

# 三島由紀夫『鹿鳴館』のアダプテーション

## — 〈銃声〉の多義性と選択 —

木村陽子

はじめに

「鹿鳴館」の幕切れの〈銃声〉は、清原永之輔がピストル自殺をした音だったのだろうか。

たしかに、水谷八重子の主演（一九六二年一月初演）で「鹿鳴館」を繰り返し上演してきた新派の興業元である松竹のホームページ（「作品紹介」）には、

すべてが影山の陰謀だと知った朝子は夫に決別を宣言し、清原のもとへ行く決意をする。その頃、最愛の息子を自らの手で殺してしまった清原はすべてに絶望し、自殺していった。<sup>①</sup>

と記載されている。しかし、本当にそうだろうか。原作者の三島由紀夫は、そういう結末をこの作品のラストシーンとし

て想定していたのだろうか。少なくとも、原作戯曲「鹿鳴館」（一九五六年十二月『文学界』）には、「自殺」という言葉はどこにも見当たらない。

本稿は、この疑問にアダプテーションという視点から光をあてて、以下に考察を試みていく。

### 一 作品の成立

一九五六年、三一歳の三島由紀夫は、劇団文学座創立二〇周年を記念した創作劇を委嘱され、「鹿鳴館」（悲劇四幕）を執筆した。日本の代表的新劇団である文学座と三島由紀夫との交流は、一九五〇年に文学座アトリエ公演として舞台にかけられた「邯鄲」に始まる。その後、「卒塔婆小町」（一九五二年、アトリエ）、「夜の向日葵」（一九五三年、本公演）、「葵上」（一九五五年、本公演）、「只ほど高いものはない」（一九五五年、本公演）、「船の挨拶」（一九五五年、アトリエ）

と両者は関係を深めていき、「鹿鳴館」(本公演)は三島が文学座に提供した七番目の台本となった。

本作は委嘱の時点で、当劇団の看板女優にして、演劇人として最初に日本芸術院賞を受賞した名優・杉村春子(当時、五〇歳)がヒロインを務めることが決定していた。その年、杉村はアジア連帯文化使節団の一員としてヨーロッパ、インド、エジプト、ソ連、中国を歴訪し、三島の台本で舞台復帰することにもなっていた。

実は当時、杉村は一つの壁に突き当たっていた。「鹿鳴館」初演のちょうど一年前の『朝日新聞』には、「ひところ「新派くさい」と評されて、大いにフンガイした。きらびやかな彼女の舞台のふんいき・色気たっぷりな芸と『あねご』といわれる気風がそういわせるのだろう」とある。『『新派くさい』と評され』というのは、同じ文学座の芥川比呂志ら若手俳優たちの演技と比較されてのことだった。冉小嬌によれば、福田恆存が翻訳・演出した「ハムレット」(一九五五年、本公演)および主演を務めた芥川の演技は、当時「戦後の最高作の一つ」と絶賛されたが、本作にガートルード役で出演した杉村は福田演出の速いテンポになじめず、逆に「古いもの」の刻印を押される結果になったという。

こうした経緯からも、三島に委嘱された台本は、杉村春子の持ち味を最大限に引き立たせるとともに、「古い芝居」「新派風」といった彼女に張りついたネガティブなイメージを払

拭するものでなければならなかった。結果、三島が造形したのは、鹿鳴館時代の実力者・影山伯爵の妻でありながら、影山の政敵である自由党の首領・清原永之輔とかつて愛し合い、子まで成した、もと新橋の名妓という役どころだった。前掲『朝日新聞』の杉村評が的を射ているならば、「きらびやかな」「ふんいき」と「色気たっぷりな芸」、さらに『『あねご』といわれる気風』を併せ持つとされる彼女に、最適な役どころだったと言えるだろう。杉村自身、「台本を手にして女主人公朝子に向き合った時、ある戦慄が走ったとし、『鹿鳴館』との出会いは、昔から夢に描いていた理想の恋人に会った思いで心がはずみました」と述べている。

手ごたえは三島の側にもあった。初演のパンフレットで三島は

この芝居はいわば、私のはじめて書いた「俳優芸術のための作品」である。戯曲というものは、そうあるべきが当然だが、いろいろと作者の我欲がでて、いつもそういう風には行かない。こんどは大分、その我欲を抑へ得たと思っ

と、「俳優」つまりは杉村春子のために書いた台本であることを強調している。

その三島が、「鹿鳴館」の演出家に指名したのは、自身よ

り一歳年下の松浦竹夫だった。文学座研究所に入所して丸四年目だった当時の松浦は、いまだ正座員に満たない準座員にすぎなかった。当然本公演での演出経験もなく、演出家が松浦に決定したときは、当人も周囲も驚いたという。しかし、この采配は当たった。『テアトロ』に掲載された「稽古場めぐり」を読む限り、生真面目で素直な若き演出家と、才能と熱意にあふれた原作者、そして時に彼らを主導するベテラン俳優陣という組み合わせは、スラング気味だった杉村にとってやりやすい布陣だったと推察される。

結果として初演「鹿鳴館」は、関係者の予想を上回る成功を収めた。初演から四年の間、文学座は「鹿鳴館」を、大阪・名古屋・福岡・仙台・長崎などの地方公演も含めて、計一〇五回上演し、同劇団の当たり狂言となった。戯曲も舞台とともに大きな反響を呼んだ。この年、三島は小説「金閣寺」(一九五六年一〜一〇月『新潮』)で文壇での地位を確固たるものとし、さらに戯曲「鹿鳴館」で劇作家としての名声も手にした。その後、今日に至るまで、「鹿鳴館」は六〇年以上にわたり舞台で再演され続け、さらには四度のテレビドラマ化、映画化、オペラ化など、さまざまなメディアに移し替えられ、語り直され、読み替えられてきた。【表】は、それらのうちで確認できたデータを挙げたものである。

【表】「鹿鳴館」アダプテーション一覧

	メディア	制作	上演・公開・放送日	演出・監督	主演
1	演劇	文学座	1956年11-12月	松浦竹夫	杉村春子
2	演劇	文学座	1957年10月	松浦竹夫	杉村春子
3	演劇	文学座	1958年1-2月	松浦竹夫	杉村春子
4	演劇	文学座	1958年8-9月	松浦竹夫	杉村春子
5	TV	フジテレビ	1959年7月9日	松浦竹夫	杉村春子
6	TV	TBS	1961年12月1日・8日	松浦竹夫	杉村春子
7	演劇	新派	1962年11-12月	戌井市郎	水谷八重子
8	演劇	新派	1963年10月	戌井市郎	水谷八重子
9	演劇	新派	1964年6月	戌井市郎	水谷八重子
10	演劇	劇団NLT	1967年6月	松浦竹夫	村松英子
11	TV	NHK	1970年4月25日	和田勉	岩下志麻
12	演劇	松竹	1972年12月	松浦竹夫	水谷八重子
13	演劇	中日劇場	1974年3-4月	松浦竹夫	水谷八重子
14	演劇	新派	1980年2月	戌井市郎	水谷良重
15	演劇	中日劇場	1980年4月	戌井市郎	水谷良重
16	演劇	新派	1981年4月	戌井市郎	水谷良重
17	演劇	新派	1981年8月	戌井市郎	水谷良重
18	演劇	東宝	1982年4月	石井ふく子	佐久間良子
19	演劇	劇団テアトロ海	1986年5月	松浦竹夫	山口礼子
20	映画	東宝	1986年9月	市川崑	浅丘ルリ子
21	演劇	梅田コマ劇場	1987年9月	戌井市郎	有馬稲子
22	演劇	松竹芸能	1988年10月	戌井市郎	若尾文子
23	演劇	松竹・新派	1995年11月	戌井市郎	二代目・水谷八重子
24	演劇	サロン劇場・夜想会	2003年11月	野伏翔	村松英子
25	演劇	テレビ東京	2004年1-2月	山田和也	佐久間良子
26	演劇	劇団四季	2006年1-6月	浅利慶太	野村玲子
27	TV	TV朝日	2008年1月5日	鎌田敏夫	黒木瞳
28	オペラ	新国立劇場	2010年6月	鶴山仁	黒田博ほか

## 二 原型——原作者の影響下での「鹿鳴館」

(1) 「ノー・カット上演」へのこだわり

三島由紀夫は、あくまで戯曲の原作者という立場にあり、本来、上演での具体的な演出は劇団の演出部が仕切ることが自然である。しかし三島は、自身の意図を離れた自由な演出による「鹿鳴館」の上演を拒み、初演以来の松浦竹夫と、同じく三島から指名された文学座のベテラン演出家・戌井市郎の二者にしか演出を許さなかった。特に、役者にはセリフの改変を厳しく禁じた。その理由を三島は、「鹿鳴館」は、筋立ては全くのメロドラマ、セリフは全くの知的な様式化、という点に狙いがあるので、特にセリフにすべてがかかっている以上、セリフの緊張感がゆるめば、通俗的なメロドラマしか残らない。これをおそれて、私は強硬に、ノー・カット上演を主張してきた」のだと説明している。

原作戯曲の忠実な反映という三島の要請は、テレビドラマ化においても認められる。初のテレビドラマとなった一九五九年のフジテレビの制作では、演出の松浦竹夫から、主演の杉村春子、中村伸郎、北村和夫といった俳優陣まで、文学座の舞台そのままの座組となった。一九六一年、今度はTBSでテレビドラマ化されたが、影山伯爵役が佐分利信に変更されたほかは、演出も主演俳優もほぼ同じだった。後年、三島が自決する半年前に放映されたNHK制作のテレビドラマは、

同局の和田勉が演出し、主演女優は岩下志麻、俳優陣も一新されたが、三島同様「ノー・カット上演」の主張者であった松浦竹夫が脚色（セリフには手を付けず、行数を削る）を担当することで、セリフの改変が阻止されている。

こうした状況は、三島の死後も一〇年ほど、まったく変わらなかった。この間の「鹿鳴館」の上演は計六公演確認できるが、演出は三島の原作戯曲に忠実だった松浦、戌井の二者のみ、主演女優も三島から直接手ほどきを受けた新派の水谷八重子と、その娘・水谷良重（のちに二代目・水谷八重子）に限られた。

ちなみに、初代・水谷八重子（初演時、五七歳）は、杉村春子の八年後に日本芸術院賞を受賞した名優だが、新派による「鹿鳴館」の上演は、その水谷が本作の朝子役を強く希望したことにより実現した。二〇一八年五月、筆者が娘の水谷良重氏に確認したところ、八重子も良重も、作者への敬意をこめて、一貫して三島生前時の演出と「ノー・カット上演」を通したという。

(2) 「ノー・カット上演」の難しさ

大衆的な人気を博した「鹿鳴館」は、作者が「筋立ては全くのメロドラマ」と評したように、観る側にとって、ある意味、娯楽的でわかりやすい作品だった。それゆえに、文学座の初演舞台を観た川口松太郎と水谷八重子は「うちでもやれ

るね」と言い合つたというし、その水谷の舞台を観た佐久間良子は、華麗な朝子役にいつか挑戦してみたいと憧れたという。

しかし、「鹿鳴館」の台本は舞台から受け取られる印象よりも、実際にははるかに難解であるらしい。東玉からのオファーを受けた佐久間良子は、「改めてご本を手にして、あの美辞麗句の並んだ舞台の重さをしみじみと感じた」という。作者をして「セリフは全くの知的な様式化」と言わしめたように、「絢爛なる科白、息の長い緊縛した科白、美しいリズムをもつた科白」（杉村）が彩なす「鹿鳴館」は、初演以来、制作サイドから「最高難易度の台本」と畏れられてきた作品でもあった。

たとえば、大徳寺侯爵夫人季子役を演じた長岡輝子（文学座）は、「写実的なせりふが全くないこの作品は、当然演技にも写実的なものを求めているだけに、内面的な掘り下げはそれをおぎなうだけ深く突込まなければなりません。それをしないと表面的なうすっぺらなメロドラマになる危険を含んでいる意地の悪い作品です」と述べている。「写実的なせりふ」が「ない」というのは、たとえば次のようなシーンだろうか。第一幕、朝子の親友である季子が、苦しい恋に悩む娘の頸子を伴い朝子に相談を持ちかける場面である。

季子 あなたがあの方たちお二人を捌いた捌き方はお見事よ。

偽善もあなたのお手にかかる、匂ひのいい花束のやうになつてしまふのね。

朝子 まあひどい仰言りやう。私はただ向き向きの花束をさしあげるだけですわ。

季子 痛烈なあなた！ 今日この娘のことで御相談に上つたのも、さういふあなたをたよりにして伺つたわけですわ。（中略）この子の両親とも公家の出ですけれど、長い袖をもてあましてゐた先祖のやうに、この子も過激なことが好きなんです。本当の公家の血は過激派の血なんです。お金持だけがお金を軽蔑できるやうに、私共は因襲のお庫を持つてゐますから、因襲を軽蔑することができます。

奥野健男の表現を借りれば「日常語からは遠い、程よく古びた雅語」ということになるが、三島が本作で生み出したリアリズム演劇とも古典劇とも異なる独特のセリフは、「卒塔婆小町」で小町役を務めた長岡にとつても、難解なものとして止められたようだ。三島の新作台本に役者たちが手こずっているという噂を耳にした岩田豊雄は、稽古中の松浦竹夫に次のような助言を送っている。

『鹿鳴館』は十九世紀的浪漫劇の手法を現代的に取り上げてゐる。諸君にとつて、この方法は最初のものだ。まず勇気を出して、ほんとはいい気にならずに、いい気になつ

たような顔つきでこの芝居をやり給え。しかしやりすぎた  
ら最大の失敗だよ。覚悟々々。<sup>(18)</sup>

岩田の評を、松浦を介して知った三島は、逆に、杉村春子  
に「うんと威張って、自分ほどエライものはないという気持  
ちでやって下さい」と、他の俳優にも「ハデさをねえ」と  
激励した。後年、杉村は「三島さんの言葉に、私は朝子を演  
じる糸口をつかむことが出来」たとし、次のように振り返っ  
ている。

第一生命ホールの初日は、もう夢中でした。「杉村さん、  
自分がこうやりたいと思ったことを演じきったのだから、  
君の芝居を新派だとだれも批判しなかつたでしょう」。三  
島さんの声はまだ耳に残っているほどうれい言葉でした。<sup>(19)</sup>

「鹿鳴館」での成功によって、杉村春子はスランプを脱し  
た。が、松浦竹夫は、舞台の出来に納得していなかつた。そ  
の理由について松浦は、「私の力の若さにもよる」が、同時  
に、『「ないものはない」』持っていないものは出ない』とい  
うことだ。大変非情な云い方だが、自己批判も含めて云えば、  
このことほど俳優に対して感ずることはない<sup>(20)</sup>』と述べている。  
松浦の総括は、自身の演出も含めての敗北宣言のようにも受  
け取れるが、では、彼らはいったい何に敗北したのか。たと

えば、文学座の初演舞台を観劇した諏訪正は、「鹿鳴館」の  
印象を次のように表現している。

個々の俳優の演技も、よく覚えていない。覚えてるのは  
俳優が役を演じたというより、三島の華麗なせりふがロー  
ブ・デコルテや礼服を着込んで、舞台を闊歩しているよう  
な不思議な印象である。(中略) その華やかで人工的なせ  
りふが立ち上がり、舞台上でカドリーユを踊っている!。<sup>(21)</sup>

つまり、名優たちの演技をかすませるほどの、圧倒的な存  
在感を「鹿鳴館」の「せりふ」が持っていたというのである。  
セリフでの苦労という点では、新派の演出に抜擢された成  
井市郎は、ある意味、松浦以上だっただろう。成井によれば、  
「日常的な会話に馴らされてきた新派俳優はこのセリフにき  
つい抵抗をおぼえ」、「戸惑うばかりだった」という。新劇よ  
りも短い稽古で本番に臨む新派では、役者が覚えやすいよう  
にセリフを直すこともよくあった。それゆえに三島は新派に  
上演を承諾するとき、「強硬にノー・カット上演を主張」し  
た。結果、「鹿鳴館」は「新派の俳優達にとっては前代未聞  
の体験」になったという。<sup>(22)</sup>

特に苦労したのは、水谷八重子だった。もともと水谷のセ  
リフの覚え方は、新劇の「気持ちを含める芝居」とは対照的  
な「字でおぼえて、教わった抑揚をつけて言う」という「口

移し」の方法がとられていた。<sup>⑨</sup>「鹿鳴館」では、三島が本読みした録音テープを繰返し聞いたというが、「人工的なせりふ」はなかなか定着しにくかったらしく、初演時の水谷の演技を今井欣三郎は「カゲでセリフをつけるプロンプターの声」が耳に小うるさく、そのため劇の流動感を失した<sup>⑩</sup>と評している。

それでも観客は水谷の芸に酔いしれた。「『そこらの貴婦人より私のほうが、ずっと年功を積んでおりますものね』と矜を返してちょっとポーズをとると、見物は手を叩いて喜<sup>⑪</sup>んだという。水谷も朝子役を愛し、生涯に計二三〇回余、演じている。一〇年後、ふたたび水谷の「鹿鳴館」を観劇した今井は、「こんどはそうした憂いはツユほどもない」、「八重子、一代の芸<sup>⑫</sup>」となったと喝采を送っている。

名優たちの競演と興行的成功。それによって「鹿鳴館」は戯曲としての名声を高めたが、その一方で、名優にとってさえ役をものにすることが困難な〈最高難易度の台本〉として、以後、語り継がれていくことになる。

### (3) 結末部の多義性

冒頭でも述べたように、原作戯曲に「自殺」という言葉がないにもかかわらず、幕切れの〈銃声〉を清原のピストル自殺とみる解釈が、今日、比較的広く流通している。ここで原作戯曲のラストシーンを確認しておく。

影山 (前略) 鹿鳴館。かういふ欺瞞が日本人をだんだん賢くして行くんだからな。

朝子 一寸の我慢でございますね。いつはりの微笑も、いつはりの夜会も、そんなに永つづきはいたしません。

影山 隠すのだ。たぶらかすのだ。外国人たちを、世界中を。朝子 世界にもこんないつはりの、恥知らずのワルツはありますまい。

影山 だが私は一生こいつを踊りつづけるつもりだよ。

朝子 それでこそ殿様ですわ。それでこそあなたですわ。

(踊りの群は上手より出て、舞台一杯にひろがる。影山と朝子は礼をし合ひ、手をとり、踊りに加はる。しばらくダンスがつづき、曲の pause がある。この時、影山夫妻は舞台中央にゐる。突然遠くかすかに銃声が鳴りわたる)

朝子 おや、ピストルの音が。

影山 耳のせぬだよ。それとも花火だ。さうだ。打ち上げそこねたお祝いの花火だ。

(「おや、ピストルの音が」から「それとも花火さ」まで曲の pause があり、その間、一同は静止してゐる。次いで再びワルツがはじまり、一同踊り狂ふうちに)

——幕——

本作は結末部の解釈がいく通りにも可能になるように条件づけられたオープンエンドの芝居であり、〈銃声〉が舞台を

切り裂き、誰が誰を撃ったのか、死者の有無などが明かされないまま幕となる。たとえば、清原が影山配下の者によって暗殺されたとも解せる。戯曲には、清原が「下手階段を下りて退場」する場面のト書きに「同時に飛田、由あげに上手裏階段より退場」とあるのが、伏線だったと解せるからだ。また、このシーンの直前、「今日限りおいとまをいただきます」、「清原さんについてまゐります」と言い放つ朝子に、影山が「死人との結婚は愉快だらうね」と切り返していることは、自身の手配による暗殺を示唆していたとも解せるだろう。一方、朝子との間に生まれた最愛の息子を誤射してしまつた罪の意識から、清原がピストル自殺したとも解せる。

清原 影山君、君は政敵を見事に殺した。想像以上に見事に殺したね。もう私はおしまひだ。私の理想も、私の夢みてゐた政治もおしまひだよ。誰か親切な人がゐて、私を殺してくれない限り、私はべんべんと生きるだらうが、事實は生きてゐるとは云へないだらう。私はもうピストルの弾丸以上のもので殺された人間だからね。

右の清原のセリフを、彼が自死を選択する伏線であつたとも解釈できる。

あるいは、ラストの〈銃声〉には、清原の肉体の生死を超えた、もっと象徴的な意味があつたとも読めるかもしれない。

第四幕の〈銃声〉(あるいは「打ち上げそこねたお祝いの花火」と一對をなすのが、第一幕の〈号砲〉)である。

久雄 ……あなたはそれで僕の父を愛していらしたんですか？  
朝子 え、心からお慕ひしてをりました。

朝子 (沈黙。——突然、上手より号砲股々と轟く)  
何でせう。

久雄 天長節の祝砲ですよ。近衛砲兵隊が百一発の祝砲を撃ち出したんです。……さうして今もですか？

朝子 え？  
久雄 今も父を愛してゐるんですか？

朝子 母であることを忘れたころから、私はもう一度女になりました。浅間しいとお思ひでせうね。そのころから日毎に月毎に……

久雄 (再び号砲とどろく)  
え？

朝子 月毎に年毎に、だんだん深くお父様をお慕ひして、忘れることができなくなりましたの。影山の家へ来てから、この気持ちばかりは変わりませんでした。良人には済まないことですけれど、私はお父様のほかの方をお慕ひしたことはございません。それもお目にかからなくなつてから層一層……

(再び号砲とどろく。——沈黙)

これは、「向き向きの花束をさしあげる」だけだと豪語する、今は余生のような安穩な生活を送る元名妓が、生き別れた息子と再会し、父への変わらぬ愛を問われて、狼狽し、年来の仮面が崩れ、人間らしい「心が喋り」りはじめる、その象徴としての〈号砲〉と解せる場面である。この〈号砲〉により、以後、舞台は急展開しはじめる。とすれば、ラストの〈銃声〉は、全く別の解釈として、朝子の愛、清原の愛、そして影山の愛（あるいは久雄の、顕子の愛）が、爆音を轟かせながらも、火花をきらめかせることなく〈不発〉に終わった、その象徴としての「火花だ」という解も成立しうるのである。

残念ながら、文学座、新派ともに、三島生前の演出による舞台の映像を確認できていない。また、当時の劇評で〈銃声〉の意味に言及しているものも見つからなかった。付言しておきたいのは、水谷良重氏の証言である。セリフは原作に忠実であるにせよ、役者は何かしらの思いをもって演じているはずである。良重氏に松竹ホームページの当該箇所を読んでもらい、幕切れの〈銃声〉を清原がピストル自殺をした音だと思っていたかを質問したところ、良重氏は「そんなことを考えておりません」と否定し、次のように述べている。

母の追善で私がいたしました時には、戌井先生演出でしたが、影山に腕を取られた状態で聞いたピストルの音は、

朝子の全てのものを消し去った、朝子の生きる命をも影山が手に入れてしまった……と、私は感じました。

良重氏によれば、松浦・戌井どちらの演技指導でも、影山配下の者による暗殺の〈銃声〉と捉える向きが強かったという。

以上のことを勘案すると、「ノー・カット上演」では、あえて解をひとつに絞らず、朝子の胸によぎった絶望の予感、鹿鳴館と最後まで運命を共にし「踊りつづけ」ようとする、影山の強引な腕と意志、そして大音量のワルツに飲み込まれ、「一同踊り狂ふうちに」幕となったと考えられる。

### 三 変容——自由なアダプテーション時代の「鹿鳴館」

(1) 石井ふく子演出の帝劇公演

ところが、一九八二年、転機が訪れる。映画女優として人氣を博していた佐久間良子の主演による、大劇場・帝劇での「鹿鳴館」公演を、東宝が実現したのである。演出はテレビドラマで手腕を発揮し、帝劇や東京宝塚劇場での舞台演出も成功させていた石井ふく子が抜擢された。しかも驚くことに、オフアールの時点で東宝が、「石井さんやっていただければ、女性が初めて演出することになります。女性の感性や視点から解釈した『鹿鳴館』を観てみたいという方も、たくさんい

らっしゃるはずですよ」と、従来の演出からの逸脱を、石井に積極的に求めてきたというのである。

石井が演出家として拔擢されたのには事情があった。佐久間の「鹿鳴館」への憧れを知った東宝は、先走って、著作権者である平岡瑤子氏の許諾を得てしまった。佐久間は、三島の死の前年、芸術座の舞台「春の雪」(一九六九年九月初演、菊田一夫演出)で伯爵令嬢・聡子を演じていた。佐久間にとつては初舞台であったが、好評のため四か月のロングランとなった。観劇した三島も、「佐久間さんは、こういう爵位のある女性や華麗な伯爵夫人の役も、とてもいいですね」と褒めたという。こうした経緯もあり、佐久間主演の「鹿鳴館」の企画はとんとん拍子に進むかに見えた。

が、肝心の佐久間が、台本に目を通して怖気づいてしまった。「テニヲハのひとつでも間違えば、後の台詞が続かなくなってしまう。わずかに突っかかって、やはり続かなくなってしまう。かといって、流麗華麗な台詞にふりまわされてしまふと、感情の動きがおろそかになる」。佐久間は本作のセリフの難しさをそのように理解した。結局、佐久間は「細かく演出して下さる方、揺れ動く女心の空間を埋めていただける方は石井先生しかいらっしゃらないと。それを唯一の条件に」朝子役を引き受けたという。

しかし、石井の「演出」は、佐久間の「台詞」以上に困難を極めた。自身に期待された、「女性の感性や視点から解釈

した「鹿鳴館」の演出とはどのようなものなのか。しかも文学座や新派の過去の上演は収容人員六〇〇人程度のホールで行われていたが、これを収容人員が三倍以上の一八〇〇人を超す帝劇に移すには、演出方法も変えなければならない。悩んだ石井は、ストレスからくるアトピー性皮膚炎で、象の皮膚のようになってしまったというが、結果的に石井は、テレビの世界で身につけた感覚をフルに活用し、視覚的で華麗、しかも大衆の感情に訴える舞台を作ることに決めた。『朝日新聞』(一九八二年四月一日)は、舞台を次のように伝えている。

石井ふく子演出は後半回り舞台を多用し、戯曲では台詞の上にとどまる壮士の乱入を舞台に出すなど視覚化の重視にひとつのねらいをつけた。これは舞台に変化をもたらすが、その分観客の関心が言葉からそらされることもあり、賛否のあるところだろう。舞踏会の場面は外国人の起用、生オケの使用でこれまでにないリアリティーを生んだ。

最大限の視覚的効果をねらった石井の演出を、同新聞は「目に楽しい普及版」と銘打ったが、しかし石井演出の独自性が最も発揮されたのは、ラストの〈銃声〉の場面だっただろう。本公演の劇評で、初めて「清原の自殺」という言葉が登場する。

・スター性の先行した面もあり、清原の自殺を暗示する最終場面など、一瞬の戦慄を期待できるいくつかのヤマ場での盛り上がりがいまひとつであった。(『朝日新聞』一九八二年四月一四日記事)

・終幕の清原の自殺を暗示させる場面の処理も、今ひとつだった。(『読売新聞』一九八二年四月二七日記事)

筆者は早稲田大学演劇博物館に所蔵される石井ふく子演出「鹿鳴館」の台本を確認したが、内容は三島の原作戯曲そのままだった。つまり、石井はセリフには手をつけず、動きによって「清原の自殺」の場面を創ったと考えられる。期せずして両紙が「暗示」という言葉を用い、その効果も「いまひとつ」だったと結論づけているように、「清原の自殺」の演出はそれほど鮮明なものではなかったと推測されるが、こうした原作戯曲への踏み込んだ演出は、石井のクリエイターとしての野心というよりは、数千人単位の大劇場で、より幅広い観客にアピールするために、(「一つの解」という「わかりやすさ」が必要とされた結果であったと思われる。

というのも、石井の育ての父である伊志井寛は新派の花形役者で、過去の新派の「鹿鳴館」で清原役を演じていた。それもあって「鹿鳴館」の制作過程を熟知していた石井は、「ノー・カット上演」にこだわった原作者の意図を十分に理解していたはずである。仮に「清原の自殺」の場面の石井演

出の切れ味が振るわなかったとすれば、そこには原作を侵すことへの躊躇があったのではないか。

いずれにせよ、幕切れの〈銃声〉を清原の自殺とみる解釈の起源は、石井ふく子の演出舞台にあったと断定してよいだろう。長らく固守されてきた結末部の多義性は、石井によって初めて逸脱が試みられ、以後に続く「鹿鳴館」のアダプテーションの礎が築かれたのである。

(2) 以後のアダプテーション 映画、演劇、テレビ、オペラ 石井ふく子演出の「鹿鳴館」を、松浦竹夫は評価しなかった。上演から数か月後に発表されたエッセイでは、「杉村さんと御一緒に三島さんの『鹿鳴館』をやり直したい」、「昨今の、恐らく三島さんが生きていたら激怒するであろう、三島戯曲の滅茶苦茶な『現代化』なるものを全面的に否定したい」と語気を荒げている。

しかし、一度動き出したアダプテーションの機運は、戯曲から映画という他メディアに移し替えらえることで、より一層勢いづいたと言えるだろう。石井演出による帝劇公演から四年後、原作戯曲に大幅な改変が加えられた、市川崑脚本・監督映画「鹿鳴館」(一九八六年、制作 MARUGEN-FILM、配給東宝)が公開された。過去に「金閣寺」の映画化(一九五八年公開「炎上」)で、小説を見事に脚本化したと三島から褒められた市川は、「鹿鳴館」に対しても、「三島さんの様

式化された台詞になんとか挑戦して、「僕は僕なりに、三島さんとはちょっと違って、これは映像ですから、ささやかながら僕の美的感覚で」「統一してみよう<sup>⑧</sup>」と欲したという。

市川脚本の特徴は、大きく以下の三点に求められる。第一は、原作戯曲では一日の出来事として設定されていたのを、三日間の話に再構成したことである。この改変によって、久雄と清原のシーンが大幅に書き足され、久雄の家出の理由が、父への反抗ではなく、飛田の邸に間者として潜入し、父に有益な情報を探るためだったとされた。しかし謀を軽蔑する理想主義者の父は、久雄の行為を「小賢しい」と一蹴した。このシーンにより、命をかけて父に復讐しようとする久雄に感情移入しやすくなり、自死に至るほどの清原の激しい後悔にも説得力が増した。

第二の特徴は、鹿鳴館の夜会の最中に、日本政府が送った不平等条約の改正案に対して、イギリス公使から不可の回答がもたらされるシーンが書き足されたことである。これによって、鹿鳴館外交を強行に推し進め、国内政治にも混乱をもたらした影山の失脚が確定し、破滅へと至るだろう鹿鳴館と影山の運命が先鋭化された。

そして、最大の特徴は、清原がピストル自殺するシーンを鮮明に描き込んだことである。以下は、【シーン90・91】の場面である。

朝子 (前略) ……今日限りおいとまをいただきます。

影山 ほう、そうしてどこへ行くのだね。

朝子 清原さんについてまいります。

影山 清原に……

家々の輪郭もさだかでない暗い道。黒い人影がポツンと立っている。清原のようである。人影は片手をゆっくり蟬谷のあたりに当てる。次の瞬間、ダーンと銃声がこだまする。人影はその場に崩れる。

市川脚本の朝子の耳には、もはや清原の〈銃声〉は届かず、油然と起こったワルツの音にかき消されてしまう。そして夜会を最後に、清原を追おうとする朝子の悲劇と、政治的地位と妻の両方を失う影山の悲劇、三者三様の悲劇が観客にはっきりと伝わるかたちで描かれ、映画は終わる。

この脚本を瑤子氏も「非常に気に入<sup>⑨</sup>」たと市川は言うが、「通俗的なメロドラマ」に墮すことを恐れた原作者が「ノー・カット上演」によって保存しようとしたラストの多義性は、数千人単位の大劇場での舞台化、さらには数万人を視野に入れて全国展開される映画化を経て、一つの解、しかも最も「メロドラマ」的な解へと収束していったと言えるだろう。一つの作品が異なる表現メディアによってアダプテーションされる場合、個々のメディアの技術的に可能な表現の差も当然存在するが、それ以上に、各メディアのオーディエンスの性格

の違いが、再帰的に作品自体にも影響を与えることがある。「鹿鳴館」の演出の変遷は、それを示す格好の事例であったと言えるのではないか。

\*

時代はさらに下り、二〇〇〇年代に突入する。最近年の「鹿鳴館」のアダプテーションとして特筆すべきは、①浅利慶大演出・劇団四季による演劇の上演、②池辺晋一郎作曲・鶴山仁脚本のオペラの上演、そして、③鎌田敏夫脚本によるテレビドラマの放映である。

まず、①劇団四季の「鹿鳴館」(二〇〇六年初演)だが、東京の自由劇場での初演以来、ストリートプレイとしては異例の六カ月のロングランを記録し、名古屋、京都を巡演して、再び東京で凱旋公演を行った。初年だけでも観客は約八万人、上演回数は一六〇回を超え、時代を超えた「鹿鳴館」の人氣を再認識させた。

七五歳にして、初めて「鹿鳴館」(影山伯爵役)に挑んだ日下武史は、「普通の芝居より何十倍も労力がかかった。三島さんは感覚で言葉を選ぶ。せりふの中に論理的に必然性のない言葉が出てくるので覚えにくかった」と苦勞を明かした。演出の浅利慶太もセリフの指導には苦勞を要したようで、四季の「憲法」とも言うべき母音法を、本作に限っては封印したという。「三島さんにみせるという目的だけでやった」という浅利は、言葉のとおり、作者の意図に忠実な「鹿鳴館」

の再現を目指した。俳優の高齢もあり、舞踏会のシーンだけはすべてシルエットで映すという演出を取ったが、それ以外はスタッフも、できる限り三島生前の「鹿鳴館」を知る者たちで固めたという。

当然、ラストもオープンエンディングが取られたが、特筆すべきは、清原が退場する場面での飛田の動きである。戯曲ではト書きに「同時に飛田、由あげに上手裏階段より退場」とあるが、四季の舞台では飛田が影山と相槌を交わし、ピストルを持った右手を観客にわかるように大きく掲げ、ゆっくりと退場する。この演出では、観客の多くは、結末の〈銃声〉を飛田と関係づけて解釈しただろう。

原作に沿ったオープンエンディングを選択したという点では、②池辺晋一郎作曲・鶴山仁脚本による、オペラ「鹿鳴館」(二〇一〇年初演、新国立劇場)も同様である。ただし、本作の場合、その選択は、著作権者の意向によるものだった。もともとオペラでは、原作の改変にあまりうるさくなく、三島作品でも「卒塔婆小町」(石桁真礼生作曲、一九五六年初演)、「金閣寺」(黛敏郎作曲、一九七六年初演)、「午後の曳航」(ハンス・ヴェルナー・ヘンツェ作曲、一九九〇年初演)などが、大胆な翻案によって過去にオペラ化されてきた。

ところが、「鹿鳴館」に限っては事情が異なった。著作権者から翻案の許可が得られなかったのである。そのため、当初は池辺自らが戯曲の翻案を企図していたが、手に負えずに、

リダクションの作業は鶴山に託された。結果、一言一句、セリフは変えずに、行数を削ってボリュームを三分の一ほどに圧縮した台本に、池辺が曲を付ける形が取られた。

したがって、上演ではラストの多義性は維持されたが、池辺自身は、ラストの〈銃声〉について、「最後にピストルの音が響くけど、その場面は見せない。『かもめ』の最後がそうですよ。自殺するところですが、それを自殺とは言わない」と発言しており、〈銃声〉を清原の自殺と捉えていた向きが強いようだ。

そして、「鹿鳴館」のアダプテーション史上、最も大きな変更を行ったのが、③鎌田敏夫脚本によるテレビドラマ「鹿鳴館」(二〇〇八年一月五日放映・テレビ朝日)である。市川映画と同様に、当時の国際情勢や、猿芝居と知りつつ鹿鳴館外交に希望を託さざるを得ない影山外務卿の苦境が大幅に書き足され、政治ドラマの趣を強めているが、原作戯曲も含めたこれまでの「鹿鳴館」と大きく異なるのは、影山と清原のポジショニングである。過去の「鹿鳴館」では、影山(政府・現実主義者)と清原(反政府・理想主義者)は対極にある人物として描かれてきたが、鎌田の脚本では、政治という大目的のためには家庭や愛情を犠牲にすることもやむなしとする、非情なタイプとして、両者が同列に置かれている。

前述したように、原作では曖昧だった久雄が父を憎む動機を、市川が具体的に書き足し、親としての清原の愚かさ、

それゆえに自死をもって贖う清原の心理をわかりやすくした。その意味では、原作戯曲の「悲劇」性は、映画でもそのまま保存された。

他方、鎌田の脚本で強調されたのは、清原の徹底した鈍さだった。原作の清原は、かくも激しく自分を憎む久雄の淋しさを瞬時に見抜いたからこそ、息子の手によって敗北へと至った。しかし、鎌田の脚本では、そもそも久雄の殺害者は清原の腹心の部下であり、清原ではなかった。そして、久雄の行動をまったく理解できない清原は、親としての不甲斐なさ、鈍さを朝子から激しく糾弾される。

朝子の叱責から久雄の本意を初めて知った清原は、慚愧の念に駆られ、一度はこめかみに銃を充てるが、最後の最後で理想を捨てきれず、空砲を空に向けて放ち、夜の街に消えていく。その〈銃声〉を鹿鳴館で聞いた朝子は、清原が自害したと思いき崩れるが、影山は、「あの男は、きっと死んでいない。そういう男だ」とつぶやく。最終的に朝子は、影山と清原が似た者同士、そして、自分もまた、その同類であったことを痛感し、自分こそ、この血まみれの男の伴侶にふさわしいと、ワルツを踊りながら影山と共に生きることを心に誓う。つまり、鎌田の脚本では、「悲劇」であった原作戯曲が、「雨降って地固まる」ような、ハッピーエンドへと読み替えられたのである。

## 結語

以上見てきたように、「鹿鳴館」をラストの〈銃声〉の演出方法から見るとき、(A) 原作戯曲の多義性が保存された演出、(B) 想定された解のうちの二つが選択された演出、(C) 作者の想定を超えた演出、の三つに大別できる。

冒頭に掲げた、ラストシーンの〈銃声〉が何だったのかという問いは、原作戯曲には答えがない。そのようなものとして作者が意図して創作したのであり、〈銃声〉によって舞台が止まり、その意味が明かされないまま、ワルツの再開によって再び舞台が動き出し、一同が踊り狂ううちに幕となるラストが、原作戯曲の最大の見せ場でもあった。そのような多義的で、未完結の魅力をもつ原作戯曲を支持する立場からは、後世の翻案作を、作者の意図に反した矮小化と見る向きも当然にあるだろう。松浦竹夫や戌井市郎、浅利慶太の演出は、オリジナルに忠実であろうとした(A)の試みであった。

これに対し、本来六〇〇人程度の中劇場向きの芝居として作られた「鹿鳴館」を、一八〇人以上を収容可能な帝劇のような大劇場に移したり、また数万人単位をターゲットとする映画に移し替えたりする場合、各マーケットが想定するオーディエンスの性格も自ずと異なってくる。一般的に、オーディエンスの規模が拡大するほど「わかりやすさ」が求められる傾向にあるが、本作の場合、「清原の自殺」という一一つの

解へと収束することで起承転結がはっきりし、「悲劇」性がより深まる結果となった。石井ふく子、市川崑の演出は、そのような〈普及版〉を意図した(B)の試みであったと考えられる。

他方、制作サイドの視点から文学作品を捉え直すとき、過去に何度もアダプテーションされてきた「鹿鳴館」のようなテキストに、オリジナルの解釈を付与すること自体が、後世のアダプターの創造的喜びでもある。また逆に、アダプターたちに読み替えを迫るような、オーディエンスの嗜好の変化も当然あるだろう。「悲劇」をハッピーエンディングに読み替えた鎌田敏夫の試み(C)は、そのようなものとして位置づけられる。

そして、このように、さまざまなメディアに移し替えられ、語り直され、読み替えられながら、長い時間を生き抜く生命力をもったテキストを、私たちは「名作」と呼ぶのである。

## 注

- (1) 劇団新派公式サイト、作品紹介(八重子十種)「鹿鳴館」  
「あらすじ」より。 <http://www.shouchiku.co.jp/shinpa/works/Yaeko10/08.html> (二〇一八年九月二日アクセス)。
- (2) 「杉村春子 人・寸描」『朝日新聞』一九五五年一月二五日記事。

- (3) 冉小嬌「三島由紀夫『鹿鳴館』と杉村春子―水谷八重子との比較を通して」『演劇映像学2011』第四集、二〇二二

年、早稲田大学演劇博物館。

(4) 杉村春子「私の転機」『朝日新聞』一九八二年一月二六日記事。

(5) 三島由紀夫「『鹿鳴館』について」『毎日新聞』一九五九年二月四日記事。

(6) 「稽古場めぐり」『テアトロ』一九五六年二月。

(7) 三島由紀夫「美しき鹿鳴館時代―再演『鹿鳴館』について」『新派 鹿鳴館プログラム』一九六二年一月。

(8) 二〇一八年五月二三日、水谷良重氏にメールで問い合わせ、返信をいただくかたちで確認した。

(9) 野口達観二編・高橋誠一郎ほか著『水谷八重子』立風書房、一九七九年。

(10) 佐久間良子「三島戯曲に挑む・鹿鳴館」『読売新聞』一九八二年三月二七日(夕刊)記事。

(11) 長岡輝子「鹿鳴館のあしあと」『文学座 鹿鳴館パンフレット』一九五九年一月。

(12) 奥野健男「『鹿鳴館』について」『文学座創立20周年記念公演プログラム』一九五六年一月。

(13) 松浦竹夫「わが『鹿鳴館』」『悲劇喜劇』第四〇八号、一九八四年一〇月。

(14) 三島由紀夫「『鹿鳴館』について」『文学座創立20周年記念公演プログラム』一九五六年一月。

(15) 注4に同じ。

(16) 松浦竹夫「『鹿鳴館』随想」『鹿鳴館悲劇四幕』秋田演劇鑑賞会機関誌第一六号、一九五八年九月。

(17) 諏訪正「舞踏する劇的文体―『鹿鳴館』から『サド侯爵夫人』へ」『劇団四季 鹿鳴館パンフレット』二〇〇六年一月。

(18) 戌井市郎「『鹿鳴館』の回想」『名作舞台シリーズ 鹿鳴館』ぬ利彦出版、一九九〇年。

(19) 「対談」水谷八重子・杉村春子「『鹿鳴館』の役づくり」『新派・鹿鳴館プログラム』一九七二年二月。

(20) 今井欣三郎「八重子、一代の芸」『読売新聞』一九七二年二月二〇日記事(夕刊)。

(21) 注18に同じ。

(22) 注20に同じ。

(23) 注8に同じ。

(24) 大下英治「石井ふく子 おんなの学校・下巻」一九九五年、文藝春秋。

(25) 注24に同じ。

(26) 注24に同じ。

(27) 注10に同じ。

(28) 松浦竹夫「離れても好きな人」『悲劇喜劇』一九八二年七月。

(29) 「インタビュー」市川崑は語る―映画らしい映画に一步でも近づきたい『キネマ旬報』一九八六年九月上旬号。

(30) 注29に同じ。

(31) 「劇団四季『鹿鳴館』主演の目下武史〈悪の魅力〉語り自在」『読売新聞』二〇〇六年一月二五日(夕刊)記事。

(32) 「日本語の美しさ、俳優も魅了 三島由紀夫の名作『鹿鳴館』劇団四季が上演へ」『読売新聞』二〇〇六年九月六日(大阪夕刊)記事。

(33) 「座談会『鹿鳴館』のオペラ化をめぐる―池辺晋一郎氏を囲んで」『三島由紀夫研究』越境する三島由紀夫二〇一〇年、鼎書房。

(付記) 本研究はJSPS科研費一五K〇二一八六の助成を受け  
たものです。