

## 〈ナ〉のモルフォロギー

## — 世阿弥能《井筒》における対位法的〈原構造〉をめぐって —

木村直弘\*

(2010年1月25日受理)

Naohiro KIMURA

## The Morphology of 'Na'

## — On the Contrapuntal 'Ursatz' in Zeami's Noh Play "Izutsu" —

"Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis" (Goethe, Faust)

「全てウツろいゆくものは / 比喩にほかならない」(ゲーテ)

## 0. 序

戦後日本を代表する作曲家・武満徹は、世阿弥能《井筒》についてのエッセイで次のように述べている。

「井筒」は、穏やかな構成の中に凛とした品位を具えている。作能上の様様な手段<sup>てだて</sup>、例えば綴織のように、地に豊かな陰翳をもたらししている縁語や音韻の懸かりことばの眩くまでの多用は、たんに情景や心理の表面的な修辞に留まっ<sup>おん</sup>てはいない。それらの書かれたことばが音として顕わすものは、限定された意味世界を超えている。～(中略)～音の多様さが意味の多義性と相俟って、観衆(聴衆)に異常な力で働きかけてくる。外へ拡散(逸脱)する力と、内へ向かう求心的な力、その相互に反する力が作用する場こそ劇的空間と謂うものであろう。～(中略)～「井筒」は無限の読まれ方(観かた、聴きかた、感じかた)を<sup>ゆる</sup>諾している。<sup>(1)</sup>

「無限の読まれ方」を可能にしている一因は、まさに「縁語や音韻の懸かりことばの眩くまでの多用」であることは言を俟たない。まさに綴織のように、幾重

にも張りめぐらされたその糸の複雑なテクスチュアから成るテキストは、いわばハイパーテキストであり、音から音へと進行するにつれて、そのハイパーリンクは膨れあがる。ウェブサイトであれば、そうしたリンクは一対一であるが、ここでは音を共有する語が単純であればあるほど、その多義性は増し、多様な読みを可能にする。

能楽師(ワキ方)安田登は、こうした途切れず繋がる音の連鎖、すなわち「掛詞による無限連鎖文章作法」を、総合芸術作品としての「楽劇 Musikdrama」を創始した作曲家リヒャルト・ヴァーグナーの作曲技法「無限旋律」に喩えている<sup>(2)</sup>。たとえば、《井筒》の「互に影を水鏡」であれば、「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」の掛詞となる。西洋音楽の用語で喩えれば、掛詞は、転調の軸となる和音＝ピヴォット・コード pivot chord として機能しているが、能ではカデンツの「解決」は先延ばしにされ続ける。さらにヴァーグナーの作曲技法に喩えれば、掛詞の作用は「示導動機 Leitmotiv」的機能をも有しているとも謂えよう。ただしヴァーグナーのライトモチーフは、ハイパーリンクと同様「示導」する対象が一対一

\* 岩手大学教育学部音楽学研究室

であるのに対して、掛詞はリンク多様な広がりの可能性を胚胎している。

掛詞ほど「音」に依拠してはいないが、「縁語」も重要である。日本文学研究の碩学ドナルド・キーンは、縁語を、世阿弥の様式の特徴の一つとして措定し、「同意語の中の可能なものから表面的には無関係に見えてもその含みによって、連なった響きを醸し出す意図を以て使われるいくつかの言葉」<sup>(3)</sup>と定義する。例えば、能《井筒》[下ゲ哥] ⑧「ただいつとなく 一筋に、頼む仏のみ手の糸、導き給へ 法の声」であれば、「一筋」「糸」「導き」が縁語であり、仏の助けを願う心象を描写することを旨とする修辞として機能し、この詞章全体が、続く[上ゲ哥]の詞章内容へと懸かってゆく。

さて、キーンは、世阿弥が「劇中の文学的効果のために莫大な苦勞を重ねたのは疑問の余地がなく、舞台芸術に必要とされる表現をはるかに越えた極めて複雑な文体からもそれが文学作品からの引用に頼っただけのものではないのは明白」<sup>(4)</sup>とし、詞章そのものを最重要と見做していたとする。しかし、ここで誤解してはならないのは、世阿弥が追究しようとしたのが「文学的効果」という表現から想起されるような、字面のみ工夫ではなく、あくまでも「総合芸術作品 Gesamtkunstwerk」として、謡や舞と一体化した身体性をも希求するものであるということである。

例えば、世阿弥の藝論書『風姿花伝』で確認してみよう<sup>(5)</sup>。「花伝第六 花修云」には、詞章と所作との関連について注意が喚起される。すなわち、

たゞ、優しくて、理のすなはちに聞ゆるやうならんずる、詩歌の言葉を取るべし。優しき言葉を、振りに合はすれば、ふしぎに、をのづから、人体も幽玄の風情になる物也。硬りたる言葉は、振りに応ぜず。しかあれども、硬き言葉の耳遠きが、又よき所あるべし。それは、本木の人体によりて、似合ふべし。漢家・本朝の来歴に従つて、心得分くべし。たゞ、卑しく俗なる言葉、風体悪き能になる物也。

あるいは、

さるほどに、能を書く所に又工夫あり。音曲より

はたらきを生ぜさせんがため書く所をば、風情を本に書くべし。風情を本に書きて、さて、その言葉を謡ふ時には、風情をのづから生ずべし。しかれば、書く所をば、風情を先立て、しかも謡の節・かかりよきやうにたしなむべし。

つまり「優しき言葉」=優雅な詞章は自然とそれに照応した優雅な所作になり、強ばって耳に馴染まない詞章は演技に適合しないが、主人公の性格設定によってはそれが合う場合もある。問題外なのは卑俗な詞章で、所作にも悪影響を与える。よって、風情=所作は、謡の節廻しや言葉と言葉の繋ぎを念頭に置いて工夫されるべきものである。これは別の箇所でも、

音曲にてはたらく能あるべし。これ一大事也。真実面白しと感をなすは、これ也。聞く所は耳近に、面白き言葉にて、節のかゝりよくて、文字移りの美しく続きたらんが、ことさら、風情を持ちたる詰めをたしなみて書くべし。

と表現される。ここでの「文字移り」とは、まさに自然な所作を発生させる、語から語へのスムーズな繋ぎということであり、そのために、単語レベルでの語感も大切に扱われねばならない。すなわち、

しかれば、ちゝとある言葉の響きにも、「靡き」「臥す」「帰る」「寄る」などといふ言葉は、柔かなれば、をのづから余情になるやうなり。「落つる」「崩るゝ」「破るゝ」「転ぶ」など申は、強き響きなれば、振りも強かるべし。

ここで注目すべきは、言葉の「意味」ではなく「言葉の響き」によって、所作=演技が自発するということである。つまり、知的な字面の読み込みによる解釈の結果が所作に反映されるのではなく、あくまでも自然な所作は、詞章の響きによって惹起されるのが理想となる。

そうであるならば前掲の引用で武満が述べていた「書かれたことばが音として顕わすもの」を、あくまでも「言葉の響き」に添って素直に追ってゆくこと

は、あながち無駄ではないだろう。実は、世阿弥がこうした「言葉の響き」の連関を重要視していたことを、武満はその繊細なる耳で素直に聴き取っていたのである。

筆者はすでに前稿<sup>6)</sup>において、「筒井筒」という語自体が表徴する回文的構造に着目し、「象徴的逆転」(＝リバース・モード)といったすぐれて両義性＝境界性のメルクマールで彩られている世阿弥能《井筒》の分析を行なった。前稿では、《井筒》における双方向に作用する構造レベルのベクトルのうち、紙面の都合上、従来着目されてこなかった逆向ベクトルについての論述が主となってしまい、前々稿<sup>7)</sup>での論述内容をも受けた、この能のドラマトゥルギーの要である、いわば「根本構造 Ursatz」についての論述を割愛せざるをえなかった。よって、本稿は、いわば前稿の補論として、そしていわば「序破急」の「序」「破」をなすこれまでの論考<sup>8)</sup>を受けた「急」として、改めて夢幻能《井筒》における音的連関と多義的意味連関がいかに反響＝共鳴 (resonate) しあっているかという視角から《井筒》の作品構造へアプローチし、そこに配された世阿弥の作劇的仕掛けを浮かびあがらせることを目的としている。

## 1. 世阿弥能の特色と前代からの影響

日本文学研究の泰斗・小西甚一は、世阿弥の作風の特色として、1. 連歌表現との共通点、2. 優艶の尊重、3. 顕著さの排除、4. 統一イメージの使用、の4つを挙げている<sup>9)</sup>。以下それぞれをみてゆこう。

### 1. 1. 連歌表現との共通点：「進行」・「連想」原理による「多響的統一」

縁語や掛詞などは本来和歌の修辞法であることは言を俟たないが、少年時代から連歌の大成者・二条良基に親しく連歌を学ぶ機会を得た世阿弥は、当時の連歌の特色でもあった「句趣の優艶さ、イメージ配合の微妙さ、断続に媒介された意味の流れ」を伴った作風を獲得し、それを曲中のポイントで用いるようになる。

小西はここでは触れていないが、実は彼が連歌的表現の原理として措定した「進行」と「連想」の二原理、

そしてそれらに根ざす「多響的統一」という概念装置は、能の「読み」にも非常に有効であるので、以下に紹介しておこう<sup>10)</sup>。

「進行」の原理とは、「自然あるいは人事の推移・展開に対応する歌の排列原理」であり、そのパースペクティブが遠-近や広-狭といったカメラレンズのズーム技法のように移動することによって興味が醸し出される。また、「連想」の原理とは、歌のなかで用いられる材料の間にある、細かい「つながり」の工夫であり、「縁語の技法が歌と歌との間に応用されたもの」である。

これら2つの原理は、実は勅撰集に通底するが、まず「進行」原理が先にあり、続いて「連想」原理が加わってくる。特に『新古今和歌集』にいたって、こうした原理に根ざして綿密に計算され尽くした「構成の意匠」が最も顕著に、そして高度になる。小西はこの意匠を「多響的統一」すなわち「さまざまな表現形式が共存すると同時に、それらが何かの統一をもつこと」と言い換えてもいる。

こうした意匠がなぜ新古今時代に用いられたのかについて、小西は、当代の歌人たちが「全体的な変化と調和の微妙さ」を愛したことの現われとする。このような「変化」は当然連続的であり、「切断的媒介」によって成り立つ連歌とは異質であるともいえるが、変化と調和を属性とする大きな「連続性」の中に、連歌的「切断性」が陥入することによって、まさに能における「断続に媒介された意味の流れ」が形成されることになる。

### 1. 2. 優艶の尊重

世阿弥の藝論に頻出する「幽玄」とは、王朝的な「雅」の理念に根ざす「優艶」の意味であり、これを小西は、当時の能の愛顧者たる上流貴族の好みを反映したものと考えている。そうした嗜好は、『源氏物語』という画期以降の「和文作品」が全て、三代集も含めたスタンダードに従うことを余儀なくされ「懐古性」を帯びたことからの影響もあると考えられる。ちなみに、10世紀ないし11世紀という「前代の物語」の題材や文体が模倣されることによって、小筋・事件の興味が重視され心理描写が貧弱になったが、能は後述の独自の様

式の導入によって、深い心理描写に成功することになる<sup>11)</sup>。

### 1.3. 顕著さの排除

当時身分が低かった民間連歌師が上流貴族から認められるには古典学の教養が必須であったが、宗祇は『伊勢物語』や『源氏物語』への深い造詣だけでなく東常縁から『古今和歌集』の伝授を受けたことによって権威となり、ここで連歌と古典学は合流する。二条派の連歌に与する宗祇は、二条派の平淡な句を基調とする。すなわち、際立たない句を「地」に配し、要所要所に印象的な句（「文（もん）」）に折り込むため、世阿弥のいう「花」は一見生まれにくい。各種題材の配合や付けかたの技法による多様な変化をつけることによって調和のとれた興趣を生み出していくという「多響的統一」を最高度に発展させた当時の連歌の技法を、世阿弥は二条良基から学び、作能にそのまま転用することになる<sup>12)</sup>。

小西はここでは触れていないが、さらに1.2や1.3の項目に関連して、そして本稿の論の展開上、『平家物語』の影響も考慮に入れておきたい。小西は、さまざまな伝承をした『平家物語』のどのテキストにも、語り出しの「祇園精舎の鐘の声 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た可能性があるのは、平曲が「音芸」として精練された「当道」系統の、それも特に覚一本『平家物語』である。そこでは、最終巻である灌頂巻が全巻冒頭「祇園精舎の鐘の声……」と呼応して全体を総括することによって、その主題が「無常」であり、そこに底流するモチーフが「死」であることが明確化されている。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>13)</sup>。

### 1.4. 統一イメージの使用

日本で能の稽古もしたフェノロサの没後、その能本の英訳原稿を未亡人から託された、20世紀初頭のモダニズム運動の一つイマジズムの推進者であった詩人エズラ・パウンドは、それらを整理する過程で、優れた能にはその曲全体を構成する「イメージの統一（unity of image）」が存在することを発見した（例えば《錦木》では紅葉・廻雪，《高砂》では松，《須磨源氏》では青海波・浪の花，《羽衣》では羽衣）<sup>14)</sup>。小西は、この発見を受けていち早くそれを紹介し、自身も能における劇全体をつらぬく統一性を調査、それらがだいたい世阿弥および世阿弥グループの能に存在していること、逆にこの統一イメージの有無が世阿弥および世阿弥グループ作かどうかを推定する根拠の一つになると主張した<sup>15)</sup>。小西によれば、能における統一イメージとは、俳句における季語のようなものであり、能を作る場合だけでなく観る場合も、こうした統一イメージが焦点となる。

小西の指摘で注目すべきは、統一イメージに基づいた世阿弥やそのグループの能を一つの「詩」として捉え、その聴覚的受容の必要性を強調している点である。能の詞章は、ただ机上で味わうものではなく、「耳に流れてくるもの」を瞬間瞬間でとらえてゆくべきものであり、そこで重要なのは「主要なことばのもつイメージ」なのである。そして「それらのイメージが頭のなかに積みかさなって、ひとつの中心的なイメージにむかい調和し融合してゆく」結果、そこに「詩」が生まれることになる。そして、これらの多くのイメージを一つの流れに統一するのは、切れ切れにされた意味の役目ではなく、音楽である。音楽にはリードされるのは舞台上の動作も同じであり、イメージが積みかさねられることによって詩的な情趣が徐々に高められクライマックスの舞の部分にいたってその情趣だけが純粹に表現される。つまり小西の造語「多響的統一」はまさにさまざまなイメージが全体として一つの「まとめ」をもつことによって語られ舞われる総合芸術としての「詩」へと昇華されうるということになる。

## 2. 世阿弥能を語るための概念装置

### 2.1. 「統一イメージ」「統象」「キーワード」

のちに小西は「統一イメージ」を「中心イメージ」と言い換え、「ある能のなかに繰り返し現われ、その能の主題を象徴するイメージ」と定義した<sup>66</sup>。こうした能を読み込む際の概念装置としての「統一・中心イメージ」の導入に対して、能楽研究の第一人者・横道万里雄は、この小西による「統一イメージ」の紹介をふまえて、この術語が少し長いのと別の意味に受取られることを危惧して「統象」という語を提唱した。それは「能一番を通して流れ続ける統括的物象・事象」を指し、「主題的統象」「背景的統象」あるいはその中間に位置する統象に分けられる<sup>67</sup>。

実際、横道が危惧したように、小西が提唱した「統一イメージ」という術語はさまざまに受容され用いられることになった。たとえば、同じ用語を小西とは別の視点で導入しているのが能楽研究者・八嶋正治である。八嶋はこの術語を「世阿弥の劇詩の特質を掴む用語として大変的確な言葉」と評価するが、小西が、耳から入ってくる詞章の音としての響きから喚起されるイメージに注目していたのに対し、こうした聴覚的要素ではなく視覚的要素を重要視する。たとえば《井筒》における「井筒」は、詩における普遍的なイメージのそれではなく、在原寺の井筒として「舞台を固定するもの」であり、要は、世阿弥能においては「舞台に於ける視覚性を喚起するものとしてのイメージ性」、換言すれば「飽く迄、舞台を視覚的に統一するイメージ」であることが強調される<sup>68</sup>。

これをふまえ、八嶋は、「統一イメージ」を、1. 書割的役割（曲によっては小道具的役割）、2. 主題歌の中の眼目の言葉、3. 舞台の統一感（そのためには全曲を通して現われていなければならない）という3種類に分類し、それらすべてを《井筒》は包含していると<sup>69</sup>。つまり、「主題となっている言葉」である「筒井筒」は、「筒井筒の女」と「統一イメージたる場所としての「井筒」の両方を指していることになり、それは、「規模の言葉」と「統一イメージ」の双方を志向するものだとされる。

ここで注意すべきは、「眼目」を意味する用語であ

る「規模」という言葉である。八嶋と同じく『申楽談儀』にみえる例を引けば、

松が崎の能に、「松が咲きけり」と云言葉、此松が崎の能に規模なれば、人の耳によく入れんために、「そもや常盤の花ぞとは」など、先論義に匂ひをあらせて、よく言葉書けばよき也。匂ひもなくて、事のつゝめでに其能の規模の言葉をちやと書けば、人も聞きとがめず、悪き也。

とあり、ここでは聴覚的要素すなわち言語の音声的要素が優先的に意識されていることは明白である。よって、「舞台を固定する書割的役割」といった視覚的要素を強調する八嶋としては「たとえば「井筒」の”規模”の言葉を井筒と言ったら、おそらく別の意味だろうと思われる<sup>70</sup>と述べざるをえず、そこから「視覚的な「統一イメージ」と聴覚的な「規模の言葉」が相俟って、その曲特有の感情的象徴としての役割を担うものという解釈が出てくることになる。

同じく、能楽研究者・後藤和也は、小西の「統一イメージ」論を引きつつ、能にはこの理論に当てはまらない重要語も数多く存在するとして、「曲中の用例が一度であっても、構成・心情・主題を考える上で外せない重要語、また何らかの象徴性を持つと考えられる語<sup>(21)</sup>として「キーワード」という術語を設定した。たとえば《井筒》においては、「恨みや嫉妬もない業平への澄んだ心」を象徴する「水（井筒・寺井）」と「月」といった景物の他に、「移り舞」「人待つ女」（これは《井筒》を支える主題的枠組でもあるとされる）がキーワードとして挙げられている。

### 2.2. 「反復語」と「等価の原理」

さて、こうした小西による、能を読む概念装置としての「統一イメージ」の提唱とそれ以後の反応について整理し批判を加えたのは、能楽研究者・竹内晶子である<sup>(22)</sup>。竹内は、パウンドが「能のイメージの統一」を指摘した段階では、その用語についての何の定義もされずただ「世阿弥の特徴」というレベルに留まっておき、その語「日本における「統一イメージ」定義の基本的要件」となった、あるイメージや言葉の「反復」

という現象は必須条件ではなく、それは小西の誤解から生れたものであるとする。加えて、実際に能本から「統一イメージ」としてピックアップされるのは「単語」に集中し、確たる定義はなされなかったこと（また前掲八瀧の「統一イメージ」論のように、定義がなされたとしても、実際の作品解釈の段になって、その定義がぶれていること）、むしろ世阿弥能においては「譬喩として特定の語が反復使用される」という指摘を最初にしたのは詩人ウィリアム・イエイツの方だったこと等も指摘される。竹内によれば、以前は一世を風靡した「統一イメージ」論は、その専門用語としての定義の曖昧さゆえ今日では研究上の効力を失ってはいるが、未だに理論的反省がなされていないまま放置されている理論的概念として残存している状況である。

竹内は、この現状反省の立場にたち、「世阿弥の特徴」「主題を象徴」「イメージ」「統一する」といった表現の使用を回避し、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。これは前掲横道が提唱した「統象」の定義をテキスト・レベルに限定したものと位置づけられる。そして、「反復語」あるいは「音声的・文法的・意味的に同一または類似したものが反復される」という反復現象を考察するにあたって竹内が援用するのが、構造主義言語学者ロマン・ヤコブソンの詩的言語論である。特に詩においては、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、詩におけるこうした結合の軸としての「等価性強化指向」をヤコブソンは「詩的機能」と呼ぶ。竹内は、この「等価性」に着目し、「比喩・象徴」になることが少なくない「反復語」を、

1. 人物の行為に関わり、劇的展開をもたらすもの、
2. 情景として描写される、あるいは讃えられるもの、
3. 物尽くし、故事の披露、詩歌の紹介、
4. 序詞などの文飾、

の4つに大別する。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。例えば小西が世阿弥能《融》の「統一イメージ」として指摘した「月」は、竹内の言い方では〈鍵〉として働いている反復語ということになり、たとえば世阿弥作と考えられる能《姥捨》の「月」の

ように単に語彙レベルでの等価性に留まっている反復語が存在することが指摘される。《融》ではこの夜の月の「出」から「入り」までに関連させられたシーンが中入りをいわば南中にしてシンメトリカルに配置されており、また《姥捨》の場合は、老女（老女の霊）が山に取り残されるシーンが最初と最後に配され、「入れ子構造」的に並行性をもたらすものとしての等価原理がそこに看取される。

これに加えてさらにもう一つの詩的機能、すなわち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も指摘される。竹内がその「完璧な例」として挙げるのが世阿弥能《班女》である。小西は《班女》の「統一イメージ」として「扇」を挙げているが、竹内によれば、ここでは曲中のあらゆる展開が「扇」にまつわる「連想」の並置によって成り立っているとされる。タイトルからも《班女》が中国の「班婕妤」の故事に由来していることは明白だが、それは本説として機能しているわけではない。ここでは、皇帝に捨てられた我が身を秋の扇に喩えた漢詩『怨歌行』の内容をふまえて「扇」という前景のスクリーン越しに、後景の「女」を眺める、換言すれば「女の扇化」という手法が看取される。そこでは「扇」＝「逢ふ義」という同音関係が軸となり、「逢ふ義」の比喩としての「扇」が、『源氏物語』における源氏と夕顔の出会いの場面をふまえてクローズアップされる。そして、別離の際再会を願って扇を交換するという慣例が、（竹内が世阿弥能の大きな特徴の一つであるとする）「慣用的比喩の再生」という手法がそこに加わる。まさに、《班女》は「秋扇」と「逢ふ義」という、扇に備わる二つの相反した比喩的意味をそれぞれ再生するという要請<sup>(2)</sup>によって、巻末【図1】<sup>(2)</sup>にあるような等価性に根ざしたストーリー構成を成立させているとされる。

以上のように、竹内の主眼はヤコブソンの提出した「等価の原理」を世阿弥能の構造分析へ応用することにあったが、ここでは、詩における語同士や文同士を繋ぐにあたって音声的・文法的に「等価」なものへの指向を指摘したヤコブソン自身の言説に改めて立ち返ってみよう。

音-意味の連結の適合性は、相似性を隣接性に積み重ねた必然的な付随結果である。音象徴は、多様の知覚様式、特に視覚体験と聴覚体験の現象的結合に基づく、否定することのできない客観的關係にほかならない。～（中略）～

詩は、音象徴性が感得される唯一の分野というわけではないが、音と意味との内的連関が隠然たるものから明白なものに変化し、最もあからさまで強烈なものとして自らを顕示する領域であることは、ハイムズの秀れた論文に述べられているとおりである。ある詩行、連、詩の音声の織りなし中に、ある一つの対照的集まりがあったとすれば、それはポーの見事な表現を借りれば、“意味の底流”のごとき働きをする。<sup>[24]</sup>

ヤコブソンのいう「詩的機能」としての「等価の原理」が序列へ適用される際に実現される「反復性」は、当然のことながら音韻序列だけでなく意味単位の序列にも作用する。それによって、詩は「徹頭徹尾象徴的で複雑で多義的な本質」を獲得するのであり、換言すれば、等価の原理によって獲得される「多義性」こそが「自己に焦点を置くメッセージのすべてに内在する排除不可能な特質」＝「詩の必然的付随特徴」ということになる<sup>[25]</sup>。そもそも同一語をもって「等価」というのはトートロジーであり、すでに「等価」という語には差異が前提されている。前掲武満が言う「縁語や音韻の懸かりことばの眩くまでの多用」にも、当然「等価性」が含意されているわけだが、ここで忘れてはならないのは、彼の「それらの書かれたことばが音として顕わすもの」、ヤコブソンの言を用いるなら「音声の織りなし」への注目である。それは、単なる聴覚体験にとどまらず、視覚体験さらには触覚を含めた内的身体感覚の現象的結合に基づいて知覚され、そこに「“意味の底流”のごとき働き」が生起するよう仕組まれている。これまでみてきた「統一イメージ」「統象」「キーワード」「反復語」（「等価性」）といった概念装置は、結局どれもが、謡曲に「底流する意味連関」と言い換えうるであろう。以下、能《井筒》をとりあげ、具体的に「音声の織りなし」の諸相（層）を分析することによって、そこにおける「多義的意味連関」、ある

いは小西の言を借りるならば「多響的統一」とも換言しうる、この謡曲に配された「意味の底流」をめぐる世阿弥のストラテジーについて考察してゆく。それには単に隣接する語同士に着目するだけではなく、離れて配置された連関をも聴きとること、すなわち西洋音楽におけるシェンカー風楽曲分析用語を取って用いるならば「遠聴 Fernhören」<sup>[26]</sup>することが必要となってくる。

### 3. 世阿弥能《井筒》における「音声の織りなし」の諸相（層）

#### 3.1. 「分離ノトリ」「分離ノオクリ」

《井筒》におけるこうした「音声の織りなし」に着目した数少ない先行研究のうちの一つが、前出・後藤和也の論考である。後藤は、作品を「読む」際の、音楽面や演出面も含めた総合的視点の必要性を説き、作曲上の技巧である「分離ノトリ」「分離ノオクリ」に注目している<sup>[27]</sup>。前出・横道の定義を引けば、「トリ」とは「上半句または下半句だけで一句をなす句」であり、「分離ノトリ」とは「韻律上一句であるべきものの一部分を、曲節の変化のためわざわざ引き離して別の句としてももの」である<sup>[28]</sup>。地拍子の基本は言うまでもなく本地（一句八拍＝八拍地）であり、例えば、上半句7字・下半句5字（「松の-聲のみ 聞こゆれども」⑨～以下、引用する《井筒》の詞章については巻末の【表1】★欄に付した丸囲い数字で示す）であれば、地拍子で作曲するのが通常だが、そうせずに、敢えて上半句の3字（「松の」）を分離させ、後の4字+5字（「聲のみ 聞こゆれども」）を字足ラズの変格句として扱うのが「分離ノトリ」である。この場合、分離された「松の」は上半句型の「トリ」（「トリ」は四拍地、「オクリ」は二拍地）の字足ラズの句とみなされる。ではこの「分離ノトリ」がどう作品の「読み」と結びつけられるのか。後藤は、「《井筒》の叙景表現に見る分離ノトリ・分離ノオクリの使用理由」が「音を強調しその音がシテの迷いの夢を覚まし成仏する事を意図した、作詞と一体の作曲法にあった」と主張する<sup>[29]</sup>。例えば[サシ⑦・下ゲ哥⑧・上ゲ哥⑨]に「音」にかかわる表現が多いことが指摘され、特に「導き給へ

法の聲」⑧や「定めなき世の夢心、何の音にか覺めてまし」⑨という詞章に明示されているように、「シテの迷いの夢を覚ます」ものとして「音」表現が措定される。そして、「松の-聲のみ聞こゆれども」⑨の詞章に「分離ノトリ」が用いられているのは、「シテの迷いの夢を覚ます」ものとしての「聲」＝「音」を強調するための作曲上の工夫であると解釈されることになる。以下、《井筒》における「分離ノトリ」「分離ノオクリ」についての後藤による「読み」を追ってこよう。

「ひと叢-薄の穂に出づるは」⑪と「草-茫々として」⑪での「分離ノトリ」使用については、これらが直接「音」表現に繋がるものではないが、風によって薄や草が立てる音が古塚の荒涼たるイメージを喚起しその叙景表現を強調するのに一役買っているとされる。それは、《井筒》終曲の「哥」⑩における「松風や芭蕉葉の」といった詞章と象徴効果の点で呼応しあっており、さらにこの「松風や芭蕉葉の」は、その直後にくる分離ノオクリが用いられた「夢も-破れて覺めにけり」という詞章の序となっていることでさらに関連性を増し、寺の鐘、松風、芭蕉葉といった、音を想起させる言葉が「シテの迷いの夢を覚ます」＝「成仏する」ことを暗示しているとされる。

「クセ」⑫には2つの「分離ノトリ」、すなわち「その後-かのみめ男」と「その時-女も比べ来し」が配されているが、これは「クセ」冒頭に意図的に配された変格句(3+5)「むかしこの國に」と呼応して、「昔」「その後-」「その時-」と時間的推移を印象づけるとともに、「その後-」は業平による「筒井筒～」の歌、「その時」は女の返歌「比べ来し～」を導入する位置に置かれることによって、その後にくるこの曲のポイントとなる歌をさらに印象づける効果が狙われているとされる。

さらに、「ロンギ」における「結ふや-注連繩の長き世を」⑬では、掛詞「結ふ(言ふ)や-」が「分離ノトリ」となっているが、これは有常の娘の幽霊であること、また、最終段の「哥」の「亡夫-魄霊の姿」⑭での分離ノトリの使用は、シテが業平の姿を幻視していることを、それぞれ印象づけるためと説明されるが、「結ふや-」と同じく「ロンギ」にある「いさ-白

波の竜田山」⑮の「分離ノトリ」については言及されていない。

以上のように、「松の聲」「ひと叢-薄」「草-茫々」「寺の鐘」「松風」「芭蕉葉」といった《井筒》の叙景表現における「音」関連の詞章に着目した後藤の解釈は、意図的に分離された「分離ノトリ」「分離ノオクリ」を作曲上の工夫、すなわち音声の仕掛けとして捉えている点でも示唆に富むが、依然として、それはテキスト上の文字の「意味」に引付けられていると言わざるをえない。ここで、われわれは、今に残る世阿弥自筆の能本がほぼすべて片仮名で発音式に表記されているという事実に戻らねばならない。初めに音声ありきである。それはあまりにも表層的な事象としてとらえられているのか、これまで全く注目されてこなかった。すなわちすぐ意味連関へと解釈が向かうのである。しかし、まず虚心坦懐に音声としてのテキストに向き合うと、そこには世阿弥が『申楽談儀』においてこの曲を「上花也」と自賛した《井筒》にはりめぐらされた「音声の織りなし」(西洋音楽の用語で敢えて喩えれば「主題動機労作 thematische-motivische Arbeit」)が浮かびあがってくる。それは前掲、結局単なる前景(フェノテキスト。シェンカー理論の用語を応用すればVordergrund)における音声としてだけではなく、中景(Mittelgrund)そして後景(Hintergrund)にまで及ぶ様々な重層的連関をも示唆する。身体論研究者・石光泰夫の言葉を借りればまさに「音声という機能だけが可能にしうるこのまなざしの、あるいは表象されたものの重層性こそが能という舞台芸術をいわば根底から成り立たしめている」<sup>31)</sup>のである。以下、複雑に主題動機労作された「音声の織りなし」を具体的にみてゆこう。

### 3.2. 「漢音」のストラテジー

#### 3.2.1. 《井筒》における「漢音」

すでに「0. 序」で引いた「花伝第六 花修云」からの引用(本稿10頁)をみればわかるように、世阿弥は明確に詞章の響きと所作との関連を重視していた。「花修云」の別の箇所では次のように述べられている。

作者も、発端の句、一声・和歌などに、人体の物まねによりて、いかにも幽玄なる余情・便りを求むる



所に、荒き言葉を書き入れ、思ひの外にいりほがなる梵語・漢音などを載せたらんは、作者の僻事なり。定めて、言葉のまゝに風情をせば、人体に似合はぬ所あるべし。たゞし、堪能の人は、この違い目を心得て、けうがる故実にて、なだらかなるやうにしないべし。それは為手の高名なり。～(中略)～直なる能には、たとひ、幽玄の人体にて硬き言葉を誦ふとも、音曲のかゝりだに確やかならば、これ、よかるべし。これすなはち、能の本様と心得べき事なり。

ここで注目したいのは、所作との関連という視点からは、謡曲の詞章への「荒き言葉」「梵語・漢音」の導入が作(詞)者の力不足(「僻事」)であると指摘されつつも、必ずしも全面的に却下されているわけではないことである。先の引用(本稿10頁)でも「硬りたる言葉は、振りに応ぜず」とされつつも、「硬き言葉の耳遠きが、又よき所あるべし。それは、本義の人体によりて、似合うべし。漢家・本朝の来歴に従つて、心得分くべし」とされていたように、「硬き言葉」であっても、「音曲のかゝり」すなわち謡の曲節の趣きさえしっかりしていれば生きてくるのであり、それが能本来の姿だというのである。実際、能楽研究の碩学・表章によれば、初期の能楽論『風姿花伝』が書かれた後、中期『至花道』以降あたりから晩年になるほど世阿弥の能楽論における「漢字濫用癖」は高まり、それに呼応して「音読癖」の傾向も強まるし、それは当然のことながら能作にも反映されることになった<sup>32)</sup>。能楽研究者・竹本幹夫は世阿弥の作品には幽玄な女能でも「漢音」を用いる例が多くみられることを指摘しているが<sup>33)</sup>、《井筒》の場合はどうであろうか。以下、世阿弥の言う「工夫」をみてゆこう。

まず手始めに「漢音」、すなわち音読みされる詞章に着目してみよう。《井筒》のテキストで音読みされるのは以下の語句である。

- [名ノリ] ②：(ワキ)「諸國一見の僧」、(ワキ)「南都(七堂)」<sup>34)</sup>、(ワキ)「存じ」、(ワキ)「一見」  
 [サシ] ③：(ワキ)「息女」、(ワキ)「夫婦」、(ワキ)「詠じ」  
 [問答] ⑩：(ワキ)「女性」×2、(ワキ)「回向」、(ワキ)「気色」、(シテ)「本願」、(ワキ)「(か)様」<sup>35)</sup>、(ワキ)「舊跡」

[上ゲ哥] ⑪：(地)「茫々」、(地)「深々」、(地)「気色」×2

[クリ] ⑬：(地)「中将」

[哥] ⑳：(地)「亡夫-魄霊」、(地)「芭蕉」

ここで注目すべきは、「漢音」が意外に少ないことである。それは、たとえば、「毎日闍伽の水を汲み」に來る里の老女がシテに設定され、水鏡がポイントになっている等多くの共通点をもつ、同じく世阿弥作の夢幻能《檜垣》と比べてみるとよくわかる。前掲小西が指摘していたように(本稿12頁)、観阿弥・世阿弥親子における能の形成には唱導の影響が看取される<sup>36)</sup>。たとえば《檜垣》では、金剛流の謡本で「上ゲ哥」のあとにワキの旅僧が「南無幽霊出離生死頓挫菩提」(拍子不合・弱吟)と謡う詞章が加えられていることからわかるように、そのテキストの背景にはとりも直さず仏教的回向観が存在する。シテが[サシ](拍子合・弱吟)で、「それ籠鳥は雲を恋ひ、帰雁は友を忍ぶ、人間もまたこれ同じ、貧家には親知少なく、賤しきには故人疎し、老衰おとろへ形もなく、露命窮まつて霜葉に似たり」と謡うが、これは、同じく世阿弥能《敦盛》の「クセ」(拍子合・弱吟)にも見られる詞章(「籠鳥の雲を恋ひ、帰雁列を乱るなる」)であり、『平家物語』卷十「八島院宣」にある「籠鳥雲を恋ふる思ひ、遙に千里の南海にうかび、帰雁友を失ふ心、定て九重の中途に通ぜんか」に由来する。こうした仏教色の濃い語だけでなく、たとえば「住む」を敢えて「居住」([名ノリ])として漢音が用いられたりしているように、それは《檜垣》のスタイルとなっている。

これに対して《井筒》においては、これほどのあからさまな表現は控えられているため、逆に、「漢音」が際立つようになっている。旅僧が旅枕の名所に来て由来の人物を回向するといった夢幻能の基本パターンに鑑みれば、旅僧(ワキ)の詞章に仏教関連の「梵語・漢音」が多くなること、そして「振りに応ぜず」とされた「硬き言葉」である漢音が舞台での所作が少ないワキにより向いていることは自明であるが、例えば他の箇所では「有常が娘」⑮⑯としているところを[サシ]では「有常の息女」③としているように、漢音を効果的に用いる小段とそうでない小段とが明確に区別されている。前掲の「漢音」のリストを大ざっぱに分

類してみれば、業平・有常女夫妻に関する語（「息女」「夫婦」「女性」「本願」「中将」「亡夫-魄霊」）、仏教関連の語（「諸國一見の僧」「南都（七堂）」「回向」「本願」「亡夫-魄霊」「芭蕉」）、古塚に関わる叙景表現（「舊跡」「茫々」「深々」「気色」）、様子および行為を示す語（「一見」「詠」「回向」「気色」「やう（様）」）に分けられる。複数の項目に重複がみられるが、それは謡曲の詞章の多義性に鑑みれば当然のことである。さらに「古塚」は仏教のカテゴリーに含めることができるため、大別すれば、シテ（後シテ）である「女」と、この能の基底にある「仏教的弔い」の象徴であるワキ（旅僧）の二つに関連付けられる。前出・安田登は、「シテはワキの旅僧によく「弔い給へ」と回向を願うが、この「弔ふ」という語は、「弔う」という意味とともに、「問う」や「訪う」という意味も含まれる」と述べているが、この《井筒》では、ワキの旅僧がシテの登場（[次第]）直前、[下ゲ哥]④で「昔語の跡訪えば」～「妹背をかけて弔はん」と明示される回向だけでなく、[次第]におけるシテの「閻伽の水」⑥で暗示され、[問答]⑩で明示されるシテの回向が重ね合わされている。つまり結局これらを「回向」というカテゴリーで大括りすることも可能である。

### 3.2.2. 「回向」との関連

これに関連して、以下、哲学者・古東哲明の卓見を引用しておこう。

むろん表向き物語内容は、主人公の鎮魂供養劇か、宗教的世界との合体劇という体裁をとる。この世へ招魂された死霊・精霊が、語り舞うそのことで成仏し他界するという、招魂と鎮魂の祭祀劇を〈表-現〉する。しかしその表面劇を瞰望する見所の実存内部に喚起されているのは、そうした表面的ストーリーには還元できない、視座全体の位相転換である。物語が炙りだす〈この世の牢獄性〉から脱けだし、能の構造（カタ）じたいが最初から用意する、本説（＝物語A）である苦・否定の位からの解脱（光・肯定）への、挙体全動的な転位が仕込まれている。～（中略）～他界からこの世この生を覗きみる視座の装填と、その視座から「この世この生にあることの幸せ」（＝

存在の神秘）をあじわうこと。これが物語Bへ転位し陶醉する見所の内面にひきおこる、解脱と感興の実態である。

つまり、救済されるのは、主人公<sup>シテ</sup>だけではない。見所同心。シテとともに昇華し彼方へ挙げられた見所の魂もまた、ともに解脱の位にあずかる。その途上の転回点が陶醉の花舞である。その舞をみせ、もって他界からの視座（臨生するまなざし）をどう実現するかが、能の根本構造（カタ）に形成する。

その〈かた〉が実現するとき、転位した見所の体感〈位〉は、もはやこの世（芝居小屋）にない。シテとともに、いわば中空に揚がってこの世を見ている。つまり臨生している。その浮揚と感興をもたらすために、シテはそして世阿彌は、一幕の能を見所に突きつける。～（中略）～もしそうであれば、それはほとんど宗教的菩薩行（廻向<sup>えこう</sup>）である。<sup>37)</sup>

古東によれば、具体的には急後半から最後の余韻までが「廻向（turning）」であり、転回点である陶然自失の舞が終り、表向きもとの物語圏Aへと回帰する際、それはもはや「異なった解説格子で裁ち直された救済劇」となっている<sup>38)</sup>。つまり、能は、見所すなわち観客までも救済する「宗教的菩薩行」として構想されているということであるが、そこでのポイントとなるのは、古東の言う「視座全体の位相転換」である。すでに前稿で「筒井筒」という回文的構造＝往還可能性が能《井筒》の回向的テーマを象徴していることを論じてあるが、能、特に《井筒》では「移り舞」や水鏡のシーンに象徴されるように、井筒の女に業平の影が「うつ」る場面が重要であることは言うまでもない。さらに、安田の言を引いておこう。

問いを發し、シテの語りを引き出したワキは、あとは何もせずにただワキ座に座って、シテの物語を聴き続ける。～（中略）～その姿に、「無為の為」を体現する完全受容の「聴く」姿を見ることが出来る。～（中略）～

そんな無力のワキだが、しかし幽霊は彼だけに現れる。ほかの人々には己れの姿を見せず、ただワキにだけその姿を見せて、魂の救済を求める。

換言すれば、無力なワキのみが異界と出会い、そしてシテの新たな生を生き直させる機会を得ると言える。さらに言葉を換えれば、ワキは無力だからこそ、異界と出会うことができるのだと言えらる。⑳

ここで示唆に富むのは、幽霊（シテ）はワキだけに現れるという指摘である。実は《井筒》中の漢音は、たった1語「本願」を除いて、ワキの視座あるいはコロスの（＝地語的）視座による詞章部に用いられていることに注目しなければならない。前述のように「下ゲ哥」④でワキの旅僧は「妹背」（＝「夫婦」③）二人の菩提を弔うと明言するが、それを含む《井筒》第一段で特に、漢音は多用されている。次に、漢音が多用されるのは第三段であり、「問答」⑩「これなる塚に回向の気色見え給ふは」～「花水を手向けかやう（様）に弔ひ申し候」と、第一段との照応関係を保ちつつ、シテ＝「女性」による「古塚」への回向が、漢音によってクローズアップされている。特にこの第三段においては、回向のトポスである「在原寺の跡」や「塚」が、「舊跡」「亡き跡」「跡」といった語も多用されており、さらに「上ゲ哥」⑪では音読みだけでなく、「亡き跡の、ひと-叢の穂に出づるは」や、「草-茫々として、露深々と古塚の」のように、「分離ノトリ」の使用と相俟ってさらにこのトポスが強調されている。また、この段では、「気色」という語が、前掲のように「女性」の回向行為の様子という意味（「問答」⑩）、と「跡懐しき気色かな」（「上ゲ哥」⑪）のように寺の跡の様子という意味で使われている。後者で「カ行+しき」の反復（「ナツカシキ」-「ケシキ」）が意図的になされているのは言を俟たないが、さらに前者の「塚に回向の気色」と「跡懐しき気色」はともに「ツカ」という音を含んでいることも看過してはならない（「アトナツカシキケシキ」と「ツカニエコウノケシキ」。さらに前者の「ツカ」は「ハリ」によって際立たせられている）。つまり、「塚」＝「跡」、 「懐しき」＝「回向」という照応関係を「気色」という漢音に懸かる音連関から浮き彫りにする効果が目されているのである。それはその音が喚起する意味的連関をも担保する。つまり、「気色」の「色」はその後引かれる「心の花も色添ひて」⑮、「色にぞ出づる」⑯、そして後述する『古

今和歌集』仮名序での業平評に由来する「色無うて匂ひ」⑳といった「花」にまつわる和歌関連の語をも連想させることになる。

「問答」にのみ登場する漢音「女性」⑩は、第四段以降、だんだんその正体が明らかになるにつれて「女」⑮「筒井筒の女」⑮「井筒の女」⑯という表現へと具体化されてゆき、業平の面影と移（映）り重なる最終段では「女とも見えず、男なりけり」㉑という状態になる。こうした表現に併せて、「業平」や後世におけるその異名「昔男」という表現で通されていたものが、この箇所では一般化された「男」という表現に変わり、それが「井筒の女」と「昔男」とがまさに往還する、即ちそれまでとは別の境地にウツロウ状況を表現している。

続く第四段「クリ」⑬における前場最後の漢音である「昔在原の中将」は、前段の「女性」と音的に関連させられて、音的に段を連結する。この後に「年経てここに石上」と続けられることによって、「サシ」における「夫婦住み給ひし石上なるべし」⑬を回想させるが、「サシ」では「いにしへ業平紀の有常の息女」となっており、ここでは敢えて業平を示すのに「中将」という音読みを導入していることになる。この理由としては、直前の「上ゲ哥」⑪に漢音が多用されていることも考えられるが、「チウジョオ」という音にも留意すべきであろう。つまり、この音読みは、極楽往生の位階である「九品」の一つである「中生」と同一で、すでに遠い昔に「他界」した業平という、仏教関連のイメージをも喚起できうる音であり、さらに歌道の分野でも、「九品」という概念が藤原公任の歌論書『和歌九品』において和歌の等級分け（余情を最重視）に用いられた語でもあったのである。

### 3.2.3. 「無常」との関連

次に漢音が用いられるのは最終段である第十段の「哥」⑳においてである。ここに置かれることによって、第一段で明示されたワキの回向が喚起され、そのうちにシテの回向を内包する大きな「枠」が閉じ、一種の「入れ子構造」を成立させることになる。例えば「芭蕉（葉）」<sup>しぶき</sup>⑳は、『維摩経』卷上にある十喻（聚沫・泡・炎・芭蕉・幻・夢・影・響・浮雲・電）<sup>いなづま</sup>の一つであり、

それらは当時「無常」の象徴として、人口に膾炙していたことからわかるとおり、極めて仏教色が濃い語である。ここでの詞章が「松風や 芭蕉葉の、夢も一破れて 覺めにけり」と続くようにこの《井筒》最終部の〔哥〕⑩では、「芭蕉」だけでなく「夢」が強調され、さらに「寺の鐘」は当然「響」を示す語ということで、これも「無常」を強調する効果が狙われている。また、〔哥〕の直前には「業平の面影」⑨という詞章が来ているが、これは続く「見れば 懐かしや」⑪の目的語としても機能しており、ここにも無常を象徴する「影」という語が組み込まれていることは看過されるべきではない。

ちなみに、龍樹『大智度論』卷六では別の十喩かげろう（幻・焰・水中月・虚空・捷闍婆城（=蜃気楼のこと）・夢・影・鏡中像・化）が説かれている。移り舞後の水鏡シーンで見られる「業平の面影」⑨は「鏡中の像」にあたり、これは当然のことながら、〔クセ〕⑫における「互いに影を水鏡、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」という詞章にある水鏡シーンでも同様である（「影」「鏡中の像」）。さらに「移る月=映る月」という掛詞で「水中の月」が、「そこひなく」で「虚空」が暗示され、それらも「無常」観を強調する装置として作用している。

加えて、明確に入れ子構造を演出しているのは、前出・後藤が指摘した「分離ノトリ」が用いられている音読みの詞章「亡夫-魄霊」<sup>(41)</sup>である。これは前述のように中入りより前に置かれた〔クリ〕での「中将」⑬以来、久しぶりに登場した漢音であることによってすでに強調されているのだが、この漢音の直前の「見れば 懐かしや、われながら 懐かしや」⑩との間に、音によって明確に線を引く効果があり、それはさらに「分離ノトリ」によっても強調されていることになる。ここで幽霊はワキにしか現れないという前掲安田の指摘を思い出そう。「業平の面影」を見ているのは井筒の女の霊であるが、業平の面影は、ワキ、そして見所からは見えない。よって、「魄霊」を見ているのはワキであり、見られているのは、井筒の女の霊である。まさに「見れば 懐かしや、われながら 懐かしや」⑩が井筒の女の霊の主観表現であるのに対し、こ

の漢音は明確にいわば仏教色の濃い「地の文」として機能している。つまり、久しぶりに登場した漢音の出現によって、その前に「回向」を中心主題して漢音が多用されていた《井筒》第一段や第三段との照応関係が喚起され、全体としての枠構造が成立することになる。さらにここでは、後シテが謡う「見れば 懐かしや」に続く「われながら 懐かしや」を地謡に委ねることによって、主観から客観への移行の唐突さが緩和されもしているのである。

こうしてみると、「亡夫-魄霊」にも新たな読みの解釈が生れる。この詞章は、江戸期の謡本では「亡婦-魄霊」とする場合が多いが、横道萬里雄は、この詞章の直前の「われながら 懐かしや」とその後の「萎める花の」とのつながりを考えて、ここでの底本での表記「はうふう」の「フウ」音に「婦」ではなく「夫」の漢字を宛て「亡夫-魄霊」と解釈した方が「面白いのではあるまいか」とする。たしかに、この詞章に続く「萎める花の、色無うて 匂ひ、残りて 在原の」が、紀貫之『古今和歌集』仮名序における在原業平評「ありはらのなりひらは、その心あまりて、ことばたらず。しばめる花の、いろなくて、にほひのこれるがごとし」に由来することに鑑みれば、横道や西野春雄といった能楽研究の大家たちが「亡夫」を採用していることも尤もである。横道の解釈は、次の地謡に謡われる「われながら 懐かしや」の主体「我」がここでは井筒の女にいわば憑依した「業平の面影」として捉えた方が業平評の引用部分へとスムーズに繋がるというもので、たしかに「萎める花の、色なうて 匂ひ、残りて」は「在（=有り）原の」という掛詞の序になってはいる。残っているのは業平の霊で、井筒の女の霊の「夢も一破れて 覺め」、続いてワキである旅僧の「夢は破れ 明けにけり」という解釈も（分離ノオクリの有無による差異化という手法によって補強され）可能であるが、ここでは、「はうふう」という音読みに改めて着目したい。《井筒》第一段〔サシ〕で示された「亡婦」⑩は「めのと」という訓読みではなく「ふうふ」と音読みされているが、これが前述の枠構造によって、やはり第十段の「はうふう」という音にも照応関係を生起させる。「業平の面影」を担保するウツワとして機能しているのは「亡婦」=井筒の女の「魄霊」であっ

だが、「はうふう」という音は「ふうふ」という音に通じ、そこに「夫婦」という語の意味が示す「亡夫・亡婦」の意味がまさに二重に投影＝ウツされていると解釈する方が、作品としての拡がりや格段に増すと云えるだろう<sup>(42)</sup>。

あと1点問題になるのは、この曲中唯一シテによって謡われる漢音である「本願」⑩である。第三段〔問答〕に「この寺の本願在原の業平は世に名を留めし人なり」とあるように、ここでは在原寺の「本願主」という意味で用いられているが、シテ（里の女）によって謡われるため、単なる業平ゆかりの在原寺の説明というだけでなく、彼女の亡き業平への回向と亡き業平との再会の二重の「本願在（＝有り）」と解釈することも可能であろう。その「本願」は、縁語の例として掲げた第二段〔下ゲ哥〕の「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」⑧で先取りして示されており、ここでは縁語だけでなく、「ただ」は「頼む」、「み手」は「導き」とそれぞれ頭韻を踏んでおり、「頼む」は「導き給へ」という願望表現とつながることになる。その間にある「み手」は、「み手」＝「見て」という掛詞ともなり、「見て～導き給へ」とその願いを立体化する。さらに「イツトナクヒトスジニ、タノムホトケノミテノイト」と「ト」音がその連結を強化することによって、多重的音的連関を構成する。そして、こうした音的仕掛けによって、最後に置かれた、里の女が願う＝頼む対象である「法の聲」が浮き上がることになるのである。それは、続く〔上ゲ哥〕⑨における分離ノトリ「松のー聲」や、「なにの音にか覚めてまし」、そして、さらに諸行無常の響きとしての祇園精舎の鐘の聲を連想させる最終段の「寺の鐘」⑩を準備する仕掛けであり、その唯一性によって逆にこの語がクローズアップされるのである。

さらに同じく「分離ノトリ」で強調された「草-茫々」の「ボオボオ」という音もこれに関わる。こうした反復音は漢詩によく見られるもので、ここでは『白氏文集』第四における驪山（始皇帝陵）を題材に厚葬の愚を詠んだ「草茫茫 愆厚葬也」に由来する。ここで白居易は「草茫茫 土蒼蒼／蒼蒼茫茫在何處／驪山脚下秦皇墓」と詠じたが、こうしたパノロマシス（豊語法）を踏まえ、世阿弥は「草-茫々として、露深々と古塚

の」とする。「草-茫々」は「分離ノトリ」で強調されていたわけだが、謡本（観世流）では「ハリ」によって強調される（漢音で「ハル」の指示があるのはこの部分だけ）この「露深々」という詞章は、それだけでは意味が通りにくいかもしれないが、「露」と消え」といった表現からもわかるように、前掲「十喩」のうちの「聚沫」に類する「はかなさ」＝「無常」のシンボルであり、連歌では「降り物」に分類され、「古（降る）塚」という掛詞に懸かっていくことになる。降り物は基本的に空から降る物を指すが、ここではさらに前掲白居易の詩が「墓中下涸二重泉／常時自以為深固」と続けられているのをふまえ、「井筒」を連想させる水関係の語「露」や「深」という漢字を用いたとも考えられよう。まさに始皇帝自らが構築させた、彼岸としての地下世界へと深く意識は「降って」ゆく。しかし、掘ると二回も泉が湧き、不老不死を象徴する水銀の海がある豪壮な地下世界も今や「古り」、平家物語の「盛者必衰の理」、芭蕉の「つわものどもが夢のあと」の世界と通じあう世界が現出する。

さらに付言すれば、この「深々」は、第四段の核心の詞章である〔クセ〕「互いに影を水鏡、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」⑪に繋がっていく。例えば、詩人・大岡信は、紀貫之の「水底に影しうつればもみぢ葉の色も深くやなりまさるむ」（家集26）を引き、「水の底にまで紅葉が映っているということが、色の「深さ」という、すでにして象徴的な感覚の自覚的把握に通じていた<sup>(43)</sup>と指摘している。同じく貫之の「月影の見ゆるにつけて水底を天つ空とや思ひまどはむ」（家集463）等でもみられるように、紅葉、月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詩的装置を利用するという手法（大岡の用語では「逆倒的視野構成」）が貫之の作歌上の戦略であった。こうした貫之の「逆倒的視野構成」を歌道の伝統に立って、能構成上のドラマトゥルギーとして採用したのがこの《井筒》であることはすでに前稿でも論じたのでここでは詳しくは触れないが、ここでも「うなる子の友だち」の影は「そこひなく」（「（水の）底」と「（互いの心が）涯底なく」の掛詞）「水鏡」に重なり「映る」ここでの表現は当然、第二段の〔次第〕「暁ごとの 関

伽の水、へ、月も心や澄ますらん」⑥を受けており、底がないほど「深い」井筒の神秘さのイメージを醸し出す一助となっている。さらに、この掛詞「移る(月日)」を更なる動力にして両者が大人の男女になっていくことが示されるように、「茫々」と異なり「深々」は下向きに「移る」イメージを胚胎している。それはまさにこの回想シーンで、彼らの恋仲がだんだん深まるという意味での「深々」状態にかつてはあったがその幸せも露のごとくはかなく終わってしまったという寂寥感をも予見させる装置として機能しているのである。

以上のように、「漢音」という切り口からもいろいろな点が見えてくるが、《井筒》に張り巡らされた「音声」のテクスチュアの解析はまだ序の口にすぎない。

### 3.3. 《井筒》の「前景」における主題動機労作

世阿弥の音声的テクスチュアの構成法は、極めて緻密である。たとえば、前掲の「次第」「暁ごとの 関伽の水、へ、月も心や澄ますらん」⑥を片仮名表記すれば「アカツキゴトノ アカノミズ、ツキモココロヤ スマスラン」となる。声に出してこの詞章を読めばたちどころにわかるように、「アカツキ(暁)」はその後「アカ(関伽)」「頭韻関係」と「ツキ(月)」に展開され、「水」は「澄ます」と縁語関係で、「ゴト」はコ音繋がり「ツキ」という音を受けるという関係で「ココロ」に、「の」は反復関係で結びつく。こうした音の絡み合いはまさに「織りなし=テクスチュア」に値する。ここはたいてい語呂合わせ的な口調の良さでこのように語の配置がなされていると考えられているが、実は、それぞれがこの《井筒》にとって、必要不可欠な重要なモチーフ(動機)になっていることをしっかりおさえておく必要がある。すなわちここで提示された各種の音(モチーフ)は「アカ(暁)(関伽)(明か)」「ツキ(月)(槻)」「ミズ(水)(見ず)」「スム(澄む)(住む)」のように、掛詞的機能を最大限に活用し展開されていくことになるのである。以下、《井筒》冒頭2つの段における音的連関、すなわち主要モチーフの提示とその労作の諸相についてみてみよう。

#### 3.3.1. 第一段(ワキによる[名ノリ][サシ][下ゲ哥])

順番が前後するが、当然のことながらこの曲の「序」にあたる第一段には、さまざまな糸、換言すれば対位法的声部書法 *Stimmführung* の声部(線)の提示が行われている。まず、登場人物が照射される[サシ]③と[下ゲ哥]④とをみてみよう。

[サシ] さてはこの在原寺は、いにしへ業平紀の有常の息女、夫婦住み給ひし石上なるべし、風吹けば沖つ白浪竜田山と詠じけんも、この所にての事なるべし。

ここでは、「アリワラ(+寺)」「ナリヒラ」「アリ(+常)」という非常に似通った音の織りなしが提示されている。「アリ」～「ナリ」～「アリ」の類音性だけでなく、「アリワ(ハ)ラ」は「ナリヒラ」と母音構成的にも子音構成的にも非常に類似しており、さらに「在原」の「アリ」が「業平」の「ナリ」を経由して同音である「有常」の「アリ」へと結びつくことによって、さらにそれらの印象は強化される。さらに「アリワラ」の後には「テラ(寺)」、 「アリ」の後には「ツネ(常)」と、「アリ」の後に夕行の音が結びついて固有名詞を形成している点、さらに「ワラ(原)」「デラ(寺)」「ヒラ(平)」とラ音で閉じる語で結びつけられている点は、音読すればすぐ把握される。この関係は、「この在原寺」と「紀の有常」でも同じである。すなわち、ともに「アリ(在・有)」にかかる「コノ(この)」と「キノ(紀の)」は、ともに「カ行音+」で構成されており、さらなる音声の織りなしを形成している。

この短い詞章には、まだ仕掛けがある。「ワラ」「デラ」「ヒラ」という連関は指摘したとおりであるが、「デラ」がそうした音連関に結びつけられることによってその後の「ツネ(常)」という音が、際立ってくるのである。それは次の[下ゲ哥]④での究極の動機労作のいわば呼び水=「序」として機能している。ここに音声的織りなしによって強調された「あり」「原」「寺」「なり」「常」という各語は、どれもが《井筒》にとって重要なモチーフであるが、特に「あり」と「な

り」の2語は、まさに2声対位法のそれぞれの声部として、明確に奏でられることになる。

さて、次に前述のように「息女」「夫婦」と「詠(+じ)」という漢音が登場するが、その後「息女」は「娘」,「夫婦」は「妹背」,「詠じ」は「詠み」⑮⑯⑳と「詠め」㉑とに換言される。こうした「変化」は、まさに「息女」「夫婦」そして彼等の心情表現の、かつこの《井筒》という謡曲の核をなす「和歌」の変化を象徴する。

また、「住み」も、前出のように次の[次第]での「澄み」と掛詞的に照応する重要なモチーフの一つであるが、この『伊勢物語』二十三段から上の句のみ引かれた短歌にも、モチーフが鏤められている。この歌がすなわち順に分解すると、「風」「吹け」「沖つ」「白」「波」「竜田(立つた)」となる。「風」は音よりも意味的機能が重視されていると考えられるが、たとえば第二段[サシ]⑦で「庭の松風更け過ぎて」という詞章がすぐ出てくるように、《井筒》中、最も多様に展開される語幹「ふ」を含む掛詞「ふく」(更・吹)を導く重要な語である。「沖」は覚めた状態としての「起きつ」,「白」は「知ら」に通じるが、「波」は、後述するようにこの《井筒》中最も根本的な語である「な」を含み、かつ「(余)波」という意味においても非常に重要な役割を果たしている。そして、「筒井筒、井筒(ツツイツツ-イツツ)」⑮に代表される《井筒》に際立つ回文的構造を頭出しするのが「竜田(たつた)」である。そもそも「風吹けば沖つ白浪」が「竜田山」の序となっているように、「竜田(立つた)」という掛詞自体すでにクローズアップされているのだが、その回文性(タツタ)は、その後の詞章「この所にての事なるべし」における3度のコ音反復「コトコロニテコト」に折り込まれた小さなタ行で始まる音的反転「トコ」→「コト」で少し拡大され、続く[下ゲ哥]④を準備する。その詞章は次の通り。

昔語りの 跡訪へば、その業平の 友とせし、紀の有常  
の 常なき世、妹背をかけて 甲はん、へ。

まず「ムカシガタリノ アトトヘバ、ソノナリヒラノ トモトセシ」と音読みするとわかるが、ここではやはりタ行、特にト音が強調されており、それに「ガタ

リ」-「ナリ」の「-ari」音連関が絡められている。続く「キノアリツネノ ツネナキヨ」では、漢字表記でもすぐ把握されるようにすでに[サシ]③で強調されていた「ツネ」が「の」を挟んで反復されている。ここでは語呂遊びとしての「有常の常なき」が企てられているのは勿論だが、前述したように《井筒》には無常観が通底しており、まさに「有常」という「無常」と明確に対比させられる語を「ツネ」という音で繋ぐことによって、さらに「常」という語、そして「ツネ」=「ツという音(ネ)」が強調される。すでに「タツタ」でみたように、「ツ」という音は、いわば鏡映対称での鏡の役割を果たしており、それは、「ツツイツツ-イツツ」でも続けて読めば「ツツイツ | ツイツツ」となるように、回文構造で重要な役割を持たされた音である。さらに言えば、実はその音的重要性の予告は「タツタ」の前の「沖つ」で行われている。ここでは「風吹けば」を受ける掛詞は「おき(沖・起き)」であり、その段階で「つ」は「津」という名詞か連体格の格助詞のどちらかとなり、その本来の破裂音的な厳しさをもった音がもとから際立たされていた。この「キノアリツネノ ツネナキヨ」では、[サシ]③でみた音的反転「トコ」→「コト」を受けてタ行とカ行が配され、ツ音だけでなく同じイ段のキ音、そして補助的にノヤナというナ行の音が反復されることによって、漢字表記にすればよりわかりやすい「紀の有常-の-常無き」の対照構造が浮かび上がる仕掛けとなっている。音的にみると「ツネ」が強調されるのは言うまでもないが、実は、反復されない音、すなわち変化のある箇所である、「あり」と「な(き)」,そして最後に来る「よ」が音声的にも意味的にも照射される。すでに「あり」と「なり」、特に「ナ」という音の重要性については、前もって予告してあるが、当然ここでの「無し」に通ずる「ナ」もそのカテゴリーに含まれている。「よ」が「世・夜」の掛詞として、やはり夢幻能には必須の用語であるのは言うまでもなく、後述するように第二段で意図的に労作される。また「跡」は、「塚(ツカ)」「原」「寺」と同様、この物語が生起するトポスを意味する語として重要であり、その後も特に第三段で「舊跡」⑩「跡古りて」⑪「亡き跡の」⑪「跡懐しき」⑪と類出する。「昔語り」については、第三段[問答]

で「昔語りの跡なるを」⑩とワキが語ることによって、第三段が第一段の説明の段になっていることを予告する働きをしている。

第一段最後で反復される詞章「妹背をかけて 弔はん」も重要なモチーフを含んでいる。まず「弔ふ」という動詞は、前出・安田の言うように、「跡訪へば」の「訪ふ」と呼応しており、この「下ゲ哥」自体を入れ子構造的に閉じる役割があると同時に、「問答」に出てくる「問はせ給ふ」⑩にも通ずる。それは前述のように「回向」という大きな主題の明示としても機能する。「妹背」は既出「サシ」③「夫婦」と同義であるが、重要なのはそれに続く「かけて」という語である。これは「妹背をかけて」④のあと、「クセ」で「井筒にかけし」⑮、「袖を掛け」⑮と登場する語であるが、後述するように、その多義性をベースに、まさに掛詞のように《井筒》における主要モチーフを互いに関係づける（「かける」）効果を発揮する。

### 3.3.2. 第二段（シテによる [次第] [下ゲ哥] [上ゲ哥]）

次にシテの独壇場である第二段も見ておこう。[次第] ⑥と「下ゲ哥」⑧は前掲の通り。

〔サシ〕⑦：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、待つ事なくてながらへん、げになにごとも思ひ出の、人には残る世の中かな。

〔上ゲ哥〕⑨：迷ひをも、照らさせ給ふ おん誓ひ、  
へ、げにもと見えて有明の、行くへは西の山なれど、眺めは四方の秋の空。松の一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、へ。

これまで縷々述べてように「言葉の響き」を耳にした時おのずと出来る連想に素直に従うことによって感知されるものをまず追うと、冒頭は「サナキダニモノノサビシキアキノヨノ」とサ音、キ音、ノ音の反復、「フルテラノ、ニワノマツカゼフケスギテ」では、「古

（寺）」と「更（吹）け」でのフ音が重ねられ、その後の「ワスレテスギシイニシヘヲ、シノブガホニテイツマデカ、マツコトナクテナガラヘン」とシ音の反復、ナ音の頭韻、「ツマ」と「マツ」の反転反復が特徴的である。また「更（吹）け過ぎて」は「忘れて過ぎし」と、「松風」は「待つことなくて」と呼応関係にあるのは言うまでもない。たとえば「マツコトナクテナガラヘン」を例にとれば、「ナ」というわかりやすい直接的頭韻関係への注意だけではなく、ここでの「マツ」という語を耳にすると、我々はその前に出てきた「松風」を想起することができる。西洋音楽の用語で言えば、ソナタ形式提示部で提示された主題・動機がその後展開部に出てきて展開され、再現部で再現されても、あれは最初に出てきた主題・動機だと記憶されている。つまり、それが響くたびに前の主題・動機の記憶を呼び起こし、現在鳴っているものとの結びつけようとする作用が常に働く。謡曲においても当然それは前提とされており、例えば、「人目稀なる」⑦～「人には残る」⑦～「一筋に」⑧といった少し離れた音的連関も十分頭の中で意識的に聴き取ることができ、却って少し離れて音的連関を配置することによって、中層レベルでの構造連関を示唆し、かつメタレベルでの連結を密にする効果が狙われる。

また、「松風更け過ぎて」～「待つことなくて」と、ここでは少し間を離された音的連関が置かれるが、それは前出の音だということが問題なく理解できる範囲内であり、それ以降「マツ」という音が響くとそれは掛詞的作用、すなわち「松＝待つ」という両義性を意識の中に定位させることになる。例えば、続く「上ゲ哥」での分離ノトリが用いられた「松（＝待つ）の一聲のみ聞こゆれども」⑨を見てみよう。ここでは「松の一聲」が「サシ」での「松風」⑦の音＝松籟を受けているのは言うまでもないが、それがさらに「松の一聲のみ聞こゆれども、嵐はいづくとも」と脚韻関係によっても「松の一聲」＝「嵐」という「松風」同様、「音」関係の語であることが意識され、それがその段最後の反復句の「なにの音にか覺めてまし」へと収束することになる。さらに、「松」＝「待つ」の掛詞的両義性は、「松籟だけが聞こえる」という意味だけでなく、「待つ者の聲だけが聞こえる」という意味も出来させる。つ



まり後者の「待つ者の聲」とは、まさにその前の「下ゲ哥」⑧に置かれた「導き給へ法の聲」を直接示していることになり、それは「のみ」という語によってさらにその後の「定めなき」＝「無常」な「夢心」の空虚感が強調されることになるのである。

この仕掛けはさらに第三段「上ゲ哥」⑪で「在原寺の跡古りて、松（＝待つ）も老（生）いたる塚の草」⑪と労作されることによってさらに具体化される。つまり、[サシ]にあった「古寺の、庭の松風更け過ぎて」⑦を詳しく回想させ、さらにそれを受けて、老松が生えているという意の掛詞「老（生）ひ」の効果は、「マツも」が「松も」だけでなく「待つも」と解釈されることによって、長い時間が経ち生えた松もどンドン老いてゆくなか、まさに里の女も業平を「待っていないがら老いてしまった」という意味をも胚胎することになる。この間に、前掲の「上ゲ哥」「松の一聲のみ聞こゆれども、嵐はいつくとも」⑨が經由されるが、ここでは、迷える衆生を救うという阿弥陀仏の誓願＝「迷ひをも、照らさせ給ふ おん誓ひ」での「テラ」という音が、まさに「古寺」「在原寺」との連結を補助しており、それは《井筒》最終段での「明くれば古寺の、松（＝待つ）風や芭蕉葉の」⑩へと最終的に収斂する。

「庭の松風更け過ぎて」直後の「月も傾く軒端の草」⑦も同様であり、「月」は直前「次第」での「月も心や澄ますらん」⑥を受け、さらに「草」は、前掲「松も老（生）いたる塚の草」⑪および「草-茫々」⑪を経て最終段の「芭蕉葉」⑩へと、「月」は、「月の秋」⑬、「移る月日（＝映る月）」⑮、「在原寺の夜の月」⑲、「槻弓」⑳、「月ぞさやけき」㉑（反復句）と音的にも連関しつつ、さらに「秋」という類音語にサポートされつつ、「暁」⑥＝「月も傾く」⑦＝「有明」⑨とまさに「夜明け方」という意味的連関を加え最終段⑩の「明くれば」「明けにけり」へと至る。この「夜明け方」というまさに境界的時間帯の意味をさらに補強しているのが「人には残る世の中かな」に示されるヨ音の扱いである。これはすでに「名ノリ」②での「立ち寄り一見せばや」で頭出しされていた音であり、ここでは掛詞的に、「秋の夜の」⑦～「眺めは四方の秋の空」⑨「定めなき世の夢心」⑨と関連づけられる。

さらに「秋の夜長」という表現から連想されるよう

に、「忍ぶ顔にていつまでか、待つことなくながらへん」⑦と「有明の、行急は西の山なれど、眺めは四方の秋の空」⑨は、頭韻も鏤められつつ「ナガ（長・眺）」によって音的に結びつけられる。さらに続く「問答」⑩では「世に名を留めし人なりさりながら」のように接続助詞「ながら」も音を意識して用いられ、それはまとめて「ロンギ」⑯の、頭韻（さらに「繩の」の部分はハリ）と分離ノトリで強調された詞章「恥かしながら我なりと、結ふや-注連繩の長き世を」で、さらに明確にヨ音と「結合」される。そして、この音は最後は第十段での「月やあらぬ、春や昔と詠めども、いつの頃ぞや」㉒～「さながら見みえし」㉓～「我ながら懐かしや」㉔と重要なポイントへの「遠聴」を準備する。

「ワカ受ケ」㉕「月やあらぬ、春や昔と詠めども、いつの頃ぞや」への仕掛けはさらに重層的であり、「いつまでか、待つことなくながらへん」⑦は、その後の「下ゲ哥」での「ただいつとなく（～頼む）」⑧と音的にも意味的にも連関を形成し、「～詠めども、いつの頃ぞや」への連関を補助する。ちなみにこの「ナガ」音での変換関係はヨ音にも用いられており、[クセ]⑮では、分離ノトリで強調された対比、すなわち「其後-かのみめ男」がこの謡曲の最も中心的本説「筒井筒」の歌を「詠みて贈りけるほどに、その時-女も比べ来し」て返歌をと、「互ひに詠みし」という表現へと繋がっていく。

さらに、「眺め」⑨は別の音連関も想起させる。それは「人目」⑦で印象づけられ「上ゲ哥」⑨で「眺めは四方の」～「定めなき世（夜）の夢心」という「～め」という音である。「人目」は一見無関係のように思われるが、「め」音はここでのように名詞化された語の語尾になり印象を与えやすい語であり、「夢」も上代では「いめ（寝目）」とされており、「人目」との音的関連は担保できる語でもある。

さらにこの「人目」は、同段の「忍ぶ」⑦という語と響きあい「人目を忍ぶ」という意味を、そして「忍ぶ」という語は「忘れて」と同様、「軒端の草」と響き合って「忍ぶ草」（「忘れて」の場合は「忘れ草」）の意味まで孕んでいる。世阿弥研究者・三宅晶子はこうした解釈に立ち、この箇所を「そこには忘れ草・忍ぶ草・

いつまで草などの名を持つ草が茂り、昔を偲ぶ顔だが、その草々の名のように私も忘れようとしていたはずの昔を、偲ぶ顔にいつまでも思っている<sup>44)</sup>と現代語訳しているが、ここでは草々の「名」に着目している点が非常に示唆に富む。

以上、こうした音的連関＝「音声の織りなし」が張り巡らされた第二段であるが、最も重要なのは、まだ言及していない「残る」⑦という語である。この語は、音的には、ノ音の語として「軒端」⑦から「法の聲」⑧の間に置かれ、やはり連関を形成しているが、その主語である「思ひ出」⑦は「迷ひ」⑨「夢心」と関連しており、意味的にも「残る」は、既出の「待つ」「ながらへん」「忍(偲)ぶ」といった語と類縁関係にある。この語はその後「主こそ遠く業平の、跡は残りて」⑩、「萎める花の、色無うて匂ひ、残りて在原の」③と重要なポイントで使用されるが、特に「名」と結びついた「いつの名残なるらん」⑪は重要である。ここでは「上ゲ哥」⑪「ひと叢-薄の穂に出づるは、いつの名残なるらん。草-茫々として、露深々と古塚の」と「出づる」と「いつ」,「名残」と「なる」と音的連関で結びつけられている(ちなみに「イツ(イツ)」という音は「筒井筒」に含まれ豊語を形成する重要な音である)。分離ノトリが用いられた詞句にその前後を囲まれているが、「名残」という語は「ハリ」の指示があり、実際には浮き上がって響く。この語については意味論的に論じる必要がある語なので、ここでは注意の喚起にとどめておこう。

### 3.3.3. 「ハリ」によるクローズアップ

以上、《井筒》全10段のうち最初の2段だけにおける「音声的織りなし」、すなわち音的連関をおってきた。全ての段について詳述する紙面の余裕はないので、ここでは、これまでに数ヶ所言及してきた、観世流謡本で「ハリ」(支配音が上行し、その箇所がクローズアップされて響く)と指示された詞章のうち、有意のものを以下にピックアップしておこう。

#### 【第一段】

- [下ゲ哥] ④:「その業平の友」「紀の有常」「甲(はん)」(反復句1回目のみ)

#### 【第二段】

- [次第] ⑥:「暁」「闕加」(反復句2回目のみ)
- [サシ] ⑦:「思ひ(出)」
- [上ゲ哥] ⑨:「四方」,「松の-聲のみ」,「定めなき世の」,「(なにの)音」

#### 【第三段】

- [上ゲ哥] ⑪:「(いつの)名残」,「草-茫々と」,「深々と」,「まことなるかな」,「懐かし(き)」

#### 【第四段】

- [サシ] ⑭:「夜<sup>よる</sup>」
- [クセ] ⑮:「互ひに影を」,「その時-女も比べ」,「(振り)分け髪」,「たれか」,「(互)ひに詠みしゆゑ」,「筒井筒」

#### 【第五段】

- [ロンギ] ⑯:「(注連)縄の」,「契りし年」

#### 【第七段】

- [上ゲ哥] ⑲:「夢(待ち添へ)」,「臥しに(けり)」(反復句1回目のみ)

#### 【第八段】

- [サシ] ⑳:「(われ)筒井筒」,「槻弓年を経て」,「直衣」

#### 【第九段】

- [ワカ] ㉑:「(寺)井に」

#### 【第十段】

- [ワカ受け] ㉒:「春(や昔と)」
- [ノリ地] ㉓:「(井)筒(に)かけし」,「(まろが)丈」,「生ひにけらしな」,「冠」
- [哥] ㉔:「亡夫-魄霊」,「残り」,「寺(の鐘)」,「松風」,「夢も(-破れて)」

上行は緊張し、下行は弛緩するというのが音楽の基本的原則であるため、ここでは「下ゲ」や「落ち」といった下行に関する指示はとりあげず、また「振り」「回シ」「呑ミ」「引キ」といった「増シブシ」や、謡い手の判断に任されている装飾「当タリ」「イロ」もここでは省略したが、「ハリ」の指示がある詞章が、実はこれまで述べてきた、この謡曲における「音声の織りなし」の重要な構成要素と重なっていることは一目瞭然である。これは江戸期の謡本に依拠したものであり、世阿弥の直筆能本が伝来していない以上、ここから世

阿弥の本来の意図を斟酌することには無理があるが、後世の能役者たちの解釈であれ、現在我々が能舞台で響きとして聴く「音声の織りなし」の一例であることに間違いなく、それはこの謡曲を読み解く手がかりになるとは言えるだろう。

次に、こうした「音声の織りなし」を明示するため、「50音」を基準に使用分類を行なった。巻末【表2】を参照されたい。ここでも、かなり特徴的な有意差が示されている。つまり、意味ある音として用いられている語のうち、「あ」「か」「な」が多いことが一見してすぐわかるであろう。もちろん「な」に関しては、形容詞「なし」、形容動詞の活用語尾、助動詞「なり」等、「能本の中心部分をしめ、この文体が能本詞章の核を形づくっていると言える」<sup>[45]</sup>ナリ体の有律韻文や、散文にもナリ体があるなど、能の基本文体の語幹であるので、多くなることは自然である。しかし、ことこの《井筒》に関しては「業平」という語が「ナリ」という音を含み、それが「成り」という語の掛詞としても使用されている（例えば「主こそ遠く業（成り）平の」<sup>[10]</sup>）ように、それは歌道的伝統に鑑みても、意図的に労作されていると考えるべきであろう。もちろん、使用頻度の少なさが必ずしも重要度と比例するわけではないことは、「ウツ（移・映）」や「泡沫」という重要語を含む「ウ」音の少なさを見てもわかる。基本的にはすべての音が前掲・小西の言を用いれば「多響的」に存在していると言えるが、それらはさらに多層的に、すなわち前掲シェンカー理論用語で言えばいわば「中景」の諸層として、いくつかの音声カテゴリーを形成し、それらは意味的にも象徴的な役割を担わされている。以下それをみてゆこう

### 3.4. 《井筒》の「中景」としての音声カテゴリーとその象徴機能

すでに前稿で論じたように、この《井筒》の大きな特徴は、タイトルにもあるように「筒井筒、井筒～」という畳語の回文的構造、つまり反転可能な（順行ベクトルだけでなく逆行ベクトルも備えている）両義的往還性を基底に成立させられている。すなわち、その彼岸（業平）と此岸（有常の娘）を結ぶ場＝トポスとして、視覚的には舞台中央に置かれる作り物の「井筒

が、聴覚的にはこの「筒井筒」をめぐる回文的パノロマシスがそれを象徴することになる。

それは、前述の「紀の有常の常なき世」<sup>[4]</sup>という詞章が示す対照構造にも示されている。ここでは回文ではないが、意味的には「有常-の-常無」と「有-無」という対義語が「の」もしくは「常-の-常」という pivot chord を挿んで対照されており、それらが表裏一体のものであることが暗示されている。そして、それは当然「有常」から「常無し」＝「無常」へと向かうこの世の真理＝「盛者必衰の理」へと帰着することになる。まさにこうしたこの夢幻能の重要なポイントは、シテ（化身）・後シテ（霊）という役割設定に象徴されるように、それが単なる一方向への運動に留まることなく、「常」に「有」の世界（此岸）と「無」の世界（彼岸）の間を往還運動する（ウツロウ）境界的な＝両義的な時空間を象徴する劇となっていることである。よって、誤解してはならないのは、ここで強調されるのが「有-無」の弁証法的な二元的対立ではなく、あくまでもその「間」＝境界を象徴的に描くことに主眼が置かれているということである。

しかし、対位される項がなければ「間」は成立しない。よって、この《井筒》では、「有常-の-常無」という構図を、さらに具体的に「有常の娘」と「業平」という夫婦の物語に仮託するわけだが、その際に重要な役割を果たすのが「音声」なのである。前掲のように「紀の有常の常なき世」<sup>[4]</sup>で「ハリ」の指示があるのは「紀の有常」だけであるが、その直前の詞章「その業平の友とせし」の「その業平の友」が「ハリ」とされることによって、「業平の友」＝「紀の有常」という等式だけでなく、そこに底流する両者の「音的」対照関係も暗示される。すなわち、前述のように「ナリ」文体が「能本詞章の核」として多用されることを逆に利用し、「業平」に含まれる音「ナリ」と連関させることによって、詞章どうしの緊密な有機性を担保する。それはさらに「ナ」音繋がりによって「無し」とも響き合い、それは「有り」との対照性を浮かびあがらさずにはおかないのである。

実はこうした関係は、前景に置かれた各語の音声カテゴリー化によっても具体的に説明できる。それは「業平」に含まれる「ナ」音、「有常の娘」に含まれ

る「ア」音、その両者を繋ぐ場あるいは回路としての「筒井筒」の「ツ」音、そして、両者を媒介する仕掛けとしての「カ」音である。「ナ」音と「ア」音は「a」という母音を共有しているように、実は単なる正と反ではなく、いわばそれぞれが2声対位法的「声部」として、ポリフォニー的多声構造を形づくる。以下それぞれをみてゆこう。

### 3.4.1. 「ア」音のカテゴリー：「有（在）るもの」

【表2】「あ」音欄に分類された語を重複を除いて列挙すると、「在原寺」「有常」「跡」「暁」「闕伽」「秋」「有明」「嵐」「あたり」「在原の」「跡」「ある」「あはれ」「上ぐ」「有様」「怪し」「徒なり」「明く（け）」となる。基本的に、「有常」に含まれる「有り」という動詞がこのカテゴリーの核となっているのは言うまでもないが、「在原寺・跡・あたり」といった場所を示す語、「あはれ・怪し・徒なり」といった心情を示す語、「在原寺・闕伽・明く」「暁・秋・有明・有様」といった時空間（あるいは様子）を示す語などにさらに分類可能である。これらの語から成るジクソーパズルを組み合わせるならば、「秋」の「有明」の月が懸かかり、そろそろ夜が「明け」てくる「暁」の頃、「嵐」のように風がその「あたり」にある老松を騒がせている「在原寺」という古寺の「跡」で、その「あたり」に住むという、「あはれ・徒なり」といった複雑な心情を抱きつつ「闕伽」の水を汲んで「在原」業平を回向する「有常の娘」らしい「怪し」い女の「有様」、というイメージが顕れてくる。

このカテゴリーの核となるのは、頻出する「在原（寺）」と「有常」という両語に含まれる「アリ」という音とその意味であり、これはとりもなおさず、シテがその場に「在る」存在だということを象徴する。前出・安田登は、夢幻能の典型を「死者は旅をしない。夢幻能のシテである死者の靈魂は、ある「ところ」に留まり、そこを通過する旅人を待つ」とし、そこに「死者は留まり、生者は旅する」というセオリーがあることを指摘した<sup>(46)</sup>。まさにこのシテ（里の女）は「人待つ女」として「在り」続ける＝「<sup>ながら</sup>存える」のであり、たとえば前掲後藤の解釈にあったような後シテの「成仏」という「夢」も、ワキの夢同様必ず「破れ」、

再び夜は「明け」て、またシテは「待ち」続けることになる。「松」が第二段と最終段とに配されている理由はそこにあり、「松風」⑦は「寺の鐘」⑩と呼応して「諸行無常の響き」を通奏低音として奏で、ワキ（旅僧）がこの「在原寺」という「跡」を訪ねるたびに反復され続けていく。

さらに「在原の」について付言しておこう。「在原業平」という固有名詞の音関係はをみると「ありわ（は）らのなりひら」と「ari音+ハ行音+ら」というユニットが「の」を接着材にして連結（反復）されている。つまり、ここでも「ありわ（は）ら-の-なりひら」では、やはり「あり」と「なり」の対照が顕わにされているのと同時に、まさに「移り舞」⑳や「女とも見えず、男なりけり、業平の面影」㉑で明示される、「あり」と「なり」におけるari音をベースにした）その「ウツ」り重なる両義性をも予告していると解釈しうるのである。

### 3.4.2. 「ツ」音のカテゴリー：「境界のトポス」

【表2】「つ」音欄に分類された語を重複を除いて列挙すると、「常」「月（日）」「露」「塚」「筒井筒・井筒」「槻弓」となり、他と比べて用例は少ないが、この謡曲のタイトルとなっている「筒井筒・井筒」、前出・小西がこの謡曲の「統一イメージ」として、後藤や西野が「キーワード」として指摘した「月」、そして前述の「常」、無常の象徴である「露」と、重要語のオンパレードである。これらは仏教関係の語「常・月（日）・露・塚」と場所を示す語「塚・筒井筒」に大別できるが、「塚」が両方に入っているように、ともにいわば彼岸と此岸の「境界」を示すカテゴリーとなる。一見単なる音的関連しかなさそうな「槻弓」は、『伊勢物語』二十四段の「梓弓真弓槻弓年を経てわがせしがごとうるはしみせよ」に由来し、「年を経て」にかかる序詞の一部であり、「月（日）」と関連する。

「月」はその盈虚から、死と再生を永遠に繰返すものとして不死信仰を生じ、すでに前稿でも論じたように、この謡曲の重要なモチーフの一つである水（ここでは「変若水」）とも繋がってくる。「月」は、謡曲に頻出するモチーフであり、例えば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た前場

と後場のシンメトリカルな配置とシンクロしている世阿弥能《融》のように、「統一イメージ」としても多用される。特に、「常住不変の象徴」<sup>47)</sup>、「不変性の象徴」<sup>48)</sup>としての「真如の月」は、世阿弥能《鶴》の他、《嵐山》《鶴飼》《舟橋》《三井寺》《八島》等々、『謡曲二百五十番集』中17曲を数えるほど、お馴染みのモチーフである。

「真如」とは「あるがままなること」「普遍的真理」を指し、「真如の月」は、まさに第二段で「迷ひをも、照らせ給ふ御誓い、げにもと見えて有明の」<sup>⑨</sup>で明示されていたように、明月が闇を照らすように、衆生の迷妄を破るものと考えられた。よって、「月」は盈虚、すなわち「死」と「再生」という変化を永遠に反復するため、その「真如」たる永久不変性を獲得することになる。しかし、それは太陽同様（太陽は1年周期、月は1月周期）、「死」と「再生」を繰り返すという意味で不死である。「移る月（=映る月）日も重なりて」<sup>⑩</sup>という詞章に明示されているように、それは常に変化する（ウツる）ものであり、その意味では全く「不変」ではない<sup>49)</sup>。そもそも『大乘起信論』では「永遠不動の真如（不変真如）と生滅の現実にしたがって生成する真如（随縁真如）」<sup>50)</sup>の2つを立てており、月はいわばこの2つの真如を兼備していること=両義性のシンボルでもある。常に変化する（ウツりゆく=無常である）ことよってのみ獲得される「不変性」（常に有・在る）という逆説は、この両義性という概念の下でのみ、解消されうる。さらに敷衍すれば、「移る月=映る月」<sup>⑩</sup>という掛詞が象徴しているように、この《井筒》では筒井筒での水鏡が重要なモチーフとなっているのだが、前述の、この前におかれた詞章「心の水もそこひなく」<sup>⑪</sup>における、水底に映るものの影という詩的装置（「逆倒的視野構成」）は、その反転可能性=両義性だけでなく、無常観をも指向する。すなわち、「水中の月」は、前掲『大智度論』巻六にみえる十喩の一つでまさに無常の象徴でもあり、他の「幻」「響」「夢」「影」「鏡中の像」「化」といった語もこの《井筒》で重要なモチーフとなっているのである。

次に、「塚・筒井筒」という場を示す語であるが、これも死と生に関わるトポスとして捉えれば、仏教関係の категорияに含めることもできる。例えば、「風

吹けば沖つ白波」<sup>⑬</sup>の「沖つ」に「奥津」という漢字が宛てられることもあるが、「津」とは「岸」にある「渡し場」であり、そこがまさに「此岸」と「彼岸」、すなわちこの世とあの世との通路=両義的「境界」となっていることを表徴するのが、実はこの「ツ」音なのである。民俗学者・折口信夫がその論考「水の女」で指摘しているように、出雲の「三津」や難波の「御津」といった地名が由来する「みづ」という語は「水」の語原でもあり、「筒井筒、井筒～」とパノロマシスによって強調された「ツ」音も、水を湛えた場のイメージを喚起することになる。さらにこの「ツ」音は「松」にも含まれた音であることも看過されるべきではない。いわば掛詞的ともいえる、こうした「ツ」音にかかわるこうした「両義性」=「往還的解釈可能性」に関連づけられた「ツ」音に関わる語は、すでに前稿で詳述したように、「筒井筒、井筒～」といった回文的構造に反映されることによって、それは「月」と同様の「回帰性」を付され、タイトルとして象徴される不可欠な要素として曲全体に作用している。

### 3.4.3. 「ナ」音のカテゴリー:「ウツロイゆくもの」

【表2】「な」音欄に分類された語のうち重要な語を列挙すれば、「業平」「成り（動詞）」「な（無・亡）し」「名」「名残」「名のり」「なが（長・眺・詠）め」（これにはさらに「さりながら」<sup>⑩</sup>「恥づかしながら」<sup>⑪</sup>「さながら」<sup>⑫</sup>「我ながら」<sup>⑬</sup>）と計4箇所用いられている接続助詞「ながら」が呼応）「何」「直衣（ナオシ）」「懐し」「なまめける」「情」「並べ」となる。このカテゴリーの核となる語は、頻出する助動詞「なり」や形容動詞（ナリ活用）の活用語尾によって強調される「業平」であることは自明であり、すでに「亡（無）」いが、「情知る」名歌を「詠め」ることによって「長い間」「名を留め」「名（を）残」す「懐し」い存在、即ち今や（神仏にまで）「成」った「業平」のメルクマールとして機能する。業平形見の「直衣」も、有常の娘の霊がそれを着て業平の面影と「移（映）り舞」をするように、「名」と同様今に「残された」「業平」を象徴するものである。

しかし、全てが「業平」に還元されるわけではない。「なまめける」は里の女（=有常の娘の霊の化身）

の描写であるが、それは美しさを表現する多くの形容詞・形容動詞の中から、敢えて「なが（長・眺・詠）め」との類音性から選択されたと考えることもできる。ワキに問（弔）われるまま「名のり」、互いに「並」んで歌を「詠め」あったこともあった昔を「懐し」み、今は「亡き」夫「業平」を思っては西方の山を「眺め」、「長い」間、成仏でき（仏に「成ら」）「ない」まま、「何で」と問い掛けつつ里の女の化身となって回向を続けてきた「有常の娘の霊」のイメージもそこには映され、前述のように「なつかし」と境界のトポスとしての「ツカ」音を内包する語によってさらに重層化される。

さらに、「なし」という形容詞が「常なき」「定めなき」「そこひなき」等、打消の意味として効果的に配置されていることからわかるように、そこには今は「亡（無）き」「業平」とまだ在原寺跡の古塚に「有る」（＝残る＝待つ）「有常の娘」が対照的に「並べ」られる。すなわち、「な」音によって、「亡き＝無常」と「業平」との連関が強化されるのである。

さて、「詠め」という語は《井筒》第十段で、業平の有名な「月やあらぬ、春や昔の春ならぬ、我身ひとつは、もとの身にして」（『古今和歌集』恋五）の上の句を引く際に置かれているが、ここで隠された下の句「我身ひとつは、もとの身にして」は、ちょうど後シテが業平「形見の直衣身に觸れて、恥づかしや、昔男に移り舞」②④～②⑤と序ノ舞②⑥を舞う第九段に続く、最終段の冒頭に置かれ、さらにそれは続く〔ノリ地〕での「昔男の、冠直衣は、女とも見えず、男なりけり」②⑨へと結びつく。すなわち、「形見」の音は「片身」に通じ、直衣を着用し一身に成った有常の娘の霊は移り舞を舞うことによってさらに陶醉し、「業平の面影」が重なりあって「女とも見えず、男なりけり」という状況を出来させるに至る。すなわち、業平の「片身」である「形見」を自分の身につけることによって「我身ひとつ」という状態が準備され、その「もとの身」に業平の面影が映（移）り重なるという過程を伏線として担保しているのである。この「月やあらぬ」の歌は『伊勢物語』四段にもみえるが、能楽研究者・大谷節子が述べているように、この歌は「俊成以来、幽玄の体を表す歌として用いられている点」が重要である。「色無うて匂ひ、残りて在原の」③⑩と《井筒》最終

段でも引かれた前掲『古今和歌集』仮名序での業平評は、俊成に至って「余情、幽玄を表す詞として再評価され、その幽玄論は定家、あるいは長明、さらに正徹、心敬へと継承されていく」ことになる<sup>51</sup>。

この歌は同じく『伊勢物語』八段の「東下り」に取材した、金春禅竹（一説には世阿弥）による一場もの夢幻能《杜若》（三番目物）では、前掲「真如の月」に絡めて、以下のように引かれている。すなわち、

～、三河の水の底みなく、契りし人々の数々に、名を變へ品を變へて、人待つ女、物病み玉簾の、光も亂れて飛ぶ螢の、雲の上まで往ぬべくは、秋風吹くと、假に顯れ、衆生済度の我ぞとは、知るや否や世の人の女、暗きに行かぬ有明の、光普き月やあらぬ、春や昔の春ならぬ、我身ひとつは、もとの身にして、本覺真如の身を分け、陰陽の神と言はれしも、ただ業平の事ぞかし、～

さらに別の箇所では、シテ（杜若の精）が、

～又業平は極楽の、歌舞の菩薩の化現なれば、詠みおく和歌の言の葉までも、皆法身説法の妙文なれば。草木までも露の恵の、仏果の縁を弔ふなり～

と謡う。これらの詞章からもわかるように、業平はすでに中世では「陰陽の神」あるいは「極楽の、歌舞の菩薩の化現」と見なされており、『伊勢物語』は「業平の一代記的歌道の聖典」<sup>52</sup>として尊重され、中世では冷泉家など歌道の家で『冷泉流伊勢物語抄』など『伊勢物語』の古註積書が作られた。世阿弥や禅竹が依拠するのは、こうした古註であり、たとえば『伊勢物語』二十三段の「龍田山」の歌も、こうした古註に従って、業平・有常の娘の故事と解釈されていた。

こうした時代背景をふまえれば、《井筒》において「名」をめぐるモチーフが多用されていることも首肯しよう。特に第三段〔問答〕⑩では、シテ「この寺の本願在原の業平は、世に名を留めし人なり」や（ワキ）「げにげに業平のおんことは世に名を留めし人なりさりながら、～」、シテ「昔男の名ばかりは、在（有り）原寺の跡古りて」⑩～⑪と、「業平」の名が後世

に残されていることがまず強調される。その後「里の女」は、[クセ] ⑮で「筒井筒の女とも聞えしは、有常が娘の古き名なるべし」と故事を紹介した上で、続く[ロンギ] ⑯でワキの「あやしや名のりおはしませ」という要請に応じて「紀の有常が娘とも」～「紀の有常が娘とも、または井筒の女とも、恥かしながら我なり」と自らの素性を明かす。さらに後場では、『伊勢物語』十七段の歌を引きつつ「徒なりと名にこそ立てれ桜花、年に稀なる人も待ちけり、かやうに詠みしもわれなれば、人待つ女ともいはれしなり」⑳と、さらに自らの呼称を言い換える。そうした換言効果もまた掛詞的であり、まさに、夢幻能におけるシテと後シテとの往還可能性をも示唆している。つまり、シテ「里の女」は後シテ「有常の娘の霊」の化身であり、現世においても「筒井筒の女」＝「人待つ女」そして業平の妻（「妹」）である「有常の娘」と様々な「名」に化身されうる存在であった。ここでは業平が後世まで残した「名」をナ音によってさらに強調することによって、自らも業平ほど有名ではないにせよ（固有名詞が記されない）、また業平同様多様な呼び「名」をもつ存在であったという共通点を、この「女」はアピール（「名のり」）してみせる。そこに底流する、色好みの「昔男」業平の正妻は自分であるというプライドといじらしさの入り交じった複雑な「有常の娘」の心情を垣間見させるのである。

さらに、こうした業平の「有名性」と有常の娘の「無名性」が「名」を pivot chord として対照関係にあるのは、まさにこの謡曲第一段における「紀の有常の常なき世」④という詞章が「常」を pivot chord として示していた対照関係と同一であることに注意しよう。「陰陽の神」「極楽の、歌舞の菩薩の化現」とされるまでに業平が「名」を残したことにわざと対照させて、「有常の娘」が「名」に関しての多様な置換可能ないわば「ウツ」なる存在（それは「有常の息女」③「妹」「いと）なまめける女性」⑩とも言い換えられる）であることが印象づけられる。「化身」の「化」は、前掲『大智度論』巻六にみえる「十喩」の一つでもあるように「無常」のメルクマールであり、「化身」は「常」すなわち「不変」の存在ではない。ここでの「いと）なまめける女性」という造型は、さまざまな者に化身しう

る、逆に言えば、他者にのり移（ウツ）られうる存在でもあるということを暗示している。特に、ここでの「いと）なまめける女性」とは、小町のイメージを重ねるための仕掛けである。すでに前稿で論じたように、それは、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」（『古今和歌集』恋二・五五四）をふまえた「昔を返す衣手に」㉒など、小野小町の歌を参照・連想させる詞章が折り込まれることによって、「水の女」、すなわち「境界に生きる巫女」としての中世以来の小町のイメージを容れるための「ウツワ」として機能しており、そこには固有名詞的固定化は却って逆効果なのである。和歌の名手で美女の代名詞ともなった小町が老残の身を曝すという小町零落伝説は、まさに「無常」を実感させるに最適のストーリーであり、「歌道の聖典」たる『伊勢物語』に由来する業平伝説と合わせて人口に膾炙することになる。つまり、前掲、業平の「有名性」と有常の娘の「無名性」という対照関係には、「美男美女」の典型とされ同じく六歌仙の一人でもあった業平と、ウツなる形（型）としての（それは無常であるため「なまめける女性」にも「老体」にも変わりうる）「女体」としての小町との対比という原構造が投影されているのである<sup>53</sup>。

このように「名」は《井筒》において非常に根本的なモチーフであるのだが、さらにそれは、「名残」というモチーフによってその重要性を増す。前述のように、業平が「陰陽の神」「極楽の、歌舞の菩薩の化現」とまで「名」を「残」せたのは、中世の歌論における「十体」の一「幽玄体」の典型とされたからである。《井筒》最終段では「その心あまりて、ことばたらず。しばめる花の、いろなくて、にほひのこれるがごとし」（『古今和歌集』仮名序）という紀貫之の業平評をふまえ「色無うて、匂ひ残りて在（有り）原の」⑳と記されるが、ここでの「残り」は、第三段にある「名残」㉑と響き合う。そして、この「名残」は、その掛詞的効果によって、本稿でまだ言及していない「（白）波」と結びつくことになる。たとえば、前出・大岡信は貫之の「さくら花散りぬる風のなごりには水なき空に波ぞ立ちける」（『古今和歌集』八九）を例に次のように述べている。

この、「なごり」は、「名残り」であると同時に「余波」である。もともとは語源を共有し、影像としてもお互いに惹き合うところをもっている二つの語が、一つに融け合って一首のかなめの位置に置かれる。一首全体は、この微動する一語の周囲にゆらめいていて、何度か読みかえしても、かっちりした「像」が眼底に結ばれるという感じはない。風に散り遅れた桜花の幾ひらかが、水なき空の波の引きぎわにちらちらとさまよっている。その影像さえ、ともすればふと見えなくなって、あとにはゆらめいている心の昂ぶりの、その痕跡だけが、名残りの余韻を引いていつまでも棚引いているという感じである。<sup>54)</sup>

まさに音的にも意味的にも「名残」は「余波」に通じ、それは《井筒》における「龍田山」の歌にある「(白)波」③④あるいは「おぼつかなみ(波)」④を想起させる。寄せては返す「波」の運動は、前述の月の盈虚と同一の、「常無し」(ウツロイ)と「常有り」(不変性)の両義性を胚胎している。この「波」の掛詞としてよく用いられるのは「無み」である。それはまさに「色無うて」の状態になっても「余り」「残る」「匂ひ」のごとき妙なる風情＝「余情美」をその核心とする「幽玄体」を象徴する語でもあった。さらに、「波」は、「無常」を象徴するウ音カテゴリー(「移り舞」等の重要モチーフを含むもの)の「泡沫」のイメージをも喚起する。《井筒》第四段にある「げに情知る泡(歌)沫の、あはれを述べし理なり」④の「泡沫」が「歌掛(た)」との掛詞として用いられ、さらにそれが続く「あは(泡)れ」という掛詞の序になっているという緻密な労作は、まさに歌道的伝統に則ったものであった。

#### 3.4.4. 「カ」音のカテゴリー：「媒介するもの」

【表2】「か」音欄に分類された語のうち重要な語を列挙すれば、「掛け」「(面)影」「重なりて」「蔭」「隠れ」「返(帰)し」「假枕」「形見」「鐘」「風」「語り」「通ひ」「離(枯)れがれ」「冠(直衣)」「(忍ぶ)顔」「(振り分け)髪」「肩」「傾く」「河内の國」となる。ここでの分類は、「有常の娘」の状況を示すグループ(「蔭」「隠れ」「離(枯)れがれ」「(忍ぶ)顔」「(振り分け)髪」「肩」「語り」「返(帰)し」)、業平を偲ばせる語

のグループ(「(面)影」「通ひ」「形見」「冠(直衣)」「河内の國」)、そしてこの両者をつなぐ役割をはたすグループ(「掛け」「重なりて」「返(帰)し」「假枕」「風」「鐘」ということになる。

中でも重要なのが「掛け」に代表される最後のグループである。前出のように「泡沫」の掛詞として「歌掛け」が設定されていたが、まさに掛詞としての「かく(掛く・懸く)」は、まさに多義的な語である。この《井筒》においても、「妹背をかけて」④、「袖を掛け」⑤、「井筒にかけし」⑤とそれぞれ「両方を数に入れる」、「上から被せる」、「一方を他方に比べる」という意になる(「歌掛け」の「かけ」は「言葉に表わす」意)。すでに前稿<sup>55)</sup>で、「昔を(ぞ)返(帰)す」という詞章が意味する反転性・逆行性・回帰性が、《井筒》の構造を示唆する重要なモチーフであることに言及したが、「袖を返す」という行為が、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」(『古今和歌集』恋二・五五四)などに示されているように、恋しき人を夢に喚起する(回帰させる)ためのおまじない的行为であることはよく知られている。まさに《井筒》では、恋しき業平を呼び起こし、形見の冠直衣を着用して、その面影と「重なり」あうシーンにクライマックスが置かれているが、それは「離れがれ」になっている状態があつてこそその効果である。「袖を掛け」⑤の行為とは、その前に「面を並べて」とあるように、単に袖を「上から被せる」という意味ではなく、一つに「重なり」あう状態を出来させることに意味がある。つまり「袖を返す」行為とは、「袖を掛ける」状態に「なる」ことを願って行われるものであり、そこでは、「袖」「衣」「直衣」といった「形見」の品を身に着ける行為、すなわち触覚性を意識させる「ふ(触)る」行為がクローズアップされるのである。

「カ」音カテゴリーの「か(掛・懸)け」も、「かげ(影・蔭)」や「隠れ」という語と音的連関を形成しつつ、この「ふ(触・古・振)る」と同じく、「関係づける」という意味が強調させられる。前掲のように、「カ」音カテゴリーには、業平関連の語(「ナ」音カテゴリー)と有常の娘関連の語(「ア」音カテゴリー)両方が含まれており、両者が「古りて」「離(枯)れがれ」の無常を感じさせる状態から、筒井筒という境



界的場において「掛け」＝「関係づけ」られることによって、昔に返（帰）ったような一瞬の「重なり」＝「妹背」一緒の状態を現前させることになる。

### 3.5. 「後景」＝「原構造 Ursatz」としての「ナ」

#### 3.5.1. 「語根」としての「ナ」

以上みてきたように、業平を待つため筒井筒という境界に在り（＝残り）続ける「有常の娘」に代表されるア音カテゴリーと、今は「亡（無）き」「業平」に代表されるナ音カテゴリーは、「有-無」という関係が示すような明確な弁証法的対立項ではなく、それらは「ツ」音カテゴリーという境界＝両義的トポスや、関係づける意味をもつ「掛ける」行為を介して、いわば「名」へ止揚される関係にある。それは、ナ音を、折口言語学的な意味での「語根」として捉えるとさらに理解しやすくなる。

すでに前々稿でもふれたが、折口信夫は、「靈魂の話」というエッセイにおいて、「なる・うまる・ある」について、以下のように述べている。

古いもので見ると、なると言ふ語で、「うまれる」ことを意味したのがある。なる・うまる・あるは、往々同義語と考へられて居るが、あるは、「あらはれる」の原形で、「うまれる」と言ふ意はない。たゞ「うまれる」の敬語に、転義した場合はある。万葉などにも、此語に、貴人の誕生を考へたらしい用語例がある。けれども、厳格には、神聖なるもの、「出現」を意味する言葉であつて、貴人に就いて「みあれ」と言つたのも、あらはれる・出現に近い意を表したと見られるのである。即、永劫不滅の神格を有する貴人には、誕生と言ふ事がない。休みからの復活であると信じたのである。あるが「うまれる」の敬語に転義した訣が、そこにある。

うまるの語根は、うむである。うむは「はじまる」と関係のある語らしい。うぶから出て居る形と見られる。此に対して、なると言ふ語がある。あるは、形を具へて出て来る、即、あれいづであるが、なるは、初めから形を具へないで、ものゝ中に宿る事に使はれて居る。くはしくは、なりいづと言ふべきである。

此なるの用語例が多くなつて来ると、なと言ふ語

だけに意味が固定して、なを語根とした、なすと言ふ語なども出来て来た。なると言ふ語には、別に、ものゝ内容が出来てくる——充実して来る——と言ふ同音異義の語があるが、元は一つであるに相違ない。同音異義でなく、意義の分化と見るべきであらう。

～（中略）～

かひは、もなかの皮の様に、ものを包んで居るものを言うたので、此から、蛤貝・蜆貝などの貝も考へられる様になつたのであるが、此かひは、密閉して居て、穴のあいて居ないのがよかつた。其穴のあいて居ない容れ物の中に、どこからか這入つて来るものがある、と昔の人は考へた。其這入つて来るものが、たまである。そして、此中で或期間を過すと、其かひを破つて出現する。即、あるの状態を示すので、かひの中に這入つて来るのが、なるである。此がなるの本義である。

なるを果物にのみ考へる様になつたのは、意義の限定である。併し果物がなると言つたのも、其中にものが這入つて来るのだと考へたからで、原の形を変へないで成長するのが、熟するである。熟するといふ語には、大きく成長すると言ふ意も含んで居るのである。

かやうに日本人は、ものゝ発生する姿には、原則として三段の順序があると思つた。外からやつて来るものがあつて、其が或期間ものゝ中に這入つて居り、やがて出現して此世の形をとる。此三段の順序を考へたのである。<sup>56)</sup>

ここで折口が指摘するように、「ある」とは「あれいづ」＝「形を具へて出て来る」こと、「なる」とは「なりいづ」＝「初めから形を具へないで、ものゝ中に宿る事に使はれて居る」ことの謂いであり、これはこれまで縷々述べてきた《井筒》における概念装置としての「有常の娘」と「業平」にそのまま当てはまる。有常の娘は「里の女」に化身＝「形を具へて出て来る」のであり、一方、業平とはいえば、「初めから形を具へないで」有常の娘という〈ウツワ〉に重なる（＝「宿る」）ことによって出現することになる。そしてそれらが「重なる」、即ちこの世の者でない彼等が出現する＝出づる場こそ、「いづ-つ（井筒）」（＝「出現する-場」）なのである。

こうした「ある」と「なる」という、対照されつつも統一されるという関係は、「有る-無し」の弁証法というよりは、いわば2声対位法的な構造を持っていると言える。それは、これまでも引いてきたシェンカーふう分析理論における、楽曲の「後景」としての「原構造 Ursatz」に喩えるとわかりやすいであろう。Ursatz という語は Ur+Satz から成っているが、この Satz には「(最小単位としての) 文・文章、定理・命題、楽章・楽節、沈殿物(澱)、一式、跳躍」等の意味がある。【図2】の譜例<sup>57)</sup>にあるように、シェンカーが最終的に提示した Ursatz は、その楽曲の主和音へと順次下行で到達する Urlinie (根原線) と呼ばれる上声部と、Baßbrechung と呼ばれる低音の分散和音化で示される下声部からなる対位法的構造 kontrapunktischer Satz をとる。Urlinie はウツリ行くものであり、Baßbrechung は、I-V-I と示されるように、最後には主和音に回帰するものである。そしてこうした対位法的構造が、楽曲の前景から様々な中景を通して還元された後景 = 「原構造」を構成している。前景(フェノ-テキスト)に鏤められた様々なモチーフはこれまでみてきたように多様に響き合い、また中景のレベル(層)でも多くの連関を形成しており、そうした重層性を背景にしたメタ・レベルで一つの「原構造」に象徴される。それは、前掲・小西甚一の言を借りれば「多響的」ともいえるものであるが、その音的・意味的連関性を考えると、「多声的 = 対位法的」の方がふさわしいかもしれない。いずれにせよ、これまでみてきたように、まさに《井筒》も「なる」と「ある」の対位法的構成を軸としており、さらにこれら2つの対位された声部 (= 線) は(分離ノトリで強調されていた)「(注連) 繩」のように「結」われているのである。

そして、この「なる」と「ある」の対位法は、折口が指摘した「なる」と「ある」の同根性が示すように、「原構造」としての「な」という「語根」に還元される。語根「な」の根本的な意味は、出現し、ウツリゆくこと = 「変化」の「過程」を表象することであり、それはとりもなおさず「無常」を意味する。折口はこうした「出現」に、「原則として三段の順序がある」としているが、これはまさに能のドラマトゥルギーの要である「序破急」にも対応する。世阿弥は、晩年の能楽

論『拾玉得花』の第五問答で、すべての芸道で重視されている「成就」という概念の意味にふれ、「成就とは「成り就く」也。然ば、当道においては、是も面白き心かと見えたり。この成就、序破急に当り。故如何となれば、「成り就く」は落居なり。[落居]なくては、心々成就あるべからず。見風成就する、面白切也。序破急流連は成就也」とし、「万曲の面白さは、序破急成就の故と知べし」と書いた。「成就」とは「成り就く」ことであり、序-破-急の「成る」= 生成発展的構成がしっかりしていれば「成就」に至る = 理想的成果を得ることができるとされる。

この「序破急」と「成る」という概念との類縁性ついて着目したのが、作曲家・丹波明であった。丹波は、日本政治思想史学の泰斗・丸山眞男が記紀神話冒頭の分析から、「バツソ・オスティナート」のようにそこに底流する日本古代の歴史意識の「基底範疇」として、「なる」「つぎつぎ」「いきほひ」の3つを指定したことをうけ、「基底範疇」として「なる」と能の「序破急」との類似について以下の3点、を挙げる。即ち、I. 両者とも奈良時代以前に端を発し、日本でその後発展した思考であること、II. 両者ともに連続時間内に発展変化する勢い(力)を問題としていること、III. 両者ともこの勢いが生成、育成、増殖を推進する、自然に成り行く産巢毘の力と結び付く潜在意識を共有していること、である<sup>58)</sup>。つまり、中国から舞楽とともに単に速さの異なる3楽章形式を示す用語として導入された「序破急」を、「漸進的に増加する刺激の量をもって構造を統御しようという美的原則」にまで発展させたのは「産巢毘の力によって生成、発展する「成る」という霊力への信仰」であり「これが基底観念として両者に共通意識として存在し、変化、発展させた」<sup>59)</sup>。丹波は、それを【図3】<sup>60)</sup>のように図示してみせる。

丹波によれば、能の音楽構造では以下の4原則、即ち、I. (音高、音価、テンポ等への) 非決定性の導入、II. (旋律やリズムにおける) 細胞書法による最小構造、III. 「序破急」原則による細胞の七分法、IV. (グスターフ・フェヒナーによる) 精神物理学的構造(刺激の漸進的増加)、知覚を直接刺激する演奏技法の使用、が抽出される。この構造は、リズムが基本となっており【図3】で示されたように、9段階の律動性が

漸進的に用いられることによって担保されている<sup>61)</sup>。

丸山<sup>62)</sup>は、古来「生・成・変・化・為・産・実」といった漢字に「なる」という訓が宛てられ、そうした漢字の意味すべて包含するものとみなされてきたことに着目する。丸山によれば、それらには通底する「なる」の「原イメージ」、すなわち「有機物のおのづからなる発芽・生長・増殖のイメージ」が存在する。生誕・所生を意味する「生る<sup>な</sup>」が「生る<sup>あ</sup>」とも訓ぜられ、さらに「存」「有」そして、隠れていたものが顕在化するという意味での「現」といった語にもこの「ある」という語があてられることから、丸山はその発想に一定の傾向性が看取されることを指摘した。

こうした説明が前掲折口の説と親近性をもっているのは言を俟たないが、丸山の言う「原イメージ」は、丹波の言う4原則中にある「細胞書法による最小構造」にも関連付けられるが、さらに折口で言えばそれは「語根」ということになる。以下、「語根」についての評論家・安藤礼二の言を引いておこう。

折口言語学の最大の特徴は、言葉が成り立つすべての基盤に、このような「語根」を据えたところにある。～(中略)～まず追求しなければならないもの、それこそが、意味を時間のなかにひらき、またその意味の最小単位を担う、この「語根」なのである。「語根」とは、言葉の「音」と「形態」がそこから分化してくる時間の「揺れ」そのものである。それはまた、そこからさまざまな意味が生まれ、成長してゆく言葉の「種子」でもある。<sup>63)</sup>

つまり「語根」とは「意味が一つに固定されず、はじめから重層的で多面的(多極的)な意味を担った「比喩」そのものとして存在する言葉」であり、「この発生状態にある言葉は、それゆえに、そこからさまざまなかたちにひろがる新たな意味を、絶え間なく、そして無限に産み出しつづける」のである<sup>64)</sup>。この安藤の言う「意味が一つに固定されず、はじめから重層的で多面的(多極的)な意味を担った「比喩」そのものとして存在する言葉」とは、掛詞以外の何ものでもなく、まさにそこにはヤコブソンの言う「音象徴性」に依拠した「意味の底流」が見出しうるのである。

すでに前々稿<sup>65)</sup>でみたように、折口言語学をふまえて様々な漢字に宛てられた「なる」から語根「な」の意味を抽出しそこに底流する意味を抽出すると、「変化」「過程」「過渡性」といったキーワードが浮かびあがる。それは「鳴る」「哭く」に通底する語根であり、それらはとりもおさず「音」を生じさせることに関連する言葉であることに注意しておこう。《井筒》における「鐘」や「風」といった音の景物は、決して「楽音」として置かれているのではない。それらはあくまでも、「カ」音カテゴリーに属する語として、彼岸と此岸を「掛ける」=関係づける機能をもたされた聴覚的モチーフであり、それは言わば「騒音」である。まさに、文化人類学者ロドニー・ニーダムが喝破したように「打撃音」(=騒音)と「移行」の間には結びつきがあり<sup>66)</sup>、打撃音としての「鐘の音」は、通奏低音 *basso continuo* (あるいは丸山の言う固執低音 *basso ostinato*) として、万物流転=諸行無常の響きを奏でている。

### 3.5.2. 「根本現象 Urphänomen」としての「ナ」

以上のように、「なる」と「ある」の対位法的構造が止揚され「な」という語根に総合されるという構図は、安藤の指摘するように語根自体にもその「重層性」「多面(極)性」が刻印されている。それは前掲のように、まさしくシェンカー的な対位法的「原構造」に喩えられうるが、さらに「生成」という契機を加味するならば、それはシェンカーもその概念構築の際に依拠したゲーテ自然学の基本概念である「根本現象 Urphänomen」にも喩えられるだろう<sup>67)</sup>。ゲーテはその『色彩論』教示篇第175節において、次のように述べている。

～こうして万物はことごとく次第次第により高い規則や法則へと包摂されてゆくが、これらの規則や法則は語句や仮説によって悟性に開示されるものではなく、現象によって直観に開示されるものである。われわれはこれを根本現象と名づけることにしたい。なぜなら、[「根本」とあるごとく]現象のなかにはこれを超えるものはありえないし、にもかかわらず、[「現象」とあるごとく]先にわれわれが経験的なも

のから根本現象へと上ってきたように、根本現象から日常的な経験のごくありふれた事例へ一段一段降りてゆくことも完全に可能だからである。われわれがこれまでに呈示してきたものは、このような根本現象にはかならない。一方には光と明が、他方には闇と暗が認められる。われわれの考えでは、両者のあいだに「くもり」がある。そして光と闇という対立から、くもりという仲介物の助けを借りて、同じく対立関係にある二つの色彩が展開してくる。対立関係にあるとはいっても、これらの色彩はすぐに互いに呼び求めあい、[分極性という]共通項を直接指し示すのである。<sup>(68)</sup>

ゲーテがC・D・フォン・ブッテル宛て書簡(1827年5月3日付)で記したように、ここで誤解してはならないのは、「根本現象」は「多様な結果を解明してくれる根本的な法則」と同等視されるべきではなく、そのなかに多様なものが直観される根源的な現象(Grunderscheinung)であると考えられるべき<sup>(69)</sup>であるということである。ゲーテ研究の碩学高橋義人の言を借りれば、「経験現象は根本現象と同時に観察される」ゆえ、「両者は〈一にして全〉なる重層性を成すのであり、経験現象と重層性をなしているからこそ「象徴的」である<sup>(70)</sup>。ゲーテは、『色彩論』教示篇第751節において「言語は本来象徴的で、比喩的なものにほかならず、対照は決して直接にはなく、反映のうちのみ表現される<sup>(71)</sup>と記しているが、これは前掲安藤による語根の説明にあった「[比喩]そのものとして存在する言葉」と同義である。そしてこうした「比喩」が最も機能する場こそが、ウツなる場ということになる。

世阿弥は、『風姿花伝』第三・問答条々・下で、「秘義云、抑、一切は、陰陽の和する所の堺を、成就とは知るべし」とした。「陰陽」とは、とりもなおさず、先のゲーテ『色彩論』中の概念でいえば、黄と青、暖と寒、明と暗、光と影といった二項対立関係「分極性Polarität」に一致する。「陰陽の和する所の堺」とは同じくゲーテ引用文中の「くもり」に相当するが、例えば対極にある二色が重ねられる時、「くもり」の度合いを増減することによって、それは別の色へと

変化させられる。すなわちこの「色彩が内部に凝縮し、飽和し、陰影化してゆく過程」をゲーテは「高昇Steigerung」と呼んだ(教示篇第517節)<sup>(72)</sup>。この概念は所謂「形態学Morphologie」でも適用され、例えば植物界における「高昇」とは、植物の単なる上昇だけではなく、その器官がよりレベルの高いのもへと完成されていくことを意味する(「根本現象」に対応する概念は「原植物Urpflanze」)。すなわち、「高昇」とはまさしく「成り就く」という状態と同義なのである。前掲・高橋が指摘するように、「かたち」(morpheme)を「超えてゆく」(meta)ものとしての「メタモルフォーゼ」(Metamorphose)という概念をその形態学(Morphologie)の基本概念として導入することによって、ゲーテは「植物を固定した「実在」としてではなく、永遠に生成発展しつづける「過程」として捉えるにいたった<sup>(73)</sup>のである。前述のように、語根「な」やそれから派生した「なる」あるいは「ある」といった語も基本的に語根の意味を胚胎することになり、そこにはまさしく「過程」という「意味の底流」が見出されていた。この「過程」的なものはまさしく「陰陽の和する所の堺」すなわち「境界」の謂である。「〈一にして全〉なる重層性」とは、そうした「堺」でこそ、いわば掛詞的な、双方向的な往還作用が働くことを意味しており、そうした意味での「根本現象」は、謡曲においては(ヤコブソンの言う)前景での「音声の織りなし」、中景での「音と意味との内的連関」を契機として立ち現れてくるものなのである。

#### 4. 結語

以上、長々とみてきたように、『井筒』では「なる」(「ナ」音カテゴリー)と「ある」(「ア」音カテゴリー)の二項対立が「分極性」としてまず配置され、それらは弁証法的なテーゼ対アンチテーゼではなく、対位的に一つのまとまった響きを形成する。我々はその二項対立は、弁証法的止揚ではなく、ゲーテ的な「高昇」によって(シェンカー的な「還元」によって)その「根本現象」=「原構造」=「語根」としての「な」へと辿りつくことができた。それは、前掲のように「統一イメージ」(「中心イメージ」)、「統象」,「キーワード」,

「反復語」（「等価原理」）といった、先行研究で示された概念装置のラインナップに一つ概念装置を加えたことになろう。もちろんナリ文体は謡曲の基本的文体の一つであり、「あり」という語も古文だけでなく現代文に置いても頻出する語であることは言うまでもない。よって、ここで示された「ナリ」と「アリ」の対位法的〈原構造〉は、《井筒》以外にも当然あてはまることになる。しかし、語根にせよ、〈原構造〉によせ、普遍的なものへ還元されることが解釈の最終目的ではなく、あくまでもこの後景たる〈原構造〉から中景を経て前景へと向かう（シェンカー理論の用語では Diminution：細分化の）ベクトルが、遠くで響きあう音的・意味的連関の枠の間がいわば特殊としての装飾音によっていかに埋められていく（この作業自体も「成る」ことである）かを知ることが肝要である。能舞台も、能役者も、謡曲のテキストも、すべてが「ウツ」なるものとして、ウツりゆく万物を象徴する諸行無常の響きを見所に刻み込むこと、そこに世阿弥が大成した夢幻能の根本がある。

夢幻能は、そうした二極対立が掛詞といった比喩作用や本説の引用によって瞬時に連結され、往還され、更なる連想を出来させるという構造を備えている。特に《井筒》では、「業平」と「有常の娘」という夫婦に、この分極性が音的にも内包されており、それが「境界のトポス」のメルクマール「筒井筒」に象徴される「ツ」音を効果的に配置することによって、凄まじいまでの主題動機労作（世阿弥のいう「工夫」）を行なうことが可能になっている。世阿弥がこの曲を「上花也」とした理由、その一つは、ここにある。まさに前出・ヴァーグナーが主著『オペラとドラマ』で「無限に分岐したコトバ＝言語という具体的な構築物」<sup>74)</sup>を形成する「語根 Sprachwurzeln」について言及しつつ述べているように、詩人は「最初から音＝言語で語り始めなければならない」<sup>75)</sup>のである。

前稿で述べた《井筒》の入れ子構造に倣って、ここでも最初の「それらの書かれたことばが音として顕わすものは、限定された意味世界を超えている」という武満の言に戻ろう。武満は「外へ拡散（逸脱）する力と、内へ向かう求心的な力、その相互に反する力が作用する場」として能を捉えていたわけだが、序破急の

「成り就く」順行ベクトルだけでなく、逆方向のベクトルも常に作用していることを忘れてはならない。すなわち「常」が「無」ければ「無常」は「有」りえ「無」いのである。

この小論では、敢えて意図的に比喩と引用を多用してきたが、前々稿でも言及した民族音楽学の第一人者の一人スティーブン・フェルドの言を最後の比喩として引いておこう。ニューギニアの森に暮らすボサビの民にとって、聴覚は視覚と特に密接な関係にある。それは、森の中で多くのものが視覚的には隠れた状態にあっても、音は隠すことができないからである。こうした聴覚的事象と視覚的存在との緊張関係は、ボサビの詩的概念にも反映されており、

たとえば、歌や会話、議論、物語の表面を「ひっくりかえす」（バレマ）ことで「下側」（ヘグ）や「内側」（サ）をあらわにし、それらの意味を相互感覚的に解釈しようとするなどである。「ひっくりかえされた」「下側」や「内側」は、音や歌詞、物語、寓話、踊りの衣装などに響きあっている深みや意味、微妙さ、含蓄をあきらかにする。それはちょうど、「下側」や「内側」が「ひっくりかえされる」ことで、森の隠れた存在があらわになる——さまざまな場所、たとえば岩や滝、山、小川が物質的にかたちをあたえられ、「下側」や「内側」にひそんだ意味ある過去をもつ存在として立ちあらわれる。——のに等しい。こうして、ものや出来事はつねに、そう見える以上のものだというよくある考えかたは、場所の経験がもつ深みと大きさを解釈するボサビのやりかたによると、すぐれて感覚的で詩的な性質を帯びることとなる。<sup>76)</sup>

いわば「眩くまでの」言葉の「森」である謡曲のテキストを視覚的に追うだけでは、そこに隠されたものは見えてこない。それは「聴く」ことによっておのずと顕現するのである。

## 註

- (1) 武満徹「井筒 夢幻能の形成」（『国文学 解釈と教材の研究』第25巻第1号、1980年）88～90頁。
- (2) 安田登『ワキから見る能世界』（NHK出版、2000年）

- 98～99頁。「ドミナント→トニックという西洋音楽的なまとまりのある音楽しか許せない人には、まったく気持ちの悪い音楽だと感じるだろう」としている。
- (3) ドナルド・キーン『能・文楽・歌舞伎』（吉田健一・松宮史朗訳、講談社、2001年）114頁。
- (4) 同前、111頁。
- (5) 以下、能楽論のテキストについては、加藤周一・表章校注『日本思想体系24 世阿彌・禪竹』（岩波書店、1974年）に、能本については、横道万里雄・表章校注『日本古典文学全体系40 謡曲集 上・下』（岩波書店、1960/1963年）に拠る。
- (6) 拙稿「〈筒井筒〉のトポロジー —夢幻能《井筒》における〈ウツ〉構造をめぐる一」（『岩手大学教育学部研究年報』第69巻、2010年）117～144（一～二八）頁。
- (7) 拙稿「ツツまれる哭声 —能における境（鏡）界のセミオーシスをめぐって一」（『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8号、2009年）37～66頁。
- (8) 能の作劇法の基本である「序破急」に喩えていえば、前稿(6)は「破三段」、前々稿(7)は「破二段」にあたり、それに先立つ「序段」「破一段」として以下の小論がある。併せて参照されたい。拙稿「騒音としての哭声 —その儀礼的機能の変遷をめぐる一」（『季刊日本思想史』第73号、2008年）75～100頁、同じく「ツツまれる音 —「言挙げせぬ国」における逆説の美学をめぐる一」（『岩手大学教育学部研究年報』第68巻、2009年）一～二六（81～106）頁。
- (9) 小西甚一『中世の文藝 「道」という理念』（講談社、1997年）176頁以下。
- (10) 同前、70頁以下。
- (11) ちなみに、「鏡物」と呼ばれる歴史物語のうち、12世紀末以降に成立した『今鏡』『水鏡』『増鏡』や、『中務内侍日記』『とはずがたり』に代表される和文日記にも同様に擬古志向（王朝志向）が通底している。詳しくは、同前、91頁以下を参照のこと。
- (12) ちなみに、(2)の「優艶の尊重」とこの「顕著さの排除」は、連歌においては、「艶に根ざしながら冷え寂びた表現」という形で、里村紹巴によって16世紀の後半に完成されることになった。能についても、現代と同じものが定着するのはこの時代（観世宗節のころ）であり、高度な芸術性をもち貴族社会に受け入れられたのが世阿弥時代であったとしても、観阿弥・世阿弥時代にすでに今日のような能が完成されていたというのは誤解である。詳しくは、同前、174頁を参照のこと。
- (13) 同前、122頁以下。
- (14) Ernest Fenollosa and Ezra Pound, 'Noh' or Accomplishment. (London: Macmillan, 1914) 詳しくは以下の文献を参考のこと。竹内晶子「エズラ・パウンドと能の「イメージ」」（『文学』第8巻第2号、1997年春号）97～168頁。
- (15) 小西甚一「能の形成と展開」（『古典日本文学全集 20 能狂言名作集』筑摩書房、1962年）370～382頁。例えば、世阿弥作と認められる曲の統一イメージは、小西によれば、以下ようになる。《阿古屋松》（松）、《井筒》（板井・月）、《采女》（池・月）、《老松》（松・梅）、《清経》（黒髪・月）、《桜川》（花・水）、《関寺小町》（花）、《千手》（雨・花）、《当麻》（蓮）、《土車》（車）、《融》（現行曲：月）、《野守》（鏡）、《花筐》（花）、《檜垣》（水）、《伏見》（菊・月）、《屋島》（浪）、《敦盛》（笛）、《右近》（花）、《鶴羽》（汐・月）、《砧》（砧・月）、《西行桜》（花）、《実方》（花・竹）、《蟬丸》（村雨）、《泰山府君》（花）、《忠度》（花）、《東岸居士》（橋）、《鶴》（夜汐）、《班女》（扇）、《富士山》（雪・雲）、《水無月祓》（茅輪）、《山姥》（山・月）、《弓八幡》（弓）、《頼政》（芝）、《養老》（泉）。また、世阿弥の改作と目される能では、《松風》（松・月）、《百万》（車）、《恋重荷》（重荷）、《舟橋》（橋）に統一イメージが認められ、持たないものは《蟻通》《逢坂物狂》《高野物狂》とされる。ちなみに、小西は、パウンドが挙げた「イメージの統一」の具体例のうち、《錦木》での廻雪は誤解であり、《須磨源氏》は青海波・浪の花、ではなく、花・月とすべきとしている。小西甚一『日本文藝史』第3巻（講談社、1986年）533～534頁を参照のこと。また、《井筒》については別の箇所以下のようにコメントされている。「世阿弥の代表作である「井筒」は、全曲の焦点が月のイメージに在り、舞臺に秋の月光が充ちているのを観客も実感しようと努めると

- き、はじめて名曲として享受されるであろう」。小西甚一『日本文藝史』第1巻（講談社、1986年）144頁。
- (16) 小西甚一『日本文藝史』第2巻（講談社、1985年）143頁。
- (17) 横道万里雄・西野春雄・羽田昶『岩波講座能・狂言III 能の作者と作品』（岩波書店、1987年）17～18頁。
- (18) 八寫正治『世阿弥の能と藝論』（三弥井書店、1985年）438～439頁。
- (19) 同前、641頁以下。
- (20) 同前、442頁。前掲の拙稿「〈筒井筒〉のトポロジー」で「筒井筒」の音「つつつつ」における回文的反復が能《井筒》の全体的規模＝構造にまで反映されており、そのことこそがこの世阿弥が「上花」とした代表作の代表作たる由縁であることを論じた。それは当然この八寫の見解への反論となる。
- (21) 後藤和也「能〈井筒〉試論 ―「読み」の可能性をめぐって」（『楽劇学』第4号、1997年）1～16頁。
- (22) 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、2002年）146～169頁。
- (23) 竹内、「世阿弥のドラマトウルギー」、166頁。
- (24) ローマン・ヤーコブソン『一般言語学』（田村すず子訳、みすず書房、1987年）213～214頁。
- (25) 同前、211頁。
- (26) ハインリヒ・シェンカー（Heinrich Schenker, 1868-1935）は、20世紀前半にヴァーンで活躍したユダヤ人音楽理論家。その楽曲分析理論は、第二次世界大戦前・中に亡命した弟子たちによって特に英語圏で広められ、「シェンカーふう楽曲分析 Schenkerian Analysis」として現在西洋音楽の楽曲分析理論の一大流派となっている。その理論的概略については以下の拙稿を参照されたい。拙稿「二十世紀初頭の音楽理論 ―リーマンとエネルゲーティク―」（根岸一美・三浦信一郎共編『音楽学を学ぶ人のために』、世界思想社、2004年）73～90頁（特に79～82頁）、および拙稿「演奏美学としての対位法的思考（1） ―ハインリヒ・シェンカーの演奏技法論をめぐって―」（『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3号、2004年）13～33頁（特に14～19頁）。「遠聴」の概念については、シェンカーの友人であった20世紀を代表する名指揮者の一人ヴィルヘルム・フルトヴェングラーのエッセイ「ハインリヒ・シェンカー ―一つの時代的な問題」（ヴィルヘルム・フルトヴェングラー『音と言葉』、芦津丈夫訳、白水社、1996年、213～219頁）を併せて参照のこと。
- (27) 後藤、前掲論文、1～2頁。
- (28) 前掲『謡曲集 上』、36頁。「分離ノトリ」「分離ノオクリ」について詳しくは、前掲『能の作者と作品』、92～94頁を参照のこと。横道によれば、こうした作曲上の工夫はすでに作詞の段階から想定されている。ちなみに、謡本での活字表記では、分離ノトリ・分離ノオクリの箇所はハイフンで示される。
- (29) 後藤、前掲論文、14頁。
- (30) 2010年1月末現在、東京大学駒場博物館の「観世アーカイブ」サイト（<http://gazo.dl.itc.u-tokyo.ac.jp:8080/kanzegazo/>）上で、観世宗家伝来の世阿弥直筆能本4巻のうち『松浦之能』（応永三十四年十月筆）、『アコヤノ松之能』（応永三十四年十一月筆）、『布留之能』（応永三十五年二月筆）の3巻の画像が公開されている。ちなみに、世阿弥直筆本で今日残っているのは、他に《江口》《柏崎》《盛久》である。
- (31) 石光泰夫「能、声のポリフォニー」（『国文学 解釈と教材の研究』第43巻第14号、1998年）65頁。
- (32) 前掲『世阿弥・禪竹』441頁。
- (33) 竹本幹夫『観阿弥・世阿弥時代の能楽』（明治書院、1999年）462頁。
- (34) 前掲『謡曲集 上』（275頁）では「七堂」はない（底本は下村識語本）。ちなみに、この「名ノリ」②には「初瀬」という表記もあるが、これは「長谷寺」のことであり、その宛て字として音読みとはとらない。
- (35) 観世流と喜多流の謡本では「おん跡を弔ひ参らせ候」、宝生流謡本では「かやうに回向申し候」となっている。前掲『謡曲集 上』277頁参照。
- (36) 能への唱導の影響については、以下の文献を参照のこと。松岡心平「唱導劇の時代」（『能 ―中世からの響き―』、角川書店、一九九八年）37～57頁。
- (37) 古東哲明『他界からのまなざし 臨生の思想』（講

談社, 2005年) 54～55頁。

(38) 同前, 54頁。

(39) 安田, 前掲書, 62～63頁。

(40) この「芭蕉葉」という語は、『列子』周穆王第三の第九章にある「芭蕉葉の夢(蕉鹿の夢)」の故事をふまえたもので、続く「夢も-破れて」の序とされる。実際の『列子』を見ると、夢とウツツの区別は黄帝や孔子のような大聖人にしかつかないもので、いまやそうした人はいない(ゆえに、司法官の判断に従うしかない)のだという結論であり、「人生の得失が夢のようににはかないのだ」といった解釈も成り立つものの、この故事は必ず仏教的な無常観と結びつくとは限らない。また、ここでは主人公が薪採りの者であるため、原文「覆之以蕉」の「蕉」を「樵」と解し、その意味は「<sup>そだ</sup>龜朶」、すなわち薪用に切られた木の枝であるとする解釈もある(例えば『新釈漢文大系22 列子』, 小林信明訳, 明治書院, 1967年, 155頁)。のちに世阿弥の娘婿で義父より明確に仏教思想の色濃い作品を残した金春禅竹が、芭蕉の精を主人公にした珍しい草木成仏譚である夢幻能《芭蕉》を作ったが、それはまさに「梵字・漢音」のオンパレードであり、中国の故事等も[アイの語り]等にたっぷり盛り込まれている。この[アイの語り]には前出「蕉鹿の夢」の故事もあるが、その後「芭蕉耳無うして雷を聞いて開くなどともござ候」という詞章(「芭蕉無耳聞雷開, 葵花無眼隨日転」という禅林句集の詩句に由来)を踏まえた詞章があることにも注目したい。すでに前掲・後藤和也も指摘していた《井筒》第二段における「法の聲」⑧「松の-聲」⑨「なにの音にか覺めてまし」⑨と・第十段の叙景表現が「分離ノトリ」「分離ノオクリ」の使用や、「音」というキーワードによって「寺の鐘」「松風」「芭蕉葉」といった語と結びつき、照応関係を成立させているのは言を俟たないが、世阿弥もこの禅林句集の詩句を知っていた可能性は高く「開く」=「覚める」という語を準備しているとも考えられよう。また《芭蕉》[次第]には「芭蕉に落ちて松の聲、—、徒にや風の破るらん」、中入り直前の詞章は「思へば鐘の聲、諸行無常となりけり、—」、全曲最後の詞章は「芭蕉は破れて、残りけ

り」とそれぞれなっていて、世阿弥能《井筒》からの影響関係を看取しうるし、またそこから《井筒》解釈を逆に敷衍することも可能な能であるとも言えよう。中国演劇研究者・加藤徹によれば「東洋文学における芭蕉は、夢と現実のはざまにあって、生命の無常を説くシンボル」(『東洋文学における芭蕉のイメージ—無常と夢—』『幸弘☆萬斎☆広忠☆能楽現在形・第7回公演プログラム』, 橋の会事務所, 2008年)と述べているが、まさに《井筒》の「移り舞」での自らに業平の面影を重ねてしまう後シテの夢ウツツの状況が、すなわち夢とウツツとの往還が融通無碍に行われている後シテにとっては望ましい状況が結局は「覺め」解消されてしまう、という無常観がこの「芭蕉」という語には籠められているのである。

(41) 前掲『謡曲集 上』, 447頁。同じく能楽研究者・西野春雄も横道の意見を踏襲し、「亡夫」としている。

『新日本古典文学体系57 謡曲百番』(西野春雄校注, 岩波書店, 1998年) 465頁(脚注11)。

(42) 筆者は前稿でも「亡夫↔亡婦」との掛詞としての両義性が企図されている解釈すべきことを論じてある。拙稿「〈筒井筒〉のトポロジー」125(二〇)頁を参照のこと。

(43) 大岡信『日本詩人選7 紀貫之』(筑摩書房, 1971年) 66頁。

(44) 三宅晶子『対訳でたのしむ 井筒』(檜書店, 2000年) 8頁。

(45) 前掲『能の作者と作品』, 70頁。

(46) 安田, 前掲書, 68頁。

(47) 前掲『謡曲百番』, 461頁(注13)。西野も月をこの曲の「キーワード」としている。

(48) 後藤, 前掲論文, 3頁。

(49) たとえば、夢判断では、月を見ることは「変転、あるいは変更の前兆」を、「明るく澄み渡った月を見る」ことは「うつろう幸福、変転する有利不利」を意味する。ハンス・クルト編『夢事典』(池田芳一他訳, 自由都市社, 1978年) 258～259頁。

(50) 中村元他編『岩波仏教辞典』(岩波書店, 1989年) 469頁。

(51) 大谷節子「作品研究〈井筒〉下」(『観世』第68巻

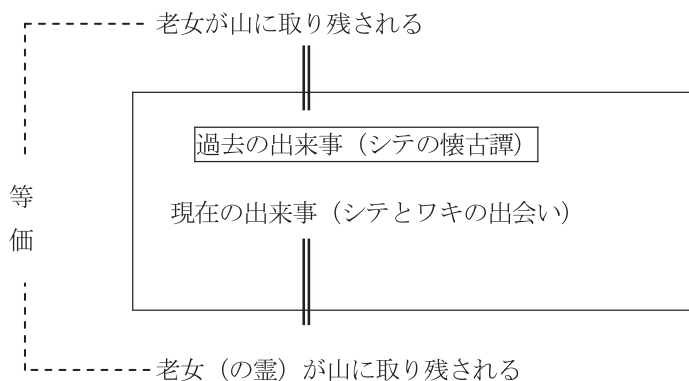


- 第11号, 2001年) 39頁。大谷は, 《井筒》の「移り舞」のような形式自体についても「本歌取り」の形式の応用と解釈し, その二重性に由来する「深淵さ, 情緒性」の効果を狙っていることが「幽玄体の和歌の詠み様」に通ずるとしている。同前, 41頁参照。
- (52) 前掲『謡曲百番』, 460頁。
- (53) 拙稿「〈筒井筒〉のトポロジー」, 特に二二～二三(123～122)頁を参照のこと。
- (54) 大岡, 前掲書, 102～103頁。
- (55) 拙稿「〈筒井筒〉のトポロジー」, 一九(126)頁。
- (56) 『折口信夫全集3 古代研究2』(中央公論社, 1995年) 102頁。
- (57) Heinrich Schenker, (hg.v.Oswald Jonas), *Der freie Satz*. (*Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Bd.3, Wien: Universal Edition, 1935, R/1956), S.27. (Vgl. *ibid*, Anhang: figurentafeln, Fig.1) 付言しておく、シェンカー理論の用語にはまだ定まった訳語がない。たとえば、この *Urlinie* であれば、「根元線」(吉田秀和訳)、「原旋律」(芦津丈夫訳)、「基本線」(野口剛夫訳)、「根本線」等様々である。ちなみに中国語のシェンカー理論の解説書(于蘇賢『申克音楽理論概要』北京:人民音楽出版社, 1993年)では、*Urlinie* を「基本線条」、*Baßbrechung* を「結構低音」、*Ursatz* を「基本結構」としている。
- (58) 丹波明『「序破急」という美学 現代によみがえる日本音楽の思考型』(音楽之友社, 2004年) 126頁。
- (59) 同上, 140頁。
- (60) 同上, 91頁。この図を拍子や囃子に対応させた表が【表3】(同書, 92頁)である。
- (61) 同上, 184頁。
- (62) 丸山眞男『忠誠と反逆 一転形期日本の精神史的位相』(筑摩書房, 1992年), 302頁以下。
- (63) 安藤礼二『神々の闘争 折口信夫論』(講談社, 2004年) 59～60頁。
- (64) 同上, 58頁。
- (65) 拙稿「ツツまれる哭声」, 39～41頁および49～50頁参照。
- (66) ロドニー・ニーダム(長嶋佳子訳)「パーカッションと移行」(『ユリイカ』第22巻第5号, 1990年) 114頁。
- 騒音としての「哭声」と「移行」との関連については、前掲の拙稿「騒音としての哭声」79～81頁を参照されたい。
- (67) シェンカーの「原構造」概念は、ゲーテの「根本(原現象)」という概念に由来している。詳しくは、以下の拙稿を参照のこと。「音楽における「傑作」のモルフォロジー —ハインリヒ・シェンカーの音楽理論におけるゲーテ自然学の反照—」(『モルフォロギア』第25号, 2003年) 77頁～99頁。
- (68) ヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『色彩論 完訳版』第1巻(教示篇・論争篇)(高橋義人・前田富士男訳, 工作舎, 1999年) 96頁。
- (69) ゲーテ『自然と象徴 —自然科学論集—』(高橋義人編訳・前田富士男訳, 富山房, 1982年) 82頁。
- (70) 高橋義人『形態と象徴 ゲーテと「緑の自然科学」』(岩波書店, 1988年) 153頁。
- (71) ゲーテ『色彩論』, 274頁。
- (72) 同上, 204頁。
- (73) 高橋, 前掲書, 199頁。
- (74) リヒャルト・ヴァーグナー『ワーグナー著作集3 オペラとドラマ』(三光長治監修, 第三文明社, 1993年) 337頁。ちなみに、調性音楽の信奉者シェンカーは、ヴァーグナーの音楽には *Urlinie* がないとしている。
- (75) 同上, 348頁。
- (76) ステイーブン・フェルド(山田陽一訳)「音響認識論と「音響的身体」—ボサビの声と身体性」, 山田陽一編『音楽する身体 〈わたし〉へと広がる響き』(昭和堂, 2008年) 258頁。

## [付記]

本稿は平成17～21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:17083001)による研究成果の一部です。

【図1】能《姨捨》における等価性（入れ子構造）（註21の竹内、「世阿弥のドラマトゥルギー」、156頁より）



【表1】世阿弥作能《井筒》（紅入の鬘物・大小鼓の序ノ舞物・本三番目物）の構成概要

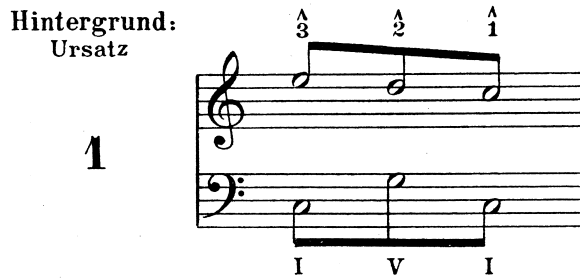
場	序破急	段	★	舞台経過	小段名	内容	囃子
前場	序	一	①	ワキの登場	〈名ノリ笛〉	在原寺で業平の昔を偲ぶ。	笛
			②	ワキのセリフ	[名ノリ]: 拍子不合・詞		大小 大小・笛
			③	ワキの謡	[サシ]: 拍子不合・弱吟		
			④	ワキの謡	[下ゲ哥]: 拍子合・弱吟		
	破一段	二	⑤	シテの登場	〈次第〉(登場楽)	しみじみ仏の法を慕う心。	
			⑥	シテの謡	[次第]: 拍子合・弱吟		大小
⑦			シテの謡	[サシ]: 拍子不合・弱吟	大小		
⑧			シテの謡	[下ゲ哥]: 拍子合・弱吟	大小・笛		
⑨			シテの謡	[上ゲ哥]: 拍子合・弱吟	大小・笛		
破二段	三	⑩	ワキとシテの掛合	[問答] 詞→途中から	塚の説明, 寺の秋の叙景。	大小	
		⑪	地謡	[上ゲ哥]: 拍子合・弱吟		大小・笛	
破三段	四	⑫	ワキのセリフ (流儀によつてなし)	[コトバ]: 拍子不合・詞	業平と井筒の女の恋, 筒井筒の話, 高安通いの話。  本性を明かして井筒の蔭に消える。	大小・笛 大小 大小・笛 大小・笛	
		⑬	地謡	[クリ]: 拍子不合・弱吟			
		⑭	シテの謡と地謡	[サシ]: 拍子不合・弱吟			
	五	⑮	地謡(途中にシテ謡一句)	[クセ]: 拍子合・弱吟			
		⑯	シテの謡と地謡の掛合	[ロンギ]: 拍子合・弱吟			
⑰	シテの中入	笛の流儀により「送り込み」の独奏あり					
※ 間 狂 言	六	⑱ ⑲ ⑳ ㉑	アイの名ノリ アイとワキの掛合 アイの謡 アイとワキの掛合	[問答・語り・問答]	業平と女の 話の再説。		
後場	急	七	㉒	ワキの謡(待謡)*	[上ゲ哥]: 拍子合・弱吟	夢待ち 業平の形見を着用	大小・笛 大小・笛
			㉓	後シテの登場	〈一声〉(登場楽)**		
	八	九	㉔	後シテの謡	[サシ]: 拍子合・弱吟	シテの舞事 井筒にわが姿を映し業平を懐かしむ。	大小 大小・笛 大小 大小
			㉕	後シテの謡→地謡	[一セイ]: 拍子合・弱吟		
			㉖	後シテの舞	〈序ノ舞〉		
			㉗	後シテと地謡の掛合	[ワカ]: 拍子不合・弱吟→下ノ詠より 大ノリ・弱吟		
			㉘	後シテの謡より地謡	[ワカ受け]: 拍子不合・弱吟		
			㉙	後シテの謡	[ノリ地]: 大ノリ・弱吟		
	十	十	㉚		[哥]: 拍子合・弱吟(キリ)	大小	
			㉛			大小・笛	

※中入りせず間狂言がない場合もある。中入りしない場合は、\*の待謡はなくなり、\*\*の一声も特殊な形式になる。

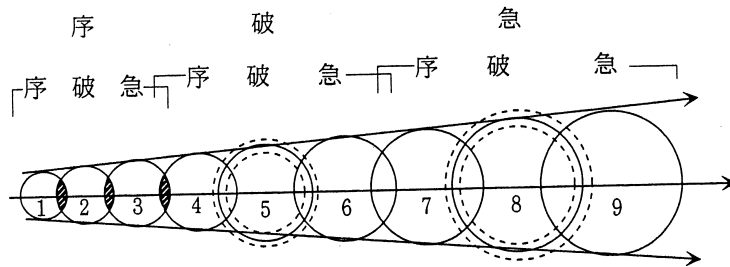
【表2】《井筒》における主たる詞章の音分布 ※ 「せ」「ね」「ら」「り」「る」「れ」「ろ」は該当無し。

50音	
あ	在原寺②, 在原寺③, 有常③, 跡④, 有常④, 暁⑥②, 伽伽⑥②, 秋⑦, 有(あり)明⑨, 秋⑨, 嵐⑨, (揃ひ)上げ⑩, あたり⑩, 在原の⑩, 跡の⑩, 跡⑩, 在原の⑩, (故)ある⑩②, (故も縁りも)ある⑩, 跡⑩, 在原寺⑩②, 跡⑩⑤, 在原の⑩③, 秋⑩, 有常⑩, (人)ありて⑩, あは(泡)れを⑩, (人)ありける⑩, 上ぐべき⑩, 有常⑩, 有様⑩, 怪しや⑩, 有常⑩②, 在原寺⑩②, 徒なり⑩, 在原の⑩, (月や)あらぬ⑩, 在(有り)原の⑩, 明くれば⑩, 明けにけり⑩
い(ゐ)	一見②②, いにしへ③, 石上③, 妹背④②, 古へ⑦, いつ⑦, いつ⑧, 糸⑧, いづく⑨, 板井⑩, いかなる⑩, 今は⑩, いかさま⑩, いはれし⑩, 今は⑩, いまだ⑩, 今も⑩, 出づる⑩, いつ⑩, いにしへ⑩, 石(居)上⑩, 妹背⑩, 井筒⑩, 今は⑩, 色⑩, 井筒⑩, 妹⑩, 色⑩, 出づる⑩, 井筒⑩, 結ふ(言う)⑩, 井筒⑩②, 言はれし⑩②, 今は⑩②, (寺)井⑩②, いつ⑩②, 井筒⑩②, 色⑩②
う	泡(歌)沫⑩, うなみ子⑩, 移(映)る⑩, 移り舞⑩
え(ゑ)	詠じ③, 回向⑩
お(を)	思ひ②, 沖(起き)つ③, 思ひ出⑦, おん誓ひ⑨②, 音⑨②, 折節⑩, おんこと⑩, おん身⑩②, 仰せ⑩, (昔)男⑩②, おひ(老・生)たる⑩①, おんこと⑩②, 沖(起き)つ⑩, おぼつかなみ(波)⑩①, 思ふ⑩①, 面⑩①, 大人しく⑩①, おひ(老・生)に⑩①, 贈り⑩①, 女⑩②, 女⑩②, (昔)男⑩②, 生ひに⑩②, 老いに⑩②, (昔)男⑩②, 女⑩②, 男⑩②, 面影⑩②
か	風③, (妹背を)かけて④②, 傾く⑦, 顔⑦, 蔭⑩, (世)語りをも⑩, 語れば⑩, 河内の國⑩①, 通ひ⑩①, 風⑩①, 離(枯)れがれなり⑩①, 門⑩①, 語らひて⑩①, 影⑩①, (袖を)掛け⑩①, 重なりて⑩①, (井筒に)かけし⑩①, (振り分け)髪⑩①, 肩⑩①, 蔭⑩②, 隠れけり⑩②, (昔)返(帰)す⑩②, 假杖⑩②, 形見⑩②, (昔ぞ)返(帰)す⑩②, (井筒に)かけし⑩②, 冠(直衣)⑩②, 鐘⑩②, (松)風⑩②
き	紀の③, 紀の④, 聞こゆれども⑩, 舊跡⑩, 聞こえ⑩②, 紀の⑩①, 君⑩①, 君⑩①, 聞こえし⑩①, 聞けば⑩①, 紀(着)の⑩①, 来り⑩①, 紀(木)の⑩①, 来て⑩①
く	草⑦, 詳しくは⑩, 朽ちぬ⑩, 草⑩②, (河内の)國⑩①, 國⑩①, 比べ⑩①
け	げにも⑩, 気色⑩, げにげに⑩, 気色⑩②, げに⑩①, げにや⑩①
こ	事③, 心⑥, こと⑦, 聲⑧, 聲⑨, (夢)心⑩①, 心⑩①, 頃⑩①, 心浅からざりし⑩①, 心⑩①, 理⑩①, (うなみ)子⑩①, 心⑩①, 言葉⑩①, 心⑩①, 来し⑩①, 恋ひ衣⑩①, (恋ひ)衣⑩①, 衣手⑩②, 苔⑩②, 頃⑩②
さ	淋しき⑦, 定め⑩, 覚めて⑩②, 里⑩①, 里⑩①, 桜花⑩①, さやけき⑩②②, 覺めに⑩②
し	諸國②, 白(知ら)波③, 忍(隠)ぶ⑦, しるし⑩, 知らず⑩, 深々⑩①, 知る⑩①, 忍びて⑩①, 白(知ら)波⑩①, 知る⑩①, 白(知ら)波⑩①, 注連縄⑩①, 萎める⑩①
す	住み③, 澄ます⑥, 過ぎて⑦, 過ぎし⑦, 澄ます⑩, 住む⑩, 薄⑩, 住み⑩①, 住む⑩①, 過ぎぬ⑩①, 澄める⑩①, 姿⑩①
そ	僧②, 息女③, 空⑩, 袖⑩, そこひ⑩, 添ひて⑩①, (待ち)添へて⑩②, 袖⑩②
た	尋ねて②, 立ち寄り②, 竜田(立つた)山③, 頼む⑧, 手向け⑩, 高安⑩①, 竜田(立つた)山⑩①, 互いに⑩②②, 玉(玉)章⑩①, 丈⑩①, たれか⑩①, 互いに⑩①, 妙なる⑩①, 竜田(立つた)山⑩②, 立てれ⑩②, 丈⑩②
ち	(おん)誓ひ⑨②, 中將⑩①, 契り⑩②, 契りし⑩②
つ	常④, 月⑥, 月⑦, 塚⑩, 塚⑩①, 露⑩①, (古)塚⑩①, 月⑩①, 月日⑩①, 露⑩①, 筒井筒⑩①②, 筒(十九)井筒⑩①, 月⑩②②, 筒井筒⑩②②, 槻弓⑩②②, 月⑩②②, 月⑩②②, 筒井筒⑩②②
て	寺②, (み)手⑧, 照らさせ⑨②, 寺⑩②, (衣)手⑩②, 寺井⑩②, 寺⑩②, (古)寺⑩②
と	所③, 訪へば④, 友④, 弔はん④②, 留めし⑩, 弔ひ⑩①, 留めし⑩①, 遠き⑩①, 弔ひ⑩①, 問はせ⑩①, 遠き⑩①, 時⑩①, 遠く⑩①, 年経て⑩①, とけて⑩①, 友だち⑩①, 時⑩①, 年⑩①, 年⑩②②
な	南都②, ((これ)なる②), 業平③, ((石上)なる③), (白)波③, ((事)なる③), 業平④, (常)なき④, さなきだに⑦, ((稀)なる⑦), (待つこと)なくて⑦ながらへん⑦, なにごとも⑦, (いつと)なく⑧, ((山)なれど⑧), 眺め⑨, (定め)なき⑨, なにの⑨②, なまめける⑩, ((これ)なる⑩), (いかなる⑩), ((者)なる⑩), 業平⑩, 名を⑩, ((人)なり⑩), ((これ)なる⑩), 業平⑩, 名を⑩, ((人)なり⑩), ((跡)なるを⑩), 業平⑩②, ((こと)なれども⑩②), 業(成り)平⑩②, 名⑩②, 亡き⑩②, 名残⑩②なるらん⑩②, まことなるかな⑩②, 懐しき⑩②②, なほなほ⑩②, 業平⑩②, 情⑩②, ((理)なり⑩②), 並べて⑩②, 並べ⑩②, (そこひ)なく⑩②, 重なりて⑩②, なりにけり⑩②, ((君)ならずして⑩②), ((ゆゑ)なれや⑩②), 名⑩②(なるべし⑩②), ((妙)なる⑩②), 名のり⑩②, ((われ)なり⑩②), 長き⑩②, (注連)縄⑩②, 徒なりと⑩②, 名にこそ⑩②, ((稀)なる⑩②), ((言はれし)なり⑩②), (われ)なくば⑩②, ((いはれし)なり⑩②), (今は)亡き⑩②, 業(成り)平⑩②, 直衣⑩②, 詠めし⑩②, (冠)直衣⑩②, ((男)なりけり⑩②), 業平⑩②, 懐しや⑩②②, (色)無うて⑩②
に	庭⑦, 西⑨, 女性⑩②, 庭⑩②, 匂ひ⑩②
ぬ	主⑩
の	軒端⑦, 残る⑦, 法⑧, 残りて⑩, 述べし⑩①, 後⑩①, 残りて⑩①
は	初瀬②, 花木⑩②, 遙かに⑩②, 花⑩③, 春⑩③, 恥ぢかしくは⑩③, 花⑩③, (言)葉⑩③, (もみぢ)葉⑩③, 恥づかしながら⑩③, (桜)花⑩③, 恥づかしや⑩③, 花⑩③, 春⑩③, 亡夫(婦)⑩③, 魂霊⑩③, 花⑩③, 芭蕉葉⑩③, (芭蕉)葉⑩③
ひ	人②, 人目⑦, 人⑦, 一筋に⑧, 人⑩③, ひと叢⑩①, 人⑩①, ひとり⑩①, 人⑩①, 人⑩②②
ふ	夫婦③, 吹けば③, 古寺⑦, 更(吹)け⑦, 古りて⑩②, 古(降る)塚⑩①, 古りにし⑩①, 二道⑩①, 吹けば⑩①, 振り分け髪⑩①, 古き⑩①, 古りにし⑩①, 不思議⑩①, 更け行く⑩②, 臥し⑩②②, 觸れて⑩②, 古寺⑩②
へ	(年)経て⑩①, 経て⑩②
ほ	仏⑧, 本願⑩, 穂⑩①, 茫々⑩①, 亡夫(婦)⑩②, ほのぼのと⑩②
ま	参りて②, 参らば②, 稀なる⑦, 松風⑦, 待つ⑦, 迷ひ⑨, 松⑨, ましてや⑩, 松⑩, まことなる⑩①, 前⑩①, まめ男⑩①, まろ⑩①, 間に⑩①, まことは⑩①, 紛れて⑩①, 待ち添へて⑩②, 稀なる⑩②, 待ち⑩②, 待つ⑩②, 真弓⑩②, (移り)舞⑩②, まろ⑩②, 松風⑩②
み	水⑥②, み手⑧, 導き⑧, (花)水⑩, 見えて⑨, 見え⑩②, (おん)身⑩②②, 身⑩②②, 道⑩①, 水(見)鏡⑩①, 水も⑩①, 見ざる⑩①, 身⑩②, 見みえし⑩②, 見えす⑩②, 見れば⑩②
む	昔語り④, 揃ひ上げ⑩, 昔語り⑩, 昔男⑩, 昔の⑩, 昔男⑩, 昔⑩②, 娘⑩①, 昔⑩①, 娘⑩①, 娘⑩②, 昔⑩②, 筵⑩②②, 昔⑩②, 昔男⑩②, 昔⑩②, 昔男⑩②
め	(人)目⑦, 廻らす⑩
も	物の⑦, 者⑩, 物語り⑩②, 物語り⑩①, もみぢ葉⑩①
や	山⑩, 休らひ⑩, 宿⑩①, 破れて⑩②, 破れ⑩②
ゆ	行くへ⑨, 夢心⑨, 故⑩③, 縁⑩③, 行くらん⑩④, 行くへ⑩④, ゆゑ⑩④, (更け)行く⑩④, 夢⑩④, 雪⑩④, 夢⑩④②
よ	(立ち)寄り②, 世④, 夜⑦, 世の中⑦, 四方⑨, 世(夜)⑨, 世に⑩②②, 世の⑩②, 世に⑩②, 世語り⑩, 夜半⑩②, 夜(寄る)⑩②, よその⑩②, 寄りて⑩②, 詠み⑩②①, 詠みし⑩②①, 夜半⑩②①, 世を⑩②①, 夜⑩②①, 詠みし⑩②①, 世に⑩②①
わ	忘れて⑦, われ⑩, わらは⑩, われは⑩, われ⑩, われ⑩②, われながら⑩②

【図2】 シェンカーの〈原構造 Ursatz〉  
 (註57 : Schenker, *Der Freie Satz*, Fig.1)



【図3】 能の九段階律動性 (註60 : 丹波明『「序破急」という美学』91頁より)



能の九段階律動性

【表3】 能の九段階律動性 (註60 : 丹波明『「序破急」という美学』92頁より)

能の九段階律動性		素材律動性	鼓	謡	笛	小段の例	
アシライ拍子 (拍子不合)	序の序	1. a b c	アシライ打 — —	— サシ謡 —	— — アシライ吹	アシライ出, アシライ名ノリ, 早鼓 クドキ, 問答, 文, 名ノリ 名ノリ笛, オクリ笛	
	序の破	2. a b	アシライ打 アシライ打	サシ謡 —	— アシライ吹	カカル, カケ合 次第の囃子, 物着	
	序の急	3.	アシライ打+ (ノッテ打)	サシ謡	アシライ吹	クリ・サシ謡	
ノリ拍子 (拍子合)	歌拍子	破の序	4.	ノッテ打	拍子合謡	—	次第の謡
		破の破	5.	ノッテ打	拍子合謡	アシライ吹	{ ロンギ, 道行, クセ, 下歌, 上歌, クルイ
		破の急	6. a b	ノッテ打 ノッテ打	サシ謡 —	— アシライ吹	一声, 和歌, 一声の囃子, 出端, イエロ, 祈
	舞拍子 大ノリ拍子 (切拍子)	急の序	7.	ノッテ打	サシ謡	アシライ吹	真の一声の囃子につづく 一声謡
		急の破	8.	ノッテ打	—	合せ吹	舞曲 { 序の舞, 中の舞, 男舞 働, 早笛の囃子
		急の急	9.	ノッテ打	拍子合謡	アシライ吹	大ノリ, 中ノリ謡