

## 近代における「女流能」の成立と展開

—女性の能と「芸術」という理想—

伊藤 真紀 (明治大学文学部)

### Establishment and Development of Women's Noh in the Modern Era: Women's Noh and the Ideal of "Art"

Maki ITO (Meiji University School of Arts and Letters)

#### Abstract

This paper's purpose is to provide an overview of the history of Noh performances by females and introduce the role of the concept of art in a message from a pioneer female Noh performer, Tsumura Kimiko. Noh performances have devised expressive techniques based on the male body. It is a "traditional" art form that has achieved stylistic perfection on the basis of the "male art."

In the late Meiji and Taisho eras, Noh's popularity as a "hobby" spread among women, with "female masters" who taught their families playing an active role in the "Noh profession." In the Taisyo era, Tsumura Kimiko (津村紀三子 1902-1974), who had the ambition to become a "Noh actor," performed *Hagoromo* on a stage in Keijo Prefecture (Present day Seoul Special City).

After World War II, there was momentum for women's liberation. Yamashina Yaji (Former name: Keiko) (山階弥次: 前名: 山階敬子 1925-), Maruyama Tokie (丸山登喜江 1911-1989), and other female Noh performers, including Tsumura Kimiko, were granted the status of performer of the Kanze school by the Noh-gaku Kyo-kai (1948). The number of female Noh performers has increased since then.

The establishment of the Noh performances by females was "evaluated" and "prized" from the perspective of the concept of art by the renowned critic Sakamoto Seccho (坂元雪鳥 1879-1938). Tsumura Kimiko said in a 1972 interview in *Nohgaku Times* that art is a thing of the "world" (「『芸術』は『天下』のもの」 No. 404). This could be interpreted as meaning that artworks are free from gender differences, a concept that has helped many female Noh performers in this century.

キーワード: Tsumura Kimiko, female Noh performers, Modern Era, the concept of art

#### はじめに

能は、男性を担い手とする「男の芸」を基礎に「様式的」な完成をみた伝統的な「芸能」である。この伝統的な「芸能」において、2004年に、女性の能楽師も男性同様に「重要無形文化財認定保持者（総合認定）」として認められたのは画期的な出来事だった。ジャーナリズムもこれに注目したが（毎日新聞、2004.9.21）、女性が能の世界に関わるようになってからすでに、100年以上が経過していた。

本稿では、女性の能楽師が、能の「家元制度」のもとで一定の資格（「師範」等）を得て、公演活動が「公認」されるまで（1948、昭和23年）の軌跡を、拙論をもとにしてたどる（伊藤、1990、1991、1997、

1998a, 1998b, 2005, 2013, 2017, 2019)。そのうえで明治以降に女性が「能楽師」という立場を獲得し、男性と同様に舞台での公演活動を展開するにあたり、掲げられた理想のひとつに「芸術」としての能があったことを指摘し、明治期以降に西欧から移植された「芸術」という概念が、能の分野における女性の活躍にも影響を与えた可能性について若干の考察を試みたい。

本研究は、能楽関連書籍、専門紙誌、その他女性誌や一般紙誌などの関連記事を資料としている。ただしシテ方五流儀のうち、現在でも実演家の数、稽古人口ともに最も多いと思われる観世流を中心とした研究であり、未だ網羅的とは言えない。

本稿で用いる「婦人」と「女性」、「婦人能」と「女流能」の呼称については、資料や時期に合わせて随時選択し使用する。したがって「婦人能」「女流能」の定義は細かく規定せず、主人公であるシテのみを女性が担っている演能から、すべての役を女性が担うものまで、一括して「婦人能」または「女流能」と呼ぶこととする。

## 1 女性による能の現状

昭和20年代の能楽専門誌には、女性能楽師の舞台写真がまとめて掲載されている<sup>註1)</sup>。したがって、戦後は女性の能楽師の存在が全く無視されてきた訳ではない。1990年代には女性の能楽師のパイオニア的存在である津村紀三子（君子，本名しげ，本稿では紀三子と統一，1902-1974）の伝記的研究（金森：1994）も刊行されている。そして、女性の能楽師の数は、この50年間をみると、増加傾向にある。2022年10月3日現在の男女比（能楽協会調べ）では、能楽協会に所属している「能楽師」の男女各人数の内訳は、男性908名、女性165名（不明2名。かつては性別の統計をとっていなかったため。—伊藤注）で、男女計1073名中女性は約15%となっており、能楽協会に所属するシテ方観世流「能楽師」の男女各人数は、男性286名、女性67名で、総計353名中、約20パーセント近くが女性となっている。以上が最近の統計であるが、1965年に刊行された随想（菅原，1965：79）には、「昭和三十八年発行の能楽協会の名簿によると、シテ（主役）の師範の総数は、なんと九百人のうち七十七人が女性」とされており、当時は全体の10%未満であったので、1960年代から比べると約10%増加していることがわかる。

さて、能楽協会に所属して活躍する女性の能楽師についてみると、およそ、2つの流れがあると思われる。

A 能楽師の家系（芸事上の「家」系を含む）の出身者

B 一般家庭の出身で稽古事として「謡」、「仕舞」、「囃子」等に親しんだあと、専門家としての修行をはじめた者

おおまかに分けるなら、この2種の系統となろうが、Aではまず、舞台活動よりも「謡」や「仕舞」の「師匠」として活躍した女性が先行し、その後、舞台上で活躍する能楽師も登場する。また、Bのなかからも専門家となる女性が出てくる。

## 2 「男の芸」という前提

### 2-1 中世の能における「男の芸」

歴史的にみて、能における「男の芸」の前提はいつ成立したのであろうか。たとえば、能という芸能が確立されたと考えられるのは観阿弥（1333-1384）・世阿弥（1363?-1443?）の時代であるが、『申楽談儀』

(表・加藤, 1974: 277) や、『五音』(表・加藤, 1974: 223) などの世阿弥伝書で知られているように、観阿弥は女曲舞の加賀女の流れをくむ乙鶴より曲舞を習い、能のなかに「撰取」している。この時代にはまだ能と他ジャンルとの相互の影響関係が色濃くあった可能性が考えられる。

## 2-2 近世における「男の芸」

近世初期には、大和、近江、伊勢などの猿楽座の能の他にも、遊女による能が上演されていたことが知られている(能勢, 1938: 1156-1163)。中世以来の、武家によって後援された猿楽座に所属した猿楽師以外の「手猿楽」も活躍していたが、1629年の幕府による統制で、舞台芸能から女性が排除されることになった。この禁制により「女」による芸との相互の直接的な影響関係はほぼ無くなったと考えられる。能はこの時代に「男」の芸となったと言えよう。能は、江戸時代をつうじて「式楽」としての体裁を整えていく。この時期に典礼用の楽舞として、奏演とそれを支える規範が「家元制度」のもとで確立されてくる。以下は、1990年代の能楽に関する解説書からの抜粋であるが、能楽の「家元権」の一覧が挙げられている(横道・小林, 1996: 33-44)。同書によれば、家元による「上演活動に関する権利」には以下のようなものが含まれる。

- a. 任意の演目の上演許可権と禁止権
- b. 公演会の許可権と禁止権
- c. 面・装束・舞台等の所持の禁止権

また、「人事に関する権利」として以下が見いだせる。

- a. 流派の能楽師(専門の奏演者)であることの認定権
- b. 流派の能楽師に対する出演停止などの懲罰権
- c. 流派の能楽師であることの否認(破門)権
- d. 流派の能楽師の諸団体加入に際しての承認権

上記の諸権利は、幕藩制のもとで出来た江戸時代の「家元制度」に端を発している。横道万里雄の指摘にあるように「個」ではなく「集団」を優先する思想に基づいており(横道・小林, 1996: 13)、芸の質の保持に貢献する反面、近代には女性の能楽師の誕生を阻む壁ともなった。

## 3 明治期の展開

### 3-1 能楽堂の誕生—女性後援者・女性観客の登場

多くの女性が能に「参与」するようになったのは近代以降である。明治維新により幕藩体制が崩壊し、「式楽」(「武家」の儀式用の楽舞)としての基盤を失った能・狂言の芸は、「担い手」断絶の危機を迎えるが、岩倉具視(1825-1883)が主導した芸能政策により、たとえば西欧のオペラのように、海外からの賓客接待にも利用できる「能楽」(能・狂言の総称)、すなわち外交上も含めた「社交」のための「芸能」の機能をもって復活する。1876年には、岩倉具視邸で天覧能が行われ、1878年には青山御所に、能を好んだという英照皇太后(1833-1897)のための「青山御所能舞台」が建てられた。さらに1881年には芝の紅葉山に能楽堂が竣工した。これらの能舞台、能楽堂においては英照皇太后の観能を周囲が支えている点に注意したい。天皇とともに、その母として、女性も能を公式に観ることが前提となっている。この点は近世から近代にかけて起こった大きな変化と言えよう。ただし近世以前にも、観能し、後援した女性の歴史がある<sup>注2)</sup>。英照皇太后は明治期の能楽界に三度恩賜金を出し(池内, 1926: 65)、また、女性が主催する各種の「慈善能楽会」も明治期からは多く開催されていることも忘れてはならない。

芝能楽堂の設立については、古川久の研究(古川, 1969)や、建築学の立場からの奥富利幸の研究(奥

富，2009）、三浦裕子の研究（三浦，2017）等があるが、能楽堂設立の費用を担ったのは、旧大名や公家、また明治維新以降の政財界と結びついた実業家、高級官僚や学者、法曹界等の人々で、こうした男性たちは能の「謡」「仕舞」「囃子」をアマチュアとして習い、その妻もこれを嗜むことにより能楽師らを支えた。

芝能楽堂を始めとする岩倉の能楽復興策の実務を行っていた久米邦武（1839-1931）<sup>注3)</sup>は、能楽堂の観客について「何せよ嘗ては或階級以上の者でなければ見る事の出来なかつたものか畏れ多い事ではあるが、皇太后陛下を初め奉つて歴々の人々と同席で観る事が出来るといふ所から、初めの中は中々観衆も盛んで」と、皇太后らと同じ場所で観能することの榮譽のために来場した客があったことを指摘している（久米，1913：57）。これらの一連の流れにおいて、女性である皇太后が文化政策に果たした役割は重要視すべきものである。

### 3-2 「紳士能」に対する「淑女能」のはじまりと能における女性「師匠」の活躍

ここまでみてきたように、明治維新後、女性も能の文化を、男性と同じように楽しむこととなった。明治二十年代には能舞台で女性による演能も行われていた。もし、かつて使用されていた「紳士能」（津村・児玉，1992：23）という言葉に倣って名付けるのであれば、「淑女能」ということにならうか。復活の途上にあった能楽界が、安定を見せてくるのは各流儀や家が、有力な後援者を確保できるようになった明治三十年代以降と見られているが（表・天野，1987：161）、たとえば明治23（1890）年には、宝生流の松本家舞台（当時の宝生流の拠点）や観世流の家元の舞台でも女性が舞台に立ち、装束をつけての能を披露していた。明治期の能楽の復活に尽力した梅若実（1828-1909）<sup>注4)</sup>は、この事実を知ると、「女性ニテ能ヲ相勤装束にて本式ニ男子計リノ中見物之前ニテ勤ル事ハ前代未聞ナリ。」と日記に書いている（梅若・鳥越，2002：371）。

この時、女性を能舞台に出演させたことが、能楽師間のトラブルとなり、その4年後には東西の能楽師間で「女人禁制」を含む「能楽規約書」を作成したケースもあるという（倉田，2001：13）。関西では、これ以前に金剛流で、女性の演能を制限した規約が残っている（天野，2000：6）。女性は稽古の階梯がすすんだとしても能舞台での「演能」は許されないこととなった。芝能楽堂でも「紳士能」（「華族能」とも呼ばれた）が行なわれたが、1885（明治28）年には「能楽堂仮規約」に女性の舞台・楽屋使用を禁止する条項が追加されている（池内，1926：108，三浦，2017：88）。

女子教育との関係では、1908（明治41）年に諸芸を高等女学校の随意科に加え正規の教育課程に置くことが認められたことにより、茶や花、琴などを「随意科」に置く女学校が増加したとされるが（熊倉，1990：222）、能の「謡」や「仕舞」も、明治40年代には女学校における教育に採用されている。それに伴い、能楽師の家系に育った女性が女性に教えるための教師として活躍することになる。すなわち、冒頭に紹介したAにあたる能楽師の家系出身の女性の嚆矢である。その代表的存在は、東京で活躍した観世流の山階家の山階明子（1876-1962）で<sup>注5)</sup>、明治40年代から女学校でも「謡」や「仕舞」を教授している。早い時期に能を授業に取り入れたのは、岸邊福雄（1873-1958）の東洋家政女学校で<sup>注6)</sup>岸邊は口演童話の実践家・理論家であり、大正期の芸術教育運動家としても著名である。

### 3-3 女性による能と「女人禁制」論

明治期に、女性も能舞台に上がりはじめたが、その後舞台から排除されることになった。ここで、代表的な「排除」に関するエピソードを挙げる。この記事は1914（大正3）年に、「謡」や「小鼓」を能楽師に習っていた女性たちが、能楽の演目のなかで最も神聖視されている「翁」の小鼓の演奏を披露したことについて、当時の宝生流の家元に能楽専門誌の記者が取材した時のものである。1914（大正3）年4月の宝生九郎（1837-1917）<sup>注7)</sup>への取材記事「女だっても」（宝生，1914）から抜粋する。

記者「……能楽堂が紅葉館（芝能楽堂—伊藤注）にあつた時分、其所で或る人が能を演つた。其の小鼓を或る婦人が勤めたと云ふので、先生は其の婦人の通つた橋掛から小鼓座迄に鉦（かんな）をかけさせた」と云ふ話を或本で見た事がありました……」

翁（九郎—伊藤注）「へえー、それや大きな間違いです。そんな事はありません。それは、舞台の板と板とのツギ目が反（ぞ）ツてゐたので、鉦を掛けて平にした事があつたのを取り違へたものでせう。（中略）。」

記者「では、女流の演能と云ふ事に就いては何うお考へです。」

翁「演れるだけの力があつて、他に迷惑を掛け無い限りは、演つても宜からうと私は思います。けれども熊坂の後などが女に演れませうか？」（後略）。

（適宜かな、句読点を補い、必要な箇所の下線を付した。「熊坂の後」は、能『熊坂』の後シテで豪壮な盗賊の頭の熊坂長範のこと。—伊藤注）。

宝生九郎自身は下線部のように、女性を排除していなかったが、上記のような噂が流れていた。そして、同様の「舞台削り」に類する逸話は昭和期の、日本画家で能に造詣の深かった松野奏風（1899-1963）の次の文章（松野，1961）にも見える。「むかし或る大名家の女中達が能を演じたいというので、舞台を使用するにつき一応は大夫の許しを得ねばと相談すると、その答えは、御舞台が新しくなりました誠に結構でございます、とあつた。いくら大名家でも女中能のたびに舞台を改築してはやり切れぬから沙汰やみになつたという。かかる考えは近年まで残つていて、……」（後略）。（下線は伊藤注）。

下線部は女性が使用した舞台はそのままでは男性が使用できない、という意味である。「女人禁制」の意識は、日本人の信仰ともつながる複雑な問題であり、本稿では紙面の関係からも、参照すべき文献として鈴木正崇による『女人禁制の人類学—相撲・穢れ・ジェンダー』（鈴木，2021）を挙げるに留める。

以上のような能の文化の女性への普及を、室内での「稽古事」を中心としたものとする、実はその一方で、舞台に上がり、実演家として能に関わった女性たちもいた。いわゆる「吾妻能狂言」「照葉能」「照葉狂言」「仙助能」「今様能狂言」等の呼称で呼ばれた芸能では、能楽の「家元制度」のもとで管理される能とは別の、より自由な形式で「能」を上演しており、ここで女性が「能」と類似の作品でシテを演じていた例もある<sup>註8)</sup>。しかし、こうした例は「能」の「稽古事」とは、むしろ背反するものとされ、女子教育の立場からの参照例としては除外されることになったようである。やがて、この種の女性を含めた「能」は、姿を消していった（倉田，1997，小林・根岸，1998，根岸，2000，2002）。

### 3-4 女性による能の稽古の推奨と「家庭の和楽」論

明治四十年代には、女性の新しい「趣味」として、「謡」、「仕舞」、「囃子」の「稽古事」が普及しはじめたが、その流れを受けて明治42（1909）年には、神戸で伴葛園<sup>註9)</sup>が、女性の「謡曲」のさらなる普及を、関西で発行されていた『国諷』の明治40年代の誌上や、『能楽画報』誌上に寄せた一連の投稿で提唱した。伴が挙げた当時の女性への「禁制」には「能舞台の『女人禁制』」と女性による「演能」の禁止があった。能楽専門誌をはじめ女性誌でも、明治末期以来、女性の「稽古事」としての能をとりあげるようになり、女性の「稽古事」としての能はさらに普及するが、この時代以降、特に次のような意見は繰り返し語られることになる。

※「推奨すべき」内容として

- ①見た目に「女性らしい」曲の選択
- ②見た目に「女性らしい」楽器（特に小鼓）の演奏
- ③女性「師匠」の養成

④女性による能の分化独立

⑤女性専用舞台の新設

※厳重に管理すべき内容として

⑥「男女混演」の禁止（男女混演は芸の本質を変化させる可能性が高いとの理由から）

⑦女性による演能中、特に「直面」もの（現実の男性をシテとする演目で面をつけない曲）の演能禁止

能の「趣味」の享受層の拡大は、次の大正期には本格的となるが、こうした普及を理論的に支えたもののひとつに、「家庭の和楽」論がある。この理論では、明治32年の「高等女学校令」以降の「良妻賢母」教育のもと、理想とされた家族像に基盤がおかれており、近代の音楽教育にも影響を与えた。「洋楽」に関しても、職業的音楽家になることは達成困難なものとしてされたというが（内田，2020：232）、能の場合も、明治43年に雑誌『能楽』に掲載された記事（麓廼舎，1910）に「女が盛にやる事になったら」「一家和楽して以て国会の和楽に及ばず事になる」と見られるように、家庭内での演奏を前提として、他の音楽一般とほぼ同種の言説が展開されていた。この志向の背後には、国家の最小単位としての「家庭」の「平和・秩序」が意識されていた（山本，1991）と考えられ、その意味でも上記の項目中、①～④が能の世界で特に推奨されたのであろう。

## 4 大正期の展開

### 4-1 大正期における「婦人能」と「婦人能楽師」の出現

大正期になると、「アマチュア」としてではなく「プロフェッショナル」として能に取り組もうとする女性が登場する。明治末期から需要が高まったのは、女性に教えるための女性の師匠で、明治末から大正期には東京では山階明子が代表列として、女性誌にも取り上げられたが（山階，1909，1914）、関西では根来夏子が「女流謡曲家」（謡曲「師匠」）としても活躍していたことが、当時の能楽愛好家の名鑑（『謡曲及能楽』趣味と名士編集部，1917：363）から分かる。こうした能の「趣味」の女性への広がりの中からは、やがて「室内」の「稽古事」の延長としてではなく、「舞台芸術」として能を舞う「能楽師」を目指す女性、すなわち津村紀三子が出てくる。津村紀三子は、1915年に13歳で、観世流の山階家10世山階徳次郎（1849-1927）に入門し、1917年に大槻十三（1889-1962シテ方観世流）門下となった。その後、大槻の関西移住により、1921年には六世観世鐵之丞（後に華雪 1884-1959シテ方観世流観世鐵之丞家6世）に師事していたが破門となる。同じ頃、能楽界の家元制の統制から離れた朝鮮京城で「羽衣」を舞う<sup>注10</sup>。この時18歳であったという。津村は、1950年代前半に結核で舞台活動を休むことになるが、その時代に「法難」や「文殻（小町）」といった「新作能」を作成した。文筆へも挑戦したのは兄や従兄弟の影響が考えられる。津村の兄は、小説家・劇作家の津村京太郎（筆名京村1893-1937）で、従兄弟に小説家の十一屋義三郎（1897-1937）がいた。長姉の静子は「謡」・「仕舞」に堪能で大正期には素人ながら、子供たちへ手ほどきもし、紀三子の先導者となっていた。また、もう一人の姉の千代は、鏑木清方に入門し、画家を志した。残念ながら兄の京太郎、従兄弟の十一屋義三郎、次姉の千代の三人ともに志半ばで結核に倒れて亡くなっている。

津村は、大槻家で「素人」弟子として能を熱心に稽古していた時代について、次のように書いている（津村，1949：32）。『結局謡曲なんて女には能もさせては頂けず、翁も謡はせないとか、奥には行けない様になつて居るのだから、余り一生懸命にしない事にしたわ』と云ふ様な話も、聞くとはなしに聞いて居る内、（同じように能の稽古をしていた女性たちが—伊藤注）バタバタと揃つておやめになつた事がありました。体験して始めて良さ、面白さの分る芸術に其の奥を見せない事は衰微を来す第一歩であり、まして大衆

に愛好される為には、母の力が第一であるにも拘らず、此の女人禁制は昔の形を唯盲目的に守つて居るに過ぎない。時勢の為には、又斯道の為には断然として此の鉄則を打破する必要があると思ひました。」(旧字は新字に改め、必要な箇所の下線を付した。—伊藤注)。

津村の周囲にも熱心に稽古に通う女性達がいたことがわかる。しかし、そのうちで津村だけが能楽師として舞台を踏むことを諦めなかったのはなぜであろうか。本稿では津村が能を「芸術」と呼んでいる点(下線部)に注目し、後述する。

#### 4-2 Catherine du Pont (キャサリン・デュボン 1884 ? - ?) の演能と「淡路婦人能」

能楽界の経済的な基盤が整い、ある程度の安定をみた頃、1921年には「能楽協会」が設立され<sup>注11)</sup>、それまで能楽の世界で「不文律」であったことが協会で議論されることとなった。協会設立時には早々に女性による能の問題や、一般の能の能舞台以外での上演問題がとりあげられて、1922(大正11)年の12月の時点で、女性の演能については、これを禁止する旨が決定したかに見えた。しかし、1926(大正15)年になると、再び検討課題とされることになった。その結果「婦人演能」は、「各流宗家の自由裁量に任ずるも可成其実行に到らざらん事を希望す。若し実行することあるも、宗家の許可を得て、現在の範囲を超えざる様注意ありたき事」と「裁定」された、との通知が8月に会員に配布されたという<sup>注12)</sup>。結論が曖昧で、いかにも当時の協会における協議の難航が想像されるどころである。

ところで、能楽協会設立の前々年の1919年に、ベルギー出身の女性(キャサリン・デュボン Catherine du Pont)がアメリカのニューヨーク、ワシントンD.C.、ボストンでNoh Danceの公演をした後、東京の能舞台で演能(1919年12月、観世流橋岡家淡交会舞台で『羽衣』)し、翌年、1920年の1月にも帝国ホテル舞踏場で『菊慈童』を演能した。デュボンは1917年か翌年来日して京都で金剛家に入門し金剛流の能を習っていた。

また、協会設立後の1922年の5月には、関西在住の女性の愛好家たち約60人が結集して、淡路島にあったある素封家の別邸の舞台で、大規模な演能大会「三流連合婦人能」(「淡路婦人能」)を開催した。この時、狂言に至るまですべての演目を女性のみで上演した。大正デモクラシーの時期でもあり、この催しは新聞でも報道され(大阪朝日新聞, 1922.5.5)、世間からの注目も集まった。

これらの出来事は、女性の能の展開にも大きな影響があったと考えられる。たとえば、キャサリン・デュボンによる能舞台での演能があったあと、1922年に能楽専門誌『謡曲界』が女性の演能の可否について「アンケート」をとったところ(謡曲界編集部, 1922a, 1922b)、外国人の女性にさえ舞台で演能をさせたのであるから、女性への制限は撤廃すべき、という意見が出ている。

### 5 昭和期の展開—女性による演能の解禁から「師範」としての活動へ

昭和期に至ると、先に紹介した芝能楽堂伝来の能舞台も<sup>注13)</sup>、1928年には女性に開放されることになった(坂元, 1928)。「青年能」など若者への普及も始まり、1937(昭和12)年には日比谷公会堂で観世流の「大衆能」が開催される。ラジオ、レコードなどの新しいメディアの登場もあり(佐藤, 2017)、「大衆化」のなかで「趣味」としての能もさらに裾野を広げることになる。そうした流れのなかで、「稽古事」としての能は、さらに女性の間に広がっていった。近代の能評の世界を開拓した能評家のひとりである坂元雪鳥(1879-1938)は、1936年の『能楽』の誌上(1936:5)に、4月上旬に能楽各流の宗家の会合があり、女性の演能禁止の枷が外されることとなったことを書いている。すなわち、この頃「家元制度」下でも、女性が能舞台で演能することができるようになったことがわかる<sup>注14)</sup>。

冒頭で示したAのグループの女性と、Bのグループの女性のうち、「家元制度」のもとで、当時の観世流の家元（観世左近 観世流宗家24世 1895-1939）をはじめとする能楽師に師事した女性たちは、1933年からは東京音楽学校（後に東京藝術大学）の邦楽科へ進学しはじめる<sup>註15)</sup>。一方、Bのグループの出身者のうち津村紀三子は、師匠のもとを離れて、独自の活動を行っていた。1939年になると、すでに「家元制度」下でも女性の演能は許されていたが、津村は、面をつけない「直面」で豪壮な弁慶を演じる「安宅」に挑んだ。しかし、直前で演能が出来ない状況に追い込まれたため急遽、能装束をつけずに上演する「袴能」で行った（金森，1994：137-178）。その翌年、1940年に、津村はもともと師であった大槻十三の門下に入ることが公にされ、観世流のなかで籍を得、「師範」という肩書きにて上演活動を続けることとなった（金森，1994：286）。

第二次世界大戦後は、女性による能の状況も大きく変わる。「女性解放」の機運もあり、能楽協会でも女性性を「師範」として認め、協会に入会することとなった。戦後、能楽協会から刊行された『能』の第2巻3号（1948年3月1日発行）の巻末の「告知版」「会員名簿追加及移動」には、四谷千代子、山階敬子（山階明子姪、現弥次）、丸山登喜江の3名の名前が載り（能楽協会編集部，1948a）、翌月号（同前，1948b）には後藤勝子の、そして翌5月号（同前，1948c）には津村紀三子の名前が掲載されている。このように1948年には津村も含めて女性たちが、能楽協会に能楽師として登録され、その後、女性の能楽師の数はさらに増加して、今日に至っている。戦後になっても女性の能楽師の舞台での活躍については困難を極める状況が続いたが、本稿では「成立」についての概観はここまでとする。

## 6 女性の能楽師による能の表現活動と「芸術」という理想

### 6-1 「室内芸能」としての能と「舞台芸術」としての能

さて、ここまで女性の能楽師が誕生するまでの経緯をおってきたが、これに加えて、女性の能楽師の成立を背後で支えた理念について、若干の考察を試みたい。特に明治末から能にも使用されだした「芸術」という概念は、女性が「舞台芸術」としての能に挑戦しようとした際に、その展開を背後から支えたのではないだろうか。たとえば、先に引用した津村紀三子の若き日についての回想のなかで、「『芸術』に」とされている点は大変興味深い。ここで指摘する「芸術」の概念とは「ヨーロッパ」で18C末から19Cにかけて芸術作品は作者の「個性的精神」を表現し、「かれのメッセージを伝えるものと見られるようになる」（佐々木，1995：34-35）とされているような「個性的精神」の発露としての「芸術」として考える<sup>註16)</sup>。

そもそも、能はいつ頃から「芸術」と呼ばれたのであろうか？ 西欧のartまたはkunstの訳語としての意味で「芸術」という言葉が見られるのは1905年に出版された『普通術語辞彙』とされており、「稽古事」や「わざ」の意味で使われていた日本語の「芸術」が美の創造を目的とする人間の営為、という意味で使用されるようになるのはこの頃のようなのである（渡部ほか編，1993）。能については、管見では1906年に久米邦武が、能を「美術」（久米は「美術」を「芸術」と同義で使用。—伊藤注）と書いているのを見出すことができる。ここで久米は、「第一に無形的美術の花といふ歌舞音楽に能楽といふ勝れた美術を有て居るのは、世界に出しても最も誇るべしで、是が唯一の持みである」（下線は伊藤注）（久米，1906）と書いた。日露戦後の昂揚も感じられる文章のなかでのことであるが、久米は「無形芸術」としての能を説明している。

ところで外来語の「芸術」に対して、日本で使用されてきたのは「芸能」という言葉である。「芸能」という言葉は世阿弥伝書にも使用されている古い概念だが、1981年に藝能史研究会から刊行された『日本芸能史』の第1巻では、「芸能」の特性を「伝統性」「結座性」「数奇性」とし、「舞台芸能」「民俗芸能」「巷

間芸能」「室内芸能」の四つに分類している(林屋・守屋・熊倉, 1981)。近年の芸能史の研究においては、「茶の湯」研究で熊倉功夫が、この四分類(「舞台芸能」=歌舞音曲など、舞台上で演じられる芸能。「民俗芸能」=共同体の成員による祭礼や年中行事などに伴う芸能。「巷間芸能」=大道芸のように、特定の舞台をもたず街路その他の場所も舞台とみなして行う芸能。「室内芸能」=一般の生活空間と類似した室内で行われる芸能で、「茶の湯」や「いけばな」、「香」などの芸能。)をもとに、「芸能」の特質について考察をしている。熊倉によれば、「芸能」とはまず第一に「演者と観客の間の見る見られるという緊張関係の上に成立する文化」であることとして、第二に「まったく同じ形では繰り返すことができない一回性であり、形を残さない無形性であること」、第三に「日常性を超え、非日常世界への変身願望を内在させている点」としている。そして、「芸能」が「芸能」であるための四つの要素を「よそおい」「ふるまい」「しつらい」「おもい」とし、「室内芸能」の例として、「茶の湯」と能を並列的に挙げている。すなわち、「衣」/「衣裳(装束)」の「よそおい」、「点前の型」/「舞の型」の「ふるまい」、「露地と茶室」/「能舞台」の「しつらい」、「わび」/「幽玄」の「おもい」が並ぶ(熊倉・井上, 2020: 39-40)。

上記のように、「茶の湯」が「室内芸能」であるのと同様に能の「舞」も「見る見られるという緊張関係」をもつ「室内芸能」である面を捉えると、私邸内の能舞台や一間を舞台とした「敷舞台」の存在は重要になってくる。大正期には、私邸内で演能をする女性たちが出現してくる。このような事例は、前述の「淡路婦人能」のような催しにも見ることができる。前掲の「家元制度」下の「上演活動に関する権利」のうちの「c. 面・装束・舞台等の所持の禁止権」は素人弟子にとっては「個人」的なことであり、その領域にまで家元の管理を及ぼすことは難しかった。このことが直接的な原因ではないにせよ、女性への活動の制限が撤廃されていくのは、「謡」のみならず「舞」を含む「歌舞音楽」の「室内芸能」としての面がおおいに発展したからと言えよう。

## 6-2 女性による「室内芸能」と「舞台芸術」

次に女性による能を、「茶の湯」と同様の「室内芸能」と、そこから展開した「舞台芸術」として捉えてみたい。ここで2000年に刊行された加藤恵津子の茶道研究にみられる視点(加藤, 2000: 104)を参考にする。加藤は『『茶道(ないし点前)は女性にとって作法』』というこの言説は、同じ明治期に生まれたもう一つの茶道言説、すなわち『『茶道は男性にとって芸術』』と比較対照してみると、さらに興味深い。日清・日露戦争での勝利を経てナショナリズムが高まり、自国文化への回帰が進むにつれ、(男性—加藤注)知識層の間に、前時代からある美的活動や作品を西洋にひけをとらない『『芸術』』と主張する風潮が生じた」とし、「そしてこの『『芸術』』という概念そのものが西洋からの輸入物であった」と指摘している(下線は伊藤注)。

前掲の津村紀三子の「随想」(津村, 1949)は「体験して始めて良さ、面白さの分る芸術に其の奥を見せない事は衰微を来す第一歩であり」と述べていたが、昭和期になってからのものであり、あるいは「後付け」の印象を受けるかもしれない。しかし、「芸術」としての能への志向、女性の「芸術家」に憧れた姿勢は、必ずしも「後付け」ではないだろう。津村の場合、兄の京村が劇作家であり「舞台芸術」としての能という意識は当初からあったと想像されるからである。1921年に兄の京村らの創刊した雑誌の名前は『人と芸術』であった。また、1919年にアメリカで「能ダンス」の公演を行い、同年に東京の能舞台上で演能の機会を得たキャサリン・デュボンのように、「舞台女優」によって舞われた能や「能ダンス」の存在は、一般の新聞でも報道されたが(読売新聞, 1919.9.28)、デュボンの活動は、まさに個人の創造のために奉仕する「芸術家」としての活動であった。デュボンの行動がどのように津村のような女性に作用したのか、不明であるが、しかし、同時代の外国人女優の積極的な舞台表現活動も、津村のような女性に何等かの影響を与えたのではないだろうか。

### 6-3 近代の能評を開拓した坂元雪鳥における評価の変遷

大正期に「家元制度」下から離れて、独自に演能活動をはじめた津村紀三子の場合には、「作法」に留まらない「芸術」への志が見てとれるであろう。そして、この展開は、近代の能楽批評を開拓したとされる能評家の坂元雪鳥による女性の能への評価の変遷にも見てとれる。坂元雪鳥は、明治末期に、女性の能の愛好家が増加しはじめ、曲によってはむしろ女性に適するとの意見が出た時に、「之れ明かに保存す可き古楽の様式を破壊せんとするもの」と述べ（坂元, 1911）、これを否定した。その否定説を述べると同時に雪鳥は、その後も女性による能の展開を冷静な目で観察していた。その慧眼は、昭和期に入り、女性による演能が、いよいよ「家元制度」下でも認められる、という趨勢になった時に雪鳥により書かれた次のような文章に顕れている。雪鳥は「(女性に演能を許すかどうかは一伊藤注)乃ち経済問題であるからには、芸術的純理は間に合はない。然らば如何に解決さるべきかといへば、結局婦人の演能を認める外に方法は無い」とした（坂元, 1935: 6）。雪鳥がここで述べているのは、近代以降、愛好家への教授により経済的基盤を築いてきた能楽界のジレンマとも言えるが、「伝統性」「結座性」「数奇性」をもつ「室内芸能」としての能の教授職を担う能楽師らの、いわば経済活動と、「舞台芸術」としての能において、高度な「芸術性」を追求することは別の問題である、ということではないだろうか。そして、このあとで、坂元雪鳥が津村紀三子の能を「芸術」批評の対象としたことは注目される。雪鳥は1937年に、津村紀三子の『屋島』の舞台評を次のように書いた。「柄の小さい氏が、前よりも後シテですこぶる鮮かな技を見せ、女にしてはという条件無しに、立派な修羅能を見せたのに驚いた。前シテは面が曇つて感傷的に過ぎたし、謡ひぶりも能のシテとしては巧緻に過ぎた。そこだけは女だからと思はせられた。」「婦人能といへばやゝもすると、照葉狂言を思はせたり、有閑マダムのヘタなお座敷的慰み事を思はせ易いが、氏の如きは本格的の意味で、婦人能といふべきで、目ざましい努力に感服する。」（坂元, 1937b）。雪鳥は男女を分けず「室内芸能」と、「舞台」での「芸術」を分けて考えていた。そして津村の能に関しては「室内芸能」以外の「舞台芸術」として「芸術批評」の対象と捉え、その可能性を認めたとと言える。

### おわりに

津村紀三子は1972（昭和47）年に、能楽専門紙のインタビューに答えて次のように答えている。「『法難』<sup>注17)</sup>のときに安福春雄（1907-1983）<sup>注18)</sup>さんに『日蓮をするのなら新しい面を作ったらいじゃないか』といわれましたがそれは大違い、『能は女とか男とかを意識して演じるものではない』と答えたんです。『安宅』の同山<sup>注19)</sup>も女でしたが、観ていた人が女とは感じなかったそうです。結局、それで女流能公認になったのだと思います。」「女の能ということが胸に去来するようだったら批評してはいけない。芸術は天下のもので、その人の体や顔にあるものではないと思います。」（下線は伊藤注）（津村, 丸岡, 1972: 3）と述べた。女性の場合は、本稿の冒頭でわけたAの場合もBの場合も、すべて「室内芸能」としての能からの出発する以外になかった。それ故、女性能楽師において「芸術」や「芸術家」という概念は、まさに純粹化された演能の指標として、男性の場合以上に「理想」として希求されたのではないだろうか。

### 謝辞

本稿は、比較舞踊学会第32回大会（2022年10月16日）における「特別講演」の内容をまとめたものです。当日配布した資料に修正・補足を加えて再構成いたしました。資料の収集・公開にご協力いただきました皆さまと、貴重な発表の機会を与えて頂きました比較舞踊学会の皆さまに心より感謝申し上げます。

## 注

- 注1) 1951年9月・10月号の『観世』の口絵には関東8名、関西11名の女性の演能写真が掲載されている。(『観世』編集部, 1951)
- 注2) 近世における女性の能への関わりについては不明な点が多い。近年では近世における南都の禰宜衆と女能についても研究が進んでいるが(宮本, 2005:206-210)、女太夫や、女性後援者、能楽師の家系のなかで能を支えた女性の研究や近世における女性の稽古の実態の解明も今後の課題である。
- 注3) 久米邦武(1839-1931)は歴史学者で、『特命全権大使 米欧回覧実記』編著者である。岩倉具視のもとで能楽復興のための実務にあたり、能楽研究の面でも功績がある。
- 注4) 梅若実(1828-1909)はシテ方観世流梅若六郎家52世で、明治維新後の能楽の復興に尽力した。
- 注5) シテ方観世流の山階明子(1876-1962)については青木涼子の研究(青木, 2003)に詳しい。
- 注6) 女学校の「仕舞」の授業は、1919年の時点では東京では東洋家政女学校と成蹊女学校にあると大正期の『謡曲界』(一記者, 1919)に紹介がある。東洋家政女学校では明治期から「正科」として導入。
- 注7) シテ方宝生流16世宝生九郎(知栄1837-1917)。幕末から明治期にかけての宝生流家元。梅若実(注4参照)・桜間伴馬(後に左陣 金春流1835-1917)とともに「明治三名人」のひとりに数えられる。
- 注8) なお、能の「家元制度」の外で活動したこうした芸能について、実態と呼称との関係に混乱が見られるが、詳しくは以下の研究を参考にされたい。(小林・根岸, 1998)(根岸, 2000), (根岸, 2002)
- 注9) 伴葛園(1849-1927)は、京都所司代の同心の家に生まれた。大蔵省土木寮に出仕し、京都および和歌山で河川改修事業などにたずさわった後、京都府内で郡長をつとめた。退職後は京都に隠棲したが、能楽界では専門誌への寄稿家として良く知られていた。
- 注10) 京城での津村紀三子の「羽衣」初演の時期については、以下の「年譜」による(津村紀三子十三回忌記念事業委員会編, 1886:82-83, 金森, 1994:275-296)。
- 注11) この協会設立の発端は、「観梅問題」という観世流宗家と観世流梅若家の免状発行権をめぐる争いにもあった。しかし「観梅問題」は協会の設立によっては解決をみず、結果として梅若家は、能楽諸流の家元たちを中心とする能楽協会には所属しなかった。したがって、一時期、梅若家は「家元制度」からは離れて公演活動を行っていた。「観梅問題」の最終的な解決は、1950年代まで持ち越された。
- 注12) 当時の『能楽画報』掲載の「如何に尋ね申度事の候一能楽協合理事殿に」の記事(難亭骨太, 1926:9, 言外道人, 1926:6-10)による。
- 注13) 1881(明治14)年に竣工した芝能楽堂は、明治30年代には老朽化と、流儀や家の専用舞台の設立がはじまったこともあり、利用者減少により靖国神社に移築された(表・天野, 1987:161)。舞台のみ靖国神社内に現存。
- 注14) 前年の状況は坂元が書いている(坂元, 1935)。なお同記事は雪鳥の著書(坂元, 1937a)所収。
- 注15) 東京音楽学校の初期の女子入学者への教育に関しては、青木涼子の研究(青木, 2013)に詳しい。
- 注16) ただし、佐々木が指摘しているように現在では、「芸術」はあらかじめ定まったメッセージを伝えるもの、という考えは後景に退き「芸術」は享受する側、解釈をする側のものであるかのごとき傾向が強まっている(佐々木, 1995:31-42)。
- 注17) 日蓮の「法難」を描いた津村紀三子の新作能。1966年発表。(津村紀三子十三回忌記念事業委員会編, 1887:18-20)
- 注18) 安福春雄(1907-1983)は大鼓方高安流。津村紀三子とは清水正徳(1856-1937)門下で同門であった。
- 注19) 能『安宅』の弁慶一行中の山伏の役。舞台上に複数居並ぶ。

## 引用・参考文献

- 1) 青木涼子, 2003, 「女が能を演じるということ 谷村甲子と山階明子の場合」, 『楽劇学』, 10 : 1-18.
- 2) 青木涼子, 2013, 「東京音楽学校と女流能楽師誕生の歩み—池内信嘉と観世左近の尽力」, 『跡見学園女子大学文学部紀要』, 48 : 59-74.
- 3) 天野文雄, 2000, 「明治19年設立の申楽倶楽部のこと」, 大槻能楽堂会報『おもて』, 67 : 6-7.
- 4) 池内信嘉, 1926, 『能楽盛衰記』下巻, 能楽会 : 東京.
- 5) 一記者, 1919, 「東洋家政女学校の仕舞」, 『謡曲界』, 11 (2) : 89-92.
- 6) 伊藤真紀, 1990, 「女流能のはじめ—津村紀三子のこと」, 『大正演劇研究』, 3 : 64-78.
- 7) 伊藤真紀, 1991, 「女流能のパイオニア—津村紀三子の青春—」, 大正演劇研究会編, 『大正の演劇と都市』, 武蔵野書房 : 東京, 235-260.
- 8) 伊藤真紀, 1997, 「能と女性（明治期）について」, 『大正演劇研究』, 6 : 71-80.
- 9) 伊藤真紀, 1998a, 「津村紀三子の能と坂元雪鳥の婦人能批判」, 『文学研究論集』, 9 : 196-180.
- 10) 伊藤真紀, 1998b, 「能と女性（明治末～大正期）について—『紫調べ』と女性の新しい『趣味』—」, 『大正演劇研究』, 7 : 57-73.
- 11) 伊藤真紀, 2005, 「デュボン嬢の能—女性による舞踊と能—」, 『文芸研究』, 95 : 17-41.
- 12) 伊藤真紀, 2013, 「能舞台に上がった女性たち—大正十一年の『淡路婦人能』をめぐる—」, 『演劇学論集』, 56 : 21-37.
- 13) 伊藤真紀, 2017, 「『女申楽』と木内錠—近代戯曲の『女物狂』」, 宮本圭造編, 『近代日本と能楽』, 法政大学能楽研究所 : 東京, 163-191.
- 14) 伊藤真紀, 2019, 「キャサリン・デュボン (Catherine du Pont) のボストン公演—『能ダンス』の『声』」, 『西洋比較演劇研究』, 18 (1) : 36-52.
- 15) 内田順子, 2020, 「『家庭』と『主婦』—おもに音楽との関わりから」, 国立歴史民俗博物館編, 『性差（ジェンダー）の日本史』展図録, (財) 歴史民俗博物館振興会 : 千葉, 232-233.
- 16) 梅若六郎・鳥越文蔵監修, 同書刊行会編, 2002, 『梅若実日記』, 第4巻, 八木書店 : 東京.
- 17) 大阪朝日新聞, 1922.5.5 「女ばかりの能狂言 斯界に一つの革命を起す 大阪婦人団の意気込み」 : 大阪, 夕刊2面.
- 18) 奥富利幸, 2009, 『近代国家と能楽堂』, 大学教育出版 : 岡山.
- 19) 表章・天野文雄, 1987, 「能楽の歴史」, 『岩波講座 能・狂言』, 1巻, 岩波書店 : 東京.
- 20) 表章・加藤周一校注, 1974, 『世阿弥・善竹』, 岩波書店 : 東京.
- 21) 加藤恵津子, 2004, 「『お茶』はなぜ女のものになったか—茶道から見る戦後の家族」, 紀伊国屋書店 : 東京.
- 22) 『観世』編集部, 1951.9・10, 「女流演能写真集」(1)・(2), 『観世』, 18 (9)・(10), 口絵.
- 23) 金森敦子, 1994, 『女流誕生 能楽師津村紀三子の生涯』, 法政大学出版局 : 東京.
- 24) 熊倉功夫, 1990, 「芸事の流行」, 藝能史研究会編, 『日本芸能史』, 第7巻, 法政大学出版局 : 東京, 221-238.
- 25) 熊倉功夫・井上治, 2020, 『茶と花』, 「日本の伝統文化」, (5), 山川出版社 : 東京, 39-40.
- 26) 久米邦武, 1906, 「日本は興り能楽は興らぬとは何ぞ」, 『能楽』, 4 (2) : 48-58.
- 27) 久米邦武, 1913, 「目黒漫話 (一)」, 『能楽』, 11 (5) : 56-58.
- 28) 倉田喜弘, 1997, 「女性の劇界進出」, 『藝能史研究』, 138 : 1-14.
- 29) 倉田喜弘, 2001, 「明治能楽界の光と影」, 『能楽研究』, 25 : 1-20.
- 30) 言外道人, 1926, 「如何に尋ね申度事の候—能楽協会理事殿に」, 『能楽画報』, 20 (10) : 6-10.
- 31) 小林責・根岸理子, 1998, (研究ノート) 「『照葉狂言』と『今様能狂言』—主としてその呼称について—」, 『武蔵野

- 女子大学能楽資料センター紀要』, 9: 129-160.
- 32) 坂元雪鳥, 1911, 「催眠録」, 『能楽画報』, 3 (4/臨時号): 付録 10-13.
- 33) 坂元雪鳥, 1928, 「歳去り歳来る(下)」, 『能楽画報』, 第22年(2): 6-9.
- 34) 坂元雪鳥, 1935, 「婦人の演能に就て」, 『能楽』, 2 (2): 2-7.
- 35) 坂元雪鳥, 1936, 「能楽界時事—婦人演能問題の解決」『能楽』, 3 (4): 5-6.
- 36) 坂元雪鳥, 1937a, 「婦人の演能」『能楽筆陣』, 謡曲界発行所: 東京.
- 37) 坂元雪鳥, 1937b, 6.17 「お能の関門—正しい芸は尊い」, 『東京朝日新聞』: 東京, 夕刊 5 面.
- 38) 佐々木健一, 1995, 「芸術」, 『美学辞典』, 東京大学出版会, 東京: 31-42.
- 39) 佐藤和道, 2017, 「メディアと能楽—レコード・ラジオ・トーキー」, 宮本圭造編, 『近代日本と能楽』, 法政大学能楽研究所: 東京, 33-161.
- 40) 菅原寛, 1965, 「女流能の津村紀三子」, 『随筆 演劇風聞記』, 世界文庫: 東京, 78-87.
- 41) 鈴木正崇, 2021, 『女人禁制の人類学—相撲・穢れ・ジェンダー』, 法蔵館: 京都.
- 42) 津村紀三子, 1949, 「随想」, 『能』, 3 (10): 32.
- 43) 津村紀三子十三回忌記念事業委員会編, 1886, 『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: 東京.
- 44) 津村紀三子十三回忌記念事業委員会編, 1887, 『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: 東京.
- 45) 津村紀三子・丸岡大二, 1972, 「芸術は天下のもの」, 『能楽タイムズ』, 247: 東京, 2-3 面.
- 46) 津村禮次郎・児玉信, 1992, 「女流の奔けた道—津村紀三子のこと—」, 『芸能』, 8月号: 21-27.
- 47) 難亭骨太, 1926, 「婦人・劇場両問題否決」, 『能楽画報』, 20 (7): 9.
- 48) 根岸理子, 2000, 「今様能狂言の芸態について」, 『楽劇学』, 7: 25-44.
- 49) 根岸理子, 2002, 「泉祐三郎一座始末記」, 『武蔵野女子大学能楽資料センター紀要』, 13: 107-137.
- 50) 能楽協会雑誌部編, 「告知板 会員名簿追加及移動」, 1943a, 『能』, 1 (3): 32.
- 51) 能楽協会雑誌部編, 「告知板 会員名簿追加及移動」, 1943b, 『能』, 1 (4): 32.
- 52) 能楽協会雑誌部編, 「告知板 会員名簿追加及移動」, 1943c, 『能』, 1 (5): 32.
- 53) 能勢朝次, 1938, 『能楽源流考』, 岩波書店: 東京.
- 54) 林屋辰三郎・守屋毅・熊倉功夫ほか, 1981, 『原始・古代』, 藝能史研究会編, 『日本芸能史』, 1, 法政大学出版局: 東京.
- 55) 古川久, 1969, 『明治能楽史序説』, わんや書店: 東京.
- 56) 宝生九郎, 1914, 「翁一婦人に許されたる斯道の秘曲—是乎非乎。考慮す可き新現象—女だつても」, 『能楽』, 12 (4): 2-5.
- 57) 毎日新聞, 2004.9.21 「能楽界 女性への扉開く、22人が初の能楽会員に」: 東京, 夕刊 7 面.
- 58) 松野奏風, 1961, 「婦人能について—能の限界 二」, 『能楽タイムズ』, 能楽書林, 114号: 4.
- 59) 三浦裕子, 2017, 「芝能楽堂と能楽社・能楽堂—規約と演能会の検討を中心に」, 宮本圭造編, 『近代日本と能楽』, 法政大学能楽研究所: 東京: 81-116.
- 60) 宮本圭造, 2005, 『上方能楽史の研究』, 和泉書院: 大阪.
- 61) 山階明子, 1909, 「三度の御飯と謡曲は飽きるといふ事なし」, 『婦人世界』, 4 (12): 46-49.
- 62) 山階明子, 1914, 「お嬢様とお仕舞」, 『能楽』, 12 (12): 56-59.
- 63) 山本敏子, 1991, 「日本における〈近代家族〉の誕生—明治期ジャーナリズムにおける『一家団欒』像の形成を手掛りに」, 『日本の教育史学』, 34巻: 82-96.

近代における「女流能」の成立と展開（伊藤真紀）

- 64) 謡曲界編集部編, 「婦人演能問題の回答（一）」, 1922a, 『謡曲界』, 16（2）：98-114.
- 65) 謡曲界編集部編, 「婦人演能問題の回答（続）」, 1922b, 『謡曲界』, 16（3）：60-62.
- 66) （謡曲及能楽）趣味と名士編集部編, 1917, 『謡曲及能楽 趣味と名士』, 現代芸術名家大鑑刊行会：大阪.
- 67) 横道萬里雄・小林責, 1996, 『日本古典芸能と現代 能・狂言』, 岩波書店：東京.
- 68) 読売新聞, 1919.9.28, 「能楽研究に熱心なデュボン嬢と森律子とが帝国ホテルで親しく楽しい芸術談」, 「よみうり婦人欄」, 東京, 朝刊4面.
- 69) 麓廼舎, 1910, 「家庭に普及せしめよ」, 『能楽画報』, 2（3）：28-29.
- 70) 渡部昇一ほか編, 1993, 「芸術」, 『ことばコンセプト事典』, 第一法規出版：東京, 412-423.