

三島由紀夫「卒塔婆小町」論

— 詩 劇 の 試 み —

有 元 伸 子

一

「卒塔婆小町」は、「群像」（昭和二七年一月号）に発表され、文学座アトリエ第六回公演として同年二月初演された。三島由紀夫が謡曲を近代劇に翻案した『近代能楽集』の三曲目にあたる。集中でも、極立った人物の対立構造をもち、構成や表現の面でも工夫の跡があらわに、作家の、連作に対する方法意識が明確になりつつある時期の作品である。以下、作品を通して、三島の劇作の方法の一端を検討し、彼の戯曲の中における「卒塔婆小町」の位置づけを試みたい。

「卒塔婆小町」の原曲は、憑霊物・老女物の現在能である。京都郊外の夕暮れ、高野山の僧が旅の途中に休んでいると、百歳の老婆がそこにあつた卒塔婆に腰をかける。僧がこれを見とがめて卒塔婆は仏体であると教化すると、かえって老婆は仏法の奥義をもって反論する。感心した僧が名を問うと、小野小町の成れの果てであるとあかして、今の境涯を嘆く。そのうち急に狂乱状態となり、僧に物乞いをする。それは、かつて小町に恋慕して九十九夜通って、あと一夜を残して死ん

でいった、深草少将の霊がのり移つての狂乱であつた。小町は、僧に「百夜通い」の様を見せるが、やがて我にかえり、後世を願い、仏道を念じて悟りの道に入ろう、と言うのである。

この原曲から、三島は、まず当時の仏教的世界を捨象する。モク拾いの老婆小町が坐るのは、朽ちた卒塔婆ではなく、現代の公園のベンチである。卒塔婆をめぐるの禪問答も、生の認識の差に置き換えられ、小町の論争の相手も、僧ではなく売れない詩人である。さらに、老婆が物狂いを示す後半部分も、公園から鹿鳴館へと場面転換される。いずれも、原曲から、自然かつ巧みに改変されている。

しかし、最大の改変は、深草少将の怨念が小町に憑いて狂乱の態を見せるこの憑霊部分を小町と詩人の二人に分化してしまつた点である。この改変が示す意味は後述するが、古典から「シチュエーションを現代化」⁽¹⁾しても、筋と人間関係は借りて翻案している『近代能楽集』の中では、目立つ人物分化である。

原曲の主題について、岩波大系本では、「橋慢の美人の成れの果てを描くが、いわゆる因果応報という見方ではなく、主題的には多少不鮮明である。（中略）ともかく前半後半で主題がま二つに割れている」

としている。もちろん、原曲を知らなくとも、近代能の鑑賞、理解が妨げられるものではない。しかし、能楽の「自由な空間と時間の処理」を生かしつつ、原曲の分裂した主題を、いかに因果関係によって統合して現代化するかに、三島の独自性が表われるのである。では、近代能の方の主題は、どのように表出されているのだろうか。

二

それを考えていく上でポイントとなるのは、登場人物の関係である。言い換えれば、原曲における、憑きものによる物狂いの部分を、小町と詩人の二人に分化した三島の意図・意識を説明することが必要なのである。

初めに、小町の側から考察していきたい。

彼女は「見るもいまはしき乞食」の姿で「煙草の吸殻をひろひつ」、登場する。落魄し老衰してもなお、かつての才気を發揮して、相手を屈伏させるまで問答をやめない点は、謡曲の小町と等しい。原曲と異なるのは、三島の小町は、絶対に「酔はないこと」が「長寿の秘訣」だ、という生の論理を既に持っている点である。すなわち、認識こそが永遠のものなのであって、陶酔（この劇では、詩人が体現している）は瞬時のものにすぎない、という哲理をもって、彼女は存在しているのである。原曲では、「翡翠の髪ざしは婀娜とたをやかにして、楊柳の春の風に靡くがごとし」と歌われ、近代能では、「この世の中が住みよくみえたり、小つばけな薔薇の花が、円屋根ほどに大きくみえたり、とんでゐる鳩が人の声で、歌つてゐるやうにみえたりするとき（中略）

……死んだ薔薇の樹から薔薇が咲くやうな気するとき」と回想されるような、華やかで美しく、倨傲に満ちた日々を、若き小町は送った。青春が美しかっただけに、零落してからの心境には痛切なものがあつたはずである。事実、謡曲の小町は、その成れの果てとして、過ぎ去った憐慢の時を惜しみ、今の賤の身を恥じている。「悟りの道に入らうよ、悟りの道に入らうよ」と、静かな透みきつた心境に達するのは、もの狂いによって、自らの過去を顕示したのちである。

ところが、三島の小町は、原曲の小町が最後に辿りついた悟りの境地に、始めから到達している。行為のはかなさを知り、認識者としてののはっきりとした自覚をもって始めから登場するのである。前作「綾の鼓」では、老いの一徹さから自殺して亡霊となる老人を登場させて、三島は、老人の恋の情念の激しさを描いている。また、次作「襲上」では、同じく、恋の情念の強さのあまり生霊となる女性を登場させて、女の業を描き出している。両作とも、幕切れこそかなり手を加えられているものの、そこに至るまでのストーリーは、原曲からさほど改変されておらず、その登場人物は、ある意味で、単純で人間的である。ところが、この小町には精神的な強さを感じられ、いわば原曲のそれから——原曲で悟った以降の「卒塔婆小町」——の体をとっている。

彼女は、青春における一過性のものとして陶酔を退け、「かうして生きてゐるのが、生甲斐ぢやないか」と言う。陶酔している間は、認識することはできない。それは、彼女に言わせれば「死んでるんだ」ということになる。「生きる」とは、「自分の影から目を離さずに」、すなわち、自己の行為に酔うことなく、確実に認識することである。「ひどく退屈」なことではあるのだが、それに耐えて冷めた目をもち続け

ることが、「生きる」ということなのである。

舞台は、へちゆうちゆうたこかいな、ちゆうちゆうたこかいな……

と、「ひろひたる吸殻をかぞへる」小町の科白で始まり、同じくへ……

ちゆうちゆう、たこかいな。……ちゆうちゆうたこかいなと、吸

殻を再び「丹念に」ならべる場面で幕を閉じる。この〈数の勘定〉

は、年月が経っていくことの喩であると考えてよい。それは、彼女が、

詩人や深草の少将と出会った時のような劇的な時間でも、詩人が、「君

は美しい」と言うことによって得た光惚の時間でもなく、平凡で混沌

とした時間・虚無的で終わりのない時間である。舞台の始めと終わり

に、見るも無残な老婆が、吸殻を数えながらへちゆうちゆうたこかい

な……と呟く姿に、観客あるいは読者は、認識者の生がいかに孤

独で荒涼とした世界であるかを知らされる。小町は、八十年の間、こ

の呟きに象徴される無為の時を過ごして、詩人との再会を待っていた。

そして、これから百年間、次の出会いまで、また待ち続けるのである。

老いとは、限りなく死に近い地点である。老いて、しかも、既に悟

りに入った小町の認識は、死の世界から生を展望するのに近似してい

る。つまり、彼女自身や詩人の生の時間は、圧縮され、相対化されて、

再び辿ることが可能になる。生が繰り返されるのである。ただし、「何

かをきれいだと思つたら、きれいだと言ふさ、たとへ死んでも」と言

う詩人に対して、「つまらない。およしなさい。そんな一瞬間が一体

何です」と、その言を妨げようとする小町は、現実には陶酔することの

ない認識者なのであり、彼女にとっての繰り返しとは、時間を隔てて

再訪する詩人の生を受けとめるために待ち続けることなのである。こ

の点で、彼女は、夢の中でも陶酔せず、人生の空虚さを見ずえること

で生を充実させる「邯鄲」の主人公と類似した生き方を体現している
といえる。

認識こそを人間の生の本質だとするならば、陶酔とは、その意識の
流れを分断してしまふことであり、死を意味する。だから、彼女は、

決して陶酔はしない。陶酔という分断がなければ、彼女の意識の流れ

には終りがなくなり、遂には死すら免れるはずである。決して「酔

ふ」こともなく、生を認識し続ける限りは、彼女の精神は、肉体の老

いをも越えるのである。しかし、それでは、単に老い続けていくだけ

ではないのか。その認識の果てに、何か展望が開かれることがあるの

か——これが、後年、三島の胸中に芽生えた疑問であろう。

詩人の側に、目を転じてみよう。

詩人は、原曲における僧と、小町に憑いた深草少将の怨霊とを統合

する存在である。原曲前半でも宗教問答はあったが、僧の役割はあく

までもワキとしてのものであった。それに対し、近代能の詩人は、小

町に拮抗する人物として造型されているのである。

彼は、若い恋人たちの恋愛に共感する浪漫主義者である。現実には、

「三文詩人で、相手にしてくれる女の子もるやしない」のであるが、

「しかし僕は尊敬するんだ、愛し合つてゐる若い人たち、彼らの目に

映つてゐるもの、彼らが見てゐる百倍も美しい世界、さういふものを

尊敬するんだ」という科白に表白されている様に、恋愛から生じる陶

酔を、理想とし、希求するのである。

また、詩人は、老婆の語り作り出した世界の中に、容易に没入し

ていくことのできる人間であった。「むかし写真屋が背景に用ひたる絵

の如き」書割りの鹿鳴館の景色も、彼の目には「すばらしい」ものとして映じ、夢想の世界に入っていくのである。そして、その中で、詩人は、かつての小町の恋人である深草少将として、前述した、彼の「理想」の生を送り、小町への愛に殉じるのである。

百夜通いの百日目、彼は次の様に呟く。

詩人 たしかに今夜、望みが叶ふんだな。なんて妙な、淋しい、気怏れした気持なんだらう。もう望んでゐたものを、手に入れたいとみたいな気持ちだ。(中略)望みが叶ふ、……さうしていつか、もしかしたらあなたにも飽きる。あなたみたいな人に飽きたら、それこそ後生がおそろしい。そればかりか死ぬまでの永の月日がおそろしい。さぞかし退屈するだらうな。

陶酔を夢みて、「天にも昇る心地でゐる」ながら、一方では、行為のあと、理想を達成してしまつてからの、空白の予感に戦かざるをえない。それは、虚無の時を耐えていく認識者・小町の次の科白と対応する。

詩人 あなたは平気なのか。たとへ飽きられても。

老婆 ええ、何とも思ひません。又別の殿方が百夜がよひをおは

じめになるでせう。退屈なんぞいたしませんわ。

繰り返し訪れて来る者を受けとめ続けることで、生を充実させる小町に対して、詩人は、一度きりの行為で燃えつきてしまう。一回性の行為者なのである。

彼は、「何かをきれいだと思つたら、きれいだと言ふさ、たとへ死んでも」という理念の下で、行為の瞬間に、一回きりの陶酔を味わう。小町の「絶対に酔はないこと」という認識者の理念が、退屈な時間ではあつても、永世を約束するのとは逆に、陶酔とは、全ての感覚が集

中した、充実の瞬間なのである。そして、繰り返すが、絶対的な陶酔は、死を睹してしか得られないのである。

この様な詩人の造型が、なぜ、なされたのか。これまで個別に見てきた小町と詩人の人物像をふまえて、以下、両者の関係の検討に移りたい。

三

舞台では、始め、二人の対立は、生の論理をめぐって示される。原曲の卒都婆問答に相当する部分で、認識と陶酔と、いずれの方が充実した生のあり様なのか、という論争である。そして、その葛藤が顕在化して、夢想の世界へと導かれ、最終的に、詩人を死に向かわせる契機となつたのは、「私を美しいと云つた男はみんな死んぢまつた。だから、今や私はかう考へる、私を美しいと云ふ男は、みんなきつと死ぬんだ」と語る、小町の科白である。これをきっかけとして、両者の葛藤は公然化し、始めは、「それちやあ僕は安心だ。九十九歳の君に会つたんだからな」と嘯いていた詩人が、夢想の世界での争いの末に、自ら望んで、「……小町、君は美しい」と言つてしまうことになるのだ。潜在的にはらんでいた対立が顕在化し、次第に緊迫度が高まつた末に、破局を迎えるのである。

小町は、「美人はいつまでも美人だよ」と述べるが、そもそも、美とは、単にそこに存在するものではない。必ず、「美しい」と判定してくれる人間を必要とするのである。

「あんまりみんなから別嬪だと言はれつけて、もう七、八十年この

方、私は自分が美しくない、いや自分が美人のほかのものだと思ひ直すのが、事面倒になつてゐるのさ」と語る小町にとって、その美を証明してくれる詩人の存在が必要であつた。認識の高みに達し、生の虚無を見続ける小町であるが、数十年に一度邂逅する行為者によって自らの認識を慰めるのである。

逆に、詩人の側に立つてみよう。彼は、恋愛をすることによって生ずる「陶醉」を希求してやまない。陶醉状態が極まれば、「死」につながら、それは、最高に充実した「生」を約束するからである。彼にとつても、「世界中でいちばん美しい。一万年たつたつて、君の美しさは衰へやしない」と語ることでできる瞬間を得るために、命を賭けるだけの価値のある対象であり、絶対的な「美」である、小町の存在が必要であつた。即ち、両者は、互いの存在なくしては存在しえない、相互依存の関係にあるのである。

注意しなければならないのは、この両者の依存関係が、「現実」界での関係ではないことである。現実の小町は、「見るもいまはしき乞食」の姿なのであつて、詩人が「美しい」と言うのは、あくまでも、彼の主観の内部における、小町の仮相に対してなのである。そして、「現実」世界に相対立する、この「仮相」の世界（内面宇宙）への通路として、小町の語りによって創出された幻想世界がある。

さらに、両者の関係を検討していく。先程、小町の生の論理について触れた際に、小町は老いの地点から人生のすべてを振り返って見てゐる、と述べた。彼女は「死」に近い地点に立つことで、「生」の全体を把握するのである。ところで、詩人は、一瞬の陶醉に命を賭けた。「死」に限りなく近い地点から認識しながら「生」を続けている小町

と、「生」を絶対的に充実させるために、一回性の行為の末に「死」んだ詩人と。両者は、生と死の間の距離を再現する二典型として造型されてゐるのである。

ここで、三島自身の自解のことばを掲げておきたい。

小町は、「生を超越せる生」、形而上学的生の権化である。詩人は肉感的な生、現実と共に流転する生の権化である。小町には、決して敗北しないといふことの悲劇があり、詩人には、浪漫主義的な、「悲劇への意志」がある。二人の触れ合ひはこの種の誤解と、好奇心と輕侮をまじへた相互の憧れに基いてゐる。

〔卒塔婆小町演出覚え書 昭28・1〕

主題については、余計なことを云つて、観客を迷はせてはならないが、作者自身の芸術家としての決心の詩的表白である点で、邯鄲・と同工異曲である。つまり作者は登場する詩人のやうな青春を自分の内にひとまづ殺すところから、九十九歳の小町のやうな不屈な永劫の青春を志すことが、芸術家たるの道だと思考してゐるわけである。

〔卒塔婆小町覚書 昭27・11〕

三島自身の意図は、ここに明らかになつてゐる。すなわち、三島は、小町と詩人の二人を生を表われ方の二典型として措定した上で、一回性の行為者である詩人の生き方を「ひとまづ殺」し、不屈の認識者である小町の生を「志す」ことが、芸術家たるの道だと言つのである。「生を超越せる生」「形而上学的生の権化」である小町を、芸術家のあるべき姿と認めてゐるのである。

ただし、三島は、手放して小町の側の生を選択してゐるわけではない。「芸術家としての決心の詩的表白」という言い方に、それがよ

く表われている。小町は、決して、「理想像」として作品中に君臨しているわけではないのである。かつて誇ったその美貌も、零落し、老婆となった今、無残にも荒廃している。そして、「不屈な永劫の青春」とはいうものの、へちゆうちゆうたこかいな……という眩きに象徴されるように、その実体は、荒涼とした退屈な時間が永遠に流れていくのを、ただひたすら、耐え続けるだけである。このように、作品では、小町の側も客観的に描かれており、決して、簡単には肯定できない像として造型されているのである。詩人の一刻の陶醉と、老婆小町の永遠の認識と。「卒塔婆小町」という作品には、この二つの生の様相が、いずれにも加担しない形で呈示されている。そして、三島は、二つの生の究極の型のうち「芸術家」としての、決心の詩的表白」として、その苦闘を知り尽した上で、認識者の荒涼とした永世を志すことを、自らに課そうとしたのである。

この視点から、再び、作品世界を検討してみよう。

詩人は、小町の科白に導かれて、幻想の鹿鳴館の世界に入っていく。前作「綾の鼓」や、次作「葵上」などと同様に、女性は、時空を操る存在なのである。それに対して、男性は、詩人のように、幻想であると知りつつも陶醉の中で噴死していくしかない。三島は、空虚な日常生活を見ずえることなく、一時の陶醉のために現世を放棄してしまうこの詩人のタイプを「自分のうちにひとまづ殺」して、小町の側を、芸術家の理想として志向した。しかし、八十年先のことを想像して、二人は、次の様に語り合う。

老婆 何を考へていらつしやるの？

詩人 いやね、今僕は妙なことを考へた。もし今、僕があなたと、

お別れしても、百年……さう、おそらく百年とはたたないうちに、又どこかで会ふやうな気がした。

老婆 どこでお目にかかるでせう。お墓の中でせうか。多分、さうね。

詩人 いや、今僕の頭に何かひらめいた。待って下さい。このことおんなじだ。こととまるきりおんなじところで、もう一度あなたにめぐり逢ふ。

老婆 ひろいお庭、ガス燈、ベンチ、恋人同志……

詩人 何もかもこととおんなじなんだ。そのとき僕もあなたも、どんな風に変つてゐるか、それはわからん。

老婆 あたくしは年をとりますまい。

詩人 年をとらないのは、僕のはうかもしれないよ。(傍点は引用者による。以下同)

三島自身は多分無意識に造型したのであるが、彼の後年に重要なモチーフとなってくる「転生」の概念がここに萌芽していることに気づかされる。深草少将から詩人へ、詩人から次の行為者へと、人格が移りかわっていくのである。「転生」を繰り返すことによって、一回性の行為者も、時間を超越して永遠の生を獲得することができるのではないか。もちろん、唯識論を導入して壮大に構成された「豊饒の海」に至るには、なお相当の過程がある。しかし、「卒塔婆小町」に、のちに、三島が辿りついた理念のきざしが見られることは、注目されてよいだろう⁽²⁾。

こうして見ていくと、劇の進行をリードしていくのは詩人の側である、ともいうことができるのではないか。

詩人 わかつたから昔の話をしてくれ。八十年、ひよつとすると
九十年かな。いや八十年前の話をしてくれ。

老婆 八十年前……私は二十だ。そのころだつたよ、参謀本部に
ゐた深草少将が、私のところへ通つて来たのは。

詩人 よし、それぢやあ僕が、その何とか少将にならうぢやない、
か。

老婆 莫迦をお言ひな。あんたの百倍も好い男だ。……さうだ、
百べん通つたら、思ひを叶へてあげませう、さう私が言つた。

百日目の晩のこつた。鹿鳴館で踊りがあつた。私はあまりのさ
わぎに暑くなつて、庭のベンチで休んでゐたんだ。……………

兩人は、鹿鳴館の場面に、このような形で入っていき、さらに、次
の会話が交わされる。

老婆 見てごらん、当時飛切の俗悪な連中がやつて来るから。

詩人 あれが俗悪？ あんなすばらしい連中が。

老婆 さうさ、さあ、あの人たちにおくれをとらないやうに、ワ
ルツを踊らう。

詩人 君とワルツを？

老婆 わすれちやいけ、ない。あんたは深草少将だよ。

詩人の「それぢやあ僕が、その何とか少将にならうぢやないか」、
老婆の「わすれちやいけない。あんたは深草少将だよ」という科白に
よつて、二人が、共同して一つの劇を作り上げることが示される。

それは、いわば「鹿鳴館ごっこ」とでも呼ぶべき遊びである。詩人は、
「むかし小町といはれた」老婆への少しばかりの興味から、その「ご
っこ劇」を始める。しかし、次第に、劇中の「少将としての自分」に

なつたように空想し、そうふるまうていく。現実の詩人としての自己
に満足していなかつた彼が、空想の中で演じている少将としての自己
を、自分の主体として、積極的に生きていくのである。そして、行動
者としての自らの役割に、自己を賭けてしまう。

ホイジンガは、「遊びとは、あるはつきり定められた時間、空間の範
囲内で行なわれる自発的な行為もしくは活動である。それは自発的に
受け入れた規則に従っている。」「それは「本気でそうしている」ので
はないもの、日常生活の外にあると感じられているものだが、それに
もかわらず遊んでいる人を心の底まですっかり捉えてしまうことも
可能な一つの自由な活動である」としている。³⁾

夜の公園という、現代で最も陳腐で「俗悪」ともいえる場において、
たまたま出会つた詩人と老婆が、華やかな鹿鳴館の舞踏会を幻想しな
がら、共同で「ごっこ劇」「ごっこ遊び」をする。それは、本来、ホ
イジンガのいう「「本気でそうしている」のではないもの、日常生活
の外にあると感じられているもの」であつたはずである。しかし、そ
れにもかかわらず、劇は、遊んでいたはずの詩人を「心の底まですっ
かり捉えて」しまうのである。「愛し合つてゐる若い人たち」を尊敬
するといふ詩人には、変身への潜在的欲望があつたかもしれない。彼
は、「深草少将」に同一化し、現実にはまったく利得のない自らの役割
に、「陶醉」の喜びで殉じていくのである。「卒塔婆小町」は、詩人の
幻想世界が日常世界へ侵入していき、その世界の方が現実となつてい
く過程を表した作品ともいえるのである。

確かに、時空をあやつり、詩人の幻想を導き出していくのは小町で
あるが、彼女は、彼岸からの訪問者を繰り返し迎えるだけの受身の存

在である。「劇中夢」「ごっこ劇」という、劇の時間の中の虚構を繰

縦するのにすぎない。彼女は、詩人が陶醉した鹿鳴館世界も、彼が「俗悪」だとした公園も、共に、「むかし俗悪でなかつたものはない。時がたてば、又かはつてくる」と、同一平面上に断ずることのできる認識者であるが、現実の劇の中では、転生者の訪問を待って、どこまでも老いていくばかりなのである。現実とは別の、ある世界の中で受け入れた役割を生き抜き、百年の時を隔てて再訪する転生者の側こそ、時空間を超えて存在しているのだと言うこともできる。

いずれにしろ、注目されるべきは、最初に指摘したことだが、原曲における物狂いの相を、近代能では小町と詩人の二人物に分化しているという点である。原曲は、「一見、何の脈絡もないような事件を、狂乱という事態で、うまく、つなげている」⁽⁴⁾、「それ(狂乱のこと・引用者注)が突然であればあるほど巧みな場面転換となって、すばらしい舞台効果がある」⁽⁵⁾と評されており、「狂乱」は、場面転換上でも大きな役割を果たしている。三島は、「班女」などでは、非日常のあり方の一つとしての狂乱をうまく取り入れている。しかし、「卒塔婆小町」では、その魅力的で、原曲では劇的原動力にさえなっている「狂乱」というモチーフを捨ててまで、人物を二分化して、対立構造を強調しているのである。突然、過去に遡るといふ場面転換の呼吸を原曲から得て、その枠組の中に、原曲とは異った生の観念の対立劇を組み込んだのである。

四

次に、二人物が示す対立の様相を、戯曲全体の構成や方法の面から検討していきたい。

作品は、現代の公園で始まり、次いで、過去の鹿鳴館の幻想場面に入る。ここで、詩人の死という破局を迎え、再び現代に戻り、公園の静謐のうちに幕を閉じる。構成は以上の通りのだが、これらの場面は、画然と分かれているわけではない。それぞれの境界が、それほど明瞭ではないのである。その曖昧さは、老婆の言葉によって「幻想世界に導入される部分にも、現在の時間に戻る部分にも断層がなく、場面転換が徐々に行なわれるために、出てくる。

例えば、黒幕が開かれて鹿鳴館の背景が現われてしばらくは、幻想世界の導入部分としてシチュエーションの説明がなされる。この間、詩人は「茫然として」おり、「(夢うつつに)ふしぎだ……」と呟く。彼は、自ら「ごっこ劇」を始めながらも、自己の置かれた状況を理解できずに、いわば、夢と現の境目に誘いこまれた状態にあって、茫然としているのである。詩人の主体的意識が深草少将の役割を受け入れ、少将として本当に行動し始めるまでは、戯曲の時間が過去に移行したとは、厳密には言えない。

また、小町の言葉遣いにも、それが表われている。それまで、老婆は、「あなたの文句はこのベンチかい。まさかヤア公ちやあるまいし、場銭をとりに来る柄かい」と、俗語を交えた、ぞんざいで運葉な口調で語り、小町は、「殿方にとつていちばんおそろしいのは、そのお氣持かもしれないわね」「そんならやめておおきあそばせ」と、貴婦人

としての、正統的な山の手言葉で語っていた。そして、鹿鳴館の若い小町から、老婆への言葉遣いの変化は、一挙には進まない。

老婆 ごらんなさい、ぼろぼろだわ。臭いでせう、そら、虱があるよ。この手を見てごらん、こんなにふるへてゐる。皺の中に手があるやうよ。爪がのびてゐる。ごらんなさい。

詩人 いい匂ひだ。秋海棠の爪の色だ。

老婆 さあ、ごらん。この茶いろくなつた垢だらけの胸を。女の胸にあるものは何もありません。さがしてごらん／ さがしてごらん／ お乳なんかどこにもなくつてよ。

詩人 (恍惚として) ああ、胸……

老婆 私は九十九歳だよ。目をおさまし。じつと見てごらん。

詩人 ああ、やつと思ひ出した。

「ごらん」「私は九十九歳だよ」という、もとの老婆の言葉と「……ゐてよ」「……なくつてよ」という、小町の貴婦人言葉が混在している。小町から老婆へ、過去から現在へと漸進し、それに伴って、詩人の意識もゆるやかに覚醒していく。

これが、この作品の造りの巧みな点であるし、小道具によって、虚と実の世界を区別する他の「近代能楽集」の場面転換と比較しても、特異な点である。それは、小町の美醜を、すべて詩人の主観として表現してしまう方法論⁽⁷⁾に基づく。

つまり、深草少将と小町の愛を再現する鹿鳴館の場面は、決して、現実に存在するものではない。それは、老婆と詩人との「ごっこ劇」なのであり、観客には、詩人の主観が創出した非現実な幻影として示されるのである。従って、この場のセットは、「むかし写真屋が背景に

用ひたる絵の如き」平面的な書き割りとして指定され、現実感を出す努力は放棄されている。こうして、この場面は、老婆の言葉の暗示によって、詩人が創り上げてしまった幻想世界であることが示される。「君が美しかつた」と言われた老婆は、「かつた、ぢやない。今も別嬪だよ」と反駁する。しかし、一たび幻想世界に入りこんでしまった詩人は、「酸っぱい匂ひがしてゐた」と、老婆の醜さを過去のものにしてしまい、彼女から、「してゐた？ 今してゐるのがわからないの？」と、足を踏みならされてしまうのである。

このような幻想シーンは、前述したように、「美」というものが、客観的に自存しているのではなく、必ず、「美しい」と判定してくれる証人が必要とする、という事情によって出現する。現実の小町が、どれほど老いて醜くとも、詩人の幻想の中では、彼女の美は完全なものであり、それによって、彼の生は支配される。三島が述べているように、その美は「まつたく主観的な美」であって、その評価は、見る者の態度によって決定されるのである。

そして、重要なのは、その小町の「主観的な美」を導き出すのも、「すべての幻影のめざましい変化」も、「詩人の主観を通して表現されなければならぬ」という点である。老婆と詩人との「ごっこ劇」へと観客を導入していき、その幻想世界から覚醒させるのも、すべて、詩人の語る科白による。観客には、科白によって、すべてを示すのである。

以下、この曲の科白を検討していく。

老婆と詩人の生の論理の内実は既に詳述した通りだが、それらは、対話として語られることによって、対照の効果を生み、それぞれが個

別に提出されるよりもきわだたされる。恍惚とした愛の時間から覚めてしまった、公園の一組のアベックの会話を聞いて、老婆は、「やつとあいつらは生き返つたね」と言い、詩人は、「花火が消えたんだ、生き返つたどころぢやない」と言う。この対比によって、二人の持つ理念の差が、はっきりと観客に示されるのである。

また、二節で一部引用した、詩人が浪漫的な理想を表白している科白では、前半部分が「……んだ」、後半部分は「……みえる」「……る」という脚韻をふんでいる。前半では、「(前略)このベンチ、ね、このベンチはいはば、天まで登る梯子なんだ。世界一高い火の見櫓なんだ。展望台なんだ」と、自分の頭の中にある浪漫的な観念を説明して聞かせている。それに対し、後半では、「懐中電気をふりまわしてゐる奴が見える。ありやお巡りだな。それから焚火が見える。乞食が火に当つてゐる。(中略)……僕に見えるのは、せいぜいこれだけさ」と、現在の位置から見えるものを、なぞって羅列しているために、終止形止めが連続して現れる。詩人の、理想的なイメージ世界の豊饒さと、現実世界のまずしさとを対比させるために、三島は、文末表現を変えて反復させ、強調しているのである⁽⁸⁾。

このような表現技巧は、脚韻だけに見られるのではない。例えば、「物を見る目がないんだね」・「花の匂ひに埋まつて」・「(年をとらないのは)僕のはうかもしれないよ」・「(そればかりか死ぬまでの)永の月日がおそろしい」などの句に、従来のリアリズム演劇の科白にはあまり認められない。三音・四音・五音というリズム数の規則的な増加を指摘することができるなど、科白内部の音韻にも工夫のあとが見られ、そこから、リズムが生れているのである。

このように、内在するリズムによって科白にうねりや変化が生じ、また、対話によって二人の対立が生まれ、クライマックスの、「美しい」と言おうとする詩人と、言わせまいとする老婆との、たたみこむように迫力のあるやりとりへ向けて、劇の筋が進行していく。その対話の中でも、特に自己を語る科白がある。その科白は、心理を表白し、あるいは、理念を吐露するもので、独白に近くなり、長台詞になる傾向が強い。それは、前半部分に集中しているのだが、一例に、老婆の科白を引用したい。

老婆 ふん、あんたは若くて、能なしで、まだ物を見る目がないんだね。あいつらの、あの鼻垂れ小僧とおきやん共の坐つてゐるベンチが生きてゐる？ よしとくれ。あいつらこそお墓の上で乳練り合つてゐるやがるんだよ。ごらん、青葉のかけを透かす燈りで、あいつらの顔がまつ蒼に見える。男も女も目をつぶつてゐる。そら、あいつらは死人に見えやしないかい。ああやつてるあひだ、あいつらは死んでるんだ。なるほど花の匂ひがするね。夜は花壇の花がよく匂ふ。まるでお棺の中みたいだ。花の匂ひに埋まつて、とんとあいつらは仏さまだよ。……生きてるのは、あんた、こちらさまだよ。

愛を語らう男女の陶醉を「死」に見立てて、自らの生の論理を述べているのだが、ここでは、へ生―ベンチ―お墓―青葉―まつ蒼―目をつぶる―死人―花壇の花―お棺―花の匂ひ―仏さま―生きてゐる自己との対比……と、次々に連想を発展させることで、自らの語りを紡ぎ出している。イメージがイメージを生み、比喩が比喩を生み、暗喩の積み重ねによって科白が構成されていく。このため、この部分の科白

は、能の詞章における懸詞や枕言葉のように、一語が多義性をもち、詩的象徴性に富んだものとなるのである。

ここで「卒塔婆小町」、あるいは「近代能楽集」全体の科白について、もう少し考えたい。三島自身の意図は次の通りである。

私の近代能楽集は、韻律をもたない日本語による、一種の詩劇の試みで、退屈な気分劇に墮してはならないが、全体に、時間と空間を超越した詩のダイメンションを舞台に実現しようと思つたのである。

〔卒塔婆小町覚書 昭27・11〕

近代能楽集は単なる能楽の現代化ではない。現代における観念劇と詩劇とのアマルガムを試みるのに、たまたま能楽に典拠を借りたのである。

〔卒塔婆小町演出覚え書 昭28・1〕

三島は、このように、おそらく謡曲の詞章の文体に触発されたのであろうが、これらの作品を、韻律をもたない日本語による詩劇の試みであるとして規定しているのである。

能は、基本的にはシテが中心であって、シテの語るモノローグが全体を貫いている。しかし、「近代能楽集」においては、三島は、きわめて明確に、人物の対立構造を打ち出している。特に、これまで検討してきた「卒塔婆小町」では、本来のシテである老婆に拮抗する人物として詩人を創出し、両者の対立のうちに、抽象的な主題を浮びあがらせるような構造となっている。これは、西欧的な近代劇の形態であり、三島の言を借りるならば、「西洋の対話劇」の劇構造をとっている。対話の対照効果によって、それぞれの人物像を明確にし、その対立が、劇的效果を生み出すのである。

しかし、それだけではなく、既に見てきたように、三島は、謡曲の

美しい独白をも自らの文体内に取りこもうとした。三島にとっては、「認識」し「告白」することが「詩」の実体であるらしいのだが、それを表現するのに、暗喩を積み重ね、イメージを飛躍させることで、能の詞章に近づけたのである。

すなわち、彼は、「近代能楽集」において、西欧の対話劇と、中世の謡曲の独白との統合を目指した、と言うことができる。生の論理を独白的に表白する前半部分から、迫力のある対話劇の後半部分へと展開しており、この点で「韻律をもたない日本語による詩劇の試み」へ観念劇と詩劇とのアマルガムの試み」という所期の目的は、ほぼ達成されているといつてよいだろう。もちろん、後期の、科白劇として完成の域にある作品群と比較すれば、小粒である感は否めない。しかし、「詩劇の試み」として、例えば、「小町の主観的な美」を言葉の力によって表現する、という目論見にかなうだけの科白の質の高さがあることは確かである。

しかし、これを、舞台上で表現するとなると、どうであろうか。果たして、観客は納得するであろうか。

本来、演劇が、光学的には見えないものを舞台化する、不可視のものを実現化するジャンルであることは確かである。しかし、実物の醜い老婆の存在が舞台上にありながら、目の前の観客に、その「主観的な美」を示すことは、かなり難しいのではないか。紙の上で、言葉によって表現して、読者に像を形成させる小説ならばともかく、あるいは、戯曲として読むのならばともかく、である。演劇は、生身の俳優の肉体によって表現するという制約があり、どうしても形而下的な要素が入りこんでしまうメディアなのである。

事実、これまでの「卒塔婆小町」の何回かの上演は、この部分の演出方法をめぐっての戦い、と言っても過言ではないようである。いわく、光線の当る加減で衣裳の色を変える、ダブル・キャストにする、全く表情だけの变化によって美女に見立てる、等々、決め手はない。そして、この場面は、カタストロフの直前であり、劇的緊張が最高に高まる場面なのである。

この点について、三島は、昭和四〇年の「サド侯爵夫人」において、画期的な創作上の解決策を提出する。すなわち、人々の主観で彩られる主人公サド侯爵を、舞台上に全く登場させないのである。不在のものに、いかなる主観が浴びせられても、観客の異和感を誘うことはない。この点においては、「卒塔婆小町」は、まだ観念劇の試みの段階だと言わざるをえないのである。

〔注〕

(1) 三島は、『近代能楽集』について次のように述べている。

能楽の自由な空間と時間の処理や、露はな形而上学的主題などを、そのまま現代に生かすために、シチュエーションのはうを現代化したのである。
〔近代能楽集あとがき 昭31・4〕

(2) この点で、自解の段階では、小町の生き方を芸術家の理想と考えていた三島が、後には、詩人の「悲劇への意志」を理想とする立場に移っていった、という田中美代子氏の指摘は首肯できる（『鑑賞日本現代文学 三島由紀夫』角川書店・「卒塔婆小町」の項）。ただし、遺作「豊饒の海」における、転生者・認識者に対する聡子の位置づけなどを含めて、さらに検討を要する問題であろう。

- (3) ホイジンガ『ホモ・ルーデンス』（高橋英夫訳・中公文庫）
(4) 本田欽三『能鑑賞入門』（淡交社）

(5) 金井清光『能の研究』（桜楓社）

(6) 例えば、「養上」では、「電話」と「置き忘れられた手袋」が、幻想と現実との接点として使われており、これによって場面は急転する。

(7) この点に関する、三島自身の言を掲げておく。

「小町の美は、まったく主観的な美であつて、客観的な美ではない。老婆はそのまゝで美しく見えてこなければならぬ。すべての幻影のめざましい変化は、詩人の主観をとほして表現されなければならない。」

〔卒塔婆小町演出覚え書 昭28・1〕

(8) 同様に、老婆が、生の論理を語って青春を回想する科白の中でも、「……みえたり」という句や「……のなかで」という句が脚韻として使われており、その反復によって、長台詞の中にリズムが生まれている。

(9) 菅谷規矩雄氏は、「3・4・5という規則的な音数変化が美的でありうるのは、テンポの加速による快感に起因している」（『詩的リズム』大和書房）と考察している。

(10) 三島「『班女』拜見」 昭和27年

(11) 「認識こそ詩の実体だ」（私の遍歴時代）や「私は妙な性質で、本職の小説を書くときよりも、戯曲、殊に近代能楽集を書くときの方が、はるかに大膽卒直に告白ができる。それは多分、この系列の一幕物が、現在の私にとって、詩作の代用をしてゐるからであらう」（声・同人雑記）などの記述に、それが覗かれる。

〔附記〕

引用は、新潮社『三島由紀夫全集』によつた。その際、旧漢字を新漢字に改めたほか、ト書きの引用を省いた箇所がある。