

三島由紀夫「鹿鳴館」論

—ピエール・ロチ「江戸の舞踏会」と芥川龍之介「舞踏会」との比較を通して—

冉 小 嬌

一

鹿鳴館時代について、三島は、「子供のころからあこがれを持つてゐた」(『鹿鳴館』について『毎日新聞』(大阪) 昭31・12・4) という。その「あこがれ」が、昭和十六年、中等科五年生のときに一連の詩句を生みだし、「鹿鳴館のことども」と題して発表されている。

香水のしみあり古き舞踏服

虫干や舞踏服のみ花やかに

遠雷や舞踏会場馬車集ふ

蛩あまた庭に放ちて舞踏会

舞踏会露西亜みやげの扇かな(『山樞』昭16・7)

「稚拙ながら現実感をたたえていて、フィクションとは思えない」と、村松剛は三島由紀夫の祖母夏子に注目した論考の最後にこれらの詩句に触れ、これより二カ月前に同じ『山樞』に掲載された「洋装の祖母の写真や庭躑躅」という句と関連づけ、鹿鳴館への三島の憧れを

育てたのはほかならぬ祖母夏子であつたと指摘する⁽¹⁾。鹿鳴館時代に対して三島がある種の憧れを抱いていたのは確かなことであり、その種を植え付けたのは祖母夏子だったかもしれない。それはともかく、この一連の句を丁寧⁽²⁾に読むと、村松が例にあげた「虫干」には幾らか現実を連想させるものがあるうが、それよりも、「香水のしみ」という陰翳に「あまた」な「蛩」というロマンチックな光景、そして「遠雷」や「集ふ」「馬車」などどこことなく不穏な空気を匂わせる緊張感といったものが目立つのであり、全体的に見ればむしろ幻想的な雰囲気漂わせているといえよう。そのような幻想的で陰翳に富んだ鹿鳴館の図像は、十五年後に「悲劇」と銘打たれた四幕の劇「鹿鳴館」に一層活写されることになる。

「鹿鳴館」は、昭和三十一年十二月号の『文学界』に発表され、同年十一月二十七日から十二月九日まで第一生命ホールで文学座によって初演された。初演中に新聞紙上に寄せた文章のなかで三島は、同じ鹿鳴館の舞踏会を題材とした先行作であるピエール・ロチ⁽²⁾「江戸の舞

踏会」と芥川龍之介「舞踏会」に触れながら、次のように述べている。ピエール・ロチの「江戸の舞踏会」は芥川龍之介の「舞踏会」の下敷になつた。（略）こんどの「鹿鳴館」の芝居ではロチと芥川の描いたまさにその当日の舞踏会が、舞台上に再現されるのだが、もちろん当時そのままの再現ではなく我々のイメージにゆがめられた、おそらく現実よりはずっと美しい、いま見てもをかしくはない舞踏会でなければならない。当時の錦絵にも、民衆の見た鹿鳴館の戯画があつて、齒のつき出た小男の日本人が、似合わない燕尾服を着て外人にペコペコしてゐたり、小人みたいな女がオホカミの衣みtainな夜会服を着て、二倍ほどの身長の外人につかまつて踊つてゐたりする風景が見られるのであるが、私が描かうとしたのはさういふ風刺画ではない。（前掲「鹿鳴館」について）『毎日新聞』

この芝居では、鹿鳴館時代に付き纏いがちな「風刺画」的要素を取りのぞき、作者の「イメージにゆがめられた」「現実よりはずつと美しい」舞踏会を再現させるように仕組んだと三島はいう。またそのような意図は、先行作であるロチの「江戸の舞踏会」にも芥川の「舞踏会」にも通じるものと三島は認識していた。

初演から六年後、新派によって上演されたとき、三島はふたたび、現実の鹿鳴館時代のイメージを、「まことに滑稽でグロテスクで、一場の開化の猿芝居であつたらしい」と確認したうえで、次のように語る。

今われわれが舞台の上に見るこの父祖の時代は、ノスタルジヤに彩られて、日本近代史上まれに見る花やかなロマンチックな時代と映るであらう。（略）こんな風に、或る現実の時代を改変し、そのイメージを現実とちがつたものに作り変へて、それを固定してしまふ作業こそ、作家の仕事であつて、それをわれわれは、ピエール・ロチ（日本の秋）と芥川龍之介（舞踏会）に負うてゐる。そこに更にこの「鹿鳴館」一篇を加へることを、作者の法外な思ひ上りと蔑せらるるや否や。（『美しい鹿鳴館時代』新派プログラムム・昭37・11）

鹿鳴館時代を、「ノスタルジヤに彩られて、日本近代史上まれに見る花やかなロマンチックな時代」として現出させることを目指したと強調している。またさういふ風にそのイメージを「現実とちがつたもの」に作り変へることは、ロチの「江戸の舞踏会」と芥川の「舞踏会」においてすでに行われた作業であり、「鹿鳴館」はその意味でその延長線上にあるという。さらに翌年に新派によって再演されたとき、三島は再度そのことに触れてこう断じる。

（前略）もともとピエール・ロチの『日本の秋』から、芥川龍之介の「舞踏会」を通じて、私の「鹿鳴館」にいたる、明治のもつとも美しい思ひ出が、今度こそ大輪の菊のやうに咲き誇るにちがひない。（『鹿鳴館』再演」新派プログラムム・昭38・10）

三島のこれらの文章を読む限り、執筆年代を明治・大正・昭和と順次さがり、ジャンルをエッセー・小説・戯曲と異にする三者の作品

は、「美しい」鹿鳴館時代を現出させた点においても同質な役割を果たしたように見受けられる。

「鹿鳴館」は従来、「芝居らしい芝居」⁽³⁾や「深みがない」⁽⁴⁾「メロドラマ」として軽視されてきた一方、「政治と愛情の葛藤」⁽⁵⁾や「愛と憎」⁽⁶⁾を描いたドラマと見られ、伯爵夫人朝子の「情念」がつねに影山伯爵の「政治」の対極に置かれて論じられてきた。そこで「情念」自体がつねに自明の前提のように扱われていてその内実が十分検討されてきたとは言えずより立ち入った考察が必要であるが、ただそうした「情念」を孕んだ人物をヒロインにすえた意味で「鹿鳴館」は人物造型において、単に「芝居らしい芝居」だけでは片付けられない、いわゆる「三島戯曲」と言われるその作品群と通じたテーマ性を内包しており、もつと注目されてよい作品である。また三島戯曲には、「さまざまなたくらみ、さらにいえばそこに素材（材源）が必ずある」⁽⁷⁾ところが指摘されているが、「鹿鳴館」に限っていえば、「情念」を孕んだヒロインを形づくるまでに三島が先行作をどう受容取捨したのかをもつと丁寧に辿ること、戯曲を創作する際の三島のスタンスがより明確に見えてくることが可能であり、作品全体のテーマの解明にもつながると思われる。

平川祐弘は、舞踏会をモチーフとした幾つかの文学作品を比較文化学の視点から比べて論じ、「ワットーの絵のような舞踏会」を描き出した芥川のなかに「西欧への憧れ」を見出している。そのついでに三島の「鹿鳴館」に触れ、明治の歴史の実体に対して「冷徹な認識」を

もちながら「華麗なロココ趣味」の「鹿鳴館」を舞台で再現させようとした三島には、芥川と「一脈通じる創作心理」が働いたと指摘する。⁽⁸⁾一方久保田裕子は、三島作品研究の立場から、「鹿鳴館」と先行作の受容関係にふれ、三島が「ビゴーの画やロティの言葉が作り上げた滑稽な猿芝居というヨーロッパ側から見た評価」と、「そのようなまなざしを先取りした日本国内における批判」という鹿鳴館批判の視点を内包しながら、芥川の「舞踏会」に見られる「大正期から見た明治時代への憧憬とも重なり合い」、芥川の「プレテキストを踏まえつつ」、「理想化された過去としてのイメージ」に「寄り添っている」と⁽⁹⁾論じ、より立ち入った考察を展開している。

ピエール・ロチの「江戸の舞踏会」は、「サルによく似ている」⁽¹¹⁾という作中の文句が端的に物語っているように、風刺を基調としたものであることは周知のとおりである。また先ほど引用した三島自身の言説からも明らかのように、鹿鳴館時代の「猿芝居」の側面に関して三島が客観的な認識を持っていたのは事実である。鹿鳴館批判のせりふが戯曲に散りばめられており、その意味でロチの視点を想起させるものがあるかもしれない。ただし、「滑稽な猿芝居」の側面を、三島がロチのテキストから汲みとった唯一、あるいは主要要素とすれば、「明治のもつとも美しい思ひ出」として、ロチの文章を芥川のテキストと同列に並べた三島の言説とのあいだに大きな齟齬が出てしまうのは明白である。

また、「華麗なロココ趣味」の舞踏会を再現させようとした点にお

いて、三島には、「西欧への憧れ」が指摘される芥川の創作心理と「一脈通じる」要素が読み取れないわけではない。だが、三島におけるワト⁽¹¹⁾ー受容の姿勢および自作「鹿鳴館」への投影の仕方は、必ずしも芥川が「舞踏会」で示したそれと同一視してよいものではない。「ワットオの画の中の御姫様」⁽¹²⁾さながらのヒロイン「明子」によって「ワットオの絵のような舞踏会」を演出させた芥川と異なり、三島が「鹿鳴館」で示したワト⁽¹³⁾ーへの愛着は「屈折」した容貌を帯びている。芥川「舞踏会」のヒロイン「明子」は、「顕子」と名を変えて「鹿鳴館」にも登場する。ただ今度はヒロインとしてではなく、脇役に廻されての登場である。それでも「鹿鳴館」の主要人物でワト⁽¹⁴⁾ーの絵の世界にいちばん近い地点に設定されたのはやはり「顕子」にほかならない。その「顕子」の造型には、三島のワト⁽¹⁵⁾ー好きが「屈折」した様相を示しているのが認められるのである。

本論では、「鹿鳴館」を劇化するにあたって、三島由紀夫がピエール・ロチ「江戸の舞踏会」をどのように受容したかを検証し、従来猿芝居を描いたものと見られるロチのテキストを「明治のもつとも美しい思ひ出」として位置づけようとしたその視線が何に由来するものであったのかをさぐる。また、三島におけるワト⁽¹⁶⁾ー受容の一端をさぐり、ワト⁽¹⁷⁾ーを介して三島が芥川龍之介「舞踏会」をどのように認識し、また自作「鹿鳴館」の人物造型にどのように反映させているのかを検討してみたい。

二

周知のとおり、ピエール・ロチが実際に来日し鹿鳴館の舞踏会に招かれたのは明治十八年のことである。だが、「江戸の舞踏会」の結末に「一八八六年」（明治十九年）と記しており、芥川の「舞踏会」も三島の「鹿鳴館」も同じ十九年と設定してある。このことについて、ロチの場合は意図的な変更であった可能性が高く、また芥川はそのまま踏襲したと指摘されてきた。⁽¹⁸⁾

一方三島の場合は、「史実や時代考証には無頓着で、杜撰を極めている」（『鹿鳴館』について）文学座プログラム・昭31・11）と、上演を前にして作者は明言している。だが、それは三島の得意技である韜晦にほかならない。「父の友人嘉治隆一の紹介で、鹿鳴館を書く前に、小田原の皆春荘に故山県公の側室に当る、米寿近い老嫗を訪れ、明治中期の旧い思ひ出話を聞く」と、伝えられているこのエピソードは、「当時の考証を十分やつてみて、どうしても芝居になりにくくなつたら、別の題材に変更するかもしれない」（『作者の言葉』文学座プログラム・昭31・3）と、鹿鳴館時代を芝居にすると予告する最初の文章で示された、時代考証を重視する姿勢を裏づけている。「鹿鳴館」の創作ノート（以下、「創作ノート」）に、国会図書館や東大の明治新聞雑誌文庫に通ったことが記されていて明治十四年以降の世情についての詳細なメモが書きとめられており、芝居を書くさいに入念な時代考証の作業を行ったことがうかがわれる。また、明治十九年十一

月三日に催された天長節の夜会の様子を伝える新聞記事（「天長節井上伯爵の夜会」『東京日々新聞』明19・11・5）が全文創作ノートに写しであり、東京コレラなど同年の社会事情が戯曲に取り入れられているなどから、三島は明治十九年を念頭に戯曲を創作した可能性が高いと思われる。

村上菊一郎・吉永清共訳の『秋の日本』⁽¹⁵⁾（青磁社、昭17・4）は三島⁽¹⁶⁾の蔵書に入っており、鹿鳴館時代を劇化するにあたって三島がそれを参照した可能性は高いと考えられる。そのあとがきにロチの来日期間が明記されているため、三島は正確な情報を知っていたはずである。ただ注意すべきは、明治十九年の天長節の夜会では、「縮緬紋付すそ長の奥方令夫人は一人もなし（但し此前の夜会には屡々見受けたり）」と、前年に比べて和服の女性が急減してほとんど洋服になっている⁽¹⁷⁾と、先ほどふれた新聞記事が伝えている。そのほうが華麗な舞踏会を再現させるには都合がよいだろうから、三島が意図的に十九年に設定した可能性が高いと考えられる。ただ三島は、「こんどの『鹿鳴館』の芝居ではロチと芥川の描いたまさにその当日の舞踏会が、舞台上に再現される」と、いかにもロチと芥川のテクストの年代設定をそのまま踏襲しているかのような書き方をしている。これも、先ほどみた「史実や時代考証には無頓着で、杜撰を極めてゐる」という韜晦の態度と相掩護するものと見てよからう。

戯曲を書く際に綿密な時代考証の作業を行い明治の歴史について「冷徹な認識」を持っている三島は、ロチの「江戸の舞踏会」が風刺

を基調としたものであることに気付かなかったはずはない。にもかかわらずあえてロチのその文章を「明治のもつとも美しい思ひ出」として位置づけようとしたその視線は、いったい何に由来するものであったろうか。

いま、肩のあたりまで手袋をはめ、申し分のない女性のように非の打ちどころなく髪をゆった、秀でた利発そうな顔立ちをしたひとを前にして、わたしはびっくりして立ちどまる。（略）森に咲く小さな花々の模様を飾った、えもいえぬ似つかわしい色合の、大そう淡く大そう地味な藤色の縐子の長い裳裾。（略）要するにパリに出しても通用するような服装で、それがこの驚嘆すべき玉の輿の女に実に器用に着こなされている。

「江戸の舞踏会」で、ロチが当日の夜会の主催者である伯爵夫人を見たときの一節である。「パリ風の装いをしたじつに滑稽な日本女性たちと踊る」と、当日の現実の舞踏会についてロチは「日記」⁽¹⁸⁾で素気なく記しているだけであり、ここに見られる伯爵夫人への賛辞は形跡もない。芥川「舞踏会」研究では、ロチの「江戸の舞踏会」を基本的に皮肉と受け取っており、この箇所はあまり注目されてこなかったようであるが、ただ、三島のロチ受容を考える上で重要な一節のように思われる。

私の手もとに『日本の秋』という外人の著書がある。（略）三島さんにこの本の話をしたら、『日本の秋』で『鹿鳴館』の舞踏会を描写しているくだりに、紫のデコルテを着て小柄な美人がま

じつていたと記している。そこから朝子のヒントを得た、と知らされた。私の洋装を紫にしたのはそのためである。⁽¹⁹⁾

三島が「紫のデコルテを着て小柄な美人」から「鹿鳴館」のヒロイン朝子のヒントを得た、という水谷八重子の証言は興味深い。水谷が紫を好んだと伝えられており、世を去る直前に刊行された写真集の表紙も紫だったことから、朝子の洋装を紫にしたのは三島の言葉に示唆されたところも多少あつたろうが、やはり自らの好みと偶然にも一致したほうが大きかつたろう。それはともあれ、「紫のデコルテを着て小柄な美人」から三島が「鹿鳴館」のヒロイン朝子のヒントを得たというその証言は、ロチの「江戸の舞踏会」への三島の関心の持ち方の一端を覗かせてくれている点で注目に値する。

「私は中学二年のとき、日本画の自由画材を許されて、鹿鳴館の貴婦人の絵を絹布に描いたことがある」（前掲「鹿鳴館」について）『毎日新聞』と、さきに触れた「鹿鳴館」上演中に新聞紙上に寄せた文章で三島は、鹿鳴館への子供のころからの憧れをつづった後に、こう述懐する。鹿鳴館への関心は、「貴婦人」の洋装への興味と重なり合っていたことがうかがえる。冒頭に引用した詩句に「舞踏服」や「洋服」を登場させるのもさることながら、「三島さんは鹿鳴館時代の洋服に強く惹かれていた。ある時三島さんが私に語ったことだが、影山伯爵夫人朝子に扮していた杉村春子がすばらしい洋服を着て鹿鳴館に登場した場面で姿の美しさ思わず息をのんだそうである」というドナルド・キーン(20)の回想も、そのことを裏づけている。「パリに出しても通

用するような服装」を、「この驚嘆すべき玉の輿の女に実に器用に着こなされている」と、ロチは伯爵夫人を讃える。その服装の丹念な描写から「鹿鳴館」のヒロイン朝子のひとつのヒントを得た三島は、この箇所から「美しい」側面を読みとつたのであろう。

ロチが実際に参加した舞踏会は、当時の外務卿だった井上馨とその夫人井上武子が主催したものであった。「鹿鳴館」の影山伯爵とその夫人朝子が、「明らかに井上夫妻がモデル」であると、近藤富枝は指摘している。⁽²¹⁾ロチの来日期間とテクストの年代設定との一年のずれについて近藤は触れていないが、それはともかく、「鹿鳴館」の設定時間である明治十九年もその前年の天長節の舞踏会も、いずれも井上馨夫妻が主催したものであった。「江戸の舞踏会」で、紫の洋装の婦人は「藤色」のデコルテを身にまとった伯爵夫人しか出てこない。水谷の証言によるのであれば、やはり夜会の主催者でもあつたその伯爵夫人が「鹿鳴館」のヒロイン朝子のモデルにあたる。すでに触れたとおり、「鹿鳴館」を執筆するに際して三島が綿密な時代考証の作業を行ったのであり、現実の舞踏会が井上馨主催のものであつたとは知悉していたはずである。ただ、創作ノートに「伊藤夫人、陸奥夫人―中心人物」と記されてあることから見れば、井上武子よりも伊藤博文夫人伊藤梅子のほうが念頭にあつたのではないかと推測される。

「鹿鳴館」構想中の昭和三十一年八月に、三島は「私の永遠の女性」（『婦人公論』）と題するエッセーを発表しており、明治の女性、とりわけ「明治の名妓」に永遠女性の面影をみるのであった。また後年、

時代の女形そして女性に対する審美観を批判したうえで、「明治時代の名妓の面影はあとをとどめない」（「捨てきれぬ異常の美―女形は亡びるかどうか」『文芸朝日』昭38・8）と、嘆いているのも確認できる。「明治の名妓」に対して三島がある種のあこがれを持っているのは確かなことなのである。ここで想起されるのは、ロチの「江戸の舞踏会」においても、伯爵夫人は元「ゲーシャ」として描かれていることである。

ついさつき汽車の中で、わたしはこの夫人の身の上話を人々から聞いたのである。彼女はもとゲーシャ（ニッポンの宴会に備われる舞妓）だったが、大臣に出世する途中の一外交官に見そめられ、落籍されてその妻になり、そしていまでは、外国公使たちの社交界において、エドの花形たる役割を担っているのだそうである。

芥川「舞踏会」では、伯爵夫人に触れるのは「箇所のみであるが、」権高な伯爵夫人の顔だちに、一点下品な気がある」となっている。知られるとおり、「舞踏会」は大正九年一月号の『新潮』に発表され、翌年に短篇小説集『夜来の花』（新潮社、大10・3）に初めて収録された。この作品は二部からなっており、初出と初刊との間には、二の結末部分に大きな異同がある。ただ、結末部が如何であれ、一章でヒロイン明子が表現のうえで徹底して美化されていることはこれまで指摘されてきたとおりである。上述の伯爵夫人の描写に関しては、伯爵夫人を含む他の登場人物がヒロイン明子の引立て役として描かれていることが主な原因とされるが、「芥川は芸者という出自に言及する代

わりに、明子の明敏な観察力に推察させているのだ⁽²²⁾という意見に見られるように、芥川の〈芸者蔑視〉を彷彿させるような描写でもある、というふうにつねえられてきた。

ロチは「ゲーシャ」の何たるかを、その年の夏長崎での「お菊さん」の同棲生活で知っていたと思われ、「コンテス（伯爵夫人）」と「ゲーシャ」の結び付きに驚きを覚えていたに違いないのであるが、抑えた表現に留めていたのである。（略）そして、芥川の「舞踏会」では、明子の目を通して「権高な伯爵夫人の顔だちに、一点下品な気がある」のに気付かせているだけである。⁽²³⁾

婉曲的な表現ではあるが、「明子が認めた『一点下品の気がある』顔立ちは元の身分を暗示している」⁽²⁴⁾と同種の意見である。

ピエール・ロチおよび芥川龍之介が「芸者」に関してどのような感情や見方を持っていたのかはともかく、テキストに限って言えば、芸者あがりの伯爵夫人をロチが賞賛しているのに対して、芥川は無残なほどに変容させてしまったのは歴然としている。一方三島はさきほど触れたように、「明治の名妓」に対して一種の憧れを持っていた。実際のホステス井上武子が芸者だったか否かは不明なようであるが、伊藤梅子のほうは知られるとおり、新橋でなく下関であって「名妓」と称されるほど名声を轟かせていたわけでもなかったが、まぎれもない芸者の出であった。「明治の名妓」へのその憧れは、「伊藤夫人」を「中心人物」に想定させた一因となり、またもと「ゲーシャ」だった伯爵夫人を賛美したロチのテキストを、三島の目に「美しい」明治の思い

出を描いたものとして映らせたのではないか。

「彼らがまったくすばらしい真似手であることを思うのである。そしてあのような夜会は、手品に対して独特な手腕のあるこの国民の最も興味ある力演の一つであるような気がする」と、ロチは「江戸の舞踏会」の結末に記している。前にも触れたように、「鹿鳴館」が執筆されたのは昭和三十一年である。

終戦後の占領時代は、ちよつと鹿鳴館時代に似てゐた。堀田善衛氏の小説には、GHQと関係のあつた貴婦人たちが登場するが、もつとも現代のはうは、階級の没落も伴つて卑しげであつて、鹿鳴館時代のやうに、外人に阿諛を呈しながらも、一方新興国家のエネルギーと、古い封建的矜持とをふたつながらそなえてゐたのとは、比べものにならない。（前掲「鹿鳴館」について）『毎日新聞』

「猿芝居」の側面を十分認知したうえで、三島は鹿鳴館時代とりわけ「貴婦人」に、「新興国家のエネルギー」と「古い封建的矜持」を見出すのであつた。それを三島がロチの言う「力演」からも感じ取つたのかもしれない。また三島にとって、それをいちばん誇り高く体現したのは、ほかならぬ「パリに出しても通用するような服装」を「実に器用に着こなされている」「ゲーシャ」出の伯爵夫人であつたらう。

―で、わたし（ロチ引用者）は彼女を真面目に取つて、礼儀正しい挨拶をする。―彼女の挨拶もまた礼儀正しく、とりわけ慇懃である。そしてわたしがすっかり圧倒されたと感じたほどの大そ

うすぐれた性質の気軽さを以て、アメリカ婦人のように、わたしに手を差しのべる。

この伯爵夫人こそ、風刺を基調としたロチの「江戸の舞踏会」を「明治のもつとも美しい思ひ出」として位置づけようとした三島の視線の拠り所であり、また同時にその作業は、自作「鹿鳴館」のヒロイン朝子を造型する過程でもあつたのである。

三

この戸棚には、みごとな葡萄の実が下っている、人工の蔓の巻きついた金色の格子垣の人形じみた葉むれがあるが、それを見ると日本式の凝った趣向が偲ばれる。人々はその葡萄の房を踊り相手の婦人に進上したいと望んで手づからもぎとるのである。そしてこのワットオ風のささやかな葡萄の収穫こそは、この上なく粹なものである。

ピエール・ロチ「江戸の舞踏会」でワトーに触れた一節である。この箇所に触発されて芥川龍之介は「舞踏会」の一章で、「ワットオの画の中の御姫様」のようなヒロイン明子によってワトーの絵のような世界を現出させたことはさきに触れた。三島は、芥川が示したワトーとの接点にのみ注目し、二部構成となっているこの作品に内包されている多様性に一顧もせず、芥川を「時代と場所をまちがへて生れてきた」ワトーだと断じ、「舞踏会」を芥川の「真のロココ的才能が幸運に開花した」作品だと言いきっている。

美しい音楽的な短篇小説。芥川が持つてゐる最も善いもの、しかも芥川自身の軽んじてゐたものが、この短篇に結晶してゐるやうな感じがする。それは軽やかさと若々しさというひうひしい感傷とである。(略) この小説の中に一寸ワットオのことが出てくるが、芥川は本質的にワットオ的な才能だったのだと思ふ。時代と場所をまちがへて生れてきたこのワットオには、本当のところ皮肉も冷笑も不似合だったのに、皮肉と冷笑の仮面をつけなければ世を渡れなかつた。「舞踏会」は、過褒に当るかもしれないが、彼の真のロココの才能が幸運に開花した短篇である。「解説」『南京の基督』角川文庫・昭31・9)

「皮肉と冷笑の仮面をつけなければ世を渡れなかつた」とは、そのまま三島自身に当てはまる構図であることは言うまでもない。早くから意識的に芥川「かぶれ」(東健文彦宛書簡・昭16・1・21日付)から脱皮しようと模索し、後年になって「芥川ぎらひ」(中村光夫宛書簡・昭38・11・29日付)を明言する三島の心象の変遷には、「近似した存在への、逆説的な反感」が潜んでいると指摘されている。⁽²⁵⁾ それについてはより綿密な検証が必要であるが、「軽やかさと若々しさというひうひしい感傷」という「芥川自身の軽んじてゐたもの」を、芥川が持つている「最も善いもの」とし、その才能を「本質的にワットオ的な才能」と決めつけようとした三島の視点には興味深いものがあるように思われる。

ワトーを代表とするロココ美術に対する三島の偏愛は、広く知られ

ているところである。「一番好きな画家」(『文芸』昭38・12)としてワトーの名を挙げ、早い時期から自作に登場させたりしているのである。ラディゲの「ドルチェル伯の舞踏会」をもじった同名短篇小説で、「ワットオ風な繊巧な森が梢々におびただしい蠟燭をかざしたかのやうにまばゆい橙色の焔で包まれてゐた」(『世界文学』昭23・5)と、ワトーの絵を彷彿させ、「貴顕」(『中央公論』昭32・8)のなかで主人公の口を借りて、「ワットオの『シテエルへの船出』と」宗達の『舞楽図』を最愛の作品として挙げてゐる。ワトーを直接論じた文章として、「ワットオの『シテエルへの船出』」(『芸術新潮』昭29・6)はよく知られている。「シテエルへの船出」を中心にワトーの芸術全般について考察した三島のこの評論は、その美術評論のなかでもいちばん長く代表的なものである。ワトー評価の気運が十九世紀半ばごろにすでに高まっていたようであるが、ロココ美術に対する軽視は三島の時代はむろんのこと、今日でもある程度存在していることは否めないであろう。「ふつうの青年なら心に思つてゐても、容易に口に出しては言はぬやうな好み」(『貴顕』)であると、三島がワトーの名を挙げる前に断り書きを忘れなかつたのも、その間の事情を物語っている。ワトーに関して三島がどのくらいの知識をもち、またそのワトー評がどれほどの客観性を持つのかについてはより詳しく検討しなければならないが、ここではそこまで深入りはせず、三島がワトーの絵をどういうふう認識したのかを前述の評論を手掛かりに辿つてみることにする。

そこにはおそろしいほど予感と不安が欠け、世界は必ず崩壊の一步手前で止まり、そこで軽やかに休らうてゐるのである。何か厳然たる快樂の法則めいたものが、これらの絵の背後には控えてゐる。（略）ワットオは破滅へ急ぐ心理の運動を放擲して、別の全く可視的な、光が空氣そのものをさへありありと見せる小世界を打建てた。

ワトーの絵の世界は、「破滅へ急ぐ心理の運動を放擲」し、「世界は必ず崩壊の一步手前で止まり、そこで軽やかに休らうてゐる」「快樂」の世界であると、三島は言う。そのような世界で、「支配的なのは、いつも感情の諧和、多くの人物の単一の内面」であると断じる。これらの要素ほど、三島の作品世界からはど遠いものがあるうか、と疑いなくなるのも当然といえば当然である。橋本治は、ロココ美術に対する輕視を率直に出しながらそのような疑問を提起したひとりである。

「あの、なんにもないロココの画家が、一番好きな作家？」と、仰天した。愛らしく、頬がピンクで、それ以外になにもないロココの画家が「一番好き」——三島由紀夫なら「デューラー」とかそんな答が返つて来るのではないかと思つていた私は、「一体この人はなにを考へているんだ？」と思つたが、三島由紀夫はただ、お姫様が好きだったのである。⁽²⁶⁾

三島とワトーの關係に触れた橋本治のこの一節は、三島戯曲のヒロインたちを演じた主要な役者のひとりであつた六世中村歌右衛門を論じた部分に出てくるものである。歌右衛門を念頭に書かれた三島の歌

舞伎台本には、「お姫様」がつねに登場するのは確かなことであり、その背後にワトーへの愛着があつたのかもしれない。しかし「鹿鳴館」に限つて言えば、ワトーへの愛着はそのまま「お姫様」に結晶するとはなかつたのである。

「虚飾の驕りにも似た舞いの裾が、陰謀と愛情の火花を散らして、シャンデリヤの燦然とする中に銃声が一発。それは愛に生きる女への挽歌だつた」と、「鹿鳴館」が「文学界」に初めて発表されたとき、やや氣取つた解説が巻頭に掲げられていた。「鹿鳴館」のヒロイン「朝子」は、息子を喪い、恋人を「ピストルの弾丸以上のもので殺され」、ワトーの絵と無縁な「破滅」した世界に直面せざるを得なくなつた、すでに触れたとおり、「情念」の化身のような人物である。

古典主義時代のあの普遍への欲求、あらゆる情念を個性から離れた情念それ自体として描きうると考へた抽象精神、さういふものから一人の画家の天才が見事に身をかはした。彼はロココを拓く。彼は見えるままの幻を、構成し、画布の上に定着する。（略）すると定着されたその瞬間に、衣裳の下の各種の情念は雲散霧消してしまふ。画家の単一な魂がそれらを総括してしまふのだ。（前掲「ワトーの《シテエルへの船出》」）

ワトーを、「衣裳の下の各種の情念」を「雲散霧消」させてしまふような画家とすれば、三島はまさに古典主義を想起させずにはおかない、「あらゆる情念を個性から離れた情念それ自体として描きうると考へた抽象精神」に憑かれた作家といえよう。三島のワトー好きに

戸惑い、三島由紀夫といえば、ルネサンス美術の巨匠デューラーを想起していた橋本治の疑問はおそらく、そのような矛盾にぶつかっての結果だったろうと想像される。「朝子」のような、ワトーの絵の対極にあるような人物をヒロインに据えた時点で、「鹿鳴館」の人物造型におけるワトーの絵からの離反は明らかだと言わざるを得ない。同時に、ワトーおよび芥川「舞踏会」のヒロイン「明子」の系譜を引く人物と思われる「顕子」の造型にも、三島のワトーへの愛着が「屈指」した様相を示している。

彼は個性のない愛らしい繊細な女の顔をゑがき、恋に余念のない多少薄馬鹿にみえる男の顔をゑがき、かれらの衣裳にふりそぐ木漏れ陽の明暗や、絹の煌めきを丹念にゑがく。(同)

「どうなさるおつもりだったの？もし久雄さんの身にもしものことがあつたら」と朝子。「お跡を追ふつもりでをりました」と顕子。顕子は、「そのきれいな肩から風邪を引きます」を久雄に言わせるような、「かわいい」顔をした「お嬢さま」である。顕子と久雄、この一組の若い恋人同士は、ワトーの絵の典型的な構図を踏襲しており、この戯曲で「軽やかさと若々しさというひうひしい感傷」の側面を担わされている。だがそのような顕子と久雄の世界も、劇が進行するにつれて「破滅」へ向って直進していく。久雄がついに父親に撃たれて死に、顕子は、「もう私は生きる力がありません」と「失神」する。四幕目のラストに近いこのシーンについて、創作ノートに「顕子失神する。伯爵『ふうん日本の女ももう気絶することをおぼえたか』とある。

囲み野に朱書で書き込められたこのせりふは、創作ノートの段階ですでに抹消されているように、完成した戯曲には出てこない。ただ顕子はこので、ロチの視線を想起させる風刺の対象となり、「皮肉と冷笑」というフィルタを通して眺められたワトーの絵のなかの「薄馬鹿」な男を髣髴させるような存在でもあった、ということが窺われる。しかしその顕子でさえ、恋人の死に遭遇することによって「快楽」のワトーの世界から追放されることになる。ワトーの絵を支配する「感情の諧和、多くの人物の単一の内面」を声高に讃美しながらも、そのような人物が三島の戯曲に登場すると、「感情の諧和」を失い「単一の内面」に安住することはできなくなるのであった。

鹿鳴館時代を背景とした戯曲として、ほかに、昭和二十七年一月号に『群像』に発表された、「近代能楽集」のうち第三作「卒塔婆小町」がある。乞食に落ちぶれた老婆小町が、若いころに参加した鹿鳴館の舞踏会を追懐するうちに、そのまま当年の美女に変身する（老婆のままで美しく見せたり、老婆と美女を違う俳優に演じ分けさせたりで、演出によって変身の仕方がさまざまである）設定である。芥川「舞踏会」のヒロイン明子が舞踏会の圧倒的な主役として描かれているのと同じく、若いころの小町も鹿鳴館の舞踏会でいちばん輝かしい存在として形象されている。老夫人が少女時代に参加した舞踏会を回想する構成をとっている「舞踏会」を想起させるような設定であり、「卒塔婆小町」を構想したとき、あるいは芥川の「舞踏会」がその念頭にあったかもしれない。しかし構成上の類似性とは裏腹に、「舞踏会」のヒ

ロイン明子が「透明」（前掲「ワトーの《シテエルへの船出》」）なワトーの絵そのままの雰囲気を漂わせているのに対して、「卒塔婆小町」では、老婆の凄まじい情念が詩人を死へといざなうのであった。

「鹿鳴館」で「明治のもつとも美しい思ひ出」を現出させること、またその意味で芥川の「舞踏会」に負っている、ということについて三島がたびたび語っているのは冒頭にふれたとおりである。だが、「鹿鳴館」の舞台では、ワトーおよび「本質的にワットオ的な才能」と決めつけられた芥川の、「舞踏会」のような「透明」な世界とは明らかに異質な、「破滅」が終の棲家であるような世界を、ワトーの絵の対極にある「情念」を孕んだ人物たちによって繰り広げられるのであった。それは、ワトーへの「屈折」した愛着の現れであり、また芥川からの脱皮を図ろうとした意図も働いたであろうが、それよりも、「情念」を孕んだ悲劇的人物でなければ戯曲のヒロインにすることをしなかった、あるいはできなかった三島戯曲の《体質》に由来するものにほかならないのである。

注1 「鹿鳴館の香水」（『新潮』昭63・9）。のちに『三島由紀夫の世界』（新潮社、平2・9）に収録。

(2) 現在、一般に使われる表記は「ロティ」「ロチ」と二種類あるが、引用を除き、「ロチ」に統一した。

(3) 奥野健男「『鹿鳴館』について」（文学座プログラム・昭31・11）。

(4) ドナルド・キーン「華麗なる勇気の時代」（NLTプログラム・昭42・6）。

(5) 澁澤龍彦「セバステイアン・コンプレックスについて」（NLTプロ

グラム・昭42・6）。

(6) 笠原伸夫「鹿鳴館」（『国文学』臨増、昭45・5）。

(7) 今村忠純「鹿鳴館」（『三島由紀夫事典』勉誠出版、平12・11）。

(8) 平川祐弘「開化の舞踏会」（平川祐弘・竹山護夫共著『古代中国から近代西洋へ』名著刊行会、平11・7）。なお、この論文は『破られた友情―ハーンとチェンバレンの日本理解』（新潮社、昭62）に収められて初めて刊行された。

(9) 久保田裕子「『鹿鳴館』の時代―明治の欧化政策と女性たち」（佐藤泰正編『三島由紀夫を読む』笠間書院、平23・3）。

(10) 村上菊一郎・吉永清訳『秋の日本』（角川文庫、平2・11〔昭28・10初版〕）。以下、引用はこれに拠る。

(11) ジャン・アントワヌ・ワトー Jean-Antoine Watteau (1684-1721)。「ワトー」「ヴァトール」「ワトール」と表記はさまざまであるが、引用を除き、「ワトール」に統一した。

(12) 『芥川龍之介全集』第五巻（岩波書店、平8・3）。以下、引用はこれに拠る。

(13) 格清久美子「芥川龍之介「舞踏会」の〈夢〉と〈現実〉―ヴァトールの「雅宴画」と描かれなかった民衆―」（『近代文学研究』平19・1）。

(14) 安藤武「三島由紀夫日録」（未知谷、平8・4）。

(15) 三島が「鹿鳴館」の解説でふれるたびに、「日本の秋」と間違っている。その点に関して従来あまり注目されて来なかったため、ここに強調しておきたい。

(16) 島崎博・三島瑠子編『定本三島由紀夫書誌』（薔薇十字社、昭47・1）。

(17) 注(13)格清久美子の論考では、ロチ、芥川と三島のテクストにおける年代設定にふれ、この点に注目している。

(18) 船岡末利編訳「ロチのニッポン日記―お菊さんとの奇妙な生活―」（有隣堂、昭54・2）。

(19) 水谷八重子「松葉はたん―舞台ぐらし五十年」（鶴書房、昭41・9）。

(20) ドナルド・キーン「鹿鳴館時代と三島由紀夫」（日生劇場プログラム・昭63・10）。

- (21) 近藤富枝『鹿鳴館貴婦人考』（講談社、昭55・10）。
 - (22) 吉田城「ある文明開化のまなざし…芥川龍之介『舞踏会』とビエール・ロティ」（『弘文研究』平10・9）。
 - (23) 海老井秀次『『文明開化』と大正の空無性』（芥川龍之介作品論集成第四卷『舞踏会―開化物・現代物の世界』翰林書房、平11・6）。
 - (24) 注(13)に同じ。
 - (25) 浅野洋「芥川龍之介」、注(7)に同じ。
 - (26) (『三島由紀夫』とはなにもなかったのか)新潮文庫、平17・11(平14・1初版)。
- ※三島由紀夫のテキストの引用は、『決定版 三島由紀夫全集』（新潮社、平12・2〜平18・4）に拠った。なお、引用に際し、ルビは原則省略し、適宜旧字を現行の字体に直した。