

フェミニズム論から見る沖縄演劇 —組踊「忠孝婦人」を中心に—

与那覇 晶子*

One aspect of Okinawan Theatre in terms of Feminist Theory: Viewed in *Kumiodori* “*Chuko Fujin*” (*The Lady of Loyal Piety*)

YONAHA Shoko

要旨

フェミニズム論に基づいて沖縄演劇を見たらどう立ち現われてくるのだろうか。フェミニズムの視点から、組踊の中でも最も長い仇討物「忠孝婦人」を検証して、何が立ち現われてくるか試みた。フェミニズム論といっても多様で、この論稿ではフェミニズム演劇理論の古典的著書 *feminism and theatre* を羅針盤にした。「忠孝婦人」は、1800年に初めて冊封使の面前で披露されたが、琉球王国が日本に併合された後、近代の帳の中で他の組踊を凌いで人気を博した。スーエレン・ケイスの「世界演劇の新たな読み替え」と「新しい女性の詩学への提言」を参照しながら、男性によって演じられてきた「忠孝婦人」を検証してみると、王府時代から近代に至るその動向（上演史）は、世界演劇の動向（演劇史）と重なる点が見出された。一つの発見である。沖縄のフェミニズム理論の構築や運動を見る視点もまたこの論稿の中で幾分指摘した。

キーワード：フェミニズム論、沖縄演劇、組踊「忠孝婦人」

What would come out if we see the Okinawan theatre from the feminist theory? This paper analyses the longest *Kumiodori*, a vengeance story *Chuko-fujin* (*The Lady of Loyal Piety*) in terms of feminism view point. As for the feminism, there're lots of theories, yet to some extent, in this paper I applied Su-Ellen's well known feminist theory demonstrated in *feminism and theatre*. This classic feminist theory is very useful to look into Okinawan theatre general.

The *Kumiodori The Lady of Loyal Piety*, created and performed by the male Samurai in the 18th and 19th centuries for the envoys from Shin dynasty in the kingdom of *Ryukyus*, has been appreciated in the modern period of Okinawa after the abolition of the kingdom: annexation by Meiji Japan, and it has revealed the same phenomena of the world theatre. Some specific views to build up Okinawan feminism/feminist ethnography and feminism movement are also suggested in this paper.

* 沖縄大学地域研究所特別研究員 nasaki78@gmail.com

要 約

スーエレン・ケイスのフェミニズム演劇理論を中軸に据えて、沖縄の組踊「忠孝婦人」を検証してみた。男が書いて男が女を舞台上で表象してきた演劇であるという点で、古代ギリシャから近代にかけて網羅されてきた西欧演劇の実態とほとんど変わらない。組踊は日本の伝統演劇、能楽や歌舞伎、狂言の影響もあり、それらが男性中心に演じられてきた芸能であるのと同様、現在まで男性中心に上演されている。新旧合わせて約90作品ある組踊の中で、50作品以上が仇討物である。その中で特に近代において最も人気があったのが「忠孝婦人」である。その背景を見ると、テキストそのものの面白さ、ユカッチュの妻の潔さ、谷茶の按司や臣下の満納と主人公乙樽の対話、ロゴスの面白さが際立っている。修辞の魅力が按司のセクシュアリティと必死にその畏から逃れ、若按司を救い出す手立てを模索する乙樽の言説の豊かさゆえであった、ということが浮かび上がってきた。しかし乙樽は家父長的封建制を維持しながらかつコロニアルな政体でもあった琉球士族の理想の女性であり、彼らの分身そのものであった。フェミニズムの視点から乙樽の行為主体性（エイジェンシー）、行為主体（エイジェント）を見た時、それは首里士族男性のフィクショナルな造形であり、リアルな女性は存在しない。当時琉球王府は、すでに辻や仲島遊里を国体の維持システムとして有していた。公の場で表象されなかった女性の身体だが、しかし遊女（ジュリ/ズリ）たちは生身の芸能やセクシュアリティを体現する存在として薩摩の在番や冊封随行員の前に立ったのである。分断された女性のシステムの上に組踊が創作され、上演されていた歴史の在り様を見据える必要がある。沖縄のフェミニズム理論の構築や運動の欠陥を埋める論理化の中に、辻や仲島遊里（遊郭）のジュリと呼ばれた女性たちを包含しえない限り、その運動や理論の破綻を埋めることはできないと考える。

Based on Su-Ellen Case's feminist theory of *feminism and theatre*, this paper analyzes Okinawan *Kumiodori Chuko fujin* (*The Lady of Loyal Piety*). In a sense as it was created and performed by men, it just identifies the theatre history of the West from the Greek to Shakespearean period, and the early modern period. Also as it is well known that *Kumiodori* was influenced from Japanese Noh, Kabuki, and Kyogen, which have been created and performed in the male-dominated society and cultural values, the male dominance has been penetrated till the present. In about 90 classic and new *Kumiodori*, more than 50 of them are vengeance stories. Among those vengeance ones, *Chuko-fujin* was one of the most popular ones in the early modern period in Okinawa. The reason was due to an appealing text, bravery of Samurai's wife, dialogues between female main figure *Utudaru* and Lord *Tancya* and his feudatory manner. The attraction of rhetoric was resulted from Lord's sexuality toward *Utudaru* and her way of putting a gloss on his coerce approach to find some means to save a trapped young load. However, *Utudaru* was an ideal female of the kingdom while representing samurai's alter ego, on its patriarchy system and still coronal body.

When we see *Utudaru's* agency and agent in terms of feminist theory, she is just a fictional figure, not a real one. At that time the kingdom had owned the treasure courters *Tuji* and *Nakashima* as her national valued function. Though women had been excluded from social and cultural lives of performance, courtesans called *Juri/zuri* stood in front of warriors of Satsuma and attendants from Shin dynasty. Okinawan feminism theory shouldn't over look that in this divided female social system, *Kumiodori* was created and performed by men. *Juri/zuri* danced and sang songs together with those men, and this fact should be well considered when we try to reestablish Okinawan feminism: feminist ethnography and gender ethnicity.

Keywords: Feminist theory, Okinawan theatre, *Kumiodori* “*Chuko-fujin*”
(*The Lady of Loyal Piety*)

はじめに

フェミニズム論に基づき沖縄演劇を視座に入るとどう立ち現われてくるのか、これがこの論稿のテーマである。つまりフェミニズムの視点から沖縄演劇作品が新たにどう解読できるのか、組踊「忠孝婦人」⁽¹⁾を題材に検証したい。

作品分析の視点（羅針盤）としてスーエレン・ケイス（Sue-ellen case）の *feminism and theatre* の著書を参照した。日本や沖縄においてフェミニズム論の観点から総合（歴史）的に演劇（あるいはパフォーミング・アーツ）を論じた著書はない。池内靖子著『フェミニズムと現代演劇—英米女性劇作家論』などの著書はあるが、日本の伝統演劇から現代に至る通史はフェミニズム理論でまだ論じられていない。

沖縄におけるフェミニズム理論に関しては勝方＝稲福恵子が、2006年に上梓した『おきなわ女性学事始』がその端緒を切ったと言えるだろう。なぜ沖縄女性学か、勝方＝稲福は「西欧近代的な主体概念への一律化に対する疑問と、他方で日本女性化言説への疑問を二つながら問い続ける場としておきなわ女性学を設定してみた」と宣言している。その論理は「ギャトリ・スピヴァックが主張する戦略的本質主義の姿勢であり、ハイブリッド（異種混淆）のアイデンティティを志向するクレオール主義」の姿勢である。その複数形小文字の「もう一つの沖縄女性像」を追求する中で、勝方＝稲福は組踊「執心鐘入」を論じている。「執心鐘入」は、一人の女が一夜の宿を受け入れた美男の若松に恋し、情念の燃え盛るままに拒絶された愛を追い求め、絶望の果てに鬼に変化するが、念仏によって調伏される道成寺譚の翻案組踊である。勝方＝稲福は、若松⇔宿の女⇔座主の三極構造を儒教イデオロギー・首里王府⇔聞得大君御殿・琉球在来の民俗宗教⇔仏教・大和権力（薩摩）の象徴で読み解く。その構図そのものは新しい視点ではないが、鬼女の退散の演出の差異に実在した聞得大君を中心とする琉球の神女体系の衰退の象徴を見ながらも、現代に続くノロの継承に女性優位システムの残滓を見据え、それを沖縄におけるフェミニズム・エスノグラフィーの作業仮説とする。

一方勝方＝稲福は独自に「うない神という物語効果」を推奨し、「うないフェスティバル」に集う女性たちの政治的活動や「うない」（姉妹）の名称のついた訴訟問題を起こした女性集団、また久高島の独特な祭祀制度、土地制度を紹介し、沖縄ならではのうない信仰、うない共同性に依拠した論を展開している⁽²⁾。女性たちが人間（女性）解放を求めて共同で政治的主張をするという政治運動は、西欧のフェミニズム運動とその変容（論理の構築・脱構築）などの推移にもまた呼応しているように現象的には見えるが、80年代以降の「個人的なことは政治的である」と言い切ったラディカル・フェミニズムの台頭が、果たしてどれだけ沖縄のフェミニスト（あるいは女性の権利拡張主義者）に影響を与えたのか。

いわゆる男性ロゴス中心主義が日本や沖縄の時空をも覆っていることは確かな事実として実感するように、つまり社会のシステムの中心が男性によって成り立っていることは、多様な社会機能の中で多くの女性の位置が家の中に取り込まれ、彼女たちの所得の低さや会社や公の多様な組織の中で決して中軸に位置し得ない事実からも明らかである。沖縄の場合、そ

れが儒教倫理観にもとづく習俗など、たとえば位牌の長男相続制や門中墓制度、家系図が男性中心であることなどに如実に見られる。ゆえにセクシュアリティ（性をめぐる観念と欲望の集合）⁽³⁾ やジェンダーが政治や文化に絡めとられた曖昧さを、この沖縄の地に生きる私たちもまたある面では共有している。世界の多様なフェミニズムの動向や境界を意識しながら、沖縄の先導的なフェミニズム活動家の運動の中にも沖縄内の周辺に追いやられた女性たちへの根深い偏見を宿している陥穽も見え隠れする。例えば「うないフェスティバル」を主催する女性たちが辻の尾類馬祭り（旧二十日正月）を疎外し、阻止に至ったことなど⁽⁴⁾、それが、勝方＝稲福恵子の推奨するおきなわのジェンダー／エスニシティ（あるいはフェミニスト・エスノグラフィー）の「うない（姉妹）」神という物語と「うない」を新しい沖縄特有のフェミニズム運動の象徴に据え置こうとする提言にある種の影を落としている。

フェミニズムとは、より拓かれた人間解放の論理であり、女性が主体として生きることを理論的に支える基軸だと考えたいが、スーエレン・ケイスのフェミニズム演劇の古典的著書 *feminism and theatre* においても ‘Male culture made women’s bodies into objects of male desire, converting them into sites of beauty and sexuality for men to gaze’ (suel-len:66) と指摘するように、人間（主体）とは男を指し、女が客体（他者）に留まっているという論調が主流である。さらにスーエレンは ‘when the audience looks at a woman on stage, she is transformed into a kind of cultural courtesan’ (120) と、男性の眼差しに晒され、観客の視点においてもある種の文化的な娼婦の位置に貧する女優の在り様を指摘する。一方、従来のアリストテレスの『詩学』が男性の生態学のリズムの上で成り立っているゆえに、つまり世界の演劇理論の例証『オイディプス王』の悲劇論構造のクライマックスは、男性の生理（射精）のモメントだとする解釈があり、それに対して女性の生態学／リズムにのるフェミニズム詩学の樹立をスーエレンは主張している⁽⁵⁾。女は真に物語や人生の主体として表象され／存在しえるのか。具体的に組踊「忠孝婦人」を対象に、スーエレンが論理化した演劇のフェミニズム論の視点から、女性がどうエイジェンシー（行為主体性、行為媒体）、エージェント（行為主体、行為者）として作品世界に現前しているのか見ていきたい⁽⁶⁾。

組踊「忠孝婦人」（別名「大川敵討」）

「忠孝婦人」について検証する前に組踊について言及したい。組踊は台詞、音楽、所作、舞踊によって構成される楽劇であり、当初から冊封使歓待のために創られ、1719年、初めて玉城朝薫によって「二童敵討」と「執心鐘入」が舞台にのせられた。題材が、1609年の薩摩侵攻以前の故事からとられたとはいえ、つまり女性が男性より「おなり神」としてより神聖な存在として政に大きな力を誇示していた時代を背景にしていたにも関わらず、女性たちがエイジェンシー／エージェントとして表出されることは稀である。組踊は王府による国家行事として支配者階級内部で閉鎖的に創られ、観賞され、そのテーマは「儒教道德の忠と孝であり、それに王府が深く介入することが強調されている」と、大城學「大城（2010）58」は、

近年「王府の介入」をあえて強調している⁽⁷⁾。

大城の解釈は先達の組踊研究者、當間一郎、池宮正治、矢野輝雄などの考えを踏襲しているが、儒教道徳の「貞節」をさらに強調し、組踊の女性像に言及しているのは當間である⁽⁸⁾。一方組踊の構図は、西洋のWell-made playに類似し、王府の介入はある種のギリシャ古代劇やモリエール劇にも顕著なデウス・エクス・マキナの効果で構成されていると考えられる。物語が因果応報に流れるのではなく、時に絶対的な存在として王府が登場する所などは、逆に物語構成の弱さであり、まさに冊封使のエンターテイメントとして急ごしらえに脚本が整備され内輪で上演された組踊の弱点をおのずと示している。しかし、国劇として六度、冊封使の御前で25作の組踊が上演されていること「鈴木（2009）」は、琉球王府の威信をかけた芸能への傾倒であり、琉球のアイデンティティの拠所になった所以が浮かび上がってくる。

1719年に組踊が登場する以前、17世紀後半から18世紀初頭の琉球の変容は著しい。1672年に辻や仲島に遊里が誕生し（時の摂政向象賢＝羽地朝秀の大胆な政策故だと称せられる）、その後の王府の改革において、聞得大君を中心とする神女の祭祀・政治システムの関与も転換を余儀なくされ、1673年には王の久高島／斎場御嶽への参拝も禁じられ、おなり神に代わって儒教が公式のイデオロギーになっていく時代が到来した⁽⁹⁾。表から徐々に姿を消されていった信仰体の女性たちの政治的位置が後退していった一方で、王女を中心に村を形成したとされる辻遊里の存在が浮かび上がってきた⁽¹⁰⁾。直に琉球の女性たちが国の威信を背に外からやってくる「まれびとたち」（冊封使一行や薩摩の在番一行など、後にペリー総督一行も）を歓待したのである。そうした女性たちの聖と俗（性）を二分化し、管理する国の構造の中で18世紀初頭に登場したのが組踊であった。琉球王府は1609年に薩摩の侵攻があつて以来、清国と薩摩に両属するコロニアルな政体としてあつた。家父長的封建制や男性中心主義という言説の上に植民地的政体としての小王国の姿もせり出してきたのである。

およそ新旧含め90作ある組踊の中で、「忠孝婦人」は最も長い仇討物である。1800年、1808年、1838年、1866年と4回にわたり冊封使の前で上演された⁽¹¹⁾。作者は久手堅親雲上（1660～1738）とされる。『大川敵討一国立劇場おきなわ上演資料集』「国立劇場おきなわ調査養成課（2009）49」は、仲宗根幸男の説「久手堅親雲上と組踊「大川敵討」考一家譜探索の意義」を紹介しているが、仲宗根は「久手堅作だとすれば、1720年代から30年代前半ごろまでに創られたことになる」と推測している⁽¹²⁾。

今回多くの仇討物組踊の中からあえてこの作品を取り上げたのは、唯一ユカッチュ（侍階層）の女性が大膽に、自らの意思で当時の封建倫理や儒教倫理にのっとりながら仇討行為を推進するゆえである。作品の枠組み内で、女性の主体が描かれている。彼女のフェミニニティ（女性らしさ）と知恵は、最も権力の中心にある按司とのことばのやり取りの中でその目的を遂行し、女性性の客体の色香を、たくみな「修辞」と「踊」という身体表象（乞われるエロス⁽¹³⁾）をとおして状況を逆転させ、当初の目的を達成する。また数多い組踊の中で女性が主体的に物語の主導（エイジェンシー）を担う作品は玉城朝薫の「執心鐘入」の宿の女の

他は、この「忠孝婦人」の乙樽と「姉妹敵討」の亀松と乙鶴そして「花売りの縁」の乙樽だけである⁽¹⁴⁾。

「忠孝婦人」の粗筋を見てみよう。まず物語は、谷茶の按司が讒言によって大川城を滅ぼすことが発端である。大川城の頭役村原は今歸仁城からの帰途にその非運を知り、城から落ち延びてさ迷う妻の乙樽と母親に会う。乙樽は姑のために雪の降りる道にわが子乙松を捨てて逃げ惑っている最中、幸い実の父親に救われた赤子諸共再会する。乙樽は大川按司の若按司が谷茶にとらわれていることを知り、単身城に乗り込む決意をする。乙樽は谷茶の按司の城で詮議を受け、重臣の満納や石川から追及を受けながらやがてその色香に惹かれた谷茶をうまくいくるめ、若按司の乳母として城に居座る。乙樽の意を受けた間の者、泊が登場し、村原にこの間のいきさつを語る。村原は物売りに変装し、谷茶城を伺う。そこへ原国兄弟が馳せ参じる。村原は谷茶城を攻め滅ぼす仇討の手配りをして主君の仇を討ち、若按司、乙樽共に再会を歡ぶ。

この筋（物語）は、50以上ある仇討物の中でも臣下が中心となった「仮名手本忠臣蔵」のようなパターンを見せる勧善懲悪物である。そして仇討物の中で最も長いが最も人気が高い。山里永吉は「全体的に文学的で、糺の場面などは組踊中の最大傑作である。谷茶と乙樽、それと満納と石川の虚々実々のセリフのやりとりなど、これはとてもたいていの作家のできる戯曲ではない」「国立劇場おきなわ調査養成課（2009）18」と語り、また池宮喜輝は「忠孝婦人が傑作であるのは、組踊の構成にあり、その構成の巧妙さは実に驚くばかりである。また劇中の音曲が14曲も入っている」「同上（2009）22」と座談会で語っている。矢野輝雄「矢野（2001）」も14曲⁽¹⁵⁾に及ぶ歌・三線の魅力に言及している。

「忠孝婦人」は長大作組踊だが、近代沖縄で最も人気があった。50作以上ある仇討物作品の中で、ユカッチュの妻乙樽が主人公という稀な作品である。

「忠孝婦人」の人気

「忠孝婦人」は1800年、申の御冠船踊り（冊封使歓待の芸能）の時初めて冊封使の前で上演された。それが8年後の辰年の御冠船には「大川敵討」に題名が替わり、再び1838年（戌の御冠船）と1866年（最後の寅年御冠船）には元の「忠孝婦人」に戻っている。廃藩置県以降、宮廷芸能が野に下ってからは、例えば、大野道雄が新聞資料を通して紹介した「戦前の組踊上演記録」「大野（2006）49-55」を見ると、圧倒的に「忠孝婦人」の名称での上演が群をぬいている。その25回の上演広告の内、「大川敵討」の広告は一回のみである。その点から見ても、戦前の観衆がいかにも乙樽の「忠孝婦人」に感情移入し、好んで見たかが伺われる。例えばその点に関して宮里栄輝が「忠孝婦人という題ですが、当時の封建社会のいわゆる忠孝というのが、道徳の最高の徳目なんですが、そういう点ではやっぱり封建社会を非常によく象徴したような感じがするわけで―」「国立劇場おきなわ調査養成課（2009）21」と、1967年になされた「座談会大川敵討をめぐって」で発言している。大野によると、「忠孝婦人」に次い

で広告が多いのは「姉妹敵討」13回、「手水の縁」11回、「執心鐘入」8回などである。これらの組踊の中で「忠孝婦人」の人気はずば抜けている。共通項は、女性たちが中心に立って物語が遂行されていることで、注目に値する。「忠孝婦人」を含めたこれらの組踊の人気とフェミニズムの視点とをどう関係づけられるのだろうか。女性が主人公という事と、セクシュアリティ、フェミニニティ、行為主体性（エイジェンシー）が見られるということが重要だと考える⁽¹⁶⁾。

大野が示した組踊上演記録を裏付けるように、『御冠船夜話』の著者金武良章「金武(1983)」は、「仲毛芝居で上演される組踊の中で最も人気を集めたのはやはり〈忠孝婦人〉であり、その起伏に富んだ進展を見せるおもしろさは類がなく、当時客の入りが悪いときまって「村原」(忠孝婦人)をやり大入りになった」「金武55」と、記している。女性が主人公というこの敵討物のどこに近代の沖縄の大衆は惹かれたのだろうか。

戦前の舞台批評をみると、特別な上演に際して新聞が即座に反応し、当時の琉球の文化人(インテリ層)もまた批評を寄せていることが分かる。例えば、1909(明治42)年11月13日、沖縄座は「米国ボストン博物館日本部長ワーナー氏を琉球固有の演劇を観覧させんため県教育界より明后月曜日同氏を我が沖縄座に招待せらるるに付いて尚侯爵様の御高覧に供せし演劇を演出す可し、との御依頼を受けて」と広告を掲載している。その特別なアメリカからの来客を迎えて女傘踊、二才踊、女雑踊、親あんま、宮古のあやぐ、そして「忠孝婦人」などが、11月15日に上演され、その二日後に、伊波普猷の弟、詩人伊波月城が11月17日の沖縄毎日新聞に詳しい評を寄せている。

月城によると観劇したのは他にシュワルツ氏、伊波物外(普猷)、師範学校の職員、視学などで、富永校長が通訳しワーナー氏が満足していたと記している。「忠孝婦人」の配役は村原(多嘉良朝成)、満納(玉城盛政)、乙樽(原国政善)、谷茶(吉元基康)、アヤメー(我如古弥栄)⁽¹⁷⁾、そして泊(名嘉山某)。月城は朝薫の五番を除いて「忠孝婦人」は最高のドラマであると前置きをして役柄の批評をしている。村原の多嘉良は無難にこなしたが、玉城三郎(盛重)の芸が優れていること、満納は盛政の十八番で、原国は踊りの名手で女形役者として沖縄劇界の明星と誉めている。劇の頂点が城内における満納と乙樽の押問答にあり、盛政の登場に観客が息を呑んで見つめた様も推し量ることの出来る評である。劇場は満杯で観客はいつもより静まり、役者も何時もこんなに真面目にやってもらいたい、と結ぶ。米国人のワーナー氏は、「オペラを見ているような心地がしました。音楽と服装と舞とが誠に能く調和して居ります」(「沖縄毎日新聞」明治42年11月21日)と評している。

当時の紙面を見ると乙樽以上に満納への思い入れがある。満納は乙樽の本性を見抜いていた谷茶の按司の腹心だった。しかし真実を突き止めていながら、谷茶の乙樽への恋情ゆえに殺される忠臣である。その満納に一般の観衆がシンパシーを覚えたことは想像に難くない。例えば金武良章は大正4年当時「忠孝婦人」の地謡だった父金武良仁(古典音楽の大家)が「第二幕の谷茶城場内の場になると、客席にきて眠っている氏を起こして玉城盛政さんの「満納」

をよく目を開けてみなさいとあらためて注意した」(金武(1983) 50)と記憶を記している。そこには舞台と観客で構成される劇空間のからくりがある。つまり観客は、乙樽が谷茶や満納をだまし、若按司救出のため乳母として元の城に馳せ参じたことを知悉している。舞台の登場人物以上に真実を知っている優位性の中で物語の展開に関与していく。それゆえになお満納の複雑な位置に共感を覚えかつ同情したとしても不思議ではない。

近代沖縄の組踊上演史を見ると、上演回数においても「忠孝婦人」の人気は圧倒的である。

芸能から排除された女性たち—フェミニズムの視点

伊波月城をして朝薫の五番を除いて最高のドラマと評された「忠孝婦人」の配役は、琉球王府時代も廃藩置県以降の沖縄芝居の中でもすべて男優で演じられた。女性は舞台から疎外されていた。現在の国指定無形文化財「組踊」保持者も全員男性で構成される⁽¹⁸⁾。女の身体は舞台の美を表出するエイジェント(主体)ではありえなかった。それは琉球王府時代の宮廷芸能の伝統(規範)に基づいていた。女は男の生身の身体によって再現される舞台上の記号=女の表象である。虚構の女たちを王府時代は琉球王府の士族層の中でも見目麗しい少年たちが演じた。若衆と若衆芸は冠船芸能の中心に位置する。女踊りももちろん男性が踊った。

なぜ、王府時代も近代の商業演劇の中でも女性たちは排除されてきたのだろうか。組踊の成り立ちを見る時、組踊そのものが、日本の能楽、浄瑠璃、歌舞伎、そして狂言の影響を受けたこと、また中国の福建省など、中国演劇の影響を受けたことなどが指摘されて久しい「劉(2006) 38-48」。大城學「大城(2010) 47-61」は「近世琉球人が異国で観た芸能」の論稿で大和芸能の受容の機会とその影響について詳細に論じている。その中で「なぜ組踊は男だけで演じたか」については全く言及していないが、組踊に少なからずの影響を与えた日本の主な芸能がすべて男性によって演じられているという事は、首里王府の摂政であった羽地朝秀(1617-75)の『羽地仕置』でも当時の士族層に謡や茶道や立花など、日本の芸能を奨励していた背景からしても、日本中央の模倣が大きな要因になっていることが伺える。それだけではなく、たとえば江戸立ちに美少年を同行させている王府の規範から、琉球王府の中で衆道の嗜好が見られる⁽¹⁹⁾。1609年の薩摩の琉球侵攻以前から日本の習俗・習慣・宗教の影響が琉球王府に敷衍していた事、また中国の儒教に伴う門中制度やその他士族層の慣習が色濃く見られるが、それらの諸々が国を挙げての歓待芸能の中に表出されていったことが伺える⁽²⁰⁾。

一方で女性たちが歓待芸能の空間から締め出されたのは、女性の貞操を守る事が考慮された事も考えられる「渡辺(1879)」。羽地がいわゆる琉球の公娼制度を設立した始祖として今でも辻の旧二十日正月の儀礼の際、首里城に向かって祈る儀礼があるように1672年の辻や仲島の遊里(遊郭)の登場と、組踊や冠船踊りなどの担い手がすべて男たちによって担われた事とは、コインの表裏の関係にあったと考えられる。それはスーエレンが*feminism and theatre*「Sue-Ellen Case(2008) 5-27」で古代ギリシャ時代からエリザベス朝のシェイクス

ピア演劇に至るまで、女性がいかに演劇の空間から疎外されていたかについて論じた一連の論の展開にそっている。舞台上演された女性は主に女装をした少年たちによって演じられ、実在の女性たちは舞台から締め出された。日常の女性たちは男性にとっては一段低い位置にある子孫を生む存在であり、所有される存在だった。琉球の場合、「うない信仰」や聞得大君を中心とする信仰体系が力を振るったのも1609年までで、薩摩の侵攻による従属国になって以降、特に羽地は政治の表舞台から聞得大君を中心とする女性たちの力を削ぎ、女官勢力も排除した。その一方で生身の女集団の遊里を設立したのである。むろん士族の女性たちは芸能から疎外された。芸能は辻や仲島の遊女（ジュリ／ズリ）と呼ばれた女性たちには許可されても一般の女性は、村々の民俗芸能（村踊り）においても神遊び（祭祀芸能）を除いて御法度になっていった。

スーエレンによると、女性が芸能する身体は、古代から近代にかけて娼婦と見なされた。つまり芸能する女性の身体は、買うセクシュアリティの対象ではあっても芸能や演劇を表出する身体とは見なされなかった。女性の声や身体、表現手段の言語もまた疎外されたのである。女性であるとは妻であり母であり、信仰する者ではあっても何かを学び習得するために書き言葉を与えられる者ではなかった。ジェンダーはある決まった役割に封じ込められていた。それは琉球王朝でも同じだ。表象する女性の分断が始まり、その流れは廃藩置県（琉球処分）以降の近代の帳の中で登場した沖縄芝居の中でも踏襲されたのである。辻や仲島遊郭の周りに、芝居小屋が建てられたのだが、1981（明治24）年に本格的な劇場として建設された仲毛劇場をはじめとして、芝居小屋は、遊郭への入り口でもあった「矢野（1993）」。

その中で1892（明治25）年に辻の女将（あんま）たちが中心になって下の芝居小屋を設立し、3年ほどジュリを舞台に立たせたことがある。当時創作された雑踊りや芝居小屋の踊り、軽狂言、軽歌劇を上演したというが、奇麗なジュリゆえにすぐ最良客がつきこぞって妊娠して一座を閉めなければならなくなったと云う「前田勝朗（1881）」。この事例はすでに1672年に辻が遊里としての形態をなし、そこで歓待や慰安のための芸能がなされてきた歴史の経緯も浮かび上がらせる。琉歌の中に遊里やジュリの歌が多く残されていることから何かわれるように、単に表象されるだけの存在ではなく、士族層の恋の対象になり、また彼らの妾になっていった「山内（1993）」。「忠孝婦人」の恋の駆け引きは遊里では生身の駆け引きでありえた。組踊の唱えが幾度となく唱えられ琉球音楽が箏や三線に乗せて歌われる余興の空間だったゆえだ。

琉球の女性たちは冊封使の歓待芸能からは完全に閉めだされたが、辻の遊里内部では何らかの形で芸能が女性たちの身体を通して継承されてきたのである。そしてその女性たちはセクシュアリティの対象だった⁽²¹⁾。衆道や女方（形）の芸が、生身の女の芸になり、その身体表象をまた客としての士族層は観賞した。遊里で組踊が演じられたことは、「乙姫劇団」の初代団長上間郁子の手記から伺える「上間（1981）104-137」。彼女は朝薫の「執心鐘入」や「二童敵討」の女の役を演じている。芸妓以外のジュリの女性たちが一方で観客として舞

台を大いに観賞していることは戦前の辻遊郭の記事を総集成した『辻遊郭』「太田・佐久田(1984)」の中からも読み取れる。

廃藩置県以降の近代沖縄のダイナミズムは那覇を商業都市としてその中心を首里から奪っていった。そして王府時代からの歓楽街だった辻とその周辺の劇場が近代のメディアの中心として新しい時代の波を謳歌していった。辻は遊郭ではあったが一種の文化的サロンの形態もなした。旅館であり、酒場であり、また性風俗を包含する場でもあったのだが新しい文明を受け入れ育む母胎にもなったのである。そしてその周辺に劇場があり、そこで演じられた組踊の筆頭は、女性が主体（エイジェント）として躍りでた「忠孝婦人」、「執心鐘入」、そして恋愛を賛歌する「手水の縁」だったのである。

近代は恋愛の開花そのものでもあった。そしてその中心に乙樽やこれらの組踊の女性たちの分身のような新しい芝居の女性主人公たちが登場していったのである。歌劇「泊阿嘉」の思鶴、歌劇「奥山の牡丹」のチラー、そして同じく歌劇「伊江島ハンドー小」のハンドー小が多くの観衆に熱狂的に受け入れられた。彼女たちは皆社会の規範を超えた愛に生き、その愛を貫く主体性（エイジェンシー）を顕現するゆえに今も輝いている。当時の芝居小屋は、まさに近代沖縄の庶民が諸手をあげて喝采し、集団的歓喜の渦を生み出した場であった。

これらの歴史的経緯を見ると、エリカ・フィッシャー＝リヒテ「エリカ(2009)」が「演劇が行われるところでは社会的な共同体がつねに存在する」と強調するように、「忠孝婦人」に熱狂した近代沖縄の観衆は、そこにこの間なかった磁場、彼ら／彼女らの感性に呼応するものを、つまり己自身を鏡に投影して見ていたと言える。鍵になったのは繰り返し指摘したように女性の主体的行為であり、そこにはセクシュアリティが脈打っている。近代的自我の発露は恋愛や恋情が決め手だったと言えよう。かつそれだけではない事は、糺の場面とそれに続く城攻めの活劇に喝采した観衆の存在がある。物語構成全体への感応があったことも確かだ。そして、繰り返し上演されることによって、演者も観衆も台詞に表象された世界観や感性が自己の複数のアイデンティティへと形創られていったと考えられる。近代のダイナミズム／トポスの中で芝居小屋に詰めかけた沖縄の民衆と舞台の間に生じたコミュニカルな共同性が何だったのか。イベント＝出来事に近いものだったのだろうということが十分予測できる。新しい時代の波、外からの波、そして内から沸き立つ波を受けて男も女も舞台上の物語に、その歌唱や音曲に魅入られたと言えよう。

芸能から疎外された女性たちの中でも遊女（ジュリ／ズリ）は、組踊をはじめとする伝統芸能を座敷芸として担った。彼女たちはスーエレンが指摘するように娼婦と見なされ、差別された。琉球社会で二律背反の一極を占めた。しかし彼女たちは首里王府時代の士族層の恋愛の対象であり、恋の歌を交わし、乙樽が踊った「こてい節」を踊った生身の存在だったといえよう。近代においても芸／恋の花でありつづけた。

多くの民衆がなぜ琉球王府時代の家父長制の中で創作され、上演された「忠孝婦人」に魅了されたのか、フェミニズム理論がどう現前するのか、そのテキストを検証したい。

「忠孝婦人」に観衆がなぜ感応したのか

近代沖縄の観衆が「忠孝婦人」になぜ魅了されたのか、次の六点が考えられる。

- (1) 美しいユカッチュの妻・乙樽が命を賭して敵の城に乗り込み若按司を助けるために自己犠牲をいとわない行為
- (2) 敵城に入り、敵の追求をかわしうまく論じるレトリック（修辞）の巧みさ（それは主に満納と乙樽、谷茶と乙樽）と乙樽の踊りの賞賛
- (3) 権力を手にした按司の極めて人間的なセクシュアリティへの共感
- (4) かよわき美しい女の知恵と作為で敵を滅ぼし元の御世（秩序）を取り戻したことへの安心
- (5) 夫婦の信頼と和合への安心感（乙樽の貞節と村原の葛藤）
- (6) 間の者、百姓泊の庶民の目線の面白さ（客観性）と原国兄弟の凛々しさ

作品の中身を順序立てて、詳細に見てみよう。

まず美しいユカッチュの妻乙樽が自己犠牲をいとわず敵陣に乗り込むその行為主体性（エイジェンシー）によってこの組踊は展開する。大川城が谷茶の按司によって滅ぼされ、夫の村原も討ち死にした知らせがあり、乙樽は赤子の乙松と、年老いた姑とあられ雪道を逃れているが、足がすくわれ思うに任せない状況でわが子を置き去りにする⁽²²⁾。儒教の義においては子よりも親への孝行が先にくることになる。二人は心闇になりながら歩く。そこへ行き合わせたのが乙松の鳴き声を聞き、わが子を抱きしめやってきた村原である。しかし、母親は、村原が主君の後を追わず生きていることを疎んじる。それに対して「按司から跡継の思子守育てよ」の言付けがあったゆえに生きながらえていたと語る。乙樽は城に向向いて若按司を助け出したい覚悟を告げる。義理のためにと、一見乙樽の女離れした行為は、夫村原の決意と宿命にまた身を任せる従順な妻の潔さでもある。自ら敵の懐に馳せる、其の決意は死を恐れてはいない。主君にすべてをゆだねる封建倫理の具現そのものである。女は自らの思いつきを行為に移す。「個人的なことは政治的である」しかし「女だてら」に――。観衆が自ら囿となって城に戻る乙樽の身の上に様々な思いを抱いたであろうことが予想できる。彼女の死を怖れない勇敢な行為は、あくまで夫のためであり、主君のためである。貞節な妻乙樽は夫村原の分身（仮の姿）である。いわば、女の仮衣装は村原と対になった実存、その作られたハビトゥスを生きざるをえない。封建社会のシステムにおいて主君の仇を討つことがすべての大義に勝るのである。彼女の実存も夫の実存もそこに依拠している。そこに従来の組踊にない新しさが見える。

二番目の修辞の巧みさも従来の女性の台詞とかけ離れた冴えを見せる。つまり、この組踊の最も人気のある個所が二段の間応、「糺の場」である。谷茶の按司の忠臣・満納と石川が乙樽を問い詰め、乙樽が応えるそのやり取りの緊迫感、攻防が台詞劇の醍醐味である。緊迫感は必死に言い逃れをする乙樽とその化けの皮を剥ぎとり、村原の意図／所在をつかもうとする満納の命をかけたやり取り故である。その緊張感を破るのが谷茶の按司の乙樽への恋心

である。

満納「はあ、^{つらつき}面付きもか^{あくま}はて、^{みなご}悪魔やな女、^{をとくわ}夫喰ゆる^{あくげう}悪生、^{きりした}切支丹、^{おにん}鬼見^{ひと}ちやる人の此の
世界に^を居ゆめ。^{これ}是ど^{おに}鬼やゆる、^{さあ}さあ、^{きつとくんしめれ。}きつとくんしめれ。」

(顔付きも変わって悪魔のような女だ。夫を喰ってしまう悪辣なキリシタン！鬼を

見た人がこの世にいるだろうか。これが鬼だ。さあしっかり縛りつけよ)

乙樽「^{ちりあくた}塵芥ご^{かず}ろ、^{わみ}数ならぬ^{ころ}我身の^{こと}殺される^{つゆ}事や^{おま}露ほども^{おめき}思ぬ^ぬ思切^{こと}やりをすが、^し何の事も
知らぬ^{みなご}女あて^{おむり}なしは^{せめころ}鬼無理^{つみ}にしめて、^わ責殺^{ためめく}す罪の^{あじがな}我が^{しうへい}為に^い廻て、^め按司^し加那志^{これ}上^きに行き
ゆらて^めやりと思^しば、^し死^{これ}ぬに^きゆへも^き是^きや^き気^きにか^きゝて^きいき^きゆむ。」

(塵芥の類のわたくしは、殺されることは少しもいりませんが、こころの準備もできています。鬼として無理に私を責めて殺されるのはいいのですが、その罪が按司上さまに跳ね返っていくのではないかとこれが気がかりでございます)

「伊波 (1992) 373-375」

満納の責め文句をうまくかわし、按司の同情／関心をひいた時点で流れは変わる。満納の台詞の中の「悪魔」「悪性切支丹」は組踊で初登場である。鬼は、変化する鬼として初めて「執心鐘入」で登場した。従来琉球において鬼はヒーローのイメージで表出されていた。それが鬼という忌み嫌われる表象に代わったのは、1719年以来だと言えよう。1719年に初めて冊封使の御前で披露された組踊「執心鐘入」は美男の若松に愛を拒絶された宿の女が絶望と怒りの果てに般若面をかぶる鬼女へと変身するが、それ以前に鬼女の登場は琉球の中で見られない⁽²³⁾。17世紀初頭から琉球王府にもまたキリスト教を邪教として禁じる政治の枠組みがあったことを彷彿させる。鬼や邪教信者呼ばわりされた乙樽はしかしその追跡をかわす。注目すべき文言が「女あてなしは鬼無理にしめて、責殺す罪の我が為に廻て、按司加那志上に行きゆらてやりと思は、死にゆへも是や気にかゝていきゆむ。」である。殺された後にその罪咎が按司の上に行くのは気がかりだと、優しい配慮のことばを聞き逃さなかった谷茶の按司はそのことばの罨にかかっていく。按司が乙樽の女の色香に惹かれていくのがその後のことだという事は注目に値する。騙されない満納に対し、按司は乙樽の縄を解けと命じる。乙樽は「御慈悲御情ど、我御主加那志。もゝと返ちよわれ、拝てすでら。」(御慈悲お情けこそ、我がご主人様です。幾久しくまします、恩顧をこうむりましょう)と感謝の念で按司を称える。谷茶の按司のその後の独白に観衆はとても興奮したと組踊、沖縄芝居の名優真喜志康忠⁽²⁴⁾が語ったのが次の台詞である。

「^{たけほど}さても、^{めくち}丈程も^{ゆき}おき^{しら}やて、^{はぐち}目口^{もの}やは、^いと、^き雪の^{ごみん}白^き歯^き口、^き物言^きざし^き聞^きけば、^{ごみん}五^き韻^きから
^{はな}か^{きよ}はて、^{みなご}花の^み清^みら^み女。見れば見る毎に思ど増る。わが側に置きやり、互にらくと夢の
^{このうき}此^{よくら}浮世^{まことしんじつ}暮^わし^{きも}ぼし^まの。誠^ま眞^ま實^まの^{こと}我^い肝^おども^おく^きいら^きば、^{こと}村^い原^おが^き事^きも^き言^きや^きな^き置^きき^きゆめ。」(背丈も
あって目口柔らかく雪のような歯、語り口の声音も麗しく花のように綺麗な女だ。見れば

見るほどにいとしくなる。側に置いてこの浮世を楽しく暮らしたいものだ。心から思いを告げたら村原のことも打ち明けるだろう)「伊波379-380」

ここには谷茶の按司の自己幻想、自負の強さが伺われる。乙樽をすでに見誤った按司の姿に満納の危機感も募る。按司が地獄(畏)に落ち込む刹那にしかし、この英雄は処分されてしまう。按司の権威とセクシュアリティがことばの中に溢れる。乙樽をすぐにも己の性のファンタジーの中に取り込みたい思いは、「意に添わなければ一思いに殺す」の威圧にまで至る。

乙樽「義理ど按司やゆる、無理な事めしよな。」

(義理こそ按司である。無理な事をおっしゃらないでください)

按司「いや、此按司の言葉聞かならば、そなた、一刀に命つづち取らさ。」

(いや、この按司の言葉を聞かなければ、お前を、一刀でその命を取ってやろう)

乙樽「殺しゆらば殺せず、恐しややないらぬ。生々と命の死にも死なれらぬ、恥もふり捨て、此のなりになとる。露程も命惜しむ事ないらぬ。仕合どやゆる、殺す。」

(殺すならば殺して、怖くはない。いやいやながら生きているこの命は死んでも死にきれないありさま。恥もふり捨ててこの有様である。少しも命は惜しくない。むしろ幸せなことだ。さあ殺しなさい)「伊波394-395」

ここで按司は「言う事を聞かなければ一思いに殺す」と脅すのだが、乙樽は「命は惜しくない、殺しなさい」と啖呵を切る。「按司は義の体現者だから、無理なことはなさないでください」と乙樽はやんわりとことばで制したりする。乙樽と按司のこのことばの駆け引きは見どころ、聞きどころである。いかに按司が思いを遂げるか、いかに乙樽が自らの誇りを守り若按司救出の端緒を得るか、この言葉の掛け合いは、ある種の恋の掛け歌のような情趣がある。だからこそ、またこの長い仇討物語は観衆の心を惹きつけてやまなかったのだと言える。しかも単に情慾の風情ではない按司の恋心が次のような台詞になる。

谷茶「昔ふれ者の言ちやる事守て浮世暮されめ、按司も不可も。戀忍ふ道のある間の浮世、つらさ身に受けて、思いこがれやり、恋死なば酬い、誰にいきゆが。たう―あれこれよ思て、死ぬゆる我が命たんでお情けに救てたばうれ。」

(昔のもの知らぬ人の言ったことを守って、浮世が暮されようか、按司も民衆も恋焦がれる内が浮世、つらい思いをして思い焦がれて恋して死んだらその報い(罪)は誰にいけますか。どうかあれこれ思て死にそうなほどのこの命をどうか救ってください)

乙樽「思ひきはめとるわぬどまたやすが、按司の御言葉や梓弓ごゝろ、引かされていきゆる我身の肝や。」

(思い定めている私であるが、按司のお言葉は梓弓のように、私の心は引き付けられていく)「伊波397-398」

ギリシャ悲劇の主人公にも似た傲慢さと恋に狂う男の帕特スを見せる按司の恋心の唱えには真実が込められている。これが三番目の理由「権力を手にした按司のきわめて人間的なセクシュアリティへの共感」である。人の世の無常ゆえの恋の心情は十二分に人の心をまた打つ。そして対する按司の唱えをかわす乙樽の台詞の唱えもまた目的にかなっている。ここで表示される按司の告白は、歌劇「泊阿嘉」にも、また「安里アン小」にも「つらさ身に受けて、思ひこがれやり、死なば酬い、誰にいきゆが」というように引用されている。この台詞はすでに縄を掛けられ牢に閉じ込められんとする乙樽が言った「責殺す罪の我が為に廻て、按司がなしうへに行きゆらてやりと思は、死にゆへも是や氣にかゝていきゆむ」に重なる台詞である⁽²⁵⁾。

この台詞の倫理観が実は沖縄芸能において重要な意味をもっていると考えている。按司の関心を惹き立てたのもまた、おなじニュアンスの倫理観の吐露であったことは、例えば「人を殺さば、穴二つ」に類似し、恋焦がれて死んだ時その報いが愛する者の上に落ちることへの恐れが唱えられている。その倫理観が滔々とこの組踊のセクシュアリティの攻防の中に込められているのである。按司は自らのセクシュアリティの充足を望み、乙樽は按司のその恋情を逸らし若按司救出という目標を堅く内に秘めている。この二人のことばのやり取りに観衆は息をのまずにはおれなかったに違いない。按司は真摯で、乙樽もまた必死に自らの使命と操を守るためにことばを選んでいく。ことばのレトリック（修辞）がこれほど緊迫した男女のやり取りは他の組踊にない。そして女の乙樽の見識が按司のことばを凌駕していく、という収束に至る空間は、乙樽が按司に魅惑的なセクシュアリティのファンタジーを描かせ、「こてい節」で一踊りしてその場を鎮める事に至る。乙樽の立ち位置から見れば、危機一髪のところ、難を逃れ、若按司救出に一歩踏み出した場面である。

まさに女性の主体（エイジェント）が上位にある権力（威）の男性を言いくるめた筋書きで、奇跡のような展開に見える。このような事がありえるのだろうか。少なくとも虚構の中でありえたのである。そしてその物語の推移に近代の民衆は拍手喝采をした。しかしその物語を創ったのは琉球王府時代の首里士族であった。かつこの仇討物語に正義が宿るのは、大川城を乗っ取った谷茶の按司ではなく、捕われた若按司とその救出に馳せた乙樽とその夫村原にある。にもかかわらず、この「糺し」の場面が抜き出されて演じられたように非常に人気が高かった。3時間に及ぶ長丁場にもかかわらず現在も人気があるのは、他の組踊に見られない谷茶の按司のセクシュアリティゆえである。そして乙樽の懸命なことばの応酬ゆえである。いわゆるかよわき女が、敵の按司と二人の武将に対峙し、難を抜け切るという現実にはありえそうもない物語が、どうして組踊に仕立てられたのかについては、稿を改めて論じたい。

次に四番目の理由「かよわき美しい女の知恵と作為で敵を滅ぼし元の御代（秩序）を取り戻したことへの安心」と五番目の理由「夫婦の信頼と和合への安心感（乙樽の貞節と村原の葛藤）」は、この仇討物語の全貌への共感である。妻を一人敵城にやった村原の痛みや葛藤の大きさは「あゝ、心もとなさのわ肝やすまらぬ、物賣にやつれ、忍で出る。」（ああ、心もとなく安心できない。物売りに身をやつして忍び出るのである）「伊波406」で、心休まることのない村原は物売りに変装して大川城の様子を伺うのである。そこには愛しい妻を気遣う夫の姿がある。この仇討組踊には親子の絆、夫婦の絆、主君と臣下の絆が描かれる。そして敵将に対しても例えば村原は満納の死を惜しい事だと言及している。谷茶の横暴ゆえに殺された敵の武将に敬意を払う心根の清らかさが垣間見える。

仇討物語は仇討によって大団円になる。村原は原国兄弟や喜瀬の大屋子などと若按司と乙樽を無事に救出して谷茶の按司を討つ。しかし最後の最後まで目が離せない展開で、乙樽は「敵の島國や籠の鳥ごころ、思て自由ならぬ、（略）是までよと思ばみお迎へにいまうち、けふ拜むことやゆめがやゆら。」（敵の島國は籠の鳥のようだ。思うように自由にはならない。（略）これまでと思っているところへ、お迎えにいらっしやつて、今日お会いすることは夢でしょうか）「伊波448」と語る。谷茶が目離れた隙に逃げたのだが、追いかけてももうこれまでの命と覚悟した矢先に援軍に助けられる。村原は「やあ、乙樽、女身の上に命ふり棄てゝ、敵の手に渡る思子取り戻ち、あゝ、末代の手本沙汰ど残る。」（やあ、乙樽、女の身の上で、命を振り捨てて、敵の手に渡っている若君を取り戻したことは、きっと末代の手本になる。いつまでも評判が残る）「伊波450」とねぎらう。夫婦の仇討にかけるパトスと信頼がみなぎっているのである。

六番目の理由の一つ、間の者、泊の登場（第三段）とその口語の長台詞は、物売りに身をやつた村原に、城内での乙樽のその後の経緯を説明しているが、滑稽なしぐさで観衆の緊張をほぐす役割も担っている泊は、按司の恋情を茶化し、乙樽の勇敢さを誉めそやす。谷茶の按司の愚かさとその後の顛末の語りの中で、「満納の子や度々御意見おんにゆけらむで、何目も見せらぬかいはうかつたん」（満納の子は、たびたび御意見を申し上げようとしたので、何のためらいもなく、誅罰された）ことが分かる。泊は物語のナレーターの役割をすると同時に第三者（庶民）の視点を代表し、この仇討物に立体的な深みをもたらしている。また第四段で登場する原国兄弟は「原国兄弟口説」で優美な長刀踊りを見せ、谷茶の按司を打ち取る功勞を見せる⁽²⁶⁾。

大川城は元の御世を取り戻し、若按司共々踊って戻る。この組踊の主人公はあくまで乙樽である。彼女の自己犠牲をいとわない勇氣あるエイジェンシーなくして成り立たない物語の推移であり、彼女の意志と目的と行為、そしてそれに伴う言説が重要な位置を占めている。

おわりに

これまで誰も指摘していないが、「忠孝婦人」が近現代沖縄演劇の史劇・時代劇に大きな

影響を与えたのは確かである。例えば真喜志康忠作「落城」「真喜志（2002）214-215」は、明らかに糺しの場面を挿入した時代劇である。また琉球史劇「大新城忠勇伝」（渡嘉敷守良作、1907年初演）や「首里城明渡し」（山里永吉作、1930年初演）の中に展開される論理の応酬などがその影響を受けていると見なすことができよう。台詞の豊かなレトリックとロゴスのようなことばの応酬が「忠孝婦人」には組み込まれているのだが、それらのことばが他でもない女性の乙樽のことばなのである。艶がありながら論理的な修辞が男と女の間で飛び交う。耳を敬て聞くに潤いのある色つやのあることばに観衆はまた酔ったのだろう。例えば島袋光裕（故人、伝統組踊保持者／琉球舞踊家）は次のように証言している。

今山里先生が言ったので思い出すのだが、伊波普猷先生がね、「ええ光裕、うちの文学ん、て一したもんどーや。」とこういうことをいうのですよ。「ええ、謝敷板干瀬にうちいひく波の…、あのうた、世界の文学にんねえんしが。うりびけ一ぬんあらんどう」と。「あぬ谷茶が乙樽かいゆることばちちまー」こうですよ「たけほどもうきやてみ口やはやはと…」こういうものは世界の文学にあるか、とこう言うんですよ。たいへん絶賛されておられた。（『組踊研究』創刊号1967）

18世紀の感性を編みこんだこの仇討物の人気の秘密は単にキャラクターの多様さのみならず、その多くは筋書きと台詞のレトリックの魅力だと考えられる。それが当時の侍階層の感性として登場したことは、コロニアルな琉球王府の中であって、侍階層はすでに辻や仲里の遊里で歌三線を奏でながら創作された多くの抒情的琉歌を楽しんでいたことが伺われる。そしてその中で、これらのことばの世界をまた織り込んだのだ。抒情性は植民地的政体の琉球にとって己の生きる糧だったのではなからうか。そして、抒情的なことばが繰り返し語られ謡われる中で、また物語（舞台）の主体としての女に付与されたことがありえたのかもしれない。辻のジュリに対して深い思いを寄せた王朝末期の琉球国王・尚灝のかのよく知られた琉歌は「恋しあかつらの波に裾ぬらち 通ひたる昔忘れぐれしゃ」（恋しいあかつら浜の波に裾をぬらしながら、辻に通った昔の事が忘れられない）である。

山里永吉によると「御冠船踊りという国家的行事が何事につけ政治的自由をもっていなかった琉球王府をして自由奔放にどこからの拘束も受けることなく思いのままの公演ができたという事で、こればかりは国王即位の一世一代、琉球人にゆるされるただ一つの自由による文化創造の世界であった」「山里（1972）」という。そして王府時代「息詰まるような薩摩の圧政の下から、のこされたただ一つの自由は芸能の世界ばかりであった。—芸能の世界、そこには征服者もなければ搾取もなかったのである」「山里169」と、山里は強調している。しかし山里の意識の中から女性は除外されている。なぜなら山里はまた同じ論稿で「音楽は老いも若きも琉球の男たちにとってむしろ重要な心がけであった。それは琉球の男たちにとって薩摩の圧政から逃避する手段であったかもしれない」「山里168」と記している。琉球

人＝士族層を意味したわけではないと思うが、琉球の芸能の世界、その公の場で一般の女性や百姓は除外されていたのである。芸能を担いそれを享受したのは主に士族層と辻や仲島の遊女（ジュリ／ズリ）たちだった。ジュリの女性たちは遊里という囲いの中で芸を身に着け、セクシュアル・オブジェクト（Sex Object）、エンターテイナー（芸人）として位置付けられていた。また百姓たちは首里の宮廷芸能を間切に持ち帰り、模倣した「板谷（2007）」。

首里王府は国家の軸でありその芸能は国の規範（カノン）として君臨し、琉球国の内なるシステムの中心としてアイデンティティ構築に大きな機能を持っていたと言えよう。

そこから推し量るに、仇討物語「忠孝婦人」の主人公乙樽は、琉球士族層の理想の女性像だったと考えられる。琉球の侍階層が自らのコロニアル／ポリティカルな状況を逃避し、ひそかに闘うために、英知をこめて創り上げた理想の琉球婦人だったのではなかろうか。そして乙樽こそは女の化身の琉球の侍階層の理想そのものだったと言えよう。中国や薩摩から女性化されたフェミニンな琉球の士族層⁽²⁷⁾が、自らに託した造形だったと結論づけることはできないだろうか。つまり、実在する乙樽のような主体（エイジェント）の女は琉球王府時代に存在しえなかった。男たちの影の存在が作品に封印された。しかし近代には実感をもって受容されてきたゆえに多くの観衆が劇場に詰めかけたのだらう。それはまさに事件だった。近代の性格ドラマにも近い物語は大いに多様な社会のダイナミズムの中で感受されたのである。しかしそのエイジェンシーは男性が演じた理想のフィクショナルな女だった。男の身体と精神が女の乙樽を演じきったといえる。フィクションとしての理想の女性を、虚構の女の身体を演じる事を通して、男性が造形してみせたのである。1730年代から2014年までおよそ284年、この間演じられた「忠孝婦人」の場数は多くはない。しかし圧倒的な実在感をもっていることは確かである。

フェミニズムの視点からすると、「忠孝婦人」の乙樽は、決してリアルな女性（像）ではなく、そこには、フィクション化された、男性にとって「理想的な主体として行為遂行的な女性」がいたのである。そしてそのフィクショナルな女を、この間常に男性が演じてきた。しかし、男性によって演じられてきた虚構の女性の主体性／行為（エイジェンシー）の中に、琉球王府時代の士族層の理想的な絆やセクシュアリティ、倫理観、美意識が輻輳しているのは言うまでもない。それを批判的に解体し見据える眼差しがフェミニズム理論の中でまた問われている。

As a result of the suppression of real women, the culture invented its own representation of the gender, and it was this fictional 'woman' who appeared on stage, in the myths and in the plastic arts, representing the patriarchal values attached to the gender while suppressing the experiences, stories, feelings and fantasies of actual women. The new feminist approach to these cultural fictions distinguishes this 'woman' as a male-produced fiction from historical women,

insisting that there is little connection between the two categories. Within theatre practice, the clearest illustration of this division is in the tradition of the all-male stage. 'Woman' was played by male actors in drag, while real women were banned from the stage. This practice reveals the fictionality of the patriarchy's representation of the gender. Classical plays and theatrical conventions can now be regarded as allied in the project of suppressing real women and replacing them with masks of patriarchal production.

(sue-ellen case 7)

スーエレンはギリシャ古典劇からシェイクスピア演劇に至るまで舞台上で表出された女性のジェンダーは、家父長制の表象としてのフィクションであり、実際の女性の夢や幻想、感性、物語、経験を抑圧してきたと書く。家父長制の価値の象徴として美化された女性を男性の身体が演じたことからすると、これまで論じてきた「忠孝婦人」の乙樽がやはり儒教倫理に根差した士族の男性のフィクショナルな造形・イメージであり、実在の女性のリアリティーから遠いことが明らかである。男が描いた理想の女は家父長制の中軸に立つ男性たちの夢・希望・理想そのものであったのだ。

フィクションとはいえ、組踊の仇討の美学そのものも問う必要があろう。乙樽が夫に同伴して按司の敵を討ち元の御世を取り戻す行為そのものが、封建的家父長制度の枠組みの中の主体的行為性（エイジェンシー）であり、行為主体（エイジェント）として物語の中で目的を完結したとしても、仇討そのもののシステム総体を問う目がまた現在のパースペクティブから要求されよう。また乙樽が何度か谷茶の按司のセクシュアリティの強引さの前で「殺せ、殺せ、殺されてもかまわない」と強圧的な殺意・死の脅しに立ち向かっているが、美しい女が果敢に男たちの攻勢（セクシュアリティを含め）をやり過ぎず、その行き詰まるような糺しの場面は、おそらく近代沖縄の多くの観衆にとって、自らの主体性やセクシュアリティそのものを見据える契機にもなったのだと言えようが、乙樽が家父長制度を補完し「勸善懲悪」の儒教倫理の具現者であることは変わらない。長編組踊「忠孝婦人」が多くの近代の男性観客に好まれた所以であろうか⁽²⁸⁾。

スーエレンが推奨する女性の生態学／リズムにのるフェミニズム詩学の樹立にとって、女性たちが、主体的に表現者として創造し実践する舞台芸術が、限りなく求められている。沖縄のフェミニズム＝うないイズムの可能性は、信仰体系（あるいは慣習）として男性を保護する「うない神」の女性たちに依拠しているが、女性たちが自らを保護し解放する原理は見えない。王権を補完・保護するための体系であった聞得大君制度の痕跡に精神的拠り所＝うない神信仰を抱く幻想の根をさらに掘り起こす必要があるだろう。

謝辞

本稿は科学研究「沖縄の文化表象にみるジュリ（遊女）の諸相」（基盤研究（C）課題番号25370170）の助成を受けた研究成果の一つとしてまとめられたものである。この論稿に取り組むにあたり、親友／故フランス・マンマナの論稿（2008）「許容できる行為媒体—組踊における女性の描写について」（『演劇学論集』紀要46、日本演劇学会）に大きな示唆を受けたことを感謝しここに記したい。

注

- (1) 組踊「忠孝婦人」のテキストは伊波普猷（1992）『琉球戯曲集』復刻版（榕樹社）を参照する。
- (2) 勝方＝稲福恵子（2010）「うない（姉妹）神という物語」『島嶼沖縄の内発的発展』藤原書店、同（2010）「“Unaiism” 拓く組踊『執心鐘入』の大団円——フェミニスト・エスノグラフィーの可能性——」『国際沖縄研究』創刊号、琉球大学国際沖縄研究所、の二つの論文の中で独自のフェミニズム論を展開している。一方、勝方＝稲福の論理の展開は斬新だが、若松と宿の女の「唱え」を「つらね」と解釈し、実際は小僧たちによって寺内に入れられた宿の女を「女人禁制によって変貌した鬼女の主体性」で、Unaiismを拓く、と安易に言説化する点や、鬼の概念が勇者の伝承が主の琉球において、鬼女＝魔女と近代的解釈を当てはめる安易さが見られる。
- (3) 上野千鶴子は、『セクシュアリティ』で従来のセクシュアリティの定義「性現象」「性的欲望」に対して新しい定義を提示する。上野の定義「性をめぐる観念と欲望の集合」をこの論稿では取り入れることにした。「上野2009：2」
- (4) 1986年、「うないフェスティバル」を主催していた女性たちを中心に「尾類馬行列は尾類という公娼制度の名残りであり、その祭を行うことは買売春のPRである」という反対の声があがった。87年には「じゅり馬祭り」から「那覇旧廿日正月祭り」と名称を変え、88年から10年間中断していた。1999年2月26日の沖縄タイムス記事「じゅり馬再開、水面下の波紋」はそのいきさつを取り上げている。その中心人物が沖縄の主だった女性運動の先導者たちだったという事が、モダニズムに捉われた沖縄の政治運動の陥穽を示している。その後2000年から辻の財団法人を中心に旧二十日正月祭祀は復活したが、その後も那覇市の助成は中止状態。尾類の当て字は紙面で明治30年代に登場、それ以前は傾城、遊女、侏儒、妓女等。
- (5) Sue-Ellen CaseはUCLA教授、2006年ヘルシンキで開催されたIFTR/FIR国際学会フェミニズムワーキンググループ「Global & Local」に参加した時、直に話す機会があった。彼女が議長となって研究報告がなされた。そこで筆者は『八月十五夜の茶屋』について報告した。彼女が提起した「フェミニスト詩学」はアリストテレスの『詩学』が男性の生態学的演劇構造（悲劇論）の要因を含み、家父長制の産物だと批評し、この間抑圧されてきた女性の生態リズムを取り込んだ男女の真の解放を意図した論である。
- (6) ピーター・ブルッカー『文化理論用語集』（新曜社、2003）の定義によるとエージェンシー

＝行為媒体は選択する能力。自己と他者の双方に関わる物事を、自ら決定できる能力である。
エージェントは行為主体である。

- (7) 大城學は同じ論稿の中で能、浄瑠璃、歌舞伎と組踊の類似と違いもまとめている。さらに首里王府官吏たちと大和芸能や中国芸能との関わりにも言及している。
- (8) 當間一郎は『沖縄芸能』の中で「組踊における“乙樽”の美・醜」「組踊における女の性」「組踊の美的世界」を通して他の研究者に類をみない女性像を展開している。
- (9) 1609年の薩摩の琉球侵攻以降、女性祭祀組織が弱体化していくことに関しては伊波普猷(2000: 49)、宮城栄昌(1967: 68-71)、高良倉吉(1989: 224)など、歴史家が指摘している。勝方＝稲福恵子(2006: 86-89)も論稿の中で論じている。
- (10) 『球陽』に遊里ができたのが尚貞4年と記録されている。そして『底本琉球国由来記』(角川書店、1997: 164)にも記載されている。
- (11) 冊封使の御前で上演された組踊は全25作品である。その中で「忠孝婦人(大川敵討)」が上演されたのは4回である。鈴木耕太「冊封の舞台に供された組踊」はその詳細を論じている。
- (12) 久手賢親雲上説が初めて紹介されたのは(琉球新報、1934年11月17日)である。仲宗根幸男は1997年『斎場の杜 第6号』知念文化協会編にはじめて発表した。しかしなぜ1730年代に創作された「忠孝婦人」が1756年の冊封では上演されず、作者死後62年たって上演されたのかは、疑問が残る。
- (13) 『広辞苑』には4つの定義があるが、ここでは性愛とする。
- (14) フランセス・マンマナは「許容できる行為媒体—組踊における女性の描写について」の論稿の中で組踊作品の中で描写される、例外的な強い女性像として「姉妹敵討」の姉妹亀松と乙鶴、「花売の縁」の乙樽、「大川敵討(忠孝婦人)」の乙樽をあげている。4人の女性たちの行為媒体の強さと変容を分析している。
- (15) 14曲は散山節、仲間節、仲付渠節、子持節、東江節、伊野波節、金武節、こて節、大浦節、さいんする節、口説、早作田節、東江節、しゅらい節
- (16) フランセスは「忠孝婦人の強さと行為媒体は冊封使の面前で演じられた他の劇とは比較できないほど、最も大胆に表象されている」と分析し、「組踊は琉球におけるフェミニニティ・女性性の規範の証として考察することができるだろう」と結論づけている。
- (17) 我如古弥栄は沖縄の三大歌劇の一つ「泊阿嘉」の作者。他、多嘉良朝成を始め非常に人気のあった役者の名前が並ぶ。玉城盛重は琉球舞踊の重鎮で、組踊でも一目置かれている役者・舞踊家である。
- (18) 大城學によると「組踊は、1967(昭和42)年6月に琉球政府文化財保護委員会によって(組踊「玉城朝薫五番」という名称で指定された。指定要件の演技・演出に「原則として女形であること」が明記されている。さらに、1972(昭和42)年5月15日に組踊は国の重要無形文化財に指定された。ここでも指定要件の演技・演出は「女方によること」とある。文化財指定の組踊について「女方によること」と明記されているのは、もともと組踊が冠船芸能として上演され

ていたときに、女方で上演されていたことに依っている。」ということである。「大城2012：161」

- (19) 琉球王国時代、士族の眉目秀麗な若衆が女形を演じ、かつ女踊りも踊った。中国からの冊封使の歓待の席で踊り、また江戸幕府へ慶賀使節団として同行している。江戸上り（江戸立ち）と言われる。
- (20) 昨今の研究成果は板谷徹（2003）『尚育王代における琉球芸能の環境と芸能復元の研究』（平成12年度～平成14年度科学研究費補助金（基盤研究（B））研究成果報告書）の中の翻刻『冠船躍方日記』がより王府時代の特に戌の冠船を伝えている。
- (21) 『徐葆光 泰使琉球詩舶中集』祥解（MUGEN 2010）の中の詩編「子夜歌（十二首）」は、中国からの使者（冊封随行員）と辻の美しいジュリとの交情を歌っている。箏を弾き、三線を奏で、踊り、歌う様子が想像できる。徐葆光は1719年の冊封使（副使）である。
- (22) 与那覇政牛は「子供を捨てたということがありますが、私はそのモラルというのは、その歴史の流れによってずいぶんかわるのじゃないかと思うんですよ。だからあの時のことを考えると乙樽が子供を捨てたのはたしかにその時代には適合しておったのじゃないかという感じがするんです。たとえば、長者の大主で三男が子供をすてて親に孝養を尽くした。（一部省略）それからもう一つはあのときは戦争状態で、昼は歩かれんであっちこっち隠れて行くんだから、その時の状態が非常に困苦欠乏にたえておったと、そしてやむをえず母がつかれておったから子供を捨てたというような場面を考えるとおもしろいような感じがするんですがね」と1967年の「忠孝婦人」の座談会で語っている。戦場の修羅で老いた義母を助けることに心を配った乙樽の苦しい心境は台詞と歌に表されている。
- (23) 琉球において鬼は力の強い者の象徴で何者かの化身としての概念はほとんどない。鬼のような男が人間を食べる話などは18世紀初頭の『琉球國由来記』にあり、それが「鬼餅由来記」として沖縄芝居に創作され上演されている。鬼女の登場は1719年の玉城朝薫の「執心鐘入」が初出である。鬼女が登場する「菖蒲の由来記」の説話があり、それから「菖蒲の由来記」の芝居が創作されたが、この説話は『琉球國由来記』（1713年）にも18世紀半ばに編集された『遣老説伝（琉球民話集）』にも登場しない。「忠孝婦人」の中で満納が乙樽に対し「悪魔のような女、悪生キリシタン（^{きりした}切支丹）、鬼」と名指しで問い詰めるが、悪魔やキリシタンが組踊で表示されるのはこれがはじめてである。「女の果てれ一蛇なゆん」のことわざがあるが、女が怒り狂ったら蛇のように恐ろしくなる、の意味で女が鬼になることわざはない。ちなみに蛇の化身は『琉球國由来記』に登場するが、神の化身の要素が強い。鬼＝乙樽＝女の表象も18世紀以降の「執心鐘入」の影響だと考えられる。馬場あき子の『鬼の研究』によると、鬼には（1）日本民俗学上の鬼（祖霊や地霊）（2）山伏系の鬼（3）神道系、仏教系、修験道系（4）人鬼系（5）変身譚系があるとされる。琉球の鬼は（1）と（4）が主で、（5）は「執心鐘入」以降の登場だと言える。なお、荒川さち子は「沖縄では、力のある者、強者を“鬼”と呼んでいる」と記している。「荒川1977：76」

- (24) 沖縄を代表する傑出した俳優真喜志康忠は1990年から12年間、琉球大学で非常勤講師として沖縄芝居の講座をもった。その中で語っていた事柄である。講義録のテープは所在する。また真喜志は谷茶の按司を演じている。
- (25) この類似について「脅しの美学－沖縄芸能史論」『沖縄芸能史研究』第9号（2006）ですでに指摘した。
- (26) 昨今、国立劇場おきなわで上演された「忠孝婦人」は、全て観劇しているが、2014年2月8日、御冠船舞台ではじめて上演された「大川敵討」はこの間観た中で最もリズムカルで唱えも演技も良かった。原国兄弟の長刀踊りも佐辺良和と宮城茂雄が優雅に踊った。
- (27) 1828年1月7日（月）琉球を訪れたベイジル・ホールが帰国後Londonの*The Morning Post*紙に書いた琉球の男性についてのエッセイの一部を紹介したい。

Before we departed, I longed very much for some occasion to put them to their mettle, and to see what defense they would be able to make; but unfortunately they were much too civil; and rather than fight, I am convinced they would have consented to any terms, however, degrading. I never saw such effeminate creatures in the shape of men before, and I hope never to see such again.

このeffeminate creaturesは女々しい生き物という意味で、琉球男性を女のように柔弱だと書いている。清の冊封を受け、薩摩の在番に監視され半ば植民地的従属の中にあつた琉球王府時代の琉球男性の一端を髣髴させる。フェミニンな琉球の士族層の姿がそこからまた想像できるのだが、『朝鮮・琉球航海記』を読むと、通事の真栄平については魅力的な描写がなされている。

- (28) 大野道雄によると、1903（明治36）年11月、辻端道にあつた芝居小屋（上の芝居）の観客数は、昼興業で男性1161人、女性688人、夜興業は男性4154人、女性2577人になっている。男性客は女性客よりはるかに多い。「大野2003：203」

【文献引用/参照文献】

- 荒川さち子 1997「大和の鬼・沖縄の鬼」『沖縄文化』第13巻2号 沖縄文化協会
- 池内靖子 1994『フェミニズムと現代演劇－英米女性劇作家論』田畑書店
- 池宮正治 1980『琉球文学論』沖縄タイムス出版
- 伊波普猷 1992『琉球戯曲集』復刻版 榕樹社
- 伊波普猷 2000『沖縄女性史』平凡社ライブラリー
- 板谷 徹 2007「御冠船躍りの相貌－芸をめぐる人と場」『早稲田大学演劇研究センター紀要』IX、早稲田大学：97-103
- 郎 揚華 2010『徐葆光 泰使琉球詩舶中集』出版社Mugen

- 上野千鶴子 2009 『セクシュアリティ』 岩波書店
- 上間郁子 1981 『私の戦後史』 『私の戦後史』 第4集 沖縄タイムス社
- エリカ・フィッシャー＝リヒテ 2009 『パフォーマンスの美学』 論創社：54-109
- 大城 學 2010 「近世琉球人が異国で観た芸能」 『沖縄文化』 第44巻2号 沖縄文化協会
- 大城 學 2012 「琉球芸能における女方（形）」 『沖縄におけるジェンダー学の理論化と学術的実践
—沖縄ジェンダー学の創出』 琉球大学国際沖縄研究所
- 太田良博・佐久田繁編 1984 『沖縄の遊郭—新聞資料集成—』 月刊沖縄社
- 大野道雄 2003 『沖縄芝居とその周辺』 みずほ出版
- 大野道雄 2006 「戦前の組踊上演記録と田里作品」 『沖縄芸能史研究』 第9号：49-55
- 勝方＝稲福恵子 2006 『おきなわ女性学事始』 新宿書房
- 金武良章 1983 『御冠船夜話』 若夏社
- 国立劇場おきなわ調査養成課 2010 『大川敵討』 国立劇場おきなわ
- 塩月亮子 2000 「沖縄における尾類馬行列の歴史社会学的考察」 『都市祝祭の100年』 ドメス出版
- Sue-Ellen Case 2008 *Feminism and Theatre* reissued Edition, Palgrave
- 鈴木耕太 2001 『組踊 敵討物の変遷』 琉球大学修士論文
- 鈴木耕太 2009 「冊封の舞台に供された組踊」 『沖縄文化』 第43巻2号 沖縄文化協会：34
- 鈴木耕太 2012 「姉妹敵討とその上演された場に関する一考察」 『姉妹敵討』 国立劇場おきなわ：10-16
- 瀬底正憲・中村和夫編集 2008 『組踊上演台本資料集（一）』 伝統組踊保存会
- 高良倉吉 1989 『新版・琉球の時代——大いなる歴史像を求めて』 筑摩書房
- 茶谷十六 2012 「娘仇討ち白石口説と団七踊り」 『姉妹敵討』 国立劇場おきなわ：125-141
- 當間一郎 1981 『沖縄の芸能』 オリジナル企画
- 當間一郎 1999 『組踊の写本の研究』 第一書房
- 馬場あき子 1978 『鬼の研究』 三一書房
- 東恩納寛惇 1952 『校注 羽地仕置』 興南社
- 比屋根照夫 2011 「総論 沖縄歴史研究の出発『沖縄県史』各論編5 近代 沖縄県教育委員会：
3-16
- 外間守善・波照間永吉 1997 『底本琉球国由来記』 角川書店
- 前田勝朗 1881 『琉球芝居物語』 青磁社：181
- 真喜志康忠 2002 『沖縄芝居と共に』 新報出版：214-215
- マンマナ・フランセス 2008 「許容できる行為媒体—組踊における女性の描者について」 『演劇学
論集』 紀要46：93-113
- 宮城栄昌 1967 『沖縄女性史』 沖縄タイムス社
- 矢野輝雄 1993 『沖縄芸能史話』 榕樹社
- 矢野輝雄 2001 『組踊への招待』 琉球新報社：260
- 山内盛彬 1993 『山内盛彬著作集』 第一巻 沖縄タイムス

- 山里永吉 1972 「琉球の芸術と文化の盛衰」『琉球文化』創刊号:165-171
- 与那覇晶子 2006 「脅しの美学」『沖縄藝能史研究』第9号：81-96
- 与那覇晶子 2012 『組踊の系譜—朝薫の五番から沖縄芝居、そして「人類館」へ』琉球大学 大学
教育センター
- 劉 富琳 2006 「琉球組踊、日本能、中国戯曲の比較」『沖縄藝能史研究』第9号：38-48
- 渡辺重綱 1879 『琉球漫録』弘令社：66-68
- 渡辺 保 2012 『女形とは』角川ソフィア文庫
- 渡辺 保 2002 『女形の運命』岩波書店