

# 三島由紀夫「地獄変」論

——劇化の経緯をめぐって——

はじめに

三島由紀夫は、その生涯に「地獄変」(昭28・12、歌舞伎座初演)、「鱷壳恋曳網」(昭29・11、歌舞伎座初演)、「熊野」(昭30・2、歌舞伎座初演)、「芙蓉露大内実記」(昭30・11、歌舞伎座初演)、「むすめこのみ帯取池」(昭33・11、歌舞伎座初演)、「椿説弓張月」(昭44・11、国立劇場初演)という六作の歌舞伎作品を残している。だが、三島の能に対する造詣について「多大の知識と教養を積み、日本の近代作家の中で最もよき理解者となった」<sup>①</sup>と評され、早くから『近代能楽集』(昭31・4・30、新潮社)の研究が進められてきたのに対し、「三島歌舞伎」と称される六作の歌舞伎作品は、あまり注目されていない。しかし六作の発表年月から推しても、三島がその生涯において「歌舞伎」という古典芸能と関わり続けたこと

は明らかである。さらに、彼の残した歌舞伎作品の何作かは現在も再演が続けられるなど、「継承」にも成功している。<sup>②</sup>

本稿では、三島の初めての歌舞伎作品である「地獄変」について考察したい。

## 一 「地獄変」劇化の経緯について

この作品はその名のとおり、芥川龍之介の「地獄変」(大阪毎日新聞 大正7・5・1―5・22)を戯曲化したもので、昭和二十八年十二月に初めて上演された。

「地獄変」は三島の作品であり、いうまでもなく新作歌舞伎である。新作を巡る状況は第二次大戦後かなり変化しているが、「地獄変」発表の昭和二十八年当時、新作はどのように扱われていたのだろうか。

木 谷 真 紀 子

戦争中に歌舞伎座をはじめとするほとんどの大劇場が焼失した中、昭和二十年十一月、焼け残りの東京劇場で「寺子屋」が開演されていた。しかし、十五日ごろ突然その「寺子屋」に対して、GHQから白肅勧告が通達されたのである。

封建主義に基礎をおく忠誠、仇討を扱った歌舞伎劇は現代的世界とは相容れない。反逆、詐欺行為が公衆の面前で正当化され、個人的復讐が法律に取って代ることが許されるかぎり、日本国民は、現代世界の国際関係を支配する行動の根源は了解することができないだろう。<sup>③</sup>

九月二十二日に発表されたこの文書は、主に映画に対するものであったが、歌舞伎についても触れられていた。さらに「寺子屋」が禁止された後、不適格戯曲の標準として十三ヶ条が追告される。仇討、復讐、封建的忠誠はもちろん、自殺、死に関わるものがすべて禁じられ、松竹の当局者は上演を可とするもの、否とするものを区別したリストを司令部に提出した。そのリストを原案として開かれた懇談会の席上で、GHQのボラフ大尉が「興行の際三十％程度は新作を入れてもらいたい」と注文を出した。しかし彼は帰国することにあり、昭和二十一年一月十一日、後任のキース中尉を交えた席で「五十パーセントの新作をやらねば歌舞伎を禁止する」と宣告する。このように「新作歌舞伎」は必要不可欠な存在となり量産されるが、

古典歌舞伎の「寺子屋」「忠臣蔵」などが禁止になり、歌舞伎の存続自体が危ぶまれていた。だがその危機を知ったマッカーサー司令官副官のバワーズ少佐は、歌舞伎を愛し自ら演劇の検閲官となり、歌舞伎も文楽も過去の文化遺産であつてもはや現代の民衆に思想的影響を与えるものではない。美しい演技、表現技術として鑑賞するものになっている。<sup>⑤</sup>

という解釈を示した。そして徐々に、だが確実に解放の方向がとられていく。同年五月の「勸進帳」の許可に始まり、九月に「熊谷陣屋」、そして翌二十二年十一月には最後の難関であつた「忠臣蔵」が上演され、歌舞伎の全面解除となる。

「新作」に関する強制は消えたが、その後も積極的に上演された。昭和二十六年一月に歌舞伎座が復興した際も、「毎月一作は新作を上演する」<sup>⑥</sup>ことが目標とされている。

次々と新作歌舞伎が上演された中で特に注目すべき存在であるのが、昭和二十六年三月に菊五郎劇団によって歌舞伎座で初演された、谷崎潤一郎原作・舟橋聖一脚色の「源氏物語」である。この「源氏物語」は、戦時中禁じられていた宮中世界を描いたこと、現代語で上演され非常に分かりやすかったこと、出演した海老蔵や梅幸が美しかったことなどが重なり、記録的な大入りとなった。菊五郎劇団は自信を付け、新作歌舞伎に対して以前に増して熱心になった。源

氏物や宮中世界を描いたものが大流行となり、数多く上演されるようになる。

当時歌舞伎界は、左團次、梅幸、松緑、菊五郎らで形成され世話狂言を得意とする菊五郎劇団と、時蔵、幸四郎、勘三郎、歌右衛門らの時代狂言を得意とする吉右衛門劇団に分かれていた。菊五郎劇団は世話狂言を得意としていただけに、宇野信夫と提携するなど、早くから新作に熱心に取り組んでいた。

しかし、吉右衛門は直実（「熊谷陣屋」）や由良之助（「忠臣蔵」）など、「当たり役」とされるものもすべて「時代物」であった。<sup>①</sup>

古典を得意としていた点では歌右衛門も同様で、襲名の際のインタビューでは、

（新作については―木谷注）もちろん書き物で良いものがあれば手がけてみたいとは思いますが、私などにピッタリした脚本となると相当に難しいのではないのでしょうか。<sup>②</sup>  
と答えている。

しかし、現在では想像できないほど新作に力が入れられていたことは先述したとおりである。「源氏物語」の記録的なヒットは、吉右衛門劇団にも影響を与えたのではないだろうか。

以上のような事実を踏まえると、「地獄変」は、毎月新作が上演されているという、歌舞伎役者・観客ともに新作に貪欲であった時

代に生まれたということが分かる。「地獄変」のみではない。「鯛売恋曳綱」、「熊野」、「芙蓉露大内実記」、「むすめこのみ帯取池」など、三島歌舞伎すべてがその流れの中で生まれたのである。

三島由紀夫は、『仮面の告白』（昭24・7・5、新潮社）で高い評価を受け、新進作家としての地位を確立する。その後『禁色』（第一部、昭26・11・10、新潮社）を発表し、世界一周旅行へと旅立つ。三島が発出した頃の日本は、合衆国の占領下にあり、外遊はまだまだ珍しい時代であった。三島は昭和二十七年六月に帰国し、その『帰朝第一作』である「真夏の死」（「新潮」昭27・10）、旅行記『アポロの杯』（昭27・10・5、朝日新聞社）も非常に高く評価されている。昭和二十八年七月には、「最初の大がかりな作品集集」<sup>③</sup>である『三島由紀夫作品集』全六巻（新潮社、昭28・7・25―昭29・3・15）が刊行されるなど、人気作家としての地位が確かなものになりつつあった。さらに三島は、歌右衛門を贔屓にしていることで、もたいへん有名であった。新作歌舞伎が積極的に上演された時代に、歌舞伎好きの「流行作家」に「新作歌舞伎」が依頼されたのは、ごく自然な展開であろう。

「地獄変」歌舞伎化依頼の使者を務めた水山武臣氏（現松竹会長）は学習院で三島の後輩であった。先述したように、三島の歌舞伎作品の研究は進んでおらず、資料も少ない。そこで「三島歌舞伎」す

べての上演に深く関わっておられる永山氏に、「地獄変」上演の経緯について話を伺った。

「地獄変」は昭和二十八年の四月頃に、当時の高橋（歳雄—木谷注）常務から「三島さんに歌舞伎を書いてもらいたい。芥川の『地獄変』などはどうだろうか。」と当時歌舞伎座の監事室にいた私に言われました。私は学生時代から三島さんをよく知っていましたから、そのお願いに目黒のお宅に伺いました。

「芥川さんの『地獄変』面白いね。一度よく読んでからお返事しましょう。」と言って下さったんですが、すぐ翌日にお電話がありました。「書きますよ。でも僕は君が期待しているようなものを書かないからね。」とのお返事でした。それから一月足らずの間に「できた」と言われたので伺いますと、義太夫が入っていますっかり歌舞伎仕立てになってたわけです。「義太夫が入ってる」て聞いた時は「大丈夫かな」と思ったんですが、読んでみると、とてもよくできてる。そして歌右衛門さんも幸四郎さんも勘三郎さんも役に入って非常にいい本だと思いました。あれは、傑作ですよ。

なぜ「地獄変」なのか、という点を考えると映画「羅生門」が昭和二十六年九月にベネチア映画祭でグランプリを受賞し、その二ヵ月後、歌舞伎にもなり芥川ものが注目されていたことや、「源氏物

語」の大入りにより平安時代を扱った作品が増加したことが考えられる。しかし、何よりも、幸四郎、勘三郎、歌右衛門という三人の役者に「はめられる」作品として、高橋常務（当時）が企画されたという。

三島は

歌舞伎座から、芥川龍之介の「地獄変」劇化の話があった時、これは「木龍<sup>げりゅう</sup>地獄変」ができそうだという直感があった。

と、依頼の際からの意欲を初演当時の新聞に示している。依頼から一月足らずの間に、永山氏に完成したという連絡があったのだが、氏は後から、三島があらかじめ戸板康二に見せて本読みをし「なかなかおもしろいね」という感想をもらってから、渡したことをお知らせになったそう。一ヵ月内に戸板氏に見せ、そして永山氏に渡したというのは、たいへんな早さである。この早さから、三島のなみなみならぬ熱意が感じられるのではないだろうか。三島の熱意は、依頼を承諾した際の「君が期待しているようなものは書かないからね」という言葉にも表れているだろう。

当時、多くの新作歌舞伎が上演されていたが、三島は次のように新作歌舞伎に対する批判を示している。

・私は現代語や中途半端の新歌舞伎調のセリフの新作がきらひであって、自分では、いつか形式もセリフもことごとく歌舞伎に

則った新作を書きたいものだと思つてゐた。「地獄変」劇化の話は、渡りに舟だつた。<sup>12)</sup>

・歌舞伎は小さい頃から随分見ていますが、いわゆる近ごろの新作歌舞伎には疑問をもっています。(略)例えば歌舞伎に現代語を使うことなど絶対反対で歌舞伎がつくり上げてきた様式なり、技術を何故そのまま使わないかと思うのです。<sup>13)</sup>

「源氏物語」以降は、「新作は現代語」が当たり前になりつつあつたという。しかし三島は歌舞伎の様式に強い思い入れを持ち、それを生かした作品を描こうとした。彼は、人々の予想を裏切つた「純歌舞伎形式」の「新作」を生むことに情熱を燃やしたのである。

「歌舞伎俳優のために書き、歌舞伎俳優によつて成功を博し、歌舞伎作品として上演が重ねられるもの」<sup>14)</sup>、これは坪内逍遙や岡本綺堂以降の「新歌舞伎」の定義として代表的なものの一つであるが、そこに「歌舞伎の様式に則つて」という条件はない。浄瑠璃が入つている新作歌舞伎も皆無であつた。「地獄変」は浄瑠璃の詞章や下座音楽を取り入れた「古典歌舞伎」さながらの作品を、演じる役者に「はめて」書くべきだといふ三島の思想をそのまま反映しているといえるだろう。

浄瑠璃を取り入れ、歌舞伎様式で書かれた「地獄変」は、関係者の驚愕を呼ぶ。

それ(「地獄変」—木谷注)が浄瑠璃劇の形をとつて現われるとは関係者の誰も想像していなかつた。<sup>15)</sup>

その「驚き」が、初演当時の劇評にも現われている。

・一貫した筋立ての下に古典的な演出は細心に採用されている。(略)結局この芝居では歌舞伎の手法の導入には成功しながら、神経が行き届いていて歌舞伎らしい野放図な面白さを却つて邪魔しているくらいがある様に思われる。<sup>16)</sup>

・思い切つた構成で殊にこの写真を見てもわかるように、昔からの歌舞伎手法をとっている。堂々とちよほをつかつている。台詞まわしは七五調、すっかり時代浄瑠璃のいきである。<sup>17)</sup>

・さすがに「鬼才」と言われているだけに、相当巧みに歌舞伎技術が取り入れられて、成功と言えるほどのできたが、矢張り部分的に不消化なところもある。歌舞伎技術の限界についても考えさせられる。<sup>18)</sup>

・ちよほをつかい、合方をつかつての演出で、役者のうごくは無論、衣裳から装置まですっかり昔のままのやりかた。(略)序幕の開いた暫くよく知らない見物なら、オヤと思うほどの古い形式に拠つている。<sup>19)</sup>

以上の評が示すように、「地獄変」の劇評は「歌舞伎の手法」を存分に導入したことを中心に書かれている。内容の評価が高いとは言

い難いが、歌舞伎様式を導入した意欲は認められているようだ。演じた歌右衛門も、

ただ後になって思うには、(略)この芝居の中にね、いわゆる歌舞伎でなければできないこと、下座や竹本を入れてお書きになったというだけに新しいものの感じが作にも演出にもなかったということですね。

と同様の感想を述べている。が、初めに台本を見せられた戸板康二は褒め、永山氏は「傑作」とし、川端康成も

先日ハ地獄変実に愉快でした。ご自在けんらんの御才華羨望しても及びません。感歎するばかりです。しかし面白い脚色でした。

と絶賛している。三島のまわりの人々は、劇評以上に高い評価をしたようだ。

三島は亡くなる前年である昭和四十四年に「椿説弓張月」を演出した際、次のように述べている。

歌舞伎劇を歌舞伎様式で書くことが何か「実験的」なことであるとは、日本的近代のふしぎな現象である。

「地獄変」から十五年、歌舞伎界の傾向があまり変化しなかったことを証明している。逆に考えれば、「新作」を古典歌舞伎の様式で書き続けたのが三島歌舞伎の個性になっていたのでないだろうか。

## 二 芥川「地獄変」と三島「地獄変」

だが、この個性ある「新作」が近代文学作品を原作としていることにも留意する必要があるだろう。三島は新しいものを「古く」書き替えたのである。「近代能楽集」が、一貫して現代を舞台に書き替えられたのとは、対照的な姿勢であると言えるだろう。

芥川龍之介の「地獄変」は正宗白鳥が「芥川龍之介の最傑作」と称賛したように、同時代から今日に至るまで高い評価を得ている。芥川の原作との比較によって、三島の「地獄変」を考察したい。

「地獄変」研究の論点は、主に芥川の芸術至上主義の問題に据えられている。

- ・良秀は芥川の分身として芸術至上主義の理念を極限にまで追求した実験的人間であった。(略)芥川の分身として芸術至上主義的陶酔を綴った作品はほかにはない。

- ・芸術至上主義への覚悟と、それへの賛美を形象化した優れた作品

「地獄変」の歌舞伎化を依頼された時に、「面白いね」といった三島だが、彼は芥川文学をどのように受けとめていたのだろうか。

三島は「芥川の短篇小説のいくつかは、古典として日本文学として立派に残るものである」と芥川を評価しているが、昭和三十一年

の「芥川と現代作家」という座談会では、芥川文学を辛辣に批判している。さらに「芥川のエステテイクは凡庸<sup>27</sup>」とした際の発言には、大いに注目する必要があるだろう。

人生にある主題をもってくるだろう。そういうときに、エステテイクが人生をはみだしてしまおうということがなかったのではないだろうか。そういう意味では、芸術至上主義じゃなかったような気がする<sup>28</sup>。

「エステテイク」は「芸術美」という意味を持つ。三島は多くの論者とは反対に、芥川を「芸術至上主義者」ではない、としているのだ。では三島は、先述したように、芥川が「芸術至上主義」という自己の芸術に対する覚悟を力強くうたいあげた<sup>29</sup>作品と評される「地獄変」については、どのように読み、また脚色したのでだろうか。私が「地獄変」の脚色に興味を持ったのは、大臣、良秀、娘の三主要人物に、私の感情移入が可成容易だと感じたからであった。私はこの大臣のごときブルータルな人物になりたいと日頃念じている。金閣寺の松永大膳の如きはわが理想の人物である。良秀は私自身、小説家であるから、感情移入が殊に容易である。娘については、かくの如き嬋娟たる美女を車に入れて焼くことに、私は、ローマ顔唐期の皇帝の悪趣味を感じて、恍惚として作劇の筆を執ったのだ<sup>30</sup>。

以上は初演の際の番付に載せられたものである。この言葉から三島の意識は、芥川の「芸術至上主義」の「分身」である良秀ではなく、「堀川大臣」に向けられていたことが分かる。

堀川の大臣は良秀の娘・露艸に恋慕し、思いの叶わぬ遺憾を、良秀にいいつけた「地獄変」の屏風絵の出来の遅さに難じて良秀を手討にしようとする。露艸にはその手討の合図として、紅葉を浮かべた盃を良秀にさすことを命じる。良秀は大臣の御前で、あらまはできたものの美女を乗せ炎に包まれた檳榔毛の車だけが描けない由を報告する。良秀は美女を乗せた車に火をかけることを願い、それができないなら絵は完成できない、その時恥をかくのは大臣である、と言う。大臣は怒り、紅葉入りの盃を良秀にさす。だが、それを飲んだのは、露艸だった。露艸の所望通り、大臣は用意した檳榔毛の車に露艸を乗せ、火にかけて、これを良秀に写生させる。写生する良秀を見て、大臣は大笑する場面幕となる、というのが梗概で、三島はこれを「三一一致の法則に従<sup>31</sup>」ってまとめている。

芥川の原作には語り手が存在し、この語り手が「大臣の逸話」の中でも最も恐ろしい話として回想して語るのが「地獄変」にまつわる話である、という設定で書かれている。しかし彼の説明には、芥川が言うところの「日向」と「陰<sup>32</sup>」の二つの性質があった。すなわち語り手の否定は肯定であり、大臣の悪い噂も語り手が否定するほ

ど信憑性を高めることになるのだ。一方三島は

これ（語り手の陰の説明―木谷注）に暗示を得て、私も大臣を可成偽善者に描いた。そして車が火で焼かれるのを見て初めて異常な哄笑をするように描いた。<sup>③</sup>

と「陰の説明」に触発されつつも、芥川とは異なって語り手を介在させずに大臣の本性を露わに描いている。

三島版には語り手がないため、自分自身で人格者を装う必要があったのか、三島の「地獄変」の前半の大臣は「偽善者」そのものである。良秀が美女の乗った御車に火をかけることを依頼した時も、「無辜の女を火に投ぜんこと……」と「仁慈のお言葉」を言っただけで、良秀の非人道的な態度を責めるように見える。そして、「未来永劫わがあとに、地獄変の屏風の絵師は、この良秀がほかにはござらぬ。」と「怖れもなき増上慢」を良秀が示しても「赫怒」するのみで、良秀の要求を受け入れてはいない。芥川原作の大臣が「良秀のもの狂いが御染みなすった」かのように「けたたましく」笑って、すぐ良秀の依頼を聞き入れるのとは対照的である。だが、露艸が良秀の手討ちの合図である「紅葉入りの盃」を飲み干した時には、「その孝心もつとも」と彼女が火に入ることをせかすような態度を執るのだ。慈悲を感じさせる言葉とは反対の大臣の行動は、三島が言うようにまさに「偽善者」といふべきものだろう。

原作の大臣は、良秀が要求した時は「けたたましくお笑い」、火をつける前は「意味ありげな微笑」を浮かべたり、「声も立てず」笑ったりしている。しかし、良秀が魂を奪われ歓喜を持って立ちすくんでいるのを見ると、

御顔の色も青ざめて、口元に泡を御ためになりながら、紫の指貫をしっかり御つかみになって、丁度喉の渴いた獣のように喘ぎつづけていらつしゃいました。

という状態になる。時の権力者で全ての栄華を欲しのままにしていた大臣が、唯一思い通りにできないのが良秀親娘であった。良秀がああ場面で死んでいたら、当然のことながら屏風は完成せず、芸術家としての名は汚れ、悪名が高いたけの笑い者になっていただろう。また、大臣も「絵師根性の曲なのを懲らす御心算だった」と言える。だが、良秀はそのような行動をとらなかつた。大臣の目論みは完全に失敗した。だから、大臣は「獣のように喘」ぐしかなかつたのだ。大臣の行動には、彼が良秀が火に入るのを望んでいたことが窺えるのではないだろうか。

しかし、三島版の大臣は絵筆を握る良秀に「うむでかす」と言い「ハハハハハ」と哄笑する。申し出の際の渋るような態度とは対照的だ。大臣の目的が、思い通りにならない親子を痛め付けようとしたわけでも、彼らに報復しようとしたわけでもないのが感じられる。



大臣の真の目的は、三島が彼を評した言葉によく表れているだろう。大臣の本質は、日本のサド侯爵であり、チエザレ・ボルジャであり、幼児殺戮者ジル・ド・レエと思つていい。

と表現したのである。チエザレ・ボルジャは自らの野心のために、弟や妹の夫を殺した冷酷な王であり、ジル・ド・レエは八百人もの美少年を殺害したと言われる性的倒錯の人間である。二人は、自らの欲望のために人を殺すのだ。つまり三島版の大臣の目的は、露艸のような若くて美しい女性を、その父親の前で焼き殺す行為自体にあったのだ。だからこそ、大臣は車が燃える場面で大笑したのではないだろうか。

この「大臣の本質」は隈取りや衣裳からも明らかにする。三島の「地獄変」の大臣は「公家悪の隈、御忌衣の拵え」で登場する。劇評では「妹背山婦女庭訓」の蘇我入鹿のよう<sup>54</sup>と形容された。三島は大臣を「公家悪」の人物として描いたので。三島は「公家悪」の人物を「習<sup>55</sup>」の公家悪の美しさ、『妹背山御殿』の入鹿の美しさを見るがいい」と「美」と合わせて記している。「公家悪」は、歌舞伎の悪役の中でも、三島が「理想の人物」とした「国崩し」の悪とされる「金閣寺」の松永大膳と同じ、高貴な敵役である。公家の正装である衣冠束帯で、笏を突き出し右手を振り上げ「公家荒」という着い隈取りをする。歌舞伎には、「実悪」や二枚目の色事師で

ある「色悪」などさまざまな「敵役」があるが、位取りで頂点に位置する最も高貴な「悪」が公家悪なのだ。位が高いだけに、国崩しや公家悪の悪は、歌舞伎の華やかでグロテスクなまでの衣裳や隈、そして背景などの歌舞伎の様式を必要とする。言い換えれば、三島が重んじた歌舞伎様式を最も具現できる「悪」が「公家悪」や「国崩し」であったのだ。また高貴な身分の者の「悪」は、金銭など、目に見えるものを起因としてはいいない。そして、自分に従わない善良な市民を平気で殺す。この「悪」の姿こそ、三島の求めたものであったのだろう。大臣の最後の「異常な哄笑」には、三島の歌舞伎の「悪の美」への思いが表現されているのではないだろうか。

その大臣の欲求の犠牲になるのが、露艸である。彼女は、「雪をあざむく玉の肌、とんと手いらすの楊貴妃」と言われるほどの美女である。また彼女は常に父である良秀を庇い、火に入って焼かれることになったのもその孝心が理由となっている。そして大臣の欲求は拒む。つまり露艸は美しく、親孝行で、意志の強い女性なのである。三島はこの「露艸」を中村歌右衛門に託した。原作の「娘」は、「思いやりの深い」「伶俐な生れつき」で「愛嬌がある」。「美しい」という語もあるが、「美」については、露艸の方が強調されているようだ。美しい歌右衛門を想定したからであろう。

露艸と娘が火に入る態度にも、大きな違いがある。芥川の原作で

は、良秀の要求から二、三日後に、大臣の用意した車に彼女が乗っていた。大臣が「罪人の女房が一人縛めたままで乗せてある」と言うものの、何故彼女が乗っているかは書かれていない。彼女は強制的に乗せられたのか否かが明らかではないのだ。しかし三島版では、露艸は父の手討ちの合図である紅葉入りの盃を飲み干し、「檳榔毛の車もろとも、この露艸が火の中へ」と言う。彼女の意志で自ら望んで火に入ったことが、すべての登場人物や観客に明示されるのだ。この自ら望んで火に入る露艸の姿こそが、原作にはない露艸の特徴だろう。原作では、「娘」に名前はない。三島が彼女に名前を与えたのは、露艸が「意志を持って火に飛び込んだ女性」であるからではないだろうか。

三島は美女を火に入れて焼くこと自体に喜びを感じる大臣と、望んで火に入る露艸を新たに書いた。他方良秀は、原作では「芥川の芸術至上主義を示す存在」と表されている人物である。だが三島が、芥川を「芸術至上主義者」と考えていなかったのは、先述したとおりだ。芥川の「エステティックが人生をはみだしてしまう」ということがなかった」という三島は良秀をどのように描いたのだろうか。「まず画室の場面をはぶこうと思った」<sup>⑧</sup>。原作での画室は、昼でも廊が下り、ぼんやりと火がともされている。良秀は絵を書く

時はその部屋に閉じこもり、めったに日の目を見ずに俗世間から隔離した状態となる。さらに良秀はこの画室で、鎖でしばった弟子を耳木兎や蛇に襲わせたりした。つまり「見たものでなければ描けませぬ」という良秀の画室での行動が、御車に美女を入れて焼くことを要求する伏線となっているのである。いわば、「芸術至上主義者」である良秀を明確に意識させるのが、画室の場面ではないか。原作ではこれほど重要な場面が三島版では描かれず、被害にあった弟子たちが、良秀の異常な行動を露艸に報告するだけになっている。つまり弟子という「語り手」の言葉を通してしか、良秀の本性は観客には伝わらないわけである。それは、三島版の大臣が原作のような語り手を介させず、あらわに偽善者で異常な者として描かれたのとは対照的ともいえよう。

さらに芥川原作の良秀は屏風を完成させ、翌る夜に自殺する。屏風は「画のために親子の情愛も忘れてしまう人面獣心の曲者」と良秀を批判した横川の僧都までが「膝を打って『出かし居った』」という程の出来栄である。その結果、良秀は絵の素晴らしさから「絵師良秀」として後世まで讃えられる存在となり、自殺したことで「一人娘を先立たせたあの男は、恐らく安閑として生きながらえるのに堪えられなかったのだろう。」と人間としても評価される。だが、この「自殺」が三島に「人生をはみだしていない」と言わし

めたものではないだろうか。なぜなら、三島版では、良秀が絵を描き、大臣が哄笑している場面が幕となり、屏風の完成すら定かでないからだ。当然、完成させた後の良秀がどうなるかなど分からない。三島は「芸術至上主義者」としての良秀には全く留意していないのである。

### おわりに

堀川大臣、良秀、露艸の三者の描写を芥川原作と比較すると、三島の「地獄変」の主題が顕著になる。芥川の「芸術至上主義」を認めない三島は、良秀の絵の完成にも興味を示していない。つまり三島は、良秀が芸術至上主義者であることよりも、美女の乗った車を燃やすことに喜びを感じる大臣の「悪」とそれを自ら受け入れる美女の姿を描きたかったのではないだろうか。

三島は、歌舞伎について次のように語っている。

・歌舞伎や人形芝居は目もあやな悪を創造した。

・歌舞伎ははつきり言ってそれ自体が悪である。人間の悪の固まりみたいなものが美しい華を咲かせたのが、歌舞伎である。<sup>⑩</sup>

三島は歌舞伎の美に何よりも「悪」を感じていたのだ。だからこそ公家悪の人物を愛し、大臣をそのように描いたのだろう。

以上のように考察すると、「地獄変」は三島の歌舞伎観を如実に

表した作品であると言える。歌舞伎第一作である「地獄変」は、依頼され与えられた素材ではあったが、三島は自分の考える歌舞伎像を存分に投影した作品を描いたのである。

### 注

① 上田真「能」（武田勝彦、長谷川泉編『三島由紀夫事典』昭51・1・25、明治書院）

② 六作品中「芙蓉露大内実記」以外の全作品が再演されている。「地獄変」は、昭和五十三年六月（新橋演舞場。玉三郎、孝夫、吉右衛門）以来再演されていないが、「鱒元恋曳網」は、初演の歌右衛門と勘三郎で五度、玉三郎と勘九郎によって四度上演され、高い評価を受けている。

③ 河竹繁俊「歌舞伎追放の記録」（演劇界）19—1、昭36・1—

④ 「以下の内容のものは当然除外され、上演を許さず」として、「其の主旨に仇討、復讐のあるもの」、「封建的忠誠を連想させるもの、或は希望、名譽の生活を侮辱するもの」、「いかなる形式にしろ、直接間接を問わず自殺を是認せるものを取り扱ったもの」、「反民主主義的のもの」等十三カ条が挙げられた。

⑤ 注③に同じ

⑥ 永山武臣氏からの聞き書き。詳しくは注⑩を参照していただきたい。

⑦ 河竹繁俊「ある展望——追悼中村吉右衛門」（演劇界）12—10、昭29・10—

⑧ 仁村美津夫「歌右衛門に聞く」（劇評別冊 六世中村歌右衛門）昭26・4・1—

⑨ 松本徹「昭和28年」（『三島由紀夫』、P 91—94、平2・4・25、河出書房）

- ⑩ 平成十年一月九日、松竹本社会長室にてインタビュー。快く取材に応じて下さった永山武臣氏に深く感謝したい。なお、文責は木谷にある。
- ⑪ 三島由紀夫「僕の『地獄変』」(『毎日新聞』昭29・9・10夕刊) 全集第26巻P 437、439
- ⑫ 注⑪に同じ
- ⑬ 三島由紀夫「三島由紀夫芸談 歌舞伎に現代語は反対」(『毎日新聞』昭29・9・5、夕刊) 全集未収録
- ⑭ 大木豊「新歌舞伎とは何か」(戸板康二編『歌舞伎全書 第一巻』(昭31・10・20、創元社) P 220、263
- ⑮ 千谷道雄「三島歌舞伎の頃」(『演劇界』45—11、昭62・11)
- ⑯ 岡副昭吾「歌舞伎の不思議——東京歌舞伎座師走興行」(『演劇評論』4—1、昭29・1)
- ⑰ 利倉幸一「地獄変」(『演劇界』12—1、昭29・1)
- ⑱ 利倉幸一「師走の芝居」(『演劇界』12—1、昭29・1)
- ⑲ 注⑱に同じ
- ⑳ 中村歌右衛門「『三島歌舞伎』の世界(聞き手織田紘二)」(三島由紀夫「芝居日記」平3・7・5、中央公論社) P 189
- ㉑ 川端康成「昭28・12・18付三島由紀夫宛書簡」(『川端康成三島由紀夫往復書簡集』「新潮」94—10、平9・10)
- ㉒ 三島由紀夫「『弓張月』の劇化と演出」(『国立劇場』番付、昭44・11) 全集34巻P 291
- ㉓ 正宗白鳥「芥川氏の文学を評す」(『中央公論』42—10、昭2・10)
- ㉔ 笹淵友一「芥川龍之介「地獄変」」(『文学』47—12、昭54・12)
- ㉕ 和田繁二郎「地獄変」(『芥川龍之介』昭32・3、創元社)
- ㉖ 三島由紀夫「芥川龍之介について」(『文芸増刊』昭29・12・5) 全集26巻P 513
- ⑳ 座談会「芥川龍之介と現代作家」(中村真一郎編『芥川龍之介案内』昭30・8・2、岩波書店)
- ㉑ 注㉑に同じ
- ㉒ 細川正義「芥川『地獄変』の世界」(関西学院大学『人文論究』24・2、昭49・8)
- ㉓ 三島由紀夫「竹本劇『地獄変』」(『歌舞伎座番付』昭28・12) 全集26巻P 431
- ㉔ 注㉔に同じ
- ㉕ 芥川龍之介「大7・6・18付小島政二郎宛書簡」全集10巻P 459
- ㉖ 注㉖に同じ
- ㉗ 注㉗に同じ
- ㉘ 三島由紀夫「歌舞伎評」(『芸術新潮』1—1、昭25・1) 全集25巻P 314、316
- ㉙ 注㉙に同じ
- ㉚ 山本二郎、菊池明、林京平「敵役」(『歌舞伎事典』昭47・7・20、実業之日本社) P 185
- ㉛ 注㉛に同じ
- ㉜ 注㉜に同じ
- ㉝ 三島由紀夫講演「悪の華」(昭45・7・3歌舞伎俳優養成所での講演「新潮」85—1、昭63・1)
- ⑳ 〔付記〕本稿で引用した三島由紀夫の文章は、『三島由紀夫全集』全35巻補巻1(昭48・4・25、昭51・6・25、新潮社)を、芥川龍之介の文章は、『芥川龍之介全集』全12巻(昭52・7・13、昭53・7・24、岩波書店)を底本とする。引用に際しては、新漢字に改め、ルビは簡略化した。