

自己解体としての演劇

——バタイユ「演劇化」理論から読む『近代能楽集』

李 澈

初めに

『近代能楽集』は「三島の古典芸能や日本の伝統美への造詣の深さを示しながらも、それとは異質な独自の境地が開示されているユニークな作品群」¹とされ、三島文学の一つの頂をなした作品と考えられる。その特徴としては、表現面においては能楽に倣い、言葉が醸し出す詩的喚起力を求め、また、主題面において、能楽の翻案を単なる古典回帰だけでなく、近代批判の一環として取り入れている。その絢爛たる文体と主題を表現するための仕組みは、その後の三島戯曲にも継承されている。

『近代能楽集』以前の三島の戯曲創作を振り返ってみると、1948年11月、雑誌『人間』に発表された戯曲「火宅」は、戦後二作目にしてはじめて上演された戯曲として、三島自らによって「処女作」と位置付けられた。この時期、前から魅了されていたギリシア悲劇とフランス古典劇の詩的韻律美と、「三一一致」に忠実な制限された形式が彼の戯曲観の中心に据えられていると言えよう。「火宅」につづき、青年男女の恋愛を描く「愛の不安」(1948)を経て、三島は「灯台」(1948)、「ニオベ」(1949)、「聖女」(1949)という、ギリシア神話の祖型を持ち、「近親相姦」をテーマにする三つの一幕物を書いた。これらの創作から、彼が古典劇の様式への愛着と、当時流行りの写実主義心理主義的立場から距離を置く姿勢を受け取ることができる。

また、1950年8月に、岸田國士が提唱した「文学立体化運動」の母体となる演劇集会「雲の会」が発足し、三島はその活動にも参加する。そこに集まった若い劇作家たちは、「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」「写実主義といった曖昧な用語を捨てて真実主義への探求」²といった、演劇的志を抱いていた。これらの意図は、三島が劇に抱く理想に合致し、こうしたリアリズムへの反省と古典劇伝統への再認識という潮流も、『近代能楽集』の背景にあると思われる。

『近代能楽集』については、三島自身が「韻律をもたない日本語による一種の詩劇の試み」、「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った」³と言い、また、「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、たまたま能楽の典拠を借りたのである」⁴と語っている。言葉遣いは少々違っていたが、いずれにしても、能楽を翻案する際の一つの帰結点として「詩劇」は常に念頭に置かれている。

これらの背景に基づいて、今までの『近代能楽集』論も、構成と表現における詩劇的性格を論じるものが多く見られる⁵。また、ギリシアとフランスの古典劇、特にラシーヌとジャン・アヌイの影響について広く論じられているが、バタイユの演劇論からのアプローチはまだ見当たらない。しかし、主題面の問題を考えると、「演劇化」を通じて自己喪失を図り、進んで「交感」を求めるバタイユの理論は、同じく自己の解体を通じて戦後の皮相な民主主義社会を超克しようとする三島の意図を読み解く上で重要である。というのもこのような意図は、「演劇化」理論とほぼ同時期に始動した『近代能楽集』の中で最もよく現れていると思われるからである。

本稿では、バタイユと三島、それぞれにおける劇の問題について考察し、また、『近代能楽集』から、能楽近代化の可能性を探る試作でありながらも、その「形而上学的主題」⁶と、近代社会への批判と重ねて継承される「邯鄲」と、シリーズの最終作にして後に三島自身によって「廢曲」とされた「源氏供養」を取り上げ、バタイユの「演劇化」理論を参照しながら、三島戯曲の本質に迫りたいと思う。

一、ジョルジュ・バタイユにおける「演劇化」の問題

二つの短い草稿的なテキスト⁷を除いて、バタイユが戯曲 (une pièce de théâtre) を書くことはなかった。しかし、彼の思想的主著と言える『内的体験』の中で、「演劇化」(dramatisation) という術語は非常に重要な概念として使われている。また、『エロティシズムの歴史』(L'histoire de l'erotisme) (1950-1951) や、『ヘーゲル、死と供犠』(Hegel, la mort et le sacrifice) (1955) においても、「演劇 (le drame)」の概念が取り扱われている。ここで言う「演劇」または「演劇化」は、十六世紀にイエズス会を創設した聖イグナチオが『靈操』(Exercices Spirituels、『心霊修業』とも訳される) の中で提示した方法論を、バタイユが独自に取り入れたものと考えられる。それはまた、バタイユ思想の中で重要な位置を占める「供犠」の延長線上にも位置づけることができる。

『内的体験』の中で、『靈操』に関する言及は以下の通りである。

Dramatiser est ce que font les personnes dévotes qui suivent les Exercices de saint Ignace (mais non celles-là seules). Qu'on se figure le lieu, les personnages du drame et le drame lui-même : le supplice auquel le Christ est conduit. Le disciple de saint Ignace se donne à lui-même une représentation de théâtre. [...] On le veut sorti de lui-même, dramatisant tout exprès cette vie humaine, dont à l'avance on sait qu'elle a des chances d'être une futilité à demi anxieuse, à demi assoupie.

演劇化とは、聖イグナチオの『靈操』を追跡する敬神家たちのやっていることだ(しかし彼らだけではない)。その劇の場所と登場人物を、劇それ自身を想像してみたい。それはキリストが導かれたあの刑苦だ。聖イグナチオの弟子は自分に劇場の表象を与えるのだ。[……] 人々は彼が彼自身から外へ出ることを、故意にこの人間の生を演

劇化しつつ脱出することを望むのだ。⁸

ここで重要なのは、次の二点である。ひとつは、『靈操』の中で「演劇化」とは、「キリストが導かれたあの刑苦」を体験することを意味し、その究極的な目的は、キリスト教的「救済」を得ることであり、演劇化の過程は自分の日常の実人生に変化を起こし、キリスト教の観念聯合へと変容させるということだ。もう一つは、演劇化を実行することによって、人々が望むのは、自身から外へ出ること＝脱自（extase）であるということである。後者については、後述することにする。ここでは、前者について、つまり、『靈操』を手がかりとしながら、それを独自に発展させたバタイユにおける演劇化の概念が一体どのような意味を持っているのかについて考察する。この点についてより直接的に語られているのは、『ヘーゲル、死と供犠』においてである。

Il s'agit, du moins dans la tragédie, de nous indentifier à quelque personnage qui meurt, et de croire alors que nous sommes en vie. Au surplus, l'imagination pure et simple suffit, mais elle a le même sens que les subterfuges classiques, les spectacles ou les livres, auxquels la multitude recourt.

少なくとも悲劇においては、観客であるわれわれはいきていて、そうしながら、死につつある登場人物に自己同一化し、自分も死んでゆくような思いを持つ。これには純然たる想像力だけで十分である。だがそもそも想像力は、多くの人々が用いている見世物や書物、古くからのごまかしの手段と同じ意味を持っているのである。⁹

悲劇において人は自己を死につつある登場人物へと同一化する。それは供犠において自己を犠牲者へと同一化するのと同様に、いずれにしても自分の死ではありえない。あくまでも想像力を介して、あるいは、「見世物」（les spectacles）や古くからの「ごまかしの手段」（les subterfuges）を介して、死を擬似体験することである。その具体例は、『内的体験』に詳しく記述されている。『内的体験』の中で、演劇化についての思考を詳しく展開するのは、第四部「刑苦への追伸」（Post-scriptum au supplice）の第四章「恍惚」（L'extase）の中の「一個の対象たる「点」を前にして恍惚をめぐる第一の余談」（Première digression sur l'extase devant un objet : le point）という一節である。その一節の中で、「演劇化」の体験として、「百裂きの刑」の写真を凝視することが挙げられていた。

De toute façon, nous ne pouvons projeter le point-objet que par le drame. J'ai eu recours à des images bouleversantes. En particulier, je fixais l'image photographique – ou parfois le souvenir que j'en ai – d'un Chinois qui dut être supplicié de mon vivant. De ce supplice, j'avais eu, aurtefois, une suite de représentations successives. À la fin, le patient, la poitrine écorchée, se tordait, bras et jambes tranchés aux coudes et aux genoux. Les cheveux dressés sur la tête,

hideux, hagard, zébré de sang, beau comme une guêpe.

J'écris « beau » !...quelque chose m'échape, me fuit, la peur me dérobe à moi-même et, comme si j'avais voulu fixer le soleil, mes yeux glissent.

いずれにしても私たちは劇によってしか、点＝対象を投影することができない。私はいくつか心を転倒させるような画像に助力を求めた。特に私は、私の出生以後に処刑されたらしいひとりの中国人の写真——あるいは時にその記憶——を凝視した。この刑苦については、私はかつて一連の写真を手に入れていたのだ。最後にはその犠牲者は胸を抉りとられて身をよじり、手脚は肘と膝のところで切断されていた。髪の毛は逆立ち、見るもあさましい凄惨な姿で縞模様をなし、一匹の雀蜂のように美しかった。

私は「美しい」と書いた！……何ものかが私から脱け落ち、私から逃げ、恐怖が私を私自身から剥離させ、そして、まるで私が太陽を凝視しようとしたかのように、私の両眼は滑り落ちる。¹⁰

バタイユは点＝対象 (le point-objet) に自己を投影するために、劇に頼った。その具体的手段として、写真というイメージ (あるいはその記憶) を凝視する。このような視覚を介して自己を投影する操作をバタイユは「演劇」(le drame) と名付けている。

Je dirai ceci d'obscur : l'objet dans l'expérience est d'abord la projection d'une perte de soi dramatique. C'est l'image du sujet. Le sujet tente d'abord d'aller à son semblable. Mais entré dans l'expérience intérieure, il est en quête d'un objet comme il est lui-même, réduit à dramatique (est perte de soi) a besoin d'objectiver ce caractère dramatique. La situation de l'objet que cherche l'esprit a besoin d'être objectivement dramatisée.

私はあえて次のような晦渋なことをいう。体験における対象は、まず第一に、演劇的な自己喪失の投影である。それは主体の影像なのだ。主体は最初その同胞のところへ行こうと試みる。だが、内的体験の中に入ると、主体は自分自身が内面性に還元されるようにして、ひとつの客体を探し求める。その上、それ自体において最初から演劇的であるような (自己喪失的であるような) 体験を持つ主体は、この演劇的性格を客体化する必要に迫られる。精神が探し求める客体の位置は、客観的に演劇化される必要がある。¹¹

つまり内的体験において主体は「演劇的な自己喪失の投影 (la projection d'une perte de soi dramatique)」としての対象＝客体を求めているとバタイユは述べる。ここで重要なのは、バタイユが「演劇化」または「演劇的」という言葉を使って呼ぶ操作は、主体が客体に向かうことによって自己喪失を成し遂げるといふプロセスであるということだ。前にあげた中国人処刑写真の例に即して具体的に言うと、「百裂きの刑」に処された若い中国人の写真という対象＝客体を凝視することによって、その「美しい」死にゆく男に主

体＝自己を投影し、そこに同一化しようとするときに行う操作こそ「演劇 (drame)」あるいは「演劇化 (dramatisation)」とバタイユは言っている。また、この演劇化における自己喪失の投影の対象、つまり主体が到達すべき客体＝供犠の犠牲者のことを、バタイユは「点 (point)」や「同胞」と呼んでいる。そして主体＝精神は一個の「眼球」と化している。つまり極限までの演劇化といえども、主体と客体の融合はやはり不可能である。主体と客体は、終始、眼球と点の関係にあり、また、その眼球には「観客的現存在 (l'existence spectatrice)」が凝集されている。この一系列の説明からわかるように、「演劇化」において、主体は死にゆく犠牲者を凝視する「観客」の立場に立つものとして意味づけられている。そして、そうすることによって、「私というこの貧困状態」(la pauvreté que je suis) の喪失が生きられ、脱自における「交流」が生み出されるとバタイユは言う。ここで振り返って、『内的体験』第一部「内的体験への序論草案」(Ébauche d'une introduction à l'expérience intérieure) の第三節、「方法および共同体の諸原理」(Principes d'une méthode et d'une communauté) における演劇論への全体的、概念的言及に注目したい。

En toute religion la dramatisation est essentielle, mais si elle est purement extérieure et mythique, elle peut avoir plusieurs formes indépendantes en même temps. Des sacrifices d'intentions et de sources différentes se conjuguent. Mais chacun d'eux, au moment où la victime est immolée, marque le point d'intensité d'une dramatisation. Si nous ne savions dramatiser, nous ne pourrions sortir de nous-mêmes. Nous vivrions isolés et tassés. Mais une sorte de rupture – dans l'angoisse – nous laisse à la limite des larmes : alors nous nous perdons, nous oublions nous-mêmes et communiquons avec un au-delà insaisissable.

De cette façon de dramatiser – souvent forcée – ressort un élément de comédie, de sottise, qui tourne au rire. Si nous n'avions pas su dramatiser, nous ne saurions pas rire, mais en nous le rire est toujours prêt qui nous fait rejaillir en une fusion recommencée, à nouveau nous brisant au hasard d'erreurs commises en voulant nous briser, mais sans autorité cette fois.

あらゆる宗教において演劇化は特有のものであるけれども、もし演劇化がもっぱら外面的、神話的なものであるならば、いくつかの相互に独立した形態を持つことができる。各種の志向と起源とを持つ供犠が競合する。だが、どの供犠も、犠牲が屠られる瞬間に演劇化の強度を示すものである。もし私たちが演劇化するすべを知らなければ、私たちはおのれ自身から脱出することができないにちがいない。私たちは孤立し自閉して生きることになるだろう。だがある種の亀裂が——不安の中での亀裂が——私たちが涙の極限に打ち棄てる。このとき私たちはおのれを滅ぼし、自己自身を忘れ、かくして捕捉しえない彼岸と交感することに至るのである。

この種の演劇化——しばしば不自然な演劇化——から、滑稽の、愚昧の要素が生まれ、それはやがて笑いに変る。もし私たちが演劇化をなしえなかったのなら、私たちは笑うすべを知らないだろう。だが私たちの中で笑いはずねに用意を整えていて、私たち

を再度の融合へと溢れ出させ、私たちを破碎しようとして冒されてきたさまじまな過誤もかえりみずに、もう一度私たちを破碎するのである。ただ、このたびは権威というものを持たずにそうするのだ。¹²

ここで述べられているのは、つぎの二つの事柄である。一つ目は犠牲者を凝視することによって自己喪失を試みる＝演劇化を行うことの理由だ。それは、己自身から脱出するためであり、孤立し自閉して生きることを避けるためである。そして、最終的にはバタイユが「交感」と呼ぶものへの展望を開いていく。バタイユによると、主体はそれぞれ非連続的存在であり、主体はみな、自己に囚われているものであるが、演劇化を通じて脱自を追体験することによって、「この実存が、もはや自閉した微粒子であることなく、おのれを滅ぼす生のひとつの波」¹³ (dès que celle-ci n'est plus un corpuscule tassé en lui-même, mais une vague de vie se perdant) となり、主体と他者の間に連続性が生まれる可能性が見出されている。二つ目は、「演劇化」の内部には常に「笑い (rire)」が内包されているということだ。ここで言う「笑い」とは、主体と客体の融合が失敗に終わる時、「私たちを再度の融合へと溢れ出させ [……] もう一度私たちを破碎する」ものである。つまりそれは、演劇化が極限まで張りつめられて体験された自己喪失の失墜への変容と捉えられる。この変容は、演劇化を通して主体と客体とを融合し、本当の死の体験を目指しつつも、結局は上演という行為に介する擬似体験しかできないというアポリア的な状況に生まれた、いわば悲劇の局限性である。そんな局限性を、バタイユは「笑い」あるいは「喜劇」と規定している。

一方、『内的体験』において、バタイユの「演劇化」に関する論述はまだ死を凝視する主体としての「観客的現存在」の立場に留まっていたが、晩年の『ジル・ド・レ裁判』(Le procès de Gilles de Rais) においては、見世物＝見られる客体として、俳優としての立場を中心に据えることになっていた。『ジル・ド・レ裁判』の大半を占めるのは、中世の殺人鬼ジル・ド・レの裁判記録であり、バタイユの思想が反映されているのは、主に「ジル・ド・レの悲劇」(La tragédie de Gilles de Rais) と題される序文に限られていると思われる。この序文は表題通り、ジル・ド・レという一人の貴族にして殺人鬼の人生を一つの「悲劇」として、演劇的な語彙を使って描いているものである。

例えば、「オルレアンでの劇的破産」(La ruine théâtrale d'Orléans) と題される章の中で、バタイユはジル・ド・レの破産の最大の要因は、1435年にオルレアンのジャンヌ・ダルク祭で彼が上演させた、1429年の戦闘でジャンヌを補佐した自分を登場させる「聖史劇」(mystères) でかかった費用であると論じている。また、バタイユはこの聖史劇の特徴を、ジル・ド・レが「自分の生涯、そして自分自身をはなやかに劇的に燃焼させてしまうこと」¹⁴ としている。そしてそんなジル・ド・レを駆り立てているのは、一種の露出癖であり、告白の衝動である。

Cet exhibitionnisme violent ne fut lui-même possible qu'a la condition d'une équivoque. Eût-il été imaginable sans les sanglots du grand seigneur ? Ou si le criminel qui pleurait n'avait pas été ce grand seigneur ? Il y a dans le moment de ces aveux un sommet... Ils apparaissent dans une lumière souveraine, insolite : du fait de la grandeur du criminel (la tragédie n'exige-t-elle pas la souveraineté du criminel), en même temps qu'il est proposé à l'horreur, le criminel l'est à la sympathie terrifiée, à la compassion de ceux qui le regardent pleurer, qui pleurent avec lui.

この激しい露出癖が可能なのはあくまでひとつのあいまいな事態をその条件としているからである。それは大殿様の嗚咽なくしては想像でき得るであろうか。いやまた涙を流している犯人がこの大殿様でなかったらやはり想像できなかったのではないだろうか。これら告白の瞬間はまさにひとつの頂点なのだ。告白は崇高な、そしてただならぬ光を浴びる。この犯人はその高貴さの故に（悲劇には犯罪者が崇高なることが必要なのではないだろうか）人々の恐怖の対象であると同時に、彼が涙するのを見、彼とともに泣く人々の恐怖のおりまざった共感に、そしてまたその憐れみに供されるのである。¹⁵

このような露出癖 (exhibitionnisme) に押し進められたジル・ド・レの悲劇としての人生は、「観客的現存在」に留まるというより、見られる「俳優」としての立場へ変化していると言えよう。そして序文の最後に、バタイユは「見世物としての死」という一節をもってジル・ド・レの死をこのようにまとめている。

Il n'était pas de supplice, au Moyen Âge, qui ne fût spectaculaire. La mort du supplicié était alors, au même titre que l'est, sur la scène, la tragédie, un moment exaltant et significatif de la vie humaine. [...] Gilles de Rais devant être jugé et, en conséquence, mis à mort, était donc à l'instant de son arrestation destiné à la foule : il lui était promis comme l'est, sur l'affiche théâtrale, un spectacle de choix.

中世では処刑はすべて見物であったのだ。当時であって処刑人の死は舞台の上の悲劇と同様に人の精神を高揚させる、意義深き人生の一モメントであったのだ。[……] ジル・ド・レも裁判にかけられ、その結果処刑される運命になった以上、その逮捕の瞬間から大衆に供されるものと定っていたのだ。彼は劇場の看板に貼りだされていると同様に、飛切りの見世物として群衆に予約されていたというわけなのである。¹⁶

つまり、視覚を通じて死にゆく犠牲者＝俳優に同一化する観客的現存在を形成する「演劇化 (dramatisation)」という自己喪失するプロセスの発展として、晩年のバタイユはジル・ド・レという観客の視線に晒される「俳優」を描き出していた。そしてジル・ド・レはこのような「演劇化 (théâtralisation)」を通じて完全に客体化され、主体性を喪失してしまう。同じく「演劇化」と訳されながらも、実際バタイユが使った語彙は「drame」系列から「théâtre」系列へ変化することも、もしかしたらこのような発展を意識する上での

行動と考えられよう。

二、三島由紀夫における劇

バタイユを踏まえて、三島由紀夫における劇について考えてみたい。バタイユが「演劇化」理論を繰り広げる 1940 年代後半から 50 年代は、まさに三島が劇作家としての出発を遂げた時期である。三島の演劇に対する持論としては、シアトリカル回帰、古典回帰、台詞重視など多く挙げられるが、そもそも「劇」それ自体は三島にとってなにを意味しているのか。

日記形式の評論「小説家の休暇」¹⁷の、1955 年 7 月 10 日に書かれた一篇で、三島は俳優と創作者の関係から自分の俳優論をこのように展開している。

演ずる感情においては、ある役の人物、たとえば六条御息所であり、その感情を統制している理性においては、あくまで一個の俳優である。しかも私の文学的創造である六条御息所は、自分の激情と暗い悪の衝動を、論理的に物語る。舞台の上で演ぜられる一つの感情は、このように、作者の理性と、演出家の理性と、俳優の理性とによって、三方から蝕まれている。しかも劇は、観客の目の前にありありと見える強烈な感情によって押しすすめられて生まれるのでなければならない。

舞台の上にはまさに俳優の肉体がある。劇と観客とのあいだには、目に見える、はっきりした肉体的媒介がある。ところが実はそれが、もっとも抽象的な、一個の媒体であるということを、観客はほとんど忘れている。

極度にまで理性に蝕まれた感情が、しかも強力に観客に作用して、観客を引きずってゆかねばならないとは、劇の逆説的要請であるが、感情のこういう逆説の可能になる場所が、まさに俳優の肉体なのだ。¹⁸

つまり俳優の役割は、作者、演出家、俳優の三方面の理性に制約され、蝕まれながらも、観客の前に強烈に表れる一つの情念の集合体と成ることだけではない。この抽象性に着目するあまり忘れられがちではあるが、俳優はそれと同時に、肉体という最も具体的で具象性を持った複合的媒介にならなければいけないのだ。俳優は抽象性と具象性の集合体である。そして、作品に不可欠な俳優の肉体は、「俳優のよき素質」である一方、可塑性に欠けるため、仮面や粉黛などの「素材」によって部分的に補うことしかできない、「厄介な品物」であり、作品に対して「宿命的な作用」を及ぼす。¹⁹ 三島はまた、俳優の肉体のこのような宿命に、芸術家の精神との類似性を見出している。

とはいえ、肉体が宿命的であるならば、精神も宿命的でないとはいえない。俳優における肉体の宿命は、あらゆる芸術家における精神の宿命と、相似のものでないとは言えない。……われわれは俳優の肉体と相似のもの、まるで肉体の宿命にはっきりした精神

の宿命を見ないだろうか？これらの芸術家が素材を可塑的だと思っているのは、単なる妄信ではなからうか？²⁰

俳優にとっての肉体と芸術家にとっての精神は、どちらも可塑性に欠ける「厄介な品物」である。芸術家が素材を可塑的だと思い、姿かたちを変えようとするのも、単なる妄信と尊大さによるものにすぎない。以上の考察を踏まえて、三島は俳優なるものに対して、「芸術家としての俳優は、内面と外面が丁度裏返しになった種類の人間、まことに露骨な可視的な精神である」²¹と、仮の定義を与えた上で、次のように述べている。

彼の精神は、彼の内面を他人にゆずりわたし、外側へすっかり出てきて、彼の肉体と一体になってしまうのではないか？彼があんなにも次々と、他人の精神に身を任せながら、（この点では俳優と批評家に似ている）、批評と別の方向を辿るのは、彼にとってはっきりした外面、はっきりした肉体があるおかげではないか。かくて彼の精神が可視的なものにまで達すると、舞台上の彼は光り輝き、その肉体的存在そのものが、一つの芸術作品たりうるのである。²²

俳優は、内面が常に蝕まれているため、完全に内面を他人の精神に任せ、かけがえのない外面＝肉体に自分の精神を注ぎ込む。その行為によって、自ら精神を保全して、作品を成り立たせる。このような論理に従えば、演劇とは、精神の裏返しの芸術であり、最も抽象的で精神的な産物を、最も具体的な媒介である肉体というものによって表現する芸術である。

「楽屋で書かれた演劇論」の「俳優と生の人生」という一節で、三島は、リラダンの小説「人間たらんとする欲望」²³を「俳優心理のサティールとして、永遠不滅の古典²⁴」として取り上げ、主人公であるモナントゥイユの死は「己自身こそ、その求めてあるものであることを悟らず」²⁵という遺憾の死であり、「人間の自己疎外の果てに、人間自身が亡霊に化する物語である」²⁶と評している。モナントゥイユの悔恨に対する渴望は、真の一回性の感情を体験することへの衝動であり、そしてその衝動は、演出家が俳優に対して抱く希望とは相反している。演出家の俳優に対する期待とは、舞台上において、劇の進行とともにクライマックスに高まる感情の反復としての上演であり、一回的であるはずのものを繰り返し回収することである。

一方、演出家のこういった願望に反して、芸術の内部には常に「自己否定的な傾向」、「反芸術的なものへの執拗な関心」が潜んでいる。上述の俳優論が書かれた翌日である7月11日に、三島はその傾向についてこのように記述している。

私は、奇妙なことだが、いつか能狂言の会で、「那須」²⁷の語りを聞いた時も、そういう印象を抱いた。なぜ那須の与市の行為のような、厳密な一回的な行為、完全な生の

一瞬、まさに最も反芸術的なものであり、芸術不要の一点であり、芸術の座るべき場所を根本的に否定するような一瞬に、芸術は関心をもって近づくのだろうか？ こういう一瞬に対する芸術家の嗜欲には、匂いの強い食物に対する狐の接近のようなものである。

那須の与市の行為は、しかし、くりかえされうる行為でもなく、また単純な行為でもない。日常些末の行為ではない。あの扇的の射落しは、抜きさしならぬ現実的関連をもち、扇が射落とされたとき、与市のその行為は、彼の現実認識と一つのものになっていた。それがそのまま認識たりうるような稀な行為。与市はその行為の体験によってのみ認識に達し得たのであり、その瞬間、認識と行為とはまったく同一の目的、すなわち現実を変革するという目的に奉仕した。²⁸

三島にとって、那須与市の射落しという行為は、あくまで極度的・反芸術的な一瞬として捉えられている。なぜなら、その行為はそれ自体で完結し、「現実認識と一つものになって」²⁹ おり、彼のような人間にとっては、その一瞬だけが生きがいであり、「爾余の人生は死にすぎない」³⁰ ためである。上記の引用部で三島が述べているように、芸術それ自体の内部には、図らずもその反芸術的一瞬に接近してしまう傾向が内蔵されている。そのような傾向は、逆説的に劇の発展を推し進めて、劇の進行の動力になっている。これまでの考察を踏まえて考えると、三島にとって戯曲とは、言葉によって記録されたもっとも抽象的な構造と精神が、露骨に可視的な精神である俳優のもっとも具体的な肉体行動によって演じられることによって現実と化し、可視的な悲劇の破局に導くことであると考えられよう。それはつまり、俳優と観客の視線を介して精神を可視化する過程である。その場合、理想的な上演とは、観客には演劇と現実との区別がつかないまま、クライマックスにおいて訪れる反芸術的な一回性の衝動に向かって突き進むものであるということになる。そして芸術としての演劇は、その頂点にある究極的な一回性を模擬し反復するためのシミュレーションである。観客は凝視することによって劇に移入し、悲劇の頂点を体験しようとするが、それは反復された擬似体験にすぎない。劇は一回性と反復、現実と虚構の間に上演される芸術である。この点においては、三島の演劇理念は、バタイユの観客的現存在が最も大きな役割を果たす「演劇化」と、共通するものであると言えよう。

三、「演劇化」から読む『近代能楽集』

以上の考察を踏まえて、この時期に三島の演劇創作の中で最も重要な作品である『近代能楽集』に注目してみたいと思う。

1956年、『近代能楽集』のうち五作をまとめた単行本のあとがきにおいて、三島は次のように語っている。

しかし私の近代能楽集は、むしろその意図が逆であって、能楽の自由な空間と時間の処理や、あらわ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。³¹

つまり、主題においては、「あらわな形而上学的主題」の現代化を図り、また技法上、能楽の自由な空間と時間の処理を、現代に移植しようと試みている。そしてそのために選んだ、翻案に適する作品は上に挙げられた五作だけである。三島は、「能楽の持つ、舞台の空間から自由な飛躍と、簡素な様式と、そのあらわな形而上学的主題」³²に魅せられる一方、「舞台芸術としての能楽の、暗鬱でしかも絢爛とした美は、到底移植不可能なものであるから、それは初めから諦めて」³³いて、それより「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」³⁴としたのだと、多くの場で繰り返し語ってきた。

それでは、三島は、いったいどのような「形而上学的主題」を抽出し、謡曲に織り込んだのだろうか。

このことについて、ここでは、『近代能楽集』の一作目である「邯鄲」を題材として、考察を行う。原典となる謡曲「邯鄲」の主題は、三島が初めての外遊の際に残した手記の中に記されている、次のような体験とつながっている。

私は、心理学者がよくその分析に興味をもつ一つの心理現象、一度たしかにここを見たことがあるといふ、夢の中の記憶のやうなものに襲はれた。

[……]

夢の中に突然あらはれるあの都会、人の住まない奇怪な死都のやうな、錯雑した美しい、静寂をきはめたあの都会、それを私は幼年時代に、よく夏の寝苦しい夢に見たことを思ひ出した。都会は塔のやうに重畳とそそり立ってゐた。その背景の新鮮な夏空の色と雲の色も同じであった。私は自分が今、眠りながらそれを見てゐるのではないかと疑った。

このとき痛切な悲哀の念が私を襲った。それもまた夢の中の悲哀に似てゐて、説明しがたい、しかも痛切で純粋な悲哀なのである。この現実の瞬間の印象が、帰国ののちには夢の中の印象と等質のものとなること、なぜなら記憶はすべて等質だから、夢の中の記憶も現実の記憶と等質のものでしかないこと、その記憶の瞬間において、私の観念はまた何度でもリオを訪れリオに存在するかもしれないが、私の肉体は同時に地上の二点を占めることはできないこと、もはや死者が私の中に住むやうにしてリオはわたしの中に住むにすぎまいが、もう一度現実にリオを訪れても、この最初の瞬間は二度と甦らぬであらうといふこと、その点では時がわれわれの存在のすべてであって、空間はわれわれの観念の架空の実質といふやうなものにすぎないこと、……私はこれらのことをつかひの間に雑然と考へ、莊子の胡蝶の譬や、謡曲邯鄲の主題をあれこれと思ひうかべた。³⁵

この既視体験は、リオの街頭に立つことに制限されて一回的でありながら、幼年時代の夢の記憶とともに三島を襲う。ゆえにこの体験の中では、夢と現実、一回性と反復が錯雑している。確かに、この既視体験の印象は、やがて記憶になり、現実にはリオの街頭に立つ記憶も、かつての夢の記憶も三島のいう通り等質になるだろう。しかし、この一回的なりオ訪問の体験がなければ、彼は夢の再現可能性についても、夢と現実の等質性についても、気づくことがないだろう。体験の一回性は、逆説的にも幼年時代の夢の再現可能性を三島に提示している。ここで謡曲『邯鄲』について言及がなされることは、幼年時代の夢の再現可能性という点において、三島がリオでの体験と共通するものを『邯鄲』に見出していることを示している。もしリオ訪問のような強烈的な一回的体験が、「演劇化」を通じて人為的に構築可能であれば、彼の夢もやはり再現可能性を持ちえることになるだろう。

謡曲『邯鄲』の悩める主人公盧生は、まさにその人為的に構築された体験＝邯鄲の夢を経て、夢と現実の等質性を知り、現実の虚しさを悟りながらも、最後には来世に向かって生き続けるという結末を迎える。一方、三島版「邯鄲」の場合、主人公の少年次郎は、はじめから「人生はもう終わっちゃった」³⁶と放言する人物だ。そんな彼は十年ぶりに乳母の菊のもとを訪ね、無常を悟らせるという邯鄲の枕で眠り、そして夢の中で結婚し子をもうけ、社長になってから国家元首まで登り詰め、最後は自殺を迫られる。しかし、かつて人生の終わりを嘆く彼は「僕は生きたいんだ」³⁷と叫び、目覚めたあとに「人生って思ったとほりだ。僕はちっともおどろきやしない」³⁸と悟り、菊とずっと一緒に暮らす約束を交わし、二人は庭いっぱいの花に包まれる。

このプロットの変化に対する解釈は、大きく二種類に分かれている。一つは新潮文庫版に収録されたドナルド・キーンの「解説」に代表されるように、「庭じゅうの花が咲いた」と喜ぶ次郎は、「もう枕がもたらす夢は要らない」³⁹という現世における「生の肯定」をしているという説である。もう一つは、必ずしも肯定的ではないが、少なくとも「生への意志」を改めて持ち始めると主張するものである。しかし、この二つのうちでは前者の説が圧倒的に多数派である。『三島由紀夫事典』の「邯鄲」項目でも前者が取り上げられ、「テーマは世の無常を悟るという設定が反転し現実との和解が用意されている」⁴⁰とされている。だが、これらの理解に基づくと、三島の「邯鄲」の解釈は謡曲と百八十度違ったものとなり、三島が言うように「忠実な翻案」であるとはいいがたい。この戯曲の主題について、三島の自作解題ではこのように語っている。

盧生は悟りに到達する前に邯鄲の枕に頭を横たえるが、次郎は悟後の心境で枕に伏し、むしろ邯鄲の枕という神秘を実験してやろうという探究心あるいは好奇心にかられている。最初から懐疑が信仰の邪魔をしており、それを考えると悟達の心境というものも、信によってではなく、懐疑によって到達されたものらしい。その少年がどのような経路を経て「生きたい」と叫ぶにいたるかが、新曲の主題である。⁴¹

確かに次郎は、悟後の心境で邯鄲の枕に伏したが、彼が執拗に自分の悟達の内容を検証しようとするのは、三島の言う通り、自分の信仰に対して懐疑を抱いたからである。そして夢の中で、その懐疑が何らかの形で解消されつつあり、最後は「生きたい」という結論にたどり着いた。言い換えれば、盧生は邯鄲の枕で一睡した後に夢と現実の等質性を悟ったが、次郎ははじめから夢と現実の等質性を知り、それを検証するために邯鄲の枕で眠ろうとしている。

この点において、次郎が見る邯鄲の夢は、変則的であるが、演劇化の一種と考えられる。バタイユが言う演劇化においては、主体は「観客的現存在」に留まるが、次郎の場合には、観客と俳優とが表裏一体となっている。つまり、彼は、一方では、夢を見ることによって、視覚を通じて夢の中のドタバタ劇に参入し、人生の最後＝死に向かう自分を凝視し、現世の自我から脱出し、現実の解体を図る。他方、夢の中で次郎は頑なに自意識を固持し、自ら演ずる側に立って悲劇の主人公となるのである。美女との間の子を殺し、自ら会社を処分した後、眠りに落ち、そして眠ったまま国家元首になった次郎は、老国手に化ける邯鄲の精霊によって毒殺されそうになった頃、突如目が覚めた。そんな時、老国手は夢の中で次郎と絡みのある美女や踊り子、秘書などを呼び出し、「元首のご臨終」を見届けるように命じる。衆人の前で次郎に毒薬を飲ませ、「見世物としての死」を果たそうとしている。しかし、次郎の場合、毒薬を飲んで死を迎えるという用意された人生の結末に従わず、自意識を保ち続けたために、予想外の展開を迎えることになる。

老国手 [……] この枕で寝たものは、悟りをひらかねばならぬ定めになっておる。むかしは粟のおだいの炊けるあいだに一生の夢を見て、現世のはかなさを悟ったわけだ。今もそうだ。夢を見ているあいだ、みんな従順にすなおに生涯を生きた。本当に生きたのだよ。だから夢のさめぎわにはその一生のはかなさをいやさらに身にしませるためにだ、帝王となった夢のなかで不老長寿の薬をすすめたもんだ。それがわしの役目だ。それなのに、あんたは何だ。はじめからあんたは生きようとしなないじゃないか。あんたは素直さを欠いておる。あんたは夢のなかでも、人生に全部肘鉄をくらわした。わしは一部始終を見ておったよ。

次郎 だって、おじいさん、夢のなかでだって僕たちは自由です。生きようとしたって生きまいとしたって、あなたの知ったことじゃないじゃないか。⁴²

その後、五回にわたって繰り返される次郎の「死にたくない」という言葉は、「それでも僕は生きたいんだ」⁴³へと変わり、夢の最後では、「いやだ。僕は生きたいんだ！」⁴⁴という叫びに変貌する。この叫びは、一見、最初から人生がいかに無駄であるかを知り尽くした次郎の持論と相反するが、それは、自らコントロールできない状況が続く中、事態がまったく予想から離れた境地まで発展していることに対する抵抗感から発せられた言葉と

考えられる。「死」の拒否は、あくまでも自分ではない誰かによって決められる人生を受け入れることをはっきりした自意識によって否定するためであり、夢の中において生き続けるしかないがゆえの決断である。次郎は、現実において生き続けたいわけではない。それに、まだ単純に生の肯定に同調することもできない。次郎が「生きたいんだ」と言うときに意味しているのは、あくまでも、受動的に、認識によって先行された予想通りの生を無為に過ごすことである。

主題を考える上で、もう一つ注目したいのは、そもそも構想段階において、三島は「邯鄲」にいくつか異なる幕切れを用意していたことである。「邯鄲」創作ノート」からわかるように、決定版の「邯鄲」とは一番大きな相違が見られる結末は以下のようなものである。

毒薬 タスケテ 殺される。

「生きてゐたほうがいい」

「私も山を下ろうかしら」⁴⁵

決定版の「邯鄲」では、次郎は「僕は生きたいんだ」と叫び、毒薬を覆して目が覚める。引用部分の「創作ノート」において、主人公は「タスケテ」と言い、夢の中で毒殺される結末となることが推測される。堂本正樹が指摘したように、1950年に発表された三島由紀夫の「邯鄲」は、夢の世が「戦後の皮相な民主主義社会」⁴⁶に当たり、戦後における価値体系の崩壊を念頭に置いたと考えられる。そして主人公の次郎は当時、この皮肉めいた社会現実を「シャボン玉」と認識し、夢の中で様々な世俗的な誘惑に対して頑なに拒否している。そうだとすると、先に引用した夢の中で殺害されるという結末は、戦後がもたらした新しい価値体系に同化することを拒否する者は、その拒否する立場によって新しい価値体系そのものによって抹殺されるという怖ろしさを現わしたのであろう。そして、次郎は目覚めた後、「生きてゐたほうがいい」と夢うつつに生き続けることを選んで、菊に相当する登場人物と共に下山していくことになる。

一方、創作ノートには、もう一つ決定版に近い結末も書かれている。

叔母来て起す→起す。「ちつともおどろきません」はかないし、生きるにあたひしない人です。→「生き生きしてるわ」この山々に春が来たやうだわ。⁴⁷

ここの「叔母」は菊の前身に当たる人物であり、主人公が起きた後、「ちつともおどろきません」と話しているが、決定版の「僕はちつともおどろきやしない」とほぼ同じであることから推測できるように、この結末では、主人公が目覚める前には決定版の「邯鄲」と同じように、「生きたいんだ」と叫んだのであろう。また、「生き生きしてるわ」、「この山々に春が来たやうだわ」というセリフも先ほどの夢の中で毒殺された結末とは違って、すでに決定版の「邯鄲」と同じ骨格を持つことが分かる。

この結末と決定版を比較すると、一番顕著な違いは、幕切れのシーンは、「この山々に春が来たやうだわ」から「庭のはうから）ごらん、百合も、薔薇も、桜草も、すみれも、菊も、うわあきれいだ、一どきに花が咲いたよ」⁴⁸、つまり、四季の花が一斉に咲き、庭が生き返ったことへの変化だと思われる。振り返ると、もし三島は戯曲を次郎は夢の中で毒殺されて「タスケテ」と叫ぶシーンで終わらせるとすると、主題としては前述通り、時代に異議申し立てる者が時代によって抹殺されることになって、時代を超克する解決策にはならない。かといって、山々に「春」が来たとしても、季節は移ろいやすくすぐ去ってしまい、山の中の生活も世俗のすべてと同じく「シャボン玉」にすぎないであろう。そこで、三島は謡曲の中で盧生が夢の絶頂に体験した「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」⁴⁹のシーンを現実に移すことによって、永遠の時間をこの一瞬に統合されることになっているのではないか。こうして死ぬまでずっとここにいると約束した次郎は、自分の「シャボン玉」のような人生を、永遠の中に閉じ込めることになっている。社会現実には抹殺されず、また同化されることも拒否し、瞬間と永遠を一体化する理想郷を作って籠城し、戦後そのものと対峙することによって、戦後社会を超克しようとするのは、当時の三島が見出した解決策と言えよう。

ここで改めて「邯鄲」の主題を考えると、それが「生の肯定」であるとは断言しづらい。さらに、現世の幸福が散々否定されることを考えると、「現実との和解」もまた、作中で実現されてはいないように思われる。そこで想起すべきなのは、「邯鄲」が発表される一年前に書かれたエッセーで、日本の美意識について、三島が以下のように記述しているということだ。

神の不在。宗教道徳との対立のないこと。それにもましてギリシャを持たないこと。
人間中心の伝統を持たないこと。

[……] 宗教的末世思想と美の優位との並行関係。トオマス・マンの暗示が思い出されるように、そこには明らかに美と死との相関がある。この相関は謡曲において完全な一致に到達する。日本に於て美は、人間主義の復活を意味せず、「生の否定」という宗教性を帯びるにいたる。⁵⁰

この論点を取り上げて、田村景子は、「ひたすら彼岸へ向かって無常の此岸を生きようと悟る」盧生は、まさに近代に敷衍可能な「人間主義」（生の肯定）に対立する「生の否定」の悲劇の代表者であり、能楽から抽出されたこの「生の否定」は、同時代への嫌悪と重ね合わせて、「能楽の形而上学的主題」をなし、近代能「邯鄲」へと継承されたとする⁵¹。しかしここで注意すべきなのは、「生の否定」を貫く次郎＝否定者は単純に作者＝認識者のメタファーとして捉えられないということである。「否定者」は何よりも、「否定」を通じてこそ生の情動の力動性を蘇らせ、「生の否定」によってしか己の生活感情を確証することができない一つの実存である。このような一個の実存が「作家」になろう

と、「次郎」に特化しようと、さまざまな可能性があっても、「否定者」はそれ自身の情動性においては、これ以上の何ものにも還元できないのである。次郎はあえて、自分の感受性を戦後社会の無秩序、そしてそこから生まれる「一般的」人生過程と同調させつつも、それらすべてに対抗できるものこそが自意識だと自覚し、否定を通じて精神世界の再建を図っていると考えられる。それこそが、否定する行為の本質と言えるだろう。一方、夢の中で世俗の生を頑なに否定し、目覚めたあと、その強く否定する精神的力もまた、現実の変貌を起こし、瞬間と永遠を等価させる。そうすることによって、時代との対抗を持続することが可能になっている。

つまり、三島は「近代能」において「生の否定」を仏教的救済のアンチテーゼにし、謡曲の「カストロフィー」を近代的現実に嵌め込み、時代にふさわしい新たな否定の論理を自作に取り込もうとしているのではないか。それはすなわち、自らが置かれた、戦後という荒廃した新たな状況に対する疎外感から生まれる外界への拒否であり、生をどうしても肯定できないという、日常に底流する不可避の悲劇のことである。したがって謡曲に多く見られる生霊や憑依、呪いなど超自然的な要素はそのまま保たれているにせよ、結末になると、決して日常から逃れられないむなしさ、日常に身を置いていたら永遠に到達できない何かが姿をあらわす。このような日常で感じるむなしさこそ、本当の恐怖と悲劇を引き起こすものであると示される。そしてそんな哀れな日常性の中で救済を求める方法は、否定を通じて精神世界の秩序を再建し、現実の日常に抵抗することのみである。バタイユにおける「演劇化」が、それを通じて脱自を実現し、外界との「交感」を夢見ることであるのに対して、ここでの三島の擬似演劇化とは、見ることによって現実の自己を離脱かつ解体し、独立した強靱な精神世界を作りそこに籠城することを意味している。そして、その目的とは、自ら規定する精神世界の秩序を守り抜くことによって日常の悲劇に対抗することなのである。それは、鹿鳴館時代の小町という幻影を作り出す老婆（「卒塔婆小町」⁵²）も、生霊になって光とヨットに乗るあの秋の日を再現する康子（「葵上」⁵³）にも共有されているものだ。

四、「源氏供養」の廢曲と「笑い」

前節では、「邯鄲」を代表として、『近代能楽集』の主題の展開について考察してきた。しかし、すでに指摘されてきたように、『近代能楽集』は、その成り立ちから、前半と後半の二部分に分けられて考えることができる。三島は、五作目「班女」を発表した翌年の1956年4月に、単行本『近代能楽集』（新潮社）を刊行し、その「あとがき」で、「この五篇がわづかに現代化に適するもので、五篇で以て種は尽きたと考へざるをえなくなった」⁵⁴と述べたものの、二年後には「近代能楽集ノ内」として「道成寺」を発表し、シリーズは続く。一方、二年の空白を介して、前期の五作と後期の四作（作者自らの意向によって単行本未収録であった「源氏供養」を外すなら三作）は、主題についても少し相違が見られる。本節では、シリーズ最後を飾りながらも、1968年新潮文庫版『近代能楽集』

に収録することが許されず、発表の七年もあとに三島自ら「廢曲」と宣言した戯曲「源氏供養」を取り上げて、『近代能楽集』主題の変遷について考察する。

謡曲「源氏供養」は、琵琶湖畔を見下ろす石山寺に参詣する途中の安居院法印（ワキ）と従僧（ワキヅレ）が、シテの紫式部の亡霊に出会う。紫式部は、『源氏物語』を書きながら、光源氏を供養しなかったために成仏できないと訴え、ワキ僧たちは彼女の望みに従い、源氏供養を行う。その後、紫式部は布施代わりに舞を舞う。それを見ていた僧たちは、紫式部は実際、石山観音の化身だと気づく。

三島の戯曲「源氏供養」もまた、青年 A、B 二人が「海を見渡す崖上の文学碑」を訪ねるところから始まっている。戯曲中の作家野添紫を記念し、彼女が書いた「春の潮」という小説の中で、五十四人の女と主人公藤倉光と恋愛し、最後に光が「海を見渡す崖上」から投身自殺することで終わるストーリーに因んで、この文学碑は建てられたのだった。小説の人気は絶頂であり、観光客は後を絶たない。水辺を見下ろす舞台や登場人物の配置、詞章の一致など、ここまで戯曲は謡曲のプロットをかなり正確に踏まえて翻案をしている。だが、田村景子の指摘⁵⁵通り、ここで注目すべきなのは、謡曲のワキ僧たちが『源氏物語』の読者というより批判者であるのに対し、青年 A、B は「春の潮」の熱心な読者であるということだ。また、彼らは小説を繰り返し読む読者であり、「桑田誠の『野添紫論』の受け売り」をし、批評の文言を繰り返すという点において、「春の潮」の典型的な読者の姿を反復する存在として描かれているという。

野添紫の「現実をどんどん腐蝕してゆく」⁵⁶ 文章に魅せられて、青年 A、B は光の身投げの通りの道を辿って、いわゆる「小説のカタストロフの実地検証」⁵⁷ をしようとした。そんな読者たちの前に、作者の幽霊も、小説の主人公も実在する存在であるかのように登場する。

女 [……] ごらん、夕映えに片面を照らされた松のかげから、おづおづと光が現はれるのを。

B すごい美男子だ。絹の背広を着てある。蒼ざめて、白い額に髪がかかって。たしかに光だ。

女 たしかに光ですとも。私が言ふんだからまちがひはないは、他ならない私が。

A 五十四人の女たちが愛したあの蒼白い顔、船虫に蝕まれた美しい古い帆船の船首像みたいなあの顔、あの目を今夕日が射当てた。

女（傍白）それは私の書いた文章だわ。頭のからっぽな青年たち。

B 駆け出したぞ。いくつもの松のまはりをぐるぐると廻ってある。きちがひのやうに。

A 白いネクタイが海風にはためいて……

B あ、たうとう岩の上に立ったぞ。

（——間）

A、B あっ！（ト駆け寄らうとするを、女、引き止め）

女 もう遅いわ。

B 一体あなたは……

女 そんな責めるような目つきで私を見ないで。光はあんな風に身を投げた。「春の潮」に書いてあるとほりだわ。あの小説が命令するとほりに死んだんだわ。あの美しい文章のとほりに……

A、B それじゃあ、あなたは……

女 私の名なんかどうでもいいのよ。それより向うをごらんなさい。何か見えて？

A おや？

B ふしぎだ。今身を投げたばかりの光が、また元の松の影から……

A さうだ。全くおなじ光だ。

B 蒼白い額に髪がほつれて……

A ふしぎだぞ。さっきとまるで同じ様子で、思ひにやつれた顔つきであたりを窺っている。

B 寸分かはらない。下草を踏むあの足取りも。……おなじ光だ。まったくおなじだ。あ、駆け出したぞ。いくつもの松のまはりをぐるぐると廻ってゐる。きちがひのやうに。

(女、石碑から下り、もはや上手のはうを見ない。青年二人は一心に見てゐる。女、煙草を吹かしつつさまよふ。ややあって)

A あ！

B 又やった！⁵⁸

女の指摘で青年たちは投身しようとしている藤倉光を発見し、小説通りの投身を目撃した。そのことによって、青年たちは自分たちに語りかけた女が作家本人であると気づいた。ここには、小説を読み、登場人物の行動を追う読者とそれを統御する作者、悲劇を見る観客と仕掛ける演出家という二組の関係が重なり合っている。光の投身自殺を目撃する青年たちは、彼らの眼前に紛れもなく実在しているかのように思われる光の、死にゆく姿を凝視することによって、演劇化を実現している。そして興味深いのは、作者＝演出家の提示によって、青年たちはその投身自殺が繰り返し上演されていることに気付くという点だ。かくして、典型的な読者の反復にすぎなかった二人はここで、「観客的現存在」の代表となり、「演劇化」を繰り返している。一方、投身自殺のシーンが反復されることは、「作者」自身の問題とも関係している。作家は、「あの男の業は盡きないうちは、私の魂も宙に迷ってゐるわ。あの男の姿は私の姿なんですよ」⁵⁹と自分と光を重ね合わせ、こうやって魂のまま成仏できずに崖上にさまよふのは、愛された主人公光を救わなかったための報いであるという。青年の「どうしてあんな恵まれた主人公を自殺させたか」⁶⁰という問いに対して、野添紫の幽霊は、次のように反論する。

女 （軽蔑して）ばかなことをきくもんじゃないわ。どうして作者が主人公を救ったりする必要があるので、そのためにたとへ地獄へ落ちようと。安物の小説家は、安手の救済を用意します。あれは安い麻薬です。小説の中に「生きるための手引」なんぞを上手に織り込みます。あれは売薬の広告です。……もちろん小説を書くといふこと、実在のまねをして人をたぶらかすこと、それは罪だと私は知っています。だからせめて私は、救済のまねごとまでは遠慮したんです。……それだといふのに、（ト泣く）そんな私の遠慮のために、却って私はこんな姿になったんです。⁶¹

ここで見逃せないのは、野添紫は、小説を書くことは「実在のまね」をして虚構を立ち上げて「人をたぶらかす」ことだと分かりつつ、あえて「救済のまねごとまで遠慮」し、悲劇の結末を選んでいった。そしてたとえこの選択によって彼女は成仏できないまま現世をさまよい続けるしかないとしても、その選択を頑なに守っていた。彼女もまた、『近代能楽集』の主人公たちと同じく、自ら救済を拒否していた。そして彼女によると、光もそうであった。光は「月のやうな実在」として作られて、太陽の救済の光に照らされて輝いていただけだった。

女 [……] いいですか。私のしたことはといへば、この救済の光りだけを存分に利用しておいて、救済は否定したといふことなの。これが天の嫉みを買ったんです。（中略）何故って光のやうな人間こそ、天が一等創りたい存在だからです。救済の輝きだけを身に浴びて、救済を拒否するやうな人間こそ。……わかりますか。天はそれを創りたくても創れない。何故なら光の美しさの原因である救済を天は否定することができないからです。それができるのは芸術家だけなんです。芸術家は救済の泉に手をさし入れても、上澄みの美だけを掬ひ取ることができる。それが天を怒らせるのよ。⁶²

光の放つ「救済の光り」は、あくまでも太陽光を反射した光りに過ぎない。世の中の道徳規範としての「天」は救済を否定できないから光のような人間を創れない。この救済を利用しながらも救済を頑固に拒否した主人公は、自らまねする実在の中の救済から意図的に引き離し、「必然性と不可避性をもって破滅へ進んでゆく」⁶³ 悲劇を作る芸術家の固執を通じてしか生み出さない。ここでは、「必然性と不可避性」を避けてゆく現実とはかけ離れた場所においてのみ、芸術の純粋性を保つことができると言い張る小説家の立場を露わにしている。また、「救済を否定する」＝光に自殺させることができるのは芸術家だけという宣言も、芸術としての演劇はその内部に秘められた反芸術的一瞬に接近してしまう傾向によって推し進められている事実を露呈している。一方、小説家としての野添紫は、実生活とかけ離れたところで悲劇の純粋的美を守り、他方、演出家としての野添紫は、「反芸術的一瞬」のシミュレーションを反復させている。そしてこのシミュレーショ

ン自体はまた、彼女の人生の投影のように見える。子宮癌で死んだ野添紫は、苦しい病気を「恵み」と見なし、「男も女も愛したことはありません」⁶⁴と言ひ、それゆえに「一度も子供を生まなかつた」⁶⁵彼女は、子宮癌にかかつて「はじめて孕んだ」⁶⁶、「私が孕んだのは死だった」⁶⁷と告白する。これらの特質は、現世との交流を完全に拒否し、自らの精神世界を保ち、純粹で独立した規則で運行している内面世界の表出としての作品を創作する彼女の作家としての立場の隠喩に他ならない。広く愛された主人公を作り出し、世間の成功を手に入れた彼女は、現世における名誉などを完全に気にせず、自分の肉体の中で孕んだ苦しみを甘受し、人をたぶらかす罰として死後は亡霊のまま崖上に残されるとしても、往来の読者たちと話すことを「たのしみ」にしている。生のすべての喜びに背いて、死苦を受け入れた彼女もまさに光と同じく「救済」を拒否し続けている。ここまでの野添紫は、前節で論じてきた精神世界を守り抜くことによって現実の虚しさに対抗する『近代能楽集』シリーズの主人公たちとはまだ立場上一致している。

しかし、青年たちと別れた後に、彼女は嘘をついていたことが明らかになる。

- B 見ろ。又光があらはれたぞ。松のかげから。あ、走り出した。ぐるぐる廻って。
 (二人、恐怖に搏たれて、上手を見る。ややあって)
- A なあんだ。(トBの肩を叩き)よく見ろよ。落ち着け。落ち着け。
- B なあんだ。燈台の光りぢゃないか。むかうの崖の上の廻転式燈台の光りがこっちへ届いて、松の幹から幹へまはってゐるんだ。
- A はじめからこれだったんだよ。見事だまされた。⁶⁸

今まで青年たちが見ていた光の自殺シーンは実際、燈台の光りによる錯覚である。紫の血まみれの「ハンケチ」も実は真っ白であったと気づく。彼らは幽霊を「安手のトリック」⁶⁹と定義し、紫に「一杯喰はされた」⁷⁰と言ひ、もうだまされない、「文学なんかとは縁切り」⁷¹と宣言する。そして新たな読者(観光ガイドと客たち)がやってきて、二人の青年が彼らの前で大笑いをして、戯曲「源氏供養」は幕を下ろす。ここで重要なのは、青年たちの擬似演劇化体験は、三島の演劇概念の中で重要な位置を占める俳優の肉体という位相が欠けているということだ。ゆえに、脱自の体験も、小説「春の潮」の「カタストロフ」も完全に実在性を失い、虚しく散り乱れている。この先、新しい読者がやってきて、戯曲全体が反復されることが可能であると同時に、擬似演劇化の失敗も繰り返し強調されている。青年たちの笑いは、このアポリア的状况に対する最も恰好の注釈と言えよう。そしてこの状況を赤裸々に露呈している「源氏供養」自体も、『近代能楽集』に対する解釈と考えられ、あるいは『近代能楽集』のメタ化と言えよう。現世における自己を解体し、切り捨てることによってこの上なく堅固な精神世界を築き、現実の虚しさに対抗することは、一見良策であるが、そもそも肉体の欠損を抱えながらの脱自体験は幻影にすぎない。そしてそんな演劇化の空振りが結果として引き起こすのは、バタイユが言うところ

の「笑い」でしかないだろう。

終わりに

以上、ジョルジュ・バタイユと三島由紀夫における演劇的問題および三島由紀夫『近代能楽集』との関係を考察してみた。バタイユは死にゆく者を凝視することによって死を擬似体験することを「演劇化」と呼び、そうすることによって自己を解体し、世界との「交感」を図っている。一方、三島にとって、演劇とは俳優と観客の視線を介して精神を可視化する過程である。そして芸術としての演劇は、芸術の内部にある究極的な反芸術的一回性を模擬し反復するためのシミュレーションである。凝視することによって悲劇に参入し頂点を体験するが、その体験それは反復された擬似体験にすぎない。その点では、観客的現存在が最大の意味を果たすバタイユの「演劇化」と共通するが、バタイユと違って、三島において、演劇化を通じて自己解体を果たすのは、精神世界の堅い殻を築き、外界＝ほかの客体と対抗するための手段である。その点については、『近代能楽集』の前五作、特に巻首を飾る「邯鄲」のプロットによって実践されている。しかし、バタイユが提示したように、演劇化の内部には常に失敗の可能性が潜んでいる。なぜなら演劇化を通して主体と客体の融合や本当の死の体験を目指したとしても、結局それは上演という擬似体験でしかない演劇化の局限性がある。バタイユはそのような局限性を「笑い」と名付ける。それが三島の場合、演劇化は肉体を犠牲にし精神を強化することによって現実と対抗する手段であるため、肉体の欠損が演劇化を空振りに導き、その結果は「笑い」でしかない。このプロセスは三島自ら廃曲にした『近代能楽集』最終作「源氏供養」によって露わにされている。また、バタイユと三島については、死者との関係や「喪」の要素からも共振が見られるが、その点については、稿を改めて説明したいと思う。

注

1. 佐伯順子『『近代能楽集』』、松本徹、井上隆史、佐藤秀明編『三島由紀夫事典』、勉誠出版、2000年、102頁。
2. 矢代静一『旗手たちの青春』、新潮社、1985年、133頁。
3. 三島由紀夫「卒塔婆小町覚書」（初出：『毎日マンスリー』、1952年11月号）、『決定版三島由紀夫全集27巻』、新潮社、2003年、689頁。
4. 三島由紀夫「卒塔婆小町演出覚え書」（初出：『新選現代戯曲5』、河出書房、1953年）、『決定版三島由紀夫全集28巻』、新潮社、2003年、19頁。
5. 有元伸子「三島由紀夫「卒塔婆小町」論——詩劇の試み」（『近代文学試論（23）』、1985年）、天野知幸「詩劇」の試み——「マチネ・ポエティック」、「雲の会」と三島由紀夫「邯鄲」（『日本語と日本文学（38）』、2004年）、梶尾文武「悲劇の死としての詩劇——『近代能楽集』の文体と劇場」（『三島由紀夫研究（4）』、2007年）などがある。
6. 三島由紀夫「あとがき（『近代能楽集』）」（初出：『近代能楽集』、新潮社、1956年）、『決定版三島由紀夫全集29巻』、2003年、192頁。
7. 1943年『ピエール王子』（Le prince Pierre）と1951年『ネロン』（Néron）。Georges Bataille, *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, 1971, pp.319-324, pp.329-332。ガリマール版バタイユ全集（Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970-1988）からの引用は以下すべて Bataille, O.C., tome IV, pp.329-332 のように略記する。
8. Bataille, O.C., tome V, pp.138-139。『内的体験』、出口祐弘訳、現代思潮社、1989年、267-268頁。
9. Bataille, O.C., tome XII, pp.337。『純然たる幸福』、酒井健訳、人文書院、1994年、187頁。
10. Bataille, O.C., tome V, pp.139。『内的体験』、出口祐弘訳、現代思潮社、1989年、268-269頁。
11. *Ibid.*, pp.137。同書、264-265頁。
12. *Ibid.*, pp.23。同書、35頁。
13. *Ibid.*, pp.138。同書、267頁。
14. Bataille, O.C., tome X, pp.326。『ジル・ド・レ論——悪の論理』、伊東守男訳、二見書房、1969年、125頁。
15. *Ibid.*, pp.342。同書、162頁。
16. *Ibid.*, pp.337。同書、152-153頁。
17. 三島由紀夫「小説家の休暇」（初出：『小説家の休暇』、講談社、1955年）、『決定版三島由紀夫全集28巻』、2003年、580-588頁。
18. 同書、581頁。
19. 同書、582頁。
20. 同書、582頁。
21. 同書、583頁。
22. 同書、583頁。
23. 悲劇の名優モナントゥイユが、深夜の舞台の帰りに、街角の鏡に映る自分の顔を見て、生涯他人の台詞でしゃべり、他人の感情を生きる人がいかに荒廃するか自覚して驚き、「どうしても人間にならねばならぬ。死ぬまでに一度でも、本物の、生の感情を味わわねばならぬ」と決心する。そのために人間である自分に一番ふさわしい感情「悔恨」を求め、動機なく放火を犯したあと、辺鄙な灯台に隠棲して、「今こそ本物の感情、本物の悔恨が訪れて、その時こそ自分は人間になるだろう」と待ち焦がれるが、悔恨の感情は感じられないまま彼は死ぬ。「」内は『定本 三島由紀夫書誌』（島崎博、三島瑤子共編、薔薇十字社、1972年）が、三島が所蔵していたと指摘するリラダン「残酷物語」（斎藤磯雄訳、筑摩書房、1965年）から引用。
24. 「楽屋で書かれた演劇論」（初出：『芸術新潮』、1957年1月）、『決定版三島由紀夫全集29巻』、新潮社、2003年、427頁。

25. 同書、427 頁。
26. 同書、428 頁。
27. 能「屋島」の間狂言であり、源平の屋島合戦で那須与一が扇の的を射落す名場面を一人語りするものである。
28. 三島由紀夫「小説家の休暇」（初出：「小説家の休暇」、講談社、1955 年 11 月）『決定版三島由紀夫全集 28 巻』、新潮社、2003 年、587-588 頁。
29. 同書、588 頁。
30. 同書、588 頁。
31. 三島由紀夫「あとがき（『近代能楽集』）」（初出：『近代能楽集』、新潮社、1956 年）、『決定版三島由紀夫全集 29 巻』、新潮社、2003 年、192 頁。
32. 三島由紀夫「あとがき（『三島由紀夫作品集 1～6』）」（初出：『三島由紀夫作品集・6』1954 年 3 月）、『決定版三島由紀夫全集 28 巻』、新潮社、2003 年、121 頁。
33. 同書、121 頁。
34. 三島由紀夫「上演される私の作品——「葵上」と「只ほど高いものはない」」（初出：「毎日新聞大阪」、1955 年 6 月 5 日）、『決定版三島由紀夫全集 28 巻』、新潮社、2003 年、491-492 頁。
35. 三島由紀夫「南米紀行——ブラジル（リオ——転身——幼年時代の再現）」（初出：『新潮』、1952 年 5 月号、初出時のタイトルは「リオ・デ・ジャネイロ」）、『決定版三島由紀夫全集 27 巻』、新潮社、2003 年、545-546 頁。
36. 三島由紀夫「邯鄲」（初出：『人間』、1950 年 10 月号）、『決定版三島由紀夫全集 21 巻』、新潮社、2002 年、444 頁。
37. 同上、476 頁。
38. 同上、477 頁。
39. ドナルド・キーン「解説」、『近代能楽集』、新潮文庫、1968 年、261 頁。
40. 原田香織「『邯鄲』」、松本徹、井上隆史、佐藤秀明編『三島由紀夫事典』、勉誠出版、2000 年、78-79 頁。
41. 三島由紀夫「作者の言葉——邯鄲覚書」（初出：『日本現代戯曲集 5』、新潮文庫、1951 年）、『決定版三島由紀夫全集 27 巻』、新潮社、2003 年、392 - 393 頁。
42. 三島由紀夫「邯鄲」（初出：『人間』、1950 年 10 月号）、『決定版三島由紀夫全集 21 巻』、新潮社、2002 年、475 頁。
43. 同書、476 頁。
44. 同書、476 頁。
45. 三島由紀夫「『邯鄲』創作ノート」（初出：『決定版三島由紀夫全集 21 巻』）、『決定版三島由紀夫全集 21 巻』、新潮社、2002 年、750 頁。
46. 堂本正樹『劇人三島由紀夫』、劇書房、1994 年、196 頁。
47. 三島由紀夫「『邯鄲』創作ノート」（初出：『決定版三島由紀夫全集 21 巻』）、『決定版三島由紀夫全集 21 巻』、新潮社、2002 年、750 頁。
48. 三島由紀夫「邯鄲」（初出：『人間』、1950 年 10 月号）、『決定版三島由紀夫全集 21 巻』、新潮社、2002 年、478 頁。
49. 野上豊一郎編、『謡曲選集：読む能の本』、岩波書店、1935 年、277 頁。
50. 三島由紀夫「美について」（初出：『近代文学』1949 年 10 月号）、『決定版三島由紀夫全集 27 巻』、新潮社、2003 年、221 頁。
51. 田村景子「能楽における「生の否定」の発見——「邯鄲」論」、三島由紀夫と能楽—『近代能楽集』、または『墮地獄者のパラダイス』、勉誠出版、2012 年。
52. 三島由紀夫「卒塔婆小町」（初出：『群像』1952 年 1 月号）、『決定版三島由紀夫全集 21 巻』、新潮社、2002 年、

- 523-543 頁。
53. 三島由紀夫「葵上」（初出：『新潮』1954年1月号）、『決定版三島由紀夫全集 22 巻』、新潮社、2002 年、55-75 頁。
54. 三島由紀夫「あとがき（「近代能楽集」）」（初出：『近代能楽集』、新潮社、1956 年）、『決定版三島由紀夫全集 29 巻』、新潮社、2003 年、192 頁。
55. 田村景子、「切り捨てられた供養 「源氏供養」論」、『三島由紀夫と能楽—『近代能楽集』、または墮地獄者のパラダイス—』、勉誠出版、2012 年
56. 三島由紀夫「源氏供養」（初出：『文芸』1962年3月号）、『決定版三島由紀夫全集 23 巻』、新潮社、2002 年、625 頁。
57. 同書、626 頁。
58. 同書、626-628 頁。
59. 同書、628 頁。
60. 同書、630 頁。
61. 同書、631 頁。
62. 同書、631-632 頁。
63. 「対談 三島文学の背景（三好行雄）」（初出：『国文学 解釈と教材の研究・臨時増刊』、1970年5月）、『決定版三島由紀夫全集 40 巻』、2004 年、626-629 頁。
64. 三島由紀夫「源氏供養」（初出：『文芸』1962年3月号）、『決定版三島由紀夫全集 23 巻』、新潮社、2002 年、633 頁。
65. 同書、633 頁。
66. 同書、633 頁。
67. 同書、633 頁。
68. 同書、634 頁。
69. 同書、634 頁。
70. 同書、634 頁。
71. 同書、635 頁。

参考文献

- Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970-1988.
- 三島由紀夫『決定版 三島由紀夫全集』、新潮社、2000-2006 年。
- 松本徹、佐藤秀明、井上隆史編『三島由紀夫事典』、勉誠出版、2000 年。
- 矢代静一『旗手たちの青春』、新潮社、1985 年。
- ジョルジュ・バタイユ『内的体験』、出口祐弘訳、現代思潮社、1989 年。
- ジョルジュ・バタイユ『純然たる幸福』、酒井健訳、人文書院、1994 年。
- ジョルジュ・バタイユ『ジル・ド・レ論——悪の論理』、伊東守男訳、二見書房、1969 年。
- 島崎博、三島瑤子共編『定本 三島由紀夫書誌』、薔薇十字社、1972 年。
- ヴィリエ・ド・リラダン『残酷物語』、斎藤磯雄訳、筑摩書房、1965 年。
- 三島由紀夫『近代能楽集』、新潮文庫、1968 年。
- 堂本正樹『劇人三島由紀夫』、劇書房、1994 年。

野上豊一郎編『謡曲選集：読む能の本』、岩波書店、1935年。

田村景子『三島由紀夫と能楽—『近代能楽集』、または墮地獄者のパラダイス—』、勉誠出版、2012年。

Theater as Self-Deconstruction:

Bataille's Theory of Dramatisation in Mishima's *Modern Noh Plays*

Li Che

This paper examines the drama/theater issues in Georges Bataille and Yukio Mishima and the relationship between them and Yukio Mishima's *Modern Noh Plays*. Bataille calls the experience of simulating death by staring at a dying person "dramatisation", and by doing so, deconstructs the self and attempts to "communicate" with the world. For Mishima, on the other hand, it is the process of visualizing the spirit through the gaze of the actors and the audience. And theater as an art form is a simulation to simulate and repeat the ultimate anti-artistic one-time nature inside art. By staring, we enter the tragedy and experience its culmination, but the experience is only a repeated pseudo-experience. In this respect, Mishima's theatricalization has something in common with Bataille's dramatisation, in which the spectator's presence is of the utmost significance, but unlike Bataille, Mishima's self-disintegration through theatricalization is a means to build a hard shell of the mental world and to compete with the outside world, i.e., other objects. This point has been put into practice in the previous five works of *Modern Noh Plays*, especially in the plot of "Kantan," which opens the volume. However, as Bataille suggests, there is always the possibility of failure within dramatisation. This is because even if one aims to fuse subject and object or experience true death through dramatisation, in the end it is only a pseudo-experience of theatrical performance. Bataille calls such localization "rire". In Mishima's case, however, theatricalization is a means of opposing reality by sacrificing the body and strengthening the mind, and the deficit of the body leads to the theatricalization coming up empty, and the result is nothing but "rire". This process is revealed in the final work in the *Modern Noh Plays* series, "Genji Kuyou", which Mishima himself abandoned.