

序破急概念の変遷——世阿弥『拾玉得花』を中心に——

佐々木 香織

はじめに

事典的な説明において、序破急という概念は世阿弥の能楽論によってきわめて複雑・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。世阿弥の序破急論が哲学的と称される際に引用される箇所は、ほとんどすべての場合、「序破急」と「成就」との関わりについて述べた、後期の総合的能芸論『拾玉得花』『第五問答』である。しかし、世阿弥がその「第五問答」において何を述べようとしていたのか、それがどのように哲学的であるかという論究はあまりない。むしろ、伝書の実践的指導書としての

意味合いから見れば、「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なのではなからうか¹⁾」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。

一般にいわれるように、日本の芸術論は自らの体験を後継者に伝授する形で書かれた芸談の形をとり、これらはほとんどの場合、実践活動と不即不離の関係にあるため、論として体系的・理論的に完結していることはなく、それは

世阿弥伝書も例外ではない。そもそも世阿弥能芸論は、謡や舞、囃子といった演能や、座の運営、稽古など、具体的実践のために相伝されたものであり、それを思想史の立場で扱うこと、また、その序破急論を思想の一部として捉えることの方が不自然なことであるかもしれない。

しかし「日本の芸術論はそのほとんどが、すぐれた個人が自らの体験にもとづいて述べるかたちのもので、内容的にも技術論的傾向が強く、体系的理論的な面に欠ける。そうしたなかで、世阿弥の能芸論は能における実践的認識を理論の域に高めた類まれな存在であり、その達成度において、他の諸芸論を大きく引き離している」^②のであり、それはひとつには、演能、能作、稽古、習道といった能に関わることのみならず、舞台をめぐる芸術一般において普遍的な問題をこそ、世阿弥は語ろうとしているからだと考えられる。

それでも残念ながら、世阿弥は「二曲・三体・五音・九位・六義をはじめ、体用・皮肉骨・見聞心など、思想をさまざまなパターンによって表現しようと、これ努めている。それにもかかわらず、彼がほんとうに言おうとすることは、たいていパターンの向こう側にある」^③のである。世阿弥が『拾玉得花』において言及した「曲心の序破急」「我意の序破急」「心性の序破急」などもまた、そうしたパターンの

ひとつであろう。

世阿弥は『拾玉得花』の中で序破急という語を、その時代の一般的な用法という意味でも、自らの伝書内で用いてきた用法という意味でも、それまでとは異なる用い方をしながら、舞台芸術の成功の本質、世界の在り方、そしてそれらに関わる人間精神に肉薄しようとしている。彼が本当に伝えたいことは序破急の語義や用例ではなく、実はその語の向こう側にある問題であり、それこそがすぐれて思想的な問題といつてよいと思う。

さらにこの序破急という概念は、世阿弥個人が突如として展開し始めたものではない。序破急という語の用法が大きく変わるのが、文献によって検証できる範囲でいえば、蹴鞠論である『内外三時抄』（二二九一年）や『宗清百問答』（三三四年）からであり、少なくとも十四世紀に大きな転機があったと考えられる。この新たな序破急論を二条良基が連歌論に援用し、それを世阿弥も自らの能芸論へと発展させているのである。

つまり、序破急について考察するということは、世阿弥一個人の思想が明らかになるというだけではなく、その土台となった難波宗緒や二条良基といった世阿弥と同時代の人々の思想、また、彼らのように文献史料を残せなかったために史料によって跡づけることはできないが、それでも

世阿弥らと芸への精神を同じくしていた、芸道の多くの実践家達の思想的背景の一端を明らかにする、ということでもある。

本研究では、ふたつのことを明らかにしたい。ひとつ目は、諸芸道に散見される序破急概念の用例と意味内容の歴史の変遷を整理することで、世阿弥序破急論の位置を明らかにすることである。ふたつ目は、先行する序破急論から影響を受けつつも、それとは異なる展開をした世阿弥特有の序破急論とはいかなるものか明らかにすることである。

一 序破急の研究史と問題点

序破急という語そのものは現代においても、心技体、真行草、守破離といった語が浸透しているのと同じ割合で一般に広く知られているように思われる。「序破急は、古代の東洋音楽における時間的表現であるが、この概念と空間的概念の真行草とが、わが国では同一理念語として使用されることがある」¹⁾など、日本芸能の基礎的な概念であることが、自明のことのように語られることも多い。しかしながら、その先行研究はきわめて少ない。

古いものでは野上豊一郎「序破急の理論」(『能研究と発見』所収、一九三〇)が、主に世阿弥能芸論における序破

急を詳述したものであり、平野健次「序破急をめぐる」(『雅楽界』一九六九)、若藤正芳『日本芸道にみる創作理念の世界』(一九九三)は、音楽・芸能の種目を越えて序破急概念を歴史的に検証した論文であり、本論考も多くのを依拠している。また、丹波明『序破急』という美学(二〇〇四)は比較的新しい研究で、フランス語で書かれた論文を日本語に訳して発表したものであり、諸芸道における序破急を総覧し、かつヨーロッパ音楽書法との比較から日本の伝統的美学原理を探ろうとする論考である。主題は別であり序破急にも触れている論文などを除けば、序破急を正面から論じたものは、ほぼここに列挙した通りというのが現状である。

先行研究の少なさに比例して序破急概念には明確でないことも多く、まず何より、歴史的にみるとその定義がはっきりしていない。

そもそも、序破急そのものの、またはその基となる概念の出典は明らかになっていない。前掲平野論文、若藤論文には、文政五年以前に成立したといわれる小川守中の『歌舞品目』の巻之五上「曲度体裁」の項に、「艶趨乱」とはすなわ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、とある。「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』『樂府詩論及』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⁵⁾。

また、現代の事典でその定義を調べると、『日本国語大事典』『日本音楽大事典』『日本の伝統芸能講座 音楽』などには、それぞれの事典の特徴に応じてさまざまな記述はあっても、どれにも必ず以下の二点は記載されている。ひとつ目は、導入部・展開部・結末部の三部構成で漸次的に進行する時間的構成原理であること、二つ目は、舞楽・管絃の楽曲構成上の三区分から出発し、他の諸芸能へと援用されたということである。

導入部・展開部・結末部の三部構成で漸次的に進行する時間的構成原理であるという解説についてであるが、どのような辞典・事典であれ、序破急を調べれば真先に登場するのが、舞楽・管絃の概念用語であるという説明であり、例えば『邦楽百科辞典』には下記の通りに説明されている。「舞楽曲に関する用語。数曲を組み合わせて、一つのまとまった構成感をもつ多楽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楽曲を組み合わせて、舞楽曲一曲中

の当曲部分とする」⁶⁾。

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、次第に展開する上演形式のことを示しており、「序」「破」「急」はそれぞれ楽章にあたるということである。だが、序破急が楽曲の構成単位であるというこの最も基礎的な説明が、当の楽書には元禄年間に至るまで存在しない。

日本最古の楽書は尾張浜主の撰によるとされる宝龜三年(七七二)の『五十記』とされており、その後、本格的に楽書が撰述されるようになる平安時代後期から、『龍鳴抄』(一一三三)、『仁智要録』(一一七七)、『胡琴教録』(一一七八)、『管絃音義』(一一八五)、『掌中要録』(一二六三)、『続教訓抄』(一二七〇)、『舞樂小録』(一二三三)、『新撰要記抄』(一二三七)、『舞曲口伝』(一五〇九)、『體源抄』(一五二二)といった、『群書類従』や『日本古典全集』などで簡易に調べられる楽書には、序破急という語の記述さえない。

天福元年(一二三三)頃成立したとされる伯近真『教訓抄』には、師子という曲目における説明として「有序破急云々。笛与大鼓鉦鼓許也……」とある。だがこれは、師子という曲の構成について説明しているものであり、そもそも序破急がいかなるものかを説明する記述はない。

序破急が楽曲の構成単位であるということが楽書において説明されるのは、元禄二年(二六八九)の阿倍秀尚によ

る『楽家録』「三管総論」における「夫楽者以序破急三曲為具也。然或以序与破。破与急耳為一具者亦有之⁸⁾」という記述がはじめてである。舞楽・管絃が日本に伝来してから約千年後の十七世紀に至って、ようやく序破急そのものについて説明がなされるのである。つまり、序破急といえは導入部・展開部・結末部の三部構成と事典には書かれているが、これはおそらく種々の具体的舞樂曲を帰納的に見た際の定義であり、舞楽・管絃が日本に伝来してから千年の間、事典で説明されているような記述が楽書にあつたわけではないのである。

また、事典に必ず記載されている意味内容として、舞楽・管絃の樂曲構成上の三区分から出発し他の諸芸能へと援用されたというものもあるが、具体的に、いつ頃他の芸能へ伝播し、また、いつ漸次的に進行する時間的構成原理という意味も持つようになったかも明らかではない。先行研究では、伝書の成立年代にさほどこだわらず、序破急概念の用例を重視し、成立年代の異なる伝本をまとめて論究するものが多く、序破急という語の歴史の変遷が明確にされていなかったのである。

例えば、連歌論における序破急概念についてであるが、延文二年（一三五七）～応安五年（一三七二年）に成立したとされる二条良基『筑波問答』には、「楽にも序・破・急の

あるにや。連歌も一の懷紙は序、二の懷紙は破、三、四の懷紙は急にてあるべし。鞠にもかかるように侍るとぞ其の道の先達は申されし⁹⁾」とある。

ここでは発句から脇句の連なりをいかに性格づけるかを楽理の序破急概念を連歌に応用するという形で説明している。二条良基の時代の楽書には序破急論の叙述はないのであるが、「楽にも序破急のあるにや」という記述から、楽章としての呼称は広く知られていたものであるとわかる。さらに「鞠にもかかるように侍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。

この箇所について古典文学大系本は、「飛鳥井雅康の『蹴鞠条々大概』に、『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、たがい忠をつくし、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¹⁰⁾」と補注をつけている。古典文学大系本の補注では、この二条良基の言説につい

て説明する際に、遅くとも一三七二年には成立していたはずの『筑波問答』の解説を、一五〇八年に成立した『蹴鞠条々大概』を引いて行っている。これは良基が『条々大概』を参考にしたという意味ではなく、蹴鞠道にある序破急について記された史料を提示したということであろうが、『筑波問答』における鞠の先達のいう序破急が、はたして百四十年後の『条々大概』で説明されている序破急と同じ概念を意味しているかは定かではない。

ここで指摘したいのは解説の不備ではなく、『筑波問答』以前に成立した蹴鞠道の伝書で、しかも序破急の記述があるものが、古典文学大系本が出版された一九六一年にはまだ見つかっていなかったであろうという事実である。

蹴鞠道の研究はここ二十年で急速に進み、渡辺融・桑山浩然『蹴鞠の研究―公家鞠の成立―』（一九九四）などにより、新たな史料の紹介も数多くなされることとなった。すでに石井倫子『風流能の時代―金春禪鳳とその周辺―』（一九九八）や小川剛生『二条良基研究』（二〇〇五）でも言及されているが、新史料の叙述から、二条良基の鞠の先達は難波宗緒ではないかと考えられるようになっており、良基の時代の蹴鞠道における序破急概念も明らかに becoming している。序破急という語がどのような歴史的変遷を辿った言葉なのか、諸芸道に関するこうした新しい研究も視野に

入れて、再度整理して考えることが必要であると思われる。以上のように、序破急概念には未だ不明な点が多いため、本論考ではまず、序破急概念の用例とその意味内容が、いかなる歴史的変遷を辿ったかを検討してゆきたい。

二 連語としての「序」「破」「急」から 熟語としての「序破急」への変遷

本章では、序破急という語の用例を時系列順に確認してゆくことで、諸芸道の伝本の中で序破急概念がいかに変遷していったかを検証したい。

まず辞典類には、天養元年（一一四四）『色葉字類抄』二卷本に「序破急」、治承元年（一一七七）の三卷本には「序破急 シヨハキウ」として記載されており、また、文永五年（一二六八）の経尊『名語記』にも、「管弦舞楽二序破急アリソノ破如何破ハワルトヨメ 同事ヲワリテアマタヒスル故ニ破トイエル歟」とあり、平安後期にはすでにこの語が辞典に載る程度に用いられ、楽人・伶人のみならず、楽を知る立場の人々の間に十分浸透していたということがわかる。だが、十三世紀以前には、舞楽・管絃の楽章をあらわす用語としてのみ用いられており、序破急と併記されている場合でも、「序」「破」「急」というそれぞれ別の語の連語としてとるべきであり、また、序破急とはそも

そも何かについて述べている書物はない。

『日本の伝統芸能講座 音楽』によれば、「序」「破」「急」という形式的原理を当て嵌めて考えることのできる楽曲は殊の外少なく、その三章を備える舞楽曲は『五常楽』『蘇合香』『春鶯囀』のわずか三曲のみであるという。実際にどのように上演・演奏されていたかという点、ベートーベンのピアノソナタ第十四番アダージョが、このソナタの中では一楽章分でしかないものの、『月光』として独立した一曲と見なされていることと同様に、「序」「破」「急」いずれの楽章も、『胡飲酒破』などとして独立した一曲として上演されてきたのであり、それに伴って「序」「破」「急」それぞれが独立した語として用いられてきたのである。

『能・狂言事典』には「舞楽においては、序破急という熟した用語は用いられないといつてよいが、ほかの分野では、これが完全にひとつの単語として、速度の漸急の意味で用いられることがあり、緩急変化や強弱変化を意味する場合もある¹⁴⁾」とあるが、この熟語としての序破急が頻出するのが十四世紀以降である。

至徳三年（一三八六）頃成立とされる平井相助『源氏物語千鳥抄』「一、れうわう舞て急になると云々楽の序破急のきうになるにはあらず」、文安二年（一四四五）富阿弥

『仙伝抄』「一、立花の次第条々大事にて候也。……一、序破急の事。是は真行草あり。序は真なり。破は行也。きうは草なり」、寛正四年（一四六三）心敬『ささめごと』「此の二つにたどり侍らば、萬道の序・破・急、諸経・緒論の序正流通・因縁・譬喩のところにもどひ侍るべしとなり」、また十五世紀に成立したとされる一条兼良の『鴉鷺物語』「一、陣をとるに三陣を序破急にあつる習あり」や多賀高忠の『犬追物検見記』「一、序破急と云事あり。五十疋計よぶまでハ。犬あいをもしつ々と例式のごとくすべし」と、諸芸道に序破急の語が散見されるようになる¹⁵⁾。これらは、「序」「破」「急」という連語ではなく、「序破急」というひとつのまとまった熟語として用いられており、三段階の進展・変化を示す「一連の展開としての序破急」という意味を持っている。

この新たな序破急概念の登場の画期となったのが、康永三年（一三四四年）『宗清百問答』だと考えられる（この伝本はさまざまなタイトルで諸本が伝わっているが、蹴鞠道に関する先行研究に従い、『宗清百問答』の呼称を用いることとする）。

『宗清百問答』は、関白二条良基の命により、蹴鞠の家である難波家の宗清が、蹴鞠の技術・練習法を百ヶ条にまとめ、良基へと与えたものである¹⁶⁾。二条良基は公家の伝統文化に造詣の深い人物として著名であり、世阿弥と親交が

あったことでも知られるが、蹴鞠にも詳しく、自身も貞治二年五月二十日後光厳天皇が蹴鞠の会を見たことを機に、後代の規範とするため蹴鞠に関する先例故実を記した『貞治二年御鞠記』（一二六三）、別名『衣かつぎの記』を伝えている。

『衣かつぎの記』を含め、『蹴鞠口伝集』（一二五〇）、『成通卿口伝集』（一二八二）、『承元蹴鞠記』『後鳥羽院御記』（一二〇八）、『蹴鞠略記』（一二〇九）、『一卷書』（一二一四）、『遊庭秘抄』（一二三〇）などの十四世紀以前の多くの蹴鞠書には、序破急の記述はない。

そのような中、『内外三時抄』¹⁷（一二九一）には、「然とも序分、破分、急分等を踏かへて、めにたたす」「一段三足に妻足、男足を蹴、序、破、急の始のこと、終に高下をけるへし」「会の三段にて声の差別あり、阿利、耶の二音は、専の序破の分とす、於宇の引声ハ、殊に急分」という記述が見られる。特に『内外三時抄』佚文とされているものは「三段と云ハ樂之序破急也、序分と云ハ……」と、舞樂・管絃の「序」「破」「急」と類比させ、蹴鞠における序破急概念である三段を説明している。だがこの佚文は、残念ながら火災に遭い、料紙が破損したり周囲が焼けたりして欠損があり、不明な点が多い。

これに対して、蹴鞠道における熟語としての「序破急」

が、まとまった形で、定義も含めて説明されているのが『宗清百問答』の百ヶ条目である。¹⁸

一、鞠に序破急と申て、はじめをはり心してける様乃候やらん、こまかに申され候へ。序と申は、鞠たけ高く志づかにはなち候て、ふかく立入候へ。破と申は、鞠を木にかけ、面白ろくけ候也。きうと申は、数をあげ鞠たけを木にもかけず、たしかに人のもとへわたし候也。但かやうに申へ共、ちか比は破乃時木にかけ、かずをあげ、急乃ときにくるひたるがよく候也。

この百条目の問いは、蹴鞠の世界という序破急、すなわち、始まりから終わりまでの一連の流れを重視して蹴る技法はいかなるものか、という問いである。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（かた）と呼ばれる遊び場で、八人で行うのを正式としている。回答を見ると、時間的には序は始まり、破は中ほど、急が終局を示しており、空間・動作的には序は高く大きく静かに蹴り出し始め、破では四方にある木に敢えて蹴り込むなど変化をつけ、急では木に蹴り込むようなことはもうせず、鞠の射程距離を短くし人に向けて次々蹴り出すなどして数をこなし、「くるひたる」とあるが、大いに盛り上げるとよいとある。

ここでは、始まりから終わりまでの進展を一連の流れと

捉えていること、そして、緩から速へ、静から動へ、本格から破格へと三段階で移行してゆくということ、これを序破急と呼んでいるのである。

この蹴鞠の序破急論と二条良基『筑波問答』における序破急論はパラレルな関係になっている。先に引用した「一の懐紙の表の程は、しとやか¹⁹の連歌をすべし。てにはも浮きたる様なることをばせぬ事也。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。楽にも序・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」の箇所であるが、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¹⁹の連歌」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。緩から速へ、静から動へ、本格から破格へと三段階で一連の流れとして進行するという発想が、連歌にも応用されている。「これが良基の序破急論に影響を与えたことは疑いない¹⁹」と考えられる。序破急概念の変遷を見る上で、この『宗清百問答』は二つの意味をもっている。ひとつはその影響の大きさである。序破急の記述を持つ伝書としては、一二九一年の奥書を持

つ『内外三時抄』の方が五十年ほど古いのであるが、その後残された蹴鞠道の各書をはじめ、他の芸道の伝書に序破急の叙述がないことは、『内外三時抄』の他への影響は少なかったと考えられる。

それに対して『宗清百問答』以降の諸伝書には、熟語としての序破急が散見されるようになる。これは『宗清百問答』を授けられた二条良基を媒介として諸芸道へ広まったためと考えることができ、十四世紀以降、緩やかで基本的な「序」から、豊富な変化を見せる「破」を経て、速く軽快あるいは急激で躍動的に展開する「急」に至るとい、三段階の進展・変化を示す一連の進展の在り方を、自らの芸道の中に見出す動きが見られるようになるのである。

またふたつ目は、「はじめをはり心してける様」という、蹴鞠の序破急の定義が明示されている点である。それまで舞楽・管絃では個別の楽章の名称として、「序」「破」「急」の語が用いられてきたが、これを始めから終わりまでの一連の流れというひとつのまとまりとして捉えたこと、そしてそれが明確に説明されていることが、序破急概念の変遷を見る上で、この史料の持つ貴重な点だと思われる。

以上、諸芸道に見られる序破急概念の変遷を整理すると、十三世紀までの史料には、舞楽・管絃の楽章を示す「序」「破」「急」しかなく、また「序破急とは何か」に類する記

述はないが、十三世紀後半から蹴鞠道において、「序破急」がひとつの熟語として用いられるようになり、「三段階の進展・変化を示す一連の展開」という新たな意味を付与されるようになった。十四世紀半ばに、それについて解説した『宗清百問答』が二条良基に伝わって後、蹴鞠だけでなく、連歌、花道、武道、犬追物、そして能など、舞楽・管絃以外の芸能種目においてもこの概念が用いられるようになってゆく。この「一連の展開」を意味する序破急は、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、という漸次的進展を遂げてゆくことに特徴があり、それぞれの芸道に相応しい形で反映されている。

世阿弥伝書は一四〇〇年以降に相伝されたものであり、この「一連の展開としての序破急」概念の影響が顕著に見られるが、また、それとは全く異質な序破急論も展開されている。次に、これらの序破急概念の在り方を踏まえて、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。

三 世阿弥序破急論 ——初・中期伝書と後期能芸論『拾玉得花』

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（一四〇〇）『風

姿花伝第三問答条々』の「第二問答」である。「問。能に、序破急をば何とか定むべきや」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、序破急の段、すなわち「問答条々」「第二問答」の記述に従っていることがわかる。

年代的に『風姿花伝』七篇の次に書かれたと考えられる応永二十五年（一四一八）『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。

その後、応永二十八年（一四二二）『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（一四二三）『三道』では、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（一四二四）『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、著作年代は不明だが中期の作とされる『遊楽習道風見』では、稽古の階梯論とし

ての序破急について、永享二年（一四三〇）『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説明されている。

世阿弥伝書は現在二十一部確認されており、それらを通覧すると、初期から後期に至るまで諸本にわたって、脚本構成、劇内容、能一曲の運用、一日の番組構成、芸の修養など、それぞれに導入部としての序、展開部としての破、結末部としての急を配当している。これらはすべて前章で述べた、形式を三つに分け、漸次的進展をする「一連の展開としての序破急」の在り方を示している。

すでに各所で指摘されていることであるが、これは連歌・蹴鞠道からの影響、とりわけ二条良基の影響によると考えられる。二条良基の文章には、世阿弥がまだ幼名の藤若と名乗っていたときにすでに鞠・連歌に堪能であったとあり、もとから鞠・連歌の素養があった上、「世阿弥の著述に良基の連歌論と共通する文辞が多く、共時性を越えた近似が見られることはすでに指摘されているが、良基が自己の連歌論書を藤若に与えたことも、十分考えられよう」とされている。

しかしながら、後期能芸論書である正長元年（一四二八）『拾玉得花』『第五問答』における序破急概念のみは、大きく異なる特徴をもっている。『拾玉得花』の論点の過半は、

すでに『花伝』において提起した問題の再説であり、表現自体は当時の世阿弥の知識を反映してはなはだ難解ではあるものの、実際の内容自体は平易かつ基本的^②とされているが、「これは、世阿弥がそれまでに考えてきた能の理論を総合・要約したもので、内容を分析すれば、あるいは『花伝』に、あるいは『花鏡』に、あるいは『人形』に……といったふうに、それぞれ還元できるのであり、後期だけの新しい思想は、それほど多く見られるわけではないが、序破急についての考え方は、後期の特色を示すものだと思われる」。これについて詳しく検討したい。

「第五問答」は、①成就とは何かという問いと回答、②森羅万象・自然・有生・非生すべてに序破急が存するという序破急論、③能における序破急論、④音曲・謡における序破急論、⑤精神・心の内奥における序破急論、⑥結論、という六パートに分けることができる。中でも、世阿弥独自の論を展開しているのは②④⑤であり、④の音曲の序破急論は、具体的な出声法の背後に心の序破急を想定している構造上、⑤の一部と考えることもできる。そうしてみると、森羅万象すべてに序破急を見る②と、具体的な技を極め尽くした先にある心性の序破急を説く⑤が、先行する諸芸道における序破急とは、全く異なる説を論じているといえる。以下、長い紙幅の許す限り引用する。

問。一切万道、成就云。是は、ただ自面のごとくか。
又深義有か。故如何。

答。成就とは「成り就く」也。然ば、当道においては、
是も面白き心かと見えたり。この成就、序破急に当り。
故如何となれば「成り就く」は落居なり。なくては
心々成就あるべからず。見風成就する、面白切也。序
破急流連は成就也。

この「第五問答」は、成就とは何か、それに深意はある
のか、なぜ重視するのか、という問いに対する答えであり、
「序破急とは何か」という問いではないことを最初に確認
しておきたい。回答としては「成就とは、面白き心であり、
それは正しくきまりがつき完成すること、すなわち序破急
が正しく展開することだ」というのである。

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。このプロ
セスというのは「一連の展開としての序破急」と同義と考
えられる。この「第五問答」でも、能や芸に関して述べら
れる箇所が登場する序破急概念は確かに「一連の展開とし
ての序破急」を意味していると思われるが、次に続く森羅
万象や心性の序破急はこれにはあたらない。

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。しかれば、面白き音感もあり、
あはれを催す心も有。是、成就なくば、「面白し」と
も「あはれさ」とも思うべからず。

世阿弥の序破急論が哲学的と称される場合まずこの箇所
が引用されるが、確かに一見して目を引く論である。序破
急は芸に関する概念というのみならず、鳥の声・虫の音の
ような自然現象に至るまで存するというのであるが、この
ような叙述は世阿弥の他の伝書においても、また諸芸道に
おいても見ることがない。

ただし、この箇所だけではなく、世阿弥の諸伝書全体を
通じてみれば、「大小長短によらずすべての現象に序破急
が備わる」という汎序破急説は、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。もっともこの「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思えば、本質
的に異なるものではないとも言えよう²⁶。というように、先
行する伝書にも発想の根幹はあるとも認められる。特有の
論ではあるが、世阿弥の理論の中でとりわけ異質というわ

けではない。

また、この節は「序破急とは何か」という問いではなく、「成就とは何か」という問いを中心に展開していることを思い合わせれば、この「第五問答」の四つ前の問いである「第一問答」における「一座成就の感応」と呼応するようにも思われる。「一座成就の感応」とは、四季・日夜・朝暮・寒暖のような自然や、貴賤・広所・狭所のような観客や、謡・舞・技をする演者など、すべてが合致しその場全体が渾然と融合する境地であると「第一問答」では説明されている。「第五問答」における森羅万象の序破急とは直接的な繋がりはないものの、演者の行うことのみに議論を限定せず、自然現象や観客にも成就があるとしてその視野を広げている点は共通している。

抑、当道の芸能に序破急の事、花伝・花鏡にくわしく見えたり。先、申樂の当庭、番数満ちて、諸人一同褒美を得るは、其日の序破急成就の（故）也。……又、其番数の次第次第に、一番づつの内にも、序破急成就あるべし。

森羅万象に序破急があるならば、むろん能にも序破急はあるのであり、これは「花伝・花鏡にくわしく見えたり」とある通り、『風姿花伝』『花鏡』の叙述と同じである。この箇所の序破急は、「漸次的に進展する一連の展開として

の序破急」のことであり、それと言い換えても遜色ない。

又、「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。

この箇所以降は、これまでの伝書にない発言であり、舞袖の一指、足踏の一響、見所人の「あつ」と感ずる一音、時節の感という、瞬間的なものに序破急を当て嵌めている。若、一音の内なりとも、謡あながら心もなく、音感届かずば、面白かるまじ也。……此意を得ずば、曲心の序破急も成就あるべからず。……然者、万曲に通じて、一風・一音、一弾指の機にあたるも、序破急成就也。

莊子云、「鴨の脛短くとも、次がば憂へなん。鶴の脛長くとも、切らば悲しみなん」云。長短、大小、平同にして、おのおの序破急同。この意を所得せば、我意も序破急成就なるべし。同、我が曲風の是非をも、分明に知るべし。しからば、是は相足、非を知りて是を去らば、一芸無上の堪能なるべし。此時こそ、心性の序破急も、成就・見得すべけれ。

さらに、森羅万象の序破急論と並んで「第五問答」に特徴的なのが、「曲心の序破急」「我意の序破急」「心性の序破急」という人間の精神や心の内奥に序破急を見る考え方である。「演技の成就においては、具体的に説明されないだけで序↓破↓急の過程が不可欠であるのに対し、『曲心』等の場合は序破急が正しく展開した結果の成就というものは考えられない⁽²⁶⁾」ため、これらはすでに完成・完結しているものととるべきである。

ここでは莊子を引いて「鴨の脛短くとも、次がば憂へなん。鶴の脛長くとも、切らば悲しみなん」と、長短あってもそれ自体として完成された姿があるということを説いている。鴨に足を接いだら「序」「破」「急」にもう一つ足すことになり、鶴の足を切れば「序」「破」のみになり、過不足が生まれる。

ここでは、段階を踏んで一連の展開をするという視点をも離れて、あらゆるものがそれ自体で十全に充足し完結した姿をもち、すべてが備わっている状態を成就といい、それを序破急という言葉でも表現できると述べているのである。

足拍子ひとつ、一曲の舞、一日の演能、また鳥のさえずり、虫の音に心動かされるのは、それらがそれらとして完成されているからであり、その成就した姿に人々は「面白

さ」を感じるのである。そして、観客の心に面白さを生ぜしめるためには、自分の在りよう、すなわち「我意の序破急」も完成されてあるべきであり、そうすれば自分の演じ方の善し悪しもわかってき、その時点で根源的な精神すなわち「心性の序破急」にも至れるだろう、というのである。

日本古典文学全集本は表章氏の校注であるが、「心性の序破急」に関して「不変・不動の本質を意味するのが『性』。『心性』は後文の『奥藏心性』と同じで、心の奥深くにひそむ不変の根源精神であらう。前出の『曲心の序破急』『我意の序破急』など心の深まりにも序破急を適用した文言⁽²⁷⁾」と注を付けている。世阿弥晩年の仏教への傾倒を考えると心性は仏語として捉えてよいと思われるが、『佛教語大辞典』の「人間すべてが生まれながらにもっている本性。宇宙の絶対の理法を、さらに人間の根源的な本性としてとらえる場合の語」という解説語句によつて、この「心性の序破急」の説明を補完すると、森羅万象が普くもつ宇宙の絶対の理法すなわち序破急＝成就を、自らの根源的本性として捉える、と説明できはしないだろうか。

ただ、万曲の面白さは、序破急成就の故と知るべし。

若面白くなくば、序破急不成就と知るべきなり。恐らくは、なを此心、得事如何。奥藏心性を極めて、妙見に至りなば是を得べき歟。

最後に結論として、そもその問いと答えであった「成就とは何か」といえば「面白き心であり、それは序破急である」に帰結するのである。そして、この序破急の理を体得することができるようか、奥蔵心性を極めて妙見に至ることができれば、それが可能だろうか、と結論づけるのである。

以上、「第五問答」を通覧すると、森羅万象と心性の序破急論が、序破急概念の変遷の中でも特異なものであるとわかる。紙幅の関係上見ることはできないが、世阿弥以後も、香道、花道、剣道、箏曲、長唄、浄瑠璃、歌舞伎など、序破急概念はさらにさまざまな芸能に取り入れられてゆく。だが、世阿弥以後の諸芸道は、基本的には三段階の進展・変化を示す「一連の展開としての序破急」をそれぞれの芸能に相應しい形に援用していき、森羅万象や心性の序破急を自らの芸道に反映させることはない。『拾玉得花』の序破急論のみが、特殊なのである。

おわりに

ここまでの考察により、以下の二点が明らかになった。ひとつは、十四世紀以前の史料には、舞楽・管絃の楽章を表す用語としての「序」「破」「急」しかなく、また「序破

急とは何か」に類する記述はないが、十四世紀に蹴鞠道において三段階の進展・変化を示す「一連の展開としての序破急」という新たな意味が付与されるようになり、それが二条良基らを通じて連歌や能など、舞楽・管絃以外の芸能種目にも広まっていったことである。

いまひとつは、世阿弥『拾玉得花』における序破急概念の特異性についてである。世阿弥伝書において序破急概念は、応永七年（一四〇〇）『風姿花伝第三問答条々』の「第二問答」にはじまり、『花伝第六花修』『花習内拔書』『人形』『三三』『花鏡』『遊樂習道風見』『習道書』のなかに現れるが、これらは、脚本構成、劇内容、能一曲の運用、一日の番組構成、芸の修養について序破急概念を用いて論じており、漸次的進展をする「一連の展開としての序破急」の在り方を示している。これは、二条良基をはじめとした連歌・蹴鞠道からの影響によるものであり、序破急概念の変遷の中でも、十五世紀に「一連の展開としての序破急」が能へ伝わったことを表す事例であるともいえる。

だが、世阿弥伝書の中でも後期能芸論である『拾玉得花』における序破急論のみは特異な説を展開しており、森羅万象に序破急を認める点と、人間の精神や心の内奥に序破急をみる点は、世阿弥以前も、また以後も、他の諸芸道には見られない。

だが、世阿弥が「第五問答」で問題にしていたのは序破急とは何かを説明することや、それに新たな意味づけをすることではない。「第五問答」のそもそもの問いは「問。一切万道、成就云。是は、ただ自面のごとくか。又深義有か。故如何」であり、成就とは何か、もつといえ、いかに成就させることができるか、すなわち、成功する、観客に面白さを感じさせるにはどうすべきかということである。いかにすれば感動を呼び起こせるのか。努力なくして観客の感動はもたせない。しかし、努力したからといって必ず感動を呼べるわけではない。世阿弥は諸伝書を通じて、さまざまな用語を駆使しながら、観客の心に面白さをもたらす芸や演者の在りようを追求してきた。本論考で問題にした『拾玉得花』では、それが序破急という用語を用いてなされているのである。「森羅万象の序破急」といって、一方では技芸を磨き尽くすことで対象世界の原理を体得する方向を示し、またもう一方では「心性の序破急」といって、心の内奥の根源的な原理に至る方向も示す。この両方向からの行き方は、一見正反対のようにも見えるが、結局「花」「妙」「面白」「出来」「成就」「序破急」といった語で表現される、観客が心打たれる芸を表現することその一点を目標しているのだと思われる。序破急が完成すれば、芸が成就し花が咲く。世阿弥が『拾玉得花』『第五問答』で

述べているのは、序破急という語が能においてもつ用法や用例を説明することではなく、舞台芸術の成功をいかに招来させるかという問題であり、成就という完成形の諸相を、序破急という用語を用いることによって具体的に示そうとしたのだと考えられる。

注

- (1) 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、二〇〇六、一一三頁。
- (2) 植木行宣「楽書の盛行と芸論」、『芸能史研究』四十五号、一九七四、三一頁。
- (3) 小西甚一「能楽論研究」塙書房、一九六一、一二頁。
- (4) 藝能史研究会編『日本芸能史』第三卷、法政大学出版局、一九八三、三〇一頁。
- (5) 平野健次「序破急をめぐる」、『雅楽界』四十九号、一九六九、一二三頁。金井清光「風姿花伝詳解」明治書院、一九八三、二四八頁。
- (6) 吉川英史監修『邦楽百科辞典』音楽之友社、一九八四、五三六頁。
- (7) 日本思想大系『古代中世芸術論』岩波書店、一九七三、八七頁。
- (8) 日本古典全集『楽家録』卷十三、日本古典全集刊行会、一九三五、七〇頁。

- (9) 日本古典文学大系『連歌論集 俳論集』岩波書店、一九六一、八六頁。
- (10) 前掲書、二五〇頁。
- (11) 前田育徳会尊経閣文庫『色葉字類抄』二、八木書店、二〇〇〇、四四八頁。
- (12) 前田育徳会尊経閣文庫『色葉字類抄』一、八木書店、一九九九、四二〇頁。
- (13) 田山方南校閲、北野克亨『名語記』勉誠社、一九八三、一五頁。
- (14) 『新版 能・狂言事典』平凡社、二〇一一、三四七頁。
- (15) これら一連の史料は『群書類従』『続群書類従』の管絃部、蹴鞠部、遊戯部、武家部を参照した。
- (16) 渡辺融・桑山浩然『蹴鞠の研究―公家鞠の成立―』東京大学出版会、一九九四、一四二頁。
- (17) 前掲書、史料篇。
- (18) 平野神社蔵『難波家蹴鞠書』『百問答宗清卿』、東京大学史料編纂所蔵写真帖。
- (19) 石井倫子『風流能の時代―金春禪鳳とその周辺―』東京大学出版会、一九九八、一五九頁。
- (20) テキストとなる世阿弥伝書は、日本思想大系『世阿弥 禅竹』(岩波書店、一九七四)を使用し、日本古典文学大系『歌論集 能楽論集』(岩波書店、一九六一)、日本古典文学全集『連歌論集 能楽論集 俳論集』(小学館、二〇〇

- 一)、小西甚一『世阿弥能楽論集』(たちばな出版、二〇〇四)を適宜、参照した。
- (21) 日本古典文学全集『連歌論集 能楽論集 俳論集』小学館、二〇〇一、四一六頁。
- (22) 前掲、竹本幹夫『拾玉得花』の再検討」一〇九頁。
- (23) 前掲、小西甚一『能楽論研究』二百四頁
- (24) 小西甚一『世阿弥能楽論集』たちばな出版、二〇〇四、三一九頁。
- (25) 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、二〇〇六年、一二三頁。
- (26) 前掲、一二七頁。
- (27) 日本古典文学全集『連歌論集 能楽論集 俳論集』三八八頁。

(国立石川工業高等専門学校准教授)