

# 優雅の変質

——『春の雪』への一視点——

伊 藤 守 幸

本稿は、必ずしも『春の雪』の作品論それ自体を目的とするものではない。『春の雪』のキーワードとも言つべき「優雅」の概念に着目し、「優雅」をめぐる三島由紀夫の言説を確認、跡づける作業を通じて、合わせて『春の雪』の内包する問題を析出してみようというのが、本稿の主たる眼目である。

作者自ら「王朝風の恋愛小説」と呼ぶ『春の雪』において、「優雅」という、或る意味で抽象的な概念が、作品世界の具体的な動因として重要な機能を果たしていることは、格別分析的な読解を俟つまでもなく、作中に明示的に記されている事柄である。この作品をめぐる<sup>(1)</sup>は、たとえば既に坊城俊民氏によって「優雅論」なる文章が記されている程であるが、「優雅論」と言うなら、『春の雪』そのものが、三島流「優雅論」の具体的展開と言つてよいものであろう。そして、そのように、「優雅」などというおおよそ浮世離れた抽象概念を、現代小説（作中の時代は大

正初期に設定されているとはいえず、の基本的モチーフとして据えたところに、この作品の特異な個性が刻まれているわけであるが、それは何も『春の雪』という一作品の内部に限った問題ではなく、三島文学総体の中で捉え返されるべき問題であるに違いない。なぜなら「優雅」とは、「終末」や「美」とともに、終生を通じて三島を離れることのないオブセクションのひとつだったからである（したがって、言うまでもないことながら、現代小説としてはユニークな『春の雪』のモチーフも、三島文学の中にあってはいささかも特異性を主張するものではない。そうしたモチーフに対する読者の違和感は、作者の名前によって予め取り払われている）。

三島由紀夫と『優雅』の観念との結びつきを、作品以前のレヴェルから問題にしようとするれば、たとえば、「おばあさん子」であつた三島に対する祖母夏子（永井玄蕃頭尚志の孫という武門の出であり、且つは少女期有栖川家に預けられることによって公家の世界をも垣間見ている）の影響や、学習院育ちという三島の経歴などが、まず第一に問題とされるべきであるかもしれないが、そのような点は、既にこれまでの評伝的研究によって繰り返し論じられていることでもあり、作品以前の事実に関しては、ここではひとまずそうした事実の存在を確認しておくにとどめる。

さて、生い立ちにまつわる特殊事情としては、右のような事柄の他にも母親の影響やら本人の虚弱な体質やら、考慮すべきことはいくらかでもあろうが、ともあれここで問題とすべきは、そうした生い立ちを通じて、結果的に三島が文学者としての生き方を選び取ったこと、そして、その作家的出発点において彼の選び取ったものが、王朝的「優雅」の世界だったことである。

三島が戦争中に発表した十編余りの短編小説の中に、王朝物語の世界と相通じる作品は多いが、たとえば、処女

作品集のタイトルにも選ばれ、作者自身によって文学的経歴の始発を画する作品としての意味を与えられていたと目される「花ざかりの森」の中には、次のような文章が見える。

珍らしいことにわたしは武家と公家の祖先をもつてゐる。そのどちらのふるさとへ赴くときも、わたしたちの列車にそうて、美しい河がみえかくれする、わたしたちの旅をこの上もなく雅びに、守りつづけてくれるやうに。ああ、あの川。わたしにはそれが解る。祖先たちからわたしにつづいたこのひとつの默契。その憧れはあるところでひそみ或るところで隠れてゐる、だが死んでゐるのではない、古い籬の薔薇が、けふ尚生きてゐるやうに。祖母と母において、川は地下をながれた。父において、それはせせらぎになつた。わたしにおいて、

——ああそれが滔々とした大川にならないでなににならう、綾織るもののやうに、神の祝唄のやうに。<sup>(2)</sup>

この引用部分に限ったことではないが、「花ざかりの森」には『豊饒の海』を連想させる表現が多い<sup>(3)</sup>（既にタイトルからしてそうだとさえ言えるかもしれないが）。ことに『天人五衰』巻末の描写と「花ざかりの森」の末尾との類似を見るとき、それを全くの偶然とみなすことには無理があり、おそらくは始発の外説と最後の小説とを響き合わせることによって、自身の作家的堂為のいっさいをひとつの円環構造の中に封じ込めようとする作者の意志が働いていたことに間違いはあるまい（その意志の内実までは今は問わないが、「自分が生れたときの光景を見たことがある」と主張し、且つはきわめて意志的にその生涯を結んでみせた実人生における態度と、自身の作品系列に対するあくまでも意識的な統括の仕方とが相即的關係にあることもまた間違いまいであろう）。

ふるさとへの旅を「雅びに」守り続けた一筋の川は、やがて遠い歳月を隔てて△豊饒の海へと流れ込むことになるわけである。そして、その「海」において、「公家の祖先」は「春の雪」の世界に、「武家の祖先」は「奔馬」の世界に、それぞれ転生を果たすことになるのだと言うこともできるかもしれない。もちろん、武家の出身であり

ながら公卿の家で育てられるという『春の雪』の主人公の出自が、右の引用と響き合うものであることは言うまでもない。

さて、個別の作品のいちいちについて立ち入って眺めている余裕はないが、「花ざかりの森」以外にも、たとえば平家の公達を主人公とする「世々に残さん」（これは文体のレヴェルから擬古物語と呼んだ方がふさわしいような代物である）や、『更級日記』の作者の手に成ると伝えられる散逸物語の復元を試みた「浅倉」などといった作品の存在は、この時期における三島の、王朝世界に対する異様なまでの熱中ぶりを証立てている。三島の作家的出発は、王朝物語（乃至は王朝的「みやび」）のまねびを通じて果たされたと言うことが可能であり、『春の雪』における「優雅」の問題にしても、その源泉は、遠い所まで辿られるものだったのである。但し、「優雅」という一個の抽象概念をめぐる、その具体的作品化の様相を三島文学の全般にわたって検証するような作業には、それほど意味があるとも思わない。「優雅」という言葉の内実が問われている点では、『春の雪』はむしろ例外的な存在であり、他の作品においては「優雅」や「みやび」といった言葉は、無前提に自明のもののように用いられていることが多いのである。そこで、本稿では、以下、『豊饒の海』執筆時期において「優雅」の問題がどのような形で三島の心を領していたかという点に絞って考察を進めることとしたい。そして、そのために、『春の雪』に前後して書かれた評論的文章を取り上げてみたい。ひとつは昭和三十八年七月に『風景』に発表された「変質した優雅」と題する文章であり、もうひとつは『群像』の昭和四十五年六月号に発表された『日本文学小史』の第五章「古今和歌集」である。これらはいずれも「優雅」について触れた文章であり、これに昭和四十三年七月、『中央公論』に発表された「文化防衛論」を加えれば、この時期の三島にとっての「優雅」の意味（少なくとも表立って彼が言明する限りにおける意味）は、ほぼ明らかである。

「変質した優雅」は、「大原御幸」を観劇しての感想である。その中で三島は、法皇が女院に対して、「さいつころ或る人の申せしは、女院は六道の有様に御覧じけるとかや。仏菩薩の位ならでは見給ふ事なきに不審にこそ候へ」と語りかける場面の「いたく残酷な」舞台効果に着目し、その残酷さは「一つの最高の文化の優雅の化身が、人間の血と死と腐敗の実相に直面した」ことによって生じたものであり、「能がはじまるとき、そこに存在するのは、地獄を見たことによつて変質した優雅である」と説く。しかも、その「変質した優雅」は、表現の困難にも直面することになる。なぜなら、女院の「体験は屍体公示所の体験であり、彼女の知つてゐる表現は優雅の表現だけだから」である。そして、そのような表現の困難に対して、法皇の言葉の後半部分は、宗教的立場から表現能力恢復の可能性を暗示していると三島は解釈する。かくして「大原御幸」は、「優雅と、血みどろな人間の実相と、宗教」という三つの要因によつて、「文化の究極のドラマ形態」を形づくることになるというわけである。そして、この文章は、そのような「大原御幸」の世界と現代とを対比することによつて結ばれている。三島によれば、現代とは次のような時代ということになる。

ところで、現代はいかなる時代かといふのに、優雅は影も形もない。それから、血みどろな人間の実相は、時たま起る酸鼻な事件を除いては、一般の目から隠されてゐる。病氣や死は、病院や葬儀屋の手で、手際よく片附けられる。宗教にいたつては、息もたえだえである。……芸術のドラマは、三者の完全な欠如によつて、煙のやうに消えてしまふ。

こうした芸術の成立の困難は、女院が味はつたやうな困難とはちがふ。(中略)むしろ、現代の問題は、芸術の成立の困難にはなくて、そのふしぎな容易さにあることは、周知のとほりである

それは軽つばい抒情やエロティシズムが優雅にとつて代はり、人間の死と腐敗の実相は、赤い血のりをふんだんに使つたインチキの残酷さでごまかされ、さらに宗教の代はりに似非論理の未来信仰があり、といふ具合に、三者の代理の贗物が、対立し激突するどころか、仲好く手をつなぐにいたる状況である。

そこでは、この贗物の三者のうち、少くとも二者の野合によつて、いとも容易に、表現らしきもの、芸術らしきもの、文学らしきものが生み出される。かくてわれわれは、かくも多くのまがひものの氾濫に、悩まされることになつたのである。

現代芸術の「贗物」性とは、そのまま三島文学の内包する重要な問題ではないのかという議論も当然予想されるが、その点についてはひとまず措くとして、古典との対比による現代（近代）批判という側面について言えば、そうした立場は、右の文章より七年後に記された『日本文学小史』中の文章においても、全く同じような形で貫かれている。

『日本文学小史』は、文学作品を文化意志の顕現と捉える視座に立つてなされた、一作家による文学史の試みであり、その第一章「方法論」には、この「小史」において取り上げる予定の作家・作品として、『古事記』から馬琴に至る十二の項目が挙げられている。しかし、実際には、最初の三章が昭和四十四年八月に、続いて第五章までが翌四十五年六月に、それぞれ『群像』に発表された後、第六章「源氏物語」の冒頭部分まで書き進められたところで、この文学史は中絶している。第五章「古今和歌集」の発表から三島の死までには、半年近い時間が存在しているわけであるが、その間三島は、『天人五衰』の連載を除けば殆どまとまった文章を発表していないから（対談は盛んに行っているが）、この「古今和歌集」は、事実上絶筆としての性格を有していると言えることができるかもしれない。もちろん、それは何も執筆時期の問題というばかりではない。『天人五衰』完結の日付を自身の死の日付と重ね

なければ済まなかったように、『豊饒の海』は三島にとって「最後の小説」として強く意識されていた作品であるが、『日本文学小史』の中絶の仕方でもまた、作品の内実に照らしてみれば、何やら予め計算済みの事柄のようにも見えるのである。

『日本文学小史』において『古今和歌集』を「古典主義原理形成の文化意志」の顕現として捉える三島は、その論拠を主として仮名序の分析を通じて提示し、続いて作品の具体的様相を春の歌を中心として検証している。そして、この一章の掉尾には、次のような一種パセティックなまでに高揚した文章が置かれている。

われわれの文学史は、古今和歌集にいたつて、日本語といふものの完熟を成就した。文化の時計はそのやうにして、あきらかな亭午を斥すのだ。ここにあるのは、すべて白昼、未熟も頽廢も知らぬ完全な均衡の勝利である。(中略)そして古今集の歌は、人々の心を容易く動かすことではない。これらの歌人と等しく、力を内に感じ、制御の意味を知つた人の心にしか慇へない。これらの歌は、決して、衰へた末梢神経や疲れた官能や弱者の嘆きをくすぐるやうにはできてゐないからだ。古今集の、たとへば「物名」の巻のやうな純粹な戯れは、深刻ぶつた近代詩人の貧しい生活からははるか彼方にあつた。古今集全巻を通して、われわれは、いたましさの感情にかられることもなければ、慘苦への感情移入を満足させられることもないのである。

文化の白昼を一度経験した民族は、その後何百年、いや千年にもわたつて、自分の創りつつある文化は夕焼けにすぎないのではないかといふ疑念に悩まされる。明治維新ののち、日本文学史はこの永い疑念から自らを解放するために、朝も真昼も夕方もない、或る無時間の世界へ漂ひ出た。この無時間の抽象世界こそ、ヨーロッパ文学の誤解に充ちた移入によつて作り出されたものである。かくて明治以降の近代文学史は、一度としてその「総体としての爛熟」に達しないまま、一つとして様式らしい様式を生まぬまま、貧寒な書生流儀の卵の

殻を引きずつて歩く羽目になった。

『古今和歌集』の古典的秩序の美との対比によってなされた、これは近代文学（乃至は近代の文化）に対する殆ど全面的な否定の宣言である。もちろん、近代に対するこうした物言いが、観念的、概括的にすぎることは見ての通りであるが、このような形で表出されなければならないほど、近代に対する三島の苛立ちは募っていたのだとも言える。先に見た「変質した優雅」と、その論旨においてはほぼ同工の展開を示しつつ、文体の切迫感からも明らかに、近代批判への傾きは一段と急である。

なお、紙幅の都合上詳細にわたって内容に触れている余裕はないが、昭和四十三年七月に発表された「文化防衛論」もまた、そこに示された近代批判の舌鋒の鋭さや、右に見たふたつの文章との論旨展開の構造的類縁性といった点で見逃せないものである（もちろん、この評論は、政治論的であると同時に文化論的でもあるという両義的言説として組み立てられた特異な論述ではあるが）。その中で三島は、たとえば次のような形で近代文学をあげつらっている。

……日本の近代文化人の肉体鍛練の不足と、病氣と薬品のみを通じて肉体に関心を持つ傾向は、日本文学を瘦せさせ、その題材と視野を限定した。（中略）いかに多くの蒼ざめた不健全な肉体の登場人物が、あたかも餓鬼草紙のやうに、近代文学に跋扈してゐることであらう。肺結核の登場人物は減少したが、依然として、そこは不眠症患者、ノイローゼ患者、不能者、皮下脂肪の沈積したぶざまな肉体、癌患者、胃弱体質、感傷家、半狂人、などの群がり集まつた天国なのである。

この文章は、評論全体の論旨からすれば逸脱的であることによって、かえって目をひく部分である。それと同時に、ここに列挙されている存在が、三島作品の中でおなじみの人物達であることにも留意の必要があろう。これに



犯罪者や性的倒錯者を加えれば、三島文学の主要な登場人物勢揃いの観がある。すなわち、『豊饒の海』執筆前後から激しさを増す、近代文学に対する三島の批判には、戦後の世相と密着して生きることを或る程度自覚的に選び取って来た自身の文学的営為に対する内省が、明らかに影を落としているのである。そして、この「文化防衛論」においても、不毛な近代と対比されるのは王朝的「みやび」である。なぜなら、「われわれは宮廷風の優雅のほかに、真に典礼的な優雅の規範を持たず、文化の全体性は、自由と責任といふ平面的な対立概念の裡にはなく、自由と優雅といふ立体的構造の裡にしかない」からである。そして、「みやび」の最も端的な発現を和歌に認める三島は、宮廷詩の「みやび」から民衆詩の「みやびのまねび」へと展開される和歌的伝統の意味を殊更に強調してみせる。『日本文学小史』中の『古今和歌集』に関する一章が、こうした論述の延長上に位置することは明らかであり、この評論の存在を前提として考えるとき、『古今集』を論じた文章が絶筆として残されたことは、いよいよもって単なる偶然とは思われず、むしろそれは必然の帰結であり、意図的な中断ではなかったかと疑われてならない。そして、そうした目で振り返ってみれば、三島の本格的な評論活動が、『古今集』を論じることによって始められていることなども、出来すぎた話と、言えは言えそうである。

三島は『花ざかりの森』の跋文の中で、「戦後の世界に於て、世界各国人が詩歌をいふとき、古今和歌集の尺度なしには語りえぬ時代がくること、それらを私は評論としてでなく文学として物語つてゆきたい」と述べているが、このとき既に彼は『古今集』に関する評論を公にしていたのである。『文芸文化』の昭和十七年七月号に発表された「古今の季節」と題する文章は、三島の評論活動の嚆矢をなすものとして位置づけることが可能である。そして、十七歳の少年の手に成るその文章は、『日本文学小史』中の文章と見事なまでに相呼応しているのである。ことに古今歌人の「季節を待つ姿勢」のうちに、「来る日にそなへる無為な今日」ではなく「全身全霊にうたひあげられた至

高の今日」を認め、彼らが耐えていたのは、「円満具足そのもの」であつたとする論点は、『古今集』の秩序美に「文化の白昼<sup>まひる</sup>」を見る『日本文学小史』の視座を遙かに先取りしているものと言うことができよう。『豊饒の海』と『花ざかりの森』とが、最後の小説と最初の小説として対応関係を示していたように、評論活動においてまでそうした対応が意図されていたのだとすれば、自己の文学活動の完結性に対する三島のこたわり方は、尋常ならざるものを感じさせるほどであるが、先にも触れたように、たとえば『仮面の告白』（自分が生れたときの光景を見たことがある）に端的に示されるような大意識家としての三島の姿を思い合わせれば、それもさほど不思議ではないのかもしれない。「近代性」とは「猷身的契機を含まぬ文化の、不毛の自己完結性」（「文化防衛論」）のことであると激しく批判した三島ではあるが、過剰な自意識、過剰な感受性、そして論理的首尾一貫性に対する偏愛などによって、彼自身、誰よりもすぐれて「近代人」であつたこともまた間違いないことである。

## 二

さて、「近代」に対する三島の態度の両義性の問題については別に考えることとして、これまで検討してきた評論における発言から明らかなように、ことに『豊饒の海』執筆の前後において三島が王朝的「優雅」に言及するとき、それは専ら「品下れる近代」を批判するための対立項として位置づけられているのであつた。『日本文学小史』掉尾の『源氏物語』に関する断章が、次のように書き始められていることなども象徴的である。

私は物語の正午の例証として、源氏物語について語らうと思ふ。だからまた、私の語るのは、源語の愛読者たちがその哀愁を喜ぶ「須磨」「明石」のやうな巻についてではない。（中略）私はただ、源氏物語から、文化

と物語の正午を跡づければよいのである。

こう前置きしながら三島は、『源氏物語』の中で「人があまり喜ばず、又、敬重もしない」「花の宴」と「胡蝶」の二つの巻を（その二巻だけを）、そこに「愛の悩みも罪の苦しみもない純粹な快樂」が描かれているからという理由で取り上げようとするのである。

「文学史」という脈絡の中で「源氏物語」を扱いながら、「花の宴」と「胡蝶」の二巻にしか論及しないという強引な切り込み方は、逆に、『古今集』と『源氏物語』によってこそ「文化の正午」が跡づけられるはずだという大前提に、三島が如何に強く拘泥していたかということを物語っている。そして、そのような形で王朝世界の「文化の正午」を称揚しながら、同時に彼は、当時連載中の最後の小説『天人五衰』において、現代社会の空無を暴きたてて止まないものである。王朝文化によって近代を斬るという構図は、それだけ強い力で三島晩年の作家活動を規制していたと言えるわけだが、この構図は、やがては表現の領域を超えて、三島の最後の行動の場面において、彼の死に「大義」（日本の文化伝統に殉じるといふ）を与えるための支えのひとつとなっているのである（もとより三島の立場に則った言い方として）。

知行合一を重んじ、論理的一貫性にこだわる三島であつてみれば、その言動から彼にとつての王朝的「みやび」の意味を以上のようなものとして読み取することは、それほど難しいことではない。むしろそれは、殆どあからさまに示されていると言つてよい事柄であるが、しかし、それでは三島にとつて「みやび」の本質はどのようなものとして理解されていたのかと問えば、「近代」の対立項としての「みやび」の位置付けが明らかであるほどには、明快な答えは得られないようである。既に触れたように、「みやび」（あるいは「優雅」といふ言葉、三島は多くの場合自明のものとして無前提に使用している。確かに「みやび」といふ言葉は、辞書的なレヴェルでは誰にでもその

意味は類推可能であり、三島の用語法に取り立てて問題があるわけではないが、改めて語史を遡ってその本質を問おうとするとき、「みやび」という言葉の内実は、必ずしも透明なものとは言えないのである。

「みやびとことば」と題する論考の冒頭に「美意識としての「みやび」の語史を辿ることは、きわめて難渋な作業であると言わねばならない」と書き記す菊田茂男氏は、従来の「みやび」論の検証を通じて、その「難渋な作業」の「難渋」である所以を明らかにしている。<sup>(5)</sup>ここではその精緻な論証の過程を改めて辿り直している余裕はないので、端的な物言いをさせてもらうしかないが、「みやび」の本質論の難しさは、「みやび」という語の内包する多義性に起因すると言つてよさそうである。たとえば『万葉集』や『伊勢物語』における「みやび」の用法を具体的に見て行くと、一律的概念規定など不可能と思われるほどに、対極的なまでの両義性が浮かび上がってくるのである。そうした点について、菊田氏は、「氣風・遺風・余沢」を主とする「文雅の精神」と、「豪健にして、自由奔放な精神」による「余裕をもった豪胆さ」に「みやび」の基調をなす両義性を認めつつ、前者の「制度的技巧性」と後者の「祝祭的情動性」の「関数原理を「なさけある」精神に求め、その関数運動の具体的な発現を「みやび」のありようとして捉えることはできないものなのか」という提言を行っている。傾聴すべき発言である。但し、ここでは、そのような結論的考察に到りつくまでの論証過程そのものが、「みやび」論の困難さを示すものとなっていることの方に留意しておきたい。そうした困難さについては、さらにたとえば、「みやび」の構造」と題する論において、秋山虔氏が（菊田説を援用しつつ）同様の「難渋な作業」を繰り返していることなどを思い合わせることもできるが、<sup>(6)</sup>いずれにしても「みやび」という概念の内実は、平安文学や古代文化の研究史においても、一筋縄で捉えられるようなものではなかったのである。頻りに「みやび」とか「王朝的優雅」といった言葉を振り回す三島が、その言葉の内実にまでは余り立ち入ろうとしないのも、一面故のないことでもなかったわけであるが、ただ「みや

び」という語の孕む多義性については、三島なりの理解はなされているようでもあるので、以下、その点を、具体的に確認しておくことにしたい。

### 三

『日本文学小史』の第五章において、三島は『古今集』の仮名序の解説、紹介に筆を割いているが、その中で彼は、「色好みの家」という一句にこだわり、この場合の「色」を「みやび」と結びつけるといふ独特の解釈を提示している。『日本文学小史』の論述は、前提となる方法論をはじめとして全体に作者の個性を色濃く反映したものとなっているが、具体的な表現に即して独自の解釈を示しているという点では、これはむしろ例外的な場面である。

問題の箇所は、仮名序の原文では次の部分である。

いまの世中、色につき、人のこころ、花になりにけるより、あだなるうた、はかなきことのみ、いでくれば、いろごのみのいへに、むもれぎの、人しれぬこととなりて、まめなる所には、花すすき、ほにいだすべき事にもあらずなりになり。そのはじめをおもへば、かかるべくなむあらぬ。

この部分に三島は次のような大意を付している。

今の世の中は、人心華美に流れ、軽佻浮薄な歌ばかりに占められてゐるから、「色好みの家」に人知れず潜行するものとなつて、まじめな場所では口に出せるものではなくなつた。しかしその始源を思へば、歌はかうあつてはならぬ筈のものだ。

この大意自体には格別の問題はない。従来の注釈と抵触するようないところもない。しかし、このままではこの一

節に論理的矛盾が存在することになると三島は主張する。すなわち、「世間が浮華で人心が軽佻なら、浮薄な歌は世間にもはやされこそすれ、「埋れ木の人知れぬこと」となるべき筈はない」というのである。そして、その矛盾を解消するために、彼は以下のような新しい解釈を提示する。

しかし、読み方を変へれば、次のやうにもなる。即ち、「色好みの家に、埋れ木の、人知れぬこととなりて」といふ一行を、前後と切り離して読むのである。『世相人心が浮華になり、歌も軽薄になつたから、(本当の歌は)、埋れ木のやうに色好みの家に隠れ伝へられて、公式の席上では表明すべからざるものになつた』と解するのである。冒頭の「色につき」の「色」と、「色好みの家」の「色」とに、次元のちがひを読み取るのである。

これは、おそらくは前例のない読み方である。試みに『古今和歌集全評釈』<sup>(1)</sup>に当たってみても、「色につき」の「色」も「色好み」の「色」も、諸注みな、「花」、「あだ」と同列に扱っている。三島のような読み方が、論理的に絶対に成り立ち得ないというわけではないが、「色」の「次元のちがひ」もさることながら、「歌」と「本当の歌」という主語の二重化は苦しく、この読みは、いささか強弁に似るようである。しかし、おそらくは従来の解釈と抵触することを承知の上で持ち出されているに違いない以上、こうした解釈は、それが強弁に聞こえれば聞こえるほど、「色好みの家」に対する三島の独特な思い入れの強さを明らかにするものであることも間違いない。

三島の発言は、さらに次のように続く。

世間の表面上の浮華などとは関はりのない、由緒正しい、ひそかに伝へられた「色」のはうに、貫之が正統性を見てゐたとすれば、漢詩全盛の時代に抑圧されてゐた正統性とは、秘し隠されては「色」となり、あらはれては「みやび」となる、同一物を斥していたことにならう。古代の情念が私的な「色好み」にかつかつ保たれてきた時代は、すでに大津皇子の時代にはじまつてゐた。

しかし男性的な感懷は、のちに武士階級の勃興にいたるまで、日本文学史のうちに、正統性の根拠として呼び戻されることはなかった。古事記から万葉集にかけて、あれほど奔逸していた荒魂は、紀貫之の古代復活の文化意志からかへりみられることなく底流し、つひに後年、「優雅の敵」として、みやびの反措定として姿をあらはすことになる。荒魂は辺境の精神になった。荒魂が仮りに宿りを定めた漢文学も永住の棲家ではなかった。古今和歌集は、これを排除して、洗練と美と優雅の中央集権を企てたが、文学史における都鄙の別は、この後さまざまな形で、千年にわたつて支配的になるのである。

「色」が「あだ」な浮薄さと結びつくばかりではなく、「みやび」との同一性をも内包する概念であることは、たとえば『伊勢物語』などを思い浮かべれば直ちに了解されることであり、大津皇子の名も、ここでは「昔男」的「みやび」の源泉としての意味において引き合いに出されていることは明らかである。その点については特に問題は無い。ただ、右の引用文がいささか読み取りにくい印象を与えるのは、前段と後段との間に論理の飛躍が感じられるからである。

「色好みの家」に関する独自の解釈を詳しく展開した上で、その前提を踏まえつつ、貫之が見ていた「正統性」は「色」と「みやび」の同一物であると説く論述は、前提となる解釈の当否は措くとしても、論旨の展開そのものに無理はない。しかし、それに比べて、後段において「武士階級の勃興にいたるまで、日本文学史のうちに、正統性の根拠として呼び戻されること」のなかった「男性的な感懷」なるものが、何の説明もなしに持ち出されるのは、余りに唐突である。しかも『古今和歌集』は、そうした「荒魂」を「排除して、洗練と美と優雅の中央集権を企てた」とまで結論づけるのであれば、この「荒魂」にはもう少し具体的な説明が必要である。「色好みの家」に対する委曲を尽くした説明に比べ、不整合なほどに性急な論述と言わなければならないが、しかし、ともあれこの論述の

おかげで、三島が「みやび」を両義的なものとして捉えていたことは、類推が可能となる。なぜなら、「正統性の根拠」として呼び戻されることはなかった」という言い方は、それが本来は「正統性の根拠」であつたことを物語っているからである。そして、「色」が「みやび」との同一性において「正統性」たり得るという前段の論理を踏まえれば、「荒魂」もまた、それが「正統性の根拠」である限りにおいては、「みやび」と無縁ではないということになるだろう。もっとも、説明不足で性急な三島の論述に即したこのような議論の展開の仕方は、それ自体論理の飛躍を避け難い面もあるので、ここでもうひとつ、「みやび」と「荒魂」の結びつきを示唆する三島の発言を引いておくとする。「文化防衛論」の中の一節である。

「みやび」は、宮廷の文化的精華であり、それへのあこがれであつたが、非常の時には、「みやび」はテロリズムの形態をさへとつた。すなはち、文化概念としての天皇は、国家権力と秩序の側だけにあるのみではなく、無秩序の側へも手をさしのべてゐたのである。（中略）孝明天皇の大御心に応へて起つた桜田門の変の義士たちは、「一筋のみやび」を実行したのであつて、天皇のための蹶起は、文化様式に背反せぬ限り、容認されるべきであつたが、西欧的立憲君主政体に固執した昭和の天皇制は、二・二六事件の「みやび」を理解する力を喪つてゐた。

「文化防衛論」もまた論理的飛躍の目につく文章であり、ここでも「みやび」と「無秩序」を結びつける根拠について、これ以上の具体的な説明がなされているわけではない（前後の文脈においては、たとえば「菊と刀」をのこりなく内包する詩形」が和歌であることや、「文化上のいかなる反逆もいかなる卑俗も、つひに「みやび」の中に包括され」ることが言及されているが、それとて説得的論理構築によつて導かれた結論とは言い難い）。しかし、いずれにしても、このような言説の存在を前提として考えるとき、先の文章において、いささか唐突に「荒魂」など



という言葉が持ち出された理由も自ずと明らかであろう。おそらくこのとき、三島の脳裏には、△みやび——色——たわやめぶり▽、△みやび——荒魂——ますらをぶり▽といった、「みやび」の二様の発現形態が意識されていたに違いあるまい。そして、「みやび」の両義性に対するこうした理解の仕方は、たとえば先の菊田氏の論において具体的に検証されている従来の「みやび」論と比べても、基本的な逸脱が認められるものではない。その意味で、三島は、語本来の多義性を踏まえた上で「みやび」や「優雅」といった言葉を使用していたことが知られるのであるが、但し、ここではむしろ、「色」と「荒魂」とを対比するような思考法が、『豊饒の海』の作品構成とも響き合うものであることの方に留意しておくべきかもしれない。

右に図式的に示した「みやび」の発現形態において、「たわやめぶり」と「ますらをぶり」という余分な対比項目を設けておいたのも実はこの点と関わっているのだが、昭和四十四年二月二十六日付『毎日新聞』に発表した「豊饒の海」について」という文章の中で、三島は次のようなことを述べている。

私は「豊饒の海」を四巻に構成し、第一巻「春の雪」は王朝風の恋愛小説で、いはば「たわやめぶり」あるひは「和魂」<sup>にぎみたま</sup>の小説、第二巻「奔馬」は激越な行動小説で、「ますらをぶり」あるひは「荒魂」<sup>あらみたま</sup>の小説、第三巻「暁の寺」はエキゾテックな色彩的な心理小説で、いはば「奇魂」<sup>くしみたま</sup>、第四巻（題未定）は、その書かれるべき時点の事象をふんだんに取込んだ追跡小説で、「幸魂」<sup>さきみたま</sup>へみちびかれゆくもの、といふ風に配列し、……

三島の言うように、『春の雪』と『奔馬』とは、まったく雰囲気異なる作品として書き上げられているわけであるが、これまでの考察を踏まえるならば、そうした対極的性格も、三島にとっては、同じ「みやび」の二様の現れとして理解されていたと捉えることができるはずである。そして、『春の雪』の「みやび」が誰にも見易いのに比べて、『奔馬』の「みやび」が理解され難いとなれば、それは、（三島流の言い方をするなら）二・二六事件の「みや

び」が理解されないことや、我が国の文学史が、「正統性の根拠」としての「荒魂」を久しく見失っていたことと同じ理由によるものと言うことができる。その意味で、『奔馬』における飯沼勲の行動は、作品内部の人々からも作品外部の読者からも理解を得難い、二重に孤独なものとして在ると言えそうである。但し、今は『奔馬』論が目的ではない。問題は『春の雪』である。

作者自ら「王朝風の」「たわやめぶり」の「恋愛小説」と呼ぶ『春の雪』——そこにおいて頻りに問題にされる「優雅」とは、それでは彼が平安文学を論じ、就中『古今集』や『源氏物語』から読み取ろうとしていた「みやび」の精髓と、いったいどのように関わっているものであろうか。

#### 四

『春の雪』は、「優雅」な小説であると同時に、「優雅」についての小説でもある。そして、作品のそのような特性は、そのまま主人公松枝清頭の性格の特性によって支えられていると言いうことができる。清頭の祖父は薩摩出身の維新の功臣であるが、その家柄を恥じた父侯爵によって、彼は幼時、公卿の家（綾倉伯爵家）へ預けられる。その結果、彼は「優雅」を身につけると同時に、自分の「優雅」が「学ばれた」「優雅」であり、所詮は贋物にすぎないというコンプレックスをも抱え持ってしまうのである。そして、そのような「優雅」に対するこだわりが、一方では本物の「優雅」を体現している（と彼には思われる）恋人綾倉聡子への屈折した対応として作品世界の動因ともなり、また一方では、「優雅」に関する彼の内省を通じて、作品に「優雅論」的性格を付与することにもなるのである。

それにしても、この作品の醸し出す雰囲気は、たとえば三島が『古今集』に見たような完璧な古典的秩序美とは、およそかけ離れたものである。ここに描かれた「優雅」は、やはり「変質した優雅」と呼ぶしかないものであろう。それも三島が「大原御幸」について語ったような、「一つの最高の文化の優雅の化身が、人間の血と死と腐敗の実相に直面した」ことによって生じた「変質」などではなく、遙かに頹落した形態における「変質」である。

作品の冒頭近く、自身を「優雅の棘」と感じる松枝清頭の思いを通じて、以後の物語展開の動因となる「優雅」の意味は、既に予示的な形で明らかにされている。

彼はすでに自分を、一族の岩乗な指に刺つた、毒のある小さな棘のやうなものだと感じてゐた。それといふのも、彼は優雅を学んでしまつたからだ。つひ五十年前までは素朴で剛健で貧しかつた地方武士の家が、わずかの間に大をなし、清頭の生ひ立ちと共ににはじめてその家系に優雅の一片がしのび込まうとすると、もともと優雅に免疫になつてゐる堂上家とはちがつて、たちまち迅速な没落の兆を示しはじめるだらうことを、彼は蟻が洪水を予知するやうに感じてゐた。

(中略)

自分の存在理由を一種の精妙な毒だと感じることは、十八歳の倨傲としつかり結びついてゐた。彼は自分の美しい白い手を、生涯汚すまい、肉刺<sup>＊</sup>一つ作るまいと決心してゐた。旗のやうに風のためだけに生きる。自分にとつてただ一つ真実だと思はれるもの、とめどない、無意味な、死ぬと思へば活き返り、衰へると見れば熾り、方向もなければ帰結もない「感情」のためだけに生きること。

そして、清頭がそのために生きようとしている「感情」とはいったい如何なるものかと言えば、たとえばそれは、

彼が十五歳の「御立待」の祝いの際に味わった不安の中に象徴的な形で示されている。庭に置かれた鹽の水に映る月を見ての感懐である。

清頭はしかし、天にかかる月の原像を仰ぐのが怖かった。丸い水の形をした自分の内面の奥深く、ずっと深くに、金いろの貝殻のやうに沈んでゐる月のみ見てゐた。つひにかうして個人の内面が、一つの天体を捕獲したので。彼の魂の捕虫網が、金いろに輝やく蝶を。

しかし、その魂の網目は粗く、一度捕へた蝶は、又すぐ飛び翔つてゆきはしないだらうか？ 十五歳の彼は、早くも喪失を怖れてゐたのだ。得るが早いか喪失を怖れる心が、この少年の性格の特徴をなしてゐた。（中略）

歌留多の札の一枚がなくなつてさへ、この世界の秩序には、何かとりかへしのつかない罅が入る。とりわけ清頭は、或る秩序の一部の小さな喪失が、丁度時計の小さな歯車が欠けたやうに、秩序全体を動かない霧のうちに閉ぢ込めてしまふのが怖ろしかった。なくなつた一枚の歌留多の探索が、どれほどわれわれの精力を費させ、つひには、失はれた札ばかりか、歌留多そのものを、あたかも王冠の争奪のやうな世界の一大緊急事にしてしまふことだらう。彼の感情はどうしてもさういふ風に動き、彼にはそれに抵抗する術がなかつたのである。

風のように「方向もなければ帰結もない」「感情」のこととはいえ、この感受性は、余りに繊細にすぎ、不安定にすぎる。そして、このような鋭敏すぎる感受性の持ち主が、それでなくてさえ「行方も知らず果てもない」恋路に踏み出すことになるとしたら、その先に展開されるのが、「愛の悩みも罪の苦しみもない純粹な快楽」（『日本文学小史』）などは正反対の事態であらうことは、おおよそ察しがつく。事実、この作品において、作者自家薬籠中の精細な心理分析を通じて描き出される清頭と聡子の恋は、曲折に満ちた晴れやらぬ道筋を辿ることになるのである。それは正に「袖濡るるこひぢ」であり、その曲折の多くは清頭の屈折した感情の揺れ動きに起因しているのである。

そして、それが如何に密接に「優雅」と結びつけられようと、このような感情の蕩揺それ自体は、三島が『古今集』について言う「未熟も頽廢も知らぬ完全な均衡」の対立物と言う他はないものである。それ故たとえば、松枝家の書生飯沼が、亡き先代へ向けて次のように訴えるとき、その言葉は、そのまま前節までに確認した三島の近代批判の口吻が乗り移ったかのようにさえ聞きなされるのである。

何故時代は下つて今のやうになつたのでせう。何故力と若さと野心と素朴が衰へ、このやうな情ない世になつたのでせう。(中略)

そこかしこにカフェーといふものが店開きをして客を呼んでゐるこの時代、電車の中で男女学生間の風儀が乱れるので、婦人専用車が出来たといふこの時代、人々はもう、全力をつくし全身でぶつかる熱情を失つてしまひました。葉末のやうな神経をそよがすだけ、婦人のやうな細い指先を動かすだけです。

何故でせう。何故こんな世の中が来たのでせう。清いものが悉く汚れる世が来たのでせう。私が仕へてゐる御令孫は、正にかういふ弱々しい時代の申し子になられ、私の力も今は及びません。

あらゆる「熱情」が失われ、「葉末のやうな神経をそよがすだけ」の「弱々しい時代の申し子」——すなわち、飯沼の目に映る清頭は、早くも頽廢の徴候著しい「近代」の「申し子」であつたというに他なるまい。そして、近代的というなら、「優雅」に対する清頭のこだわりそのものが、既にして近代的なのだとと言える。王朝文学に「みやび」の用例が実は稀なことからも知られるように、真に「優雅」を体現している者が、「優雅」についてのくだかしい内省を重ねるはずもないのである。自身の「優雅」の「贗物」性を意識したとき、松枝清頭は、やがて『天人五衰』の主人公安永透が自己の存在の根拠を賭けて直面することになる問題を——その表れ方こそ異なれ、内的構造においては同質の問題として——遙かに先取りしていたと言ふことさえ可能である。そして、そのような清頭であるが

故に、彼の思考は、彼の行動が本物の「優雅」に最も接近したかに見える瞬間において、最もあからさまに近代性を露呈するという背理を成り立たせてしまうのである。

『春の雪』に描かれた恋愛について、「その日本的な背景のわりには、(中略)バタイユのエロティシズム論を前提にした近代的な形式をもっているように思われる」と語る小阪修平氏は、この作品の核心部分を形作る(そしてそこにおいて作品は『伊勢物語』的「みやび」に最も近接して見える)破禁のテーマについても、次のように述べている。<sup>(9)</sup>

わたしは『春の雪』が松枝清頭の情熱という観点から描かれていることに注意したい。そこでは恋愛する主観が、テーマになっているのだ。ヒロイン綾倉聡子が宮家と婚約し、勅許が降りたあととはじめて清頭のなかで恋の情熱が燃えあがる。禁忌のなかの恋というのは、それ自体は神話的な主題圏に属する。だが、禁忌が成立する前はむしろおんなが積極的であり、禁忌が成立したあと男の情熱が燃えあがるという設定には近代的な主観の作為がある。それは、この小説の環境が、古代を装いながらもほんとうの意味では神話を失っている近代であることをものがたっている。けっしてそれは、王子と王女の恋ではない。

確かに、王朝物語に描かれた男女の関係において、その端緒となるのは常に男性側の行動であり、相手の「なきけある」態度に女性側が感応する形で「あはれ」が交わされたとき、「みやび」な恋物語は成立するのである。少なくとも、それが「色好み」の物語の類型であることは間違いない。『春の雪』における清頭の態度が、そうした王朝物語的範例から逸脱するものであることは明らかであり、そこに「近代的な主観の作為」を認める小阪氏の読みは的確なものと言えよう。但し、その「作為」は、男女の役割(もちろん心理的位置関係の中で果たされる役割)の転倒にのみ認められるわけではない。むしろその「作為」の核心を成すのが「優雅」という「観念」であることこそ問題なのであり、「作為」を「倒錯」と置き換えなくなるほどの「優雅」に対する屈折したこだわりが、形式にお

いて古代的でありながら内実は近代的であるという、この作品の特異な破禁のテーマを支えているのである。

聡子と宮家との婚姻に勅許が下りたと聞かされたとき、清顕は「激烈な歓喜」に襲われるが、その理由について、作品は次のように説明している。

何が清顕に歓喜をもたらしたかと云へば、それは不可能といふ観念だつた。絶対の不可能。聡子と自分との間の糸は、琴の糸が鋭い刃物で断たれたやうに、この勅許といふきらめく刃で、断弦の迸る叫びと共に切られてしまつた。彼が少年時代から久しい間、優柔不断のくりかへしのうちにひそかに夢み、ひそかに待ち望んでゐた事態はこれだつたのだ。御裾持のときに仰ぎ見た、白い根雪のやうな妃殿下のおん項うなじの、屹立し拒否してゐる無類のお美しさは、彼のこのやうな夢に源し、彼のこのやうな望みの成就を、預言してゐたのにちがひない。絶対の不可能。これこそ清顕自身が、その屈折をきはめた感情にひたすら忠実であることによつて、自ら招き寄せた事態だつた。

ここで清顕が、唐突に「妃殿下のおん項うなじ」なるものを思い出しているのは、それが少年時代に彼が生まれてはじめて発見した「女人の美の目のくらむやうな優雅の核心」だつたからに他ならず、そのような形で「不可能といふ観念」は「優雅」と重ねられて行くのである。もつとも、見ての通り、その論理的必然性については何の説明もなされていない。この場面の語りは、ほぼ清顕と一体化したものとなっており、その「屈折をきはめた感情」が既にリアルなものとして造型されている以上、激越な感情の発作にまかせて彼がどんな突飛なことを思いついたところで、今さら読者が違和感を抱く理由もないのであるが、ともあれ『春の雪』の中心的テーマが、このような感情の論理(?)によつて支えられているのは見過ごせない事実である。そして、清顕にとつて、そのようなとりとめもない「感情」が常に「優雅」と結びつけて考えられているのであつてみれば、作品のテーマは「優雅」の観念によ

って支えられていると言っても同じことになるう。

さて、清顕の思考はさらに次のように続く。

『優雅といふものは禁を犯すものだ、それも至高の禁を』と彼は考へた。この観念がはじめて彼に、久しい間堰き止められてゐた眞の肉感を教へた。思へば彼の、ただたゆたふばかりの肉感（9）は、こんな強い観念の支柱をひそかに求めつづけてゐたのにちがひない。彼が本当に自分にふさはしい役割を見つけ出すには、何と手間がかかったことだらう。

『今こそ僕は聡子に恋してゐる』

この感情の正しさと確実さを証明するには、ただそれが絶対不可能なものになつたといふだけで十分だつた。これら一連の清顕の思考によつて露呈されているのは、「古典的優雅」に関する思考の「近代的」倒錯とも呼ぶしかない事態である。

「色好み」であることにおいて「みやび」を体现している存在が、恋情に衝き動かされて禁忌を侵犯するというのが、王朝物語に描かれる破禁テーマの典型例である。それに対して、清顕の思考においては、明らかに原因と結果が転倒しているのである。

勅許という言葉を目にした清顕は、まず「絶対の不可能」という観念に取りつかれる。そして、その観念が彼にかつて垣間見た「優雅の核心」を思い出させ、両者の結びつきから「優雅といふものは禁を犯すものだ」という観念が導かれるわけであるが、この観念が彼に「眞の肉感を教へた」という一文に及んで、因果の転倒はあからさまになる。彼は「肉感」に摺まえられる前に、（10）「観念」に摺まされていたのである。

平安朝の「色好み」達は、「肉感」に衝き動かされればこそ禁を犯すのであつて、たまさかその行為が「みやび」



と称されることがあったにしても、「観念」が「肉感」を促すような世界なぞ、彼らの想像の及ぶところではないだろう。ただ、それならばこの場面における作爲的な因果の転倒が、作品のリアリティーを損なっているかと言えば、そんなことはない。人間は常に手に入れることができないものを欲しがるものだという単純な真理が、この場面の心理的リアリティーを支えているからである。もつとも、それがすべてだと言ってしまうえば、清顕は（そしておそらくは作者も）肯んじないだろう。それこそが貧しい近代のリアリズムだと切り返されそうである。「優雅といふものは禁を犯すものだ」という観念を先に立てて、王朝的「みやび」の行動様式に我が身を擬えて行く清顕の姿には「学ばれた」「優雅」の悲しい宿命が見えるようである。そして、その悲しみはまた、作者三島にも分かち持たれるものだったはずである。王朝物語の「まねび」から出発し、「みやび」の概念によって近代批判を繰り返す三島にとって、「優雅」と縁遠い時代にあつて「まねび」として身につけた「優雅」故にかえつて過剰に「優雅」にこだわらざるを得ない清顕の姿が、単なる絵空事であるはずはない。騎士道の存在しない時代に過剰に騎士的であろうとした憂い顔の男のことなども連想させるこの場面の清顕は、明らかに三島の血の通つた分身である（「騎士道」を「武士道」と読みかえてもらつてもかまわない）。そして、この場合の「血の通つた分身」という言い方が、作品の最も作爲的と思われる部分によって支えられているという逆説的な事情については、これ以上の贅言は要すまい。「優雅は禁を犯す」という「観念」が「肉感」を教えるという、常識的には因果が転倒したとしか思われぬ論理展開は、如何にも作り物めいてわざとらしい。しかし、そのような作爲的部分において、作者にとって最もリアルで切実な問題が露呈するという背理が、こと三島という作者に関しては、成り立つてしまふのである。なぜなら、「観念」が「肉感」に先行するような倒錯の事態を、三島その人が生きていたからである。その点について、今、いちいち例証はしないが、ここでの「三島その人」という言い方が、素朴実在論的作者観と無縁であることは、言うまでもな

い。三島が自身の肉体を「オブジェ」として扱っていたことは、様々のメディアを通じてよく知られているところであるが、彼にとっては「肉体」や「行動」さえ作品化されるべきものだったのである。そう言ってよければ、「三島由紀夫」という作品の中において、既に「転倒」は生じていたのである。

『春の雪』は、一般的には、「方向もなければ帰結もない」感情の蕩揺を描いた心理小説としての巧みさによって評価される作品であるかもしれない。しかし、その手の心理小説としての手並みなど、『仮面の告白』以来、三島作品にとって少しも珍しいものではないのであり、やはりこの作品の特質は、「優雅」という観念にまつわる「転倒」を描き出した点にこそ認められるべきであろう。その「転倒」は確かに作爲的であるし、清顕の「優雅」は如何にも「贋物」ではあるが、あえて言うならば、『春の雪』は、王朝的「優雅」の観念にまつわる近代的「転倒」を描くことによって、「贋物」の「優雅」に「贋物」としてのリアリティを付与し得たのである。

さて、『春の雪』に描かれた「優雅」について、もはや語るべきことも多くは残されていないが、清顕が「本物の優雅」と信じた綾倉家の「優雅」の問題について、最後に簡単に触れておくことにする。

綾倉家の家柄については、作中で次のような紹介がなされている。

綾倉聡子の家は、羽林家二十八家の一で、藤家蹴鞠の祖といはれる難波頼輔に源を発し、頼経の家から分れて二十七代目に、侍従となつて東京へ移り、麻布の旧武家屋敷に住んでゐたが、和歌と蹴鞠の家として知られ、嗣子は童形の時に従五位下を賜はり、大納言にまで進むことのできる家柄であつた。

藤家最盛時より千年近い時を経て、王朝風の「優雅」は、こうした家柄のうちにどのように受け継がれているの

か。それを作品は、聡子とその父伯爵の言動を通じて、具体的に形象化して行く。

聡子の描写において特徴的なことは、彼女の心理が殆ど描かれないうことである。それは、清顕の定めない「感情」の蕩揺が微細に辿られていたのとは対照的な描かれ方である。稀に彼女が言葉によって自分の考えを表明するとき、それが毅然たる覚悟の形を示すことが多いのも、不安定な清顕の心理とは趣を異にするところである。そして、言葉によらず、その振舞いによって示される聡子の姿は、作品を通じて常に上品であり、優美である。それは正に「あてにみやびやか」とでも称すべき姿であり、平安時代なら、彼女の容姿や言動は、「うるはし」、「らうらうじ」といった言葉で形容されていたはずである。そして、そのような彼女の端整な美しさは、「恋愛小説」としての『春の雪』の中心部分とも言える、清顕との初めての接吻の場面や情交の場面においても、一貫して崩れることがないのである。近代的リアリズムの立場からするなら、接吻や情交の場面における間然するところのない聡子の振舞いは、ことにそれが彼女にとって初めての経験であることを前提にすると、作り物めいたかがわしさを批判されても仕方のないものであるかもしれない（恋人同士の初めての接吻場面についてなら、たとえば『仮面の告白』のそれと比較してみれば、場面設定の違いを差し引いても『春の雪』の物語の様式性は明らかである）。王朝的「みやび」を聡子において完璧に体現させるため（千年の時間を超えて！）、三島はあえて近代小説の枠組みを踏み破って、物語の様式美に身を委ねたのかという疑問が予想されるところであるが、次に紹介する綾倉伯爵の言葉によって、そうした疑問に対しては、予め作者自身による解答が用意されているのである。

以下に見る伯爵の言葉は、聡子の振舞いの物馴れた様式性に対する作者なりの辻褄合わせとも解釈される一方、こうした伯爵の言動によって、「みやび」と「色」の結びつきが、『伊勢物語』的な素朴な明快さからどれほど遠いところへ来てしまったか、その頹落の形が示されているとも言える。

事は物語の現在から八年前に遡る。その日、珍しく松枝侯爵の訪問を受けた伯爵は、侯爵の些細な一言のために、ひどく矜りを傷つけられることになる。侯爵は、当時十三歳の聡子の頭を撫でながら、「何事も小父さんに任せてくれれば、三國一のお婿さんを世話してあげる。お父上には何も心配はかけず、金欄緞子に、一丁もつづく嫁入道具の行列を調べてあげる。綾倉家の代々から一度も出たことのないやうな長い長い豪華な行列をね」と、口にしたのである。もとより酒気を帯びた侯爵に悪意はなかったはずであるが、「本物の貴族」の矜持が「新らしい権力と金と」によって傷つけられたことにこだわる伯爵は、「いかにも長袖者流の、袖に炷<sup>た</sup>きしめる香のやうな復讐」を考え出す。すなわち、彼は、老女の蓼科に二つのことを頼むのである。ひとつは、成人後の聡子は「松枝の言ひなりになつて、縁組を決められる」だらうから、「その縁組の前に、聡子を誰か、聡子が気に入つてゐる、ごく口の固い男と添臥<sup>そふ</sup>させてやつてほしい」ということであり、もうひとつは、「生娘でないものと寝た男に生娘と思はせ、又反対に、生娘と寝た男に生娘でなかつたと思はせる、二つの逆の術を聡子に念入りに教へ込むこと」である。

何とも異様な「復讐」の仕方であるが、それを伯爵は「優雅」による「復讐」と考えているのである。これが「長袖者流の優雅」であるとするならば、「色好みの家」に伝えられた「みやび」は、時の流れとともに、その「制度的技巧性」の側面において、複雑怪奇な変容を遂げてしまったと言わなければならないまい。聡子の優美な所作が、このような閨房術によつてもたらされたことと知ることとは、読者に複雑な感慨を催させるに違いないが、しかし、また一方、こうした頹廢の形態において、伯爵の「優雅」は、この作品の中で最もリアルな「優雅」に成りおおせてもいるのである。それがなぜリアルに感じられるかと言えば、古代、中世を通じて「優雅」が頹落して行く過程について、既に多くの文学作品が、その具体的態様について語ってくれているからである。

『春の雪』の「後註」には、『豊饒の海』が『浜松中納言物語』を「典拠」とする作品である旨が記されている。

確かに『春の雪』の筋立てには、『浜松中納言物語』と通う部分がある。しかし、また、たとえば『春の雪』の終末部は、私にはむしろ『源氏物語』の「夢の浮橋」の巻を連想させるようにも思われるのである。そうした意味で言えば、『春の雪』は、『浜松中納言物語』的であるのと同じ程度には宇治十帖的であり、宇治十帖的であるということとはまた、幾分かは『狭衣物語』的であり、『夜の寝覚』的であるということにもなるはずである。果てもなく不安定に感情を蕩揺させる松枝清頭の姿は、平安後期の物語において好まれた薫大將型の主人公の血脈を継ぐものである(但し、薫に認められる宗教性は、清頭からは欠落しているが)。ひと口に「王朝風の恋愛小説」と言っても、『春の雪』は明らかに「王朝末期」風なのであり、その世界は、三島が『日本文学小史』において「古今集」や『源氏物語』の一部の巻に見ようとしたものとは、随分と異質な世界である。そして、右に見た綾倉伯爵の「優雅」の類落ぶりに関してさらに付言するならば、ここにおける伯爵の言葉からは、中世の日記作品『とはずがたり』に描き出された後深草院の言動の頹廢性などとも思い合わされるのである。また、特殊な閨房術によって聡子の処女性性が曖昧化されるという構想について言えば、たとえば『とりかへばや』のような作品において、古代の物語は、既に処女性の醜化どころか性別さえも交換可能にするような、「色」にまつわる高度の技巧性を獲得していたのである。

綾倉伯爵の「優雅」に「本物」らしさが認められるとすれば、それは、このような頹落の過程の果てに位置するものとしてのそれである。

作品の終末近く、清頭が綾倉家の前で、次のような感慨に浸る場面がある。

この邸で学んだことは沢山あつた。墨の香りが記憶の中にいつも淋しく纏綿し、淋しさの記憶が彼の心に優雅とわかちがたく結びついた。伯爵が見せてくれた写経の紫紺地と金、京都御所風の秋草の屏風、……それらのものにも、かつては煩惱の肉の明るみが射してゐた筈であるが、綾倉家ではすべてが徹と古梅園の墨の匂ひと

に埋もれてゐた。

「黴」と「墨」の匂いに埋もれた綾倉家の「優雅」の頹廢性にしろ、清顕の「学ばれた」「優雅」の観念性にしろ、「春の雪」は、「優雅」そのものというよりも遙かに「優雅の変質」を描き出してしまった作品と言えそうである。もちろんそのことは、いささかもこの作品を貶めることにはならない。むしろそれによって、「春の雪」は現代の小説としてのリアリティーを保ち得たのである。

『春の雪』に描かれた「優雅」は、『日本文学小史』において称揚される「文化の白昼」の輝かしい「みやび」からは、かけ離れたものとなっているが、そのことによつて明らかになるのは、むしろ、評論における三島の発言の観念性の方であるかもしれない。<sup>(1)</sup> 現実における「優雅」の衰退が明らかであればある程、イデアとしての王朝的「みやび」の輝きは、一層強調されなければならなかつたのである。『春の雪』における「優雅」の変質と、『日本文学小史』に説かれる王朝文化の「未熟も頹廢も知らぬ完全な均衡」とは、相互に映発し合いつつ、三島にとっての「文」(もちろん「文武両道」といった意味合いにおける)の内実を象つていたのである。

# 注

(1) 「優雅論——三島由紀夫作「春の雪」をめぐる——」(『知己』、昭四四・八)。但し、この論は、「論」というよりは多分に随想的である。

(2) 以下、三島の文章の引用は、『三島由紀夫全集』(新潮社)による。但し、漢字は新字体に改めた。

(3) 渡辺広士氏の『豊饒の海』論(審美社、昭四七)には、「△豊饒の海▽も△奔馬▽も、海の彼方の△熱帯▽の国も、すべて「花ざかりの森」に出てくるイメージである」という指摘がある。

(4) 「古今集と新古今集」(『広島大学国文学攷』、昭四二・三)という文章の中で、三島は、「今、私は、自分の帰つてゆくところは古

今集しかないやうな気がしてゐる」とも述べている。

(5) 「みやびとことば」(『国文学』、昭五八・七)。

(6) 「みやび」の構造」(『講座 日本思想』第五卷、昭五九・三)。

(7) 竹岡正夫「古今和歌集全評釈 上」補訂版(昭五六)。

(8) (5)論文には、「古典対照語い表」による調査結果として、「みやび(雅)」の用例——『万葉集』一例、『伊勢物語』一例、『源氏物語』五例、『大鏡』一例、『みやびか(雅)』の用例——『源氏物語』十例、『枕草子』一例、という数字が挙げられている。

(9) 『非在の海』——三島由紀夫と戦後社会のニヒリズム(河出書房新社、昭六三・一一)。

(10) 常に批評家の先回りをする三島は、ここでも次のような発言を残している。

現代で恋愛小説が成立ちにくいのは、恋愛を阻む絶対的な障碍がないからだ。私は大正初年に時代を移して、その時代における恋愛の考へられるかぎりの最高最高の禁忌を置いた。それがすなはち「勅許」の問題である。すでに勅許の下りた宮家の許婚を犯すことは、宮妃殿下を犯すことに他ならない。臣下として、これ以上おそろしい不敬はないが、その不敬を敢てするまでに燃え上がった恋愛なら、はじめて本物の恋と云へるであらう。しかし、一方、ハムレット型の優柔不断の主人公清顕は、ひとへに「本物の恋」を味はひたいために、禁忌を犯したのかもしれないのである(「春の雪」について、芸術座プログラム、昭四四・九)。

(11) 「王朝文化」に関する三島の言説の観念性は、たとえば、『日本文学小史』の中の『源氏物語』に触れた断章に、端的な形で示されている。そこにおいて、「物語の正午の例証」として引き合いに出された『源氏物語』の二つの巻(「花の宴」と「胡蝶」)は、アントワヌ・ワトオの絵と等置されているのである。

源氏物語に於て、おそらく有名な「もののおはれ」の片鱗もない快樂が、花やかに、さかりの花のやうにしんとして咲き誇つてゐるのはこの二つの巻である。それらはほとんどアントワヌ・ワトオの絵を思はせるのだ。いづれの巻も「艶なる宴」に充ち、快樂は空中に漂つて、いかなる帰結をも怖れずに、絶対の現在のなかを胡蝶のやうに羽搏いてゐる。

三島が「花の宴」と「胡蝶」の二巻から読み取った「純粹な快樂」が、そのまま彼がワトオの絵に見た「ロココの快樂」に通じるものであることは、この断章を、「ワットオの△シテエルへの船出▽」(『小説家の休暇』所収、昭三〇)という文章と読み比べてみれば、直ちに了解されるはずである。