアシライ、「闇夜の一セイ」という習イなんです。《定家》はそういううるさい習事のオンパレードなんです。

田代 さつきお喋りしているときに、河村さんが、今は《定家》をやるとき、やたらと習事があつて大変難しい、そう簡単に手を出せない能になつて居るけれども、禪竹の頃には違つてたと思つたと仰いましたね。

河村 はい。

田代 禪竹の頃、どうだったんでしょうね。もうちよつと雰囲気違つたのかな…。

河村 いや、どうだったかは分からないんですけど…。

田代 ええ。

河村 分からないんですけども、この《定家》の場合というのは、その一直線に進み続けた方向が、習事の多い方向へ進み続けるとるわけですよ。例えば、先行する《求塚》の場合だと、後半は《定家》と同じような姿ですけども、結局舞を舞わないでハタラかはるんです。で、あの、大口を履き小袖の、そういう格好してる…鬼、幽霊ですけども、まだ地獄の鬼に近い段階なんですよ。

ところが《定家》の進む方向というのは、観世流だけは昔から怖い鬼の面やつたのが、泥眼を使うようになってみたり、色無しを色入りにしてみたり、それからあの…長絹を着てみたりというように、品の良い方向へ進みますでしょ。だから創作時にどうだったかは分からないけれども、今とは全然違う。つま

り、類型化の中で特殊な進み方をしたのが今の《定家》なんです。というところは、逆に戻していくと、今とはかなり違うところが考えられる…。私はそう思うんです。

田代 瘦女は使わないの？

河村 瘦女でもいいんですけどもね、霊女、瘦女、そういう系統なんです。観世は泥眼までいけるわけです。かなり品よう、泥眼もえげつなくないのが使えるわけです。で、綺麗になるんです。

芳賀 それでいいじゃないですか。

河村 いや、それでいいというのが今の感覚なんです。

芳賀 そうですか。だって、式子内親王だからねえ…そんな変にされても困るよ。(笑)

河村 いや、地獄に堕ちて苦しまはるといのが禪竹の感覚で、その式子内親王と定家との恋、そんなものまあフィクションの話ですけども、それがそのお互い思うて幸せじゃなくて、忍ぶ恋というてドロドロと、思うことによつて苦しみがまざる、と。しかもお互いに思えば思うほどがんじがらめになつて死んでいく、というのが禪竹の描きたかつた世界で、ということは、地獄の中でもかなりえげつない方の世界なんです。

芳賀 愛欲…「邪淫の妄執」って書いてある。

河村 そうすると、世阿弥やらがやつてはつたいちばんはじめ

の鬼の能の、地獄で苦しむ鬼が出て来て、大和猿樂の方では骨の太い演技ちゆうもんが、だんだんとその世阿弥の後期、それこそ《井筒》やらが出てきた段階で、きれいな方に移行はして行くんですけども、やっぱり金春さんとこのもともと大和の持った骨の太いものちゆうのがやっぱり根底にあるような感じがするんです。そこでこの「あはれ知れ」ちゆうような言い方でも、呻くようなというか、この、えげつない言い方で始まるわけです。

それに対して、《井筒》の方の「昔この国に」という言い方は、かなりきれいになってると思うんです。「あはれ知れ」みたいなこういう言い方して、それでこの「クセ」の文句は、誰が言うてるのか分からへんのですね。それがどこにあるのか分からへんし揺れ動いている：そういうのがまたよけい、式子内親王やら定家のがんじがらめの、えげつなさというか：へいくんだと思うんですけどね。

芳賀 うん、がんじがらめだからねえ。

河村 もともとはかなりえげつない骨太い表現だったのが、今のようない事やら何やらという品のいいものになってきた、と。

禅竹の伝書

河村 あの、禅竹の能楽理論っていうのは、読んでも私よう分からんのですがね。

田代 分からんですね、あれは。

河村 あの、図を書かざる、あの感覚……。どこまでもグルグル回りしてしまう：それが禅竹の世界だと思う。だから《井筒》なんかの方がスキツとして、私は好きなんですけどね。《井筒》の世界の方が、人間味があるような気がする。禅竹の方が一見、文学的により深そうに見えて、その実、どっちの世界が上かと言うたら、それは《井筒》の方が上なんですよね。

芳賀 それから、この、これは何か、もつと定家と式子内親王の歌に絞ればいいのに、何かいろんな歌を引っぱってくる。引っぱりすぎだよ。(笑)

ルービン 謡の文句は「つづれの錦」ですから。(笑)

芳賀 そう？ でもあんまり関係ないのもひっぱってくるじゃない。余計なものが何だかたくさんあるんですよ。大事な「あはれ知れ」あたりも。

河村 次々出てきますけど…。

芳賀 そうそう。「逢い見ての後の心にくらぶれば…」、それか

ら「忍ぶれど色に出けり…」、それから何だっけな、そうそう「天つ風雲の通い路吹き閉ぢよ…」まで入っているでしょ。こりゃあ、引き過ぎだよ。

田代 そこはほんとにゴチャゴチャしてる。しかも、百人一首で有名な歌ばかりだから、よけい目立つんだね。

芳賀 ゴチャゴチャゴチャゴチャして…それはわざと定家葛のからみ具合を出そうとしているのなら分かるけれども、どうもそうでもないみたい。

河村 イメージがいたりきたりするというのが、この曲の曲趣に合っている…。色んなものを取り入れるのが禅竹のやり方なんだろう、と私はそう思いますけど。

芳賀 かなりバロックというか…。

西野 そうですね。装飾過多ですね。

河村 それは、先に《井筒》があるさかい…。

芳賀 そう、そう。それなんだね。それがクラシズムなんだ。

河村 先に世阿弥があればこそですね。しかも《求塚》という先行作もありますし。

芳賀 そうか、こうでなきや禅竹は禅竹でありえないか…。

河村 そういう世界が先にあつたからこそ、禅竹はこれができた。しかももともとの大和の骨太いところを残して…。

芳賀 確かに骨太いって感じはしますね。

田代 じゃあ、さつきから河村さんが仰つてることを、僕なりに要約すれば、これは大和猿楽本来の骨太い、えげつないことも敢えて辞さないような、そういう混濁した、しかし何となく大がかりな感じのする能ではあつた。それを、その後の四、五百年の歳月が徐々に、仰るような観世流の世阿弥風の洗練にどんどん洗い上げていった結果が今の《定家》であると、そう理解していいですか。

河村 ええ、そういう感じですよ。

《砧》

河村 この研究会では《砧》は取り上げませんけれども、

《砧》でも今の観世流の《砧》とよそさんの《砧》見たら全然違う世界になりますよね。よそさんの静かな、老女物のような《砧》を見ると、観世は一体何を気張ってんやろ、と思うてしまふんです。

西野 結局、《砧》は長い間、中絶の期間があつたからでしょう。

河村 ええ。

西野 だから、今の演出は江戸時代に考えたものなので…。

田代 あれば、中絶っていうけど、五流全部中絶してたんです

か、《砧》は。

西野 そうです。

田代 謡としては残っていたの？

西野 ええ。ただ、宝生なんか割と早く再興してたんですけどね。観世がいちばん遅いんじゃないでしょうか。

河村 どうしても今、目の前に見えるものだけで判断しがちなんですけども、古いとこまでさかのぼって考えていかんと、大事な根底が分からん、本質が見えてきいへんなどという気がするんです。

田代 いつか河村さんが仰ってたけれども、例えば謡のテンポなんかでも、ご存じの範囲でもずいぶん変化しているというのとだから、何百年の間にはそれはずいぶん変わっているに違いない。

河村 流行りもありますしね、その時代時代の。

序ノ舞

佐伯 あの…《井筒》と《定家》と同じ序ノ舞で、なさる時の違いっていうのをうかがってみたいなと思うんですけども。

大倉 同じ序ノ舞で《井筒》も《定家》も舞われるけども、違いがあるかどうかということなんですけど…。基本のスタイル

ルは一緒なんです。いま現在やられているスタイルで言いますと、一応、やることはほぼ一緒なんです。

で、まあ、「初手」って言いまして…これだけは説明した方がいいですよ。 「初段オロシ」って言いまして、曲目で、

《井筒》なら《井筒》の初手、《野宮》なら《野宮》の初手、《定家》なら《定家》の初手というように、それぞれ序ノ舞の初段のオロシに吹く笛のオリジナルのパターンというのが用意されているわけです。それは別に吹いてもいいし、あの、オーソドックスなかたちでやってもいい、ということなんです。

で、僕らしたいが定期能とかそういうったかたちでやるときは、もうその、オーソドックスな初段オロシのかたちの、いわゆる笛の解説書に書かれているものをそのままやっているわけです。あと、大小の鼓はまったく同じことやってるわけですけど。

それとあと、「位」ですね。それは今仰ったように、曲目による位の「軽い」「重い」っていう言い方と、あと、その時使用する面によって位の取り方を、それを微妙に作っていくことで、囃子方は対応します。

田代 面にもよるんですか。

大倉 ええ、面によります。ですから、《定家》も今仰ったみたいに、霊女とか瘦女系でやる時と、それといわゆる泥眼でやる時と、イメージがずいぶん違います。ただそれでも、《定家》

なら《定家》の位の中でやる。《井筒》なら《井筒》の位の中で、小面でやる時と増でやる時の、そういう「位」。ま、それは実際意識してるかって言うと、あやしいですけどね。(笑) そら、気持ちの問題で。あの…大きく分けて、装束でも色有り・色無しみたいなもので、イメージ的には違いますから。

田代 で、同じ序ノ舞でも基本的なパターンはまったく変わらない…まったくじゃないけれどもほとんど変わらないということとを仰いましたけど、あの、あれを舞われるおシテの方の気持ちからいうと、あれはただ教えられた型付をちゃんと間違いない、お師匠さんに叱られんようにやっってはるわけですか？

(笑) もうちよつといろんな思いを込めてやるものですか。思いなにか込めなくてもいいというふうに先生からは習うんですか。

河村 あの、とりあえず私は《定家》をまだ舞ったことがございませんので、ええ、《定家》については何とも申しあげられませんが…。

田代 それじゃあ、《野宮》と《井筒》ではどうですか。

河村 例えば同じ序ノ舞舞うにしても、とりあえずある程度までは何も考えるな、という教育ですね、今だに。だから、本なんか読むな、とにかく師匠から習うた通りにやれ、人を見ててどのようにやっってはるかその通りやれ、という教えです。そ

れだけでとことんいつて、ついに最後までそういう人もありませんしね。

けれども、あの…、ある程度まではそれが必要で、自分の頭で——といっても、芸も分らん段階ではそんな自分の頭で判断する材料がないんですから無理ですけども——、ある程度までいけば、自分で考えんといかんと思います、私は。で、それが当然いろんな本を読み、曲を理解し、曲趣を理解する必要がありますがあるんですが、逆に今度はそれだけ思っても駄目ですね。だから、《井筒》だからどう舞うんだ、《野宮》だからどう舞うんだという自己主張があつても、それは頭だけのことで…、それだけではあかんわけで、まずは身体が動かんことには話にならないわけですね。そのへんの兼ね合いが難しい。

昔の名人上手と言われたような人々は、何も知らんで舞って凄味がでたという、そこが凄いとこです。だけど、これから先はそういうことだけでは無理な時代じゃないかという気がします。

芳賀 昔の人は何も知らないといつても、やっぱりちゃんと知つてらしたんじゃないんでしょうか。

河村 塚の中で間狂言の語りを聞いて、ははあこんな粗筋やつたのかと知つたという話をうかがつておりますが…。(笑)

大山 けれども…話の筋全体なりそういうことをご存じかどうか

かはともかく、もう少し具体的な：例えば舞だったらそれが喜びを表すのか悲しみを表すのかというような、舞を通して表される気持ちは当然自覚なさっているわけですよね？

河村 そりやそうなんですが：そしたら《定家》の場合は何なんだと言われたら：「^{おも}面無の舞」とあるから「恥づかしい」舞？

芳賀 だけどやはりそれだけじゃない。

河村 ええ、よう分からへんのですよね。そうするとやはり《定家》という曲趣を理解して舞わな仕方がないんです。

序ノ舞（続き）

大倉 あの、それで僕らも序ノ舞なんか長いやつて「早う終わらへんかなあ」というような気になる時もあるわけですけど、観てらして、舞を身体表現としてどういう風に思っ御覧になっているわけですか。

田代 退屈すれば眠るという手があるからね、我々には。（笑）囃子を打つてる方は眠るわけにはいかないだろうけれども。

河村 「しようもないシテやな」と思いますがもお付き合いいただいで。（笑）

大倉 いや、例えばバレエでね、要するにバレエでは非常に手の込んだテクニクを見せるといふ場面がありますね。でも序

ノ舞の場合は、テクニクだけでは処理しきれない部分があるわけでしょう。

田代 やつぱり非常に細かい動きを：、能の表現というものは非常に細かい陰影ばかりで成り立っているようなものだから、その細かいニュアンスをキャッチできるようにするまでには、観る方にもある程度訓練が要る訳で、それが分かるようになってみると、ほとんど動いてないように見えても、ちよつとしたニュアンスの移動の連続なわけだから、そこが読めるようになると能は退屈しない。

大倉 それはそうでしょうね。その微妙な移動のニュアンスって仰いましたね、それは舞を御覧になって分かりますか。

田代 そりややつぱり、随分集中して観てるわけですからね。ちよつと体を傾けても、面を曇らせても、ほんの二三歩前へ歩いただけでも、能ではそれだけで表現になるんですよ。そこに、喜びだとか、苦しみだとか、さまざまな心の陰影をお客は読み取るわけですよ。そこが感じ取れるからこそ、あんな高いお金を出して、（笑）能楽堂へ我々通うんじゃないでしょうか。

ただし、よく言われることだけでも、「能は捨て金しなきや駄目だ」ってね。十回行って一ぺんいいのに当たればそれでいいんだ、ということをよく人に言われて、僕もそれはその通りだ、まあそれでもいいな、と思ってきました。

きつといいだろうなと思つて行つた能が意外にツマナナかったりというようなことが、能ではよくあるでしょう。しかし、そうして足繁く通つていけば、たまにいい能にもあたりますから。

歌舞伎の場合はとにかく二十五日間やつてるわけだからまた観られるけど、能だと一期一会だからね、非常にいい能をみると感動が長く後々まで残ります。一生とまでは言わないけれど：そう言つていくくらい。僕もある種の能の感動というのはいまだに残つてる。しかし、歌舞伎を観るときの昂奮つてのは、その時は大きいんだけど、わりにパツパツと消えちやう。

それにこういふこともありますよね。前にね、今日はきつと良いだらう、橋岡久馬さんが《姨捨》やるからつて、わざわざ九州から出かけて行つたら、あの、旅の疲れもあつて、寝ちやつたんですよ。目が覚めたら、もうワキが退場するところだった。(笑) だから、能の大物を観るときには、こちらもそれだけの肉体的準備が必要ですね。二、三日前から体調を整えて。

芳賀 ちゃんとテキストを頭に入れて。

田代 うん。それだけじゃなくて、体調ね。

モダンダンスと序ノ舞

大倉 モダンダンスの振付の方に聞いたことがあるんですけど、いわゆる序ノ舞つて舞の構成が、舞踊として優れているのかわいなのか、一般的に見て。

田代 振付として？

大倉 ええ、振付として。

田代 さあ、それはそういうことが言えますかね。あの、振付をどう舞台上で演じ生かすかつてのは役者の「芸」で、それによつて全てが決定するのであつて、振付自体のよしあしを云々できる筋合いのものかしら…。

大倉 舞の責任者は誰なのかということになってくるわけですよね。

田代 ええ。

大倉 じゃあ：音楽監督や舞踊監督、それを含めてシテ方がいらつしやる。そのシテが、例えば序ノ舞を舞うといえ、我々囃子方もそれに協力して舞台で序ノ舞が舞われることになりますけれど、ひとつの身体表現として序ノ舞というものが、ここはどうしても序ノ舞を見せないといけないと思つて舞つているのか、それとも自分でもし一から作れるものなら違ふ舞を作る、

と思つてやっているのか、ということなんですけどね。

河村 とりあえず形ができてしまつていますでしょう。

大倉 できてしまつていますね。

河村 非常に安直にそれを舞えば、そこで一応表現が成立する。

とりあえず師匠からはその通り舞えつて教え込まれるわけでしょう。

で、はじめは何も意識せずに舞うんですよ。逆にいうと制限が

あつて、がんじがらめになつてます。でも、がんじがらめにな

ればなるほど、よけいそれで頑張ろうという気がわいてくる：

というところがあるような気がするんです。

大倉 それがあるからね、僕らも、まあ、先ほども仰つてまし

たけども、飼ひ慣らされた状態で、ずっと続けてしまえるん

ですよ。抵抗感なしにね。

田代 今、例にとられたモダンダンスというのは…あれは無か

ら創造したもんだから、責任分担が非常にハッキリしている

でしょう？ で、能の場合は、型付つてのがあるけど、これはい

つ誰が作ったのかもよく分からないような、昔から伝えられて

きたものだし、とりあえずはその通りにやらなきゃいけないも

のだけれど、その通りにやつているようでいて、結果としては

演者によつて微妙な差が出てくるつてのは、やっぱりそこに型

付プラス何か、まあ「芸」としか言いようがない、あるものが

あつて、だから型付を生かすも殺すも「芸」だということにな

る。だから、その「芸」と切り離しては論じられないでしょう。

でもその序ノ舞でも、ちゃんとした「芸」の持ち主が舞えば素

晴らしい舞になるから、やはり振付としてもよくできてるんじゃない

のかな。

でも、それは能に限らず、歌舞伎でも僕はやつぱり究極的に

は役者の「芸」にお金を払つているんだと思います。能も同じ

ことであつて、型付をしたのは先人たちだし、流儀の伝承とし

て伝えられているわけだから、まずはその通りにやる。しかし

与えられた型付に従いながらも、ここはこうやつたらこう見え

るだろうという身体的な感覚というか、芸人としての第六感か

第七感というか、そういう直覚に従つて役者は動いている。そ

れは、原作を読んで原作の文学的理解の深い浅いじゃないと思

うんですよ。

そこに表現されたものに、見る方は感動してるんだと思うん

ですよ。だから、序ノ舞は一見同じように見えても、役者はそ

れぞれ自分固有の身体感覚によつて動いているから、結果は違つ

たものになる。役者によつて異なるその身体感覚をかりに「芸」

と名付けるとすれば、型付は「芸」によつて再創造されて舞台

で演じられるということになる。

話がちよつと妙なところへ行つちやつたので、話を変えて下

さい。

佐伯 すみません、同じ話をしてもよろしければ：あの、「サシコミ」とか「ヒラキ」ですけど、なぜここで「サシコミ」「ヒラキ」をやるのかなんていうのは、いちいち理屈はつけられないですよ。

それから能の舞は、基本的にこう、構成されてる単位って似てるじゃないですか。観ている私の個人的印象から言うと、序ノ舞というのはいちばん当たりはずれが激しいんですね。観ててしんどい時と「あーよかった」って時と、差がいちばん激しいような気がしておりますけれど、今、お囃子なさって「はよ終わらへんかなって思う時がある」って仰ったんで、やっぱり演じる側でもそうなのかと思っただけですけども。

つまり序ノ舞がいちばん、良くも悪くも能らしい舞、能の、ある意味ではナンセンスだけどシリアスな部分をいちばん象徴している舞なのかな、と思ったりするんですけど。

田代 今、序ノ舞が、落差がいちばん激しいと仰ったけど、それに対して演者の側からはどうですか？

河村 そうですね、退屈となったらこれほど退屈なものはないでしょうね。地謡座から見ても退屈なことがあります。退屈言うたらいかんのですけれども。それはいろいろで、ものすごい緊迫感がある能の場合は、地謡で長い間座っていても時間長うないような、そこに居ることに心地良さを感じるんですけ

れども。確かに、落差は大きいでしょうね。

芳賀 やつぱり、モダンダンスと言えは：全然違うでしょう、能とは。

大倉 いや、モダンダンスの人でも、結局、能の内容を見てね、「素晴らしい構成だ」って仰る方と、「え、何だあれは」って言う人というわけですよ。で、それは要するに身体表現として普遍的に見てね、いわゆる外国のバレエとかバリ島のケチャでもいいですよ、ああいうものを御覧になつてる目で、例えば序ノ舞を見てね、パフォーマンスとして凄いなと思えるのか思えないのか。僕らやってて絶えず不安なんです。

ベータ 序ノ舞というのは、様式化された抽象的な動きの連続でしょう。それ自体特に何かを現している訳ではなくて、美しい型の連続。そこに囃子が加わって、見る方は囃子を聴きながら見てる。音楽の世界と動作の世界が渾然一体となつて、一つの世界を構築するのですね。

でも、見るほうでは、同じ序ノ舞であっても、《井筒》と《定家》では、全く違ったものを受け取るのですね。《井筒》はほんと、あれは恋の追懐ですからね、懐かしいような、澄み切ったものが立ち上がってきますけど、《定家》の方の序ノ舞は、もう骸骨がやつと地べたを這ってゆくような、ぐーっとした気持ちになるんですね。それだけ違ったものを、両方同じ序

ノ舞で表現できるのは素晴らしいことだと思います。この効果はどうのこののじゃなくて、舞はやっぱりそういう一種の「道具」なんですね、そういうものを表す道具。で、それは動作だけで作れない、囃子と動作を合体して作られると思うんですけれど。

田代 それは今、敢えて僕は悪者になって反論すれば、《定家》と《井筒》みたいなあれほど違った世界のシテが舞を舞うのと同じパターンノ舞を舞うということ素晴らしいことだと仰いましたけれど、あれだけ内容の違う曲なのに同じ振付の舞で済ましてるのは安易だという意見もあります。(笑)

ペーテ それは、個人の創造性を重んじるか、伝統に従うか、考え方の違いだと思えます。どうしても舞の背後に作者の創造を読みとりたいという考え方の人からみれば、《定家》と《井筒》で同じ舞を舞うというのはもつてのほかでしょうけれど…。

序ノ舞はいつ出来たか

大倉 いや、そこでね、だから僕は世阿弥と禅竹、この間に序ノ舞つてのが出来るとすれば、要するに禅竹で作られた舞が《井筒》に採り入れられてるわけですよ。ですから、ね、発生

過程が、時間的に微妙にズレがある、ずれてるんだと思うんですよね。

河村 序ノ舞そこまで行けますか…？

西野 いつ頃できたのかな…。

大倉 分かんないですもんね。

河村 そこまでは…苦しいのとちがうかな。

大倉 苦しいでしょう？ もっとずーつと後のように思えるんですよね。でも原型のような、そういう舞が、おそらく禅竹がそれよりももうちよつと後くらいに、何か原型の舞ができてるんだと思うんですよね。

それで、今その序ノ舞の話になってしまったんでついでに言うと、本来序ノ舞は五段で舞うものですが、今は簡略化されちゃってますよね。やっぱり舞つてのは非常に重要なものなんで、今のままでいいのかわたてのは絶えず思うんですけどね。

それから、先ほど、《井筒》と《定家》で同じ序ノ舞を舞うのは安易だという話が出てきたんですけども、例えば《定家》なら《定家》でも、そのさっきお話ししたような橋岡久馬さんのやり方——「面無の舞のありさまやな」というのを一息で謡いたいと言ったこと——などを考え合わせますとね、同じ序ノ舞といっても演者によって違ってくるんですよね。一概に同じとは…。

田代 あの一、ちよつと…。もう終り？

大倉 はい、終りです。

田代 僕はちよつと誤解されると困るから付け加えますけど、同じ舞を舞うのは安易だつて言ったのは私じゃないんです。

大倉 はい、はい。(笑)

田代 ずっと以前のことだけど、ある外国人に僕は能のことを話していて、そう言われたんです。で、それに対する私の答えは、これは能に対する擁護論になると思うけど、能というのができて六〇〇年も経つた今日まで、とにかく伝承されてきたというのには、例えば《定家》でも《井筒》でも同じ序ノ舞というふうに、訓練が類型化されたからだつて僕は言つたんですよ。

だからおそらく、もともとは、同じ世阿弥の作品でも、《檜垣》と《井筒》で同じ舞を舞つてた筈はないと思う、作られた当時はね。でも後世に伝えていくのには、舞はいくつかのパターンに類型化されて、それから動きにしても謡にしても同様にパターン化されて、それが親から子へと伝承されるようになった。特に江戸時代は、幕府の、武士階級のお抱え芸能だったから、能役者は一種のサラリーマンだし、生活も保障されてるから、いわば浮世のことを忘れて芸を深化することに専念できるような、ある意味では恵まれた環境にあつて、いよいよ類型化が一層進行することになった。そういう流れの中で、能の家に男の

子が生まれれば、もう子供の時からそれをたたき込まれる。で、そうやって習得した芸で上演するから能は今まで続いているのであつて、そんな上演の度に新しいことをやつたりしてちゃ…。芳賀 創造とかイノベーションとか言つてたらねえ…。

田代 そうそう。だからそのイノベーションとか何とか一切考えずに、クリエーションなんてつまらない考えは一切やめて、ひたすらトラディションだけに専念したから、能は今日まで生き延びたのですよ。(笑)

創造と伝承

ベエテ でも、しかし、「我」が…自我の我ね、自分の自我をあらわすという点で、大きく分けると能の場合、伝統として伝わってくるものに比べて、やっぱり自我の比重がより小さいんですね。ですけれど、西洋の、例えばモダンダンスとかそんなものには、やっぱり自我がすごく出るんですね。

田代 でも能では、自我は消される、伝統の前に自我は一旦消されるんですけれどね。

ベエテ それで、もつといいものが出る。もつと、どう言つたらいいか…自我が全然無いんじゃないんですけど、こういう「私が作つたのよ」というような自己主張なんかよりもつと普

遍的なもの、それが出せるんですね。それは、この自我がない伝統のありがたさ。

田代 僕、ちよつと最後まで言つてないんで、もうちよつと付け加えさせてくださいと…。

ベータ はい、どうぞ。

田代 あの、そういう伝統的なトレーニングの中で自分を修練して、それを全部習得して、自由自在にそれを使えるようになって、それから先でその人の個性が出てくるんだと思うんです。だから、まず基礎技術の習得、その段階を経ないことにはそれは絶対駄目だけれど、そこで終わりだつてもまたないんで…、Aという能役者とBという能役者は違うから、その人の違いが、その人の…文学的解釈の違いというようなことじゃなくて、その人の持つてる…これはもう「芸」という言葉を使う以外はないんだけど、「芸」の違いが自然と出てくるから、それから個性化は起る。それから出てくる個性つてのが、これこそ本物の個性であつて、もし能に創造というものがあるのなら、そこにある。

それは、さる名優がシェイクスピアの「ハムレット」をやつてどうしたこうしたというようなことと、究極的には同じことかもしれないけれど。

芳賀 「ハムレット」や「マクベス」つてのは、毎回違うんで

すか？

田代 まあそうなんでしょう。Nouvelle Création (新演出)を売り物にするわけだから。

芳賀 パターン化はされていないわけだね。

クラシック音楽の場合

ベータ 西洋でもつとも能に近いのは音楽なんですね。いわゆるクラシック音楽。ヴィヴァルディをするとか、モーツアルトをすると、観客の方ではもうその曲を知っているのですね。その知っている曲が、今度の演奏会ではどう演奏されるのか、そこを楽しみに聴きに行くのですね。

芳賀 だから能と似てる。

ベータ そう、能と似てる。能の場合でも楽譜は同じ、でも演奏によつて非常に違った音楽になる。だからクラシック音楽に似てる。けれど、モダンダンスのような舞踊の世界は違う。それから演劇の世界も違う。

田代 全然違う。

芳賀 でも、昨日の『日本経済新聞』に指揮者のリツカルド・ムーティが語っていて、ムーティは、今風の独創とか、それから何ていうの…観客の喜ぶものとか、そういうのは一切邪道で

ある、と言っている。要するに「古典は原作者の、原作曲者の原典に最も忠実に演奏する、それが私の、スカラ座の総監督としてのやり方だ」って。あ、なかなか良いこと言うな、と思った。

大倉 ムーティなんかいちばん現代的だって思われそうですけどね。

芳賀 でもまあ、そう言ってるんだから。(笑) 現代的だって言われても、彼の根本の方針はそうであって、いろいろ華やかにテノールやソプラノで歌うってのは駄目で、楽譜にピシヤと忠実に歌える歌い手ってのを養成する。

フランス文化使節団の見た能

芳賀 いったったか、戦後まもない頃、昭和三十年代、三十三四年の頃かな、あの彫刻家のザッキンやなんかフランスの文化使節団というのが来てね。それが水道橋の能楽堂へ行った。

「退屈だ、退屈だ。退屈なもんだから寝ちゃった。」とザッキンがそう言ったと、彫刻家の高田博厚が嬉しそうに『東京新聞』に能の悪口を書いたのを覚えている。実にいやらしいフランスかぶれの近代主義者だとその時から思ったな。退屈だと言わせてそれで喜んでるんだから。

田代 いやあ、あの頃の「進歩的文化人」というのは一般にそんなものだったでしょう？

河村 万三郎先生の…えっと《松風》か《熊野》でしたか…。

芳賀 うん、《熊野》。

河村 《熊野》でしたか、ザッキンの観たのは。誰の何を観たかというのでずいぶん違うんですよ。

大倉 でもその時はね、通訳、解説者も悪かったんでしょね。

河村 それもあるし、日程もきつかったし。

芳賀 いや、それから、高田博厚が能に案内して、わざわざ「退屈だけど、観とけよ」とかなんとか言ったんだと思う、初めから。「くだらない」とか「能なんか封建芸術だよ」とか、さんざん悪口を吹き込んだんだ。

河村 条件が…、眠たくなるような条件ばかり揃ってたとも思うんですけどね。

禅竹の伝書

河村 理論武装言うたら、禅竹も伝書でかなり理論武装してますでしょ。気張ってはって、ちよつとついていけへん…。

芳賀 あの、『六輪一露』ですか…。何かずいぶんこじつけてね。

河村 世阿弥の言わはることは分かりやすいんですよね。

田代 世阿弥の言っていることは能楽師さんたちが読まれても役に立つところあるでしょう。

河村 役に立ちますね。

田代 禅竹さんは役に立ちますかね？

河村 分からへんです。(笑) いや、分からん言うたらいかんので、もつと勉強せないかんのですが…。

田代 いやいや、勉強しても駄目だ、あれは。(笑)

西野 勉強しても分かんない。あれは難しい。(笑)

芳賀 あれは…スペインでルネッサンスの終り頃、ゴンゴリーズムってあったじゃない。ああいう感じじゃないかな。

河村 それに、自分の言うことに酔うてはるようなところがありますね。

芳賀 僕の親父はそれで論文書いたけどなあ。(笑) 「*芳賀幸

四郎『東山文化の研究』第二篇 東山文化の性格とその成立 —金春禅

竹の能楽観及び美的理念を通してみたる」(第二巻)、河出書房、一九四五年」

禅竹の「循環的作劇術」

大倉 禅竹はずいぶん分が悪くなっちゃいましたけど…、で

も面白いのは、その、さっきの、お坊さん呼び出したりして出ていって云々というところだけど、最後はちゃんと元に戻りますよね。で、まあ輪廻思想じゃないけれども、元の状態に戻すっていうことよって、また次の上演に差し障りがないようにしてしまつたという…、演劇史上でこんなこと考えた人は他にいないんじゃないかしらん。(笑)

芳賀 差し障りがないってのは？

大倉 演劇的矛盾が起こらないように、絶えず元の状態に戻してなきや、今やつてすぐにまた同じ曲はできないわけですから。禅竹の作品なら、《定家》やつても《野宮》やつても、また元の状態に戻してくれる。一回成仏してしまうと、すぐに次に上演すると、「あ、さっき成仏したのにまた出てきた」ということになるでしょう。(爆笑)

芳賀 なるほど。「夜はほのぼのと明けにけり」じゃあ駄目なんだな。

大倉 ええ、だから成仏しちゃうと駄目なんですよ。

田代 それは、鼓を打ちながら舞台の後から同じ能を何度も何度も見ている大倉さんならではの感想だね。

西野 さっきのぐるぐる回るといふことですけれども、円環、ね。元に戻つちゃう。始めが終わりで終わりが始めになつて…つて。

田代 要するに、《定家》はちゃんと「もとのごとくに這ひ纏はるるや 定家葛 這ひ纏はるるや」で元に戻った訳だから、次の能でまたそこから出てきてもいいわけだ。

西野 そう、出てきていいわけですよ。

大倉 世阿弥にはそういう発想はなかったのに、禅竹が意識して作り出したんだとしたら、すごいですね。(笑)

田代 うん、そういうところまでドラマトゥルギーとして考えたら面白いな。

芳賀 そう考えると、禅竹は大した劇作家なんだ。(笑)

大倉 そう、禅竹もせめてそれくらいは助けてあげてほしいなと。(笑)

導入部の冗漫さ

田代 今ちよつと話が《定家》を離れすぎましたね。話自体は、舞にしる禅竹にしる面白かったけれども、今日のテーマは一応《定家》なんだから、また《定家》に戻ることにして…、芳賀

さんとルービンさんとで非常に意見が違ふところがありますね。あの、ルービンさんは最初のところが美しくっていいって言うし、

芳賀先生はあそこは長すぎて冗長だと言うし…。

ルービン この曲は昔は「定家葛」と呼ばれたそうですけど、

その定家葛のイメージが非常に強いですね。はじめの道行にも「紅葉に残る眺めまで」と紅葉が出て来るでしょう。それから都に着いて、さすが都は風情があると思つて辺りの景色を眺めていると、急に雨が降つてきて「時雨亭」にはいる。ほんとに「ドラマ」ですね。そのドラマの展開として、ワキとシテが逢つて、非常に何かしんみりとして定家のことを語り出す。不思議な過去との縁を感じさせて、そんなしみじみとした雰囲気醸し出すあたりが、非常にいいと思つたんですけれども…。

芳賀 そう？ 僕は、その時雨亭での出逢いのところが長たらすぎて…。(笑) あそこを全部カットすりゃ、まだいいのに。

ルービン あ、そうですか？

芳賀 延々とやたらに長いじゃない。

ルービン やたらに長い…ですか。

芳賀 で、道行も長い。

河村 ちよつと長いんですけど…。

芳賀 でも「今降るも 宿は昔の時雨にて」から始まったっていいじゃない？(笑)

田代 あのとどうでしょう、皆さん、今の芳賀さんの説は…？

あの…僕はこの道行もそう悪い文句じゃないと思うし、都へ着いてからもやっぱり都の秋は北国とはまた違って趣きがあるなあって感じ入っているあたりも悪くないし…。

芳賀 でも、それね、あんまりにも「観光客」じゃない。

田代 ん？

芳賀 観光客。ガイドが出てきてさ。

田代 でも、能のワキってたいがい観光客だもん。

芳賀 もっと短くていいよ。そんなの一言で。

河村 短くということになると、長いところちよん切る小書演出がありますね。それは、主題に食い込むようにして短くしていくんです。いわゆる専門用語使えば「一声切^{いっせいきり}」いうて、シテが登場して一言言うた後、長いこといろいろ気持ち述べているところ全部カットしてしまうて、すぐにお坊さんと話を始めるかたちにするんです。

例えば《采女》でも、シテが出てきて長いこと春日さんのこと言うて延々とやっている。そしてワキと問答してまた春日さんのこと言うて…というのを全部カットして、いきなり猿沢の池へ連れて行って主題を語る。元章の「美奈保^{みなほ}之伝^{のでん}」という小書なんです。これは合理的でいいようにも思うんですが、で、確かに合理的は合理的なんです、それやった場合にね、やっぱり元にあったときの風情の良さが無くなるように私は思うんです。

田代 あの、《定家》の小書には、さっきの芳賀さんの言うような始めの方をバッサリ切ったのはありますか。

河村 ありません。時間的に省略するのはそら知りませんけれども、まあ小書演出としてそう定まったものは無いです。

芳賀 ああそうですか…。

河村 やっぱりここんところ、この、時雨降って、寒うなつて、時雨亭があつて…ということがあつてこそ「今降るも」のそつから後が成り立つ…、絶対必要な色彩感覚というか、寒々としたところというか…それがないとこれは成り立たないと私は思いますね。

田代 冬になつてるけどまだ初冬でしょ？

河村 だから紅葉もあつて、青葉もあり…そこへ雨がさらさらとかかってくるという…。

田代 北国から出てくる僧つて他にいたっけ？ あんまり居ないよね。東国からは何人かいたけど。

西野 あんまりないですね。

田代 だから、北国から出て来たから北国の陰鬱な影りを背負つて出てくる。それが、都へやって来て、都はやっぱり秋になつても冬になつても華やぎがあつて違うなあと言っているところに、急に雨が降ってきて…というこれだけの段取りがあつた上で、時雨亭に立ち寄りさせて、そこでシテに出会う。

西野 そうですね。

田代 後が非常に重苦しく陰惨といつてもいいくらい暗くなる

だけに、軽やかにこう始める方が僕はいいように思います。だから、芳賀さんの説には一概には賛成できないな。

芳賀 でも何かあんまり序曲が長すぎて…。

田代 確かに、長いことは長い。

河村 これやると二時間十分くらいはかかってしまうんです。

芳賀 でしょうか？

河村 長い曲です。

芳賀 だって、この地謡の「上ゲ歌」の「今降るも 宿は昔の時雨にて…」これだけでも分かるじゃない。

西野 でも、わりと言葉でどんどんどんどん進めるから、聞いているとそんなに冗長でもないんじゃないですか。まあ、わりとスラスラといきますよね。

芳賀 サラツとしすぎて中味がないじゃない、この時雨亭に入るあたり。

田代 でも、時雨亭つてのも禪竹さんが考えた出したフィクションでしようし、もともと定家と式子の恋も禪竹さんが発明したもんなんでしょ。そこが当時の能としては、一種の新趣向ですからね、そういう新しい設定の中で定家と式子内親王の恋の物語を展開するわけだからね。それに二人とも大変な名人だったわけでしょ。有名人に関する新しいフィクションを持ち出すための段取りとして、やはりこの程度の導入部を用意しておく

ないことには受け容れられなかったんじゃないですか。

西野 そうでしょうね。

芳賀 でもどうせ重い曲なんだから、はじめからドーンと。

(笑)

田代 まあ、それはまたそれで、一つの手だるうけど。

西野 あんまり特急でばっかり行く必要はないんじゃないかなあ…。

パウロとフランチェスカ

芳賀 「邪淫の妄執」っていうこの「邪淫」なんて言葉も謡曲の中ではよく出てくるんですか？

西野 そうですね。《女郎花》とか、《船橋》とか、《綾鼓》とか、《砦》とか、わりに出て来る言葉です。

芳賀 定家と式子との間の「邪淫の妄執」。何か非常に、こう…強い言葉ですね。

西野 そうですね。

芳賀 パウロとフランチェスカみたいだ…式子と定家は。

ルービン ダンテの『地獄篇』第五歌ですか。

田代 彼らも「邪淫の妄執」によって、地獄に落ちた。でも、地獄に落ちても二人は離れることができないんだ。

芳賀 からみあって落ちていく。決してもう成仏しない。それ

は式子が望んだことでもある。いや、やがて自分の運命に來ることだと予感していたんだ、式子は。そのことを、禪竹は式子の歌をよく知っていて創り上げた…。

定家と式子

河村 史実の上では、齋宮降りはつた時に定家は八つですから、年齢的にもかなり差がありますね。

芳賀 でも定家をはじめて式子の所に行ったのは二十歳でしょ。

河村 だけど、その時相手はすごいおばさん…ですよ。

芳賀 ん？ まあそうだけど…ねえ。(笑) でも齋院から降りてくるのは二十歳を過ぎてからでしたか…。

河村 はい。十年くらいいて。

田代 もうちよつと若いでしょ。十年居て、十七歳ぐらいで齋院退下。

芳賀 定家との年の差は十歳くらいですかね。

田代 うん。でもだいたい身分が違うもの。

芳賀 ま、そりやそうだ。

田代 俊成に連れられて御挨拶に行ったのがたしか二十歳くらいだったかな。

芳賀 定家がね。

田代 うん。『明月記』に出てくるけれど…。現実には、定家と式子内親王の恋というのは、有り得ないことですよ。でも二人は恋歌の名手だし、彼らを結び付けて、恋人同士に見立てるといふのは誰でも考えそうなことではあるね。年齢差はあつたにしても、彼らはとにかく同時代人ではある訳だから。もともと定家を崇拜していたし、式子の歌もよく知っていた禪竹も、またそれを考えたんだね。それにしても式子の方をメインに据えて、定家を添え物にしたところがミソだね。

能《定家》の源流

ベート 「定家葛」ということは能から出たんですか？

芳賀 禪竹が初めて作ったフィクション。

田代 …だと私は思いますけど。

大山 あの…定家葛の話は、伊藤正義先生の『謡曲集』（新潮日本古典集成）の解題によると…、定家と式子内親王が恋をして、それで式子が亡くなった後、定家の想いが葛となって内親王の墓にまわりついたという話が『源氏物語』の注釈書というか…梗概書に書いてあるそうです。

芳賀 いつ頃の『源氏』の注釈書？

大山 『源氏大綱』というものです。今川範政の『源氏物語提

要』を圧縮したもので、永享年間頃の成立か、と云われていま
す。

西野 そうですね。

芳賀 永享年間っていつ頃？

大山 永享四年が一四三二年なんです、それ以後の成立だろ
うとされています。

西野 世阿弥の晩年に当たりますね。

芳賀 あ、そうですね。ずいぶん古くからあるんですね。

大山 だから、当時かなり、巷では知られていた話ではないか
と…。

芳賀 うん、巷説としてね。なるほど。禅竹も多分それを知っ
ていた。

田代 そうだとすれば、それが《定家》の源流ということにな
る訳だね。そういう話があったところに、禅竹は定家をよく読
んでいたし、さらに式子内親王の歌もよく読んでいたところか
ら《定家》が生まれたんだね。

式子内親王の歌

田代 でも式子の歌ってのは恋の歌じゃなくってもいつでも何
となく恋のニュアンスが…。

芳賀 いつもある。

田代 いつもあるねえ。あの…何だっけ「ほととぎす…」

芳賀 「ほととぎすその神山の旅枕ほのかたらひし空ぞ忘れぬ」
か。

田代 うん…あれはね、『新古今集』では雑部に入ってた恋の
歌じゃないんですよ。でも、「ほの語らひし」ってやっぱり恋
の匂いがあるじゃない。

芳賀 そうでしょう。

田代 いやところが、注釈書によると、ほととぎすが鳴くのを
「ほの語らひし」というんだって、そう書いてある。でも、ダ
ブル・ミーニングでやっぱりそこには恋のニュアンスも籠めら
れていると読んでいいと思うけれど。それは上賀茂神社のあの、
齋院に居た時に男と逢い引きしたりすることはないにしても。

芳賀 そりゃまあ、あり得ないでしょうな。

田代 でも思い出しているということはあり得る。この歌には
「いつきの昔を思い出でて」って詞書がついているから、齋院
退下のちに詠んだ歌だけど、思い出しているのはほととぎす
の声だけじゃない、それとともに男の面影をほのかに思い浮か
べて語りかけている。

芳賀 でも何かみんな恋の歌。…ほんとに何を詠ってもみな恋
に変わるんだなあ。「桐の葉もふみ分けがたくなりけり」と

いっなのは秋の歌だしね。

でもね、恋に関わらない、すごい、まるで実存主義の歌、「日に千たび心は谷になげはてて有るにもあらず過ぐる我が身は」…これなんか凄いな。

田代 やっぱり自虐的だね。だからこれは合ってるのかもしれない。

芳賀 うん、そうなんだよ。

田代 謡曲《定家》はね…。

河村 禅竹は定家の崇拜者だったけど、式子の歌もよう知ってるんですよ。

田代 よく読んでると思いますね。自ら「忍ぶ恋」を求めているような自虐性、そこを読み取って禅竹は《定家》を構想したのかも知れない。

芳賀 でも、式子内親王の忍ぶ恋の歌ってのは、本当に誰か好きな人がいて、それをかろうじて抑えているという歌ばかりが続いている。

田代 確かに、式子というのははれつきとした後白河法皇の第二皇女だし、若いときに賀茂の斎院になったりした高貴な身分ではあったけれども、なにしろ生きた時代が保元・平治から平家没落へと続く動乱期だったし、それに、頼政と共謀して謀反を起こした以仁王は同腹の弟だったりしたから、何かと制約の多

い生涯を送った人なんじゃないのかな。別に恋愛に限らず、堪え忍ぶということが、彼女の人生の基本的スタンスだったのかも知れないな。

恋をしても、それが成就する見込みは全くないというようなことが、式子の境涯を考えてみれば、実際にあったでしょうね。式子の忍ぶ恋の歌を読んでみると、何かやっぱり実際に体験があったらろうと思わせるような切実さがあるよね。

芳賀 うん、そう。

田代 空想で作ったとはとても思えない。

芳賀 うん。思えんね。本当にね。相手は定家じゃなくてもね。河村 あの、『式子内親王伝 面影びとは法然』（石丸晶子著、朝日新聞社、一九八九）ですか。…そんな本がごございますよね。あれ数年前に出た本ですよ。

芳賀 いや、もう十年くらいになるんじゃない？

河村 いろいろ面白う解釈できますよ…。

田代 あれは僕も読んだけど、どうもあまり説得力を感じなかったな。資料の中から都合のいいとこだけ引き出しているっていう感じで。法然との関係が深かったことは事実だろうけれど、でも、「面影びと」だったかどうかは、ちよいとね。

芳賀 これが「法然葛」だったら凄いな。（笑）法然さんがついに仏も何も捨てて、式子内親王の後を慕って…、凄いなあ。

田代　でも、相手が誰だったにせよ、式子は「忍ぶ恋」の歌をあれだけ多く詠み、しかもそれが秀歌だというのは、「忍ぶ恋」に身をおくこと自体好きだったんだな、きっと。《定家》の式子だって、「邪淫の妄執」に沈淪しながら、そこでひそかに被虐的快楽を味わっているようにも読めますからね。

　　そうだとすれば、討議の始めにでてきた佐伯さんの解釈は、《定家》の闇の核心を突いていることになりましたね。

(終)