

能の舞踊

小林 靜雄

はしがり

音樂に器樂と聲樂の二種類があるやうに、舞踊にも器樂舞踊と聲樂舞踊とがある。そして能樂も他の樂劇と同じくこの二種の舞踊を具備して居る。従つて本稿に於いてもこの二種の舞踊に就いて解説せねばならないが、限られた紙面で其の全部に觸れることは殆ど不可能に近いので、先づ器樂舞踊に重點を置き、その中でも特に一般的なものに重點を置いて説明して行く心算である。

一口に能の器樂舞踊と云つても其の數は非常に多く、多種多様であるが、これを二つに大別することが出来る。即ち、古來「舞」と稱せられるものと然らざるものととの二つになる。後者を包括する名稱はなかつたのであるが、それでは不便なので、近來はこれを一括して「働事」と云つて居る。

1909~1945

即ち、能の器樂舞踊には「舞」と「働事」の二種類があるのである。

「舞」にも色々な種類があるが、私はこれを五つに別けることが便利だと考へて居る。即ち、次の五種類である。

第一種……序之舞・眞ノ序之舞・中之舞・天女之舞・破之舞・神舞・早舞・黄鐘早舞・男舞・急之舞

第二種……樂・神樂

第三種……獅子・亂・羯鼓

第四種……亂拍子

第五種……翁之舞・千歳之舞・三番叟之舞

この内、第一種が最も普通のものであり、第二種が之れに次ぐ。第三種以下は特殊なものである。殊に第四種と第五種とは前の三種とは全く別の性質を持つたものであつて、これを「舞」といふ一つの名稱の中に封じこめてよいものか何うか問題になるほどのものである。

そこで本稿では、先づ第一種の中から代表として「中之舞」を選び、その構成を分析的に説明し、能の「舞」といふものゝ本質を明かにし、次に他の「舞」に就いて略説し、更に「働事」に言及して、能の器樂舞踊の解説を終り、次に能の器樂舞踊の説明に入り、紙面が許せば能の舞踊の構成要

素である個々の型に就いて述べる心算である。

第一章 能の器樂舞踊（上）

「舞」の中で最も普通な第一種の舞の中から代表として中之舞を選んだのは、中之舞が最も屢々演ぜられ、最も一般の能樂愛好者に觀しまれて居るであらうと考へたからである。

中之舞といふ舞は其の名が示す如く遠からず遅からず中庸を得た舞であつて、太鼓入りのものと太鼓ナシのものがあるが、舞踊としては始と同じである。笛が地となり、太鼓と小鼓、それから場合に依つては太鼓が共に加はつて、囃すのである。笛の譜は「地」と稱する普通の譜と「手」と稱する特殊な譜とが組み合せられて出来上つて居る。

「地」と「手」とが如何に交錯して居るか、これを説明する爲には、まづ中之舞といふ舞の構成を充分に了解して置いて置くことが絶對必要であるので、その事から解説を始めようと思ふ。

中之舞は、今日では三段に舞ふのが通例になつて居るが、正式には五段に舞ふべきものである。尤もこれは中之舞に限つたことではない。第一種に屬する舞の大部分が、委しく言へば、破之舞と天女之舞と急之舞とを除いた他の凡べての舞が五段を正式とするのであるが、時間の關係などから多くの場合三段に省略されるのである。それでも神舞とか早舞とか男舞とかいふやうなテンポの速

い舞は五段に舞はれることが時々あるが、序之舞や中之舞のやうなテンポの緩い舞が五段に舞はれることは殆どないと云つてよいやうである。然し、正式は飽くまでも五段であるのである。所が、厄介なことには、同じく五段と稱しながら、その實質が上掛り二流（觀世・寶生）と下掛り三流（金春・金剛・喜多）とで違つて居るのである。即ち、下掛りの三流では名實共に五段であるが、上掛りの二流では名は五段でも實は四段なのである。

此處で「段」といふ術語に就いて説明せねばならぬ。「段」といふのは段落の義で、一段と云へば、眞中に一つの段落があつて、二つの部分に分れて居ることであり、二段と云へば、途中に二つの段落があつて、三つの部分に分れて居ることである。シテのアゲハが二度あつて、三つの部分に分れて居るクセを二段グセと稱するのも、即ちこの故である。従つて五段と云ふ以上、五つの段落があつて、六つの部分に分れて居なければならぬのであるが、觀世と寶生とで謂ふ所の五段の舞は四つの段落に依つて五つの部分に分れて居るのであつて、實は四段でしかないのである。従つて同じく五段と云ふものゝ上掛りと下掛りとは實質が異なつて居るわけである。

所が、更に厄介なことには、五段の舞を省略して三段に舞ふ場合、その省略のしかたが上掛りと下掛りとで相違して居るのである。即ち、上掛りでは初段・三段・四段の三つを繼ぎ合せて舞ふ（この場合には名實共に三段）に對し、下掛りでは初段・二段・五段の三つを繼ぎ合せて舞ふのである。

従つて上掛りの三段の舞をのみ見なれた人が下掛りの三段の舞を見たならば、まるで別個の舞を見る思ひがするであらう。

従つて能の舞の型に精通しようと思ふならば、まづ下掛りの五段の型を充分に會得してかゝることが必要だと思ふ。然し、本書の讀者には、それまでの必要はないと思ふので、最も多くの讀者が最も數多く見られるであらう所の觀世流の三段の中之舞を實例にして、その笛の譜と舞の型とを概説するに止めたいと思ふ。

前にも述べたやうに、笛の譜には地と手の二種類がある。「地」といふのは中・甲・中・呂の四くさりの譜であつて、この四くさりの譜を繰り返して吹いて行く内に段になる。段には必ず特殊な「手」があり、それが済めば再び「地」になる、そして「地」を繰り返して吹いて行く内に次の段になる、と云ふわけである。それであるから、能の舞の譜に精通するためには、まづ「地」とは何なる譜であるかを知らねばならない。「地」とは前記の如く中・甲・中・呂の四くさりで、それは次の如きものである。(註一)

(中) オハイヒョーイヒャーリッヒイー

(甲) オヒャーラーリ・ヒウーヤーアー

(中) ヒウールーイヒャーリッヒイー

(品) オペーラー・イホーウ・ヒーイー

この四くさを「地」一順といふ。右は森田流の譜であるが、他の流儀の譜もこれと大差ない。この「地」は中之舞でも序之舞でも男舞でも神舞でも悉く同じである。たゞ速度の相違に依つて吹き方が多少異つて来るのみである。然し、それは要するに技巧の差であつて、譜は飽くまでも同一なのである。即ち、「地」は第一種の舞の全部に共通なのである。

所が、「手」の方は必ずしもさうでない。共通なものもあるが、さうでないものもある。

これだけのことを豫備知識として頭へ入れて置いて置いて、中之舞（三段）の譜に就いての説明にかゝらうと思ふ。

中之舞の掛リには破掛リ・イロヘ掛リ・達拜掛リの三種がある。掛リといふのは舞の冒頭にある「手」のことであるが、中之舞には前記の如く三つの種類がある。太鼓入リの中之舞は凡べて達拜掛リであり、太鼓ナシの中之舞は破掛リとイロヘ掛リの二種に分れて居る。但し、現行曲に於いては、イロヘ掛リの中之舞は「熊野」と「松風」の二番だけであるから、中之舞の掛リは太鼓ナシなら破掛リ、太鼓入リなら達拜掛リと記憶して居ても大過はないわけである。従つてこの二種に就いて説明すればよからうと思ふ。

まづ破掛リから説明する。破掛リの「手」といふのは次の如きものである。

オビアーアーアーアーラーアー

オヒイヒョーイヒョーイヒョーイ

オビラーイホーウヒョーイ

この「手」から「地」へ連続するのである。

さて違拌揃りの「手」といふのは次の如きものである。」

オビターダアーアーラーアー

オヒイオヒヤリヒウイヤラーリ

オヒイヒョーイヒョーイヒョーイ

オビラーイホーウヒョーイ

この場合も矢張りこの「手」から「地」へ連続するのである。

これから後は破掛リ（太鼓ナシ）も違拌揃リ（太鼓入り）も同じことで、中・甲・中・呂の四く
さを繰り返すこと三度、即ち「地」三順にして段になる。これを「初段」と云ふ。（註三）

初段の「手」は次の如きものである。

オビオヒヤリ・ヒウイヤラーリ

オヒイヒョーイヒョーイヒョーイ

になる。これを「三段」と云ふ。

三段の「手」は初段・二段の其れと少しく異つて居る。即ち、左の如きものである。

オヒャーオヒャリーヒウイヤラーリャーリャーリャー・ヒウイヤラーリ

オヒャイヒョーイヒャーリヒャーイ

オヒャーラーイホーウッヒャーイ

この後は直ぐに「地」になる。初段・二段の場合の如く「オロシ」はない。かくて中・甲・中・呂を繰り返すこと二度、即ち「地」二順にして舞上ゲとなる。即ち、舞が終るのである。

以上で中之舞の譜に就いて大體の説明を終つた。次にこの譜に合せて如何なる舞がまはれるか、その型に就いて説明しよう。

先づ破掛りの場合には、舞にかゝる直前に「霞立つ」（草子洗小町）とか「たゞ頼め」（船辨慶）とか云ふ拍子に合はない短かい謠があるのが通例である。これを假に掛りの謠と名づけて置かう。この掛りの謠の間にシテは扇を疊みながら大小前から右へ廻つて常座へ行く。尤も、これは觀世流の場合で、他流は元の大小前へ戻る。そして掛りのオヒャーアアアアアラーで囃子方へ向いて行き掛り、次のオヒャイヒョーイヒャーリヒャーでサシ廻シをして脇正面を向き、右左と二足つめ、オヒャーラーイホーウッヒャーで正へ直し、左足を引さつて足を揃へる。

これは破掛リの場合であるが、達拜掛リの場合には型が違ふ。達拜掛リの場合には破掛リの場合のやうな掛リの謠はないのが通例で、大抵は大ノリ地から直ぐに舞になる。この場合には、大ノリ地の最終句でシテは長絹の袖の露を取りながら大小前から右へ廻つて常座へ行く。そして正へ向いて開き、オヒーオヒアーアーラーアーで達拜し、オヒーオヒヤリヒウイヤラーと右ウケて左右のやうに左手をさして左へ三足出て左袖の露を離し、オヒイヒョーイヒャーッヒでサシ廻シをして右ウケ二足つめ、右袖の露を離し、オヒャーラーイホーウッヒで正へ直し、左足を引きつけて足を揃へる。但し、これも他流は大小前で達拜して舞にかゝる。

これから先は破掛リも達拜掛リも同じで、地三順で初段になる。即ち、最初の地一順の間に左足から正へ出て三足目の左足を右足へかけて角へ向き、角へ行つて左足で留まり、正へ直して左足を引きつけて兩足を揃へる。これを角トリと云ふ。それから次の地一順の間に左へ廻つて笛座の前へ行き、右足を左足へかけて角へ向き、サシて正中へ出、左足で留まる。それから次の地一順で、サシたまゝ左へ廻つて大小前へ行き、正へ向いて左右と二足出て足へ揃へ、片左右して扇をアシラム乍ら正へ打込み、扇を廣げて再び打込むやうにして顔の前へ出す。

さて初段のオヒーオヒヤリ・ヒウイヤラーリで上ダ扇をして開き、オヒイヒョーイヒャーッヒと中左右し、オヒャーラーイホーウッヒで正へ打込み左右と二足引き、右足を出しながら正へサ

シて開く。この後へ謂はゆるオロシが来る。即ち、オビヤーアイタウラー・ウッローで左足を引き、右足を引きつけながら扇を前へ出し、ヒウールーイターールラーリと左足で拍子を踏み、ヒウールーイビヤールウヒと右足で拍子を踏み、オビラーイホーウウヒと脇正へ出る。これから地二順で二段になる。即ち、オビイヨールイビヤールウヒ・オビラーリ・ヒウーヤーと脇正から左へ取り、左右のやうに左手をサシて地頭前へ行き、ヒウールーイビヤールウヒと斜右へ向いて右左と二足つめ、左足で拍子を踏み、オビラーイホーウウヒと右手の扇を上げながら角へ行き、オビイヨールイビヤールウヒと左拍子、オビラーリ・ヒウーヤーと右拍子を踏み、ヒウールーイビヤールウヒと正へ打込んで開き、オビラーイホーウウヒと角へ向き右左と二足つめながら扇を左手に取る。

さて二段目のオビヤーオビヤリ・ヒウイヤラーリで左へ廻り常座へ行き、オビイヨールイビヤールウヒと正へ向き左右と二足出ながら右手でサシ、オビラーイホーウウヒと開く。この後へオロシの手が来る。即ち、オビヤーアイタウラーアローと右ウケて左右左と三足さがる。次のラーアーアラーウッローはそのまゝで静止し、ヒウーウーウーウーラールラーリウールーイビヤールウヒと左右と二足出て二足目の右足をかけて正へ向き、角へ行き、オビラーイホーウウヒと左足で留まる。これから地四順で三段になる。即ち、最初の地一順の間に左へ廻つて脇

座前から常座の方へ向いて二足出てサシ込み、開きながら左手の扇を前へ出す。次の地一順の間に常座へ行き、左手の扇を下しながら小廻りして正へサシ込み、オビラーイーホウウッヒーと開いて左拍子を踏む。次の地一順の間に左手の扇を再び前へ出して正中と地謡座前の中間へ行き、正面を向いて四足ばかり出、左足をつめて足を揃へる。さてオビイビョーイービョーイーと左拍子、オビラーイー・ヒウヤーと右拍子を踏み、ヒウラーイービョーイーと右ウケて扇を内へ折り返し、乗り込むやうに二足出で、更にハネ扇をしながら正へ二足出で、オビラーイーホウウッヒーと開きながら扇を右手へ逆取る。こゝへ三段の手が来る。

さてオビヤーオビヤリ・ヒウイヤラーリと右手へ逆手に持った扇でサシ込みながら正へ出て開き、ヤーリヤーリ・ヒウイヤラーリ・オビイビョーイービョーイーと右へ廻つて角と脇正の中間の邊へ行き、オビラーイーホウウッヒーと右へ取つて笛柱の方へ向き、二三足出て行きかゝる。これから地二順で舞上ゲになる。即ち、最初の地一順の間にサシ廻して角へ向き、二三足出て行きかゝり、右へ取つて廻る様にして大小前へ向き、扇を常のやうに持ち直し、次の地一順の間に常座へ廻り込み、更に左へ今一つ小さく廻り込んで正へ向き、扇を打込むやうにして前へ出し、大小のムスビコイ合の手にかけてワカを謡ひ出す。またワカのない場合には、常座へ二つ廻り込んだ後が左右打込開キの型になる。

以上の型は「船辨慶」や「草子洗小町」のやうな唐織を着けたシテの型で、「松風」・「胡蝶」・「西王母」などの如く長絹（又は舞衣）を着けたシテの場合には、袖を返したり、直したりする型が隨所に加はつて来る。また二段目のオロシには右袖を被く。寶生流では右袖を卷くが、これは近代に至つての改變であつて、往古は矢張り袖を被いたものらしい。一體、中之舞とか序之舞とかいふ女性の舞は袖を被くのが原則、神舞とか男舞とかいふ男性の舞は袖を卷くのが原則であるのであるが、寶生流は其の點が紊亂してしまつたわけである。

以上で中之舞（觀世流）三段の譜及び型に就いて解説し了つた。この説明だけを讀まれても或は充分に了解出来ないかも知れないが、これだけのことを豫備知識にして、中之舞を二三度見られたなら、中之舞といふのは何ういふものかの見當は附くであらう。中之舞が何ういふものかと判れば、能の舞（第一種）が何ういふものかと判つたわけである。繁を厭はず、興味索然たる記述をなしたのも、この故である。

註一 自分は中・甲・中・呂を以つて「地」一順と説明したが、一般には呂・中・甲・中を以つて「地」一順と考へて居る。即ち、舞の地は呂に始まると考へて居るのである。然し、自分は思ふ所あつて、地は呂に終るものとして説明した。一般が呂・中・甲・中を以つて地一順と考へる理由は専ら囃子の手配りにある。即ち、小鼓の長地が呂から打ち始められる爲であらう。従つて囃子を主にして考へれば、地は呂に始まると考

へることが妥當であるが、舞の型を主にして考へると、さうは考へ難い。その理由は舞の型がとかく呂を以つて一段落になる傾向がある。これは各流を通じて見られる傾向であるが、特に觀世流に於いて顯著である。それは呂上ゲと稱して初段・二段・三段、何れも呂で上がるからである。言葉をかへて言へば、呂で一段落になつて段の手に接續して居るためである。従つて舞の型（特に觀世流の舞の型）を説明するには、地は呂を以つて終るものとして説明することが便利であり、また正當であると思ひ、中・甲・中・呂を以つて「地」一順として説明したものである。

註二 觀世流では掛りの後、地三順で初段になるが、他流は地二順で初段になる。つまり四クサリだけ短かいわけである。従つて型のテンポもそれだけ速いわけである。即ち、掛りのオビ・ラー・イ・ホーウ・ヒで角へ行つてしまふのである。

註三 觀世流では前記の如く段の前は必ず呂で終つて居る。然し、他流は必ずしもさうでなく、初段は呂、二段は中（呂の後の中）、三段は甲で上がる。かういふ上ゲ方を觀世流の呂上ゲに對して呂中甲と稱する。勿論、正しくは呂中甲上ゲと云ふべきであらうが、實際は單に呂中甲とだけ言つて居る。

第二章 能の器樂舞踊（中）

前章に於いては中之舞を實例に取つて能の舞といふものゝ型に就いて解説した。能の舞は色々あるが、多くは前述の中之舞と同じやうな構成を持つたものである。中でも第一種に屬する所の舞は

其の構成に於いては全く大同小異であつて、其の異なる點は要するに位（速度）とノリ（節奏感）の相違であると言つて宜いと思ふ。それでは其等の舞の各々に就いて簡單に解説しよう。

序之舞

序之舞といふ名稱の意義は序の位で舞ふ所の舞といふことであらう。序の位といふのは言ふまでもなく序破急の序で、極めて靜かなテンポを意味する。即ち、序之舞といふのは品位高き女性、又は老人の舞ふ極めて靜かな舞である。笛を地として大小鼓で囃すものと其の上に太鼓の加はるものがある。前者を大小の序之舞、後者を太鼓入りの序之舞と呼ぶ。正式は五段であるが大抵は略して三段に舞ふ。この舞の特徴と言ふべきは舞の冒頭に序と稱する特殊の手配りのあることである。これも正式には五つであるが、大抵は略して三つにして居る。

眞ノ序之舞

これは太鼓入りの序之舞の特殊なものといふべきもので、極めて閑かな、莊嚴な感じの舞である。老體の神、又は神がゝりのした老社人の舞ふ舞である。正式には五段であるが大抵は略して三段に舞ふ。序は七つが正式であるが、これも大抵は略して五つにして居る。

中之舞

この舞に就いては前章に詳しく述べた。この舞を昔は破之舞と言つて居たやうである。破は序破急の破で、序之舞と急之舞の中間の位で舞ふ所の舞といふ意味である。中之舞といふ名稱も同様の意味を持つものと解釋される。多くは女性の舞ふ舞であつて、序之舞の端麗なものに對して、優艶な趣を具へて居る。これにも大小の中之舞と太鼓入りの中之舞の二種があり、何れも正式は五

段であるが、大抵は略して三段に舞ふ。掛リには破掛リ・イロヘ掛リ・達拜掛リの三種がある。破掛リと達拜掛リに就いては前章に詳述した。イロヘ掛リといふのは「熊野」・「松風」の二番に限るもので、舞の冒頭にイロヘがあり、その間にシテは橋掛へ行つてシヲリ、舞臺へ戻つて舞にかゝるのである。

天女之舞

わきのう

初能物の後場に出るツレ天女の舞ふ舞である。太鼓入りの中之舞で、これは必ず三段に舞ふことになつて居る。掛リは達拜掛リである。

破之舞

はのま

三番目物のシテが序之舞、又は中之舞を舞つた後に重ねて舞ふ短い舞である。大小のものと太鼓入りのものとあるが、何れも一段である。位は中之舞より更に速く、輕快な感じの舞である。金剛流では之れを二之舞にのまとも言つて居るやうであるが、恐らくこれが元來の名稱であらう。

神舞

かみま

専ら男體の神の舞ふ舞である。笛を地とし、大小太鼓で囃す。極めて位の速い、清爽な感じの舞である。これも正式は五段であるが、略して三段に舞ふこともある。

早舞

はやま

主として身分の高い公家の舞ふ舞であるが、成佛得脱した女性がこの舞を舞ふ例も幾つがある。笛を地とし、大小太鼓で囃す、典雅な感じの舞で、位は中之舞と神舞の中間である。正式は五段であるが、略して三段に舞ふこともある。この舞の特徴は、笛の調子が初段のオロシまでは普通の黄鐘調わうしきであるが、それから後が一調子高い盤渉調ばんしきになることである。

黄鐘早舞

これは魄靈の舞である。普通の早舞とは違つて太鼓が入らず、また笛の調子も黄鐘調で終始する。従つて早舞よりも男舞に近似して居る。その爲に流儀に依つては特に黄鐘早舞といふ名稱を附せず、男舞と稱して居るが、これは正しくない。何故ならば、男舞は現在男の舞ふ舞であるから、魄靈の舞である黄鐘早舞とは、その演出精神に於いて黑白の相違がなければならぬ。笛の譜や大小鼓の手配に大差がないからと言つて、兩者を混同するのは穩當でない。

男舞

讀んで字の如く男の舞ふ舞であるが、「男」といふ言葉は能の術語としては直面の男を意味するから、男舞は直面の男の舞ふ舞といふ意味になる。直面の男と言へば、現在物のシテである男であり、多くは武人である。従つて男舞は勇壯に、潤達に、そして颯爽と舞はねばならないわけである。この舞は笛を地として大小鼓で囃し、五段を正式とするが、略して三段にも舞ふ。掛りの手配りの相違から破掛リ・達拜掛リ・山伏掛りの三種に分類される。山伏掛リといふのは「安宅」一番で、これは普通の達拜掛リより囃子の手配りが少し複雑になるだけのことであるから、達拜掛リの中へ籠めてしまつても差支へない。

急之舞

これは「道成寺」の前シテの舞ふ舞である。笛を地として大小鼓で囃す、極めて位の急な舞である。これは必ず三段で、しかもオロシなしに舞ふのが特徴である。尤も金剛流には五段急之舞と云ふのがあつて、その場合には五段に舞ふが、これは例外である。なほ「紅葉狩」の前シ

テの舞（觀世・寶生では中之舞、金春・金剛・喜多では序之舞）も中途から位が變つて急之舞になる。また金剛では「淡路」の後シテの舞（常は神舞）が小書に依つて急之舞に變ることがある。これは太鼓入りである。また「繪馬」（觀世・金剛・喜多）の力神の舞をも急之舞と言ひ慣らはして居るが、これは神樂の直リ以下を急之舞の位で舞ふのであつて、純粹の急之舞ではない。

神樂　これは女體の神、又は神がゝりの巫女の舞ふ舞である。この舞は、今まで述べて來た所の數種の舞（即ち第一種の舞）とは、その譜が全然違ふ。笛を地として大小太鼓で囃すのであるが、ノリのよい雅びやかな舞である。普通、神樂を三段舞つてから其の後に神舞を二段舞ふ。この神樂から神舞へ轉ずることを直リといふのであるが、直リには段直リと地直リ（幣捨）の二種がある。また直りなしに神樂ばかり五段舞ふこともある。これを五段神樂（又は總神樂）と云ふ。なほ神樂の部分は幣を持つて舞ふのが普通である。

樂　これは舞樂を象つた舞である。従つて其の譜も第一種の舞とは全く異つた特殊なものである。笛を地として大小太鼓で囃す、極めてノリのよい、裕たりとした感じの舞である。但し、太鼓の入らぬものも稀にはある。樂を舞ふ人體は神靈・仙人・唐人・伶人など甚だ種類が多いが、いづれもエキゾチックな風格を持つて居る。なほ樂は必ず五段で、略して三段に舞ふことはない。持物は普通の扇でなく、唐團扇の類を用ゐることが多い。

羯鼓

これは中世に流行した八撥の舞技を模したもので、腰帶に小道具の羯鼓を結びつけ、兩手に撥を持つて打ちながら舞ふのである。やはり笛を地にして大小鼓で囃す。舞は三つの部分から成り立つて居り、初めの部分と終りの部分は中之舞、中央の部分が羯鼓特有の譜で、この部分はノリがよく、非常に輕快な感じがする。中之舞の部分は二本の撥を右手に持つて舞ひ、羯鼓の部分は撥を兩手に持つて舞ふのである。

獅子

これも中世に流行した獅子舞を模したものである。笛を地にして大小太鼓で囃す豪華絢爛な舞技で、舞も囃子も重い習事になつて居る。この舞に限つて持物が無い。演者は厚板の兩袖を持つて舞ふのである。獅子は「石橋」「望月」及び金剛流の「内外詣」の三番にあるのみである。

亂

「驚」と「亂」(詳しくは「猩々亂」)の二番にのみある特殊な舞である。尤も、同じく亂と云ふもの、「驚」の亂と「猩々」の亂とは型が全く違ふ。いづれも笛を地にして大小太鼓で囃す。この舞も羯鼓と同じく三つの部分から成り立つて居り、前後が中之舞、中央の主要部分が亂特有の譜である。但し、「猩々」の亂には亂掛みだれかけと稱して最初から亂になるものや亂留みだれどめと稱して亂のまゝ終るものがある。亂も獅子と並び稱せられる祕曲である。

亂拍子

これは中世に寺家で盛んに行はれた延年の亂拍子を模したものである。今まで述べて來た所の舞は何れも笛が地になつて居たが、亂拍子はその舞とは全く趣を異にしたもので、小鼓

のみで囃し、笛が折々アシラヒを吹くだけである。シテは小鼓の手に合せて足を動かす。兩者の氣合がピッタリと合致せねばならないので、シテ方でも小鼓方でも重い習事にして居る。昔は檜垣(觀世)・道成寺(金春)・草子洗小町(寶生)・住吉詣(金剛)の四番に亂拍子があつたが、今では「檜垣」は全く廢絶し、「草子洗」や「住吉詣」も略々同様の状態にあり、たゞ「道成寺」にのみ存するやうな次第である。「道成寺」は元來は金春家の能であつたのであるが、現在では各流で行はれて居り、亂拍子の命脈は此の一曲に依つて保たれて居るわけである。

翁之舞

式三番

(この言葉は現在では全く用ゐられず、「翁」と云ふ語が其の代りに用ゐられて居るが、古くは「式三番」と云ふ言葉の方が普通であつた。この言葉の方が其の内容に對して適切である)の翁の舞ふ舞で、一に神樂とも云ふ。これも舞とは言ふものゝ、普通の舞とは全く別趣のもので、小鼓三挺で囃し、笛はアシラヒを吹くのみである。舞の中に天地人の拍子と稱する祕事がある。

千歳之舞

式三番の千歳の舞ふ舞である。これも翁之舞と同じく、小鼓三挺で囃し、笛がアシ

ラヒを吹く。この舞は中途に「君が千歳を経ん事も天つ少女の羽衣よ云々」の謡があつて、二つの部分に分れて居り、前半は扇をつばめたまゝで舞ひ、後半は扇を擴げて舞ふ。

三番叟之舞

式三番の三番叟の舞ふ舞である。これは翁之舞や千歳之舞と違つて笛が地になり

大小鼓で囃す。この舞も中間に千歳との問答があつて、前後二段に分れて居る。前段を揉之段いづのだんと言ひ、後段を鈴之段すずのだんと言ふ。揉之段は直面で扇を持つて舞ひ（扇はつぼめたまゝ）、鈴之段は黒式尉こくしきようの面を掛け、扇を擴げて左手に持ち、鈴を右手に持つて舞ふ。揉之段は清爽な舞で、舞の終りに鳥飛とりとびと云ふ型がある。鈴之段は静かな飄逸な感じの舞で、舞の中に種蒔たねまき・面おもてがへり・ゆり合せ等の型がある。

第三章 能の器樂舞踊（下）

能の器樂舞踊には前章に解説した舞の外に働事と稱せられる一類がある。舞と働事とは一體何處が違ふのかと云ふ問題は一寸簡單に答へ難い。舞の方は笛が拍子に合ふが、働事の方は笛が拍子に合はない、これが舞と働事との相違點であると説く人があるが、舞の中にも翁之舞や千歳之舞のやうに笛が拍子に合はないものがあり、また逆に働事の中にも舞まい働はたらきのやうに笛が拍子に合ふものがある。また舞は無意味な型の連續であつて何物をも表現して居ないが、働事の方は何物かを表現して居ると言ふ人があるが、翁之舞や千歳之舞には色々の呪術的な意味が含まれて居るやうであり、三番叟之舞に至つては種蒔たねまきのやうな物眞似の要素さへ加はつて居る。その反對に働事の中にもイロへのやうな純粹に形式的なものもあつて、中々一概には言へない。要するに舞と働事とは古來の習

慣に依つて分けられて居るのであつて、科學的な分類ではないのであるから、これを的確に區別することは不可能であるが、今述べたやうに、舞は、一二の例外はあるが、大部分のものが笛が拍子に合ふのに對し、働事は、これまた例外はあるが、大部分のものが笛が拍子に合はない。また舞の方は、形式的なものが多く、物真似の要素が殆どないのに對し、働事の方は何か意味を含んだものが多く、物真似の要素が幾分ある。こゝに兩者の相違があると考へてよいやうに思ふ。

それでは働事に屬する舞踊のそれ／＼に就いて簡単に解説しよう。

イロへ イロへは彩色の義であると云ふ。これは主として優艶な女性の演ずるもので、極めて簡短な所作であるが、閑雅な趣があつて、一曲の色どりとしての效果はある。イロへといふ名稱もそんな所から出たものと思はれる。大小鼓で囃し、笛がアシラヒを吹く。この囃子につれて、シテが閑かに舞臺を徘徊するのである。多くクリ、又はサシの前に入る。つまりクセを舞ふ前に行ふ輕いウオーミング・アップだと思へばよい。それが觀客の目には一種の色どりとして映ずるといふわけである。

また「彩色」といふ小書が附いて、その場合にイロへが入ることがある。この種のイロへには何かの意味を持つたものが少くない。それらをも古來の習慣でイロへと呼んで居るが、正しくは立廻リと呼ぶべきものであらうと考へられる。

立廻り　これはイロへの一種と云つてもよいものであるが、イロへの方は前記のやうに何等の意味をも含まないのに對し、立廻りの方は何かの意味を持つて居る。例へば、狂女が我が子を尋ねて徘徊する所作（百萬）、辨慶が女姿の牛若丸に不審をいだきながら行き過ぎる所作（橋辨慶）などが謂はゆる立廻りの部類に入る。但し、斯様にイロへと立廻りとを區別して居るのは觀世流だけで、他流では兩者を一括してイロへと呼んで居るやうである。イロへには太鼓入りのものがないが、立廻りには太鼓入りのものもある。

修羅物や狂女物（かきり）にある働事で、大小鼓で囃し、笛がアシラヒを吹く。イロへや立廻りが殆ど緩急波瀾（スルシヅク）がなくて靜的な趣を具へて居るのに對し、翔は緩急波瀾に富んで居り、動的な趣を具へて居る。修羅物の翔は修羅道の苦患の有様を象徴的に表現して居り、狂女物の翔は狂女の昂奮状態を表現して居る。翔は修羅物や狂女物の外にもあるが、その本質を究めると、この二つの何れかに屬するものであることが判る。即ち「女郎花」の翔の如きは前者に、「雲雀山」や「蘆刈」の翔は後者に屬するものである。尤もこの何れにも屬し得ないものも稀にはある。例へば「忠度」（觀世流以外）の「行き暮れて、木の下蔭を宿とせば」の次に入る翔がそれである。これは修羅道の苦患を表はしたものでなければ、主人公の狂亂的な昂奮を表はしたものでない。これは和歌の上句と下句の間に挿入されたもので、單に演出上の色どりに附加された所作である。従つて何物をも表

現すべきでないのである。故に、この翔は甚だ妙なもので、實演を見て居ても、甚だ中途半端な印象を受ける。觀世流では、これをイロへにして居るが、これは正當な變改と言へよう。

なほ以上の外に今一つ特殊な翔がある。それは「善知鳥」の翔で、これは外之濱の獵師が鳥を追つて打ち落す所を寫實的に表現したものである。これは普通の翔とは全く別趣のもので、囃子も習事になつて居る。

なほ以上の外に太鼓入りの翔と通稱されて居るものがある。「阿漕」の魚を網へ追ひ込む所作、「山姥」の山廻りの所作などが其れであるが、これは立廻りと呼ぶ方が正しい。

斬組 きりぐみ これは決闘の場面を表はしたもので、芝居の方で言ふ立廻りに匹敵する。これも大小鼓で囃し、笛がアシラヒを吹く。往古はこれをも翔と言つて居たらしい。「烏帽子折」・「正尊」(翔入)・「夜討會我」(十番斬)などに演ぜられる。

舞 働 まわのたらき

龍神・鬼神・天狗・畜類・妖怪などの演ずる豪壯な所作である。これは働事でありながら笛が拍子に合ふのが特徴である。この舞働に二種あつて、一つは「竹生島」などのやうにたゞ自らの威勢を示すもの、今一つは「紅葉狩」などのやうにワキに對して挑みかゝるものである。その中には「土蜘蛛」などのやうにワキと決闘を演ずるものもある。前者を舞働、後者を單に働と呼んで區別して居る人もあるが、この區別は一般に通用する程には流布して居ない。何れも笛及び大

小太鼓で囃す。

祈^{いのり} 鬼女をシテとした曲、即ち「道成寺」・「葵上」・「安達原」(「黒塚」とも)の三番にある特殊な働事で、驗者(ワキ)が鬼女(シテ)を祈り伏せる過程を演ずるものである。大小太鼓で囃し、笛がアシラヒを吹くが、緩急抑揚が烈しく、波瀾重疊の趣がある。この三番の中では、「葵上」が最も品位高く、従つて其の祈も上品に演ずるのが習になつてゐる。これと對蹠的な位置にあるのが「安達原」で、これは思ひ切り強く演ずる。「道成寺」は兩者の間を行くことになつて居る。但し、その型は三番とも大同小異であつて、先づワキがシテを追つて橋掛へ行き、幕際へ追ひつめる。シテは渾身の勇を振つてワキを追ひ返し、再び舞臺へ入つて來るが、結局ワキに祈り伏せられるのである。このワキを追ひ返して來る途中、橋掛の附際で左手を仕手柱にかけ、右手の打杖を振り上げて、勾欄越にワキを睨みすぎる型があるが、蓋し祈の最高頂^{クライマックス}であらう。

第四章 能の聲樂舞踊

能には謠を地にして舞ふ所が澤山ある。それを一括して能の聲樂舞踊と名づけて置く。能の聲樂舞踊には、謠の文句に即かずに意味の無い型を連ねて行くものと謠の文句に即して意味のある型を連ねて行くものがある。クセは多く前者に屬し、キリや段物は多く後者に屬する。斯うは言つて

もクセの中にも時には意味のある型が鑢められて居るし、キリや段物と雖も意味のある型で終始するわけのものでもない。兩者は要するに程度の相違に過ぎないのであるが、便宜上、この二種に分けて説明して行かうと思ふ。

先づ謠の文句に即かずに意味のない型を連ねて行くものに就いて説明しよう。前にも述べたやうに、クセの型は大抵意味のない型の連續である。その實例として「楊貴妃」のクセを取り上げよう。これは楊貴妃の幽魂（シテ）が方士（ワキ）に對して玄宗皇帝との戀の經緯を物語り、愛別離苦の悲しみを抒へるといふ一段であるが、さういふ意味を表はす型は殆どない。試みに、このクセの文句と型とを對照的に併記して見よう。

地我もそのかみは

（扇ツボメテ持ツ）

上界の諸仙たるが

往昔の因みありて

假に人界に生れ來て

楊家の深窓に養はれ

未だ知る人なかりしに

君聞し召されつゝ

左足デ拍子ヲ踏ム

正へ出デ

サシ込開キ

角へ行キ

急ぎ召し出し

後宮に定め置き給ひ

偕老同穴の語らひも

縁盡さぬれば徒らに

又この島に唯ひとり

歸り來りて澄む水の

あはれ儚き身の露の

たまさかに逢ひ見たり

静かに語れ憂き昔

シテさるにても

思ひ出づれば怨みある

地その文月の七日の夜

君と交はせし睦言の

比翼連理の言の葉も

かれくになる私語さめごとの

角トリ

左へ廻り

大小前ヨリ正へ出デ

サシ込開キ

右へ廻り

大小前ヨリ正へ出デサシ込開キ

左右

打込 扇ヲ擴ゲ

上扇シ乍ラ開キ

大左右（左へ三足出デ左拍子）

（脇正へ出）

（正先へ出）

打込開キ

笹の一夜の契りだに

身ヲカヘサシテ出デ開キ

名残は思ふ習ひなるに

右ヘ廻リ

ましてや年月

常座ヨリ正ヘ出デ

馴れて程経る世の中に

サシ込開キ

さらぬ別れのなかりせば

六ツ拍子踏ミ

千代も人には添ひてまし

正ヘサシテ角ヘ行キ

よしそれとても免れ得ぬ

扇カザシテ左ヘ廻リ

會者定離ぞと聞く時は

逢ふこそ別れなりけれ

大小前ニテ左右打込シトメ

右は觀世流の型であるが、これだけの長丁場であるにも拘らず、意味のある型と言つては一つもない。徹頭徹尾、意味のない型の連續である。勿論、他流の型も大同小異であると思ふ。クセの型といふものは先づ大體斯う言ふ工合のものなのである。

尤も、この「楊貴妃」のクセは少し極端な例で、斯様に初めから終りまで意味のない型の連續であるものは餘り澤山はない。一つや二つは意味のある型を含んで居る方が却つて普通である。「羽衣」で言へば、「落日の紅は、蘇命路の山をうつして」と雲の扇をして富嶽の麗容を仰ぎ見る型が

其れであり、「東北」で言へば、「池水に映る月影は」と角で扇をかざして池底に澄む月の影を俯瞰する型が其れである。そして斯ういふ意味のある型が一つの色どりになつて、畫龍點睛の効果をあげるのであるが、まづ大體に於いてクセの型は意味のない型を連ねることに依つて構成されて居ると言つて宜い。

それでは次に謠の文章に即して意味のある型を連ねたものに就いて述べよう。實例として「海士」の玉之段を取り上げる。但し、これは長いものであるから、その後半のみを掲げて置く。

涙ぐみて立ちしが

常座ニテ正ヘツメ

また思ひ切りて手を合せ

開キ乍ラ合掌シ

南無や志度寺の觀音薩埵の

六ツ拍子

力を合せて賜ひ給へとて

踏ミ返シセツ拍子（右ヘノリ）

大悲の利劍を額にあて

扇ヲ前ヘ出シ乍ラ二足出デ、左ヘトリ二足引キ乍ラ扇ヲ額ニアデ

龍宮の中に飛び入れば

正中ヘ出デ角ヲ見込ミ、角ヘ行キ飛シデ下ニ居、扇ヲ下シ

左右へばつとぞ退いたりける

左右ヘ面ヲツカヒ乍ラ正中ニ退リ

その隙に寶珠を盗み取つて

扇ヲ廣ゲ兩手ヲ上ゲテ正先ヘ行キ下ニ居、兩手ニテスクヒ左手ソヘテ立チ、仕手柱ノ方ヘツカト行キ

逃げんとすれば守護神追つかく

後ヘ振り向キ半身ニテ正先ヲキツト見

かねて企みし事なれば

持ちたる劍を取り直し

乳の下を搔き切り

玉を押し籠め

劍を捨てゝぞ伏したりける

龍宮の習に死人を忌めば

あたりに近づく惡龍なし

約束の繩を動かせば

人々喜び引き上げたりけり

玉は知らず海士人は

海上に浮かみ出でたり

右へ廻り乍ら扇ヲ普通ニ持チ直シ大小前ヨリ正中へ出デ

扇ヲ前へ出シ折り返シテ逆手ニ持チ

二足ツメ乍ら扇ノ地紙ヲ又ニシテ乳ノ下ヲ左ヨリ右へ切り

左手ヲ出シテ見、直ニ乳ノ下へ押シ當テ

扇ヲ捨て、左へキリ、ト廻り下ニ居

面ヲツカヒ左右ヲ見廻シ

扇ヲ取り上げ、タ、ンデ右ノ腰ノ邊ヲ二ツ打チ

立チ上リ正へ二足ツメ

タラ／＼ト後へ退リ

大小前ニテ止リ足ヲ揃ヘル

これも相當の長丁場であるが、その間に意味のない型は殆ど一つもないと言つてよい。かういふ例も一寸珍らしい。尤も、こゝに省略した前半には意味のない型が大部分ある。それにしても、この玉之段などは意味のない型の少い例と言つてよい。然し、かういふ例は餘り澤山はなく、キリにも段物にも相當多くの意味のない型が含まれて居るのが普通である。

結局、能の聲樂舞踊は意味のない型と意味のある型との交錯に依つて出来上つて居る、と斯う言つて宜からうと思ふ。

然し、此處で注意しなくてはならないことは、意味のない型と意味のある型とが入りまじつて居るのであるから、色々と不調和な感じがありさうなものであるが、實際は一向さういふ不調和感がないといふことである。これは何故であらうか。それは、能では意味のある型が意味のない型と殆ど同じやうに様式化されて居て、少しも生々しさを感じさせないからである。例へば、泣く型にしても、酒の酌をする型にしても、乃至は打杖を振り上げて打つてかゝるやうな型にしても、スツカリ様式化されて居て、少しも生々しい實感を起させない。それだから意味のある型と意味のない型とが入りまじつて居ても、一向おかしくないものである。

所が、演者が拙劣であつて、意味のある型の様式化が不充分であつた場合には、意味のある型が妙に生々しくて全體の調和を破り、嫌味に感じられたり、滑稽に感じられたりするのである。

第五章 能の舞踊の構成要素

以上で能の舞踊に就いて概説したつたが、其の構成要素である型に就いては少しも説明せずに来たから、その主なものを列挙して、簡単に解説して置く。

下二居ル

坐ることである。但し、能では普通に坐ることは絶対になく、必ず何方かの膝を立て、坐る。上掛では左膝を立てるが、下掛では右膝を立て、坐る。尤も、下掛でもツレは上掛と同じく左膝を立てる。ワキも左膝を立て、坐るのが定めである。

安坐

立てた膝を横に仆して平らに坐ることである。また平座とも云ふ。これは我々の日常生活に於ける胡坐に當るものであつて、あまり行儀の良い恰好ではない。従つて女のシテなどは滅多に安坐しない。女のシテが安坐するのは、ひどく昂奮して取り亂したやうな場合に限る。女のシテは泣くのに大抵は左手を顔に當て、泣く。これをシヲると云ふ。所が、非常に強い悲しみを表現する場合には両手を顔に當てる。これを双ジヲリと云ふが、この双ジヲリの場合には安坐をするのが普通である。これは老人のシテの場合にも同様である。安坐をよくするのは鬼畜物のシテや修羅物のシテである。鬼畜物のシテなどは飛び上つて安坐することが屢々ある。これを流儀に依つては組落シといふ特別の名稱で呼んで居る。

居立つ

正に立ち上らんとする恰好で腰を上げることと云ふ。俗に言ふ中腰になることである。多くの場合、心中の怒りを表現する時に用ゐられる。大抵、居立つてから、面を切つて何物かを見するやうな型になる。

立つ

立ち上ることである。立つた場合には、後に引いて居た足を前へ出して、兩足を揃へる

のであるが、この揃へ方が役柄に依つて少しづつ違ふ。女は踵も爪先もピッタリと附けるが、男は踵だけ附けて爪先を開く。武人や山伏は踵をも少し離す。鬼畜や龍神などは更に多く踵を離す。かう言ふ工合に、みな違ふのである。尤も、この規定は流儀に依つて必ずしも一樣でない。例へば、女は觀世流では前記の如く踵も爪先もピッタリと附けるが、喜多流では平氣で八文字に開いて居る。金春流は兩者の中間で爪先をピッタリと附けはしないが、餘り開かぬやうにと教へて居る。勿論、見た目は觀世流が最も好いが、爪先をピッタリ附けると、上體の安定が崩れ易いと云ふ難がある。

右ウケ 右を向くことである。別に何の意味もなく右を向くことが屢々ある。それに引きかへ左をウケるといふことは減多にない。これは舞臺の構造がさうさせるのである。

正へ直ス 正面へ向き直ることである。右ウケた恰好から、正面へ向き直るやうな場合に、その動作を「正へ直ス」と云ふのである。

アシラフ 相手の方へ向くことである。シテがワキの方へ向く場合には、その動作を「ワキへアシラフ」と云ふのである。

正へ出デ 正面へ出ることである。能では正面へ出る場合には必ず左足から出る。右足から出ることは殆どない。

サシ込ミ 正面へ出て、扇で正面を指す動作を云ふ。この場合には必ず右足で止まる。金剛流

では左足で止まることもあるやうであるが、これは正しくない。サシ込んだ場合には右半身みぎはだみ（喜多流で謂ふ所の順之身じゆんのみみ）できまるのが原則であるから、必ず右足で止まらなければならない。女や老人はハッキリ半身にはならないが、やはり右半身できまる氣持でやらねばならない。この型を金剛と喜多ではシカケと言つて居る。金春ではたゞサスと言つて居る。

開キ　サシ込ミの次には必ず開キといふ型が来る。これは左右左と後へ三足引きながら左右の手を開く動作である。この型は左半身ひだりはだみ（喜多流で謂ふ所の逆之身さかのみみ）できまる。但し、これも女や老人はハッキリ半身にはならないが、やはりその氣持でやる必要がある。

サシ廻シ　これは正面から右へ約四十五度の空間を指し廻す型である。この型は各流ともサシ廻シと言つて居るが、型の運び方は流儀に依つて一様でない。例へば、觀世流では先づ扇を持つた右手を横へ擴げて上から前へ持つて來て正面を指しながら左右と二足引き、その指した扇を右へ約四十五度移動させながら、右左右と三足弧線を描きつゝ右へ出るが、金春流では正面を指してから身體を右へ約四十五度ひねつて、それから右左右と三足出る。かういふ工合に少しづゝ違ふが、その大綱は同一である。サシ廻シの次へは開キが來るのが普通である。

サシワケ　これは左と右と兩方へサシ廻す型である。これも流儀に依つて少しづゝ違ふが、觀世流では、先づ右ウケて二足出ながら左手を上から前へ出し、その手で左へサシ廻しながら正へ直

し、左右と二足引きながら右手を上から前へ出して正面を指し、それから右へサシ廻す。この型は右へサシ廻しながら右左右と三足出て開く場合と開かず其のまゝ右へ大きく廻る場合とある。つまり「サシワケ開キ」と「サシワケ右へ廻リ」の二種があるわけである。

胸ザシ これは扇を上から掻い込むやうに胸の前へ持つて来て、それから正面へ指す型である。この型を巻キザシ、カイ込ミザシなどと稱する流儀もある。これも流儀に依つて多少趣が違ふが、いづれも其の次には開キが来る。

打込 これは扇を上から前へ出して正面を指す型である。流儀に依つては、扇を上から前へ出し、それをズツと胸へ近寄せて弧線を描かせつゝ正面を指す。即ち、胸ザシと殆ど同じやうな恰好になるわけである。

左右 左右には大左右・中左右・小左右の三種があるが、單に左右と云へば、それは小左右の意味である。これは左手をさして左へ左右と二足出で、更に右手をさして右へ右左と二足出る型である。この左右の次には必ず打込が来る。左右といふ型は、舞の型が一段落になる所にある。例へば、クセの中の打切になる前とか、アゲハになる前とか、クセの最後とか、さういふ所にある型である。勿論、その場合々に應じて、少しづつ型が違ふ。クセの中の打切になる前は、左右をして正へ打込んでから開いて据拍子スエビヤウシを踏んで一段落になる。アゲハの前は、左右をして正へ打込んでか

ら扇を開く。クセの終りは、左右をして正へ打込んで其のまゝ止める、と云つた工合である。

上ゲ扇

アゲハ扇とも云ふ。クセのアゲハにある型である。即ち、シテはアゲハの文句を謠ひながら、このアゲハ扇をするのである。この型は、擴げた扇を顔の前へ出し（この場合、扇の表面が自分の顔へ向き、裏面が観客へ向くやうにする）左・右・左と後へ三足退りながら扇を頭上に上げ、更に右横へ下すのである。この型は舞上ゲのワカにもある。即ち、シテはワカを謠ひながら、この型をするのである。また舞の初段にこの型のあることは前に述べた通りである。特殊な例であるが、『通小町』の「簀をも脱ぎ捨て」といふ所にこの上ゲ扇の型をする流儀がある。尤も、この場合には後へ退らずに、左右と前へ二足出るのである。この場合には上ゲ扇といふ舞の型が簀を脱いで後へ捨てる擬態として用ゐられて居るわけである。能では斯ういふ工合に本來意味のない型が意味のある型に轉用される場合が屢々ある。従つて意味のない型と意味のある型とをハッキリ區別することは出来ない。例へば、サシ込といふ型は元來何の意味もない型であるが、それが何物かを指示する場合、又は何物かに目を注ぐ場合に用ゐられると特別な意味を持つて来る。例へば、シテがワキに向つてサシ込開きをすれば、それはシテがワキに向つて何かを言つて居る意味、又は何か念を押して居る意味になる。斯ういふ例は外にも澤山ある。

大左右

クセのアゲハで上ゲ扇をした後は必ず大左右といふ型になる。これは左右の大きなも

のであつて、先づ左手をさして左へ三足、又は五足出て左拍子を踏み、それから脇正へ向いて出る。この足数には制限がないが、七歩が標準であらう。それから正先へ行つて打込んで開くのである。つまり舞臺をジグザグ型に歩くことになるわけである。

中左右 舞上グのワカで上グ扇をした後は必ず中左右といふ型になる。この型は左右と大左右の中間を行く型で、先づ左手をさして左へ三足出で、右手をさして右へ三足（流儀に依つては五足）出で、それから正へ打込んで開くのである。舞の初段の上グ扇の次にも中左右・打込・開きといふ型が来ることは前へ述べた通りである。

片左右 これは左右（小左右）の後半だけを獨立させた型である。即ち、右へ向き、扇で右をさしながら右左と二足出るのである。尤も流儀に依つては逆に右左と後へ二足引く。これは片左右に限つたことではなく、普通の左右でも、流儀に依つては、右へさしながら二足引くことになつて居る。左右の所で言ひ落したから、書き添へて置く。

カザシ これは扇を高く翳す型である。この場合、扇の持ち方は常と異り、扇の表面が内側、裏面が外側になる。この型は概ね角、即ち目附柱の傍で行はれる。クセの終りには必ずこの型がある。即ち、常座（又は大小前）からサシて角へ行き、扇をカザして左へ大きく廻つて大小前へ行き、左右打込して止めるのが定跡である。このカザシといふ型は言ふまでもなく純粹な舞の扇であつて、

其れ自體には何の意味もないが、この型に特殊な意味を持たせる場合もなくはない。例へば、扇をカザして遙か右の方を見上げることがある。また逆にカザした扇を下に伏せるやうにして下を見る型もある。自分の姿を水鏡に寫して見るやうな場合である。またカザす扇を餘り高く上げずに自分の顔の前へ持つて來て、面を伏せて左へ廻り、愁嘆の感情を表現するやうなこともある。

また扇を左手に取つて（かういふ場合には必ず扇の親骨を持つ）それを頭上に翳す型もある。この型は觀世流には滅多にないが、金春流や金剛流には時々ある。大抵は遠くを見るかす型である。この場合には正面より幾分左の方を見るのがコツである。

雲の扇 左手を前へ出し、扇をカザシの時のやうに持つて、左手の上へ重ね、それから兩の手を左右へ引き離す型である。詳しく言ふと、左手は斜左下へ、右手は斜右上へ引き離すのである。これは空を見上げたりする場合に用ゐる型で、雲の扇といふ稱呼も其處から來て居る。流儀に依つては天の扇とも言つて居る。また打上、引分^{ウチアゲ}カザシなどと呼んで居る流儀もある。

抱^カエ扇 右手に持つた扇を左の肩（若しくは肩より少し下）に當てがつて斜右上を見上げる型である。この場合、少し左を引いて半身になるのがコツである。月を見たりする場合に、よく用ゐられる型である。流儀に依つては、これを月の扇と云つて居る。

枕の扇 枕扇とも云ふ。これは假睡の型である。扇を左手に取り、右ウケて二足出、下に居て

左手の扇で面を隠す型である。尤も、場合に依つては、右ウケて二足出してから、安坐して正面を向き、それから左手の扇で面を隠すこともある。元來は前記の如く假睡の狀を表現した型であるが、シテの姿が消えて見えなくなるやうな場合にも、この型が用ゐられる。多くは、シテの姿が海中に没して見えなくなるといつたやうな場合である。この場合には必ず右ウケて下に居た恰好で枕の扇をする。安坐することはない。場合に依つては右へ飛び返つて下に居、枕の扇をすることもある。

招キ扇 これは讀んで字の如く扇で招く型である。この型が我々の日常動作と異なる點は手の表裏にある。即ち、我々の日常動作では手の甲が上になり、掌が下になる。能でも、扇を持たずに手で招く場合には、日常動作の通りであるが、扇を持つて招く場合には、日常動作とは逆に、手の甲を下に、掌を上にして招くのである。勿論、日常動作のやうに、小さくはやらない。大きく、そして緩やかにやる。火を煽いだり、塵を拂つたりする型は、この招キ扇を小さく、そして少し手早くやるのである。いづれも二度つゞけてやるのが原則である。また場合に依つては、兩手で招くこともある。その場合にも、左手は扇を持つて居る右手と同じく掌を上にして招くのである。

霞の扇 これは招キ扇（片手の）を極めて緩やかに一度だけやる型であると思へばよい。但し、この型をする場合には、必ずスル／＼と前へ出る。つまり高く上げた扇を靜かに前へ下しながら前進する型である。この型を觀世流で霞の扇と稱するのは、恐らく「雲雀山」の「霞の綱にかゝり」

といふ文句で此の型をする所から来て居るのであらう。金剛流では、これを瀧の扇と言つて居る。これは「田村」の「音羽の瀧の白糸の」、「放下僧」の「祇園清水落ち来る瀧の」、「西行櫻」の「戸無瀬に落つる瀧つ波までも」などに此の型があるからであらう。名稱としては霞の扇よりも瀧の扇の方が妥當であるやうに思ふ。なほ此の型は山風の吹き下して来るのを表現する場合にも用ゐられる。

ハネ扇 扇を左に取り、それを右の脇の上へ伏せて置いて、ハネるやうに左手を左へ引き放す型である。矢を放つ意味を表現するやうな場合には、これを強くやるが、文句の意味に依つては和らかくやる。またこの型を二度つゞけてやる場合がある。それは多く風のそよぐのを表現するやうな場合で、これは和らかくやる。

ユウケン これは主として喜悅の情を表す型である。先づ扇を胸に當て、それを前から右上の方へハネるやうに上げるのである。大抵は二度つゞけてやる。心が豁然と開けた趣を見せるのである。然し、かういふ特殊な意味を持たないユウケンもある。例へば、三番目物の舞グセの前にあるサシの最後の文句でユウケンをするのが定跡になつて居るが、これには何の意味もない。

兩ユウケン これは両手でユウケンをする型である。先づ両手を胸に當て（左手を下にして其の上へ右手の扇を重ねる）それを前から左右の上へハネるやうに開くのである。これは色々な意味

がある。例へば、神樂を奏するといふ意味の文句があると、よく兩ユウケンの型をする。また其の神樂に依つて惡魔を拂ひ除けるといふやうな意味を表現する場合もある。また天狗物のシテが兩ユウケンをする場合には、天狗が羽風を立て、大空を飛翔する意味を現す。

打合せ これは兩手を打ち合せる型である。扇を持たずやる場合もあるが、大抵は扇を持つて居てやる。いづれにしても、兩手を左右に大きく擴げて打ち合せるのである。この打合せの型で色色の感情を表現する。何事かを悟つたやうな場合、「エ、仕方がない」と云つたやうな自暴自棄な感情を表す場合、「これは何うだ」と驚くやうな場合、また「南無三寶、しまつた」といふやうな意味を表す場合、いづれも打合せの型を以つて其の感情を表現するのである。また手を打つて笑ひ興ずるやうな場合にも矢張りこの型をするが、これは極めて稀である。

シヲリ これは泣く型である。面を伏せ、右手、又は左手を目に當て、愁嘆の情を表現する。この場合、手を目にピッタリ當てずに少し離して置く。この場合、手を目に當てる心算ではいけない。それでは低すぎるのである。眉毛の邊へ當てる心算で丁度よい。目に當てる心算だと鼻を抑へて居るやうに見えて甚だ滑稽な恰好になるからである。それから左右いづれの手を使ふかに就いても規定があるのである。即ち、男は右手、女は左手が原則である。但し、女でも左手に何かを持つて居れば、右手でシヲる。また女でもツレは男と同じく右手でシヲることになつて居る。

双ジヲリ これは両手を目に當て、泣く型である。前にも一寸述べたが、両手を使つて泣くのは大分取り亂した恰好であつて、片手で泣く場合より遙かに強烈な悲しみを表現するものと思つてよい。従つて女のシテには双ジヲリは減多にない。

曇ル 面を曇らすとも云ふ。面を伏せて愁嘆の情を表すことである。逆に面を普通より少し上げることを面を照らすと云ふ。喜びの感情を表す場合には少し面を照らす心持があつてよい。但し面の照り過ぎたのは恰好の良くないものであるから、その限度が難かしい。それであるから、何かを見上げるにしても、眞上を見るのは甚だ危険で、左か右へ外して見上げるのが賢明である。正面を見上げなければならぬ場合には、身軀を眞正面へ向けずに置く。そして半身で見上げる。かうすれば、そんな面を照らさないでも、上を見上げて居る感じが出るからである。それに引きかへ、面を曇らす場合は、多少曇らせすぎても、さう可笑しくはないので、面を照らす場合のやうな特殊な工夫を要しないのである。

面ヲツカフ 面を左右に動かして物を見廻す型である。これが中々難かしい。満足に面がツカへるやうになれば、一人前と云つてよい。

面ヲ切る 面を鋭く動かすことである。これは物を見る場合とさうでない場合とある。さうでない場合といふのは、威勢を示したり、怒りの感情を表現したりする場合である。龍神・鬼神・武

人などのやうな強いものは盛んに面を切るが、女は減多にしない。殊に若い女は絶対にしないと云つてもよい。尤も、演者に依つては、小面や孫次郎のやうな優艶な面をかけながら、面を切ることがある。勿論、それは小さくやるのであるが、それでも我々は賛成しない。また應見系統の豪宕な面を掛けて居る場合には、面を切るにしても、よほど注意して、重々しくやらないと、面にそぐはない。

まだ色々解説して置きたい事があるが、既に規定の頁數を大分超過して居るから、これで擱筆する。