
第3章 能楽研究の方法と資料

—— 能〈百万〉の作品研究を例として ——

西村 聡

1. 総合芸術として能楽を研究する基本

平成14年(2002)に設立された能楽学会は、「能楽」を学会名に冠し、その機関誌名には「能と狂言」を採用した。能と狂言を合わせて古くは「猿楽」といい、明治14年(1881)の芝能楽堂建設以降は、このように「能楽」を使用してきた。明治期の呼称の転換と定着には、旧加賀藩主前田斉泰(なりやす)の働きが大きかった。斉泰の揮毫した「能楽」の扁額は今も靖国神社能舞台(明治35年に芝能楽堂から移転)に掲げられ、斉泰の執筆した「能楽記」の写本は金沢市立玉川図書館加越能文庫に伝存する(『金沢市史資料編15学芸』(金沢市, 2001)に翻刻と解説を掲載している)。また番組に能だけでなく狂言を含みながら、その催事を「御能」と呼ぶことが幕藩体制下の将軍・藩主の催事には普通に行われたし、それを今日でも将軍宣下祝賀能、文化の規式能などと呼称し、現代の催事にも金沢能楽会定例能、金沢能楽会設立百周年記念能などと、しばしば「能」の語に猿楽・能楽の実質を込めて用いる。

たとえばそうした呼称の意味や変遷を明らかにすることは、能楽の歴史的研究の一部をなすといえる。能楽は総合芸術といわれ、多角的な研究が可能であり、かつ必要になる。筆者の属するいわゆる国文学の分野においても、国語国文学研究史大成の1冊(全15冊)に『謡曲狂言』(三省堂、増補版1977)があり、国文学としては能の作品を指す「謡曲」の語を書名に用い、しかしその「研究史通観」は謡曲・能楽論・能楽史・能役者・演能・その他で構成し、その他に音楽、能舞台、小道具と作り物、能装束、能面など、文学・歴史以外の音楽・美術・建築等の研究をまとめている。過去の能楽研究が量的にそのような偏りを見せているということであろう(狂言についての同書の構成は言及を省略する)。

なお、現代の能楽研究の水準を示す『岩波講座能・狂言』全8冊(岩波書店、1987～1992)は、Ⅰ能楽の歴史、Ⅱ能楽の伝書と芸論、Ⅲ能の作者と作品、Ⅳ能の構造と技法、Ⅴ狂言の世界、Ⅵ能鑑賞案内、Ⅶ狂言鑑賞案内、別巻能楽図説から成り、法政大学能楽研究所紀要『能楽研究』掲載の「研究展望」(論文)は資料研究・資料紹介、能楽論研究、能楽史研究、作品研究、演出研究・技法研究、狂言研究、その他に分類

されている。各分野にわたる能楽研究の案内書としては、表章『能楽研究講義録』（笠間書院，2010）が最高の指針となる。

さらに、地方の能楽に関する研究例として加賀・能登地域を取り上げた2点を挙げると、『加賀・能登の能楽』（石川県・北國新聞社，1997）は、研究・解説的なものは歴史、能面、能装束に関する3編、他に歴史、囃子、能面、教育等に関するエッセイを掲載し、『金沢能楽美術館図録』（金沢能楽美術館，2006）は次の諸編で構成されている。

加賀藩能楽史の展開 西村聡／加賀藩の御細工所と能楽 嶋崎丞／加賀・能登を舞台とした能 藤島秀隆／加賀宝生について 渡邊容之助／狂言の鑑賞 野村祐丞／能面について 田邊三郎助／能装束について 山川暁／鬘帯・腰帯・扇について 東澄子／謡本と謡曲 西村聡／囃子の仕組み 住駒幸英／能への誘い 藪俊彦／加賀藩能楽史略年表 西村聡／能楽美術館所蔵品目録／参考文献

総合芸術である能楽の研究は、文学・歴史に偏重しつつ、音楽・美術・その他に広がり、このように様々な角度から行われてきた。個人研究者がそのすべてに通ずることは不可能に思われるが、実際に能と狂言が演奏される場に身を置いてみると、作品世界の全体から感動が得られていることを改めて思い出す。その体験を言葉にすれば論文が書ける、というわけではもちろんないにしても、図書館・研究室には気付けない問題を、能楽堂の舞台と見所が示唆してくれる。個別の問題に関する研究の始まりや確認の場として、観能体験は何より大切に感じられる。つまり、能楽研究の方法とは、筆者にとってまず能と狂言を見ることであり、そこから気付いた問題に必要な方法を探ることが基本となる。必要な資料もおのずと明らかになり始める。

筆者の体験を1例だけ挙げると、筆者は初めて能〈三輪〉の舞台を見て（1978）、舞台の三輪の神（シテ）は女姿で現れながら、彼女が語る三輪の神の結婚説話では彼女は男主人公である、という神の性のねじれに気付いた。そのことを発端として、筆者は「能の成立と性の問題」と題する修士論文を書き（1979）、20年後に一部を大幅に書き直して、「〈三輪〉の神の性と変身——女体男装論再説——」という論文を『能の主題と役造型』（三弥井書店，1999）に収めた。

そのように筆者にとって文化資源学、能楽研究のフィールドは能楽堂であるといえるが、特に作品個別の問題に気付いて研究を進める過程では、作品そのものを「書いてあるとおりに読む」ことをめざして、また諸本の比較や典拠の探索など、いわゆる国文学の文献学的方法により、読解に正確さを期すことを基本とする。その上で、舞台に現れたシテは何ものか、彼（女）は舞台で何をしているのか、という観客の視点で問題を解決したいと願っている。そのためにも絶えず立ち戻るべき場所は能楽堂であるといえるが、文化資源学概論の本教科書においては、能の〈百万〉を例に、作品研究の過程に用いる方法と資料について、筆者の立場も交えて略述することとする。

2. 世阿弥伝書の記述から〈百万〉の成立を推定する

能の〈百万〉が世阿弥の作であることは、『申楽談儀』の中で明言されている。ただし、世阿弥の『三道』には、「昔の嵯峨物狂の狂女、今の百万、是也。」（以下、世阿弥伝書の引用は日本思想大系『世阿弥 禅竹』（表章・加藤周一、岩波書店、1974）による。記事の探索には中村格編『世阿弥伝書用語索引』（笠間書院、1985）が便利）とあり、その「昔の嵯峨物狂の狂女」とは、『風姿花伝』奥義篇に観阿弥が得意としたという「嵯峨の大念仏の女物狂」のことであるらしい（『申楽談儀』にも同条を引用する）。観阿弥はその能の狂女役で天下の評判を得たといい、世阿弥もその舞台姿を幽玄無上の風体であると評価するにもかかわらず、能の作品としては、「本風を以て再反の作風也。」（『三道』）と世阿弥がいう改作例に含まれ、昔の〈嵯峨物狂〉は世阿弥の手で〈百万〉に作り替えられたことになる。

改作の眼目は名もない女物狂に替えて、名高い女曲舞（くせまい）百万をシテに起用したことにあったと推定される。世阿弥の『五音』によれば、南都奈良で活躍した女曲舞百万の末流に賀歌（かが）女があり、観阿弥がその流の乙鶴に曲舞を学んだという。また、『申楽談儀』にも観阿弥は節の上手であり、その節は乙鶴がかりと評されていて、観阿弥が大和猿楽の音曲を曲舞風に替えた「神変」の功績は、乙鶴に学んだことに由来すると見られる。『五音』執筆の「今」も、他の曲舞（女曲舞以外の曲舞）は絶えて、しかし女曲舞の賀歌女の末流のみは残るという。その女曲舞の始祖を世阿弥は〈百万〉の主役に起用した。

昔の〈嵯峨物狂〉から世阿弥の〈百万〉への改作は二段階を経ているらしい。これも世阿弥の『五音』によれば、南阿（海老名の南阿弥陀仏）曲付（作曲）、山本作書（作詞）の〈地獄節曲舞〉は「百万能之内」とあり、観阿弥よりも早くに没した南阿が節付けをした、「哀傷」の曲趣が評判の古い曲舞を、世阿弥が改作の第一段階で取り込み、シテの百万に歌い舞わせたようである。『申楽談儀』に世阿弥が「名誉の曲舞」として曲名を挙げる〈東国下り（海道下）の曲舞〉も南阿曲付、〈西国下りの曲舞〉は観阿弥曲付（両曲共に作書は玉林）、〈由良の湊の曲舞〉も観阿弥曲付（作書も観阿弥）、そして〈山姥〉〈百万〉の曲舞は作者に言及せず、『五音』には「善光寺・百万ノ節曲舞」を「私ノ作書也」といい、『三道』にも「百万・山姥などと申たるは、曲舞舞ひの芸風なれば、大かた易かるべし」という口ぶりから見て、世阿弥の作であると考えられる。

つまり、〈百万〉への改作の第二段階として、シテの百万が歌い舞う曲舞を、古曲の〈地獄節曲舞〉を挿入するのではなく、代わりに百万が歌い舞うのによりふさわしい、まさに〈百万の曲舞〉を新たに世阿弥が制作して、前後のつながりをさらに円滑にするということがあったと推定される。その結果、〈百万の曲舞〉は「名誉の曲舞」と評判を取ったし、恐らく曲舞を新たにすることで、能としても成功したと世阿弥自

身、自負するようである（『三道』）。世阿弥が〈地獄節曲舞〉を『五音』に掲載する際、「百万能之内」と注記したのは、すでに元雅が〈歌占〉に〈地獄節曲舞〉を再利用していたが（『五音』に「歌占 元雅曲」としてシテ登場の段の〔サシ〕〔下ゲ哥〕〔上ゲ哥〕を掲載）、その部分は南阿曲付、山本作書の曲舞であり、能の一部としてはかつて第一段階の〈百万〉に挿入されていたという由来を明示するためであろう。同じく『五音』に元雅曲とする〈盛久〉が、「抑此モリ久ト申ハ、平家譜代ノ侍、武略の達者なりしかば」で始まる〈東国下りの曲舞〉を構想のヒントにしているらしいことと併せて見逃せない。

なお、『申楽談儀』には、「曲舞は、次第にて舞初めて、次第にて止むる也。二段有べし。」との発言も見える。日本古典文学大系『謡曲集上』（横道萬里雄・表章、岩波書店、1960）。以下、〈百万〉の引用は同書による）所収の堀池識語本とその段・小段割りによれば、〈百万〉の曲舞は5段〔次第〕の「わが子に鸚鵡の袖なれや、親子鸚鵡の袖なれや、百万が舞を見給へ。」で始まり、〔一セイ〕、6段の〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕と続いて、〔クセ〕の末尾が〔次第〕と同じ「親子鸚鵡の袖なれや、百万が舞を見給へ。」で終わることを指している。二段とは〔クセ〕中のアゲハ（上ゲ端、上羽）が二度あることを意味する。〈百万〉でいえばシテが謡う「花の浮き木の亀山や」及び「安居のみ法と申すも」が二度のアゲハに当たり、〈百万〉の〔クセ〕は曲舞の基本形を備えているといえる。

このように〈百万〉の場合は、作者・成立に関する情報が、同時代の世阿弥伝書記述の中に豊富に得られる。しかし、たとえば〈百万〉と並ぶ「名誉の曲舞」、〈山姥〉の場合は、『三道』の前掲部分にすでに存在したか（また自信ありげ）に読める記述を有しながら、同じ『三道』の近来好評作例には〈百万〉を含むのに〈山姥〉は含まない。両曲共に曲舞は独立した曲舞ではなく、〈百万〉の能、〈山姥〉の能のために世阿弥が新作した曲舞であったとすれば、そして実際、世阿弥は〈山姥〉を演じている（『申楽談儀』）のに、『三道』の近来好評作例に〈山姥〉を含まない理由は、まだ解明されていない。あるいは〈蟬丸〉（「逆髪」の能）のように、世阿弥が演じている（『申楽談儀』）にもかかわらず、その事実以外に言及がない作品や、そもそも世阿弥伝書のどこにも言及がなく、世阿弥以後の成立と思われる作品の場合は、世阿弥伝書の記述を利用して成立事情を確かめることはできない。

3. 演能記録・諸本の分布、作者付から成立事情を推定する

世阿弥以後の伝書類（金春禅竹以後の金春座系の伝書類は表章・伊藤正義『金春古伝書集成』（わんや書店、1969）に集められている）に関しては後述することとして、ここにはその能が演じられた最古の記録と書写された最古の本文がいつまでさかのぼれるか、を確認することが成立事情を知る手がかりとなることを述べておきたい。

前者については、まず能勢朝次『能楽源流考』（岩波書店、1938）第十一章演能曲目目に掲載された資料を用いる。〈百万〉の場合はその12、寛正6年（1465）3月9日の「将軍院参の際観世演能」（『親元日記』）が現在知られる最古の演能記録である。同書掲載の演能記録の内、最も古いものは永享元年（1429）5月3日の「室町殿笠懸馬場観世両座・宝生・十二大夫の多武峰様猿楽」（京大本『建内記』）であるが、近年これを2年さかのぼる「応永三十四年演能記録」が発見され（八瀧幸子『寺務方諸廻請』紙背文書抄（上）『北の丸一国立公文書館報』32、1999）、〈佐保姫〉〈曾我虎〉〈盛久〉〈酒天童子〉〈仏原〉〈エヒラノ梅〉〈猩々〉〈自然居士〉〈業平〉〈忠信〉〈小町少将〉〈歌占〉〈逆針〉〈松山〉〈綾鼓〉の15番が応永34年（1427）に演じられていたことが判明した。

後者については、〈難波〉〈松浦〉〈阿古屋松〉〈布留〉〈盛久〉〈多度津左衛門〉〈江口〉〈雲林院〉〈柏崎〉の9曲に限り世阿弥自筆能本（他に〈弱法師〉はその忠実な模写）が伝存し（全曲を『世阿弥自筆能本集』（岩波書店、1997）に収める）、世阿弥の書写年次を成立の下限とすることができる。ちなみに両方に曲名が出る〈盛久〉は、後者の奥書の年次が応永30年であり、前者を4年さかのぼる。〈百万〉の諸本は、『国書総目録』（岩波書店、1963～1976）「能の本」の項によれば、観世元忠宗節節付本（天文24年～天正9年（1555～1581）写）をはじめとする25種の上掛り謡本（写本）、金春禅鳳筆冊子本（永正（1504～1521）頃写）をはじめとする36種の下掛り謡本（写本）、福王系番外謡本（写本）をはじめとする3種の番外謡本（写本）などの存在が知られている。活字本では、天正四年写の堀池識語本を底本とする前掲日本古典文学大系本や大永（1521～1528）頃写『遊音抄』（伊藤正義監修『磯馴帖松風篇』（和泉書院、2002）所収）などで上掛り・下掛り両系統の古態を探ることができる。いずれにせよ、〈百万〉の場合は、最古の演能記録も最古の本文も、世阿弥伝書の記述を40年以上下ることになり、〈百万〉成立の下限は『三道』記載の時点とするほかない。こうした確認作業は能の作品ごとに行う必要があり、成立を推定する根拠資料は作品ごとに異なることに留意しなければならない。

演能記録や伝存諸本の多寡は作品の評価とその変遷を知る上でも重要な手がかりとなる。前掲『能楽源流考』所載の演能記録393種（永享元年～慶長7年（1602））の内、〈百万〉の記載は47回を数える。これは〈高砂〉の87回、〈熊野〉の70回、〈呉服〉の67回、〈猩々〉の63回、〈老松〉〈山姥〉の59回、〈江口〉〈源氏供養〉〈三輪〉の50回、〈松風〉の48回に次ぎ、〈杜若〉〈自然居士〉に並ぶ高い人気を示している。この傾向は〈百万〉に限っては大きな変化はなく、たとえば明治34年以来100年間の番組1351点を集めた『金沢能楽会百年の歩み』上（金沢能楽会、2000）で見ても、〈百万〉の38回は〈羽衣〉の58回、〈杜若〉の54回、〈小鍛冶〉の53回などに次ぐ第17位に位置している。常に屈指の人気曲の一つであるといえる。

この二つの時代には生まれた江戸時代の演能記録は、「江戸初期能番組七種」（『能

楽研究』第18・19・24号，1994・1995・2000）及び『『触流し御能組』の演者名総覧と索引』（同誌第31～34・36号，2007～2010・2012）に集成されている。近世地方能楽史の資料としては，金沢・大野湊神社神事能の番組『両御神事古今御番組』（金沢市立玉川図書館藤本文庫蔵）などが知られ，今後翻刻等の整備を進めて活用を図りたい。

また写本・版本等，能の諸本ごとの特色は『鴻山文庫蔵能楽資料解題上』（法政大学能楽研究所，1990）に詳述され，活字翻刻（多くが注釈を伴う）の所在は新日本古典文学大系『謡曲百番』（西野春雄，岩波書店，1998）の付録「古今曲名一覧」に網羅的に掲載されている。近世の注釈書としては，『謡抄』は『日本庶民文化史料集成第三巻能』（三一書房，1978），『諷増抄』は加藤磐斎古注釈集成7『諷増抄』（新典社，1985），『法音抄』は能楽資料集成4・5・8『法音抄』I・II・III（わんや書店，1975～1978），『謡曲拾葉抄』は日本文学古註釈大成『謡曲拾葉抄』（日本図書センター，1979），『謡言粗志』は『金沢市立図書館蔵謡言粗志』上・下（金沢市，1989・1990）に翻刻・影印等がある。

このほか，前掲『謡曲狂言』に集成された室町後期以後の作者付，『能本作者註文』（大永4年成立。『いろは作者註文』『歌謡作者考』の祖本）や『自家伝抄』（永正13年奥書）等も，世阿弥時代の作者説などは信用できないが，観世信光・長俊，金春禅鳳ら同時代の作者説に関しては有力な根拠資料と見なされている。その所説の当否はともかく，伝書記述や演能記録，古本等がない場合には，少なくとも記載時を成立の下限とすることはできる。

4. ワキの設定の継承と変遷 —— 吉野の男，都の男，都の僧

さて，ここからは能〈百万〉の舞台の進行に沿って（前掲日本古典文学大系本の演技・演出の注記に従う），作品の特徴や問題点を取り上げたい。舞台には囃子に連れて子方とワキが登場する。ワキは和州み吉野の者を名乗り，子方（幼き人）を伴うわけを，少年は南都西大寺辺で拾い，彼を連れて嵯峨の大念仏に参ると説明する。絵入り謡本「百万」（個人蔵。図説日本の古典12『能・狂言』（集英社，1980）所収）には，和州み吉野の者は去年の春に南都へ行き，西大寺辺で少年を拾い，この春上京して少年を嵯峨の大念仏に伴うと述べる。それでは1年の間，少年を伴い，どこで何をしてきたか不審に思われるが，堀池識語本によれば，吉野から出て南都西大寺辺で少年を拾い，吉野へ連れ帰ったわけでもなく，しばらく奈良に滞在したにせよ，その期間が1年に及ぶとは考えにくい。少年との出会いからあまり間を置かず，少年との出会いを機縁として嵯峨の大念仏に参る気分が，「竹馬にいぎや法の道、真の友を尋ねん」という1段〔次第〕の文句にもうかがわれる。

一方，少年の母親である狂女（シテ）は「西の大寺の柳蔭」でみどり子の行方を見

失ったと、これは〈百万〉の曲舞の中で当時を振り返っている。西大寺の特に柳蔭というのは、

西大寺のほとりの柳を、よめる 僧正遍昭

浅緑糸よりかけて白露を珠にもぬける春の柳か（『古今集』巻第一春歌上。新日本古典文学大系『古今和歌集』（小島憲之・新井栄蔵，岩波書店，1989）

を踏まえるからであり、詞書の「西の大寺」は京都の東寺（左大寺）に対する西寺（右大寺）を指す、と現代の『古今集』の諸注には説明されるが、中世の『古今集』注釈書類の中には、

西大寺ト云ハ奈良ニアリ光明皇后宮ノ建立寺也彼寺ノ柳ハ彼ノ皇后宮ノウヘ給ヘル柳也（『毘沙門堂本古今集注』。片桐洋一『毘沙門堂本古今集注』（八木書店，1998）

西大寺、此寺、大和也。光明皇后建立也。柳多所也。（『蓮心院殿説古今集註』。片桐洋一『中世古今集注釈書解題四』（赤尾照文堂，1984）所収）

と奈良の西大寺説を掲げるものがあり（現代では『大和・紀伊寺院神社大事典』（平凡社，1997）に奈良の西大寺説が見かけられる）、作者の僧正遍昭を「奈良法師」とする説（『為相（古今集）註』。京都大学国語国文資料叢書48『古今集註京都大学蔵』（臨川書店，1984）所収）や〈百万〉の当該表現もそうした理解と関係がありそうである。京都の西寺は鎌倉初期に焼失・荒廃して忘れられた存在であったから、世阿弥も文飾のために意識的に転用したというよりは、そもそも遍昭の詠んだ「西（の）大寺」が京都の西寺であるとは思いつけなかったのではないか。また、『謡抄』以来の謡曲注釈史においても、南都西大寺説は疑われていない。

その奈良の西大寺は鎌倉中期に叡尊が出て、嵯峨清凉寺の釈迦如来像を模した釈迦如来像を造立して本尊となし、南都仏教の興隆に貢献した（前掲『大和・紀伊寺院神社大事典』）。嵯峨清凉寺は弘安2年（1279）以来、毎年3月6日から15日に至る大念仏に人々が群集することで知られ（続群書類従第27輯上（続群書類従完成会，1925）所収『清凉寺縁起』）、清凉寺を親子再会の場とする別れと旅の起点を、ほかでもなく奈良の西大寺に設定する理由は、そのような両寺の仏縁によるのであろう。ワキはその仏縁を感じて西大寺から清凉寺を自然とめざし、その旅を法の道を行き、真の友を尋ねる旅と受け止めたと思われる。

ところでこのワキを、絵入り謡本でははじめ俗人の姿に描き、少年が狂女を見てワキに自分の母であると告げる場面（295図）からあとは僧の姿に描いている。1段の〔名ノリ〕では堀池識語本同様、「和州御よし野の者」を名乗るが、少年との出会いを契機にワキ自身も僧形に変わったという理解が描かれているのであろうか。288図を前掲図説日本の古典の解説（切畑健）は清凉寺の場面とするが、俗人は少年を清凉寺の僧たち（3人）に託し、その中の一人が295図の僧形の者に似ているように見えることからすると、少年を母に合わせるワキの仕事は俗人から僧へリレーされたので

あろうか。最後の場面には連れ立つ親子の向かう先に能の囃子方たちを描くなど、「画家のとらわれない、自由な視覚が見られる」（同書解説）ところは説明がむずかしい。

ワキを吉野の者とする堀池識語本や絵入り謡本に対して、金春禅鳳筆冊子本や『遊音抄』など下掛りの古本ではワキを都方に住む者、少年は路次で拾ったことにしている。つまり少年は奈良から京都まで一人で来た、若しくは人買いなどに連れられて来てワキに救いを求めた、という想像が成り立つ（万治3年（1660）刊『百万物語』では、少年藤若は父親の菩提を弔うために西大寺へ赴き、母は春日社参籠の夢告により嵯峨の釈迦堂をめざす）。昔の〈嵯峨物狂〉では人買い自身が舞台上に登場し、「ワキの祖型的人物に当たる」彼が、再会の仲介役や芸能の所望役を兼備するとの議論（竹本幹夫「親子物狂能」考『観阿弥・世阿弥時代の能楽』（明治書院，1999）所収）もあるが、少なくとも〈百万〉の現存諸本は親子の別離を詳細に描かない。人買い役との兼備はともかく、また住所が吉野と都のいずれにせよ、ワキは特に僧を名乗らない以上、僧ではなく俗人と解するのが常識的であろう。しかし、そのワキをやがて室町末期の車屋本（日本古典全書『謡曲集中』（野上豊一郎・田中允，朝日新聞社，1953））などは詞章の役指定に「僧」と明記し、詞章も下掛り古本の「都方に住みする者」を「都方に住みする僧」と改めるに至る。

同じ頃、室町末期の能伝書類にも、

わきハ僧。（『舞芸六輪次第』。前掲『謡曲狂言』増補版所収）

ワキ、〔男。上下きる。〕僧壺人。若、僧ワキつゞかば、上下にても。（『宗随本古型付』。中村格編『能の背景』（能楽出版社，2005）所収）

脇、僧。（扇右、数珠左）。又、僧脇つゞきたる時は男脇にてもくるしからず。
素袍。袴。刀。（『童舞抄』。能楽資料集成1『下間少進集I』（わんや書店，1973）所収）

脇、僧。僧脇ツゞキタル時ハ上下ニテモスル。（『少進能伝書』。能楽資料集成3『下間少進集II』（わんや書店，1974）所収）

など、下掛りではワキを僧とすることが定着した様子がうかがわれ、ただし、下線部のように、番組構成上、僧ワキが続く場合は上下（袴）・素袍姿の男（俗人）も可としたことが知られる。一方、上掛りではワキの素性に関する詞章の改訂はなく、

『百万』の脇。当流は、上下にて男脇なり。大和がかりは僧〔脇〕なり。（『八帖花伝書』六卷。日本思想大系『古代中世芸術論』（林屋辰三郎，岩波書店，1973）所収）

と記されるとおり、上掛りは男ワキ、下掛りは僧ワキという、演者たちによる作品解釈の異なりが、許容され、継承されてゆくことになる。

5. シテの扮装と演技の意味を考える

嵯峨の大念仏に参ったワキと少年は所の者(アイ)から面白く狂う女物狂が評判で、念仏を下手に唱えるともどかしがって出て来ると教えられる。ワキが見たいといい、所の者が詠った念仏を唱えると、舞台には確かに狂女(シテ)が登場する。

(アイが)と何回も繰り返しながら浮かれるうちに、シテが幕から登場、橋掛りではしばらくアイの動きを見つめているが、するすると舞台に入り、手にした笹でアイの襟元を打つ(前掲日本古典文学大系本)

前掲『八帖花伝書』五巻にはその狂女の風体の特徴を、

『百万』の胴作り、其外、女物狂の身形(みなり)、かくのごとし。いかにも引繕はず、腰据へず。膝も定めず、身形を繕はぬ所、物狂の本意也。かくのごとく、笹の葉を左に持つて出。狂言の後よりやまし、「あら悪念仏の拍子や、わらは、音頭を取らふ」と言ひて、笹の葉を右へ取直し、「南無阿弥陀仏」と言ひ出すべし。かやうの狂女などは、身形にも、幕際にも構はず、物の左右をも定まらざる所、狂人の本意也。

と説いている。狂女としての身形の胴作り(思想大系本注「姿勢を正した胴構え」)に加えて、ここには狂女が笹の葉を持つことに言及している(裸婦が左手に笹の枝を持つ図を添える)。いわゆる「狂い笹、については、天の岩戸の前でアメノウズメが神憑(がかり)した時に「手草に天の香山の小竹の葉を結ひて」持った例(『古事記』。新編日本古典文学全集『古事記』(山口佳紀・神野志隆光、小学館、1997))を引き、神楽の採物(とりもの)に関連づけた説明が行われるのが常である。世阿弥自身は、『風姿花伝』第四神儀において、アメノウズメは榊の枝に幣(しで)を付けて神憑りし、釈迦の説法を妨害した提婆が木の枝・笹の葉に幣を付けて踊り叫んだとしている。さらに、世阿弥自筆能本(多度津の左衛門)には、狂女の扮装を烏帽子・長絹に「笹の葉に四手付けて持つべし」と注記している(香西精『能謡観照』(檜書店、1981)「狂女笹」の項の指摘による)。

このついでに狂女の扮装を室町末期の能伝書類で確かめると、

仕手ハ小袖・水衣・すりたてゑぼし。玉たすきハあけす。竹の枝を持。(『舞芸六輪次第』)

面、しゃくみ。小袖・こし巻、ちやうけんにも水衣にても。黒烏帽子、笹にしで付(け)て持(つ)。(『宗随本古型付』)

面、尺ミ。腰巻。ちやうけん。へんぬり。大臣ゑぼしの事也。前、笹の葉。後、あふぎ。(『金春安照装束付(百十番本)』。能楽資料集成 14『金春安照型付集』(わんや書店、1984)所収)

面、尺見。腰巻。腰帯。長絹。へんぬり。笹の葉を持つ。扇指。(『金春安照装束付(百二十二番本)』。同前)

大夫、深面・曲。小袖ぬぎかけ。長絹。扇（サス）。サヽノ葉持。エボシ、黒。
又ダミモ。（『少進能伝書』）

などが見え、狂女百万が自分で、

げに百万が姿は、もとより長き黒髪を、おどろのごとく乱して、古りたる烏帽子ひき被（かず）き、また眉根黒き乱れ墨、現し心か群鳥、憂かれと人は添ひもせで、思はぬ人を尋ぬれば、親子の契り麻衣、肩を結んで裾に下げ、裾を結びて肩に掛け、莖（むしろ）切れ、菅薦（すがごも）の、乱れ心ながら、…（４段〔ロンギ〕）

と描写する姿を能の扮装としてもできるだけ再現しようとしていることが知られる。女の身に男の烏帽子をかぶり、舞衣を意味する長絹を着るのは、その姿で女曲舞の姿を表していると見られる。香西精『世阿弥新考』（わんや書店、1962）・『能謡新考』（檜書店、1972）所収の諸論に指摘するとおりであり、芸能者でない狂女は多く水衣（旅装）や唐織脱下でそれと見せる。また、世阿弥が『五音』で女曲舞の賀歌を「祇園ノ会ノ車ノ上曲舞」の家と記し（『七十一番職人歌合』でも、曲舞々を詠んだ歌には「車にて袖打ふりしまひ女」云々と見える）、〈舞車〉の能に曲舞を舞う車を舞台に出したことなどからすると（『国立能楽堂上演資料集〈2〉舞車』（1989）参照）、〈百万〉でもシテが登場する車の段には実際に車の作り物が舞台に出されたと、香西説では推定している。

所の者の唱える下手な念仏を序曲として、正調の念仏の音頭を取るという狂女が、大念仏に集う人々に牽かせる車に乗って、釈迦堂の前に現れ出る（３段＝車之段）。一介の旅の狂女でありながら、大念仏の主役に躍り出る自負と実力は、「奈良の都に百万と申す者」（５段〔問答〕）と名乗る、聞こえた曲舞の名手ゆえに違いない。続く笹之段（４段）では、人々に自分の乗る車を牽かせながら、前掲詞章のように乱れた我が心身を見せ物とする。それは衆目を集めて我が子に会いたいがためとはいえ、曲舞の披露（５段〔次第〕から６段〔クセ〕まで）以前に、たとえば前掲『童舞抄』に、

狂言、念仏のうちに大夫出て、篠の葉にて、狂言者のうしろを突。（２段）／「三界の頸かせかや」と云時、さゝの葉を頸にあて、左右の手にてもつ。／「信心をいたすも」と云時分より、舞台の中ほどにつくばひて、さゝの葉をすてゝおがみ、「南無や大聖釈迦牟尼仏、わが子にあはせてたび給へ」と云て篠葉をとる。
（以上４段）／「わが子にあふむの袖なれや」と云時、逆にまはる。（地をとる時さゝの葉をすてゝ扇をぬく）。（５段）

と記されるとおり、「狂い笹」は単に狂女のしるしであるだけでなく、それを使ってするいくつもの所作が、本芸の曲舞（引用した『童舞抄』の下線部にもあるように、笹を捨て扇を用いて舞う）に対して劣らない、完成された見せ物となっている。さすがに百万の子の少年は、髪振り乱す狂女が見馴れた女曲舞の風体であり、古里の母以外にこれほどの芸力を備えた女のいないことを見抜いている。

少年は直接名乗り出ることをためらい、ワキに他人事として確認を依頼する。ワキは直ちに狂女の国里を問い、狂女に身の上を語らせる。狂女も直ちに奈良の都の百万を名乗る。それがなぜこのような狂人となったかというワキの問いは、今いる場所が奈良ではないこと、百万はもともと狂人ではないことを意味するであろう。つまり百万の舞う曲舞は正気の本芸であるのに、今は子を探す旅先で髪や服装を乱し（結果としての狂気）、車に乗って念仏の音頭を取る。それは思いの乱れや祈りの気持ちが表れたのであり、その姿を衆目にさらすことが我が子に巡り会う手段（方法としての狂気）であるとも当人はいう。

車之段、笹之段、そして本芸の「百万が舞」（曲舞）は、この一連の芸尽くしで、大念仏の期間中、評判を取り、所の者がワキに勧めたように、釈迦堂に集う人々の集う目当てとされたであろう。ワキと少年の前に現れた狂女は、この一連の芸尽くしを今日初めて披露するのではなかった（拙稿「元雅的世界の形成——〈隅田川〉における悲劇と奇跡——」。小林健二編『中世の芸能と文芸』（竹林舎、2012）所収）で示した「登場型」「到着型」の二つの型の内、前者のシテに分類できる）。しかし、そうであるとしても、この一連の芸尽くしは、我が子を失い、奈良を離れたこの旅で初めて経験したことを内容としている。奈良で歌い、舞い馴れた曲舞ではないことに注目する必要がある。名手百万とはいえ、この希有な体験と辛苦がなければ、また信仰の場にすぎることを行ななければ、新たな曲舞をほぼ数日で練り上げることも、結果としての奇跡の再会も果たせなかったはずである。

参考文献（本文中に言及した文献及び雑誌掲載論文は除く）

- 池内信嘉『能楽盛衰記』上・下（能楽会、1925・1926）
 佐成謙太郎『謡曲大観第四卷』（明治書院、1931）
 野上豊一郎『解註謡曲全集卷三』（中央公論社、1950改訂）
 『底本柳田國男集』第八卷（新装版）（筑摩書房、1969）
 古川久『明治能楽史序説』（わんや書店、1969）
 徳江元正『室町藝能史論攷』（三弥井書店、1984）
 細川涼一『中世の律宗寺院と民衆』（吉川弘文館、1987）
 新潮日本古典集成『謡曲集下』（伊藤正義、新潮社、1988）
 細川涼一『逸脱の中世 狂気・倒錯・魔の世界』（JICC 出版局、1993）
 『加賀・能登の能楽』（石川県・北國新聞社、1997）
 新編日本古典文学全集『謡曲集②』（小山弘志ほか、小学館、1998）
 松岡心平『能～中世からの響き～』（角川書店、1998）
 三宅晶子『歌舞能の確立と展開』（ペリかん社、2001）
 脇田晴子『女性芸能の源流 傀儡子・曲舞・白拍子』（角川書店、2001）
 脇田晴子『能楽のなかの女たち 女舞の風姿』（岩波書店、2005）
 大谷節子『世阿弥の中世』（岩波書店、2007）