法政大学学術機関リポジトリ

HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2024-10-06

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』

森居, 晶子

(出版者 / Publisher) 法政大学大学院

広以八子八子院

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

大学院紀要 = Bulletin of graduate studies / 大学院紀要 = Bulletin of graduate studies

(巻 / Volume)

66

(開始ページ / Start Page)

264

(終了ページ / End Page)

255

(発行年 / Year)

2011-03-31

(URL)

https://doi.org/10.15002/00007589

二島由紀夫の作劇 対の作品『わが友ヒットラー』と『サド侯爵夫人』

博士後期課程二年二二森居二十二十八文科学研究科日本文学専攻

一、『わが友ヒットラー』 と三島由紀夫の作劇術

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 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 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 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 しまっている。もっとも例えば、「もちろん事実はそうだから」と言う武田泰淳 出た『群像』の創作合評では、現実のヒットラーとナチズムの存在感に気圧され て、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 なっていないというのである。 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 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 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 ているよ」、「一方が押せば一方がさがるというような人間のやりとり、つまりド し対決してみたらいいだろうと思う」、「ヒットラー のブルータリティをなめすぎ てか、参加者は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 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 『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、

アリズムといっ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、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、反リー方、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

次のように続ける。

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。は、政治劇のなまぐささが減殺されるという点で欠点なのではなく、むしろそ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

いるといえる。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能の美

であろうか。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

あろうか。

「関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、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書きたがる小説のほかにも多くの戯曲を書きたがる小説のほかにも多くの戯曲を書きたがる小説のほかにも多くの戯曲をものしている。また、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、

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。 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

ような気がするのである。 ただ、ホフマンスタールが何気なくいう、「自然で自明な形式感」という言 ただ、ホフマンスタールが何気なくいう、「自然で自明な形式感」という言 ただ、ホフマンスタールが何気なくいう、「自然で自明な形式感」という言 ただ、ホフマンスタールが何気なくいう、「自然で自明な形式感」という言

が表れている。

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って、「戯三島には思われた。だから小説家でありながら、戯曲を書くことによって、「戯三島には思われた。だから小説家でありながら、戯曲を書くことによって、「戯い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「同時にそられている。

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。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

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) の突発事件、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 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

ではシヲ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、能さて、新劇の演技術の成り立ちは、近代生活がこのような社会の慣習的な感

加え、個人的色彩、いわゆる個性を加えたのである。

なのであ」り、「型としての文体が必要」なのだというのである。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」、

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。 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

った些末主義の超克にあるのだ。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観客や読者と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場合は、からゆる些末主義も、小説や芝居と、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、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。

3) ば十九世紀に発達した小説というジャンルの芸術的宿命を象徴している。(中) が描写万能はひとり自然主義の滑稽な欠点というにとどまらず、大袈裟に云え、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) こうい

(%)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き。

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」てのリアリティーについて語っているのであって、読者、もしくは観客にとって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、自身にとっりながら、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、リアウながら、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、リアコティーを拒否するということなのであって、リアリティーを拒否する、い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

のであろうか。 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じるかということを優先していると、図らずもここで白状しているのである。でことであろう。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者もいるにリアリティーを感じる者もいる

と「ザイン」を考慮する必要があるだろう。 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」

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、生の生と相で充足している世界へ還って来なければならぬ。さるにしても、シャイネンの 優も観客も、 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 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 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 ではない。 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、 ζ し悲しいかな、幕の下りると同時に、舞台の上の典型の「らしさ」は死に、 俳優は 何度でも、 Ιţ 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 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」 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 不完全な「らしさ」の世界にとりのこされる。 引用者註)シャイネン (の如く見える) 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 の世界の蠱惑からのがれ 芝居だけ 俳

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」」の一種ということになってしまうのか。三島は、舞台は社会生活の「シャイネン」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、フィクションの関性だからである。「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の魅惑」が大生活も「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」が大生活も「生の生と相渉る部分は実に少な」とは、対象によれば、社会と話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

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

れる。 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 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いると考えら 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 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 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うので 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 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、 いる世界」だという。またそこでの生は、「らしさ」を演じる必要のない「生のいる世界」だという。またそこでの生は、「らしさ」を演じる必要のない「生命 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 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、 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って、リアリティーを 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 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 性に言及することとなってしまった。この問題はあまりにも多くの問題を含んで 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 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 必ずしもリア

二、『わが友ヒットラー』の成立と展開

こある。 劇団浪曼劇場プログラムであった「「わが友ヒットラー」覚書」には以下のようで、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。なって現れている。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善前に述べたように、三島由紀夫は「自然で自明な形式感」への憧憬から、戯曲

味であって、大して深い意味はない。ていた。そういうことをするのは、四六騈儷体を愛する私のシンメトリーの趣ていた。そういうことをするのは、四六騈儷体を愛する私のシンメトリーの趣ていた。それに対をなす作品を書こうと思っ

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

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。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、「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

四人設定し、その事件前後を芝居にしたものである。ある。と言うように、『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、一九

さまざまな対応関係を形造っている。。 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 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 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

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

と言い、レームはシュトッラサーを「政治家」と言うのである。と言い、レームはシュトッラサーを「政治家」と言うのである。そしてシュトラッサーはレームを「戦争ごっこの好きな少年」で言えば、「典型」を代表させられる。またシュトラッサーはクルップを「鉄で言えば、「典型」を代表させられる。またシュトラッサーはクルップを「鉄の屋」に、自身を「薬屋」にたとえている。またシュトラッサーはクルップを「鉄い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、三島の言葉入物たちはそれぞれの関係を現出させるのである。関係性を表現するために、登場念を表象し、一つの関係を現出させるのである。関係性を表現するために、登場

ラッサーのセリフによると次のように表現される。 ちって、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 よって、ストーリーの進行する方向が決定するのだ。その「型」の内包する特質に あればこそ、これらの関係は関係性の力学によって、不可避的に一つの結論に向 あればこそ、これらの関係において確固たる役割を果たさなければならないので それらの役柄の関係において確固たる役割を果たさなければならないので が重層化して、その「型」の内包する特質に それらの投柄の関係において確固たる役割を果たさなければならないので を加らのであることを許されない。それぞれの役柄はそれ 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

人ながら殺すほかには道はあるまい。
しながら殺すほかには道はあるまい。
とっとシュトラッサーを、二にが、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、二にが、やはりヒットラーが考えているように、レットラー自身の息の根が止めらめつける。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めつける。もうこれ以上締めつけはじめた。歯車が廻る。もっともっと締機械は動きだし、軍部は彼を締めつけはじめた。歯車が廻る。もっともっと締機械は動きだし、軍部は彼を締めつけはじめた。歯車が廻る。もっともっと締機械は動きだし、軍部は彼を締めつけばじめた。歯車が廻る。もっともっと締械にが、やはりヒットラーが望むとおり、いや、たとえかりに望まなくても、ヒットラのだ。ヒットラーが望むとおり、いや、たとえかりに望まなくても、ヒットラのだ。ヒットラーが引き出いるように、

同様のことを、「関係力学」に注目した別役は次のように言う。

あろう (傍点引用者) であり、シュトラッサーの前では「芸術家」であり、シュトラッサーの前では「気弱な若輩」であり、セットラーは、レームもシュトラッサーもクルップも同様である。そしてこの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。そしてこのが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。そしてこのが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。そしてこのが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。そしてこの対人関係の組合せている。

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。

そこへみんな追い込んであるのです。とこへみんな追い込んであるのです。(ことばと略) ピシーッと決まっている。そこへ追い込んでゆくのですから。(ことばと略) ピシーッと決まっている。そこへ追い込んでゆくのですから。(ことばと略) ピシーッと決まっている。そこへ追い込んでゆくのですから。(ことばとを) ピシーッと決まっている。そこへ追い込んでゆくのですから。(ことばとを) ピシーッと決まっている。そこへ追い込んでゆくのですから。(ことばとを) ピシーッと決まっている。そこへみんな追い込んであるのです。

曲の典型であり、また成功例であるというのである。
曲の典型であり、また成功例であるというのである。
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いて進行する。そこには必然性があるので、結末から始まりまでも、判然と逆照がする。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、物事をシステムが発生する。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。いく。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

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

結論に至る。 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

そして演劇とは、建築のことなのである。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。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

る。

「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』の別役は自身が劇作家であったがゆえに、このように関連ない。ともあれて、機能性を最優先して、できれば美しく作り上げるのが建 演劇を建築だとする見解は慧眼ではなかろうか。限られた予算で、限定された土 演劇を建築だとする見解は慧眼ではなかろうか。限られた予算で、限定された土 演別を建築だとする見解は意思ではなかろうか。限られた予算で、限定された土 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

、批判的契機としての芸術と『わが友ヒットラー』

であろうか。

「対して、こ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いがのであるがは、「それらは、意味であるよりも力学であるからだ(傍点引用者)」。に対する批評性に深入りすると、この演劇を見間違う危険がある」と言っている。に対する批評性に深入りすると、この演劇を見間違う危険がある」と言っている。に対する批評性に深入りすると、この演劇を見間違う危険がある」と言っている。

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

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 かかわらず、観客は美的な快楽を得るということが起る。この不思議な快楽と感 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 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 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 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 で測ろうとする伝統に連なるものだと言える。そのような立場からすると、セリ 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 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、 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 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 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 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 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。 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、 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 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。 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 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、 リア

「型」による美的な昇華が目指されているのである。 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は、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。情念は、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は、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がある。 「型」による美的な昇華が目指されているのである。

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」

みたというのである。 復をめざし⁽³³⁾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やりとりに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、利益団体の間のために、美的なものをもってしていた。「啓蒙的理性の支配に反抗し、芸術によは当時、「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

契機となりえているであろうか。

「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

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。-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

的な主観主義に陥る危険性がある。とと、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没入しつつ、そこから距離とき、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

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である。あくまでも「主体は現実に没入し」ていなければならず、それにもかか「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」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」

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 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 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は、 いうことができていないということなのである。

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。 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 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 ができなくなっているのである るのではなくて、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 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 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 なければならない。「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 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 つまりは「真の典型」になっていなければならない。そしてその際の「真の典型! 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」」、 前に述べたように、『わが友ヒットラー』では、役柄という「型」 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、 とそれらの 芸術 舞台

る

四、『わが友ヒットラー』と『サド侯爵夫人』

どうすれば美的な批判的契機として成功したのであろうか 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。 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、 ではこの戯曲は、 セリフの意

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 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 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 は政治家になっ 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 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 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 三島由紀夫は、「芝居の場合は最後の一行がピシーッと決まらなければ、書き

> れすぎていたのではないだろうか 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、 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. 現実を離

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かっ である。だから、 としては、ヒットラーは芸術家として、 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 ド侯爵夫人』とシンメトリーを成す「一対の作品」となったと考えられるのであ た。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 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 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 花田清輝らの言うように、三島の現実認識には甘さがあったのかもしれない。 戯曲の「最後の一行」は、「政治は中道を行かなければなりま 政治を行ったというのが大方の見方なの

を言うに至るのである。 ろでございました。」と、 シャルロットに、「あまりお変りになっていらっしゃるので、 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している。 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 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 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、 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すまい」 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 サドの醜い変り様を聞かされて、この「最後の一行 お見それするとこ 久々に帰

のである。 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 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 ルネの最後のセリフはやや唐突で、だからこその効果をあげている。 ルネは、

甲冑を身につけて、敬虔な騎士になりました。 し、汚濁を集めて神聖さを作り出し、 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 あの人はもう一度、 由緒正しい侯爵家の

夫人』におけるサドは三島にとって、芸術家としての「真の典型」なのである。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入しつつ距離をとって、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もっとも、現実のルネ夫人が戯曲のような理由でサドのもとを去ったとは考え

*

は、フィクション性がないと同時に、一切の意味もないからである。とは、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、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、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、ことである。三島は「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」を置いて、ことである。 三島は、男台は社会生活の「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

美学にもとづく。粛清であったということだ。史実では、ヒットラーは「芸術家」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は、「ある種の身体の『わが友ヒットラー』で考慮されるべきだった現実は、ヒットラーは政治の美

ったのではないか。
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ったほうがよか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った。三島も、ヒの粛清は、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であることをやめて、利益を第一に考える「政治家」にはなっておらず、レーム

対の作品」になったであろうからである。 そうすることによって、形式や様式だけでなく、内容においても、まさしく「一よかったのではないだろうか。作者によって「一対の作品」と呼ばれる二編は、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としたほうがよりであった。『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、『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

遣いに、旧漢字を新漢字にあらためた。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全集24』(新潮社、二〇〇二年一一月)による。『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

彰

- 講談社、一九六九年一月、二七六~二九三頁。ー」阿部昭「おふくろ」(座談会)花田清輝・武田泰淳・寺田透」、『群像』、(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
- ラー」、『テアトロ』、カモミール社、一九六九年三月、一一八頁。(2)大久保典夫著、「華麗にして悪魔的な政治劇」浪曼劇場公演「わが友ヒット
- 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(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』、
- (4)前掲書、二二五頁
- 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。(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

- (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

- (⑴) 三島由紀夫著、「「わが友ヒットラー」 覚書」、初出「劇団浪曼劇場プログラ ム」、一九六九年一月、『決定版三島由紀夫全集35』、 一〇月、三八六頁。 新潮社、二〇〇三年
- 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』 研究』、學燈社、一九八六年七月、一一一頁。 関係の演劇」、『國文學解釈と教材の
- (4)『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、 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。 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 ミアーヌ夫人は神を、サン・フォン夫人は肉欲を、サド夫人の妹アンヌは シシ

(三島由紀夫著、「跋」、 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 初出「サド侯爵夫人」、河出書房新社、一九六五年

- 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
- (18) 別役実著、 前掲書、
- 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

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。 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 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 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 ている。以後、 し、テクネー(当時は芸術と技術とには分化していない)を、人間の制作 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

21 芸術鑑賞の際の、 いう問題については、西村清和が詳しく考察している。 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

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 の研究も存在する」ということである。 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 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 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 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

版会、二〇〇七年六月、三頁。) (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

- (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』、 店、一九九六年四月、 一〇頁。 紀伊国屋書
- 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 た政治の一端であることを強調する。 おいては、権力が身体性と不可分にあること、突撃隊の粛正が美学化され

「(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、 徴していた。(中略) これにかわる従順な身体を提供したのが、 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 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 の放埓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 新興の親衛

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。)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