

## 『班女』論

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-11-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 高橋, 和幸 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://osaka-shoin.repo.nii.ac.jp/records/4735">https://osaka-shoin.repo.nii.ac.jp/records/4735</a>

## 『班女』論

### 高橋和幸

#### 一

三島由紀夫の『班女』は、雑誌『新潮』昭和三〇年一月号に掲載され、翌三一年四月に『邯鄲』『綾の鼓』『卒塔婆小町』『葵上』とともに『近代能楽集』（新潮社）に収録、出版された。

初演は昭和三二年六月、俳優座スタジオ劇団（演出は田中千禾夫）によるものだが、その後の上演は昭和四〇年（劇団NLT）、昭和五一年（近代能楽集上演委員会）、昭和五二年（松竹）など、他の人気曲に比較すれば決して多い回数ではない。ドナルド・キーンの翻訳によって、アメリカ・クノップ社から『近代能楽集』が出版される（昭和三二年七月）前の三三年四月二日、三島は三人のイギリス人俳優により英語で、自身で本作品を演出、上演した。「外国人の評判はなかなかよかつた」と言っており、ドナルド・キーン、宛書簡にも「今、「班女」を上演して、パティーターをすませて、家へかへつたところです。お客は大へんよろこんでくれました。ぜひニュー

ヨークで上演したらいい、とも云はれました」と記している。ドナルド・キーンは「日本ではそれほど高く評価されていないようだが、外国では一番人気のある三島氏の曲の一つである」と評している。

筆者もオーソドックスな古典的恋情を近代人の心理劇として再生させた伝統の継承と簡潔で緊張に満ちた構成等、見事な作品と評価したいのだが、発表当初から、国内でそれ程評価されなかったという事実は、作品の価値それ自体より、近代日本、とりわけ戦後の、読者・観客の側の文芸観・演劇観の質や時代状況を反映した結果を示しているのではなからうか。それは例えば、三島が「私には特に、新劇の公演の、あの死灰のやうな気分が堪へられない。いたづらに誠実さうな顔つきをした、「まじめな」観客といふものが堪へられない」と嫌悪した新劇の「思想劇」であり、「井戸端会議的なもの、となりのをばさんのうはさ話的なものが、小説や芝居と、観客や読者をつなぐ唯一の紐帯であつて、それがリアリズムと呼ばれてゐるのは困つたことだが」と批判した日常レヴェルの延長にしかリアリ

ズムを認めない劇的精神の衰退した演劇界や観客のことであり、『班女』の評価はそういう演劇状況から出たもののように思われるのである。ここでこの問題に詳しくとり組む余裕はないので、本稿では『班女』の原曲との比較分析に基づいて、「近代能」の表現と、古典・伝統の継承という二つの問題についての解明を試み、この問題にも答えることにしたい。

さて『班女』原曲の能柄は四番目物(狂女物)で現在能、作者は世阿弥と考えられているようだ。素材は「吉田の少将が東国で女を得た話」と「班女とあだ名された遊女がいた話」で両者とも出所は不明とされている。

吉田の少将が京から東に下る途中、美濃の国野上の宿に投宿した際、花子という美しい遊女とねんごろになり、再会までの形見に互いの扇をとりかわして持つことにした。花子が持つことになったのは「夕暮の、月を出せる扇」であり、吉田の少将が持ったのは「夕顔の、花をかきたる扇」だった。元々花子は幼い頃からつねに扇をいじくりもてあそぶ癖があったので、班女とあだ名された。(但し『謡曲大鑑』では、少将との扇の交換後に扇に見入るようになった、となっていた)班女とは前漢武帝の寵妃班婕妤(はんしやうよ)のこと、帝の寵愛を趙飛燕に奪われ、秋になると捨てられる夏扇にわが身を譬えた詩を作ったという。他の客の酌をしなくなった花子に腹を立てた野上の宿の長は班女を追い出し、花子は男の心の頼み甲斐のなさを嘆き託ち、神仏に再会を願いつつ諸方をさまよい歩くこととなっ

た。

秋となり吉田少将は京への帰路の途次、花子を探ねるが、放逐されたこと知り、都に帰ることになる。かねてより糺の森下賀茂神社に祈願のあった少将がその足で参詣に訪れると、扇を抱いて狂乱する花子に出会う。互いの扇を見せ合いそれと確認し合って二人はようやく再会を喜ぶ。主題は「可憐な遊女のひたむきな恋を描き」「狂女物ではあるが、いわゆるクルイの部分もなく、あくまで恋慕の主題を一貫させている」「純然たる世話物で、殊にその主人公は遊女であるから、極めて濃艶なものとなつてゐる」<sup>⑩</sup>て、「しかも、その文は扇を主として、配するに風と月、花と雪とを以てしたもので、恐らく二百幾十番の謡曲中、最も艶麗なものといひ得る」<sup>⑪</sup>とされるように、寂寥たる秋を背景に、わが身の定めなきを恨み託ち、神仏にすがりつつさまよい歩く姿に一途な情念が行為に結実したかのような味わいがある。

三島は能の中でもとりわけ『班女』を好んだようで、「私は「班女」といふお能が好きなあまりに、同題名の小さな詩劇に翻案したこともある」<sup>⑫</sup>「原曲「班女」は私の好きな能である。しちつくどくないのがいいし、コケおどかしてないのがいい」<sup>⑬</sup>と記している。純一な思慕の曲趣を評価した言葉だろうが、自身の翻案化については「恋人をいつまでも待つてゐる。といふやうなことは、詩的ではあるが、あんまり演劇的ではない。恋人があらはれて、再び結ばれば、そこで急に芝居はおしまひになつてしまふが、恋人があらはれるまでは、劇の漸層的な高まりはないわけで、堂々めぐりの内心独

白に終始するほかはない。私はそこにまさに翻案の欲望をそゝられたのだが、そのとき思つたことは、ホフマンスタールの詩劇のやうなかういふ詩的セリフによる独白劇を、いかに能は、豊かな表現を以て成功させてゐるか、といふことであつた」と述べつつ、能の詞藻豊かな表現面を評価しているのだが、謡曲詞章を日本文学のパースペクティヴに於てこういう正当な評価を与えた戦後作家は、三島以外に殆ど例がなかるう。ただし、伝統とは単にそれを継承するだけでは尚古趣味に終わる。彼はむしろ伝統を現在のものとして生かそうとしたのだつた。「そこにまさに翻案の欲望をそゝられた」という言葉は、そういう能の文化的伝統を現在のものとして再生させることを明確に意図していた言葉である。

能の再生、現代化に際して、必要とされたのは、言うまでもなく現代作家としての息吹きであり、「新しい心」なのであつて、次のような言葉は、彼が翻案化に際して自己の表現として加味した「新しい心」、「詩」なのではないか。

しかし近代劇の狂女は、その狂気が分析されて、観客の知的理解に懇へるためのあらゆる工夫が施され、狂女と他の登場人物とは、その意味では、おなじ次元の上で対立を余儀なくされるのであるが、「班女」のヒロインは、他の登場人物たちの住んでゐる世間から、狂気によつて高く飛翔した。あるいは深く沈潜した、一種の神なのであつた。

その一方で、これを近代化するにも、あまり余計な策を弄さぬほうがいいと思

つて、簡素に、簡素にと心がけすぎた嫌ひはあるかもしれない。と素材の不足に言及してはいるが、翻案に際して、作者自身の「詩」の表現が新たに企図されたことはまちがいない。

世阿弥が「花は心、種はわざ態なるべし」と言う時の、花とは舞台に表現され、観客が感応する際の舞台と観客との接点のやうなもの、表現効果であり、種とはそういう花を生む種子、即ち表現者の技術のみならず、演技上の知識、経験を含めた戦略をも意味していたと思われるが、「近代能」の作者の意図とは、無難でひたすらな恋慕の情と嗟嘆の詩劇を現代的心理劇として再生させることであり、その際の心理分析に己れの「詩」を盛り込むことが種態に該当するだろう。

以下、このような側面から、「近代能」「班女」における能の継承と再生の意図について分析、説明を試みたい。

## 一

さて、三島由紀夫の近代能『班女』の梗概は次の如きである。

花子という美しい狂女が日毎、井ノ頭線某駅に現われ、かねて再会を約束した恋人を駅のベンチに座つて終日待つてゐる。男は一向に現れず、そのせいで女は狂気になり、女将にもさいなまれるようになった。女は元芸者で、男は客、再会を約して互いの扇をとり交わした。男の扇には雪景色が描いてあり、女の扇には夕顔の花が描かれてゐる。花子の狂気は昂じて、恋人（吉雄）以外の男の顔は皆



死んでいて「おれがな骸體」にしか見えず、今や「待つこと」だけが生き甲斐になっている。

旅先で花子を見た女流画家本田実子は花子の、無心に恋人を待つ美しさに夢中になり、花子を落籍して連れ帰る。実子は四十歳になる独身の画家であるが、誰からも愛されることがない。花子を描いた自信作は一切外に出さないので、絵は売れない。それより、花子の美しさを称えながら二人だけで生活することの方が実子にはこの上ない喜びとなっている。

しかし花子のロマンスが新聞に載り、それを讀んだ古雄が花子を迎えにやってくる。その前に花子と旅に出ようとした実子だったが、二人は再会する破目になる。ところが花子は古雄の顔も他の男と同じく死んでいて、おれがな骸體だと言い張って本人と認めない。古雄の去った後、花子は待ち続け、実子は誰をも待たない人生を全うすることが「すばらしい人生」なのだと確信する。

原曲と「近代能」を比較すれば、翻案に際して作者が自身の表現のために心を砕いた、最も大きな変更は、原曲では吉田少将と花子は再会を果たした後、「扇のつまの形見こそ、妹背の中の情なれ」と謳われた通り、めでたく夫婦となるが、近代能では花子は古雄を彼と認めず、再会は徒勞に帰し、おそらく終生「待ち続ける」人生を送り、実子と共生することになるということ、この経緯ゆづりを出来させた花子の「狂気」は現代の「狂気」であり、原曲の「狂乱」は花子の思慕を美しく裝飾するものだったこと、もう一つは原曲には全く影さえなかった実子の登場であることは明白である。

私の「班女」のシテには、リルケの「マルテ・ラウリツ・ブリツゲの手記」の中に描かれてゐるポルトガルの一尼僧マリアンナ・アルコフオラドその他の「愛する女性」の面影がなければならぬ。又リルケの描いたサフオーのイメージが作者の私にはあつた。

リルケによると、サフオーは「二人の人間のうちで、あくまで一人が愛する人になり、他が愛される人になるのを嫌」つた。

「サフオーはその愛の絶頂で、自分の抱擁を拒んでゐる人のことをなげいたのではない。もはやこの世にあり得ぬとおもはれる人を彼女のほげしい愛に堪へうるであらう人を、彼女はなげいてゐるのだ」

実際、あまりに強度の愛が、實在の恋人を超えてしまふといふことはありうる。それは花子が狂気だからではない、実子の云ふやうに、彼女の狂気が今や精練されて、狂気の寶石にまで結晶して、正気の人たちの知らぬ、人間存在の核心に腰を据ゑてしまつたからである。そこでは古雄も一個の骸體にしか見えないのである。<sup>18</sup>

先田進によれば、三島の『ポルトガル文』体験は堀辰雄を媒介とし、「さらに堀を介してリルケに赴いていったと推察される」ということだが、要するにここで三島が自解していることは、現実存在する男に向けられていた愛が、おそらくその愛の対象として、愛する主体に、その愛の重量にふさわしいだけの愛を送り返す資格を失つた（あるいは初めから備えていなかった）ことによつて、愛の対象を超えてしまふか、対象を必要としない愛に変貌し、それ自体

の運動体、種の永久機関のようなものになってしまったというところであろう。もちろん、それは自己救済や逃避の姿ではなく、愛はそれ自体、元々そういう種子を胚胎しているのに違いない。先田は三島の堀辰雄を通して『ポルトガル文』受容だけでなく、昭和十年代、三島は日本浪漫派の影響圏にあり、堀が『蜻蛉日記』の作者右大将道綱の母に『ポルトガル文』の作者・主人公（とされる）尼僧マリアナ・アルコフォラドの姿を重ねて見ていたこと、また三島が『王朝心理学小史』でそのことを指摘していること等を紹介している。本稿ではこの方面の問題にあまり詳しく立ち入る余裕はないのだが、もう一度次の点について確認しておきたい。即ち、三島が堀、およびリルケを経由して『ポルトガル文』を知り、少なからずその影響を受けたこと、『蜻蛉日記』の作者の姿を『ポルトガル文』の作者マリアナに投射させて見ていたこと、三島自身がこれら女性の愛に少年時より強く惹かれ著しい関心を抱き続けていたこと、それだけでなく、元来、三島の中にこれらの女性と近似の愛がヴィジョンとして存していたのであって、『ポルトガル文』等は彼にそのことを確認させたのではなかっただろうか。そして、『班女』翻案に際して三島が企てたのは、ただ男に捨てられてあてもなく所々さまよう可憐な女性を描くことではなく、愛の極点に於て人間の現実的限界をはるかに超えて、いわば、一つの「神」として、世の人々の愛の対象にもなる女性を、自身の表出と重ねることであった、と思われる。因みにリルケも『マルケの手記』で触れているように、そのような女性は尼僧マリアナだけでなく、『アペラーズとエロイー

ズ』のエロイズもまた、必ずしも実在の対象たる男の存在を必要とせずとも、と言うより、決して衰えることのない不壊の精神的王国を築いたという点で、マリアナと同類の女性と言ってよい。原曲に於て、花子の「狂気」は堂本正樹の言うように「精神障害者のそれではなく、この当時存在した広義の旅芸人の一種」で「狂う」という芸が神の保護を得ていると半ば信じられていたが故に、危険から守られていた、古き歩き巫女の崩れ」であり、この時代にも既に「巫女」という神により近いところに位置を与えられた存在であって、その特権の理由として「純情な遊女」という「男の果たせぬ夢が、この職種に長く投影され」ていたことが銘記されねばならない。そしてこのような特異性で、人間がその性質や感情や行動を純化し極致へと接近することによって次第に神に近づく、という劇は、能の基本的姿勢であり、三島が能に日本文学中最も高い評価を与えて賞讃し、現代化を図ったのもこの点に理由があったようだ。自身の性情に最も親近を覚える思想が、能に存していたのである。彼は決して凡庸な人間の平凡な日常を表現しようとしたのではなく、精神と肉体及び行動の純化し、日常的限界を超越して神に近づく劇を創出しようとし、同時に彼自身の「心」を表現しようとしたのである。したがって、『近代能楽集』を書く際に彼が原曲としてふさわしいか否かを判定する際には、殆どこの神を鍵語として選んだものと思われる。『綾の鼓』『卒塔婆小町』『葵上』などの原曲はこうして選ばれたのだろう。

原曲では花子は野上宿を追放された後、諸方をさまよい歩くのだ

が、近代能の花子は実子のアトリエにひきとられ、毎日そこから電  
鉄駅に行き、そこで終日乗降客の顔を検分し、疲れ果てて帰宅する、  
そのくり返しである。しかし「待つ」だけの生だという白確は持っ  
ている。

これは私の体なの？ 私はしまらない戸なの？

原曲の花子の「狂気」と比べて、三島の花子は、運動（反復運動）  
の拠点を定めて、待つことの効果をより上げようとし、  
私ここを動かない。（中略）私さへ動かなければ、動ぬてゐるあ  
の人が、きつといつか私に会ふんだわ。

自分の行動とそれに伴う精神的風景をも正確に把握している。

私、眠つてゐる小さな島みたいに見えるでせう。舟着場をひろい  
海のはうへ向けて、来る日も来る日も、沖のはうを真赤な入日を  
透かしてとほる帆船のひとつが、こちらへ向かつて来はしないか  
と待つうちに、眠りこけてしまう小島みたいに。

この時花子の「待つ」ことの純化された時空間内では現実世界の事  
物の関係性が既に、「待つ」意味の磁力によってすっかり組みかえ  
られている。

昼間も月が出、夜もお日様がかがやいてゐて、時計はもう役に立  
たないの、その島では。私、時計を捨ててしまふわ、けふから。

期待はことごとく裏切られ、舟は皆、島を通り過ぎてゆく。島は次  
第に別物に変生して、いつまでも待つ島と名を変えざるを得まい。

期待は裏切られ続ける。しかしだからこそ待ち続け、そうしている  
うちにも、待つことの目的はいつか限りなく小さなものになり、待

つ熱誠のような情熱が身内に胚胎してくるのはこの道理、外界の  
時間さえこの情熱は変えてしまうのであろう。花子の愛はかように  
して、身体のことごとくに浸透し、待つ化身、愛の化身として彼女を  
変生させ、世界の中のただ一つの星のように対象だけを照らし出す  
愛の光となり、光がかえって光として鑽仰される側に転位し、かつ  
ての愛の対象は彼女を照射するもう一つの光として外部から内部へ  
ととり込まれ主体に解消されるだろう。

### 三

『班女』の翻案化に際して、「近代」化の意図のもとに導入された、  
新たな人物は、言うまでもなく実子という画家であり、実子が花子  
の「美しさ」を発見して、落籍し、「この人を決してその不実な男  
に奪はれてはならない」と心に誓い、自身の家に連れ帰り、花子を  
養っている、という成り行きは原曲には全く見られなかった展開で  
あることは言うまでもない。したがって『班女』の近代化に際して、  
作者三島の近代的表現の意図が最も顕著に表れるのがこの画家の人  
物像であり、花子との関係であることも至極当然のことだろう。こ  
とに劇の結末を飾る、

実子 あなたは待つよ。……私は何も待たない。

花子 私は待つ。

実子 私は何も待たない。

花子 私は待つ。……かうして今日も日が暮れるのね。

実子（目をかがやかして）すばらしい人生！

の五行は何か全く異質でしかし対極的な魂が一つの「対」としてパズルの完成のように、出会って結合する様を思わせて、この瞬間、何かが確かに成就したことを感じさせる。

小平淑恵はこの幕切れは「二人の人間同志の共同生活と見るべきではなく、自分のこよなく愛する芸術作品と芸術家の共同生活であって、ここに人格としては、一人が在るのみである。幕切れの「すばらしい人生！」の言は全く実子一人の「すばらしい人生」である」と見ている。これは花子と実子との関係を「花子は、実子にとって最も力を注ぎ込んだ芸術作品なのだ」という見解に基づいた読み方である。花子の美しさとは、「実子のみが鑑賞、堪能し尽くせるもの」<sup>(2)</sup>であるゆえ、それは共生ではなく、実子がどこまでも主体として表現され、花子は芸術家にとっての美的対象でしかない、とする読解が根底にあつてのことだ。吉澤慎吾は小平の読解を継承しながら、「班女」の本来の意図は、『もの』の〈もの〉Ⅱ花子の愛の物語に在るのではなく、『ま』Ⅱ三島の作家半生の告白に在る』<sup>(3)</sup>として、花子には象徴としての三島の作品が意図され、二人の関係は世の理解を超絶した作品と唯一例外的にそれを理解し、信頼する芸術家（三島）の関係だとしている。

確かに花子は画家（芸術家）である。そして花子の美しさの秘密を恐らくこの世で唯一人知っている人物であろう。花子のことを「完全無欠な、誰も動かしやうのない宝石」「狂気の宝石」「あなたなんかの及びもつかない貴い<sup>たつと</sup>ふしぎな夢、硬い宝石」と比喩できる

のは実子だけだ。しかしその「宝石」とは一体如何なる実質を示しているのだろうか。

第三場までは実子は花子を「宝石」と喩えながらも吉雄にどうにかして会わせまいと苦慮していた。花子はこの段階ではまだ恋する対象としての吉雄を待っていた、あるいはその可能性があった。だからこそ実子は、吉雄に会わせまいとしていたのだった。男に裏切られてもなお待つことを諦めないでついに狂気になった花子だが、しかしこの段階の花子はまだ恋する相手（対象）が出現すれば、それと認める可能性もあり、また待つことに倦んでしまう可能性もあった。「あの人のともすれば消えさうになる燈蕊に、毎日希望の火を点けるのが好きな」と実子が言うのはそのためだった。

実子の防害にも拘わらず吉雄と花子が再会を果たした折、原曲でなら、ここが作品のクライマックスになって終曲となり、それまでのあわれななり行きがいわば昇華され、花子の一途な可憐さが一層重層的な美しい姿となり、観客の讚美するところとなるであろう。

ところが花子は古雄に向かって「あなたも鬮<sup>はなげ</sup>だわ。骨だけの顔。骨だけのうつろな目」、吉雄さんの顔だけが世界中で一人だけ生きているのに、と言いつ放つ。花子の「狂気」はこの時にこそ「完成」したのだった。花子の「狂気」は密かに自己増殖していて、そしてここで、それまでの「狂気」とは全く質の違う高みに飛躍したのだ。実子が初め発見した時の花子の「狂気」は、男に裏切られたことの、いわば自己救済としての「狂気」だったのだろう。その後いかにして「狂気の宝石」となったのか。「待つ」こと、約束した

相手を待ち続けるとは、即ち信じることである。信じるとは己れを殺して、相手のために生きるといふ意味で、元々「狂気」を根底に備えている。吉雄と会った時の花子は決して自己救済としての「狂気」のままいたのではなかった。愛する感情が、相手の不在ゆえに弱まるのではなく、不在ゆえにますます強化されていき、具象的な現実世界の対象では、その愛を満たし、その愛に応えることができなくなってしまったのだ。かくして花子の愛は現実世界の言葉では「狂気の寶石」と称されることになった。愛すること、信じることは、その愛の対象のために己れの全存在を捧げることが、その極点に於て用意されていてしかるべきものだろう。同時に己れの利得を限りなく放棄することにもなる。現実的に、愛の対象が眼前に現われ、自己の所有となった時、花子の「不幸」はそこで終息し、「幸福」を手にするかわりに、愛すること——信じること——待つこと——を失ってしまう。この意味で花子の「狂気」とは「正気」に対する、病理としての「狂気」ではなく、その始まりに於いては平凡でひたむきな素朴な愛の感情が再会の瞬間に極点に達した、正気の果ての愛と言うべきで、満たされることよりも渴望、再会よりも待ち続けること、他でもない、愛の方を選択したのだ。現世的利得を拒絶したこの選択には真の意味での叡智が働いているとは言えないだろうか。正気の果ての「狂気」とはこの意味を言うのであって、再会の幸福とは愛の終わり、「心の王者」の高みからの転落にちがいない。

おそろく、世阿弥と曰される能作者もそういう愛を表現しよう

したのであって、「狂女物」の狂女は単なる精神異常ではなく「神により近いところに位置を与えられた存在」<sup>29</sup>だったということがその証左、花子は平凡な遊女の中から偶然選ばれた純朴な愛の持ち主ではなく、神の領域に住む愛の化身であり、それ故に、時間を超えて幾度となく再生するのだ。「劇とは何事かの到来であり、能とは何者かの到来である」と言ったポール・クローデルは能に神や精霊や亡霊を見たのに違いないが、神格化した人間も「何者か」である。三島は三好行雄との対談で、『緩の鼓』の「あたたくしにも聞こえたのに、もう一つ打ちさへすれば」は「一種の裏がえし」<sup>30</sup>だけれども、必ずしも白身のモダン・アダプテーションではなく、「お能にはあれくらいのことは、ちゃんと書いてあると思う」と述べているが、「近代能」は単なる現代的翻案ではなく、まず初めに三島の卓技な原曲の読解があって、その能のこころを文化的伝統として、翻案ではなく再生させるところに彼の意図があったと思われるのである。中世の人々が「神」として讃えた愛の化身花子を「狂女」として現代に再生させること、三島の意図はここにあった。伝統とは死蔵せる財貨ではない。いつの時代にも生きた心として再生し意匠によって受け継がれるものだ。現代の能作者三島が持ち合わせていて、他の作家達に与えられていなかったものこそ、花子に「神」を見るころと、その「神」を「狂女」として現代化する意匠の才ではなかったか。三島が能「班女」に発見したのは、男の不実を託つみ、たれた遊女ではなかった。幾度も甦り再生し、永遠に「待ちつづける女」、愛の神であり、やすやすと（あるいは必要あって）人に神を

見ることのできた中世と現代の落差をよく知っていたが故に、花子を「狂女」として再生させたのであった。

三島のギリシア熱はよく知られているが、彼が『アポロの杯』で「希臘人は外面を信じた。それは偉大な思想である。キリスト教が「精神」を發明するまで、人間は「精神」なんぞを必要としないで、矜らしく生きてゐたのである」というときには、当然ながらキリスト教の唯一神に対して、あらゆる自然が神格化され、また人間もたやすく神格化する世界のことを言っているはずだ。小説『潮騒』（昭・二九 新潮社）はこのような神々に満ちた風上を現代に再生させようとした試みであつた。『班女』も人間の神格化という点では、三島にとつてはギリシア神話の世界とつながっていたとしても不思議ではない。素朴な恋心が極まるところに、何ら思想がある訳ではない。むしろ心には何も無い状態があり、その代わりに愛を具現化する肉体と行動があるばかり、中世の人はその姿に「神」を見て鑽仰したのである。

ただ花子の愛には自覚がない。花子の自意識の代わりをつとめ、その愛の価値について語り、保護し、賞讃する人物がいなければ、花子の「狂気」は「狂気」でしかない。能のワキに相当する人物として、実子は花子の「狂気」の意味を正確に分析し、語り、「完全無欠」な「狂気の宝石」と讃える。能の多くはシテが何百年も以前に死んでしまった人物の亡霊であつたり、植物の精霊であつたり、現身の存在ではなく、多かれ少なかれ神格化された何者かである。彼はたゞその人格（神格）を象徴する面を<sup>おもて</sup>いただいて舞台上に登場す

るのだが、劇の順序としてはワキの旅僧がまず登場し、名所旧跡にたどり着いたところで、その場所にまつわる物語を語り、シテと対面する。ワキは面を<sup>おもて</sup>いただいていない。するうちにシテはその物語の主人公であることを明かし一旦舞台から退場する。後場に登場したシテはワキと出会つた際の、仮の姿から、面と装束を<sup>おもて</sup>彼らの人格（神格）にふさわしいものにとり換えて現われ、そこで彼らの、かつての恋の経緯や戦の苦しみなどを語り謡つて舞を舞う。能の表現の眼目はもちろんここにあるのだが、この間中、ワキはワキ柱の傍に坐つたまま、観客と同じように、直面<sup>ぢくめん</sup>のまま現世の人として、異界からやってきたシテの話しと舞いを見守るだけである。能の構成上、ワキは神格化された異界の人と現世の人たる観客との媒介<sup>なまぢ</sup>を果たすものとして要請されたのであり、彼らが多くの場合僧侶であることも、その役割ゆゑであつたのだろう。

僧侶というワキは原曲には登場しない。花子は異界から越境して現世に現れた訳ではない。しかしやはり現身のまま神格化した超越的存在にはちがいない。彼ら観客は直接花子に神を見たのだろうか、否むしろ、彼らの視線の根源にこそ、花子を神と見るころが宿つていたと言ふべきだろう。三島はこの中世と現代の人々のころころの落差をよく知っていたがゆゑに、神的なものと現代人の媒介<sup>なまぢ</sup>、翻訳者として、実子という芸術家をワキとして配した。しかし実子は現世の人であつて、尚よく神のことを知る人であり、観客に神のころと行動を翻訳する人、いわば巫女として花子を己れの鏡に映し神格化に与ることの出来る人、同時にまた現代の観客（人々）の神を

喪失した心をもよく知っているがゆえに、両者をとりもつことができるのだ。この意味で芸術家とはその認識と役割りにおいて、神ならぬ人、人ならぬ「何者か」と呼ぶこともできよう。

「邯鄲」は同名の謡曲の現代化と謂つてよいものである。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いで、謡曲の作者も現代に生きてゐれば、かういう主題の展開法をとつたであらう。だからこの戯曲は、謡曲「邯鄲」の忠実な翻案といつてもよいものである。私はまたさういう現代的な蓋然性を包んでゐる主題をもつた曲を選んだのである。

『邯鄲』についてのこの翻案化に際しての言葉は、中世と現代の、それぞれの作者及び作劇法とそれぞれの観客の生活感情の相異についてきわめて卓抜な見解を示しており、『班女』にも同様のことが言える。花子の「花」が身体による表層的行動の美を象徴するとすれば、実子の「実」とは精神の領域における内面的認識者の認識とその外貌の醜悪さを象徴している。先に挙げた三島のギリシア熱の裏側に位置するものだ。しかしこの醜悪な認識者はその醜悪さゆえに、己が美に憧れるべき存在であることを知悉している。実子がかくも花子に執着し称賛するのは、単なる憧れではない。精神しか持たない精神が肉体を得てはじめて一つの存在たるように、己れの存在を補完するものだったのだ。かくして、実子は芸術家三島のかくある自画像、花子はかくあるべき姿として補い合っている。三島が『班女』現代化に際して用いた意匠とはこのことだったのではなからうか。

【注】

- (1) 『三島由紀夫研究事典』勉誠出版 一〇〇〇年一月
- (2) 『班女について』(初出 俳優座スタジオ劇団同人会パンフレット 一九五七年六月) 以下『三島由紀夫全集』(新潮社 一九七五年七月) からの引用は煩を避けて「初出」のみを記す。
- (3) 『三島由紀夫 未発表書簡 ドナルド・キーン氏宛の97通』(中央公論社 一九九八年五月) の昭和三二年四月一三日消印の書簡。
- (4) ドナルド・キーン『近代能楽集』新潮文庫 解説 一九六八年四月)
- (5) 『ロマンチック演劇の復興』(初出 婦人公論 一九六三年七月)
- (6) 『戯曲の誘惑』(初出未詳 一九五五年九月)
- (7) 『日本古典文学大系』第四〇巻 謡曲集上(岩波書店 一九六〇年一月)
- (8) 佐成謙太郎『謡曲人鑑』第四卷 明治書院 一九八二年八月
- (9) 前掲 注(7) に同じ。
- (10) 前掲 注(8) に同じ。
- (11) 前掲 注(8) に同じ。
- (12) 『班女について』(初出 産経観世能プログラム 一九五六年二月)
- (13) 『班女について』(初出 俳優座スタジオ劇団同人会パンフレット 一九五七年六月)

- (14) 前掲 注(12)に同じ。
- (15) 前掲 注(12)に同じ。
- (16) 前掲 注(13)に同じ。
- (17) 『風姿花伝』第三問答条々(日本古典文学大系『歌論集能楽論集』岩波書店 一九六一年九月)
- (18) 前掲 注(13)に同じ。
- (19) 先田進「班女」試論—三島由紀夫の『ポルトガル文』受容をめぐって—『新潟大学国語国文学会誌』三十一号 昭和六三年三月 新潟大学文学部国語国文学会)
- (20) 前掲 注(19)に同じ。
- (21) 『世阿弥の能』(新潮選書) 一九九七年七月
- (22) 小平淑恵『近代能楽集』「班女」について(二松学舎大学人文論集) 46 一九九一年三月)
- (23) 吉澤慎吾「三島由紀夫「班女」論」(二松学舎大学大学院紀要二松) 16 二〇〇二年三月)
- (24) 堂本正樹『劇人三島由紀夫』劇書房 一九九四年四月
- (25) この言葉はクローデルの「日記」に記されているものと推察されるが、未見。ここでは次の二著を参照した。①金春國雄『能への誘い』淡交社 一九八〇年五月②坂部恵『モデルテニ・パロック 現代精神史序説』哲学書房 二〇〇五年四月
- (26) 「三島文学の背景」(『国文学』一九七〇年五月)
- (27) 「作者の言葉—邯鄲覚書」(初出『日本現代戯曲集』5 新潮文庫 一九五一年四月)

付記 三島由紀夫の引用文は『三島由紀夫全集』に拠り、旧字は適宜新字に改めた。



