

アメリカ・ラペーニャ・ボニファシオの「シーサの旅路」

——演劇様式として能を採用したフィリピン劇作家のケーススタディ——

アンパロ・アデリナ・ウマリ

〈序論〉

スペインとアメリカによる植民地支配から脱却した後も、フィリピン人は西洋文化に対して強い憧憬をいだき、模倣を続けている。

一九七〇年代にナシヨナリズムの傾向が強まる中で、フィリピン人の中には自分自身や近隣アジアの人々へ目を向け、フィリピン人としてのアイデンティティを探索する者もいた。

アメリカ・ラペーニャ・ボニファシオはフィリピンにおけるアジア演劇研究の第一人者であり、アジアの劇作法を初めて自身の戯曲に取り入れた。

本論文は、ラペーニャ・ボニファシオの「シーサの旅路——ラペーニャにおける能」への能の影響を研究する試みである。

注目すべきは、ラペーニャ・ボニファシオが日本の伝統演劇の劇

作法を取り入れる可能性を探った最初のフィリピン人であることである。

〈アメリカ・ラペーニャ・ボニファシオと能〉

一九七三年、ラペーニャ・ボニファシオはアジア太平洋奨学金（ASPA）研究員として日本を訪れた。その際、彼女は東京、大阪、京都で日本の伝統演劇を観る機会に恵まれたが、彼女はそれらに非常に深い感銘を受けた。

ラペーニャ・ボニファシオは、日本にいた間に能についての映画「The Frozen Moment」を観たが、その中で次のような言葉があった。「能とは、（その表現において）外に表わすのはわずかで、その四分の三は表に出さないの、まるで氷山のようなものである」^①

それは、ラペーニャ・ボニファシオが、「アジア太平洋奨学金研

究員として滞日中に見た中で、最も魅力的な能のひとつ^②と考える「住吉詣」を見た後に感じたことであつた。彼女はその美しい衣装、かぶり物、シンプルだが非常に象徴的な舞台小道具に感動した。しかし、彼女の心に強く刻印されたのは、「ほのかな、半ば隠れているが、半ば見えている光景、一陣の雲が月面を横切るときに見ることができる束の間の幻のような、能における幽玄の究極の表現^③」としての「明石の上」の舞であつた。

ラベニーヤ・ポニファシオが「住吉詣」を見た時に非常に心を動かされたもう一つのこと、感情の爆発がないこと、すなわち能を水山にたとえた意味に通じるものである。

「感情の凍結と沈潜。二人の人物、理想的に健康な二人の若者が互いに激しく愛し合いながら、何の感情の爆発もなく別れを告げるために会う……。避けられない運命を受け入れ、過去の幸せに感謝する。」^④

さらに彼女は、誇張することで劇的效果を出す西洋の伝統を学んだ彼女が、その対極にあるものによって感動したことに衝撃を受けた。すなわち「ほとばしり出た激しい感情よりも、抑制された感情の激しさのほうが、人の心を打つことができる」ということである。

アジア太平洋奨学金研究員としての期間を終えた後マニラに戻り、一九七四年三月一日、ケソン市ディリマンにあるフィリピン大学バ

ルマホールで行われた芸術科学部シンポジウムで論文「The Intellectual's Play: A Brief Discourse on the Noh」I を発表した。聴衆に能の形式を理解してもらうため、彼女はホセ・リサールの「ノリ・メ・タンヘレ (Noli me Tangere)」^⑤から取ったシーサの物語を能に翻案して発表した。彼女が発表を終えると、多くの人々が彼女に能形式をとったシーサの戯曲を完成させるよう促した。シーサの物語とつり合わせる何かが必要であると感じた彼女は、狂言としての喜劇を書くことにした。

教師という立場にあり、日本の伝統演劇の形式を学生達に伝えたという思いがさらに彼女をかりたて、能の戯曲「シーサの旅路」と狂言の「ファンと彼の魔法の帽子——プリティルでの狂言」の二本で構成される作品「マスカラ」を書くこととなつたのである。

「シーサの旅路」は、サルビー神父が、シーサの墓へ行つて祈り、そして、許しを得るために、彼が以前の教会区へ戻るところから始まる。彼は二人の漁師と二人の木版画家との談話から、シーサとエリアスの遺体が火葬されたことを発見する。

シーサの悲嘆の魂は、シーサの息子クリスピンとバシリオと共に現れる。シーサは彼女と彼女の息子を痛みつけたサルビー神父と直面し、シーサは狂気なシーサへと変身する。狂気なシーサは、大胆不敵にも怒り狂いながら、彼女と彼女の息子が生涯に経験した虐待

や羞恥心を物語る。そして、シーサは正気を取り戻し、サルビー神父と同等の立場にあることを悟る。シーサはサルビー神父に彼女自身のことよりも、彼自身のことを懇願するようにと言う。この劇は、彼女たちの女体が完全に火葬される前に、シーサがエリアスの最後の口実を繰り返しているところで終わる。

日本の伝統演劇に深い感銘を受けたラペーニャーボニファシオは、それらへの理解を表現するため、自身の戯曲を書くにあたり、そこから得たインスピレーションを利用した。「これら二つの形式（能と狂言）で書くことによって、我々とはそうかけ離れてはいない、非常に芸術性において優れた民族に対する理解を表現するのです。」^⑦

〈本 論〉 戯曲における日本の要素と

フィリピンの要素

舞台

ラペーニャーボニファシオは舞台について、できるだけ日本的な能舞台に忠実であろうとえた。これは能の極力簡素な舞台に近づけようとしていることとわかる。

「舞台の作りは、能のそのように全く簡素で、道具類なども置かれていない。舞台の床は、できれば光沢がでるように磨かれているかニス塗るなどして、きれいにしておく。」^⑧

アメリカ・ラペーニャーボニファシオの「シーサの旅路」

本来の能舞台は独立した屋根付きの屋外建物であった。今日では屋内用に建設されているが、屋根は屋外建物であった時代のものが取り入れられている。「白い屋根があってもいいだろう。」と彼女は示唆している。

さらに、能舞台は、橋懸りと呼ばれる橋によって、鏡の部屋とながっている。ラペーニャーボニファシオの舞台についての考え方は、橋懸りかあるいは歌舞伎の花道を使用するよう提案した。

「下手には長い橋（橋懸り）か花道がある。ただし、この橋は、人物の登場を一層劇的にするため、前面から始まるものにしてもいい」とも述べている。

また、背景の余呉の松の絵の代わりにマンゴの木を取り入れている。余呉松は、何百年にもわたって能を主催してきた奈良の春日神社の有名な余呉松を表したと言われる。最も重要なことは、マンゴの木は何かトロピカルなもの、フィリピンのものを示唆していることだ。「中央後部には大きなマンゴの木（余呉松）の絵がある。」^⑨と述べている。

能楽師

世阿弥によれば、歴史と古典に基づいて適切な主役を選ぶことが種、つまり「三道」^⑩の第一である。能のことを理解、鑑賞するため

には観客は扱う題材をよく知っていることが必要である。リサールの小説「ノリ・メ・タンヘレ」は、フィリピンの高校と大学での必読書である。

能でもっとも重要な役割は主役、シテであり、多くの場合あの世へ行けずに苦しむ幽霊である。能においてシテには、芸術に秀でた人物、つまり貴族が扮するのに対して、ラベニーヤポニファシオのシテは、身分の低い農民であるシーサが演じている。

二次的登場人物であるワキは、多くの場合、苦しむ霊をあの世へ導くための儀式を行う僧である。ワキと観客というのは少し近い関係にあると言える。一方、「シーサの旅路」の場合、ワキはシーサと敵対していたサルビー神父であり、彼はシーサの墓を探し彼女に許しを求める。

注目すべきは、「シーサの旅路」の中で、シテだけではなくワキも苦しむということである。サルビー神父がシーサの心の平安のために祈ろうと申し出るが、シーサは神父自身のために祈りなさいと言う。

「シーサの旅路」が能として創作される上で有利に働いたのは、シーサが女性であるということと彼女の気が狂っていたことである。世阿弥は能で演じられる役には三つの典型的なものすなわち、老女、軍——があるが、能に出てくる歌と舞の最も代表的な利用は女

の役においてであると書いている。

「女体の能姿、風体を飾りて書くべし。これ、ことに舞歌の本風たり。」¹³

気の狂った女の役割を考えると、世阿弥は次のようにも書いている。

「女物狂いの風体、これは、とても物狂いなれば、何とも風体を巧みて、音曲細やかに、立ち振る舞いに相応して、人体幽玄ならば、何とするも面白かるべし。」¹⁴

一方、劇作の中では、日本的な演技者分類について述べずに登場人物を追加している。ただし、これらの登場人物は能の演技者分類に対応するものである。この場合において二人の漁師と二人のきこりがワキに同伴するワキツレ、バシリオとクリスピン役の子方、合奏の楽器演奏者である囃し、合唱である地謡が大変重要な役割を与えられていることを後に詳しく述べたい。演劇の中でフィリピンの要素を高めるため、また、フィリピン人の観客が日本の理解し難い多くの役割で混乱しないためにラベニーヤポニファシオは演技者の日本の分類を意図的に廃している。

ラベニーヤポニファシオが唯一採り入れた日本的な演技者分類は「クルンボ」つまりアシスタントである。日本演劇の専門の西洋人学者の数名は、歌舞伎の黒衣のことを「クロンボ」と言った。フィリピン大学のアジア演劇の授業においても黒衣のことを「クロン

ポ」と教えた。日本では、黒子とは、歌舞伎のアシスタントに他ならない。現在、「クロンボ」という言葉は肌の色の濃い人々を差す差別語である。

ラベニーヤ・ポニファシオは、「クルンボ」（黒衣）という言葉と能のアシスタントである「後見」とを誤解したかもしれない。日本では、アシスタントの地位は、それぞれの伝統演劇によつて異なる。金春國雄氏は能の後見と歌舞伎の黒衣の違いを説明している。

後見は「演じない演者として堂々と舞台に存在する。原則として演者と同等もしくは上の芸力を持つ者がこれにあたる。」¹⁵歌舞伎の黒衣は「約束上観客には見えないことになっている補佐役」¹⁶である。演者の舞台における位置に関しては、ラベニーヤ・ポニファシオは、能の様式を用いた。さらに、舞台での囃し方の配置について次のように述べている。

「これ（マンゴの木）のそばに、舞台下手に観客の方を向いて合奏が座る。」¹⁷

形式もできるだけ近づけようとして、合唱の人数は五人から七人である。能において、合唱は六人から一〇人である。合唱団の位置も能に従う。「上手側に横に並んで合唱が座る」¹⁸。

面

若い女性の面は能の最も重要なシンボルである。それには着用した時に背中まで垂れ下がる、金と朱色のリボンが付いている。ラベニーヤ・ポニファシオは、能における面の重要性を認識し、劇の第一部と第二部では、シーサは面を付けている。ラベニーヤ・ポニファシオは以下のように、リボンの色までを特定している。

「シーサは背中まで垂れた黄色いリボンの付いた面をつけている」¹⁹ 子方クリスピン、バシリオもまた演劇の中で能面を付けている。

これは能からそれていると言えるだろう。なぜなら世阿弥は「ただ、児姿を以て、諸体の曲風をなすべし。これは、面をも着ず、何の物まねも、ただその名のみにて、姿は童形によろしき仕立なるべし。」²⁰としていたからだ。

衣装

能の演者は、装束という和服を着ている。シテは色鮮やかな絹の衣装を着ているが、ワキは質素な衣装である。「シーサの旅路」では、衣装が顕著にフィリピン風である。劇の第一部で、シーサの衣装について次のように述べられている。

「継ぎのあたたつたサヤ・アット・キモナ（フィリピン伝統のブラウスとスカート）に上から、金の刺繍を施した優雅な長い薄黄色の

フシ素材の上着を羽織っている」

第二部では、上着を素早く脱いで下のサヤ・アット・キモナ姿となる。「引き抜き」と呼ばれる舞台上でのこの衣装の早変わりは歌舞伎から取ったものである。

サルビー神父の衣装は「修道服を着て」^㉔いて、「ロザリオを握っている」^㉕となっている。

クリスピン、バシリオは二人ともつぎはぎの黒いシャツとクンデイマンと呼ばれる赤いズボンをはいている。

能での囃し方や地謡の者は、通常、家紋の入った黒の着物と能の袴という男性の正装をしている。比較的重要な舞台の場合は、肩衣（着物の上から着る肩の先が尖ったベスト）や上下（かみしも）という、もう少し凝った衣装となる。

合奏者と合唱隊の衣装については劇の中で次のように言及している。

「これら二つの集団（合奏と合唱）の一員は、全員綾織りの綿のカミーサ・チノ（日常着であるシャツ）を着ている」^㉖

ラペーニャ・ボニファシオは能をフィリピン的にするために、合奏と合唱の両方の衣装にカミーサ・チノを採用した。礼装とも言える衣装から日常着へと変えることによって、ラペーニャ・ボニファシオは意識的に能を貴族の演劇から庶民の演劇に作り替えようとした。

たのである。

囃し

音楽に関しても土着的なものにこだわっている。四つの楽器、笛、小鼓、大鼓、ばちで演奏する太鼓で構成される囃しは、次のような合奏団に置き換えられる。

「彼らは次の楽器を演奏する。バンドウーリヤ、太鼓、笛と2本の竹の棒（あるいは演出家の指示によるその他の楽器）」^㉗彼女は能で使用する打楽器と管楽器に近づけようとしている。この場合、能ではなく歌舞伎で使われる三味線の代わりに弦楽器としてのバンドウーリヤを使用している。

能は昔から受けついでできた伝統的な芸能であるが、それは演出家の重要性を認めてもいなければ、上演上の要素に関する重要な決定権を演出家に与えてもいけない。世阿弥が「しかれば、道をたしなみ、芸を重んずる所、私なくば、なかその徳を得ざらん。ことさら、この芸、その風をといへども自力より出づる振り」^㉘

ラペーニャ・ボニファシオが楽器の選択を演出家に任せることによって、彼女の能には演出家が存在することを示唆しているのは大変注目し得ることである。彼女は、能をフィリピンの演出家中心型の劇作法に合わせた。

照明

能では舞台を明るくするために用いられていたろう。それは電気に置き換えられた。しかしながら一般的な照明は幻影の目的のためだけに使われている。劇中、ある特定の劇的瞬間を強調する為に照明が変化することもなければ、劇の結末を告げるための照明による合図もない。

ラバーニャ・ボニファシオは、また、彼女の能の構成の中で照明の使い方を提案した。能の始まりのところで彼女は次のように書いている。

「舞台照明は最初、弱く設定されていること。」²³

劇の結末はまた照明がだんだんと暗くなっていくことで示せる。

「照明が少しずつくらくらくなり、すべての動作がやがてやむ。」²⁴

戯曲の構成

種が決まると、劇の登場人物の演技とそれに使う音楽を決める。

これを作と言う。世阿弥によれば、劇の構成はまず序、破、急の段に分けることで始まる。序には一つの段がある。ワキが次第、名乗りと道行を語る。シーサの旅路では、ワキのサルビ神父がいつもの祭服姿で現れ、ラグナの教区司祭であると自己紹介をする。

破には三つの段がある。シテが登場すると同時に第二段が始まる。

アメリカ・ラバーニャ・ボニファシオの「シーサの旅路」

「シーサの旅路」では、シテであるシーサが息子のクリスピンとバシリオに同行されて入場する。

第三段では、ワキとシテとの問答が交わされる。「シーサの旅路」では、シーサとサルビー神父の間答へと続く。

第四段は曲舞という踊りと口謡という歌から構成される。

「シーサの旅路」では、シーサの狂乱を徐々に明かす短い舞になる。

第四段の後に「これより急。その後、舞にても、はたらきにても、あるいは早節・切り拍子などにて一段。」²⁵「シーサの旅路」では、急の段はシテが狂った女であることを明らかにすることで始まっている。それから彼女は正気を取り戻すまでの間、ゆるやかな舞を舞う。その舞は彼女が自分の人生で経験した苦悩を思い出すにつれてだいにテンポが早くなる。

能の構成は通例、七五調のシラブルを持つ数種の歌と散文に依存しているところが多い。しかしながら、これらは、「シーサの旅路」の中には全く見られず、自由に歌を創作している。

種と劇の構成が決まると劇の書の準備が整う。書は登場人物によって使われるのにふさわしいと考えられる言葉の選択に関するものである。世阿弥は歌を利用することによって登場人物の様々な感情を表現できると提案している。ラバーニャ・ボニファシオの能の書

に関して、ニカノール・G・チョンソン博士は、彼の論文の中で以下のようにはつきりと述べている。

「その劇は成功だ。なぜなら、劇作家が素晴らしいイメージに満ち、非常に力強いリズムによって活力を与えられた対話を創造することができたからだ。そして感動的なクライマックスを作り上げる出来事を含んだ段を構成することができたからだ。」

世阿弥はまた、能の中でその劇の出典を明らかにする場面を入れることが重要であると強調している。彼はまた「能には、本説の在所あるべし。……その外、よき言葉、名句などをば、為手の言ひ事に書くべし。」

ラベニーヤッポニファシオは、出典から実際の節を引用した。シーサの亡霊は、エリアスの有名な最後の言葉を繰り返す。彼は出典の中では重要な登場人物であり、その体はシーサとともに火葬される。

「シーサ（一度だけ回転すると、徐々に体を真っ直ぐに顔を上げる）

この胸に刻まれた望みがある

私の聞いたある声によると

業火に焼かれる前に、彼が言うには

私は目にする前に死ぬのだという

暁が私たちの国の隅々にまで広がるのを

それを目にするであろうあなた方は

私たちのことを忘れてはいけません

暗闇の中に倒れていった私達のことを

（観客の方に一歩ずつ近づく）

私達のことを忘れてはいけません

私達のことを忘れてはいけません……」

ラベニーヤッポニファシオは、出典ほど強調した終わり方をしなかった。エリアスの言葉を繰り返すシーサの亡霊を用いることによってフィリピン人の愛国心がよみがえるのだ。それゆえにフィリピン人はこの国の自由の夜明けを見ることが無しに暗闇の中に倒れていった人たちを忘れることなく思い出すのである。

〈結論〉

ラベニーヤッポニファシオの「シーサの旅路——ラグーナにおける能」はフィリピンの要素と日本の要素を融合させることに成功した作品である。そこには、次のような能の外観的要素を忠実に踏まえることによって、意図的に直接的関係づけを行いながら、一つの能の脚本を書くこととする彼女の努力がある。すなわち、舞台、演者、面、のような実演上の要素、劇のテーマ、ストーリーなどである。

「實際的で民族的な」理由のため、さらに現代のフィリピン人を観客として意識して書いたため、余呉の松の代わりにマンゴの木を、衣装の着物の代わりにサヤ・アット・キモナ、クンデイマン・カミサチーノを、楽器としては竹の棒、バンドウーリヤを使用するなど外観的要素でフィリピンのモチーフを取り入れた。しかし、最も重要な要素は、フィリピン人が非常に親しんでいる子供を失った母親の悲しみというテーマを表現した、シーサの物語をうまく取り入れたことである。

さらに、能の形式を利用することによって、リサールの小説では不可能だったことを可能にすることができた。まず、シーサを死の世界から呼び出し、彼女の運命を語らせ、彼女を苦しめた者達に直接語りかけ、対決し、次に、バジリオの語る「この世」とシーサとクリスピンが語る「あの世」とを同時進行させることによって、シーサは二人の息子と逢うことができる。最後に、彼女が生きている間に受けた暴力や恥辱を思い起こすことができた。こうしたカタルシスを経ることによって、シーサが正気と心の平安を回復することができた。シーサはもはや犠牲者ではなく、サルビー神父と同等の立場になる。さらに、ラペーニャ・ボニファシオ自身が語っているように、シーサの美しい物語は「小説という宝石箱の中の珠玉のコレクションから取り出され、能戯曲として、日本の伝統演劇の明

瞭で簡潔な舞台背景にはめ込まれた孤高に輝く宝石となる」のである。

ラペーニャ・ボニファシオは外国人能劇作家であったことで、日本人ではできない自由な発想を取り入れた。一般の人々を人物として登場させ、戯曲の効果を高めるために歌舞伎の技法を使い、演出家を能に採り入れることができたからである。さらに重要なことは、フィリピン語で劇作を行い、フィリピンのなモティーフに置き換えることによって強いパトリオティズムを表現できたことである。

事実、ラペーニャ・ボニファシオが「ノリ」を能に採り入れたことは多くの重要な意味を持つ。

まず第一に、ラペーニャ・ボニファシオは、女性の劇作家として、フィリピン社会で変化しつつあった女性の地位を描いた。リサールの小説の中では、シーサは苦境にある母親の典型として描かれているのに対し、ラペーニャ・ボニファシオの作品中ではシーサは敵対する男性、サルビー神父と闘う女性として登場する。

次に、ラペーニャ・ボニファシオはフィリピン人ナシヨナリストとして、かつての植民地がいかに植民地支配者と立ち向かうかを描いている。シーサをフィリピンのメタファーに、サルビー神父をスペインのメタファーとして、彼女はシーサをサルビー神父より強いとはいわないまでも同等の立場で描いている。さらに重要なことは、

ラペーニャーボニファシオは、すでに東洋と西洋で尊敬と感嘆を獲得し、西洋文化の方が優れ、模倣に値するという神話を打ち破ったアジアの演劇様式をフィリピン人に紹介したのである。

また、ラペーニャーボニファシオはフィリピンの劇作家たちに、伝統的演劇を活用する可能性を示した。もしもフィリピン人劇作家たちが、ラペーニャーボニファシオが伝えた未知の様式を、忍耐強く忠実に学ぶならば、彼らも同じく土着の民衆文化を探究することができるだろう。彼らは、いつかフィリピンの演劇様式が能と同じくらい芸術的に洗練されたものになることを期待して、そのような伝統様式を育んでいくようにしなければならない。

最後に、アジアの劇作家としてラペーニャーボニファシオはアジアの劇作家たちに、いかに近隣アジアの戯曲の伝統を借りて、自身の国の伝統に採り入れて、土着の文化とアジアの文化との融合を表現できるかを示した。

ラペーニャーボニファシオは、能を土着化するという彼女の試みを成功させることによって、言葉と文化の壁を乗り越えて新しい道を切り拓いてくれた。彼女は、「幽玄の花種の本風として、能を作書すべし」と書いた世阿弥に導かれていたように見える。「シーサの旅路——ラグーナにおける能」を通して、ラペーニャーボニファシオは、フィリピンの花を咲かせる日本の種を蒔いたのである。

注

- ① Amelia Lapena-Bonifacio, "The Intellectual's Play: A Brief Discourse on the *Noh*" in *Asian Studies*, Vol. 1, No. 2, p. 84.
- ② 同書, p. 85.
- ③ 同書, p. 87.
- ④ 同書, p. 87.
- ⑤ 同書, p. 86.
- ⑥ ノリ・メ・タンヘレは、一八八七年、フィリピンの国民的英雄、ホセ・P・リザル博士によって書かれた社会的歴史小説である。この小説は、スペインによる植民地政策時代のフィリピンの社会的状態を描いている。リザルの作品は、他の芸術家たちが彼の小説を基にしてバレエ・オペラ・劇を創造する際のインスピレーションとして役立った。
- ⑦ Amelia Lapena-Bonifacio, *Ang Bundok at Iba pang Dula* (Manila: De La Salle University Press, 1994) p. ix.
- ⑧ 同書, p. 120.
- ⑨ 同書.
- ⑩ 同書.
- ⑪ 同書.
- ⑫ 三道は謡曲の制作に関する論であり、世阿弥の能楽論集の一つである。
- ⑬ 伊地知鑑男著 世阿弥の「能楽論集」小学館、一九七三年、三六五頁。
- ⑭ 同書, p. 366.
- ⑮ 金春國雄著「能への誘い——序破急と間のサイエンス」淡交社、一九八〇年、一五三頁。
- ⑯ 同書.
- ⑰ Lapena-Bonifacio, *Ang Bundok at Iba pang Dula*, p. 116.
- ⑱ 同書.

- ⑲ 同書 p. 120.
- ⑳ 伊地知鐵男著 世阿弥の「能楽論集」三四五―三四六頁。
- ㉑ フシは、美しく、ごく薄く、きめの細かい平織りの布で、絹、あるいは絹と綿、レーヨン、ポリエステルなどが混合されてつくられている。これは、Salvador Bernal and Georgina Encanto, Patterns for the Filipino Dress: From the Traje de Mestiza to the Terno (1890's-1960's) (Manila: Cultural Center of the Philippines, 1992) p. 111' より引用した。
- ⑳ Lapena-Bonifacio, Ang Bundok at Iba pang Dula, p. 120.
- ㉓ 同書 p. 116.
- ㉔ 同書。
- ㉕ 同書。
- ㉖ 同書。
- ㉗ 伊地知鐵男著 世阿弥の「能楽論集」二五九頁
- ㉘ Lapena-Bonifacio, Ang Bundok at Iba pang Dula, p. 116.
- ㉙ 同書 p. 127.
- ㉚ 伊地知鐵男著 世阿弥の「能楽論集」二六二頁。
- ㉛ Nicamor G. Tyongson, "The Influence of Japanese Theater on Philippine Modern Theater", A paper delivered in Manila, Philippines, for the 1st Conference on Philippine Japan Relations, 1995 (Unpublished) p. 13.
- ㉜ 伊地知鐵男著 世阿弥の「能楽論集」二六二頁