

『拾玉得花』における「序破急」

——世阿弥の思想変遷への予備的考察——

佐々木 香 織

序

世阿弥といえは「秘すれば花」という連想を抱く人は存外多いのではないかと思われる。実際、『風姿花伝』において「花」という語は百三十七回登場し、初期世阿弥伝書の中心概念とされている。しかし、応永九年以降「花」という語で能芸論が説明されることはほとんどなくなり、応永九年以降のすべての伝書を合わせても、「花」という語が現れるのはわずか六回となる。ここから、後期にいたって世阿弥伝書の中心概念が「花」から別のものへ変化していったのではないかと考えられている。

「花」に代わって目につくようになる語のひとつに「序破急」がある。序破急は何番も行う一日の能全体、能の演目ひとつひとつ、その能の中の舞や曲をも規定する概念として説明されている。序破急という語は『風姿花伝第三問答条々』に現れてから、次第にその意味内容を増し、最終的に『拾玉得花』においては、この世の万象に序破急があると説明されるようになってゆく。

本研究の大きな目的は、世阿弥伝書全体を通してその思想変遷を迎えることであるが、まずはその予備的考察として、この論考では「花」に代わって後期世阿弥伝書の中心概念となったのが序破急であるか否かを明らかにしたい。方法としては、序破急そのものの歴史的経緯、各伝書における世阿弥序破急理論の変遷、『拾玉得花』における序破急について詳細に検討し、考察を進めてゆくこととする。

世阿弥以前の「序破急」概念

「序破急」概念は、世阿弥個人が構想した独自の概念ではなく、先行芸能で用いられていた理論的概念であるが、これを世阿弥は、能楽について説明する際の形式的原理として採用したのである。しかし、序破急概念は演じられる芸能の種目によって、それぞれ独自の意味で捉えられている場合がある。そこで、まずは各芸能における序破急の意味を跡付けてゆきたい。

そもそも、序破急そのもの、またはその基となる概念の出典

は明らかになつていない。文政五年以前に成立したといわれる小川守中の『歌備品目』の巻之五上「曲度体裁」の項に、「艶趨乱」とは即ち序破急の類であるという記事があり、これをもとに、古くは序破急と艶趨乱との関係が論究されていた。「艶趨乱」とは中国の楽理の一種であると考えられており、『宋書礼楽志』「樂府詩論反」などの記述から、おそらくは音楽的な約束事をあらわす概念であろうといわれるが、定かなことはいまだに不明であり、序破急と艶趨乱とを結びつけて考えることは難しいようである。

序破急概念を用いている先行芸能のひとつは雅楽であり、世阿弥もその影響を受けている。雅楽において序破急概念は以下のように説明されている。「舞樂曲に關する用語。數曲を組み合わせて、一つのまとまつた構成感をもつ多樂章形式を作るための演出形式として、明確な拍節をもたない「序」、延拍子または揚拍子の「破」、早拍子または唐拍子の「急」を対立させ、その三つまたは二つにあたる雅樂曲を組み合わせて、舞樂一曲中の当曲部分とする。」

つまり序破急とは、一曲の中で三つのパートに章立てされた上演形式のことを示している。この形式を備えた雅樂曲は、最初、序拍子というゆったりした雄大な拍を踏み(序)、次いで延拍子という優雅で流麗な拍に合わせ(破)、最後に、軽快な早拍子(急)で終わる構成となっている。つまりこの説明から序破急は、緩やかな「序」から「破」を経て速く軽快な「急」に至るといふ、リズムあるいは演奏速度の漸次的変化を三段に

分類するという、時間的構成原理として捉えられていることがわかる。

しかし、このような形式的原理を当て嵌めて考えることのできる樂曲は殊の外少なく、序破急の三章を備える舞樂曲は『五常樂』「蘇合香」「春鶯囀」の三曲のみである。その上、舞樂の數と名稱、演出法を明示した樂書は、『龍鳴抄』(1133)、『仁智要録』(1177-1215)、『教訓抄』(1233)、『掌中要録』(1263)、『舞樂小録』(1313)などさまさまに存在するが、各曲の構成や名稱に異動のある場合や歴史的演出法と現行の演出とが混在する場合などがあり、必ずしも序破急に基づいて作曲・演出が行われてきたのではないようである。

世阿弥以前に序破急概念が用いられた例として、次に連歌を挙げる事ができる。雅樂においては、序破急は時間的構成原理として捉えられていたが、連歌論においては百句読み継いでいく和歌の性格の移り変わりをもって序破急の進展と考えている。

二条良基による『筑波問答』には、「一の懐紙の表の程は、しとやかな連歌をすべし。てにはも浮きたる様なることをはせぬ事也。二の懐紙よりさめき句をして、三、四の懐紙をことに逸興ある様にし侍る事也。樂にも序破急のあるにや。連歌も一の懐紙は序、二の懐紙は破、三、四の懐紙は急にてあるべし。」とある。

一の懐紙とは連歌の一頁目にあたり、その表側には発句からの八句をしたため裏側に十四句を記すが、ことに表側は「てにをは」も正しい「しとやかな連歌」を心がける。これが序であ

る。二の懐紙の二十八句は、破として軽やかな「さめき連歌」をし、三・四の懐紙では「逸興ある」面白い句をつけてゆく。これが急である。

ここでは楽理に序破急があることを受けて、連歌にその概念を応用するという形で、発句から脇句の連なりをいかに性格づけるかということの説明しているが、連歌では、雅楽のもつ時間的構成原理としての序破急を離れていることがわかる。むしろ、連歌には拍子や旋律があるわけではないから、リズムの緩急やメロディーの進展などを問題にすることはできない。連歌論の中で序破急は、詠まれる内容の漸次的発展をあらわしているのである。

さらに『筑波問答』の中で、「鞠にもかかるように待るとぞ其の道の先達は申されし」とあり、蹴鞠にも序破急概念があることが言及されている。十五世紀の『蹴鞠上條大概』には「鞠に序破急の三段あるべし。初は我木の下ふかく立ちて、鞠長のびやかに、ことさら自他分よく見分けて、のどかにけるべし。是は序分の時なるべし。破分には、いささか木の下を立いずる用にて鞠長ひかえて、時々曲をもまじへてけるべし。晩景に及で急分にならば、いかにも数をはげみ、木にかけず、猶鞠長をもつめて、たがいに思をつくし、興をもよほすべし。しきりに自多分あざやかにこひ、とりどり声の色をそへて進退みだれぬ物からにぎわしくけなすべき也。」¹⁾とある。

蹴鞠は、東北に桜、東南に柳、西南に楓、西北に松を植えた十四メートル平方の懸（かかり）と呼ばれる遊び場で、八人で

行うのを正式としている。序では、陣形を広くとり、鞠をのびやかに高々とゆつくりけり出す。破では、木の下から少し出て鞠を蹴る射程距離を少し縮めたり、思わぬ方向へ蹴り出して面白さを増してゆく。急では、陣形を小さくしてゆき、鞠の射程距離も短くし、鞠を蹴る速度も速め、時折かけ声なども発しながら賑やかに蹴り合う。

ここで述べられているのは、鞠を蹴る速度、蹴った射程距離の長短、漸次狭めてゆく陣形、かけ声や思わぬ方向へ蹴るという心理的な盛り上がりなど、空間的、時間的、心理的な漸進的変化を序破急と呼んでいるということである。

声明理論も世阿弥に影響を与えたものであるが、天台声明では、演奏形式が三つのパートに分かれておりそれが次第に進展してゆくため、序破急との関わりを指摘される場合がある。法要は、「序曲」と呼ばれる非常に緩やかな、自由リズムの曲によってはじめられる。それが次第に、反復する少し早めの決定リズムをもった「定曲」と呼ばれる曲へと漸次移行してゆき、鈴・拍子木・錫杖を打ち鳴らすなど音曲が複雑化されてゆく。この中で注目すべき点は、「序曲」から「定曲」に移行する際に、自由リズムと決定リズムの両者を少しずつ兼ね備えた「具曲」といわれる曲を間に挟み、急激な変化を避けるという役割を果たしていることである。

このような演奏形式をもつため、「序曲」を序、「具曲」を破、「定曲」を急とみることよつて、天台声明を序破急に当て嵌めて考えることもできるが、声明理論に序破急と明示されていない

るわけではなく、他の芸能と異なり、「定曲」に至るとそこで終わるのではなく、再び「定曲」から「序曲」へと戻ってゆくため、天台声明に関しては形式上も序破急とは言い難い部分を含んでると思われる。

以上、見てきたとおり、世阿弥以前の芸能の多くに序破急概念が用いられており、世阿弥と直接深い接触のあった二条良基なども序破急について言及しているが、芸能の種目毎に序破急概念が異なっていることが確認できる。

しかしながら、共通していえることは、形式を三つに分けること、そしてその三段が緩から速へ、静から動へ、本格から破格へという漸次的進展を遂げてゆくことである。では次に、これらの序破急概念の在り方をふまえて、世阿弥がいかに独自の序破急概念を模索していったかを見てゆくこととする。

世阿弥伝書における「序破急」の変遷

事典的な説明文において序破急理論は、世阿弥の能楽論によつてきわめて複雑・深遠に展開し、哲理的意味を付与されたと称されることがよくあるが、しかし、いかなる部分が哲学的であるかという論究はあまりない。「ここで特筆すべき」とは、世阿弥がはじめて宇宙の万象、そしてその各現象は、各存在が保有する個々の力の漸進的变化によつており、この変化を『序破急』と結びつけたことです。⁽⁵⁾ というように、世阿弥の序破急理論が哲学的と称される際に引用される箇所は、ほとんどの

場合、後期の総合的能芸論『拾玉得花』における「成就」と「序破急」との関わりについて述べた「第五問答」である。前述の引用も、『拾玉得花』「第五問答」の説明に付されていたものである。

ただしその序破急論を「あらゆる事象に運動理論としての序破急を付会したのが『拾玉得花』の序破急論である。しかしながら言葉数の多さに反比例して、稽古・習道論、または演技論としての実質は少ない。あまりに思弁的にすぎて、かえって実効性を失ったという、世阿弥にしてはきわめて珍しい結果に終わった理論ではなかるうか。」⁽⁶⁾ といったように、伝書本来の目的からはずれたものとして捉える見方もある。

どちらにせよ、世阿弥の序破急概念が諸伝書の中で何らかの発展経緯をもつて展開してゆき、それが最終的に『拾玉得花』「第五問答」に至つて、哲学的な形で結実したのか否かを知るためには、世阿弥伝書を時系列に従つて検証しなければならぬであろうし、「第五問答」における序破急概念のみが特異なものであるならば、他の伝書におけるそれとの関係を比較するなどの検証も必要であろう。

しかし、序破急について扱った研究の多くは、伝書の成立年代にさほどこだわらず、番組立てについて、能作について、舞についてなど、序破急概念が使用される場を重視し、成立年代の異なる伝本をまとめて論究するものが多い。そのため、『拾玉得花』における序破急概念の特異性が明らかになつておらず、初期伝書から哲理的な意味で序破急理論が展開されていたかの

ような感じさえ受けることがある。

そこで本章では、世阿弥伝書を時系列順に確認するという方法をとり、それぞれの伝本の中で序破急概念の意味がいかに変遷していったかを検証してゆきたい。

現在『風姿花伝』は七篇で一書として翻刻出版されている。

これらは、第一篇から順に書かれたものではなく複雑な過程を経た後の書であることが、ここ三十年ほどの間に明らかにされてきたが、世阿弥伝書における序破急という語の初出は、『風姿花伝』七篇のうちの三篇目とされる応永七年(1400)『風姿花伝第三問答条々』(以下、『問答条々』とする)の「第二問答」である。「問。能に、序破急をは何とか定むべきや」という問いにはじまり、能における序破急の位置づけが説明される。『風姿花伝』七篇のうちの六篇目とされる『花伝第六花修』は奥書をもたず成立年代が不明であるが、その冒頭は「おほかたの風体、序破急の段に見えたり。」とはじまり、『問答条々』の記述に従っていることがわかる。

『風姿花伝』七篇のうち、年代的に次に書かれたと考えられる応永二十五年(1418)『花習内拔書(能序破急事)』では、「花伝におほかた見えたれども、なほなほ詳しく心得べき条々あり。

まづ、一切のことに序破急あれば、これを定むること、次第次第なり」とあり、一日に何番もある能の番組の序破急について述べられている。諸伝書の中では、一日の中での番組編成を序破急の順にするというこの説明がもっとも多く登場する。

：申楽モ、脇ノ能、序ナリ。：歌舞ワコノ道ノ本体ナルベシ。サレバ、歌舞ヲ以テ、序ノ能トスベシ。：三番目ヨリ破ニハナルベシ。：三番目ノ能ヲバ、細カニ手ノ入りテ、物マネノアラン風体ナルベシ。ソノ日ノ肝要ノ能ナルベシ。

四番目ワ、義理能ナンドノ、問答・言葉詰メニテ事ヲナス能ノ風体、マタワ泣キ申楽ナンド、コトニコトニヨカルベシ。四五番目マデモ、イマダ破ノ内ナルバシ。急ト申ハ、拳句ノ義ナリ。コレワ、ソノ日ノ名残ナレバ、限りノ風体ナリ。

その後、応永二十八年(1431)『人形』においては、天女舞では、破・序・急と舞うという口伝があるという、舞一曲における序破急について、応永三十年(1423)『三道』では、

：先、序破急に五段あり。序一段、破三段、急一段なり。開口人出て、さし声より、次第、一歌まで、一段。自是破。為手の出て、一声より一歌まで、一段。其後、開口人と：一音曲、一段。自是急。其後、舞にても、はたらきにても、あるひは早曲・切拍子などにて一段。已上五段也。

能作の際、能一曲の構成を序破急に従って序一段・破三段・急一段で作ることが述べられる。応永三十一年(1424)『花鏡』では、『問答条々』と同じく一日の番組編成の序破急について、正長元年(1428)『拾玉得花』では森羅万象の序破急、永享二年(1430)『習道書』では、やはり『問答条々』と同じく一日の番

組編成の序破急についての説明がなされるが、先に述べたとおり、『拾玉得花』「第五問答」における序破急概念のみがある特異性をもっている。長くなるが引用したい。

能々安見するに、万象・森羅、是非・大小、有生・非生、ことごとく、おのおのの序破急をそなえたり。鳥のさえずり、虫の鳴く音に至るまで、其の分其の分の理を鳴くは、序破急也。先、申樂の当庭、番數満ちて、諸人一同褒美を得るは、其日の序破急成就の（故）也。又、其番數の次次第に、一番つつの内にも、序破急成就あるべし。又、一舞・一音の内にも、面白きは、序破急成就也。舞袖の一指、足踏の一響にも、序破急あり。是は筆作に不及。口伝有り。面白は見所一見の序破急、成ところの一風は芸人の序破急也。見所人の「あつ」と感ずる一音にも、成就有。時節の感にも、其一音、五音にかなうは、呂律の序破急なるべし。私云、一調二機三声も、調子をふくむは序也。機を出すは破也。既に出声急也。此三、心耳に感をなして面白は、成就也。然者、万曲に通じて、一風・一音、一彈指の機にあたるも、序破急成就也。

それまでの伝書においては、一日の演能全般を規定する原理や能一曲の中の構成上の基準として序破急を用いているが、『拾玉得花』ではそのような意味でのみ序破急という語を用いてはいない。ここでは、何番も行う一日の能全体、その能の演目ひ

とつひとつ、舞や曲それぞれ、舞の手、足踏みのひとつひとつ、いち音、つま弾く瞬間にも序破急の成就があり、そして、そのように能動的に能を行うステージ側だけでなく、観客席側にも序破急の成就があると述べている。

小西甚一『世阿弥能楽論集』では、「この項における『序破急』は『プロセス』に相当する単語である。『序・破・急』という対立概念ではない。」としている。つまり、序が脇能にあたるのか、急は軽快な舞となるのか、序・破・急それぞれがどのようなものを説明することよりも、一日の番組立て、能の構成、舞の流れや曲の作り、そうしたものに「連の流れがあり、その流れを経て最終的にそれぞれが「成就」する、そういった一あるプロセスをたどって得られるひとつの完成型（完結性）」といった意味で、ここでは序破急を説明しているのである。

このように、ある完全性へ向けて進展する在り方、すなわち目的論的な発展が万象に見いだせるということを序破急という語で表現したということが、世阿弥の序破急理論が哲学的と称される所以であると考えられる。

以上見てきたとおり、『拾玉得花』以外の諸伝書は、序・破・急と漸次的に変化する諸現象をそれぞれ具体的に番組や作品構成、舞などに当てはめて説明した構成原理であるといつてよいが、『拾玉得花』「第五問答」における序破急のみは、万象に見いだされ、しかも「連のプロセスで完結する完全性をこそ指す、という特色がある。ただし『拾玉得花』「第五問答」のなかにも、「当道の芸能に序破急の事、花伝・花鏡にくわしく見えた

り」と『花伝』や『花鏡』の記述を基にしていることが明言されてもおり、「…大小長短によらずすべての現象に序破急が備わるといふ汎序破急説は、前節に引いた『花伝』や『花習内拔書』の『一切の事に序破急あれば』の発想が原点になっていると認められる。もつともこの『一切の事』は主に人間の行う事を指しているらしく、森羅万象に序破急を認める第五条の主張と直ちに同一視はできないが、後者は前者の発想を極限まで拡大したものと捉えれば、本質的に異なるものではないとも言えよう。」¹³ というように、他とは際違った特色を持つものの、『拾玉得花』のみが全く他伝書との関連性なく、特異な論を展開しているわけではない。

このように他伝書との関連をある程度もちながら、さらに、目的論的な発展が序破急の語で問題とされるようになってゆくのは『拾玉得花』のみであるが、それだからといって『拾玉得花』における序破急概念こそが世阿弥の思想的変遷の最終形態である、と即断すべきではないと考えられる。次章では、思想上の問題ではなく世阿弥伝書のもつ特性から、『拾玉得花』の序破急概念について検証してみたい。

禅竹への伝承と『拾玉得花』の文体のもつ意味

世阿弥伝書は今日では翻刻出版も進み、誰もが手軽に手に取ることができる。しかしながら注意すべき点は、この伝書は本来我々が手にできるようなものではなかったということであり、

さらにそれゆえに、一般化して考えるべきでない事項を多く含んでいる可能性を念頭におかねばならないということである。

「…世の誹りを忘れて道の磨れんことを思ふによりて、またく他人の才学に及ぼさんとはあらず、ただ、子孫の庭訓を残すのみなり」
〔風姿花伝〕

「此条々、心ざしの芸人より外は、一見をも許すべからず」
〔花伝第六花修〕

「此別紙条々、先年第四郎相伝スルト云ヘドモ、元次芸能感人タルニヨテ、是ヲ又伝所也。秘伝々々」
〔花伝第七別紙口伝〕

「外見不可有。秘伝々々」〔花習内拔書（能序破急事）〕

「此条々、世阿弥心曲に及所、私書也。外見不可有者。秘伝々々」
〔音曲口伝〕

「此一巻金春大夫所望依為相伝所也」
〔六義〕

「此一帖、当芸習道之秘伝也。爰、金春大夫、芸者見所有依、為相伝所也。如此」
〔拾玉得花〕

「此一巻、是は元雅口伝之秘伝也。然ども、早世なるによて、後世にこの題目をだにも知る人あるまじければ、紙墨にあらはず也。若々其人出来ば、世阿が後代の形見なるべし。深秘々々」
〔却来花〕

これらの各伝本の奥書に共通していえることは、あくまで秘伝として他見を禁じており、さらに、特定個人に向けて相伝さ

れていることである。相伝された人間の共体験や力量、性格、理解度などを考えながら、実践の芸と相補關係の理論としてそれぞれの伝本が相伝されていることが「第四郎相伝スルト云ヘドモ、尤次共能感人タルニヨテ」や「金春大夫、共昔見所有依、為相伝所也」などという記述からわかる。それゆえ本来これらの伝書は、能の実践体験なしに理論のみで完結したものととして理解できると思われるべきではない。

そういつた視点で再度世阿弥伝書を通読してみると、応永三十五年前後以降に書かれたと推定される伝本の文体がそれまでとは異なり、漢文調の晦渋なものに変わってゆくことがわかる。この頃の伝本といえば『遊齋習道風見』『五位』『九位』『金春大夫に相伝すると明示された『六義』『拾玉得花』であるが、それ以後に書かれたとされる『習道書』などは、また比較的平易な文体に戻っている。

ここからは推測でしかないのであるが、漢籍を引き、禪語を駆使し、漢文によって術学的に説明される伝本のいくつかは、世阿弥の女婿である金春大夫こと禪竹に相伝したものである。つまり、彼の教養や理解力、また術学趣味や仏教への造詣などを念頭におきながら、彼の理解しやすいうように書いた、という可能性を指摘しておきたいのである。

禪竹の残した伝書もさまざまあるが、世阿弥伝書と禪竹伝書の最も大きな相違点は、「世阿弥の論が、美論も芸位論も、実際の能そのものに立脚し、自己の体験とそれに裏付けられた思索とに基づき稽古習道論で一貫しているのに対し、禪竹の論は、

体験や独自の思索に基づくよりも、歌道・儒学・神道・仏教など中世に權威を認められていた諸学の説を借りて、能の本質を解明しようとする志向していて、とかく現実の能を遊離しがちであるという、両者の根本的立場が異なっている」ということである。ことに『六輪一露之記』『歌舞體腦記』『明宿集』『至道要抄』などは、前提となる漢籍や仏教、神道などの教養がなければ理解することは難しい。

つまり禪竹は諸学に通じ、また、それに通じるための努力を惜しまない性質の人だと想像しつつ、禪竹だけが読むという前提のもとに書かれた、という想定の下で『六義』や『拾玉得花』を考えると、これらは禪竹の嗜好にあった文体や内容を含んでいるように感じられる。『拾玉得花』を相伝したときの禪竹は二十四歳であり、『風姿花伝第一年來稽古条々』では二十四歳はようやく声変わりもおさまり、体型も整ってこれからが勝負とされる年齢である。その年齢の青年に向けた文体にしては難解であるようにも思われるが、『六輪一露之記』などの禪竹の能業論には『拾玉得花』の所説が濃厚に投影しており、禪竹の用いる用語の多くは『拾玉得花』の援用である」ということから、世阿弥の意図するところを禪竹は正確に受容したと考えるとよいと思う。

世阿弥が禅宗徒となったことは夙に知られるが、もし、その影響で応永三十五年以降の伝書の文体や内容が変わったのであれば、永享二年(1430)成立とされる『習道書』の文体が比較的平易であり、内容が極めて実践的であることが説明できなく

なる。『習道書』は、棟梁の為手の役道、鼓の役人の心得、笛の役者、狂言の役人のごとなど、座の構成員すべてを対象として相伝したものであるが、さまざまな座役に伝承するため、難しい表現は避けるべきだという判断が働いたと考える方が自然だと思われる。申楽の番数についての注意点として、能の番数と序破急とを合わせることも説かれているが、これは『風姿花伝』期から相伝されてきたことであり、さらなる思想的発展を示すものとは考えられない。

つまり、禅竹のために内容を精査し文体をも変えて『拾玉得花』を相伝したと想定した場合、『拾玉得花』における特異な序破急概念は、ひとり金春禅竹のみに向けられたものであり、序破急概念の思想的変遷を示すものではないという可能性をも含むことになるのである。

結

世阿弥以後も、香道、花道、剣道、箏曲、長唄、浄瑠璃、歌舞伎など、序破急概念はさらさらさまざまな芸能に取り入れられてゆく。世阿弥以前の序破急概念で見えてきたとおり、世阿弥以後の芸能の各種目も、それぞれ序破急を独自の意味に捉えている。例えば香道では、長く割る香を序、序の香の三分の二の長さを破の香、さらに破の香の半分の長さを急の香とするなど、香の長さに序破急概念を用い、剣道では、相手の行動を窺っているときは序、攻撃斬り合いとなったときが破、相手に触れた

ときが急として、立合の一瞬に序破急があるとしている。

ただし、これらに共通していえることは、序破急とは完全性へと向けた一連のプロセスを指すという『拾玉得花』の序破急理論を受け継いだものではないということである。浄瑠璃や歌舞伎などの舞台芸術においても、番組立て、作品内容、踊りの順番、伴奏音楽に序破急を用いる点は能と共通していても、それらすべてがある完成型へ向けてのプロセスであるという発想はもっていないようである。そのような中で、世阿弥の後に連歌論を著した心敬は、寛政四年(1793)『ささめごと』において、あらゆるものに通じる原理として「万道の序破急」⁽³⁾という表現を用いている。これが『拾玉得花』における「序破急」概念と唯一類似性を見いだせるものである。

『日本国語大辞典』には、「この世阿弥の理論は浄瑠璃の構成などにも影響したといわれる。…『ささめごと』の『万道の序破急』などのように一切の事に序破急があるという考え方が見られ、これが各種芸道や武道に応用された。」とあるが、序破急概念そのものの歴史的過程の中で、『拾玉得花』における世阿弥の序破急概念はその後の芸能における序破急の意味を大きく規定してゆくものではなかったように思われる。また世阿弥自身の思想変遷においても、晩年に至って序破急概念が中心の概念と位置づけられたと捉えることには、これまでの検討からは疑問をもたざるをえない。むろん、実子元雅の早世の後、唯一芸を託せると信じた女婿禅竹に、晩年に至った思想的境地を彼だけに伝授したと想像することは不可能ではないが、『拾玉得

【花】以降の伝書において序破急の語が『習道書』にししか現れないことや、『拾玉得花』以降、個別具体的な技術・稽古論ではなく、能芸理論が書かれなかったことなどからも、やはり断定は難しい。

世阿弥の伝書全体に通底する思想を探求するためには、世阿弥思想の中心概念が「花」から「序破急」へと変遷していったと考えるよりは、むしろそういった語に囚われず、「序破急」や「成就」といった語を説明するときに重視されていた、ある完全性を志向する目的論的な発想そのものを洗い出してゆくことによって、世阿弥の目指したものに接近できるようにも思われる。これは今後の課題としてゆきたい。

註

- (1) 平野健次「序破急をめぐって」『雅楽界』四十九号、昭和四十四年、百二十三―百二十四頁
- (2) 『音楽大辞典』、平凡社、一二四七頁
- (3) 『筑波問答』、『連歌論集 佛論集』、岩波書店、八十六頁
- (4) 『蹴鞠上條大概』（長享二年本）、十頁
- (5) 丹波明「序破急という美学」、音楽之友社、七十三頁
- (6) 竹本幹夫「『拾玉得花』の再検討―序破急説その他について―」、「能と狂言」四号、平成十八年、百十三頁
- (7) テキストとなる世阿弥伝書は、日本思想大系『世阿弥 禅竹』を使用し、適宜、小西甚一『世阿弥能楽論集』を参照した。引用はすべて日本思想大系本である。

- (8) 小西甚一『世阿弥能楽論集』、たちばな出版、三百十九頁
- (9) 序破急がプロセスを示すと考えた場合、「一風・一音、一弾指の機」、鳥のさえずり、虫の音、さらに観客の「あつ」と思う一音など、いわゆる時間的過程を含まない瞬間的なものは序破急と認めがたいとも思われるが、それについては文中にも「調子をふくむは序也。機を出すは破也。既に

は文中にも「調子をふくむは序也。機を出すは破也。既に出声急也」とあるように、これから出す音程を心に決めるのが「序」であり、声を出すためのここぞという瞬間を捕らえるのが「破」であり、それによって出た音が「急」であると説明されており、いち音が出る、ひと踏みする、それらすべてが「あるプロセスをたどって得られるひとつの完成型」であると説明することができる。

- (10) 落合博志「『拾玉得花』第五条の序破急成就説について」、「能と狂言」四号、平成十八年、百二十三頁
- (11) 表章「世阿弥と禅竹の伝書」、日本思想大系『世阿弥 禅竹』、岩波書店、五百七十七頁
- (12) 落合博志、前掲論文、百二十八頁
- (13) 「ささめこと」、「連歌論集 佛論集」、岩波書店、百七十四頁

(ささき・かおり 石川工業高等専門学校)