



# 「叫び」の終焉：『近代能楽集』における告白の変貌

田中，敏生

---

(Citation)

國文論叢, 14:46-55

(Issue Date)

1987-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81011753>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81011753>



# 「叫び」の終焉

——『近代能楽集』における告白の変貌——

本稿は、三島由紀夫の『近代能楽集』に収められたいくつかの作品をとりあげて、そこに含まれる「告白」の内容を分析するとともに、その変化のありようをも明らかにしようとするものである。

周知のごとく、『近代能楽集』は、謡曲を典拠とした近代戯曲八編からなる作品集であり、その制作年代は、『邯鄲』(昭25・10)から『弱法師』(昭35・7)までの約十年にわたるものである。この十年は、『仮面の告白』(昭24)から『天人五衰』(昭45、脱稿)に至る約二十年の文壇活動期の、その前半期とほぼ重なりあうものであり、しかも同時に、その最後の一作『弱法師』は、『宴のあと』(昭35)をもって始まると目測されるところの後半期に、すでに一歩足を踏み入れた地点に位置するものである。こうした制作年代の広がりかたは、それ自体、この作品集の重要性を示唆するものであるが、それにもまして注目されるのは、『弱法師』の制作直後に作者自身によって洩らされた次のようなことばである。

私は妙な性質で、本職の小説を書くときよりも戯曲、殊に近代能楽集を書くときの方が、はるかに大胆率直に告白ができる。  
〔声〕同人雑記 昭35・7)

田中敏生

このことばは、『近代能楽集』が、単なる翻案の卓拔さやそれを支える技法的なスマートさといったもの——それだけでも大したものだが——への興味といったことを越えて、三島というひとりの作家の内面を明確に窺い知るうえでの、重要な観測地点となりうるものであることを示すものであろう。そして、その内面そのものの側に関しては、作家自身による次のような暗示的なことばも見られるのである。

はじめはそれは「子供の遊び」であつた。そのうちにそれが「叫び」になつた。それはやがて「洗煉された叫び」になり、さらに、やがて叫びは死んだ。ついでおそろしい「不満」になり「鬱屈」になり、この不満と鬱屈は、いくら洗煉しても死に絶えなかつた。叫びは叫ぶことによつて癒されるが、不満は不可能に關はつてゐたからである。

〔われら〕からの遁走 昭41・3)

「叫び」から「不満」と「鬱屈」へ。その変化の様相は、『仮面の告白』から『金閣寺』(昭31)をへて『絹と明察』(昭39)に至るまでの長篇小説群の分析によつてこそ、真にその内実にたちいつた把握が可能なはずであるが、これら長篇小説群の本流の中に

点々と散在する翻案戯曲の岩礁の群れからも、その泡立つ瀬の音に耳を傾けるならば、そうした変化のありようが、少なくともその一部が、ある意味ではより明瞭な輪郭をもって、聞えてくるかもしれないのである。

本稿はこうした展望のもとに、『邯鄲』(昭25)『卒塔婆小町』(昭27)『弱法師』(昭35)の三篇をとりあげ、そこにもりこまれた告白の内容とその変化のさまとを明らかにしようとするものである。それは、『近代能楽集』のもつ「告白」的な性格の、その内実の一端を明らかにすることであるととも、先に触れた長篇小説群の流れに対して一点の微光をなげかけるものともなりうるであらう。

—

『邯鄲』一篇の換骨奪胎を支える基軸は、すでにこの世のほかなさを悟った人間が、なおかつ邯鄲の枕に寝るといふモチーフの転換にある。いうまでもなく、典拠となった原曲『邯鄲』では、「仏道をも願はず、ただ茫然と明かし暮らす」盧生が、「身の一大事をも尋ねばや」と羊飛山に住む善知識をたずね、夢の中で歡樂のかぎりをつくしたはてに悟りをひらくという設定になっている。これに対して、ここでの主人公次郎は、枕に寝る前からこの世のほかなさを悟った人間であって、彼の下女であり枕の持ち主でもある「菊や」に対して、

女はシャボン玉、お金もシャボン玉、名譽もシャボン玉、そのシャボン玉に映つてゐるのが僕らの住んでゐる世界、そんなこと、みんな知つてらあ。

などと公言してはばからない少年なのである。次郎が枕に寝てからの、夢の中の場面は、はからずもこの言葉のとおり、女、金、名譽の順に進行してゆき、次郎は、美女にかしずかれたり、いきなり社長になったり、かとおもうと独裁者の地位にのしあがつたりするのであるが、そうしたことのいっさいに関して、次郎は関心をはらわない。女を追いはい、棄てるように財産を処分し、独裁者になってからはただ眠りほうけているだけというありさまであって、原曲の盧生のように「心も晴れやかに」歡樂にふけるといったことはたえてない。そして、夢からさめた盧生が「げに何事も一睡の夢」とはじめて悟りをひらくのに対して、次郎のほうは「人生つて思つたとほりだ。僕はちつともおどろきやしない」と「菊や」に語るのである。

こうしたモチーフの転換は、この作品一篇の主題のありかたとも密接に関連してくるだろう。そのことをもつともよく示すのが、夢の中の、老国手と次郎との場面である。夢の中で「人生に全部脳鉄をくらは」すような態度をとった次郎は、「邯鄲の里の精霊」である老国手の怒るところとなつてしまい、本来ならば、「この仏薬をきこしめさば、御年一千載まで保ち給ふべし」(原曲『邯鄲』)といったふうにな老長寿の薬をすすめられるところであるのに、ここでは、あわや毒薬を飲まされそうになる。

ところがここに至つて、次郎はにわかに頑強な低抗を見せはじめる。

次郎　でも僕は死にたくないんだもの。  
老国手　矛盾！矛盾！あんたの主張には論理的一貫性が欠けてゐるやうに見受けられる。

次郎 なぜさ。

老国手 だつてあなたは一度だつてこの世で生きようとしたことがないんだ。つまり生きながら死んでゐる身なんだ、あんたは。それが死にたくないとは何だらうね。

次郎 それでも僕は生きたいんだ！

老国手 そんな愚にもつかないことは、これを呑んだ上で考へなさい。

次郎 いやだ、僕は生きたいんだ！

この最後の叫びが終わるや否や、次郎は老国手の手から毒薬をくつがえし、それと同時に次郎も夢からさめるのであるが、一篇のクライマックスのこのようなありかたは、三島がこの作品に託した主題が那邊にあるかを明瞭に物語るものである。ちようど、負数と負数をかけあわせることによつて正数が作られるように、三島はここでは、この世のはかなさを悟つた人間と、この世のはかなさを悟らせる力を持った枕とをかけあわせることによつて、「それでも僕は生きたいんだ！」という鞏固な欲求を抱いた人間の現われるさまを見せてくれるのである。「一睡の夢」から「生への意志」へ。このあざやかな主題の転換こそ、先に見たモチーフの転換によつてもたらされるものにほかならなかつたのである。

こうした転換のさまは、それ自体としても卓抜なものであつて、そのスマートで気の利いたせりふとともに、われわれを十分楽しませてくれるものであるが、同時にまた、決してそれだけにとどまるものではなく、執筆当時の三島の、いわば内面の声といったものを意外なほど忠実に反映しているものでもある。『邯鄲』の執筆は昭和二十五年のことであるが、ほぼこの当時のことを、後年

の三島は次のように回想している。

「仮面の告白」のやうな、内心の怪物を何とか征服したやうな小説を書いたあとで、二十四歳の私の心には、二つの相反する志向がはつきりと生れた。一つは、何としても、生きなければならぬ、といふ思ひであり、もう一つは、明確な、理智的な、明るい古典主義への傾斜であつた。

(私の遍歴時代 昭38)

この早熟な天才児であつた作家が、敗戦とともにたちまち時代おくれの不幸な青年となつたことはよく知られているし、敗戦直後の数年間が「荒涼たる空白感」におおわれたものであり「最も死の近くに」いたという消息についても、三島自らが語っている(終末感からの出発 昭30)。そうしたなかにあつて、「内心の怪物を何とか征服したやうな小説」を書かなければならなかつたということ自体、自己是認の熾烈な欲求に基づくものであるが、そのような作業のちに生じたところの「何としても、生きなければならぬ」という思ひが、『邯鄲』を書きすすめる三島の筆の背後に、明確な志向として横たわつていたのである。それが同時にまた、この作品に託された主題とも重なりあつてゐることは、あらためていうまでもない。

そのような観点から見ると、次のやうな菊と次郎との応答にも、作者のありかたの投影を認めることができる。この当時三島は、自分のことを「へんな、ニヤニヤした廿五歳の老人」として意識せざるをえなかつたのである(私の遍歴時代)。

次郎 いくら十八だつて、自分の人生がもうおしまひだつてことがわかるくらゐの知恵はあるんだよ。

菊 お頭も禿げてゐないのに！ お腰も曲つてゐないのに！

そんなつやつやした頬つべたをしていらつしやるのに！

次郎 菊やには見えないだけなんだよ、僕の髪は黒いけ

どほんとはもう真白なんだ、僕の歯はあるけどないんだ、

腰だつてまつすくだけど曲つてるんだ。

このことからまた、先ほどのクライマクスにおける次郎の主張の力点が、「それでも僕は生きたいんだ」という点にあったことも、あらためて確認されよう。もちろん「それでも」とは、老国手のいわゆる「生きながら死んでゐる身」であるにもかかわらず、という意味である。はじめに見たモチーフの転換も、こうした意味あいをもたらすことにおいてこそ、真に有効に機能しているといえるだろう。

そしてまた、夢からさめた次郎の次のようなことばにさえ、もし望むならば、そこに託された作者の肉声を聴きとることができるともかもしれない。

僕はずつとここにあるんだ。もしかすると死ぬまでゐるよ。

「ここ」とはもちろん、折紙細工と積木のある「子供のときの僕の部屋」をさす、しかもなおそれを、あの芸術家の源郷たる幼年期の謂ととることも、あながち付会とはいえないだろうからである。

こうして、謡曲『邯鄲』を典拠としたこの翻案戯曲は、その換骨奪胎のあざやかさとせりふの妙とにおいて我々を十分楽しませるものでありつつ、しかもなおその背後に、当時の三島の内面の声を、微塵も不自然さを伴わない形で、しかも、仔細に眺めてみれば、おどろくほど忠実かつ明瞭な形で、託したものであったこ

とが知られるのである。三島のいわゆる「大胆率直」な告白とは、『邯鄲』においては、以上に見てきたようなものにほかならなかつた。これが同時にまた、この期における、三島の「叫び」の表出でもあることは、推察に難くないであらう。けだし「叫び」とは、戦後の三島をおそつた荒涼たる空白感のまつたでなかで彼の抱いた自己是認の欲求の謂であり、そうした欲求が『仮面の告白』脱稿後の三島に、より明確な志向とし意識されはじめたこと、先にも見たとおりだからである。

## 二

『邯鄲』の約二年後に書かれた『卒塔婆小町』（昭27・1）にも、『邯鄲』と類似の主題を、しかしより限定されたかたちでのそれを、見ることができよう。この点については、作者自ら次のように述べている。

作者自身の芸術家としての決心の詩的表白である点で、『邯鄲』と同工異曲である。つまり作者は登場する詩人のやうな青春を自分の内にひとまづ殺すところから、九十九歳の小町のやうな不屈な永劫の青春を志すことが、芸術家たるの道だと思考してゐるわけである。（卒塔婆小町覚書 昭27・11）

ここで三島は同工異曲といっているが、先の『邯鄲』における「表白」に、「芸術家としての」というありかたを直接に認めることは、あるいは難しいかもしれない。そこに表わされているのは、もつと一般的なありかたにおいての、「生きなければならぬ」といふ思ひ」そのものであると見ることができるところである。これに對して『卒塔婆小町』においては、「芸術家としての」というあり

かたが、はるかに濃厚に窺われるものになってくる。異曲の異曲たるゆえんだらう。それが、詩人と老婆との対立において表わされること、これまた作者自身の語るとおりだらう。

由来、この作品の大きな特徴のひとつは、一篇のせりふの大半が詩人と老婆とのそれによって占められるという点に求めることができる。なるほど二人のほかにも数組の男女が配されるが、それらは分量の面からも内容の面からも重要なものではなく、主要な筋の進展は一にかかつて二人の対話によって進められてゆくといつても過言ではないからである。そして、前半の公園の場面の詩人と老婆とは、後半の場面で深草少将と若い小町とに変貌するといふしくみであるが、こうした設定のしかたは、原曲と比べていささか趣を異にしている。原曲では、同じひとりシテが、前半で年老いた小町の役を演じ、後半に至って、小町に恋いこがれる深草少将の霊にとりつかれるという進めかたになっているからである。

このような形式面に支えられた両者の対立は、その内容面に目を向けると、いつそう重要な意味をおびてくる。それを何よりもよく示すのが、後半部における次のような一对のせりふだらう。

詩人 何かをきれいだと思つたら、きれいだと言ふさ、たとへ死んでも。

老婆（小町） つまらない。およしなさい。そんな一瞬間が一体何です。

詩人はここでは、小町のもとに百夜通いを続ける深草少将であり、今はすでにその百日目の当夜なのであるが、この、かねての望みがようやく叶えられる段になって、詩人はこう考えるようになる。

僕は今すぐ死んでもいい。一生のうちにそんな折は、めつたにあるものぢやないだらうから、もしあれば今夜にきまつてゐる。

老婆（小町）は、「つまらないことを仰言いますな」とたしなめるのだが、詩人はこれをきかない。それどころか、「この世にありえないやうな一瞬間」の来ることを、ますます強く確信するようになり、とうとうこう言いはなつて死ぬ。

言ふよ。……小町、君は美しい。世界中でいちばん美しい。

一万年たつたつて、君の美しさは衰へやしない。

小町を美しいと言つた人間は必ず死ぬことになっているので、小町（老婆）は言葉をつくして制止しようとするのだが、詩人はそれをきかなかつたのである。こうして、ここに登場する「詩人」は、*至高の瞬間*のために命をなげうつ存在なのであった。詩人が、百夜通いを続ける深草少将に転ずるという設定自体、そのことを雄弁に物語るだらう。そしてここに、例の少年、「花火みたいに生きよう。一瞬のうちに精一杯夜空をいろどつて、すぐ消えてしまはう」と熱烈に思つた」という、あの詩を書く少年の面影を認めることも、さして困難ではないだらう。

他方、老婆は、このような詩人のありかたを否定する存在である。「つまらない。およしなさい。そんな一瞬間が一体何です」という先に引いたせりふが、そのことを端的に示している。老婆が、詩人のことを「まあ、酔つていらつしやるんだ」と評したり、「人間は死ぬために生きてるのぢやございません」と否定的断言を突きつたりするのも、同様の筋あいにおいて受けとられよう。

このように老婆が詩人的なありかたを否定する根拠は、前半の

公園の場面にはつきりと示されている。詩人が、点在する公園のベンチのアヴェックたちについて「僕は尊敬するんだ、愛し合つてゐる若い人たち、彼らの目に映つてゐるもの、彼らが見てゐる百倍も美しい世界、さういふものを尊敬するんだ」などとしやべり出すのに対して、老婆は「そんな根性だから、甘つたるい売れない歌しか書けないんだよ」とニべもなくはねかえす。そしてしばらくの議論ののち、次のような長大なせりふをのべるのである。

昔、私の若かつた時分、何かぼう一つとすることがなければ、自分が生きてると感じなかつたもんだ。われを忘れてゐるときだけ、生きてるやうな気がしたんだ。そのうち、そのまぢがひに気がついた。(中略)今から考へりやあ、私は死んでゐたんだ、さういふとき。……悪い酒ほど、酔ひが早い。酔ひのなかで、甘つたるい気持のなかで、涙のなかで、私は死んでゐたんだ。……それ以来、私は酔はないことにした。これが私の長寿の秘訣さ。

我を忘れることの拒否、過剰な情感の拒否、涙の拒否、要するに「酔うこと」の拒否。それが老婆における「長寿の秘訣」だといふのである。これがまた、老婆もかつては身におぼえがあるらしいところの「詩人」的なありかたの拒否でもあることはいふまでもないだろう。老婆は、「至高の瞬間」へとこの世の生を収斂させることなく、陶酔を拒む覚醒した意識をもつて、しぶとく、あるいはいつそふてぶてしく、存在しつづけようとするのである。

三島がこの作品で「表白」しようとしたところの「芸術家としての決心」なるもの内容もまた、およそこのような点にあると認められよう。それは、過剰な感受性の横行を一旦おし殺すこと

によつて、「人間と生との冷徹な専門家」(施餓鬼舟 昭31)になることであり、三島の傾倒したマンの作品中のことを借りるならば、「涙で濡れた感情の薄衣を通してもなおはっきり観る、認識する、覚えこむ、観察する。そうして手と手がからみあい、唇と唇が触れあい、人間の眼が感動のために盲目になつてもう見えなくなる瞬間でさえも、この観察したものを微笑しながらわきに取りのけておかなければならない」(『トニオ・クレীগエル』高橋義孝氏訳)というのが、ほぼそれに近いといえるかもしれない。「生きながら死んでゐる身」であるにもかかわらず生きるという『邯鄲』の主題は、ここでは、このような、芸術家に固有の生の問題として特殊な限定をうけつつ、再び提出されていたのである。こうして、これら二つの作品には、戦後の文壇での活動の出発期においてこの作家が抱懐したところの、やみがたい生への希求が、古典をふまえた瀟洒な劇作法のうちに、おどろくほど明快なかたちで告白されていることが知られるであろう。それがまた、このいわゆる「古典主義」の時代における、三島の「叫び」の直截的なあらわれでもあつたであろうことは、前節にも見たとおりである。

以後三島は、『禁色』(昭28)『潮騒』(昭29)『沈める滝』(昭30)といった作品群をへつつ、『金閣寺』(昭31)へと向けて、その叫びを洗練させてゆくだろう。後続の『鏡子の家』(昭34)は、そうした季節の最後の余光をたたえた作品であつたといえるかもしれない。ところが、この書き下ろし長編が諸家の冷笑をあびて失敗に帰したのち、『宴のあと』(昭35)を書きはじめるころから、この作家には、何かしら内面の荒廃を思わせずにはおかないような

外界に対するある種の苛立たしきといったものが頭をもたげてくる。そうした新たな季節への移行を明瞭に予測せしめるような「告白」を、次に、『近代能楽集』の掉尾をかざる『弱法師』に聴くことができるだろう。

### 三

原曲『弱法師』に登場する盲法師俊徳丸はここでは盲目の青年俊徳となって現われる。天王寺での施行の場は、家庭裁判所での調停の場にかわり、俊徳の育ての親である川島夫妻と、生みの親である高安夫妻とが、俊徳の帰属をめぐる争うという設定になっているのであるが、この盲目の青年が、いわば芸術家の比喩として登場せしめられていることは推察に難くない。それは、「あの子は一種の狂人です」とか、「あの子には感動といふものがないのです。(中略)さうかと思ふと些細なことに急に激して手に負へなくなつたり」とかのことばにも暗示されているが、何よりもよくそれを示しているのは、この青年が、常人とはちがった異常な世界像の持ち主として現われることだろう。

幼年期に目を灼かれて、余人には見える物の形が見えなくなつたこの青年に感覚される世界像は、常人におけるそれと著しく異なる。それはたとえば、

○ひどく暑いな。まるで炉の中にゐるやうだ。僕のまはりに火が燃えさかつてゐる。火が輪踊りをしてゐる。

○僕にわかるのはこの首をしめる感覚と、汗だらけのびつたりした下着の感覚しかないんだから。僕は絹の首枷と、木綿の狭窄衣がはめられてゐる。さうでせう？僕は裸かの囚人です

ね。

といったせりふから明らかに窺うことができるが、それが特に、芸術家の脳裡に映ずる特異な世界像であることを示すのは、おそらく次のような部分だろう。

ビルの十二階の窓のひとつから大きな黄いろい薔薇が身を投げる。夜ふけの冷蔵庫の蓋をあけると、翼の生えた白い馬がその中にしやがんでゐる。楔形文字のタイプライター。香炉のなかの緑濃い無人島。

この俊徳の語る世界は、さながらあの、世界の変貌を日常茶飯のこととした「詩を書く少年」の目に映ずる世界と異ならない。かつて三島が否定しつつ保存しようとした「詩人」の、その感受性は、今もなお完全には死に絶えずに生きのびて、この青年の精神の奥処に投影されつつ、その静謐な世界変貌の作用を営んでいるのである。

そうした観点から眺めてみるならば、次のような部分もまた、俊徳の芸術家としてのありかたを示すものであると認められよう。あなた方とちがつて、僕の魂は、まっ裸でこの世を歩き廻つてゐるんだよ。四方に放射してゐる光りが見えるでせう。この光は人の体も灼くけれど、僕の心にもたえず火傷をつけるんです。ああ、こんな風に裸かで生きてゐるのは実に骨が折れますよ。実に骨が折れる。僕はあなた方の一億倍も裸かなんだから。

他人よりも一億倍も裸かな人間、自他ともに灼く火のような危険な発光体としての魂を持った人間。こうして俊徳は、一種奇矯な魂を持った芸術家なのであり、その盲目というありかたも、この

作品においては、そうした魂に映ずる特異な世界像の象徴として機能せしめられているのであった。

このような、前半部における翻案のありかたは、後半部におけるそれとみごとに照応している。原曲では俊徳丸が「日想観」すなわち「夕日」にむかつての極楽浄土の観想を行なうところが、この作品では、俊徳の盲目の目にもそれだけがありありと見えるところの「この世のをはりの景色」の長大な告白に置きかえられているのである。しかも念の入ったことに、ここには「その古ぼけた、西の門は丁度地獄の東の門へ向つてゐるんです」というせりふまで備わっている。原曲の俊徳丸のことば「天王寺の、西門を出でて極楽の、東門に向ふは辞事か」をふまえつつ、その「極楽」を「地獄」におきかえたものにほかならない。

この部分における俊徳の長大なせりふをすべて引用するには及ぶまい。ここでは、次のような一節が、三島文学にくりかえし現われる主題を直截端的に語っているものであることを確認しておけば足りる。

僕はたしかにこの世のをはりを見た。五つするとき、戦争の最後の年、僕の目を炎で灼いたその最後の炎までも見た。それ以来、いつも僕の目の前には、この世のをはりの焰が燃えさかつてゐるんです。

「五つするとき」を「二十歳のとき」といいなおせば、そのまま三島自身のことばとしても通用しそうなほど、それほど露骨に——作者のことばに従うなら「大胆率直」に——その文学の核心部分がここに露呈されているのである。

しかし、それにもまして注目されるのは、俊徳の目に映じたこ

の「景色」が、調停委員として登場する桜間緞子をして否定せしめられている点だろう。前半において、俊徳が「僕のまはりに火が燃えさかつてゐる。火が輪踊りをしてゐる。さうでせう、桜間さん」と同意を求めると対して、「いいえ、今は夏だからですよ」とその幻影を訂正したのと同じように、ここでも緞子は、俊徳が「この世のをはりを見たね。ね、見ただらう、桜間さん」と、ほとんど甘えかかるように同意を求めると対して、「永き間」と「躊躇」とのちに、「いい見えないわ」と答え、「見たのは夕映えだけ」と告げる。すなわち、「この世のをはりの景色」の否定である。

俊徳 君は僕から奪はうとしてゐるんだね。この世のをはりの景色を。

緞子 さうですわ。それが私の役目です。

俊徳 それがなくては僕が生きて行けない。それを承知で奪はうとするんだね。

緞子 ええ。

俊徳 死んでもいいんだね、僕が。

緞子 あなたはもう死んでゐたんです。

このあたりの対話の呼吸は絶妙をきわめるが、三島のいわゆる「告白」なるものも、この作品では、「この世のをはりの景色」そのものよりも、むしろその否定・消滅といった方面にこそあったと見るべきだろう。そうでなければ、緞子のような、俊徳の内面の光景を「微笑」をもつて理解しつつ「やさしく」真実を告げるような人物をわざわざ設ける理由がないだろうからである。そして、このような「内なる廃墟」の消滅に、『邯鄲』『卒塔婆小町』的な

世界の終焉を見るとしても、あえて付会とはなるまい。おそらくそれは、「生きながら死んでゐる身」でありつつ、それでも生きたいんだと叫んだ、あの『邯鄲』的な生のありかたの消滅を、そしてまた、「詩人」的なものを内に殺しつつ小町的な永生を志そうとしていた『卒塔婆小町』的なありかたにおける芸術家のその死滅を、意味するのである。「それがなくては僕が生きて行けない。それを承知で奪はうとするんだね」という俊徳のせりふが這般の消息を物語るであらう。

廿六歳の私、古典主義者の私、もつとも生の近くにあると感じた私、あれはひよつとするとニセモノだったかもしれない。

(私の遍歴時代 昭38)

数年後、三島は自らこうした感懐を書きつけるに至るのであるが、そうした思いなしのよつてきたるゆえんは、この作品において、すでに明瞭に語られていたのである。

しかも、本当の廃墟、本当の荒廃は、むしろここからこそ始まるものであるといえるかもしれない。なぜならそれは、「死んでいるにもかかわらず生きようとした人間」から、「死んでいるにもかかわらず生きのびてしまった人間」への転回を意味するだろうからであり、そうであることの自覚は、そうであることへの言おうようなのない厭悪の情を、いやでも醸成せずにはおかないだろうからである。もはや「叫び」は死んでいる。「終末」からの出発は、その叫びの洗練と洗練のはての消滅において終止符を打たれざるをえなかったのであるが、しかもなお行程は終わらない。叫びは死んでも肉体は残り、精神さえ頑としてその活動をやめようとはしないからである。「あなたはもう死んでゐたんです」——この級

子よつて発せられた一句は、次作『十日の菊』(昭36)の「お父さんは一度人に命を狙はれて、結局助かつて生きのびてしまった人間だ」という森重臣のせりふをへて、のちの『朱雀家の滅亡』(昭42)の幕切れのことば、「どうして私が滅びることができる。夙うのむかしに滅んでゐる私が」へとつらなつてゆくが、あたかもそれと相照応するかのように、長編小説群においても、悔悟した人間が(『獣の戯れ』昭36)、陸にあがつた人間が(『午後の曳航』昭38)、さらには、思想を拳銃のように取りはずした人間が(『絹と明察』昭39)、次々と描きあげられてゆく。叫びの消滅と生の無気味な形骸化。不満と鬱屈の時代は、今まさに始まろうとしているのである。

#### 〈注〉

(1) 『邯鄲』『綾鼓』『卒塔婆小町』『葵上』『班女』の五編が一旦まとめて『近代能楽集』として刊行され(昭31)、その後さらに『道成寺』『熊野』『弱法師』の三編が書きつがれた。なお『源氏供養』(昭37)も書かれたが、作者自身によつて廃曲とされた。

(2) たとえば、『宴のあと』の前作『鏡子の家』(昭34)に関して『戦後』が優位を占める最後の作品といった指摘もすでになされている(野口武彦『三島由紀夫の世界』講談社 昭43)。

(3) 以下、謡曲の本文は、日本古典文学全集『謡曲集』(2) (小山弘志他訳注 小学館 昭50) による。

(4) 『仮面の告白』は、作者が今までそこに住んでいた「死の領域」への遺書であり、「生の回復術」の試みであるとされる(『仮面の告白』ノート 昭24・7)。

(5) 高名な「金閣寺」は、作者の言葉に従うなら「自分の氣質を完

全に利用して、それを思想に晶化しようとする試み」であり、それは成功して「私の思想は作品の完成と同時に完成して、さうして死んでしまふ」とされるのであるが（十八歳と三十四歳の肖像画 昭34）、こうした言葉は、洗練を重ねた叫びの階梯の到達点もまたこの作品にあつたらしいことを推測させる。

（6）この作品について、三島自身のちに、「青春のモニュメント」と呼び「酸っぱくならなかった酒の味」と言っている（「鏡子の家」——わたしの好きなわたしの小説 昭42）。なお、注（2）参照。