

世阿弥能楽論および謡曲における「天女」「乙女」についての一考察

鈴木 さやか

【論文】

世阿弥能楽論および謡曲における「天女」「乙女」についての一考察

鈴木 さやか

はじめに―本論文が目指すところ

日本人にとって、「天女」とはなんであったのか。日本の文学において、「天女」はどのように形象されているのか。稿者はこのところ上記の関心に基づき研究を進めている^{注1}。この関心に立ち、本論文では、世阿弥の能楽論、および謡曲一般から「天女」「乙女」の語が使用されている部分を抜き出し、検討を加えることで、世阿弥が能楽論において「天女」をどのように位置付けていたのかを確認していきたい。本稿における作業を各時代の作品において重ねていくことで、「日本文学における「天女」あるいは天女モチーフが持つ意義」について明らかにしていくことを目指している。

世阿弥能楽論における「天女」

まず、『世阿弥伝書用語索引』（中村格編、笠間索引叢刊86、昭和60年）を参考に、『世阿弥 禅竹』（日本思想大系24、岩波書店、一九七四年）所収の二十二種の世阿弥能楽論・書簡中の「天女」の用例を、前後の文脈がわかる形で抜き出してみる。同索引によると、「天女」の用例は、『花鏡』『二曲三体人形図』『三道』『却来華』『申楽談儀』の五書に、「天女の舞」「天女之舞・天女舞」「天女之遊舞」も併せ一四例ある。（以下引用は『世阿弥 禅竹』による。ただし、便宜上カタカナをひらがなに変更してある。太字は稿者）

Aしかれば、時の調子と者、四季に分ち、又、夜・昼十

二時に、をのく、双・黄・一越・平・盤の、その時々にあたり。又云、時の調子とは、天人の舞歌の時節、天の調感爰に移りて通ずる折を、時の調子とは申なり、と云々。天道は舞歌の時節不定あるまじければ、両説ともに、その謂れかなへりと見えたり。しかれば、駿河舞の事、天女天降りて舞歌の曲を留めし来歴より、此国に伝る秘曲となる。

（『花鏡』）

B 一、児姿遊舞 二曲之本風 一、老体・老舞 三体之

一、女体・女舞

一、軍体

一、碎動風鬼

一、力動風鬼

一、天女

一、碎動之足踏

天女舞 乗楽心 天女之舞、曲風を大かうに宛てがひて、五体に心力を入満して、舞を舞い、舞に舞はれて、浅深をあらはし、花鳥之春風に飛随するがごとく、妙風幽曲之遠見を成て、皮肉骨を万体に風合連曲可為。返々、大に舞也。（能々）稽古習字可有也。

一、天女之遊舞、是者、不有人風、三体之可外。然共、女体之風也。遊樂之大舞なれば、大方を心得て、人芸之風に引きなさん事、子細不可有。（『二曲三体人形図』）

C・たとへば、物まねの人体の品々、天女・神女・乙女、是、神樂の舞歌也。

・其後、出物の人体、天女・男体、いづれにてもあれ、橋がかりにて、甲物・さし声云流して、一声上て、後句は、同音などにて、長々たぶくと上げ流して、云下すべし。（『三道』）

D 一、舞に左右左右あり。これを右左右くと奏づる在所あるべし。秘伝也。へ是は、清見原の御時、吉野山にて、神女天降りて、五度袖をひるがへし、来歴也。又、私の遊樂の二曲三体を初めて、惣じて一切態をなす人体に、左右左右と、身づかひ・振り・風情、意中の意風に至るまで、これを思ふべし。是、万曲・万体の成就・感応の妙風也。口伝有。

しかれば、天女の舞、〔舞〕の本曲なるべし。是を当道に移して舞事、専らなり、近江の犬王、得手にてありし也。さるほどに、「天女の舞は近江申樂が本なり」と申ともがらあり。それはたゞ、犬王得手にてありしほどに、如此云か。本とは申がたし。其故は、諸曲において、その来歴の道を伝へて口伝ある事をこそ、本風とは申べけれ。天女の舞の秘曲を犬王分明に相伝したりとは聞えず。まして、いづれの其物の一流の奥義を伝へたりと云、印可の証見あらはれざれば、本とは落居しがたし。凡、天女の舞の故実、人刑の絵図にあらはしたり。よくく習見あるべき也。

又、駿河舞の書、是又、駿河の有度浜に天女天降りたり

し来歴也。その秘曲、申楽に伝はりたりとも聞えず。〈其時の天の羽衣の袖、駿河の清見寺に留まりて、今にありと云ふ〉(『却来華』)

E・天女なども、さらりささと、飛鳥の風にしたがふがごとくに舞ひし也。

・観阿は天女をばせず。しかれども、元清には舞ふべき由、遺言せられしによつて、世子、山とに於きて舞の初めらる。(『申楽談儀』)

本論文では、右の用例について、①まず『花鏡』『却来華』によつて、世阿弥が自身の能楽論を構築するにあたり、「天女」に与えていた役割・意義について考察する。②次に、『二曲三体人形図』により、天女の舞の本質が「受動性」にあることを明らかにする。③そして、『三道』の記述および謡曲中の「乙女」の語の検討より、能において「乙女」とは第一義的には天女と同意である、あるいは天女の性質を色濃く映すものであることを見ていく。これら三点から、能において、天女とは、「奉仕をなすもの」「したがふもの」として存在していることを確認する。

なお、「天女舞」の具体相については、竹本幹夫氏の非常に大部かつ精緻な論考がある¹⁾。氏は世阿弥が犬王の天女舞を自らの能に導入すること、世阿弥伝書に舞の理論が

成立する契機を成したことを指摘している。また、古態の天女の能は「歌舞の菩薩」が経を持って謡い、仏法讃嘆の舞を舞う、仏教色の強いものであったこと、世阿弥はその天女を女体神能として作曲した他、神能化できない部分は特殊な遊舞能としていくつかの風体を確立したこと、その後、室町後期以後、様々な次元で天女舞の普遍化が行われ、別系統の舞との数次にわたる習合の結果、事実上天女舞が解体されるに至ったことを、世阿弥・金春禅竹・金春禅鳳の能楽書、および「天女舞」を描く謡曲の演出方法を記した口伝書・聞書の内容を精査したうえで結論づけている。氏の論考から多くを学びつつも、本論文では「秘曲とされている天女舞の実態に迫る」ことではなく、「世阿弥、あるいはその周辺の能作者たちが、「天女」というものをいかなるものとして捉えていたのかを明らかにする」ことを目的とする。

舞歌の範型としての「天女」

―『花鏡』『却来華』より

まず、A『花鏡』の「舞声為根(舞は声を根となす)」の記述を検討する。この条は、舞が謡や囃子の音声に基づいて現出することの重要性を述べており、五行説をもとに、雅楽の五調子(双調・黄鐘調・一越調・平調・盤渉調)が四季土用や十二時に配当されることを言う。そして、天道、

すなわち天の世界においては「時の調子」は完全に定まったものであるがゆえに、天人の舞歌の時節が人間界と和合した際に、地上には十全な「時の調子」が現れるのだ、としている。そして、「しかれば」、だからこそ、天女が天降って天界の舞歌を伝えた、その舞歌を写したという駿河舞が日本における秘曲——日本の舞歌を支える根源的なものとなったのである、と結論づけている。

表章氏は、このAの部分について、「以下八行はやや本論からはずれた故実説」とし、この記述が「舞声為根」において必ずしも必要ではないという見解を述べている。しかし、数々の能楽書を著し、能とは何か、舞歌とは何か、役者がその身に宿す花とはいったい何なのかを問いつけた世阿弥にとって、舞歌の根本を説いたこの件りは、世阿弥が考える「能」そのものを支える根拠として、むしろ不可欠なものだったのではあるまいか。『風姿花伝』で世阿弥が説く駿河舞の伝承、およびDの『却来華』における、天の羽衣の袖が駿河の清見寺にいまも残るという記述は、人間の個々の舞歌の根源となり、また目指すべき終極ともなる天の舞が、確かに存在するのだという世阿弥の信念の表れであろう。また、その確信があればこそ、『花鏡』の「一調二機 三声」のような、天の調子を受けた個々の成員の「機二氣」を捉えて声を出す、といった個々の論述も可能になったのだと思われる。

世阿弥はまた、D『却来華』において、「惣じて一切態をな

す人体に、左右左右と、身づかひ・振り・風情、意中の意風に至るまで、これを思ふべし。是、万曲・万体の成就・感応の妙風也。」と、能のあらゆる所作も、心中も、すべて天女の舞を思ふべきであり、これがありとあらゆる曲や演技が成就し、場の感動を生む「妙風」であると述べている。世阿弥能楽論において、「妙」とは、『拾玉得花』の天の岩戸の段でも述べられるように、「言語絶」したもの、すなわち人の言語的把握をどこまでも超えた不可知なるものであり、かつ個々のわざが生まれ出てくる根拠として捉えられていた^{注3}。世阿弥にとって、「天女の舞」が、能の舞歌の根源にあるものとして捉えられていたことは、この「妙風」という言葉からも確認することができるであろう。

また、同じくD『却来華』において、「左右左」と舞うことの起源を、吉野山の天女（神女）の伝説に求めていることも興味深い。この伝説はいわゆる豊明節会における五節の舞の起源説として著名なものであった。たとえば『本朝月令』には、

五節舞姫は、浄御原天皇の製するところなり。相伝にいはく。天皇、吉野宮に御し、日暮れて琴を弾く興あり。試楽の間、前岬の下で、雲気たちまち起り、高唐神女のごとく、髣髴とし、曲に応じ舞ひ、独り天の膽に入り、他人は見うることなし。袖を挙ぐること五変、故に五節と謂ふと云々。

という記述があり、また『江談抄』巻一―一一には、

浄御原天皇、五節を始めたまふ事

また云はく、「清原天皇の時、五節を始めたまふ。天智か。吉野川において琴を鼓くや、天女下り降り、前庭に出でて歌を詠むと云々。よりてその例をもつて始めたまふ。天女歌ひて云はく、

乙女子が乙女さびすも唐玉を乙女さびすもその唐玉を」と云々。

とあって、天女が帝の治世と結び付くものとして捉えられていた。そして、「五節舞の起源としての天女」は、僧正遍照の「天つ風雲の通ひ路吹き閉ぢよをとめの姿しばし留めむ」（『古今和歌集』）によって、人々の脳裏にさらに強固にその影を留めることになった。そして、後述するように、遍照のこの歌が、謡曲において「乙女とはすなわち天女である」という図式を生んでいくのである。

天女の舞の受動性―『二曲三体人形図』より

では、能における舞歌の範型とも言うべき天女の舞とは、具体的にはどのようなものであるのか。そのことを、B『二曲三体人形図』中の記述を取り上げ検討していきたい。

ここで注目したいのが、同作の中の「曲風を大かうに宛

てがひて、五体に心力を入満して、舞を舞い、舞に舞はれて、浅深をあらはし、花鳥之春風に飛随するがごとく」という部分である。曲の風情を根本に据え、（おそらくは根源である「妙」に向けて十全に開かれた）心の力を五体に充満させ、舞を舞い、かつ「舞に舞はれる」というのである。この言葉は、「花鳥之春風に飛随するがごとく」という言葉と併せ、天女の舞の本質が「受動性」にあることを示しているであろう。この、世阿弥が考える天女の舞の受動性について論じたものに、玉村恭氏の論考がある¹⁴⁾。氏は、空を飛ぶ鳥が「風に乗り風の力に同調して、大空にわが身を任せるようになる」ことを述べたうえで、「飛鳥の風に従う」ととき経験、「舞を舞ひ、舞に舞はれ」る経験とは、舞い手が自分の意志で舞を舞いつつ、既に自力の段階を通り越して何か他なるものに身を任せている状態であるとして述べており、首肯される。E『申楽談儀』にも、天女の舞は「飛鳥の風にしたがふがごとく」舞うことが理想であることが述べられており、天女の舞の要諦とは、「妙風」根源からの働きかけ」を器となって受け止める受動性にあることがわかる。

また、「浅深をあらはし」の部分について、前掲書『世阿弥 禅竹』では、「緩急の変化や身の浮き沈みを顕著にすることであろう」との注が付されているが、これについては、竹本氏が前掲論文にて、天女の舞が浮き沈みの著しい舞であるということが世阿弥時代以来の性格かどうかは不明と

すべきであるとし、「浅深をあらはし」は、同じ部分の「妙風幽曲の遠見を成て」と対応する表現であり、『世阿弥 禅竹』補注54に付言されたもう一つの見解である「深い興趣を現出する意」の方に従いたいとしている。

稿者は、この「浅深をあらはし」の部分は、『花鏡』の「浅深之事」を踏まえて解釈すべきであると考ええる。そこには、能で常に心にかけておくべきこととして「細かになければ面白からず、さて、細かなる心を心がくれば、能姿小さく見ゆるる相あり。また、大様にせんと心がくれば、見所少なくて、のさになる相あり」と、精緻な演技と能姿の大らかさとの共存の難しさを説いている。そこで、「大かた心得べき様あり」として世阿弥が説いたのが、「心を細かにして、身を大様にすべし」という教えであった。「浅深をあらはし」とは、心を細かに、つまり「五体に心力を入満して」、「風合連曲」すなわち風に合わせて曲を連ねていき、「大に舞ふ」ことを示しているであろう。一方で心をいっばいに働かせながら、また一方で根源からの働きかけ（玉村氏の表現を借りれば「何か他なるもの」にを任せている、というありようが世阿弥の考える「天女の舞」の本質なのであり、その天女を能の舞の範型と定めていたということでは、世阿弥の能楽論の構造を考えるうえで重要なことであると考ええる。

乙女Ⅱ天女―『三道』より

では、そのような天女の「受動性」のイメージは、何に由来するものであろうか。稿者は、その要因の一つとして天女の持つ「奉仕をなす」という性質について指摘したい。また、そのイメージは、主に和歌において天女を表すために用いられた「をとめ（乙女・少女）」という語によってさらに増幅されるものであった。

「天女」と「乙女」の両語の関係を示すものとして、C『三道』の本文を検討したい。『三道』とは、竹本氏によれば「三つの局面」の意味であると同時に、「能作のための三過程を言うための命名」であり、素材選択（種）・構成設定（作）・詞章制作（書）の三つを述べた書であるとするが^{注5}、Cに引いた本文は、そのうちの「種」、素材選択について述べた条に見られるものである。同条では、まずはじめに「そもそも、遊楽体といつば、舞歌なり。舞歌二曲の態をなさざらん人体の種ならば、いかなる古人・名匠なりとも、遊楽の見風あるべからず」とあり、能の姿が舞歌を根本とし、舞歌の二つの要素のない人物を為手とするならば、どのような歴史上の人物であろうと面白みや風情は感じられないと述べる。そのうえで、「舞歌遊風の名輩の人」であるがゆえに能の「種」となり得る者として、「天女・神女・乙女」、「人体には、業平・黒主・源氏かくのごとき遊士」「女体には、伊勢・小町・祇王・祇女・静・百万かくの

ごとき遊女」の三種を挙げている。

この文中の「乙女」については、『世阿弥 禅竹』では、頭注に「神楽乙女。神楽を舞うみこ。」とあり、さらには「神楽の舞歌也」の注には「神楽の舞歌に似合う人体だ。」とある。また、角川ソフィア文庫版『三道』でも「乙女」を「神楽乙女」と訳し、「神楽の舞歌」の注として、「本来は神前に捧げる歌舞の芸をする役柄の意だが、それに該当するのは巫女舞を舞うはずの乙女（八社女）のみ。天女・神女はいずれも歌舞の菩薩や女神の役で、これらは神体の舞（世阿弥時代は天女舞）になるが、それも神楽に含めたものか。」と述べる。つまり、神楽を舞うのは巫女舞を舞う八社女・八乙女（やおとめ）であるがゆえに、「神楽の舞歌」の説明に厳密に適合するのは「乙女」のみで、「天女」「神女」は神体であるがゆえに「神楽の舞歌」の具体例としてはややそぐわないと疑義を呈しているのである。

しかし、この部分は、「天女」「神女」「乙女」をすべて女性神能の例ととり、「神楽」を神々の舞うものと捉えれば説明がつく。「種」を述べる本文の構成から考えても、ここは「神」「人（男）体」「女体」の三種を述べた箇所とした方が理にかなっているであろう。また、「神女」については、『世阿弥 禅竹』、角川ソフィア文庫版ともに「女神」と訳しているが、世阿弥能楽論中の他の「神女」の用例は、他に先に挙げたD『却来華』の「是は、清見原の御時、吉野山にて、神女天降りて、五度袖をひるがへし、来歴也」が

あるのみで、この用例の「神女」は先述のように『江談抄』などでは「天女」として記されていた伝説であることから、「天女」「神女」の間に明確な違いはないと思われる。

そして、「乙女」は、和歌において、漢語である「天女」を表す歌語として古くから機能してきた。「乙女」について、『歌ことば歌枕大辞典』（久保田淳・馬場あき子編・角川書店、一九九九年）の説明を、やや長きにわたるが引用する。

少女【をとめ】「少女子」とも。『万葉集』では、「処女・未通女・幼婦」などと書き表す。「…未通女壮士の行き集ひかがふ歌に…」(万葉集・巻九・一七五九・一七六三・虫麻呂歌集歌)と詠まれているように、「をとこ」に対する語で、若い女性を指す。「髻髪少女」「常少女」「東少女」「初瀬少女」「海人の少女子」などと使われた。柿本人麻呂の「少女子が袖ふる山の瑞垣の久しき世より思ひそめてき」(拾遺集・雑恋・一二一〇)は名歌として知られるが、この「少女子」は、神女である(奥義抄・下釈)ともいわれ、神女あるいは天女と、少女との違いが、判然としない場合が多い。(以下略、傍線は稿者)

右の説明にもあるように、古くは万葉集の時代から、「乙女」という語は「天女」を意味するものとして和歌の中で機能していたことがわかる。

また、世阿弥能楽論において、「神楽」とは、そもそも神々

が舞っていたものであった。『風姿花伝』『第四神義云』において、申楽の神代の起りとして、天の岩戸の故事を引き、天照大神が岩戸に籠もって天下が常闇になったとき、「八百万の神達」が天香具山に集まり、「大神の御心をとらんとて」奏したのが神楽であるという。そして、申楽という名そのものが、楽しみを申すという意味を持つとともに、「又は神楽を分ければなり」つまり、神楽に由来すると述べている。このような記述を併せ考えれば、『三道』の「天女・神女・乙女」は女体神能を表すものであり、その舞いが「神楽の舞歌」と呼ばれることにも説明がつくであろう。

また、先述の『歌ことば歌枕大辞典』には、先の記述に続けて、僧正遍照の歌「天つ風」が詠まれて以来、「少女」は、天女に見立てた五節の舞姫を指すことが多くなったことを指摘している。そして、「この歌は、『百人一首』にも採られ、後の和歌の本歌としてのみならず、謡曲「定家」「吉野天人」「羽衣」「泰山府君」「寝覚」にも引用され、浄瑠璃にも引かれるなど、後世に至るまで影響を与えた」と、謡曲への影響にも言及している。そこで次は、謡曲における「乙女」「天つ乙女」の用例を検討し、「乙女」の語が指す意味について確認をしていく。謡曲における「乙女」の語の意味を検討することは、世阿弥能楽論における「乙女」のイメージを捉えるうえで有効な手段となり得るであろう。

謡曲における「乙女」

ここでは、「乙女」の語が用いられている謡曲を引用し、各本文で「乙女」あるいは「乙女子」が示すものについて注を加えていく。^{注6}

①玉もゆららに少女子が。玉もゆららに少女子が。羅綾の袂をひるがへし。五節の舞の手。とりくく。天津風さへこゝしばし。雲の通路ふきとちて。少女の姿とむむらむ。神々もこれを愛でけるにや。御殿俄に震動して。玉の階踏み轟かし。神体出現。ましませり。（『大典』脇能）

これは、後シテに先立ち、勅使であるワキの前に姿を現した天女が、美しい綾衣を翻し、五節の舞姫のような舞をさまざまに見せる場面である。その姿のあまりの美しさに、天を吹く風までも、雲の通り路を閉じて天女を留めているのであらうと、遍照の歌を引いている。

②その時虚空に音楽聞え。く。花ふりくだる。春の夜の。月にかゝやく乙女の袂。かへすくも。おもしろや。天女舞（『竹生島』、脇能）

ワキの醍醐帝臣下の前に後ツレの弁財天が天女となって現出し、花降り音楽聞こえる中で、袂を返し舞っている場面。この舞の後、後シテの龍神が姿を現す。

③天つ風。く。雲の通路吹きとぢよ。乙女の衣色々に。糸竹も音を添へて。波の鼓聲澄むや。海青樂を奏しけり。天女舞

・花降り異香音楽の響。舞樂の数々乙女の袂。返すも面白や。（『寢覚』脇能）

これは、後シテの三帰の翁（みかへりのおきな、不老長寿の薬を人々に与えると言われる）の登場に先立ち、後ツレの天女二人が登場する場面で、遍照の歌に詠まれたような天女が、色々な衣を着て現れ、管絃の音色に合わせて舞を舞う様である。また、二つ目の用例は、後シテ登場の後、神仏の示現を表す花・妙なる香・音楽とともに天女が袂をひるがえし舞うさまを表している。

④・少女は衣を着しつゝ。

・おもしろや天ならでこゝも妙なり天津風。雲の通路吹きとぢよ。乙女の姿しばし留まりて。（『羽衣』三番目物）

ワキの白竜に自分の羽衣を返してもらったシテの天女が、自らの世界について語り、舞う場面である。一つ目の例は天女が羽衣を返してもらい、身につけるところであり、二つ目の例は、シテの天女が、風に対し、遍照の歌のように雲を吹き閉じてくれ、しばらくこの松原の景色を見ていくことにするから、と呼びかけるといふものである。

⑤羽衣の曲。羽衣の曲。稀にぞ返す。乙女子が。袖打ち振

れる。心しるしや。く。（『楊貴妃』三番目物）

これは、ワキの方士の前で、シテの楊貴妃が玄宗皇帝を想いながら舞う場面で、「霓装羽衣」という天女が舞った舞を舞うにつけても、自分の切ない想いがはつきりと表れることだ」と述べている。

⑥・月の夜遊を待ち給へ。少女の姿現して。必ずこゝに来らんと。迦陵頻伽の聲ばかり雲に残りて失せにけり。

・糸竹の聲澄み渡る春風の天つ少女の羽袖を返し。花に戯むれ舞ふとかや。少女は幾度君が代を。く。撫でし巖もつきせぬや。春の花の梢に舞ひ遊び。飛び上り飛び下る。げにも上なき君の恵。治まる国の天つ風。雲の通ひ路吹き閉づるや。少女の姿。留まる春の。霞もたなびく三吉野の。

（『吉野天人』三番目物）

一つ目は、ワキである都の者に「誠は自分は天人なのだ」と明かしたシテが、月夜の遊樂を待っていれば、天女の姿を現そうと告げて去る場面である。二つ目は、夜になって実際に天女が現れ、この上もない大君の恩恵のもと、遍照の歌のように空吹く風も雲への通い路を閉じ、天女がしばし留まっている様を描いている。

⑦・天つ風雲の通路吹きとぢよ。乙女の姿しばしだに。とゞめかねたる春の夜の。色香妙なり花盛。

・木の下闇に忍び寄り。さしも妙なる花の枝手折りて行く

や乙女子が。天つ羽衣立ち重ね雲居遥に昇りけり。(『泰山府君』四番目物)

これは、ワキの櫻町中納言成範が櫻の名残を惜しんで泰山府君の祭をしていた際に天女が櫻の花を手折りに来た、という筋の中で、前シテの天女が、遍照が詠んだ歌の中の天女よりもお留め難い春の夜について述べたものである。そして二つ目は、とうとう桜の花を手折ってしまった天女が、天の羽衣を身に重ね、天上遥かに昇っていったことを表している。

⑧ 鵲も有明の。月の笠に袖さすは。天つ乙女の衣笠。それは乙女。これはまた。難波女の。く。かづく袖笠ひぢ笠の。

(『芦刈』四番目物)

シテの目下左衛門が興に乗り、「笠づくし」の歌を謳う場面である。月の笠を天女の舞の笠に見立て、それは「乙女」、天女の笠であるが、難波の女は袖笠や肘笠で雨を防ぐ、という文意で、曲中のどの登場人物を指すわけでもないが、「乙女」が天女を指すことは直前の「天つ乙女」で明らかである。

⑨ 榊葉を。うたふ乙女の袖はえて。花の裳裾も色々に。紅葉をかざし松の尾の神の告を都人夜神楽を拝み給へとよ。

(『松尾』脇能)

これは、帝の臣下であるワキに対し、老翁(誠は松尾明

神)が、今夜夜神楽を奏するから拝みなさいとの告げを残して去っていく場面である。老翁は、臣下に「乙女の袖映えて」と、夜神楽において神に仕える八乙女が袖を振り紅葉をかざす様子を予告している。

⑩ 謹上再拝。敬つて申す神司。八人の八乙女。五人の神楽男。雪の袖を返し。白木綿花を捧げつゝ。神慮をすゞしめ奉る。御神託にまかせて。猶も神忠を致さん。有難や。そもく神慮をすゞしむる事。和歌よりも宜しきはなし。其中にも神楽を奏し乙女の袖。返すも面白やな。神の岩戸のいにしへの袖。思ひ出でられて。(『蟻通』四番目物)

ワキの紀貫之の請いに応じて祝詞を読んだシテの社人(誠は蟻通明神)が、その祝詞の中で八人の神に奉仕する乙女と五人の神楽男が神を慰める様を述べている。また、神を慰めるには和歌に勝るものはないとし、特に神楽を舞う乙女は実に面白く、神代の天の岩戸の前で舞った神楽が思い出される、としている。

⑪ いざ宮めぐり始めんとて。名におふ龍田山。同じかざしの榊葉を。とりくく乙女子が。裳裾をはへて袖をかざし。運ぶ歩の数々に。度重なると見る程に。不思議やな今まではたゞ巫と見えつるが。我はまことはこの神の。龍田姫は我なりと。(『龍田』三・四番目物)

これは、龍田明神の参詣に訪れたワキの旅僧の前で宮廻

りをする前シテの巫女の様子を表した場面である。巫女は榊葉を手に、袖をかざして宮廻りをするかと思えるうちに、誠は自分は龍田姫であると告げ、この後は社殿の中へと入っていく。

⑫しかれば歌人の。言の葉にも。山の辺の。三井を見がへり神が瀬の。く。伊勢の乙女ら。あひみつるかなと詠みしも此倭姫の古を詠み奉る心なり。（『御裳裾』脇能）

ワキである帝の臣下に、前シテの老翁（誠は興玉の神）が、初代斎宮である倭姫の故事を紹介し、それで歌人の歌にも「山の辺の三井を見かへり神が瀬の伊勢の乙女らあひみつるかな」と詠んでいるのも、この倭姫のことを詠んだのだと説明している。

⑬よその聞えは大方の。空恐ろしき日の光。雲の通路絶え果てゝ。乙女の姿とゞめ得ぬ。心ぞつらきもろともに。實にや嘆くとも。戀ふとも逢はむ道やなき。（『定家』）

これは、シテの里女（誠は式子内親王）がワキである北国僧に式子内親王と定家との恋の顛末を語っている場面で、世間の噂が高くなり、そろそろしくなっていて、遍照の歌にあるような雲の通り路も絶えてしまっていて、定家が内親王に逢うことができなくなったことを述べている。

⑭・然るに此乙女はこれ我が子なり。名をば櫛稲田姫と申

す。かやうに嘆く其故は。先に我が子八人の乙女あり。

・大蛇を従へ治まる国となすべし少女を我にたひ給へと。宣へば老人は。喜びの色をなし給ふ。すなはち乙女を奉る。・さてや八艘の酒船を。簀の川上に浮めつゝ。乙女の姿うつさんと。夕の雲の波煙も立つや簀の川上に。稲田姫を伴ひ上らせ給ふ有難や上らせ給ふ有難や。（『大蛇』四・五番目物）

一例目は、ワキである素戔鳴尊にシテの手摩乳が娘を紹介する場面で、「ここににいる少女は我が子である」と述べている。また、二例目では素戔鳴の請いに応じ、老人が喜んで我が娘をさしあげることを述べる。また、三例目は、素戔鳴が一計を案じ、八つの酒壺を簀の川上に浮べ、その酒の水面に少女を映そうという計略を語る場面である。

⑮こゝに簀の川上に泣哭する声あり。尊至りて見給へば。

老人夫婦が中に。乙女を抱き泣き居たり。（『源太夫』脇能）
これも⑬と同じく、素戔鳴と稲田姫との逸話で、素戔鳴が簀の川上に来て泣き声がするほうを覗くと、老人夫婦（手摩乳と脚摩乳）が娘の少女を抱いて泣いている様子が描かれている。

ここに①⑤の用例を見ると、①⑤⑧は、舞台の登場人物を指す表現か、文飾として用いられた表現かの違いはあれど、いずれも「乙女」は「天女」の意味で用いられてい

ることがわかる。

⑨⑩⑪は、一義的には神に仕える巫女の意味で用いられているが、⑨『松尾』では松尾明神が顕現する中で神とともに舞い、⑩『蟻通』では蟻通明神の言葉をもって乙女の舞が天の岩戸で神々が奏した神楽を想起せしむることが述べられ、⑪『龍田』では巫女そのものが龍田明神の化身であるなど、神と同一、あるいは神の舞を強く想起させるものとして「乙女」の語が用いられている。

⑫で引かれている『万葉集』所収の長田王の和歌における「伊勢の乙女」は、多田一臣訳注『万葉集全解Ⅰ』（筑摩書房、二〇〇九年）によれば、「聖井に奉仕する巫女」で、「井は神の来臨する場で、そこに神迎えの巫女がおり、聖水を管理した」というから、神に仕えるものとしての乙女であることがわかる。また、謡曲の本文によればこの和歌自体が初代斎宮である倭姫を詠んだものであるとされ、神の女としての意味合いを当該の和歌の中に見ていることは明らかである。⑬の乙女は、遍照僧正の歌で天女のイメージを髣髴とさせつつ、式子内親王を表したものであるが、内親王もまた、倭姫と同じく伊勢の斎宮を務めた身であった。⑭⑮の「乙女」は手摩乳・脚摩乳の娘である櫛稲田姫を指し、右の用例の中でもっとも現代で了解される「乙女」＝未婚の娘の意味合いが強いが、それでも土着の神である手摩乳の神の娘であり、治世を志す素戔鳴の神に恭順の意を示すために奉られる存在であることは注意してよいだろう。

「奉仕するもの」としての天女

右の「乙女」「乙女子」の用例を検討すると、乙女は天女であり、かつ神に奉仕する存在であることがわかる。だが、中国における「天女」とは、まず神仙思想に基づく「天に住む女」であり、また神仙思想に影響を受けた仏教において、仏に奉仕するものであって、当然のことながら「乙女」とは別のものであった。

ここで改めて『仏教語大辞典』（中村元著、東京書籍、一九七五年）に「天人」「天女」の意味を求めると、天人は「また天衆ともいう。天界に住む者。欲界・色界の天界に住んでいる諸天の有情の意。仏典には、仏のはたらきを喜び、天楽を奏し、天華をふらせ、天香を薫じて虚空を飛行するものとする。多くは瓔珞をなびかせて、空飛ぶ姿であるから、飛天ともいい、インド以来、仏教の莊嚴に用いられて効果がある。天上の人。東大寺の浮彫りなどに見られる。」とある。また、天女は「欲界六天の女性。色界以上の世界では男女の相がない」とあり、天人のうち、やや低い位相で男女の別があるものを天女ということがわかる。いずれにせよ、仏を讃嘆し仏に仕えるものであったことがわかる。だが、和歌において天女を示す語が「乙女」「乙女子」「天つ乙女」として定着していったことから、天女に「神に奉仕をするものとしての乙女」の陰が重なり合うようになる。神仏習合の思想もあり、神に奉仕することと仏に奉仕

することとは無理なく融合し得るものであったから、和歌における用語の代用は思想の混乱を起こすことはなかった。だが、混乱なく受け入れられたからこそ、天女のイメージにはいつしか、「神に仕え、神にしたがい、神と婚姻するもの」としての乙女のありようが付与されていたのではないかと考えられる。謡曲の用例①「大典」では、引用の「玉もゆらゝに」の詞章の前に「天女舞」が入るため、後ツレが天女であることは疑いがないが、「天津少女」の舞に対し、「神々もこれを愛で」、神体が顕現するところが興味深い。天女はまず舞でもって神に「愛でられる」べき存在としてかたどられているのである。協能である①『大典』②『竹生島』③『寢覚』のいずれも、天女はツレとして登場しているが、それは「奉仕するもの」としての天女が、治世への神の寿ぎを主題とする協能において、自然と「奉仕する対象」「したがう対象」を求めることを意味していると思われる。『羽衣』において、天女が「一月夜々の天乙女。一月夜々の天乙女。奉仕を定め役をなす。我もかずある天乙女。」と、当番を決めて月天子、すなわち勢至大菩薩にお仕えしているという記述も、よく天女の性質を表すものだとと言えるであろう。

『三道』における「天女」の意味

―「ツレ」としての天女の可能性

ところで、先にも触れた、ツレの天女が舞う「天女の舞」は、世阿弥や禅竹の伝書に見える「天女ノ舞」とはまったく別物である、という見解が一般的である。たとえば、『新訂増補 能・狂言事典』（平凡社・一九九九年）では、天女ノ舞を説明して、「天女ノ舞 雛子事小段・舞事的一种。笛・小鼓・大鼓・太鼓で奏される。ツレ役や子方の天女が軽やかに舞う舞事。（中略）なお、世阿弥や金春禅竹の伝書などに見える〈天女ノ舞〉はまったく別種で、現在には伝わっていない。」と記す。

専らシテの舞歌・物まねに着目した論を展開した世阿弥にあって、舞歌の範型であるとされた「天女の舞」が、そのまま現行のツレが舞う「天女の舞」と同一であるとは稿者も考えない。だが、次の『三道』の本文において、「天女・男体」とあるところの「天女」は、ツレととった方が本文全体の趣旨にかなうのではないか、という仮説を述べ、論の終わりとしたい。

『三道』の当該箇所（C）は、曲を作るにあたりシテの種類を三体にわけ、それぞれ「老体」「女体」「軍体」の理想的な能のつくり方を述べたものである。その中で、「自是（急）。其後、出物の人体、天女・男体、いづれにてもあれ、橋がかりにて、甲物・さし声云流して、一声上て、後句は、同音などにて、長々たぶくと上げ流して、云下すべし。」の「天女」については、ツレのことではなく、シテの女体神能のことを指すのであろうという見解が一般的である。

しかし、「三体作書」と銘打ち、その筆頭で「老体」、神能のことを詳述している条において、突然「女体神能」のことについて触れるであろうか。また、同条の最後には、「又、女体の祝言、五段の風体、是同」という一文があり、この女体の祝言が女体神能のことを指していると思われる。とすればなおさら、老体について論じている中で、シテとしての「天女」の記述を挟むことは不自然に思われる。

また、『三体』の最後には、「三体の能(懸)、近来押し出し(て)見えつる世上の風体の数々」として、「老体」「女体」「軍体」「遊狂」「碎動風」の五種類の能の例曲を挙げている。その中で、女体の脇能である「箱崎」「鶴羽」が女体の能の代表に入れられていることも、この主張を裏付けているであろう。むろん、『三道』の前後の文脈はいずれもシテのありようについて述べたものであり、その点では当該箇所「天女」をツレとすることに不自然さが残ることは否めない。だが、先に検討した『大典』『竹生島』『寝覚』の脇能にて、後ツレの天女がシテに先んじて現れているところからも、世阿弥が天女という言葉を用いる際、シテとなる神や翁とともに示現するありようを意識していたように思われる。先に見たように、天女は「奉仕するもの」という性質上「シテにしたがうもの」としてのツレの位置づけによく叶う存在であった。「奉仕する」ことを本質とする天女、他なるものに支えられて存在する天女のありようを、自らの舞歌の範型として世阿弥が位置付けていたという事実は、

演者というものを世阿弥がいかなるものとして捉えていたかを考えるうえで、面白い問題をはらんでいるといえよう。

おわりに

以上、世阿弥能楽論と謡曲中の「天女」「乙女」の語に着目し、能楽論、あるいは謡曲において「天女」とはいかなるものであったのかについて考察を加えた。もっとも、本論文は考察の習作、見取り図のようなもので、能楽論や謡曲における「天女」「乙女」の意味をさらに問うていくためには、能楽論全体の構造や、謡曲一曲における構造を捉えたうえでその位置づけを図らなければならないだろう。しかし、本論文の考察により、「天女」に込められた「神に奉仕するもの」としての「乙女」のイメージについては確認できたと考える。また、人々の「範型」であり「理想」でありながら「奉仕するもの」であるという、この重層的な天女のありようは、他の文学作品、たとえば『源氏物語』における天女モチーフの考察を行ううえでも有効ではないだろうか。以上の見通しを示したところで、本論文の結びとしたい。

注

1 鈴木さやか「能「羽衣」の時の流についての一考察―絵本を用いた古典教育の可能性を探るⅡ―」『国際関係・比

二百五十番集索引』赤尾照文堂、一九七八年）による。

較文化研究』第一四卷第一号、静岡県立大学国際関係学部、二〇一五年九月、鈴木さやか「明石」巻の本文解釈二題―『源氏物語』に見られる天女モチーフとの関連で―』『国際関係・比較文化研究』第一七卷第一号、静岡県立大学国際関係学部、二〇一五年九月、など。

2 竹本幹夫「天女舞の研究」『能楽研究』4巻、法政大学、一九七八年

3 『拾玉得花』における「妙」「無心の感」「花」の意味するところにおいては、岩倉さやか「世阿弥能楽論における態と心…花の成立の意味と構造を巡って」『語文研究』九十七巻、九州大学国語国文学会、二〇〇四年を参照されたい。

4 玉村恭「天・地・人をつなぐもの―世阿弥「一調・二機・三声」をめぐる―」『美学芸術学研究』二十五巻、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室、二〇〇六年

5 世阿弥著・竹本幹夫訳注『風姿花伝・三道』角川ソフィア文庫、平成21年

6 ①⑤の本文は、大谷篤蔵編『謡曲二百五十番集・謡曲