慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	『タンタジールの死』から『鐵門』へ： 虚子によるメーテルランク翻案能
Sub Title	De La Mort de Tintagiles au nouveau nô Tetsumon (La Porte de Fer) : L'adaptation d'une pièce symbolique de Maurice Maeterlinck en nô par Kyoshi Takahama
Author	西野, 絢子(Nishino, Ayako)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2017
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.64 (2017. 3) ,p.117- 136
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20170331-0117

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

『タンタジールの死』から『鐵門』へ
――虚子によるメーテルランク翻案能――

西　野　絢　子

はじめに

今から約100年前の1916（大正5）年1月、鎌倉能舞台で高浜虚子（1874–1959）が創作した新作能『鐵門』が試演された[1)]。実はこれは、日本の演劇界が西洋化を目指して受容し紹介したベルギーの作家メーテルランク[2)]（1862–1949）の戯曲の一つ『タンタジールの死』（1894年）の翻案である。虚子は4年前（1912年）、自由劇場で小山内薫演出のこの作品を観て、「これは左団次一座等の俳優がやるよりも、能に翻案した方が寧ろ原作の心持を傳へはしないだらうか[3)]」と考えて着想したという。花鳥諷詠の俳人として知られる虚子は、曾祖父、実父、実兄の影響と感化により、幼少から能を愛好し、自らも演じ、評し、創作もした。演者としては夏目漱石も稽古に誘うほどの打ち込みようで、能評家としても能の細部に精通しつつ、実感を重んじた鋭い批評を残していた。作者としてはこの『鐵門』をはじめとし、

1）シテ・三須清志、ツレ・吉見嘉樹、ワキ・高浜虚子、アイ・小早川精太郎、大鼓・山崎楽堂、小鼓・本田伊万子、笛・大島元三郎、地謡・池内如翠。西野春雄、「新作能の百年（2）」、『能楽研究』30号、2005年、232頁参照。

2）本稿では「メーテルランク」と表記するが、引用する研究書や翻訳によっては「メーテルランク」「マアテルランク」など表記が異なるので、統一はせず各表記に従った。

3）高浜虚子、「机上観能」、『ホトトギス』大正5年、3月号、11頁。

『実朝』、『時宗』など6篇の新作能を書いている[4)]。しかし西洋の戯曲を翻案したのは『鐵門』のみで、この能には虚子自身も出演した。

ここで「新作能」の定義を確認しておくと、一般に新作能とよばれているのは、「古典として継承され今日も演じ継がれている、南北朝から室町末期までに創作されたスタンダードな演目に対し、江戸時代から明治以降に作られた近現代の作品」であり、「狭義には明治以降の近代の作品を特に新作能と呼ぶことが多い[5)]」。西洋の戯曲や詩歌を素材とし翻案した作品が積極的に創作されたのは近代以降なので、虚子のこの試みはその先駆なのである。

明治維新後、近代化を目指した日本において、音楽や美術の分野では「お雇い外国人」による教育がすすめられたが、演劇にはそのような動きはなく、独自の道が模索されていた[6)]。貴族の芸術であった能・狂言は凋落の危機を経験し、町人文化の歌舞伎は改良運動が進められていた。ヨーロッパに渡り学んだ二代目左団次は、帰国後自由劇場を創立し、小山内薫と共に、イプセンなどの西洋文学作品の紹介に尽力していた。このような背景で虚子は『タンタジールの死』を鑑賞したのであるが、虚子はこれを衰亡の危機に見舞われたが間もなく復興に向かっていた能に作り変えたのだ。小山内薫は『タンタジールの死』上演時を回想しこう語っている。

> 「虚子氏は、これは日本の能と同じ精神から書かれた芝居だといふ意見で、感興の余り、これを日本の能に翻案して、自分で役者になって実演までされたさうである。演出家としての自分は、百千の賛辞より、どんなにこれを有難く感じたか分からない[7)]。」

西洋において自然主義演劇の反動としてうまれた「新しい」象徴主義演劇

4）cf. 羽田昶、「虚子と能―演者・評者・作者としての」、『俳句』44 号、1995 年、4 月、角川書店、136–139 頁。

5）西野春雄、「新作能の百年（2）」、『能楽研究』2005 年、248 頁。

6）cf. 平田オリザ、『演劇のことば』、岩波現代文庫、2014 年、岩波文庫。

7）小山内薫、「《タンタジイルの死》の追憶」、（『演劇・映画』1926 年 3 月）。

を紹介したところ、虚子は昔から日本にあるものとの親近性を見出し、形として実現したのだ。この逆説的で建設的な試みが意義深いことは疑いない。事実、『鐵門』初演から100年後の2016年、京都観世会はこの復曲試演を行った[8)]。これを観劇する機会を得たことを契機に、本稿では、フランスの象徴主義演劇を代表するメーテルランクの作品の一つが、日本の詩人虚子によってどのように新作能に作り変えられたのかを検討し、両者に通底するものと、相反するものは何かを明らかにする。能と象徴派演劇という単純な図式を超えた、人間の普遍的なテーマとその表現形式の問題に迫ることができるのではないだろうか。

Ⅰ　メーテルランクの『タンタジールの死』

象徴派演劇の先駆者とされるメーテルランクのデビュー作は『マレーヌ姫』（1889）である。グリム童話から着想された悲恋と不吉な死の劇は、オクターヴ・ミルボーが絶賛した劇評により、パリで一躍有名となった[9)]。忍び寄る死の恐怖や不幸な運命を、沈黙や内面的なことば、数少ない動きにより暗示し、観客（読者）の想像力に働きかけるこの劇は、まさに象徴派が追求していたものの実現であったのだ。次いで、『闖入者』(1890)、『群盲』(1890)、『ペレアスとメリザンド』（1892）『室内』（1894）など数多くの作品が発表されるが、初期作品は死と抗えぬ運命を主題とした暗いペシミズムに貫かれている。運命の神秘に驚き、その不可抗力の前に人間の無力を悲嘆するより外ない、という暗い厭世的、神秘的宿命観に導かれたものであった[10)]。

8）平成28年6月5日、京都観世会。監修・本文校訂・補綴：西野春雄、節付：河村晴道、型付：青木道喜、制作：十世片山九郎右衛門・味方健。シテ・青木道喜、ツレ・分林道治、ワキ・宝生欣哉、アイ・茂山逸平、小笠原匡、大鼓・谷口正壽、小鼓・吉阪一郎、笛・前川光範、太鼓・杉信太朗、地謡・河村晴道他9名。

9）cf. 塚越敦子、「劇詩人メーテルランクの原点―『マレーヌ姫』を中心に」、『教養論叢』、1993年、101–121頁。

10）cf. 菊田茂男「上田敏とメーテルリンク」、『文芸研究』、東北大学、79号、1975年、31頁。

初期作品においてメーテルランクは既に独自の「静劇理論」や「日常の悲劇」の理論を確立し実現していた。すなわち従来の伝統的な文学作品にあるような決闘や戦争といった非日常的事件からおこる悲劇ではなく、舞台には日常生活の中に潜む悲劇的要素を、登場人物の不動の状態で描くべきだと考えていた。例えば、情念にかられて殺人を犯す恋人ではなく、椅子に座り静かに瞑想する老人を描くのだ[11)]。そこで問題となるのは、人間が必ず迎える「死」である。それとは気が付かずに安心して生きている時に訪れる神秘的な「沈黙」の動き、それに応える「霊」の動き、内面的な無意識のことば、などを暗示して舞台に表現することを目的としていた[12)]。

『タンタジールの死』はこのような初期の暗く悲劇的なサイクルを閉じる1884年に書かれたが、その後、彼の作品は光明を探るオプティミストな方向へと変化していく。中期のエッセイ集『貧者の宝』（1896）から『智慧と運命』（1899）へと説かれていくのは、「愛と正義の精神をもって忍耐強く運命に対し、情念と意志と勇気を支えとして積極的、能動的にそれを克服し、他者に侵されざる自己の調和的世界を構築する[13)]」ことである。これが徹底化された後期には、楽天的で理想主義的な世界が描かれるようになり、『モンナ・ヴァンナ』（1902）や『青い鳥』（1908）がその例である。

後期作品にあるような希望の光が一筋も予想されない陰鬱な初期作品群の中でも『タンタジールの死』は最も非情な5幕構成の悲劇である[14)]。中世のアーサー王伝説、ペローの童話などから想を得つつも[15)]、この陰惨な劇では、

11）Maurice Maeterlinck, « Le tragique quotidien » in *Le trésor des humbles*, 2015(1896), Grasset, p. 121.

12）cf. 塚越敦子、「メーテルランク『マリオネットのための戯曲』」、『日吉紀要』、1991年、12号、134頁。

13）cf. 菊田茂男「上田敏とメーテルリンク」、『文芸研究』、東北大学、79号、1975年、31頁。

14）第4幕を削除した4幕構成の稿（1918年）も存在する。Cf. Paul Gorceix, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck*, Eurédit, Paris, 2006, p. 161.

15）Claude Régy, « Commentaire dramatique » in : Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles* (1894), Actes Sud/Babel, coll. « Répliques », 1997, p. 43–48.

最もか弱く無邪気な幼な子の命を死が刈り取るのだ。

舞台は薄暗く陰鬱な城。いたいけな王子タンタジールは姿を見せぬ女王に命を狙われている。二人の姉、イグレーヌとベランジェルそして老僕アグロヴァルは王子を守り必死に抵抗するが、女王の 3 人の使いが現れ、王子を重く冷たい鉄の扉の向こうへと連れ去ってしまう。イグレーヌはたった一人で扉のこちら側から勇敢に戦い、小さな弟を救い出そうとする。王子が助けを求めながら、自身を「小さいから」と繰り返す台詞は痛ましく、扉をはさんだ「あの人」＝女王＝死との戦いの残酷さが浮き彫りになる。

タンタヂイル。姉様…戸を引張つてお呉れ、引張つて、引張つて。あの人が来たからさ…少しでも…ほんの少しでも明けば…僕小ちゃいんだから。

イグレエヌ。あたしの爪はみんなこぼれて了つたよ…引張つたんだよ、押しても見たんだよ…力の有りッたけ打っても見たんだよ…力の有りッたけ。（再び拳を振るって不動の扉を動かさむとす。）指が二本痺れて了つたよ…泣くんぢゃないよ…鐵で出来てるんだからね…

タンタジイル。（絶望して咽び泣く）姉様、なんにも明ける物を持っていないの…なんにも、なんにも…僕出られるのになあ…こんなに小ちゃいんだもの、本当に小ちゃいんだもの…姉様知つてるねえ…[16)]

Tintagiles.- sœur Ygraine ! … Tire ! tire ! Il faut tirer ! Elle arrive !...si tu pouvais ouvrir un peu…un petit peu…car je suis si petit !...

Ygraine.- Je n’ai plus d’ongles, Tintagiles… J’ai tiré, j’ai poussé, j’ai frappé !...j’ai frappé !... (*Elle frappe encore et tâche de secouer la porte inébranlable*.) J’ai deux doigts qui sont morts…Ne pleure pas…C’est du fer…

16）メーテルリンク著、『タンタヂイルの死』、小山内薫訳、『三田文学』明治45年 4 月 1 日、明治翻訳文学全集、第 20 巻、小山内薫集、大空社、2003 年、303 頁。引用中の登場人物の名の表記は訳者に従った。

> Tintagiles (*sanglotant désespérément*).-Tu n'as pas quelque chose pour ouvrir, sœur Ygraine ?...rien du tout, rien du tout…et je pourrais passer….car je suis si petit, si petit …tu sais bien…[17)]

しかし姉の努力も虚しくタンタジールは死神に喉を捕まれ息絶え、「鐵の戸のあなたに、小さき躯の倒るる音す[18)]」。イグレーヌは必至に叫び、懇願するが、沈黙に打ちのめされ、絶望の中咽び泣き、幕が閉じる。あまりにも不条理な王子の死。何の救いもないこの劇は、イグレーヌのみならず観客・読者をも絶望の淵に突き落とす。死を象徴する女王は舞台に姿を一切あらわさないが、劇のいたるところで「台詞」や不気味な「雰囲気」によって存在し、登場人物と観客・読者を脅かす。生と死の境を象徴する鉄の門は、冷たく重い物体として、物理的に抗えぬ運命を舞台上に表現している。

同じく死のテーマを扱う初期作品、例えば『闖入者』（1890）や『室内』（1894）と比べてこの作品が異なるのは、能動的・積極的な死への抵抗が描かれている点である[19)]。上記の 2 作品は、「受動的な死」を描くのに対し—『闖入者』では死の訪れのプロセスが、『室内』では死の告知のプロセスが描かれていた—、『タンタジールの死』では、イグレーヌがその敗北を悟りつつも全身全霊で弟の死と戦う。根底にあるのはいうまでもなく弟への愛情である。しかし深い愛情から発する必死の抵抗さえもむなしく、刈り取られていく命が、何の救いもなく描かれる点は、戦後の不条理演劇を予感させる。同時に、メーテルランク自身が実人生のうちに経験した幼い弟を失うという

17）Maurice Maeterlinck, « La Mort de Tintagiles », *Trois petits drames pour marionnettes*, espace nord, Bruxelles, 2009, p. 101.

18）メーテルリンク著、『タンタヂイルの死』、小山内薫訳、『三田文学』明治45年 4 月 1 日、明治翻訳文学全集、第 20 巻、小山内薫集、大空社、2003 年、305 頁。(*On entend la chute d'un petit corps derrière la porte de fer.)* Maurice Maeterlinck, « La Mort de Tintagiles », *Trois petits drames pour marionnettes*, espace nord, Bruxelles, 2009, p. 102.

19）Cf. Paul Gorceix, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck,* Eurédit, Paris, 2006, p. 102.

悲劇的事実の傷の深さをも思わせる。実際「夭折」はメーテルランク作品の重要なテーマの一つであり、タンタジールの他『室内』の溺死する少女もその例である。『貧者の宝』には「Les avertis（告知された者）」という項目があり、その悲しみに触れながら、「死という目的地に向かって我々を導いていく運命に関する省察[20)]」がまとめられている。

『タンタジールの死』は『アラジンとパロミード』、『室内』とともに、『マリオネットのための戯曲』（1894 年）として出版された。なぜ「マリオネットのための」と副題がつけられたのか、その意図をメーテルランクは序文で説明している[21)]。「日常の悲劇」の理論を確立し、目に見えない内面世界や霊魂の動きを劇によって表現したいと考えていた彼は、当然、そのような劇作品の上演が困難であり、矛盾をはらんでいることに悩んでいた。不吉な運命を暗示する雰囲気や台詞、沈黙、台詞の繰り返し、背景の動きなど様々な計算をして書いたテキストも、生身の人間である俳優が演じて舞台化した途端、その通りにはならなくなってしまう。彼によると、劇場はまさに「傑作が死ぬ場所」であり、それに抵抗すべく、ギリシア人は仮面を使い「人間の存在を和らげ、象徴の力を安定させていた」という[22)]。エリザベス朝下、ルイ 14 世下の演劇も、「単調な朗唱法と舞台」、「取り決められた演技」を用いることによって、文学作品の詩的側面を守ってきた、と述べている。メーテルランクはつまり俳優不信で、俳優の不在を理想と考えることもあった。その意味でマリオネットは詩的な世界に「寛容な存在[23)]」で、普遍的な運命の劇を暗示する理想の演じ手であり、客の想像力を助けてくれるものと考えていたのだ。

20）倉智恒夫、訳者後記による。モーリス・メーテルランク他著、倉智恒夫他訳、『室内、世紀末劇集』、国書刊行会、1984 年、299 頁。

21）Cf. Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes*, espace nord, Bruxelles, 2009, p. 7–12.

22）Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes*, espace nord, Bruxelles, 2009, p. 11.

23）Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes*, espace nord, Bruxelles, 2009, p. 12.

以上のようにメーテルランクの序文は、彼が文学作品の詩的、象徴的側面を保つ工夫として、仮面や単調な朗唱法や簡素な舞台装置、慣習的で定型的な演技を想起していたことを示唆する。日本の象徴的な楽劇・能は、まさに面を使い数世紀来の慣例化した技術に従い、単調な朗詠と歌唱により上演が成立している。もちろんメーテルランクが初期作品を執筆した時期に日本の能（あるいは文楽）を知っていたかどうか示す証拠はないが[24)]、劇作術・演出上の意図が通底していると指摘することは不可能ではないであろう。

Ⅱ　虚子の『鐵門』

ではこのメーテルランクの陰惨な象徴悲劇はどのように能に生まれ変わったのだろうか。前提として、虚子がその観客となった自由劇場で上演された『タンタジールの死』の様子をみたあと、虚子自身がまとめていた新作能を作る上での方針をみておこう。

メーテルランクは、不可解な運命を暗示する劇を、限られた動作や台詞を計算して創作していたが、その作品が海を越えて日本で上演されるとなると、翻訳の問題も加わり[25)]、作者の想定した舞台が実現することは難しい。さらに当時の日本の俳優が持つ技術の未熟さも問題であり、例えば志賀直哉は「演じ方の練習が足りないので、読む以上の感興は僅か[26)]」と記している。し

24）フランス語で最初に「能」という言葉が現れた文献は 1874 年で、パリでは次々に雑誌記事や書物が出版されていく。英語による資料も増えていくが、メーテルランクはパリにいたのでそれらに接する可能性があったかもしれない。Cf. Ayako NISHINO, « L'histoire de la réception du nô en Occident » in *La Fleur cachée du nô*, Champion, Paris, 2015, p. 55. ベルギーで出版された能に関する詳細な雑誌記事は 1923 年に発表されている—Camille Poupeye, « Le Théâtre japonais » in *Renaissances d'Orient*, Bruxelles, août 1923.

25）『タンタジールの死』には大塚楠緒子訳（明治 35 年）、小山内薫訳（明治 45 年）、鷲尾浩訳（大正 9 年）による全 5 幕本と、3 人の侍女が登場する場面のない堀口大学訳（昭和 2 年）、倉智恒夫訳（昭和 59 年）の全 4 幕本などがある。西野春雄、「死の象徴、鐵の門」、第 4 回復曲試演の会『鐵門』講演、平成 28 年 6 月 5 日、配布資料 1 頁を参照。

26）志賀直哉、明治 45 年 4 月 28 日の日記。今村忠純、「メーテルルンクの季節

かし、鉄の扉の象徴性は見事に成功していたという劇評もあり、島崎藤村は「一枚の鉄扉、…あの簡単な道具が物を言っているところは面白く感じた[27)]」と述べている。小山内薫自身も、「唐紙一枚だけで稽古していても、少し油が乗って来ると、立派にそれが人間の力では開くことのできない鉄の扉になって」きて、「マアテルリンクの戯曲の偉大さに驚いた[28)]」と記憶している。

1912 年のこの公演を観た虚子は、能にすべきだと直観し、構想を温め、1915 年の暮れに突如『鐵門』を書き上げた。このような芸術的動機から生まれた新作能は、それまで概して国策に添った創作が多かった新作能の歴史の中で、はじめてであるという[29)]。能は改良するより新作すべきだ、と考えていた虚子は、「新作能所感」や「謡曲と新作」(『能楽全書』第三巻所収)などにその方針をまとめている。中心となる考えは、歌舞劇である能を作るには、文章で言い尽くさずに節付けと型付けとで補完すべきというものである[30)]。

> 能楽は「決して墨一色の版画ではなくつて音楽や型やが伴っている彩色画のやうなものであるからして、文章は比較的多くの意味を運ぶ墨色のようなものであるにしたところで、赤や青の色に當る節付かとか型とかいふものに、部分々々の意味を譲って、寧ろ文章だけ見たらば不完全に見えるくらいのもの、即ち彩色画の一色である墨位の程度のものでないと、餘り総べての意味を文章だけで運び過ぎて、見るものをして冗漫の感を起さしめるのでる。[31)]」

—直哉、実篤、透谷、虚子、鴎外」、『大正生命主義と現代』、鈴木貞美編、河出書房新社、1995 年、175 頁より引用。

27) 島崎藤村、「自由劇場の新しき試み(六)」、『時事新報』1912 年 5 月。宮内淳子、「写実への抵抗—メーテルリンク「タンタジールの死」上演をめぐって—」、『國學院雑誌』、第 105 巻第 11 号、2004 年、405 頁より引用。

28) 小山内薫、「《タンタジイルの死》の追憶」、(『演劇・映画』1926 年 3 月)。宮内淳子、前掲論文、404 頁より引用。

29) 西野春雄「新作能の百年(2)」、『能楽研究』30 号、2005 年、235 頁。

30) 羽田昶、「虚子と能—演者・評者・作者としての」、『俳句』44 号、1995 年、4 月、角川書店、139 頁。

31) 高浜虚子、「新作能試演所感」、『能楽』、大正 5 年 2 月号、86 頁。(『東京日

つまり俳人として言葉は厳選するが、演技と演出の実際を想定し、視覚と聴覚に訴える効果を計算しながら創作すべきというのである。また、俳人・虚子は、「無駄の必要」という概念で、俳句と能、芸術に通底する本質を説いている。「筋書だけできても夫に扮飾を施すことがむつかしい。実はあっても花がない、筋書はあっても無駄がない、といふことが新作能の一番の欠点」であり、「このことは俳句にも亦いへることであると思ふ。無駄の必要といふことであると思ふ[32)]」と述べている。即ち虚子は、文章（詞章）は舞や型、音楽と調和を成すものにし、かつ能作品としては花のような魅力がある、つまり無駄を備えたもの、というのを新作能の理想としていたのだ。実際虚子の新作能全篇を研究して指摘された作風と特徴は、①淡々とした中に余韻掬すべきものがあること、②間狂言の積極的な活用、③消極的ワキの扱いの 3 点であるという[33)]。

先にみるように、この 3 点は『鐵門』でも示されているのだが、①の淡々とした中に余韻掬すべきものがある、という特徴は、メーテルランクの作風とも相通じるところがあるかもしれない。メーテルランクは、目に見えない世界、霊魂の動き、内面的なことばなどを舞台に表現するため、簡潔なフランス語を用い、沈黙や繰り返しを巧みに取り入れていた。初期作品の序文によれば、無駄にみえるような繰り返しや表面的に必要のないことばがあっても、それを削除したり改変することはしなかったと述べている。作品の部分・部分は全体に関わっており、改変すると「独特な感動や思いがけない魅力が失われてしまうかもしれない」、という[34)]。現場を想定しながら創作し、意味のある言葉だけが劇を展開させるのではなく、時に暗示的な音としての

日新聞』に大正 5 年 1 月 30 日から 2 月 4 日まで掲載したものの再掲。）

32）高浜虚子、『立子へ』、桜井書店、昭和17年。今村忠純、「虚子と能楽」、『国文学　解釈と鑑賞』、1987 年、52 号、30 頁より引用。

33）大河内俊輝の指摘、清崎敏郎・川崎展宏、『虚子物語』、有斐閣、1979 年。羽田昶、「虚子の能」、『岩波講座　能・狂言Ⅲ　能の作者と作品』、横道萬里雄・西野春雄・羽田昶、1987 年、岩波書店、317–318 頁参照。

34）« Préface au Théâtre » (1901) in Paul Goriceix, *Maurice Maeterlinck et le drame statique*, Eurédit, Paris, 2005, p. 113.

言葉や台詞の繰り返しが劇の大事な雰囲気を作っていくという信念は、両者に共通していると考えられる。

さていよいよ『鐵門』をみていこう。諸本は5稿存在するが[35)]、虚子が『ホトトギス』に掲載した「机上観能」は、テキストの他、ト書きのように演出の工夫が説明されている貴重な資料である[36)]。

諸国一見の僧（ワキ）が善光寺に参詣する。僧は門前の人（アイ）に案内されて暗穴道（虚子の造語）にすすむ。ふと漆黒の闇の中から二人の幽霊が現れる。一人は銀河の城に住む白露という端麗な姫（ツレ）、いま一人は白髪の翁、姫を護る衛門の翁（シテ）である。僧の問いかけに答え、幽霊たちは「鐵の門」のいわれを語るが、その説明は不思議な物語の再現となっていく。ある晩姫が床に入り、衛門の翁もまどろむうちに、音もなく死の神（悪尼）（アイ）が城に忍び入り、姫を連れ去ってしまった。姫に想いをよせていた翁は狼狽し、あとを追いかけるが、行く手には不動の鐵の門が閉ざされ、押せども明かない。

> 「行く手に聳ゆる鐵の門。行く手に聳ゆる鐵の門。これより外に道はなきぞや。姫は正しく入りにしものを。かへせや戻せと声も嗄れ嗄れに。呼べども帰らず叩けども。答ふる声のあらばこそ[37)]。」

言うまでもなく自由劇場で死を象徴するために置かれていた鉄の扉の装置はここには存在しない。能舞台ではこのことばと所作によって死を象徴する鉄の門の存在自体を、観客の心の中に想起させるのだ。「机上観能」における虚子のト書き風の記述によれば、このくだりで絶望した衛門の翁は、静寂

35）田中允編『未刊謡曲集』続九（古典文庫、1982年）に、「能楽本」、「楽堂本」、「善光寺詣」、の他に、「机上観能」、「複式夢幻能形式本」。以上は西野春雄、「死の象徴、鐵の門」、第4回復曲試演の会『鐵門』講演、平成28年6月5日、配布資料5–6頁を参照。

36）高浜虚子、「机上観能」、『ホトトギス』大正5年、3月1日号、1–12頁。

37）高浜虚子、「机上観能」、『ホトトギス』大正5年、3月1日号、10頁。

に襲われる。「絶望してあとしざりをして今度は橋掛かりの真ん中あたりに安座して両手をはたと打ち合わせる。其時囃子は切り捨てたやうに囃子をやめて仕舞って一時舞台は寂寞と静になる[38]。」虚子の新作能では、ことば・所作だけではなく、無音の表現―沈黙―もまた絶望の深淵を描き出すのだ。

衛門の翁はその後死を迎え、幽明すでに隔たって久しいが、姫を失った恨みはいつまでも残ると語り、僧に救いをもとめて消えていく。

「此の門こそは死の門と。初めて知れば恐ろしや。われも同じく亡き数に。入りて久しき身なれども。妄執の念いつまでも。残る端山の月の雲。晴るゝ暇なき苦しみを。助け給へや御僧と。かき消すように失せにけり[39]。」

この新作能は、僧（ワキ）の夢の中に幽霊（シテ）が現れ、昔を語って再現し、魂の成仏を願って消えるという夢幻能の定型に従っている。虚子自身は僧（ワキ）を演じているが、その役割は上述した虚子の新作能の特徴の一つにあるように、消極的である―消極的というのはこの新作能の主筋である衛門の翁（シテ）の回顧的物語に直接介入する登場人物ではない、という意味においてである。また、身分違いの姫に翁が恋慕を抱くという図式は謡曲『綾鼓』のそれと重なる。しかし、死の恐怖と兄弟・家族愛（姉イグレーヌの弟タンタジールへの愛）を描いたメーテルランクの劇に対して、虚子の新作能は、姫に叶わぬ恋心を抱き、その姫を死によって失った衛門の翁の悲恋と妄執の劇となっている。鉄の門が死を象徴している点は共通しているが人物関係も主題も、『タンタジールの死』とはかけ離れている。なるほど虚子自身、「机上観能」で以下のように述べている。

「もと『タンタヂイルの死』から着想したものだと言ひながら、それは、鐵門をもって死を象徴したといふ事、死の使を女性的なものにしたといふ事位の他には殆ど原作の面影を伝へたという種のものではない。実は

38）高浜虚子、「机上観能」、『ホトトギス』大正 5 年、3 月 1 日号、10 頁。
39）高浜虚子、「机上観能」、『ホトトギス』大正 5 年、3 月 1 日号、11 頁。

『タンタヂイルの死』から着想したといふ言葉すらも晴れがましい位なものである[40)]」

「死の使いを女性的なものにした」というのは、「悪尼」と名付けた女性的な妖魔のことで、狂言方が扮する。虚子のト書き風の記録によれば、「色の真っ黒な面を殆ど目ばかり出すように白い絹で覆面をして杖をもって出て来[41)]」、無言で姫を引き立て、橋掛かりを通って揚幕のうちに退場する。この場面は、姫の死という舞台上の重要な事件がアイの無言の演技によって不気味にかつ劇的に強調される。観客は息を呑みながらその事件の証人となる。虚子の新作能がアイを積極的に活用している好例である。虚子が鑑賞した自由劇場の『タンタジールの死』では、当該シーンは第4幕にあたり、まず3人の死の使いが互いに会話をしたあと、部屋に侵入してタンタジールを「沈黙」のうちに連れ去ることになっている[42)]。

このように、虚子自身が原作と翻案との関係を、2点（鉄の門の象徴性と死の使いの女性性）しか指摘していないのだが、なぜそのような原作とかけ離れた新作能となったのだろうか。登場人物の関係や役割、そして劇の結末部分に注目しながら比較、検討していこう。

Ⅲ　残された者の悲劇

まず、『鐵門』のシテ衛門の翁は、単純に考えれば老翁という点で『タンタジールの死』の老僕アグロヴァルに似ている。ツレの白露姫は、命をかりとられる犠牲者として、タンタジールと重なる。姫を連れ去る一人の悪尼は、3人の女王の使いを一人にまとめたものと考えられる。旅の僧（ワキ）と所の者（アイ）は、メーテルランクの劇には登場しない虚子の創作であるが、これは夢幻能の慣習的な形式に必要な役割である。しかし問題は、姉イグ

40）高浜虚子、「机上観能」、『ホトトギス』大正5年、3月1日号、12頁。
41）高浜虚子、「机上観能」、『ホトトギス』大正5年、3月1日号、8頁。
42）メーテルランクは1918年のバージョンでこの幕自体、3人の使者とともに削除している。

レーヌとベランジェルに対応するものが無い点と、なぜ主人公（シテ）が、老僕アグロヴァルという、最後まで戦ったイグレーヌよりも消極的な存在に似たものに設定されているのか、という点である。

確かに、シテ衛門の翁と老僕アグロヴァルは、表面的・外見的には重なるが、幼い犠牲者―タンタジール・白露姫―を必死に守るという役割において、衛門の翁とより深く重なるのはむしろイグレーヌである。『タンタジールの死』は、愛する弟を守ろうとする姉イグレーヌの抵抗と挫折の悲劇でもあった。イグレーヌ一人が、ベランジェルとアグロヴァルも代表して最後まで戦い、生死の境である鉄門のこちら側に残された。この時イグレーヌは、門のこちら側で生きている者の代表として、劇を観る観客（読者）をも代表していると考えられる。『タンタジールの死』の観客となった虚子がうけとったのは、愛する者を奪われた者の悲劇、鉄門のこちら側に残された者の抵抗と苦悩の劇でもあったのではないだろうか。そう考えると、虚子の新作能の主人公（シテ）衛門の翁は、愛する者に鉄門で隔てられた者として、イグレーヌと重なり、また、門のこちら側に残された者として、ベランジェール、アグロヴァル、そして観客とも重なる。つまり衛門の翁は、複合的に 3 人の登場人物と観客をも代表して、愛する者を奪われ鉄門のこちら側に残された者という普遍的な存在を示しているのではないだろうか。『タンタジールの死』は、犠牲者タンタジールの命がまさに奪われるその事件を、迫りくる死の恐怖とともにリアルタイムで描いたが、『鐵門』はそのような犠牲者の悲劇的瞬間は過去の回想劇とし、むしろ奪い去られて残された者の側の苦悩を重点的に描いている。

ここで想起されるのは、虚子自身が経験した鉄門の別れである。実は創作の 1 年前、虚子は 2 歳の女児を亡くし、更に数か月後に生まれた双子の一人が死産であったという相次ぐ哀しみに襲われていた[43)]。家族内での死別の悲劇―『タンタジールの死』と虚子自身の経験―と、身分と年齢のかけ離れた男女間での死別―『鐵門』―という違いはありながら、愛する者との死別と

43）西野春雄、「死の象徴、鐵の門」、第 4 回復曲試演の会『鐵門』講演、平成 28 年 6 月 5 日、配布資料、3–4 頁。

いうテーマは共通し普遍的である。鉄門に隔てられた生死のドラマ、避けて通れぬ哀しみを、虚子は普遍的なものとして表現したのであろう。虚子は「机上観能」にこう記している。「鐵門（死）に対する人間の執着はいつの世の何人にも晴るゝ時は無いのである。[44)]」

Ⅳ　クライマックスと鎮魂

しかしもう一点考えるべき問題が残されている。それは虚子の新作能においてこの世に残された者―衛門の翁（シテ）―は既に亡くなった者で、幽霊として僧（ワキ）―生きている者・観客―の前に現れるという点である。彼は自分自身も死の世界へ入り、姫と同じく鉄門の彼方へ行ったのだが、姫を失った時の執念が消えず、苦しみ、成仏できない。そこで僧に助けを求めて消えるのである。今一度結末部分をみてみよう。

> 「妄執の念いつまでも。残る端山の月の雲。晴るゝ暇なき苦しみを。助け給へや御僧と。かき消すように失せにけり[45)]。」

これは、僧の前に姿をみせた幽霊が、過去の再現劇を演じ、成仏を頼んで消えるという夢幻能の定型に沿っている面もあるが、『タンタジールの死』と『鐵門』を決定的に区別する点である。前者は迫りくる死の到来をそのままリアルに、その死の瞬間を、目に見える形にはしないにせよ、門を隔てた形で描いている。後者はその死という事件の後日談となっており、事件の結論を知ったうえで時間を遡行的にたどる再現劇である。死そのものを書く『タンタジールの死』の結末は、イグレーヌと観客を救いようのない絶望と哀しみに突き落としたが、『鐵門』の結末はそのような後味の悪さは残さず、シテの救い―成仏―を予感させ、観客を絶望に突き落とすことはない。比較のために『タンタジールの死』の最終場面をみてみよう。イグレーヌの必死の独白は、次第に狂気じみていき、それは原文で「あの人」＝「女王」＝

44）高浜虚子、「机上観能」、『ホトトギス』大正 5 年、3 月 1 日号、11 頁。
45）高浜虚子、「机上観能」、『ホトトギス』大正 5 年、3 月 1 日号、11 頁。

「死」に対する呼びかけが、「vouvoiement」と「tutoiement」が混在しているところからもうかがえる[46)]。

「ねえ、あなた、戸を明けて下さるでせう、明けて下さいませんか…ほんの少しで宜しいんですの…ほんの一目会へれば好いのです、ほんの一目…何だっけ…分かったでせう…もう待ってはいられないのです…ほんの少し明けば出られるのです…わけないんです…（毫も動く所なき長き沈黙）…鬼め…鬼め…畜生…畜生…畜生…（イグレエヌは、暗黒のうちによろめき沈み、扉に向かひて両手を差し延べ、物静かに咽び泣く）[47)]

Vous allez ouvrir, n'est-ce pas ? …Je ne demande presque rien …Je ne dois l'avoir qu'un moment, un tout petit moment … Je ne me rappelle pas…tu comprends … Je n'ai pas eu le temps…Il ne faut presque rien pour qu'il passe…Ce n'est pas difficile… (Un long silence inexorable.)-Monstre !...Monstre !... Je crache !
(Elle s'affaisse et continue de sangloter doucement, les bras étendus sur la porte ; dans les ténèbres.)[48)]

最後の言葉にはむき出しの怒りが表現され、ト書きにある劇の終わり方は、虚しく消化しきれない苦みを残す。実際パリの観客の中には、この場面が本当に終わりなのか理解に時間がかかった者もいたようである[49)]。

46）Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes*, espace nord, Bruxelles, 2009, p. 214.

47）メーテルリンク著、『タンタヂイルの死』、小山内薫訳、『三田文学』明治45年4月1日、明治翻訳文学全集、第20巻、小山内薫集、大空社、2003年、306頁。

48）Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes*, espace nord, Bruxelles, 2009, p. 103. Nous soulignons.

49）島崎藤村、「春を待ちつつ」（『東京朝日新聞』1915年5月19日、文章の日付は3月25日。1913年、パリ、ヴィリエ劇場での観劇の記録。宮内淳子「写実への抵抗」、前掲論文、408頁参照。

メーテルランクの劇の結末が恐怖、残酷、不条理な印象を与えるものであるのに対し、虚子の新作能のそれにはシテの成仏の予感という救いが用意されている分、静謐な落ち着きがあり、観客はもの哀しくも、それを安心して見守ることができる。ここで定型とはいえ夢幻能の持つ重要な特徴の一つ、即ち能は鎮魂劇であるという点が浮上する。もちろん全ての能がそうではないが、夢幻能の中で幽霊を主人公とする作品を「幽霊能」としてその類型や源流を考察した研究によると、能は「亡霊供養の唱導劇」ということができる[50]。幽霊能において、ワキ僧は「シャーマン的機能」を持ち、シテ（幽霊）に「懺悔式の告白」を促し、シテは「執念」「執心」「妄執」などの言葉を使った内省的な告白を行う。幽霊は畏怖の対象ではなく救済の対象となり、そのような劇をくり返し観衆に現前化することは、仏教的世界観を内面化させる効果があるという[51]。『鐵門』は、シテ衛門の翁の幽霊が、妄執の念が晴れることなく苦しむ故に登場し、僧がそれを助ける＝救済するという意味で、鎮魂劇である。

虚子の新作能のうち、『実朝』、『時宗』、『義経』はワキを旅僧にした夢幻能であり、歴史上の有名人物の幽霊が到来してくる。特に『実朝』には僧が霊を弔うという鎮魂の意図が明示されている[52]。『鐵門』は歴史上の有名人ではなく一般的な個人がシテである点と、虚子自身も経験し、人間誰しも避けては通れない、愛する者との死別というテーマを扱っている点で普遍的な新作能となっている。さらに主人公＝哀しみに打ちひしがれる人間の鎮魂の要素が含まれることで、観衆の心の浄化作用にもつながっているといえる。

V　何者かの到来

『タンタジールの死』から『鐵門』へ、その題名も示唆するように、個人の

50）今泉隆裕、「幽霊能における告白―その類型と機能―」、『宗教研究』、86 巻 4 輯（2013 年）416–417 頁。

51）同上。

52）Cf. 高浜虚子、「実朝」、『「奥の細道」「嵯峨日記」など―能・芝居』所収、甲鳥書院、昭和 19 年、9 頁。

悲劇的死のドラマは、死という運命＝鉄門の力、に抗えぬ人間の普遍的な劇へと変化した。虚子が『タンタジールの死』から感じ取った能的なものを説明するために、いくつかの先行研究はクローデルのあの名言を引いている[53)]。

「劇、それは何事かの到来であり、能、それは何者かの到来である。[54)]」

事件本位の西洋の伝統的な劇とは違う能の本質—「何者か」つまり目に見えない力や人間の内面に迫る劇—を適切に考察したエッセーの冒頭の一節である。象徴派の劇詩人クローデルも、「静劇」理論を唱えたメーテルランクと同様、写実主義や現実主義の舞台に反発して創作活動を行った同志である。確かに『タンタジールの死』は死神—「何者か」—が目に見えない女王として擬人化して到来する劇である。虚子が能的と直観したのはこの通りであろう。しかしクローデルが「何者かの到来」と書いたとき、彼は「何者」かが人間の力の及ばない運命や力だけでなく、人間自身の心、執念や内面を具現化した者＝幽霊であることも知っていた。彼によれば、シテは人生を遡行的に回想し再現する演じ手となる幽霊であり、舞台上にあるのは「亡霊たちの国から連れ戻されて、瞑想のまなざしの中でわれわれに描き出される人生そのものである[55)]」。『タンタジールの死』は人間の力を超えた運命の介入の劇とはいえ、死神が到来して人間を打ちのめすという事件のみを暗示的に描いている。しかし『鐵門』は打ちのめされ残された一人の人間の霊が到来し、苦しみを表現するという、人間の深い内面の劇であり、さらにその救済劇でもある。その意味では前者は、特に後者と比較すると、いくら暗示的、象徴的であるとはいえ死という事件を恐怖と共に描いた「何事かの到来」に近いのかもしれない。虚子は、メーテルランクの「何者かの到来」的要素＝能的要素を含んだ「何事かの到来」の劇を、より純粋に「何者かが到来」する幽霊

53）Cf. 山下真由美、「高浜虚子の新作能とメーテルリンク」、『比較文学研究』、1990 年、57 号、212–213 頁。今村忠純「メーテルリンクの季節—直哉、実篤、透谷、虚子、鴎外」、『大正生命主義と現代』、鈴木貞美編、河出書房新社、1995 年、178–179 頁。

54）ポール・クローデル、内藤高訳、「能」(1926年)、『朝日の中の黒い鳥』所収、講談社学術文庫、1988 年、117 頁。

55）ポール・クローデル、前掲書、125 頁。

能＝人間の魂・内面のドラマへと作り変えたのではないか。

虚子は勿論メーテルランクの作品を「西洋のものだから」という理由で翻案したのではない。そこに人間の普遍的なテーマ―鉄門の別れ＝愛する者との死別―を見出だしたからだ。海外への船旅に出かけた際も、和服以外は身に着けなかったという虚子[56)]。西洋の新しい価値観が導入される時代において、本質的なものを見失わない視点を有していた彼は、見出したその西洋劇の普遍的なテーマに、夢幻能の形式を導入し、死別の苦しみに打ちのめされた者を観客のもとで救済に導く能に仕上げたのだ。

2016 年の復曲公演は、俳人・虚子ならではの厳選された言葉と演技が上手く調和した表現を活かし、普遍的な「死」のテーマを提示していた。太鼓の音が響きテンポアップしていく姫の死の場面は、迫り来る死の恐怖がドラマティックに演出されていた。残された者の絶望と妄執の姿をみた観客は、目には見えないがすぐ隣にあるかもしれない鉄門の存在を意識させられ、またそれがいつ自分と愛する者の絆を絶つのかわからないという世の不条理にも対面させられる。「生死の理（ことわり）[57)]」という永遠の謎も提示する点は、どこかメーテルランクの劇と通じるのかもしれない、メーテルランクほど悲観的なやり方ではないにしても。

終わりに

虚子は能以外の形式の芝居―『髪を結う一茶』、『時宗』、『嵯峨日記』など―も書いている。なぜ能を選んで『タンタジールの死』を翻案したのかは、能的なものを直観し、自身が能に通じていたからという理由だけではなく、能独特の表現力を信じていたからであろう。他の演劇にはない能独特の美点とは「何世紀にもわたって能楽師の身体に蓄積された芸の力[58)]」は勿論、や

56）清崎敏郎、川崎展宏編『虚子物語』、有斐閣ブックス、1979 年、164–168 頁参照。

57）高濱虚子、『鐵門』、校訂・補綴　西野春雄、京都観世会、2016 年 6 月 5 日発行、1 頁参照。

58）免疫学者で数々の新作能を創作している多田富雄氏の発言。『露の身ながら

はり劇作術上、幽霊を主人公とし、時空を自在に超越しながら静かに過去の物語を訴えることのできる夢幻能という形式があることではないだろうか。そこでは説明的な装置や演技も必要がなく、静かに見守る観客がいる。象徴的な演劇空間で人間の内面のみに焦点があてられるのだ。人間の心を深く表現する形式だからこそ古今東西の普遍的なテーマにつながりやすいのかもしれない。

虚子の『鐵門』を先駆とするの西洋の作品を題材とした新作能創作のその後の歴史を概観すると、シェイクスピアやイエーツ、クローデル、マラルメの作品が翻案されている。イエーツやクローデルの場合は、彼らが能や日本演劇にインスピレーションを得て創作した作品を、日本人が能に翻案したという地球一周型の新作能である—イエーツの舞踏詩劇『鷹の井戸』（1916年）は『鷹の泉』（1949年）とその改作『鷹姫』（1967年）となり、クローデルの歌舞劇『女と影』（1923年）は新作能『女と影（1968年）に、劇的オラトリオ『火刑台上のジャンヌ・ダルク』（1934年）は新作能『ジャンヌ・ダルク』（2012年）となる—[59]。メーテルランク—『鐵門』—、マラルメ—『半獣神の午後』（1974）—の場合は、能を意識して創作された作品ではないものを、日本人がそこに能的なものを感じ取って新作能として翻案したものである。「夢幻能」という形式のみならず、伝統演劇である能が持つ現代にも通用する独特な力は何かという問いは、今後の新作能をも検討しながら考え続けるべき課題である。

本研究は JSPS 科研費　JP16H07172 の助成を受けたものである。

往復書簡　いのちへの対話』（2004年、集英社）。西野春雄、「新作能の百年（1）—1904年～2004年—」、能楽研究、29号、2004年、141頁より引用。

59）詳細は西野春雄、「新作能の百年（1）」、能楽研究29号2004年、および「新作能の百年（2）」、能楽研究30号2005年、西野春雄、「能になった西洋の詩・戯曲」、比較日本学教育研究センター、研究年報、2013年を参照。新作能『ジャンヌ・ダルク』については、西野絢子、「『火刑台上のジャンヌ・ダルク』から新作能『ジャンヌ・ダルク』へ」、L’Oiseau Noir, XIX号、日本クローデル研究会（2017年5月発行予定）を参照。