

## 〈水無月祓〉と「水鏡」のモチーフ

小田 幸子

本年七月三日、国立能楽堂定例公演において、「古本による水無月祓」が、観世鏡之丞のシテで上演された。観世流のみの現行曲「水無月祓」は世阿弥作の可能性が高い恋慕物狂能だが、現行台本は大幅な改訂が加えられており、古台本には、現行本でカットされた前場がある。播磨国室の津に滞在していた都の男（ワキ）が帰京することになり、契を結んだ女（前シテ）に、必ず迎えにくると約束して別れるという内容である。後場は、大筋では大差ないものの、詞章を省略・変更して構成を整備するなど、主として道行部分と舞の段を中心に改訂がなされた結果、「恋慕」の側面が薄れ、下賀茂神社の神事―夏越祓と茅の輪くぐりがクローズアップされることとなった。

古台本による〈水無月祓〉の上演は、一九八六年五月の梅若会定式能にさかのぼる（シテは梅若靖記。現・長左衛門）。前場と舞の段の一部詞章を復活したこの公演を受けて、一九九二年六月の国立能楽堂定例公演（シテ・山本順之）では、全体を古台本の詞章に戻し（底本は江戸初期の「五番綴松井本」）、アイ狂言をあらたに作成して演出を整えた。本年七月の上演は、九二年版に基づいている。世阿弥伝書『五音』に「六月祓 ゲニヤ数ナラヌ」と、後シテ登場段の（サシ）を引用することから、本曲が世阿弥周辺で作られたことは確実である。また、『五音曲条々』に恋慕音曲として「松風村雨ノ後段・班女・ミソギ川、是ラハミナ、恋慕ノ専ラナリ」の形で掲出する「ミソギ川」は、岩波日本思想体系『世阿弥・禅竹』頭注に指摘するように〈水無月祓〉と考えてよいだろう。古台本には「みそぎ川」の語が六例、「みそぎ」の語が四例使用されており、全十例中五例が後シテ登場段に集中している。「みそぎ」の神事と賀茂の御手洗川を意味する「みそぎ川」が一曲のキーワードになっていることが知られよう。また「みそぎ」は業平の歌「恋せじと御手洗川にせしみそぎ神は受けずもなりにけるかな」（『伊勢物語』六十五段。『古今和歌集』恋一は読み人知らず。下の句小異）を介して、恋と関連する語でもあった。後シテ登場段は、恋とみそぎを読み込んだ同歌を引きながら、つれない夫を慕い、神

に逢瀬を折りつつ、茅の輪くぐりを勧めるシテの姿を描いて、現実の情景と恋慕の情との融合をはかっている。

ここで、世阿弥作と推定されている恋慕物狂能〈班女〉・〈花篋〉と対比させて〈水無月祓〉の特色を考えてみよう。三曲は、「恋人との別離のため心乱れた女主人公が、放浪の後めでたく再会を果たす」という筋書きを共有するが、前場は各々異なっており、中心趣向も違う。簡略化して述べると、「班女」が追放と「扇」、〈花篋〉が文を介した別れと「花篋」を趣向とするのに対して、恋人から別れを告げられる〈水無月祓〉は、直接的でなまなましい印象がある。しかし、上演してわかったことだが、去って行く男と見送る女の間で交わされる心情に見応えがあり、演じ方によって男の誠実さや、逆に身勝手さが見えてきたりもする。再会場面の演出を多少工夫すれば、シテの一方的な心情が突出しがちな前者二曲と比較して、より現実的な「男女のドラマ」が浮かび上がる効果があるろう。一方、中心趣向の「みそぎ川」は、恋慕とかかわるとはいえ（語り）、「掛ケ合」・〈ケルイ〉と続く中心部の内容が専ら神事に集中しているために、シテの巫女的な性格が強調されてしまい、恋慕の表現という意味では〈班女〉・〈花篋〉ほどには成功していない。世阿弥作の可能性を持つにせよ、本曲の評価がさほど高くない理由は、このあたりにあるのだろう。かりに三曲を世阿弥作と考えた場合、同一の枠構造を用いつつ、趣向を変えることで作品の多様化をはかる作劇

方法が看取される。

「みそぎ川」と関連して、いまひとつ注目されるのが舞の段に置かれる「水鏡」のモチーフである。舞を所望されたシテは

いにしへ実方の臨時の舞に、竹の葉をかぶりに挿して、かしこき御影を祈りしなり、わらはも願ひの末通り、尋ぬる人に

あひ竹の、直なる誓ひを頼むべし……(①)と実方の故事を引いて(イロエ)を舞った後、「かやうのためしを聞くからに、昔しのぶの露の間も、げに思ひ出の身になして、今この水に影を映す……」(②)と述べる。

実方が賀茂の臨時祭の試楽で、呉竹の枝を挿頭にして舞ったという①の説は『古事談』・『十訓抄』などに記され、よく知られていた。一方②は輪郭がいまひとつ明確でないのだが、『徒然草』六十七段に、賀茂の橋本社の祭神について「実方は、御手洗に影のうつりける所と侍れば、橋本や、なほ水の近ければと覚え侍る」との宮司の言葉を伝えており、実方が川水に姿を映した伝承の存在がうかがわれる。

〈水無月祓〉では①②を一体のものともなしたうえで、実方にならってシテは手向けの舞を舞う(中ノ舞)。ところが、「御手洗川に、映る面影」は、「あさましや、もとより狂気の、身なれども、見しにもあらぬ、御手洗に、映る姿は、恥づかしや、齒ごねも眉も、乱れ髪……」という、かつて見たこともない乱れた自身の姿だった。シテは「薄衣引きかづき、倒れ伏し泣く」。水鏡が自己認識の役を果た

し、シテは狂気から覚めるのである。

①②のモチーフは、〈賀茂物狂〉・〈阿古屋松〉・〈実方〉にもあり、いづれの場合も、臨時の舞における実方の美貌を前提として、現在のシテの姿との落差が対比的に描かれる。実方自身が過去の栄光を思い出して舞う(実方)をみると、「花の顔ばせ、匂やかなりし姿の、水に映る影見れば、我が身ながらも美しかった昔とはうって変わり、白髪が乱れ「眉鬢はさながら、霜の翁」「観世元頼本」の表記を改めた)となっていた。

実方が登場する〈阿古屋松〉・〈実方〉のみならず、賀茂神社を場面とするだけの〈水無月祓〉・〈賀茂物狂〉でも実方説話が趣向として用いられ、しかも、使い方の文脈まで共通する点に注意を引く。おそらく、これらの作品には直接関係があるろう。

実方の説話に限らず、世阿弥関係曲に「水鏡」のモチーフが多いことを指摘したのは堂本正樹であった。確かに〈養老〉・〈百万〉・〈玉水〉(廢曲)・〈野守〉・〈蟬丸〉・〈檜垣〉・〈井筒〉など、その数は少なくない。そして、これらの諸曲にあっても、シテは水鏡を通じて、いわば客観的な自己認識に導かれる。水に映じた姿はシテにとって厭わしく悲しい。肯定的なのは「老の姿も若水と、見るこそ嬉しかりけれ」とする〈養老〉くらいで、〈百万〉・〈蟬丸〉ではあさましい狂気の姿を、〈玉水〉では恐ろしい鬼の姿を見、〈野守〉のシテは、老いた面影を前に、若かりし頃を恋慕う。

比較的軽い趣向の作品がある一方、〈実方〉

と同じく、テーマに直結する題材として用いるのが、〈檜垣〉と〈井筒〉である。「老い」をテーマとする〈檜垣〉では、「水に映る面影、老衰影沈んで、緑に見えし黒髪は、土水の藻屑塵芥、変はりける、身の有様ぞ悲しき」と老いをつきつけられたシテは、それを契機に昔懐かしさの感情に転じていく。〈井筒〉でも水鏡は過去と現在を結ぶ装置の役割を果たす。「面を並べ袖を掛け、心の水もそこひなく」互いの姿を水鏡に映し合った幼い頃を再現するように、業平の冠直衣を身につけたシテは井戸をのぞき込み「女とも見えず、男なりけり、業平の面影、見れば懐かしや、われながら懐かしや」とつぶやく。

心の中に持っているありうべき自己像・過去の自分の姿と、それとは反する現在の実態としての我が身。そして、両者がぶつかった時の悲しみと懐かしさの感情。とくに〈井筒〉では、これらが時の流れを伴って描かれ、過去と現在が交錯する瞬間をドラマの頂点に仕立てている。

水に姿を映す印象的な型と、シテが内省的に自己を見つめる内容があいまって、世阿弥時代を中心に多くの作品で使われてきたのが「水鏡」なのだろう。単なる趣向の域を越え、ドラマの中核に据えた〈井筒〉は、その集大成といえる。狂気から覚める契機として場面転換にも利用する〈水無月祓〉の水鏡は、早くから積み重ねてきた世阿弥の試行錯誤の一端を反映しているのではなからうか。

(日本大学芸術学部講師)