

『天保十二年のシェイクスピア』論

—佐渡の三世次について—

藤 井 仁 奈

An Essay on Miyoji in *Tempo 12nen no Shakespeare*

Nina Fujii

Miyoji is a main character of *Tempo 12nen no Shakespeare*. He is a man of the humblest birth in Edo period; he is a cunning schemer who wants to be in the ruling classes by using words. He identifies himself as an expert wordsman just like his master who was an expert swordsman. He commits crimes just like as Macbeth: an old witch woman makes a prediction about him, which controls him completely. She also tells him that his taboo is one pair of twin women. However, he fervently feels a secret love for them and at last he rapes and kills one and he married the other after killing her husband. This violation of his taboo collapses his identity: he loses his ability to use words and takes his own life. He can't use any trick or scheme with his wife. He is a defective schemer. This kind of absurdity, which Inoue wanted to write in this play, is put together into Miyoji. I hope to analyse Miyoji's identity as an expert wordsman while showing his contradiction and insanity and suggest the absurdity coming from Inoue's satire on this modern world.

1. 「侵入者」三世次

『天保十二年のシェイクスピア』は、25場から成る長大な芝居だ。作中、「この芝居、一応は『シェイクスピア大全集』という謳い文句」⁽¹⁾と述べられているように、作中にはシェイクスピア作品のいくつかが筋ごと持ち込まれている。

この作品の平衡状態⁽²⁾は、『リア王』(1.1.38-285.)を下敷きにした3場で破られる。それは『リア王』においてコーディリアが「何も」(Nothing, my lord.)と答える⁽³⁾のと同様、お光の「孝行はします。／それで、それだけ」⁽⁴⁾という言葉で破られるのだ。しかしこれは「天保九年」⁽⁵⁾の場であり、作品の題名にもある「天保十二年」は4場から始まる。

3場で提示された新たな平衡状態、つまりお文とお里の二者対立は、その後展開される『ロミオとジュリエット』の筋のための準備だ。⁽⁶⁾しかし、我々はここで、侵入物としての佐渡の三世次を認めなければならない(4場)。

作品全25場のうち、12場に登場するのが「中心人物となる策略家」⁽⁷⁾、佐渡の三世次である。三世次は、登場直後の独白において、その立場が「人間以下の生き物」⁽⁸⁾であり「無宿者」⁽⁹⁾であると述べ、「ことば」を使って、平衡状態を破り、「どこかの浅瀬へ浮かびあがる」ことを望む。⁽¹⁰⁾この望みは、「抱え百姓」⁽¹¹⁾出身で、それにも劣る、階層秩序社会における最底からの上昇を意味する。その手段はあくまでも「深謀・策謀・陰謀」に基づく「ことば」によるものだ。⁽¹²⁾つまり、三世次のアイデンティティは「言葉つかい」であることなのだ。しかし、独白直後、三世次は歌う。

きれいはきたない きたないはきれい／平和は戦さ 戦さは平和……

この混沌にしか おれは生きられぬ

[…]

きれいはきたない きたないはきれい／すべての値打をごちゃませに
する

そのときはじめて おれは生きられる

[…]

……きれいはきたない きたないはきれい／すべてを相対化したとき
おれははじめて行くのだ！ (4場)⁽¹³⁾

『マクベス』における魔女たちのことば「きれいはきたない、きたないはきれい (Fair is foul, foul is fair)」(1.1.11.) にとりこまれたマクベスのことば「So foul and fair a day I have not seen」(1.3.38.) を明らかに踏襲している。松岡和子は、このマクベスの台詞について、「第一幕第一場で魔女たちが言うFair is foul, foul is fair.と響き合う。マクベスはこの日の天候あるいはこの日の戦いのことを言っているのだが、この言葉づかいから彼が早くも魔女の呪縛に取り込まれていることが感じられる。」⁽¹⁴⁾ と述べている。また、梅田倍男は、「魔女たちはその謎めいた言葉、そのいかにも曖昧模稜とした言葉によって階層秩序社会を攪乱する。確固たる定義はくずれ、二項対立はむしばまれる。」⁽¹⁵⁾ と述べている。つまり、三世次は「きれいはきたない」の句を含む二項対立の歌を歌うことで、自ら「階層秩序社会」を攪乱しようとする一方、この後登場する（『マクベス』の魔女と重なる）清滝の老婆のことばに縛られることを示す。三世次は、登場して独白するが早いのか、自分が「ことば使い」であると同時に、老婆という他者の「ことば」にとらわれているという矛盾を示しているのだ。

お文とお里の二者対立、ものの二項対立を「ことば」によって打ち破

ろうとする侵入物としての三世次は、6場で清滝の老婆と対面する。実際に、三世次が行動を起こすのは清滝の老婆との対面後だ。この筋もまた、『マクベス』の1幕3場でマクベスとバンクォーが魔女に対面する筋に重なる(1.3.47-78)。ここでは、その名に「マクベス」の役割を刻まれた幕兵衛がマクベスに、三世次がバンクォーに重ねられている。⁽¹⁶⁾ マクベスとバンクォーは揃ってお互いへの予言を聞くが、幕兵衛は傍に三世次がいることに気づかない。三世次は隠れて幕兵衛への予言を耳にし、さらに自分への予言を聞く。

ここで三世次を呪縛する老婆のことばは、「出世街道まっしぐら」と、「鬼門」とされる「ひとりでふたり、ふたりでひとりの女」だ。⁽¹⁷⁾ この時点では、「鬼門」について三世次が気にとめることはない。「出世街道まっしぐら」という老婆のことばが三世次をとらえ、三世次はその予言を信じ、本作のクライマックスへ向けて、それを実現させようとする。つまり、『マクベス』の筋がこの作品全体を貫いているのだ。三世次は、清滝の老婆のことばにとらわれながら、自ら使っていると思っている「ことば」によって、「すべての値打をごちゃまぜに」し、「相対化し」、自分の生きられる「混沌」をつくりあげる。

2. 『ハムレット』と三世次

井上の巧妙さは、『ハムレット』の筋をそのまま踏襲しているようにみせながらも、実は微妙に細部を変え、想定される聴衆(あるいは読者)に理解しやすい工夫を仕掛けているという点だ。そこには、シェイクスピアの『ハムレット』では入る余地のない、三世次という登場人物をからめている重要性も忘れてはならない。

三世次は、老婆のことばにとらわれ、彼女の「出世街道まっしぐら」ということばを信じて、行動を起こす。「幕兵衛方に付く」⁽¹⁸⁾ べく、自

称「言葉つかい」として、花平一家、お里と幕兵衛に近づく（7場）⁽¹⁹⁾。そのとき、三世次は「ことば・ことば・ことば」で始まる歌を歌う。「ことば・ことば・ことば」という句は、『ハムレット』2幕2場に現れるが（2.2.196.）、この歌が鎧水となり、『ハムレット』の筋が見え始める（9場）。

幕兵衛方に付くことにした「策略家」三世次は、ことばで「紋太一家に大きな悶着」⁽²⁰⁾を起こそうと企む。『ハムレット』の亡霊役として、紋太によく似たひとりの百姓を言葉巧みに勧誘し（9場）、彼をつかって、王次に母親のお文と叔父の九郎治への疑念を抱かせ、王次をことばの狂気へと駆り立ててゆく。

三世次の仕組む亡霊芝居により、王次はお文と九郎治の爲した真相を知る（10場）。⁽²¹⁾王次にとっては「表と裏」（「ものには二面、表と裏があるんだな。表がほんとうか、裏がほんとうか、おれにはもう見分けがつかなくなっちゃった」）の倒錯の始まりであり、⁽²²⁾ことばの「きじるし」の始まりでもある。11場から16場まで、王次はひたすら「To be, or not to be: that is the question」（3.1.56.）のパロディを述べるよう、その役割を割り振られているといっても過言ではない。⁽²³⁾この作品における「To be, or not to be」の日本語訳、「生か死か、それが問題だ」に端を発する二項対立は、三世次の攪乱する二項対立でもあり、きじるしの王次も、『ハムレット』の筋そのものも、三世次のことばによる呪縛にとらわれていることを示している。

『ハムレット』の筋は、あくまでも三世次のことばによって導入されたものであり、三世次が清滝の老婆の予言に従ったものでしかない。『ハムレット』の筋を基軸にする王次たちは、三世次のことばによって動かされているに過ぎないのだ。

3. 不完全な「策略家」三世次

森秀男は、『『藪原検校』以後』のなかで、「『天保十二年のシェイクスピア』を成り立たせたエネルギーは類がないし、パロディのつくりかたも巧妙なのだが、錯綜する人物たちのなかから後半の主人公になり、殺戮を重ねて成り上がってゆくリチャード三世ならぬ佐渡の三世次に、悪の情念のリアリティが乏しいという不満が残る。」⁽²⁴⁾と指摘している。それは井上自身が三世次に、ある種の憧れを投影していたからではないか。

三世次は、そのアイデンティティを崩壊させる機能を担う「ひとりふたり、ふたりでひとりの女」であるお光ないしおさちに「岡惚れ」している（16場、「お光に岡惚れしてるんじゃないだろうね」／「本気でお光に惚れてるんだね」⁽²⁵⁾、「あの美しい娘は、美しいお光は」⁽²⁶⁾）。しかし、同場において、お光はおさちと双子であることが判明し、三世次は2人が己の「鬼門」であることを悟る。

三世次（傍白） 同じ顔、同じ声、そして同じ身のこなし。それでいて別々の二人の人間 […] 老婆はそういう女に惚れると身の破滅だと言っていたが、もう遅い。おれはあのお光にもう熱をあげてしまっているのだからな。 […] おれが熱をあげているのはお光か、お代官の新妻か、それもわからなくなってしまった。⁽²⁷⁾

だが、三世次はお光ないしおさちへの「熱」を捨てない。

清滝の老婆のこぼれに従い、幕兵衛方である花平一家についた三世次は、敵である「紋太一家はそっくりあの世へ移転して」⁽²⁸⁾しまおうと、「策略家」の本領を発揮する。『オセロー』の筋に則った17場「櫛」ではイアゴの役割（3.3.93-164/ 3.3.392-444.）を、20場「関八州親分衆」

では、親分衆のまえで『ジュリアス・シーザー』（3.2.83-234.）のアントニーの役割を演じながら、ことばで殺戮を重ねつつ「出世街道」をまっしぐらに成り上がってゆく。しかし、三世次の「鬼門」は清滝の老婆によりふたたび言及される（21場（イ）「ひとりでふたり、ふたりでひとりの女に気をおつけ」）。⁽²⁹⁾ その際、マクベスが魔女を再度訪れて与えられる予言（4.1.79-81./ 4.1.90-94.）と同様、三世次も老婆に新たな予言を授かる。

三世次　ひとりでふたり、ふたりでひとりの女に惚れてもか？
老婆　そうだよ。自分で自分を殺さないかぎり、運命のほうもそうやすやすとおまえを押しつぶせないかもしれないよ。[…]⁽³⁰⁾

この予言を受けた三世次は、自分の「熱」に従い、お光を強襲する（21場（ロ）。「命がけ」の彼の頼みは、お光に受け入れられない。予期せぬ反撃に、三世次はお光を殺害し、そのうえで自分の欲望を遂げる。しかし、結果として妹を殺されたおさちは「鏡」を用いて三世次に「自分で自分を殺さ」せる復讐を考案する。

22場では、その名に付せられたリチャードとしての役割を演じる。⁽³¹⁾ シェイクスピアの『リチャード三世』で、リチャードは、美しい女性アン、貴族としての立場を利用し、王妃として迎えるため、アンに偽りの愛の告白をする（1.2.43-225.）。しかし、リチャードとは異なり、三世次はおさちに熱をあげている。22場において、おさちを讃え、彼女に自分の「熱」を伝え、彼女による身分の上昇を望む（「おれを拾い上げてくれ！」）。⁽³²⁾ 三世次を頂点（代官）へと引き上げるのもおさちだが、三世次を破滅へと転落させるのもまたおさちだ。ここに三世次の抱える矛盾がある。自分の欲望のままにおさちを妻とすることは、「出世する」

ことと同時に、抱え百姓にアイデンティティを持つ三世次が抱え百姓を殺す立場になることを意味する。

23場では、三世次が抱え百姓を斬ってしまったことが語られる。抱え百姓出身の三世次が、「どこかの浅瀬へ浮かびあがる」ために、秩序を攪乱し、混沌のなかをひたすら上昇しようとあがいてきたが、自分と同じ立ち位置であったはずの底辺の人間を斬ることで、自分のアイデンティティをも斬る。ここで三世次はもはや「言葉つかい」ではない。「ことば」ではなく他人の威光や立場を利用することで更なる地位の上昇を望み、百姓とは違うのだと言い放つ。三世次の「言葉つかい」としてのアイデンティティもまた崩壊しつつあるのだ。

分身ともいべき妹お光を凌辱されたのちに殺害され、夫の地位を奪われたおさちは、三世次のアイデンティティを壊すための道具、「鏡」を24場で持ち出し、三世次に「自分で自分を殺」させる。⁽³³⁾ アイデンティティを失ったリチャードが1頭の馬と王国の価値を等価に置き、価値基準を崩壊させる（「A horse! a horse! my kingdom for a horse!」(5.4.7.)) のと同様、三世次も破滅の道を進む。

三世次 ……鏡の中のおれを殺したおれ、抱え百姓を斬り殺した抱え百姓のおれ。すると死ぬのか、おれは？（天を仰いで）馬だ！馬を持ってこい！ここから、いや、この世から抜け出すには馬が、それも羽根の生えた馬が要るんだ！持ってきてくれた者にはなにもかもやるぜ。馬だ！天馬だ！うっ！（24場）⁽³⁴⁾

内村世紀は、リチャードについて、次のように述べている。

自己のアイデンティティーは世界がすみずみまでよく見えるとこ

ろに成立する。世界がよく見えていたとき、リチャードはリチャードであることができた。リチャードがある絶対的なものを意識したときにリチャードはリチャードとしての個を失なうのである。[…] いまやリチャードは[…] ある絶対的なもののなかに吸い込まれてゆくかほそい一片の土塊にすぎない。リッチモンドに対して絶望的な決戦を挑むリチャードの最後のことば——「馬だ！ 馬をくれ！ 馬のかわりに王国をやるぞ」（五幕四場）は、一頭の馬と等価値にまで下落した王国の無秩序の世界の集約された表現であり、政治・道徳の舞台裏のすべてをひっぱがす残酷劇の最後を飾る表現である。⁽³⁵⁾

三世次の場合、リチャードの「絶対的なもの」に該当するものは、階層社会秩序なのだ。三世次がその社会秩序を覆せないと認識し、吸い込まれてふたたび抱え百姓の地位、あるいは無宿者としての一生を終えようとする瞬間、この「絶対的なもの」を意識してしまう。従って彼は「天馬」を要求し、秩序ある「この世」からの脱出を望む。ここにもはや「言葉つかい」として他人を狂気に陥れる三世次はない。「普通、アイデンティティを見失った時、人は狂気におそわれたものとされる」⁽³⁶⁾が、三世次がアイデンティティを見失っていることは、その台詞からも明らかだ。「言葉つかい」を自称した三世次は、自分のことばを見失っている。

三世次 わからねえと思っているおめえたちの気持はわからねえことはねえが、わからねえと思っているおれの気持がわからねえというおめえたちがわからねえ。おめえたちがわからねえなら、おめえたちがわからねえと思うおれの気持がわからねえのもわからねえではねえが、（……すでにおかしくなっている）わからねえ、わからね

えと思っているおめえたちの気持がわからねえほどわからねえおれだと思っているのか。わかるだろう。⁽³⁷⁾

三世次は矛盾と狂気の象徴だ。抱え百姓たちが抱え百姓出身の三世次を倒すということは不条理に他ならない。「どこかの浅瀬へ浮かびあがりたいという三世次の願望は、秩序や二項対立、値打ちを攪乱し、混沌にする。その混沌において三世次は生きることができる。しかし、その混沌は同時に三世次自身のアイデンティティを崩壊させる。他の登場人物たちをことばで狂気に陥れてきた「言葉つかい」の三世次が、清滝の老婆のことばどおり、おさちによって破滅する。井上の描きたかった不条理は、三世次に集約されているといっても過言ではない。⁽³⁸⁾「策略家」であるはずの三世次は、おさちに対して「策略」を弄することができない。それゆえに不完全な「策略家」なのだ。

松本清張『天保図録』の解説で、井上は、次のように述べている。

だがわたしにはこの本庄茂平次、外見は長崎弁をおもしろおかしく操るお道化者、そのじつ内部はお道化どころか外道者 […] が主人公でなければならなかった。田舎から東京へどうやらこうやら上って来て、なんとしてでも「花の東京」にしっかりと腰を据えつきたいと願い、少しでも権力のあるディレクターに食いつき、行く行くは放送ライターとして一家を構えたいと狂奔していた当時のわたしは、この茂平次をととも他人とは思えなかったのだ。

茂平次の重ねて行くのは殺人、恐喝、詐欺、横領などのれっきとした悪事、それにひきかえわたしのは […] 吹けば飛ぶような小悪事であり、その規模は桁違いだが、すくなくとも動機は同じだった。茂平次もわたしも「同じ反物の切れっぱしで、似たりよったり」(シェイ

クスピア『尺には尺を』) だったのである。(39)

つまり、三世次の道化としての役割と外道者としての役割を考えに入れるならば、井上がリチャードをパロディ化し、イアーゴーやアントニーを混ぜ合わせ、シェイクスピア作品を継ぎ合わせようとしたとき、そこへ「悪事を働いても世の中をのしあがってやろう」という思念を抱えた、憧れと自己投影の絢交ぜになった人物像が出来上がったとしても不思議ではない。その意味において、三世次は井上自身を投影した登場人物とも理解できるだろう。それゆえに三世次は、「鬼門」のお光に岡惚れし、本来なら出世のためだけに選ばれる妻おさちに心から熱をあげ、自らを破滅に導くなど、「悪の情念のリアリティが乏し」い、より完璧ではない「策略家」なのだ。ここに「シェイクスピア大全集」を笠に着た井上の独創性が窺える。井上は、本作品を作成している段階で、シェイクスピアについて、次のように述べている。

ぼくはいまシェイクスピアを材料にした芝居を書いているものですから、シェイクスピアの話ばかり出てくるのですが、シェイクスピアは、偏屈な思想家ではなくて、聖俗、美醜、大小、正邪、すべての反対概念をパーッと飲み込んで、なんかプールみたいな人のような気がするのですね。[...] 警世的な言辞を吐いたり、こうでなきゃいかんというようなことを言っているうちにはにせものうちのまたにせもので、そんなこと全く関係なく、没主観というか没人格というか、自分は全部消してしまって、すべてを取り入れ、大きな海みたいになったときにもっともすばらしい戯作者になれるだろうという気がするのです。だからまだまだ浅いのです。自分の思っていることがひょいと出てくるというのは、方法的に矛盾ですね。(40)

「言葉つかい」である三世次の不完全さは、若き井上が、「大きな海」のようなシェイクスピアに憧れる、不完全な戯作者であるという思いの表れかもしれない。

註

テキストは、井上ひさし『井上ひさし全芝居 その二』（株）新潮社、1984年〔以下『全芝居二』と略記する。〕を使用し、井上ひさし『書下ろし新潮劇場 天保十二年のシェイクスピア』（株）新潮社、1973年を参照した。シェイクスピアのテキストについては、Shakespeare, *Complete Works*, edited with a glossary by W.J. Craig, M.A., Oxford University Press, 1980.を使用した。「天保水滸伝」については、寶井馬琴ほか監修、（株）講談社編『定本講談名作全集 第四巻』（株）講談社、1971年、415-539頁を参照した。

- (1) 『全芝居二』 35頁。
- (2) 「戯曲の冒頭に提示される世界は、平衡状態にある。時には、芝居が始まる前に平衡状態が破られていることがあるが、それでも私たちは、平衡状態がどんなものだったのか分かる。[…] どんな芝居でも、何か、あるいは誰かが、平衡状態を打ち破りにくる。[…] どの場合にも、侵入物がスタート開始のベルの音となる。」（デヴィッド・ボール『戯曲の読み方 戯曲を深く読みこむために』常田景子訳、（株）ブロンズ新社、2003年、33-34頁。）
- (3) *Ibid.*, p.33.
- (4) 『全芝居二』 16頁。
- (5) *Ibid.*, pp.15-16.
- (6) *Ibid.*, p.22.

- (7) *Ibid.*, p.602. 601-616頁に所収されている解説は、扇田昭彦による。
- (8) *Ibid.*, p.24.
- (9) 井上ひさし『演劇ノート』白水社〔白水Uブックス 1038〕、1997年、77頁。
- (10) 『全芝居二』25頁。
- (11) *Ibid.*, pp.14-15. 2場で提示される百姓の身分のうち、最低のもの。
- (12) *Ibid.*, p.25.
- (13) *Ibid.*, pp.25-26.
- (14) 松岡和子『マクベス シェイクスピア全集3』筑摩書房、1996/2007年、18頁。
- (15) 梅田倍男『シェイクスピアのレトリック』英宝社、2005年、161-162頁。
- (16) 『全芝居二』36-39頁。
- (17) *Ibid.*, pp.38-39.
- (18) *Ibid.*, p.38.
- (19) *Ibid.*, pp.41-43. 「ことば・ことば・ことば」で始まる歌には『オセロー』を想起させる連も組み込まれており、「尾瀬の幕兵衛」に付された筋（17場）（「尾瀬の幕兵衛という名前からもおわかりのように、オセロとマクベスを演じ分けることになっております」（6場。『全芝居二』35頁。)) においては、三世次がイアゴの役割を演じることを示唆している。（歌の直後に置かれた三世次の「大へんだ！」に始まる叫びは、『オセロー』2幕3場におけるイアゴとロダリーゴによる自作自演の騒ぎを想起させる。（2.3.148-248.））
- (20) *Ibid.*, p.41.
- (21) *Ibid.*, pp.51-53.

- (22) 井上は、エッセイ「表と裏」において、喜劇の方法を説明するく
 だりで、「[...] それまで嚴重に覆い隠されていた事物や人物の裏
 側が、突然、表面に浮び上り、もっともらしく取り澄していた表
 側と、対決するのを見て人びとは笑うのである。[...] ちかごろ、
 喜劇の台頭が噂されているが、この風潮はじつは、わたしたちの
 社会の成り立ちが喜劇と同じような構造をとるようになって来た
 からで、一時の流行現象といってすむことではないように、わた
 しには思われてならないのだ。文明はつい最近まで人類に進歩と
 繁栄を約束すると信じられていた（表）が、公害などの猖獗を見
 るとそれが愚かな信仰であることがわかってきた（裏）。[...] そ
 して、最大の喜劇は、人間は地球上で最も賢明な生物である（表）
 はずだったが、ひょっとすると最も愚かな生物ではないか（裏）
 という恐しい疑問の発生であろう。つまり、噂される喜劇の台頭
 は、皮肉にも、わたしたちにとって、最も笑えない事態が接近し
 つつあることへの、わたしたちの内部からの警鐘なのではないだ
 ろうか。」と述べている。（井上ひさし『パロディ志願 エッセイ
 集1』中央公論社、1979年、26-28頁。）同様の事柄は別のエッセ
 イ「言語遊戯者の磁場」でも述べられている（「現在こそはすべ
 ての事象が、その威厳ある表としての表象と、まだ定かではない
 が薄ぼんやりとその裏を見せはじめている時代である。」（井上ひ
 さし『風景はなみだにゆすれ エッセイ集2』中央公論社、1979
 年、18頁。))
- (23) 『全芝居二』54-60頁。井上は「パロディは [...] ほんものとどれ
 だけ似ているか、という深さの問題になっていく」（『笑談笑発
 井上ひさし対談集』講談社〔講談社文庫〕、1978年、132頁。）と
 述べている。また、11場における『ハムレット』の筋のパロディ

- は、『ハムレット』の1幕2場におけるクローディアスの台詞(1.2.1-39.)では、おおよそ重なるほどに酷似している。
- (24) 井上ひさし『井上ひさしの世界』白水社、1982年、84頁。
- (25) 『全芝居二』84頁。
- (26) *Ibid.*, p.86.
- (27) *Ibid.*, p.89.
- (28) *Ibid.*, p.91.
- (29) *Ibid.*, p.113.
- (30) *Ibid.*, p.114.
- (31) *Ibid.*, pp.120-123.
- (32) *Ibid.*, p.123.
- (33) *Ibid.*, p.127.
- (34) *Ibid.*, pp.128-129.
- (35) 内村世紀『関東学園大学研究叢書3 シェイクスピアと現代劇』関東学園大学、1990年、43頁。
- (36) 成田龍雄『[演劇らいぶらり2] シェイクスピアと現代演劇』(株)南雲堂、1979年、17頁。
- (37) 『全芝居二』128頁。
- (38) 「天保十二年のシェイクスピア」について井上は観客の好みに合わせることを「趣向を凝らすこと」とし(74-75頁)、作者の書いたものを「世界」としている(75頁)。そのうえで、たくさんの人々が理不尽に命を奪われる不条理な現実(77頁、80頁)があり、その「現実に合わせて、作物の中の間人どもに殺人鬼として振舞ってやろう」と思いつき、「この戯曲で五十人の大量殺人を決心し[……]もっとも簡便に殺人を行うために、天保年間の無宿者たちについて書くこと」にしたが、これをこの戯曲の「世界」として

いる。「趣向」については、その作品の「ほとんどが血で汚れている」シェイクスピアを「殺人狂」と呼び、「観客や読者の方々を嬉しがらせることができるかもしれない」趣向であると考えている（77-78頁）。（井上ひさし『演劇ノート』白水社〔白水Uブックス 1038〕、1997年、73-80頁。）

- (39) 松本清張『松本清張全集28 天保函録 下』（株）文芸春秋、1978年、464-471頁所収、井上ひさし「解説——道化としての本庄茂平次」467-468頁。
- (40) 『笑談笑発 井上ひさし対談集』講談社〔講談社文庫〕、1978年、137頁。