

三島由紀夫「葵上」論

——心の闇 眠りの力——

有 元 伸 子

はじめに

「葵上」(『新潮』昭和二九(一九五四)年一月)は、三島由紀夫『近代能楽集』の第四作目である。初演は、昭和三〇年六月の文学座公演で、「只ほど高いものはない」と同時に上演された。以後、五〇年後の本年三月までに、種々の劇団により日本国内だけでも五二回の公演を重ねており、『近代能楽集』中でも数多く上演される作品である。¹⁾

三島自身は、「葵上」について、いくつかのコメントを残している。

「葵上」は、旧作「邯鄲」「卒塔婆小町」「綾の鼓」などとともに、近代能楽集の一つである。この一列は、もともと郡虎彦氏の「鉄輪」「道成寺」などのアダプテーションの試みにヒントを得たもので、能楽の形而上学的主題だけを抜き出して、これに現代の衣裳を着せ、幻想的な雰囲気や、自由な場面転換など

の長所を生かして、新劇に奇妙な新しい料理を提供しようとしたのである。

そのなかでは「葵上」は、もつとも哲学的主題の稀薄なもので、主題は女主人公の嫉妬に集中してゐる。それだけ観客にはわかりやすいのではないか。殊にラストの、生霊と現身の電話の声とが交錯するところは、スリラー劇的な興味をねらつてゐる。そこが面白く出ればいいと思ふ。

(「上演される私の作品」昭和三〇年六月)

「葵上」は私の近代能楽集の制作の油の乗つてゐるときに書かれたもので、八篇の近代能楽集のうち、台詞の出来具合から云つても、舞台効果から云つても、一等気に入つてゐるものだ。実際、われわれは無意識のうちにも、古典の伝統によつて技法上の恩恵を受けてゐるので、源氏物語から能楽へ移され、能楽からかうして近代劇へ移されながら、「身分の高い女のすさまじい嫉妬の優雅な表現」といふ点では、諸外国にも例を見ない、日本独特の伝統の不滅の力に負うてゐるのである。事は文学だけにとどまらず、芸能の技法のうちでも、男の酔態と女の嫉妬は、連綿たる伝統の上に洗練されてきた両性の代表的特徴の表出であつた。そしてそれは、どんな女の美德の表現よりも、女の本質を、すなはちその暗い業を射当ててゐた。

(「女の業」昭和三八年九

「葵上」が集中でも会心の作であったことがうかがわれるが、これらの自解は、①「身分の高い女のすさまじい嫉妬の優雅な表現」が主題であること、②そうした「女の嫉妬」の表出は「古典の伝統」の上に立っており、源氏物語↓能楽↓近代能と改変されていくこと、③「ラストの、生霊と現身の電話の声とが交錯するところは、スリラー劇的な興味ねらつてゐる」こと、の三点にまとめることができるだろう。

「葵上」には、前作「卒塔婆小町」のような生をめぐる形而上学的なテーマは稀薄で、女主人公の「嫉妬」の情念が大きな主題であるのは、三島自解のとおりだろう。しかし、それ以外のテーマを読み取ることはできないのだろうか。近代能「葵上」において描かれているのは「女の本質」である「暗い業」ばかりなのか。

本稿では、源氏物語↓能楽↓近代能と流れる原典からの改変を簡単に整理した上で、女性の情念を相補する男性の深層にある願望をも明らかにしたい。また、そうした男女の心理表出を可能させている舞台の時空間の特質についても分析する。その際、実際に上演された演劇公演の理念や演出方法を参考にして考察していきたい。

一 典拠の継承と展開 — 結末の改変と光の創作 —

深夜の病院の一室。妻・葵の入院を知らされた若林光が病院にかけつける。葵は薬で眠らされており、光は看護婦から、妻が睡眠療

法と精神分析療法を受けていること、性的な夜の世界のこと、毎晩、

真夜中に見舞いの女客が来ていることを知らされる。銀色の大型車に乗って現れたのは、かつて光と恋仲だった年上の女性・六条康子だった。康子は、葵を苦しめるために見舞いに来たと言い、光に復縁を求める。拒絶する光に、康子は、幸福だった昔の思い出を語り始め、いつしか二人は湖のヨットのの上にいる。相愛の時を過ごす二人だが、葵のうめき声が聞こえ、「あなたが愛してゐるのはあたくしなのよ」とすがる康子を光は拒絶して、幻想は破られる。康子は姿を消し、舞台は再び夜の病室に戻る。光が康子の自宅に電話をかけると康子は家で寝ており、病室に来ていたのは生霊だったとわかる。そのとき生霊の康子の声とともにドアがノックされ、現実の康子と電話で話していた光は呆然として、ドアの外の康子の生霊に言われるままに康子の手袋を持って病室を出てしまう。とたんに電話の音が大きくなり、ベッドの上の葵は転がり落ちて死ぬ。

原曲の謡曲「葵上」は、近江猿樂の古作を世阿弥が改作した四番組のものであり、「源氏物語・葵の巻に拠りつつ、高貴な女性の、嫉妬の思いの悲しさ、激しさ、恐ろしさを、最も濃艶な姿と最も凄艶な形で描く」(『新日本古典文学大系 謡曲百番』西野春雄校注)とされる。左大臣の息女で光源氏の北の方である葵上(出小袖^{だしこせで}舞台におかれた小袖で表現される)が物怪にとりつかれたため、延臣(ワキツレ)が照日^{てるひ}の巫女(ツレ)を召して、梓弓で物怪の正体を占わせる。すると賀茂の祭見物の際に葵上の従者たちに侮辱された恨み

をもつ六条御息所の生霊（シテ）が現れる。源氏と契つたかつての榮華の日々にひきかえ、捨てられた今の失意と恨みを葵上に向けて後妻打ちをし、車に載せて連れ去ろうとする（「前場」）。さらに廷臣が横川の小型（ワキ）を招いて加持祈禱をさせると、御息所が悪鬼の姿（後シテ）になつて現れ出て、さらに葵上に祟りをなそうとする。小聖と怨霊は激しく争うが、ついに小聖の説経によつて怨霊は調伏され、成仏得脱の身となつて退散する（「後場」）。

近代能「葵上」は、原曲から、男を奪われた高貴な女の嫉妬の情念のダイアログを抽出し再生しているが、原曲との違いも多く、謡曲の原典である『源氏物語』をも素材にしている。近代能、謡曲、源氏の比較考察は先行研究でもなされているが、新たな視点も含めて、簡単にまとめておきたい。

最も大きな違いは、結末部分である。原曲は、シテの六条御息所が祈り伏せられて成仏の身となり、葵上は怨霊によつて殺されることはない。近代能では結末が変えられて、康子の生霊にひかれて光が病室を出た間に葵は死ぬので、筋立てとしては源氏物語の方に近い。むしろ、謡曲の方が典拠である源氏物語を大胆に変えてしまつてゐるわけで、近代能は元に戻したと言えるだろう。この変更により、近代能では、正妻を殺すほどの康子の怨念と嫉妬の情の強さが、はつきりと現前化されることになる。

また、源氏物語を本説とする謡曲「葵上」において、御息所の生霊は破れ車とともに登場する。御息所の葵上への怨念が、賀茂祭の

際の車争いに由来することが明らかにされ、シテはその因縁の破れ車に葵上を乗せて連れ去ろうとする。ところが、近代能の康子は、「銀色の大型車」で「飛ぶやうに」病院にやつて来る。典拠とは違い、決して惨めな状態では登場しないのであつて、結末の生霊の勝利を予告しているかに見える。

もう一つの大きな改変は、謡曲には光源氏は登場しないが、近代能では源氏に相当する若林光が創作されていることである。これも原点である源氏物語からの直接の撰取だと言えよう。謡曲の六条御息所の怨霊（シテ）は、照日の巫女に呼び出され、「出小袖」の葵上に向かつて、いわばモノログの形で自らの苦悩と嫉妬の情念を謡い出していくのに対して、近代能の康子は、恋愛の対象たる光に対して自らの情愛をぶつけていく。宗教者である照日の巫女を登場させてシテの情念を引き出すような謡曲の手法は、現代演劇ではとりにくい。かといつて康子の一人芝居のモノログでは単調になつてしまふ。康子の情念を引き出していく上でも、光の創作は有効である。

謡曲には存在しない光の役割については、「かつての恋人だった光は登場させられるが、これはその康子の嫉妬の情念を噴き出させるための媒体の役をしかしていない」といった見方もある。たしかに、光には、康子や看護婦のように自身の感情や感覚を吐露するような長ゼリフはないし、例えば前作「卒塔婆小町」の詩人のように、老婆（小町）と拮抗する生の認識を示す二典型として造型され、哲

学論争を交わす相互依存の関係にあるわけでもない。しかし、光の役割が康子の嫉妬の情念を噴出させる媒介としてのみだとは言えないのではないか。

河添房江は、「御息所の霊がどのように招霊されるか」という点に謡曲「葵上」と源氏物語との差異を見ている。源氏物語では、御息所の霊の存在は光源氏一人にしか感受されない。「霊が実在するかは曖昧となり」、光源氏一人が御息所の霊を知覚する。よって、源氏の良心の呵責＝御息所への罪の意識による幻影の可能性が存在する、一種の心理劇の構造が生じる。あるいは「光源氏の内面の闇の部分」が外化して、御息所の怨霊と化している」のである。これに対して、謡曲では「照日の巫女の意識を通して、霊の存在が誰にも感受できないように映像化されている」。源氏のまなざしは排除され、劇の焦点は御息所の霊の謡いに収斂されていく。これを河添は、「本説『源氏物語』が多彩な視点を生動させるのに対して、シテを中心とした削ぎ落された語りの求心性こそが、源氏能の身上なのである。」とまとめている。物語と演劇の違いだと言えようか。

近代能の場合には、光源氏に相当する光は登場するが、康子の生霊は、『源氏物語』のように光一人にしか感受されないわけではない。謡曲の怨霊が巫女に招かれて観客の前に姿を現したように、演劇空間の中で康子の生霊が存在することは観客の眼差しによって保証される。前作「卒塔婆小町」では「小町の美は、まったく主観的な美であつて、客観的な美」ではなく、「幻影」は「詩人の主観をとほし

て表現」されたが（「卒塔婆小町演出覚え書」昭和二八年）、「葵上」においては、『源氏物語』的な幻影の可能性は消されてしまっているのである。この点で、謡曲の生霊の実在性と近似しているが、同時に、光が存在することで、源氏物語と同様に、男女それぞれの心理劇に展開していく可能性も開かれている。

以下、男女それぞれの心理劇としての近代能「葵上」の可能性を検討してみよう。

二 導入部——装置としての看護婦と眠りの力——

深夜、旅先で妻の発病を知らされ病院にかけつけた若林光が、看護婦に病室へ案内されて、近代能「葵上」は始まる。康子と光の心理劇に先立つ看護婦の場面は劇全体の三分の一近くを占めるが、この部分を的確に解説しているのは堂本正樹である。

担当の看護婦が対応するが、彼女は女の建前と本音を、通俗精神分析的見地から語る。その言葉のイメージにより、女の潜在意識の光景が刺激的・陶酔的に広がり、その不可解な痺れの中に、貴婦人六條康子が現れる。

この導入部は、勿論能の梓巫女照日の招霊に相当する。時代の様式として、これが潜在意識へ降りる技法に繋がるのは、自然だ。

この内容を看護婦は、最初ややユーモラスに話す。「性的コム

プレックス」「御一人のこらず、リビドオの亡霊」。……通俗精神分析への皮肉も含めて、これはやはり啓示なのである。

そうした「解説」めいた浅さを門にして、やがて深い井戸に向かつて開かれる扉。

原曲では、「大法秘法医療さまさまの御事」をしたもののしるしがなく、葵上を苦しめる物怪の正体をあばくため、梓弓の名手である照日の巫女が召喚された。呪術と医療とが等質な場が、近代能では精神療法を行なう病院におきかえられるのは妥当だろう。看護婦は、照日の巫女に相当する康子の生霊の導き手である。看護婦のいる間に、異界と現実とを結ぶ小道具である「卓上電話」が「かるくチリチリと鳴る」。そして、彼女が深夜の見舞い客のことを紹介して舞台から下がると、生霊の康子が現れて、本格的な男女の心理劇の火蓋が切られるのである。

また、看護婦はコミカルな狂言回しでもあり、「この病院では患者さんの夢の中までは責任をお持ちいたしません」といった言葉で、この劇の真のテーマが人の心の中の闇であることを示していく。そして、彼女がふりかざす俗流の精神分析論は滑稽でもある。病院の看護婦は「みんな精神分析療法を受けますの。さうして、性的コムプレックスをみんな解放してしまふんです。みいんな！」と叫び、必要があれば院長や若い医者たちが「セックスといふお薬」を下さると話す。

のちに康子が自分と光との関係を説明するために、同じく「お薬」という比喩を使う。湖上のヨット上で、「どうしたの？ ちつとも物を仰言らないのね。」と問われた光が、やさしく「物を言ふ必要がないからね。」と答えると、康子は次のように言う。

六 ああ、そんな風に仰言ることはそれはお薬よ。傷口を立ちどころに癒してしまふお薬よ。すばらしいお薬よ。でも……、あなたつて、わかつてゐるわ、かういふ方なの。薬をさき下さつて、傷をあとお与へになるの。決してその逆はなさらぬ。まづ薬、薬のあとで傷、さうして傷のあとでは、決して薬は下さらぬの。……いいえ、あたくし、わかつてゐるの。あたくしはもうおばあさんだわ。一度傷をうけたら、若い女のやうに恢復が早くないわ。あなたがやさしいことを仰言るたびに、あたくしおそろしさにふるふるの。こんなによく利くお薬のあとでは、どんなにひどい傷が待つてゐるだらうかと。このごろではあたくし、あなたがやさしくない物の言ひ方をなさるはうがうれしいの。

康子が真に求めているのは、光のかける優しいことばである。彼女は、光より年長であることにコンプレックスを抱き、いつかは二人の関係が壊れることを予感しつつ交際を続けている。光が示す優しさに感溺したくともできない、のちに必ず捨てられる痛みが来る

のだという恐れが、「まづ薬、薬のあとで傷」の比喩で語られる。屈折しつつも心から希求している光の優しさこそが康子の求める「お薬」なのだ。看護婦の語った「セックスといふお薬」は、「性的コムプレックス」を解放すれば解決するという性欲にすべてを還元する俗流精神分析であつて、康子の願望の奥底に性的欲望はもちろん存在するだろうが、それは彼女が真に希求するものとは異なっている。

葵の発作についても、劇中では、抑えきれない嫉妬の情念から生霊となった康子の仕業だという設定なのだが、看護婦は、葵の「性的コムプレックスから来てゐる」と見当違いのことを確信をもつて語り、ここでも性欲にすべてを還元させることで、劇に滑稽な味付けを与え、この病院が、世の常の場ではない捻じれた空間として感受させるのである。

つづいて、この病院の空間の特質を検討していこう。

入院している葵は病名も発作の状態も不明であるが、看護婦によれば「睡眠療法」を受けているという。「お薬が利いてますから、一寸やそつと、大きな音を立てたつて」起きないと説明され、劇中ずつとベッドの上で眠り続けている。この「睡眠療法」とは、躁鬱病や分裂病の治療のため、睡眠薬によって何週間も一日二〇時間近く眠らせる「持続睡眠療法」を指すものと推測される。

一方、看護婦は、葵への治療について、「奥さまのいろんな夢も、みんな性的コムプレックスから来てゐる」のだから、「分析して、さうして解放すればよろしいんです。その手がかりに、かうして睡眠

療法をしてをりますの。」とも語っている。睡眠薬で眠らせつづける持続睡眠療法と精神分析とを併用することは一般的ではなく、この「睡眠療法」の語には、「催眠療法」のイメージが重ねられているのではないかと思われる。「催眠療法」とは、催眠現象（暗示によつて引き起こされた特異な心身の変性意識状態（トランス）と被暗示性亢進の状態）を利用した心の治療法のことであり、治療方法の一つに、精神分析と催眠法の理論と技法を結びつけた「催眠分析」がある。「催眠中には抑圧がゆるめられているため、比較的容易に無意識的な内容を表出させ、洞察へと導きやすい」からである。

そして、今日のように臨床催眠学として洗練・発展される以前にも、古来からの「呪術、巫の口寄せ、幻術などのようにさまざまな領域で、「催眠状態」が応用されていた」という。原曲の照日の巫女の梓弓の招霊や、横川の小聖の加持などの験も、催眠状態によるものだと考えられる。横川の小聖の加持祈禱の場面では、「ノット」と呼ばれる小鼓・大鼓による囃子が奏され、小鼓の「ポポポ」という連続音とともに、舞台上は一種のトランス状態となつて、山伏と悪鬼との壮絶な霊的戦いが繰り広げられる。そうした心理戦は近代能では康子と光の対話に置き換えられており、だとすれば、近代能の全体が一種の催眠トランス状態のなかでのできごとだと見ることが可能なのではないか。

ヒルガードによれば、催眠状態では次のような心理学的な特徴があるという。

- 1 意志的行動に対する要求の低下
- 2 注意の再配分（選択的な注意の集中）
- 3 イメージ世界、空想能力の高進（過去の再生、記憶の回復・促進、夢、幻覚）
- 4 現実吟味能力の低下と現実歪曲への耐性
- 5 被暗示性の高進
- 6 催眠的役割行動
- 7 健忘
- 8 心身のリラックス

舞台上がトランス状態だったとすれば、幸せだった過去を回想するヨットの場面などは3や7などから説明できるし、不思議な音楽が流れてヨットが去った後、生霊の康子に言われるがままに手袋を持って部屋を去った光の行動は4や5から捉えられそうである。

看護婦が登場する作品の導入部分によつて、これ以後の劇空間が、通常の覚醒時の心理状態とは異なる催眠トランス状態におかれることが示される。眠っているのは、「睡眠療法」にかけられ、こんこんと眠り続ける葵だけではない。劇の最後に現身が中野の自宅で眠っていたことが明らかになる康子も、ヨットの世界に入り込んでいく光も、通常とは異なった特異な意識の中におかれている。劇の導入部分において、いわば夢と現のさかいを歪め曖昧にする眠りの力が

舞台上をすつぽりとおおってしまうのである。⁽¹³⁾

三 夜 — 康子の心の闇 —

こうして舞台上が夢と現のあいまいな催眠状態のような特異な空間に包み込まれて、いよいよ病床で眠る葵を間に、六条康子と若林光の心理劇が始まっていく。このパートでは、康子の生霊になるほどの情念の強さとその仕組みとが暗示的に語られている。

六 夜中……。 (時計を見て) もう一時すぎね。夜は昼間とちがつて、身体が自由なの。人間も、物質も、みんな眠つてゐるんですもの。この壁も、箆筒も、窓硝子も、ドアも、みんな眠つてゐるの。眠つてゐて、みんな隙間だらけなの。そのあひだをとほるのは造作もないのよ。壁をとほるときは、壁にも気づかれずに。夜つて何だと思つて？ 夜といふのは、みんなが仲好くなる時なのよ。昼間は日向と影が戦つてゐる。ところが、夜になると、家の中の夜と、家の外の夜とは手を握つてゐるの。それはおんなじものなの。夜の空気は共謀してゐるんだわ。憎しみは愛と。苦しみは喜びと。何もかもが、夜の空気の中で手を握るの。人殺しは、暗がりのなかでは、自分の殺した女に親しみを感じる筈だわ。

康子の語る「夜」の様相は、看護婦の語った性愛に満ちたものと

は大きく隔たっている。みんな眠っていて「隙間だらけ」だから「そのあひだをとほるのは造作もない」という感覚は、光と葵の結婚以来「毎晩眠れなくなりましたの。眠つてゐても、眠つてゐない」、夢と現のさかいがとりはらわれた状態を惹起させる。前節で述べた催眠トランス時の「特異な心身の変性意識状態」として解釈できよう。

さらに、「昼間は日向と影が戦つてゐる。ところが、夜になると、

家の中の夜と、家の外の夜とは手を握つてゐる」と、劇空間をすっぽりと包み込んでゐる「夜」が、現実と非現実の境界をぼかしてすべてを混沌とさせる非日常的な時空間であることが示される。昼／夜、日向／影の対立的な比喻は、一つには、覚醒し現実的な理性を保っている康子／抑圧していた情念が噴出して生霊になってしまう康子を示している。もう一つは、このあと繰り広げられる光と康子の、男性／女性の対立の喩であろう。戯曲のト書き中の照明の指示にまで注意を向けて、「光（ひかる＝ひかり）」と康子の「闇」の力の関係を読み取る卓越した分析を行なつたのは岡本靖正である。このドラマは、夢と現のさかいを曖昧にするトランスの時空である。「夜」を司る康子の力に、意識の上では理性的な存在たらんとしていた光がいかに回収されていってしまうのかが、筋の機軸となつていく。

光は康子に冷たい態度をとり続けながらも、康子との恋愛に踏み込んだ過去のことを口にする。康子との恋愛に踏み込んだのは束縛が欲しかったからで、しかし自由になりたかつたときにも依然とし

て康子が「檻」だったから別れたというのだ。それに対して、康子も、初めて光を好きになつた秋の日、二人がヨットで別荘に行つた一日を回想し始める。

六 ……よく晴れた日だつた。帆柱がやさしくぎしぎし言つてゐたわ。あのヨット……。

光 ヨットの帆……。

六 (急に鋭く) あなたつて、あたくしとおんなじ思ひ出を持つことは、おいやぢやないの？

光 おんなじ思ひ出ぢやない、二人は一しよに居たが。

六 でも、おんなじ一艘のヨットだつた。帆があたくしたちの上ではためいてゐた。あの帆がもう一度ここへ来ますやうに！
もう一度あたくしたちの上に！

光 (窓を見つめて) あそこから来るのか？

六 来たわ！

(ふしぎな音楽。下手から、大きなヨットが迂り出る。ヨットは白鳥のやうに悠々と進んで来て、兩人とベッドの間に、丁度ベッドを隠すスクリーンのやうな具合に止る。
兩人はヨットに乗つてゐるやうな様になる)

六 湖の上だわ。

光 すばらしい風だ。

こうして、湖上に浮かぶヨットに象徴される、二人が相愛で幸福だった過去へと舞台空間は移行していく。三島が能楽から摂取した、時間と空間を自由にジャンプできる処理法であり、のちの小劇場世代へも影響したと思われる。

では、異時空間へいかにジャンプしているだろうか。『近代能楽集』において、日常↓非日常↓日常と場面転換する作品はいくつかあるが、その方法はさまざまだ。邯鄲の枕に頭をつけることで夢の世界に入る「邯鄲」や、夜に亡霊が現れる「綾の鼓」は比較的単純な転換である。戦争末期の地獄の様相を語る「弱法師」も、語りの力によって非日常へジャンプしていると言えるかもしれない。そして「葵上」に最も近いのは、前作「卒塔婆小町」である。詩人と老婆とが合意の上で「鹿鳴館(ごっこ)とも呼ぶべき遊びの世界に入って行き、現実の世界の自己に満足していなかった詩人が、空想のごっこ劇の中で演じていたはずの深草少将としての役割を自らの主体として積極的に生きていくようになる。

「葵上」はこれと近似してはいるが、二人が合意の上で「ごっこ劇」を行なっているわけではない。看護婦の導入場面から包み込まれていた特異なトランス空間のなかで、光は、康子にキスをしかけられ、誇り高かった彼女が光の膝へ頬ずりまでして懇願し、光の吸っていた煙草を奪って吸うのを見る。こうした性的な、そして自尊心をくすぐる甘い働きかけが繰り返された末に、光に過去を想起させる力が働いていく。さらに康子のごっこは、「帆柱がやさしくぎし

ぎし言つてゐたわ。あのヨット……。」と擬音語が使われ、過去を想起させていく力が強い。「あの帆がもう一度ここへ来ますやうに！もう一度あたくしたちの上に！」の祈りのことばに、思わず光も「あそこから来るのか？」と幻影を待ちわびる気持ちになり、康子の「来たわ！」という叫びとともに、ついに幸福な過去の象徴であるヨットが登場するのである。それ以降の光は、康子との相剋と別離、葵との結婚といった現実には忘れはてて、完全に過去の中に入り込む。二節で検討したような、被暗示性の高進により、過去の記憶を視覚的に再生し、幻想の世界の中に入り込んでいくのである。

ここにあるのは、男を幻想の世界の中に誘導していくほどの生霊の力と情念の強さである。康子は、光を二人にとつてもつとも輝かしかつた時空間に連れ込み、むさぼるように再現された過去の幸福を味わいつつも、一方で捨てられたあとの現在の醒めて透徹した視点を保持しつつ、葵のうめき声によって光が覚醒するのを阻止しようとする。当初から康子は、光の右側に坐つても左側に坐つても、男の見えない片面がもどかしい、「そこに誰かがきつと坐るやうな気がするの。」といった不安を、男に共有されることもなく一人を抱えつつ、光を愛し続けていた。さらに、光が別の女性と結婚したら、「あたくしの魂は生きながらあたくしの体を離れて、そのひとを苦しめに行くでせう。苦しめて、責めて、さいなんで、あたくしの生霊は殺すまで手を緩めないでせう。そのひとは、可哀想に、毎夜毎夜物怪に襲はれて死ぬでせう。」と自らの未来を予告し、光への妄

執の様をみせていたのである。

四 終結部 — 光の深層の願望 —

トランス状態で暗示によつて入り込んでいった過去の幻想だが、現実の助けを求める葵のうめき声の頻度と大きさが増していき、ついに光は自分が幻影の中にいることに気づく。「あなたが愛してゐるのは葵ぢやないわ。まちがへずにあたくしを見て！ あなたが愛してゐるのはあたくしなのよ。あたくしなのよ。」とすがりつく康子に、光は首を振つて「ちがふ。」とつきはなす。「ふしぎな音楽」のうち康子が帆の後ろに入り、光もあとを追つて舞台暗転。ふたたび明かりがついたときには「光一人茫然と立つてゐる」。光は、思いついて康子の中野の家に電話をし、彼女がずっと家で寝ていたことを知り、「さうすると、あれは生霊だつたんだ。」とひとりごちる。そのとき、「上手ドアがノックされる」。

六条康子の声 (はつきりした語調でドアの外から) 光さん、

あたくし忘れものをしてしまつたの。手袋を忘れたの。電話のそばに、黒い手袋があるでせう。それをとつて頂戴な。

(光、茫然と黒い手袋をとりあげ、受話器をそのままにして、上手ドアのはうへ歩み寄り。ドアをあけ、去る。光が去ると、受話器からきこえる電話の康子の声は、急に大きくなつて、観客にもよくきこえる)

電話の康子の声 もしもし、もしもし……。何よ……。光さん、

どうしたの？ こんな夜中にあたくしを呼び出して、急に黙つてしまつたりして。何の用なの？ なぜ御返事がないの？

……もしもし、光さん、……もしもし、もしもし……。

(この電話の声の最後の「もしもし」のあたりで、ベッドの上の純白のガウンの葵は、急に手を電話のはうへさしのべ、おそろしい音を立てて床の上に転がり落ちて、死ぬ。舞台急に暗黒になり)

——幕——

電話線の向こうの現実の康子の声とドアの向こうの生霊の康子の声とが交錯するところは、三島の狙いどおり「スリラー劇的な」ゾクとする恐れと不安感を観客にもたらすところではある。そして、観客の耳に「いろんな存在の中に、同時にあたくしが居たつて、ふしぎではないでせう」とか「あたくしの魂は生きながらあたくしの体を離れて、そのひとを苦しめに行くでせう」といった康子の予言が蘇り、あれは生霊という非日常の存在だったのだと確認させられる。本来一つの身体から発せられたはずの二つの声が深夜の闇のなかで交錯する不可思議さ。

それにしても、この結末部分ほどのように解釈すべきだろうか。岡本靖正が解くように、「葵の死は、光(ひかる)ひかり)が「闇」の力にひきよせられ、葵から離れる形を通してもたらされる」。葵を守つていた光が、康子に招かれるままに病室を出て葵から離れるこ

とで、葵は殺された。ドナルド・キーンも「しまいに光は六条の不思議な魅力に引っぱられて死にかかっている妻の葵を捨てる」と解説している。夜の時空間を主宰している康子が光をあやつり、自らのもとへ引き寄せた、ととるのが一般的な解釈であろう。魂が現身から抜け出て生霊となるほどの康子の嫉妬の情念の強さが、光を動かした。ヨットの場面でも、光は現在の記憶をなくしたが、康子は過去と現在の二つの意識を固持して、光が現実¹⁶に気づくのを阻もうとしていた。この時空間を司っているのが康子であるのは間違いない。

ところで、デヴィッド・ルヴオー演出の t p t の「葵上」の舞台¹⁷を紹介しながら、長谷部浩は、結末部分について「ルヴオーがこの場面に込めようとしているのは、怪異でもなく、超自然的な現象でもない。むしろ、現実には自分の邸にいながら、夜毎、生霊を飛ばさざるを得ないほどに追い詰められた女性の絶望と孤独が浮かび上がってくる。自由と若さ、この決して届かない世界に向かって、懸命に手をさしのべる個の魂のありようを三島のテキストに忠実に、しかも、いとおしむように描き出したのである。」と述べる¹⁸。また、ルヴオーの演出が日本の九〇年代演劇シーンに与えた衝撃について、「女性のセクシュアリティがさまざまな困難のなかで立ちすくみ、ついには反抗に至る姿を、硬直したイデオロギーに依るのではなく、私たちのところと身体の問題として忠実にしかも柔軟に描き出したところにある」とする。劇の焦点は、「スリラー劇的な興味」にある

のではなく、魂が抜け出てしまわざるをえないほどの、女主人公康子の絶望と孤独にあるのであり、それを通して、女性のセクシュアリティが抱え込まざるをえない問題を描こうとしたのだ、という長谷部の指摘は深く首肯できる。

だが、果たしてルヴオー演出の「葵上」は、あるいは戯曲「葵上」自体は、女性（のみ）のセクシュアリティの闇を描こうとしているのだろうか。

論者もこのときのルヴオー演出の「葵上」を観たのだが、ヨットの場面でおやと思わされる演出があった。ルヴオー演出では、ト書きに指示されたヨットは使われず、葵の寝ているベッドの下手側について演じられる（ヨットに見立てたベッドは、幸福だった過去の性的な象徴でもあるだろう）。そこで、光役の堤真一がベッドの脇におかれた扇風機のスイッチを入れて風をおこし、六「湖の上だわ。」／光「すばらしい風だ。」というセリフへと続けていくのである。この扇風機のスイッチを、自動で入れるのではなく、幻想空間を司っているはずの康子に入れさせるのでもなく、もちろん黒子を登場させるのでもなく、あるいは、扇風機などなくてもかまわないにもかかわらず、光がスイッチを入れるところが気になる。つまりルヴオーの演出では、光は康子に一方的に幻想空間にひきづりこまれたわけではなく、自ら過去のヨットの場面に参入していることが示されているのだ。

だが、葵のうめき声を認識すると、光はわれに帰り、康子ではなく葵を選ぶ。だとすれば、ヨットの時空間へ入り込もうとするのは、覚醒時の理性のまさった光ではなく、彼自身も意識しえない深層の欲求によるものではないか。そもそも作品冒頭の看護婦の場面から、この舞台には全体に、夢と現のさかいを曖昧にし、抑圧をといて無意識を浮上させるような催眠の力が働いていた。その眠りの力は葵や康子ばかりではなく、光をもおおっていたはずである。

この光の深層を表層に浮上させて上演していたのが、美輪明宏演出の「葵上」である。美輪は、「演ずるにあたって」(『近代能楽集 葵上・卒塔婆小町』公演プログラム)において、これまでの六条康子は「どれもが只邪恋の一方通行の逆恨み」で、「若林光と葵は愛し合っている夫婦として演じられて来た」が、それでは「最後に光が手袋を持ち康子の世界へ自ら曳き込まれて行くのが苦しくなり、辻褄が合わなくなってしまう」という。そして、『源氏物語』にある如く光と葵の間に愛はなく、二人の結婚は政略結婚であり、葵は「心映え悪しき女」「無礼にも程の無い女」であって、「光がその様な女と相思相愛であろう筈がない」と推定する。

そこから推量して今回は、光夫妻を大企業間の政略結婚の冷えきった夫婦とした。光は先の帝の妾腹の子、と云う事はとりもなおさず現在ならば大財閥の御曹司である二代目若手実業家である。企業戦士は疲労困憊している。(略)そこへ康子の登場で

ある。それ迄の芝居の如く光が冷たく嫌々ながら康子の相手をしている演り方を止め、青春時代に相思相愛の大恋愛をした相手として演じる方向にした。すれば最後に光が康子の手袋に導かれて、疲れ果てた現実から、かつて人生の全てに無責任でいられた恋愛至上の青春時代に回帰するタイムスリップが納得できるのである。現実逃避と云う形の自殺でもある。

大財閥の御曹司云々の設定はともかくとして、光に関する興味深い解釈のもとで舞台が構成されている。こうして美輪演出では、前半の二人の再会からある程度の時点で、すでに光は「青春時代に相思相愛の大恋愛をした相手として」康子を遇するようになっていく。そして、ヨットの場面は、「恋愛至上の青春時代に回帰するタイムスリップ」として、宅麻伸演ずる光が美輪演じる康子との愛の世界へと自らの選択で身を投じるように演じられていた。たしかに、この演出では、最後に光が康子の手袋をもって葵の病室を出て行くことの説明はつきやすい。

しかし、光は、このように自ら意識して康子との青春時代に身を投じたのだろうか。また、葵と光の関係は「冷えきった夫婦」だととらなくてはならないのだろうか。『源氏物語』における葵上は、和歌を詠まない女、「もののあはれ」を解さぬ「正室の権威に安坐した、平安貴族の典型的な家の女」といった一面があり、それが近代能にも投影されていると見られなくもないが、近代能に限れば、葵に「心

映え悪しき女」といった否定的な側面は見出せない。劇の進行中、「純白のガウン」を着た葵は、終始ベッドの上に横たわって観客の目の前にさらされながら、その実、表情も見えないことなく、ただときおり「うめき声」をあげて光に救いを求める。もともと能楽の舞台上に広げられた一枚の小袖（出小袖）で表現されていた葵上を、最後に「死ぬ」ことを視覚化させるためだけに生身の人間が演じている存在、それが葵なのだ。

光と葵が現実世界の中でどのような夫婦であったのかは不明だが、少なくとも劇中では、無垢・無力で光のみに依存している存在である。そして覚醒した意識の上では、光は妻である葵を守るのが自らの役割だと思っている。だが、劇の冒頭からおおいつづける夢と現のさかいを曖昧にする眠りの力のなかで、次第に光の識閥下の心理が彼を支配していく。美輪の言う「かつて人生の全てに無責任でいられた恋愛至上の青春時代」。おそらくは光にとっても康子との関係は、束縛であると同時にひとつも輝いていた時間なのである。催眠の本質は「退行」だとされるが、幼時の時代に戻っていくように、一人の女が自分だけを愛し見てくれていた、その甘美な記憶を心の奥底で希求しつづけていたのだ。

近代能「葵上」は、一義的には「女主人公の嫉妬」をテーマとした劇である。康子の生霊は、謡曲の結末とは異なり元の恋人の妻を殺してしまうが、同じ筋をもつ『源氏物語』とも違って、車争いに破れた惨めな存在ではなく、「銀色の大型車」に乗った勝利者

を予感させる存在として登場する。だが、その誇り高き女が、生霊になつてしまうほどの情念をもてあまし、いやされぬ孤独や絶望により、渴望するように元の恋人を自らの世界にひきこんでいく。こうした女の心の闇が、「葵上」の大きなテーマである。

しかしながら、劇的世界で提示されるのは、女性の心の闇だけではない。能には登場しない光源氏の裔として造型された若林光も、夢と現とを曖昧にするトランス空間の中で、日常の中で抑圧していた記憶が浮上し、それに支配されていく。近代能「葵上」は、現実には満ち足りず、危うい「夜」の世界に引き寄せられてしまう男の情念の劇でもあるのだ。

劇的世界を支配しているのは、男と女を突き動かす力、夢と現のさかいを曖昧にし、抑圧していた深層心理を浮かび上がらせていく夜の闇、舞台をおおう眠りの力なのである。

〔付記〕「葵上」の本文は、『決定版三島由紀夫全集22』（新潮社、二〇〇二年）によった。

〔注〕

- (1) 山中剛史編「上演作品目録」(『決定版三島由紀夫全集42』新潮社、二〇〇五年)による。この目録によれば、「葵上」の上演回数五二回は、『近代能楽集』八曲中で「卒塔婆小町」(七一回)、「班女」(五八回)に次いで三番目に多い。

(2) 高橋和幸『葵上』論(『樟蔭国文学』四〇、二〇〇三年三月)が詳細な検討を行なっている。以下、本稿では、高橋論とはこの論を指す。

(3) 増田正造は、「世阿弥の言い方をかりれば、三島の方が古作の能「葵上」よりも本説正しいのである」と述べ、謡曲がハッピーエンドに改作したのは、「野宮」の御息所のイメージを相殺しないがため」ではないかとしながらも、本説と相違した能の結末には「なお疑問が残る」とも言う(『能の表現』第二章 生と死の美学」中公新書、一九七一年)。

(4) 若林光には、六条御息所と対峙する謡曲の横川の小聖の役割も継承されている。

(5) 長谷川泉・武田勝彦編『三島由紀夫事典』千谷道雄執筆「葵上」の項(明治書院、一九七六年)

(6) 「卒塔婆小町」については、拙論「三島由紀夫「卒塔婆小町」論—詩劇の試み」(『近代文学試論』二二二、一九八五年—二月)を参照いただきたい。

(7) 「第四章 源氏物語の表現—六条御息所と謡曲「葵上」のドラマトゥルギー」(高橋亨、久保朝孝編『新編源氏物語を学ぶ人のために』世界思想社、一九九五年)。前掲・高橋論にも、「源氏の御息所への罪の意識がつねにわだかまって、物の怪が源氏の意識から生じたのだという解釈のあることを(周知のことだが)確認しておきたい」との指摘がある。

(8) 『劇人三島由紀夫』四 『葵上』病床の妻』劇書房、一九九四年。

(9) 「持続睡眠」「睡眠療法」の項(『新版精神医学事典』弘文堂、一九九三年)。抗精神病薬の発達した今日ではほとんど用いられなくなった療法のようである。

(10) 藤原勝紀「3心理療法の種類 16催眠療法、暗示療法」(『心理臨床大事典』培風館、一九九二年)

(11) 中島節夫「III 催眠療法(自律訓練法を含む)」(『臨床精神医学講座15 精神療法』中山書店、一九九九年)。

(12) 成瀬悟策・鶴光代「第V章 催眠療法」(『臨床心理学大系7 心理療法①』金子書房、一九九〇年)

(13) 根本美作子『眠りと文学—プルーレスト、カフカ、谷崎は何を描いたか』(中公新書、二〇〇四年)が、文学における眠りと(現)の問題を扱って示唆に富む。

(14) 「三島由紀夫 近代能楽集 時間論的批評の適用1」(『解釈と鑑賞』一九七六年—〇月臨時増刊)。以後、本稿では岡本論とはこの論を指す。

(15) 三島自身、「あくまで、六条御息所の位取りが大切で、安つばい嫉妬怨念劇であつてはならぬ」と注意している(『葵上』と『只ほど高いものはない』昭和三〇年六月)。また、三枝和子は「これまで女の嫉妬というふう片付けられていたものは、その矜りである」ことを三島が示しているという(三島由紀夫

の二重構造』『ユリイカ』一九八九年二月↓『恋愛小説の陥穽』

青土社、一九九一年。

(16) 『解説』『新潮文庫 近代能楽集』新潮社、一九六八年

(17) 一九九五年九月一四〜二七日、一〇月五日〜八日、ベニサン・ピット(東京)。九月三〇日〜一〇月三日、近鉄アート館(大阪)。

出演は、佐藤オリエ(六条康子)、堤真一(若林光)ほか。

(18) 『傷ついた性 デヴィッド・ルヴォー 演出の技法』紀伊国屋書店、一九九七年

(19) 二〇〇二年四月五〜二九日、パルコ劇場(東京)。以後、五月

二五日まで、富山・仙台・盛岡・浜松・名古屋・福岡・広島・

大阪で公演。出演は、美輪明宏(康子)、宅麻伸(光)ほか。

(20) 菊田茂男「源氏物語」の葵の上『国文学』一九六九年一〇月臨時増刊号

(21) 葵の役柄については、堂本正樹が、「芝居はどんな端役にも、

出る甲斐があるようにしてやらないといけない」と批判してい

る(『回想・回廊扉の三島由紀夫』『文学界』二〇〇〇年十一月

↓『回想 回廊扉の三島由紀夫』文藝春秋、二〇〇五年)。また、

堂本は、葵は無力ではあっても「妻」であることで光にとつて

は「社会的存在」なのであり、それゆえに「この劇の全部を裏

から支配しているのだ」、「妻を捨てさせる黒い手袋」が「実

際の三島の生涯の何かの象徴」だとする可能性も述べている(注

8に同じ)。

(22) 注12に同じ。