

『歌舞髓脳記』の諸本をめぐって

—金春禪竹の芸術理論の成立過程を中心に—

マガリ ビューニュー
Magali BUGNE

一. はじめに

金春禪竹は享徳四年から寛正六年までの十年間で多くの伝書を執筆し、自らの理論を発展させた。この間に作られた能楽伝書は二つの系統に分けられる。すなわち、第一の系統は、享徳四年（1455年）に成立した『五音之次第』、康正二年（1456年）に成立した『五音十体』、長祿四年（1460年）に成立した『五音三曲集』の音曲論、五音系の伝書である。また、第二の系統は、康正元年（1455年）に成立した『六輪一露之記』、康正二年（1456年）に成立した『六輪一露之記注』、寛正六年（1465年）に成立した『六輪一露秘注』などの六輪一露系の伝書である。さらに、この二つの系に分類しがたい『六輪一露之記注』と同じ康正二年の正月に成立したと推測される『歌舞髓脳記』もある。『歌舞髓脳記』において、和歌を大事にした禪竹は、藤原定家に仮託した鶺鴒系偽書の『三五記』と定家の家集である『拾遺愚草』などを援用し、世阿弥が『九位』、『風姿花伝』や『至花道』などの能楽論で示した芸風を総合し、当時の能の各曲に和歌十体と九位説の位を配当する。「九位を曲の評価に用いるのは『申楽談儀』で世阿弥も行なっている事である」と『世阿弥・禪竹』で注目されたように、新しい手段とは言えないまでも、九位とともに『三五記』の歌体を使って曲を評価することは、禪竹によるイノベーションであることは明らかである。さらに、『歌舞髓脳記』は『五音三曲集』のように世阿弥の五音説（祝言・幽曲・恋慕・哀傷・闌曲）を補強する伝書でないだけでなく、「皮・

肉・骨」の三曲を組み合わせようとしないうえ、音曲論とはいえない。和歌十体の使い方は『五音三曲集』にも見られ、和歌十体と九位を融合する方法は『六輪一露秘注』にも見られるので、禪竹が『歌舞髓脳記』で培った考えが後の伝書に結実したともいえる。ひとまず、『歌舞髓脳記』の時点では、基本的に当時の名曲を列挙して、その一曲全体を和歌十体と九位説を使って捉えようとする、禪竹の最初の試みを見ることができる。

現在まで伝えられてきた諸本には三種類ある。保存状態の最も良い写本は「八左衛門本」、別名「精撰本」である。これは八左衛門家初代の安喜筆の写本で、康正二年（1456年）正月の奥書のある金春禪竹伝書、袋綴半紙本であり、『金春古伝書集成』の底本となった。これに次ぐのが、彰考館と呼ばれた水府明徳会彰考館蔵の転写本、すなわち「彰考館本」である。袋綴本一冊で墨付二十九葉、巻末の奥書によると今川義元真蹟本の転写である。八左衛門本との校異が少なく、日本思想大系の『世阿弥・禪竹』の底本となった。第三が、禪竹自筆本の『六輪一露記』の裏表紙から発見された「草稿本」と呼ばれる自筆本である。諸本の間には曲名や九位説、十体あるいは先人の芸風についての相違や判読不明なところが少なからずあり、『金春禪竹自筆能楽伝書』が「草稿から精撰本への変動の意味を考えていくことは、禪竹の変遷を辿るために必要な作業であろう」^①と記すように、これらの写本の比較研究は、禪竹の能楽論や芸術論の発展を検討する上で重要であると考えられる。さらに興味深いことに、草稿本にしか見られない曲は禪竹作と判断できる。当時の代表的な役者である金春権守、観阿弥、犬王、元雅、そして世阿弥の芸風を細かく描く『歌舞髓脳記』は、室町末期の美学や禪竹が高く評価した曲を考察するにあたって「歌道を能楽論に応用する禪竹の方法の出発点」^②とされる貴重な資料である。従って、今回の研究は、それぞれの写本の比較によって写本間の相違点を確認する作業を通して、禪竹の思考の変遷を辿るとともに、彼の芸術理論の特徴を見出すことを目的とする。

二. 『歌舞髓脳記』の構造

『歌舞髓脳記』は禅竹の能楽伝書の系統に当て嵌め難く、「歌論はすでに古くから公任の『和歌九品』のやうな九段階の品等論があり、それは上品・中品・下品のそれぞれをさらに上中下に分けて掲げる和歌の等位付けであった」^③と池上康夫氏が指摘したように『和歌九品』と、後の世阿弥の『九位』も上中下に分けて品等を論じる作品である。そもそも、『歌舞髓脳記』の題名から考えると、「能楽伝書」と呼べるのかどうかを、まず考えざるを得ない。その場合、「髓脳」の意味を考えると、二つの意味を持ちうる。第一の意味は、世阿弥が1419年に『音曲声出口伝』の中で「音曲のずいなう」という言葉を使ったように、「大切な部分」あるいは「奥義」というものである。一方、『俊頼髓脳』などのように、歌学書に関する言葉として、和歌の起源、歌体の種類あるいは歌語の解釈などを意味する用例もある。この点で『歌舞髓脳記』は音曲論とも、歌論書とも呼びがたく、混合的な性格を持つ伝書といえよう。そして、草稿本から精撰本への冒頭の記述の内容を比較することで、本書の創造の過程を解明し、『歌舞髓脳記』における本髓が明らかになるのである。

まず、いずれの写本でも『歌舞髓脳記』の序文が『風姿花伝』の第四「神儀に云く」から始まる記述に類似し、猿楽能の起源と天岩戸伝説が述べられている。これは、能楽は神代から続く日本固有の芸能であるという、世阿弥の能楽伝書の方針と一致する。「言語道断不思議心行所滅」は『摩訶止観』の「言語道断、心行所滅、故名不可思議境」を踏まえており、世阿弥が『九位』（妙花風「妙と云ば、言語道断、心行所滅なり」）と『拾玉得花』（「妙者、言語を絶て、心行所滅也」）の中でも使用している表現である。加えて、世阿弥がしばしば用いる「意中の景々中の意」（『詩人玉屑』一の詩法、白石詩説「体物、不欲寒乞、意中有景、景中有意」の引用）という語も使われている。このようにみると、禅竹は世阿弥の伝書に従っていると言えるが、『歌舞髓脳記』では、世阿弥の作品には言及されていない「手力碓之尊」（草稿本による。正しくは

手力雄)と「天兒屋根」が登場する。さらに、世阿弥が『二曲三体人形図』の中で展開する三体も使われるが、禪竹は、三体のほかに「雑体」を加えて四体とした。また、「是は物まねの本風、老女軍三体一番也」と記されるように、老体は第一番とされ、女体は「天女、神女、龍女」に分かれる。ここに禪竹ならではの芸術理論の芽生えが見出される。

さて、草稿本の冒頭を再構成すると、歌道を尊ぶべきことを強調した序文が表れてくる。精撰本の「哥道たつとむへし」という箇所は、草稿本では「歌漂にのそみ。をかけ水底の玉を哥道たつとむへし。眼前の風流にも古哥を詠曲してうかゝふへし」と書かれた後、抹消されている。草稿本の原型は『三五記』の「其の深き心を窺察して、歌漂におよぎ、底の玉をとるべしとて、かしこく外見を憚るを基として、おのれが眼命を惜むが如くせよとなり」を踏まえていると考えられる。後の写本では冒頭ではなく、〈俗なる風体〉の段で「海松布刈」の海士の風体、「猶俗に以て又秀でたる処あるか。祖父骨風の妙所あれども、今は、深淵にのぞみて水底の玉を取らんがごとし。もし此心に至らんことあらば、幽玄にも叶べき能体なるべし」とあり、禪竹の祖先、金春権守の風体の幽玄を描写するために使われている表現となったことが明らかである。

一方、草稿本には載せられていない文章もある。精撰本の「此儀理をしらざる者みな天道にはむくとみえたり」と「此哥舞。又一心なり」という箇所は草稿本に記述がない。「舞と歌との渾然一如」と池上氏が述べる箇所は草稿本ではまだ具体的な形をなしていないということが見られる。さらに、精撰本の「但先達の曲味をなめ道++名匠の心詞をうかゝひて私なければさすかに此道においては骨肉髓脳にこそはとおほゆ」という文章も、草稿本以後の写本のみに見れる。『歌舞髓脳記』の原型を考察すると、禪竹の関心は、祖先の芸風だけに限られず、自らが作った能を含む五十二の作品を通じて能を説明することが試みられている。草稿本の序文の最後の文章に「能風の姿五十二位をそなふ

る所也。三十首詠哥になぞらふ」とあるように、元来は五十二曲あったものが、後の写本では四十六曲に減っている。ここで注目されるのが、「五十二位」という数字である。曲数が五十二であった理由を考えるならば、一つは、大乘仏教では菩薩の信心・修行の初めから、仏果に至るまでの修行が五十二段位あり、「五十二」が仏となる境位を象徴する数字であるということが挙げられる。もう一つは、『歌舞髓脳記』の精撰本の奥書によると禅竹が本書を執筆したのは五十二歳の頃であったこと。こうした点から草稿本に挙げられた曲の数を考えると、五十二という数字が決して偶然によるのではなく、五十二歳の年に自らの芸術論の最初の試みを書いたことを記念して五十二曲を挙げたのではないかと推察される。なお草稿本のみには挙げられている曲のうち、湿衣（濡衣）、野宮、楊貴姫、大原御幸、小督（伊藤正義説）、賀茂、白髪（白鬚）の七曲は、禅竹の作、あるいは禅竹の作品である可能性の高い曲である。また、「三体和歌」という段落は草稿本のみであり、この箇所では放生川、五位之助源義経、おはすて山、あまさき、竹の雪、あはてのもり（不逢森）、もりひさ、藤度（藤戸）、なからの橋（長柄橋）の九曲を挙げる^④。ここで「三体」というのは、世阿弥が『二曲三体人形図』や『風姿花伝』などの中に論じた能楽の三体（女体、軍体、老体）を参照するのではなく、建仁二年（1202年）三月二十二日、後鳥羽院が和歌所で行った「三体和歌会」に提出された際に作られた三体のことである。その三体は春・夏「ふとくおほきによむべし」、秋・冬「からびほそくよむべし」、恋・旅「ことに艶によむべし」とされている。禅竹はそれに従って、三体の歌風をもって猿楽の「舞曲之姿」を判断する。例を挙げると、禅竹作と思われる「ぬれきぬ」の曲は「冬」の曲とされ、作風としては「からひほそく」、定家の「三体和歌」における冬の歌「はまちとりつまとふ月のかけさむしあしのかれ葉の雪のしたかせ」という歌が配当されている。『歌舞髓脳記』の題名と構造、そして禅竹の関心、「三体和歌」まで取り上げて論じることは、禅竹がいかにも歌道に関心を向けた証拠であるといえよう。

三. 『歌舞髓脳記』の内容

(1) 幽玄の境地を示す言葉

世阿弥が『九位』の中で用いた九位説の考え方によると、能の芸位を上・中・下の三等に分けて、順序的に中三位という「正花風・広精風・浅文風」があり、それに次ぐのが一番上の位の上三花である「妙花風・寵深花風・閑花風」となる。最後の下三位というのは、「強細風・強龜風・龜鉛風」になる。稽古はその下の段からではなく、真ん中の中三位から入らなければならないと世阿弥が論じた。上三花まで上がったら、却来し、やや卑属な芸風へ下るとというのが世阿弥独特の修業論なのです。『申楽談儀』の中で、世阿弥はすでに「松風村雨、寵深花風の位歟。蟻通、閑花風斗歟。道盛・忠度・よし常、三番、修羅がかりにはよき能也。此うち、忠度上花歟。」としている。禅竹は世阿弥の判断に沿って『松風村雨』を「寵深花風」の位に配するが、『蟻通』を「閑花風」ではなく、「妙花風」とする。また、写本の間にも芸風の変化が見られる。草稿本では『吉野西行』は「閑花」から「妙花風」へ、『清経』は「強細」から「浅文風」へ、『百万』は「正花」から「寵深花」、そして『鶉飼』は「強細」から「正花」に位が上げられている。『鶉飼』という鬼の能が下三位の「強細」から中三位の「正花」まで上がるということは、禅竹だけの考え方であり、世阿弥が理論した九位説との繋がりが弱いとも言える。

一方、評価を下げた曲もある。『雲林院』は「妙花」から「閑花風」へ、『丹後物狂』は「寵深花」から「正花」へ、『浮船』は「妙花」から「寵深花」に下がるが、大きな変更とも言えない。草稿本では九位には柔軟性があり、「妙花風」でありながら「横精風」である『老松能』のごとく、九位が重ねられる場合も見られる。ただしこのような九位の重複は草稿本のみであり、後の写本では見られなくなる。なお、『浮船』以外には、九位の位は変わっても各曲に与えられた歌体は変わらないため、九位の変更と歌体との間には直接な影響が見られないと推測される。

さて、禪竹にとって「幽玄」がどのような美的価値を持っていたのかを考えるとき、『老松』の例は興味深いである。草稿本と精撰本のいずれにおいても、「老松能」は言葉で表せない最高至上の芸の極致「妙花風」、すなわち幽玄の境地とされるが、幽玄の境地を示す言葉には相違が見られる。草稿本では「老松」は「此すかた大にてしかもゆうけんのうちなひきたるよしかゝり雲のかすかにたなひくかこし」とされ、禪竹は『三五記』の歌体「行雲」を直接に使用せず、その代わりに「ゆうけんのうちなひきたるよしかゝりのかすかにたなひくかことし」という説明によって、「行雲」を象徴的に表現する。さらに、この説明は、『三五記』の「薄雲の月をおほひたるよそほひ、飛雪の風に漂ふけしきの心地して、心詞の外にかげのうかびそへらむ歌を、行雲、廻雪の体と申すべきとぞ」という定義に従う文章と解釈できる。幽玄をイメージで表現するのは、草稿本でよく見られる手段である。同じように禪竹は『熊野』の芸風を「月のかたはらにたなひく雲のことし」とする。そして、ここに「春明ほのことし」と注して、拾遺愚草、花五十首のうちの「真木の戸は軒端の花のかけなれや床もまくらも春の明ほの」の歌を喚起させるのではないかと思われる。康正二年九月二日の「五音十体」の中に、第二の幽玄は上果、女体、遊屋、「春の明ほのごとし」とすでに記されていて、幽玄体を象徴する詞であることが分る。従って、『歌舞髓脳記』でもこの「春の明ほのごとし」という表現は、禪竹の詞として「幽玄」のことを意味すると推測される。しかし、後の写本では、この方法は用いられなくなり、文章による説明の代りに禪竹は「此姿餘にこんせすして大なるかゝり心けしきそへり」と書き、雲の棚引いている様子から、世阿弥が使う言葉「混ぜぬ」に近い「混ぜず」にするようになった。草稿本の中に禪竹が発揮する景色、あるいは展開する表現の種類と後の写本に現れる景色は違うことが分る。

(2) 自筆本の混乱から生れた文章

『佐保山』の芸風、草稿本の中で「雲の行末のことし」とされ、後の写本で

は、『三五記』の歌体は配当されず、歌と曲との間の結び付きが弱まった。これは草稿本の一種の混乱した状態から、誤解によって生れた文章であるということが推測される。そこで、精撰本の女体の箇所で見られる『佐保山』を見てみると、以下のように記されている（歌の出典と思われる作品を括弧付にした）。

第三 女体 是は天女かゝり。此姿、皆此心。

あまつかせ／雲のかよひち／吹とちよ／乙女のすかた／しはしとゝめむ
（古今、雑上、良岑宗貞）

佐保山 寵深花風

にほひあるすかた

後もうし／昔もつらし／さくら花／うつろふ空の／春の山かせ（拾遺
愚草、花五十首のうち）

池上康夫氏は「特に何れの風体をも当ててはをらず、ただ「匂ひあるすがた」と評するのみである」^⑤と評価するが、草稿本と比べると、重ね書きと朱印の書き加えが重複する箇所が見られ、この混乱した文章が後の写本の誤解の原因となったことが推測できる。『金春古伝書集成』の注はこの可能性について触れ、「「天女がかり」は「佐保山」についての注と見られる」として、文章が適切に対応していない可能性を指摘する。実際に草稿本を見てみると、『金春古伝書集成』の指摘の通りとなる。すなわち、草稿本を比べると、女体の箇所は以下のようになる。

天津風雲の

玉すたれ／おなしひほひに／たおやめの（『拾遺愚草』、恋）

天女

第三女体 後もうし／昔もつらし／桜花／うつろふ空の／春の山風
（拾遺愚草、花五十首のうち）

佐保山 寵深花 雲の行末のことし。

したもえに／思ひきえなん／煙たに／跡なき雲の／はてそかなしき
（『三五記』、「行雲体」）

蘭省花時錦帳下 廬山雨夜草庵中（『三五記』、「行雲体」）

『佐保山』は「寵深花風」、「雲の行末のことし」という定義の上で、『三五記』の第一幽玄体の「行雲体」に関わる詩句「蘭省花時錦帳下、廬山雨夜草庵中」^⑥と「したもえに／思ひきえなん／煙たに／跡なき雲の／はてそかなしき」という歌が挙げられているため、直接的には書かれていないものの、「幽玄体」であることが推察される。次に、「天津風雲の」という箇所は、省略された「あまつかせ／雲のかよひち／吹とちよ／乙女のすかた／しはしとゝめむ」という歌を指しているに違はなく、その歌は『羽衣』や『吉野天人』などのような天人が登場する曲の中で頻繁に使われている歌であるため、女体ではなく、天女に掛かりうる歌といえよう。問題になるのは「玉すたれ」という文章である。これが歌だとすると、『拾遺愚草』の恋の歌「たますたれ／いとのだえまに／人を見て／すける心は／思ひかけてき」（よみ人しらず）と推測できる。「玉すたれ」の歌と同様に、「後もうし／昔もつらし／桜花／うつろふ空の／春

の山風」という歌が『拾遺愚草』からの引用であり、女体にかかる歌ともいえるであろう。したがって、女体に関する記事を校訂してみると、以下のようになると推測される。

第三女体

玉すたれ／おなしひほひに／たおやめの（『拾遺愚草』、恋）

後もうし／昔もつらし／桜花／うつろふ空の／春の山風

天女

あまつかせ／雲のかよひち／吹とちよ／乙女のすかた／しはしとゝめむ

佐保山 寵深花 雲の行末のことし。（行雲体）

したもえに／思ひきえなん／煙たに／跡なき雲の／はてそかなしき
（『三五記』、「行雲体」）

蘭省花時錦帳下 廬山雨夜草庵中（『三五記』、「行雲体」）

(3) 草稿本から精撰本へ

次に『塩竈』を見ると、草稿本と精撰本の間に多くの相違が見られる。すなわち、草稿本では「老体」に挙げられたものの精撰本になると「雑体」へ移動され、歌体の位と配当された歌にも大きな変更が見られるという点で興味深い例である。草稿本の『塩竈』の記事は以下である。

又 みちのくは／いつくはあれと／しほかまの／うらく舟の／つなて
かなしも（古今、読み知らず）

寵深花風 体にして たけたかきかゝり

ほの++と／明石の浦の／朝霧に／鳴すむ人も／行船をしそ思ふ（古
今、柿本人麿）

思ふ事／なとゝふ人の／なかるらん／あふけは空に／月そさやけき
（『三五記』、長高体）

鳥曙雲外 万点水蛭秋草中（和漢朗詠集）

又 君まさて／煙たえにし／塩かまの／うらさひしくも／みえわたるか
な 此意叶歟（古今、紀貫之）

草稿本では、『塩竈』は「老体」にあり、九位の「寵深花風」、「麗体」、「遠白体」が配当された後に消されて、「長高かゝり」とされた。ここでは禅竹が挙げる歌は多く、『三五記』の歌は「長高かゝり」という「長高体」に配当する歌に相応しい場合もあるが、それだけではなく、『古今和歌集』から三首、『和漢朗詠集』から一首が引用されている。そして、引用された理由を考えると、『塩釜』の曲とその伝説と関連する箇所が目立つ。

まず、注は「此意叶歟」と書かれているように、禅竹が曲の「意」に合致させようとしたことが明らかになる。また、河原の左大臣、嵯峨源氏の源融の伝説を喚起する言葉を挙げた歌が多い。例えば、『古今和歌集』の読み知らずの歌は陸奥の塩釜の景色を詠い、『古今和歌集』の紀貫之の歌は融が亡くなって

から昔の藻塩焼の煙も絶えた河原院の寂しい景色を描写する。『塩竈』の曲の季節は秋であり、月の印象も描かれ、禪竹は巧みにその動機を利用し、歌に凝縮した。中でも『古今和歌集』巻第九の（羈旅歌）に収められている、柿本人麻呂の作とされた「ほの++と／明石の浦の／あさ霧に／島かくれゆく／舟をしそ思ふ」という歌は、藤原公任の『和歌九品』の中で「上品上」に関する歌である。禪竹はあくまでも融にまつわる伝説と『塩竈』の曲を象徴する歌を選び、いくつかの歌論集から歌を引用することによって、作品の包括的な像を描いたのである。

これに対して、精撰本の『塩竈』に関する歌は全く違う印象を与える。その箇所は以下の通りである。なお、精撰本では不読字があるため、彰考館本を参考にした。

寵深花風 強力体

妹に恋／和歌の松原／見渡せば／塩干の渦に／たづ鳴き渡る（『三五記』、強力体）

路穿二白浪胡天北 跡入二青雲楚塞西（『三五記』、強力体）

まず、『塩竈』は「老体」の名曲から「雑体」へ移され、「たけたかく」から「強力体」に変えられるとともに、配当された歌も『三五記』の「強力体」に対応する歌になる。『塩竈』あるいは仕手の河原の左大臣との関係が読み取れないわけではないが、草稿本と比べると歌と曲との間の結び付きは弱い。言い換えると、草稿本の目的は明らかにある曲の雰囲気や伝説、あるいは台詞の要素を喚起するために各種の歌論集から歌を選んだが、精撰本は目的が変わり、『三五記』を主にし、そこからの歌を引用することによって説明を行う仕組みへと移行したといえよう。同じ変化は他の例も見られる。『西行桜』の記述の

場合では、草稿本のみ西行法師の歌「里にうき世いとはむ友もかなくやくし過し昔かたらむ」（定家十体）が引用される。

これに対して、自筆本になく、後の写本のみに見える歌もある。『頼政』の記事に載せられた辞世（『平家物語』四）と『忠度』の記事に載った読み人しらずとされた忠度の歌も上げられており（『平家物語』九）、注目に値する。『忠度』の例を厳密に分析すると、「軍体」の記事に挙げられた『忠度』は修羅物でありながら、平忠度の一の谷の合戦での討ち死の苦しみを描写する典型的な修羅能ではなく、曲のテーマが「忠度の霊がとらわれている妄執は和歌にあるという風雅な曲」（新版 能・狂言事典）である。草稿本では以下のようなものである。

薩摩守忠教 寵深花風 幽玄の姿

又 またやみん／かたののみのの／さくらかり／花の雪ちる／春の明ほの
（新古今集、春下、藤原俊成）（『五音』）

又 心あるていのや

明石かた／色なき人の／袖をみよ／すそろに月も／やとる物かは （新古今集）

『申楽談儀』で世阿弥が「通盛、忠度、義経、三番、修羅がかりにはよき能なり」と示すように、禅竹は高く評価し、「幽玄体」に配当する。そして、『忠度』の中に「和歌の友」と呼ばれたワキ、藤原俊成の歌も一首挙げられている。その歌は『五音』の中でも、『忠度』は幽曲の箇所には挙げられており、その箇所の序文では藤原俊成の和歌を使って幽曲を説明する（「幽曲、是は安全音を和らげて、美しく、曲をかかりにして、節を埋む由なるべし。寵深花匂之曲と

申べき。又 またやみん／かたののみのの／さくらかり／花の雪ちる／春の明
ほの。』^⑦

精撰本では『忠度』の記事の分量が短くなり、『三五記』の歌とともに『平家物語』にある忠度の歌も引用される。

薩摩守忠教 寵深花風 幽玄の体也
わひぬれは／いまはたおなし／難波なる／身をつくしても／あはんとぞ
思ふ (『三五記』幽玄体)

槐花雨潤新秋也 桐葉風涼欲レ夜天 (『三五記』幽玄体)

行かれて／木のしたかげを／宿とせば／花や今夜の／あるじならまし
(平家物語九、忠度の歌)

やさしき本意、如此。

「行かれて／木のしたかげを／宿とせば／花や今夜の／あるじならまし」というのは、『平家物語』の巻九にあり、読み人しらずとされた忠度の歌である。『忠度』の〈問答〉と〈クリ〉の後に〈上ノ詠〉の箇所でも挙げられた歌である。本曲の主題歌として、本曲の設定を象徴する歌である。このように各本の間の変遷をまとめると、草稿本で示された、一つの曲や一つの曲に特定の要素を描く叙情的な背景を發揮する出典、あるいは一つの場面を述べる目的から離れてくるようになり、精撰本では出典の間の響きの遊びも少なくなったことがわかる。その代わりに、禅竹は『三五記』の歌を主とし、個人的な好みにより選んだ歌ではなく、歌から作成された曲の場合ではその歌を優先するようになったのである。

また、『歌舞髓脳記』の第四部の能役者の芸風が説明される記事について、草稿本では「大金剛」が挙げられているが、以後の伝書には「大金剛」の記事が見えない。この人物が誰であるかを特定することは、草稿本の記述からは難しい。しかし、手掛かりは『申楽談儀』の中にある。『申楽談義』は、「田舎の風体。金春権守・金剛権守、つゝに出世なし。京中の勤進にも、將軍家御成なし」^⑧とする。金剛座は大和申楽の四座の中で別系統であり、古名は坂戸といわれるが、金剛が属した坂戸座は以前から申楽座として存在して、法隆寺の神事に参勤していた。この「大金剛」というのは『申楽談義』の「金剛権守」であろう。「大金剛」の名が草稿本以後の伝書では末梢されたことは、彼の芸風の位が後に低く思われるようになったためではないかと考えられる。

さらに、『申楽談儀』の中でも世阿弥がすでに先人の芸風を説明したと記されるが、世阿弥と禪竹の文体を比べてみると、大きな相違が読み取れる。世阿弥の父である観阿弥の例を挙げると、彼の芸風は「上花に上りても山を崩し、中上に上りても山を崩し、又、下三位に下り、塵にも交はりしこと、ただ観阿一人のみ也。住吉の遷宮の能などに、悪尉に立烏帽子着、鹿杖にすがり、幕うちあげ出でて…」と、いかにも具体的な説明がなされている。それに対して、禪竹の説明では「山河をくつすににたり」と踏まえても、「六月の日のてれるかことし、夏の日のとりにてりたるかことし」と、とても抽象的に描かれている。同様に、観阿弥の演技も別々の手法で述べられている。その理由を考えると、禪竹は観阿弥の演技を見たことがなく、独自の言葉や感性でその特性を捕らえようとしたのではないかと思われる。あるいは、世阿弥がまだ試みようとしていなかった文学的手段をうち建てようとしたのではないかとも考えられる。

四. まとめ

草稿本の文章を考察すると、選ばれた曲の景色や雰囲気、あるいは曲の中の特定された場面が描写されていることが明確である。しかし、それはあくまで

も禅竹の好みにより、主題歌のような、謡曲の作成において要となる歌は自筆本では引用されていない。ところが、精撰本になると『三五記』を柱に据え、『三五記』からの歌を引用することによって説明を行うようになった。そのため、歌の目録は限られ、曲を全体的に捉えるような印象になった。また、別な事例としては、草稿本には金剛権守の芸風が載せられたのに対し、後の写本では末梢されたことが目をひく。これらを踏まえると『歌舞髓脳記』の草稿本と精撰本の間に二つの傾向が表れる。第一に、『草稿本』においては、禅竹が特に愛した歌を用いて、出典の参照ではなく、「自分が好んだ歌」という基準に従って文章を書いたことである。結果としては文章が個人的な色彩に染まり、いかにも禅竹らしい、牽強付会な様相とも言える。第二は『三五記』の優れた歌との関連によって名曲の意味を見つけ出すという仕組みである。禅竹はもっと謡曲と関連を大事にして、間テキスト性と呼ばれる手段を用いている。このからは、和歌十体の使い方が『五音三曲集』にも見られ、和歌十体と九位を融合する方法は『六輪一露秘注』にも見られるので、禅竹が『歌舞髓脳記』で培った考えが後の伝書に結実したともいえるのである。

[注]

- ①国文学研究資料館編、『金春禅竹自筆能楽伝書』、一九九七年、汲古書院、三八五頁
- ②伊藤正義、『金春禅竹の研究』、一九七〇年、赤尾照文堂
- ③池上康夫、「禅竹『歌舞髓脳記』の風体論」、『日本文藝研究』日本文学科開設五十周年記念号、一九九二年、一一七頁
- ④樹下好美、「禅竹自筆本『歌舞髓脳記』草稿の新出記事をめぐって」、『中世文学』第四十三号、一九九八年
- ⑤池上、前掲論文、一二四頁
- ⑥和漢朗詠集、下巻の山家の白楽天の詩を引く。『芭蕉』の上ゲ哥で使われている詩であり、禅竹好みの歌とは云いえよう。
- ⑦表章・加藤周一校注、『世阿弥・禅竹』、日本思想大系二十四、一九七四年、岩波書店、二〇八頁
- ⑧表章・伊藤正義校注、前掲論文、二九八頁

参考文献

- 池上康夫、「禅竹『歌舞髓脳記』の風体論」、『日本文藝研究』日本文学科開設五十周年記念号、一九九二年
- 伊藤正義『金春禅竹の研究』、一九七〇年、赤尾照文堂

表章・伊藤正義校注、『金春古伝書集成』、一九六九年、わんや書店

表章・加藤周一校注、『世阿弥・禅竹』（日本思想大系二十四）、一九七四年、岩波書店

樹下好美、「禅竹自筆本『歌舞髓脳記』草稿の新出記事をめぐって」、『中世文学』四十三号、一九九八年

国文学研究資料館編、『金春禅竹自筆能楽伝書』、一九九七年、汲古書院

* 討議要旨

小林健二氏は、禅竹の代表曲が複数、草稿本から除かれた十六曲の中に含まれている理由をより詳しく論じていく必要性を指摘した。それに対し発表者は、世阿弥と禅竹の九位に対する考え方に相違があり、『歌舞髓脳記』草稿本はいかにも禅竹らしい写本であると述べた。樹下好美氏は草稿本から除かれた十六曲がすべて禅竹作の曲である可能性のあること、『六輪一露之記』など禅竹の伝書全体の中で歌体と曲目との関係を見ていくことによって精撰本の成立年代を割り出せる可能性のあることを指摘した。