

平林 一成

『風姿花伝』「似せぬ位」における「変身」と「花」(一)

はじめに

本稿は世阿弥『風姿花伝』¹⁾の第七篇「別紙口伝」に収められた「似せぬ位」をめぐる試論である。

「似せぬ位」²⁾とは、直訳すれば「似せようとする意識がなくなる芸位」である。役者がある演技対象に成りきるとき、もはやそこには何かに似せているという意識すらなく、そのものとしてみずから振る舞っている——こうした理論を、「老人」の演技を例に挙げつつ説いた「似せぬ位」は、多くの演劇人や文芸人を引きつけてきた。

たとえば馬場あき子は、「似せぬ位」中の老人の演技について、「近代演劇の写実性をも、少しく超えた、深層心理への肉迫」³⁾あるいは「老いの真を顕現させてゆこうとするこの秘伝」⁴⁾と評している。中世の能の演技体系が如何に「老いの真を顕現」させていったか、という観点は、そのまま「近代演劇の写

実性」との比較ともなり、これまでも優れた論究が成されてきた。

しかしこの「似せぬ位」が、アニメーションの分野に至るまで深い影響を及ぼしていることについては、一般にはほとんど知られていない。一例を挙げれば、『マクロス』シリーズ等で知られる鬼才・河森正治は「似せぬ位」の内容を知悉し、みずからの作品にも積極的に応用している(拙稿「能とアニメーション」⁵⁾、及び、河森正治「アニメーションと世阿弥の「花」」⁶⁾参照)。このクリエイターの『風姿花伝』摂取のあり方は、実践的な創作の立場から世阿弥伝書を鋭く照射するものであり、研究者の側も先入観を取り払って「似せぬ位」に向き合う必要性を感じさせた。

すなわち本稿は、「似せぬ位」解釈の再考がひとまずの主旨となるが、最終的にはこれを踏まえつつ、演劇・映像文化にまで視野を拡張した『風姿花伝』享受史を提示したいと考えてい

る（河森の作品については後述するが、詳細に論ずるのは次稿以降の予定）。

そのために、まずは表題にも掲げた「変身」と「花」について、二十世紀を代表する演出家であるピーター・ブルックの言葉に耳を傾けることから始めたい。海外の突出した演出家の炯眼は、かえって日本の古典演劇の特性を正しく見抜いているからである。

一

二十世紀を代表する演出家の一人であるピーター・ブルックは、一九六八年、パリの世界演劇祭で上演するシェイクスピア『テンペスト』の演出プランを練っていた。

この『テンペスト』をめぐって様々な演劇的アプローチを試みようとしたとき、まず浮上したのは、「どうやって精霊、妖精、魔女といったものをちゃんと舞台にのせることができるか」という問題⁷であった。「この問題をクリアしなければ、どんな新しい『テンペスト』を上演しようと、最初から昔どおりのありきたりの表現で満ちあふれてしまう」⁸——このように危惧していたとき、ヨシ・オイダ（笈田ヨシ）⁹と名乗る日本人俳優に出会ったピーター・ブルックは、すぐさま『テンペスト』に登場する風の妖精・エアリエルを演ずるように命じた。

ヨシは基本的な英単語を二つ三つしか話せなかったから、当然テキストをどうこうするわけにはいかなかった。しかしながら、お化けだの妖術師だのは彼の日常茶飯事のことであり、能楽で受けた厳しい訓練のおかげで彼には超自然を表わす語彙¹⁰があった。彼が立ちあがるとき、動き始める前から、その身体には特別な輝きがあった。我々が普通考えるのとは全然違うところから出てくるエネルギーが、膝と腕を上押しあげ、まるで空を軽くたたくかのようだった。私たちの目の前には、今飛び立とうとする見知らぬ鳥がいた。忘れられなくなるようなりズミカルな叫び声をあげ、それからまるで巻き物に描かれたかのようにじっと動かずに止まった。ほかのどんなプロの俳優もそんなイメージを自然と生み出すことはできなかったが、私たちのだれもが、同じようにはつきりと、そのイメージを理解した。

（ピーター・ブルック回想録¹⁰）

ヨシ・オイダ（笈田ヨシ）は十二、三歳の頃から能楽に親しんでいたが、右の「鳥」の演技は特定の作品の所作（たとえば狂言（柿山伏）の鶯の真似や能（鷲）などに依拠したものではない）という¹¹。しかしここで着目したいのは、右の傍線部において的確に言い当てられているように、能楽が近代以降の演技の方

向性とは別種の、いふなれば、変身^レの演技体系をそなえており、ヨシ・オイダはこれを咄嗟に応用して「鳥」となったことである。

のちにピーター・ブルックは、雑誌『文学』（二〇〇三年七月号）のインタビューで、ヨーロッパの俳優が日常生活に見出される人物をモデルとした「自然主義的な演技」とは異なり、日本の能楽には「人間を演ずるのみならず、とりわけ神話上の人物、帝、妃、姫、魔女、霊、悪霊を演じる伝統」があると述べ、先のヨシ・オイダの「鳥」は、「能の鍛錬とシェイクスピアという西洋のテクストを用いて新しい形式を作り出したということなのです」と振り返っている。

確かに能楽に限らず歌舞伎も含めて、古典芸能は型や装束によつてあらゆるものに、変身^レするが、この演技体系について演劇評論家・渡辺保は次のように言及している。

…洋の東西を問わず古典劇の俳優は、日常的な個人をこえて（ということはむしろ俳優個人の自然の性別もこえて）動物の精はもとより、神にも鬼にも悪魔にも、あらゆるものに変身する可能性をもつものだという事です。

これは、等身大の人間にしか扮さない現代劇の俳優には考えられないことです。

そんなことがなぜ可能なのかといえ、そこには自分の

扮する役を抽象化し、記号化する方法論があるからです。

……（略）……

どちらにしても、古典劇の俳優は、その役の表面的な真似をするわけではありません。その役の本質を舞台に表現するのです。

（渡辺保『演劇入門―古典劇と現代劇―』¹⁷）

右の傍線部のように、古典劇の役者は演技対象の個別の外見や心理を観察・分析して真似るといふよりは、むしろ、その本質をこそ舞台に顕現させる——この本質への、変身^レは、本稿の主要なモチーフの一つであり、『風姿花伝』の「似せぬ位」の老人の演技にも関与してくる。

これに加えてもう一つ、前提として述べておくべきことがある。

それは、ヨシ・オイダの演技について説明する際、ピーター・ブルックがヨーロッパの俳優の「自然主義的な演技」（前掲）と能楽を対比させている点である。十九世紀後半から二十世紀初頭にかけてゾラ（一八四〇—一九〇二）やアントワーヌ（一八五八—一九四三）によつて推進されたこの自然主義演劇（「自然主義的な演技」）の発想は、徹底した反自然主義やアンチテアトルの試みを通じた今もなお、演技の実際面に関わる問題として扱われていることが窺われる。

特に、舞台の奥・上手・下手を囲う三方の壁は言うに及ばず、さらに舞台と観客席との間にも「第四の壁」が存在するとイメージし、観客とは無関係に現実の断片の再現に専心すべきとの自然主義の理念は、反省とともに解体するにせよ（いわゆる演劇の再演劇化）、あるいは新たな角度から再利用するにせよ、先掲の渡辺保の指摘のように「等身大の人間」に扮する現代劇においては、演技・演出の方向性を決定する際の重要な判断材料として機能しつづけていると思われる。¹⁸

この「第四の壁」の原型として位置づけられるのが、アントワーヌにも強い影響を与えたデイドロ（一七二一—一七八四）の『演劇論』である。参考までに関連箇所を掲出しておく。

戯曲は上演するために作られたものであるが、作者と俳優は見物を忘れなければならぬということ、あらゆる関心は登場人物に関係していなくてはならないということを考へついていたならば、われわれは詩法の中に、もし君がかくかくしたら見物をかくかく感動させるのであるう、というようなことをば、あのようにしばしば読むことはないであろう。

……（中略）……

だから諸君が脚本を作るにもせよ、演じるにもせよ、観客はいないものだと思って、それ以上のことを考えてはい

けない。舞台の端に諸君を平土間から分つ大きな壁がある
と考えたまえ。幕が上らなかつたかの如く演じたまえ。¹⁹

（デイドロ『演劇論』）

右の傍線部について、今尾哲也は「デイドロがきずいた〈第四の壁〉を、さらに分厚く塗りかためたのは自然主義小劇場運動である」と総括した上で、これが「過去における演劇のコンヴェンションの、根底からの破壊を意味」し、かつ、「真に演劇的な生きた創造を否定すること」に繋がっていったという。なぜならば、「舞台と客席との積極的な合一による創造こそが、演劇の使命」だからである（以上、今尾哲也『変身思想』）。

他方、こうした人生の断片の忠実な再現とは抜本的に異なるものとして、日本中世の芸能史に横たわっているのは、観客と演者との関係性における世阿弥の「花」である。

『風姿花伝』第七篇「別紙口伝」より、第一条「花を知る事」を現代語訳とともに抄出しておく。

そもそも、花といふに、万木千草において、四季折節に咲くものなれば、その時を得てめづらしきゆゑに、もてあそぶなり。申樂も、人の心にめづらしきと知る所、すなはち面白き心なり。花と、面白きと、めづらしきと、これ三つは同じ心なり。

……(中略)……

ただ、花は、見る人の心にめづらしき花なり。……(略)……されば、花とて別にはなきものなり。物数を尽くして、工夫を得て、めづらしき感を心得るが花なり。……

いつたい、花と言った場合、あらゆる草木において、四季の時々で咲くものであるから、ちょうどその季節にあたって新鮮な感動を呼ぶので、賞翫するのである。申樂の場合でも、観客が心の中で新鮮な魅力を感じることも、そのまま面白いということなのである。「花」と「面白さ」と「めづらしさ」と、この三つは同じことなのである。

……(中略)……

ただただ、花というのは、観客にとって新鮮なのが花なのである。……(略)……であるから、花といっても何か特別なことがあるわけではないのである。すべての演目を演じ切り、あらゆる演出を工夫し尽くして、能のめづらしさの何たるかを感得するというのが、能の花なのである。

(竹本幹夫『風姿花伝・三道』²⁴)

花ハナ(劇的魅力)とは、観客にとつての「面白さ」であり「めづらしさ」である。この「めづらしさ」によって観客を引きつけ、興味関心を持続させることが芸の真髄であり、その

花ハナの工夫は『風姿花伝』においては、各年代の稽古法、役に扮する際の留意点、作劇法、舞台における工夫等、あらゆる次元に及ぶ。

すなわち世阿弥の花ハナの理論は、「舞台と客席との積極的な合一による創造」(先掲)を自明の前提として構築され、その上で変身カクシを求めるのである。「第四の壁」によって観客の視線を一切考慮せずに役を生きる25のではなく、役の本質に変身カクシしつつ花ハナを咲かせる——このように自然主義的な発想からは決して導かれない理論体系が世阿弥『風姿花伝』であり、それゆえにこそ現代の演劇・映像文化に大きなインパクトを与え続けているのだろう。

以上、本稿の主要なモチーフとなる変身カクシと花ハナについて触れた。

次節ではこれに基づいて『風姿花伝』の「似せぬ位」を概観しつつ、解釈上の諸問題を提示していきたい。

二

舞台上の役者が演技対象に変身カクシすること。

そしてこの変身カクシに、観客が身を乗り出すような花ハナ(劇的魅力)が咲くこと。

これら変身カクシと花ハナは、能の舞台を成功裡に収めるため

の必須要件である。

しかし演技対象によっては、²⁶「変身」と²⁷「花」の両立が必然的に困難となる場合がある——今から約六百年前、世阿弥はその初期理論の集成である『風姿花伝』第二篇「物学条々」において、このように指摘した。その一例として挙げられるのが老人に扮する演技である。²⁸

具体的には、例えば役者が老人に成りきろうと日々研鑽を重ねたとする。彼は腰や膝を折り曲げ、身を低く縮めて老人の外見を懸命に真似ていく。

だが屈曲した姿勢や緩慢な動作を忠実に再現できたとしても、それだけでは如何にも年寄りじみた風貌となるのみで、観客の興味関心は長くは持続しないだろう。²⁹ いうなれば「自然主義的な演技」（先掲）によって外見を似せれば似せるほど、何の変哲もない老人の姿が現前するばかりで、³⁰「花」（劇的魅力）からは遠ざかるといふ、二律背反に直面せざるをえないのである。

そして更に困難の度合いを増すのは、器楽伴奏や謡のリズムにつれてひたすら舞いつづける演技である。この舞において、老人らしく見えながらも観客を退屈させないような「花」のある演技を実現することは果たして可能なのか——これについて世阿弥は「花はありて年寄りと見ゆるる公案、くはしく習ふべし」（…魅力を感じさせつつもなお老人だと見せる工夫を、子細に研究せねばならない）と、ひとまずは沈黙する。

そのまま答えを模索しつつ『風姿花伝』を順次読み進めていくと、最後の第七篇「別紙口伝」に至ってようやく「花はありて年寄りと見ゆるる公案」に該当する記述に出会う。それが第七篇「別紙口伝」第三条の「似せぬ位」（似せようとする意識がなくなる芸位）である。

この「似せぬ位」においては、先の第二篇「物学条々」のように「老したる風情」（年寄りじみた所作）³¹を意識した演技はかえって厳しく戒められる。なぜならば「もとより己が身が年寄りならば、年寄りに似せんと思ふ心はあるべからず」（もともと我が身が年寄りなのだから、年寄りに似せようと思ふ心はあるはずがない）³²からである。先の「物学条々」のように役者が殊更に腰・膝を屈めて老人らしく見せようとするのは、強いて譬えるなら老人に似せようと躍起になる老人であり、そのような奇矯な試みに夢中になる者はいない。

すなわち演技対象として注視すべきは、外見ではなくその本質である。そして似せるべき老人の本質とは、肉体的な老いとは全く逆に、「何事をも若くしたがる」傾向や「若き事を羨める心」³³にこそ存している。老人は老人を目指しているのではなく、「若き事」をこそ渴望してやまない——この本質（心）に沿って、「わざをば、年寄りの望みのごとく、若き風情をすべし」（……老人の望むように、若やいだ演技をするがよい）³⁴と世阿弥は説く。

そして「似せぬ位」(似せようとする意識がなくなる芸位)にまで達したならば、そこにはただ、もともと高齢であった者が舞台上に立っているばかりである。無意識に行われる身の構えや一挙手一投足に「何事をも若くしたがる」心が反映するだろう——これが「似せぬ位」における「変身」である。

ただし、この「若き事」を希求する老人の本質に成りきつていればこそ、かえって留意すべき眼目がある。それは老人が舞を舞うとき、器楽伴奏や謡のリズムにどうしても合わせられず、手の指し引きや足踏みが微妙に遅れていくことである。これによって劇中に若々しく登場した老人が実は「五体も重く、耳も遅ければ、心は行けども振舞のかなはぬなり」(からだ全体も重く、耳も遠いので、気持ちは逸るけれども動作が付いていかない)³⁵と観客の眼には映る。つまり舞台の上では、器楽伴奏の拍子が打たれるたびに「若き事」への渴望と衰えた肉体との間に生じるずれが刻々と表現され、通常の舞の規範から外れた異格の珍しさを生む——これが観客の興味関心を持続させる「花」(劇的魅力)となる。

以上が『風姿花伝』第七篇「別紙口伝」の「似せぬ位」(第三条)の概要であり、老人の本質(心)に根ざした「変身」と「花」は現在でも優れた芸術論として評価されている。

しかしあくまで実践に根ざした世阿弥の演技理論には、ただちに了解することが困難な面もある。

これを明瞭にするために、「似せぬ位」の総論ともいべき冒頭部を省略せず、そのまま現代語訳とともに引用しておく。³⁶

次の掲出部分のうち、傍線部Ⅰが「似せぬ位」の「変身」、Ⅱが「花」の創意工夫に対応する箇所である。もし何らかの飛躍や視点の変化が感じられるとすれば、それはⅠからⅡへと移行するときである(注意を喚起する箇所はゴチック体で表記した)。

Ⅰ、物まねに、似せぬ位あるべし。物まねを極めて、その物にまことに成り入りぬれば、似せんと思ふ心なし。Ⅱ さるほどに、面白き所ばかりをたしなめば、などか花なかるべき。

Ⅰ、物まねということに、似せようとする意識を超越した芸境というのがあるであろう。物まねの奥義を究めて、その役柄に本当に成り切ったならば、似せようと思ふ気持ちはなくならない。Ⅱ そうすると、劇中の人物として面白さだけを工夫することになるから、どうして花が咲かないはずがあるろうか。

まずⅠの傍線部であるが、「……その物にまことに成り入りぬれば、似せんと思ふ心なし」(その役柄に本当に成りきったならば、似せようと思ふ気持ちはなくなる)は、いったんは自意識か

ら離れ、演技対象の本質に没入して、変身^レしきることを述べている。先述の老人の演技でいえば、「何事をも若くしたがる」傾向や「若き事を羨める心」に没入する状態である。

だがその一方、つづくⅡの「さるほどに、面白き所ばかりをたしなめば、などか花なかるべき」（そうすると、劇中の人物として面白さだけを工夫することになるから、どうして花が咲かないはずがあるか）においては、演技対象に成りきった自分自身を含め、劇場全体を俯瞰して、花^ヲを工夫する主体的な視座が存している。老人が舞うときの例でいえば、あえて身体的所作を拍子に遅らせることで「心」と肉体のずれを表現し、観客に珍しさを生じさせる工夫がこのⅡである。⁽³⁷⁾

いくなれば『風姿花伝』第七篇「別紙口伝」の第三条「似せぬ位」は、無意識的な演技対象への没入（変身^レ）と、それを包摂しつつ創意工夫する役者としての主体性（花^ヲ）の総体によって形成されているのである。

論ずる位相がそれぞれ異なる演技論（Ⅰ・Ⅱ）を、世阿弥はなぜ並べ置いたのだろうか。そこには何らかの必然性、あるいは、そうすることによってのみ表出可能な何かがあるのだろうか。

「^I物まねに、似せぬ位^{くらゐ}あるべし。物まねを極めて、その物にまことに成り入りぬれば、似せんと思ふ心なし。^{II}さるほどに、面白き所ばかりをたしなめば、などか花なかるべき」——「似せぬ位」冒頭部に並置された、それぞれ位相の異なるⅠ・Ⅱをどのように捉えたらよいか。

解釈の方法の一つとしては、まずは全てを時系列に沿って並べつつ、役者の向上・発展の道筋として位置づけるものである。その目安になるものとして、「似せぬ位」のⅠ・Ⅱを段階的に捉えた金井清光『風姿花伝詳解』を次に挙げておく。

似せよう似せようと努力している間は、まだ真に似せることはできない。^I似せようとする意識を超越する境地に到って、はじめて真に似せることができる。^{II}この境地に達すると今度はもつぱら面白く見せようと努力するから、そこに自然と花が咲く。

（金井清光『風姿花伝詳解』⁽³⁸⁾）

金井は右のように、Ⅰ・Ⅱを順を追って意識しているが（右のⅠ・Ⅱ）、試みにこれに従って、前節で述べたことをもう一度辿り直してみたい。

最初に修業の出発点を仮にAと措定してみる。そこに立っているのは、芸の向上を志す意欲と主体性はあっても、まだ舞台経験の乏しい未熟な役者（演技する主体）である。

このAの地点から、日々、稽古を積み重ねていくが、右の金井沢でいえば、演技対象に「似せよう似せようと努力している間は、まだ真に似せることはできない」（右の波線部）。すなわちAから続く長い期間は、次の地点に達するまでの苦闘の連続であり、先の『風姿花伝』第二篇「物学条々」中に挙げられた腰・膝を屈めて老人らしく見せようとする演技もこの時期に含まれるのだろう。

だが研鑽を重ねていくと、次のBの地点——すなわち右の意訳の傍線部I「似せようとする意識を超越する境地に到って、はじめて真に似せることができる」状態——へと辿り着く。これが先の『風姿花伝』第七篇「別紙口伝」における、「似せぬ位」のI「物まねを極めて、その物にまことに成り入りぬれば、似せんと思ふ心なし」にあたる。

ここにおいて修業は大きな転換期を迎え、演技対象の本質に没入する。変身が身にそなわる。老人の演技でいえば、「若き事」を渴望する本質に成りきり、もはや「老したる風情」（年寄りじみた所作）にとらわれない境地である。

だがその先に、さらに発展したCへの道が続いている。演技対象への没入（変身）を自家薬籠中のものとしたのち、「今度

はもつぱら面白く見せようと努力するから、そこに自然と花が咲く」ような極めて高次の段階である（右の金井沢の傍線部II）。これが「似せぬ位」のもう一つの側面であるII「さるほどに、面白き所ばかりをたしなめば、などか花なかるべき」であり、ここにおいて役者は、みずから花（劇的魅力）を咲かせるべく自在に創意工夫していく。老人の舞であれば、あえて器楽伴奏の拍子に遅らせる所作がこれに該当する。

こうしたAからB、そしてCへの時系列に沿った解釈に従った場合には、B（IおよびIに該当）やC（IIおよびIIに該当）といった変遷の各々を、『風姿花伝』「似せぬ位」の冒頭部はそのまま順に並べ置いたことになる。

しかしながら、第二篇「物学条々」で提起された「花はありて年寄りと見ゆるる公案」にあたる「似せぬ位」の老人の舞は、先述のようにあくまで変身と花の両者の総体をもって構築されている。これは修業の各段階と一对一の対応関係を結びつつ、順を追って理論化すべき性質の演技ではない。なぜならば、「若き事」を渴望する本質への没入と、観客の反応を身に受けて花を工夫する意識（老人の所作を拍子に遅らせること）とが一体となっていないければ、「花はありて年寄りと見ゆるる公案」は完成しないからである。

すなわち世阿弥は、一見飛躍ともとれるが、それぞれ位相の異なる両者を並べる以外には決して言語化できないダイナミズ

ムと、そのダイナミズムによつてのみ感得される境地をこそ伝えたかったのではないか——あらためてこのような観点も生じてくる。

そこで、今までのような時系列を重視する解釈にとられず、あくまで役者の主体性を基軸とした弁証法的過程の一つとして先のA↓B（IとI'に該当）↓C（IIとII'に該当）を捉え直してみたらどうだろうか。

たとえば出発点Aの役者は、如何に未熟であつても修業や舞台に臨む主体性（演ずる主体）をそなえた存在である。これが自意識からいったん離れ、その対極ともいえるBにおいて演技対象へ没入する（I「……似せんと思ふ心なし」）。しかし演技対象に同化したまま終わるのではなく、その本質や所作を無意識に身に着けた上で、最終的にはBをも包摂した高次の主体性Cを獲得し、舞台上で観客の視線を浴びつつ「花」を工夫するのである（II「……面白き所ばかりをたしなめば、などか花なかるべき」）。この解釈の場合は、A（主体）から対極であるB（演技対象への没入）、そして両者を高度に止揚したC（役者として「花」を工夫する新たな主体）……といったダイナミズムが表出されてくる。

なお、役者の主体性に着目したこの解釈は、世阿弥中期の理論に属する『至花道』⁴⁰の「無主風の事」（同書第二条）と『風姿花伝』「似せぬ位」との類似性に立脚した見解ともなる。この

点に関しては既に諸註釈書においてたびたび指摘されているが、本稿でも簡略に触れておきたい。

なぜならば「似せぬ位」と同様の構図が『至花道』の「無主風の事」にも繰り返し現れるからである。

四

世阿弥中期の理論に属する『至花道』の「無主風の事」は、役者が修業によつて芸の真の「主」——通例は「体得者」と訳される⁴¹——になるまでの変遷を示している。

まずその出発点は、修練を重ねる以前の、まだ潜在的な「主」の状態から始まる。天分に恵まれてはいるが、その才能は磨かれず埋もれている。世阿弥はこれを「生得の下地」（素質や天稟、基礎的能力）⁴²と表現し、年功を積んでこそ「下地」が徐々に顕在化するという。修業の入口においては、役者はあくまで仮の「主」に過ぎないのである。

ここから長い道程が始まるが、世阿弥は才能を錬磨する期間を「無主風」——まだ「主」の素質が発現していない状態——と規定する。弟子は師匠の芸を懸命に「習ひ似する」⁴³が、「一旦似るやうなれども、我が物に⁴⁴いまだならで」（一時的には師によく似ているようではあるが、まだ自分自身の芸になりきっていないので）、その演技も不安定で劇的效果が生じにくい。これは金

井清光が「似せぬ位」について述べた「似せよう似せようと努力している間は、まだ真に似せることはできない」（『風姿花伝 詳解』、前掲）状態に類する。

しかし日々怠らずに天稟（先の「生得の下地」）を磨き上げ、師の演技体系が完全に習得されると、やがて役者は芸の「主」となり、その演技は「有主風」といわれる。

世阿弥『至花道』より、この「主」の定義に直接関わる箇所を、現代語訳とともに掲出しておく。留意したいのは、傍線部1から2へと移行するときの視点の変化である。

師によく似せ習ひ、見取りて、我が物になりて、身心に覚え入りて、安き位の達人に至るは、これ、主なり。これ、生きたる能なるべし。

師によく習い似せ、学びとつて、それが自分のものになりきり、心で理解し、体で覚えこんで、それをやすやすと演じ得る境地にまでなり得た人は、芸の主である。そうした芸こそが生きた能であろう。

（世阿弥『至花道』、新編日本古典文学全集88『連歌論集 能楽論集 俳論集』所収）

右の傍線部1で述べられているのは、師によく似せて学んだ

芸が「……我が物になりて、身心に覚え入りて」（……自分のものになりきり、心で理解し、体で覚えこんで）、ついには「安き位の達人」（やすやすと演じ得る境地）に至っていることである。

先の『風姿花伝』の「似せぬ位」では、変身の対象は劇中人物の本質であったが（その物にまことに成り入りぬれば、似せんと思ふ心なし）、ここでは師の芸の真髄こそが没入すべき対象であり、これを完全に体得した者が「主」と呼ばれる——1の「主」の定義はここでひとまず区切られる。

だが世阿弥は、まるで間を置いてから再び書き留めたかのように、傍線部2で「これ、生きたる能なるべし」とあらためて「主」を定義する。

この「生きたる能」（生きた能）について従来の註釈は「生命のこもった能」、「息のかよった能」、あるいは「命のある新鮮な感動を生む能」等の意に解している。初期理論である『風姿花伝』の「似せぬ位」冒頭部を想起するならば、これは観客との関係性における「花」の創出（……面白き所ばかりをたしなめば、などか花なかるべき）の延長線上にある境地とも捉えられよう。

しかし他者（師）の真髄を完全に似せることを習得した状態（傍線部1、変身と照応）が、なぜ観客に生命の宿った新鮮な感動（傍線部2、花と照応）を与えられるのか、説明は一切省略され、1と2の間には読み手が補うべき空白が残される。

すなわち『風姿花伝』「似せぬ位」冒頭部における「変身」と「花」の並置と同様の構図が、世阿弥中期の理論書である『至花道』でも反復されるのである。

これに関して能楽研究の泰斗・能勢朝次（一八九四—一九五五）は、右の1と2の間に明らかな「飛躍」を認めつつ、次のように評した。掲出するのは『世阿弥十六部集評釋』であるが、左の傍線部¹が『至花道』における師の芸を習い似せる1に、2が世阿弥によつて再定義された「生きたる能」にあたり、末尾の二重傍線部がこれら1（1'）と2（2'）の間の「飛躍」をめぐる解釈となる。

……結局、有主風に到る要件は、藝道の劫を積んで、習得したものを心身でマスターし切る事が、その唯一の方途となるのである。しかし又、我々は他の一面に於て、往々、「藝に魂が入つてゐない」とか、「型としては立派だが、結局型だけに過ぎない」とかいふ藝評を聞く事がある。これもやはり、所謂無主風に屬する藝に對する批評であらうと思ふ。しかし、その境地にある人が、どうしたら、「藝に魂が入り、生命が宿る」境地へ進み得るであらうか。この間の呼吸は、門外漢にはうかがひ得られぬ神祕があるやうである。或は、その藝道の人同志の間に於ても、教へる事も學ぶことも出来ない境地でもあらうかと思はれるも

のがある。たしかにそこには、有限から無限への飛躍がありさうである。換言すれば、自證であり悟得であつて、傳授といふことを超えた境地であらう。……（後略）……

（能勢朝次『世阿弥十六部集評釋』⁴⁹）

まず傍線部¹で能勢が述べているのは、まだ才能が発現していない役者（潜在的な「主」）が、師の芸を心身ともに自分のものにするまでのプロセスである。この能勢の『至花道』理解で重要なのは、役者が自意識から離れて他者（師）の真髓に成りきつたとしても、その時点では「藝に魂が入つてゐない」あるいは「型としては立派だが、結局型だけに過ぎない」であり、芸位としては「無主風」の域を出ていないことである。近年では西平直が能勢と同様の見解を示し、努力して「似せる」行為も、対象に没入して「似せぬ」境地に至ることも、結局は「似せる—似せぬ」の「同位対立」であり、双方ともに「無主風」に含まれると指摘する（西平直『世阿弥の稽古哲学』⁵⁰）。

つまり仮の「主」であつたAが、やがて師の演技体系に没入・同化を果たしたBの地点へ到達したとしても、いふなれば底辺の端から端を辿つたに過ぎないのである。

真の「有主風」の「主」が完成するのは、この「似せる—似せぬ」の「同位対立」を超越し、高次に止揚された主体であるC（頂点）へと一気に「飛躍」したときである。

それが右の二重傍線部中で述べられる「有限から無限への飛躍」であり、最終的には師の芸を体得した演者自身が「自證・「悟得」するより他はない境地である——すなわち能勢は、記述と記述の間に残された空白から言語化が不可能なダイナミズムを汲み取りつつ、「安き位の達人」(1)を包摂しながら同時に「生きたる能」(2)を創出する主体にこそ「有主風」の「主」の姿を見たのである。

そしてこの「有限から無限への飛躍」は、秘伝を相伝した側が才能と実力をそなえていなければ決して追体験できない性質のものでもある。言語の背景に存するダイナミズムを感得できるか否かは、実際には世阿弥と相伝者との間の以心伝心に賭けられているともいえよう。

世阿弥は『風姿花伝』『奥義篇』で「心より心に伝ふる花」(言葉では伝えきれぬ部分までも、心から心へと伝える、芸の真髓の花)と述べているが、この秘伝伝授の精神は『至花道』における「主」の形成過程にも通底している。「有主風」の真の「主」の境地は、伝書を媒としつつ「心より心に伝ふる」ことによつてのみ成就され、次世代へと継承されていくのかもしれない。

五

この『至花道』の「主」の定義を踏まえつつ、もう一度『風姿花伝』第七篇「別紙口伝」に収められた「似せぬ位」の「変身」と「花」を見返してみたい。

次に掲出するのは、先にも引用した「似せぬ位」冒頭部の本文および現代語訳であるが、最初の傍線部Ⅰは、もともと未熟であった役者が対象に「似せる」(A)努力を続けた結果、ついに「似せぬ」(B)境地にまで到達したことを意味している(「……似せんと思ふ心なし」)。

着目したいのは、この「似せぬ」(B)境地に相当する傍線部Ⅰから、つづく傍線部Ⅱへ移行するときの位相の変化である。

Ⅰ 物まねに、似せぬ位あるべし。物まねを極めて、
Ⅱ その物にまことに成り入りぬれば、似せんと思ふ心なし。
さるほどに、面白き所ばかりをたしなめば、などか花な
かるべき。

Ⅰ 物まねということに、似せようとする意識を超越し
た芸境というのがあるであろう。物まねの奥義を究めて、
その役柄に本当に成り切ったならば、似せようと思ふ気持
ちはなくなる。Ⅱ そうすると、劇中の人物として面白さだ

けを工夫することになるから、どうして花が咲かないはずがあるか。

右の傍線部Ⅰでは、役者は自意識から離れ、演技対象の本質に没入している。ここにおいて、修業の出発点に存していた「似せる」意識と、研鑽を重ねた結果としての「似せぬ」境地の双方が、いかなれば底辺の端（A）と端（B）に極まり、今までと同じ変身の位相には次に進むべき道が見出されない状態となる。

そのとき、ちょうど時機を心得たかのように、傍線部Ⅱの「さるほどに、面白き所ばかりをたしなめば、などか花なかるべき」（そうすると、劇中の人物として面白さだけを工夫することになるから、どうして花が咲かないはずがあるか）の新たな境地（C）が示される。能勢朝次のいう「有限から無限への飛躍」が成就するのは、まさにこのⅠからⅡへの移行の瞬間であろう。そしてこの「飛躍」によってこそ、未熟であった役者の自意識（A）が変身（B）とともに止揚され、花を創意工夫する高次の主体として復活を遂げる（頂点C）。「花はありて年寄りと見ゆるる公案」に相当するこの「似せぬ位」については、老人の「若き事」への渴望や、器楽伴奏の拍子にあえて遅らせる舞の演技に目を奪われがちだが、世阿弥の本来的な意図は、変身と花のダイナミズムそれ自体の伝授にあったとも

解せられるのである。

以上、これまで『風姿花伝』「似せぬ位」について考察してきたが、主体から客体への没入、そして客体をも包摂した新たな主体の確立といったダイナミズムは、意外にも約六百年後、時代やジャンルの壁を遙かに越え、鋭い直感能力をそなえた映像文化の担い手にも感得されていく。

たとえば日本のアニメーション文化を牽引してきた映像作家の一人である河森正治は、慶應義塾大学在学中からメカデザインや演出の仕事を開始しているが、制作現場では花が（もしくははない）といった会話が飛び交い、おのずから世阿弥伝書に関心を寄せるようになったという（詳細は河森正治「アニメーションと世阿弥の「花」参照⁵²⁾）。

この河森が初めて「似せぬ位」の応用を試みたのは、総監督を務めたテレビシリーズ『創聖のアクエリオン』（二〇〇五）の第十八話である⁵³⁾。同話は変身を主題とし、登場人物たちが互いに相手に「成りきる」訓練を行うが、まず前半では、演技対象の服装や身振り、口癖を懸命に真似る段階（A）がコマディタッチで描かれる。しかし師にあたる司令官から「形や言葉だけ真似しても、中身は全然もとのまま」と一喝されたのが契機となり、後半では対象（相手）の本質——ここでは人格形成の礎^{いすえ}となった原風景——に互いに没入・同化を果たしていく（B）。だが完全に「成りきる」ことを実現した刹那、「私は

私』⁵⁷と、各々が他者への共感に満ちた新たな自我（C）を形成するのである。作中ではユング心理学の「シャドウ（影）」、および、その「シャドウ」の他者への投影といった構図も援用されつつ、エピソード全体が一篇の演劇論として周到に練り上げられており、「似せぬ位」への深い洞察と理解が窺える。

なお右の『アクエリオン』第十八話は徹頭徹尾、喜劇としての応用例となるが、河森は後年、「似せぬ位」のダイナミズムをさらに増幅させていく。それが代表作の一つである『マクロスF』である（TV版は二〇〇八年放映、劇場版前篇は二〇〇九年、後篇は二〇一一年に公開）。

同作には現代のアイドル文化、近世の歌舞伎、中世の能（世阿弥『風姿花伝』）、神話世界といった様々なレベルが多層的に束ねられているが、主人公の早乙女アルトは天才的な歌舞伎役者がパイロットに転身したという特異なキャラクターであり、みずからの行動の指針を「思わざれば花なり、思えば花ならざりき」の文言に求める（TV版）⁵⁸。これに関しては『風姿花伝』の複数箇所を合成した独自文であることが既に明らかとなっているため（詳細は拙稿「能とアニメーション」⁵⁹参照）、本稿では結論のみ簡潔に述べておく。

すなわち『マクロスF』（TV版）の「思わざれば花なり、思えば花ならざりき」は、その表面的な語型に関しては『風姿花伝』の名句である「秘すれば花なり、秘せずは花なるべから

ず」（第七篇「別紙口伝」第六条「秘する花を知る事」⁶¹）を模しているが、しかし他方、実質の意味内容については、これまでも考察してきた「似せぬ位」（別紙口伝）第三条「冒頭部の「……その物にまことに成り入りぬれば、似せんと思ふ心なし。さるほどに、面白き所ばかりをたしなめば、なか花なかるべき」を凝縮したものとなる。⁶²

先の『アクエリオン』第十八話において応用された「似せぬ位」のダイナミズムに沿いながら、「思わざれば花なり、思えば花ならざりき」を仮に意識するとしたら次のようになるだろうか。

似せようと思わない境地に達すれば（「思わざれば……」）、その演技対象を包摂した新たな主体として「花」を咲かせる（「……花なり」）。
逆に、意識的に似せようと思っている状態では（「思えば……」）、⁶³「花」を咲かせることはできない（「……花ならざりき」）。

『風姿花伝』「似せぬ位」によって喚起された右のような意味内容を、人口に膾炙した名句「秘すれば花なり、秘せずは花なるべからず」の語型を借りて短文に組み直すとともに、主人公の早乙女アルトの役者としての資質をも端的に表す——これが

『マクロスF』（TV版）の独自文「思わざれば花なり、思えば花ならざりき」である。

加えてもう一つ、重要な小道具として「想いを伝える石」（正式名称は「フォールドクォーツ」⁶³）と呼ばれる架空の鉱物が作中には配されている。この鉱物には、空間的な距離の遠近にかかわらず他者の意思を感じることができるという属性があり、かつて女形であったアルトは片耳にイヤリングとして身に付けている。

これらの設定上の工夫によって「似せぬ位」のダイナミズムは、先の『アクエリオン』第十八話のように具体的な習練のプロセスを描かずとも、それ自体を直接的に表現することが可能となる。特に主人公を古典芸能の天才的役者とした意義は大きい。

参考までにTV版最終話（第二十五話）の場面を挙げておく。

これは可変戦闘機に搭乗した早乙女アルトが、捕らわれたヒロインの一人の「助けて」の声に感応して救出に向かうシーンであるが、ここにおいて主人公の役者としての天稟が、変身⁶⁴「思わざれば……」と⁶⁵花⁶⁶（「……花なり」）のダイナミズムとして瞬時に発現する。

① 思わざれば ② 花なり、思えば花ならざりき。

ただ感じるままに、おれは飛ぶ。

（DVD『マクロスF』第九巻より）⁶⁵

右の傍線部①「思わざれば……」において早乙女アルトは、耳に着けた「想いを伝える石」の属性によってヒロインの本質にいったんは没入・同化を果たすが（「似せぬ位」のⅠ「……似せんと思ふ心なし」）、つづく傍線部②「……花なり」では直ちに、そのヒロインの感情や真意をも包摂した新たな自我を形成する（「似せぬ位」のⅡ「……面白き所ばかりをたしなめば、などか花なかるべき」）。

その上でアルトは、対象への共感を抱きつつも、同時に他ならぬ自分自身として意思決定をし、可変戦闘機を飛翔させるのである。⁶⁶

なお『マクロスF』TV版全二十五話と、その劇場版の前・後篇を眺め渡すと、早乙女アルトが没入・同化を果たすのは人間の女性のみならず、⁶⁸身体を機械化した敵の男性や、さらには神話上の生物にまで及んでいる。⁶⁹つまりアルトは多種多様な他者への⁷⁰変身⁷¹（没入）と⁷²花⁷³（新たな主体の形成）のダイナミズムを繰り返しながら、自我の領域を無限に拡張していく存在なのである。

渡辺保が古典芸能の俳優について「……動植物の精はもとより、神にも鬼にも悪魔にも、あらゆるものに変身する可能性をもつ」（先掲）と述べたとおり、早乙女アルトは中世の能や近世の歌舞伎を重層させた、まさに古典芸能の役者として造型されたことになる。

この河森正治『マクロスF』については、次稿において詳細に考察する予定である。それはまた、「心より心に伝ふる花」の現代における展開を見定める試みでもある。

注

- (1) 世阿弥は全七篇から成る『花伝』執筆を構想していたが、やがて前半部分のみを切り出して『風姿花伝』と名づける。こうした経緯に照らした場合、伝書の名称は『花伝』とすべきなのだろうが、本稿では混乱を避けるため、一般に流布している『風姿花伝』の名称で統一した。
- (2) 日本思想大系24『世阿弥 禅竹』（岩波書店、一九七四年）五八頁の頭注を掲出。
- (3) 馬場あき子『古典を読む 風姿花伝』（岩波現代文庫 文芸74、二〇〇三年）一九三頁。
- (4) 注3前掲書、一九三頁。
- (5) 平林一成「能とアニメーション——川本喜八郎・押井守・河森正治——」、『能と狂言』第16号（二〇一八年、能楽学会）、二二—二二九頁。
- (6) 河森正治「アニメーションと世阿弥の「花」」、『能と狂言』第16号（二〇一八年、能楽学会）、一一〇—一二〇頁。
- (7) 『ピーター・ブルック回想録』（白水社、二〇〇〇年）一八〇頁。
- (8) 注7前掲書、一八〇頁。
- (9) 本名は飯田好男。
- (10) 注7前掲書、一八〇—一八二頁。
- (11) 関谷子『舞台の神に愛される男たち』（講談社、二〇一二年）一六一頁参照。笈田ヨシが実際に稽古をしたのは大蔵流の狂言であるが、これによって能楽（能と狂言）の基礎は充分に身についたらしい。
- (12) 「ヨシは日本の古典芸能のお決まりの動きをしてみせたのではなかったということである」（注7前掲書、一八一頁）。
- (13) 『ピーター・ブルック氏インタビュー 世阿弥と能について』、『文学』二〇〇三年七月・八月号（二〇〇三年、岩波書店）、一八八—一九八頁。
- (14) 注13前掲書、一八九頁。
- (15) 注13前掲書、一八九頁。
- (16) 注13前掲書、一八九頁。
- (17) 渡辺保『演劇入門—古典劇と現代劇—』（放送大学教育振興会、二〇〇六年）二四—二五頁。
- (18) 「……第二次世界大戦前に反自然主義的な多くの実験が試みつくされ、今日ではあらためて自然主義の手法が新角度から利用されようとしている」（『演劇百科大事典』第三卷、平凡社、八六頁。執筆者は安藤信也）。

(19) 『デイドロ著作集 文学VI』第九卷(八雲書店、一九四八年) 九二―九四頁。引用にあたって旧漢字を新漢字に改めた箇所がある。

(20) 今尾哲也『変身思想 日本演劇における演技の論理』(法政大学出版局、一九七〇年) 五頁。

(21) 注20前掲書、一頁。

(22) 注20前掲書、七頁。

(23) 注20前掲書、七頁。

(24) 竹本幹夫『風姿花伝・三道』(角川学芸出版、二〇〇九年)。

『風姿花伝』本文は二四七―二四九頁、現代語訳については二五一―二五三頁参照。

(25) アントワーヌの演じた流刑者について、「アントワーヌはほんとうに流刑者の人物を生きた。それは俳優ではなくて、観客の存在を知らぬ、実在の人物だ」と批評家が賞賛したことなどは、渡辺淳「アントワーヌと『自由劇場』」(『新劇臨時増刊 海外演劇論体系』、白水社、一九五九年、二二六―二三四頁)に詳しい。

(26) なお『風姿花伝』(『花伝』)の第六篇「花修」や、本稿の主たる考察の対象である「似せぬ位」が収められた第七篇「別紙口伝」については独立性が強く、これら全てを初期理論の集成として分類することに違和感を覚える向きもあるが、ここでは小西甚一『能楽論研究』等の一般的な分類に従って

おく。

(27) ♪変身と♪花の両立が困難な例としては、他に「まことの実途の鬼」がある。巧みに演ずるほどに恐ろしくなり、♪花からは遠ざかるからである。

(28) 「老人の立ち振舞、老いぬればとて、腰・膝をかがめ、身をつむれば、花失せて、古様に見ゆるなり。さるほどに、面白き所稀なり」(第二篇「物学条条々」、注24前掲書、五四頁)。

(29) 注24前掲書、『風姿花伝』本文は五五頁、現代語訳については五六頁参照。

(30) 注24前掲書、『風姿花伝』本文は二六〇頁、現代語訳については二六二頁参照。

(31) 注24前掲書、『風姿花伝』本文は二六〇頁、現代語訳については二六二頁参照。

(32) 注24前掲書、二六一頁参照。「まつ、仮令も、年寄りの心には、何事も若くしたがるものなり」。

(33) 注24前掲書、二六一頁参照。「これ、年寄りの若き事を羨める心・風情を学ぶにてはなしや」。

(34) 注24前掲書、『風姿花伝』本文は二六一頁、現代語訳については二六三頁参照。

(35) 注24前掲書、『風姿花伝』本文は二六一頁、現代語訳については二六三頁参照。

(36) 注24前掲書、『風姿花伝』本文は二六〇頁、現代語訳につ

いては二六二頁参照。

(37) 世阿弥は器楽伴奏の拍子に遅れる老人の舞について述べたあと、「このあてがひばかりを心中に持ちて、そのほかをば、ただ世の常に、いかにもいかにも花やかにすべし」(この工夫だけを心の中に保ち、それ以外を、ただ世間の人のように、いかにもいかにも花やかにすべきである)と説く(本文・現代語訳ともに注24前掲書による)。

(38) 金井清光『風姿花伝詳解』(明治書院、一九八三年)五〇八頁。

(39) ここでは便宜的に、小西甚一『能楽論研究』等の一般的な分類に従う。

(40) しかどう(しくわだう)。応永二十七年(一四二〇)成立。

(41) 「芸の体得者。有主の為手」(注2前掲書、一一三頁頭注)。

(42) 新編日本古典文学全集88『連歌論集 能楽論集 俳論集』(小学館、二〇〇一年)所収の『至花道』(表章おもてあきによる校注・訳)による。

『至花道』本文は三四二頁、「生得の下地しやうとくしたち」の意識については三四二頁頭注を参照。

(43) 注42前掲書、三四二頁。

(44) 注42前掲書、『至花道』本文は三四二頁、現代語訳も同頁参照。

(45) 注42前掲書、『至花道』本文は三四二頁、現代語訳も同頁

参照。

(46) 注2前掲書、一一四頁頭注参照。

(47) 小西甚一『世阿弥能楽論集』(たちばな出版、二〇〇四年)一四三頁の現代語訳参照。

(48) 注42前掲書、三四二頁頭注参照。

(49) 能勢朝次『世阿弥十六部集評釋』上巻(岩波書店、一九四〇年)四四七頁。引用にあたって旧漢字を新漢字に改めた箇所がある。

(50) 西平直にしひらただし『世阿弥の稽古哲学』(東京大学出版会、二〇〇九年)一七五頁参照。

以下、該当箇所を掲出しておく。

まず「似せる」は無主風である。無主風は「無」の字のもたらず印象とは逆に、意図的作爲的に対象を模倣する。そして外なる対象の模倣に努めている限り、芸の主にはなることはない。ところが興味深いことに「似せぬ」も無主風になる。「似せぬ」は役柄への没入になる危険をもつ。役柄と同一化し、演者が消滅してしまう。つまり芸の主ではない。

ということとは、「似せる」も無主風、「似せぬ」も無主風。無主風は「似せる―似せぬ」の同位対立を同時に含んでいたことになる……(後略)……

なお同書においては、『至花道』のみならず『拾玉得花』中の「有主風」の用例についても詳細な検討が成されている。

(51) 注24前掲書、『風姿花伝』本文は一七九頁、現代語訳に就いては一八一頁参照。

(52) 注6前掲論文の二一〇頁において、河森は次のように述べている。

十代の頃からアニメーションの仕事をしていますが、最初に所属したスタジオぬえでも、ほかの現場でも、「花がある」「花がない」という話はよく出ていました。本来は舞台上の演技を指すのですが、絵描きが絵を描いている、でも、どんどうまくなっている、あるときパタッと花がなくなると、絵が死ぬとか枯れたと言われることがあります。花がなくなることへの懼れを感じながら三十数年間ずっと花のある作品を作ることを心がけてきたつもりです。……(後略)……

(53) 『創聖のアクエリオン』第十八話「魂のコスプレイヤー」。これが「似せぬ位」を応用したエピソードであることは、二〇一七年九月一日に行った河森監督へのインタビュー(於株式会社サテライト)によって明らかとなった。この場を借りて厚く御礼申し上げます。

(54) たとえば第十七話エンディング後の第十八話予告では、明確に「変身」の語が用いられている。

(55) 第十八話の作中の台詞では、「……相手に成りきってみろ」、「成りきり訓練を開始せよ」等、「成りきる」の語が随所に挿入される。

(56) 車椅子の少女・リーナの本質に没入して「似せぬ位」を体現した不動GENの台詞。不動は更に「カエルの子はカエル。カエルになろうとするカエルはいない」と続けるが、これは『風姿花伝』「似せぬ位」の「もとより己おのが身が年寄りならば、年寄りに似せんと思ふ心はあるべからず」(もともと我が身が年寄りなのだから、年寄りに似せようと思う心はあるはずがない)のパロディである。

(57) 「私は私」はヒロインであるシルヴィアの台詞。この第十八話ではアポロ(主人公)、シルヴィア、シリウス(シルヴィアの兄)の三人が、演技対象に「成りきる」ことを越えた有主風の境地に到達し、自分たちを完全にコピーした無主風の敵を圧倒していく。

(58) 「シャドウ(影)」および、その他者への投影については、作中でサイコセラピストのソフィアが解説をしている。

(59) 『マクロスF』(TV版)第十話「レジエンド・オブ・ゼロ」および第二十五話「アナタノオト」参照。

(60) 注5前掲論文。

なお、『マクロスF』（TV版）の「思わざれば花なり、思えば花ならざりき」が『風姿花伝』の複数箇所を合成した独自文であることを初めて指摘したのは、拙稿「世阿弥伝書と映像文化」（『演劇博物館グローバルCOE紀要 演劇映像学 二〇〇九』第四集、二〇一〇年）においてである。

その後、能楽学会第十六回大会の企画「ポピュラーカルチャールと能楽」（二〇一七年六月三日、於早稲田大学）において河森監督とともに口頭発表をした際、自身の仮説が誤っていないことが裏づけられた。この場を借りて厚く御礼申し上げます。

(61) 注24前掲書、二七九頁。

(62) 「思わざれば花なり、思えば花ならざりき」に関する重要な資料としては、『マクロスF』（TV版）第十話「レジェンド・オブ・ゼロ」のオーディオコメントリーが挙げられる（DVD『マクロスF』第四巻所収、注5前掲論文参照）。

これは河森と遠藤綾（シェリル・ノーム役の声優）、中島愛（ランカ・リー役の声優）が第十話の映像に逐次コメントするものであるが、早乙女アルトの台詞中の「思わざれば花なり……」について総監督の河森は、『風姿花伝』の名句「秘すれば花なり、秘せずは花なるべからず」（第七篇「別紙口伝」第六条）を引き合いに出して一通りは触れるものの詳述せず、次に掲出するように「似せぬ位」（第七篇「別紙口伝」第三

条）中の老人の演技に力点を置いて語る。

河森 もともとその『風姿花伝』なんかでも……（略）……老人になろうとする老人はいないわけだし、老人がみんなこう……年老いた動きをするような演技をしちゃうけども……ほんとは若くありたいっていうのが老人の気持ちなんだと……若くあろうとするのにちよつと遅れるのが老人なんだみたいな……すごい面白いんですよ（DVD『マクロスF』第四巻所収「#10オーディオコメントリー」より）

右は河森が声優たちと会話をしながらコメントしたものであるが、発言の一つ一つが『風姿花伝』本文に正確に対応していることがわかる。

(63) 「想いを伝える石」はTV版、劇場版ともに重要な小道具として扱われるが、演出面については河森が『PERFECT TRIANGLE 劇場版マクロスF』イットワリノウタヒメ公式ガイドブックにて言及している（同書七一頁参照）。

(64) ランカ・リーのこと。

(65) DVD『マクロスF』第九巻、バンダイビジュアル株式会社。

(66) 当該シーンに関しては、本文で述べたものとは別にもう一

つの文脈があるので、以下に指摘しておく。

すなわち作中で早乙女アルトは、歌舞伎役者の役と、パイロットの役との間を揺れ動き、自分が何者なのか常に思い悩む存在であったが、ここに至って初めて、もともとの歌舞伎役者の役の対極に位置するパイロットの役への没入を果たし、その直後に両者を止揚・統合した新たなアイデンティティを形成するのである（注5前掲論文参照）。

これもまた、『マクロスF』における「似せぬ位」応用の重要な側面であることを付言しておく。

(67) 『マクロスF』劇場版の前篇「イツワリノウタヒメ」および後篇「サヨナラノツバサ」において、「想いを伝える石」（フォールドクオート）はTV版と同様に重要な小道具として機能しているが、「思わざれば花なり、思えば花ならざりき」の文言は意図的に削除されている。

これに関して河森監督は「言葉に頼ることを極力避けたかった」と述べており（注53 インタビューによる）、他者への没入（変身）と新たな自我の確立（花）のダイナミズム自体が純粹な映像表現として追求されていたことが窺える。

すなわち『創聖のアクエリオン』第十八話（二〇〇五）から『マクロスF』TV版（二〇〇八）、そして『マクロスF』劇場版の前編（二〇〇九）・後篇（二〇一一）へと推移するにつれて、「似せぬ位」のダイナミズムの表現は徐々に洗練の度

合いを増していったのである。

(68) 『マクロスF』には、ランカ・リーおよびシェリル・ノームの二人のヒロインが登場するが、劇場版前編「イツワリノウタヒメ」には、早乙女アルトが「想いを伝える石」の作用によってシェリル・ノームそのものに成りきるシーンがある。その直後、シェリルをも包摂した新たな自我を形成したアルトは、他ならぬ自分自身として意思決定をし、シェリルに「お前はひとりぼっちなんかじゃない」と告げに行くのである。

(69) 本文の「身体を機械化した敵の男性」はブレラ・スターン、「神話上の生物」はバジュラを指す。例えば『マクロスF』劇場版後篇「サヨナラノツバサ」終盤のクライマックスにおいては、可変戦闘機を操縦する早乙女アルトが他者（ブレラやバジュラ）への没入、および、それらを統合した新たな自我の形成を次々に繰り返しつつ、最後にバジュラの女王の許に辿り着くまでが描かれる。