

日本古典文学全集

謡
曲
集
二



校注・訳

小山弘志
佐藤喜久雄
佐藤健一郎

小学館・刊

昭和50年3月31日
昭和53年8月20日

初版発行
第四版発行

校注・訳者

こ さ さ 佐 佐	やま とう 藤 とう 藤	ひろ き 喜 けん 健	し お 久 いち 一 郎
-----------------------	--------------------------	-------------------------	-----------------------------

発行者

相 賀 徹 夫
東京都千代田区一ツ橋2-3-1

印刷所

凸版印刷株式会社
東京都台東区台東1-5

発行所

株式会社 小 学 館

東京都千代田区一ツ橋2-3-1
〔郵便番号〕101〔振替〕東京8-200
〔電話番号〕編集 東京03-264-8571
製作 東京03-230-5333
販売 東京03-230-5739

©H. Koyama K. Sato K. Sato
1975 Printed in Japan
(著者検印は省略いたしました)

造本には十分注意しておりますが、
万一落丁、乱丁などの不良品の場
合は、おとりかえいたします。

本書の一部あるいは全部を無断で複写複製(コピー)することは、法律で認められた
場合を除き、著作者および出版社の権利の侵害となります。あらかじめ小社あて許
諾を求めて下さい。

目次

凡例	解 說
.....	
二五	五

四 番 目 物 (二)

花 筐		三	通 小 町		一五
班 女		四	善 知 鳥		一六
富 士 太 鼓		六	求 塚		一七
卒 都 婆 小 町		七	藤 戸		一八
蟻 通		八	綾 鼓		二〇
弱 法 師		九	砧		二〇
自 然 居 士		一〇	葵 上		二三
邯 鄲		一三	道 成 寺		二四
錦 木		一五	俊 寛		二九

景清	三六	小袖會我	二八九
盛久	二四	安宅	三〇一

切能

国栖	三七	鞍馬天狗	四四九
檀風	三四三	善界	四六三
熊坂	三六六	海人	四七四
昭君	三八〇	融	四八七
鵠	三九二	山姥	五〇二
黒塚	四〇四	石橋	五二三
紅葉狩	四一六	猩猩	五二九
舟弁慶	四三〇		

付録

用語一覽	五七
------	----

掲載曲目一覽	五七五
--------	-----

口 絵 目 次

舞台(「石橋」).....	1	舞台(「求塚」「砧」「道成寺」「安宅」「禮風」 「黒塚」「紅葉狩」「猩々」.....	8
能面(般若).....	5	世阿弥自筆能本『盛久』.....	12
能面(鼻瘤悪尉、曲見、喝食、瘦男).....	6	江戸中期写『石橋故実』.....	

解説（承前）

四 能の歴史

能とは、「猿楽の能」の略である。世阿弥^{ぜあみ}の書物や室町時代以降の日記類において、「猿楽」また「申楽」と記されている場合、これを「能」と読み替えて差し支えない。

今日の能の源は、南北朝から室町初期にかけて、観阿弥^{かんあみ}・世阿弥父子を中心として形成された芸能にある。それは画期的なものであったから、彼らを「能」の創始者とすべきである。しかしまた、「猿楽の能」とよばれ、後にも「猿楽」の名を残したように、この芸能は、いわば「能以前」に「猿楽」としての長い歴史をもっていたし、「猿楽の能」はまた、当時において、「田楽の能」に対する語であった。そして、当時の「猿楽の能」は、観阿弥・世阿弥の^{やまとさるがく}大和猿楽ばかりでなく、^{おうみ}近江猿楽その他、主として畿内各地に存した諸座の芸能の総称でもあった。したがって、観阿弥について述べるに先立ち、それ以前について簡単に触れておくことにする。

散楽・猿 猿楽という芸能の源流として、奈良時代に中国から伝来した散楽^{さんがく}が考えられている。小中村清矩は『歌舞音楽略史』において、「駿河」をするが、というように散楽の「散」の音がさるに転じることの可能性について述べ、また平安時代において、

「散楽」「猿楽」の両者が共用されている例の存することを示した。しかし、源流を散楽に求めるにしても、中国から渡来した散楽を直線的に観阿弥に結びつけることはできない。長い歲月の間、生き続けてきた芸能は、当然、不断の変転をなしていたはずである。

散楽は、アジアの各地から中国へ流れ込んで来た庶民的芸能の総称である。「散」の文字は、統一がないという意味であったとい



西浦の高足

いて、多くは相撲と結びついて演ぜられてきた。それは、散楽が体技を中心芸としていたからのようである。『信西古楽図』や正倉院御物の墨絵弾弓などにみられる散楽の図を見ると、小さな壺に入ったり、馬の腹を通り抜けるといった幻術・奇術の類や、太鼓・琵琶・笛などの楽器に合わせて舞踊する姿もみられるが、その中心は曲芸・輕業といった体技にあった。これらの種々の芸態をもった散楽は、その後、主として在地の庶民の中に流れて行ったと思われ、体技系の高足などが、後の田楽芸に伝えられている。

宮中に伝存した散楽は、相撲節会に近衛の官人たちによって演ぜられ、当初は弄玉・高足などの体技系のものであったが、後には、滑稽な舞楽といったものに変質してゆく。この滑稽という要素も、もともと散楽がもっていたものであった。『三代実録』の元慶四(八八)年七月二十九日の項や、『本朝文粹』の「辨散楽」などに、散楽を見て人々が大笑したことが記されており、そして、しだいに、散楽を猿楽とも記すようになってゆく。「猿楽」という表記は、おそらく、物まねに巧みな猿を類推したためであろう。滑稽な芸能にこの表記を用い、曲芸・輕業の類には「散楽」と記すといった使い分けをみることもできる。しかし、平安中期以後、両者はほぼ同義に用いられ、漢文表現においては、後々まで「散楽」という表記が残存した。『教訓抄』によれば、相撲節会における散楽は、左舞すなわち唐楽では「禪脱」、これに対する右舞すなわち高麗楽では「吉簡」「吉干」「乞寒」などとも書くが演奏され、「猿楽等

う(浜一衛『日本芸能の源流』)。この散楽がわが国に伝来した時期は不分明であるが、天平勝宝四(七三三)年の東大寺大仏開眼供養の際に唐散楽頭が定められているから、すくなくとも八世紀の中葉までにはわが国に伝えられていた。初めは、散楽戸を設けて、宮廷はこれを保護したが、延暦元(六八三)年に楽戸は廃止された。七世紀ごろに中国・朝鮮から伝えられた雅楽が、儀式楽として確立するにともない(八世紀初頭の養老令に、雅楽寮の設置が記されている)、散楽を公式に保護する必要がなくなったためであろう。本来市井の芸であった散楽は、早晩、宮廷貴族の手から抜け出すのものもであった。しかし、楽戸の廃止後も、散楽は、宮中にお

出現シテ、思タノホヲワザヲシテ入也」とあるから、かなり自由な即興芸を演じていたようである。そしてこれは、院政期に入ると、豊の明りの節会の殿上淵醉の際に、貴族たちによって、朗詠などとともに演ぜられるようになる。平安末期に貴族の遊宴の余興として舞われた「乱舞」とよばれる芸能もその後身である。また、内侍所の御神楽や賀茂の臨時祭の還立の御神楽において、近衛官人の陪従によって散楽の行なわれたことが院政期ごろから文献にみえてくる。「宇治拾遺物語」巻五の「陪従家綱行綱互ひに謀りたる事」には、堀河院の御時の陪従の猿楽として、清涼殿の前庭の竹の台のもとで行綱が這いまわり、家綱に「あれはなんする者ぞ」と囁きせて、「竹豹ぞ竹豹ぞ」と言つて豹のまねをする手はずになっていたところ、家綱が先を越して「かれはなんぞの竹豹ぞ」と言つたので、行綱は言うべきことがなくて逃げ入った、というような話などが記されている。二人が組になって笑劇を演じていたのである。なお、「さるがうがまし」「さるがうごと」の語が『源氏物語』『枕草子』にみえることも、散楽猿楽が一般的なものになっていたことを示すものであろうし、『平家物語』巻一の「鹿谷」で、「平氏」と「瓶子」とを掛けた寸劇は猿楽とよばれている。

新猿楽記

便宜上、宮廷や貴族関係の散楽猿楽をまとめて、平安末期まで略述したが、平安中期に庶民の芸能としての猿楽がかなり発展を遂げており、平安末期の貴族の猿楽は、その影響を受けたものと考えるべきであらう。その庶民芸能としての猿楽の状態を示すものは、十一世紀前半に成立した藤原明衡の『新猿楽記』と題する往来物である。これは、当時の洛中における猿楽を列挙し、それを見物に來た右衛門尉一家、すなわち妻三人、娘十六人、男九人について記したものである(ただし、娘の場合、大半はその夫について記す)。右衛門尉一家の記述が全体の九割以上を占め、猿楽そのものの記述は冒頭の四百字程度にすぎないものの、その芸能・芸能および役者の描写は、実録ではなく往来物としての記述であるだけに、当時の猿楽の概況を伝えるものと考えられる。それは、(1)呪師・侏儒舞・田楽・傀儡子、(2)唐術・品玉・輪鼓・八玉、(3)独相撲・独双六・無骨有骨と列挙し、続けて、(4)「福広聖之袈裟求、妙高尼之襪褌乞」や「京童之虚左礼、東人之初京上」などと、物まね芸とみるべきものを記している。便宜上、(1)(2)などど付したが、(1)はそれぞれ独自の芸能として存在していたものの、(2)は散楽芸、(3)は笑いを誘う演戯であらう。そして(4)は、対句風

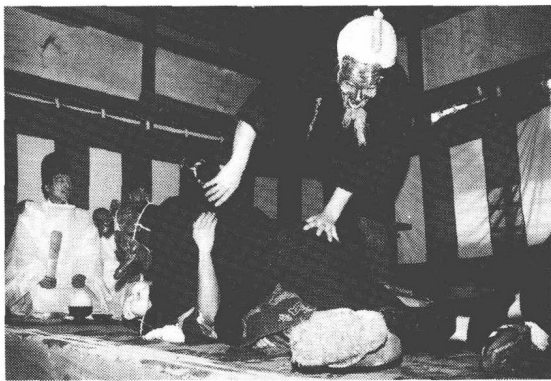
に記されているが、これらは、笑いの種をもち、演技・せりふによって演ずる寸劇であつたにちがいない。このあとに、「都すて猿樂之態、鳴嘯之詞、莫キトニ断トイフ腸解チカ願者ヲ也」とあるのは、主として(4)にかかるものと考えられ、(4)が猿樂の中心であつたとみてよい。このような、せりふとしぐさによる滑稽物まね芸が、猿樂として、専門の芸能人によって演ぜられていたのであつた。

呪師猿樂

寺院で行なわれる修正会・修二会といった法会ほうえにおいて、護摩ごまを焚たき呪文をとこなえるなどの行法を修する呪師という役僧があつた。修正会は、天下泰平・風雨順時・五穀成熟・兆民快樂を吉祥きつしやう天に祈願する行事であり、修二会は、同様の内容を觀世音菩薩に祈願するものである。ここで、呪師は、「走り」とよばれる芸を最後に行なっている。それは、剣や鈴を持って走りまわるものであつた。古い記録類によると、龍天・毘沙門びしゃもん・鬼などに扮はなした者の登場の例が多くみられるから、それは追儼式つゐんしきであつて、鬼を追い払って福を迎える様子を表わしたものであつたろう。この走り芸は、呪師の祈りの内容を形に表わして示そうとするものであつたといえる。のちに、この呪師の外相げすうを示す役を猿樂者が演ずるようになった。これを呪師猿樂しゆしざるがくという。魔を払い福を迎え五穀ごこく豊穰ほうじやうを祈願することは、なにも仏教寺院に限つたことではない。このような芸が、呪師という役僧の手を離れば、当然それだけが新しい生命をもって動き出すにちがいない。そのような祈りの芸を受け入れる基盤はいたるところにあつた。それは、各地の祭礼などに吸収されていったと考えられる。『新猿樂記』に記された「呪師」とはこのようものであつたろう。この呪師芸の流れである「翁」が全国各地に伝えられているのも、その広がりを示すものである。いっぽう、それは鑑賞用の芸能としても育つてゆく。昼呪師ひるおしとは、修正会などの法会ではなく、もっぱら楽しみの対象として日中に行なわれた呪師芸のことである。儀式的な追儼式のほかに、院政期の日記には、「武者手」「剣手」などとよばれる芸が記されているが、その具体的内容はわからない。

田楽

古く、田の神を祭るための神事芸能として田舞とよばれるものがあつた。これを源とすると考えられる田楽の平安時代ににおける様態は、腰鼓こしつづみ・笛・ささらなどを演奏しながら「さまざまの舞して、あやしの男ども歌うたひ、心地よげに誇りて十人ばかりゆく」といった行列をしたのちに、早乙女さおとめたちの田植を囃して「我ままにのみののしり遊び奏でたる様」を演ずるもので



豊穰を祈願する飛鳥坐神社の祭

あったという(『榮花物語』)。これは藤原道長が太皇太后彰子のつれづれを慰めるために「ありのままにて」という条件のもとで演ぜしめたものであり、当代の農耕儀礼としての田楽の姿を忠実に伝えていると思われる。田楽は、このような歌舞と、散楽系の刀玉・高足などの体技曲芸とをもち、しだいに見せ物芸として確立してきて、田楽法師とよばれる専門芸能人の誕生をみたのである。

神事芸能としての田楽が見せ物芸に転じてゆく要因として、田楽がもっていた風流性を考えることができる。風流ということばは、平安末期には、はなやかな衣裳や作り物を意味し、さらには、美しい花笠や衣裳などをつけて舞い踊りつつ練り歩くことをさした。

永長元(二〇六年)に洛中を席卷した大田楽風流は、洛中のすべての人々、貴族たちまでもが、巷に仮装して飛び出し、踊り狂うといった熱狂的興奮であった。これは、芸能というよりは、まさに一種の狂乱であった。そして、この貴族社会の終焉を彩る狂態を経て、田楽は「金銀金繡風流ノ美麗記シ尽スベカラズ」(『中右記』)といった華麗を尽くす風流によって飾り立てた姿で、祇園御霊会などに数百人が供奉の行列に参加するまでに成長する。

平安の平安時代に、中央にあって芸能界の中心を形成していたのは雅楽であったが、平安末期には、このように各種の芸能が生まれ育っていた。その源流をたどれば、それぞれに異なり、その変転成長の道筋も一樣ではないが、それらが形式的な儀式からはみ出してきた芸であるという点では似通っているといえるであろう。それらは、在地庶民の受け入れ得るような形で、呪術芸が、あるいはあらわに、あるいはそれを底に秘めて、演ぜられてきたというべきであろうか。『新猿楽記』に記された猿楽芸と同様の滑稽物まね芸が伏見稲荷の祭礼の際に演ぜられ、人々を大いに笑わせたと明衡は『雲州消息』で記しているが、それは、老翁と女とが交接のさまを演ずるといような、豊穰を祈願する呪術芸であった。

田樂法師・猿樂法師などによばれる専門芸能者は、寺院を中心に集団を形成しはじめる。仁平三(二五)年四月、宇治の離宮祭に際して田樂法師に装束を賜ったことを記した『兵範記』に、「宇治白川等座々法師原、各賜装束」とみえ、すでに平安末期には、宇治・白川に田樂の座が成立していた。猿樂の座も、鎌倉時代に入ると、畿内各地に形成されてくる。

延年

鎌倉時代の初めごろから、延暦寺・園城寺・東大寺・興福寺・妙樂寺(多武峯)・法隆寺などの大寺院の大衆たちによって、延年とよばれる芸能が、法会のあとの宴遊に際して演ぜられている。この延年に寺院所属の猿樂衆も参加しており、『法隆寺嘉元記』、また、そこでの芸能を猿樂とよぶ例も多くみられる『東大寺統要録』『勘仲記』。寺院という限られた社会において、主として大衆たちによって演ぜられた素人芸であるとはいえ、これは猿樂と無縁のものではない。延年は舞樂の上演が中心であり、その諸芸能は、雅樂の強い影響下にあったが、稚児による童舞・白拍子・乱拍子や、秀句をもてあそぶ開口・答弁(「当弁」とも書く)といった芸も含まれていた。後者は、猿樂言(「猿言」とも書く)といつてよい。また、素朴な劇的形態のものとして、連事・大風流・小風流があり、大風

流は舞樂の序引の形であり、小風流はその結末が稚児の舞になっていた。この連事以下は、当時の猿樂を模しつつ、寺院で形成された芸能であるとみてよからう。時代はやや下るが、永享元(四二)年九月、將軍義教の南都下向に際して興福寺で催された延年における大風流・小風流の記録や、永享十二(四四)年八月、東大寺鎮守八幡宮の遷宮の際の延年における大風流の記録(詞章も)が伝存している。また、多武峯に、天文十三(三四)年書写の、開口(当弁を含む)七篇、大風流二十四篇、小風流十五篇、連事十三篇の詞章が存する(連事は天正二(一五五)年書写の九篇も存する)。後世の記録ではあるが、これらの芸能は遅くとも鎌倉末期には固定していたと考えられるので、大筋のところは、後世の資料によって推察することが可能である。多武峯の資料によって、若干の考察を加えておく。

連事

連事とは、おそらく「歌謡を連ねる」の意であろう。問答と歌謡とが交互になっているが、主体は歌謡にあるとみてよい。その多くは「潯陽の江を尋ぬる連事」「月桂を尋ぬる連事」のように異郷をたずねるという主題であるが、例外的ながら「納涼の詩歌を吟ずる連事」のようなものもある。「潯陽の江」の場合は、実際には赴かず、心中にその景を思い描こうと詩歌を吟ず

るのであり、「月桂」の場合は、実際に赴いて、出現した月宮の童子に宮中を案内されることになっている。しかし、このような相違は第一義的な問題ではなく、連事の特徴は、白拍子・風流声・翁声・早歌などの歌謡にあった。主として漢詩を今様化したものであるが、和歌に基づくものも存し、最後が早歌で「ゲニサリ、ゲニサリ」で終わるのが例であった。

大風流

大風流は後に舞樂が接統し、小風流は稚児の舞が続く。前者は後者に比して大がかりである。大・小の名称はこのように点に基づくのであろう。大風流は、故事・説話の立体化といつてよい。たとえば「神泉苑の事」は、桓武天皇の御代に東寺の空海が召され、諸雨の儀を行なつて、雨を降らせたことを演ずる。桓武天皇・廷臣・空海・龍神が登場し、ほとんど筋を運ぶだけの簡単なせりふのやりとりで進行し、最後は、空海の労をねぎらつて舞樂を奏すべしということと終わる。謡い物はないが、骨子において能との類似点がある。空海がシテ、廷臣がワキ、龍神がツレ、そして桓武天皇はおそらく稚児の役で、子方に当たるであらう。また「ハシリ物 龍神イテ、雨ヲフラスヘシ」とあるのは、呪師の「走り」との関連を思わせるが、それとともに、たとえば「竹生島」の後シテ龍神の〔舞働〕を想起させる。また「淨藏貴所の事」では、八坂の塔が出され、それを淨藏が祈り正すさまが演ぜられた。これは能の作り物を思わせる。大風流には帝王が登場し、場面は主として宮廷である。そこへ特定人や神仙が、あるいは召されあるいはみずから出現して来る。協能の「鶴亀」「東方朔」などは、筋立ての点ではこれら大風流とまったく同じものであった。小風流は、古人または神仙をたずねて行くという形式をもつ。「遊客儒者銀河に到る事」を例にあげれば、遊客・儒者の兩人が銀河に赴き、「浅瀬白波タトリツ、天ノ河原ニ我ハキヌ、七夕ツメニ宿カラン」と「ヲコツリ」(誘い出し、の意)の歌謡を謡うと、「双星出ヘシ 一人ハ糸繰 一人ハ牛牽ヘシ」とあつて、織女(稚児の役)の舞となる。大風流が宮廷を場としているのに対し、小風流は、いわばシテの出現する場所へたずねて行く形となっている。夢幻能形式の骨子と相通ずるものがあるといえよう。風流とは、具体的にはさまざまな意味をもつことばであるが、平安末期以降、きらびやかな衣裳、風情ある作り物など、意匠を凝らしたものの意に用いられ、そのような衣裳で練り歩き舞い踊ることや、古人に擬し故事を象る人形の作り物な

どをも風流と称した。歌や拍子物はやしものを伴った風流踊は、現在も各地に民俗芸能として伝存しているし、かの「永長の大田楽」が風流の田楽とよばれたのもこのゆえである。延年の大風流・小風流の「風流」という名辞も、ここから出ている。それは、装束の美麗、故事の再現、古人・神仙の登場、作り物、歌や拍子物、いずれの点でも風流であった。牽牛織女の二星や西王母、竹林の七賢などをそれらしい装いで登場させることは、当時の人々にとって興味深いことであった。

延年の大風流・小風流と能とが類似点をもっているからとて、これらを直線的に能に結びつけることは無理であろう。しかし、かような「風流」は能にも多分に存する。能の装束は、美しく、またそれらしく出で立つことである。鳥獣の類に扮する際には、あるいは鶴・亀、あるいは狐・龍の姿を象ったものを戴く。これは風流である。主として後シテの場面では、古人の姿に扮して故事を再現し、前シテの場面では、田夫野人の風情——「敦盛」の草刈男、「忠度」の潮汲の老人、「求塚」の若菜摘みの女、など——が示される。いずれも風流である。能において、この風流性はかなり重要な要素であると考えられる。

「能」

ところで、平安時代の猿楽が種々な姿を示していたことを述べたが、鎌倉時代の猿楽も、芸能の様態はさまざまであったと考えられる。その詳細は知り得ないが、ただ、十三世紀末には「能」とよばれるものが猿楽の中に成立し、さらにそれが田楽においても演ぜられるようになっていたことは知られている。この「能」とは、一つのまとまった筋を、物まね的演技によって演じてゆき、歌や舞を含むもの、と一応考えられる。しかし、すべての猿楽の集団がこのような「能」をもっていたと言いきることもできず、また、「能」とよばれるものがすべてこのような条件を満たしていたかどうかともわからない。

猿楽の座

田楽の座は、鎌倉時代に入ると、京都(白川)の本座と奈良の新座とが強力な存在となり、南北朝期に至る。猿楽の座の成立は田楽よりはやや遅れたようであるが、鎌倉時代に入り、各地に座が形成された。『風姿花伝』の「第四神儀云」に、

一、大和国春日御神事相随申楽四座(1)

外山 結崎 坂戸 円満井

一、江州日吉御神事相隨申樂三座 (2)

山階 下坂 比叡

一、伊勢、主司、二座 (3)

一、法勝寺御修正參勤申樂三座 (4)

新座 本座 法成寺

此三座、同、賀茂・住吉御神事にも相隨

と列挙してあるのは、世阿弥の時代(十四世紀末)に存した有力な諸座と考えられる(①②……は私に付す)。これらの多くは、鎌倉初期または中期から存続してきたものであろう。以下、若干の注を加えておく。(4)の三座は、法勝寺・賀茂神社・住吉神社に参勤しており、大和から観阿弥が京都へ進出して来るまでは、京都を中心に有力な地歩を占めていたのであろう。根拠地の名から、新座は榎並座(撰津)、本座は矢田座(丹波)ともよばれた。(3)の「主司」は「呪師」の当て字。(2)は近江猿樂。近江にはこれら「上三座」のほか「下三座」として、敏満寺・大森・酒人の三座があった(『申樂談儀』)。(1)は大和猿樂。「外山」は宝生座、「結崎」は観世座、「坂戸」は金剛座、「円満井」は金春座、この大和猿樂四座の流れが現在の能である。これらのうち、興福寺との関係が古くから存したのは円満井であり、外山・結崎はもとは多武峯、坂戸はもとは法隆寺に属していた。勢力の強大な興福寺にこれらは集約されたのである。

当時の座は、ただ芸能者の集団というにとどまらず、一種の特権を有するものであった。すなわち、寺社に奉仕することと引き替えに、その寺社の勢力下にある各地の末寺末社における興行権を得ていた。それゆえ、有力な寺社のもとに諸座が集結したのである。貞和の田楽 観阿弥は元弘三(三三)年に生まれ、至徳元(三三)年、五十二歳で没した。鎌倉幕府の滅亡した年に生まれて、南北朝期を能・猿樂能 通して生きていたことになる。彼によって今日の能は事実上創始されたといつてよいのであるが、彼の活躍する以前、

芸能界の主流は、田楽であった。本座の一忠は、観阿弥・犬王とともに、世阿弥によって「舞歌幽玄を本風として、三体相応の達人

也」(『三道』)と評されている。彼と並ぶ者に新座の花夜叉があり、また音曲の名手であった同じく新座の亀喜阿弥は、世阿弥にとつては一忠とともに「当道の先祖」であった。鎌倉幕府最後の執権北条高時が田楽を熱愛したことは有名であり、また貞和五(言)年の四条河原における勧進田楽は、棧敷が崩れて死傷者を出したほどの観客を集めていた(『太平記』)。

田楽法師が「猿楽」を演ずるということがしばしば記されているので、能は猿楽によって作られ、やがて田楽も能を演ずるようになったと考えてよい。両者は相互に影響し合つて推移したと考えられる。十四世紀前半には田楽の能が優勢であった。『太平記』によれば、河原の棧敷崩れの田楽で演ぜられたのは「日吉山王の示現利生のあらたなる猿楽」であったという。また『申楽談儀』は、この時、一忠・花夜叉によつて「恋の立合」が演ぜられたと記している。田楽の能と猿楽の能とは同じものとはいえないであろうが、観阿弥は一忠に学び、近江猿楽の大王(道阿弥)も彼に学んだというから共通点は多かったにちがいない。同じ貞和五年に、春日若宮臨時祭において、巫女たちによつて猿楽能が、禰宜たちによつて田楽能が演ぜられている。これらは素人の所演ではあるが、『貞和五年春日臨時祭礼記』によれば、一か月半も専門の猿楽者の教えを受けているので、当時の大和猿楽の能を推測する手がかりとし得るであろう。ここで巫女たちは、まず、露弘の舞、翁面、三番猿楽、冠者の公、父尉の順序で翁芸を演じ、続いて佐藤憲清(西行)が鳥羽殿で十首の歌を詠ずるところ、和泉式部の病氣を紫式部が見舞うところ、という二曲を演じている。登場人物は、前者が六人、後者が五人であった。ともに現在能形式の作品だったのであるが、歌舞の要素がこれに含まれていたかどうかはわからない。

翁芸を大和猿楽が古くから保持していたことは、世阿弥の記述によつても知ることができる。この芸は、「呪師走り」ともよばれているように、呪師猿楽系の芸能であり、天下泰平・国土安穩を祈願する神事芸能であった。現在の「翁」も、四隅を踏むことによつて悪霊を鎮めるといった型を残している。ところで、この翁芸は、芸能が神事にたずさわるものである以上、保持しているのが当然であり、必ずしも大和猿楽独自の芸であるとはいえない。したがつて、翁芸を保持しているからといって、大和猿楽が歌舞の要素をもっていたと言いきることはできないのである。