

「有翼の天女図」四考

―江戸中期の芝居の中の「羽衣」と「天人」―

龍野 有子

目次

はじめに

一、『今川本領猫魔館』―「御家物としての羽衣物」の確立

(一) 虚構の駿河今川家の御家騒動

(二) 「御家の宝」としての羽衣

(三) 天人に擬される女に期待される役割

二、『羽衣寿曾我』―歌舞伎における「翼型の羽衣」

(一) 初代瀬川菊之丞の「加陵頻加」

(二) 初期の歌舞伎狂言と迦陵頻伽

三、宝暦三年の「羽衣」競演

(一) 『けいせい天羽衣』

(二) 「天人」の見せ場としての愁嘆と死

(三) 『けいせい衣掛櫻』

(四) 宝暦三年の「羽衣」像

四、「翼型の羽衣」という意匠と観念の定着

(一) 宝暦末〜安永年間の歌舞伎の羽衣と「羽衣の舞」

(二) 鳥の舞の翼から羽毛文様の衣へ

結びにかえて

(三) 「天人」「天女」全般の持物への拡大

はじめに

今日ではほぼ忘れ去られていることだが、江戸時代中期から明治期に至るまで、天下った天人の持物としての羽衣は、「長い尾羽を伴う翼型の装着物」として表わされるのが常であった¹⁾。この種の「羽衣」像は、享保年間(一七一六〜一七三五)の上方で、香道という領域の中で発生している²⁾。しかし、この意匠が広く普及してゆく契機となったのは、歌舞伎に取り込まれたことであつたらう。

江戸上方を問わず、江戸時代の芝居には羽衣伝説や天人降臨譚を取り込んだ演目が多々ある。しかしそれらは、能『羽衣』を歌舞伎に翻案した明治期の『新古演劇十種之内羽衣』³⁾や、その流れを汲む現行の歌舞伎舞踊『羽衣』⁴⁾とは根本的に発想を異にする。そもそも、江戸時代の芝居のトポスは謀反と仇討ちと御家騒動にある。必然的に、天人や羽衣もそれらに巻き込まれてゆく運命にあつた。

管見の限り、羽衣を伴う天人降臨譚を取り込んだ最初の歌舞伎狂言

は、元禄十四年（一七〇一）正月の江戸市村座『持統天皇都移』^五と見られる。これは王代を舞台とする御家物といった趣の狂言であるが、羽衣主題は脇筋に過ぎず、本筋には殆ど絡まない^六。羽衣と御家騒動の有機的な結合は、元禄期以後一時的な低迷に陥った歌舞伎に先んじて、文耕堂らによる元文五年（一七四〇）の人形浄瑠璃『今川本領猫魔館』によって果たされる。ただし、ここで「翼型の羽衣」が用いられたか否かは不明確である。

「翼型の羽衣」が舞台に登場したことが確実な初例は、延享二年（一七四五）一月の江戸中村座新春狂言『羽衣寿會我』^七である。その後、宝暦三年（一七五三）の秋には中村座の舞台に「翼型の羽衣」が複数回登場している。さらに同年末の大坂道頓堀では、三條定助座（大西座）と市村佐の八座（中座）が共に「御家物としての羽衣物」を打ち出す。とりわけ並木正三による三條座の『けいせい天羽衣』^八は空前の当たりとなって、歌舞伎狂言における羽衣物の定型を確立することとなる。「翼型の羽衣」という意匠が歌舞伎の世界に本格的に定着してゆくのは、この時期以降と見られる。

本稿ではこれらの芝居を概観し、十八世紀の江戸上方双方の芝居とその関連図像に見える「羽衣」と「天人」の造形を確認する。

一、『今川本領猫魔館』―「御家物としての羽衣物」の確立

（一）虚構の駿河今川家の御家騒動

元文五年（一七四〇）四月に大坂竹本座で初演された文耕堂ら作の

『今川本領猫魔館』^九は、羽衣説話が取り込まれたほぼ唯一の浄瑠璃芝居と目される^{一〇}。と同時に、「重代の家宝としての羽衣をめぐる御家騒動」という類型を確立した芝居でもある。ここでは、天人降臨譚は家宝としての羽衣の由来を説明する段で語られるのみで、羽衣とともに天下った天人自体は芝居の中には登場しない。この点は後続の「御家物としての羽衣物」の多くでも同様である。

『今川本領猫魔館』の物語の基本的な枠組みは、貞享四年（一六八七）

正月竹本座初演の近松門左衛門作『今川了俊』を踏襲するもので、了俊の嫡子として駿河今川家の家督を継ぐべき若殿仲秋の遊蕩に乗じて、叔父定広^二が城を乗っ取り、仲秋を追放するものの、了俊恩顧の忠臣らの働きで、仲秋がめでたく城主に返り咲くというのが大筋である。若殿の遊蕩に乗じた叔父による篡奪と家臣団の尽力による家督回復という筋書は、浄瑠璃や歌舞伎の御家物の定石だが、ここで下敷きとなっているのは、幼年で家督を継いだ駿河今川家第九代氏親からの家督奪取を企てた又叔父小鹿範満を北条早雲率いる一党が討った一件（二四八七）と、仙台藩第三代藩主伊達綱宗に対して奢侈放蕩を理由に強制隠居を命じた幕命に端を発する伊達騒動（一六六〇〜七一）である。史実では了俊の末弟・養嗣子として遠江領を継いだ仲秋が駿河国主となっているのは、史実の駿河今川家の御家騒動に引き寄せたためだが、そこにさらに伊達綱宗が重ねられた結果、浄瑠璃や歌舞伎の「世界の「駿河の今川仲秋」は、碩学の名君今川了俊の不肖の息子^三にして、遊蕩三昧の和事の若殿の典型となり、身請した傾城と許嫁姫と

の三角関係を演ずるのが常套となる^{二三}。

『今川本領猫魔館』は、この類型の駿河今川物^{二四}に羽衣の趣向を加えた上に、正徳五年ないし享保元年（一七一五）初演の紀海音作『忠臣青砥刀』^{二五}に想を得た猫の怨霊事を絡めたもので、大名題も猫の怨霊を標榜している。九十年後の文政十三年（一八三〇）二月に大坂中座で歌舞伎化された際には、もっぱら三代尾上菊五郎の化け猫芸を売り物とする狂言となり、羽衣絡みの筋書きはほぼ割愛されてゆくが^{二六}、本稿の文脈では無論のこと「御家物としての羽衣物」としての側面が重要となる。

（二）「御家の宝」としての羽衣

近松以来の駿河今川物の常套として、『今川本領猫魔館』でも家督相続者としての仲秋の正統性は、了俊が仲秋に授けた今川状に依拠している。先行する今川物では、その今川状の紛失と行方争いが御家騒動の焦点となっているが、『今川本領猫魔館』では、家宝としての「天の羽衣」の紛失が御家騒動の発端となる。この浄瑠璃では、駿河今川家の所領安堵は今川家が帝より預かる「天の羽衣」によって保証されており、家督継承の祝儀に際し、継承者が將軍の上使立ち会いの下で「天の羽衣」を披露することで、所領安堵の確認を行うとの設定となっている。そうした設定は無論のこと、能『羽衣』の舞台である駿河国の物語であればこそである。

そうした設定を前提に、家督篡奪を企図する定広は、傾城奥州に現

を抜かず仲秋の隙を突き、浪人片桐才蔵に命じて密かに羽衣を盗ませるとともに、かねてより奥州に執心の上使山名弾正と図り、継目祝儀の場で公然と仲秋に家宝紛失の責任を負わせ、首尾よく仲秋を追放する（初段）。続く第二段から第四段では、流浪の身となった仲秋と許嫁小蝶の前と奥州に山名を加えた二重の三角関係（第二〜三段）、奥州の死と化猫化（第三〜四段）、化猫騒動を利用して小蝶の前親子の暗殺を図る定広の企み（第四段）といった流れに、羽衣の搜索と仲秋の復権を目指す忠臣たちの動向や、盗み出した羽衣を横領して我が子に譲ろうとする片桐と、その阻止を図る女房おたき（実は仲秋の忠臣大道寺新兵衛の妹若葉）の葛藤といった複数の筋が交錯する。

最終段、流離を経て成長し、忠臣の働きで羽衣を取り戻した仲秋は、功労の家臣一行とともに都に上り、將軍義政直々の裁きに臨むが、定広もまた羽衣を携えて山名ともども参上し、自らの羽衣こそが本物であると主張する。そこで將軍が両者の羽衣に火をかけると、定広の偽の羽衣は燃え尽き、仲秋のそれは燃えることなく光り輝く。ここに至って善悪正邪は明らかとなり、悪巧みの一味は捕らえられ、仲秋は所領安堵の御教書を賜って大団円となる。

この浄瑠璃で用いられた「天の羽衣」の形状については、正本の本文には記されていない。しかし絵尽^{二七}には二カ所に羽衣が描かれている。一つは第四段切（片桐内の段）で、羽衣を盗み出した片桐の女房となっているおたき（若葉）が、仲秋の家臣として羽衣搜索の任に当たっている兄および主家との板挟みとなって苦悩する場面（図①）、

もう一つは第五段切（大広間の段）で、真贋双方の羽衣に火がかけられる場面（図②）である。後者に描かれた羽衣は、元禄歌舞伎の「天人衣裳」に似た、鑿飾りを伴う布帛製の衣^八を思わせる。しかし前者では、明らかに羽毛を連ねたものとして描かれており、その背に翻る領巾とは別に、その袂付近から伸びる部分は、長い尾羽を表しているかに見える。また、この部分を見る限りでは、翼型というより蓑型に近いが^九、後述のように、長い尾羽を伴う翼型の羽衣像が完全に定着した後の歌舞伎の絵巻や評判記の挿絵でも、それが装着された状態では蓑型に近い描写がなされている例が多々あることから、この浄瑠璃芝居で既に翼型の羽衣が使用されていた可能性を完全に否定することも難しい。

（三）天人に擬される女に期待される役割

上述のように、『今川本領猫魔館』には羽衣とともに天下った天人は登場しない。しかし、第四段（片桐内の段）切で羽衣を纏って嘆くおたき（若葉）は、明らかに天人に擬されている。

若葉は先代の今川家執権大道寺新左衛門の娘であり、定広の配下に殺害された父の遺言に従っておたきと名を変え、兄新兵衛とともに羽衣の行方探しに当たっていたが、片桐が羽衣盗みの実行犯とは知らぬまま、夫婦となって子を儲ける。しかし、片桐から羽衣横領の企てと、それを我が子に継がせようとする企みを告げられると、夫婦の義理と主親への忠孝の狭間で懊悩した末に、自ら羽衣を身にまとい、夫と子

に対する情愛を断ち切って下界を離れ、羽衣を仲秋に返還することを決意する。

敵対陣営に属する男の妻となった後、その縁を切つて昇天を遂げようとする若葉（おたき）の物語は、異類婚姻譚の変種をなしている。同時に、忠孝相矛盾する現実の柵みから離脱することを求めて羽衣に縋るおたきの心情は、性別や事情の違いこそあれ、現世のままならなさから隠蓑を求める『狭衣物語』の主人公の心情^{一〇}に連なっている。

そうした若葉（おたき）の葛藤は、新兵衛らの説得によって改心した片桐が仲秋への帰順と羽衣の返却に同意し、定広の追っ手を討つた後に前非を悔いて自害することで、結果的には解消される。しかし、後続の歌舞伎や読本の羽衣物の天人相当の役柄には、時としてより苛烈な自己犠牲が強いられることとなる。その典型は、上方歌舞伎の歴史に一大画期を記した『けいせい天羽衣』であるが、これに先立って「翼型の羽衣」という意匠を歌舞伎へと導入した『羽衣寿曾我』の天人もまた、多分に過酷な命運を強いられていた。

二、『羽衣寿曾我』―歌舞伎における「翼型の羽衣」

（一）初代瀬川菊之丞の「加陵頻加」

『羽衣寿曾我』は、享保年間以来江戸歌舞伎の新春恒例となっていた「曾我対面」に、座頭である二代目市川海老蔵（前二代団十郎）の当り芸「景清」と能『羽衣』の趣向を緋い交ぜたもので、初代瀬川菊之丞による「天人羽衣」の所作事が大当たりとなったことが知られる^{一一}。

ただし、菊之丞の役名は「天人」でも「天津乙女」でもなく、「加陵頻加」ないし「加陵頻」である^{二〇}。また、首尾一貫した形で物語を語ることよりも役者の芸を見せることを主眼とする江戸時代の歌舞伎の常として、全体の筋書は荒唐無稽にして錯綜を極めており、菊之丞演ずる加陵頻加の命運も、能『羽衣』の天人とは似ても似つかぬ曲折を辿る。

加陵頻加は天帝の命により羽衣を携えて富士の裾野に降り立ち、美保の漁師白龍の妻となるが、当代の実悪筆頭たる初代市川宗三郎演ずる白龍は、己が出世のため羽衣を時の將軍源頼朝に献上すべく画策した結果、海老蔵演ずる偽の工藤祐経（実は頼朝を一門の仇と狙う平景清）に殺害され、羽衣を奪われる。同年三月刊行の評判記『役者紋二色』の挿絵の中央左側部分（図③）^{二一}は、白龍と景清の対決の場面に対応しており、「翼と尾羽が一体となった羽衣」を抱えて腰を下ろしているのが白龍である。

こうした「羽衣」絡みの筋書は、工藤を親の仇と狙う曾我兄弟の動向や、頼朝暗殺を画策する景清の暗躍と交錯しつつ、白龍役の宗三郎が二役で演ずる真の工藤と曾我兄弟の対面の場（一番目大詰）を挟んで、二番目へと続く。白龍の亡霊から羽衣強奪の顛末を告げられた加陵頻加は、羽衣奪還のため傾城通路と名を変えて廓に身を潜め、景清に接近を図るが^{二四}、結局羽衣の奪還は叶わず、亡夫白龍の亡霊に苛まれた末に、天帝からは五衰の苦しみを宣告されて愁嘆に終わる。

羽衣奪還を果たせぬまま救いのない末路を迎える加陵頻加の命運は、能『羽衣』の天人とは全く異質であり、『近江国風土記』逸文や

『駿河国風土記』逸文の天人女房型の羽衣伝説よりも、『丹後国風土記』逸文の天人流離譚の悲哀を彷彿させる。他方、二番目詰ないし三番目で演じられる「天人羽衣」の所作事^{二五}は、謡曲『羽衣』に依拠しており、この所作事を通じて加陵頻加には浄化ないし救済がもたらされ、詞章にいう「迎陵頻伽乃馴れ馴れし聲」の響き渡る「住み馴れし空」への帰還が暗示されることとなる。

いずれにしてもこの狂言では、謡曲『羽衣』に謡われる天人が迎陵頻伽に重ねられている。これはおそらくは、「翼型の羽衣」という新奇な意匠を導入するために施された操作であった。「翼型の羽衣」という新奇な意匠を伴う天人像が違和感なく受容されるためには、先行する歌舞伎狂言の中に「翼を伴う美女」としての姿をとってしばしば登場していた、迎陵頻伽に引き寄せられる必要があった。

（二）初期の歌舞伎狂言と迎陵頻伽

迎陵頻伽が登場する延享年間以前の演目としては、元禄一四年（二七〇一）六月江戸森田座の『梵天国宝船』^{二六}や、宝永三年（一七〇六）七月同座の再演『梵天国』^{二七}が挙げられる。『梵天国』の物語は室町時代から御伽草子を通じて膾炙していたものであり、主人公の中将一行が羅刹国のはくもん王の追撃から逃れる場面で迎陵頻伽が登場し、主人公一行の逃走を支援する。芝居の領域では、万治三年（一六六〇）十一月に江戸の人形浄瑠璃座日向太夫座で初演された後、初期の人形浄瑠璃では一日の上演の最後に必ず登場する付祝言に類する演目と

なっていた。これを元禄末の森田座が歌舞伎化したのが『梵天国宝船』で、女方の出来島喜世彦が迦陵頻伽を演じたことが絵入狂言本^{二八}から知られる。この時点で、舞楽では童舞である『迦陵頻』が、歌舞伎では女方の舞となっていることが分かる^{二九}。ただし、絵入狂言本の挿絵の迦陵頻伽は、御伽草子の挿絵を踏襲するように、蹴爪のある鳥の脚を持ち、腕を持たない人面鳥として描かれており(図④)、舞台での上演実態は反映していない。この点は、宝永三年の再演時に板行されたと思われる大判丹絵(図⑤)^{三〇}でも同様である。

他方、宝永二年(一七〇五)二月の大坂嵐座の二の替『土佐國五台山文殊浄土』^{三一}では、売り出し中の若女形であった三代目上村吉彌が迦陵頻を舞っており、これを評した評判記『役者三世相』^{三二}の挿絵(図⑥)には、翼を背負って舞う吉彌の姿が描かれている。その翼の形は、現行の舞楽『迦陵頻』で用いられる先端が上向きになった翼とは異なっており、翼角を頂点として先端は下を向いており、大きく翻る長大な尾羽ともども、絵画的表現における迦陵頻伽像の翼や尾羽の描写により近似している。

こうした翼を装着した女形による迦陵頻伽の舞姿が、翼型の羽衣を伴う『羽衣寿曾我』の迦陵頻^二天人が登場するための前提となっていた。

三、宝暦三年の「羽衣」競演

(一)『けいせい天羽衣』

宝暦三年(一七五三)の年の瀬の大坂では、道頓堀五座のうち三條

定助座(大西座)と市村佐の八座(中座)の二座が、二の替わり狂言として「御家物としての羽衣物」を出し、さながら羽衣競演の様相を呈した。とりわけ、初世並木正三の作にかかる三條座の『けいせい天羽衣』は、二つの大名家の御家騒動に天下篡奪の企てが絡み、一大名家の忠臣が天下を狙う大謀反人に転じて暗躍する波乱に満ちた筋書きに加え、三間四方の迫り上りを用いた前代未聞の大仕掛けも相まって、空前の当たたりとなって翌年四月まで続演され^{三一}、享保改革期以来人形浄瑠璃に圧されて低迷していた上方歌舞伎の再興に大きく寄与するとともに、改変を加えながら幕末期まで繰り返し再演される狂言となった^{三四}。

『けいせい天羽衣』の舞台は、第九代足利将軍義尚が治める虚構の「東山の世界」である。ここでは、「天の羽衣」は「霓裳羽衣の巻物」と並んで將軍宣下に必須の「二色の宝」とされ、將軍家からそれぞれ山名細川の両家に預け置かれている。物語は、これら「二色の宝」の紛失に端を発する両家の御家騒動に、先の將軍義政に敗れて退けられた弟義視の遺児義村丸による將軍位篡奪の企てが絡み合う形で展開する。

山名家と細川家はかつて第八代將軍の擁立を巡って争ったが、細川家が擁した義政に將軍宣下がなされたことで、義視を擁した山名家は敗北を喫していた。加えて、時の將軍義尚の命により、細川家の次男坊勝家が山名家の大御所宗全の一粒胤たる天津姫の入婿となったことで、山名家は事実上細川家に乗取られつつあった。宗全は、この情勢

を覆すべく、細川勢を義尚もろとも排除して、旧主義視の遺児義村丸を将軍位に就けることを画策する。そのため、傾城三空に入れ揚げる婿勝家を諫める忠臣桂左衛門を退け、寛容で物分かりの良い舅を演じつつ、勝家の遊蕩に乗じて「天の羽衣」の紛失を装うとともに、嘉吉の変で第六代将軍義教暗殺の首謀者として討たれた赤松満祐の遺児四郎に命じて、細川家の「霓裳羽衣の巻物」を奪わせる(以上一番目)。

折しも、赤子の無事成長を祈念する捨て子儀礼のため細川家に預けられた将軍家の姫が行方不明となる。巻物の紛失に続く二重の失態に、細川家の当主政基は切腹、継嗣勝元は追放となり、勝家も遊蕩と羽衣紛失の責めを負って山名家を追放される。これにより宗全の企ては成功するかに見えたが、何者かの密告によって義尚暗殺計画が露見したことで、宗全もまた切腹を申しつけられる仕儀となり、結果的に細川家と山名家は共倒れとなる。その宗全の介錯を命じられた忠臣桂左衛門こそが、実は義視の遺児義村丸であり、今際の際の宗全から己の出自を知らされ、天下掌握の大望とともに「天の羽衣」を密かに授けられる(以上二番目)。

左衛門は主君宗全と亡父義視の遺恨を晴らすべく、宗全の遺訓に従って北川惣左衛門^{三五}と名乗る浪人となり、赤松四郎の補佐を受けて将軍位篡奪の陰謀を企てる。ここに、流浪の身となった山名勝家および天津姫と、傾城三空の三角関係含みの逃避行や、細川勝元による両家復興の模索といった大筋に加え、惣左衛門の前妻と後妻の自己犠牲や、惣左衛門の下僕与五郎の仇討ちといった脇筋が絡んでゆく。

(二)「天人」の見せ場としての愁嘆と死

この狂言で天人に擬されるのは、赤松四郎と一旦別れて与五郎夫妻とともに駿河美保に潜伏した惣左衛門の後妻として四番目「三種の祭りに後妻の天人」^{三六}に登場する乙女である。乙女は惣左衛門の正体も企みも知らぬまま、既に惣左衛門との間に一子を儲けており、近々羽衣明神の祭りで舞姫を務めるための準備に余念がない。その妹が傾城三空であり、勝家および天津姫とともに逃避行を続ける中、姉妹の父である軍学者白了と惣左衛門の留守中に、父を頼ってやってくる。さらに、惣左衛門の前妻で、天津姫の侍女であつた白妙もこの家を訪れ、与五郎相手にしばし滑稽なやりとりを繰り広げるが、乙女が惣左衛門の妻になつていくと知るや、刀を取り上げて嫩打ちに出る。乙女も与五郎夫妻の制止を振り切つてこれに応戦するが、白了と惣左衛門の帰宅が間近であることを告げられると、白妙と乙女は一転協力して三人の逃亡者を急ぎ匿い、帰宅した兩名に事情を問い質す。

白了は、自分が仕官を決めた村雲大学こそが宗全を陥れた張本人であることを告げ、大学から逃走中の勝家と天津姫の身柄確保を命じられているだけでなく、与五郎の父の殺害にも関与していたことを明かす。乙女は父の悪事に衝撃を受け、与五郎は親の仇が知れたと勇むが、惣左衛門は舅白了への義理が大事と乙女を諭し、与五郎を打擲して仇討ちを禁ずる。のみならず、「子が可愛さ」から旧主の仇である大学に敢えて与し、我が子の出世を図ることを肯んずる。糟糠の妻として惣左衛門の忠義心を知る白妙は、これも深謀遠慮あつての方便と看破

するが、乙女は惣左衛門の真意を計りかね、夫が陥った「子故の闇」を晴らすため、子を道連れにしての諫死を思い立つ。

意を決した乙女は、幼子を手に掛けようとするも果たせない。『羽衣』の謡と長唄が交錯する中、しばしの悲嘆と逡巡の後に、乙女は舞装束と羽衣を取り出し、「此羽衣を着て天人の姿となれば 天に連れ添ふ夫もなし 下界に繋がる親もなし」と、「天帝の勅に依て 夫の悪事を示す天女の衣裳」に身を包み、夫を諫める覚悟を決め直す。

妻として母としての義理人情と世の道理との板挟みの末に自己犠牲を企てる乙女の立場とその振る舞いは、明らかに『今川本領猫魔館』のおたき（若葉）を踏襲している。のみならず、この場面に相当する初演時の絵尽^{三七}の構図や葉簑状の羽衣の描写にも、『今川本領猫魔館』の絵尽の参照が認められる（図⑦）。他方、評判記『役者大峰入』^{三八}の本文や挿絵（図⑧）からは、羽衣を着しての子殺し未遂と愁嘆の場が、乙女を演じた佐野川花妻の最大の見せ場であったことが知られる。

この長い愁嘆場は、惣左衛門に仇討ちを阻まれた悲憤から入水した（ことを装った）与五郎の「死骸」が担ぎ込まれることで打ち切られる。さらに、海藻まみれとなった与五郎の無残な「死骸」を垣間見て衝撃を受けた勝家が狂乱して飛び出したため、匿われていた逃亡者たちの存在が露頭し、彼らを抑えようとする白了とその配下伴作を相手の大立ち回りとなる。ここに「蘇生」した与五郎と惣左衛門も加わって、敵味方も定かならぬ混戦となるが、この部分の展開は、台帳と絵尽（図⑨）で大きな相違がある。

台帳では、乙女は捕り物騒ぎの最中に伴作が取り落とした種子島で子を道連れに自害を遂げ、惣左衛門は妻子の横死を憐れみ嘆きつつ、狼狽する白了の前に、義村としての本懐を吐露する。対して絵尽では、「のちの女ばう おつとにころされさいご」の記入とともに、乙女が惣左衛門に斬殺される様が描かれ、「宗左衛門二いろのたからを見せめいどのみやげという」の記入とともに、抜き身の刀をかざした惣左衛門が巻物と羽衣を手に見栄を切る姿が表されている。また、その傍らには座り込んだ幼児の姿と「子かなしがる」の記入があり、子殺しの描写はなされていない。

いずれにしても、乙女は夫の大望の捨て石となって落命し、この騒動に紛れて三人の逃亡者は白妙とともに逃走する。方や義村としての本懐を顕した惣左衛門は、大学が白了に授けた諸国の関所往来切手の焼印を奪うと、与五郎夫妻に白了を討たせ、主従ともども行方を眩まして幕となる。

続く最終段^{三九}では、大磯の揚屋を舞台に、勝元が廓に売られた將軍家の姫を救出し、義村と赤松の陰謀を見顕して両人を追い詰めてゆく。その過程で、勝家は鋭気を取り戻して勝元と合流し、与五郎夫妻は落命する。やがて大詰めとなり、歌舞伎史上の語り草となった大規模な迫りを用いた大立ち回りが展開される。義村は赤松率いる軍勢の加勢を得て善戦するも、次第に細川兄弟の軍勢に追い詰められてゆく。最早これまでと観念した義村は、天衣天冠と羽衣に身を包み、霓裳羽衣の巻物を手に降伏する。その義村を、勝元はしかし（謀反物の常として）

討ち取ることはしない。勝家とともに細川山名両家の再興を高らかに宣言すると、義村の髻のみを切り落とし、「義村丸殿の首は勝元が討取た。死骸は自ら叡山に登せ」と見逃す。かくて義村は勝元との再会再戦を約し、勝元の「何れも勝鬪」の号令に応ずる晴れやかな闘の声とともに打ち出しとなる。

この狂言では、天人に擬される乙女の出番は四番目のみであり、先立つ段でその存在が予告されることもなければ、最終段の展開に影響を及ぼすこともない。狂言全体の流れの中では、この段自体が挿話的な位置づけになっている。乙女の物語はこの段の中で完結し、羽衣を着しての長い愁嘆と、これに続く派手な殺し場を最後の見せ場として、後には何の尾も引かない。羽衣を着しての舞と愁嘆と凄絶な死のみが、『けいせい天羽衣』の「天人」に求められる役割だったことになる。

(三) 『けいせい衣掛櫻』

対する佐の八座の『けいせい衣掛櫻』は、「御家物としての羽衣物」としては比較的珍しく、羽衣とともに天下った天津乙女が芝居中の役として登場する。また、「御家物としての羽衣物」とはいうものの、御家騒動の引き金となる重代の重宝は、「羽衣」ではなく「印子の弁天」である。狂言全体の大枠は、三保松原に降り立った天人の羽衣の争奪の中で殺された二人の漁師、白龍と青龍のそれぞれの息子たちによる二組の仇討ちと、駿河国領主人間家の家宝である純金の弁天像の行方をめぐる争いであり、これらが絡みながら展開してゆく。

入間家の家臣鷲坂里右衛門は、三保の漁師白龍の息子であり、羽衣を手にした白龍がこれを見咎めた青龍と争う場に駆けつけるも、白龍は何者かに銃撃され、これを助けようとするところに斬りかかってきた青龍を止むなく返り討ちにする。里右衛門は父を射殺して羽衣を奪った伊達与之助(三吉)を仇として追い、その後には駆けつけた青龍の息子本田十内は、父の殺害犯が残した刀の先を見出し、仇討ちを誓う。

他方、入間の若殿直次郎は例によって遊蕩児であり、許嫁の花おり姫を差し置いて傾城司を請け出す。しかし、家督襲奪を目論む叔父帯刀が、手下である干糠の八蔵に印子の弁天を盗ませ、直次郎に家宝紛失の責を負わせて追放する。直次郎は廓の夜番に身を落とし、これを助けるために花おり姫は遊女となつて傾城羽衣と名乗るも、かねてより花おり姫に執心の帯刀が遊客として求める無理無体に難渋する。そこに奪われた羽衣を探し求める天津乙女が辿り着き、直次郎との逢瀬を条件に傾城羽衣の身替わりとなる。

この間、司は与之助の両親である与作と重の井の元に身を寄せ、与之助に言い寄られつつも直次郎への思いを募らせる。そこに与之助の父の仇と疑う十内が絡み、事態をさらに混乱させるが、最終的には里右衛門と十内の双方が父の仇に辿り着き、十内は里右衛門と和解して、与之助を懲らすとともに干糠の八蔵を討ち、黒幕帯刀の陰謀をも見顕して、弁天像の奪回と直次郎の復権が果たされる。しかしながらこの間に、直次郎と盃を交わした花おり姫への嫉妬に狂った司は、『道成

寺』の鬼女と化した末に首を打たれている。また、傾城羽衣の身替わりとなって地上の男と契った天津乙女は、羽衣の奪回も昇天も叶わない。そうした女たちの末路をよそに、直次郎は人間家の当主に返り咲き、狂言はいとも目出度き大団円を迎える。

羽衣を失った天人が遊女に身をやつす筋書きは『羽衣寿會我』と同じであり、羽衣の奪回も天界への帰還も果たせず終わる点も同様である。他方、大名題は羽衣と天人を桜樹と結びつけており、この点は『持統天皇都移』と同じく、謡曲『羽衣』よりも『吉野天人』に引き寄せた趣向である^{四〇}。

その一方で、伊達与之助、与作、重の井、干糠の八蔵といった役名や設柄は『恋女房染分手綱』に依拠している。『恋女房染分手綱』は、宝永四年（一七〇四）二月に大坂竹本座で初演された近松門左衛門による世話物『丹波与作待夜の小室節』を吉田冠子と三好松洛が時代物に書き替えた浄瑠璃で、寛延四年（一七五二）二月^{四一}に竹本座で初演された後、同年七月に江戸中村座で歌舞伎化されて大当たりとなり、上方でも宝暦三年九月には大坂三條座（大西座）、十月には京都風座で歌舞伎狂言として上演されている^{四二}。『けいせい衣掛櫻』は、この当たり狂言を当て込む形で、役名だけでなく筋書き中にもこの狂言のやつしを取り込んでいる。さらに能の趣向も多く取り込んでおり、『羽衣』や『吉野天人』『道成寺』に加え、『草紙洗小町』の趣向^{四三}や『実盛』の舞が盛り込まれるなど、多くのやつしや引用をちりばめた狂言ではあった。しかし、三條座の『けいせい天羽衣』に圧された形で凡

庸以下の当りに止まったと見え、正月十六日には早々に『昔繪双紙葛籠男』に差し替えとなっている^{四四}。

（四）宝暦三年の「羽衣」像

興行として見るならば、宝暦三年末の大坂道頓堀の「羽衣」競演を制し、後世への影響を残したのは、圧倒的に『けいせい天羽衣』であった。しかしながら、こと画像史料に見える羽衣の造形に限れば、『けいせい衣掛櫻』の方が『けいせい天羽衣』に先んじて、「尾羽と翼が一体となった羽衣」を採用している。

『けいせい天羽衣』の初演時の絵尽に見える羽衣は、複雑に屈曲した珊瑚樹様の長い尾羽を持つものの、両翼の造作は不明瞭であり、いまだ蓑型の範疇に留まっているかに見える。この点は評判記『役者大峰入』の挿絵でも同様であり、我が子に刀を振り下ろそうとする乙女が着する羽衣は、長い尾羽こそ認められるものの、翼型とは言いがたい。対する『けいせい衣掛櫻』の絵尽^{四五}には、桜樹に掛けられて長い尾羽を翻す典型的な翼型の羽衣が明確に描かれており（図⑩）、『役者大峰入』の挿絵にも同様の羽衣が認められる（図⑪）。これらの挿絵を担当した絵師は不明ながら、『けいせい天羽衣』の古様な蓑型の羽衣像と、『けいせい衣掛櫻』が導入した翼型の羽衣の新しさの違いは明確に意識されていたことが、『役者大峰入』の挿絵に見られる両座の「羽衣」の描写の差異から見て取れる。

他方、これらに僅かに先立って、同じ宝暦三年の九月には、江戸中

村座にも翼型の羽衣が登場している。このときの興行は七月狂言『信田世嗣鑑』の三番目『敵討巖菊水』であり、その大詰めで二代目瀬川吉次（後の二代目菊之丞）が「天人羽衣」を舞っている^{四六}。辻番付^{四七}に描かれた吉次の天人（図⑫）は、小袖衣の上に桂風の大袖衣を纏って領巾を翻す宮中装束風で、頭に天冠を頂き、右手に半ば開いた扇を掲げ、左手に琵琶を携えて、画面右手の松樹に掛けられた羽衣を振り返るように仰ぎ見ている。ただしこの羽衣は、八年前に初代菊之丞が天人を演じた『羽衣寿曾我』の評判記挿絵に描かれていたものとは異なっており、長い尾羽ではなく、蓑龜の尾のような短く密集した尾羽を伴っている。また、吉次の天人が装着している領巾とは別に、羽衣自体が条帛を伴い、交差するような形で絡ませている。

同様の羽衣は、同年同座十一月の顔見世『百万騎兵太平記』^{四八}にも登場したと思しく、鳥居清広の紅摺絵（図⑬）^{四九}に描かれた初代中村富十郎演ずる白拍子おふじは、花咲く紅梅の樹下で羽衣を手にかけている。こちらの羽衣も尾羽は龜の尾状で、『けいせい衣掛櫻』のそのように華やかに翻る長大なものではない。また、こちらも交差する条帛を絡ませており、『敵討巖菊水』の天人が見上げていた羽衣の描写と近似している。白拍子おふじは天下った天人との設定ではないが、おそらくは舞の小道具として羽衣が用いられたものと思われる。

これらと類似した羽衣は、『黒本』^{五〇}にも認められる（図⑭）。こちらの羽衣の尾羽はやや長いものの、やはり華やかに翻る長大なものではなく、交差するように条帛が絡んでいる点は上記二例と同工で

あるが、こちらの天人は西村重長の細判漆絵『はごろも』^{五一}と同様、唐装で描かれている。この黒本は、絵師も刊年も不明ながら、おそらくは宝暦三年からさほど隔たることのない時期に、鳥居派の絵師が手掛けたものと考えて良いだろう。

このように、宝暦三年の下半期には、東西の歌舞伎の舞台に相次いで翼型の羽衣が登場している。しかし、この段階では東西いずれの地域においても、「長大な尾羽を伴う翼型の羽衣」は定型的な意匠としての確立を見ていない。『けいせい衣掛櫻』の絵見に見られるような「羽衣」像が定型として定着するには、今しばらく時間を要した。

四、「翼型の羽衣」という意匠と観念の定着

（一）宝暦末〜安永年間の歌舞伎の羽衣と「羽衣の舞」

『けいせい天羽衣』の初演から十年を経て、宝暦十三年（一七六三）十二月にこの狂言が再演された際の絵見^{五二}では、惣左衛門が羽衣を手に見得を切る場面の羽衣は、明瞭に両翼が張り出した翼型となり、長く翻る尾羽を伴っている（図⑮）。ただし、乙女や義村が羽衣を装着した状態の描写は、初演時の絵見を踏襲するように、いずれも葉蓑状の表現のまま、この点は安永五年（一七七六）九月の再々演時の絵見^{五三}でも同様である。それでもこれらの絵見は、宝暦末から安永年間の上方では「長い尾を持つ翼型の羽衣」という意匠が既に定着しつつあったことを示している。

『けいせい天羽衣』の再々演の約三ヶ月後、安永六年（一七七七）

正月の江戸でも、市村座の『常磐春羽衣會我』^{五四}に羽衣が登場する。

『常磐春羽衣會我』は、この三十三年前に初代菊之丞が天津乙女を演じた『羽衣壽會我』と同様に、會我の対面に景清と羽衣の趣向を詢い交ぜたもので、五代目市川団十郎が工藤と「外郎亮実ハ景清」、二代目坂田半五郎が「漁師白龍実ハ三保谷四郎」、三代目菊之丞が「三保の浦天津乙女」を演じている。その一番目五立目の富本淨瑠璃「雲浮気千鳥通路」の辻番付(図⑩)^{五五}には、鳳凰の付いた天冠を頂く唐装の天人が、両手で蓮花を捧げ持ち、飛雲に乗って浮遊する立姿で描かれており、その姿に重なるように表された翼型の羽衣は、やはり長い尾羽を伴うものとなっている。飛雲に乗って飛行する唐装の天人像は、西村重長の羽衣天人像を彷彿させるが、その背後に描かれた羽衣像は、この時期には江戸歌舞伎でも長い尾羽を持つ翼型の羽衣像が定着していたことを示している。ただし、この羽衣は天人の背に装着されているのではなく、背後の松樹に掛けられている。

その一方で、安永二年(一七七三)頃の作とされてきた「はごろも」の舞瀬川菊之丞」の標題を持つ鳥居清経の細判紅摺絵(図⑪)^{五六}には、翼型の羽衣は見られない。仮にこの紅摺絵が安永二年以前の作であれば、この菊之丞は同年閏三月十三日に死去した二代目となるが、翌安永三年十一月に菊之丞を襲名した三代目である可能性も捨てきれない。いずれにしても、桜花の下、三枚の衣を肩脱ぎにして松樹文の襦袢を見せ、縁に鈴を取り付けた三重の衣笠を両手でかざし、右足を高く上げて軽やかに舞う菊之丞は、「はごろもの舞」との標榜にも拘わ

らず、「羽衣」と呼ぶことができそうなものは身に着けていない。

これと同様の「羽衣の舞」は、「山王御祭礼」「麴町十二丁目十二丁目十三丁目」「羽衣の踊屋台」の記入を持つ鳥居清長の錦絵(図⑫)^{五七}にも表されており、画面左側の肩衣姿の若衆が手にする団扇の「丸に結綿」の紋から、やはり菊之丞を描いたものと判明するが、これもまた二代目か三代目かは微妙である。日枝神社の山王祭は神田祭と交互の隔年開催で、西暦では偶数年に当たる年の六月十五日に催されるため、二代目であれば下限は明和九年(一七七二)、三代目であれば上限は安永五年(一七七六)となる。こちらは左手に持った三重の衣笠を回転させているところなのか、鈴の付いた縁が外に向けて広がっており、画面左下には踊屋台の欄干と重なり合うように笠が描かれているが、ここでも「羽衣」と呼ぶるものは見当たらない。

しかし、ここで注目したいのは清長による菊之丞の衣である。芸名に因む菊花紋の衣を肩脱ぎにして顕わにした振袖の襦袢には、翼型の羽衣を模したと思われる羽毛の文様が、翻る天衣とともに表されているのである。

(二) 鳥の舞の翼から羽毛文様の衣へ

小袖衣の袂を鳥の翼に見立て、衣全体に羽毛の文様を配した装束は、鳥の舞を描いた歌舞伎絵には頻繁に見られる。例えば、羽毛文様の衣に鳥兜を着け、髪を乱して舞う初代中村富十郎を描いた鳥居清経の細判漆絵(図⑬)^{五八}は、寛保二年(一七四二)春中村屋『娘曾我凱陣八

嶋』で大磯の虎として舞った」には鳥所作」を描いたものであることが、評判記『役者披顔桜』の本文および挿絵(図⑳) ^{五九}から知れる。この所作事は、刻限までに金を工面しなければ愛人十郎祐成の命を奪うと脅された虎が、時を止めるために殺した鶏の霊に取り憑かれる様を演じた所作事で、翼に見立てられた衣の袖には風切り羽と雨覆いが分節的に表されており、身頃の胸は羽毛の文様で覆われ、裾には尾羽が描かれている。

同様の衣は、安永四年(一七六五)十一月の中村座『花角力源氏張膽』二番目浄瑠璃「四十八手戀所譚」の鴛鴦の所作事を描いた勝川春章の細判二枚続(図㉑) ^{六〇}にも見られる。雄鳥を舞う二代目嵐三五郎の衣は羽毛文様ではなく、襟元に長く伸びた羽毛を表す房飾りを取り付けられており、後の鴛鴦の舞では雌雄ともにこの種の房飾りを装着し、雌雄揃いの羽毛文様の衣を着用するのが定型となるが ^{六一}、雌鳥を舞う三代目菊之丞の衣は既に羽毛の意匠となっており、裾には水鳥に因んで流水文が描かれている。

その一方で、女方による鳥の所作事に際しては、翼を背に装着した姿もまた古くから、評判記の挿絵や一枚刷りの版面類に散見される。既に触れた宝暦二年(一七〇五)二月大坂風座『土佐國五台山開帳』の三代目上村吉彌の迦陵頻のほか、宝永六年(一七〇九)頃と推定される鳥居清信の丹絵には、中村源太郎とされる女方が翼を着けた姿で描かれており(図㉒) ^{六一}、宝暦七年(一七五七)十一月中村座の『武者凱陣八嶋』 ^{六三}で命命鳥(共命鳥)を舞った嵐和花野も、評判記

『役者初火桶』の挿絵に翼を着けた姿で描かれている(図㉓) ^{六四}。また、翼を装着した四代目岩井半四郎を描いた勝川春好の細判錦絵(図㉔) ^{六五}は、天明前期の作と推定されてきたが、おそらくは寛政元年(二七八九)八月五月初日の市村座『姿伊達契情容儀』で「賤の女お露実ハ嵐山山鳥精霊」を演じた際の姿であり ^{六六}、背景の水流や岩、画面上部の花木と霞の表現から、初代尾上松助演ずる「修行者らしい山」を描いた細判錦絵 ^{六七}と組物をなすと考えられる。

しかしながら、作り物の翼を装着した鳥の舞は、寛政期以降は下火となり、鶏や山鳥の精でも羽毛文様の衣を用いるのが主流となっていたと思しい。より後年の例ではあるが、文化十一年(一八一四)三月中村座で三代目坂東三津五郎が演じた十二変化を描いた国貞の大判二枚続錦絵では、鶏娘は花に流水文の衣を肩脱ぎにして、羽毛文様の襦袢を翻す姿で描かれている(図㉕) ^{六八}。また、文政三年(一八二〇)十一月中村座顔見世『猿若瓢軍配』二番目の浄瑠璃「一樹蔭雪儘」 ^{六九}の瀬川菊之丞と岩井桑三郎を描いたと思われる「山鳥せいれい」の記入を持つ初代豊国の二枚続(図㉖) ^{七〇}も、腰から下に長い尾羽が配された衣を肩脱ぎにして、羽毛文様が施された襦袢の袖を翻す姿である。こうした羽毛文様の衣は、多くは鳥そのものの化身を演ずる姿に適用されているが、同様の衣が、菊之丞による羽衣の舞を描いた清長の錦絵では、天下った天人の羽衣を暗示するものとして用いられていることになる。同様の用例はこれ以外にも複数が確認できるが、興味深いことに、この種の「羽衣」の装着者は、非常にしばしば羽衣説話と

は無関係な「天人」なのである。

(三) 「天人」「天女」全般の持物への拡大

明和八年(二七七二)十一月の中村座顔見世狂言『倭花小野五文字』^{七二}は、能『草紙洗小町』の趣向を軸に六歌仙を配したもので、良岑宗貞(遍昭)の妻として天下った天津乙女が登場する。この天津乙女も、能『羽衣』ではなく『吉野天人』を踏まえた設定となっており、天武帝が吉野で弾じた琴の音に誘われて降臨した桜の精であるが、天帝から授けられた簪を失ったため天上に戻る術を失う。そのため白拍子に身をやつしてさくら木と名乗り、大友黒主(この狂言では敵役)の館に参上した際に出会った宗貞と恋に落ちると、天界の住人としての正体を隠したまま自ら望んで妻となり、一子を設ける。しかし、宗貞が祇園精舎の除魔の鐘を撞いた際に、凶らずも天人としての正体を露呈してしまい、夫に己が身の上を打ち明ける。その後、さくら木の身の上を知った女房淺綾が、それとは知らずに手にしていた天界の簪を返却したことで、さくら木は天界に戻ることを余儀なくされ、夫と子との別れを嘆く。宗貞もまたさくら木との別離を嘆き、髻を落とすと僧正遍照と名を変え、「天津風雲の通ひ路吹き閉ぢよをとめの姿しばしとどめむ^{七三}」と歌う。元は五節舞姫を賛美する歌であったものが、ここでは惜別の歌へと読み替えられ、さくら木は別れを惜しみつつ昇天する。清長の手になる絵本番付(図⑳)^{七三}には、「宗貞まよけにつりかねをつけば 女ぼうさくらぎ ほんしやうをあらわはし物かたりする」

の書人とともに、梵鐘の傍らで肩脱ぎとなって羽毛文様の襦袢を頭わにし、左手の袂紗で天冠を掲げるさくら木が描かれており、その奥に三代目吉澤崎之助演ずる淺綾が弾琴する姿、画面左側手前に二代目市川八百藏演ずる宗貞が子を抱いて腰を下ろす姿で表されている。清満による「白拍子さくらぎ 中村松江」の標題を持つ紅摺絵(図㉘)^{七四}にも、絵本番付と同様の表現が見られ、薄墨と草色の小袖の肩を脱いで、下に着けた薄紅の羽毛文様の襦袢を頭わにしている。いずれのさくら木像も、衣を肩脱ぎにして羽毛文様の襦袢を頭わにすることで、天人としての正体の露呈を表したものと解される^{七五}。

この狂言の天人譚には、羽衣は登場しない。にも拘わらず、天下った天人の象徴として、鳥の翼を模した羽毛文様の衣が用いられている。このことは、翼型の羽衣という意匠を「天人」なるもの全般の持物とみなす発想が、この時期には既に定着していたことを示す。実際、翌年正月刊の評判記『役者歌真座』の挿絵(図㉙)^{七六}では、さくら木は長い尾羽を伴う翼型の羽衣を伴う姿で表されているのである。

これと類似した事例は、安永九年(一七八〇)十一月森田座『時萌於江都初雪』で「厳島の天女」を演じた二代目小佐川常世を、四代目市川團藏の崇徳院とともに描いた勝川春章の細判錦絵組物(図㉚)^{七七}にも見られる。「厳島の天女」は弁財天であり、もとより羽衣説話とは無関係である。同じ興行に際して同じ役者の組合せを同じく春章が描いた別の組物^{七八}では、常世の天女は弁財天像の定型表現というべき重厚な唐装であるが、先の組物では振袖衣を着流しにして時世装にや

つした姿である。衣の胸元には短い羽毛が鱗状に重なり、振袖の袂には長い羽毛が配され、身頃の下部から裾にかけては雲文が散らされており、雲間にはためく翼型の羽衣を表した意匠とらしい。ここにも、翼型の羽衣が「天女」なるもの全般の持物と見なされるに至っていた状況の反映を見ることが出来る。

結びにかえて

歌舞伎関連図像を瞥見する限り、翼と尾羽が一体となった形の「羽衣」像は、宝暦年間以後の十八世紀第三四半期に急速に普及し、最終四半期に入る頃には「天人」ないし「天女」なるもの全般の持物としての認知が浸透していったことが窺われる。ただし、そのような形状の物体としての「羽衣」を背に装着した姿の「有翼の天女」の像は、十八世紀の歌舞伎関連図像には稀である。十八世紀後半の歌舞伎関連図像の「天人」「天女」は、むしろ羽毛文様の衣に身を包んだ姿として表される傾向にあった。

その一方で、翼と尾羽が一体となった形の「羽衣」像は、十八世紀後半にはより広い範囲へと拡散してゆく運命にあった。とりわけ十八世紀の最終四半期に草双紙の中へと入り込んでいった「翼型の羽衣」は、歌舞伎の世界のしばしば被虐的な「天人」の物語とは対照的な、奇想天外な笑いに満ちた羽衣天女の物語を繰り広げてゆくことになるだろう。それらについては別稿で改めて検討を加えることとする。

注

- 一 拙稿「有翼の天女図」考―本多錦吉郎《羽衣天女》（明治二十三年）を中心に―、岡山大学文学部プロジェクト研究4『語り出す図像―視覚資料の可能性』二〇〇五年三月、五七―八八頁、および「有翼の天女図」再考―失われた「羽衣」像―二〇一一年七月二十三日明治美術学会発表要旨、『近代画説』二二号、二〇一二年、二二―二二頁。
- 二 拙稿「有翼の天女図」三考―「翼型の羽衣」像の発生―『如是我聞録』編集委員会編『如是我聞録』、二〇一〇年、一―十三頁。および「源氏香之図絵の図像形成とその論理―「乙女」図としての「羽衣」を軸として―」、『岡山大学文学部紀要』七三号、二〇一〇年十二月、三〇―五二頁。
- 三 芸術文化振興会文化ライブラリー所収のブロマイドから、明治三十一年（一八九八）の初演時から大正十五年（一九二六）三月歌舞伎座での上演までは、翼と長い尾羽が一体となった「羽衣」が用いられていたことが確認できる。
- 四 正式名称は『松廼羽衣』。
- 五 伊原敏郎『歌舞伎年表』第一巻、岩波書店、一九五六年、二七四―二七六頁。
- 六 拙稿「有翼の天女図」三考―「翼型の羽衣」像の発生―五―六頁。
- 七 『歌舞伎年表』第二巻、岩波書店、一九五七年、四七〇―四七二頁。
- 八 『歌舞伎台帳研究会編『歌舞伎台帳集成』第九巻（勉誠社、一九八六年）には「傾城天羽衣」として採録されているが（一―一九六頁）、ここでは初演当時の番付類に倣って仮名交じり表記とする。
- 九 水谷不倒生校訂『続帝國文庫 第二七編 文耕堂浄瑠璃集』博文館、一九〇〇年、国立劇場芸能調査室『浄瑠璃作品要説（4）竹田出雲編』、国立劇場、一九八六年、一八三―一九三頁。
- 一〇 原義人稿、栗原武一郎補『浄瑠璃に現はれたる羽衣』『帝國文学』十六巻七号、一九一〇年、六五―七〇頁。
- 一一 史実には存在しない創作人物であり、近松の『今川了俊』では「貞廣」となっている。
- 一二 了俊が応永十九年（一四二二）に仲秋に宛てて認めた訓戒書「今川状」は、寛永七年（一六三〇）に「今川帖」として板行されて以後、寺子屋の定番教科書として広く流布していたが、それらの中には内題を「今川了俊愚息仲秋制詞条々」（傍線引用者）としたものがしばしば見られる。
- 一三 そうした虚構の今川仲秋は、初期の歌舞伎ではしばしば出雲阿国の情人とされる。鳥居フミ子「土佐浄瑠璃と歌舞伎―京四条おおくに歌舞妓」と「当世小国歌舞妓」、『日本文学』七〇号、東京女子大学、

- 一九八八年、一〇十三頁。また、この種の阿国物歌舞伎が御家物へと展開してゆく経緯については、鳥越文蔵『元祿歌舞伎攷』八木書店、一九九一年、一七六―一七七頁。
- 一四 『今川了俊』は元祿七年（一六九四）と同十六年（一七〇三）に再演されているほか、歌舞伎では『今川了俊家督』（宝永六年（一七〇九）十一月江戸中村座）などがこの系列に属する。
- 一五 国立劇場芸能調査室『浄瑠璃作品要説（2） 紀海音編』国立劇場、一九八二年、三〇五頁、『続帝国文庫 校訂紀海音浄瑠璃集』博文館、一九八九年。
- 一六 化猫物の系譜については、横山泰子「芝居と俗信・怪猫物の世界」『獨道中五十三驛』試論『歌舞伎学会編』歌舞伎 研究と批評』第十七号、一九九六年、一一一―一二頁。
- 一七 早稲田大学演劇博物館 1124-00011-C、1124-00016
この類型の羽衣については、拙稿「有翼の天女図」三考―「翼型の羽衣」像の発生」四―六頁。
- 一八 翼型の羽衣に先行する類型としての養型の羽衣については、拙稿「有翼の天女図」三考―「翼型の羽衣」像の発生」二―四頁。
- 一九 羽衣と隠蓑の照応については、拙稿「有翼の天女図」三考―「翼型の羽衣」像の発生」三―四頁。
- 二〇 『歌舞伎年表』第二巻、四七二頁。
- 二一 同四七〇頁。なお評判記『役者紋二色』は「かれうびん」と表記している。延享二年（一七四五）三月、京都・八文字屋刊、三巻、国立国会図書館（役者評判記研究会編『歌舞伎評判記集成』第二期第二巻、岩波書店、一九八八年、五八一頁）。
- 二二 『歌舞伎評判記集成』第二期第二巻、五七五頁。
- 二三 トンボ売にやつした景清と禿を連れた通路を描いた二代鳥居清倍の細判紅摺絵がホノルル美術館に収蔵されている（1436）。
- 二四 『歌舞伎年表』は計魯里観主人『中古戯場説』（文化二年頃成立）を引いて「天人羽衣」の所作を二番目の話とするが（四七二頁）、『役者紋二色』には「二番め羽衣のうたひの所作があらうと。かたづをのんで待て居るぞ」とある（『歌舞伎評判記集成』第二期第二巻、五八二頁）。
- 二五 『歌舞伎年表』第一巻、二八八―二八九頁。
- 二六 同三四四頁。
- 二七 ポストン美術館スボルディング収集2006:1813。
- 二八 舞楽における童舞が歌舞伎の若女方の舞となった他の例としては、元祿十七年（一七〇四）大坂岩井座二の替『三国嫁色直衣』で山下宇源太が

- 演じた玉の井姫の胡蝶の舞があり、舞楽「胡蝶」と同様に蝶の翅の作り物を背に装着して舞ったことが評判記『役者舞扇子』の挿絵（『歌舞伎評判記集成』第一期第三巻、五三三頁所収）から知られる。
- 三〇 ポストン美術館スボルディング収集21:6424。
- 三一 『歌舞伎年表』第一巻、三三二―三三五頁。なお、後述の評判記『役者三世相』では「土佐國五臺山開帳」の外題が用いられている。
- 三二 宝永二年四月刊、『歌舞伎評判記集成』第一期第四巻、九―一三頁所収。
- 三三 『並木正三一代斬』（『歌舞伎年表』第三巻、一八〇―一八二頁）。
- 三四 『けいせい（傾城）天羽衣』の名題による再演は、京阪では、①宝暦十三（一七六三）十二月角座、②安永五年（一七七六）九月角座、③文化元年（一八〇四）正月若太夫座、④文化二年（一八〇五）正月中座、⑤文化五年（一八〇八）九月角九座、⑥文化七年（一八一〇）正月京都因幡薬師、⑦文化九年（一八一二）十月若太夫座、⑧文化十年（一八一三）十一月堀江荒木座、⑨文政二年（一八一九）若太夫座（時期不明）、⑩文政三年（一八二〇）十月大西座（筑後座）、⑪文政二年（一八二九）正月筑後座、⑫文久二年（一八六二）閏八月中座の十二回が『歌舞伎年表』に確認されるほか、天明期後半（寛政元年以前）に名古屋清春院で興業のあったことが、役割番付（早稲田大学演劇博物館 1121-00013-085）から知られる。また宝暦四年（一七五四）二月京國太郎座二の替「けいせい入狭山」は「けいせい天羽衣」と類似の筋であり（『歌舞伎年表』第三巻、一九一頁）、初演から三ヶ月足らずで翻案物が登場していたことを窺わせるほか、宝暦七年（一七五七）七月京澤村座（南座）の『星合天羽衣』も、『けいせい天羽衣』を駿河今川家の御家騒動に置き換えた翻案物であることが、役割番付（早稲田大学演劇博物館 113-00299-0002）から推測される。天保六年（一八三五）十一月に名古屋橋町で上演された『陽復花羽衣』も、『けいせい天羽衣』の書き換えであることが役割番付（早稲田大学演劇博物館 1121-00011-107）から知られる。
- 三五 この名は、細川勝元の変名「佐々良三八」および劇中で用いられる暗号「キノノヤノハノモノ」とともに、宝暦三年の大坂で流行した疫病除の呪符に由来する（渥美清太郎編『並木正三集』日本戯曲全集第四巻、一九二九年、春陽堂、七七四―七七五頁および宮本瑞夫「傾城天羽衣」解題、『歌舞伎台帳集成』第九巻、六二七頁）。
- 三六 名題は『歌舞伎台帳集成』第九巻所収の役割番付（阪急文化財団池田文庫、3-27A、3-27B）による。

- 三七八 早稲田大学演劇博物館ロ18-00023-201
宝暦四年三月刊、『歌舞伎評判記集成』二期第五巻所収。
- 三九 役割番付では六番続きとなっているが、台帳本文では六番目（大磯の夜軍に国入の宝船）相当の部分は五番目（道行・裾野のはつ雪）大切として上演することが想定されている。
- 四〇 『持統天皇都移』と謡曲『吉野天人』の関係については拙稿「『有翼の天女図』一考―「翼型の羽衣」像の発生」六頁。
同年十月二十七日に宝暦改元。
- 四一 『歌舞伎年表』第三巻、岩波書店、一九五八年、八五頁、一五四頁。
- 四二 里右衛門が弁天像の奪取岩田に関わる連判状に書き込まれた自らの名を洗い落として無実を証明する。
- 四三 『歌舞伎年表』第三巻、一九〇―一九一頁。
- 四四 絵尺集『古今撰集楽』全五巻、寛政十二年（一八〇〇）大阪塩屋善兵衛刊、第二巻所収。
- 四五 『歌舞伎年表』第三巻、一五一―一五三頁。
国会図書館所蔵の番附張交帖『寛延寶暦番附』（多）および早稲田大学演劇博物館イ13-00282-002-32。
- 四六 『歌舞伎年表』第三巻、一五三―一五八頁。
ポストン美術館ビグロー収集11.19074。
- 四七 東京都中央図書館加賀文庫、884524-6。
- 四八 『ポストン美術館ビグロー』収集11.30155。拙稿（二〇一〇）四―五頁。
- 四九 早稲田大学演劇博物館ロ18-00023-106。なお、再演時には惣左衛門に斬殺されるのは後妻乙女ではなく前妻白妙となっている。
- 五〇 早稲田大学演劇博物館ロ20-00001-053。
『歌舞伎年表』第四巻、三〇五―三〇七頁。
- 五一 『ポストン美術館』00.1767。
『ポストン美術館』11.1966。
- 五二 ハーヴァード美術館1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 五三 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 五四 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 五五 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 五六 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 五七 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 五八 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 五九 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 六〇 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 六一 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 六二 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 六三 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 六四 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 六五 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 六六 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 六七 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 六八 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 六九 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 七〇 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 七一 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 七二 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 七三 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 七四 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 七五 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 七六 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 七七 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 七八 『ポストン美術館』1992.341。
『ポストン美術館』54.235。
- 代目中村芝翫と五代目瀬川菊之丞の鴛鴦を描いた国貞の大判二枚続（同101-6483、6484）、安政二年（一八五五）五月市村座『五人男誦謗契』二番目「三幅対戲場彩色」大切の初代坂東竹三郎を描いた三代豊国の三枚続（同100-5063、5064、5065）、文久二年（一八六二）八月市村座『法四季家拙』の十三世中村羽左衛門と四世中村芝翫を描いた歌川国明の二枚続（同101-6486、6487）、二代国貞の二枚続（同101-6488、6489）、鴛鴦の一枚物（同101-6490）など。
- ポストン美術館スボルディング収集21.5645。
『歌舞伎年表』第三巻二九七―三〇〇頁。役割番付は演博ロ24-00001-021
- 六四 『歌舞伎評判記集成』第二期第六巻、二九〇頁。
『生誕二九〇年記念 勝川春章 北斎誕生の系譜』展図録、太田記念美術館、二〇一六年、出品番号五二番、作品解説一九四頁（渡邊晃）。
- 六五 絵本番付（早稲田大学演劇博物館ロ23-00001-0110）の第二丁裏では、雨蓑を着けて右手に笠をかざす賤の女姿が描かれている。
- 六六 大英博物館1907.0531.0.385。早稲田大学演劇博物館013-0012など。
- 六七 早稲田大学演劇博物館101-7086。
『歌舞伎年表』第六巻七二頁。同顔見世で武智左馬之介を演じた七代団十郎と佐藤虎之助政清を演じた初代市川鯉十郎を描いた大判と四枚続を構成する菊之丞と糸三郎の大判にも「山鳥のせむ」の記入がある（早稲田大学演劇博物館002-1606、1607、1608、1609）。
- 七八 早稲田大学演劇博物館201-5926、5927。
『歌舞伎年表』第四巻一七七一―一八一頁、明和九年正月刊行の評判記『役者萬歳曆』および『役者歌真座』（『歌舞伎評判記集成』第二期第十巻所収）。
- 七二 『古今和歌集』巻十七「雑歌上」八七二。『小倉百人一首』十一。
早稲田大学演劇博物館ロ23-00001-0012。
- 七三 『ポストン美術館』11.18708、21.4255。
勝川春章による絵本番付風の役者絵本『役者倭花』（シカゴ美術館1938.519）では、絵本番付の構図を半ば反転させたかのように、画面右下に腰を下ろして鐘を撞く宗貞、左側に衣を肩脱ぎにして子を抱いて立つさくら木、奥の屋形内に弾琴する浅綾が描かれているが、こちらではさくら木の襦袢は無地となっている。
- 七六 東京藝術大学附属図書館、貴774.3-Y164-68。
ポストン美術館スボルディング収集21.4255。
- 七七 『ポストン美術館』54.436-7。
ポストン美術館54.436-7。

図④初代鳥居清信『梵天国宝船』
絵入狂言本（部分）



図⑤初代鳥居清倍「梵天国」大判丹絵



図⑥評判記『役者三世相』大坂之巻
挿絵第五図（部分）



図⑦『けいせい天羽衣』（初演）絵尺、四才（部分）



図⑧評判記『役者大峰入』京之巻
挿絵第六図（部分）



図⑨『けいせい天羽衣』（初演）絵尺、三ウ、四才（部分）





図⑩鳥居清広「白拍子おふじ 中村富十郎」紅摺絵(部分)



図⑩『けいせい衣掛櫻』絵尺、表紙



図⑪評判記『役者大峰入』京之巻、挿絵第三図(部分挿絵第三図(部分)



図⑭黒本『はごろも』二ウ



図⑫『敵討嚴菊水』辻番付(部分)



図17 鳥居清経『はごろも舞 瀬川菊之丞』細判紅摺絵



図18 鳥居清経『山王御祭礼 麹町十一丁目十二丁目十三丁目 羽衣の踊屋台』



図19 『けいせい天羽衣』(宝暦十三年再演) 絵尺、三ウ〜四才(部分)



図20 『常磐春羽衣曾我』辻番付(部分)



図⑱鳥居清信『山中平九郎（初代）、
生島新五郎、中村源太郎』細判丹絵



図⑲二代鳥居清信「大磯の虎の中村富士郎（初代）」細判漆絵



図⑳評判記『役者初火桶』
江戸之巻、挿絵第二図（部分）



図⑳評判記『役者披顔桜』江戸之巻
挿絵第二図（部分）



図㉑勝川春好『四代岩井半四郎の嵐山山鳥精霊』細判錦絵



図㉒勝川春章『二代目風三五郎と
三代目瀬川菊之丞の鴛鴦』

図②国貞『三代目坂東三津五郎の十二支十二変化』
部分、鳥娘



図③初代豊国『山鳥のせいいい岩井兼三郎』大判二枚続錦絵の一



図④清長『倭花小野五文字』絵本番付、二ウ



図⑤鳥居清満『白拍子さくらぎ』中村松江』細判紅摺絵



「有翼の天女図」四考―江戸中期の芝居の中の「羽衣」と「天人」―
龍野 有子



図⑨ 評判記『役者歌真座』江戸之卷第三 図一部分



図⑩ 勝川春章『時萌於江都初雪』細判錦絵組物