

三島由紀夫の作劇一対の作品『わが友ヒットラー』 と『サド侯爵夫人』

著者	森居 晶子
出版者	法政大学大学院
雑誌名	大学院紀要 = Bulletin of graduate studies
巻	66
ページ	264-255
発行年	2011-03-31
URL	http://doi.org/10.15002/00007589

三島由紀夫の作劇——「対の作品『わが友ヒットラー』と『サド侯爵夫人』」

人文科学研究科 日本文学専攻

博士後期課程二年 森 居 晶 子

一、『わが友ヒットラー』と三島由紀夫の作劇術

『わが友ヒットラー』は、実在したヒットラー等の登場人物をはじめとして、現実に発生したレーム事件に取材しているが、史実が生かされていないなどとして、リアリズムを重んじる向きには当初不評であったようだ。戯曲発表の翌年に出た『群像』の創作合評¹⁾では、現実のヒットラーとナチズムの存在感に気圧されてか、参加者はいついつい戯曲を離れて史実について語り合うという格好になってしまっている。もっとも例えば、「もちろん事實はそうだから」と言う武田泰淳に対して、「事実でなくてこの芝居です」と寺田透が返すなど、史実と戯曲を切り離して考えようと試みられてはいる。だが、武田はたびたび史実についての知識を披露する。そして花田清輝の「(ヒットラーと 引用者註)本気になって少し対決してみたらいいだろうと思う」「ヒットラーのプルータリテをなめすぎているよ」、「一方が押せば一方がさがるといような人間のやりとり、つまりドラマ、そういうものは全部ない。これはエッセイだよ。エッセイ的ドラマだ」という評、また寺田の「台詞沢山の台本だな」という評に収斂してしまう。花田らはここで、戯曲『わが友ヒットラー』は、作者が現実に起ったことや、現実に存在した人物としっかり向き合っていないため、生き生きとしたリアルなドラマになっていないというのである。

一方、リアルでないからこそよいという評もある。大久保典夫は前掲の「創作合評」における「三者の見解は、リアリズム演劇の観点からの批評なので、反リアリズムといていい三島氏の作劇術には通用しないのではあるまいか」と述べ、

次のように続ける。

三島氏がこの政治劇の登場人物を四人に限定し、場所を一箇所に固定したのは、政治劇のなまぐさが減殺されるという点で欠点ではなく、むしろその点にこそこの戯曲の演劇性が秘められているということになる。

舞台の様式化・単純化という三島氏の作劇術は、西洋古典劇と日本の美学の結婚を意図したもので、「わが友ヒットラー」ではそれが見事に成功しているといえる。²⁾

大久保の発言からは、『わが友ヒットラー』を評する際には、三島由紀夫の作劇術を考慮する必要性が示唆される。では三島の作劇術とはどのようなものなのであろうか。

周知のように三島は生涯で、小説のほかにも多くの戯曲をものしている。また、小説家でありながら戯曲を書きたがる自己を対象化した「戯曲を書きたがる小説書きのノート」³⁾など、戯曲や演劇についてのエッセイや発言を多数残している。それらのエッセイや発言の中では、三島の作劇術はどのように書かれ、また語られているであろうか。そして三島の作劇術を前述の大久保は「反リアリズム」と言うが、大久保の言う「反リアリズム」はそれらの中に見出すことができるのであろうか。

先に触れた「戯曲を書きたがる小説書きのノート」の中で三島は、小説家でありながらなぜ戯曲を書きたいと思うのかについてこう述べている。

ただ、ホフマンスタイルが何気なくいう、「自然で自明な形式感」という言葉の、ギリシャ文化への憧れの気持ちはきわめてよくわかる。私の戯曲文学への憧憬も結局これに尽きるように思われる。メリメが書いた「微妙な不誠実な誠実さ」(シモンズ)を持った恋文の数々は、彼にとって感情と同時にその形式を考えないわけには行かなかったからだ。こういってほとんど生理的な形式感、もう小説というジャンルには求めがなくなっているように私には思われる。戯曲は小説より一段と古いジャンルであるが、戯曲が自然の要件とする「自明な形式感」の再確認が、小説書きとしての私にとっても、大切な仕事のような気がするのである。

三島によれば、三島の「戯曲文学への憧憬」は、ギリシャ文化を思わせる「自明な形式感」への憧れであるということだ。「感情」、つまりは内容と、同時にその形式を考えないわけには行かない。「ほとんど生理的な形式感」は、様式を持たない近代的な芸術である。「小説というジャンルには求めがなくなっている」と三島には思われた。だから小説家でありながら、戯曲を書くことによつて、「戯曲が自然の要件とする」「自明な形式感」の再確認をしなければならぬと感じるといつのだ。ここには三島の、芸術における形式に対する根強い憧れと志向性が表れている。

形式と、そこから派生するところの様式重視の傾向はその作劇術にも色濃く現れる。それはたとえば、次のような「演技の型」についての論からもうかがえる。鹿鳴館時代と限らず、われわれの過去の時代には、たしかに心理の型というものがあった。時候の挨拶、吉凶禍福の挨拶、すべての挨拶の型からはじまって、日常心理そのものが型によって充足されていた。今ではこんなものは、花柳界や芸人の社会にしか残っていない。そういう時代、そういう社会では、ある突発事件、ある悲劇などが生ずる場合も、型がいちはやくその感情を包みに来て、型による表現そのものが感情の慰藉になったのである。(中略)

さて、新劇の演技技術の成り立ちには、近代生活がこのような社会の慣習的な感情類型をぶちこわしたところに生れたと云っていい。たとえば流涕の型は、能ではシヨルという一つの形しかないが、近代生活はこれに無数のニュアンスを

加え、個人的色彩、いわゆる個性を加えたのである。

新劇批判に始まったこの文章は、やがてその失われた「型」の役割を、「言葉」、すなわち「日本語」に託していくことを宣言して終わる。「言語自体が一つの型なのであり、型としての文体が必要」なのだといっているのである。

このような傾向はやはり、リアリズムをも否定するものである。先に挙げた大久保は「反リアリズム」と言ったが、三島自身も明快にそれを拒否している。

戯曲における些末主義も、小説における些末主義も私のとらぬところである。井戸端会議的なもの、となりのおばさんのうわさ話的なものが、小説や芝居と、観客や読者をつなぐ唯一の紐帯であって、それがリアリズムと呼ばれているのは困ったことだが、芝居の面白さは、あらゆる些末主義らしきものに身を装った些末主義の超克にあるのだ。

芝居のいいことは、第一、描写しなくてもいいことである。(中略)このように三島はリアリズムを拒否するが、それは細大漏らさず描写する、いわゆるリアリズムを拒否することなのであって、リアリティーを拒否するということではない。しかし三島自身が、表現のリアリティーはリアリズムにあるながら、体験のリアリティーは主観的な感情にあると言っているように、リアリティーとは実に定義しにくいものである。もっともここで三島は、自身にとつてのリアリティーについて語っているのであって、読者、もしくは観客にとつてのリアリティーについて語っているのではない。読者や観客の中には、「些事」

些事が重要か、強烈な感情が重要か、小説家はいつもこの二つの要請の間で戸惑っているのだが、リアリティーというものは、おそらくは、体験としては後者にあり、表現としては前者にあるので、この総合の方法は矛盾に充ちてい

リアリティーを感じる者も、「強烈な感情」にリアリティーを感じる者もいることである。三島は自身の作劇術において、自分自身が何にリアリティーを感じるかという点を優先していると、図らずもここで白状しているのである。ではそのリアルなものであるが、三島の作劇術においては、どのようなものを指すのであろうか。

三島の作劇術におけるリアリティーを考えるには、三島の言う「シャイネン」と「ザイン」を考慮する必要があるだろう。

(俳優は 引用者註) シャイネン(の如く見える)の世界の蠱惑からのがれて、何度でも、ザイン(存在する)の世界、見られることなしに存在するだけで充足している世界へ還つて来なければならぬ。さるにしても、シャイネンの世界の魅惑は、社会生活の魅惑の大半を占めている。社会生活も、生の生と相渉る部分は実に少ない。「の如く見える」ということで十分なのは、芝居だけではない。老人は老人らしく、子供は子供らしく、大臣は大臣らしく、乞食は乞食らしく、というのは、社会生活の最初の訓えであった。舞台は社会生活のこの機能を強調し、芸術化したものだ。観客は或る「らしさ」を求めて劇場に集まり、俳優は或る「らしさ」の具現に精魂を傾ける。そして社会生活の「らしさ」は、大抵好い加減な妥協に終るから、観客は真の典型としての「らしさ」を舞台の上に望み、このつかのまの光りと音楽の中に発見するのである。しかし悲しいかな、幕の下りと同時に、舞台の上の典型の「らしさ」は死に、俳優も観客も、不完全な「らしさ」の世界にとりのこされる。

社会生活とは通俗的にはリアルなものとされている。だが三島によれば、社会生活も「生の生と相渉る部分は実に少な」く、「シャイネンの世界の魅惑」が大半を占めているという。だとすれば、それをリアルと呼ぶことはできないのではないだろうか。「シャイネン(の如く見える)」とは、フィクションの属性だからである。「シャイネンの世界」とは、舞台というフィクションの世界だけではない。社会生活の場をも言うものか。そうすると、社会生活もまた、フィクションの一種といつことになつてしまつたのか。三島は、舞台は社会生活の「シャイネン」の機能を強調し芸術化するものであり、俳優が「真の典型としての」「らしさ」

を具現化する場であると言つ。とすると、そこには完成度の違いという程度の差があるだけのことだ。一般的にはリアルとも言いうる社会生活は、舞台芸術とは地続きのものだということになるのである。

三島由紀夫の作劇術を考察して、舞台芸術というフィクションと現実との関係性に言及することとなつてしまった。この問題はあまりにも多くの問題を含んでいるが、そのことについて少なくともここで言えることは、三島は社会生活をも含めた「シャイネンの世界」の対極に、「ザインの世界」を置いていたということである。「ザインの世界」とは、「見られることなしに存在するだけで充足している世界」だと言つ。またそこでの生は、「らしさ」を演じる必要のない「生の生」であると考えられている。三島はここで「ザインの世界」を、必ずしもリアルとは呼んでいない。だがそれをリアル、もしくは本来の存在のあり方と考えていた可能性はある。そしてそのリアルであるが、リアルとリアリズムは違つたのである。三島はあくまでもリアリズムを否定していたのであつて、リアリティーを否定していたのではない。さらにリアリティーの所在は実に特定が難しく、三島の言う「シャイネンの世界」と「ザインの世界」のどちらかにはあるなどとも言えないのである。三島の作劇におけるフィクションと現実との関係の問題については、冒頭に挙げた『わが友ヒットラー』についての花田らの論評にもみるとおり、大きなテーマの一つである。したがって三島由紀夫の作劇術を考察することは、三島による作劇とフィクションの問題をその最大の課題として考えると考えられる。

『わが友ヒットラー』の成立と展開

前に述べたように、三島由紀夫は「自然で自明な形式感」への憧憬から、戯曲を好んで書いたという。このことは三島の、戯曲の形式や様式を重んじる態度となつて現れている。したがって『わが友ヒットラー』も、戯曲の成立から上演まで、そのような「形式感」に貫かれたものとなっている。まずはその成立である。劇団浪曼劇場プログラムであつた『わが友ヒットラー』覚書には以下のようにある。

「サド侯爵夫人」を書いた時から、私はこれと対をなす作品を書くかと思っていた。そういうことをするのは、四六駢儷体しよくへんれいたいを愛する私のシメントリーの趣味であつて、大して深い意味はない。⁽¹⁰⁾

この言葉は、とりあえずこのとおりを受け取つてもよいのではないだろうか。まさに「四六駢儷体」のごとくに、形を最優先して、先立つて書かれた『サド侯爵夫人』と一対になるように書かれたのが『わが友ヒットラー』であるといつのである。「覚書」は次のように続く。

「サド侯爵夫人」の装置はフランス・ロココの一杯道具の書割式、「わが友ヒットラー」はドイツ・ロココの同じく一杯道具の書割式、いずれも三幕で、登場人物は、前者が女ばかり六人、後者は男ばかり四人、中心人物はサドとヒットラーという十八世紀と二十世紀をそれぞれ代表する怪物である。⁽¹¹⁾

三島が、「アラン・ブロックの「アドルフ・ヒットラー」を読むうちに、一三四年のレーム事件に甚だ興味をおぼえ、この本を材料にして組み立てた芝居である」と言つように、『わが友ヒットラー』は、レーム事件に関わる主要人物を四人設定し、その事件前後を芝居にしたものである。

別役実はその登場人物四人の関係性に注目し、『わが友ヒットラー』を「関係の演劇」と呼んでいる。別役は、「三島由紀夫は、組合せが可能な四人の人物を選び、その四人にそれぞれを批評させながら、その関係を力学的に構成することとで、これを演劇とすることに成功している」と言つ。別役も指摘するように、この手法は『サド侯爵夫人』の作劇法を応用したものであろう。『サド侯爵夫人』においては、不在のサドを中心とした登場人物たちの関係性が、サドという太陽をめぐる惑星の運行にたとえられていた。⁽¹²⁾一方、『わが友ヒットラー』では、ヒットラー、レーム、シュトラッサー、クルップの四人が、「組合せを変えながらさまざまな対応関係を形造っている」。⁽¹³⁾

その関係性であるが、それは当該戯曲におけるセリフによって現出せしめられる。『わが友ヒットラー』では、会話のほとんどが登場人物のうちの二者によってなされている。つまり相対する二者が会話のうちに、対立する二つの立場と概

念を表象し、一つの間接性を現出させるのである。関係性を表現するために、登場人物たちはそれぞれの局面において、それぞれの関係における、三島の言葉で言えば、「典型」を代表させられる。たとえばレームによると、ヒットラーは「芸術家」で自身は「軍人」となる。またシュトラッサーはクルップを「鉄砲屋」に、自身を「薬屋」にたとえている。ヒットラーはクルップを、自分にとつての「仕立屋」であると言ひ、シュトラッサーによれば、クルップは「エッセン」という鉄の娘」との結婚を「濼踏み」に來ている舅で、ヒットラーは「新らしい婿がね」である。そしてシュトラッサーはレームを「戦争」この好きな少年」と言ひ、レームはシュトラッサーを「政治家」と言つのである。

登場人物たちはそれぞれの場と関係において、それぞれの役柄の「典型」でなければならず、それ以外のものであることを許されない。それぞれの役柄はそれぞれの場、それぞれの関係において確固たる役割を果たさなければならぬのである。そうしてそのように、それぞれの役がそれぞれの関係における「典型」であればこそ、これらの関係は関係性の力学によって、不可避免的に一つの結論に向かつて収斂されていく。つまり『わが友ヒットラー』では、役柄という「型」とそれらの役柄の関係性という「型」が重層化して、その「型」の内包する特質によって、ストーリーの進行する方向が決定するのだ。そのことは、劇中のシュトラッサーのセリフによると次のように表現される。

ただ彼（ヒットラー 引用者註）は、必然の機械にがつちりからめ取られたのだ。ヒットラーが望むとあり、いや、たとえかりに望まなくても、ヒットラーは大統領にならなくてはならぬ。機械のスイッチはすでにそこへ廻された。機械は動きだし、軍部は彼を締めつけはじめた。歯車が廻る。もつともつと締めつける。もうこれ以上締めつけられたら、ヒットラー自身の息の根が止められる。もし私がヒットラーなら、そつだ、私はごらんとおり虫も殺せぬ人間だが、やはりヒットラーが考えているように、レームとシュトラッサーを、二人ながら殺すほかに道はあるまい。

同様のことを、「関係力学」に注目した別役は次のように言つ。

「ヒットラーは、レームの前では「芸術家」であり、シュトラッサーの前では「革命を裏切った権力者」であり、クルップの前では「気弱な若輩」であり、対人関係の組合せを変えることにより、様々に変化するのである。そしてこの点については、レームもシュトラッサーもクルップも同様である。ヒットラー自身が、内面的な衝動に駆られて自ら変化するのではない。関係を積み重ねることによって、変化せざるを得ない事情を強制されるのであり、その意味でここにはいかなる個人も登場せず、ただ関係のみが展開されていると言っべきである⁽¹⁶⁾。(傍点引用者)

三好行雄との対談において、三島は自己の作劇術について簡潔に述べている。

芝居の場合は最後の一行がピシッと決まらなければ、書きださない。(中略)ピシッと決まっている。そこへ追い込んでゆくのですから。(ことばという)羊の群れを柵の中に入れなければならぬ。それが、芝居ですね。(中略)まず、柵の中というものがなきゃならない。羊がいろんな所へ、横道へそれたがるのを、そこへむりやり追い込んでしまう。「サド侯爵夫人」では、「侯爵夫人はもつ決してお目にかかることはありませんまい」という一行、それから「ヒットラー」では「政治は中道を行かなければなりません」という一行、そこへみんな追い込んであります⁽¹⁷⁾。

一行のセリフ、すなわち一つの結末へ向かって、ことばは構築され構成されていく。一行のセリフが用意されたために、そこには一つのシステムが発生する。システムはシステムである限り、ある必然性をもって、物事をシステムチックに誘導する。だからことばは「柵の中」に整然と追い込まれていくのである。「柵の中」では「柵の中」のシステムに支配されて、劇は必然的に一つの結末に向かって進行する。そこには必然性があるので、結末から始まりまでも、判然と逆照射することができる。そのような方法をとるのが三島の作劇術であるというのである。そして、『わが友ヒットラー』は、三島によって、そのように作られた戯曲の典型であり、また成功例であるというのである。

このような構成法と構築性が見事に実現されたこの戯曲に、別役はさらに登場

人物たちの力学的な構造を読み取る。そしてそれを一つの建築にたとえるという結論に至る。

もしかしたらこの作業(四人の登場人物たちの関係を力学的に構成すること引用者註)は、一面に文字の書かれた壁で、ひとつの建築を創る作業に似ているかもしれない。壁に書かれた文字が、壁の縦と横と高さを決定しているのであるが、その文字を読むことでは、その建築物を確かめることは出来ない。そして演劇とは、建築のことなのである⁽¹⁸⁾。

別役は自身が劇作家であったがゆえに、このように、『わが友ヒットラー』の作劇自体にその最大の特徴を認めることができたのであろう。ともあれ、演劇を建築だとする見解は慧眼ではなからうか。限られた予算で、限定された土地に、厳選した素材で、機能性を最優先して、できれば美しく作り上げるのが建築の理想である。三島が戯曲を書くというのも、それが別役の言う建築であり、作り上げること自体に魅力のあるジャンルだったからではないかとも考えられる。

三、批判的契機としての芸術と『わが友ヒットラー』

別役実は、『わが友ヒットラー』においては、「ここにちりばめられた個人個人に対する批評性に深入りすると、この演劇を見間違つ危険がある」と言っている。なぜならば、「それらは、意味であるより、も力学であるからだ⁽¹⁹⁾(傍点引用者)」。別役によれば、『わが友ヒットラー』は、言葉で書かれた戯曲であるにもかかわらず、言葉の「意味」を問うべきでなく、もっぱら「力学」の構築性を鑑賞せよというのである。しかし別役の言うように、我々はこの戯曲を一つの建築物として、その機能美に感心するだけでよいのであろうか。なによりも言葉とは意味のあるものである。その意味を問うことなく一つの戯曲を鑑賞することは可能なのであろうか。

はじめに挙げた『群像』の創作合評において、『わが友ヒットラー』について花田清輝らが批判的であったのは、このことが一因なのではないだろうか。花田

らは、作者が現実のヒットラー等の人物ときちんと向き合っていないので、この戯曲は生き生きとしたドラマになっていないと言っていた。だが実は、『わが友ヒットラー』の登場人物にはリアリティーがないというよりも、それらの登場人物のセリフの意味を問うことがどこかで拒絶されており、そこに「ちりばめられた個人個人に対する批評性に深入りすること」ができないので、リアリティーを感じられないということなのではないだろうか。そうであるとするならば、リアリズム尊重の立場からの花田らの批判は、本質的には、芸術の価値をその真理性で測るうとする伝統に連なるものだとと言える。そのような立場からすると、セリフの意味を問うことによって、戯曲の中に人間の普遍的な真理を認めて感動を得ようとしても、肩透かしを食わされるのがこの戯曲だということになるのである。

花田らの批判の原因として考えられることはもう一つある。史実を重んじれば、当該戯曲のモチーフであるヒットラーもレーム事件も、一般的には醜悪なもの、グロテスクなもの、嫌悪や恐怖をもよおすものである。花田らも結局、そのような不快なものが描き出されていないために、感興をそがれると言っているのではないだろうか。恐怖や悲痛のような、それ自体不快なものが美的に昇華されて、たとえば悲劇という芸術として結実すると、それらは依然として不快であるにもかかわらず、観客は美的な快楽を得るといえる。この不思議な快楽と感動が、グロテスクなものが一切排除されて、極度に様式化された『わが友ヒットラー』のような古典的な舞台からは得られないというのである。

しかしこの点こそまさに、前出の大久保典夫がこの戯曲を高く評価していた点である。大久保の言うように、『わが友ヒットラー』は西洋古典劇の手法を踏襲し、そこに能のエッセンスを加味したかのような舞台となっている。能において、醜悪やグロテスク、また悲痛や恐怖がそのまま演じられることはない。情念が情念のままに舞台上で表現されることはなく、それら本来グロテスクなものはすべて、高度に美化された型によって表現されるのである。『わが友ヒットラー』においても、舞台上で人殺しは行われない。登場人物による情動を制御できないかのような激しい動きもない。三島の言うように、すべては言葉と文体という「型」による美的な昇華が目指されているのである。

ところで、『わが友ヒットラー』のセリフの中には、ヒットラーは「芸術家」というのがある。これは決して作者三島由紀夫の創作ではなく、事実ヒットラー

は当時、「芸術家」と言われていた。ヒットラーは政治という現実に処していくために、美的なものをもってしていた。⁽²⁾啓蒙的理性の支配に反抗し、芸術による生の救済をもとめたロマン主義は、政治的な次元においては、利益団体の間のやりとりにはすぎない空疎な政治にかえて、芸術を通じた民族の再生と共同体の回復をめざした⁽³⁾が、その流れを汲んだヒットラーが、ついにその政治的実現を試みたというのである。

理性の支配による合理的な政治に対して批判的に提出されたのが、ナチズムの美学的な政治であった。では作家という芸術家であった三島由紀夫の芸術は、何かに反抗して造形されたものであったのだろうか。先に引用したように、三島は舞台を「シャイネンの世界」と言い、そこでは俳優によって、社会生活には決してありえない「真の典型」が実現されなければならないと言っていた。また舞台は、社会生活のある「機能を強調し、芸術化したものだ」とも言っていた。したがって、三島にとつての演劇も、社会生活に対する美的な批判であったと考えられるであろう。だがはたして『わが友ヒットラー』は、そのような美的な批判的契機となりえているであろうか。

田野大輔はテリー・イーグルトンの、「美的なものは、「支配的なイデオロギー」的形式に対して著しく強力な異議申し立てと代替物を提供する」、「きわめて矛盾に満ちた現象なのだ」という言葉をふまえて次のように述べる。

美的なものが批判的契機となりうるのは、ロマン主義の原理が徹底化されるとき、つまり美の衝撃によって主体が反省を迫られ、現実に対する透徹した認識が生じるときである。そのためには主体は現実に入しつ、そこから距離をとる必要がある、この分裂した意識の内的緊張が失われるならば、自己充足的な主観主義に陥る危険性がある。⁽⁴⁾

田野によれば、「美的なものが批判的契機と」なるのは、「美の衝撃によって」「反省を迫られ」た「主体」のうちに、「現実に対する透徹した認識が生じるとき」である。あくまでも「主体は現実に入し」ていなければならず、それにもかかわらず「そこから距離をとる必要がある」という。再び花田清輝らの批判を思い出してみよう。花田らは『わが友ヒットラー』にはリアルなものが描かれておら

ず、リアリティーがないと言っていた。そのようなことが言われるということとは、この戯曲が、完全に現実を離れてしまっていると感じ取られたからではないだろうか。つまり、「主体」(三島)が「現実」に没入しつつ、そこから距離をとる「と」いつことができているということなのである。

前に述べたように、『わが友ヒットラー』では、役柄という「型」とそれらの役柄の関係性という「型」が重層化して、それぞれの「型」の内包する特質によって、ストーリーの進行する方向が決定するという作劇法がとられていた。舞台は、社会生活における「シャイネン」(の如く見える)の「機能を強調し、芸術化したもの」で、役柄と関係性というそれぞれの「型」も、「典型の」「らしさ」「つまりは「真の典型」にならなければならない。そしてその際の「真の典型」とは、社会生活といういわゆる現実から抽出され、その特徴を強調されたものでなければならぬ。「典型」は現実との紐帯をあくまでも保持していなければならないのである。別役実の言うように、『わが友ヒットラー』がそのセリフの意味を問うことをどこかで拒絶しているとしたら、それは三島の作劇法に理由があるのではなく、劇中に展開される「型」の設定に問題があるからではないだろうか。「型」が現実を離れてしまっているので、我々はそこに意味を見出すことができなくなっているのである。

四、『わが友ヒットラー』と『サド侯爵夫人』

ここまでに見てきたように、残念ながら『わが友ヒットラー』は、セリフの意味を問うことのできない、芸術的感興を欠いた失敗作である。ではこの戯曲は、どうすれば美的な批判的契機として成功したのであるだろうか。

三島由紀夫は、「芝居の場合は最後の一行がピシッと決まらなければ、書きださない。」と言っていた。『わが友ヒットラー』の「最後の一行」とは、「政治は中道を行かなければなりません。」である。ではその「最後の一行」の設定は正しかったのであろうか。三島の結論はすなわち、「ヒットラーは政治家になつた」である。はじめは「芸術家」であったヒットラーが、政治に携わっていくうちに、合理的な発想を獲得して、「政治家」になった。戯曲にも描かれているように、様々な立ち位置にある人物たちと交流していく中で、その都度自分の立場

や主義を変えざるをえなくなり、ついにヒットラーは、利益を優先する「政治家」になったというのがこの戯曲の結論である。しかしその結論はやはり、現実を離れすぎていたのではないだろうか。

花田清輝らの言うように、三島の現実認識には甘さがあつたのかもしれない。あるいは、レームに対する過剰な感情移入からこのような結論が導き出されたものなのかもしれない。しかし前節で示したように、ヒットラーは単なる政治家ではなく、政治の美学化を行った人物だというのが史学の定説である。つまり史実としては、ヒットラーは芸術家として、政治を行ったというのが大方の見方なのである。だから、戯曲の「最後の一行」は、「政治は中道を行かなければなりません。」ではなく、あくまでも美学的なセリフで締めくくらなければならない。そしてそのようにしていたのなら、いよいよ『わが友ヒットラー』は、『サド侯爵夫人』とシンメトリーを成す「対の作品」となったと考えられるのである。

三島が三好行雄との対談でも述べているように、『サド侯爵夫人』の「最後の一行」は、ルネの「侯爵夫人はもう決してお目にかかることはありません」とである。この一行は、召使のシャルロットが、牢から釈放され、久々に帰還したサドを出迎え、ルネに取り次いだ時に発せられた言葉である。この前のルネのセリフは、「侯爵はどんな御様子だった?」と、「どんな御様子かときいているのです。」である。ルネは帰って来たサドの様子を大変気にかけている。そしてシャルロットに、「あまりお変わりになっていらっしゃるので、お見せするところでございます。」と、サドの醜い変り様を聞かされて、この「最後の一行」を言うに至るのである。

ルネの最後のセリフはやや唐突で、だからこの効果をあげている。ルネは、現実のサドの帰還にあたっては、このように非常に冷淡な態度をとる。だが、このサドの帰還を告げられる直前のセリフでは、サドのことをさかんに讃えているのである。

アルフォンス。私がこの世で逢った一番ふしぎな人。悪の中から光りを紡ぎ出し、汚濁を集めて神聖さを作り出し、あの人はもう一度、由緒正しい侯爵家の甲冑を身につけて、敬虔な騎士になりました。

ルネはさらにこの前のセリフで、自分をも含めたこの世の中のものがサドによつて「物語」の中に閉じ込められてしまったと言っている。そしてその「物語」を「悪徳の大伽藍」と呼び、儂い現実よりも絶対的なものだととして、「物語」という芸術とそれを作り上げたサド自身を称賛している。つまりルネは、醜い肉体を持つ現実の存在としてのサドに対しては冷淡であるが、「物語」を紡ぎ出す芸術家としてのサドには最大の賛辞をおくっているのである。『サド侯爵夫人』のテーマの一つはこうして、芸術家としてのサド像を描き出すことであつたと考えられる。それはまた、ルネに現実の醜いサドを否定させ、芸術家としての美しいサドを称揚させることによつて、現実よりも確かなものとして、芸術を絶対視するというテーマにもつながっている。『サド侯爵夫人』とはこのように、極めて美学的なテーマを内在させている戯曲なのである。

もつとも、現実のルネ夫人が戯曲のような理由でサドのもとを去つたとは考えにくい。だが現実のサドが、戯曲に描かれているような徹底した芸術家気質をもつた人物であつたということはおそらく事実である。三島はそのような現実に没入しつつ距離をとつて、戯曲という芸術に仕上げ、あらゆる現実に対する美的な批判的契機とすることに成功したと言えるだろう。三島は現実のサドという存在から、典型的な芸術家という「型」を作り出すことに成功したのだ。『サド侯爵夫人』におけるサドは三島にとつて、芸術家としての「真の典型」なのである。

三島は、舞台は社会生活の「シャイネン」の機能を強調し芸術化するものであり、俳優が「真の典型」としての「らしさ」を具現化する場であると言つていた。社会生活と舞台のどちらにも「シャイネン」という機能が備わっている限り、そこには完成度の違いという程度の差があるだけで、両者は地続きのものだということである。三島は「シャイネンの世界」の対極に、「ザインの世界」を置いて、一切のフィクション性を排除した境地を暗示して、リアルとリアリティーの概念を混乱させる。だが我々は、「シャイネン」の機能を持つという社会生活を、とりあえず現実と呼ぶべきであろう。なぜならば、三島の言う「ザインの世界」には、フィクション性がなく同時に、一切の意味もないからである。

『わが友ヒットラー』で考慮されるべきだつた現実、ヒットラーは政治の美学化を行ったということである。そしてレーム事件の現実、ある種の身体の美学にもとづく「肅清」であつたということだ。史実では、ヒットラーは「芸術家」

であることをやめて、利益を第一に考える「政治家」にはなつておらず、レームの肅清は、理念に基づいて合理的に行われたというよりも、醜いものが美学的に排除されたのである。現実のヒットラーは最後まで芸術家であつた。三島も、ヒットラーとレーム事件に取材するなら、そのような現実と向き合つたほうがよかつたのではないか。

『サド侯爵夫人』は、サドという芸術家と芸術自体をテーマの一つとした戯曲であつた。『わが友ヒットラー』を、それと「一対の作品」とするのであれば、テーマも、ヒットラーとナチズムの現実に即した政治の美学化したほうがよりよかつたのではないだろうか。作者によつて、「一対の作品」と呼ばれる「一編は、そつすることによつて、形式や様式だけでなく、内容においても、まさしく、「一対の作品」になつたであろうからである。

* 『わが友ヒットラー』、『サド侯爵夫人』の本文引用は、『決定版三島由紀夫全集24』（新潮社、二〇〇二年一月）による。

なお、『決定版三島由紀夫全集』からの引用は、適宜旧仮名遣いを現代仮名遣いに、旧漢字を新漢字にあらためた。

註

- (1) 創作合評 倉橋由美子「ヴァージニア」三島由紀夫「わが友ヒットラー」阿部昭「おふくろ」(座談会)花田清輝・武田泰淳・寺田透、「群像」、講談社、一九六九年一月、二七六～二九三頁。
- (2) 大久保典夫著、「華麗にして悪魔的な政治劇 浪漫劇場公演「わが友ヒットラー」」、テアトロ、カモミール社、一九六九年三月、一一八頁。
- (3) 三島由紀夫著、「戯曲を書きたがる小説書きのノート」、初出「日本演劇」、一九四九年一〇月、『決定版三島由紀夫全集27』、新潮社、二〇〇三年二月。
- (4) 前掲書、二二五頁。
- (5) 三島由紀夫著、「楽屋で書かれた演劇論」、初出「芸術新潮」、一九五七年一月、『決定版三島由紀夫全集29』、新潮社、二〇〇三年四月、四二五頁。

- (6) 前掲書、四二六～四二七頁。
- (7) 三島由紀夫著、「戯曲の誘惑」、初出『東京新聞(夕刊)』、一九五五年九月、『決定版三島由紀夫全集28』、新潮社、二〇〇三年三月、五四〇頁。
- (8) 三島由紀夫著、「芝居と私」、初出『文学界』、一九五四年一月、『決定版三島由紀夫全集28』、新潮社、二〇〇三年三月、二二九～二三〇頁。
- (9) 前掲、三島由紀夫著、「楽屋で書かれた演劇論」、四三〇頁。
- (10) 三島由紀夫著、「わが友ヒットラー」覚書、初出「劇団浪漫劇場プログラム」、一九六九年一月、『決定版三島由紀夫全集35』、新潮社、二〇〇三年一〇月、三八六頁。
- (11) 前掲書、三八六頁。
- (12) 前掲書、三八六頁。
- (13) 別役実著、「わが友ヒットラー」 関係の演劇、『國文學解釈と教材の研究』、學燈社、一九八六年七月、一一一頁。
- (14) 『サド侯爵夫人』の跋には次のようにある。
「サド夫人は貞淑を、夫人の母親モントルイユ夫人は法・社会・道徳を、シミアヌ夫人は神を、サン・フォン夫人は肉欲を、サド夫人の妹アンヌは女の無邪気さと無節操を、召使シャルロットは民衆を代表して、これらが惑星の運行のように、交錯しつつ廻転してゆかねばならぬ。」
(三島由紀夫著、「跋」、初出「サド侯爵夫人」、河出書房新社、一九六五年一月、『決定版三島由紀夫全集33』、新潮社、二〇〇三年八月、五八五頁。)
- (15) 別役実著、前掲書、一一〇頁。
- (16) 前掲書、一一〇～一一一頁。
- (17) 「三島文学の背景」、初出『國文學解釈と教材の研究・臨時増刊』、一九七〇年五月、『決定版三島由紀夫全集40』、新潮社、二〇〇四年七月、六四八頁。
- (18) 別役実著、前掲書、一一一頁。
- (19) 前掲書、一一一頁。
- (20) 芸術とその真理性の問題は、芸術についての哲学的反省とともに始まっている。プラトンは、イデアの写しに過ぎない経験世界をさらに模倣する芸術を、真理をゆがめるものとして排斥しようとした。一方アリストテレスは、『詩学』において、人間に固有の「模倣の快」と「認識の快」の説明をし、テクネー(当時は芸術と技術とは分化していない)を、人間の制作的活動を可能にする認識能力だとして、芸術を有用なものと積極的に認めている。以後、近代で活発になった美学および芸術論から、現代のフィクション論に至るまで、芸術と真理性の議論は有効であり続けている。
- (21) 芸術鑑賞の際の、悲痛や恐怖や嫌悪などの不快と美的な快との同時存在という問題については、西村清和が詳しく考察している。
西村清和著、『フィクションの美学』、勁草書房、一九九三年三月。
- (22) ヒットラーがウィーンの美術学校を受験して失敗した、芸術家になり損ねた人物だったというのは有名な話である。田野大輔によれば、ヒットラーと芸術の関係についてはすでに多くの研究者が論じているが、これに対して、ヴァルター・ベンヤミンを嚆矢とする、「ナチズムの本質を美的次元にもとめ(『政治の美学化』 引用者註)、全体的な構造に迫ろうとする一連の研究も存在する」ということである。
(田野大輔著、「魅惑する帝国 政治の美学化とナチズム」、名古屋大学出版会、二〇〇七年六月、三頁。)
- (23) 田野大輔著、前掲書、七頁。
- (24) テリー・イーグルトン著、鈴木聡他訳、『美のイデオロギー』、紀伊国屋書店、一九九六年四月、一〇頁。
- (25) 田野大輔著、前掲書、二九八頁。
- (26) 前掲書、一六九頁。
- 田野は、突撃隊から親衛隊への権力の移行を次のように述べ、ナチズムにおいては、権力が身体性と不可分にあること、突撃隊の肅正が美学化された政治の一端であることを強調する。
「(ヒトラーは、突撃 引用者註) 隊内に広がっていた奢侈や腐敗、同性愛などを公然と非難したが、この要求はそれまで運動を担ってきた突撃隊員の放埒な身体への攻撃と見ることができよう。彼らは国民の目には無法者と映っていたし、そのいかがわしさは何よりもレームの頬傷と太鼓腹が象徴していた。(中略)これにかわる従順な身体を提供したが、新興の親衛

隊だった。この精鋭部隊は、(中略)隊員の基準として、人種的純潔性と身体適格を証明でき、身長一メートル七〇センチ以上、年齢三〇歳以下の者という厳しい人種的・肉体的条件を課していた。」(同、一六九頁。)