

能という表現の運命

三島由紀夫の「葵上」を解説する

THE DESTINY OF *NO*

A Reading of Mishima Yukio's "Lady Aoi"

湯 沼 潤*

In the postscript of *Kindai nōgakushū*, Mishima Yukio explains that his adaptation of *nō* is an attempt "to preserve in the modern drama flexible treatment of space and time in *nō*, as well as obvious metaphysical subjects in the original". His project appears to be successful at least in "*Aoi no Ue* [Lady Aoi]", if we see the play from the aspect of theatrical space.

For instance, Mishima's use of stage right and stage left deliberately imitates the way *nō* utilizes its theatrical space. Also, the back part of the stage where Aoi is lying on a bed corresponds to the area called *atoza* or *yokoita* where *hayashi-kata* or musicians are seated. Therefore, in Mishima's "Lady Aoi", the voice of Aoi crying for help plays an equivalent role of *hayashi* or the music in the original *nō*.

Thought Mishima's project is seemingly successful at least in his "Lady Aoi", whether we can conclude that it is also the case in

*KATANUMA Jun 慶応義塾大学文学部英米文学科卒業。プリガム・ヤング大学大学院修士課程修了。ペンシルバニア州立大学大学院博士課程を経て、現在静修短期大学講師。研究分野は主として近・現代演劇。

other plays in *Kindai nōgakushū* needs further study. After all, Mishima himself confesses that his project “at this stage is far from being successful.”

はじめに

三島を<古典と近代との知の両性具有を生きた作家>^①と評するむきがある。言い当てて妙と私自身も考える。このような三島像を浮き彫りにしてくれる論もおびたしい。私自身、そのおびたしさの中に入り込むことに逡巡を覚えるが、ひとまずこの流れに沿って『近代能楽集』に載せられている「葵上」について論じてみたい。なぜなら、この作品を解説することによって、三島文学の一端を垣間見ることができるからである。

I

私は妙な性質で、本職の小説を書くよりも、戯曲、ことに近代能楽集を書くときのほうが、はるかに大胆率直に告白ができる。

これは『声』の「同人雑記」において三島が述べたものである。すでに、青海健氏が、この感懐めいたものに対し<戯曲的なキッチリした構成・形式が文学者としての自己の資質に向いている>^②という側面を捉えるだけでなく、これを契機として告白の問題を考察している。氏は、三島が中村光男との『対談・人間と文学』において、<告白の順番は詩、戯曲、小説の順で、詩が一番、次が戯曲で、小説は告白にむかない、嘘だから>と述べている点に着目し、次のように述べている。

詩人になり得なかった三島にとって、戯曲に託された「告白」は、小説での「告白」と比較する時、どのような様相を呈するのか。^③

と問題を投げかけ、表現者の告白における“嘘”の勝利を、三島自身戯曲において獲得したことを丹念に論じている。しかしながら、『近代能楽集』という題名の、能という表現のスタイルにより関わってみようとするれば、単なる言葉遊びと取られかねないこのような仮面の裏に隠された告白について考察するいとなみも、けっして無益なことではないように、私には思われる。なぜかと言えば、青海氏のように、結局はことばへと収斂されてしまう三島の作品論に比して、「舞台芸術」(performing arts)としての能の、どのような要素が三島の作品に取り入れられているのかと言う考察もまたあってよいのではないかと考えるからである。『近代能楽集』のあとがきで、能楽における「葵上」の翻案の動機について、三島はこ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ほうを現代化したのである。^④

『近代能楽集』の「葵上」を、これから解説するため、マイケル・イサカロフの次のような叙述を引用したい。

If, following Beckett's example, one can banish from a play various elements, such as movement, or even dialogue, the element that must remain constant and be retained in any text written for theatrical performance is, of course, space.^⑤

空間に関しては、いうまでもないことだが、能楽の「葵上」は能舞台と言う伝統的な劇場空間を要求し、『近代能楽集』の「葵上」は、近代的な劇場で演じられるという前提がある。(ただし、武智鉄二氏の演出のように能をかなり意識した舞台もあるが…)。後者には従って、観客席に突き出た三間四方の真四角な舞台もないし、橋掛りも地謡座も、後座も揚幕もない。まして一の松・

二の松・三の松などありえようはずもない。さらに三島の作品自体には、能楽における注記的な記述（たとえば名ノリ、問答、一セイ、次第など）は、当然のことではあるが見当らない。

いよいよ作品の中身を論ずることになるが、その前に、能のテキストに関して以下の点を明確にしておかねばならない。いうまでもなく、能のテキストにおけるステージディレクションは、多くの場合、編集者の注記である。これについて、マービン・カールソンが、シェークスピアを例に挙げて

The didascalia scattered through many editions of Shakespeare, to take the most famous example, are in large part the invention of subsequent editors such as Rowe, Theobald, and Malone.^⑥

と述べ、またパトリシア・A・サチイも次のように述べている。

In this brief examination of the functions of the stage direction, I will argue that the stage direction, although considered by most to be a natural utterance, existing apart from the text's fictive dialogue, can be read more appropriately as part of a play's fiction.^⑦

能における注記が、例えば、野上豊一郎氏の『謡曲選集－読む能の本－』（岩波文庫、1935）や、ドナルド・キーン氏の*Twenty Plays of the Nō Theatre*（Columbia UP, 1970）、さらに遡って、アーサー・ウェリーの*The Nō Plays of Japan*（Unwin, 1921）等では、完全なステージ・ディレクションとして扱われている。これらのテキストは、例えば、外見的にはシェークスピアの作品と何ら変わるところはない。また先に挙げたカールソンの指摘にあるように、能のテキストにおけるステージ・ディレクションとシェークスピアのそれとでは、元が注記であったという点で、事情が大変似通っている。しか

し、たとえ元が編者の注記であっても、それが野上氏や、キーン氏、ウェリー氏らのテキストのように、作品の一部として位置付けられると、読者にとってそれは作者の声となる。従って、能のステージディレクションも、サチィの考察によれば、フィクションの一部であり、いうまでもないことであるが、作品の空間を作る上で重要な役割を担っている。

こうして考えてみると、先に触れたように、三島の「葵上」は、これらの能楽のステージディレクションが持つ創作の重要部分をも消失せしめていることになり、ついに能楽との関わりなど感得できないようなテキストに理屈の上ではなってしまう。はたしてそうだろうか。

II

『近代能楽集』の諸作品は、すべていわゆる四番目物である。つまり狂乱物である。三島の「葵上」と能楽の「葵上」を比較してみると、後者において、葵の上の病状を

……おん物の怪以つての外にござ候ふほどに、貴僧高僧を請じ申され大法
秘法醫療さまさまのおんことにて候へどもさらにそのしるしなし。^⑧

と説明する<朱雀院に仕へ奉る臣下>すなわちワキ連は、三島の「葵上」では看護婦になっている。この看護婦は、

ですから奥さまのいろんな夢も、みんな性的コンプレックスから来てゐることが、わざわざ分析してみなくたって、わたくし共にはちゃんとわかつてをります。何の心配もございませんわ。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。^⑨

と葵の病状を説明している。若林光は、言うまでもなく光源氏をモデルにして

いるが、能のほうには出て来ない。いずれにしても三島の作では、ワキ的な存在である。それでは、シテは、葵なのだろうか。六條康子なのだろうか。能の方では、「野宮」とともに、この「葵上」をも六条御息所をシテとする作としている。三島の作でも六條康子がシテの役を演じていると断じて良いだろう。では、葵はどうなるのだろうか。

ここに至って、すでに述べたあの空間を解説の作業に介入せしめよう。その前に、ドラマのスク립トにおいて、空間を表す言語に2種類あることをマイケル・イザカロフは述べている。

Now in a theater script, language takes two forms: auditory (the spoken text or discourse of the characters) and non-auditory (the stage directions or meta-discourse). *Both modes of discourse can refer to dramatic space, but they differ in their respective functions.*

The function of meta-discourse is to refer exclusively to what is *visible* (i.e., what the producer has intended to make visible to the audience). The function of discourse, on the other hand, is to refer both to what is visible and to what is not, and thus, for example, to space described but not shown on stage.^⑩

従って、本発表でも、時間の制約上いちいち指摘し分類はしないが、聴覚的・非聴覚言語の両者を、空間を考察する上で見ていくことになる。

作品の冒頭は次のように叙述されている。

深夜の病室の一室。下手に大きな窓。カーテンがかけてある。奥にベッド。葵が寝てゐる。上手にドア。^⑪

このステージ・ディレクションは、何ら変哲もない記述に見える。特に能の

「葵上」は、

まず後見が奥から小袖を一枚持ち出し、正面先の床に広げておく。これは病床の葵上を意味する。¹²

として、C.S. ロパースの述べる類似記号 (icon) の類似性を低め、ほとんど小袖によって病床を象徴している。三島の「葵上」の場合は、病室を視覚的に、写實的に舞台上に表わしている。従って、類似記号の類似性は極めて高い。しかし、三島は、単に類似性を高めるのみで終わってはいない。三島の作はたとえば、病室の設定は、上手と下手となっているが、上手にはカーテンのかかった窓があるだけである。

光 (旅行鞆を下げ、レインコートを着たまま、看護婦に案内されて入って来る……。) (p.397)

看 ……車のドアがあいた。私、失禮いたします。おやすみなさいまし。
(あわたゞしく上手のドアより退場。……) (p.400)

上手のドアより、六條康子の生霊があらはれる。(p.400)

ヨットは徐々に上手へ去る。(p.407)

上手ドアがノックされる。(p.408)

光、茫然と黒い手袋をとりあげ、受話器をそのままにして、上手ドアの方へ歩み寄る。ドアをあけ、去る。……。(p.408)¹³

上手は<入って来る><退場><あらはれる><去る><ノックされる><…あけ、去る>など、能でいえば演者が出入りする揚幕の役割を果たしていることがわかる。つまり、三島は近代劇場の上手、下手を文字としては表現しているのだが、下手は、後に触れる、ある一つの目的を果たすことのみを用いて、これを封じてしまい、上手だけを、あたかも能舞台のごとく機能させているのである。

もしそうであるとすれば、〈奥にベッド。葵がねてゐる〉という記述についても、能舞台の視点から考えることができるのではないだろうか。

能舞台の奥は、後座とも横板ともいう空間である。言うまでもなくこの空間には囃子方が座る。笛、小鼓、太鼓などの楽器を奏でる演奏者たちの位置する空間である。言わば音楽空間であるわけだが、能の場合は、謡とともに演奏する場合と、演者の登場や退場、あるいは舞などに併せて演奏する場合がある。

三島の「葵上」では、これが葵の声として表現されている。

演者である六條康子と若林光は、下手の不思議な窓から迂り出てきた〈大きなヨット〉に乗って、〈青磁いろの屋根〉をした六條康子の別荘へ向かって行く。それは性^{セックス}と固く結び付いた死との影がたゆたう異界である。屋根が青磁色だけではない。〈夜になると、うちのまはりを狐がうろつく〉ところである。その庭の芝生の外れに春には芹が生えて、〈いい匂ひがにわちゆうにひろがる〉ところである。しかし、〈梅雨の時分には、水びたしになつて、庭がきえてしまい〉、〈芝生の草間をしのび足で水が上がつてくると、紫陽花のはなが濡れてゆく〉ところである。しかも、三島は、あの音楽を葵の声ともう一つの声に結び付けてしまう。

六 夜になると、うちのまはりを狐がうろつくの。裏山で狐の啼くのがきこえてよ。あなた、狐の啼き聲を聞いたことがあって？

光 ないや。

六 今夜あなたはおききになるわ。それから狐に咽喉笛をさかれてくはへて行かれるうちの雞が、死ぬ前にあげる叫びも。^⑬

二人が別荘に近づいていることは、若林光が〈君の別荘がだんだんはつきりと見えてくる〉と言っていることである。誰もいないその異界で、六條康子は当然のように、〈ええ、誰もゐないわ。あそこであなたと死ぬまで暮らしたら〉と言う。〈死〉ということだが、二人に〈ヨットが轉覆する〉ことを連想させる。康子と光のやりとりは次のように展開されていく。

六 ヨットが轉覆して！ どうしてあたくし、あなたのために、すぐ轉覆するヨットを買はなかつたんでせう。氣が利かなかつたわ。

光 （帆柱を揺らして）そら轉覆しますよ。^⑮

光は、生靈の六條康子に徐々に同調していつている。ヨットを転覆させてしまいたいという康子の望みの通りのことをしようとしているからである。次の瞬間のことは、

（康子、光に抱きつく。二人相擁する）^⑯

と述べられている。あれ程、六條康子に奪い取られまいとしていた若林光が、とうとう捕われた瞬間である。しかも妻葵の目の前で……。その時である。

葵の聲 （遠くかすかに）助けて！ 助けて！^⑰

と葵が叫び声をあげる。生靈の康子と光との関係が、これをきっかけに新しい局面に向かっていこうとする。いわば能でいうところの「序の舞」を暗示させている場面である。そのときに小鼓が奏でられるように、葵の聲もまた奏でられる。そう、三島は、この声を作品中に何度となく演奏し、リフレインさせているのだ。

六 ねえ、……あたくし、あなたがもしあたくしよりもずつと若い、ずつときれいな女を好きになつて、その人と結婚でもなすつたら……。

光 さうしたら……。

六 あたくし、別に死なないわ。

光 （笑って）そりゃあ結構だ。

六 でもあたくし、自分は死なないで、その女の人をきつと殺すでせうよ。
あたくしの魂は生きながらあたくしの體を離れて、その人を苦しめに行
くでせう。苦しめて、責めて、さいなんで、あたくしの生靈いきりやうは殺すまで
手を緩めないでせう。そのひとは、可哀想に、毎夜毎夜物怪ものけに襲はれて
死ぬでせう。

葵の聲 （かすかに遠く）助けて！ 助けて！^⑮

読者は、この舞台を実際に見ることで、なおこの部分の音楽性に納得するにち
がいない。この聲は、すぐに次のように変化する。

葵の聲 （可成り大きく）ああ！ ああ！ 助けて！ 助けて！

光 （愕然と）たしかに聲が……。

六 狐に咽喉笛を噛み切られた雞の聲が、風のまにまに岸のほうから傳は
つて來るんだわ。そんなに岸がもう近いのよ。

光 誰か溺れてゐるんぢやないだらうか。

六 誰も溺れてなんか。もし溺れるとすれば、それはあたくしたちよ。

葵の聲 （はっきりと）助けて！ 助けて！^⑯

まさに謡とともに演奏される、これは音楽ではないだろうか。

能の「葵上」を、ここでさらに三島の『近代能楽集』の「葵上」と比較して
みようとするものが、私自身の中にある。しかし既に時間も迫っている
ようである。そろそろ結論めいたものを述べなければならぬだろう。

空間の視点から考察すると、『近代能楽集』という作品においても三島自身
の述べる能楽の自由な空間と時間の処理を読み取ることは可能であるというこ
とを、まず一つの結論として提示しておこう。

しかしながら、空間の視点からのさらに深い理解のいとなみは、今後積み
残されたように思われてならない。私自身、今後もこうした視点を大切にしてい

いきたいと考えている。その理由は、単なる、私自身の関心によるものではない。三島自身によるところが大なのである。つまり彼は、

私の近代能樂集は、韻律をもたない日本語による一種の詩劇の試みで、退屈な氣分劇に墮してはならないが、全體に、時間と空間を超越した詩のダイメンションを舞臺に實現しようと思ったのである。いまのところそれは一向に成功してをらない。²⁰

と述べているからである。ここから、能を母とする作劇の意図を読み取することは困難かもしれないが、次の引用は、このような困難を見事に氷解してくれる。

日本の藝術および藝能の特徴は、未分化といふことであります。日本音楽は語り物の伴奏音楽から發達して、音楽として獨立したのちも、詞章の文學的支配からは脱してみません。²¹

と述べ、この〈詞章の文學的支配〉という伝統を〈詩劇〉にまで高めようとした試みこそが、『近代能樂集』なのである。もっと直接に述べているところを引いてみよう。

なぜ能樂が、たとへば、頃日私のみた「班女」の一例が、詩劇としてかくも完璧であるか？²²

三島が能樂を詩劇としてとらえた瞬間から、能樂の舞（序舞、中舞、樂、神樂、神舞、早舞、男舞など）や働、囃子などは、彼の作品の重要な地位からすべり落ちてしまうことは必然であった。

このような三島の創作上の差し迫った現実には、「葵上」では辛うじて、葵の声として表現することで事無きを得た。しかしながら、〈成功していない〉という三島の述懐も眞実なのであろう。『近代能樂集』を、あの母なる能の嗣子

と見るのか鬼子と見るのか。これになんらかの断定を与えるためには、能楽を西欧の演劇と比較研究したり、能楽そのものを新しい観点で解読したりすることを怠ってはならないだろう。三島の『近代能楽集』は、三島自身を文学的に追いつめていっただけでなく、あの伝統的と称される能楽をも追いつめているのである。

注

- (1) 『国文学解釈と教材の研究』「隠された古典—小説に見る物語要素・類型」(高橋亨編)1993年5月号
- (2) 青海健『三島由紀夫とニーチェ』(青弓社p.147)
- (3) 同上、p.148.
- (4) 三島由紀夫『近代能楽集』あとがき(新潮社)
- (5) Michael Issacharoff, "Space and Reference in Drama", *Poetics Today* 2.3 (1981) : 211.
- (6) Marvin Carlson, "The Status of Stage Directions", *Studies in the Literary Imagination* 24 (Fall, 1991) : 37-48.
- (7) Patricia A. Suchy, "When Words Collide : The Stage Direction As Utterance," *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6.1 (1991) : 71.
- (8) 日本古典文学大系 40『謡曲集 上』「葵上」(岩波書店)、p.125
- (9) 『三島由紀夫戯曲全集 上』 「葵上」(新潮社)、p.398.
- (10) Issacharoff 215.
- (11) 9と同書、p.397
- (12) 8と同じ
- (13) 9と同書
- (14) 同上、p.404
- (15) 同上、p.405
- (16) 同上
- (17) 同上
- (18) 9と同書、p.406
- (19) 同上、p.407
- (20) 『三島由紀夫評論全集 3』「卒塔婆小町覚書」(新潮社)、p.741-742
- (21) 同書、「『班女』拝見」、p.624
- (22) 同上、p.625

討議要旨

加藤祐子氏が、舞台背景の指定に能の空間を裏切るところがあると思われる「卒塔婆小町」について、発表者の意見を求められた。発表者は「卒塔婆小町」はたしかに崩しているところがある、三島の能翻案がすべて同じ方法をとるものではないと思う、たと

えば「綾の鼓」などには、能の役者と地謡の掛合の要素があるのではないか、などと答えられた。他に小林和子氏、平岡敏夫氏から感想が述べられた。