

明治期歌舞伎脚本における英文学作品の受容
——エドワード・ブルワー＝リットンと河竹黙阿彌

**The Reception of English Literature in Kabuki Theatre in
the Meiji Period: Edward Bulwer-Lytton and
Kawatake Mokuami**

鈴木 聡

東京外国語大学大学院総合国際学研究院

SUZUKI Akira

Institute of Global Studies, Tokyo University of Foreign Studies

1. 最初の翻案作品の背景をなすもの
2. 舞台と開化
3. 価値意識と人情
4. 真実と愛

キーワード：エドワード・ブルワー＝リットン、河竹黙阿彌、諷刺、ブラック・ヒューマー

Key Words: Edward Bulwer-Lytton, Kawatake Mokuami, satire, black humour

要旨

日本で英文学作品が翻訳あるいは翻案を経て、一般読者に広く受け容れられるようになった歴史的過程を研究テーマとするとき、今後必要となってくるのは、個別の作品を取りあげ、より詳細に検討することである。出発点とされてよいのは、エドワード・ブルワー＝リットンの作品であろう。明治期に日本で最初に翻訳された英文学作品は、ブルワー＝リットンの長篇小説であったが、舞台化された最初の翻案もブルワー＝リットンの戯曲『金』（1840年）だったのである。

『金』を『人間萬事金世中』として翻案した河竹黙阿彌は、幕末のもっとも重要な狂言作者としてす



本稿の著作権は著者が所持し、クリエイティブ・コモンズ表示4.0国際ライセンス(CC-BY)下に提供します。
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ja>

でに名声を確立していたが、文明開化の時代にあつては、因襲的だとする非難を免れなかつたと推測することができる。その彼にとって、外国文学という、未知の、極めて異質な題材に取り組む果敢な挑戦が意味していたものとはなにか。そのことを切っ掛けとして、黙阿彌が、伝統と約束事に立脚した日本独特の演劇形態にどのような新たな可能性をもたらそうとしたかという点に着目しつつ、原作戯曲との比較を試みることにする。

ブルワー＝リットンの作品は、十九世紀の上層階級に照準を定め、人びとの社会的、政治的、経済的関心の構図を網羅的に描き出している。それにたいして、黙阿彌は、金儲けに夢中になる人びとの姿を生き生きと描き出す。それらの人びとには、新しい時代の価値観を体現しているという自負がある。その生きかたには、後ろめたさの影すら感じさせない明るさが漂っているといえるだろう。

Studying the historical process by which English literary works have been translated or adapted in Japan and have become widely accepted by the general public (or readership) could be an important research theme. In order to explore this theme more exhaustively in future, it is necessary to investigate the individual works in greater detail. A good starting point is the work of Edward Bulwer-Lytton. The first English literary work to be translated in Japan during the Meiji era was the novels of Edward Bulwer-Lytton, and also the first staged adaptation was a play by Bulwer-Lytton, *Money* (1840).

Kawatake Mokuami was the very person who adapted Bulwer-Lytton's play as *Ningen Banji Kane no Yo no Naka (Men Live in the World Where Money is All)*. One can easily assume that Mokuami, who had already made a name for himself as the most important Kabuki playwright during the last years of the Tokugawa shogunate, couldn't avoid being labeled conventional or old-fashioned in the age of civilization and enlightenment. For him, what was the meaning of the audacious challenge to cope with the unknown, extremely alien subject from the context of foreign literature? Focusing on the new possibilities Mokuami's new attempt made him to bring to a uniquely Japanese form of theatre based on traditions and customs, we try to compare Mokuami's work with the original play.

Bulwer-Lytton's work sets its sights on the upper classes of the nineteenth century and takes a comprehensive view of the social, political, and economic concerns of contemporary people. Mokuami, on the other hand, vividly depicts people who are obsessed with money making. They can take pride in the fact that they embody the values of the new era. There is even a kind of cheerfulness in the way people live their lives without a hint of guilt or shame.

1. 最初の翻案作品の背景をなすもの

日本で英文学作品が翻訳あるいは翻案を経て、一般読者に広く受け容れられるようになる歴史的過程は、概略こそある程度把握されてはいるものの、今後、より詳細に、個別の作品に即しつつ考察されてよい研究テーマであると思われる。ひとまず原点に立ち返ってみるならば、英語で書かれた長篇小説の翻訳の嚆矢とされるのは、織田(旧姓丹羽)純一郎の『歐洲奇事 花柳春話』(服部誠一校閲、初編、二編、三編、明治11年[1878年]、四編、附録、明治12年[1879年])である。その原作は、エドワード・ブルワー＝リットン(Edwards Bulwer-Lytton)の『アーネスト・マルトラヴァーズ』(1837年)¹⁾とその続篇『アリス、あるいはいくつかの謎』(1838年)²⁾であった。

時を同じくして、『花柳春話』の反響をある程度意識したかのように、演劇の分野においても、海外の戯曲を日本の観客に向けて(手直しを加えたうえで)上演しようとする構想が生じ、いち早く実現されることとなった。明治12年二月、新富座で初演された河竹黙阿彌——明治14年[1881年]、いったん引退を表明するまでは二世河竹新七——の『人間萬事金世中』³⁾もまた、『花柳春話』の原作と同じ作者による喜劇『金』(1840年)⁴⁾を取りあげ、舞台をヴィクトリア朝イングランドから明治期日本へと移して換骨奪胎した、それまでに前例のない、当時としては掛け値なしに劃期的な翻案作品だったのである。

明治維新以前、幕末の歌舞伎界の中核をなす狂言作者としてすでに(同時期の名優たちにも劣らぬ)声望を確立していた黙阿彌には、文明開化が盛んに叫ばれる世にあつて、依然として因襲に染まり、旧弊を脱し得ていないとする誹りが付き纏わざるを得なかったものと容易に察することができる⁵⁾。その彼にとって、外国文学という、未知の、極めて異質な題材に取り組む果敢な挑戦が意味していたものとはなにか。そのことを切っ掛けとして、黙阿彌が、伝統と約束事に立脚した日本特有の演劇形態にどのような新たな可能性を齎そうとしたかという点に着目しつつ、原作戯曲との比較を試みることにしたい。

およそ三百六十余篇と見積られる黙阿彌の作品群は、それぞれの成立に関して、同時代の名題役者たちとの協力関係を度外視して論ずることのできない性格を有するものであり、そのような関係が創作の方向性と抜き差しならず結び付いていた時期ごとに区分して整理しておくことができる。天保14年(1843年)、柴晋輔から河竹新七へと名を改め、河原崎座の立作者の地位にのぼったものの、『升鯉瀧白旗』(嘉永4年[1851年]、主役の閻魔小兵衛を演じたのは当時五世市川海老蔵を名乗っていた七世市川團十郎)以外にこれといった当たり狂言に恵まれることなく、不遇を託っていた黙阿彌は、『都鳥廓白浪』(嘉永7年[1854年])以降、主に四世市川小團次のために脚本を書く機会を得るようになり、安政の大震災後に移籍した市村座に小團次も加わったことによって重大な転機を迎える。

この時期に続々と演じられた、『鳶紅葉宇都谷峠』(安政3年[1856年])、『鼠小紋東君新形』(安政4年[1857年]、いわゆる白浪物の最初の作品)、『網模様燈籠菊桐』(同年)、『小袖曾我薊色縫』(安政6年[1859年])、『三人吉三廓初買』(安政7年[1860年])、『加賀見山再岩藤』(万

延元年〔1860年〕、『八幡祭小望月賑』（同年）、『勸善懲惡視機關』（文久2年〔1862年〕）、『曾我綉俠御所染』（元治元年〔1864年〕）、『船打込橋間白浪』（慶応2年〔1866年〕）などは、いずれも好評を博した。それらは、不世出の名優である小團次にたいする評価を不動のものとしただけでなく、黙阿彌の作風——七五調、掛詞を多用した華やかな修辭、竹本（チョボと呼称されることもある）の使用などを形式上、際立った特徴とする——を典型的に示すものとも目されているのである。

幕末から明治にかけての時期に黙阿彌は、一世を風靡した若手女形、三世澤村田之助を主役として想定しつつ、『處女翫浮名横櫛』（元治元年〔1864年〕）から『月缺血恋路宵闇』（慶応元年〔1865年〕）を経て『國性爺姿寫眞鏡』（明治5年〔1872年〕）に到る十数作品を執筆した。後半生、脱疽の悪化に苦しめられ続けた田之助にとって事実上の引退作品ともなった『國性爺姿寫眞鏡』は、人口に膾炙した和唐内の物語に枠組みを借りながら、舞台を唐土からロンドンに移すという大胆極まる着想から生み出されたものであった。

同じ年に初演された『月宴升毬栗』や翌年の『東京日新聞』以降、黙阿彌は、明治の世相という、自身にとっての現代そのものを投影した散切物と呼ばれるジャンルに本格的に乗り出すようになる⁶⁾。題名をいくつか挙げるならば、『繰返開花婦見月』（明治7年〔1874年〕）、『富士額男女繁山』（明治10年〔1877年〕）、『勸善懲惡孝子譽』（同年）、『人間萬事金世中』、『綴合於傳假名書』（明治12年〔1879年〕）、『霜夜鐘十字辻笠』（明治13年〔1880年〕）、『木間星箱根鹿笛』（同年）、『鳥衛月白浪』（明治14年〔1881年〕）、『水天宮利生深川』（明治18年〔1885年〕）、『月梅薫麗夜』（明治21年〔1888年〕）などであるが、その多くは、五世尾上菊五郎を主役として、新富座、千歳座、中村座で演じられた。このようにして新たなジャンルが確立されてゆくにつれ、まだ十七歳（数えて十九歳）で、十三世市村羽左衛門を名乗っていた当時の菊五郎が辨天小僧を演じて出世作となった、『青砥稿花紅彩畫』（文久2年〔1862年〕）と同様の世話物の分野も新作の必要性が失われたわけではなかった。

江戸から東京への移り変わりという、揺るがし難い現実が掻き立てる郷愁の念に似たものが、さほど遠くない過去を仮構する振る舞いにある種の魅力を賦与するようになったということなのか。明治以降も、旧来の路線を引き継ぐ数々の傑出した作品——『梅雨小袖昔八丈』（明治6年〔1873年〕）、『日月星和亭政談』（明治11年〔1878年〕）、『天衣紛上野初花』（明治14年〔1881年〕）、『極附幡隨長兵衛』（同年、菊五郎が出演していない例外的な作品である）、『新皿屋鋪月雨暈』（明治16年〔1883年〕）、『四千兩小判梅葉』（明治18年〔1885年〕）、『盲長屋梅加賀鶯』（明治19年〔1886年〕）など——が残されることとなった。明治14年の引退表明後⁷⁾に多くの傑作が生み出されている点も特筆されてよい。

黙阿彌は、菊五郎が、市川家伝来の歌舞伎十八番とその後続たる新歌舞伎十八番に対抗し、音羽屋の家の藝を集成するものとして、撰定を目差した新古演劇十種に加えられることとなる松羽目物—

一能に準拠しつつ、妖怪変化を登場させた舞踊であるが、『茨木』(明治16年)のように能と直接関係しない作品もある——も多く物している。さらに彼は、歌舞伎界を代表する二枚看板の一方である九世市川團十郎の求めに応じて、一般に活歴物と称される、旧来の時代物とは一線を劃した、綿密な時代考証に立脚する新機軸の史劇のジャンルにも早くから手を染め、活歴物や松羽目物を含む新歌舞伎十八番の撰定に貢献するところが大きかった。

活歴物という呼称自体は、假名垣魯文が『かなよみ新聞』紙上で『二張弓千種重藤』(明治11年[1878年])を評するにあたり、「活きたる歴史」をそのまま忠実に舞台化しようとする企図を指して「活歴史」と呼び、揶揄したことに由来するものとされる。今日演じられることが稀となった活歴物のなかで、後世まで残ったといえる数少ない例外のひとつ、『北條九代名家功』(明治17年[1884年])は、明治20年(1887年)、天覧歌舞伎のさいにも演目に加えられた⁸⁾。また、路線がやや異なるとはいえ、当時あってはほぼ現代劇と称しても差し支えなかったように思われる実録風の作品(團十郎が渡邊崋山、初世市川左團次が高野長英を演じた)、『夢物語廬生容畫』(明治19年[1886年])は、活歴物の延長上に結実した傑作と呼ぶことができるだろう。

明治16年、團十郎が松岡明義、小中村清矩、依田學海らの有職家や学者たちとともに求古会⁹⁾を結成したこと、さらに明治19年(1886年)、末松謙澄の主唱により、澁澤榮一、井上馨、森有礼、福地源一郎(櫻癡)、大倉喜八郎、外山正一、穂積陳重といった、政界、経済界、言論界の重要人物たちを発起人として演劇改良会が発足したことなど、当時の歌舞伎を取り巻く演劇改良運動の高まりを顧みるならば、芝居小屋の(内部ではなく)外部からの後押しを受けて、活歴物が盛んになったのは、明治10年代から20年代にかけてのことであったという印象が生じるかもしれない。しかしながら、実際にはそうではない。黙阿彌に関していえば、明治2年(1869年)という早い時期にすでに、七世河原崎權之助(のちの九世市川團十郎)の嗜好に応じて、みずからがもともと得意とする世話物とはまったく趣を異にした、加藤清正を主人公とする『桃山譚』を書いていたのだった。四年後、それに三幕を加え改作したものが、新歌舞伎十八番のひとつ『増補桃山譚』である。

菊五郎、團十郎に市川左團次(七世市川團十郎の弟子、四世市川小團次の養子)を加えて團菊佐と呼び習わされる役者たちを一堂に集め、絶頂期を現出させることとなる新富座(明治8年[1875年]に改称するまでは守田座)にあって、それぞれに異なる花形役者たちの個性を遺憾なく発揮させるべく腐心しつつ、黙阿彌が、長年に亘って継続的に、多彩で、しかもいずれも上質な数多くの作品を提供し得たことは瞠目に値しよう。『人間萬事金世中』が初演されたさいの演目の組み立てにも、黙阿彌に寄せられた信頼の大きさが反映しているように思われる。

六歳(数えて八歳)の年、明治12年三月九日にこの芝居を見た岡本綺堂は、後年の回想録『明治劇談 ランプの下にて』(昭和10年[1935年])のなかで次のように記している。「狂言は——これも後に知つたのであるが——一番目『赤松満祐梅白旗』中幕『勸進帳』二番目『人間萬事金世中』

で、大切には『魁花春色音黄鳥』といふ清元常磐津掛合ひの浄瑠璃が附いてゐた。」¹⁰⁾ この興行においては、いずれも黙阿彌の筆になる團十郎主演の活歴物と菊五郎主演の散切物が組み合わされて主要部分をかたちづけていたことになる。

伊原敏郎（青々園）によれば、この興行は二月二十八日から四月二十八日まで続いた。『赤松満祐梅白旗』が、従前の活歴芝居に比して藝術的に優れた内容を有していたにもかかわらず、堅過ぎるとして観客からは不評であったとは対照的に、『勸進帳』が好意的に迎えられ、人気に繋がったのだと喧伝されたことを伊原は伝えている¹¹⁾。警視庁に提出された報告書によれば、「看客七萬七千六百三十人、上り高三萬五千四百五十圓」であったという。黙阿彌自身が最晩年に残した覚え書き、「著作大概」¹²⁾の明治12年の項には、「新富座二月赤松満祐、二番目金の世の中中上入」¹³⁾とある。

幼少期の綺堂は、「面白かつた」ふたつの場面——赤松屋敷門前の立ち回りと、白簀城中で「大童の鎧武者（左團次の渥美五郎）」が注進する場面——と、「詰まらなかつた」ふたつの場面——足利義教が女を手討ちにする場面と、浦上弾正が切腹する場面——をよく覚えていて、とくに後者については、「今日でもあまり詰まらない芝居を見物してゐると」、当時の記憶がありありと頭に浮かんでくるほどだと告白している¹⁴⁾。中幕の『勸進帳』のあと、綺堂は、父がかねて（求古会を通じた）團十郎の知り合いであり、また、新富座の座主である十二世守田勘彌とも懇意になっていたことから¹⁵⁾、楽屋へ案内され、團十郎と会うことができた。芝居を見ていたときから感じ始めていた團十郎にたいする反撥は、その「不人情で横柄な」¹⁶⁾態度を目の当たりにしたことによって、よりいっそう強められ、「誰がこんな詰まらない、芝居などと云ふものを書くものか」¹⁷⁾と心密かに誓うほどであった。

このとき綺堂が抱いた印象は、六年ほどのち、千歳座の楽屋で菊五郎に初めて会ったさいのそれとは対照的である¹⁸⁾。そのことは、ふたりの役者によって代表される、時代物と世話物というふたつのジャンル（とりわけ黙阿彌の筆になるそれら）にたいする評価にもある程度までは反映しているように思われるが、後年、明治期になってからの黙阿彌の作品の全容を振り返るさいに、綺堂は、世話物がその生命を保っていたのは、「江戸の空気がまだ残つてゐる明治時代に於てこそ」¹⁹⁾なのだとし、時代物のほうが「寧ろ壽命が長くはないか」と結論づけるようになる。

ともあれ、新富座における最初の本格的な観劇の折に、少年の心に深い失望と厭悪の念を刻んだ一番目の活歴物とはまったく傾向の異なる二番目の演し物、『人間萬事金世中』がどのように受け止められたかは明記されていない。二幕が終わったところで²⁰⁾、眠気に襲われていた綺堂が家に帰されたことしか触れられていないのである。のちになって振り返りながら、彼は、明治の世を背景とした黙阿彌の作品は全般にあまり成功を収めることができなかつたと総括しているが、そのような感想が、この時点では未だ定まっていなかつたことだけは確かであろう。

2. 舞台と開化

長じてのち、たとえ再見する機会があったとしても、『人間萬事金世中』にたいする綺堂の評価は、さほど馨しいものとはならなかっただろうと思えなくもない。それは、明治という時代を受け止める彼の姿勢が、同時代の一般民衆のそれと大幅に異なるものであったことからすれば、当然といってもよいはずだ。いままさに生起し、息づいているものを実感したいと欲する観客の嗜好という観点からいうならば、散切物に求められていたものが、ただ単なる目新しさ以上の迫真性であったことは疑いない。

高尚さを標榜する目的で、敢えて人気を犠牲にするかのように、なかば強引に舞台に掛けられる活歴物にたいする不満を埋め合わせる必要を感じていたということなのか。興行側が、散切物に鎮痛剤か特効薬のような役割を期待していたらしいことは、各月の演目の組み立てかたにも如実に表われているようである。『人間萬事金世中』の例は、すでに見た。翌年六月の新富座の公演においても同様の形態が踏襲されて、黙阿彌の活歴物『星月夜見聞實記』（鎌倉時代の服装を見せる問答劇）が一番目となり、二番目は同じ作者の散切物『霜夜鐘十字辻笠』（散切物の最高傑作とも目される）となっていた。同年十一月にも、やはり同じように、活歴物『茶臼山凱歌陣立』（團十郎が眞田幸村、宮内の局、徳川家康の三役を務めた）と散切物『木間星箱根鹿笛』（神経病と亡霊を扱った作品）が組み合わせられた。

それらの例からも窺うことができるように、史実にもとづく作品が選り得る題材の多種多様さと引き較べて遜色がないほどに、現代を扱う作品にも斬新さが求められていたことは容易に想像される。そのような困難を踏まえながら、明治期日本の社会という枠組みを超えたところにまで眼を向け、純然たる喜劇という、歌舞伎の歴史上、それ自体異色ともいえる結実へと達することに成功したものが、『人間萬事金世中』であったと称してよいだろう。

『人間萬事金世中』については、初演当時の辻番付や役割番付で、「第貳番目は英國の名譽の學者リットン氏が筆を揮ひしモニーの演劇」²¹⁾であることが明記されていた。そのこと自体がいわば売り物だったのである。その「大意は人のまじはりも兎角に金へ目をつけて浮薄になる、人情を穿ちつくせし西洋の狂言」であり、「趣向も深き池の端名におふ福地先生が翻譯なして御断ありしを及ばぬ筆に横濱へうつつ脚色」^{しくみ}がなされたとされる。「春の夜のおほろに筋も波戸場の月影まとまり兼ねしを」ようやくまとめあげ、御覧に供するのは、「此演劇外へ取られぬ其のうちにと座主も作者も欲が先立つ新狂言」だというわけである。

この作品の成立に関しては、守田勘彌を介して黙阿彌と繋がりをもつようになった福地櫻癡が、ブルワー＝リットンの戯曲の梗概を語り、それにもとづいて黙阿彌が、歌舞伎として見てさほど不自然でない脚本に仕立てあげたものと考えておいてよさそうである。その前段階において櫻癡が、どのくらい主導的な役割を果たしたかは定かでない。後年、彼は演劇改良運動の中心人物となるが、それ以前にすでに團十郎や守田勘彌とは親しい間柄であったものと思われる。その他にも各界の知己は多く、落語家

三遊亭圓朝に西洋の物語や民間伝承を教授したこともあった。圓朝が創作した落語「錦の舞衣」(明治22年 [1889年]) の題材 (ヴィクトリアン・サルドゥの戯曲『ラ・トスカ』 [1887年]) は、櫻癡が提供したものとされる。また彼は、歌舞伎座 (明治22年開設) の経営者から座付作者へと転身して、みずから筆を執る立場にもなっている²²⁾。

櫻癡こと福地源一郎は、幕臣として文久遣欧使節の一員に加わったのを皮切りに、旧幕時代には慶応元年遣仏使節にも加わり、新政府で大蔵省に出仕したのちには、明治3年 (1870年)、大蔵少輔伊藤博文の渡米 (目的は財政調査など) に随行し、翌明治4年 (1871年) から明治6年 (1873年) にかけては、岩倉使節団の一等書記官としてアメリカ合衆国とヨーロッパ諸国を歴訪するという具合に、たびたび外国で見聞を深めてきた華々しい経歴の持ち主であり、当時としてはもともと海外事情に精通していると見なされる人物であった。大蔵省を辞したのち、彼は、日報社に入社して『東京日日新聞』の主筆となったほか、東京府議會議員に当選して、政界にも地歩を築くこととなる。

櫻癡が戯曲『金』の上演を実際に見たことがあったかどうか、それがいつのことであったかは判明していないものの、1840年十二月八日、ロンドンのヘイマーケット劇場²³⁾ で初演されて以来、繰り返し演じられてきた作品であることから、観劇の機会 (ロンドン以外とも考えられる) があった可能性は高いといえる。また、ブルワー＝リットンの他の著作とともに戯曲集も読んでいたであろうことは疑いない。原作戯曲の筋立てを黙阿彌に伝えるにあたって、おそらく櫻癡は、忠実な逐語訳を提供したわけではなく、個々の登場人物ならびに状況のあらましを、なるべく簡潔に呈示することを旨としたのであろう。黙阿彌はそこに、独自の、自由な解釈と脚色を盛り込んだのであった。

遠方で暮らしていた親族が亡くなったあと、開示された遺言書 (『人間萬事金世中』においては「遺言状」) で相当額の財産の相続人に指名されていたことが明るみに出た主人公を中心に位置づけ、周囲のりびとが利益を得ようと齷齪したり、勝手な思惑を抱いては、誤解や混乱や失望が生じたりするというような紆余曲折の果てに、俗物的な他の登場人物たちとは異なり、諸事全般に亘り恬澹とした主人公が、自分にふさわしい女性の愛を確認して、両者が結ばれるに到るという、物語の骨子そのものに変更はない。外国を舞台にするという無理は最初から考えに入れることなく、物語の主要な構成要素のみを流用して、全体を日本の観客向けに再構築することは、じゅうぶん可能なのではないか。そのような着眼点に端を発した櫻癡と黙阿彌の共同作業によって、日本における外国戯曲の翻案が創始されたことは間違いない。

初演の年と同じ1840年、ロンドンの邸宅とクラブで起こる出来事によって各場面を構成するブルワー＝リットンの戯曲 (全五幕) にたいして、黙阿彌の脚本 (序幕と二幕目からなる全二幕) が舞台として選んだのは、横浜境町の積問屋 (船積問屋の略) と屋敷、仙元下裏の借家、本町の屋敷、波戸場脇海岸である。黙阿彌の世話物や散切物の多くとは異なり、江戸あるいは東京ではなく、横浜が舞台となっている点は特異に思える。とはいえ、地名そのものもさることながら、そこに付け加えられる細部が、

どのような意味合いを有しているかという点が重要であろう。

横浜らしさを意識しつつ取り入れられたと覚しき、「蒸気船の名を記したる板札」が何枚か掛かっている店先の道具立て（序幕）や、鉄柵を廻らした煉瓦造りや石造りの異人館が立ち並び、沖に外国船が停泊しているさまを描く海岸通りの書割（二幕目）を指定したト書きからも明らかのように、全篇一貫して、多少なりとも異国風の情緒を漂わせる狙いがあると見るのはたやすい。しばしば「玩具の木琴の入り濱唄」（河竹 1966: 257）²⁴⁾ や「異國の鳴物」（河竹 1966: 276）が下座音楽として合間に挟まれることから窺い知ることができるのは、ここに立ち現われる空間が、ある種の記号性を帯びているということである。その空間は、概ね大方の観客にとっての日常性という感覚に即していながら、そこから微妙に懸け離れた新奇さも同時に併せ持ったものなのだとする示唆が与えられているといってもよい。

新富座という、ガス燈や椅子席を備えた、当時であってももっとも近代的な劇場において、日米修好通商条約締結以降の日本の近代化の歩みともっとも端的に結び付いた横浜という地名と、それに由来するある種のイメージを暫定的に現前させることにより、なにが成し遂げられることになるだろうか。効果のひとつとして期待し得るのは、この作品がいままさに招来し、具現化しようとしているものが、厳密に西洋のとまではいい難いにしても、従来、舞台上で飽くことなく繰り返し訴えられ、強調されてきた伝統的な規範や約束事の再確認とは一線を劃したなにかであると仄めかすことであつたと断じておいて構わないだろう。それは、西洋かぶれ²⁵⁾と揶揄されることも多かった守田勘彌の上演方針²⁶⁾にも適合する姿勢であつた。

そのいっぽうで、根本的な異質性は巧みに回避される。当時の日本の観客からは理解されにくいと判断された（と思われる）要素——社会的、文化的コンテキスト——は、全面的に切り捨てられたり、他の要素に置き換えられたりしているのだ。登場人物たちの属している階級、物語を展開させる中核的な役割なり機能なりを担っている、金のもつ意味合いなどに、とくに際立った差異を見て取ることができよう。一例を挙げるならば、ヴィクトリア朝の上層階級にあつてはある程度容認可能な娯楽であつた賭博を芝居に取り入れることに、ブルワー=リットンはなんら抵抗を覚えなかつたであろうが、黙阿彌はこれを完全に省いてしまっている²⁷⁾。

ブルワー=リットンの戯曲の第一幕の舞台は、「サー・ジョン・ヴィージーの邸宅の客間」に設定されている。サー・ジョンは准男爵であり、勅任グェルフ勲爵士、王立協会特別会員、考古協会特別会員²⁸⁾という肩書きの持ち主である。この登場人物は、黙阿彌の作品における邊見勢左衛門（縮めて邊勢^{へんせい}と呼ばれることがある）にあたるものの、そこでは、原作における貴族という階級を登場させることに支障があるためか、問屋の主という無難な役回りに変えられている。作者自身の出身階級の違いが反映しているのだろうとする論じかたもできそうだが、それよりもむしろ、演劇の提供と受容にかかわるすべてのひとの立場や心性が考慮に入れられてよいのではないか。明治初期の日本にあつては、たとえ虚構上の存在にすぎないせよ、肩書きを有する人物を舞台上に登場させて、見るひとに、実在する権門

貴顕にたいする諷刺の意図を臆測させる危険を冒すことは、到底考えられなかったのであろう。

物語に説得力をもたせるために必須となる最小限のリアリズムという見地からいって、(外国であろうが日本でであろうが) 上層階級の屋敷の内装や調度などを尤もらしく取り揃える必要がなくなったこともまた、作品の全体を当時の観客の実生活に近い、庶民的な水準へと接近させたことに伴う効用ということになる。『人間萬事金世中』は、物語の内容こそ当世風ではあるものの、従来の世話物に馴染みの深い新富座の来場者たちが、さほど違和感を抱かずに済みそうな場面を導入部に据え、この芝居は決して奇を衒おうとした際物ではないのだという安心感を与えようとしている。序幕の「^{へんみせさき}邊見店先の場」は、たとえば黙阿彌の過去の作品、『青砥稿花紅彩畫』二幕目第一場における浜松屋の店先や、後年の『盲長屋梅加賀鶯』三幕目における竹町質見世、伊勢屋の店先とさほど極端に異なっていないのである。商取引をめぐる奉公人(「若い者」)たちの会話、番頭と、その不正や不行跡を糾弾しようとする丁稚(小僧とも呼ばれる)の滑稽な口論などは、定型的なものですらあるといって差し支えないことだろう。

とはいえ、『人間萬事金世中』における遣り取りが、明らかに同時代性を前面に打ち出したものとなっている点も見逃すわけにはゆかない。「小僧のくせに^き利いた^{ふう}風に、茶など呑むには及ばぬことだ」(河竹 1966: 258)と番頭蒙八に叱りつけられたのにたいして、丁稚野毛松は、「いや小僧だつて番頭だつて、開化の世界は同じ^{けん}權だ、さう安くて貰ひますまい」と口答えする。他の例とは異なり、取るに足りない権限を居丈高に振り翳すいっぽう、主人の眼を盗んでは、蔭で悪行を働いているということだけが、番頭を糾弾すべき理由となっているわけではないことになるだろう。

3. 価値意識と人情

ブルワー＝リットンの『金』第一幕は、サー・ジョンとその娘ジョージナ(『人間萬事金世中』に登場するおしなに相当する)の対話の途中から(イン・メディアス・レース)開始され、遠縁のミスタ・モードント(「カル Катタ²⁹⁾ 在住のジェイムズ・フレデリック・モードント」[Bulwer 2001: 15, 1. 400])の遺言書執行人に指名されたヘンリー・グレイヴズの書簡、実際の遺言書の開示、そこで判明する遺産分割の詳細、故人によって密かに託された条件の判明というように、一貫性のある展開を見せる。

故モードントが莫大な遺産の大部分を相続させたいと望んだのは、みずからと同様の変人ではあるものの、貧窮のうちに暮らしてきたことから、財産の使い道をもっともよく知っているであろうと見込んだ青年、アルフレッド・エヴェリンであった。サー・ジョンによって「気分屋——冷笑家」(Bulwer 2001: 7, 1. 79)と評されているエヴェリンには、ある意味で、シェイクスピアの戯曲『アテネのタイモンの生涯』(執筆年代不詳)に登場するタイモンや、『トロイラスとクレシダ』(1602年頃)に登場するサーサイティーズを思い起こさせるような辛辣さが認められるという見かたもできるだろう³⁰⁾。

貧困ゆえに、愛する女性(クレアラ・ダグラス)に結婚生活の困難さを指摘され、傷ついたエヴェリンにとって、凶らずも相当額の財産を手に入れたことは、彼女を幸福にするための障壁が取り去られた

ことを意味しているはずだった。しかし、そのことを両者が素直に納得し合えるようになるまえに、財産そのものが、新たな負担、新たな障碍として立ち塞がり得ることがわかってくる。エヴェリンにとって、(あたかも怪我の功名のように) 逆に可能となったのは、さまざまな人びとがその財産になにを期待しているか、冷静に見極められるようになったことだったといえるだろう。それは取りも直さず、金がひとの思考や行動をどのように支配しているかについて、いくつかの事例というか標本を入手し得るようになったということでもある。

十九世紀の上層階級に照準を定め、人びとの社会的、政治的、経済的関心の構図を網羅的に描き出しているという意味からすれば、この作品には、いわゆるメニッポスの諷刺³¹⁾を思わせるところすらある。その随所には、同時代において浮上しつつあった各種の問題に関する言及が細かく鏤められる。それらは、サー・ジョンがモードントに毎年送っていたというチェルトナム水(鉱泉水の一種)、スタウトが定期的に送っていたという議会議事録のように、笑いを誘うために必要となる細部であるが、モードントが信奉していたトマス・ロバート・マルサスの『人口論』(『人口原理に関する論攷』、初版1798年)³²⁾がそうであるように、その時代のイングランド社会がどのような精神構造を有していたかを示唆する意味合いも附随していることは間違いない。

エヴェリンが、誘導尋問的に、富裕階級は貧者を救済する責務を負わなければならないという言葉でグロスモア卿から引き出し、(以前エヴェリンの乳母であった) 困っている女性に金を恵んでくれないかと頼み込む場面で、グロスモアは、貧者を助けるのは個人ではなく、教区の務めなのだと主張する³³⁾。彼とスタウト(「最大多数の最大幸福」[Bulwer 2001: 46, 3. 3. 97]を信条とする政治経済学者である)は、支持政党を異にしているが、憲政党(保守党[トリー党]を意味している)と啓蒙党(自由党[ホイッグ党]を意味している)の政見にそれほど大きな隔たりがあるわけではない。その両党が相争っている選挙区は、グロッギンホール(Grogginhole)という架空の地名で呼ばれ、その名(grog in hole)がひとに酒を飲ませてやるというイメージを暗示していることから、買収が横行する、いわゆる腐敗選挙区³⁴⁾であることが推察される。現職の庶民院議員が死去したことに伴い、グロスモアとスタウトはそれぞれ後任候補を押し、選挙費用の援助をエヴェリンに求めようとする。ふたりの期待を裏切るようにして、みずからその選挙区に宏大な地所を購入し、立候補したエヴェリンが、他の候補たちを破って当選する。このようにして入念に仕組まれたブラック・ヒューマーが、ブルワー=リットンの作品の基調をなしているといえるだろう。

『金』は、一通の遺言書が齎す変化を発端に置き、人間の社会生活にとって金とはいかなる意味をもつものかという問いかけを核として展開している。ここでは金は、慈善、贈収賄、買収、ひとの社会的地位の保障など、実に多種多様な働きを担っている。出費を極端に嫌がり、可能な限り他人に負担を押しつけようとする心性も特徴的だ。ひとから「吝嗇家のジャック」(Stingy Jack)と呼び習わされてきたサー・ジョンが、不正ざりざりの手練手管(「ちよるまかし」[humbug])によって蓄財と利殖を繰り返

返し、富を築きあげてきたことを娘にたいして誇らしげに自慢するように、労働の正当な対価や、公正な商取引とは無縁な、あくどい手法によって金を得る人物が、冒頭から狂言回しの役割を果たしている点は注目されてよい。ある意味では、そのような人物像を通して、健全な経済活動の局外に位置しながら（あるいはそこから密かに逸脱しながら）、それを後ろ暗いことではなく、むしろ特権として受け止めている、道徳と不道徳の区別すら麻痺した者たちとして、上層階級が戯画化され、告発されているのだと見ることも可能であろう。

それらの特徴は、『人間萬事金世中』には見いだすことができない。すでに見たように、その始まりは、裕福な下級貴族の邸宅の客間のような閉鎖的空間ではなく、本筋とはとくに関係しない、副次的登場人物たちのみからなる、商家の日常を素描した一場面である。喜劇の要として、笑いを担う重要な役割を果たすことになる邊見勢左衛門（初演時に演じたのは三世中村仲藏）が登場してからも、筋の向かう方向が直ちに明確化するわけではない。利益と損失に汲々とする、商売人ならではの気苦労と表裏をなすごとく、ひとの瑣末な落ち度に到るまで口煩く咎め立てずにはいられない、彼の性格あるいは性癖をさり気なく挿話的に描くことに、ひとまずは焦点が置かれるのである。

そのような人物にあっては、充足するということ自体があり得ない。なにごとにたいしても不満が感じられ、すべてに不足が生じているように思われるということでもあろう。「いや人を使へば使はると、少しでも目が放れると奉公人め等がふざけてならぬ。それに因果とこの家ほど喰ひ潰しの多い家はない、一人の甥を據るなく家へ引取りおいてやると、又女房の一人の姪を餘儀なく引取ることになり、十人からの暮しゆゑ喰せるばかりも年に積ると三百圓ではあがらぬから、餘程稼がにや引合はぬわい。」（河竹 1966: 258）この独白で言及された甥とは、『金』におけるエヴェリンにあたる惠府林之助（初演時に演じたのは五世尾上菊五郎）であり、姪とは、クレアラにあたるおくら（初演時に演じたのは八世岩井半四郎）である。

勢左衛門にいわせれば居候、無為徒食の輩にはかならない足手纏いの親族たちということに尽きるのだろうが、実は林之助は、奉公人同然に扱われ、掛取（掛け売り代金の取り立て）に回らなければならぬ。「其の以前は辨天通りで惠府林と人にも知られた瀬戸物問屋、異國へ手広く取引して豊かに暮した身代」（河竹 1966: 261）であったのに、父親が儲けを得たいという欲望に駆られ、米相場に手を出して失敗したのち、病死したことから、今日のような立場に陥ったという、林之助が経験した零落は、おくらにも共通している。

おくらは、「本町の倉田宗右衛門」という生糸仲買人（売込商）の娘として「何不自由なく」育ちながら、父が種紙（蚕が卵を産みつけるために用いられる紙、蚕卵紙）で大損したのが切っ掛けで、身代が左前となるやら、心労の末、両親が相次いで病床に臥し、亡くなるやらで、いまでは伯母に引き取られ、「下女同様」に使役される身となり果てている。伯母というのは、勢左衛門の女房おらん（「半纏着流しの婆ア」〔河竹 1966: 263〕と描写されている）にほかならない。

目下の者にたいする酷薄さという点では、おらんも亭主とさほど大差ないといえる。これは原作と大きく相違している点である。そもそもそこには、結婚している男女という組み合わせそのものが存在しないのだ。勢左衛門にあたるサー・ジョンは、妻に先立たれている。「おらん」という役名についていえば、サー・ジョンの異母妹³⁵⁾であるレイディ・フランクリンが元となっていることは窺えるものの、両者の人物像に関連性はない。むしろかなりの隔たりがあるといって然るべきであろう。その点は、『人間万事金世中』における林之助、おくらにあたる若い男女にたいするレイディ・フランクリンの態度や振る舞いが、おらんと正反対といってよいものであることにも顕著に現われている。

『金』の場合も、物語の最初の段階においてエヴェリンとクレアラが、ともにサー・ジョンのもとで食客のように暮らしている点は変わらない。ケンブリッジ大学トリニティ・コレッジ出身³⁶⁾で、「学者」(Bulwer 2001: 8, 1. 139)とも呼ばれているエヴェリンは、学識と文筆の才を買われ、無給の「私設秘書」(Bulwer 2001: 7, 1. 80)として便利に使われている立場である。それにたいして、クレアラについては、その父の遺志に従って、不承不承、後見人となってはいるものの、普段ロンドンにいないレイディ・フランクリンが、遺言書開封を機に来訪する折に、面倒を肩替わりしてくれるよう、話をうまく運ぶことにしようというのが、サー・ジョンの心積もりなのである。

実際にレイディ・フランクリンは、クレアラを養女とし、彼女がエヴェリンにたいして密かに抱いている恋心を察知すると、それを成就させるべく後押しすることになる。『金』においては、それぞれの女性たちに、当初から好意を寄せる男性がいることが仄めかされ、大団円においては、それぞれが意中の相手と結ばれ、三組の結婚が予示されることとなる。その過程で錯綜が生じることによって、アイロニー、サスペンス、笑いなどを醸し出す劇的展開がかたちづくられるのである。それらすべての発端がモーメントの遺言書にあったことはいうまでもない。

遺産の大部分を相続することになったエヴェリンは、遺言書とは別に託された故人の私信で、結婚相手としてジョージナかクレアラのどちらかを選ぶように勧められていることを知る。律儀にもその勧告に従おうとして彼は、両者の人柄——そこにはおそらく、金銭価値、貨幣価値をめぐる意識のありかたも含まれてくることだろう——を慎重に推し量り、どちらがより誠実なのかを冷静に見極めることを余儀なくされる。そして、誤解——エヴェリンは、かつての乳母に十ポンド貸し与え、さらにその後、みずからが偽装した損失の埋め合わせのために、密かに一万ポンド振り込んでくれたのは、クレアラではなく、ジョージナだと勝手に思いこみ、感謝の念を抱く——を経ながらも、結局のところ、クレアラこそは自分の伴侶たるべき女性であると改めて確信するに到るのである。

それだけでも事態はじゅうぶん複雑であるようだが、そこにさらに登場人物たち各自の思惑が絡んでくる。サー・ジョンがエヴェリンとの縁談を進めようと目論んでいる娘ジョージナは、実は、サー・フレデリック・ブラウントという当世風の気取った青年に惹かれていて、挙げ句の果てには、危うくスコットランド(Bulwer 2001: 71, 5. 3. 265)³⁷⁾に駆け落ちしかけるまでになる。ふたりの間柄をサー・ジョンに認めさせ

るために一役買うのは、レイディ・フランクリンであるが、未亡人である彼女自身にも愛する男性がいる。自分と同じように連れ合いを失い、依然として悲しみに暮れているヘンリー・グレイヴズ³⁸⁾とのあいだで、親密の度合いを深めることを当初から望んでいたレイディ・フランクリンは、劇の終盤で竟に彼の心を動かすことに成功するのである。

このように巧みに絡み合わされた恋愛模様と、そこから派生する軽妙なおかしみは、リチャード・ブリンズリー・シェリダンの代表されるような、十八世紀の正統的風俗喜劇の流れを汲むものといってよい、『金』の特色をなすものといえよう。『人間萬事金世中』は、それを完全に捨て去っているのだ。筋立てが簡素化されているばかりではない。

ブルワー＝リットンの作品にあつては、金とはなにかという問題は、極めて多角的に扱われている。いまでもなく金は、ただ無意味に蓄えられて、死蔵されるだけのこともあれば、買取などの反社会的な目的のために用いられたりすることもある。表面上、ひとを豊かにするものと思われながら、それとは裏腹に、当事者たちの心の貧しさをさらけ出させずにおかない触媒としての性質が備わっているともいえるだろう。とはいいいながら、ひとを煩わしい束縛から解放し、他人に支配されることなく自由に行動すること、望みのものを手に入れることを可能にしてくれる手段としての一面をも有しているというような、金にたいする肯定的な捉えかたもあり得るはずなのだ。

4. 真実と愛

ブルワー＝リットンの作品は、道徳的、社会的、経済的価値意識が万人共有のものではなく、一義的、絶対的な判断基準となり得る共通感覚が失われて、多様化が増大しつつある社会を背景としている。そこでは、人道主義あるいは博愛主義が、表面上、標榜されながら、背後においては物質主義、功利主義が蔓延し、偽善が常態と化している。そのような社会にあつて、同じひとりの人物が、貧困から富裕へと境遇を一変させたとき、周囲にどのような動揺と変化が生じるか。その社会の重要な一劃を占めている、利己的、独善的で偏狭な人びとの他者にたいする態度とは、いかに頼み甲斐のない、移ろいやすいものであるか。

主人公であるエヴェリン自身が、そうした疑念（というよりもむしろ諦念かもしれない）に由来する根深い人間不信を抱き、真に信じるに値するものとはなにかという確証を必要とするようになるのである。そのために彼は、みずからを一種の実験材料とすることを選ぶ。ダドリー・スミズ大尉（「一発必中」[deadly]と綽名される）という練達の賭博師の協力を得て、自分がカード賭博（ピケ³⁹⁾）にのめり込み、財産の大半を無駄に浪費してしまったかのように装い、実はそうする必要などないというのに、わざわざ縁者であるグロスモアやブラウントに借金（「五百ポンドか六百ポンド」[Bulwer 2001: 51, 4. 1. 113-14]）を申し込んで、断られたりする。

すでに触れたように、『人間萬事金世中』では賭博という話題そのものが言及されることはない。本

作の主人公林之助もまた、周囲の人びとが財産の多寡や有無によって、ひとにたいする評価をどれほど極端に一変させるものかを曝こうとする。一連の仕掛けの端緒として、彼が関係者たちに信じ込ませるのは、自分自身の借金のことではなく、亡き父が、(スミーズの名を振った) 壽無田宇津藏(初演時に演じたのは初世市川左團次) から米相場の資金として一万円を借りたことがあり、元利含めて二万円返済しなければならぬ仕儀に立ち到ったとする作り事である。

『金』のエヴェリンの場合は、厭世的、厭人的な懷疑が動機となって、ひとを試そうとしたかのように思われるが、『人間萬事金世中』の林之助の場合は事情がやや異なっている。彼が目的としていたのは、伯父、伯母、その娘おしな(初演時に演じたのは五世市川小團次)、縁者⁴⁰である雅羅田白右衛門(縮めて雅羅白と呼ばれることがある)が、揃いも揃って強欲、薄情であることから、自分たちのほうから嫌気が差して、絶縁を宣言するよう策したのちに、真相を告げ、改めてきっぱりと愛想尽かしをすることであった。結局、悔い改めた伯父たちと、心機一転、親類付き合いを続けてゆくことを約したうえで、林之助が、銘々に引出物を与えて、芝居は幕切れを迎えるのだ。引出物とは、「鯉節の切手」(河竹 1966: 297)に見せかけ、中身を百円札⁴¹に入れ替えたものである。乾燥し切った物体の代用(象徴性を帯びた任意の記号)となる紙片が、さらに、当時、最新の発明品のひとつであった紙幣に切り替わっているという仕掛けは、着想としてなかなか興味深いのではないだろうか。

黙阿彌の作品の大前提となっているのは、金とは往々にして、吝嗇や貪欲のような、人間の心の醜悪な面を容赦なくさらけ出させるものなのだとする主張である。そのいつまうにおいて、義理人情が廃れ、拝金主義に押し流されてゆく——「世界は開化に進むほど人が薄情になるといふ」(河竹 1966: 277)——軽佻浮薄な世時に生きているからこそ、他人の難儀を見て見ぬ振りをする事の非を唱え、困窮に苦しむひとを進んで助けようとする事は、重要な意味を帯びるようになるということができよう。

ここでは、使い道如何によって、金は、美德の証しともなるということが暗に含意されている。出産直後に亡くなった母に代わり、自分を育ててくれた恩誼のある、乳母おしづに懇望された十円の金を工面する余裕すらない林之助の苦境を見かねて、おくらが(母の形見の櫛簪を質に入れて)匿名で金を届けるのは、原作におけるクリアラの行動と同工異曲ではあるけれども、黙阿彌は、さらにこの情け深い行ないの正当性を強調しているようだ。善人が善行のために金を用いる(「慈悲善根」[河竹 1966: 297]を施す)ことが、手放して礼讃されるのである。結果として、(ブルワー=リットンの場合とは異なる)教訓的な含みが浮上することとなる。

ここでは、維新後の社会の大きな変化、ことに実利優先に走る余り忘れ去られかねない、古き良き情誼溢れる人間同士の交わりの危機という、同時代の観客たちの誰しもが、多かれ少なかれ抱いていたに違いない危惧の念が、物語全体の根柢を支えているかのようである。重点が置かれているのは飽くまでも、金を根本に据えた価値観の対立という図式なのだ。そのため、それぞれの登場人物の個性を描き分けることよりもむしろ、金儲けという妄執に取り憑かれた人びとと、利益を独占することなく、な

にかの役に立てようとする無欲な人びとを対比し、両者が共存している状況をバーレスク風に強調して描くことが目差されるに到ったものと思われる。

『人間萬事金世中』には、原作のグレイヴズに相当する人物が登場せず、モードントにあたる長崎の商人、門戸藤右衛門の遺言書を披露する役は、毛織五郎右衛門（初演時に演じたのは九世市川團十郎）に割り当てられている。その他の人物に眼を向けるならば、原作におけるグロスモアが雅羅田白右衛門、スタウトが山本當助（縮めて山當と呼ばれることがある）に暫定的に置き換えられていると見ることができよう。但し、それらふたりのうちでは白右衛門のほうが出番が多いとはいいいながら、いずれも主要登場人物たちの言動にたいして相槌を打ったり、賛否を表明したりする程度の役回りを演じているにすぎない。

序幕で勢左衛門に続いて登場する白右衛門は、みずから「い儲け口」（河竹 1966: 258）でもないかと思って出かけて来たと称するように、利害関心の点で勢左衛門と完全に一致する人物である。彼らにとっての金儲けは、純然たる必要性に迫られただけのものには留まらなくなっている。すでにそれ自体がゲームのようなもの、常に新たな投機への可能性を予感させ、想像力を無限に刺戟し、肥大化させずにおかないものと化しているのだ。「石炭油の出る山でも見出して、何萬圓といふ大金の蔓にでも取附きたいものだ」（河竹 1966: 259）という勢左衛門にたいして、白右衛門が開陳するのは、箱根や熱海よりも手近な「大山の麓」に温泉を開き、「東京中の地獄⁴²⁾を残らず狩集め、湯女と號して娼妓をさせ湯場と貸座敷の元締をしたら、きっと金儲けが出来ると思ふ」という荒唐無稽な、机上の空論とも呼ぶべき計画である。

勢左衛門と白右衛門の金儲け談義が無内容なものに終始している理由は、『人間萬事金世中』の全篇を通じて、金とはなにか、金を手に入れることによって可能となるものとはなにかという省察に発展し得る余地が、ほとんど欠落していることと関連していると思われる。とはいえ、貧富の格差や、金と結び付いた政治の腐敗、職権濫用や税金の不正使用といった問題が、当時の芝居の観客たちにとってまったく無縁のものであったといえるかどうかは忖措くにしても、少なくとも、芝居が社会意識に立脚した問題提起を行なうことなど誰も期待していなかったという可能性はあるだろう。見かたを変えるならば、金儲けに取り憑かれた亡者と呼ぶべき登場人物たちが抱く未来像が、徹底して空疎であるのは、取りも直さず、これらの人物が、金銭欲以外の個性に欠けた、内実の伴わない存在として単純化されているということでもある。

そのことをわかりやすく示そうとする意図によるものか、独自の脚色として、黙阿彌は原作にはない場面をさらにいくつか挿入している。すでに触れておいたように、ブルワー＝リットンの『金』においては、モードントの遺言書のことは、幕開け早々に話題になるのだが、『人間萬事金世中』では、その前置きにあたる出来事が付け加えられるのである。長崎で「大身代」（河竹 1966: 260）になったという門戸藤右衛門が病床にあることを知らせる手紙が、五郎右衛門のもとに届き、店に帰って来た林之助が、

そのことを勢左衛門らに伝え、見舞いにゆきたいと願ひ出る。

勢左衛門は、近くであれば駆け付けて、「親切ごかしに」身代をそっくり奪取したいところだが、長崎では「都合が悪い」といい、白右衛門が、旅費を掛けてでも、乗り込みさえすれば「若干か儲かる仕事」だというのにたいして、「全快でもされた日には」費用を使うだけ損になるから、うっかり手を出すことはできない相談だと渋り続ける。そこで白右衛門はなおも重ねて、「危^{あや}ふい橋を渡らねば大きい儲けは出来ぬ世の中」なのだといって、説得を試みようとし、勢左衛門の女房おらんも交え、奥で相談しようという運びになる。

そのあとに続く、「眼の寄る所へ玉とやらで、伯母御を始め娘まで慾に目のない義理知らず、そこへ立入る親類も義理人情は、そつちのけで、慾張り話し、呆れ返つた人ではある」という林之助の独白からも明らかなように、『人間万事金世中』においては、利潤追求に狂奔し、人間らしさを見失いかねないところにまで到ろうとしている人びとの姿が、戯画的に誇張して描かれるとともに、そこから距離を置くこと、道義を忘れないことの大切さが訴えられるという、はっきりとした対比を基本とした作劇法が常に一貫している。

林之助が、おらん、おしな、白右衛門に十円の借金を頼み、次々に断られたあと⁴³⁾、場面が変わり、仙元下の借家に住む、おしづとその孫千之助を訪ねてみると、たまたま押しかけて来た家主、米屋、薪屋らが、滞っている店賃や借金の抵当として、家財道具いっさいを運び去ろうとする。おしづの元にはすでに、おくらが名前を隠して送った十円が届けられていたので、総額六円二分二十二銭という家主たちの要求額にはじゅうぶんな、一円札七枚を差し出して、事なきを得るのである。

この場面は、「地獄の沙汰も。……金次第ぢやわえ」（河竹 1966: 272）という、俗諺そのままをなぞった林之助の台詞によって締め括られる。世知辛さが骨身に沁みているのは、誰でも同じことなのだ。その点では、林之助も含めて、すべての登場人物たちが逃れがたい束縛のうちに囚われているということができるだけだろう。金にたいしてどれほど泰然自若たる態度を維持しようとも、真に超俗的な振る舞いかたができるかどうかは別問題だ。いや、ここでは、そんなことはそもそも不可能なのだといべきかもしれない。

ブルワー=リットンの原作と比較しつつ、『人間万事金世中』を見る限り、金が人間の思考と行動を支配する度合いは、ヴィクトリア朝イングランドよりも、明治期日本のほうが高かったという印象も生じてきそうだ。この作品においては、金についてあれこれ思い煩わう面倒がなくなったとき、ひとは人生にどのような意味を見だし得るのかという点に関して、なんらかの示唆がなされるわけではない。その点は、大部分の登場人物が商売となんらかの形でかかわっているという設定ゆえに、付き纏うほかない限界といえることだろう。そのいっぽう、商業の世界と宿命的に結び付かざるを得ない物欲は、底知れぬほどに陋劣で、厚顔無恥な本性から発するものとして、生々しく、生き生きと表象されるのである。

藤右衛門の遺言は、他の不人情な親類縁者たちと異なり、毎月欠かさず書状を書き送ってくれた甥、

林之助に二万円を遺贈するというものであった。それを元手として林之助が、親の代に店があったのと同じ場所に陶器店を開業すると、白右衛門、勢左衛門、おらん、おしなが、新居の祝いと称して訪ねて来る。金目当てに、なんとか取り入ることが狙いであることは歴然としているといえるだろう。勢左衛門とおらんは、さらに露骨に、娘おしなを嫁に貰ってくれるよう林之助に懇願する。所々方々から縁談が舞い込んでくるとしても、それは二万円の身上を得たいがためなのだから、用心しなければならない。自分たちが結婚話を持ち出すのは、欲に駆られた他人とは違って、飽くまでも「親類の縁に縁を」（河竹 1966: 280）重ねることを願ったうえのことなのだと言口では巧みにいうものの、のちに林之助が、父の借金を清算するために財産をほとんど失ってしまったかのように偽装すると、勢左衛門らは、掌を返したように態度を一変させ、林之助を突き放すのである。

勢左衛門が、林之助に「このおしなを女房に持たせ、そなたとおれが親顔で家の中を搔廻し、二三千圓ずり込もうと覗った的の矢が外れ」（河竹 1966: 288）たことを嘆くのたいてして、おらんは、「こちらの家に居た時は目から鼻へ抜けるやうな、利口ものであったのに」、古い借金をまるごと返済するのは、なんという間抜けだろうと罵倒しながらも、「然し男は立派ゆゑ、おしなは残り惜しからう」と付言する。おしなは言下にそれを否定する。顔の美醜など、相手を好きになる理由とはならないというのだ。「業平さんでもひょうとこでも灯りを消したその時は、別に替りはござんせぬ、お金の有のと無いのとは一目にそれと知れますれば、わたしや男に惚れませぬ、お金の有るのに惚れますわいな。」娘のこの言葉に感服した勢左衛門は、「お金に惚れるは開化進歩、さて／＼開けた娘だなあ」と讃嘆するのである⁴⁴。

黙阿彌の比較的初期の作品『都鳥廓白浪』、『鳶紅葉宇都谷峠』、『勸善懲惡視機關』にあつては、金を奪い取ることが殺人の動機となる。『鼠小紋東君新形』の主人公は、大名屋敷から金を盗んで貧しい人びとに分け与える義賊鼠小僧である。『三人吉三廓初買』では、名刀庚申丸の代金百両がひとの手から手へ転々とする事により、物語が複雑化し、隠されていた因果が解き明かされてゆく。『青砥稿花紅彩畫』の白浪五人男は、浜松屋の蔵から金を盗み出そうとする。これらの例にも示されているように、黙阿彌の作品の多くにおいて、金はピカレスク・ロマン風の筋立ての要となり、アウトローとして性格付けられた中心的登場人物たち⁴⁵の行動の動機となっている。明治期にはいつてからのいくつかの作品——『梅雨小袖昔八丈』、『天衣紛上野初花』、『四千兩小判梅葉』、『盲長屋梅加賀鶯』など——においても、そうした特徴の共通性が認められるだろう。散切物である『霜夜鐘十字辻笠』や『島衛月白浪』においても、金が盗み取られることにより、劇的（あるいは悲劇的）展開が生まれる。

それらと比較してみると、『人間萬事金世中』の場合は、登場人物たちのなかの誰も不当な手段によって金を得るわけではないという点が際立っていることがわかるはずだ。林之助を取り巻く親類たちの振る舞いかたは、浅ましくはあっても、法を大きく踏み外すほどのものではない。彼らは、自分たちの価値判断が現実的、進歩的であることに自負の念すら抱いているに違いないのだ。すでに引用したおしなの言葉には、疑問や後ろめたさの影すら漂わない明るさ、晴れやかさが感じられるといってもよいだろう。

しかしそこには、罪のなさが浅はかさや俗悪さと表裏一体をなすことに起因する、若干のアイロニーも含まれてくるようだ。この点は、ブルワー＝リットン作品からそのまま受け継がれたものではないにしても、黙阿彌が西洋の戯曲を知ることにより、独自に学び取ったといえるかもしれない斬新な側面である。

『金』第五幕第三場の幕切れにもある種のアイロニーがあるが、それは、黙阿彌とは異なる種類のものだと称してよいだろう。歌舞伎でよく用いられる渡り台詞さながらに、「真実と愛」(Bulwer 2001: 73, 5.3.323)が手にはいったあと、それ以外にわれわれを「まずまず幸福にする」ために不可欠なものとはなんだろうかとグレイヴズが切り出したあと、舞台上に会した登場人物たちひとりひとりが順番に言葉を続ける。レイディ・フランクリンが「健康」、グレイヴズが「元気」、クレアラが「思い遣り」、スムーズが「無邪気な三番勝負」、ジョージナが「同気」(“Congenial tempers——”)、ブラウントが「ほどほどの慎重さ」、スタウトが「啓蒙的な見解」、グロスモアが「憲政上の原理」、サー・ジョンが「世間知」といい、最後にエヴェリンが「そして——相当額の金！」と喝破したところで、幕が閉じられるのである。各自がそれぞれの個性に応じて、自己の願望や信条に由来することがらを述べているのにたいして、エヴェリンは、それらすべてに付け加えられるべき、もうひとつ肝腎な項目、文明社会に生きるすべての者が脱却しようとして容易に脱却し得ないものを提起していることになるだろう。

ともあれ、「真実と愛」がなににも増して重要だということを前提とするならば、その他のものは、個人にとってどれほど不可欠に思えるとしても、実は二次的な重要性しか有していないということにならざるを得ない。そのことを忘れて、「真実と愛」以外のものを追求することは、あるいは無意味かもしれないのだ。それは、追求される対象が金であるとき、もっとも当て嵌まっているといえるに違いない。

註

- 1) Edward Bulwer-Lytton, *Ernest Maltravers* (London: George Routledge and Sons, 1837).
- 2) Edward Bulwer-Lytton, *Alice, or the Mysteries* (London: George Routledge and Sons, 1838).
- 3) 引用にあたっては、河竹登志夫編『河竹黙阿彌集』(『明治文学全集9』)(筑摩書房、1966年)にもとづき、原道生、神山彰、渡辺喜之校注『河竹黙阿彌集』(『新日本古典文学大系 明治編8』)(岩波書店、2001年)とも照らし合わせた。
- 4) Edward Bulwer-Lytton, *Money* (1840). 引用にあたっては、Klaus Stierstorfer (ed.), *London Assurance and Other Victorian Comedies* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2001) 所収のテキストに依拠し、引用箇所を括弧内の幕、場、行の表示によって示すこととした。
- 5) 黙阿彌と並び称される狂言作者であった三世櫻田治助と三世瀬川如皐は、明治にはいつてからは、新作を書くことがほとんどなかった。黙阿彌の門人には、初世竹柴金作(のちに三世河竹新七を襲名)、竹柴新三(のちに師の俳名に因む竹柴其水を襲名)などがいたが、師に迫るほどの力量を示すには到っていなかった。
- 6) それ以前にも黙阿彌は、大切浄瑠璃『魁寫眞鏡俳優』(明治3年[1870年])、所作事『流行玉兎合』(明治5年[1872年])のような、文明開化の風俗を取り入れた作品を書いていた。
- 7) その後、仮に仕事を依頼されるとしても、名義上、建前上は飽くまでもスケ(補助、助筆)の立場に留まるはずであ

- たが、実質的には立作者と同様の役割を果たし続けた。黙阿彌が表に出ない形で補筆した例としては、弟子である竹柴其水の作とされる『神明恵和合取組』（明治23年〔1890年〕）の三幕目がある。Cf. 三木 1896: 701.
- 8) 麻布烏居坂の井上馨邸で四月二十六日から二十九日にかけて四日間に亘って催された天覧歌舞伎（日によって、明治天皇、皇后〔昭憲皇太后〕、英照皇太后が臨席した）の演目は、『勸進帳』、『菅原傳授手習鑑』四段目（「寺子屋」）などのような古典的作品を中心としていたが、『北條九代名家功』のほかに、黙阿彌作の活歴物『葎源氏陸奥日記』（明治19年〔1886年〕）と、『蝶千鳥曾我實傳』（明治7年〔1874年〕）を活歴風に改作した『夜討曾我狩場曙』（明治14年〔1881年〕）も演じられた。さらに、能を原曲とした黙阿彌の松羽目物『土蜘蛛』（明治14年）が加えられたうえに、当日、観客に配布された『勸進帳』の台本には、三世並木五瓶の作であるにもかかわらず、このときに限って「河竹黙阿彌作」と麗々しく記されていた。Cf. 河竹登志夫 1996: 55.
- 9) 岡本綺堂の父、岡本純（半溪）も会員であった。
- 10) 岡本 1935: 11.
- 11) 伊原 1933: 252. 同時期、團十郎は、『勸進帳』を演じるにあたって、「準活歴」風の新演出を採用した。すなわち、辨慶は素顔地頭とし、また番卒の衣裳は、それまで蜘蛛の巣の模様であったのを廃し、烏帽子素袍に改めたのだ。Cf. 伊原 1933: 266-67. 伊原は「十二年一月」のこととして記しているが、「二月」の誤りであろう。
- 12) 明治25年十月一日という日付のある黙阿彌自筆の、嘉永4年から明治14年に到る年譜である。
- 13) 河竹登志夫 1977: 517.
- 14) 岡本 1935: 12-13.
- 15) 綺堂の父は、英国公使館に書記として勤めていた関係で、明治11年六月七日の新富座開場式に招待された縁により、「外国人から何か新富座へ贈り物をする」という案が持ち出されたさい、座主と交渉にあっていた。新富座の希望で贈られることとなった引幕（その費用は新富座の出費によって増額された）は、綺堂が訪れた明治12年の興行のさいに掛けられた。そのことを知らせるため、挨拶にやって来た守田に招かれ、岡本家のみならず隣近所の人びとまでもが挙って芝居見物に出かける次第となったのである。
- 16) 岡本 1935: 19.
- 17) 岡本 1935: 92.
- 18) 「いづれにしても、弟〔九世市村家橘、のちの初世坂東家橘〕が自分の代り役をつとめて、自分よりも却って好評であると云ふのを聞いて、ひどく嬉しさうな笑顔をみせてゐた彼に對して、わたしは決して悪い感じを持つことは出来なかつた。その以来、わたしは何だか彼をなつかしい人のやうに思つて、菊五郎の部屋ならばもう一度行つてみたいと望んでいたが、その後にはさうした機会が恵まれなかつた。」岡本 1935: 65.
- 19) 岡本 1966: 388.
- 20) 二幕目最後の場である「まふりんとくこんれい 恵府林宅婚禮の場」の終わりという意味ではなく、その少しまえ、「は と ば わ き かい がん 波戸場脇海岸の場」で幕が引かれた時点を示しているものと思われる。
- 21) 河竹登志夫 1966: 413.
- 22) 圓朝の落語と同じく『ラ・トスカ』を原作とした『舞扇恨之双』（明治24年〔1891年〕）などの作品がある。
- 23) 明治33年（1900年）十月三十一日、夏目漱石が、リチャード・プリンズリー・シュリダンの喜劇『悪口学校』（1777年）を観劇した劇場である。夏目 1995: 27.
- 24) 『天竺徳兵衛韓噺』（文化元年〔1804年〕、四世鶴屋南北作とされる）で導入されて以来、木琴は、その異国風の響きが人気を博して、黒御簾で用いられる楽器のうちにも取り入れられるようになった。
- 25) 黙阿彌が生涯でただ一度フロックコートを着用した機会として知られる新富座開場式は、西洋式を意識したものであった。来賓には、政府高官、各界名士のほかに、オーストリア＝ハンガリー帝国公使館のハインリヒ・フォン・シー

ポルトのような各国外交官、東京医学校教師エルヴィーン・フォン・ベルツのような、いわゆるお雇い外国人も含まれていた。それらの外国人たちが、合議のうえ、謝意を表するために劇場に引幕を贈呈し、返礼として守田は、彼らを明治12年三月の興行に招待したのだった。

- 26 明治12年六月四日には、のちのプロイセン国王、ドイツ皇帝フリードリヒ三世の次男（ヴィルヘルム二世の弟）であるハインリヒ・フォン・プロイセン（当時、海軍士官候補生であった）が新富座で観劇し、七月十六日には、国賓として来日したアメリカ合衆国前大統領ユリシーズ・S・グラントが（「東京府民有志」による招待という触れ込みで）来場した。演目のひとつは、黙阿彌が、グラントを八幡太郎義家に擬して書きあげた新作『後三年奥州軍記』であった。九月には、やはり黙阿彌の作『漂流奇譚西洋劇』を上演し、劇中劇として、（陸軍軍医総監松本順の斡旋により）香港から招聘した外国俳優の一座に演じさせだが、完全な失敗に終わった。守田の欧化熱、改良熱は、これを切っ掛けとして急速に潰え去り、保守主義への回帰が始まったとされる。伊原 1933: 242-46. Cf. Brandon 2003: 10. 但しブランドンとライターは、『人間萬事金世中』と『漂流奇譚西洋劇』を混同している。
- 27) 「御整禁の博奕ごせいぎん ぼくち」（河竹 1966: 283）との関わりが否定される代わりに、ここでは、随所に西洋起源の事物や、文明開化の世の最新風俗が取り入れられている。獵虎のシャッポ（帽子）、郵便、蒸気船、異人さんの洗濯屋、菓子パン、指輪、蝙蝠傘、玉転がし（撞球）、新聞、裁判所、代言人、月賦などを例として挙げるができるだろう。
- 28) 「登場人物一覧」には、“Bart, Knight of the Guelph; F.R.S., F.S.A.”とある。Cf. Stierstorfer 2001: 290. プルワー＝リットン自身も、1838年、准男爵に叙されていた。
- 29) 現在の Kolkata。具体的に、その土地でどのような事業に関わって蓄財したかは不明であるが、植民地主義が背景をなしていることは疑いない。『人間萬事金世中』の場合は、海外貿易との関連というイメージがあることから、地名が長崎に置き換えられている。
- 30) Cf. Stierstorfer 2001 vii-viii.
- 31) Cf. De Smet 1996: 23-32.
- 32) マルサスの本を読んで、生活資源の涸渇を招かないためには、絶対的過剰人口の抑制が必要だとする確信を抱くようになったために、モードントは生涯、独身を貫いたのだった。
- 33) 実際には、1834年に制定された新救貧法によって、貧民救済の母体は教区ではなく、教区連合であると定められていた。
- 34) 第一次選挙法改正（1832年）は、そのような選挙区の根絶を目差したものであった。1831年、セント・アイヴズ選挙区から選出され（のちにリンカン選挙区に移る）、ホイッグ党所属の庶民院議員となったプルワー＝リットンは、改革法案の成立のために尽力した。
- 35) 姉という可能性もあるが、はっきりと示されていない。
- 36) 大学時代のエヴェリンは、勉学を続けるための経費を大学から支給される代わりに、他の学生たちの使用人のように働かなければならない“sizer”（特待免費生）であった。Bulwer 2001: 21, 2. 1. 145. Cf. Stierstorfer 2001: 297.
- 37) スコットランドの婚姻法では、手続きが、イングランドにおけるそれよりも簡便であることが理由となっている。Cf. Stierstorfer 2001: 304.
- 38) レイディ・フランクリンがクレアラの理解者であることと対応するように、グレイヴズは、エヴェリンにとって「唯一、自分が敬意を払う友」（Bulwer 2001: 21, 2. 1. 132）である。
- 39) フランス起源とされる、三十二枚のカードを用い、ふたりで行なうゲーム。
- 40) 登場人物たちの多くのあいだに血縁関係が想定されているにもかかわらず、ほとんどの場合、それに関する説明は省かれている。『金』においても、サー・ジョンの亡妻がモードントの妹であることなど、数少ない情報しか与えら

れていない。

- 41) 明治期における最高額紙幣であるが、当然のことながら、おくらがおしづのもとに送った（十枚の）一円札と同様、日本銀行券（明治18年〔1885年〕発行開始）や、それに先立つ改造紙幣（明治14年〔1881年〕発行開始）ではなく、明治通宝紙幣（明治5年〔1872年〕発行開始）のはずである。
- 42) 非職業的に売春を行なう女性、私娼。
- 43) さらにその後、林之助が金に困っていることを洩れ聞いた番頭蒙八が、用立ててもよいと申し出るが、その代価としておくらとのあいだを取り持つことを求められたために、林之助は言下に撥ねつける。
- 44) 勢左衛門がおしなを褒め称えるこの場面は、幕切れ近くで、五郎右衛門がおくらの無欲さを称讃する場面と対をなすこととなる。
- 45) すなわち、四世市川小團次や五世尾上菊五郎がもっとも得意とした役柄である。

参考文献

- Bivona, Daniel, and Marlene Tromp, eds. 2016. *Culture and Money in the Nineteenth Century: Attracting Economics*. Ohio University Press.
- Brandon, James R., and Samuel L. Leier, eds. 2003. *Kabuki Plays on Stage, Volume 4: Restoration and Reform, 1872-1905*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Bulwer-Lytton, Edward. 1882. *Bulwer's Works, Vo. IX: Dramatic Works of Edward Bulwer Lytton*. New York: P. F. Collier.
- . 2001. *Money*. In *London Assurance and Other Victorian Comedies*. Edited with an introduction and notes by Klaus Stierstorfer. Oxford and New York: Oxford University Press.
- De Smet, Ingrid A. R. 1996. *Menippean Satire and the Republic of Satire 1581-1655*. Geneva: Librairie Droz.
- Powell, Brian W. F. 2002. "Theatre Cultures in Contact: Britain and Japan in the Meiji Period." In *The History of Anglo-Japanese Relations, 1600-2000, Volume V: Social and Cultural Perspectives*. Ed. Gordon Daniels and Chushichi Tsuzuki. Basingstoke: Palgrave and Macmillan.
- Powell, Kerry, ed. 2004. *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, William. 1988. *The Complete Works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press.
- Stierstorfer, Klaus. 2001. "Introduction," and "Explanatory Notes." In *London Assurance and Other Victorian Comedies*. Edited with an introduction and notes by Klaus Stierstorfer. Oxford and New York: Oxford University Press.
- 伊原敏郎 1933『明治演劇史』早稲田大學出版部。
- 岡本綺堂 1935『明治劇談 ランプの下にて』岡倉書房。
- 岡本綺堂 1966「明治以後の黙阿彌翁」、河竹登志夫編『河竹黙阿彌集』（『明治文學全集9』）筑摩書房所収。
- 河竹繁俊 1986『河竹黙阿彌』吉川弘文館。
- 河竹登志夫 1966「解題」、河竹登志夫編『河竹黙阿彌集』（『明治文學全集9』）筑摩書房所収。
- 河竹登志夫 1977「黙阿彌自筆の未刊稿本「著作大概」、『井浦芳信博士華甲記念論文集 芸能と文学』笠間書院

所収。

河竹登志夫 1996『黙阿弥』文藝春秋社。

河竹黙阿彌 1966『人間萬事金世中』、河竹登志夫編『河竹黙阿彌集』(『明治文學全集9』) 筑摩書房所収。

郡司正勝編 1965『歌舞伎十八番集』(『日本古典文學大系 98』) 岩波書店。

トク・ベルツ編、菅沼竜太郎訳 1979『ベルツの日記 上』岩波書店。

夏目漱石 1995『漱石全集第十九卷 日記・断片 上』岩波書店。

原道生、神山彰、渡辺喜之校注 2001『河竹黙阿弥集』(『新日本古典文学大系 明治編8』) 岩波書店。

三木竹二 1896「観劇偶評」、森鷗外『月草』春陽堂所収。

吉田弥生 2004『江戸歌舞伎の残照』文芸社。

渡辺保 1997『黙阿弥の明治維新』新潮社。

渡辺保 2012『明治演劇史』講談社。

本研究は JSPS 科研費 JP17K02539 の助成を受けたものです。