



Title	近代能楽集 : 「卒塔婆小町」における詩人の死
Author(s)	中尾, 薫
Citation	演劇学論叢. 2017, 16, p. 66-89
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/97415">https://doi.org/10.18910/97415</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

〔エッセイ〕

## 近代能楽集「卒塔婆小町」における詩人の死

中尾 薫

はじめに

三島由紀夫が能にいかに傾倒していたか、しばしば引用される三島自身の言葉は、能への最高級の讚美でもあ<sup>①</sup>る。

能楽はたえず私の文学に停流してきた。能のもつメラ  
ンコリー、その絢爛、その形式的完璧、その感情の節  
約は、私の考へる芸術の理想を完備してゐた（三島由  
紀夫『日本の古典と私』）。

母方の祖母につれられて、能をよく見に行つたという、  
幼い頃からの能の舞台との接点や、「謡曲の絢爛たる文体」  
に代表される中世文学に凝っていたという文学としての  
能への憧れと、自身の文学者としての本領との融合への

野心が『近代能楽集』の諸作品に結実したものであろうが、  
作品執筆の直接的な動機として、三島由紀夫の演劇界現  
場への進出をみのがすことはできない。それは岸田国士  
による、築地小劇場からの壁にいいよ直面した新劇界  
への打開策として、文学者との交流を盛んにしようとし  
たという潮流のなかに位置づけられるとともに、三島由  
紀夫の作品が初めて舞台にあがった昭和二十五年（一九五  
〇）二月の『灯台』（俳優座創作劇研究会）前後の、新劇界に  
おける伝統演劇への関心ともあいまった現象ととらえる  
ことができるだろう。おそらく三島自身の言葉をまとめ  
たとおもわれる次の引用は、そうした徴証を敏感にとら  
え、歌舞伎や能といった伝統演劇に興味をしめしていた  
新劇界の様子を端的にまとめているように思われる。

歌舞伎に新劇的な対話法が採りいれられ、明治期の活  
歴物と違った目新しさが展開され、その古典的形式美

がますます崩れて行くのに対し、新劇と呼ばれる世界では、『詩劇』が叫ばれ、狂言や歌舞伎の語りや演技術などの古い伝統が積極的に消化されて、形式美を創ろうとする昨今の傾向は奇妙な対照を呈している（石沢秀二「書齋訪問」三島由紀夫氏一形而上的な美意識を語る）（『新劇』一九五二年一月）

こうした新劇界の、詩劇や伝統演劇への関心は、具体的な個別の事例とともに詳細に論述すべきであろうが、ここでは右の引用で概観するにとどめたい。しかし、この潮流からとらえなおせば、三島由紀夫の『近代能楽集』の執筆は、本来あるべき時代を超えて伝承されてしまいがちな苦悩する演劇「能楽」が、当時代との融合を試みる動向の自信へとつながったようにも思われる。

本稿ではこうした大風呂敷をひろげた視点とは裏腹に、『近代能楽集』の「卒塔婆小町」一作品の随想へと視野をせばめている。ここでは、できるだけ執筆当初、つまり昭和二十七年（一九五二）頃の能楽への認識をふまえ、三島由紀夫が、能《卒都婆小町》をどのように読み解いていたのかを考えをめぐらせてみたい。なお、以下では三島由紀夫作の「卒塔婆小町」を近代劇「卒塔婆小町」と称し、原曲を能《卒都婆小町》と表記する。

## 一、能「卒都婆小町」への視点

三島由紀夫の能との接点、能に関する発言、実際に観能した舞台については、羽田昶氏の詳細な論考がすでにあり、あらたな資料も見解も追加することもできない。それどころか、「現実を美化することなく覚醒した眼で人生を眺め尽くす芸術家の信条」が、近代能楽「卒塔婆小町」の「露わな形而上学的主題」であると指摘する羽田氏の見解に、結果的にまったく同意の結論に達することを、あらかじめ述べておかねばならない。

「露わな形而上学的主題」は、三島自身による『近代能楽集』執筆の意図をあらわした文言としてよく知られている。その直接的な引用元である『近代能楽集』初版のあとがき「能楽の自由な時間と空間の処理や、露わな形而上学的主題などを、そのまま現代に生かすために、シチュエーションのほうを現代化したのである」のほか、昭和二十八年（一九五三）の『卒塔婆小町演出覚書』においても、

近代能楽集は単なる能楽の現代化ではない。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

たま能楽に典拠を借りたのである。台詞には、無韻の

詩が流れてゐてほしいし、舞台には詩的情緒の醸成の  
もうひとつ奥に、硬い単純な形而上学的主題が、夜霧  
を透かしてみえる公園の彫像のやうに、確乎として存  
在しなければならぬ。小町は、『生を超越せる生』、  
形而上学的生の権化である。詩人は肉感的な生、現実  
と共に流転する生の権化である。小町には、決して敗  
北しないといふことの悲劇があり、詩人には、浪漫主  
義的な、『悲劇への意志』がある。二人の触れ合ひは  
この種の誤解と、好奇心と軽侮をまじへた相互の懂れ  
に基いてゐる。

と述べており、近代能楽「卒塔婆小町」を読み解く重要な  
鍵として、諸氏が注目している言葉である。また、石沢秀  
二「書齋訪問」における「能にある仏教的な信仰心は、現  
代にもって来てどう処理するんですか」という問いに對す  
る三島の回答、

僕はあの時代の仏教は、現在の实在哲学の流行と同じ  
ような、当時の流行の哲学だと思ふんだ。(中略)能に  
盛られた仏教哲学をいまのハヤリ言葉でいへば、形而  
上学的な内容として、現在に持つてこられると思ふ。

能には形而上的な美意識があるものね。<sup>10</sup>

では、時代にそぐわない仏教哲学を形而上学的な内容に置  
き換えることができるかと言言している。では、近代劇「卒  
塔婆小町」に存在させた形而上学的主題とは何かという核  
心的な問題について、これまでどのような議論がなされて  
きたのであろうか。

先の引用で、三島が小町を「形而上学的生の権化」と  
述べている点や、原曲の能《卒塔婆小町》最末尾において、

花を仏に手向けつつ、悟りに道に入らうよ。悟りの道  
に入らうよ。

と、小町が悟りの道に入ったことを想起させる詞章がある  
こととの比較から、近代劇「卒塔婆小町」の老女は原曲と  
は異なり、最初から悟達した権化的存在として描かれてい  
ると解く研究は多い。<sup>11</sup>この小町悟達説は、「生の権現」で  
ある小町が「永世の認識者」であるとの解釈に連結する。  
それは、三島由紀夫の自伝『私の遍歴時代』に、『仮面の  
告白』執筆後、二十四歳のとき(傍線は筆者による。以下同様)、

私はやつと詩の実体がわかつて来たやうな気がして

るた。少年時代あれほど私をうきうきさせ、そのあとであれほど私を苦しめてきた詩は、実はニセモノの詩で、抒情の悪酔だつたこともわかつて来た。私はかくて、認識こそ詩の実体だと考えるにいたつた。

それと共に、何となく自分が甘えてきた感覚的才能にも愛想を尽かし、感覚からは絶対に袂別しようとして決心した。

とあることから、「詩の実体への認識」を既に達成して老婆（小町）によつて、「抒情の悪酔」の最中にいる詩人が教化されると読み解ける。さらに三島由紀夫『卒塔婆小町覚書』において、

主題については、余計なことを云つて、観客を迷はせてはならないが、作者自身の芸術家としての決心の詩的表白である点で、「邯鄲」と同工異曲である。つまり作者は登場する詩人のやうな青春を自分の内にまづ殺すところから、九十九歳の小町のやうな不屈な永劫の青春を志すことが、芸術家たるの道だと愚考してゐるわけである。

とあることから、近代劇「卒塔婆小町」に三島自身の芸術

家として意識が表白されているという読みがなされ、「老婆Ⅱ生Ⅱ認識」「詩人Ⅱ死Ⅱ陶酔」と結びつけて捉えられてきた。確かに、三島由紀夫の言説をみると、

認識こそ人間の生の本質だとするならば、陶酔とは、その意識の流れを分断することで、死を意味する。

という関係性が成り立ち、「生の権化」たる老女は「決して陶酔しない」人物として描かれている。それに対し、詩人は陶酔する者として描かれ、鹿鳴館の幻想場面において、しわくちなな老婆を美人と陶酔して認識してしまい、それゆえに最後に死を迎えるというのである。

一方、老女は悟達していないという説も出されている。浅川史氏は、老女の台詞にみえる動揺や矛盾に着目し、原曲同様に悟りを希求する老婆として描かれているとする。これは近代劇「卒塔婆小町」を、原曲の詞章により近い位置にとらえた論といえるだろう。とはいえ、そこから導きだされるのは、高度な認識を持つ、戯曲中では達成されないが、将来的には認識者として悟達することが期待される「生の権化」として生きながらえる老婆と、低次元な認識しかできない陶酔者として当然の死を迎える詩人であり、両者に「老女Ⅱ認識Ⅱ生」と「詩人Ⅱ陶酔

「死」の二項対立を読み解いているという点においては、先述の説との違いはないかと思う。

これより先に、老婆は悟達者ではないと主張した吉澤慎吾氏は、これに美の概念を加え、生の本質と同義とする点、死を生生の延長線上の概念としてとらえている点で、他の説とは異なる構図を提示している<sup>(18)</sup>。吉澤氏の定義では、美への認識は「生の本質」についての理念と同じで、老婆は生すなわち美を主観的にとらえ「認識すること」と考え、詩人はそれを「陶醉すること」と考えるところに違いがあるとする。すなわち、もともと詩人と老婆は、異なる美への認識を持つ並行線上にある二者であつたが、老婆の強烈な誘惑の技法と、鹿鳴館「ごっこ」を導いた過剰な感受性をもつ詩人の夢想によつて、詩人は次第に狂乱し、老婆の認識の線上に垂直に交わつてしまう。それは詩人が本来もつ生の本質とは相容れない「認識」を許容してしまつたということであり、彼の陶醉（＝生）は分断され死を迎えるというのである。その真偽はさておき、吉澤氏も浅井氏も、これまであまり注目されなかつた詩人の考え方の揺れや、老婆の「美への執着」という俗なる性質をあぶりだし、それらを能の世界に遠からぬ表現として分析している。

以降、そこには、なるだけ近代劇「卒塔婆小町」を、

原曲の能《卒塔婆小町》に近づけて考えようという方向に研究の視点が変わり、それにともない小町悟達説がとられなくなつたことがうかがえる。

それでもなお諸説中に散見される基本的な能に関する誤解はさておき、いったい、三島由紀夫ほど、能の詞章を読み込み、理解し、その文体の魅力に心頭していた文学者はいないのではないか。三島由紀夫の能の文章に対する讚美の言葉をここであらためて引用することはしないうが、原典の謡曲を原文でよく読んでいたらしいことは、『近代能楽集』の「あとがき」に三島自身が「かうしてここ数年、暇があれば私は、謡曲全集を渉獵するのが癖になつたが」と述懐していることから明らかである。ここでいう「能楽全書」は、野上豊一郎の『解註謡曲全書』全六巻とされてきたが、吉田昌志氏は三島の蔵書リストにある「能楽選書」である可能性を指摘している<sup>(20)</sup>。いずれも、野上豊一郎の著書で、国文学の分野で主に解釈されてきた能楽テキスト研究のなかでは、英文学の視点から戯曲として読むという態度で分析しているため、当時としても先駆的なテキストであつたと言えるだろう。また、これらには現代語訳がなく、原文のまま読むことが主眼になつている。

つまり、三島由紀夫は、能《卒塔婆小町》の文句を一

言一句繰り返して読み、その理解に則って、近代劇「卒塔婆小町」を構想したのに違いない。文体やリズム、あるいは能の夢幻的世界を取り入れるといった、漠然とした概念を摂取しただけでないだろう。そう考えると、これまで「生と死」を「認識と陶醉」という対立関係で読み解く諸説は、三島由紀夫自身の言説や近代劇「卒塔婆小町」のテキストを根拠にして説得力があると思われるが、やはり、近代劇「卒都婆小町」は、能《卒都婆小町》の原文との比較のうえで論ずるべきようにも思われ、ここで試みに考えたいと思ったのである。<sup>22)</sup>

さらに留意しておきたいのが、先にも引用したが、能の作品中の仏教思想を「当時の流行の哲学」と分析し、「能に盛られた仏教哲学」を当時流行の「形而上学的な内容として」読み替えられると述べていることである。<sup>23)</sup>

今一度、近代劇「卒塔婆小町」の形而上学的主題とは何かという問題提起に立ち返ってみたい。それを知るためには、そのもととなった仏教思想、すなわち能《卒都婆小町》に盛られた仏教思想を基礎として分析してみるとどうなるだろうか。三島由紀夫は仏教哲学の部分を排除したのではなく、形而上学に置き換えた可能性を考えてみたいと思う。

## 二、ポレミックな面白味について

もう一点、前提として確認しておきたいことがある。それは、能《卒都婆小町》は、今こそ後場が世阿弥改作であると指摘され、観阿弥と両者を作者としてあげられることもあるが、近代劇「卒都婆小町」執筆時は、観阿弥作であるとの説が有力だった点。<sup>24)</sup>三島由紀夫自身の発言をみても、「観阿弥作のポレミックな面白味を持った『卒塔婆小町』のやうなもの」と述べている。ここでいうポレミックな面白味というのは、シテ中心主義の劇でも、モノローグを主体とした劇でもなく、対話劇であること、さらにいえば、能《卒都婆小町》がシテの小町とワキ僧が同等の存在感を示しつつ、両者の論争内容が劇の主題を形成していると捉えられよう。『日本の思想』(世阿弥集・月報、筑摩書房、一九七〇年七月)の三島由紀夫の発言でも、

観阿弥ならば「卒塔婆小町」みたいなものがかえって  
デイスカッションのおもしろさがあるし、劇としても  
かえって近代劇に近いようなところがありますね。

というのも、能《卒都婆小町》のシテ小町とワキ僧の

論争を中心構造ととらえた発言と思われる。しばしば誤解されていることだが、能《卒都婆小町》をいわゆる「夢幻能」の理論で読み解くには無理があるだろう。三島由紀夫は「夢幻能」と「現在能」という二分割の分類法は用いていないからである。シテ中心主義の理論は、たしかに野上豊一郎氏によってすでに発表されているが、それに三島由紀夫が同意していたかは未詳である。<sup>26)</sup>

また、『卒都婆小町演出覚書』には、「観念劇と詩劇のアマルガム」を試みたとある。近代劇「卒塔婆小町」に「観念劇」の要素が入っているのならば、老婆と詩人において、一方が悟達者であるとか、認識が優で陶酔が劣といった結論が見えるような解釈をあえてしなくても良いのではないかとも思われる。あるいはそのような原曲にない設定は、能のエッセンスを導入した「自由な翻案」の範疇とも考えられるが、能に懂れをいただき、それを「現代化」することを目指すという姿勢には、もつと能の原曲に深く入りこみつつ、不可侵な領分を残していたのではないか。

能《卒都婆小町》の魅力を、観阿弥ならでは、小町とワキ僧の論争の面白さにあると読み取っていたことからすると、老婆小町と詩人の対立構造は、能《卒都婆小町》を踏襲したものである。これには異論はないだろう。繰

り返しになるが、室町時代の非近代的な演劇である能のなかで、能《卒都婆小町》は「デイスカッションのおもしろさがあるし、劇としてもかえって近代劇に近いようなこと」があることに三島由紀夫は着目している。<sup>27)</sup> 言葉を変えれば、能を近代劇に翻案するために、何かと何かの対立構造を描くことは、必要不可欠な要素であったが、能《卒都婆小町》においては原曲をそのまま置き換えることで、それは達成することができるといえる。能の形而上学的主題をそのまま近代劇の枠へ当てはめる方針であった三島由紀夫にとって、能の詞章から、その対立構造の核（＝形而上学的主題）を抽出していたと推察される。それを知るために、ここでは、三島由紀夫の能《卒都婆小町》についての解釈を浮かび上がせるといふこと、それをどのように「現代化」したのが近代劇「卒塔婆小町」なのかという経路をたどってみたいのである。

さて、三島由紀夫は、近代劇「卒塔婆小町」において、緊迫した論争を繰り広げるために、老婆と詩人に相似する性格を付与しているように見受けられる。

小町は、『生を超越せる生』、形而上学的生の権化である。詩人は肉感的な生、現実と共に流転する生の権化である。小町には、決して敗北しないといふことの悲



劇があり、詩人には、浪漫主義的な、『悲劇への意志』がある。二人の触れ合ひはこの種の誤解と、好奇心と軽侮をまじへた相互の憧れに基いてゐる（前掲<sup>28</sup>）。

右の三島由紀夫の覚書は、どちらかと言うと小町が「生の権化」であることがクローズアップされて読まれているようにも思われるが、詩人もまた「生の権化」であると記述されることに留意すればどうなるだろう。老婆（小町）は「生を超越せる生」「形而上学的生の権化」、詩人は「肉感的」で、「現実と共に流転する」が、やはり「生の中の権化」であることは変わらない。そして、老婆は悲劇の中におり、詩人は悲劇を志向する。悲劇との位置関係こそ違うが、ともに悲劇は避けられない。そうした類似性をもつ両者は、相互に好奇心を持ち、軽侮しつつも憧れあっている、ともに一家言をもつ拮抗した二人の「生の権化」なのである。

では両者の観念の相違とは何なのだろうか。二人の相違する見識を戦わせることによって、夜霧のなかにほんやり浮かびあがるのが、「硬い単純な形而上学的主題」になるだろう。以下では、まずは、愚鈍な方法だが、劇の進行と能の詞章との比較しつつ、逐一両者の相違点を洗い出してみたい。

### 三、詩人が認識するもの

「オペレッタ風の極めて俗悪且つ常套的な舞台」という戯曲冒頭のト書きは、五つのベンチが半円形にならび、街灯や棕櫚の樹が配置される公園の情景を説明しているだけではない<sup>29</sup>。そこには五組の男女が、五つのベンチを（それぞれ）専有して「恍惚と相擁」している。それらを含めて「俗悪」に見えるべきことを指定していると思われる。その俗悪な舞台に、モク拾いの老婆が登場し、正面のカップル一組目を追い払う。そしておそらく恋人同士の語りいを邪魔をして、「左方の一組の男に火を借りにゆき」、シケモクを燦らす。邪魔されたそのカップルは、気分を概してベンチを去ったかもしれない。そうだとすれば、舞台に残るのは三組のカップルである。

詩人は、その老婆に近づき、じっと見下ろすことでその存在感を示す。

老婆 何だつてあとをつけて来たんだい。わたしに文句があるのかい。

という台詞から、詩人は今、公園にやってきて、たまたま

老婆を目撃したのではなく、それより前から老婆に「好奇心」をもって、どこか別のところから、この公園までおいかけてきたということが知られる。男の職業が詩人だとあっさり見破った老婆は、詩人の死期が近いことを予め言い当てる。

老婆（はじめて若者の顔をじっと見上げて）まだ若いんだね。ふん、しかし寿命はもう永くない。死相が出ているよ。

このぎよつとするような発言に、詩人は「おどろかず」と注記されている。この台詞は、もちろんクライマックスの詩人の死の伏線と読み解くこともできるだろう。しかし、詩人は、死期が近いことが読み取れるような、生気のない状態であることが、登場時の観客へのヒントとしては、重要な意味を持つだろう。老婆は畳み掛けるように詩人の「足もとがおぼつかない」と指摘する。詩人は「ふん、酔っているからさ」と答える。ここは、陶酔という意味ではなく、彼が酒に酔っているという意味にとらなくてもいいと思う。後述するように詩人は陶酔を讚美するが、ここではまだ陶酔していないと思われるからである。さらに老婆は、

老婆 莫迦。……生きているあいだだけでも二本足をしっかりと地面を踏んでいるもんだ。

この一連の会話によって、詩人の人物設定が決定付けられる。詩では食っていけない詩人は、人生に足がついていない状況で、酒に酔ってふらついた、生きているが生気を失った男なのである。

能《卒都婆小町》のワキ僧は高野山から京都へ向かう旅僧と設定されている。もちろん酒にこそ酔っていないが、〔サシ〕の、

ワキへそれ前仏はすでに去り、後仏ははまだ世にいでず  
ワキ・ワキツレへ夢の中間に生まれ来て、なにを現を思ふべき。たまたま受けがたき人身を受け、遭ひがたき如来の仏教に遭ひ奉ること、これぞ悟りの種なると……

によれば、釈迦如来が入滅してから、後の仏（弥勒菩薩）が出現し、衆生を救済してくれるまでの五十六億七千万年を待つ中間の世に、たまたま人として生をうけたものの、迷いの最中にある、言い換えれば、人生に足がついていない

状況なのである。しかし、もしもこうした迷いから自由になり、悟りがひらけるとすれば、それは仏教にすぎることが達成されると信じて修行の旅中にいる。僧が唯一すがることが出来る仏教思想の世界の象徴ともいべき卒塔婆に、きたない老女が座つたため、自らの信念を汚されたと感じ、教化して退けようと行動に出たのであろう。

近代劇「卒塔婆小町」において、ワキ僧が扱ひ所とする仏教という世界は、詩の世界へと置き換えられた、と考えられる。

三島の自伝「私の遍歴時代」や「卒塔婆小町覚書」から、近代劇「卒塔婆小町」には、三島由紀夫自身の芸術家として考えが表白されているという読みがなされていることはすでに述べた。これまでの研究では、自伝に自らの芸術活動への反省としてあげられる「抒情の悪酔」が、詩人と重なるにとらえ、当時、三島由紀夫が理想とする「詩の実体への認識」ができている者として描かれたのが老婆という図式を成立させてきた。<sup>⑩</sup>しかし、陶酔もまた認識の一種であるのに、これまでの諸説では、小町を「認識」するものとし、小町が如何に認識しているのかということとは自明のことのように議論されてこなかったように思われる。近代劇「卒塔婆小町」は、詩が描き出す世界（言い換えれば「実体」）に対する「認識の仕方の違い」が、老

婆と詩人の違いであり、二人の論争の骨子であるところへ直して考えられないものだろうか。では、詩人の認識の仕方とはどのようなものだろうか。

老婆 わかった、ここはあんたの、商売の縄張りなんだね。

詩人 え？

老婆 あんたの詩のタネあさりの縄張りなんだね。

詩人 よしてくれ、公園、ベンチ、恋人同士、街頭、  
こんな俗悪な材料が…。

（中略）

詩人 まあ、ききたまえ。…：僕はこの通り三文詩人で、相手にしてくれる女の子もいやしない。しかし僕は尊敬するんだ、愛し合っている若い人たち、彼らの目に映っているもの、彼らが見ている百倍も美しい世界、そういうものを尊敬するんだ。ごらん、あの人たちは僕らのおしゃべりに気がつきやしない。みんなお星様の高さまでのぼっているんだ、お星様が目の下に、丁度この頬つぺたの横のあたりに見えてるんだ…：このベンチ、ね、このベンチはいわば、天まで登る梯子なんだ。世界一高い火の見櫓なんだ。展望台なんだ。恋人と二人でこれに腰かけると、地球の半

分のあらゆる町の燈りが見えるんだ。燈とえば僕が、  
(トベンチの上に立上り)僕がこうして一人で立つてたつ  
て、何も見えやしない。……やあ、むこうのほうにも  
ベンチが沢山見える。懐中電気をふりまわっている。  
……自動車のヘッドライトがみえる。……やあ、すれ  
ちがった。むこうのテニススコートのほうへ行つちまっ  
た。ちらつと見えたぞ、花をいっぱい積んでいる自動  
車だよ。……音楽会のかえりかな。それともお葬式の。  
(ベンチより下りて腰かける)……僕に見えるのは、せい  
ぜいこれだけさ。

すこし長く引用したのは、詩人の世界の認識が恋人た  
ちのそれとよく対比されているからである。ここでは詩  
人は、この公園の風景が「俗悪」なものだとはつきり認  
識している(傍線部A)ことは、これまであまり注目され  
てこなかったように思われる。詩人ではなく、恋人たちは、  
その「俗悪な」公園をまったく別の素晴らしいものに見  
ている。しかし、詩人には「何も見えやしない」(傍線部B)。  
つまり俗悪なものは俗悪なままにしか見えないのである。  
恋人たちの、俗悪なものを生き生きとした美しいものに  
変えて見てしまう「陶醉」を尊敬しつつも(二重傍線部)、  
自分は陶醉することはできない。遠景のベンチ、懐中電

灯の灯りもそのままお巡りと乞食の薪火と、現実のまま  
にしか描写できない。花を載せた車という、容易に美し  
いものへ想像が膨らみそうなものが通つても、せいぜい  
音楽会とかんばつたところで、結局は葬式という現実的  
で俗悪なものしか想起できないのである。

とはいえ、老婆や詩人が占領すれば、ベンチはただの「つ  
まらない木の椅子」であり、とくに老婆が座っていると、  
お墓みたいに冷たく「卒塔婆で作つたベンチ」だといひ、  
恋人たちが坐れば、

このベンチは思い出にもなる、火花を散らして人が生  
きている温かみで、ソファよりもっと温かくなる。  
このベンチが生きてくるんだ。

と主張する。自身は陶醉した認識はできないが、陶醉こそ、  
物事を生き生きとさせ、詩の世界を産み出すと信じている。  
すなわち抒情に酔うことが詩の世界であり、詩人としての  
理想的な才能だと信じているのである。

#### 四、老婆の認識

老婆は、そんな詩人に逐一、逆のことを言っているよ

うに思われる。詩人が公園、ベンチ、恋人同士、街燈を「俗悪な材料」と言い放つと、

老婆 今に俗悪でなくなるんだよ。むかし俗悪でなかったものはない。時がたてば、又かわってくる。

と言う。ここで注意しておきたいのは、老婆は「今に」俗悪でなくなると言っている点である。さて、詩人が、俗悪なものを美しいものへ変えて認識してしまう恋人たちを尊敬するというと、

老婆 ばかばかしい、何だって、そんなものを尊敬するのさ、だから、そんな根性だから、甘ったるい売れない歌しか書けないんだよ。

また詩人が、恋人たちが坐るとベンチが温かく生きてくると言うと、

老婆 (略) よしとくれ。あいつらこそお墓の上で乳繰り合っついていやがるんだよ。ごらん、青葉のかげを透かす燈りで、あいつらの顔がまっ蒼にみえる。男も女も目をつぶっている。そら、あいつらは死人に見えや

しないかい。ああやっているあいだ、あいつらは死んでいるんだ。

と、老婆には恋人たちは死んでいると見えると反論する。このあとに発せられる老婆の反撃は、少し角度を変えていられると思われる。恋人たちは死んでいるが、「生きているのは、こちらさま」だと主張するのである。「九十九年生きていて、まだこのとおりぴんしゃんとしている」と自画自賛する。この主張は、詩人の他者あるいは外的世界に対する認識への、これまで展開してきた老婆の批判とは異なり、老婆の内的意識の吐露として、ここでは、別問題として後述したい。

さて、このあとに挿入される場面では、ベンチの上で陶酔の世界に、詩人からみれば「生きている」、老婆からみれば「死んでいる」、恋人が退屈し帰っていく。

(このとき右手の一组のベンチの男、あくびをする)

女 何よ、失礼ね。

男 さ、もう帰ろう、風邪を引いちまう。

女 いやな人、どうせ退屈でしょうよ。

男 いやね、へんなことを思い出したんだ。

女 へえ。

男 うちの鶏が明日卵を生むかしらん、と思つたら、急に気になりだした。

女 それ、どういう意味。

男 意味は、ないさ。

女 あたしたち、もうおしまいね。

男 終電車だよ、ほら、急がなくちゃ。

女 (立上って、じっと男を見つめながら) あなたって、まあ、何て趣味のわるいネクタイを締めてるんでしよう。

(男、黙って女を促して去る)

老婆は、こうして去っていく二人の様子を見て「やつとあいづらは生き返つたね」「人間が生き返つた顔を、わたしは何度も見たからよく知つている。ひどく退屈するような顔をしている」と言う。ここで観客は、陶酔から覚めることが「生きかえる」ことに直結するという老婆の不可思議な持論を、心に刻まざるを得なくなるだろう。さきほど詩人が示した「陶酔した恋人が生き生きとみえる」という考え方は真逆の「陶酔から覚めた退屈した顔が、生き生きとしてみえる」という逆説の考え方を提示したのである。

このように、詩人と老婆の考え方は真逆であり、対立構造を成立させているように思われる。しかし、ここか

らの問題を複雑にさせているのは、詩人とは異なり、老婆は昔と今と考え方を変えたという時間的対立が、老婆一人のなかに内在しているという点であろう。ふたたび長大になるが、次に発せられる老婆の長台詞を、すべて引用する。

老婆 いいや、人間が生き返つた顔を、わたしは何度も見たからよく知つている。ひどく退屈するような顔をしている。あれだよ、あの顔だよ、私の好きなのは。……昔、私の若かつた時分、何かぼうーつとすることがなければ、自分が生きていると感じなかつたものだ。われを忘れているときだけ、生きていたような気がしたんだ。そのうち、そのまぢがいにかが<sup>つ</sup>いた。この世の中が住みよくみえたり、小つげな薔薇の花が、円屋根ほどに大きくみえたり、とんでいる鳩が人の声で、歌っているようにみえたりするとき、……それこそ世界じゅうの人がたのしそ<sup>う</sup>に、「おはよう」を言い合つたり、十年前からの探し物が戸棚の奥からめつかつたり、そんじよそこの娘の顔が皇后さまのようにみえたりするとき、……死んだ薔薇の樹から薔薇が咲くような気するとき、そんなときには、……いや、そんな莫迦げたことも若いころには十日にいつ

ぺんはあつたもんだが、今から考えりやあ、私は死んでいたんだ、そういうとき。……悪い酒ほど、酔いが早い。酔いのなかで、甘つたるい気持ちのなかで、涙のなかで、私は死んでいたんだ。……それ以来、私は酔わないことにした。これが私の長寿の秘訣さ。

右の長台詞は、老婆の若かつた時分は、今の詩人と同様に、陶酔することが生きていることと思つていたら、これまでは捉えられていたように思われる。もつとも、細かい点にこだわつて、先述した詩人の状況をふまえるならば、実際に陶酔をすることができない詩人とは異なり、若い時分の老婆は、実際に陶酔していた—少なくとも十日にいつぺんはあつた—という違いがある。

この老婆の中での若い頃と老婆となつた今という対立構造は、能《卒都婆小町》にその典拠を求めることができる。前場のシテの登場後の謡いには、

シテ次第へ身は浮草を誘ふ水、身は浮草を誘う水なき  
こそ悲しかりけれ

シテサシへあはれげに古へは、驕慢もつとも甚だしう。翡翠のかんざしは婀娜とたをやかにして、楊柳の春の風に靡くが如し。又鶯舌の囀りは、露を含める絲

萩の、かごとばかりに散りそむ花よりも猶めづらしや。今は民間賤の目にさへきたなまれ、諸人に恥をさらし、嬉しからぬ月日身に積つて、百歳の姥となりて候。

と、昔は誘つてくれる水もあつたが、今はないことを悲しみ、昔は美しい容姿であつたのに、今は零落の身となり、年を重ね百歳の姥となつたと謡う。ここでは、近代劇「卒塔婆小町」のように、昔の自分への後悔の念をもつが(かたや陶酔することで生きていることへの実感を持つていた自分への後悔、かたや驕慢さへの後悔という違いはある)、主な心情は、老いさらばえ、乞食となつた今への羞恥と寂寥の念にある。この小町の羞恥や寂寥の念は、孤独と言ひ換えられるであろうか。近代劇「卒塔婆小町」では、詩人との討論のあとの老婆の台詞「私を美しいと言つた男はみんな死んじまつた」や、鹿鳴館の幻想シーンにて、すでに手足が冷たくなつた詩人が百年後の再会をほのめかした際の、やはり老婆の台詞「もう百年!」、あるいは、冒頭と最後の「ちゅうちゅうたこかいな」と一心にシケモクの数を数える姿に見出すことができるように思われる。

しかし、後述するように、三島由紀夫は老婆の孤独よりも「生への権化」、そして「不屈な永劫の青春を志す」

ものとしての側面をより強調しているように思われる。

## 五、詩人と老婆の問答

原曲にすでにある対立構造は、小町と通りがかりの僧との間で練り広げられる卒塔婆への認識の違いにまつわる。三島由紀夫はここについて、「問答の部分の」とても伏したるこの卒塔婆「云々の観阿弥独特の警拔な句は生かせなかつた」と率直に告白している。しかし、この三島の言葉が、原曲にある仏教理念をすっかり排除したと考えるのは早計であろう。以下でみていくように、卒塔婆問答にみえる「悪といふも、善なり」「煩惱といふも菩提なり」という、朽ちた卒塔婆や、悪なるものの認識に關する議論の骨子自体は、作品に踏襲されていると思われるからである。

能《卒都婆小町》では、乞食が卒塔婆に腰かけているのを見たワキ僧が、すぐに老女を除けなければと教化を試みる。

ワキ 「や、これなる乞食の腰かけたるは、正しく卒都婆にて候。教化して除けうするにて候。

近代劇「卒塔婆小町」で、このセリフに該当するのは、老婆が詩人に死相が出ていると指摘した後の次のセリフであると思われる。

詩人 ねえ、おばあさん、僕あ、毎晩、気になって仕様がななんだ。何だつて決つた時刻に、ここへ来てさ、折角坐っている人を追い出してベンチに坐るんだ。

三島由紀夫が述べるように、ワキ僧が老女を教化してのけさせようという強硬な警拔さは、詩人には付与されていない。恋人たちを追い払ってベンチに坐るといふ老婆の行動に疑問を呈しているに過ぎない。先述したように、詩人にとってベンチ自体は、俗悪なものであり、その傍に存在するものの及ぼす作用―詩を作り出す抒情―を問題としていたのに対して、老婆はベンチをふくめた俗悪な風景自体が「今に俗悪ではなくなる」と諭していた。陶醉しなくても、である。

ところが、能《卒都婆小町》では、詩人に該当するワキ僧は、卒塔婆自体を仏性としてあがめ「おここの腰かけたるは、忝くも物体色性の卒塔婆にてはなきか」、老女は卒塔婆には文字も見えず、像も刻まれていないから「唯朽木とこそ見えたれ」と、今も（昔も）その価値を認めていない



ように一見読める。しかし、僧と老女の論議の流れに沿って見てみよう。

ワキ 「たとひ深山の朽木なりとも、花咲きし木は隠れなし。いはんや仏体刻める木、などかしるしのなかるべし（たとえ深山の朽木でも花が咲く木は隠れることができない。仏体に刻んだ木なのだからその印がないわけがない）。

と食い下がる僧に、「われも賤しき埋木なれども、心の花のまだあれば、手向けになどかならざらん」と老女は、言つてのける。この老女が、賤しい身分に身を落とし、老いてもなお持つ「心の花」は、近代能楽集において「生きているのは、こちらさま」だというセリフに置き換えられたように思われる。そのように、能の進行に即して前後のセリフが組み立てられていると考えると、それまでの詩人と老女の台詞は、能《卒塔婆小町》と骨子としては一致している。すなわち、ベンチ自体は俗悪にしか見えないが、恋人たちには「何百倍もの美しい世界」が見えているという詩人の主張と、僧が、ただの朽木であることは認めつつ、そこに仏体と色性（宇宙を構成する地水火風空）が存していると主張するのは、互いに実体以上のものを見出そうとする点において変わりはない。老婆が座す卒塔婆は、現代化のた

めに同じく座す物として公園のベンチに換えられた、という単純な置き換えではなく、卒塔婆を詩の世界の実体を象徴する事物、ここでは、ベンチを含めた公園の俗悪な装置すべてに置き換えたと考えられる。そして、老婆の昔と今の捉え方の違いは（「今に俗悪でなくなる」）は、能《卒塔婆小町》の詞章から見る限り、三島由紀夫の創作によるものと思われる。

さて、能《卒塔婆小町》では、これまで僧から老女への教化であったが、老女の「心の花」がまだあるという主張から一転して、今度は老女から、僧に問い返しを始める。それは「さて仏体たるべき言われは如何に」という問いから始まる。以下、私訳にてその問答の内容を示してみよう。

老女 「さあ、卒塔婆が物体であるという謂れは何です。

僧 「そもそも、卒塔婆は金剛薩埵様が、仮にこの世に現れ、三摩耶形といって、大日如来の誓願を形にしたものだ。

老女 「その表す形とはどのようなのですか。

僧 「地水火風空だ。

老女 「その五大五輪は人間にも備わっているもので

す。それなのに、どうして私と卒塔婆を区別するのでしょう。

僧 「人間と卒塔婆では功德の違いがある。

老女 「ではその功德の違いとは何ですか。

僧 「卒塔婆は見るだけで三悪道から離れることができるという功德がある。

老女 「人間が一念發起して菩提心を興すことは、百千塔を建するに等しいと言います。どうして卒塔婆の功德に人間が劣りましょう。

僧 「本当に菩提心があるなら、なぜ出家しないのか。

老女 「姿で世を厭うのではなく、心で厭うています。

僧 「いや、貴女にはそもそも心が無いから、物体を認識できないのだ。

老女 「物体と認識していたから卒塔婆に近づいたのです。

僧 「認識していたなら、何故礼せず座つたのだ。

老女 「卒塔婆が臥して休んでいるのに、私も休んで何が悪いのでしょうか。

僧 「それは、善事から外れている。

老女 「逆縁でも浮かむと仏典にありますよ。

僧 「確かに、提婆達多のような悪人でも…

老女 「観音様のお慈悲で成仏しています。

僧 「槃特のような愚鈍な者でも…

老女 「お釈迦様の教化によって、文殊のように智者となりました。

僧 「悪も、

老女 「すなわち善と同じです。

僧 「煩惱も、

老女 「菩提（悟りの境地）と同じです。

連僧 「その菩提というのはもともと、

老女 「植木のことじゃありませんよ。

僧 「明鏡のように、曇りないというのもまた、

老女 「そんなことありはしません。もともとこの世は執着するということのような物など何も無く、したがって

仏も衆生も隔てはありません。それは、愚痴な凡人を救うための方便で区別をつけているだけなのだから、逆縁であつても成仏できるのです。

これは、一見相反する概念も実は不二同体であるという仏教哲学を元に行っているわけだが、三島はこれを現代にも通用する形而上学的主題として、取り出しているように思われる。忘れてはならないのは、俗悪なるものにも善なるものを見いだせるのは、九十九年の歳月を生きた老女であり、若い僧ではない。近代劇「卒塔婆小町」

において、詩人もまた、実体への認識が抒情で彩られ、本来「俗悪なるもの」のなかには美なるものが内包されており、否、むしろ表裏一体で、その逆もありえる不二同体であることに気付くことはできていない。

俗悪なものが「今に俗悪でなくなる」というのは、能《卒都婆小町》に即して考えるなら、それは元々実体が内包していたものだが、若さゆえに見えないもので、年月を経るに従って見えるようになるという設定を創作していると思われる。創作といつたが、もちろん能《卒都婆小町》において、老婆が若い僧を逆に教化して論破するという筋書において、自ずと浮かび上がる設定ではある。しかし、それに該当する詞章は能には見いだせず、あえて老いることで見えて来るものがあるという希望を、具体的に言葉で表現したところに、作者の意図が読み解けるように思われる。

近代劇「卒塔婆小町」は、詩への実体への認識の違いを論争することで、間違った若い思考からの脱却と成長の糸口を模索することに主眼を読み解いてみたいように思う。

## 六、老婆の心の花と不屈の青春

ところで、能の老女にせよ、近代劇「卒塔婆小町」の老婆にせよ、僧や詩人の考えを論破する姿を負うと、確かに、すでに「悟達者」であると考えられることも可能かもしれない。しかし、どことなく老婆に胡散臭さを感じずいられないのは、なぜだろう。垢と皺だらけの外見のせいかもしれないが、能《卒都婆小町》において、例えば「菩提もと」「植木にあらず」という対応や、論議の後、僧が三度礼したことで気をよくして、

シテへわれはこの時力を得、なほ戯れの歌を詠む。極楽の内ならばこそ悪しからめ。そとは何かは苦しかるべし

地(シテ)へむつかしの僧の教化や、むつかしの僧の教化や

と少々駄洒落を言うような人間臭さが、描かれているせいかもしれない。

しかし、もつとも小町の悟達者ならざる姿が描かれているのは、問答に続く場面であろう。僧が「さておこと

は如何なる人ぞ名を御名乗り候へ」と老女の素性を聞く場面からである。

老女は、その若かりし頃とは異なり老いてしまつたわが身を恥じ（地上歌へ頭には霜蓮を戴き、婢娟たる両鬢も、膚にかしけて墨乱れ、宛転たりし双蛾も、遠山の色を失ふ。百年に一年足らぬつくも髪、かかる思ひは有明の影恥づかしきわが身かな）、生への強い執着を露呈する。

それは、老女が首にかけた袋は何かとの僧に対して、

シテへ今日も命は知らねども、明日の飢ゑを助けんと、粟豆の乾飯を袋に入れて持ちたるよ

と答えたところに特に象徴されるだろう。明日死ぬかもしれない老女でありながら、明日飢え死にしないようにと非常食を携帯している、それは生きることへの強い執着の現れであり、「生を超越した生の権化」と三島由紀夫が言う老婆の人物造型は、この詞章から読み解ける要素であるように思われる。

一方、近代劇「卒塔婆小町」における、「不屈な青春」という要素は、能《卒塔婆小町》のどこから読み取られたのであろうか。それはとりもなおさず、深草の少将の憑依による狂いの場面ではないかと思われる。

能《卒都婆小町》の僧が、問答のあと、小町の認識のただなることに敬意をしめすのとは異なり、近代劇「卒塔婆小町」の詩人は、「わかつたから昔の話をしてくれ」と一蹴し、美しき思い出の世界を要求する。三島は、僧と、深草少将の二人物を、詩人に統合している。

能《卒都婆小町》の後場において、深草少将の霊がとりつき、百夜通いが再現される後場は、古作「四位少将」に取材したもので、「面白尽くの狂女に変身する趣向が斬新」<sup>②</sup>と前場のストーリーから隔絶した場面と評される。あるいは「恋愛を断んだ報いの狂乱」<sup>③</sup>とみる考えかたも示されている。いずれにしろ小町が我を失い狂乱（幻想）する場面であり、近代劇「卒塔婆小町」においては、八十年前の鹿鳴館の幻想へと時空が変わる。老婆の言葉遣いは若い女性のそれに代わり、老いた我が身を忘れていくようである。しかし、演出として衣装を変えるわけでも、化粧を変えるわけでもない。老婆のまま演じる。すでに詳細に述べる紙幅はないが、能《卒都婆小町》で、ヨボヨボの老女のまま、深草少将の装束をまといつて舞い、どちらが主とも分らない。この能の舞台で感じられる違和感を、三島も感じたのかもしれない。近代劇「卒塔婆小町」においても、若い頃の物事を陶酔することで生を実感していた若き小町と、その陶酔が誤りと気付き、新

らたな「生（心の花、世阿弥伝書にいう老木に咲く花、老いてから獲得した不屈の青春）」を実感する老婆とが、表われては消える。そして、その変化の境界は、ワルツのダンスのシーンであるように思われる。ワルツの音楽に合わせて踊るという高揚が、老婆の時空を超えさせ詩人の考えを混乱させ、揺さぶる。小町は老婆であるという現実が、俗悪なるものが、詩人にはみえてこなくなる。実は能《卒都婆小町》の深草少将も、小町が今や老女であることがみえていない。だからこそ、八十年の歳月を経て、いまだに美しい小町の幻想にとりつかれ、それへの恋心に執着し憑くのである。これは、俗悪なもの関する認識の齟齬という、前場の詩人となんら変わるものではない。俗悪なるものを見ることができない、深草少将Ⅱ詩人は、小町のもとに通い続け「天にも昇る気持ちでいながら」それが達成されたときの「淋しい、気怯れした気持ち」に、少しばかりの恐怖を覚える。小町は「前へ……前へお進みになるだけですわ」と、達成することをうながす。しかし、詩人はそれが達成されるまでに味わう陶酔の世界から出ることをやめない。

詩人 きいて下さい、何時間かのちに、いや、何分かのちに、この世にありえないような一瞬間が来る。そ

のとき、真夜中にお天道さまがかがやきだす。大きな船が帆にいつぱい風をはらんで、街のまんなかへ上つて来る。僕は子供のころ、どういふものか、よくそんな夢をみたことがあるんです。大きな帆船が庭の中へ入ってくる。庭樹が海のようにざわめき出す。帆桁には小鳥たちがいつぱいとまる。……僕は夢の中でこう思った、うれしくて、心臓が今とまりそうだ……

老婆 まあ、酔っていらっしやるんだ。

陶酔の世界に入りこみ、俗悪なものが見えない詩人には、老女が美しくみえる。近代劇「卒塔婆小町」において、詩人が死に到らざるを得ない因果関係は、あまりにも明解に示されている。つまり、八十年前の小町を演じる老婆が、かつての恋人深草少将を演じる詩人の目には、皺のある垢にまみれた現在の老婆ではなく、かつてそうであつたと思われる、若く美しい女性にみえてくる。その認識を素直に「きれいだ」と声に発したら死に到ることを老婆は、幾度も詩人に警告している。

詩人（息込んで）君って何て……

老婆 きれいだ、と仰言るおつもりでしょう。それはいけないわ。それを仰言ったら、お命はありません。

詩人 それが、……ふしぎだ、二十あまりの、すずしい目をした、いい匂いのするすてきな着物を着た、……君は、ふしぎだ！若返ったんだね。何て君は……  
老婆 ああ、言わないで。私を美しいと云えば、あなたは死ぬ。

この、老婆を美しいと言ったら、死ぬという、至極簡潔な原因と結果は、予告通りに実現される。原曲である能《卒都婆小町》でも、小町に憑く霊として登場する深草少将が、自ら百夜通いの様を再現してみせ、九十九夜になったとき、突如「あら苦し。目まひや、胸苦しやと悲しみて」、あと一夜を待たずに、死んでしまう。詩人も目まいを討つたえ死ぬ。

老婆はなんども、詩人を陶酔から醒ませようとする。自分のしぼんだ胸をさぐらせてまで分かせようとする。しかし、詩人には分からない。この詩人の不認識は、「抒情への悪酔い」であり、老婆の努力は、そうした詩の世界が「ニセモノ」であることを認識させようようとする努力であった。そういった一見俗悪なるものの真の実体を認識すること、それが、詩が真に芸術たるための成長であるという決意が、詩人の死に象徴されるのではないか。

おわりに

俗悪なもの、美なるものは不二同体であるという、仏教的哲学を形而上学的主題として読みかえたとき、三島は、この俗悪なる現代という時代において、真の芸術家をめざして、歩むべき道を模索する自分自身に重ね合わせたのかもしれない。それを次に三島が述べるように、小町の若い青春と老いの青春の変化を、時間と空間を超越したダイメンションで舞台上に縦横無尽に表すことで、それを浮かびあがらせようとしたのではないか。

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、退屈な気分劇に墮してはならないが、全体に、時間と空間を超越した時のダイメンションを舞台上に実現しようと思ったのである（『卒都婆小町 覚書』）

近代劇「卒都婆小町」の冒頭と同じ「ちゅうちゅうたこかいな」は冒頭からの円環構造であるが、青春の呪縛から解き放たれた、前向きな成長を読み解きたいように思う。詩人の死は別の人によって繰り返させる、不幸な

輪廻の死にはなかつたかもしれない。それは能《卒都婆小町》の悟りの道へとながる最後に重なるようである。

## 註

- (1) 本稿では、「能」と「能楽」の呼称を混在して使用しているが、意味の区別はしていない。周知のとおり、「能楽」は明治以降、「猿楽」に代わって推奨された呼称で、能と狂言の総称である。三島由紀夫の興味は、能だけでなく狂言にも向けられているので、「能楽」がふさわしいが、本稿は能《卒都婆小町》に主眼があり、「能」を用いていることもあるというだけである。
- (2) 『私の遍歴時代』（決定版『三島由紀夫全集』32巻、新潮社、二七五頁）。ほかにも友人三谷信へ葉書に「世阿弥の生涯」「能楽全書」などを手許におきて、感興をそそり居り候（昭和二十年（一九四五）一月二十日）とあることが、『三島由紀夫事典』（勉誠出版、二〇〇〇年十一月）の堂本正樹執筆「能」の項に、三谷信「旧友三島由紀夫」（筑摩書房、一九八五年七月）よりの引用として紹介されている。なお『世阿弥の生涯』は横井春野氏著で、昭和十八年、大東出版。
- (3) この潮流も、本来なら個別の事例とともに検証したうえで断定すべきかもしれないが、ここでは概観を推測という形で言い切ることにとどめておきたい。
- (4) この引用が三島自身の言葉なのか、聞き手の石沢秀二による

文章なのか、判断が難しい書き方であるが、前後の文脈から三島自身の言葉と判断した。

- (5) たとえば雑誌『観世』一九五〇年十一月号には、「能の演技をめぐって（新劇人との座談会）」と題した座談会記録が掲載されている。出席者は、山本安英、岡倉士朗、木下順二、観世寿夫、三宅襄、横道万里雄、齋藤太郎。このうち観世寿夫の周辺の動向は、重要であろう。昭和二〇年（一九四六）十二月に、能楽師が学問的素養を得るために開かれた《能楽塾》への参加、昭和五年（一九五〇）十一月の《能楽ルネッサンスの会》結成など、能楽界における新風撰取の気風がすでにあつた。
- (6) 念のため、筆者は、近代能楽集を能の作品としてとらえているのではない。あくまでも能に題材を得、感化された近代劇と考えている。その後の能楽側からの新劇への積極的関与や関心を、後押しする事象として着目している。
- (7) なお、「そば」の「と」の標記について、能は「都」と表記することが多いのに対して、三島由紀夫は「塔」と標記するため、そこに意味を見出す論考もあるが、能の忌み言葉の慣習によるもので、資料によっては「卒塔婆小町」の表記のままのものもある。三島由紀夫もそれを知って、本来あるべき表記に戻したと解しておきたい。
- (8) 羽田昶「三島由紀夫の能への造詣」（『三島由紀夫研究』⑦）三島由紀夫『近代能楽集』鼎書房、二〇〇九年。
- (9) あとがき「近代能楽集」（初出・初刊『近代能楽集』新潮社、昭和三十一年（一九五六）四月）。
- (10) 石沢秀二「書齋訪問Ⅰ 三島由紀夫氏―形而上的な美意識を

語る―」(『新劇』、一九五二年二月)。

- (11) 岡本靖正「近代能楽集―時間論的批評の適用―」(『解釈と鑑賞臨時増刊・文芸批評の方法』、一九七六年十月)、田中美代子「鑑賞日本現代文学23」(一九八〇年十一月、角川書店)、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』二三、一九八五年十二月)、吉田昌志「近代能楽集『卒塔婆小町』―その発想をめぐって―」(『解釈と鑑賞』一九九二年九月)、高橋和幸「卒塔婆小町」論」(『文学研究』十五、二〇〇一年三月)等。
- (12) 注9、吉田氏論文より引用。
- (13) 三島由紀夫「私の遍歴時代」(講談社、一九六四年)
- (14) 三島由紀夫「卒塔婆小町覚書」(毎日マンスリー・昭和二十七年十一月)
- (15) 注9、有本氏論文より引用。
- (16) 注11に同じ。
- (17) 吉沢慎吾「三島由紀夫『卒塔婆小町』論」(『二松学舎大学人文論叢』六五、二〇〇〇年十月、浅川史)「卒塔婆小町」にみる《俗悪》(『国文目録』四七、二〇〇八年三月)。
- (18) 吉澤氏の説を図式にすると、「老婆⇨認識し、主観的に美(生)を生きる人」「詩人⇨陶醉し、美(生)に生きようする人」ということになるが、これは三島由紀夫の「卒塔婆小町演出覚書」の「小町の美は、まったく主観的な美であって、客観的な美ではない」という文言を、そのまま「小町の美への認識は主観的な美である」と解釈されたことを踏まえての分析と読める。しかし、この三島由紀夫の文章はこれまで通り、その後の「詩人の主観をとほして表現されねばならない」と

関連付けて、「小町の美しさというのは、詩人による主観的な美であって」という意で解すべきと思う。

- (19) 三島由紀夫「あとがき」(初出・初刊『近代能楽集』新潮社、昭和三十一年(一九五六)四月)。
- (20) 注10、吉田氏論考。
- (21) 注10、吉田氏論考でも、「謡曲選書」が西欧的な戯曲の体裁で構成されていることへの言及がある。野上豊一郎氏の事績については、近年『野上豊一郎の能楽研究』(伊海孝充編集、能楽研究叢書4、二〇一五年三月、法政大学野上記念能楽研究所発行)でまとめられた。
- (22) 能との比較に重点をおいた研究に、原田香織「『卒塔婆小町』論―三島由紀夫と能楽―」(『日本文芸論稿』一八・一九、一九九一年十一月)、西村聡「『卒塔婆小町』の近代―三島由紀夫による新生―」(『古典の委容と新生』、明治書院、一九八四年十一月)がある。
- (23) 注8に同じ。
- (24) 『謡曲全書』にも「観阿弥清次(二百十番謡目録)」とも世阿弥元清(能本作者註文)とも云はれるが、「申楽談義」に「小町」として記してあるのが、此の曲のことならば、観阿弥の作である」とある(四六一頁)。
- (25) 注6に同じ。
- (26) 羽田氏も注7において、廃曲となった《源氏供養》以外の『近代能楽集』原曲に夢幻能はないことを指摘している。三島由紀夫が、夢幻能・現在能という二分類で能を考えていないことは、『日本の思想8』(世阿弥集月報、筑摩書房、一九七〇年七月)において、世阿弥の作品を「松風」や「熊野」みたいな幽玄



のお能は、覺物は、西欧ふうな意味の劇から無限に遠ざかってきますね。そして、対立はほとんどない」と述べていることからも知られる。すなわち、夢幻能・現在能という二大分類法を用いるならば、《松風》は夢幻能、《熊野》は現在能だが、三島由紀夫は「幽玄なお能」とひとくくりにしている。また、『近代能楽集』あとがきにおいて「脇能だの、舞踊を主としたものだの、現在物だのは、齣案もむづかしく、又、わざわざ齣案を企てる意味がなかつた」とあり、そもそも能《卒塔婆小町》を現在物とも見ていなかったとおほしい。三島由紀夫が主に参考にしてきた野上豊一郎氏による「能楽概説」（能楽全書一、十七頁）では、五番物の分類法を用いて能の曲種を紹介し、そのうちの四番目物の一種として「現在物」の語を用いる。ここで、野上氏は現在物の条件として、第一に主人公が男性であること、第二に、直面であること、第三にワキはシテと同時代人で主人公と対立する、第四に一幕物であること、第五に、舞踊は男舞もしくは切組であることの五つの条件を示したうえ、「卒塔婆小町」はこれに該当しないと明記している。このことから、三島由紀夫は、能を「夢幻能」と「現在能」の二大分類では認識していなかったはずである。これは、横道萬里雄氏によってこれまでの分類法の再構築化が行われ、観世寿夫らの活動によって、後に人口に膾炙した分類法であると現時点では推測している。

(27) 世阿弥の築いた世界「鼎談／小西甚一、ドナルド・キーン」(『日本の思想8』世阿弥集・月報、筑摩書房、一九七〇年七月)

(28) 注14に同じ。

(29) 美輪明宏は、この公園という設定について、「道端を公園にしたのは、三島さん、映画『ジェニーの肖像』を見たんですよ。仕入れ元は分かってますよ」って言ったら、「嫌なやつだ」なんて言われて(笑)と語っている(SPT07「二〇一〇年十一月、特集 古典のアップデートー翻案・脚色・置換の方法論、インタビューより」)

(30) ただし、田中美代子氏は『鑑賞日本現代文学』三三、三島由紀夫、角川書店、昭和六十五年において、

二十七歳のときに書かれたこの戯曲において、小町の生き方を芸術家の理想と考えていた三島由紀夫は、そのうち次第にこの詩人の浪漫主義的な『悲劇への意志』を理想とする立場に移ってゆき、老婆の側の絶対不敗の理知を唾棄すべきものとして、ついにはこの詩人のような死、一瞬間の栄光の死に到達するのである。

と述べ、三島由紀夫は後に、近代劇「卒塔婆小町」の執筆時とは異なる方法へ向かうと指摘している。

(31) 注14に同じ。

(32) 伊藤正義「各曲解題」(謡曲集)中、新潮社、一九八六年)

(33) 野上豊一郎『註解謡曲全集』巻三(中央公論社、一九五〇年)