

『国性爺合戦』における「変化」と「統一」の方法をめぐって

朴麗玉

はじめに

時代浄瑠璃は近松の作家生活中、ほとんどの時期にわたって書き続けられてきた。当時の浄瑠璃上演の中心は建浄瑠璃として上演された時代浄瑠璃であって、当然、近松も時代物に精力を注いだと言える。ところが、従来の時代浄瑠璃に対する評価というのは分裂的、並列的構成、そして非現実的、荒唐無稽な内容というふうマイナスのものが多かったのが事実である。

こういう評価の中で『国性爺合戦』は近松の時代浄瑠璃の代表作、また時代浄瑠璃構成の一典型をなす作品だと評価されている。

周知のように浄瑠璃はもともと語り物であったが、人形と三味線と結び付いて舞台化された「劇」という性格を持つものである。つまり浄瑠璃は常に、上演されることを

予期しながら書かれたもので、その点、時代浄瑠璃の五段構成というのは基本的に上演形式としての構成であると言える。ところが、『国性爺合戦』を頂点とする正徳期以後の時代浄瑠璃において五段構成は戯曲構造として考えることも可能になってくる。

・時代浄瑠璃の劇構成の変化と『国性爺合戦』

浄瑠璃の劇構成を考える際には時代浄瑠璃は五段構成、世話浄瑠璃は三段構成と見ることが一般的である。ところで、「段」に対する今の概念と古浄瑠璃時代のそれとは大きな差があるというのをまず明らかにしておく必要があると思われる。つまり、初期の浄瑠璃において段とは間狂言を上演するための区切りであって劇の内容によるものではなくたことである^①。それに、段は人形浄瑠璃として成立する前には語り手によって自由に設定できる単位であった^②。その時代浄瑠璃の五段構成が大きく再整

備されるのが正徳期である。この時期に入って独立的に存在していた段と段の間につながりが生じ、全体が大きな筋によって一応のまとまりを見せてくるのである^⑤。その正徳期の時代浄瑠璃の構成パターンについて簡単に述べる。と主な筋をなす初段と二段目、それから派生した筋の二、三段目が四段目で総合され、五段目の大団円を迎えるという有機的様相を見せているというものである^⑥。これは時代浄瑠璃構成の定型化されたもので、この枠組みによって時代浄瑠璃は内容上の統一を見せ、五段構成は戯曲構造として認められるようになるのである。

これは時代浄瑠璃の作劇方法と大いに関係があると言える。つまり初期の時代浄瑠璃は各段毎の趣向を中心に作っていく作劇法であって、当然作品の中心は場と段であった。これは各段の多様性を尊重したもので、仮にこの作劇法を「変化の方法」と呼ぶことにする。この作劇法は上演形式としての五段構成を支えていたものである。ところがこの「変化の方法」が優先された初期の時代浄瑠璃は、全体の筋が途中で切れたり、失われる場合もあって劇の展開を妨げる要因にもなっていた。時代浄瑠璃が分裂的、拡散的だという評価はこの「変化の方法」と関連があるのだろう。

しかし、時代浄瑠璃の作劇法は次第に筋による有機的結合をめざすようになってくるのである。これは浄瑠璃劇が全体の主題、筋によってどれぐらいうまく集約してゆくか

という方向へ向かうようになったということである。この作劇法を「変化の方法」に対して、仮に「統一の方法」と呼ぶことにする。この「統一の方法」により五段構成は戯曲構造として成立するようになるのである。しかしながら、それは五段構成が上演形式としての性格を守りながら戯曲構造としても認めることが出来るようになったと考えるべきであろう。

この二つの方法を中心に時代浄瑠璃の劇構成は発展するようになったと思われる。

『国性爺合戦』も時代浄瑠璃構成の定型に従い、明国再興という全編を貫く主題をもとに、各段が有機的に結合し、一編の完結した内容を持っているが、その有機的結合、つまり「統一の方法」を実際に担っているのは何かという問題が出てくる。

ここで『国性爺合戦』の各段がどのように構成されているのか、その構成原理についてみることにしたい。

・『国性爺合戦』の各段構成の原理

『貞享四年義大夫段物集』の序には「初段之事付り恋、二段目之事付り修羅、三段目之事付り愁歎、四段目之事付り道行、五段目之事付り問答」と各段の性格を明らかにしている。これは時代浄瑠璃構成の独自の構成原理について論じたものである。

『国性爺合戦』の各段はこの構成原理に合っている作だと評価されている^(五)。つまり、本作の初段は華やかな南京城で行なわれる花軍の見せ場^(六)、「恋」^(七)、二段目口の鴨と蛤の争い、切での和藤内と虎との闘い^(八)、「修羅」^(九)、三段目の母と錦祥女との悲劇的場面^(一〇)、「愁歎」^(一一)、四段目は梅檀皇女と小むつの道行、九仙山での景事、最後に五段目は国性爺らの勝利^(一二)（「問答」）という大団円になっている。

このように本作は『貞享四年義太夫段物集』で義太夫が説いた構成原理に従い、各段の変化を図っているのがわかる。

その各段の性格を規定しているのは様々な趣向であつて、各段の多様性を尊重する「変化の方法」を担っている。ただし、ここに言う趣向とは広い範囲のものとして使いたい^(一三)。それは基本的に時代浄瑠璃の各段の多様性をはかるために案出されたものという概念を持つものである。しかし、一方では本作において趣向による「変化の方法」はその構成原理に従うことで制約される結果にもなったと言える。つまり、もともと「変化の方法」は、様々な趣向によつて拡散しがちなものであつたが、本作のように各段の性格が明確にされることによつて、主な趣向を中心に集約されるようになるのである。

ところでその各段を代表する趣向は本作において「統一の方法」も担っている。

本稿では『国性爺合戦』における各段を代表する趣向がどのように創出され、各段の変化をはかっているのか（「変化の方法」）そして趣向による劇的関わり（「統一の方法」）について考察することにした。そして特に劇中劇の趣向を取り上げて本作を中心に、近松の時代浄瑠璃の中で趣向が「変化の方法」とともに「統一の方法」も担う積極的役割を見せてくることを論証することにした。そのため二つの章に大きく分け各段の性格が「恋」、「修羅」、「愁歎」として具体的に表われている一、二、三段目の中心趣向と四段目の劇中劇という問題に分けて考えることにする。

I 各段における中心趣向

『国性爺合戦』は正徳五年一月竹本座で初演されて以来、三年越一七ヵ月という大当たりを取つた作品で、『操年代記』では、

筑後掾存命の頃あやつり上るりしかぐなかりしが、諸人歌舞妓芝居よりおもしろきとてもてはやし、（中略）第一作者の趣興、人形いしやう、道具まで花やかにこしらへ、手をつくし美をつくせば、歌舞妓は外に成りて、

とあつて作品そのものや、舞台的な面での様々な工夫がな

されたということがわかる。

向井芳樹氏は『国性爺合戦』の成功の原因の一つに既存のヒットした作品の趣向の集大成だったということを描いており、^(一)、舞台的な面での発展による趣向の面白さが興行の成功の要因と見ることが出来る。

この章では本作の様々な趣向の中で各段を代表する趣向がどのように「恋」、「修羅」、「愁歎」という各段の性格を明らかにする趣向として創出され、各段の変化を図っているのかを、『国仙野手柄日記』、『明清闘記』などの本作と深く関わりを持つ先行作や既存の趣向と関連して見ることとする。また各段を代表する趣向が劇の展開に深く関わっていることで劇の内容が統一されていくことについて述べることにしたい。

一、「一段目恋」

『国性爺合戦』の劇の世界は明朝の栄花の極まる華やかな南京城の描写で始まる。ところが、劇の世界を象徴する南京城は李蹈天の謀叛と韃靼の侵入によって落とされ主人公達は離別することになる。この初段の性格を規定する中心趣向は梅檀皇女と、李蹈天との縁定めのため行いう花軍の場面である。

末代不双の忠臣賞せずんは有べからず。是非に朕が妹婿北京の都をゆづらんと約せしが。御身承引有まじと

此花軍を催せり。賢女立してすんくとすげなき御身が心を表し。梅花を味方に参らする。朕が味方はさくら花女官共にたゝかはせ。桜がちつて梅がかたば御身の心に任すべし。桜が勝て梅花がちらば御身の負に極つて。李蹈天か妻となす。天道次第縁次第。勝もまくるも風流陣かゝれやかゝれと宣言有。下知にしたがふ梅桜左右にわかつてそなへける。

女官達の花軍の勝敗によつて皇女の嫁入りを決めようと、皇帝方、皇女方に別れて花軍を催すものであるが、これは玄宗と楊貴妃の風流陣を仕立てたものと言われている。その風流陣とは『開元天寶遺事』によると「明皇與貴妃、每至酒酣、使妃子統宮妓百餘人、帝統小中貴百餘人、排兩陣于掖庭中、目爲風流陣。以霞被錦被張之、爲旗幟攻擊相鬪、敗者罰之巨觥以戲笑。時議以爲不祥之兆、後果有祿山兵亂、天意人事不偶然也。」^(二)と説明されている遊戯である。

ある遊戯に劇的勝負の意味を込めているものとしては『井筒業平河内通』にも仕組まれ趣向化されている、相撲で皇位を定める惟喬・惟仁御位争いの伝説が有名である。近松は風流陣の趣向を取り入れ、それに縁定めということで「恋」の理念を持たせている。

同じく国性爺(国仙野)の話を取り扱い、本作と密接な関係にある錦文流の『国仙野手柄日記』(元禄一四年正月、

出羽座上演)の「こいのほう引」もいわば「恋」の理念を基に趣向化されたものと言えよう。日本の武士を求めて来たせんだら女が、とをやの介を入唐させるために行なう「ほう引」は、せんだら女がとをやの介に恋心をかける仕掛けになっている。結局、とをやの介は「れんぼになづみ入たう」するのであり、この「恋のしかけ」は兄弟を入唐させるために設けられている場面となっている。

ところが、花軍の趣向の創出やその理念に関連しては近松の自作でもうかがうことが出来る。『本領曾我』の一段目には熊野と俣野との「縁定め」の為催される鶏合せが風流の趣向として描かれている。その風流の鬪鶏は同じく春の庭で行われ、その勝負によつて熊野は俣野に夫婦の約束を迫られる。勝負は「小てふの伶倫かれうびん唐のみかどの花軍。こゝにうつせるごとくにて半時計ぞけたてける」もので、祐重の念力が乗り移つて終に熊野の鳥が勝つ。特に『本領曾我』の鶏合せは「妻あはず」という同じ理念の他に、『国性爺合戦』で花軍が呉三桂の皇帝に対する非難の種となるように『本領曾我』でも短いものの、鶏合せの後、為政者、宗盛に対する批判がなされており、趣向を中心とした構想の面においても通じると言えよう。

ところで近松は「恋」の理念を表すものとして風流陣を趣向化する際に『頼政』の世界を取り入れ、本作独特の見せ場を作っている。

花軍が始まると皇女は自らを大將軍と名乗り、戦いを指揮するが、それは謡曲『頼政』の忠綱のセリフをもじつたものになっている。花軍を指揮する皇女は忠綱に見立てられていと見ることが出来るよう。

勅諭なれば姫宮もよし力なし去ながら。心にそまぬ妻定めさうなう引べき様はなし。花も我身もさきかけて。当今の妹せんだん皇女縁のわけめのはれ軍。大將軍は我なりと名乗もあへぬかざしの梅。たが袖ふれし梢にはむれゐる鶯のつばさにかけてらす。羽音もかくやと梅が香も。ふん／＼と打乱れ受つなかつたゝかふたり。

姫君下知しての給はく。柳うづまく木影には風有とされるべしよはき枝にはつばみをもたせ。つよきに花をひらかせよ。うつろふ枝をば楯にかへてたがひに力を合すべしと。花になれたる下知によつておめいてかゝれば

〔国性爺合戦〕

角て平家の大勢、橋は引いたり水は高し、さすが難所の大河なれば、左右なふ渡すべき様もなかつし処に、田原の又太郎忠綱と名乗つて、宇治河の先陣我なりと、カ、ル 名乗もあへず三百余騎。

(中ノリ地)同衝を揃へ川水に、少もためらはず、群居る群鳥の翅を並ぶる、羽音もかくやと白浪に、ざつざつと打入て、浮ぬ沈みぬ渡しけり シテ忠綱兵を下知し

て曰く、向水の逆巻く所をば、岩ありと知るべし、弱き馬をば下手に立てて、強きに水を防がせよ、流む武者には弓筈を取らせ、互ひに力を合すべしと、唯一人の下知によつて、さばかりの大河なれども、一騎も流れずこなたの岸に、喚いて上げれば、『頼政』(二)。

ここで近松が「恋」の理念を表すものとして花軍を仕組み、またそれに『頼政』の世界を取り入れ趣向化している意味について考えたい。

近松は唯、初段の劇中世界が玄宗・楊貴妃に拠っているということとの関連で風流陣を取り入れ趣向化しているのであろうか。花軍は初期歌舞伎の重要なレパートリーの一つとして浄瑠璃や歌舞伎の中に仕立てられる(三)など、近世演劇において趣向として様式化されていたらしいが、近松はまず風流陣の由来に目を留めたのではないだろうか。風流陣は『開元天寶遺事』によると「時議以爲不祥之兆、後果有祿山兵亂、天意人事不偶然也。」と戒められるものであり、本作においても呉三桂によつて非難され、結局その後の劇の成行きは彼の言つたように進んで行く。

只今玉座の辺に合戦有とて鯨波殿中にひゞき。宮中以外のさはぎによつて。物のぐかため馳参じ候へば扱馬鹿らしや。御妹せんだん女と李暹天が縁定の花軍とは。天地ひらけて此かたかゝるたわけた例を聞ず。(中略)喧嘩闘諍のはしと成花はちつて打物わざ。誠のい

くさおこらん事鏡にかけて見ることし。只今にも逆臣おこり宮中にせめ入。おめきさけぶ鯨波は聞ゆる共。すは例の花軍とはせ参る勢もなく。玉体をやみくくと逆臣の刃にかけんこと。勿体なし共浅まし共。悔むにかひの有べきか。其逆臣倭臣とは李暹天が事。君は忘れ給ひしか御若年の時。鄭芝龍と申者倭臣をしりぞけ給へと。いさめ申を逆鱗有鄭芝龍は追放たれ。今老一官と名をかへ日本肥前の国。平戸とかやに住居致と承る。

特に傍線のところは『開元天寶遺事』での記述を思わせるもので、謀叛を起こす李暹天は安祿山に重なっている。花軍は華やかな宮中遊戯として舞台上に演出される見せ場として、またその裏には「不祥の兆」として近松はその後の劇の成行きまで考慮した上でこの花軍を仕組んだと思われる。

そして風流陣を趣向化する際に、『頼政』の詞章を引用し、皇女を忠綱として見立てているが、それはもじりによる劇的面白さだけでなく、それ以上の劇的効果を狙つたものと思われる。

そもそも『頼政』は『平家物語』巻四の「橋合戦」、「宮御最期」に拠つて語られているが、それは『平家物語』で最初の合戦である宇治橋の合戦を描いている。一方、『国性爺合戦』の花軍も遊戯ではあるが、皇帝側の桜と皇女側

の梅との戦という、本作で最初の合戦の様子を描いているものである。こういう共通点から近松は『頼政』を思いついたと考えられるのではないか。それから、皇女方は負けるものの、柗檀皇女が自ら花軍に参加し、忠綱の役を演じながら皇帝方と戦っていることは、敵対する皇帝方の運命を語っているものと思われる。つまり敵方の忠綱の活躍によつて高倉宮を頂いて戦っていた頼政が敗れ自害し、結局高倉宮は平家によつて最期を迎える『平家物語』の「宮御最期」のように、その後の明皇帝の最期を暗に示す為の劇的仕掛けと見ることが出来る。

このように本作において最初の合戦の様子を描いているこの花軍は、「不祥の兆」として次に起こる現実での戦の予告であり、明皇帝の運命を暗示するものとして趣向化されている。

また花軍をきっかけに呉三桂の諫言がなされ、後の劇の展開が語られるが、その中には日本に住んでいる鄭芝龍の話が最初に出てきて、二段目で彼を登場させるための伏線となつている。

俗説の風流陣から恋の理念を表す趣向として新しく創出されている本作の花軍は次の悲惨な戦闘の場面と対照的な華やかな劇の世界を強調するための趣向であると同時に、本筋から遊離しがちな見せ場本位の場面で終わらずに、次の場面への伏線として有効に使われているのである。

この一段目の中心趣向に続いて、次に「修羅」の理念を表す二段目の中心趣向について考えることにしたい。

二、「二段目修羅」

二段目で劇の世界は和藤内（鄭成功）が住む肥前の国松浦へと大きく変わる。明朝は倒され、呉三桂の妻、柳歌君の奮闘で難を逃れて漂流した柗檀皇女はここで和藤内と旧臣である鄭芝龍に出会い、その親子は明国再興のため唐土へ渡るようになる。

日本と唐土という大きなスケールで展開されるこの二段目で「修羅」という段の性格を表す趣向として平戸の浦での鳴と蛤の争い、そして唐土の千里が竹での和藤内と虎との戦いが置かれているが、ここでは鳴と蛤の争いの場面を中心に考えることにする。

劇の展開上、この鳴と蛤の争いの場面は貝尽しの聞かせ場の貝を拾う場面に引続いて置かれていて、そこに柗檀皇女の唐船が漂着してくるが、『国仙野手柄日記』にもこれと類似する場面があり、趣向の創出における接点を窺うことが出来る^{二二〇}。

扱も唐うんなんこく龍めい王のひとり姫。せんだら女と申せしは。あけて十九のはつはるは。ふしぎにらいてうましくくて。せつつの国みかげのうら。お石がいそのなみ枕。まるね計とうらみわび。いざうつせがい

ひろはんと。おふくのくはん女おもと人。日かげまばゆく立出ていそをつたいに出給ふ然つし所へとをやの介。ざん金残らず袖に入はやしすごしと心ざし。かしこをとをり過けるか。是はくめづらしや。

『国仙野手柄日記』(二二)

せんだら女が貝を拾いに出たところ、兄とをやの介に会う場面であるが、主に状況描写に重点が置かれていて特に貝を拾う場面に注意が払われてはいない。

ところが『国性爺合戦』では貝を拾うことから貝尽しの聞かせ場を、そしてそれから鳴と蛤の争いという修羅のイメージを表す趣向を創出している。

和藤内はこの鳴と蛤の争いを見ている内に漁夫の利の軍略を悟る。

我父が教によつてもろこしの兵書をまなび。本朝古来名将の。合戦勝負の道理を考。軍法に心をゆだねしに。

今鳴蛤の諍ひによつて軍法の奥義一時に悟ひらけたり。蛤はかいのかたきを頼んで鳴の来るをしらず。鳴は嘴の鋭にほこつて蛤の口をとづるをしらず。貝ははなさじ鳴ははなれんと。前に気をはつて後を返り見るに隙なし。爰に望んで我手もぬらさず二つをひとにひつつかむにいとやすく。蛤貝のかたきも詮なく鳴のはしのとがりも終に其徳なかるべし。

ところで「漁夫の利」の故事は『明清闘記』では呉三桂

と李自成の対立を利用して韃靼が「漁夫の利」で「剣に血塗らず」北京を乗っ取ることの比喩として詳しく引用され、その後筆者は次のように語っている。

李自成都を没収せし處に。呉三桂頓而是を追討して。

既に兩雄共に疲れ。いまた無主之隙を伺ふて。不日に天下をうばへる事。前代未聞之珍事なり。然れば所謂鷸蚌相持すれば。釣者兩ながら得るに非ずや。

『明清闘記』(二二)

本作では和藤内が軍略の奥義を悟るきっかけとなっている「鳴と蛤の争い」の創出をめぐっては、おそらく『国仙野手柄日記』でのせんだら女が貝を拾いに出た所で兄とをやの介に出会う場面から『明清闘記』での「漁夫の利」の故事を連想し「鳴と蛤の争い」という修羅の場面を作り上げたものと思われる。この「鳴と蛤の争い」は『唐船断今国性爺』(享保七年正月、竹本座)では「雉と蛇の戦い」と変えられ「そのかみ国せんやしぎはまぐりのあらそひに。へい書の奥義を極しとや。」と朱一貫が同じく軍陳の秘密を知ることへと受け継がれる程、印象深い場面であったと思われる。

ところが、この「鳴と蛤の争い」については劇の内容と関係のないものと非難する意見もある^(二五)。つまりここで悟った漁夫の利の軍略は劇中の合戦で実際生かされることなく、和藤内は知略よりは力に頼って戦っているという

指摘である。ところがこの場面は次の段の悲劇的場面を語っているもので、次の段との密接なつながりを持っている。

本作の三段目では明国再興のため甘輝を味方にする事を願っている和藤内らのため、老母が単身で獅子が城に入り甘輝の力を得ることに成功するが、それは老母と異母の姉である錦祥女の死によるという、二人の死を巡る悲嘆の場を作っている。

和藤内は心ならずも老母と錦祥女の二人の犠牲によつて甘輝を味方にする事ができたということである。和藤内にとつて老母と錦祥女は、故事の中の漁夫にとつての鴨と蛤のような存在ではないが、結果的に和藤内は二人の犠牲によつて自ら積極的に行動することなく明国の名将と軍勢という利を得るようになったわけである。

「漁夫の利」の故事を趣向化したものである。この鴨と蛤の争いは、平和な浜で起こる鴨と蛤の争いを描くことで修羅のイメージを創出しており、また次の段の内容を語っていることで段と段の劇的関連性を高めていると考えられる。

この後和藤内の親子は明国再興のため唐土へ向かい、再び劇の世界は唐土へと変わって展開していく。

三、「三段目愁歎」

次の三段目は老母と錦祥女の死という悲劇的場面が中心

になっているが、近松の時代浄瑠璃の三段目の悲劇については悲劇的場面を成す人物や葛藤の様相など、多様な角度から考察されてきた。

ここでは本作における三段目の悲劇の趣向が全体の劇の中でどういう役割を果たしているか、その効用について考えたい。

まず、その三段目の悲劇の趣向の創出を巡って、本作の原拠と言われる『明清闘記』での母親の死に関する記述を見ると、次のようである。

爰に鄭爺が夫人。成功が母有。日本肥州松浦の人なるが。去ぬる正保二年之秋。唐山に渡て。住居する事既に二歳。今度福建の乱に依て。城をおちて。海路に浮れ出づ。夫人傍の人に語て云。我ハ元日本の者なりしが。住歳此土に来て。いまだ三歳をも過ぎるに。夫に分れ。剩へ当地を去て。何くへか落行べき。斯様に浪落廻りて。如何ならん時にか。乱賊の手に落入なば。何たる憂目をか見聞ん。不如只死を善道に守て。身を魚腹の中に葬らんハと云て。終に洪塘浦の沖にして。身を投てこそ死たりけれ。傍の人々。周章て是を救んとしけれ共。既に千尋の底に沈ミたれば。為方なく舟を漕過けり。昔より世に貞女烈婦多しといへども。斯

るためしハ又珍らか也。さすがに日本武勇の国の人なれば。女性までも心猛ふして。斯節操を立る事。其国

風有難しとて。皆感涙をぞ流しける。

『明清闘記』(二七)

このように歴史的記述では敵軍に辱しめられるのを恐れて自害することになっている。ところが、本作では明国再興の重大事を背負った積極的な役割の人物にして犠牲死という悲劇的場面を創出してゐる。

ここで本作における三段目の悲劇的趣向について考える前に『国性爺合戦』以前の作品の中で悲劇的場面について見てみたい。その中でも近松の作品の中で悲劇的場面が最初に出てくる『出世景清』と三段目の悲劇の成立に影響を与えたといわれる『用明天王職人鑑』の悲劇的場面を劇的効用という観点から見ることにしたい。

『出世景清』は近松が義太夫のため最初に書き下ろした作で、その四段目には阿古屋と子供をめぐる悲劇的場面が仕組まれている。牢に捕らえられている景清に子供を連れて会いに来た阿古屋は嫉妬の恨みに訴人したと告げ、子供とともに嘆くが「汝がはらより出たる子なればかげきよが敵也つまでも子とも思はぬ」という景清の言葉に絶望し、子供を殺し自害する。

ところが、この悲嘆の場面は景清を巡る状況を一変させるような影響力を持たず、その場限りの悲嘆の場面として終わっている。

これに対し『用明天王職人鑑』は『出世景清』に比べ、

その悲劇的場面はある程度の有効性を持つ場面となつてゐる(二八)。外道を信ずる山彦皇子と仏教を信奉する花人親王の対立を主軸とする本作の二段目には身代わりとなる母の死という悲劇的場面が中心趣向となつてゐる。

花人親王の執権の弟であるが、今は佐渡に流されてゐる諸岩を恋する佐用姫は諸岩と夫婦になりたい念願で、山彦皇子に加担することになった兄兵藤太を討つことを約束する。それを立ち聞いた母は息子の代わりに佐用姫の刃にかかり「たとへ妹が討にもせよ。兄も我が子妹も我子右の手か左の手か。いづれにおろかゞ有へきぞ。兄が命もたすけたく妹が望みもかなへたく」と身代わりとなる。臨終の母に向かつて兵藤太は山彦皇子に加担するのは実は世に出て母の喜びを見るためのことと悲嘆する。結局兵藤太は「悪王子にけいやくへんじて武士立ず」と、武道を捨て母の恩に報いるため入道仏師の身となる。母の死によつて兄は皇子への加担を止め、またその配下の軍勢は親王に味方すること外道が仏道を圧倒してきた今までの劇の展開に影響を与えているが、これはまだ劇的効用性を高めていく過渡期の悲劇的場面と思われる。

つまり兵藤太は入道の身となつて皇子と親王の対立については「両方勝負は運次第」と一歩後退した立場から眺めている。

結局本作において山彦皇子を破り、勝利を収めるのは親

王と聖徳太子の仏法によるということになる。

ところが、本作以後、近松の時代浄瑠璃は悲劇的局面を三段目に移し、その悲劇的場面は劇の中心となる葛藤の解決に決定的な役割を果たすようになってくる。ここで再び『国性爺合戦』の三段目に戻って本作における三段目の悲劇の効用について考えることにする。

三段目の獅子が城の場、縄に縛られたまま人質として入城を許された老母は単身で城に入り、甘輝に助けを乞う。しかし和藤内の討手として選ばれ、韃靼王から散騎將軍に任じられた甘輝は和藤内に加勢するのは「女にほだされ縁にひかれ」ての恥辱になるといい、「女の縁に引かれざる義による味方」をするため錦祥女を殺そうとする。それを老母は継母であるため唐土の継子を憎んで見殺したという身の恥、またそれは日本の恥と止める。結局錦祥女は自害して親、弟のため味方をするよう頼み、甘輝はそれを誓う。母もその言葉を全うするため跡を追って自害し、甘輝と和藤内に「たつたん王は面々が母の敵妻の敵と。思へば討に力有」といさめる。

この三段目の母と錦祥女の死により和藤内らは明国再興の成否を決める条件であった味方を得ることに成功し、甘輝は和藤内に「延平王国性爺鄭成功」の名と装束を与え明国再興のため積極的活躍をするようになる。

本作におけるこの三段目の悲劇の趣向は歴史的記述とは

違つて二人の女性の犠牲死という悲劇的場面を作ることで「愁歎」の趣向として創出されており、また劇の展開において決定的な役割を果たしている。

本章では『国性爺合戦』における様々な趣向の中で『貞享四年義太夫段物集』の序で論じられた浄瑠璃独自の構成原理に沿つて各段を代表する趣向を中心に考察してみた。その趣向は本作の原典と言われる『明清關記』や同じ素材を扱っている『国仙野手柄日記』、そして中国の故事や自作を踏まえ、「恋」、「修羅」、「愁歎」という各段の理念を表す新しい趣向として創出され、段の性格を明らかにすることで各段の変化を図っている。またそれにとどまらず各場、段間の有機的結合をなしたり、劇の展開における決定的役割を果たしていることで「変化の方法」に加え「統一の方法」も担っている趣向として働いているのである。それでは章を改めて次章においては劇中劇の趣向を中心に『国性爺合戦』における趣向の「変化の方法」と「統一の方法」についてさらに考察したい。そして本作を中心に近松の時代浄瑠璃の中で趣向がいかなる過程を経て「統一の方法」も担うようになっていくかを劇中劇の趣向を例として窺うことにする。

II 劇中劇の趣向

四段目の舞台は再び日本へと戻り、小むつと梅檀皇女が唐土へと向う道行と九仙山での景事が中心趣向になっているが、これは劇中劇としてとらえることが出来る。

まず、道行の「梅檀女道行」は松浦から唐土の松江までの舟道行である。その道行はワキの小むつが梅檀皇女のため肥前の名所を語ってほしいとシテの童子に所望し、童子はそれに応じて通り過ぎてゆく肥前の名所について語るということになっている。

また、九仙山の場合は九仙山に登った呉三桂が二人の老翁に出会い、盤の上に映される国性爺の合戦の様子を見ている内に五年という年月が経っていたという景事であるが、これもまた劇中劇的な場面として扱うことが出来る。

劇中劇を趣向の一種として、人形浄瑠璃の中の劇中劇に注目し、その効果について述べているのは松崎仁氏である^{二〇}。氏は劇中劇の本質を「劇中の人物が劇中で演ずるあるまとまりを持った演劇的行為」と定義し、特に舞台的装置などによる視覚的效果が高まった元禄、宝永期を中心に幾つかの作品を取り上げて劇中劇を分析している。本稿でも氏の劇中劇の定義に従うことにするが、『国性爺合戦』の九仙山の景事や、そして夢の物語のように構造の面から

劇中劇と認められるものも劇中劇として考察したい。

一、劇中劇の種類

近松は劇中劇の趣向をもって様々な場面を作っている。松崎仁氏は人形浄瑠璃の劇中劇を「入子型」、「介入型」と分けておられるが^{二〇}、本稿ではそれを参考としながら劇中劇が演じられる次元と、本筋の劇と劇中劇との間の境界の存在有無という基準で改めて分類してみた。まず「劇中劇」はそれが演じられる次元によって大きく分けることが出来る。それは主に本筋の劇と同一の次元で演じられる劇中劇と、別の次元での劇中劇とである。本稿においては前者を「同次型」後者を「別次型」と呼ぶことにする。

*同次型劇中劇

「同次型劇中劇」とは本筋の劇と同一の次元で演じられ、本筋の劇の展開と一緒に進んでいく型の劇中劇である。これは松崎仁氏の「介入型」に通じるが、「介入型」が劇中観客を欠くものであるのに対して、「同次型劇中劇」とは劇中観客の有無に拘らず、劇中劇の現実がそのまま本筋の劇の現実であって劇中劇と本筋の劇との境界を持たないことを特徴とする。そのため劇中劇を演じる演者や劇中の観客が入りしたり、介入することが可能で劇中劇は破綻することも少なく、スムーズに本筋の劇へと移行する。

*別次型劇中劇

「別次型劇中劇」とは本筋の劇と別の次元で演じられる型の劇中劇で、本筋の劇と劇中劇とは境界を持ち、劇中劇はある枠の中で演じられる構造になっている。

この別次型劇中劇はそれが演じられる間は演者と劇中の観客は劇中劇と本筋の劇に各々属して出入りしたり、介入することが不自由である。そのため演者が本筋の劇の人物に戻ろうとする時や劇中観客が劇中劇に介入しようとする時、劇中劇は終わってしまうのである。

また別次型劇中劇はその在り方によって「舞台劇型劇中劇」と「夢幻劇型劇中劇」に分けられる。

(イ) 舞台劇型劇中劇

別次型劇中劇の中で特に劇中に意識的にもう一つの別の劇世界を設け能や歌舞、人形浄瑠璃などの芸能を披露しそれを劇中観客が見ている型である。本稿ではこれを「舞台劇型劇中劇」と呼ぶことにする。その劇中劇に仕込まれる芸能はある演劇的内容を持っていていわば、劇中芸能劇というべきもので、劇中観客が明確に劇中劇として認識するパターンである。

(ロ) 夢幻劇型劇中劇

夢や幻想の形で夢幻的雰囲気物語が繰り広げられる時にも劇中劇が成立する。例えば夢の中で、ある物語が描かれる時、夢を見ている人を劇中観客として、その前で披露

される夢の物語は劇中劇として本筋の劇の中にはめ込まれていると見ることが出来る。本稿ではこれを「夢幻劇型劇中劇」と呼ぶことにする。「舞台劇型劇中劇」が明確に劇中観客に劇中劇と認識されるのに対して、「夢幻劇中劇」は劇中観客が存在し、目の前にある劇が演じられるがそれが別次元で演じられる、本筋の劇とは別の劇であることに気付かない場合が多い。

このように劇中劇を幾つかの種類に分類してみたが、本章では『国性爺合戦』における劇中劇の趣向を、本作以前の初期作から本作以後の幾つかの作品で劇中劇の趣向が仕組まれているものを取り上げる中で考察し、趣向が「変化の方法」とともに「統一の方法」も担ってくることについても実際に見ることにしたい。

二、『国性爺合戦』以前の劇中劇

存疑作を除く近松最古の浄瑠璃作とされる『世継曾我』（天和三年、宇治座）には近松の作品の中で最も古い形の劇中劇を見ることが出来る。

その劇中劇の趣向とは曾我の里に着いた虎、少将が兄弟の母の前で兄弟の敵討の様子を見せる「虎少将十番斬」と五段目で虎、少将が頼朝や御台の前で遊里の夜見世を背景として遊女の様を見せる「ふうりうの舞」である。それは

兄弟の敵討の体を語ってほしいという母の所望と虎、少将の振舞いに感心した御台の遊女の様を見たいという所望に
応じて、披露される劇である。共に劇中の人物に見せるた
め別の劇の世界を設け、劇中劇を披露する「舞台劇型劇中
劇」で、虎と少将は劇中の観客の前で劇中劇の人物に成り
きって演じる、二人による意識的な演劇行為が目立つ劇中
劇と言えよう。

まず三段目、曾我の里の場での「虎少将十番斬」につい
て考えてみたい。

兄弟の死を知らされた虎と少将は、兄弟の形見を持って
曾我の里を訪ね、兄弟の母との面会を願う。ところが、兄
弟の安否を気づかうあまりに重病となった母を案じ、姉は
二人に形見の烏帽子直垂を着せ母に兄弟の帰宅と告げる。
それを聞いて重病の母は喜び、

ヲ、でかしたりく。やれとても事に祐経を討たる
ていを語り。母をもなぐさめかつは又。めいどにまし
ます河津殿にもたむけよみちをてらし参らせよやと。
持仏堂の戸をひらきはやくく。

と兄弟の敵討の様子を所望する。それに応じて虎、少将二
人による劇中劇が始まり、二人は烏帽子直垂の姿で兄弟の
身に成りきって祐経の狩場の庵に忍び入り敵討ちの本望を
遂げ、駆けつけた武士たちを次々と斬る兄弟を演じる。

曾我兄弟が敵を討つ実際の状況のようにリアリティーを

持たせて語りつつ、「おどりあがつてきる程に」、「小おど
りしてはせむかふ」と、兄弟の戦いの身振りにその兄弟を
演ずる虎、少将の舞の動作を重ねているような印象を与え
ながら劇は進んでいく。

ところで、劇中劇がクライマックスに到達すると、二人
は我を忘れて劇に没入し兄弟の最期を語り出す。

され共祐成。太刀打をつて力なくさしぞへぬける其隙
に。忠綱よこになぎはらへばめてのたかもゝきりおと
されすでにさいごとみへにける角とはしらで時宗は御
所のまちかくみだれ入。五郎丸と云わつはを女と思ひ
あなどつて。やみくといけどられ廿九日のあけぼの
に。つゐに御前に引出され。よひと。あしたに。兄弟
は一夜をへだてゝふじのねの。すそのゝ草の露霜とき
へてはかなきおもかげの。

ここで兄弟の死に対する二人の悲嘆で劇中劇は終わって
しまい、虎、少将は現実の自分に戻って「あら恋しの祐成
殿や。なふなつかしの時宗殿やと。ゑぼしひたゝれかなぐ
りすて」で嘆くのである。これは演者が本筋の劇の人物に
戻ることで劇中劇が終わってしまう「別次型劇中劇」のパ
ターンがよく表れている例である。

最初、兄弟に成りきったつもりでその十番斬を演じてい
た「虎少将十番斬」は舞『十番切』や『夜討曾我』を用い
て劇中劇の趣向として創出され劇中観客に披露している

が、主に兄弟の死を悲しむ悲嘆の場であり、その場の劇中観客のみならず、劇場の観客にも同じく同情を誘うための場面になっている。

ところが、劇全体においてこの劇中劇による劇的葛藤の形成や深化はみられず、いわば本筋との劇的関わりというよりは、その場の見せ場本位の趣向として置かれ、悲嘆の情を誘うのが主な狙いであると言えよう。

次に、過去の遊女であった時の様を演じる五段目の「ふうりうの舞」について考えることにしたい。

兄弟の名誉は回復され、また十郎の世継ぎ、祐若は知行を与えられるなど、めでたい雰囲気の中で、「御所のおまへに町づくり。あまたの遊君召あつめすでに用意をしたりけり」ともう一つの別の劇世界が設けられる。遊客で賑わう遊里の夜見世の描写とともに劇中劇が始まり、虎、少将が遊女の姿で道中の体を見せながら登場する。それは美しい髪型や衣装で着飾った遊女達の道中の体で、虎、少将ら遊女の華やかな姿で行列をなす、まさに「ふうりう」の理念にふさわしい場面で、シヨ一的な性向の強い見せ場になっている。

そして「ふうりうの舞」が始まり、遊女の身の憂さ、つらさ、そして恋心に焦がれる心境などを語るが、これは頼朝らを劇中の観客として、今は出家し尼の身である二人が遊女の姿に仮装し過去の遊女の身になって演じているので

ある。

ところがこの劇中劇は五段目のめでたい祝言の場を彩る、歌舞伎などで見られる総踊りのようなもので、劇的葛藤が解決された後、最後の段でそのめでたさを表現するためのフィナーレとしての劇中劇となっている。

以上から言えることは、本作の劇中劇の趣向はともに虎、少将の芸を中心にして創出されているが、その劇中劇は見せ場本位の劇になっており、これを「芸のための劇中劇」と呼ぶことが出来よう。

しかし、このような見せ場本位の趣向が設けられている場や段での劇的展開は一時的に止まり、終にはその見せ場を中心に再構成され、劇全体の主題が失われることもある。本筋と関係のない内容の芸能などを取り入れ、様々な見せ場として各段の多様性を図るといえるのは浄瑠璃劇の柔軟性もしくは開放性とも言えようが、一方では劇の全体的構想から離れた趣向のため劇全体は拡散してしまうことになるのである。

劇中劇の趣向は次第に本筋の劇と有機的に結び付き「劇のための劇中劇」の方向へと向かっていくが、この時期にはまだ過渡期的な様相を見せているものが多い。それを『世継曾我』以後、同様の「舞台劇型劇中劇」が仕組まれている作品を取り上げ見ることにする。

『本朝用文章』（元禄初年頃）(三)の五段目に置かれて

いる謡曲『放下僧』を仕組んだ劇中劇は比較的、工夫されたものと思われる。親の敵、石見守を討つため阿新とその一味は石見守の主催する「奈良薪の能」の見物に紛れて入り込む。そして『放下僧』の劇中劇が始まると乱舞を好む石見守がなんと脇役を望んで劇中劇に参加し、「是はさがみの国の主人とねのぶとし」と『放下僧』の敵役を自ら演じる。それに阿新がシテとして登場し放下僧を演じながら『放下僧』で兄弟が敵討ちに移るところと合わせ本筋の敵討ちへと移行し石見守に切り掛かるのである。

この劇中劇の手法は主君の妻子が芸能者に扮して劇中劇を演じながら旧臣とともに敵討ちに成功する話の謡曲『望月』を思い出させる。今は宿を営む身である小沢友房（シテ）の宿に旧主の妻子（ツレ、子方）が訪れ、そこに偶然にも敵の望月秋長（ワキ）が帰国の途中で、その宿に泊まるようになる。天の与えた機会と、友房は亡き主君の妻を盲御前に仕立て、親子は望月の前で「子方一萬箱王が親の敵を討つたる所を歌はうずるにて候」^{三三}と語り出す。望月の下人は主人が敵持ちの身であるということで、曾我の敵討ちの歌を止めようとするが、望月の望みで曾我兄弟の物語を仕組んだ劇中劇が始まる。

曾我兄弟の敵に対する恨みはそのまま劇中劇で演ずる子の感情に移入され、兄弟が親の敵工藤を狙っている節になると子は我を忘れて望月を討とうし、一瞬、劇は緊張感の

極まる場面となり、劇中劇は破綻の直前にまで至る。

ところが友房の機知によって劇中劇は再開し、友房も獅子を舞い、その間眠り始めた望月に舞いながら近寄って敵討ちの本望を遂げる。

『望月』はこのように劇中劇が本筋の劇の主題と密接な関係を持つているもので、つまり曾我兄弟が親の敵を狙っているのはそのまま望月に対する子と旧臣の立場と重なり、劇中劇はいわば本筋の敵討ちのための手段になっている。ただし、曾我物語を仕組んだ劇中劇そのものの劇的面白さも忘れていない。劇の全体からみると、この劇中劇の趣向は芸を披露するための見せ場として、またそれに加え本筋と有機的に結び付いて敵討ちのために巧みに設けられている趣向と言えよう。

『本朝用文章』の劇中劇も同一主題の既存の芸能を用いて敵討ちへと移行する巧みさはあるが、阿新が自ら放下僧を演じ、またあえて石見守がその敵役を演じるなど、現実での対立構造をそのまま劇中劇の中に持ち込んでいるが、『望月』や『放下僧』に見られるような感情移入による緊張感や敵前の緊迫感といった劇的要素はない。既存の芸能を仕組んでの劇中劇自体の劇的面白さを追求するよりは原作を殆どそのまま取り入れ、最後の段に『放下僧』を演じることに意味を置いていた場合と思われる。

続いて、『松風村雨束帯鑑』（宝永四年以前と推定）の

五段目にも有名な芸能を用いた劇中劇が仕込まれている。竜宮の宝剣を奪い返し、その帰座を内奏した業平や行平は官職を頂き、浦島は「あみの明神」と称号を受ける。行平はこれを「龍神の加護」として、「広沢の池にて龍神を供養し。彼所に芝居をかまへ。狂言師をあつめ某も立まじり。わざをきの狂言を仕り。龍神を慰め申たし」と狂言芝居を催す。その劇中劇の狂言とは『靱猿』をそのまま演じているもので舞納めた猿の役人が面を取ると悪人、恒寂僧が現れ「我はもと他方海の悪龍也（中略）日本王道の宝をうばひ。我威をふるはんとほつしやうげをなせし力なく。いまわざをきにまぎれ汝にあたをほうするぞ」と行平を狙うが浦島によつて滅びる。

明るい雰囲気で劇が終わつた瞬間、猿を演じた役人がその面を取つていきなり悪龍の正体を明かすのは意外性、反転の効果はあるものの、『靱猿』と本作、そしてそれを演じる人物とは何の関係もない。『靱猿』以外の他の演目でも差し支えないと言つていい。『本朝用文章』の劇中劇と同じく五段目を盛り上げるための劇と言えるが、本筋の劇との劇的関連性の面から見て、より後退している感さえ与えている。

これらの劇中劇は『世継曾我』の「ふうりうの舞」に比べると劇的効果を持たされてはいるが、劇のため劇中劇を用いているというより、まず五段目を彩る為の劇中劇を演

じるのが優先でそれに何らかの意味を込めているものと思われる。「劇の為の劇中劇」へと向つてはいるが、まだ「芸の為の劇中劇」という性向が濃い。

他に、劇中劇が五段以外の段に置かれていた例を見ると、『本領曾我』（宝永三年以前と推定）の劇中劇は劇の中で面白い一場面を演出している。熊野の演じる「新町大夫づくし」は祐重から預かつた友切丸を舞の内に奪おうと企む侯野を舞にかこつけ追い出している。

劇中劇は太刀を身につけているのを見られた熊野がそれを奪おうと隙を狙う侯野に対してその場の才気によつて演じられる。

ゆや御ぜんはめづらしい。ひたゝれに太刀持て何のまねじやといひければ。さん候けいせい白びやうしの役なれば。おくさまがたの御ぜんにてまひ御所望の其ためと。間に合せてぞ申さるゝ侯野これはさいはいに。舞の内にあの太刀をうばゝんと分別きはめ。一だんの折からに参り合すは仕合かな。一舞景久見物せん。盃ひかへたはや一さしとぞ所望する。

ところが、なかなか隙を狙えずもう一曲を望む侯野を熊野は「一向に景久め。舞にかこつけ討てすてん」と「太平楽の剣のまひらんでう序破急らんびやうし。ふみながしふみしづめをつづめ」攻め寄せる。結局侯野は「かさねてゆるりと見物せん太義く」と言い捨てて逃げてしまう滑稽

の場面を作り上げている。

この劇中劇は、独特の劇中劇として面白い一場面を構成しているが、その場を凌ぐための当意即妙の劇で、その場限りの趣向として終わっている。

ところが、『源義経将基経』（正徳元年以前と推定）の劇中劇は劇における劇中劇の新しい可能性を示し始めている。

その一段目には頼家の名乗りの祝いに招かれた浄瑠璃姫が義経の身内の亀井六郎の兄、鈴木重家とともに行う操芝居の劇中劇が仕組まれている。舞台や見物の人々の様子が描かれ、劇の始まる前には浄瑠璃姫が舞台上のように挨拶するが、その中には「御代をいはひの御慰。我君様諸大名のお名も姿も人形に。まなびうつし候へばさし合きんくは御かんにん。たゞ何ことも大様に御一覽頼み参らす。追付初だんはじまり」とこれから始まる劇の内容について断っている部分があることが印象的である。人形芝居そのものが劇中劇になっている本作の劇中劇は梶原の譏奏によって義経が都を追われることが語られてからは、頼朝や鈴木重家、そして梶原を演じる人形によるセリフ劇となっている。劇の筋は鎌倉で捕まえられた鈴木重家が頼朝に對面し、懸命に義経の弁護をし、堂々と頼朝の愚かさを批判する。そして梶原親子をさんざん罵り、遂に梶原の首をねじきって高館へと急ぐということである。それを劇中劇の語

り手は「すゞきのふるまひ出来たもことはりくまのぶしと。きせん上下をしなへかんぜぬ者こそなかりけれ。」と古浄瑠璃風の末尾の定型句で着めながら劇中劇は終わっている。

劇が終わった後、激怒した梶原が舞台上に飛び入ろうとするところを鈴木重家が人形を持ったまま楽屋から躍り出て劇中劇と同様に「蚊虫」と罵り梶原親子を殺そうとする。

ところが頼家のとりなしでその場は収まり重家は遣う者の心によつて自由に操ることが出来る操り人形になぞらえながら「臣下の善悪は大将のけんぐにあり。然るにかへつて鎌くら殿は人形にて梶原につかはれ」と諫奏する。この一連の重家の忠臣ぶりに感銘を受けた頼家は父と叔父との和睦への努力を約束し、重家はその言葉を判官殿へのお土産と喜びながら去ることで一段目は終わる。

この人形芝居による劇中劇は「義経様にとがなきだん。お願ひ申させさふらはん」との浄瑠璃姫、そして重家の念願を実現させるためのものである。特に鈴木重家が自ら人形を操り、また劇が終わってからは人形を持ったまま躍り出て、操り人形劇になぞらえながら諫言しているのは説得力を持つ場面である。このように本作の劇中劇は現実では出来ない訴訟の為の安全装置として、また頼朝の愚かさを悟らせるための象徴的なものとして「操り人形劇」という劇中劇そのものが大きな意味を持つ。

その後展開する本筋の劇においてこの劇中劇の持つ影響力は微弱ではあるが、ある意図を明確に表現するために劇中劇を創作し、積極的に活用していることで本作の劇中劇は「劇の為の劇中劇」へより近づいている例と見ることが出来る。

それでは今度は『国性爺合戦』における劇中劇の場面を分析し、どのように劇中劇の趣向をもって本作固有の場面を創出して四段目を彩っているか（「変化の方法」）また、劇中劇という趣向とそれを包んでいる本筋の劇との劇的かわり（「統一の方法」）について考えることにしたい。

三、『国性爺合戦』四段目における劇中劇の趣向

まず、小むつと梅檀皇女の唐土へと向かう旅を描く「梅檀女道行」から見てみたい。道行は松浦潟までの旅路から始まり、唐土へ旅立つ途中での小むつと梅檀皇女の対照的な立場や、夫を思う小むつつの心境などが語られる。

そして松浦に着いた小むつは「ひんづらゆふたる童子一人」に唐土へ渡るための便船を乞い、これよりシテの童子とワキの小むつとの掛合いの劇中劇が始まる。

謡曲にはワキなどの所望によってシテの芸が披露される場合が多いが、ここでもワキの小むつが「つゝきて見ゆる八十島をみこくの人の家づとに。おしへてたはせ給へ」とよと望み、シテの童子はそれに応じて「へいたに立あがりう

なばらはるかにゆびさして。いかに旅人聞給へ。先あれにつゝくは鬼かい十二の島。」と肥前の島々やその由来などを語り始める。そしていよいよ舟が唐土に着くと小むつは童子の名を聞く。

誠におちこの御情座したるやう成船の中。かゝるはとうを時のまに渡し給へる御方は。いか成人にて有やらん。人がましやな名もなき者。我日の本にむかしより住なれたれば住吉の。大海どうじと申もの。

（『国性爺合戦』）

ところでこの場面は謡曲『白楽天』で漁翁の和歌に驚嘆した白楽天がその名を聞く場面を思い出させる。

（兼きワキカ、ル 不思議やなその身は賤き漁翁なるが、かく心ある詠歌を連ぬる、其身はいかなる人やらん
シテ人がましやな名もなき者なり、（『白楽天』）

そのいやしき姿の漁翁は実は住吉明神であったということであるが、「梅檀女道行」での「住吉の大海どうじ」は住吉明神そのものとして描かれていると思われる。つまり二人の太夫の掛合による聞かせ場であり、舟道行の見せ場であるこの道行は『白楽天』を世界とした劇中劇で、梅檀皇女を劇中観客とし小むつと童子の二人が劇を披露するという新しい趣向を創出しているのである。

実は『白楽天』の世界は「梅檀女道行」の前の場から始まっている。

次は異国に旅立つ前に小むつが松浦の住吉に詣でて梅檀皇女に航海の守護神、そして外敵退治の軍神としての住吉明神の神徳を語っているものである。

惣じて此住吉と申は。舟路を守りの御神にて新宮皇后と申帝。新羅退治の御時。汐ひる玉汐みつ玉を以テ。

御ふねをしゆごし舟玉神共申也。昔唐土の白楽天といひし人。日本のちえをはからんと。此あきつすに渡り給ひ。目前のけしきをとりあへず。青苔衣を帯て岩ほ

のかたにかゝり。白雲帯に似てやまの腰をめぐる。

詠じ給へは大明神。いやしき釣の翁と現じ。一首の歌

の御こたへ。こけ衣。着たる岩ほはさもなくて。きぬく山の。帯をするかなと。詠じ給ひし御歌に。ぎつ

とつまつて楽天は。爰よりほんに帰るとかや。国を

守りの御神の。其御歌はこけ衣我身にうけてたびごろも。いざとてふたり打つれてふなぢ。はるけくなりふ

りや

その中には『白楽天』で「目前の景色」をもって対決した白楽天の漢詩と明神の和歌がほとんどそのまま引用されている。白楽天の来朝を外敵の侵入と見据え、それを退治した住吉明神の「国を守りの御神」としての神徳を語っているものであるが、あの有名な詩句をわざわざ出しているのはその後本格的に展開する『白楽天』の世界を予告しているような印象を与えている。このように『白楽天』を世

界とする「梅檀女道行」は前の場から既に準備されており、「梅檀女道行」は内容上、住吉詣での場の延長線にあるのである。

つまり『白楽天』の世界を取り入れ、住吉明神と思しき大海童子が名所を語る「梅檀女道行」は小むつが住吉詣での時語った住吉明神の神徳が実現されている場で、それは神功皇后の新羅退治の時と同じく異国に向かう小むつを守る「舟玉神」としての加護と言えよう。

そして「梅檀女道行」を中心に具体化された住吉明神の加護は小むつと梅檀皇女が無事に唐土に渡ることと終わらず、次の場の九仙山で数千騎の韃靼軍に追いかけられる危機において極大化する。

エ、いかゞせん何とかせんとこくうを押し。只今きずいを現し給ふ。御先祖かうそくはうてい。青田のりうはくうん。神仙微妙の力を合せ。非常の危難を救ひ給へと。太子諸共一心不乱にきせい有。姫みや小むつも手を合せ南無。日本住吉大明神。福寿皆無量と丹精無二の心ざし。天も感応地もなうじゆ。洞口より一筋の雲無心にしたな引ば。天のかけ橋かさゝぎの。わたせる橋や。かつらぎの久米の岩はし夜るならで夢路をたどる。ごとくにて渡る共なく行共なくむかふの嶺にのぼり付。

危機一髪のところ、彼らの祈禱によって空中に雲梯がた

なびき、味方達は無事に渡るが、敵軍は谷に落ち、一行は危機を逃れる。これは住吉明神らによる神徳の顕現であり、いわば外敵退治の軍神としての住吉明神の加護が「梅檀女道行」に続いて現れている験と言えよう。結局住吉詣での場から道行、そして九仙山の場までは住吉明神の世界でつながっているのである。

一般的に時代浄瑠璃の道行は流浪する主人公達の落ちて行く旅路で、その不幸な運命や身の憂さなどを景色に託して語る場合が多い。また道行く途中での名所づくしはその地方色を醸し出すことに主眼が置かれている。それは劇展開よりは道行く人物達の心境や過ぎて行く景観の描写が中心になっていると言えよう。ところが、本作の場合、平面的、類型的になりがちな道行に梅檀皇女を劇中観客とする劇中劇の趣向を取り入れ変化を持たせている。そしてその劇中劇は道行中に演じられる「同次型劇中劇」で、象徴的意味を持つて前場からの筋を運んでいるのである。つまり「梅檀女道行」の前後の場は劇的連続性をもつて繋がっており、道行は本筋の劇から遊離することなく、また途切れることなく進んでいく。

「梅檀女道行」に続き場面は唐土の九仙山へと変わる。太子とともに九仙山に登った呉三桂は碁の勝負をしている二人の老翁に出会い、翁は自然の摂理や軍法などを碁のこ

とばと掛けて語る。そして翁が国性爺のことを伝えると呉三桂の目の下に春の風景や城郭がありありと見え始め、ここでいよいよ呉三桂を劇中観客とする劇中劇が始まる。それは本筋の劇と別の次元で行われる劇で、劇中観客である呉三桂は劇中劇として認識しないパターンの「夢幻劇型劇中劇」である。

この劇中劇は実は二人の翁が向い合っている盤の上に映される風景という仕組みであるが、最初、遠近法的な描写で描かれ呉三桂がその風景を見下ろし^{三三}、実際に目の前にしているような印象を与えながら始まっている。

今日本より国性爺といふ勇将渡つて。大明の味方と成只今軍まつさいちう。これより其間はるかなれ共。一心の碁情眼力にありくくと。合戦の有様目前に見すべしと。の給ふ声も山風も碁石の。音にぞひびきける。呉三桂はつと心つき。げにくと爰は九仙山。此九仙山と申は。四百余州を目の下に嶺もかすかに。

おぼろくくと雲かと思れは一霞。ふもとおつる春かぜの。風のまにくと吹はらす。空は弥生のなかばなる。柳桜をこきまぜて。にしきにつむ。城郭の。ありくくとこそ。見えにけれ。

呉三桂の目の前に春の風景の描写とともに国性爺が乗っ取っている石頭城やその合戦が広がり、またいつの間にか夏の風景へと移っていくが、その夏の風景の中で描かれて

いるのは南京の雲門関である。

ここでまた国性爺が雲門関の前で武蔵坊弁慶になつたつ
もりで演じて見せるもう一つの劇中劇が始まるのである。

日本そだちの国性爺。たとへば此関鉄石にてかためた
り共。押やぶつて通らん事。わらんべか障子ひとへや
ぶるよりもやすけれ共。軍中のめさましに。我本國文
治の昔。武蔵坊べんけいが。あたかの関守あざむきし。

例を引や梓弓軍兵にめくはせし。

そもくは。是は。驪山の麓楊貴妃の御廟所。大真殿再興
勅進の大行者。勅進帳を聴聞しすゝめにいれやせきも
りと。

国性爺は弁慶が安宅の関の前で偽りの勅進帳を読み上げ
たように雲門関の前で弁慶を演じながら「勅進帳」を読む
「演技」を見せる。その勅進帳の内容は、『安宅』では山
伏に姿を変えた義経主従が東大寺の勅進ということ、東
大寺建立の由来を読み上げているところを本作では「大真
殿再興勅進の大行者」と名乗り、大進殿建立の由来などを
語ることに変えている。

軍勢の着到一卷取出し。味方の祈禱敵調伏と観念し。

たからかにこそ。読上けれ。それ。つらくおもんみ
れば。たつたんぎやくどの秋の月は。むさんの雲にか
くれ。生死不定のながきゆめ。おどろかすべき勢もな
し。爰にそのかみ。帝おはします御名をは。玄宗皇帝

と名付。奉りてうあひの。玉妃に別れ。れんぼやみが

たく。啼泣眼にあらく涙玉をつら。ぬくおもひを。泉

路にひるがへして大真殿をこんりうす。か程のれいぢ

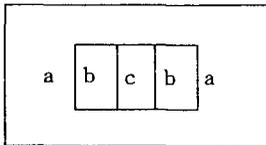
やうの。たえなん事を悲しみて。臨邛の方士か末葉。

しよこくを勅進す一戦合戦のともがらは。敵方にては

首を銚につらぬかれ味方にては。合戦勝利の勝時あげ

ん。帰命傾首うやまつて申と天もひゞけと読上たり。

これは国性爺が合戦中に演じてみせる『安宅』を仕組ん
だ「同次型劇中劇」であるが、ただしその同次型とは本筋
の劇の次元とではなく、劇中劇の次元と一緒に進んで行く
もう一つの劇を意味する。つまり、本筋の劇（a）と別の
次元で呉三桂を劇中観客として広がる夢幻的雰囲気別次
型劇中劇（b）の中にこの同次型の劇中劇（c）がはめこ
まれているということである。これを図式化すると次のよ
うになる（三七）。



a、本筋の劇

b、九仙山での別次型劇中劇

c、雲門関での同次型劇中劇

このような特殊な型の劇構造とともに、内容の面においても斬新さを見せている。それは関の前ということから義経の世界を引き、謡曲『安宅』を用いているが、『安宅』の劇的核心を正面から切り捨て劇中劇として再構成する大胆さを見せていることである。

『安宅』の場合、山伏に仮装した弁慶の主君を守るための勇気や知略を示すものとして勅進帳読みという演技行為を重視し、それをどれほど上手く演じるか、またその演技を見破ろうとする富樫との劇的緊張感に焦点が置かれている。つまり勅進帳はただ山伏を仮装するためのもので十分で、その内容よりは弁慶の演技の自然らしさが大事であり、あえて言えばかえってその勅進帳の内容は義経主従とかけ離れたものであればあるほど劇的效果は大きいともいえる。

近松はすでにそれを劇的手法として『団扇曾我』（元禄一三年と推定、宇治座）の二段目の「傾城請状」で用いている。富士の狩場で弁慶の父と名乗る老人（実は鬼王の父）を捕まえた海野は老人を利用して義経のゆかりの者を見つけ自分の手柄を立てようと企む。家来の父を助けようと五郎、鬼王兄弟、そしてその妹の花野は道を急ぐが、途中海野が受待つ木戸口を通った時、父を見つけ驚く様子を見た海野に咎められる。五郎は傾城屋と偽り、老人は主従関係を悟られまいとの一念で五郎と兄弟を打ち「あたかのせき

にて我子の弁慶。判官殿を打たるとや。それはとがしをたばかりのちりやくのぼうのゆがみなき。此弁真がしんていを海野殿へのいひわけに。たゞきころして見せ申さん」と庇う。そしてまだ両者の関係を不審がる海野に責められ五郎は懐中から「げがきしかけしふもんぼんをとり出し。請状となづけ」高らかに読み上げるのである。それは「けいせい奉公請状之事」といって傾城として守るべき厳しい規則などを堂々と読み上げ海野を見事にだます。本作においてこの場面は五郎が自ら町人と名乗り、傾城屋と偽って「傾城請状」を読み上げる可笑しさ、海野の愚かさ、そして時代浄瑠璃の中に当世風の雰囲気を持たせているものと言えよう。『安宅』で義経主従が安宅の関を前にした時の緊迫感や緊張感は薄くなっているが、現実の我とかけ離れた仮装の我を演技する劇的手法は受け継がれ、劇的效果を發揮している。

ところで、近松は『国性爺合戦』ではその勅進帳読みという演技をめぐって新しい試みをしている。

まず、「軍中のめさましに。我本国文治の昔。武蔵坊べんけいが。あたかの関守あざむきし。例を引や梓弓軍兵にめくはせし」と意識的に弁慶を演じ、そして特に勅進帳そのものに劇的意味を付与していることである。

国性爺は自分らを「大真殿再興勅進の大行者」と名乗っているが、その関がある「驪山の麓楊貴妃の御廟所」とは

玄宗が楊貴妃のために作った華清宮があった所で、大真殿の大真とは楊貴妃の字をいう。本作の冒頭での皇后「華清夫人」の人物造形や南京城を中心とした明国の描写には玄宗、楊貴妃の世界が投影されている^{二五}のが指摘されており、「大真殿再興勸進の大方者」とはつまり明国再興のために戦っている国性爺らを象徴的に語っているものである。結局勸進帳の中には劇の世界の崩壊や国性爺の合戦の目的などが集約されているといえよう。

最初「軍中のめさまし」ということから始まったこの劇中劇はいつの間にか「しよこくを勸進す一戦合戦のともがらは。敵方にては首を鉾につらぬかれ味方にては。合戦勝利の勝時あげん。帰命傾首うやまつて申」と敵を威かすためのものにもなっている。朗読が終わると同時に劇中劇も終わり、国性爺は敵と戦い門を破って、雲門関を通過する。実戦の場面の中で「同次型劇中劇」を演じているため、破綻することなく元の役にスムーズに戻ってくる事が出来るのである。

合戦中、弁慶となつて演じながら戦をするこの場面は、四季の戦の中で唯一、国性爺が直接登場し戦いの様子を見せる、『安宅』を仕組んでの劇中劇であるが、意識的な演技行為であることを明らかにして展開する斬新さが目立つ。そして勸進帳そのものに劇的意味を持たせ実質的意味を持つ劇中劇としてそれを包む別次型劇中劇との緊密さを

保っているのである。

その後、九仙山での別次型の劇中劇は次々と秋、冬の季節に移り敵の山城を夜討する国性爺軍や福州の長楽城を攻撃する合戦の様子を描き、いよいよ四季の戦いの劇中劇も終盤に至る。その時、劇中の観客である呉三桂は国性爺軍の勝利を目の前にして嬉しさのあまり「身をも人をも打忘れ」その劇中劇に没入し城がある山へと走って行くが二人の老翁に引き止められる。

ここで劇中劇は終わるが、これは先の雲門関での劇中劇と違って本筋の劇に属している劇中観客（呉三桂）が劇中劇の世界に介入しようとする事で劇中劇が終わってしまう別次型劇中劇のパターンを見せているのである。そして呉三桂は五年の年月が経っているのに気付く。

二人の老翁引とゞめおろか也く。目撃一瞬に見ゆるといへ共。各百里をへだてたり。汝此山に入て一時と思ふ共五年の春秋を送り。四年に四季の合戦を見たるとはよもしらじ。

二人の老翁は先祖高皇帝、青田劉伯温と名乗り、「日本の本和国の神力にて太子の位は早出る日と」告げ消えてしまふ。二人の老翁や盤の上に映された合戦の様子は清廉潔白な呉三桂の心境に見えたもので、結局同次型劇中劇を包む九仙山でのこの劇中劇の趣向は本作にとって一番大事な場面である国性爺の合戦の様子を描いているところにまず大

きな意味を持つているといえよう。

このように近松は国性爺の合戦を本筋の劇の中で描くのではなく、ある別の世界を設けて劇中劇の場面として描いているが、この劇中劇の創出には中国の故事や『明清闘記』などが踏まえられている。実はこの劇中劇が始まる前にも、老翁が軍法などを碁のことばと掛けて語っているところで中国の王質が山中で二人の童子の碁を見ている内に斧の柄が朽ちるほどの月日が経っていたという爛柯の故事を引いている。

いくさは花のみだれ碁や。飛かふ鳥。むれゐる鷺とたとへしも。しろきくろきに夜るひるもわかで昔のおのゝゑも。おのづからとやくちぬべし。

これは『白楽天』の詩句を道行の前に出しているのと同様に、前もって観客や読者にこの趣向の典拠を知らせそれがどのように趣向化されるのか期待させる知的興味を呼び起こす意味もあったのではないかと思われる。

そして『明清闘記』には甘輝が九仙山で夢のお告げを受ける話があり^{三六}、こうした故事や先行作から時間処理や劇空間のヒントを得て、二人の仙童の碁を二人の老翁の碁に、また甘輝の代わりに呉三桂がお告げを受けることに変え本作固有の趣向として創出しているのである。この夢幻劇型劇中劇は四段目を彩っているだけでなく、その中には明国再興の予言や呉三桂の忠節、そして何よりも国性爺の

合戦の活躍ぶりを描いている重要な場面になっている。

以上、『国性爺合戦』の四段目の中心趣向を劇中劇という観点から考察した。本作において劇中劇の趣向は様々な趣向を踏まえ本作独特の見せ場、聞かせ場を構成し本来の「変化の方法」の役割はより充実しているが、それは「劇のための劇」という構想の下で趣向として創出されていることで「統一の方法」そして「変化の方法」の役割を両方見事に担っている。

劇中劇の趣向は以後、本筋の劇との劇的関わりを深め、劇の展開上、より重要な場面となってくる。それを本作以後、劇中劇の趣向を仕組んでいる『本朝三國志』、『津国女夫池』を通じて見ることにしたい。

四、『国性爺合戦』以後の劇中劇

享保四年、二月一日竹本座で上演された『本朝三國志』には真柴久吉らの異国の合戦の様子が五段目の操り人形劇の劇中劇の中に描かれている。

この劇中劇は亡くなった主君父子の菩提のため、遮那仏を建立し、その供養の日の祝いとして高麗での戦いを浄瑠璃として舞台化したものである。「此度異国の合戦上るり五段につゝらせ。(中略)大仏のまへに人形ふたいをしつらい。あやつり役人御小姓しゆたるべしとの仰にて。御堂

の左右に御棧敷をしつらい」と劇中劇の為のもう一つの劇世界が設けられる。

従来五段目に置かれている劇中劇と同様に劇の中で祝いの場面として最後の段を盛り上げる為の劇中劇であるが、主人公らの異国での合戦を浄瑠璃につづった、新しい人形芝居ということは注目すべきである。

そして興味深いのが『源義経将基経』と同様に人形浄瑠璃自体が劇中劇となり、また両方とも新しい内容を操り芝居として作り上げていることで共通しているが、形式の面でより操り芝居らしくなっていることである。

『源義経将基経』の劇中劇が「扱も其後。御ざうしは。」と浄瑠璃の冒頭形式句で始まり古浄瑠璃風の定型句で終わっているのはそれが浄瑠璃姫による劇であるためであろう。その意味で古浄瑠璃風に仕上げられていると思われるが、義経の無実を訴える為の劇ということでセリフ中心の局面的、短編的内容のものになっている。

それから進んで『本朝三国志』の人形浄瑠璃は「御前あやつり男神宮皇后」という題名で上、中、下の三巻より成り、大序に序詞、中之巻には高麗の遼東大王の道行を描くなど、時代浄瑠璃作品としての様式を整えている。加藤清正や小西弥十郎らの高麗国での合戦ぶりはそのような劇構造によつて、一編の浄瑠璃作品として上演されている印象を与えている。

そして本作の劇中劇の持つ大きな意味は『国性爺合戦』でその合戦が九仙山での劇中劇の中で描かれているように登場人物らの合戦を人形浄瑠璃の劇中劇を通じて見せることである。劇中劇の中で描かれている合戦は誇張され、劇化されているが、本筋の劇の中で描かずに劇中劇の趣向を積極的に用いて登場人物らの合戦という不可欠な場面を描いているのである。いわば意図的に人形浄瑠璃の劇中劇を通じて合戦の様子を演じて見せているものと言えよう。その結果、劇中劇は一部の劇中観客や劇場の観客にとつては異国での勝利を祝う祝言の見せ場である同時に、またその劇中劇を通じて初めて合戦の様子を見ることが出来る為の本筋の劇の一場面という二重の意味を作り出し、まさに「芸のための劇中劇」であり、「劇のための劇中劇」という劇的效果を発揮している。

次に、享保六年二月一七日、竹本座で上演された『津国女夫池』の四段目には『国性爺合戦』の九仙山での劇中劇と同様の夢幻劇型の劇中劇が仕組まれている。

兄義輝に対して謀叛を図つたという誤解で今は出家した身である慶覚（義昭）に昔の従者達が尋ねてきて還俗して兄の仇を討つよう説得する。ところが、敵陣に向かう際に着すべき先祖代々の鎧甲の行方が分らず、また味方の軍勢も少ないことを聞き、慶覚は出奔してしまう。廻国僧の身の慶覚がせめて兄の形見にと訪れた所は焼け野となった御

所の跡で、悲嘆の情にひたっている内に日が暮れる。その時通りがかつた若者の案内で亡き兄の古御所で泊まることになる。ところが、不思議にも昔の栄華の時、そのまま懐かしさに所々を行き巡った慶覚は先君の御座の間で尋ね求めていた小袖の鎧甲を見付け、「足利の家おこるべき瑞相」と喜び手を掛けた瞬間、悶絶してしまふ。そして「二月の梅かほる御所の世盛花盛」が夢か現かのように現われ、劇中観客である慶覚の前に栄華の時を思わせる千疊敷が広げられる。ここで「千疊敷其世かたり」の劇中劇が始まる。

その劇中劇に登場したのは義輝に捨てられ処刑された側室の梅が枝、白菊、初雪で義輝と傾城の大淀との戯れを覗き見て、その嫉妬に身をこがす愛憎劇を繰り広げる。そしてその名前にふさわしく季節が移るにつれて次々と現われ、恨みを語り、義輝を苦しめる。鬼女となった側室らの「ほんのふごうくはのしやはのもうしゆ思ひしらずや腹立や」と天地に響く声に目を覚ました慶覚は御法を唱え、悪鬼は飛び去るがそれに続いて現われたのは兄義輝であった。義輝は慶覚に還俗して若を守り立て敵を討ち亡ぼし、修羅の苦患を助けるよう頼み、その姿を小袖の鎧に変じる。そしてその後慶覚の目の前には四季折々の栄華の御所が現われては消え失せてしまふ。ここで慶覚は「石すゑの枕のうへのねふりの夢」から目覚め、劇中劇も終わる。

昔の栄華の御所で今は修羅で苦しむ人物たちを対照的に

描いているこの劇中劇は慶覚をワキの僧とすれば、古御所を案内した若者は前ジテの足利義輝であるということ、夢幻能仕立て³⁰⁾の劇中劇と見ることが出来る。

慰霊、死者への回向の意味を持つ本作の劇中劇は非道の剣にかかり死んで姿姿をさまよう側室らの恨み、嫉妬妄執による煩惱そして義輝の苦しみを慶覚の前で披露し、それによってその恨みなどを晴らそうとする死者たちが演じる劇である。結局側室らは慶覚の御法の声で「心をやはらげにんにくじひの姿にて、仏土にいたる」ようになることで慰められ、また義輝も慶覚に頼み事を伝えることが出来、修羅の苦患から救われることを約束されるのである。

シテとツレの掛合いの聞かせ場、そして大がかりのからくりを駆使して見せ場として大評判を取った「千疊敷其世かたり」は夢幻能の趣向の上で音楽的に視覚的に豊かな場を創出し「変化の方法」を図っているだけでなく、全体の劇の展開においてある転換点をなす積極的な働きをしている。その後慶覚によって救われた側室らの魂は各地の軍勢を集めている味方たちを呼び寄せ、そして何よりも慶覚はその夢の物語、つまり劇中劇を契機にして還俗するようになるのである。まさに「千疊敷其世かたり」は慶覚の還俗の為の劇中劇と言えよう。その後、集まった味方たちは還俗した慶覚を中心に主君の敵を討ち、めでたい結末を迎えることで劇は終わっている。

近松の晩年期に当たる享保期の作品である両作に仕組まれている劇中劇の趣向は各々「御前あやうり男神宮皇后」、「千畳敷其世かたり」という独創的な見せ場、聞かせ場の劇中劇を創出し、趣向による「変化の方法」はより完成度を高めている。そしてそれに加え特に注目すべきなのは『国性爺合戦』を経て、それより以前に比べ「統一の方法」を担う趣向の働きが一層明確に打出されているということである。

おわりに

私の最初の疑問は時代浄瑠璃の五段構成が戯曲構造としてその劇的構造を整えていく中で、それまでに「変化の方法」を担っていた趣向内部における変化ということであった。それを近松時代浄瑠璃の代表作、時代浄瑠璃構成の典型をなしていると評価されている『国性爺合戦』を通じて考察することにしたのである。本作の趣向は他の先行作などを踏まえ、義大夫が説いた各段の理念、つまり「恋」、「修羅」、「愁歎」を表すことで、また劇中劇という趣向を以って本作固有の場面を作ること新しく創造され、その趣向によって各段は多様性や変化に富んでくる。のみならず、その各段の趣向は劇と有機的に結び付いて劇的関連

性という点から工夫され創出されているのである。『国性爺合戦』という作品は見事に趣向による「変化の方法」と「統一の方法」が調和を見せている作であると言える。

向井芳樹氏は趣向による創作方法が固定するにつれ、新しい何かを作り出す方向よりは既存の趣向を再使用し、消費していく方向へと向かうことによって創造的、実験的なものを失って行ったと指摘されている^{三三〇}。

しかし、趣向は劇の展開においてその重要性を高めていくことによって新しい可能性を見せて来たと言える。本稿ではそれを劇中劇という趣向を通じて論証した。つまり近松の時代浄瑠璃においての趣向は各段の多様性を尊重する時代浄瑠璃を支えるものとして、「変化の方法」を担う役割は変わることがないが、それに加え、劇の展開に深く関わり、劇全体において重要な意味を持つことによって「統一の方法」の役割も果たすようになってきたのである。

結局、近松の時代浄瑠璃において趣向は「変化の方法」と「統一の方法」、両方の働きを果たすようになったが、それは「変化の方法」を担う趣向の変質というよりは、趣向の積極的な方向への展開だと理解したい。そして、そのような趣向の発展により、『国性爺合戦』において、ついに時代浄瑠璃は統一された作品としてその劇的構造を整えることが出来たのである。

(注)

(一) 諏訪春雄「近松浄瑠璃の上演形式」『近松論集』第三集、一九六四年(二月)

(二) 諏訪春雄氏はほぼ同じ内容の『浄瑠璃物語』に八段、九段、一二段、一三段、一五段などの各種の正本が存在することを指摘し、古浄瑠璃時代の段の区切りは流動的であったと述べている。

(三) 白方勝「正徳期の段構成の方法」『近松浄瑠璃の研究』第二編 時代浄瑠璃の方法、風間書房、一九九三年)。氏は筑後掾歿以前と以後に分けて近松の時代浄瑠璃が有機的構成を成してくることを論証している。

(四) 注三に同じ。「一 時代浄瑠璃の概観」

(五) アンドリュウ・ガーストル「義太夫没後の近松―『国性爺合戦』『関八州繫馬』―」(岩波講座『歌舞伎・文楽』第8巻 近松の時代、一九九八年)

(六) 本稿でいう「見せ場」とは通常用いられる役者や人形遣いの芸の見せ所の意に加えて、作者が作品に変化を持たせるために設けた場面をも指すものとする。

(七) 「劇的な趣向」(『国文学 解釈と鑑賞』一九六五年三月号)で近石泰秋氏は近松の時代に近い時期に書かれた『難波土産』の中で使われている趣向の意味に注目している。

そこでの趣向は歌舞伎において横筋の意味で使われているように意味は限定されていない。従って氏は当時の趣向と

は「作者の制作上の工夫の一切を趣向と呼んでよいのではないか」と述べている。本稿においても趣向をもっと広い範囲のものとして扱う立場に立った。

(八) 向井芳樹「近松時代浄瑠璃の構造と方法―『国性爺合戦』をめぐって―」(『近松論集』第一集、一九六二年九月)

(九) 『開元天寶遺事』(『開元天寶遺事十種』所収、五代王仁裕等撰、上海古籍出版社、一九八五年)に拠る。

(一〇) 新日本古典文学大系『謡曲百番』に拠る。

(一一) 松崎仁「人形浄瑠璃における風流の伝統」(『元祿演劇研究』東京大学出版会、一九七九年)

(一二) 他にも唐人の頭を月代にして合戦の際に日本軍の加勢として見せる場面や、合戦の時利用した軍法が『国性爺合戦』の五段目の軍の評定に引用されているなどの類似例が見られる。

(一三) 長友千代治編『錦文流全集 浄瑠璃上』(古典文庫、一九九一年)に拠る。

(一四) 『明清闘記』巻二の八「韃靼北京ヲ収ル事」

(一五) 西村博子「『国性爺合戦』―小山内薫から野田秀樹まで―」(『近松の三百年』近松研究所十周年記念論文集編集委員会編、和泉書院、一九九九年)

(一六) この中国の故事の利用について、近石泰秋氏は、「珍しい和漢の故事を趣向化したのも、語り物の伝統的題材とはちがって、やはり新しい事柄の撰取の一類と考えられる

ものである」と述べ、趣向を新しくする方法として見ている。注七に同じ。

(一七)『明清闘記』巻三の八「鄭芝龍北軍二陥ル并に芝龍夫妻自害ノ事」

(一八)黒石陽子「『国性爺合戦』試論―老母像造形の意味―」(『歌舞伎研究と批評』創刊号)と諏訪春雄「近松以前と近松」(『国文学』解釈と教材の研究』第三十巻、一九八五年二月)などでは『用明天王職人鑑』の母の死は私的葛藤の解決に効用を発揮しただけでなく、結果的に全編を貫く外道と仏教の対立、山彦皇子と花人親王の争いに大きな影響を与え、花人親王方を救うことになったと指摘されている。

(一九)松崎仁「人形浄瑠璃の劇中劇―元禄、宝永期を中心に―」(『元禄演劇研究』東京大学出版会、一九七九年)

(二〇)松崎仁氏のいう「入子型」とは劇中の観客に見せる劇中劇、そして「介入型」とは劇中の観客を欠きながら劇中劇の進行がそのまま本筋の劇の進行となる劇中劇をいう。

(二一)本作の上演時期については『近松全集』(岩波書店)では未詳とし、『義太夫年表・近世篇』では奥書に竹本義太夫の署名があることから筑後掾受領(元禄一年正月)以前と推定している。また祐田善雄氏の「近松年譜」では元禄初年としている。

(二二)日本古典文学大系『謡曲集 下』に拠る。

(二三)信多純一校注『国性爺合戦』(新潮日本古典集成)近松門左衛門所収)二三四頁、注五によると近松は『国花万葉記』肥前国中名所之部などを利用してこの道行文を作っているという。

(二四)新日本古典文学大系『謡曲百番』に拠る。

(二五)『今昔操年代記』には「見物から子齧の口まねせぬ人なし」とこの道行は音曲的にも大いに受けたという。

(二六)この夢幻的場面は浮世草子仕立浄瑠璃本の『座敷操御伽軍記』の挿絵や絵巻の『国性爺合戦』を見ると、呉三桂が九仙山の下を見下ろし、その山の下で四季の軍が行われていることになっている。ところが、当時この場面が舞台の上でどのように上演されたのかは未詳である。

劇的構想の面だけでなく、上演形式の面においても興味を引く場面であるが、それまでに近松の作品で碁盤が道具として活用されているものとしては『碁盤太平記』で瀨死の寺岡平右衛門が碁盤と碁石で師直の屋形を案内して死ぬ場面を挙げることが出来る。ところがそれは碁盤を利用した素朴な趣向に過ぎないが、本作ではいわば夢幻的劇中劇の枠として巧みに活用されている。

(二七)この図式においては松崎仁氏の「入子型」と「介入型」の図が参考となった。本稿ではそれを基礎にして「別次型劇中劇」が「同次型劇中劇」を包んでいる特殊な型を

図式化した。

(二八) 信多純一校注『国性爺合戦』(新潮日本古典集成『近

松門左衛門』所収) 一五四頁、注二に「華清夫人は楊貴妃を愚する名か」と述べている。

(二九) 『明清闘記』巻四の四「甘輝盡夢ヲ感ズル事」

(三〇) 大橋正叔校注『津国女夫池』(新日本古典文学大系

『近松浄瑠璃集 下』所収) 一四九頁

(三一) 注八に同じ。

※『国性爺合戦』および、他の近松作品の本文引用は『近松全集』(岩波書店)に拠る。

※『明清闘記』の本文引用は京都大学付属図書館室賀文庫所蔵の『明清闘記』を翻字したものである。

※作品の上演時期などは『近松全集』(岩波書店)、祐田善雄氏の「近松年譜」(『国文学 解釈と鑑賞』一九六五年三月号)をもとにした。

(ぱくりよおく・修士課程)