

三島由紀夫『金閣寺』の演劇化

——宮本亜門の戦略

嶋田直哉

一、はじめに——三島由紀夫の小説作品を演劇化する

三島由紀夫の戯曲作品は日本の現代演劇界において定番の人気演目である。三島戯曲の中で随一の人気を誇る『サド侯爵夫人』は、上演決定の発表だけで、演劇界に大きな話題を提供してくれる作品である。また『鹿鳴館』は劇団新派では水谷八重子にまつわる興行として上演されることが多く、特別な作品として認識されている。そしてこれら二作品に比べれば上演が少ない『熱帯樹』も二〇一九年三月の公演では若手の人気俳優林遣都、気鋭の演出家小川絵梨子を起用することによって、濃密な家族劇として新たな作品解釈の可能性が確認された。また、『近代能楽集』は少ないキャストと舞台装置で上演が可能であり、多くの場合二作品を合わせて二時間程度の上演で済むことから、観客にも負担が少なく、小劇団をはじめとして上演頻度は高い。

このような中、二〇一〇年代に入って目立つようになってきたのは三島由紀夫の小説作品の演劇化だ。神奈川芸術劇場主催公演

『金閣寺』(台本 伊藤ちひろ、演出 宮本亜門、横浜市・神奈川芸術劇場、二〇一一・一一)、宝塚歌劇団花組公演『春の雪』(台本・演出 生田大和、宝塚市・宝塚パヴォール、二〇二二・一一〇)、ピーチャム・カンパニー公演『美しい星』(台本・演出 川口典成、東京・The 8th Gallery、二〇二二・一一)、パルコ・プロデュース公演『命売ります』(台本・演出 ノゾエ征爾、東京・サンシャイン劇場、二〇一八・一一) 同『豊饒の海』(台本 長田育恵、演出 マックス・ウエブスター、東京・紀伊國屋サザンシアター、二〇一八・一一) などである。そしてこれらの台本、演出を担当したのは上演時点ではいずれも若手と目される劇作家、演出家たちである。現代思想のテクストに依拠しながら濃密な空間の創作を得意とする川口典成、ゆがんだユーモアを作風とするノゾエ征爾、緻密な物語構成に定評のある長田育恵など、いずれもその実力と特長がわかりやすい形で作品に表現されていた。主催団体を見ても、実験的な演出手法で評価の高いピーチャム・カンパニー、商業演劇と上演作品のクオリティを兼ね備えたパルコ、エンターテイメントの王道である宝塚歌劇団というように、三島

由紀夫の小説作品を演劇化する団体は、小劇場から大規模な商業演劇まで、演劇界のほぼ全てを網羅しているといつてよい。これらの中から日本の現代演劇界における三島由紀夫の戯曲作品のみならず、小説作品の人氣も理解できるであろう。

二〇一〇年以降のこのような三島由紀夫小説作品演劇化の嚆矢となったのが宮本亜門演出『金閣寺』（前出）である。二〇一一年一月の神奈川芸術劇場の柿落とし公演として上演されたこの作品は、その後ニューヨークでの上演を果たし、さらにバルコによって再演され、現在では宮本亜門の代表作の一つとして定着している。宮本亜門はその後『ライ王のテラス』¹⁸を演出し三島の戯曲作品も積極的に取り上げるようになり、二〇一八年三月には同じく三島由紀夫『金閣寺』を原作とする黛敏郎作曲のオペラ演出を担当した。このようなことから理解できるように、宮本亜門自身が三島由紀夫へ接近する契機となったのは二〇一一年に三島由紀夫『金閣寺』の演劇化、演出に因りて以降のことである。

本論で明らかにしたいのは、宮本亜門が三島由紀夫『金閣寺』をどのように演出したのか、換言すればどのように解釈し、構造化したのか、ということである。まずは実際の演出の特徴について、初演の舞台映像をもとに分析する。次に、宮本亜門と伊藤ひろの協同作業で作成された台本の特徴について検証し、演出との関連を明らかにする。そして最後に二〇一一年上演当時の演劇状況を確認し、その後の宮本亜門の活動についてたどる。三島由紀夫『金閣寺』を経ることで、その後の宮本亜門の創作にどのような変化がもたらされたのかを明らかにしてみたい。

二、宮本亜門演出『金閣寺』の三つの特徴

——男たち／具現化／身体表現

開演前から幕は開き、舞台上には学校の特別教室とおぼしき空間が広がっている。上手下手に複数のドアがあり、舞台上にはロッカーや長机、椅子が無造作に置かれている（美術リボリス・クドゥルチカ）。客人れの段階から役者たちは文庫本を片手に舞台上に集まり始める。鶴川役の大東駿介、柏木役の高岡蒼甫（現・高岡蒼佑）、そして最後に主役の溝口を演じる森田剛が入ってくる。やがて役者たちは舞台中央に集い、マイクを片手に文庫本の一節をそれぞれが順番に朗読し始める。副司役の花王おさむが黒板に「金閣」と大きく板書し、舞台は暗転、そのなかで森田剛にピンスポットが当てられ、物語は始まる。

この冒頭の場面からもわかるように、この作品は単に三島由紀夫『金閣寺』の物語内容をなぞっているだけの作品ではない。幕開きの段階ではまだ役名を振られていない俳優たちが教室という空間に集い、三島由紀夫『金閣寺』を上演するというメタ・フィクションの構造になっているのだ。²⁰

また舞台上で固定されたセットは大枠の教室の壁だけで、大がかりな調度品や背景の書割などは一切存在しない。実際の上演中に、その場において脇を務める役者たちが、長机や椅子、ロッカーなどを素速く動かして積み上げ、有為子が登っていく石段、南禅寺の山門、そして金閣寺などを作り上げていく。舞台は全体的に暗く、真上からの照明によって空間が作られる。役者の移動によって位置が変化する照明は、時に役者が歩く通路そのものを表

現する(照明Ⅱ沢田祐二)。このように具象性を一切廃した舞台は、主人公溝口が金閣寺の放火に至った観念的な世界、金閣にまつわる美の世界を、宮本亜門の解釈によって視覚化したものといえるだろう。²²⁾

宮本亜門の演出で特徴的なのは以下の三点である。

第一点は溝口・鶴川・柏木の三人の関係性が強調されていることである。第一幕では主に溝口と鶴川の関係が描かれる。金閣寺の徒弟として共に生活する溝口と鶴川は、一緒に大谷大学に入学し、行動を共にするが、原作では「私は写真の陰画、彼はその陽画であった。」(第二章)と書かれているように、この二人は対照的に演じられている。そして第一幕の後半に溝口は内翻足の柏木と出会い、第二幕では溝口と柏木の関係が中心に描かれていく。

特に柏木が溝口に貸した五千円の借金の返済を迫る場面、原作の「私の避ける様子を見て、彼は面白さうに追つてきた。」(第八章)の一文を再現した場面は、先述した舞台装置、照明が効果的に用いられている。空間を瞬時に構成し、そこに逃げる溝口を柏木は執拗に追いかける。この場面を繰り返すことで、柏木の内翻足を強調し、柏木のキャラクター造形を身体的に確立することに成功している。²³⁾そして注目するべきは第一幕で柏木役、第二幕で鶴川役の俳優がナレーションを担当している点だ。彼らは舞台上の溝口が演技をしている空間からやや距離を取り、舞台の袖近くでマイクを片手に、溝口の内面を語る。後述するように、このナレーションは原作の手記の体裁を倣っている。金閣寺の放火から相應の時間的な経過のうちに、自己を対象化する溝口自身の言葉を、舞台上で展開される物語世界では他者であった柏木と鶴川が語る

こと。つまりこのナレーションの設定は、この舞台が徹底して男三人の紐帯によって言語化されていることを構造的に明示しているのだ。

第二点は溝口の内面に存在する金閣を「鳳凰」という役として、実際にパフォーマーを舞台上に登場させたことである。いわゆるリアリズムの発想で舞台を構成するならば、実際に金閣寺をかたどった大がかりなセットを舞台に組む必要が出てくるだろう。しかし、宮本亜門はそのようなリアリズムの方向性を取らず、敢えて溝口の内面に渦巻く金閣を具現化しようと試みた。その際、起用されたのがホーメイ歌手の山川冬樹である。ホーメイとは二つの音を同時に発する倍音唱法で、もともとロシアのトゥバ共和国に伝わる「自然界の音を声で描写する」歌唱法である。山川冬樹はこのようなホーメイのみならず、身体とそれを取り囲む環境や世界との関係について思索を続けているボイス・パフォーマーである。このような山川冬樹のアーティストとしての姿勢は、溝口が吃音のために「内界と外界との間の扉の鍵」がうまく開かず、「鍵が錆びついてしまつてあるのである。」(第一章)という自己認識を表現するには適役と言えるだろう。この山川冬樹演じる「鳳凰」が舞台上に現われるのは以下の二つの局面である。一つは溝口が有為子に代表される女性を意識し、性の問題に直面するとき。もう一つは溝口が金閣に代表される美の問題に直面するときである。これら二つの局面は溝口の内面を表現するのに重要な局面で、次節で詳細に検討するように、特にこの二つが連続して描かれた第一幕の幕切れは、宮本亜門の演出が冴え渡る場面だ。

第三点は身体表現である。この作品では二つの特徴的な身体表

現がいわれている。暗黒舞踏にルーツを持つ大駱駝艦のメンバーのグロテスクな身体表現と、パントマイムにルーツを持つ小野寺修二の軽やかな振付である。前者については宮本亜門自身が「生を通して人間同士が向き合える感覚、これが溝口には必要だった」、「この生でぶつかり合っていくということにはやはり肉体が伴い、それが人間の存在理由にもなるのです。だから「大駱駝艦」のあのグロテスクな感じ、生々しさ、肉体感というのは、今回の舞台に絶対必要と思って、出演をお願いしました。」と語っている。事実、舞台上では前述の山川冬樹のホームメイの歌唱と並行して大駱駝艦のメンバーの上半身白塗りの身体による舞踏が展開される場面が多く、視覚と聴覚を通じて、溝口の混乱する内面が強烈に表現されている。大駱駝艦は一九七二年に磨赤兒を中心に結成された舞踏集団で、土方巽による暗黒舞踏にそのルーツがあり、重力を感じさせる身体表現にその特徴がある。そして、このような身体表現と対照的なのが小野寺修二の振付だ。小野寺修二はパントマイムからキャリアをスタートさせたダンサーで、彼の振付は軽やかさとスピード感に大きな特徴がある。先述した照明の瞬時な切り替えによる場面転換と小野寺修二の振付は実に相性がよく、第一幕で二度繰り返し返される起床→住職に新聞を届ける→読経→掃除→朝食→草取り→薪割りといった寺の日課をダンスで表現した場面は、小気味よい独特のリズムを感じることができる。また、溝口と柏木が扉伝いに歩いて、「内翻足好き」の女（第五章）の前で飛び降りる場面では、机の下に潜った脇役たちが、三つの長机をスピーディーに動かして、継ぎ目がないように二人が歩く扉伝いの進路を次々に作り上げていく。この時、机を動かす

脇役にもしっかりと振付が与えられている点が重要である。彼らは舞台装置を移動させる役目があるのはもちろんだが、それ以上に空間を構成するダンサーとして考えられている。このように舞台における身体表現を検証していくと、大駱駝艦の身体は溝口の内面描写を、小野寺修二の振付は物語進行を担当していることが理解できるのだ。

三、台本と演出——舞台の構造／テクストの構造

このような三つの演出の特徴と密接に関係してくるのが、伊藤ちひろによる台本である。宮本亜門はこの台本の成立について詳細に語っている。要点をまとめるならば、三島の原作をカナダ人の脚本家セルジュ・ラモットが英語で原作翻案（台本化）し、常田景子が日本語に翻訳、そこに宮本亜門が加筆し、さらに伊藤ちひろが台本化したものが基本となった。そして最終的には宮本亜門と伊藤ちひろの協同作業によって上演台本が完成している。このような複雑な過程を経て成立した台本の構造について検討していく。

前節で指摘した出演者が順番に文庫本を教室内で朗読する冒頭場面を、舞台映像をもとに文字おこししてみると、以下のようになる。なお便宜上、文字遣いは原作の用字（現代仮名遣い）及び句読点の場所を再現した。また発話順に丸番号を付し、配役と役者の動きも適宜併記した。

（森田剛＝溝口）①幼時から父は、私によく、金閣のことを

語った。

(高橋長英Ⅱ父・禅海和尚)②そのせいだろう、二階の部屋から見える小山の若葉の山腹が西日を受けて、野の只中に金屏風を建てたように見えるとき、私は金閣を想像した。

(佐川哲朗Ⅱ道詮和尚)③写真や教科書で現実の金閣を見ながらも、私の心の中では、父の語った金閣の幻のほうが勝を制した。

(山川冬樹Ⅱ鳳凰)④父によれば、金閣ほど美しいものはこの世になく、又金閣というその字面、その音韻から、私の心が描きだした金閣は、途方もないものであった。

【A】花王おさむ(Ⅱ副司)が「金閣」と黒板に大きく書く。みんな黒板を見る。

(岡本麗Ⅱ母)⑤私の生まれたのは舞鶴から東北の、日本海へ突き出たうらさびしい岬である。父のふるさととはそこではなく、懇望されて僧籍に入り、辺鄙な岬の寺の住職になり、その地で妻をもらって、私という子を設けた。

(中越典子Ⅱ有為子)⑥私は体も弱く、何をやっても人に負ける上に、生来の吃りがますます私を引込思案にした。吃りはいうまでもなく、私と外界とのあいだに一つの障壁を置いた。

(山川冬樹)⑦普通の人は、自由に言葉をあやつることによって、内界と外界との間の戸を開け放しておくことができるのに、

(森田剛、立つ。照明森田だけをレンズスポット)⑧私にはそれがどうしてできない。⑨僕の内界と外界との間の扉に鍵

があり、うまくあいたためしがない。それどころかその鍵は、錆び付いてしまっているのだ。

【B】山川冬樹のボイス・パフォーマンス

この箇所は一読すればわかるように、三島由紀夫『金閣寺』冒頭箇所のダイジェストである。しかし、単に短くしただけではなく、順番を入れ替え、さらにテーマ毎にまとめている。最初に①③の朗読によって幼少期に想像した金閣をめぐる描写をまとめ、そののちに【A】で金閣寺の副司役を務める花王おさむが「金閣」と黒板に書く。この黒板の「金閣」の文字は第二幕の終盤、金閣放火の直前まで残されていることからわかるように、「私」が抱いた金閣の記憶を舞台上ですつと表現している役割を果たしていると考えられるだろう。その後、さらに⑤⑧⑨へと朗読が展開される。ここでは「私」の来歴と、「内界と外界」の間に置かれた「障壁」である吃音について述べられている。注目したいのはそれぞれの役に関連深い箇所を、担当する役者が朗読している点だ。例えば⑤は「妻」(溝口の母親)役の岡本麗、⑥は「吃り」を「障壁」として「私」に認識させる「有為子」役の中越典子、⑦は「内界と外界との間の戸」の存在を示す金閣の象徴である「鳳凰」役の山川冬樹が朗読するといった具合である。このように作品の冒頭の朗読で、その役者が何を演じるのかがある程度理解でき、さらには「金閣」と「私」が抱え持つ「障壁」といった物語のテーマまでが提示されている。そして冒頭部分の最後で溝口役の森田剛が⑧⑨を朗読する。この箇所の朗読を契機に学校の教室で始まった朗読は、作品の本編である『金閣寺』の上

演へと移行していく。この一連の場面において、主要な登場人物は何らかの形で朗読に加わっているが、柏木役の高岡蒼甫、鶴川役の大東駿介は、先述したようにそれぞれ第一幕、第二幕において溝口の内面のナレーションを担当するので、舞台には登場しているものの、この朗読には参加していない。

このように、短時間ながらも、主要な役がかわるがわるに作品を朗読するという体裁は、それぞれの役が登場する多くのエピソードから構成されているという台本の構成を明らかにしていると言えらる。このような構成によって語られる舞台上の物語は、溝口が金閣を放火するまでに至った内面の変容を描くが、その際原作で展開されていた多くのエピソードは、「鳳凰」が登場する問題、換言すれば性と金閣の問題へと集約されていく。例えば原作では語る（書く）「私」が「今まで、故意に母について、筆を省いて来たのには理由がある。母のことにはあまり触れたくない気持があるからだ。」（第三章）と記し、その直後に母と「母の縁者である倉井」が蚊帳の中で関係を持つのを年少の「私」が見てしまい、父親の手のひらによって遮られる場面が記されている。このエピソードは宮本亜門演出でもしっかりと再現され、実際に役者が演技をしている。しかし、舞台では溝口と母親の関係というよりも、柏木が未亡人相手に童貞を喪失した場面に引きつづき展開されており、溝口の性をめぐる問題として位置づけられていることがわかる。この直後、舞台では鶴川と溝口の二人の場面となり、鶴川から母親が危篤であることを聞いた溝口は確かに「そういうい君はお母さんが好きだったな。母親が好きだったな。君と僕とはやっぱりどこまで行っても違う人間や」と口にする。し

かし、ここで母親の存在は溝口自身が鶴川との違いを認識する事項の一つとして認識されているだけで、原作にあるような「母のことにはあまり触れたくない気持」といった葛藤を描き出すまでには至っていない^①。この場面に続いて、溝口、柏木、令嬢と下宿の娘の四人で公園に出掛け、実際に下宿の娘に溝口が誘惑される場面が配されていることを考え合わせれば、性の問題を構成する一つのエピソードとして母親の場面は位置づけられていることがわかるだろう。

このように宮本亜門の演出では原作のエピソードが全く違う角度から配置し直されている。そして、これらのエピソードは舞台上においてかなりの短時間で展開されている。事実先述した母親が親戚の男と関係を持つ場面は舞台映像を計測すると、一分も満たない時間で展開されている。そして、そのまま公園の場面→下宿の娘の誘惑→溝口の性の妄想→「鳳凰」の登場→道詮和尚から鶴川の死が告げられる→台風の襲来→「鳳凰」の登場（第一幕終了）というようにわずか一〇分足らずの時間で、舞台は急展開していく。第一幕の幕切れの一〇分間で、多くの場面（エピソード）が、性と金閣のテーマを軸線に、つまり二度の「鳳凰」の登場を中心に一気に展開する構成になっているのだ。このスピード感によって、舞台はまさしく原作を濃縮した空間を構成することに成功している。特にこの第一幕幕切れは山川冬樹のホーメイによる歌唱、大駱駝艦のメンバーによる暗黒舞踏が溝口の内面を最大限に具現化し、さらに目まぐるしく転換する場面を小野寺修二の振付がスピーディーに展開していく。舞台上で語られるエピソードと身体表現が見事に合致して、演出的にもスペクタクルな側面が

引き出された大きな見せ場となっているといえるだろう。

四、二つの一人称——「私」と「僕」

このような台本におけるエピソードの構成とともに注目したいのは、溝口をめぐる一人称の使い分けである。先述の冒頭部分の台本において、舞台が作品の本編である『金閣寺』の展開に入るちょうどその瞬間に当たる⑧⑨に注目してみよう。一人称が「私」から「僕」へと変化していることがわかるだろう。この一人称はともに溝口本人を指しており、演出においてその使い分けは厳密に行われている。舞台上で展開される物語の現在時において溝口が自身のことを語るときは「僕」、舞台上で展開された物語に対してナレーションが後置的な時点から溝口自身の心情について解説を加える場合は「私」である。先述したようにナレーションは第一幕では柏木役、第二幕では鶴川役の俳優が舞台袖付近でマイクを片手に務める。これは金閣を放火した事後に、そこに至るまでの経緯を、手記として執筆しているという原作の語り構造に倣ったと考えられる。それゆえ舞台上には金閣を放火するに至るまでの現在の溝口と、手記執筆時の後置的な時点の溝口（ナレーター）といった二つの時間が交叉していると言えるだろう。

三島由紀夫『金閣寺』の語りの特徴は有元伸子が「〈私〉は、書き手として、読者に対して、物語の対象である自分の過去について最大限のことを語るが、しかも、語っている自己については最小限のことしか語らない。」と指摘しているように、語る（書く）現在の内容が極端に欠落している。そしてこの欠落は『金

閣寺』の草稿研究が明らかにしているように、「放火後の時点から回想する形態をとりながら、放火後の「今」の状況・語っている《現在》はできるかぎり消去していく³³」という実作者三島由紀夫の草稿執筆段階のねらいでもあったようだ。このような語りの構造を舞台作品として反映しようとするならば、舞台上で展開される溝口の物語とは接続しない、いわば物語世界の時空を超越した透明な語り手が必要となるだろう。宮本亜門はその非連続性を舞台袖に位置するナレーターとして設定し、さらにマイクを通してナレーターが語ることで明確な水準差を示そうとしている。しかし、このナレーターを務めるのが柏木役と鶴川役の俳優であることを考え合わせてみれば、このナレーターは設定上は物語世界と接続しない、どこにも位置しない場所に設定されているながらも、同時に観客はナレーターである柏木（役）と鶴川（役）を目にすることで、この二人が舞台上で展開している溝口の物語に密接に関係していることを瞬間的に理解できる演出になっている³⁴。このように舞台上で展開する物語世界との決定的な非連続性と、緊密な連続性といった正反対の方向性を、同時に同一舞台上で明確に示すことで、原作では消去されていた「語っている《現在》」が舞台上では逆に前景化していく仕組みになっているのだ。

さらに注目したいのは「私」と「僕」の距離である。これは原作（a）と台本（b）の比較によって考えてみたい。鶴川役のナレーションから始まる第二幕冒頭部分を比較検討してみよう。

(a) 私は鶴川の喪に、一年近くも服してゐたものと思はれ

る。孤独がはじまると、それに私はたやすく馴れ、誰ともほとんど口をきかぬ生活は、私にとつてもつとも努力の要らぬものだとおぼえ、改めてわかつた。生への焦燥も私から去つた。死んだ毎日は快かつた。(第六章)

(b) 私はあれから一年近く鶴川の喪に服していた。孤独がはじまると、それは私にたやすく馴れ、誰ともほとんど口をきかぬ生活は、私にとつてもつとも努力の要らぬものだった。生への焦燥は私から去り、死んだ毎日がただ過ぎていった。

台本 (b) では原作 (a) にあつた傍線部「思はれる」「改めてわかつた」という記述が削除されている。この二つの表現、そのなかでも特に「思はれる」という表現は、他者についてではなく、自分自身の心情に対する推測である。これは自身の体験についてそれなりの時間が経過し、それをある解釈体系の中に落とし込み、一つのまとまつた物語として認識するときに、過去に持っていた自分自身の心情について客観的に推測していることを示す表現である。つまり、原作における手記としての語る(書く)私と、語られる「私」の距離が明確に現れ出ている場面だ。(a) ではこの距離が自己を客観的に捉える表現によつて明示されていると言えらる。しかし (b) ではそのような表現は削除され、原作で存在していた語る(書く)私と語られる私の距離がほとんどなくなつており、舞台上の溝口の内面をナレーションが直接解説している役割を果たしている。ただ注意しなければいけないのは時制である。(a) (b) とともに「た」が文末に用いられ、過去の出来事を回想する体裁を取つてのことだ。つまりここでは

舞台上の溝口の内面をナレーションが即時的に語りながらも、しかし同時に過去の出来事であることを明示しているのだ。

このような時制のネジレとも言える自己の対象化には、原作の手記という物語構造を舞台化する上での根源的な問題が示されている。それは自身が引き起こした金閣への放火を「私」が後置的な時点から回想するといった時間軸を持つ原作と、「僕」が金閣を放火するという即時的な現在時の時間軸を持つ台本といった二つの時間軸を舞台上では同時に表現しなければならないという問題である。これは先述したように舞台上にナレーターを登場させ、「語っている《現在》」を前景化してしまつたがゆえに起こる問題である。その矛盾とも言ふべき時制のありようが、自己の対象化のネジレとして舞台上で現われているのだ。

しかし、このようなネジレは最終的に、舞台上の「僕」が金閣を放火し、物語内容が「私」の回想する後置的な時点に追いつくに及んで、幕切れで以下のような展開をみせることになる。

ナレーターⅡ 鶴川役 私は左大文字の頂きから金閣の空に金砂子を撒いたような火の粉が舞うのを眺めていた。

ナレーターⅡ 柏木役 一仕事を終えて一服している人がよくそう思うように、私は生きようと思つた。

(間)
柏木役 生きよう。

(間)
鶴川役 生きよう。

(間)

溝口 生きよう。

(溝口、おもむろにタバコを取出して吸う。その後、客席に降り、最前列の空席に座る)

暗転

柏木役と鶴川役のナレーターがそれぞれ舞台の上手下手から中央にいる溝口に近寄りつつ語り、やがてそれぞれの舞台袖に去って行く。最後はタバコを吸い終えた溝口がおもむろに客席に降りて、座り暗転、舞台は終演となる。ここでは溝口の内面を語ってきたナレーター二人と、溝口本人の三人が、「生きよう」という言葉によって一体となる場面である。この「生きよう」という言葉には、ナレーターがその直前まで語っていた「生きようと思つた」という溝口の内面を示した過去の時制とは全く異なる時間が展開していることがわかる。

舞台は金閣の炎上によって、開演前にセットされていた学校の特別教室の舞台装置は崩れ去り、がらんとした暗く何も無い空間が広がっている³⁶。その暗闇の中から溝口が実際に客席に降りてくることから分るように、この何も無い空間は、舞台上と客席との連続性を示し、観客と同じ現実の空間のなかで溝口から「生きよう」という言葉が発せられている。つまりこの言葉はナレーター二人と溝口はもとより、これらの登場人物と時間と空間を連続する観客とともにある(今・ここ)を共有していることを示している。『金閣寺』の物語世界から現実の観客の世界へ。この最終場面から、宮本亜門はこの「生きよう」という言葉を、単に舞台上で完結する物語世界ばかりでなく、現代の(今・ここ)に生き

る観客に切実に伝えようとしていたことが理解できるのである。³⁷⁾

結 宮本亜門演出『金閣寺』の戦略

三島由紀夫『金閣寺』の演劇化に関しては、すでに村山知義による脚色・演出によって、三島の生前に劇団新派が上演している。その時に三島は「原作をよく砕いて、エピソードも万遍なくとり入れ、主人公の放火にいたる心理が、可成納得のゆくやうに跡づけられてゐる。」と一定の評価をしながらも、「しかし芝居では、まづ長さに限度がある。また視覚による制約がある。言葉だけにたよることができない。」というコメントを残している。³⁸⁾多くのエピソードに因果関係を持たせて、「主人公の放火にいたる心理」を「視覚」と「言葉」だけで舞台化するのには限界があることを三島自身が指摘している。とするならば、リアリズムの演出から距離を取り、舞台装置、身体、振付など様々な点において敢えて抽象化を図り、そのうえで現代の観客との接続を果たした宮本亜門の演出は大きく評価されていい。事実、初演当初の劇評は神奈川芸術劇場の柿落し落とし公演ということもあり、「心の暗部」を「多層的に描き出し」た作品として、最大限の評価がなされているのだ。³⁹⁾

またさらに指摘をしておかなければならないのは、この作品は当時の演劇のトピックを集大成していたという点だ。「鳳凰」を演じた山川冬樹が演劇界に認知されるようになるのはフェスティバル／トーキョー主催公演『4・48サイコシス』(作〓サラ・ケイン、翻訳〓長島確、演出〓館屋法水、東京・あうるすぽっと、

二〇〇九・一一）以降のことである。この公演は二〇〇七年に演劇活動を再開した演出家館屋法水の作品としても大きな注目を集めた。この舞台で中心的な役割を果たしたのは他ならぬ山川冬樹のパフォーマンズであった。天井から吊された山川冬樹の身体とホーメイの歌唱によって、自死直前のサラ・ケインが描き出した精神病患者の独白とも、医師との対話とも判然としない、現実と夢想の境界を描き出すことに成功していた。

また振付の小野寺修二はシス・カンパニー公演『叔母との旅』（原作Ⅱグレアム・グリーン、劇化Ⅱジャイルズ・ハヴァガール、翻訳Ⅱ小田島恒志、演出Ⅱ松村武、東京・青山円形劇場、二〇一〇・八）の振付及びステージングを担当することによって、ダンスから演劇へ活動の領域を広げていくことになる。この作品は四人の男優によって二〇以上の役を演じわける点が大きな見どころであり、それを可能にしていたのはほかならぬ小野寺修二のスピード感あふれる振付であった。

そして森田剛は劇団☆新感線公演『荒神〜Arakinn』（作Ⅱ中島かずき、演出Ⅱいのうえひでのり、東京・青山劇場、二〇〇五・三）によって初舞台を踏み、すでに大きな注目を集めていたが、Bunkamura/Quaras 主催公演『血は立ったまま眠っている』（作Ⅱ寺山修司、演出Ⅱ蛭川幸雄、東京・シアターコクーン、二〇一〇・一）の良役を好演したことによって、V6といったアイドル・グループとは別に、舞台俳優として大きな評価を獲得することになった。

前衛的な演出で用いられた山川冬樹、振付が高く評価された小野寺修二、アイドルから舞台俳優への転機をつかんだ森田剛。つ

まり二〇一〇年前後の演劇界の話題を全方位的に集約した舞台が宮本亜門演出『金閣寺』に他ならなかったのだ。

そして宮本亜門自身のキャリアに照らし合わせてみれば、この『金閣寺』によって神奈川芸術劇場芸術監督に就任し、その直後に東日本大震災に直面することで、宮本亜門は芸術と行政のありかた、そして文化のありかたを探るようになっていく。また『金閣寺』における『鳳凰』のように、作品中に登場しない思考そのものを具体的に舞台上に登場させ、物語そのものを読み替えていくという方法は宮本亜門の新たな演出方法になっていった。冒頭で触れた、同じく三島由紀夫『金閣寺』を原作にした黛敏郎『金閣寺』の演出で、宮本亜門はコーラスを中心に据え、原作には存在しない「ヤング溝口」なるダンサーを登場させて、溝口の内面や金閣の在り方を示そうとした。また東京二期会公演『蝶々夫人』（作曲Ⅱジャコモ・プッチーニ、台本Ⅱジュゼッペ・ジャコーザ、ルイージ・イッリカ、演出Ⅱ宮本亜門、指揮Ⅱアンドレア・バッティストーニ、東京・東京文化会館、二〇一九・一〇）でも原作には存在しない三〇年後のピンカートンと、蝶々さんの間の息子を「青年」として舞台上に登場させている。この設定によって、宮本亜門はピンカートンが死後に蝶々さんと永遠の愛で結ばれるという大胆な読み替えに成功した。

このように宮本亜門が『金閣寺』を演出することで得たものは、その後の自身の演出方法にも大きな影響を落としているのもちろんのこと、当時の演劇界の縮図がこの作品にこそ存在していたのである。

注

- (1) 二〇〇〇年以降の三島由紀夫戯曲作品の上演については木谷真紀子「三島由紀夫作品を読むための事典^⑬演劇」(有元伸子＋久保田裕子編『21世紀の三島由紀夫』所収、二九四～二九七頁、翰林書房、二〇一五・一一)に詳しい。
- (2) 三島由紀夫「サド侯爵夫人」(「文藝」一九六五・一一)
- (3) 三島由紀夫「鹿鳴館」(「文学界」一九五六・一二)
- (4) 水谷八重子舞台生活五〇周年記念新派六月公演(名古屋市・御園座、一九六四・六)、水谷八重子追悼春の新派祭(東京・明治座、一九八〇・二)、花柳章太郎十七回忌追善・水谷八重子三回忌追善八月新派特別公演(東京・歌舞伎座、一九八一・八)、二代目水谷八重子襲名披露十一月新派特別公演(東京・新橋演舞場、一九九五・一一)など。
- (5) 三島由紀夫「熱帯樹」(「聲」第六号、一九六〇・一)、世田谷パブリックシアター主催公演(東京・シアタートラム、二〇一九・二)
- (7) 三島由紀夫『近代能楽集』(新潮社、一九五六・四)
- (8) 二〇一九年の一年間だけでも、鳥の劇場主催公演『葵の上』『班女』『熊野』『綾の鼓』(演出＝中島諒人、鳥取市・鳥の劇場、二〇一九・二)、タマプロ公演『卒塔婆小町』(演出＝笠井賢一、東京・鎌仙会能楽堂、二〇一九・四)、世田谷シアター「ザボン」演出＝身体景色、東京・The 8th Gallery、二〇一九・八)などの公演があった。
- (9) 三島由紀夫「金閣寺」(「新潮」一九五六・一～一〇)
- (10) 三島由紀夫「春の雪」(「新潮」一九六五・九～一九六七・一)
- (11) 三島由紀夫「美しい星」(「新潮」一九六二・一～一)
- (12) 三島由紀夫「命売ります」(「週刊プレイボーイ」一九六八・五・二一～一〇・八)
- (13) 三島由紀夫「春の雪」(10)、「奔馬」(「新潮」一九六七・二～一九六八・八)、「暁の寺」(同一一九六八・九～一九七〇・四)、「天人五衰」(同一一九七〇・七～一九七一年・一)
- (14) 川口典成はピーチャム・カンパニー主宰。その他、東京タワー付近の公園で野外上演した『復活』(脚本＝清末浩平、演出＝川口典成、東京・都立芝公園集会所三号地、二〇一一・一〇)は地上アナログ放送の終了と合わせて、東京タワーと都市のあり方に迫った作品である。なお二〇一九年一月現在、ピーチャム・カンパニーは無期限の活動停止中。
- (15) ノゾエ征爾は劇団はえぎわ主宰。はえぎわ第二三回公演『トアル風景』(作・演出＝ノゾエ征爾、東京・下北沢ザ・スズナリ、二〇一一・七)で第五六回岸田國士戯曲賞受賞。
- (16) 長田育恵はてがみ座主宰。てがみ座第三回公演『乱歩の恋文』(作＝長田育恵、演出＝扇田拓也、東京・王子小劇場、二〇一〇・二)、同第五回公演『空のハモニカ』わたしがみすゞだった頃のこと(作＝長田育恵、演出＝扇田拓也、東京・下北沢「劇」小劇場、二〇一一・九)、劇団民藝公演『SOETSU Uー韓くにの白き太陽』(作＝長田育恵、演出＝丹野郁弓、東京・三越劇場、二〇一六・二二)など小説家や詩人を題材とした評伝劇が多い。
- (17) 前掲の初演後、ニューヨーク・ローズシアター(二〇一一・七)、大阪・梅田芸術劇場(二〇一一・一)、東京・赤坂ACTシアター(二〇一一・一、二〇一四・四)での上演がある。
- (18) 三島由紀夫「癩王のテラス」(「海」一九六九・七)。宮本亜門演出はホリプロ主催公演「ライ王のテラス」(東京・赤坂ACTシアター、二〇一六・三)と表記を改めて上演。
- (19) 初演はベルリン・ドイツ・オペラ公演『金閣寺』(作曲＝黛

敏郎、台本・クラウス・H・ヘンネベルク、演出・グスタフ・ゼルナー、ベルリン・ドイツ・オペラ、一九七六・六)。宮本亜門演出はストラスブル・フランス国立ラン歌劇場(二〇一八・三)で初演、その後、東京二期会主催公演(東京・東京文化会館、二〇一八・二)にて上演。

(20) 舞台映像はDVD『金閣寺』(製作・パルコ、発売・エイベックス・マーケティング、AVBD-91918～9、二〇一二年)に拠った。

(21) 学校の教室という空間を設定したことに、宮本亜門は「教室というのは、その国で生き、育ち、教育を受け、世間の中でどう生きるかを形作っていく場所、私個人にとっては息苦しい場所でもあります。」という個人的な体験を引き合いに出し、主人公の溝口が「最後に常識では考えられない、教育とは全く反対の方向に向かう宣言をします。」と語っている(宮本亜門「三島由紀夫という演劇的人生——『金閣寺』『ライ王のテラス』から」、井上隆史他編『混沌と抗戦 三島由紀夫と日本、そして世界』所収、四〇〇頁上段、水声社、二〇一六・一一)。その他、『金閣寺』演出に関する宮本亜門自身の発言は(聞き手・有元伸子・久保田裕子)「インタビュ 舞台版『金閣寺』と三島由紀夫の演劇」(注(一))所収、四二二～六〇頁、「魂のある劇場を育てる K A A T 神奈川芸術劇場柿落とし『金閣寺』ができるまで」(『悲劇喜劇』二〇一一年・四)がある。

(22) 野田学・内田洋一「演劇時評」(『悲劇喜劇』二〇一一年・五)において野田学は以下のように発言している。「宮本さんの演出は、具象物の使用を徹底的に排除しつつ、この作品では具象化されぬ観念のみがもつとも強力に振舞う権限を与えられているんだ、ということ、このような形(引用者注——ロッカーや長椅子によって舞台装置を構成していくこと)で何度も確

認していたと思います。私には、三島作品に対するふざかしいアプローチに思えました。」

(23) 有元伸子「アダプテーションは何を物語るか——三島由紀夫作品とジェンダー／セクシュアリティ」(注(一))所収、二〇八頁)において以下の指摘がある。「舞台『金閣寺』では、父や老師など男性との関係に加えて、映画『炎上』では希薄だった対女性関係も含ませ、だが基本的には同世代の若者三人の関係を軸に溝口の疎外感と世界への参与が描かれていく。小説『金閣寺』に沈潜するホモソーシャリティ／ホモエロティシズムをすくい取った舞台は、二次創作表現による『金閣寺』解釈の一つの達成であろう。」

(24) 宮本亜門自身がこの場面について、「認識と行為の差を見せつける」というねらいがあったことを解説している(「三島由紀夫という演劇的人生——『金閣寺』『ライ王のテラス』から」、注(21))所収、四〇〇頁下段)

(25) 山川冬樹コメント「虚構と現実の対立を超えて、作品を身体化すること」(『金閣寺』初演パンフレット所収、パルコ、二〇一一年・一)

(26) 宮本亜門(聞き手・有元伸子・久保田裕子)「インタビュ 舞台版『金閣寺』と三島由紀夫の演劇」(注(一))所収、五一頁上段)

(27) 土方巽は三島由紀夫『禁色』(第一部『禁色』＝「群像」一九五一年・一～一〇、第二部『秘案』＝「文學界」一九五二年・八～一九五三年・八)からモチーフを借用し、暗黒舞踏の出発点となる舞踏作品『禁色』(東京・第一生命ホール、一九五九年・五・二四)を発表。この作品は全日本芸術舞踊協会(現・現代舞踊協会)第六回新人舞踊公演の二三演目の一つとして上演された。のちに自作が題材であることを知った三島由紀夫はスタジ

オへ見学に出掛け「現代の夢魔——『禁色』を踊る前衛舞踊団」〔芸術新潮〕一九五九・九〕という印象記を残している。なお土方巽『禁色』はその後、二度上演（一九五九・九・五、一九六〇・七・二三、二四）されているが、初演については写真、記録映像ともに残っていない。志賀信夫「誌上再現土方巽の『禁色』」〔バツカス〕第三号、二〇〇五・六）が大野慶人、合田成男の証言を元に作品の検証を試みている。

- (28) 小野寺修二は一九九五年パフォーミングシアター水と油を結成し活動を開始（二〇〇〇六年活動休止）。二〇〇八年以降はカンパニーデラシネラを結成し、活動を続けている。水と油の活動については松井憲太郎「空間を造形する身体——水と油」〔国文学解釈と教材の研究〕二〇〇二・二）に詳しい。拙論「演劇時評 実りの秋——長塚圭史・小野寺修二・蜷川幸雄」（第三次シアターアーツ）第四五号、二〇一〇・一二）においてカンパニーデラシネラ公演『異邦人』（作・演出・振付〓小野寺修二、東京・シアタートラム、二〇一〇・一〇）について言及したことがある。

- (29) (21) に挙げた宮本亜門へのインタビュー、談話の中でも特に（聞き手〓有元伸子・久保田裕子）「インタビュー 舞台版『金閣寺』と三島由紀夫の演劇」（注（一）所収、四六頁下段）には当初セルジュ・ラモットに台本を依頼するものの、途中で伊藤ちひろに変更した経緯が記載されている。伊藤ちひろは映画『春の雪』（監督〓行定勲、東宝、二〇〇五・一〇）の脚本を担当している。なおセルジュ・ラモットはバルコ・プロデュース公演『猟銃』（原作〓井上靖、演出〓フランソワ・ジラルル、日本語台本監修〓鴨下信一、二〇一一・一〇）の翻案を担当している。

- (30) 伊藤ちひろ「『金閣寺』創作ノート」〔悲劇喜劇〕二〇一一・

四）。なお初演の台本担当のクレジットは伊藤ちひろのみである。

- (31) 有元伸子「『金閣寺』再読——母なる、父なる、金閣——」（松本徹・佐藤秀明・井上隆史編『三島由紀夫研究』⑥三島由紀夫・金閣寺）所収、鼎書房、二〇〇八・七）には「溝口の女性体験の原点に母の存在があること、また母に対して嫌悪と裏腹の強い愛着もあることを、第三章まで母に関する語りを遅延させるという記述上の作為によって見えにくくさせているのである。」（一一七頁上段）という指摘がある。

- (32) 有元伸子「『金閣寺』の一人称告白体」（『近代文学試論』第二七号、一九八九・一二）。なおその他、手記としての構造に注目した論考に杉本和弘（『私』）の手記という方法——『金閣寺』の場合——（『名古屋近代文学研究』第八号、一九九〇・一二）、東郷克美「『金閣寺』——監獄のなかのエクリチュール」（『国文学解釈と教材の研究』一九九三・五）がある。

- (33) 有元伸子・大西永昭・中本さおり「草稿研究——『金閣寺』を实例に」（『国文学解釈と鑑賞』二〇一一・四）。その他に『金閣寺』の草稿研究として同「三島由紀夫『金閣寺』の原稿研究——柏木、老師、金閣」（『広島大学大学院文学研究科論集』第六八号、二〇〇八・一二）がある。

- (34) 第二幕の冒頭近くに、ナレーションの終わった後に、溝口が柏木からの命令に従って杜若を探し、鶴川役の俳優が舞台袖で溝口に杜若を差し出す場面がある。これを機に溝口は柏木の生花の師匠と出会う。その生花の師匠は、鶴川と一緒に南禅寺の山門から眺めていた女性であり、彼女の乳房を見るその瞬間に「風風」が登場している。このことが示すように、南禅寺の山門から始まる場面は性のエピソードへと回収されていく。このエピソードの発端に鶴川が関係していたことを考えると、鶴川

役のナレーターが杜若を差し出すことで水準差を超越していくことは非常に効果的な演出である。

(35) 原作にはこのように溝口自身の心情について客観的に表現している箇所が散見される。「さういふ頭で金閣を見上げると、金閣は私の目からばかりでなく、頭からも滲み入ってくるやうに思はれる。」(第二章)、「卑しい野心の点火には、何か肉体的な強制力のやうなものがあつて、それが私を怖れさせたのだと思はれる。」(第三章)、「このころから微妙な変化が、私の金閣に対する感情に生じてゐたものと思はれる。」(第五章)など。

(36) 宮本亜門は最後の場面でメタレベルに位置する教室を破壊したことに、「ついに教室も崩壊して、溝口は開かれて本来の性の姿になっていくようにしたい」と語っている。「インタビュ舞台版『金閣寺』と三島由紀夫の演劇」、注(1)所収、五五頁下段。

(37) 宮本亜門は溝口の言葉を現代の観客へ向けたメッセージとして演出している。原作において溝口が手記を書いた目的については佐藤秀明『『金閣寺』論序説 犯罪実行者の手記——「椋山国文学」第一七号、一九九三・三三、同『『金閣寺』論——対話することばの誕生——』(『日本文学』一九九四・一)、稲田大貴「手記の向こう側へ——三島由紀夫『金閣寺』再論——」(『九大日文』第二三三号、二〇一四・三三)などが分析している。

(38) 新派五月公演『金閣寺』ほか(脚色・演出■村山知義、東京・新橋演舞場、一九五七・五)。この劇化をめぐる当時の受容については山中剛史「受容と浸透——小説『金閣寺』の劇化をめぐる」(注(31)所収)に詳細な検証がある。

(39) 三島由紀夫「長篇小説の劇化——『金閣寺』について」(新派プログラム、一九五七・五)

(40) 河野孝「神奈川芸術劇場『金閣寺』——踊りや音楽で多層的に描く」(『日本経済新聞』夕刊、二〇一一・二・八)は「金閣寺に象徴される美に対する愛憎、青年修行僧らの心の暗部を、言葉だけでなく踊りや音楽などを使って多層的に描き出している。」とし、高橋豊「金閣寺(神奈川芸術劇場ホール)——現代に通じる若者の苦悩」(『毎日新聞』夕刊、二〇一一・二・一〇)もまた「原作に忠実でありながら、言葉以外の舞踏、音楽、ボイス・パフォーマンスなどの表現様式を取り入れて、多層的で現代につながる舞台となっている。」と高く評価している。

(41) この作品の成果によって小野寺修二は二〇一〇年度読売演劇大賞最優秀スタッフ賞を受賞する。

(42) 宮本亜門『K A A T 神奈川芸術劇場イヤブック2011』(神奈川芸術劇場、二〇一一・六)の巻頭言に「我々はなぜ生きるのか、どのようにして生きるのか。」と記している。

(43) 上演データは(19)を参照。

附記 本論は第二回三島由紀夫とアダプテーション研究会(日本大文学文学部、二〇一八・九・八)における口頭発表に基づいています。会場内外でのお言葉に感謝申し上げます。また三島由紀夫作品の引用は『決定版三島由紀夫全集』(新潮社、二〇〇〇・一一―二〇〇六・四)に拠っています。なお宮本亜門は二〇一九年九月八日以降「宮本亜門」と改名しているが、本論では「金閣寺」初演当時の表記に倣い「宮本亜門」で統一した。

(しまだ) なおや 明治大学政治経済学部准教授