

「灯台」から「芙蓉露大内実記」へ

ふよふのつゆおうちじつき

—三島由紀夫のラシーヌ『フェードル』の受容と展開—

木 谷 真 紀 子

はじめに

三島由紀夫の作品中、〈家族間での恋愛〉が描かれているものとして管見に入ったのは、「春子」(「人間」昭22・12)、「家族合わせ」(「文学季刊」昭23・4)、「灯台」(昭24・5)、「聖女」(「中央公論」昭24・10)、「愛の渴き」(昭25・6、新潮社)、「水音」(「世界」昭29・11)、「幸福号出帆」(「読売新聞」昭30・6・18～11・15)、「芙蓉露大内実記」(「文芸」昭30・11)「熱帯樹」(「声」35・1)、「音楽」(「婦人公論」昭39・1～12)の十作である。〈家族間での恋愛〉という言葉を使用したのは、嫁と舅、実際には血縁関係にない兄と妹、後妻と先妻の息子のような、〈近親〉という表現に相当しない関係があるためだが、このような三島の「近親相姦的な主題」については既にラシーヌの『フェードル』が素材となったこ

とが指摘されている^①。『フェードル』は、テゼ王の後妻にあたるフェードルが、先妻の息子であるイポリイトに恋をする物語であり、ラシーヌ自身がその序で「この作品もエウリピデースより取材せる悲劇である」とするように、ギリシャ悲劇「ヒッポリュトス」に材を仰いだ作品である。〈家族間での恋愛〉をテーマにした三島作品では兄と妹という組合せが最も多く、〈後妻と先妻の息子〉という関係は、「灯台」と「芙蓉露大内実記」のみである。「芙蓉露大内実記」については、三島自身が「ジャン・ラシーヌ『フェードル』に拠る」という副題を付しているが、「灯台」については同様の発言は見られない。

そのような「近親相姦的な主題」のみではなく、

明晰な主題と堅牢な構成を保ち、華麗なセリフのレトリックの花を開かせた三島由紀夫の戯曲のすべては、その構造と手法

においては、ラシーヌを中心とするフランス古典劇から二十世紀初頭までで完成に至るヨーロッパ近代劇までの範囲にきっちりおさまる性格のものなのである。^②

とされるなど、三島の作品にラシーヌの影響が見られることは既に指摘されている。しかし、三島がラシーヌ劇をどのように自らの作品に表現するようになったかという受容の〈過程〉については、詳細に論じられているとは言えない状況にある。

本稿では、三島が執筆の際に座右に置いた訳本を特定し、同時代の演劇界との関わりを探りつつ、「灯台」と「芙蓉露大内実記」成立の背景を探りたい。そこから、三島が題材とした『フェードル』をどのように享受し自らの作品に著わしたかという点を考察したい。

一、「灯台」の誕生まで

三島は、『フェードル』や、エウリピデース他の希臘悲劇をどのように享受してきたのだろうか。三島自身の言説を通して振り返りたい。

まず「好んで読んだ戯曲」として「浄瑠璃や謡曲や能狂言や希臘悲劇、ラシーヌ、コルネイユなどの佛蘭西古典劇の翻訳」（あとがき）『三島由紀夫作品集6』昭29・3、新潮社）を挙げ、「それ（戦争末期の文学座「女の一生」の初演―木谷注）までに舞台から受け

「灯台」から「芙蓉露大内実記」へ

た感動は歌舞伎と能に限られてゐたし、読んだのも浄瑠璃が主であった」〔翻訳で読む希臘悲劇や、ラシーヌ劇や、「ユダヤ人のラシーヌ」と悪口を言はれるポルト・リツシユなどを好んだ〕（戯曲の誘惑）『東京新聞』昭30・9・6（7）と、幼い頃から日本の古典芸能や、フランス・ギリシャの古典劇に親しんで来たことを明らかにしている。三島は中学入学以降、歌舞伎の熱狂的な観客となるが、日本におけるラシーヌ作品の上演は、昭和三十二年安堂信也逐語訳・三島由紀夫修辭の「ブリタニキユス」を待たなければならぬ^③。あくまでも〈文学〉としてのラシーヌやエウリピデースの作品を愛していたのだろう。小説家になると、「エウリピデースの戯曲『メーディア』の忠実な翻案」（あとがき）『三島由紀夫作品集4』昭28・11、新潮社）である「獅子」（序曲）昭23・12）を発表する。初めての戯曲である「火宅」についても「千代子の長い告白は、希臘悲劇や仏蘭西古典劇の告白の長ゼリフ（殊にラシーヌの『フェードル』のいたましい愛の告白）のやうに演じられることを考えて書いた。」（「火宅」について―作者の言葉）『俳優座プログラム』昭24・2）と述べるなど、自らの作品に『フェードル』やギリシャ悲劇の世界を構築しようとする。

ラシーヌの『フェードル』は、一六七七年に発表された。ラシーヌ自身は『フェードル』の序で、「この作品がわたくしの悲劇の中

で最もすぐれたものであると、断言する勇氣はない」としているが、多くの論者が「フェードル」はラシーヌ最高の悲劇である、「（ラシーヌの―木谷注）形式がもつとも完璧に示されるのは『フェードル』である」という見解を示している。三島は、

ラシーヌに手が届いて、はじめて、セリフ劇とは何ぞや、そもそもセリフとは何ぞや、劇的論理とは何ぞや、といふ根本問題が、俳優の技術のすみずみにまで浸透するのだ。しかし、そんな啓蒙的な意味でラシーヌが読まれるだけではつまらない。ラシーヌは何よりも先に、馥郁たる蓄微なのである。

〔ラシーヌの季節来る〕『ラシーヌ戯曲全集 内容見本』昭39・10、人文書院

と、ラシーヌ作品の芸術性を称賛し、『フェードル』を、すべての戯曲の中で「一番感動した戯曲」（戯曲を書きたがる小説書きのノート）「日本演劇」昭25・10」とした。また、「ラシーヌ劇の、フェードルやアグリッピーヌが好きである。『ブリタニキウス』のネロンもいい。『フェードル』の清純なイポリイトもいい」（私の好きな作中人物―希臘から現代までの間に）「文芸春秋」昭27・12」とフェードルやイポリイトの人物像にも、強い愛着を示している。さらに、「構造的に完全なものを書きたいと思っているんです。ラシーヌの『フェードル』なんか理想的だね。数学みたいな芝居だから

ね」と、戯曲の構成において、ある種の（お手本）として「フェードル」を位置づけている。

その『フェードル』と同じく、（後妻と先妻の息子との恋）をテーマにした三島由紀夫の「灯台」は、昭和二十四年五月「文学界」に発表された。当時、文学座では「フランス演劇研究会」と銘打たれた、辰野隆や内藤濯ら著名なフランス文学者の（講演）つきの（公演）を行っており、俳優座でもモリエールの作品が上演されていた。出版界でも、徐々に名作の新しい翻訳や日本で未紹介だった作品が発行されるなど、一種のフランスブームとも言える状況にあった。しかし、ラシーヌと同時代に活躍した喜劇作家であるモリエールの作品や研究書が相次いで出版されたのとは対照的に、「灯台」発表以前に、単行本として出版されたラシーヌ作品は「フェードル」（昭23・12、白水社）のみである。その理由としては、ラシーヌの作品が「十二音綴の詩をもつて書かれ、うつくしい音韻の提携、微妙な律動の秩序をふくんでいる。それらの体系ないしは秩序を日本語にうつすことは、ほとんどすべての詩の翻訳が不可能である」という意味においてまさに不可能であり、ことにラシーヌの詩句がとりわけすぐれた諧調をもっているだけに、ことはいよいよ厄介至極になる」とされることにある。つまり、当時ラシーヌの知名度は高かったとは言えず、その中で敢えて三島がラシーヌ作品の翻案

を試みたことが明らかになるであろう。先述したように三島自身には「灯台」が『フェードル』に拠った作品であると言及はない。しかし、テーマのみならず構成においてもラシーヌの『フェードル』の影響が見られ、三島の戯曲としても後の代表作に結実する萌芽のみられる作品であることは、既に指摘したとおりである。^⑩

二 「灯台」から「芙蓉露大内実記」まで

その「灯台」から、六年を経て発表されたのが、「ジャン・ラシイヌ『フェードル』に拠る」との副題が付された「芙蓉露大内実記」である。「地獄変」(昭28・12、歌舞伎座初演)、「鯛売恋曳網」(昭29・11、同)、「熊野」(昭30・2、同)、に続く〈三島歌舞伎〉の四作目として、昭和三十年十二月「文芸」に発表された後、三十四年四月発行の『三島由紀夫選集17』(新潮社)に収められている。初演は昭和三十年十一月歌舞伎座、三島は演出も担当し、それまでのすべての三島歌舞伎に主演した六代目中村歌右衛門が主役を演じた。テゼ王にあたる〈夫〉が大内義隆、その後妻(『フェードル』は芙蓉前、前妻の息子である〈イポリイト〉)は晴持と名付けられている。三島歌舞伎六作品中で唯一再演されていないが、現在までの評価を振り返りたい。同時代評では、「同君の才豊かな形式の成功はわかるが、残念ながら近代的悲劇感がもり上がって来ない」、「と

もかく後味のいい芝居とは言えない。それに幕切れが思うように締まらないのは何としても残念だが、竹本劇創作への作者の情熱は買うべきであろう」と内容を評価せず、三島の努力のみに及第点を与えている。後年には、歌右衛門も

一回きりしかやってないということは、もちろん『鯛売』だとか『熊野』とか『地獄変』なども違って、もう一つ大きいものだったんだけど、何か足りないものがあつたと思うんです。それに、ご承知のように評判もそんなによくなかつた。

芙蓉露ではなくて不用の露だなんていう評もあつたりしました^⑪と回想した。また市川裕見子氏は、『フェードル』とその源流にあるエウリピデース「ヒッポリュトス」を定点にし、「芙蓉露大内実記」を検討したうえで

エウリピデース劇のように、背後に神を背負うか、それともラシーヌ劇のように権謀術数にみちた政治関係と宿命的な因果関係を背負って、おのおの強烈な自我を抱えた登場人物たちがからみつき、ねばりつく人間関係の表現は、ついに歌舞伎という形式では三島は達成できなかった^⑫。

と評し、初演から現在まで評価されているとは言い難い状況にある。しかし三島自身は、初演の筋書に「フェードルを竹本劇にしようという腹案は、四五年前からあつた」(『芙蓉露大内実記』につい

て」「歌舞伎座番付」昭30・11」と、長い年月をかけて企画した作品であることを明言し、辛口の評価をされてからも「大内実記」を「大凝りに凝っちゃ」た、「一番努力した」作品であると述べている。

「四五年前」とは「灯台」が書かれた頃との判断が可能であり、同時代の〈フランスブーム〉を受けて、『フェードル』の日本の世界への移植を企画し続けて来たことが推察できるだろう。当時の三島は、いわゆる〈新進作家〉でしかなかったが、既に歌舞伎化を念頭においていたことが「芙蓉露大内実記」執筆の際、座右に置いた翻訳本を限定することで明らかになる。

「芙蓉露大内実記」が発表された昭和三十年十一月号、雑誌「知性」において、三島は募集によつて選ばれた一般の読者と対談している。その中で「現在計画中の戯曲」について尋ねられ、「この前エウリピデスの『ヒッポリュトス』を読んで、これは、『フェードル』の原本ですから、『フェードル』との構成を比較研究したのだけれど」と答えている。時期が重なることから「現在計画中の戯曲」とは「芙蓉露大内実記」と考えられ、その「比較研究」は同月に発行された『小説家の休暇』（新潮社）という日記形式の評論に記されている。三島は七月二十日の項で『フェードル』と「ヒッポリュトス」とを比較し、両作品から本文を引用している。その文章から、三島が座右に置いた翻訳本をの限定を試みたい。「芙蓉露大

内実記」発表以前に日本で出版された『フェードル』の三種、「ヒッポリュトス」の四種が管見に入った。『小説家の休暇』に引用された部分と、各訳本での該当箇所を次頁に挙げる。

二つの表から、三島が『小説家の休暇』に引用した文と、③沢木氏訳の『フェードル』、⑥田中・内山両氏訳の「ヒッポリュトス」が一致していることが分かる。従つて、三島が執筆の際座右に置いたのは、以上の訳本だと言えるだろう。③沢木氏訳は昭和二十三年発行であり、「芙蓉露大内実記」執筆時において最も新しい訳本であったが、「ヒッポリュトス」は最新の訳本ではなく、③沢木氏訳発行に近い二十四年発行の⑥田中・内山両氏訳で比較されている。

この発行年月日は大きな意味を持つ。「灯台」は昭和二十四年五月に発表されたが、その執筆時期について、三島は「今年の三月に二度目の大島旅行をしてあした帰京といふ晩」（『作者の言葉』「関西実験劇場プログラム」昭24・11）に書いた、と執筆の時期を明確に示し、それが沢木氏訳の発行以降であることが分かる。この時点で田中・内山両氏訳の「ヒッポリュトス」は発表されていなかったが、④、⑤の村松氏訳の「ヒッポリュトス」は発表されていた。同じ本の中には「メーディア」も収められており、その「忠実な翻案」（前掲「あとがき」とする「獅子」が発表されたのが昭和二十三年十二月であることを考えると、三島はこの「ヒッポリュトス」

・『小説家の休暇』引用文「何か言ふとすぐ逃げようとするあの恩知らず」

(エノーヌがイポリイトを評した語―木谷注)

① 時田清訳 ラシイヌ「フェドル」(『世界戯曲全集31巻 仏蘭西篇 仏蘭西古典劇集』昭2・8・20、近代社)

逃げ走り去られまするをよろこぶやうな、ご恩をわかまへぬ御方

② 吉江喬松訳 ラスイーヌ「フェドル」
(『世界文学全集6 仏蘭西古典劇集』昭3・2・15、新潮社)

逃げようとはばかりしてゐるあの恩知らず者

③ 沢木譲治訳 ラシイヌ「フェドル」(昭23・12・20、白水社)

何か言ふとすぐ逃げようとする、あの恩知らず

・『小説家の休暇』引用文「此のトロイゼーンの地の市民等の中、只彼一人妾を神々の中最も賤しき者と称し、
婚姻を侮蔑し娶ることをせず」
(冒頭のアフロディテーの言葉―木谷注)

④ 村松正俊訳 エウリピデース「ヒッポリュトス」
(『古典劇大系第2巻』大14・9・5、近代社)

トロイゼーンの国に住んでゐる多くの者の中で只一人、わたしの事を神々の中でいちばん悪い者だといつてゐる。あの男は恋を退け、結婚を軽蔑してゐる。

⑤ 同 村松正俊訳 エウリピデース「ヒッポリュトス」
(『世界戯曲全集第1巻 希臘篇』昭2・11・20、近代社)

同右

⑥ 田中秀央・内山敬二郎訳
エウリピデース「ヒッポリュトス」
(『希臘悲壯劇 上巻』昭24・6・10、世界文学社)

此のトロイゼーンの地の市民等の中、只彼一人妾を神々の中最も賤しき者と称し、婚姻を侮蔑し娶ることをせぬ

⑦ 松平千秋訳 エウリピデース「ヒッポリュトス」
(『世界文学全集古典篇第1巻 ギリシヤ叙事詩・悲劇篇』昭27・2・15、河出書房)

我をば最も忌まわしい神と呼び、愛の喜びを卑しめて独り身を守つてゐる―かかる人間はこのトロイゼーンの国にもほかにはおらぬ。

を読んでいたと考えられる。

三島は、幼い頃からラシーヌやエウリピデースの作品に親しんでいた。作家になると、次第に「希臘悲劇の翻案を小説形式に試みよう」といふ野心（『火宅』について）「日本演劇」昭24・2）が生まれる。その「野心」によって生まれた作品や、彼の評論にラシーヌや『フェードル』についての言葉が頻出するようになるのが、昭和二十三・四年以降であることに注目しなくてはならない。三島にとって同時代の流れを受けフランス演劇を観劇したことが、沢木氏訳『フェードル』に触れ、「灯台」の誕生する契機となった。その直後から、三島は歌舞伎化を意識するようになり、田中・内山両氏訳「ヒップリユトス」に触れ、「芙蓉露大内実記」の執筆に至ったのではないだろうか。

三、〈歌舞伎〉作品としての「芙蓉露大内実記」

「灯台」は、大島のホテルの一室を舞台にし、父・祐吉、後妻・いさ子、息子・昇、その妹・正子の四大家族を中心となって展開する現代劇戯曲である。正子は「灯台」のように家族を正しい方向に導き、義母と兄の恋を未然に防ぐ。また恋情を打ち明けようと熱心なのは息子であり、義母はそれを認めようとしていない。一方「芙蓉露大内実記」では、夫である義隆の訃報を信じた芙蓉前が乳母・

唐藤の勧めで晴持に恋情を告白するが、晴持に拒絶されてしまう。しかし訃報は虚報であり、義隆が帰還したため晴持、唐藤、芙蓉前がすべて自決するという凄絶な幕切れとなる。後妻、乳母、先妻の息子が全て亡くなる点では『フェードル』と一致しているが、「灯台」と「芙蓉露大内実記」は〈後妻と先妻の息子の恋〉という共通項を持っているにも関わらず、与えられる印象が全く異なる。

この理由については、三島自身が

何よりも、私が『フェードル』の歌舞伎化を企てた根本には、日本唯一のフェードル役者だと思はれる歌右衛門丈のイメージがあった。（略）フランスの中学生が、おつ母さんにつれられてコメディ・フランセーズへ『フェードル』を見にゆく、さういふ見られ方を考へると、日本ではどうしても歌舞伎といふことになる。どうしても歌右衛門丈と言ふことになる。

（前掲『芙蓉露大内実記』について）

とし、歌舞伎また歌右衛門が存在するからこそ、移植が可能になったという見解を示しているのだ。

本名・平岡公威として出版を前提とせずに書いた劇評で、三島は歌右衛門を「お姫様役者」^⑩と評している。そのような高貴なイメージを持ちながらも、三島は歌右衛門の美を、

その暗いよくたわむ力の印象、その悪意のやうに深くひそん

だ闘志、その冷たい凄愴な迫力、それでいていいしれぬ薄命の不安、明日をも知れぬ不吉な美しさ。

〔芝翫〕「芸術新潮」昭26・4

と〈悪〉や〈不吉〉なものと結びつけている。三島歌舞伎の第一作「地獄変」で歌右衛門が演じた露艸は、堀川大臣の〈悪〉と〈美〉を具現した存在であり、芙蓉前と同じく作品中で亡くなる。まさに、「薄命」である。「熊野」でも、原作には登場しない二人の僧が、熊野の帰郷までに母の命が尽きてしまうことを予測する。熊野も不幸を背負った美女であり、彼女の〈美〉には必ず憂があるのだ。三島は初めて歌右衛門の楽屋を訪れた際、

丈の内部に想像したものは、今は滅びた壮大な感情のかずかず、婦徳や嫉妬や煩惱や怨恨の、今の世に見られない壮麗な悲劇的情熱のかずかずであった。

〔歌右衛門丈のこと〕「文芸」昭27・1

という感想を抱く。フェードルは、先妻の息子に恋をするという背徳の罪を背負っている。イポリトが愛するアリシー姫への嫉妬、恋の煩惱……。フェードルは、三島が歌右衛門に感じた「悲劇的情熱」と、罪を犯したという〈悪の美〉をもった女性なのである。

この〈悪の美〉とは、「歌舞使や人形芝居は目もあやな悪を創造した」〔歌舞伎〕〔芸術新潮〕昭25・2〕「歌舞伎ははつきり言っ

てそれ自体が悪である」〔悪の華〕「新潮」昭61・1〕という三島の歌舞伎観をも現している。以上のように考えると、三島が「フェードル」を「どうしても歌舞伎」、「どうしても歌右衛門丈」と感じたことも首肯できるだろう。

一方、堂本正樹氏が「芙蓉露大内実記」の「駒^⑮」とした晴持は、父から疑われ「無念の涙はらはら」と流すものの「言訳もなきまま」に「晴持が身の潔白、天神地祇も照覧あれ」とだけ言い残して切腹する。一方イポリトは「此処で真実に物を言わせるべきなのかもしれません」、ヒツポリユトスも「私も廻らぬ舌を動かすほかはありません」と真実を示唆しようとする。死を以て潔白を証明し、義母と父の名譽を守ろうとした晴持は、まさに〈日本の武士道〉の具現者として描かれている。

主人公である芙蓉前は、讒言が「唐藤ともども企みし一條」であるとは言いながら、「これもみな我身より出でしこと」とすべての責任を負おうとする。一方フェードルは、「汚らわしい化物め」と乳母を口汚く罵り、激しく恨んでいる。バイドラーも「お前は私に間違ったことをすすめ」た、と乳母に対する怒りや恨みを言い残し、潔白を証明する手紙を手に縊れ死ぬ。三作品とも、乳母の勧めがなければ息子に恋を打ち明けなかった。だからこそ彼女達の罪の意識は乳母への言葉に現われている。フェードルとバイドラーは自らの

恋を〈罪〉として認識しているものの、息子の死の直接的な理由は、乳母の勧めによつたがためだと考えているのではないだろうか。しかし芙蓉前は、一貫して息子に恋情を抱いた自身に責任があると受けとめ、自害した唐藤を「見事じゃわいの」と讃えるのだ。

芙蓉前は、胸に刀を刺してから自分の罪を告白した。これは「撰州合邦辻」の玉手の死と同じである。「撰州合邦辻」は、「継母の邪恋ゆえに苦難を受ける貴公子、という構想はギリシア悲劇『ヒッポリュトス』、ラシーヌの『フェードル』などと共通し¹⁹」ラシーヌの『フェードル』がよく引合いに出される²⁰とされる作品である。三島には歌舞伎と文楽の両方で「合邦」を観劇した記録があり、義子・俊徳丸への恋を〈家を守るための演技〉であつたと明かした後半の玉手ではなく、前半の玉手を「なんとという情熱的なエネルギッシュな怪物であろう」（「歌舞伎」『芸術新潮』昭25・2）と評し、注目している。前半の玉手は、フェードルと同じく継子への近親相姦の恋に狂う「悪のエネルギー」（同）を持つ女性である。つまりこの「合邦」のように、文楽や歌舞伎では〈後妻と先妻の息子の恋〉が古くから存在していた。その恋は、舞台では〈家のための演技〉であつたとされるが、演じる役者自身は、玉手の恋を「実の恋のように見せた方がよからうと考え²¹」僕は（玉手は本当に俊徳丸に―木谷注）恋してゐると思ひます。」と述べている。つまり

玉手の恋は〈真実の恋〉として演じられ、恐らく観客もそれを感じ取っていた。現代劇「灯台」において未然に阻止された〈後妻との先妻の息子との恋〉が「芙蓉露大内実記」で悲劇として描かれたのは、背景に歌舞伎の舞台における〈伝統〉が存在するからだろう。

三島は、〈死んで潔白を証明〉（侍女との結びつき）〈自ら刀を刺した後の告白〉と、歌舞伎に既に描かれている様式や世界の枠に収めて「芙蓉露大内実記」を書いた。「フェードル」と「ヒッポリュトス」を徹底的に歌舞伎の世界に移植したが、「芙蓉露大内実記」であると言える。

おわりに

三島が演出した作品は、自身の全作品中七作品のみで、三島歌舞伎も「地獄変」「鯛壳恋曳網」「むすめごのみ帯取池」が久保田万太郎の演出である。初演出は「灯台」であり、非常に未熟なものだったが、次の「熊野」の演出は好評だった。三島はこれに自信を得て、「芙蓉露大内実記」の演出に取り組んだことが推測できる。だが、歌右衛門の演じる「芙蓉の前の方」にあまりにも重点がある」と義隆役の猿翁が不満を露わにし、稽古が中断してしまった。歌右衛門は、立ち会つていた三島が

もうすぐに歌舞伎座の狂言作者の部屋で一時間とかからない

うちにチヨボもセリフも手を入れて、それで又再開したんです。書き直さなくちゃ猿翁さんが役を下りるかもしれません。そんなことで大幅に手を入れて、それで義隆の見せ場がダーツと出たわけです。猿翁さんの小父さんも、ようやく納得しなすつてお出になったのですが、

と、書き換えを行ったことを証言し、三島自身も後に「俳優即演出家の演劇」としての歌舞伎「(美の襲撃) 昭36・11、講談社」という題の評論を発表する。さらに「芙蓉露大内実記」が初めて単行本収録された『三島由紀夫選集17』の末尾に、

本篇は、昭和三十年十一月歌舞伎座にて、吉右衛門劇団により初演されたが、上演に際して不本意の加筆を余儀なくされた。これは加筆前のオリジナルの台本である。

と、わざわざ注記した。

その改稿の検討は別稿に譲りたいが、この付記には、三島が自らの歌舞伎作品をどのように捉えていたかが現れている。「俳優即演出家の演劇」として上演するために不本意な加筆をしても、活字にする際には自らの描きたかった世界を表現することに腐心したのだろう。

「芙蓉露大内実記」が酷評された約一年後、三島が『ブリタニキユス』の修辞をしたのは先述したとおりだが、三島は、その『ブリ

タニキユス』上演後の対談でも

(ラシーヌの悲劇を―木谷注) 三つ四つづけてやってみたらいいでしょう。「フェードル」もね。あれも窮屈な芝居でこれ以上余裕ありませんしね。一番傑作でしょうけれど。②⑦

と発言した。それよりさらに一年後の歌右衛門との対談でも

「芙蓉露大内実記」の評判が悪かったの、どうしてもわからぬ。ぼくは自画自賛みただけど、フランスにあの歌舞伎を持って行けばいいと思うな。あれはフランスの芝居の翻案だから。フランス人が見ればよく分かる。口惜しかったね。②⑧

と述べ、三島が『フェードル』はもちろん、『フェードル』に拠った自らの作品のことも高く評価し続けたこと、また上演への熱意を失っていないことが如実に現れている。

三島は幼い頃からフランスやギリシャの古典劇に親しんでいた。作家となり、同時代の演劇界の影響を受け「一番感動した戯曲」である『フェードル』を、自らの作品としてまた日本を舞台にして翻案する方法を模索するようになる。そして「灯台」を発表し、改めてラシーヌの著した『フェードル』の美の世界を移植する為に最適なジャンルを選び直したのではないか。それが、歌右衛門主演による歌舞伎作品であったのだ。

この『フェードル』と共通のテーマを持つ「灯台」、「芙蓉露大内

実記」の系譜には、三島の文学者としての姿勢が端的に現れていると言えるだろう。

注

- ① 田中千禾夫『劇的文体論序説 下』第二十章 人工的美化作業（昭53・4・25、白水社）82、83頁参照
- ② 扇田昭彦「劇場性の復権」（『国文学』解釈と教材の研究）21―12、昭51・12・20
- ③ 内藤濯氏は、「ブリタニキユス」の初演（昭32・3、東京第一生命ホール）パンフレットに、「悲願達成」という題の文章を寄稿し、「ラシーヌ劇日本初演の記録がつくられる」とは、小生にとってはまったく悲願達成である」と感激を述べている。
- ④ 内藤濯「あとがき」（ラシーヌ『フェードル』昭33・2・5、岩波書店）105頁
- ⑤ アラン・ニデル著 今野一雄訳『ラシーヌと古典悲劇』第三章 人物の構成（昭57・9・10、白水社）41頁
- ⑥ 三島由紀夫・読者代表との対談「小説の魅力と演劇の魅力」（『知性』2―11、昭30・11）全集未収録
- ⑦ 文学座『文学座五十年史』（昭62・4・29、文学座）参照
- ⑧ 伊吹武彦「序」（『ラシーヌ戯曲全集 第一巻』昭39・11・10、人文書院）7頁
- ⑨ 拙論「三島由紀夫『灯台』論―（フランス演劇）と（創作劇）からの出発―」（『芸術至上主義文芸』29、平15・11）参照
- ⑩ 三宅周太郎「十一月の歌舞伎座」（『演劇界』13―12、昭30・12）
- ⑪ 浜村道哉「新作賑わう芸術祭興行」（『幕間』10―12、昭30・12）
- ⑫ 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2・7・5、中央公論社）194頁
- ⑬ 市川裕見子「三島由紀夫の歌舞伎作品についての覚え書き―その三『芙蓉露大内実記』（『外国文学』50、平13・3）
- ⑭ 三島由紀夫・杉山誠・郡司正勝・利倉幸一「座談会」協同研究・三島由紀夫の実験歌舞伎（『演劇界』15―5、昭32・5）全集未収録
- ⑮ 注⑥に同じ
- ⑯ 三島由紀夫「昭和二十年十一月十八日劇評」（三島由紀夫『芝居日記』平2・7・5、中央公論社）96頁
- ⑰ 昭和45年7月3日歌舞伎俳優養成所での講演。三島の死後、「新潮」（85―1、昭61・1）に掲載された。全集未収録
- ⑱ 堂本正樹『劇人三島由紀夫』第六章 歌舞伎（平6・4・15、劇書房）425頁
- ⑲ 内山美樹子「撰州合邦辻」（日本古典文学大辞典編集委員会編『日本古典文学大辞典第三巻』昭59・4・20、岩波書店）616頁
- ⑳ 無署名「解説と見どころ」（『当たる丑歳吉例顔見世興行 南座筋書』平8・11）
- ㉑ 注⑫『芝居日記』には、昭和19年3月（寿劇場）、6月（同）、22年7月（東京劇場）、9月（文楽 同）に「合邦」観劇の記録があり、また25年2月に発表された「歌舞伎」には24年12月三越劇場での文楽「合邦」の劇評を記している。
- ㉒ 五代目中村歌右衛門「玉手御前」（安部豊編『五世中村歌右衛門口述 魁玉夜話 歌舞伎の型』昭30・3・10、文谷書房）266頁
- ㉓ 七代目尾上梅幸「玉手御前の心持」（『幕間』7―1、昭27・1）
- ㉔ 矢代静一「旗手たちの青春―あの頃に加藤道夫・三島由紀夫・芥川比

呂志』第六章 その初演出（昭60・2・20、新潮社）84～85頁

- ㉕ 舞台の上手を灰色に、下手を桜色にし「來世の悟りと現世の快樂を象徴」させ、その二つの間を熊野の心が「さまよふやうに考案した」（『熊野』について）『蒼会プログラム』昭30・2）と自らの考えを打ち出した演出を行っている。

- ㉖ 注⑫と同じ。三島歌舞伎依頼の使者であつた永山武臣氏（現・松竹会長）も「芙蓉露大内実記」での書き換えについて、「狂言作者部屋に行き、三十分ほどで台詞を書き換えてしまつたんです。あれには感服しました」（『松竹永山武臣会長新春インタビュー』歌舞伎と三島由紀夫と私）『日本及日本人』第1643号、平14・1）と証言しておられる。

- ㉗ 三島由紀夫・久保田万太郎・戸板康二・円地文子『プリタニキユス』の修辭「演劇合評会」（『銀座百点』28、昭32・4）全集未収録

- ㉘ 三島由紀夫・中村歌右衛門「マクアイ・リレー対談」（『幕間』13―5、昭33・5）全集未収録

〔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・25～51・6・25、新潮社）に、全集未収録のものはその初出によつた。また『フェードル』『ヒツポリュトス』については、三島自身が執筆の際読んだと思われる、沢木譲治訳ラシーヌ『フェードル』（昭23・12・20、白水社）、田中秀央・内山敬二郎訳エウリーピデース『ヒツポリュトス』（『希臘悲壯劇 上巻』昭24・6・20、世界文学社）を底本にした。

また、本稿は平成十三年四月二十一日、「昭和文学会 第二十八回研究集会」での発表をもとにしたものである。その際には、諸先

生方から多くの貴重なご意見をいただきました。記して深謝致します。