

中世における女性能楽の研究

宮西ナオ子

日本大学大学院総合社会情報研究科

A Study of Female Noh in Middle Age

MIYANISHI Naoko

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

When deliberating the history of women Noh performances, there are seven periods based on historical events. (1) Occurrence of female “sarugaku”, the original of Noh (1349-1432). (2) Record of the oldest female Noh and its popularity (1432-1585). (3) Golden age of female Noh (1585-1630). (4) Prohibition of female Noh in Tokugawa feudal age (1640-1868). (5) Crisis of traditional Noh and conflict of women Noh performers (1868-1948). (6) Activities of professional women Noh performances (1948-2004). (7) Expectations for female Noh performances (2004~). In this paper, I examine (1) – (3) periods and feel out the activities of women in the middle ages, especially so called “Golden age” for women. These Noh performances are different from the present day Noh performances stylized in the Tokugawa feudal age in 17th to the middle of the 19th century. When we study the golden age of women Noh, there may be some hints for female Noh performers to make a new paradigm of Noh world.

はじめに

女性能楽の誕生からその歴史と展開について、以下の7つの節目になる出来事、それから続く数年間に分けられるのではないかと考察する。

- ①女猿楽の誕生－貞和5年（1349）：春日若宮臨時祭にて女性による能の最古の記録－
- ②女流能最古の記録－永享4年（1432）以来、女性能楽が盛んになる－
- ③女流能最盛時－天正後期から寛永（1585-1630）ごろ（実際は、元和8、9年（1622、1623）から女芸の禁止の色が濃くなる）－
- ④女性芸能の禁止期間－寛永17年（1640）以後、女性芸能が姿を消してから江戸幕府の崩壊まで－
- ⑤能楽の危機と女性達の葛藤－江戸幕府の崩壊と共に五座の役者が扶侍を離れ、能が危機的な局面に陥った慶応4年（1868）から明治、大正、昭和を経、女性能楽師が師範として認められるまで－
- ⑥女性能楽師の積極的な活動－師範認定の昭和23

年（1948）から平成16年（2004）の重要無形文化財総合指定保持者に認定されるまで－

⑦今後の展開－女性能楽師が重要無形文化財になって以後（2004～）－

となり、⑦については、今後の展開を期待するものである。また⑤の期間をさらに明治27頃、明治43年頃、昭和8年から14年ごろ、昭和20年から23年ごろに細分化することもできるのだが、本稿においては、①から③の時期における女性能楽の発達と、特異性について考察するものであり、中世から近世に至る女性能楽師の歴史を追いたい。

『女性芸能の源流』の著者である脇田晴子は、「中世と近世の芸能の変化は、舞から踊りへ」¹とするが、その違いは宗教性か、享楽性か、ということであろう。そして脇田は、「宗教性と享楽性が矛盾するものではないと考えている」²という。また「中世を中心とする女性芸能者たちの世界は、宗教性を不可分にもっていた。神仏に捧げて、神仏がその芸能に感

動して、納受することで、人々に加護を与えるのである。神仏が感動したかどうかは、判定がつかない以上、人間すなわち観客が感動することによって測られる。人間が感動するのは芸術性によるであろう。このように宗教性と芸術性が不可分の世界が中世芸能の世界だ³ともいうが、筆者は巫女的な特性を示す神秘性と、現代の女性能楽師に見られる仏教的なストイシズムが、新しい能楽へのヒントをもたらすのではないかと仮説を立て、女性能楽の誕生から中世、すなわち女性芸能の黄金期といわれる時期に至るまでの歴史を考察する。

1、女性能楽の展望

能楽が男性によって築かれ、男性によって継承されてきた芸能であるという認識を当然のこととして受け止めてきた人は多い。長年能楽を続けてきた白洲正子は50歳の頃、「女には能はできない⁴と断念し「当時の能に幻滅し、以後能から遠ざかっていた⁵」ことがあると孫の白洲信哉は書いている。正子本人も、「一番わかりやすいのは、女性が演じてみることで、ちっとも男らしくなれないか、または気負いすぎて凄んで見せるか、少なくとも滑稽に見えなければ上々というべきだろう⁶」とあって、子供の時から能の世界にいりびたった白洲が、「ふつつり舞うことをあきらめた」のは、このことが見えたからだ⁷と「龍女成仏」(『両性具有の美』)の中で書いている。

また昭和31年12月に第1回婦人能において『船弁慶』の初シテを演じた⁷故宝生公恵も、宗家の家に生まれ、女性能楽師として大いに活躍したにもかかわらず「女性」であるという立場については、弟子達にもこぼしていたらしい記述が残っている。彼女を偲んで作られた『あづき』の中に見られる「会員寄稿文」では、多くの弟子達が、彼女の素晴らしい芸の技や人柄に感嘆しつつも、彼女が能楽を続けていく上で感じてきた様々な葛藤についても書き残している。「いつの頃からか、能は男の世界であるとおっしゃるようになり、ご自分の評価にも女の私が、というようにいわれたこともありました⁸」⁸「能楽世界は女性の這い入れる世界ではないと常々おっしゃっておられ……」⁹「邦楽界というのは女性には

辛い所よ。差別とかそういう事ではなくて、男女の根本的な差という意味で……。もし私が男だったら今頃とっくに一派をぶち挙げていますよ¹⁰」というような言葉からもうかがい知れるところだ。書籍やビデオからもエネルギーでこよなく能楽を愛していた人に見受けられるが、女性が能楽の世界で男性と共に演じていく困難さには悩んでいたのだろうと察するに至る。さらに「女装と演ずる身体」という批評の中で、片岡智子も「能は女性に開放された今日でも、やはり男性のものだとつくづく思うことがある。謡の発声法はもちろんであるが、そのことを一層痛切に感じるの美しい女性をシテとする『井筒』や『夕顔』など鬘物の場合である¹¹」¹¹といいい、「女の役だから女が演じた方がいいかというとうではない¹²」¹²といている。

というのも「いかに稽古で鍛えられた人でも女性の演者だと、つい女が見えてしまう一瞬¹³」¹³があり、観客は「妙にがっかりしてしまう¹⁴」¹⁴というのである。逆に不思議だが、男性が女性のシテを演じる時、「男だと気付かれても、上手とはいえないまでも一向に平気である。それは、能が、最初から最後まで男性によって創り上げられた演劇だということを表している¹⁵」¹⁵と発言している。

とはいえ今後の女性能楽における展望については、能という芸能が、「性格を基とする内面からの役作りはしない。あくまでも扮装を基本とする¹⁶」¹⁶のために、演者は、男女を問わずその中味を「空っぽにするしかない¹⁷」¹⁷という。稽古によって「男でもない女でもない私を去った『演ずる身体』を獲得する¹⁸」¹⁸ことが大切なわけで、「そのような身体あったらこそ、女装も生きて来る¹⁹」¹⁹といいい、ここで初めて「能は、男女の性別を超えた地平を見つめながら、それを芸として実現し、その上で役作りをしていることになる。それなら、将来、女性の名人が出現する可能性をも秘めていることにもなるか²⁰」²⁰という希望を述べている。

2、能楽の発生と女猿楽の人気

ここで女性能楽史を考察する前に、一般の能楽史について概略を示しておく。表章の『能楽と奈良』によれば、「日本の代表的な古典演劇であり、独特の

様式や芸質によって今や世界的評価の確立している能楽（能と狂言）²¹は、「その源流を奈良時代に中国から渡来した散楽（さんがく）に発しており、奈良の地を母胎として日本に根づいたのみならず、平安京への遷都後も日本の宗教・学芸の中心地だった奈良を主要な基盤として成長・発展してきた芸能」²²である。また「能楽」とは、「歌舞劇の能とセリフ劇の狂言を一括して言う明治以来の呼称で、古くはその芸をも芸人をも『猿楽』（サルガク・サルガウ）と呼ぶ」²³のが常であった。また「能」という言葉については、「本来が才能・技能の意であり、専門的技能的持ち主の発想するわざはすべて能であるが、それが猿楽のわざについて多用され、南北朝時代以後に猿楽が芸の主体とした劇の形の芸をも同じ言葉で呼ぶ習わしになったため、能が劇形態の芸を意味するようになった」²⁴という。

中国の散楽は、もともと「宮廷で採用された正楽（雅楽）に対する語」²⁵であり、民間の音楽や芸能を意味していたが、「唐時代には曲芸・奇術・幻術の類が主体になり、音楽の要素も濃かった」²⁶らしく、それが奈良時代に日本に伝来し、「朝廷が散楽戸を設けて散楽の芸人の養成にあたり、大寺の法会の際などに演じさせた」²⁷ものである。

平安時代になると、散楽は、「日本古来の滑稽な物まねわざの比重が増し」²⁸芸質が変化すると共に、「散」の字音が、「サル」に近い音で伝承されたと見え、「仮名では『さるがく』または訛った形の『さるがう』と書かれ漢字でも『猿楽』と書く例が増加」²⁹するようになった。同時に、宮廷の猿楽とは別に、「民間でも猿楽が盛んに演じられるようになった」³⁰ために、「祇園祭や稲荷祭など人々の群集する祭礼が猿楽芸人の活躍する主要な機会であり、貴賤の人々の被（かず）け物によって彼らは生計を立てていた」³¹という。その後、平安後期には民間の猿楽はかなり高度になり、「鎌倉時代以降に宮廷の猿楽が衰え、自社の行事と結びついた民間の猿楽が主流になった」³²という流れがある。また本来は猿楽とは別の芸であった呪師（しゅし）と田楽（でんがく）も「相互に交流、影響し合い、能の発達に大きく寄与」³³していったのだが、そもそも田楽とは、「田植え行事などの際に豊作を祈る農村の行事から発展

した芸能」³⁴であり、「人々に歓迎されて祭礼行事に進出し、十世紀には専門の芸人を輩出するほどになっていた」³⁵もので、京都白河の本座や奈良の新座など、芸团的な組織である座も、田楽ではその頃すでに生まれていた。「そうした職業的な田楽の芸人が、ササラ・鼓・笛などの楽器を伴奏とする田楽本来の歌舞・囃し物の他に、唐散楽系の高足・刀玉などの曲芸をも吸収して演じていたのであり、逆に猿楽もまた田楽の芸を自分の芸に移入していた」³⁶といわれる。また呪師とは、もともとは「東大寺・興福寺などの大寺で執行されていた修正会や修二会の際の密教的行法を担当した法呪師（僧侶の呪師）のこと」³⁷であった。「特に『走り』と呼ばれる軽快敏速な芸が人気を得、平安末期にはそれに従事する猿楽の芸人は普通の猿楽よりも一段高い社会的地位を与えられていた」³⁸という。

鎌倉時代初期には、「すでに多くのサルガクの芸人が奈良で活動し」³⁹中頃になると、「滑稽な物まねわざや言語諸要素が融合された劇形態の芸を持つようになった」⁴⁰と推定される。そして「現在も演じられている翁猿楽が鎌倉中期に成立していたことは確実である」⁴¹という。鎌倉時代末期になると、「猿楽といえは〈式三番〉と能とが主要な芸」⁴²であり、世阿弥も「能の謡や舞の根元は〈式三番〉の主役たる翁の舞や謡いにあると説いている」⁴³ことが伺われる。また猿楽と田楽とを比較してみると、猿楽と田楽とは近似した芸になってはいたが、「田楽が一步先んじて」⁴⁴おり、「鎌倉将軍がわざわざ京都の本座や奈良の新座を呼び寄せて鑑賞した」⁴⁵といっている。

さて、ここまでの歴史の中では、とりわけ女性が登場したという記述はない。しかし南北朝時代に入った貞和5年（1349）2月10日に行われた春日若宮臨時祭では、「春日社に奉仕する巫女や禰宜たちが、松之下渡りを終えた後に、若宮の拝殿で猿楽や田楽を演じた」⁴⁶とあり、ここで初めて女性が歴史に登場してきたことがわかる。この春日若宮臨時祭について、表の記述では「能の具体的内容を伝える最古の記録で、当時の能が劇としてかなり進歩していたことが知られる。素人の巫女や禰宜が猿楽や田楽の専門の芸人に指南を受けた上で演じたのであり、そ

うした行為自体も能が人々の間で高い人気を得ていたことを示して」⁴⁷いたという。つまり能に関する最古の記録は「春日神社の禰宜や巫女の所演である」⁴⁸と表は断言しているわけだが、まさに能に関する最古の記録を作ったのは「女性の巫女」であったといえるのである。

翁猿楽の最古の記録は、弘安6年(1283)に興福寺の僧が猿楽をまねたものといわれるが、「春日若宮祭(おんまつり)は、薪猿楽と並んで、後代に至るまで能の発達に寄与し続けた行事」⁴⁹ともなり、ここでは、男女の区別、プロと素人の区別もなく演じられ、「こうした素人能は禰宜や巫女のほかに武家、僧徒、町人まで及び、室町中期以降、そうした素人による演能が盛んになる」⁵⁰わけでもあり、高い人気を得、能楽は発展していった。さてこの春日若宮臨時祭についてもう少し詳しく見てみると、巫女が演じたのは猿楽で、5人が出る完全な形の翁猿楽に続いて、『憲清(西行法師の俗名)が鳥羽殿で十首の歌を詠む』曲と、『和泉式部の病気を紫式部が見舞う』曲を演じた⁵¹という。禰宜とは、「神主の下、祝(はふり)の上に位する神職」⁵²のことだが、このとき、禰宜が演じたのは、「田楽で、田楽が冒頭に演じられる習わしだった立合いの舞と、『村上天皇の臣下が入唐して琵琶の三曲を日本に伝える』曲と、『斑足太子が普明王を捕らえる』曲」⁵³を演じたという。

脇田によれば、この臨時祭の巫女の猿楽は、「まず宿所や拝殿からお渡りを行って、拝屋に入り、猿楽は、まず『翁』を舞った」⁵⁴という。ただしそれは『式三番』といわれて千歳・翁・三番叟の三人で舞うものとは違って、冠者の君や父尉も出る鎌倉時代からの翁舞⁵⁵であったらしい。また「この猿楽能には、プロの藤大夫というものを招いた」⁵⁶ものであった。折しも「師匠の藤大夫は子息が死んで、服喪にあたり、拝殿などに上がれないが、巫女たちはまったく支障なく拝殿で猿楽を行っている」⁵⁷とっている。またこの女猿楽が行われたのは、観阿弥が「二〇歳前後のころであり、棧敷崩れの田楽の年であった」⁵⁸という。観阿弥は「南都の女曲舞の乙鶴から曲舞節を習い、謡曲に曲舞節を取り入れて成功した」⁵⁹のもであった。これについては後に詳

細を述べるが、その前に、ここでいう、「棧敷崩れの田楽」とは、4ヶ月後の貞和5年6月に、「京都四条河原で四条橋建立のための大がかりな勸進田楽が催され、將軍足利尊氏や摂政二条良基らの貴顕も見物した。本座・新座の出演である。この勸進田楽は座敷が崩れて多数の死傷者が出たことでも名高い」⁶⁰というものである。

3、巫女の役割：シャーマニズムと芸能

脇田の『女性芸能の源流』によれば、巫女について、「男巫も居たとはいえ、これは圧倒的に女性中心の職種」⁶¹であったといい、古代・中世の芸術については「女性芸能者が優勢の世界であった」⁶²と述べている。また鎌田東二の『神道用語の基礎知識』では男巫の存在も認めており、「巫は巫女、覡は男巫のことで、このように男巫も古代より存在はしたが、神霊と交流し神意を外部に伝え叙述的宗教的活動を行っていた者(シャーマン)の多くは女性であり、男性よりも霊能力が優れているとみなされていたようである」⁶³という。

「能楽の振興に半生を捧げた」⁶⁴池内信義も『能楽と教育』の中で、「野口米二郎氏が謡曲文学(ママ)といふ書の内に左の通り書いて居られます」⁶⁵として以下のように書いている。「舞という事は、殆ど東洋全体に互って存在するシャーマン教(ママ)の真髓であって、この舞が高調に達して、我も人も無我意になった時が、真の宗教的境地である。このシャバ世界を忘れ、差別相を超越して宇宙と融合し、宇宙の精神が自分の心に傳はり流れて全く平等無差別になって仕舞う心持ちがそれであって、この種の心持ちは古代ギリシャその他の古い音楽や戯曲にも現れてゐるが、その最も代表的なものは日本の能楽であると言っても差し支へないと思ふ。能楽は実に人間的なものでなく、神らしい清いものである」⁶⁶と舞におけるシャーマン的なあり方について述べている。

また「日本の古い傳説を見ると、日本人は天の岩戸の前でも祈祷の代わりに唯舞を舞ってゐる。即ち神楽を行って居る。この楽は神道の本当の精神を現はしてゐるものであって、神の心持ちになり、神とひとつになって神の力が全身に満ち渡るのを感じるキリスト教の sacrament のやうな神秘的の儀式と

見るべきものである」⁶⁷ともいう。

舞踊における「シャーマン的なあり方」については、アジア全域にもみられるもので、『アジア舞踊の人類学』では、宮尾慈良が、「巫女がシャーマンとして祭りで神々と交霊し託宣を述べることはよく知られている。その巫女には神と交霊する霊能力が賦与されているとされ、神が降りてきたときの身体の震えや動きに、誰もが神の行為をみてきた。その巫女の動作を神そのものとみなし、それによって目に見えず、わたくしたちの生活を破壊させる邪なものが払われるとし、今日でもそうした霊術能力の行為を信じている民族が多い」⁶⁸というのである。

鎌田東二は、「神楽や舞楽、田楽、猿楽などさまざまな芸能的所作、流儀、流派が生まれてくる。その根源にはシャーマニズム的な儀礼の身振りがある。宗教と芸能の根源には崇りと恋があると私は考えている」⁶⁹とあって、崇りとは「立ち在り」すなわち折口信夫のいう「神の示現」、であり、神懸かり状態になるなどして神霊が人々の前に姿を表すこと。恋とは「魂乞ひ（請ひ）」、すなわち、神霊の出現を呼び出し、請い受けることから始まる関係性であるという。脇田も「中世の神社には巫女がいて、神仏習合した神々の信仰を支え、神楽を『法楽』として奉納していた。また『歩き巫女』といわれるような、種類の神を祭りつつ歩く人々がいて、底辺の信仰を支えていた。巫女だけでなく、傀儡女、そこから出てきた白拍子女、曲舞、それぞれ何らかの宗教性を持っていた。芸能を神仏が喜び、それによって人々の願を納受して、人々を幸せにすると考えていてそのことによって彼女たちの生活も守られていたのである」⁷⁰といているが、能楽の始まりの舞を考えたとき、むしろ男性のものではなく、女性にふさわしいものであったともいえるのではないだろうか。

4、女性から学んだ観阿弥の登場

さて歴史に戻ろう。田楽の優位は南北朝時代も続き、それについて表は「観覧料を支払うことをいとわれないほど田楽の芸（主として能）が魅力的だったからに違いあるまい」⁷¹と推測している。また数多い猿楽座の芸人が、「ときめく田楽両座を目標にわざを磨き、新興支配階級たる足利武将の支持を獲得す

べく競争したことが、おのずと能の質を高める結果になったようである」⁷²とも続ける。ここで大和猿楽出身の初代の観世大夫観世清次（1333-84）すなわち観阿弥が登場する。⁷³

観阿弥は「南北朝に流行した曲舞（白拍子系統の芸）の音曲に学んで、リズムの面白さを加味した新しい謡を歌いだした」⁷⁴のが好評で、「観阿弥風の音曲が一世を風靡した」⁷⁵わけである。しかしその曲舞の音曲を観阿弥は「南都の百万という女曲舞の芸系を嗣いでいた賀歌女（かがじょ）（乙鶴とも）に学んでいる（『五音』）」⁷⁶のであった。「文和二年（一三五三年）に賀々女（賀歌女と同人であろう）が亡父の三三回忌の法要を興福寺で営んだ際の諷誦文（ふじゅもん）が大乗院文書に残っている」⁷⁷ことから、賀歌女も「師の百万と同じく奈良の芸人だった可能性が強く、観阿弥が彼女に音曲を学んだのも奈良においてであろう」⁷⁸と表は推測する。脇田も、「能楽『百万』は観阿弥が作り、得意とした『嵯峨の大念佛の女物狂能』を世阿弥が改作したものであるが、観阿弥は曲舞の師匠ともいべき乙鶴の、そのまた流祖である『百万』を敬愛していて、この曲を作ったと思われる。そしてまた世阿弥が書いているように、この百万の末流の女曲舞の賀歌女の家は、祇園祭の『久世舞車』の上で舞うことになっていた『家』であった」⁷⁹といている。このような「曲舞の習得と併せて、観阿弥が芸能界の第一人者の地位を獲得するだけの実力を身につけたのは、奈良で活動した期間であると解して誤りあるまい」⁸⁰と表の推測しているところから、観阿弥が、この女性から多くの技を学んだことは間違いない。

このころから「結崎座が観世座、外山（とび）座が宝生座、円満井座が金春座、坂戸座が金剛座」⁸¹と呼ばれるようになり、「スター役者やその後継者を興福寺の衆徒が『大夫（たゆう）』に任命する慣習も」⁸²行われたらしく、「観阿弥が興福寺衆徒から大夫に任命されたことは確か」⁸³あるという。脇田によれば、「大和には往年、5つもの曲舞座があり、女曲舞は、そのひとつに過ぎなかったが、世阿弥が書いたころには、もう衰退してしまって、女曲舞だけであった」⁸⁴という。また曲舞座などの芸能座は、「勸進場とか舞場といわれるような場所に興行権を

持っていて、それらの場所を巡業しつつ興行していた」⁸⁵わけで、京都ではすでに「祇園会の曲舞車は、南北朝期の貞和3年(1347)に出て將軍足利も見物した記事が見られる(『師守記』)」⁸⁶という。さらに京都では応永30年(1423)に、「六角堂の与八という男が企画した勸進曲舞」⁸⁷があり、「まず男が露払いの舞を舞い、次に14, 5歳の児が舞い、次に女が一番舞う。次に児と女の立ち会い舞があった。座衆は十余人であったとのことである。男女混合の座であったらしく、女が立ち役者であったらしい。芝居だけとして計算しても、一日五十貫文という莫大な収益であった」⁸⁸と記されている。

『能・狂言事典』によれば、「職業的手猿楽中の異色として永享年間(1429-41)から資料に見えるのが女猿楽である。いずれの記録も勸進猿楽であるが、男性役者を常態とする能を女が演ずる点に見物の好奇心が集まったようで、1432年西国から上洛の女猿楽一座などは『観世などにも劣らず』(『看聞御記』)と評されている」⁸⁹とある。また脇田も「プロの『女猿楽』の語の所見は、『看聞日記』の永享楽四年(1432)十月十日の記事である。鳥羽で西国から来た女猿楽の勸進が行われるので、筆者の貞成親王の家臣たちが見物に行った。帰ってきていうのには、女が五～七人で、囃しや咲(おかし=狂言)は男であった。歌舞は殊勝で、遊君のような音声で、観世などにも劣らない。棧敷を六十三間打って雑人が充満して数を数えられないほどだという」⁹⁰とあり、「女猿楽も通常の棧敷を打って、四ヶ月興行して満員だったよう」⁹¹であり、『女猿楽稀代珍しきことか』と書かれているのからみて、このころから始まったものであろう。この女猿楽は、大名の赤松氏の鼻貞を得て、赤松屋形で練習をして、赤松氏が費用などを出して斡旋して、室町殿(將軍屋形)で猿楽三番を上演している」⁹²ということである。

小笠原恭子も『出雲のおくに』の中で、この女猿楽に触れ、「女性の演じる能も、このころ大きな人気を集めていた。観世・金春をはじめ、猿楽の座には女性はいないが、女の大夫を売り物とした女房能と呼ばれる座は、永享四年(1432)10月、世阿弥の在世中、すでに京にあらわれている」⁹³と書いている。しかし「囃子や狂言は男であった」⁹⁴というこ

とだ。同年の永享4年、將軍義教の許可を受けて桂河原で勸進興行をしているが、「法師が見ることは禁じた」⁹⁵というし、『春日神主祐範記』にも「『女猿楽の能を照らそう見物は沙汰の限りなり、末世に成下がる故なり』といわれているのから見て、やはり好色を刺激するものがあつたのであろう」⁹⁶と脇田は推測する。それゆえ人気もあつたようで、永享8年(1436)5月には、押すな押すなの人があふれ、見物客の間に大喧嘩がおき、男女死者多数を出す大惨事になったので、この興行は中止になったようである。⁹⁷將軍義政も女猿楽は好きな様子であり、「文政元年(1466)2月23日にも、八条堀川で勸進していた越前の女猿楽を御所に召し」⁹⁸たりしている。これは、「観世大夫阿弥と同座で演じさせたというので、話題となった」⁹⁹ほどである。「この一座も囃子方と狂言は男で、越前から上洛したと称していた(『蔭涼軒日録』『政家公記』)」¹⁰⁰というが、この女猿楽は、「後日、院御所にも召されている」¹⁰¹。

文明9年(1477)から残っている宮廷の女官の公式記録『お湯殿の上の日記』によると、「文明九年閏正月十二日条などには、天皇家はたびたび尼真盛という曲舞女を召して謡わせている」¹⁰²と書かれ、「その後も永正・天文ごろにも、夕霧とその子の朝霧という女曲舞のことが見えている」¹⁰³とある。また信長・秀吉の頃になると、「女舞笠屋という一派」¹⁰⁴があり、京都四条芝居の名代の名付けでは、「女舞大頭柏木、女舞笠屋三勝、女舞笠屋新勝、女舞吉かつ、女舞たちやおくに」(『京都お役所向対外覚書』巻二)¹⁰⁵があがった。とはいえその後、曲舞は「全体に歌舞伎や浄瑠璃の隆盛におされて衰退していった」¹⁰⁶のである。

5、男装の麗人、両性具有の魅力

女猿楽の演目については、「天正18年(1590)に京都下御霊社での女猿楽を見た勸修寺(かじゅうじ)晴豊は、『海女』『春栄』『松風』の三曲」¹⁰⁷を見たという。また脇田によれば、細川涼一氏は、『春栄』を女猿楽が演じることに、男装の麗人的な魅力、性別越境することによる魅力があつたことを主張されている。貞和の春日巫女の猿楽についても憲清(西行)などの男役を巫女が演じることによる性的倒錯

性の魅力をいわれる」¹⁰⁸といている。後年、観世寿夫は坂東玉三郎との会話の中で「女性美を男性が演ずるのは逆説による表現として高度のものであり、能は女性美の表現を最高としている」といい、例えば『井筒』などに見られるように「男性の役者が女性の役を演じ、しかも男装するといった、ある倒錯的な美の世界」¹⁰⁹の魅力を語っている。しかしここでは女性が男装することの怪しげな美しさのほうに求められたのかも知れない。さらに倒錯した性から、もう一歩進んで、脇田は、「女性芸能には巫女的な両性具有性が見いだせる」¹¹⁰といい「猿楽能も男性が演じる蔓物（女物）は、両性具有ではないだろうか。両性具有と云うよりも異性装の魅力である」¹¹¹という。例えば白拍子女の男装は、「明らかに『男装の麗人』の効果をもっていた」¹¹²といている。また能楽が、「男性が演じる異性装に成功したのは、やはり能面、とくに女面の魔力ともいうべき力であろう。いうなれば猿楽能は、少年だけで成功していた両性具有性の獲得に、中年男性においても成功したのである」¹¹³ということで、面のはたした役割の大きさについても述べている。

ここでもうひとつ能面についても考察が必要になってくる。なぜならば「田楽能も能面をつけることを禁じられて没落していった。女猿楽も能面はつけていなかった。否つけることを拒否されたと思われる。しかし女猿楽は若さと美貌で売ることができた芸能であったから存続したのである」¹¹⁴というからだ。確かにたとえ美しい面がなくても、妙齢で美しい女性ならば、舞台上で花を咲かせることができたのではないだろうか。以前、宝生流の婦人能で、『土蜘蛛』¹¹⁵を見たとき、直面で頼光を演じた広島栄里子の美貌に惹かれ、今でも記憶に残っている。美しい女性の直面は、また違った魅力があるものだったものである。一方、能の面については、脇田の説によると、「能面は、観世座を筆頭とする大和四座の専売特許となった」¹¹⁶ために、「能面によって異性装を完成させ、またこの世からあの世を繋ぐ、異界からの神々や鬼などを招き寄せる芸能を完成できたのである」¹¹⁷。こうして女性の美しい面が能の象徴になるにつれ、能の完成度は高くなり、時代の流れと相俟って能が男性のものとなっていったよ

うだ。

6、女性能の興隆と衰退そして男性中心の演能へ

能楽の創始者である世阿弥は「女の芸能に対して冷たく突き放している」¹¹⁸と脇田はいう。『申楽談儀』には、世阿弥が、女曲舞は「繰り節が多くて難があることをいっている」¹¹⁹というが、実際には、当時の女猿楽の人気が高かったのは、先にも述べた通りである。小笠原恭子によれば、「女能がもっとも盛んになったのは、天正後期から慶長・元和・寛永（1585 ごろ～1630 ごろ）にかけての約半世紀である」という¹²⁰わけで、約 50 年間もの間、女性の能が咲き誇ったのである。そもそも能そのものが、時の権力者にも好まれた芸能であったために、文禄 2 年（1593）には、「秀吉以下諸大名自ら能を演じた名高い『禁中能』が行われている。これまで素人の猿楽、いわゆる手猿楽しか召されたことのなかった宮廷に、武家専用であった観世など大和四座の能が初めて演じられたのも秀吉の時代」¹²¹なわけで、秀吉が「非常に能を好んだ事もあってか、宮廷での能の催しはいっそう多くなっている」¹²²。とはいえ慶長 3 年（1598）に秀吉が没すると「ふたたび宮廷での演能の回数は減って」¹²³しまった。またそのころから、女性芸人が宮廷に入ることはしばしば咎められるような風潮になり、慶長 9 年（1604）8 月の壁書では、「宮廷内の風紀の肅正があり、女芸人の参入が途絶えた」¹²⁴といわれる。

しかし実際に、4ヶ月前の慶長 9 年 4 月には、「北野でも御霊御旅所でも女能の興業があり、藤という女大夫は近衛邸に招かれている『時慶卿記』二十三日」¹²⁵のである。「美人そろへ」と称され、「8、9 人もの『女猿楽』を備えていた御霊御旅所の一座であった（『慶長日記録』二十一日）」という¹²⁶。また翌慶長 10 年の春、「北野で興行していた浮舟という遊女が近衛信尹の仲立ちで宮廷に参入し」¹²⁷「宮廷で 2 月 21 日に能を演じるよう、松梅院につたえた」¹²⁸と記録が残っている。脇田も慶長 9 年（1604）に、数日間の女能が開催され、元和 3 年（1617）には、奈良の紀寺（木寺）で、女能が勧進興行されたという記録が残っているといっている。¹²⁹とはいえ女性芸能に対する本格的な規制は、慶

長 18 年(1613)6 月に出されており、幕府は、「公家衆御条目」を発して、「公家の行状を規制」¹³⁰したために、「芸人の宮廷内への参入が自粛されていた」上に、公家達が町中で女能やかぶきをみる楽しみが奪われたのである。¹³¹しかしながら「女能は、元和から寛永と、興行地が四条河原に移ってからも人気をあつめ、宮廷へもしばしば召され」¹³²ているわけで、「江戸でも、吉原の舞台で遊女能が演じられ、当時随一の人気を誇っていた葛城大夫が本格的な能を演じて不評を蒙り、その後落ち目になった」¹³³といわれている。本格的な能を演じることで落ち目になったというのは興味深いことであるが、この時代は、「女能ばかりでなく、素人出身のいわゆる手猿楽の座も人気を集めていた」¹³⁴ようである。また「女能には大夫の姿かたちの美しさという別種の興味が寄せられていたため、その演目は直面」¹³⁵の「現代能が多かった」¹³⁶という。元和 6 年(1620)から寛永初年(1624)にかけては、「幕府の女芸人に対する態度がにわかにかきびしさを増して」¹³⁷、「寛永年間(1624-1643)女芸のいっさいが幕府によって禁じられた」¹³⁸のである。そもそものきっかけは、慶長 19-元和元年(1614-1615)の大坂の陣の後、「京の四条河原で女能を見物していた織田常夏と有楽斎の侍たちが喧嘩となり、侍が大勢斬り死にしたうえ、舞台までも破戒されたという事件があり、そのため『女能堅く御法度』になったという記録がある(『長沢聞書』)¹³⁹。そして「これが数度に及んで出された女芸の禁のうちの一つ」¹⁴⁰の理由となった。ひとたび禁止されたとはいえ、女芸は、ゆるゆると続いていたようで、「元和 5 年(1619)には、宮廷での女能見学が巷の評判となるほどであったし、元和 6 年 9 月と同 8 年 8 月には、豊国神社の別当梵舜が四条河原で女能を見物した」¹⁴¹という記録も見つかっており、「元和 8 年(1622)、9 年(1623)、寛永 2 年(1625)と梵舜は、四条河原で女能見学」¹⁴²をしている。とはいえ京でも「女芸人に対する幕府の目が厳しさを加えていった」¹⁴³ことは確かなようである。というのも「見物人同士の喧嘩」¹⁴⁴は、時の幕府としてはどうしても避けねばならなかったといわれるからだ。喧嘩は「支配者の権力を確立するために決して生じてはならないこと」¹⁴⁵であったか

らである。

またもうひとつの理由は、「彼女たちの存在そのものへの警戒」¹⁴⁶であった。そのため「男性と女性の芸人がいっしょの舞台を踏んではいけないとしたうえ、さらに女舞・女かぶきなど女だけの芸も堅く禁ずる」¹⁴⁷とされた。寛永 6、7 年(1629、1630)には、「幕府が膝元江戸での女芸の禁に本腰を入れ始めたことは事実」¹⁴⁸であり、さらに「儒教的価値観にもとづく秩序維持をはかるため」にも強化されたと見て良い。そして「女芸の禁はそのまま、江戸時代社会における女性の地位の後退を意味」¹⁴⁹することになったのである。

結果、寛永 17 年(1640)以降、京・大坂・江戸の女芸人は、「四条河原や禰宜町などの公許の興行街から完全にその姿を消した」¹⁵⁰わけで、以来、能は完全に男性のものになっていく。「女人禁制になっていったのは、女歌舞伎や若衆歌舞伎を禁止したように、封建社会における支配権力の秩序維持政策が大きい」¹⁵¹と脇田は推測している。

7、仏教的なストイズム

江戸時代以後、長い間芸能の世界から締め出されていた女性能楽師達であるが、それでも今日に至るまで能楽を続けてきた理由は何だろう？ 演能に対する情熱は一体どこからくるのだろうか。そこに彼女達のストイックな求道心を発見する。

長い間「女流能アレルギー」だったという金子直樹は、女性の「いい意味でのストイックな求道精神が、今後の時代を開いていくものと期待している」¹⁵²と提言している。森田拾史郎が撮影した『能を舞う女たち』には多くの女性能楽師達のコメントが掲載されている。観世流の足立禮子は、「この能の世界に果たしてどのくらい踏み込むことができるものかと、ただひたすら無限の夢を追い、一步一步前進あるのみです」といい、高橋栄子は「一曲一度の舞台ですから、ちょっとした油断、安心が恐ろしい。毎日が真剣勝負です。一生精進です」¹⁵³といている。¹⁵⁴宝生流の内田芳子は「能面をつけると極端に視野が狭くなる。シテには暗闇に立ち向かう強さが要求される。ここでは、男性も女性も自分自身との戦いに挑まなければならない」¹⁵⁵といい、久

貫弘能は、「男・女の性別を度外視して、能は人間一人一人を映し出すものだと思う」¹⁵⁶という。金春流の富山禮子は「身体の続く限り一番一番大切に、一期一会の思いで舞う所存です」¹⁵⁷といい、島原春京は、「苦節四十数年女流の地位の低さに幾度も嘆きましたが、野外能舞台一式を所持し、数多くの能を舞うことに生き甲斐を感じ精進してきた」¹⁵⁸という。彼女たちのコメントを読んでいると、まるで仏教の修行に精進している尼僧のようにも感じられるほど潔癖であり、その精神修養と自己研鑽のあり方に感動する。女性能楽師達の思想の根底には仏教的な自己省察の心得があるように思う。

脇田によると、仏教渡来前と渡来後では、女性芸能のあり方が大きく異なってきたという。すなわち、「中世の俗言として、仏教があこの世を、神道がこの世をつかさどるといわれたように、神仏習合の結果、仏教の教理に服した形で、中世神道は、そこから落ちこぼれていったものを巧みに拾っていったといえるであろう」¹⁵⁹というのである。

というのも仏教の教えは、「精神世界で解脱すること」¹⁶⁰であるために、「一般民衆にとって、それはすこぶる高級で難解であった」¹⁶¹。つまり「一言で言えば、仏教は現世利益を目的としていない」からである。しかし『観心覚夢鈔』の中で太田久紀は、「能の前シテ・後ジテに見せる人間の二重構造の深み等と、唯識仏教の描く心の深さの探究とが、まったく無関係とはいえないであろう」¹⁶²といている。興福寺で古くからゆかりのある唯識と能楽の関連性は見逃せない。ちなみに日本法相唯識については、「日本への初伝は道昭(629-700)とつたえられている(これには異説もある)」¹⁶³が、「道昭は帰国後元興寺に住したので、初・二伝を元興寺伝・飛鳥伝・南寺伝等という。それから50年ばかりたって智鳳・智鸞・智雄(ちおう)が入唐(703)、続いて玄昉(691-746)が入唐(735)。それぞれ智周について唯識を学びそれをつたえた。前者を第三伝、後者を第四伝と呼び、興福寺につたえられたので、三・四伝を興福寺伝・御笠伝・北寺伝という」¹⁶⁴という。また太田は、古典に見られる「文学作品の中に表れるのも法相唯識であった」¹⁶⁵と続ける。「たとえば謡曲『采女』『野守』に『五重唯識』というこ

とばがうたわれている。『五重唯識』は唯識の観法をさし法相教義の重要な語であることはいまでもなく、また他の教義の語ではない。内容がどこまで理解されていたのかは別問題として、文学作品の中に法相唯識の重要概念が浸透していたことは看過されてはならぬことである」¹⁶⁶といている。

また西尾実も「世阿弥の芸術論の特質と道元の影響」¹⁶⁷の論文の中で、『正法眼蔵』行持の巻から引用し、「道元がしばしばいうところの『修』は、『発心・修行』であり、『証』は『菩提・涅槃』であって、『修』が『証』であり、『証』が『修』であるという修正一如論は、これと軌を一にしている。したがって『初心』が、『修』であり、『後心』が『証』であるという思想の根拠も明らかであり、世阿弥の稽古論において『初心忘るべからず』ということが重大な提言になっている理由もうなずかれるように思う」¹⁶⁸と分析し、「世阿弥の伝書における芸術論の特質が、道元の生涯と『正法眼蔵』における深遠な論理の体系に淵源したものではないか」¹⁶⁹と考察を重ねているのだが、現代の女性能楽師達の多くは、深遠なる仏教思想に通じる覚悟をもって能の道を精進してきたといっても過言ではないように感じられる。

そもそも脇田にいわせれば、「現世利益を与えられるような呪術的な祈願は、本来的な仏教の忌避するところであった。その落ちこぼれたものを救済する底辺の宗教として、新たに生命を吹き込まれて出てくるもの、それは女性とは限らないが、彼女らのように民間の宗教的芸能者であった」¹⁷⁰わけで、「現実の生活に密着した願いを叶えるものとして女性芸能者の役割は大きかった」¹⁷¹というのである。そして建前としては否定されながらも、現実的には力を持つという女性の役割について、「その表象するジェンダーは、支配と被支配という形を取りながら、無力なのではなく、一定の役割、その働きを認める構造をとっていた」¹⁷²といている。脇田はさらに続けて、女性達は、「建前の仏教的教えを説きながら、民衆の本音の要望を汲み上げて、それに応えていくことによって、存在価値を高めていった」¹⁷³わけであり、実に、これは中世の家の構造にも似ているという。すなわち家父長制の建前により、「官僚制などの外部を独占してきた男性の権力は大きくなり

つつあった」¹⁷⁴ものの、「中世や近世の前近代社会は、夫妻が同居し」¹⁷⁵「男は外部で活躍する以上、『家』のなかで行われる家業はその大きな部分を、どうしても妻の実質的な働きに依らざるを得ない。ここに家父長制的な建前が上から下へ浸透しつつも、中世における『家』の成立によって、現実的には、案外に、妻が力を持っている現実があった」¹⁷⁶ことに似ている。こうして知らないうちに男女の力は、メビウスの輪のように交換されていく。そもそも、白拍子女の扮装などについても、脇田は興味深い考察を述べている。このような扮装も、「男装や女装というよりも前に、公式扮装であったものが、公式な場に出る者が男性が主となるにつれて、男装と認識されるようになったのだと考える。そして剣や矛を持つのは女に似合わないということで、男に変わっていくというものであろう」¹⁷⁷といい、「男女差がなかったものが、神事が男性独占になるに従って、男装と見なされることになった」¹⁷⁸と述べ、「男装という認識そのものが、時代的経過のなかでの男性独占の歴史でもある」¹⁷⁹というのである。

結語

「能には性別はありません」。多くの女性能楽師達から聞いた言葉である。確かに本稿の最初で紹介した片岡智子をはじめとして多数の能楽師や批評家がいのように、「男女の性別を超え」「個としての人間」として演じることが理想的なのであろう。

しかし同時に、かつて女性の能が盛んだったときのように、本来女性もっている女性の美しさを表現しつつ、新しい美意識を能楽の世界でも発揮できないものか。本稿では女性猿楽の隆盛、そして女性特有のシャーマン気質に加えて、現代女性能楽師に見られる仏教的ストイシズムについて考察してきた。女性の身体だからこそ持ち合わせていると思われるシャーマン的な神秘性に加え、能楽師として修行と研鑽を重ね、仏教的なストイシズムを身につけた女性能楽師たちの姿は、時に神々しいまでに見える。つまりもともと女性もっている神秘性と能楽師という道を歩みながら培ってきたストイシズムを融合させた、新しい感動をもたらしてくれるのではないか。

脇田は「近代から始まって、女優や女性オペラ歌手、さらに女性能楽師が輩出している現代、さらに多様で豊かな美意識が生まれていくこととと思っている」¹⁸⁰と期待の言葉を述べているし、観世流の富田雅子は、「いつか、男性により完成された能の世界に女性が踏み込むことにより、能の新しい領域を広げられたら。女性の優・美・麗・織の完成を活かせる可能性を、またその特質を脆弱という短所に陥らせることなく、あえて颯・凜・剛・雄の流れに晒しても、なお枯渇することのない瑞々しい命を、舞台に蘇らせられたら」¹⁸¹といているが、これらの現場に携わる女性達から発せられた言葉が、今後の女流能楽の発展において、大きなヒントになるのではなかろうか。

註

¹脇田晴子『女性芸能の源流』角川書店平成13年 p.212

²同上 p.212

³同上 p.213

⁴白洲信哉『白洲正子の贈り物』世界文化社2005年 p.182

⁵同上 p.182

⁶白洲正子『両性具有の美』新潮社1997年 p.190

⁷宝生公恵『あづさ』あづさ会平成13年 p.88

⁸石原進「先生の生涯を思う」宝生公恵『あづさ』あづさ会平成13年 p.123

⁹小島八重子「宝生公恵先生の思い出」宝生公恵『あづさ』あづさ会平成13年 p.146

¹⁰佐々木京子「先生の思い出」宝生公恵『あづさ』あづさ会平成13年 p.149

¹¹片岡智子「女装と演ずる身体」『観世』檜書店昭和61年12月 p.18

¹²同上 p.18

¹³同上 p.18

¹⁴同上 p.18

¹⁵同上 p.18

¹⁶同上 p.18

¹⁷同上 p.18

¹⁸同上 p.18

¹⁹同上 p.18

²⁰同上 p.18

²¹表章『能楽と奈良』奈良市発行昭和55年 p.1

²²同上 p.1

²³同上 p.1

²⁴同上 p.1

²⁵同上 p.2

²⁶同上 p.2

²⁷同上 p.2

²⁸同上 p.4

²⁹同上 p.4

³⁰同上 p.4

³¹同上 p.4

- 3² 同上 pp. 4 -5
 3³ 同上 p. 5
 3⁴ 同上 p. 5
 3⁵ 同上 p. 5
 3⁶ 同上 p. 5
 3⁷ 同上 p. 5
 3⁸ 同上 pp. 5-6
 3⁹ 同上 p. 6
 4⁰ 同上 p. 6
 4¹ 同上 p. 7
 4² 同上 p. 8
 4³ 同上 p. 7
 4⁴ 同上 p. 8
 4⁵ 同上 p. 8
 4⁶ 同上 p. 8
 4⁷ 同上 p. 9
 4⁸ 同上 p. 9
 4⁹ 同上 p. 9
 5⁰ 西野春雄+羽田昶『新訂増補能・狂言事典』平凡社 1987
 年初 1999 年 p.266
 5¹ 同上 pp. 8 -9
 5² 広辞苑
 5³ 表章『能楽と奈良』 p. 9
 5⁴ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.204
 5⁵ 同上 p.205
 5⁶ 同上 p.200
 5⁷ 同上 pp.206-207
 5⁸ 同上 p.207
 5⁹ 同上 p.207
 6⁰ 表章『能楽と奈良』 p. 9
 6¹ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.219
 6² 同上 p.219
 6³ 鎌田東二編著『神道用語の基礎知識』角川書店平成 11 年
 初平成 12 年 p.271
 6⁴ 西野春雄+羽田昶『新訂増補能・狂言事典』 p.363
 6⁵ 池内信義『能楽と教育』財団法人社会教育協会昭和 9 年
 pp.19-20
 6⁶ 同上 p. 20
 6⁷ 同上 p. 20
 6⁸ 宮尾慈良『アジア舞踊の人類学』パルコ出版 1987 年初、
 1990 年 p.68
 6⁹ 鎌田東二編著『神道用語の基礎知識』 p.240
 7⁰ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.25
 7¹ 表章『能楽と奈良』 p.10
 7² 同上 p.10
 7³ 同上 p.10
 7⁴ 同上 p.11
 7⁵ 同上 p.11
 7⁶ 同上 p.11
 7⁷ 同上 p.11
 7⁸ 同上 p.11
 7⁹ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.174
 8⁰ 表章『能楽と奈良』 p.12
 8¹ 同上 p.12
 8² 同上 pp.12-13
 8³ 同上 p. 13
 8⁴ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.184
 8⁵ 同上 p.185
 8⁶ 同上 p.185
 8⁷ 同上 p.186
 8⁸ 同上 p.187
 8⁹ 西野春雄+羽田昶『新訂増補能・狂言事典』 p.267
 9⁰ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.207
 9¹ 同上 p.207
 9² 同上 pp.207-208
 9³ 小笠原恭子『出雲のおくに』中央公論社昭和 59 年 p.140
 9⁴ 同上 p.140
 9⁵ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.208
 9⁶ 同上 p.208
 9⁷ 林望・津村禮次郎・金森敦子・児玉信・森田拾史郎写真集
 『能を舞う女たち』新人物往来社 1995 年 p. 8
 9⁸ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.208
 9⁹ 小笠原恭子『出雲のおくに』 p.140
 10⁰ 同上 pp.140-141
 10¹ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.208
 10² 同上 pp.189-190
 10³ 同上 p. 190
 10⁴ 同上 p. 190
 10⁵ 同上 p. 19 1
 10⁶ 同上 p. 19 3
 10⁷ 同上 p.209
 10⁸ 同上 p.209
 10⁹ 観世寿夫「対談・現代と能」『玉三郎の邦楽ジョッキー』
 所収 1977 年日本放送出版協会／所収『観世寿夫著作集
 三伝統と現代』平凡社 p.220
 11⁰ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.209
 11¹ 同上 p.209
 11² 同上 p. 152
 11³ 同上 pp.209-210
 11⁴ 同上 p.210
 11⁵ 宝生会『平成十六年宝生の能二月』宝生会 p.4
 11⁶ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.210
 11⁷ 同上 p. 210
 11⁸ 同上 p. 210
 11⁹ 同上 p. 189
 12⁰ 小笠原恭子『出雲のおくに』 p.141
 12¹ 同上 p.14
 12² 同上 p.14
 12³ 同上 p.14
 12⁴ 同上 p.141
 12⁵ 同上 p.141
 12⁶ 同上 p.141
 12⁷ 同上 p.141
 12⁸ 同上 p.141
 12⁹ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p. 212
 13⁰ 同上 p.194
 13¹ 同上 p.194
 13² 小笠原恭子『出雲のおくに』 p.142
 13³ 同上 p.142
 13⁴ 同上 p.142

- 135 同上 p.142
 136 同上 p.142
 137 同上 p.187
 138 同上 p.154
 139 同上 p.198
 140 同上 p.198
 141 同上 p.198
 142 同上 p.198
 143 同上 p.199
 144 同上 p.199
 145 同上 p.199
 146 同上 p.206
 147 同上 p.201
 148 同上 p.202
 149 同上 p.202
 150 同上 p.208
 151 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.221
 152 金子直樹「女流能・アレルギーから期待へ」緑華会能の会平成13年
 153 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.106
 154 林望・津村禮次郎・金森敦子・児玉信・森田拾史郎写真集『能を舞う女たち』 p.27
 155 同上 p.66
 156 同上 p.45
 157 同上 p.96
 158 同上 p.103
 159 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.214
 160 同上
 161 同上
 162 太田久紀『観心覚夢鈔』大蔵出版1981年初、2002年 pp.109-110
 163 同上 p.26
 164 同上 pp.26-27
 165 同上 p.28
 166 同上 p.28
 167 西尾実「世阿弥の芸術論の特質と道元の影響」熊倉功夫編『叢書 禅と日本文化第三卷 禅と能楽・茶』1997年 p.243-263
 168 同上 p.258
 169 同上 p.262
 170 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.214
 171 同上 p.215
 172 同上 p.215
 173 同上 p.216
 174 同上 p.215
 175 同上 p.215
 176 同上 p.215
 177 同上 p.152
 178 同上 p.154
 179 同上 p.154
 180 同上 p.210
 181 林望・津村禮次郎・金森敦子・児玉信・森田拾史郎写真集『能を舞う女たち』 p.105

参考文献

■書籍

- 池内信義『能楽と教育』財団法人社会教育協会昭和9年
 太田久紀『観心覚夢鈔』大蔵出版1981年初、2002年
 小笠原恭子『出雲のおくに』中央公論社昭和59年
 表章『能楽と奈良』奈良市発行昭和55年3月21日
 観世寿夫「対談・現代と能」『玉三郎の邦楽ジョッキー』所収1977年日本放送出版協会／所収『観世寿夫著作集三伝統と現代』
 熊倉功夫編『叢書 禅と日本文化第三卷 禅と能楽・茶』ペリカン社1997年
 白洲信哉『白洲正子の贈り物』世界文化社2005年
 白洲正子『両性具有の美』新潮社1997年
 林望・津村禮次郎・金森敦子・児玉信・森田拾史郎写真集『能を舞う女たち』新人物往来社1995年
 宝生公恵『あづさ』あづさ会平成13年
 宮尾慈良『アジア舞踊の人類学』バルコ出版1987年初、1990年
 脇田晴子『女性芸能の源流』角川書店平成13年
 ■雑誌
 片岡智子「女装と演ずる身体」『観世』檜書店昭和61年12月
 ■事典・辞典
 鎌田東二編著『神道用語の基礎知識』角川書店平成11年初、平成12年
 広辞苑
 西野春雄＋羽田昶『新訂増補能・狂言事典』平凡社1987年初1999年
 ■パンフレット
 宝生会『平成十六年宝生の能二月』宝生会
 緑華会『緑華会能の会』緑華会平成16年
 (Received : September 30, 2005)
 (Issued in internet Edition: November 20, 2005)