

川端康成『十六歳の日記』と三島由紀夫

藤田 佑

一

三島由紀夫「川端康成論の一方法―「作品」について」(『近代文学』昭24・1)は、小雑誌を中心に昭和二十三年前後から文芸批評を執筆し始めていた三島の、文壇処女評論とも呼ぶべき一篇である。それと同時に本評論は、「近代文学」の第二次同人拡大(昭和二十三年六月)に応じた三島が同誌に寄せた初めての、かつ数少ない文章の一つである。¹⁾

始発期の「近代文学」は、「主体性」や「政治と文学」にまつわる論議と並行して、大正期から戦前を中心に活躍した一時代前の作家達を、しばしば議論の遡上に活躍させた一冊号に掲載された座談会「コメデイ・リテール―小林秀雄を囲んで」(昭21・2)²⁾、主著『島崎藤村』(筑摩書房、

昭22・8)の一部をなす平野謙「島崎藤村―『新生』覚書」(昭21・1)と2)、小田切秀雄「徳田秋声論―「仮装人物」」(昭21・2)、福田恆存「芥川龍之介論」(昭21・6)と12)等、同派の伝記実証主義の実践をなす論文や座談会が、この時期の「近代文学」には多く掲載されている。三島が寄せた「川端康成論の一方法」も、一見すると「近代文学」の如上の編集方針を踏まえているようにみえる。しかし「川端康成論は体系をしりぞける天性をもつてゐるらしい。(中略)ここでは帰納も演繹も不可能だ。あてずっぽうが唯一の方法だ」と書き出しから始まるこの評論は、芸術と実生活の関係を軸に書かれた同誌の伝記実証的な作家論とは、やや性格を異にしている。

敗戦直後の三島の批評文は、「批評」というジャンル、あ

るいは自身が「批評」されることへの苛立ちに充ち溢れている。例えばこの時期の三島の文章として有名な「重症者の兇器」(「人間」昭23・3)には、次のような一節がある。

先頃ある批評家が、私が文学といふものを生活から離れた別のものとしてはずきり高く考へてゐることを指摘した。私は喜んでその指摘をうべなふ。(中略)「芸術」とは人類がその具象化された精神活動に、それに用ひられた「手」を記念するために与へた最も素朴な觀念である。しかしこの言葉がタブウになると、それは「生」とか「生活」とか「社会」とか「思想」とかいふさまざまな言替への言葉で代置された。

「われわれの年代の者はいたるところで珍奇な獣でも見るやうな目つきで眺められてゐる。私の同年代から強盜諸君の大多数が出てゐることを私は誇りとする」という宣言を冒頭に戴く「重症者の兇器」は、戦後の解放に沸く三代・四十代の文学者と、それに異を唱える三島ら二十代の青年との世代的断絶を示した文章として有名である⁽³⁾。しかし右引用部にあるように、本評論の主眼はむしろ、芸術と実生活の癒着した関係性を切り離し、「批評」というジャンルの方法論を問い返すところにおかれている。

引用文冒頭の「ある批評家」は、具体的には中島健蔵と

高見順を指し示していると考えられる。三島が昭和二十一年から記録を始めた「会計日記」昭和二十二年十一月四日付の項には、「群像」批評にフンガイ⁽⁴⁾との記述があるが、同月の「群像」創作合評で中島健蔵は、直接には「夜の仕度」(「人間」昭22・8)の作品評として、「(引用者注三島は)小説というものを生活から離れた別のものとしてはつきり高く考へているやうな感じがする」と述べていた⁽⁵⁾。さらにこの発言をうけた高見順も、「それは実に適評だ、つまり彼が書いている小説は、彼自身の生きることと何の関係もない」と応答している。『花ざかりの森』(七文書院、昭19・10)での登場以来、とりわけ敗戦直後までの三島への言及には、現実からの遊離や実人生における肉体の欠落が、しばしば常套句として用いられていた。梶尾文武の言を借りれば、「書かれるべき固有の「人生」の不在、青春の空白は、作家としてのアキレス腱であつた」⁽⁶⁾。

「重症者の兇器」は、こうした批判に対する三島の応答と捉えられる。三島は芸術を生活よりも高次に戴き、芸術作品から作家の生活や思想を帰納する発想と、作家その人の実生活から作品の内実を演繹する発想とを、ともに斥ける。とすれば三島の書く批評文そのものは、どのような問題意識と方法によって書かれているのだろうか。私の考え

では、その実践として著されたのが「川端康成論の一方法」である。本評論は、自身の庇護者でもあった川端の『十六歳の日記』を主な対象とした川端康成論である。興味深いのは、本評論中における「彼は書かれるべき何物も持たずに、通例云ふところの肉体をもたずに生まれてきた」という川端評が、同じ頃まさに三島自身にさし向けられていた諸言説と、ちょうど重なり合っていることである。奥野健男が言うように、「川端康成を借りて、三島は今までの自分を語っている」。つまり本評論は、批評というジャンルの方法論的实践であるだけでなく、芸術作品と生活の分裂という自己の文学的課題をも組上に載せた文章なのだ。

本稿は、まず『十六歳の日記』の構造を分析したうえで、「川端康成論の一方法」の主に『十六歳の日記』に関わる記述を分析していく。そのうえで、本評論で考究された作家と作品との関係性が、同時期の三島の実作とどのような関係を切り結ぶか、主に『仮面の告白』（河出書房、昭24・7）との関連から考察していく。

二

盲目の祖父の病床を、それを看取る「私」の視点から日記形式で綴った川端康成『十六歳の日記』（初出題『十七歳

の日記』「文芸春秋」大14・8、『続十七歳の日記』「文芸春秋」大14・9）は、複雑な構造と本文の変遷を伴っている。川端は発表から三十余年の間に、実に数度にわたり本文に手入を加えているが、それだけでなく晩年に至るまで、あたかも小説の解釈を攪乱するかのような発言を繰り返している。ここでは「川端康成論の一方法」が発表された昭和二十四年までのテキストを中心に、本作の異同を確認している。⁸ 初出本文の冒頭部は、次のようなものである。

——作者云ふ。括弧の中は二十七歳の時に書加へた説明です。——

五月四日

中学校から家へ帰つたのは五時半頃。門口の戸は訪問客を避けるためにしまつてゐる。祖父が唯一人で寝てるのだから、人が来ては困る。（祖父は盲目でした。）

初出『十七歳の日記』は、大別して四つのパートから成り立っている。一つ目は、冒頭に掲げられた「——作者云ふ。括弧の中は二十七歳の時に書加へた説明です。——」という前書きパート（以下「前書き」）。二つ目は、本作の大部分を占める日記本文で、五月四日から十六日までの記録がこれに相当する（以下「日記パート」）。三つ目は、日記パートの随所に挿入された、敬体で記された括弧書きの注釈で、

前書きにある「二十七歳の時に書加へた説明」がこれにあたる（以下「注釈パート」）。そして四つ目が、日記パートの最終部とは「――」で区切られた後日譚にあたる文章で、ここでは十年後の「私」が、十七歳当時の日記を発見した経緯が綴られている。なお、初出の時点ではこのパートに特別な名称は与えられていないが、十二巻本『川端康成全集』第一巻（新潮社、昭34・11）での表記に従い、以下「あとがき」と呼称する。

さて本作は、初刊本『伊豆の踊子』（金星堂、昭2・3）収録の際にタイトルが『十六歳の日記』に改められたが、この時点では本文に大きな異同はない。ところが初出発表から二十年以上が経過して刊行された十六巻本『川端康成全集』第二巻（新潮社、昭23・8）への収録に際して、「あとがき」の直後に突然次のような文章が付されることになる（十二巻本『川端康成全集』第一巻での表記に従い、以下「あとがきの二」と呼称）。

これを発表の時「あとがき」をつけたが、この日記について言ひたいことは大方その「あとがき」につきてゐる。しかしその「あとがき」は小説のつもりで書いたので、少し事実とちがふところがある。（中略）十年後にこの日記を作品として発表することになろうと

は、無論夢にも思はなかつた。作品としてとにかく読めるのは、この写生のせみである。早成の文才ではない。祖父の言葉も筆記しようとしたために、文章を飾る暇もない速記風で、字も乱暴に続けて書き、後からは読めぬところもあつた。

右の文章は一見、川端康成その人の発言として真実味があるようにもみえるが、事態はそう単純ではない。というのも、初出段階から付されていた「あとがき」が、「小説のつもりで書いたので、少し事実とちがふところがある」と言及されることで、この「あとがきの二」のリアリティ自体もが、同時に攪乱されてしまっているからだ。事実、「あとがきの二」が初めて付された十二巻本『川端康成全集』第一巻以降、川端生前の流布本の多くは「あとがき」「あとがきの二」の双方を『十六歳の日記』の一部として、日記パートの末尾に配置しているのだ。

「あとがきの二」に即して興味深いのは、「文章を飾る暇もない速記風で、字も乱暴に続けて書き、後からは読めぬところもあつた」というように、日記パートが十六歳当時の文章そのままであることを露骨に強調しつつも、一方ではこれを「作品」とも指呼している点である。日記パートそれ自体は「小説」ではないが、「作品」としてとにかく読め

る」(傍点は引用者)、すなわち日記パート自体も一個の作品として自律しているというのが、この文章の主旨である。

本作についてはこれまで、日記パートが本当に十六歳当時の川端の手によるものなのか、あるいは後年の創作なのか、日記の实在性をめぐる議論が繰り返し噴出してきた。

ただし、発表当時の同時代評をみてみると、「臭気」(木村庄三郎)、「金属的な魔気」(中河与一)等、大正末の文壇を風靡した新感覚派的な文体を評価した評がほとんどで、日記の实在性や川端の实生活はほとんど顧慮されていなかった。川端はこれ以前にも『招魂祭一景』(新思潮)大10・4)や『会葬の名人』(文芸春秋)大12・5)など、肉親との死別をテーマとする小説を数多く著していた。しかし無論のこと、川端の实生活と「孤児」という主題は、この頃の文壇では未だ周知のことではない。

ところが、川端の「末期の眼」というモチーフが文壇内で認知されるに従って、本作への関心のありようも変わってくる。日記の实在性に初めて大々的に言及したのは武田麟太郎「川端康成小論」(改造)昭13・5)だが、同文章で武田は「しかし、これが本当に十六歳の日記であるとは永い間信じなかつた。(中略)「末期の眼」。氏の生ひ立ちには、ここで云ひ直すまでもなく誰でも知つてゐる」と述べ、日

記の存在に切り込んでゐる^①。ところが川端は武田の発言に応答し、あたかもそれを訂正するかのようによ、直ちに翌月「処女作を書いた頃」(「新女苑」昭13・6)と題する文章を発表している。

言葉通りの処女作は、「十六歳の日記」である。これは字句の誤りを正したほかは、十六歳の原文そのままだ。書き直さうにも直しやうがないのである。(中略)私の唯一の真率な自伝であり、私には尊い記録である。そしてまた、私の作中では傑出したものである。十六歳の時から、私の文学になんの進歩があつたかと、感慨無量だ。私の文才は決して早熟ではなかつた。ただ身辺の素直な写生が、動かし難い作品を残したのである。

先に挙げた「あとがきの二」と同じく、この文章でも「十六歳の原文そのまま」であることを強調しながら、やはり日記パートそれ自体を「作品」と捉えている点が興味深い。「あとがきの二」も右の文章も、基本的には日記の实在性を強調する志向性を伴っている。ただし、日記パートの「作品」性を担保する条件として共通して挙げられているのは、その内容がフィクションか否かという水準ではなく、「写生」すなわち文章という観点である。後年、川端は「二十七歳の日記説」^②を唱える川嶋至への応答として、「十六歳

の日記」を十六歳の時の執筆「そのまま」と信じられても、二十六歳の発表の時の「創作」がまじつてゐると疑はれても、私にはどちらでもいいやうなことである」と述べている。ついに川端は、果たして日記が「そのまま」なのか「創作」なのか、そういつた問い自体を放棄してしまうのだ。

登尾豊は「五十歳の川端には自分の孤兒的な生いたちがもはや作家的課題ではないということであり、むしろ、孤兒ということにこだわった過去や〈孤兒〉の作品への投影を否定したい気持ちをはたらいているということである」と述べ、時間的経過に伴う「孤兒」というモチーフに対して川端の認識が変化した点を、一連の加筆の要因に挙げている。ただし、本作の初出段階から付されていた「あとがき」には、既に「私がこの日記を発見した時に、最も不思議に感じたのは、ここに書かれた日々のやうな生活を、私が微塵も記憶してゐないといふことだった」という文言がある。つまり、これが十六歳の川端の手によるか否かという詮索以前に、日記の書き手である「私」が眼前の光景をそのまま写生していたという保証すらないのである。むしろここで注目したいのは、数度にわたる加筆と自己言及のなかで、日記パートそれ自体の「作品」性を重視する川端の立場は一貫しているということ。そしてこれらの手入れ

が全て、日記パートの「作品」としての自律性を補強する方向で機能しているということだ。

次節から見るように、三島の「川端康成論の一方方法」は、出生にまつわる川端の伝承や、川端自身による作家イメージの構築といったファクターを徹底的に度外視し、作品を作家の実人生に還元する従来の川端論の解体を試みている。川端が文章という要素を日記パートの「作品」性の条件に掲げているのと同じく、三島が注目するのも「書く」行為と「作品」との相関関係についてである。以下、「川端康成論の一方方法」の『十六歳の日記』に関わる箇所を検討しながら、本評論の川端論としての特質を考察していく。

三

「川端康成論の一方方法」は、「作品」についてという副題が示すように、「作品」を鍵語に川端康成を読み解く試みである。「三島由紀夫の書いた文章の中で、もっとも難解で高踏的な評論」（奥野健男^⑤）とも評される本評論の独自性は何よりも、川端康成という存在を一個の「作品」と見做す点にある。まずは三島における「作品」概念の内実を、「川端康成論の一方方法」に即して確認していこう。

本評論の特異な点はまず、「主体性」や「近代的自我」の

形成が標榜されたこの時期に、なおかつそれを先導した「近代文学」を掲載誌としながら、人間の自我や内面を、曖昧で不定形なものととらえるところにある。三島によれば、主義やイデオロギーとは不定形な自我や内面を具現化するためにこそ存在するが、とすればこれらは、人間の自我そのものとはイコールではない。主義やイデオロギーとして具現化される以前の不定形な自我を、三島は本評論において「仮定された実存」と呼んでいる。

他方、三島が「仮定された実存」の対称物として措定するのが「決定された実存」、すなわち「作品」である。一般に芸術作品は、主義やイデオロギーと同じく「仮定された実存の鏡」、すなわち人間の自我の投影として理解されている。ところが三島が掲げる「作品」とは「写されたものでも作られたものでも」なく、「作品」としてしか存在の仕方をしらずに存在しはじめたもの」であるという。このようにして三島は、「作品」を作者の自我の複製物、乃至は投影と見做す批評というジャンルの常套手段を否定し、「自分の存在と作品の存在とが対等のものである」ことを説く。「重症者の兇器」の一節をここで援用すれば、「芸術とは私にとつての自我の他者である」とも三島は述べていた。自己の外部に具現化された、作者にとつての他者を、三島は

「作品」と定義した。

ちなみに本評論の構想の一部は、少なくとも昭和二十二年には既にあったようで、この頃に執筆中だった『盗賊』（真光社、昭23・11）の創作ノート末尾には、「川端康成論（試論第二）」という見出しの構想メモがある。それだけではなく、ノートの随所には本評論に関連する記述が見られる。

○どうして世間は最も信用すべき「架空」を信用しないのか？（作品に於て）

○作中の架空の事実と作者とどちらが不確定か？俗人は前者がさうだと考へる。そして目の前にある確実な「架空」はほつぽり出して、血眼で不確かな、不必要な作者自身を作中から探り出さうとする。この眼差が一部の批評家にも具つてゐることは驚異に値する事実だ

（『盗賊』創作ノート）

右は『盗賊』創作ノートからの一節だが、実はこの記述は、三島が「川端康成論の一方方法」で呈示する作家と作品の関係性を、それ以上に端的に記している。小説内に描かれる事物は、所詮は架空の絵空事に過ぎない。ところが「一部の批評家」は、フィクションとして書かれた作中の事物から、作者の存在を抽出しようとして躍起になっている。この時期の三島にしばしば向けられた実人生の欠落という評価

が、いかに彼にとつてのコンプレックスであつたかが、「一部の批評家」達に対する怨嗟に如実にあらわれている。未だ固有の美人生を生きていないことを負い目とする三島にとつて、作品を通じて自身の人生を探られる作業は、自らの急所を探られることに等しかったはずである。とすれば「川端康成論の一方法」は、作品と美人生の断絶という自身の弱点を、一篇の芸術論に昇華する試みでもある。さらに後にも触れるように、『盗賊』創作ノートのメモとの比較からうかがえるのは、三島はあえて晦渋な論理と文体とを選挙して、この文章を書いているということだ。

ところで、三島は芸術という概念を、形態や内容といった一種のモノとしてではなく、自己の外部に「作品」を立ち上げるための運動の場として捉えていた。次の一節は、しばしば『仮面の告白』解釈の補助線としても引用される一文である。

自己をめぐる無数の仮定的な実存（勿論自己の内面を含めて）を作品という決定的な実存に変容させる試みが芸術であるとすれば、それに先立つてまづ、自我の分裂が必要とされる。即ち書く自我と書かれる自我と。作品の形成はこの書く自我と書かれる自我との闘争に他ならぬ。しかも書く自我の確立に伴つて、書かれる

自我は整理され再編成されるのである。

芸術すなわち「作品の形成」は、「書かれる自我」を自身から分離、つまりは他者化し、それを整理・再編成していくプロセスであるという。とすれば、人はなぜ芸術という行為に携わり、自己とは違う存在の形成を目論むのか。三島によればそれは、自身とは異なる存在になり果てることへの、夢や恋慕によるという。とりわけ青年時代は、「自我を書かれるものとして夢みる」ナルシスティックな陶酔の裡にある。「作家のナルチスムス」は、「自己の生活の書かれる部分（書かれる自我）への書く自我の恋慕である」とも三島は述べている。

右の引用文で注目されるのは、「作品の形成」を、「書く自我」と「書かれる自我」の「闘争」と位置付けている点である。佐藤秀明が「人が過去の自分について語ろうとするとき、過去は事実そのものではなく現在を通じた過去である」「書く自我」と「書かれる自我」の区分は、時間軸に置き換えれば〈現在の自我〉と〈過去の自我〉である^⑧とこの箇所を解説するように、書かれる過去とは、原理的に書く現在の視点から再構築されたものである。とすれば「書く自我」と「書かれる自我」の間には、三島が「闘争」と呼ぶような齟齬や不一致が、必然的にもたらされるだろう。

興味深いことに三島は、「書く自我」と「書かれる自我」のこうした分裂それ自体を写すことを、青年期の芸術家の「作品」の条件に挙げている。先程の引用の直後には、次のような一文がある。

青年の仕事はこの分裂の過程を写すものであるだけに、一生のうちで一番困難な仕事だと思はれる。書く自我が確立される前に、書く自我と書かれる自我との分裂を書かねばならないのだから。(傍点は原文)

三島は右のように、「書く」ことをめぐるメタフィクシヨンの生成こそを「青年の仕事」を位置付けている。例えば『仮面の告白』は、三島が呼ぶところの「闘争」、すなわち「書く自我と書かれる自我との分裂」を小説の重要な一場面として配置している。書き手である「私」は、「正常な」人間としての自己を書くため、特に手記の後半部から、園子という女との恋愛体験を執拗に綴ろうとする。ところがその記述の中途、「別の方向から来た怒り」に「私」は駆り立てられる。

—愛かね?それもよからう。しかしお前は女に対して欲望があるのかね?彼女に対してだけ「卑しい希み」がないといふ自己欺瞞で、女といふ女に嘗て「卑しい希み」なんか持ったことのないお前自身を忘れてしま

はふとするつもりかね?そもそも「卑しい」なんて形容詞を使ふ資格がお前にあるのかね?

(『仮面の告白』、第三章)

園子への恋愛感情を書き綴る「私」の自己欺瞞を、「書かれる自我」にあたる「内奥の声」²⁰⁾は厳しく糾弾し、倒錯者としての逃れられない宿命を突きつける。「卑しい」なんて形容詞を使ふ資格がお前にあるのかね?というように、この声は「私」が使用する「形容詞」、すなわち言葉それ自体の欺瞞を暴き立てている。このように、書くという行為を通じて行われる自己の作品化に、書かれる「私」は抗い、両者の闘争と拮抗の場として『仮面の告白』という小説はある。この意味で、自らの書く文章を「小説風の叙述」としながらも、「私」が決して小説家ではないという『仮面の告白』の設定は重要である。本作は、書かれる「私」を完全には他者化しきれない書き手の甘さと葛藤をあえて露出させている点において、三島のいう「青年の仕事」としての条件に適っている。

ところが「川端康成論の一方法」によれば、川端の諸作品はこうしたプロセスを通過しなかった。川端の場合、青春の特権である「自我を書かれるもの」として夢みる幸福を微塵も経験せずに、十代の文章とされる『十六歳の日記』

において既に、徹底的に「書く存在」に徹しているというのだ。

細大もらさず逐語的に写された「人生」、それがこの作品の目に、彼自身の決定された存在の仕方が自ら立つてその範となるべき最初の対象として映つてゐた。人生の在り方を知つたのではなくて、人生をして作品の在り方を知らしめた最初の営為だ。

十六歳の少年にとつて、たった一人の肉親が死に往く悲惨な人生は、「作品」をかたち造る様式の一つに過ぎない。少年は自らの境涯を嘆くのも、あるいはそれを悲劇的に脚色するのもなく、ただ無機的に「細大もらさず逐語的に」祖父の臨終を写し取る。ただ書くことに自己目的化した少年の文章から三島は、川端康成そのものが「作品」であるという解釈を導き出す。少年期の文章にさえ、「書かれること」への憧れが見えないのは、彼がそもそも自我を持たないからである。つまり、これを書いてゐる十六歳の川端康成は、それ自身が彼の空白の自我の他者、すなわち「作品」である。

三島が呈示したこのテーゼは、『十六歳の日記』の、日記としては特異な文体に裏打ちされている。例えば五月八日の日記には、一族の伝来を語る祖父の科白が「そのまま」

に筆記されているが、その中途に挿入された、祖父の話を写す「私」の姿は次のようなものであった。

私は心中静かに悲しくなり、笑ひもせず、むつかしい顔をして一語々々写してゐた。おみよの笑ひも止つて、頬杖突いて聞いてゐる。

磯貝英夫が「感情を直接に表出するのではなく、感情のあらわれる姿を、わきから写生しているというおもむきが強い。これは、本来、独白である日記の文体としては自然のものではなく、かなり文学的な表出法だと言つてよいだろう⁽²⁾」と本作の文体を論じるように、日記パート中の「私」は、この文章の書き手というよりも、むしろ三人称的に客体化されている。

引用部に即してみれば、「私は(中略)むつかしい顔をして、一語々々を写してゐた」(傍点は引用者)という一文は、「私」による一人称の叙述というよりも、「私」を三人称的に俯瞰する視座から書かれた言葉と捉え得る。これと同様に「私」を三人称的に客体化する叙述は、「私は机に向かつて本を読んでゐる」「本を読んでいる私に聞こえてゐた」「私はひとりごとのやうに小声で呟いた」「私は机に向かつて原稿用紙を広げ、おみよはすわつて、いわゆる親密な話を聞こうと用意する」など、本作の随所に散見する。三島の

論理を敷衍していえば、この「私」は、書き手にとつての他者、すなわち「作品」と捉え得るだろう。「とかく作者の主観によつて一色に統一されてしまいやすい一般の川端文学とは異質の、現実的な色彩」(磯貝英夫)⁽²²⁾、「この光景に対処する認識のドラマ―書き手である少年の自己認識のドラマは原日記のどこにも見あたらない」(登尾豊)⁽²³⁾といった、書き手の情緒の欠落や、祖父に対するよそよそしさを読む解釈は、書き手と「私」の他者性によつて裏付けられるだろう。

このように「川端康成論の一方法」は、作家その人の実人生や伝承性に全く依拠することなく、川端康成自体の「作品」性を、「書く」という行為への注目から論じている。川端康成という存在を、一つの「作品」と見做すこと。果たしてそこには、三島のどのような問題意識が揺曳していたのか。

四

十六歳の「私」は、終焉を迎えつつある祖父の姿を、一種異様な情熱で写しとろうとする。その筆記対象は、病床の光景や会話だけに留まらず、尿瓶に滴る尿の音にまで至る。「私」のこの情熱を支えるものは果たして何か。五月

五日の日記には、次のような記述がある。

ああ。この百枚の原稿を書き終る時、書き終るまでに、祖父の身は、不幸な祖父の身はどうなつてゐるだろうか。(私は原稿紙を百枚用意して、こんな風な日記を百枚になるまで書き続けたいと思つてゐたのでした。日記が百枚になれば祖父は助かる―なんだかそんな気持もするのでした。そしてまた、祖父が死にさうに思へるからこそ、せめてその面影をこんな風な日記にでも写して置きたいと思つてゐるのでした。)

三島が「彼は忠実に写した。この行為は今では象徴的な味はひを以て想起される」と指摘するように、「日記が百枚になれば祖父は助かる」「祖父が死にさうに思へるからこそ、せめてその面影をこんな風な日記にでも写して置きたい」という執筆動機は、あくまで注釈パート内での発言であり、後年の「私」の遡及的な意味付けによつてゐる。十六歳の「私」がこれを「原稿」と呼んでゐるように、果たして「私」が自らの文章を「日記」として書いていたかどうかは、実は日記パートからは判断することができないのだ。しかし一方で、祖父の臨終を素材に「私」が小説を書いていたのかという点、そのことを示す認識を本文中から拾い出すこともできない。「私」は何のためにこの文章を

書いているのか、日記パート中からは判別できないのである。

同様の疑問を、三島もまた抱いていた。「川端康成論の一方方法」には、次のような記述がある。

十六歳の少年はしばしば涙を流してゐる。涙を流したと書くこと、それはむしろ流す前から書かれてゐたことに他ならなかつた。写す前に写されたものがある。書く前に書かれたものがある。なぜその上に書かねばならないのか。

三島がこう述べるように、日記パート中には、祖父の哀れな境涯を憾み、涙を流す「私」の姿がしばしば記される。涙を流す「私」の姿の三人称的な叙述も、書き手と「私」の他者性を示す顕著な例といえよう。ところが三島は右のように、既に「作品」である川端が、「涙を流した」とわざわざ記すことは、剰余であると述べる。

ここで興味深いのは、昭和二十一年に三島がしたためた川端宛の書簡の一節と、右の評言との類似である。次に掲げる引用は、直接には自らの文学的母体であった「文芸文化」に言及した箇所に見られる一節である。「国学をロマンティシズムの運動として了解してゐた」という三島は、「戦時中、私の洗礼であつた文芸文化一派の所謂「国学」

から、どんなにじたばたして逃げ出したか、今もありありと思ひ返すことができます」と書いたうえで、次のように述べている。

ロマンティシズムは一種の滅亡的衝動の定型化です。もと／＼作品としての完璧さが期待できないものになります。リアリズムの文学は書くことによって事実が文学になるのだが、ロマンティシズムの文学は書かれる前に文学が存在するもの、やうです。これがためにロマン派の文学は「表現の絶望」を第一歩としてゐます。

三島によれば、「文芸文化」をはじめとするロマン派の文学においては、「作品としての完璧さ」よりも、作家に内在する「滅亡的衝動」にこそ眼目がある。とすれば「ロマンティシズムの文学は書かれる前に文学が存在するもの、やう」であり、彼等にとつて「作品」とは「表現の絶望」、言い換えれば剰余としてある。敗戦直後の三島は、自身の原体験であつたロマン主義的文学観からの脱却を第一の課題としていた。⁽⁵⁾ 本書簡において三島は、自らの内的衝動への陶酔から脱却し、「作品としての完璧さ」の表現を自らに課すことを、川端に向かって宣言するのである。

先に述べた類似とは、「書かれる前に文学が存在する」という三島の「文芸文化」解釈と、「写す前に写されたものが

ある。書く前に書かれたものがある」という『十六歳の日記』解釈との発想の一致である。そもそも三島が、こうした文面の手紙を川端へ送った意図とは何であつただろうか。先述したようにこの書簡と前後して、三島は既に「川端康成論」を構想し始めていた。とすればこの手紙は、表面上は「文芸文化」を中心とする日本のロマン主義への嫌悪を語りながら、その裏で川端康成への批判を、他でもない川端その人に突きつけていると考えられる。他方、川端が『盗賊』に寄せた序文⁽²⁶⁾もまた、三島に対するあからさまな毒を含んでいる。

私は三島君の早成の才華が眩しくもあり、痛ましくもある。三島君の新しさは容易に理解されない。三島君自身にも容易には理解しにくいのかもしれぬ。三島君は自分の作品によつてなんの傷も負はないかのやうに見る人もあらう。(中略) 私はこの最年少の作家が人生を確実にし、古典と近代、虚空の花と内心の悩みとを結実するやう、かねて望んでゐる。

川端は右のように、三島の作品と彼の実人生との断絶、つまりはかつての三島の最大の急所を突き、「この最年少の作家が人生を確実に」にするやうにと、半ばステレオタイプな三島批判を展開する。しかし、対する三島もまた、『盗賊』

の直後に発表された「川端康成論の一方方法」において、個々の小説を通して実人生や生活を解釈されてきた川端の「悲劇」に理解を示し寄り添いつつも、「作品」に化してしまつた彼の存在を暗に揶揄しているのである。

思へば途方もない悲劇なのだ。作品がその周囲に川端康成といふ実在をふりまいた。いかにも仮定の健やかな実在としてそれが見えてゐる。しかしそれが既に逆様事である。彼の生活に存する「仮定された」要素には、一つとして書かれるべきものは存在しない。

このように三島の川端論の要諦は、川端を一個の「作品」と見做すことで、彼における作品制作、すなわち書くことを剰余として突きつけることにある。一方の三島は、『盗賊』序文における川端の忠告に應じて確固たる実人生を希求するのでも、あるいは自身の人生を作品化するのでもなく、自らの生の架空の「夢」として、「作品」を戴くのである。

作品が存在した故に作品の内容が内的体験となつて再び生の実存に導き入れられるのではなく、生をして夢みさしめ数刻を第二の生のうちに生かしたのが為に芸術作品は存在しはじめるのかもしれない。

見てきたやうに、三島は「作品」という概念を、自身にとっての他者として位置付けていた。とすれば右の引用が

まさしくそうであるように、「川端康成論の一方法」の韜晦で難解な文体からは、この文章を「作品」として公開しようという、三島の意志を読み取れる。作品と作家との分断を説くこの文章を書くためには、自身の生活から切り離された言葉こそが、最適な文体として求められるはずだからである。三島は後に「筋の通らざることの甚だしいものといへよう。これを「近代文学」に載せたとき、あの聡明な同人諸君の一人として、「何のことやらわからない」と言はなかつた人はなかつた由である」と述べつつも、「私が小説家たらんとする模索の時代」の象徴として本評論を位置付けている。

三島がこの直後に刊行した『仮面の告白』の一人称という形式は、書く自我と書かれる自我の分裂それ自体をメタフィクショナルに作品化するためには、恰好の方法であつたといえよう。ただし三島は「川端康成論の一方法」において、書く自我と書かれる自我の「闘争」を作品化する行為を、あくまで「青年の仕事」と見做していた。『仮面の告白』を最後に三島が一人称という方法を一時放棄し、所謂三人称客観形式で小説を著すようになることも、三島が本作を、あくまで過渡期の営為として把握していたことを裏付けよう。注意しなければならないのは、一人称という

方法は、三島の作品史においては極めて少数に過ぎないということ。そして『仮面の告白』の直後にまず三島が携わったのは、一連の戯曲制作であつたということだ。付言すれば『仮面の告白』も既にその裡に、演劇への接近という、主に昭和二十年代中頃に中心化される問題意識を蔵している。とすれば三島の作家形成のプログラムは、自身によってかなり周到に準備されていたと考えられよう。

ところで、本論でみたような三島の「作品」観は、『禁色』(第一部「群像」昭26・1〜10、第二部「文学界」昭27・8〜28・8)や『潮騒』(新潮社、昭29・6)等、ギリシア的発想の色濃い昭和二十年代後半の諸作を経て、変調をきたしていく。本評論から五年余を経た昭和三十年前後、三島は自らの肉体を「作品」に仕立てあげるために、肉体の鍛錬に打ち込み始めていた。

※三島由紀夫からの引用は、初刊本を底本とする『決定版 三島由紀夫全集』(新潮社)による。

【注】

(1) 本評論のほか、「美について」(昭24・10)、「武田泰淳氏の近作」(昭25・1)、「オルフォイス」(昭25・8)、「フォンテヌブ

ロオへのピクニック」(昭27・8)の合わせて五篇が、三島が「近代文学」に寄せた文章である。「オルフォイス」は、この時期の三島には珍しい詩篇だが、末尾には「一九四五二年作」との記載があり、戦争詩としての色彩が強い。この詩が掲載された「近代文学」昭和二十五年八月号は、終戦後五周年にあたっての特集号としての性格が強く、他に原民喜「原爆小景」も掲載されている。

- (2) 出席者は小林秀雄の他、荒正人・小田切秀雄・佐々木基一・埴谷雄高・平野謙・本多秋五。

- (3) 千葉俊二・坪内祐三『日本近代文学評論選 昭和篇』(岩波書店、平16・3)には、「三十代の評論家が四十代の旧左翼人に抱いた不信感は、「政治と文学論争」など多くの議論を惹起させたものの、戦前にマルクス主義の洗礼を受け、戦争という「暗い谷間」を耐えた両世代は、戦後を可能性に満ちた時代として迎えることができた。が、三島ら二十代は戦争を原体験として否応なくうけいれ、孤絶した極限世界で「いかに美しく死ぬか」という命題を生きなければならなかった特異な世代である」とある。

- (4) 引用は『決定版全集』補巻による。

- (5) 中島健蔵・高見順・豊島與志雄「創作合評」(「群像」昭22・11)、引用は『群像創作合評』1(講談社、昭45)による。

- (6) 梶尾文武『否定の文体 三島由紀夫と昭和批評』(鼎書房、平27・12)

- (7) 奥野健男『三島由紀夫伝説』(新潮社、平5・2)

- (8) 書誌の調査にあたっては、岡本和宜「川端康成「十六歳の日記」本文考―「あとがき二」の問題」(『皇學館論叢』平16・6)を参考にした。

- (9) 木村庄三郎「八月の作品に就いて(一)」(『時事新報』大14・8・7)

- (10) 中河与一「文壇波動調」(『文芸時代』大14・10)

- (11) ほぼ同時期に、伊藤整も「こういう種類の文章の中で書ける作家が外にいるだらうかと、私は深くあやしむ。ここだけならば、或はもつとひどい苦痛と汚れと少年の悲しみを描いた中で、「苦しい息も絶えさうな声と共に、しびんの底には谷川の清水の音」とはつきり書いてある。この作品が、作者自身の十六歳の日記に後年註釈を加へたものであるらしいので、一層この作家の生来のものの現はれであることが痛感されるのだ」(『川端康成の芸術』「文芸」昭13・3)と述べ、日記の存在に疑義を呈している。

- (12) 川嶋至は「どうも私には、「十六歳の日記」が、実は二十七歳の日記のやうに思われてならない」(『川端康成の世界』講談社、昭44・10)と述べている。

- (13) 川端康成「鳶の舞ふ西空」〔新潮〕昭45・3)
- (14) 登尾豊「十六歳の日記」と「故園」その他」〔川端康成研究叢書1〕教育出版センター、昭51・8)
- (15) 注7に同じ。
- (16) 佐藤秀明の調査によれば、三島は「川端康成論」を昭和二十二年三月二十三日頃から書き出し、複数の宛先に発送するも、没原稿になったという経緯があったという(『三島由紀夫の文学』試論社、平21・5)。
- (17) 引用は『決定版全集』第一卷(整理・井上隆史)による。
- (18) 注16に同じ。
- (19) 梶尾文武は、『仮面の告白』と『金閣寺』〔新潮〕昭31・1～10)の両作を挙げ、『仮面といふ形象が小説の隠喩をなす『仮面の告白』が一篇の小説論として読まれるとすれば、『金閣の「美」といふ觀念が文学なるものの隠喩をなす『金閣寺』は、一篇の文学論として読まれるはずである。「私」の記憶を記述するこれら二篇はいずれも、小説もしくは文学に関する小説、すなわちメタフィクションとしての性格を備えている」と述べている(注6に同じ)。
- (20) 島弘之「批評家を嫉妬させる「私」——『仮面の告白』について」〔群像〕昭63・6)
- (21) 磯貝英夫「十六歳の日記」〔川端康成の人間と芸術〕教育出版センター、昭46・4)
- (22) 注21に同じ。
- (23) 注14に同じ。
- (24) 川端康成宛書簡(昭21・3・3)、引用は『決定版全集』第三十八巻による。
- (25) 敗戦直後の三島の文学活動の軌跡、とりわけロマン主義的文学観からの脱却については、拙稿「三島由紀夫『獅子』論」〔日本近代文学〕平29・11)、三島由紀夫『盗賊』論」〔国語と国文学〕平31・3)等を参照。
- (26) 川端康成「序」(三島由紀夫『盗賊』真光社、昭23・11)
- (27) 三島由紀夫「あとがき」(三島由紀夫作品集)6、新潮社、昭29・3)