

イエイツ・三島・能

—演劇表現における「近代」と反「近代」

「能楽の自由な空間と時間の処理や、露わな形而上学的主題などを、そのまま現代に生かす」(三島由起夫)

「私の能への興味は、その古典の味と、詩と音楽と舞踊の三つが、一つになって醸し出すあの単純性の高さです」(W・B・イエイツ)

能を育んだその国に、世阿弥から数百年を経て生をうけた作家、海山隔てたアイルランドの詩人——この二人が等しく能の影響下に一連の戯曲を書きあげたのは、二十世紀に入ってからのものであった。三島の『近代能楽集』の最初をかざる『邯鄲』が書かれたのが一九五〇年、イエイツの『舞踊劇四篇』の第一作『鷹の井戸』の初演が一九一六年。一九三九年に没したイエイツが、三島の『近代能楽集』を知るべくもないが、三島の方では、「イエイツの、能の影響をうけた詩劇を好んで読んだ」ことが『近代能楽集』成立の動機の

佐伯順子

ひとつとなった、と語っている(『卒塔婆小町覚書』)。

しかし、二人を並べたのは、単に直接の影響関係に縛られての事ではない。能、という同じ源泉が、日本の作家とアイルランドの詩人の中に、どのように違った形でうけ入れられていったか。そのずれと重なりの様相をはかることで、演劇表現の「東西」と「近代」の問題を、同時に射程に入れることができる。

「まだ何も持ってゐない」「あからさまな理想追求の年齢にゐる」と自ら評価した新劇に、「奇妙な新しい料理を提供しようとした」三島と、リアリズム演劇を超える表現を模索していたイエイツは、演劇表現の新しい可能性をさぐる、という点で、共通の問題意識の上にいた。が、一人が「近代」能楽集を作れば、一人は「近代」リアリズムをこえるあらゆる可能性をみだして「舞踊劇」を作る。ここにみえてくるのはもう、東西の文化的落差にまさる、演劇表現の歴史の問

題であろう。従つて本稿では、『近代能楽集』及び『舞踊劇四篇』を対象としながら、それらを、直接翻案の典拠となつた能作品とのみ比較するのではなく、影響比較を内包した対比研究という方法をとつて、演劇における「近代」が、三島とイエイツの中で如何なる展開をみせているかを明らかにしてゆきたい。反「近代」もまた「近代」の展開のひとつである。

具体的には、夢幻能に限らない能の演劇表現としての特質を、比較のポイントとして5点設定し、その論点をめぐつて、

三島、イエイツ、能の、劇作術に焦点をあてた比較を行なう。相互照射によってそれぞれのあり方がより明快に浮かびあがるところに、単独研究にまさる比較の意義がある。

「詩と音楽と舞踊」に魅惑されたイエイツ、「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」三島は、共に能を舞台芸術として評価し、演劇として再生せしめんと試みたのであつて、その関心のありようは、今日の演劇関係者達の能への注目とも重なり、能そのものの演劇性的問題まで、照らし出すことになるだろう。

1. 空間、時間処理

まず、冒頭の三島の言にあつた「自由な空間と時間の処理」から検討しよう。

ゾラが提唱し、イブセンが実現していった「近代リアリス

ム演劇」の表現に於ては、「三単一」three unitiesの原則が示す通り、連続した一場面における空間、時間の飛躍は「不自然」として排除され、舞台上の時空間は現実の時空間をそのまま「再現」すべきである、とされた。⁴ 舞台装置や小道具も、本物に近いものが細かく要求されるから、必然的に装置転換なき空間移動は不可能、上演時間＝劇中の経過時間、という制約が生ずる。従つて、空間移動、及び、上演時間以上の時間経過（年月の移行等）を劇中にもりこみたくば、幕と幕、場と場の間に設定せざるをえなくなる。具体的には、暗転又は幕の上下という方法に訴えて、しかるべき舞台装置及び背景の転換を行なうと同時に、観客に対して時空的に非連続の印象を与える。このことは時間、空間の移動を基準とした演劇の構造分析に、act や scene という分節単位を基準にできる事が多い結果を招来している。

ここで『近代能楽集』をみてみると、そのすべてが「一幕物」に仕上がっていることに気付く。これはイエイツの『舞踊劇四篇』にも等しくあてはまるのである。木下順二氏は複式夢幻能を「1 act 2 scenes の Fantastic Noh Play」と表現したが、⁴ 舞台空間が幕によって全面的に隠蔽される上演の非連続が一度もない、という点では、複式夢幻能に限らず、あらゆる能が「1 act」であつて、三島もイエイツも、これをそのまま踏襲している、といえよう。

ところが、時間、空間を基準にした分節を施すと、この「1 act」の実質はかなり異なったものと言わねばならなくなる。木下順二氏の「2 scenes」という小単位は、中入りの前後で区分したことが容易に想像できるが、時間、空間の変化は、中入りのみに限定されるものではなく、むしろそこにこそ能の演劇的特質が現われていると言うべきなので、正確な比較を行なうには、時・空間の変化、という共通の基準を設けて、能を分節化してみる必要があるだろう。今、その分節単位として scene を用いて複式夢幻能の典型的形式をみてみると、原則としてワキの道行・ワキと前シテの出会い・ワキとアイの語り・ワキと後シテの会合、の 4 scenes が含まれ、これに曲によって数 scenes がつけ加わることになる。現在能では典型化できないほど個別的に様々な空間、時間の移動がみられるが、『熊野』を例にとれば 9 scenes、『班女』であれば 6 scenes、また、現在の夢幻能の『恋重荷』なら 6 scenes に分割できる。ひとつひとつの曲について実例を挙げる迄もなく、能は、現在能、夢幻能、あるいは中入りの有無にかかわらず、個々のストーリー展開に応じて、1 act の中に複数の scenes を包含しているのである。だが、これに反して三島の『近代能楽集』の「一幕」の中には、空間移動がみられる例は全くない。例示した『熊野』では、宗盛の館から清水寺迄の道行が一曲の眼目のひとつになっており、三島自

身もこれを認めているのだが、『近代能楽集』では、道行のダイナミックな空間移動は切り捨てられ、熊野の部屋のみで事件がおこることになっている。以下、表をみれば明らかとなり、実に九作のうち七作が室内劇、恰もイブセンの社会劇を見るが如くである。『邯鄲』では室内が夢の情景になり、『卒塔婆小町』では暗がりか鹿鳴館のダンスホールに変貌、『葵上』では病室が湖上と化している、と反論が出るかもしれない。しかし、これらはすべて、同一の場所が登場人物の心象風景として変質するのであって、決して物理的空間移動を意味するのではない。『邯鄲』では、菊の部屋への到着迄に、唯一わずかに実際の空間移動がみられるが、この場合幕を上げるといふ物理的手段に訴え（文字通りの芝居の「幕あき」を兼ねる）、後者の二例では、鹿鳴館の書割、ヨットの帆という装置の使用が、明確に指定されている。「全くの無背景のために、感覚は拘束をうけず、想像は制限されないから、われわれの心的作用は常に流動の状態におかれ、役者のわずかな暗示に依って、いかなる物に対しても適応し得る可能性を持つ」と、野上豊一郎の指摘した能舞台の特質は、そのまま生かされている訳ではない。

時間処理についても同様である。道行で常套的に時間の圧縮を行ったり、一曲に一夜の酒宴（『干手』など）や「夜遊の舞楽」をもちこんで明け方に終曲となることの多い能と異

作品名(執筆順)	場 所	踊り	歌	仮面	暗転や照明、 効果の指定
邯鄲	菊の部屋	○	○	○	○
綾の鼓	法律事務所と洋裁店の室内	×	×	×	○
卒塔婆小町	公園の一角	○	×	×	○
葵上	六条康子の病室	×	×	×	○
班女	実子のアトリエ	×	×	×	×
道成寺	古道具屋の一室	×	×	×	○
熊野	熊野の室内	×	×	×	×
弱法師	家庭裁判所の一室	×	×	×	○
源氏供養	文学碑前	×	×	×	○

なり、『近代能楽集』では、日常会話の時間がそのまま舞台上の時間経過となり、写実時間の枠を出していない。『卒塔婆小町』と『葵上』では、老婆と若林光の過去が再現され、また『邯鄲』では次郎の一生が描写される、という意味では、確かに写実時間をこえたタイム・スリップがもちこまれてはいない。だが、これらは初期の三作に限られている上、あくまでも夢幻能の「夢幻」の場面の応用、という次元に限られていることが留意されるべきで、物理的舞台効果に訴えることなく、時空の変化を自由によびこむ手法を、三島がとり入れることとはついになかった。「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」と表明しながら、「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』)という三島の告白は、確かにある意味で正当な自己評価といえるのであって、彼のいう「自由な空間と時間の処理」は、夢幻能形式の借用にとどまり、能の舞台空間の柔軟性そのものを生かしたのではないことが、指摘されるべきであろう。

一方イエイツは、『舞踊劇四篇』のそれぞれで、舞台が「何もない空間」bare placeであることを指定し、能舞台に近い情況を作り出した。三島のように装置を設定する事によって生ずる、時間・空間の飛躍への障害は、これで消滅する。そして実際に、『骨の夢』に「道行」と等しい手法がみられる。登場人物は、計三回舞台を回る間に、山中の小道を通して頂

上へ到達。また、狂言を念頭に置いて書かれた『猫と月』でも、二人の乞食は、舞台を一回りして、聖コルマンの泉のほとりに出る。

だが、彼の関心の焦点が空間、時間移行の自在性になかったことは、『舞踊劇四篇』の残る三作をみれば明らかであるし、たとえ舞台空間の条件を揃えたにもせよ、イエイツはそこに能ほどの自由な空間、時間の飛躍をよびこめないある条件をつけてしまっていた。それを次の論点で明らかにしよう。

2. 声

能舞台の何もない空間で、我々が状況変化の手がかりを得るのは、役者の動きと、語り（謡）である。そして物理的移動範囲の限られている前者に比べ、時の経過、場所の移動を知らせる機能をより多く担っているのは、実は後者である。

木下順二氏は、シェイクスピアの時代の劇場空間を分析して、装置や照明や衣装といった観客の想像力を助ける（あるいは妨げる）もののない舞台で「劇的想像力」を喚起したものは「ギリシア以来の野外劇場という条件とセリフの詩形式ということが結びついた、デクラメーション（朗誦術）の力である」と述べている。これはそのまま能の「語り」の力にあてはまるもので、詩的言語が「謡」という非日常的発

声にのる時、「何もない空間」にあらゆる物と時がたちあらわれる。発生史的にも、能は語りが主で、風流の方が語りの解説であったとされる通り、浄瑠璃や落語、講談に等しい語り芸の地平に、能も基礎づけられている。袴能を観れば、能の語りへの依存度はかなり露わになってくるし、観世栄夫が、『定家』のシテの登場前に時雨がちな夕暮の情景を舞台上に現出してしまう故・宝生弥一の声の力を指摘する通り、「声振ることは身を動かすこと」であり、「声で立ち現れる事物は『現物』である（大森莊蔵）」という状況を、能舞台の空間は鮮かに実現してくれるだろう。

実際、能、狂言の役者は、まずその「声振る」力に期待されて、木下順二の『子午線の祀り』（観世栄夫、野村万作起用）が生まれ、鈴木忠志の観世寿夫との共同作業が企てられた。能の声は「冥界や地下の霊たち呼びかけ、それら呼びさまし、地上に再臨させるような強い怨声」と指摘した渡辺守章氏が、独自の台詞稽古法を採用していることから明らかかな様に、時空間の飛躍を可能にするにとどまらず、世界的存在によびかける呪語の次元にまで達している謡は、日常的発声をこえることで、その力を獲得しているのである。

ところが、「あらゆる単純化によって、声はその重要性をとり戻した」と説くイエイツは、実は全く別質の「声」を想定していたのであった。「精神の深層は、最も人間のかつ織

細な手段によって到達される。身体的距離、機器、大きな声を信じるべきでない。オーケストラと競合する事によって、必然的に大きくならざるを得ない声ではなく、わずかな楽器と共に、身近な距離に於てはじめて聞こえる声。確かに、機械によって拡声されたものは身体的「声」ではなくなるが、彼の望んだ様な小劇場に於てはじめて観客に通る類の声が、靈的なものをよびさます悲劇的朗誦と異質なものであることも明らかである。リアリズムを超える演劇表現を志向した筈のイェイツが、こと「声」に関しては「自然主義」的主張をするのも不可解な話ではある。彼はリアリスティックな「声」しか信じなかったのか。

いや、早急に結論を出してはいけない。台詞のレベルでは「朗誦」という発想をもたなかったイェイツだが、『舞踊劇四篇』では、そのすべてに「歌」が登場して、非日常的発声の力は確かにとり入れられている。全体が「うたわれる言葉」で進行する訳ではないので、謡の様に自在に時空間の変化を演出するには至らないが、鷹の井戸の周辺（『鷹の井戸』）や山中の風景（『骨の夢』）を描写すると共に、象徴的な詩句で劇の始まりと終わりを告げる『舞踊劇四篇』の歌は、現実の人間存在の世界を超える靈的次元の導入のために、不可欠な機能を果たしている。「舞踊劇」とはいいながら、能の二大構成要素たる「舞歌二曲」の「歌」の方も、イェイツは部分的に

採用していたのである。¹⁵

対照的に三島は、自作に「朗誦術」の必要性を認めた形跡がないのと同様、「歌」にも期待しなかった。「夢幻能」式の場面転換は、語りの力に拠るのでなく、前述の通り装置の転換によってなされるのだし、「歌」が採用されたのは最初の作品『邯鄲』一作にすぎない。「新劇に奇妙な新しい料理を提供しようとした」（上演される私の作品）、傍点筆者）という意志表示通り、彼が「舞歌」を骨髄きにして「近代」の「新劇」として能を翻案してゆく過程は、「舞踊」の問題とあわせ論じるのがふさわしからう。

3. 舞踊

「舞踊を主としたものはわざわざ翻案を企てる意味がなかった」——この言葉を裏切らず、三島が舞踊の要素をとり入れた『近代能楽集』の作品は、『邯鄲』と『卒塔婆小町』のみにとどまる。全九作のうち、やはり初期の二作であることが注目されるが、特に『邯鄲』は、まっ先に書かれた作品として、彼がまだ「舞歌」の要素を残したまま能を新劇化する可能性に望みをつないでいた事がうかがわれる、踊りと歌が共に採用された唯一の作品である。¹⁶

そこで、それらが『邯鄲』の劇構造の中でいかなる機能を果たしているかを検討してみる。歌（合唱）と踊りが出てく

る場面は、①次郎が枕をあてて就寝する際、②妻との会話が
終わってから社長になる迄の間、③社長から元首になる迄の
間、の3ヶ所に限られている。踊りが伴われるのは、このう
ち真中の一ヶ所のみである。構造的には、セリフ劇の間に合
唱、あるいは合唱を伴う踊りが3ヶ所挿入される、という形
をとっており、これにより連続的セリフ劇に非連続的中断が
入って、前後の場面転換を可能にしているのがあからさまで
ある。①を境界として場は菊の部屋から夢の世界となり、②
をはさんで次郎はただの夫から社長になり、③の前後で、彼
は社長からさらに元首に転身している。典拠である謡曲『邯
鄲』では、語りの力が、舞台を夢中の世界となし、三十年の
時間経過を表現するが、「語り」を欠く新劇的手法では、時
空の飛躍がある場と場を連結する装置として、合唱と踊りが
機能することになったのだ。ただ、それが単なる「つま
ぎ」でなく、合唱と踊りであることで、三島はわずかにイ
エイツに歩みよる。合唱がイエイツの舞踊劇中の歌と同じ機能
を果たしていることは、もはや明らかであるが、踊りも非日
常的発声と並んで、霊的存在と交わり、日常空間を変貌させ
る機能を持つことを、芸能史家達はつとに指摘しており、イ
エイツの舞踊、『邯鄲』の踊りも、まさしくそうした機能を
担っているのである。しかも踊りと合唱の担当者である女達
が仮面をつけるよう指定されている事で、我々は、仮面と舞

歌による他界の現出、という一点で、能と三島とイエイツが
鮮かに重なるのを見るだろう。仮面は姿を消しながらも、『卒
塔婆小町』のダンスになると、『邯鄲』の様な限定的使用を
こえた劇構造の中心的役割が認められることになり、老婆と
若き詩人が踊るワルツは、鹿鳴館のダンスホールの幻想をよ
びさまし（近代）的装置に頼った三島のト書きでは、背景の
転換がワルツより先に来るが、本来なら逆であろう）、老婆に
は霊の活性化がおこり、詩人には幻覚が訪れて、彼は彼女を
美しいと告げる。踊りをする・みることで、精神・身体がト
ランス状態に入る効果が、ここに生かされているわけで、こ
れはやはり、イエイツの『鷹の井戸』で老人を眠らせ（能楽
堂の観客席）若者を放心状態に導く鷹の精の舞いと機能的
共通性を示していることになる。

ただし、『卒塔婆小町』を最後に三島は踊りを離れ、イ
エイツと袂を分けてゆく。イエイツの方では、冒頭に引用した
様に、舞踊にこそ表現可能性をみいだしているから、『鷹の
井戸』のみならず、『エマーの唯一度の嫉妬』に於ても、妖
精の踊りが、クフーリンの霊をめざめさせ、彼を眩惑する装
置として働くことになる。鷹の精といい、妖精といい、踊り
は精霊の自己表現にもなっており、「踊りは……でもん・す
ぱりっ」の類の動作であることが多い」という折口信夫の見
解通り、脇能の舞に通じる性格をも有しているのである。

これにとどまらず、イエイツは踊りのもたらすトランス状態から導かれるカタルシスを強調した作品をもものしている。『カリヴァリの丘』がそれで、キリストの周囲で踊るローマ兵達は、キリスト教とは異質な宗教的カタルシスのあり方を暗示している。この性格は、狂言を念頭に置いたと言われる『猫と月』ではさらにあらわになり、足の不自由な男が踊ることで救済としての象徴性は強調され、終幕で劇構造の最終的頂点となる点からも、能の舞いと共通性を獲得することになる。「歌うも舞うも法の道¹⁸⁾」という中世の宗教世界を背景とする能にあって、舞いは、後世の「芸術的」解釈からはあまりに安直とみなされる亡霊の唐突な成仏を、確実に保証すると共に、急の段での演劇的もり上がり、不可欠なものだからである。

逆に『骨の夢』では、舞いがあるにもかかわらず、主人公の若い男女は永遠にカタルシスを得ることがない。ここでは踊りは、前二例と異なり、いわば「妄執発露型」ともいうべき形をとっており、イエイツ自身が「絶妙な舞い、娘の苦悶を表わす舞い」と評した『求塚』、あるいは「定家」型の舞いに近い。「深層の感情は身体全体の動きで表現される」という彼の主張が、演劇的な実現をみる。しかも、ここでの「感情」は現在のそれではなく、過去の思い出であることに注目したい。高橋康也氏は、能は厳密な意味で「思い出の劇」と

いえる世界で唯一の演劇形式、と述べ、その「思い出」は身体的所作によってもたらされる、と指摘したが、能の舞いは氏の表現にのっとれば「身に残る思い出」の表出として、過去の現前を可能にしている。——思い出は過去の「写し」ではなく、過去は「想い出す」という形で立派に「在る」のだ、という大森莊藏氏の記憶論が思いおこされよう。「声で立ち現れる事物は現物」という先の氏の主張通り、実は「思い出」は声の力のみで在らしめる事もできるのだが(能の「居グセ」、声に呪的力を期待しなかったイエイツとしては、いきおい舞踊を中心に据える結果となったのであった。

リアリズム演劇の限界を痛感して、ワグナー的「全体演劇」^{トータルシアター}を志向していたイエイツの内には、「舞歌二曲」を基本とする能の表現に接近する素養が十分準備されていたといえる。⁽²⁰⁾しかし、「近代」能を書こうとした三島は、「新劇はこれは何といっても言葉の芝居」と納得しつつ、「卒塔婆小町」を最後に能の身体表現の尾をきり捨て、セリフ劇としての翻案姿勢を確立してゆくのである。⁽²⁰⁾

4. 仮面

踊りと並び、三島の翻案姿勢を示すものとして、仮面の使用があげられる。『邯鄲』の踊り子三人に仮面を指定したのみで、以後、『近代能楽集』には仮面は登場しなくなる。能

の面は、本来それをかけることによって憑依状態が生ずるもので、翁面がその最たるものである事は先学諸氏の既に説くところだが、実際、脇能で出現する神々は、すべて仮面によってその存在の非日常性を確保している。『邯鄲』の踊り子も、仮面をつけ、歌と踊りを司ることによって、主人公を夢に誘う、巫女的、妖精的役割を担わされていたのだった。しかし、「脇能はわざわざ翻案を企てる意味がない」との言葉通り、そうした妖精的存在や神々の登場は、三島の能翻案の本来の目的ではなかった。『近代能楽集』全九作のうち五作に、亡霊や幻影が登場してはいるが、それらは、非リアリスティックな存在であるとはいえず、神や精霊の様に「聖体示現」してくるのではなく、三島がいみじくも「あらわな形而上学」と称した通り、現実の哲学的主題を非現実の世界から照射するために登場するのである。この意味で、彼の演劇の主題は、本質的にはリアリズム演劇の次元にあるといつてよい。とすれば仮面ではなく人間の表情をもって演じる方が、適切な演出方法ということになるのも道理であろう。

イエイツはここでも、三島とは対照的な姿勢を示す。神秘主義にのめりこみ、降霊会に参加して心靈体験を深めると共に、祖国アイルランドの民話や伝説の伝える亡霊や妖精の存在を信じていた彼にあっては、「形而上学」の次元を超えた、他界的存在の示現そのもの(epiphany)が関心の中心であり、

能はまさにこの点で、彼の演劇的理想を満たすものだったのである。現実の世界とは別な「もうひとつの世界」からのメッセージを運ぶ者達が、この世に訪れる——イエイツはいさんで能のこの構造を、自身の劇作に応用したのであった。彼の作品の登場人物達には従って、人間の表情は不要である。彼らは現実の人間の模倣ではない。

「すべての偉大な芸術に浸透しているもの、それは現実を超える感覚である」と述べ、それを満たす演劇が依然として人間の顔を要求するのは理に叶わぬ、としたクレイグの主張が、ここに響きあっている。「恐らく最後には、人がある面のために戯曲を書くであろう」とのイエイツ自身の言に倣って、我々は『舞踊劇四篇』を、『仮面劇四篇』と言い換える事もできるのである。

『狂女』のヒロインは、他の登場人物たちの住んでいる世界から、狂気によって高く飛翔した。あるいは深く沈潜した一種の神なのであった。『班女について』と述べた時、三島もイエイツの次元に近づいてはいたのだ。現実の恋人を認めず、それよりもっと別な何もかを待ち続ける女。彼女は生身の人間でなく、超越的なものへ視線を向ける。狂うことは他界的なものと交信する道——。だが三島の内なる「近代」の自覚は、彼女をあからさまに「神」と認めるには至らなかった。

三島ならずとも「狂気は神そのものではない」という判断

は「近代」人であれば当然のものであろう。しかし、狂気に近い、又は狂気そのものの精神のありかは、ユングのいう「普遍的無意識」の次元にまで沈潜し、他ならぬイエイツの信じた「^{フニ、フニ}世界靈」に重なつてゆくのだ。凝縮された意識の「元型」的世界は、脇能同様仮面に託されて、他界を我々の目前に開示する。狂女も、亡霊も、もはや橋がかりを伝つて示現する神々である。²⁴鷹の精あり、妖精あり、男女の亡霊あり、神の子イエスあり……といったイエイツの舞踊劇は、こうした能の他界開示性を鋭く把えているといつてよい。「個人的ではなく、人類にむしろ動物にさへ普遍的な」とユングが説明づけた無意識の世界（傍点筆者）は、夕顔という女が夕顔の花のイメージにだぶり（『半葩』）、牡若の精が業平を思う女の靈と混然一体となる（『牡若』）能の時空で、よりアニミスティックな宇宙へと拡大するだろう。²⁵そこで顕現する「他界」の絶対性が、能の特殊な演劇構造をも導き出すことになる。

5. シテ一人主義

シテという「神」の来臨が劇の主題となるならば、対立構造は必要とならない。ここにいわゆる能の「シテ一人主義」が可能になる。ワキの習い物になるほどワキの役割が重視される作品（『張良』『鳥追舟』等）もあるが、世界観の対立という次元にまで至ることはない。これは能がそも発生的に epiphany を基

盤にしていることの名残り、祭儀性、祝祭性の残滓といえよう。これに対し山崎正和氏は、演劇の本質を相異なる世界観相互の対話にもとめ、²⁶「祭典が演劇の起源だということ、それが演劇の原理だということとは、注意してわけねばならない別次元のことである」と、祝祭と演劇との混同を強く戒めた。この言に応ずるかの様に、三島の翻案ではすべて、原典の「シテ一人主義」に、対話による対立構造が付加されている。

花子 私待つ

実子 私は何も待たない

花と実、という象徴的名称の担う待つ女、待たざる女の対比をきわだたせて、彼の『班女』は終わる。また、『綾の鼓』では下手の部屋と上手の部屋が、「善意の部屋、真実の部屋」、「悪意の部屋、虚偽の部屋」と、きわめて意識的に対置せられ、初期の作品『邯鄲』、『卒塔婆小町』でも、次郎と邯鄲の里の精霊、小町と詩人の対照が、「詩人のやうな青春」を殺して、「九十九歳の小町のやうな不屈な永劫の青春」を志す芸術家のあり方を語った。『弱法師』の俊徳と綾子、『源氏供養』の野添紫と青年達のやりとりにも明らかな様に、対話を手がかりにした対立構造は、時に大小錯綜しつつ、劇の成立を柱の如く支えているのである。

この点は、イエイツも同様であった。既に高橋康也氏が『鷹の泉』や『骨の夢』における「ワキ」の重視に着目して、「ハシテ一人主義」はイエイツにとって演劇と両立しないかの如くである」と指摘しておられるが、『鷹の泉』における若者、老人、泉の女の三頂対立、『骨の夢』の若いカップルと愛国青年、『エマーの唯一度の嫉妬』のエマー、エスナ・イングバ、妖精の女、『カルヴァリの丘』のキリストとラザロの対立をみれば、我々は「安心して」イエイツの『舞踊劇四篇』を、山崎氏のいう「演劇」の範疇に入れることができる。既に中世の演劇に強固な対話構造が存在することを、我々は西洋演劇史上にみいだすが、イエイツもまた、epiphanyに注目しつつも、そのみで劇を構成することはなかったのである。

「シテ一人主義」の語を生み出した野上豊一郎は、対話という要素が入りこむ時、それは能ではなくなる、とまで述べた。実に、『鷹の泉』からの逆翻案新作『鷹姫』では、対立構造が消滅し、鷹姫の「シテ一人主義」と化している。では能は「演劇」ではないのか——この古典的問いかけに、我々は導かれることになる。舞踊家・大野一雄がスウェーデンボルグを意識しつつ、「霊的エッセンス」を表現せんとして「幽霊」を作品に登場させたことや、今日の演劇人の能への関心の焦点が、その表現の身体依存性にあること（シテ一人主

義）対話構造の脆弱、は必然的に現場依存的表現を作る）をみれば、我々は能が身体行動芸術として「Dance-theatre」になり近いものであることを、認めざるをえない。イエイツはまさしく「舞踊劇」として能を消化したのであるし、それはそのまま演劇における現場性の復権をめざす六十年代以降の小劇場のあり方に重なってゆく。

だが、能は舞踊か演劇か、という大問題に結論を下す事は、この小稿の範囲をこえている。ただ、新しい演劇表現の希求という、東西を問わぬ二十世紀の演劇史上の問題意識が、ある時は「西」の人をより能に近づけ、ある時は東西が、祝祭性を離れた「演劇」性を共有する、という様相が、明らかになたかと思う。「近代」と反「近代」と——三島とイエイツの意識した方向の違いは、「日本の新劇はあからさまな理想追求の年齢にゐる。まだ何も持っていないので、凡てを持ちうるやうな錯覚に陥っている（『演劇の本質』、傍点筆者）」という三島の言に明らかな様に、彼と私の演劇史のタイム・ラグが反映している。新劇が「新」であることが、三島の創作意欲を刺激した。「能を見る事は靈魂を直視することです。能は靈魂の彫刻です」と、能礼讃を語りながらも、「歌うな語れ、踊るな動け」とリアリズム演劇を追求した小山内薫の時代から、六十年代の小劇場運動に至ってはじめて、日本の演劇の問題意識はイエイツのそれに「追いついた」といえるのかもしれない

ぬ。ここにはまた、日本の演劇における「近代」の問題の独自性が横たわっているのだが、それについては別の機会に論じることとし、古典が「前衛」として再生する、類まれなる演劇形式——能は、まぎれもなく日本の文化がはぐくんだものであることを思いつつ、一担筆をおきたいと思う。

註

- (1) 比較演劇学における方法論については河竹登志夫氏が整理しておられる⁽²⁾。なお、本稿における演劇の「近代」は同氏の用法に従う⁽¹⁾。
- (2) 従来は、直接影響研究が殆どであったため、比較される能は夢幻能に限られることが多かった。
- (3) 具体例は本文中にふれる。新劇側の伝統芸能再評価以降のもの⁽³⁾。
- (4) 表現形態と表現内容は不可分に結びついており、「演劇はリアティーの枠の中で研究された人間の諸問題を扱わなければいけない」(ゾラ)という、表現内容に関する主張が、必然的にこうした表現形態を要求したのであった。逆に、非リアスティックな主題が、非写実的表現形態を必要とする状況を、以下でエイツの中に見てゆくことになる。
- (5) 能特有の分節法としては、「序破急」があるが、これは元来舞楽の曲体を示すもので、節拍の緩急を基礎としているため、時間、空間を基準とした分節としてそのまま採用するわけにはゆかない。従って野上豊一郎が、『註解謡曲全集』で施した、序一段、

破三段、急一段の五段分節は、時空の変化に一致しない(例えば、『高砂』ではワキの住吉への道行と、住吉での後シテとの会合が第五段としてまとめられてしまう⁽⁷⁾)ため、比較の基準としては不適切である。日本古典文学体系本(岩波書店)の「構成」の項では、時空の変化への留意がみられるが、対話の内容区分までとり入れているため、細分化されすぎる場合がある。

(6) 「道行」は、厳密に時空の変化に即すと、無限 scenes になつてしまうため、1 scene とするのが妥当であろう。

(7) 宗盛独自の場、朝顔独自の場、朝顔と熊野の会話の場、宗盛と熊野の対面の場、清水寺への道行、熊野召喚の場(ここは厳密にはさらに3分割できる)、酒宴の場、熊野帰郷の道行、で計6 scenes。

(8) 野上の宿、熊野出立、吉田少将道行、野上の宿、都、糺の森で6 scenes、野上豊一郎は糺の森の場面を問答や舞に則して六分割しているが、時空の変化という点では1 scene である。

(9) 金春国雄氏は、曲例はわずかであるが、時空間の移行に忠実な分節化を試みており、『恋重荷』はこれに従った⁽⁸⁾。

(10) 『熊野』を歌舞伎化するにあたって、「能舞台とちがって流動性のない歌舞伎の舞台的制約のため、原曲の眼目である道行をカットしたのは残念」(全集三三巻『熊野』について)と述べている。

(11) 三島は新劇の舞台装置や照明、効果を利用するにやぶさかではなかったで、自ら「自由な空間と時間の処理」への制約を課す結果となった。能の舞台空間の柔軟性は民俗芸能には広くみられるものだが、最近前進座が照明効果等も併用しつつ、芸能に取材

して柔軟な時空処理を行なったことは注目できる（狐小鍛冶前進座劇場、昭和六十一年七月二十七日、初演昭和六十年一月三〜七日）。

(12) 東京大学学生有志による、観世栄夫を囲む『定家』演能に関する研究会での発言（昭和六十年五月二八日、於鉄仙会能楽研修所）

(13) 氏は、演劇の言葉が、神になげかけられていたギリシア悲劇の時代から、舞台上の俳優同志の対話へ変化し、最終的には演者の意識にしか作用しなくなつたとして、神への語りの復活を課題とした（明治大学人文科学研究所公開講座「現代文明のなかでの演劇の位置」（昭和五十七年））。氏の能役者への期待は声にとどまるものではないが、この発言は次に引く渡辺守章氏の指摘に通じている。

(14) これは、「演劇講座―音と身体をめぐる・第二回・台詞の射程」（昭和五十九年十月六日、アテネ・フランセ文化センター）で披露された。氏は「日本の新劇には悲劇の朗誦法というものが確立していない」として、『フェードル』（昭和六一年八月十九日―二二日、スパイラルホール）では、イポリットの死を語る長台詞を、狂言の野村耕介にあたらせている。

(15) 能の謡も、写実的時間に忠実な会話部分と、情景描写や心理描写で自在に時空の変化や過去の再現をもたらす部分があるが、いわばイエイツは前者は自然な「声」にしてしまい、後者を楽師達のコーラスに担当させたとみてよい。

(16) 厳密には「踊り」は跳躍運動、「舞い」は旋回運動として區別されるべきであるという説もあるが、本稿では dance の同義語

として用い、区別しない。両者の異同の検討は別の機会にゆずりたい。

(17) 近代能楽集上演委員会による昭和五六年の公演（国立劇場小劇場）では、「舞踊劇化」の「小書き」がついて、フラメンコの長嶺ヤス子が起用され、舞踊のトランス効果はより強調されていた。

(18) この種の宗教観は、『梁塵秘抄』や、能『東岸居士』等にもられる。

(19) アメリカで観劇し、セリフ理解の不自由さに苛立った三島が、帰国後、カブキ、新劇を改めて比較して抱いた実感であった（全集二八巻所収「カブキ・新劇・アメリカ演劇」）。

(20) 三島は舞踊そのものの表現価値を否定したわけではなく、土方巽礼讃などを書いているが、バレエ台本を依頼されるにあたって「セリフが使へないとなると、手足を縛られたやうな不自由を感じる」と告白している（全集三三巻所収「バレエ『ミランダ』について」）。台本には膨大な言葉がありながら、舞台上では無言の劇を創作した太田省吾が、能の表現に学んでいる事は、演劇におけるセリフの評価の相異が、能の表現に対する着眼点の差異に帰着した、三島との興味深い対照例である。

(21) 翁面をかけることで、神へ変身する感覚がある、と能楽師自身が証言する（翁を舞った直後の増田正造との対談における金春流宗家・金春信高の発言、昭和六一年八月七日、銀座ポケットパーク）。

(22) 昭和三十年の『綾鼓』上演における桜間道雄の老人や、昭和五二年の上演（後半のみ能面使用）の様に、演出家の解釈によ

つては仮面を使用する余地を残している作品もあるが、三島自身は強制していない。なお、仮面に限らず、前述の「舞踊劇化」や悲劇的朗誦術の応用(具体的には能、狂言の役者の起用等)によって、三島自身の演出方針を超える試みは常になされてきた。

(23) この意味で、彼の『舞踊劇四篇』に直接影響を与えた能は、夢幻能ということになるが、反リアリズムという姿勢は、夢幻能意外の作品をも含めた能の表現法との共通性を生み出していた。

(24) 橋がかりが他界との通路である事については、再三指摘されてきた。⁽²⁴⁾ いわば劇構造と舞台構造は緊密に結びついているわけだが、能の上演の実際に接する事のなかったイエイツは、西欧の舞台構想の発想からは出なかつたため、役者の登退場を幕(楽師達のおりたたむ布)で隠している(『カルヴァリの丘』のト書き参照)。一方、日本の前衛演劇に於ては、太田省吾『小町風伝』の様に、能舞台の構造そのものの応用がみられた。

(25) 同曲にみえる「草木国土悉皆成仏」(『中陰経』)、さらに『殺生石』や父尉風流の砥石の精など、spiritは無生物にまで広がる。

(26) 「本当に演劇は対話しか信じていない。対話によらぬ一方向的主張が、ものの真実をとらへうる筈がないと見きわめてゐる。」(27) 昭和五九年のグループMA「間」による上演(九月二二〜二七日・草月ホール)では、この三項対立が人形と人間によって重層的に強調されていた。

(28) ヨーロッパを中心に形成されつつある、従来の舞踊とも演劇とも明らかに異なった身体行動芸術。例えば、昭和五九年に来日したマギー・マラン Mugny Marin や、英国のトリックスター・シアター・カンパニー Trickster Theatre Company など。

(29) 彼らの関心はおしなべて、山崎正和氏が「演劇」とは切り離すべきである、と主張した「祝祭性」の方向へ向いている。「詩とは何か? それはむづかしい問題ですが、最も純粋であってもっとも受動的なもの、思考と行為との窮極の塚、むしろ行為に近いもの、と言つてよい」(『班女』拜見)という三島の言の中にも、今日の身体行動芸術^{パフォーマンス}のもつ問題意識に近いものが、確かにうかがわれる。

△テキスト▽

三島由紀夫『三島由紀夫全集』第二〇巻〜三五巻(新潮社、昭和四九〜五一年)

三島由紀夫『近代能楽集』(新潮社、昭和四三年)

観世左近『観世流謡曲百番集』(檜書店、昭和三一年)

観世左近『観世流謡曲統百番集』(檜書店、昭和五十年)

横道萬里雄・表章校註『謡曲集上』『謡曲集下』(岩波書店、昭和三

五年、三八年)

小山弘志・佐藤喜久雄・佐藤健一郎校註、訳『謡曲集一』『謡曲集

二』(昭和四八年、昭和五十年)

野上豊一郎『註解謡曲全集』全六巻(中央公論社、昭和十〜十一年)

W.B.Yeats, Collected Plays, London, 1982.

W.B.Yeats, Essays and Introductions, London, 1967.

W.B.Yeats, A Vision, London, 1962.

W・B・イエイツ『イエイツ戯曲集』(佐野哲郎、風呂本武敏、平

田康、田中雅男、松田誠志訳、山口書店、昭和五五年)

W・B・イエイツ『サイジョン』(鈴木弘訳、北星堂書店、昭和五

三年)

F. Pound & F. Fenollosa, 'The Classic Noh Theatre of Japan,'
N.Y., 1959.

〈文献、論文対照表〉

- 〈1〉 河竹登志夫『近代演劇の展開』(日本放送出版協会 昭和五七年)
〈2〉 河竹登志夫『統比較演劇学』(南窓社、昭和四九年)
〈3〉 河竹登志夫『演劇概論』(東京大学出版会、昭和五十三年)
〈4〉 法政大学能楽研究所編『世界の中の能』(法政大学出版会、昭和五七年)
〈5〉 野上豊一郎『能 研究と発見』(岩波書店、昭和五年)
〈6〉 野上豊一郎『能の再生』(岩波書店、昭和十年)
〈7〉 野上豊一郎『能の幽玄と花』(岩波書店、昭和十八年)
〈8〉 金春国雄『統能への誘い——構造と組立てのメカニズム』(淡交社、昭和五九年)
〈9〉 木下順二『シェイクスピアにおける劇場的想像力』(『文学』昭和四六年八月)
〈10〉 本田安次『能の発生——巫女舞から能へ』(『文学』昭和五二年三月)
〈11〉 大森莊蔵『流れとよどみ』(産業図書、昭和五六年)
〈12〉 武智鉄二『伝統と断絶』(風濤社、昭和四四年)
〈13〉 渡辺守章『祝言の声、ばうをくの声』(『国文学・能・身体のパフォーマンス』学燈社、昭和五八年十月)
〈14〉 折口信夫『舞ひと踊りと』(『折口信夫全集』中公文庫版、第十七巻、昭和五一年)
〈15〉 三隅治雄『日本舞踊史』(東京堂出版、昭和四三年)
〈16〉 クルト・ザックス『世界舞踊史』(小倉重夫訳、音楽之友社、昭和四七年)
〈17〉 折口信夫『日本芸能史六講』(前掲全集第十八巻)
〈18〉 近代能楽集上演委員会『近代能楽集、パートⅢ完結編』国立劇場小劇場公演パンフレット、昭和五六年
〈19〉 高橋康也『井筒幻想——または思い出としての劇』(『文学』昭和五八年七月)
〈20〉 古川久『欧米人の能楽研究』(東京女子大学学会、昭和三七年)
〈21〉 太田省吾『歩くについて』(『新劇』昭和五六年八月)
〈22〉 同18、『近代能楽集』公演パンフレット、昭和四四年
〈23〉 高橋康也『イエイツと能』(『世界』昭和五八年六月)
〈24〉 戸井田道三『能 神と乞食の芸術』(せりか書房、昭和四七年)
〈25〉 河合隼雄『無意識の構造』(中央公論社、昭和五二年)
〈26〉 小此木啓吾、河合隼雄『フロイトとユング』(思索社、昭和五三年)
〈27〉 山崎正和『山崎正和著作集』第三巻、第六巻(中央公論社、昭和五七年)
〈28〉 増田正造、小林貢、羽田昶『能 本説と展開』(桜楓社、昭和五二年)
〈29〉 大野一雄『幽霊と舞踊』(ユリイカ・舞踊大全)昭和五八年、十一月)
〈30〉 渡辺守章編『幽玄——観世寿夫の世界』(リポレポート、昭和五五年)
〈31〉 小山内薫『小山内薫演劇論全集Ⅰ』(未来社、昭和三九年)
〈32〉 E.G. Craig, 'The Theatre Advancing,' London, 1921.
〈33〉 藤代幸一訳『中世の笑』 謝肉祭劇十三番』(法政大学出版局、昭和五八年)
〈34〉 太田省吾『劇と沈黙』(『現代詩手帖』昭和五七年九月)