

女性能楽の歴史－その初期段階について－

A History of Women's Noh —On Its Early Stage—

宮西ナオ子

MIYANISHI Naoko

Abstract: Why were women ignored in the history of Noh? Why is Noh supposed to be an art of men? Is it because of the leadership of men, the teachings of Confucianism, the feudal system, or other historical reasons? This paper surveyed the reasons concerning the following items: ① The origin of Noh. ② Women's role in its beginning. ③ The history of Japanese theatre arts until the Kamakura era. ④ The dawn of women's Noh. ⑤ The appearance of Kan'ami. ⑥ The increasing popularity of women's Noh. ⑦ Completion of Noh by Zeami. Women have been involved in Noh since the time of its inception 650 years ago in the days of Kan'ami & Zeami. But they have not been treated properly in its history. There have been profound relationships between Noh and women. The contribution of women to Noh in its early stages has been ignored in Noh history.

Keywords: Women's Noh, Shamanism, beginning of Noh, feminism、gender, Kan'ami & Zeami, Women's liberation

女性猿楽、女性能楽、シャーマニズム、能の発生、女性猿楽の人気、
フェミニズム、ジェンダー、観阿弥・世阿弥、女性解放

はじめに

一般に 14・5 世紀の観阿弥・世阿弥以後今日に至るまで、能楽を継承してきたのは男性であると考えられている。確かに今日まで名を成し、また現在能楽師として活躍している演者は男性達である¹。しかし、果たしてここに至るまでの能楽の継承者達は、男性だけであったのか。初期能楽を歴史的に考察した脇田晴子は、「中世には、女性芸能者がかくも優勢に活躍した」歴史があり、「歌舞伎踊りの創始者は出雲の阿国というのに、なぜ伝統芸能

は男性ばかりのものになってしまったのであろうか」²という疑問を提し、近世以後の男性性を指摘し、「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と思う」³とその背景を分析している。女性が演じることは、その発生当初では不自然ではなかったが、「能楽や歌舞伎の芸能は、おそらく何百年の中で、男性が演じるべき芸能として出来上がっていった」⁴と結論している。

脇田が指摘したように、特に近世以降、女性能楽に関する問題は真正面から取り上げて研究されなければならないと思われる。歴史的に見るとき、本格的な演能を希求し、ついに実現した女性達は少なからず存在したし、今も存在するからである。

そこで本論文では、女性能楽の発生を考察し、女性がいかに能楽とかかわってきたかを考察するものである。

1、能楽の発生

能楽の起源について、野上豊一郎は、「能楽の起源については、年代をどこまで遡ってよいか、今日の研究では明確に言へないけれども、鎌倉時代の後期には能楽の原型ともいふべき初期能藝がすでに行われてゐたと考へられる。少なくとも吉野時代に行われてゐた能藝は、後で室町時代に入って世阿彌の手で完成された能楽（當時はまだ猿楽の能藝と呼ばれてゐた）と比較して形に於いて殆ど大差ないまでに進んでゐた」⁵といている。その頃の能芸は、猿楽の座でも、田楽の座でも演じていたといわれるが、さらに歴史を遡って考えれば、「わが国の伝統芸能の根源は神楽から始まる」⁶と『女性芸能の源流』の中で脇田晴子は述べている。すなわち「天の岩戸の天 鈿女 命 の鎮魂の祭りに代表されるということが、中世以来の定説であった」⁷ということで、「その芸能の源流として位置づけられた天鈿女命の天の岩戸での踊りは、現在のように、生きている人間の芸術・娯楽のためではなく、死者の鎮魂の祭りという宗教の儀式ともいふべきものであった」⁸という。能楽の大成者である世阿弥も『風姿花伝』の「神儀云」に書いている。

一、申楽、神代の始まりと云つば、天照大神、天の岩戸に籠もり給ひし時、天下常闇になりしに、八百万の神達天香具山に集まり、大神の御心をとらんとて神楽を奏し、
せいなう 細 男 を始め給ふ。なかにも、天鈿女命尊進み出て給ひて、榊の枝に幣しでを付けて、声
ほどろ を上げ、火処焼き、踏み轟かし、神懸かりすと謡ひ舞ひ奏で給ふ。その御声、ひそ
おんごゑ かに聞えければ、大神岩戸を少し開き給ふ。国土また明白たり。神達の御おもしろかりけり。その時の御遊び、申楽の始めと云々。委しくは口伝にあるべし⁹

つまり「申楽の神代における始まりは、天照大神が天の岩戸にお籠もりになったとき、世界がいつまでも暗黒になったので」「大神のご機嫌を直そうと」「神楽を奏し」「天の鈿女命が進み出られ」「神懸かりで歌舞せられた。その声がかすかに聞こえたので、大神は岩戸をすこしお開けになった。すると、国中が再び明るく」になったという。また申楽のいわれについても、「聖徳太子は、後世のため、元来は『神楽』であったのを、神という字の偏を除き、旁を残して申楽とせられた。申の字は暦の方でいうと申であるから、『さるがく』と名付けられた。これは『楽しみ申す』という義でもあり、また、神楽を偏と旁とに分け

たことにも依るのである」¹⁰ということで、「申楽」とは、「楽しむこと」であったことも、この文章からは伺われる。

その後、6世紀後半から仏教受容に伴い、「仏教も最初に得度したのが司馬達等の娘の善信尼などの三人の女性であったように、最初に受戒したのは圧倒的に尼が多い。しかしだんだん8・9世紀以後の律令制度の輸入に基づき、国家的宗教の規模を整えるに従って、男性主導にかわっていくのである」¹¹と脇田がいつているが、このように仏教の受容と同じく、神楽から発生した芸能も男性主導に変化していくようである。ちなみに宮廷神祇官も『養老職員令』には、「神部・卜部として男性神職が規定されているが、巫女の『御巫』^{みかんなぎ}はいるにもかかわらず、『職員令』には出てこない。彼女らの祭祀上の重要性にもかかわらず、正式の官人ではなく、雑色人として位置づけられた」¹²ということである。

2、巫女としての役割

「能楽の振興に半生を捧げた」¹³といわれる池内信嘉（安政5年～昭和9年、1858～1934）も『能楽と教育』の中で、「野口米二郎氏が謡曲文学といふ書の中に左の通り書いて居られます」¹⁴として以下のように引いている。

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)の真髓であつて、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つて、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¹⁵

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つてゐる。即ち神楽を行つて居る。この楽は神道の本当の精神を現はしてゐるものであつて、神の心持ちになり、神とひとつになつて神の力が全身に満ち渡るのを感じるキリスト教のサクラメントのやうな神秘的の儀式と見るべきものである¹⁶

ともいう。ここではシャーマン的なあり方について、特に「女性」とはいつていないが、脇田によれば、巫女については、「男巫も居たとはいえ、これは圧倒的に女性中心の職種」

17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」¹⁸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、^{おとこみこ}現は男巫のことで、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」¹⁹といている。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²⁰

という。鎌田は、「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」²¹といて、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、^{くぐつめ}種々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²²

といている。さらに「中世と近世の芸能の変化は、舞から踊りへ」²³というが、その違いは宗教性か、享楽性か、ということであろうということで、「舞」と「踊り」の定義を、ここで分けている。そして脇田は、「宗教性と享楽性が矛盾するものではない」²⁴ともいう。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、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」²⁵なわけであった。

3、鎌倉時代までの能楽

『新訂増補能・狂言事典』『能・狂言史年表』によれば、能楽の初出が、

603（推古11）年 猿楽が芸祖と仰ぐ秦河勝、聖徳太子護持の仏像を奉じて
蜂岡寺（太秦寺）を建立する。『日本書記』²⁶

とあり、これは『能・狂言図典』²⁷の「能の歴史」にも最初に上がっている項目と同じである。そこで奈良時代の603年から猿楽が歴史に登場すると見ることができるが、奈良時代にはこのほかに以下のような出来事もあった。

701（大宝1）年 雅楽寮制定。散楽の芸人養成のための散楽戸も設置される。（その後、民間猿楽の盛行もあってか、782年に廃止される『令義解』）

752（天平勝宝4）年 東大寺大仏開眼供養に唐散楽も参加する。『東大寺要録』

28

また表章の『能楽と奈良』によれば、「日本の代表的な古典演劇であり、独特の様式や芸術によって今や世界的評価の確立している能楽（能と狂言）」²⁹は、「その源流を奈良時代に中国から渡来した散楽さんかくに発しており、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」³⁰であるとし、「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」³¹のが常であったという。

「能」という言葉については、「本来が才能・技能の意であり、専門的技能の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」³²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」³³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」³⁴もので、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」³⁵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」³⁶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」³⁷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」³⁸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」³⁹という。

794年、平安遷都のときも「延暦寺初度供養に秦氏の楽人 66 人参加」⁴⁰しており、861年には、「東大寺大仏修理に呪師の猿楽」もあり、同年「清和天皇相撲御覧のとき散楽」あり、863年にも「神泉苑御霊会に散楽あり」という具合に猿楽・散楽は催され、1136(保延2)年には、「春日若宮^{おんまつり}祭 始行され、田楽・猿楽も祭礼の行列に供奉する(春日若宮祭礼記)」⁴¹とある。

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」⁴²という流れがある。本来は猿楽とは別の芸であつた呪師^{しゅし}と田楽も「相互に交流、影響し合い、能の発達に大きく寄与」⁴³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」⁴⁴であり、「人々に歓迎されて祭礼行事に進出し、10世紀には専門の芸人を輩出するほど」⁴⁵に発展していた。京都白河の本座や奈良の新座など、芸団的な組織である座も、田楽において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」⁴⁶といわれる。

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」⁴⁷であつた。「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」⁴⁸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」⁴⁹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」⁵⁰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」⁵¹わけ、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」⁵²といわれ、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⁵³。

また猿楽と田楽を比較してみると、近似した芸になってはいたが、「田楽が一步先んじて」⁵⁴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」⁵⁵とされている。1150(久安6)年にも、「春日若宮祭りに、田楽の本座(白河)と新座が参加、興福寺は僧二人を田楽頭に任命『春日若宮祭礼記』」しており、1247(宝治1)年には、「興福寺ゆいまえ維摩会の後に延年があり、田楽・風流が演じられた『三会定一記』」ということである。さらに1255(建長7)年には、「興福寺の薪猿楽、この年より以前に始まった『春日若宮祐茂記』」⁵⁶ということである。翁猿楽の最古の記録は、弘安6(1283)年に興福寺の僧が猿楽を真似たものといわれている。

4、女性能楽の誕生

ここまでの歴史の中では、古代において女性がシャーマン的な役割をはたし、神楽とは密接にかかわっていたことは述べられているものの、女性の猿楽や田楽に関する特記すべき記述はない。しかし南北朝時代に入った1349(貞和5)年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」⁵⁷とあり、ここで初めて女性が歴史に登場する。

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」⁵⁸いたという。つまり女性の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」⁵⁹というわけだが、当時、すでに高い人気を持つに至っていたことがわかる。「春日若宮祭は、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」⁶⁰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」⁶¹わけでもあり、能楽は発展していった。

この春日若宮臨時祭についてももう少し詳しく見ると、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」⁶²という。禰宜とは、「神主の下、はふり祝の上に位する神職」⁶³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」⁶⁴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」⁶⁵ということである。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」⁶⁶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」⁶⁷が、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」⁶⁸という。

大和猿楽の観阿弥が生まれたのは、1333（元弘3）年頃といわれるが、この女猿楽が行われたのは、逆算してみれば観阿弥が16歳、17歳頃といえるだろうか。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」⁶⁹わけである。これについては後に詳細を述べる。さらにこの年は、「栈敷崩れの田楽の年」⁷⁰であった。これは、春日若宮臨時祭4ヶ月後の1349（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勧進田楽が催され、将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。この勧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」⁷¹というものであり、当時の田楽の人気を物語っているといえるだろう。

5、観阿弥の登場

田楽の優位は南北朝時代も続いた。それについて表は「観覧料を支払うことをいとわな
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」⁷²と推測している。
これは、「鎌倉幕府の執権北条高時による田楽の愛好に基を発する」⁷³わけだが、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」⁷⁴と考
えられる。ここで大和猿楽出身の初代観世大夫観世清次（1333～84）すなわち観阿弥の登
場となる。⁷⁵観阿弥は「その演技に於いて、大和猿楽の得意とする物まねを生かし、かつ
近江猿楽が旨とした幽玄の境地に到達し得た天才であり、且つ努力家でもあった」⁷⁶だけ
ではなく、加えて、「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」⁷⁷のが好評で、「観阿弥風の音曲が一世を風靡」
⁷⁸するに至るわけだが、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（乙鶴とも）に学んでいる（『五音』）」⁷⁹のである。「文和2（1353）年に
賀々女（賀歌女と同人であろう）が亡父の33回忌の法要を興福寺で営んだ際の諷誦文が
大乘院文書に残っている」⁸⁰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」⁸¹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ふべき乙鶴の、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⁸²

といっている。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」⁸³と表も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さそうである。また岩崎雅彦も「烏帽子姿の女体能——白拍子・女曲舞・女物狂い——」の中で、「女曲舞は鎌倉末期から南北朝期にかけて、衰退してきた白拍子に代わって現れた芸能で、周知のように、その音曲は猿楽能に取り入れられて『クセ』という小段名として残っている。この曲舞の音曲を猿楽能にとり入れたのは観阿弥」⁸⁴ともいう。岩崎は、「白拍子を最初に能に登場させたのは観阿弥であると考えてさしつかえあるまい。観阿弥は白拍子である静御前の風体を参考にして作った可能性が考えられる」⁸⁵ともいっている。

6、女猿楽の人気

猿楽も田楽も興行経営を合理化するために、12世紀中頃から13世紀中頃にかけて、同業組合的な組織、すなわち、「座」を持つようになる。それらの座は、たくさん結成されていたものの、「彼らを経済的に保護していた寺社は、14世紀の末頃から、だんだん財政が逼迫し、猿楽などにまで手が回りかねるようになって、猿楽の保護育成は、武家のほうへ移っていった」⁸⁶のである。この頃から「結崎座が観世座、外山座が宝生座、円満井座が金春座、坂戸座が金剛座」⁸⁷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』に任命する慣習」⁸⁸もあつたらしく、「観阿弥が興福寺衆徒から大夫に任命されたことは確か」⁸⁹であるという。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、もう衰退してしまつて、女曲舞だけであつた」⁹⁰という。しかし曲舞座などの芸能座は、「勧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」⁹¹わけで、京都ではすでに「祇園会の曲舞車は、南北朝期の1347（貞和3）年に出て將軍足利も見物した記事が見られる（『師守記』）」⁹²。

さらに室町時代になると、京都では1423（応永30）年に、「六角堂の与八という男が企画した勧進曲舞」⁹³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つた。座衆は十余人であつたとのことであ

る。男女混合の座であつたらしく、女が立ち役者であつたらしい。芝居だけとして計算しても、1日 50 貫文という莫大な収益であつた」⁹⁴と記されている。このころは男女混合の曲舞が行われていたのである。『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。いずれの記録も勧進猿楽であるが、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」⁹⁵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1432（永享4）年10月10日の記事である。鳥羽で西国から来た女猿楽の勧進が行われるので、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5～7人で、囃しや^{おかし}咲（狂言）は男であつた。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。栈敷を63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⁹⁶

と書いており、「女猿楽も通常の栈敷を打って、4ヶ月興行して満員だったよう」⁹⁷であり、『女猿楽稀代珍しきことか』と書かれている。これらの記述から見ても、女猿楽は人気があつたようである。この女猿楽は、大名の赤松氏の勲賞を得て、赤松屋形で練習をして、赤松氏が費用などを出して幹旋して、室町殿（将軍屋形）で猿楽三番を上演している」⁹⁸ということでもある。

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、1432（永享4）年10月、世阿弥の在世中、すでに京にあらわれている」⁹⁹と書いている。ここでは「女房能」という言葉が使われている。しかし「囃子や狂言は男であつた」¹⁰⁰ということでもあり、先に脇田の引用でも詳細を述べた。この一座は、「たぶん重賢の幹旋でもあろうか、ついに室町殿、すなわち将軍の御前演奏に招かれ、そこで観世太夫も見ている前で、堂々三番の能を演じ、沢山のご褒美を頂戴して帰った」¹⁰¹ということで、「これは将軍公認の観世の太夫とも比肩すべき、立派な能だった」¹⁰²のである。

また1436（永享8）年閏5月上旬に、京都の^{りんせんじ}臨川寺が勧進元となり、「女能が興行された記録があり」「正式に文書をもって将軍が許可した興行でもある『^{いんりょうけんにちろく}蔭涼軒日録』」¹⁰³とある。加えて「閏5月24日にも桂川の河原で女太夫の猿楽勧進能があり『東寺執行日記』」¹⁰⁴、これは将軍義教の許可を受けて桂河原で勧進興行をしているが、「法師が見ることは禁じた」¹⁰⁵という。『春日神主祐範記』にも「『女猿楽の能を寺僧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」¹⁰⁶と脇田は推測する。ただし、それゆえの人気もあつたようで、1436（永享8）年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。¹⁰⁷

將軍義政も女猿樂は好きな様子であり、「文正元年（1466）2月23日にも、八条堀川で勸進していた越前の女猿樂を御所に召し」¹⁰⁸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」¹⁰⁹というものである。「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』）」¹¹⁰という。この女猿樂は、「後日、院御所にも召されている」¹¹¹らしい。

1477（文明9）年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9年閏正月12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」¹¹²と書かれ、「その後も永正・天文頃にも、夕霧とその子の朝霧という女曲舞のことが見えている」¹¹³とある。また信長・秀吉の頃になると、「女舞笠屋という一派」¹¹⁴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）¹¹⁵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」¹¹⁶のである。

7、世阿弥の大成

さて14、15世紀に観阿弥・世阿弥によって大成された能について、その形態を考察するならば、野上豊一郎が、『能楽概説』のなかで、「能楽は、詩と音楽と舞踊の総合藝術である」¹¹⁷と述べている。能楽を語るとしたら、「能楽の詩としての美しさ」¹¹⁸「能楽を構成する音楽（囃子）」の特殊な美しさ¹¹⁹に加え、「能楽の舞踊の美しさは繪畫的といふよりは彫刻的で、平面的といふよりは立體的で、その律動的基本をなすものは日本民族特有の完成から来たものである」¹²⁰というものである。そして「能楽は藝術的ジャンルとして考へれば、いちじるしく中世的形相に特色づけられて、叙述成分を多分に包有する奇異の提示藝術」¹²¹であり、「精神的向上を示した點に於いては、世界を通じて容易に類比を見ることのない最高級の民族的製作といふも過言ではなく、われわれが今後に興るべき民族的藝術を豫想する時、それから多大の使喉を期待し得るであらうことは幸福といはねばならぬ」¹²²といっている。これらの記述の中に、世阿弥の時代から培われてきた能楽の特殊性と特異性が、端的に言い表されているのではないか。

小西甚一も猿樂と能との違いについて、猿樂（散樂）のなかに「多分11世紀後葉ごろか

ら、劇的所作が発生」したが、それは「能」と同じではなく、「能とは劇的所作のほかにも音楽と舞踊の加わった総合的な楽舞劇」であり、そういう意味の能が素朴ながら成立したのは、「13 世紀の中頃と推定される」¹²³といている。そして、「猿楽の能を田楽の能以上のものにまで磨きあげ、ついに、能といえはすなわち猿楽の能をさすほどの流行藝にしたのは、観阿弥と世阿弥の父子である」¹²⁴という。観阿弥は、「庶民的な『このみ』をちゃんと心得、それに応ずるような作能と演出をあざやかにやってのけ、同時に、貴族の高い鑑賞批評眼にも堪え得るような藝術を創り出した」¹²⁵のである。

野上もまた「観阿彌の藝統を繼いだ世阿彌は能藝に決定的の修正を加へて、遂に今日の能楽の基礎を築いた」¹²⁶といい、さらに観世寿夫も「観阿弥、世阿弥につづいて、観世十郎元雅、金春禅竹といった天才的な芸術家が輩出し、これらの人びとは、それ以前に伝えられた多くの先行芸能を受け継ぎ、取り入れて、彼らの素芸である猿楽を仕立て直した」といている。そして「演劇と音楽と舞踊という、舞台芸術としての三大要素をみごとに融合させた総合演劇を作り上げただけではなく、禅の思想や和歌の道などから学んだものをも加えて、能というものに、それまでの芸能にはなかった理念と美学を与えたのだといえる」¹²⁷と加える。こうして、観阿弥、世阿弥父子によって創り上げられた「猿楽の能」は、「ことに世阿弥の草案になる夢幻能という形において完成する。それまでの長い期間、それは中国から輸入された散楽といった、半ば、曲芸に近い芸術から幼稚な寸劇の形をとる猿楽となり、しだいに歌謡的な要素が加味されて猿楽の能となって」¹²⁸いったわけである。世阿弥の夢幻能についていえば、「父観阿弥の業績を受け継いで、より深い観点から演劇、音楽、舞踊、といった三つの要素を融合」させただけではなく、これに一貫したテーマを持たせ、構成法としては、「先行芸能中の語り物の方法を洗い直して中心に据え、詩劇として仕上げたもの」として大成されていく。「戯曲としての一貫性、舞台上に表出される事物の抽象の仕方、そして底を貫いて流れる美学、それらこそが、世阿弥の夢幻能の土台であり、それが能のこれほど長い生命力の源」¹²⁹になっていると観世寿夫はいう。

小西もまた世阿弥によって完成された能楽の特質として、「徹底した理念芸術」¹³⁰をあげ、「世阿弥の表現しようとした美は、天上のものであって、人間臭を極度に嫌う。純粹な『雅』の世界」¹³¹であったといている。ただし、世阿弥が71歳の時に書いた『却来花』（1433）では、「唯美的な『雅』の表現を究めつくした果てに、もう一度初心の境に還って演ずる真実な『俗』の世界であるらしい」¹³²とも付け加えている。

ちなみに『能・狂言事典』によると、「夢幻能」については「世阿弥は夢幻能の作劇法を序一段・破三段・急一段の序破急五段としたうえで、各段の演技内容や音曲の基準を示し」¹³³たとし、「いずれも定型的脚本様式を踏まえながら、素材や主題に応じた変化が見られ、主題、文辞ともに完成度の高い傑作ぞろいである」¹³⁴とある。加えて、「近年、劇として

の能を見直す動きが高まり、能の作劇法と演技はヨーロッパや日本の現代演劇に多くの刺激や影響を与えてきた。その中心となったのが夢幻能であり、とりわけ〈意識の流れ〉を顕在化する手法は内外で高い評価を受けている」¹³⁵というものである。

とはいえ、現在、私たちが能を鑑賞するさいに注意しなくてはならないことがある。それは、観世寿夫がいうように、「能は必ずしも、世阿弥がせっかく築いておいたレールの上をまっすぐに進んできたわけではなかった」¹³⁶ということなのである。それは 600 年以上の年月が経過している今、ある意味では、当然のことともいえようが、そのうち約 260 年間継続した江戸時代を通して、能には、ある種の「特殊性」が作られていったわけであり、そこには女性達が入り込む余地が与えられなかったといつてよい。

8、まとめ

本論文では能の起源から観阿弥・世阿弥によって大成されるまでにおける、女性と能楽の歴史を辿った。鎌倉の初期には「能楽の原型というべき初期芸能が行われていた」と野上豊一郎はいうが、それ以前に脇田は、「我が国の伝統芸能の根源は神楽に始まる」といい、天鈿女命の例を出している。これは世阿弥も『風姿花伝』に書いていることであり、古代から女性は巫女としての役割を担ってきた。池内信嘉も女性とは特定してはいないものの、能の舞における「シャーマン的の真髄」について述べている。鎌田東二は、確かに「男巫」も古代からいたものの、神霊と交流し、叙述的宗教的な役割を担ってきたのは女性で、女性の霊能力は男性よりも優れていたと見なされてきたのではないかという。

女性能楽の誕生としては、1349（貞和 5）年が初出となるが、観阿弥は南北朝に流行した曲舞（白拍子系の芸）の音曲に学んでおり、南都の百万という女曲舞の芸系を嗣いできた賀歌女に学んでいる。当時の女性演能は咎められている様子もなく、1423（応永 30）年頃には、男女混合での勧進曲舞などが催されており、永享年間（1429～41）の女猿楽では、「観世などにも劣らず」といわれる女猿楽一座もあったようである。1436（永享 8）年には、「押すな押すなの人が溢れ、男女死者多数を出す騒ぎにもなった」というほど人気があり、将軍義政も女猿楽は好きな様子で、わざわざ御所に召したという記録も残っているし、天皇家もたびたび曲舞女を召して謡わせていたという。

観阿弥・世阿弥によって能は大成され、演劇と音楽と舞踊という舞台芸術の三大要素を融合させた。総合演劇となったそればかりでなく、禅や和歌の道などから学び、今までの芸能にはなかった理念と美学を加えていった。とはいえ、初期段階における女性と能楽の関係は本質的なところで関係があると考察された。

註

- ¹江島弘志『能楽手帳 2005』わんや書店、2004 年 pp.2-56
- ²脇田晴子『女性芸能の源流—傀儡子・曲舞・白拍子』角川書店、2001 年 p.221
- ³同上 p.221
- ⁴同上 p.221
- ⁵野上豊一郎『総合新訂版能楽全書』第一巻、東京創元社、1979 年 p.9
- ⁶脇田 p.10
- ⁷同上 p.10
- ⁸同上 pp.10-11
- ⁹小西甚一『世阿弥集』筑摩書房 pp.71-72
- ¹⁰小西甚一『世阿弥集』 p.73
- ¹¹脇田 p.13
- ¹²同上 p.13
- ¹³西野春雄・羽田昶『新訂増補能・狂言事典』平凡社、1987 初、1999 年 p.363
- ¹⁴池内信嘉『能楽と教育』財団法人社会教育協会、1934 年 pp.19-20
- ¹⁵同上 p. 20
- ¹⁶同上 p. 20
- ¹⁷脇田 p.219
- ¹⁸同上 p.219
- ¹⁹鎌田東二編著『神道用語の基礎知識』角川書店、1999 年初、2000 年 p.271
- ²⁰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
- ²¹鎌田 p.240
- ²²脇田 p.25
- ²³同上 p. 212
- ²⁴同上 p.212
- ²⁵同上 p. 213
- ²⁶『新訂増補能・狂言事典』 p.529
- ²⁷小林保治・森田拾史郎『能・狂言図典』小学館、1999 年 p.282
- ²⁸『新訂増補能・狂言事典』 p.529
- ²⁹表章『能楽と奈良』奈良市、1980 年 p.1
- ³⁰同上 p.1
- ³¹同上 p.1
- ³²同上 p.1
- ³³同上 p. 2
- ³⁴同上 p. 2
- ³⁵同上 p. 2
- ³⁶同上 p. 4
- ³⁷同上 p. 4
- ³⁸同上 p. 4
- ³⁹同上 p. 4
- ⁴⁰『能楽ハンドブック』 p.252
- ⁴¹同上 p.252
- ⁴²表『能楽と奈良』 pp. 4・5

-
- 4³ 同上 p. 5
4⁴ 同上 p. 5
4⁵ 同上 p. 5
4⁶ 同上 p. 5
4⁷ 同上 p. 5
4⁸ 同上 pp. 5-6
4⁹ 同上 p.6
5⁰ 同上 p.6
5¹ 同上 p.7
5² 同上 p.8
5³ 同上 p.7
5⁴ 同上 p.8
5⁵ 同上 p.8
5⁶ 『能楽ハンドブック』 p.252
5⁷ 表『能楽と奈良』 p.8
5⁸ 同上 p. 9
5⁹ 同上 p. 9
6⁰ 同上 p. 9
6¹ 『新訂増補能・狂言事典』 p.266
6² 表『能楽と奈良』 pp.8-9
6³ 『広辞苑』岩波書店、1955年初、1984年 p.1861
6⁴ 表『能楽と奈良』 p. 9
6⁵ 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.204
6⁶ 同上 p.205
6⁷ 同上 p.200
6⁸ 同上 pp.206-207
6⁹ 同上 p.207
7⁰ 同上 p.207
7¹ 表章『能楽と奈良』 p. 9
7² 同上 p.10
7³ 森末義彰「能の保護者」『能楽全書』第2巻、東京創元社、1981年初、1988年 p.201
7⁴ 表『能楽と奈良』 p.10
7⁵ 同上 p.10
7⁶ 森末 p.202
7⁷ 表『能楽と奈良』 p.11
7⁸ 同上 p.11
7⁹ 同上 p.11
8⁰ 同上 p.11
8¹ 同上 p.11
8² 脇田 p.174
8³ 表章『能楽と奈良』 p.12
8⁴ 岩崎雅彦「烏帽子姿の女体能——白拍子・女曲舞・女物狂い——」『藝能文化史』岩田書院、1984年8月第6号 p.6
8⁵ 岩崎 p.7
8⁶ 小西甚一『日本文学史』講談社、1993年初、1998年 p.106

-
- 87 表『能楽と奈良』 p.12
88 同上 pp.12-13
89 同上 p. 13
90 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.184
91 同上 p.185
92 同上 p.185
93 同上 p.186
94 同上 p.187
95 『新訂増補能・狂言事典』 p.267
96 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.207
97 同上 p.207
98 同上 pp.207-208
99 小笠原恭子『出雲のおくに』 中央公論社、1984 年 p.140
100 同上 p.140
101 林望「女能の伝統」 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
102 同上 p.8
103 同上 p.8
104 同上 p.8
105 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.208
106 同上 p.208
107 『能を舞う女たち』 p.8
108 脇田『女性芸能の源流』 p.208
109 小笠原恭子『出雲のおくに』 p.140
110 同上 pp.140-141
111 脇田晴子『女性芸能の源流』 p.208
112 同上 pp.189-190
113 同上 p. 190
114 同上 p. 190
115 同上 p. 191
116 同上 p. 193
117 野上豊一郎『総合新訂版能楽全書』 第一巻、東京創元社、1979 年 p.35
118 同上 p.35
119 同上 p.35
120 同上 p.37
121 同上 p.39
122 同上 p.39
123 小西甚一『日本文学史』 講談社、1993 年初、1998 年 p.105
124 同上 p.106
125 同上 p.107
126 野上豊一郎『総合新訂版能楽全書』 第一巻 p.10
127 観世寿夫『伝統と現代 3 能と狂言』 所収 1970 年学芸書林／所収「能の演技」『観世寿夫著作集二仮面の演技』 p.17
128 同上 p.19
129 同上 pp.19- 20

-
- ¹³⁰ 小西甚一『日本文学史』講談社、1993年初、1998年 p.109
¹³¹ 同上 p.109
¹³² 同上 p.109
¹³³ 『新訂増補能・狂言事典』 p.332
¹³⁴ 同上 p.33
¹³⁵ 同上 p.332
¹³⁶ 観世寿夫「能の演技」『伝統と現代3能と狂言』所収学芸書林 1970年／所収『観世寿夫著作集二仮面の演技』 p.20

参考文献

■能楽関係

- 飯塚恵理人『近世能楽史の研究』雄山閣、1992年
池内信義『能楽と教育』財団法人社会教育協会、1934年
小笠原恭子『出雲のおくに』中央公論社、1984年
表章『能楽史新考』（一）わんや書店、1979年
表章『能楽と奈良』奈良市発行、1980年
表章・天野文雄『岩波講座能・狂言』岩波書店、1987年
表章・加藤周一校注『世阿弥・禅竹（芸の思想・道の思想1）』岩波書店、1974年初、1996年
金森敦子『女流誕生 能楽師津村紀三子の生涯』法政大学出版局、1994年
川瀬一馬『校註花伝書』わんや書店、1967年
熊倉功夫編『叢書 禅と日本文化（第三巻）禅と能楽・茶』ペリカン社、1997年
小西甚一『日本の思想（8）世阿弥集』筑摩書房、1970年初、1973年
小西甚一編訳『世阿弥能楽論集』たちばな出版、2004年
小林保治編・戸井田道三監修『能楽ハンドブック』三省堂、2000年初、2002年
世阿弥・野上豊一郎、西尾実校訂『風姿花伝』岩波書店、1958年
田口和夫『能・狂言研究』三弥井書店、1997年
竹本幹生・橋本朝生編『能・狂言必携』學燈社、1996年
田中裕校註『世阿弥芸術論集』新潮社、1976年
津村紀三子『散り来る花に―津村紀三子十三回忌記念出版』緑泉会、1986年
津村紀三子『散り来る花に』緑泉会、1987年
堂本正樹『世阿弥』劇書房、1986年初、1998年
堂本正樹『世阿弥の能』新潮社、1997年
戸川秋骨『能楽鑑賞』丸岡出版社、1937年
中村格『室町能楽考』わんや書店、1994年
西野春雄・羽田昶『新訂増補能・狂言事典』平凡社、1987年初、1999年

西野春雄・竹西洋子『能・狂言・風姿花伝』新潮古典文学アルバム、1992 年

野上豊一郎『能の話』岩波書店、1970 年

野上豊一郎編著『総合新訂版 能楽全書（第一巻）能の思想と藝術』東京創元社、1979 年

野上豊一郎編著『第二巻能の歴史』東京創元社、1988 年

能勢朝次『能楽芸道』檜書店、1954 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

山上伊豆母『日本藝能の起源』大和書房、1977 年初、1997 年

横道萬里雄『能劇の研究』岩波書店、1986 年

脇田晴子『女性芸能の源流—傀儡子・曲舞・白拍子』角川選書、2001 年

■歴史関係

梅原猛『古事記』学研、2001 年

太田久紀『観心覚夢鈔』大蔵出版、1981 年初、2002 年

太田久紀『[唯識]の読み方』大法輪閣、1985 年初、2001 年

折口信夫『日本芸能史六講』講談社、1991 年初、1997 年

折口信夫『かぶき讃』中央公論社、2004 年

楠戸義昭『完全制覇・女帝の世紀』立風書房、2002 年

保坂達雄『神と巫女の古代伝承論』岩田書院、2003 年

宮尾慈良『アジア舞踊の人類学』PARCO 出版、1987 年初、1990 年

■論文・学会誌

岩崎雅彦「烏帽子姿の女体能——白拍子・女曲舞・女物狂い」『藝能文化史』第 6 号、岩田書院、1984 年

■事典・辞典等

鎌田東二編著『神道用語の基礎知識』角川書店、1999 年初、2000 年

『現代用語の基礎知識』2003 年版、自由国民社、2003 年

小林保治・森田拾史郎『能・狂言図典』小学館、1999 年

戸井田道三監修・小林安治編『能楽ハンドブック』三省堂、2000 年初、2002 年

新村出編『広辞苑第三刷』岩波書店、1955 年初、1984 年

『能楽手帳』2002 年版、わんや書店、2002 年

『能楽手帳』2003 年版、わんや書店、2003 年

『能楽手帳』2004 年版、わんや書店、2004 年

『能楽手帳』2005 年版、わんや書店、2005 年