

能本《求塚》の作書者

味方 健

一、《求塚》作者理解の歴史

二、《求塚》前段に見られる作書上の特徴

三、《求塚》後段の世界Ⅱ一曲の主題

一、《求塚》作者理解の歴史

十六世紀初頭、すなわち室町中・後期、永正から大永に至るころにまとめられた『能本作者註文』、同『註文』が作者別の記載なのを、曲名をいろは順にした『いろは作者註文』（『古歌謡作者考』とも。異本―浅野本―を『異本謳曲作者』とも）、そこから作者不分明の曲を除いた『歌謡作者考』、金春系と推察されている『自家伝抄』といった室町期の作者付は、『求塚』をすべて世阿弥作とする。その根拠がいずれにあるのかは知られないが、世阿弥については、すでに伝承が曖昧になっていた時代の成立であり、今日では、世阿弥の作書考定に関しては、むしろ顧みないほうがよい資料群である。

降って、享保六年（一七二一）に各座大夫・脇・囃子・狂言の各家元から公儀に提出された書上のうち、「観世大夫書上」（時の大夫は十四世清親）に「観阿弥節付之分」として見えるのは、七世宗節（元忠）抄写（直写ではない）の世阿弥の音曲伝書『五音』が観世大夫家に伝存し、

モトメツカ 亡父曲、

サレバ人一日一夜ヲフルトダニ（傍点筆者）

の記載を清親が見ていたからだと思われる。「観阿弥節付」としたのは、『五音』（上）の「亡父曲」に拠ったと思われる（『曲』は同書の冒頭掲出曲《伏見》に「曲付」としるすものの略記）、清親の『五音』検分の形跡は散見する。元章の手に成る『二百十番謡目録』には「清次（注、観阿弥）作」とする。先述『書上』の曲付（作曲）者を作書（作詞）者と同一人と見なしたのである。昭和七年（一九三二）、『五音』宗節抄写本発見、吟味に際しての

能勢朝次の見解がそうである。たとえば、『申楽談儀』（以下「談儀」）に「観阿作」という《自然居士》は、「五音」では「亡父曲」とあって、作書者を特記しない場合は、曲付者が同時に作書者なのである。曲付者として名を挙げるのは、「五音」が音曲伝書であるからにはかならない。

しかし、『風姿花伝』以下のあまたの世阿弥伝書は、当然秘伝書で、明治四十二年（一九〇九）の吉田東伍による刊行以前は、世上はおろか、能役者や研究者の間でも知られていなかったのであるから、能本を能役者が自作するとは、おおかたの思いも及ばぬことではあった。

能本の校訂・注釈や『花伝書』（八帖本）の翻刻・刊行、その他で少なからぬ業績を残している大和田建樹たけきでさえ、『謡曲通解』（明治二十九年—一八九六、博文館刊）の「総論」の中で、

節と舞との作こそ悉く其専門家の手には出でたれ。文句の作者は多く当時の文人歌人なりし事疑ふ可からず

といているくらいである。明治四十一年（一九〇八）、『通解』の改訂版ともいべき『謡曲評釈』で、大和田は、能役者の完曲全面執筆と理解するには、いまだ懐疑的であったが、

結崎観阿弥、世阿弥の父子……今までの曲舞に次第、道行、一声、下歌、上歌等を加へ。キリを付けて一番の能を作

り出だし、より。引続き多くの作者出でたりと。世に言ひ伝へて。其曲も作者の名の伝はりたるが多し……

として、観阿弥・世阿弥以下の能本作者たちを挙げている。

ただ、『通解』で右のようにいいながら、その時点で「古名処女塚 清次作」とし、『評釈』では「古名 処女塚 世阿弥作 観阿弥作とも」と改めている。天野文雄氏は、大和田が二十三世観世清廉の門人であり、観世家と親しく、前掲の世阿弥伝書を瞥見している可能性をいわれたが（談、『五音』や『申楽談儀』が当時清廉の座右にあったとは考えがたい¹⁾。

佐成謙太郎は『謡曲大観』（昭和五、六年—一九三〇—三二）、明治書院刊）で、『能本作者註文』の世阿弥説、『二百十番謡目録』の観阿弥説を挙げ、『談儀』に見える《求塚》の謡い方についての記事と禅竹の『歌舞髓脳記』に「広精風」として挙げられている部分を紹介していて、作者についての吟味や新見はない。さきにもちよつと触れたが、昭和七年（一九三二）、観世宗家から『五音』の宗節（元忠）抄写本と『五音ぬき書』と題する八世元尚抄写本とが発見された。発見からコロタイプ版の刊行まで、片山博通（八世九郎右衛門）の功績は大きい。『五音』は音曲伝書ではあるが、芸態がかなり変遷してしまっている今では、むしろ能本作者考定資料としての効用が大きかった。これを駆使して従来の作者説を大幅に改めたのが能勢朝次で、その『謡曲作者考』は『観世』の昭和十年（一九三五）十一月「秋季特別号」に

九一ページを増しての一挙掲載であった（のちに『能楽源流考』に収録）。

昭和十一年（一九三五）に野上豊一郎が中央公論社から刊行した『解説 謡曲全集』は、能本を従来のように謡曲の詞章というに留めず、能の台本として扱うことを立て前とした、ある意味で画期的な一書であったが、作者考定に新見はなく、『求塚』に関しては、『能本作者註文』記載の世阿弥作説と『二百番謡目録』の観阿弥作説を挙げるのみである。

戦後になって、昭和三十五年（一九六〇）岩波版「日本古典文学大系」の『謡曲集』上（横道萬里雄・表章校注）では、先述の『五音』上の記載を引き、「作曲者は観阿弥である。作詞者も同人である可能性がなくはない」といつていて、戦前の能勢説をさし出していない。

平成十年（一九九八）、小学館から小山弘志・佐藤健一郎監修の『新編日本古典文学全集』『謡曲集』2が刊行された。「作者観阿弥」とし、根拠として『五音』上の記載を挙げ、「大観」も引いた『談儀』の謡い方についての記述もあわせ紹介する。

以上、かなりの長年月に亘って、能本の作者考定は、すべて作者付あるいはそれに類する資料に拠って来たわけであり、曲じたいの吟味からの作者考定は、まったくいいほど行なわれていない。

曲の内部徴象から作者を考定するという方法が提唱されるようになったのは、第二次大戦後のことであり、実際には、香西精が

『観世』に連載した「作者と作品」を以って嚆矢とする。その流れが同誌掲載の各氏の「作品研究」となって続くのである。

『求塚』の内部吟味から作者考定を試みられた最初の研究者は、表章氏である。氏は、はじめ、左のような理解であった。

前段の問答からロンギまでの部分は、和歌や歌語を作詞に
応用することを最善の手法としていた世阿弥の好みに近い内
容であつて、彼の手が加わっていることが想像できる……

とはいうものの、〈求塚〉の開眼の部分である後段の、地獄での責め苦をえがく残酷なまでの描写は、物まねを本とし、たけ（強さのあるよそおい）を得意とした大和猿樂の伝統が躍如としており、観阿弥ならではの手法と言えよう。能作には他曲の応用や改作がつきものであることを含みにしてのことならば、〈求塚〉の作者を観阿弥として差支えあるまい……（『観世』昭和四〇・一）

しかし、氏はそののち作者観阿弥説を捨て、世阿弥説に移ってゆかれた。「能楽鑑賞の会」発行『能楽鑑賞の栞』No.40「昭和五七・一二月―（のちに『能楽史新考』(二)に「作品研究 求塚」の補説として収録）に拠ると、先述の『五音』(上)が「亡父曲」として掲出する後段の「上歌」「サレバ人……」が完曲『求塚』において不安定であるとされる。その本文は

されば人、一日一夜を経るにだに、く、八億四千の思ひあり。況やわれらは、去りにし跡も久方の、天の帝のおん代より、今は後の堀河の、御宇に逢はばわれらも、再び世にも帰れかし。いつまで草の蔭、苔の下には埋もれん、さらば埋もれも果てずして、苦しきは身を焼く、火宅の住みかご覧せよ、く (古写本より一部表記を改めて引用)。

というものであるが、氏は「別曲の一部だったのを別人が(求塚)に転用した疑いが強く、全体の文意が直前のサシや一七イの文言と少しも照応しないのみならず、「天の帝のおん代」とか「後の堀河の御宇」とかの時代を限定する文言を含む点も、《求塚》の内容にそぐわない。「われら」の語が二度使われているのは……この上ヶ哥が複数の人物の述懐として綴られたことを思わせる……宝生流や喜多流が二度目の「われら」を「われ」に変更し、昭和初年に復曲した金剛流が上ヶ哥全体を削除し、昭和26年復曲の観世流が問題語を含む第二節(況や：帰れかし)をカットしている事実も、この小段の不安定さを象徴している」といわれ、完成した形の夢幻能であることも、作者観阿弥説を疑うに足る現象である……観阿弥は夢幻能を作つてはいないのである。(求塚)も、(江口)などと同じく、世阿弥が父の作曲した上ヶ哥を採り入れて作つた能である可能性がかなり強いのではなからうか」とされている。氏は「観世」論文の時点で、すでに、観阿弥作の能の特色とも言える労働を背景とした物尽くし謡”であ

る(ロンギ)に「朗詠」の文句の応用もあつて観阿弥的とは言い難い」とされていた。

これに対して西野春雄氏は「古歌や歌枕を背景とした歌問答や名所教えとか和歌の引用を含めた修辭には世阿弥らしい手法」を感じながら、「菟名日処女うなひぢよめの存在そのものが罪であるという認識、存在即地獄といった視点は(注、世阿弥トハ)異質のもの」で、「主人公自身に恋の妄執があつたわけではないのに、異性の求愛に対する不決断が、ついに死に結びつき……鴛鴦と二人の男をも殺した罪を問われ……死後も永遠に苦しまねばならない残酷な主題は、世阿弥の世界とは異質である」と把握しておられる(岩波講座「能・狂言」Ⅲ「能の作者と作品」)。

諸先覚の《求塚》の作者についての論及は、およそ右のことである。

二、《求塚》前段に見られる作書上の特徴

前項に引いた表稿にも見えるごとく、昭和二十六年(一九五二)、観世流が《求塚》を復曲した。演技者側の観世華雪、およびその周辺の人々の意見がはいっているのは当然として、野々村戒三・能勢朝次・三宅襄・横道萬里雄といった研究者・評論家が本文校訂に当たり、古写本ないし現行所演曲としている流儀の本文から、数か所がカットされた³⁾。その一か所、前段「ワキの旅僧が、「生田とはこのあたりを申し候ふか」と尋ねた答に、

ツレ「…少き草の原ならば、小野とはなどやしろしめされぬぞ。
シテ「み吉野・志賀の山桜、龍田・初瀬のもみぢをば、歌人の
家には知るなれば、所に住める者なればとて、生田の森と
も林とも、知らぬことをな宣ひそよ。(宝生流本文)

とある、ゴシックの部分のカットし、「知らぬ」を「あらぬ」と
変えたのである。ゴシック部分は、筋を運ぶということに限って
は、かならずしも必要でない。合理的に考えれば、ないほうが、
むしろ冗漫でないのかもしれない。しかし、こういう所が、能本
の一つの文芸性なのだと思ふ。わたしのあまり好まない
ことながら、いちおう現代語訳を試みる。

わずかの草しか生えていない野原でしたら、小野と、どう
してお分かりくださいませぬ。いえいえ、生田の小野はおろ
か、吉野・志賀の花、龍田・初瀬のもみぢだって、こころえ
ているのは、やんごとない歌人のかたがた。いくら名所に住
んでいまいしょうとも、賤しい菜摘み女にお尋ねなざること
はありませんまい。

表面、軽くイナして、じつは、「少き草の原」を「小野」
と気づかぬ野僧の風雅心のなさに対する抗弁にはかなならぬ。「津
の国の生田の小野」という歌枕を知らぬか、という揶揄なのだ。
そして、これが同時に、あとに引く「旅人の道さまたげに摘むも

のは生田の小野の若菜なり(けり)」「(堀川百首(源師頼)の裏
返しになっていること、いうまでもない。すなわち引用歌は、里
人の若菜摘みが道を急ぐ旅人の「道さまたげ」になるとの意なの
を、里の乙女が「若菜を摘むいとま(なご)」を、逆に「急ぎの
旅」をたどるはずの旅僧がじやまして、「よしなきことを問」う
のである。無粋な僧が「道さまたげ」ならぬ「わざさまたげ」を
したのである。風雅人のシテが、無風流なワキをたしなめるの
は、《融》《頼政》(いずれも世阿弥の作)等、同工である。

《求塚》の主題への導入部に若菜摘みのくだりを設けたのは、
一曲の舞台となっている求塚の在り所が、「津の国生田の小野」
という歌枕であり、「生田の小野の若菜」が地誌的・文芸的名物
だからだ。のちに金春禅竹が、この系列(表氏のいわれる「塚も
の」)の延長線上に《定家》を書いて、主題への導入部に「いつ
はりのなき世なりけり神無月誰が誠より時雨そめけん」(拾遺愚
草)《統後拾遺》藤原定家)を踏まえて時雨をあしらうのも同工
である。

《求塚》のこのくだりは、西野氏のいわれる「労働歌的な」「物
尽くし」の歌謡の世界(前掲書)を貴族的な和歌世界で裏打ちし
ようとするもので、端的にいえば、北山文化圏に参入するべく、
世阿弥用語でいうならば「出世」(九位)「拾玉得花」《談儀》・
「一座建立」(風姿花伝)「奥儀」(花修)の本懐を遂げるべく、
鬼がかりのハタラクぶり(極力幽玄なる舞の手に、態を整えてゆ
こうとしたのと同質の志向である。「田舎の風体」(談儀)から

の脱皮を急ぐのである。

《船橋》は「談儀」に「根本田楽の能也。然を（注、世阿弥ガ）書き直さる。昔能也しを、田楽もしければ、久能也」と、そのルーツと古さが語られるが、『五音』には「舟ハシ ワウジベウバウトシテ」とあつて、作書（作詞）者・曲付（作曲）者をしるさない。現《船橋》については、能勢氏以来の、両者の特記しないものは、『五音』筆者の世阿弥自身の作書・曲付という理解でよからう。掲出されている「サシ」は完曲の一部で、とくに独立した話いものとは受け取れない。

この《船橋》の後段、くだんの男女がワキの山伏の前にふたたび姿を見せたとき、山伏は「いたはしやいまだ邪姪の業深き、その執心を振り捨てて、なほなほ昔を懺悔したまへ」という。その昔の恋の沙汰を懺悔懺悔に「ここでまなんで見せよ、というのだ。懺悔懺悔すれば罪が消える、あるいは軽くなるという中世通信教の世界である。これも、男女はストレートに恋の沙汰の再現にははいらない。

ツレ「何事も懺悔に罪の雲消えて、真如の月も出でつべし。

シテ「五障の霞の晴れがたき、春の夜のひととき、胡蝶の夢の戯れに、いでいで姿を見え申さん。

ツレ「よしや吉野の山ならねど、これも妹背の中川の、シテ「橋のとだえのありけるとは、いさ白波の夜ごとくに、

ツレ「通ひなれたる浮舟の

シテ「ともにこがるる思ひづま……」

つまりは、若い二人を逢わせまいとする両親が、橋がわりに並べて停めてある舟と舟の間をとり離しておいたのを、男は知らずに踏みかぶつて水中に落ち、命を落とすのだ。恋の成就しなかつた怨みと、非業の死を遂げた怨みと、男には二重の妄執があつて、浮かぶことができず、旅の山伏に加持を頼む。その山伏の前での恋の沙汰の再現、当人たちにとっては追体験、すなわち懺悔の昔語である。

これも《求塚》の場合とおなじく、合理的に筋道のみを運ぼうと思えば、ワキが「なほなほ昔を懺悔したまへ」といえば、すぐツレが「よしや吉野の山ならねど」と受ければいいのだ。これとても、「妹背の中川」を引き出すために、まず「吉野の山」を出している。「吉野の山の中に落つる妹背の川」、すなわち文芸サロンに遊ぶていの序的修辭が用いられている。その前の「胡蝶の夢の戯れ」は、さらに主題を離れての遊戯的なフレーズである。

「夢」は山伏の三宝加持の通夜を兼ねての一睡の夢、その夢中に亡魂が現われて、「戯れ」にお恥ずかしい自身の恋物語をお聞かせもうしましよ、との謂いを含みながら、『莊子』「齊物論」にいう夢のことを引くのである。莊周（莊子）は夢に胡蝶となつた。喜々として自在に飛翔した。忽然として覚めると、人間周であつた。彼は考えた。自分は本来人間であつて、夢に胡蝶となつたのか。あるいは、その逆なのか。これは、たとえば人間と

胡蝶との間を自在に往き来する境地、物化の世界を説くのである。わが国、ことに能本では「胡蝶の夢の戯れ」という、いわば成語を用いる。《船橋》のほか、《胡蝶》《俊成忠度》などに用例を見る。

こうして、言葉の上で、それこそ戯れるという作書法は、世阿弥に始まり、定着する筆法のように、わたしには受け取れる。厳正なドラマツルギーからすれば、道草にも似た遊び、ここにおいて、和漢の先行文芸の世界（あるいは仏典さえも）を教養基盤として共通するサロンの粋客たちが、一種の談笑の世界、ある種の座を持って、能という詩劇のラディカルな追求とは、いくぶん違った享受の世界があったと、わたしは思う。

《求塚》《船橋》のこの作書法とおなじものとして、やはり『五音』(上)の記載と、《船橋》から禪竹の《松虫》へ昇華してゆく路線上にあつて、大和の碎動の鬼に近江から導入した呂中干の舞を舞わせようとする作がらから、世阿弥以外に作者を想定できない《錦木》の、《船橋》の先述とおなじく、すなわち、ワキの僧が機屋の中で昔さながらに細布を織る女の姿を見て、「これは夢かや現かや」というのに対して、テキストはこう展開する。

ツレ「かきくらす心の闇にまどひにき。夢・現とは世人定めよ。

シテ「げにや昔に業平も、世人定めよといひしものを、夢・現とは旅人こそ、よくよくしろしめさるべけれ。

ワキ「よし夢なりとも現なりとも、はやはや昔をあらはして、夜すがらわれに見せたまへ。

シテ「いでいで昔をあらはさんと……」

これも、ワキ僧の疑問に対して、伊勢歌の世界で遊んでいる。作者は、そう持つてゆくべく、ワキの言葉からして、伊勢歌の詞を用いさせている。このように使えば、「夢・現」にしても「世人定めよ」にしても、れっきとした伊勢詞である。ちょうど、《通小町》《山姥》《黒塚（安達原）》の「鬼一口」、《隅田川》の「舟こそりて」のように。

こういう作例は世阿弥作品、そして、それを倣ぶ継承者の作品にしばしば見られて、不思議はない。

三、《求塚》後段の世界——一曲の主題

《求塚》のヒロイン、ウナイオトメは、ササダオノコ・チヌノマスラオ二人の男に求愛され、二人の男はウナイオトメを争つてさまざまの勝負を試み、ついに、生田川に浮かぶオンドリを射合、二人の矢先がもろとも一枚の翼に当たつたのを見て、オトメは身の帰趨に悩み、生田川に身を投げて果てる。二人の男は、オトメを葬つた塚を求め来たり、その前で刺し違えて空しくなつた。オトメの亡心は「それさへわが咎になる身を助けたまへ」と旅僧に頼んで塚に姿を消す——これが前段、オトメの化身の菜摘

み女が語る、後段のための布石。

さて、曠野茫茫として人影さらになく、ただオトメを納める孤墳のみ。前段にオトメを葬る求塚として出されていた塚の作り物は、やがて、煩惱に苦しみながら、逃れ出ようとして、究極は出でやらぬ火宅の表象となる。オトメの屍を喰らわんと先を争う猛獸、オトメの左右の手を執つて、それぞれわが身の方に引き立てるかつての日の男たちの亡心、かのオシドリは鉄鳥と化して「頭をつつき、髓を食ふ」。やがて「火焰がひとむら飛び覆う」と、「光は飛魂の鬼となつて、咎をふり上げ追つ立」てる。「前は海、うしろは火焰」、「せんかたなくて、火宅の柱に、すがりつき取りつけば、柱はすなはち火焰となつて、火の柱を抱く」。オトメの「五体は熾火の黒煙と」化してしまふ——ややあつて、かろうじて起き上がると、このたびは獄卒に咎を当てられ、火宅を蹠跟と立ち出でると、そこには地獄めぐりの責め苦が待ち受けている。「等活・黒繩・衆合・叫喚……」と八大地獄をめぐり、末は無間地獄の底に向かつて「三年三月の間「足上頭下と落」ちつづけた果て、ふと気がつくと、「鬼も去り、火焰も消えて、暗闇」となつている。しかるに、なお作者のカメラは、寄るべを求めて暗黒の曠野を彷徨する魂の姿を執拗に追うてゆく。当然、魂の帰るべき所は火宅しかない。三年三月前にさまよい出たその火宅の在りどころを求め得ると、宿業の支配に従つて、そこへ帰つてゆく。願うと願わざるとにかかわらず、そうにしかならないのだ。

この地獄絵図は、かなりすさまじい。この後段の筋立ては、西

野氏も前掲書に説かれるように、聖道芸の系譜に立つといつてよい。そして、具象的には、中世の人々が、寺院の涅槃会や彼岸会や盂蘭盆会に参詣して目にする地獄絵の世界である。舞台を、一旦、象徴の次元に昇華させ、ふたたび感覚的な世界に引きずりおろして、リアリティはすこぶる鮮烈である。そして、「善知鳥」にも用いられる筆法、かつてこちらが命を奪つたオシドリが鉄鳥と化してオトメの頭をつつきさいなみ、髓までむさぼるといふ因果の応報もさることながら、三年三月の地獄めぐりの責め苦が果てて、唯一、魂の寄るべき所は火宅であり、それは次の輪廻の旅の振り出しではないか。苦しみの末たどりついたゴールは、次の苦しみのスタートなのだ。つまり、一切の有情の宿業的輪廻は永劫である、というのが《求塚》一曲の主題となつている。

《求塚》は、このように、この上なく具象的で強烈な舞台面を構成するものの、地獄絵の絵解きに終つていない。能は仏教文学であるという人がある。さきほどから述べて来た《求塚》後段の、火宅の思想にしろ、因果という考え方にしろ、第一、主題の輪廻観に近い、仏教の世界観である。しかし、そこには救済がない。俗にいえば、仏教的道具立てを十二分に駆使して、神も仏もあるものか、というのが、能本作者の世界観だとさえ、いえそうである。

能は数多の要素を採り入れて、こんにちの形に綜合されて来た。だから、祝禱もあれば、呪詛もある。《当麻》や《誓願寺》のような浄土曼荼羅図が動き出したかの曲もある。《狸々》や

《鷲》のように舞踏に終始する曲もある。しかし、大和猿楽にセレモノや民俗から脱皮しようという自覚が生じ、人間存在を追求しはじめてからの命題は、一に有情の妄執輪廻の追求であり、それを能作に形象化しようとするのであった。これは、世阿弥・禅竹二世に互るライフ・ワークであったといつてよい。《求塚》は、世阿弥が「三道」にいう「種」、すなわち素材系統が、聖道僧の伝承とか地獄絵図とかといったものゆえ、古風な曲と見られやすい。「亡父曲」という「五音」の記載が、汎く浸透し、なにとなく観阿弥作のように思われて来たのも、それと無関係ではなからう。むしろ、《求塚》は、そういう仏教民俗を脱皮しようとするところに存在理由があるのだ。そして、この世界は世阿弥に始まるものとわたしは把握する。厳密には、《檜垣》との先後関係は、しかとわからないけれど、先述のように、《檜垣》《定家》とつづいて、おなじ主題のもとに曲作りが行なわれてゆくのが、大和のバック・ボーンであり、とりもなおさず、「形鬼心人」と世阿弥のいう「砕動風鬼」（二曲三体人形図）の昇華路線にある曲ともだと、わたしは考えている。禅竹の《野宮》だって、例外ではない。

いま一つ、もし原《求塚》の存在を想定するとすれば、世阿弥は現《求塚》の完成者に比定することができると思うのだ。

注

(1) 江戸期以来の巷間流布の作者付として、貞享三年(一

能本《求塚》の作書者

六八六) 山田六左衛門刊『諷指南』付載「能之舞手作者之覚」(観世世阿弥分に《求塚》あり)、元禄四年(一六九一) 船戸・古藤・茨木(小川)刊『観世流内百番』謡本に付載の分(観世ゆえ《求塚》はない)などがある(表章氏『百々裏話』31・32—『鏡仙』連載「謡曲作者付の色々」—のちに『能楽史新考』(二)に収録)。

(2) 「何某曲」と「五音」がしるすのは、掲出された詞章に始まるひとくだりについでの場合もあるのだが、氏は完曲の曲付者と解された。

(3) 先引表論考に観世流のカット部分がかくわしく指摘されている。

(4) 「世人」はじつは古今歌で、伊勢歌は「今宵」なのであるが、禅竹の《小塩》とおなじく、意識しているのは、「伊勢物語」の世界である。

(5) 本文「あら熱や耐^{あつ}へがたや」のあとに、宝生・金剛の二流には「五体は熾火の黒煙となりたるぞや」の句がある。

(みかた・けん 能楽師観世流シテ方 龍谷大学文学部講師)