

「詩劇」の試み

——「マチネ・ポエティク」、「雲の会」と三島由紀夫「邯鄲」——

天野 知 幸

はじめに

三島由紀夫は同時代作家との共通性よりも特異性の方がイメージされることの多い作家である。作品についても同様であり、例えば久保田裕子「三島由紀夫・ドラマツルギーの構図」¹は、戦後民主主義に対する三島の批判的意識に触れながら「近代能楽集」の特徴を次のように説明する。

『近代能楽集』の作品中にも亡霊が登場するが、このような超自然的存在や、輪廻転生などの近代的合理主義や科学主義に真向から対立する思想を作品構造に据える方法、あるいは比喩を多用した装飾的文体は、三島と他の近代作家とを分つ重要な分岐点であると言えるだろう。

亡霊、装飾的文体。これらはたしかに「近代能楽集」の特徴であり、「三島と他の近代作家」との差異を示す指標と言える。

次のような自作解説で語られる創作目的も、自らの古典好きを

強調するものであり、こうした理解を支えていると考えられる。

近代能楽集の成立ちは、以前イエーツの、能の影響をうけた詩劇を好んで読んだことや、那虎彦氏の『鉄輪』、『道成寺』、『清姫』に感心したことや、幼時から能が好きなことや、さまざまな動機に促されて、かういふものを試みる気になつたのである。「……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やうと思つたのである。今のところそれは一向に成功してをらない。

〔卒塔婆小町覚書〕『毎日マンスリー』昭二七・一一・一一

しかしながら、当時の資料を詳細に見てみると、ここで明かされる「詩劇の試み」という創作目的は、三島の特異性を示すものではなく、三島と時期をほぼ同じくして登場した戦後の新進劇作家との共通性を示すものだったことがわかる。なかでも三島が発起人となつた芸術活動サークル「雲の会」では、みな

もとごころうによつて、「加藤道夫「劇と詩の調和」、内藤濯「詩の肉体化」、吉田健一「エリザベス時代の演劇」は、それぞれに詩あるいは韻文と呼ばれるべきものに三様の迫り方をしている。劇における「詩」の重視は雲の会の一特徴といえる」(傍線、傍点は原文のママ)と指摘されるように「詩劇」論が盛んに展開されていたのである。

これに関して、早くに野村喬「戦後戯曲の展開」が、「一九五〇年に岸田國士の提唱によつて雲の会が文学立体化運動と称して、ひろく文学者たちに演劇の窓を開こうとした」と指摘し、当時の「ドラマ様式の探求」の中で、「もつとも強く完璧な様式を意識した」例として、「火宅」から「近代能楽集」に至る三島の戯曲創作を意味づけたことは見逃せない。ごく最近も、平敷尚子が「卒塔婆小町」を論じた中で、「詩劇」の背景には、リアリズム偏重への反省と古典劇の伝統の再認識から詩劇という課題があつた一九五〇年代の潮流もあろう。当時、作者は、文学立体化運動「雲の会」に同人として参加し、これらに関して言及しており、このことから当時の動向に着目した古典的様式への挑戦として詩劇と位置づけたことが推察できる」と、同時代動向との関連を指摘している。戦後の演劇の世界に目を凝らし、より詳細に状況を把握するならば、「近代能楽集」における三島の試みは同時代的な現象の一つとして捉えられよう。ただ、韻律への関心は、演劇の、しかも「一九五〇年代の潮流」に限定されない。戦後詩の模索の一つ「マチネ・ポエティック」が韻律や形式を重視したことを思い浮かべれば、それが広がりとして複雑さを持つものであることが容易に想像できる。当

時の議論を丁寧に確認した上で潮流のありようを明らかにし、それを踏まえて三島の創作活動や作品の性質および意義を見極めることが重要だろう。

本論では、「雲の会」と「近代能楽集」第一作目「邯鄲」(発表「人間」昭二五・一〇、初演「文学座アトリエ第五回公演」昭二五・一二)の分析を通して、三島の創作活動と同時代動向との関係を考察してみたい。この分析により、三島とその作品の戦後演劇史における位置付けが多少なりとも明らかになればと思う。

一 「雲の会」結成と新劇批判

「詩」への関心の高まりを明らかにするために、まずは「雲の会」結成時に焦点をあててみよう。

「雲の会」が活動を開始したのは昭和二五年八月一日。その後、同年九月一六日に第一回の会合および観劇会が催されたのち、昭和二九年三月の岸田國士の死まで継続したと言われるから、活動期間はおよそ三年半とそう短くはない。提唱者は岸田國士、福田恆存、三島由紀夫。掲げられた理念は「文学立体化運動」。実質的な活動内容は、観劇会のほか雑誌『演劇』(月刊)および『演劇講座』の刊行である。『演劇』創刊号に掲載された名簿によれば、会員数は昭和二六年五月時点で六三名。提唱者以外の中心メンバーには、小林秀雄、神西清、中村光夫、千田是也、内村直也、菅原卓、木下順二、加藤道夫がいた。目的については提唱者である岸田國士が、『演劇』創刊号で次のように述べている。

現代の演劇が純粹に健全に伸び育つためには、まづ、文学芸術の広い領域とのもつと緊密な接触を計り、それぞれの分野の活発な協力を求めることが必要であるといふ見地に立つて、われわれは、一応、近い周囲に呼びかけ、「雲の会」といふ団体を結成した。

すなわち演劇ジャンル内で完結せずに、文学や芸術など隣接ジャンルからの影響を積極的に受けながら模索を行うというのが、会の目的であり、方針であつたようだ。こうした方向性について「雲の会」の下働きをしていた」といふ矢代静一は、「岸田先生の当時の演劇観が芯になっている」と述べ、その演劇観をこう回想している。

実人生と一線を劃す劇的小宇宙の構築、文学や各芸術ジャンルを後楯にしての政治から離れた演劇の自律性、詩的要素の導入、劇的文体の確立、写実主義という曖昧な用語を捨てた真実主義への探求、エトセトラだ。

他ジャンルとの交渉が「雲の会」の模索において重要な位置を占めたようである。千田是也などと共に演劇を専門としない参加者が会の中心メンバーに名を連ねていることは、こうした岸田のねらいを顕在化しようとした結果であらう。

ところで、矢代静一は著書『旗手たちの青春』において、「いづれにせよ、若い私たち四人（加藤道夫、三島由紀夫、芥川比

呂志、矢代静一）は、岸田先生の音頭を楯にして、「雲の会」の梶取りになろうという意気込みであつた」と述べている。ただ若かつた福田と三島とが提唱者であることから考えて若い世代が主体的に活動していたことが窺えるが、このことの意味を彼らの劇作家としての当時の位置付けや傾向を踏まえて考えると、会の結成の意味するところが見えてくる。福田と三島は演劇の「戦後派」と認識されており、その特徴は新劇の中心的理念の一つであるリアリズムへの反抗と文学的傾向の強さにあると見なされていた。当時、福田恆存、三島由紀夫、加藤道夫、木下順二、田村秋子の戯曲を収録した作品集の「解説」は彼らについて、「戦前の重厚さは明朗に、画一的窮屈さは自由闊達に、中間色は原色に近く、類型的是個性的に、没意味的は趣味的に」なつたと述べ、「文学的精神の自主性」、「外国の文学や思潮から多くの影響を受けても、日本の伝統、殊に劇文学の上では、支へとなるむすびつきを殆んど持つてゐない」ことを特徴と指摘する。彼らは新劇の「伝統」から少々逸脱した地点に登場した、いわば既成劇作家に対抗する勢力だつたと言えるだろう。そして、そのことは「戯曲文学の立ちおくれ」と題された福田の論からも窺い知ることができる。

〔チエホフ以前に戻ることは、〕僕が最初に近代劇のリアリズムとして規定した戯曲の素朴な限界内に立ちもどり、みづからにその桎梏を課さうといふことにほかならない。もしさうとすれば、今日、二十世紀の文学が―わが国の小説が―前世紀のリアリズムから脱出しようと努力し、また

ある程度までその方向を見いだしてゐる事実を無視して、安閑として『第二芸術』たる位置に甘んじてゐようといふのであろうか。

近代文学と近代劇との対比から後者に「立ちおくれ」の烙印を押しこの論には、既成の新劇に対する福田の強い批判意識が感じられる。福田がここで「近代劇のリアリズム」と言うとき、狭義の意味でのリアリズム、すなわち「社会主義リアリズム」だけを指してはいないだろう。社会的、政治的な関心が中心的課題とされない「劇作派」などのリアリズム——これは「世態的リアリズム」など揶揄的に呼ばれもした——も存在したが、福田はこうした差異を問題にせず、演劇の表現方法そのものを批判しているからである。このようにこの時期の福田は、既成の新劇一般に対する批判的な姿勢を露わにしていた。一方、三島もそれに近い立場というイメージを持たれていた。この福田の論が出される直前に三島が発表した戯曲「火宅」は、リアリズムに依拠する既成作品に対するアンチ・テーゼとして当時注目されたからである。なお、当然のなりゆきとして、こうした劇作家の登場はいくつかの摩擦を生じさせ、三島や福田は文学寄りの劇作家として既成の勢力から批判されることも少なくなかった。

こうした背景を踏まえると、新劇界の重鎮岸田國士と福田、三島とを提唱者とする「雲の会」の結成は、新しい勢力の台頭を物語る出来事であり、演劇の「戦後派」の活躍を可能にする新たな媒体の誕生を意味したと考えられる。

では、そこで行われた「詩劇」に関する実際の議論とは、どのようなものであったのか。また、「雲の会」の方向性といかなる関係があるのか。次節において機関誌『演劇』を見ながら考察してみたい。

二 劇における「詩」の復活

「詩」や「詩劇」への志向は、新劇批判、なかでも新劇のセリフ批判から出発しているようだ。まず加藤周一が『演劇』創刊号（昭二六・六）掲載の「演劇の誕生」、続く第二号（昭二六・七）掲載の対談「演劇の理想像」（対小林秀雄）において、「今の日本の芝居が、歌舞伎の科白をそのまま、つかうことができないのは当然だが、そのことがただちに、ことはそのものとしての魅力を科白から奪つてよいということにはならないだろう」（「演劇の誕生」）、「歌舞伎」役者の言う言葉が、言葉としては、たとえ無意味であつても魅力があり、動きにも一種の魅力があるからです。「…」ところが、翻訳劇、新劇にはそれがない」（「演劇の理想像」）と述べ、新劇のセリフの音楽的美の欠如を指摘している。ここで注目したいのは、セリフ批判が行われていることと、歌舞伎に言及されている点である。新劇批判という点では先に確認した福田恆存のものと同じだが、リアリズムを論点とし、「文学」との対比で語っていた福田の論とは内容を異にしている。同様の主張は神西清と加藤道夫の論にも見出せる。神西は、新劇が「詩劇」を袖にしすぎたことが「何か一本抜けてゐる」原因と述べ、「詩劇的要素の強すぎ

る」歌舞伎への反発を強めるのではなく「詩の魔術のまへで自己解放すること」(「ふしぎな嗅覚」『演劇』第一卷第六号、昭二六・一一)の必要性を指摘している。また、戦後新劇の旗手の一人と目されていた加藤道夫の「新しい芝居——覚書(1)」(『演劇』第一卷第四号、昭二六・九)も、次のように述べている。

光栄ある「能」の国の伝統がその新しい演劇の舞台に一抹の光栄も投げかけたことがないと言ふことは誠に悲しむべきことだ。我々の「能」は劇であるより音楽であり、舞踊化された詩であつた。その作品は脚本と言ふよりも曲である。

そして皮肉なことに、僕はその中へのみ演劇の本質の一端を見たのである。／新劇の関心の一切は、現在、音響美の領域には無関係である様に思はれる。厳しい近代詩の錬金術を経てゐない我が国の現状では無理からぬことであるが、それにしても舞台上に詩が躍動し、演劇があらゆる明快さの中にその自らなる声をひびかせる日は何時だらう? 「…」新劇の戯曲が安住しきつてゐるあの日常的な意識の世界には僕は新しい自由な演劇は絶対に生れないと思ふのだ。

以上で確認した新劇批判は、能、歌舞伎と違いこそあれ、新劇を否定し古典劇を再発見するという主張の図式、言葉に対する美意識、音への関心という三点において共通している。ここで注目したいのは、新劇批判を行う中で伝統演劇に新しい「演劇の理想像」が発見されたことと、それが既成の専門劇作家ではないところから出されたことである。加藤周一や神西清はも

ちろん、加藤道夫も戦中から劇作を行っていた作家ではありながら、三島と同様な作家イメージ、すなわち若干文学よりの「新進劇作家」との認識が持たれていた。拙論で述べたように、加藤の「挿話——A Tropical Fantasy」は三島の「火宅」と同じ傾向を持つ作品と見なされていたからである。加藤道夫はこのように能に言及する一方で、ジロドゥーやアヌイといったフランス演劇を積極的に紹介していたが、そこにも既成の新劇への批判が暗に込められている。例えば「演劇の変貌」(『演劇』

第一卷第二号、昭二六・七)では、ジャック・コポオの業績を辿りながら、「自由劇場の舞台にも自然主義が闊歩していた」一九世紀から、「写実的方法の行詰りを、台辞の美に着目することに依つて、演劇に於ける言葉の使命を自覚することに依つて、劇作家の意識が精神の内面に解放されて行つた」(傍点原文)と、「写実的方法の行詰り」を脱したフランス演劇発展の過程を示している。加藤においてはフランス演劇も能と同じく「セリフの美」、「詩」が備わるものであつたのだ。なお、加藤が注目したフランス演劇は、昭和二四年六月に上演されて好評を博したアヌイ「アンチゴヌ」がそうであるように、ギリシャ悲劇や神話を題材とするものが少なくなかつた。加藤はいわば新劇の歴史を飛び越えるようなかたちで、東西の古典劇の新生を夢みたのであろう。

ここが重要なのだが、同様の意識は「雲の会」結成時における福田や三島にも見出せる。「雲の会」を話題とした座談会「文学と演劇」(『展望』昭二五・一一、参加者：岸田國士、福田恆存、小林秀雄、三島由紀夫、木下順二、中村光夫)で、福田や

三島はこうした展開を導くような言及を行っている。福田は、「しかし原作のフランス語には、そのセリフとそれをいふ俳優の心理の流れを、詩的なことばで、我々の胸に響かせてくれるものがあるでせう」と言い、三島も「ヨーロッパの古典劇ではラシイヌやコルネイユでも、シエイクスピアでも、古くは希臘悲劇でも、また日本のお能でも、韻文劇ですから、韻律にたすけられて、ただの肉声だけではなく、どのような観念的な論争も、抽象化された心理も役者の口かららくらくと語られる。芝居のさういふ伝統を無視してしまつたところに、日本の近代劇の貧しさがあると思ひますね」と、能に触れながら新劇批判を行つており、音響美の実現が「雲の会」の一つの指針とされていたことが窺える。

以上から、従来より指摘される「詩」や「韻律」への関心という「雲の会」の特徴は、たしかに資料から裏付けられる。しかし、それは結成以前から起こつていた新劇批判の延長線上にあるものであり、しかも文学寄りと認識されていた演劇の「戦後派」に顕著に見出せるものだつた付言するべきだろう。それにしても、なぜ若手の劇作家に顕著なのであるうか。その理由を探るべく当時の資料をより詳しく見てゆくと、「詩」や「韻律」への関心が、ある広がりや根深さを持つものであることがわかつてくる。

三 「詩」と「劇」の接近

それを考える上で興味深い資料がいくつかある。一つは『演

劇』誌上に掲載された木下順二の言及であり、もう一つは同じ頃『詩学』に掲載された「詩壇時評」である。木下順二は「詩劇」への関心についてこう語っている。「せりふとしての日本語を面白く美しく深くしようという試みは、遠く岸田國士氏の初期の業績以来いろいろとあるし、また中村眞一郎君らの云つている詩劇の実験も無論この問題を含んでいる」（『俳優怠慢』『演劇』第一巻第二号、昭二六・七）。一方、「詩壇時評」は、こう指摘している。「加藤道夫は「本質的な演劇運動には何等かの詩的感動が伴ふものである」と云い、演劇に詩を回復することの必要を説いているが、確かに近代に於ける劇的要素と詩的要素の分離は、演劇をも詩をもつまらなくしてしまつたと云える。／劇に詩的要素を回復することが必要であるとすれば、詩については、その逆のことが云えそうである」（『詩学』昭和二六・一二）。昭和二五年一月には詩壇から消え去つた²¹、「非難と冷笑と無視のうちに葬り去られてしまつた」と言われる「マチネ・ポエティック」と、「詩劇」論との関連や、二つのジャンルの関係について語るものである。

周知のとおり、「マチネ・ポエティック」同人が自身らの意図を最も明確な形で語つたのは、昭和二三年五月に発表された『詩の革命—《マチネ・ポエティック》の定型詩について』²²であり、「原題の絶望的に安易な日本語の無政府状態を、矯め鍛えて、新しい詩人の宇宙の表現手段とするために厳密な定型詩の確立より以外に道はない」という宣言によって、彼らの方向性は端的に示されていた。『マチネ・ポエティック詩集』収録の「NOTES」によれば、「マチネ・ポエティック」は九鬼周造『文芸

論』を手本としながら、押韻定型詩制作、日本語版ソネット創作、音楽性の重視を目指していたという。ところで、日本詩における押韻はいかに実現されるのであつたらうか。九鬼によれば、それは同音の反復によって実現するものであるという。例えば、九鬼が「何等かの意味での押韻への意図、または少なくとも押韻への著しい適合性が窺はれる」とする「絵巻」（西條八十）では、第一句、第二句、第四句の末が「く」、第三句、第五句の末が「を」で統一され、「こがね蟲」（金子光晴）では第一句、第二句、第三句の末が「頃」、第四句、第五句の末が「く」で統一され、「虎」（佐藤惣之助）では、第一句の末が「ある」、それ以外の句末が「ゐる」と、句末の音が統一されている⁽²⁶⁾。こうした試みは現在においては余り評価を得ていないが、二三年には『詩学』（昭和二三・五）に特集「日本詩の韻律の問題」が組まれたり、佐和濱次郎「自由詩の音律について」がリフレイン、押韻、音数法則といった側面からリズム生成を論じて、西洋詩と日本詩との相違を示しながら五・五音、五・七音、七・七音といった音数法則やリズム生成に対する効果を詳細に分析するなど、「マチネ・ポエティク」に関連する様々な模索は当時盛んになされていた。

ここでの形式性や音楽性への関心の大筋は、当時の指摘にもあるように、前節で確認した「詩劇」論とたしかに通底している。この点に関してさらに注目したいのは、両者の関心が時間を遡っても存在し、幾分かの連関を有していたように思われることである。「マチネ・ポエティク」の活動の母胎は、中村眞一郎を中心とする朗読会であり、その活動は中村が東大仏文科に在

籍していた頃すなわち昭和一七年頃まで遡ることができる。「詩劇」論も、加藤道夫に注目するならば、同じ頃まで遡ることができる。慶応大学大学院に在籍していた加藤道夫が参加していた「新演劇研究会」⁽²⁷⁾で、加藤は「僕等は、例へば『能』を観ながら或ひはまた『希臘劇』を観ながら、その奥深くにひそむ芸術の生命——定義や説明を超越したひとつの神秘的な生命——を確かに感じ合ひました」と当時の研究会のパンフレットで述べる。また、昭和二六年に発表された回想では、「ギリシャ劇」や「能」の中から何物かを学びとろうとしていた点で、又新しい演劇は言葉のリズムの美にあり、人間の肉声に生々とした詩的生命を与える努力にあると云う岸田國士氏の演劇論に共通の同意を抱いていた点で、お互いの友情が結ばれたものと思われ⁽²⁸⁾ます」と語る。これらを参考になると、加藤が『演劇』誌上で発表した論の原型が既にこの頃形成されていたことが窺える。

なお、中村眞一郎は後に、加藤道夫と能やギリシャ劇の研究に精を出した当時を、「日本の将来の演劇の理想型を、能とギリシャ劇との統一のうえに夢見るようになって行き、その手本のひとつとしてクローデルの戯曲が手近にあった」と回想し、「新演劇研究会」に「苦しみの河」という世阿弥の能の翻案を提供したと述べている。以上から推測するに、「雲の会」において顕在化してくるような「詩」への関心は、後に「戦後派」と呼ばれる作家の内部に早くから存在していたと考えられる。

形式性や音楽性への欲望は、文学ジャンルにおいては「マチネ・ポエティク」へと、一方、演劇ジャンルにおいては「雲の会」へと結実してゆく根深いものだったのではないか。だとす

れば、「詩」の重視という「雲の会」の特徴は、やはりそれ固
有の、また、一九五〇年代に限られるものではなく、時間もジャ
ンルもより広がりを持つものだったと言うべきだろう。

四 「詩劇」の実践、「邯鄲」

こうした「詩」への関心の状況を踏まえると、昭和二七年一
月に発表された「卒塔婆小町覚書」（前掲）の「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」とい
う三島の言及は、同時代言説を強く意識して書かれたものであ
ることがわかる。そして、先回りして結論を述べるならば、そ
れ以前に書かれた作品も、「雲の会」結成に先立って起こって
いた「詩」の関心と連関する作品だと言える。

三島は「美しい予感―雲の会―第一回会合を終えて―」（『毎
日新聞』昭二五・九・一九）と題する文章で、昭和二五年九月
一六日に開催された第一回会合の様子を報告しているが、そこ
で「詩人、小説家、批評家のなかにも芽生えつつある新鮮な反
省を、文壇劇壇相互の刺戟に役立てようとした集りである。そ
れは日本の近代の不幸な歪みを矯正しようとながふ人人の反政
治的な集りである」と述べた上で、それまで上演し続けられて
きた翻訳劇が、新しい道を切り拓こうと始められた「雲の会」
の会合でまたもや上演されたことへの批判を述べている。ここ
から、三島が「雲の会」結成の時点で既に、後に「詩劇」論の
発端となる翻訳劇に対する批判意識を有していたことが窺え
る。一方、その前年には「私が戯曲の魅力と考へるものは、ひ

とへにその「制約」なのである。詩における韻律の魅力なので
ある」と、「詩」「韻律」を「戯曲の魅力」と語るなど、前節で
確認した「詩」や「韻律」への関心の昂揚と同調するような演
劇論を展開している。詩の分野で昂揚していた「韻律」への関
心と、後に「詩劇」論へと繋がる翻訳劇批判。「詩劇」論に関
わる二つの意識を、三島はこの時点で有していたように思われ
るが、作品と同時代動向との連関性はどうか確認できるのらう
か。また、そこに還元されない三島固有の問題意識を見出すこ
とはできるのだろうか。「同年八月に岸田國士の提唱した、い
わば芸術の共同体としての文学立体化運動「雲の会」における
三島と芥川の出会いによ^①」って執筆された指摘される「邯鄲」
を分析しながら考えてみたい。

次郎 僕はちつとも君を好きぢやない。

美女 それでも半年あとにわたしたちは結婚するのよ。

次郎 僕はちつとも君を好きぢやない。

美女 好きでなくたって、わたしたちは遠からず結婚する
のよ。

次郎 そりやあ洋服のポケットにたまる五味^{ウミ}は誰も好きぢ
やない、でもポケットの五味はいつのまにかたま
り、さうして一生たまりつばなしだ。洗濯屋はそれ
ほど親切ぢやない。

美女 （歌ふやうに）洗濯屋はそれほど親切ぢやない。……
それからわたしたちは新婚旅行ね。

これは作品の一部だが、ここにはたしかに音数への配慮と音の反復を見出せる。例えば、次郎のセリフは、「ぼくは ちつとも きみを すきぢや ない」というように、ほぼ同音数が反復されている。しかもこれは二回反復されており、三音から成るリズムが強調されている。音についても、まず視覚的に気づくように、「ぢやない」、「結婚するのよ」など文末における同音反復がなされている。さらに音読してみると、「好き」、「それでも」、「洗濯屋」など子音「s」の頻出により、音に統一感ももたらされていることがわかる。なかでも文頭と、次郎と美女が互いに発するセリフ「洗濯屋は それほど 親切ぢやない」は、「s」で始まる言葉が意識的に選択されている。こうした音数および音の統一性と「歌ふやうに」というト書きとおそらく無関係ではなく、リズムや音楽性の追求が試みられたあらわれと考えられる。

また、仮にこれを一篇の詩と仮定してみるならば、文頭における「s」の頻出、文末における「ない」「のよ」の頻出が指摘でき、頭韻、脚韻をなしているとも理解できる。次のセリフも同様である。

美女

さうだわ、たんとお気晴らしをなさいませ。あたくし見てゐるわ。あなたが何をなさつても、やきもちなんかやかずにじつと見てゐるわ。我慢して、じつとあなたを見てゐるわ。あなたを見てあれば、あたくしそれで満足できるの。幸福なの。(奇異にして淫蕩なる言葉) あたくし、黙つて、一本の百合の花

みたいに、じつとあなたのはうを見てゐるわ。

このセリフでは、「ぢやない」「のよ」、「ゐるわ」の反復により、流動感やリズムが生み出されつつ韻が踏まれている。同音数の反復によりリズムすなわち律を形成し、音の反復により音楽性と韻の形成が試みられるのは、この作品の特徴のようだ。有元伸子「三島由紀夫「卒塔婆小町」論—詩劇の試み—」は、「卒塔婆小町」(『群像』昭二七・一)の「詩劇」性に関して、「……んだ」「……みえる」「……ある」と「脚韻をふんで」おり、「三音・四音・五音というリズム数の規則的な増加」によつて、「リズムが生まれている」と指摘しているが、こうしたことは「邯鄲」において既に実践されているといえよう。本来、能においては「リズムある詩、階調ある文章」が基調であり、「掛詞・縁語・序詞・押韻・対句・反復・比喩・引用等の修辞・語法も、畢竟、この階調を保持するための工夫」³⁶であるという。「邯鄲」のセリフはこうした能の詞章の特徴を再現しているとも言えるが、前節で確認した「マチネ・ポエティック」の理論や加藤道夫らの志向とも重なっている。「邯鄲」は、同時代的に生じていた「詩」「韻律」への関心と共鳴し、しかも「詩劇」論に連なつてゆく作品と捉えられるだろう。

ただし、この作品は、同時代の枠組みに収束しない要素も含んでいるようだ。最後にその点について考察することで、「邯鄲」の位置付けと「詩劇」論の性質について考えてみたい。

次郎 うわあ、うるさい。きまり文句だ。

美女 あたくしの名前は、キマリといふのよ。
次郎 そんな馬鹿な名前、きいたことがない。

これも「邯鄲」の一部であるが、「きまり」や「き」という音の反復は音に統一感を生み出してはいるが、その一方で言葉が空回りするような印象を与えはしないだろうか。麗句を連ねた能の詞章も意味的関連の希薄な言葉の連なりと言えるかもしれないが、ここでは現代語ゆえの言葉の「軽さ」が感じられる。実は、「邯鄲」に先立って書かれたレーゼ・ドラマ「あやめ」〔婦人文庫〕昭二三・五〕において三島は、能「杜若」の翻案を試みているが、その劇中歌「檀のさ枝に／綾絲かけて／引くや鈴／りんり／引く鈴は／おもしろやの／引くや鈴／りんり」は、「まゆみ」は檀と真弓、「あや」は綾とあやめの掛詞、「引く」もあやめ引くと真弓引くと二重の意味の解釈が可能なものであった。歌語の持つ意味の重層性を存分に活かして劇作していたのである。それとの比較で考えるならば、「邯鄲」は明らかに異なる方向性のもとに能が翻案され、能の詞章が本来持つ言葉やイメージの豊饒性が実現されていないことがわかる。

従来から「近代能楽集」は「素材離れ」すなわち原典との差異が特徴と指摘されてきたが、こうした傾向もその一つと言えるだろう。なお、「素材離れ」はテーマや作品全体における場面の意味付けに関しても起こっている。例えば、能「邯鄲」は「序の段では人生の帰趨に迷つた青年の求道の焦燥を示し、破の段では夢に帝王となつて現世の欲望の満たされた心境―その心境で楽は舞はれる―を示し、最後に急の段では歡樂の夢か

ら醒めてしみじみ人生の果敢なきを感じ、同時に永遠の生命は仏果を成就する外にないことを悟り得た境涯を示す」と枕で見た夢によつて、煩悶から悟りを開くことを話の大筋とされるが、三島「邯鄲」における枕はそのような転機を次郎に与えない。枕を借りて見た夢中で、美女と結ばれ、子供をつくり、しかも会社の社長になるという、「現世の欲望の満たされ」る境遇を仮想体験するという成り行きは同じであるが、次郎はその虚生の心境を味わわないばかりか、夢の中でも「わけなんかなんにもありやしない。ただ僕は眠いんだ。眠りたいだけなんだよ」と「背を向けて眠」ってしまうのだ。このため歡樂の夢は、次郎が眠り続けている間に彼の意志と関わりなく進行してゆく。秘書は新聞記者に「うちの社長が全財産を組合と社会事業に寄附した上、裸一貫で新政党樹立」と記事にするように電話し、次郎が三年間眠り続けている間、秘書によつて勝手に樹立された政党が軍部を掌握、次郎は元首と呼ばれるまでに至る。政権掌握を榮華の極みと理解するならば、老国手が「われらの元首は三年間というもの、ここに眠りつつづけて来られたのであります。〔…〕元首の代りにはいつもいつも数人の替玉が活躍して、元首の政権掌握に努力してまゐりました」と述べるように、次郎はそれを自ら体験することのないまま眠り続けてしまふというのが、三島「邯鄲」における歡樂の夢の場面なのである。つまり、原典の枕の持つ意味は全く継承されず、煩悶から覚醒へという主題も取り除かれている。その結果、能「邯鄲」は「人生の意義に疑惑を懐く煩悶者が不思議な枕の威力によつて悟道に達するまでの径路として、夢の帝王となつて地上のあ

らゆる歓楽を体験することの表象として楽を舞ふ」、忘我陶醉といふことが重要な成分」である「遊樂物」として分類されるところが、それに対して三島「邯鄲」では、そうした「成分」は存在せず、全く別の主題が展開されている。こうした変更は場面の意味づけにも見られる。四季の花がいつせいに咲く場面は、古典においては「日月や四季が同時に存在する仙界の理想郷」を踏まえた歓楽の絶頂を意味するという。このことから、能「邯鄲」では夢から覚める直前、つまり歓楽の絶頂で「四季折節は目の前にて、春夏秋冬、万木千草も、一時に花咲けり」と導入されるのに対して、三島「邯鄲」では夢から覚めて後の結末で導入されている。

こうした変容は周到かつ意識的に行われているように見える。後に三島自身、「解釈は一見顛倒してゐるが、それは生活感情が顛倒してゐるせゐで、謡曲の作者も現代に生まれてゐれば、かういふ主題の展開法をとつたであらう」と説明しているが、これまで見てきたように、主題のみならずいたるところに「顛倒」が存在する。おそらく先のセリフの問題も、一つの現代的な「顛倒」と言えるのではないだろうか。少ない言葉で豊かなイメージを浮上させる能に対して、三島の「邯鄲」は言葉の洪水が逆に意味の不在を浮き彫りにするからだ。こうした性質は、「あやめ」などと違い古語の持つ意味世界が反映されていないことと、もともと意味の豊饒性を持たない現代語によってリフレインや音の統一が行われたために生じていると思われる。このように三島は言葉、場面などが持っていた古典的意味を継承することはせず、「顛倒」させることで原典とは全く異

なる世界を展開しているわけだが、これは作品に獨創性を持たせるためというよりも、能の近代的な翻案のあり方とはいかなるものであるかということを示唆しようとした結果だったように思われる。

これまで見てきたように、「邯鄲」は「雲の会」結成後すぐに発表された作品であるものの、結成以前に起こっていた「詩」への関心と同調し、かつその後の「詩劇」論を誘発するような作品であると言える。「詩」と「劇」とが接近し、新劇の理想像が模索された一九五〇年前後の状況と三島の創作活動とは、たしかに連関していると見て良いだろう。ただし、この作品は同時代言説に還元しえない問題意識も同時に内包していたようだ。テーマや意味をどう現代に置き換え、どう言葉を用いるかという問題である。当時の「詩」や「韻律」への関心が高まる過程では、どちらかと言うと理想が語られるばかりで、そうした現実的な課題はあまり議論されていない。他方、三島は理論の実践を行いながら、近代能の可能性と限界とを独自に問うている。

「近代能楽集」は「邯鄲」の後も書き継がれている。今後、他の作品を分析することで、さらに三島の演劇創作のあり方と戦後演劇の展開を説明してゆきたい。

【注】

- (一) 久保田裕子「三島由紀夫・ドラマツルギーの構図」(『国文』平二・七)。引用は『日本文学研究論文集成42 三島由紀夫』(若草書房、平二二一四)から。

(2) みなもとごろう「資料紹介 雲の会編輯『演劇』」(『大妻国文』昭五二・三)。なお、引用に際して、原文で使用されている旧字を新字に改めさせて頂いた。

(3) 野村喬「戦後戯曲の展開」(『戯曲と舞臺』リポポート、平七・一〇)。初出、「現代戯曲の展開」『解釈と鑑賞』昭四六・三。

(4) 平敷尚子「卒塔婆小町」(日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲Ⅱ』社会評論社、平一四・七)。

(5) 論者も平成二年「昭和文学会春季大会」における口頭発表「三島由紀夫戯曲におけるヘリアリズム 観——『邯鄲』執筆の背景」で、「雲の会」と『邯鄲』執筆の因果関係について論じた。

(6) 福田恆存「覚書」(『福田恆存全集』第二巻、昭六二・三)は、昭和一九年三月の岸田國士の死まで会が存続していたと回想。ただし、木下順二や尾崎宏次はそれぞれ、「雲の会は最後までなかったんだっけ」、「結局わからない」(座談会「戦中の演劇・戦後の新劇」(『文学』昭六〇・八、参加者：木下順二・尾崎宏次・宮岸泰治)と、自然消滅したと述べている。

(7) 『演劇』は白水社から全九冊刊行(昭二六・六―二七・二)。「演劇講座」は河出書房から以下の五冊が刊行。「演劇の本質」(昭二六・一―二)、「演劇の伝統」(昭二六・一〇)、「演劇の新風」(昭二六・九)、「演劇の様式」(昭二六・一一)、「演劇の実際」(昭二七・三)。

芥川比呂志 阿部知二 伊賀山省三 石川淳 市原豊太 井伏鱒二 白井吉見 内村直也 梅田晴夫 大岡昇平 大木直太郎 岡鹿之助 加藤周一 加藤道夫 河上徹太郎 川口一郎 河盛好蔵 岸田國士 木下恵介 木下順二 倉橋健 小林秀雄 小山祐士 今日出海 坂口安吾 阪中正夫 佐藤敬 佐藤美子 清水崑 神西清 菅原卓 杉村春子 杉山誠 鈴木力衛 千田是也 高見沢潤子 高見順 武田泰淳 田中澄江 田中千禾夫 田村秋子 津村秀夫 戸板康二 永井龍男 長岡輝子 中島健蔵 中田耕治 中野好夫 中村眞一郎

中村光夫 野上彰 原千代海 久板栄二郎 福田恆存 堀江史朗 前田純哉 三島由紀夫 宮崎嶺雄 三好逢治 矢代静一 山本健吉 山本修二 吉田健一。

(9) 岸田國士「創刊にあたって」(『演劇』昭二六・六)。

(10) 矢代静一「旗手たちの青春—あの頃の加藤道夫・三島由紀夫・芥川比呂志」(新潮社、昭六〇・二)。初出、「恍惚の旗手たち—加藤道夫、三島由紀夫、芥川比呂志との青春—」『新潮』昭五九・九。

(11) 矢代静一「岸田國士と戯曲(その三)—雲の会」(『月報Ⅱ』岸田國士全集、平二・九)。

(12) ちなみに当時の新聞記事「文学立体化運動」始まる ます演劇と握手 岸田國士氏らが提唱—『朝日新聞』昭二五・八・一七)は「文学」を主語にするような題目を掲げている。

(13) 矢代静一前掲書、注(10)。

(14) 大木直太郎「解説」(岩田豊雄編『日本現代戯曲集Ⅴ』新潮社、昭二六・四)。大木は彼らについて「戯曲作者としては、真正正銘、戦後派に属する」と記している。

(15) 福田恆存「戯曲文学の立ちおくれ」(『悲劇喜劇』昭二四・一)。

(16) 久保栄「迷えるリアリズム—新劇のために—」(『都新聞』昭二〇・一・二〇―二二)。

(17) 拙論「三島戯曲の出發—文学／演劇の対立とヘリアリズム」論争の中で——(『昭和文学研究』平二二・三) 参照。

(18) 菅原卓「劇芸術の表裏」(『悲劇喜劇』昭二四・一)は、「昨今の新進劇作家、新しい風潮の戯曲と称せられるものは、さうした参集する観客の共感に前提以前のところに置き、作者自身の主観を強調し、むしろ観客に対しては強圧的な、誘導的な態度をとり始めた点が見とれる」と述べている。

(19) 発表「『悲劇喜劇』(昭二二・一)。初演、文学座「第三八回公演」(昭二四・三・三―一五)。

(20) 拙論、注(17) 参照。

(21) 大野純「マチネ・ポエティク」論（講座・日本現代詩史）第四卷、

右文書院、昭四八・一一）は、『詩学』（昭和二五・一一）に掲載され

た、「マチネ・ポエティクの運動はその後どうなっているのだろうか。そのチャンピオン達の見本的作品はいつかわれわれの眼から消えさつて了つたようだ」という「詩壇時評」の言葉を引用している。

(22) 大野純前掲論、注（21）。

(23) マチネ・ポエティク同人「詩の革命」《マチネ・ポエティク》の定型詩について（マチネ・ポエティク詩集、真善美社、昭和二三・五）。

(24) 前掲「マチネ・ポエティク詩集」の「NOTES」によれば、戦争前後を通じて参加した同人は、福永武彦、中村真一郎、加藤周一、白井健三郎、中西哲吉、窪田啓作、山崎剛太郎、小山正孝、原条あき子、枝野和夫。

(25) 前掲「マチネ・ポエティク詩集」。

(26) 九鬼周造『文芸論』（岩波書店、昭一六・九。引用は『九鬼周造全集』第四卷、岩波書店、昭五六・三から）。

(27) 佐和濱次郎「自由詩の音律について」（『詩学』昭二三・七、九、一〇、一一、一二、二四・一、三、五、六、八、一〇）。

(28) 結成は昭和一六年四月二九日、昭和一八年一月に無期休会（参考、鳴海四郎『新演劇研究会のこと』『加藤道夫全集』Ⅱ、青土社、昭五八・四）。参加者は加藤の他に、芥川比呂志、鳴海四郎、原田義人、鬼頭哲人ら。

(29) 加藤道夫「雑記」（『新演劇研究会第2回パンフレット』昭一七・七）。引用は前掲『加藤道夫全集』Ⅱから。

(30) 加藤道夫「思想座の創立に就いて」（『三田文学』昭二六・六。また、参加者の傾向について鳴海四郎は、「当時の新劇の主流の社会主義的リアリズムやその泥くさい自然主義的演技スタイルに反発していた」と述べ、「どちらかといえは芸術至上主義的に見えた飛行館の文学座の方に親近感を抱いた。その西欧ふうの気のきいたあかぬけた舞台上の詩」を感じ取り、私たちも舞台上にそのような、いや、それよりも

と純粹の「劇詩」の復活と創造を夢みていた」と述べている（『新演劇研究会のこと』、前掲『加藤道夫全集』Ⅱ）。

(31) 中村真一郎「序」（『中村真一郎劇詩集成』Ⅱ、思潮社、昭六〇・五）。

(32) 『三島由紀夫全集』第二五卷（新潮社、昭五〇・五）では、初出未詳のため「雲の会報告」という題名で収録されている。

(33) 「火宅」について（『日本演劇』昭二四・四）。

(34) 今村忠純「文学座」（『三島由紀夫事典』勉誠出版、平二二・一一）。

(35) 有元伸子「三島由紀夫「卒塔婆小町」論—詩劇の試み—」（『近代文学史論』二三号、広島大学近代文学研究会、昭六〇・一一）。

(36) 西野春雄「能—演劇と言葉—「通鑑」を中心に」（『日本文学講座』Ⅱ 芸能・演劇）大修館書店、平一・三）。

(37) 拙論「三島由紀夫「あやめ」論——能のアダプテーション、その先駆——」（『稿本近代文学』平一四・一一）。

(38) 石崎等「近代能楽集——そのニヒリズム」（『解釈と鑑賞』昭五一・二）。

(39) 参考、野上豊一郎『解説・謡曲全集』第四卷（中央公論社、昭二五・七）。これは芥川比呂志が「邯鄲」を執筆するにあたって貸したと証言していることや出版年から考えて三島の目に入ったことがほぼ確実と思われる謡曲集である。

(40) 野上豊一郎『解説・謡曲全集』第一卷（中央公論社、昭二四・一〇）。

(41) 『新潮日本古典集成・謡曲集』上（新潮社、昭五八・三、「邯鄲」頭注）。

(42) 野上豊一郎前掲書、注（39）。

(43) 『覚書』（作品座プログラム）昭三三・二。引用は『三島由紀夫全集』第二七卷（新潮社、昭五〇・七）から。

【付記】

作品の引用は『三島由紀夫全集』第二〇卷（新潮社、昭五〇・二）より

行つた。なお、仮名遣いはそのままに、旧字は新字になおして引用した。

本論は平成一二年「昭和文学会春季大会」での口頭発表「三島由紀夫戯曲における「リアリズム」観——「邯鄲」執筆の背景」をもとにしたものである。当日、多くの方々から、ご指摘やご助言を賜りました。この場を借りまして御礼申し上げます。

(あまの　ちさ　筑波大学非常勤講師)