

チャンドスの河

——ホフマンスタールから三島由紀夫へ（二）——

大野 真

一、『命売ります』

三島由紀夫の、あまり出来の良くない娯楽長編小説『命売ります』⁽¹⁾の文庫版（筑摩文庫、一九九八年）解説で、ドイツ文学者種村季弘は次のように記している。

……そう、どうやら男根中心主義的露出趣味は人目を逸らすカモフラージュにすぎず、行動主義哲学は仮面であって、仮面の背後には思いもかけない正体がひそんでいるのではあるまいか。

では、その正体とは何か。一口にいえば、没落とデカダンスへの意志。いささか唐突な断言であることは承知している。しかし解説者がそう思うのは、そもそも羽仁男（引用者註・主人公の青年）に自殺を決意させるきっかけになった出来事にいわば見覚えがあるからである。

羽仁男が生きていても意味がないと思ったのは、ある日新聞を読んでいると「読もうとする活字がみんなゴキブリになって」しまい、それが「いやにテラテラした赤黒い背中を見せて逃げてしまふ」からだった。

ウィーンの世紀末詩人フーゴー・フォン・ホーフマンスタール⁽²⁾

に『チャンドス卿の手紙』⁽³⁾というエッセイがある。そのなかに十代で天才的な詩を書いた少年詩人（チャンドス卿）が、それから数年後に「……言葉が、口のなかで、まるで腐敗した茸のように、こんなこなになってしまふ」体験に遭遇するくだりがある。天馬空を往くような全能感とともに言葉という言葉をブリリアントに統御していた天空から失墜して、「腐敗した茸のように」こんなこなに砕けた言葉しか口にできなくなってしまう、かつての少年詩人チャンドス卿、というよりはやはり十代で天才詩人として出発したホーフマンスタール自身の失語体験がそこには痛ましく告白されている。一方、こちらはたかが広告代理店の三文コピラーイターにすぎないとはいえ、『命売ります』の羽仁男もまた、程度の差こそあれ全能感の輝かしい高みから全能感の闇に失墜し、没落とデカダンスの汚泥のなかを這いずり回るのである。

三島由紀夫が『命売ります』というまぎれもないエンターテインメントを、こともあろうに、ホーフマンスタールの典雅なエッセイをモデルに構想したことはほぼ間違いない。彼もまた戦時中十代で『花ざかりの森』を書いた少年詩人の過去を持ち、戦後の大衆社会状況のなかで、早い話が現に『命売ります』を書く売文作家まがいの落魄を生きている。というよりデカダンスの精神の脈絡からいえば、ノーベル賞候補の大作家の手すさびという戦後

社会的通念の裏をかくて落魄の身の境涯を娛しんでいる。⁽⁴⁾

『命売ります』は昭和四十三年、つまり作者の死の二年前に『週刊プレイボーイ』（集英社）に連載された小説で、三島の娯楽作品の中でも特につまらぬものの一つに属している。これをともかくも持ち上げて見せねばならない解説者の苦勞は一方ならぬものがあつただろうが、種村氏の言う「大作家の手さび」、あるいは「売文作家まがいの……落魄の身の境涯を娛しんでいる」といった余裕の筆致は、この作品に関する限りほとんど感じ取れない。書けば書くほど貧しくなつて行く内容に、三島は明らかに焦立ち、興を失い、連載を早く終結したがっているように見える。恐らくは「楯の会」の運営資金等の念出のために、心ならずも引受けた仕事であつたのだろう。この頃から三島が他人の本の「帯」に推薦文を書きまくるようになったのも、同じ理由によるものと思われる。（だが三島の書く「帯文」はどれも見事なものだった。他人の美点をつかみ出し、それをわずかに数行の華麗な文章に定着してみせるという「芸」において、彼は拔群の才能を持っていた。）

それにしても種村氏のこの解説文の注目すべき点は、当方の知る限り、三島由紀夫の作品にホフマンスタールが及ぼした影響というものについて触れた、極めて稀な文章であるという点にある。

先行する二つの論文⁽⁵⁾において筆者（大野）は、そのテーマ、つまり三島由紀夫の中に流れ込んだホフマンスタールの像を顕証するというこれまでなぜか何処からもほとんどなされることのなかった作業を行なつて来たが、種村氏の卓見に力を得て、ここではさらに具体的な作品に即してその作業を展開して行くことにしたい。

さて、種村氏が問題にした部分は、小説の冒頭、主人公の羽仁男が、読んでいた夕刊をテーブルの下に取り落としてしまったところで現われる。

とにかく彼は、不安定な小さなテーブルの下へかがんで、手をのばした。

そのとき、とんでもないものを見つけたのだ。

落ちた新聞の上で、ゴキブリがじっとしている。そして彼が手をのばすと同時に、そのつやつやしたマホガニー色の虫が、すごい勢いで逃げ出して、新聞の、活字の間に紛れ込んでしまったのだ。

彼はそれでもようよう新聞を拾い上げ、さつきから読んでいたページをテーブルに置いて、拾ったページへ目をおした。すると読もうとする活字がみんなゴキブリになつてしまふ。読もうとすると、その活字が、いやにテラテラした赤黒い背中を見せて逃げてしまふ。

『ああ、世の中はこんな仕組みになつてゐるんだな』

それが突然わかつた。わかつたら、むしろに死にたくなつてしまつたのである。⁽⁶⁾

この体験をきっかけとして羽仁男は自分の命を商品として売りに出し、それを買うに訪れる奇妙な客たちとの間でさまざまなトラブルに巻き込まれて行くことになるのだが、それにしても右の引用部分に「チャンドス卿の手紙」の声音を聴き取った種村氏の聴覚はさすがである。氏の言うように、『手紙』の中でも最もよく知られた部分、つまり「何か或ることを他と関連させて考えたり語ったりすることが出来なくなつてしまひ、（精神）、（魂）、（肉体）」といった抽象的な言葉を口にすることが「何とも言えず不快になり、あえて発音しようとする」と「口の中で、それらがまるで腐敗した葺のように、こなごなに碎けてしまふ」という、フィリップ・チャンドス卿あるいは作者ホフマンスタールの、深刻な言語危機体験の告白部分と、それは確かに対応している。幼い娘を叱ろうとした卿は、自分の口に湧いてきたいろいろの概念

が、とつぜん曖昧な色あいを帯びて、ごちゃごちゃに入り交ってしまったので、その叱言をできるだけ早くに終りまで喋りながら、まるで気分でも悪くなつたかのように、いな、事実、顔色も蒼ざめ、額を強く圧しつけられたような感じがして、子供をひとり残したまま、その部屋から跳び出してしまった⁽⁷⁾。(富士川英郎訳)のである。

『命売ります』と『チャンドス卿の手紙』を関連づける種村説の妥当性の傍証としては、次の二点が挙げられる。

その一つは、昭和二十二年に角川書店から飛鳥新書の中の一冊として発行された、富士川英郎訳のホフマンスタール文芸論集『詩に就ての対話』を、三島が再三愛読し⁽⁸⁾、その冒頭に『チャンドス卿の手紙』が置かれていたという事実、今一つは『命売ります』が執筆された翌々年、即ち自決の年の昭和四十五年に上半期芥川賞候補作となった新人吉田知子の小説『無明長夜』を、三島が二度に亘って高く評価し、同作品の中に『チャンドス卿の手紙』との類似点を見出していたという事実である。つまり——他の拙論ですでに幾つもの实例を挙げて述べたことだが——作家として出発した青年期からその死に至るまで、三島の頭の中にはホフマンスタールという存在が常に或る特異な位置を占めていたと言えるのだ。ラディゲとも違う、T・マンとも鷗外とも違う、或る不思議な、微妙繊細な、三島にとっては怖ろしくもなつかしい場所だったと、それは思われる。

さらに種村氏の読みの正しさを証明として、我々は『命売ります』の先程の引用部分から文庫にして七十頁ほど先、羽仁男が妖し気な自殺したくなる薬⁽⁹⁾の実験台になる場面を挙げることが出来る。引用はその場面、薬による羽仁男の幻覚症状の描写である。

急に目の前の、硬いオールド・ミスの女の表情が大きく微細に見えてきた。今まで一度も感じなかったことだが、その女の目の下の皺の一条一条、その粗い頬の皮膚の毛穴の一つ一つ、そのほつれ毛の一本一本が、急に沢山の鐘を撞き鳴らしたように、

「あなたを愛してる」

「あなたを愛してる」

「あなたを愛してる」

と叫びだした。そのうるささ、さわがしさに羽仁男は耳をおおいたくなった。

世界が意味があるものになれば、死んでも悔いないという気持と、世界が無意味だから、死んでもかまわないという気持とは、どこで折れ合うのだろうか。羽仁男にとっては、どっちみち死ぬことしか残っていないかった。

そのうち、自分の周囲がゆっくりと流動体になって廻り始め、壁紙が風をはらんでふくらんでくるのが見られた。きいろい鳥のようなものが、めまぐるしく、群をなして飛びはじめた。⁽¹⁰⁾ (傍点引用者)

目の前の女の表情が(大きく微細に見え、その目の下の(皺の一条一条、(皮膚の毛穴の一つ一つ、(ほつれ毛の一本一本)が突如自己主張を始め、羽仁男に迫って来たのは何故か。無論それは先程の引用にあったように、新聞の活字がゴキブリのように這い廻り、へいやにテラテラした赤黒い背中を見せて、逃げ出してしまったからである。つまり言葉が対象物との関連性を失い、意味付けの能力を失い、口中で(腐った茸のように)崩れてしまった以上、名前(意味)を失った(物自体)がそこにまざまざと立ち上って来たのである。全体としての統括的な意味を持つ(表情)は消え去り、細部にすぎぬ皺や毛穴やほつれ毛が、いや(皺)や(毛穴)とさえ名付け得ぬ、何か忌まわしい(存在そのもの)が、羽仁男に向かっていつせいにその暗い口を開けたのである。(あなたを愛してる)とそれらが叫ぶのはいささかおかしい。なぜなら(愛)などという(関係性)が断ち切られた所に(物自体)は立ち上がって来るはずのものだから。)

『命売ります』のこの部分が、先の種村説の正しさを裏付ける証拠

となるということの理由は、この箇所が、『チャンドス卿の手紙』中の、もう一つのよく知られた場面と正確に対応する、というよりほとんどそれに酷似しているからである。

『手紙』のその場面とは、即ちこうだ――

むかし、この小指の皮膚の一片を顕微鏡で見たとき、それが溝や凹地のある平原のように見えたことがありますが、いまや小生にはさまざまの人間や彼らの行為がちょうどそのように見えたのであります。小生にはそれらを習慣の単一化する眼で見ることが、もはやできなくなってしまったのです。あらゆるものが部分に解体し、その部分がまた部分にわかれて、もはや一つの概念でつづめるものは何ひとつなくなっていました。個々の言葉が小生の周囲にただよい、それらは凝結して小生をじっと見つめるところの、そして小生がまたじっとそれに見入らざるを得ない眼となつたのでした。それらはまた、覗くと眩暈のする渦巻であります。絶えずくるくると廻転し、それを突き抜けると虚無にまで達する渦巻なのであります。(富士川訳、傍点引用者)

もはや誰の目にも明らかであろう。三島は『命売ります』のかなめになる部分の発想を、ホフマンスタールのこの短い書簡体小説から得ている。ただし似ているのは引用した二ヶ所だけであって、『命売ります』の他の部分はおよそ『チャンドス卿の手紙』の、切迫する危機意識に沿の水面は漣立って打ち震えていようと、その下の水はうかがい知れぬ深みに至るまで典雅な静けさをたたえているといった気配とは、似ても似つかない。全体としては浅い水たまりのような、うらさびしい作品である。

二、『無明長夜』(一)

すでに触れたように、『命売ります』の二年後、十一月に自身の死を控えた昭和四十五年夏、三島は新人吉田知子の小説『無明長夜』¹²を、二度に亘り、ホフマンスタールにからめて高く評価している。その一つは、新潮社の小冊子『波』に昭和四十三年五月から四十五年十一月にかけて連載されたエッセイ『小説とは何か』の、第十三回目の文章である。

先ごろ私は芥川賞の選衡に当って、久々によい新人の作品を読んだ。吉田知子さんの「無明長夜」がそれである。この作品は狂気を抜って、それなりに成功した小説といへるであらう。(中略)「無明長夜」の殺人と本山炎上の妄想のクライマックスは、この点で、むりに小説を終結させようとした作者の恣意にもとづいてゐる。このやうな小説は、ディテールの集積だけで十分なのであり、その最良のディテールは、ホフマンスタールの「チャンドス卿の手紙」をさへ思はせる。しかしクライマックスはこれを裏切るのだ。¹³

昭和四十五年度上半期の芥川賞候補には『無明長夜』を始め、古山高麗雄の『プレオー8の夜明け』や古井由吉の『男たちの円居』、さらに黒井千次や李恢成、そして金井美恵子や高橋たか子の作品が揃い、一方審査員たちとは言えば、三島由紀夫の他に中村光夫、井上靖、石川達三、丹羽文雄、舟橋聖一、大岡昇平、川端康成、石川淳、永井龍男、瀧井孝作といった錚々たるメンバーが居並んでいた。審査する側もされる側も、今では想像もつかぬほどの豪華な顔ぶれではある。

三島の熱意に引きずられた(?)ためか、一人反対した中村光夫を除いて、審査員たちの意見はおおむね、劇的状況の作りすぎという留

保を加えつつも、吉田の作品に好意的であった。最終的に受賞したのは吉田と古山であったが、三島は『文芸春秋』の同年九月号に、『甲乙つけがたく』と題した選評を寄せている。ここでもまた、引きあいに出されているのは、ホフマンスタールの名前である。

『無明長夜』は実存的作品で、すばらしい断片の集積であり、現実感覚の剥落感が精密周到に組み立てられ、現実に接する皮膚がだんだんゴハゴハと固くなってゆくにつれて、夢と現実が等価のものになる分裂症の病理学的分析もたしかなら、文章もたしかで、詩が横溢してゐる。しかし、できれば、断片の累積で終つてほしかった。さはりの本山の出火や回想の炸裂は、いかにもドラマチックな盛上げになってゐて感心しない。小説全体がああテンカンの少女のやうに、ストンと崖の向う側へ落ちてほしかった。ホフマンスタールの小説を愛する読者は、この種の小説が女性によって書かれたことに愕くにちがひない。異常な才能である。

『無明長夜』は傑作というよりはむしろ「怪作」と呼ぶにふさわしく、誰にでも好かれるといった作品ではない。筆者は大学に入りたての頃、雑誌（『新潮』昭和四十五年四月号）に掲載されたこの小説を読んだときの、胸苦しくなるような衝撃を忘れることができない。こちらのやわな意識が力づくでもぎとられるような荒々しい快感と、主人公の女（語り手）の発散するあまりに生々しい狂気への生理的嫌悪感とに身を引き裂かれ、身体が何やら異妖にかしぐような思いをしつつも、終りまで一気に読んだことを覚えてゐる。

今読み返せば、審査員たちの「作意の過剰」の指摘はむべなるかなと思われるが、当時は作品の奥から陰々として吹き寄せて来る「へいやらしさ」と「底知れなさ」の強風にただ圧倒されるばかりだった。

三島が『無明長夜』にホフマンスタールあるいは「チャンドス卿の手紙」の影を見たのは、恐らく次に引用するような場面であつたろう。

そしてこうした描写は『無明長夜』という作品のそここに垣間見られるのである。

——その屋根に木洩れ陽がちらちらと落ちていました。屋根の影の部分のさまざまなに変化している色合い、太い幹の影になっていくところ、葉の重なりあいのために微妙な差のできていく濃淡の影、庇の陽のあたつていくところの、そこだけ白々と冴えた木肌、そういう細かい部分部分まで全部見えたのです。そんなに遠くですから見えないはずがないのに見えてしまったのです。私は眩暈を感じ、気持が悪くなりました。不安定に宙に浮びあがつている感覚がありました。私は眼をつぶり、近くの松の幹にすがりつきました。（傍点引用者）

あるいはまた、人が「表情」を失い、「笑い」が解体する、次のような場面。

私はとうとう看護婦に、口の先まで出かかっていた質問をしませんでした。「なぜ、あの人たちは笑っているのですか」という問いを。こたえは解り切っているようにも思われました。私のためなのです。私がおかしいのです。私の何がおかしいのか。彼女たちの存在の、そこにいるだけ、という脈絡のなさ。開きつばなしのままの大きな眼。——私は誰からも眼が大きいと言われます。大きいけれど何の魅力もない、といったのは母です。母に言わせると、私の眼は「機能的な眼」であつて、カメラのレンズと同じことなのです。見えるものしか写さない。眼自身の持つているもの、その人らしさが何もない。それから、笑うということ。私には人びとがどうして声を立てて笑うのか理解できないのです。おかしい、滑稽だ、嬉しいという感情がないわけではありません。可笑いと結びつかないのです。どうして人間はおかしいとき、唇を

横に引き伸ばし、齒を見せ、眼を細くしてハ行の呼吸音を吐き出すのか。人びとはそれを無意識にやっている。私は努力して皆と似た顔を作るのです。初めに口、次に眼、頬と順々に笑いの形をつくる。最も困難なのが声でした。どうやっても皆のような音は出せないで声は出さぬことにしました。精神病者でさえ笑うのに、私には笑えない。きちがいになったら笑えるでしょうか。ああいうように笑いたい。彼女たちのように笑いたい、と私は思いました。⁽¹⁷⁾ (傍点引用者)

眼は魚眼さながらへ意味を映さず、笑いは口や眼や頬のそれぞれ無関係な動きに解体される。屋根を見る眼はへ屋根を見ず、そこに揺れる葉影の濃淡や、庇の白々と冴えた木肌といったへ細部ばかりを映している。そしてそこには常に、あのチャンドス卿が味わったと同じ吐気と眩暈が伴うのである。

『無明長夜』にはこうした狂気が充満しており、それは絶えず放電を繰り返しながら、語り手のへ私」とともに、作中ほとんど唯一の男性であるへ新院」の住むへ御本山」に向かって這い登って行く。へ私はチャンドス卿と同じ失語の状態にありながら、物語のへ語り手」である以上、読者に向かって何事か発語せざるを得ない。吹き荒れる嵐の中でへ新院」に魂と肉体の救いを求めるへ私」を巡り、内と外、正気と狂気、主観と客観は、もつれ合い、滲み合い、侵し合い、もはや互いの意味をなさなくなる。

それにしても当時三十六歳の吉田知子は、どこからこうしたへチャンドス体験」とも言うべきへ知識」を得たのであろうか。

もちろんそれらのすべてがア・プリオリに吉田自身の内に存在したと考えることは、可能性としては有り得る。だが実際には吉田の中にずっと以前から在ったチャンドスの感覚や感情を、外部からの知識がへ補充」すること作品として成立せしめたと考えるのが恐らく自然であろう。なぜなら、ホフマンスタイルと異なり、吉田は同じ失語・

狂気・意味喪失・へ物自体」の主張といった体験を、作品を成り立たせるためのへ武器」として用いているからである。ホフマンスタイルにとってそれらはへ知識」ではなく、従ってへ武器」になど成り得ようはずもなかった。三島由紀夫が彼をひそかに、声高にはなく、長い年月に亘って愛し続けたのも、このウィーン⁽¹⁸⁾の詩人が、武器も宝石も何一つ身につけぬ素裸の少年のように、清らかな恥ぢらいを帯びたたたずまいで、へ白磁の上にゑがかれた藍色の陶器の絵のやうな、ふしぎにひびえたとした文休⁽¹⁹⁾ (『裸体と衣裳』)を保持し得たからであつたろう。

それでは吉田知子はそうしたへ知識」を直接ホフマンスタイルから得ていたのであろうか。つまり、翻訳であれ、詩人の作品に直に触れ、それを読み込むという体験があつたのだろうか。

推測だが、その可能性はかなり高いものと思われる。もちろん昭和四十年代前半という、既成の意味体系の解体を目的としたサルトル流の実存主義が全盛だった当時⁽²⁰⁾にあつては、似たような傾向の作品は吉田の視界にも幾つか入っていたはずであり、そちらからの影響ということも充分考えられる。だが彼女の作品集の年譜によれば、昭和二十七年、名古屋市立女子短期大学経済学科に入学した十八歳の吉田は、演劇部に所属し、戯曲の同人雑誌を創刊⁽²¹⁾したりしていたが、へこの頃から三島由紀夫に傾倒し、手紙を出す」とある。

この表現は微妙である。三島からの返信はあつたのか。この頃から長期に亘る文通が両者の間で行なわれたのか。昭和四十五年に吉田の名が芥川賞候補者として挙がつたとき、三島の中での意識はへそう言えばあのときの」といった程度だったのか、それともその時点ですでに吉田は三島のへ女弟子」とでも呼べるほどの交流関係を作っていたのか――。

仮に後者であつたとすれば、書簡の往き来が重なるにつれ、吉田の資質を見抜いた三島が、ホフマンスタイルの一読を彼女にすすめたということは大いに有り得る。だがもしそうした関係が二人の間に存在

しなかったとしても、それほど傾倒した相手であれば、三島の発表する作品のほとんどに吉田が目を通していたと考えることはごく自然である。そして現行の新潮社版『三島由紀夫全集』評論・エッセイの部、及び講演・対談等(第二十五巻・三十六巻)において、ホフマンスタールの名は(こちらに見落としがなければ)全部で十五ヶ所に亘って呼び出されており、そのすべてに、三島の親密な好意、というより「秘めやかな愛」のようなものが感じられるのである。聴く耳を持つ者であれば、詩人へのそうしたひそかな、かそけき思慕の声を、三島の作品の随所に聴き取ることが出来たであろう。つまりその場合は、吉田がホフマンスタールの存在を三島のエッセイや評論から学び取り、自分で『チャンドス卿の手紙』その他を読むことによって、ああしたへ知識をわがものにしたということになる。

いずれにせよ、それらは吉田知子にとって、三島由紀夫経由のホフマンスタール摂取と言える。だがここに、もう一つ、全く別の作家を通して吉田の中にホフマンスタールが注入された可能性が有るのである。

三、『御者のからだの影』

ペーター・ヴァイス (Peter Weiss, 1916-1982)。父はチェコ国籍のユダヤ人、母はスイス人であり、自身はベルリン近郊に生まれながら、ナチスの禍を逃れて家族と共にイギリスに亡命。その後チェコ、スイス、スウェーデンと移住を重ね、へ故郷喪失のユダヤ人として三十二歳で作家活動を開始した。その出発にさいしても、自らの作家としての使用言語をドイツ語にするかスウェーデン語にするかで悩み、当初はスウェーデン語で書き始めている。(後にドイツ語に変更。)

ほとんど無名に近かったヴァイスが六十年代に世界的にブレイクしたのは、『ペーター・ブルック演出の映画化で知られる、いわゆる『マラー/サド劇』、正確には戯曲『サド侯爵の演出のもとにシャラント

ン保護施設の演劇グループによって上演されたジャン・ポール・マラーの迫害と暗殺』(Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, 1964)の大成功とそれにつづくアウシュヴィッツ裁判再構成の戯曲『追求』(Die Ermittlung, 1965)が、東西ドイツ十六の劇場で一斉に上演されるといふ、ドイツ演劇史始まって以来の「事件」となったことになっている。当時全盛を誇った左翼的反体制演劇(ただしカフカの「不条理劇」の味付けを加えられた)のヒーローとして、ペーター・ヴァイスはベルトルト・ブレヒトの後継者と名指されたのである。

我が国でも、ドイツ演劇関係としては異例に近い早さで、昭和四十一年には『追求』が、翌四十二年には『マラー/サド劇』、四十三年には反戦劇『ベトナム討論』²³が、さらに四十五年には『亡命のトロツキー』²⁴、四十七年には大作『ヘルダーリン』²⁵が、岩淵達治らの手によってたてつづけに翻訳出版されている。

前述のペーター・ブルック演出による映画の公開や俳優座による連続上演等もあって、昭和四十年代前半、現代演劇に多少とも興味のある者であれば、ヴァイスの名は必ず一度は耳にしているはずであり、また戯曲本が商品として今よりはるかに市場に出回っていた当時であれば、その中の少なからぬ人達が実際に彼の作品に触れていたものと考えられる。

さてそこで吉田知子だが、先程年譜からの引用で触れたように、彼女は短大在学中は「演劇部に所属し、戯曲の同人雑誌を創刊」しており、昭和三十四年には東北放送のラジオドラマ募集に応募、『羽のないう蝶』という作品で賞金を得ている。さらに昭和四十六年の『吉田知子作品選』(深夜叢書社)には評論・小説の他に戯曲も収録され、昭和四十八年にはカミュの『カリギュラ』と三島由紀夫の『癡王のテラス』を突き混ぜたような「絶対悪の王」を主人公とした力作戯曲『鴻』(新潮社)を刊行している。

つまり十代の学生の頃から三十九歳で『鴻』を発表するまで、吉田の興味は常に戯曲あるいは演劇というものから離れることがなかった。『無明長夜』が執筆されたのは恐らく昭和四十四年頃だと思われるが、その直前の昭和四十一年から四十三年にかけて次々翻訳出版されていたヴァイスの作品に吉田が目を通していた可能性は、従ってかなり大きい。

だが我々がここで注目すべきは、ヴァイスの演劇作品そのものではない。そうではなくて、演劇に多大な関心を持っていた吉田知子が、そちらの方面からの情報でペーター・ヴァイスの名を識り、あるいは戯曲を読み、あるいは舞台か映画を観ていた可能性が高いとすれば、その関連で、同じ作者の或る短い『小説』をも読んでいたのではないかという推測が成り立つことである。

或る短い小説——題名を『御者のからだの影』(Der Schatten des Körpers des Kutschers, 1960) とこう。邦訳は昭和四十一年、三修社『ドイツの名作』シリーズの中の一冊(ペーター・ヴァイスの巻)として、渡辺健の訳で出版された。(同巻には自伝的長編小説『消点』が抱き合わせで収録されている。)六年後の昭和四十七年には四版を重ねているところを見れば、この手の現代小説としては案外良く読まれたほうと言えよう。

『微細小説』と作者自らが名付けたこの奇妙な小説は、一九五〇年代初頭から七〇年代にかけてフランスで流行した『新小説』、もしくは『小説』の形を借りて小説自体に異議申し立てをするという意味でサルトルが『反小説』と呼んだ作品群と、早くからその親近性が指摘されていた。そこに『筋立て』といったものはほとんど見られず、どこか田舎の安宿とおぼしき場所で、男女数人の登場人物たちが影のようにうごめいている——その行動と周辺の事物とを、作者は自らの眼を一個のレンズと化して、『微細』に、執拗に、果てもなく『描写』し続けていくのである。

レンズに感情はなく、フィルムはカタカタと一定の速度で回り続け

るしかない。画面に映し出される像のぎこちない動きは、スローモーションというよりも、少し前までテレビ等でよく用いられた『分解写真』の画像を思わせる。実際、『御者のからだの影』には、ヴァイス自身の手による、コラージュ技法を用いた挿絵が数葉はさまれている。ほとんど無意味な切り貼りによるこの挿絵は、分解写真を寄せ集めた『一枚絵』と言ってよく、饒舌なように見えて、その実、根深い沈黙と静寂が支配する平面である。

本文からの『引用』は、どこを切り取っても同じなのだが——

コップが口にはこばれると、液体が口に侵入し、口をみたし、のどをすべりくだる。ただし博士は、ナイフでつけた傷のように細い口のすきまを水滴でしめらせるだけだ。スプーンをにぎる手はみんなほおなじで、むしろ手のあげ方に、すなわちおかみの場合は腕と手がほとんど不動の位置をたち、あがりさがりするのは上体であり、大尉の場合はひじをほきほきならして梃子の運動がおこなわれ、シュネーの手は手首をうごかしてぐつととりだした口と皿のあいだにスプーンをゆききさせ、下男の手は、皿のまゝでストーヴの穴のようにぐいとひらかれた口のなかへ、石炭シヤベルのようにスプーンをおしこみ、仕立屋はつりさげられたあやつり人形のように、こごめた腕をびくりびくりとうごかし、わたしは観察のために自分がどんなふうに食べているか、ほとんど気がつかない、といったちがいがあただけなのだが、コップのつかみ方は全員のちがうしい特徴をそなえている。おかみはまるめた手でコップをつかむと、その手をコップのしたにおしやり、手を鉢のようにして口までコップをはこぶ。大尉はまげた指の先をコップのまわりにつけ、猛禽のつめがひっかけるようにコップをもつ。シュネーは長くておおじろい指をコップのまわりにふれ、コップをもちあげるあいだその指が乳をしぼるよううごきをする。博士はあいした手とスプーンを持つ手とのあいだにコップをお

しこみ、ともにおなじ緊張をこめた両手がコップをはさんで口にはこぶ。下男は手を堤防のようにコップのまわりにおき、口を近づけてコップをかたむける。仕立屋は、飲まないときは手をたいらにひろげて、ふたのようにコップのうえにのせているが、飲むとなると、その手をどしんとわきにだけ、それから親指をばちんとしたにおろし、それから指をぱしりとまきつけて、箱のなかのようにコップをうえへ追いやる。わたし自身は、わたしは手の内側にひんやりした錫の丸みを感じる。(渡辺健訳)

こうした描写の引用は、どこまで行っても切りがない。ここにあるのは、幾つかのコップと、何本かの手と指の無意味で果てしないうごめきばかりだ。すべての動きは細分化され、動きの「主体」たる者の「顔」や「表情」は漠として霞んだままである。スプーンをへ口の中に押しこむのは下男ではなく、「下男の手」に他ならない。

延々と続くこうした描写に、そも何の意味があるのかという疑問に対しては、小説の半ばあたり、作者自身が唐突に地声で答えている。

わたしはいま、ここわたしの身近な周囲にひしめく印象をとらえることによって、はじめてわたしの手記を、無のなかに消えてゆく冒頭以上に進展するものとして書きつづけている。わたしの手は、単語から単語へ、行から行へと、紙のうえに鉛筆を走らせるが、しかしわたしは、以前わたしのころみを中断せざるをえない羽目におとしいたあの逆の力を心のうちに感じる。これがいまも、見たものや聞いたものを模写して言葉をつらねるたびに、わたしにこうささやくのだ、この見たものや聞いたものは定着するにはあまりにもつまらぬものだ、おまえはこんなふうにしておまえの時間を、おまえの夜の半分を、いやおそらくはまるまる一日を、まったくむだにすごしているのだ。しかしそれにたいしてわたしはつぎのような問いをだす、ではおれはなにをしたら

よいのだ。そしてこの問いから、わたしの行為はその他のものもやはり成果も効用もなくおわっているのだ、という洞察が展開する。鉛筆で眼前の出来事をうつしとり、それによって出来事にひとつの輪郭をあたえ、出来事を明瞭にしなから、つまり見るということをひとつの仕事にしなから、わたしは納屋のよこの薪の山に腰をおろしている。²⁷

作者自身の地声による自問自答はこの部分のみで、すぐにまたあの微細な分解写真めいた描写が続き、それはどこまでもつながって行つて、結局、小説『御者のからだの影』は最後のピリオドが打たれずに断ち切られることになる。この無意味な繰り返し行為には、つまり「終り」がないのだ。読者は、茫々たる虚無の日常空間、あるいは事物の意味をなさぬうごめきが支配する薄明の世界に、それが暁闇が薄暮の弱光かも分からぬままに放り出され、宙吊りにされることになる。すでに明らかと思われるが、P・ヴァイスの『御者のからだの影』は——訳者である渡辺健氏もその詳細な巻末解説で指摘しているように——同じユダヤ系の先達であるホフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』を、恐らくその創造の根因に持っている。ヴァイスはホフマンスタールのライフワークであった悲劇『塔』(Der Turm, 1927)を下敷きにした内容の、同じ題名『塔』のラジオ・ドラマを、ずいぶん早い時期(一九四〇年代)に書いてもいるのだ。

「言葉」から「意味」が抜け落ちてしまった結果、へあらゆるものが部分に解体し、その部分がまた部分にわかれて、もはや一つの概念でつづめるものは何一つなくなってしまうとチャンドス卿の口を借りて、今世紀初頭にホフマンスタールが告白したことを受けて、五十年後のヴァイスはしかし、それを嘆き悲しむのではなく、すでに所与の状況としてその「解体」を受け入れようとしているかに見える。「微細小説」と名付けられたあの延々と続く——三島由紀夫の言を借りれば——「ディテールの集積のみで成り立った」描写は、作者をと

りまく世界のそうした「解体状況」を深く認識するための、果てもない「確認作業」に他なるまい。全編に滲み出ている、口内の蛇を喰いちぎらねばならぬときのような嫌悪感と歯ざりめいたうめき声は、一見淡々と続く、感情を伴わぬカメラ・レンズの映像を、作品の奥深い所で裏切り、その裏切りが逆に『御者のからだの影』という小説を、かろうじて、本質的な意味での「文学」につなぎとめているのである。ヴァイスは——あたかも三島由紀夫のように——作品のすべてを意図的に構築しようとする。最後の文に「オリオドを打たぬことまで。『御者のからだの影』は全編を無意味な細密描写に終始することによって読者に絶望的な退屈を強いるが故に、作品に対する一般的な評価はまず得られない。作者はそんなことは充分承知の上で、冷静に、執拗に、腑分けにも似た作業を続けて行く。渡辺氏も解説で述べているように、ふつう「彼は部屋を出て行った」と言えばすむところを、作者は「ドアに近づき、ドアの把手に手をやり、ドアの把手をつかみ、ドアをあけ、しきいをまたぎ、うしろ手にドアをしめる」と書きつけるのである。

切りなく続くこうした描写が、ある瞬間、突然「意味」を持ち、「顔」を持ち、それまでに書き記された断片の一切が再び有機的に結びつくといった奇蹟を、作者はあるいどこかで信じていたのだろうか。恐らくそれは、ない。このやり方でどこまで行こうと、何も起こらず、何も終らず、読者は退屈なままであるうことを、作者は冷ややかに見極めている。

ヴァイスが夢見たとすれば、それはそうした冷静に統御された意識と矛盾する夢ではなく、その意識の果てに現れる、いわば「最終の夢」だ。

つまりヴァイスは、『御者のからだの影』という自分の小説を、何ものかに対し、「犠牲の仔羊」として差し出しているのである。世間の評価を捨て、文学の豊かな香りも劇的カタルシスも捨て、人間の行為の一切の無意味さを自己の作品の無意味さにスライドして置き換え

て見せる。ヴァイスは、極めて冷静な意識のもとに、この「自己犠牲」の行為を行っているのだ。その「犠牲」の捧げられる先——つまりその果てに夢見られているものは、言わば「意味」の「現場不在証明」に他ならない。

この世の無意味を封じ込めた『御者のからだの影』の一部始終がやはり空しい徒勞そのものであるとすれば、それは言わば「純粹な無意味」あるいは「清潔な無意味」であって、犠牲として供されるにふさわしい。そして、ここ（『御者のからだの影』に「意味」が存在しないとするれば、それはどこか別の場所に「意味」が存在することの逆証明と言えるではないか。古来、「神の存在証明」とはそのようにして立証されてきたものではなかったか。ヴァイスの見た「最終の夢」とは、そのために自らを供することであつたはずだ。へまよ、まよ、何故我を見捨て給う」というイエスの最後の叫びは、神の子が身を以て示した父の現場不在証明であり、その声は『御者のからだの影』のどの部分を切り取っても、生温かい血の匂いと共に切り口から立ち昇って来るのである。

四、『無明長夜』（二）

先程の問いに戻ろう。昭和四十年代前半、吉田知子の内部に生じたと思われる「チャンドス症候群」とでも言うべき精神的・言語的危機の諸現象は、三島由紀夫経由で流入した知識によるものか、あるいはペーター・ヴァイスから感染したウィルスがもたらしたものなのか、もしくは第三の侵入経路が存在したのか、それともそれらの諸経路が同時多発的に開いたことによるものか、いずれとも断定は為し難い。仮に吉田が三島から直にホフマンスタールの名を聞いていたとすると、『チャンドス卿の手紙』を引き合いに出して『無明長夜』を誉め上げた三島の二つの文章は、いささか出来レースの様相を呈してくるが、長期に亘り文壇の先頭走者をつとめてきた彼に、その程度の芸がこな

せたとしてもさして不思議はない。しかし先に引用した『無明長夜』の二つの文章等を良く吟味すると、やはり『御者のからだの影』からの影響もまた否定し難いもの思われてくる。

母に言わせると、私の眼は「機能的な眼」であって、カメラのレンズと同じことなのです。見えるものしか写さない。眼自身の持っているもの、その人らしさが何もない。

さらに「へ笑い」の崩壊に関する部分――

どうして人間はおかしいとき、唇を横に引き伸ばし、歯を見せ、眼を細くして八行の呼吸音を吐き出すのか。人びとはそれを無意識にやっている。私は努力して皆と似た顔をつくるのです。初めに口、次に眼、頬と順々に笑いの形をつくる。

いずれの経路を由来したものであるにせよ、「へ私」のこの仮面めいた笑いの硬直は、復路をたどり流れの源泉へとさかのぼって行けば、必ず、今からほぼ百年前に、ウィーン^{ウィーン}の詩人によって書かれた一通のセピア色した『手紙』へと至り着くのである。

さて我々はここに至るまで、主に第二章において、三島由紀夫から吉田知子への「チャンドス情報」の伝授という一つの可能性を検証してみたわけだが、実はそれとは全く逆コースの影響関係というものが考えられるのである。いやむしろ、三島にとっては「逆輸入」とでも言うべきか。

確かに吉田は三島に傾倒していただけに、その作品には随所に「三島の語彙」もしくは「三島の発想」と呼べるものが見受けられる。次に引く『無明長夜』の文章は、そうした中の一例である。

私は玉枝が好きでした。誰よりも好きでした。私のその気持に一点の曇りもないのを確認すると私は晴れやかな眼になって空を見上げました。大空の中央に馥郁^{ふよく}と咲き誇っている大輪の花々がありました。豪華な花束が重たげにたゆたいながら天上に浮いている。花たちは色とりどりの蝶となって無心に舞い狂い、煌めく彩絵硝子の破片となって鮮明な紺碧の空の涯^{はて}に碎け散りました。⁽²⁸⁾

用語といい、文体の息遣いといい、三島の読者には或る種のへなじみ深さを感じさせる文章と言えるだろう。吉田が三島の熱烈なファンであったことを知る読者ならば、思わず微笑を禁じ得ぬ箇所であるかも知れない。

だがそれなら、以下に引用する、同じ『無明長夜』の中の三つの文章はどうであろう。まず、その一――

私は立ちどまって御本山の方角を眺めました。どこかに大きな秤^{はかり}がある、と私は思いました。その秤が大きく揺れました。ぐらりと傾きました。⁽²⁹⁾自分には見えないが必ずあるはずだと信じ続けてきたものが実は無いのかも知れない。初めから無かったのかも知れない。すべて誤解だったのか。私は錯覚から出発していたのでしょうか。闇の色が変わりました。いままでが黒い闇だったならば、これからは白い闇です。黒い闇は夜が明けて日が出れば消えますが、白い闇は消えない。未来永劫に融けることはない、それでもしかたがないのです。いま青池の南端に歩み去った男は新院であり、新院は彼であり、彼というのは御本山の縁を歩いていた男なのです。⁽³⁰⁾では、御本山は何でしょうか。御本山もまた錯覚なのでしょうか。――いくら熱心に眺めても御本山の方角には何も見えません。⁽³¹⁾(傍線引用者、以下同じ)

次に引用するのは『無明長夜』のクライマックス、「へ私」が吹き荒

れる嵐の中を、へ御本山の新院へのもとへ救いを求めておもむく場面である。語り手が「私」であるため、「新院」の本当の気持は読者には謎めいたままだが、男からすれば、「私」はすぎる者でありながら誘惑者、救われんと欲しながら呑みこまんとする魔、色を拒絶しつつ色に狂う鬼であつたろう。雨と血に濡れて新院の部屋の縁側に坐り込んだ「私」は、自分の体温に暖められて半乾きになった服からへなまぐさい自分の体臭が立ちのぼってくるのを嗅いでいる。

「回向してあげよう」と言うと、新院はそのままの恰好で経を誦しはじめました。普通は僧の背後で聞える読経の声が、いまは私の真正面から聞えてくるのです。洪味のあるいい声でした。新院の眼は私から離れません。私は眼を閉じました。新院は何に回向しているのでしょうか。極楽浄土はあるのでしょうか。長いお経でした。私の頭のなかに、ひとつのものが消しても消えない汚点のように何度も現われました。それは玉枝の腋毛でした。いつ、私はそんなものを見たのか。色の濃い太い毛です。それが、それぞれ勝手なむきに生えていました。脇の間や、腕の下側に、へばりついて横に倒れて生えていました。初めから、そうやって横向きに生えてきたような毛が玉枝の白い柔らかな腋の下に悪鬼となつてがっちり喰いついている。何度消しても、その、生命力そのもののような邪悪な腋毛は私の眼の中から消えません。

「もう、いい」と新院が言ったので私は眼をあげました。経は終っていました。

「あなたには自分以外のものはないのだ」と新院は言いました。「自分だけなのだ。だから、どうしようもない。あなたのことは、わしくもいづらか解る。だが、どうしようもないのだ」

茫漠とした霧が見えました。その中は白くぼやけていて何もありません。それは、ただの白いもので、私はそこを歩いて行かなければならないのです。自分も白い曖昧な形のものになって彷徨

い歩いて行かなければならない。はじめもなく、おわりもなく

もう一つ――

私は長い道を歩いていました。粘ったものが内腿を伝わって滴り落ちていました。他から私の体内に這入ってきたものは再び出ていきました。どれだけ歩いても涯のない闇の中です。眼を開けているのか閉じているのか解りません。私は跳でした。ふいに「何のために歩いているのか」と思いました。どうして私は歩かなければならないのか。いつまで歩くのか。どこへ行くかというのか。私は上を見あげました。頭を動かしてまわりを見ました。何もありません。幻さえも

『無明長夜』のこの三つの文章に、三島由紀夫の読者は何を感じ取るだろうか。

作品の急所とも言うべきこれらの箇所から立ち昇ってくる一つの声、一つの叫びに、三島由紀夫の読者ならば、必ずどこかで聞き覚えがあるはずである。

同じ声、同じ叫びは、即ち『豊饒の海』四部作の大団円、あのあまりにも有名な『天人五衰』の最終場面、月修寺の夏の庭から、あたかも木霊が答えるように響き出ているのだ。

五、『天人五衰』(一)

『豊饒の海』四部作、三千枚の大長編が今まさに完結しようとするとき、へ美しき者たちへの死と転生を見届けたいという本多繁邦の、我執とも呼ぶべき夢はすでに破れ、己れの存在のへ意味そのものだったへ見ることも倦み疲れ、死を目前にした肉体は老いて病み衰え、もはや本多の訪れるべき場所は、かつての友人であり、後に転生

を繰り返す魂の源となった松枝清顕がこの世に存在したことの唯一の生き証人である綾倉聡子——今は門跡となった老尼がひっそりと住む奈良帯解の里の月修寺しか残されていなかった。本多は、長い旅路の果てに、そこにへ帰ろうとしていたのだ。

あまりにもたびたび引用され論じられた場面であるため、いささかためらわれるものがあるのだが、このさいあえて長い引用を試みたい。『天人五衰』の、最終場面である。

かつて『春の雪』では綾倉聡子と呼ばれた女、洞院宮の許嫁にして松枝清顕の唯一人の恋人、老いが俗世の穢れを見事に洗い落とし、今は清らかな玉のようになって小さく坐す月修寺門跡と、本多は、寺の一室で卓をはさんで対峙する。一通りのあいさつの後、当然のように清顕のことを話題にした本多に対し、門跡の口から返って来たのはあまりにも意外な、本多のみならず読者にとっても思わず息を呑むような、予想を超えた言葉であった。

「その松枝清顕さんといふ方は、どういふお人でした？」

本多は呆然と目を瞠いた。

耳が遠いと云つても、聴き損ねる言葉ではなかった。しかし門跡のこの言葉の意味は、幻聴としか思はれぬほど理を外れてゐた。「は？」

と本多はことさら反問した。もう一度門跡に同じ言葉を言はせようと思つたのである。

しかし全く同じ言葉を繰り返す門跡の顔には、いささかの街ひや輜晦もなく、むしろ童女のやうなあだけない好奇心さへ窺はれて、静かな微笑が底に絶え間なく流れてゐた。

「その松枝清顕さんといふ方は、どういふお人でした？」

やうやく門跡が、本多の口から清顕について語らせようとしてゐるのだらうと察した本多は、失礼に互らぬやうに氣遣ひながら、多言を贅して、清顕と自分との間柄やら、清顕の恋やら、その悲

しい結末やらについて、一日もゆるがせにせぬ記憶のままに物語つた。

門跡は本多の長話のあひだ、微笑を絶やさずに端坐したまま、何度か「ほう」「ほう」と相槌を打つた。途中で一老が運んできた冷たい飲物を、品よく口もとへ運ぶ間も、本多の話を聴き洩らさずにゐるのがわかる。

聴き終つた門跡は、何一つ感慨のない平淡な口調でかう言つた。「えらう面白いお話ですけど、松枝さんといふ方は、存じません。その松枝さんのお相手のお方さんは、何やらお人違ひでつしやろ」

「しかし御門跡は、もと綾倉聡子さんと仰言いましたでせう」

と本多は咳き込みながら切実に言つた。

「はい。俗名はさう申しました」

「それなら清顕君を御存知でない筈はありません」

本多は怒りにかられてゐたのである。

清顕を覚えてゐないといふことは、もはや忘却ではなくて、白を切つてゐることではなければならない。もちろん門跡のはうに、清顕を知らぬと言ひ張るだけの事情があることは察せられても、俗界の女ならともかく、かりにも高德の老尼が、白々しい嘘をつくことは、信仰の深みを疑はせるに足りるのみならず、ここまで来ても俗界の偽善にとらはれてゐるとすれば、そもそも信仰に入つたときの回心が怪しまれるのだ。今日の面晤にかけた六十年の本多の夢も、この刹那に裏切られることになるであらう。

門跡は本多の則を超えた追求にも少しもたぢろがなかつた。これほどの暑熱であるのに、紫の被布を涼やかに着て、声も目色も少しも乱れずに、なだらかに美しい声で語つた。

「いいえ、本多さん、私は俗世で受けた恩愛は何一つ忘れはしません。しかし松枝清顕さんといふお方は、お名をきいたこともありません。(A) そんなお方は、もともとあらしやらなかつたのと違

ひますか？。何やら本多さんが、あるやうに思うてあらしやつて、実ははじめから、どこにもおられなんだ、といふことではありませんか？お話をかうして伺つてゐますとな、どうもそのやうに思はれてなりません」

「では私とあなたはどうしてお知り合ひになりましたのです？又、綾倉家と松枝家の系図も残つておりませう。戸籍もございませう」

「俗世の結びつきなら、さういふものでも解かせよう。けれど、その清顕といふ方には、本多さん、あなたはほんまにこの世で会ひにならしやつたのですか？又、私とあなたも、以前たしかにこの世でお目にかかつたのかどうか、今はつきりと仰言れますか？」

「たしかに六十年前ここへ上つた記憶がありますから」

「記憶と言うてもな、映る筈もない遠すぎるものを映しもすれば、それを近いもののやうに見せもすれば、幻の眼鏡のやうなものやさかいに」

「^Aしかしもし、清顕君がはじめからゐなかつたとすれば」^Bと本多は雲霧の中をさまよふ心地がして、今ここで門跡と会つてゐることも半ば夢のやうに思はれてきて、あたかも漆の盆の上に吐きかけた息の曇りがみるみる消え去つてゆくやうに失はれてゆく自分を呼びさまさうと思はず叫んだ。「それなら、勲もゐなかつたことになる。ジン・ジャンもゐなかつたことになる。……その上、ひよつとしたら、この私ですらも……」

門跡の目ははじめてやや強く本多を見据ゑた。

「それも心々ですさかい」

——永い沈黙の対坐ののちに、門跡はしめやかに手を鳴らした。御附弟があらはれて、闕際に指をついた。

「折角おいでやしたのやし、南のお庭でも御覧に入れませう。私
がな、御案内するよつて」

その案内する門跡の手を、さらに御附弟が引くのである。本多は操られるやうに立つて、二人に従つて、暗い書院を過つた。^{あや}御附弟が障子をあげ、縁先へ本多を導いた。広大な南の御庭が、たちまち一望の裡にあつた。

一面の芝の庭が、裏山を背景にして、烈しい夏の日にかがやいてゐる。

「今日は朝から郭公が鳴いてをりました」

とまだ若い御附弟が言つた。

芝のはずれに楓を主とした庭木があり、裏山へみちびく枝折戸も見える。夏といふのに紅葉してゐる楓もあつて、青葉のなかに炎を點じてゐる。庭石もあちこちにのびやかに配され、石の際に花咲いた撫子がつつましい。左方の一角に古い車井戸が見え、又、見るからに日に熱して、腰かければ肌を灼きそうな青緑の陶の榻が、芝生の中程に据ゑられてゐる。そして裏山の頂きの青空には、夏雲がまばゆい肩を聳やかしてゐる。

これと云つて奇巧のない、閑雅な、明るくひらいた御庭である。数珠を繰るやうな蟬の聲がここを領してゐる。

そのほかには何一つ音とてなく、^(B,C)寂寞を極めてゐる。この庭には何もない。記憶もなければ何もないところへ、自分は来てしまつたと本多は思つた。

庭は夏の日ざかりの日を浴びてしんとしてゐる。……⁽³²⁾（傍線引用者）

三島由紀夫の小説の才能はその戯曲の才に比べて明らかに劣る、というのが三島読みの間での大方認知済みの事柄であり、事実その通りなのだが、引用したこの場面の見事さに関しては、言うべき言葉を持たない。

私事に亘ることだが、三十年前、これに続く「豊饒の海」完。昭和四十五年十一月二十五日〆の日附まで読み終えて、己れを含む全て

の読者が、作者の言わば「究極の悪意」に「根こそぎ持って行かれた」のを知ったとき、当時大学生だった自分は、むろんまず呆然とし、次に慄然、続いて感じたのはなぜかかつてないほどの、一つ一つの細胞が泡立つような「解放感」だったことを覚えていて。

さて、先に引用した『無明長夜』の要となる三つの文章と、『天人五衰』のこの最終場面とを比較検討し、殊に同ジアルファベット(A・B・C)を打った傍線部分を取り出して眺め比べて見れば、両者が深い所で互いに響き合い、共鳴を奏でていることが明らかに見てとれる。そもそもどちらの小説も、主人公たちが最後に救いを求めて言うように山に登り、一方は「御本山の新院」の元へ、また一方は「月修寺の門跡」の元へおもむくという構図自体が共通しているのである。

すでによく知られたことだが、「天人五衰」のこの最終章が実際に執筆されたのは、「(完)」の文字の後の日附が示すような、昭和四十五年十一月二十五日、すなわち作者の自決の日の直前という訳ではない。雑誌『新潮』の編集部に属し、『豊饒の海』の編集担当者として晩年の三島の身近にいた小倉千加子が、その覚え書き『三島由紀夫と壇一雄』³³の中で記しているように、他の部分に先立って最終章が書き上げられたのは、同年七月の後半から八月の後半にかけての、およそ一ヶ月の間のことであった。

もう少し具体的に述べよう。

安藤武著『三島由紀夫「日録」』³⁴によれば、三島が『天人五衰』を起稿したのは、昭和四十五年五月一日頃と推定されている。その連載第一回が雑誌『新潮』に掲載されたのが同年七月号(発行は六月七日)。七月十八日には築地「新喜楽」にて第六十三回芥川賞選考委員会に出席。

その四日後の七月二十二日には、五年前(昭和四十年)に『春の雪』の取材で初めて訪れた奈良帯解^{おびとけ}の尼寺円照寺に、『天人五衰』最終場面執筆取材の目的で、四度目の訪問を行なっている。この奈良行きの直後から最終章の執筆は開始されたものと思われ、ほぼ一ヶ月後の八

月二十四日、小倉千加子の記述によれば、新潮社出版部長の新田敏が、最終章をも含めた最終回分百四十枚のコピーを下田東急ホテルで三島自身から手渡されている。このコピー原稿には「(完)」。昭和四十五年十一月二十五日の文字は未だ無い。三島はこのとき新田に向かって「保管してくれ、最終回の結末の部分に使う京都の尼寺の取材を終えたので、その感じがさめないうちに書いてしまった」と言った³⁵という。コピーをあずけたのは、十一月二十五日に事を起こした直後、あるいはそれ以前に何らかの不測の事態が起きて、出来上った原稿を捜査資料として警察に押収されたりすることを恐れての、事前処置であつたろう。

注意を促したいのは、吉田知子の『無明長夜』が『新潮』に掲載されたのが同(昭和四十五年)四月号であり、その後『波』誌上にこれを讀める三島の文章が載り、さらに七月二十二日の奈良行のわずか四日前に、吉田(と古山高麗雄)が受賞することになる第六十三回芥川賞選考委員会が築地で開かれているという事実だ。

すでに述べたように、『文芸春秋』同年九月号に載った委員たちの選評を讀めば、吉田の作品の評価を巡って活発な議論のやりとりがあったことは明らかであり、その席で三島は同作品を強力に推したものとと思われる。とはつまり、二日後の奈良への取材旅行、及びその後の『天人五衰』最終章執筆にあたって、その直前の会議でのやりとり、あるいは『無明長夜』の文章のいくつか、三島の脳裏に、本人が意識していようといまいと、かなりの強度で刻印されていたと考えることは、決して不自然ではない。

それは要するに、先ほど引用した両者の文章の明らかな相似関係を見れば、『天人五衰』に関する限り、影響を受けたのは三島由紀夫の方であり、同作品最終場面には新人吉田知子の小説『無明長夜』の影がくっきりと落ちているということになる。へ何もありません。幻さえも〜という吉田の文章に手を引かれるようにして、へこの庭には何もない。記憶もなければ何もないうところへ、自分は来てしまったと本

多は思った」という文章が霧の中から姿を現わしたのだ。

先に「逆輸入」と言ったのは、『無明長夜』にはもともと——すでに述べたように——吉田が傾倒していた三島の影が色濃く浮き出ているからである。そもそも『無明長夜』という題名自体、三島の文章の中から拝借された可能性がある。即ち、吉田が同作品を計画あるいは執筆していたと思われる昭和四十四年前半頃、『新潮』誌上では『豊饒の海』第三部『暁の寺』が連載続行中であつたが、その第十九章で、三島は次のように記しているのである。

しかし世界は存在しなければならないのだ！

そのためには、世界を産み、存在せしめ、一茎の水仙の花を存在せしめ、一瞬一瞬、不斷にこれを保證する識がなくてはならぬ。これこそ阿頼耶識、無名の長夜を存在せしめ、かつ、この無名の長夜にひとり目ざめて、一刹那一刹那、存在と実有を保證しつづける北極星のやうな識である。(傍点引用者)

右に引用したのは、難解な宗教哲学論が氾濫する『暁の寺』の中でも、特に要諦となる箇所⁹⁶に他ならない。〈阿頼耶識〉の本質を、極めて美しく、詩的に捉えて表現したこの文章が、吉田の創作に大きなインスピレーションを与えたであろうことは、想像に難くない。

三島はこのことに、つまり『無明長夜』という題名が己れの作品の文章から抜き取られたものかも知れないということに、気がついていただろうか。そこはいずれとも断定し難いところだが、三島ほどの自己陶酔者⁹⁷であれば、自分が特に力を入れて書いた作品の文章をすべて記憶していたとしても何の不思議もない。殊に、問題になっているのは、前述のようにその中のエッセンスとでも言うべき部分なのだから。

もし三島がそのことに気付いていたとしたら、彼は腹を立てたであろうか。たぶん違う。三島はそれを吉田から自分への隠されたメッセー⁹⁸ジ、ひそかなエールと受け取ったことだろう。実際、吉田もまたその

つもりで、三島にどこかで気付いてもらえんことを信じて、思いの告白めいたシグナルを送ったのではないだろうか。そう思うと、〈私〉が救いを求め続けた〈新院〉の顔が、にわかに三島由紀夫に似た相貌を帯びて来たりもする。『無明長夜』に三島があればど注目してみせたのも、作者のそうした秘めやかな合図を確かに受け取ったという彼の返答であつたかも知れないのだ。

六、『天人五衰』(二)

先に発表した論文の末尾で、筆者は次のような予告めいた仮説を書きつけておいた。自作から引用するのは極めて忸怩たるものがあるのだが——

『無明長夜』は確かに異様な迫力に満ちた、秀作というより怪作と言った方がふさわしい作品だが、三島はなぜそこまでこの小説に肩入れしたのか。我々は、同時期、つまり昭和四十五年の夏頃に『天人五衰』のあの最終場面、月修寺の〈何もない〉庭の場面がすでに書き終えられていたことを想起すべきである。三島は『無明長夜』の背後に『チャンドス卿の手紙』の幻を見たが、それはホフマンスタールのこの作品が月修寺の庭の場面の成立にあるいは深く関わっていたためではなかったか——⁹⁹

今一つの論文では、森鷗外とトーマス・マンの合体とされている『金閣寺』の文体の上に、意外にもホフマンスタールの影が淡々しく揺曳しているさまを論じた後に、やはり次のような末文で稿を終えている。

我々は次に、『天人五衰』のあの有名な大団円、〈夏の日〉ざかりの日を浴びてしんとしてある〈月修寺の庭〉、本多繁邦が至り着いた〈記憶もなければ何もない〉場所と、世紀転換期にフィリップ・

チャンドス卿の口を借りてホフマンスタールが語った、へ眼のない立像ばかりがある庭園へ、一切の言葉がへ腐った茸のように崩れて行く場所との関係を明らかにして行かねばなるまい。³⁸⁾

三年前に右の仮説で拙論を閉じたとき、三島の『命売ります』は未だ「ちくま文庫」に収録されておらず、従ってこの稿の冒頭に引用した種村季弘氏の解説文も世に出てはいなかった。先駆けの功など言い立てている訳ではない。そうではなくて、ホフマンスタールから三島由紀夫に流れ込んだへチャンドスの河へとも言うべき秘めやかな流れの存在に、敬愛する先達と当方とがたぶんほぼ同じ時期に別々の場所で見目していたという偶然を、ひそかに欣快としたのである。

種村氏の指摘により、『天人五衰』以前にも、少なくとも一度、『チャンドス卿の手紙』の内容を三島が自作の要に利用していたことが明らかにになった。へ前科へが暴かれた以上、へ再犯へを重ねた可能性はより高くなる。『命売ります』は前述のように昭和四十三年五月から十月まで『週刊プレイボーイ』に連載された娯楽小説だが、ヌード写真満載の男性週刊誌の読者であれば、よもやホフマンスタールの名を連想する者などおりはすまいと三島は踏んだか。いやむしろ、そうした極彩色の媚笑と刹那の欲望にまみれた現代日本を象徴する雑誌の中に、へすべてが痛みやつれてみえながら薄荷のやうな清爽さを帯びたへ世紀末ウィーンの貴族詩人の名をこっそり忍び込ませることが、作者のいたずら、というよりはほとんど復讐の感情に近いへ悪意へであったと言っているだろう。地獄めいた嬌声と暑熱のつばにあって、その名を小さく呼べば、つかのま、そこにだけ爽やかな冷気を帯びた夜明けの風が吹き渡る——その名を識っていて、それを唱えることができるのは自分だけ、という訳だ。

三島はホフマンスタールを、そのようなへ掌中の珠へとして愛していた。とてもこまやかな、めったに人前には出さぬ愛し方だ。

先に引用した『天人五衰』最終（第三十）章の一つ手前、第二十九章において、奈良帯解の里に向かう車中、本多繁邦はへやうやうこまで来たという安堵で、疲れた身も心も贅になつて、透き通つてしまつたやうな感覚を、昔風の卵いろの麻の背広の下に感じながら、次のように固く心に決めるのである。

自分は今日もう決して、人の肉の裏に骸骨を見るやうなことはすまい。それはただ観念の想である。あるがままを見、あるがままを心に刻まう。これが自分のこの世で最後のたのしみでもあり、つとめでもある。今日で心ゆくばかり見ることもおしまひだから、ただ見よう。目に映るものはすべて虚心に見よう。³⁹⁾（傍点原著者）

本多がその目から払い落とそうとしていたのは、多年彼の瞳の上にくすもやのようにかかつていた自意識の曇りであり、事物の表面の美を素直に味わうことなく、その裏面に本質を透かして見てしまふレントゲンのような視線である。へ人の肉の裏に骸骨を見るやうなへ視線とはそうしたものであり、言い換えればそれは象徴主義的な、あるいは心理主義的な文学趣味ということにもなる。本多の生の形式としては、これは能うる限り謙虚になつた状態と言えよう。だが十一月二十五日の市ヶ谷でのあの出来事を知っている我々の目には、三島がこのとき老残の本多の口を借りて、へ文学へあるいはへ文学的なものへの一切に対して、永遠の訣別を告げているように映るのである。

自意識を捨て、へ文学的なものへと別れ、へただ見よう。目に映るものはすべて虚心に見ようへと心に決めた本多の目の前に、しかしこの後何が立ち現われて来ることになるのか、本多自身この時点では全く予想もしていない。ここでの謙虚さには、だから、やがて真の奈落に突き落とされることを知らぬ者の、一種の気楽さが含まれている。このあたりの目立たぬ伏線の張り方というか、文体の微妙な息遣いと

いうか、イローニッシュなときの三島はやはりさすがと思わせるものがある。

それにしても本多のこの決意は、言い換えればあの『チャンドス卿の手紙』で描かれた世界の意識的な導入ではあるまいか。ペーター・ヴァイスが『御者のからだの影』でそうしたように、己れを一個のレンズそのものと化して世界を見、そこに映じた一切を、余計な感情等を交じえずに紙にうつしとる。うつしとり続ける。

むろん自ら古典主義者を標榜する三島は、ヴァイスのように己れの文体をずたずたにしてまでレンズになりきることはできなかったが、それでもこの後、車が京都都ホテルから山科、醍醐、宇治、木津川、奈良、帯解へと向かい、そこからさらに徒歩で昇りの参道をほるかな山門に至り着くまで、真夏の酷暑の中の本多の道行きと共に、その目に映じた景観を都合十ページに亘って、ほとんどへた々と描写し続けている。そしてここでの風景描写は、いつもの三島の文体とは明らかに異なっているのだ。

一例を挙げよう。杖にすがり、汗みずくになりながら、月修寺への参道を本多が這うように昇って行く途中の一節である。

左方に竹藪がはじまつたのは、道がやや左へ迂回して間もなくである。

竹藪は、それ自体が人間世界の聚落のやうに、しなやかな繊細な嫩葉の、まるでアスパラガスのやうなのから、悪意と意地を帯びた強い黒ずんだ緑まで、身を寄せ合つて群がつて繁つてゐる。

そこで又一休みして汗を拭つたとき、はじめて蝶を見た。遠目には影絵の蝶が、近くへ来ると、羽根の朽葉色を彩るコバルト色が鮮やかに見えた。

沼があつた。沼辺の大きな栗の強い緑のかげに休んだのであるが、風一つなくて、水すましの描く波紋ばかりの青黄いろいろ沼の一角に、枯れた松が横倒しになつて、橋のやうに懸つてゐるのを

見た。その朽木のあたりだけ、かすかな漣がこまやかに光つてゐる。その漣が、映つた空の鈍い青を援^{かえりた}してゐる。葉末まで悉く赤く枯れた横倒れの松は、枝が沼底に刺つて支へてゐるのか、幹は水に涵つてゐず、萬目の緑のなかに、全身赤錆いろに変わりながら立つてゐたころの姿をそのままにとどめて横たはつてゐる。疑ひやうもなく松でありつづけて。

まだ穂の出ぬ芒や、猫じやらしの間から、よろばひ出た蜩蝶を追ふやうにして、本多は立上つた。池の対岸の青さびた檜林が、こちら側へもひろがつて来てゐて、道の上には徐々に影が多くなつた。

竹藪が、蝶が、蝶の羽根の色が、沼が、水すましの波紋が、朽ちた松が、漣が、芒が、猫じやらしが、またしても蝶が、檜林が、そして道の上の影が、次々に現われては消えて行く。そこには象徴もなければ比喩もない。それらはただ現われ、ただ消える。単行本『天人五衰』（新潮社、昭和四十六年）の表紙の、三島夫人瑤子が描いたとされる海の絵にあるやうに、沖行く一艘の船の引く水脈は、つかの間白く泡立ちながら、たちまち消えて、一瞬前の存在の痕跡すら残さない。

本多の目に映じる草々のものたちも、そのやうに、へ給^{ゆる}のやうに伸びた時間（小林秀雄）の存在を疑わせる、互いに無関係な立ち上がり方を始めている。これはすでに、あの最終のへ夏の日ざかりの日を浴びてしんとしてゐる。月修寺の庭へと続く、明らかな伏線である。へたで見ようという本多の、歳月の雨や風に一切の穢れを洗い流されて白々と輝く白骨のような意志が、少しずつ、最後の破局（？）を用意しつつあるのだ。そして作者の意識の底には、かつてホフマンスタールに導かれて垣間見たチャンドス卿の風景が横たわっている。その風景は、今、長い眠りから覚めて、徐々に身を起こそうとしているのである。

右の引用箇所が、明らかに作者の意図による、いわばへ不自然な自

然描写であることは、たとえは次の引用部分と比べてみればすぐに理解できよう。『豊饒の海』第一巻『春の雪』の終幕近く、病に倒れた松枝清頭が、所も同じ月修寺へ、面会を拒み続ける綾倉聡子に一目会うため、最後に訪れようとする場面である。死を賭した道行きの、苦痛にあえぐ清頭の眼に映る風景がそこにある。

帯解の町のせまい辻々をすでに俤は抜けて、かなたに霞む山腹の月修寺まで、田畑のあひだをひたすら行く平坦な野道にかかつてゐた。稲架の残る刈田にも、桑畑の枯れた桑の枝にも、又その間の目にしむ緑を敷いた冬菜畑にも、沼の赤みを帯びた枯蘆や蒲の穂にも、粉雪は音もなく降つてゐたが、積るほどではなかつた。そして清頭の膝の毛布にかかる雪は、目に見えるほどの水滴も結ばないで消えた。

空が水のやうに白んでくると思ふと、そこから稀薄な日がさしてきた。雪はその日ざしの中で、ますます軽く、灰のやうに漂つた。

いたるところに、枯れた芒が微風にそよいでゐた。弱日を受けてそのしなだれた穂の和毛が弱く光つた。野の果ての低い山々は霞んでゐたが、却つて空の遠くに一箇所澄んだ青があつて、遠山の頂きの雪がかがやいて見えた。

清頭は、しんしんと鳴つてゐる頭でこの風景に對しながら、自分には実に何ヶ月ぶりかで外界といふものを見たと思つた。それは実にしんとした場所だつた。俤の動揺と重い臉とが、その景色を歪ませ、攪拌してゐるかもしれないけれど、悩みと悲しみの不定形な日々を送つてきた彼は、こんなに明晰なものには久しく出会はずはなかつた気がした。しかもそこには人の影は一つもなかつた。

先に引用した『天人五衰』における本多の道行きとの、これは何と違うであろう。ここに描き出された風景と、慎重に選ばれたその

中の事物のすべては、例外なく「何か」を語っている。「何か」とは即ち、死を前にした清頭の心情であり、亡び行く「優雅」であり、そのはかなさと強さであり、その矜持であり、その軽やかさであり、その果てに目ざされるべきドイツ・ロマン派的な「美の極点」であり、末期の眼の弱ばいの中に澄み渡つて行く理智の光である。

つまりここでの「風景描写」は、そのすべてが何かの象徴であり比喩であり、即ち「文学」であつて、それ以外の何ものでもないのだ。『春の雪』という題名そのものの、従つてこの小説全体の根源的イメージさえ、ここには凝縮されている。そして、こうした細部と全体とを常に有機的に結びつける象徴や比喩に充ち充ちた文体こそが、三島由紀夫にとつては普通の書き方なのであり、三島を他に優れて三島たらしめていた特徴なのであつた。

清頭のこの道行きに比べれば、先程の本多の道行きの描写は、一瞬毎に立ち現われては消える事物の不毛な明滅に終始し、いみじくも三島が『無明長夜』を評して述べた「へできれば断片の累積で終つてほしかつた」という言を、ある意味で実演してみせているかの如くである。象徴や比喩という文学的手法が成り立つ前提として、いやそもそも言葉が何かを表現できることの前提として、物と物、物と人、自己と他者、自己と自己それぞれの間での有機的連関の自明性が必要とされているが、月修寺門前で、この自明性は今まさに崩壊の予兆のきしみを上げ始めているのである。

本多は未だそれに気付いていない。タイで「暁の寺」を見、インドで「ベナレス」に触れたからには、本多はもつと早くそれに気付くべきではなかつたか？「へそして三者は一体だ 人と 物と 夢と——」こう書いたのは二十歳のホフマンスタール、『チャンドス卿の手紙』を記す八年前の「抒情詩人」としての彼であつたが。

「記憶と言うてもな、映る筈もない遠すぎるものを映しもすれば、それを近いもののやうに見せもすれば、幻の眼鏡のやうなものや

さかいに」

「しかしもし、清頭君がはじめからゐなかつたとすれば」と本多は雲霧の中をさまよふ心地がして、今ここで門跡と会つてゐることも半ば夢のやうに思はれてきて、あたかも漆の盆の上に吐きかけた息の曇りがみるみる消え去つてゆくやうに失はれてゆく自分呼びさまさうと思はず叫んだ。「それなら勲もゐなかつたことになる。ジン・ジャンもゐなかつたことになる。……その上、ひよつとしたら、この私ですらも……」

門跡の目ははじめてやや強く本多を見据ゑた。

「それも心々ですさかい」

右の引用部分に關し、三島と親交の深かつたジャーナリスト徳岡孝夫は、その著『悼友紀行』の中で、ドナルド・キーンの語つた興味深い指摘を紹介している。即ち、三島が取材に訪れた奈良帶解の円照寺は、実際には臨濟宗妙心寺派に属しているが、『豊饒の海』の月修寺は、法相宗の寺という設定になっていることについて、D・キーンは次のように語つたという。

法相宗は、現在の日本には、奈良の興福寺や薬師寺、京都の清水寺のほかに、ほとんどありません。では、なぜ、三島さんは、わざわざ月修寺を法相宗の寺に指定したのか、ということが考えられます。(中略)法相宗の一番根本的な思想は、私たち人間が見るものは、すべて幻想にすぎないという考え方なのです。全部、私たちの頭の中にあるものにすぎない。それが、法相宗の信条です。『天人五衰』の最後の場面から見ると、それは、あの小説に実にぴったりくる思想ではありませんか。

『春の雪』を書き始めたとき、三島さんが『天人五衰』の結末を、あらかじめ意識していたかどうか。それは、ほくにもわかりません。ただ、三島さんの気持ちに、「すべてのことは幻想にす

ぎない」という意識があつたのではないのでしょうか。

これは、非常にニヒルなことになってきます。法相宗では、人間の知識意外にはなにもないんです。人も物も、すべて実在しないんです。(中略)法相宗の考え方は、ちょうど海の波のようなものです。あつたと思つたらすぐに消える。なにも証拠がないんです。波がそこにあつたかどうか——それは記憶にしか残らない。まったく主観的なことになってしまふわけです。(傍点引用者)

法相宗の奥義に踏み込むだけの知識も時間も今はないが、右のD・キーンの鋭い指摘は、『暁の寺』で「阿頼耶識」について作者が述べた内容とはほぼ合致する。(ように見えて微妙にずれている、実はそのずれの方が問題なのだが。)そこで三島はこう語つていた——

しかし世界は存在しなければならないのだ!

従つて、阿頼耶識は滅びることがない。瀧のやうに、一瞬一瞬の水はことなる水ながら、不断に奔逸し激動してゐるのである。

世界を存在せしめるために、かくて阿頼耶識は永遠に流れてゐる。(中略)

唯識の本当の意味は、われわれ現在の一刹那において、この世界なるものがすべてそこに現はれてゐる、ということに他ならない。しかも、一刹那の世界は、次の瞬間には一旦滅して、又新たな世界が立ち現はれる。現在ここに現はれた世界が、次の瞬間には変化しつつ、そのままつづいてゆく。かくてこの世界すべては阿頼耶識なのであつた。……⁽⁴⁵⁾

だが「阿頼耶識」の仏教的定義に則して『天人五衰』の最終場面を解釈・説明することは危険であろう。松枝清頭から飯沼勲、ジン・ジヤンを経て安永透に至る「輪廻転生」の事実が妖しくなつた以上、そ

れを保証していた（阿頼耶識）の流れもまた茫漠とした霧の中に退き、かの最終場面にあつては、圧倒的な小説的効果の方が前面に進出してきているからである。少くとも（阿頼耶識）の正統な（？）論理で以て月修寺の庭の場面を追切することは出来そうにない。

D・キーンは、（法相宗では人間の知識意外には何もないんです。人も物も、すべて実在しないんですよ）と言ったが、次の、本当の最終場面を、その一言でくくってしまつて、はたしてよいか。

御附弟が障子をあげ、縁先へ本多を導いた。広大な南の御庭が、たちまち一望の裡にあつた。

一面の芝の庭が、裏山を背景にして、烈しい夏の日にかがやいてゐる。

「今日は朝から郭公が鳴いてをりました」

とまだ若い御附弟が言つた。

芝のはずれに楓を主とした庭木があり、裏山へみちびく枝折戸も見える。夏といふのに紅葉してゐる楓もあつて、青葉のなかに炎を點じてゐる。庭石もあちこちにのびやかに配され、石の間に花咲いた撫子がつつましい。左方の一角に古い車井戸が見え、又、見るからに日に熱して、腰かければ肌を灼きさうな青緑の陶の榻が、芝生の中程に据ゑられてゐる。そして裏山の頂きの青空には、夏雲がまばゆい肩を聳やかしてゐる。

これと云つて奇巧のない、閑雅な、明るくひらいた御庭である。数珠を繰るやうな蟬の聲がここを領してゐる。

そのほかには何一つ音とてなく、寂寞を極めてゐる。この庭には何もない。記憶もなければ何もないところへ、自分は来てしまつたと本多は思つた。

庭は夏の日ざかりの日を浴びてしんとしてゐる。……

（それも心々ですさかい）という月修寺門跡の声と共に、『豊饒の

海』全四巻三千枚の営為は、松枝清顕を初めとする転生物語の主人公たちもろとも虚空にかき消え、我々読者はいずれとも知れぬ沈黙の空間に放置される。だがそれは、D・キーンの言うように、（人も物もすべて実在しない）空間であつたのか？やがて本多の目の前に現われた（夏の日ざかりの日を浴び）た月修寺の庭は、本当に（実在しない）もののなか？

これまでのおおよその解釈はそうしたものだつたと思われる。作者の悪意と絶望ばかりが、呪いに充ちた高らかな哄笑と共にそこには響き渡っている、と。

だが『保田與重郎と昭和の御代』において、福田和也は次のような鋭い指摘を行なっている。

ここで語られている「何もない」は虚無ではない。

むしろ「無」と逆のものである。「存在」そのものと云つてもいいかもしれない。

あらゆる人生、恋や行動、肉欲、認識といった人間の劇が相対化されて雲散霧消したと思われた途端に現れる、夏の庭園。（中略）

無と見れば無である。荒廃と見れば荒廃である。

しかしまた、それは豊饒であり、鮮烈に濃く匂う生の、肉の開花である。神々の臨在。

最後の（神々の臨在）だけは多分余計だろうが、福田のこうした物言いは新鮮だ。しかし福田がこの場面を言わば（前向き）に解釈するのには理由があつて、右の引用に続く次の箇所それがよく現われている。

唯識論によつて相対化される生の風景は、古典主義の生み出す、ポスト・モダン的な相対と一致する。だが、三島には、その相対

を超えていく「浪漫的」な意識があった。

あの市ヶ谷での事件は、政治的なニヒリズムにもとづくパフォーマンズでも、非現実的なクー・デタでもない。三島は大塩平八郎と同様に、それが必ず失敗することは識っていただろう。にもかかわらずそれを試みることは、自滅ではなく、そのような大義を信じるものが日本に一人はいるということを示すための言挙げであり、その言葉が、必ず、たとえ後世に対してであつても、聞く耳を持った者に伝わるという確信の表明だ。故にこれはニヒリズムに似ており、ニヒリズムに発しているのだが、その大いなる否定なのである。(中略) 三島の最後に保田がまざまざと見たのは、戦後において肯定がどのような姿をとらなければならないのか、という認識と予感の実現だった。

福田の文章の主眼は、明らかにあとから引用した方の箇所^{あかし}に置かれているが、それでも前半の「月修寺の庭」の解釈の重要さはいささかも減することがない。後半の文章の内容もまた、我が国の文壇ではほとんど禁忌とされて語られなかったことだ。「パンク批評家」福田和也は時々こうした美しい文章を書く。

後世に、己の意志が、あるいは己の生きた証^{あかし}が伝達されるための、毛筋ほどの細い道。この細い道の存在を信じなければ、そしてまた万人に一人かも知れぬ真の「受信者」の存在を信じなければ、人は「文学」もしくは「言葉」に関わって行くことはできない。それは最終的に「信」の行為なのであつて、福田の言うようにニヒリズムの「大いなる否定」に他ならない。だが——保田與重郎はこれを「私は悲しい」と表現したが——この細い道を確保するためには人はどうあつても迂路をたどらなければならず、そこには暗く湿った裏道が人知れず続いているばかりなのである。殊に戦後というこの時代にあつて、大いなる「肯定」に至ろうとする者は、まずもつて己が身を紅蓮の炎の中に投げ込むような、苛烈な「全否定」の形——まるでニヒリズムそのもの

ののような——を採らねばならない。三島はそのために、ライフワークであつた『豊饒の海』を破砕し、市ヶ谷で自らの肉体を刃で以て破砕した、と福田は言うのである。そして「あの夏の庭の豊饒と虚無を言祝ぐ」ために、その生命を滅ぼさねばならなかった三島の宿命と必然が、保田には痛いほど感じられて悲しい、と。

福田の言わんとするところはほぼ正しい。だが肝心の「月修寺の夏の庭」の解釈は、これまで確な批評のなかつたこの場面を、一気に肯定^{肯定}の色に染め上げようとして、いささかベクトルをそちらに片寄せ過ぎてゐる気味がある。荒廃とも無とも言えるその庭のさまを、へしかした、それは豊饒であり、鮮烈に濃く匂う生の、肉の開花である」と読んだのは福田の炯眼であるが、それに続けて「あの夏の庭の豊饒と虚無を言祝ぐ」気持が作者にあつたと書きつけたのは、やはり言い過ぎというものであろう。もしそれが「濃く匂う生の開花」であるならば、三島は日頃、「死」よりもそうした「生命の過剰」をこそ、やがて自分を打ち倒すに違いないものとして、ひそかに怖れ遠ざけていたからである。(時折、化物屋敷でも覗くように、自らそこに近づきもしたが、真に「匂い立つ生」は、やはり終生彼とは無縁のものであつた。)

昭和三十二年の世界旅行の折、ハイチで病を患つた三島は、どぎつい熱帯植物や緑のとかげの生なましい生命力が己れを押し包む恐怖を、次のように記している。

そのとき私はこれら植物や動物の、旺ないやらしい自然の生命力に圧倒されかかつてゐる自分を感じた。もし私がそこで死ぬとしても、死ぬときも多分同じことにちがひない。それは死に押し倒されると感じるのではなくて、無意味な過度のいやらしい生命力に押し倒されると感じることにちがひない。(中略) ここで人は人が死ぬといふことは、自然が自然に喰はれ、生命が生命に喰はれることであり、たとへ自然死であつても、それは何か蝶が蠅

蛛に喰はれるのと似てゐる。かうして半ば文明生活に護られてゐながら、どこかに自分を打ち倒すいやらしい生々しい生命の存在を予感してゐるのは、私だけだらうか。(『旅の絵本』、昭和三十三年)

こうした過剰な生命力の発散するおぞましさは、南国での出来事にとどまらず、『朱雀家の滅亡』の第三幕、朱雀経隆がむしり続ける夏草にも表われているし、『橋づくし』の、へ弾力のある重い肉を持つた愚鈍な女中みなの存在そのものがそれを体現している。いずれにせよそれは、作者によつて「言祝」^{ことば}がれるような性質のものでなかったことだけは確かである。

七、『天人五衰』(三)

月修寺の場面を、先程も述べたように、あまり論理的に辻つまを合わせて解釈しすぎるのは危険なことだ。論理よりも、小説としての効果が第一に考えられていると見てとれるからである。我々は常にそのことを頭の隅に置いたまま、論を進めなければならぬ。

その上で物言ひのだが、『天人五衰』の最終場面、へ庭は夏の日ざかりの日を浴びてしんとしてゐる。……に至るラストは二十行は、先程月修寺門前に至る本多の道行きの折、そのレンズの如き眼に映じた草々のものたちが、あたかもギリシア悲劇のコロスのように、彼らの主役の登場を畏怖と予感のうちに歌い上げていた、その主役がついに舞台の奥からまばゆい光と共に姿を現わしたかの如くである。

つまりは「物自体」が。福田も言う「存在そのもの」が。門跡の容赦ない、あるいは慈悲深いともとれる「それも心々ですさかい」の一言で、一切の「意味」を剥ぎ取られた「名もなきものたち」が、己れの存在のあらわな形をむき出しにして、一気に本多の、いやかつて「本多」と呼ばれていたかも知れぬ男の前に、せり上がり、聳え立ったの

である。かつてホフマンスタールがチャンドス卿の瞳を借りてまのあたりに見た光景が、七十年の歳月を経て、月修寺の庭に夏の光と共に甦ったのだ。「数珠を繰るやうな蟬の声」に包まれて。

D・キーンの言うように「人も物も、すべて実在しない」わけではない。実在するのだ、夏の庭に落ちた影のように、こんなにもはつきりと。裏山も、楓も、枝折戸も、青葉の中の一点の紅葉も、庭石も、そのわきの撫子も、古い車井戸も、青緑の陶の棚も、青空も、夏雲も、夏の日ざかりの日も、すべてがまぎれもなく、在る。ただ在る。そしてただ在るだけなのだ。

へそれなら、黝もゐなかつたことになる。ジン・ジャンもゐなかつたことになる。……その上、ひよつとしたら、この私ですらも……と叫んだ本多(とかつて呼ばれたかも知れぬ男)が失つたものは、へ時間という軸である。記憶がかき消え、それによつて過去が消えた。とはつまり、未来もまた本多には失われたということに他ならない。本多は、「永遠の現在」という虚空の地獄に宙吊りにされたことになる。へ一刹那の世界は次の瞬間には一旦滅して、又新たな世界が立ち現はれ、それを果てなく繰返しつづ瞬時も休むことなく流れ続けることへ「暴流の如し」という阿頼耶識に関する知識が、本来の阿頼耶識を脇にどけて、本多にこの「刹那の地獄」を用意したと言えよう。

この庭には何も無い。記憶もなければ何も無いところへ、自分は来てしまつたと本多は思った。

本多の立っている場所はもはや面上でもなければ線上でもなく、ただの点の上にすぎない。チャンドス卿の見た地獄もまたそうしたものだった。「言葉が腐った茸のように口の中で粉々に砕けて行く」——言葉を失うとはつまり、人や物や夢との横のつながりを失うことであり、それはたちまち縦の連鎖としての「時間軸」を失うことにつながつて、記憶も未来もない、「永遠の現在」の一点の中に閉じこめられ

たまま、ただへ在り続けるゝしかないという生き地獄に落ちることを意味したので。

「物自体」の不気味な象徴である「眼のない立像」が現われるのは、そうした絶対的に孤立した空間においてであり、そこがチャンドス卿の所領の庭園であつても月修寺の庭であつても変わりはない。

それらのなかにいると、小生はおそろしい孤独感に襲われました。まるで眼のない立像ばかりがある庭園のなかに閉じこめられた者のような気持がするのです。⁵⁰『チャンドス卿の手紙』、富士川訳

『命売ります』と同じ昭和四十三年に発表された戯曲『わが友ヒットラー』⁵¹の幕切れの場面では、ナチス党内左派の社会主義者シュトラッサーと党内右派の旧友レームを共に肅清し葬り去ったヒットラーが、鋼鉄王クルップ翁のヘアドルフ、よくやったよ。君は左を斬り、返す刀で右を斬ったのだゝというセリフを受けて、舞台中央に進み出ながら、へさうです、政治は中道を行かねばなりませんゝという皮肉な決めゼリフを吐いて幕となる。

「左を斬り、返す刀で右を斬った」とは、社会主義国家建設という夢を捨て切れぬシュトラッサーと、かつての青春と友情へのノスタルジーのみに生きるレームを共に切り捨てたということであり、それは即ちヒットラーにとつて己れの未来と過去をもろともに葬り去ったということに他ならない。つまりヒットラーはここで「中道」永遠の現在に生きるという地獄を自ら選び採ったのだ。それまで物に動じることのなかった老クルップが、このとき、自分の方を見たヒットラーのまなざしの暗さにおびえて、思わず杖を取り落としたこともうなづける。クルップにはヒットラーが背負ったばかりの地獄の炎がまざまざと見えたのである。

かくして我々は、最晩年の三島由紀夫の思考の中にフーコー・フォン・ホフマンスタールの存在が大きな位置を——決して表立つことなく——占め、殊にそのライフ・ワークである『豊饒の海』四部作の大団円の場面において、『チャンドス卿の手紙』の影が、夏の日の庭さながら、色濃く落ちてゐるさまを見て来た。むろんそれは、もともと三島の「根」の部分に露^{もや}のようにわだかまっていたものが、ホフマンスタールの世界の木洩れ陽を浴びることで作^しり出された影にすぎない。三島自身の中に共鳴板がなければ、詩人の奏する楽の音も、七十年の歳月を経て甦^{よみがえ}りはしなかった。

かの『手紙』に端を発し、共に鳴り、共に震える、「共震の譜」とでも言うべきものがあるとすれば、そしてそれを「チャンドスの河」とでも名付けるとすれば、ペーター・ヴァイスも吉田知子もその流れの岸にたたずみ、自分たちの身体を濡らして過ぎたその瀬が、やがて『豊饒の海』の中に音立てて流れ込むさまを、静かに眺めている。彼らは受信する標柱あるいは中継点でありながら、同時に発信する者である。そのようにして三島由紀夫もまた、いつしか同じ流れのほとりたたずんでいるのかも知れない。

ホフマンスタールは『チャンドス卿の手紙』とその続編とも言うべき『帰国者の手紙』(Die Briefe des Zurückgekehrten, 1907)⁵²を発表した後は、「物自体」あるいは「存在そのもの」の問題を自らの作品で採り上げることを二度としなかった。この二つの作品でそうした「眼のない立像」の世界を垣間見ってしまった詩人は、恐らくは畏怖の念と共に、触れてはならぬ危険を察知し、身を翻^{ひるがえ}しつつこれを封印した。なぜならそこに垣間見えたのは、もはや「文学」の成り立ち得ぬ世界だったからである。

身を翻したホフマンスタールは、そこからヨーロッパ・ハプスブルクの伝統世界へ回帰したとされている。伝統すなわち「意味の体系」の中へと。「舞台」がそのための重要な足がかりとなる。ギリシア悲

劇が改作され、中世神秘劇とバロック的祝祭劇が呼び戻され、『薔薇の騎士』を始めとするオペラ群がR・シュトラウスとの共作で次々生み出され、ニジンスキーのためのバレエ台本が書かれ、ブルク劇場のための喜劇が書かれ、ライフ・ワークとしての悲劇『塔』が書かれた。そこではもはや「物自体」がおぞましくも奈落からせり上がって来ることはなく、ただ、より明確な、より力強い輪郭を備えた「他者」との出会いが、舞台という場を得た作者によって、以前にも増して激しく希求されているばかりである。

三島由紀夫は最後の最後に、月修寺の庭を「物自体」の跳梁する場として読者の前に提示した。(ぶちまけた、とか、さらけ出した、と言った方が正確かも知れないが。)だがそれはホフマンスタールの動機と異なり、「文学との訣別」を自分及び読者に宣言するためであった。「存在そのもの」を表舞台に上げてしまったからには、ここはもはや行止まりの袋小路、ここから先は意味も記憶もない世界、これ以上私が書くことは何もありませんよ、という訳だ。『豊饒の海』を仕上げてしまったらあとは何も書くことがない、それが恐い、と三島が常日頃口にしていたのは、完成後に自ら命を絶つことを思っている恐怖と一般には受け取られているようだが、それもさることながら、むしろ、「物自体」を自作に出現させたあとは、文字通り「書くことがない」状態に陥るしかないという不安に、より多く基くものではなかったか。『命売ります』の主人公羽仁男が、ある日それを目にしてしまったとたん、「死ぬしかない」と思い定めたように。

昭和四十一年、『群像』十月号に発表した小説ともエッセイともつかぬ短編『荒野より』の中では、梅雨時の朝まだき、三島邸に侵入し、三島本人に向かって「本当のことを話して下さい」と繰返し叫ぶ白面の青年のことが描かれているが、この青年に關し、へー一体あいつはどこから来たのだらう」と自問しながら、作者はすでにその答を用意している。そしてこの答の中に、四年後に書かれることになる『天人五衰』最終場面は、すでに予感のうちに準備されていたものと思われる。

作家である自分の心の内部には、一枚の大きな地図が広がっていると述べながら、『荒野より』の文章は次のように続いている。

しかしその地図は、私がふだん閉却してある広大な地域について、何ら誌すところがない。私はその地域を閉却し、そこへ目を向けないやうにして暮らしてゐるが、その所在は否定できない。それは私の心の都会を取り囲んでゐる広大な荒野である。私の心の一部にはちがひないが、地図には誌されぬ未開拓の荒れ果てた地方である。そこは見渡すかぎり荒涼としてをり、繁る樹木もなければ生ひ立つ草花もない。ところどころに露出した岩の上を風が吹きすぎ、砂でかすかに岩のおもてをまぶして、又運び去る。私はその荒野の所在を知りながら、つひぞ足を向けずにゐるが、いつかそこを訪れたことがあり、又いつか再び、訪れなければならぬことを知つてゐる。

明らかに、あいつはその荒野から来たのである。……(傍点引用者)

作者の言う「私の心の地図」の辺境地帯とは、即ち「物自体」の司食す不毛の荒野に他なるまい。「又いつか再び」そこを訪れることがあるとすれば、それは文学者としての自分の最期の時においてであろうということ、三島は恐らくこのときすでにおぼろな形をなしつつある思考のうちに予感していた。その意味で、時ならぬ訪問者であるあの蒼ざめた青年は、鷗外訳で有名なホフマンスタールの詩劇『痴人と死』(Der Tor und der Tod, 1893)において、世紀末的な美の世界に遊浴していた若い主人公クラウディオのもとに、思いがけぬ突然の最期の時を告げに訪れる「死」の、七十年後の末裔であったと言える。『痴人と死』におけるこの「死」もまた、『ユーゲント』誌に発表された折、蒼ざめた美青年として挿画に描かれ、以後舞台でもしばしばそのような姿形で登場することになるのだ。

『荒野より』一編は、かくして『豊饒の海』全四巻の大団円の、作者自身の意識も未だ明確な形をとらぬ時点での、極めて精妙にしつらえられた予告編に他ならない。やがて帰るべき場所はあるのへ不毛の荒野以外にはなく、そのときへ意味あるものへの一切は惜し気もなく作者によって放棄されるであろう。

過去を捨てて未来を捨ててへ永遠の現在へという地獄を選択した、と先ほど述べたが、それなら三島はあれほど慈しんできたへ伝統へをも最終的にその手で放棄したことになる。伝統を捨てたのであれば、古式に則^{のっと}って切腹などする意味がどこにあったのか、という批判も成り立とうが、昭和四十五年十一月二十五日正午十分、市ヶ谷でのあの刃一閃のきらめきには、そうした論理矛盾の一切を断ち斬るだけの鮮烈無比な力があつた。少なくとも当時大学一年生であり、三島の日頃の言動は彼が自ら命を絶つたとき初めて説得力を持つ、などといつも話し合っていた我々筆者たちにとっては、彼がああした形で自死を選んだ動機の穿鑿^{さくさく}やさかしらな意味解釈よりも、一瞬の閃光のほとばしりが、無限の説得力を以てその身に突き刺さった世代というものが、確かにあつたのだと思う。刺さった矢柄は今でも静かに揺れている。

三島由紀夫はホフマンスタールが好きだつた。森陰にひっそりと水を湛えているようなその詩の泉に、折節^{おしむし}赴き、木洩れ陽を浴びながら四肢を伸ばし、渡る風に身を任せ、つかの間の時を憩い、安らうた。三島の文学の決定的なへ貧しさへは、彼の詩人の泉の、冷涼として豊かな清水を今少し繁く口に含んでいれば、あるいは——などと詮ないことを思ってしまう。それができぬことの哀しみは、三島自身が誰よりもよく知っていただろうに。

両者の生または死との関わり方は極めて対照的であつて、一方はへオーストリアの鳥は翼が見えなくなるほどの高みを飛びはしないへと述べて、死と虚無とを常に自らの肉体に触れるぎりぎりの所でへ優雅へへと変質させ続けたのに対し、一方は自らがへ優雅へと信じた所のも

のを人為的に突きつめ、それに詰め腹を切らせる形で、その傷口から死と虚無とをあえて招来した。

だがいずれにせよ、へ存在そのものへを自作の舞台に押し上げた動機はどうあれ、ホフマンスタールも三島由紀夫も、むき出しになったへ物自体へをそれ以上自らの文学のテーマとして作品を産み出して行けるほど、鈍感でも厚顔でも無恥でもなかった。そこに突き当たったとき、前者は方向を転換し、後者は筆を断つた。へ触れてはならぬものへへの二人の畏怖の念は明らかであり、そうした禁忌への初々しいとさえ言えるへ恥じらいへが、彼らの面を共に薄く染めるさまを、我々は時空を超えた不思議な共鳴現象を見るように、まのあたりにするのである。

へ了へ

平成十一年十一月二十五日（三島由紀夫二十九周年忌の日に）

右の論文のホフマンスタールに関する部分は、主として次のテキストによつた。

☆『フリーゴ・フォン・ホフマンスタール選集（全四巻）』（河出書房新社、一九七二―七四年）。——註における表記は、例えば第三巻三十五頁であればへH3―三五へとする。

☆Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in Einzelausgaben 15 Bde., Hrsg. von Herbert Steiner, Bermann-Fischer Verlag (Stockholm), später S.Fischer Verlag (Frankfurt a.M.), 1945―77。——註における表記はへGWへとする。

註

- (1) 初出は『週刊プレイボーイ』（集英社）一九六八年五月二十一日～十月八日。
- (2) Hugo von Hofmannsthal (1874-1929).
- (3) "Ein Brief" (1902). GW, Prosa II, S.7-20. / H 3-17-17.
- (4) ちくま文庫版『命売ります』（筑摩書房、一九九八年）解説、二六六～七頁。
- (5) 大野真「訪れる者たち（一）——ホフマンスタールから三島由紀夫へ——」（大妻女子大学紀要—文系—第三十号、一九九八年、一三一～一四五頁）。及び「共震の譜——三島由紀夫の中のホフマンスタール」（大妻女子大学文学部三十周年記念論集、一九九八年、三五五～三七二頁）。
- (6) ちくま文庫、前掲書、八頁。
- (7) H 3-17-17。GW, Prosa II, S.12.
- (8) 富士川訳の同書が、戦後の荒くれた世相と文化的荒廃の中で、一部の文学愛好家たちにとっていかに干天の慈雨たり得たかは、三島由紀夫より三歳年少のドイツ文学者川村二郎が書いた『白夜の廻廊』（岩波書店、一九八八年）に詳しい。前掲の拙論「共震の譜」参照。
- (9) 大野、前掲二書。
- (10) ちくま文庫、前掲書、七六頁。
- (11) H 3-17-17。GW, Prosa II, S.13.
- (12) 初出は『新潮』（新潮社）一九七〇年四月号。この論文で用いた「無明長夜」のテキストは角川書店発行の『女性作家シリーズ』(16)、吉田知子／森万紀子／吉行理恵／加藤幸子（一九九八年）に収められたもの。同書、七～八五頁。
- (13) 新潮社版『三島由紀夫全集』第三十三巻（一九七六年）、二八三頁。——以後、同全集に関しては「M」の文学で表わし、この註を例にとれば「M 33-1283」と表記する。
- (14) 主人公の「私」と幼なじみの、玉枝という「淫乱で癪癪持ち」の女。主人公の目の前で発作を起こし、濁流に落ちて死ぬ。倒れ込んでくる玉枝に手を貸さず、身をかわした「私」は、自分の手が「殺人の手」であることに気付く。「この手は、そのためにある手だった。実際に私のしたことといえは単に一步横へ動いただけですが、私はいままでの何十年、幾百回もその練習ばかりしてきたと言ってもよかったです。生れる前から、何百年も前から。」
- (15) M 34-1447.
- (16) 吉田、前掲書、二七頁。
- (17) 吉田、前掲書、四六～四七頁。
- (18) M 28-100。ホフマンスタールの未完の小説『アンドレアス』に対し、三島が捧げたオマージュとも言うべき一節。前掲「共震の譜」参照。
- (19) 吉田、前掲書、四四二頁。久保田裕子作成の年譜による。
- (20) 大野、前掲二書参照。
- (21) 『マラーの迫害と暗殺』（内垣啓一・岩淵達治訳、白水社、一九六七年）。原本はSuhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1964.
- (22) 『追求——アウシュヴィツの歌』（岩淵達治訳、白水社、一九六六年）。原本はSuhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1965.
- (23) 岩淵達治訳、白水社、一九六八年
- (24) 岩淵達治訳、白水社、一九七〇年
- (25) 岩淵達治・野村一郎訳、白水社、一九七二年
- (26) 『ドイツの名作／御者のからだの影・消点』（渡辺健・藤本淳雄訳、三修社、一九六六年）、二三頁。原本はSuhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1960, 1962.
- (27) 渡辺訳、前掲書、三五頁。
- (28) 吉田、前掲書、七五頁。
- (29) 吉田、前掲書、六八頁。
- (30) 吉田、前掲書、七八～七九頁。

- (31) 吉田、前掲書、八〇―八二頁。
- (32) 『天人五衰（豊饒の海、第四卷）』（新潮社、一九七一年）、二六七―二七一頁。
- (33) 最初の単行本は一九八九年、構想社より刊行。現在はちくま文庫（筑摩書房、一九九六年）に収録されている。同文庫、四四―四八頁参照。
- (34) 未知谷、一九九六年。三九〇頁。
- (35) 安藤、前掲書、三九七頁。
- (36) 『暁の寺（豊饒の海、第三卷）』（新潮社、一九七〇年）、一二八頁。
- (37) 大野、前掲『共震の譜』、三六八頁。
- (38) 大野、前掲『訪れる者たち（一）』、一四三頁。
- (39) M 28―一〇〇。前掲の『アンドレアス』に関する文章の一節。
- (40) 前掲『天人五衰』、二五四頁。
- (41) 前掲『天人五衰』、二六一頁。
- (42) 『春の雪（豊饒の海、第一巻）』（新潮社、一九六九年）、三三三頁。
- (43) 前述の『アンドレアス』（補遺部分）に、これとよく似た描写が見られる。
- (44) 最初の単行本は一九七三年、中央公論社より刊行。現在は中公文庫（中央公論社、一九八一年）に収録されている。同文庫、一九―二〇頁。
- (45) 前掲『暁の寺』、一二九―一二二頁。
- (46) 福田和也『保田與重郎と昭和の御代』（文芸春秋、一九九六年）、一九〇頁。
- (47) 福田、前掲書、一九〇―一九二頁。
- (48) 福田の他にこの作品を肯定的に解釈したもののなかで秀れた論を展開していると思われるのは、『転生・物語・天皇』と題された中上健次と四方田犬彦の対談（『国文学』一九八六年七月号、学燈社、

一八―四三頁）である。この中で四方田は、『今昔物語』天然説話一八七篇の冒頭に「天人五衰」の話が置かれていることを指摘し、三島の意識に関わらず、この説話がアジア的な広がりを持つ大きな物語を開示して行く可能性を示唆している。

- (49) M 28―二一〇。
- (50) H 3―一二。
- (51) 新潮社、一九六八年。
- (52) H 3―一八―四六。GW, Prosa II, S.279―310。
- (53) 短篇集『荒野より』（中央公論社、一九六七年）に表題作として所収。引用は同書二八頁。
- (54) 富士川英郎訳、H 1―二二―一四〇。GW, Gedichte und Lyrische Dramen, S.181―198。
- (55) 十年前、筆者がウィーンの古いバロックの教会で一夜この作品の上演に接したとき、青年の姿をした「死」を演じていたのは、若く美しい女性の役者であった。

以上

〈付記〉

この稿を書き終えた後、種村季弘氏の『書物漫遊記』（種村季弘のネオ・ラビリントス（6））河出書房新社、一九九九年、所収。――初出は一九七七年、『週刊時代』に「一冊の本」として連載されたもの（）の頁を繰っているとき、偶然次の一節に遭遇した。

三島由紀夫の制服姿には、澁澤龍彦氏の外遊壮行会のように羽田空港ロビーで接している。このときの三島氏はホフマンスタールの未完の小説『アンドレアス』と進行中の自作『豊饒の海』のことをそれとなく関係づけながら陽気に談笑していた。（五十四頁、傍点引用者）

三島由紀夫が『アンドレーアス』を愛読していたことは別の場所でもすでに述べたが、それと『豊饒の海』との関連を自らの口で語っていたとは知らなかった。ゲーテ的な教養小説ビュルグハースロマーンを範としながら、〈外界〉と深淺さまざまな交流を持ちつつも決して〈成熟〉することのない青年を主人公に持ってしまった、この言わば〈反教養小説〉は、散乱した水晶の破片のようなおびただし創作ノートを遺して遂に未完のまま終わった。

外界のさまざまな事象を〈教養〉として自らの内に取り込むことが出来ぬとは、逆に言えばそれらに〈汚される〉こともまた有り得ぬという訳である。この、どこまでも清らかな青年アンドレーアスの像は、確かに、二十歳にして次々に夭折して行く『豊饒の海』の主人公たちの姿と良く重なり合う。松枝清顕を始めとする美しい未成年者たちの原イメージとして、アンドレーアス・フォン・フェルシエンゲルダールの存在を考えることは、あなたがち牽強附会とばかりは言い切れぬかも知れない。

だがそれはやはり〈それとなく関係づけながら〉作者の口から語られたのであって、ここでもやはり他の類例と同じく、三島は自分とホフマンスタールとの関係を何故か明確にしない。隠している、とは言わぬまでも、どこかあいまいなままにしている。秘めやかで隠微な気配は温存されたままだ。

その謎を解く鍵の一つは、三島が十代の時に書きたいわゆる〈少年詩〉にあると思われるのだが、それはまた次の研究課題としておきたい。