

二一九、能《羽衣》のシテ、河村晴久氏に聞く

二〇一八年十二月二十五日、京都観世会館にて上演された能《羽衣》のシテを演じられた観世流、河村晴久氏にお話をうかがった（二〇二〇年七月一日、聞き手は藤田隆則ほか）。シテ、後見、地謡の仕事について、つづいて、『羽衣』の型付（岡次郎右衛門家所蔵『観世流型付』岡康文写（宝暦頃）、編者所蔵の写真にもとづく）を読みつつ、お考えをうかがった。最後に河村氏の《羽衣》観をお示しいただいた。

一、シテの仕事

問い：シテとして能を演じられるとき、はじめにどのような準備をされるのですか。

河村：催しに対して、どんなことをしようか方針をまず決めます。定期能でしたら、それぞれが希望を出したり、あるいは誰々の何回忌だから追善会で大きなものを出そうとか。自分としては、この先の課題となる曲、つまり披きの曲をいつしようかとか、重い曲をどんな順番でやっていこうかとか、そのようなことを常に考えております。

実際番組が決まりましたら、シテ方が大概の場合主催することになります。出演者を頼むこと、会場を確保すること、当日の段取りから弁当や飲み物の準備から、ありとあらゆることを自分でこなします。

一番の能をしようと思ったら、番組を見るだけでその人のやる気が見えてまいります。《羽衣》の映像で写っておられる方々も、何かあったらぜひと思う方々ですので、早くから頼まんとあかん、つまり、よっぽど早くから覚悟して番組を組まんといかんということですよ。

それからお稽古して舞台にのぞむわけですから、《羽衣》でしたら、私は大学生の時に通って舞っています。それまでに仕舞や地謡を経験して、『羽衣』がどんな能かということがだいたい把握できるわけです。私は幸せなことに、父も二人のおじも、子供の頃からよく教えてくれました。舞えば必ず叱られ通しで、褒められることはなくて怖い怖いおじたちでした。また味方健さんにも子供の頃からいろいろな話をうかがいました。日常的に聞いていました。よく考えたらすごい深い学問的なことを聞いていたんだと、大人になってから感じるようになりました。

河村家は林家の弟子家にあたります。祖父が先々々代の林喜右衛門先生に習ったので、林家が師匠家であちが弟子家ということになりますから、必ず林家でお稽古していただいてから舞う。私の場合は十三世の喜右衛門先生が師匠ですけれども、三年前に亡くなられたので、今度は御令息の宗一郎師が私の師匠になるんです。ですから舞うときには必ず宗一郎師にみていただきます。

よく聞かれて一番困るのは、「毎日何時間くらい稽古していますか」

という質問です。もちろん能をやる前には何度も何度もお稽古しますが、何ヶ月も前から一日に何時間もお稽古するというバレリーナやピアニストと全然違うんですね。というのは、毎日朝から晩まで人のお稽古をしているので、そこで真剣に謡い、真剣に構えていると、自分の身体のお稽古になっていく。

河村能舞台の蔵にある装束は、一族で共同で持っております。その中から、今度は何れを使うかと考えます。例えば今回の《羽衣》でしたら、松原に帆掛船の腰巻縫箔、青海波の模様、著附、そして舞楽模様、「笙笛琴篳篥孤雲の」なんて謡もありますし、音楽が響いてくるような白い長絹を着ける。というような装束を選んでみました。もつとも私は背が高いので、寸法が合うということが大前提になります。

能面についても自分でこれ使おうと考えます。そのへんは全部、こういうのが舞いたいという主張なんです。番組の並びや、着けている装束をみて、皆さんが今日はこんな感じと思ってくさる。それを感じ取ってくださる方が集まってくさると気持ちよく舞える。

問い：申し合わせで他の立ち方や囃子方に何か希望を出されることはあるんでしょうか。

河村：特に今回はこうしたいという主張があればそれを申しますけれども、大概何も言わずにやることが多いです。というのもみんながだいたい共通の認識を持っているので、いっぺんやった上で、そのところはもうちょっとすらすらとか、気を変えてとか。それから、舞の寸法どうしようとか、一声どうしようとか、そういうことを話し合うことはあります。

問い：最も緊張される場面は、やはり登場の場面でしょうか。

河村：やっぱり鏡の間で面をいただくところ、そのあたりで気合が入ってまいります。それからお幕、《羽衣》でしたらワキの詞を聞いているわけですが、一声のお囃子などを聞いて、そのノリを心の中で刻んで、自分の立ち姿を客観的に想像しながら舞台のノリに同化していく、そういう緊張感、確かに登場の場面にはございますね。やり出したら自然に動いていくんですけれど、緊張というか、しゃんとした気分は続いてまいります。居グセで地謡が謡ってくれているところも、単に座っているのやのうて、すぐぐんばって座っていますね。謡ってくれてはるのは全部自分の気持ちという感じですね。

問い：居グセなんかは我々が見ると何もしていないように見えますけど、何か工夫をされていることはあるのですか。

河村：がんばっています。(笑) やっぱり緊張感というか、気合を入れて座ってますね。心の中で一緒に謡いながら。

二、後見の仕事

問い：先生ご自身がされた後見のお話や、後見の役目について教えてくださいいただけますか。

河村：若い頃は、座る稽古として後見に座らされました。父やおじが後見やっていると何もトラブルがなく極めて安全なので、子供の頃は後見好きでした。(主後見に対して、隣に座っているのを副後見とい

う)

ところが本当の後見をやり出したらこれはもうしんどい。ものすごく気が重いです。地謡を謡っているほうがうんと楽です。舞台の進行全てにおいてきちっと責任を持たないといけないので、ありとあらゆることに精通していないといけない。

当日は早めに行って装束の準備をするところから始めます。今日はどんな装束なのか、装束にどんな癖があるのか、また色合いがいくつかあって、舞台に行ってから選ばれる方もあります。能面も何面か持って来られてどれにしようかとか、そういうのをシテの横にいて一緒にやって見ている必要があります。

申し合わせ段階では、シテにどういう演出でなさるか聞きます。床几のこととか、幕上げのタイミングとか、物を渡すタイミングとか、杖のどこを持たせるかとか、とにかくありとあらゆることをシテに訊ねます。そして、後見二人で役割をどうするかを相談します。幕上げは誰がやるか、作り物は誰が出すかとか、そういう段取りを全部考えていきます。

当日、開演時間のいくらか前になったら装束をつけ始めます。装束つけるのも後見の仕事です。これに関しては得意な人がやるということとはあるので、必ずしも後見がつけるといってもいいです。

開演時間一〇分くらい前になったら囃子方のところへ「お掛かり」、楽器の準備をしてくださいねというご挨拶をして、五分くらい前になったら鏡の間へ出てきてお調べしてくださいねというご挨拶をします。「お掛かり」はどうも最近は京都だけになっているようです。よそではその時間になったら勝手に囃子方が来てくれるみたいなんですけど、京都ではいまだに厳密にこれをやっております。うっかり「お掛かり」せずに「お調べ」なんて言うと、「お掛かりまだ聞いてへん」とか言われることが私の子供の頃にはありました。

そしてお調べをして、地謡が切戸に揃っていることを確認して、「けっこうです」ということで出ていただく。ワキの次第はどんな段ですかとかそんなことも確認する必要があります。申し合わせでは一声も次第も出のところからしかやりませんから、吹き出しからどれだけの段で幕上げしてもらいますということの後見が把握した上で、囃子方へ、シテが伝えたり後見が伝えたりいたします。実際始まったら、最後の装束を整えて出ていってもらいます。

問い：昔はそこから後見も半幕で出ていたみたいですが、今は切戸から出ますね。

河村：半幕で出て片膝についてお辞儀してというお作法があります。今はこんなことしませんが、伯父の河村楨二はこの半幕で出るのをとことんやっていました。間狂言が先に座っていたらそれができないので、その場合は切戸から出ていました。でもやっぱり大層なんですよね、後見が橋掛かりから出ていくと。好みとしては、私は切戸のほうが好きです。それと曲全体に影響を及ぼさないのは切戸やなあとは思っています。

問い：それから舞台にずっと座っておられるわけですけども、頭の中はフル回転されているのですか。

河村：はいそうです。謡を全部一緒に謡っています。シテが謡を忘れたらつづけてあげないといけないんですが、大きく間を開けておられるのか、それとも忘れてはるのかということは判断するわけですよ。大きく間を開けてはるのに、つけたらえらいことになりますしね。忘れたった場合にも、どういうふうに直したら良いか。うちの父

が《百万》舞ったときに、初めの段が終わって、「我が子に逢はん為なり」と言った後、「南無や大聖釈迦如来」を言うのを忘れて、そのまま立って常座へ行っただけです。そしてその次の言葉は子方の「いかに申すべき事の候」なんです。子供はね、シテが笹置いて座って手合わせて謡って、立ったら言うとか教えられてるでしょ。なのに、父が忘れて立ったもんだから、後見は「子方、いかに」と言うんですよ。子方大混乱です。これは子方が非常にかわいそうだった例です。だけどこれね、シテが後ろ向いて歩いてるのに「南無や」と言わせないことできないですよ。だから子方に次言えと言うしかないんです。こういう判断です。つまり全体が潰れないのはどっちやという考え方しかできひんです。

それから、物が落ちたらどこで拾おうかという判断。例えば《葵上》でお扇子を脇座のほうから後見座向いて放る場面があります。放ったときによく、これから歩こうとするところへ止まることがあるんです。そうすると後見がすぐ引かんと踏み潰すことになる。私が舞ったとき、大鼓の前に落ちたのがわかったから、ちよつとコースを横に変えたんです。後でビデオを見たら、私が放った瞬間に後見の味方團君はそれを拾うべきかどうか、クツと立ってる準備をしたんです。私がわずかにコースを左に外した瞬間に立つのをやめました。そして、常座で前を向いてがばつと唐織あげた途端、その見えないところで拾いに行きました。見事に気持ちよかったです。

同じく味方君が《融》を舞ったときです。曲水の宴でお扇子を放る場面で、これがどこへ飛ぶかわからない。落ちることもある。ですから必ず後見は替えの扇を持っています。で、團君は放った扇を見失ったんです。見失ったことが後見座にいる私にはわかりました。だけど舞台の上にあったので私は知らん顔したんです。團君は常座へ来るときこちらを向いたんですが、私は無視しました。後見が無視したという

ことは、お扇子は舞台にあるよということなんです。こここのところでうっかりシテを見たりするとシテが迷います。同じ年の秋に私の《葵上》と團君の《融》があつて、お互いに気心知れたというのはこういうことだと思いました。

問い…今のお話を聞いていると、現代の後見というのは、シテと対等に働いているという感じを受けます。古い資料を読むと、もつと上のほうにいて、チームの監督とプレーヤーのような印象でした。

河村…舞台をよくするためにはどうすればいいかというのが一番大事なことです。あつてはならないけれど、シテが倒れたら代わりに舞わなければならないという責任もございます。

問い…それは経験されたことありますか。

河村…私自身はないです。でも、危ないからこれは変わらないといけないかなという経験はなんべんもあります。叔父の河村隆司の体調が悪くて、代わるなら代わるで言うてくれはつたらこつちも覚悟ができるんですけれども、危なそうやな、だから舞えるようにならんとあかんなど稽古しました。どこまでも不安がつきまとうので、後見に座るのって怖いですね。だから病気でしんどそうになさつてると、前場はやったけど後場は代わらんかなとかね。そういうことを思っただけで座っていたこともあります。

三、地謡の仕事

問い…地謡の最も大切な仕事は何ですか。

河村…一曲を作るのは地謡です。地謡がよくなければどうにもならないですから、責任重いです。きちつと物語ができる、情感が表せる謡を謡ってもらわんとあかんわけです。地頭の立場になると、シテの要望に沿って謡わないといけませんし、地頭も責任のある仕事です。地謡の他のメンバーは地頭に息を合わせ、地頭の作る世界にどう関わっていけるかという、その一体感がすごく大事です。

四、型付を読む

問い…では江戸期のシテの型付（『観世流型付』岡康文写、宝暦頃）を読んでまいりましょう（注、型付中で河村氏が言及される部分は、太字で示す）。

天女の登場（問答）〔カカル〕〔上歌〕〔下ノ詠〕〔下歌〕〔上歌〕まで

羽衣 作り物初ヨリ出。松ノ枝ニ長絹ヲカケ正面ニ置。

脇の「家」と云時、幕上、脇ヲ見テ呼カクル。橋掛長短次第内へ入、常ノ所ニ立。「立のけは」近ツキ見居。「今ハさながら」ト正面。「力及す」ト脇へ向。

「涙の」ト正面、其儘居。「住馴し」と一足出、正面ノ少右ノ上開見ル。「伽陵頻伽」ノ返ヨリ静ニ出。中程ニテ開。「天路」ト上ヲ見。「千鳥」ト左へ少廻。「空に吹迄」ト開上ヲ見シホル。

問い…今と違ふところと、ここに焦点があると思つておられるところなどを教えてください。

河村…だいたい今の通りです。古いものはざっくりとした書き方ですけれど、これはかなり詳しく書いてある方です。初めの問答のところは、今は向いたり直したりが細かく入ってますけど、大きな違いはありません。

「涙の露の」初同のところは、定型パターンが決まっていますから、だいたいその通りです。「住み馴れし」のところは右ウケして、上見て、今は脇正面を向きます。「天の原」で右を向いてるから。「一足出」は今は今三つかそこから出るんじゃないでしょうか。「正面ノ少右ノ上開見ル」これは三足下がりながら見るといふことでしょうか。今は二、三足詰めて上向いているだけです。「伽陵頻迦の」で静かに前へ出ていって、角取りをして右上を見るといふ現在の定型パターンです。「天路」ト上ヲ見。「千鳥」ト左へ少廻は今の通り。「空に吹くまで」常座から脇正面向いてずつと出ていって上を見る。下がって正面向いてシホルというのが今の型です。まあ今とえらう違ふことは書いてない。

問い…今も「見る」という演技をしてらっしゃるわけですね。

河村…そうですね。空の方に心をつける。飛ばない空を見やる。空に飛ばない、上がれない、と気が落ちていく。例えばその前の「上がらんとすれば衣なし」というところでも、「上がらんとすれば」で上を向こうと思つて、ああ衣がない（落ちる）という表現になります。

問い…「空に吹くまで懐かしや」のところも「開上ヲ見」そして「シ

ホル」というのが対比になるわけですね。

河村…この型付の「開」というのは普通は3つ下がることですけれど、現在の演出では脇正面向いて、何足か下がって正面向いて、伏せて左手でシホルという型をいたします。一般的にシテは左手でシホリ、ツレは右手でシホるといふのがあります。右手でたいがいお扇子持つてますから、お扇子返してシホらんといけませんね、ツレの場合には。

漁夫と天女の問答（問答）〔カカル〕【物着アシライ】〔掛合〕

「あら嬉しや」ト脇へ向。「安き間」ト脇へ向。「此悦」ト正面。「去ながら」ト脇へ向。「いや疑ひ」ト脇へ向。脇衣ヲ渡ス時少寄テ両手ニ請取。太鼓ノ坐へ甘キ下居。長絹着。立テ左へ廻出常ノ所ニ立テ「乙女ハ」ト云。「舞とかや」ト脇へ向。

問い…このあたりで注意するところがありますか。

河村…「あら嬉しや」で泣いていたところから気が変わって、返してもらえると体を起こすんですね。でもワキへ出かけたなら、だめだと言われてガタツと気が弱る。「安き間」は今は「嬉しやさては」と、詞が変わっていますね。「太鼓ノ坐へ甘キ下居」古いものは太鼓のところと書いてありますが、実際は後見座へ行きます。松風のようなものは大鼓の前に座ります。

物着のところは、大鼓、小鼓と手が順番にきて、コイ合があつてオキを打たれる。次のコイ合の最後のところで笛が終わる、そのタイミングで大鼓の2拍にするのか小鼓の8拍にするのかどちらでもいい

んですけど、笛が終わる、立ち止まる、そこへ持つていくようにするんですね。このメンバーだときちつとやってくれはつてやりやすいです。これは技術的なことで気になるところです。（映像を見て）8拍のところまでに全部終わるようになっていきますね。

問い…大鼓の声に誘われるように謡い出しておられますね。だいたい謡い出しは2拍か8拍で決めておられるんですか。

河村…そうですね。やはり小鼓の8拍が終わって大鼓の「ヤア」を聞いて「乙女は」と出ると気持ちがいいです。あんまり途中からというのは具合悪いです。見計らいなのでこうでなくちゃいかんということはないんですけど、みんなが一致していると気持ちよく乗れますので。このへんところが、気心知れているとものすごく安心できます。

天女が舞う（次第）〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕

「東遊」ト静ニ出。「初成らん」ト開。次第返ニ甘キ、衣紋直シ中へ行立。「世に伝へ」ト幽玄ニツ。

河村…次第には大事なキーワードみたいなものが出てきます。羽衣の場合、東遊の駿河舞がこのときに始まったのだという起源説の話、その舞を見せたいということがここでわかる。型は定型パターン、指込開きです。打ち掛けがありますから、強く激しい演奏になりますね。要するに開聞のところですか。それまでの静かなところからパラッと一転して、音の調子もクリ調が出てくる。しかも言葉が漢語ですよ。二神出世の古。十方世界を定めし」とか、シャキツとした雰

囲気を出さなならんので、やつぱり動きもシャキッといたします。それがサシになると、謡いぶりが変わり、立っているだけなんですけど、自分としては物語をしているような気分です。それから最後の「世に伝えたる」のところは、**幽玄**と書いてありますが、「ユウケン」なんですよ。『勇健』という字ですが同じことです。『三輪』にある「おもしろや」というところは、天照大神が岩戸隠れしたときに、天鈿女命が前で踊っていたら天照が姿を現し、お日さんが出て、人の面が白くなった。それが「面白い」の語源。面白いというのは非常に祝言性があつて幽玄なんです。その「おもしろや」と長い長い節でやる型がユウケンなんです。ユウケンと祝言は非常に関係があります。めでたい、晴れやかな、そういう気分がユウケンであり、幽玄という字をそのまま合わせた。だからこのところはものすごく伸びやかな雰囲気になるようにユウケンをいたします。

問い…《羽衣》は常にユウケンをするということになっているんですね。

河村…はい。曲によっては脇を向いて向き合いをするというのが定型パターンで多い型です。

問い…打ち掛けを聞いてから謡うものは、『羽衣』のように高揚感溢れた雰囲気ということになるのでしょうか。

河村…そうですね。打ち掛けは初番目もの、それから三番目ものでもしゃんとさせたいもの、そしてもう一つが、小書がついたことによつて格合が高くなって打ち掛けが入るといふものもあります。『三輪』なんかは初番になったときは打ち掛け入れましようとなります。

曲「花や咲」ト拍子付。「実」ト出。「しるしかや」ト拍子付。「面白や」ト右へ受出ル。「乙女の姿」ト開。「此松原」ト指出角取。「月清見瀉」ト左へ廻り。「春の曙」ト開。「類ひ波」ト左へ乗開。又ハ右へ乗。「長閑なる」ト右ヲ指廻モスル。「其上」ト静ニ出開。又ハ右へ小廻シテ受出開テモ。「月も」トシトメ。

河村…ここはクセの部分ですね。現在は「花や咲く」で拍子は踏まずじつと立っていて、「しるしかや」で踏むだけです。そのあとはほぼ書いてある通り。「面白や」で右ウケ、正面向いて出ていって、指込開き、「乙女の姿」で自分の姿をしゃんと見せて、「しばし留まりて」で現在は右向いて二足詰める、「この松原」で指して、周りの松原を見て、通常は開いて下がりますが、替えの場合だったらそのまま角取り。「月清見瀉」で左へ廻る、そのときに右上のお月さんを見る。そして真ん中へ帰ってきて指込、「春の曙」で開く。「類ひ波」で左右、ここでクセ中打切というのが入るので、ここで拍子を踏むというのが定型パターンです。その後も決まりきった形で、「その上」で現在通常は右へ廻ってもういっぺん指込開きして、「月も曇らぬ」で左右打込、お扇子広げて上げ扇。全くの定型パターンです。

問い…古い型付では「見る」という表記がよく出てきますが、ここはただ定型が記されているだけですね。

河村…角取りして月見るとか、そういうのはございますね。「月清見瀉」で右上見ますし。

「君が代」ト上羽。「なつ共」ト左。「聞も」ト右。「声そへて」と打込開。「笙笛」ト身ヲ替出。「孤雲の」ト右へ廻り。「落日」ト西ヲカサ

シ見。「蘇迷廬の」ト東ヲ見。又ハ「蘇迷廬」ト西斗カサシテモ。「緑ハ」ト右へ乗。又ハ乗スニモ指出。「花降テ」トカサシ廻ル。「白雲ノ」トシトメ。

河村…ここもほぼ同じです。「落日の紅は」の現在の普通の型は、正面向きに指込開きをして、雲の扇の型をします。古いものは「西を見る」というのがありますね。岡家の観世流型付には「笙ちやくきんくご」と、空を見て右へ廻る。「落日の紅」と西を見ても。方角あしくハみずにも。「そめ色の山」見る。東へ向くか。」と書いてあるんです（『岡家本江戸初期能型付』）。よくね、こういうクセで右に廻り込んで西を見る型があるんです。本当は指込開きが定型やけども、『雲林院』のクセでもそうですよね。大左右打込開きして右廻って指込開きが定型パターンですが、お月さんを見るのに西を向くのが替えの型になってます。これもよくあるパターンです。羽衣でお日さんが沈むところで西を見てもいいんだけど、「蘇命路の山をうつして」つまり富士山にお日さんが当たって見えてんのやから、あつち見たりこつち見たりっていうのも騒がしいように思いますね。だから現代の、前向いてるのが私はいいと思います。一番最後のキリの型で、「愛鷹山や富士の高嶺」というのが確かに西の方に富士山がくることになるんですね。「蘇命路の山をうつして」のところで西を向いてしまうと、光が西で山が東となるとこれまたややこしいですね。ですからここであんまり決めん方がいいと私は思います。

天女がさらに舞う（詠）【序之舞】（ノリ地）【破之舞】（ノリ地）

コイ合聞テ「南無」ト合掌シ、「東遊」ト甘キ。序カ、ル。太鼓ノ頭ニ拍子。

「或ハ」トカサシ上羽。「又ハ」ト左右。「色香も」ト打込。「左右」ト左右シテスクニ角取。「花を」ト袖カサシ左へ廻ル。又ハ打込テ「花を」ト右へ身ヲ入カサシテモ。「なひくも」トシトメ。

河村…ほぼ同じです。「花を」のところはお扇子を上上げて頭にかざす型です。そのまま角取って何もせずにかざすか、あるいは右の方へ返してやるか、そういうことが書いてあります。

破ノ舞。左右シテ打込開。指小廻リシテカサシ廻リシトメ。

河村…ここはたんに、破之舞で段を取るか取らないかの問題で、これは段取ってますね。現在は取ることが多いです。

問い…段を取るともう一回廻ることになるのですか。

河村…段を取ると、真ん中のところで拍子踏んで、指して、角行ってまた廻ることになります。

天女が去る（ノリ地）

「東遊」トシトメ。返二出。「三五夜」ト開。「満願」ト指出開。「御願」ト右へ廻リ、「国土成就」ト開。「七宝」ト二ツ招キ出。「国土に」ト扇左へ取。「施し」ト先へ出ス。

「去程に」ト角取テ左へ廻ル。「羽衣」ト右へ身ヲ入。「たなひき」ト二ツ扇左へヤリ。「三穂の」ト開、正面ヲ見。「浮嶋」ト右へ少廻リ様ニ扇右へ取。「足高山」トスクニ指角へ行。「富士の」トカサシ正面ノ少右ノ上ヲ見。「幽に」ト左へ廻リ身ヲカへ行、右へ廻リ開トメ。

河村：「東遊」で打込、返シになったら出ていって、「三五夜中の空にまた満願真如の」で指込開きになってますが、現在は角取りをして右上のお月さんを見る。左へ廻って大小前、「御願円満国土成就」で指込開き。この型付ではそのまま「右へ」いくということになっているので向きが違います。「七宝充満」のところでも二つ招き扇して、「国土に」と左向いてお扇子取って「施し」とお扇子を平らにして前へ出す。これは現在の普通の型で、同じです。

「去るほどに」角取ると書いてありますけど、現在は角行かずにそのまま左廻りします。「三穂の」ト開、正面を見」は、現在は正面ではなく、少し右を見ます。「浮島が」少し右廻りしてとありますが、現在はそのまま角へいきます。「富士の」は「正面ノ少右ノ上ヲ見」ですが、現在は角から左へ廻って、脇座前から幕の方を向いて指したら、そこに富士山がある。そして指し詰め。私の解釈では、「三穂の松原」では、左手に扇取って、少し上空から下の松原を見おろしてるんですよね。「浮島が雲の愛鷹山や富士の高嶺」では、愛鷹山も富士山も、自分よりはまだ上にある。ですから、脇座前から上の方を見ながら、幕の方へ向かって進んでいく。「かすかになりて」では今度富士山が自分より下になる。だから、かざし廻りは少し下を見ながら廻る。お扇子を持ち直して最後の指込開きするところはもつともつと上へ登る気分。というふうなことを考えながらやっています。よくやる替えの型は、「浦風にたなびきたなびく」を橋掛かりでやっておいて、幕の方を向きます。幕のほうが富士山であり、一直線にどんどん高くなる。途中でぐるぐる廻るものもあるし、まっすぐいくものもあります。この間宝生能楽堂でやったときには替えの型でやりましたから、橋掛かりの途中で左袖を被きました。当たり前のことに気づいたんですが、袖被くと姿が消えたことになるんです。天狗が姿消したとか鬼が姿消したとか。《羽衣》もどんどんに登って行って、「かすかになり

て」で被くと姿が消えたのだということを実感しました。わかりきったことを再び実感するということはようあるんです。

問い：富士山がどこにあるのかということとは普段あまり意識せずに見ていますが、一応そういう設定はしておられるんですね。

河村：「蘇命路の山」のクセの留めはやはり正面にあるんですよね。だけど帰るときは幕のほうにあるという意識。

問い：風景を演じるというか、空間の設定が大事なんだろうなと思いました。

河村：見えないものを見えるようにしたいので、角柱の向こうのほうに満月があるとか、《融》なら始め脇座の上のほうに月が出てきて、南を通って西へ沈んでいくとか、ものすごいすごいことを意識します。

五、《羽衣》について

問い：最後に《羽衣》というのはどういう能でしょうか。考えをお聞かせください。

河村：祝言性が横溢する幽玄な曲、豊かな曲であるように思います。この曲は作者不明ですが、世阿弥の時代にはなかった。世阿弥があれだけ天女の舞のことを言っているのに、《羽衣》のことは何も触れていません。《杜若》が一番下敷きになっていると思いますが、先行する曲を全部取り入れて、いいとこどりをして、新しい世界を作り、か

つ世阿弥的でない。言葉の修辞も非常に単純。いろんな風土記、環太平洋の白鳥処女説話を元にしてしているけれども、民俗的な話であるというそういう広がりの世界において、お能の文学的な世界にいるのではない。でも、根源的なめでたさ晴れやかさ、汚れのなさがある。普通の民話やったら、結婚してある日衣を見つけて帰っていくのが、結婚することなく、子供も産むことなく、すぐ帰っていかはるっていう、こういうのびやかさ、清らかさ、清純さが一番大事なこと。豊かな美しさ、幽玄、祝言がいっぱい出るように舞いたいなあとは考えております。

問い：「ここでこういうことをやりたいというポイントとなる箇所はありますか。」

河村：「国土にこれを施し」も大事ですし、「左右左。左右颯々の。」なんて衣翻して舞うところや、「世に伝えたり」のユウケンのところ。ああいうふうなのびやかな型はとても大事に思います。例えば和合之舞になったり彩色之伝になったりするとどんどん位が上がっていく。彩色、イロエですけれども、本来破之舞のあるところがぐるっと歩くだけになって、太鼓の頭を重ねて前へ出て行って廻るだけになります。結局イロエというのは彩りを与えるんやけれども、それが清純無垢になると色が抜けて白くなるんですね。他の曲だと素囃子しらばやしというのがあつたりするけれども、そういうふうにとんどん位が高まってい。すると普段の頭の上につけている日月が、和合になったら鳳凰になり、彩色になったら白蓮、菩薩の世界なんですよね。そちらの方向へどんどんどん位が上がっていく曲なんです。そういう清らかさがこの曲の一番の眼目だと感じます。

(文字起こし・編集 荒野愛子)