

### 型を分析する視点を追う

深澤, 希望

---

(出版者 / Publisher)

The Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute of Hosei University /  
野上記念法政大学能楽研究所「能楽の国際・学際的研究拠点」

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

わざを伝える : 能の技芸伝承の領域横断的研究 (能楽研究叢書 ; 9)

(巻 / Volume)

9

(開始ページ / Start Page)

43

(終了ページ / End Page)

81

(発行年 / Year)

2024-03-25

# 型を分析する視点を追う

深澤 希望

## はじめに

観客にとって能は鑑賞するものであると同時に、自ら演じるものでもあった。魅了され自演する権力者たちの保護によって、能は発展してきたという歴史的背景のおかげで、観客と演者の垣根は低く、私たちにも門戸は開かれている。謡や仕舞を習いたいと思えば、第一線で活躍する能楽師に稽古をつけてもらうことも夢ではない。仕舞（クセヤキリなどシテの所作の見せ所を部分的に舞う）の稽古の第一義は師匠との対面稽古だが、市販のDVDをお手本に自宅でお浸しすることも可能だし、仕舞付と呼ばれる書物の補助教材がある。ために一九八八年に出版された『金春流仕舞形附 初級用』（金春円満井会出版部）を見ると、仕舞の型付四十三曲と「型の解説」百種が収められている。百種の型は、動きの特徴で十二種（舞ノ前後ノ型」「立ツタ構エ」「足ノ運び」「坐ル型」「指ス型」「ヒラク型」「シカケ」「ネジ向ク型」「飛ブ型」「左右」「開イタ扇ノ型」「特殊ノ型」）に分類され、「ヒラク型」に含まれる「37 ヒラク」には、次のような解説が見える。

この型は必ず「指シ」の姿勢から始まる。(1)、手は「指シ」のまま、左足を半足ほど引く。(2)、右足を引きながら、両手を横にひろげる。(3)、左足を引きそろえる時、手をおろして、「立ツタ時ノ構エ」になる。この「ヒラキ」はもつとも多く用いられる型で、たいていの曲に二、三度は出てくる。「芦刈キ」「芦の若葉を」小袖曾我「舞のかざしのその隙に」

「ヒラキ」と称される型の動作プロセスが噛み砕いて説明されている。末尾に「」で括り示されるのは、「ヒラキ」の型をする例曲と当該詞章である。三段階の説明で済む「ヒラキ」は比較的シンプルな動作であって、「左右仕止メ」のように複雑なものでは動作プロセスが六段階にもなり、一つ一つの説明も長文となる。

型（所作単位とも呼ばれる）による記譜法は複雑な動作プロセスを一語で示せる点で大変便利なのだが、その一方で、その動作プロセスを理解しない者にはひどく難解なものもある。そのため仕舞初学者の教本には、先に見たような「型の解説」が設けられているのだ。

そもそもこうした「型の解説」はいつ頃からなされるのか。以下本稿では、各曲の型付（この詞章のとき、この型をする）ではなく、型自体の説明（この型は、こういうプロセスで成り立っている）に着目することで、現代に至るまでの型を分析する視点の在り方について点綴してみたい。

## 一、舞の大原則を共有する

### 室町期

先に見た「ヒラキ」のように、能の演技の中に繰り返し現れる、定型的な動作に名称を付けて簡潔に演技内容を記す方法が、能の技芸伝承において有効に機能したことについては山中玲子氏に指摘があり、世阿弥や禅竹の時代にすでに所作のパターン化が見られること、複数の曲で演じられる定型的な舞事・働事において早くパターン化が進み、名称が付けられたこと等を明らかにされている。<sup>(1)</sup>

本稿の関心に即して、動作プロセスの説明を採すと、『二曲三体人形図』当流之碎動一動之足数之分に、足拍子の種類と一連の踏み方を記す記事がある。「脛熬」<sup>モロイリ</sup>ホロホ、「盗足」<sup>ススアシ</sup>足ヲヌク也、「還足」<sup>カエリアシ</sup>左カエリ、「左足」<sup>サソク</sup>ヒダリヲフム、「右足」<sup>ウソク</sup>ミギリヲフム、「乱足」<sup>ミグレヤシ</sup>ハラハ、というように足拍子の名称に、踏み方や足遣いを併記し、図示する。さらに「一拍子より脛熬までは、前へ行足也。盗足よりは、右の方え身を折りて、大輪に右の後え廻りて、重拍子からは、舞台の右の方え行て、還足踏みて、さて乱足の次に、左足・右足に、左右え身をきぶくつかいて、四つ拍子にて、はらたき留むるなり。加式は口伝可<sup>クドシ</sup>有」と一連の流れを説明する文章が続く。そのほかにも名称のみであれば「寄拍子・諸足・置足・駆足・無足がへり・無足まわり」、当流になしとして「膝拍子・膝還」など足遣いに関する記述が多数見える。また、「又、扇落しの手とて、増阿せしは、扇を落として、左右の狩衣の露を取りて、手に結て取し也」(『申楽談儀』定まれることを知るべし)等は扇扱いの事例だ。扇扱いてもプロセスを説明する例は少なく、金春禅竹『六輪一露秘注(寛正本)』に見える「指扇・返扇・開扇・取渡扇・うつす扇・治扇」も名称のみである。素人への指南が江戸時代ほど多くない室町期は、玄人間での相伝が常で、その場合、『二曲三体人形図』にあったように詳細は口伝(「加式は口伝可<sup>レ</sup>有」とするのがスタンダードなのだろう。ただし、素人弟子の聞書の場合には、型のプロセスが書き留められる場合もあった。金春禅風に師事した藤右衛門が天文二十二年(一五五三)にまとめた禅風の芸談『禅風雑談』<sup>(3)</sup>の記事である。

一、同年の卯月四日の夜、禪鳳来臨候て雑談有。水屋神楽見物の由候。舞納の扇、先上がりにて悪く候由候。扇舞下げ候てよく候也。舞納が早くなり候程に、しほらしく、よい程に舞納め候てよく候也。〔禪鳳雑談〕上30)

一、扇を皆開く事、悪く候。扇の持ち所を定め候は、癖にて候。持ち定めず、その心得よし。扇に癖なきやう、よく候。手首、なびやかなるがよし。肴舞に、廻る時、右の足を左へ踏み越すやうにして、右へ返る、太きに見ゆる。右の足一にて廻すべし。踵にて廻すなり。

〔禪鳳雑談〕上65)

舞い終える時の扇扱い、扇の構え・持ち方の基本、座敷舞で右へ廻る際のポイント(予備動作。右へ廻る時には、一度逆方向の左へ行く動作を挟んでから、右へ廻ると印象的になる)に関する説明的記事である。たまたま口伝を書き留めたようでもあるが、素人は上手く舞うためのコツに鋭敏だったとも言えよう。

### 江戸初期

江戸初期にも、現代のように網羅的に個別の型を解説しようとする姿勢は見えない。舞を構成する要素の中でも、汎用性が高く重要な、舞台上を旋回する動きについては、少ないながらもプロセスを説明する記事が見える。

ひとつは、奥書はないが天正・慶長頃の写本と比定される『宗節仕舞付』<sup>(4)</sup>で、付載記事に「左右へまはる事」の条がある。全五十一曲の型付を記した後に、拍子の踏み方・座敷舞での謡い方・装束の着付け方・身なり(構え)の事など様々な内容を書き留める中に、次の一条も含まれている。

一、左右へまはる事、①左へまはり候ハんとおもへば、ひだりのあしをみぎへふみこして、ひきて、ミぎの足を

たてよせまはり、右へもおなじごとく。又おふまはりにまはる時ハ、左へまわれバ、みぎのあしをひらきてまはり、いづれも左右へまはる時あとに心をのこし、②ひだりへまはらば、みぎのそでたいはいのごとくし、てん女ハゆうくくと心もち、神舞などハかどをあらせてまふべし。此事大事也。人のしらぬ事也。

傍線部①では、左へ廻るためのプロセスを説明する。漢字を宛て方向を補うと「左の足を右へ踏み越して、引きて、右の足を立て寄せ（左へ）廻り」となり、主に廻るための予備動作が詳述されているらしい。二重傍線が左足の動きで、破線が右足の動きとすると、まずは右方向に左足を出して、引いた左足に右足を立て寄せること（足を掛ける意か）で向きを変えて左へ廻るというように読める。すぐに左方向に廻り始めるのではなく、予備動作として一度右方向に出る動きをしているようだ。傍線部②では、左へ廻る際の袖扱いにも言及し、右袖を扱っている。「右の足を立て寄せ」ときの、上半身の動きに該当するもので、右袖を扱いながら向きを変えることには強調の意図があるのだろう。行きたい方向にすぐに廻ってしまうのではなく、まずは逆方向に出る予備動作によって装飾の効果を狙うのは先に見た『禪鳳雑談』「看舞に廻る時」の「太きに見ゆる」（印象的に見える）方法と同じ事柄を指すと考えられる。

次の条は、名付けられつつある扇扱い（二重傍線部）が看取される記事である。器楽舞の扇の状態（閉じている・開いている・持つ手を変える）と、廻る方向（左・右）との対応関係の原則を示している。

一、能ハ舞を本と仕候。まひハマづ五段を本といたし、其うへに色々心をかへ、りんじにまはり候て、よきほどにとめ候。たゝみ候扇ハ左へまはるを順と申候。ひらきたるあふぎハ右へまはるを順と申候。取返たるあふぎも右へまはるが順にて候。左へとりてハ左へまはるが順、又左より右へうつしてハ右へまはるを順といたし、いか

に長く舞候共、一度左へとりたる扇又ひだりへ取事なき事にて候。もしハくせまひの内、又ハ入はなどにハ、又ひだりへ取て右へうつす事候。舞のうちに左へとりて右へうつして又左へとる事、なき事候。かへりあし専候。あふぎ左へ取をばとると申、ひだりより右へ取をバうつす扇と申候。いかやうにもひやうしふミ候事専一候。拍子ハのふのほねにて候。何事もひやうしよりいでたる事にて候。立ぬも手をさしひき候も、ことくくひやうしにはづれたる事ハなく候。

破線部は、左手に持った扇を右手に取り直すことが器楽舞の舞納めの所作となることを述べている。詞章に合わせて動くクセや終曲部で、扇を左手↓右手↓左手と取り返すことはあっても、器楽舞ではないという扇扱いの大前提である。舞事に関する大原則は総じて詳しい。

もうひとつ、慶長十三年（一六〇八）奥書『金春安照秘伝書』<sup>(5)</sup>も見る。謡・舞・囃子・習事など多岐に亘る内容が含まれる伝書で、室町末期成立の能伝書に同じく内容ごとにまとめる編集意識が薄く、思い付くままに書き連ねる形式をとる。その中から「型の名称」や「型の解説」に近いものを探すと、『宗節仕舞付』付載記事と同じく、舞台上を廻る時の原則条項に行き当たると、

一、まはり、じゆん・ぎやくの事。左より右へまはるがじゆん、祝言也。

〔金春安照秘伝書〕50イ

一、右より左へまはるがぎやく也。愁のまはり也。さあるにより、舞出す時ハ、まづ左へ身をなをしてから、右へたなびき、左へまはる也。

〔金春安照秘伝書〕50ロ

一、めぐると云とまはるとハ別也。まはるとハ、大に輪にまはるを、まはると云。めぐるとハ、ちいさくこまハりを、めぐると申候。山めぐりと云時ハ、ちいさきをめぐるといふべき事にもなく候へども、昔より、かわりめ・さほうにかくのごとく申伝候。又、くつろぐと云ハ別也。

〔金春安照秘伝書〕51

左から右へ廻ることに「順・祝言」、右から左へ廻ることに「逆・愁」を配当し、「めぐる」(大廻り)と「まわる」(小廻り)と「くつろぐ」を言い分けることから、舞台上を旋回する演技に、方向や軌道の大小による区別があったことが読み取れる。くわえて、掲出二つ目の舞ははじめに関する条では、これまで見たものと比べて左方向への予備動作がひとつ多いが、その後、右方向へ向いた後で左へ廻るとある。行きたい方向とは逆に予備動作を挟んでから廻る、という原則は流儀を問わない。<sup>(6)</sup>

以上ここまで室町期から江戸初期にかけて型のプロセスを説明する記述を見た。管見では、この時期そうした言説が多く見当たらなかったが、舞を構成する要素として重要な舞台上を廻る演技の予備動作の説明が複数確認できた。具体的な内容は口伝とされることが圧倒的に多かったであろうこの時期に、言語化され書き留められたということは、重要なポイントだったと考えられる。

最後に、これらの言説が誰に向けられたものだったか、被相伝者についても考えておきたい。『宗節仕舞付』の被相伝者は明記がなく、当初は「玄人が玄人のシテ役者のために記した、心覚え的な型付」と「解説」で推定されていたが、佐藤和道氏紹介の異本『乱舞進退録』<sup>(7)</sup>によって、その成立に素人弟子の関与が明らかになり、またその人物として細川家中にあって『元亀慶長能見聞』『妙佐本仕舞付』を残した一両斎妙佐(飯河秋共。細川幽斎の叔父。観世宗



節・古津宗印等に師事。幽齋三男・幸隆（妙庵玄又。一五七一―一六〇六）の師）の可能性が指摘されている。

また、もう一方の『金春安照秘伝書』は中村勝三郎に師家の印可として相伝されたものである。勝三郎は、豊臣秀吉の仲介で安照に師事した人物で、彼以降、中村家は幕末まで代々肥後熊本細川家に士分格で仕え、能の技芸伝授に携わった家系である。次の条項は、勝三郎の今後を見据えた安照の訓辞と思われる。

一、初心の者に能をしへやうハ、六かしく成にくき仕舞をさせず、左右、いかほどもまはらせ、うたひにしあわせてよし。殊更、おさなき人などには、いかほどもまわらせ、しにくき仕舞を略して吉。少づ、しまいの分別も出来、おとなしやかになるほど、まはりを略して、躰を本とさせてよし。身躰にくせの有事をば、始めからよくなをしてよし。

（『金春安照秘伝書』28）

一、仕舞のうち、持たるあふぎなどうごかし、おとがひなどさし出、かたさし、腰かゞミ、手のおれたる事、いづれも曲の有事あしき也。とかく何となきがよし。けたかき女、曲舞などのうち、いづれも仕舞のうちなどハ、身なり・けいき・くらゐばかりにて、ゆふにして、うつけず、みしほのありて、手すきのあかぬがよし。物ごとくに仕舞過たるハ、せわしく、いそがしきなり。しらうとハ、しまいおほなるがよきと心得申候。さあるにより、いなかへくだりてハ、しらうとづきのするやうに、師匠のをしへぬ事をわが手づくり、しまいをつけてするに、より、手前の芸もくづれ、いなか芸に成申候。上手の上からハ、たゞ一はけに、ひだすくになに仕る也。初心なるとも、ひだすくなるがよきと申伝候。仕舞おほなるをバ、当座の花とてきらひ申候。口伝々々。

（『金春安照秘伝書』89）

勝三郎が師家として、初心者や子供、素人に指南する際、指南する際に心掛けるべきことを説いている。初心や幼少の者に難しい型を省略して教えることは良しとするが、素人が好むように勝手に型を増やすことを禁じている。安照直伝の芸が崩れ、田舎芸に堕ちないよう先回りして諭しているのだ。また、素人と玄人の舞い方をはつきり線引きする点も興味深く、能を享受する素人が増えていることを感じさせる記述である。弟子の分母が増えれば増えるほど、師家とは、弟子家とは、という区別が意識されるようになるのだろう。

『宗節仕舞付』『金春安照秘伝書』の両書は、一からはじめる素人に対する教本として渡された書物ではなかった。ある程度の稽古を積み、相伝者との間に演能に必要な動作の基本を共有した被相伝者へ向けたものであった点が重要だ。そうであれば、舞の要諦について大前提を記せば事足り、すでに共有している細かな型の説明などは要しないのも頷ける。

慶長から寛永期は、安照に師事した勝三郎に限らず、自藩の能大夫を養成するために家臣を能役者のもとに弟子入りさせる動向が、諸藩に見られる時期である<sup>8)</sup>。素人の本格的な弟子入りは、すなわち素人への本格的な技芸の伝授でもある。また、修業期間を経て、彼らが一人前の能大夫として自藩へ戻る際には、師伝を保証する印可や、手控えが必要となるだろう。数十番という大部な型付の成立がこの時期多く見られるようになるのは、こうした背景があると考えられる<sup>9)</sup>。

素人への指南という観点で、この時期もう一人忘れてならないのが、本願寺坊官の下問少進仲孝（二五五一～一六一六）である。金春炭蓮に師事し玄人跣の活躍を見せた少進は、『炭蓮江間日記』『舞台之図』『童舞抄』『少進能伝書』『少進聞書』『叢伝抄』<sup>10)</sup>と多くの能伝書を編んでいるが、意外にもそれらに型の動作プロセスを説明する記述は見えず、多数の習事・故実などに触れていても名目がほとんどである。こうした特徴も被相伝者に起因するものと思われる。

少進の指南相手の多くが大名衆であったことは、弟子達に提出させた入門時の起請文（『起請文帖』）から知られる。そのなかには研究熱心で『童舞抄』に自身の見聞を織り交せて、後に新たな型付を編んだ宍戸藩主秋田城介実季のような人もいるが、大半は一から能の稽古をはじめ程よく嗜んだ素人（趣味人的な大名衆）で、自分が指導者になる立場にない人達を対象とした伝書ということに留意したい。

小田幸子氏<sup>(11)</sup>は、シテ以外の型にも触れる『童舞抄』の特徴を「観能手引書」的色合いの濃いもの、シテの型に終始する『金春安照型付』を玄人の実用書として、両書の差異を示されたが、型の動作プロセスの有無という観点から同様の差異を指摘できそうである。僅かな事例だが、同時代の演出資料において、被相伝者が今後指南役に回るか否かで、書き伝えるべき内容が異なるという点が興味深い。趣味的素人のためにこそ型の解説を詳述するはずと考えるのは、現代的な感覚で捉えた誤謬といえる。この時期の所作の把握はまだ大掴みなもので、説明を要することになる型がまだ出揃っていない。

## 二、分析的視点で記述する

### 萌芽

次に、金春安照の孫・八世金春大夫重勝（二五九六～一六三四）の手跡と思われる『覚書△』<sup>(12)</sup>を見る。外題の通り、一つ書き二十九条から成る重勝自身の手控えて、内容は基本動作、面・装束の着方、舞働、扇扱いで、能の演技全般に関わる基本的な型の解説が過半を占める点で注目される。型の説明に関する項目を、内容ごとに分類し抄出すると、次のようなものがある（漢字を宛て、原本の仮名をルビで示した。原本の片仮名は平仮名に統一した。句読点・濁点を補つ

た。□は虫損。条文末尾の数字は、原本の並び順を示す。

●基本動作

- 一、手の構え。右の手は腹の鳩尾の順が吉。左はそれに応じ構へ吉。 1
- 一、ヘタリトつくばう時は、右の足先へ折り、左を内の方へ脇正面かけず。 7
- 一、左の手、余に間過申候故遣すごし悪し。 19
- 一、空など見る時、余あをぬき過たるは悪し。 22

●舞働

- 一、鬼向きの舞働。拍子踏み、見付柱の方へ出様に六足出、左へ返し様に面はつとあしらひ、両手少あしらひ正面の方へまるく廻りたるが吉。そげるゆへに面左へかたぎ正面かけ悪し。 4
- 一、舞働にても何にても正面の方へ出様には少身をひらき心に出よし。ろくに出るは悪し。 12
- 一、舟弁慶・是界か様之類、舞働に見付柱の本より脇を見つくる時も「熊坂思ふやう」の心持吉。但、舟弁には柱の角より直ぐにちやつと返し候もよし。 21

●扇扱い

- 一、上扇の納まり内へ巻き込み手下がる故にくぢる様に見多悪し。外の方へ巻き、手下がらぬやうが吉。 13
- 一、打込む扇。是も右同前。外の方へが吉。 14

一、扇<sup>ひろ</sup>広げ指<sup>さ</sup>す時、扇左の方へ行き過ぬやうが吉。15

一、同すほめ指<sup>さ</sup>すも顔<sup>かほ</sup>より少上つらより直<sup>すく</sup>に指<sup>さ</sup>し出すが吉。跡<sup>さ</sup>下がりよし。跡へ返<sup>かえ</sup>らずに直<sup>すく</sup>へ指<sup>さ</sup>す吉。16

□<sup>一見カ。</sup>付柱の本へ出左へ廻<sup>こと</sup>様に女事<sup>こと</sup>には扇<sup>まさ</sup>巻たるが吉。修羅<sup>しゆら</sup>□□様成物には巻<sup>ま</sup>かぬが吉。のつしりと仕よし。20

●イロへ

一、指かざし廻<sup>マゴ</sup>。誓<sup>願カ</sup>対「爰<sup>マゴ</sup>を去事」などイロへ廻る時、面々きり少<sup>さ</sup>先<sup>さき</sup>たちたるが吉。手は少跡より行<sup>い</sup>くがよし。25

その型をする際にどのようなすべきか、どうすれば上手いくかというコツを多数記す点が目を引く。また、記述が具体的であるので、重勝がその動きをどう捉えていたかを汲み取りやすい。心覚えとしての機能を考えれば、再読した際に正しい型（あるべき姿）を再現しやすい記述がなされていると言えるだろう。

本資料については、以前、安照型付と重勝型付のクセを比較して型付の記述の推移を見た拙稿<sup>(13)</sup>で、扇扱「アケ扇」「打コム扇」に名称がつけられ、さらにその具体的な説明がなされていることを以て、所作単元としての定着が見られることを指摘した。

この両者間に能の動きの捉え方の移行期があると考えられるので、本稿でも『覚書△』イロへの一つ書きを例に、安照型付<sup>(14)</sup>と重勝型付<sup>(15)</sup>の記述の差を確認しておきたい。（誓願寺）二段グセの後半「真如の月も西方も。ここを去ること遠からず。唯心の浄土とはこの誓願寺を拜むなり」の部分の演技に関する記事で、誓願寺の「爰を去事」等で彩って廻る場合には、面がやや先行し、手はそれに遅れるほうが良いとする、イロエに関する共通事項が見える。両型付

の当該箇所を比較すると次のようになる。

●安照型付

一、「真如の月も西方も」、右へまはり、こまはりして、しとむる。

●重勝型付

「しんによ」と右へ拍ふみかけ、扇まき、「爰をさる」と左へ廻、小廻し、「此誓願寺」とをがむ。

安照型付が右へ廻るのに対し、重勝型付が左へ廻るといふ方向の違いもあるが、型の記述の仕方が重勝型付のほうが詞章の引用が多く、詞章と型との対応関係が密接となつてゐる。また、それに伴ない「拍ふみかけ」「扇まき」「をがむ」の型が増え、安照型付より細かく動きが規定されている。

安照と重勝で型付の記述方法に大きな差異がある理由を検討するには、この前後の型付の記述を広く追う必要があるため、ここでは深入りせず別稿で論じたいのだが、本稿をまとめる過程で得た気づきに、世代の開きがある。先に見た『金春安照秘伝書』が中村勝三郎に相伝された慶長十三年（一六〇八）でいうと、安照六十歳、重勝十三歳の年齢差がある。『金春安照型付』の相伝が、その二年後の慶長十五年である。前節で触れたように、江戸初期は素人が大きく能界に参入した時期で、それによつて数十番という大部な型付が存在するようになっていた。金春流については、重勝の幼少期には、原「金春安照型付」の編纂が進められていて、彼が自覚的に稽古するようになる頃には完成していたものと考えられる。推測の域を出ないが、そうしたものを作り上げた安照の世代と、技芸を習得しようとする時に抛り所となる大部な型付があつた重勝の世代とは、能の動きの捉え方それ自体にそもそも違いが生じるのではないだろうか。

## 素人への指南の過程での玄人の工夫

また少し下って、金春重勝の孫重榮（一六六〇～一七〇八）の『弟子衆へおしへ申候ひかえ』<sup>(16)</sup>【口絵：Ⅶ―31】を見た。これも奥書はないが筆跡から金春重榮と比定されるもので、貞享～元禄年間に重榮の弟子であった大名およびその家中の十七名の名簿で、入門年月日や稽古曲目を記し、曲によっては型付を控える場合もある。

その中で注目したいのが、元禄十一年（一六九八）に筑後柳川藩主・立花鑑虎<sup>あきとら</sup>（一六四六～一七〇二）へ指南した仕舞目録に付随する貼紙で、九月廿三日分として〈野々宮・楊貴妃・井筒・源氏供養・葛城・西行桜〉の六曲を列記する。その下部に「○打切ノ内ニて正面向」、「△脇へあいしらい」、「□ひらき」、「●わき正面向見ル」、「●正面向直し」と、類出する型を記号によって表し、仕舞の中で類出する型を体系的に把握しようとする意図が読み取れる。立花鑑虎への稽古の際に、こうした記号を用いた型付を使用していたらしいことが窺われ、素人への指南を通じて生まれた工夫の一例として興味深い。

## 分析的視点の深化

次に見るのは、仙台藩五代藩主伊達吉村（二六八〇～一七五二）の手跡と思われる『今春流身構足のつり様之條々』<sup>(18)</sup>である。能を愛好した藩主が多くいる仙台伊達家の中でも一、二を争う傾倒ぶりと言える吉村は、幼い頃から稽古に励み実技を身につけ、また、多くの能楽資料の編纂にも熱心であったことが知られている。享保三・四年（二七一八・一九）にお抱え役者の金春大藏大夫が立て続けに没する危機に直面した折には、まだ六歳と幼かった次代の大夫を後見し、一人立ちする頃には吉村が習事の文書を相伝する等している。<sup>(19)</sup>奥書がないため、金春大藏家の伝書を書写し

たものか、吉村自身が編んだ伝書か判然としないが、敬語が用いられないこと、吉村が伊達家中における金春大藏家の技芸伝承を考える上で重要人物であることを勘案すると、吉村自身の分析をまとめた一書とも十分考えられる。

本資料は、能の演技全般に共通する基本的な型のプロセスを説明し、近現代の「型の解説」に通じる点が見える。内容は「下に居やうの事、何能にても立て居る事、腰のすへやうの事、足のふみ出しやうの事、とうけに腰掛居やうの事、杖のつきやう、角のとりやうの事、左右の事、さしの事、臥し返しの事、後ろはね臥しの事、曲見やうの事、腰のふれる事、はやき走りにひさか、ミ候事、上を見様之事、前へ小廻りの事、序破急足あゆミ様之事」の計十七項目を有する。「角のとりやうの事」と「さしの事」を例に確認する（漢字を宛て、句読点を補った）。

#### 角のとりやうの事

- 一、角すみとる足ハ右の足あししかけ左にてにてふミ留る也。
- 一、角すみとり左へ廻る足ハ右の足よりつり出す也。
- 一、右へ廻りしかける足ハ、右足にてしかけ左足あとにてふミ留る也。
- 一、正面へ出いで立留りて左へ廻る時ハ、右足をねちりて左足よりつり出す。
- 一、同右へ廻るときハ、左の足ねぢりて右足つりいだす也。

#### さしの事

- 一、さしハ身の真中にて肘ひじを丸くして二の腕うでにて目八分に手の拳こぶしひらにてさすもの也。さし出るにしたがひ二の腕うでのぶるもの也。扇あしきひらめかすハあしき也。



- 一、さしていづるときハ扇にめを付べからず。
- 一、他流ハ二の腕うでにてさす也。今春方ハ丸く扇をたてずしてさす也。
- 一、くみさしハ、くむ所を静かに丸くしてさす所を手首てくわにて急にさす也。他流ハくむ所を丸く早くはやしてさす所を静かにするなり。

「角を取る」という一つの型のプロセスを複数の一つ書きで示しており、かなり分析的な視点で型を書き留めていることが分かる。二か条目には、後にこの動きの所作単元となる「角とり」の語も見え、動作を規定していく過程で出現した用語が、後に名称として採用される流れが見えるように興味深い。なお、三・四か条目は、今でいうところの「角取、左へ廻り、正面へ出、小廻り」に当たる説明と思われる。どこまでを連続する型をどこまでを一連として把握するかは、所作単元が定まらない時期には、個人差が大きく出るはずで、本資料はそうした過渡期の様相を示しているのだろう。

また、「さしの事」ではあるべき型の姿が明確で、正しく再現するためのポイント（高さ・位置、速度、予備動作など）を他流との違いにも触れつつ記述している。「さし」のバリエーションとして「くみさし」を説明し、類似する型を体系立てて捉えている様子が見える。

本資料の成立は、他の吉村関係伝書の書写・編纂時期から類推して、享保以降と見るのが妥当と思われる。この要所を押さえた記述、型の分析力は、吉村その人の素養に負うところが大きいとも思えるが、おそらく、この頃にはすでに型を切り分けて捉える視点が成熟し、所作単元が出揃いつつあったのではなからうか。そのように考えたくなる理由が次に挙げる資料である。

## 所作単元の定着―型だけを羅列する―

宝暦四年（一七五四）金春元鄰筆『仕舞付』<sup>(20)</sup>【口絵・Ⅶ―32】である。末尾の「金春金四郎」の署名の後に「宝暦四年／文月十四日／書之／元隣（花押）」の奥書が見える。金春金四郎は元鄰（一七三七―一七八二。金春八左衛門家六代）の通名である。能一曲の型付ではなく仕舞の型付で、「源氏供養・百万・柏崎・女郎花・忠度・実盛・同切・花月切・笠之段・烏頭・富士太鼓・玉之段・国栖切」を所収する。謡を一切引用せず、型のみを列記する点が本型付の最大の特徴で、例として〈源氏供養〉を引く（「柏シ」は「拍子」のこと。読点の位置には丸印が付されている）。

謡イタシ、立テ、柏シ<sup>(マ)</sup>、正面出、ヒラキ、角エ、サシヒラキ、ナヲシ、柏シ、右エ廻リ、シカケ、左右、アケ、左右、舞出、ウチコミ、ヒラキ、右エツクロゲテ、サシマワシ、扇ヲカイコミ、正面出ル、右エ廻リ、マン中エ行、シテ柱ノ方エサシテ出、正面エナヲシ、柏シ、左右舞出、ウチコミ、ヒラカズニ、柏シ、正面エフミ、右エ廻リ、シカケ、ヒトリサシニサシテ、角エ行、正面エナヲシ、左エ廻リ、ヒラキ、サシマワシ、カタ留、扇ヲオロシナリニ、ヒラキ、左右舞出、ウチコミ、ヒラキ、右エクツロケテ、サシ、ヒラキ、右エ廻リ、マン中ニテ、チイソヲ、廻リ、正面エ出、扇ヲスポメ、ヒラキシナニ、ヲガミ、柏シ、右エフミカケルウチニ、扇ヲ、ヒラキ、サシテ、角ヲトリ、左エ廻リ、小廻リ、ヒラキ、扇ヲウチ、左右、留。

こうした型付の存在は、連続する動作のどこまでを一つの型と捉えるかが定まり、なおかつその名称が共有されていることを意味する。なお、元鄰は明和五年（一七六八）奥書『見聞抄』<sup>(21)</sup>の中で「仕舞條々」として「仕舞御所望之時

・立ツ時・拍子踏ム・出ル・シカケテ開ク・角取・左右・アゲハ・左右舞出ウチ込ヒラク」について詳述している。「角取」を例にみよう。

一、角取<sup>スミトル</sup>。右申候ヒラキトメテ、右ノ足ヨリ角へ出ル。段々角へ行ニシタガイ、カマヘヲヒロゲル。角ニテ左足ニテトマリ、正面へ直ス時<sup>ナツ</sup>ニ一ツハイニヒロゲ申候。カマヘヲ直ス時<sup>ナツ</sup>ニ、右ノウデ首ヲヒジヨリウデ首ヲソトヘ少サク廻ス心持。尤直スニナビカシテ廻ス也。廻シテヨキホドニカマヘル。左モ廻ス。直ス時、足ハ右ヲネジテ、左右ト引ソロエル。左へ廻ルニハ、左ノ足ヨリ正面ノソムケヌやうニ、身ヲノコシテ廻ル。此廻<sup>マワ</sup>り同音地頭ノ座之アタリヨリ大小ノマエ迄ハ、小足ニ詰メルガ宜候。(以下、上部余白書込) 正面へ直スガ角取也。

候文であるのは、身分ある弟子への指南に用いるためだろうか。先に見た伊達吉村の「角のとりやうの事」の記述は足の動き中心だったのに対して、この元郷の記述は上半身と下半身の連動を意識した記述といえ、熟達した印象を受ける。さらに「正面へ直スガ角取也」とあるように、動作の定義づけもより明確になっていると言える。

ただし、この時点の用語が現代に直結するわけではない。「はじめに」で引用した『金春流仕舞型附 雪ノ巻』と比較すると、「ナヲシ・ヒラキ・サシマワシ・ウチコミ」は、この時すでに現代と同じ用語で、同じ動きをしていると思われる。その一方で、今いうところの「大左右」は「左右舞出」と安照時代からの古称を用い、「クツロゲテ・ヒトリサシニサシテ・カタ留」など現在用いない用語も見える。この後も、現代に至るまで用語の消長は繰り返されるのである。

なお、稿者にはどの位有用か想像できないが、詞章が頭に入っている玄人にとっては、型の列記だけでも仕舞全体

を把握するのに役立つのかもしれない。同様のスタイルは、嘉永頃富山藩主前田利保（一八〇〇～一八五九）刊『天津賢』<sup>(22)</sup>と一具で伝わる「久勢比類六十番早手引全」にも見える。「慶応二丙寅仲秋 甲山清重／岡本昭似 承之」と刊記がある一枚物（360×575mm）で、元郷の記述と異なる点としては、クセ後半部分（多くは「上羽」以降）の型が共通する曲を一括掲出し、共通部分はグループごとになんがな記号で省略し、最後にまとめて表記している。たとえば、「熊野・江口・芦刈・自然居士・藤栄・藤・放下僧・加茂物狂」を一括し、熊野「立出踏留。左右■」、江口「立出指廻開一足、左右開、出開指付開乍扇上ク、二重引一拍子、角取廻左右■」、芦刈「正出開左右■」のごとく型のみを列記し、共通部分を■印で省略する。各曲の型を列記した末尾に「■上羽大左右開指開右廻指角ヨリカサシ廻左右留」を置く。クセ後半のパターンが共通する曲が一目で分かり、優れた整理法といえよう。

#### 前付を備える江戸期型付

黒川真頼・真道旧蔵『喜多流仕舞附』<sup>(23)</sup>【口絵・Ⅶ-33】は、江戸時代の型付で珍しく解説の前付を有している。冒頭に四条の前付を置き、その末に「古能（花押）」と署名が見える。花押が臨書らしいこと、目移りによる誤記を胡粉で訂正する箇所があることから転写本と思われる。「古能」とは、九世七大夫古能（寛保二（一七四二）～文政十二（一八二九））でその頃の内容になる。一つ書きを順に見る。

一、仕舞付古来より余多有りて一様ならず。往古之物ハ甚有増ニして、手数ニカゝわらず。故に此所文句ニ合仕舞有べし杯、記置たり。中古之物ハ委敷手数を定メ意味ヲ述たり。中古手数ヲ定むる故は、異様の手数新作の意味を禁シたる物也。故ニ替仕舞・替衣裳等迄記して、品数ヲ限りたり。今爰ニ記ス所ハ、初心の者ニ指揮する所、

其儘ニ書ス。偏ニ<sup>子</sup>初心の時、亡父より習ふ処の儘也。但、<sup>子</sup>稽古半熟して習たる事共、初心の輩難成事ハ、或ハはぶき、或は増し、又替たるも有。然共大意ニ違はず、唯初心の輩區之成事無らんが為に大旨ヲ述る所也。余ハ修陳発得して知べし。

第一条では、往古と中古を比べて型付記述の変遷を端的に指摘する。往古の型付はあましまし簡略に示すもので、「此所文句に合仕舞有べし」等の記述であること、中古の型付は詳しく型を定め「異様の手数」を禁じ、替の型・替装束まで細かく規定していることを指摘する。その上で、本書は初心者を指導するための型付であるとし、自身が初心の時期に習った亡父（八世十大夫親能）の教えを基本に、初心者に難しい点は改変・加筆した旨を言う。

第二条と第三条では、「卷さし」「左<sup>江開</sup>」という型についての凡例的説明がなされている。

一、卷さしと云事。近来之異名ニして伝来之書ニ無之也。然ともさしと斗ニ而ハ間違有へし。依之見安からん為ニ異名ヲ記ス也。

一、左<sup>江開</sup>と云事。近來角取ルト異名し来れり。然共間違ふへき事なきニ依て古法の儘ニ記ス也。

「卷さし」という型は、近年出来た異名で過去の型付には用いられないこと、本型付では「さし」との混同を避けるために使用することを言う。また、近年出来た異名に「角取ル」という用語があるが、これは過去の型付に則り「左<sup>江開</sup>」と記すと<sup>(24)</sup>言う。喜多流における「卷さし」「角取ル」の用語の出現時期を示す記事である。

最終条では、「吉」「可然」の意味するところの区別を言う。

一、「何として吉」と記す所ハ亡父より口伝する処也。「何として可然」と記す所ハ愚意ヲ加へたる所也。伝来と愚意と混雑有べからず。猶後ノ達人ヲ待処也。

「何として吉」とあるのは亡父の口伝で、「何として可然」と記すところは古能自身の考案による型で、伝来の型と愚意とを明確に区別して伝え、さらに後の達人の工夫を期すとしている。第一条で初心者のための内容とあつたが、この一文を見ると、素人の稽古用ではなく玄人の指南手引書のように思われる。近現代の型の解説に比べると網羅的ではないが、江戸時代の型の解説付き型付の事例として注目され、喜多流における型付用語の変遷を考える上でも参考になる。謡伝書『謡曲悪魔払』や能伝書『寿福抄』などの著作として知られる古能であるので、こうした用語の整備を試みる可能性は大いにあると思われる。

なお、喜多流の型の解説を含む一書として『喜多流秘書<sup>(25)</sup>』【口絵・Ⅷ-34】もある。奥書に「此書、十大夫直伝秘密共記、他見並他伝猥ニ不可有之事／閉居堂／交歎」として十大夫直伝を言う。内容は、型の解説・種々の習事の秘事・翁の秘事に分かれている。型の解説で取り上げられているのは、以下の十三項目で「立・一ツ拍子・正へ出ル・シカケ・ヒラキ・サシ・角取・左右・打込・アゲ・大左右・マキザシ・クワイ拍子」のそれぞれの動きを分析し解説する。例えば「一、ヒラキ 扇下ラヌヤウニコ、ローパイニヒラク。右ノ足シツカ左ノ足ハヤクヒキツメル」や「一、角取 右ノ足ヨリ左ノ足トメ、身ヲ入正向、左ノ足引、両足ソロへ、左へマハル。右ノ足ヨリ廻ヤウ口テン」という形である。先に見た九世七大夫古能の署名を持つ『喜多流仕舞附』では用いていなかった「角取ル」が、本資料では「角取」と立項され、その内容も右・左と足を留めること、正面へ向いた後の足の引き揃え方等、古能の前付での説明よりも詳細なプロセスで記されている。「十大夫」とは十世十大夫盈親か。型付と一体ではないが、まとまった

「型の解説」として注目される。わざわざ直伝を言うのは弟子が編んだ可能性を示唆するように思われる。

以上、金春流に偏り過る嫌いがあるが、管見の範囲で、江戸期までの型を分析的に解説する事例を時系列に追った。玄人から玄人へ相伝したものの、玄人自身の心覚え、玄人が弟子への指南に用いたもの、素人が自身のために書き留めたもの等、編纂理由・用途はさまざまであった。

用語の変遷を明かにするためには、さらに長いスパンで多くの型付の比較検討が必要となるため、ここで具体的な検討はできないが、金春流の型付記述の転換点として、重勝の頃に型付の記述が格段に詳しくなることから寛永期には型を分析的に捉える視点の萌芽が見えること、また、元郷の型のみを羅列する型付から宝暦期には所作単元の多くが出揃い、名称が共有され、それを用いた型付記述が定着することを指摘できそうである。また、喜多流に関しては、九世七大夫古能、十世十大夫盈親の頃に、型の整備が行われた様子が窺える。最後に、玄人の側の工夫だけでなく、素人の側にも型を分析的に捉え、記述する動きがあったことに留意しておきたい（藤右衛門・伊達吉村の事例）。

江戸期を通じて積み重ねられた型を説明する視点と、それに伴う記述の工夫が、その後、どのように現代への流れ行くのか。次節では、近現代に刊行された型付を中心に変化を見ることにする。

### 三、明治・大正期の型の解説

【図解】 説明 観世流仕舞獨り稽古 — 「型の解説」の嚆矢 —

「型の解説」を備える近現代の型付の嚆矢は、明治四十五年（一九一〇）に刊行された佐藤鍾太郎【図解】観世流仕舞

獨り稽古<sup>(26)</sup>である。佐藤鍾太郎の素姓は詳らかではないが橋岡久太郎社中の人物らしく、明治四十二年十二月十九日、代々木大崎六郎氏宅で催された淡交社囃子会で仕舞「箆」を舞っている（『能楽画報』明治四十三年一月号）。本書の編纂理由を「緒言」に次のように言う（傍線稿者）。

本書は觀世流仕舞を独習せんとする人のために著はしたるものなり從來世に此種の著はされたるものあれども其形附甚だ簡に過ぎたるが故に二三ヶ年間師に就きたるものにあらざれば了解すること能はず著者爰に考ふる所あり謡曲中の粹の粹なるもの凡五十番を擇び之れを全部五卷に分ち其肝要なる場所に一一明瞭に形を説明し〔仮令謡曲を知らざる人と雖ども一たび此書を開かば直ちに其妙技に達せしめんことを期し反覆叮嚀一番毎に図解を施し且つ数段に精密なる分解図をも記載し初学者の便を計り物柄の如何を問はず入り易きものより順序を遂ひたれば世の仕舞に志あるもの本書を友として研究し給はゞその得る所大ならん

傍線部でこれまでの型付の記述方法が仕舞の初学者にとつては簡略過ぎて難関であつたことを指摘し、二重傍線部で本書のセールスポイントとして図解と分解図を挙げる。行き道（足取り）は、動線に沿つて詞章が併記されることで、当該詞章でどう動けばよいのかが一目瞭然となっている【口絵：IX 45】。

でも何より画期的と思われるのが、「舞ノ手及扇ノ名称（其重ナルモノヲ記ス）」として、「ヒラク・サス・サシ回ハシ・サシ分ケ・枕ノ扇・ウチコミ・胸サシ・雲ノ扇・霞ノ扇・カザシ・勇建・マネキ扇・ハネ扇・上ゲ扇・ガツシ・角トル」計十六種の仕舞の中で頻出する型の名称と内容解説を載せた点である。例えば、「一、ヒラク、左足ヲ少シク引キ右足ヲ大キク引キ次ニ左足ヲ右足ノ位地迄引キ揃ヘルヲ云フ但シ手モ両手開キナガラ足ヲ開クナリ」という



ように動作プロセスを分析的に説明している。さらに、これにとどまらず略図二種を載せ、「略図一」には柱の名称（シテ柱・目付柱又ハ角ノ柱・ワキ柱又ハ大臣柱）と、本舞台の名称（正先・ワキ正・真中・地前・大小前・笛ノ座）を示しつつ、「小左右打込開ク」という一連の動作プロセスを行き道（足取り）とともに説明し、「略図二」も同じく「大左右打込開ク」の一連の所作を説明するのである。単独の型の説明を収めるのみならず、頻出する一連の所作のまわりを再解説する点に、この著者が具眼の士だったことを思わせる。所収曲は「老松キリ・猩々キリ・熊野クセ・船弁慶クセ・東北クセ・羽衣クセ・田村クセ・田村キリ」で、型付は、謡の文句に朱筆で型を傍記する形式をとる。その後、舞台上の動線を図示し（曲によっては複数図）、さらに各曲二箇所ずつ型のイラストも添える。「緒言」によると全五巻のシリーズで刊行と知られるが、法政大学鴻山文庫には第一巻しか所蔵が無く、第二―五巻については未見なのだが、おそらくは一卷同様、各巻の前付には型の解説が備えたものかと想像する。こうした試みが宗家の管轄外のところからはじまっている点に留意しておきたい。

### 『金春流仕舞形附』——網羅的「型の解説」・写真——

宗家が刊行に関与した型付で「型の解説」を備えるものは、大正九年（一九二〇）刊『金春流仕舞形附』<sup>(27)</sup>「口絵・IX-48」が早い。全二巻で、上巻八十頁を仕舞に関する解説に当て、下巻は仕舞付百曲を所収する構成で、上巻に草稿作成を担った金春栄治郎の「例言」（大正九年冬）がある。それによると、本書は故櫻間左陣より伝授された仕形を基礎として草稿を作成した後、第七十八世宗家金春光太郎・櫻間金太郎と合議研究を重ねた上で成った「流儀標準の仕形」であるし、「型附記入に於ては合議の結果なれども、初心本意の処と、高級本意の処とあり、区々方針の統一を欠く点なきにあらざれども、その版を重ねるの日、より統一を図り完全を期するものなり」とも付言する。「初心

本意の処と、高級本意の処」という区別が『金春安照秘伝書』に見た、女人と素人の舞い方の区別を思い起こさせ興味深い。種々のレベルがある中で、流儀の標準的型付を編むことの苦心が窺える。

また、「総説」においても、師伝を受けなければ型の体得はなし得ないこと、筆記や口述で盡すことが不可能であることを説きつつ、初学者に型の概念を提示し、中級者の参考資料となるものを示すことは可能とする。あくまで補助的教材として「仕舞の大体に於ける標準」を示したものと説明している。本篇の文体は丁寧語で、流儀愛好者へ語りかけるように説かれている点が特徴である。上巻の目次を掲出すると、次の通りである。

総説／一、仕舞の服装（袴の穿き方、持ち物）／二、仕舞の作法（着席の作法、退席の作法）／三、身体の構へ方（座つた時の構へ、地謡の構へ方、出る時の構へ、仕舞にかゝる構へ、普通の構へ、杖をツキたる構、長刀持ち舞ふ前の構、長刀持ち立ちたる構）／四、扇の扱ひ方（扇の持ち方、扇の抜き方、扇の上げ方、扇の閉ぢ方、扇の取り方）／五、杖の持ち方／六、長刀の持ち方／七、身体の扱ひ方／八、手足の扱ひ方／九、面の扱ひ方（面のテリ・クモリ）／一〇、足の歩ひ方と構／一一、曲に対する構へ方／一二、曲柄と歩ひ方（歩ひ方）／一三、位と緩急／一四、出足の原則（正面へ出る時、左右へ出又は廻る時、例外の足）／一五、引足の原則／一六、クツロギ方／一七、拍子の踏み方／一八、拍子の種類（六ツ拍子、四ツ拍子、六拍子、四拍子、八ツ拍子、二ツ込ノ六ツ拍子、七ツ拍子）／一九、各型の解説／二〇、舞台の名称／二一、仕舞の普通の廻り方／二二、実例図解（七騎落、紅葉狩、附「注意事項」）。

仕舞を舞うために必要な事柄を網羅した内容で、服装・立ち居・構エ・扇などの持ち方・運び・拍子・基本的な行き道（足取り）四パターン等を説明する懇切丁寧なものである。さらに、「一九、各型の解説」をもう少し詳しく見る

と、座ス・飛ブ・ネヂ向キ・指シ・ヒラキ・シカケ・左右・鬼物用・扇型・特殊ノ型・修羅物用の十一種に大分類し、型に応じて適宜、中・小分類を設けて、計五十八種の型について解説する。

座スⅡ下二居（下二居・左膝立て下二居・中腰）、安座（安座・一拍子ニ安座・膝行廻り安座）／飛ブⅡ飛ブ（右へ廻り飛ブ・右後へ廻り飛ブ・左へ廻り飛ブ・廻り飛ビ下二居・一拍子ニ飛ブ）、ヌキ足（ヌキ足・ヌキ足下二居）／ネヂ向キⅡネヂル（ネヂル・クツロギ）、小廻り（小廻り・角ニテ小廻り）、ネヂ廻り（右へ廻り込ミ・キリツト廻ル）／指シ（指シ・指廻シ・左へネヂ指廻シ・巻指シ・左手指廻シ・ウラ指廻シ・乗込指シ・打込指シ・クリ込指シ・指返シ・指別ケ）／ヒラキ（ヒラキ・右受ヒラク・右へヒラキ込ミ）／シカケ（シカケ・一足シカケ・半身）／左右（左右仕止メ・上羽・大左右・片左右仕止メ）／鬼物用（鬼物止メ）／扇型（扇捧げ持チ・招キ扇・ハネ扇・カザシ・天ノ扇・月ノ扇・袖カムル型・両手合せ・笠ノ型・二段目扇・ユウケン）／特殊ノ型（合掌・シオリ・禮・面ヲ掩フ型）／修羅物用（修羅ノ型・修羅廻り）。

この十一種の大分類は「はじめに」で挙げた『金春流仕舞形付 初級用』と同じで、本書がそのルーツであった。もちろん「ヒラキ」の型の解説も三段階で説明している。

#### ヒラキ（第七図）

この型は前に必ず「指シ」「打込指シ」「クリ込指シ」などの型があるものと定つて居ります。最も多く用ゐられる型で一曲中にも四つ五つ乃至は、それ以上もあることがあります。これを三項に分けて説明しますと、

- 一、最初予備動作として、左足を半足ほど引きます。
- 二、次に右足を十分に引くと同時に両手を稍水平に図の如くあげます。
- 三、最後に左足を引きそろへると同時に手を下す。

「第七図」「図の如く」とは口絵の写真を指す。著者の第七十八世宗家金春光太郎、共著者の櫻間金太郎・金春栄治郎の三氏による型の写真が計四十二葉（出ル構、下二居、立チタル構、安座、指シ、左手指廻シ、ヒラキ、シカケ、左右ノ一ノ三、上羽、鬼物止メ、両手打合せ、招キ扇ノ一・二、ハネ扇ノ一・二、カザシ、天ノ扇、月ノ扇、袖カムル型、扇捧ケ持チ、笠ノ型、二段目ノ扇、合掌、シオリ、禮、面ヲ掩フ型、大構、修羅型ノ一ノ四、扇逆ニ突キ、杖ツキタル構、長刀持下二居ノ構、長刀持チ立チタル構、長刀右腰に附ケ（下段ノ構）、長刀上段ノ構、長刀カザシ、附図…扇ノ持チ方）ある。ここに文字情報と併せて、各型の規範となる姿勢が写真で明示されたことになる。宗家公認だからこそできる画期的工夫であり、前掲『図解観世流仕舞獨り稽古』のイラストとは一線を画している。下巻の型付は、詞章に朱筆で型付を併記する伝統的な記述スタイルで、特別新しい工夫は見られない。

『観世流仕舞総心得』——逐語訳的表記——

大正十四年（一九二五）には、観世宗家の左近元滋『観世流仕舞総心得』<sup>(28)</sup>が出版される。

書名の通り仕舞に関する事柄を網羅的にした一書で、前掲『図解観世流仕舞獨り稽古』からは十三年を経ている。本書の刊行に至る迄に様々な葛藤があったことが元滋の序文に記されているが、それは後述することにして、全十一章から成る構成を先に見たい（第十章以外は内容を省略）。

口絵（元滋による型の写真）三十二頁、計七十八葉。<sup>(29)</sup>第一章 総説、第二章 儀礼作法、第三章 體の構へ方、第四章 扇の扱ひ方、第五章 足の運び方、第六章 拍子の踏み方、第七章 眼と顔と表情、第八章 持ち物、第九章 舞台、**第十章 型の解説**（正へ出、二足詰める、右受け、左受け、左足掛け、右足掛け、サシ込、サシ、サシ分、サシ詰め、サシ廻シ、左右、中左右、大左右、片左右、打込み、跡へ打込、胸指、ヒラキ、二重ヒラキ、カザシ、三足目掛・角へ行・角トリ、左廻り、折返し、右廻り、小廻り、キリ、と廻り、半身、面ばかりで左（又右）を見、面切り、面遣ひ、面伏せ、面クモル、上を見、下を見、上・下と見、居立、膝立替、合膝、後ろへ合膝、安座、膝を打つ、打合せ、組付、袖出す、両手突き、シラリ、シラリ返し、合掌、頭の上をサス、フン込、振り返り、一足に飛び上り、飛び返り、飛び返り下に居、逆に飛び返り、据拍子、乗り込み、六拍子、踏み切り七ツ拍子、乗り込七拍子、刻み拍子、ユウケン、両ユウケン、両手アフキ、ハネ扇、二つハネ扇、扇折り返し、扇逆手に持つ、雲の扇、抱へ扇、枕扇、ツمامミ扇、扇腰につけ、招き扇、両手招き扇、霞の扇、上げ扇、扇巻込顔へ当て、扇平に上げ、扇頭の上にかザシ、扇にてすくふ、第十一章 実演図解。

「第十章 型の解説」では全八十二の型について解説する。その前書きには『金春流仕舞形附』同様に筆記の困難さが見える。「其手の上り下りのアヤと云つた様なことは、とても筆ぢや説明し切れません。其筆で説明出来ない処が型の身上なのです」とし、「要するに一度師匠について仕舞を稽古した人の、其備忘録と云ふやうな心持で此書を繕かれん事を望むのであります」と前置きする。これまで同様に「ヒラキ」でその記述を見ておこう。

ヒラキ

サシ込・打込・乗り込・等の型のあとには、多く此型がある。

左から三足即ち、左・右・左と三足あとへ引くのですが、両手は初めの左を引く時に少々張り目になつて居るから、三足引きながら左右釣り合ひよく並行に引きつけ三足目を揃へた時に両手も普通の構への時の様になつて居なければなりません。

第一〜十章までは項目に多少の違いはあるが、丁寧語での記述といい、ヒラキの解説内容といい、先に見た『金春流仕舞形附』と同質といつて差し支えない。

本書の新機軸は「第十一章 実演図解」である。項目は「図解に就て、神能もの 高砂キリ 養老キリ、修羅もの 八島キリ 清経キリ、かつらもの 熊野クセ 羽衣キリ、狂女もの 蟬丸道行、男もの 芦刈笠の段、鬼神もの 殺生石キリ、祝言もの 狸々キリ」で、五番立ての分類で基本的な曲を挙げるのだが、その記述スタイルが画期的で、〈養老キリ〉を例に挙げる。

君は船

扇広げて謡出す

君は船

立(立右足出しそろへ)

臣は水水よく

正へ出サシ込(正へ左足より四足か六足

舟を浮めく

静に出右足にてトメると同時に扇を前へ出

て臣よく君を

し)

仰ぐ御代とて

開(左右左と三足ヒラキ)

幾久しきも

二足出勇健二つ仕乍（左右と二足出乍ユウケン二つ仕ながら）

盡せじやく

開（左右左と三足ヒラキ）

君に引る、

正へ直し（両足そろへ正向）

玉水の上すむときは

右へ廻り（右足より右へ大きく廻り）

下も

大小前にて（大小前にて左足かけ正向）

濁らぬ

正へ出サシ込（正へ右足より三足出右足にて止めるとき前へ出し）

瀧津の水の

開（左右左と三足ヒラキ）

浮き立つ

サシ（扇サシ乍改め左右と二足引）

浪のかへすがへすも

角へ行（右足より角へ行左足にてトメ）

萬歳の道にかへりなん

左へ廻り（両足ねち左足より左の方へ大きく廻り）

萬歳の

大小前にて左右（大小前にて右足かけ左へ二足）

道に

（右へ二足出左右し）

返りなん

打込下居トメ（両足ねち正向左右と引乍ら扇打込下居トメ）

このように伝統的な型付の下に、（ ）で括り、どちらの足から何足出るとか、運びと上半身の動きの連関等、噛み砕いた型の説明を逐語訳的に添えている。（ ）内に示された記述は、従来、師匠との対面稽古を積み重ねることで、稽古ごとに自分でメモするなどして次第に体得していく事柄といえる。十曲ではあるが、素人にとって一朝一夕で覚えらるることではない事柄を、はじめから明記している点が非常に新しく親切である。

#### 四、昭和期のバリエーション

ここまで明治・大正期の主な刊行型付を見てきたが、各流さまざまな工夫を凝らした素人向け仕舞付の編纂は、昭和に入っても続いた。

##### 『金剛流昭和版仕舞形附』——スケッチの描写力——

金剛右京『金剛流昭和版仕舞形附』【口絵・IX-49】<sup>30</sup>は、全三輯で昭和六年（一九三二）刊行の第一・二輯には一七〇曲の仕舞付を所収し、昭和八年（一九三三）刊行の第三輯は解説という構成である。注目すべきは第三輯の解説で、挿絵すべてが能画家松野奏風による金剛右京の仕舞スケッチとなっている。松野奏風の「緒言」を見よう。

本書は、金剛右京先生の著意を承けて、私が、先生の仕舞風姿を描写し、之に説述したものである。蓋し、先生の志は、舞の運動形態は写真では説き難く、やうやく画図によつてのみ、その意を托すべしとされたのであらう。ここに先生の直容を傷けんを慮れつゝ、私が敢へて此のことに従つた所以は、一流の宗家たる大家が、個々の型を、身を以てて吝しむなく演示され、かつ秘伝をも披瀝されることの、如何に斯の道に貢献多きかを想つたからである。而して之が記述につき、却つて素人たる私が、画に文を俟つてする方が、金剛先生の高い芸致を、普遍的ならしむる途と考へたのである。仕舞参考用として本書の如き試みは、未だ之を見ない。いま私の拙き筆によつて纏まるこの一冊が、遺憾の點尠からずとなすも、また、斯道を学ぶ士にとつて、流儀の内外を問はず、参考となるべきは、信じて疑はぬ。翻つて言はんには、これ程多数の図を載せたといふことは、仕舞スケッチの



集成としても、世に出すに足るものと、私かに誇る次第である。

口絵は「カイコミ」という型の説明図だが、破線で人物の残像を描き出すことで、動作の推移をスローモーションで示すかのような効果が生じ、なおかつそこに扇の軌道をも書き添えることで、写真とは異なる分かり易さがある。松野奏風の仕舞の分析力と画力に圧倒される。

『宝生流仕舞基本 左右篇』と『宝生流仕舞伝書 第一巻』

昭和十七年（一九四二）刊行の宝生重英『宝生流仕舞基本 左右篇』<sup>(31)</sup>【口絵…IX-50】は、書名の通り「左右」の型に特化したもので、「左右 打込ミ 上ゲ扇」「大左右 正へ打込ミ ヒラキ」「左右 打込ミ 下二居 扇タタミ」という「左右」を含む一連の所作を詳細に解説している一書である。宝生重英の序文には「本書は仕舞の映画を書巻の上に展開し、これを解説、足型図、絵図等によつて補ひ、基本型を科学的に分解せるもので、仕舞獨習書としては他に比類を見ないものと確信する」とある。型を噛み砕いて説明するだけでなく、十六ミリ映画で連続的に型の移動を示し、下部の足型と対応させることで足の向きの詳細を明記した点が新しい。これまでの型付では、完成形の型を一カットないしポイントとなるカットごとに複数掲出するものが多数だったが、本資料ではコマ送りの連続写真によって動画に近い詳細な動きを示している。末尾には、既刊の『宝生流図解仕舞集（二巻〜三巻）』にある当該の型所を抜粋した索引も収録し、さらに付録として「左右打込上ゲ扇」「大左右正へ打込ミヒラキ」の踏型図（1180×520mm）を付ける丁寧さだ。徹底的に「左右」に特化したコンテンツと言えよう。

またその翌年、昭和十八年（一九四三）十二月には『宝生流仕舞伝書 第一巻』<sup>(32)</sup>【口絵…IX-51】が刊行されている。

『宝生』昭和十八年十一月号掲載の広告を見よう。

本書は特殊の編輯法によつて従来口伝にのみよつた仕舞の型のコツを詳細な文字に現し、又足拍子の如きは罫線に割り付けて見れば何人にも会得出来るように秘伝を公開したものである。此一巻によつて始めて名実ともに宗家から直接に親しく仕舞の秘事を伝授することが出来る。正に仕舞を学ぶ人の座右宝典である。曩に、好評の謡方伝書が刊行されて一方は謡曲、一方は仕舞で共に流儀の教科書の最高峰を行くものとして宗家が心血を注がれた名著である。

『観世流仕舞総心得』に見た、伝統的な型付表記に、噛み砕いた型の説明を添えるタイプの進化版と言える。本書の場合は、詞章の横に、伝統的な型付の記述を併記し、そこから破線を引き、その先に詳細な説明を加えている。以下、最も詳細な部類の型所（桜川<sup>シセ</sup>）「水も影を濁すなど」廻込ミカザシ下ヲ見、を挙げる。

角へ行き右へ廻りめに、左足をや、深くかけ、右爪先を心にして左へひねり、同時に左爪先を心にして左へひねり、次に右踵を心にして爪先を角へ向け左足出し揃へ、尤も右手は廻り込ミながら自然にさげ、左足フミトメながら自然身ヲ入レ、指のばし掌を上扇かへし、右足ひねり正へ向き左より一足出ながら（又は引付けながら）扇を後より前へや、伏せめにカザシて下ヲ見

そもそも複雑な型所ではあるが、段違いに記述が詳細である。また、拍子のタイミングを明示する部分には八割譜を

併記するが、これは昭和十一年（一九三六）に、同書店から初版が刊行された『梅若流仕舞囃子形付 東（西）之卷』<sup>(33)</sup>の踏襲であり、これ以前に刊行された諸書の工夫を盛り込んだ一書となっている。

ここで近現代の型付の記述の特徴についてまとめる。「型の解説」を含む近代の素人向け型付の編纂は、稽古をある程度積んだ素人の発案で始まり、後に各流宗家が主体となり、文字情報に加えて、型のあるべき姿（正しい型のイメージ）を共有できるように写真・スケッチ・足踏図などの補助資料に工夫を凝らしながら現代まで続いて来た。「型の解説」の項目数も次第に増加し、さらに型付の記述も伝統的な記述方法に加え、可能な限り噛み砕いた説明を併記する形で詳細化していく傾向を指摘できる。

## おわりに

『観世流仕舞総心得』序文で、観世左近元滋は本書の刊行に躊躇した理由を、率直に次のように述べている。

私個人としては、謡本の直しを細かにしたり、仕舞の型付を詳細にしたりすることは嫌ひです。況して仕舞の型を分解的に文字で説明しろと云ふ今回の書肆の注文に対しては、実は私は幾度となく躊躇したのです。其理由は、一言にして云へば「嫌ひだから」。「ナゼ嫌ひだ」と云はれると、我々の常にして居る芸そのものを自分がして居る其心持通りにこれを表はすべき文字を自分は持つて居ないからと答へるより外はないのです。

この率直な言葉を読むと、謡を聞けば条件反射のように体が動くところまで覚え込んでいる玄人が、その動きを改め

て言語化し解説することの困難さに思い当たる。

初学者に向けた型付を広く出版しようする時、基本的には文字情報によって、正しい型を再現できるように動作プロセスを記述しなければならない。その際、玄人間では有効に働く型の名称だけでは、初学者にとっては不十分なだから辛い。型の列記からでは読み取れない情報が必要になるのだが、上半身・下半身、首の角度、扇の位置・角度、動作の速度などの多岐に亘る内容を、正確に書き出そうとすれば切りがないし、却って複雑化して混乱させかねないという問題が玄人には見えており、何をどこまで書くか、その塩梅に苦心するということなのだろう。観世左近元滋は嫌いを曲げて「中央を遠く離れた地方に在つて斯道を熱心に研究しようとなさる同好家諸君」のため刊行し、伝統的な型付の記述に加えて、素人にとって必要不可欠な情報がある程度書き添えるという配慮を行なっていた。また、これまで見てきた近現代の型付の「緒言」や「総論」「型の解説」で再三説かれていた、師伝を抜きにして型のすべてを文字で説明することは不可能という前置きからも各流宗家の葛藤や苦心がよく伝わってくる。さらに遡れば、「仕舞は一樣にさだまらぬ事なれども、偏初心のため也」とする下間少進『童舞抄』奥書も同種の注意喚起と思われる。「なにをどこまで書くのか」という命題は、素人への指南が本格化して以降、近現代に至るまで師家の側に絶えずつきまとうたことなのだろう。

型のプロセスを説明する記述に着目して、室町期から現代までの型付を大掴み通観する中で、大きな画期は二度訪れたように思う。素人への技芸伝授が本格化した江戸初期と、指南の体制が大きく変化した近代である。

江戸初期、能を愛好し玄人のように舞いたいと願う素人が増えたことで、玄人は自身の芸を磨くこと、次世代に芸を伝承することとは別に、素人への本格的稽古という仕事が増えた。諸藩の能大夫養成の内弟子には、玄人同様の指南に近いもので問題ないが、パトロンの立場にある大名弟子への稽古は難渋することもあっただろう。勘の良い人、

そうでない人、有り余る情熱の人もいたことだろう。熱心な素人は型付を欲し、玄人はその要請に応えてきた。規範を求める素人の傾向は、能の演技は固定化を進めただろうし、素人に教える型が明確になればなるほど、それとは別に、玄人は玄人の行き方（玄人としての表現）の模索にもつながる。その営みは、技芸の洗練とも言い換えられるだろう。また、素人へ教える技術が玄人自身へフィードバックされることや、稽古の場で創出される師弟間の相互作用については横山太郎氏「能の初心者稽古におけるコミュニケーションを分析する」<sup>(34)</sup>に示唆に富む指摘がある。

能の技芸伝承の過程で繰り返されてきたはずのその営みを資料的に実証するのは難しいが、江戸期に見えた型を類型化する玄人の視点はその一例と言えるのではないか（金春重栄の記号で表示する工夫）。一方、素人の側でも、玄人から与えられるものだけで満足していた訳ではなく、時折、ある程度の実技を修得した上で熱心に研究する人（伊達吉村・佐藤鍾太郎）が出現していた。彼らは、幼い頃から時間をかけて一連の型を身体に入れ込んで行く玄人とは別の視点で、能の演技に対して鋭い観察眼を示している。玄人の側でもこうした素人の試行錯誤を目にしたり耳にしたりすることで、そこから得るもの（素人はどこで躓くか、素人にとって足りないと感じる型はどこか）があったことは想像に難くない。享受層の増加によって様々な工夫が生み出されたこと、何より型を書き留めるといふ行為が連綿と続けられたことで、分析的視点が獲得され、動作プロセスを書き留める技術が向上したと考えられる。これには玄人・素人双方の働きかけが不可欠だったといえよう。

もう一つの画期、近代を迎えて最も大きく変化したことは、国内のみならず外地へも裾野が広がっていくことによる不特定多数の素人弟子の参入である。もちろん江戸期にも孫弟子、孫々弟子となれば、すぐには顔の分からない人物も含まれただろう。しかし、弟子から順に辿っていけば、おおよそのところまで行き着くことができ、幕藩体制に組み込まれた能界では、あくまで師家の目の届く範囲に収っていたのではないか。横山太郎氏は「近代的な出版メ

ディアは、いわば宗家と流儀の末端の愛好者をつなく伝承の空間である<sup>(35)</sup>と表現した。末端の愛好者が拡大したこと、<sup>(35)</sup>「宗家から直接に親しく仕舞の秘事を伝授する」(前掲『宝生流仕舞伝書 第一巻』広告)ことを望む人々に向けて江戸期の愛好者向け版本とは異なる詳しさと、<sup>(35)</sup> 技芸を伝える内容の素人稽古用型付が刊行されるようになったと考えておきたい。

技芸を伝える技術が師弟間相互で生み出されるように、型の用語の消長も玄人間だけの問題ではなく、素人を含めた能の享受の中で次第に形成されて行ったと想像される。その点については積み残しとなった。具体的な用語の変遷は、稿を改めて論じることとする。変化が起こる要因や、明確な転換点は立証し得ないかもしれないが、本稿をそれらについて考える大まかな見取り図として今後も地道に隙間を埋めていきたい。

(付記) 本稿は二〇一八年三月十二日、シンポジウム「以心伝心・以身伝身―ワザを伝えるワザとは何か―」(於法政大学)での口頭発表「所作を書き留め、伝える技術―型付の機能を考える―」を基にまとめたものである。

## 注

- (1) 山中玲子「能楽型付の記述ルールの研究(1)」『能楽研究』34号、二〇一〇年。
- (2) 『世阿弥 禅竹』芸の思想・道の思想1(岩波書店、一九九五年)。「申楽談儀」『六輪一露秘注(寛正本)』も同書による。
- (3) 『古代中世芸術論』芸の思想・道の思想2(岩波書店、一九九五年)。
- (4) 能楽資料集成12『観世流古型付集』(法政大学能楽研究所、一九八二年)。
- (5) 能楽資料集成9『金春安照伝書集』(法政大学能楽研究所、一九七八年)。
- (6) 慶長年間には古活字本が刊行された『八帖花伝書』五巻山にも「一 廻る仕舞。これも、目遣ひの心に、左へ廻る時(は) 右へ開き、右へ廻る時は左へ開き廻り候へば、仕舞しほらしく、廻るに余情あり。右へ廻るといふ時、其ま、廻り、左へ廻るといふ仕舞に、其ま、廻り候へば、仕舞も謡(も)、あまり余情もなく、仕舞、見苦しきものなり」と類似する言説がある(注(3)に同じ)。

- (7) 佐藤和道「豊橋市中央図書館所蔵『乱舞進退録』と『宗節仕舞付』」(『中世文学』60号、二〇一五年)。なお、一両齋妙佐については、重田みち「一両齋妙佐の出自」(『鍬仙』一九九八年四月号)に詳しい。
- (8) 宮本圭造「続・江戸時代能楽繁盛記―我らが家の小姓の大夫。いづれ劣らぬ名人揃―」『観世』二〇〇八年八月号。
- (9) 津藩藤堂高虎の小姓・浅井喜之介が金春安照に師事し編纂した型付については、拙稿「被相伝者から見る金春安照付」(『金春家文書の世界』能楽研究叢書7、法政大学能楽研究所、二〇一七年)で取り上げた。
- (10) 能楽資料集成1・3・6「下間少進集I〜III」(法政大学能楽研究所、一九七三・七四・七六年)。
- (11) 小田幸子「能の演技と演出―装束付・型付をめぐる諸問題―」『能楽研究』10号、一九八五年。
- (12) 般若窟文庫蔵、二58。
- (13) 拙稿「金春流型付の展開―安照型付から重勝型付へ―」『楽劇学』23号、二〇一六年。
- (14) 能楽資料集成14『金春安照型付集』(法政大学能楽研究所、一九八四年)。
- (15) 金春宗家蔵、C K 23。
- (16) 般若窟文庫蔵、十一1。
- (17) 宮本圭造「戦国期能伝書の伝来をめぐる一考察―『聞書色々』と『細川十部伝書』―」『能楽研究』35号、二〇一二年)。
- (18) 能楽研究所蔵、研1295。奥書なし。
- (19) 拙稿「伊達吉村と大蔵庄左衛門経春―「獅山公御流儀」考(二)―」『能楽研究』37号、二〇一三年)。
- (20) 般若窟文庫蔵、三40。なお、三41と、金春宗家蔵C K 59(宝暦四年戊五月十八日奥書)も一具の型付で、三41は「鶉之段・天鼓切・融切・春日龍神・山姥切・殺生石・是界」、C K 59は「ユヤ・トロホク・ハコロモ・エクチ・ウネメ・バシヤウ・ミワ・フナベン・ケイ・センジユ・カキツバタ・サイキヤウサクラ・アシカリ・小鹽・放下僧・吉野閑・紅葉カリ・ヨラクヒ・誓クワンジ・二人静・山姥・小歌・花月・ムツウラ・龍田・田村・経正・籠太鼓・錦木・同切・玉葛切・清経・嵐山」を所収する。
- (21) 般若窟文庫蔵、二77。
- (22) 法政大学鴻山文庫蔵、四八5⑤。
- (23) 能楽研究所蔵、研124。『申楽談儀』春村本の所蔵者であった国学者・黒川春村の養子真頼と、真頼の三男真道の蔵書印がある。
- (24) 延宝七年北寿硯奥書『能覚書』(二三)にも「角取ル」の語は見えず「左へ開」を用いる。例えば、「一、酌ノ舞之事」では「目付柱



- ノ方へ行、左開、左へ廻り、大小ノ前にて左ヲ開さまニ臥……とある。また、本型付と深く関連する型付に、①草場家旧蔵「下掛り能付」三冊（法政大学鴻山文庫蔵、四一10）、②「中條丹波守型付」（石版複製本）六冊（同、四一102）がある。①は前付・奥書がないが型付の骨子は一致。「巻さし」の語は用いないので、古能の型付の原形を留めるか。②は第一冊に前付があるが古能の署名・花押が無く、第五・六冊に「中條丹波守宗能（花押）」がある。宗能（享保十六〔一七三二〕没）の署名は権威づけで用いられたか。
- (25) 法政大学鴻山文庫蔵、四一100。  
 (26) 法政大学鴻山文庫蔵、四一35。  
 (27) 法政大学鴻山文庫蔵、四一88。わんや書店刊。昭和二年六月再版本。関東大震災で初版本焼失の旨が「再版の序」に見える。  
 (28) 法政大学鴻山文庫蔵、四一38。檜書店刊。  
 (29) 座つた構、舞出す構（其一・二）、立つた構（扇開き）、立つた構（女物）、立つた構（男物）、立つた構（鬼物）、立構（右側面）、立構（半背面）、立構（背面）、立構（左側面）、立構（半背面）、左受、右受、左半身引、サシ、サシの側面、扇開サシ、サシ分、扇開左右（その右・その左）、ヒラキ、大きくヒラキ、扇広げヒラキ、打込、カザシ、頭の上へカザシ、扇平に前へ出す、打合、扇平に前へ出し左手添、扇上げ頭サス、扇平に上げ頭サス、扇前に出し地紙左手に取る、扇捲込顔へ当て、霞扇、ハネ扇（その一〜三）、右手ツマミ扇、抱へ扇、左手にて扇つまみ前へ立て、組付、太刀左腋下にて組合、太刀右に持左袖出し、扇左腰へ付け、扇を太刀の代りに抜き見、太刀（扇）上げ、太刀右引、太刀にて斬る、上げ扇、扇逆手に持つ、合掌、枕扇、杖突、胸杖、杖突き合掌、両手突き、安座、合膝（その一・二）、後ろへ合膝、長刀持舞出す構、下に居長刀キメ、長刀突、長刀カイ込、長刀立て突き左手添へ、長刀構へ、長刀フリ上げ、長刀にて斬り、長刀にてキメ、放下僧（茶臼は引木にもまる）、善知鳥（罪人をおつ立て）、野守（大地をかつばと……）、野守（この鏡に映り）、長刀カイ込左手広げ前、遊行柳（手がひの虎の……）、国栖（一足を……）、国栖（提げ）。
- (30) 法政大学鴻山文庫蔵、四一95。檜書店刊。  
 (31) 法政大学鴻山文庫蔵、四一73。わんや書店刊。  
 (32) 法政大学鴻山文庫蔵、四一74。わんや書店刊。  
 (33) 法政大学鴻山文庫蔵、四一42。わんや書店刊。舞囃子にはところどころ「師伝」を記す工夫もある。  
 (34) 『わざを伝える』能楽研究叢書9、法政大学能楽研究所、二〇二四年。  
 (35) 「近代能楽のわざと表現（上）」『観世』二〇一八年三月号。