



三島由紀夫「卒塔婆小町」論 : 舞台の二重構造と占領空間

霍, 思静

(Citation)

國文論叢, 61:79-91

(Issue Date)

2024-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100491569>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100491569>



三島由紀夫「卒塔婆小町」論

—舞台の二重構造と占領空間—

霍 思 静

はじめに

三島由紀夫の戯曲「卒塔婆小町」(『群像』一九五二年一月)は『近代能楽集』の三作目である。「『近代能楽集』の中の傑作であるのみならず、日本の新劇の最高峰の一つ」とドナルド・キーンが絶賛したように、本作は『近代能楽集』の内でもっとも上演回数が多く評価も高い。公園で吸殻を数える老婆は、かつては小町と呼ばれる美女であった。自分を美しいとほめた男がみんな死んだ、と若い詩人に告げたとき、公園は昔の鹿鳴館に一転し、老婆と詩人はワルツを踊る。詩人には深草少将の意識が憑き、「君は美しい」と告げて息絶えると、老婆は再び公園のベンチで吸殻を数えていく。

謡曲から翻案された「卒塔婆小町」は、三島の自作解説によれば、「韻律をもたない日本語による一種の詩劇の試み」であるとされる。すなわち、「時間と空間を超越した詩のダイメンションを舞台に実現」すべく、自由に時間と空間を超える能楽的特質を生かし、シチュエーションを現代化した作品である。⁽²⁾ 本作の特徴は、

夜の公園が八十年前の鹿鳴館に変貌し、最後に再び公園に戻るという時間的・空間的な二重構造に認められる。舞台の構造のみならず、人物の造形にも二重性がある。老婆と詩人は、劇中でそれぞれ小町と深草少将の役を演じながら戯曲を進行させているのである。

先行研究には、謡曲「卒都婆小町」と比較するもの⁽³⁾、三島自身が述べた「詩劇の試み」を視点とするもの⁽⁴⁾、あるいは追って紹介してゆくが、作品発表時を視座にした考察がある。堂本正樹が指摘するように、本作の執筆期間は「朝鮮戦争苛烈化で、マッカーサー元帥がトルーマン大統領に解任された頃にあたる。元帥は前線の膠着状態に業を煮やし、原爆の投下を考えていたという。正に一触即発の危機の時代⁽⁵⁾」であった。こうした時代の状況下で占領の問題が改めて喚起されたが、それと本作との関連性を具体的に論じた研究は管見には入らなかった。

占領終結後に執筆された短編小説「江口初女覚書」(『別冊文藝春秋』一九五三年四月)と「鍵のかかる部屋」(『新潮』一九五四年七月)は、松本徹が指摘するように、「占領下の深刻な自覚から

生まれた双生児」として位置付けられる⁽⁶⁾。この二作における「無秩序」と「虚偽」が「占領期」と、それ以降の日本の在り方に対する、三島の基本的な認識であった⁽⁷⁾と松本は指摘している。戯曲では、やや時代は下り、反安保闘争が高まった一九五九年、GHQ政治局次長ケーディス大佐をモデルにした「女は占領されない」⁽⁸⁾（声）一九五九年一〇月）が発表され、占領を主題とした戯曲の代表作となっている⁽⁹⁾。だが、三島戯曲の研究において占領問題は見過ごされているのが現状である。

本稿は、作品の現在時を捉え直し、明治開化期の鹿鳴館と戦後の公園という二重構造を設けた「卒塔婆小町」の舞台設定を手掛かりに、三島戯曲における鹿鳴館の表象とそこに隠された占領の時代状況を探る試みである。

一 表象としての鹿鳴館と日比谷公園

戯曲の冒頭に設定されているのは、「オペレッタ風の極めて俗悪且つ常套的な舞台」である。劇中の現実世界の公園は、昔の鹿鳴館に様変わりし、最後は再び公園に戻ってゆく。ト書きが「ワルツの曲、徐々に音高し。背景の黒幕をひらかる、や、庭に面したる鹿鳴館の背景、おぼろけにあはる」と指示するところから舞台は一転し、乞食の老婆はいわゆる「あそはせ言葉」を操って小町を演じていく。

なぜ戦後の公園が鹿鳴館の光景に様変わりするのか。明治一六年に竣工された鹿鳴館は、欧化政策を進めるために建築された西洋館であり、しばしばいつわりの政治性の象徴であると言われる。すでに多くの言及があるため贅言を要さないが、浅薄な欧化の象

徴として否定的に評価されるのが従来の共通理解である。三島の戯曲群を眺めると、鹿鳴館というモチーフは、「卒塔婆小町」のほか、「綾の鼓」⁽¹⁰⁾（中央公論）一九五一年一月）と「鹿鳴館」⁽¹¹⁾（文学界）一九五六年十二月）においても選択的に反復されている。とくに「鹿鳴館」は、文学座や新派で上演されただけでなく、映画化もされた作品である。関礼子は、三島作品ひいては文学にとどまらず「多彩なメディア・ミックス現象」をもたらしてきた「鹿鳴館という表象」が、それと反比例するかのよう⁽¹²⁾に、「軽薄さのために批判されたもの」として固定的に意味づけられたままであると指摘する⁽¹³⁾。

三島の「鹿鳴館」を論じた井上隆史は、常に「上演時のあたりのまへの時空間とはまったく別の枠組みが前提として用意されている」と三島戯曲の特徴を論じ、「明治十六年に鹿鳴館が竣工してから井上馨が外務大臣辞任に追い込まれるまでの四年間（鹿鳴館時代）も、やはり一つの異時間、異空間という枠組みたりうる」と指摘している⁽¹⁴⁾。すなわち三島戯曲の鹿鳴館という舞台設定は「異時間、異空間」を喚起する「枠組み」であり、自由に時間と空間を転換する装置として機能する。一方で、三島自身の言葉を借りれば、「鹿鳴館時代は当時の錦絵や川柳によれば、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が、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り、⁽¹⁵⁾」或る現実の時代を改変し、そのイメージを現実とちがったものに作り変へて、それを固定してしまふ作業こそ、作家の仕事である⁽¹⁶⁾。このように「現実の時代を改変」した鹿鳴館の表象は、「卒塔

婆小町」の場合、もう一つの舞台設定、すなわち戦後の公園を踏まえて捉えられなければならない。

戯曲の現在時は、「公園の一角。客席の円心に向ひて半円をゑがきて排列さるゝ、五つのベンチ、街灯、棕櫚の樹など、よきところ」にあり。うしろには黒幕を垂る」と設定されている。この公園は、巡查が「ふん、おい、そこで焚火をしちやいかんつたら」と巡回する雑多な場所である。そのモデルは、上野公園であるとする説が優勢である。石沢秀二は「戦後の焼け跡もまだ残っているであろう上野公園辺りの一角」とし、また堂本正樹も「当時浮浪者のメッカだった上野公園らしい」と舞台設定に言及した。それは、煙草の吸い殻を拾う乞食の老婆が登場する雑多な公園の性格を踏まえた解釈である。

対して、本作を論じた高橋和幸は、「この公園は、日比谷公園を想定しているのである。現在の千代田区内幸町一丁目、日比谷公園の、日比谷通りを隔てた東に、「鹿鳴館跡」の碑がある」と指摘している。¹⁹ 本稿もまた、「卒塔婆小町」の公園は、地理的な位置関係に照らして現在の日比谷公園であるとする説を採り、そこに上野公園のイメージを混ぜ合わせていると考える。日比谷公園は、鹿鳴館跡の向いにある日本初の都市洋風公園である。ト書で「客席の円心に向ひて半円をゑがきて排列さるゝ、五つのベンチ」と設定された「円心」と「半円」は、日比谷公園にある円形の噴水と扇形の音楽堂を思い起こさせる。

日本の近代化の成果を象徴する日比谷公園は、ドイツに学んだ本多静六の設計によって明治三十六年六月一日に開園した。当時後進国ドイツには、イギリスに対する遅れと欠如の意識が働き、文

明装置・都市装置として都市公園が造られていた。それをモデルにした日比谷公園も、白幡洋三郎が述べるように、「他者と比較しての「遅れ」や「欠如」の意識をもとした「欧化」という性格を備えている」。¹⁹

他方、木谷真紀子が指摘する通り、太平洋戦争中には戦後の公園は多くが戦災死者の遺体処理という埋葬機能を果たしており、日比谷公園もその例外ではなかった。西島雄造によれば、園内の松本楼は海軍の将校宿舎として占用され、戦後の九月から米軍の占領軍が始まると、GHQに接収された。六年半の占領を経て接収解除となったのは、一九五一年一月のことであり、これは「卒塔婆小町」の執筆期間と重なる。こうした时期的な対応関係も、本作の公園を日比谷公園とすることの傍証となるだろう。思想的政治的な空間である日比谷公園を鹿鳴館とオーバーラップさせるところに、本作の舞台設定の問題性が認められるのである。

本作発表の三年後、堀田善衛は小説「記念碑」（『中央公論』一九五五年五月八月）を発表した。戦時中の外交官未亡人を主人公にした作品である。その続編「奇妙な青春」（『中央公論社』一九五六年）は、GHQによる占領下の日本を舞台に物語を展開している。この堀田の作品に関して、三島はこのように評価している。

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

つながらそなへてゐたのとは、比べものにならない。¹⁷⁾

後年、三島が執筆した四幕物「女は占領されない」は、「GHQと関係のあつた貴婦人たちが登場する」点で、堀田の『奇妙な青春』からインスパイアされたと言えなくもない。ここで注目したのは、三島が終戦後の占領時代を、鹿鳴館時代に似たものとして認識している点である。磯田光一は『鹿鳴館の系譜 近代日本文芸史誌』（文芸春秋、一九八三年一〇月）において、三島と同じく戦後の占領期を「鹿鳴館時代」¹⁸⁾と定位している。すなわち磯田の見立てによれば、明治時代の条約改正で鹿鳴館主人の井上馨が直面した問題は、戦後の占領下の吉田茂が直面した憲法改正の問題と極めて相似しており、吉田茂は井上の「果たせなかった内政刷新を占領軍の力をかりておこなった」政治家であった。また、磯田は次のように鹿鳴館時代を論じている。

かつて鹿鳴館文化は軽薄さのために断罪された。その軽薄を批判するのはいいが、日本人が鹿鳴館文化をこそ生きたということは、動かしがたい歴史の現実であり、それが現在ではノスタルジアをもってさえ感じられるということである。さらにいえば、軽薄なはずの西洋文明の移入が、一世紀にわたる持続を通じておのずから伝統を形づくり、日本人の美意識までも変えてしまったということだ。¹⁹⁾

磯田の理解は、「ノスタルジアに彩られ」た「花やかなロマンチックな」ものとして鹿鳴館文化をとらえる三島の認識とほぼ一

致している。近代の日本人が「鹿鳴館文化をこそ生きた」というのが、三島の認識を譲り受けたものだと思われる。「卒塔婆小町」を論じた堂本正樹が「そこに三島の、「近代」に対する解釈がある²⁰⁾」と示唆するものもそれに関わるであろう。

講和条約調印の一九五一年九月は、「前年の九月頃一度書き、後で直したらしい」²¹⁾とされる「卒塔婆小町」の執筆期間に契合する。日比谷公園は、第一の開国Ⅱ鹿鳴館期と第二の開国Ⅲ占領期とを重ね合わせ、二重化された占領空間を背負った本作の舞台装置となるのである。このような舞台に現れる「火」のイメージと舞踏会の表象について、以下に解明を試みていく。

二 火のイメージ

作品の冒頭、「見るもいまはしき乞食の老婆」が、タバコの吸い殻を拾いながら登場してくる。

老婆　ちゆうちゆうたこかいな、ちゆうちゆうたこかいな、……
（一本を街灯にかざしつゝ、その吸殻のやゝ長きを見て、左方の一組の男に火を借りにゆき、しばらく吸ふ。短くなりしを、もみ消して、紙上に投げ、又かぞへはじむ）……ちゆうちゆうたこかいな、ちゆうちゆうたこかいな、と。

右の引用は、拾ったモクの数を数えている老婆の最初のセリフである。木谷真紀子は戦後の世相と社会情勢をたどりながら、本作が発表された一九五二年前後には「拾ったモクから作られる味の悪いシケモクはほとんど需要がなかった」ため、「モク拾い」は

「生活や収入に直接的な意味を持たな」かったこと、売れないモクを拾う老婆と売れない詩を書く詩人が「非生産的な（仕事）」を持つ点で共通して「いることを指摘し、「モク拾いという商売は、形而上に生きる老婆の人生の縮図」であると論ずる。つまり、木谷は一九五〇年のタバコ配給制度廃止や進駐軍と朝鮮戦争の帰休兵による洋モクの横流などといった社会情勢に基づき、老婆のモク拾いという行為の現実的商業的な意味を否定している。

だが、三島が「終戦後の占領時代は、ちよつと鹿鳴館時代に似てゐた」と語っていたことを踏まえ、作品の現在時は発表された一九五二年ではなく、それ以前の占領時代であると本稿は主張したい。闇取引の取締りが強化された四八年には、「上野駅で、孤児たちが集めてきた洋モクといわれた外国タバコの吸いがらをほぐし、紙巻きタバコをつくる女」が出現しており、「この「巻き直し」が十本五円で売れた」という。モク拾いがこの時代を象徴する仕事だったということである。乞食の老婆は、モク拾いを生業とする人物として設定されることによって、時代に強いられれた転落の境遇のなかで生きる女を表象していると言うことができるだろう。

対して、うす汚れた若い詩人が、酩酊の体で吸殻を拾う乞食の老婆を見成って、毎晩「坐つてゐる人を追い出してベンチに坐る」老婆への不満を語る。詩人は「愛し合つてゐる若い人たち、彼らの目に映つてゐるもの、彼らが見てゐる百倍も美しい世界」を「尊敬」している。「恋人と二人でこれに腰かけると、地球の半分のあらゆる町の灯りが見える」という風景に対して、詩人は「ベンチの上に立上り」、「むかうのはうにもベンチが沢山見える。懐中電

気をふりまはしてゐる奴が見える。ありやあお巡りだな。それから焚火が見える。乞食が火に当つてゐる」という。詩人が見ているのは、「焚火」「火」「巡査」「乞食」などのイメージによって構成された公園のリアルな風景である。

詩人 だからよ、僕はいつもこのベンチを侵略しない。お婆さんや僕がこいつを占領してゐるあひだ、このベンチはつまらない木の椅子さ。あの人たちが坐れば、このベンチは思ひひでもなる、火花を散らして人が生きてゐる温かみで、ソファよりもつと温かくなる。このベンチが生きてくるんだ。……お婆さんがさうして坐つてると、こいつはお墓みたいに冷たくなる。卒塔婆で作つたベンチみたいだ。

恋人たちが坐ると、木のベンチは「火花を散らして人が生きてゐる温かみで、ソファよりもつと温かくなる」と詩人がいう。対して老婆は「青葉のかげを透かす灯りで、あいつらの顔がまつ蒼にみえる。男も女も目をつぶつてゐる。そら、あいつらは死人に見えやしないかい。ああやつてゐるあひだ、あいつらは死んでるんだ」と詩人に反駁する。その後、ベンチに坐っている男女が退場する。

老婆 やつとあいつらは生き返つたね。

詩人 火花が消えたんだ、生き返つたところぢやない。

詩人が希求している恋愛の陶醉は、「火花を散らして人が生きて

ある温かみ」や「花火が消えたんだ、生き返つたところぢやない」というセリフが示すように、「花火」にたとえられている。作中には明記されていないが、「乞食が火に当つてゐる」ところから、現在の季節は晩秋から冬にかけての時期であると推測される。詩人のセリフの中で比喩として扱われている「花火」は、現実の冬のセリフにのみ現れるが、「焚火」への言及があるのは、幕切れにおいて巡査が公園の焚火を止めたときである。一瞬の光を放つ「花火」が、「この世にありえないやうな一瞬間」を求める詩人の比喩であるとするれば、他方の「焚火」は、詩人のセリフ「それから焚火が見える。乞食が火に当つてゐる」ように、ベンチを「占領」する老婆の比喩となろう。

幕切れでは詩人が息絶え、舞台はもとの公園に戻る。「詩人は息絶えて斃る。黒幕閉ざさる。老婆、ベンチに腰かけてうつむきゐる。やがて所在なげに吸殻をひろひはじむ。この動作と相前後して、巡査登場して徘徊す。屍を見つけて、かゝみこむ」。巡査は詩人の死を老婆に訊問し、次のセリフを語る。

巡査 ふん、おい、そこで焚火をしちやいかんつたら、(ト下手へ呼びかけ)用があるから、そのこやつら、こつちへ来てくれ。(浮浪者一人登場)さあ、手つだつて、この行倒れを署まで運んでくれ。(三人、屍をはこんで退場)

詩人が「花火が消えた」ように死んだのに対し、老婆は焚火が公園に残るように生き続ける。「花火」が死、「焚火」が生を象徴

する。ここで問題になるのは、巡査の登場と詩人の屍である。堂本正樹はこの巡査と浮浪者を「端役」と呼び、三島の「劇作に未熟であつた時代のしつぽである」と批判したが、彼ら端役は、詩人の屍を運ぶために登場してくる。詩人は戦死者の埋葬場であつた日比谷公園に屍を遺し、戦時下には埋葬地であつたこの場所の記憶を蘇らせていく。

「焚火」を現実的なものとして捉えたと、巡査という「端役」は公園の消防のために登場させられたとも解釈できよう。日本の消防行政は、戦前までには警察行政の中でブライオリティの低い分野に属していたと言われる。このことを指摘する魚谷増男によれば、警察消防制度の改革が敢行されたのは占領時代のことであり、GHQ公安課主任消防行政官エンゼルによって、警察から消防を分離して分権的な消防制度が創立され、火災予防の面を重視する予防消防の制度が確立された。⁽²⁾

巡査が公園の焚火を止める行為には、GHQの介在の具体的な痕跡を見出すことができる。タバコの吸い殻を拾う老婆、「うす汚れた若」い詩人、ベンチに相擁している恋人たち、火に当つている乞食といった人物が出現する雑多な公園を、巡査が「懐中電氣をふりまはし」ている。詩人の死より焚火を消すことのほうを重視するのは、GHQによる警察消防制度の浸透があつたがゆえであらう。「焚火」は、生を象徴する老婆の比喩である一方、巡査を占領下の法秩序を守る存在として際立たせているのである。

舞踏会の場面で、老婆は、「踊つてゐるわ。窓に影がうごいてる。踊りの影でもつて窓が暗くなつたり明るくなつたりする。妙にしづかだこと。焰の影のやうだ」といい、この老婆の独り言か

ら鹿鳴館のレトリックが匂わされている。鹿鳴館の舞踏会の影が窓に映っている。これまで論じたように、「焚火」の火が公園を象徴するとすれば、対照的に「影」は鹿鳴館の表象となろう。鹿鳴館Ⅱ影Ⅱ虚構、日比谷公園Ⅱ火Ⅱ現実という対極的な構造が認められる。「女は占領されない」の第一幕でも、「際限もなく、ひろがつてゐる焼跡、点々とした壕舎の灯、みじめな暗い不潔な生活、戦争の一番みにくい傷跡が闇に包まれている」とエヴァンスのセリフを借りて、敗戦後の風景を表出しており、本作と同じく占領空間に火のイメージを刻印する。鹿鳴館の「影」が消え、公園の「焚火」が残る。本作は虚構化された鹿鳴館を後景に退け、公園という占領期の舞台を顕在化させることによって、占領空間の意味を改めて浮かびあがらせるのである。

三 舞踏会という空間

老婆の回想あるいは幻想を通して喚起される鹿鳴館のシーンでは、老婆は明治期の貴婦人小町に変身していく。

詩人 わかつたから昔の話をしてくれ。八十年、ひよつとすると九十年かな、(指で数へてみて) いや八十年前の話をしてくれ。
老婆 八十年前……私は二十だ。そのころだつたよ、参謀本部にゐた深草少将が、私のところへ通つて来たのは。

「八十年前……私は二十だ」と九九歳の老婆が言うが、作品の発表時あるいは本稿が捉え直した占領期から逆算すると、何れも明治五年以前になり、この時代にはいまだ鹿鳴館は存在していない。

詩人の酩酊、老婆の記憶、もしくは本作の瑕疵がその理由であるのかもしれないにせよ、「八十年前」という数字の辻褄が合わないことは、鹿鳴館という時代設定自体が完全に虚構あるいは幻想であることを露呈させる。そこで、舞台は「百日目の夜」となり、老婆と詩人が「ワルツを踊りゐるところへ、鹿鳴館時代の服装をせる若き男女ら、ワルツを踊りつ、登場」し、公園は舞踏会の場へと変貌する。

芥川龍之介の「舞踏会」(「新潮」一九二〇年一月)やビエール・ロチの「江戸の舞踏会」、あるいは三島の「鹿鳴館」は、上流階級の視点によって恋と政治の渦に巻き込まれた男女による鹿鳴館の舞踏会を描く作品である。三島は、「ロチと芥川の描いたまさにその当日の舞踏会が」、自らの戯曲「鹿鳴館」の舞台上(文学座創立二〇周年記念公演、松浦竹夫の演出による初演の舞台)に「再現される」と語っており、これらの先行テクストを意識していたことを窺わせる。

芥川の「舞踏会」の第二章を見てみよう。「大正七年の秋であつた。当年の明子は鎌倉の別荘へ赴く途中、一面識のある青年の小説家と、偶然汽車の中で一しょになつた。青年はその時網棚の上に、鎌倉の知人へ贈るべき菊の花束を載せて置いた。すると当年の明子——今の日夫人は、菊の花を見る度に思ひ出す話があると云つて、詳しく彼に鹿鳴館の舞踏会の思ひ出を話して聞かせた」(28)。日夫人は小説の最後に登場してくるが、老夫人となった女主人公が青年に鹿鳴館の舞踏会の思ひ出を話すという構成は、「卒塔婆小町」にも承継されている。

では、本作は鹿鳴館の舞踏会をどのように描いているのか。右

に続き、ワルツが終わると男女らの談笑がはじまる。

男 C 小町はまあなんて別嬪だらう。

男 A 月あかりではおかめも別嬪さ。

男 B 小町ばかりはさうぢやない。あの女はお天様の下見ても別嬪だ。月あかりで見ると、天女だ、まるで。

男 A 容易に男になびかないから、うがつた噂も立つ道理さ。

男 B (英語を喋つては一々翻訳をつける) ヴィルジン、つまり生娘だつてことは、これはいはば、スキヤンドルつまり醜聞の一種だからな。

男 C 深草の少将もよくあそこまで打ち込んだよ。あの思ひやつれた顔を見たまへ。三日も飯を喰はんやうだ。

男 A 軍務ははつたらかし、文弱の徒になり果てて、あれぢやあ参謀本部の同僚に、鼻つまみになるのも当然だ。

ここで鹿鳴館期を彷彿させるのは、舞踏会に出る男女たちの「うがつた噂」である。「容易に男になびかない」小町は、百夜通いの説話により近世前期に定着した、「生涯一人の男性とも交わらなかった」という小町像に従つたものである。本作は舞踏会を直接に再現せず、小町伝説にまつわる性的な印象を踏襲して小町と深草少将のイメージを形作っている。一方で、百夜通いの猥雑なイメージは鹿鳴館の舞踏会にも重なり合う。明治一六年、「条約改正」という大義名分で対外国人社交術の舞踏会が鹿鳴館で開かれ、舞踏熱は政府関係者の中で浸透しているが、それについては否定的な論評が数多く提起された。明治二〇年、『女学雑誌』は社説

「姦淫の空氣」において、「某の妻すでに某に通じて異子を挙たるは君未だ聞かざる歟某の令閨夙に臭聞ありて近來遂に離縁せらる之も君等の未だ聞かざる所歟」と鹿鳴館男女の性的なスキヤンドルを公然と批判した結果、一ヶ月の発禁処分を受けたことが知られている。

舞踏会を取り上げた『女学雑誌』の社説について考察した岡田章子が指摘するように、舞踏会は「實に戦慄して之を有害と断ぜざるを得ざる」と批判されており、当時は社交ダンスに対して否定的懐疑的な傾向が強かった。永井良和によれば、鹿鳴館時代の終焉後、民間にもダンスを愛好する者が現れたという。ダンスホールが商業化されたのは一九二四年頃のことだが、公的統制機関の介入によつて取締が進み、二六年に「社交舞踏取締法案」が提出された。二八年にダンスホールが「黄金時代」を迎えると、「舞踏場取締規則」が規定され制度化された。外来文化に対する不寛容や、管理制度と戦争などの原因で、日本の営業ダンスホールは一九四〇年一〇月に幕を閉じた。

敗戦後は焼け残つた銀座の地下空間がダンスホールにつくりかえられ、占領軍の「特殊慰安施設協会」(R A A)の「営業所」の一つであつた「キャバレー部」の管轄下で日本のダンスホールは復活することになった。戦前の法令のあとを受ける規則が間に合わず、一九四八年一月から「風俗営業取締法」が成立した八月までの八カ月間に法律の「空白期間」が出現するなど、運営は混乱をきわめたといふ³¹⁾。鹿鳴館期に起源された社交ダンスは様々に制限されてきたが、戦後におけるその復活は、占領軍の力によるところが大きい。

三島のダンス経験は、日本人専用のダンスホールが開業された、敗戦翌年の一九四六年、数寄屋橋のシルクローズ・クラブで国枝史郎の未亡人にワルツを教わったことに始まるという。四七年の正月に三島はダンスクラブ・サファリアをつくり、一年で潰してしまうが、この時代は三島の「ダンス狂時代」であった。⁽³²⁾「卒塔婆小町」と「鹿鳴館」において舞踏会に出る男女が常にワルツを踊るのは、ワルツが鹿鳴館期の主流的な社交ダンスであるのにとどまらず、三島自身の占領期のダンス体験ともかわっているかもしれない。

短篇「鍵のかかる部屋」では、占領期のダンスホールが描き出されている。一九四七年に太字を出て財務省に入った主人公の英雄は、ダンスホールで人妻の桐子と知り合い関係を持つ。そのダンスホールで行われるダンスは性的なものであり、「實際粘液的なダンスだった。どいつの背中也汗でつるつるしてゐた。女は目をつぶり、男は目をあいてゐた。多くの犬が後肢で立つて踊つてゐるのだ。かういふ芸当を仕込むには、はじめ熱した鉄板の上で、熱さのあまり四つ足で歩いてゐられぬようにして仕込むのださうだ」と描写されている。桐子が心臓脚気で急逝後、英雄は桐子の九歳の娘を「引き裂く」妄想につかれ、「少女の体から絞つて精製した」「血酒」を飲むサディストが集まる誓約の酒場の夢を見る。GHQによって復活したダンスホールと対照的に、誓約の酒場が政令によって開設されたと設定されている。

男性作家により描かれた女性のセクシュアリティは、戦後日本に接合させられる隠喩として一般化されていた。マイク・モラスキーは、「女性が実際にこうむった性的蹂躪を抜け目なく流用する

ことで、占領時代の記憶を、ジェンダーイメージに依存した国民的アレゴリーへと構築する。娼婦たちの物語を国家の物語へとすりかえ、国家主義的視点から占領時代を再編することによって、間違いなく日本人男性も、占領軍に犯された女性たちと同じくれつきとした犠牲者として位置づけられる」と、占領後に女性の「犠牲者」としてのセクシュアリティが日本のナショナル・アイデンティティと結びついたことを指摘している。⁽³³⁾誤解を招かぬよう注しておくが、「国策売春」の悪名で知られた戦中の慰安所とは異なり、ダンスホール内では売春営業は行われていない。だが、ここで三島作品に関して注目すべきは、エリート官吏である男性がダンスホールで女性と出会うという構図である。「鍵のかかる部屋」の英雄と桐子ばかりでなく、「女は占領されない」の占領軍政治局長エヴァンスと伊津子も、同様の構図に収まっている。このような男性の描き方、あるいは支配階級への諷刺は三島自身の経験に基づいたものである。三島は、一九四七年一月に任官、翌年九月に退官しており、この間、大蔵官僚として占領下政府の末端にあった。

エリート男性は「卒塔婆小町」にも登場する。性的スキャンダルが噂される小町のところへ百夜通いをしていた、参謀本部の深草少将である。ここにおいても女性とエリートの男性という組み合わせが、占領期のダンスホールを描いた作品に見られる構図を回復している。しかし、深草少将は「文弱の徒になり果てて」、百夜通いが叶うことなく死んでしまう。「軍務ははつたらかし、文弱の徒になり果てて、あれちやあ参謀本部の同僚に、鼻つまみになる」と言われた深草少将は、日本人男性の無力や不能を象徴する「犧

死者」として描かれているのである。

改めて冒頭のベンチの論争に戻ると、詩人のこのセリフに興味をそえられる。

詩人　ねえ、おばあさん、僕あ、毎晩、気になつて仕様がなんだ。何だつて決つた時刻に、ここへ来てさ、折角坐つてゐる人を追ひ出してベンチに坐るんだ。

老婆　あんたの文句はこのベンチかい。まさかヤア公ぢやるまいし、場錢をとりに来る柄かい。

詩人のセリフは、老婆に対して舞踏場の利用資格を尋問しているとも読みとれるであろう。鹿鳴館期にせよ占領期にせよ、舞踏会の機能に照らしていえば、九九歳の乞食の老婆は舞踏会への参加資格を持たないはずであった。しかし老婆は「アベック用」のベンチに坐り、「別段わたしを追ひ出すわけぢやあない、わたしは坐ると、あいつらが追ん出るだけのことさ」と弁解する。ここでは、乞食の老婆の登場する舞踏会の場合、占領期の無秩序な混乱した空間の隠喩であることが示唆されている。

おわりに

戯曲「女は占領されない」は、接収住宅や接収公園といった占領空間をより直接に取り上げた作品である。時は「昭和二十×年米軍占領下の時代」、第四幕は、「横浜の山下公園。公園中央部広場の海に面した部分。背景は黒い夜の海の遠くに紅い灯台の灯や、停泊してゐる船の灯台が見える」と接収公園を描き出している。

舞台は、この戯曲が発表された五九年に接収解除となつた横浜の山下公園である。戦後の横浜は、日本占領の中心に位置づけられ、港湾施設の九〇%、市街地の二七%が接収されていた。³⁴ 接収中、GHQは日本の商船隊と港の復興を含む海運統制政策を展開し、日本のすべての商船を統制していた。³⁵ 戦後の横浜港の動向を調査した石丸安藏によれば、朝鮮戦争の勃発によつて当地は商業港として使用されていたため、その接収解除が大幅に遅れ、講和条約の締結を機に徐々に解除が進んでいったという。ここで「停泊してゐる船」は、GHQが統制した商船であると考えられる。

「船」という占領のシンボルは、三島戯曲において散見される。例えば、「愛の不安」（『文芸往来』一九四九年二月）では、密輸船の乗組員の弟である繁は人を殺し、高飛びするためにその密輸船を待つ。海岸沿いにある倉庫で繁は恋人の道子と結ばれ、二人の間の「未来の胎児」が「船員の服装」をして登場してくる。発表時は朝鮮戦争より早い、道子が買物袋からパン、ジャム、林檎、煙草などの密輸品を取り出す場面には、占領期の痕跡を見て取ることができる。

また、モノローグ劇「船の挨拶」（『文芸』一九五五年八月）では、海上保安庁の若い灯台員益田一郎が、日がな一日、伊良湖水道に面した小島にある見張り小屋で海を眺めつつ、通りすぎる船からの応答を期待しながら暮らしている。その時、船名のない奇妙な船が入ってくる。船内の何者かから小銃で撃たれた益田は、「待つてゐたものが、たうとう来たんだ」と言つて倒れて死ぬ。このような「船」の観念的な扱いや、期待するものが来たら死ぬという設定は、「卒塔婆小町」にも共通している。

詩人 きいて下さい、何時間かのちに、いや、何分かのちに、この世にありえないやうな一瞬間が来る。そのとき、真夜中にお天道さまがかがやきます。大きな船にいつぱい風をはらんで、街のまんなかへ上つて来る。僕は子供のころ、どういふものか、よくそんな夢を見たことがあるんです。大きな帆船が庭の中へ入って来る。庭樹が海のやうにざわめき出す。帆船には小鳥たちがいつぱいとまる。

「女は占領されない」の場合、「船」は現実の占領を体现しているが、これに対して本作の詩人の夢の中の「船」は、占領の象徴として浮かび上がってくる。右のセリフを発した詩人に、老婆が「まあ、酔っていらつしやるんだ」と言う。「僕は子供のころ、どういふものか、よくそんな夢を見たことがあるんです」という詩人のセリフは、前半部分の老婆のセリフ「昔、私の若かつた時分、何うな顔かばう一つとすることがなければ、自分が生きてると感じなかつたもんだ」と対称的な構造を成している。

鹿鳴館で「むかし小町といはれた女」と名乗つた老婆のもつとも重要なセリフ「私を美しいと云つた男はみんな死んぢまつた。だから、今ちや私はかう考える、私を美しいと云ふ男は、みんなきつと死ぬんだと」について、堂本正樹は、それを「戦後大急ぎで、有無も云わせず否定された「過去」（明治から敗戦までの戦前）を、墓の中から主張する声」として解釈している。だとすれば、「理想化された過去としてのイメージ」³⁸によって作られた鹿鳴館と同様に、占領期における「戦前」という「過去」も、憧憬を込めて語られているのではないか。

このように老婆を「過去」＝「戦前」の「声」と捉えるならば、「焚火」と「花火」が象徴する老婆と詩人の対照的な構図がさらに明瞭になってくる。「焚火」は老婆と「生」を象徴するとともに、「否定された」「戦前」をも象徴する。そして「花火」は詩人と「死」を象徴するとともに、戦後の占領期を象徴する。「焚火」と「花火」の季節はずれ、すなわち老婆と詩人の認識のずれは、「過去」＝「戦前」と「現在」＝「戦後」の齟齬を表現していると解釈できるであろう。従来、詩劇あるいは観念劇として捉えられてきた「卒塔婆小町」はこのように、占領空間を刻印している。そして本作は、第一の開国と第二の開国を重ね合わせた舞台の二重構造を通して、占領時代を空間的に表象するという射程をもつのである。

* 本文の引用はすべて、『決定版三島由紀夫全集』（新潮社）に拠る。セリフを引用する際に、ト書は適宜省略した。

* 成稿に際しては、文部科学省「科学技術イノベーション創出に向けた大学フェローシップ創設事業」（二〇三三年度）の助成を受けた。

注

- (1) ドナルド・キーン『近代能楽集』（解説 新潮社、初版一九六八年三月↓改版二〇一四年八月、二六二頁）
- (2) 三島由紀夫「卒塔婆小町覚書」（『決定版三島由紀夫全集』²⁷）新潮社、二〇〇三年二月）
- (3) 原田香織「『卒塔婆小町』論——三島由紀夫と能楽」（『日本文芸

論稿』一九九一年一月)

- (4) 有元伸子「三島由紀夫『卒塔婆小町』論——詩劇の試み」(『近代文学試論』一九八五年二月)
- (5) 堂本正樹『劇人三島由紀夫』鼎書房、一九九四年四月、二〇四頁
- (6) 松本徹「三島由紀夫の思想」鼎書房、二〇一八年九月、一八七頁
- (7) 松本徹「占領下の無秩序への化身——『鍵のかかる部屋』」(『三島由紀夫短編小説』鼎書房、二〇一五年三月)
- (8) モデルについて、松本徹「占領下の無秩序への化身——『鍵のかかる部屋』」(前掲)を参照
- (9) 関礼子「表象としての『鹿鳴館』——『浮雲』と『薮の鷲』をめぐる問題系」(『中央大学文学部紀要言語・文学・文化』二〇一三年三月)
- (10) 井上隆史「『鹿鳴館』までの道」(『三島由紀夫の演劇』鼎書房、二〇〇七年七月)
- (11) 三島由紀夫「美しき鹿鳴館時代——再演『鹿鳴館』について」(『新派プログラム』一九六二年二月)→『決定版三島由紀夫全集』(32)新潮社、二〇〇三年七月)
- (12) 堂本正樹『劇人三島由紀夫』前掲、二〇五頁
- (13) 高橋和幸『三島由紀夫の詩と劇』和泉書院、二〇〇七年三月
- (14) 白幡洋三郎『近代都市公園史の研究 欧化の系譜』思文閣出版、一九九五年三月
- (15) 木谷真紀子「三島由紀夫『卒塔婆小町』論——三つの対比を視座として」(『同志社国文学』二〇〇四年十二月)
- (16) 西島雄造『日比谷松本楼の一〇〇年——日比谷公園と共に』日比谷松本楼、二〇〇三年九月
- (17) 三島由紀夫「『鹿鳴館』について」(『毎日新聞(大阪)』一九五六年二月)→『決定版三島由紀夫全集』(29)新潮社、二〇〇三年四月)
- (18) 「聖徳太子以来の三つの憲法が、いずれも外圧の結果生れた鹿鳴館の性格を持っている」ため、磯田は戦後の占領期を「第三の鹿鳴館時代」で、一九二八年のケロッグ・ブリアン条約(不戦条約)時代は「第二」であるという。
- (19) 磯田光一「思想としての東京 近代文学史論ノート」国文社、一九七八年一〇月、一三二頁
- (20) 堂本正樹『劇人三島由紀夫』前掲、二〇六頁
- (21) 堂本正樹『劇人三島由紀夫』前掲、二〇四頁
- (22) 木谷真紀子「三島由紀夫『卒塔婆小町』論——三つの対比を視座として」前掲
- (23) 佐久田繁「東京占領」月刊沖繩社、一九七九年九月、二五〇頁(写真の撮影は一九四八年六月一日)
- (24) 堂本正樹『劇人三島由紀夫』前掲、二〇九頁
- (25) 魚谷増男『消防の歴史四百年』全国加除法令出版、一九六五年、三二二頁
- (26) 冉小嬌「三島由紀夫『鹿鳴館』論——ビエール・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」(『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』二〇一二年三月)によれば、三島は「鹿鳴館」において明治を美化する芥川の「舞踏会」を継承する一方で、諷刺を基調とするロチの「江戸の舞踏会」をも参照していた。冉はこの点を捉えて、猿芝居を描いたものであるロチのテキストをあえて「明治のもつとも美しい思ひ出」と結びつける三島の視線について検討している。
- (27) 三島由紀夫「『鹿鳴館』について」前掲
- (28) 芥川龍之介「舞踏会」(『芥川龍之介全集』第五卷、岩波書店、一九九六年三月)
- (29) 勝又基「小野小町は貞女か——近世前期義伝に見る小町像」(『国

文学解釈と鑑賞」二〇〇五年八月)

- (30) 岡田章子「『女学雑誌』における欧化と愛国」『年報社会学論集』二〇〇六年)が挙げられる。

- (31) 永井良和『社交ダンスと日本人』(晶文社、一九九一年八月)を参照。

- (32) 三島由紀夫「ダンス時代」(『婦人公論』一九四九年八月↓『決定版三島由紀夫全集⑦』新潮社、二〇〇三年二月)

- (33) マイク・モラスキー「戦後日本の表象としての売春3」(『みず』二〇〇〇年二月)

- (34) 横浜市総務局市史編集室編『横浜市史Ⅱ 資料編Ⅰ』大日本印刷株式会社、一九八九年四月、「刊行にあたって」を参照

- (35) 『GHQ日本占領史』第54巻 海上輸送 日本図書センター、一九九八年一〇月、九頁

- (36) 石丸安蔵「朝鮮戦争と日本の港湾——国連軍への支援とその影響」『防衛研究所紀要』二〇〇七年二月

- (37) 堂本正樹『劇人三島由紀夫』前掲、二〇六頁

- (38) 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、二〇一一年三月)では、象徴としての鹿鳴館は「滑稽な猿芝居というヨーロッパ側から見た評価」と「理想化された過去としてのイメージ」という二つの評価が形成されてきたと指摘する。三島作品の鹿鳴館は後者に属する。

(かく) せい / 神戸大学大学院人文学研究科博士課程後期課程)