

『軍法富士見西行』論

はじめに

『軍法富士見西行』（延享二年（一七四五）二月十三日、大坂竹本座初演）は、寛保二年（一七四二）から二年間歌舞伎作者に転じていた並木宗輔が、再び浄瑠璃に復帰した第一作である（作者は並木千柳、小川半平、竹田小出雲の合作）。本作は絵尽し序文に「加賀の国篠原合戦の浄瑠璃は木曾義仲の実盛の世話になられし始をつゝりひらかな盛衰記は木曾義仲の最期の後を語り其前後の間に機（はた□り）たるは富士見西行の新浄瑠璃木曾義仲の繁昌の間を取り組」とあるように、「加賀国篠原合戦」と『ひらかな盛衰記』の間の木曾義仲の事跡を扱ったもので、平家都落ち後の都における義仲の行動を中心とし、西行にまつわる種々の説話等も交えながら、篠原合戦で斎藤実盛を討った手塚太郎光盛のその後と、西行出家後の娘や家来松波靱負の苦難等を盛り込んでゐる。

周知の如く、宗輔は本作以降宝暦元年（一七五一）に没するまでの六年間に、『義経千本桜』『二谷嫩軍記』など、源平物の最高峰に位置する傑作を著している。これらの作品が、中世叙事詩である平家物語を近世人の視点で徹底的に読み抜き、「近世史劇の最高傑作」とまで評されるレベルに達しているのに比べ、『軍法富士見西行』は、木曾義仲の放埒の理由や西行の持つ風呂敷包の身に三種の神器を絡めるなど、推理小説的な着想を中心として巧みにまとめられているとは言ふものの、平家物語等の緻密な読み裏付けられた中世に対する深い理解・洞察の発露という点では『義経千本桜』『二谷嫩軍記』には到底及ぶべくもない。しかしながら、義仲に配するに西行を持つてくるあたりには、宗輔の確かな着眼点が認められる。

本稿は、数々の傑作を生み出した宗輔の竹本座時代の幕開けとなる作品でありながら、これまでまとまった研究成果がほとんど発表されてこなかった『軍法富士見西行』について、主に三段目における義仲・西行の描き方を中心に検討をおこない、竹本座における宗輔の執筆活動がどのように始まったのか、その一端の考察を試みるものである。

伊藤 藤 り

一、義仲と実盛、および手塚の関係―勝負に見かへても―

本作で描かれる義仲の姿は、平家都落ち後の都に入り粗暴なるまいをした時期、『平家物語』流布本で言えば巻第八あたりを中心としたものである。黒石陽子氏の研究によれば、義仲を扱った浄瑠璃は本作以前に六作あるが（古浄瑠璃を含む）、それらと比較した本作の特色としては次の二点が挙げられよう。すなわち、一点目として、義仲と実盛の関係、ひいては実盛を討った手塚と義仲の関係を大きく扱うこと、二点目は、義仲の行動の理由として三種の神器を巡る配慮が取り上げられることである。この二点は、義仲を扱った浄瑠璃としての本作の特色として挙げられるばかりでなく、本作における平家物語の捉え方を考える上でも重要なポイントとなるので、本稿ではこの二点に焦点を当てて検討していきたい。本節ではまず、義仲と実盛、および手塚の関係について検討をおこなう。

実盛は本作の描く以前の段階で討死しているため、実際のところ作中にはまったく登場しないのだが、実盛の討死は四段目切の登場人物の行動ほとんどすべてに影響を与えており、作中に描かれると描かれなにかかわらず、彼の存在は本作においても非常に重要である。『源平盛衰記』巻第二十六「木そむほんの事」によれば、義仲は父義賢が源義平に討たれた際、畠山重能・実盛らに助けられて母親とともに信濃の三権頭兼遠の許に預けられ、そこで成長したという。『源平盛衰記』の義仲はそのことに後々まで恩義を感じており、篠原合戦で実盛が討たれたことを聞くと、「さね盛も義仲が為には七か日のやしない父。あやうき敵の中をはからひ出しける。其心ざしいかわするべきなれば。此首よく孝養せよ」と泣いたと書かれている（巻第三十一「さねもり討る付しゆばいじんのはかま新豊源のおきな事」）。

義仲と実盛の関係を扱った浄瑠璃は、管見の限りでは「加賀国篠原合戦」（享保十三年（一七二八）五月二十三日、大坂竹本座初演。作者竹田出雲、長谷川千四）が最初である。この作品は、義仲が実盛に対して感じていた恩義を中心に据えており、彼らに中三権頭兼遠を加えた三人の関係を軸に筋が展開される。五段目には、義仲が「戦場に向ふて実盛と見るならば。勝誇つたる軍なり共攻口を退き。助けよ」との触れを

陣中に出し、実盛を「軍の勝負に見かへても助けん」としていたにもかかわらず、髪を染め、錦の直垂を着した実盛を手塚がそれと気づかず討つてしまふという場面があり、手塚の動向に注目するならば、『軍法富士見西行』の設定は「加賀国篠原合戦」を受け、その続篇のような位置づけになっているとも考えられよう。

自分が恩義を感じている人物の助命を図るということ自体は、少なくとも『平家物語』流布本に、頼朝が平家追討の討手の使いが上ることに「相構て池殿侍に向つて弓引な」と言い含めたと書かれている（巻第七「一門都落」）ように、なくはなかつたかもしれない。しかし、全体の形勢が明らかに自軍に有利な場合ならともかく、雌雄を決せんという戦いの場で「軍の勝負に見かへても助けん」というようなことは、現実の戦場ではおそらくあり得なかつたのではなからうか。かつて拙稿でこのことに触れ、「義理や人情という觀念が先行し、源平争乱の時代に生きた人々のおかれた状況に対する認識の甘さが感じられる」と述べたことがあるが、『軍法富士見西行』が「加賀国篠原合戦」の展開を承けていると見るならば、このような状況認識もそのまま受け継いでいると考えるべきであろう。

筆者がこのように考えるのは、以下の理由による。篠原合戦を巡る事情のうち、「加賀国篠原合戦」と平家物語とでもとも異なるのは、義仲が実盛の助命を公言し、それを実行しようとしていたか否か、という点である。『軍法富士見西行』の義仲が劇中に描かれない部分でどのような態度をとっていたのかはわからないながら、もし義仲が、平家物語のように討たれたのが実盛だとわかるその時点まで実盛助命の意思を明らかにしていなかつたのであれば、仮に手塚が実盛を討つたにしろ、そのことによつて手塚を勘当するという行為には出ないのではないか、また、たとえ出たにしても、それを手塚が何の疑問もなく受け入れることはないか—少なくとも、ある時期の宗輔が造形した義仲と手塚であれば—、と思われるからである。しかし、本作では義仲は実盛を討つた廉で手塚を勘当し、手塚もそれを受け入れている。とすればやはり、『軍法富士見西行』は「加賀国篠原合戦」の認識および設定を引き継いでいる、と考えざるを得ない。

『軍法富士見西行』では、幕が開く前に手塚はすでに義仲の勘気を受けている。「幕が開いた時点で手塚が勘当されている」ということは、宗輔がこの点については劇的葛藤を生じさせようとはしなかつたことを意味する、と考えてよいであろう。むしろ、主君から勘当を受けた家来が、勘当を赦してもらうために心を砕き、時には生命までも賭す、という展開は、浄瑠璃にはよく見られる趣向であり、勘当を受けた家来がいちいち「この勘当は公正なものなのか、この勘当を赦してもらうために様々な艱難辛苦を乗り越えるだけの意味はあるか」などと葛藤していたら劇自体が行き詰まってしまうから、ここで葛藤を生じさせない（手塚が勘当を当然のこととして受け入れ、そ

れを赦してもらうために種々苦勞する）という筋自体は、浄瑠璃では常套的な展開と言える。

しかし、「並木宗輔」という浄瑠璃作者の側から考えてみた場合、平家物語理解に対するある種の甘さを感じさせる設定を前提とした筋を、四段目を頂点とする一方の主筋として展開することについて、彼はどのように考えていたのだろうか。延享・寛延期の竹本座作者の執筆分担を検討した森修氏、内山美樹子氏は、ともに四段目切の執筆者は小出雲であるとの立場をとっており、筆者も当面この見解に従う。ただ、四段目を実際に執筆したのが小出雲であるにしろ、宗輔が立作者である以上、彼が全体の構想や構成に責任を持つべきであり、手塚を巡る筋についても当然宗輔の目配りはあつたはずである。本作において宗輔（および脇作者陣）は、「軍の勝負に見かへても助けん」という、平家の命脈を断つかどうかという合戦の場にしては妙な余裕すら感じさせる義仲の行為を前提条件として全面的に受け入れ（繰り返すことになるが、これは要するに「加賀国篠原合戦」における源平争乱の時代状況に対する認識を引き継いでいるということである）、さらに登場人物にもこの前提を当然のこととした行動を取らせている。数年後に宗輔が到達した史劇としての浄瑠璃作品のレベルから考えると、本作におけるこのような平家物語受容には幾分か物足りないものを感じる。

ここで本作執筆当時の宗輔の立場を念頭において考えるならば、本作に読み取れるこのような歴史認識は、歌舞伎から再び浄瑠璃に戻ってきて竹本座に加入したばかりの宗輔が、竹本座生え抜きである脇作者陣に配慮してか、それとも竹本座の構成員や観客に対する様子見からか、自らの歴史観を前面に押し出すことは避け、基本的なラインは先行作の設定をとりあえずそのまま受け入れた上で、常套的な浄瑠璃の手法に乗つて作劇をおこなつたということの表れだと見ることができるとはなからうか。筆者は以前、第一次豊竹座時代の宗輔の作劇法について源平物語を中心に考察を試みたことがあるが、その時期の宗輔の手法として「平家物語の説話をそのまま利用するというより、そこから発想を得て新たなストーリーを創作することが多いが、そのことによつてむしろ平家物語が描く世界の内面的・本質的な部分に迫ろうとする」という特徴が見られた。こうした手法と、本作に見られる前作踏襲の手法とは必ずしも結びつかない。宗輔を中心とする竹本座作者陣が、本作の直後から次々と大ヒットを飛ばしていることから考えても、宗輔の浄瑠璃作劇手腕や歴史観が、歌舞伎作者に転じている二年の間にそう鈍つたとは考えにくい。

一方、四段目切では、娘妻菊の手塚への恋を何とか叶えたいと願う伊達庄司が髪を黒く染め、若武者姿の手塚に成りすまして斎藤五郎に討たれることで、父実盛の敵として手塚を狙っていた斎藤五郎の仇討ちが成就するとともに、斎藤家に対する義仲の恩返しも成立する。さらには伊達庄司が命を捨てて義仲に手塚の帰参を願つた結果、

手塚の勘当も赦されて、本作の義仲—実盛—手塚を巡る筋は、八方丸く収まって完結することになる。

四段目切には伊達庄司・妻菊親子のほか、実盛の子である斎藤五郎秋重と妹お六が登場する。さらに、『源平盛衰記』に「さね盛も義仲が為には七か日のやしない父」とあることを考えれば、義仲は実盛との間に擬似親子関係を感じていたと見ることもできる。要するに、四段目切の悲劇は竹本座に伝統的な親子恋愛のテーマが何重にも絡み合つて構成されているのだが、こうした内容と、実盛の死に起因して生じた様々な事態が、娘を思う伊達庄司の犠牲的死をもつてすべて解決されるという点からは、竹本座に伝統的な作劇手法が色濃く感じられる。また、『加賀国篠原合戦』から受け継いだ義仲のセンチメンタリズムを登場人物全員が当然のこととして受け入れているという設定には、自座の旧作に見られる歴史認識の甘さを何の疑いも抱かずに踏襲してしまふ、竹本座の身内意識のようなものがうかがえるだろう。本作の作者陣のうち、これらの態度からもっとも遠いところにいるのが宗輔であつたことは間違いない、ことからすれば、四段目切の根本的な作劇思想には宗輔の手がほとんど入つていないと考へてよからう。

実際問題として、宗輔は手塚を巡る筋にどの程度関与しているのだろうか。先に触れたとおり立作者が全体の構想や構成に責任を持つのは当然のことで、場合によつては相当の加筆修正を加えることも考えられる。実際、内山美樹子氏は『菅原伝授手習鑑』四段目について「執筆分担は、当初は恐らく小出雲であつたらう。しかし完成時には、小出雲の作と認め難い程、宗輔の手が入つていたのではないか」との見解を示している。とは言へ、本作以降『夏祭浪花鑑』『楠昔断』という実績を挙げ、すでに竹本座立作者として揺るぎない地位を確立していたであろう『菅原伝授手習鑑』のときと違つて、『軍法富士見西行』執筆の時点では宗輔は新入りの上、浄瑠璃作劇には数年のブランクがあるという状態で、しかも四段目のテーマは竹本座生え抜きの作者にしてみれば自家葉籠中の物とも言える「親子恋愛」である。かつてのライバル竹本座の作劇傾向は当然分析していたにしても、このような内容の段の執筆に関し、あらゆる意味で根っからの竹本座人である小出雲に対してあれこれ注文をつけることは、そのときの宗輔の状況からして、差し控へざるを得なかつたのであろう。

手塚を巡る筋は劇として破綻しているわけでもなく、致命的な欠陥があるわけでもない。二段目切や四段目切には推理小説的な趣向も盛り込まれ、エンタテイメントとして面白い場面もある。ただ、そこには新加入した宗輔の思想的特色というものがあまり見られない。これは、竹本座の旧作『加賀国篠原合戦』を承けた内容、親子恋愛劇というテーマなど、多くの面で竹本座のカラーが濃い筋立てに対し、豊竹座から歌舞伎作者を経て竹本座に移ってきたばかりの宗輔が、立作者という立場上、戯曲とし

て自分の納得できる程度にまでは目配りをおこなつたが、この筋に関してそれ以上の口出しはでき兼ねたし、また、それが観客にどのように受け入れられるか見てみたかつたということもあつて、小出雲にある程度の執筆を任せたいということの表れなのではないだろうか。この後、宗輔は竹本座のカラーを受け入れつつも、そこに自分の歴史観や運命観を反映させ、優れた作品を生み出していく。本作には、宗輔が竹本座の作風を見極め、その中で自分の特色を発揮していくための習作的な意味合いもあるのではないかとこの場合は言ひ過ぎであらうか。

さて、本節で取り上げたような平家物語との歴史感覚のずれは、本作における三種の神器の扱いにおいても認められる。本作に見られる三種の神器に対する認識は、義仲の事跡を取り上げて三種の神器に言及する浄瑠璃の先行作品とも異なり、『軍法富士見西行』独自のものである。この独自性ないしは本作においてどのような意味を持つのか、引き続き、本作における三種の神器を巡る認識について検討してみたい。

二、三種の神器—正統性の証—

前節の最後に触れたように、本作における三種の神器を巡る状況とそれに対する認識は、平家物語の記述や史実とは明らかに相違する独自の様相を見せている。しかし、本作のこうした認識はその場しのぎの出鱈目なものではなく、いささか無理のある設定であることは否定できないが、三種の神器について平家物語とは異なる見解を示す歴史的言説が反映されたもので、ここに宗輔の平家物語に対する態度の一端が表れていると考へられる。そこで本節では、中世から近世にかけての三種の神器に対する理解・認識のありようを整理し、それらの認識と本作における三種の神器を巡る設定を照らし合わせることで、本作で神器が行方不明とされた意味と、そのことから見えてくる宗輔の作劇態度について検討したい。

本作の三段目切で、義仲は西行に対して、自らの悪逆を神器探索のための方便と明かし、次のように述べる。

富士は三国の名山。八葉の峯とはいへど。絵に書く時は三つの峯是。日本の神宝。三種の神器に表せし山。両方を開き。三つに分けたる心は。一方は内侍所の神鏡。此御鏡は。都にまします法皇の御手に有り。又一方の峯は草薙の宝剣。此御剣は須磨にまします安徳天皇の所持し給ふ。先ッ此二色は在り所明白。只情なきは真中の峯に喩たる神霊の御箱。鳥羽院崩御の節より紛失して有所知せず。平人の手に有ふ様なし。心元なきは公卿天上人と思ひ。館へふん込、狼藉するも。心は家さがし。三国一の名山もアリ。あのごとく破たる時は端山築山。御宝ヲ迎も其ごとく一つつけても石瓦日の本の宝といはれず。何とぞ神霊を尋出さんと忠義に計る狼藉

も。かへつて不忠の疑ひ請ふ。平家に勝る悪逆と世上にははる、無念さを。推量有し。

さて、黒石陽子氏が指摘するように、義仲を扱った浄瑠璃で、三種の神器を平家の手から都に戻すという題材を用いたのは『契情我立杵』（享保十九年（一七三四）十月以前カ、江戸での上演カ）が最初である。『契情我立杵』では三種の神器を巡る頼朝の思慮が次のように語られる。

未都へせめ上らざる其心は。主上安徳天皇は平家かしづき申といへ共。正しく上皇の御孫君。頼朝討て上ると聞ば平家天皇をくぶし。三種の神祇もろ共に外国へうつし奉り。万三種の御宝一色にても紛失せば。末代日本王法のおとろへ。天下の歎きをおもんはかり。わざとかまくらにぬをたくましよう聞おちさせ。一むしむし立る程ならば一門心々にならんは治定。其時ひそかに手だてをもつて。三種の神祇と天皇を。平家の手よりうばひ取其後一門みなごろし。まつたき勝をとらん為かるく敷くんぜいをうかさず（頼朝の使者石田兵衛久国の言葉）

『契情我立杵』に続き、『ひらかな盛衰記』（元文四年（一七三九）四月十一日、大坂竹本座初演）も、三種の神器に対する配慮を義仲の行動原理として挙げる。

すでに木曾殿砺波俱利迦羅篠原の合戦に打勝。都へ責登り給ふと聞へしかば。平家一門の人々三種の神器を守奉り。西国へ落下。木曾殿都に入しかはつて御所を守護し給へば。法皇御感斜ならず。雲の末海の果迄も追詰。平家を討亡し三種の神器を事故なく。都へうつし参らせよとの宣旨。畏てお請申させ給へども安からぬ一チ大事。三種の神器を取かへさんとひた責に責るならば。身の置所ない儘に唐高麗へも送渡らば。勿体なや神より伝はる三種の御宝。ながく異国の物とならん。は日の本の国の恥。若又海底にしづめ失は。世は常闇。とやせんかくやと思案有。義仲朝敵謀叛人の名を取ば。平家心ゆるして一致せん必説。折を窺ひ三種の神器を奪取。跡で平家は皆殺し。キ此上の分別なしと。心にたくまぬ悪逆の謀（巴の言葉）

『契情我立杵』と『ひらかな盛衰記』とでは、行動の主体が異なるだけで、主張の内容はほぼ同じである。すなわち、「三種の神器は三点とも、都落ちした平家が所持しているため、彼らが無闇に追いつめると三種の神器を同道したまま外国へ渡つたり、あるいは失くしてしまうかもしれない。それは日本にとって非常に困るので、ひとまず何

らかの策を講じて平家の手から三種の神器を都へ取り戻し、その後で平家を徹底的に叩けばよい。」ということである。三種の神器を何としても都へ戻さなくてはならない、という問題意識は平家物語にも繰り返して述べられており、その点で『契情我立杵』『ひらかな盛衰記』の三種の神器に関する認識は平家物語のそれに基本的に沿っていると言つてよい。

だが、『軍法富士見西行』の三種の神器を巡る状況と、それに対する認識はこれらとは大きく異なっている。本作では、先に引用した部分に書かれており、三種の神器のうち神鏡は都の後白河院の手元に、神剣は須磨の安徳天皇（平家）の許に分散しており、神璽は行方不明である。それに対する義仲の認識は「先づ此二色は在り所明白。御宝も其ごとく一トつけても石瓦日本の本の宝といはれず」、つまり、所在が確認できてさえいけば三つがばらばらになつていてもかまわず、そのうちの一つが平家の手元にあつてもとりあえず問題はない、というものであつた。

いま本稿で検討したいのは、本作の設定が平家物語の記述に即しているか否かではなく、平家物語において、三種の神器は平家にとつてどのような意味を持っていたか、である。平家方の言説に「十善帝王三種神器を帯して渡せ給へば」（流布本巻第八「法住寺合戦」）「於無還幸、三種神器争可奉離玉體一哉（還幸無からんにおいては、三種神器争か玉體を離ち奉るべき）」（流布本巻第十「請文」）等とあることから、天皇と三種の神器は一体であるべきだと認識されていたことがうかがえる。さらに宗盛は「帝王の御世を保せ給ふ御事も、偏に此内侍所の渡せ給ふ御故也。」（流布本巻第十「請文」）と明言している。都で後鳥羽天皇が位についた後においても平家が自分たちの供奉する安徳天皇の正統性を主張し得たのも、天皇と共に三種の神器を同道しているが故であつた。つまり、都落ち後の平家の行動は、「三種の神器を帯した安徳天皇」を擁しているということに支えられており、だからこそ彼らは最後まで一族が滅亡するまさにその瞬間まで三種の神器を手放そうとはせず、自らの奉ずる天皇と共に「波の底」の「都」にまで持つていこうとしたのだつた。

三種の神器は、治承・寿永の源平争乱と南北朝対立の時代を経て、「三種の神器はそれ自体が皇位の根柢と考えられるように」なつていつた。こうした解釈と先に見た平家物語の記述とを併せて考えたとき、『軍法富士見西行』における三種の神器を巡る状況は、平家にとつても、後白河院にとつても、あり得べからざる事態であろう。三種の神器は、それがどのような形であれ所在がわかつていさえすれば良いというものではなかつた。「三種の神器があることが皇位の根柢」である以上、それは一点も欠けることなく然るべき皇位継承者の手元になければならなかつたし、逆に言えば、三種の神器を継受する者が正統の皇位継承者であつた。先に引用した『ひらかな盛衰記』が、三種の神器の奪回のみを言い立てて天皇については一言も触れていないことは、重要

なのは天皇ではなく三種の神器である、という考え方を示唆しているように思われる。余談になるが、後鳥羽天皇は後々まで壇ノ浦で失われた神劍の探索に強い執着を見せている。当時の現実としては「多少の議論があつたとはいへ、神器の帰京以前に後鳥羽の即位が行われており、その際に、神器の不在が後鳥羽の正統性に対する疑義として提起されることは全くなかつた」⁽²⁰⁾にしても、後鳥羽天皇本人にとつては三種の神器を継受することなしに踐祚したということが気がかりだつたのだからか。

『軍法富士見西行』作者陣はもちろんのこと、平家物語に親しんだことのある観客は、平家が都落ちの際に安徳天皇と共に三種の神器を同道したという事実を馴染んでいたはずである。しかし、都における義仲の悪逆が平家に向けられたものではない以上、義仲の行動を神靈探索の方便とする本作においては、少なくとも神器のうち一つは都で行方不明になっていることにせざるを得ない。とは言うものの、宝剣が安徳天皇と共に海に沈んだというあまりにも有名な史実を無視することはさすがにできかねたのか、本作では神器がそれぞれ別のところにあるという不自然な設定になつてしまつたのだから。浄瑠璃における状況設定が史実あるいは原典と一致している必要は必ずしもないし、事実一致していない場合も少なくないが、三種の神器が平家と共に西海に沈んだ（沈みかけた）という異常事態は我々の脳裏に強烈な印象を残しているせいも、本作の設定に若干の違和感が残るのは否めない。その意味で、三種の神器を巡る本作の状況設定は平家物語の世界に無理なく溶け込んでいるとは言いがたいように思われる。また、このような状況設定の結果として、三種の神器の持つ重要性に対する認識も平家物語のそれとは明らかにずれを生じている。

しかし、このずれは、単に不自然な設定の結果として生じてしまつたものなのであるのか。言い換えれば、本作において、三つある神器のうち、神鏡が行方不明とされたのは何故なのであるのか。神劍が安徳天皇と共にあるということは史実との兼ね合いから動かしがたかつたのだとしても、浄瑠璃が単なる物語ではなく戯曲である以上、神鏡や神劍ではなく神靈が行方不明だとされたのは必ず何らかの理由があるはずである。単純に考えれば、鏡と剣は大きすぎて風呂敷包にして背負うには不向きだからだろうが、これに加え、神靈に対する特別な意識が背後にあり、この意識こそが、本作における三種の神器を巡る特殊な状況設定を理論的に可能にしたのではなからうか。以下、この点について整理を試みたい。

天皇の身边に置かれている神鏡・神劍・神靈のうち、神鏡・神劍は崇神天皇の時代に作られたレプリカで、本体はそれぞれ伊勢神宮・熱田神宮に安置されている、ということ、古くは九世紀初頭に著された『古語拾遺』に記されており、識者にはよく知られていることだつたと思われる。南北朝時代の貴族である北畠親房は、『神皇正統記』でさらに踏み込んだ見解を述べている。

先内侍所ハ神鏡也。八咫ノ鏡ト申。正體ハ皇大神宮ニイハヒ奉ル。内侍所ニマシマスハ崇神天皇ノ御代ニ鑄カヘラレタリシ御鏡ナリ。村上ノ御時、天徳年中ニ火事ニアヒ給。ソレマデハ円規カケマシマサズ。後朱雀ノ御時、長久年中ニカサネテ火アリシニ、灰燼ノ中ヨリ光ヲサ、セ給ケルヲ、オサメテアガメ奉ラレケル。サレド正體ハツ、ガナクテ万代の宗廟ニマシマス。宝剣モ正體ハ天ノ叢雲ノ劍(後ニハ草薙ト云)ト申ハ、熱田ノ神宮ニイハヒ奉ル。西海ニシヅミシハ崇神ノ御代ニオナジクツクリカヘラレシ劍也。ウセヌルコトハ末世ノシルシニヤトウラメシケレド、熱田ノ神アラタナル御コト也。…(中略)…彼西種ハ正體昔ニカハリマシマサズ。…(中略)…神靈ハ八坂瓊ノ曲玉ト申。神代ヨリ今ニカハラズ、代々ノ御身ヲハナレヌ御マボリナレバ、海中ヨリウカビ出給ヘルモコトハリ也。三種ノ御コトハヨク心エ奉ルベキナリ。ナベテ物シラヌタグヒハ、上古ノ神鏡ハ天徳・長久ノ災ニアヒ、草薙ノ宝剣ハ海にシヅミニケリト申伝ルコト侍ニヤ。返々ヒガコト也。此国ハ三種ノ正體ヲモチテ眼目トシ、福田トスルナレバ、日月ノ天ヲメグラン程ハ一モカケ給マジキ也。

山本幸司氏は親房の論理について、「この論理を敷衍すれば、宮中の三種の神器といつても本物は曲玉のみなのだから、神器の帰属が問題だといつても、究極的には曲玉の帰属のみが問題だということになる点は重要である。」⁽²¹⁾と指摘している。山本氏によれば、十五世紀半ばには三種の神器のうち神靈のみが強奪される事件も数回起きており、神靈を特別のものとして捉える見方は確かにあつたようである。

親房のような論理がどの程度一般的だつたのかは明らかでないが、少なくとも一部では近世まで受け継がれたようである。例えば伊勢貞丈は『三種神器名考』(安永九年〔一七八〇〕成立)の附録「神靈考」で「内侍所ハ焼碎ケタリ、宝剣ハ別ノ物也、神代ヨリ直伝相承ノモノトテハ、八坂瓊曲玉ノミ也。」⁽²²⁾と記している。

神靈を特別視するこのような考えに宗輔がどの程度接していたかはわからない。しかし、神器のうち宮中に本体があるのは神靈のみで、他の二つはレプリカである、ということくらいは知識として持っていたのではあるまいか。こうした論理が背景にあるのだとすれば、三つのうち、真に確保しなければならないのは神鏡であり、神鏡・神劍は在処さえわかればよい、という義仲の言動も理解できる。本作三段目の、三種の神器を巡るかなり特殊な状況設定は単なる思いつきなどではなく、このような平家物語に拠らない三種の神器についての理解を踏まえつつなされたものだと考えられるのではなからうか。

以上に検討してきたように、本作は平家物語の世界を大きく逸脱した構想を見せつつも、その独自の着想が十分に練り上げられて、『義経千本桜』『一谷嫩軍記』の如く

平家物語の世界に違和感なく織り込まれる段階には、いまだ至っていないように思われる。しかし、宗輔が三種の神器を巡る独自の状況を構築するに当たって、平家物語の外にある、もう一つの歴史的な言説を取り入れようとしたことは重要である。本作三段目切におけるドラマを支えるのは、単なる思いつきではなく、平家物語に劣らないだけの厚みを持つ歴史認識であった。平家物語に描かれた歴史の重みを十分に認識しているからこそ、宗輔は、一般的ではないにしてもそれなりに歴史的蓄積のある言説を義仲の行動の理論的背景とすることで、平家物語のもつ歴史の厚みを近世劇としても保とうとしたのであろう。

本作における三種の神器を巡る状況設定は、宗輔の独自性を示すとともに、平家物語をはじめとした中世叙事詩の持つ歴史的厚み・重みに対する彼の深い理解と敬意を物語っている。本作の時点ではこの構想が十全な形で機能していないにしても、中世叙事詩に対する宗輔のこうした姿勢が本作以後に生み出された源平物の最高傑作の根底にあることを思えば、本作の試みは、彼の作劇手法の深まりを考える上でも注目される。

三、西行―「見る人」として―

前節、前々節では義仲を中心に検討を進めてきたが、本節では、義仲が本心を打ち明ける相手として選んだ西行について考察する。

義仲や実盛が登場する浄瑠璃に西行を組み合わせた理由はいくつか考えられるが、一つには、平家物語「実盛最後」に西行の和歌「くちもせぬその名ばかりをとどめおきて枯野の薄かたみとぞみる」の一部が引かれているところから連想が働いたのではないかと思われる。また、平安末から鎌倉初期に京・鎌倉を往還していて頼朝とも接触の事実があり、さらに現在には出家しているが武人としての生き方も理解し、天皇・院との関係も親密である、という西行の人物像は、鳥羽院の密命を受けつつ、京にいる義仲と鎌倉にいる頼朝との間をつなぐという役回りには格好のものであったろう。

『軍法富士見西行』に先行して西行を取り上げた浄瑠璃作品はごく少なく、『西行物語付江口君遊女之由来』（宇治加賀掾正本、刊記延宝五年〔一六七七〕）や『西行法師墨染桜』（錦文流作、正徳五年〔一七一五〕五月二十七日以前、大坂豊竹座初演力）が見られる程度である。『西行法師墨染桜』は西行の色好みの面を描いているが、この作品は正徳四年（一七一四）一月に起きた絵島事件を模したものとされており（『鸚鵡籠中記』正徳五年五月二十七日）、純粹の西行物として扱うことはできないため、本稿ではこれ以上触れない。

『西行物語付江口君遊女之由来』は、西行の出家から、江口で遊女となった娘と再会するまでを描いており、西行というより残された姫君の方に焦点を当てている。姫君

が乳母夫婦に養育されて貧しいうちに成長するという筋に関しては『発心集』や室町時代物語の『西行』等にも見られるので、もともと西行にまつわるこうした伝承があり、それを浄瑠璃が取り入れたと見るべきであろう。一方、娘が江口で遊女となって西行と再会するという場面については、『軍法富士見西行』にも引き継がれて、義仲を惑わす傾城は期せずして再会した娘かもしれないと知った西行の苦しい心情の吐露は、三段目の聴かせどころとなっている。

このように、『軍法富士見西行』の西行像は浄瑠璃の先行作を承けた部分もあるが、一方で本作独自の一面も持っている。『軍法富士見西行』三段目切において、田舎の大尽に身をやつして江口揚屋に入り込んだ西行は、頼朝から依頼を受けて義仲の悪逆の「底心」をさがし見んとしており、このことはすでに観客も承知している。しかし、西行の使命はそれだけではなく、鳥羽院から託された神璽を渡すにふさわしい「三徳兼し名將を見立」という、頼朝からの依頼よりさらに重大な責務を負っていたことがここで明かされる。西行は「兄弟の愛薄き人相」を持つ頼朝には見切りをつけて京に上ってきた。果たして義仲は神璽を預けるに足る名將なのか―西行はそれも見極めなければならぬ。このような西行像は、本作以前の浄瑠璃には見られないものである。

このような西行の姿を検討する上で参考になるのは、能に描かれた西行像である。西行あるいは西行伝説に取材した能は、例えば『西行全集』（久保田淳編、日本古典文学会内貴重本刊行会、平成二年）に挙げられているだけでも十三曲ある。これらの多くでは西行の宗教者・歌人としての側面が強調されており、そういった点からすれば本作の西行像とは一見あまり関連がないようだが、本稿で注目したいのは、「西行」という人物が劇中で果たす役割の方である。

夙に先学の指摘する通り、西行あるいは彼と見做し得る僧は、彼らが登場するほとんどすべての曲でワキとして現れる。能という演劇でワキの果たす役割については、野上豊一郎は「脇にゐて見る人」（中略）：「圏外の傍観者」「見物人の代表者」と述べているが、ワキの性格としてこのようなものが考えられるとするならば、西行が能において主にワキの役割を与えられたのは理由のないことではない。「見る人」としての西行は、すでに和歌や説話などに現れていることが指摘されている。

西行は…（中略）…なお数奇心にまかせてあちこちに物を見に出歩いた。歌集の詞書には「見」とか「見にまかりて」といった語がまことに多い。…（中略）…「物を見る」ことへの鋭敏な反応は数奇心の特性の一つであり（目崎徳衛『西行』、八十一頁）

仮託の書『撰集抄』の著者は、西行の実人生を伝するを目的としたわけではなく、

この高名な遁世者が遊行・廻国の道すがら、人跡まれな深山や海浜で、人知れず修行に励んでいる有名・無名の隠遁者に遭遇するという巧妙な趣向によって、孤絶な求道への感銘を強調しようとしたのである。…(中略)…つまり、『撰集抄』における西行は、かの能楽におけるワキの「諸国一見の僧」の役割を与えられたのである。実際にも、室町時代の謡曲…(中略)…が、いずれも西行ないしは西行的旅僧をワキとしている。観阿弥・世阿弥らはそのヒントを、あるいは『撰集抄』に得たものではなからうか。(同右、百六十九―七十頁)

西行はここで、草庵の情景を草庵に棲む者としてその内側から詠っているのではない。草庵の情景をいわば外側に立って眺める傍観者の眼差で詠んでいる。…(中略)…草庵を詠んだ西行の和歌の多くはこうした眼差からする和歌である。…(中略)…和歌を詠むことは、西行にとつて、草庵における隠遁者を捉える傍観者の眼差をもつことを意味していた。(佐藤正英『隠遁の思想』筑摩書房〔ちくま学芸文庫〕、平成十三年、百五十五―六頁)

中世の文芸作品に読み取れるこうした西行像が近世にも受け継がれていることを示すのが、『軍法富士見西行』に遅れること約三十年、安永五年(一七七六)に刊行された上田秋成の『雨月物語』『白峯』である。

『白峯』は謡曲「松山天狗」から着想を得ているが、「松山天狗」との最大の相違点は、『白峯』の西行が、崇徳院の怨霊のなす祟りの目撃者としての役割を負っていることである。崇徳院の霊は西行に向かって繰り返す。「汝しらず、近來の世の乱は朕なす事なり。…(中略)…見よみよ、やがて天が下に大乱を生ぜしめん」「汝見よ。平氏も又久しからじ」その言葉どおり、『白峯』は、西行が崇徳院の御陵を訪つてから十三年の後、安徳天皇の入水と平家の滅亡を記して巻を閉じる。「白峯」が、「見る人」としての西行を念頭に置いた上で書かれていることは明白であろう。

『軍法富士見西行』以前の浄瑠璃の描く西行像―色好み、娘との再会、江口の遊女とのやりとりなど―は、いずれも著名な説話であり、伝統的な西行のイメージであった。『軍法富士見西行』は宗輔の時代物としては唯一廓場のある作で、江口揚屋に現れた際の田舎大尽の姿に反映された「色好み西行」の一面も含め、このようなイメージは本作にも十分看取できる。しかし、宗輔はそうした西行のイメージを生かしつつも、そこに留まるのではなく、能に顕著に見られる西行の一面を浄瑠璃で描き出そうとした。本作が能を強く意識していることは、初段から四段目までの各段に能を踏まえた趣向を置くことから明らかである。また、大序冒頭に「雨月」の一節をそのまま取り入れ、ワキの名ノリを踏襲した詞章で一曲を始めるなど、宗輔は能における西行の役回りを

十分認識していたことがうかがえよう。

高橋英夫氏は、能における西行の役割を踏まえた上で、西行の「見る人」という性質について次のように述べている。

西行は自身の悲劇によってではなく、ふかくかわりあつた先人や高貴の人々のために、彼らの足跡を「見る」ためにさすらいの歩みに就く。これは、能に登場して行くワキとしての「諸国一見の僧」の役割に他ならない。…(中略)…西行はこうしてみれば、貴種流離譚の主人公ではなかった。貴種としての悲劇の主人公をどこまでも見詰め、その生死のさだめを見届けようとする「見る人」「見者」に他ならなかった。(高橋英夫『西行』、百三十三―四頁)

宗輔は、和歌や説話に見られる西行像を踏まえて作り上げられた能における西行の役回りを、よりドラマの核心に近づいたところで浄瑠璃に取り入れた。三段目を義仲の悲劇と捉えるとき、本作の西行も、野上の言葉を借りれば所詮は「圏外の傍観者」に過ぎないのかもしれない。しかし宗輔が、義仲の悪逆の背後にある彼の本心を見極める人物として、いわば「見る」ことのプロフェッショナルとも言うべき西行を配したことで、我々は、「悲劇の主人公」義仲を巡る歴史の背後にある隠された真実を、確かに「見た」と確信することができるのである。

ところで、筆者はここまで義仲を中心として三段目切を整理した上で、その枠組の中での西行像について検討してきた。しかし、三段目で西行はただ義仲の悲劇の目撃者としてのみ存在しているのではない。三段目は、西行自身のドラマでもあった。

二段目口、目の前にいるのが西行ことかつての主人佐藤兵衛則清であることを知らない盲目の家来松波鞆負から、妻の死んだこと、鞆負に養育されている娘のことなどを聞かされた西行は、思い切つたはずの家族への恩愛に心を乱し、自分が鞆負の探している西行その人であることを名乗らぬまま、その場を逃げるように立ち去る。ここで彼に名乗ることを思い切らせたのは、「現在娘はこがれ死共仏の戒破らぬ」。…一子出家の功力によつて九族天との教の詞。それはつかりか楽しみで。一人りの娘を思い切や」とあるように、出家者としての強い信仰心と自負であった。

しかし、三段目切の西行は違う。彼は、義仲が傾城逢坂山のために性根を奪われているとの風聞を聞き、天下のために必要であれば「破戒して追退けん」と決意して廓にやってきたが、そこで彼を待ち受けていたのは十七年前に捨てた娘との再会だった。もちろん、廓で会つた傾城を娘と知つても名乗らないのは「仏へ誓の棄恩人無為。思ひ立たる大願破れん事の悔しさ」故ではあるが、それ以上に彼を苦しめるのは、義仲の絆しとなつている傾城逢坂山が自分の娘かもしれず、そして、娘が傾城逢坂山であ

ると極まれば「義仲は我々同然。縁に引かれて西行が判官と諍ひしと。頼朝に思はれては猶義仲へ憎がかり。忽天下の乱れと成。スリヤふ便でも可愛ても。天下の為に殺さしやならぬ。」という事態である。

西行は、自分の信仰を守るためなら親子の恩愛を振り捨てることができると思っていたに相違ない。事実、二段目口では狼狽しつつも結局名乗らないまま立ち去っている。信仰のためなら親子の絆しも切ることができ、その信仰も天下のためであれば破戒することも辞さない—自分をそれだけ強く律することのできた西行は、しかし、天下のために娘を殺さねばならないという事態に立ち至ったとき、自分が実はそれほど強い人間ではなかったことを自覚したのではなかったらうか。

三段目の西行の悲劇は、彼自身の心の問題である。むろん、彼は義仲と頼朝の間に立ち、両者の関係を思うからこそ逢坂山を殺さねばならないと考えている。その意味で、西行の悲劇も他者との関係で生まれていることに違いはないのだが、三段目切で彼が向き合った悲劇は、信仰のため、天下のために大切なものを振り捨てるだけの強い心を持つていないはずだった自分が、傾城に身を落とした娘が不憫で泣き、天下のために娘を殺さねばならないという事態にこれだけ動揺している—という事実を直視しなければならぬという、そのことにあるのではないだろうか。西行は、自分を見つめなおし、その弱さを自覚することによって、自身の悲劇を「見る」立場に立たされたとも言えるであろう。

西行と娘写絵姫との再会と別れは、竹本座の言わばお家芸である親子恩愛のテーマを内包する。この点をふくらませて三段目切の悲劇を構成することもできたはずだが、宗輔はそうはしなかった。西行の血を吐くような述懐の直後に写絵姫が「実は自分は逢坂山ではない」と告白して西行の直面していた難題の一つが消え、さらに続けて石黒左衛門実は瀬尾太郎光興の企みが発覚して、西行は「親子の名乗りは私事。天下の為に」と、ともかく天下のための行動を優先する。段切に西行と写絵姫はあらためて向き合うが、西行は写絵姫を逢坂山に託して「こなたは恩愛あなたは妹背。切もほども夢の世や。覚ては真如平等の。台に至らんさらばく。」と静かに別れていき、二人の関係は「親子恩愛劇」というところまでは突き詰められない。

このことは、宗輔が西行の悲劇を親子恩愛の悲劇とは捉えなかったことを意味している。親子恩愛劇はとりあえず小出雲に譲り、宗輔は西行の「見る人」という側面に、彼の悲劇を見出そうとした。これは、宗輔が最後まで西行に「見る」という劇的行為を要求したことの表れであり、言い換えれば、宗輔がその優れた劇的直観によって捉えた西行の「見る人」としての本質こそが、三段目切における義仲と西行それぞれのドラマを支えているのである。

おわりに

「はじめに」で述べたように、『軍法富士見西行』は宗輔の浄瑠璃復帰、竹本座加入第一作である。本作が初演された延享二年を皮切りに、竹本座は『夏祭浪花鑑』『菅原伝授手習鑑』『義経千本桜』『仮名手本忠臣蔵』といった当たり作を次々と生み出し、『歌舞伎は無が如し』（『浄瑠璃譜』）と言われる浄瑠璃の黄金時代を現出した。しかし、同時期に初演された本作は、大坂での通し上演はしばらく途絶え、大坂で三段目が再演されたのは文政十年（一八二七）のことである（大坂ではこれ以降幕末まで、三段目までの半通しの形が定着する）。その後、明治まで上演の記録は散見されるものの、現在では人形が入った形での上演は途絶えてしまっている。上演頻度が名作・佳作であることのバロメータでは必ずしもないが、本作の場合は、引き続き初演された諸作品に比して、再演を繰り返すだけの迫力のようなものに乏しかったのかもしれない。

本作の検討をおこなった結果、筆者は、その理由の一つに宗輔の浄瑠璃作劇手腕や歴史観が十分に生かしきれなかったことがあるのではないかと考える。第二・三節で見たように、本作には平家物語や先行作に縛られない独自の着想があり、隠されていた歴史の真実を舞台に描き出す可能性もあったのではないか。しかし、それらの構想は、竹本座の構成員・観客らに配慮した作劇手法をとり、平家物語や浄瑠璃の先行作の内容を全面的に逸脱することを避けた結果、近世の目で新たに解釈された平家物語の世界を浄瑠璃の舞台上に再現するところまで達しなかったように思われる。もとより、三段目切の舞台に廓を設定するなど、本作にはこれ以降の宗輔の源平物には感じられない歌舞伎臭が残っているのも事実で、そこには歌舞伎作者から足を洗って間もない宗輔自身の抱える課題もある。

このように、歌舞伎から浄瑠璃に復帰後、それまでライバルだった竹本座に入座したばかりの宗輔を取り巻く内的・外的要因は、本作の内容にもかなり影響を与えていると言えよう。本作の数年後に初演された優れた作品群と比較するとき、本作の構想の土台となるべき平家物語に対する理解・洞察の部分に不安定な印象が残るのは事実である。しかし、そういった中でも、能の利用にあたっては表面的な摂取に留まらず、より本質的な部分を、三段目のドラマを支える役割としての確に用いているといった点に、宗輔の中世に対する確かな眼差しと、その後に到達した高い作劇水準の片鱗が明確にうかがえるであろう。

* 本稿では、平家物語のテキストとして、近世の大坂においてもっとも一般的だったと思われる流布本と『源平盛衰記』を基本的に用いており、『なして「平家物語」と表記した場合は、この両者をまとめて指している。流布本の引用は梶原正昭校注

