

## 〈筒井筒〉のトポロジー — 夢幻能《井筒》における〈ウツ〉構造をめくって —

木村直弘\*

(二〇〇九年二月九日受理)

### 序

「日常的には行わない反対(逆さま)の行為」の民俗学的意味について考察した民俗学者・常光徹は、井戸に関する次のエピソードを紹介している。

岩手県では、バカ(ものもらい)ができたときは、小豆三粒で目をこすり、後ろ向きになって井戸に落としながら「あつたらバカ落とした」と唱えて、後ろを振り返らずに帰る。〔中略〕〔魔を移したり封じ込めたものを、辻・川・井戸で捨てるのは、そこがこうしたものを捨てるに適した場所、つまり日常生活空間とは異なる世界との出入り口(境界)と認識されていたからだろう。〕<sup>1)</sup>

この事例でのポイントは、意図的に「後ろ向き」の姿勢をとるということである。常光は、こうした行為が行われる場合、その

「背後に異界や妖異など非日常的な世界やモノが想像されている」場合が多いこと、そして例えば「後ろ手」には「異界や妖異との関わりを拒否しつつ一方でそれらに働きかけるといふ二面性」が看取できるとしている。<sup>2)</sup> 井戸は彼岸たる地中へ深く差し込まれた筒であり、まさに彼岸と此岸を往還しうる「ウツりうる」「出入り口」、すなわちすぐれて境界的な「回路」である。

能の夢幻能によく見られるシテの造型は、まさにこうした両義的時空を、往来できる存在として設定されている。たとえば、世阿弥作の夢幻能《井筒》の場合、前シテの登場歌は、後ろ向きで謡われる。まさにその理由は、能舞台中央に置かれる作り物の井筒が象徴する、この謡曲の主題である「井筒」が極めて境界的な場だからと考えられよう。

「井筒」が筒によって囲われた穴空間であることは言を俟たない。評論家・松岡正剛は、日本文化の特質のひとつとして「囲い」を挙げる。<sup>3)</sup> もとは幕や屏風を立て廻すことを意味した「囲い」は、のちに茶道で茶室を意味する語としても使われるようになるが、その特質は「仮設的」であるにもかかわらず、その内側に別世界が出現させられるという点にある。例えば、古代では、神籬や榊

(境木) や注連縄(標縄) によってある特定の場を「囲う」こと  
 によって区切られた空間は「しろ」と呼ばれ、屋根のある「しろ」  
 Ⅱ「やしろ」が神「社」が始まりである。この「しろ」に「代」  
 の字を充てたことから、「しろ」という語が、「何か重要なものの  
 代わりを担っているもの」あるいは「何かの代理の力をもったも  
 のやスペースやそのスペースを象徴するもの」を示していること  
 がわかる。

日本を代表する商業デザイナーの一人原研哉は、この、四隅の  
 柱が注連縄で連結されて出現する、内側に何も無い「空(ウツ)  
 なる空間」としての「しろ」Ⅱ「空白」について、そこにマレ  
 ビトとしての神が宿る「かもしれない」という「可能性」や「潜  
 在性」に対して拝むことが神道的信仰心だとする。つまり、後述  
 するように、藤原公任が『和漢朗詠集』の最後で「無常」と並  
 べて置いた「白」とは、すでに当時古来のこうした「ウツ」な  
 るものを象徴する語であり、「空白」は常に「白」という概念と  
 共にある。例えば白い玉砂利が敷き詰められた道の先にある「屋  
 代」は、白布の御帳によって神と人間の領域が区切られているが、  
 その白布は、風が吹くことによって恰も舞っているかのようにはひ  
 らめき、「二つの領域の境界に融通が起る」ことになる。

こうした「ウツ」なる境界における往還作用を、前出松岡は、  
 すぐれて「日本的な方法」と見なし「リバース・モード」と名づ  
 けた。つまり、「ウツ」という観念が「正負にも、順逆にも、凹  
 凸にも、内外にも、その両方を往復して何かを動かす力」を孕ん  
 でおり、こうしたリバースなプロセスは、例えば「ウツ」由来の  
 語のイメージを媒介に多様な反映作用を成立させているのであ  
 る。「ウツ」という語には、「空・虚・洞・全」が充てられただけ  
 でなくその語根から「ウツリ」「ウツシ」「ウツツ」(写・映・移・

遷・顕・現) といった語が派生し、そうした同音多義性によつ  
 て、これらの語は掛詞や縁語として重用されてきた。こうした「ウ  
 ツ」関連の語の「原イメージ」とは、ウツロイやすさ(可動性)、  
 すなわち時間的「変化」と、「空白」に通ずる一種の「囲い」あ  
 るいは枠的な「中空」の空間的状态の両方を意味している。とい  
 うよりも「ウツ」とはそうした両義的な時空なのであるとした方  
 が正しいかもしれない。そうした中間領域は、哲学者・坂部恵が  
 指摘するように、(うつし)(うつり)あいながら「二重に意味づ  
 けられ多元的に決定された境位」として、あるいは、ウツロで曖  
 昧な「幽明の境」として、両義的な存在の成立を可能にするので  
 ある。

能楽研究者・三宅晶子は、世阿弥の夢幻能における「現実と本  
 説世界の二重構造」Ⅱ「オーバーラップ手法」に着目し、その特  
 徴として「観客を現実と過去(本説)の両世界を行きつ戻りつさ  
 せるような構成」、「現実と過去の往来自由な超人間的存在の使  
 用」、「現実の場面設定の仕方の工夫」の三点を挙げている。『三道』  
 に示された序破急の五段構成をふまえ、能《井筒》の場合であれ  
 ば、Ⅰ(序の段) 在原寺で業平・井筒の女を弔う、Ⅱ(破の一段)  
 仏道を求める心と秋の古寺の叙景、Ⅲ(破の二段) 業平と業平塚  
 についての説明と叙景、Ⅳ(破の三段) 井筒の女と業平の恋物語、  
 Ⅴ(急の段) 業平を忍ぶ舞、と整理され、ここでは二重構造とし  
 て「秋の古寺の静寂な美しさ+井筒の女の物語の紹介」が設定さ  
 れているとする。三宅は特に「現実と過去が交互に置かれること」  
 が、「両者の時間的な隔たり」を示すだけでなく「本説世界と現  
 実世界の持つイメージの共通性」の強調に繋がっているとしてい  
 るが、本稿では、こうした三宅の挙げる二重構造の三特徴をふま  
 えたうえで、「本説」との夢幻能《井筒》の構造との連関につい

て新たな「読み」の可能性を提出する。

これまでに筆者は、前々稿<sup>⑧</sup>と前稿<sup>⑨</sup>において、「ウツ」という語の多義性とそれに関連した「ツツ」む（まれる）という日本独特の美学を論じるにあたり、「象徴的逆転」や「リバーズ・モード」といった視点を援用し、能にも言及してきた。先の「序破急」に喩えていえば、それらは本稿に先立つ「破一段」と「破二段」にあたる。この「破三段」たる小論とこれに続く「急」たる次稿は、これら先行論考の内容を前提にし、いわばその具体例の提示であり、「ウツろう」という夢幻能特有のドラマツルギーのもと、「ウツ」、「ツツ」そして「象徴的逆転」といったすぐれて両義性Ⅱ境界性のメルクマールで彩られている能《井筒》の構造分析を、アンビヴァレントな、すなわち相反しつつ併存するヴェクトルの「無窮の往還性」という視角から試みるものである。

### 一 彼岸と此岸を媒介する語としての掛詞

能楽師シテ方の名手・観世寿夫は《井筒》について「このような夢幻能は、夢（死）の世界を繰り広げることによって、逆に現実の日常の以上の現の世界を引き出すという仕掛けを見事に創り上げていると思う」と述べた。また、同様の視点から能楽師ワキ方・安田登は「掛詞」の機能をふまえて、「掛詞が繋ぐのは、前の語と後の語だが、これはいわばこの世とあの世、日常世界と異界とを結ぶ働きであると言っている」と述べている。ではなぜ掛詞が彼岸と此岸を媒介することになるのであるだろうか。

ここで参考になるのは、文化人類学者・山口昌男がその記念碑的著作『文化と両義性』（一九七五年）で行った「異和性」の問題をめぐる考察である。そこでは、文化の多様な局面での異（Ⅱ

外部性）の問題、すなわち内と外（昼と夜、秩序と混沌、我らと彼ら、排除する側とされる側、中心と周縁、日常言語と詩的言語（異化））の問題が浮き彫りにされるが、ここでは同書内の「記号と境界」と題された言語の意味作用の多層性をめぐる論考が参考になる。

ここで、山口は、主として哲学者ポール・リクールの、ポリセミー（複合的意味）の問題についての議論に現実の多層性の問題への援用可能性を看取り以下のように言及する。リクールは、この意味の多義性の議論を、聖書の釈義学を淵源としたテクスト分析の流れに位置づけた。例えば、フロイトにとつての「夢」が「内側に多層の意味を含みうる語り（レシ）」となるように、今日の解釈学は「ほとんどインターディシプリナリーな研究の場」、すなわち「およそ記号の象徴論的分析を拒まないすべての領域」に成立する方法論となっている。象徴は、「すべての記号を開かれた状態に転ずる作用」であり、「二重の意味という構造によって存在の両義性を探り当てていく手がかり」でもある。よって、そのレゾン・デートルは「存在の両義性から意味性の多義性を開示する」ことに存する。

また、「発話という出来事が起こる各瞬間において、語は、記号論と意味論の働きの接点」となり、その瞬間に記号は「時間の刻印」を帯び静止性からの離脱という方向性も胚胎するため、語には「基本的に反定義的性格が備わっている」ことになる。ここでは「システムと行為、構造と出来事との交換手みたいなもの」Ⅱ「仲介者」であり、それは、「その状況的可塑性によって、時間性を、本来非時間的であるはずの構造に媒介する」。すなわち、「純粹に共時的な意味で、ポリセミーは、一つの語が特定の瞬間に、一つ以上の意味作用を行い、その重層の意味作用がシス

テムの同じ状態に属しているということを意味する」のであるが、それだけに留まらない。語は「旧くからの意味の次元を振り落とさないで、新しい局面を獲得していくことができる」ので、

語というのは、新しい現実を捉えるために、構造が文という行為者を通して仕掛ける陥穽であるという比喩的な言い方が成り立つかも知れない。この場合「新しい現実」というのは、それがいかにも平穏な日常生活の真只中で起ころうとも、人の認識の地平では、それまで「周縁部分」であったものであるといえる。<sup>14</sup>

さらに山口は、「語の本来の意味と転義としての意味の間には境界があるが、それを取払ってしまうのが、詩的言語に特有の現象である」とする構造主義言語学者ロマン・ヤコブソンの有名な詩的言語をめぐる議論にも言及し、「見慣れぬ語」という概念にポリセミーの問題との関連を見出す。すなわち、語の潜在的意味とは「その形態的なアナロジー」によって呼び寄せる意味<sup>15</sup>周縁的な意味<sup>16</sup>見慣れぬ意味であり、それはロシア・フォルマリズム言語学の代表的存在ヴィクトル・シクロフスキーが「非日常化（オストラネニエ）」（異化）と名づけた技法でもある。<sup>17</sup>まさに、掛詞に代表されるように、まさに語は「両義性 ambiguity」をもち、いわば本来の意味と転義としての意味の境界において新しく出来た現実<sup>18</sup>意味は、当然のことながら非日常的<sup>19</sup>周縁的なものとなる。その意味で、縁語や掛詞が氾濫する世界に生きる、先に引いた能楽師たちの夢幻能をめぐる言説は、まさにこうした言語活動の実践者としての実感に由来するものであるといえよう。

例えば、《井筒》にもある例を挙げてみよう。「松も生ひたる塚の草」の「生ひ」は「老い」（松も老いたる塚の草）との掛詞

となるが、ここでは「生」と「老」という相反するベクトルが併存させられ、まさに「塚」という「両義的」場を際立たせている。さらなる両義的存在は「松」であり、「鏡板」に描かれた老松が神の影向する、まさに「ウツ」なる「依り代」である常緑樹としての松は、老いてみえても永遠性<sup>20</sup>不死の象徴である。しかし、この永遠性は、この語が「待つ」との掛詞として作用することによって、里の女が業平をずっと待つ<sup>21</sup>「人待つ女」であることを象徴するが、「塚」というすぐれて「死」と連関する語が示すように、その「待つ」対象は、この世では会えない可能性が高いはずのものであるということも含めて暗示されているのである。

《井筒》での有名な詞章「萎める花の色無うて匂ひ、残りて在原の」が『古今和歌集』仮名序での紀貫之による在原業平評「ありはらのなりひらは、その心あまりて、ことばたらず。しほめる花の、いろなくて、にほひのこれるがごとし」に即しているように、前述のような修辭的「仕掛け」は、歌道の伝統に則ったものであるの言うまでもない。次に、貫之と世阿弥能との関連についてみてゆこう。

## 二 往還のトポスとしての「水鏡」

能楽研究者・松岡心平は、世阿弥能で「水鏡」の場面が繰り返して用いられていることに注目した。<sup>22</sup>たとえば《養老》《野守》《実方》《檜垣》においては、水鏡が「老い」を映し出すものとして機能しているという共通点が見出される。特に水鏡が「高い象徴性」を獲得したのが《井筒》であり、そこでは「水による反映のイメージが周到に配置」されている。《井筒》の本説『伊勢物語』第二十三段にある井筒の傍らにおける丈比べというエピソード

下に水鏡の思い出をプラスし、前掲「互に影を水鏡」にあるように、互いの影が水鏡で重なりあうというシーンが、後場で井筒の女が、業平形見の直衣・冠によって男装し、移り舞を舞い、水鏡するシーンと響きあう。そして、それは、シテが最初に発する「暁ごとの闕伽の水、く、月も心や澄ますらん」と後場で「寺井に澄める、月ぞさやけき、く」との共鳴によってさらに補強されることになる。前出松岡心平は、『西行校』の「それ春の花は上求本来の梢に現はれ、秋の月下化冥闇の水に宿る」という対句における「水月」のイメージ、すなわち、「俗界へ下つて衆生を救おうとする菩薩の心や姿の象徴」をふまえ、井筒の水の底に映る「さやけき月」についても、「迷妄の人間界における真如の象徴」即ち、能ではお馴染みの「真如の月」であろうと示唆している。

さらに、松岡は、たとえば『養老』の水鏡シーン「袖ひぢて掬ぶ手の、影さへ見ゆる山の井の」に紀貫之の歌が集中して引かれている点を指摘する。『貫之集』には、水鏡をテーマとした歌が三十数首あることが紹介され、さらにその辞世の歌「手に掬ぶ水に宿れる月影のあるかなきかの世にこそありけれ」にまで「水に映る月影」が登場することなど、貫之の水鏡への固着が強調される。

さて、松岡も引用しているように、すでに詩人・大岡信が貫之の水鏡好みについての非常に示唆に富む考察を行っている。そこで重要な視点は、貫之の「あるものを見るのに、それをじかに見るのではなく、いわば水底という「鏡」を媒介としてそれを見るという逆倒的な視野構成<sup>18)</sup>」にある。たとえば『土佐日記』に出てくる賈島の「棹穿波底月、船庄水中天」をふまえた有名な歌「影見れば波の底なるひさかたの空漕ぎわたるわれぞわびしき」では、大岡は「水底に空を見るところ貫之の眼のつけどころ」すな

わち、貫之の「逆倒的視野の感覚」について注目する。曰く、

「影見れば」の歌にあって、水は空を演じ、空は水の下を歩む。水と空は、たがいなたがいの鏡となる。すなわち、たがいにたがいの「暗喩」になっているのである。

こういう詩的な仕掛け、装置というものに眼を向けたところに、貫之の「新風」のひとつがあった。(中略) 要するに私は、ある事物と別の事物がたがいにたがいの暗喩でありうるということが、そういう詩的装置のたび重なる利用によって自覚的につかみとられていったとき、そこに新しい詩的態度というものが生まれずにはおれなかったと思うのである。

事物と事物のたがいの映発——だが、それは実は「言葉」を通してのみ実現することであった。水と空がたがいに鏡となり合うといっても、それは詩人の言葉の世界において生じる出来事にほかならない。だから、正確には、水という言葉と空という言葉がある種の幸福な条件のもとで、はじめて、ちょうど歯車があるときうまく噛み合うように、たがいにたがいの鏡となり、光と影の中間で映発しあうのだというべきである。<sup>19)</sup>

月、紅葉、篝火といった対象を直接見るのではなく、敢えて水底に映るものの影という装置を利用するという手法は、『井筒』の「移り舞」についてよく言及される映画のオーヴァラップ的手法として『井筒』にも取り込まれているが、「逆倒的」であるかどうかを判断しうる「底」という語は、やはり「互に影を水鏡」の後に一度登場するだけである。しかし、松岡が、

貫之はまた、女の筆に仮託して『土佐日記』を書いた。世阿弥も、

女性を演じる俳優であり、代表作「井筒」では、男優が女を演じ、その女が男装して水鏡するという、幾重もの性の反転のしかげがめざましい。このような反転する性の感覚への親しさも、水鏡や水に映るイメージの愛好と深くかかわりあるものであろう。<sup>21)</sup>

とするように、「水鏡」は「逆倒」「反転」というイメージを喚起する非常に重要な語であることに注意しておかねばならない。

この問題を考えるにあたって、「水の思考」と題されたフランス文学者・小林康夫の考察も以下に参照しておこう。われわれは水あるいはそのものを見ることはできない。なぜなら「鏡の場合のように、時間の場合のように、水を見ようとして、われわれは常に水以外のもの、水が送り返す他のものを見てしまう」<sup>22)</sup>からである。つまり「水は水であり（水是水）、かつ水は水でない（水不是水）」という「同一性と差異性との絡みあい」<sup>23)</sup>「水のダイナミズム」が常に出来しているのだが、それを言葉で捉えようとするメタフォールの運動もそれと同一視されることになる。すなわち、

言葉の意味 *signifié* というものも、まさしくひとつの言葉を、他の言葉、他の形へと送り返していく水のこうした運動の方向（サンズ）——しかも、ただひとつの絶対的な方向ではなくして、あらゆる他に対して開かれた四通八達する水の方向——以外のなにもでもないだろう。その限りでは、水はすでに、《メタフォールのメタフォール》なのである。<sup>24)</sup>

さらに、小林は、古代において「水」の字音に「演」が充てられていることを紹介し、それが「長く延ばされた水」の意であり、

そこから「引き延ばして語る」という転義が発生したことを紹介する。

水のパロールは《演》であり、水の眼差しは《演》である。この野生の身振りには、そのあらゆる意味におけるテクネー以前の、すなわち《技》以前の演技であり、しかし《技》によってしか《演技》として実現され得ない戯れ *jeu* なのである。そして、それはまた、あらゆる演技——形あるもの相互の戯れ、形あるものと形なきものとの婚姻、見えるものと見えないものとの交錯——を裏打ちしている限りでは、それらの変換ることなき舞台でもあるだろう。こうして、水は、絶えず世界を、そしてわれわれを演じており、それ故に、水を聴き、水を見ようとしさえすれば、われわれはそこに世界そのものを、また、われわれ自身を見出すこともできるのである。<sup>25)</sup>

そして、聖と俗、生と死、現実と非現実、理性と狂気、意識と無意識、秩序と反秩序といったあらゆる対立の「あいだ」<sup>26)</sup>境界は水の無名のダイナミズムによって産み出されたものであり、そこに「浄化の力や、夢想の力、排除の力など」が作用するとされる。小林の指摘で重要なのは、「同一性と差異性との絡みあい」というダイナミズムがまさに水鏡でも言葉の上でも発生し、それらが往還可能な両義的場<sup>27)</sup>「境界」をつくり出しているということである。そして、「水は方円の器に従う」という諺にもあるように、水そのものには形はなく、それは形と形の「あわい」で捉えようとするしかない。「水を見ることはできない」という視角は、たとえば、《井筒》の「互に影を水鏡」の解釈にも役立つ。即ち、「水」の「み」が前の語「影」を目的語として受ける述語「見」

と、後の語「鏡」と結合して名詞を形成する「水」の掛詞として解釈するのが普通であるが、実はここでの「水」は、「見(る)」だけではなく「見ず」の掛詞になっている可能性も孕んでいる。屈託なく「面を並べ袖を掛け」互いの姿を水鏡しあつて遊んでいた幼子たちが大人になった今はお互い相手を意識して「恥ぢかしくは」なる<sup>11</sup>「互いに見ない」という状況が出来ることの伏線としても機能しうる。事実、ここでの「ミス」という音から想起される聴覚的語感、字面という視覚的な、しかし中途半端な「み(見)」ではなく、あくまでも「見ず」と響くことを看過してはならない。この「聴覚的」仕掛けの問題については、次稿に譲り、さらに「水」が喚起するイメージについて追ってゆこう。

### 三 「水の女」のイメージ

「水鏡」だけでなく「水」自体も《井筒》の読みにとつて大事なキーワードである。国文学者・原田香織は「水」について、前出「真如の月」のイメージに加えて、仏教的救済への志向、精神的再生、魂の浄化作用といった「清澄な」イメージが重ねられていることを指摘する。また、前シテ「里の女」が「水の女」、すなわち、「水の不定形で流動的性質である混沌とした情念に嗟歎する女」として造型されているとも述べる。原田論文には言及がないが、前掲松岡心平は、《檜垣》の檜垣姫に、民俗学者・折口信夫が「水の女」という論考で指摘した古代の「水辺の巫女」の影を看取している。松岡は示唆しただけなので、以下、折口の「水の女」論(一九二九年)を検証しておこう。

折口は「国学者の古代研究始まって以来の難義の一つ」とされていた出雲国造神賀詞「をち方のふる川岸、こち方のふる川ぎ

しに生立若水沼間の、いやわかえに、み若えまし、すゝぎふるをとみの水のいや復元に、み変若まし、……」中の「若水沼間」の解釈について論じている。折口はさらに日本書紀・巻第九「神功紀」住吉神出現の段の「日向の国の橘の小門のみな底に居て、水葉稚之出居神。名は表筒男・中筒男・底筒男の神あり」を挙げ、「みぬま」「みつは」は同じ語であり、「禊ぎ」に関連していると指摘した。この「みぬま」は、古代日本の巫女の呼び方である「みぬめ」「みぬめ」に通じ、水の女神を意味しており、後に大和朝廷の伝承では丹生の女神と習合して「みつはのめ」となる。丹生の女神は「貴種の子の出現の始めに禊ぎの水を灌ぐ役を奉仕していた壬生部と関連している。さらに、生れた貴種の若子は、後に壬生部の女と結婚することになったのが古い形らしく、「水辺または水神に関係ある家々の旧事に、玉依媛の名を伝えるのは、皆この類である」とされ、「古代皇妃の出自が水界に在って、水神の女であることならびに、その聖職が、天子即位避生を意味する禊ぎの奉仕にあつたこと」が指摘される。

大嘗祭では、天皇は「ひつぎのみこ」としての「天の羽衣」(古くは「みづのをひも」という紐)を着用し物忌み(長い禁欲生活)を送って後、水(湯)に入って「変若返つて」、神となりきるといふ神事がある。そもそも常世から来る「みづ」は常の水より温かいと考えられており、温めた聖水である「ゆ」(「斎」)の中で「みづのをひも」を巫女(水の女)が解きまた結ぶということは、神の神秘に触れた「水の女」は、条件的に「神の嫁」の資格をもつことを意味している。さらに、

みづのをひものみづは瑞と考へられさうである。だが、其より  
もまだ原義がある。此みづは「水」と言ふ語の語原を示してゐる。

聖水に限った名から、日常の飲料をすら「みつ」と言ふやうになつた。聖水を言ふ以前は、禊ぎの料として、遠い浄土から、時を限つてより来る水を言うたらしい。満潮に言ふみつも、その動詞化したものであらう。だから、常世波（トコヨナミ）として岸により、川を溯り、山野の井泉の底にも通じて春の初めの若水となるものである<sup>28</sup>。

ここでは「若水信仰」にも言及されているが、そのもととなる「変若水」（若返りの水）は、月の不死信仰と関連付けられる。たとえば、万葉集卷十三・三二四五の長歌には「月夜見乃持有越水」という句がみえ、記紀神話のイザナギから生れた月神ツクヨミが持っているという「変若水」を入手して老人を若返らせたいという願望が読み込まれている<sup>29</sup>。古来、月が不死・再生と結びつけられてきたのは、その満ち欠けからの連想であることは言を俟たないが、大嘗祭も謂わば太陽神アマテラスの子孫である天皇の死と再生の儀式であり、そこに水が介在させられていることは注目に値しよう。

さらに、折口によれば、この「みつ」は、神名だけでなく地名にもなっており、たとえば、国造の禊ぎする出雲の「三津」や、八十島祓えや御禊の行われた難波の「御津」が挙げられる。つまり、「常世波を広く考えて、遠くより来る船の、その波に送られて来着く場処」を「みつ」は意味しているのである。記紀では、前出「底筒男・中筒男・表筒男」のいわゆる住吉三神の「住吉」とは「澄江・清江」すなわち「澄んだ入り江」の意であり、古代、大嘗祭の翌年に行われた天皇即位儀礼のうちの一つである八十嶋祭では、ここで天皇の「御衣」を海に向かって振り穢れを落とすという儀礼が行われた。

記紀によれば、イザナギの禊からこの住吉三神（ソコツツノヲ・ナカツツノヲ・ウハツツノヲのツツノヲ三神。「ツツ」の音が含まれていることに注意）は、ソコツワタツミ・ナカツワタツミ・ウハツワタツミのワタツミ三神とともに水の底・中・上で誕生しているが、構造人類学者・北沢方邦は構造主義的神話分析の手法で古事記を分析し、ワタツミ三神を海の底・中・上層の潮流を司る神、ツツノヲ三神を星の底・中・上層の運行を司る神と措定（「ツツ」は粒の意。ここでは光の粒としての「星」の意）した。この両者が習合してシホ（潮）とツツ（星）を司る神「シホツツ」（あるいは「シホツツノヲヂ」となり、また、これらが能《高砂》や能《翁》の「翁」の原型であるとも指摘している。世阿弥が《高砂》の本説にしたのは『古今和歌集』仮名序の「高砂、住の江の松も、相生の様に覚え」という一節であり、神が宿る木として樹齢が長い常緑の松が、このツツノヲ三神と関連していることも忘れてはならない。

以上、見てきたように、月だけでなく「水」も禊の水として「水の女」を通じて死と再生に関わっていた。ここで重要なのは「月」や「潮」は「満ち欠け」という現象が共通しており（実際潮の干満は月の引力によって起きる）、それは死から再生という「移動」を伴っているという認識である。住吉三神は、海の神・航海の神として信仰を集めているが、航海自体も「移動」である。月のように満ち欠けはないが、星座のようにまた一年経てば天に復活する、すなわち運行する「星」も同類であり、そうした表象に、謂わば常緑の「松」との関連で象徴される「不変性」の層だけがなく、それに「移り変わり」という「可変性」の層も重なっているということ、そして「天の羽衣」みづのをひも」という「衣」がキーワードに含まれていることが、能《井筒》



の分析にも大きな手がかりを提供してくれる。

次に、前述「水鏡」との関連で「憑るべの水」（寄り盆の水）について触れておこう。江戸時代の国学者・伴信友によれば、これには二つの解釈がある。すなわち、神前に水を入れた瓶を置き、その水を飲んで吉凶を占う方法、そして、その水鏡に占者自らの姿を映して占う方法である。つまり、基本的には、神霊を寄せるために神前の瓶にたたえられた水のことをいう。たとえば、能における「鏡ノ間」は神霊が宿る場であり、「鏡板」に描かれた松も神の影向する依り代であるように、古来日本では鏡に神霊が宿ると信じられていた。民俗学者・中山太郎<sup>⑧</sup>は、後者の方法について、古代において常人は鏡を見ることを忌み恐れる信仰があり、逆に鏡を所有し見ることができたのは神に選ばれたものとしての巫女だけだったとする。そして鏡が発明される以前から水鏡は、例えば「小野小町の姿見の池、和泉式部の化粧水」といった民間伝承として残ることになる。それは時代が下ると巫女たち自身がその信用を保つため、「小町」や「式部」「小督」「少納言」といった「史上で著聞している閨秀美姫の名」を好んで用いるようになったためであるとも述べている。ここで注目しておきたいのは、実在の小野小町が「水の女」だったかどうかではなく、水鏡する巫女が「小町」という名の一種のジャンル・型・器あるいは「イメージ」として機能していることである。

#### 四 残像としての「小町」

能の「小町物」の内容は、『古今和歌集』仮名序で「いにしへの衣通姫の流なり。あはれなるやうにてつよからず。いはばよ

き女のなやめる所あるに似たり。つよからぬは女の歌なればなるべし」と評された、和歌の名手・六歌仙の一人としての小町、嘗ての美女が「乞食」として老残の身を曝す衰老落魄説話の主人公としての小町、あるいは「百夜通い」と称される深草少将の小町への求愛物語を題材としている。ここでまず注目すべきは、貫之によって小町が喩えられた、その美しさが衣を通して伝わってくるよとされた絶世の美女「衣通姫」について、前出折口が「水の女」との関連で言及していることである。すなわち、允恭天皇の皇后忍坂大中姫の妹（弟姫）で、同じく同天皇の妃となった「衣通姫」と推定される田井中比売<sup>タケノカサヒメ</sup>の名代が「河部」となっていることから「衣通媛」も「水の女の兄媛・弟媛」であったと主張される<sup>⑨</sup>。

小町と水の関係はそれだけにとどまらない。例えば、中山が言及した「小野小町の姿見の池」だが、「池」ではなく「姿見の井」が小町の廻国伝説の影響下、全国に散在する。たとえば有名なのは、京都市左京区・補陀洛寺の「小野小町姿見の井」、同じく京都市伏見区・欣浄寺の「深草少将姿見の井」であり、後者には「在原業平姿見の井」などもあった。全国各地にある小町終焉の地の一つである別名「小町寺」の補陀洛寺は、小町が放浪の後、小野氏の領地であったこの地に戻って没し、弔う人もなく亡骸は野晒しになり、その髑髏の目の穴から薄が生えたという「あなめの薄」伝説（大江匡房の『江家次第』に最初に収載）に取材した観阿弥作・世阿弥改作の能《通小町》の舞台でもある。中入り前の「問答」で旅僧に名を問われた前ツレ・里の姥は「上ゲ哥」「恥づかしや己が名を、小野とはいははし薄生ひたる、市原野辺に住む姥で、跡弔ひ給へとて、かき消すやうに失せにけり、く」と謡う。中入後ワキはさきほどの里の姥の言からそれが小野小町の歌であ

ると気づく。それは、奥州まで都落ちしてきた在原業平がある夜「秋風の吹くにつけてもあなめあなめ」と詠う声を聞き、翌朝探したところ、目の穴から薄の生えた小町の鬮を発見し、薄を鬮の目の穴から抜き取って「小町とはいはじすき生ひけり」と下の句をつけて吊ったという伝説を知っていたからである。ここでは小町が業平と結びつけられているという認識が重要である。

深草少将の「百夜通い」を主題とする有名な能に、同じく観阿弥作・世阿弥改作の《卒都婆小町》がある。乞食の老婆姿、すなわち姥の面をかけ縷水衣を着用したこのシテ老女は、やはり旅僧に名を問われ「恥づかしながら名を名のり候ふべし。是は出羽の郡司小野の良実が娘、小野の小町が成れる果てにてさむらふなり」と自分が老いさらばえた小野小町であることを明言する。やがて小町に深草少将の霊が憑いて物狂いになり、物着で烏帽子・長絹を身に纏うことによって男装し、「百夜通い」の苦しみが再現される。

日本中世史家・細川涼<sup>34</sup>によれば、こうした「性別越境」すなわち女性が成人男子の印である烏帽子をかぶり男装して舞を舞うのは、平安後期に芸能巫女として出現した白拍子に見られる特徴であり、この《卒都婆小町》における小町への深草少将の霊の憑依とそれによる男装とは巫女・白拍子の「物真似」にほかならないとされる。そして同じく恋人在原行平の形見の衣を松風が物着によって着、「物狂い」状態になるという観阿弥作・世阿弥改作の能《松風》を経由して、世阿弥能《井筒》の白眉「移り舞」のシーンへと繋がることになる。「ウツる」というキーワードについては後述する。

さて、こうした小町の老残落魄譚の源は、平安時代末には成立していた「玉造小町子壮衰書」の影響が大きいことはよく知られ

ている。つまり中世において小野小町は玉造小町と同一視され、伝説化されていった。《姥捨》そして後述の《檜垣》と併せて「三老女」と称される三名曲の中でも最高位に目される世阿弥能《関寺小町》も同じ老いさらばえた百歳の小町を主人公とする。ここでも注目すべきは、関寺のある逢坂関には「関清水」という湧き水があり、後に「小町の清水井」と呼ばれるようになったことである（この名は、関寺の辺りに老いた小町が庵を編んだという伝承に由来する）。関寺の住職が、歌道を修めているという老女のもとを訪れ、『古今和歌集』仮名序の難波津の歌や同じく小町を「衣通姫」に喩えた箇所で見られた歌の謂われを老女から聞くに及んでその老女が小野小町であることに気づくといったその内容は、前出折口の「水の女」にも繋がってくる。住職は、寺の七夕祭りに老女を誘うが、この「たなばた」も同様である。前述のように、折口によれば「みづのをひも」を解く「常世の水」は本来「斎用水」「ゆかは」あるいは「ゆかはみづ」と謂われるべきものであったが、後に「ゆゝ湯」一語で省略されることになる。この「ゆかは」の本来のロケーションは、海浜や海に通じる川の淵であり、そこに「ゆかはだな」（湯河板拳）が作られ「神の嫁」となる村の神女Ⅱ「水の女」がこのたな作りの建物住んで神の来訪を待たされるとされる。それゆえ「たなばたつひめ」とは「たなの機中にいる女」という意味になり、年一回の訪れを待つ共通点も相俟って、中国由来の織女星と同一視されるようになったとされる。

このように、状況証拠的に「水の女」に準えられ得る小町であるが、「物憑き巫女」としての「小町」イメージが明確に「水」と結びつくのは、折口も「みつはくむ」の表現に言及した世阿弥能《檜垣》においてである。前述のように、たとえば小町の廻国

伝説の背景には当時の「物憑き巫女」、すなわち、巫女巫（男巫）・舞（白拍子）・猿樂などに代表される芸能者の存在があった。そこには、イメージとしての「小町」が作用している。《檜垣》の本説は、『後撰和歌集』あるいは『大和物語』所収の檜垣姫の「年ふればわが黒髪も白河の みづはくむまで老いにけるかも」である。歌からもわかるように、美女老残譚をなぞっているが、こゝでの主人公は小町ではなく、百歳くらいの里の老女に若き頃は美しい白拍子であった檜垣姫の霊である。まず「名ノリ」で「百にも及ぶらんと思しき」ということで小町伝説と通ずるこの老女が「毎日閻伽の水を汲」んでいることが示され、後場では、生前華やかだった白拍子の時代への執心が未だ消えず彼岸で「今も苦しみを三瀬川に、熱鉄の桶を担ひ、猛火のつるべを掛けてこの水を汲む、その水湯となつてわが身を焼くこと隙もなければ……」と僧に告白される。「三瀬川（みつせがは）」とは、すでに折口の「水の女」に出でいたように、出雲の「三津」や難波の「御津」のように「禊ぎ」をする地に境界を示している。象徴的なのは、この詞章に続けて「この程はお僧の値遇に引かれて、つるべはあれども猛火はなし」とあることで、それは「水」が常世の水たる「湯」になり、井戸の「つるべ」は、解かれ（猛火）、再び結われる（猛火なし）「みづのをひも」の謂いであり、そこには「死と再生」のイメージが明確に刻印されている。それは例えば「思ひも深き小夜衣の、袂の露の玉襷、影白川の月の夜に底澄む水をいざ汲まん」と水面に映る月が詞章に配されていることからわかる。また、「さも美しき紅顔の、翡翠の鬢花萎れ、桂の眉も霜降りて、水に映る面影、老衰影沈んで……」とあるように、自らの老残の姿を水鏡して嘆く詞章も抜かりなく置かれていることも確認しておこう。生前は「物憑き巫女」たる白拍子だった「檜垣姫」の霊は、

「水の女」たる小町同様、まさに「水辺」に境界に生きる一種のシャーマンとして彼岸と此岸を往還する存在なのである。

##### 五 「ウツ（移）りゆくもの」としての「無常」

世阿弥能《檜垣》では、たとえば「サシ」「風緑野に収まつて煙条直し、雲巖頭に定まつて月桂圓かなり」といった駢文体が使われ、さらにその後、

朝に紅顔あつて世路にたのしむといへども、夕べには白骨となつて郊原に朽ちぬ、有為の有様無常のまこと、たれか生死の理を論ぜざる、いつを限る慣らひぞや。老少といつば分別なし、変はるをもつて期とせり、たれか必滅を期せざらん、たれかはこれを期せざらん。

といった詞章が続くことから、唱導の影響が色濃いことが看取されうる。前述の「小町」伝説も、熊野比丘尼ら唱導者によって広められたと考えられているが、ここでのポイントは『平家物語』の冒頭の駢文体にも通じる「無常観」である。日本文学研究の泰斗・小西甚一は、さまざまな伝承がある『平家物語』のテクストのいづれにも、冒頭の「祇園精舎の鐘の聲、諸行無常の響あり、娑羅双樹の花の色、盛者必衰の理をあらはす」という駢文体の部分が必ず含まれていることから、その原態本をまとめた作者は、駢文体を願文・表白に用いる唱導（仏教の道理を世俗人あいてに講説すること）の関係者であったろうと推定している。能に影響をもたらし得た可能性があるのは、平曲が「音芸」として精錬された「当道」系統の、それも特に覚一本『平家物語』である。それは、

最終巻である灌頂巻を全巻冒頭「祇園精舎の鐘の声……」と対応させて全体を総括し、その主題が「無常」であり、そこに底流するモチーフが「死」であることを明確化している。ここでは血の描写といった肉体的「死」は排除され、あくまでも「傲れる者もついに亡びる」「無常」を具象化すると同時に、すべて弥陀の慈悲に摂取され、西方浄土へ往生する期待で裏づけられ「た「死の美学を志向する」のである。<sup>⑧</sup>

こうした無常観はすでに古代から見られる。『万葉集』(四六五)に「月移りて後、秋風を悲しび嘆きて家持の作る歌一首」としてある。「うつせみの世は無常<sup>つねなし</sup>と知るものを秋風寒み偲びつるかも(虚蟬之代者無常跡知物乎秋風寒思努妣都流可聞)」では、「世」「人」にかかる枕詞「うつせみ(虚蟬)」が蟬の抜け殻という原義からの連想で一種のはかなさを醸し出す。しかし、折口信夫が指摘したように、「物が充ちた状態をうつと言ひ、又、此と同じ様な言ひ方だが、物が中に籠もつてゐるといふ状態がうつであり、更に、籠もつてゐるものよりも、その容れ物だけを考へたときがうつ<sup>⑨</sup>」なのであり、それは「魂の籠り場所」として「誕生」あるいは「再生」現象が発現する空間でもある。それは輪廻転生を前提とする仏教的な「空」の概念ともオーバーラップするものであった。

前掲松岡正剛<sup>⑩</sup>は、世阿弥の複式夢幻能の枠組みを、枯れた光景↓往時の夢↓元の枯れた景色という図式にあてはめ、それは「まるで凍てついた冬があればこそ、春が待ち遠しくなるという、あの日本人の好きな感覚の最初の舞台化だった」とする。つまり、「枯れる」という語が掛詞や縁語として「離れる」に結びつく感覚であり、不在だからこそ「待つ(待ち通しい)」のである。たとえば、枯山水などは、敢えて「涸れる」ことによって水を得る。

つまり水を抜くという山水の「無」というよりは「負」の状況を作り出すことによって、そこに無限の想像力を誘引する。松岡はこの「負」を「無から有へのあるいは半有への転位のようなもの」とし、そうした「負の介入」や「想像の負」の導入を「日本的方法」とするとする。つまり、「負の庭」としての枯山水は、方法そのものが山水になつていくことになる。こうした「日本的方法」の発想を知りたい手がかりになるのが、『和漢朗詠集』である。ここで藤原公任は、漢詩と和歌を選んで対比的に並べる際「部立」を採用し、その最後に「無常」と「白」を置いた。当然のことながら、これは漢詩的感覚ではなく、そして単純な無化でもない。無常観は、もともとは仏教の宿世の思想に由来する「無常観」は天台本覚思想によって肯定化され、源信の『往生要集』、良源の言を弟子・覚蓮が記録した『草木発心修行成仏記』などを経て「山川草木悉皆成仏」の思想が定着し、無常観は上流貴族のサロンで美的理念として洗練されていくことになる。

たとえば、菅原道真を代表とする学者・文人を登用した宇多天皇は、宮中行事に「歌合」を取り込み、さらに勅撰和歌集を和歌で編むことを貫之に命じた。ここでのポリシーは「古質之語」<sup>⑪</sup>日本の古い言葉づかいの重視である。よって、『古今和歌集』では真名序以外に仮名序が導入され、さらに『土佐日記』も書かれることになる。松岡は、『土佐日記』において敢えて行われたトランスジェンダー、すなわち男女を交換した、文体的な「擬装」が「国風(くにぶり)」<sup>⑫</sup>「日本という文化」の表象様式をつくり出すための実験だったのではないかと推測する。つまり、道真による遣唐使停止が象徴的だが、本場の漢文の世界(漢字)が「真」であり、それに対する未熟な、しかし縄文以来のイメージの水脈を保つ日本的世界を「仮」(たとえば仮名文字や)と位置づけた。

つまり、「枯山水」は「仮山水」に通じるのである。そしてこの、「枯れ」「離れ」に通ずる「仮」とは、いわば「無常」「常ならむもの」すなわち「有為転変」と同根である。「無常」という術語は非常に時間が止まった静的なイメージを喚起しがちであるが、実際は「有為転変」という術語が喚起するように、ウツロイゆく極めて動的なイメージをもっているという認識が重要である。

哲学者・大橋良介は『源氏物語』「空蟬」巻の「空蟬の身をかへてける木の下に猶人がらのなつかしきかな」を引きつつ、以下のように述べている。

源氏を受け入れ得る独り身の自分が過去へ去っていったという意味での「空蟬」の状態は、まだ外面的ないし社会的な状態にすぎない。さらに深い意味では、源氏に心を寄せて放心状態となり、心が身から抜け去った自分自身が「空蟬」なのである。源氏にとつては、女が脱ぎ捨てたあとの衣が空蟬の意味だった。源氏はその衣に未練を抱くにすぎない。しかし女のほうは、身と心とが分離して空蟬の状態になり、しかもその空っぽになつたはずの、何も無い「うつ」の場で、情念の炎が燃えている。その炎は見られてはならないから、空蟬の衣の奥に閉じこめられる。このことがまた、炎を燃え上がらせる情念のエネルギーに転ずる。『源氏物語』「空蟬」の巻は、哀しくも凄艶な「空の美学」の、文学的頂点である<sup>④</sup>。

ここでは身体の「殻」としての脱ぎ捨てられた「衣」、心(情念)が宿る「ウツワ」としての「身体」、そしてさらに、その中で情念が燃え上がる「ウツワ」としての「心」という三重の入れ子構造が指摘されている。「入れ子構造」そのものがすでにすぐれて

「ウツ」なる構造であることは言を俟たない。では能《井筒》における入れ子構造はどのようになっているのであろうか。

## 六 「ウツワ」としての入れ子構造

能《井筒》における入れ子構造については、すでに英文学・演劇研究の碩学・高橋康也が「井筒幻想——または思い出としての劇」という論考で言及している。後場で、シテの里の女が後シテの井筒の女へと変貌し、業平の形見の直衣を着け男装して「移り舞」を舞う。それは「男にのり移つた女」という視覚的「二重性」にただ直面するだけに終わらない。

亡霊の亡霊への憑依、性の倒錯。それは実体なき幻想どころではない。男の衣裳とは男の身体そのものであり、それが女の「身に触れ」、女を抱擁している。シテは、女の亡霊であり、かつそれが憑依した男の亡霊である。女を抱く男であり、かつ男に抱かれる女である。自己であり、かつ他者である。

男の衣裳は身体の内側にあるのが女の身体であるという二重性は、その二重性を演じている役者が男であるという事実によって三重性へと転ずる<sup>⑤</sup>。

そして、この「視覚的入れ子構造」は、シテが水鏡することによって、さらに想像力の中で増幅される。

井戸の底の映像は、もちろん観客には見得ない。また物理的には、役者にもむろん見えない(舞台には素朴な井桁の作り物があるだけである)。しかし井筒の女に見えているにちがいない複層

的な映像、そして彼女の半ば狂った意識（亡霊も狂う、いや狂っているから亡霊として現れたのだ）の中の入れ子になった時間Ⅱ空間の心像を、観客は想像力の中で受け止め、反覆する<sup>⑤</sup>。

さらに、これがワキの旅僧が見ている夢という箱とワキの視線に自らを重ねている観客の想像力という外側の箱によって包まれる。

時間的入れ子構造も忘れてはならない。すなわち「その業平はその時だにも、昔男といはれし身の」との里の女の発言は、平安時代の『伊勢物語』の中ですでに「昔男」とされていた在原業平について「大過去」として語られており、こうした「入れ子の時間構造が、こうして「筒井筒、井筒にかけし」という回文めいた言語遊戯（十九「つづ」という年齢にも掛けてある）をも駆使しつつ、入念に精練されてゆく」。すなわち、「幼年期・十九歳のときの再会と結婚・その後の結婚生活・業平の死・その後の寡婦としての生活・彼女自身の死・『伊勢物語』の作成と伝承・現在……という歴大な重層的時間がここに現前する」のであり、まさに『井筒』の舞台は、「共時的に折り重なる時間のありよう、入れ子となった思い出の構造そのもの」であるとされる。

この指摘を踏まえ、『井筒』における視覚的入れ子構造を整理してみよう。

まず物質的構造物レベルでは、能楽堂↓能舞台↓作り物の「井筒」という内へ下向するベクトルがある。しかし、ここで注意すべきは、作り物の井筒の中は「ウツ」であるということである。その下には夢幻Ⅱ無限の空間が突き抜けている。そこはまさにいろいろなものを胚胎する可能性がある女性的空間Ⅱウツなる「六」であるが、こうした内向きのベクトルに対して、敢えてジェ

ンダーバランスをとるために、古来男根の象徴である薄が立てられ外向ベクトルが設定される<sup>⑥</sup>。つまり井戸はまさに「両義性」のトポスであることが舞台的にも明示されているのである。

次に人間レベルを考えてみよう。単純に、観客↓ワキの役者↓シテの役者という内向ベクトルが設定されるが、そこには意識のレベルで、それぞれ往還性を属性としてもつ。つまり、「観劇しているⅡ非日常にいる自己」および「本番で役を演じている役者自身」とそれぞれをメタ認知する自己・自身が設定される。さらに、役柄においては、外から距離をもって包む視座をもった観客↓ワキと視線を同化させる観客、夢から覚めているワキ↓夢見ているワキ、男として女性を演じるシテ↓さらにそこから男装して、男性にのり移られた女性としての後シテ、さらに自分の姿を水鏡して、業平の面影を懐かしむ自分↓あくまでも業平に乗り移られた自分との往還をまたメタ認知している自己等々、さまざまな視点の移動Ⅱ往還が可能である。これらを敢えて混乱を承知ですべて一緒くたに示せば、「能楽堂」↓「能舞台」↓観客の意識↓ワキの衣装↓ワキを演ずる役者の身体↓覚めているワキの意識↓夢見るワキの意識↓シテの衣装↓シテを演ずる身体↓業平形見の衣装↓井筒の女の身体↓井筒の女の意識↓「井筒」↓水鏡の映像（業平の姿↓男装した自己）ということになるのか。注意すべきは、業平の形見の冠直衣によって男装した自分の姿を水鏡した時に見えたのが「女とも見えず男なりけり」という表現。しかし「男にみえている」と意識しているのは「女とも見えず」と感じている井筒の女自身であるが、ここでは、夢を見ている状態と同じである。非日常的時空にいる観客も一種夢見心地であり、役柄としてワキの旅僧は夢を見、さらにその夢の中に登場した後シテ・井筒の女も夢想する。そして、井筒の女の夢見はあく

までも水鏡を通しているため、映像は反転させられ、そこに映るのは自身ではなくあくまでも「影」である。つまり、自分を水鏡してもそこに映るものは「無常」に通ずる「仮」（ウツ）のものである。「影」である。さらに本来二項対立しているはずの業平の姿と男装する井筒の女の姿が、一つのイメージへと間接的にオーバラップされ、「見みえし」という句に集約されているように、互いに見もしたし見られもしたという状態が出来ることになるが、結局それはウツなる空間に映った影同士でしかなく、真の女が「待っていた」対象ではない。重要なのは、実際に女が男と重なりあったかどうかではなく、水鏡という両義的トポスに映された往還作用（ウツリ）がこの井筒という境界の場で発生しているということであり、それは「有為転変」たる「無常」にも通じるといふことである。

さて、世阿弥能における「入れ子構造」については、能楽研究者・竹内晶子が前出口昌男も言及していたヤコブソンの詩的言語論における「等価性」の概念を援用し、何曲かを分析している。以下、それについて少しふれておこう。

### 七 「等価性」と「入れ子構造」

ヤコブソンの有名な論文「言語学と詩学」によれば、言語活動には基本的に選択と結合という二つの基本的配列様式があり、選択は、等価性、相似性と相異性、および類義性と反義性を、結合は順序列の構成は、隣接性を基礎とする。そして「等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影する」のが「詩的機能」であると定義され、詩にあって「等価性は順序列の構成手段へと昇格される」ことになる。<sup>(48)</sup>つまり、詩においては、語同士や文同士を繋ぐにあ

たって音声的・文法的に「等価」なものを指向する傾向があり、そうした「等価性」が詩におけるこうした結合の軸として機能するというのである。わかりやすく言ってしまうえば、「等価性」とは、「同類の言葉の反復」<sup>(49)</sup> 同音や類義語の反復であると言えるが、竹内は、この「等価性強化指向」に着目し、「ただ謡曲レベルで、一曲を通し繰り返し現われるという条件を満たす語」をとりあえず「反復語」と措定する。そして、「比喩・象徴」になることが少なくないこの「反復語」は、一、人物の行為に関わり、劇的展開をもたらすもの、二、情景として描写される、あるいは讃えられるもの、三、物尽くし、故事の披露、詩歌の紹介、四、序詞などの文飾、の四つに大別される。もちろんこれらは語彙レベルでの反復現象となるが、当然のことながら、曲の構成全体やストーリー展開にも等価の原理が作用するものがある。

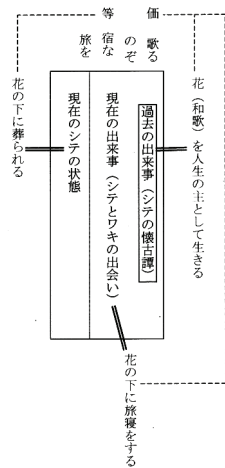
たとえば、世阿弥の夢幻能《融》においては、ちょうど前場でシテが最初に発する詞章「月もはや出潮になりて」「二・セイ」、シテの中入の直前に置かれた地謡の「隙押し照る月に愛で」「ロンギ」、後場でのシテの最後の詞章「月もはや」（後を地謡が「影傾きて」と受ける）「ロンギ」と、夜における月の出から入りまでの半円運行が、中入りを軸にして前場と後場のシンメトリカルな配置がなされており、さらにこうした「鏡像関係」<sup>(50)</sup> 対照的な平行構造<sup>(51)</sup>は、「月下」の景観をめぐる賈島の漢詩句、あるいは「月の都」という語が前場と後場にそれぞれ配されることによつて、その等価性を強化されていると解釈されることになる。

世阿弥のドラマトウルギー解明に「等価性」という視角からアプローチしようとする竹内の主眼は、あくまでも前景レベル（語彙レベル）での等価性の確認にとどまることなく、メタ・レベルでの等価の原理、すなわち等価性が曲のストーリーという全

体の構造にどのように作用しているかを明らかにすることであり、それは二通りに大別される。第一は、夢幻能の「入れ子構造」に並行性をもたらすものとしての等価原理、第二は、ストーリー構成に関連する事物から連想される諸エピソードの結合における等価原理である<sup>(25)</sup>。

前者の例として竹内が提出する曲は《嫉捨》《松虫》そして《忠度》である。竹内によれば、《嫉捨》の場合は、老女（老女の霊）が山に取り残されるシーンで、《松虫》の場合は、男（過去の友人の霊）が友人を残して松原に消えるというそれぞれ等価性をもったシーンで前後が囲われ、その内側に「現在の出来事（シテとワキの出会い）」、さらにその内側に「過去の出来事（シテの回顧譚）」がそれぞれ内在する構造になっている。さらに、竹内が「最も極端な例」として挙げている世阿弥能《忠度》の場合には、以下のようなになる。すなわち、その「反復語」である「花」の半数以上は、この曲中に三回も一語も省略されずに登場する忠度の辞世の歌「行き暮れて木の下蔭を宿とせば 花や今宵の主ならまし」に関連したかたちで、曲中の各所に配置される。ここでは、前出の前景での「対照的な平行構造」に加えて、忠度が「花」（和歌）を主として生きたという「過去のシテの行為」、忠度が「花」の下に埋葬されているという「現在のシテの状態」、そして、旅僧が「花」の下での旅寝（宿り）をしているという「現在のワキの行為」という三つの層が平行する「入れ子構造」であると解釈され、以下の図式が示される。

【図1】<sup>(26)</sup> 世阿弥能《忠度》における等価性（竹内「世阿弥のドラマトゥールギー」一六二頁より）



以上をふまえて、《井筒》の等価性を簡単に見てみよう。ここでは、《嫉捨》や《松虫》に見られたようなわかりやすい等価性をもった「閉じた」平行構造は見られないが、明らかに対照を意識した詞章配置になっている。たとえば、まず、ワキ（旅僧）の次第に続いて、シテ（里の女）の登場歌に始まる「破一段」の詞章Aは、明確に、後シテが去る際、全曲を締めくくる地謡の詞章Bと照応する。

A. 「次第」 暁ごとの閑伽の水、暁ごとの閑伽の水、月も心や澄ますらん。「サシ」さなきだに物の淋しき秋の夜の、人目稀なる古寺の、庭の松風更け過ぎて、月も傾く軒端の草、忘れて過ぎし古へを、忍ぶ顔にていつまでか、待つことなくてながらへん、げになにごとくも思ひ出の、人には残る世の中かな。「下ゲ哥」たゞいつとなく一筋に、頼む仏のみ手の糸、導き給へ法の聲。「上ゲ哥」迷ひをも 照らさせ給ふおん誓ひ、照らせ給ふおん誓ひ、げにもと見えて有明の、行方は西の山なれど、眺めは四方の秋の空、松の聲のみ聞こゆれども、嵐はいづくとも、定めなき世の夢心、なにの音にか覺めてまし、なにの音にか覺めてまし。

B. 「哥」 見れば懐かしや、われながら懐かしや、亡婦・魄霊の姿は、



萎める花の、色無うて匂ひ、残りて在原の、寺の鐘もほのほのと、  
明くれば古寺の、松風や芭蕉葉の、夢も・破れて覺めにけり、夢は  
破れ明けにけり。

「表層(反復語)レベルでの「等価性」ということであれば、「古寺」「松風」「夢」「覺め」の四語についてはこの二段でしか使用されていない。因みに、「松」の同音異義語である「待つ」も、この「破一段」と中入後の後場Ⅱ「急」の部分でしか用いられないことも看過されるべきではない。さらに、意味的な連関も含めてビックアップすると、AとBではそれぞれ、「有明」と「明くれば」、「松の聲」と「松風」、「法の聲」・「なにの音」と「寺の鐘」も照応関係にある。また、外の箇所でも使われる反復的表現「なにの音にか覺めてまし、なにの音にか覺めてまし」と「夢も・破れて覺めにけり、夢は破れ明けにけり」は意味的には「なにの音」という「問い」に対して「寺の鐘」によって与えられた「答え」という照応関係にある。AとBの部分にいわば囲まれたこうした「枠」構造の内側に、「現在の出来事(シテとワキの出会い)」、さらにその内側に「過去の出来事(シテの回顧譚)」がそれぞれ内在する構造になっているのは、他の夢幻能と同じというよりは、夢幻能そのものの構造であると言えよう。

さて、ここで、注目すべきは、入れ子構造の中央部である。世阿弥が大成した複式夢幻能の形式は前場と後場の間に「中入り」が入るが、中入りの前ではシテが姿を消すのが通常である。たとえば、前出「水鏡」関連の世阿弥能で見れば、『養老』にはないが、『実方』では「立ち上る富士の根行方しらずなりにけり、行方しらずなりにけり」、『檜垣』では「夕まぐれして失せにけり、夕まぐれして失せにけり」、そして『野守』では「塚のうちに入

りにけり、塚のうちにぞ入りにける」という詞章の後、中入りになる。特に『野守』では「水鏡を見給へ」という語がその前にきていることが『井筒』との関連で看過できない点である。『井筒』の場合は、中入り直前の「ロンギ」が「井筒の蔭に隠れけり、井筒の蔭に隠れけり」と締め括られるが、ここでは、シテの彼岸と此岸との往還を可能にする回路である「ウツ」なる場を示すものとして「井筒」のイメージが利用されている。この井筒を通じて、また夢の中でも後シテとして前シテが登場することが可能になるのである。実際の舞台では中央に置かれた井筒の作り物の中に隠れるわけではなく、幕へと中入りするわけであるが、その幕の先にあるのは「鏡ノ間」であることも象徴的であるといえよう。実は、この彼岸と此岸を結ぶ往還の回路としての「井筒」が、前場の最後すなわち中入り前という謡曲全体の中央部に置かれているということには、単に、複式夢幻能の構成パターンあるいは様式的特徴だからといった理由以外に、さらに隠された理由があり、それも世阿弥がこの『井筒』を「上花也」(『申楽談儀』)すなわち最高位の能と自賛した理由の一つとも考えられるのである。以下、それについて考察してゆくことにする。

#### 八 「筒井筒」が象徴する反転構造

これまで述べてきたように、井戸は、その中に存する「水鏡」を含めて、すぐれて両義的世界であり、転倒が起こる場である。実は、それも最も象徴的に示しているのが、この謡曲の主たる本説である「筒井筒」の歌である。『伊勢物語』二十三段に出てくるこの歌は、本来、「筒井つゝの 井筒にかけし まろがたけ 過ぎにけらしな 妹見ざるまに」であったのが、世阿弥は「筒井筒

井筒にかけし まろがたけ 生ひにけらしな 妹見ざるまに」  
と「筒井つの」を「筒井筒」に改めることによって回文的性格を明確にし、さらに、「風ふけば沖つ白波龍田山夜半にや君がひとり行くらん」とこの「筒井筒」の歌との順番を伊勢物語とは入れ替えている。この変更はいったい何を意味しているのであろうか。

実は、前掲高橋が「回文めいた言語遊戯」として言及したこの「筒井筒、井筒にかけし」には、実は深い意味が込められている。そもそも、一種の内部エコーともいえるこうした疊語法（パノロマシス）は、歌道ではよく見られるレトリックである。たとえば、前出『和漢朗詠集』下・白・八〇四、まさに同集の掉尾を飾る歌「しらくし、らけたるとし月光に雪かきわけて梅の花をる」といった例が典型であろう。

しかし、ここでの「筒井筒、井筒く」は、漢字のままでも（筒井筒井筒）平仮名（つつるつつるつつ）でも、非常にシンメトリカルである。こうしたいわゆる「鏡映対象」を意識し、あえて「井筒」ではなく「筒井筒」とされたこの場合は、相反するベクトルが双方向的に往還できるトポスとして暗示されていることがわかる。「筒井筒」の間に挟まれた「井」とは、その語が、そしてその後に集約される「筒井筒」の歌が、まさに能舞台中央に置かれた作り物と同様この謡曲の中央部にあって、そこでの反転現象も起こるということを視覚的にも音声的にも示唆している。よって、前掲「筒井筒」の歌の順番変更とは、「筒井筒」の歌をより謡曲の中心部へと位置づけるための変更であったと考えられるのである。この「筒井筒」の歌が登場する「クセ」の筒井筒の歌の前の詞章「友だち語らひて、互に影を水鏡、面を並べ袖を掛け、心の水もそこひなく、移る月日も重なりて、大人しく恥

ぢがはしく、互に今はなりにけり」では、キーワードである「筒井筒」の中にあるという意味ではまさにその通りである「水鏡」が出てきている。そこには水面を連想させる「面」や彼岸を連想させる「底ひなく」、また、井筒での往還作用の、そして水鏡の縁語でかつ掛詞になっているキーワード「ウツる」（「移る月日」↓「映る月」）、双方向のベクトルが可能である意味を担保する「重なりて」、そしてそれを補強するのが、能楽研究者・西野春雄も指摘するように、ここで集中的に三回配された「互ひ」という語もある。

さらに、中入り前に配された「ロンギ」でも再び「筒井筒、井筒の蔭に隠れけり」と繰り返され、そこで前シテである里の女は「井筒」の蔭に消える。しかし、それが井筒の蔭というよりもウツなる空間である井筒の穴であろうことは、その前に置かれた詞章「結ふやー注連縄の長き世を」で、「結ふや」が「言ふや」の掛詞でありさらに「分離ノトリ」となり「注連縄」が強調されている点からも推察される。なぜならば「注連縄の」までは単に「長き」に繋がる縁語として作用しているだけではなく、注連縄とは、前述のように、すぐれて「シロロ代」としての空間を現出させるものであり、そこは何かが依る場だからである。

こうした境界のトポスとしての井筒における反転構造は、序の段「下ゲ哥」における「紀の有常の常なき世」という修辭的詞章によってさらに示唆される。ここでは「常なき」||「無常」であり、「有常」と「常無」が「の」という助詞で対照的に結ばれている。これが意味するのは単なる言語遊戯だけではなく、この世では「有」と「無」が入れ替わるのが常であること、すなわち「定めなき世」であり、その一つのストーリーがこれからシテの登場によって始まるということを示唆しているのである。これは、この

謡曲のもう一つの本説「龍田山」の歌に、掛詞で強調される「たつた」という語が同じく回文的であることも、こうした仕掛けの中に含めてもよいであろう。

さて、ここで前掲「クセ」における「袖を掛け」の解釈が残されているが、これも「返（帰）す」「ふる」という語と呼応し、重要な機能を持たされている。たとえば、この曲では「ふる」という同音異義語、即ち「古る」「振る」「触る」のうち、後ろ二語はそれぞれ一回ずつ、それぞれ重要なポイントで配置されている。最も重要なのは「触る」であり、「形見の直衣身に觸れて」と「移り舞」のポイントになる業平形見の直衣との密接な関係がある。それに対して「振り」は「振り分け髪も肩過ぎぬ」で出てくるが、髪が肩を過ぎるということは必ず衣服に髪が「觸れ」ている状況を暗示しており、後の「直衣身に觸れて」の伏線となっている。さらにこの「振る」という語は「袖を振る」そして「振る舞い」というように、「袖」や「舞」と結びつきやすい語であるという点が重要である。この謡曲の演技上のクライマックスである「序の舞」⇨「移り舞」とその後の水鏡する場面を導く最も重要なアイテムは、まさしくオーバーラップを可能にする業平形見の直衣であることは言を俟たないが、この語を導くために、衣関係の縁語が全曲を通して配置されている。すなわち配置順に列挙すれば、「ただいつとなく一筋に、頼む仏のみ手の糸、導き給へ法の聲」における「（一筋の）糸」、「友だち語らひて、互に影を水鏡、面を並べ袖を掛け。心の水もそこひなく、移る月日も重なりて、大人しく恥ぢがはしく、互に今はなりにけり」における「袖」と「重なりて」、「まことにわれは恋ひ衣」における「恋衣」、「昔を返す衣手に」における「衣手」、「形見の直衣身に觸れて」における「直衣」、「雪を廻らす花の袖」の「袖」、「昔男の冠直衣

における「冠直衣」といった具合である。そして、ここで最も重要な語は「形見の直衣」ではなく、実は「昔を返す衣手に」である。それはなぜであろうか。

この「昔を返す衣手に」は、『古今和歌集』恋二・五五四・小野小町の「いとせめて恋しき時はむばたまの夜の衣をかへしてぞ着る」を踏まえていることはよく知られている。この小町の歌がふまえている伝承とは、夜着を裏返しにして着て寝ると恋しい人が夢に出てくるというものであるが、これはたとえば『万葉集』に「我が背子が 袖返す夜の 夢ならし まことも君に 逢ひたるごとし」（二八・一三）あるいは「：しきたへの袖かへしつづ寝る夜おちず夢には見れど：」（三九七八）といった例がすぐ挙げられるように、万葉の時代は、同じ伝承に関して、衣を返すという表現だけではなく、「袖を返す」という表現の方が一般的であったらしい。まさに、「アイの問答が終わり、いよいよ「急」の段の始まりである「上ゲ哥」で、ワキの旅僧が夢に入ってゆくことを謡う詞章にこの「昔を返す衣手に」が使われているのは非常に象徴的である。またこれは、その後にくる「二セイ」「恥づかしや、昔男に移り舞、雪を廻らす花の袖」と「ワカ」「ここに来て、昔ぞ返す」に反響する。つまり、詞章としては「序の舞」によって分かれたれているが、「花の袖」は「昔ぞ返す」と照応しており、さらに、「ここに来て」は「ここに着て」と掛詞とも解釈し得る。さらに謂えば、「花の袖」に懸かる「廻らす」というイメージは、「振る」というイメージにも通じ合う。まさに「返す」とは、こうした《筒井筒》における反転性・回帰性を象徴するモチーフなのである。

また、詞章内での全文引用ではないにせよ、明らかに参照を指示されている業平の歌として、移り舞の後「ワカ受ケ」で出てく

る『伊勢物語』四段(『古今和歌集』恋五)「月やあらぬ春や昔の春ならぬわが身ひとつはもとの身にして」がある。この歌は「や」を疑問ととるか反語ととるかによって解釈が異なるなど、種々の解釈が乱立する難解で知られた歌だが、実はそうした多義性も、境(鏡)界劇たる能には好ましい。『古今和歌集』仮名序の業平評で「その心あまりて、ことばならず」としたが、謡曲的には、はっきりと言葉で指示・説明されない状態の方が「秘すれば花」にも通じ、演技での表現力の見せ所にも通じるといふことになる。ここでは下の句「わが身ひとつはもとの身にして」がポイントとなる。今そこに現われた自分はもとのままでいるのに対して、思い人はいないというその内容が、今まさにこれから「筒井筒」の歌を詠じつつ水鏡し、思い人と一つになれたように幻覚する直前に置かれているのは、非常に効果的である。つまり、この段階では、まだ井筒の女と「形見」の直衣は分身したまま、すなわち「片身」(あるいは自分がだけが想っているという意味での「片見」)であるが、その分身状態は両義的境界である井筒の水鏡にウツされることによって一瞬「わが身ひとつ」として重なることができるのである。

それは前述「さながら見みえし」の前に置かれた「生ひにけらしな、老いにけるぞや」でも同じである。「筒井筒」の歌の「妹見ざる間に」を意図的に「老いにけるぞや」と置換した理由は、単に掛詞的そして対句的效果を狙っただけではなく、「妹見ざる間に」をここで隠すことによって、後出の「女とも見えず」をクローズアップさせることにある。さらに、この詞章は対句として捉えれば、その後の「女とも見えず、男なりけり」の呼び水となっているわけだが、ここではそれらを、「老いてしまったものだ」あるいは「男だ」と一方に意味を限定して解釈しては何の余

情ももたらされない。たとえばその後に出てくる「亡夫一魄靈の姿」についても同様である。江戸期の謡本では「亡夫」を「亡婦」とする場合が多いが、ここではどちらかに固定するのではなく、「亡夫↓亡婦」の掛詞としての両義性が企図されているとらねばならない。「生(若・昔) ↓死(老・今)」の、そして「女↑男」というイメージの往還作用が今や「井筒」という場に生起し、それぞれのイメージが輻輳しつつ井筒内のウツなる空間にある水鏡上で映され重なることこそが、このこれらの仕掛けの(そしてイメージ像)の焦点となっているのである。

さらに付言するならば、「わが身ひとつ」のオーバーラップは単なる同一化とは異なり、そこには「反転」をめぐる複雑な意識作用が関わっていることも看過してはならない。鏡を見る人間は、自分の影と対称的な関係で対面することになるが、そこには左右が逆になるという「鏡映反転」が起こる。この「鏡映反転」がなぜ上下ではなく左右にしか起こらないのかという問題は、イマヌエル・カントなど多くの哲学者や科学者の頭を悩ましてきたアポリアであった<sup>⑧</sup>。しかし、認知心理学者・高野陽太郎が「多重プロセス理論」を提唱し説明してみせたように、このアポリアを解く鍵は「鏡に映った自分を見ている場合、左右が反転するのは、鏡像の左右を判断する際に、鏡像の視点をとったときだけ」という理解である。つまり、自分の鏡像を見る場合(多重プロセス理論における「タイプI反転」)は、「他者」の視点をとること、即ち「仮想枠」(自分の「座標系」)「身体枠」から切り離れた鏡像の「座標系」の設定がポイントであり、鏡に映った「他者」としての自分の鏡像を「自己」に重ねるためには、左右を逆転させるという脳内プロセスが瞬時に生起していることになる。たとえば「鏡の国」でハンプティ・ダンプティがアリスに語る有名な

唯名論的言説に象徴されるように、問題は「言葉を用いる際」「どちらが主人になるか——それにつきとる」のであり、「左」や「右」はわれわれが意味を与えているのであって、それ自体に意味があるのではない。つまりそれはひっくり返しⅡ往還が可能なものなのである。人間が自らの鏡像を見る時、そこにまさに入れ子的に無限に反復される「座標系」の交替、すなわち「見みえし」という状態における同化と異化の往還作用が常に生起する。そして、こうした無窮の「リバース・モード」作用こそがこの作品における、いわば「四次元」的な「ウツ」なる境（鏡）界面感覚を担保することになるのである。

### 九 能役者のウツなる身体

「わが身ひとつ」として重なるという問題は、演能の際にも大きな問題となる。前掲高橋康也は、こうした夢幻の世界Ⅱ異界の出現が喚起される契機として、宗教的霊能者あるいはシャーマンとしてのワキの旅僧の力を示唆するが、実際舞台でワキ方を演じている前出・安田登は、ただシテに対して問いを発してシテの語りを引き出して後はずっとワキ座で静座し、ひたすら「聞く」ことに徹するワキの無力性こそが、異界との出会いを惹起するとする。つまり、「ワキがその存在を主張している間は、あの世とこの世とは絶対に出会えない。その存在が、薄く、薄く、薄くなつていつて、ほとんど「無」に近い状態まで微分されたときに、あの世とこの世は出会いは得る」のである。このことは同じく役を演ずるシテについても同様であろう。

世阿弥は、『風姿花伝』第七別紙口伝において「物マネニ、似セヌ位アルベシ。物マネヲ極メテ、ソノ物ニマコトニ成リ入りヌ

レバ、似セント思フ心ナシ。〽（中略）〽タゞソノ時ノ物マネノ人体バカリヲコソタシナム（ベケレ）」とする。つまり、「物マネ」すなわち演技を極め、その対象となる役に「成り入ル」すなわち成りきつてしまうと、似せようとする思念がおのずとなくなるというのであるが、これは世阿弥が『花鏡』先能其物成、去能其態似で説く「其の物に能く成る」にも通ずる。すなわち

「其の物に能く成る」と申たるは、申樂の物まねの品々也。尉にならば、老したる形になれば、腰を折り、足弱くて、手をも短かくと指し引くべし。その姿に先づ成りて、舞を（も）舞ひ、立はたらきをも、音曲をも、その形の内よりすべし。

ここでは「形の内よりすべし」という指摘が重要である。つまり、まず形を作つて前述のようにそれに「成り入って」から、ここでは演技が内発的・自発的に外に出るようにせよという教えである。すでに前々稿・前稿でも触れたが、折口信夫は、「靈魂の話」という論考（一九二九年）において、「もの」が生まれ出るのには多様な方法・順序があるとした。卵の古語「かひ（穎）」を自由に出入りできるのが「たま」であり、それがある期間「もの」の中に入りじつとしており、やがて外へと出現した時は「ある」状態を示すので、逆に「かひ」に入ってくるのが（果物に象徴される）「なる」であるとされる。もともと「ものを包んで居る」ものを示す語である「かひ」とはまさに、世阿弥のいう「形」であり、演技者の「たま」が入ってくるのを「ウツ」なる状態で待つているものである。もちろん、この「形」は最初からあるものではなく、稽古によって形成されていくべきものであろうが、順序としてはまずは「形」を作つてからその「内」へと「成り入り」、

その「内心」からまさに「表現」すること、すなわち外なる現（ウツ）へ芸がにじみ出ることこそが肝要なのである。世阿弥はそれに関して『花鏡』比判之事において「無上の上手は、をのづから、内心より風体色々に出で来れば、なをいよく面白くなる也」と説いた。こうした発想は例えば、『遊樂習道風見』中での「有は見、無は器なり。有をあらはず物は無也」といった記述での、有を生じるものとしての無はウツなるものとしての「器」であるという発想と通底しているといえよう。

能楽研究者・玉村恭は、前掲『花鏡』「其の物に能く成る」に関連して、「形の内より」の演技の際、役者が心にかけるべきなのは、「實在の人物や事象から抽出されたその人物なり事象なり」のいわば範例・理想的イメージであって、物理的實在物や現実の状況ではない<sup>④</sup>とし、さらに以下のように述べている。

小野小町も市井の女も、核心部分以外のものを削ぎ落としていけば行き着くところは同じ「女体」なのであり、両者を隔てる諸々の属性や形容詞は本質的な働きをなすものではない。たとえ小町を演じる場合であっても、彼が演じるのはあくまで一人の女であり、そこにあてがわれる諸々の記号（「小町」という名前、そしてそこに付随する様々なイメージ）は、「女体」という「体」から湧出する「用風」であると見なされるのである<sup>⑤</sup>。

『至花道』に「能に体・用の事を知るべし。体は花、用は句のごとし。又は月と影のごとし。体をよくく心得たらば、用もおのづからあるべし」とあるように、「体」ができれば自然と「用」も「用風」すなわち応用風としてにじみ出てくるものである。こうした「体」とは、換言すれば「形」「姿」ということであり、それらは中に

自然と「湧出」するものを胚胎することになる「ウツ」なるものでもある。役者ができるのは、まさにこの「ウツ」なる構造としての身体を作りあげることであり、そこでは、紀の有常の女、井筒の女、人待つ女といった異同、同様に小町と檜垣姫の異同も問題ではない。基本的にはそこではウツなる形（型）としての「女体」そして「老体」が存在すればよい。否、逆に、言葉の意味や役の上での人物が特定されず、敢えて様々な解釈を許容する、すなわち連想を可能にする「ウツ」なる構造が詞章においても演技においても常に現前していることこそが、両義性が横溢する、すぐれて境（鏡）界的な演劇としての夢幻能の特色なのである。そして、まさにシテが「ウツ」なる身体であるからこそ、井筒の女と業平とのウツリ（往還）も可能となっていることは言うまでもない。

能楽研究者・大谷節子は、この曲に引用された『伊勢物語』二十三段の「井筒の女」、十七段の「年頃訪れざりける人」を待つ女、そして二十四段の「年のみとせを恋ひわび」た女が、いずれも「待恋」を重層的に表現するために引用され、古註釈の理解を媒介として「有常の女」に統合され、「人待つ女」として形象化されている<sup>⑥</sup>ことを指摘し、さらに、シテが「業平の面影」を水鏡するシーン、あるいはその前の「移り舞」のシーンについて、それらが「あたかも和歌における本歌取りのように重ね見られるように仕組まれている」と喝破している。まさに、こうした本歌取り的な二重性とは、掛詞や縁語といったレトリックと同根の両義性のことであり、それは境界としての「井筒」という場ならではのものであった。大谷的を得た表現を以下に引こう。

「井筒」において、荒廢した在原寺に在って業平と有常の女の物語の記憶を刻む井筒は、「共に五歳」の口伝から伊勢物語の根

本へと通じる回路であり、幼き日の願望と過ぎ去った過去への懐旧の念が交差する場所であり、救いと悟りを求める有常の息女的心を映す水鏡でもあった。世阿弥は伊勢物語古註を叙上のように消化し、井筒という形象に様々な意味を込めたのである。舞台正面に据えられる井筒の作り物はその表徴であり、井筒の内なる水面に自らの姿を映す場面は、これらの趣向が一点に集約される頂点でもある。

こうした双方向ベクトルが「交差する場所」すなわち往還「回路」はすぐれて「筒」的な中空のウツなるものがイメージされる。折口信夫は『伊勢物語』二十三段の語釈で「つゝゝゝゝは、地中へ、水を貯める為に、筒を入れてあるのがそれで、つゝゝゝゝの井筒なのである。地上に出てゐるものではない。それ故、井筒の高さではないし、井筒の深さをかけたものでもない」としているが、能舞台上の作り物を見てもわかるように、世阿弥のイメージにおける「井筒」とは、井桁によって明確に囲われた空間である。そして、この作り物の「井筒」はいわばウツなる空間である枠組みとしての「代」をイメージさせるものであり、その単純な構造自体が、現在進行形の時間（若い）と過去への回想（若き日への懐旧）という二重性を胚胎することを可能にしている。そもそも「代」とは『説文解字』にも「更（かわ）るなり」とあるように、他のものに代わってその機能を果たすものをいう。しかし、世阿弥が敢えてこの曲の中央部、すなわち中入り直前、前場の最後に「井筒の蔭に隠れけり、くゝ」という詞章を置いたのは、単に前シテと後シテの「交代」を暗示するためだけではない。前シテと後シテは同一役者が演じるのが通常であり、そこにはすでに二重性が前提されている。もし「井筒」とは井桁がない「水鏡」的なもの

のという折口の解釈に沿ったとしても、そこに矛盾は生じない。なぜならば、「かがみ」とは「かげみ（影見）」であり、この「蔭に隠れけり」とは、井桁の蔭ではなく、井筒に「水鏡」にウツている「影」に、即ち、すでに「里の女」（前シテ）が、往還可能なドツベルゲンガーとしての「井筒の女」（後シテ）にノリ・ウツってゆく同化してゆくことの謂いでもありうるからだ。

そして、それらのイメージを音楽の面から支える囃子方の楽器も全て「筒」にウツなる楽器であること、（解剖学者・三木成夫がわかりやすく示してくれたように）舞台で声を発する人体の構造自体が発生学的にチューブにツツから進化してきたことも忘れてはならないだろう。能楽堂↓能舞台↓作り物の井筒（そしてその内なる水鏡）それぞれに反響しているのはまさに（ウツツなるものを通って発せられた「ウツ」なる音にほかならない。神を請来する石笛の音響と同様、音程をわざと不安定化するため、敢えて割った竹を敢えて反転させて筒状にした構造をもつ能管が象徴するように、そこには常に「反転リリバス・モード」の響き（楽音に対するノイズ）が共鳴しているのである。

## 十 結びにかえて

以上みてきたように、両義性が出来る境界としての「井筒」であるが、ここで小野小町の歌を参照・連想させる詞章を折り込むことによって、「水の女」、すなわち境界に生きる巫女としての小町のイメージがさらに重ねられている。さらに「筒井筒」や「返す」といった言葉に組み込まれた仕掛けには、単に回顧するといふ意味だけでなく、謡曲の中央部に置かれ、時間的・空間的な双方向ベクトルの存在を示すという含意があった。松岡正剛の表

現を援用されば、まさにこの《井筒》の場合は、「筒井筒」という「方法が主題を包摂し、包摂された主題が方法によってその内側に頑なに閉じていた内実をひらく」という双方向的ベクトルも孕んでいるのである。さらに「急」の段たる次稿への中入りの前に、前もってもう一つ重要な入れ子構造を指摘しておこう。それは「回向」である。

夢幻能においては、シテがワキの旅僧に「弔い給へ」と回向を頼むパターンが多いが、この《井筒》での設定は違う。ワキの旅僧は、在原業平と紀有常の女という夫婦と一緒に回向しよう（「弔はん」と在原寺を訪ね、そこでさらに「塚に回向の景色見え給ふ」女性を発見し何者かと問う）。

そもそも「回向」の原義「パリナーマ pariNaama」とは「転回する」「変化する」「進む」などであり、大乘仏教では、自らの善行によって積んだ功德を他に廻す<sup>①</sup>転回することが可能である。それには「往還回向」、すなわち「往相回向」と「還相回向」の二種がある。前者は前述のやり方によってともに往生を願うもの、後者はすでに浄土に往生したものを衆生を救うためにこの世へ呼び返すものである。つまり回向にも双方向ベクトルがあるのだ。シテがワキに回向を頼むという場合は、自分が成仏するため旅僧に回向を頼むというベクトルは「還相回向」のそれであるが、この《井筒》での回向をしているのはワキだけでなく、すでにシテも業平の古塚に対して行なっている。こちらは両方とも「往相回向」のベクトルと言えるだろう。つまり、ここでは非常に内向ベクトルが強いことが看取される。

「弔う」は、「問ふ」「訪ふ」に通じるのはよく知られているが、日本思想史学者・竹内整一は、さらに大きな「回向」の箱を設定し、能全体を「とむらい」のための大きな装置」と位置づける。す

なわち、「僧の見た夢をとおして、観客がそれを理解し、そこに「弔い」ということが可能に」なるトポスが能であるとされる。<sup>②</sup>つまり、哲学者・古東哲明も述べているように、観客が能を観劇するということ自体が「宗教的菩薩行」<sup>③</sup>「回向」であるといえるが、能作者が台本を書くこと自体も「回向」といえるかもしれない。すなわち、まさに夢幻能という形式自体が、ウツなる構造<sup>④</sup>パラダイムとして機能しており、そこには様々な主人公が投影されるものの、その劇としての最終目標は、弔い<sup>⑤</sup>「回向」であるように思われる。しかしそれは竹内の言うように、あくまでも「決して夢を解消して極楽へと向かわせるのではない、まさに「夢の内へ」の方向の話」<sup>⑥</sup>なのである。つまりそれはひたすら入れ子構造の中心部たる「ウツ」を志向する構造をもつ。前出・安田登の言を借りれば、夢幻能のセオリーとは「死者は留まり、生者は旅する」<sup>⑦</sup>であり、いわゆる「歌枕」での生者と死者の邂逅は水面ではかなく消える泡沫と同様はかないものである。よって、「祇園精舎の鐘の声」に通じる「寺の鐘」が鳴っても、それは「諸行無常の響」をもたらすだけであり、井筒の女の霊は成仏することなくその場に留まる。まさに、その響きは、彼岸と此岸の往還の場<sup>⑧</sup>トポスとしての井筒に反響し、あたかも自身視覚的（影の反映）にだけでなく聴覚的水鏡（音の反復）であった妖精工コウがナルキツソスを要請したように、回向をもとめて echo し続けるのである。

## 註

① 常光徹『しぐさの民俗学 呪術的世界と心性』（ミネルヴァ書房、二〇〇六年）一三九〜一四〇頁。



- (2) 同前、一三五頁。
- (3) 松岡正剛『山水思想 もうひとつの日本』(五月書房、二〇〇三年) 一一二頁以下。
- (4) 松岡正剛『日本という方法 おもかげ・うつろいの文化』(日本放送出版協会、二〇〇六年) 六七頁。
- (5) 原研哉『白』(中央公論新社、二〇〇八年) 四四頁。
- (6) 坂部恵『仮面の解釈学』(東京大学出版会、一九七六年) 二〇五頁。
- (7) 三宅晶子『世阿弥の夢幻における本説取りの手法』(『能研究と評論』第一号、一九八三年) 三〇四頁。
- (8) 拙稿「ツツまれる音」―「言挙げせぬ国」における逆説の美学をめぐって―(『岩手大学教育学部研究年報』第六八巻、二〇〇九年、一〇二六(81〜106)頁)。
- (9) 拙稿「ツツまれる哭声」―能における境(鏡)界のセミオシスをめぐって―(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第』第八号、二〇〇九年、三七〜六六頁)。
- (10) 拙稿「ナ」のモルフォロギー ―世阿弥能《井筒》における対位的〈原構造〉をめぐって―(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第九号、二〇一〇年、一五〜五〇頁)。ちなみに、一連の論考の「序」段としては、拙稿「騒音としての哭声」―その儀礼的機能の変遷をめぐって―(『季刊日本思想史』第七三号、二〇〇八年、七五〜一〇〇頁)がある。
- (11) 観世寿夫『心より心に伝ふる花』(白水社、一九九一年) 四五頁。
- (12) 安田登『ワキから見る能世界』(日本放送出版協会、二〇〇〇年) 五七頁。
- (13) 山口昌男『文化と両義性』(岩波書店、一九七五/二〇〇〇年) 五五〜一〇二頁。
- (14) 同前、六四頁。
- (15) 同前、二八〇〜二八一頁。
- (16) 松岡心平『宴の身体 ―バサラから世阿弥へ―』(岩波書店、一九九一/二〇〇四年) 二二二頁以下。鏡が主題となっている他の能については、以下の文献を参照のこと。金井清光「鏡の能と狂言」(同『能と狂言』、明治書院、一九七七年) 二八二〜三一九頁。
- (17) 同前、二二九頁。
- (18) 大岡信『日本詩人選7 紀貫之』(筑摩書房、一九七一年) 六九頁。
- (19) 同前、六九〜七〇頁。
- (20) たとえば、増田正造『能の表現 その逆説の美学』(中央公論社、一九七一年) 六六頁。
- (21) 松岡心平、前掲書、二五〇頁。
- (22) 小林康夫『無の透視法』(書肆風の薔薇、一九八九年) 一四〇頁。
- (23) 同前、一四三頁。
- (24) 同前、一四七頁。
- (25) 原田香織「昔男に移り舞 ―『井筒』の作品世界―」(『日本文芸論叢』第五号、一九八六年) 四〇頁。ここでは「水」のイメージが前シテ里の女の「清澄なイメージを創出する」とされているが、それと「混沌とした情念に嗟歎する女」の両義性については言及されない。
- (26) 松岡心平、前掲書、一三三頁。
- (27) 『折口信夫全集2 古代研究(民俗学篇1)』(中央公論社、一九九五年) 八三〜一一〇頁。
- (28) 同前、一〇二頁。よって、能《羽衣》の本説である、天女が水浴びをした際「天の羽衣」を隠されて天に戻れなくなるという羽衣伝説は、「物忌み衣」としての「天の羽衣」(みづのをひも)と関連していることがわかる。
- (29) 月の不死信仰と変若水との関連については、以下の文献を参照

- のこと。新谷秀夫「月夜見の持てるをち水」小考——立春「伊若水」行事との関連から」、『日本文藝研究』第四三巻第一号、一九九一年、五八〜七二頁。また、月の不死信仰については以下の文献を参照のこと。ニコライ・アレクサンドロヴィチ・ネフスキー『月と不死』（岡正雄訳、平凡社、一九九〇年）。
- (30) 北沢方邦『古事記の宇宙論』（平凡社、二〇〇四年）五八頁。および同『日本神話のコスモロジー——常世の潮騒を聴く』（平凡社、一九九一年、二六四頁参照。北沢によれば、「能にして能にあらず」といわれる能《翁》において、翁（白色尉）はウハツツノヲ（ワタツミ）、千歳（肉色尉）はナカツツノヲ（ワタツミ）、三番叟（黒色尉）はソコツツノヲ（ワタツミ）が表象されている。
- (31) 伴信友『増訂 比古婆衣 中』（林睦朗編集校注、現代思潮社、一九八三年）一四〇〜一四七頁。
- (32) 中山太郎『日本巫女史』（大岡山書店、一九三〇年）二二五頁以下。
- (33) 折口、前掲書、一〇一頁。ちなみに日本書紀では「衣通姫」の名代は「藤原部」とされており、「ふぢはら」の「ふぢ」は「ふぢ」と同じで「淵」の古語である。
- (34) 細川涼一『逸脱の日本史』（筑摩書房、二〇〇〇年）三〇〜三二頁。
- (35) 能形成に関する唱導劇の影響については、松岡心平『能——中世からの響き——』（角川書店、一九九八年）三七〜五七頁を参照のこと。
- (36) 小西甚一『中世の文藝「道」という理念』（講談社、一九九七年）二二二頁以下。
- (37) 『折口信夫全集』6 石に出で入るもの・生活の古典としての民俗（民俗学3）（中央公論社、一九九六年）四二二頁以下。
- (38) 松岡正剛『山水思想』、三六六〜三八九頁参照。
- (39) 松岡正剛『日本という方法』、六七頁。
- (40) 大橋良介「空の美学」『日本の美学』第三六号（二〇〇三年）一五二〜一五三頁。
- (41) 高橋康也「橋がかり——演劇的なるものを求めて——」（笹山隆編、岩波書店、二〇〇三年）一〇一頁。
- (42) 同前、一〇二頁。
- (43) 同前、一〇〇頁。
- (44) 同前、一〇一頁。
- (45) 同前、一〇三頁。
- (46) 前出北沢方邦は、古事記の構造主義的神話分析によって、女性をf、男性をその逆数として示せば、 $\text{フ}$ （イネ、豊穰、垂でる、柔らかい、アマテラス、現実的志向） $\text{ニ}$ （ススキ、不毛、立つ、固い、ツクヨミ、観念的志向）という二項対立を示している。この二項は相互依存関係にあり「女性・男性の宇宙論的ジェンダーの対が死と再生を繰り返す創造の基本である」ということになる。詳しくは、北沢『日本神話のコスモロジー』、二三三頁参照。ちなみに、中世における「立て花」の文化については以下の文献を参照のこと。五味文彦・佐野みどり・松岡心平『日本の中世7 中世文化の美と力』（中央公論新社、二〇〇二年）一三七〜三〇七頁。世阿弥も自らの能芸論で「本木（＝真）」といった「立て花」の用語をキーワードに用いている。
- (47) 竹内晶子「世阿弥のドラマトウルギー——「統一イメージ」から「等価の原理」へ——」（『Z E A M I——中世の芸術と文化』01、森話社、二〇〇二年、一四六〜一六九頁）。
- (48) ローマン・ヤークオブソン『一般言語学』（田村すす子訳、みずが書房、一九八七年）一九四頁。
- (49) ニケ崎彬『日本のレトリック 演技する言葉』（筑摩書房、一九八八年）一三六頁。

- (50) 竹内、前掲論文、一四九頁。
- (51) 同前、一五三頁。
- (52) 同前、一五五～一五六頁。
- (53) 同前、一六三頁。
- (54) 『新日本古典文学体系57 謡曲百番』（西野春雄校注、岩波書店、一九九八年）四六三頁（註二四）。ただし、西野は「相思相愛」という意味を強調するための「互」の強調という意味でしか注目していない。
- (55) 『新日本古典文学体系17 竹取物語・伊勢物語』（堀内秀晃・秋山虔校注、岩波書店、一九九七年）八三頁。
- (56) 後掲『謡曲集 上』四四七頁、および前掲『謡曲百番』四六五頁。
- (57) 数学者マーティン・ガードナーによれば、鏡像の哲学的意味を初めて見出したのはカントの『プロレゴメナ』第十三節（一七八三年）である。マーティン・ガードナー『新版 自然界における左と右』（坪井忠一・小島弘・藤井昭彦 共訳、紀伊国屋書店、一九九二年）二〇一頁以下を参照のこと。
- (58) 高野陽太郎『鏡の中のミステリー 左右逆転の謎に挑む』（岩波書店、一九九七年）四一頁。タイプⅡ反転は文字の鏡映反転。タイプⅠ、すなわち自分の鏡像を見る場合だけなぜ左右逆転の視点がとられるのかについて考えるポイントとして、高野は人間の身体の左右対称性を挙げている。われわれは左右を混同することはあっても頭と足を混同することはない。つまり、われわれは、他人の左右は他人の視点から判断するが、他人の上下についてはそうしていない。同前、五八頁以下および七一頁以下を参照のこと。
- (59) ルイス・キャロル『鏡の国のアリス』（マーティン・ガードナー 注、高山宏訳、一九八〇年）一一八頁。ハンプティ・ダンプティ

がアリスにふっかけた意味論についての議論に関するガードナーによる脚注6も参照のこと。

- (60) 人類学者・中沢新一は、「瞬間俊間に世界を鏡像的にひっくりかえす思考」の訓練が「四次元世界への近道」となると提唱したイギリスの作家チャールズ・ヒントンの思想を紹介しつつ、こうした「鏡像（映）反転」「ひっくりかえし」が可能になる場合、四次元が三次元に接触する「ちようつがい」の部分、すなわち「超薄（アンフラマンス infrathin）」なものとしての「鏡の表面」に見てとり、それが「すばらしい」「ちようつがい」として、四次元空間の侵入の跡を、しめすことができる」としている。まさに、鳴り響いている間だけ宇宙を現出させるが、終わると同時に全てが消えてしまうという音楽の属性に最もよく示される、こうした「四次元感覚」は、夢幻能における「ウツ」なる時空感覚に通底するものでもあるといえよう。中沢新一『東方的』（せりか書房、一九九一年）一〇四～一〇五頁参照。ちなみに、前掲ガードナーによれば、三次元を超えたn-次元の幾何学存在を予見したのもカント（その初公刊論文である「活力測定考」一七四七年）である。ガードナー、前掲書、二〇三頁参照。
- (61) 高橋、前掲書、一〇一頁。
- (62) 安田、前掲書、九六～九七頁。
- (63) 『折口信夫全集3 古代研究（民俗学篇2）』（中央公論社、一九九五年）二四八～二六三頁。こうした発想は、日本政治思想史研究の泰斗・丸山眞男の措定した日本古代の歴史意識の「基底範疇」の一つである、「有機物のおのずからなる発芽・生長・増殖のイメージとしての「なる」にも通じている。詳しくは、丸山眞男『歴史意識の「古層」』（同『忠誠と反逆——転形期日本の精

- 神史的位相」、筑摩書房、一九九二年、二九三～三五一頁を参照のこと。
- (64) 玉村恭「有と無のはざま ―世阿弥の思想形成の側面―」(『表象文化論研究』第六号、二〇〇八年) 二八頁。
- (65) 同前、三〇～三二頁。
- (66) 大谷節子「作品研究〈井筒〉上」(『観世』第六八巻第一〇号、二〇〇一年) 三〇頁。この論文前半では、これまでの『井筒』研究史が簡潔にまとめられているので参照されたい。
- (67) 大谷節子「作品研究〈井筒〉下」(『観世』第六八巻第一号、二〇〇一年) 四二頁。
- (68) 同前、三八頁。
- (69) 『折口信夫全集15 伊勢物語私記・反省の文学源氏物語(後期王朝文学論)』(中央公論社、一九九六年) 一〇四頁参照。
- (70) 白川静『新訂 字訓』(平凡社、二〇〇五年) 三七〇～三七二頁。
- (71) 同前、一七二頁。
- (72) 三木成夫『胎児の世界』(中央公論社、一九八三年) および同『内臓のはたらきと子どものころ 増補新装版』(築地書館、一九九五年) 参照。身体チューブ感覚については、併せて中沢新一『哲学の東北』(青土社、一九九五年) 二七頁以下も参照のこと。
- (73) 松岡正剛『山水思想』、四三二頁。
- (74) 竹内整一『はかなさ』と日本人「無常」の日本精神史』(平凡社、二〇〇七年) 一〇九頁。
- (75) 詳しくは、古東哲明『他界からのまなざし 臨生の思想』(講談社、二〇〇五年) 五一～五五頁を参照のこと。古東によれば、謡曲のシナリオ構造は「物語A(苦悶・否定の位) ↓舞↓物語B(解脱・肯定の位)」と一般化でき、舞の陶然自失によってAの状態から救済されBへと回帰する、「急後半から幕後の余韻まで」が「廻

向(turning)」と措定される。また、夢幻能形式のドラマトウルギーの核心は、「あの世からこの世を観る視座(他界からのまなざし) 臨生する精神」へ幻容。そしてふたたび元のこの世にもどる」という振幅運動、すなわち「シテ(死者)の眼を見所(生者)に移植すること」 Ⅱ「視座転換」にあるとされる。同書、四三頁参照。

- (76) 同前、一一一頁。
- (77) 安田、前掲書、六八頁。

※ 能楽論のテクストについては、加藤周一・表章校注『日本思想体系24 世阿彌・禪竹』(岩波書店、一九七四年)に、能本については、横道萬里雄・表章校注『日本古典文学全体系40 謡曲集 上・下』(岩波書店、一九六〇・一九六三年)に拠った。

〔付記〕

本稿は平成一七～二二年度文部科学省科学研究費補助金・特定領域研究(課題番号…一七〇八三〇〇二)による研究成果の一部です。

\* 岩手大学教育学部音楽学研究室