

『井筒』待つ女の名ノリなど

高桑 いづみ

『井筒』のシテには物静かで奥ゆかしいイメ

ージがある。心変わりした業平をいやな顔ひ
とつせず待ち続け、高安へ通う身を案じた歌
を詠んで業平の心を取り戻した女性。能の中
でも夜ごと業平の墓に閻伽の水を手向け、昔
に思いをはせる。しかし、慎ましいだけでは
なく自己主張もする女性として世阿弥は描い
たのではないか、とこの頃思うようになった。
論拠は前場の「ロンギ」である。「クリ」「サシ」
「クセ」で幼馴染みの頃から続く長い恋物語を
うたい上げたあと、「ロンギ」は以下のように
綴られている。(以下、謡の表記は大成版に
よる)

地 げにや古りにし物語、聞けば妙なる

有様の、あやしや名のりおはしませ、

シテ 真は我は恋衣、紀の有常が娘とも、

いさ白波の龍田山、夜半に紛れて来
りたり、

地 不思議やさては龍田山、色にぞ出づ

る栴葉の、

シテ 紀の有常が娘とも

地 または井筒の女とも

シテ 恥かしながら我なりと

地 言ふや注連縄の長き世を、契りし年
は筒井筒、井筒の陰に隠れけり、井
筒の陰に隠れけり。

名を尋ねられてシテは二度「紀の有常が娘と
も」と同じフシで答える。もちろん一度目は
娘かどうか知らない、ととぼけているが、あ
つさりとなを出したことに変わりはない。二
度目に名を告げた後は、地謡が「または井筒
の女とも」とほぼ同じフシで言い換えもする。
三度名を告げたあと、フツと我に返ったのか
慎ましい本来の娘に戻って「恥かしながら我
なり」と謡う後を受けて、現在では地謡が
調子を低く変える。

夢幻能では、化身として登場した前シテに
向かって「ロンギ」の中でワキが名を尋ねる設
定が多い。しかし多くは何度も尋ねられたあ
とによりやく「今は裏まじこの上は、我こそ
式子内親王」(定家)、「今は何をか裏むべき、
これこそ御身の母海士人の幽霊よ」(海士)と
一度その名を口にするだけである。『忠度』で
は「ロンギ」冒頭で「名もたゞ法の声聞きて」と

ほのめかした後は一切名のらないし、『頼政』
では「われ頼政が幽霊と、名のりもあへず失
せにけり」と名を明かすとすぐ消えてしまう。
そこまではっきり名を明かさず「涙の露の玉
の名と、名のりもやらざるにけり」(玉鬘)
とほのめかして消える設定も少なくない。『実
盛』のように「仮初に、あらはれ出でたる実盛
が、名を洩らし給ふなよ」と内緒にしてくれ
と頼む例もある。中にはまったく名をあかさ
ず、「老人と見えつるが、汐曇りにかき紛れて、
跡も見えずなりにけり」(融)と消えてしまっ
たり、極端な例としては名所教えの最後に「粟
津に早く着きにけり」(兼平)というだけで消
えたとも言わずに中入りしたり、後場に現れ
るから「その時不審を晴さん」(雲林院)とい
う例もある。『海士』や『頼政』『実盛』『兼平』
『雲林院』では「ロンギ」の形をとらないが、『夕
顔』も「クセ」の最後に「夕顔の、花は二度咲か
めやと、夢に來りて申すとて、ありつる女も、
かき消すやうに失せにけり」と名をほのめか
して中入りする。大方の現行曲は一回ひそか
に名のるか名のらないという設定なのになぜ
『井筒』だけ二度も三度も名のるのか、この女
性のこだわりにもう少し注目してもよいので
はなかるうか。

世阿弥は、言葉のくり返しを嫌った。『申
楽談儀』には

又、同じことを書くべからず。「年をふ
る野の」と書いて、「雨のふるの」など書

くべからず。業平の能に、「昔に業平の」など書きて、「なにゝ業平の」など、同じかるべし。其能の肝要の開聞の所に一つ書くべし。

という言が残されている。正体を明かす場面は多くの曲でいろいろ工夫をしているが、その例として『申楽談儀』では

八島の能にも、「よし常の憂世の」といふ

言葉は、規模なれば、「其名を語給へや、わが名を何」と先聞せて、扱「よし常の」と書けば、誰が耳にも入て、当座面白也と書き残している。それにもかかわらず『井筒』で二度、しかも同じフシで和歌の修辭も用いずに名前をくり返す設定はかなり異例と言えるだろう。一度目と二度目では彼女の気持ちも違っているであろうから、同じフシでも謡い方は変えて然るべきだろうが、その効果のためだけに詞章をくり返したのだろうか。

ワキ僧にしか姿の見えない『実盛』、「のう」とワキを制するように登場する『江口』や『定家』のように、夢幻能では、登場の仕方にシテの性格が現れる、と言われてきた。だが、彼／彼女は前場の最後で正体を明かすときはたいそう控えめである。一見おとなしく「次第」で登場する『井筒』のシテが、自分の名をくり返すのは意外な展開と言えよう。

しかも、たいていの夢幻能は後場でワキに「不思議やなゝ」そも如何なる人にてまし

ますぞ」と声をかけられて「〇〇の幽霊なり」と名のるのに、『井筒』はまったくワキと交渉を持たず、問われもしないのに「徒なりと名にこそ立てれ桜花、年に稀なる人も待ちけり、かやうに詠みしも我なれば、人待つ女とも云はれしなり」と言い回しを変えて再び婉曲的に名をあかす。後場の名のりは前場の「ロンギ」の延長である。

業平の心が戻っても有常の娘が待ち続けたように、人は永遠に「なにか」を待つ存在なのだろう。終わりのない「待つ」行為に埋没しそのうになると、ときおり「私はここにいる、私は待っている」と声に出しておのれの存在を浮上させたくなるのかもしれない。「待つ」行為のやるせなさゆえにくり返し名のる。しかも同じフシで。それは自己主張といった生半かなことばでは片付けられない、待つ女の静かな絶叫なのであろう。

話題を変える。『野宮』の前場は『井筒』を意識した構成になっている。ワキが在原寺や嵯峨野に訪れたと「名ノリ」で謡ったあと、「下ゲ歌」と「上ゲ歌」を合体させた「中上ゲ歌」でその場の静かな風景を謡う構成は、『井筒』と『野宮』にしかない。もちろん、シテの性格は同じではない。登場後に声をかけてきたワキに向かつて「とくとく帰給へ」とよ」と突っぱねる気の強さ、「ロンギ」ではさんさんじらしたあとで「御息所は、我なり」と一度だけ名のる気位の高さは、「わらはも委しくは知ら

ず候へども」とおすおす昔語りを始めて自分の名をくり返す『井筒』の女とは全く異なるのだが、『野宮』の作者(禪竹か?)は、あえて『井筒』と同じ構成を使って、異なる人物の造形にチャレンジしたように思える。

「中上ゲ歌」以外に『井筒』との共通点を指摘できるのが「クセ」アゲハ前の句である。『井筒』は「言葉の露の玉章の、心の花も色添ひて」、『野宮』は「言葉の露も色々の、御心の中ぞあはれなる」のあとでアゲハになる。アゲハの二句前には小鼓が特別な手を打つのだが、現在ではどちらも上ノ句「言葉の露」を聴いてから下ノ句に「五ツノ手」を打つ。アゲハの二句前で手を打つかたがいつ頃整ったのか不明だが、禪竹の時代にはすでに定型化していて、それをひそかに利用したのか、と想像したくなるほどこの上ノ句の一致は絶妙である。複数の曲で同じ詞章を用いること自体は珍しくないが、重要なポイントとなる箇所と同じ詞章にすることはまずない。しかも「言葉の露」のフシ付は全く同じである。アゲハ前の一致は偶然ではなく、『井筒』を意識した痕跡をマニアックに残した、禪竹の仕掛けなのではなかるうか。

『井筒』には、さまざまな仕掛けが潜んでいそうである。『申楽談儀』で世阿弥は『井筒』を「直なる能」と評価したが、単純に「直なる能」ではすみそうにない。

(東京文化財研究所無形文化遺産部)