

『檜垣』の老女をめぐる

——「水を汲む」所作から捉えられるシテ像の考察——

金 忠 永

一、はじめに

『檜垣』は、『申楽談儀』に「世子作」とされており、『三道』にも、近年世間で好評を博している模範曲の数々（近來押し出だして見えつる世上の風体の数々）の一つとしてあげられているので、世阿弥の自信作の一つといえる。今は『姨捨』『関寺小町』等とともに「三老女」と称され、最高の秘曲として扱われている。これは、室町末期の偽世阿弥伝書の『八帖花伝書』に前記二曲とともにあげられ、

右の三番は、老女の舞。何れも大事の囃子なり。^①

と珍重されたことに由来するものであろう。なお同じところの末尾において、「此等は、名人・劫経ざる人は、囃子候事、誠にからず」昔の名人も、是らをば、終には囃し済したる事はなきなどと申され候つる」などとされ、『檜垣』が室町末期以前から最高の秘曲の一つとして重く見られてきたことがうかがえる。

しかし演能上にはこれほど珍重されてきた曲であるにもかかわらず、本文詞章の分析を通してシテ像を捉えた先学の研究は必ずしも多いとはいえない。とくに、一曲構成の根幹をなす「水

を汲む」所作に寄せるシテの心の分析を通して本曲のシテ像を捉えようとした論考は、管見のおよぶかぎり見あたらない。そこで本稿では、「水を汲む」所作に寄せるシテのありようの分析を中心として、本曲のシテの人物像に迫ってみたい。

二、従来の主題説をめぐる

ここでまず、本曲のシテ像の解釈とかわる問題として、従来の主題論について触れておきたい。

『檜垣』の主題に関する有力な説としては、「美しかった舞姫のいたましい末路を描く。単に老醜をはかなむのではなく、世の男どもを引き付けたその美しさゆえ、みずから誇ったその舞歌の生活ゆえ、死後は、業火のほのおに燃え立つ釣瓶を、永遠に手操り続けねばならないというのがその主題^②」とする岩波古典大系本の説と、これに賛同する新潮古典集成本の「全盛を誇る舞女、その遊女の属性としての驕慢邪淫のなれの果ての、老醜の身の因果の水汲みに焦点を絞り込んでゐる」という主題説がほぼ通説となっているといえる。いずれも、前世の罪障のために地獄で苦しむシテの境遇に焦点を絞った説とみることがで

きる。しかし、山木ユリ氏が前掲大系本の主題説を批判して、「ほのおに燃えたつ釣瓶」に終始しては、「みつはぐむ」姿の全体像は浮かび上がってこないのではなからうか」と危惧するように、「水を汲む」シテ像には、妄念に苛まれる姿のみならず、救いを求めて「懺悔の水」を汲み上げる姿も見受けられ、一曲の主題を論じるときには、こうした全体像を見据えて考えなくてはなるまい。

前掲山木説は、相良亨氏の「檜垣」論^⑤を踏まえたものとみられる。相良氏は、前記大系説や集成説に真つ向から反駁し、「世阿弥は「檜垣の女」を、その花性を、その舞の中において無常をこえた次元に昇華させている、その意味で自己救済を内面において獲得させている」ところに本曲の主題があると主張する。すなわち氏は、後場の「序ノ舞」をワキ僧の前での懺悔の舞とし、その中に「この世性を捨象し、この世ならぬ美しさにまで純化し昇華」することで自己救済を遂げるシテ像を描くところに本曲の主題があるとするのである。前記大系・集成説が前世の罪障の報いに苦しむ姿に曲の焦点を認めるものとすれば、この相良説は、悟道による仏の救済にむしろ一曲の重心を置いて見ているといえる。しかし、相良氏が「自己救済を内面において獲得させる」昇華の舞と見なしている「序ノ舞」は、曲全体の構造から見ても、「懺悔の舞」とは見難いのではなからうか。というのは、「檜垣」のシテは台詞の中で、道念と妄念といった相反する想念をかかえこみながらも、一瞬それから脱却して「序ノ舞」に浸るものの、舞の終わりとともに再び執心に陥ってゆく姿が見受けられるからである。「序ノ舞」をめぐるこうした

展開に関してはのちに詳述する。相良氏の言うように「序ノ舞」によってシテが自己救済を遂げたとしたら、その後再び執心に陥り、救済を訴える台詞を繰り返すまま一曲が締めくくられる展開とは整合しなくなるのではなからうか。氏もこの問題について触れてはいるものの、必ずしも明確な論証を示しているとはいえない。

従来の主な主題説はおおむね以上のようなものである。が、筆者としては、前掲諸氏の説に導かれつつも、本曲のねらいが、道念と妄念のいずれかに偏った姿を描くことではなく、むしろその間で心が引き裂かれ、それゆえに永却に救いを得られぬシテ像を描くところにあるとみる。このことを以下詞章の分析を通して考えてゆくことにする。

三、「水を汲む」前シテ

「檜垣」の前シテ（里の老女を装った檜垣の女の霊）は、舞台上に登場してきてはまず、

影白川の水汲めば、影白川の水汲めば、月も袂や濡らすら
ん。

という「次第」を口ずさむ。この「水」は、岩戸観音に供えるために汲む閻伽の水である。したがってこの前シテの「水を汲む」という行為は、天台宗の汲水拾薪ぎつすいしきんの行であり、前シテは滅罪修行を行しながら舞台にあらわれたことになるのである。このような意味でこの「次第」は、「井筒」の前シテが登場第一声で、「暁ごとの閻伽の水、暁ごとの閻伽の水、月も心や澄ますらん」と謡いあげる「次第」と類似している。が、「井筒」の前シ

テが「月も心や澄ますらん」と、端的に澄心への願いを「関伽の水」にこめるのに比べ、「檜垣」の前シテは、「月も袂や濡らすらん」となにかはまだわからないものの、深い煩惱を抱えることを最初からうかがわせている。

これは続く「サシ」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、露命窮まって霜葉に似たり」と、貧賤にあつても人を恋うてやまぬ老醜の孤独を「籠鳥」や「帰雁」の境遇に重ねているのと結びつくのであつて、「次第」の「月も袂や濡らすらん」でほのめかされた煩惱は、このような嘆きとつながっているとみてよい。よつて、右の「次第」のくだりは、「関伽の水を汲むと、随喜の涙ばかりでなく、悲嘆ゆえの涙も私の袂を濡らし、そこに月光が映えて月も私の袂を濡らすかのようにみえる」と解してよからう。ここには、滅罪を願う求道の心と世に残す執心といった、それぞれに相反する方向へと引き裂かれる心のありようが読みとれる。

そこで本節ではまず、前シテにおけるこの心のありようを考えてゆく。その点で参考となるのが、すでにふれた「井筒」のシテの済度願望であろう。その「井筒」では、前シテが「サシ」でおのれの執心を嘆き、続く「下ゲ哥」で「ただいごとなく一筋に、頼む仏のみ手の糸、導き給へ 法の聲」と、ひたすら仏の救いに頼る姿勢を示している。それに比べ、「檜垣」の前シテは、同じく「サシ」で身の境遇を嘆いた後、「下ゲ哥」で、

流るる水の、あはれ世の、その理を 汲みて知る、

(傍点筆者、以下同じ。)

と、流水から無常の世の理を汲み取れる、とおのれの知を信ずる姿勢を示す。すなわちここには、自らの知を信仰の中心に据え、それによつてこの世の無常(「流るる水のあはれ」)を悟り、その悟達を通してこの世から度脱せんとする祈りがこめられている。『井筒』の前シテとの違いが明らかとなるところであろう。こうした祈りは、『井筒』に見られる仏の救いにすがらうとする他力本願の姿勢とは対蹠的であつて、自力による済度の願望といつてもよからう。

しかし見のがせないのは、ここには「流るる水のあはれ」に有為転変の「世のその理」を汲みとれると語る口ぶりに重なつて、「水のあはれ」を知るともあるのであつて、前掲「次第」における心のありようと同じように、ここにもやはり道念と情念とが重ね合わせられていることである。この「水のあはれ」には、「水を汲む」ことによつて在りし日の出来事がふと思ひ出され、それへと心が魅かれるという意味が重層化されている。それは、妄念ゆえに中有をさまよう亡霊の身として汲む「あはれ」だからである。その思ひ出となるものとしては様々に考えられようが、とりわけ水をなかだちとして歌を詠みかけた『後撰集』での藤原興範との交情がその背後にあることが劇の展開につれて明らかになる。というのは、一曲構成の根幹をなすこの「水を汲む」というモチーフが、『後撰集』当該歌の「みつはぐむ」の句に重なつてゆくことで、詞書が伝える二人の交情の世界がこの「あはれ」のうちにすべてこめられる脚色となつているからである。それに、一曲の主題が秘められる「クセ」において後シテの懐旧の情が向けられるのも興範に水を所望された在りし

日であり、それがシテの舞の披露へとつらなっているのである。したがって、前掲の「次第」と「下ゲ哥」には、後場で繰り広げられるシテの迷いの心をあらかじめ暗示する伏線が敷かれていると見てよからう。

なお、後シテ（檜垣の女の霊）の台詞においても、「水、の、あ、は、れ、を、知、る、ゆ、ゑ、に、こ、れ、ま、で、現、は、れ、出、で、た、る、な、り」（この台詞に關してはのちにさらに述べる）と、前掲「下ゲ哥」でうかがえたような道念と忘念とが重ね合わされた台詞が繰り返され、おのれの知を信ずる姿勢が曲全体を貫いていることがうかがえる。このように、一曲の始まりと終わりにおいて、「水、の、あ、は、れ、を、知、る」といったおのれの知を強くうち出す姿勢が見えるのは、そこに秘められる道念と忘念といった相容れぬ二つの水を汲み上げる姿と密接にかかわり合うものとして、本曲のシテ像を考へる上で見逃がせぬところであろう。

四、「猛火を汲む」後シテ

後場に入ると、後シテは暫く姿を顕示しないまま、「有為の有様 無常のまこと、たれか生死の 理を論ぜざる」と、おのれの知を信賴する「人体」にふさわしく世の無常の道理を説き、頗る格調高い台詞を舞台上にひびかせる。あたかも世の道理を悟りきっているかのような口調であつて、並々ならぬ知性をうかがわせてもいる。

しかし、舞台上に登場して来ておのれの眞の姿を現わす「掛ケ合」に入つては、これまでの格調高い口調とはうって変わり、みずほらしい外見を卑下し、執心にまみれた妄念をあらわにす

る。

涙曇りの顔ばせは、それとも見えぬ衰へを、たれ白川のみつはぐむ、老いの姿ぞ恥づかしき

後シテは、「それとも見えぬ衰へ」、すなわち「老いの姿」を晒していることを恥じらつてみせる。いまだ姿を顕さぬままだったときの知性的口ぶりとは対照的なトーンへと転じている。ここでいう「それ」とは、「美貌を誇つた檜垣の女」と、たんに若き日の外見のみをさすというよりは、これまでの知的なイメージに貫かれた人物像からして、「才色兼備の歌人として有名だったかの檜垣の女」と、知的なプライドをも考慮して解釈すべきだと思ふ。並々ならぬ知をたたえた人物としては、単なる外的な衰えよりは、往年の誇りであつた才媛ぶりを人に僥ばすことができぬことほど悲しみの痛切なものはない筈だからである。このように後シテがおのれの老醜を恥じらい、また深くそれを嘆くのは、言うまでもなく「それ」への執心によるものであつた。こうした執心が、ワキ僧によつて、

あら痛はしのおん有様やな、今も執心の水を汲み、輪廻の姿見て給ふぞや

と見透かされる。後シテは、中有をさまよう亡霊の身であるゆゑに、浮かばれぬその身のための懺悔の行として「水を汲む」のであらう。しかしワキ僧には、「懺悔の水」ならぬ「執心の水」を汲み上げていると見抜かれている。引き裂かれた心をかかえたまま、われ知らず「水を汲む」シテの姿をワキ僧は哀れむ。「輪廻の姿」とは、同じ「水を汲む」所作でありながら相容れぬ二つの心を汲み上げ、それゆゑ浮かばれぬ姿をさすもので

あろう。このような後シテの迷妄は、前場の「次第」と「下
哥」で伏線としてほのめかされていた心の撞着と相通じるもの
であった。こうして道念と妄念といった二つの方向へ引き裂か
れる後シテの心が、「懺悔の水」と「執心の水」といった相容れ
ぬ水を汲み上げる行為で象徴されることになる。「執心の水」と
いうのは、『井筒』でも「心の水もそこひなく」とあるように、
心を水にたとえる言葉であり、心と水を「同物」視する「衆
生心水」「法性の心水」等の仏教思想にもとづく言葉といえる。
したがって、『檜垣』の後シテがワキ僧に「執心の水」を汲む姿
として捉えられたのは、執心を抱くシテの心そのものを象徴す
るわけである。

ワキ僧に内なる心を見透かされてからは、後シテはもはや真
の姿をワキ僧の眼前にさらさざるを得ず、おのれの引き裂かれ
る心の苦悩を隠さず吐露するようになる。それはまず、生前の
罪障による焦熱地獄での苦患を訴えることから始まる。

われいにしへは舞女の誉世に勝れ、その罪深きゆゑにより、
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、

ワキ僧に「執心の水を汲」む「輪廻の姿」を見破られたとお
り、後シテは、亡霊の身として受けねばならぬ地獄の苦患を訴
える。この苦患の所以は往年の「舞女の誉世に勝れ」たことに
よる執心であり、それが「罪深き」ことを招いたのであった。

「水を汲む」白川そのものが、シテにとつては地獄の「三瀬川」
と変じており、そこで熱鉄の桶を担い、猛火の釣瓶で「三瀬川」

の水を汲み上げると、その水が業火にたぎられ熱湯となつてわ
が身を焼くのであった。いまだ姿を見せぬままだった時の、も
つぱら道念のみを抱いているかのような知性的イメージと比べ
て、聞き手を十分驚かせるに足りるすさまじい責め苦である。
これは、おのれの真の姿を顕すとともにワキ僧に「執心の水を
汲む」本性を見破られることで吐かれた苦患の有様である。こ
うした責め苦が絶え間ないというのは、在りし日への執心を捨
てられぬおのれの性（しやう）ゆゑであつた。

しかしこの訴えに引き続いて後シテは、
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

と打ち明け、「お僧の値遇」に引かれることで責め苦が消える仏
恩を蒙つたと感謝する。するとワキ僧は、

さらば因果の水を汲み、その執心をふり捨てて、疾く疾く
浮かみ給ふべし

と勸化する。すなわち「責め苦が消えたならば、(救済は心のい
かに拠るのであるから)「因果の水」を汲んで世の道理を悟
り、執心をばふり捨てて、迷わず成仏へすすむように」と勸め
るのである。おのれの身にたたえた「執心の水」をふり捨てて、
新たに「懺悔の水」を汲めば、後シテの「心水」は澄んだもの
となる。こうしておのれの救済の問題が、心のいかにかわ
ることがあかされることになる。この勸化を受けて後シテは、

いでいでさらばお僧のため、このかけ水を汲み干さば、罪
もや浅くなるべきと、思ひも深き小夜衣の、袂の露の玉櫛、
影白川の月の夜に、底澄む水を、いざ汲まん

と、「かけ水」を汲み干せば救いに近づけることを信じ、深き帰依の思いをこめ、袂を露と涙に濡らしつつ、滅罪を願つて「底澄む水」を汲もうとする。「かけ水を汲み干す」とは、つるべの懸け縄で汲みあげた水を闕伽桶に十分に注ぎ込む意と解せる。したがって「底澄む水をいざ汲まん」とほゞ対極になる句とみてよからう。ただ「干す」という尋常ならぬ意気込みは、岩戸山観音への帰依の熱烈さと照応していることとみることができ。悟道を得て成仏を遂げるには、まずこの「かけ水」(「執心の水」)を汲み干さねばならない。にもかかわらず後シテは、なかなか執心をふり捨てられない。「思ひも深き小夜衣の、袂の露の玉禰」は、一方で情念(思ひ)の深さゆゑに流す涙(露)とも解せるのであって、滅罪行への道念に様々な妄念を引きずっている様子をうかがわせている。したがって、「影白川の月の夜に、底澄む水を いざ汲まん」には、依然として引き裂かれる心が秘められ、「底澄む水」(「執心を滅除した澄んだ心」)は所詮汲めないことを暗示しているように読める。よつて、続く「次第」で、「つるべの水に 影落ちて、袂を月や 上るらん」と、おのれの「心水」に仏性の象徴たる月光が映るかのような情景が語られるが、これまでのような心の撞着が認められるならば、さしづめ後シテの「心水」には、「月光」の仏性が宿りきれないと見てよいのではなからうか。「月や上るらん」といった断定し切れぬ推量表現には、みずからの知による自己済度の限界性がこめられていよう。

以上のように後シテは、道念と忘念といった相容れぬ二つの水を汲み上げること、済度への願望と昔日への執心のはざま

に揺れている姿をさらすのであった。こうした引き裂かれた心をかかえこんだシテにとつては、白川の流れる水に世の無常の道理を汲みとることがとりもなおさず、歌才に長けたことで名高かつた昔日へと向かう執心をも汲むことにほかならなかつたのであった。道念と妄念といった相容れぬ二つの「心の水」を汲み上げ、その間で宙づりにされるゆえんは、知によつて悟達に至らうとするシテの姿勢に求められるとみてよいのではなからうか。

五、後シテの執心と「序ノ舞」

後シテの昔日への執心は、一方で若き日の才色ぶりに向かうものとして描かれている。「舞女の誉世に勝れ」がそれをうかがわせてくれる。しかし、『後撰集』の左注に「名高く事好む女」と風流人の面目を賞賛された人物造型のせいにか、『檜垣』の後シテの執心は、たんに若き日へと向けられるだけでなく、むしろ年老いてなお風流心をかき立てられた藤原興範との交情に最たる執心を向けているように見受けられる。こうした執心のありようは一曲構成の頂点である「クリ」「サシ」「クセ」の中に組み込まれているとみられる。本節では、それを台詞の展開に沿つて考えてみることにする。

まず「クリ」では、
それさんせい(10)の鼎には北溪の水を汲み、後夜の爐には南嶺の柴を焚く。

と、後シテみずからの修行にふれた台詞が語られる。これを諸注は典拠不明とするが、法華経提婆達多品第十二に、「採果汲水。

拾薪設食。」とあつて、それが菩提への修行とされており、右の引用文の「水を汲み」が「汲水」の行、「柴を焚く」が「拾薪」の行とかかわると見てよからう。要するに、ここではシテ自らの菩提への修行にいそしむ姿がほめかされていると考えられる。

そして続く「サシ」では、

それ氷は水より出でて水よりも寒く、青きこと藍より出でて藍より深し、もとの憂き身の報ひならば、今の苦しみに去りもせて、いや増さりする思ひの色、紅の涙に身を焦がす。

(傍線筆者、以下同じ)

と、『荀子』勸学篇の「青取_二之於藍_一、而青_二於藍_一、水木為_レ之、而寒_二於水_一。」に基づいた台詞が語られる。この引用句は、「出藍の誉れ」の意でなく、苦惱の増幅を訴える傍線部の序として引用されている。すなわち、前の「クリ」でほめかされた「汲水拾薪」の行を積むにもかかわらず、「舞女の誉世に勝れ」たことへの執着を捨てられぬゆえに、「もとの憂き身の報ひ」なる「今の苦しみ」は消え去るところか、却つて「いや増さりする思ひ」がする、という意の比喩となつているのであろう。したがつてこの「サシ」では、成仏への願望にもまさる致し方なき執心ゆえに、焦熱地獄での責め苦が繰り返されるという苦患が訴えられていると見てよからう。

引き続き「クセ」に入ると、シテはもつぱら執心のみを抱く姿をはつきりとあらわし、その執心のありようを吐露するようになる。まず前半では、

つるべの 掛け縄、繰り返し憂き いにしへも、紅花の

春の朝、紅葉の秋の 夕暮れも、一日の夢と はやなりぬ、
紅顔の よそほひ、舞女の誉まれも いと迫めて、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、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。げに
や ありし世を、思ひ出づれば、懐かしや

と、過ぎ去つた昔日を憐んでは若かりし日を思い出し、今の落魄を悲しんでは在りし日への情念に浸るといつた、昔と今の間での飛翔と回帰が後シテの想念において繰り返される。とくに、右の傍線部には、水鏡に映る今の落魄相が見つめられ、さらには昔の若き容姿と対比される今の老醜が悲しまれるのだが、それとともに、この悲愁がつのればつるほど、かえつていつそ旧懐の情に浸つてゆこうとする後シテの志向のありようがくつきりとうかんで見える。これは、『井筒』のシテにみられる「救いを求めるよりも妄念がまさり、夫への愛僧の絡み合いによつて情念が昂まつていく迷妄の心」と類似している。したがつて傍線部末尾の「げにや ありし世を、思ひ出づれば 懐かしや」には、このような今と昔との対比から生じる後シテの執心の高揚を認めてよからう。

しかしこうして高揚されてゆく後シテの執心は、「クセ」後半に入り、白川の波が寄せかけるように、藤原興範との交情に向けられていく。

その白川の 波かけし。藤原の 興範の、そのいにしへの
白拍子、いまひと節と ありしかば、昔の 花の袖、今さ
ら色も 麻衣、短き袖を 返し得ぬ、心ぞ辛き 陸奥の、

狭布の細布 胸合はず、なにとか 白拍子、その面影の あ
るべき。よしよし それとても、昔手慣れし 舞なれば、
舞はでもないまは かなふまじと、興範しきりに 宣へば、
あさまししながら麻の袖、露うち払ひ 舞ひ出だす

これはその本説が『後撰集』の興範との交情にあることを示すものだ。この台詞によれば、後シテは、後場の冒頭で「それとも見えぬ衰へ」を晒すことを恥じらったのと同じように、興範との交情の場でも若き日の「花の袖」と「今さら」の老醜の身をひきくらべて、見窄らしい舞姿は見せたくないということとを興範に伝えた。しかしそれにもかかわらず興範は、彼女の遠慮を退けて「しきりに」舞を所望し、彼女はそれに励まされて「あさましながら」白拍子の舞をひと節舞って見せたという顛末となったという。これは『後撰集』での水をなかだちとした歌の詠みかけが、舞の披露として脚色されたものである。なおいえば、この舞の披露は、『後撰集』はもとより、檜垣姫が登場する他の作品においても見あたらず、作者世阿弥の創作と見てよい。ここにこめられる作者の意図をくむとすれば、『二道』で説かれたような「舞歌によるしき風体」(舞い歌うのに好都合な人体)を形づくろうとし、舞の披露に懐旧の情をそそぐといった人体を脚色したものと見ることができると思う。一曲の主題が秘められる「クセ」の中にこうした脚色が盛られていることは、主人公の人物像にとつて見逃せぬところであろう。

しかし、どうして後シテは、華やいだ若き日ならぬ老いらくのこの出来事の方へ最たる執心に向けているのであろうか。その理由を台詞の分析と世阿弥の「老体」演能論とをあわせて考

えてみることにする。

まず台詞の中では、前掲の「あさましながら 麻の袖、露うち払ひ 舞ひ出だす」でうかがえる彼女の心情からその理由が探り出せる。すなわちここに秘められる涙が、たんにわが身の落魄と老醜を悲しむ心情によるものでなく、むしろ容姿の衰へにもかわからずおのれの昔を偲んで舞を所望してくれたことへの感激、それにこたえて今の鬱屈した心乗り越えて晴の舞を舞ってみせるようになる心の高ぶりによる感涙ととれるのである。興範も誇り高き姫の心情を熟知していたように、老いの身を口実に舞うことを遠慮する姫に対し、「よしよしそれとても、昔手慣れし 舞なれば、舞はでもないまは かなふまじ」(いや構わぬ、たといそうであっても、昔手慣れた舞だから、一曲舞ってみせたい気持ちも強いはずで、舞わなくてはともいられない)と誘い、誇り高き姫の心理を巧みにつきたいざないを見せている。

こうした興範の誘いには、『風姿花伝』において、

まことに得たらん能者ならば、物成はみなく失せて、善悪見所は少なしとも、花は残るべし¹⁵⁾

と説いた世阿弥の老体演能論と相通じるものが見いだせる。すなわち、「すぐれた演者なら、年老いて過去の得意技が演じられなくなり、観客を引きつけるような見せどころは少なくなっても、依然としてある魅力は残るであろう」と説く世阿弥の「老体」論と、この興範の誘いに秘められる風流への志向は重なり合うのである。世阿弥はこの言葉を、亡父の老年における「まことに得たりし花なるがゆへに、能が、枝葉も少なく、老木に

なるまで、花は散らで^{ソウ}残し^レ」芸力に魅せられ、「麒麟も老ては驚馬に劣る」といった老体の負い目を克服する思案として出している。また『風姿花伝』『第二物学条々』においては、「老人の物まね」を「此道の奥義」とし、「老人の舞がかり」を「無上の大事」とするなど、「老体」を重んじている。そして「第三問答条々」では老女体の「しほれたる風体」に触れ、「これは、ことに記すに及ばず。その風情あらはれまじ。」「花よりもなほ上の事」などこの風体に理想の極致美があると見、「花のしほれたらんこそ面白けれ。花咲かぬ草木のしほれたらん(は)、なにか面白かるべき。」と、美しい花の「しほれたる」趣を珍重している。

確かに、美女落魄譚のヒロインたる檜垣は、「花のしほれたらん」趣を備えた「本説の種」であり、「檜垣」作能の趣旨を考えるとすれば、この「しほれたる」花の開花にあつたと見ることもできよう。ただ、演者がこうした風趣を得るには、「年寄ノ心ニハ、何事ヲモ若クシタガル」(「別紙口伝」、以下同じ)といった老人の心理に即した演能的な配慮が必要だと世阿弥は説く。そしてその方法としては、「善悪、老シタル風情ヲバ心ニカケマジキ」ことで、「態ヲバ、年寄ノ望ミノゴトク、若キ風情ヲスベシ。」と断言する。世阿弥は、こうした「年寄ノ若振舞」に美しい舞台を演じ得ることがあるとし、それによって花を咲かせることを「老木ニ花ノ咲カンガゴト」き風趣を現すものだとすること「老体」論を結んでいるのである。

こうした世阿弥の「老体」演能論を『檜垣』の「クセ」の後半に照らしてみると、興範のいざないは、まさに前掲『風姿花

伝』の「老体」演能論と重なるものであり、それに応じた「あさましながら 麻の袖、露うち払ひ 舞ひ出だす」老女の舞いぶりには、それこそ「老シタル風情ヲバ心ニカケマ」いと涙(露)をうち払って「年寄ノ若振舞」の舞を「舞ひ出だ」した姿が読みとれよう。こうして檜垣は、感涙をぬぐいつつ、落魄した境遇による鬱屈した心乗り越え、さらにさまざまな想念を脱却して舞に陶醉できたと考えられる。この心の高ぶりを想い出させる昔の若き姿に後シテは愛執を覚え、そこに最たる執心に向けるわけである。

前掲の「クセ」後半の「露うち払ひ 舞ひ出だす」は、以上のような状況のもとに舞い出したことをさす言葉だが、それと同時に、今の後シテみずからもまたその陶醉境へと沈潜してゆこうとする姿勢をあらかじめ暗示させるものともなっている。それゆえに、このような伏線を受けて舞い出される「序ノ舞」は、さまざまな想念から脱却した陶醉の舞となり得るのである。まさに「風姿花伝」に説かれる老体の「老木の花」の美学がこの脚色に適用され、「しほれたる」花の開花を成功させているのであろう。これこそ、「老体」でありながらも「舞歌によるしき風体」にふさわしい「大切の本風体」(大きな効果が狙えるシテ像)であり、作者世阿弥が『後撰集』にもとづいたシテ像造型を試みた理由もこうした「人体」を形づくることにあつたと考えられる。

こうして興範の前で披露された懐旧の舞は、そのまま舞台上の「序ノ舞」にオーバラップされ、若く美しい舞い手と一体化した陶醉に浸って舞われるのである。「序ノ舞」の前後にある

「詠」と「ワカ」で吟じられる「檜垣の女の 身の果てを 水 掬ぶ」には、「水」に「見ず」の意がかげられ、陶酔境の舞であるゆえにおのれの「身の果てを」見せずに済んだことを表している。この箇所を大系本の頭注では、「見ず」の掛詞とはとらずに「見」のそれと解して「身の果てを見せながら舞ったのであつたよ」と、老女の老いさらばえの舞と解しているが、前述のような「しほれたる」花を咲かせようとした世阿弥の意図をくむとすれば、「水」は「見ず」の掛詞とみるべきで、ここで「身の果てを見せ」る舞姿を読みとつてはならないのではなからうか。

このように後シテは、瞬時ながら時空を超えた陶酔境の舞を舞うのである。「舞女の誉」がいまこのときに幻視されることで、後シテは一瞬の至福を味わうことになる。だからこそ「檜垣」のシテは、この一瞬の歡喜を味わう舞に愛執を覚え、中有をさまよう亡霊の身としてこの世に現われてくるのであらう。シテにおける現世への繫縛の所以はここにある。こうして後シテの「老木の花」の舞は、瞬時ながら時空を超える陶酔境の舞となつたのである。

六、終局——むずびにかえて

「序ノ舞」を舞い終わるや、後シテは、再び執心に陥り、水のあはれを知るゆゑに、これまで現はれ 出でたるなりと、なお知による解脱の望みを打ち明け、曲の終りに至つても無常を悟ろうとするおのれの知への信頼を語る。しかしこれは、中有をさまよう亡霊となつてこの世に現れてきた際の台詞であ

る。したがって傍点部の「水のあはれを知る」には、無常を悟ろうとしつつも、かえつて「水のあはれ」に重層化された別箇の意味に引きずられて、その無常なる世の何ものか（前述のような藤原興範との交情）に執着してゆかざるをえない、シテの迷妄が刻み込まれていると見てよいと思う。つまり後シテは、おのれの知に頼つて「水のあは（＝泡）」（世の道理）をくみ上げる一方で、興範との交情をふまえた「水のあはれ」をもわれ知らずにくみ上げてしまふのであつた。こうして永劫に中有と此岸の間を往還せざるをえないことになる。シテにおける「水のあはれを知る」とは、「水を汲む」所作に寄せて救いを希求する道念を汲み上げようとしつつも、無意識のうちに興範との交情へと向けられざるを得ないことである。したがつて右の台詞には、道念と妄念に心が引き裂かれるゆゑに浮かばれることなく、永劫に中有と此岸の間を行き来せざるを得ない、といったシテの迷いの構図が端的に表されているといえる。前場の「次第」と「下ゲ哥」で敷かれた伏線は、このような心の構図を予見せしめるものとして準備されていたものと解してよからう。

曲の終わりに至つても、「運ぶ 蘆鶴の、根をこそ絶ゆれ 浮き草の、水は運びて 参らする、罪を浮かめて 賜ひ給へ、罪を浮かめて 賜ひ給へ」と、救済を訴える言葉で締めくくられる運びとなつており、救いを求めつつも妄念ゆゑに救われぬこれまでのシテ像が貫かれている。ここでは、小野小町の「古今集」雑歌下の「わびぬれば」の歌がふまえられているが、「根をこそ絶ゆれ 浮き草」は、おのれの引き裂かれる心ゆゑに心定まらずに浮遊する後シテ自身の心の象徴と解せる。ゆゑに、

救いを求める条件としてかかげる「水は運びて参らする」は、それ自体矛盾を内包しているのであって、「罪を浮かめて 賜び給へ」と救済を訴えるものの、ついに救われぬ身として取り残されざるをえぬわけであろう。こうして、道念を希求しつつも、妄念へとひき戻されるシテの引き裂かれる心が永劫に繰り返されるといった、『檜垣』一曲のシテ像が浮かび上がることになる。このような『檜垣』のシテの人物像は、在りし日への執心ゆえに「人待つ女」であり続けるしかない『井筒』のシテ像や、名月への愛執ゆえに救済されぬ『娼捨』のシテ像なども重なるものと考えられるのである。

以上のようなシテ像からすれば、『檜垣』の主題とは、前世の罪障の報いを受ける姿にでも、自己救済の懺悔の舞を舞う姿にでもなく、妄念と道念の間に宙づりにされ、永劫に中有と此岸の間を行き来しなくてはならぬシテ像を描くところにあると見るべきであろう。

注1 中村保雄校注『八帖花伝書』第七卷（日本思想大系23『古代中世芸術論』所収）六五一頁。

- 2 横道万里雄・表章校注『日本古典文学大系』『謡曲集』上。
- 3 伊藤正義校注『新潮日本古典集成』『謡曲集』下「各曲解題」四六五頁。
- 4 山木ユリ「作品研究『檜垣』——「しほれたる風体」の構造——」(季刊『日本思想史』39、一九九二)四三頁。
- 5 相良亨「檜垣」(『世阿弥の宇宙』ベリかん社、一九九〇、所収)
- 6 同前論文一八六頁。
- 7 本文引用は、前掲大系体『謡曲集』上に拠る。以下同じ。
- 8 前掲集成本『謡曲集』下、一三二頁。
- 9 拙稿「謡曲『井筒』考——本説を手がかりとしたシテ像の考察」(筑波

大学比較・理論文学会「文学研究論集」第10号、一九九三・三）参照。
10 底本には「ざいせん」とあるが、大系本頭注に「ざんせい」の訛らしいという注があり、諸流諸本に「残星」とある例が多く、稿者もこれに従って直した。

11 本文引用は、境野黄洋「法華経講義」、名著出版、一九八六、に拠る。返り点は略し、振り仮名は「仏教哲学大辞典」に拠る。

12 前掲集成本『謡曲集』下、一三四頁。
13 前掲注9拙稿参照。

14 「日本思想大系」24『世阿弥禅竹』一三四頁、頭注。
15 『風姿花伝』第一「年来稽古条々」(五十有糸)〔同前書所収〕一九頁。

16 前に同じ。
17 同前書第七「別紙口伝」五八頁。

18 前掲大系本『謡曲集』上、二八六頁、頭注五。
19 前掲注9拙稿参照。

20 拙稿「謡曲『娼捨』における老女と月と——本説の検討を通しての本曲の主題の解釈をめぐって——」(筑波大学国語国文学会「日本語と日本文学」第13号、一九九〇・一〇)参照。

(筑波大学大学院 博士課程文芸・言語研究科 文学)