

第6回本願寺茶房公開対談

「儀礼と芸能一本願寺と能一」

対談 亭主 天岸浄圓氏 客人 藤田隆則氏

○天岸

本願寺には南能舞台・北能舞台と2つの能舞台がございます。親鸞聖人の御誕会のご法要が勤まります毎年5月には、南能舞台におきまして祝賀能が催されております。南能舞台は現存する日本最大の能舞台になりまして、北能舞台は建築年数のはっきりしているものといましては、日本最古の能舞台とされております。また、本願寺の対面所（鴻の間）の一部は、畳を取りますと能舞台になるといったような設計がされているとも聞いております。このように、本願寺と能といいますのは、思いのほかご縁が深いわけであります。

本日は、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センターの教授でいらっしゃいます藤田隆則先生にお話をお聞かせいただきます。

○藤田

打ち合わせの際に、天岸さんの能への造詣の深さに驚かされました。能に対する関心の背景をお伺いしたく思います。

〈葵上〉

○天岸

私は観る、楽しむという側から育ちました。幼い頃に白黒テレビで「葵上」という「源氏物語」を素材にした能の演目を観ました。光源氏の恋人の六条御息所が、正妻の葵上に嫉妬し、生霊いきりょうとなり葵上を執念で殺していくという物語です。初めのうちはきれいなお嬢さんですが、後半には般若面のすさまじい生霊になります。子どもながらに興味深くて、強く印象に残る演目となりました。「葵上」もそうですが、能は前半・後半で人物像が、がらっと変化します。この能の興味の持たせ方にはまったように思います。

○藤田

私も、人が別の何者かになっていくという形式に興味があります。何かのきっかけで人格が変わっていくというのが、能作品の面白さだと思います。

先ほど「葵上」がお話にあがりましたが、これは神降ろしのお話です。神降ろしとは、憑依で誰かが憑くということです。神降ろし、憑依というのは能作品の重要な構成要素ですから、うまく表現しなくてはなりません。そこでまず重要になるのが、主人公がつける能面です。

もう一つの大事な要素として、主人公を舞台に誘い出すための「囃子^{はやし}」の音楽があります。「葵上」でも、梓巫女^{あずさみこ}による神降ろしを表現する囃子が、主人公を舞台に誘い出します。そうした意味で囃子は、能の大事な構成要素です。主人公が登場した後でも、主人公が変身していくために、囃子は必要不可欠です。

○天岸

「葵上」では、梓弓^{あずさゆみ}の巫女の口寄せによって葵上を苦しめている原因が明らかになります。この梓弓と言いますが、いわゆる霊を降ろすシャーマンの道具です。亡くなった人の霊魂や生きている人の気持ちを、この世にあらためて招き出すのが神降ろしです。

○藤田

本物の巫女は、棒を使って弓のつるをぽんぽんとたたきますが、能は写実的には表現しません。梓弓の場面は、巫女が弓をたたく場面を、小鼓による単純な音型の反復で表現します。その音につられるように、六条御息所の生霊が出てきます。

○天岸

「葵上」では霊を降ろすことには成功しますが、霊を退散させることには失敗します。源氏の正妻である葵上は、結局六条御息所の生霊の嫉妬によっていのちを落とします。どちらかと言えば怖い演目です。

○藤田

憑きもので人格が変化するという演目はほかにもあります。何かのきっかけがあって人格が変化していくのですが、大事なのはワキの存在です。演目の最初に出てくる役がワキで、僧侶に扮していることが多いです。ワキがいろいろな質問をぶつける相手が主人公であり、シテと呼びます。能では、質問する側のワキが物語をすすめる役目を果たしているのです。

能は単純なストーリーのものが多くあります。ワキが、シテ（主人公）の話の話を聞いていると、そのまま憑依していく。出てきて、喋るだけ喋って、帰っていく。ただそれだけのことです。だからこそワキとシテのやりとりが重要になります。ワキによって、徐々にシテの内面が表出していくのです。演技の良し悪しはワキの質問能力にかかっています。心理カウンセラーと同じです。

〈卒塔婆小町^{そとぼこまち}〉

○天岸

人格が変化していくといった内容で、私が面白いと感じた演目に「卒塔婆小町」があります。卒塔婆とは木の墓標のことですね。いわゆる五重塔の一番の簡略形です。その古い卒塔婆が朽木となり倒れていた。その朽木におばあさんが腰掛けている。普通であればいくらお墓が横になろうと、腰を下ろすものではありません。けれども、お

墓であることすら分からなくなるほど崩れてしまって、腰をかけていたら、そこへ「祖国遊行の僧にて候」というような言葉で旅のお坊さんが出てきて、「あんたはどこへ腰を掛けてんだ」と問答がはじまります。

そこで思いますのが、むかしはその問答を一般の観衆が理解出来ていたということです。いまではテロップが入らなくては何を言っているのか分からないでしょう。仏教用語も出ますので、余計に分からないと思います。

○藤田

能のセリフはよく聞くと面白いことを言っています。主人公の小町は、ワキの僧に「なぜそんな宗教的なものに座っているんだ？」と批判されますが、いろいろ反論します。もちろん、きちんと理屈が通っています。小町も含めて、物狂いと呼ばれるキャラクターは、たいてい弁が立ちます。「三井寺」という演目では、物狂いの女性（シテ）が「鐘をつかせろ」といって登場します。女人禁制エリアなので、ワキに制止されますが、「美しい月夜には中国の有名な詩人でさえ狂う、ましてわたしのような凡人が狂って何が悪い？」という立派な理屈をこねて、結界を越えていきます。

〈能にみられる仏教用語〉

○天岸

三井寺は園城寺のことで、近江八景の三井の晩鐘と親しまれる大鐘があります。「三井寺」では「初夜の鐘をつくときは、諸行無常と響くなり。後夜の鐘をつくときは、是生滅法と響くなり。晨朝の響は生滅滅已、入相は寂滅為楽」等といった謡やセリフがあります。これは六時礼讃に重ねたものですが、能には仏教用語が数多く使われています。

○藤田

観衆が必ずしも仏教用語を理解していたわけではないと思いますが、ひとつひとつの言葉の意味が分からなくても何とかなるような背景があったと思います。

○天岸

言葉が馴染んでいたということでしょうか。

○藤田

小さい頃から身近に難しい言葉を聞いていますと、意味が分かろうと分かるまいと、抵抗なく覚えます。そうして覚えてしまった言葉は、さらに、声に出してなぞることで自分の身につきます。そうすると、意味が分からなくとも、上演を楽しむことができます。

〈長い歴史を持つ由縁〉

○天岸

本願寺は南北にそれぞれ能舞台があり、合計 2 ヶ所の能舞台が一つの境内にあります。こういった例は他にもあるのでしょうか。

○藤田

江戸城にもあったと言われていました。現在、能舞台が 2 ヶ所ある場所はありません。しかも本願寺にはさらに、板の間に隠れた舞台があります。本当に能が身近であったことが想像できます。

能舞台と言いますと、橋があり、舞台の後ろには松の絵がある等、決まりの多い場所というイメージがありますが、そうした形式が定着したのは江戸時代に入るあたりからです。本願寺の舞台は、そうした形式が整いはじめた後に生まれました。

○藤田

能の演技は、現在ではとても重厚なものとなっています。わたしははじめて見たとき、開始 5 分ですぐ眠ってしまいました。気づいたらワキが帰っていくところでした。

演技のスピードも、もともとよりはるかに遅くなってきているようです。そうした能の歴史を考える上で、本願寺の 2 つの能舞台のあり方に、触発されたことがあります。ところでみなさん、「幸若舞」をご存知でしょうか。

○天岸

『黒田官兵衛』にありました。織田信長が桶狭間の戦いに行くときに「人間五十年、下天のうちをくらぶれば」と舞っていたものです。

○藤田

「幸若舞」は長い物語を 3 人程でうたいます。いまで言うラップのようなもので、当時は能に負けないぐらい、流行っていたと思います。

いまでもそれが九州に残っていますが、伝承者が 10 人ほどで細々と伝えている状態です。ふつう、芸能は、100 年ももたないことが多いです。幸若舞も長く生き延びていますが、能に 600 年ほどの歴史があるのは、すごいことだと思います。

なぜ能はこれだけの長い歴史を有するにいたったのか。一般的に演劇は、パフォーマーが、見物人あるいはパトロンからお金をもらう興行として成り立っています。多くの演劇が、そのようなかたちで運営されていました。けれども、能は早くからその形態を脱してきています。お金を出すパトロン側の人たちが自分たちで演じるという習慣が確立されたのです。

○天岸

豊臣秀吉が自作自演で能を演じたこともあったようです。能は観て楽しむだけでなく、主催して楽しむといった楽しみ方を持ち合わせていたということですね。

○藤田

もともと能は、演技者がお寺から興行権を獲得し、興行として演じられていました。その後、観阿弥・世阿弥が登場し、能は、古典文学を踏まえた高尚なものへと変わっていきました。

この頃から変化がみえはじめます。まずパトロンとして室町幕府が登場します。次にその幕府にならうように、各大家がパトロンとなりはじめます。本願寺もその一つです。能の役者を支えたのは、大名たちが、能を社交の手段にしたためです。たとえるならば、現在のゴルフのようなものです。ゴルフには、自分がやって楽しむといった社交手段としての面があります。本願寺には、僧侶や坊官ぼうかんが自ら主体的に催しを企画した記録が、数多く残されています。

○天岸

奈良の興福寺の薪能がもっとも古いものだと聞いたことがあります。また、一つの劇団が興行をする際の許可権は後々まで寺社が保有していたと聞いています。歌舞伎の芝居や興行もそうだったようです。

興福寺の薪能をする場所を「般若之芝ほんにやのしば」と呼ぶそうですが、これが芝居のはじまりと考えるのも良いのではないかと思います。そうして、だんだんと主催者自身も楽しむようになった。一般の人たちも、公演形式でなくても酒の席でさかなにひとさしということをやっていました。今でこそ、酒を飲む際の肴といえはつまみを指しますが、昔の人は舞だったのですね。

〈能の立場〉

○藤田

先ほどゴルフと言いましたが、カラオケにも近いかと思えます。室町中期にもなりますと演目のレパートリーも人気がある作品に集中していきます。それは、自分たちで演じるということと関係していると思えます。一つの演目内容をみんなで取っ替え引っ替えうたっていく。もともと能にはとても良いセリフ、言葉がたくさんありましたので、そうした部分部分をピックアップして再現する。また演目数も少なくはないので、取り組む対象として興味が尽きない。そんな雰囲気生まれたのだと思えます。

たとえば、蓮如上人はちょうど、能の大成者であります世阿弥晩年の頃にお生まれになれましたが、法要の際に能の言葉を用いられたとの記述が残されています。うたわれたのか、引合いに出されただけなのか、定かではありませんが、その頃には能のセリフ、言葉が、ある程度なじみ深いものになっていたのでしょう。

○天岸

わたしはご法話する際に何か一つの話提供をし、何とか分かってもらえるようにと仏教の話をお話して細かくしていきます。それでも通じないということがあります。結果的に聞き手も勝手に喋ってくれという状態になってしまいます。そうしたとき、話提供の部分で世間的に話題性の高いネタをまぜますと共有性が生まれ「ああ、そうそう」「そ

の話は知っている」となります。蓮如上人におかれましても、話題性、共通性としてお能のセリフ、言葉を生かされたわけでありましょう。

教義的にクエスチョンがつく場面であっても、話題提供の部分で共有性が生まれれば話が通じるということです。

○藤田

本願寺ではお正月 1 月 2 日に、謡初^{うたいぞめ}という行事が行われていました。室町幕府をまねて始められた行事です。謡初では多くのレパートリーの中の何番かを次々に謡います。その様子は『天文日記』に書かれています。とにかくお酒をたくさん飲んだようです。昼間から一献^{いっけん}、二献、三献と何度も謡う人から飲んでいったようです。厳かな儀式であるはずの謡初ですが、もう儀式なのか楽しみなのか。

○天岸

楽しみだったのでしょう。先ほども申しましたが、酒席で肴としてひとさし所望するという言葉遣いがありました。いまでは肴と言えはつまみですが、一曲舞えということです。その舞を肴にお酒をいただくということでした。

○藤田

謡初の後には松囃子^{まつばやし}という行事がありました。芸能者を呼び、一緒に芸能を行ったのです。現代に置き換えてたとえるに、政府首脳が、プロゴルファーの石川遼君を呼んで一緒にゴルフをするようなものです。みんなでコースをまわりつつ、困ったら石川君にサポートしてもらおうというイメージです。けれど、実はみんなそれぞれよく練習をつんで、意外と実力をつけているので、石川君もびっくりというような、そんな感じだったと想像します。

天文・天正と時代がくんだり、激動の戦国時代になりますと、山科・大阪と本願寺が移っていきます。その大阪時代の演能の記録が『天文日記』におおく残っています。本願寺も政治的交渉が求められることの多い時代だったようです。その際、能を知っているということが、交渉をスムーズに進める上での大きな助けとなっていたと思われます。

〈本願寺と能〉

○藤田

この時代の本願寺坊官に下間少進^{しもつましやうしん}（1551～1616）がいます。この人物は、その後の能の演技の大きな規範をつくったと言ってよいと思います。つまり、能の演目ごとに、標準的な演技のきまりを整理して『童舞抄^{どうぶしょう}』という書物にまとめ、大名たちに伝授したのです。

パトロンであった側の人間、いわば身分の高い人間が、自分たちで実演しやすいように、舞のための楽譜のようなものをつくり、そうしたものを広めていった、というわけです。

○天岸

それは本願寺の南北にある能舞台と何か関係があるのでしょうか。

○藤田

能のある流派の方にお聞きしたのですが、能役者は、演技を、尊い人に向かって行うのが基本なのだそうです。尊い人は南を向いて座っています。したがって、能役者は北に向かって演技を行います。現在でも、降誕会で行われている能は、南の舞台でおこなわれます。能役者が、南から北に向かって舞うのです。そして、見物する側は、鴻の間から、南を向いて鑑賞しています。

○天岸

俗信や迷信のようなものですが、お仏壇を北に向けてはいけないという話があります。関西地方ではわりとみなさんそういうことを言われますが、本願寺の総会所のお仏壇は北向きです。

これは「君子南面^{くんしなんめん}」という考え方です。中国では皇帝は北極星の顕現とされてきました。ですから、いつでも南向きとなります。古代中国には必ず南を指し示す指南車という機械もあったようです。皇帝が宮廷から出かけると、必ずこの指南車を持って出ます。そうして指南車の指し示す南方に向けて皇帝の玉座をつくったそうです。その文化が日本に入ってきたため、清涼殿もみな南面しています。

○藤田

その原則にしたがえば、能役者が本願寺で演能するときは、やはり、南から北を向いて演じなくてはなりません。

そうしますと、現在の本願寺にある、北舞台の存在が気になります。南に向かって演技する舞台は、誰のための舞台なのか。北に向かって演技する舞台、つまり南舞台がプロの能役者のための場所であれば、南に向かって演技する舞台、つまり北舞台は、天子やパトロンなどの素人が舞うための舞台であると考えられるのではないかと。もちろん、歴史的事実として、実際にそのように使い分けられていたかどうかは、わかりません。けれども、南北の舞台が向き合っていることは、能の演技の重要な担い手として、プロとパトロン（素人）との両方が重要である、ということ象徴していると思います。

また、江戸時代の資料をみると、能役者はみな舞台に出るとお辞儀をしていました。お辞儀をしてから定位置につき演目が始まる、という流れでした。しかし、その流れが消えてしまい、いまでは能はお辞儀をしないのが定番になっています。神に向かって演技をしているからだ、と説明されます。観客に見てもらうためではないのでお辞儀をしないということでありましょう。つまり、これは北舞台という空間の精神に通じるといえるのではないのでしょうか。もう一つ思いますのは、演技そのものが修行であるという感覚でしょう。日本の芸道の特徴ですが、練習と本番が同等になるということがあります。本番を練習とみ、練習を本番とみるのです。そうした姿勢があたりまえになりますと、お辞儀の必要もなくなります。お辞儀は本番における「お客さまありがとうございます

ます」の精神であると考えられますが、神に向かって演じ、修行の一環なのですから、普通のお辞儀はしないということでしょう。これも北舞台空間のもっている精神だと思われま

○天岸

演じることを楽しんでいたのでね。

○藤田

修行も、楽しみと通じるのかもしれませんが、普通に娯楽として楽しむ面も、江戸時代以前にはもちろん大きかったと思います。パトロンが自ら演じ、楽しむという伝統はとにかく長く続きました。かの豊臣秀吉までもが五十歳を超えて演じていることから分かります。この時代が「自ら楽しむ」のピークでした。江戸時代になりますと、ピークは過ぎて、修行の時代になっていったと思います。

○天岸

確かに戦国期と江戸期とで、世の中のテンポが変わるように思います。能も蓮如さんの時代や大阪本願寺の時代には、一般庶民の人が観て楽しんでいたのでと思います。ところが、だんだんとテンポが合わなくなり、式楽^{しきがく}としては生きたけれど、庶民は浄瑠璃などハイテンポなものに流れてしまったのだと思います。

○藤田

江戸時代には式楽^{しきがく}といって、儀式のための楽であるというイメージが変わったと思います。修行のイメージもどんどん強くなっていったはずですが、能は、庶民ではなくもっぱら武家のものとなりました。

○天岸

幕府は儀式的なものを教養、教典として、人を接待する際の決まり事、約束事として、こうした音楽を演奏するということにしました。

○藤田

そして徳川幕府や諸大名は、能の役者を武士として採用、あるいは援助します。また、能の演技自体を、きちんとした管理の対象にします。各流派に対して、どれだけのレパートリーがあるか、どれだけの秘密を抱えているか、そうしたことを管理対象にします。すると演じる側に伝えることへの責任感が生まれます。管理というイメージがよくないかもしれませんが、管理にともなう生まれた責任感というのは、能の役者にとって大切なことではないかと思っています。

楽しくというよりはむしろ、責任感の中で真剣におこなうのがあたりまえになっていったため、江戸時代以降、能の雰囲気は現代のような緊張したものとなり、慣れない人がみると5分で爆睡、といった状況になっていったのだと思われま

〈芸能と儀礼〉

○天岸

雅楽は非常にメディア疎遠になっているようでありますが、ライブであればライブの臨場感、高揚感というものが時代のテンポに合わせられていないように感じます。

○藤田

わたしは芸能の高齢化だと捉えています。高齢ながら、なぜその芸能は維持されてきたのか。一つの理由は、芸道としての神聖さが生まれていたから。もう一つは、儀礼として決められた日に行われる行事になったからでしょう。

さらにもう一つ、維持のために大切な要素は、それが退屈に感じられるということです。私は、退屈は、儀礼の根本要素ではないかとさえ考えています。それはなぜか。みな普通は自分中心にしか考えません。わたしが退屈であれば、みんな退屈である、と。ところが、全員が退屈ならすぐやめればいい。やめないということは、最低でも、一人、退屈じゃないと思っている人が存在しなければなりません。

そうすると、退屈じゃないと感じる人が、百人の退屈に感じている人たちに囲まれている。その退屈じゃないと感じている人は何をしているのかといえば、プロセスを丁寧に実行することにはまっている。能の舞の動作は、現在では「さし込み開き」など、その名前を聞いても、その実際の動作を見ても、それが何を表しているのかよくわからない動作の連続になっています。

多くの人にとっては意味不明でついていけないものであっても、そこに深くのめり込む人にとっては、深い意味を発見できる対象です。その意味でも、儀礼は、執行者にとっては、端的に、楽しいものだと言えらると思います。

○天岸

儀礼は執行者がその場で自分の一番良いものを提示できる。けれど、それはみんながみんな感動できるというものではありません。百人いれば、その内の一人が本当に演者に共鳴して感動を受ける。儀礼は確かに退屈ですが、またそこに変化していくものがなくてはなりません。

蓮如上人は大変能を愛好されたお方でした。『蓮如上人御一代記聞書』に「誓願寺に能をさせられけり」とあります。この「誓願寺」が人を指すのか、演目を指すのか解釈がわかれるところですが、蓮如上人が能の演目である「誓願寺」を好まれたということは事実です。

演目の「誓願寺」は、新京極にあります誓願寺の話です。ワキに一遍上人が登場し、シテとして女性が登場します。一遍上人が「南無阿弥陀仏決定往生六十万人」と書かれた御札を配っていると、その御札を見たシテの女性が「六十万人より外は往生できないのかしら」と問いかけます。一遍上人がそういうことではなくこうですよと説明しますと、女性は「南無阿弥陀仏」の六字を額としてかかげなさいと告げ、わたしはあの石塔に住むものですよと言い幕の中に消えていきます。その石塔、お墓が和泉式部のお墓でして、今度はその女性が勢至菩薩となって登場します。誓願寺の縁起を語った後、阿弥陀如来が来迎し菩薩衆が舞楽を奏し、最後に一同が六字の額に合掌礼拝するという物

語です。

この「誓願寺」のパフォーマンスは真宗にまったく関係がなく、ご法義とも相違しますが、ある種の儀礼性の根拠がここにあるように思います。

○藤田

儀礼性にとっては、最初に話題になった、何者かに変わっていく、変身するというのも、やはり大切だということです。能では、主人公が、物語をおえて、変身して出てくるまでには、長い時間がかかります。変身までの1時間以上の時間を、観客はじっと耐えていなくてはなりません。後になって起こる、驚くような変身をしっかり感じ取るためにも、長い待ち時間が必要となります。

たとえば、主人公は、ずっと座りながら喋って、またワキの求めに応じて、物語をおこないますが、ある段階でかならず立ち上がります。動作そのものは、なんということはない動作ですが、室町時代から江戸時代の役者は、この動作に深い意味を感じていました。どのタイミングで立ち上がるべきか、真剣に考えていたようです。立ち上がるという動作は主人公が物語に深くは入りこんでいく、あるいは変身していく上での要所なのです。その後の盛り上がりにつながる立ち上がりのタイミングを、パフォーマンスの中で、正確に見極めなくてはなりませんでした。

○天岸

観衆を演目の世界にぐっと引き込むということ。演者には相当な力量が要請されると思います。わたしは宗教の儀礼性に通じるものがそこにあるように思います。きちんと音程や節が合っているかといったことだけではなく、そういった芸能性の部分にも目を向けるべきでないかと思います。

能は面によって人格の変化を表現します。われわれは面をつけていませんが、たとえば御影堂での大きな行事・法要といった際に、如来さまがお出ましあそばした、親鸞聖人をお迎えしたという宗教的雰囲気を導師なり結衆なりが演じだしていく。そうして多くの人たちと宗教的感動を共有する。儀礼にはそんな芸能性、もう少し良い言い方があるといいのですが、そういった部分が大事であるように思います。

(浄土真宗本願寺派総合研究所 仏教音楽・儀礼研究室記)

(対談者紹介)

天岸 浄圓 (あまぎし じょうえん)

1949(昭和24)年、大阪生まれ。龍谷大学文学部真宗学科卒業。本願寺派宗学院卒業。行信教校研究科卒業。本願寺派輔教。本願寺派布教師。相愛大学講師。行信教校講師。浄土真宗本願寺派西光寺住職。

著書：『浄土真宗の生き方』(探究社)、『お彼岸とわたし』(本願寺出版社)、『御文章ひらがな版を読む』(本願寺出版社)、他多数。

藤田 隆則（ふじた たかのり）

1961（昭和 36）年、山口県生まれ。大阪大学文学部美学科卒業（音楽学専攻）。大阪大学大学院文学研究科博士後期課程中退（音楽学専攻）。京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター教授。元浄土真宗本願寺派教学伝道研究センター委託研究員。

著書：『能の多人数合唱』（ひつじ書房）、『能の地拍子研究文献目録』（科研成果報告書）、『能のノリと地拍子』（檜書店）、他多数

論文：「『のる』ことの作法—能の専門用語から見えるもの」（『季刊人類学』19 卷 1 号収録）。

「古典音楽伝承の共同体—能における保存命令と変化の創出」『身体の構築学』（ひつじ書房）収録（福島真人編）。「歌舞が儀式的なものとなる機構—西浦田楽にみられる『離脱』と『放置』」『身体資源の共有 資源人類学 9』（弘文堂）収録（菅原和孝編）、他多数。