



Title	十三世紀蹴鞠における「序破急」の展開：楽曲構成の理想型から芸能進行の概念へ
Author(s)	湯，書華
Citation	演劇学論叢. 2025, 24, p. 64-83
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/100618">https://doi.org/10.18910/100618</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 十三世紀蹴鞠における「序破急」の展開

―楽曲構成の理想型から芸能進行の概念へ―

湯 書華

はじめに

「序破急」は日本芸道論において、芸能の進行の流れを表す概念の一つであり、もともとは楽曲の構成を表す概念であった。雅楽では、「序」「破」「急」は各楽章の名称であり、「序」は明確な拍節を持たない点が特徴である。そして「破」は緩やかな拍子の楽章、「急」は早い拍子の楽章を示す<sup>①</sup>。しかし、後年「序破急」は雅楽のみならず、蹴鞠、連歌、能、そして香道、立花、浄瑠璃、歌舞伎など、複数の芸能の理論書にも見られるようになる<sup>②</sup>。

佐々木香織氏は論文「序破急概念の変遷―世阿弥『拾玉得花』を中心に―」<sup>③</sup>で時系列順に「序破急」という語を用いた史料を確認している。その整理の結果、「序破急」が蹴鞠へ取り入れられたことが、この概念が音楽の分野を超えて他の芸能へ応用されるようになったことを示すもので

あり、「序破急」概念の変遷史における重要な節目であることを示した。しかし、この節目をめぐる研究は、佐々木氏および一部の蹴鞠研究を除けば、その後ほとんど行われていない。また、佐々木氏などの先行研究の論点についても、再検討すべき点が多いように思われる。

まず、「序破急」が音楽から蹴鞠へ取り入れられた起点を探るには、十三世紀以前の音楽におけるこの用語の意味を明らかにする必要がある。佐々木氏によれば、この時期の音楽における「序破急」は単に「序」「破」「急」というそれぞれ独立した楽章名の連語にすぎず、まだ「一連の展開」としての意味を持っていなかったという。この「一連の展開」としての「序破急」が初めて登場するのは蹴鞠書<sup>④</sup>である。佐々木氏は指摘している。ところが、本稿第一章で述べるとおり、楽書や大嘗会芸能の関係資料を精査すれば、この時期の「序破急」はすでに楽曲の構成における理想型の一つとして音楽家に追求されており、単なる楽章

名の連とはいえない。

次に、佐々木氏は蹴鞠書における「序破急」の初出が正応四年（一二九二）前後に成立した蹴鞠書『内外三時抄』であると考えいる。しかし、渡辺融氏が『蹴鞠の研究―公家鞠の成立』<sup>⑥</sup>で指摘したとおり、宝治二（一二四八）年以前に成立した蹴鞠書『一卷書』で、「序破急」はすでに鞠会進行の流れを意味するようになった。

また、佐々木氏は鞠足（鞠をする人々）がなぜ音楽の概念「序破急」を蹴鞠に導入したのかについては考察していない。この点に関しては、蹴鞠の研究で以下のような見解が示されている。まず、渡辺融氏（『蹴鞠の研究』一二〇頁）は、十二世紀の鞠会では「序破急」という用語が用いられなかったものの、実質的に音楽の「序破急」が指し示すテンポの変化（緩から急へ、静から動へ）に類似した順序で進行していたことを指摘し、その類似性が鞠足たちによる「序破急」移入の契機となったと考えている。

鞠足がこのような概念の遷移を可能にした背景には、相当な音楽的素養があったと想定できる。この点について、村戸弥生氏は『遊戯から芸道へ―日本中世における芸能の変容―』で蹴鞠と舞楽の関係に注目し、蹴鞠の足踏についての口伝が舞楽から学んだ部分があること、鞠足には藤原成通のような舞楽に精通する人がいることを指摘する。ま

た、村戸氏は蹴鞠が頻繁に舞楽や管絃と一緒に享受されていたことをも指摘し、「舞楽（管絃）」は蹴鞠の後、同日中に同じ場においてよく行われている」と述べている。<sup>⑦</sup>

しかし、舞楽とは舞とそれに伴う音楽の両方を含む、左舞（唐楽）・右舞（高麗楽）のパフォーマンスであるのに対して、管絃とは舞を伴わない唐楽と催馬楽の音楽会である。「舞楽」と「管絃」が同じく「雅楽」の範疇に属するといえ、十二・十三世紀には両者は演奏スタイル、使用楽器<sup>⑧</sup>、演奏者など、多方面で異なっていた。そのため、「舞楽（管絃）」という表現は概念の混乱を招く。たとえば、村戸氏が著書九一頁の注五七に挙げた、「蹴鞠が舞楽（管絃）と同日中に同じ場で行われた」例は、実際にはほとんどが管絃の例である。鞠足の音楽的素養を検討するには、舞楽よりもむしろ管絃の方が重要ではないかというのが筆者の考えである。具体的な考察は第二章に譲る。

なお、後述するように「序破急」は十三世紀以前にすでに楽曲構成の一つの理想型として音楽家の脳裏に成立していたと言えるが、それを正式に説明した楽書の初出は、管見の限りでは元禄二（二六八九）年の『楽家録』である。<sup>⑨</sup>「序破急」概念を頭に置くだけでなく、それを伝書に正式に記し、意味を解釈したこと自体が、一つの重要な達成と認めねばならない。では、なぜ蹴鞠書が楽書よりも早く、

十三世紀にこの達成を遂げることができたのかについて、先行研究では特に論じられていなかったが、本稿では第三章でそれを検討する。

最後に、蹴鞠に導入された後も、「序破急」といった概念の意味は引き続き発展していった。十三世紀末の蹴鞠書における「序破急」の意味の重層化を第四章で考察する。

## 一 十一・十二世紀の音楽における「序破急」概念

冒頭で述べたように「序」「破」「急」という用語は、もともとは雅楽の楽章の名前として使われていたが、十一世紀にはすでに雅楽の分野を超えて、大嘗会辰日・巳日風俗歌舞の次第を表す用語としても使用されていたことが確認できる。本来、大嘗会辰日・巳日風俗歌舞の内容は、地方から上京した歌人と歌女が奏する土風歌舞であったが、『大嘗会悠紀主基詠歌』<sup>10</sup>によれば、十世紀末の例から歌われる和歌の歌題に「破」や「急」といった雅楽の楽章名が見え、さらに、長和元年の三条天皇大嘗会（一〇一三年一月）以降、辰日・巳日風俗歌舞の和歌の配列順が基本的に「辰日『参入音声』『楽破』『楽急』『退出音声』、巳日『参入音声』『楽破』『楽急』『退出音声』」に固定化されるようになっていた。この現象は、大嘗会辰日・巳日風俗歌舞の上

演次第が「参入音声→破急→退出音声」に定型化されるようになったことを反映している。

しかし、特例ではありながら、ごく少数の年に大嘗会辰日・巳日風俗歌舞の一部が「参入音声→序→破→急→退出音声」の次第に従って上演されていた。『大嘗会悠紀主基詠歌』によると、後朱雀天皇の長元九（一〇三六）年大嘗会の辰日の悠紀方の歌舞には「参入音声→序→破→急→退出音声」の次第が用いられたことが分かる。また『中右記』<sup>11</sup>天仁元（一一〇八）年十一月二十四日条の裏書から、鳥羽天皇の大嘗会の辰日主基方の歌舞が「参入音声→序→破→急→退出音声」の次第を採ったことが確認できる。

大嘗会風俗歌舞を制作する流れは、『袋草紙』<sup>12</sup>（保元年間、一一五六―一一五九年頃）上巻「大嘗会の歌の次第」に記されている。

先づ国より所々の名を行事に注進し、もつて作者の許に下す。作者は便宜の所々を撰び、おのおの禁忌を避くべし、これを諷詠し、行事所の弁に進る。風俗歌をもつて樂所に下す。これをもつて人々樂を作る。

この資料によれば、大嘗会の風俗歌舞における和歌や音楽の制作は、まず準備段階で悠紀国・主基国にあたる国郡

が卜定され、その後、和歌作者がこれらの国郡にある名所についての和歌を作成し、さらに楽所がその和歌を参考に音楽を作る、という流れで進められた。つまり、大嘗会風俗歌舞に用いられる音楽は、大嘗会のたびに新たに作られたものであり、それが「参入音声―序―破―急―退出音声」の次第を採ることは、当時の作曲家が「序破急」を一連の楽曲における理想的な流れの型の一つとして追求する考えが生じていたことの証左となるように思われる。

この理想型が同時期の音楽家の頭に存在していた他の証については、『教訓抄』巻三「万秋楽」条に記された藤原忠実（一〇七八―一一六二）の例が挙げられる。

万秋楽、序一帖、拍子二十六。破六帖、拍子各十八。

（中略）。

知足院禅定殿下ノ御説云、「竜花三会曲、出世成道ノ説。謂二ああ之弥勒仏説一也。序三半帖、初会宛ツ。破吹一・二・三帖、中会宛。急吹四・五・六帖、後会宛。如レ此ワカチテ、内院ニハ奏ナルベシ。又、九品ノ浄土ニワカチタラムモ、目出カリナム」トゾ被レ仰ケル。

本来「万秋楽」は「序―破」構成の曲であった。しかし、

藤原忠実によれば、「万秋楽」は竜花三会の曲である。もともと「序」を三つの半帖（二帖半<sup>15</sup>）として、竜花三会の初会に当たる。次の「破」の一・二・三帖は緩やかな拍子で吹き、竜花三会の中会に当てるべきである。「破」の四・五・六帖は「急」のように早い拍子で吹き、竜花三会の後会に当てるべきであるという。この資料から、忠実が「万秋楽」を演奏する際に、テンポの変化に注意を払い、本来「序―破」の二段構成であった「万秋楽」を、あたかも「序破急」の三段構成であるかのように演奏しようとしたことが分かる。

## 二 蹴鞠が「序破急」を取り入れた理由

### （一）楽曲と鞠会の流れの類似性

以上の資料から、「序破急」が音楽において、すでに楽曲構成の一つの理想型として音楽家の頭に存在していたことがうかがえる。<sup>16</sup>つまり、佐々木氏が指摘するような蹴鞠書が独自に「一連の展開としての序破急」を生み出したとする見解よりも、この概念がすでに音楽に存在し、その後蹴鞠へ移入されたと考えられる。

では、この音楽の概念がどのような経緯で蹴鞠に取り入れられたのだろうか。この問題を解く手がかりは、すでに

渡辺氏（蹴鞠の研究）二二〇頁）が指摘しているとおり、音楽における「序破急」が示すテンポの変化と鞠会の進行の流れとの類似性に見出せる。楽曲構成の理想型としての「序破急」はテンポが緩やかなものから速いものへ進展する変化を表している。一方、鞠会における「序破急」の意味は、『二巻書』ではこのように説明されている。

#### 一 序破急事

蹴鞠者、専用<sup>ニ</sup>此説<sup>一</sup>也。謂<sup>フ</sup>序<sup>ト</sup>者、始<sup>ノ</sup>鞠高々<sup>ト</sup>閑<sup>ニ</sup>蹴放<sup>シ</sup>、深<sup>ク</sup>可<sup>ニ</sup>立<sup>乙</sup>入<sup>一</sup>木之下<sup>ニ</sup>也。謂<sup>フ</sup>破<sup>ト</sup>者、次<sup>ニ</sup>懸鞠於木々、面白<sup>ク</sup>翫<sup>テ</sup>、盡<sup>シ</sup>レ曲<sup>ヲ</sup>於足々成<sup>レ</sup>興也。謂<sup>フ</sup>急者、終<sup>ノ</sup>數鞠之也、下鞠高<sup>ク</sup>不<sup>シ</sup>テ懸<sup>レ</sup>木、而兩三足<sup>ノ</sup>後渡<sup>ニ</sup>人許<sup>一</sup>也。

つまり、鞠会の始めの頃は「序」の段であり、この段では鞠長（鞠を蹴上げる高さ）を高くして、木の下に深く引き入って静かに蹴るのが良い。「破」の段では、木に向けて面白い技巧を出して蹴るのが良い。「急」の段では、鞠を蹴上げる回数を数えて、その回数を増やすべきである。また、鞠長を低くして、自分が二回か三回蹴った後、人に鞠を渡すべきである。総じて言えば、緩から急へ、静から動へ、という傾向を示している。この点で、鞠会の流れは

「序破急」の示すテンポの変化に類似している。

では、鞠足たちはまず「序破急」という概念を頭に持っていたため、鞠会の流れを人為的に「緩から急へ、静から動へ」と規定したのであるか。前に述べたとおり、「序破急」の蹴鞠書における初出は十三世紀の『一卷書』である。『二巻書』より古い蹴鞠書『蹴鞠口伝集』（一二四七、四八年、以下『口伝集』と略す）、『蹴鞠簡要抄』（時期不詳）、『蹴鞠略記』（一二〇九年）には、「序破急」という用語が見当たらない。『口伝集』では鞠会の次第がこのように書かれている（下線は筆者）。

#### 一 晩景のまりの事（上・一六四）<sup>20</sup>

景忠云、資方云、はじめより興に入ぬるはみくるしきなり、晩景にのぞみて心をつくして待てるよき也、……

#### 一 晩景の鞠うけとる事（上・一六五）

式云、大貳説云、其日のふるき上手とるべし、よくくいたりてかたきなき時のしわざなり、其作法は日入ほど、まりのかずおほくあがりて興ある時、其まり三度あげて後、かたひざをつきて袖にうけてとる也、……

つまり、鞠会の始まりの頃にいきなり興に入るのは見苦し

く、日の暮れる頃になつてから力を尽くすべきである。また、日の暮れる頃に鞆を蹴上げる回数を増やし、鞆会が盛り上がる時に鞆を袖で受け取る（鞆会を終了させる）べきであるという。

渡辺融氏（『蹴鞠の研究』二〇頁）が指摘したとおり、十二世紀の鞆会は、「序破急」という用語を使わないものの、すでに「緩から急へ、静から動へ」の順序に従っていた可能性が高い。渡辺氏によれば、蹴鞠のように激しい動きを伴う運動においては、プレーヤーが会のはじめから一〇〇パーセントの動きをできるとは常識的に考えられないという。つまり、「緩から急へ、静から動へ」という流れは、「序破急」など既成の理念により決められたわけではなく、蹴鞠のスポーツとしての特性によって、自然に成立したものと考えられる。そして、鞆会の流れが楽曲構成の概念「序破急」と類似性が見られるために、十三世紀の鞠足たちは、音楽から「序破急」の概念を借りて、鞆会の流れを表すようになったと考えるのが自然であろう。

## （二）鞠足たちの音楽的素養

『蹴鞠の研究』の八頁（書誌情報は本稿注六）によれば、蹴鞠は本来、身分を問わずさまざまな人々によって行われていたが、院政時代（十一世紀末～十二世紀末）以降、貴族が

主導する形で、公家社会のしきたりや生活信条に適合した新たな様式が確立され、以後支配的な様式になったという。渡辺氏はこれを「公家鞠」と呼んでおり、本論文でもその呼称を用いたい。

さて、公家鞠がその様式を確立する過程において、舞楽に学んだ部分があることを村戸氏は指摘している。例えば、『教訓抄』巻七「舞出入作法」（思想大系本一三七頁）には舞楽の足踏についてこのように説明されている。

手ヲ合スル事モ、延立落居事モ、太鼓ノ拍子ニアワスベキナリ。歩行事モ、鞆鼓ノ拍子ニ踏合ト心ザスナリ。

『蹴鞠口伝集』にも類似する教えが見える。

師説云、大股にて常に右の足を浮かべて踏むなり。鞠にあはぬ折も、足を踏み返して浮かびて、踏みとどめて立つべからず。立ち浮かびて徘徊すべき也。鞆鼓拍子に踏む也。（上・四七・「足踏の事」）

師説云、先右足を踏みて、次に左を鞠にむかへて、右の足に鞠をあてて、どう、と鳴らす、太鼓の声也。是を三拍子といふ也云々。（上・四八・「三拍子事」）



右の引用に言う「師」とは藤原成通（一〇九七―一二五九出家）のことである。成通が蹴鞠の動作のコツを音楽のリズムに結びつけて説明している点や、『教訓抄』「舞出入作法」に類似する記述が見られることから、蹴鞠の口伝が舞楽に学んだ部分があるとする村戸氏の見解は首肯すべきである。

ところで、鞠会の流れを表す「序破急」概念も、舞楽の知識から直接導入されたものと類推してもよいだろうか。村戸氏は「序破急」については触れていないため、このことを検証していく。

第一章で説明したとおり、十一世紀に「序破急」概念はすでに舞楽以外の音楽活動（太嘗会・辰日・巳日・風俗歌舞）に用いられるようになった。また、佐々木香織氏（本稿注三）が指摘したとおり、十三世紀の辞書『名語記』<sup>(22)</sup>には「管絃舞楽二序破急アリ」と明記されている。

さらに、次の表では十一世紀末から十三世紀にかけて、公家社会で、鞠会の前後に舞楽や管絃（史料によって絲竹・御遊と表記する場合がある）を開催した記録を集めている。「遊興」という項目の下で並んでいる名詞の順は、当日の実際に行った遊興の順に一致する。この表から、貴族の生活において、舞楽よりも管絃のほうが頻繁に蹴鞠とともに行われていたことが分かる。また、公卿や殿上人が管絃や

蹴鞠を自ら楽しんでいた一方で、舞楽については、多くの公家日記では担当者が明記されていない。

ただし、少なくとも舞人の身分を確認してみたい。荻美津夫氏<sup>(24)</sup>が指摘したとおり、十一世紀に入ると宮廷の相撲・競馬・賭射・騎射などの儀式的舞楽は次第に多・狛といった地下楽家から舞人がだされるようになり、十一世紀末にはほぼ彼らが独占するようになった。一方、御賀では殿上人が舞を舞うが、彼らはほとんど堂上家出身の若年者であり、衛府の四位・五位程度の官職を持っていた。<sup>(25)</sup>また、御賀では童舞も行われ、そこで堂上家の童が舞を担っていた。要するに、堂上家出身者が舞楽の舞人となるのは、ごく一部（御賀など）の場合に限られ、しかも主として若年者のみであったように見える。

なお、蹴鞠で舞楽の足踏のリズム感を学んだ成通は『文机談』『教訓抄』<sup>(27)</sup>の両方に登場するほど、管絃と舞楽の音楽に精通する人物であった。しかし、管見の限りでは、その弟子である藤原頼輔（一一二一―一一八六）や、頼輔の子孫で後に蹴鞠道家として発展した難波家や飛鳥井家の人々の中には、これほど舞楽の知識を持つ人物はいない。一方で、彼らの中には管絃に秀でた人物が少なくない。『秦箏相承血脉』において、頼輔は箏を相伝したと記される。頼輔の孫で飛鳥井家を立てた飛鳥井雅経（一一七〇―一二二二）



は筆筆の達人で、その孫・雅有（一二四一～一三〇一）は和琴の上手である。<sup>20)</sup>

要するに、十三世紀前半の公家鞠足が「序破急」に接触

したルートは舞楽に限られない。彼らは管絃をはじめとするさまざまな音楽活動を通じて音楽的素養を得て、「序破急」の概念を蹴鞠に導入したのだろう。

日付	典拠	場所・行事*	遊興	舞楽・鞠・管絃（絲竹・御遊）をする人の身分#
*特に行事がない場合は記さない。 #ここでの「殿上人」は、公卿または殿上人の家に出自を持ち、当時五位以上の官職に任じられている人物を指す。昇殿の勅許があったかどうかについては、詳細な考証を行っていない。				
寛治七（一〇九三）年 三月十一日	中右記、 後二条師通記	高陽院中宮御方	小弓、鞠、絲竹、朗 詠	△鞠▽【公卿・殿上人】藤原公実、藤原基忠、藤原能実、ほか殿上人六または七人。【地下】藤原行綱、源盛長、源俊兼。 △絲竹▽【公卿・殿上人】藤原師通、源師忠、藤原公実、藤原公定、藤原宗通、源家俊、藤原宗忠。
康和元（一〇九九）年 三月一日、三月十七日、三月二十八日、四月三日	後二条師通記	（紙幅のため四月三日を例に） 齋院令子内親王御所	小弓、鞠、管絃、和歌	△鞠▽殿上人以下。具体は不明。 △管絃▽不明。
長治二（一一〇五）年 閏二月廿日、廿一日	殿暦 中右記	藤原忠実第の馬場	二十日・鞠、管絃、 二十一日・鞠、管絃、 今様	△鞠▽【公卿・殿上人】藤原忠実、藤原家忠、藤原経実、藤原能実、源国信、藤原忠教、ほか殿上人一または二人 △管絃▽不明。
天永二（一一一一）年 二月十四日	殿暦	鳥羽殿	小弓、鞠、御遊、朗詠	△鞠▽藤原忠通以下。具体は不明。 △御遊▽【公卿・殿上人】藤原宗忠、藤原忠通、藤原忠教、藤原信通、藤原伊通、源雅定。【地下】忠光（苗字は考証を待つ）。
永久二（一一一四）年 二月十日・十一日	御遊抄 殿暦	小六条殿・朝覲行幸	十日・舞楽 十一日・鞠、御遊	△舞楽▽不明。 △鞠▽殿上人二または三人。 △御遊▽【天皇・公卿・殿上人】藤原宗忠、源雅定、鳥羽天皇、藤原信通、藤原敦兼、源基綱、藤原忠実、藤原伊通。【地下】地下五人、具体は不明。

永久四（一一一六）年 二月十九日・廿日	御遊抄 殿曆	白河殿・朝観行幸	十九日…舞楽・御遊 廿日…鞠・舞楽	<p>△舞楽△不明。</p> <p>△鞠△殿上人、具体は不明。</p> <p>△御遊△【公卿・殿上人】藤原宗忠、源有賢、藤原宗能、源雅定、藤原忠教、藤原信通、藤原忠実、藤原伊通。【地下】地下召人あり。具体は不明。</p> <p>△鞠△【公卿・殿上人】藤原忠教、藤原忠基、藤原教長、難波頼輔。</p> <p>△管絃△【公卿・殿上人】藤原忠教、源有賢、藤原忠基。</p> <p>四日△舞楽△【殿上人】藤原頼実、平維盛、平清経、藤原公時、藤原成宗、藤原隆房、源雅賢、平時家、源顕信など。【地下】多忠節など。</p> <p>△御遊△【公卿・殿上人】源有賢、平維盛、九条兼実、藤原師長、源雅賢、藤原実国、藤原隆季、藤原定能。</p> <p>五日△御遊△【公卿・殿上人】紙幅のために略す。</p> <p>△鞠△【殿上人】難波頼輔、藤原実宗、平重衡、藤原定能、藤原親信、藤原泰通、平維盛、平清経、源有房、源雅賢、平親宗、藤原経房、平通盛など。</p> <p>六日△舞楽△【殿上人】平維盛、藤原隆房など。【地下】狛光近、多忠節など。</p> <p>△御遊△【天皇・公卿・殿上人】高倉天皇など。</p>
不明（参加者の生卒年から推測…一一二〇） 一一三九年頃	口伝集（庭まりの事）条	不明	鞠、管絃、今様	
安元二（一一七六）年 三月四日～六日	安元御賀記 玉葉 御遊抄	法住寺殿・後白河 法皇五十歳御賀	四日…舞楽・御遊 五日…御遊・鞠 六日…舞楽・御遊	
建仁二（一一〇六）年 三月三日	猪隈閑白記	平等院・平等院一切経会で舞を催す。夜に近衛基通第で鞠を行う。	舞楽・鞠	不明
弘長三（一二六三）年 二月十四～十六日	御遊抄	龜山殿・朝観行幸	十四日…御遊、和歌 十五日…船楽 十六日…鞠	<p>△御遊△源有資、中御門宗雅、土御門通頼。</p> <p>△船楽△△鞠△不明</p>
建治三（一二七七）年 二月	とはずがたり	後深草院御所カ	鞠、女楽（箏・琵琶・和琴の演奏）	<p>△鞠△後深草院御所の女房たち。</p> <p>△女楽△四条隆親女、二条（久我雅忠女）、洞院愔子。</p>

弘安八（一二八五）年 二月卅日、三月一日、 三月二日	実躬卿記 とはずがたり	北山第・常磐井准 后九十歳御賀	二月卅日…舞楽 三月一日…管絃・和 歌・鞠 三月二日…管絃、鞠	卅日ハ舞楽▽【地下】多久忠、多久資、狛近康、豊原政秋など。 三月一日ハ管絃▽【天皇・東宮・公卿・殿上人】後宇多天皇、熙仁親王、藤原公孝、藤原宗冬、西園寺実兼、藤原公守、藤原兼忠、藤原実泰、藤原信嗣、源通顕、藤原公衡、藤原良教、花山院長雅、藤原兼行。 ハ鞠▽【天皇・東宮・公卿・殿上人】亀山上皇、後宇多天皇、熙仁親王、鷹司兼平、近衛家基、二条為氏、二条為世、難波宗継、源為雅、二条為雄、花山院家教など。【地下】賀茂経久、紀行定。 二日…だいたい一日と同じ。省略。
----------------------------------	----------------	--------------------	--	---

### 三 「序破急」が蹴鞠書に正式に記された理由

以上では、鞠足たちが音楽の「序破急」を蹴鞠に導入した直接の原因と、それを導入する際に役立った音楽的素養を得る背景について述べた。しかし、十一・十二世紀には「序破急」がすでに楽曲構成の理想型の一つとして音楽家の間で認識されていたにもかかわらず、当時の楽書には正式な説明が記されていなかった。このような状況の下で、なぜ十三世紀の鞠足たちは「序破急」を蹴鞠書に正式に記し、その意味を明確に解釈することができたのだろうか。

十二・十三世紀は、芸能や学問を専門的に伝承する「家」が多く形成され、「家」の人々が自分たちの専門を「道」

と捉え、その軌範性を追求して伝書を作成した時代である。<sup>③④</sup>これらの伝書は、各道ごとに独自の性格を持っている。楽書に「序破急」という概念が正式に記された時期が遅いことは、楽書の性格と、この時期の雅楽の発展段階に密接に結びついており、具体的な論述は他稿に譲る。

一方、十二から十三世紀にかけて、公家鞠は確立と成熟の道を歩み、その知識を記す蹴鞠書は体系化の激動の過程を経験した。「序破急」の蹴鞠書への導入とその展開の過程こそが、蹴鞠書の体系化を反映する一つの事例である。

『口伝集』は久安三（一四七）四年（一一四七～四八）に成立した蹴鞠書であり、先人の口伝を記録したものである。ここではすでに「帰足」「延足」などの技術を表現する用語が成立しているものの、進行次第を説明する際には、「はじめ」

「日入ほど」など、人の実際の活動や自然時間をそのまま表現する語が用いられ、「序破急」は使用されていない。

『口伝集』より時代が下がって、『蹴鞠略記』（承元三（一二〇九年））は、『口伝集』の一部の記述を簡潔化し、要点を把握しやすくしているように見える。<sup>31</sup>しかし、まだ「序破急」を用いていない。

それに対して、宝治二（一二四八）年以前に成立した『一卷書』では鞠会の進行の流れを日常的言葉ではなく、概念「序破急」で表すことができるようになった。さらに、十三世紀末の『内外三時抄』では「序破急」が「三段」と呼ばれ、「三曲」や「四体」<sup>32</sup>などの新たに創出された専門用語と並ぶようになり、蹴鞠の理論がより系統的に整理されるようになった。以上のように、「序破急」が蹴鞠書に現れたのは、突如として起こった現象ではなく、十二から十三世紀にかけて蹴鞠書の体系化の流れと緊密につながっている。

なぜ十三世紀において蹴鞠書が十二世紀の『口伝集』を超えて、多様な専門用語を創出し、体系化のプロセスを急速に展開することができたのかというと、後鳥羽院政期（一九八―一二二一年）以降、後鳥羽院・後嵯峨院などの天皇や上皇、また将軍である源頼家・源実朝・九条頼経らが臨席し、あるいは自ら鞠場に立って開かれる公式の鞠会

「晴れの鞠会」が盛行したためだろう。<sup>33</sup>このような鞠会では、設営や進行の作法など、すべてが故実に則って運ばれるべきものとされていた。「序破急」を含む専門用語は、晴れの鞠会の進行を規範化するうえで実用的であったと考えられる。また、『一卷書』<sup>34</sup>が北条時頼の蹴鞠師範であった難波宗教によって時頼に献上された蹴鞠書であるように、蹴鞠書の多くは教育を念頭に置いて書かれている。<sup>35</sup>「序破急」を含む専門用語は、蹴鞠の作法を弟子に分かりやすく伝授する上で役立つと考えられる。

最後にもう一点留意したい。現在公開されている蹴鞠の文献から見ると、難波宗教の『一卷書』が最初に「序破急」を記した蹴鞠書である。しかし、難波家としばしば対立していた蹴鞠道家・飛鳥井家の十三世紀末の蹴鞠書にも「序破急」についての記述がある。また、彼らが「序破急」を宗教や難波家の特有の主張として批判する記録はない。そのため、鞠会の進行順序を「序破急」で表すことは、宗教や難波家の独自の発想ではなく、十三世紀前半にはすでに鞠足の間で広く認められていたものであると筆者は考える。

#### 四 蹴鞠書における「序破急」の意味の重層化

以下は十三世紀末において「序破急」概念の意味の豊富

化を考察する。先述したとおり、『一卷書』における「序破急」の基本的な意味は、鞠会の流れである。では、鞠会が具体的に一日の中でどの時間帯に催されるのだろうか。『口伝集』上巻第一条「蹴鞠時節事」に「剋限、式云、申一点にはじむべし、日とく暮て、余興つきずして後会をちぎる、いみしき也」との記述があることから、鞠会は通常、申の刻（午後三時～五時）から始まり、日が暮れる頃に終わることが知られる。

しかし、弘安九（一二八六）年の蹴鞠書『革菊要略集』「軌儀・時刻事」では、一日の朝・日中・晩景、それぞれに鞠を蹴る場合もあると書かれている。

## 一 時刻事

示云、式ニ申剋ト云リ、春ハヲソク始テ遅クハテ、夏ハトク始テトクハベシ、葉懸ニテ、鞠不シ見ヘ之故也云々、是ハ大方之儀也、朝鞠、日中、晩景、皆有作法、可知ル長時之礼也、但彼申剋トアルハ、付晩景之一途ニ被定也、朝鞠、日中ノ鞠ハ別段ノ作法也、常ハ以晩景為時刻ト故也、

（筆者訳）

師の飛鳥井教定がおっしゃるには、「時刻」は『三十箇条式』では申の刻を指す。春は鞠会を（申の刻より

遅く始めて遅く終え、夏は（申の刻より）早く始めて早く終えるべきである。それは、（夏には）懸の木の茂った葉で、（日が暮れると）鞠が見えなくなるためである。こういうことは概ねの規則である。朝、日中、晩景の鞠は、全て（それぞれに）作法がある。これらの作法によって、蹴鞠の各時間帯のルールを知ることができる。ただし、申の刻に始まる鞠会は、晩景の鞠であると決まっている。（それというのも）朝・日中の鞠には他の作法があり、（鞠足たちは）常に晩景の鞠を「時刻」と言うからである。

つまり、蹴鞠が十三世紀末期に至るまで発展する中で、鞠会を「申の刻～日の暮れる頃」という時間範囲に限らず、朝・日中・晩景を含む一日全体の範囲で捉える必要性が生じていた。また、申の刻から始まり、日の暮れる頃に終わる鞠会は、『革菊要略集』では「晩景」の鞠と呼ばれている。

その後成立した『内外三時抄』（正応四（一二九二）年前後）において、「序破急」の意味は晩景なのか、朝・日中・晩景を含む一日全体の範囲なのかという時間範囲の違いによって、説明されている。

まず、『内外三時抄』における晩景の鞠の「序破急」に

関する説明は『一卷書』のそれと大きな違いはない（内外三時抄」五二条）。

一方、一日という時間範囲で「序破急」を説明する内容は『内外三時抄』の佚文<sup>37</sup>に見られる。一日の時間範囲において、朝に行われる鞠会（以下「朝鞠」と略す）が「序」に相当すると、以下のように記されている（濁点は筆者）。

寝起□□それ 身もすくみ、氣もとゞ（引用者…ここに「こ」が抜けているか）ほりたる、其ま、にて荒く蹴、走廻などすれば、目□筋弦<sup>すぢ</sup>（中略）、三曲蹴、忠をつくすことなし、中に立出て、鞠高たかやかに、のどかに蹴べし、引声などこふ事なし、打任ては、かぞふるもせね共、又おりによる、人々のおもむくにしたがひて、かぞへもすべし、さらば鞠もしみなとせば、引こゑも、三曲も、時々せむも、何條事有哉、凡は大体三段の序分也、

（筆者訳）

朝起きたばかりの時は、体もこわばって動きにくく、氣も進まないのです、そのまま荒々しく鞠を蹴り、走り回るとすれば、目筋弦となり（眩暈の意か）、（中略）、「三曲」などの技術を使って、力を尽くして蹴ることはしない。鞠庭の真ん中に立ち出て、鞠を高く、静か

に蹴るべきである。長く引き伸ばした声を出さない。一般的には、鞠を蹴り上げる数は数えないが、場合によっては、人々の動きにしたがって、数えてもよい。鞠も（身に）染みるだろうと思われるなら、長く引き伸ばした声や「三曲」などの技術を、たまに試みても差し支えない。総じて大体三段の序分に相当する。

つまり、朝鞠は序分に相当する。朝鞠では、一般的に、鞠を高く静かに蹴って、巧みな技術は使わず、声は長く引き伸ばさず、数を数えないべきである。

『内外三時抄』では、このあと日中の鞠について破に該当させて説明する文があったはずだが、その部分は残っていない。しかし、晩景の鞠については、以下のとおり佚文があり、晩景の鞠自体は三段に分けることも可能であるが、一日という範疇で考えれば、急分に相当すると記されている。

『内外三時抄』佚文、九ウ・十オ

剋限春 ○○葉懸之時は、未○より始て、早はつべし、其故 茂木など梢枝しげりて、日景なし乃○午より始とても、葉繁てあつからず、晩になれば木○ければ、とくはつべし、切立若木などの標、みじかく枝

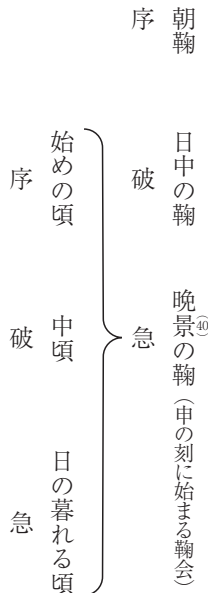
あらばにて、庭あらばに日影さしたるところにては、夏といふ共、例の時に始べし、冬は、日中はあた、かにてよく、夕はさむければ、とくはじめて、早くはつべし、此如事是一座の義分法にさす所也、懸の様にしたがひ、日がらによりて可早晚、こちに膠すへからず、晩景のまりは、三段皆以其分なれども、急分に相当也、

(筆者訳)

蹴鞠を始める時刻について、春は、未の刻(午後一時、三時)から始めて、早めに終えるべきである。なぜなら、木の枝や梢が伸びており、日陰がない正午の時でも、葉が茂って暑くないからである。夕方になれば木が茂って(はつきりと見えないので)、早く終えるべきである。懸の木を臨時的に設置するか、若木を懸とするがゆえに、枝が短い場合、または庭で鞠会をするから日陰がある場合は、夏といつても通常の時刻(申の刻)に始めるべきである。冬は、昼は暖かくて良い。夕方は寒いので、早く始めて、早く終えるべきである。このようなことは鞠会的一座全てが従うべき道理である。懸のあり様にしがって、日柄によつて鞠を始める時刻を調整すべく、臨機応変の処置をとるべきである。「晩景の鞠」の内部では三段がすべて揃って

いるとはいえ、(一日という範疇で考えれば)「晩景の鞠」は急分に相当する。

左の図が示すとおり、『内外三時抄』における「序破急」の意味は「『序破急』の内部でもさらに『序破急』が生成できる」という、重層的構造を持っていることになる。



では、『内外三時抄』の作者・飛鳥井雅有はなぜ「序破急」の意味の重層化を試みたのだろうか。これは、「序破急」の概念を柔軟にさまざまな蹴鞠の実践に適応させるためであると筆者は考える。朝鞠についての引用文では、雅有がウォーミングアップの重要性を強調し、朝鞠が全体的に「序破急」の「序」の雰囲気近く、そこで無理やりに蹴鞠の技術や声、数など「急」のスタイルを追求する必要がないと書いている。つまり、「序破急」は鞠会の流れを教条的に規定するのではなく、その時間、場所、全体的



な雰囲気に応じて柔軟に調整されるべきものであると考えられる。公家鞠の成熟に伴い、異なる時間や場所でのさまざまな蹴鞠の実践に適応するため、「序破急」の概念も理論的に一層発展する必要があったと、雅有は考えていたのではないだろうか。

十三世紀後半は、実際には「序破急」が蹴鞠の実践から疎遠になり、危機を迎えている時期である。<sup>(4)</sup>『内外三時抄』における「序破急」概念の豊富化には、この危機に対応しようとする意図も含まれているのだろう。

## おわりに

本論文では「序破急」の音楽から蹴鞠の概念へ展開した過程を描き、鞠足がこの展開を遂げることができた理由を検討した。要するに、およそ十三世紀前半、公家の鞠足たちは管絃をはじめとするさまざまな音楽活動を通じて音楽的素養を得る中で、音楽の「序破急」が示すテンポの変化と鞠会の流れとの類似性に着目し、この概念を蹴鞠に移入した。そして、蹴鞠書の体系化が進む中で、公家鞠を自らの「家」の「道」とした難波宗教は、「序破急」を正式に蹴鞠書『一卷書』に記載した。さらに、十三世紀末の『内外三時抄』においては、飛鳥井雅有が「序破急」の概念を

さまざまな蹴鞠の実践に柔軟に適用すべく、その意味をより豊かにする試みを行った。

最後に本稿の意義について二点付言しておく。第一に、公家鞠がそれ以前の蹴鞠よりも公卿・殿上人層のしきたりや生活信条に適合し、その創出は蹴鞠が階層を問わない遊戯<sup>(5)</sup>から公家为主导する芸道へと転換するうえで有益であり、さらに蹴鞠を家芸とする難波家や飛鳥井家の政治的地位の確保にも寄与した。しかし、鞠足が蹴鞠に舞楽や管絃の要素を導入したのは、必ずしも蹴鞠の社会的地位や、自身の政治的地位の向上を意図したものではない。むしろ、蹴鞠という芸能の特性や発展の規律が主な原因であったと考えるべきである。

たとえば、鞠足が舞楽や管絃に由来する「序破急」という概念を導入した行為は、蹴鞠や自身の地位向上を目的としたものとは考えにくい。まず、二章の表によれば、蹴鞠は遅くとも十一世紀末から貴族が管絃とともに自ら楽しんでおり、十二世紀初には舞楽や管絃とともに朝覲行幸の日に行われていた記録が見られる。つまり、鞠足が「序破急」を取り入れたことで蹴鞠の社会的地位が向上し、その結果として貴族が蹴鞠を愛好するようになったのではない。むしろ、白河・後白河・後鳥羽<sup>(6)</sup>をはじめとする天皇や貴族が先に蹴鞠に積極的に関与していた。その影響で蹴鞠

の作法を規範化し、鞠会の参加者にわかりやすく伝える必要が生じた。これに応じて、鞠足は蹴鞠の作法を整理して記録し、さらに専門用語を創出・導入したのである。また、専門用語を考案する際、鞠足が「序破急」を選んだのも、蹴鞠に権威を付与するためではなく、蹴鞠のスポーツとしての特性に基づいたと考えられる。

第二に、本稿では、「序破急」の概念が『一卷書』から『内外三時抄』に至る過程でその意味が豊富化されたことを論じた。しかし、後者における「序破急」は二重的な意味を持つとはいえず、その時間範囲は晩景と、一日の全体（朝、日中、晩景）に限定された二つで構成されている。それに対して、世阿弥の能楽論になると、「序破急」は一音、一舞から一番の能、一日の番組、ないし一生の稽古の過程を表すことができ、様々な時間範囲に幅広く適用できる概念にまで成長している。蹴鞠における「序破急」の二層的な時間範囲は、能における「序破急」論の展開が突如として起こったものではないことを示し、「序破急」という芸道論概念の発展が連続的であることを説明している。また、蹴鞠における「序破急」論が到達した限界を明らかにすることで、世阿弥の「序破急」論が先行する論を超えた点、すなわちその革新的意義が一層明確になることが期待される。

本論文は、芸能史研究会例会（二〇二三年三月、オンライン開催）での口頭発表の原稿を大幅に改訂したものである。例会終了後には、村戸弥生氏より玉稿が掲載された雑誌二冊を頂戴した。またその後、本論文をほかの雑誌へ投稿したが、掲載には至らなかったものの、査読者より貴重なご意見を賜った。この場を借りて村戸氏および査読者の方々に深く御礼申し上げる。

また、二〇二二年には大津平野神社に連絡を取り、許可を得て東京大学史料編纂所において蹴鞠書原本の写真を確認する機会をいただいた。大津平野神社、東京大学史料編纂所の関係者の皆様に深く感謝申し上げる。

本研究はJSPS科研費23KJ1427の助成を受けたものである。

## 注

- (1) これは現行雅楽における「序破急」の定義である。ただし、古楽譜や楽書を考察すると、十三世紀における「序破急」は現行雅楽の定義と大きく異ならないように思われる（具体的な考察は別稿に譲る）。
- (2) 丹波明『序破急』という美学・現代によみがえる日本音楽の思考型』音楽之友社、二〇〇四年。
- (3) 佐々木香織「序破急概念の変遷―世阿弥『拾玉得花』を中心に

に―『日本思想史学』日本思想史学会、二〇一五年。

- (4) 蹴鞠の歴史、具体的な作法、および作法を指導する理論などについて記録する伝書。

- (5) 「序」「破」「急」の楽章をそれぞれ単一の楽曲とみなす場合、ここで言う「楽曲」は、実際には「組曲」、すなわち一連の楽曲のまとまりを指している。

- (6) 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、一九九四年。

- (7) 村戸弥生『遊戯から芸道へ―日本中世における芸能の変容―』玉川大学出版部、二〇〇二年、九五頁・九一頁・九二頁の注五七。

- (8) 根本千聡「唐楽の研究『只拍子』『楽拍子』論考―古代から中世にかけて」(『国際日本学』二〇一七年)七八・七九頁。要約すれば、十二世紀の管絃は只拍子、舞楽は楽拍子の演奏法を多く用いる。管絃は絃楽器、舞楽は打楽器を重視するという。
- (9) 『楽家録』に「夫楽者以序破急三曲爲具也。然或以序与破、破与急耳爲一具者亦有之」という記述がある。『日本古典全集・楽家録』巻十三、日本古典全集刊行会、一九三五年、七〇頁。

思想大系本『教訓抄』巻四「汎龍舟」条には「序破急」という用語が見出され、この用語は「汎龍舟」曲全体の構成、または全体のリズムやテンポの流れを指していると解釈できる。しかし、思想大系本『教訓抄』を、宮内庁書陵部蔵本と井伊家旧蔵本(『雅楽資料集』二松学舎大学二十一世紀COEプログラム、二〇〇九年)に照合すると、この箇所「序」という字が誤植である可能性も考えられる。

また、同じく『教訓抄』巻四「獅子」に「序破急」体」という用語が見出される。この「序破急」体は、楽曲構成の型を意味する可能性がある。しかし、『教訓抄』にこの用語が記されたのは、作者の伯近真が「獅子」の演奏法を説明するためであり、「序破急」を一つ概念として正式に記し、説明しようとしたものではない。

なお、声明の伝書『声明用心集』(天福元(一二三三)年)にも「序破急」という用語が見られる。ただし、ここでの「序破急」は、リズムやテンポの特徴が異なる「序曲」と「破急曲」という二種の楽曲を総称したものであり、本論文で検討する楽曲の構成パターンとしての「序破急」とは異なる。

- (10) 仁明天皇大嘗会から桃園天皇大嘗会まで、悠紀主基風俗歌舞のために作られた和歌を収める歌集である。現存するのは江戸中期頃の写本と考えられている。この写本は宮内庁書陵部所蔵、マイクロ請求記号二〇・九七四・五、国書データベースで公開されている。本稿で取り上げた後朱雀天皇大嘗会については四五コマで確認できる。  
<https://kokushonijiac.jp/biblio/100350243/45?ln=ja>

- (11) 『増補史料大成・中右記』増補史料大成刊行会、一九六五年、四二九頁。

- (12) 『新日本古典文学大系・袋草紙』岩波書店、一九九五年、二七頁。
- (13) 雅楽の関係者(管絃に長けた貴族と主に舞楽を担当した地下楽人の両方を含む)が大嘗会風俗歌舞の楽所(大嘗会のために設置された臨時的音楽機関、「風俗所」とも呼ぶ)で勤めていたことを示す史料は、『山槐記』元暦元年八月廿二日条など

が挙げられる。大嘗会風俗歌舞の作曲家がすなわち雅楽の關係者であった可能性が高い。

- (14) 『日本思想大系・古代中世芸術論』岩波書店、一九七三年、四八頁。

- (15) 『教訓抄』「万秋楽」条の原文には、「序一帖、拍子二十六。破六帖、拍子各十八」とある。

一方、『龍鳴抄』「万秋楽」条の原文は少し異なり、「序拍子十八。二反すべし。たゞしまひ十拍子たえたり。よりて此世廿六拍子をす。されば一反十八拍子して。また半帖八拍子をかへるなり。破六帖。ひやうしをの々々十八」とある。『龍鳴抄』によると、「万秋楽」の「序」は「二反＋半帖」であり、つまり一帖半のことだろう。

ただし、『龍鳴抄』『教訓抄』とも「序」を二十六拍子としているので、一帖、一帖半の違いが出てくるのはただ帖の数え方が異なるからだだろう。

- (16) 先述のとおり、十一世紀初頭から、大嘗会辰日・巳日風俗歌舞の次第は定型化の方向へと進んだ。そのため、「参入音声」→「序破」→「急」→「退出音声」次第が採用された例は、決して作曲家が偶然「序」を加えたいから加えた、という軽い解釈では済まされない。その背後には、「序破急」が楽曲構成の一つの理想型であるという理念がなければ、作曲家もこのような変更をためらっただろう。また、藤原忠実の例も、既存の理想型（「序破急」）にこじつける形で楽曲の演奏スタイルを変えようとしたと読み取ることができる。

実際、日本人が作曲した多楽章の唐楽・高麗楽曲の構成は、

管見の限りでは「序破」「破急」「序破急」の三種のみである。そのため、一章の例は作曲・演奏上の偶然的な変更と見るよりも、やはり型への追求と考えるのが適切だろう。具体的な論述は他稿に譲る。

- (17) 村戸弥生「難波宗教者『一卷書』翻刻ならびに現代語訳」大津平野神社蔵難波家旧蔵蹴鞠文書本（整理番号〇四四）―（北陸古典研究三七号、二〇一三年）より引用した。

- (18) ここでは返点が間違っており、「下<sup>まり</sup>鞠<sup>たけ</sup>高」（鞠高を下す）と読むべきだろう。

- (19) ただし、後鳥羽院政期（一一九八―一二二年）以前と推定される（『蹴鞠の研究』一三九頁）。

- (20) 『蹴鞠口伝集』は、桑山浩然研究代表『蹴鞠技術変遷の研究』（東京大学史料編纂所、一九九二）による。「上・一六四」というのは『蹴鞠口伝集』の上編の第一六四条を意味する。

- (21) 『教訓抄』という書物自体は天福元年（一一三三）に成立し、『蹴鞠口伝集』よりも遅かったが、伯近真が記した内容は自らの創造ではなく、先代から伝承された舞の作法であると考えられる。一方、蹴鞠という、一見音楽と関係が薄い芸能においても「鞆鼓拍子」などの音楽用語が見られ、足踏のリズム感が強調される点は、他の芸能（舞楽）の影響であると考えられる。

- (22) 経尊撰、北野克写『名語記』勉誠社、一九八三年、一五頁。

- (23) 「管絃」に比べ、「御遊」は公的な性格を帯びており、院政期において、天皇や院が主催する管絃の遊興を指すことが多い（渡辺あゆみ「平安期の史料にみられる「御遊」の概念」『創

価大学大学院紀要』三〇号)。ただし、本論文では、「管絃」と「御遊」をそれぞれの性格に基づいて区別して論述することとはしない。

- (24) 荻美津夫『平安朝音楽制度史』吉川弘文館、一九九四年、七七・八七・九二頁。

- (25) 十二世紀の御賀の舞人・楽人の身分は荻氏著書の一二二頁を参照できる。

- (26) 御賀以外にも、殿上人が舞人となるケースとしては、崇徳天皇時代の舞御覧が挙げられる。崇徳天皇の舞楽愛好により、十二世紀前期には地下と殿上人が同じ場で舞を競演する舞御覧が行われていた。しかし、そこで舞を舞う殿上人は崇徳の命で地下舞人から舞を習った藤原教長、藤原為通、源師仲の数人に限られていた。また宮廷以外でも、寺院の供養会で童舞が行われていた。このような童舞は、平安前期には殿上の童たちによって舞われていた。しかし、十一世紀初頭から寺院童舞の担い手は專業の舞人の子に移り、さらに十二世紀末には寺院の貫主に率いられた兒や寵童へと変化していった。

- (土谷恵)『中世寺院の社会と芸能』吉川弘文館、二〇〇一年、二六五頁・二八五頁。

- (27) 『文机談』巻第一「成通、重通の卿、笛・琵琶・音曲の好士なり」。一方で、成通は舞楽の伴奏についても、深い造詣があるように見える(『教訓抄』思想大系本二〇六頁)。

- (28) 『秦箏相承血脉』群書類従第十二輯(経済雑誌社、一九〇〇年)二七三頁。

- (29) 雅経が管絃で箏築を演奏することは、『明月記』建永元年八月

五日・十九日・九月六日条、『順徳院御記』建保四年十二月八日条に確認できる。雅有が和琴の上手であることは彼の日記『嵯峨の通ひ』文永六年十月二日、『春の深山路』弘安三年七月二十八日条に確認できる。

- (30) 小西甚一『中世の文芸―「道」という理念』講談社、一九九七年(初出は『道―中世の理念』講談社、一九七五年)。石黒吉次郎『中世芸道論の思想―兼好・世阿弥・心敬―』国書刊行会、一九九三年。

- (31) たとえば、『口伝集』では蹴鞠をする際の「腰の功」「身持ち」「足踏」「気色」それぞれについての注意事項が説明されている。『蹴鞠略記』では上記の注意事項が「身体者、手持・足踏・顔持・腰仕等也」という一条にまとめられる。

- (32) 「三曲」とは鞠を蹴る技術「延足」「帰足」「傍身鞠」の総称である。「四体」とは鞠を蹴るとき、「手持」「足踏」「顔持」「腰仕」の四つの面の注意事項の総称である。『蹴鞠の研究』「事項索引」に詳しい。

- (33) 鎌倉・京都両方での晴れの会の盛行については『蹴鞠の研究』七六、七七頁を参照できる。

- (34) 宗教が北条時頼の蹴鞠師範であったことは『吾妻鏡』宝治二年十一月十三日条に見られる。また十六日条には、宗教が「二巻書」を時頼に献上したことが見られる。

- (35) 「二巻書」が時頼への蹴鞠教育に役立つものと考えられるだけでなく、『革菊要略集』や『内外三時抄』の序文でも伝書が果たす教育的役割が明記されている。

- (36) 「式」は藤原成通が作った蹴鞠書『三十箇条式』であり、初期

の蹴鞠書と考えられている（『蹴鞠の研究』一二九頁）。

- (37) 『内外三時抄』佚文とは、天理図書館所蔵『藤原孝範蹴鞠記』の一部を指す。この部分が『内外三時抄』の特徴的な書き方「朝云」「昼云」「夕云」を採っているため、渡辺融氏はこの部分が『内外三時抄』の佚文であると考えている。翻刻は『蹴鞠の研究』に収められている。

一方、『藤原孝範蹴鞠記』は鳥居大路家の旧蔵である。鳥居大路家蔵書の影写本は、東京大学史料編纂所に所蔵されている。書名「鳥居大路良平氏所蔵文書」、請求記号三〇七一・三六一七―二。

- (38) 『内外三時抄』佚文は、欠損部分が多い。『蹴鞠の研究』の翻刻の凡例によれば、「文字の残画が残るものは字数をはかり□で示した」という。

- (39) ここに「む」が抜けているのだろうか。

- (40) 蹴鞠書の「晩景」は、二つの意味で使われているようである。一つは本稿で取り上げた「晩景の鞠」のように、申の刻以降の時間帯を指す用法である。もう一つは、申の刻に始まる鞠会の最後の段階、つまり日暮れ頃を指す。たとえば、『内外三時抄』五二条には「晩景にもなり、数にも成之時、初てち出べし……」とあり、ここでの「晩景」は、申の刻に始まる鞠会の最後の段階を意味するだろう。

- (41) 建治二（一二七六）年に成立した、『一卷書』について難波宗教の口伝を記載する『一卷書口伝』（国立国会図書館蔵、請求記号二〇〇―一六）には以下の文言が見られる。

口伝ニ加様に序破急を心に懸てけるべし、昔は如此たり

といへども今は惣して無其儀也、

- (42) 渡辺氏は公家鞠以前の蹴鞠を「身分を問わぬ遊び」とし、「摂関時代の貴族にふさわしい雅な遊びとは受け取られていなかったが、決して貴族の間で行われていなかったわけではなかった」と指摘している（『蹴鞠の研究』三九・四〇頁）。

- (43) 白河院は天永二（一一二二）年の御賀の際に鞠会に臨席していた。後白河天皇は在位中の保元三（一一五八）年に自ら鞠場に立った記録が残されている。後鳥羽院は承元二（一二〇八）年に、約六十回の鞠会を行っていた（『蹴鞠の研究』四二・五二・六五頁）。