慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	近代戯曲史上の尾崎紅葉
Sub Title	
Author	河路, 由佳(Kawaji, Yuka)
Publisher	慶應義塾大学国文学研究室
Publication year	1985
Jtitle	三田國文 No.3 (1985. 3) ,p.21- 32
JaLC DOI	10.14991/002.19850300-0021
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00296083-19850300-0021

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

近代戯曲史上の尾崎紅葉

河路由佳

目次

はじめに
一、紅葉の翻案戯曲
二、紅葉戯曲の近代性
——表現方法としてのリアリズム——
三、作品成立の背景
——紅葉の近代性の出どころをめぐって——
①「小説」として書かれたこと
②先行舞台芸の影響
③紅葉の限界
おわりに

はじめに

一般に近代劇とは、戯曲にリアリズムや自然主義文学の影響が現われ始めた時期にはじまるといわれる。[1] ヨーロッパにおけるイプセン以後（一八八〇年代以後）である。それでは日本の近代劇はというと、小山内薫の自由劇場や坪内逍遙の後期文芸協会、島村抱月の芸術座によってイプセンやハウプトマンらの作品が次々と上演されるのが一九〇九年（明治四十二年）以後である。それは日本における近代劇の試みには違いなく影響力も大きかったが、あくまでも西洋の作品の紹介であり、近代劇の中心となる近代戯曲を自国のものとしては持っていなかった。日本の近代戯曲の成立は大正時代（一九一二～一九二六）までくだるといわれている。[2]

明治二十年（一八八七年）前後から、日本の文化人の間で新しい戯曲や演劇への関心は非常に高まっていた。が、その中で生まれた戯曲の多くは、当時演劇の主流であった歌舞伎劇のイメージに縛られながら西洋のスタイルをまねようと理論のみを追うようなもので、近代戯曲といえるものではなかった。しかしこの時期、日本の内側からの近代戯曲へのエネルギーは確かにあったと思われる。日本の近代戯曲成立への長い過渡期を辿ったところで、尾崎紅葉の作品が異彩を放っていることに私は強く興味をひかれた。本稿ではそれを検討することで、日本近代戯曲史の黎明のある側面を考え、また尾崎紅葉の再評価を試みたいと思う。

一　紅葉の翻案戯曲

尾崎紅葉は三つの翻案戯曲を書いている。『夏小袖』（モリエール『守銭奴』[3] "L'avaré" の翻案）、『恋の病』（モリエール『いやいやながら医者にされ』"Le Médecin malgre Lui" の翻案）、『八重襷』（マリヴォー『愛と隅然との戯れ』[4] "Le Jeu de L'Amour et du Hasard" の翻案）の三つがそれである。

『夏小袖』は一八九二年（明治二十五年）九月に春陽堂から森盈流という匿名で刊行され、一八九七年（明治三十年）十月に真砂座で初演された。『恋の病』は同年十一月十三日から十二月五日まで読売新聞に連載され、翌年五月に春陽堂から刊行された。初演は一八九七年（明治三十年）十二月、市村座でなされている。そして『八重襷』は一八九八年（明治三十一年）六月五日から九月三日まで読売新聞に連載され、初演は一九〇〇年（明治三十三年）九月に歌舞伎座においてなされた。いずれの上演も伊井蓉峯一座によるものである。モリエールの翻案の二作品については、紅葉の用いた原本を推定することができる。"The Dramatic Works of Molière, translated into English prose with short introductions and explanatary notes, by Charles Heron Wall. III vols., 1883～87, London, Gorge Belle and Sons York street covent garden. という英訳本がそれである。紅葉が『夏小袖』の序文[5]において「所持の英訳モリエール集第三巻」と書いていることからもほぼ確かであるといえる。それに対して、マリヴォーの作品については適当な英訳本は見出せず、『八重襷』を原作と比較してみた時、前の二作品ほど対照関係ははっきりしていない点からも作品の成立事情に不明な点が多い。作品の質が前の二作品に比べて明らかに冗長になっていること、また既に大作『金色夜叉』にかかっている紅葉の事情を考えた時、あるいは代作かそれに近い形であったことも考えられるため、本稿では初めの二作品『夏小袖』と『恋の病』について論じてみたいと思う。

二　紅葉戯曲の近代性
――表現方法としてのリアリズム――

これらの作品のきわだった特色は、それが自由な日常会話文体で書かれていることである。リアリズムを基調とする近代戯曲成立にあたっては、日常会話文体によるせりふ文体の確立は大前提といわなければならないが、紅葉のこれらの作品はその最初のものと思われる。[6] このことはこれらの作品の大きな意義として認められる。例えば、『夏小袖』のせりふは

そめ　あのね、お前とかういふ訳になったのは嬉しいけれどね、いくらお迭ひに思合っても、とても夫婦にはなれまいと思ってね、それが私は苦労でならないよ。

といった調子で書かれているが、ほぼ同時代の戯曲のせりふ文体は次のようであった。

(A)　その御心根を聞くうへは、尚此上に如何程御立腹あらうとも、どこがどこまで御異見申し、あなたの御力に成り申さん。御心易く思召されよ。（一八八八年依田学海『政党余談淑女の操』）

(B)　卑しき身をも顧みず願ひ上げしに御許容ありし御仁慈の御心忝しと思ふに付け、これが此世の御別れかと想ひまはせば女女しけれど……（と力を入れて）心で心を取り締めて泣くまいと

は思へども涙がどうも勘忍せず。

（一八九三年山田美妙『村上義光錦旗風』）

(C) 残り惜しきはよき敵の首を得とらで死ぬことなれど、とはいへ敵も同じく父母に受たる人の身をあやめて今更何かはせん嬉しきは両君の御情廿四年の業執も今こそ晴るれエ、嬉しや

（一八九五年藤野古白『戦争』）

これらはそれぞれ新時代の戯曲を書こうと努力した人々の作品である。依田学海は演劇改良運動の中心的人物で、演劇界の外側の知識人として劇作にあたった最初の人といわれている。山田美妙は小説においては早く言文一致体を実現していたが、「脚本の新時代を作」ろうと意欲に燃えて書いたのがこの作品であり、また藤野古白の作品はその年に終結した日清戦争を題材に清新な志を持って書かれたものだが、いずれも歌舞伎調の文語文体で書かれている。翻訳にしても事情は同じであり、例えば一九〇九年（明治四十二年）の坪内逍遙によるシェークスピア『ハムレット』の翻訳は次のような文体である。

存ふる？存へぬ？それが疑問ぢゃ……残忍な運命の矢石を、只管堪へ忍うでをるが大丈夫の志か、惑は海なす艱難を逆へ撃って、戦うて根を絶つが大丈夫か？死は……ねむり……に過ぎぬ。眠って心の痛が去り、此肉に附纏うてをる千百の苦が除かるるものならば……それこそ上もなう願はしい大終焉ぢゃが。

比較してみると、紅葉の文体がいかに斬新なものかがうかがえると思う。これは明治以後の戯曲の中で最初の日常会話文体による戯曲といえそうなのである。紅葉の文体は平俗であるばかりではなく、舞台のことばとしてのエネルギーをも備えている。

また、これら紅葉の作品が、近代戯曲の例にもれず、リアリズムを方法としていることも興味深い。作者の主観や空想を排して、自然や事物、人間の一般的真実を忠実に再現して生活の実相をつくることを目的とするのがここでいうリアリズムであり、近代戯曲、延いては近代劇の特色のひとつであるが、具体的には、役の人物がその人物のことばしか発さないこと、またそれ以外の叙述部分のないことが、戯曲としての方法であると思われる。

たとえば、日本の前近代の演劇では、せりふ劇といわれる狂言も、人物のせりふの中に語り手風の叙述部分があるし、能や歌舞伎、浄瑠璃は、人物のせりふだけではなく専門に語りを受けもつパートを要素として持っている。西洋の古典劇でも、コロスを用いたり、役の人物がその人物の枠を超えて情況説明をしたりする。

紅葉の作品はモリエールを原作とする喜劇であり、人物は戯画化されているが、以上述べたような意味においてリアリズムが実現されている。モリエールはフランス中世の笑劇の写実を取りいれつつ性格喜劇を作りあげた作家であるものの、前近代の作家には違いなく、例えば『いやいやながら医者にされ』で作者の医者嫌いが、役の人物を素通りしてストレートに示される部分があったりする。役の人物のせりふとしては不自然になるわけだが、紅葉はそうした部分を巧みに改変し、リアリズムに徹している。ほとんど翻案ものであることを気づかせないほど、日本の風土にあわせたリアルな表現に置き換えているのも注目される。

例えば『守銭奴』第二幕第六景、とりもち婆のフロジーヌが主人公であるけちな老人アルパゴンに縁談を持ちかけている時の仲人口。相手の娘は年は若いが老人好きだと嘘を並べるせりふは次のよ

うである。

Fro. No one can imagine how far she carries this.
She has in her room a few pictures and engravings, and what do you imagine they are? An Adonis, a Cephalus, a Paris, an Apollo? Not a bit of it! Fine portraits of Saturn, of King Priam, of old Nestor, and of good father Anchises on his son's shoulders.

ギリシャ・ローマ神話の中の老人の名を並べることで娘の老人趣味を説明している。これが紅葉『夏小袖』では次のようになる。

おかん　それにあなた、此間も行て見ますと、あなた、下着でも襦袢の半襟でも、羽織の裏でも、皆翁の面の模様のあるものばかりで、戸外へ出るのに杖を撞いて見たいなんてね、そんな事を申して母親に呵られてをるのでございますよ。

原作のニュアンスをさらにやや戯画化して饒舌なせりふで生き生きと描いてみせる手腕は鮮やかである。

以上のことに関連してストーリー上の問題にも触れておきたい。『夏小袖』も『恋の病』も原作にそのまま沿っている訳ではないのである。特に『夏小袖』の場合、原作（『守銭奴』）はモリエールの名作として数えられる大作であり、十六年前のナポリの騒動で一家離散した一家族が、それぞれ別にストーリーに関わっていたのが、最後にそれとわかってめでたく再会するという構想の中で、守銭奴アルパゴンを中心にそれぞれの恋が結ばれるまでを描いているのだが、紅葉の作品では、その枠組になっている構想をすべて省き、中の恋模様だけを追うものになっており、分量も原作の半分ほどである。恋の質、人間関係の立体構造など、作品としての奥行は原作に比べ浅いものと言わざるを得ない。紅葉の興味は全体的なドラマとしてのプロットよりも部分的な笑劇的部分にあり、そうした細かい部分については紅葉の方が巧みといえる程、人情を穿っている。これも紅葉のリアリズムの表われであろうが、この作品については、それ以上の積極的な創作は加えられていない。

この時点で既に紅葉の興味が細かい人情の機微を描くことにむいていたならば、次の翻案の原作として、より笑劇的な小品『いやいやながら医者にされ』を選んだことは当を得ていたといえるだろう。『恋の病』がそれであるが、こちらは原作が小品であるだけに、より原作を自在に操る妙がうかがえ、ほぼ同じ分量でまとめられている。ストーリーの大枠は原作に忠実でありながら終末などに積極的な改変がみられるのである。まず題名で示されるように、原作では医者嫌いのモリエールによる医者への鋭い風刺を主眼として、医者にされた男に主題を置くのに対し、紅葉は若い二人の恋に主題をおいた。それに応じて人物の描き方も違っている。原作ではジェロント家の乳母であるジャックリーヌは同家召使リュカの妻であり、主人公スガナレルが露骨に口説きかける対象であるが、『恋の病』で彼女に相当するおむらは、ひたすらおるゐという娘の世話をしてきた未婚の女性であり、その大きな役割は、おるゐと弥三郎の恋の協力者として働くことである。[8] 原作にはこうした働きは全くない。どの人物も原作では鋭く毒のある描写で描かれるのに対し、それは和らげられて、若い二人の恋を中心に人情や抒情がより助長されているのが特徴的である。例として、二人の恋の結末について述べると、原作ではジェロントが娘リュサンドと恋人レアンドルの結婚を

許さないのはレアンドルが貧しいからであり、最終シーンでレアンドルが、おじが死んで財産がはいったと告げに来ると、掌を返したように喜んで二人の結婚を許すのであるが、『恋の病』で亀右衛門がおるゐと弥三郎の仲を許さないのには、それほど明瞭な理由があるわけではない。二人は乳母おむらの力を借りて駆落してしまうのである。日本の風土にあった、ほのぼのとした風刺にとりかわっている。

こうした紅葉の改変は、やはりリアリズムに徹しており、文体、形式の問題と密接な関係があるが紅葉の戯曲の近代性の一環として認められると思う。

三　作品成立の背景

――紅葉の近代性の出どころをめぐって――

以上、紅葉の戯曲の近代性を、文体、形式、内容の点から述べてきたのだが、紅葉自身はその戯曲史上の意義を意識して書いたのではなかった。これらは現実の舞台をも意識せず、半ば楽しみながら書かれたとみえ、そこには近代戯曲への過渡期である同時代の劇作家たちの苦しみの影はうかがえないのである。時代を代表する人気作家であった紅葉の作品にはからずも現われた戯曲の近代性が、日本における近代戯曲成立への土壌を知る手がかりになりはしないかと私は考えるのである。そこで、こうした紅葉の作品の近代性の出どころをめぐって、作品成立の背景を次に考えてゆきたいと思う。

①「小説」として書かれたこと

『夏小袖』は森盈流という匿名で一八九二年（明治二十五年）九月に刊行された時、その匿名作者を読者にあてさせるという懸賞がつけられていた。同年十一月十一日の読売新聞紙上で、尾崎紅葉の作であることが発表されるが、その記事に次のようにある。

金儲けに抜目なき春陽堂主人が細工に出でたる作者指名の小説「夏小袖」は評判嘖嘖（さくさく）到らぬ隅もなく心憎き作者は誰彼と噂さは此の事にのみ集りしが蓋を開くれば誰あらう今文壇に隠れなき尾崎紅葉山人なり　（傍線筆者）

また、『恋の病』を読売新聞に連載するにあたって、紅葉が同紙に載せた広告文は次のとおりである。

。恋のやまひ　此れは目先変ッて面白い滑稽小説なり来る十三日より掲載す。（傍線筆者）

（紅葉山人　読売新聞明治二十五年十一月八日、九日）

傍線に示したように、小説と表記されており、戯曲、脚本、演劇といったことばが使われていない点が注目される。他にも一八九四年（明治二十七年）三月に松居松葉がモリエールの翻訳『滑稽劇当世女学者』を刊行した時に紅葉は書簡体の序文をよせているが、その中で自作の『夏小袖』『恋の病』について、「大体が狂言を小説に綴り候事故無理に御座候」と書いており、紅葉が小説という語を脚本や戯曲と区別して使っていることがわかる。

『恋の病』は一字一句も違えずに上演されたという[9]し、紅葉は『夏小袖』を歌舞伎座で上演するために運動した事実もある。今日の感覚では戯曲というのにふさわしいのだが、それが小説と呼ばれていることには注目する必要があるだろう。当時の小説や戯曲という概念が、今日のそれとは異るものであったことを考えなければならない。この点に紅葉がリアリズムの方法による戯曲をいち早く発表したことの背景をみることができるかと思う。

それでは、当時の小説の文体を次にみてみたい。

(a) (倉)……それハさうと。今日君に告る事ハ。君の旧ラーブ〔情婦〕に関する事だヨ (小) ハヽ、。又始まった。モウあの一件ハ御免だ。取消し〳〵 (倉) イヽヤ。さういふ訳じゃない。……(一八八五〜六年　坪内逍遙『当世書生気質』)

(b) 「しかたが無い。これ、悴。死人の首でも取ッて胡麻化して功名しろ」と腰に弓を張る親父が水鼻を垂らして軍略を皆伝すれバ、「あぶなかッたら人の後に隠れてなるたけ早く逃るがいゝよ」と兜の緒を緊めてくれる母親が涙を噛交ぜて忠告する。(一八八七年山田美妙『武蔵野』)

(c) 文三は愕然としてお勢を凝視めていたが、見る間に顔色を変えてしまッた。

「イヨン妬ます引羨ましいぞ引。どうだ内海、エ、今の御託宜は。『文さんのような人が好きッ』アッ堪らぬ堪らぬ、モウ今夜家にゃ寝られん」

(一八八七〜九年二葉亭四迷『浮雲』)

会話を含む部分を引用した。(a)は地の文は言文一致体をとっていないのだが、せりふ文体は自由な口語体である。(b)、(c)は言文一致体小説の先駆となった作品、特に(c)の『浮雲』は記念碑的な作品であるが、会話文に音読を意識していることが明白である。いずれも先に一部を示した戯曲に先行する作品だが、例えば逍遙と美妙については同じ作者の戯曲をも先に示したので、比較してみると、小説と戯曲との文体の違いははっきりと見てとれると思う。小説に比べて戯曲とは文語的言いまわしで書くものだという通念の根強いことがわかる。文学者の間では戯曲を詩の一種と考えるむきもあり、詩の文体の口語化、自由律化が小説に比べて遅れていたこともその理由のひとつとして考えられる。が、当時の演劇界の事情によるところが、より大きいであろう。

演劇界の主流は歌舞伎劇であったから、俳優の技術はそれにあったものである上に、座付作者をかかえる体制を推持しなければならない構造を持っていた。小説が作者の志次第でいかようにも文体をかえてゆけることとは事情が違っていたのである。戯曲と小説との時差はこうした点からやむを得なかったのも事実だと思われる。

ところで、小説『浮雲』は例にもあげたとおり、まさに聞こえてくるような文体であるが、これは三遊亭円朝の落語の影響下に文体上の刺激を受けて書かれたものであることを、二葉亭自身が書いている。[10] 初期の言文一致体小説がそのまま口演できるようなスタイルを持っていたことはこの点からも説明できるのだが、こう考えてくると、紅葉が『夏小袖』『恋の病』という画期的な戯曲を小説として発表したことが理解されるのである。そしてそれはやはり近代劇史上重要な戯曲の出現であった。当時の戯曲がうたいあげる調子なら、言文一致体小説は語る調子で、近代劇のせりふが語る調子のものとに発展するのはいうまでもないことだからである。これに関する当時の資料として、一八九七年(明治三十年)十二月に『恋の病』が市村座で初演された時の読売新聞の劇評[11]がある。その一部に

今の文学大家が芝居の脚本を書く事を兎かく躊躇にしてござれど、右恋の病、又先ごろの夏小袖の例を以てすれば何も脚本体といふ事は別に入らぬものにて常の小説を少し約めて書きさへすれば、之れを其のまゝ舞台に上げて少しも差支なく好結果を得るの証拠確かなり

とあって当時の認識を知ることができるのだが、まさにこうした事情の中で『夏小袖』『恋の病』は生まれたのだと考えられるだろう。つまり、文体、スタイルともに紅葉の戯曲にみられる近代性は、小説の上で実現されたものを経由しているのである。しかし、その言文一致体小説が落語という舞台芸の文体の影響下にあることは、おさえておく必要があろうと思う。

②先行舞台芸の影響

次に作品に内在する問題を考えたい。手がかりとして、紅葉が翻案する際に原作を変えたり、添削したりしている部分に注目しながら作品をみてゆくと、日本の先行舞台芸の影響と思われるものが多くみられるのである。

順にあげてゆくと、先ほどの言文一致体小説の例と同じく、紅葉の戯曲にも落語の影響がまず考えられる。紅葉は、その活動のごく初期の『我楽多文庫』手写本時代から、言文一致体で落語の小品を発表している。その中から一八八五年（明治十九年）九月『我楽多文庫』所載の一部を次に引用する。『三題噺「医師」「鍋」「将棋」』と題する小品の冒頭部分である。

むかしばん町の辺に。さるお医者様がござりまして。奇病を治するのが大得意で厶いました。あるとき近所の男がまゐりまして。「ヘイ先生。其内は御無沙汰をいたしまして。わたくしは近頃ヘンナ病気を煩らひまして。実にこまりますが、レイの持病のせんき筋と存じまして。外々のおいしゃさまへかかりましても。判然と病名は申してくれず。（中略）王いふ病気で厶いましやうか。「ハヽヽヽ此病気は容易ならぬ事で、四百四病の外で。貧病といふものじゃて。是は全く金銀の思ふやうに。まはらぬ事から。くらしがなるのならぬと心配したで、起ったことだて。ナアニやりくりさへすれば。平癒は疑なし。…（後略）

この文体、調子は、たとえば『恋の病』の次のような部分に類似がみられる。

亀右衛門　先生様、これは何いふもので痞になりましたのでございませうか。

七兵衛　其は畢竟口をきくことが出来んからじゃてな。

亀　ヘヽヽそれは解ってをりますが、其口のきけなくなりましたのは。

七　それは畢竟口中に邪気が停滞して、舌の筋が釣れるところからな。

亀　へい〳〵成程、それで其舌の筋の釣れまするのは何いふ理由でございませうか。

七　それは其、その其は、舌といふものは一体口中に在って、咽喉の入口に蝶番の仕掛で附いてをるものじゃに由て、動くわけになってをるじゃて。

亀　へい〳〵御尤様で。

全体のプロットについても『恋の病』の主題、主人の娘の恋の病を治療する為に店の者が奔走するというプロットは、落語の『崇徳院』等にもあり、日本の風土になじみのものであったと思われ、直接、間接に落語の影響は指摘できるであろうと思う。

紅葉の父谷斎は、本業は牙彫りだが、素人の幇間として花柳界や劇場などに出入りしており、芸人仲間では落語家三遊亭円遊と特に親交があったという。(12) 紅葉はこうした環境を持つ都会人作家であった。

また、俄の影響が考えられる。紅葉の『恋の病』では、主人の娘の為に医者探しをする店の者源助、多七に、二人のかけあいのせりふの話術でもたせる独得の役割が与えられており、この二人のシーンに原作の約四倍量のせりふが書かれている点、紅葉の意識的な付加が認められるのだが、そのせりふは次のようなものである。

多七　どうしても何かね、旦那様は弥三郎様を御婿にはなさらないのかね。

源助　其恋男の弥三郎様にさへ添はせてあげりや、唖でも聾でも即治らうといふものだけれど、其処が頑固の旦那だから、ならねえと白髪頭を掉り通した。

多　へえ、やっぱり前世の約束だ。でも唯一粒のお嬢様を、生れもつかない不具にするよりは、不承して弥三郎様を婿にしたらよさゝうなもんぢゃないかね。

源　そこが前世の約束だ。

多　前世の約束もいゝけれど、上手のお医者〳〵と毎日騒ぎ廻はって、今日までに三十七人お医者を更へたけれど、ちっとも験が見えないといふので、かうして名医を索しには出たものゝ、見当のつかないことには閉口したね。これも前世の約束かい。

源　それに前世の約束が入るものか。お医者様より草津の湯より、恋のやまひを治すにはって、弥三郎様を婿にするのが早手廻しなのだ。

こうした部分は、江戸時代から明治中期にかけて流行していた即興喜劇である俄の調子に通うものがあると思われる。一例として大阪俄の一部を次に引用する。(13)

団七　……一寸お尋ね致しますが、丁度あんたと同じ年頃の義平次と言う人此所へ来まへんか。

与市べ　へエーどなたにも逢いまへんが、貴郎はんはどなただすのや。

団七　浪花の顔役団七九郎兵衛と言う者だすが。

与市べ　ハアー〳〵、夏祭浪花鑑に出なはる団七さんだすか。その団七さんがコンナ所へダンヒチにきなはった。

団七　悪い洒落やナ……。モシ此処は長町裏の南京畑とちがいますか。

土地の日常会話文体ではずむようにかわされるやりとり、紅葉の書くせりふのリズムやテンポの軽快さは、このあたりにその水脈をたどることができると思われるのである。紅葉の滑稽には江戸時代後期の三馬や一九の滑稽本等文学の影響に加えて、こうした芸能の類の影響も考えられるであろう。

俄は、現在の漫才の本であるばかりではなく、それ自体、日本近代劇の歴史とは切っても切れないものであった。新派劇の祖となった川上音二郎もその活動の初期に「書生仁〇加」を名のっていたし、「改良俄」「新聞俄」などと称して明治の中期に行われた新しい俄は、近代の喜劇の始まりといわれている。

そしてもうひとつ、紅葉の作品の特徴として、原作のもつ厳しいくいるような風刺をほのぼのと滋味のあるものにすりかえている点があげられるが、それについては、狂言に描かれる類型を指摘することができると思う。

たとえば『恋の病』の鶴屋の主人亀右衛門や主人公七兵衛の描写である。亀右衛門は、最初乳母のおむらに高圧的なもの言いをして

おきながら、それに対しておむらが涙で訴えるのを聞くと、つい同情して自分も泣き出してしまうのだが、この描かれ方は、狂言の大名の類型、例えば「靱猿」に描かれる大名の姿を髣髴とさせる。亀右衛門についてのこうした描写は原作には全くない紅葉の創作である。また、七兵衛は無理矢理医者ということにされてしまった男だが、もともとは木樵である。恋の病に伏せる娘を看ることになっているが、娘の恋人弥三郎に、一緒に連れていってくれと頼まれる。代脈を装ってついてゆくから、と弥三郎は七兵衛に段取りを頼むのだが、いざとなって七兵衛はその家の主人である亀右衛門をうまくごまかせず、弥三郎がしきりに助け舟を出し、それでもボロが出てしまうのを何とかきりぬける所がある。このあたりは、例えば狂言「萩大名」の大名と太郎冠者のやりとりに類似している。原作では逆に、七兵衛にあたるスガナレルが、弥三郎にあたるレアンドルに智恵をつけたように描かれており、キャラクターは全く異質である。

いずれも狂言の人気曲にみられる類型であるが、当時の演劇界の事情を考えあわせると、紅葉のこれらの素養は、歌舞伎を経由したものと考えるのが自然であろう。「靱猿」などは天保年間から代表的な所作事として歌舞伎に吸収されている。松羽目物として歌舞伎にとり入れられた狂言は数多くある。紅葉には強い演劇趣味があり、読売新聞に芋太郎の匿名で劇評を書いていたこともあるほどであるから、歌舞伎には通じていたものと思われる。

歌舞伎については、その中の仕立しといわれる端役のせりふや、南北などの世話物の部分にも、日常会話文体を認めることはできるのだが、それは歌舞伎の中で主要部分ではなく、戯曲全体の構造をみた時、紅葉の作品とは一線を画するものがあると思われる。むしろ紅葉の喜劇タッチは、独立した喜劇の舞台芸である俄や、落語、そして歌舞伎ならばそこに摂取されていた狂言の影響などにつながるものであろう。[14] それらが、モリエールの原作を得て、紅葉によって、リアリズム戯曲としてのある近代性を実現したことは、興味深いことであると思う。

紅葉の作品は先に示したように「小説」として書かれたため、舞台用語は全く使われていない。原作が三幕構成を持つのに対し、紅葉は通常の小説の章立てのように区切っているし、原作にもそれほど多くない舞台上の指示（They come on the stage quarrelling. といった類のもの）は紅葉のものにはない。幕、舞台、上手、下手といった舞台用語を全く使わずに、紅葉は言文一致体の簡潔な卜書きで人物の動きを目に見えるように的確に示しているのだが、これは紅葉の小説一般にもみられる写実性であり、戯曲の卜書きとして近代性を感じさせる。これは紅葉が「小説」として書いたゆえに実現したものである。当時、もし舞台を意識するならば歌舞伎を想定する他はなく、そうすれば義太夫や囃子、花道や廻り舞台が意識されざるを得なかったであろう。モリエールの翻案にあたって、それが不適切であると考え、いわゆる当時の戯曲、脚本という形を避けたのは、紅葉の感覚のある近代性であったということができるかと思う。

紅葉は結果として、意識をもって近代戯曲を書いたのではなかったし、創作戯曲は書かなかった。が、紅葉の未だ形にならない近代劇への思いは、ほとんど無意識の紅葉のことばの中にもうかがえる

のである。

たとえば一八九〇年（明治二十三年）紅葉は硯友社で文士劇を開催している。[15]これは早い話が芝居好きの紅葉の遊びのようなものであったようだが、その時紅葉が語った抱負は次のようなものであった。「今の俳優には役に就いての心理解剖が出来ない。我々は芸が下手でもそれができる。今に教育有る者が続々劇界に投じるだろう。我等はその先駆者だ。」というのがそれであるが、これも近代劇への方向をそれなりに正しく志向するものとして今日受取ることができる。

③紅葉の限界

以上、紅葉の翻案戯曲をリアリズムの点から評価してきたわけだが、このリアリズムは紅葉の限界とまさに表裏一体のものであったことは指摘しておかなければならない。紅葉の翻案[16]の仕方は、例えば紅葉が泉鏡花の作品を添削した方法に似ており、それは原作の真意を汲みとることをせずに、当時の一般の庶民生活に根ざした現実的な表現に変えてゆくという方法であった。鏡花の超現実、神秘性を消してゆくことになる。モリエールについても紅葉自身「我等には評判ほどに受取かね候」[17]と書いているように、その真意を読み取った上での改変ではなかったのである。しかしその紅葉の感覚が当時の庶民の嗜好を代表するものであったために、この恩恵で鏡花の作品は読まれるようになり、これらの翻案作品も人気をとったのであった。

また、紅葉の作品は『夏小袖』『恋の病』がともに一八九七年（明治三十年）に伊井蓉峯一座によって初演されたのをはじめ、その小説が脚色劇の流行に伴って続々と上演される。『冷熱』『金色夜叉』『心の闇』『八重襷』『寒牡丹』『不言不語』『心中船』『西洋娘気質』がそれであり、『金色夜叉』は中でも脚色を変えて繰り返し上演され、新派の人気狂言となっている。このことは紅葉の作品に内在する演劇的要素や、紅葉の戯曲作家的資質と無縁ではないと思われ、こうした作品の上演によって伊井蓉峯ら、後の新派と呼ばれる人々が、ひとまず歌舞伎の形式から抜けて新しいせりふや演技を獲得していったことは近代劇史上、評価されるべきことであろう。しかし、それらはいわゆる新派悲劇に流れ、近代劇として、それ以上の内面性や広がりを持つことはできなかった。これは必ずしもそのまま紅葉一人に帰すべき問題ではないが、紅葉のリアリズムが、後に自然主義を標榜する人々によって風俗小説と呼ばれることになる種の限界をもっていたことは否めないであろう。もっとも、ことに戯曲は、ある程度観客層と共有するテーマを持つ必要があり、この点では紅葉の限界も必ずしも否定されるべきものでもなく、この意味において紅葉の限界は、ある程度までその時代の限界に重ねあわせることができるかと思う。『夏小袖』『恋の病』など戯曲形式の作品では紅葉の資質が比較的良い方に発揮されており、彼の戯曲作家としての可能性は残されていたと思うのである。

おわりに

尾崎紅葉の演劇への関心は生涯を貫いていた。しかし、彼の生きた時代の大半である一八九〇年代まで、演劇界と文壇の距離は遠かった。座付作者をかかえる閉鎖的な演劇界は文学者の劇作をよしとせず、たとい上演しやすい形で書かれたものでも局外者の作品を舞台にのせることはまずなかった。紅葉にとって、その演劇への情熱

が趣味に終わらざるを得なかったのは時代のせいでもあったのである。

小説の脚色上演の流行などによってようやく演劇界と文壇の近づいてきた一九〇二年（明治三十五年）二月、紅葉は宮戸座で『金色夜叉』公演の舞台指揮にあたる機会を得る。脚色者花房柳外に『金色夜叉』の終末までの腹案を授け、連中を作って応援したというから、その情熱のほどがうかがえる。それが、紅葉の死の一年半程前のことだったのである。紅葉は戯曲を書いたり演劇に携わったりすることへの興味を終生持ちながら、結局、創作戯曲を書くこともなく、一九〇三年（明治三十六年）十月三十日に三十七歳の生涯を閉じた。

この後十年程して、近代戯曲が文学者によって実現する時代がやっと訪れる。文学者が近代戯曲を担う時代になるのである。この時代まで、もし紅葉が生きていたなら、どうなっていただろうか。

内田魯庵がその著書『思ひ出す人々』の中で「紅葉が今少し長生きしたら小説よりは脚本により以上成功したらう。最後の落付き場は或は劇作家であったかも知れない」と述べているが、私もそこに紅葉のある本質的な一面が見えるように思うのである。

注1　演劇百科大辞典（平凡社）

2　岸田国士は戦後『近代戯曲選』の解説で、戯曲における近代性を「久保田（万太郎）の文体、菊地（寛）の主題、山本（有三）の構成」に見出した。

3　これは日本におけるモリエールの二番目の紹介であり、"L'avare"についての最初にあたるが（「明治期のモリエール劇」白川宣力　一九七二年七月『学燈』）『守銭奴』という邦題は紅葉が既に用いている。（『夏小袖』第三版序文）

4　明治文学全集『明治近代劇集』巻末の年譜をはじめ紅葉の年譜のいくつかには、明治二十六（一八九三年）三月に守江溜の匿名で『寒帷子』という作品を発表したと書かれている。『寒帷子』はモリエールの『スカパンの悪だくみ』"Les Fourberies de Scapin"の翻案作品だが、土佐亨氏の「『寒帷子』作者考――附中期紅葉文学の側面――」（一九七二年八月『近代文学研究1』）にあるように紅葉の作品ではないと思われる。

5　一八九二年（明治二十五年）十一月、匿名作者の実名が紅葉であることが発表された後に刊行された『夏小袖』第三版に、紅葉が付けた序文である。

6　木下順二『戯曲の日本語』（中央公論社「日本語の世界12」）

7　演劇百科大辞典（平凡社）

8　同じモリエールの作品でも『病は気から』"(Le Malade Imaginaire")『恋は医者』("L'Amour Médecin")における乳母は恋の手助けをしている。いずれも前掲の英訳本に収録されているので、この影響も考えられる。

9　読売新聞明治三十年（一八九七年）十二月十六日「市村座評判」芋兵衛（本名鈴木彦之進）

10　二葉亭四迷「余が言文一致の由来」（一九〇六年《明治三十九年》五月『文章世界』）

11　9に同じ。

12　紅葉はこの父の幇間的生活を恥じて友人たちに隠してはいたが、内密に交渉を持ち続けていた。（岡保生『尾崎紅葉の生涯と文学』《一九六八年》明治書院）

13　『大衆芸能資料集成』（三一書房）なお、東京で大正まで盛んに行なわれていた「吉原仁和賀」の台本は関東大震災の時に焼けてしまい今日見ることはできないという。

14　紅葉は文体には大変気を使った作家である。『恋の病』の直前の作である『色懺悔』の序文に「在来の雅俗折衷おかしからず。言文一致このもしからずで色々気を揉みぬいたまま（中略）かゝる一風異様の文体を創造せり。（中略）対話は浄瑠璃体に今時の俗話調を混じたるものなり。惟みるに、これを以て時代小説の談話体にせんとの作者の野心」とある。『夏小袖』『恋の病』についても意識的に先行舞台芸の文体によったことも考えられる。

15 江見水蔭『硯友社と紅葉』に詳しい。演目は「増補太平記」「積怨切子燈籠」「花競八才子」で脚本は水蔭ら社中のものが書いた。内輪とはいえ半公開的なもので、見物は依田学海、石橋忍月、内田魯庵らを含む三百余名。数日後読売新聞の劇評で学海が「在来の型を破った」とほめた。

16 松村友視氏の御教示による。

17 松居松葉『滑稽劇当世女学者』（一八九四年三月）によせた紅葉の序文。

付記　本稿は、一九八四年六月、第三五七回慶応義塾大学国文学研究会において、口頭発表したものに加筆したものです。その際御教示を賜わりました西村亨先生をはじめとする方々、また準備段階で種々の御指導をいただきました檜谷昭彦先生、平岡敏夫先生、古川清彦先生、そして昭和女子大学近代文庫の皆様に厚くお礼申しあげます。また、快く論文をお送りいただきました土佐亨先生、そして、紅葉の戯曲についてきっかけを与えてくださり、執筆にあたってお励ましをいただきました木下順二先生に深く感謝いたします。