

『呉越軍談』の構造

程チエン
国グオ
興シン

一 はじめに

本稿は、一連の〈呉越説話〉に関する拙稿の最終稿にあたり、紀海音の浄瑠璃『呉越軍談』を考察の対象とするものである。この作品は、享保六年（二七二）閏七月五日の初演で、『紀海音全集』のテクスト末尾には、「豊竹上野少掾」「大坂上久宝寺町三丁目 正本屋 西沢九左衛門版」という刊記が記されている。先行研究に、吉永孝雄（一九三四）、諏訪春雄（一九八六）、石田賢司（二〇〇四）がある。

日本における〈呉越説話〉の始まりは、『太平記』巻第四「備後三郎高德事付呉越軍事」である。おおまかにいえば、日本の〈呉越説話〉は二方向に展開したと、私は考えている。『太平記』を起点として、一方は、御伽草子の国学院本『呉越』を経てスペンサー本『呉越物語』に至る〈原典尊重型〉であり、もう一方は、仮名本『曾我物語』を経て浄瑠璃『呉越軍談』に至る〈原典ばなれ型〉である。前者が歴史書として物語を読みうる方向を目指したと考えられるの

に対して、後者は虚構性を重視したものである。『呉越軍談』は、時代的にも近世中期に入っており、ジャンルのにも浄瑠璃台本ということで、〈原典ばなれ〉がかなり進んでいるとみられる。その〈原典ばなれ〉の様相とはどのようなものなのか、そしてそれらは近世中期という時代的要因によるのか、舞台芸能というジャンルの要因によるのか、その内実を解明することが本稿の目的である。

二 先行作品との共通点・相違点

『呉越軍談』が先行の〈呉越説話〉とどう違うのか、そのオリジナリティはどこにあるのかを考察するにあたって、まずは基本的なところで、先行の〈呉越説話〉とどの程度の共通点・相違点をそれぞれもっているのかを確認しておく必要があるだろう。結論から先に言えば、『呉越軍談』は、先行の〈呉越説話〉と大きく異なっ

キーワード：呉越説話、展開、近世、浄瑠璃、紀海音

おり、記述分量にして九割以上は重ならないとみてよい。わずかに共通点といえる部分、すなわち対照表にして掲出することができるのは、次の六か所だけである（『太平記』、仮名本『曾我物語』、御伽草子『異越』『異越物語』の間の相違は小さいので、ここでは先行の『異越説話』として『太平記』を代表とする）。なお、石田賢司（二〇〇四）によれば、正徳ごろに読み物浄瑠璃『異越軍談』が刊行されていたとの指摘があるが、所在不明とのことなので、ここで比較対照することはできない。

『太平記』と『異越軍談』の共通点（6箇所）

① 大夫種が呉の陣に入って降伏

『太平記』

大夫種即君ノ命ヲ請テ、宵ヲ脱ギ旗ヲ巻テ、会稽山ヨリ馳下リ、「越王勢ヒ尽テ、呉ノ軍門ニ降ル」ト呼リケレバ、呉ノ兵三十万騎、勝時ヲ作テ皆万歳ヲ唱フ。

『異越軍談』

百戦の功空しくも、馬蹄の塵に旗を巻、傾く月と弓を伏せ、会稽山の塞を出、呉の軍門に立ち向かひ、臣下大夫種大音上げ、我君運命極まつて、今より呉王の幕下となる。

② 西施への越王勾践の未練

『太平記』

若今西施ヲ惜給ハバ、呉越ノ軍再ビ破テ、呉王又可発兵。去程ナラバ、越国ヲ呉ニ被併セノミニ非ズ、西施ヲ可奪、社稷ヲモ可被傾。

『異越軍談』

御身の上を顧みず、西施に未練を残されて、勅諭を背かれれば、越の国は滅亡し、土地も美人も悉く、呉王の物と成事を、御合点が参らぬか、

③ 伍子胥の忠諫

『太平記』

君不見殷紂王姐己ニ迷テ世ヲ乱リ、周ノ幽王褒姒ヲ愛シテ国ヲ傾事ヲ。君今西施ヲ姪シ給ヘル事過之。国ノ傾敗非遠ニ。

『異越軍談』

君知らし召されずや。殷の紂王姐己を愛し、周の幽王褒姒を愛で、国家の乱に身を亡ぼす。夫までも候はず、勾践西施に氣を奪はれ、賢者の諫を用ひずして、今日囚と成たるこそ、目前の鑑なれ。乱の端なる西施を又、我君に勧るは、政道を暗まして、二度呉国を討べきとの、連環の謀計、

④ 伍子胥の忠死

『太平記』

伍子胥又或時、只今新ニ砥ヨリ出タル青蛇ノ劍ヲ持テ参リタリ。抜テ呉王ノ御前ニ拉デ申ケルハ「臣此劍ヲ磨事…（中略）…願ハ劍西施首、社稷ノ危ヲ助ケン」…（中略）…君越王ノ為ニ滅レテ、刑戮ノ罪ニ伏シ事、三年ヲ不可過。願ハ臣ガ穿兩眼呉ノ東門ニ掛ラレテ、其後首ヲ刎給ヘ。一双ノ眼未枯前ニ、君勾践ニ被亡テ死刑ニ赴キ給ハンヲ見テ、一笑ヲ快クセン」ト申ケレバ、呉王弥忿テ即伍子胥ヲ被誅、穿其兩眼呉ノ東門幢上ニゾ被掛ケル。

『異越軍談』

蘭芝変して芳しからず、荃蕙化して茅と成る。呉王西施の色に愛、姪酒に長じ給ふ故、忠臣伍子胥是を嘆き、色々諫諍へど、中々用ひ給はねば、主君を恨憤り、願くは我兩眼を呉の東門に懸けられよ、三年が内に越の為、君王虜と成給ふを、見て笑はんと大言し、青蛇の劍に貫れ、己と首を刎落せば、呉王弥々逆鱗有、頭を東門に懸られしに、変に应じて双眼を活るが如く見開し、勇者の意恨ぞ著しき、

⑤ 夫差の命乞い

【太平記】

越王ニ使者ヲ立テ曰、「君王昔会稽山ニ苦シ時、臣夫差是ヲ助タリ。願ハ吾今ヨリ後越ノ下臣ト成テ、君王ノ玉趾ヲ戴ン。君会稽ノ恩ヲ不忘、臣ガ今日ノ死ヲ救ヒ給ヘ」ト言ヲ卑シ厚礼降セン事ヲ被請ケル。：（中略）：会稽ノ古ハ天越ヲ呉ニ与ヘタリ。而ヲ呉王取事無シテ忽ニ此害ニ逢リ。今却テ天越ニ呉ヲ与ヘタリ。無取事越又如此ノ害ニ逢ベシ。君臣共ニ肺腑ヲ碎テ呉ヲ謀ル事二十一年、一朝ニシテ棄ン事アニ不悲乎。君行非時不願臣ノ忠也」ト云テ、

【吳越軍談】

先年会稽の敗軍に、勾踐の一命を、我王助得さしたり。其時の例に倣ひ、呉の君臣を救ひ、今より越の下臣と成、家國を献ずべし。此旨君へ披露有、昔の好に頼入、と手を下てこそ申ける。：（中略）：会稽の古は、呉に越を与へたり。然るを呉王取らずして、忽此害に逢ふ、今天越に呉を与ふ。取事無んは君の行末、又もや斯かる害有ん。小節に他大功を忘れ給ふ様や有。君非を行ふ時、従はざるは臣の忠、と言より早く進出、

⑥ 伍子胥の恨みの解消

【太平記】

呉王已ニ被面縛、呉ノ東門ヲ過給フニ、忠臣伍子胥ガ諫ニ依テ、被刎首時、幢ノ上ニ掛タリシ一雙ノ眼、三年マデ枯シテ有ケルガ、其眸明ニ開ケ、相見テ笑ヘル氣色ナリケレバ、呉王是ニ面ヲ見事サスガ恥カシクヤ被思ケン、袖ヲ顔ニ押当テ低首過給フ。

【吳越軍談】

呉王夫差を取て伏、典獄官に追下し高小手に糺しめ、日頃の仇に弥増て、明主に弓引く天誅、思ひ知と引立て、東門指して出る処に、不思議成かな梟木の、伍子胥か首は年経れども、色も変ぜず肉落す。呉王をはつと睨付、口より焰を吹き掛け、終に枯行顔色は、早死首と成にける。前非を悔て呉夫差、頭を垂れて引かれ行。今こそ仇は亡びたれ

【太平記】や御伽草子などの先行作品と『吳越軍談』とを比較してみて言えることは、まず、先行作品には登場していなかった新人物を物語に投入したという点が挙げられる。東施、歌朗君、子どもたち、秦适である。とくに、東施と歌朗君は、越王勾踐、范蠡、大夫種、呉王夫差、伍子胥、伯宰嚭らを超えるほどの大きな存在となっており、東施と歌朗君を用いて表現主体が何を表現しようとしたのが焦点となるだろう（後述）。

新人物の投入と連動して、先行作品には存在しなかった新場面も投入されている。むしろ、先行作品と重ならない部分のほうが大半であり、その共通部分を探るほうが難しいほどである。新場面の投入の中でも、展開上の基軸となっているのが、西施と歌朗君の入れ

替わり、伍子胥と范蠡の子供の交換、子殺しである。

三 舞台芸能的性格の表出

『呉越軍談』の特質を考察するうえで最初に留意しなければならぬのは、この作品が人形浄瑠璃の台本だということである。作品の展開や構造を分析するにしても、まずはそこを指摘しておく必要があるだろう。

『呉越軍談』の人形浄瑠璃的な性格がもつとも強く表れているのは、この物語の末尾近く、東施が憤怒のあまり空中を飛行していると思われる部分である。我が子（先妻の子）を殺されたと知った東施が歌朗君に憤り、歌朗君の口説きに怒りのやり場もなくなつて怒りの矛先を范蠡に向け、次のように歌朗君とその子供を両脇に挟んで空を飛んでゆくのである。

（東施）「是れは、過つたり。遅れたり。二人に何の仇が有る。憎きは范蠡、ただ一人。天地を駆けり逃るとも、ほつ駆けはつ詰め捻じ付けて、思ひ知らせて置くべきか」と、其方の空を目当てにて、雲に入る鶴、天飛ぶ雁。「翼に成れ」と、親と子を、両の小脇に掻い挟み、荒れに荒れたる荒鷹の、蹴爪、鋭き高足駄、どう、どう、どうと踏み鳴らし、猛き眼は金翅鳥、姿は大鵬、九万里の、翼し羽を使ふ如くにて、翔り行くこそ、凄まじき。

そして、この直後に、勾踐と范蠡が越に戻り、呉の東萊公が軍師

となる場面を挟んで、東施が再び登場する。父東萊公が呉を裏切つて越の軍師となつたその場所に、両脇に歌朗君とその子供を抱えた東施が、次のように飛来するのである。

斯かるところ、東施は飛鳥の勢ひにて、大地を蹴立て、来たりしが、「やあ、父上か」と声掛くるを、東萊公、はつたと睨み、「汝は呉国の大賊。越国の良臣を『父上か』とは、緩急な。うろたへ者」と恥かしめられ、東施、いよいよ急ぎ立て、「こりや、范蠡。またぞや、弁舌利口にて、親を味方に騙し入れ、『此の女を宥めん』とは、存ずるとも奇らぬ事。武士の契約、相違へず、兩人共に引つ提げ来た。手前の悴を請け取らふ。渡せ、渡せ」と怒る気は、山を劈く勢ひなり。

演出記録が残っていないのでこの文脈から推定するしかないが、前者（舞台から退く場面）では、東施、歌朗君、その子供の三体の人形を上から糸で釣り上げる形で退場させたのだろう。そして、再登場の際は、上から釣りおろすわけにはいかない（着地が安定しない）ので、横から勢いをつけて登場させたのではないかと考えられる。

*

*

もう一か所、人形浄瑠璃的な性格が強く出ているところがある。呉の宰相・伯幸が越の大夫種に討たれて、その首が抜かれる場面である。

（范蠡の言葉に応じて）大夫種、「心得たり」と立ち向かへば、伯宰誦、齒嚙みを成し、「ええ、由無き詞、費やしたり。死に物狂ひの手並みを見よ」と、一散に切つて懸かる。小腕、掴んで、はつたと蹴倒し、胴・骨、踏まへて、動かせず、「末代まで、佞人（べいじん）の見懲り（みちがへ）は是ぞ」と、えいやつと首引き抜き、「山の飾りに、進上」と、敵陣に投げ付けしは、心地良くこそ見えにける。この場面は、実際に人形の首が抜けるように細工されたのだろうと推測できる。物語として読むと非現実的に思われるこのような場面も、人形浄瑠璃の台本としての性格を考えるならば、十分にありうるということだ。

* * *

このように、舞台芸能としての性格を考えると、いくつかの小道具も有効に使われていることが見えてくる。その一つが「鏡」である。越王が呉の国内で「放ち召人」として徘徊を余儀なくされている時、范蠡と再会する。その際に、勾踐の西施に対する未練の象徴として、次のように「鏡」が登場するのである。

越王、怒れる気色にて、「…（中略）…また会ふ事もあらんかと、それを頼みにうかうかと、今日まで永らへ居る所に、「呉王が心に随へ」とは、誰が指図で遣る文ぞ。さな、何者に頼まれし。敵の威勢に竦められ、主を奪へる方便は無く、腰抜け業の計略は、未練なるぞ、卑怯ぞ」と、鏡を持つて散々に、叩き付け打

ち付けて、息巻き罵り泣き給ふ。范蠡、暫く差し俯き、物をも言はず居たりしが、また振り上げて打ち給ふ御手をしつかと取り締め、涙をはらはらと流し、「…（中略）…御身の上の大敵は、呉王より先づ西施なり。其の女めを追つ払ひ、呉王、寵愛せらるこそ、御代に出づべき前表。それに何ぞや、朝夕に此の鏡が懐かしとや。鏡は正直正路にして、善惡向かふ所により、今、御覧有れ。呉の忠臣・伍子胥が両眼ありありと鏡に映るが、見えませぬか。面目無くは思さぬか。恥ずかしいと思さぬか。…（中略）…西施が事は、ふつりと、向後、思し切り給へ。国家の仇の恋慕の中、さらでは大業、立ち難し」と理立てて言ひ放す。…（中略）…「汝を供に連れねども、鏡の中に道連れ有り。愛しの君や、懐かし」と、踊り狂ふて正体も無く泣く泣く走り出で給ふ。

この鏡は、次のようにもう一度勾踐が西施への未練を語るところで出てくる。

恋人は、海にも有らず、山にしも有らでぞ、余所に返り咲く。形見の鏡、其の花の、色懐かしく立ち向かへば、我が姿さへ衰へて、「誰か」と問ふも、答ふるも、一つ面を、何時の間に、「二人の影と成すべきぞ。…（中略）…がつばと臥して、泣き給ふ。…（中略）…勾踐は、きよろきよと起き上がりて、鏡を取り、「…（中略）…誓ひの鏡、曇らずば、佛だにも映れや」と、立つて見居て、見詠み入り、正体も無き風情なり。西施は、余り耐えかねて、笠、取り捨て、余所ながら、汀の方に立ち向へ

ば、ちらりと映る鏡の影。勾踐、はつと飛び上がり、「我が妻が、何時の間に、此処には顔はれ出でたるぞや。こは、そも、夢か」。現にも、慕ひ侘びたる恨みさへ、飽かぬ別れ。憂さ辛さ。口説き立て、口説き立て、平臥し給ふぞ痛はしき。…(中略)…勾踐は、また起き直り、鏡追つ取り、差し向かひ、「やあ、我が妻が何処へやら欠落した。其の元へは、参らぬか。此方へは、行きませぬか。何国へ連れ行き給ひしぞ。西施を返せ。君よ。なふ。」「返せ。戻せ」と泣き叫び、天に仰ぎ、地に臥して、前後不覚に見え給ふ。

つまり、この「鏡」という小道具は、勾踐がそれを眺めて西施の幻影を見るという姿を演出するにあたって、とても効果的に使われているということだ。そしてこの「鏡」は、次のように、西施と歌朗君とが入れ替わったという真相を聞いた際に、次のように後悔の象徴として使われるのである。

勾踐、はつと驚きて、「ええ、面目無や。後悔や。我が眼力の眩みし故、忠臣を見損ない、勘当せしは何事ぞ。鏡を持つて打つたりし、天罰さへも恐ろしや。赦してくれよ。范蠡」と足摺りしてこそ、御座す。

こは、勾踐像が未練執着の愚帝から明君へとV字回復する重要なポイントである(後述)。そこを視覚的にわかりやすくして、観客にアピールするために、「鏡」という小道具が採用されたのだと考えられる。

* *

注目すべき小道具が、もう一つある。それは「簀」(あじか)である。魚や野菜をいれる籠と考えるとよいだろう。この「簀」を持つ人物は、この物語に二人登場する。范蠡と東施である。つまり、越の主役と呉の主役である。あるいは、男の主役と女の主役と言いつてもよい。まず、范蠡は次のように魚売りに変装して、「簀」を持って登場する。

(范蠡) 簀を下ろし、肩休め…(中略) 東施ら女官の前に) 数の簀を並ぶれば、(東施)「いやいや、一々見るまで無し。鱸一本、今、此処で料理頼む」と有りければ、(范蠡)はつと驚く顔色を、さあらぬ気色にもてなし、「鱸は一献候へども、呉王様への御献上。伯宰駱様、お屋形にて、昨日よりの詔へ物。残念や」と言ひ消して、荷拵へして行く所を、東施、簀に手を掛け、「待つた、待つた、魚売り。商は値次第。此方、値に厭ひは無い。何程成りと高ふ売りや」。(范蠡)「はれ、我が儘なお詞。如何程、値が下されても、契約違へる男で無し。此処、離されよ」と振り切るを…(中略) 東施に正体を見破られて) 范蠡、騒がず、簀より剣を取つて脇挟み、「呉国に賢女有るぞとは、聞き及びたる。東施よ。明察、抗ふ所無し。…」と、思ひ込んで詫言にける。

舞台の小道具として、「簀」(籠)は何かを隠すのに都合がわけだが、范蠡の場合は、「簀」の中に剣を隠していたのである。

そして今度は東施が、農婦姿でこの「簀」を持って登場する。

然るところに、異形に出で立つ東施が有様、男勝りの忠言に、「君をも諫め、范蠡と約せし詞、違へじ」と、心の刃、研ぎ立てて、右手にたけなる鉾横たへ、肩に簀、腰に鎌、大女房の高足駄、がつしがつしと踏み鳴らし、御階に上るすさまじき人々、呆れ、うち守る。呉王、酔眼、見開きて、「やあ、心得ぬ様態。伍子胥が妻の東施よな。酒、酣なる瓊筵へ、農夫の持てる簀に鎌、無礼至極の高足駄、罷りすされ」と、宣旨有り。東施、怯める気色無く、「……（中略）……賤しき農夫の夫婦連れ。草刈り入るる此の簀、目の前、御目に掛くるのも、御為を思ふ一つなり。……（中略）……聞き請けて給べ。我が君」と、猛き諫めの誠より、萎れし涙を浮かめける。

同じ「簀」とは言っても、范蠡のそれは魚を入れるための物であり、東施のそれは野菜を入れるためのものである。そういう対照性が意識されているのかもしれない。この場面では、東施が「簀」の中に何を隠しているかは不明だが、次の場面に進むと、それがわかる。

（殺された子は自分の子であったと気づいて）はつと、東施は狼狽へて、鉾も簀もからりと捨て、どうど座つて泣き居たり。
……（中略）……東施は、酒を飲まねども、紅注ぐ顔にて、「ええ、腹立ちや。口惜しや。范蠡、匹夫が偽りに、うつかと乗りし恨みの報ひ、後にて思ひ知らせん」と簀の中なる子を引つ下げ、鎌取つて、差し付けしが、さすがは弱き女心。幼気盛り、愛盛

り。年の程より顔・形、我が子に思ひ合はされて、鎌を逆手に持ちながら、殺しかねたる目に涙。うち守りうち守り、暫し躊躇ひ居たりしが……

このように、東施の「簀」の中には、范蠡と歌朗君の間の子が隠されていたのである。観客は、范蠡の簀から剣が出てきたことを踏まえ、今度は何が出てくるかと見守っているところ、三歳の子供が出てきて驚かせるという趣向だろう。

ほかにも、秦造が連れてくる象なども観客を喜ばせる有効な小道具の一つだろう。このように、『呉越軍談』は、舞台芸能である人形浄瑠璃の台本であるという要素が色濃く表れた作品と考えてよい。

四 場面主義の傾向

前章の、舞台芸能的性格に関連するものとして、場面主義の問題がある。少々展開が不自然であっても、その場その場の場面を盛り上げることを重視するという傾向である。物語の展開に機能しない場面があるのは『呉越軍談』に限ったことではなく、御伽草子（室町物語）では一般的なことである。少々展開に無理をきたしてでも、場面を盛り上げることに傾注しようとする指向の所産だろう。たとえば、呉王夫差と西施（実は歌朗君）が姑蘇台から西湖を眺める場面は、次の、勾踐と范蠡の再会場面にゆるやかに繋がっているものの、この場面自体の機能はほとんどない。ここは、物語全体の中盤

に位置し、浄瑠璃を鑑賞している観客が休憩を取れるようにと仕組まれたのではないかとさえ思われる（観客が一時的に席を外しても、展開が進まないことで影響が小さい）。能における間狂言（前場と後場との中間）のような役割を果たしている。

このような見方からすると、この物語（演目）には〈笑い〉の場面が多いことに気づく。まず最初に気づくのは、西施に対して呉国へ行かねばならぬことを宣告する役割を、范蠡と大夫種が押しつけあう、次の場面である。

范蠡、暫し両眼に涙を浮かべ、小聲に成り、「理無き妹背の御仲を、思ひ遣られて是までは偽り、御供致せしが、今は明かして申さんも、御痛はしや」と言ひさして、大夫種と目を見合はせ、胸に歎きを留めかね、詞も出でざれば、西施は驚く気色にて、「こは、心得ぬ物言ひかな。君には如何成り給ふ。早や、聞かせて給はれ」と、氣遣はしげに宣へば、（范蠡）「実に、さ思すは御尤も。然し、主君は御安泰。それそれ、大夫種、宣旨の趣、罷り出でて申されい」。（大夫種）「迷惑な御挨拶。拙者は使ひの一通り。御取次は貴殿の役。宜しく申し上げ給へ」。（范蠡）「むむ、なるほど。さこそ存ずれども、自分は涙脆うして、何を言ふやら前後が無い。御主は氣強い生れ付き。つひ一口に言ひ召され」。（大夫種）「いやいや、義骨で行かぬこと。実体、分に相応」と互ひに否び、譲り合ふ気色は、猶ほも覺束無く、（范蠡）「仔細はどうぞ」。（大夫種）「如何にぞ」と塞き上げ給ふぞ道理なる。

いやな役回りを互いに押しつけあうコミカルな場面である。これなどは、最初から范蠡が西施に宣告してもよさそうな場面であり、このように回りくどい応酬が物語展開に与える影響はまったくないといつてよい。

次に、西施が長い髪を振り乱して象と戦い、退治してしまう次の場面などは、観客の意表を突くために投入された場面だろう。

猶ほも堪へず、むつくと立ち、女を目掛け、一駆けと、牙研ぎ鳴らし、身震ひし、唾み掛かれる勢ひにも、（西施は）ちつとも臆せず立ち向かひ、「あら事々しの象もじや。呉の大国さへ覆す心企みの此の女、獣一正数ならず、大夫種様ゆるりつと、お休み有れ」と言ふより早や、丈に余りし長髪文字。くるくると手に絡巻き振り立て、振り分け捌き立つ風の乱れ髪、柳の乱れ髪。繋ぎ止めたる煩惱に、さすがの猛威もぐんにやりと、ふすいの床の下。焦がれおそのたはれと身を悶へ、骨無き如くひよろついて、女見る目のしんとろとろ、ふなりふなりと踉蹌くを、隙間を有らせず、づづと入り、牙に引つ掛け、くるくるくる、くるりくるりと引き廻し、足下にしつかと踏まへしは、是ぞ「女の髪筋に、大象も良く繋ぐ」との喩へは実にも知られけり。

伍子胥の家臣である秦适が凶暴な象を送り出し、大夫種がこれと戦った直後の場面である。勇猛な大夫種も手こずった象を、絶世の美女である西施が、その長い髪を武器にして蹂躪するという意外性を狙ったのだろう。その非現実性は、観客の〈笑い〉を引き出す意

図をもったものに違いない。

また、越王勾践ともあろう者が呉国内を徘徊しているという設定も非現実的で、街中で見かけた范蠡に、物陰から、

范蠡、不忠の大悪人。何処へ行く。

と声をかける場面も、思わず「笑い」がこぼれることを狙ったものだろう。ほかに、

（范蠡）落ち着き顔も時による

などと語る部分もある。

このような「笑い」の場面は、物語展開に機能するものではないが、物語のトーンにメリハリを与える機能を果たすものといえるだろう。主従、夫婦、親子のシリアスなテーマである忠義と人情の葛藤などを描き、涙を誘う場面が多い中で、あまりにもその傾向が連続しすぎると、山場が引き立たなくなってしまうので、意識的に笑いの場面を投入しているのではないかとみられる。

* *

「笑い」の場面とは別に、展開に機能しないものの「見せ場」としての意味を持つ場面がある。この物語では、東施は表現主体に近い存在で、全知的な視点を与えられている。范蠡もそれに近いが、その范蠡をも上回っているのである。先に引用した部分と重なるが、次の部分である。

（范蠡）門の内を指し覗き、眼を配つて窺ふ体、東施は敏く心

付け、目をも離さず見守りしが、さあらぬ体に押し静め……（中略）……東施、簀に手を掛け、「待つた、待つた、魚売り。商は値次第。此方、値に厭ひは無い。何程成りと高ふ売りや」。（范蠡）「はれ、我が儘なお詞。如何程、値が下されても、契約違へる男で無し。此処、離されよ」と振り切るを、しつかと縋つて、（范蠡）「如何な、如何な。此鱧には仔細が有る」。（東施）「何、魚売りに様子とは。やい、抗うまい、抗うまい。正しく越の范蠡よな。伯宰語を語ひて、呉王へ薦む此鱧。腹に毒葉仕込みしか。但し西施へ内通の密書有るには極りし。我こそ亡臣・伍子胥が妻。東施が見る目は違ふまじ。返答聞ん」と詰め掛くる。范蠡、騒がず、簀より剣を取つて脇挟み、「呉国に賢女有るぞとは、聞き及びたる。東施よの。明察、抗ふ所無し。……（中略）……」と、思ひ込んでぞ詫びにける。（東施）忽ちに顔ばせ、忿りの声、荒らげ、「范蠡は呉の大敵。自然に参会する時は、助けては帰されぬ。お主は誠の魚屋。長居をするは商売知らず。油断の内に、何処ぞからようすが吹いたら新しい。魚はさて置き、腸の其の中までが腐るである。早く帰れ」と睨め付け、侍女、引き連れ、門内へ、しづしづとこそ入りにけれ。

東施は、目の前の魚屋を范蠡と知りながら、「お主は誠の魚屋」と言つて逃がす。この場面では、結局何も起こらなかったに等しい。展開上の機能は果たしていないものの、東施や范蠡が全知的であることや賢者であることの人物像はあぶり出しているといつてよい。そういう意味での「見せ場」である。これも一種の場面主義といっ

てよいだろう。なお、このように相手をそれと知っていないながら見逃すものとして『勸進帳』が有名（富樫左衛門が義経・弁慶主従を見逃す）だが、『勸進帳』は天保十一年（一八四〇）の初演なので、『呉越軍談』のほうが一世紀以上早い。『呉越軍談』に先行するものもあろうが、まだ管見には及んでいない。

このほかに、人形やその使い手の交替を意識したための場面主義もみられる。伍子胥の家臣秦适は、物語の前半のみに登場する人物で、伍子胥の使いとして東施を迎えに行き、東施を呉王に差し出し、大夫種と戦って『落花微塵』となる。伍子胥を泰然とした人物として描くために、あるいはまたカリスマ化するために、細々と立ち回る人物として、秦适のような存在が必要だったのだろう。なかでも、東施を探し出して呉王夫差に差し出す際に、本来なら伍子胥を通して差し出すべきところを、「主人、所労につき」などと語って秦适がその役を務めているのは、ここではまだ伍子胥を出さずにすませようという前座的な意味を持つものと考えられる。

ほかに、西施（実は歌朗君）にあと一步のところまで迫った呉王夫差が、伯宰詔とともに酒がまわって奥に入るという場面も、明らかに人形（役者）の交替（入場と退場）を意識して書かれていると言えるだろう。

五 物語展開の工夫 — 結果論的視座との闘い —

それぞれの場面の趣向が重視されるということは、往々にして物

語展開に無理を強いるということがあるはずだ。この章では、『呉越軍談』の展開上の問題点を考察したい。

この物語は、呉の敗北という結末が見えている。そこが規定されていると、スリリングな展開（意外性）を仕組むことが難しい。そこで、観客にとって既知感のある（『太平記』や仮名本『曾我物語』や御伽草子『呉越物語』ですでに知られている）部分については抗うことなく、その既知性を前提にしているところがある。たとえば、伍子胥の子が将来「越の太夫」になることを約束されて伍子胥や東施が納得するという場面は、呉王に忠誠を誓っている段階であるはずの言動としては、大きな問題がある。しかし、どこまでも呉王夫差に忠誠を尽くそうとする人物として描こうとすると、伍子胥や東施が先見の明のない人物として矮小化されてしまう。そこで、呉王夫差の滅びることが大前提となつて、その中で物語が展開されてゆくのである。これを、〈結果論的視座からの侵食〉と呼んでよいだろう。これは、『呉越軍談』の全体にわたってみられる傾向である。第一章で確認したように、『太平記』（仮名本『曾我物語』、御伽草子『呉越物語』も大差ない）など先行の（呉越説話）と共通する部分がわずかしから見られないのは、『呉越軍談』の表現主体が既知感と闘っているからだろう。先行作品にみられるようなことを長々と書き連ねると、観客や読者に飽きられるのである。

その典型的な例が、〈三不可〉の消失である。最初の会稽山の戦いで越王勾践は敗北したわけだが、范蠡は〈三不可〉を挙げて主君を諫めた。それを聞き入れずに進撃したために、勾践は敗北したの

である。臣下の諫言を重視している「太平記」の世界では、これを省略することなどは考えられない。ところが「呉越軍談」になると、珍しくもない范蠡の「三不可」の話を再掲することなどできなかったのである。同様に、最初の会稽山の戦いそのものが、「太平記」よりも「呉越軍談」のほうがはるかに簡略である。結果がわかつていたので、そこにエネルギーを注ぐことができなかったのだろう。

その代わり、「呉越軍談」は、新しい登場人物を投入し、新奇な趣向を凝らした場面を創出した。その代表が、東施と歌朗君である。歌朗君については、作者紀海音が創出した可能性があるが、東施は中国の明か清の時代にはすでに芽があったようだ（後述）。しかし、たとえ萌芽があったとしても、現在の「呉越軍談」に登場するような東施像ではなかったはずであり、東施像ほとんどの部分がこの物語の表現主体の創出したものだと考えてよいだろう。

西施に対峙する東施という女性を発想したからこそ、伍子胥の早めにも物語から退場させることができた（東施は伍子胥の機能を肩代わりしている）。東施の投入によって、范蠡と東施が互いの子と交換し、東施の子（正しくは先妻の子）が殺されるといふ、この物語の根幹のストーリーができた。范蠡の妻である歌朗君も、忠義と貞節との間で葛藤する女性として多くの見せ場を作っているが、物語展開に果たす役割の重さという点では、東施に及ばないだろう。

現代の芝居でもそうだが、当時も女性の観客のほうが多かったのだらう。すると、物語を作る側も、当然、女性の観客や読者の目を

意識せざるを得なくなる。東施や歌朗君という新しい女性をこの物語に投入し、主従や夫婦の間で葛藤させることにより、色あせたものであったはずの「呉越説話」が、いきいきと再生すると表現主体は考えたのではないだろうか。とくに、自分の子が殺されたのではないかという女性にとっては最大の恐怖を、歌朗君にも東施にも味わせている（歌朗君は一時的）。これは、「二谷嫩軍記」の、平敦盛と熊谷小次郎とを交換し、敦盛の身代わりである小次郎を父直実が討つという趣向に引き継がれてゆく。「一谷嫩軍記」は宝暦元年（一七五二）十二月が初演なので、「呉越軍談」のほうが三十年早い。「呉越軍談」に先行する作品で、どの程度、子の交換、身代わり、子殺しが出てくるのかの系譜的な確認はとれていないが、当時としては新しい趣向を狙ったものと考えてよいだろう。

このように、「呉越軍談」において作者紀海音は、浄瑠璃の観客を意識して先に「見せ場」を構想し、あとからその「見せ場」に持っていくための展開を練ったのではないかと考えられる。ゆえに、物語の伏線がよく効いた作品に仕上がっている。おもな伏線と、その後の波及関係を整理してみると、次のような脈絡が仕組まれていることに気づく。

- 1、東施、伍子胥の妻となる（↓子どもの交換↓子どもが殺される）
- 2、西施の身代わりとして歌朗君が呉王に入内（↓東施との対峙）
- 3、勾踐が「放し召人」として呉国内を徘徊（↓范蠡との再会、勾踐像の回復（後述））

4、伍子胥の早すぎる死(↓東施の活躍、蔭膳での魚の必要↓魚屋范蠡の登場)

5、子どもの交換で「家名」を出す(↓末尾で東施の論理を范蠡が凌駕↓東施の自害)

【呉越軍談】は、紀海音の浄瑠璃作家としての人生の晩年に相当する作品である。その円熟味を帯びたうまさが出ていっているといつてよいだろう。

六 人物形象の特徴

それぞれの場面が独立的で、各場面の面白さや意外性(趣向)が重視されるということは、展開や人物像が軽視されることを意味する。この章では、場面重視の傾向が強すぎて人物像に不自然を強いていないか、型にはまった人物造型をしていないかなど、人物像の形象の問題を考察する。

まずは、型にはまった人物像を指摘するところから始める。【呉越軍談】には、善人は善人らしく、悪人は悪人らしく造型する傾向がある。勧善懲悪が好まれた時代相を反映しているのだろう。

【呉越軍談】の中でもっとも悪人らしく描かれているのは、呉王夫差である。呉王夫差は、短慮で、小人物で、その上、好色でもある。「さも憎体に仰せける」「好色第一の心動き」「色に溺るる呉王夫差」「前後不覚の詔」などという表現が頻出する。また、呉王夫差の側近である伯宰嚭についても、「内通得たる伯宰嚭」「欲に目の

無い味方の佞人」「君を悩ます大悪人」「心得顔に伯宰嚭」と内通者、佞人としての性格が強く打ち出されている。人物像の輪郭がはっきりしていて、わかりやすいのである。これは、呉の側が最終的に敗者となるので、その結果論的な視座から規定されたものだろう。このような人物は、まったく葛藤しないのである。表現主体(ひいては観客)から突き放され、対象化される人物だといえる。このような人物に、観客が感情移入することはいえないのである。

表現主体にもっとも近く、全知的な視界を与えられているのは、東施と范蠡である。ただし、その性格は少し異なる。范蠡と東施が出会った時、魚屋に扮する范蠡をそれと見破ったのは東施のほうであるが、その時東施は自分を東施だと名乗っている。それによって范蠡は相手が東施だと知るのである。次の場面である。

(東施) しつかと縋つて、「如何な、如何な。此鱸には仔細が有る。何、魚売りに様子とは。やい、抗うまい、抗うまい。正しく越の范蠡よな。伯宰嚭を語ひて、呉王へ薦む此鱸。腹に毒薬仕込みしか。但し西施へ内通の密書有るには極りし。我こそ亡臣・伍子胥が妻。東施が見る目は違ふまじ。返答聞かん」と詰め掛くる。范蠡、騒がず、簪より剣を取つて脇挟み、「呉国に賢女有るぞとは、聞き及びたる。東施よの。明察、抗ふ所無し。」

どちらが全知的な視界に近いものを与えられているかといえ、東施なのである。ところが、伍子胥の子供が范蠡によつて殺される場面になると、その立場が逆転する。子を殺した范蠡は、もちろん

それが伍子胥の子であることを知っている。歌朗君は、殺されたと
思った子が自分の子ではなかったところまでは知っているが、それ
が誰の子であるかまでは突き止めていない。東施は、歌朗君から子
殺しの話を聞いたとき、自分の子が殺されたのではないかと気づ
き、次のように反応した。

東施、怪しく聞き咎め、「子を殺せしとは、其方が何国に隠し
育てしぞ」。(歌朗君)「はあ、何しに手前に隠すべき。范蠡
呉王の御前にて、主君に代わる子の命、害せしに紛ひ無い」。
(東施)「それは、次男か、惣領か」。(歌朗君)「はて、異な事
に念が入る。二人が中に、只一子」。(東施)「その年比は」。(歌
朗君)「当年、三歳」。(東施)「衣装は何ぞ」。(歌朗君)「紺地
の金入り」。はつと、東施は狼狽へて、鉾も簀もからりと捨て、
どうど座つて泣き居たり。

このように突き放された東施像がみえる。ただし、ここは、表現
主体から対象化されているか否か（全知的であるか否か）が重要な
ところではない。逆に、苦悩し、葛藤するような人物であるかどうか
が重要なのだ。范蠡ほどにあまりにも表現主体の側に寄りすぎる
と葛藤しなくなり、逆に、突き放され過ぎると呉王夫差や伯宰誥の
ように悪人らしく決めつけられた描かれかたをすることになる。対
象化と葛藤（心理への接写）との交差するところの、ちょうどよい
ところに位置しているのが東施なのである。ゆえに、『呉越軍談』
では、東施が主人公としての扱いを受けていると考えてよいだろ
う。

* * *

東施が主人公であることは疑いないとして、別の観点からみれ
ば、越王勾踐も主人公的であると言える。前にも述べたように、勾
踐の前半のイメージは、西施に対する執着をみせるばかりで、あま
りよくない。街中を徘徊し、忠臣范蠡を誤解して罵るなど、かなり
矮小化されている。このように醜惡な勾踐像が、西施と歌朗君の交
替を知ってから激変する。

勾踐、はつと驚きて、「ええ、面目無や。後悔や。我が眼力の
眩みし故、忠臣を見損ない、勘当せしは何事ぞ。鏡を持つて打
つたりし、天罰さへも恐ろしや。赦してくれよ。范蠡」と足摺
りしてこそ、御座す。やや有つて、顔、振り上げ、「不憫やな、
歌朗君。妻子の事を顧ず、呉国に仕ふる所存の程、嬉しいとも、
悲しいとも、礼を言ふべき詞無し。斯かる節義を聞くに付け、
勾踐は何として、斯くまで色には溺れしぞ。：（中略）：はは
あ、思ひ切つたぞ、西施。世に会ふまい、会ふまい。出づるま
では」と、心涼しく宣へど、「とても添はれぬ仲ならば、今日、
相ひ見しは何故」と、咽せ返り、咽せ返り、齒を噛みしめて御
座す。

これ以降、勾踐は西施に対する未練も見せず、自分の命も顧みず、
臣下の忠節に応えようとする明君になってゆく。

勾踐、遙かに見送りて、嘆息し宣ふは、「世界の内に、義理は
どんな切なる物は非ざるやな。西施が別れて帰りしも、留めぬ我

が心底も、范蠡夫婦を恥づる故、うかうか何時を期すべきぞ。呉王夫差に對顔し、歌朗君を請け取るか。承引なくば、刺し違へ、二人が義信に奉ぜん」と、思案極まつて姑蘇台へ駆け行かんとし給ふ所を、范蠡、遙かに見るよりも、篋を降ろし、走り寄り、御袖に縋り付き、「御覚悟ありし御気色。『西施を奪ひ返さん』との御所存なるか」と尋ねける。勾踐は、涙ながら、「恨めしの范蠡や。最前、明かして言ひ聞かさば、何故に勘当せん。夫婦が忠義を感じる故、西施が事はふつふつと、思ひ切つたる勾踐。歌朗君を取り戻し、汝に言ひ訊するまでは、如何で面を合はさん」と、しやくり上げてぞ御座す。

さらに勾踐は歌朗君に對して、自分に対する忠義よりも夫范蠡に對する貞節を重んじることを勧める。

勾踐は、最前より、夫婦が心を思ひやり、忍び涙におはせしが、歌朗君が前に出で、「をを、でかしたり、西施。呉王の威勢に巻かれもせず、今日まで操を立つること、我が身に取つての本望、不憫や。夫を思ふ故、耐へ難き身を棄せしに、由無い義理に范蠡が今の諫めは何事ぞや。越王といふ夫の有る西施を不義に陥れ、うかうか生きていられんや。我れ、一命を助けんとて、『呉王の心に随へ』とは、心強い、恨めしい。ええ、無念な」と面には恨みと見せて、いと深き、情けに満つる感涙をや、様變へてぞ仰せける。…(中略。范蠡の反論)…勾踐も進み寄り、「言ふまい、言ふまい。范蠡。それでは、汝が忠義は立つ。勾踐は、又あの西施に、道成らぬ名を呼ばせ、何と一分、立つ物

ぞ。必ず呉王に随ふな。」

そして物語の最終段階の勾踐は、次のように徳の高さまでみせるようになる。

越王、うち頷き、「如何に、范蠡、大夫種。賢を立つる東萊公、義に激しき東施。親は子故に死を輕んじ、子は又、父の死に代へても、如何でか忠を遺るべき。刑罰に懲らさずとも、徳を以つて帰せしむる謀こそ有るべけれ。工夫、如何に」と宣へば、両臣、はつと心服し、東萊公が縛め、解き、手を取り取り、上座に直し置く。…(中略)…勾踐、次第を聞き給ひ、「をを、天つ晴れ。義とも、賢者とも、喩ふる詞無し。此の上、如何に強ひたりとも仕ふる心、何有らん。一旦、赦せし我が詞、再び如何で誠むべき。汝が徳の篤き故、自然と逃れし繩目の難。必ず恩に請ふべからず。疾く疾く帰れ」と宣へば、賢智、いみじき東萊公、あつと感じて頭を下げ、「はは、聞きしに優る君の仁心。民の帰服、さぞ有らん。情けの御意に相ひ背き、無益の死を望まんも、天道の理に非ず。君王の補佐として、威名を天下に振はん事、生前の面目、末世の誉れ。白髪頭に兜を戴き、戦場の御供」と思ひ入つてぞ奏しける。

このように、越王勾踐像は、(醜↓美)の明瞭なV字型構想を呈している。このような変化を見せている人物は、『呉越軍談』の中で、越王勾踐ただ一人である。ただし、勾踐には東施や歌朗君のような葛藤はみられないので、読者や観客が感情移入するという意味での主人公ではなく、物語の枠組みを支えるという意味での(構造

的な主人公」と言つてよいだろう。結果論的な視座から、勾踐の勝利は誰もが知っていることなので、そのラストへ向けてドラマチックに構成したのだろう。

* * *

ここまで分析したように、東施像も勾踐像も、別の観点からだが、それぞれによく練られた完成度の高い人物像だと言えるだろう。ところが逆に、人物像に無理が生じていると思われる人物が二人いる。一人目は、伍子胥像である。伍子胥は、物語の前半で、早めにあつてなく自害する。「伍子胥が思慮の深きところ」と表現されるほどの思慮深い賢臣であるはずの伍子胥が、西施に溺れる呉王夫差を諫めるために、次のように物語の序盤であつてなく自害を遂げしてしまうのである。

呉王、西施が色に愛で、姪酒に長じ給ふ故、忠臣・伍子胥、是れを歎き、色々諫め争へど、中々用ひ給はねば、主君を恨み憤り、「願はくは、我が両眼を、呉の東門に懸けられよ。三年が内に、越の為、君王、虜と成り給ふを、見て笑はん」と大言し、青蛇の剣に貫かれ、己れと首を刎ね落とせば、呉王、いよいよ逆鱗有り。首を東門に懸けられしに、変に应じて双眼を、生けるがごとく見開きし、勇者の遺恨ぞ著き。

死してなお眼だけは活きつづけたという『太平記』の話は既知感に満ちて陳腐ですらあるため、早めにこの素材を使いきつて、伍子

胥が果たしていた役割を東施に負わせようということなのだろう。東施を主役化しようとする指向の犠牲となつて、このように伍子胥の賢臣性が危うくなっている。

二人目は、西施像である。西施と歌朗君とが入れ替わるという構想のために、おそらく『太平記』的世界では唯一無二の絶世の美女として描かれていたはずの西施が、ふつう程度の美女へと格下げされているかのである。二人が入れ替わる場面には、次のように化粧や衣装でどのようにでもごまかせることになっている。

凡そ、鳥獸・草木まで、其の国々で変はるとや。呉国の女房、み紡ぎ機織ることを業として、眉描く術も知らぬ由、越に生れし我はまた、容貌、醜う侍ふとも、朝夕、夫人に付き添ひて、見るを見真似の身嗜み、似たる所の有りもやせん。西施の御名を借り／狩衣、御身代わりに立つ／手柄弓、矢竹／武心は忠臣の、鏡曇らず我が顔が、美人の様に見えやせん。

そして、身代わりであることを東施から教えられた後までも、次のように呉王夫差は歌朗君をそのまま美女として受け入れ続けるのである。

呉王は、何の気も付かず、「何と、東施め。過つたか。形に依りて名を慕ふ。名故に形を捨つべきか。誠の西施、見たうない。君より外に、誰を花、手折つてもみん。いざいざ」と一間に這入らんとし給ふを、

このように、『呉越軍談』にあつては、西施はもはや絶世の美女ではありえなくなっているのである。それほどに、人物像を守るこ

とよりも新奇な趣向を見せることのほうが優先されているといえる。人物像の整合性や完成度が大切にされた人物（東施、范蠡、歌朗君、勾踐）と、そうでない人物（伍子胥、西施）がいるということである。伍子胥像の不自然さは東施を表舞台に出すために、西施像の不自然さは歌朗君を引き出すために、それぞれもたらされたものである。こうしてみると、「呉越軍談」で優先された指向は、東施と歌朗君の投入を軸とした新趣向を盛り込むことだったと再確認できる。

七 テーマ性の希薄化

前章までに考察してきたように、「呉越軍談」は舞台芸能（浄瑠璃作品）としての色彩が色濃く出ており、場面主義が顕著で、そのために展開や人物像にまで不自然な点がみえている。そのことは、テーマにおいても、一貫したものをもっていないのではないかということを予見させる。

一般的に、近世文学は「義理と人情」の葛藤を描くことが多いといわれる。「義理」とは「しななければならない筋目」であり、「人情」とは「ししてやりたいと思う温情の発露」だろう。どちらも、人として大切にしなければならないものである。「義理」は「節義」とも言い換えられ、その語義の範囲は広く、主君に対する臣下の「忠節」「忠義」も、夫に対する妻の「貞操」「貞節」も、友に対して約束を守る「朋友の義」（東萊公と伍子胥）も、広い意味での「義

理」「節義」に含まれる。ゆえに「呉越軍談」では、「義理と人情」の葛藤ではなく、「義理と義理」のはざまで揺れる心情を描いていることが多い。

東施が歌朗君に語った怒りの言葉、

天晴れ、健気の心やな。夫に立つる貞節の、義理は女の相ひ互ひ。由無い哀れを聞きながら、如何で御身が殺されん。

は、夫伍子胥に対する妻東施の「貞節」と、夫范蠡に対する妻歌朗君の「貞節」という、ふたつの「貞節」を並べ、憎い相手ながらその心情は理解できるというのである。

このような「義理」と「義理」とのぶつかり合いが、「呉越軍談」の随所に語られている。もっとも顕著なのは、越王勾踐と范蠡との論争場面である。歌朗君が西施の身代わりとして呉王夫差のもとに入内したことを知った越王勾踐が、次のように、歌朗君の貞節を守ってやろうとする（前掲の引用と一部重なる）。

をを、でかしたり、西施。呉王の威勢に巻かれもせず、今日まで操を立つること、我が身に取つての本望。

ところが、これに対して、主君への忠節を貫こうとする范蠡は次のように貞操よりも忠節が大事という。

貞女を立つるは理の一筋。其処を歪んで呉王に随ひ、近道に、今、勾踐の御帰国、全う成さるるが、是れぞ誠の心中ぞや。

さらに勾踐と范蠡が次のように応酬する。

（勾踐）言ふまい、言ふまい。范蠡。それでは、汝が忠義は立つ。

勾踐は、又あの西施に、道成らぬ名を呼ばせ、何と一分、立つ

物ぞ。必ず呉王に随ふな。

(范蠡) 未練に御座る御主君。それでは此の場が済ませぬが。

(勾踐) いや、我が分を立ててくれよ。

(范蠡) はて、何時までも御為

この応酬を見ていた歌朗君は、

義を責めて、互ひに競り合ふ主従の生死の中に、歌朗君、翹鳥に掛かる如くにて、寄らん方無く、詞さへ胸に塞かれて、目に漏るる涙の淵の藻屑ども、消えも果てなん風情にて、平伏してこそ居たりけれ。

と、どちらの言うことに従うべきか途方に暮れるのである。「忠節」と「貞節」のどちらが大切という答えは出していない。どちらも大切であり、簡単に答えを出さず、登場人物に葛藤させることに目的があるようである。ゆえに、「いろんな義理の立て方がある」とでも言わんばかりの、次のような表現も出てくる。

君に逢瀬を急ぐ道、分かるる道は臣の道。恩愛・妹背を引き分くる忠義の道こそ頼もしき。(歌朗君を連れて呉宮に入る大夫種と、西施を連れて呉国に入る范蠡とを評して)

節義に迫る武士の道理二つぞ分き難き。(呉王のもとへ駆け出ようとする大夫種と思慮深く先を考えようとする范蠡を評して)

忠臣の道、貞女の道、いづれか優り劣るべき。(呉王のもとへ

行くことを拒む際の西施の言葉)

思し寄りたる御忠節、残る所は無けれども、夫人様にも貞節の御名を惜しみ、其の上に、詮無き時の後悔を、危ぶみ給ふも無理ならず。何れを良しや悪しやとも…(主君越王勾踐のことを思つて西施を呉へ送ろうとする范蠡は「忠節」、それをいやがる西施は「貞節」であり、いずれも優劣はないと歌朗君がいう。)

* *

このように、「忠義」と「貞節」ならばうまくぶつかりあい、人物を葛藤させることができるのだが、一部に、揺らいでしまう「忠義」がある。それは、たとえ暗君であつても「忠義」を尽くすのがよいのかどうか、滅びる国に対しても「忠義」を尽くすのが良いのかどうか、揺れるときである。暗君のはびこる時代性ゆえか、范蠡に、「君、非を行ふ時、従はざるは、真の忠」と言わせている。伍子胥も東施に、「諫めを容れぬは主君の誤り。更に汝が恥ならず」と言っている。「君、君たらずとも、臣、臣たれ」ということはないのである。明君とは「民の帰服」するような「徳」のあるものなのである。そのことは、物語の末尾、東萊公が勾踐に帰服するところの発言に表れている。

はは、聞きしに優る君の仁心。民の帰服、さぞ有らん。情けの

御意に相ひ背き、無益の死を望まんも、天道の理に非ず。君王の補佐として、威名を天下に振はん事、生前の面目、末世の誉れ。

また、君への「忠義」が民の平安、国家の安泰につながるという考え方は、伍子胥の求婚に東施が答える際の次の言葉に表れている。

呉王の后を望むのも、民の嘆きを休めん為。今より御身に連れ添ふも、国を治むる願ひの筋。「君へ忠義を諸共に励まん」と有る御所存こそ、実に頼もしき恋男。何しに「否」と申すべき。国家の為の夫婦仲。必ず変り給ふな。

このように、暗君であればそれに従う必要はなく、君を飛び越えて「国家」のために働くべきであるという考え方と、それに加えて、「国家」とは「民を思うこと」と連動しているということを指摘できる。

このように、「呉越軍談」の大義のひとつに、「国家」というものがあるようである。個人としての「主君」は相対的に軽いということである。

呉国の栄へも衰へも、汝が心一つに有り。国家の為に身を庇ふな。未練の命、存へな。親子の縁も今日限り（東施を見送る際の東萊公の言葉）

いや、嫌らしの力身立て。国家の為の御諫めを聞き入れ給はぬ其の内は、中々此処立ち去らじ。（東施が呉王に対して述べた

言葉）

「一国と釣り替へに成る計略（西施の身代わりになるという歌朗君に范蠡がかけた言葉）」

かかる時節の御身替り、武士に連れ添ふ身の本望。婦人を立つる義理ならず。主人と夫へ致す忠。彼れ是れ、支へ給ふこと、君・勾踐への仇と成り、国を立て国を取る。再び越の繁昌。（歌朗君を喜んで身代わりに差し出す范蠡の言葉）

西施が事は、ふつりと、向後、思し切り給へ。国家の仇の恋慕の中、さらでは大業、立ち難し。（勾踐に対する范蠡の怒りの言葉）

このように、「国家」を大事とする認識は、強烈に打ち出されているといつてよい。もともと「呉越軍談」では、呉王夫差は色欲に溺れ、越王勾踐（前半）も未練執着にまみれていると表現され、二人の「君」が暗愚に描かれている。そのこともあって、主君に対する「忠節」というものの影は薄く、相対的に「国家」が大事となっているようである。

ところが、それほど大事な「国家」さえも、揺らぐ局面がくる。先述のように、結果論的視座からすると、呉国が亡びることは目に見えている。暗愚な呉王夫差と、滅びるべき運命を背負った呉国が

あり、それを見通す賢明な臣下がいるという設定が想起されたと
き、呉国への忠誠をどこまでも貫かせることはできなくなってくる
のである。そこで出てくるのが、「家名」である。子供を預ける際
に東施が范蠡に語った言葉は、次のようなものであった。

此の子を一緒に殺しては、夫の「子孫の絶ゆる」と言ひ、「継
子を粗末に致せし」と世の嘲けりも恥しし。何とぞ命、悲無く、
目出度き国に仕へさせ、再び、家名を上げて給へ。

これを受けて、預かった子を殺してしまった范蠡が、次のように
言い訳をする。

悴を我れに預くる節、「家名を挙げて」と頼みし故、「越の太夫
に成すべき」と契約せしは、忘れしか。既に主従、極まれば、
時に臨んで、君の為、命を捨つるは臣下の本望。三歳にして
名を挙ぐる」と、〈長命にして埋もるる〉と、嘗れは何れか勝
るべき。父の伍子胥は、忠に死し、名は潔く残れども、暗君に
仕へし故、功は空しく埋もれたり。其れには違い、明王の命に
代わる忠勤は、天下に輝く悴が徳、汝が願ひは叶ひしが、此の
上にも范蠡が詞が違ふか。道立たぬか。未練の振舞ひ、見苦し
これを受けた越王も、次のように東施の子の「家名」をあげるこ
とを約束した。

越王、「実に、尤もなり。理なり。敵・味方とは隔つれど、眼前、
悴は我が臣下。不憫さは同然なり。幼少にして、拔群の忠義を
賞し、末代まで、『越の鎮国將軍職、亜世公』と諡名し、四時
の祀り、怠らず、家名を代々に掲げん」と倫言有るこそ、有り

難き。

そして、自害を遂げて息を引き取る前に、東施が次のように「家
名」を「立て」よと遺言する。

永き代の、家名を捨てず立てて給へ。さらば、さらば。

こうして見てみると、「主君に対する忠節よりも国家の安泰」が
大切であり、「国家の安泰が望めぬ場合は家名を上げること」が大
切であるという論理が見えてくる。しかし、その論理が一貫してい
るかどうかは疑わしい。次の例をみてみよう。

はあ、忠と言ひ、貞と言ひ、慈愛の道は猶ほ厚き。賢女に頼み
懸けらるる某が身の面目。此の子は慥かに預かつた。我が君、
御代に出て給はば、越の太夫と成し申さん。

これは、東施の子を預かつた際の、范蠡の言葉である。これまで
の流れからすると、主君への「忠義」や夫への「貞節」よりも「家
名」といふべきところだろう。それを「慈愛」と表現してしまつて
いるのである。国が減びても我が子を生かそうとするのだから、た
しかに「慈愛」で間違ひはないのだが、何のために我が子を生かさ
かと言えは、「家名」のためだつたはずだ。こういうキーワードの
据え方の甘さに、テーマとして焦点化する意識のぶれがみえてい
る。ゆえに、「家名」をもっとも大切な理念としているとは考えに
くいのである。

また、次の例も、象徴的である。

歎かぬ親（東萊公）は智仁勇。先立つ娘（東施）は、義氣・烈
風、とりどり。

東施の死に様、それを嘆かぬ父東萊公の様子、それを表現主体が評した言葉である。義太夫語りを意識した美麗な七五調（字余りを含む）で、いかにも、言葉が上滑りしている。こういう調子であるから、言葉を厳密に定義しているのかは疑問である。

前章までの分析結果からみて、「呉越軍談」には場面主義の傾向が著しく、范蠡や伍子胥が登場するときには「忠義」を押し出し、西施や歌朗君が出る際には「貞節」を加えて葛藤させ、子供の交換や子殺しの理屈を立てて正当化するときには「家名」を出すというように、後付けで理念が選択されているようにさえ見える。浄瑠璃という庶民の娯楽作品として、日常生活の憂さを晴らせるような作品作りが求められたのだろう。先述のように、涙あり、笑いあり、なのである。喜怒哀楽、いろんな感情を経験させてくれる芝居小屋のひとつだが、庶民の憂さ晴らしになる。それと同様に、「忠義」も「貞節」も「家名」も、いろいろあったほうがよいのである。もし、二時間程度の上演時間内に、ひとつのテーマで押され続けたら、観客は飽きてしまうだろう。そういう観点からみても、浄瑠璃としての『呉越軍談』に、テーマ性（主題）を求めないほうがよいのだろう。

八 東施像の源流

東施という名であったかどうかはともかく、西施の対極に位置する女性像は、古くから創造されていたようである。『莊子』「天運」（紀

元前二九〇年頃成立か）に、次のようにある。

西施病心而顰其里、其里之醜、見之而美之、婦亦捧心而顰其里、其里富人見之、堅閉門而不出。貧人見之、顰妻子而去之走。彼知顰美而不知顰之所以美。

この大要は、次のようにまとめられる。

西施が病んで胸が痛くなり、眉を顰めて街を歩いていた。その里の醜女がこれを見て「なんと美しい」と思って胸を押さえ、西施のように眉を顰めて帰った。同じ里の金持ちたちは醜女の様子を見て扉を閉めて外出しなくなり、貧乏人は醜女の様子を見て妻子を連れて逃げていった（伝染病を警戒した）。この醜女は眉を顰めるようなやつれた美のわかる者だったが、なぜやつれても美しいかの原因はわからなかったのである。

この故事から四字熟語「西施捧心」（捧心は胸を押さえる意）や慣用句「顰に倣う」（眉のしかめを真似する）が生まれた。唐の時代の『蒙求』には「西施捧心」の成語で出ており、現代日本の四字熟語辞典にも採られるようになっていく。そして、日本の〈中世史記〉である『和漢朗詠集永渚注』にも「西施顔色今何在、應在春風百草頭」という詩句があり、その注として次の文章がある。

西施トハ、越ノ国ニアリシ美女也。此人、ムネヲヤミテ、マユヲヒソメタリケルカ、コリニ、ラウタキサマニテ、イミシカリケリ。ソノサトニ、カタチミニクキ女ノ、此ヲミテ、カクスルハ、ヨキナリケリト思テ、家ニカヘルママニ、ムネヲササヘテ、マユヲヒソメケレハ、イヨイヨミニクカリケリ。莊子ニミヘタ

り。

このように、『莊子』を起点として日本の〈中世史記〉までは、西施に対する醜女の伝承が確認できる。この醜女に東施の名が与えられるのが、清代の長篇白話小説『紅樓夢』である。『紅樓夢』に「東施效顰」（東施、顰に倣う。效と倣は同じ）という成語が出ている。『紅樓夢』は、貴公子賈宝玉を主人公とし、繊細で美しい林黛玉と、良妻賢母型の薛宝釵の三角関係を軸に展開する物語である。林黛玉は、西施にたとえられる美貌の持ち主で、西施同様よく眉を顰めている。一方の薛宝釵も楊貴妃にたとえられるほどだからけつして醜いわけではないものの大らかで華やかな肥満体で健康的であり、かつ頭脳も明晰で、人格円満な女性である。このように、林黛玉と薛宝釵は対照性を意識しつつ造型されているようである。

ただし、困ったことに、『紅樓夢』の成立は十八世紀中葉とされ、『呉越軍談』のほうが二、三十年ほど成立が早そうなのである。『紅樓夢』の周辺には同類の白話小説もあるので、どこかに「東施」の名の始めがあるのだろうか。ただし、ここで確認できることは、西施の真似をしたほうの醜女は、愚か者だということである。けつして、『呉越軍談』の東施のように賢明でも勇猛でもないということである。もうひとつ重要な点は、西施像に対峙する東施像が、ほとんど『呉越軍談』の同時代までは巷間に存在しなかったらしいということだ。紀海音は、中国（清）から来たばかりの新しい趣向を、『呉越軍談』に取り入れた可能性がある。少なくとも、日本の〈中世史記〉にはなかったようなのだ。ただし、もともと日本には、『古

事記』の石長姫（醜い姉）と木花咲耶姫（美しい妹）のような対照があった。そのような対（つ）いの意識が一方にあって、『呉越軍談』の東施像が創出されたのだろう。

九 おわりに — 東施像の新しいさ —

場面主義で、展開や人物像に無理をきたし、テーマも拡散しているとすると、『呉越軍談』には取り柄がないようにみえるかもしれないが、そうではない。この作品の主人公は間違いなく東施だが、その東施の投入こそが、作者紀海音の最大の功績だろう。一般的な女性主人公は、「美」が求められるものであり、夫への「貞節」や子への「情愛」がテーマとなるものである。ところが東施は、それとは対極的なところに位置している人物である。東施に対して与えられた評価は、「美」でも「情」でもなく、「勇義（の賢女）」「男勝りの忠言」であった。ここには、「美」ではない新しい女性像を創出しようとする意図が見える。とくに、東施像には、「勇猛」「賢明」が強く押し出されている。東施の父である東萊公も、「賢・智・備はりて」「義とも、賢者とも、喩ふる詞無し」と評されているので、東施は東萊公の性質を受け継いだものとして整合的に登場させられているのだろう。そして、伍子胥なきあとの物語の中核を担うほどに大きな存在感をもつまでに至っている。従来型の女性主人公が「貞節」のみを求められたのに対して、父や夫に代わりうるほどの重い役目（「家名」の復活）を存分に果たしているのである。この

ような観点からみると、紀海音が『呉越軍談』で狙ったのは、女性の観客を意識しつつ、新しい時代の女性像を提案することであつた、ということなのだろう。

ここまで、『太平記』を起点として、仮名本『曾我物語』、御伽草子『呉越』『呉越物語』を経て、『呉越軍談』に至る『呉越説話』の文学史的展開を追ってきた。冒頭で述べたように、『呉越軍談』は、それまでの『呉越説話』とは内容が大きく異なっており、共通部分が少ない。『呉越説話』とは名ばかりで、先行話を換骨奪胎し、『会稽山』『呉王夫差』『越王勾践』『范蠡』『西施』などという主要舞台・主要人物と、最終的には越が逆転勝ちするという骨格だけを借りた、別の物語と化しているといつてよい。近世のこの時期にまで下ってくると、旧来の『呉越説話』の焼き直しでは、誰も読んでくれないし、観もしてくれないという時代相なのだろう。ゆえに『呉越軍談』において、中世の『呉越説話』的性格が解体しているさまを目の当たりにする時、日本における『呉越説話』が終焉を迎えたことを知るのである。

謝辞

本稿は、北川茂治先生による日本語、とくに日本の古語についての日頃のご指導、ならびに野中哲照先生によるテキスト分析についてのご助言等をいただいて成稿したものです。両先生に、厚く御礼申し上げます。

注

(1) 次のテキストに拠った。海音研究会編(一九七七)、『紀海音全集』第六巻 大阪・清文堂。なお、便宜のため私に句読点、会話記号を付し、表記を変更した。

文献

- 石田賢司(二〇〇四)『『呉越軍談』の構想と趣向―紀海音独創期の浄瑠璃―』
『関西学院大学 人文論究』五四巻三号
諏訪春雄(一九八六)『近世戯曲史序説』東京・白水社
吉永孝雄(一九三四)『紀海音作「呉越軍談比翼台」に就て』『上方』四八号
程国興(二〇一―a)『仮名本「曾我物語」の「呉越説話」論―「太平記」との比較研究―』『鹿児島国際大学大学院学術論集』第二集
程国興(二〇一―b)『御伽草子「呉越」論―「太平記」との比較研究―』『鹿児島国際大学大学院学術論集』第三集