

Title	世阿弥の稽古論における"能的身体"の形成について
Sub Title	On the noh-body formation found in Zeami's training theory
Author	真壁, 宏幹(Makabe, Hiromoto)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1987
Jtitle	哲學 No.84 (1987. 5) ,p.165- 191
JaLC DOI	
Abstract	Zeami is regarded as the founder of Noh today and was also a theorist who wrote 21 books emphasizing the necessity of unifying singing, dancing and performing when discussing involved ideal Noh and the training. In this paper, I attempt to clarify the meaning of his theory by focusing on the concept of "rhythm" which proves to be an important factor for achieving unity and I examine how Zeami addressed the problem of learning. Chapter [I] sketches out "Nikyoku-Santai" which we can think of as a curriculum of training. Chapter [II] deals with "Nikyoku" (singing and dancing) and points out that mastering "Nikyoku" means forming an articulated body which can express the "rhythm" permeating both singing and dancing. Chapter [III] discusses "Santai" (the three performance models) and points out that this training aims at modifying the "rhythm" into three styles of existence by establishing three different relationships between mind and body. Chapter [IV] examines "Knowing the law of Johakyu" which a Noh actor must comprehend after mastering the skills mentioned above. By advancing through these stages, the "Noh-body", which realizes the true nature of Noh, is established. The Conclusion discusses the significance of Zeami's theory to "learning" in general, especially the importance of "body" formation which integrates the "rhythm" of various media codes
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-0000084-0165

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

《世阿弥の稽古論における
“能的身体”の形成について》

——真 壁 宏 幹*——

“On the Noh-body Formation Found in Zeami’s
Training Theory”

Hiromoto Makabe

Zeami is regarded as the founder of Noh today and was also a theorist who wrote 21 books emphasizing the necessity of unifying singing, dancing and performing when discussing involved ideal Noh and the training. In this paper, I attempt to clarify the meaning of his theory by focusing on the concept of “rhythm” which proves to be an important factor for achieving unity and I examine how Zeami addressed the problem of learning.

Chapter [I] sketches out “Nikyoku-Santai” which we can think of as a curriculum of training. Chapter [II] deals with “Nikyoku” (singing and dancing) and points out that mastering “Nikyoku” means forming an articulated body which can express the “rhythm” permeating both singing and dancing. Chapter [III] discusses “Santai” (the three performance models) and points out that this training aims at modifying the “rhythm” into three styles of existence by establishing three different relationships between mind and body. Chapter [IV] examines “*Knowing* the law of Johakyu” which a Noh actor must comprehend after mastering the skills mentioned above.

By advancing through these stages, the “Noh-body”, which realizes the true nature of Noh, is established. The Conclusion discusses the significance of Zeami’s theory to “learning” in general, especially the importance of “body” formation which integrates the “rhythm” of various media codes.

* 慶應義塾大学大学院社会学研究科博士課程 (教育学)

序

世阿弥元清（1363—1443）は、父観阿弥とともに、能（猿楽）^{ざるがく}の大成者として知られている。彼らは、劇的ストーリーに重きをおいた「物まね」的芸風の強かった大和猿楽系の座（結崎座のちに観世座）^{ゆうざき}に属していたのだが、近江猿楽・田楽・女曲舞節^{おんなくせまいぶし}など他の流派の芸風をも取り入れることで、音楽・舞・劇展開が緊密に一体となった舞台芸術を創りあげたのである。特に、世阿弥によって編み出された「夢幻能」形式の能にその具体的成果がみられるとされている。

だが、世阿弥の偉大さは、能役者・謡曲作家・演出家・座の統率者という実践的側面にのみ限られているのではない。実践を意識化したとしても、つまり能の理論家としても他に類をみない人物なのである。後継のために書き残した21種に渉たる伝書がそれを示している。そこには、能役者がふむべき稽古とその心がまえ、演じる時の細かな心得、理想とされる能表現、それに基づいた能の位階設定などが記されている。これらは能役者という特殊な人々、それも才能を認められ座を継ぐに値する者にのみ与えることが許される「秘伝」という性格をもっている。だが、こうした特殊性にも拘らず、世阿弥の伝書には、「学ぶ」という一般的問題に関する深い洞察が散りばめられており、そのため能楽研究、芸能史の分野に限らず、日本教育思想史の領域においても、多くの研究者の関心を引いている。

殊に多くの場合、年齢に応じた学習内容をはじめて体系的に述べた稽古論として興味が持たれたり、他の芸道・武道（茶道・香道・剣術 etc）の稽古論とも共通する特徴を指摘することに重点がおかれたりしている。つまり日本の伝統的な教育的思考の中で「学ぶ」ことがどう考えられてきたのかという文脈で扱われている。たとえば、こうした特徴として「型から入りて型を出る」といったものや「心・技・体」⁽¹⁾における「心一身の逆対

応的統一⁽²⁾」があげられているが、「学び」における精神と身体の関係につながる問題を含んでおり大変興味深い。

この論文でも大枠は同じ観点に立ち考察を進めてゆくが、もう少し焦点を絞って世阿弥の稽古論に顕著にみられる“律動”重視ともいうべき側面に眼を向け論を進めることにする。ここでは主題的に扱えないが、そうすることで、より明瞭に「学び」における精神と身体の関係が浮きぼりされてくると考えるからである。

ところで、今“律動”という表現を使ったが、その意味を本論に入る前に素描しておきたい。

能という舞台芸術を構成する要素を^{して}為手の場合に限って考えた場合、次の三つがあげられる。謡^{うたい}（歌・音曲ともいう）にあらわれた音楽的要素、舞にみられる舞踊的要素、筋（儀理ともいう）上の役柄演技にみられる劇的要素である。もちろん、これらは分ち難く一体化されているのだが、「音曲にて働く（演技する）能あるべし。これ一大事なり。真実面白しと感^{おんぎよく}をなすは、これなり⁽³⁾。」と述べられているように、音楽的要素を基に統合された能が特に重視されている。当然のことながら、こうした能表現における音楽的要素の優位は、稽古論にも反映してくる。謡を中心に舞・劇的所作を統合するような稽古、つまり「音曲・はたらき一心になる稽古⁽⁴⁾」が要求されてくるのである。そしてもしこれを究めれば「謡ふも風情、舞ふも音曲になりて万曲（全ての技）一心たる達者となる⁽⁵⁾」。問題はここである。「音曲は聞く所、風体は見る所⁽⁶⁾」であるにも拘らず、舞という視覚的現象に音曲という聴覚的現象を、またはその逆を見所^{けんじよ}（観客）に感じさせるわけだが、これを可能にするものが問われねばならないからである。それを一応“律動”と呼び、異なる表現媒体を融合させる要としておきたい。こう考える時、世阿弥の稽古論は、音楽的要素の稽古を基盤とし謡・舞・劇的演技を貫ぬく“律動”を身につけた“能的身体”を形成することを説いたものだと考えることができる。本論文では、このことを明らかに

《世阿弥の稽古論における“能的身体”の形成について》

し、世阿弥の稽古論において「学ぶ」ことがどのように捉えられていたかを述べてみたい。

さて本論に入るが、以下のように論を展開してゆく。まず、稽古のカリキュラムともいえる「二曲三体」論の概略を〔I〕で述べ、次に歌・舞（「二曲」）の稽古を〔II〕で、演技（「三体」）の稽古を〔III〕でとりあげる。以上が「態」の稽古だが、「態」を生かし能を成功に導くために体得しなければならないとされる「序破急成就」の理^{ことわり}について〔IV〕で述べる。そして最後、結びにおいて、世阿弥の稽古論が「学び」をどう捉えているかについて触れることにする。

〔I〕 「二曲三体」論

世阿弥は『^{しかどろ}至花道』の中で、稽古の基本としての「二曲三体」について次のように述べている。

「当芸の稽古の条々、その風体^{ふうてい}多しといへども、習道^{しゆどう}の入門は二曲三体を過ぐべからず。二曲と申すは舞歌なり。三体と申すは物まねの人体⁽⁷⁾なり。」

二曲とは舞・歌すなわち舞と謡である。「物まね」とは筋の中での演技をいい、「三体」とはその時の役柄のことである。具体的には「老体・女体・軍体」の三つをいう。能の作品に登場する人物の種類は、この三体に限らずもっと多いが、世阿弥によればこれらをしっかり習得すると、他はその応用でこなせるという。

では、どういう順序で稽古はなされていくのだろうか。まず、稽古開始の年齢だが、『風姿花伝』では七歳、『至花道』では十歳頃とされている。稽古の内容は、両者とも舞と歌の二曲に限定されている。

「まづ、音曲と舞とを師につきて、よくよく習ひ究めて、十歳ばかりより童形^{どうぎよう}の間はしばらく三体をば習ふべからず。⁽⁸⁾」

劇的演技は教えてならないというのである。なぜかといえば、劇的演技

が成功するか否かは、この二曲の成否にかかっているからである。幼少の者が、時々大人顔負けの演技をすることがあるが、実はそれは、若いにも拘らずといった表面的な驚きや若さ自体が持つ声や肉体の美しさに負っているだけであって「誠の花」⁽⁹⁾ではない。成長とともに失なわれてしまう「時分^{じぶん}の花」なのである。「誠の花」を咲かせ、しかも能がいつまでも上達していくためには、劇的演技は教えず二曲のみにとどめておくべきだと世阿弥は考えるのである。

からだが大に成長してきてはじめて、物まねの稽古に入る。

「さて元服して男体^{なんたい}になりたらんよりはすでに面^{めん}を懸け、姿を品々なし変へて、その似せ事多かるべけれども、なほも、真の上果の芸風に至るべき上門は、三体のみなり。」⁽¹⁰⁾

元服してから、いよいよ面^{おもて}を懸け演技を学んでいくが、ここでも習う対象を三体に制限する。能の役柄から抽出された、大まかではあるが基本的風体を習得する方が、細々とした物まね稽古を行なうより、「真の上果の芸風に至る」道を開くからである。

こうして「二曲三体」を学ぶことで、のちに主体性のある芸風(「有主風」)⁽¹¹⁾が確立される基礎が固められる。しかしただ学ばよいいのではない。学び方にたいしても世阿弥は注意している。謡にせよ舞にせよ、それらを学ぶとは師の謡・舞を模倣することだが、その際師の謡・舞が醸し出す風情(「用」)^{ゆう}をまねてはならないというのである。あくまでも「用」を生み出す源である「体」^{たい}をまねねばならない。たとえば、足の「ハコビ」の場合、師の「ハコビ」が持つ存在感・雰囲気などは、まねようにもまねられぬ実体のないものである。しかし応々にして、初心の者はその「用」をまねたがり、その結果「体」のない「ハコビ」しか身につかず、能が弱くなってしまふ。「型」としての「ハコビ」をきちんと習得しなければならない。そうしていくうちに、自ら「用」は備わってくるのだと世阿弥は考えるのである。

「体を似するこそ、すなわち用を似するにてありけれと心得べし。」⁽¹²⁾

以上が稽古の基本内容である「二曲三体」の概略である。次に二曲にあたる歌（音曲・謡）と舞の稽古について詳しく考察してみる。

〔Ⅱ〕 二曲の稽古

二曲の重視は既述の通りだが、歌・舞のうちでも世阿弥は歌の稽古を重視する。歌と舞の関係が「舞は声を根と為す」⁽¹³⁾ 関係だからである。そこで、まず歌の稽古について述べる。

(A) 歌の稽古

「……また、音曲を習ふ次第、まづ文字を覚ゆること、そののち節を究むること、そののち曲を彩どること、そののち文字の声を分かつこと、そののち心根をもつこと、拍子は初・中・後に亘るべし。」⁽¹⁴⁾

世阿弥の音曲論は、当時の音韻論、^{しようみよう} 声明系の音律論を基に書かれているといわれ、非常に難解とされている。しかしこの引用の箇所について諸研究家の見解が一致しているようなので、それを参考にすると次のような過程をもつと考えられる。

第一段階は「文字を覚ゆること」すなわち言葉の発音を正確に習得すること⁽¹⁵⁾ である。第二段階は「節」つまり旋律を学ぶ段階である。次に出てくる「曲」だが、これは心の文^{あや}や微妙な情緒をこめて謡われた「節」のことであり、⁽¹⁶⁾ この表現の稽古が第三段階をなす。第四段階は「文字の声」といわれている言葉のアクセントを曲の中で幽玄を基本に分割する訓練である。（世阿弥は「文字移り」「句移り」の際に生じがちな訛を嫌いアクセントの訓練の重要性を再三指摘している。⁽¹⁷⁾）そして第五段階として「心根をもつ」段階がある。謡の基本を悟れといった意味なのだが、その内容は『風曲集』の中で次のように説明されている。

「心根とは、以前申しつる、出づる息・入る息を地体^{ちたい}として、声を助け曲を彩どりて、不増不減の曲道息地に安位する所なるべし。」⁽¹⁸⁾

出る息・入る息を基礎に声を操り「曲」を謡う境地に、つまり「曲」の表現は息を基礎とする（「曲道息地」）境地に達することが「心根をもつこと」なのである。

言葉の発音→節→「曲」→言葉の「曲」にあわせたアクセント→曲道息地と音曲の稽古は進むが、先の引用の最後に稽古で最も重要な点が指摘されている。「拍子」の稽古はどの段階でも忘れてはならないという指摘である。他の伝書でも「拍子」は重視されている。たとえば『^{きよくづけしだい}曲付次第』でもそうである。

「稽古に云はく、^{こえ}声を忘れて調子を知れ、調子を忘れて曲を知れ、曲を忘れて拍子を知れ、と云へり。」⁽¹⁹⁾

稽古の理想は、声の発音やアクセント、旋律の調子や「曲」の稽古を越え出て「拍子」を体得することだというのである。しかし、この稽古の骨格を成す「拍子」の体得とは何を意味するのだろうか。この問題に答えるには、まず能表現における「拍子」の性格を検討する必要がある。

横道万里雄氏によれば、⁽²⁰⁾謡は「^{ひょうしあわず}拍子不合」と呼ばれる無拍の部分と「^{ひょうしあひ}拍子合」と呼ばれる有拍の部分にわけられる。（ここでは「拍子」が問題なので後者を中心に話を進める。）そして、その拍子は基本的には八拍子だといわれる。ところが、この拍子にのって謡われる詞章が七・五調を基本として作られているため、八拍十六音の枠の中に十二文字しか入らなくなる。音楽上の拍子と詞章の文字がうまくかみ合うためには、息つぎ分の一文字分を除くと三字分どこかでひっぱりねばならない。そこで三字目ごとに「モチ」という延長部分を入れ、三字二拍に納まるように処理することになる。こうして、能の基本的リズム型である「平ノリ」が生まれる。この「平ノリ」が「拍子合」のほとんどを占めるのだが、場面によって他にも「中ノリ」「大ノリ」というノリがある。「中ノリ」は上半句八字・下半句八字を詞章の基準句とし、二字一拍で進むリズムである。「大ノリ」は上半句四字・下半句四字を基準句とし一字一拍で進むリズムである。以上

《世阿弥の稽古論における“能的身体”の形成について》

「平ノリ」「中ノリ」「大ノリ」が能の基本リズム型だが、その音数律（詞章の語数規則）と音長律（音楽上の拍子法）の複雑な対応関係から、それぞれ特有な気分が生じてくる。「平ノリ」は微妙な変化に富む情趣を生みだし、謡をじっくり聞かせる場面に使われる。「中ノリ」は躍動感に満ちた雰囲気を作りだし、武人の戦闘場面によく使われる。「大ノリ」は一字一拍なため、ゆったりとしながらリズムカルな気分を可能にし、一曲の最終場面で使用されることが多い。

このように、一言で「拍子」といっても、言葉のリズムと音楽のリズムが交錯する中で成立してくるものであり、しかも「曲」の雰囲気を根源的に規定するといった形で、「曲」の内容とも不可分なのである。とすると、世阿弥が音曲稽古の中で「拍子」を重視したことを、単に技術論としてのみかたづけられない。能が表現しようとする世界を根源的に支えるものとして「拍子」は捉えられているからこそ、「拍子を知る」ことが重視されているのだと考えてみるべきだろう。

では、こう考えた時、先に示した諸段階は何を意味するのだろうか。次のようにまとめられると思う。

まず、言葉の発音やアクセントに現われるリズムを形式として習得し、次に旋律の調子・リズムをやはり形式として習得する。ここで言葉のリズムと音楽のリズムが統合されるがまだ形式としてである。その次に、おそらく言葉の意味から引き出されてくる心の文を旋律にこめ「曲」とする訓練がなされ、ここでは表現媒体である言葉や音楽のリズムが心の文というリズムと出会う。しかし、ただ心をこめれば良い謡となるわけではない。幽玄な趣をこわすような訛があってはいけないからである。そこで、謡の中の言葉のアクセントを正すことが必要とされる。こうして、表現媒体の調子・リズムと心のリズムが洗練された形で融合してくるが、この時、今までは形式として課されていたリズム法が、息の出・入を起源とする高度に分節化された身体のリズムであり、謡うことが身体リズムと心のリズム

を一体化する行為である（「曲道息地」）ことを体得しなければならない。そうしてこそ、能表現の内容を根源的に規定し、様々なリズムを統合してできる、より包括的な「拍子」を表現することが可能となる。音曲稽古の要点として世阿弥が述べている「拍子を知ること」とは、「初・中・後に亘る」リズムを中心とした稽古をへることで、身体リズムと心のリズムが一体となった「拍子」を体得することだと考えられる。以下、この「拍子」を、形式として学ばれるリズムと区別するため、音曲における“律動”と呼ぶことにしたい。具体的には、先にあげた三種のノリ型があてはまるだろう。

(B) 舞の稽古

次に二曲のうちのもう一つである舞の稽古について考察してみる。最初に舞の要素、および舞の種類について検討する。（ただし、ここにいう舞の種類とは、一曲中にみられる舞の種類ではなく、稽古の観点から分類された種類である。）

「また云く、舞には五智あり。一手智、二舞智、三相曲智、四手体風智、五舞体風智なり。」⁽²¹⁾

舞の要素として二つ習得する必要がある。手の指し引きの表現を知ること（「手智」）と、手・足の動きを排した身のこなし方を知ること（「舞智」）である。後者の例として、風の流れに身をまかせ翼を動かさず飛んでいる鳥の姿があげられている。「相曲智」とは、前の二つの要素（手・身）を統合した舞のありかたを知ることという。実際には次の二つ「手体風」と「舞体風」として「相曲」は現われる。前者は統合の仕方が手の動きを主としたもので、後者は身を主としたものである。そして世阿弥は、手の動きの方は感得しやすい優美さを添えるので「有文風」、それに対して実体的に指摘しうる表面的な面白さはないものの存在感を感じさせる身のこなしの方を「無文風」と呼んでいる。この「有文風」と「無文風」が融合する「相曲」が見所の感動を引きおこす表現だとし、その二つの具体的現わ

れ方の中でも、「無文風」を主とする「舞体風」を「無姿」と呼び特に重視する。（だが曲の種類によって、どちらを基本に演じるかは決まっている。男物の場合は「手体風」、女物の場合は「舞体風」である。）では、稽古の理想的モデルとしてのこの「舞体風」は、より詳しくみると、どういう特徴をもつのだろうか。観世寿夫氏は、演者の立場からこの箇所に触れ次のように述べている。

「「ハコビ」ひとつとってみても、現在私は、歩く体が一本の線のようにでありたいと自分自身心がけているが、それは、人間の肉体が顔だの背中だの脚だのから成りたっていることを忘れるほど、一本の線のようにハコビができたとき、はじめてその身体を使って、どんな肉体やどんな人間性をも表現することが可能になると信じているからである。」⁽²²⁾

ここで例としてあげられている「ハコビ」とは、足の進めかたのことである。世阿弥ももちろん指摘しているが、現在の舞・所作の稽古でも基本中の基本とされている。もちろん、それだけでは手体風でも舞体風でもないのだが、ここでは表面的な優美さ・文が感得されない後者の基本的あり方として述べられている。注目すべきことは、この種の舞の稽古上の心得として、「人間の肉体が顔だの背中だの脚だのから成り立っていることを忘れるほど、一本の線のように」なることがあげられている点である。まさに「無姿」といえる。肉体が消えてしまうわけではない。それを忘れさせるほどの“力”“存在感”が「一本の線」のように、身体の流れの中で生成してくるということなのである。舞体風の稽古が目ざす表現とは、こうした“力”“存在感”そのものの表出だと考えてよいだろう。そして、こうした表現を身につければ、手による優美・文ある表現も生きたものとなるのだと考えられる点で舞の基本でもある。

それゆえ、舞の稽古で要求されていることは、舞の流れの中を貫ぬく“力”を感じさせうるような身体、すなわち「無姿」としての身体を形成することだといえよう。

では、「無姿」としての身体の 具体的稽古法は、どんな内容を持つのだろうか。これが明らかとなるのは、歌（音曲）との関係を考察した時である。「舞は音声^{おんじょう}より出でずば感⁽²³⁾あるべからず。」とか「風情（動作）を博士（基準）にて音曲をする為^{して}手は初心の所なり。音曲より働き（やはり動作一般）の生ずるは劫入りたるゆゑなり。」⁽²⁴⁾と述べられていることからわかるように、舞・動作は音曲・歌を基礎にそれと一体となっていなければならない、舞の稽古はこれに方向づけられているからである。

「所詮、音曲・働き、一心と申事、これまた得たる所なり。堪能^{かんのう}と申さんも、これなるべし。秘事なり。音曲と働きとは、二つの心なるを、一心になるほど達者に究めたらんは、無上第一の上手なるべし。これ、また強き能なるべし。」⁽²⁵⁾

音曲と働きは別のもの（「二つの心」）であり融合されねばならない（「一心になる」）とここでは述べられているが、世阿弥は全く異質なものどうしとは考えていなかったようである。

「五蔵より声を出だすは、五体を動かす人体、これ、舞となる初めなり。」⁽²⁶⁾
 謡で声を出す時、そこにすでに舞の起源が認められるというのである。声を出す際の身体の動きが舞の源初形態であるとするこの世阿弥の考えは、音曲と舞が全く異なるものではなく、最初は源を同じくしていたことを示唆している。しかし、声が心の文をこめられた曲へと高度に組織されてくると、音曲と舞の間に乖離が生じ「二つの心」となってしまふ。だから、「一心になる」とは、高度なレベルで改めて音曲と舞が出会うことだと考えなくてはならない。

では「一心になる」ためには、どんな点に気をつける必要があるのだろうか。『風姿花伝』で「文字に当ることを、稽古し究めぬれば、音曲・働き一心になるべし。」⁽²⁷⁾とあるが、「文字に当ること」がそれにあたると考えられる。「文字」とは謡の文句のことであり、「当る」とは、舞う身体の動きがその文句の内容と一致・相応することをいう。たとえば、「聞く」「音

する」という文句の時は、耳を傾ける所作をするといったことである。ただし、それは同時になされてはならないらしい。まず、謡の文句を先に聞かせ、それを受けた形で所作を少し遅れて見せる必要があると『花鏡』で述べているからである。（「先聞後見」⁽²⁸⁾）

「先聞後見」を心得「文字に当ること」を体得することが、「見聞成就」すなわち「一心になる」稽古内容だと一応いってよいだろう。だがこの指摘はどちらかといえば、舞と言葉の意味の一致を説いていると考えられる。しかし謡の文句は単なる意味でなく、“律動”化された言葉でもあった。とすると上記の心得は、音楽化された言葉と舞の一致を説きつくしているとは考えられない。だが、この点に関し世阿弥は次のようにしか語っていない。

「節ふしと懸かかりによって、身の振舞を料簡すべし。これは筆に見えがたし。その時に至りて、見るまま習ふべし。」⁽²⁹⁾

音楽の流れにあわせて身体の動きを調節することを心がけよ、ただし言葉では説明しがたいので、実際の稽古の場で師の姿を見ながら学べというのである。音楽にあわせ舞を相応させていく稽古内容は、たしかに筆舌に尽しがたいだろうが、その意味するところは明確である。「二つの心」が「一心になる」状態を「謡ふも風情、舞ふも音曲」となった状態としているからである。この事態は、音曲の文句と舞の所作がうまく適合している以上のことを示唆している。「音曲は聞く所、風体は見る所」にも拘らず、音曲に舞という視覚的現象を、舞に音曲という聴覚的現象を感じさせる表現だからである。表現媒体が音曲の場合には音、舞の場合には身体であり共約不可能なはずなのに、なぜこうした、いわば共感覚が生じるのだろうか。それは、おそらく音曲を先に述べた意味での律動、舞を身体動作のリズミック的分節と捉え、表現媒体の差異をいったん棚上げにした時理解できるように思われる。すなわち、表現媒体は異なるが、そこで表現されてくるそれぞれのリズムの間に、より高次の“律動”が確立されて、共約可能性

が生じ、共感覚が起こると考えた時である。

もともと声と舞は起源を身体の動きの中に共有していた。しかし声の意味を示し、更に心の文をこめられた曲へと組織されるに従って分離し「二つの心」となってしまった。ところが、ここで再び声と舞は一致するのである。分離の後、独自のリズムをそれぞれもつようになった音曲と舞の間に、共約可能性をつくりだす、より高次の“律動”が形成されること、それが「一心」となることだと考えられる。

舞の稽古を歌との関係でみた時、その内容は次のようにまとめられるだろう。謡の文句の意味に舞・動作を相応させ、更に音楽の流れと舞の流れを相応させることで、音曲と舞を貫ぬく高次の“律動”を身につけることであると。

そして、先に問題となっていた“力”を表現する「無姿」としての身体の意味も、この時明らかとなるだろう。“力”とは、この高次の“律動”のことだと考えられる。また、なぜ身体が「無姿」かといえは、それは、そこで表現されている“律動”が舞の表現媒体自体に還元できるものでなく、舞の流れと音曲の律動の関係の中で生じてくるものであり、表現媒体自体への注視は起こらないからなのだ。

換言すれば、舞の稽古とは、“律動”を表現しうる「無姿」としての身体へ、日常の身体を変えていくことである。

〔Ⅲ〕「三体」の稽古

以上の過程をへて、からだも大人になると、いよいよ「三体」の稽古がつけ加わってくる。歌と舞が、実際には『井筒』の女の役や敦盛の役の中でなされる以上、その役になりきる訓練、すなわち「物まね」の訓練が必要とされてくるのである。以下、「三体」の物まね稽古を考察するが、まず「物まね」の意味を明らかにしなければならない。「物まね」のモデルが前期世阿弥（『風姿花伝』期）⁽³⁰⁾において九つであったのが、「二曲三体」

論が成立した中・後期世阿弥では「三体」に要約されているという端的な事実、世阿弥の「物まね」に対する考え方の変化があらわれていると考えられるからである。

(A) 「物まね」の意味

実は、更にこの変化は、能表現に関する世阿弥の考えの変化ともからみあっている。

序でも述べたように、世阿弥は劇的ストーリーの面白さが勝った大和猿楽の座を率いていた。「和州（大和）の風体、物まね・儀理（筋）を本とし」と『風姿花伝』で言っているように、歌舞という音楽性より演劇性を重視していたようである。この伝統の変革は父観阿弥の頃から始まったのだが、それを結実させたのが世阿弥であり、彼によって創造された「夢幻能」である。歌舞を基本にし儀理を次とするこの形式の能には、筋上の面白さは少ない。だが、過去と現在、夢と現^{うつ}が複雑に重層化する抒情的空間を生みだし、動作のひとつひとつが豊かな象徴をおびる表現を可能にした。出起の意味やその展開自体が目ざされるのではなく、意味が固定される前の生の気分を表現する、いわば詩劇が作り出されたといってもよいと思う。

ところで、北川忠彦氏によれば、この夢幻能の成立過程が、『至花道』『花鏡』をはじめとする中・後期の伝書の執筆された時期と密接に関係しているという⁽³¹⁾。もしそうだとすれば、変革の途上にあり大和猿楽の伝統をまだ脱けきっていない時期に書かれた『風姿花伝』での「物まね」の意味と、中・後期の伝書におけるそれとは違ってこざるをえない。劇的側面が勝っている表現では、「物まね」は「何事も残さずよく似せんが本意なり。」と述べられているように、物まねの対象をどちらかといえば写實的にまね、演技することが要求されてくるだろうし、またそのモデルも「女」「老人」「直面」「物狂^{ものぐるい}」「法師」「修羅」「神」「鬼」「唐事^{からごと}」と多くならざるをえない。もっとも前期世阿弥において「物まね」が、たんにリアルにまね、演

じることとだけ考えられていたわけではない。『風姿花伝』で、「物まね」は「似せ事の人体によりて、浅深あるべきなり。」といわれており、たとえば、あまりに対象が賤しく風情を感じさせない場合は、あまりリアルに似せてはならないとしているからである。だが風情を失なわずまねろとしていても、「物まね」の対象が具体的な存在として前提され似せることが要求されていることから考えると、中・後期に比して、写實的に似せることを中心に「物まね」は考えられているといわざるをえない。

それに対して、夢幻能における役の性格は高度に抽象化されたものであり、対象の風情自体をまねることが重要となってくる。そして、そのモデルも、風情の種類として、より整理されてこざるをえない。

「……ただややもすれば、その物その物の物まねばかりをし分けたるを至極と心得て姿を忘るるゆゑに左右なく幽玄の境に入らず。」⁽³²⁾

まねるのは「姿」であって、対象を写實的にまねてはならないというのである。

以上、「三体」論の「物まね」の意味とは、「物まね」の対象の風情それ自体をまねることであり、「三体」とは三つの風情のタイプ、もしくはスタイルだと考えてよいだろう。

(B) 「三体」の稽古内容

次に「三体」それぞれの性格とその稽古内容を検討してみる。

三つの風情のタイプとしての「三体」を世阿弥は『至花道』の中で次のように述べている。

「神さび閑全なる装ひは、老体の用風^{ゆうふう}より出でて、幽玄雅びたる由・懸りは、女体の用風より出で、身動足踏の生曲は、軍体の用風より出でて……。」⁽³³⁾

老体は閑雅・おごそかな風情の、女体は幽玄・雅びな風情、軍体は烈しい姿のスタイルをそれぞれ内容としていると考えられる。ただ、軍体の場合いくら烈しさを表現するタイプだとしても、そこに「花の枝を一房づつ

かざしたらん」⁽³⁴⁾ 様子がなければいけない。つまり荒く、粗野になってはいけないとする。いずれの場合も、幽玄な趣を基調としているのである。

では次に、この「三体」の習得法の要点に目を向けてみる。『拾玉得花』^{しゅうぎよくとつか}の中の「三体」稽古に言及している箇所を整理し述べてみると以下のよう⁽³⁵⁾にまとめられる。

老体の要点は「閑心遠目」。心を閑かにし眼は遠くを見るようにせよという意味である。女体は「体心捨力」。心を充実させ根本とし身体は力をぬく感じで動かせという。軍体は「体力砕心」。力をこめて身体は動かすがその際心を細かに働かせることをいい、美しさを失なわず、しかも力強い生動的な能を生み出すポイントとなる。

しかし更に世阿弥は『花鏡』の中で、おそらくこの全てのタイプの稽古に共通するだろう要点を述べている。「動十分心、動七分身」と「強身動^{どうじゆうぶんしん}宥足踏、強足踏宥身動^{どうしちぶんしん}」⁽³⁶⁾と「強身動^{ごうしんどう}宥足踏、強足踏宥身動^{ごうそくどう}」⁽³⁷⁾である。前者の意味は、身体の動きは七分にとどめ心を十分に動かせば、「面白き感」が生じるということである。後者は、身体と足を同じ強さで動かせば荒い表現となってしまうので、身体を烈しくしたら足は静かに、足を強く踏んだら身体は静かに動かせという心得である。

以上の要点を心得、歌舞・所作をすれば、老体・女体・軍体の役を幽玄な趣を失なわず表現できるとされるが、特に興味深いのは、基本的に心と身体の関係が問題とされている点である。（「強身動宥足踏、強足踏宥身動」は異なるが。）老体では閑心と遠目、女体では心をこめることと力をぬくこと、軍体では心を細かに動かすことと力をこめて演じること、そして全てに通じることとして、心を十分に働かせることと身体は少し控めに動かすこと、といった具合にである。ただし、心といっても、この場合、それは老人の、女の、武人の心理もしくは心理内容という意味ではない。心理内容が形となって生起してくる以前に存在する心の流れとでもいえるものであり、そうした意味での心の持ち方である。身体の動きの方も詳しく

いえば、身体の運動感覚、内受容感覚というべきものであろう。こうした意味で、物まね稽古で課される「三体」は三種類の「心-身」相応スタイルとして与えられていると捉えることができる。しかも、その相応の仕方は、心が身の、身が心の単純な反映ではなく「非対称的關係」になっている。源了圓氏は、これを「逆対応的」と述べているが、⁽³⁸⁾必ずしも「逆」とはいえない例（たとえば老体の場合）もあるので、「非対称的」がより適切だと考えたい。しかし、氏が指摘する通り、他の稽古論にも共通するこの「心-身」関係の特徴は、伝統的稽古論を単純な精神主義と捉えてはならないことを教えてくれるのである。

ところで、ここで「心-身」相応の三つのスタイルとして提示されている「三体」は風情の三つのタイプでもあった。風情のタイプを能の世界の存在様式と考えるならば、三つ存在様式が、稽古内容の観点から三つの「心-身」相応スタイルとして与えられているといえる。とすると、以上の稽古は、三つの「心-身」相応スタイルを体得することで、日常を越えた能という場で人間の存在様式を表現しうる身体へと洗練・形成していくことを意味していると考えられるだろう。

(c) 「離見の見」

「三体」の稽古はこのように「心-身」相応スタイルを身につけることなのだが、その時「身」とは運動感覚を意味していた。ところがこうした「心-身」関係の習得だけでは、まだ不完全だと世阿弥は考えるようである。「離見の見」^{りけん けん}を体得する必要性を述べているからである。

「見所より見る所の風姿は、わが離見なり。しかれば、わが^{まなこ}眼の見る所は我見なり。離見の見にはあらず。離見の見にて見る所は、すなはち見所同心の見なり。その時は、わが姿を見得するなり。……さるほどに、離見の見にて、見所同見となりて、^{ふぎようもく しんしよ}不及目の身所まで見智して、⁽³⁹⁾五体相応の幽姿をなすべし。」

自分が演じている時に見える身体の動きは「我見」であり部分的にしか

見ることができない。全体を見ることが可能な見所の「離見」とは異なる。しかし、幽玄な姿を表現するためには、「我見」を超越し「離見」をとりこんだ「離見の見」を体得しなければならないというのである。自分の姿を他者が見るように（「見所同見」）見なければならないという、一種常識では考えられぬことが、ここでは要求されている。

この「離見の見」に対して様々な解釈がなされている。「我見」を主観的意識、「離見」を客観化作用と考え「離見の見」を、自己中心的になりがちな演技を冷静に距離をおいてみつめうる表現意識だとする説明がよくなされる。たとえば観世寿夫氏は次のように語っている。

「これは、演じている自分の主観的な意識と、それを客体化して前後左右からつかまえる意識作用とを同時に持つということである。⁽⁴⁰⁾

そして例として謡の稽古をとりあげ、謡うことのみで全力をかたむけ没入するとむやみな熱演に終わってしまうから、距離をおいて自分の謡を聞き、息、調子の調節をする余裕が必要だと述べている。自分の声を聞くことができる謡の場合はたしかにそうだろうが、全身を見ることができない舞・演技の場合はどうだろうか。「不反目の身所まで見智」するという世阿弥の言葉を説明しきっているとは考えられない。というのもどのように客観化がおこるのが身体表現の場合、触れられてないからである。

当然のことながら、どう考えてみても自分の姿を見所が見るように実際に見ることは不可能である。演者に許されているのは、一部の身体の視覚像と身体内部で感じられる運動感覚のみだという事実は動かしがたいからだ。世阿弥自身も、引用をよく読むと、「不及目の身所まで見智し」と述べているのであって、実際に見ろとはいっていない。おそらく問題は、見所に見えているだろう視覚像を自らの運動感覚の中に素描しうるかどうかにかかっている。とすれば、それが可能となる前提として、舞なら舞がもつ視覚像とそれに伴う運動感覚が演者の中で既に関係づけられていなければならない。たぶん、この関係づけは、舞であれ「三体」であれ、師が示す

身体の動きを眼でみつつ自分の身体を動かし模倣していく「型」の習得過程で暗黙裏になされていると考えられる。だが、師の姿の視覚像とそれを模倣する自分の身体の運動感覚を結びつける根拠は何であろうか。ここでも、おそらくリズムがそれにあたる。視覚にあらわれる師の動きの中を貫ぬいてるリズムに、それをまねようと身体を動かす時に感じられるリズムを重ねあわせる試行錯誤の中でこの関係づけが確立されてくるのだと考えられる。とすると身体の運動感覚の中には、既に、リズムを介して書き込まれている、姿の視覚像が含まれているといえよう。

だが、これはあくまで「離見の見」の前提でしかない。重要なことは、この潜在的に含まれている視覚像を、今度は身体運動感覚の中のリズムを介し素描することなのであり、このことを通じて、「我見」を相対化し、客観化作用をも含んだ表現意識に至ることなのである。これが、おそらく「離見の見」の意味であり、稽古に要求されていることだと考えてよいだろう。

先にみたように、「三体」稽古では心と運動感覚としての身体の関係づけが目ざされていた。この「離見の見」の論を考慮に入れると更に、この運動感覚としての身体を客観化する能力を身につけた「身」が成立し、ここではじめて、十全な意味での「心-身」相応スタイルが完成すると考えられる。そして、能表現における三つの風情のタイプを「五体相応の幽姿」を以って表現しうる“能的身体”が生まれる。だが、こうして「三体」稽古に至れば、実際の能が完全に表現しうるかといえそうではない。これはあくまでも演技の基礎であって、更に曲目に応じた役づくりが必要とされる。たとえば、女体を基にするものであっても、昔日の恋を思慕する『井筒』の女と閨怨を表現している『砧』の女では役の性格は異なるからである。つまり「二曲三体」を通じて形成されてきた“能的身体”を基礎に、曲目などに応じた工夫がなされねばならない。世阿弥の言葉を使えば、「物数を究める」^{ものかず}必要があるのだ。

さて以上が、「態」^{わざ}の稽古としての「二曲三体」論の内容及びその意味である。歌の稽古では、息・言葉・旋律それぞれのリズムと心の文を融合する“律動”を身につけ（「曲道息地」）、舞の稽古では、この“律動”と身体表現のリズムを融合することによって更に高次の“律動”を表現する「無姿」としての身体が形成された。その後「三体」稽古では、その“律動”を、物語の意味に方向づけられた、より具体的かたちで表現しうる身体に分節することが目ざされていた。そして最後に、自らの表現を客観化しうる表現意識（「離見の見」）を体得することで“能的身体”が成立した。「二曲三体」論が意図することは、それぞれ異なる内容と形式をもつ表現媒体（言語・音楽・身体）と心を、諸段階におけるリズム的統合をへることで、“律動”を表現しうる“能的身体”へと分節・形成していくことだと考えられる。

〔IV〕「序破急成就」を知ること

以上は「態」^{わざ}の稽古であった。ところが世阿弥によれば、たしかに「態」は芸の基本ではあるが、それだけでは実際の演能に際し「花」のある表現を生みだせないという。「態」を「種」として現実に「花」を咲かせるためには、稽古を通じ体得しなければならない、「態」を越えたものがあるというのである。「能を知る」ことがそれにあたる。この言葉の意味するところは文脈により異なり、多様で明確でないが、大体、能表現の本質や演能を成功させるコツを悟ること、といった意味合いで使われている。（特に前期世阿弥においては。）

小西甚一氏によると次の三点にまとめられるという。⁽⁴¹⁾ (1)自分を知ること、(2)相手を知ること、(3)時機を知ること、である。(1)は自分の現在の芸位を知のことをいう。たとえば、年齢に応じた適切な曲を演じる重要さを悟ることなどがそうである。(2)の相手とは観客のことで、それを知るとは、観客の程度・好みに合わせた芸風を察知し演じることをいう。(3)は、

場所・時節に応じた能をすることや演じる曲目の順序（狭義の「序破急」）を適切に並べる重要さなどを知ることである。いずれも、表現が成功するための「戦術」（加藤周一⁽⁴²⁾）という特徴をもっているといえよう。更に小西氏は次のように述べる。

「以上、要するに、あらゆる場あいに際して、「もっとも適合する在りかた」を判断するのが、すなわち「相応」を知ることなのであり、また能を知ることでもある。⁽⁴³⁾」

ここでは、この全てを取り上げることはできないが、(3)の時機を知ること注目することで、「能を知る」ことの重要な側面を指摘してみる。というのは、演能の順番という狭義の「序破急」が、中・後期になると「序破急成就」の理として深められ、「万曲」（全ての技）を生かし能を成功させる重要なポイントとなるからである。後期の作とされる『拾玉得花』で次のように述べられている。

「ただ、万曲の面白さは、序破急成就のゆゑと知るべし。もし面白くなくは序破急不成就と知るべきなり。おそらくは、なほ、この心得ること如何、奥蔵心性^{おうぞうしんしやう}を究めて、妙見に至りなば、これを得べきか。⁽⁴⁴⁾」

能が感動を与えるかどうかは、全ての技芸を生かす理の「序破急」が「成就」しているかどうかに関係しており、それ故この理を知ることの重要性が言及されているのである。

この広義の「序破急」の意味だが、小西氏は過程、プロセスの意味だとしている。たしかに「序破急成就」とは、全ての表現の過程が完結性をもつという意味にとれるのではあるが、それでは、あまりに漠然としすぎている。むしろ、リズム・律動と解した方が適切ではなかろうか。というのも、「序・破・急」とは舞楽の用語で、もともと一曲中のリズム展開を意味していたからである。⁽⁴⁵⁾「序」とは導入部の無拍子の部分を、「破」とは中間部における緩徐な拍子を、「急」とは結末部の急迫な拍子のことの意味する。とすると「序破急」は、たんに過程とはいえない意味合いをもつ

ており、リズム・律動、又はその展開と考えたほうがよいと思われる。

「一番づつの内にも、序破急成就あるべし。また一舞・一音の内にも、面白きは序破急成就なり。舞袖の一指、足踏の一響にも序破急あり。……面白きは見所一見の序破急、なすところの一風は、芸人の序破急なり。」⁽⁴⁶⁾

曲の順番にだけではなく、「序破急」は一曲内の構成にも、一瞬の動きともいえる舞や一音の中にさえも存在するというのである。どんな微細な表現にもリズム展開としての「序破急」があるというのは比喩ではない。たとえば発声の心得（「一調二機三声」⁽⁴⁷⁾）によれば、^{ひとこえ}一声出すのにも三段階必要だとする。まず嘶子方の調子にあわせて心中で音程を整え、「一調」次に気合をこめ（「二機」）、そしてはじめて声を出す（「三声」）ことが必要なのである。そして一調が序、二機が破、三声が急に相当する。

このように能表現には「序破急」というリズムが遍在しているのだが、更に興味深いことが引用の中で述べられている。演者の側にだけでなく、見所の方にも「序破急」があるという指摘である。とすると「序破急成就」とは、演じる側の謡・舞・曲の構成それぞれがもつ「序破急」というリズム展開が相応するだけでなく、それを見る観客の中にあるリズムとも相応し完結性をもつことを意味していると考えられる。能が成功するとは、演者、観客を含めた能という場が、大きな「序破急」となり「成就」することだといえるだろう。場が大きな“律動”となると言ってもよいと思う。それ故この理を知ることが、「態」^{わざ}を生かすために必要とされるのである。

しかし、この「序破急」の問題はこれにとどまらず、能表現の本質にも深くかかわってくる。「序破急」というリズム・律動は実は能にだけあるのではなく、世界にも遍在しており、実は能とはその表現行為だと世阿弥は考えるのである。

「万象・森羅、是・非、大・小、有情・非情、ことごとくおのおのの序破急をそなえたり。鳥の囀り。虫の鳴く音に至るまで、その分その分の

理を鳴くは、序破急なり。」⁽⁴⁸⁾

「四季折々の時節により、花葉・雪月・山海・草木、有情・非情に至るまで万物の出生をなす器^きは天下なり。この万物を遊樂（能）^{けいたい}の景体（基本的イメージ）として、一心を天下の器になして、……是得遊樂^{せとく}の妙花に至るべきを思ふべし。」⁽⁴⁹⁾

是の行為だろうと非の行為だろうと、物事の大・小いずれにも、そしてまた生き物にも生き物でない事物にもそれぞれのリズムが備わっており世界は律動に満ちていると世阿弥は考える。そして、こうした事物・事象の様を、あたかも自分が万物を生みだす世界という場であるかのように心がけて表現することが能の理想（「妙花」）に至る道だとする。とすれば、世阿弥は能を世界に遍在する諸リズムを統合し（「序破急成就」）、大きな“律動”を表現する行為だと捉え、しかもその行為を世界の産出力と同種の物と捉えてるといえる。

以上から「序破急成就」を知ることとは次の二つを意味すると考えられる。まず、能とは、世界の“律動”を表現する行為であることを知ることであり、第二として、そのためには、能という場が世界と同様に“律動”化されなければならないことを知ることである。「序破急成就」を知ることとは「能を知る」ことの一部でしかないのだが、こう考えると本質的な部分だと考えられる。また「態」の稽古を通して形成されてきた“能的身体”との関係でいえば、「序破急成就」を知るとは、“能的身体”が自らの使用法とその目標を自覚することだといえる。「二曲三体」の稽古を通じ様々な表現媒体をリズム的に統合し“律動”を表現しうるのが“能的身体”だとしても、「態」の稽古をこえない段階にとどまっている時はまだ「型」のうちにあり、「型」を出ていないため、自らの「態」の意味を知らない。「序破急成就」を知ること、能表現の本質を悟り、その時はじめて「態」「律動」及び“能的身体”の意味が自覚され、「態」「能的身体」の生かし方が体得されてくるのである。こうしてやっと、自らの中に潜在していた

“律動”を表現しうる力が十分に発揮されるようになるのである。

「序破急成就」を知るこの段階で成立してくるのは、自覚した“能的身体”であるといえるだろう。

結 び

以上、世阿弥の稽古論を“律動”重視と捉え、そこにみられる“能的身体”の形成過程を考察した。最後に、これまでの論をふまえた上で、世阿弥の「学び」観に触れてみたい。

まず、最初に、能における「学び」は「態」の習得という形をとっていた。だが、それは表面的な技術習得なのではなく、様々な表現媒体をリズム的に統合し、より高次なリズムすなわち“律動”を表現しうる身体を形成するという積極的なものであった。いわば、ステレオタイプの表現しか行なわない日常的身体を、活性化し、より分節化された身体へ再編成していくことだといえよう。次に、こうした、いわば身体様式の変換で生じた“能的身体”の意味を自覚する「学び」の段階が要求されていた。ここでは、新しい「態」の習得はないものの、“能的身体”の生かしかたが習得される重要な段階であった。このように世阿弥において、「学び」は身体分節化とその意味の自覚という二段階から成っていると考えられる。

ところで、こうした「学び」のもつ内容は、当然ながら、特殊“能的”である。しかし「学び」が「商品としての知識」を消費することになりがちな現代の教育において、世阿弥の稽古論が示唆する、「学び」がもつ生産性を無視してはいけないだろう。どんな「学び」においても、表現媒体を通してあらわれる様々なコードを統合し、さらに高次な表現コードをつくりだし、自分自身の存在様式を変えていくといった性格は変わらないからである。とすれば、世阿弥において、この過程の要となっていたリズム、“律動”がやはり関係してくるのではないだろうか？ もちろん、能の場合とは異なる仕方であろうが、以後の研究課題としたい。

《注》

- (1) 安倍崇慶；「世阿弥における稽古論の性格」（広島大学大学院教育学研究科博士課程論文集第4巻 1978）
- (2) 源了圓；「世阿弥の能楽論における心・技・体の構造と教育観」（『教育学大全集1；文化と人間形成』第一法規 1982）所収特に p.128 以下.
- (3) 世阿弥；『風姿花伝』（『日本の思想 8 世阿弥集』筑摩書房 1970 p.89. 以下世阿弥の伝書からの引用はすべて『日本の思想 8 世阿弥集』による. しかし、『日本思想大系世阿弥・禅竹』（岩波書店）をも参照した. 特に〔注〕は参考になった.
- (4) 世阿弥；同上 p.90
- (5) 世阿弥；同上 p.91
- (6) 世阿弥；同上 p.90
- (7) 世阿弥；『至花道』p.140
- (8) 世阿弥；同上
- (9) 「時分の花」とともに、『風姿花伝』で特に詳しく論じられている.
- (10) 世阿弥；『至花道』p.191
- (11) 特に『至花道』の中に詳しい. 「有主風」の反対概念として「無主風」があげられ、芸をしっかりと自分のものにする必要性が説かれている.
- (12) 世阿弥；『至花道』p.149
- (13) 世阿弥；『花鏡』p.194
- (14) 世阿弥；同上 p.229
- (15) 言葉の発音を正すとはあたりまえのようだが、能の謡は「いろは読みには謡はぬなり.」（『花鏡』p.230）とあるように特異なものであるため必要とされるのである.
- (16) この解釈は『日本の思想 8 世阿弥集』の中の小西甚一氏の注によった.
- (17) たとえば、『花鏡』p.230. などにみられる.
- (18) 世阿弥；『風曲集』p.261
- (19) 世阿弥；『曲付次第』p.245 また、同じ箇所で、「音曲の拍子のこと. 曲の命なり.」とも述べている.
- (20) 横道萬里雄；「能本の概観」（『岩波講座 能・狂言Ⅲ』岩波書店 1987 所収）特に p.80 以下を参考にした.
- (21) 世阿弥；『花鏡』p.196~197
- (22) 観世寿夫；「演戯者から見た世阿弥の習道論」（『日本の名著 10 世阿弥』中央公論社 1983 所収）p.81

《世阿弥の稽古論における“能的身体”の形成について》

- (23) 世阿弥；『花鏡』 p.195
- (24) 世阿弥；『風姿花伝』 p.90
- (25) 世阿弥；同上 p.66～67
- (26) 世阿弥；『花鏡』 p.195
- (27) 世阿弥；『風姿花伝』 p.66
- (28) 世阿弥；『花鏡』 p.192
- (29) 世阿弥；『風姿花伝』 p.66
- (30) 世阿弥の思想区分は、通常、次のようになされることが多い。（ここでは小西甚一『能楽論研究』塙書房 1961 の区分による）

	年号	年齢	主要な伝書
前期	応永7年(1400)	38歳	『風姿花伝』(第五篇まで)
	}		
中期	応永15年(1408)	46歳	(空白の十年間)
	}		
	応永25年(1418)	56歳	
後期	}		『至花道』『風曲集』 『曲付次第』『花鏡』 『遊楽習道風見』など
	応永35年(1428)	66歳	
後期	正長元年(1428)	66歳	『拾玉得花』『九位』 『世子六十以後申楽談儀』 『却来花』など
	(応永35年)		
	嘉吉3年(1443)	81歳 (死去)	

前・中後における思想上の変化は、特に理想的表現に対する考え方に関して大きいとされている。この論文では、稽古論に焦点をあてているので、あまり、この区分にとらわれる必要はないと考えた。だが、「物まね」の意味の変化のように、必要のあるときだけ、前期世阿弥、後期世阿弥と言いつけることにした。

- (31) 北川忠彦；『世阿弥』中央公論社 1982 p.46
- (32) 世阿弥；『花鏡』 p.216
- (33) 世阿弥；『至花道』 p.141
- (34) 世阿弥；『花鏡』 p.216
- (35) 世阿弥；『拾玉得花』 p.321
- (36) 世阿弥；『花鏡』 p.190～191
- (37) 世阿弥；同上 p.191～192
- (38) 源了圓；前掲書 p.128 以下
- (39) 世阿弥；『花鏡』 p.198～199
- (40) 観世寿夫；前掲書 p.89

- (41) 小西甚一；前掲書 p. 39 以下
- (42) 加藤周一；「世阿弥の戦術論または能楽論」(『日本思想大系世阿弥・禅竹』所収)
- (43) 小西甚一；前掲書 p. 42
- (44) 世阿弥；『拾玉得花』 p. 319
- (45) 『日本思想大系世阿弥・禅竹』(表章・加藤周一校注) p. 29 の注による。
- (46) 世阿弥；『拾玉得花』 p. 317～318
- (47) 世阿弥；『花鏡』 p. 189
- (48) 世阿弥；『拾玉得花』 p. 316～317
- (49) 世阿弥；『遊楽習道風見』 p. 277～278