

謡曲における引き歌

— 信光の能を中心に —

西 畑 実

謡曲における引用歌の比重がいかに大きなものであるかは、ほとんどの曲に古歌の全面的ないし部分的引用、もしくは和歌的表現の含まれていることが雄弁に物語っている。こういう作詞態度は、世阿弥の作品においてもつとまずぐれた効果を挙げている観があるが、他の作者も、その能の特色にふさわしい引用を試みているように思われる。この小論においては、本質的にシヨ一的な能といわれる小次郎信光の作品を採りあげて、舞歌幽玄主義を標榜する世阿弥および、その方向をめざす禅竹の能と対比しつつ、引き歌の特色を検討してみたいと思う。

まず、謡曲に引かれた歌の出典を考えるに、勅撰集については、『古今集』からの引用が抜群に多く、『新古今集』がそれに次ぐことは、はやく坂本雪鳥が述べているところである（『能楽論叢』所収「国文学に於ける謡曲の価値」）。試みに、それぞれの能作者についてそれを調査し、和歌総数に対する比率を示すと、次のような結果となる。（注）

能作者	歌集	
	古今集	新古今集
観阿弥関係の能	三一・二%	一二・五%
世阿弥の能	四二・四%	九・六%
元雅の能	三〇・〇%	一六・六%

長	俊	の	能	三六・〇%	一六・〇%
禪	鳳	の	能	二二・二%	四四・四%
信	光	の	能	二五・三%	三四・三%
禪	竹	関	係	一七・三%	五・六%
			の		
			能		

この数値に満腔の信を置くことは、調査対象の量的内容的不一致、台本の性格（とくに観阿弥関係の能のごとき）を考えるとき、多少の危険を伴わなくてはならないけれども、この事實は、引き歌についての坂本雪鳥の調査とだいたいにおいて一致しているから、これによつて、各能作者の好みというものを考察してもたいして間違いはないであろう。

この表を見ると、世阿弥の場合は、『古今集』からの採用がすこぶる多いのに、^(注)『新古今集』をあまり顧みていないようだ（禪竹の引用歌は、『新古今集』にもつとも乏しいが、『拾遺愚草』からも採用しているので、かりにそれを新古今歌と見做して計算すれば、比率は一三・八%ということになる）。この傾向が、禪鳳、信光の場合と対蹠的なことはいうまでもあるまい（信光の能に『新古今集』の影響がいちじるしいことは、すでに小林静雄が説いている）。しかも、世阿弥の採りあげた新古今歌の大半は、『和漢朗詠集』『伊勢物語』『俊頼髓脳』『袖中抄』『和歌色葉集』などの書物にも見えている古歌であるのに、信光の場合には、いわゆる新古今歌人の作が多く引かれているのである（禪鳳もこれに同じ）。世阿弥は、能を書く心得を、

名所・旧跡の題目ならば、その所によりたらんずる詩歌の言葉の、耳近からんを、能の詰め所に寄すべし。
 （『風姿花伝』）

能には、耳近なる古文、古歌、和歌言葉もよき也。あまりに深きは、当座には聞えず。（『申楽談儀』）
 というふうを示しているが、この「耳近なる」古歌を、世阿弥は主として『古今集』に求め、信光は、どちらか

というところ、『新古今集』に探つていようように考えられる。かように、引用歌に対する嗜好には、両者の間にかんりの逕庭が認められるが——それは、個性のみならず、時代の相違にも帰せられよう——いづれにしても、その作風に深いかわりを有することは注意されねばならない。

しかし、巨視的にいえば、両集（ひいては八代集）の歌は、量的な差こそあれ、どの能作者にも使用せられていようだから、文体的特徴を求めには、いかなる歌集に典故を仰いでいるかということよりもむしろ、それがどのようにつかわれているかに視点を移さねばならぬ。

引用の仕方を考える場合、基準をどこに置くかによつて、さまざまな分類が可能なることはもちろんである。たとえば、前掲の書物において、坂本雪鳥が、「一首丸ごと引かれてゐるか、四句目まではそのまま五句目から散文的になつてゐるか、或は一二句を取つたに過ぎないか、更に又換骨奪胎といふ風にしてゐるか、それ等は色々であります。」と述べているのは、形式に重きを置いたものであるし、また、小山弘志氏が、はつきりことわる場合、詠唱の中に取り込んで自らの心境を語る場合、原歌を適当に変化させて使う場合の三つに分けておられるのは、引歌の様式と能の構想との結びつきを重視された結果であらう（『時代別 解 釈 文 法』所収「謡曲を読むために」）。

それはとにかく、能の脚本は、横道万理雄氏の説かれるように、数段階の構造単位の積み重ねから成り立つてゐる。ために、挿入せられた歌は小段の構造によつて制約されるから、いかなる小段に、いかなる形態で引用せられてゐるか、さらに、それがどういふ効果を挙げているかを探つてゆけば、何らかの手がかりを把むことができるかもしれない。

いま、横道氏の分類に従つて、信光の能における引き歌を位置づけてみると、次のようになる。

(一)〔哥〕の類

〔次 才〕 紅葉狩

〔下ゲ哥〕 大蛇・巴園・村山

- 〔上ゲ哥〕 大蛇・貴船・九世戸・皇帝・胡蝶・大施太子・玉井・張良・朝忠・二人神子・舟弁慶・紅葉狩・村山・遊行柳・吉野天人・羅生門・竜虎
- (一) 〔クセ〕の類
〔クセ〕 貴船・胡蝶・村山・遊行柳
〔裾グセ〕 紅葉狩
- (二) 〔詠〕の類
〔一セイ〕 紅葉狩・亀井
〔一セイ〕 舟弁慶
- (三) 〔ワカ〕 貴船・舟弁慶
〔ワカ〕 貴船・舟弁慶
〔上ノ詠〕 貴船
- (四) 〔サシ〕の類
〔サシ〕 大蛇・亀井・貴船・紅葉狩・竜虎
〔クドキ〕 村山
〔掛ケ合〕 皇帝・紅葉狩
- (五) 〔クリ〕の類
〔クリ〕 胡蝶
〔タリ〕 紅葉狩
- (六) 〔詞〕を中心とする類
〔問 答〕 羅生門
- (七) その他

〔ノリ地〕 胡蝶・紅葉狩・遊行柳・吉野天人

世阿弥の能には、如上のごとき小段のほか、ロンギ・段哥・クルイ・ワカ受ケ・下ノ詠・(サン)・文・語り・中ノリ地などにも和歌が含まれていることを思えば、大づかみな分類ながら、信光の引き方は世阿弥に比して、やゝ巾が狭いということになるかと思う。かく、信光の能に、和歌を詠吟する小段が乏しいことは、もとより、能の構造から来るものではあるけれども、掛ケ合や問答に引き歌があまり見られないこととあい俟つて、彼の志向の那辺にあるかを端的に示しているのではあるまいか。

このことは、また、信光が和歌に素材を求める場合の少なきをも意味していよう。換言すれば、本説に含まれていない和歌の詞を集めて書き連ねる傾向が強いということになる(この場合、和歌は単なる材料に過ぎず、部分的な修飾語として利用されているに過ぎない)。信光の引用の仕方にも、「一首丸ごと引かれてゐる」例が僅少なものは、おそらく、こうした事態と相当深い関連があるのではなからうか。

〔問答〕 節フキ謂はれを聞けば面白や、さてさて西行上人の、詠歌はいづれの言葉やらん 詞シテ六時不断のおん勤めの、隙なき中にもこの集をば 節フキご覧じけるか新古今に〔上ゲ哥〕地道のべに、清水流るる柳蔭、清水流るる柳蔭、暫しとてこそ立ち留まり、涼みとる言の葉の、末の世々までも、残る老木は懐かしや。
(〔遊行柳〕)

〔掛ケ合〕 詞シテこの里人とは芦の屋の、灘の塩焼く海人びとの、類ひをなにと疑ひ給ふ 節フキ塩焼く海人の類ひならば、業をばなきて暇ありげに、夜々来るは不審なり 節シテげにげに暇のあることを疑ひ給ふも謂はれあり、古き歌にも芦の屋の、節フキ灘の塩焼き暇無み、横楊の小櫛は挿さず来にけり 節シテわれも憂きには暇無みの、節フキ潮にさされて 節シテ舟人は〔上ゲ哥〕地差さで来にけり空舟、差さで来にけり空舟、現か夢か明けてこそ、海松藻も刈らぬ芦の屋に、ひと夜寝て海人びとの、心の闇を弔ひ給へ。(〔鶴〕)

ともに、「名所・旧跡の曲所」であり、「其の所の名歌・名句を取」(『三道』) っている点は同じであるが(よつとも、「遊行柳」の場合、西行の歌を陸奥での詠に見做したのは謡曲作者の創作ではないかといわれている)

る。)この詞章からわれわれの受ける文体印象は相当に違う。信光の引き歌が、単に望憶の縁によるべき和歌の言葉として採り入れられているに過ぎないのに対し、世阿弥は、どこまでも古歌に縋りつつ、「事のいはれを、問答で、言ひ開」(『三道』) いているうえ、同音異義を利用することによつて、自己の描写に転じているのである。信光の引き方(問答・掛ヶ合における)が、世阿弥に比べて精彩に乏しいことは、次のような例からも容易に汲みとることができるであろう。

〔掛ヶ合〕^{ワキ}節代るに代るものならば、かく苦しみを見るべきかと、力を添へて木綿四手の^{子房}節髪をも上げず

節ひれふすや(「皇帝」)

〔掛ヶ合〕^{ワキ}節われはたれとも白真弓、ただやごとなきおんことに、恐れて忍ぶばかりなり^{シテ}節忍振摺りたれ

ぞとも、知らせ給はぬ道のべの、便りに立ち寄り給へかし(「紅葉狩」)

能を書くには、「音曲より働きを生ぜさせんがため」に、「風情を本に」書かねばならない。(『風姿花伝』) 小山氏は、そういう表現として、『申楽談儀』の「玉水にたちむかへば」「東にむかひ、又西に」という例とともに、「それは……、これは……、」という言い方が多くの曲に含まれていることを指摘しておられるが、

〔ノリ地〕シテさす枝の、地さす枝の、梢は若木の、花の袖、シテこれは老木の、神松の、地これは老木の神松の(「老松」)

〔(サシ)〕^{シテ}節薄墨に書く玉章と見ゆるかな、霞める空に 詞帰る雁の、翼に付けしは、蘇武が文、それは故郷の旅衣、君を忘れぬ心ぞかし(「高野物狂」)

〔ワカ〕シテ住吉の、地住吉の、松の木間より眺むれば。シテ月落ちかかる淡路し島山と〔中ノリ地〕シテ詠めしは月影、地詠めしは月影、今は入り日ぞ落ちかかるらん(「弱法師」)

なども、それと同類の表現だといえよう。注意を惹くのは、かかる表現が、それと対立する概念、もしくは引用歌を受ける場合が多いということだ。そのために、詞章は、時間的、ないし空間的ひろがりを伴うわけで、見所のイメージを複雑化させると同時に、シテの風情ある動作を引き出す便りともなることが可能なのである。そし

て、かような用例は、世阿弥関係の能(古作の能の改作、ならびに世子作の可能性の強い曲を含めて)にまま見出されるのであるが(元雅の能にもある)、信光の能にはほとんど見ることができないといつてもいいようである。今度は、サシの小段における引かれ方について述べてみよう。サシは、「文意を主にすらすらと運ぶ」部分だから、それじたい韻律を有している和歌がよく引用せられるけれども、それを形式上分類すると、だいたい二類になるかと思う。一つは、

シテながらへて生けるを今は歎かな、憂きは命の科ならで、シテとは思へども思ひ子の、別れを慕ふ世の慣らひ、われら夫婦に限らめや、身は老鶴の音に立てて、泣くより外の、事ぞなき。(「大蛇」)

のように、冒頭から古歌を提示して、自己の心情に引きつけてゆく場合、いま一つは、

シテげにやながらへて憂き世に住むとも今ははや、たれ白雲の八重葎、茂れる宿の淋しきに、人こそ知らぬ秋の来て、庭の白菊移ろふ色も、憂き身の類ひとあはれなり(「紅葉狩」)

のごとく、吟唱の中に和歌を裁ち入れることによつて(その分量は一定しないが)、情趣を裕かならしめんとする場合がある。前者を提示型と称えるならば、後者は挿入型(裁ち入れ型)といつてもよいであろう。謡曲の引き方は、がいして、いずれかの型に属するのだが、サシに関する限り、提示型は信光の能に比較的少く、世阿弥の作品にしばしば見出すことができるのである。

シテ君が代は千代に八千代にさざれ石の、巖となりて昔のむすシテ松の葉色も常磐山、緑の空ものどかにて、君安全に民敦く、関の戸ざしもささざりき。(「弓八幡」)

シテ行く水に数書くよりもはかなきは、思はぬ人を思ひ夫の、跡を慕ひて上り瀬の、清き流れや中賀茂の、御手洗川にみそぎする、今日の夏越の祓して、この輪越えさせ給へとよ。(「水無月祓」)

シテ吉野川岩切り通し行く水の、音にはたてじ恋ひ死にし、一念無量の鬼となるも、ただよしなやな、まことなき。(「恋重荷」)

提示型の引き歌で、「四句目までは、そのまま五句目から散文的になつてゐる」例を挙げてみたのであるが、

下句への接続の仕方において、世阿弥は、かなり手のこんだ表現技法を用いていることがわかる（「昔のむす」を意味の上で前後に関係させ、「思ひ」から「思ひ子」へつづけ、原歌の仮定的表現を「恋ひ死にし」というように、既定の事実に変えているがごとくである）。

以上、二三の小段における引用歌の様式を通じて、信光の文体的特色を探つて来た。しかし、何といつてもごく限られた部分に過ぎないから、それについて得られた結果を、彼の能全体に及ぼして考えることは、さしひかえた方がよさそうに思われる。ここに、引かれた和歌の分量如何よりも、それをいかに「適当に変化させて使」つているかというの方が問題になつてくるのである。

謡曲における和歌の引用され方が、小段の性格から考えて、類型的になりがちなことは無理もないことであるが、大半が材料として使われるものだから（その場面・季節・時刻・登場人物の心情にふさわしいものである）とはいまさら述べるまでもない）、それをいかに処理するかは謡曲作者の方寸に存するし、そこに個人色の現われる余地が残されることになる。

〔哥〕地今は疑ひよもあらし、花は根に帰るなり、わが跡弔ひて賜ひ給へ、木蔭を旅の宿とせば、花こそ主なりけれ。（「忠度」）

の留めは、この能の素材の一つである「行き暮れて木の下蔭を宿とせば花や今宵の主ならまし」という歌によつてゐるが、原歌の仮想表現（単純な推量表現と見ることもできる）が、謡曲では断定表現になつてゐる。

〔ロンギ〕地初めて長き夜も更くる、風の音に驚くは、誰が踏む舞の拍子ぞ、シテ秋来ぬと、目にはさやかに見えずとも秋風楽を舞はうよ。（「放生川」）

「秋来ぬと目にはさやかに見えねども風の音にぞ驚かれぬる」の措辞を利用してはいるけれども、この場合も、もとの歌の内容をそのままに引用してゐるのではない。原作の才三句は逆態条件を示すのみだが、この文においては仮定の意味をも伴つてゐるからである。それに、地謡と役謡とに含まれてゐる歌詞が倒置の関係になつてゐて、ここにも一種の本歌取りの手法が認められよう。世阿弥の能における引歌様式は、その構造と同様に、こ

まかい点で、変化に富んでいるから、明確な特色が取り出しにくいのではあるが、まずかような取り方——原歌の内容を多少ひねつて撰り入れる手法——を、世阿弥の能に特徴的にあらわれるものと見てきしつかえないであろう。なお、こういう例として挙げられる詞章には、

〔下ゲ哥〕シテ 闇きよりくらき道にぞ入りにける、はるかに照せ山の端の、月はいづくに残るらん、月はいづくに残るらん。〔逢坂物狂〕

〔クセ〕シテ高砂の、尾の上の鐘の音すなり、地暁かけて、霜は置けども松が枝の、葉色は同じ深緑、立ち寄る蔭の朝夕に、〔高砂〕

などがある。

禅竹となると、古歌の引用において、趣向性というものが前面に押し出されてくる傾向がいつそう強い。たとえば

〔クセ〕地よその聞こえは大方の、そら恐ろしき日の光、雲の通ひ路絶え果てて、少女の姿留め得ぬ、心ぞ辛きもろともにも。〔定家〕

は、「天つ風雲の通ひ路吹き閉ぢよ少女の姿しほし留めん」からの引用であるが、才三句および才四句を言い換えることによつて、原歌の意味内容を否定的に撰取しているのである。これと同類の、

〔ロンギ〕シテあはれとも、思ひは初めよ初瀬川、早くも知るや浅からぬ、地縁に引かるる シテ心とて、〔玉葛〕

〔クセ〕シテ時雨せぬ夜も時雨する、地木の葉の雨の音づれに、老いの涙もいと深き、心を染めて色々の、木の葉衣の袖の上、〔雨月〕

という表現もなかなか凝つたものであつて、禅竹の躰化主義の文体につながる性質のものだといえる。

信光の能にも

〔上ゲ哥〕地心づくしの春の夜の、心づくしの春の夜の、木の間の月も朧にて、雲居に帰る雁が音も、わが

ごとくにや鳴きわたる。(「皇帝」)

〔上ゲ哥〕地立ち帰りかたがたは、人の心を陸奥の、安達が原にあらねども、籠もれる鬼を従へずは、ふたたびまた人に、面を向くことあらじ、(「羅生門」)

のごとく、「原歌を適当に変化させて」いる場合はある。けれども、独自の個性味の点では、とうてい世阿弥・禅竹のそれに及ばない感じがする。一般的にいって、信光は、原歌を、形の点であまり違いがないようふうに取り入れる態度をとっているようだ。

〔上ゲ哥〕地げにさぞな所から、げにさぞな所から、人跡絶えて荒れ果つる、葎蓬生刈萱も、乱れ合ひたる浅茅生や、袖に朽ちにし秋の霜。露分け衣来て見れば、(「遊行柳」)

〔裾グセ〕地かくて時刻も移り行く、雲に嵐の声すなり、散るか真拆の葛城の、神の契りの夜かけて、月の杯さす袖も、雪を回らす袂かな。(「紅葉狩」)

〔掛ケ合〕ツレ仰せに従ひ夫婦ともに、歎きをとどめ、柴の戸を〔上ゲ哥〕地おし明け方の雲間より、おし明け方の雲間より、神代の月の影清く、尊のおん姿、あらありがたの気色やな。(「大蛇」)

〔上ゲ歌〕地有明の、月も隈なき深更に、月も隈なき深更に、山の峽より見渡せば所は下邸の川波に、渡せる橋に置く霜の、白きを見れば今朝はまだ、渡りし人の跡もなし、(「張良」)

このように叙事的表現の中に裁ち入れられた場合、原歌が視覚的造型性に溢れていればいるほど、見所の脳裏に鮮明なイメージが描かれることになる(じじつ、ここに引かれている歌の三首までは視覚表象に富む叙景歌である)。シテ中心の行き方を離れて、劇的な方向をめざした信光が、いわゆる「見より出で来る能」の世界に重点を置いていることを想起するとき、すぐれて感覺的(絵画的・色彩的)だとされる新古今時代の歌をしばしば利用しているのは、むしろ当然なことかもしれないせよ、そのために、場面の描写がいちじるしく具象性を帯びるに至つたことは確かである。引き歌における信光の本領は、シテの心情を説明する部分よりも、その動作・周囲の情景を形容するところに、より發揮されているように思う。

また、これらの和歌は、ほぼそのままの形で引かれており（和歌における本歌取りでいえば、古歌の心をさながら撰取する場合にあたる）、しかも、前後の句への接続が非常になめらかであるから（これはとくに前句へ続けるさい、引用歌の最初の句を意味の上で前後に関係させるようにしている手法に負うところが大きい）、それほど抵抗を感じることなく、受け入れることができる。すなわち、信光の文章は、シテの動作、心情の表現が、比較的すなおに辿ることができるような組み立てになつている場合が多いのである。

ところが、世阿弥の作品には、文における省略（凝縮した表現法）がかなりあるといわれている（それは、古歌を引くとき、原作の表現を多少変えて採用するようにしたり、あるいは、語序を入れ換えて裁ち入れようとする態度からも窺える）。さらに、禅竹に至つては、すなおな引き方に乏しくもとの歌の内容を正反對に取りなすところに特色が見出されるのである。

こうなると、世阿弥の場合もちろんであるが、ことに禅竹の能においては、聞く（もしくは謡う）に従つて、ただちに詞章の意味を理解し、内容を把握することが非常に困難になつてくる。倒置的な言い方や省略的な表現がなされている文意を聞きとる（もしくは読みとる）手だてとして、観客は自らの意識の中でもとの形に組み直したり、圧縮されている語を散文的に解き放つたりしなければならぬからである（能の文章の余情美・象徴美というものが、そういう理解過程と不可分の関係にあることはいうまでもなからう）。禅竹の文体に甚だしい凝りがあるといわれるのは、このためである。だいたいにおいて、禅竹の作風は世阿弥の傾向に追随しているのに、遙かに晦澁性の強いのは、歌道に対する態度の違いというものに帰せられるのではないかと思われ^{四五}る。

『新古今集』の作品は、こみいつた作業を経なければ、文意が把握しにくいとされている。禅竹の作品も、これと事情がよく似ていて、複雑な手続きをとらなければ理解しがたい。してみると、禅竹の文体はもつとも新古今的であり、世阿弥がそれに次ぎ、どちらかといえば簡明な信光の行文は、新古今歌に拠るところ大なるにもかかわらず、それに遠いということにならう。

『新古今集』は、小島吉雄博士が『新古今和歌集の研究』において説いておられるように、二条派が歌壇の主

流を占めていた鎌倉・南北朝時代を通じてほとんど顧みられない存在であつた。もつとも、冷泉派は、二条派に比して、より同情的であつたけれども、それが絶対視されるようになってしたのは、室町期に入つてからである。そして、とくに連歌師というものの社会的地位の向上にともなつて、『新古今集』に深い関心が払われるに至つたとされている。してみると前に述べた世阿弥・禅竹・信光の能における新古今歌の摂取量の變遷は、じつは、このような『新古今集』の受容史と密接に關聯しているのだということになる。世阿弥が『風姿花伝』『遊樂習道風見』『五位』『五音曲条々』に新古今歌を引きながら、自作の能に利用することが少ないのは、おそらく、和歌の方でまだじゆうぶん尊重されていなかつたからであろう。その女婿禅竹の時代になれば、『新古今集』に対する評価が決定的になつてくる。じじつ、『歌舞髓脳記』『五音三曲集』などを見ると、『新古今集』の作品や定家の歌が相当数引かれていた。それが、能勢朝次博士のいわれるように、『三五記』からの借用であるにせよ、それらの作物の表現技法に対する透徹した理解力が、ヴェールを被せるような不明確な文体となにほどこかの連繋があることは想像するにたたくない。能における『新古今集』からの引用例には乏しいが、その真髓を一番よく把握していると見られる。かくて、信光の場合はどうかというに、世情に敏感に反応して、「シヨウ化する」ことが能の最も生きやすい道だつた」（横道万理雄氏『日本の劇文学』）とすれば、引用の要あるとき、当時もつとも尊重されていた新古今歌を多く採用することも、有利な道の一つであつたのではなからうか。禅竹と信光とは、めざす方向において同一の線を進んでいないにせよ、詞章の詩的な点において、じゆうぶん世阿弥的であるにもかかわらず、文体印象にかなりの差異が認められるのは、個人の資質に因るところはもとよりであるが、時代の流れというものをしみじみと感ぜさせるのである。

(注一)、この調査の資料として採りあげたのは、次のような曲である。

観阿弥関係の能 金札 布留 卒都婆小町 通小町

世阿弥の能 敦盛 蟻通 鶉羽 老松 逢坂物狂 砧 清経 恋重荷 実方 実盛 泰山府君 高砂 忠度 融 箱崎 檜垣

弓八幡 養老 頼政 井筒 当麻 花筐 班女 放生川

元雅の能 吉野琴 隅田川 歌占 弱法師 盛久

禪竹関係の能 楊貴妃 芭蕉 定家 玉葛 雨月

信光の能 大蛇 亀井 貴船 九世戸 皇帝 胡蝶 大施太子 玉井 張良 朝忠 巴園 二人神子(内海) 船弁慶 村山

紅葉狩 遊行柳 吉野天人 羅生門 竜虎

長俊の能 異国退治 江島 大社 岡崎 河水 正尊 親任 花軍 呂后

禪鳳の能 東方朔 嵐山 生田敦盛 一角仙人

とくに、世阿弥の能については、表章氏「世阿弥作能考」(「観世」昭和三十五年八月号)、信光の能に関しては、北川忠彦氏「観阿弥・宮増・小次郎」(「文学」一九五七年九月号)を参考にした。

(注二)、『古今集』の歌で、『伊勢物語』『和漢朗詠集』、その他の歌学書にも見えているものは、それらの書物から直接に引かれたのであろうが、ここでは、すべて古今歌として扱った。『新古今集』の場合も、これと同様である。

(注三)、もつとも、世阿弥が古作の能を改作した芦刈・舟橋には、後鳥羽院をはじめ、西行・定家・秀能らの歌に基づいた表現も見出されるけれども、改作の場合、詞章にあまり手を入れないで借用するのが普通らしいから、これらの歌は、おそらく原作に引用せられていたものである。よしそでなかつたにしても、数量的にみて世阿弥は、新古今歌を利用することに積極的な姿勢を示しているとはいえない。

(注四)、用例は、日本古典文学大系『謡曲集』の本文を採用した。以下、だいたいそれに拠っている。

(注五)、能勢朝次博士の説によれば、世阿弥が歌道をたしなんだのは、「謡曲を自作する、即ち創作者の立場に於て大なる必要を感じたが為であつた」が、禪竹の場合は、それによつて、「能の鑑賞方面の修練に資し、曲の心を深く理解し、それを演能の上に發揮せしめ」ることにあつた。(『古代劇文学』)