

# 花とエネルギー：世阿弥とスタニスラフスキー

Flower and Energy: The Philosophy of Zeami

木村 はるみ

KIMURA Harumi

# 花とエネルギー：世阿弥とスタニスラフスキー

## Flower and Energy: The Philosophy of Zeami

木村 はるみ\*

KIMURA Harumi

**要旨：**人生という舞台上で様々な演ずる我らにとって、演劇芸術における俳優の育成は人間形成論としてたいへん参考になるものである。本研究では、能楽を確立した世阿弥の思想をとりあげた。議論の中では、現代演劇の俳優修業術として有名なスタニスラフスキー・システムを対比的に取り上げ、近接領域として武道家の身体論も参考とした。

能楽はじめ俳優修養の隠れたメソッドには、共通する普遍層があり、そこに禅やヨーガの技法の影響があることがわかってきた。世阿弥の「花」とスタニスラフスキーの「エネルギー」をめぐる、自己形成とその階梯の美学を人間形成の段階として読み直した。演技修行の自己練磨の中で、目指すべき高次の表現的身体は、他者・社会を浄化し、覚醒させる力を持つ。道具として完成する道には、ある時点で自己放棄と決意が必要である。宇宙的真理感があることや、創造力を働かせる心のメソッドが必要であることもわかってきた。また音や言葉の力を熟慮したナラティブな創作力・実演力が必要である。

### I 花とエネルギー

#### 序

近年、世阿弥の思想は教育書の中で再評価されるようになった。2009年に教育哲学者の西平直氏は「世阿弥の稽古哲学」を出版している。2010年代に入り、東洋的な身体についてフランス文学・思想研究者で合気道の専門家である内田樹氏は多数の著書を執筆し、能楽師である安田登氏も「和の身体技法」など数々の著書を出版している。東洋的身心の育成は、(たとえばヨガ・気功・瞑想・合気道・太極拳などの身心技法は、)むしろ西洋世界からの評価を得て逆輸入のように日本で意味深く扱われるようになった。その多くは学校教育ではなく民間によって行われている。この背景には、明治以降、科学第一主義の西洋近代精神が尊重され、曖昧で人文科学的な東洋・アジアの叡知は宗教学的话题としてくぐられ、教育現場や教育研究の話題から外されたという日本の事情がある。ただ技術習得の話題として「わざ」から知る周辺参加型の学習形態については、例えば生田久美子氏に代表されるように、80年代から話題となっていた。体育学分野でも金子明友氏が「わざの伝承」を出版したのは2002年であり、「身体知の形成 上・下」を出版したのは2005年である。金子の場合にはほぼ、そのベースを現象学とカルト・マイネルの運動学に置いているが、マイネル運動学の基礎は生理生物学者のF. JJボイテンディークとゲーテの形態論である。

本研究では、こうした科学で語りにくい、しかし意味深い東洋の叡知と身心の変化、深化として我が国を代表する古典芸能である能のワザの習得に着目し、「複式夢幻能」という今日の能楽の基礎を構築した世阿弥の能楽論から、関連領域の話題とともに「花」と「エネルギー」について考察したい。

\* 教育実践創成講座

### ① 世阿弥とスタニスラフスキー：身心変容技法研究

2020年7月16日・17日とロシア人の演出家レオニード・アニシモフ氏のスタニスラフスキー・システムの講義をオンラインで聴講した。スタニスラフスキー・システムと言えば、演劇芸術の分野では俳優養成術の有名なシステムであるが、文章化したのはサワノフスキーと言われている。我が国にも研究書や翻訳書があるが、本研究ではスタニスラフスキー・システムの解釈をアニシモフ氏の言説に依拠する。理由は、アニシモフ氏がロシア人でありながら日本文化への造詣が深く日本に居住しながら東京ノーヴィ・レパートリー・シアターという演劇集団を形成し舞台芸術監督を務め、日本の神話（古事記）やロシアの名作（主としてチエホフ）の日本的舞台化に力を注いでいること（筆者もすでにいくつかの作品を梅若能楽堂で拝見している。）と、すでに2016年12月18日に上智大学で開催された身心変容技法をテーマとした国際シンポジウム「世阿弥とスタニスラフスキー」というテーマで登壇していることにある。シンポジウムの記録（身心変容技法研究 第6号 pp108-110）の中で彼はスタニスラフスキーと世阿弥という二人の偉大な人物は、時代と国を異にするが、同じものを目指していたと述べている。そしてスタニスラフスキーは非常に日本に興味を持っていたので、当然、世阿弥については知っていただろうと報告している。以下このシンポジウムでのアニシモフ氏の言説を世阿弥との共通項に焦点をあてながら述べてみたい。

アニシモフ氏は世阿弥との類似点について「システムになる」ことを挙げている。「システムを研究尽くすことはできないが、システムになることが重要なのだ」と述べている。世阿弥もスタニスラフスキーも実に実践的な人で、まさに自分自身がシステムになった。次に「この世界で見ていた」こと。スタニスラフスキー・システムの大きな二つの原則の第一は、「人間自身は創造する力を持たない」ということであり、唯一の天才的な芸術家は「自然であり、宇宙」である。したがって「創造のプロセスとは人間と自然を結びつけるプロセス」である。また「創造というのは潜在意識の分野でのみ始まる」と述べている。顕在意識では創造活動はできない。潜在意識に入り、さらに超意識の分野に移ってはじめてインスピレーションが得られる。ロシア語のインスピレーションとは、「新しいアイデアで呼吸する」という意味で、新しいアイデアを自然から宇宙から自分の中に取り込むことである。また世阿弥と同様にスタニスラフスキー・システムにも「精神の発展の段階」というものがある。スタニスラフスキーは自分の潜在意識に（そこからさらに超意識に）入っていくメソッドを確立し、自身で天才的な俳優となり、そのシステムで自分を非常に高いレベルまで高められることを証明した。他の類似点として「年齢に合わせた指導」「注意」「物まね」「エネルギーの放射」などであるが、このエネルギーの放射について、彼は「世阿弥とスタニスラフスキーが一致するのは、たとえば、世阿弥の花という概念、これはスタニスラフスキーの言う心の生活というものと非常に一致しているのです。世阿弥が花の薫りと言うときに、スタニスラフスキーは俳優が自分のエネルギーを放射するという言い方をしています」さらに「超課題」「真実感覚」、そして「言葉で伝えられないこと」つまり「それはもう、われわれ人間の表現できる言葉のはるか向こうにあるような概念です。ですから、芸術というものは人間の言葉の果てにあるということです。人間の意識が受け止めて感じ取れるレベルにあるもの、それが芸術です。」また俳優修業という名称からも察することができるが、修行中の禁欲や倫理観、これも世阿弥と一致する。劇場というのは寺にならなければならない、あるいは教会になることができる。これは宗教が禁止されていたロシアならではの話題とも思えるが、「いろいろな時代、いろいろな国のすべての芸術家にとって唯一の狭い道は一本しかありません。どこの国のどこの時代でもそうです。若い俳優たちは時に、その道を外れて、闇の中に飛び込んだり、新しい道を行こうとしたり、いろいろ迷います。しかし結局は、また元の道に戻らざるを得ないのです。」

唯一の道とは「その道というのは、自分自身の意識を一番高いレベルまで引き上げる道です。それ

は、最も繊細なエネルギーをわがものにするためです。それは最も強力なエネルギーでもあります。それを自分が制御することを習得しなくてはならない。それによって人々に害をもたらさないようなエネルギーにしなくてはならない。」(身心変容技法研究 第6号 pp108-110)

アニシモフ氏が示してくれた世阿弥とスタニスラフスキーの共通項は芸術家を養成する過程の原理原則の類似であり、その哲学・倫理観の共通である。

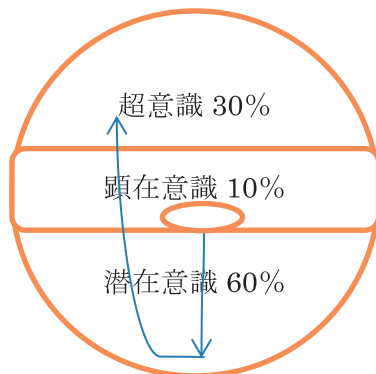
以下は筆者が作成した2020年7月の講義のノートである。

### アニシモフ氏のスタニスラフスキー・システム説明会 (2020. 7月16日・17日 Zoom：文責：木村)

世界中に「創造活動」を・・・システムの奇跡  
今回の2日間にわたるアニシモフ氏のスタニスラフスキー・システムのオンライン講義は、簡潔であって強烈な印象を参加者に与える素晴らしいものであった。このCOVID19の状況の中で(だからこそ)、可能となった講義であり、必要な出来事であった。開示されたメソッドの概要は以下である。

1日目：顕在意識 → 潜在意識 → 超意識

人間の意識



顕在意識には知性・理性が含まれる  
(ここではクリエイティブな活動はできない)  
潜在意識への扉を開く → 創造活動へ  
(潜在意識にどうはいるか)  
創造活動 → 直観的な創造活動(超意識)  
(自然な部分とつながって)

創造活動の法則

二つの大きなパート

1. 人間が自分として自己完成していくいろいろなトレーニング
2. 人間が何か表現したい、表現する、役づくり

三つの原理と九つの法則(さらにいろいろな法則がある)

超課題と行動

「目的」・「課題」 → 「超課題」

目的は外で憧れるもの、自分の中に取り込まれると「超課題」となる。「何のために」に答える。

出会う前に超課題をはっきりとさせる

(私がこれからやることから、何を得たいのか)

考えながらいろいろなエネルギーが出て来る

我々の世界はエネルギーの世界・・・質と力・・・覚醒させる、そのために「超課題」を立てる  
必ず「障害」がある → その障害を克服する = 「行動」・・・自信を持つ・確信を持つ  
(自分のしていることは真実である、と)

### 三つのエネルギー

知恵・意志・感情・・・日常では覚醒してない。生まれた時、子どもは開いている  
欲求を忍耐にするとエネルギーは眠った状態になってしまう。

日常生活・・・眠ってしまう。考えるエネルギーはさらに使われなくなる  
理論だけでは覚醒されない

### 三つの法則を踏まえて訓練していく

#### 1. 「自分に対する仕事」・・・自分を完成させていくため

##### 人間の5つの能力

- ① 自分の体を解放・自由にするテクニック
- ② 注意力・・・散漫→ 覚醒
- ③ イメージ力・・・現代社会では発達させにくい。情報という部分だけでイメージが湧いてこない
- ④ 「もし」「if」・・・スイッチが入る魔法
- ⑤ 真実を感じる・・・真理感情がないと潜在意識の領域には入っていけない

#### 2. 俳優の役づくり

##### 5つの重要な段階（各段階に5つ・・・25段階→役）

##### 3つの重要なメソッド

- ・行動分析のメソッド
- ・身体的行動のメソッド
- ・交流のメソッド

##### 5つの段階

- ① 分析
- ② 統合
- ③ 追体験
- ④ 具象化（形にする）
- ⑤ 役によって影響を与える

#### 3. 調律

人間の中にはエネルギーの絃があるとして、楽器のように調律する  
→ まったく違ったように芸術家になる・・・普通の人とは違う状態

調絃 → 共鳴の法則・磁石の法則・・・いろいろなものを引き寄せる→生活も変わる

例えば、「レンズ」

レンズの透明感と視力・・・何が見えて何が見えないか

その人にあったメガネ

レンズ（意識）の汚れ・・・見えなくなる

#### 4. 「木」と「園芸家」

自分という「木」をどう育てたいか、育てるか

より人間らしく、面白く、才能ある人間にする

#### 5. 世阿弥とスタニスラフスキー・・・9割以上一致する

Q—Aの中で

両者ともに「放射」・・・あるエネルギーの放射、真実のエネルギー

「花」に喩え、光を放射する高い目的を持っている・・・人間になぜ「芸術」があるのか

### 2日目

#### 1. 内的五感

つねに訓練しておくことが大切

内的聴覚

「お寺の鐘」・・・はっきり聴こえるか

「バイオリンの音」・・・鮮明に聴こえるか → 音楽家へ

内的視覚

「桜」

桜が咲いている匂い、微妙な香り → 画家へ

「自分の好きな人の顔」内的記憶がはっきりしている、その人の顔を憶えている

内的触覚

手のひらに「氷」の冷たさを感じられるか

内的味覚

「レモン」の味

内的五感 → 六番目の感覚（直観） → インスピレーション

#### 2. 創造活動

人間は自分自身では創造することはできない

知性・理性では何かを創り出すことはできない → ごまかし・本物の創造ではない

創造活動—潜在意識の領域が開かれていっていろいろなことに気づいていく

受け止める意識がなければただの言葉だけ

少しずつ意識が開かれて行く

## 3. 人間は、三つの世界を同時に生きている

(三つの世界は区切られている)

物質世界 肉体が過ごしている

魂の世界 気分や感情が存在する世界

精神世界 考えやイメージのある世界

## 4. 自然界の法則

この世にすべて生まれて来るのはまず、精神世界から理念（アイデア）から

アイデアが生まれる世界

魂の世界（感情・感覚のエネルギー）

形を伴ったイメージ

物質の世界（肉体を通してみえるように）（俳優が自分の役を具現化）

## 5. 真実がなければ潜在意識には入れない

まず、身体をつくってしまうのは間違いである

## 6. 芸術の二つの在り方

イミテーション

追体験

イミテーション（まねる）・・・日本は型の世界・繰り返し  
同じことを正確に繰り返す  
自然界に繰り返しは無い  
自然や宇宙は同じことの繰り返しだと壊れてしまう  
自然の法則は侵さない方が良い  
繰り返しのルーティーンから抜け出す

追体験芸術・・・・・・・・・・その時に新しく生まれてくる

Ex：「感情的」と「感情」

渋谷で友と偶然に再会・さわいで・あわただしく別れる

その時は感情的（エモーション）になっているだけ

後で落ち着いて意味を思う、その友と最初にあったのはいつか、など意味を思い出す

意味づけられた感情・感覚

エモーションは本物の感情を殺す

Ex：俳優のあるシーン → よく似た個人的な経験

いろいろな感情が生まれてくる

個人の記憶のフィルターがかかっている

日常生活の中で感じるいろいろな感覚が積みまわっている

何か余計なものがくっついている

クリエイティブな活動→ 意味を見出す → いいもの倫理的にも美的にも → 客に同情される  
 ところの芸術

Ex：自分のイメージとの自分の一体化

実演・テーブルの上の花瓶に入った一本の赤いバラの花

- ① よく観察する
- ② 無くす
- ③ 自分の内的な視覚で再現
- ④ 自分に近づける
- ⑤ 自分から近づく
- ⑥ 一体化する

自分のイメージとの交流・・・内的感覚による真実感覚がでてくる  
 自分のつくったイメージ、自分が真実に思えるイメージ  
 能力として訓練すれば発達する

## 7. 才能

「才能」とはある独特の能力、訓練して発達せねば  
 チエホフの台本「ワーニャ叔父さん」

ソーニャとエレーナ

「才能とは・・・」

「大胆、自由な考え方、幅広い考え方」、木を植えても千年先にどうなるか見える」未来の人の幸  
 せが見える

## 8. 内적으로おこる体験を訓練する

知恵・意志・感情のエネルギー（訓練すればできる）

考える力、イメージする力、志す力、感じる力

意志の訓練・・・自由でどこまでも夢中になれる課題

成し遂げたい欲求が生まれる → 意志が生まれてくる

知恵の訓練・・・発想力 → 意味を見出す・セリフ

感情の力・・・いろいろな体験

具象化する・・・自分自身でいながら他人になる

設定の中にいる自分

俳優が自分自身を失うと死んだようになる



俳優と役との融合・・・ふだんとは違う行動を行う

「役」とは何か・・・セリフではない

俳優が自分の中で内的視覚でみえた映像（コマ）をつなぎ合わせた映画フィルムのようになる  
役⇔行動

まとめ：「私がつくったのではない。私の中にいるあの父なる存在がつくってくれている」

今回は重要なことだけ、憶えて欲しい。

- ・アーティストの仕事：全存在を道具にしなければならない。楽器よりも複雑な身体を調律する
- ・自分自身の道具になる、インスピレーションの得られる状態になる、
- ・本物の創造活動はすべて直観でなければならない。

頑張るはいけない、子供のように天使のように、神の道具となる。

「私」がやらなくていいんだ。とわかってきた

潜在意識が超意識とつながって、すべてつくってくれる

Q

アニシモフさんは、生徒や俳優をどのような気持ちで見守っているか

A

愛を持たなければ何もできない。

いつも「心を開く」、自然に動き出す

心が閉じていると冷たくなる

「その人のせいじゃない」

ロシアの古代宗教にこのような言葉がある

「頭を心に降ろす」、「笑顔を持つように」

宇宙の三つの法則（共鳴・適合・尺度）

できるだけ与える、与えればその分だけ受け取る。

その人からでなく別なところから返ってくる、

与えすぎてはいけない

光を送る、ロウソクは自分の手元に

---

以上の筆者が参加したアニシモフ氏の講義の中で、「世阿弥とスタニスラフスキーの思想は9割以上一致する」と述べていることに注目したい。これは先に言及した「身心変容技法研究」第6号に掲載された2016年12月のシンポジウムの中でも述べられている事柄である。参加者とのQ—Aの中でも「両者ともに「放射」・・・あるエネルギーの放射、真実のエネルギー」という舞台上の人物の演じる役割ではなく、その人の存在そのものの放つエネルギーについて述べている。世阿弥はそれを「花」に喩えたのだと。舞台上の演者は「光を放射する高い目的」を持っている。そしてこれが人間になぜ「芸術」があるのかの理由につながる。観る者、そこに触れる者のところを浄化し、活性化し覚醒さ

せるエネルギーである。これは能楽に限らず、身体技法で自己を研磨しているものに発生するエネルギーとも言えるのではないだろうか、アニシモフ氏は「真実こそが病を治す」というチエホフの言葉を何度となく、伝える。チエホフはロシアの代表的な劇作家であるが、医者であった彼が、戯曲を書くことになったのは、文学作品は一人の医者よりも、より多くの患者を癒すことができるからであると述べている。能楽も演劇行為であり、物語を演じる俳優（この場合はシテ・ワキなど）によって謡による語りがあり、観客には身体表現だけでなくナラティブによる浄化を引き起こす。スタニスラフスキー・システムと能楽における一般的な差異を語るならば、能楽における「型」・・・「舞」・「謡」・「楽」・「リズム」というものは、このシステムには固定的にあるわけではない（実際の舞台には見事な音響・音楽・語り・歌も現代日本語のセリフも入るが「型」として固定されてはいないと思われるが、（これについてはアニシモフ氏の講義の発言には「型」も出て来る。しかし、能楽でいう「型」とは異なるものと判断した）。今回の講演ではアニシモフ氏は残りの一割が何かは語らなかった。この講座はあくまでも劇団員募集のための一般向けの講義であり、初歩的な概要の部分であることをお断りしておく。その後7月30日・31日にも講義の続編があったが、その内容は今回の論文では扱っていない。本研究ではスタニスラフスキー・システムの理解ではなく、世阿弥との接点に着目し話題としている。本来は団員となって入門し実践を交えての俳優修業過程の体験あってこそその深い議論である。しかし、今回の講義でのアニシモフ氏の言葉のひとつひとつは、マグネティックな力を持ち透徹した信念と態度は参加者を魅了し、心をひきつけた。実際に筆者も参加したが自分の内面に起こった変化を実感した。この指導の力は一貫しているものと確信する。

## ② 能という「人間劇」・・・こころの浄化劇

世阿弥によって確立されたとされる「複式夢幻能」の演劇構造は、諸国一見の僧侶（ワキ）・物語の契機となる登場人物（前シテ）・真実を吐露し消えて行く異界の存在（後シテ）という構造がある。鎌田東二氏によれば、世阿弥をはじめとする能の作者たちが能の世界の「花」や「幽玄」を情緒豊かに伝えて行くために手本としたのは王朝文化であり、平清盛の生涯と平家一門の盛衰、源平の合戦を謡い切った「平家物語であろう」と述べている。（『観世』2020. 4 p32）さらに「複式夢幻能を中心とした多くの能作品には、ストーリー展開の芯とも主人公ともなるシテと、物語を引き出し、語り合い、鎮魂供養し成仏させるインヴォケーター（呼び出し人）としての「諸国一見の僧」が必要となる。そのワキとなる諸国一見の僧のモデルを西行（1118～1190）と見る事ができる。諸国一見の僧は、何よりも時代の混乱と闘争と苦悩の具体相を経験し見届けている人物でなければならない。同時に、強力な鎮魂供養力ないし霊験力を持つ修行僧でなければならない。院政期から源平の合戦が収束する頃に、王朝文化の滅びを見届け、諸国一見の僧のように諸国をへめぐり、権力の栄枯盛衰の相を見て取った聖（ひじり）こそ、北面の武士から出家し、崇徳院とも親しく、平氏とも源氏とも関わりを持ち、二度も奥州までも旅した西行その人にほかならないからだ。」そして西行は和歌即陀羅尼説を提唱し、歌の力を知る（持つ）僧侶であったと述べている。（『観世』2020. 4 p33）すなわち能の演劇構造は、西行をプロトタイプとする歌の力を持つ僧侶をカウンセラーとして、主人公（シテ）の悲哀・苦悩を聴き、癒す治療者の構造でありグリーンケアあるいは魂の浄化（ないし鎮魂）の劇芸術であると考えられる。鎌田東二氏はさらに、太田久紀氏が「能と唯識」（『書齋の窓』第231－233号 有斐閣1983）で述べるようなワキとシテの関係を紹介している。「ワキはシテの目撃者であり、かつ傾聴者、かつ供養者である・・・（略）・・・『ケア提供者としてのワキ』と『ケア対象者としてのシテ』という二分して捉えるのではなく、それ自体を一人の人間の心の内で展開する対話的物語として捉えるという視点」の重要性である。「太田は、ワキを『醒めた自己＝覚醒し自己を客観視できる自己』、シテを『醒めざる自己＝深層の本音の自己』として、いわばマインドフルネスする一つらな

りの心の運動として能（＝申楽）という『人間劇』を捉える視点を提供した。（『観世』2019.10月号 pp37-38）

ワキとシテの捉え方は他にもあるかもしれない。共通するのは語り手や聞き手のある演劇構造を通して心の浄化を図っていることであり、観客は観ることで両者に同一化し追体験し、浄化が起こる。ここには演劇構造の違いこそあれ、「真実だけが病を癒し、治療することができる」とレオニード・アニシモフ氏が語り「傷ついた現代人の心を深く癒し、魂の糧となる本物の演劇」を生み出すことを目標に、極めて繊細で質の高い作品を発表している東京ノーヴィ・レパトリーシアターの姿勢とも同じ意図がある。

身体技法的には、能楽は舞と曲の型とリズムをもって語り・演じられるので、ここは一般的な現代演劇とは異なる古典の姿である。どの舞台にも演者の舞・曲の他に、笛・大鼓・小鼓と囃子方の謡がリズムカルに入るが、そこにも細やかな修練のための教本がある。例えば「風曲集」における「音曲習道のこと、およそ五音・四声より、呂・律の達声に相応たるべき位に至る稽古」については、世阿弥は「一調・二機（気）・三声」の声のタイミングと音楽的声の出し方の「横（おう）」と「豎（しゅう）」について呂律に対応し、「横は呂、豎は律、笛の調子を聴き取り、それで謡おうと構えた「気」は豎、それを声に出してうたったところが横。『横にうたって豎にうたい切れ』との教示がある。

最初の謡だし・・・豎のはず、謡の声の流れ・・・豎 → 横 → 豎に納まる

横・・・出る息のあつかい

豎・・・入る息の彩どり

この出る息と入る息の使い分けによって、あるいは声をあやつりあるいは曲を美しくする

「風曲集」『世阿弥能楽論集』（編訳：小西甚一：pp258-260）

観世流能楽師の河村博重氏は、素人にもわかるように、以下のように実演と事例を交えて説明して下さった（世阿弥研究会記録（2019.12.24@河村能舞台18:00～20:00）

「高砂」（兵庫県高砂市から大阪の住吉へ船を出す、住吉大社は和歌の神様 海の泡のリズム）

5・7・5

たかさごや | このうらぶねに | ほをあげて |

8拍×2＝16拍をうめる

ガケノウエノポニョ ではなく セントチヒロノカミカクシ

上の句 ゆったり 大鼓、男性的

下の句 はやい 小鼓 女性的

笛 心象風景

太鼓 時刻を刻む

夜やってきて朝帰る

タイミングや呼吸の繊細な技法を持つ能楽独特の謡と楽のリズムを背景にシテの演技もより美しく「花」を開くのではないか。アニシモフ氏の言葉を借りれば、エネルギーを発動する。観客を浄化し覚醒するエネルギー、すなわち「花」である。

## ③ 花の哲学

「風姿花伝第一年来稽古条々 上」の中で、世阿弥は稽古の在り方を人生の発達・成熟段階に応じて行うべきであると述べている。以下、年齢にふさわしい稽古の在り方とめざすべき「真の花」について現代語訳からまとめてみた。(小西甚一編訳「世阿弥能楽論集」2004 pp30-39)

## 7歳：練習の初め。「おほかた七歳をもて初めとす。」

その子どもが偶然にやり出すことのなかに、きつと、どこか得意な行き方があるものだ。それは舞や動作のなか、あるいは謡、あるいは烈しい演じかたなんかでもよいから、何でも何げなしに子どもがやり出すおもむきがあれば、それを干渉せず、思いどおりにやらせるがよい。そんなに善いだの悪いだのと、とやかく教えるのはいけない。あまりやかましく文句をいうと子どもは意気込みがくじけて、能にいや気がさしてしまう。・・・略・・・手の込んだ劇的演技などは、たとえその子どもができるにしても、教えてはいけない。また、晴れの舞台なんかの初番目などを演じさせてはいけない。三番目か四番目のちょうど適当と思われるような時期に、得意な芸を演じさせるのがよい。

## 12・3歳：「はや、やうやう声も調子にかかり、能も心付く頃」

もう、だんだん声も音階に合うようになり、能についても理解をもつようになるから、順次に能をいろいろ教えてもよい。第一に愛らしい児姿(ちごすがた)だから、何をやらせても優美である。声も耳につく時期である。この両様のつよみがあるから、悪いところは隠れ、善い点はいっそう引き立って見える。・・・中略・・・しかし、こうした芸の花は、真とはいえない。単に年齢による花にすぎない。で、この歳ごろの練習は、あらゆる点で容易なのである。したがって、それで子どもの生涯の上達程度を推定することはできないものである。この時期の練習においては、その子どもの演じやすいところを見せ場としてやらせ、技(わざ)を注意深く育てなければならぬ。動作なども確実にしっかりと、謡なども文句にはっきりと当たり、舞も型をきちんと守って、念入りに練習すべきである。

17・8歳：「あまりに大事にて、稽古多からず。まづ、声変わりぬれば、第一の花失せたり。」

あまりに重要なので、練習も多くはやれない。まず、変声期であるから、いちばんの花は消えている。また体格もひよろ高くなるから、愛らしい様子はなくなり、以前の、声も美しく、派手に演じやすかったところに比べて、行き方が全然かわってしまうので、当人は意気消沈する。あまつさえ、観客の方でも滑稽に感じるらしい様子がみえてくると、恥かしさもあり、そのほか何やかやで、このあたりで挫けてしまうものだ。

この時期の練習としては、ただもう、たとえ人から指をさして笑われても、そんなことは頓着せず、内では、自分の声が出る限度の調子で、宵・暁の練習をはげみ、心中には大願をおこし、ものになるかならぬかの瀬戸ぎわは今なのだともめざめて、これぞわが生涯のしごとと、どこまでも能にかじりつくよりほか無いのである。・・・中略・・・作曲された音階にあまりこだわって、出ない声を無理に出したりなどすると、姿勢に悪い癖がつくものであるし、また声も年をとってからだめになるやりかたである。

## 24・5歳「この頃、一期の定まる始めなり。さるほどに稽古の境なり。」

一生の芸の上達程度が決まる最初の時期である。したがって、研修における重大な時期である。声もすっかりとりもどし、体格も一人まえに落ち着くころである。こんなぐあい、この道における二つの取り柄、すなわち声と姿とは、この時期に出来あがるのである。そしていかにも若ざかりらしい好演の生まれる時である。こうした次第で外部から見ても「さあ、俊秀が現れた」と世人も注目する。また、元来そうとう名人である役者を相手に競演しても、若さによる一時的な花の珍しさで、その時は勝つこともある。そうなると、世人もりっぱな役者だと思い感服し、青年自信もおれは俊秀だと思いこむ。しかし、これは、かえりすがえすも当人にとって非常な害をなすものである。こうした花も、真の花ではなく、ただ年齢の若さと、見る人が一時的に珍しく感ずるおもしろさにすぎない。正しい批判のできる人は、これが一時の花だと見ぬくであろう。

この時期の花なんかは、初心と称すべき段階であるのに、当人はもう芸道の最高位をきわめたかのように考え、はやくも申樂の本道をふみはずした自分勝手にしたり大成した名人のような演技かたをしたりするのは、何ともいやはやである。たとえ世人からほめられ、また名人などに勝つことがあっても、これは珍しさによる一時的な花だと認識して、ますます劇的所作なども本格的に練磨し、上手な人にも細かに指導を仰いで、あくまでも研修に専心しなければならぬ。・・・中略・・・初心というのは、この時期のことなのだ。ひとつよく頭をひねって考えてほしい。自分の芸位の程度を正確にわきまえているならば、その程度の花は一生なくなるものではない。自分の本当の芸位よりもえらいように誤認していると、もとから有った花までも消えてしまうのである。よくよく理解しなえなければならない。

## 34・5歳：「この頃の能、盛りの極めなり」「真（まこと）の花を究めぬ為手」「上がるは三十四五までの頃、下るは四十以来なり」「行く先の手立てをも覚る時分なり」

このころの能は、生涯のなかでも全盛期の頂点である。こうした時期に、この伝書に説く事柄をよくこなして、練達の域に達すれば、きっと世間に名人として認められ、地位も確立するであろう。もしこの時期に、世間の受けも大したものではなく、役者としての地位も思うほどではなければ、たとえどんなに腕がよくても、まだ真の花を把握していない役者なのだとは認識すべきである。もし真の花を把握していなければ、四十過ぎてから能は下るにちがいない。これこそ、後になってわかる花の存在証明というべきだ。・・・中略・・・この時期は、これまで習得してきた芸を完全に我がものとし、また、これから後の行き方をもつかむ時である。この自分に奥儀を把握しなければ、これ以後に世間から名人と認められることは、とうてい不可能であろう。

44・5歳：「能の手立て、おほかた変わるべし。たとひ天下に許され、能に得法したりとも、それにつけても、よき脇の為手を持つべし。」「能は下らねども、力なくやうやう年闌け行けば、身の花も、他目（よそめ）の花も、失するなり」

・・・略・・・たとえ世間から名人と認められ、芸の神髓をきわめていても、それにつけても、良い助演者を得なくてはいけない。芸は退歩していなくても、だんだん年寄ってゆかざるをえないが、それにつれて自然と、生理的な美しさも、観客への花も、消えてゆくのである。

まず、とびぬけた美男子ならいざ知らず、そうとうな男まへの役者でも、面なしの能は、年配になっては、見られたものではない。それで、この面なしの能という方面はひとつ失われるのである。

・・・あまり、細かい劇的所作はやらないようにすべきである・だいたい、自分にふさわしい種類の能を、あまり苦勞せず、安らかに演じ、助演者に花を持たせて、自分はその付き合いのように控えめ控えめに演ずるがよい。たとえ適当な助演者が無くても、そんな場合、細かに身体を使う能は、いよいよやるべきでない。何といたっても観客の目につく美しさなどは、無くなっているのだ。もしこの時期までも消えない花があるならば、それこそ真の花であろう。五十ちかくの年までも消えない花をもっているような役者ならば、それはきっと、四十以前に世間的地位を得ているにちがいない。たとえ世間から名人と認められた役者でも、そのような名手なら、人いちばい我が身をよく知っているはずだから、なおさらのこと、よい助言者を選んで演じ、あまり細かく身体をはたらかす演じかたでポロを出すような能はやらないはずである。このように自分の身を知るといふ心がけこそ、奥儀に達した人の心といふべきであろう。

50歳以後：「おほかた、せぬならでは手立てあるまじ」「まことに得たらん能者ならば、物数は皆々失せて、善悪見所は少なしとも、花は残るべし。」「物数をばや初心に譲りて、安き所を少な少々と色へてせしかども、花はいや増しに見えしなり。」「まことに得たりし花なるが故に、能は枝葉も少なく、老木になるまで花は散らで残りしなり。これ、眼のあたり老骨に残りし花の証拠なり。」

このころからは、だいたい「わぎをしない」という方針をとるよりほか手段もないようである。・・・中略・・・真に奥儀に達した名人ならば、これまで観客をひきつけてきた曲はみな演じなくなり、善かれ悪しかれ見どころは少なくなってしまうと、花だけは残るものである。

私の父は、五十二歳の五月十九日に亡くなったが、・・・中略・・・そのころは観客に受けるような能はもうすべて若手にゆずり、自身は、らかな曲を控え控えめにとあしらって演じたのだが、そのみごとさは、いちだんと格別なものであった。これは、真に把握しきった花であったから、能は枝葉のようなわぎの多様さが減り、老木のような齢になるまでも、花は散らないで残ったのである。これは老の身に花が残った現実の証拠である。

年来稽古 終わり

以上、

「風姿花伝年来稽古条々」にみる「花」を概観したが、「いちばんの花」「年齢による花」「一時の花」「もともとあった花」「観客への花」「消えない花」「散らない花」「老いの身に花の残る証拠」など、さまざまな形容が年齢にそって登場する。すべては「真の花」をめざすものであるが、人間的加齢とともに「もともとある花」は変容し、身心が成長・変化するのにあわせて花も変化し、40歳あたりをピークに下降する、しかし、「真の花」ならば散らずに残るのだという。

「遊楽習道風見」には、一生の間の芸の研修の序・破・急を説明する際に、「苗」の比喻を使っている。苗をどう育てるのか、苗の時期→秀の時期→実の時期について「さて早苗がしっかりしてきてから、田に植えることになり、だんだん根株が張ってくる時分に、雑草を取り除き、水を入れ、雨が降るのを待つというぐあいにして、次第に稲葉がのびるころは、すなわち成長期である。また稔る

というのは、もう色づいて、これまでは必要とした雨水も、今は欲しがらず、日光を待望し、日ざしにあて、世話をするのは、よく実が入るようにさせるためである」(同上：pp272-273) 成長する稲が雨や風の被害で腐ってしまわないように、どうすれば良いか。ここに仏の教えの「法を得ることは易く、法を守ることは難し」を引用し、私欲のために意識しないところに欠点の出て来ることを警告している。

次に花について、芸風・芸位の表現からみてみよう。

「五位」(同上：pp279-283) では、芸能の演じかたにおける**妙・感・意・見・声**の五種類の境地が述べられている。

1. **妙風**：妙とは有無を離れて、有無に互る。無の体、見風に顕はる。しかれば、褒美の及ぶべき所ならず。

天台宗の妙楽大師の注釈に「言語では説明のしようがなく、思索討議しても把握できず、心のはたらきが否定されきったところ、これがすなわち妙である」と言われている。

2. **感風**：感とは、慮からざる所に、心目を驚かすなり。感風に、即座・即心・即目あり。気を転ずる所。さらに離見の見感となる。

毛詩に「得失を正し、天地を動かし、鬼神を感じさせる」とあるのが、すなわち「感」である。

3. **意風**：意とは、内なす所の意風、外の顕はれ、至妙成り、感顕はれ、浅深諸体の風根となる。これ、面白き花種を見(あら)はすなり。

興種という「花」の種を花として外にあらわすことなのである。詩人玉屑に「意中の景があり、景中の意がある」と見える。

4. **見風**：見とは、すでに舞風に顕はれ、手の舞ひ足の踏む所、目前に芸能の証見を顕はすなり。

孟子に「水を観るのに方法がある。ぜひその立つ波を観るがよろしい」と見えている。

5. **声風**：声とは、たとひ見風少しく疎かになりとも、音感心耳に通じ、曲間の瑞風、衆人の感をなすなり。

毛詩に「心情が声にあらわれ、声が美しいあやをなすのを音と称する」とある。

以下にしめした「九位」(同上：pp287-295) では、芸位を大きく上・中・下の三段階に分け、さらにそれぞれを三段階に分け、演技の上達の目安としているが、修行の入り口は中三位の最下位からとしている。その下は荒すぎるので修行の対象ではないとも考えられる。芸位の名称には、上三位の最上級「妙花風」第二位の「寵深花風」第三位の「閑花風」に「花」がはいる。中三位の最上級「正花風」から「花」がはいる。最上級の「妙花風」には五位の最上級「妙」と「花」が合わせて入っている。ここが風姿花伝での「真(まこと)の花」とどのような関係であるか。

## 上三花

**妙花風** 「新羅の国では、真夜中に太陽が明らかに照らす。」

わが能楽の道において、名人の優美なる芸風は、感嘆しようにも感嘆しきれものではなく、どこが良いのか考えようとしても考えられない深い感銘があり、芸位にあてはめようもないような至上の芸であるが、このような演者の意識をも超えた芸こそ、妙花というべきものかと思う。

**寵深花風** 「雪が千山万岳を悉く真白に降り埋めているのに、その中にひとつだけ高峰が白くないのは、どうしたのであるか」

きわめて高いものは深いのである。高さには限りがあるが、深さというものは測り知れないからである。

**閑花風** 「白銀製の鏡の中に白雪を盛ってある。」

きよらかな色合い。まことに優美なありさま。

## 中三位

**正花風** 「霞明るくたなびき、夕陽は西に傾いて、見わたす限りの山は、みな紅の色に染まっている。」

すでに「花」を身につけた境地にひとあし踏み入れた所

**広精風** 「山にうかぶ雲と海を照らす月、あらゆる存在が明らかに、その真の心までを語りつくす。」

分かれ途の境。これから前に進むかそれとも後へ落ちるか。

**浅文風** 「道として説明できるような道は、永遠の道ではない。」

まだ深くない境地の時から文（あや）を顕す。九位修行への入口とする。

## 下三位

**強細風** 「重たい鉄鎚が動いて、宝剣が寒ざむとした光を放っている。」

強い動き。冷たい曲風。

**強鹿風** 「虎は、生後三日で、すでに牛を食う激しい気象がある。」

荒さ。

**鹿鉛風** 「ムササビの五能」

粗くて格外れ。

## II 変化点・分岐点：自己教育・自己制御：我見から離見へ、

風姿花伝にみる加齢による身体の成長・成熟・老化の相、それぞれに「花」がみられるが、めざすべきは「真の花」であり、それは老いても散らない花であり、中年期には「消えない花」である。そのためには、生涯の成長の各時期に決断を迫られる。「風姿花伝」の変声期や身心のアンバランス時期の若者が忍耐と大願でのりきる時期など、「九位」にみる中三位の中で起こる分岐点、先に進むか、



それとも落ちるか、の分かれ道での決意である。また青年期以降は、表面的な成功に捕われない真の自己をみつめる心が説かれている。本物の自分を育てるための厳しい自己観察であり、自己制御の方法を芸の習得の中で磨いてゆく。

時間軸での身体・身体操作の変化と心の内面の深化とその時々にあられる課題。ワザを習得する中で迷妄を脱していく人間の姿がそこにある。「世阿弥の花はエネルギー」というアニシモフ氏の観点を借りると、システムを起動させるための装置を自己の身心、芸位の変化をみながら自己調整する力である。芸位にあつての最高位である「妙」は、潜在意識から超意識の域へと己をたかめる俳優の境地である。アニシモフはもはや「自分ではなく」という表現を使っていた。そこには宇宙意識ともいえる大きなエネルギーが働く。見る人をひきつけ影響を与えるほどのエネルギーである。人間劇の中で俳優はこのエネルギーで言葉と舞とともに見る者を癒す。これは両修行のめざす共通点である。アニシモフの言葉では浄化（カタルシス）は起こるのだと。

世阿弥はその境地へ至るための修行を芸道に盛り込み、今日まで残る能楽という古典芸能の奥儀、身心変容のワザの境地へ至る道を文章で残した。世阿弥の教養の深さ、人間観察の精緻、そして植物に喩えるいのちの思想、その説得性と謙虚さは、普遍的な自己教育の道として世界の財産である。そのベースに我が国の神道・仏教の思想があつたことは見逃せない。古代中国思想からの大きな影響も当然見逃せない。本研究ではその思想的基盤までは追求できていないが、後への課題としたい。

### Ⅲ 境地へ至る変化の思想：真の自己・真のエネルギー・自己放棄

例えば「十牛図」にみる段階を追った身心の変化はやはり、その半ばで空の体験をする。牛を見つけ格闘し、手なづけ、家に帰った若者は、牛を忘れ、己を忘れ、すべては「空」の状態になり、自然と（宇宙）と一体になりエネルギーを得て里に出かけ、豊かな成熟した身心で他者（若者）に影響する。これは芸道者の隠れたひとつのステップでもある。あらゆる本物になる道にはこのプロセスが必要なのではないか。己を捨てる。すべてを捨てる（そして座る、自然・宇宙との一体化）。ここを経て自分のめざすべき何か（真の花）が得られる。

世阿弥自身も禅の修行をしていた影響がここに見られる。世阿弥・能楽研究者の松岡心平氏によれば、「世阿弥自身が座禅をして、かなり禅の修行をしていると思います。五〇歳代での禅の師匠の岐陽方秀という東福寺（臨済宗）のお坊さんに話を聞くというだけではなくて実際に座禅をしているでしょうし、六〇歳を機に、つまり、彼の禅体験が、どういうふうに彼の演劇と絡まっていくのかという問題は、とても興味深いし、私自身、そんなに単純に片付けられないというか、まだ課題として残している問題です。」（身心変容技法研究 第6号 pp114・115）

対して、スタニスラフスキーはヨーガ修行を心得ていた。鎌田東二氏はセルゲイ・チェルカフスキーの近著『スタニスラフスキーとヨーガ』（堀江新二訳、未来社、二〇一五年）を参考としながら、スタニスラフスキーが俳優指導に「プラーナ」などのヨーガの言葉を使用していたことを指摘している。

「この『プラーナ』という考え方こそ、スタニスラフスキーがヨーガから取り入れてきた一番重要な概念です。『プラーナ』は、『風、呼吸、息、生命』などを意味するサンスクリット語で、人間生命の本質、霊、心を表わしているとチェルカフスキーは述べています。・・・中略・・・ところが、ソビエト革命後、こういうヨーガや『プラーナ』などは古くさい、迷信じみた、神秘的なブルジョワ観念論だと徹底批判されていきます。そこで、『プラーナ』を『エネルギー』という、より唯物科学的な用語に切り替えていったわけです。そして、スタニスラフスキーは、「生命のエネルギー（プラーナ）の光線は、ヨーガによると、意識的に統制できるもので、まさにこのプラーナの〈放射〉こそ、スタニスラフスキーにとって、相手役との、自分との、そして観客との真の交流を保証する手段になったのである。」（身心変容技法研究 第6号 p130）

世阿弥にとっての禅、スタニスラフスキーにとってのヨーガの影響は大きい、いずれも自己の身心制御の方法論であり人間の修行の道程であるが、俳優（表現者、演劇人、舞台人）の育成の前提におかれるものであり、この二つは隠れたメソッドとして重要である。

芸道におけるパラドクシカルな自己放棄の思想は、東洋だけのものではない。たとえばクラゲスの「マリオネット演劇について」では、自意識が演技の邪魔になることを語っている。神かマリオネットになること、人間はその間を揺れ動くだけだと述べている。これはゲルハルト・ツァハリアスの「バレエ」に出て来る挿入の話題であるが、バレエのアンドゥオール（外転）は自己犠牲（あるいは自己放棄）の形であると言われてる。バレリーナ本人が人間的にたいした境地にいらなくても技法自体の精神性は高いのではないかと思う。少なくとも舞台上では意味深く真実を語れる道具となり、その技法を習得しようとする事が本人にもプラスに働いていると思える。アンドゥオール・アプロン・エレヴァシオンの3原則を守ればどの人の動きもバレエらしく見えるが、演技の深み、美学には、やはり演技者の人間性（精神性）が美として流れてくるのが問われてくる。実演芸術家は花となりエネルギーを放射し、他者を浄化し覚醒させるほどの力を備え、妙なるエネルギーで世界を浄め癒すことが使命であろう。世阿弥が能の目的を「天下の御祈祷」であるという由縁でもあろう。

#### IV 武道家の身体：自分の身体への敬意と好奇心・身体全域で能力を活性化する

2012年1月に身心変容技法研究会のシンポジウムで「身心変容技法としての武道と芸道一合気道と能を中心に」と題した発表なかで内田樹氏は、20世紀初頭のフランスのランティエ達のいただいた危機感について述べた。「そういう個人的でパトロネージュで、けっこう近代の芸術的な運動や学術的な運動は支援されて来たと思うんです。でもそのためにはイノベティブなものに対する感度のよさが不可欠だった。それを担保にしてきた集団が1910年代をさかいに消滅した。その代わり、非常に分かりやすい指標、さっき言ったお金とか軍事力とか、実際に数値的に計量できる、外見的に誰でも認識できる、そういった種類の価値によって万人が整然と格付けされていった。ランキングのなかのどのポジションに自分がいるのか、その相対的な優秀をみんなと競争する。そういう非常にわかりやすいかたちで社会的流動性が構造化された。もう目利きや鑑定眼なんか要らない。『あんた、いくら稼いでますか？』だけで人間の価値が判定できるんだから、センサーや洗練された感受性なんか要らない。それが、この百年間の危機の実相ではなかったか。そんな気がするんです。・・・中略・・・この百年間の「危機的フレームワーク」をそのまま、括弧に入れて、脇へ寄せて、百年前から今にいきなり繋いでしまうことはできないか。ふとそんなことを思っているんです。」

武道家でもある内田氏は、武道が向かう先は「内宇宙」であると述べている。「身体の内側に向かって自分を開いてゆく。考えてみたら当たり前のことですね。身体そのものが自然なんですから。」「身体というのは自然物なんです。」「この自然物である身体を勘違いして、私という自我とか主体とか、個人とか、そういうものの総体に服しているところのメカニカルなもの、道具のようなものというふうに把握している。頭の前からつま先まで、全部、これは私の所有物である、と。脳とか心とか、そういうものを中枢に想定して、その命令に服しているところの物質だと思っている。」自分の身体を自分の意識に服従していると思っていることには、自分の身体に対する敬意も好奇心もないと。自分の理解の及ばない整然たる秩序の現れとして自分の身体をみると、人間は自分自身の身体という内部に向けて自分の限界を開いていけるのではないかと。よくわからない自分の身体に仮説をもって身体を動かしてみる中で、少しずつ自分自身の身体についての包括的でシンプルな仮説を作り出していく。これまでとは違う身体の使い方を発見しつないでゆく中で、身体運用の法則が発見されてゆく。そうやって薄皮をめくるように自分の身体機能がわかっていって、多様化して行って、より複雑な身体運用ができるようになり、そうやって発見されたパターンに法則性が見えてきて、さらによく分か

らないメカニズムが潜んでいるような気がしてくる。「もっともっと見事な、想像を絶するような摂理によって、人間の身体というのは構築されているという確信がどんどん深まっていく。確信が深まるにつれて、自分の身体に対する敬意と好奇心が、どんどん深まっていく。」「ヨーロッパ的なシステム論でいうと宇宙の中心に存在するとされている、主体とか自我とか、コギトとかいうものがある。そこに権力を集中させたり、中枢的な統御をさせない。身体全域で能力を活性化することを通じて、逆に思考能力を活性化してゆく。脳もちろん身体の一部ですから、身体が活性化すると、脳の機能も活性化する。」

以上、武道家の身体について、合気道七段、杖道三段、居合道三段の段位の持ち主でフランス文学者の内田樹氏の言であるが、自分の身体其自然性に敬意をもって働きかけ、想像を絶する秩序にまで至ることができるのは、達人のみかもしれないが、そういう体験は、合気道をしたことのない者にも想像することはできる。まず仮説をもって臨む稽古の姿がそこにある。これは段位という階段を登っていくが、世阿弥の示す芸位とも共通する身体へのはたらきかけがある。自分のものではない身体、自然界の身体を感じるところに、「敬意」があるところが興味深い。自分の身体所有をはずす。自然界に返す。そしてあらたに関わる関係には、自己練磨の能の芸位の階梯と近いものがある。離見（我を離れて見る）である。大きな違いは、能が観客の感動や師匠によって花のエネルギーとして観てとるのに対して、武道はエネルギーは相手への身体的衝撃、ないし勝負で決定されるところであろうか。

世阿弥の「花」、スタニスラフスキー・システムの「エネルギー」、武道の「気」は自分の身体から離れ、身体其自然性と再統合し、道の到達点をめざす決意とともに試行錯誤・鍛錬などの謙虚な自己練磨に、その〈放射〉の秘密があるのかもしれない。

2019年秋から世界中をパンデミックに覆った新型コロナウイルスによって外なる自然は、人間に新生活様式を余儀なく迫って来た。しかし、内なる自然はどうであろうか、この内的世界はコロナウイルスでも侵すことのできない内的宇宙の無限の世界であろうと思う。

## V 歌の哲学・花の哲学

「歌と宗教 歌うことそして祈ること」、「世阿弥 身心変容技法の思想」の著者でもある宗教哲学者の鎌田東二氏からは以下のようなご教示をいただいた。

紀貫之の『古今和歌集』仮名序冒頭に、「やまとうたは、人の心を種として、万の言の葉とぞなれりける 世の中にある人、ことわざ繁きものなれば、心に思ふ事を、見るもの聞くものにつけて、言ひ出せるなり 花に鳴く鶯、水に住む蛙の声を聞けば、生きとし生けるもの、いづれか歌をよまざりける 力をも入れずして天地を動かし、目に見えぬ鬼神をもあはれと思はせ、男女のなかをもやはらげ、猛き武士の心をも慰むるは、歌なり」

という有名な一節があります。

その「花に鳴くウグイス」「水に住むカワズの声」が、まさに日本的大地的・自然エネルギーで、「ちはやぶる神」のはたらきで、地震や台風も火山噴火も典型的な自然エネルギーの炸裂で、その調和的定式化が「花鳥風月」だと思っています。その「花鳥風月」のプロトタイプを定式化したのが、『古今和歌集』仮名序の歌の哲学だと考えます。それを、世阿弥は受け継ぎ、『風姿花伝』『花鏡』『却来花』などで、「花の哲学」を展開しました。

『九位』の最上境地は「妙花風」です。この「妙花」こそが、世阿弥における絶頂エネルギーだったと言えるでしょう。」

## 謝辞

今回、本研究では、能における謡、歌の力に言及するまでには至っていない。まったく初歩的な研究に温かくご教示くださった鎌田東二先生にここから感謝いたします。鎌田東二先生と観世流能楽師である河村博重先生が共同開催している京都での世阿弥研究会に2012年から参加させていただき、いつの間にか9年目に入った。やっと世阿弥の深さ、能楽の面白さが少しわかるようになって来たところである。同時期から研究協力者として参加させていただいた身心変容技法研究会の7年間の記録は、いま読み返しても有意義で重要な問題提議ばかりである。当代第一線の知が結集された素晴らしいものである。この研究会への参加は私の人生を変えるほどの大きく深い体験であった。心より感謝申し上げます。今回、まだまだ論考にする段階ではなかったが、忘備録的に私見をまとめてみた。

## 引用・参考文献

- アニシモフ・レオニード「スタニスラフスキーの演劇法と身心変容技法」『世阿弥とスタニスラフスキー』国際シンポジウム「身心変容技法研究」第6号 2016 pp108-110
- 生田久美子・佐伯胖『『わざ』から知る』『認知科学叢書：14』東京大学出版会 1987
- 上田閑照「十牛図を歩む 真の自己への道」大法輪閣2002
- 内田樹「身心変容技法としての武道と芸道—合気道と能を中心に」『身心変容技法研究』第1号pp84-96
- 金子明友「わざの伝承」明和出版 2002
- 金子明友「身体知の形成 上・下」明和出版 2005
- 鎌田東二「神仏と能—神道と仏教から見た能の信仰世界（7）目前心後と離見の見～申楽と仏教（2）」『観世』2019.10月号
- 鎌田東二「神仏と能—神道と仏教から見た能の信仰世界（10）諸国一見の僧と西行～申楽と仏教（5）」『観世』2020.4月号
- 鎌田東二「歌と宗教 歌うことそして祈ること」ポプラ新書 2014
- 鎌田東二「世阿弥」身心変容技法の思想」青土社 2016
- 鎌田東二「世阿弥と修験道と山伏神楽の身心変容技法について 魔縁を鎮む」『身心変容技法研究』第6号 2016 pp126-131
- 小西甚一編訳「世阿弥能楽論集」たちばな出版 2004
- 西平直「世阿弥の稽古哲学」東京大学出版会2009
- 松岡心平「世阿弥の演劇法と身心変容技法について」『世阿弥とスタニスラフスキー』国際シンポジウム「身心変容技法研究」第6号 2016 pp114-118
- ゲルハルト・ツァハリアス 渡邊鴻訳「バレエ 形式と形象徴」美術選書1965