

筑波大学博士（文学）学位請求論文

# 三島由紀夫作品における女性像

—主体的人間像と支配力—

李 佳炫

2018 年度

# 目次

凡例.....	iv
---------	----

序章.....	1
---------	---

第1節 本論文の問題意識.....	1
第2節 本論文の位置づけと目的.....	5
第3節 本論文の構成と意義.....	11

第1章 三島文学における「怪物」的女性像 ——短編作品を中心に.....	16
---	----

第1節 はじめに.....	16
第2節 愛の欠乏と倫理的「怪物」 ——「獅子」「葵上」.....	22
第3節 「怪物」へと変貌する美的所有物 ——『女神』『熱帯樹」.....	30
第4節 卓越した強者と「怪物」性 ——「憂国」「鍵のかかる部屋」「女は占領されない」.....	38
第5節 おわりに.....	55

第2章 三島文学における男性の世界と女性像 ——『禁色』論.....	58
---------------------------------------	----

第1節 はじめに.....	58
第2節 導く者としての康子.....	66

第3節	救済する者としての鏑木夫人.....	75
第4節	自足する者としての恭子.....	83
第5節	おわりに.....	89

### 第3章 三島文学における恋愛と女性像 ——『沈める瀧』論.....

第1節	はじめに.....	91
	1) 雑誌創刊ラッシュの時代と三島由紀夫.....	92
	2) 三島と中間小説.....	98
	3) ダム建設ブームの時代.....	100
	4) 『沈める瀧』をめぐる先行研究の概観と本研究のねらい.....	103
第2節	恋愛小説としての三島作品.....	104
第3節	昇の恋愛パターン ——受け身的な存在としての男性主人公.....	108
第4節	颯子の恋愛パターン ——愛の支配者としての女性主人公.....	114
第5節	おわりに.....	121

### 第4章 三島文学における「自己改造」と女性像 ——『美德のよろめき』論.....

第1節	はじめに.....	123
第2節	三島と肉体改造、そして中絶の時代.....	128
第3節	精神改造 ——精神的苦痛の希求.....	138
第4節	肉体改造 ——肉体的苦痛の希求.....	146
第5節	おわりに.....	154

第5章 三島文学における「女中」と女性像 ——戯曲を中心に.....	156
第1節 はじめに.....	156
1) 三島文学と戯曲.....	156
2) 三島と劇団.....	159
3) 三島戯曲と女性.....	162
4) 三島戯曲と「女中」.....	164
第2節 「只ほど高いものはない」のひで ——日常生活の包括的支配者.....	169
第3節 「十日の菊」の菊 ——人生の命運の持続的支配者.....	181
第4節 『朱雀家の滅亡』のおれい ——運命の <sup>ことわり</sup> 理の転覆的支配者.....	192
第5節 おわりに.....	203
結章.....	206
参考文献一覧.....	218
図版出典一覧.....	266
初出一覧.....	267

## 凡例

- ・本論文中での三島由紀夫作品からの引用は『三島由紀夫全集』（全 35 巻・補巻 1 巻、新潮社 1973-76 年）による。
- ・本文中の引用は「 」で括る。引用中の論者による補足や、前・中・後略は（ ）を用いる。
- ・引用文中の旧字体は一部新字体に改めたところがある。
- ・引用文中のルビは省略し、強調の傍点は圏点に直した。
- ・引用文中の改行は原文に従う。ただし、必要な場合は〔／〕で示す。
- ・引用記号「 」のなかにさらに「 」が必要な場合にも、同じく「 」を用い、『 』に変換することはしない。
- ・著書の題名および雑誌・新聞名は『 』、単独で単刊本化されていない作品名や論文・評論・雑誌記事・新聞記事などの題名は「 」で示す。
- ・作品名や引用以外の「 」は、著者による強調を示す。
- ・年号は西暦を用いる。
- ・文献情報の提示にあたっては、基本的に書名および論文名を繰り返す方式をとった。既出文献については、章内では副題と出版情報を簡略化するが、文献を同定できなくなるおそれがある場合には副題を繰り返して表記する。なお、三島由紀夫の作品著作については著者名を省く。

・引用する記述の中には今日の観点から見ると、差別的な、あるいは差別的と受け取られかねない語句や表現があるが、当時の文脈を忠実に再現するために、訂正せずにそのまま用いる。

# 序章

## 第1節 本論文の問題意識

三島由紀夫は『仮面の告白』（1949年）、『金閣寺』（1956年）などの作品で知られる小説家であり、『サド侯爵夫人』、『鹿鳴館』など劇作家としても有名である。またスター作家としてマスコミでも大いに活躍し、文筆活動以外でも、映画の出演・制作、対談およびインタビューでの大胆な発言などによって注目される人物であった。また、ボディビルを皮切りにボクシング、剣道などスポーツの世界ともかかわっており、自らを被写体とする写真集まで発刊している。1964年のオリンピック東京大会では特別取材記者を勤めるなど、多彩な活躍をみせた作家である。しかし、次第に右翼思想に傾倒し、陸上自衛隊に体験入隊、民間防衛組織「楯の会」の結成など世間の耳目を引く行動の末、1970年11月25日には陸上自衛隊市ヶ谷駐屯地で衝撃的な割腹自殺を遂げる。この異様な死は各方面で物議をかもし、戦後の一つの光景として日本社会に深く刻印され、日本国内ばかりでなく外国にまで話題をまいた。

この事件はあまりにも強い印象を与えたため、多くの三島研究が作家三島の「死」を究明する方向に向けられてきた。三島の死後今日に至るまで次々とその評伝<sup>1</sup>が出版され、三島の作品はもちろんのこと、晩年の政治的な言動を含む三島の言動すべてを彼の死から遡及して考察し、死を予言するものとして捉えてきたのである。

あまりにも有名な作家である三島だけに、これまで多くの学者による活発な研究がおこなわれており、三島とかかわる膨大な研究成果のすべてを簡単にまとめることは非常に難しい。しかし、これまでの研究においては、作家三島とその作品に表れた彼の思想の関係に着目し、最終的にはその「死」の理由を考察するような研究が主流であったと

---

<sup>1</sup> 三島についての評伝としては次のようなものがあげられる。ジョン・ネイスン『三島由紀夫—ある評伝』（野口武彦訳、新潮社、1976年）、佐伯彰一『評伝 三島由紀夫』（中央公論、1988年）、村松剛『三島由紀夫の世界』（新潮社、1990年）、奥野健男『三島由紀夫伝説』（新潮社、1993年）、猪瀬直樹『ペルソナ—三島由紀夫伝』（文藝春秋、1999年）、橋本治『「三島由紀夫」とはなにものだったのか』（新潮社、2002年）、岡山典弘『三島由紀夫外伝』（彩流社、2014年）など。

大まかにいうことができる。三島の成長背景（生まれて早々に母親の手から離され、祖母の元でいわゆる「おばあちゃん子」として育てられたこと）や彼の芸術論、また作品の美意識を考察するこれらの研究は、結局のところ三島の死に収斂する傾向があるということとは否定できない<sup>2</sup>。

たとえば、二・二六事件外伝として書かれた作品である、割腹自殺を遂げる士官の事件を描いた「憂国」（1960年）を論じるにあたって、田中美代子は「作中人物に対する作者の距離は縮まってゆき、傍観者から当事者」<sup>3</sup>の位置に作者が次第に移行していくと述べ、割腹自殺を遂げる武山中尉に感情移入する作家三島の姿をみている。また、松本道介はこの短編小説を「まさに三島事件の予告のようなもの」<sup>4</sup>と語り、作品と三島の死を直接に結びつけて論じている。三島本人の死と絡めて作品を論じるこれらの研究において、主な分析対象となされてきたのが作者と同性の男性登場人物であったことはいうまでもない。しかし、ここで注目すべきは、「憂国」では割腹自殺をする武山中尉という男性以外に、妻である麗子も自ら死に至ることである。中尉の死の後に設定された麗子という女性の死は、これまであまりにも容易に見すごされてきたのではないだろうか。

実際、「憂国」だけでなく三島文学において、「死」とかかわる女性は少なくない。実は男性人物より女性人物の方が「死」とかかわっているのではないかと考えられるほどなのである。「憂国」以外で、作品中で男性が死に至るのは『禁色』（1951～53年）と『午後の曳航』（1963年）程度しか見当たらない。それとは対照的に、女性の場合では自殺か他殺によって直接に死とかかわる例も多くあり、さらに中絶や出産という経験を通して間接的な死を経験するなど、さまざまなケースが表れている。

無論、作品の登場人物と三島本人の姿を直接的に連結させた前述のような研究に重大な不備があるわけではない。それは、三島文学を理解するためには必要不可欠な観点であり、これからの三島文学研究にとっても土台になる視点を提供してくれるものである

---

<sup>2</sup> たとえば、西尾幹二「「死」からみた三島美学」（『新潮』、新潮社、1971年1月号、222～230頁）、森本哲郎「哲学的会見記—死に至る論理」（『新潮』、新潮社、1971年1月号、231～243頁）、磯田光一『殉教の美学』（冬樹社、1974年）、佐藤秀明「ナルシシズム」（松本徹、佐藤秀明、井上隆史編『三島由紀夫事典』、勉誠出版、2000年、542～544頁）、山中剛史「美」（松本徹、佐藤秀明、井上隆史編『三島由紀夫事典』、勉誠出版、2000年、567～570頁）などの研究があげられる。これらの研究は三島作品に表れる「美」、「ナルシシズム」、「精神論」などさまざまなテーマを彼の死と関係づけながら論述している。

<sup>3</sup> 田中美代子「憂国」、田中美代子編『鑑賞日本現代文学23 三島由紀夫』、角川書店、1980年、158頁。

<sup>4</sup> 松本道介『「憂国」』、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1992年9月号、87頁。

ことは間違いない。しかしこれらの研究が一様に持っている方向性が、三島作品を読むにあたって固定観念として作用し、広い視野からの読み方を妨げることも事実であろう。すなわち三島文学は総体として「男性の文学」、「男性的な文学」として捉えられてきたのである。この強固な伝統は今日に至るまで支配的であり、三島の作品は男性主人公を中心に研究され、またナルシシズム、ミソジニー、精神論、美と死論、ニヒリズム論などがいずれも男性的テーマとして設定され、議論が積み重ねられてきた。その中でも、三島文学の最大のテーマとしてこれまで繰り返し論じられてきたのがナルシシズムの問題、より正確に言えば男性主人公によって表される男性のナルシシズムというテーマである<sup>5</sup>。

この男性「ナルシシズム」が三島文学最大の問題として熱心に探究される過程で、そのほかのテーマがここに飲みこまれ、また看過されるという現象が起きてきたことは否めない<sup>6</sup>。作家を投影した三島文学理解、そして（男性）ナルシシズム論を焦点とする三島研究の動向によって見落とされることになった、あるいは少なくとも研究が手薄なままに残された重要な問題は数多くあろう。そのなかでもきわめて重要で、大きな問題圏をなすと思われるのが女性登場人物からみる三島文学という観点である。

三島文学にとって女性たちがいかに重要な存在であるかは、主要テーマと目されてきたナルシシズムの問題を考えただけでも顕著に浮かび上がる。なぜなら三島文学全体を見渡せば、特異な形で、また傑出した形でナルシシズムを顕現するような女性登場人物が数多く指摘できるからである。「獅子」（1948年）、『女神』（1954～55年）、「班女」（1955年）などの、とりわけ短編や中編の多くの作品において強烈な自己愛的人格が女性を通して表出されていることは、三島文学の一つの大きな特質として指摘できる。しかもそうしたナルシスティックな女性たちは、自己愛を極端な形で発展させた非常に個性的な人物として造形されている。社会規範をも大胆に逸脱するほどの、三島自身の表現を借

---

<sup>5</sup> たとえば、奥野健男「三島由紀夫論—偽ナルシシズムの運命」（『文學界』、文藝春秋、1954年3月号、138—154頁）、遠丸立「三島由紀夫のナルシシズム—『豊饒の海』を中心に」（『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1976年2月号、30—37頁）、許昊「三島由紀夫の文学とナルシシズム—『禁色』を中心に」（『世界文学比較研究』第11巻、世界文学比較学会、2004年、229—249頁）などの研究をあげることができる。

<sup>6</sup> たとえば、荒正人「異常心理でない」（『圖書新聞』、1949年7月23日付）、野坂昭如『赫奕たる逆光—社説・三島由紀夫』（文藝春秋、1987年）、井上隆史『『禁色』論—「精神性」の喜劇と芸術至上主義』（『三島由紀夫研究⑤ 三島由紀夫・禁色』、鼎書房、2008年、50—65頁）などをあげることができる。これらの研究からは、男性同性愛の問題がナルシシズム論に吸収される傾向があったことや、男性ナルシシズム論という巨大なテーマがホモセクシュアリティというある種の男性性の議論の発展を妨げている構図を見出すことができる。

りて言い換えれば、「怪物」<sup>7</sup>的なそうした女性たちは、三島文学におけるナルシズムを研究する際に、真剣な検討が不可欠の重要な存在であろう。

こうした「怪物」的な女性たち、それは男性側からの一方的な視線によってことさら「悪女」として強調されている場合も多くあるのだが、このような性質を持つ女性が三島文学において繰り返し登場する理由はいかなるものであろうか。それは果たしてこの作家の傾向といわれる「女性嫌い」の資質のみに還元されるべきものなのだろうか。またそうでないとすれば、こうした女性像を描く作家三島の意図はいかなるものであろうか。本論文の出発点となるのがこれらの問いである。

ナルシズムを体現すると見なされてきた男性登場人物たち（例えば、『仮面の告白』の私、『禁色』の悠一、『鏡子の家』の舟木収など）よりもさらに一層強烈なナルシズム、もはや情緒的で微温的なニュアンスのある「ナルシズム」という言葉を越えるほどの強い自己愛、自己執着、自己意識を備えた女性たちが三島文学の世界にきわめて頻繁に現れることは驚くばかりといえる。しかも、三島の描くこうした悪女たちは、その醜悪さによって単に否定されるだけの存在とはとてもいえないような手のこんだ描かれ方をしている。彼女たちは、一面においてはみな意志と行動力に満ちた「主体的」な女性たち、非凡で魅力な存在でもある。また、その多くは美しくて家柄も良く、いわば先天的に恵まれた環境に加え、決断力や有能さをも備えている。作品内の人間関係においてこうした女性たちは、他の登場人物を何らかの意味で「支配」する力を行使する。こうした支配力は男性登場人物にはほとんど見られないか、あるいは薄弱な形でしか見られないもので、女性に託されたこうした力が作品をどのように成り立たせ、展開させているかを分析することで、三島作品の意義やその問題意識の理解を多くの点で更新できるはずである。

したがって本論文では、三島文学の真髄をさらに掘り下げる試みとして、これまで十分な研究がなされてきたとはいえない女性登場人物たちに焦点を当てた研究作業を展開することとする。三島文学に繰り返し現れる主体的で支配力をもった強烈な女性登場人物たちに目を向けたときに見えてくるのは、男性に注目するのみでは気づくことができなかった三島作品における男女間の新たな構図であり、作家と女性人物との新たな関

---

<sup>7</sup> 他人を不幸にすることを生きがいとする主人公と彼をめぐる人間関係を描いた「怪物」（初出『文藝春秋』1949年12月号別冊、『三島由紀夫全集』第3巻、新潮社、1973年）という題名の短編があり、ほかにも三島は「只ほど高いものはない」（1952年）という戯曲作品に対する自作解説において「ひでといふ怪物的女性」という説明をしている。短編小説「鍵のかかる部屋」（1954年）においては、「この女中を怪物だと感じる」と直接に「怪物」という表現を使っている。

係であり、文学を通した三島の人間探究の新たな次元であり、また戦後という時代と作家との新たな対峙のあり方である。

女性登場人物という観点から三島文学を捉えなおすことによって、これまで蓄積されてきた三島研究の土台の上に立ちつつも、いまだ議論されることのなかった三島文学のダイナミズムを明らかにし、作品それぞれが提起しているものを見直すことが本論文の課題である。

## 第2節 本論文の位置づけと目的

女性登場人物という観点からの三島文学研究といえば、フェミニズムの視座からの研究が代表的であろう。現実においては極端にまで女性への嫌悪を表した三島の発言は、女性蔑視といった三島文学への評価へとつながり、自らフェミニズムの格好の敵であるようなイメージを作家が作り上げたきらいがある。こうした中でおこなわれてきたジェンダー論の立場からの三島研究の特徴として指摘できるのは、作家の生い立ちや時代背景から作家の意図を探るような既存の作家論から離れ、社会的・文化的な要素をも取り入れてテキストに接近しようとしたことである。

これらの研究には二つの傾向がみられる。一つは、三島作品を男性文学として読んできた既存の三島研究と同じように『仮面の告白』、『禁色』や『金閣寺』（1956年）を分析対象として取り上げ、そこに現れる男性人物たちのジェンダー意識にフォーカスを合わせる傾向である。

たとえば、渡辺みえこは『女のいない死の楽園—供犠の身体・三島由紀夫』<sup>8</sup>において、『仮面の告白』や『禁色』など三島の代表的な作品の分析をおこない、作家三島にみられるジェンダー・アイデンティティとセクシュアリティにまつわる懊悩とその克服、そして挫折の道程を追っている。渡辺は、三島が女性への嫌悪や蔑視をさまざまところで書いていることを指摘しながら、これは男性である三島が父権社会の仲間入りをしたときから、人間＝男性になるために必要なことだったのであり、三島は自己の反対像として女性を必要としたのだと分析している。また、それが作品においても反映され、女性人物の存在は男性人物のジェンダー・アイデンティティの確認手段として脇役に限られている、と渡辺はみている。

---

<sup>8</sup> 渡辺みえこ『女のいない死の楽園—供犠の身体・三島由紀夫』、現代書館、1997年。

一方、より緻密な議論をジェンダー論の問題意識から重ねている有元伸子は「三島由紀夫文学における性役割—男性性を中心に」<sup>9</sup>において、早い時期から三島文学に押しつけられてきた「男らしき「牡の文学」のイメージ」<sup>10</sup>について反論を提示している。有元は三島文学について「母性思慕の神話と裏はらな女性嫌悪の思想が貫かれ」<sup>11</sup>ているという評価に疑問を呈し、三島文学の中の女性像を高く評価してきた田中美代子（特に論文「三島文学の女性」<sup>12</sup>）と同じ立場を示している。しかしながら、有元が分析対象に取り上げるのもやはり主に『仮面の告白』と『金閣寺』といった男性を特権的主人公とする定番の研究対象であり、議論のテーマも三島文学における男性性のあり方である。有元の展開する男性のジェンダーのゆらぎについての議論と、その不安定さから何とか逃れようともがいていく男性人物の分析はきわめて興味深く、本論文の議論の重要な土台となる観点も提供してくれる画期的なものであるが、あくまでも男性像の研究にとどまるものである。

また、富岡多恵子は上野千鶴子、小倉千加子とともに『男流文学論』<sup>13</sup>において、男性作家に内包された性差別的な発想を暴きながら三島由紀夫を「男流」作家として位置づけ、彼の作品『鏡子の家』（1958年）、『仮面の告白』、『禁色』をめぐる座談をおこなっている。ここでは、「女ぎらひの辯」<sup>14</sup>や「作家と結婚」<sup>15</sup>など三島のエッセイに言及しながら、強制的異性愛社会における同性愛や結婚の問題が議論されている。具体的には、結婚後「子どもがほしい」ために劣等な生き物だと思っていた女性に高級な個体である男性自身の一部を仕方なく差し入れるというその不愉快を三島が抱いていたことに富岡は着目する<sup>16</sup>。「女ぎらい」でありつつも「子どもがほしい」という三島の論理

<sup>9</sup> 有元伸子「三島由紀夫文学における性役割—男性性を中心に」、『金城国文』第68号、金城学院大学国文学会、1992年、15—37頁。

<sup>10</sup> 神西清「ナルシシズムの運命」、『批評と研究 三島由紀夫』、芳賀書店、1974年、9—23頁。

<sup>11</sup> 水田宗子『ヒロインからヒーローへ—女性の自我と表現』、田畑書店、1982年、61頁。

<sup>12</sup> 田中美代子「三島文学の女性」、『ロマン主義者は悪党か』、新潮社、1971年、48—60頁。また、『鑑賞日本現代文学23 三島由紀夫』、角川書店、1980年、175—188頁。田中はこの研究において、三島の短編作品「鍵のかかる部屋」（1954年）の女性人物に注目し、三島文学の女性を、他者化した作者自身と見ている一方、『仮面の告白』に表れる聖母崇拝を指摘している。この研究では、聖母的な側面のみが強調されるものの、三島文学の女性像に着目している点には注目すべきである。

<sup>13</sup> 上野千鶴子、小倉千加子、富岡多恵子『男流文学論』、筑摩書房、1997年。

<sup>14</sup> 「女ぎらひの辯」（初出『新潮』1954年8月号）、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年、411—417頁。

<sup>15</sup> 「作家と結婚」（初出『婦人公論』1958年7月号）、『三島由紀夫全集』第28巻、新潮社、1975年、368—377頁。

<sup>16</sup> 上野千鶴子、小倉千加子、富岡多恵子『男流文学論』、369頁。

矛盾を通して彼の死と結婚生活との関係性を指摘していることが興味深い点の一つではあるものの、こうした三島の論理的矛盾の指摘が作品の具体的な分析には繋がらず、男性の女ぎらいと男性同性愛を同じ線上に置くにとどまっている。

他にも、李恵慶による「三島由紀夫と「ホモソーシャル」な欲望—ジェンダー・パフォーマンスを中心として」<sup>17</sup>や吉川豊子による「ホモセクシュアル文学管見」<sup>18</sup>などの研究においても、三島文学におけるジェンダーやセクシュアリティの問題は男性のそれに集中して議論されている。これらの研究の主な目的は、男性人物間のホモソーシャルな関係や男性の抱くホモセクシュアルな欲望の検討であり、女性人物の存在は無視されるか、あるいはこうした男性人物同士の連帯のために必要となる補助的な存在として捉えられるのみであった。以上にあげたジェンダー論の観点による三島研究は基本的に男性ジェンダー論であり、これらにおいてもまた女性人物は議論の外に置かれてきたといえる。

一方、まだ数はさほど多くないものの女性登場人物に着目してジェンダー論の観点から三島文学を掘り下げる研究も存在する。こうした研究のもつ特徴的な傾向としてあらかじめ指摘できるのは、その分析の題材が、本論文の第3章で取り上げる中間小説的な作品として分類されるものに限られてしまう点である。女性人物を研究対象に取り上げる際、従来の研究においてはなぜか三島文学の中心と目されるような代表作に手がつけられることはなかった。また議論の方向として注意しておきたいのは、そうした研究においても女性人物は重要人物とはいえ主体的な人物ではなく、男性(を中心とする制度)の下に置かれた消極的な存在としてしか見られていないことである。明確にフェミニズムの立場に立ちながら女性登場人物を議論の主題に取り上げているこのような三島研究としては以下のものがあげられる。

水田宗子は『ヒロインからヒーローへ—女性の自我と表現』<sup>19</sup>において、女性が制度によって長い間社会生活の上で差別を強いられてきたことから、男性が創り出してきた女性像とは、「まさに支配者=差別者の論理(その倒錯をも含めて)」<sup>20</sup>を表現してきたと述べている。したがって、女性が文学上の女性像を受容することは、支配者の論理に—したがって自らを確認し形成していくことを意味するという。文学が女性差別に加担し

---

<sup>17</sup> 李恵慶「三島由紀夫と「ホモソーシャル」な欲望—ジェンダー・パフォーマンスを中心として」、『日語日文学研究』第38輯、韓国日語日文学学会、2001年、233—252頁。

<sup>18</sup> 吉川豊子「ホモセクシュアル文学管見」、『日本文学』第41巻、日本文学協会、1992年、93—103頁。

<sup>19</sup> 水田宗子、前掲書。

<sup>20</sup> 同上、21頁。

てきたのは、まさにこの点、すなわち文学の男性中心的な性質が女性自身の意識を形成してきたという点である。水田はこのように文学そのものがジェンダー的にきわめて偏った媒体として機能してきたことを確認したうえで、文学上の女性像を見ていくためには、「制度として女性を見る視点」と「女性の自我の表現という視点」という二つの新しい視点が必要であると主張している。特に、「自我を持つ個人として女性を捉える視点」こそ、近代文学を読み直すにあたって必要とされる視点であると述べ、文学作品における女性像の重要性を主張している点で水田の議論は本論文にとって貴重な先行研究である。

また水田は、具体的に三島作品の検討をもおこなっている。水田は、三島の1957年の発表作品で、本論文の第4章で検討する『美德のよろめき』を姦通小説として分析し、この姦通小説の特徴を「作者が姦通夫人を自己の分身と見て、そこに自己表現を託している点」にみるとともに「姦通夫人に対する感情移入の仕方が、自己嫌悪と肯定をこめた複雑な構成を持っている」と論じている。この着眼点は非常に示唆に富んだ重要なものであり、本論文でも作家のいわば分身としての側面を持つ女性主人公の特徴や、彼女の複雑な二面性についてのこの見方を裏づける論証をおこなうとともに、より詳細な作品分析と考察を展開していく。なお、通常、姦通のモチーフを用いた観念小説では、姦通を成り立たせる条件、すなわち、姦通が背徳であり制度違反であることが小説のシチュエーションとして揺るぎない前提とされるが、水田が強調するのは、『美德のよろめき』ではそういった状況が設定されていない点である。しかし、その理由をヒロインに精神が欠如している点に求めていることについては、本論文の以下の議論で反証したい。いずれにしても三島が『美德のよろめき』において、このヒロインを通して姦通がそれ自体ではすでに背徳になりえないことを描き、姦通小説という小説のサブジャンルを終結させた、と水田が結論づけていることは興味深い。ただし水田の議論は、姦通が背徳による官能の高揚をもたらす精神的行為の代替となりえず、単に快樂の追求となったとき、姦通という文学的テーマは意味を失ったとするものであり、また水田は三島作品におけるヒロインの知性や精神についてほぼ全面的に否定している。すなわちヒロインを、空しい快樂を求めるだけの無意味な人間とみなしているのである。結局のところ、三島文学に表れる女性像を真剣に掘り下げる余地のない対象とみなしているものといえよう。

斎藤美奈子は『妊娠小説』<sup>21</sup>において、何らかの意味で望まない妊娠を描いた小説がブームとなる中でこれを「妊娠小説」と名づけ、その台頭および変遷の道程を、妊娠中

---

<sup>21</sup> 斎藤美奈子『妊娠小説』、筑摩書房、1994年。

絶、ウーマンリブ、あるいは「僕小説」の興隆といった社会的な変動と関連づけて論じている。特に、前述の水田の研究でも取り上げられた三島の『美德のよろめき』を姦通小説と位置づけ、「太陽族」を生んだ石原慎太郎の1955年作品『太陽の季節』に対するパロディ性を指摘し、ヒロインが死ぬというストーリーをとらなかったことを強調している。斎藤は、他の妊娠小説では見られないヒロインの自信と余裕を指摘しながら、一つの小説で三度も妊娠するヒロインの特殊性を述べている。姦通という点に議論を集中させた水田の分析に対し、ヒロインの妊娠、中絶までを視野に入れた斎藤の分析は（三島）文学上の女性像の研究に新しい接近法を提示してくれる。なぜなら、斎藤はこの観点によって、個人に生じる出来事を社会的な文脈の中で分析し、その関係の中で論じているからである。しかしながら、斎藤の研究目的は三島文学の探求ではなく、斎藤のこの著作の主題である「妊娠小説」としての特徴のみを『美德のよろめき』に見ようとするものである点は認識しておかなくてはならない。

一作品のみでなく、より広範に三島の作品を分析対象に入れたフェミニズム的文学研究をおこなった武内佳代は「性規範からの逸脱としての『純白の夜』『恋の都』『女神』『永すぎた春』—1950年代の女性誌を飾った三島由紀夫の長編小説」<sup>22</sup>において、従来の三島文学研究においてほとんど言及されていない三島文学作品と女性読者の関係について論じている。武内は、1950年代に女性誌に連載された三島作品のいくつかを取り上げ、女性の純潔や貞操といったロマンチック・ラブ・イデオロギーに依拠した女性の性道德の問題を分析している。そして、50年代の三島が女性誌での連載小説において、女性の恋愛・婚約・結婚・夫婦生活という、恋愛から幸福な結婚へといたるプロセスのいずれかを主題化しており、また、それらに疑義を投げかけていくという試みを、女性読者に向けて意識的、積極的におこなっていたことを指摘している。

これらの研究は、いずれも文学作品一般における女性像の検討の必要性和重要性を認めてはいるものの、水田の研究がその典型例の一つであるように、三島作品を対象にする際には、ヒロインについて、精神が欠如し、自我を持たない、単に（家父長制の下に置かれた）従属的な人物として解釈するばかりである。ここにはやはり、暗黙のうちに三島の女性蔑視発言を三島作品のヒロイン像に反映して捉えようとする傾向があるといえそうである。また、すでに触れたように、いずれの先行研究においてもその分析対象作品は、『美德のよろめき』や『純白の夜』（1950年）、『女神』（1954～55年）といった、中間小説的なものと位置づけられている三島の作品に限られていることがいえる。

---

<sup>22</sup> 武内佳代「性規範からの逸脱としての『純白の夜』『恋の都』『女神』『永すぎた春』—1950年代の女性誌を飾った三島由紀夫の長編小説」、『ジェンダー研究』第14号、東海ジェンダー研究所、2011年、115—137頁。

ここにも、女性が中心となる作品は三島文学の中でさほど重要でないものとして扱われてきたことが読み取れる。

こうしたフェミニズムの視座からの三島研究は、伝統的な三島文学研究とは非常に異なる方向性を有しており、「男性文学」として捉えられがちな三島作品の読みを広げる視点を提供してくれるものであることを改めて確認しておきたい。また、これらの研究がいずれも三島文学の人物像を社会的、文化的な文脈から捉えようとしていることも事実である。しかしながら、これらの研究は部分的な考察としてのみおこなわれてきたため、女性という観点からの三島文学研究を統合し、その共通点を検討する作業が必要となってくる。膨大な三島研究の蓄積があるとはいえ、作家三島の作品数を考慮すれば、これまでの研究を総合してもまだ十分であるとはいえない。新たな三島像、また、三島文学の全体像をつかむためには、短編作品や中間小説と位置づけられてきたもの、また戯曲作品までも三島文学の重要な要素として視野に入れた総合的な視覚の検討をおこなう必要がある。そして、それを可能にするのが女性人物に対する分析を中心に据えた三島文学への接近法ではないだろうか。というのも、これまで三島研究史上、主な分析対象とされてきた長編小説の中では脇役として周辺化されていた女性人物も、短編や戯曲などの作品においては、ヒロインとしてテキストの中心に存在するからである。一方、三島文学においては人物間の関係性が非常に重要であり、その中で個々の人間が自我を追求していくパターンが多くみられるが、見逃されてきた作品群（そこに登場する女性人物像についてもまた、看過されてきたといえる）の検討を通してこそ、三島文学の人物像の分析が完成されると考えられる。また、この作業は、一つ一つの三島作品の位置づけを再検討し、その全体を再編成することにもつながるだろう。

ここで、補足的に駒尺喜美の研究に目を向けたい。三島文学研究ではないものの筆者があえてこの研究にここで言及する理由は、駒尺がおこなっている分析視点とは逆のパターンを用いて三島文学の男女の支配関係や女性像を論じうると考えられるからである。彼女は『魔女的文学論』<sup>23</sup>において、近代詩や夏目漱石作品を主にフェミニズムの視点で読み直し、「男の人生は国、社会、仲間、仕事、遊び、家、妻、恋と広く開かれている。が女はその男に養われて生きるようにしむけられ、家の中に閉じ込められている」と言及している。つまり、女はそのように閉塞的な状況におかれているがゆえに、女の情熱、生命力はたった一人の男に向かってのみ吹き出すと論じており、このいびつな男と女の関係構造の不当さに駒尺は注目している。だが、まさにこれとは逆のパターンが三島文学における女性には観察されるといえる。三島文学の女性たちもまた同じよ

---

<sup>23</sup> 駒尺喜美『魔女的文学論』、三一書房、1982年。

うに、家庭内に閉じ込められて閉塞的な状況におかれてはいるものの、自分の情熱や、生命力を男性だけに向けることはない。むしろ彼女たちは自己への沈潜を通した、自己成長の過程をたどるのである。特に駒尺が注目している恋愛の中での男女の関係さえ、三島文学では逆である。駒尺の分析によると、「恋愛」において主動的な役割を演じるのは女性であるが、それは女性が「日陰者」だからである。男ではなく、社会的な位置を持たないために、女が真正面から恋愛に取り組むことが当然であるとされる。すなわち、結局のところ恋愛関係においても男は支配者であり与える側であるという。しかし、三島文学を詳細に検討することによって見えてくるのは、男女の恋愛関係の中では、女性こそが支配者であり、男性は常に与えられる側に立っているということである。

以上の視座に基づき、本論文は、純文学、大衆文学、あるいは短編・長編小説、戯曲といった枠組みに捉われることなく、三島文学作品を同一線上に置き直し、作品それぞれを同時代状況の中に据えて、そこに表象される女性像および人物間の関係性を綿密に分析していくこととする。こうした作業を通して本論文が目的とするのは、三島文学研究の特に人物像についての研究に対してより多角的な視点を提供し、これまで看過されてきた女性人物を中心とした作品群から三島文学を再考察し三島の問題意識を探り出すことである。

### 第3節 本論文の構成と意義

本論文は、序章と結章を除き、全5章によって議論を構成する。第1章では、本論文で注目する女性像の土台となる主要な特質となるその「怪物」性を分析し、第2章から第4章までは、分析対象とする三島作品を発表年代順に配置することにより、戦後日本の新たな時代状況の中で生じた女性像を、作家が作品の中でいかに描き出していたのかを明らかにする。本研究の総括的な意味を持つ第5章では、三島文学の代表的な女性像である「女中」を分析対象として、三島文学の中で女性たちが体現する「主体性」と「支配力」の在り方とその意味について議論し、三島の問題意識を明らかにする。各章の議論点は以下のとおりである。

第1章の「三島由紀夫の作品における「怪物」的女性像」においては、三島の作品群の中でこれまでほとんど研究されてこなかった短編作品を中心に、歪んだ性質を持つ「怪物」的性質に注目して女性人物を分析する。これらの作品において三島は、表面上

は男性の従属者と設定され、受動的で男性に依存しているとされる女性人物に対し、実は男性の側が女性に頼り、依存しているように見える描き方をしている。このことは、女性を男性の従属者として捉えていた三島の思想とは相反するものである。本章では、このように逆転したかたちでの男女の対比が三島が描く人物構造の一つのパターンとなっていることを確認し、男性人物と女性人物間の支配関係に注目して具体的な作品分析をおこなう。また、その基礎作業として「近代家族」が形成され定着していく過程について探ることで、本章で注目する三島作品の「怪物」的な女性像が「家庭」の中でこそ生まれるものであることを指摘していく。

第2章の「三島文学における男性の世界と女性像」においては、男性の受動性と女性の支配性に着目し、三島作品群の中でも最も有名な作品である『禁色』における複数の男女人物の関係性について分析をおこなう。まずは、男性の同性愛を素材としている『禁色』が発表された時期に注目し、同性愛に対する同時代評や同性愛が戦後の社会現象として現れたことを確認しつつ、三島が男性同性愛を決して特殊なものとして描こうとしていたのではなかったことを抑える。『禁色』は、たしかに男性同性愛を中心テーマに据え、男性人物を軸に物語が展開しているが、むしろ問題は男女の関係であり、この男性たちは結局、自ら女性たちのコントロール下に入る。作品はこうした支配力を持つ女性たちを描き出すことに力を傾注しているといえる。それゆえ、本章では作品内で男性主人公の復讐対象として設定されている三人の女性に着目してそれぞれ分析をおこない、男性が女性たちに操られる様子を明らかにする。とりわけ、男性人物を通して描かれる同性愛や男性間のホモソーシャルなつながりが、三島の描く支配的な女性像とどのような関係にあるのかを明確にしていく。また、複数の人間関係を視野におさめることによって、三島が描く人物間の構造的な関係をも論じる。

第3章の「三島文学における恋愛と女性像」においては、三島文学研究においてこれまで本格的に研究されてこなかった一対一の男女間の恋愛関係に着目して『沈める瀧』を分析する。男流文学や女性蔑視といった作家三島に対する一般的な評とは裏はらに、三島はさまざまな形の男女の恋愛を描いており、三島文学において男女の恋愛は重要な鍵となっている。特に、特殊な制約と男女の対等な関係は、三島が描く恋愛小説の特徴として捉えることができる。終始受動的な男性人物と能動的な女性人物の対比的なあり方は恋愛関係の中でより顕著に提示されており、作品の核として女性像が描かれている。本章では『沈める瀧』についてこうした観点から分析をおこない、男性人物を支配する存在として描かれる女性人物が三島文学の男性像の成立に深くかかわっていることを明らかにする。

なお、『沈める瀧』を論じるにあたって確認すべきは、この作品が書かれた1955年当時の社会背景であり、よって執筆当時の雑誌刊行の状況とともに隆盛した中間小説について、その位置づけや特性について考察する。なぜなら、男女の恋愛を描く『沈める瀧』は、中間小説として捉えることができるからである。また、日本のダム建設とかわる情報についても確認しておかなければならない。『沈める瀧』にはダム建設技師である男性主人公が登場し、ヒロインの死の舞台となるのもダム建設現場だからである。雑誌メディアの利用の仕方からも、ダム建設現場の作品での扱い方からも、三島がむしろ女性の存在を重視し、また一方で男性中心化してゆく社会に疑義を呈していたことを論じたい。

第4章の「三島文学における「自己改造」と女性像」においては、「姦通小説」ブームの中で「よろめき」という流行語を生みだし、ベストセラーとなった三島の作品『美德のよろめき』の三島文学における位置づけの再検討を試みる。まず、中間小説と分類される『美德のよろめき』が、彼のほかの中間小説群とは違って、女性誌ではなく文芸誌に発表されたことに注目する。ヒロインの「姦通」を主なテーマとしている『美德のよろめき』を論じるにあたって、まずはこの作品の時代背景をめぐって姦通小説および姦通についての検討をおこなう。また、この作品が執筆された1957年頃が三島の「自己改造」の時期であることに注目し、三島文学研究でほとんど取り上げられることのなかった彼の「自己改造」と作品における女性像との関係を掘り下げる。その基礎作業として、この作品が執筆された時期である1957年頃の作家三島について注目する。具体的には、1952年の三島の世界一周と、それを契機に「自己改造」を試み、1955年から本格的な肉体鍛錬として始めたボディビルについて検討していく。そのうえで、この作品で女性主人公が恋愛を通して精神鍛錬を、そして人工妊娠中絶手術を通してある種の肉体の鍛錬をおこない、「苦痛」のなかで成長していくさまを分析する。特にヒロインが「自己改造」を通して到達する人間像と、とりわけ「自己改造」の時期に三島が理想として表明していた精神と肉体の照応した、成熟した強靱な人間像とがどのような関係にあるのかを明確にする。

第5章の「三島文学における「女中」と女性像」においては、読者や観客が登場人物の台詞を通してその内面やシチュエーションを把握することが必要となるジャンルである戯曲の特徴から、三島戯曲では作品の核としてより克明に女性像が提示されることを確認する。また、三島の戯曲の主要な特徴の一つとして「家庭」を主な舞台としていることに着目し、戯曲作品の中でも家庭のみをその舞台としている「只ほど高いものはない」、「十日の菊」、『朱雀家の滅亡』という三つの作品を主に取り上げ、本論文が注目

する三島作品の女性像の特質である「支配力」と「主体性」についてより深く考察する。三島文学では強い主導性を有し、周囲の人々を左右する巨大な力をみせる女性は老いた「女中」として設定されることが多い。それゆえ本章では、日本社会における「女中」という職業について確認したうえで、三島の描く「女中」たちに焦点を当て、家族に属さない唯一の外部の人間でありながら、その存在なしではその家の存立自体が危うくなるほど物語の主軸として、その家を牛耳る彼女たちの性質を確認する。具体的には、主家において「必要」な存在となることでその人々に支配力を行使する「只ほど高いものはない」のひでや、救出者として主家の人々の人生に決定的な影響力を行使する「十日の菊」の菊、そして、生死を司る超絶的な論理を自らの生によって転覆する『朱雀家の滅亡』のおれいの姿を通して三島が「近代家族」における女性の問題を、時代を追うごとにますます深く掘り下げていったことを確認する。こうした分析を通して、「家庭」という限界を抱えた「主体性」と、その中においてこそ「支配力」を体現しているのがまさに三島の女性人物たちであることを論証する。

三島の短編作品から長編小説および戯曲までのテキストを、同時代のコンテクストを参照しつつ、女性登場人物という観点から三島文学を捉えなおす本論文は、次のような成果をもたらすことができると考えられる。本論文のねらいとしてあらかじめ示しておきたい。

まず、『女神』、「鍵のかかる部屋」などの短編、そして、『沈める瀧』、『美德のよろめき』などのテキストを視野に入れることで、これまで掘り下げられてこなかった大衆作家としての三島像を純文学作家としての三島像との連続性の中で捉える。これは、三島の中間小説の位置づけを再検討することにもつながる。三島文学研究においては、主に長編小説、純文学作品に学問的関心が向けられ、その分析を通して作家像が作られてきたといえる。本論文では、女性が主人公または中心的な人物として設定されている三島の作品を取り上げるという方針に立脚して作品の分析作業をおこなうことで、さまざまなジャンルとさまざまなタイプの作品を視野に収めた総合的な三島文学の研究が可能となるであろう。

また女性登場人物に焦点をおく本論文の研究によって、『仮面の告白』や『禁色』といった従来同性愛小説と位置づけられてきた作品に対しても新たな視角を提供できる。興味深いことに三島の同性愛小説では男性同士の関係だけでなく、むしろそれ以上に男女関係が詳細に描かれ、男性主人公の女性との関係が鍵として設定されている。女性像を探求する本論文は、こうした作品にも新たな読解の可能性を開くであろう。

何よりも本論文は、これまで研究上で排除され、少なくとも重要な検討対象とはいえなかった女性人物の分析を中心として三島作品を読み直すことを目標とするものである。女性像を中心とする検討は、必然的に男性人物とのかかわりや同時代の現実社会との関係についても考慮することとなり、三島文学を読むためのより多角的な視点を提供すると考えられる。とりわけ長編作品においては脇役にすぎないとされた女性人物たちが、一転して主役として描かれる短編小説や戯曲作品を綿密に分析することによって、今日でも残る男流文学や女性嫌悪という三島文学に対する固定した評価のために画一的になりがちであった三島のテクストの読みを多様化し、三島文学に対する新たな見方と新たな三島像を提起することができると考えられる。

# 第1章 三島文学における「怪物」的女性像 ——短編作品を中心に

## 第1節 はじめに

三島作品の女性に関しては、これまでの研究においては鬼子母神型、妹型や女中型あるいは近親相姦型などの分類がみられるが<sup>1</sup>、三島の描く興味深い女性像といえ、まず「母親」像をあげることができる。彼女たちは殺人など社会の規範や常識を超えた人物として設定されることが多く、特に「母性」が欠けていることが強調されている。

『日本国語大辞典』での定義によれば「母性」<sup>2</sup>とは、「女性が母として持っている性質。子どもを守り育てようとする母親の本能的な性質」<sup>3</sup>とされ、また、「母性愛」については「母親が子どもに対して持つ愛情。保護、心配、世話、いたわりや接近、接触などの行動を通じて表現される」<sup>4</sup>と定義される。日本で「母性」という言葉が使われるようになったのは、1910年代後半の「母性保護論争」<sup>5</sup>以後のことであり、この後「母

---

<sup>1</sup> たとえば、許昊は三島の作品に登場するヒロインを「鬼子母神型」、「慈母型」、「妹型」、「女中型」の四つのタイプに分類している（「三島由紀夫の作品における女中像の系譜——料理番の女から蓼科まで」、『稿本近代文学』第19号、筑波大学文芸・言語学系平岡研究室、1994年、132—142頁）。他に個別的な分類法として、小林和子（「三島作品における〈妹〉」、『日本語と日本文学』第6号、筑波大学国語国文学会、1983年、28—34頁）と栗栖真人（「その妹——三島由紀夫の一側面」、『語文』第68輯、日本大学国文学会、1987年、104—111頁）が「妹型」を指摘し、田中美代子は「聖なる母型」について述べている（『三島由紀夫 神の影法師』、新潮社、1994年、105—112頁）。また、奥野健男は三島文学における「女中型」を指摘している（『ねえやが消えて——演劇的家庭論』、河出書房新社、1991年）。

<sup>2</sup> 「母性」とかかわる記述は次の文献を参照した。加納実紀代「母性と天皇制」、『天皇制とジェンダー』、124—129頁。

<sup>3</sup> 日本国語大辞典第二版編集委員会、小学館国語辞典編集部編『日本国語大辞典 第二版』第十二巻、小学館、2001年、102頁。

<sup>4</sup> 同上。

<sup>5</sup> 与謝野晶子、平塚らいてうによって1916年に始められ、1918～19年に山川菊栄、山田わかが合流し、激烈にして、多様な主題を内包した論争。

歌人で著名であった晶子が、評論家として雑誌『太陽』に登場するのは1915年1月からである。同時期らいてうは、『青鞥』を伊藤野枝に譲り、法によらない結婚、出産を

性」という言葉が定着するにしたがって、この「母性」は、あたかも女性が母となれば当然もつ性質であり、「母性愛」は、先天的かつ本能的なもののように定義づけられ、自然なもの、したがって超歴史的なもののように扱われてきたといえる。母たるものは、子のためには我が身を犠牲にすることもいとわない、子がなにをしようと無限に許し、見守る存在であるといった認識のよりどころとなってきた「母性」という言葉は、女性に「無我」と「献身」を要求するものであった。「男は仕事、女は家事・育児」という「近代」的な性別役割分業観に基づき、家庭内での役割は女性が担うという考えが広く普及し、子どもを中心とする生活が良しとされ、またその子どもを愛しんで育む「母性」が昭和前期そして戦後にかけて一層強く要求されるようになってきたのである。

しかしながら三島は、母親像としてこうした「母性」を有した女性を描いていない。むしろ彼が描いているのは自己愛的であり、子どもを支配する母親である。すなわち従順、貞操、「母性」という通念的な「女性性」から逸脱した、並外れた女性と総括できるだろう。本章ではこうした女性のあり方を、規範的であるとされている「女性性」から逸脱するという意味で、「怪物」的と捉え、本論文が注目する三島作品の女性像の土台となる主要な特質としての「怪物」性について考察する。

このような三島特有の女性像を論じるにあたっては、彼の家庭環境について指摘しなければならない。神経症的な三島の祖母は自己中心的で支配欲の強い人物であり、三島

---

体験していた。1916年2月晶子は、『太陽』誌上で、トルストイの言「人類の本務は二つに分れる。即ち一は人類の幸福の増加、他は種族の存続」であり、前者は「男性の本務」、後者は「女性の本務・本性」と区別したことに対し、「重大な誤謬」を感じるとともに、当時紹介されつつあったエレン・ケイの「母性中心説」も同根と見なし、個性を無視した性別による役割分担の是正を求めた。これに対して、らいてうはトルストイには触れず、ケイの思想は「絶対的母性中心説」ではないこと、「個人としての自由選択」を重んじていることなどをあげて、晶子のケイ理解の粗略さを指摘、論難した。これが論争の始まりである。

1918年3月、晶子が『婦人公論』誌上、「私は欧米の婦人運動によって唱えられる、妊娠分娩等の時期にある婦人が国家に向かって経済上の特殊な保護を要求しようという主張に賛成」できない、「生殖の責任は徹頭徹尾夫婦相互の責任」と主張したことから論争が再燃。らいてうは直ちに反論して、5月の『婦人公論』に「母は生命の源泉であって、夫人は母たることによって個人的存在の域を脱して社会的な、国家的な存在者となる」と書き、欧米の「私生児」救済問題などにも触れ、晶子の観察が「あまりに狭隘である」と批判、母性保護説は決して「依頼主義」ではないことを主張した。晶子は「女子の生活が精神的にも経済的にも独立」することが、「女性の尊厳を維持しつつ」「順当な母性の実現を期する」ことを力説。らいてうはさらに反論し、母の仕事に経済的価値を求め、母性保護は女性の「経済的独立を全うする唯一の道」であり、「恋愛結婚の理想の実現」のためにも必要と主張したのである（香内信子編・解説『資料 母性保護論争』（ドメス出版、1984年）、「母性保護論争」（井上輝子、上野千鶴子、江原由美子、大沢真理、加納実紀代編『岩波 女性学事典』、岩波書店、2002年、441-442頁）参照）。

は生まれてから学習院中等科に進むまで祖母の部屋で一緒に生活することを強いられた<sup>6</sup>のである。家の中の暴君あるいは絶対君主であった祖母の狂暴なふるまいが、三島の描く女性の「怪物」性の素地の一つとなったと考えることはあながち無理なことではないであろう。

こうした作家三島の家庭環境は独特なものであっただけに研究の対象としてしばしば扱われてきた。たとえば、井原成男の「ロールシャッハ・テストプロトコルからみた三島由紀夫の母子関係と同性愛」<sup>7</sup>、松本徹の「三島由紀夫の誕生」<sup>8</sup>、橋本治の「「女」という方法」<sup>9</sup>などがあり、これらの研究は三島と彼の家族関係、特に祖母との関係について綿密に分析している。井原の研究は、祖母に育てられた三島の実体験に基づいた彼の密接な母子関係と母親の理想化、男女の関係の理想化、また一方では祖母の抑圧による女性嫌悪について論じたものである。松本の研究は、三島の生まれ育った環境について述べながら作家として三島が歩んだ道筋を彼の主要作品とともに整理したものである。松本は、高い教養を備えた女性たち、特に祖母と母が作家としての三島の文学的な才能の形成に大きな影響を及ぼしたと論じているが、その中でも特に母の存在の重要性を認めている。橋本は、三島の作品を「幻想小説と化した三島由紀夫の私小説」であると捉え、三島が物語の中に設定したディテールは、自分の現実を解決するために設定した「認識の材料」であると論じている。つまり、「家の中の絶対君主制ともいえる制圧から、逃れようとしてお伽話の空想世界を構築し、それを日常生活と等価値だと考えよう」と<sup>10</sup>した三島の文学は、「現実に対するシミュレーション」であることによって、「彼自身の実生活を写すもの」となりえるのであると、三島本人と作品との密接な関係を指摘している。特に、「私の永遠の女性」<sup>11</sup>と題する三島のエッセイを彼の実体験や他の作品との関係から綿密に分析することで、三島文学に表れる「永遠の精神的庇護者」

---

<sup>6</sup> 奥野健男『三島由紀夫伝説』（新潮社、1993年、61-89頁）、平岡梓『倅・三島由紀夫』（文藝春秋、1996年、31-47頁）、板坂剛『極説・三島由紀夫一切腹とフラメンコ』（夏目書房、1997年、95-149頁）、村松剛『三島由紀夫の世界』（新潮社、1990年、9-27頁）などを参照。

<sup>7</sup> 井原成男「ロールシャッハ・テストプロトコルからみた三島由紀夫の母子関係と同性愛」、『お茶の水女子大学人文科学研究』第11号、お茶の水女子大学、2015年、73-85頁。

<sup>8</sup> 松本徹「三島由紀夫の誕生」、『三島由紀夫を読み解く（NHKシリーズ NHKカルチャーラジオ 文学の世界）』、NHK出版、2010年、8-20頁。

<sup>9</sup> 橋本治「「女」という方法」、『「三島由紀夫」とはなにものだったのか』、新潮社、2002年、221-345頁。

<sup>10</sup> 奥野健男『三島由紀夫伝説』、66頁。

<sup>11</sup> 「私の永遠の女性」（初出『婦人公論』1966年8月号）、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年、290-293頁。

であるような「永遠の女性像」の原型を探ろうとしている。ここで論じられるのが「暴君のような祖母」と「やさしく理解ある母」といった実生活において三島が抱いていた三島の両極的な女性像であって、これらは彼の作品世界における女性像の典型となるのである。

ここで三島が創作活動をおこなった時代の「近代家族」像について確認しておきたい<sup>12</sup>。なぜなら、上述の先行研究だけを踏まえても、家族関係が三島作品においていかに重要であるかが読み取れるし、本章で注目する「怪物」的な女性像がほとんどの三島作品の舞台となる「家庭」の中で生まれることが多いからである。以下では、まず日本近代における「家庭」の形態と特質をその発生時から歴史的に振り返ってみることで、「近代家族」が形成されて定着し、一般化される過程における問題や苦難を三島の作品がどのように問題化しているのかを考える基礎作業としたい。

「家庭」という言葉が現在のような意味で使われ出したのは明治半ばである。明治初期に活躍した女性教育家・評論家であった巖本善治はこの言葉を使って、それまでの家族とは異なる、新しい家族のあり方を表現しようとした<sup>13</sup>。明治20年代から30年代にかけての家庭について教育史研究者の小山静子はその特徴に注目しているが、簡単にまとめてみると以下のとおりである。

- 1) 「男は仕事、女は家事・育児」という近代的な性別役割分業観に基づき、家庭内での役割は女性が担う。
- 2) 家庭では「一家団欒」「家庭の和楽」が追求される。家庭は血縁者のみで構成され、そこには特別な愛情があるとされる。
- 3) 子どもは大人とは異なる愛護・教育の対象とされ、細やかな愛情が向けられる。

---

<sup>12</sup> 近代家族に関する以下の論述は主に次の文献に拠った。落合恵美子『近代家族とフェミニズム』（勁草書房、1989年、特に2-24、214-239頁）、上野千鶴子『近代家族の成立と終焉』（岩波書店、1994年、特に1-144、193-242頁）、田端康子、上野千鶴子、服藤早苗編『ジェンダーと女性』（早稲田大学出版部、1997年、73-98、216-233頁）、小山静子『家庭の生成と女性の国民化』（勁草書房、1999年、特に1-66頁）、落合恵美子『21世紀家族へ』（第3版）（有斐閣、2004年、1-48、77-114頁）、上野千鶴子『女ざらい—ニッポンのミソジニー』（紀伊国屋書店、2010年、特に127-140、157-174頁）、前川直哉『男の絆—明治の学生からボーイズ・ラブまで』（筑摩書房、2011年、98-105、174-188頁）。

<sup>13</sup> 巖本善治は1888年の『女学雑誌』で、「もし家族が相思相愛の情を欠き、人びとが和楽団らんして互いに歓喜歡樂することを得ないのであれば、これはまるでしょっぱくない塩のようなものだ。いったい何の効力があるというのか」と語り、「家庭」内の団らんこそが幸福な家族に必要な不可欠なものであると強調している（前川直哉『男の絆』、100頁参照）。

しかし、これらの条件を兼ね備えた新たな家族（以下では「近代家族」と呼ぶ）は、実際には明治時代には非常に少なかった。農家や自営業の家などにおいて職住は分かれておらず、また男性だけが働いているわけでもなかったからである。また、高等女学校が1900年代に富裕層を中心に普及しはじめるまで、女性が十分な教育を受けられる場所はきわめて限られていて、女性は家政の能力、すなわち家事・育児を担当しその責任を一人で担うために十分な教育を受けることもできなかったのである<sup>15</sup>。

第一次世界大戦後、日本では産業化と経済発展が進み、都市部の人口が急増し、とりわけ官吏や教師、企業のホワイトカラーなど月給で生活する「サラリーマン」が増加していく。こうした新中間層の登場によって「近代家族」は、もはや理想像ではなく現実のものとして出現しはじめたのである。この新しい家族の夫となり父親となる男性の多くは旧制中学や旧制高校で学んだエリートたちであり、妻となり母親となる女性の多くは高等女学校で学んだ女学生たちであった。そして、この女性たちは近代的な性別役割分業観に基づいて家事・育児に専念するようになった。これが「専業主婦」の誕生である。すなわち「家庭的な存在」としての近代女性が限られた社会階層の中で誕生したのである<sup>16</sup>。

日本において「勤め人の夫と専業主婦の妻」という組み合わせが一般的になったのは、戦後の高度経済成長期のことである<sup>17</sup>。戦後の日本では産業転換、つまり農家から勤め人への転換が急速に進んでいた。そしてこの勤め人の妻の多くが専業主婦となったのである。社会学者の落合恵美子は戦後、女性は社会進出したのではなく「主婦化」したと強調し、戦後の近代家族の特徴を次のように8項目にまとめている。

- ①家内領域と公共領域との分離
- ②家族構成員相互の強い情緒的關係
- ③子ども中心主義
- ④男は公共領域・女は家内領域という性別分業
- ⑤家族の集団性の強化
- ⑥社交の衰退とプライバシーの成立

<sup>14</sup> 小山静子『家庭の生成と女性の国民化』、32－35頁参照。

<sup>15</sup> 前川直哉『男の絆』、178－181頁参照。

<sup>16</sup> 同上、181－182頁、落合恵美子『21世紀家族へ』（第3版）、98－101頁参照。

<sup>17</sup> 前川直哉『男の絆』、182－183頁参照。

⑦非親族の排除

(⑧核家族)<sup>18</sup>

これらの特徴をさらに簡単にまとめ直すと①と④は「男性は外、女性は内」という方針に縮約することができる。すなわち戦後を迎え、女性は「母」および「主婦」という家庭での役割をもっぱら担うものとされる時代が到来したのである。「母性主義」もこうした性別役割分担によって女性に強要された家庭での役割の一環であろう。また、それ以外の②③⑤⑥⑦は「家族の自律性と排他性」として簡単にまとめることができる。つまり、公的領域と家庭的領域の分離は、家庭を社会から孤立させたといえる。社会的規制という第三者の介入を欠いた近代家族の中で、父権および夫権による支配の横暴がいかに行われたかはいうまでもない。すなわち、「男性である家（父）長によって支配される家族形態」<sup>19</sup>を意味する「家父長制」は男性支配という広義の意味においては、戦後日本の「近代家族」像にも依然として強固に残り、核家族への変化とともに父の支配から夫の支配への移行をみせたといえる。このように夫の支配という近代的家父長制を成立させたのが「近代家族」像にほかならない。

こうした男性は外、女性は内という近代的性別役割分担を特徴とする「近代家族」像に合致した家庭がまさに三島文学、その中でも特に短編作品の主要な舞台となる。たとえば、本章で分析を試みる「獅子」（1948年）、「熱帯樹」（1960年）、「憂国」（1961年）などの短編小説や戯曲のみならず、第2章において考察する『禁色』（1951～53年）、『金閣寺』（1956年）、そして『豊饒の海』の四部作などの長編作品までが中上流階級の「近代家族」をその背景としている。これらのほとんどは核家族の形態であり、男は「公共領域」つまり外での仕事に生活の中心をおき、女は「家内領域」つまり内での専業主婦という役割に徹するという近代的性別役割分業が前提とされており、とりわけ見かけ上は夫の権威的な支配によって存立する家庭の姿が如実に描かれ、夫の権威的な支配から逸脱する女性が「怪物」的な存在として描かれている。「家庭」を舞台としている以上、これらの作品群において女性人物の姿が浮き彫りになるのは当然であろう。ここまで確認したとおり「家庭」という私的領域は、女性の占有の場だからである。本章で短編に

---

<sup>18</sup> 落合恵美子『21世紀家族へ』（第3版）、103頁。⑧の「核家族」を丸括弧に入れたことについて落合は次のように説明している。「日本など拡大家族を作る社会の家族について論じる場合には、（中略）祖父母と同居していても、質的には近代家族的な性格をもっているということがありうるかもしれませんから」（104頁）。

<sup>19</sup> 日本社会学会、社会学事典刊行委員会編『社会学事典』、丸善株式会社、2010年、594頁。

注目する理由も、この「家庭」を背景としていることにある。これまでの三島研究において主な分析対象とされてきた長編小説の中では、脇役として周辺化されてきた女性登場人物が、短編作品においてはヒロインとしてテキストの中心に存在するのである。

以下で論じる短編作品において、三島は、家庭における女性に、さまざまな役割を自ら引き受けさせている場合があり、彼女たちは一見すると男性以上に家族メンバーの支配者であるかのようである。しかし彼女らは自ら好んで支配者になったのではなく、彼女らをそのようにさせる構造がある。それはすでに述べたように戦後から高度成長期にかけてある意味ではむしろ強化された家父長制を伴う近代家庭であり（「獅子」「憂国」）、米軍による占領である（「女は占領されない」）。三島はこうした社会構造や、その産物である「家庭」の中における女性の「支配力」なるものはごく表層におけるものに過ぎず、戦後の家父長制が自己保存・複製のために、女性に表面上の権力を付与しているに過ぎないことを認識しつつ、皮肉に記述していたのであり、それは戦後の近代社会に対するきわめて鋭い批判の域にも達していたのである。

興味深いことに、一読するかぎりでは、家庭において「支配力」を持っているかに見える女性たちは、あたかも三島自身の祖母を反復するかのよう、「怪物」的な存在でもある（『女神』『熱帯樹』『鍵のかかる部屋』）。約言すれば、あたかも巨大な熱量をばらみ可変性に富む物体が強固だが矮小な枠を通り抜ける際には変形せざるを得ないように、男性中心的な社会構造の枠内でのみ「支配力」を与えられ、主体的であることを強制されているからこそ、彼女たちは「良妻賢母」とは程遠い「怪物」にならざるを得ないのである。そして、そうした「怪物」としての女性の姿を繰り返し描いた三島は、不思議なことにほとんどその魅力といえるべきものを私たち読者に訴えかけているかのようである。本論文では、その三島の訴えの現代的意義を考察していきたい。

## 第2節 愛の欠乏と倫理的「怪物」―「獅子」「葵上」

ここまで、「家庭」をその背景とする三島作品に着目することの重要性を指摘し、彼の家庭環境および日本の「近代家族」について検討を行った。本節では、特に「一夫一妻婚」という「近代家族」形態に着目し、一対一の関係であるからこそ互いに独占しあう夫婦という男女関係において、相手に執着する女性の姿勢とその「怪物」性について考察する。具体的には、相手の男性を独占しきるため、殺人という非倫理的な行為にま

で至る女性人物について分析する。その例として、まず「獅子」を以下で検討する。

1948年12月に雑誌『序曲』に発表された「獅子」は、三島のもっとも成功した短編の一つだと評価される<sup>20</sup>。内容は以下のとおりである。

繁子は夫・<sup>ひさを</sup>壽雄が自分を裏切ったことを知り、毒入りのウイスキーで壽雄の浮気相手・恒子と彼女の父・圭輔を殺す。また、自分の手で殺した息子・<sup>ちかを</sup>親雄を見て苦しむ夫の姿を眺めて、最高の満足を繁子は得る。この場面で終わってしまうこの作品では、母親である繁子には我が子を愛し温かく守るようないわゆる「母性」的性向は存在しない。作中で繁子は「母」の役割を果たすことがなく、母への愛を示す息子とは対照的に母である繁子が息子に対して愛情を示すことはない。

特に次の場面では、自分の子に対する感情の欠如が極端なまでに表われている。自分の子を殺す前に、子に対してそれを告げる冷酷な姿は衝撃的である。

「ね、死んで頂戴。お母さまもすぐあとから死ぬ。ただあなたの死顔を見てお父さまが苦しみ悶えるところを見ないうちは、お母さまはどうしても死ぬわけにはゆかないの。それがすんだら必ずあなたのあとを追って行きます。ね、安心おし。お母さまが約束を守らなかったことはないでせう……」（中略）母の掌が叫ぼうとする子供の口を覆うた。もう一つの手が夜具の襟の隙間から素速くしのび込んで親雄の咽喉にかかった。可愛らしい貝殻のやうな、あるかなきかの咽喉佛をさぐりあてた。<sup>21</sup>

夫が誰よりも子供を愛していたことを知っていたからこそ、自分の子を自分の手で殺し、苦しむ夫を見ながら「この瞬間のためにこそ彼女は生きたのだつた」<sup>22</sup>とまで形容される彼女は、「母」ではあるが「母性愛」によってイメージされるような「母」ではない。自分が産んだ息子の生命を、母である自分が支配してしかるべきであるという発想には、子を自らの持ち物とみなす母性の暗黒の側面、「怪物」的側面が表出している。嫉妬に満ちた女としてだけ存在し、温かい「母性」を感じさせる慈母としての姿はないのである。それどころかこの繁子のように狂気に至っていると判断できるような母親が三島の作品ではよく登場する。

<sup>20</sup> ドナルド・キーン「解説」、『日本の文学—三島由紀夫 69』、中央公論社、1965年、552—567頁参照。

<sup>21</sup> 「獅子」（初出『序曲』1948年12月号）、『三島由紀夫全集』第2巻、新潮社、1974年、652—653頁。

<sup>22</sup> 同上、655頁。

男は外で仕事、女は内で専業主婦という近代家族の特徴、また「核家族」としての側面は「獅子」にも当てはまる。しかし、家族構成員相互の強い情緒的關係や子どもを中心とする生活という情緒的な紐帯などについても、三島は問題視しているのではないだろうか。妻であり母である繁子からは、専業主婦の役割である「家事」や「子どもの教育」、いわば家政の能力の欠落がうかがわれるだけでなく、それへの意志さえ全く見られない。また、子どもを中心とする「母性」については、まるで母であることを拒否するかのようである一方、母親である資格を利用して自分の子どもを殺すことによって自ら母性のダークな裏面、すなわち規範的であるとされている「母性」のないことを証明しているようにも見える。テキストの記述からみれば母親としての役割は一切果たしておらず、母という立場のみを持つこうした繁子の姿は、その家庭を維持するために女性にのみ重荷を背負わす「近代家族」像に対する三島の批判とも読める。つまり、女性なしには成り立たないものの、見かけだけの立場を持つ女性たちに支えられる虚無的な家庭のありようを三島は問題化しているのである。

ここで、繁子に「母性」が欠如しているだけでなく、夫からの愛情の欠乏を常に抱えた女性であることは指摘しなければならない。なぜなら、一夫一妻婚という制度の下では異性間の愛はもっぱら夫婦間の男女関係においてのみ求められるものであり、この場合、夫からの愛情の欠乏は自身の夫への愛情ないしは執着を駆動力にして相手を自分の勢力範囲内に拘束し掌握する欲望として表れるからである。彼女にとって愛とは男性（夫）を（合法的に）独占しようとする感情なのである。

愛情の欠如が相手の支配に至ることを確認するために、次の引用を見てみたい。作品の終わりの部分であるこの引用において、繁子は夫に関しては彼の秘めた感情まですべてを知りぬいた存在であることを自ら顕示し、子どもの死に接して落胆した夫を前にして彼を自在に操るような勝ち誇った姿を見せている。

「おねがひだ。すぐ私を殺してくれ。私にはもう自分を殺すだけの余力はないのだ」

「私はあなたを苦しめました。それで目的は達してをります。お死になさるには及びません」（中略）

「繁子、それでも私が心から愛してゐたのはお前ただ一人だつたといふことに気がつかなくつたのか」

——繁子は暗闇のなかでもそれとわかる百合のやうに美しい齒をみせて微笑した。その晴れやかな聲音がこたへた。

「あたくしもそれを知つてをりました。一度たりともあたくしはそれを疑つたこと

はなかつたのです」<sup>23</sup>

上記の引用のように、繁子の愛は歪んだ形で表れる。繁子にとって「愛」とは、対象となる人物を思いやりいつくしむことではなく、自分の望むままに相手を翻弄し、また采配をふるうことで支配することを意味している。その追求のために繁子は、自身の愛の対象であるはずの夫を苦しめる。苦しむ相手を見ながら感じる喜び、それが彼女にとっては愛の感情に近いと言ってよい。それだけでなく、自分の子どもは殺したものの夫は生かしたことから、さまざまな他人の命をも自分の思うがままに決めるという絶対的な力を及ぼすことからくる歓喜が読み取れるのである。ここには「近代家族」の性質の一つである「家族構成員相互の強い情緒的關係」、とりわけ核家族の夫婦相互の強い情緒的關係のおぞましい側面がみられる。実際、三島作品においては本節で検討する「獅子」と「葵上」のように、殺人という極端な悪行もさることながら、形骸化している場合や破綻している場合を含め恋愛関係にある一対一の男女間において互いを苦しめる場合にこそ情緒的連帯感が保たれるのである。この関係こそが三島の「近代家族」の夫婦関係、独占的な男女関係であろう。

ここで、「獅子」という作品の意義について論じている三島の次の文章を見てみたい。留意すべきは、三島がヒロインの主体性に言及していることである。

「獅子」は、作品としてよりも、エウリピデースを読んだ私流の「読み方」として意味を持っており、女主人公のメディアの奇矯な論理は、後にいたって、「愛の渇き」の女主人公の論理にその自我の積極面を(中略)貸与してくれたのであつた。

24

古代ギリシャの劇作家エウリピデースのギリシャ悲劇の一つである『メディア』は、女性であるメディアの感情を中心として夫への愛情、とりわけ強い復讐心が主題として描かれている。上の引用から三島が明らかにしているように「獅子」は、『メディア』を土台とした作品であり、基本プロットは同じである。三島がいうヒロインの「自我の積極面」とは、夫の浮気によって激烈な感情を持ち、復讐心に燃え、実際に殺人を犯す積極的な行動力までを指したものであろう。これはまさに、相手男性(夫)を独占し、支配するためにみせる繁子の愛の仕方であると指摘できる。たしかに「獅子」の繁子が、夫

<sup>23</sup> 同上、655-656頁。

<sup>24</sup> 「あとがき」、『三島由紀夫作品集4』、新潮社、1953年。杉本和弘「獅子」、松本徹、佐藤秀明、井上隆史編『三島由紀夫事典』、勉誠出版、2000年、159頁から引用した。

の浮気相手と彼女の父、そして自分の息子まで殺してしまうむろん常規を逸した、しかしともかく人並外れた行動力の持ち主であることは、原典の『メディア』と類似している。しかし、繁子の行動には果たして激情や復讐心が前提になっているのだろうか。彼女の「怪物」性はこれらから起因したのであろうか。

「獅子」からの上述の引用を再び検討したい。「私はあなたを苦しめました。それで目的は達してをります。お死になさるには及びません」という繁子の台詞からは、少なくとも激情や復讐心などは見られない。夫からの愛情はすでに知っていたと告げる彼女のこの台詞からは、むしろ冷静さが読み取れる。にもかかわらず、繁子は浮気相手をはじめ夫にかかわる人々を殺してきた。何らかの形で夫と愛情の関係にある自分以外の者すべてを殺してしまう繁子の姿は、『メディア』のように復讐心に満ちた激情と見られがちであるが、ここでは夫からの愛情を独占しようとする姿勢、夫と二人だけの世界を手に入れることに対する激しい執着と解釈しておきたい。なぜなら、自分がしたいようにふるまう支配的な繁子の強い欲望、相手に向ける独占欲とは、愛の欠乏という背景から生まれるとみることができるからである。そして、こうした愛の欠如を生じさせたのが一夫一妻制という「近代家族」にはほかならない。

夫婦単位の男女関係において愛の欠乏は、本来夫婦間にしか（性）愛があってはならないという公的社会規範にもかかわらずしばしば男性には婚外の性愛対象をもつことが暗黙に許されるために女性の側に生じることが多く、こうした愛情の欠乏は、理不尽であるという感情を伴う激しい嫉妬および復讐心を生む傾向がある。ジェンダー関係が（夫婦という）一対一の男女関係に象徴されるようになったのは、一夫一妻婚が定着した近代以降、日本ではとりわけ「近代家族」が一般化された戦後以降である。異性愛のカップルとしての夫婦間の（性）愛は、このように制度化され、社会的にも人々の心性においても特権化されたのである。上野が指摘するようにそれは婚姻の内にも外にも遍在していた（性）愛が夫婦間にのみ限定され正当化されたことを意味するだけでなく、夫婦関係の核心に（性）愛が不可欠のようになったことをも意味する<sup>25</sup>。こうした二人きりの連帯感を保つことを目的と定められたカップル単位の男女関係においては、愛情を伴って二人以外の者とかかわることは表立っては容認しえない。たとえ夫に浮気相手がいたとしても妻である以上夫の愛情を占有しているはずであるという建前は自分に対しても世間に対しても守らなければならない風潮があり、かえって、こうした場合に妻が抱く愛の欠乏感の内側に隠蔽されながらいやしがたくくすぶり続けることになるといえる。また一方で、すでに確認したとおり「近代家族」形態は、変形した家父（夫）

<sup>25</sup> 上野千鶴子『女ぎらい』、239－243頁参照。

長制であって、この面からは「対等な性愛」は不可能であり、男女の関係は「支配と所有」によってしか存在しない。

すなわち女性は愛情に基づく「対等」な関係と称される夫婦関係の中でしばしば二重の逆説（愛の欠乏と因襲的な隷属状態）の中で生きざるを得ないのである。繁子が愛の欠乏（これは、繁子の愛の対象である夫（から）の愛情が浮気の相手や息子に向かうことから生じるといえる）を、相手を支配し所有することによって相殺するという一見奇妙な設定の裏には、日本の近代家族というものがかかえるこの二つの側面の矛盾に対する三島の鋭い批判的意識が潜んでいるとみることもできるのではないだろうか。

他方、こうした夫（の愛情）への執着を家父（夫）長制下に置かれている繁子の限界ともみることができる。なぜなら繁子のこうした姿勢からは、彼女が自分の存在意義を夫の（性）愛を受けることにしか見出せないと考えていることになるからである。自己の生の意味を確認しようとする彼女の欲望は相手を掌握することで「家族」という形態をどこまでも閉鎖的に維持することに向かう。言い換えれば、夫婦という男女関係の枠組みの中でなければ彼女の異様な「支配力」は発揮されないであろう。繁子における愛の欠乏（他者から十分な愛を受けていないという飢餓感）は彼女に元々他者を愛する能力が欠けていることもその一因とみられるが、称揚されるような夫婦間の理想の愛を希求するあまりにその欠如の苦しみを解消することができず、倫理に反する行動もためらわずに犯す「怪物」となっていくのが、「獅子」の繁子であるとみることができる。三島は、女性の居場所を「家庭」に限定し、女性に自らの存在意識を「母性」や夫からの愛情にのみ求めさせる「近代家族」の問題を、「怪物」の繁子から解き明かそうとしたのではないだろうか。つまり、核家族への変化とともに、父の支配が夫の支配へ移行し、夫の支配という近代家父長制を成立させた「近代家族」の問題が繁子を通して顕在化されるのである。家庭の中で夫を独占的に所有し、露わな形で家を支配する彼女の姿、言い換えれば男女の権力関係の転覆をみせる繁子は、戦後の日本社会にも強固に残存する封建的な社会秩序の観点からいうとまさに「怪物」なのであり、三島は「怪物」としてあらわれざるを得ない家庭の主婦を通して戦後の日本社会がむしろますます増大させている虚偽を告発しているとみることができる。

また、愛の欠乏を背景とする「怪物」の他の例として、「葵上」の六条康子を取り上げて支配的な愛という面を論じたい。

1954年1月『新潮』において発表された一幕の戯曲である「葵上」<sup>26</sup>は、「邯鄲」、「卒

<sup>26</sup> 1955年6月18日～23日、文学座公演として大阪・毎日会館で初演。戌井市郎演出で、康子は北城真記子、光は神山繁、看護婦は岸田今日子。「只より高いものはない」と併演。以後、上演機会は国内外で多数。

塔婆小町」、「綾の鼓」、「班女」とともに、1956年に刊行された戯曲集『近代能楽集』を成している。三島はその中でも、源氏物語を換骨奪胎した「葵上」が一番好みの作品であつたらしく、スリラー劇のような要素もあり、主題はさほど哲学的でなく、観客にも受け入れられやすいと自ら語っている<sup>27</sup>。内容は以下のとおりである。

深夜、入院中の妻の葵を訪ねた若林光は、看護婦から毎夜美しい婦人が見舞いに来ていることを知らされる。やがて六条康子が光の目の前に現れ、光の結婚以前に二人が交際していた頃の思い出を語り、自分を捨てないでくれと哀願する。が、本物の康子は自宅にいた。その康子との電話中に再び、生霊の康子の声がして光は思わず病室の外に飛び出す。その間に、葵はベットから転げ落ちて死んでしまう。

この作品で登場する「怪物」は、制御できない過剰な愛への執着心を持つ康子である。康子は光から愛されること、さらに光からの愛を独占して、自分の愛を成就することだけをたくらむ。昔の恋人だった光の愛を強引に自分の方に取り戻そうとする康子のやり方は常規を逸して、霊であるこの康子のふるまいはまさに「怪物」的である。

**光** （あわてて康子の手をはらひのけ）あなたは葵に何をなさるんです。

**六** （立ちのいて、遠くから、やさしく）苦しめるつもりなのよ。

**光** 失禮ですが、葵は僕の家内です。（後略）<sup>28</sup>

**光** 僕はもう子供ぢやありません。一家の主人です。恥かしくないんですか。あなたの横に寝てゐるのは僕の女房ですよ。

**六** あたくしは用足しに來ただけなんです。別に恥かしくも何ともありません。

**光** 何の用足しに。

**六** あなたに愛していただくために。<sup>29</sup>

ここで注意したいのは、康子が終始自身の意志を明確に表明していることである。それに反して、男である光は葵が自分の妻であることをただ繰り返し強調するにとどまる。結末からみると、最終的に光は康子の不思議な魅力に惹きつけられ、病床にある妻の葵を放置して病室を離れたため、葵は死ぬことになる。

<sup>27</sup> 「上演される私の作品—『葵上』と『只ほど高いものはない』」（初出『毎日新聞（大阪）』1955年6月5日付）、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1976年、25—26頁。

<sup>28</sup> 「葵上」（初出『新潮』1954年1月号）、『三島由紀夫全集』第21巻、新潮社、1974年、41頁。

<sup>29</sup> 同上、43頁。

自身の愛の充足のために、他人を死に迫いやる康子は凶悪な「怪物」であるが、彼女のこの「怪物」的な側面は実は嫉妬だけから生じたものではない。康子と光の過去の恋愛時代を回想する部分からそれを確認したい。

**光** （前略）あなたは檻だつた。そしてもう一度、僕が自由になりたいと思つたときも、あなたは依然として檻だつたんだ。鎖だつたんだ。

**六** 私の檻のなかで、私の鎖のなかで、自由を求めてゐるあなたの目を見るのが、あたくしの喜びだつたの。そのときはじめてあなたを本当に好きになつたんだわ。（後略）<sup>30</sup>

この作品の原曲である能「葵上」は、『源氏物語』の「葵」の巻に取材した能楽作品で、その中心は六条御息所の生霊と横川の小聖との戦いであり、最後に小聖は読誦の力で霊を浄化する。主題は六条の嫉妬であり、三島の「葵上」も根底には女性の嫉妬があり、作家本人もその意図を表明している<sup>31</sup>。しかしながら、三島の「葵上」においてはヒロインの嫉妬よりもヒロインの愛の意味を考察する必要があるのではなからうか。なぜなら、康子にとって嫉妬と愛の感情は別次元にあるように見え、実のところ彼女は明確なものとしては、愛以外の感情は見せていないのである。

康子はいわば君主であって、弱者としての恋人を餌食のように見据えることが自分の喜びであったことを公然と認めている。「私の檻のなかで、私の鎖のなかで、自由を求めてゐるあなたの目を見るのが、あたくしの喜びだつた」という台詞から分かるように、康子の愛は相手を拘束し、脱しようともがき苦しむ相手を見ながら感じる支配者の快樂の感情に近い。そうした喜びが彼女にとっては「本当に好き」だという感情、すなわち「愛」になるのである。他人に及ぼす自分の支配的な力に酔い、相手の自由を抑圧しつつ相手を独占することが康子の愛のあり方である。葵を死に至らしめる原因は、葵に対する嫉妬ではなく、光を苦しめつつ再び自分の「檻」の中に取り戻すということである。それゆえ、葵という別の女性の存在は康子にとって明確な嫉妬の対象にはなっていない。康子は葵をうらやみもしなければ憎みもしない。少なくとも康子の台詞には葵に関するそうした言及はなく、まるで自分と光との関係において葵は問題外であるかのように康子はふるまう。康子にとって葵とは、相手を独占するために（そうするためには光との一対一の男女関係を保たなければならない）、処理すべきそれ自体は価値を持

<sup>30</sup> 同上、45頁。

<sup>31</sup> 「『葵上』は、もつとも哲學的主題の稀薄なもので、主題は女主人公のしつとに集中してゐる」（「上演される私の作品—『葵上』と『只ほど高いものはない』」、25頁）。

たない対象にすぎないのである。

拷問あるいは虐待のような支配の仕方ともいえるこうした康子の愛のあり方によって、光を愛すれば愛するほど、彼女は彼を強く束縛することとなる。ここには、醜さとともに、彼女の強引さがうかがえる。

ここで、相手を束縛し独占しようとする、そしてそこから生じる快感を味わうことを可能にしたのは「近代家族」の「一夫一妻婚」であることには注目しておきたい。「葵上」の場合には、康子と光は夫婦関係にはないものの葵が不在であること（結局、死に至る）、またそれだけに一層、少なくとも二人の関係が一对一の男女関係に見えることを踏まえると、康子をつき動かしているのは、たとえ結婚という制度によって保証されていなくとも光との間に一夫一妻婚が謳うような排他的な一对一の男女関係を永続的なものとして手中にしようとする強い欲求である。すなわち、女と男は一对一の対をなすべきであるという思考法に、康子こそ誰よりも強く拘束されているのである。同時に、彼女の一对一の対願望は、戦後民主主義の理念である女と男との平等を前提にしているのではなく、異性愛関係の民主主義以前のジェンダー序列（男が女の支配者である）を正確に逆転したものであろう。ここまで分析してきたように、夫婦間においてのみ可能な独占的な関係を利用しながら三島は、情緒的な紐帯ではなくその形態のみが維持される「近代家族」の危機について問題提起をおこなっているのではないだろうか。愛情という支配によって相手を完全に独占する近代家族像を、三島は、女性の非倫理的「怪物」的な行動を通して描き、さらにそれを温好でぜい弱な相手男性との対比によって際立たせている。すなわち、三島の描く「怪物」的な女性は、戦後の体制として強いられる「近代家族」像から誕生したものにはほかならない。

### 第3節 「怪物」へと変貌する美的所有物—『女神』『熱帯樹』

「近代家族」像から生まれた「怪物」的な女性をめぐる、前節では相手を独占するために決然と倫理に反する行動をとるヒロインについて分析をおこなった。この第3節では、「近代家族」の独占関係において、所有されるという形で特定の間人間関係に執着する女性像について考察する。

生涯あらゆる「美」的なものにこだわった人物だけあって、三島は作品の中でも女性という対象に対して肉体的な美を求める。特に妻という立場の女性たちは、精神を持た

ず肉体の美しさだけを持つかのような、すなわち男に財産として所有される、主体的意志を欠落させた客体であるかのような人物として描かれることが多い。「美女」が登場する典型的な三島作品をあげると、本節で考察する『女神』、「熱帯樹」や本論文第2章以下で検討する『禁色』、『沈める瀧』、『美德のよろめき』などがあり、また、これら以外にも『仮面の告白』（1949年）、『金閣寺』（1956年）、「鹿鳴館」（1956年）など数えきれないほどである。こうした「美女」が登場する作品をめぐって、「美的所有物」という観点から「美」と「所有」の関係を考察する。

その例としてまず、『女神』を分析する。この作品では、夫の所有物として外的な美を持つことだけを強いられてきた木宮依子が登場する。

1954年8月から1955年3月にかけて雑誌『婦人朝日』で発表された『女神』は、題名の「女神」という語に示されているように、女性を男性にとっての「女神」になるように作り上げるというテーマを持った作品として解釈される。この作品において「女神」とは果たしてどのような意味づけを持つのがまさに研究上の重要な論点であるが、磯田光一の作品解説によればそれは結局のところ女性を人間界を超えた不可侵の存在にってしまうことであって、「女の本質」とは矛盾してしまうという問題点を磯田は指摘している<sup>32</sup>。

まず、作品の内容から確認しよう。木宮周伍は完璧な女性美を求めている。妻の依子は、天性の美に加え夫の美意識による教育のおかげで非常に美しかった。しかし、空襲で顔を火傷して以来夫にうとまれており、依子は醜さをことさら強調することで夫に復讐している。やがて夫の美の理想は、娘の朝子に移る。朝子は、交通事故で身体障害者になった画家・斑鳩一いかるがはじめと交際しはじめ周伍をいらだたせるが、父の希望どおり美男の永橋俊一と婚約する。ところが永橋に女性がいることが分かり婚約は破棄される。このスキャンダルを仕組んだのは斑鳩一と依子であり、二人は駆け落ちする。周伍は娘と二人きりとなり、神秘的な幸福感を感じながら作品は終わる。

この作品に登場する女性人物は妻の依子と娘の朝子だけである。相次いで、結局、二人とも周伍の所有物になってしまうが、ここでは妻である依子を中心に検討する。彼女の姿からは、夫の所有物だった頃、そしてその状態から逃れて以降の多様な描写がみられるからである。

依子にはもともと母性の性質が稀薄なのかもしれなかつた。朝子は乳母に、ついで女中に、ついで家庭教師にあづけられつ放しになつた。依子はまた交際社会に憂

---

<sup>32</sup> 磯田光一「解説」、三島由紀夫『女神』、新潮社、1978年、340—342頁。

身をやつすやうになつた。子供を生んでも大して體の線の崩れなかつたことに安心すると、彼女は自分はまだ十分若いと思ひはじめ、この確信が四十五歳まで、つまり終戦の年までつづいたのである。<sup>33</sup>

この引用文は、依子に対する「母性」の欠如についての直接的な叙述である。実際、依子は夫の傀儡ないしは玩具としてしか存在することができず、朝子の生物学上の母であるだけであつて、通常考えられる母親的な役割を担うことを欲しないし、またそれが許される恵まれた環境にある。またその一方で彼女は夫から肉体的な美を持つことだけを強いられ、精神性の皆無な人物として造形されている。しかし、火傷で美が失われて以来依子は、夫の所有物であることから逃れ、肉体的な美のみが強調される人物から彼女自身の精神世界を持つ人物、とりわけ自ら考え行動する人物へ変貌する。そして、精神性を獲得した依子は自ら「女神」となり、以前とは別次元の母として立ち現われてくる。それは家族関係の中で復讐心と恨みに燃えて、娘を、ひいては夫を不幸に陥れるために行動する常軌を逸した母の姿である。夫の意図どおりの美的な女神から転落した依子は、自らの意図で人間的なモラルを超えた「怪物」、超越的な「女神」になり、周囲の人間を裁き、操るようになる。依子は、過去の美神の意に加え、絶対的な支配者・裁定者へと変貌したことによって、二重の意味で「女神」と化したといえる。

以下では、依子が家族に対して復讐する様子を見てみたい。依子は美貌を失つて以来、夫の人形のごとき受動的な人間から脱皮し、復讐を強行する能動的な人物へと変貌して、相手を苦しめるのである。以下の引用を見てみたい。

依子は、いつのまにか斑鳩一と交際をはじめてゐた。これは念入りな祕密の交際で、一がどうして依子に近づいたかわからなかつたが、依子の顔色はそのためにいきいきし、蘇つたやうになつた。<sup>34</sup>

この引用文は、母親の依子が娘の好きな男とひそかな交際をはじめたことが語られる部分である。その交際は依子により周到に計画されたもので、依子はその喜びで生き生きしているという。実は、一は朝子にとって以前から「例外」<sup>35</sup>でありかつ「どの男の範

---

<sup>33</sup> 『女神』（初出『婦人朝日』1954年8月～1955年3月号）、『三島由紀夫全集』第7巻、新潮社、1974年、625頁。

<sup>34</sup> 同上、706頁。

<sup>35</sup> 同上、676頁。

疇にも入らない」<sup>36</sup>、つまり特別な存在であって、ついには彼女の最初の接吻の相手となる。その経験から作品では、朝子は一を「戀してしまつた」<sup>37</sup>と記述されている。結局、依子が一と交際をはじめたのは娘の恋の相手を奪うことを意味し、依子は自ら娘の恋敵となったわけであるが、こうした彼女の姿は、きわめて悪魔的な母親である。上の引用中の「念入りの秘密」という記述からは彼女の賢さや大胆さが暗示されており、しかもそれは、一との交際が、地の文で「いつのまにか」はじまり、その理由が「わからなかった」とされているだけに依子の巧妙さ・狡猾さを際立たせる表現となっている。またその一方でここからは、依子がいかに娘を手玉にとりやすい「相手」と捉えているのかももうかがえるのである。そして、娘の朝子を前にして、自分と一との交際を暴露する依子を描く次の引用文の場面では、一層悪魔的な依子の姿が示されている。

「朝子、その男に抱かれちゃいけません。やつぱり私のカンが當つた。あなたはこの人のところへ行つてゐたのね。私は別に嫉妬で言つてゐるんぢやないけれど」と母はやさしく娘の服の胸もとをさすつた。

「こんな人はあなたには似合はない。丁度私に似合つてゐるのよ。朝子や、今だから云ふけれど、この人は輕井澤以來、私の戀人なのよ」<sup>38</sup>

依子の前半の台詞だけを見ていると一見、優しく娘を思いやる母親らしさが装われているように見えるが、むしろ読者はおぞましいほどの依子の欺瞞を知っている。ところが引用の後半部で三島のテキストは驚くような告白を依子にさせる。あえて娘に向かって、娘の恋人を奪い取ったことを誇らしげに語るのである。娘を最も残酷なやり方で苦しめるという形で、見事に計画を成就した勝利者の姿がここにはある。

夫・周伍の理想にとって、依子の美を維持することは何よりも重要であつた。たとえば、彼の理想では、子供を生んで女の体型がくずれるなら、子供は生まない方が良いのであつた。こうした思想に沿って依子は、子供に対する愛情をいわば遮断し自身の肉体的な美のみを磨いてきたのである。「周伍の才能は教育家の才能といふよりも、老練な曲馬團長の才能に似たものがあつた」<sup>39</sup>とあるように、依子は柔順な動物として訓練され育てられてきたのである。ところが美を失つた後の依子は、意志と精神を獲得し、自ら行動をはじめること、夫の所有物という位置づけから脱するチャンスを得ることと

---

<sup>36</sup> 同上。

<sup>37</sup> 同上、709頁。

<sup>38</sup> 同上、728—729頁。

<sup>39</sup> 同上、635頁。

なった。しかし夫の所有から脱した依子は、人間性を回復したという次元にとどまるのではなく今度は通常のモラルを超克したいわば鬼神となって、娘との関係、夫との関係を自らの強烈な邪悪さを発揮する場として利用する。だがこの「怪物」性は、スーパーヒロインとしての超人性でもあり、作中の誰も示したことの無い、知力と行動力が依子を通して描かれるのである。

一方、妻のやけどによって美的所有物を失った周吾は、美しい女神に化身した娘によってかろうじて代替物を得た。しかし娘は嫁に出さなくてはならない。結末の「やつと二人きりになれたね」<sup>40</sup>という台詞から考えると、むしろ結婚の破綻によって、今度は娘の朝子が周吾の完全な所有物に収まることになることに周吾が喜びを感じていることがうかがわれる。所有物としての役目は依子から朝子へ引き継がれ、精神性を持たず肉体的な美を象徴する存在としての女性は作品から消えることがない。三島がいかにかこのテーマにこだわっていたかをここからも伺い知ることができるだろう。「精神を持たない」従順で男性に依存する女性という設定は、女性を家庭に閉じ込めた「近代家族」像に起因しているともみることができるだろう。「対等な性愛」ではなく「支配と所有」という形でしか存在しない近代家族のあり方を三島は、夫との関係に執着する、そしてだからこそ夫を苦しめ夫に対する「勝利」<sup>41</sup>に酔う依子の姿を通して描いている。実際、彼女は家族から離れることなく、復讐、つまり家族を苦しめる形で排他的な家庭に執着する。ここから、閉じた家庭、すなわち閉鎖的な「近代家族」に対する三島の冷めた視線とシニカルでありながら強い関心がうかがえるのではないだろうか。

女性が男性の所有物である他の例として、「熱帯樹」を検討しよう。この作品でも、夫から外的な美だけを求められた妻・律子が登場する。

1959年の秋の日の午後から深夜にいたる間に起こった、ある家庭の崩壊を描いた「熱帯樹」<sup>42</sup>は、1960年1月に『聲』<sup>43</sup>で発表された。この作品について、鈴木晴夫は兄妹近親相姦から心中へと至る勇と郁子の悲劇が、「詩的なセリフに彩られて」「アモラル」な、そして「夢幻的な味わい」を感じさせる<sup>44</sup>と評価している。また、越次俱子は、ギリシア劇のなかから三島が得たデュオニソスのイメージの解明の糸口になる作品の一

---

<sup>40</sup> 同上、731頁。

<sup>41</sup> 同上、716頁。

<sup>42</sup> 1960年1月7日～23日、文学座公演として、東京・第一生命ホールにて初演。松浦竹夫演出、三津田健・杉村春子・山崎努などが出演。

<sup>43</sup> 1958年、大岡昇平、中村光夫、福田恒存、三島由紀夫、吉川逸治、吉田健一の6名の編集同人により創刊された季刊文芸誌。丸善から出版されたが、1961年の10巻で閉刊。

<sup>44</sup> 鈴木晴夫「熱帯樹」、長谷川泉、武田勝彦編『三島由紀夫事典』、明治書院、1976年、303頁参照。

つである<sup>45</sup>と評している。「熱帯樹」に対する評価は主に兄妹近親相姦の（悲劇の）イメージに集中されがちであるが、越次の評を踏まえて、デュオニュソス神話、とくにヘーラーの狂気——つまり、嫉妬に満ちて他人に狂気を吹き込み自分の意図どおりに動かす力——を持つヒロイン律子の「怪物」性について考察したい。

ほとんどの三島作品は短編でさえ、一つのテーマ、一つの事件から構成されるのではなく、さまざまな要素を含むきわめて複雑な構成をとっている。この「熱帯樹」も、家を唯一の舞台に設定した戯曲であるが、兄と妹、息子と母の二つの許されない愛情関係に、複数の殺意と死への希求が絡まっている。ここでは、主な女性人物である母と娘の姿に注目したい。三島は家庭での母や娘の姿を、異常さが極端に目立つように描いているからである。内容は以下のとおりである。

資産家の恵三郎は、妻・律子に可愛い小娘でいることだけを要求する。息子・勇は幼いときから母に異性として惹かれており、その気持ちを利用して律子は、夫を殺すことを企む。一方、娘の郁子は病床にあるものの、兄を愛し、母を憎み、母の殺害を兄に要求する。しかし勇は、両親の殺害に失敗する。律子は兄を愛する娘の嫉妬心を刺激し、郁子は兄を寝床に引き入れる。そして二人は心中を試みて海へ向う。

三島戯曲の中で最も知られている作品の一つである『サド公爵夫人』（1965年）においても、母と娘はよく口論をしている。こうした母・娘の対立は三島の描く「家庭」作品の特徴の一つともいえるが、「熱帯樹」においてはより残酷な様相を呈している。兄妹と母子の二重の近親相姦を思い浮かべさせるこの作品で母と娘はまるでライバルのような関係にあり、二人が登場する場面ではいつも諍いが生じる。娘の郁子は不治の病で床についているが、律子は娘の看護をしない。先に分析した「獅子」や『女神』のヒロインのように律子も規範的とされている「母性」というものが備わっていない人物として描かれる。我が子を苦しめる、そして、そこから生じる快感を味わう「怪物」的な母親像があるだけである。

律子の台詞だけで一つの場を成している、娘との対立を描く以下のシーンは、この戯曲のクライマックスを構成する場面であり、劇全体を凝縮したものともいえよう。勇に夫を殺させることを企む律子の計画を知った郁子は、愛する兄に母を殺させようと頼んだが、結局失敗し、その三人は対面する。

**律子** 私は死なないわ。郁子、よく見てごらん。私は不死神だわ。（笑う）（中略）

<sup>45</sup> 越次俱子「三島由紀夫全作品解説—熱帯樹」、三好行雄編『三島由紀夫必携』、学灯社、1983年、130頁。

どうしてそんなに他人行儀な目で私を睨むの？郁子。あなたは私の娘ぢやないこと？私のお腹から生れて、お母様のいい性質もわるい性質も、みんなあなたに傳はつてゐるのぢやないこと？さうしてゐるあなたは、私に似てゐる。(中略) あなたにも見せたいやうでしたよ、郁子、本當にあなたにも。……あの子が私の寢臺のそばにやつて來た。(中略) ああ、さういふときのうれしい氣持を、郁子、あなたは知らないけれど、お母様は幾度となく知つてゐるのよ。あの子の若々しい熱い息が顔にかかつた。おどおどして慄へてゐる手が私の咽喉のほうへ伸びてきた。……そのときだつたわ。そのときだつたわ、郁子、私が勝つたのは。(十分相手の反應をたしかめてから)(中略) 郁子。母親に一等ふさはしいことを私はしたのよ。今しも私を殺さうとした息子の顔を、私は両手で抱いて、ほほゑみながら、自分の白い豊かな乳房の間へ押しつけたの。……ほんの短い間、勇は大人しくそこへじつと顔を押しつけてみた。汗だらけになつたあの子の頬が、私の乳房にはつきり感じられた。(中略) 勇。(勇、ギクリと顔をあげる) 又來たかつたら來てもいいのよ。鍵はあけておきますから。<sup>46</sup>

現実世界において作家三島が抱いた母親像としては子どもに対して温かく寛大さに満ちたものがしばしば表明されていた<sup>47</sup>が、彼の作品における母親像はこの引用のように「母」という立場だけを有し、我が子を愛しむような感情は持たない人物であることが多い。律子は自分を指すのに「お母様」というわざとらしい表現を繰り返し、息子を抱きしめその顔を乳房の間に押しつけた行動について「母親に一等ふさわしいことを私はした」と強弁している。息子との近親相姦を想像させる彼女の台詞からは、「母」という資格を用いてその権力を振りまわし、我が子は自分の思いどおりにしてもかまわないと考え、まるでペットにすぎないような扱いをしている姿がうかがえる。こうした律子にとって「母」であることは、閉塞した「家庭」内で家族の他のメンバー、とりわけ子どもを苦しめることにつながるのである。

作中には律子のこうした理解しがたいふるまいを解き明かす個所が存在する。律子は夫・恵三郎に操られる傀儡として女性の美を求められる。「いづれにしろ、決して地味

<sup>46</sup> 「熱帯樹」(初出『聲』1960年1月号)、『三島由紀夫全集』第22巻、新潮社、1975年、346—348頁。

<sup>47</sup> 三島は「椅子」(『三島由紀夫全集』第6巻、新潮社、1973年)、「紫陽花の母」(初出『新潮社編集部編「母を語る」』1967年10月、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年)、「母を語る—私の最上の読者」(初出『婦人生活』1958年10月号、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年)などでやさしく思いやりのある、子どもにとって情緒的な安息所のような憧れの母について描いている。

なものを着てはいけないよ」<sup>48</sup>「(王者のごとき威厳) 俺の前では、お前は死ぬまで可愛い小娘でなくちやならんだ」<sup>49</sup>などの恵三郎の台詞から、恵三郎は律子に対する絶対の権力者であることがわかる。律子は夫の恵三郎の世界の中で、美しさだけを要求される愛玩物として生きてきた。彼女は母の立場だけを有し、親らしい人間的な感情は持たない美的所有物として作り上げられてきたのである。三島は「人間性からいつて當然起りうる事件ではあるが、実際に起ることはめつたにない」<sup>50</sup>実際の事件(フランスで起きた妻と子の共謀による夫の殺害事件)<sup>51</sup>を参照しながらも、夫を殺すには至らず、むしろ永遠に彼の所有物としての妻の位置を脱することのない律子を描いている。しかし彼女は、夫の傀儡、精神を持たない受動的な人間にとどまっではない。

恵三郎の美的愛玩物として生きることが求められてきた律子は、夫の前では彼に完全な従順さを見せ、表面的にはその「家庭」の支配者は夫の恵三郎のように見える。しかし同時に彼女は、我が子たちを自分の意のままに支配する。律子はこのように両義的な性質を有しているのである。所有物としての律子は精神を持たず、夫の命令のとおり肉体的な美のみを追求する一方、子どもの支配者としての彼女は社会的道徳心を持たない人物として存在する。いずれにせよ律子には彼女自身の意志や精神性が見えないように思われるが、実は、その「家庭」を思いどおりに動かすのが彼女であることには注目しなければならない。彼女は、夫婦および親子関係といった「家庭」内の独占的な所有関係を存分に活用する。妻役としてはまるで人形のように完全な美しい所有物を演じる一方で、裏では夫を殺す計画を立てる律子は、従順に夫に所有されるように見せかける。また、母としては我が子を「家庭」という檻に閉じ込めて苦しめるのであり、まるで子どもの所有者のようにふるまう律子は「怪物」的母親にほかならない。

こうした律子の支配力は、「近代家族」形態が家庭の管理者として女性のみ家政を強いた結果生み出されたのではないだろうか。家政とは、家事や子どもの教育だけでなく、その家庭すべてを管理するという意味であって、男性が社会の一部に属して自分に任された部分的な職務のみを処理すれば済むのとは本質的に異なる。三島は、家庭内で支配力を持つ、そして家族関係や家庭に執着する女性を描くことで、女性を家庭に閉じ

---

<sup>48</sup> 「熱帯樹」、303頁。

<sup>49</sup> 同上。

<sup>50</sup> 「熱帯樹」の成り立ち(初出『文学座プログラム』1960年1月号)、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年、486頁。

<sup>51</sup> 「近ごろフランスの地方のシャトオで実際に起こった話で、そのシャトオの主の金持の貴族と、二十年あまり前に結婚した夫人が、実はこの二十年の間、ひたすら良人の財産を狙つてゐて、つひに息子を使つて、ごくわかりにくい方法で父親を殺させ、やつと二十数年の宿望を達して、莫大な遺産をわがものにしたといふのである」(同上)。

込めて、その中ではあたかも神のように全能者としてすべてを管理あるいは掌握しなければならない存在とさせた近代社会を批判しているのである。

#### 第4節 卓越した強者と「怪物」性—「憂国」「鍵のかかる部屋」「女は占領されない」

三島作品の女性はここまで分析してきたように、かなり人格のゆがんだ、「怪物」的なイメージで描かれることがある。しかし、ほとんどの女性は教育面でも、家柄の面でも、男性たちと対等である。それどころか男性主人公よりも自分の意志を持ち、社会性に富んだ自立した人物として描かれることが多い。三島由紀夫が有していた女性蔑視と女性嫌悪を批判的に検討する渡辺みえこは、「彼の〈男らしい文学〉のイメージをさらに堅固なものにしていくために、女性蔑視の発言も大切な要件の一つだ」<sup>52</sup>と述べ、(それが結局は彼自身を破綻に追い込むことになろうとも)三島が女性憎悪の発言を繰り返すことで自らの「男らしさ」を構築しようとしていたと論じた。だが本当に女性蔑視やそれを反映するかのように歪んだ性格の女性を描くことは、少なくとも文学の次元においては、男らしいイメージを堅固にするための方策にすぎないといえるのであろうか。そう考えるには、多くの三島作品において男性はあまりに無力な様相を呈していないだろうか。そして逆に、三島の女性嫌悪発言にもかかわらず、女性登場人物たちは、むしろ三島文学が捉えようとする人間の本源的な側面、たとえば弱い立場にあるからこそ強いといった人間の二面的な側面をさまざまな仕方で託された傑出した存在となっていないだろうか。本節ではこの点について注意しながら、過剰ともいえる気丈ぶりをみせる女性人物について検討したい。

こうした女傑をみることのできる作品の例として、まず、「憂国」を検討する。ここには脇役のように描かれる妻・麗子が登場するが、このような彼女の設定の裏に見えてくる彼女の強さについて論じたい。

「憂国」は、1961年1月『小説中央公論』において発表された短編で、今まで主に作家の政治的な思想や死、美意識をめぐって研究がなされてきた。「憂国」についての研究がこうした傾向を持つようになったのは、この作品の扱う素材もさることながら、

---

<sup>52</sup> 渡辺みえこ『女のいない死の樂園—供犠の身体・三島由紀夫』、現代書館、1997年、117頁。

三島本人の自作解説とも関係があるように思われる。三島は、「憂国」について以下のように解説している。

物語自體は單なる二・二六事件外傳であるが、ここに描かれた愛と死の光景、エロスと大義との完全な融合と相乗作用は、私がこの人生に期待する唯一の至福であると云つてよい。(中略)もし、忙しい人が、三島の小説の中から一編だけ、三島のよいところ悪いところすべてを凝縮したエキスのやうな小説を讀みたいと求めたら、『憂国』の一編を讀んでもらへばよい。<sup>53</sup>

この引用文から分かるように、「憂国」に対する作者の愛着はきわめて強いものであり、松本徹は「三島由紀夫「憂国」」<sup>54</sup>において、いかにも短編らしい、かつちりと構成された、無駄の全くない、三島がその恐るべき才能を存分に発揮した作品であると絶賛している。松本は、三島が「憂国」で、まさしく現実の地平を突き抜けた、完璧な生(性)の快樂と、完璧な死、つまり、流血にひたされ苦痛の只中にありながら、崇高で美しい、完璧な生の完結そのものである死を描き出し、かつ、それを一つに重ね合わせたと、三島の死生観、美意識を指摘しているが、これもまた、上述の三島の解説に沿った解釈であろう。松本の他にも、上の三島の文章を基にした「憂国」の先行研究は多く、これらを踏まえて「憂国」のテーマをまとめると、おおむね「政治」、「エロス」、「死」(主に男性主人公の自決)となるだろう。いずれにしても、これまで分析対象は男性主人公に限られてきたといえる。

たとえば、すでに作品発表直後の「群像創作合評」<sup>55</sup>において花田清輝、江藤淳、寺田透はいずれも、「憂国」を二・二六事件から外された新婚将校夫婦を引き合いに出して、政治とエロティシズムの結びつきをエロティシズムの方から描いた作品と評している。寺田は、自刃の前の美しい若い夫婦の交合が「大義と神威に」によって許され守られた熾烈な肉の喜びを味あわせてくれると、また、憂国の至情と肉の喜びがそこで一致し、妻もはじめて夫の世界に入れたと、政治と男女のエロスを、男性主人公の死を通して論じている。

---

<sup>53</sup> 「「花ざかりの森・憂国」解説」(初出『花ざかりの森・憂国』新潮社、1968年9月)、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年、439頁。

<sup>54</sup> 松本徹「三島由紀夫「憂国」」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1978年4月号、128—131頁。

<sup>55</sup> 花田清輝、江藤淳、寺田透「群像創作合評—憂国」、『群像』1961年2月号、247—250頁。

このように多くの先行研究<sup>56</sup>では「憂国」における男女のエロスは正義のためのもの、つまり天皇制といった政治的な問題を解くためのものと捉え、また作家本人の政治的な言動が活発な時期にこの作品が発表されたことに注目している。こうした研究傾向によって「憂国」の分析にあたってはその対象が作家三島と同性である男性人物に集中されてきたのである。

「憂国」はいうまでもなく二・二六事件を基にした作品である<sup>57</sup>。しかし、ここでは、これまでの先行研究で論じられてきた主人公である武山信二中尉よりも、妻の麗子に注意を向けたい。なぜなら、この作品は政治・死・エロスのテーマからなるとされるが、女性である麗子の存在なしでは死およびエロスは完結されないからである。また、小説で描かれている物語の背景が夫婦二人きりの家庭であることを考えると（すでに再三強調してきたように、これは家庭を描く三島短編に頻繁にみられる特徴でもある）、「近代家族」の究極の形として夫婦関係のみの形態が示された作品だということができる。さらにこの作品ではこうした「家族」という枠を支える女性の存在を確認することができ、ひいては男性ぬきでも家が成り立つことが可能であることも推測できる。こうした点について以下に論証していきたい。

先の三島の自作解説には、愛と死の光景、エロスと正義の融合という作品の意図が示されているが、まずこれを恋愛と政治の問題と捉えることはできないだろうか。詳細は

---

<sup>56</sup> たとえば、以下の研究がある。野口武彦『三島由紀夫の世界』（講談社、1968年）、藤田修一「三島由紀夫における「憂国」の美意識」（『成城文藝』第60号、成城大学、1971年、48-61頁）、磯田光一『殉教の美学』（冬樹社、1974年）、柴田勝二「三島由紀夫『憂国』論―「正義」としての肉体」（『相愛大学研究論集』第13巻2号、相愛大学、1997年、181-198頁）などがあげられる。これらの研究において「死」のテーマは、二・二六事件とかかわる天皇制といった「政治」的な観点や将校夫婦の「エロス」的な情事とともに論じられている。

<sup>57</sup> 三島の「二・二六事件三部作」は、「英霊の聲」、「十日の菊」、「憂国」である。二・二六事件の概要は次のとおりである。

北一輝の日本改造法案大綱の影響を受けた皇道派の青年将校は、1935年真崎甚三郎教育総監の罷免、相沢事件などが起こり、皇道派と統制派の対立が深まったのに刺激され蜂起を決意する。2月26日早朝、首相官邸、警視庁などを襲い、斎藤実内大臣、高橋是清蔵相、渡辺錠太郎教育総監を殺し、鈴木貫太郎侍従長に重傷を負わせた後、国家改造の断行を要求した。天皇は叛乱に激怒し、軍主流は叛乱軍武力討伐の方針を固め、29日朝から戦闘態勢をとるとともに帰順を勧告する。叛乱軍側は奉勅命令に動揺、下士官や兵は続々帰順し、将校の大半は死刑となった。その後、肅軍人事により皇道派勢力は一掃され、寺内寿一陸相などの新統制派が陸軍主流として実権を掌握した（以下の文献を参照してまとめた。田中美代子「憂国」、『鑑賞日本現代文学23 三島由紀夫』、角川書店、1980年、156頁。山崎国紀『磯部浅一と二・二六事件』、河出書房新社、1989年。高橋正衛『二・二六事件「昭和維新」の思想と行動』、中公新書、1965年、5-118頁）。

後述するが、政治の絡んだ恋愛は三島が好んで描いていたテーマだからである。こうした観点を踏まえると、必然的に女性人物の検討の必要性が生じてくる。以下ここでいう「恋愛」は、男女間の恋愛を意味する語として用いるが、三島文学においては恋愛物語の中でその主軸として女性人物が描かれるからである。

物語は、近衛歩兵隊の武山中尉が二・二六事件にかかわった親友たちに置き去りにされ、切腹するまでを描き、夫の自決後、妻があとを追うことで幕を閉じる。

この二人の死については、上述の先行研究からも分かるように、天皇のために死を選んだものと解釈されてきた。軍人としての憂国の至情を意味する武山の死は、死を前にした妻との性愛行為とともに幸福を感じさせる神聖なものと捉えられてきたのに反して、麗子の死は、夫の大義に従うだけの付属的なものと見られてきた。しかし、軍人の死であるものの、果たして武山の死をそれほどまでに尊いものと捉えることができるのであろうか。むしろ、女性である麗子の死こそが価値あるものと解釈できるのではないだろうか。こうした問題提起を出発点として、武山と麗子の二人を対照的な存在と捉え、中尉の死と対比させることで見えてくる妻の麗子の死の特性について探っていきたい。

まず、中尉が反乱軍の親友たちへの処罰を実行すべき立場に自らが置かれたことを拒否し妻・麗子に嘆く場面を見てみよう。なぜなら、この場面から、武山の死が大義のためのものではなく、やむをえず選択するしかないものであったことがうかがえるからである。

「俺は知らなかつた。あいつ等は俺を誘はなかつた。(中略) おそらく明日にも勅命が下るだらう。奴等は叛亂軍の汚名を着るだらう。俺は部下を指揮して奴らを討たねばならん。……俺にはできん。そんなことはできん(中略) いいな(中略) 俺は今夜腹を切る」<sup>58</sup>

武山は反乱軍の親友たちを処罰せよという命令を受けても実行できないという思いに悩む。国への忠誠と、友人達への連帯意識の狭間で、結局は自死を選択するほかない状況に追いつめられる。また、仲間たちから誘われなかったことに言及していることから、武山は仲間たちから置き去りにされた悔しさや恥ずかしさから、自分も「憂国」の真似事をしようとしているかのようにも見える。果たして彼は軍人として、あるいは人間として、意味のある死を遂げたのだろうか。むしろ、彼の死は複雑な問題からの逃避では

---

<sup>58</sup> 「憂国」(初出『小説中央公論』1961年1月)、『三島由紀夫全集』第13巻、新潮社、1973年、229頁。

なかったのか。

決起に乗り遅れた武山の鬱屈したジレンマと対比すべきものとして、「覺悟はしてをりました。お供をさせていただきたくございます」<sup>59</sup>という一言が印象的な妻である麗子に注目したい。彼女の死は、軍人の妻としての行動倫理が要求する範囲内において主体性を許されているという受動的なものであるように見えるかもしれない。しかし以下に詳述するとおり、麗子に関する記述の中には少なくとも彼女が夫の影響の下に軍国主義（およびその背後にある男性中心主義）に洗脳されていると明確に判断できるような要素はない。確かに理由は判然としないが、麗子は自らの決断によって自死を選びとっている。ここには自立した人間としての麗子の意志が強くみられるのではないだろうか。武山よりも麗子の方が、一層凛々しくまた決然と自分の意志を表明しているのである。たとえば、自決するという夫の決心を聞いた麗子は、「たぢろ」<sup>60</sup>ぐ様子もなく、「そのつぶらな目は強い鈴の音のやうな張りを示してゐた」<sup>61</sup>と描写され大胆さと一種の崇高さを表わしているのである。

そうした凛々しい麗子の姿が読み取れる個所として、次の引用をあげたい。先の引用部分よりも少し前に位置するくだりで、反乱の知らせを聞いて出かけた夫を見て、妻・麗子が自ら死を準備する場面である。

麗子は雪の朝ものも言はずに駈け出して行つた中尉の顔に、すでに死の決意を讀んだのである。良人がこのまま生きて歸らなかつた場合は、跡を追ふ覺悟ができてゐる。彼女はひつそりと身のまはりのものを片づけた。<sup>62</sup>

死に遅れた武山が自己愛的な名誉心から自死へと向かわざるを得ないことを、麗子は駈け出していく夫の無意識の表情に見て取っている。引用文から分かるとおり、夫から自決の意志を聞く前から麗子は夫の考えを読み、自身の行動を自らの意志によって決定していたのであり、また実際にこのあと行動に移していくのである。先にあげた引用文で武山がおこなう「俺は今夜腹を切る」という自決の宣言は、テキストではすでに、麗子の視点を通して呈示されていた死のシナリオを、遅ればせになぞったものにすぎない。

彼らの死が描かれた場面でも、両者の対比は顕著である。死を前にした武山は、「嘗

---

<sup>59</sup> 同上、230頁。

<sup>60</sup> 同上。

<sup>61</sup> 同上。

<sup>62</sup> 同上、226頁。

て妻に見せたことのない軍人としての公けの行為」<sup>63</sup>と自らの自決を捉え、ある種の陶醉に満たされていた。果たしてこうした武山の死を、天皇のための荣誉ある軍人としての神聖なものと捉えていいだろうか。武山は、自身の自決を「戦場の決戦と等しい覺悟の要る、戦場の死と同等同質の死」<sup>64</sup>であると考え、軍人としての死と意味づけながらも、「戦場の姿を妻に見せるのだ」<sup>65</sup>と自白することで、自分の死が結局、麗子に見せるためのもの、そうしてはじめて完結するものであることを明かしている。つまり、見守ってくれる麗子の存在がなければ武山は自死することができずまたその死は無意味なものと考えることができる。彼の死の意味はとりわけ、私的世界の伴侶である妻の麗子によって支えられているといえるだろう。また、軍人である武山が先に切腹をし、女性である麗子はすべての整理を終えてから死を迎えることにも注意を払っておきたい。状況によって不可避のものとして課された武山の死とは異なり、麗子の死こそが能動的な選択の結果であり、主体的な行為によって支えられているといえるからである。

三島は麗子の死の場面を非常に丁寧に、高い緊迫感を持ってドラマチックに描く。女性が殺してもらうのではなく自分で自害する、しかも、たった一人残った状況で自らをいわば始末するというのは、夫の切腹よりもさらに孤独で気高い行為であるように感じられる。夫の切腹の一部始終を自身も血まみれになりながら見届けたあとで行われる彼女の自死は強い意思の求められる行為であり、この名誉の死はまちがいなく能動的な行為である。麗子は自分たちの死体が長いあいだ放置されると腐敗することにまで考えを及ばせ、発見してもらいやすいよう玄関の戸締りをあえて開け直すほど、行き届いた思慮と行動をみせる。また、死を前にして彼女は、「夫の信じた大義の本當の苦味と甘味を、今こそ自分も味はへる」<sup>66</sup>という喜びを感じている。麗子は自分の死をもって大義を体現するのであり、麗子のこの潔い死によってこそ、夫の切腹が完成されるといえる。つまり、それまで私的な領域に閉じ込められていた彼女であるが、死によってはじめて自分も「公」を担う存在となるのであり、さらに通常は男性の特権とされている「大義」を完成させるものであるなら麗子の死こそ名誉に満ちたものであるとみることができる。

こうした二人の死、とりわけ麗子によって支えられる武山の死は、妻に支えられる受動的な夫の象徴とも見える。武山は、自分の自決に「供をする」という妻の発言に、「よ

---

<sup>63</sup> 同上、242頁。

<sup>64</sup> 同上。

<sup>65</sup> 同上。

<sup>66</sup> 同上、249頁。

し。一緒に行かう。但し、俺の切腹を見届けてもらひたいんだ」<sup>67</sup>と答える。自分の死を見守ってもらうだけでなく死んだ後の始末の一切を、妻の麗子に預けようとしていることが分かる。次の引用においては妻に依存している武山の姿を読み取ることができる。

共に死ぬことを約束しながら、妻を先に殺さず、妻の死を、もう自分には確かめられない未来に置いたといふことは（中略）信頼である。もし中尉が疑り深い良人であつたら、並の心中のやうに、妻を先に殺すことを選んだであらう。<sup>68</sup>

深い夫婦間の「信頼」という窮屈な弁解とともに先に死んでしまう武山の姿の裏には、実は責任から逃れ、厄介なものは妻に任せる姿勢があるのではないだろうか。前述のとおり、彼は選択しがたい問題、つらい現実から逃れようと死ぬことを選んだように思われる。武山にとっては自分が死を遂げることに夢中でそれに付随する事柄には無神経なのである。そして、彼の代わりに武山の死をめぐるすべてを、とりわけ自決の準備および事後処理を担うのは妻の麗子である。彼女はあらかじめ身の回りの整理をおこない、家の中を清め、自分の書く遺言の文句を考え、一人残された後、いよいよ自分が自殺する直前にも火の始末を怠らないという注意深い行動をとり、二人の死後についても周到に察して必要な措置も講じたのである。「とにかく見なければならぬ。見届けねばならぬ」<sup>69</sup>と二人きりのこの小さな家の中で実行される夫の切腹を見守っていた麗子は強い意志で夫を支えていることが分かる。三島は、あからさまに支配力は行使しないものの、ほとんど英雄的なまでの自立的主体性を持つ妻を描くことで、「近代家族」像を前提としつつそれに対する批判的な意識を表しているのではないかと考えられる。「家庭」とは、その中に閉じ込められた存在、とりわけ専業主婦によって成立しているが、そうした女性たちは無力で無意味な従属者なのではなく彼女たちがみせる主体性、具体的には強い意志力と行動力によってはじめて維持されるのではないか。こうした見解を、麗子を通してこの作品から読み取ることができる。

この作品では、異常なまでに「二人」という夫婦関係が強調されていることに注目したい。「二人は、（中略）何者も破ることのできない鐵壁に包まれ、他人の一指も觸れることのできない（中略）鎧はれたのを感じた」<sup>70</sup>という記述にみられるように、一夫一妻婚に基づいた夫と妻だけの家庭が描かれており、夫婦愛が強調されている。しかし、

---

<sup>67</sup> 同上、230頁。

<sup>68</sup> 同上。

<sup>69</sup> 同上、244-245頁。

<sup>70</sup> 同上、232頁。

武山は麗子に家政を任せて家庭の問題からは手を引いており、実のところ二人きりの家を守るのは女性の麗子である。女性ぬきでは成り立たない「家」のありようが読み取れるところであるが、「近代家族」の逆説がここにある。専業主婦の麗子は夫の従属的な存在ではなく、自ら行動する主体的な女性の姿をみせるが、夫の支配という近代家父長制を成立させた「近代家族」制度の枠からみると男性中心的な支配構造を転覆させる彼女は「怪物」的な側面を有しているであろう。しかし同時に、妻として殉じる麗子は「近代家族」の志向する「良妻賢母」をなぞっている。すなわち、麗子は家庭内でのあらゆる権力を持つ人物でありながらも、その支配力は専業主婦として夫に所有される客体であるからこそ与えられるものといえる。彼女のみせる支配力は、家庭に「所有」され、その中で主体であることを強要されて生じたものなのである。こうした限界を、女性、とりわけ専業主婦が負うことになった背景には「近代家族」という戦後に特徴的な家族制度があり、この新たな文脈の中で主体的に行動を律する、主体としての女性が孕んでいる逆説を三島は麗子を通して描いていると見なすことができる。

ここまで、脇役のように描かれる女性が体現している強さを「家庭」という枠組み、その中でも特に夫婦関係を通して確認してきたのだが、こうした強者としての女性の例として、以下では、「鍵のかかる部屋」を検討する。この作品では、夫婦という枠を越えた家庭の支配者としての女性がまさに「怪物」として現れている。

「鍵のかかる部屋」は1954年7月に『新潮』で発表された短編で、松本徹は三島のあらゆる特徴が混在した作品であると評価している<sup>71</sup>。具体的にはその特徴を明示していないが、題目にも象徴されるようにこの作品が閉鎖的な家庭を主要な背景としていることを考慮すれば、松本はこの作品で描かれている家庭に注目しているのではないかと推論できる。これまでの議論から見て三島作品の特徴の一つとして重要だといえるのは、「家庭」における強者として女性を描いていることである。その中でも、本論文の第5章で検討する力強い「女中」像は、三島文学における女性の描き方、また家庭の描き方の特徴と指摘できる。三島の描く「女中」たちは他人の「家庭」の中心的な存在としてふるまい、ついにはその家の主人のように君臨する。「鍵のかかる部屋」では、他人の家庭を牛耳る「女中」しげやが登場するのである。

一方、田中美代子は登場人物たちについて、日本の社会共同体の顕現であり、時代精神の体現者であるとともに、作者の胎内から生み出された「夢魔的人間像」として評している<sup>72</sup>。この夢魔的人間像を田中は、夫＝父親が不在のあいだに若い男を呼び入れ、

<sup>71</sup> 松本徹「三島由紀夫全作品解説―鍵のかかる部屋」、三好行雄編『三島由紀夫必携』、学灯社、1983年、97頁。

<sup>72</sup> 田中美代子「解説」、三島由紀夫『鍵のかかる部屋』、新潮社、1980年、314頁。

奇妙な秘密の遊びをつづける母親と幼い女の子の姿から見ており、このような人物たちこそがグロテスクな日本の近代の象徴であると指摘している。

「鍵のかかる部屋」は戦後直後の1948年を時代背景としており、戦後の混乱期の世相が次のように描かれている。「誰も彼もあくせくして生き、子供のやうに「悪いこと」に夢中になり、賭博やヒロポンや自殺にむかつて傾斜してゐた。ついこの間も壽産院事件<sup>73</sup>があり、引きつづいて帝銀事件<sup>74</sup>があつた」<sup>75</sup>。三島は、こうした具体的な例をあげながら「悪いこと」が横行する世の中を、そして悪事を為す悪魔的な人間像を描き出している。しかし、この作品の主な舞台となる「家庭」においては以上のような悪行は具体的に明示されておらず、実際「悪いこと」を犯したことのない「女中」のしげやに夢魔的な「怪物」性が付与されている。以下では、その理由を探るために「鍵のかかる部屋」における「近代家族」およびそれと「女中」の関係を中心に見ていくことにする。

ここで作品の梗概をごく簡略に述べておくと、主人公でしばしば視点人物でもある一雄はダンス・ホールで人妻の桐子と知り合いその家に通うようになるが、桐子が急逝した後、九歳の桐子の娘・房子と関係が続けていくという話である。夫ないしは父親がほとんど不在の状況で、若い男を呼び入れ、奇妙な秘密の遊びを続ける母親と幼い女の子はたしかに、三島が産み出したグロテスクな「夢魔的人間像」であるということができよう。しかし、主要人物ではない脇役として描かれている「女中」のしげやの姿が印象に残る。(性)愛が夫婦間のみの特権化され、(性の)快楽が閉鎖的な「近代家族」において、ほとんど知らない男と「悪いこと」をするというスキャンダラスなふるまいを続ける桐子と房子に比べると、しげやの存在感は一見はなはだ薄い。ところが目立たないはずの彼女は、三島のテキストの中でまさしく「怪物」であると記述されている。次の引用文は、しげやについての最初の描写である。

女中が出てくる。肥つた、まつ白な、毛の薄い、蛆のやうな女である。この女が無表情に一雄を見た。擲られた、斬られた、などといふことは大したことだが、一

<sup>73</sup> 1944年4月から1948年1月にかけて東京都新宿区の「寿産院」で起こった、もらい子の大量殺人事件（白浜研一郎「貰い子殺し一〇三人の寿産院事件」(『現代の眼』第19巻8号、現代評論社、1978年、68-73頁)、高原富保編「中道政治を倒した昭和電工事件—暗い世の中—寿参院・帝銀の大量殺人」(『一億人の昭和史⑤占領から講和へ』、毎日新聞社、1975年、88-117頁))を参照)。

<sup>74</sup> 1948年1月26日に帝国銀行椎名町支店で発生した毒物による殺人事件（帝銀事件ホームページ[www.gasho.net/teigin-case/jiken/gaiyo.htm](http://www.gasho.net/teigin-case/jiken/gaiyo.htm)（最終閲覧日：2018年5月15日）参照）。

<sup>75</sup> 「鍵のかかる部屋」（初出『新潮』1954年7月号）、『三島由紀夫全集』第9巻、新潮社、1973年、187頁。

雄はそれとほとんど同じ重みで、『見られた』と思つた。こんな風にして人間を見たら、人間はみんな怪物になつてしまふ。しかし一雄は別に怪物ではない。だから逆にこの女中を怪物だと感じる理由があつた。<sup>76</sup>

このように、三島がテキストの中で明確に女性人物を指して「怪物」と見なしていることは重要である。なぜなら、存在感の薄い、これといった役割も果たしていないようにみえる人物がわざとらしく「怪物」という言葉で言及されているからである。さらに、しげやが「怪物」と形容されていることは、彼女が強い力で「見る」行為に起因することがうかがえる。先に検討した「憂国」、また本論文の第2章（『禁色』論）にみるように、三島文学における「見る」行為は登場人物の主体性と深く関係しており、とりわけ見る主体としての女性人物は見られる客体（主に男性）に向けて支配力を行使する。つまり、見る行為によりその主体と客体の間には支配関係が生じるのであり、見る側であるしげやこそが他人を支配する力を備えているとみることができる。このように、三島文学における見る行為は支配力とかかわっており、主体としての「怪物」的な女性を生み出したのである。

さらにつけ加えていえば、しげやは、物語の展開途中においては上記の引用以外ほとんど登場しない。わずかに声だけで示されたり、桐子との情事やのちには房子との関係が目的の一雄にとって無意味でかつ煩しい存在として描かれる。「女中」としての役割らしい役割も果たしている様子がない彼女ではあるが、作品の最後の部分で房子との関係について急に次のように一雄に打ち明ける。「今まで申し上げますでしたが、あの子は實は私の子なんです」<sup>77</sup>。物語の終わりにおいて明らかにされるこの事実を踏まえれば、房子の実母であるしげやは、より重みのある人物として描き出されるべきであろう。しかし、作中のしげやの存在は終始一貫して認識されないほど希薄で、一連の三島の「女中」像とは違う様相を呈している。

本論文第5章で検討するように、三島作品の女中たちは、「只ほど高いものはない」のひで、「十日の菊」の菊、『朱雀家の滅亡』のおれいなどのように、家の中のすべてを察知し、一家の各々の人物たちを操る存在であることが多く、主軸として物語を導いていく人物として描かれる。彼女たちは実質的に母や妻としての役割を担い、窮地に陥った家庭内の人物たちを救う存在として登場する。しかし、しげやはそうした三島文学の典型的な「女中」像とは異なる、存在感に欠ける「女中」として描かれる。それにもか

---

<sup>76</sup> 同上、194頁。

<sup>77</sup> 同上、238頁。

かわらず、こっそり背徳的な関係に浸る桐子や未成年者でありながら危険な関係におぼれる房子ではなく、先の引用で見たように、しげやが「怪物」的な存在として表象されている。彼女は表面上ほとんど表れることなく、黙って全体を見ている存在としてこの家庭を支えている。目立たないように見えて、すべてを知りぬき、陰で管理するしげやこそが実は、いかにも三島らしい「怪物」的な女性であるといえる。これに対し、母親として、女主人として君臨していた、そして作品の半ばで突然死んでしまう桐子の存在は空虚なものに思われる。ここからも「近代家族」の虚無性がうかがえる。しげやという他者がいるからこそ家族という枠が支えられるアイロニーがあるのである。以下では、この点について探っていくことにする。

「鍵のかかる部屋」における家庭、いわば「近代家族」の姿は、女主人である桐子の発言から察することができる。次の引用のように、一雄と知り合っ間もない桐子は、夜間に何のはばかりもなく彼を自身の家に招待する。「うちであなた（一雄—引用者注）がおつとめになつたお祝ひをしませうよ。主人は毎晩一時前には決してかへらないの。子供は九つになる女の子が一人きりだし、子どもは早く寝かしてしまへばいいし、何の遠慮もいらぬのよ」<sup>78</sup>。この台詞から「男は外で仕事、女は内で専業主婦」という「近代家族」の典型的な構図が如実に浮かび上がる。他に仕事もない主婦として家に置かれている桐子は、しかしながら「家事」や「子どもの教育」などいわば家政とは無縁の日々を送っているように見え、少なくとも夫のいない家庭という私的領域においては自身の意のままに勝手放題な生活を送っている。こうした彼女の行動には、「女中」であるしげやの存在が前提となっている。主婦であるが家事を何もしない桐子に代わって、その役割を担っているのは「女中」のしげやであり、しげやはこの家の暗然たる支配者とみることができる。

作品の半ばで桐子は、一雄との性関係の最中に、心臓発作を起こし死んでしまう。表面的であるものの家の中では女主人として君臨していた桐子は、ついに姿さえ消したのである。それと同時に、「女中」のしげやの存在感が浮上する。桐子が心臓発作を起こした時、ただ動揺していただけの一雄とは違って、しげやはすでにこうした事態を予見していたかのように落ちついて事を收拾する。次の引用を見てみたい。「女中（しげや—引用者注）が傲然と入つて来た。女中がちつともあわててゐないので、醫者がすぐ來るといふ返事をきいてから、俺（一雄—引用者注）はかへつた。その晩のあけ方に桐子は死んだ」<sup>79</sup>。ここには女主人を圧倒する「女中」の堂々とした「傲然」たる姿勢が表

---

<sup>78</sup> 同上、192頁。

<sup>79</sup> 同上、198頁。

れており、家庭内の出来事を自らの采配で処理するしげやは、家庭運営の有能な指揮官であるように見える。そしてついに桐子の死をもってこの家は、以前にもまして「女中」のしげやの支配下に置かれるのである。母親を亡くした房子は一雄と会うことを望むが、その願いを受けて彼に対して訪問を求めるしげやの次の発言は印象深い。「旦那様はどうせ夜中の一時までおかへりにならないんだから、御遠慮は要りませんのよ」<sup>80</sup>。この台詞は、まさに、前述した桐子の台詞の繰り返しであり、この発言によってしげやには女主人のイメージが付与されるのである。こうして目立たないが家の全権を掌握し、家庭を操る「女中」しげやの存在を確認することができる。

本章第2節、第3節では邪悪さが特徴的な女性たちを取り上げ、彼女たちがいずれも私的領域である「家庭」をつかさどる支配者としての側面を持っていることを分析してきたが、本節で検討する作品においてはそのバリエーションがみられる。「憂国」においては、家庭内での主婦の立場にある女性が純粋さと崇高さを備え、二人きりの夫婦関係の中で夫に対して強者として立ち現われてくる妻を確認することができた。また、「鍵のかかる部屋」においては、家庭内にいる存在でありながらも、夫婦の枠には収まらない女性である「女中」の意外な力強さを確認した。ここからは家庭という枠を拡大して、女性ながら社会の中で支配者としてのふるまいを実現している「女は占領されない」の唐山伊津子を考察していく。

「憂国」の発表の2年前である1959年10月、『聲』で発表された「女は占領されない」<sup>81</sup>は、占領下の日本において展開される上流階級の女性と米軍の高級将校の付き合いを通してその時代の風俗がうかがい知れる作品である。三島は、作品の意図について次のように述べている。「政治のからんだ恋愛といった内容は、文学座で上演した“鹿鳴館”<sup>82</sup>で少し実験したが、今度はそれをさらに深く掘りさげてみたつもりだ」<sup>83</sup>。「政治のからんだ恋愛」がこの劇の主題であるだけに、伊津子の重要な恋愛相手である政治を動かす絶大な権力を握っている占領軍男性との男女関係がメインとして描かれており、この二人の恋愛を用いて政治的な問題を解決しようとする多数の人間が登場する。自分

---

<sup>80</sup> 同上、226頁。

<sup>81</sup> 1959年9月2日～27日、芸術座で初演。長岡輝子演出、越路吹雪・神山繁・岸田今日子などが出演した。東宝芸術座が、三島由紀夫と越路吹雪を起用し、そこに新劇俳優も加えて、通俗的ではない大衆路線を取ったために講演前から話題になっていた。

<sup>82</sup> 1956年12月『文學界』で発表された四幕の戯曲。文学座二十周年記念公演として、1956年11月27日～12月9日まで第一生命ホールで初演。松浦竹夫演出、杉村春子・中村伸郎・北村和夫・仲谷昇などが出演。

<sup>83</sup> 「越路吹雪が未亡人役一芸術座の「女は占領されない」で演出に張切る長岡輝子」、『朝日新聞』（夕刊）、1959年8月24日付、4頁。

をめぐるこうした複雑な人間関係を通して伊津子は、恐ろしいまでに堂々と社会性を持って世の中を渡っていく女傑、毒を含みながらもみごとに自立した女性として登場する。

敗戦直後のダンスパーティで、伊津子は占領軍政治局のエヴァンスと知り合い、恋仲になる。首相以上の権力を握るエヴァンスの愛人になった彼女のもとにはさまざまな嘆願が寄せられる。いくつかの中傷や脅迫によって二人の間に亀裂が走るが、急な命令で本国へ帰国することになったエヴァンスを見送り、お互いにこの短い関係を一生の思い出として、二人は別れる、という内容である。

現実の三島がしばしば言及する無力な女性像<sup>84</sup>とは異なる、男性に勝るとも劣らぬほど有能な女性として伊津子は描かれている。男性に依存するばかりではない、自分の意志と決断力で行動する人物であり、男性よりも積極的で野望に満ちたまさに強者であるといえる。こうした伊津子の姿は、作品で描かれる無能な男性登場人物との対比により強調されるのだが、佐藤英明は次の見解を提示している。

この戯曲には、誇りを失った占領下の日本人への風刺を、辛辣なものとして受け止める契機も含まれていて、伊津子の役柄は、それを浮き彫りにするものだが、その点はあまり注目されなかった。<sup>85</sup>

佐藤の指摘のとおり、三島は占領下（1945～52年）の日本に対する批判を少なくとも「女は占領されない」においては表しているのではないだろうか。この作品では、戦後の占領期を背景として占領軍政権下でさまざまな政治的な問題が起こるが、それらは征服者側の男性と、被征服者側の女性の男女の恋愛関係を通して解決される。より正確にいうと、占領下の日本の政治家たちは占領軍側の権力者と恋人関係にある日本人上流階級の女性・伊津子に頼って政治問題を解決しようとする。つまり、男性的世界とされていた政治の問題が、家庭という私的領域に閉じ込めたはずの女性を通して決着されるわけである。ここでは、男性を上位・支配者とし、女性を下位・被支配者とする、通例のジェンダー序列が流動化されている。被占領下の日本男性が男性性を奪われ、去勢されているのに対し、日本女性が男性化しているということから見えるのは、すでに確認し

---

<sup>84</sup> 第2章で詳細に引用するとおり三島は、「女ぎらひの辯」（『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年、411頁）、「好きな女性」（『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年）、「女の友情について」（『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1975年）などで、女性を劣等で、男性に従属する存在のように叙述している。

<sup>85</sup> 佐藤英明「女は占領されない」、松本徹、佐藤秀明、井上隆史編『三島由紀夫事典』、54頁。

た「近代家族」における女性の強さではないだろうか。つまり、「家庭」内で行使する女性の支配力や行動力、そしてこうした女性の力に頼る夫といった男性たち（名ばかりの家父長たち）の姿が、この作品からも浮かび上がるのである。こうした観点からみると、「女は占領されない」の伊津子は、家庭における女性の莫大な力を社会に拡張し体现する人物であるといえる。そのため、必然的に、家庭内での彼らの薄い存在感と同様に、無力でほとんど居場所がなく、積極的な役割を果たすことのない無能な男性人物たちの姿が浮かび上がるのである。

作品には男性に対する直接的な非難が表れる次のような発言がある。「日本の男つてみんな（中略）お體裁ばかりつくろつて、心のなかはびく／＼なの」<sup>86</sup>。この台詞は作家三島による占領下の政治家の無力への批判とも読めるが、女性・伊津子を通して発話されたこの表現からは見かけだけの存在としての男性への不満とともに、彼女の大胆さうかがえるのである。当時の世相を反映するこの点は、露骨な次の台詞に如実に示されている。連合軍により占領され植民地化されている状況の下では、「日本の政治は、女の力を借りなくちや何もできない」<sup>87</sup>。また、「日本の政治家は、司令部に對して、もつぱら女の力をたのみにしてゐる」<sup>88</sup>。こうした表現からは、単に出しゃばった行動をとる女性を揶揄したり、性的魅力によって権力を持つ男性を籠絡する女性への非難を匂わせたりするだけでなく、女性の居場所を「家庭」に限定し、女性に自らの存在意識を家の中でのみ求めさせる「近代家族」観に対する三島の冷笑もうかがえるところであろう。女性に依存するしかないという表現からは逆に、いかに日本の政治社会が男性の世界であるのかが見て取れる。この作品に限定していえば、男性の支配力が最も行使される場といえる政治の世界においても女性の力はなくてはならないものであり、女性ぬきでは成り立たない占領下社会のありようがここから読み取れる。

こうした社会の中で行使される女性の力を三島がどう描いているかをみるために以下では、他人との関係を用いて支配力を発揮していく伊津子を分析する。

まず、自分の状況について述べている伊津子の台詞を確認する。その台詞には、読者による感情移入ができないほど自信に満ちた、彼女の主体性がよく表れている。

**伊津子** さう云つて下さるのはあなただけよ。（やゝ落着いて椅子にかけて、ゆつくり話す）主人があのとほり、公職追放のショックで脳溢血を起して、そのまゝ頓死

<sup>86</sup> 「女は占領されない」（初出『聲』1959年10月号）、『三島由紀夫全集』第22巻、新潮社、1975年、204－205頁。

<sup>87</sup> 同上、189頁。

<sup>88</sup> 同上、198頁。

でせう。私だつて一時は途方に暮れたわ。前の主人とは話し合ひで別れたけど、二度目の主人は人に相談もなしに、勝手に脳溢血なんか起すんですもの。でも九州の炭鑛が残つたのは大助かりよ。私は株のおかげで、女會長なんですの。これでたまには重役會へ出かけて、何となく重役たちをジロリと睨むのよ。<sup>89</sup>

この引用のように、伊津子は前の夫の財産と会長という職を利用して、企業家として活躍している。また、「私、パン／＼ぢやございません！チョコレートや香水をもらつて軟化したりしないのよ。私には石炭があるんですから」<sup>90</sup>には、下層階級で性的身体を売り物にするしかない「パンパン」を見下げる伊津子の階級的傲慢がみられる。亡くなった夫のおかげで自由な恋愛をしながら多くの人たちの上に君臨し続けようとする彼女の姿は、いかにも下卑た悪女である。というのも、性的身体を商品にしているという点では、伊津子もパンパンと同じ立場だからである。しかしながら、伊津子は請託のために訪れる政治家たちをほとんど小ばかにしたような態度すらとる。「ぢやあ殿下（政治家A—引用者注）が一番だわ。殿下とお話しするあひだ、奥でお待ち下さる？（中略）あとでお一方づつお呼びいたしますわ」<sup>91</sup>と、権力を持っている自分の支配的な位置を楽しんでいる彼女の姿がうかがえる。ただし、伊津子のもつ権力が、日本を占領している占領軍の男性権力者と恋愛関係をもつことにより獲得されたものであって、彼女の権力はやはり男性、しかもこの場合は外国人男性との関係を裏づけとするものであることも指摘しておきたい。

しかし、他方で伊津子は、悪の権化というわけではなく、冷徹非情な性格を見せながらも国家のためになるよう積極的に活動しようとする。しかもその活動は、自分の意志に基づいた自発的なものであるがゆえに、彼女の自律性が際立つことになる。次の台詞は、いわば男性の世界である日本の政治のために、女の力を貸してほしいと頼まれた後の伊津子の反応である。

**伊津子** わたくし、誰の命令も受けないわ。今日だつて、何となく面白さうだから、伺つたの。戀愛にだつて、今さら見榮もお體裁もないことよ。日本の男たち、すつかり占領されちやつた男たち、……まあほとんど魅力ないわね。<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> 同上、188頁。

<sup>90</sup> 同上、202頁。

<sup>91</sup> 同上、216—217頁。

<sup>92</sup> 同上、190頁。

この引用にみられるように、伊津子はおそらく自らの意志で行動し、自分の興味を大事にする。そして、この伊津子の台詞からは、先の佐藤の指摘どおり、誇りを失った占領下の日本人への風刺を、その中でも特に政治の世界における男性への辛辣な批判が読み取れる。建前や権威への妄従を否定し、むしろ興味本位のインスピレーションを大事にするのだと表現するこうした彼女の姿には自分の判断に基づいて行動する主体性が表れているのである。次の伊津子の発言には、男性への批判とともに、自らは日本という国家のために、日本人のために尽力していることが示されている。「私がかうしてお取次ぎするのは、不公平な目に會つてゐる日本人を助けたいためなんですから。(中略) 私は決して自分のためにやつてゐるのではないの」<sup>93</sup>。ここからは、独善的でありながらも「打算のない」<sup>94</sup>確固たる信念を貫く伊津子の強さがうかがえる。しかも、彼女には卓越した支配力も備わっている。以下ではその点を分析したい。

敗戦後の日本の統治者であるエヴァンスをも超える一層強い野心と大胆な構想を示す伊津子の姿からは、政治的な判断力を伴った、日本の現状に縛られない、彼女の野心を読み取ることができる。

**エヴァンス** 僕には悲しいかな権力がある。(立上つて) いゝかい、このテーブルを日本政府だとしよう。このテーブル・クロスが気に入らん。さう思つたら、テーブル・クロスを變へればいい。(中略)

**伊津子** ロマンチックねえ。私だつたら、それをもつと徹底的にやるわ。このテーブルが日本だとするでせう。あんまり小さくて不便だから、(ト立上つて小卓を寄せて) このテーブルもくつゝける。あのキャビネットもくつゝけちやふわ。<sup>95</sup>

ここで語られている伊津子の姿は、女性は家で家事や育児を担って夫や子供に尽くすべきだとする現実における三島の女性像<sup>96</sup>、あるいは一般的な「近代家族」像とはかけ離れている。「男性は外、女性は内」という枠の外で、彼女は男性よりも器が大きく、また世渡りに長けているだけでなく社会を大胆に論じる構想力を備えた有能な姿で描かれる。上の引用では伊津子の社会的なビジョンはやや短絡的で十分な思慮を欠いている

---

<sup>93</sup> 同上、219頁。

<sup>94</sup> 同上、208頁。

<sup>95</sup> 同上、226頁。

<sup>96</sup> 三島は「好きな女性」(初出『知性』1954年8月号、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年)、「女の友情について」(初出『婦人画報』1951年4月号、『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1975年)、「女ぎらひの辯」(初出『新潮』1954年8月号、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年)などで、そうした自分の女性像について描いている。

ようにも見える。しかし伊津子は占領下の日本で第一の権力を持つ男性をも思うがままに扱いながらも単に利己的であるのではなく、多くの人々の橋渡しをして国益にとって重要な役割を果たす人物である。彼女は誰にも振り回されることなく自分の価値観に沿って行動する、自立した社会人としての女性の可能性を体現しているのである。しかし、上の引用にみられるとおりの彼女の発想は、柔軟ではあるが恣意的な面も強く、行き過ぎていて非現実的であることも事実であろう。彼女の台詞は女性の浅はかさを例示しているとも解釈できるが、三島はこうしたある種の極端さを通して女性が潜在的に有する支配能力を強調しているのであろう。

近代的な性別役割分業観に基づいて家事・育児に専念するようになった「家庭的な存在」であるはずの女性が、「専業主婦の妻」におさまる代わりに「勤め人の夫」にもまして社会の中で能力を発揮する姿を、三島はこの伊津子に投影して描いている。無論、「家庭」といっても階級によって家庭内の女性の封じこめの度合は異なり、伊津子のような上流階級では、社交の場（外部との交渉）で女性が一定の役割を果たすことが求められ、むしろ中流階級において厳しく女性が家庭内に封じ込められるという差異が現実にはあることを指摘しておかなくてはならない。しかしながら、上流階級の女性たちが果たす社会内での役割も、結局のところ男性中心的社会構造が女性という「本来家庭的な」存在に与えた例外的逸脱にすぎず、「男は公共領域・女は家内領域」という性別分業そのものが無効化されているわけではない。

女性の支配的な力はすでに家庭における男女関係において確認したとおりであるが、こうした男女関係における支配力を伊津子は社会の中においても発揮していることに注目すべきであろう。伊津子にとって家庭と社会がアナロジーの関係にあることは、「たゞ私、可哀相な人たちを、一人一人救つて上げたいだけなの」<sup>97</sup>という彼女の台詞からもうかがわれるが、この言葉には、子どもを愛するような愛情にあふれた姿が見える。性別分業から自由ではありえない伊津子は、むしろ家庭内で女性に課される役割をそのまま社会に拡張するという離れ枝を演じる。むろんここには「獅子」の繁子や「熱帯樹」の律子、「女神」の依子のように母の「愛」を表面上はふりかざしながら、息子や娘を思うがままに抑圧し、危害すらも加えるのと同様の支配を拡張しようとする欲望を読むこともできる。先のエヴァンスとの対話でもそうだったように、他人に対する自身の影響力を拡大しようとする意志が隠れ見えるのである。なぜなら、他人を救ってあげることが、直接的に他人に対して自身の力を行使することにほかならず、他者の上の立場に立つことを意味するからである。

---

<sup>97</sup> 「女は占領されない」、227頁。

一方、「女は占領されない」が占領下の日本を背景とし、作中のエヴァンスがアメリカ占領軍の最高権力者と設定されていることはダグラス・マッカーサーを想起させる。こう考えると、エヴァンスをめぐる人物設定からは、作家三島の占領下の日本への風刺（少なくとも作品においては政権を握ろうと争う、自分の利益のみを求める男性政治家たちが批判的に描かれている）もさることながら、日本を一つの巨大な「家庭」に見立てる考え方、すなわち戦後の日本社会を家父長的な近代家族の構図によって捉える見方を読み取ることができる。しかし、少年時代の過失による友人の死亡事件を伊津子に知らせると革新党の田中の妻・久枝から脅迫されたエヴァンスは、苦しんだあげく伊津子と別れを迎える。こうして三島は、権力者ではあっても周囲に振り舞わされる存在にすぎない男性を滑稽な皮肉を込めて描いている一方、こうした権力者にも堂々と指図をし、時期が来れば未練に苦しむこともなく実にあっさり彼と別れる伊津子はなにごとにもひるまないまさに最高の強者であるといえる。

伊津子のように過剰性を抱えながらも突きぬけた爽快さを持つ人物像は、三島の文学では女性に託される。たとえば、本論文の第5章でみるように「女中」の役割を完璧に担う女性や、第2章で検討する『禁色』に登場する苦境に立った男性を救う女性、第3章で考察する『沈める瀧』において愛への意志を貫く女性などがしばしば男性登場人物との対比によって強者として造形されている。一般的な道徳や良識を逸脱していようとも自分の意志を貫く彼女たちこそ、気丈な強者として、三島文学において魅力的な人物像を示しているのである。

## 第5節 おわりに

本章では、従来の三島研究で看過されてきた女性人物たちのあり方について検証し、特に、極端に歪んだ性質を持ち強者として周囲の人々に支配的な力を及ぼす彼女たちを「怪物」的な人物として読み取り、具体的な作品分析をおこなって女性登場人物たちの主体性を明らかにした。

たしかに、三島は女性に対して好ましくないイメージを積み重ねてきた。しかし、作品での女性の描き方を注意深く観察すると、表面上は男性に対して受動的で依存しているように見えるが、実は男性が女性に頼り、依存しているのではないかと解釈できる描き方がされている。こう考えてみると、「怪物」的な姿として描かれる三島作品の女性

たちは、実は逆説性を持つ存在であるといえる。男性たちの影に隠れているように見えても、実際には中心人物となっている女性たちは歪みを含む自身の特質を駆使しながら、物語を導いていく。男性たちとの対比によって、彼女たちの傑出した意志力や行動力はより一層浮き彫りになる。

こうした男女の描き方、また、「怪物」的な女性像は、実は近代的な性別役割分業観、すなわち「男は公共領域・女は家内領域」という考え方や「勤め人の夫・専業主婦の妻」というパターンを特徴とする「近代家族」に根ざしているものであり、作家三島がこうした「近代家族」像を作品の中でいかに問題化しているのかについて今一度改めて指摘しておきたい。家政を担当する主婦とは家庭内のすべてを管理する理想的な存在である。しかし、彼女たちは「家庭」という小宇宙の中でしか評価されない。三島の描く女性の「支配力」とは、「家庭」の存在を前提とし、こうした小宇宙があればこそ力を行使できるという限界がある両義的なものである。こうした逆説という観点から、三島は近代戦後社会を眺めており、女性を中心とする家庭を題材にした作品を反復的に生産することで、女性こそが実質的な支配者であることと女性が限定的な立場にとどめおかれていることの平行状態を提示しているのであろう。

ここで注目すべき点の一つは、本章で考察してきた「怪物」的な女性が三島の短編作品によくみられることである。短編作品についての三島の考えを以下の文章で見てみたい。

短篇小説といふ形式を利用して、さまざまなエスキースを試みたものだが、作者は誰でも（特に月刊誌の短篇中心の日本文壇では）、初期にかういふ時期を持つてをり、後年の諸長篇にいたつてひろげられる主題の種子を、この時期に、自分ではほとんど無意識に、そこらちゆうにばらまいておくわけだ。<sup>98</sup>

三島文学によれば、短編作品とは長編作品を描く前のスケッチのようなものである。同時に、短編作品は後年のさまざまな長編の「種子」という三島の表現から考えれば、短編作品こそが三島文学の核、基盤、あるいはエッセンスといえるだろう。これを踏まえると逆に、長編作品を圧縮したようなものが短編作品であり、これらへのより綿密な検討が必要となる。すでに言及したのだが、「家庭」を背景にすることは三島文学の一つの特徴といえる。特に、彼の短編作品は、そのほとんどが家庭のみを舞台としているが

---

<sup>98</sup> 「あとがき（『三島由紀夫短編全集』1～6）」（初出『三島由紀夫短編全集』講談社、1966年4月）、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年、11－12頁。

ゆえに、それら各々の作品自体が「近代家族」像を体現していると思わせる。三島文学の中でも特に短編作品において、「怪物」的な女性像が浮き彫りになる理由がここにあるのである。

本章では、三島由紀夫の作品における女性像の検討を、特に短編作品を中心に試みることで、三島文学の女性像の中核的なイメージを抽出した。むしろ今後は作家の膨大な作品群の全体に渡って、そこに登場する女性たちの共通点をより明確に発見する作業が必要であろう。その作業の一端として以下、本論文では、女性が主人公または中心的な人物として設定されている三島の作品を取り上げるという方針に沿って三島の女性像研究の作業を展開していく。その際に彼の作品群を、純文学と大衆文学、短編・長編小説と戯曲といった枠組みにとらわれないように留意し三島文学の新たな全体像を素描する一助となることも目指したい。また、作品それぞれにおいて表象される女性像だけでなく女性と男性がとり結ぶ人物間の関係性について特に注意を払って議論や分析をすすめていくことで、三島文学における人間観そのものを新たなまで見直すものとして、女性像研究を展開していく。

三島研究史で今まで重要視されてきた作家自身や男性主人公の精神的な側面が、脇役的な女性たちの特質と深くかかわっていることは明らかである。本章の議論からすでに浮かび上がってくる女性文学、悪女ヒロイン文学の系譜を三島文学の中の一つの重要な流れとしてみる観点は、次の第2章ではこれまで男性間の関係にばかり注目して論じられてきた『禁色』を、男女関係を描いた作品として、あるいはむしろ男性たちを支配する女性たちを描いた作品として読み直す試みとして延長されることになる。

## 第2章 三島文学における男性の世界と女性像 ——『禁色』論

### 第1節 はじめに

三島研究においては従来作家本人や男性登場人物の精神的な側面の研究が中心であった。こうした研究動向の中で『禁色』という作品の重要性はいうまでもない。『禁色』<sup>1</sup>は、「廿代の総決算」<sup>2</sup>だという三島自身の意気込みどおり、精神と肉体の対立、同性愛、芸術論などとかかわる観念的な内容が掘り下げられた、複雑な様相を呈する作品である。男性文学として固定化されがちな三島研究動向の下で男性の同性愛を素材としている『禁色』は、ごく単純に男性同性愛あるいは男性同士の関係を描いた作品として位置づけられてきた。しかしながら、第1章で議論したとおり、三島作品においては一対一の男女関係が人間関係の根底に据えられていると考えることができ、まさにこうした観点から『禁色』を読み直してみることによって、男女関係と相同的なものとして三島が「男色」を捉えていたことがみえてくると思われる。他方、三島文学における女性像を研究する本論文にとって、女性に着目することが女性登場人物個々人の特性を明らかにするだけでなく、女性と男性とが取り結ぶ人間関係について三島がどのような探究を行ったのかを考える契機となることを端的に示してくれるのがこの作品なのである。したがって本章では『禁色』を取り上げ、同性愛小説と位置づけられてきたこの作品を男性と女性の一対一の人間関係（通念を覆す、そのさまじまあり方）を掘り下げた小説として読みこむことを目標とする。

『禁色』の大まかな内容は以下のようなものである。老作家檜俊輔は、美青年南悠一の同性

---

<sup>1</sup> 第一部（第1章～第18章に相当）を『群像』1951年1～10月号に発表、同年11月に『禁色第一部』として新潮社より刊行された。第二部（第19章～第33章に相当）を『文學界』1952年8月～1953年8月号に発表、1953年9月に『秘楽 禁色第二部』として新潮社より刊行された。1954年4月『三島由紀夫作品集3』に収録される際「秘楽」の題を抹消して『禁色』で統一、章も通し番号に改められた。三島は、『禁色』の第一部の終了から第二部が開始されるまでの10ヶ月の空白期間に、はじめての世界一周に旅立っている。

<sup>2</sup> 「禁色」は廿代の総決算（初出『図書新聞』1951年12月17日付）、『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1976年、492－494頁。

愛者という特質を利用して、自分を裏切った鏑木夫人・穂高恭子・瀬川康子に復讐をはかろうとする。康子は悠一と結婚して愛のない結婚生活を送り、悠一に対して恋愛感情を持っていた鏑木夫人と恭子は、悠一が関係をもつ女性たちへの激しい嫉妬に苦しむことになる。この間俊輔は悠一の庇護者・指南役を演じていたが、悠一は次第に俊輔の手をはなれて独立して生きはじめる。悠一は妻との間に子供（溪子という女子）を作りながら、一方では同性愛の世界にも交わってゆく。俊輔の女性たちへの復讐の試みは失敗に帰し、作品末で彼は悠一への一方的な愛を告白して、悠一に巨額の遺産を残して自殺する。

同性愛を扱った三島の作品としては『禁色』以前に、1949年の作品『仮面の告白』<sup>3</sup>がある。大蔵省を退職した三島の意欲作である『仮面の告白』は、『禁色』ほど直接的に同性愛的な恋愛関係（肉体関係も含む）の描写はないが、同性愛小説として位置づけられてきた。一方で、発表当時は同性愛モチーフが特に文壇において無視されていた<sup>4</sup>。その理由について、同性愛ではなく、異性愛の「性」が人々の最大の関心事の一つであった当時の風潮から探ることができる。

戦後日本の「性」の状況<sup>5</sup>を時期によって分けると1945年から60年代までがいわば「性の解放」の時期である<sup>6</sup>が、「性の解放」を象徴するさまざまな文化・社会現象は「異

---

<sup>3</sup> 三島の1949年の書き下ろし長編小説『仮面の告白』は、「私」の生い立ち、祖母を中心とした家族とのかかわり、粗野な学友に対する同性愛的思慕、友人の妹との恋愛と結婚への逡巡などの出来事が、第二次世界大戦期および戦後の時代背景の中に描かれる作品である。

<sup>4</sup> 武内佳代「三島由紀夫『仮面の告白』という表象をめぐって—1950年前後の男性同性愛表象に関する考察」、『F-GENSジャーナル』第9号、お茶の水女子大学21世紀COEプログラムジェンダー研究のフロンティア、2007年、114頁参照。

<sup>5</sup> 戦後日本の性状況（性の解放および男同士の同性愛）とかかわる論述は主に次の文献に拠った。石川弘義『欲望の戦後史』（講談社、1966年）、辻村明『戦後日本の大衆心理』（東京大学出版会、1981年）、福島鑄郎『雑誌で見る戦後史』（大月書店、1987年）、赤川学『セクシュアリティの歴史社会学』（勁草書房、1999年）、南博、社会心理研究所『続・昭和 문화1945—1989』（勁草書房、1999年）、伏見憲明『ゲイという「経験」増補版』（ポット出版、2004年）、礪川全次編『ゲイの民俗学』（批評社、2006年）、武内佳代「三島由紀夫『仮面の告白』という表象をめぐって—1950年前後の男性同性愛表象に関する考察」（『F-GENSジャーナル』第9号、お茶の水女子大学21世紀COEプログラムジェンダー研究のフロンティア、2007年、111—117頁）、前川直哉『男の絆—明治の学生からボーイズ・ラブまで』（筑摩書房、2011年）。

<sup>6</sup> 「戦後日本の「性」の状況を、以下のような三つの時期に分けて考えてみたい。一、一九四五年から六〇年まで。これはいわば解放の時期 二、一九六一年から一九七〇年まで。さまざまな模索と実験の時期 三、一九六五年以後。新たな抑圧の時期」（南博、社会心理研究所『続・昭和 문화1945—1989』、58頁）。

性愛主義」の定着、大衆化に寄与している<sup>7</sup>。一方、「異端」としてではあるが、同性愛も社会において場を得ていく。戦後に同性愛の問題を扱ったのは、終戦直後に出版され人気を博したカストリ雑誌と呼ばれるエロ媒体である『猟奇』（1946年創刊）、『りべらる』、『風俗科学』（1953年創刊）、在野の性科学者である高橋鐵などが活躍する『人間探究』（1950年創刊）、『あまとりあ』（1951年創刊）、コアポルノ雑誌の草分け『奇譚クラブ』（1950年創刊）、『風俗奇譚』などである<sup>8</sup>。たとえば、『奇譚クラブ』は1951年12月号では「男色天国繁昌記」（図1）という特集が組まれる他、同性愛をめぐる手記が掲載されていた。こうした雑誌の中でも『アドニス』（図2）に注目しなければならない。



図1<sup>9</sup>

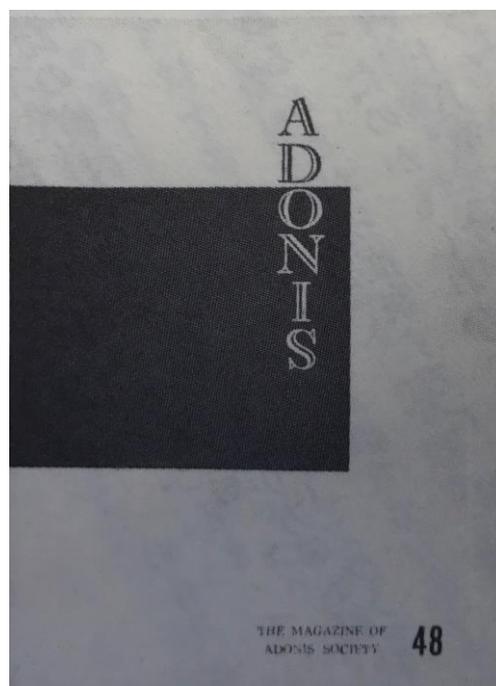


図2<sup>10</sup>

<sup>7</sup> 「終戦直後に到来した性解放の象徴といえ、1946年創刊の「赤と黒」（9月）、「猟奇」（10月）にはじまる風俗系カストリ雑誌の流行や47年の額縁ショーにはじまるストリップショーの流行、あるいは、47年を全盛とするパンパン・ガールなど街唱の出現やそれを小説化した田村泰次郎『肉体の門』（風雪社、1947年）のベストセラーといった、いずれも異性愛主義的な文化・社会現象がたびたび挙げられる」（武内佳代「三島由紀夫『仮面の告白』という表象をめぐる」、113頁）。

<sup>8</sup> 伏見憲明『ゲイという「経験」増補版』、332頁。

<sup>9</sup> 『奇譚クラブ』（昭和26年12月号）の特集記事。」というキャプションが付された写真。伏見憲明『ゲイという「経験」増補版』、334頁。

<sup>10</sup> 「会員誌『アドニス48号』。扉には「summer 1959」とある。」というキャプションが付

伝説のゲイ雑誌と呼ばれる『アドニス』<sup>11</sup>（1952年創刊）は、商業誌として一般に発表されていたわけではなく、「アドニス会」という同好会（サークル）が発行する会員誌であったが、今日のゲイ雑誌の雛型であり（実際、後続の商業ゲイ雑誌は自主制作というミニコミの形式を模倣している）、当時のゲイシーンにも多大な影響を与えたと伏見は述べている。たとえば、第1号には「同性愛は治るか」、「同性愛人名辞典」などの記事が掲載されている。同性愛者を読者として想定する同好会誌であるにもかかわらず、同性愛を治癒されるべき病理としている点において、問題が大きい。

『アドニス』は商業誌でないにもかかわらず、10年の長きにわたって（1952～1962年）63号まで続く。ミニコミとはいえ、『アドニス』は活字製本されており、40頁以上の紙面がびっしりと細かい文字で記された小説やエッセイ、評論によって埋めつくされていた。同誌は平均して2ヶ月に一冊以上の頻度で出版され、さらに他にも別冊の小説集や写真集なども刊行されており、「アドニス会」は活発に活動していたことが分かる。異性愛主義のみが正常なものとして強調されていた戦後の日本において、同性愛者は偏見や差別の中で自分たちを肯定し、居場所を確保することに必死であった。そして、そうした同性愛の「場」を作ることに寄与したのが『アドニス』だったのである。

実際、『アドニス』には、同性愛者の寄稿および「文通欄」<sup>12</sup>という出会いのシステムがあった。たとえば、1956年の「同性愛と結婚について」という特集では、「……僕には妻に対する魅力は、全然起きない……そのくせ、いきずりの男——目の美しい、そしてたくましい中におっとりした男——こんな雄に会ったり、（中略）多くの仲間は、妻に対する大きな秘密を持ちつづけ、仮面の生活をしなければならぬとすれば、結婚は見合わせるべきではないか」<sup>13</sup>という寄稿のように、匿名で自身が同性愛者であること

---

された写真。同上、337頁。

<sup>11</sup> 「アドニス会」および『アドニス』を創ったのは、高橋鐵と交流していた人々だったと推測される。伏見によれば、高橋は戦後はじめて日本人男女のセックスを心理的・肉体的・技術的に分析解明した『あるす・あまとりあ』などの著書をベストセラーにする一方で、終戦後数年間、性科学の雑誌『あまとりあ』などを編集した人物である。編集後記に記されている名前から編集者たちを推測すると、上月竜之介、伏見沖敬（高橋が主宰する雑誌にも寄稿し、国文学の専門家として著書もあり有名だった）、原比露志（太田典礼編『第三の性』）に名前を出している）、田中某（作家の中井英夫のロングタイムコンパニオンだった）らというインテリ系の論者が中心になっていたこともあり、『アドニス』の紙面には、今日のポルノが中心のゲイ雑誌とは異なり、研究書と言っているようなものであった（伏見憲明『ゲイという「経験」増補版』、336—342頁参照）。

<sup>12</sup> 後に『薔薇族』（第二書房により1971年刊行、商業誌としては日本初のゲイ雑誌）によって引き継がれ今日のゲイ雑誌に至る。

<sup>13</sup> 伏見憲明『ゲイという「経験」増補版』、339—340頁。『アドニス』第28号（1956年）

を告白したり、同性愛者としての悩みを打ち明ける文章が多数掲載され、紙面を通じてこうした心情や状況が共有されていた。また、「文通欄」には、例として「函館市／33才／独身／旧専卒／公務員／スポーツ・カメラ・音楽／167メートル・70キロ／明朗・能動・男性的／15～25才特に少年を希望、眼鏡をかけた方も好む／自分にその人を愛し抜く自信があり相手もそれを臨むならば同棲します。せつかくの人生ですから自分自身の性向により忠実に生きようと思っています」<sup>14</sup>といった投稿があり、同性愛者間の交流の場となっていた。この文通欄（会員紹介として掲載されていた）は、ゲイとゲイを結びつける画期的なコンテンツであって、『アドニス』はまさに、ゲイの、ゲイによる、ゲイのための媒体として同性愛者の場を作っていたのである。

このような同性愛者同士のネットワーク作りや、彼らのコミュニティを形成することにおける三島の役割について指摘しなくてはならない。実際、戦後の日本のゲイシーンにとってのファーストインパクトといえば、三島の登場だからである。発表された1949年当時には同性愛的なモチーフが看過されていた『仮面の告白』であったが、メディアによる同性愛の言説が増える状況とともに、『禁色』の発表にあわせて作品が再評価され、『仮面の告白』を通してようやく「異常性欲」として異端視されてきた同性愛の存在が「社会現象」と認知されるようになった。また、『禁色』に書かれた情報によって、孤立していた男性同性愛者がバーやハッテン場などに行き着くことができたという現実的な効果もあった<sup>15</sup>。なお、前述の男性同性愛者向けの雑誌『アドニス』増刊号「APOLLO」（1960年）には三島の作品ではないかと思われる腹切ポルノ小説『愛の処刑』<sup>16</sup>が収録されている。これらを踏まえると、三島が戦後日本の社会現象の一つといえる同性愛と深く関係していたことがうかがえる。メディアを通して同性愛に関する言説が増えはじめる時期に三島は本格的な同性愛小説『禁色』を書いたのである。

こうした時代背景の影響のせいか『禁色』に対する評や研究の傾向は大きく二つに分かれている。つまり、同性愛のみを作品のテーマとして捉えるか、あるいは、『仮面の告白』の発表当時のように、ホモセクシュアルの問題は捨象して同性愛をナルシズムの文脈で説明するなど男性の精神性を強調しているかである。前者は同性愛を一種の病例とみる精神医学の好適な臨床素材として男性同性愛それ自体を分析していることが

---

からの引用。

<sup>14</sup> 同上、343頁。

<sup>15</sup> 伏見憲明『ゲイという「経験」増補版』、356頁。

<sup>16</sup> 実際、『決定版 三島由紀夫全集』補巻1巻（新潮社、2005年、40－54頁）に収録されている。

多い<sup>17</sup>。そして文学研究の場においては主に後者の視点を取り、『禁色』の執筆時期と重なる三島本人の外国旅行体験<sup>18</sup>と関連づけて同性愛を主人公の精神性の問題に置き換え、男性主人公の存在感覚を自覚させるための精神的苦悩として説明している<sup>19</sup>。いずれにせよ、『禁色』における同性愛という素材はその分析対象を男性登場人物に限定する結果をもたらした。

ここで疑問に残るのは、三島はなぜ男性の同性愛、男色に注目しているのかである。その理由を探るために男色について述べている以下の三島の文章を確認してみよう。

男色について、誰もが頭を悩ますのは、その一対の関係であるらしい。男役女役、能動受身といふ大ざっぱな概念。

男女関係でも、女が極度にまで能動的であり、男が極度にまで受動的であることが、少なくない。男色では、つまりかうした倒錯が二乗されるわけである。男色それ自體が一種の倒錯であるから、これにさうした倒錯が加味されると、正反対の二つの結果が生ずる。つまり倒錯が二倍になるか、あるいは逆にほとんど正常に近づくかである。ここに男色関係の數學的な神秘がある。

男色では、客観的な男性と主観的な男性とが交錯する。それが男女関係のアナロジイから、さまざまな寓喩を成立たせるのである。<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> たとえば次の論文などをあげることができる。福島涼子「三島由紀夫作品にみられる性倒錯」(『臨床心理学研究』第8号、東京国際大学、2010年、149-185頁)、中広全延「三島由紀夫に関する病跡学的試論」(『夙川学院短期大学研究紀要』第41号、夙川学院短期大学、2012年、35-45頁)、井原成男「ロールシャッハ・テストプロトコルからみた三島由紀夫の母子関係と同性愛」(『お茶の水女子大学人文科学研究』第11号、お茶の水女子大学、2015年、73-85頁)など。

<sup>18</sup> 1951年12月25日～1952年5月10日にあたる三島の最初の世界旅行を指す。具体的な情報については、第4章の注32を参照。

<sup>19</sup> たとえば次の論文などをあげることができる。山田有策「禁色—〈精神〉の敗北」(『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1976年2月号、116-119頁)、奥野健男「『禁色』—反世界の構築と破局」(『三島由紀夫伝説』、新潮社、1993年、254-279頁)、李惠慶「三島由紀夫と「ホモソーシャル」な欲望—ジェンダー・パフォーマンスを中心として」(『日語日文学研究』第38輯、韓国日語日文学学会、2001年、233-252頁)、井上隆史「『禁色』論—「精神性」の喜劇と芸術至上主義」(『三島由紀夫研究⑤ 三島由紀夫・禁色』、鼎書房、2008年、50-65頁)、許昊「三島由紀夫作品に表れた男性像—『禁色』の人物構成を中心に」(『日本研究』第25輯、中央大学校日本研究所、2008年、287-310頁)、中尾莉奈「三島由紀夫『禁色』論—理想と現実の対立」(『広島女学院大学大学院言語文化論叢』第17号、広島女学院大学大学院言語文化研究科、2014年3月、72-92頁)など。

<sup>20</sup> 『小説家の休暇』(初出〔書き下ろし〕講談社、1955年)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年、120頁。

この引用では、三島は男性同性愛を、一種の倒錯ではありながらも人と人との一対の関係として捉え、そしてそれを男性と女性との関係と相同的なものとして論じていることが特徴的である。とりわけ、通常「大ざっぱ」に想定されるような、男性が能動的な役割を果たし、女性が受け身の立場にある、という恋愛イメージが、現実においては少なからず逆転しているものだという事を、三島は力説している。

三島がここで「男色」と呼んでいる男性同性愛に関して注意を向けているのは、「男役」「女役」、すなわち能動的な役割を果たす人間と受動的な役割を果たす人間を固定化する通念を超えたところに、恋愛関係としての男性同性愛への人間学的な興味があるということである。日本における明治以降現代までの男性同性愛の歴史を概観した研究によれば、「男色」という言葉遣いの背景には、年上男性がリード役で年下の少年を愛の対象とするという図式があり、これを前川直哉は「年上の男性(能動)→年下の少年(受動)」<sup>21</sup>という記述法で明快に示している。しかし三島は、まさにこの図式を超えたところに男性同性愛の本来的な興味深さ、三島の言葉でいえば「数学的な神秘」があると述べている。通念どおりの性別役割に基づくような人間関係に対して、まずは同性同士の恋愛であるという「倒錯」があり、それに加味されるものとして能動役と受動役が年齢その他の条件で確定しているという規範的な形からの「倒錯」があるため、倒錯の「二乗」が起きる。それは倒錯の倍加でもありうるし、「正常」への接近でもありうる。

この引用文は、実は1955年初出のもので、『禁色』の発表後数年してからのものであるが、『禁色』はまさにこうした問題意識で同性愛を小説のモチーフに据えた作品であるといえる。『禁色』は、確かに同性愛を中心的なテーマに据え、俊輔と悠一という二人の男性主人公を軸に物語が展開される。しかしながら、この小説では実際の同性愛の肉体関係などは描かれず、執着、嫉妬、冷淡さや苦悶といった、観念的な次元においてこの関係から生じる事柄が叙述されている。また、特徴的なのは、割かれるページの分量と作品の設定上の重要性からも分かるように、同性愛に劣らず、男女の恋愛関係・人間関係が数多く描かれていることである。これらを踏まえると、この作品はむしろ、同性愛関係と異性愛関係を同列に置き、いずれの関係においても、通念どおりの「役割」が逆転された形で露呈することに対して最大の関心を払った作品であるといえる。したがって、男女関係についていえば、当然、通念とは逆に、女性が主動的な力を発揮する点が浮き彫りとなって表れる作品ということになる。実際作中では、男性人物にのしか

---

<sup>21</sup> 前川直哉『男の絆—明治の学生からボーイズ・ラブまで』、筑摩書房、2011年、150頁。

かる女性人物たちの大きな力が以下のように描かれている。

この男ばかりの世界には、しかし或る巨大な女の影が投影してゐた。悉くがこの見えない女の影におびえ、あるものはこの影に挑戦し、あるものは諦観し、あるものは抵抗のあげくに敗北し、あるものははじめから阿つた。悠一は自分がその例外者であることを信じた。次には例外者であることを祈つた。次には例外者であらうとこれ努めた。せめて奇怪な影の影響を、とるにたらぬ些事の上にとどめようと努力した。<sup>22</sup>

上の引用は、同性愛者悠一が属する「男ばかりの世界」における女の強大な存在についての言及である。作品において、女性たちは「巨大な」「影」として男の世界に本源的にかかわり、異性愛規範を「正常」なものとして要求する存在として圧迫を及ぼし、男たちの行動を規定する。この記述は、男性論として『禁色』が論じられてきたのとは逆に、この作品においてはむしろ女性に注視する必要性があることを明確に示すものといえる。先行論においても女性人物についての言及がすでに散見されるが、いずれも断片的なものにとどまっている。

たとえば、中元さおりは「三島由紀夫「禁色」における〈もう一つの物語〉—女たちの交錯の様相<sup>23</sup>」において、『禁色』をめぐるこれまでの観点とは異なり、女性人物を重点的に分析している。しかし、康子と鏑木夫人の献身的な姿にのみ注目しており、恭子の描写については検討が全くされていない。日高佳紀は「交換と模倣—『禁色』における〈対話〉の回路<sup>24</sup>」において、男性たちの連帯に揺さぶりをかけていると女性たちの存在感を認めながらも、男性に向ける女性の「愛情」のみを論じている。これらの研究は、同作における男性主人公の分析を中心に作家三島の同性愛と関連づけて作品を論じてきた従来の先行論のスタンスから脱しようとする意欲的なものである。いずれの先行論も男性人物たちとの関係の中で女性人物の姿を分析してはいるが、前述したように、女性人物の一面的な姿のみを分析しているか、男性人物の脇役としての女性人物の立場への言及にとどまっていたといえる。

たしかに『禁色』では、すべての登場人物を操るような俊輔と魅力的な美青年の主人

---

<sup>22</sup> 『禁色』、133—134頁。

<sup>23</sup> 中元さおり「三島由紀夫「禁色」における〈もう一つの物語〉—女たちの交錯の様相」、『近代文学試論』、広島大学近代文学研究会、2008年12月号、51—60頁。

<sup>24</sup> 日高佳紀「交換と模倣—『禁色』における〈対話〉の回路」、『三島由紀夫研究⑤ 三島由紀夫・禁色』、鼎書房、2008年、66—76頁。

公悠一が中心的に描かれている。しかし、以降詳述するとおり、この男性たちは結局、自ら女性たちの支配下に入ることになり、作品においては彼らの上にある意味で君臨する女性人物として、主に康子と鏑木夫人、そして恭子を描き出すことに力を傾注しているといえる。

本章では、第1章で確認した女性の支配力に引き続き着目して、俊輔の復讐対象として設定されている康子、鏑木夫人、そして恭子それぞれについて分析をおこない、俊輔と悠一が三人の女性各々に操られる様子を考察する。この観点から、『禁色』の分析を行うことで、悠一を通して描かれる同性愛や俊輔と悠一のホモソーシャル<sup>25</sup>なつながりが、三島の描く支配的な女性像とどのような関係にあるのかを明確にするのが本章の目的である。

## 第2節 導く者としての康子

「康子は遊びに来るたびに馴れ、庭さきの籐椅子に休んでみた俊輔の膝の上へ、平気で腰を下ろすやうなことをするまでになつた。このことは俊輔を欣ばせた」<sup>26</sup>。複雑な構造の長編である『禁色』は、女性人物・康子を描写するこの二文から始まる。女性への復讐がこの作品の主なテーマであることも考え合わせると、康子という女性がこの物語を開始させていることは看過できない。むろん主人公・悠一の妻となる康子が重要人物であることはいうまでもない。この節では康子と男性人物たちとの関係性についての検討をおこなっていくが、そのためにはまず、女性に対する復讐を図る俊輔、すなわち女性たちと俊輔の関係から確認しておきたい。

老作家である俊輔は常に女性と自己との関係に拘泥する姿を見せている。作品の導入部で俊輔の女性たちとの関係は、次のように紹介されている。

俊輔の生活はたえず憎み、たえず妬んでみた。三度の結婚の蹉跌、それよりも十數

---

<sup>25</sup> イヴ・セジウィックによって定義された概念である。「ホモソーシャル」という用語は、時折歴史学や社会科学の領域で使われ、同性間の社会的絆を表すのであり、その語が適用される諸活動は、「男同士の絆」を結ぶ行為を指すのに使用されているが、その行為の特徴は、私たちの社会と同じく強烈なホモフォビア、つまり同性愛に対する恐怖と嫌悪と言えるかもしれない（イヴ・コゾフスキー・セジウィック『男同士の絆ーイギリス文学とホモソーシャルな欲望』、名古屋大学出版会、2001年、1-7頁参照）。

<sup>26</sup> 『禁色』、9頁。

回の戀愛のぶざまな決着、……女に對する絶ちがたい憎惡に惱まされつづけたこの老作家が、ただの一度もこの種の憎惡を作品の飾りに用ひなかつたことは、いかなる謙虛、いかなる傲慢の仕業であらう。

彼の幾多の作品に登場する女は、男はおろか女の讀者にさへ、齒痒く感じられるほどに清淨であつた。<sup>27</sup>

まず、俊輔のこれまでの人生が女性たちとの、それも苦々しい関係によって総括されていることを抑えたい。さらに重要であるのは、ここには作品世界と日常世界において矛盾する正反対の顔をもつ俊輔の姿が描かれていることである。実生活において俊輔は、女性たちを「たえず憎み、たえず妬んで」いながらも、作品においては、「齒痒く感じられるほどに清淨」に描き出したという矛盾である。その理由はおそらく、俊輔が極度に世間からの視線を怖れているからであつて、彼は小説ではきれいごとを描いて自分の外面を取り繕い、女性に對する憎惡は表さずに自分の内に抑圧して抱き続けている。以下では隠れた形で女性に對する憎みを表す俊輔の姿を見てみる。

書齋へかへるなり俊輔は日記の記入に没頭した。曉闇のあひびきの苦しい記述に没頭した。自分自身にさへ二度と讀めないやうに力めてゐるのかと思はれるほど亂雑をきはめた書體である。書棚に積まれた過去数十年の日記と同様に、今年の日記もまた、頁のおのおのを女に對する呪詛が充たしてゐた。これほどの呪詛が利かなかつたのは、要するに、呪ひ手が女でなくて男だつたためであらう。<sup>28</sup>

上の引用のように、俊輔は長年の作家という社会的に安定した自分の立場が脅かされるような行動はとらず、「黙ることのほかに復讐を知らない男だつた」<sup>29</sup>ため、女性に對する憎惡を自分に向かつてのみ吐露してきた。自分自身にさえ二度と讀めないほどの彼の日記は、すでに数十年続いており、その内容はほとんどすべてが女性に對する恨みと憎しみであるとされている。しかし、上の引用の終わりの部分には俊輔が男であるために、女に對する呪いが利かないと述べられている。作品にはこのように、到底征服できない女性に對する俊輔の弱さがしばしば記述されており、女性人物は結局のところ、俊輔を死に致らしめるのである。

女性に對する俊輔の激しい憎惡は前述したとおり長い間かけて定着したものであり、

---

<sup>27</sup> 同上、16頁。

<sup>28</sup> 同上、22頁。

<sup>29</sup> 同上、21頁。

その嫌悪には彼の元妻であった三人の女性たちがかかわっていると考えられる。以下で俊輔の女性嫌悪に最も影響を与えたと思われる三人の妻たちについて確認することにする。

最初の妻は泥棒であつた。冬外套一着、靴三足、間着の洋服地二着分、ツァイスの寫眞機、これだけを二年間の結婚生活のひまつぶしに巧妙に盗んで賣つた。家を出てゆくときは寶石類を半襟と帯揚げに縫ひ込んで行つた。俊輔の家は素封家であつたのである。

二度目の妻は狂人だつた。眠つてゐるあひだに良人が自分を殺すといふ固定觀念の虜になつて、不眠が募り、ヒステリー症状が昂進した。(中略) 三度目の妻は死ぬまで彼の妻であつた。この多淫の女はあらゆる種類の良人の苦惱を俊輔に味はせた。(中略) 俊輔は三年前に喪つた三度目の妻の美しい面ざしを心にうかべた。五十歳の妻は、その半ばに充たない年齢の若い戀人と心中したのである。彼女が死んだ理由はわかつてゐた。俊輔と一緒に送る醜い老後を怖れたのである。<sup>30</sup>

『禁色』において、女性に対して用いられる「憎悪」<sup>31</sup>および「嫌悪」<sup>32</sup>という言葉は読者に違和感を覚えさせるほどしばしば登場する。俊輔によって表出される女性に対する嫌悪は、上の引用でも分かるように、彼とかかわる女性たちとの不幸な関係に起因している。俊輔の妻たちは「泥棒」、「狂人」、そして「多淫」という言葉で説明されている。その中でも、俊輔の女性への嫌悪を最もよく理解する手掛かりになるのは、最も冗漫に説明が付されている、度重なる浮気のあげく若い男と心中した最後の妻であると推測できる。しかしながら、俊輔を真に苦しめたのは、無数に繰り返されてきた妻の浮気そのものではなく、妻が彼を嫌悪し、とりわけ老醜を忌み嫌って俊輔自身を愛してくれなかったことが重要であるかのように見える。俊輔は妻と若い男の不倫場面を盗み見るが、彼が見たのは妻の「決して良人のほうを見ないやうに賤けられた目」<sup>33</sup>であつた。俊輔は妻たちや付きあつてた何人かの女性たちから愛されていなかったのである。女性に愛されたいという彼の願望こそが女性への妄執の原動力となり、執着の裏返しとして女性への嫌悪を膨らませる力となる。その結果、自分と一緒に「醜い」老後を過ごすことを怖れて死んだ三度目の妻を思いながら、「老いた」俊輔はついに「女性」全体へ

---

<sup>30</sup> 同上、16-24頁。

<sup>31</sup> 同上、16頁。

<sup>32</sup> 同上、546頁。

<sup>33</sup> 同上、21頁。

の復讐を夢見る。その最初の対象となる人物が康子である。以下では康子と男性人物との関係性についての検討をおこなっていききたい。

66歳の老作家・俊輔にとって19歳の康子は歓びの対象、愛する相手である。しかしその一方で、「康子は彼(俊輔—引用者注)を蔑んだ」<sup>34</sup>という叙述が示しているように、康子の方は俊輔に軽蔑を抱いており、二人には認識の差がある。すでにみたように、一生のあいだ女性に裏切られてきたことから俊輔は女性に対する復讐を凶るが、実はそれを通して俊輔は、自分が愛されない存在であることを悟っていくことになる。これに関しては第4節で恭子という人物の分析と共に検討することにするが、俊輔にとって康子は最後の恋の対象であるが故に俊輔の復讐の対象として特に重要な存在と位置づけられる。ここから女性への復讐は始まり、物語も始まるのである。つまり、康子はこれからみるように男性登場人物だけでなく、物語全体をも導く者であると解釈できる。ここで重要なのは、俊輔が「康子を愛した」<sup>35</sup>と認識していることである。愛しているからこそ康子が旅に出たことを知った俊輔は彼女を追って伊豆半島までいく。だがそこで俊輔が出会ったのは、康子の連れの男性の悠一である。そしてその悠一からたまたま「僕は女を愛せないんです」<sup>36</sup>と聞いて俊輔は康子への「復讐」を思い立つ。

康子に対する俊輔の復讐は、彼女を同性愛者である悠一と結婚させることによって彼女を「愛されない」存在へと転落させることである。しかし、康子が悠一との結婚に至る過程は果たして俊輔によって完全に操られたものといえるであろうか。その成り行きを把握するため、俊輔と康子の関係をより深くみる必要がある。

旅に出た康子を追って伊豆半島へいく道中、俊輔は康子との初対面を次のように回想する。「康子は石竹いろの子供つばい服を着てゐる。手足はしなやかに長く、(中略)俊輔は十七八歳と見當をつけた」<sup>37</sup>。このくだりでは康子に対して俊輔がいだいた推測や印象が、冗長なほど康子の外形的な「清潔」<sup>38</sup>さや素朴で純粋な印象を強調しながら述べられている。そして、康子が帰ると、「こんな気持は久しぶりだぞ、何年ぶりだらう」<sup>39</sup>と俊輔は考える。「浮ついた快活さに心が躍る」<sup>40</sup>ような喜びを感じるが、康子にとって俊輔は、蔑む存在であって恋愛対象としては論外の人物であり、彼女の結婚計画を成り立たせるための媒介にすぎないようにみえる。そればかりか、康子はしたたかに俊輔

---

<sup>34</sup> 同上、10頁。

<sup>35</sup> 同上、53頁。

<sup>36</sup> 同上、39頁。

<sup>37</sup> 同上、27頁。

<sup>38</sup> 同上、27頁。

<sup>39</sup> 同上、29頁。

<sup>40</sup> 同上。

を利用し振り回してさえいるのである。以下の引用は伊豆への旅の前の状況として、婚約相手の雄一から愛されていないかった康子の生活が説明された部分である。

父親同士の古い盟約によつて、悠一は二十二歳に達したこの新年に康子と婚約した。彼の冷やかさは康子を絶望させた。俊輔のところへたびたびやつて来た日は、彼を誘ひ出さうとして果さなかつたときである。この夏、やうやくのことで、彼女は悠一と二人きりでK町への旅をもつにいたつた。<sup>41</sup>

ここには、悠一から愛されないことに気づいている康子の姿が示されている。しかし彼女は、その「絶望」を発散する場として自分に何らかの好意を持っている他の男性・俊輔を利用してきたのである。つまり、悠一をデートに誘い出すことに失敗したときは一人で落ち込まずに他の男性と会って慰めを得、また再び、悠一に誘いをかける。康子にとって「愛されない」ことの自覚は、俊輔のように、落胆や相手に対する嫌悪として表出されるのではなく、むしろ相手を勝ち取るための力として作用している。こうした康子の姿は、すでに第1章で確認したとおりのカップル単位の男女関係、つまり一対一の独占的な人間関係において相手男性に執着する女性像とも類似している。ただし康子はその執着を適度にいなしながら、現実的な戦略を立てていくことのできる冷静さを備えた女性である。作品が、俊輔の知らない康子のしたたかさ、彼女にいわばすでに利用されている俊輔の惨めさを、早くからさりげなく言及していることに注意を喚起したい。

康子は、悠一に自分との結婚を提案する俊輔の言葉を聞いて、「幸福の豫感を感じたのは自然であつた」<sup>42</sup>という。つまり康子は自ら悠一との結婚を予見し希望していて、またそれを当然のように感じていた。ここから、康子自身が悠一との結婚を計画し、それを実現させたのだとも読むことができる。なぜなら、伊豆まで悠一と俊輔を招き寄せ二人を引き合わせたのは康子だったからである。そして、彼女は次の引用のように何かを悩んでいるらしい悠一の中を想像するほど強く彼との結婚を望む。『もし打ち明けられた悩みが死ぬべきものなら、一緒に死ぬことなんか何でもないのに。わざわざここへ悠ちやんを誘ひ出した気持ちのなかには、瞭らかにさういふ決心もあつたのに』<sup>43</sup>。こうして康子は一緒に死んでも構わないと思うほど激しく悠一を渴望していた。その感情が愛であるかどうかは不確かであるが、康子はこの渴望を満たすべく結婚を願い、それを成就させる。ここで男性を巧みに操る康子の力が見えてくる。俊輔は同性愛者の悠

---

<sup>41</sup> 同上、47頁。

<sup>42</sup> 同上、56頁。

<sup>43</sup> 同上。

一と康子を結婚させたことで、「この結婚が女（康子—引用者注）にそれほど完璧な不幸をもたらさうことは、俊輔にとって考へるだに素晴らしいことである」<sup>44</sup>と康子への復讐を果たしたと思っているが、康子から見れば以前から蔑んでいた俊輔を利用して、念願の悠一との結婚を成し遂げたわけである。康子にとっては悠一と夫婦関係になったこと自体が重要であり、それが本質的にはどういうものであれ、ともかく形の上では公的に保証されたものとしてカップル単位の男女関係を彼と持つことに成功したのである。

二人の結婚で苦しむのは康子ではなくむしろ悠一であり、彼は俊輔から康子との結婚を提案された時点からすでに「俊輔の結婚の勧奨は、彼（悠一—引用者注）には残酷なものに思はれた」<sup>45</sup>と強い苦悶につきおとされ、それを抱えたまま結婚への道を歩まされてしまうのである。これに反して、康子は結婚後、親密な夫婦関係を築いているとは言いがたい日々をすごしているにもかかわらず、以下の引用にあるように「ほとんど幸福」に満たされた新たな居場所を獲得している。

若い良人が理由の不明な慌しい生活をつづけてゆき、登校するかと思へば深夜に歸つたり、家にゐるかと思へば突然出かけたりする、母親のいはゆる「無頼漢」の日常を送つてゐるあひだも、康子の生活は今やまことに平穩で、ほとんど幸福といへるくらゐであつた。この安泰には謂れがあつた。彼女は自分の内部にしか興味を持たなくなつてゐたのである。<sup>46</sup>

悠一に愛されていないことは康子にとって何ら苦痛ではない。自分自身に沈潜していくことで幸福感を高めていく康子にとっては、男性からの愛の有無は重要性を持たず、相手のあり方などは問題ではないのである。

これに反して悠一は、康子との初夜の後「こんなことをやつた奴は、あとにも先にも一人もゐない。僕一人なんだ」<sup>47</sup>と絶望的な孤独感を味わい、強い苦悩を覚える。この鮮明な苦痛の感覚が悠一を「男色」の世界へ向かわせるのであり、つまりは、悠一を同性愛の世界へ導いたのは康子だということができる。まず、悠一を苦しめる康子との夫婦関係のシーンを確認したい。

---

<sup>44</sup> 同上、40頁。

<sup>45</sup> 同上、41頁。

<sup>46</sup> 同上、375頁。

<sup>47</sup> 同上、72頁。

……とまれかくまれ、悠一の寢床には、もう一人の美しい雄がなければならなかつた。彼の鏡が、女との間に介在しなければならなかつた。その助けを借りずには、成功は覺束なかつた。彼は目をつぶつて女を抱いた。そのとき悠一は自分の肉體を思ひ描いてみたのである。

暗室の内に二人はかうして徐々に四人になつた。といふのは、實在の悠一と少年に變容した康子との媾ひが、女を愛することができると思像された假構の悠一と實在の康子との媾ひと、同時に進行する必要があつたからである。この二重の錯覺からは、時折夢見がちな歡喜が迸つた。それが忽ちはてしれない倦怠に移つた。悠一は幾度か、放課後の母校の人影一つない広い運動場の空白を幻に見た。彼は陶醉にむかつて身を投げた。この一瞬の自殺のおかげで行為が終つた。しかし明る日から、自殺が彼の習慣になつたのである。<sup>48</sup>

康子との夫婦生活の描写は、上の引用部を含む第4章「夕まぐれに見た遠火事の効能」以外にはほとんどない。悠一にとって康子との肉体的な夫婦関係は性的な欲望の存在しないままにおこなわなくてはならない、特異な想像が必要な空虚なものである。自分を偽るふるまひはまさに自殺に等しいものであり、悠一の絶望的な孤独感はこれによって一層深くなり、同類を求め、同性愛の方向へ踏み出していくことになる。したがって悠一にとって、康子は新たな世界への導入の機能を果たす存在といえる。康子は自分の意図どおりに男性人物を導いて結婚に至つたが、悠一との結婚以後の彼女は、特段意図することすらなく男性人物の行動を左右し導いているといえるのである。

悠一を苦しめた康子との肉体関係の結果、康子は妊娠する。そして出産の際に康子は圧倒的な存在感を作品において示す。以下は康子のお産場面である。

苦しみの絶頂にゐる妻の顔と、かつて悠一の嫌惡の源であつたあの部分が眞紅にもえ上つてゐるのを見比べてみた悠一の心は、變貌した。あらゆる男女の嘆賞にゆだねられ、ただ見られるためにだけ存在してゐるかと思はれた悠一の美貌は、はじめてその機能をとりにどし、今やただ見るために存在してゐた。ナルシスは自分の顔を忘れた。彼の目は鏡のほかの對象にむかつてゐた。かくも苛烈な醜さを見つめることが、彼自身を見ることとおなじになつた。

今までの悠一の存在の意識は、隈なく「見られて」ゐた。彼が自分が存在してゐると感じることは、畢竟、彼が見られてゐると感じることなのであつた。見られる

---

<sup>48</sup> 同上、72-73頁。

ことなしに確實に存在してゐるといふ、この新たな存在の意識は若者を酔はせた。つまり彼自身が見てゐたのである。<sup>49</sup>

上のおり、康子の出産によって悠一は大きく変貌していく。世にないような美青年である悠一は、それまで常に「見られる」存在だったが、康子の出産で視線の転覆を体験する。「見る」ことを強いられることで、それまで自分を見られる対象としてしか認識できなかった悠一は、はじめて見る主体となるのである。『見なければならぬ。とにかく、見なければならぬ』<sup>50</sup>という悠一の台詞は、すでに第1章でみた「憂国」の麗子の台詞である「とにかく見なければならぬ」<sup>51</sup>に再出されており、見ることの主体性について三島がいかに意識的であったかがうかがえる。そして、悠一は康子を見ることによって、「現実の存在」<sup>52</sup>である彼自身を直視することになる。

ここで注意を払っておきたいのは、康子の「生む」という行為である。『禁色』は同性愛を具体的に書いた稀有な作品というだけではなく、女性の出産場面を異様なまでに詳しく描いた唯一の作品でもある。小林和子は三島文学における「生む事」について『金閣寺』と『美德のよろめき』を論じながら以下のように指摘している。

主人公達に自らの誕生を見させ、妻の出産を見ることを経験させ、生の原初、人間存在の原点を確めた作者は、「金閣寺」において、「見る事が私の生きている証拠だ」という「私」を主人公に設定して、これ以降女たちに生む事を禁じていくことになる。<sup>53</sup>

小林の分析のとおり、生む行為は女性にのみ可能なものであり、女性は自ら肉体の極度の苦痛とその感覚から強烈に実存を自覚する。他方で、男性は「生む」行為を見ることで自身が現実に「生」きていることを認識する。康子の出産を機に、悠一は見られる人間から見る人間へと変貌し、こうしてはじめて現実世界において自らの存在を獲得するのである。

この「生む」行為は悠一だけでなく康子自身を大きく変貌させる。「死」にすら至る

---

<sup>49</sup> 同上、404-405頁。

<sup>50</sup> 同上、403頁。

<sup>51</sup> 「憂国」（初出『小説中央公論』1961年1月）、『三島由紀夫全集』第13巻、新潮社、1973年、244頁。

<sup>52</sup> 『禁色』、196頁。

<sup>53</sup> 小林和子「『金閣寺』断想—三島文学の生む事を禁じられた女達」、『茨女国文』第6号、茨城女子短期大学、1994年、44頁。

こともあるこの行為は女性にとっては身体の苦痛の極限的な象徴であり、女性はこれによって自身の自我に目覚めるのである。本論文の第4章で詳しく分析する三島の1957年の作品『美德のよろめき』では、中絶手術を繰り返す節子が登場する。彼女は反復する体の苦痛（麻酔も効かない、死に至る危険を伴う苦痛）を通して「生」きている感覚を取り戻し、人間としての成長をみせるように描かれていると読めるが、これと同様に康子も生む行為によって、一層自我と向き合っていく。康子の出産場面が主に悠一のみを通してのみ描かれていたのとは対比的に、出産後は康子の内面が表現されることが多くなる。

康子が出産の経験をへてどのように自己を変化させていくのかを以下の引用で確認する。

彼女（康子—引用者注）は黙つて目をあいてみた。その目は良人もを、さし出された嬰兒をも見ようとしない。見ても微笑をうかべるではない。この無感動な表情は、正しく動物の表情で、人間がめつたなことではうかべることのできなくなつた表情である。それに比べると、人間のどんな悲喜怒哀歡の表情も、お面のやうなものにすぎないと悠一の中の「男」は思つた。（中略）

康子は二三日前まで味はつたあの怖ろしい肉體上の苦痛と、悠一から與へられてみたあの永い精神上の苦痛とを比べてみた。そして前者のすぎたあとの平和を知つた心は、後者のはうがはるかに永く、はるかに治りの遅いことに、却つて希望を見出すまでになつてみた。<sup>54</sup>

この引用の前半部、つまり出産の直後までは悠一のみを通して康子が描かれている。そして、出産を機として作品の後半部に進むにつれて彼女の重要性は減じていき、その姿は陰に置かれるようにみえる。しかし、彼女は意味の薄い存在としてただ消え去るのではない。上の引用の後半部に示されているように、出産という経験は彼女を一変させ、絶えず自分自身について考え、煩悶しては安らぎを得るという複雑で内面的な生を彼女にもたらしたのである。つまり、康子は自分と向き合い、時に自分をつきはなした目で客観的に見つめながら苦痛とつき合っていくだけの力を得たのである。苦痛に耐えながら静かに生きることに意味を見出すに至った康子は、悠一の考えたような「無感動」な「動物」ではなく、冷淡ながらむしろ人間としての強さを増したとみることができる。

康子が出産をもって作品の表舞台から離れていき、悠一の同性愛が暴露される手紙事

---

<sup>54</sup> 『禁色』、406—408頁。

件の際も、表面には現れない。この康子に対して「聖母性」を指摘した論が複数ある。たとえば、中元さおりは「三島由紀夫「禁色」におけるくもう一つの物語>—女たちの交錯の様相」<sup>55</sup>において、康子の「相対的な現実世界に住む空虚なく聖母>性」を指摘し、田中美代子は『三島由紀夫 神の影法師』<sup>56</sup>において「自己犠牲に目覚めたマリア的な至高性」を、また「さまざまな変容—「禁色」序説」<sup>57</sup>において「康子の自己犠牲、淑徳、無償の愛」を指摘している。これらの研究は自己犠牲によって夫を支える妻として康子を分析したものである。たしかに悠一に実存の感覚を呼び覚ます点では康子を聖母マリアのごとき救いの女性だとも読むことも可能であるかもしれない。しかし、その裏にあるのは献身的な聖母性というよりは、むしろ夫への無関心ではないだろうか。康子の出産は悠一を現実へ回帰させた決定的な事件であると同時に、康子自身にとっては自らを現実から引き離して自分の世界に耽溺させる契機であり、以後は夫の存在は不要となる。康子にとってもはや悠一は、単なる「一人の青年」であり、ただの「物質的な印象」しか残さない存在<sup>58</sup>となるのである。

ここでもう一度「愛されない」というモチーフの重要性に目を向けたい。『禁色』という作品の骨格を支える俊輔による女性への復讐は、女性から「愛されない」ことに起因するものであるが、「愛されない」ということに対する男女の態度の差異がこの作品で明瞭に描かれている点が興味深い。俊輔は女性から愛を得られないことにこだわっているが、その様子はまるで女性の愛（の不在）に支配されているかのようなのである。これとは対照的に、康子は悠一からの愛が不在でありながらも悠一には拘泥せず、自分の世界に浸る一方で、男性の運命を左右する機能を果たしていることはすでに確認したとおりである。

### 第3節 救済する者としての鏑木夫人

ここまで、男性を導く重要な女性人物として康子を分析したが、悠一の同性愛が表面

---

<sup>55</sup> 中元さおり、前掲論文。

<sup>56</sup> 田中美代子『三島由紀夫 神の影法師』、新潮社、1994年、105—112頁。

<sup>57</sup> 田中美代子「さまざまな変容—「禁色」序説」、『三島由紀夫論集1 三島由紀夫の時代』、勉誠出版、2001年、221—238頁。

<sup>58</sup> 「今朝、目をさました彼女（康子—引用者注）が見たものは（中略）一人の青年の顔の、蚊帳の一隅にさし入った旭の照り返しで輪郭を與へられた、塑像のやうな物質的な印象があっただけである」（『禁色』、521頁）。

化するにつれて現れるのが、俊輔の復讐対象の一人の鏑木夫人である。前章でも触れたように三島は自分の理想の女性像を「美しく、凛々としてをり、男性に對して永遠の精神的庇護者」<sup>59</sup>であるような存在だと述べていたが、鏑木夫人はまさにその典型である。第3節ではこの鏑木夫人について分析をおこなってきたい。

三島は、『禁色』の第一部を雑誌に発表した後、珍しいことに内容の改訂<sup>60</sup>をおこなったが、その中心にあったのが鏑木夫人の描写である。以下にみるように、最初の雑誌発表版では、彼女は死んでしまうはずの人物であった。

明る日の夕方、湯河原の旅館から電話があつて鏑木夫人の死をしらせて来た。モルヒネを含有するパピナールを呑んだのである。この品のよい鎮痛剤は、致死量を呑んでも僅々十分で安らかに眠れるのである。

信孝は悠一を伴つて、夫人との新婚の第一夜の宿であるその湯河原の馴染の旅館へかけつけたが、信孝は往きの車中を泣きつづけ、遺骸の傍らに、見るべきでないものを見たといふ趣意の、簡単な走り書の遺書を見出だしたとき、さらに大声をあげて哭いた。悠一はこの奇妙な夫婦愛のあらはれを前にしては、彼自身の甚だ自然な涙の介入の餘地がないことに茫然とした。<sup>61</sup>

上の引用は改訂前の初出における記述である。これによると、鏑木夫人は自分の夫信孝と悠一の同性愛関係を知り、自ら命を絶つて姿を消してしまう人物であったが、改訂により自殺という設定は取り消され、彼女は蘇つて、新たな任務を担うようになる。以下では、こうして作品における鏑木夫人の重要性を高めた改稿について検討することにする。

三島は、『禁色』の第一部（『群像』1951年1～10月号に発表）の終了から第二部（『文學界』1952年8月～1953年8月号に発表）が開始されるまでの10ヶ月の空白期間に、初めての世界一周へと旅立っている。三島のこの海外旅行については続く第4章におい

<sup>59</sup> 「私の永遠の女性」（初出『婦人公論』1966年8月号）、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年、297頁。

<sup>60</sup> 「改訂広告」の全文

本誌連載「禁色」第一部の結末を、作者はいろいろ考えた末、左のように改訂いたします。一旦発表したものを改訂するのは好ましからぬことではありますが、長編小説の結末は三考すべきものであるにもかかわらず、そのための時日の余裕をもたなかったためであります。十月号一三八ページ十四行目「……十時ごろ帰宅した。」までそのまま。十五行目に当る左の一行で完結。「三日たった。鏑木夫人は帰らなかった。」「明る日の夕方」以下の旧十五行目以下は削除します。（『群像』、講談社、1951年11月号）

<sup>61</sup> 「禁色」、『群像』、講談社、1951年10月号、138頁。

て、彼の「自己改造」と関連させて論じるが、ここでは何らかの形でこの海外体験がストーリーの変更に影響を与えたと考えられることだけを指摘しておきたい。ともかく重要なのは、帰国後、第一部ですでに提示していたプランとは違う第二部になったということである。つまり、第二部では、悠一は俊輔の影から逃れようと努力しはじめるのだが、その俊輔の穴を埋めるのが、母性的な人物と化した鏑木夫人とされることになったのである。この設定変更のために、俊輔の復讐という作品全体のプロットが希薄になり、また、悠一がこの鏑木夫人を愛しはじめることで同性愛から異性愛への転向をみせ、異性愛主義が「正常」とされている社会への復帰を果たすようになる。『禁色』では最初は女性への復讐が強調されていたが、改訂によって主人公悠一の禁断の「男色」世界からの復帰に重点が与えられ、俊輔の影まで薄くなってしまった。野口武彦による「絶対に女を愛さないはずだった悠一が（中略）女を、しかも鏑木夫人を愛しはじめてまず手順が狂う」<sup>62</sup>という指摘のとおり、悠一の最終的な変遷は鏑木夫人が蘇った改稿に起因したともいえる。だがこの改稿は、この小説がもともとはらんでいたはずの男性と女性との関係の探求、また男女関係と同性愛関係のある意味で同質のもののみならず人間関係の探究をおこなおうとする企図からすれば、当然のことだったとも考えられる。少なくとも三島があえておこなったこの邂逅によって、『禁色』における女性の存在はより重要なものと位置づけられることになる。

女性への復讐のため、俊輔は女性から愛されるが女性を愛せない悠一を利用し続けようとするが、悠一が「現実の存在になりたい」<sup>63</sup>と俊輔の呪縛から逃れることを考えはじめることで、二人の関係は少しずつ変化していく。初め悠一は俊輔に全面的に依存していた。つまり、悠一を完全に自分に依存させることで俊輔は彼を思いどおりにすることが可能であった。しかし、俊輔と悠一の力関係は次第に逆転していく。「悠一はふと他人の目で俊輔を眺めた。この若さと華美の世界の只中に、一人の死人が立つて何ものかを物色してゐる姿のやうに俊輔は見えた」<sup>64</sup>という場面は、悠一が俊輔を冷やかな目で侮蔑的に打ち捨てるとともに、俊輔の死をすでに予見していたかのようである。その通り、俊輔は自殺を選択する。

元のプランではパピナールで死んだはずの鏑木夫人の代わりに、結局、第二部では俊輔がパピナールによって死ぬことになる。まさに俊輔と入れ替わるように物語の中で存在感を増していくのが鏑木夫人であり、悠一が俊輔の呪縛を解いて「現実の存在」になるためには、彼女の存在が必要なのである。こうして悠一と俊輔の男性世界は「女の影」

<sup>62</sup> 野口武彦『三島由紀夫の世界』、講談社、1968年、134-142頁。

<sup>63</sup> 『禁色』、196頁

<sup>64</sup> 同上、107頁。

に沈んでいくことになるが、女性に頼る男性の姿を確認する前に、以下の引用にみられるように、悠一という男性人物が最初から他人に頼る性質として設定されていることを確認したい。このくだりは、自身と旅に出た康子を追いかけて伊豆まで訪ねた俊輔に対し、自分が同性愛者であることを告白する悠一の心情がうかがえる、作品の序盤に当たる場面である。

彼（悠一—引用者注）自身の秘密の素質、彼自身がいつでもその醜さに苛まれてゐる素質について、俊輔が興味ばかりか憧憬をさへ寄せてゐるのに困惑してみた。しかし生まれてはじめて秘密を打ち明けたこの相手に今や秘密の凡てを賣り渡すことに、悠一は自分自身に對する背信の喜び、憎むべき主人にこき使はれてゐる苗賣りがたまたま好ましい客に行き會つてありたけの苗を捨値で賣つてしまふやうな裏切りの喜びをも感じたのである。<sup>65</sup>

悠一は誰にも言えなかった自分の秘密を会って問もない俊輔には告白し、そのことに快感まで覚えていた。つまり、彼は他人に依存する性格の人間であり、自分の悩み事は相手に暴露することでその重荷を転嫁していると読み取れる。悠一にとって秘密を打ち明けることは、主体として自分のかかえる重要な問題に関する決定権を他者にゆだねることを意味し、あえていえば自己の所有権を相手に譲り渡す行為なのである。

しかし、この場面での俊輔の反応にも注意しなければならない。なぜなら、悠一が同性愛者であることに「憧憬」を寄せる彼の姿から、またそれに「困惑」を感じる悠一の姿から、二人の関係の成り行きが推測できるからである。作品後半においては、俊輔の悠一に対する執着が悠一を自分の模像のように扱い<sup>66</sup>、自分の人形のように支配したいという欲求をあらわにしはじめる。それを明確に認識しだした悠一は、俊輔を嫌悪し、拒否しはじめる。俊輔が悠一に執着すればするほど二人の関係は悪化していき、結局は破綻することになる。自分の同性愛が暴露される危機に直面した悠一の状況を描く以下の引用にみられるように、悠一はもはや俊輔に頼らなくなるのである。

---

<sup>65</sup> 同上、47頁。

<sup>66</sup> 悠一に対する俊輔のいびつな愛情のあり方を示す次の引用を参照したい。「青春を俊輔は愛した。（中略）檜さん（俊輔—引用者注）が見てゐるのは（中略）悠一、（中略）その青春の像である」（同上、561—566頁）。ここで、俊輔は悠一という人間を愛するのではなく、自分が失った青春を懐旧しているのである。つまり、俊輔の愛は彼自身気づいていないが妄想にすぎず、実は失った自己への執着にすぎないその妄想によって悠一に執着しているだけなのである。

悠一は助力を欲した。すぐ思ひ浮かんだのは俊輔である。しかしこんな成行の責任の一斑が俊輔に在ることに思ひ當ると、憎しみがこの名を消した。彼は机上に置かれてゐる、つい二三日前に讀んだ京都からの手紙を見た。鏑木夫人に来てもらはう、今の僕を助けてくれるのは夫人だけだ、と悠一は思つた。<sup>67</sup>

上述のように、悠一は以前から他人に依存することに慣らされていただけに、自分の問題を解決してくれる他人を求めている。この引用において依存する相手が、俊輔ではなく新たに鏑木夫人に変わったことが重要である。俊輔がそれまで有していた庇護者としての資格を失ってしまったのはいかなる理由からであろうか。それは単に男性同性愛者としての行動に導いたのが俊輔だったというだけでなく、悠一が自分に対する欲望に根ざした俊輔の愛に明確に気づいてしまったためであり、悠一は俊輔に対してもはや「憎しみ」すら抱いている。代わりに悠一には新たな庇護者が必要となる。そして、悠一の庇護者であった俊輔が彼に恋情を抱くことでその座を失つたように、その新たな人物には悠一との間に恋愛関係があつてはならない。

同性愛者である悠一にとって、女性の鏑木夫人は互いに愛に陥る危険性のない安全な相手であり、かくして悠一にとって自分の庇護者としての鏑木夫人のステイタスは揺らぎのないものとして確保されている。しかし、ここで興味深いのは悠一のこの論理と抵触することなく、鏑木夫人が悠一を自分にとっての最高の愛の対象とみなしていることである。このあたりの事情を理解するためには、彼女が悠一を愛する理由を作品が次のように説明していることに注目しなくてはならない。「彼女（鏑木夫人—引用者注）がこれほど悠一を愛して倦まないのは、必ずしも悠一が美しいからではなく、他でもない、彼が夫人を愛さないからだ」<sup>68</sup>。ここには、相手が自分を愛さないからこそ自分は相手を存分に愛することができるという異様な論理がある。この奇妙な理屈は、実はほかの三島作品でもよく登場する。叶わない恋に邁進し、自分だけの観念的な愛の世界に住む女たちが描かれている作品として「獅子」、「班女」、「牝犬」などがあげられる。同じく鏑木夫人は「姿をあらはすとき、一瞬にして崩壊する幸福」<sup>69</sup>を察知し、「自分のみない場所にだけ相愛の幻影を匂が」<sup>70</sup>こうとする。彼女は悠一への愛を内面に押しとどめ、現実には決してそれを表さないことにするとともに、悠一からの愛を要求することもない。こうして夫人は悠一の庇護者であり続ける。

---

<sup>67</sup> 『禁色』、483頁。

<sup>68</sup> 同上、279—280頁。

<sup>69</sup> 同上、287頁。

<sup>70</sup> 同上、288頁。

鏑木夫人が悠一の庇護者となる過程に対して、悠一の母のあり方は興味深い。息子の同性愛の暴露の際、南未亡人は自分の息子が同性愛者である現実を否定する。それは、悠一のありさまをそのまま受け入れる康子との対比によってより浮き彫りにされる。そして南未亡人は我が子を見守るといふ、ある意味での母としての役割を鏑木夫人へ譲渡してしまう。以下の引用にみられるように、彼女は息子の同性愛を受け入れないだけでなく、悠一の「母親」という役割を捨てている。以下は、南未亡人に対し、自分に「母親」としての役割を譲渡するよう迫る、鏑木夫人の発言である。

「あたくしは今日、よほどの決心をしまゐりましたの。あんな手紙でおびやかされていらつしやるよりは、本当のことをお知りになつたほうが、あなたにも康子さんにも、お為になると思つたからですわ。悠ちゃんも二三日あたくしが旅にお連れします。あたくしも悠ちゃんも、まじめな戀愛をしてゐるわけぢやありませんから、康子さんは心配なさることはないと思ひますわ」

傍若無人なこの分別の明快さに、南未亡人は頭を下げた。鏑木夫人には、ともかく犯しがたい氣品があつた。未亡人は母親の特權を放棄した。そして夫人の中に、自分よりももっと母親らしいものを見出してゐる彼女の直感は正しかつた。彼女は自分が世にも滑稽な挨拶をしてゐるのに氣づかなかつた。

「悠一のことは、どうかよろしくお願ひいたします」<sup>71</sup>

上の引用で分かるように、南未亡人は混乱のうちに母としての役割をいとも簡単に鏑木夫人へ譲渡する。夫人の中に自分よりももっと「母親らしいもの」を見出し、すべてを託して息子を送り出してしまうのである。こうした鏑木夫人についてはすでに「母性」を指摘した論がある。たとえば、高橋新太郎は「悠一は、鏑木夫人の母性的なるものによって救済される」<sup>72</sup>と分析し、同じく田中美代子と中元さおりも鏑木夫人に関して、田中は「献身的な博愛に充ちた聖なる母像」<sup>73</sup>を、中元は「エゴイズムに起因する夫人の母性」<sup>74</sup>を指摘している。こられの研究および作品において示されているとおり、鏑木夫人は、「聖なる母像」と「エゴイズムに起因する夫人の母性」と両極的に評価されつつも、「母親」らしい存在として設定されていることは確かであろう。南未亡人は悠

---

<sup>71</sup> 同上、501—502頁

<sup>72</sup> 高橋新太郎『『禁色』断章』、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1992年9月号、66—70頁。

<sup>73</sup> 田中美代子『三島由紀夫 神の影法師』、105—112頁。

<sup>74</sup> 中元さおり、前掲論文。

一を助けようとする鏑木夫人に、(自分にはない)「母性に見られる犠牲的愛情」<sup>75</sup>を感じたともされている。

悠一を救済する人物が彼の身内である母や妻ではなく、他人の鏑木夫人であることには十分注意すべきである。家族に属さない外部の人間という設定から考えると、本論文の第5章で分析する「只ほど高いものはない」のひで、「十日の菊」の菊、『朱雀家の滅亡』のおれいなどで描かれる一連の「女中」像が喚起される。三島作品における「女中」たちは、他人であるにもかかわらず、その家に属する出来事や、人物の心のうちまでを知っていて、「女中」なしではその家の存立自体が危うくなるほどである。物語の主導権を握る人物像として描かれる彼女たちは母や妻としての役割を代行し、窮地に陥った人物たちを救う存在として登場する。このような「女中」像を念頭に置くと、鏑木夫人は社会階層としては上流階級であるものの、こうした女性たちの部類に当てはまる人物だと思われる。彼女は悠一にとって家族外の人間であり、悠一の実母から「母」の役割を譲り渡され、窮地に陥った悠一を救う存在として描かれている。悠一を保護するためなら恥をかくことも嫌わず断固とした行動力をみせる、「「與へる喜び」に酔つてゐる」<sup>76</sup>鏑木夫人は、南家の人物たちを簡単にごまかし、自分の意志どおりに操る三島文学の「女中」像に類する人物と捉えることができる。

偽りの証人となった後、鏑木夫人は悠一を連れて旅に出る。この旅で鏑木夫人は決して女を愛さない悠一を前に自らの感情を押し殺し、「乳母」という役割を全うする。「乳母」への階級下降を経ること、乳母に徹することでいわば悠一への全的な支配を逆説的にも勝ち得た彼女の姿を以下に確認することができる。

此度の上京と、それにつづく志摩への旅に際して、夫人が固めた自己放棄の決心は雄々しかった。単なる抑制でもない。克己でもない。悠一の住んでゐる觀念の中にだけ住み、悠一の見てゐる世界だけを信じ、彼女の希望がほんの一分でもそれを歪めることを自ら戒めてゐたのである。かうしておのが希望に汚辱を與えることが、おのが絶望に汚辱を浴びせるのと、ほとんど同じ意味を持つまでには、永いむつかしい練磨が要つた。(中略) 何もすることがないのにいつまでも起きてゐたがる子供のお相手を、乳母に身を落した鏑木夫人が勤めてゐた。

むかし勝利者の倨傲だと想像してゐたものが皆子供の氣紛れにすぎなかつたことに気づいた夫人は、この発見がいやでもなければ、がっかりもしてゐなかつた。

---

<sup>75</sup> 『禁色』、23頁。

<sup>76</sup> 同上、167頁。

今では、こんな悠一の自分一人たのしさうな夜更かしが、彼の落ち着き方が、何もせずにもるときに一種獨特の快活さが、悉くかたはらに夫人がみてくれるといふ意識にもとづいてゐることを、夫人自身心得てみたからである。<sup>77</sup>

上の説明のとおり、鏑木夫人は自分を悠一の庇護者である「乳母」として定めるが、これは、女から乳母に身を「落とす」どころか、悠一に対する全面的な支配者への昇格であると解釈することができる。乳母とは生命を牛耳る者であり、鏑木夫人が自らを乳母と位置づけたのは悠一を赤子のように牛耳り、支配することを意味する。彼女は悠一の本質のメカニズムを完全に把握しており、悠一の幸せは彼女の庇護によるものとされている。夫人の庇護により母や妻から同性愛者の烙印を押される危機を免れた悠一は、この旅によって異性との関係への恐怖からも救われたといえるだろう。悠一は以前の事件などは完全に忘れ、「たのしい旅の思ひ出を大いに培」<sup>78</sup>っており、夫人を「この世に唯一人安心して相共に語るに足る女」<sup>79</sup>と感じる。鏑木夫人に対する「無上の信頼のうちに、快く疲れた體を横たへて眠」<sup>80</sup>る悠一は、知らないうちに異性に対する認識の変化を起こしたのであり、女性の保護下で安心してくつろぐまでになっている。鏑木夫人は俊輔から譲り渡された悠一の庇護者としての資格に、南未亡人から譲渡された母としての役割を加え、今や悠一に対して完璧な守護者、救いをもたらす者となったのである。悠一を完全に自分に依存させる鏑木夫人はまさに支配者である。

こうした鏑木夫人の庇護の下で悠一は悲惨な目にあうこともなく窮地を脱し、俊輔の巨額の遺産を相続することで『禁色』は終わってしまう。この結末に関しては悠一の成功や成熟を読みとる次のようなさまざまな解釈がなされてきた。「南悠一は、成熟に向かって、男としての主体性をとりもどし幸運な結末をむかえる」<sup>81</sup>と述べる田中美代子の論のように、同性愛者から異性愛者へ変貌した人物と悠一を捉える研究もあり、また、「男色という倒錯した性を持ち続けたまま悠一はやすやすと市民社会の一員へと変身をとげていく」<sup>82</sup>とする山田有策のように、悠一を同性愛の傾向を保持しながらも、異性愛主義が席卷する現実社会から追い出されることなく妻および子どもから成る家庭を維持する人物としてみる研究もある。同性愛者でありつづけるとしても異性愛者に変

---

<sup>77</sup> 同上、513－514頁。

<sup>78</sup> 同上、517頁。

<sup>79</sup> 同上、515頁。

<sup>80</sup> 同上。

<sup>81</sup> 田中美代子『三島由紀夫 神の影法師』、105－112頁。

<sup>82</sup> 山田有策『禁色』、116－119頁。

わるとしても悠一が家族を持ち続けることには変わらない。そして、悠一がこうした結末を迎えることができたのは、無関心ゆえに動じることのない妻康子のいわば諦淡とした寛容とともに、鏑木夫人の乳母のような保護があってこそであり、「女の影」の下でようやく安定を得た主人公の姿が作品末に残されるのである。

#### 第4節 自足する者としての恭子

俊輔の復讐の対象の中でも上の康子や鏑木夫人と比べて、比較的存在感の薄い人物が穂高恭子である。作品の途中で姿を消してしまう人物でもあるので、その存在感はより薄弱である。しかし、詳細についてはこれから述べるように、俊輔が唯一「復讐」に成功する対象である以上、管見するところ恭子を論じた先行研究は見当たらないが、この女性についての検討は重要であろう。

まず、恭子に関する人物描写から確認する。「十數年前、康子と同じやうな成行で、俊輔を斥けて結婚した」<sup>83</sup>恭子には、「不幸」、「愛されない」などのように感情的に否定的な形容詞が多く使われている。また恭子の人生は「無数の小粹ながらくたに充ちてゐ」<sup>84</sup>て、彼女自体が「失神状態」<sup>85</sup>であると表現されている。いかにも「重み」がない、きわめて薄弱な存在感しか与えられていない恭子の姿を以下のくだりからも確認しよう。俊輔の復讐対象の一人である彼女は美青年の悠一によって誘惑させられる的であつて、二人はしばしばデートをしていたが、以下は、あるデートの日の彼女の状態が描かれている場面である。

恭子はもはやちつとも悠一を愛してゐないと言つてよかつた。かうして會つてゐることの、萬遍のない快さ娛しさがあるだけである。彼女は漂つてゐた。風に運ばれる植物の種子のやうに、今まことに輕やかなその心は、白い冠毛を生やして漂つてゐた。誘惑者は必ずしも自分の愛してゐる女を求めない。精神の重みを知らない、自分の内部に爪先で立つてゐる、現實的であればあるほど夢のやうなこの女は、誘惑者の好餌に他ならない。<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> 『禁色』、107頁。

<sup>84</sup> 同上、352頁。

<sup>85</sup> 同上。

<sup>86</sup> 同上、357頁。

上のおり、恭子は風に漂うほど軽く、中身のない肉体だけをもつような存在として描写されている。とりわけ悠一にとっては「恭子のことを考へるたびに、心が不快に笹くれ立つた」<sup>87</sup>と、彼女の存在自体がきわめて否定的に感じられている。テキストで叙述される恭子についてのネガティブな評価は主に悠一によるものであることもここで確認しておきたい。しかしながら、俊輔によって女性への復讐の一環として恭子を魅惑する任務を任された悠一にとって、「戀心といふものを知らない」<sup>88</sup>、「戀のできない女」<sup>89</sup>と見なされる、つまり愛に無縁とされる恭子は誘惑相手としては悠一にとってむしろ好ましい存在である。悠一は恭子から、もはや実際には深い恋愛感情を持たれていないと考えているが、それは彼女の精神性の乏しさを軽蔑する論拠を提供してくれる。無論彼は恭子を愛してはいない。愛しもせず愛されもせぬまま誘惑者を演じられるこの状態は、女性を愛せず、女性の感情を理解することができない悠一にとってはきわめて好都合である。悠一の「僕（悠一—引用者注）はきつとこの女を不幸にしてみせるぞ」<sup>90</sup>という台詞にみられるように、彼は彼女を不幸に陥れることに自分の自信をみいだそうとしている。

しかし、恭子の側からみると事態は全く異なっている。恭子が愛されない女であるという悠一の認識<sup>91</sup>とは異なり彼女自身は、「まだ自分の若さに十分自恃の念を抱いてゐる」<sup>92</sup>し、「いつも自分が相手から愛されてゐる」<sup>93</sup>ことを確信している。「悠一がやさしく氣を遣ひ、ほかの女には目をくれずに恭子一人を見飽かないその風情を見ては、恭子は至極當然のやうな氣持がした。つまり幸福だつた」<sup>94</sup>という叙述から二人には認識の大幅なずれがあることが確かである。テキストは一面的に悠一の見方だけを提示しているのではないことに気をつけたい。

恭子をめぐるとした認識の差はどこに起因するのであろうか。まず、彼女が他人の視線を気にかけずに自らの生を営み、また、自分の人生に満足していることを確認する必要がある。なぜなら、マイナス面が強調される恭子の人物描写には彼女の強さが同時に表れており、こうした二重的な彼女の人物造形こそが前述の認識のずれを生じさせて

---

<sup>87</sup> 同上、269頁。

<sup>88</sup> 同上、272頁。

<sup>89</sup> 同上。

<sup>90</sup> 同上、267頁。

<sup>91</sup> 悠一は恭子について「愛されてゐない」（同上、274頁）と述べている。

<sup>92</sup> 『禁色』、157頁。

<sup>93</sup> 同上、358頁。

<sup>94</sup> 同上。

いると見なせるからである。以下の引用を見てみる。この場面は、悠一とのデートの日の恭子の描写である。

その日一日、穂高恭子は青竹色の舞踏靴のほかに考へることが何にもなかつた。彼女にはこの世で重要なものが何一つなかつたのである。誰しも恭子を見ると、軽さの宿命とも謂ふべきものを感じた。鹹湖に身を投げた人がわれにもあらず浮身をして助かつてしまふやうに、恭子には、どうやってみても自分の感情の底へ降りてゆけない焦燥感に似た郎らかさがあつた。その陽気さは本心からのものであるのに、強ひられた陽気さの趣きがあつたのもそのためである。<sup>95</sup>

この引用文には、前述のとおり重みがなく、考える力が備わっていない恭子の姿が読み取れる。しかしそれと同時に、ほかに振り回されることのない彼女の強さがうかがえる。恭子にとって重要なものがないこととは、すなわち、彼女自身に影響力を行使する外部の人や物事がないということであり、彼女の取る言動はもっぱら自分の意志によるものであると読めるからである。つまり、この引用からは前述したネガティブな性質とは相反する彼女の「郎からさ」や「陽気さ」を読み取ることができる。また、「焦燥感」と「陽気」が表裏一体のものとされ、「本心」からの心情が「強ひられた」気分でもあるという説明には、彼女の二重的な面が一層強調されているといえる。

ここで、恭子とその夫との夫婦関係について指摘しなければならない。なぜなら、彼女をめぐる認識のズレ、すなわち他人の目線から見える愛されない不幸な印象とは逆に恭子自身は幸福を感じているという彼女の特徴的なあり方は、夫との関係にも象徴的に表われているとも見えるからである。「恭子の良人は（中略）妻を燃え立たせるために凡ゆる愛撫の技術をつくし、妻を眞剣にさせるためにしたくもない浮氣をしでかした」<sup>96</sup>と述べられているように、恭子は夫に愛されていたのである。夫の保護下で愛されている人物として彼女はすでに（行動の上では裏切られていようとも）夫からの愛で満たされており、不幸ではなかつたのである。

恭子は、俊輔と悠一の計略により、それと知らずに俊輔と一夜を過ごす。酒を飲んだ恭子は悠一と一緒にいると思ひこんでいたのである。しかし、恭子は自分を襲う不幸に超然としている。つまり俊輔と悠一の目には恭子がワナにはめられた不幸な存在と映るが、それは彼らの見方にすぎない。恭子が実際に肉体的関係を結んだのは俊輔ではある

---

<sup>95</sup> 同上、153頁。

<sup>96</sup> 同上。

ものの、彼女には「自分が希ふやうな姿に化身し」<sup>97</sup>ているという感覚と、理想の相手である悠一との関係を成就し、彼から愛されているという幸福感があるだけである。そもそも「正しく視る人は一人もない」<sup>98</sup>のであり、恭子はまさに自分独特の認識方法を駆使し、自らを「愛される」存在と考えて自足しているのである。

また、実は、恭子が俊輔と悠一の計略を以前から予知していたのではないかも考えられる。以下の引用でこの点を確認する。

恭子は別の目つきで悠一をまじまじと見た。この青年の上に彼女の支配を企らんでゐる危険な権能、王笏のやうな眩ゆい権能を見出だしたのである。

ところでまことに軽躁なこの女は、男といふ男が當然なものやうに身につけてゐるこの権能を滑稽に感じた。どんな醜い男にもどんな美しい男にも共通のもの、この欲望といふ大義名分の愚かしさ。たとへばそこらの安つぼい好色小説を讀まない男はなく、少年期のをはりごろからさういふ小説の主題を固定觀念にしてしまはない男はない。即ち、『男の目の中に欲望を見出だす時ほど、女がおのれの幸福に酔ふ時はない』といふあの因襲的な主題である。<sup>99</sup>

この引用文は、恭子が俊輔と悠一の計略に陥るはるか前から考えていたことであって、彼女はすでに男性たちによってひどい目にあうこと、彼女に対する「支配」の企らみが起きることを予見していた。彼女が悠一との一夜のためにタクシーで移動する場面において、このことは「恭子は敢て川景色を見なかつた。凡てが一刻も早く終わつてくれることを待ちにしてみたのである」<sup>100</sup>と記述されていることから明らかである。さらにここにはむしろ、男の欲望やその「権能」を明確に「滑稽」だと感じ、「愚かし」と見下す姿勢も示されている。女性への欲望に駆けられた男性が小ざかしい理屈をつけながら、性的関係において自分が征服者であり、「権能」を持った強者であるとうぬぼれるという男性の浅はかさを、もともとよく認識している恭子にとって、俊輔と悠一の策謀は致命的なものにはなりえないと考えることができるのである。

俊輔との一夜の後、恭子は姿を消してしまう。それ故、恭子は男性の復讐に利用された弱者だという解釈がされがちであるが、こうした恭子が俊輔に対して誰よりも強い影響を与える存在であることには注意したい。恭子への復讐は、「自分自身（俊輔一引用

---

<sup>97</sup> 同上、356頁。

<sup>98</sup> 同上、352頁。

<sup>99</sup> 同上、157頁。

<sup>100</sup> 同上、368頁。

者注) および他人に対する客観的な関係の認識が缺けてゐた」<sup>101</sup>俊輔に「自身が決して愛されない」<sup>102</sup>ことを認識させるきっかけとなるのである。醜い自分と一夜を過ごさせることが俊輔にとっての恭子への復讐であるが、恭子はそれに気づいていないのだから、そもそも復讐が果たされているかどうかは疑問である。「醜さ」を如實に見てゐたのは、恭子ではなくてむしろ、俊輔のはうであつた。女が快樂の呻きをあげたその瞬間にも、彼は自分の醜さを忘れてゐなかつた」<sup>103</sup>と叙述されるように、この計略は逆に俊輔自らを苦しめることとなる。俊輔は恭子を犯すことで、彼女を苦しめ、女性の上に君臨することができたと一瞬錯覚するが、俊輔に残つたのは自分のふるまいが結局「愛されない者の身振にすぎない」<sup>104</sup>ものであつたという認識であり、自分には「世間で謂ふ「人間らしさ」もなかつた」<sup>105</sup>という自己反省である。俊輔をこのような過酷にも正当な自己認識に至らせるのが、常に否定的に描かれていた恭子の現実の肉体である。このことを考えると、恭子は物語の途中で消える、立場の弱い人物であるはずだが、その身体的重要性は強調されているといえる。康子が俊輔を女性への復讐へと導く役を演じたとすれば、恭子はそれを終わらせる役を担っており、精神の権化であつた俊輔を精神的に屈服させたのではないだろうか。むしろ恭子は、すでに女性によって精神的に支配されていた俊輔にそのことを認識させる真実の鏡のような働きをする人物とみることができる。

俊輔は「その醜さのためにつひぞ實母に愛されなかつた」<sup>106</sup>という描写から分かるように、生まれながら愛に飢えるとともに母への不満から生まれた女性の愛への渴望こそを精神の源泉としている人物なのである。しかし老年に至っても俊輔はそのことを自覚していなかつた。だが、悠一を装って恭子を犯した後、俊輔ははじめて、愛されないがゆえに女性に執着していた自分をまざまざと発見するのである。このことは以下の引用で確認することができる。

檜俊輔は愛されない存在が、愛される存在を犯してしまつたこのおそろしい瞬間を何度か知つてゐた。女が征服されるといふのはあれは小説の作つた迷信だ。女は決して征服されない。決して！男が女に対する崇敬の念から凌辱を敢てする場合がまゝあるやうに、この上ない侮蔑の證しとして、女が男に身を任す場合もあるのだ。

---

<sup>101</sup> 同上、9頁。

<sup>102</sup> 同上、374頁。

<sup>103</sup> 同上、373頁。

<sup>104</sup> 同上、57頁。

<sup>105</sup> 同上、374頁。

<sup>106</sup> 同上、57頁。

鎌木夫人はもとよりのこと、三人の妻の一人として、ただの一度も彼に征服されはしなかつた。悠一の幻の麻醉のうちに身を任せた恭子にいたっては、殊更さうである。理由と言つては、一つしかない。俊輔自身が決して愛されないことを確信してゐたからである。<sup>107</sup>

俊輔にとっては復讐であつたはずの恭子に対する凌辱は「はじめから絶望してゐる彼の行為」<sup>108</sup>と説明され、恭子に対する俊輔の復讐は意味を失う。なぜなら、女性を征服しようとして俊輔がとつてきた行動は、実のところ俊輔に対する女性の力を証し立てていたからである。さらにつけ加えていえば、これは恭子が俊輔の精神の底に沈殿して、彼を支配することでもであると解釈できる。女性を征服するには「女性から愛」されるという条件が必要だが、それが不足している俊輔は「女はいたるところに生存してゐて、夜のやうに君臨している」<sup>109</sup>ことを以前から漠然と知っており、そしてついにここで決して征服できない女性の巨大な力に目覚めたのである。俊輔にとって愛されないという感覚は人間としての存在意義を失うことであり、そのことを認識した俊輔は死に至らざるをえなくなる。精神の権化とされる俊輔の死については肉体に対する「精神の敗北」という解釈がしばしばなされてきた<sup>110</sup>が、俊輔を死に至らしめたのは肉体の象徴とされる悠一ではないことには注目すべきであろう。俊輔は男性の肉体すなわち悠一によってではなくむしろ復讐の対象であつた女性を通して、自分の精神と向き合わされ、死に至るのである。

ここで興味深いのは、死に至る存在が女性ではなく男性であることである。三島作品において「死」は重要なテーマであり、作家自身の死と関連して頻繁に研究されてきた。しかし、三島文学の中では実は男性人物より女性人物の方が「死」とかかわっているのではないかと考えられるほど作品中で男性が死に至るのは稀である<sup>111</sup>。男性が自ら死を選ぶのはなおさらである。したがってこの作品の結末での俊輔の自死は注目に値する。しかしながら、俊輔の場合も死に至るまでの経緯には女性である恭子が強くかかわっており、依然として三島作品における「死」には女性人物が欠かせないように見える。男性人物は自死という行為をするときにも女性の影響力の下に置かれていると見なせる

---

<sup>107</sup> 同上、373—374頁。

<sup>108</sup> 同上、374頁。

<sup>109</sup> 同上、23頁。

<sup>110</sup> たとえば、井上隆史の『『禁色』論』、山田有策の「禁色」などがある。

<sup>111</sup> 実際、作品中で男性が死に至るのは、第1章で確認した「憂国」と本章の『禁色』、そして、1963年の作品『午後の曳航』（1963年）程度である。

ことは、本論文第1章で論じた「憂国」のケースを考えていただけるとよい。

本節の最後に、影の薄い恭子の存在感を再び指摘しておきたい。他者と関係を結ばないがゆえに作品内では重要な役割を果たさないように見える三島の登場人物は、実は作品中で最も肝心な人物であることが多い。二重性を持つこうした人物設定、つまり一見下らないとみえる人物ほど実は重要であるというのが三島文学を読み解く際に重要ではないだろうか<sup>112</sup>。女性を支配する男性の権能を戯画的と思いなしながらも、だからこそ、その術中におちても平然としていられる恭子の明晰な人間観察と分析力に基づく強さをすでに確認したが、その上に彼女をめぐる設定にとって重要なのが、上の二重性であろう。途中で消える存在感の薄い人物であるはずの彼女だからこそ、男性人物を正しい自己認識に至らせるばかりか同時に破滅させる力を持つのである。とりわけ二重性を持つ人物設定が三島作品においていかに重要であり、こうした二面性を体現する人物として『禁色』では恭子が描かれているのである。

## 第5節 おわりに

本章では、同性愛関係とともに男女関係を掘り下げた作品として『禁色』と取り上げ、第1章でも確認した女性の支配力に着目して男性を支配する女性という観点からこの小説を分析した。特に、作品の表面的なテーマとなっている女性に対する俊輔の「復讐」に注意を払い、彼の復讐の過程を分析することで女性への復讐という情熱自体がすでに女性の影響下にある彼の姿を表していることを確認した。

『禁色』が戦後の性の解放とともに、同性愛に対する関心および言説が爆発的に増える時期に書かれたことに注目するとむしろ見えてくるのは、同性愛による男性同士のつながりを特殊なものとして差別化するのではなく男性愛も人間関係の一種として男女関係のいわば延長上に位置付けられていることであり、逆にいえば三島文学においては男女関係がその基盤にあることである。

三島文学の男性人物は主人公でありながら、その存在感は薄く、あるいは間違った自己認識に陥っていることがほとんどである。そしてこれとは対比される形で主体性をも

---

<sup>112</sup> これと関連して次の三島の言及を参照したい。「自発性、意志性が薄くなるに従って、存在性が重要性を増してくる」（「憂国」の謎）（初出『アートシアター』1966年4月）、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年、302頁）。三島はこの文章において、人間は影の影、幻の幻であるとき自分の存在が濃くなると述べている。

つ女性人物が男性人物を操る存在として顕著に現れる。このことは、女性を男性の「従属者」のように述べる三島のエッセイでの発言<sup>113</sup>とは矛盾していて、そうした三島の女性観は、実は、反転した形で作品に描かれる主体としての女性像につながっているのではないかと考えられる。ただし彼女たちがみせる行動力は必ず男性との関係においてしか行使されないものであり、こうした支配力（男性を自分に従属させる力）は男性という存在なしでは成り立たないという限界を持っている。これはすなわち、彼女たちが存在し行動するには、男性の存在を前提にしなければならないということでもある。このように、三島がいかに男女関係に重点を置いているのかがここからも確認できる。

三島作品における、男性を操る超越的な存在ともいえる女性人物についての検討は、第3章で取り上げる『沈める瀧』において、さらに男女の恋愛関係という枠組みの中で重要な意味を持つことになる。また、三島が作品内で重要な存在として女性を描いているだけでなく女性読者に向けて書き、発表していたという点についても以下の議論において注意していきたい。

---

<sup>113</sup> 三島は、「女ざらひの辯」（『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年）、「好きな女性」（『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年）、「女の友情について」（『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1975年）、「私の永遠の女性」（『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年）などで女性を男性の従属者と見なす、自分の女性観について描いている。

## 第3章 三島文学における恋愛と女性像 ——『沈める瀧』論

### 第1節 はじめに

女性像を中心として三島作品を再検討する本論文の目的に沿って、第1章では三島文学における女性の特徴について論じ、第2章では三島文学が人間関係を掘り下げる際に男女関係を根幹に据えながら、女性の存在を鍵としていることを明らみに出した。三島文学において男女の恋愛がいかに重要であるのかを例証するばかりでなく、その中で女性が果たす役割が男性に比しても主動的であることを示す作品は実は少なくないと思われる。その代表例として本章では『沈める瀧』を取り上げたい。

三島は、1955年に『沈める瀧』<sup>1</sup>を『中央公論』で連載する。この作品が発表された当時、女性読者や一般大衆向けの雑誌が数多く創刊されており、そこでは男女の恋愛という通俗的なテーマがよく扱われていた。こうした雰囲気の中で、三島は、とりわけ「中間小説」の掲載媒体であった大衆誌や女性誌に男女の恋愛を扱った作品を発表していた。その数を考慮すれば、戦後の出版界および文学動向と作家三島のかかわりについては検討する必要がある。なお、ここでの中間小説とは後に詳述するが、女性読者および大衆向けの娯楽小説として簡略に定義しておく。

まず、『沈める瀧』の大まかな内容を確認する。美貌で経済的にも恵まれた27歳の電力会社の設計技師・城所昇は、幼くして父母を亡くし、電力界の重鎮であった祖父の下で石と鉄のみを玩具として育ったため、無感動で情操を欠く青年となった。夢中になれる何かを渴望する昇は、不感症の人妻・菊池颯子と出会い、互いの無感動をもって愛を合成しようと「人工的恋愛」を提案する。そのためには互いに会わないことによって苦しめ合おうと、昇はダム建設の越冬隊に志願する。山奥で離れて過ごすあいだ、昇は現地で颯子を思わせる小さな滝を見つける。その後、颯子の不感症は癒えたが、昇が無感動な彼女にしか魅了されないことを知った颯子は滝に身を投げる。

---

<sup>1</sup>『中央公論』1955年1～4月号に発表、同年4月に『沈める瀧』として中央公論社より刊行された。本研究では初出および全集での題名表記に従って『沈める瀧』とする。

『沈める瀧』が主なテーマとしている「恋愛」、とくに婚外の男女関係は中間小説的なテーマとみなされており、この作品に対する学問的関心は従来ほとんどみられることがなかった。しかしながら、この作品が女性誌や大衆誌ではなく、男性エリート層向けの総合雑誌の『中央公論』を通して発表されたことに注意を払うべきであり、三島がなぜこの作品を総合雑誌に発表し、そもそも雑誌というメディアをどのような意図で利用していたのかを問う必要がある。

多様な雑誌メディアとのかかわりからみられる三島の特徴とは、とりわけ純文学に比べより大衆的なものとして出現した「中間小説」というジャンルを単に手軽な小説としてのみ扱ってはいないという点である。具体的には、文学の大衆化を促進し、文学の社会的な役割を拡張することと純文学的な人間探求とを不可分のものとして創作をおこなうこと、さらには読書界における女性受容者の重要性を積極的に認めるとともに、作品世界において女性登場人物に大きな意義を担わせるという点を指摘することができる。さらに戦後民主化され男女平等が喧伝されている社会において、男性中心主義的な傾向が現実には高まっていることへの批判意識も、『沈める瀧』からは明瞭に読み取ることができる。それは、「女性」を意識した創作を続けていた三島ならではの視点ともいえる。

したがって本節では、この作品の執筆当時の雑誌刊行の状況に関する検討をおこないつつ、中間小説について、とりわけその位置づけや特性について考察する。そのうえで、三島文学において「中間小説」が有する意義についての検討をおこなうこととする。まず、三島が『沈める瀧』を執筆していた当時を含めた、戦後の日本における雑誌の刊行状況について見てみよう。

## 1) 雑誌創刊ラッシュの時代<sup>2</sup>と三島由紀夫

戦時体制下の日本では言論統制が情報局や特別高等警察を中心におこなわれていたが、戦後を迎えると、それまで戦争と軍国主義体制下で自由な主張を抑圧されていた人々が活発に発言しはじめる。また日本を占領した連合軍は、ポツダム宣言に依拠しながら 1945 年 9 月 10 日から言論統制法体系の解体に着手し、10 月 6 日に出版の自由を

---

<sup>2</sup> 戦後期の日本雑誌をめぐる以下の記述は主に次の文献に拠った。宮守正雄『ひとつの出版・文化界史話—敗戦直後の時代』(中央大学出版部、1970年)、尾崎秀樹、宗武朝子『雑誌の時代—その興亡のドラマ』(主婦の友社、1979年)、木本至『雑誌で読む戦後史』(新潮社、1985年)、長尾三郎『週刊誌血風録』(講談社、2004年)、井原あや『<スキヤンダラスな女>を欲望する—文学・女性週刊誌・ジェンダー』(青弓社、2015年)。

認める。つまり具体的には、さまざまな物質が極端に不足している状況下にもかかわらず、1945年の年末までに20種以上の雑誌が創刊され、そのうち民主・人民など「民」の字がつく雑誌が6種、同じく「新」が4種、「文化」が2種刊行された。つまり、「民主主義と文化をめざす新雑誌」というのが焼跡の雑誌のめざす方向であった<sup>3</sup>。

1945年9月17日、情報局に対し、GHQ (General Headquarters: 連合軍総司令部)は、1944年7月号をもって社ごと解散させられていた『中央公論』、『改造』両誌の再建を指示する。総合雑誌を育成しようとした占領初期の文化政策の影響下で、この二誌の復刊をはじめとして1946年1月には80種以上の雑誌が一斉に創刊・復刊される。しかし、1946年4月17日、政府が「憲法改正草案要綱」を発表し、民主主義国家建設を目標として掲げた頃から、人々の関心は現実的な食や性に移りはじめた。乱立した戦後雑誌の大半は1949～51年に姿を消したが、「政治評論や社会評論、文芸作品などを一冊のなかに混在させた」<sup>4</sup>いわゆる総合雑誌は勢力を拡大する。その形態を作り出したのが『中央公論』であった。

一方、1945年10月11日、ダグラス・マッカーサー元帥(1880～1964年)は幣原喜重郎首相(1872～1951年)に日本民主化の5大改革を提示したが、その第一が男女同権と婦人解放であった。その実現のためにCIE(Civil Information and Education Section: 民間情報教育局、GHQ幕僚部の部局の一つ)は、婦人運動を支援し、その方針のもとで女性向けの雑誌が次々と創刊・復刊される。女性の意識を高める狙いを持つ『女性線』(1946年2月～1950年3月)や『婦人文庫』の創刊、『婦人公論』、『女性改造』、『婦人朝日』の復刊と女性誌は盛況を極めたが、これらの雑誌が提示する堅い言葉の啓蒙主義よりも、欠乏生活のなかであっても美しく装いたい女性たちの夢と願望に応える『ソレイユ(それいゆ)』や復刊された『スタイル』などのファッション誌に女性たちはとくに関心を寄せたようである。また従来の2大誌『主婦之友』と『婦人倶楽部』に『主婦と生活』(1946年6月創刊)、『婦人生活』(1947年5月創刊)、『婦人世界』(1947年10月～1953年1月)、『ホーム』(1947年12月～1950年8月)などが加わった家庭の主婦をターゲットにした婦人雑誌は、より実用的な内容を特徴とし、食糧のやりくり之苦勞し、衣類も自分の手で作らねばならなかった欠乏時代の主婦の要求にこたえて、非常によく売れた。

三島は戦後のこうした女性誌ブームを最大限に活用した作家の一人であったといえるだろう。1950年前後の日本では、さまざまな社会的状況の変化にともなって男女の

<sup>3</sup> 木本至『雑誌で読む戦後史』、276頁参照。

<sup>4</sup> 富山英彦『メディア・リテラシーの社会史』、青弓社、2005年、83頁。

自由な恋愛が定着しはじめていた。それとともに、女性を主な対象とする中間小説が流行し、三島もまた、復刊・創刊ラッシュであった女性誌に短編小説を複数発表している。管見のかぎり次のようなものがあげられる<sup>5</sup>。「恋と別離と」（初出『婦人画報』1947年3月号）、「接吻」「伝説」「白鳥」「哲学」（初出『マドモアゼル』1948年1月号）、「婦徳」（初出『令女界』1948年1月号）、「罪びと」（初出『婦人』1948年7月号）、「不実な洋傘」（初出『婦人公論』1948年10月号）、「舞台稽古」（初出『女性改造』1949年9月号）、「花山院」（初出『婦人朝日』1950年1月号）、「朝顔」（初出『婦人公論』1951年8月号）、「雨の中の噴水」（初出『女性自身』1963年11月号）、「夜の仕度」（初出『婦人画報』1965年10月号）。戯曲の中でも「あやめ」（初出『婦人文庫』1948年5月号）が一幕のものとしてあげられる。

『仮面の告白』（1949年）で評価を得た三島は、『純白の夜』<sup>6</sup>という姦通小説を『婦人公論』（1950年1～10月号）に連載しはじめたのを皮切りに、上記のような短編だけでなく、恋愛や男女関係を描いた中・長編小説をもたて続けに女性誌に連載する。発表順に並べると次のようになる。『恋の都』（初出『主婦之友』1953年8月～54年7月号）、『女神』（初出『婦人朝日』1954年8月～1955年3月号）、『永すぎた春』（初出『婦人倶楽部』1956年1～12月号）、『お嬢さん』（初出『若い女性』1960年1～12月号）、『愛の疾走』（初出『婦人倶楽部』1962年1～12月号）、『肉体の学校』（初出『マドモアゼル』1963年1～12月号）、『音楽』（初出『婦人公論』1964年1～12月号）、『複雑な彼』（初出『女性セブン』1966年1月～7月号）、『三島レター教室』（初出『女性自身』1966年9月～67年5月号）、『夜会服』（初出『マドモアゼル』1966年9月～67年8月号）。また、戯曲として『黒蜥蜴』（初出『婦人画報』1961年12月号）がある。こうして三島は男女の恋愛をテーマとする作品群を、比較的晩年に至るまで、女性誌を通して発表していた。

以上のように雑誌創刊ブームの時期に、三島は文芸誌だけでなく女性誌や後でみるように大衆雑誌に次々と作品を発表していた。女性読者・女性誌とかかわる三島作品についての研究としては、武内佳代による「性規範からの逸脱としての『純白の夜』『恋の都』『女神』『永すぎた春』—1950年代の女性誌を飾った三島由紀夫の長編小説」<sup>7</sup>や「〈幸

<sup>5</sup> 以下は三島由紀夫全集のリストから女性を主な読者対象としたいいわゆる女性雑誌に発表したものを筆者が発表順にまとめたものである。

<sup>6</sup> 三島にとって雑誌にはじめて連載した小説作品でもある。大まかな内容としては、22歳の村松郁子、夫の恒彦、恒彦の同級生で郁子の恋人である楠、恒彦と楠の友人・沢田の四人が、ヒロイン郁子をめぐってくりひろげる恋愛物である。

<sup>7</sup> 武内佳代「性規範からの逸脱としての『純白の夜』『恋の都』『女神』『永すぎた春』—1950年代の女性誌を飾った三島由紀夫の長編小説」、『ジェンダー研究』第14号、東海

福な結婚〉の時代—三島由紀夫『お嬢さん』『肉体の学校』と一九六〇年代前半の女性読者」<sup>8</sup>などがあげられる。これらの論文で武内は、従来の三島文学研究においてほとんど言及されていなかった三島文学と女性読者の関係についてまとめている。上記のうちの第一の論文では、1950年代に女性誌に連載された三島作品を取り上げ、女性の純潔や貞操といった「ロマンチック・ラブ・イデオロギー」<sup>9</sup>に依拠した女性の性道德の問題を分析している。第二の論文においては、三島が「最晩年を除く戦後の作家活動の大半の時期を、女性読者向けの仕事に費やしている」ことを指摘し、彼の作品を若い女性たちの「ロマンチック・ラブ・イデオロギー」と「幸福な結婚」という観点からみている。三島がこうした創作活動を展開していたのは日本社会が高度経済成長期に入る時期であり、武内は、核家族化する都市の新中間層の間で、「夫は仕事、妻は家庭」という戦後的な近代家族モデルが形成された時期であることを説明しながら、若い女性たちの抱いていた恋愛観・結婚観がヒロインに重ねられることで読者の一定の人気を集めたことを指摘している。そのうえで武内はまた、三島が、そのようなヒロインの「幸福な結婚」をめぐる物語に、当時の女性読者たちが内面化していたと思われるロマンチック・ラブ・イデオロギーへの痛烈な批判を滑り込ませていたと論じている<sup>10</sup>。さらに武内は、特に「女性自身」のなかの『三島由紀夫レター教室』—女性誌連載という併走<sup>11</sup>という最近の研究において、三島の長編小説『三島由紀夫レター教室』(1966～67年)を取り上げ、この作品が女性誌である『女性自身』に発表されたことに注目している。1960年代後半の三島文学は作家の政治的言動を軸に総括される傾向にあったが、武内は、女性誌を通してこの作品を発表した三島の意図を女性読者獲得の試みにあるとみている。実際、三島は天皇制や楯の会など軍国主義的な言動とともに発表したテクスト群、たとえば「英霊の聲」(1966年)、『奔馬』(1967～68年)などの作品と併走させるかのように、女性雑誌メディアやその読者と積極的に交渉した作品群を書いていた。それゆえ、双方の作品群を視野に入れて総合的に三島文学を検討することが重要であろう。

---

ジェンダー研究所、2011年、115—137頁。

<sup>8</sup> 武内佳代「〈幸福な結婚〉の時代—三島由紀夫『お嬢さん』『肉体の学校』と一九六〇年代前半の女性読者」(『社会文学』第36号、日本社会文学会、2012年、44—57頁)。

<sup>9</sup> 武内佳代「性規範からの逸脱としての『純白の夜』『恋の都』『女神』『永すぎた春』」、117頁。

<sup>10</sup> 他にも三島文学と女性読者について武内による研究は次のようなものがある。「三島由紀夫と『婦人公論』—早すぎた姦通小説」(『日本古書通信』第81巻12号、日本古書通信、2016年、9—11頁)、「三島由紀夫と『婦人倶楽部』—婚約不履行時代の『永すぎた春』」(『日本古書通信』第82巻5号、日本古書通信、2017年、14—15頁)など。

<sup>11</sup> 武内佳代「『女性自身』のなかの『三島由紀夫レター教室』—女性誌連載という併走」、『語文』第156号、日本大学国文学会、2016年、22—39頁。

1950 年前後に再び話を戻せば、景気復興にあわせ、人々は社会の事件や流行、娯楽に興味を持ち始めるようになる。中間小説がよく読まれ、『小説新潮』<sup>12</sup>、『オール讀物』<sup>13</sup>にならい、『小説公園』、『小説朝日』（1951年6月～1953年1月）などの大衆的な小説雑誌が次々と創刊され活況を呈する。

「もはや戦後ではない」と宣言した1956年の『経済白書』<sup>14</sup>は、近代化による日本経済の高度成長への展望を示した。1957年に早くも東京が世界一の人口を持つ都市となった事実が示すように、産業経済構造の変化は都市化を急速に進め、労働を担う人びととくに男性たちを近代的な企業組織に属し週6日通勤し1日休む生活周期を繰り返す存在に変えていく。このように週刊誌が求められる背景が整備されつつある時期に、『週刊新潮』（全80頁、グラビア16頁、30円、1956年2月創刊）が貴重な先駆をつとめた。続いて週刊誌版の総合雑誌『朝日ジャーナル』、『週刊現代』、『週刊文春』などが相次いで刊行され、週刊誌はおおむね娯楽雑誌として発展していく。これらの雑誌に掲載されたのもまた、現代的な風俗を積極的に取り込み、やや浮薄な恋愛関係を定番のモチーフとするいわゆる「中間小説」であった。

男女の恋愛を主なテーマとし、特に女性をその中心に描く三島の中間小説群の多くは、さきに確認した女性読者向けの媒体だけでなく、『小説新潮』や『オール讀物』などの大衆雑誌あるいは一般紙である大新聞を通して発表される。管見のかぎり次のようなものがあげられる<sup>15</sup>。「好色」（初出『小説界』1948年7月号）、「侍童」（初出『小説新潮』1949年3月号）、「天国に結ぶ恋」（初出『オール讀物』1949年6月号）、「薔薇」（初出『文藝往来』1949年10月号）、「修学旅行」（初出『週刊朝日』1950年3月号）、「弧

---

<sup>12</sup> 新潮社から既成の作家によるわかりやすい小説の雑誌として1947年9月号で創刊。芸術性を失わずに大衆性を持った小説を目指し、5月に創刊された『日本小説』（大地書房から発行されたはじめての中間小説雑誌、1947年5月号で創刊、1949年4月号で終刊）に続く中間小説雑誌とされる。

<sup>13</sup> 文藝春秋が1930年7月の文春夏期増刊「オール讀物号」として出版したものが1931年4月から定期の月刊雑誌となる。戦時中は『文藝讀物』に改題され、1944年には『文藝春秋』に統合される。終戦後の1945年12月復刊されるが、用紙難のため1946年2月号で休刊する。1946年3月に文藝春秋社が解散して文藝春秋新社が発足し、同年10月号から『オール讀物』も復刊。

<sup>14</sup> 内閣府（旧経済企画庁）がその年の経済の動きを豊富な資料を駆使して、分析、解明し、日本経済の実態をひろく一般に報告することを目的に、1947年から毎年発行している報告書である（内閣府のホームページ<http://www5.cao.go.jp/keizai3/keizaiwp/index.html>（最終閲覧日：2017年11月15日）参照）。

<sup>15</sup> 以下の列挙は三島由紀夫全集のリストから大衆向け雑誌（『新潮』や『群像』などの文芸誌、『中央公論』や『文藝春秋』などの総合雑誌を除いた、一般大衆向けの娯楽雑誌群）に発表したものを筆者が発表順にまとめたものである。

閨悶々」(初出『オール讀物』1950年8月号)、「日食」(初出『朝日新聞』1950年9月19日付)、「女流立志伝」(初出『オール讀物』1951年1月号)、「箱根細工」(初出『小説公園』1951年3月号)、「右領収仕候」(初出『オール讀物』1951年5月号)、「手長姫」(初出『小説新潮』1951年6月号)、『夏子の冒険』(初出『週刊朝日』1951年8月～11月号)、「近世姑気質」(初出『オール讀物』1952年1月号)、「金魚と奥様」(初出『オール讀物』1952年9月号)、「二人の老嬢」(初出『週刊朝日』1952年11月号)、『につぼん製』(初出『朝日新聞』1952年11月1日～1953年1月31日付)、「雛の宿」(初出『オール讀物』1953年4月号)、「陽気な恋人」(初出『サンデー毎日』1953年10月30日付)、「藝術狐」(初出『オール讀物』1954年6月号)、「S・O・S」(初出『小説新潮』1954年11月号)、「屋根を歩む」(初出『オール讀物』1955年5月号)、『幸福号出帆』(初出『読売新聞』1955年6月18日～11月15日付)、「足の星座」(初出『オール讀物』1956年7月号)、「色好みの宮」(初出『オール讀物』1957年7月号)、「影」(初出『オール讀物』1959年11月号)、「莓」(初出『オール讀物』1961年9月号)、「自動車」(初出『オール讀物』1963年1月号)、「可哀さうなパパ」(初出『小説新潮』1963年3月号)、『命売ります』(初出『プレイボーイ』1968年5月21日～10月8日付)。また、戯曲として「愛の不安」(初出『文藝往来』1949年2月号)があげられる。これらの作品の特徴としていえるのは、とりわけ女性読者に訴える側面を持つということである。

以上のように、三島が女性誌だけでなく、大衆雑誌においても女性読者を獲得するような作品を精力的に発表していたことは非常に興味深い。つまり、三島は一般的な文学マーケットにおける女性読者の重要性を強く意識した作家だったといえる。そして、こうした姿勢の延長として、それまで男性読者を中心に考えられていた「文芸誌」における女性読者の拡大にも三島は貢献したことがいえる。『沈める瀧』を娯楽雑誌ではなく総合雑誌である『中央公論』を通して発表したのも、その一環であると考えることができる。

ところで、『中央公論』をはじめとする総合雑誌を利用したのは、勃興する大衆読者との差異化を求めた知識階層だったが、その背景には、上で確認したような大衆向けの雑誌の爆発的な活況があった。すなわち大衆向けの出版メディアの拡張とともに読者人口が拡大し、書物や雑誌を読むだけではもはや知識階層と認められないような時代が到来したのである<sup>16</sup>。こうした状況の中で、おそらくできるだけ多くの同時代の人々に自分の作品が読まれることを貪欲に願っていた三島は、代表的な総合雑誌『中央公論』の主な読者層である中間的な知識階層に向けた読物を提供すると同時に、総合雑誌の読者

<sup>16</sup> 富山英彦『メディア・リテラシーの社会史』、77-92頁参照。

層<sup>17</sup>をより大衆化させるのに寄与したのである。

冒頭でも指摘したように、女性読者および大衆向けの娯楽小説、あるいは、より広く言って中間小説とみなされた三島の作品はこれまでほとんど研究の対象とならなかった。しかし、前述の武内の指摘からも分かるように、三島の政治的な言動と平行して現れる彼の中間小説的な作品群に対する検討は、それらの作品数だけを考えても欠かせないところであろう。また、戦後の占領期、マッカーサーの主導によっておこなわれた日本の民主化改革の中でも、第一の優先事項が男女同権と婦人解放であったことには改めて注意を払っておきたい。なぜなら、その実現のために促進されたのが女性誌の刊行ブームであり、三島はその路線に乗るかのようになり、多くの作品を女性誌および大衆雑誌を通して、すなわち中間小説として発表していたからである。さらには、そうした女性中心の路線を幾分か建前としつつも、しかし実際には男性読者を中心とする総合雑誌というメディアにも三島は作品を持ち込んだのである。

かくして三島は——意外にも——、多様な雑誌メディアの活用を通して文学の読者の知的階層区分を大衆化する方向で揺らがせ、またあらゆるメディアにおける受容者としての女性の存在を意識するとともに、内容面でも女性人物に大きな立場を与えることで、男女の新たなバランスを生み出すという、まさに戦後日本が求められていた民主化というものを文学において促進した作家とみることができるのである。

## 2) 三島と中間小説<sup>18</sup>

なぜ三島はこのように多くの中間小説を描いたのか。また、三島文学において中間小説とはいかなる位置を占めるのであろうか。以下、中間小説についての概観を確認しつ

---

<sup>17</sup> メディア研究者の永嶺重敏は「女性読者の五%という総合雑誌読書率は、より平均的な教育レベルで比較した場合には決して低い数値ではない」（永嶺重敏『雑誌と読者の近代』、日本エディタースクール出版部、1997年、193頁）と述べ、女性も総合雑誌を読んでいたことを数字をあげて確認している。

<sup>18</sup> 「中間小説」とかかわる以下の記述は主に次の文献に拠った。伊藤整、中村光夫「中間小説を論ず（対談）」（『群像』、講談社、1958年4月号、142-155頁）、福田宏年「中間小説の発生」（『国文学 解釈と鑑賞』、ぎょうせい、1962年4月号、36-40、86頁）、中村光夫『風俗小説論』（初出『文芸』、河出書房、1950年2-4月号、同年河出書房により単行本刊行、のち新潮文庫、講談社文芸文庫。筆者は講談社、2011年のものを参照）、梶尾文武「三島由紀夫『美德のよろめき』論—小説家の明晰」（『国語と国文学』第83巻7号、至文堂、2006年、45-58頁）、菅聡子「〈よろめき〉と女性読者—丹羽文雄・舟橋聖一・井上靖の中間小説をめぐって」（『文学』第9巻2号、岩波書店、2008年、54-68頁）、梶尾文武「三島由紀夫『鏡子の家』とその時代—戦争体験と戦後社会」（『文学』第9巻2号、岩波書店、2008年、81-94頁）。

つ検討したい。

「中間小説」とは、純文学と大衆文学との中間的な性質をもつ小説であり、大まかには純文学作家が余技に書いた軽い読み物として定義できるだろう。戦後まもなく創刊された『小説新潮』には、その当時の中堅作家の多くが読物小説を書いていた<sup>19</sup>。つまり、純文学作家が創作の芸術的水準を下げ、大衆小説と純文学との中間に位することを目安に書いた半高級小説が、本来の中間小説というものであり、その源流であると考えられる。中間小説の定義づけについて、1957年に述べられた以下の三島の発言を参照したい。

戦後の情勢として、(中略) 中間小説といふ新しいジャンルが発生しました。これは純文学の作家たちがかなり風俗的な題材の小説をも書くやうになり、しかし技術的には長い間の修練によつて、今までの大衆作家のいいかげんな仕事よりも、かなり念の入った、かつ、かなり視野の広い仕事をするやうになった。日本のいはゆるスケールの大きい社会小説といふやうなものもかへつてかういふ中間小説的なものから出てきているやうな形になった。<sup>20</sup>

上の引用は1957年に『美德のよろめき』を発表した後、訪米中の三島がミシガン大学においておこなった講演の一部である。この講演において三島は、アメリカ人聴衆にむけてこの頃の日本の文壇の現状と、その日本に影響を与える西洋の文学と日本の文学との関係について述べながら、戦後、純文学と大衆文学との区別が曖昧になってきた状況を紹介し、高見順、丹羽文雄など既存の純文学作家たちが風俗的な題材の小説、すなわち中間小説へ転じた動向と雑誌や新聞などの文芸ジャーナリズムの活況に注目している。1955年前後、日本社会は戦後復興の完了期ともいえる安定期を迎えていたが、文壇に訪れたこの「第二の復興期」<sup>21</sup>は、純文学の危機と中間小説の興隆が重なって、文学の大衆化とともに大衆社会の文学化という状況をもたらした。前項でみたとおり、「純

---

<sup>19</sup> 『日本小説』の創刊号(1947年5月号)では、大衆作家として著名だった川口松太郎の(関伊之助の変名で)短篇「裸婦」が掲載される他、高見順の「深淵」、丹羽文雄の「人間模様」、林房雄の「母の肖像画」、太宰治の「女神」などが掲載された。

<sup>20</sup> 「日本文壇の現状と西洋文学との関係—ミシガン大学における講演」(初出『新潮』1957年9月号)、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年、175頁。

<sup>21</sup> 「第二の復興期」とは、江藤淳、臼井吉見、平野謙、山本健吉による討論「第二の復興期(対談)」(『文学界』、文藝春秋社、1958年10月号、152—165頁)において用いられている語であり、大正時代の私小説の最盛期以後、戦後の中間小説の興隆が招いた文学の復興期をいう。

文学」作家でもある三島は、むしろ積極的にこの方向へと戦後の現代文学を牽引した小説家といえるだろう。

ここで改めて先に引用した三島の発言を踏まえると、三島にとって「中間小説」とは、大衆文学に属しながらも簡単に消費されるものではなく、社会小説の源といえるほどに広い視野を有する社会風俗的な文学、言い換えれば、社会および人間がかかわるあらゆるものを扱う文学ジャンルであり、いわば大衆の側面をもつ純文学だといえる。この意味において、三島作品全体を中間小説的なものと呼ぶこともできるのではないだろうか。実際、さまざまな月刊誌（および週刊誌）に発表された三島の作品は、大衆文学的な側面を持ちつつも、人間探求というテーマの点で純文学作品なのである。

まさに上記の点を鮮明に表す三島の作品が『沈める瀧』である。題材としては富裕な既婚女性の婚外恋愛とその末の自殺、不感症など、いかにもスキャンダラスで風俗的な性質を持ちながらも、決して余技的に書かれたものではなく、むしろ男女の恋愛を通して三島が真剣に追求しようとした人間の姿が示されている小説だと考えられる。三島文学にとって、通俗的なテーマあるいは社会風俗を題材とすることは、人々の日常的な実生活に密着して人間と人間の間をみつめ、人間と社会との関係や現代人の自我のあり方を探求していくことを意味するのではないだろうか。そうであるとすれば、作品が中間小説的な性質を持っていることは、三島の場合、研究に値する本格的な純文学作品であることと矛盾しないのである。

### 3) ダム建設ブームの時代<sup>22</sup>

『沈める瀧』を論じるにあたって確認しなければならない点の一つが、この作品が書かれた1955年当時の社会背景、具体的には日本のダム建設ブームという世相である。なぜなら、『沈める瀧』にはダム建設技師である男性主人公が登場し、ヒロインの死の舞台となるのもダム建設現場だからである。

「『沈める瀧』創作ノート」<sup>23</sup>および三島全集の「年譜」<sup>24</sup>によれば、『沈める瀧』のモデルとなったのは群馬県利根郡利根川上流部に建設された「須田貝ダム」(図1)と

<sup>22</sup> ダム建設とかかわる以下の論述は主に日本ダム協会のホームページ<http://damnet.or.jp/>（最終閲覧日：2017年11月22日）と、次の文献に拠った。鈴木修次編『ダム年鑑』（日本ダム協会、1964年）、竹林征三『続 ダムのはなし』（技報堂出版、2004年）、豊田高司、岡野眞久『にっぽんダム物語』（山海堂、2008年）。

<sup>23</sup> 「『沈める瀧』創作ノート」、『決定版 三島由紀夫全集』第5巻、新潮社、2001年、731-778頁。

<sup>24</sup> 「年譜」、『決定版 三島由紀夫全集』第42巻、新潮社、2003年、190-193頁。

福島県南会津郡檜枝岐村と新潟県魚沼市に跨る阿賀野川水系只見川最上流部に建設された「奥只見ダム」(図2)である。

三島は、1954年10月、『沈める瀧』の取材のため両ダムを訪問し、ダム工事の関係者を集めて座談会を開き、水上温泉も堪能した。こうして得た情報や体験の多くは作品の下敷きとなったと思われるが、むしろここで検討しておきたいのはこの作品の問題意識と当時の巨大ダム建設ブームとのかかわりである。



図1<sup>25</sup>



図2<sup>26</sup>

終戦直後、日本国内では食料およびエネルギーの不足が深刻であった。そこに相次いで大型の台風(1945年の枕崎台風、1947年のカスリン台風、1949年のアイオン台風など)が襲い、毎年のように1000人を上回る水害による死者が出た。敗戦の痛手から立ち直っていない国土と国民に与えた損害は甚大であった<sup>27</sup>。

食料・エネルギーの不足、水害の軽減などこれらの問題を解決するため、多目的ダムの建設に期待が集まった。多目的ダムは洪水調節をおこなうとともに農業用水や都市用水を確保し、電力を提供することも狙った水利施設であり、その建設は戦後復興の象徴

<sup>25</sup> 「須田貝ダム。」というキャプションが付された写真。原稔明「三島由紀夫とダム」、『ダム技術 = Engineering for dams』第371号、ダム技術センター、2017年、30頁。

<sup>26</sup> 「奥只見ダム。」というキャプションが付された写真。桜田満編『現代日本文学アルバム16 三島由紀夫』、学習研究社、1973年、42頁。

<sup>27</sup> 豊田高司、岡野眞久『につぼんダム物語』、82-83頁参照。

ともいえる大規模な国家的土木事業と位置づけることができる。

こうした中で、東京東部地域を水没させる大氾濫を起こした利根川を中心とする全国の主要な河川の治水計画が再検討されることとなった。利根川では 1949 年に多目的ダムによる洪水調節を本格的に導入した河川改修計画が策定されている。さらに、1950 年には国土の保全、食料増産、水力の開発などを目的として「国土総合開発法」が施行され、「北上川特定地域総合開発計画」など 22 の地域計画が立案された。これらによりアメリカの TVA 計画（テネシー川流域開発計画・1933 年開始）をモデルにした多目的ダムを柱とする総合開発がはじめられたのである。大型の国家的プロジェクトである巨大ダム建設は、日本の戦後復興と高度成長に大きく貢献していくことになる。

本論の観点から注目すべきことは、こうしたダム建設や高度経済成長の推進がもっばら「男の世界」として展開されたことである。男女平等の推進や女性の権利拡張といううたい文句とは逆に、急成長をはじめた日本社会は、戦前・戦中に逆もどりしたかのようになり男性中心の社会として発展していく。すなわち、戦後の日本社会には新たな形で男女の分断が生じはじめていたのであり、それが 1955 年発表の『沈める瀧』の背景になっているということである。

ダム建設が科学技術の発展という面でも大きな挑戦であり、飛躍の契機だったことも重要である。『沈める瀧』では、執筆当時ブームであったダム建設について次のように描かれている。「ダム建設の技術は、自然と人間との戦ひであるとともに対話でもあり、自然の未知の効用を掘り出すためにおのれの未知の人間的能力を自覚する一種の自己発見でなければならなかつた」<sup>28</sup>。すなわち、ダム建設という社会風俗の題材が人間探求と深くかかわっていたことが示されている。また、ダム設計技師である昇は、「彼（昇—引用者注）とダムとの間には血縁関係があるかのやう」<sup>29</sup>な人物として設定されるなど、人間（男性）と人工的構築物であるダムが一体化されて描かれている。ここには、人間として成長していく昇を、戦後の高度成長期の象徴の一つであるダムと重ね合わせて描こうとする三島の意図を読みとることができる。多目的ダムが国土開発および災害を予防することを目的とするように、昇は自己を発見・開発し苦難を乗り越える力を獲得して、主体的に存立できる人間になることを要請されていると見なすことができる。それが成功したかどうかは慎重に分析しなくてはならないが、まさに「男」の職場としてのダム建設現場を、これから詳述していくように「女々しい」男性が女性を思うための場として造形した三島の創作姿勢には、日本の高度成長を「男らしさ」、あるいは「男

<sup>28</sup> 『沈める瀧』、『三島由紀夫全集』第9巻、新潮社、1973年、409頁。

<sup>29</sup> 同上、554頁。

性社会」の進展として見なす一般の考え方を相対化しようとする、いかにも三島らしい問題意識が表れていることも指摘しておきたい。作品の女性像から三島文学を読み直すことを試みる本論文にとって、『沈める瀧』は、新たな「男」の時代を迎えた戦後日本社会に対し、三島があらためて男女関係の意味と女性の位置づけや潜在力を問い直そうとした問題作として、注意深く再検討すべき重要作品にほかならない。

#### 4) 『沈める瀧』をめぐる先行研究の概観と本研究のねらい

『沈める瀧』についての当時の評を紹介すると、「群像創作合評」<sup>30</sup>において、寺田透と大岡昇平は共に全体的には好意的評価を与えているが、特に寺田は主人公を人間ではなく観念的な存在として捉え、自然描写も小説としてのそれではなく、詩としてみれば納得がいくと評している点で若干の留保が示されているともいえる。また石原慎太郎は「文明批判の強靱な鑿—三島由紀夫氏の文体」<sup>31</sup>において、『沈める瀧』の文体を「作品の成功不成功は別としてもひとつの完成に近づいている」と評し、「ひとつのエポック」を画するに至っているとまで述べており、そこにみられる三島の美意識の造形を高く評価している。だが石原の評もあいまいな点が多く、この作品が完全な成功を得ているとはみなしていない姿勢が伺われる。

おおむね好評価を得たものの、すでに繰り返し述べたように『沈める瀧』は先行論においてはいまだあまり注目されていない。おそらくその理由の一端は、この小説が男女の恋愛関係を主軸とした作品、つまり中間小説的なものであり、さらには曖昧な男性像と、それに対比される独特な女性像が提示された扱いにくい作品であるためだと考えられる。『沈める瀧』の本格的な作品分析としてはわずかに、栗栖真人「三島由紀夫『沈める瀧』小論」<sup>32</sup>とその再論「三島由紀夫『沈める瀧』考」<sup>33</sup>、花崎育代「三島由紀夫『沈める瀧』考—変化の不可抗性」<sup>34</sup>、そして宮蘭美佳「三島由紀夫『沈める瀧』論—

<sup>30</sup> 大岡昇平、寺田透、三島由紀夫「群像創作合評—沈める瀧」、『群像』、講談社、1955年5月号、193—208頁。

<sup>31</sup> 石原慎太郎「文明批判の強靱な鑿—三島由紀夫氏の文体」、『文學界』、文藝春秋、1956年8月号、42—49頁。のちに『価値素乱者の栄光』（凡書房、1958年）所収。

<sup>32</sup> 栗栖真人「三島由紀夫『沈める瀧』小論」、『昭和文学研究』第3集、昭和文学研究会、1981年、41—47頁。

<sup>33</sup> 栗栖真人「三島由紀夫『沈める瀧』考」、『語文』第90輯、日本大学国文学会、1994年、13—23頁。

<sup>34</sup> 花崎育代「三島由紀夫『沈める瀧』考—変化の不可抗性」、『國學院雑誌』第105巻11号、國學院大學総合企画部、2004年、462—472頁。

昇の生育環境に着目して」<sup>35</sup>の大きく三つがあげられる程度である。栗栖の研究は、作家三島の自己否定的な観点に基づいた分析であり、花崎の研究は、人間関係による男性主人公の変化に焦点を当てた分析である。また、宮菌の研究は、生育環境、祖父とのかわりといった男性主人公の過去に着目したものである。しかし、いずれにおいても、副主人公ともいべき女性登場人物に着目した研究はなされてこなかった。

三島の中間小説的な作品群については先に詳しく見たが、1950年代半ばには、三島が男女の恋愛を重要な核とする長編のいわゆる純文学作品を次々と発表していたことにも注意しなくてはならない。1954年には『潮騒』、1956年には『金閣寺』という三島文学を代表する二つの作品が発表されている。『潮騒』は純朴な若い恋人同士のまさに純愛物語である。一方で、『金閣寺』は金閣寺の美に憑りつかれた学僧の金閣寺への放火までの経緯を描いている作品であり、主人公が女性との困難な恋愛関係を強く意識することがこの放火と深くかかわっている。一方は清新な青春小説として、もう一方は芸術的な美との葛藤を描いた問題作として捉えられることが多く、この二つの代表的な作品にはさまれた形で発表された『沈める瀧』は、恋愛関係を作品の鍵とする三島文学の流れを捉えないかぎり、着目されにくい作品である。しかしその視点で捉えて見れば、大人の男女の恋愛がきわめて特殊な設定の下で展開され、精神的な不感症の男性・昇と、肉体的な不感症の女性・颯子の関係が「人工」的恋愛として主題化されている『沈める瀧』とは、恋愛という行動を通じた人間の探究が前後二作に劣らず果敢に試みられた重要な作品として注目されるべきである。

そしてこのように恋愛関係を通じた人間探求をテーマとした作品として同作をまなざすとき、当然のごとく男性主人公昇が女性主人公颯子と相対的な関係に置かれていることが歴然と浮かび上がってくる。したがって本章では、昇と颯子それぞれの立場から分析をおこない、『沈める瀧』では、愛に関して終始受け身的な昇とそれとは対照的に主体性を持つ颯子が描かれており、この颯子こそが、この作品における最終的な愛の「勝利者」となっていくことを検証する。昇が愛を拒否していく過程と颯子の選ぶ死が、三島の描く男女の恋愛関係における受動的・能動的な立場とどのような関係にあるのかを明確にするのが本章の目的である。

## 第2節 恋愛小説としての三島作品

---

<sup>35</sup> 宮菌美佳「三島由紀夫『沈める瀧』論—昇の生育環境に着目して」、『日本文藝研究』第52巻1号、関西学院大学、2000年、67—80頁。

三島文学の鍵として、男女の関係を描いた恋愛小説を取り上げることには疑問の声が上がるかもしれない。しかし、実際には「はじめに」で取り上げた作品だけでなく、彼の作品にはほとんど必ず恋愛（ないしは男女関係）の要素が含まれ、各々の物語の中で重要な部分を占める。しかも、実にさまざまな形の男女の恋愛の物語を三島は描いており、それが作家三島の特徴であるということさえできるほどなのである。そのため、ここではまず、恋愛小説としての三島作品の特徴を彼のエッセイにおける言説と比べながら検討することにする。なぜなら、三島の発言は、恋愛の中でも「男女の恋愛」についてのみエッセイと作品との間で明確な矛盾がみられるように思われるからである。まず、恋愛に関するエッセイにおいて、三島が「制約」の必要性を主張していたことから検討する。

人間の恋愛は動物の恋愛と違って、みな歴史、社会、環境、いろいろなものに制約されてあるわけです。(中略) 今あなたないし私のする恋愛も、決してひとりでも天から落ちかかってくる隕石のやうに、恋愛が始まるといふものではなく、みな何ものかに規約されてあるといふことができます。<sup>36</sup>

三島は恋愛についてさまざまな発言をおこなっている。上記の引用はその中でも、恋愛における「制約」を重視するものである。三島の考える恋愛は社会とのかかわりの中にあるものであり、純粹に個人的なものではなく、より広い人間関係の中でおこなうものである。そして、三島は上の引用において、恋愛にはある程度の制約が必然的に伴うとしている。しかし、こうしたエッセイでの発言とは逆に、三島作品の恋愛は比較的障害のない自由なもの、すなわち外的・社会的な制約の例外的な欠如を特徴として描かれているといふことができる。数多くの恋愛関係が三島文学では描かれているが、本人たちの情熱とは裏はらに家族の事情や社会的状況のせいで恋人同士がむりやり引き離されるような、いわゆる悲恋は三島作品には見当たらない。恋愛における外的制約の欠如は、「不倫」関係の場合にも顕著である。たとえば、『沈める瀧』には無感動な男性と自分の冷感症を直してくれる相手を探している人妻が登場する。姦通をおこないながらも、そこには夫や他人の反対などの制約は皆無であり、また心からの情熱的な恋愛ではない

---

<sup>36</sup> 『新恋愛講座』（初出『明星』1955年12月～1956年12月号）、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年、9頁。

がゆえに、ある面で気軽な関係を結んでいる彼らは、罪悪感からも解放されている。このような恋愛行動における社会的・論理的な無制約は、三島文学においては特に女性の場合によくみられることに注意しておきたい。『沈める瀧』をはじめ、『純白の夜』、『女神』、『美德のよろめき』など三島作品の既婚女性たちは、罪悪感はおろか、伴侶を裏切っているという意識さえも持たずに、いわゆる姦通行動を平然とおこなう人物として描かれ、恋愛に対する制約を感じている様子は見られない。上記の引用のように、三島は、人間の恋愛は本質的に制約を伴うと考えていたようだが、三島作品における恋愛は、特に女性側にとっては、倫理的、社会的な制約のないものとして設定されているように思われる。しかし一方では、こうした外的な制約の欠如こそが、かえって不感症や相手から愛されない状態にあるというヒロイン自らの内的な制約を浮上させる効果があり、この内的な制約がより重要であるといえる。いずれにしても三島文学において、とりわけ既婚女性が恋愛をする場合、通常は最も重大な懸念となる「不義」という背徳は大きな問題とならず、むしろ夫は妻の婚外恋愛を黙認するか、仕方なく放置しているケースがほとんどである。

また、以上のこととも関係するが、恋愛にあたって男女が対等な関係にあることは三島の恋愛小説の特徴だといえる。三枝和子は「三島は恋愛関係において、女性がへりくだることを徹底的に忌避する」<sup>37</sup>と述べ、三島の描く恋愛関係における、少なくとも当時の社会通念とは異なる女性の誇り高さを指摘している。『沈める瀧』を含め、男女の恋愛が描かれる『純白の夜』、「女は占領されない」、「葵上」ほかの作品を見れば明らかなように、夫婦の関係においても、三島は男性の前で女性がへりくだることを描かない<sup>38</sup>。これらの作品で登場する女性たちは、男性人物と遜色がない名家の出であり、自分の意志を持つ自立的な人物、つまり、男性の従属者ではなく、一人の人間、独立個体として描かれる。この点を見るかぎり、三島が女性の描き方を通して近代日本の男性優位社会への違和感を打ち出し、戦後を迎えても時代錯誤的なまでに社会に定着している家父長制や男性支配を当然とするような「男性性」の見方に対する批判をおこなっているようにも思えるのである。

しかしながら、こうした女性人物像とは相容れない見方を三島が数々の機会に表明していたことを確認する必要がある。この節で前述したように、エッセイでの三島の発言内容には、作品での描き方としばしば矛盾があり、それは特に、女性についての言及に

---

<sup>37</sup> 三枝和子「三島由紀夫の二重構造」、『恋愛小説の陥穽』、青土社、1991年、153-154頁。

<sup>38</sup> 本論文の第1章で分析した『女神』の依子のように、夫の所有物であるような描き方をしている妻でさえも夫の前でへりくだる姿勢をとっていない。

において顕著である。まず、三島独特の女性観を見ておこう。

大體私は女ぎらひといふよりも、古い頭で、「女子供はとるに足らぬ」と思つてみるにすぎない。女性は劣等であり、私は馬鹿でない女（もちろん利口馬鹿を含む）にはめつたに會つたことがない。<sup>39</sup>

このような極端な例も含め、三島には他にも女性への嫌悪や侮蔑を表した発言が多く、これらは三島文学そのものが女性蔑視に満ちているという評価へとつながっている。しかし、上記の三枝からの引用で確認したように、三島作品における人物設定はそれとは相反するものであることに注意しなくてはならない。三島作品の女性は教育面でも、家柄の面でも、男たちに劣っていない。それどころか男性人物よりも自分の意志を強く持ち、出来事を積極的に処理していく、行動力を備えた自立した姿で描かれることが多い。女性蔑視発言とは相反する、社会性のある、自立した人間像を、三島は女性人物を通して描き出しているといえる。これは特に、男女の恋愛関係の中で確然と表れている。女性を「劣等」と断定し、男性の従属者と見なす三島のエッセイにおける女性観は、実は、作品における愛の主体としての女性像につながっているのではないだろうか。男性にとって「とるに足らぬ」存在であるはずの女性が、ある意味で「馬鹿」（「利口馬鹿」を含む）だからこそ、日常を超えた緊張状態にある文学世界における男性との関係において、また社会のルールとは別個の論理が動く恋愛の関係においてはその主導者となり、男性を支配するのである。

三島の描くこうした制約のない、男女の対等な自由恋愛を指摘した研究としては、本章の「はじめに」において検討した、三島が創作活動を展開していた戦後的な近代家族モデルの形成期における恋愛観を踏まえて分析した武内佳代による研究以外に、磯田光一の「恋愛小説の条件—中里恒子『綾の鼓』と芝木好子『隅田川暮色』」<sup>40</sup>をあげることができる。磯田は、戦後の占領政策の結果、旧来の家族制度が崩壊したあと、家父長的な家制度という壁の不在によって生じた自由の空洞化や、情熱の密度の希薄化を最も早く予感したのが三島由紀夫であったと指摘している。たとえば、三島の1949年の作品

<sup>39</sup> 「女ぎらひの辯」（初出『新潮』1954年8月号）、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年、412頁。これだけでなく三島は、「好きな女性」（『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年）、「女の友情について」（『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1975年）、「私の永遠の女性」（『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年）などで自分の女性像について述べている。

<sup>40</sup> 磯田光一「恋愛小説の条件—中里恒子『綾の鼓』と芝木好子『隅田川暮色』」、『すばる』第7巻9号、集英社、1985年、224—235頁。

『盗賊』には、主人公の男女が、結婚式の夜に心中を遂げるという逆説的なプロットが設定されており、磯田はこれを、自由な恋愛の社会的な定着がむしろ情熱の密度を低下させてしまったことへの三島なりの反抗であると見なしている<sup>41</sup>。

たしかに三島は高度成長以来、恋愛の自由が社会に広がったことによって生じた情熱の無力化や、また、従来の女性ジェンダー規範を安易に批判しはじめた戦後社会への反感を、男女の恋愛ものを通して描いているといえる。女性が強ければよいという単純な発想や立場には立たず、一見みると弱い立場にあつて受動的に見えるものの、実は強さを有する女性を三島文学が描いていることが重要であろう。まさにこうした文脈に立ったうえで、『沈める瀧』では昇と顕子の恋愛が、通常の社会的制約を超えた特殊な「制約」を自らに課させる「人工的」恋愛として提示されている。恋愛の可能性と不可能性、その人為的な構築が描かれ、社会のジェンダー規範とは離れたところで男女の「愛」が問題化されているのである。

### 第3節 昇の恋愛パターン—受け身的な存在としての男性主人公

上に、恋愛小説としての三島文学の特徴として、三島自身のエッセイなどにおける言説とは相反するある意味で主体的な女性像が提示されていることを述べたが、これは作品の中で男性との比較を通してより浮かび上がってくるものであり、『沈める瀧』に登場する顕子も男性の昇との対比によって強調される人物である。こうした特徴を確認するため、まずは男性主人公についての分析をおこなっておきたい。

三島文学をジェンダー性の観点から論じた渡辺みえこは「三島のなかの〈女〉は、男の性の欠落を補填するもの、あるいは男性性確認の手段、また時には男の虚無を支える地母神のようなもの、あるいは男のなかの女方としての役割のようなものであったりした」<sup>42</sup>と論じた。女性登場人物がさほど重要ではない存在として描かれているという指摘には賛同できないが、この議論から読み取れる重要な点は、三島作品における男性人物の無力なありさまである。実際、『仮面の告白』、『禁色』、そして「憂国」などで登場する男性主人公は、男の社会的な欲望、たとえば、出世欲や名誉欲などをあわらに示すことがなく、あるいはそれを成就させることができず、社会に対して無気力な姿だけを

<sup>41</sup> 同上、225頁参照。

<sup>42</sup> 渡辺みえこ『女のいない死の楽園—供犠の身体・三島由紀夫』、現代書館、1997年、125頁。

露呈する。第1章第4節で論じたように、三島作品の中で、男性性が最も強調されているはずの「憂国」でさえも、男性の名誉に満ちた姿が描かれないばかりでなく、主体的に行動する女性に比して、男性が余儀なく自決に至るどこかぜい弱でまた依存心が見えかくれする姿である。このように主人公としては男性性が希薄だともいえる男性人物について、以下では恋愛の側面から検討する。なぜなら、女性との恋愛関係が、男性人物の最も弱い部分を露呈させるためである。

『沈める瀧』の男性主人公ほどの女にも愛着を感じず、次から次へと行きずりの関係を楽しんでいるうちに、性的不感症の女に惹かれて、はじめて恋愛感情めいたものを持つようになる。この主人公の姿は、本論文の第2章で検討した『禁色』の悠一の姿とも類似している。彼らを含む一連の三島作品の男性主人公はおおむね、美男で家柄もよく、金持ちだという完璧な条件の人物として描かれる。男性に付与されるこうした整いすぎた条件は、むしろ男性ジェンダーのゆらぎとかかわっているように見える。感情の消耗なしで女をひっかけることのできる完璧な条件を持つ彼らは、同性愛者であれ異性愛者であれ、性慾はいつでも思うままに満たされ、それに悩まされることがないため、実は自分が男性であるという性認識が乏しいのである。

そこでまず、男性ながら男性という性認識が曖昧な、三島作品の男性ジェンダーのゆらぎについて確認しておこう。三島の代表作『仮面の告白』(1949年)には、男性としての性認識が曖昧な主人公が登場する。この作品における男性主人公のジェンダーのゆらぎについて有元伸子は次のように論述している。

＜私＞は、「一人の男の子であること」を周囲から要求されており、それを、「見えない義務を強ひられてゐるやうな窮屈さ」として認識している。男の子らしくふるまうことは、＜私＞にとっては自然なことでは決してなく、意識して演技せねばできないことなのである。<sup>43</sup>

この有元の分析どおり、『仮面の告白』の主人公は男性としての性認識が曖昧であり、男性ジェンダーは演技により学習されたものであって安定化されていない。

意外なことに、この議論は、『沈める瀧』のプレイボーイ昇に当てはめてみても、そのまま通じる。次の引用で昇の姿と比較しよう。

---

<sup>43</sup> 有元伸子「三島由紀夫文学における性役割—男性性を中心に」、『金城国文』第68号、金城学院大学国文学会、1992年、23頁。

皆は昇を「戀をしてゐる男」だと決めてかかつてゐたが、實は昇にとってこれほど演じにくい役はなかつた。彼は、自分が戀をしてゐると思ひ込むことが、本當に戀をすることよりも、もつとむつかしい、と謂つた男なのである。<sup>44</sup>

これは自ら志願してダム建設現場で越冬している間に、颯子との関係が工事スタッフの人々に露呈した場面での描写である。「主人公自身が物語を小説の中でまたつくつていかなければならないという或る人工的な手段が必要になる」<sup>45</sup>という作家の発言どおり、昇は恋愛にも自然に落ちるのではなくて、自分が物語を作るように、人為的に恋愛を作りあげようとする。こうして女性との恋愛を演技によってのみ享受することができない彼は、男性のジェンダーそのものの獲得には至っておらず、男性のジェンダーの行動様式だけをせいぜい学習した人物、しかもいまだその学習の習熟には至っていない人物であるように説明されている<sup>46</sup>。

このような昇の人物造形に欠かせない要素となっているのは、その成長の背景である。父母を早く失つた昇は石や鉄などの物質的なものに囲まれて育ち、男性としてのジェンダー化はおろか、豊かな人間的な感情を身につけることができなかつたとされる。昇の同僚で彼と一緒にダム建設現場で越冬し、また城所家の元書生でもある瀬山による昇についての人物評価を以下に参照してみる。ダム建設現場での越冬中、毎日夕食後のストーヴのまわりで男たちは饒舌を弄していたが、ある日の夕食後の場面である。

「……私と子供との関係、社會関係といふものはかういふ肉體的なつながりから生じて、もろもろの價値は、かういふつながりから、内在的に生まれるんだよ。ところが城所君は内在的な價値づけをみんな拒否する。君はあらゆる價値を信じてゐないくせに、人間能力の發見だなんて云つてゐる。何のために發見するんだね」<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> 『沈める瀧』、439頁。

<sup>45</sup> 「群像創作合評」、197頁。

<sup>46</sup> このように、生物学的差異に基づいて「自然」に獲得されるものではなく、模倣や演技を通して「人工的」に学習されるものとして「ジェンダー」を捉えるのは、ジュディス・バトラーのジェンダー・パフォーマンス・パフォーマティヴィティの基本の考え方である（ジュディス・バトラー『ジェンダー・トラブル―フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、青土社、1999年、特に237―248頁）。ジェンダーを獲得することができないからこそ、それを目ざさせられ続ける苦難の中に置かれるというのがバトラーの議論であるが、『沈める瀧』の昇は、男性というジェンダーを演技することすら学習していないと見なせるだろう。

<sup>47</sup> 『沈める瀧』、420頁。

要するに、昇は、物事の価値を認めない人間であり、他人との関係性が皆無な人間のように見られている。つまり、昇には自然に獲得される人間的な感情すべてが抜け落ちたまま学習さえされなかったのである。こうした成長背景に加えて、美男で、頭もよく、家柄もよい金持ちという恵まれすぎた昇には、女性からの愛もいつのまにか与えられてきた。「ふつうの少年とはちがつて、女が何故かしら彼に感動を與へるといふことを知るより先に、ぼんやり立つてゐるだけで、彼が何故かしら女に感動を與へるといふことを知った」<sup>48</sup>と叙述される昇には、不幸なことに、女性との関係の中で、男性として恋情を覚えたり、女に恋する男としての苦悶や喜びを味わう機会がなかったのである。「愛されることを當然と考へてゐた」<sup>49</sup>という、しかも、男性としてのジェンダー化が不十分な昇は、女性との恋愛関係においては受け身的な様子が描かれている。

ここで愛における男性のあり方について、受動的に描かれた昇の姿勢と合致する、非常に興味深い三島の言説を先に紹介しておきたい。

男が愛されてゐる姿とは、チャンチャンコを着せられた愛犬といふ趣きがある。犬には本當のところ、どうしてこんなものを着せられてゐるのかわからないが、(つまり愛そのものの意味はわからないが)、さうやつて愛されてゐることの居心地のよさだけはわかるのです。<sup>50</sup>

上の引用で、三島は愛について男性の陥りやすい受け身的な心理を論述している。これは、男は愛し、女は愛されるという世間一般に流布してきた恋愛の型とは相反するもので、実際、恋愛における男性の受け身的な姿は三島作品の特徴ともいえるであろう<sup>51</sup>。三島作品の男性人物は、男女の関係において自ら相手を選択したり、行動を決定するのではなく、昇のように自分の心のあり方をもはかりかねて相手に仮託さえする。この作品についていえば、ダム建設現場で越冬している間に昇は顕子から手紙をもらう。その手紙によると顕子は昇と離れてから再びほかの男たちを求めているとのことである。しかし、顕子の手紙を文字どおりに解釈できない昇は、「もしむかうの手紙が事實の直紋であつたら、こちらの嘘の手紙をも事實の直紋だと思ふだらうし、もしむかうが嘘をつ

---

<sup>48</sup> 同上、331頁。

<sup>49</sup> 同上、464頁。

<sup>50</sup> 『第一の性』(初出『女性明星』1962年12月～1964年12月号)、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年、329頁。

<sup>51</sup> すでに本論文第2章で確認したとおり、三島は、「男性＝性的に能動、女性＝性的に受動」という性差別主義に対して、能動的な女性と受動的な男性(三島の表現を借りれば、倒錯的な男女関係)をよく描いている。

いてみたのなら、こちらの手紙をも嘘だと思ふだらう」<sup>52</sup>と思索して嘘の手紙を書く決心をする。昇は自分の心のあり方を、自らを見つめることによってではなく、颯子の対応によって確認しようとしているのである。というよりはむしろ、相手に応じて行動を調節するのみで、自分のありようを見ようとさえしていないのである。ここには彼の主体的な行動性の欠如が明確に表れており、昇は自ら欲して颯子にコントロールされているようにも見える。また、二週間の休暇を得た昇は東京で颯子との時間を過ごすことになるが、「あしたからホテルへお引越しになったら？」<sup>53</sup>という颯子の一言で昇はすぐに宿を変更する。こうした「従順さ」<sup>54</sup>が昇にはしばしばみられるのである。

恋愛関係におけるこうした受け身的な男性の姿勢は、相手の女性を拒否していく過程に深くかかわっている。颯子（との愛）に対して終始受け身的な立場にある昇は、恋愛関係が深くなるにつれて颯子を愛さないように努力し、相手と距離を保ち、また拒絶しようとふるまう。「愛されるためには、決して愛してはならない」<sup>55</sup>という昇が掲げるテーマは、昇が安住できる受け身的な姿勢を固守するためには愛を退けるしかないことを端的に表している。

こうした昇の奇妙な姿勢についてより深く考えるために、ここで、恋愛の相手を拒否する三島作品の他の男性人物について検討しておきたい。有元は、前述の論の中で、『仮面の告白』の主人公が結婚を拒否することを以下のように男性役割への恐怖から探ろうとしている。先に部分的に取り上げた議論であるが、より詳しく検討する。

そもそも男女の恋愛は、本能的なものというよりも、その社会で容認されている男女交際のやり方の模倣から始まっていくのではなかろうか。(中略)しかし、結局、草野家からの「結婚申込」の手紙を機に、<私>と園子との関係は終わる。(中略)結婚すれば、<私>と園子とは一組のカップルと見なされ、<私>は、社会的・精神的・肉体的に夫としての男性役割を果たしていかなければならない。<sup>56</sup>

ここで有元が論じているように、『仮面の告白』の男性主人公「私」は、「男性役割」を引き受けることを恐怖して女性との関係そのものを退ける。これは三島の晩年の作『春の雪』の男性主人公・松枝清頭が初恋の相手である綾倉聡子を拒否することとも通じ

---

<sup>52</sup> 『沈める瀧』、385頁。

<sup>53</sup> 同上、496頁。

<sup>54</sup> 同上。

<sup>55</sup> 同上、356頁。

<sup>56</sup> 有元伸子「三島由紀夫文学における性役割」、26頁。

る設定である。三島文学における男性の恋愛パターンの一つの原型をここにみてもよいと思われる。

三島作品における男性は恋愛の相手をなぜ拒否するのか。越冬中、昇は小さい滝を颯子と思って毎日見に行くなど、順調に恋愛感情を育む姿を見せながらも、一方では颯子への愛を否定している。春になって再会した際に、颯子の冷感症が治ったことを知ってからは、昇は完全に彼女を拒否ようになる。昇自身が、「あの女は感動しないから、好きなんだ」<sup>57</sup>と説明しているとおり、彼は颯子との恋愛において、「男」として通常求められる義務の十全な履行や疲労感なしでくつろいで接することのできる安寧を感じていたのである。ここにもまさに、渡辺が述べているような、戦後日本社会が必要としてきた「近代家族」の前提となる男性ジェンダーの未熟さと、その未熟さに対する劣等意識、そして無条件に自分を庇護してくれる人を求める幼児的な未成熟を読みとることができるだろう。また、そこには、受け身的に愛される側にいることへの安堵感も含む感情がある。昇が求めるこうした安堵感は、第2章で考察した『禁色』の男性主人公が自らを女性の支配力の下に置くことで覚える安らぎの感情と類似したものであろう。

しかし、冷感症が治った颯子はもはや安堵を与えてくれる存在ではない。前述の引用文の中で有元は、『仮面の告白』の主人公が結婚を拒否することを男性役割の恐怖としてみていたが、昇の場合もそれと相通じている。男性にとっての愛を滑稽なほど受け身的なものとして論述した先の三島の論のとおり、昇は颯子から何も要求されることなくしかも「愛されている」という居心地のよい思いに浸れることから喜びを得ていたのである。しかし、その彼女が自分により性的な満足を得る「普通の女」になったことは、男性は性的に能動的で女性は性的に受動的であるという性差主義に基づいたお決まりの図式、三島の表現を借りれば「男に対する女の屈従の見本」<sup>58</sup>に陥ったということであり、昇の受け身的な立場は危機を迎える。すなわち、恋愛関係の中で男性としての新しい立場を引き受けることへの恐怖から、昇は愛を拒否するに至ると推測することができる。

男性人物は以上のように、逃げ場として愛の拒否を利用している。他方、『愛の渴き』、『サド公爵夫人』、『班女』など多くの三島作品において、女性の側が愛（相手の男性）を拒否する事態も多く描かれている。男性人物による愛の拒否が男性役割への恐怖だとすれば、彼女たちのそれは何を意味するのか。実は彼女たちは恋愛対象の男性を一見拒否するように見せかけることで、その男性の心をむしろ占領し、男性を操るのである。

---

<sup>57</sup> 『沈める瀧』、469頁。

<sup>58</sup> 同上、510頁。

以下にその過程を探ることにしよう。

#### 第4節 頭子の恋愛パターン—愛の支配者としての女性主人公

これまで、『沈める瀧』の昇を通して、男女の恋愛において受動的な立場をとる男性人物について検討した。このような男性人物と対比することによって浮かび上がるのは、女性人物の主体性である。

決断力と行動力が不足した男性人物と対比される、過剰な意志と過激な行動を特徴とする女性人物の造形は、男女の恋愛関係の中でより強調される。受け身的に無力な男性との対比により見えてくる「愛する」側の女性の姿を、以下この節で検討することにする。

従来、三島作品における恋愛ものに関しては、男同士の関係が描かれた作品が重要視され、検討されてきた。こうした男同士の恋愛が肉体的なものとして分析されてきたのに反して、男女間の恋愛に対しては肉体的に関する議論がなおざりにされてきたといえる。まず、男同士の恋愛関係の「肉体的」と対比して、男女間の恋愛の「精神性」を主張した三枝和子の論を検討しておきたい。

三島由紀夫のプラトニック・ラブは、プラトンと逆の力学において成立している。すなわちプラトンは、男と女の愛は肉体的であるが、男と男の愛は精神的であるとして、後者の方に真実の愛の姿を求めようとした。それに反して、三島は男と男の愛が肉体的で、男と女の愛が精神的なのである。(中略) 男性の肉体的な美を愛して女性の肉体的な美に冷淡になり、ために恋愛小説のなかにおける男性は美しい肉体に空っぽの頭という、従来の恋愛小説においては、女性が果たしていた役割を担うことになる。<sup>59</sup>

上記のとおり、三島作品に特有の「プラトニック・ラブ」における、男同士の恋愛の「肉体的」を強調する三枝は、対照的に男女間の恋愛に「精神性」が付与されていると述べているが、三枝の展開する三島論は三島作品における男女間の恋愛の描かれ方を詳細に検討するものではない。何よりも三枝がこの著作で論じたのは、男性作家の描く男性の

---

<sup>59</sup> 三枝和子「三島由紀夫の二重構造」、158—160頁。

視点による恋愛がいかにも不自然なものであるかであり、その持論の展開に主眼が置かれているため、作品そのものの綿密な検討はなされていない。つまり、従来の三島研究の動向と同じく、女性登場人物に対してそもそも十分な関心を払う論ではない。それゆえ、三島作品において男女間の愛がほんとうに「精神的」なものであり「肉体的」ではないものとして描かれているかどうかについては、より綿密な議論が必要であると思われる。

とりわけ、女性側にとっての愛については、これまでの研究で検討されることがほとんどなかった。たしかに男性が女性との恋愛関係の中で性役割への違和感を持ち、女性を精神的な対象としてしか見ないとしても（実際に昇についても「欲望は、肉體的本能であるよりも、むしろ昇には、一種の知的假構とでも謂つたほうが近かつた」<sup>60</sup>という描写がある）、三島の作品において女性の側が相手の男性のことをどのようにみているものとして描かれているのかを検討する必要がある。以下では、女性登場人物の立場から作品が描き出している男女関係を見直し、女性にとって肉体の持つ重要性に着目しながら詳細に検討することにする。

顕子は冷感症の女性で、自分の症状を直してくれる相手を探している人妻である。既婚婦人としての規範的な性論理を逸脱した行動を続けながら自らの異端性を気にとめることもなく平然とふるまう顕子にとっては、精神よりも「肉体」が関心の的である。

「顕子は毎度の破局に——男が屈辱から来る憎しみで彼女を見つめ、彼女はまた、この男も自分を變へてくれなかつたといふ絶望から生まれる侮蔑で男を見つめる、あの破局に——馴れてみた」<sup>61</sup>とあるように、そのたびに相手の蔑視を受けることになるにもかかわらず、絶えず男性を求め、その肉体に執着していく。このような顕子の姿は、この作品の2年後、1957年の三島の作である『美德のよろめき』の節子を想起させる。同作については第4章で綿密に検討するので、ここではヒロインの節子が自身の身体にこだわる側面について紹介するのみにとどめることにする。節子是不倫相手との関係で妊娠と中絶を繰り返す、無謀なまでに肉体的な体験に酔った人物として描かれている。この節子ほど極端な人物とはいえないが、冷感症の顕子にとって肉体が重要な意味を持つことは確かである。越冬のために昇が不在の間、顕子は「又もやもとの生活に立ち戻つて、絶望から絶望へ——自分を喜ばせず、置きざりにし、しかも最後に自分を憎悪の目で見つめる男から男へ——の生活をつづけてゐる」<sup>62</sup>。彼女は、相手の男性から冷たい軽蔑のまなざしを注がれて屈辱的な絶望に陥ることもいとわず、昇の肉体に代わる新しい肉体を求め続けるのである。顕子が欲しているのは「精神的」な充足ではない。同時

<sup>60</sup> 『沈める瀧』、354—355頁。

<sup>61</sup> 同上、360頁。

<sup>62</sup> 同上、382頁。

に、彼女は越冬中の昇に対して「……お體をね、氣をつけて。よくつて？おねがひだから」<sup>63</sup>という意味深長な言葉を電話で伝え、昇の「体」を気づかう。ここで顕子が求めているのは、実は自分自身の肉体の感覚、肉体の喜びではないだろうか。不感症が治る以前から、昇との関係においては顕子に蔑視や絶望が生じていなかった<sup>64</sup>。つまり、自分の肉体を「欠陥」として感じなくてすんだのであり、肉体の感覚にあらんかぎりの意識を集中できたのである。その意味では、彼女は自分の肉体のある意味での充足感を、昇によってすでに得ていたのだということもできる。

しかし、恋愛において肉体が重要な意味をもつことがただちに、顕子に女性性が、とりわけ、従属的で従順な存在としての女性性が付与されることを意味するわけではない。むしろ顕子には、相手を所有しようとする支配者の様子を読み取ることができる。それは、はじめは微々としてそれほど表に出ないが、段々深化していき、結末の彼女の死に及んで頂点に達する。先行研究に顕子を「彼（昇）につきまとして離れない忌まわしい官能の化生」<sup>65</sup>とする解釈があるが、顕子は昇につきまとい、まさに「化生」として、すなわち人間を超えた超越的な力で昇を支配していく。言い替えれば顕子が愛の支配者となっていくこの過程について以下に検討していく。

『沈める瀧』で提示される人工的な「恋愛」とは、二人が懸命に互いを傷つけ合うような異様な関係を指す。その中で次第に、昇は瀧になぞらえられた顕子にいつのまにか強く執着し、束縛されていく。顕子が意図的に仕組んだことでもそうではなくても、彼女は昇の精神を支配していく。その過程は次のようである。

昇は作品の随所で顕子を見上げており、顕子は常に昇の上方にいるように叙述されている。たとえば、昇はダム建設現場の山中で発見した小さな瀧を「顕子に似てゐるやうに感じ」<sup>66</sup>るが、昇が川岸にいることから、瀧は対岸の山の斜面の紅葉の中に、つまり、かなり上の方にあると考えられる。「昇」という名は、高いところにいる顕子へのあこがれを表すものではなかろうか。

実は、二人のはじめての肉体関係のシーンからすでに顕子の特質と二人のこうした上・下の関係は示されていた。「風呂へ入るために、顕子は次の間で着物に着かへた。昇はあの繪羽染の豪華な着物が、女の丸い肩から沁り落ちる音をまざまざと聞いた。(中

---

<sup>63</sup> 同上、435頁。

<sup>64</sup> 「昇はちがつてゐた。この青年の目には恍惚としたやさしさがあつて、はじめて見るこのやさしさが、彼をひどく美しく見せてゐた」(同上、359頁)。

<sup>65</sup> 田中美代子「女人変幻—「沈める瀧」「女神」「幸福号出帆」、『三島由紀夫 神の影法師』、新潮社、2006年、118—123頁。

<sup>66</sup> 『沈める瀧』、383頁。

略) 昇は座敷に寝ころがって、それを聴いてみたのである」<sup>67</sup>とあり、すでに顕子には滝の象徴性がみられる。縦方向の垂直運動は顕子のものであり、昇は寝転がっていたり、坐っていたり、水平的な姿勢にあることが多い。つまり、昇はまるで上昇できない存在のように、いつも顕子を見上げる姿勢をとっている。

また、越冬する男性同士の入浴を描くくだりでは、「溢れた湯が川へ流れ落ちて、(中略) 彼(昇—引用者注)の心を融かし、その晩昇の書いた顕子への手紙は、世にも素直なものになった」<sup>68</sup>とあり、あふれる水のイメージの中で滝となった顕子は次第に昇の心を占めていく。

冬が終わり、雪解けの滝を見に行ったシーンでは、昇は次のように感じる。「氷つてみた小瀧は蘇った。そればかりではない。源の水嵩が増したので、小瀧の水は氷る前よりも豊かである。瀧のまはりの雪や枯木のながめと比べて、蘇った小瀧の姿は不調和に見えるほどである」<sup>69</sup>。圧倒的な力強さを顕子に付与する叙述であり、さらにつけ加えていえば、これは顕子が不感症から治ることの予徴としても読むことができる。つまり、のちに昇がおそわれる、自分との肉体的接触以前に顕子が治っていたのではないかという想像を裏付ける描写でもあると思われる。そのエネルギーの激しさは、この引用のすぐあとの「雪解の熱に浮かされたやうなその勢ひと水量とでは、どんな突風も、小瀧をゆるがすことはできぬだらう」<sup>70</sup>という記述でも強調されている。このように雪解けの滝になぞらえられた顕子は、水量を増した「熱」い激流となってしっかりと昇の心を占めていくのである。

顕子が昇の心を占めていく過程において、彼女の手紙が重要な役割を果たしていたことを指摘しておかなければならない。なぜなら、二人の手紙、特に顕子が書き送ったそれらは、二人の人工的な恋愛を維持させるだけでなく、昇に対して特殊な効力を示しているように読み取れるからである。昇はそれらの手紙によって彼女に縛られていく。二人が遠く隔たり、直接会うこともなく距離を置いているからこそ一層強力に、顕子の手紙には自分の思いどおりに相手を動かす「怖ろしい力があつた」<sup>71</sup>のである。以下にこの点を詳しく見てみよう。

顕子は、「週に一度ずつ、つつましい簡潔な便り」<sup>72</sup>を反復的に昇に送る。つまり、彼

---

<sup>67</sup> 同上、357頁。

<sup>68</sup> 同上、388頁。

<sup>69</sup> 同上、473頁。

<sup>70</sup> 同上。

<sup>71</sup> 同上、485頁。

<sup>72</sup> 同上、426頁。

女自身を思い浮かべる行為を彼に学習させていたのである。結局昇は、「顔も見られず、觸ることもできない女（顕子—引用者注）のことを、しよつちゆう考へ」<sup>73</sup>のようになる。しかも、その手紙には「それに染ませてあつた香水の匂ひがした」<sup>74</sup>とあり、顕子は、普段自身が使っていた香水を昇への手紙にも染ませ、彼の心に自身の存在を刻印させている。つまり、顕子は、昇が手紙を見るたびに彼女のことを思い起こし、香水の匂いがするたびに彼女のことがほとんど身体的な感覚として喚起されるように仕組んだのである。こうして、自身の不在を逆に利用しながら昇の心を占領していく顕子の存在感は、「夢には他の女は現はれない。（中略）顕子、あるひは顕子らしいと思はれる無名の女である。（中略）昇はこの幻に憑かれた」<sup>75</sup>という記述においてすさまじいほどに際立つ。

興味深いことに、こうした顕子に対して、作品にはしばしば母親を連想させる表現が用いられている。たとえば、顕子との関係において絶えず受動的な立場を取っている昇をめぐって、こうした彼の従順な姿が「顕子を母性的にした」<sup>76</sup>という描写がある。また、休暇を得て東京に泊まる昇と時間を過ごす顕子は、彼が外出から宿に帰る時刻に湯を湛えていたが、こうした彼女の姿が作品には「ままごとじみた」<sup>77</sup>ものと述べられている。しかし、この作品では、母親像が漠然とした形としてしか読み取れず、それもダム建設現場の技師である田代という若者の目線による自身の母親についての発言を通してしか掴むことができない。田代は母親について、「母はずつと俺一人のための母親さ。この手袋だつて、このスウェータアだつて、みんな母が編んでくれたんだよ」<sup>78</sup>と述べている。つまり、この作品における母親という存在は「格別の愛情」<sup>79</sup>で相手を保護しながら、相手のことすべてを察知し、また管理するものとして表れている。この考え方に基づくと、「女（顕子—引用者注）は昇が感傷的な言草のきらひな男だとよくわかつた」<sup>80</sup>という記述から、昇の感情や性格を完全に把握している顕子が昇にとって母親的な存在として設定されていると見なせる。また、自分のふるまいが顕子に見すかされているという昇の感覚についても以下のように作品に記されている。「顕子は俺（昇

---

<sup>73</sup> 同上、432頁。

<sup>74</sup> 同上、392頁。

<sup>75</sup> 同上、426—427頁。

<sup>76</sup> 同上、496頁。

<sup>77</sup> 同上、509頁。

<sup>78</sup> 同上、412頁。

<sup>79</sup> 同上、413頁。

<sup>80</sup> 同上、499頁。

一引用者注)が時間どほりにかへることを知つてゐたんだ」<sup>81</sup>。これらの引用からも分かるように、顕子は昇の性格、心理および行動をすでに知りぬいており、自分の意図どおりに行動するよう彼を仕向ける。つまりテキストが明確に記しているように顕子は昇を自分の「所有物」<sup>82</sup>として「完全に所有してしま」<sup>83</sup>うのである。

こうして昇に対して莫大な支配力を及ぼす顕子は、彼の東京での二週間の休暇が過ぎると、次の引用のように彼と一緒にダム建設現場へ行くことにする。「私の瀧を、(中略)どうしても見たいの、私」<sup>84</sup>。そして実際、顕子は建設現場へ赴き、近くに逗留するが、「あの女(顕子一引用者注)は感動しないから、好きなんだ」<sup>85</sup>という昇の心を(他人を通してではあるが)実際に耳にした顕子は、作品の結末近くで「生きてゐるのが怖ろしくなりました。さやうなら」<sup>86</sup>と記した遺書を残して死んでしまう。

こうした結末については、結局は男性の道具のように利用される、消極的で弱い立場の顕子が描かれていると解釈されるかもしれない。しかし、顕子の死を、昇を完全に支配するための策略として考えることも可能ではないだろうか。遺書を見た昇は「顕子の死が、あの道化た遺書とともに、生涯彼を嘲りつづけるだらうと豫感した」<sup>87</sup>とされている。遺書が「道化た」と形容されていることから、顕子が絶望して怖しくなって死ぬという遺書の内容は、表面的な嘘にすぎない、と考えることが可能である。少なくとも昇はそう思っている。これは、越冬中のダムに届いた顕子の手紙を文字どおりに解釈できないものと昇が考えていたことと相関する。顕子からのメッセージは絶えずその真の意図を探りつづけなくてはならないようなものとして昇に働きかけてきたのである。また、昇は顕子の死が生涯自分を支配するのだとも予感している。先に述べたように、顕子の「不在」こそが、昇の顕子に対する関心をひきつけるものであったとすれば、「死」はその「不在」の最たるものではないだろうか。これらを踏まえると、顕子は自身の死を、昇を屈服させるための手段として意図的に利用したのだと解釈することが可能なのである。

ここで、顕子の死ともかかわる彼女の冷感症について注目しておきたい。夫および昇を含むすべての男性との関係において冷感症だった彼女は、休暇で上京し久しぶりに会った際に昇との関係によってはじめて体の喜びを味わう。しかし、昇は、以下に引用す

---

<sup>81</sup> 同上、510頁。

<sup>82</sup> 同上、412頁。

<sup>83</sup> 同上、427頁。

<sup>84</sup> 同上、512頁。

<sup>85</sup> 同上、469頁。

<sup>86</sup> 同上、549頁。

<sup>87</sup> 同上、551頁。

る場面で、顕子が自分との接触の中で冷感症が治ったのかどうかを疑いはじめる。

本当にはじめてだらうか？（中略）顕子はまるで感動に熟練してゐるやうにしか見えなかつた。俺より先に、誰かほかの男が、顕子に感動を教へたのぢやないかな。顕子を治した男が他にゐる？<sup>88</sup>

愛を含む人間的な感情、他人との複雑な関係性などが皆無であった昇は、顕子および彼女とかかわったであろう男性たちに対してきわめてやっかいな嫉妬めいた感情を抱くようになる。こうした昇の変貌は、前述のとおり、昇の知らないうちに彼自身の心を征服していった顕子の目論見の成就であると考えることができよう。

顕子の死を知らされたときの昇が、「涙の流れるのを意識しなかつた」<sup>89</sup>と記述されていることにも注目したい。この表現はむしろ彼が意識しないうちに泣いていた、と読むことのできるものである。「自分を感情をもたない人間だと思つてゐた」<sup>90</sup>彼は、自己把握の誤りを顕子との関係の中で認めざるを得なくなるのである。すなわち顕子は、昇の自己認識が正しくないことを明かす媒体としての機能も果たしているのである。顕子を通してはじめて本当の自己と出会った昇は、涙や感情を持つ人間として覚醒し、「人工的」で矛盾していたそれまでの自分とは決別し、愛に傷つけられた己の姿を素直に発見することができたといえる。こうして顕子の死は、昇を正しい自己認識に至らせる能動的な力として働いたのであり、同時に昇を永遠に支配する企みが達成されたと考えることができるのである。昇は而後、昇自身であるかぎり、永久に顕子の影響下から逃れることはできない。顕子の自殺は昇に対する絶対的な支配を樹立する行為にほかならない。少なくとも顕子の死は、無意識に「涙」を流させた、つまり昇の肉体に対して確実に強い影響力を及ぼしたとみるのが可能である。

顕子の象徴であった滝はダム completion 後、ダムの人造湖に沈む。この設定からこの小説における女主人公の消極的な位置づけや無力さを結論する読者も多いであろう。しかし読み落としてならないのは、作品の終盤で、ダムを訪れた知人たちを案内する昇が、他人には見えなかつた、天上の雲の投影が「湖の底のはうでまばゆく光つた」<sup>91</sup>のを見る場面である。この雲の影は、以前から昇にとって「超越的な存在」<sup>92</sup>と思われていたも

---

<sup>88</sup> 同上、486頁。

<sup>89</sup> 同上、551頁。

<sup>90</sup> 同上、534頁。

<sup>91</sup> 同上、564頁。

<sup>92</sup> 同上、517頁。

のである。巨大なダム湖を見ながら、「この下のところに小さな瀧があつたんだ」<sup>93</sup>という昇の説明を踏まえると、目に見えないが輝く滝となって颯子がいつまでも昇の心を支配していることの隠喩と読める。まばゆく雲の影が光るのは湖面ではなく小さな滝を沈めた湖の底であり、この神秘的な影のきらめきは昇にとって超越的な存在となって光り輝き続ける颯子の象徴とみられるからである。小説の冒頭を思い返せば昇が颯子と出会ったのは、「川のほとりを散歩してゐる彼女（颯子—引用者注）をはじめて見た」<sup>94</sup>時であり、作品の半ばでもすでに颯子は「川の精」<sup>95</sup>として説明されていた。つまり、その颯子が、作品の結末に至って人造湖という莫大な水の塊と化し、巨大化したのだともいえるのである。ここに、自分の意図どおり死後、すなわち滝が沈んだ後、より増幅した形で永遠に昇の心を占める、愛の支配者としての颯子を確認することができよう。

## 第5節 おわりに

本章では、三島文学研究においてこれまで本格的に研究されてこなかった男女の恋愛に着目し、『沈める瀧』を分析した。こうした観点から『沈める瀧』を「中間小説」として捉え、男女の恋愛を含む通俗的なテーマ、または、社会風俗を題材とする中間小説が三島文学にとってどのような意味を持つのかを検討した。

本章ではまず、『沈める瀧』が総合雑誌『中央公論』を通して発表されたことに注意し、雑誌メディアとのかかわりから三島の創作の特徴を明らかにした。多様な雑誌メディアを利用した作家だけあって三島は文学の大衆化を促進し、とくに女性読者の重要性を認めていたといえる。また、作品において女性登場人物に大きな意義を担わせるなど女性を意識した創作を続けていたことが指摘できる。

ここで注意を払っておきたい点の一つは、三島の作品では悲劇が重要な部分を占めていることである。特に、女性人物を悲劇的な設定に置く場合が多い。『沈める瀧』の颯子も作中で「崇高で悲劇的な女」<sup>96</sup>と説明されているとおり、死で終わる悲劇の範疇に入る人物である。しかし、彼女の愛の側面だけを考えるならば、彼女の死は「悲劇」ではないといえる。次第に昇の心を占め、支配していく颯子は最終的な愛の勝利者となっ

---

<sup>93</sup> 同上、564頁。

<sup>94</sup> 同上、467頁。

<sup>95</sup> 同上。

<sup>96</sup> 同上、510頁。

た。第4節で検証したように、颯子は自ら冷感症を治し、自ら死を選んだとさえ読むことができるのである。つまり、これによって彼女が自分に与えられた悲劇性を自ら相殺したのだと解釈することもできる。死ぬことで完璧な支配、すなわち愛を遂げた颯子には、冷感症、絶望、そして死など一見あからさまな悲劇性が多く付与されていたにもかかわらず、悲劇的な印象が残らない。残るのは——見る者には見える——そのまばゆい輝きである。悲劇的な女であるはずの颯子の代わりに、はじめて自己認識を強いられ、素直に生まれ変わるとともに永遠に愛の傷を抱き続けることになる「悲劇的な存在」<sup>97</sup>の昇が残るのである。

ただし、死ぬことで永遠に昇の心を占める愛の支配者としての颯子はまさに強者ではあるが、その「支配」は彼女の死後におこなわれる以上、実は空しいものであるともいえる。いくら強者の側面を持っているとしても、死んでしまった彼女は敗者であると捉えることもできる。颯子は「支配」の主体ではあっても作中でその姿は消えてしまい、作品の末部では支配される対象である昇のみが残るのであって、この点からいえば、颯子は虚妄な力しか持たない弱者であるともいえる。こうした颯子の二重性については指摘しておくべきであろう。

本章では、『沈める瀧』を男女の恋愛を軸として、特に、恋愛関係で受け身的な男性と能動的な主体性を持つ女性に着目して分析し、新たに見えてくる女性像の検討をおこなった。三島研究史ではこれまで男性人物についての検討が綿密におこなわれてきたが、その男性人物を支配する存在として描かれる女性人物が三島文学の男性像と深くかかわっていることは明らかである。したがって、三島作品における男女間の恋愛関係にある女性、特に、死とかかわる女性人物についての検討がますます重要な課題となっていく。次の第4章では、まさにこうした女性中心人物として『美德のよろめき』のヒロインに注目し、三島の人間観や死生観が直接に反映された人物として分析をすすめたい。

---

<sup>97</sup> 同上、496頁。

## 第4章 三島文学における「自己改造」と女性像 ——『美德のよろめき』論

### 第1節 はじめに

第3章で見てきたように、1950年前後、自由な恋愛の定着にともなって文学界においては女性向けを中心とする大衆的な小説が流行しており、またこうした風潮の中で活躍していた三島は男女の恋愛を主なテーマとする中間小説というジャンルで活発な創作活動をおこなっていた<sup>1</sup>。本論では先に第3章で『沈める瀧』について論じ、同作に描かれた男女の恋愛関係における能動的で支配力を持つ女性について考察したが、これを踏まえて、本章では、女性人物が自ら主体性を獲得していく過程に注目する。中間小説に分類される彼の作品群の中でも、婚外の男性とのいわゆる不倫の関係を重ねる女性を主人公とした『美德のよろめき』(1957年)<sup>2</sup>は、一連の「姦通小説」ブームの中で「よろめき」という流行語を生み出したベストセラーとなる<sup>3</sup>。その意味でもこの作品は大衆作家としての三島の側面を象徴的にあらわす小説であるが、本章では、近代的な結婚制度である一夫一婦制から逸脱した男女関係、すなわち配偶者以外の異性と恋愛や性交を行うヒロインのあり方を通して女性人物の「主体的」な自己形成過程について考察していく。まずは、『美德のよろめき』の大まかな内容を以下に確認する。

倉越節子は、しつけのきびしい名門の家に生まれ育った28歳の優雅な女性で、親の定めた年配の会社経営者倉越一郎と結婚し、一児をもうけたが、結婚以前に知り合い、ただ一度接吻したことのある土屋という青年と性的な関係をもつようになる。節子は次第に肉体の喜びをおぼえ、妊娠、中絶を繰り返していくが、彼女は、人格者である父を

<sup>1</sup> 『沈める瀧』を論じた第3章第1節、特に「1) 雑誌創刊ラッシュの時代」を参照。

<sup>2</sup> 『群像』1957年4～6月号に発表、同年6月に『美德のよろめき』として講談社より刊行された。

<sup>3</sup> 「よろめく、という言葉がはやったのは、文壇の鬼才三島由紀夫氏のパロディ「美德のよろめき」という小説が、ベストセラーになってからだ。(中略)そしてそのころ原田康子女史のダブル姦通小説「挽歌」については井上靖氏の山岳騎士道の不倫小説「氷壁」などが、大いによまれてくよろめきブームとなったはずである」(小松伸六「よろめき夫人 日本の奥さま⑭」、『読売新聞』1960年7月31日付、9面)。

思い、ついに土屋と別れる決意をする。自分の世界の持ち主となった節子は土屋に別離を告げる長い手紙を書くが、結局、破り捨ててその内容を誰にも伝えないまま作品は終わる。

ヒロインの「姦通」を主なテーマとする同作を論じるにあたって、以下ではまず、この作品の時代背景として姦通および姦通小説に関する検討をおこなう。

すでに第3章で確認したとおり、高度成長期へと突入しつつあった1955年前後の日本文学は「第二の復興期」を迎え、雑誌の創・復刊とともに文学と小説作品の大衆社会への浸透が一举におこなわれた。週刊誌や女性誌の発展は中間小説の興隆とともに読者層の拡張をもたらし、文学界における女性読者の重要性は高まっていった。こうした状況とともに姦通小説という小説のジャンルが大衆化していくのである。姦通はそれ自体が風俗的なものだけに、姦通小説は中間小説の一種といえるが、戦前のタブーから一举に解きはなたれ、戦後の小説の新しい型として出現したことに姦通小説の意義がある。姦通小説はほとんどの場合、戦前の家父長制の犠牲者としての女性人物が、戦後民主主義的な発想を持つ恋人と出会い、これまでのタブーから解放されるパターンが多い。つまり、これらに描かれた姦通とは、とりわけ女性にとっては一種の解放を意味するのであり、多くの女性読者の共感を導き出したのである。

日本近代文学研究者の菅聡子は、中間小説の台頭をめぐって女性読者の支えがあったことを指摘し、既婚者、とりわけ人妻の姦通がそうした作品のテーマとして浮上してきた背景を以下のように説明している。

昭和三〇年代中間小説の台頭をめぐって意外に顧みられてこなかったのは、その流行を支えたのが女性読者であったという側面である。(中略) 昭和三〇年代にも既婚女性たちの「不倫」が流行したことがあった。いわずとしれた<よろめき>ブームである。(中略) その背景には戦後状況、とくに女性をとりまく状況の変化があるが、その最たるものは姦通罪の廃止であった。(中略) 姦通罪の廃止が象徴する戦後の女性のセクシュアリティをめぐる種々の「解放」はともかくとして、妻たちの<よろめき>が可能となった物質的背景として消費生活のアメリカ化がある点は、まさに昭和三〇年代——「もはや「戦後」ではない」(『経済白書』昭和三十一年七月)——という時代の特色を映している。<sup>4</sup>

<sup>4</sup> 菅聡子「<よろめき>と女性読者—丹羽文雄・舟橋聖一・井上靖の中間小説をめぐって」、『文学』第9巻2号、岩波書店、2008年、56—58頁。

明治以来、姦通罪は既婚女性の貞操のみを問題とし、妻帯する男性の「姦通」を問うことはしない、性をめぐる二重規範もあらわな男女間の不平等規定であった。つまり、戦後、姦通罪が廃止<sup>5</sup>されるまでは多くの女性にとって、「姦通などということは、恐らくほとんど念頭に浮ばなかった」<sup>6</sup>のである。菅は上記の説明どおり、人妻の姦通を可能にした背景として、姦通罪の廃止とともに消費生活のアメリカ化<sup>7</sup>を指摘しているが、いずれも家庭内に縛りつけられた夫の従属者である妻としての立場から女性を解放する要因となったことがいえる。少なくとも、姦通を取り扱う文学世界においては、女性が単なる家庭内の存在、すなわち専業主婦として家事および育児といった役割に抑圧される存在から、自分の欲望や感情、自由などを享受する独立した人間として描かれるようになったのである。戦後の性解放のムードに乗って自由な男女関係を描き出し、特に女性の主導的な性愛を読み取ることができる姦通小説は、戦後の世相の最も重要な特徴の一つである「男女同権」および「女性解放」といった概念と切り離し得ないものである<sup>8</sup>。

このように、戦後における姦通法の廃止と文学作品の受容の大衆化を背景とする姦通

---

<sup>5</sup> 戦後、1947年5月3日に施行された日本国憲法には、男女平等が定められ（第14条：すべて国民は、法の下に平等であつて、人種、信条、性別、社会的身分又は門地により、政治的、経済的又は社会的関係において、差別されない（法令データ提供システム [http://elaws.e-gov.go.jp/search/elawsSearch/elaws\\_search/lsg0500/detail?lawId=321CONSTITUTION&openerCode=1](http://elaws.e-gov.go.jp/search/elawsSearch/elaws_search/lsg0500/detail?lawId=321CONSTITUTION&openerCode=1)（最終閲覧日：2018年3月12日）参照）ことが明示されている。よって、男性にとって都合の良い姦通罪は違憲としてみなされる状態となり、同年10月26日の刑法改正によって、刑事罰としての姦通罪が廃止される。つまり、以下の旧刑法（明治40年法律第45号）第183条が削除されることになった。

・有夫ノ婦姦通シタルトキハ二年以下ノ懲役ニ處ス其相姦シタル者亦同シ（夫のある女子が姦通したときは2年以下の懲役に処す。その女子と相姦した者も同じ刑に処する。）

・前項ノ罪ハ本夫ノ告訴ヲ待テ之ヲ論ス但本夫姦通ヲ縦容シタルトキハ告訴ノ効ナシ（前項の罪は夫の告訴がなければ公訴を提起することができない。ただし、夫自ら姦通を認めていた時は、告訴は効力を有しない。）（国立国会図書館日本法令索引システム <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/788052/67>（最終閲覧日：2018年3月13日）参照）。

<sup>6</sup> 十返肇「なぜ姦通小説が流行するのか」、『婦人公論』第42巻11号、中央公論新社、1957年、264頁。

<sup>7</sup> 「家庭の奥さんが、よろめきができるようになったのは、技術革新というか、電化でヒマができたためかな」（浦松佐美太郎、江藤淳、大宅壮一、河盛好蔵、佐伯彰一、荒垣秀雄「レジャーからクーデターまで 1961年の回顧（週刊談話室）」、『週刊朝日』、朝日新聞社、1961年12月29日号、35頁）。

<sup>8</sup> アメリカ主導による戦後改革の中で、可視的にきわめて明らかだとされている三点は、「①大日本帝国の解体と植民者の喪失、②神聖天皇制から象徴天皇制への変換、③家制度の解体による女性の諸権利の獲得」である（大越愛子「戦後思想のパラドックス」（大越愛子、井桁碧編『戦後・暴力・ジェンダー1 戦後思想のポリティクス』、青弓社、2005年、33頁参照）。

小説ブームのなかで、三島はあからさまに通俗的とされるモチーフを選択し、この時流に沿う作品として『美徳のよろめき』を書いたのである。しかしながら、前章でも指摘したように、これまでの三島文学においては、女性読者向けの娯楽小説、ないしは姦通小説などのいわば中間小説と分類される三島の作品は重要視されず、ヒロイン像への真剣な検討をおこなう先行論はほとんどなかったと言ってよい。

たとえば、『美徳のよろめき』をめぐる評価は次のとおりである。平林たい子、圓地文子、佐多稲子は「群像創作合評」<sup>9</sup>においてこの作品をめぐる、観念の遊戯にすぎずしかも成功していない、ヒロインに魅力がない、夫の影が薄く、抽象的である、などきびしい批評を提示している。山本健吉は「姦通小説論」<sup>10</sup>において、「夾雑物なしに純粹に姦通そのものを描き出」そうとしたが、結局は「古典的形式の模造品に終わっている」と評した。近年においても、関札子は「フェミニニティとその回収—「仮面の告白」「潮騒」「美徳のよろめき」」<sup>11</sup>で、父の言葉が魅力的なヒロイン像を回収する形で終わっていると物語構造を批判し、また斎藤美奈子は『妊娠小説』<sup>12</sup>において、男性が女性を妊娠させて困惑するという男性中心主義的な近代小説の系譜を踏まえたパロディとしてこの小説を取り上げている。

ここで興味深いのは、前章で扱った『沈める瀧』が『中央公論』で発表されたのと似て、この『美徳のよろめき』が三島のほかの多くの中間小説群とは違って、女性誌ではなく文芸誌『群像』に発表されたことである。この点を踏まえれば、中間小説的なものとして扱われてきたこの作品についても再考する必要があると考えられる。姦通そして女性の妊娠・中絶を扱った作品だけに、『美徳のよろめき』に対する関心はそうした点にばかり向けられて来たため、三島文学研究においては重要な作品として位置づけられることはなく、これまでほとんど研究がなされてこなかった。特に、愛をめぐるヒロインの内面描写がこの作品では相当な分量を占めているものの、これに対する分析はこれまでまったくなされていないのである。

『美徳のよろめき』の本格的な作品分析としては、1978年に出された田中美代子の「聖女の午後—「美徳のよろめき」論」<sup>13</sup>を嚆矢として、特に2000年代に入ってから小

<sup>9</sup> 平林たい子、圓地文子、佐多稲子「群像創作合評—美徳のよろめき」、『群像』、講談社、1957年7月号、280—283頁。

<sup>10</sup> 山本健吉「姦通小説論」、『群像』、講談社、1957年11月号、119—126頁。

<sup>11</sup> 関札子「フェミニニティとその回収—「仮面の告白」「潮騒」「美徳のよろめき」」、『国文学 解釋と教材の研究』、學灯社、1993年5月号、28—31頁。

<sup>12</sup> 斎藤美奈子『妊娠小説』、筑摩書房、1994年。

<sup>13</sup> 田中美代子「聖女の午後—「美徳のよろめき」論」、『海』第10巻7号、中央公論社、1978年、244—261頁。

笠原賢二の「幸福」という存在論—三島由紀夫『美德のよろめき』を中心に<sup>14</sup>、梶尾文武「三島由紀夫『美德のよろめき』論—小説家の明晰」<sup>15</sup>、そして中元さおり「三島由紀夫「美德のよろめき」論 —〈よろめき〉ブームから読む」<sup>16</sup>が出されてきたが、いずれも従来の枠組みから逃れられていないきらいがある。田中の研究は、ヒロイン節子に注目しているものの、姦通というテーマを根底にした分析であり、小笠原の研究は、作家三島の存在論に基づいた分析である。また、梶尾の研究は、この作品が文芸復興のただなかで書かれたことを指摘しながら、同作が同時代の文学と大衆社会の編制に対する批判的な射程をもっているとの重要な見解を示している。しかし、この作品における三島の文体に分析の焦点が置かれ、女性主人公の検討については十分とはいえない。中元の研究は、大衆の欲望を取り込んで刺激するような形で姦通と性の解放が描かれていることを論じ、田中と同様に、同作の有する姦通小説としての側面にのみ着目したものであってヒロインの自我についての検討はなされていない。

改めて、『美德のよろめき』を検討するにあたっては、この作品が執筆された時期である1957年頃の三島自身について注目しなくてはならない。三島は世界一周を契機に1952年から「自己改造」を試み、その一環として1955年から本格的な肉体鍛錬としてまずボディビルを始める。三島が「自己改造」を掲げて肉体の改造に着目したのは、自分に欠如した肉体的な強靭さと過剰な精神とのバランスを取るためであった。このような理由から彼の肉体トレーニングは最終的には心身の練磨の理想としての剣道へと至ることになるが、これに関する詳細は後述する。本章で注目するのはこうした三島の「自己改造」、特に肉体改造が、彼の文学世界における登場人物の自己形成の過程と類似していることである。現実の三島が肉体改造の過程において得た「生きている人間」という感覚が、この作品においては、登場人物が自己を探し求めていく過程で得ていく人間としての主体性と重なるのである。三島については一般的に、男流文学や女性蔑視の傾向といった評価が定着しているが、実は彼の作品にはさまざまな状況において、独特の自己を抱えながら生きている女性人物が描かれている。まさにこの点を鮮明に表す作品が『美德のよろめき』である。ヒロイン節子は、本論文でこれまで取り上げてきた女性たちと同様に罪悪感もなしに不倫をし、自身の子どもを殺す想像をさえ平気とするよう

<sup>14</sup> 小笠原賢二「幸福」という存在論—三島由紀夫『美德のよろめき』を中心に」、『時代を超える意志—昭和作家論抄』、作品社、2001年、128—151頁。

<sup>15</sup> 梶尾文武「三島由紀夫『美德のよろめき』論—小説家の明晰」、『国語と国文学』第83巻7号、至文堂、2006年、45—58頁。

<sup>16</sup> 中元さおり「三島由紀夫「美德のよろめき」論 —〈よろめき〉ブームから読む」、『広島大学大学院文学研究科論集』第72号、広島大学大学院文学研究科、2012年、93—110頁。

な、一見すると奇妙に思える人物として登場する一方で、自らの行動を律するたくましい人物である。とりわけ興味深いのは、このヒロインが作中で描かれる経験を通じて成長していくことである。三島は自身の「自己改造」とオーバーラップさせながら、節子に対して精神的、肉体的な鍛錬を積ませ、そのような彼女の姿を通して、主体性の確立についての文学的な模索を果敢に試みたのではないかと考えられる。

本章では、三島文学研究においてこれまで本格的に取り上げられて来なかった「自己改造」と女性像に着目し、この作品を分析する。とりわけ節子という主人公について、その愛し方にみる精神的な側面と、性交渉や人工妊娠中絶手術に関する肉体的な側面からそれぞれ分析をおこない、精神および肉体の改造を通じた彼女の自己形成過程について明らかにする。そして、こうした節子の「自己改造」が、作家三島が描く「主体的な人間像とどのような関係にあるのかを明確にするのが本章の目的である。

## 第2節 三島と肉体改造、そして中絶の時代

三島がボディビルを始めた<sup>17</sup>のは1955年の夏、『週刊読売』が早稲田大学のバーベルクラブの写真をのせたことがきっかけであった。三島はその写真に付されていた「誰でもこんな體になれる」というコメントを見て、直接編集部には電話をかけ、早大の玉利齊コーチを紹介してもらった。以降、三島の肉体改造のための活動の相当な部分を占めていくボディビルについて、簡略に検討しておきたい。

ボディビル<sup>18</sup>とは、ボディビルディング (Bodybuilding) の略で、「バーベルやダンベル (亜鉄) などのおもりやエキスパンダー、体重などを利用して全身の筋肉を鍛え、均

---

<sup>17</sup> 三島のボディビルに関する論述は主に次の文献を参照した。安藤武『三島由紀夫「日録」』(方英社、1996年)、ヘンリー・スコット＝ストークス『三島由紀夫 生と死』(徳岡孝夫訳、清流出版、1998年)や三島のエッセイ『私の遍歴時代』(初出『東京新聞』1963年1月10日～5月23日、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年)、「實感的スポーツ論」(初出『読売新聞』1964年10月5日、6日、9日、10日、12日、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年)、『太陽と鐵』(初出『批評』1965年11月～1968年6月号、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年)など。

<sup>18</sup> 以下のボディビルに関する論述は日本ボディビル連盟 (JBBF) および国際ボディビル連盟 (IFBB) のホームページである次のサイトを参照し[http://www.jbbf.jp/Other/JBBF\\_Gaiyo.html](http://www.jbbf.jp/Other/JBBF_Gaiyo.html) (最終閲覧日: 2017年10月19日)、<https://www.ifbb.com/> (最終閲覧日: 2017年10月19日)。

整のとれた肉体をつくること」<sup>19</sup>を目的とする。単に走ることや泳ぐことで筋肉を作るのではなく、専用の器具を用いて科学的な手段で筋肉を刺激し、次第に大きく発達させる技術がボディビルということである。

「筋肉を鍛え、たくましい身体を作る」という考えは古代ギリシャ時代から始まっている。古代オリンピックの祭典で第 61 回から 66 回までレスリング競技に連続優勝したクロトナのみろ青年は、少年時代から仔牛を肩にかついで毎日 1 キロの道を歩いたという。仔牛の成長は早く、みろはなおも同じ牛をかついだので、数年後には人々が驚くほど筋肉隆々たる青年になったと、記録に残されている。

キリスト教の精神至上主義のために、肉体を鍛練したり、スポーツ競技をすることは西欧世界では長らく軽視されてきたが、19 世紀末にフランスのクーベルタン男爵がオリンピック競技を世界的な規模で復活させることを呼びかけ、1896 年に第一回近代オリンピック競技会がギリシャのアテネで開催されるに至った。これに呼応するかのごとく、近代ボディビルの父と呼ばれるドイツ人医師ユージン・サンドー (Eugen Sandow) が 1897 年に『筋力とその強化法』<sup>20</sup>という書籍を出版し、バーベルやダンベルを用いて筋肉を大きく発達させる方法を普及させた。裕福な家庭に育った彼は少年時代に家族とギリシャを旅行し、博物館に陳列されていた逞しい肉体の彫像に強い衝撃を受け、解剖学などを一心に研究し、自ら立派な筋肉を作り上げ (身長 172cm・体重 85kg)、並みいる力自慢の男たちを打ち負かしたといわれる。彼の科学的なトレーニング方法は世界に知られ、1898 年には鍛えた身体の見事さを競うコンテストが重量あげ競技と併せてイギリス・ロンドンで開催されている。このような過程を経て、人為的な努力によってたくましい肉体を作るという行為が、現代人にとっての、人間がある種の完成へと至る道として次第に受け入れられ、浸透していったと言ってよいだろう。

20 世紀になり、2 度の大戦を経る中で、多くの国では軍隊において兵士の肉体鍛練法としてボディビルが奨励された。実際に戦後すぐの日本でもアメリカの兵士たちが訓練場でしきりに筋肉を鍛えていたのである。カナダのベン・ウイダー (Benjamin Weider) は、いち早く組織を作って、公式大会を開催しようと志し、ボディビルの第一回世界大会を 1947 年に実現させた。この大会は何年か中断されたものの、その後設立された「国際ボディビル連盟 (IFBB: International Federation of Bodybuilding and Fitness)」によって現在も継続され、2003 年には同連盟の加盟国が 200 を超えている。

<sup>19</sup> 下中直也編『世界大百科事典』第26巻、平凡社、1988年、343頁。

<sup>20</sup> Eugen Sandow, *Sandow's System of Physical Training*, Gale & Polden (London), 1894。日本では柔道の創始者である嘉納治五郎により1901年に『サンダウ体力養成法』(造士会)として出版される。

戦前の日本でも若木竹丸が1938年『怪力法並に肉体改造体力増進法』<sup>21</sup>という本を出版し、自ら鍛えた筋肉美と力の凄さを披露していたが、「ボディビル」という言葉と共に人気を博すようになったのは戦後の1955年からである。この年、日本ウエイトリフティング協会が開催した重量あげ競技大会で、ボディコンテストが行なわれ、早稲田大学の学生だった窪田登（後に早稲田大学教授になり、多くの著書を発行し、日本のボディビルやウエイトトレーニング普及に大きく貢献した）が優勝した。先に触れたようにその写真は1955年9月7日号の『週刊読売』のグラビアに大きく紹介され、当時始まったばかりのテレビでプロレスが大人気になったことと合わせ、第一次ボディビルブームが到来した。三島がこの肉体鍛錬法に興味を抱いたのもまさにこの時期だったのである。そして三島が現在の「日本ボディビル・フィットネス連盟（JBBF: Japan Bodybuilding & Fitness Federation）」の会長となる玉利齊の指導で肉体改造に成功すると、マスコミはこぞってこれを報道した。まだ早稲田大学の学生だった玉利はボディビルを広く国民に普及させる必要があると感じ、当時の厚生大臣川崎秀二に働きかけ、その協力のもとに「日本ボディビル協会（JBBFの前身）」<sup>22</sup>を1955年10月に発足させその会長となった。次の年の1956年に「第一回ミスター日本ボディビルコンテスト」が厚生省・文部省・東京都などの後援で神田共立講堂で開催されて以来、今日までボディビルはスポーツ選手を育成するばかりか、体力のない人の健康増進の役に立つとして一般人にも広く普及している。

本格的なボディビルのトレーニングを始めるまでの三島は、自分に体力のないことや、痩せていて胃弱でもある自分の身体的なありようにいつも劣等感を抱いていたという。「年相応に精神的、知識的なコンプレックスはほとんど持っていないが（中略）僕の（肉体—引用者注）は非機能的すぎました」<sup>23</sup>というボディビルを始めた当時の三島の発言があるほか、「私が人に比べて特徴的であつたと思ふのは、少年時代からの強烈な肉體的劣等感」<sup>24</sup>であったという言葉によって、三島は後に自己の肉体的貧弱さに対する否

---

<sup>21</sup> 若木竹丸『怪力法並に肉体改造体力増進法』、体育とスポーツ出版社、1938年。

<sup>22</sup> 1965年に関西を拠点にしていた「全日本ボディビル協会」と統合し、各都道府県に県協会を設立し全国組織となり、1982年に社団法人「日本ボディビル連盟」に改称、「国際ボディビル連盟（IFBB）」に正式加盟する。1983年に女性の日本大会「ミス日本コンテスト」をはじめて開催し、2013年に公益社団法人に組織を移行し、名称を「日本ボディビル・フィットネス連盟（JBBF）」へ改称した。

<sup>23</sup> 安藤武『三島由紀夫「日録」』、183—184頁。「内外タイムス」1955年9月18日からの引用。

<sup>24</sup> 「實感的スポーツ論」、331頁。

定的な意識をふり返っている。こうした三島が自分の肉体改造を考えはじめのきっかけとなったのが世界旅行であった。

三島は1951年12月25日、自身にとってははじめての、当時は稀なものであった世界旅行へと出かける。実は、この二、三年前にも三島は外国旅行の計画を立てていたが失敗に終わったという経緯がある。まだ占領中の日本では、いかなる理由であれ、日本国籍を持つ者が海外に出るのは容易なことではなかった。日本のパスポートは発行されておらず、マッカーサー司令長官自身の署名による旅行許可証があるのみで、それはほとんど入手不可能なものであった。しかし三島は、父の旧友である嘉治隆一（朝日新聞社出版局長）の尽力で、朝日新聞特別通信員の資格ではじめての世界旅行を行うことができることとなった。プレジデント・ウィルストン号で横浜港を出帆し、アメリカ、南米、ギリシャなどを経て1952年5月10日に帰国する<sup>25</sup>。この世界旅行は三島にとって、自分の肉体に対する認識を変える契機となる。たとえば、彼はハワイへ行く船のデッキで太陽を浴びる自分の肉体的感覚によってはじめて自身の存在を確認したのである（図1参照）。彼はその時の鮮烈な体験を、その後以下のように表現している。「私の思考をその臓器感覚的な夜の奥から、明るい皮膚に包まれた筋肉の隆起へまで、引きずり出して来る」<sup>26</sup>。そして船上の三島は、日がな一日、日光を浴びながら「餘分なものは何であり、缺けてあるものは何であるか」<sup>27</sup>について考察し、「自分の改造といふことを考へはじめ」<sup>28</sup>。以下の叙述で彼の目ざした「改造」について確認しよう。

私に餘分なものといへば、明らかに感受性であり、私に缺けてあるものといへば、何か、肉體的な存在感ともいふべきものであつた。すでに私はただの冷たい知性を輕蔑することをおぼえてゐたから、一個の彫像のやうに、疑ひやうのない肉體的存在感を持った知性しか認めず、さういふものしか欲しいと思はなかつた。それを得るには、洞穴のやうな書齋や研究室に閉ぢこもつてゐてはだめで、どうしても太陽の媒介が要るのだつた。<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> 『私の遍歴時代』、『アポロの杯』（初出『アポロの杯』朝日新聞社、1952年、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年）、安藤武『三島由紀夫「日録」』、143-149頁参照。

<sup>26</sup> 『太陽と鐵』、74頁。

<sup>27</sup> 同上。

<sup>28</sup> 『私の遍歴時代』、472頁。

<sup>29</sup> 同上、472-473頁。

ここからは「肉体的存在感を持った知性」こそが三島の「自己改造」の最終目標であったことがうかがえる。そして、三島は自分が「余分な」ほど持っている「感受性」および「知性」、すなわちひとことでは自らの精神につき合うだけの肉体を願うようになる。このように三島が「自己改造」、特に肉体改造を考えるきっかけとなったのが、世界旅行においても、まずは太陽を浴びるという自身の肉体的な経験であったのである。それ以後、日光浴は三島にとって自身の存在感を確認するための重要な行為となった（図2）。



図 1<sup>30</sup>

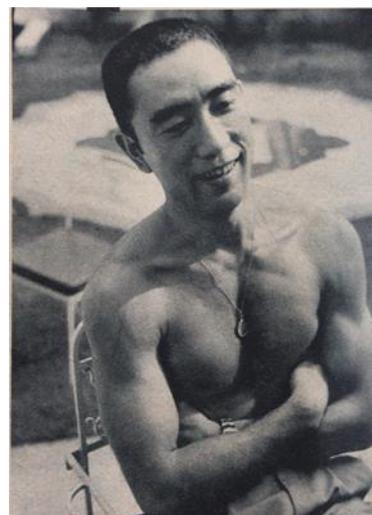


図 2<sup>31</sup>

これに加えて、世界旅行中<sup>32</sup>三島は憧れのギリシャを訪問するのだが、このことは肉体に対する三島の考えに非常に強い影響を与える。肉体というものに対して三島は、「日

<sup>30</sup>「昭和26年12月25日、横浜から世界一周の旅に出る。プレジデント・ウィルソン号船上にて。」というキャプションが付された写真。画像上部の背景を一部削除した。三島瑤子、藤田三男編『写真集 三島由紀夫 '25~'70』、新潮社、1990年。

<sup>31</sup>「冬でも日課だった日光浴（昭和36年）。」というキャプションが付された写真。「グラビア特集—文武両道の四十五年」、『新潮』1971年1月号、新潮社。

<sup>32</sup> 1951年12月25日～1952年5月10日にあたる最初の世界旅行について三島は『アポロの杯』に詳しく残している。以下では、三島の肉体改造とかかわると思われる内容を中心に大まかに紹介する。

1951年12月25日（火）：横浜を出帆。

1952年1月1日（火）：ハワイ・ホノルル。

1月27日～2月27日：リオ・デ・ジャネイロ。「ニューヨークからリオ・デ・ジャネイロに行った三島は、そこで二月の末にはじまる謝肉祭を待って一箇月ほど滞在する」（ジョン・ネイスン『三島由紀夫—ある評伝』野口武彦訳、新潮社、1976年、100—101頁）。

2月23日（土）～27日：「カーニバル」参観。アヴェニダ・リオブランコでカーニバル

本では、佛教が現世を否定し、肉體を否定したところから、肉體自體が肉體として評價されないのみならず、肉體が肉體を越えたあるもののあらはれとして評價されることは決してなかつた<sup>33</sup>とする。そしてこれに反するものとして、「ギリシャでは、言ふまでもなくプラトンの哲學があつて、われわれはまづ肉體美に魅かれるけれども、その肉體美を通して、さらにより高いイデアに魅かれていく。しかしイデアといふ究極のものに到達するには肉體の美しさといふ門を通らなければならないといふ考へがギリシャ哲學の基本的な考へであつた<sup>34</sup>と述べているのである。一方で三島は、戦後アメリカの影響によって変化する日本における肉體にまつわる觀念については距離を置いている。「肉體主義は肉體を崇拜させると同時に、また肉體を軽蔑させ、売りものにさせるものである<sup>35</sup>と批判的に捉えてはいる。しかし、結局三島は、「完全な肉體を持つことによつて精神を高め、精神の完全性を目ざすことによつて肉體も高めなければならないといふ考へに到達する<sup>36</sup>ようになる。

これまでの彼の発言を踏まえると、三島にとって「自己改造」によって目指すべき理想とは、精神と肉體の均衡とみることができる(図3の三島のモットーを参照のこと)。これを果たすためには三島の場合、なによりもまず自己の欠点である肉體的コンプレックスを乗り越えることが重要であつて、三島は「健全なる肉體には健全なる精神が宿る<sup>37</sup>と信じ、実際約10年の間肉體を鍛えることに専心する。この期間を三島の「自己改造」の時期と見てよいであろう。1955年には前述のようにボディビルを、1956年にはボクシングのトレーニングを、そして1958年からは剣道を始める(図4)に至る。特に、最終的に剣道へと行きついた理由については、三島が剣道には「肉體と精神の調和の理

---

見学。四晩の内、二晩はナイト・クラブ「ハイライフ」で、最後の晩はヨットクラブ舞踏会で踊り明かす。

4月24日～26日：アテネ。アクロポリス、パルテノン、ゼウスの宮居、ディオニューソス劇場を見学。「今、私は希臘にゐる。私は無上の幸に酔つてゐる」(『アポロの杯』、102-103頁)。

4月30日～5月7日：ローマ。コロセウム見学。テルメの国立美術館見学。ローマオペラ座のヴェルディ「リゴレット」を聴く。ヴァチカン美術館見学。アンティノウスの胸像に魅せられ、小劇曲の想を得る(近代能樂集の内「鷲の座」未完)。タンセルヴァトーリ宮の美術館、キャピトール美術館、ヴェネツィア宮の美術館、パンテオンを見学。グレドオ・レニの「聖セバスチャン」に感動(パラッオ・コンセルヴァトーリ)。

5月10日(土)：日本に帰国。

<sup>33</sup>「若きサムラヒのための精神講話」(初出『PocketパンチOh!』1968年6月～1969年5月号)、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年、317頁。

<sup>34</sup> 同上、316-317頁。

<sup>35</sup> 同上、319頁。

<sup>36</sup> 同上、320頁。

<sup>37</sup>「實感的スポーツ論」、335頁。

想があ」<sup>38</sup>ると信じていたからであり、これはまさに彼の「自己改造」の到達点だったからであろう。

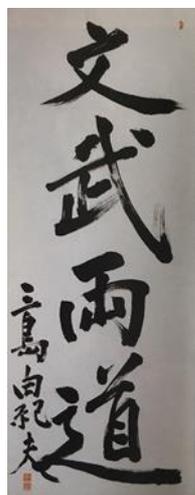


図3<sup>39</sup>



図4<sup>40</sup>

三島は、こうしたトレーニングの具体的な内容をエッセイなどに残しているが、以下の引用はその一例である。

實は今まで、そこはかたない氣取りから、この日記では内證にしてみたことだが、あれだけ漫画の材料にされた私のボディ・ビルはずつとつづいてをり、今や<sup>ヴァイス</sup>悪習と化して、止めようと思つても止められるものではない。そのわりに筋肉と體重もふえないが、一週間も休むと筋肉がげつそり落ちたやうな感じがして休むことができぬ。

午後六時から、有樂町の産經ジムで、六〇キログラムのベンチ・プレス四セット、三〇キロのプル・オーヴァー三セット、一〇キロのバア・ディップス三セットをやる。このセット数はふつうのボディ・ビルダーの練習量の約半分である。かつては三〇キロでバア・ディップスをやつてゐたが、一〇キロに落とし、その代りベンチ・プレスに主力を注いで、何とか年内に六五キロに漕ぎつきたい。<sup>41</sup>

<sup>38</sup> 同上、339頁。

<sup>39</sup> 「三島由紀夫筆「文武両道」。楯の会初代学生長・持丸博に与えた書（1968年8月揮毫）。」というキャプションが付された写真。松本徹監修『別冊太陽 日本のこころ175 三島由紀夫』、平凡社、2010年、99頁。

<sup>40</sup> 「剣道にはげむ三島（昭和39年）。」というキャプションが付された写真。同上。

<sup>41</sup> 『裸体と衣裳』（初出『新潮』1958年4月～1959年9月号〔1959年8月休載〕）、『三島由

この引用文からのみでは正確な動作回数などは不明だが、分かるのは、三島の行ったトレーニングはボディビルの専門家になることを目指したものではないこと、あくまでも自分に釣り合った肉体美の獲得を目標としていることである。またそれとともに、以前の彼を含めた一般の人々や体が貧弱な人々にとっては、非常にハードな内容を三島がこなしており、さらには負荷をふやそうとさえ考えていたことがうかがえる。全身の筋肉を鍛えることには、必ず肉体的な苦痛が伴う。また、一度均整のとれた肉体をつくりあげたとしても、それを維持するためには反復的な苦痛を再度自らに加えなければならない。このように繰り返される苦痛を耐えてこそ、鍛えた筋肉、たくましい身体を恒常的に得ることができるのである（図5）。



図5<sup>42</sup>

こうして三島が肉体を鍛えていったのには、先に確認したとおり、精神と調和した身体を得るためであろうが、三島が自身の理想に至るための必要なプロセスというものをどのように理解していたのかについては以下の彼自身の論述にみることができる。

鐵<sup>43</sup>が私の精神と肉體との照應を如實に教へた。すなはち柔弱な情緒は柔弱な筋肉と照應してをり、感傷は弛緩した胃と、感受性は過敏な白い皮膚と、それぞれ照應

---

紀夫全集』第28巻、新潮社、1975年、118－119頁。

<sup>42</sup>「昭和33年5月、後樂園ジムにて。」というキャプションが付された写真。松本徹監修『別冊太陽 日本のこころ175 三島由紀夫』、53頁。

<sup>43</sup> 三島は「鐵」という言葉に意図的に多重の意味を込めて使用しているようだが、本文中の引用の少し前にある次のような文章からは、具体的に三島がボディビルに使っていた「バーベル」やさまざまな運動の負荷を増すための重りを意味していることが推測できる。「鐵の性質はまことにふしぎで、少しづつその重量を増すごとに、(中略)私の筋肉の量を少しづつ増してくれる」(『太陽と鐵』、77頁)。

してみると考へられたから、隆々たる筋肉は果敢な闘志と、張り切った胃は冷静な知的判断と、強靱な皮膚は剛毅な氣性と照應してゐる筈であつた。(中略) 私にとっては肉體よりも先に言葉が來たのであるから、果敢、冷静、剛毅などの、言語が呼びおこす諸徳性の表象は、どうしても肉體的表象として現はれねばならず、そのためには自分の上に、一つの教養形成として、そのやうな肉體的特性を賦與すればよかつたのである。<sup>44</sup>

この引用は1965～68年にかけて書かれた三島のエッセイからの抜粋である。1955年に肉體トレーニングを始めてから、その約10年後に書かれたもので、三島の「自己改造」への試みが成就した時期の述懐といえる。彼にとって、すべての肉體的鍊成は、崇高な精神的諸価値を一個の人間において実現するための必要不可欠な陶冶にほかならない。少なくとも三島自身は、肉體そのものの美を手に入れようとするナルシスティックな願望として肉體改造の試みを捉えてはおらず、「一つの教養形成」であるとまで言い切っているのである。一方、このエッセイの題目が『太陽と鐵』であることには注意を払っておきたい。なぜなら、太陽および鉄は三島の肉體鍛鍊と直接的にかかわっているからである。三島にとって太陽は自らの肉體の感覺を呼び覚ますものであり、鉄はその感覺を再現させると同時に、再び肉體の感覺を呼び起こす力を身につけるための手段だったのである。三島が死ぬ間際まで続けていた日光浴と肉體トレーニング、また、それらによって感じられる自分の存在感は、三島自身に「強烈な幸福感をもたらす」<sup>45</sup>ものであった。つまり、三島の「自己改造」、とりわけ肉體鍛鍊は幸福な自己充足を招来するものであり、それを得るためには苦痛に耐える力を身につける過程が必要だったのである。

自己鍛鍊を通した精神と肉體の理想的な両立を希求していた彼だけあって、三島が描いた作品の人物たちにもその意図が反映されている。特に、第2章で取り上げた『禁色』は、三島にとって転機となったはじめての世界旅行(1951年12月～52年5月)をはさんで執筆がおこなわれ、その第二部にあたる後半部では登場人物たちが第一部とは異なる特性を示しはじめることで、ストーリーの新たな展開が生まれていたことにはすでに本論で触れておいた。同作の第一部では精神の象徴たる俊輔と、肉體の象徴である悠一が(精神が優位でありながら)別個に存在したが、第二部では、肉體のみの存在だった悠一が精神をも得ようとしたことから、俊輔が死に至ることとなる。一方、結末に至っ

---

<sup>44</sup> 『太陽と鐵』、78頁。

<sup>45</sup> 同上、106頁。

でも悠一は精神の確立をなし遂げることなく、結局肉体としての存在にとどまっている。この作品で作家三島は、男性人物を通して精神と肉体を合わせもった人間へと「自己改造」していく試みを描いたとみることもできるが、実のところ主人公悠一は精神的にも肉体的にも存在感が薄弱なままであり、結局は「自己改造」に失敗した人物として表象されていると読むことができよう。これとは対照的に三島は、一度は死んだことになっていた鏑木夫人に、「自己改造」の能力を垣間見たがために、改訂によってあえて彼女を生き返らせたしたたかな変貌ぶりをまとわせたのかもしれない。

こうした文脈に立ったうえで『美德のよろめき』を改めて検討してみると、この作品でも意外なことに、精神的・肉体的な苦痛は女性である主人公の節子に課されているとみることができる。つまり本論文の主張する仮説は、精神と肉体の強化によって改造された結果としての理想の人間像、少なくともその途上にある存在として変貌していく主人公の姿が提示されているのではないかということである。具体的には、反復的で苦痛を伴う、きわめて人為的なトレーニングから得る強い精神と肉体、そしてその両面のバランスを保った、危うくも理想的な人間のあり方の可能性が、このヒロインを通して描かれており、また彼女の自己形成の過程には、三島が1950年代半ばから約10年間唱えていた「自己改造」に通じるものを見出すことができるということである。

1955年に書かれた「金閣寺ノート」においては、「肉体的コンプレックス（手術）（原文改行）強者にならんとせし男」<sup>46</sup>というメモが確認できる。しかし、『金閣寺』には主人公溝口の肉体的コンプレックスが描かれるものの、丸括弧にある「手術」という挿話は出てこない。しかし、この点を引き継ぐかのように、その後に書かれた『美德のよろめき』では主人公節子の三回にわたる「手術」が描かれる。そしてそれが妊娠中絶手術なのである。

ここで妊娠中絶手術をめぐる当時の社会状況について確認しておきたい<sup>47</sup>。一定の条件のもとに指定医による人工妊娠中絶を合法化する優生保護法は、優生思想を掲げて1948年6月28日に成立した。その後すぐに、より広く中絶を認めるべきだとする議論が提示された<sup>48</sup>。この背景には人口問題のほか、家庭生活の向上や社会の未来に関する論議があるとともに、「不義の子」への忌避が露骨に含まれていた<sup>49</sup>。翌年2月には京

<sup>46</sup> 「『金閣寺』創作ノート」、『決定版 三島由紀夫全集』第6巻、新潮社、2001、658頁。

<sup>47</sup> 以下の中絶に関する記述は主に次の文献に拠った。田間康子『母性愛という制度—子殺しと中絶のポリティクス』、勁草書房、2001年。

<sup>48</sup> 同年12月、慶応大学教授で医学博士の林謙は、質・量二つの側面からの人口問題解決のために、「墮胎法撤去」を主張した。

<sup>49</sup> 実際、『美德のよろめき』にも、最初の中絶手術の時、節子の姿は次のように描かれている。「彼女（節子—引用者注）が今度の明らかに「不義の子」を下ろすことを善だ

都での大規模な堕胎事件<sup>50</sup>が報道され、中絶の正当性の有力な論拠として「母体の健康」という論点が動員される。中絶に対する社会の認識は、1948年から49年の一年の間に、語られるのも憚られる犯罪といったものから、人々が共有する問題、人々が自らのより良い人生の必要のために公にその正当性を主張することができるものへと変化していったといえる。経済的理由による中絶が合法化された1949年には10万件であった中絶件数は、52年に100万件数を越え、1955年度にはそのピークを迎えた（1953～58年の間が最多で平均115万件程度）<sup>51</sup>。『美德のよろめき』が書かれた1957年は中絶とかかわるさまざまな言説が社会で生産、消費され、非常に大きな社会的事象となっていた。さらにここで、当時の三島の個人的な状況を書き加えると、1957年5月前後、三島は交際していた女性と生涯はじめての性交渉をし、彼女の勘違いで妊娠したと告げられるというハプニングを経験した。まさにこうした背景の上で、1957年の作品『美德のよろめき』では、自らすすんで中絶というバースコントロールをおこなう、つまりは自分の身体を用いて生命の操作をおこなう主人公が描かれていると考えられる。この作品では肉体改造と中絶、そしてこれらの人間の肉体に対する人為的な働きかけとそれに伴う精神的な成長とが——ある意味では倫理的、人道的に到底受け入れがたいような——奇抜なかたちで組み合わされて描かれており、三島の理想であるはずの精神と肉体の照応した人間象が、ヒロイン節子を通して独特の仕方で問題化されているのである。

### 第3節 精神改造—精神的苦痛の希求

ここまで、『美德のよろめき』が執筆された1950年代半ばの状況を中心として、三島と「自己改造」、そして中絶をめぐる社会背景について検討したが、「自己改造」への三

---

と感じてみた」（『美德のよろめき』、『三島由紀夫全集』第10巻、新潮社、1973年、441頁）。

<sup>50</sup> ある男が偽の中絶薬を各地の新聞広告を通して販売し、効かないと言ってくる女性たちを知り合いの医師に紹介して中絶させていた事件。手術を受けた女性は100人近いと報道された（『京都新聞』1949年2月8日2面）。女性が効果の不確かな中絶薬を人に知られぬように購入し、その失敗の結果ヤミ中絶するというパターンは、戦前にもなかったわけではない。しかし、この事件報道記事は、「永久避妊も出来る」という見出しを掲げ、事件報道を利用して、記事の製作者側が積極的に優生保護法を人々の合法的中絶に利するための広報として書かれたのであった（田間康子『母性愛という制度』、107-145頁参照）。

<sup>51</sup> 田間康子『母性愛という制度』、110-111頁参照。

島の意志は作品の中でも人物たちに投影されていると思われる。本節では、こうした「自己改造」を遂げる人物として、女性主人公節子についての検討を試みる。なぜなら、すでに触れているように、節子は精神と肉体の両面から「自己改造」を成しているともみることができるからである。本節では、特に彼女の精神の改造について分析を行なう。

三島作品における女性たちは精神と無縁であるかのように設定され、記述されることが多い。しかし、それはあくまでも語り手による解説的な説明であり、作中では実はそれとは異なる描写がしばしば行われている。『美德のよろめき』の節子も、とりわけ前半部では「官能の代りになるものと一切無縁」<sup>52</sup>や「何の野心も持たぬ」<sup>53</sup>などと内面的な世界や意志的なものを欠いた人物として語り手から説明される。しかし、彼女はしだいに「考えはじめ」<sup>54</sup>ようになり、作品中で絶えず自問自答をするさまが強調されるようになる。こうしたヒロインの精神世界は、彼女の愛し方によって拡張される。この点を掘り下げるにあたって、まずは女性の「愛」が「精神」とどのような関係にあるのかについて述べた三島自身による興味深い記述を参照したい。

女性は先天的に愛の天才である。どんなに愚かな身勝手な愛し方をする女でも、そこには何か有無を言はせぬ力がある。男の「有無を言はせぬ力」といふのは多くは暴力だが、女の場合は純粹な精神力である。どんなに金目當ての、不純な愛し方をしてゐる女でも、愛するといふことにだけ女の精神力がひらめき出る。<sup>55</sup>

ここにみられるのはかなり強引な議論であり、また女性を価値づけているように見える一方で、女性一般を見下すような姿勢をもうかがわせる文章であるが、ここには女性と愛についての三島特有の考えをみることができるだろう。すなわち、この三島の言説によると、女性がとる愛するという行動の中には必ず精神性が潜んでいる。女性の恋愛行動を支えているのはその「精神力」であり、しかもそれは「愛の天才」といわしめるほどの圧倒的な力を発揮する。

では三島の文学作品においてはどのようにこの考えが反映されているのだろうか。ここで、三島文学における女性の「愛」について、改めて注目する必要があるが生じてくる。三島の描くヒロインたちが実に独特の愛し方をみせることを思い起こしていただきたい。彼

---

<sup>52</sup> 『美德のよろめき』、365頁。

<sup>53</sup> 同上、366頁。

<sup>54</sup> 同上、463頁。

<sup>55</sup> 「愛するといふこと」（初出『女の部屋』1970年9月号）、『三島由紀夫全集』第34巻、新潮社、1976年、488頁。

女たちのほとんどは相手の男性に対して愛情を向けるのではなく、自分の内面へと沈潜していく、自己満足ともいえるような自己愛的な情熱をみせるのであり、そしてそれは何らかの程度において日常の現実から離れた精神世界において展開される。「獅子」、「班女」、「牝犬」など三島の短編作品では、自分自身だけの「愛」の世界を創りあげ、そこで生きるヒロインたちが登場する。これは、『美德のよろめき』のヒロイン節子の設定とも類似しており、彼女は「道徳的な戀愛、空想上の戀愛」<sup>56</sup>を始めようと決意し、予めなされたこの決意に基づいて愛人として土屋と付きあうようになるのである。

「人工的」な恋愛関係の構築というものが三島文学にとっての一つの重要なサブテーマであるということが、こうして改めて浮かび上がってくるといえる。そして肉体に対する三島の意識変化とともに、この「人工的な愛」というテーマについても変化がみられる。1951～52年作の『禁色』において同性愛者である美青年・悠一は「康子に対する人工的な愛」<sup>57</sup>を抱き、1955年作の『沈める瀧』において無感動の昇は、不感症の人妻・菊池頭子と出会い「人工的戀愛」<sup>58</sup>を提案する。しかし、1957年に発表された『美德のよろめき』にいたっては、女性主人公の節子が「空想上の戀愛」<sup>59</sup>を始めようと思いつき、土屋との愛人関係を構築していくのである。すなわち「人工的な愛」の主体が男性から女性に変わっていったのである。

節子がのめり込むこの「恋愛」が「空想上の」ものと定義される理由は、次の引用でも分かるように、彼女にとってこの恋愛関係というものが、(少なくとも最初は)男性への強い恋心や執着によって成り立ついわゆる「本物の恋愛」ではないからである。節子が深め、発展させていくのは自己の探求としての「愛」、言い換えれば自己愛なのであって、相手の男性はそのための道具にすぎない。実際、「これまで土屋からうけとつてみた多くの官能の断片は、土屋の髪の毛の匂ひ、唇、肌ざはり、……さういふもの悉くは、まるで節子にとって重要でなくなつてゐた。この青年に身を委したといふ自分の精神的姿勢だけで満ち足りてゐる」<sup>60</sup>と、とテキストには明瞭に記されている。仕事などで常に忙しく、節子の前では眠ってばかりの夫、そしてあいびきの相手・土屋は、節子が自分の精神に沈潜していくのを可能にするという意味においてのみ存在価値をもつのである。彼らがみせる無気力な態度にむしろ安堵を感じる節子の姿を以下で見よう。

---

<sup>56</sup> 『美德のよろめき』、372頁。

<sup>57</sup> 『禁色』、『三島由紀夫全集』第5巻、新潮社、1974年、129頁。

<sup>58</sup> 『沈める瀧』、『三島由紀夫全集』第9巻、新潮社、1973年、361頁。

<sup>59</sup> 『美德のよろめき』、372頁。

<sup>60</sup> 同上、410頁。

節子はふしぎな考へ方をした。この男（土屋—引用者注）は私の思つてゐるほど私を愛してゐないといふ安心の仕方は、もし節子が本當に土屋に戀してゐるなら耐へがたい考へである筈なのに、却つてひそかな幸福を節子に運んだ。（中略）男がまだ、眠つてゐる状態にあることは、たしかに節子を幸福にした。性欲的な男、衝動的な男に對する嫌惡が、いつのまにか彼女の中に根を張つてゐたのは、あのしじゅう眠つてゐる良人の影響かもしれなかつた。<sup>61</sup>

上の引用のように、節子が幸せを感じるのには相手男性の存在感の無さが必須であつて、自分が相手を「愛」しているという実感がありさえすればよいのである。そのためなら、他人からの視線や社会的な規範、そして相手の本心も彼女にとってはどうでもよいものなのである。こうした彼女の愛し方は、近代の一夫一妻婚の下で互いの愛情を求めるといふ夫婦間の男女関係とは大きく異なる。しかし、愛されないことに安心する節子の姿とは、実は、女性は性的に受動的な存在として、つまりは愛されるという役割にのみ固定されるという考えを拒否する暗示ではないだろうか。こうした性差別的な通念を否定し、節子自らを「愛する」主体としているところがこの作品では重要であらう。すなわち、たとえば「人工的恋愛」をおこなおうとする三島文学の主人公としての特徴とあわせて、自分の判断に従い、自らが中心となつて行動しようとする主体性というものが節子には備わつてゐるのである。

こうした節子の愛し方を理解するための鍵となるであらう、作家三島による女性の愛についての言説を以下で確認しておこう。ここで三島は、「男は愛するもので、女は愛されるもの」<sup>62</sup>という性差別主義に基づいた世間一般の常識とは正反對に「男は愛される型」であるという論を展開する。

女は愛する。愛する。猛烈に愛する。相手の愛がウソだとわかつて、愛する権利はこちらにあるのだから、何も遠慮することはない。相手が、

「はじめから愛してなかつたよ」

などと冷酷なことを言つても、齒牙にもかける必要はない。そんなのは、嘘をついてゐる、と思へばいいし、第一、相手の氣持がどうあらうと、相手が「愛されてゐた」ことは確實な事實なのであり、彼女はこの事實を誰よりもよく知つてゐる。なぜなら、愛したのは彼女なのだから。

<sup>61</sup> 同上、374頁。

<sup>62</sup> 『第一の性』（初出『女性明星』1962年12月～1964年12月号）、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年、326頁。

女たらしの軍人にだまされ、男が去つたあとも綿々と戀文を書き、最後まで愛することをやめなかつたポルトガルの尼僧について、詩人リルケが、

「彼女は愛することにより、愛の対象の男をすらすりぬけて、廣大な愛の廣野へ歩み出てしまった」

と言つてゐるのは至言といふべきです。<sup>63</sup>

本論文では女性をめぐるエッセイにおける三島の発言が、ほとんどの場合、彼の文学内における女性人物の特徴と背反していることをすでに指摘した。しかしながら、上の引用は男性の愛の類型に相對するものとして女性の愛の類型について述べているにすぎないため、表明されている説明をそのまま解釈することにする。上の引用のように、三島文学に登場する女性たちにとっては自分が相手を「愛する」感覚が重要であり、その「愛」を通して精神修養、すなわち精神改造をしているといえる。なぜなら、前述のようにヒロインたちは「愛する」ことにより、自分に沈潜し、絶えず自己と對話しながら成長する過程をみせるからである。また、ここで改めて指摘しなければならないのは、相手男性の存在や他者に振り回されることなく自分から進んだ自主的な自己形成の過程を選び取っていることであろう。

そこにはさまざまな苦痛が生じるのだが、奇妙なことに節子にとっては、まさに「あいびき」は苦痛の一つとして意味を有する<sup>64</sup>。『美徳のよろめき』の節子は、自分の愛に自ら人工的な苦痛を重ねる。土屋との関係は姦通ではあっても、そこに罪悪感を抱くこともなく、また周囲からの反対などの制約も存在しないがゆえに、彼女は、ある面で気軽な遊びとしてこの愛人関係を楽しんでいる。だがそれゆえにむしろ、自己に対し、より極端な苦痛を与えようとするのだともいえる。その苦痛を耐える力を養うことこそが、節子にとっての自己形成、そして精神改造への試みとなるからであろう。以下でその過程を詳細に検討していこう。

節子は、子供のころから「偽善といふものに馴」<sup>65</sup>らされながらも、堅固な「道德觀念を持つて」<sup>66</sup>いる人物として描かれる。これは彼女が自らを「異端者」<sup>67</sup>であること

---

<sup>63</sup> 同上、329頁。

<sup>64</sup> 同じように1950年の三島の作品『純白の夜』においても、あいびきは一種の苦痛のように描かれている。「戀愛（あいびき関係にある男女関係における恋愛—引用者注）とは、勿論、仏蘭西の詩人が言つたやうに一つの拷問である。どちらがより多く相手を苦しめることができるか試してみませう」（『純白の夜』（初出『婦人公論』1950年1月～10月号）、『三島由紀夫全集』第4巻、新潮社、1974年、141頁）。

<sup>65</sup> 『美徳のよろめき』、365頁。

<sup>66</sup> 同上、367頁。

を自覚することとかかわるものであろうが、節子の性格造型にはすでに精神的な鍛錬が作用していたように見える。なぜなら、彼女は偽善に対抗し、長い間自ら道徳性を養ってきたのであり、これこそが彼女にとっての精神修養だからである。そして節子は、自分だけが人と違っているという感覚を抱くことで自らを現実から孤立させ、その孤独に耐えてきたのである。こうした彼女が自分の存在を感じるのは「肉感に近いもの」<sup>68</sup>、すなわち、精神と融合した肉体を感じる時であるといえるが、こうした彼女の精神と肉体の両立の重要性、そしてその双方の改造についての詳細については後述する。

女性は愛する行為のうちにならず精神力を輝やかせる、という先に引用した三島の発言にみられるように、節子は「愛する男を発見」<sup>69</sup>することで、自分の中に「本当の節子が生」<sup>70</sup>れ、考えることをはじめると同時に苦悩の中に自身をおく。その苦痛は空想の中で生み出され、節子は絶えず自身に精神的苦痛を与えるのである。その例の一つが、幼少の息子菊夫に向かって空想上の対話をするのである。節子は菊夫の母親でありながらも、自分の子をほとんど放置しており、母親らしい気遣いをみせる様子が描かれることはない。家事全般は女中に任せており、彼女自身は婚外の男性を通して自分の「愛」を追求することにばかり夢中である。にもかかわらず、以下の引用にみるように、節子はわざとらしく母親としての資格に言及してみせる。この場面は、最初の中絶手術を受けた後、浮気の手・土屋との旅行を計画するときの節子の描写であるが、ここには、「母」という資格を自らに喚起するような姿がうかがえる。

節子はじつと菊夫を見てみた。自分の決心がこの子と何の關わりがあるかを考へた。(しらずしらず、彼女は考へることを學んでみた!) この子には私を非難する資格が、生まれながらに具はつてゐると云へようか?<sup>71</sup>

ここにみられるように節子は、罪悪感を持たずに姦通する自身に対し、敢えて息子を媒介にして自らに対する批判的な視線を喚起し、精神的苦痛を自虐的に加えているのである。節子は、不倫を続ける母親を非難する息子の姿を思い浮かべたこの空想上の対話を以下のように続ける。

---

<sup>67</sup> 同上、371頁。

<sup>68</sup> 同上、382頁。

<sup>69</sup> 同上、397頁。

<sup>70</sup> 同上。

<sup>71</sup> 同上、407頁。

『ねえ、お母様を恕してくれる？』(中略)『いいえ、恕しません！』

節子は(中略)安心する。『もしこの子が恕すと云つたら、そのときすぐさま、私はこの子を殺すだらう』<sup>72</sup>

ここでは(菊夫を通してではあるが)、自問自答をする節子が、自らに精神的苦痛を与えているさまがうかがえる。偽善に向けて道徳性を養うという精神的な鍛練をしてきた彼女だけあって、不倫する自分に道徳観念を植えつけ「苦痛」をもたらしているのである。節子にとってこうした精神的苦痛、精神的鍛練をはじめのきっかけとして、恋愛というものが重要となることは上の引用からも確認することができる。つまり、彼女の恋愛、とりわけ不倫という偽善によって節子は、道徳という「苦痛」を自分に与えることを通して一人で沈思黙考し、精神的に成長するのである。

同じく彼女は、「私、浮氣をしてもよくつて？」<sup>73</sup>と良人に話すことで妻としての自分の身分を呼び覚ます。あえて自分が夫をもつ「妻」であり、非難されるべき不道徳な行為をおこなっていることを自らに意識させることで罪の意識を感じようとしているかのようなのである。節子は、罪の意識という「苦痛」を味わい、それに耐える力を養うことに集中する。むろん夫はこうした節子の精神世界の発展には無関心でありまた根本的に無関係である。節子は自分ひとりの世界に生きており、彼女自身がそのことを望んでいるのである。

田中美代子が『美德のよろめき』について「男は単に「空想」と「現実」の交換の触媒にすぎなかった」<sup>74</sup>と解釈しているように、節子にとっての土屋とは、節子が自分自身の愛の世界、空想の世界に入るための存在として設定されている。実際、「歩一歩深みに入ってゆく節子のほうは、だんだんに土屋から、あるひは土屋の實體から離れて、自分一人で描いた空想の領域に住むやうになった」<sup>75</sup>とテキストは明確に記している。つまるところ、土屋は人妻で母親という現実の社会的規定の中にいる節子を、愛という空想世界に連れ出す重要な機能を果たしていると同時に、節子にとっての彼は、少なくともかけがえのない存在ではないように見える。「土屋が、土屋でなくてはならぬといふ愛され方をすればするほど、彼の普遍的な男としての肉體的な役割は重みを増し、土

---

<sup>72</sup> 同上、463頁。

<sup>73</sup> 同上、427頁。

<sup>74</sup> 田中美代子「聖女の午後―「美德のよろめき」論」、『海』第10巻7号、中央公論社、1978年、244―261頁。

<sup>75</sup> 『美德のよろめき』、435頁。

屋はますます無名の男」<sup>76</sup>となって、「彼（土屋—引用者注）の肉はただ、節子の欣びのためにだけ生きてゐる」<sup>77</sup>たという記述に注意を払いたい。少なくとも節子にとって土屋という個人は、「普遍的」な男の「肉体」を彼女に差し出す「無名」の存在としての重みしかもたない。ここから、前述の田中の解釈のとおり、土屋の存在は節子が愛の空想世界に入るための「触媒」にすぎないように見えるが、彼の果たす機能はそれだけにとどまらない。

節子は土屋との関係を深めていくなかで、生まれてはじめて嫉妬の感情を知る。節子は自身の二度目の中絶手術の時、土屋が他の女性とナイトクラブにいたことを知る。この嫉妬と怒りは彼女にとって耐えられないほど不愉快でありながらも、彼女の精神的な鍛錬には欠かせない貴重な空想をもたらす。土屋との関係で節子は自らを悲劇的な存在と想像しながら、その苦痛に耐える力を養っていたのである。節子は「肉體はかうして自足してゐるのに、かへつて心ばかりが渴いて、貪婪になつてゐるやうに思はれる」<sup>78</sup>と苦痛のなかである種の悟りに至る。「苦痛」に満ちた愛の空想、そしてそれに耐えてきた節子は、まるで苦痛の中で成長してきたかのように見える。自足できない自分の心に気づいた彼女は「自分の身のまはりに、心の安息になる場所がないかと思つて見廻してみる。なるほどそれらしいものはある。秋のさまざまな社交的な集まりがある。（中略）芝居の招きがある」<sup>79</sup>として、精神的苦痛のなかにあってもそれを乗り越える意志さえみせるのである。

ここで付け加えると、1951年12月から1952年5月のあいだの最初の世界旅行中<sup>80</sup>、三島が好んで見た青年の彫像の中に、「中世の桎梏を脱しようとして苦しむ若きルネッサンスの象徴として知られてゐる」ミケランジェロの傑作（図6）があったことは有名である。三島はこの像について、深い精神的苦悩が肉体的苦悶として表現されているのではなく、「青年の苦悩は、隠されるときもつとも美しいといふことをこの像は語つてゐる」<sup>81</sup>と解釈している。同じく節子の精神的苦痛も、人には分からぬように隠されながら、一人で優雅に乗り越えるべきものと

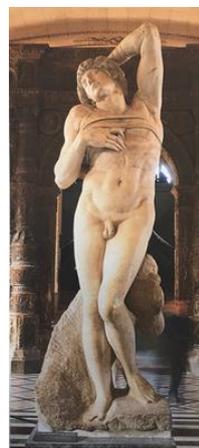


図6<sup>82</sup>

<sup>76</sup> 同上、436頁。

<sup>77</sup> 同上。

<sup>78</sup> 同上、445頁。

<sup>79</sup> 同上、461—462頁。

<sup>80</sup> 注32参照。

<sup>81</sup> 「青年像」（初出『芸術新潮』1967年2月号）、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年、526頁。

<sup>82</sup> 「瀕死の奴隷—ミケランジェロ 1513年 大理石 高さ209cm パリ、ルーヴル美術館 撮

描かれているのである。

土屋と付き合う前の節子の態度について、作中では「外界に対する無抵抗」<sup>83</sup>と形容されているように、節子は人間関係においても聞き役をつとめる受動的な人間として描かれていた。しかし、土屋との関係が深まるにつれて彼女は能動的に自分の日常を設計し、自己中心的な人生を歩んでいくようになる。土屋を媒介とする節子の苦痛に満ちた空想を経て、彼女には積極性や主体性が備わっていくのである。特に、土屋との関係を、秘密を打ち明けあう女友だち与志子と共有することで、節子の積極性はより顕著になる。社会の諸問題はむろんのこと、自身の周りの出来事にさえ無関心だった節子は、与志子と連帯関係を保ちながら、さまざまな女性たちの遭遇する（主に姦通から生じる）厄介事への対処に助言を与えたり采配を振るったりするようになる。土屋との蜜月旅行に際しては、周到に計画を立てるのは節子であり、また、与志子が不倫相手との関係によって窮地に陥った際にも節子は才智を働かせ積極的に行動して彼女を救う。節子の場合、姦通は人間の主体性を高める機能を果たしているように見える。こうして節子が主体性を獲得し、積極的な行動を実践するように変貌する過程にあったのが、土屋の存在、苦痛に満ちた空想、そして苦痛に耐える力を養うという試みであることはすでに確認したとおりである。

#### 第4節 肉体改造—肉体的苦痛の希求

これまで、女性主人公節子の「愛」を通して、「自己改造」の精神的な側面について検討を行った。しかし節子の場合、精神改造にはかならず肉体的な苦痛が伴っており、三島の「自己改造」の重要な部分を占めている肉体改造が節子にも投影されているとみることができる。

先行研究においては、三島がエッセイなどで「肉体」について語る時、そのほとんどが男性の「肉体」を対象としていることが指摘されてきた<sup>84</sup>。一方、女性の「肉体」

---

影＝松藤庄平。」というキャプションが付された写真。宮下規久郎、井上隆史『三島由紀夫の愛した美術』、新潮社、2010年、58頁。

<sup>83</sup> 『美德のよろめき』、376頁。

<sup>84</sup> 三島における「肉体」についての研究としては以下のものをあげておきたい。九内悠水子「三島由紀夫作品を読むための辞典⑩ 肉体」（『21世紀の三島由紀夫』、翰林書房、2015年、260－263頁）、有元伸子「「女房」におけるクィアな身体」（『三島由紀夫研究⑩ 三島由紀夫・短編小説』、鼎書房、2015年、97－104頁）、洪潤杓「三島由紀夫「十日の

について三島は、「恐れ、到達することができない」<sup>85</sup>未知なものとして捉えていたといえるが、その認識に変化が見える時期が現れる。それがまさに彼の「自己改造」の時期にあたる。

三島が「自己改造」について考えはじめた 1951～52 年、彼の世界一周旅行の前後にわたって書かれた『禁色』では、女性の「肉体」に対する認識の変化がよく表れている。同性愛者である男性主人公悠一は、妻・康子の体について「妻の肉體の裏返しにされた怖ろしい部分は、事実、陶器以上のもの」<sup>86</sup>として認識する。これは康子が夫悠一との間にできた子を産む場面における一文であり、世界旅行の前に書かれたものであるが、彼はここで恐怖の対象として女性の肉体を捉えている。その後のある日、悠一は自分が同性愛者である事実を家族の皆に暴露される危機に直面する。その際、悠一は鏑木夫人の庇護によりその危機から救済され、二人は旅に出る。この旅の間に、女性の体に対する悠一の認識の変化は、鏑木夫人の身体を「はじめて見る夫人のあらはな體に悠一は感心した。その肉體は優雅と豊かさを兼ねそなへてゐた」<sup>87</sup>と彼が評する一文からうかがえる。つまり、悠一にとって恐怖の対象であった女性の肉体は、今や一転して魅惑の対象へと変わっていたのである。

また、三島の 1956 年の作品『金閣寺』<sup>88</sup>においても、女性の「肉体」に対する認識の転換がみられる劇的なシーンがある。劣等感と自己閉鎖性の強い男性主人公溝口は、ある日、倒れていた女性を踏むように米兵に命じられる。「私は踏んだ。最初に踏んだときの異和感は、二度目には迸る喜びに變つてゐた。これが女の腹だ、と私は思った。(中略)他人の肉體がこんなに鞠のやうに正直な弾力で答へることは想像のほかだつた」<sup>89</sup>。この場面において溝口にとって女性の肉体は違和感の対象から一種異様な喜びの対象と変わる。以上の例で分かるように、三島が自身の肉体改造に取り組んでいた時期には、作中においても男性主人公が抱く女性の「肉体」に対する認識への変化がみられるのである。そしてここで注目すべきは、その変化には女性の肉体的な「苦痛」が重要な要素として共通していることである。

三島は『禁色』においては女性の出産、『美德のよろめき』においては女性の中絶と

---

菊」における同一化の目差し—〈見られる〉肉体の美学」(『戦後・憂国・東京オリンピック 三島由紀夫と戦後日本』、春風社、2015年、73-104頁)など。

<sup>85</sup> 九内悠水子「三島由紀夫作品を読むための辞典 ⑩肉体」、263頁。

<sup>86</sup> 『禁色』、403頁。

<sup>87</sup> 同上、511頁。

<sup>88</sup> 1956年1～10月にかけて『新潮』で発表された作品『金閣寺』は、金閣寺の美に憑りつかれた学僧の金閣寺への放火までの経緯を描いている作品である。

<sup>89</sup> 『金閣寺』、『三島由紀夫全集』第10巻、新潮社、1973年、86頁。

いう形で、女性の身体的な苦痛を描いている。女性のみが経験しうるこの特殊な苦痛は、三島が描こうとした肉体改造に通じているといえる。

『美德のよろめき』のヒロイン節子は、夫との、また不倫相手・土屋との性的関係によって三回も中絶手術を受けることになる。これは当時の優生思想や母体の健康、経済的理由など中絶を正当なものとなす諸論拠を配慮しても、過酷で誇張的な設定であろう。一般に人工妊娠中絶は避妊の延長上に、その失敗の結果として生じる事態だと思われているが、節子のケースはそれに当てはまらない。「良人に對して節子が最初の輕蔑を感じたのは、彼が避妊の人工的な手段に熱心すぎたからであつた。その點土屋の無為無策は、彼女に並々ならぬ信賴を託してゐるやうに思はれる」<sup>90</sup>という叙述からは、節子が避妊のための処策を嫌悪し、むしろ避けていることが読みとれる。彼女はここで避妊を「人工的な手段」と呼んで忌避し、それを熱心におこなおうとする夫を端的に「輕蔑」する。そして結局、避妊の手立てを控えながら中絶手術を繰り返し受けるのである。このようなほとんど奇妙な行動をとる節子にとって妊娠を予め防ぐ避妊と、妊娠した後の中絶とは別次元の事柄とみなされているように思われる。身体の苦痛と危険を伴う手術である中絶という事態を防ぐために避妊を行うという考えは節子にはない。女性主人公をこのような心身の棄損にさらすこの作品の設定は、フェミニズムの論点をもちだすまでもなく、無論容認しがたいものである。また三島のこの作品では胎児の生命の尊重という問題も全く顧慮されておらず、倫理的な非難を招くことも当然考えられる。だがここでは三島が文学世界の中で、こうした設定を通して何を描き出そうとしていたのかについての検討をおこなっていきたい。

一見奇妙に思えることではあるが、節子にとって中絶は自身の肉体に試練を与えるための機会のような機能を有しており、その中絶を体験するためにはむしろ妊娠することが不可欠である。節子が避妊を行わないのは、まさにそのために妊娠することを望んでいるからであって、つまりは出産への願望を意味してはいない。この点を以下により詳しく見てみよう。

土屋との対話の場面で節子は「自分（節子—引用者注）が待ちこがれてゐるものは他ならぬその邪魔物であり、自分を救ひに来てくれるのも他ならぬその邪魔物であるやうな気がする」<sup>91</sup>と述懐する。このように節子は絶えず妊娠することを望みつつ、彼女が腹の中に宿すことになる胎児について「待つてゐるのは、土屋と彼女（節子—引用者注）との間にはつきりと介在して來る一つの邪魔物である。すなはち二人にとつて最も缺け

<sup>90</sup> 『美德のよろめき』、431—432頁。

<sup>91</sup> 同上、430頁。

てみて、最も必要だった或る物である。それはまだ形を成さない子供そのまま、はつきり子供だと名指すことはできない或る物である」<sup>92</sup>と記述される。つまり、「邪魔物」であるからこそ彼女は胎児を欲し、必要とするのである。節子は奇妙なまでに胎児に対する自分の特異な考えを長々と展開しているが、ここで浮かび上がるのは生命を操作しようとする節子の姿である。「邪魔物」、「まだ形を成さない」、「或る物」といった表現からは、節子が自分の胎児を自分勝手に処理してもかまわない物体のように見なしていることが分かる。すなわち、節子にとっての胎児は、中絶手術を受けるという経験のための道具としての意味しか持たないように見える。

ここでもう一度この作品の執筆時期の社会状況を振り返っておこう。中絶をめぐるさまざまな言説が生じる中、1950年代終わりごろから宗教団体による中絶反対運動が活発化を見せはじめていたことは注目に値する。1962年には日本家族計画連盟、カトリック系諸団体など38団体が協力して、「胎児の生命」を守ることをスローガンに掲げ、中絶は殺人であると訴えていた<sup>93</sup>。しかし、こうした実社会における状況とは相反して、前の引用のように、節子にとって胎児とは、自身の身体に属するかぎり一個の生命を有するとは見なされない「或る物」であり、それが自分の肉体コントロールには欠かせないものであるとみなしている。彼女にとって、中絶というものが犯罪や殺人であろうがなかろうが、構わないのである。節子の態度には自身はおろか他人の生命までを人為的に操作しようとする欲望がうかがえる。ここには、自身の人生を自ら選択しようとする積極性を見出すこともできよう。

むろん普通に考えれば、こうした彼女の姿は突飛で理解しがたいものであり、彼女は特異でおぞましい人間と見なされうるかもしれない。ところが作品は節子をむしろ周囲の人々から好かれる存在として、たとえば、「女の友達は何多く、機智には乏しいけれども可愛らしいその人柄はみんなに好かれた。友達はそれぞれ結婚してゐたが、戀の事件ははうばうで起こつてをり、節子は忠實な聴き役になつた」<sup>94</sup>という一文にみられるように、平凡な個人として描き出している。テキストはさらに節子を「月並」の人間と描写している。つまり、節子という人物は、他の人々と良好な連帯関係を持ち、性格も人柄も平均的で、ある程度受動的でいながら社会に順応した人間像として設定されていることがうかがえる。そのような人物であった彼女が次第に積極性や決断力あるいは精神的な強さや自立性などの主体性を獲得していく過程にあるのが、反復的におこなわれる中絶という行為なのである。

---

<sup>92</sup> 同上、440頁。

<sup>93</sup> 田間康子『母性愛という制度』、107－145頁参照。

<sup>94</sup> 『美德のよろめき』、368頁。

読者にとっておよそ容認しがたい設定ではあるが、節子は繰り返し体験する中絶、つまり身体的な苦痛を通して主体としての自信に目覚めていく。作品はそれを次のように明確に描き出している。

繊細な節子の肉體に、(敢て精神と云はずに肉體と云はう) 或る力の自信が生れた。それは極寒の地方に住んだ人が、寒さに對して得る自信のやうなものである。『私にはいつのまにか、これほど苦しみにも耐へられる力が備はつてみたんだわ』<sup>95</sup>

このように節子は、中絶の苦痛を経ることによって自ら「力」と「自信」を獲得していく。これはまるで、三島がボディビルを通して自信を得たことに類似しており、三島の「精神的苦痛を肉體に翻譯して、肉體的苦痛として、わが目に見、それをはつきりたしかめたいと思ふ」<sup>96</sup>という発言を想起させるものである。あるいはまた、自身の体を苦めることで悟りを得ようとする宗教的な行為のように、節子は反復的な中絶の経験のなかである種の成長を遂げているのではなかろうか。なぜなら、中絶によって彼女は自らの体を加虐しているともいえるのであり、ほとんどそれは致命的な行為だからである。実際、三回目の手術では麻酔さえできない状態となっていた節子は「あのやうな苦痛をとほして得た力が今の衰へた身にも消えずにゐて、そればかりか力の自信がますます募る」<sup>97</sup>のを感じ、「苦痛」に耐える力を養っていたように描かれている。同じく三島もボディビルを「初めて數ヶ月のあひだは、そのつらさ苦しさに加へて、いろいろな肉體的故障があらはれ」<sup>98</sup>、「各種の肉體的苦痛」<sup>99</sup>を経て(図7)、「自分の力が増すのを知」<sup>100</sup>り、「三十年の劣等感が一年で治る」<sup>101</sup>ことを経験する。つまり、苦痛を通じた成長というものが、節子自身の身体に加えられる苦痛に満ちた中絶によって表されており、節子の肉体苦痛というものが精神と直結していることがいえる。

---

<sup>95</sup> 同上、448頁。

<sup>96</sup> 『小説家の休暇』(初出〔書き下ろし〕講談社、1955年)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年、134頁。

<sup>97</sup> 同上、490頁。

<sup>98</sup> 「實感的スポーツ論」、333頁。

<sup>99</sup> 『太陽と鐵』、90頁。

<sup>100</sup> 「實感的スポーツ論」、333頁。

<sup>101</sup> 「ボディ・ビル哲學」(初出『漫画読売』1956年9月20日付)『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年、312頁。

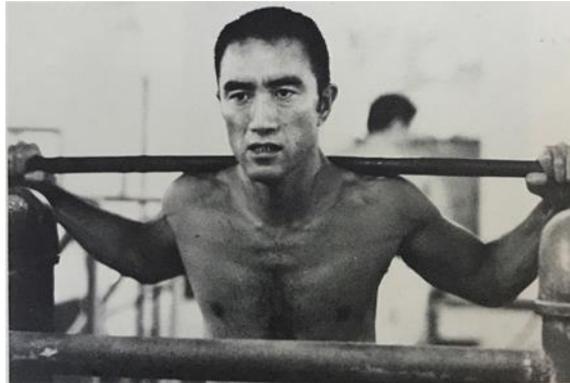


図7<sup>102</sup>

三島が肉体を改造することによって、究極的には、精神的な安らぎを獲得し、精神改造を実現しようと考えた<sup>103</sup>のと同じく、節子は、極端な肉体的苦痛の繰り返しにより、強い精神力を得ていく。節子は中絶を通して「これほどの苦痛に耐へる力を、徐々に育ててみたわけであるが、こんな苦痛により、又それに耐へることにより、節子は自分の久しい悩みの凡庸な性格を拂拭して、非凡な女」<sup>104</sup>へと変貌していく。すなわち節子はこの特異な肉体的苦痛の体験によって、それ以前とは異なる人間となったとされているのである。「苦痛とは、ともすると肉體における意識の唯一の保証であり、意識の唯一の肉体的表現である」<sup>105</sup>という三島の思想どおり、節子に加えられる肉体的な苦痛は、絶えず彼女の意識を促して心身合一の高みへと上らせるのであり、主体としての自我を成長させるのである。

作品をふりかえってみれば、節子は奇妙なほど中絶手術に関する事柄を一人で決定し、実行していくことが強調されている。作中での最初の妊娠は夫との関係によるものであるが、節子は夫に知らせぬまま「何もかも自分で事を運んで、自分で決着をつけなければならぬ」<sup>106</sup>と墮胎を秘密裡に決断する。中絶手術を受けるには、法的には伴侶の同意

<sup>102</sup> 「昭和42年9月8日。」というキャプションが付された写真。磯田光一編『新潮日本文学アルバム20 三島由紀夫』新潮社、1983年、78頁。

<sup>103</sup> 三島は、『私の遍歴時代』、「實感的スポーツ論」、『太陽と鐵』などで肉体と精神の対応という「自己改造」について描いている。特に、「實感的スポーツ論」においては「健全なる肉體には健全なる精神が宿る」として、肉体と精神の相関関係について述べており、肉体を通して感じる人間の生きる喜びについて描いている。

<sup>104</sup> 『美德のよろめき』、489頁。

<sup>105</sup> 『太陽と鐵』、87頁。

<sup>106</sup> 『美德のよろめき』、394頁。

がいるはずである<sup>107</sup>が、作品ではあえてこの規定を破って単独行動にふみきる節子の姿が、誰にも頼らずに「事を運ぶ」という自立した能動性の獲得として描かれているように思われる。節子は、最初の中絶手術を受けてから次第に自発的に活動しはじめ、与志子という女友だちと強い友情関係を構築したり、愛人である土屋との肉体関係においても「かつて良人が強ひたが頑なに拒んだことのある愛撫を、一度もそれを求めたことない土屋に與へ」<sup>108</sup>など、自分の意志と判断に基づく積極性を発揮していく。作中、二回目の妊娠と中絶手術は愛人の土屋との関係によるものだが、先の夫との関係による一回目の中絶の折に「土屋さんにも夫にも永久に黙つてゐよう」<sup>109</sup>と考えたのと同様に<sup>110</sup>、今度も節子は土屋にこのことを全く打ち明けない。そしてその二回目の中絶手術を機に節子は、すでに触れたように「考へはじめ」<sup>111</sup>、「自己分析をすること」<sup>112</sup>も増えていく。実際テキストでは節子の思考がますます豊富に写しとられ、読者はその充実した内面や強靱な精神力、さらには彼女の何ものも畏れないような晴れ晴れとした行動力の描写に立ち会うこととなる。つまり、中絶という肉体的苦痛は彼女に、精神的な強さをもたらし、主体的な生き方を可能にさせたといえるだろう。

三度目の中絶後、節子が不倫相手・土屋と別れることで作品は終わる。節子のこの行動に関しては、先行研究において、「夫・愛人・父という男たちの包囲網の中にいる彼女（節子—引用者注）は、性愛の主体になることも、あるいは客体としての快感を自らのものとすることも、そしてそれらのすべてを自分の言葉で封印することも不可能なのである」<sup>113</sup>と節子の無力をここに見てとる解釈がある。また同じく「節子がようやく別れを決心するのは、この事がバレて実家の父に迷惑が及んでは大変だという一点からである」<sup>114</sup>という指摘もなされている。これらの解釈は土屋との決別を節子の主体的な行動として見ておらず、そもそも女性人物を詳細に検討しようとしているとはいえない。

---

<sup>107</sup> 1948年に施行された「優生保護法」（その後1996年に「母体保護法」に改正）によると、「本人及び配偶者の同意を得て、人工妊娠中絶を行うことができる」とされていた（法令データ提供システム[http://elaws.e-gov.go.jp/search/elawsSearch/elaws\\_search/lsg0500/detail?lawId=323AC1000000156&openerCode=1](http://elaws.e-gov.go.jp/search/elawsSearch/elaws_search/lsg0500/detail?lawId=323AC1000000156&openerCode=1)（最終閲覧日：2018年9月3日）参照）。

<sup>108</sup> 同上、434頁。

<sup>109</sup> 同上、393頁。

<sup>110</sup> 後になってから一回目の中絶のことを土屋に告白するが、これは自分の強さを誇示するためであると考えられる。

<sup>111</sup> 『美德のよろめき』、463頁。

<sup>112</sup> 同上。

<sup>113</sup> 関札子「フェミニニティとその回収」、31頁。

<sup>114</sup> 柴門ふみ「日本レンアイ文学入門(3)三島由紀夫『美德のよろめき』、『本の旅人』第10巻5号、角川書店、2004年、84-88頁。

これらの研究においては、何よりもヒロインがいかにも男性たちの保護下におかれているかが問題とされており、作品に描かれる節子を男性から見た女性像として捉える前提に立っているといえる。たしかに節子は、父や夫を中心とした家族制度のもとにいるからこそ、安定した悩みのない生活を送ることができている。しかしながら、彼女が主体性のない人間として描かれているのではなく、むしろ節子は精神的および肉体的な「苦痛」の中に自らを置き、その「苦痛」に耐える力を養うことで自己成長をおこなっている主体性を有する人物であることを本研究では上で分析した。

中絶を繰り返し、土屋とも別れた節子は『私（節子—引用者注）の苦しみは、もしかすると、私一人きりのものだつたのではないかしら。すべては私一人の上に起こつた出来事だつたのではないかしら』<sup>115</sup>と個人の空しさを悟り、『これからは私も眠れる。ともかく眠らなくては！』<sup>116</sup>と決心する。そして、作品末において土屋宛の手紙に節子は「私はつくづく人間の弱さを味はひます」<sup>117</sup>と記述することにより、苦痛のなかで行われたこれまでの自己成長過程が、彼女自身以外の世の中においては何の意味をも持たないものであることをあえて明言する。結局、作中では土屋に送られることのない手紙を通したこのような告白は、節子が自分に向けておこなった告白であると考えることができる。それゆえ、この結末について、受動的で弱い人間として節子を解釈することもできるだろうが、そのように結論づけるべきなのであろうか。

彼女は作品末のこの手紙で、もはやほとんど執着の対象ではないように思われる元愛人の土屋に対して、「死に別れたのなら諦めもつき易いかもかもしれませんが、生き別れは耐へ難いことです。（中略）でも一生けんめい耐へてまゐります」<sup>118</sup>という、とても文字どおりには受け取れないような告白をしている。ここには、むしろ「生」に対する節子の意志をみることができるのではないだろうか。「生き」ながら「耐えて」いくのは、土屋という一男性の不在という具体的な事象ではなく、「別れ」という新たな苦痛そのものであるにちがいない。それにたった一人で耐えることは、自立した強い意志を必要とする行為なのである。愛人との関係のなかにおいても、「私一人きり」のものである苦痛に耐えてきた節子は、もはや土屋という愛人の存在もなしに、より孤独な苦痛を「私一人の上に」起こるものとして体験しようと志しているのである。が、自分の考えを手紙というかたちで吐露することが、孤絶した自立を生きようとする彼女には、必要なステップであり、その手紙が相手に届く必要のないことは明白である。これからの

---

<sup>115</sup> 『美德のよろめき』、503頁。

<sup>116</sup> 同上、505頁。

<sup>117</sup> 同上、508頁。

<sup>118</sup> 同上、508—509頁。

節子は傍目には平凡な妻として生きているように見えるであろうが、その実、誰の理解も必要としない、「非凡で」超人的な強い個人として静かに生きていくことになるのである。ここに作品の中で成長を遂げてきた女性主人公の「主体性」の確立をみることは不当ではないだろう。

同時にここで注目したいのは、「自己改造」以前の三島の他の作品で描かれていた、自身の愛のために死を選ぶ女性たちとは異なり、生きのびるヒロインとしてこれからも前進していくという選択を節子がおこなっているということである。これを可能にしたのが節子の「自己改造」を通じた人間的成長の過程であり、そこには「心の落ち着きを得」<sup>119</sup>た成熟した人間としての節子を確認することができる。

## 第5節 おわりに

本章では、三島文学研究においてこれまで本格的に研究されてこなかった女性登場人物の「自己改造」に着目して『美德のよろめき』を分析した。特に、作家三島の「自己改造」とともに、ヒロイン節子の精神的・肉体的な改造を考察した。1950年代半ばから三島は「肉体改造」を通して、精神と肉体の照応を目的とした自己形成に取りくむ。三島は当時流行りはじめたボディビルを通してこの試みに熱中した。本論では、肉体を酷使することによる自己鍛錬と、同時期に社会的議論を巻き起こした妊娠中絶手術の合法化と増加の現象とが結びつけられて描かれた作品として『美德のよろめき』を位置づけ直した。この観点から分析をおこなうことで、この作品の特異な設定を通して節子が自主性を獲得し人間としての「主体性」を伸長させていく過程を明らかにした。

ここで注意を払っておきたい点の一つは、三島が「主体的人間像」を女性人物によって描き出し、特に女性の肉体を通してそれを引きだしていることである。三島が肉体の感覚を重視してそこから人間としての自分の存在について問おうとした如く、『美德のよろめき』の節子は女性としての肉体の経験を通して自己形成の過程を示しているといえる<sup>120</sup>。節子の性交渉と中絶は普遍的な人間の再生産とは異なって、性交渉、妊娠、出

---

<sup>119</sup> 同上、508頁。

<sup>120</sup> 三島は「ナルシシズム論」（初出『婦人公論』1966年7月号、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年、375－390頁）において「女の精神は、子宮がひきとどめる力によつて、（中略）自由にふらふらと肉體を離れることができない」とお述べており、女性の精神と肉体が密接に共同して働くものであると捉えている。

産という行程ではなく、避妊なしの性交渉、妊娠、そして「墮胎」という過程を取っている。節子は女性のみが経験しうる、激しい苦痛を与え「死」を疑似体験させる中絶手術を通して苦痛に耐える精神力を得ており、積極的な行動を実践しようとする人物であるといえる。

しかし、彼女がみせるある種の個人的な自由や「主体性」は、自身の内面の葛藤や考えが他人には伝わらないという節子の孤独をも意味している。また、苦痛の中でみせる節子の変貌は本人のみにとって意味を持つものであり、実は空疎なものでもあるといえる。最終的には節子が裕富な夫の経済的な庇護の下で安穏と静かに暮らす主婦の生活を選びとるという作品の結末も、節子が表面的にはうつろに見える人物として生きて行くことを暗示している。にもかかわらず、この孤独と空虚さに耐えることを自ら選択してそこに意義を見出すひそかな主体性を備えた人間として節子は素描されているのである。そして『美德のよろめき』という小説を通して読者に示されているのは、作中の男性が誰も知らない決断や行動を自発的に行い、自らの変貌を生み出してきた女性主人公の無謀にも果敢な姿である。

本章は、『美德のよろめき』をヒロインの「自己改造」の側面から読み解いた。三島研究史では、これまで男性人物についての検討が綿密におこなわれてきたが、実は、戦後の新たな時代を画する重要な社会的論点と直面する主体的存在として三島文学の中で描かれているのは、むしろ女性人物たちなのである。また、三島文学の男性像は彼女たちとのかかわりなしには存立しないことも本論で明らかにしてきた。三島作品における肉体改造、特に、自己形成とかかわる女性人物についての検討は、彼の描き出す、自主的に行動する強力な支配者としての女性像を考察するにあたって重要な課題である。本章で確認した女性の「主体性」を踏まえて次の第5章においては、三島文学世界における女性の支配力の特徴についてより詳細な分析と考察を展開することとする。

## 第5章 三島文学における「女中」と女性像 ——戯曲を中心に

### 第1節 はじめに

#### 1) 三島文学と劇曲

小説家であり、劇作家でもある三島は小説に劣らぬほど多くの戯曲を残しており、海外では小説よりも彼の戯曲に対する人気の方が高く、劇作家としても評判を得ているといえる。三島の戯曲の特徴の一つは、第1章で検討した短編作品の特徴にもあったように、「家庭」を主な舞台としていることである。こうした家庭ものにおいて女性人物が強調されるのはすでに確認したとおりである。本章では、その中でも特に「女中」に注目する。なぜなら、第1章で検討した近代家族形態における専業主婦に加えて、家政を担う人物として登場するのが「女中」だからである。以下では、戯曲作品の中でも家庭のみをその舞台としている「只ほど高いものはない」、「十日の菊」、『朱雀家の滅亡』という三つの作品を主な分析対象として取り上げ、この三作品いずれもにおいて中心的な人物として描かれている「女中」の分析を通して本論文が注目する三島作品の女性像の特質、支配力と主体性についてより深く考察する。

祖母の芝居好き、歌舞伎好きの影響で早くから三島が演劇への興味を育まれたことはよく知られているが、ともかく三島は作家として戯曲に寄せる並々ならぬ情熱をさまざまな形で書き残している。たとえば、「人間が生への欲求の均衡のうちに生きてゐるといふのが本當ならば、戯曲は藝術の模範的の典型ともいへるだらう。なぜなら、それはかかる生の構造そのものを構造とするものだからである」<sup>1</sup>と、戯曲を執筆する理由を戯曲こそ人間の本質的構造を写しとるものとして説明するなど、三島の文学的営為にとって戯曲が非常に重要だったことは確かである。

三島が芝居の仕事をはじめたのは1948年作の「火宅」<sup>2</sup>を通してであり、後に「一九四

<sup>1</sup> 「戯曲の誘惑」(初出 未詳1955年9月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年、68頁。

<sup>2</sup> 1948年11月『人間』(木村徳三を編集者として1946年から鎌倉文庫により発行された

九年二月の「火宅」初演の時の昂奮は、まだありありとおぼえてある<sup>3</sup>と劇作家としての新しいスタートを切った歓喜を述べている。実質上の処女作となるのは三島が当時まだ14歳であった頃に執筆していた1939年の作「東の博士たち」であり、のち1948年に「あやめ」を執筆しているが、実際に上演された戯曲としては「火宅」が最初の作品である。その時期は長編小説の『盗賊』を書き上げるとともに、「家族合せ」や「獅子」などの短編小説作品に加え1949年の三島の代表作『仮面の告白』を執筆する直前であり、小説家としての活動においても比較的初期に当たる。つまり、三島はその文学的キャリアの早い時期から戯曲の執筆に着手していたのである。

三島の戯曲作品を概観すると、「只ほど高いものはない」（1952年）、『近代能楽集』<sup>4</sup>（1956年）、「鹿鳴館」（1956年）、「女は占領されない」（1959年）、「熱帯樹」（1960年）、「十日の菊」（1961年）、『サド侯爵夫人』（1965年）、『朱雀家の滅亡』（1967年）、「椿説弓張月」（1969年）<sup>5</sup>などがある。これらの作品においては、いずれもが女性を主要な

---

文芸雑誌。三島は「戦後のもつもと權威ある文藝雑誌の一つ（「あとがき（「三島由紀夫短編全集」1～6）」、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年、10頁）」であると書いている）で発表された作品「火宅」は、習作期のものを除けば、三島の処女戯曲であり、一見すると平和な日常生活というものが、実は危機に類した家庭の上に営まれているという恐ろしさを見事に形象化した作品である。上演は、1949年2月24～3月2日、1970年11月5日～27日、東京・毎日ホールで、俳優座創作劇研究会第5回公演として初演される。<sup>3</sup>『私の遍歴時代』、462頁。

<sup>4</sup> 古典芸能である能を三島が近代劇に翻案した戯曲集で、国内のみならず海外でも舞台芸術として好評を得た作品群である。自由な空間と時間の処理や形而上学的な主題などを生かし、恋や嫉妬といった人間の情念を、純化し、象徴的に表現している。

1956年4月30日に新潮社より刊行されたものには、「邯鄲」（1950）、「綾の鼓」（1951）、「卒塔婆小町」（1952）、「葵上」（1954）、「班女」（1955）の5曲が収録され、1968年3月25日刊行の新潮文庫版には、「道成寺」（1957）、「熊野」（1959）、「弱法師」（1960）の3曲を加えた全8曲が収録された。「源氏供養」（1962）という9作目も発表されたが、三島が自分の意思で廃曲とした（「あとがき」（『近代能楽集』新潮社、1956年、253～254頁）、「近代能楽集について」（初出『国文学 解釈と鑑賞』1962年3月号、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年、209～217頁）、ドナルド・キーン「解説」（三島由紀夫『近代能楽集』新潮社、1956年、255～264頁）、三島由紀夫、三好行雄「三島文学の背景」（『国文学 解釈と教材の研究』1970年5月号、学灯社、6～33頁）佐伯順子『『近代能楽集』』（松本徹、佐藤秀明、井上隆史編『三島由紀夫事典』、勉誠出版、2000年、101～102頁）、原田香織「源氏供養」（松本徹、佐藤秀明、井上隆史編『三島由紀夫事典』、勉誠出版、2000年、119頁）、松本徹「舞台の多彩な魅力—『卒塔婆小町』『鬮売恋野曳網』『鹿鳴館』」（『三島由紀夫を読み解く（NHKシリーズ NHKカルチャーラジオ 文学の世界』、NHK出版、2010年、76～89頁）などを参照）。

<sup>5</sup> 「附子」（1971、未上演）、「Long After Love」（1971、未発表戯曲、未上演）という作品もあるが、上演したものの中では、「椿説弓張月」が最後の戯曲となる。滝沢馬琴の原作小説を脚色した歌舞伎戯曲で『海』1969年11月号に発表される。上演は、1969年11月5日～27日、東京・国立劇場で、国立劇場三周年記念第28回歌舞伎公演として初演さ

登場人物としており、きわめて特徴的な描き方がなされていることが指摘できる。また、作品ごとのテーマはさまざまであるものの、主に家庭内の出来事を描いている点が共通している。

三島戯曲の特徴の一つとして、そのほとんどが家庭劇であることを指摘した青木純一は「上演の想像力—戯曲に見る三島由紀夫の生と劇」<sup>6</sup>において、初期の作品から最終期の『朱雀家の滅亡』に至るまで、三島が、「家」というモチーフに、彼自身の抱えていた問題、すなわち意識と感性の混乱からいかにして精神の様式を再発見するのか、という問題を投影していると分析している。青木は、三島自身の生を「劇」としてみることを前提に、劇をめぐる三島の思考を探ろうとする。つまり、俳優の肉体を通して現実化される三島の精神の葛藤、すなわち、作者や演出家、さらには俳優の理性の統率下で演じられる舞台に見出せるのは、精神と肉体の連関、後に三島が「対極性」<sup>7</sup>という言葉で呼ぶことになる思想であり、さらには理知と感受性をつなぐ連関が劇によって表されていることを指摘している。特に、三島の劇作における「家」のモチーフについて、もっとも外面的な形式において戦争期から戦後へと形だけ連続してしまった三島の意識を表象していると捉えている。「家」はその実質的な内容においては戦後社会における感性の混沌と時代の虚偽、その秩序の虚構性を象徴するものであり、そして、破局へ向かう家庭の歩みにおいて戦争期と戦後とを一貫するはずの三島の精神の真実が表出され家族像の変遷が三島の思想的探索のプロセスを表していると解釈している。

青木の指摘について注目したいのは、三島の家庭劇において「家」が戦後の社会の日

---

れる。演出は三島由紀夫、出演は松本幸四郎（八代）、市川猿之助、市川中車、坂東玉三郎など。

<sup>6</sup> 青木純一「上演の想像力—戯曲に見る三島由紀夫の生と劇」、『群像』、講談社、2017年9月号、121—178頁。

<sup>7</sup> 三島は『太陽と鐵』（初出『批評』1965年11月～1968年6月号、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年）において「対極性」を次のように述べている。「私はかつて、戦後のあらゆる価値の顛倒した時代に、このやうな時こそ「文武兩道」といふ古い徳目が復活するべきだと、自分も思ひ、人にも語つたことがある。それからしばらくの間、この徳目への關心は私から去つてゐた。徐々に、私が太陽と鐵から、（ただ、言葉を以て肉體をなぞるだけでなく）、肉體を以て言葉をなぞるといふ秘法を會得しはじめるにつれ、私の内部で兩極性は均衡を保ち、直流電流は交流電流に席を譲るやうになつた。私のメカニズムは、直流發展機から交流發展機に成り變つた。そして決して相容れぬもの、逆方向に交互に流れるものを、自分の内に藏して、一見ますます廣く自分を分裂させるやうに見せかけながら、その實、たえず破壊させつつ再びよみがへる活々とした均衡を、一瞬一瞬に作り上げる機構を考案したのである。この對極性の自己への包攝、つねに相拮抗する矛盾と衝突を自分のうちに用意すること、それこそ私の「文武兩道」なのであつた」（95頁）。

常生活における空虚と虚偽を内包する危険な場所を意味することを指摘したうえで、この危機を自覚しながら具体化する人物として「家長」が造形されていると論じている点である。「家長」たちは戦後の生活の奥に潜む虚偽性をもっとも強く意識した存在であり、しかもこの虚偽への意識を自らの自意識そのものにまで高めていると青木は分析しながら、後期の戯曲における「生きのびすぎた者」としての家長の姿に着目している。しかし、ここで青木のいう自意識とはそもそも何を意味しているのかが重要である。

「生きのびすぎた者」、すなわちすでに変化した時代に取り残されたまま単に生き続けている者として描かれる「家長」という人物像から自意識を読みとり、三島文学の根源にかかわるテーマとして議論を展開することには無理があるのではないだろうか。なぜなら、三島がいう自意識とは、肉体を通して表現される精神（こうした見方はまさに三島戯曲の思想そのものであるといえるが）、言い換えれば自身の存在感覚を持つことと深くかかわるからである。そして、その存在感というものは（精神の）肉体的表現でなければならない。この観点から考えてみると、生きのびすぎた者としての家長、たとえば、本章の第3節および第4節で詳しく検討する「十日の菊」と『朱雀家の滅亡』に登場する森重臣と朱雀経隆は自身の肉体を通じた存在感覚を持っておらず、したがって三島の人間観で問題となるところの自意識もうかがわれぬ。むしろ、肉体を通じた自意識の発現をみせるのは家長をめぐる女性人物たちであり、「生きのびすぎた者」に代わって時代の変化をくぐり抜けて生身の存在として生き続けている人間として描かれる彼女たちこそが作品の精神性を表現しているのではないかというのが本論文の立場である。本章第2節以下の分析によってそれを立証していきたい。

先にも確認したとおり、三島は小説以上に戯曲に傾倒し、劇作家として活躍したのだが、このように三島が情熱を込めて戯曲を書いた理由は何であろうか。また、彼は戯曲の中で何を描こうとしていたのだろうか。これらの問いに対する答えを得るためには、まず、三島と劇団との関係について考えなければならない。なぜなら、三島は自ら演出をするほどに自身の作品がいかに上演されるかについて敏感だったからである。

## 2) 三島と劇団<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> 三島と劇団に関する以下の記述は主に次のものに拠った。長谷川泉、武田勝彦編『三島由紀夫事典』（明治書院、1976年）、松本徹、佐藤秀明、井上隆史編『三島由紀夫事典』（勉誠出版、2000年）、村松英子『三島由紀夫追想のうた』（阪急コミュニケーションズ、2007年）、「芙蓉露大内実記」について（初出 歌舞伎座プログラム 1955年11月、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年、82-83頁）、「ブリタニクス」修辭の辯（初出『文学座プログラム』1957年3月、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年、451-452頁）、「修辭者あとがき」（初出「ブリタニクス」新潮社、1957年5月、『三島

上で確認したとおり、三島は1949年に「火宅」の上演をきっかけに、「文学座」と「NLT」、そして「浪漫劇場」といった劇団と次第に深くかかわっていくようになる。

1937年9月、岸田國士、久保田万太郎、岩田豊雄を発起人として結成された劇団「文学座」は、1938年には研究所を開き、1947年にはフランス演劇研究会を発足させる。三島がはじめて「文学座」で上演したのは1950年の『近代能楽集』の内の一作品「邯鄲」であり、1952年には同じく『近代能楽集』の内の「卒塔婆小町」を、1953年には「夜の向日葵」を上演する。1955年になって三島は「船の挨拶」を自ら演出し、同年、「文学座」では三島由紀夫特集公演<sup>9</sup>をおこなうなど、「文学座」を支える重要なメンバーとして活躍し、演劇界において自身の立場を固めていく。これだけでなく、同年には、三島演出の歌舞伎劇「芙蓉露大内実記」<sup>10</sup>が上演される。同作はラシーヌの『フェードル』を原典とし、三島は『フェードル』のオペラ化、あるいはバレエ化のようなつもりで歌舞伎に翻案したとのことである。以後も「文学座」を足場にした活躍を続け、1956年には三島自ら「職人」役で特別出演した「鹿鳴館」を初上演し、1957年には三島が脚色したラシーヌの『ブリタニキユス』<sup>11</sup>を本邦初演させる。また、1958年に松浦竹夫

---

由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年、487-492頁）、「「サロメ」の演出について」（初出 文学座プログラム 1960年1月、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年、488-489頁）、「わが夢のサロメ」（初出 文学座プログラ、1960年4月、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年、515-516頁）、「「ブリタニキユス」のこと」（初出 「朝日新聞」1962年4月30日付、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年、228-230頁）、「ロマンチック演劇の復興」（初出 『婦人公論』1963年7月号、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年、22-28頁）、「「リュイ・ブラス」の上演について」（初出 劇団NLTプログラム 1966年6月、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年、369-370頁）、「NLT」のホームページ<http://www.nlt.co.jp/about.html>（最終閲覧日：2017年10月13日）、「文学座」のホームページ<http://www.bungakuza.com/>（最終閲覧日：2017年10月13日）。

<sup>9</sup> 1955年7月11日～24日、戌井市郎の演出で「近代能楽集」の内「葵の上」を、長岡輝子の演出で「只ほど高いものはない」を日比谷・第一生命ホールで上演。この上演に先立って6月18日～25日、大阪・毎日会館で地方公演があった。

<sup>10</sup> 上演は、1955年11月3日～23日、吉右衛門・猿之助劇団によって東京・歌舞伎座で初演。「地獄変」、「鬮売恋曳網」を次ぐ三島の歌舞伎台本第3作。演出は三島由紀夫、出演は宮口精二、荒木道子、山岡俊三など。三島とかかわる（演出、企画や修辭、潤色など）日本の翻訳劇をあげると、この「芙蓉露大内実記」（原典はジャン・ラシーヌの「フェードル」、1955年上演）、ジャン・ラシーヌの「ブリタニキユス」（1957年上演）、オスカー・ワイルドの「サロメ」（1960年および1971年の三島死後上演）、ヴィクトリアン・サルドウの「トスカ」（1963年上演）、ヴィクトル・ユゴーの「リュイ・ブラス」（1966年上演）、ヴィクトリアン・サルドウの「クレオパトラ」（1970年上演）がある。

<sup>11</sup> 上演は、1957年3月5日～23日、「文学座」によって日比谷・第一生命ホールで本邦初演。訳は安堂信也、演出は矢代静一、修辭は三島由紀夫、出演は芥川比呂志、仲谷昇、文野朋子など。

の演出によって上演された『薔薇と海賊』は翌年1月に第1回週刊読売新劇賞戯曲部門を受賞する。続いて、1960年にはオスカー・ワイルドの『サロメ』<sup>12</sup>を、1963年にはヴィクトリアン・サルドゥの『トスカ』<sup>13</sup>を演出するなど、自分の創作した戯曲以外にも翻訳劇を含め、年に3作以上は上演させる。このように三島は「文学座」ときわめて近い関係にあったが、1963年12月の三島の新作『喜びの琴』の上演をめぐる「文学座」は分裂する。『喜びの琴』<sup>14</sup>は、政治活動の中で翻弄される主人公の悩みがテーマであったが、稽古中に突然、劇団制作部からクレームがつき、思想的理由<sup>15</sup>から上演が中止される事態に至った。これがいわゆる「喜びの琴事件」であり、三島が退団を決断する契機となった。

1964年、文学座を脱退した俳優の賀原夏子、丹阿弥谷津子、中村伸郎、南美江らと、文芸演出部員の矢代静一、松浦竹夫らが、顧問に岩田豊雄（獅子文六）、三島由紀夫を迎えて、「NLT」（新文学座）を発足させる。「NLT」は主に三島由紀夫作品を中心として公演活動を開始する。翌年5月には『近代能楽集』の内の一作「弱法師」を、11月には松浦竹夫の演出で『サド侯爵夫人』が上演される。1966年にはヴィクトル・ユゴーの『リュイ・ブラス』<sup>16</sup>を三島の潤色で上演、1967年には「鹿鳴館」や『朱雀家の滅亡』といった作品を上演し、「NLT」は全盛期を迎えていたのだが、1968年にはこの劇団も

---

<sup>12</sup> 上演は、1960年4月5日～16日、「文学座」によって渋谷・東横ホールで上演。訳は日夏耿之介、演出は三島由紀夫、出演は芥川比呂志、仲谷昇、文野朋子など。地方公演は4月25日～5月11日。

<sup>13</sup> 上演は、「文学座」によって1963年6月7日～25日に東京・東京厚生年金会館小ホールで、6月29日に名古屋・愛知文化講堂で、7月1、2、6日に神戸・神戸国際会館で、7月3日～5日に大阪・毎日ホールで、7月8日に吉原・吉原市民会館で上演。訳は安堂信也、潤色は三島由紀夫、演出は戊井市郎、出演は杉村春子、長岡輝子、加藤武など。

<sup>14</sup> 『文藝』1964年2月号に発表された三幕の戯曲。同じ思想を共有し、信賴していたはずの上司に裏切られる若い公安巡査の悲劇を描いた作品で、第1幕が反共思想、第2幕がそのアンチテーゼ、第3幕第1場がそのジュンテーゼとしてのニヒリズム（これによって主人公は、修羅の地獄へ叩き込まれる）、第3幕第2場が救済の主題の昂揚、という色彩となっている（『喜びの琴』について）（初出 日生劇場プログラム 1964年5月、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年、243～244頁）、みなもとごろう「喜びの琴」（松本徹、佐藤秀明、井上隆史編『三島由紀夫事典』（勉誠出版、2000年、396～399頁）参照）。

<sup>15</sup> 『喜びの琴』にでる左翼活動家が列車転覆を企て、未遂に終わるエピソードが問題になって、左翼に悪い、当時有力だったある演劇観員団体に売れないという理由で上演中止となる。『喜びの琴』は翌年である1964年5月7日～30日、「劇団四季」によって東京・日生劇場で上演される（松本徹、佐藤秀明、井上隆史編『三島由紀夫事典』、勉誠出版、2000年、396～399頁参照）。

<sup>16</sup> 1966年10月、ユゴー原作『リュイ・ブラス』が「NLT」によって初演される。訳は池田弘太郎、潤色は三島由紀夫、演出は松浦竹夫。

分裂<sup>17</sup>することとなり、三島は新たに自分の「浪漫劇場」を創立する。この年は、学生運動がピークを迎えた年であり、東大の学園紛争の激化で林健太郎学部長軟禁事件が起こり、三島は全学共闘会議の学生との討論集会に参加しはじめる。

翌年1969年1月に、「浪漫劇場」の旗揚げ公演が行われ、三島の書き下ろしによる『わが友ヒットラー』<sup>18</sup>が上演される。その後も同劇団は『朱雀家の滅亡』、『サド侯爵夫人』、『薔薇と海賊』<sup>19</sup>など、三島作品を中心に上演を続けるが、1970年11月25日、三島が陸上自衛隊市ヶ谷駐屯地で割腹自殺を行うことで、大きく揺れる。三島自決以前より上演が決定していた『サロメ』<sup>20</sup>は、急遽、三島由紀夫追悼公演として行われることになる。三島の存命中にはすでに1971年1月に公演が予定されていたのだが、三島の自決後、松浦竹夫により公演の中止が提起される。だが三島の妻・平岡瑤子の「「サロメ」は三島の遺志なので上演してください」という申し出により、3月に上演されることになった。公演が行われた紀伊國屋ホールには多くの観客が詰め掛け大盛況となったが、精神的支柱であった三島を突然失ったことで、翌1972年に入り、劇団浪漫劇場は解散することになる。こうして三島文学の演劇界での最後の拠点もその幕を下ろすことになった。

### 3) 三島戯曲と女性

---

<sup>17</sup> 分裂の理由は不明であるが、演目に関する議論や、劇団経営の問題と相まって賀原夏子などとの路線対立(海外の喜劇作品を中心としたレパートリーを志向する賀原などと、三島作品の上演を望む中村らとの演劇観の違い)が大きな原因であろう。「NLT」は賀原夏子を中心に、主にヴェールヴァール劇(フランス語の風俗コメディ)を上演する「劇団NLT」として再発足する。

<sup>18</sup> その楽日のカーテンコールで三島は作家として「楯の会」の制服姿で挨拶をし、この時のスピーチの中で、「私の戯曲の中で、一番完成度が高いと自分で思うのは『サド侯爵夫人』と、『わが友ヒットラー』です。(中略)『鹿鳴館』は若気の到りで、これもできる、あれもできると、テクニックをひけらかした。店で例えれば、御徒町のアメ屋横町の店はショウ・ウインドウに、これもある、あれもあると商品を並べる。しかしパリのセーヌ右岸の一流店では、選びぬいた品物を一つか二つ置く。これが洗練というもので、能に通じますが、私は『サド』と『ヒットラー』では、この洗練を心掛けたと自負するからです」(村松英子『三島由紀夫追想のうた』、90-91頁)と述べている。

<sup>19</sup> 1970年10月～11月の公演で、三島生存の最後の上演作品となる。

<sup>20</sup> 三島が自決の頃(1970年11月25日)に上演を計画していた、つまり三島の最後の演出であった『薔薇と海賊』と『サロメ』、三島は二つの芝居の上演に熱心だったが、その理由を村松英子は次のように説明している。「『薔薇と海賊』は心の官能を描く青春。／『サロメ』は肉体の官能を描く青春。(原文改行)二つの青春のまっただなか、二つの間に御自分の死をおく」(村松英子『三島由紀夫追想のうた』、129頁)。

三島の戯曲ではどうして女性人物が前面に表れるのであろうか。この問いに答えていくために戯曲に対する三島の考えがうかがえる次の文章を確認したい。ここには、三島戯曲における台詞の重要性が強調されている。

ほかにも書いたことがあるけれども、告白の順番は詩、戯曲、小説の順で、詩が一番、次が戯曲で、小説は告白に向かない、嘘だから。(中略)芝居のなかで、ある人物のある台詞を書いている時には、それは本当のことを言っているのだという気が非常にしますね。(中略)ぼくは芝居を書いているときには(中略)自分のなかにあるものが人の台詞に全部乗り移るという感じがする。<sup>21</sup>

この引用によると、三島は小説よりも戯曲の方が自分の本心を表現しやすいジャンルだと捉え、また戯曲での人物の台詞ではとりわけ直接に作家としての自分の内実が表出されると感じているようである。また、三島は「小説の會話はどちらかといへば不要な部分であり、(中略)戯曲ではセリフがすべてであり、すでに私が能や歌舞伎から學んだやうに、そのセリフは様式を持ってみなければならぬ」<sup>22</sup>という発言を残している。戯曲を構成する登場人物たちの台詞は人間の真実に迫る手立てであると同時に演劇特有の様式化を必要とするものであり、登場人物たちの単なる心情の吐露ではないことを、作家自ら強調しているのである。

たしかに三島文学を見わたすと、ジャンル間での「台詞」の役割の差異が鮮明であるように思われる。なかでも台詞の機能の違いを明確に具現しているのが三島作品の女性人物ではなかろうか。三島の小説作品に現れる女性たちは自分の考えを他者に向けた発話として表明することは少なく、テキスト上では『 』を用いた独白(これは実のところ発言されていないが、自分自身に対しておこなう告白のような機能をするもの)や手紙を通して自身の内面を伝えることが多い。小説の場合、女性人物が口にする台詞はその内面の本心を表出するものではない。ところが戯曲では、女性たちも当然、台詞を通して自らを表現することとなる。特に戯曲において女性の姿が浮き彫りにされる理由がここにある。

さらに戯曲では台詞による男女の克明な対比が端的に表れることも指摘しておきたい。受け身的だともいえないほど存在感の薄い男性人物との(特に台詞の)対比によって、三島戯曲の女性たちは小説にもまして行動力のある主体的な姿をみせる。すでに第

<sup>21</sup> 仲村光夫、三島由紀夫『対談 人間と文学』、講談社、1968年、84-85頁。

<sup>22</sup> 『私の遍歴時代』、462頁。

1章でも確認したが、「葵上」（1954年）、「女は占領されない」（1959年）、そして「熱帯樹」（1960年）に登場するヒロインたちは、消極的で無気力な男性人物が外的な要素に振り回されているのとは異なり、自分の意志に従って行動する。そして、小説とは異なって戯曲作品では、そうした女性たちの姿が「自らの言葉」を通して表現され、彼女たちはきわめて自立的な人物像として立ち現れてくるのである。

三島は「われわれは小説から人生的感動、それも生な人生的感動を求めすぎる傾きがあるから、ときどき戯曲を讀んで頭を冷やす必要がある。（中略）戯曲といふものは、知的な理解を一度通過しなければ、決して感動を惹起しないやうにできてゐるからである」<sup>23</sup>と述べている。三島のこの意見を踏まえると、戯曲の構造には「知的な理解」が必要である。ここでいう知的な理解とは、読者および観客が戯曲と接する際、あるいは戯曲の登場人物たちをまなざす際の批評的な距離のことではないだろうか。つまり、作家の提示する叙述を通して登場人物の内面に直接ふれる小説とは異なって、戯曲の場合、読者および観客は登場人物の言葉を通してその内面やシチュエーションを把握しなければならない。まさに戯曲というジャンルは、こうした批判的な距離、知的な理解を必要とするものであり、三島戯曲ではこの知的理解の対象として女性人物たちが作られているといえるのである。

#### 4) 三島戯曲と「女中」

三島が描く主体的かつ支配的といえる力強い女性像を考える際、「女中」像はその欠かせない類型であろう。三島は多種多様な作品の中で「女中」という設定を利用し、特異な存在としてこの女性登場人物を作品の核に、あるいは少なくとも重要な鍵に据えているのである。本論文ではすでに第1章で、誰よりも強力な存在感を発揮する「女中」のしげやが登場する短編小説「鍵のかかる部屋」（1954年）に触れたが、本章で三島文学世界の女中像を検討するにあたって、まず日本社会における「女中」という職業について確認しておく<sup>24</sup>。

日本における「女中」は、雇主と雇われ人の関係を「主従」と捉え、働くことを「修業」と見なす「女中奉公」のイメージを特徴づけるものであった。「女中奉公」においては雇主と雇われ人との関係はもともと労働サービスの売買という対等な関係ではな

<sup>23</sup>「個性の鍛錬場—もし私が文藝雑誌を編輯したら」（初出『文學界』1957年1月号）、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年、368頁。

<sup>24</sup>「女中」とかかわる以下の記述は主に次の文献に拠った。清水美智子『<女中>イメージの家庭文化史』、世界思想社、2004年。

く、働く者の人格をも含めて身ぐるみ抱え込む主従関係であった。こうした上下関係は「女中」になることを「奉公に上がる」と表現したことからもうかがえる。江戸時代には、奉公は決して珍しいことではなかった。武家の娘は大名へ、町人の娘は武家へ、田舎の農家の娘は都会の町家や武家へ、それぞれ身分と資力に従って、奉公に上るのが人生経験を積む修業と考えられた。

しかし、「女中奉公」の性格は、時代とともに変化していく。日清戦争後の1896年、東京において「女中」が求人難となり、賃金が高騰した。「女中」が払底した原因は、明治半ば以降の殖産興業の進展により、これまで「女中」を供給してきた地域に産業が発達し、女性の職域が拡大したことにある。また、高等女学校など女子の教育機関の発達とともに、行儀見習や家事習得をおもな目的として「女中」となる者が減り、代わって、都会に出る方便や苦学のための手段として「女中」になる者が増えてくるのである<sup>25</sup>。

「女中」の問題が「社会問題」として意識されるようになった背景には、「女中」難の実態に加え、第一次世界大戦後における社会科学、とりわけ労働問題への関心の高まりが影響している。こうした背景のなかで新しく登場するのが「派出婦」である。従来の「女中」に対して「派出婦」は、労働の期間や勤務時間、仕事の内容などがあらかじめ契約により決められており、また、住み込みでの就業に限らず、通いの形態も認めるといふ点においても、従来の「女中」とは大きく異なっていた。また、派出婦を雇うことは即戦力となる家事のプロに依頼することであり、そこに「女中」が持っていた働く側の修業的な側面はない。つまり、「派出婦」の登場により主従関係から契約関係へと変化が起これ、ついで「女中」もひとつの職業だという意識が広がっていった。しかし現実においては、命じられるがままに働く「女中」を自らの支配下に置きたいという雇い手側の意識は残っていた。つまり、自分の意志を持たず黙々と家事を済ませる存在、見下げられる職業として依然として「女中」と呼ばれる女性がいたのである。

奥野建夫は『ねえやが消えて一演劇的家庭論』<sup>26</sup>において、日本の近代文学を支える存在として「女中」たちを幅広く論じている。奥野は彼自身にとって「女中」を「最初に識った他者であり、遊び相手であり、教師であり、召使いであり、母親代りであり、恋人であるのだ。異人という言葉を用いてもよい」<sup>27</sup>と説明しながら、「只ほど高いものはない」（1952年）、「鹿鳴館」（1956年）、「女は占領されない」（1959年）、「十日の菊」（1961年）、『朱雀家の滅亡』（1967年）などの戯曲だけでなく、『愛の渴き』（1950年）

<sup>25</sup> 同上、13-75頁参照。

<sup>26</sup> 奥野建夫『ねえやが消えて一演劇的家庭論』、河出書房新社、1991年。

<sup>27</sup> 同上、20-21頁。

から『奔馬』(1967~68年)までの小説にも言及して三島文学に表れる「女中」に類する女性たちを概観している。彼は三島本人の生育環境に「女中」と密接な関係があったことを指摘し、彼の作品においても「小説、戯曲に召使い、執事、書生、ばあやなどをきわめて有効に用いている」<sup>28</sup>として、「女中」を含め、下働きの存在の重要性を認めている。残念なことに、奥野は上に記した諸作品に対する詳細な分析をほとんどおこなっていないが、三島の自伝的要素が強いとみられる『仮面の告白』(1949年)、「椅子」(1951年)、『愛の渇き』<sup>29</sup>(1950年)については、「女中」が登場する挿話をあげている。その中でも、『愛の渇き』における女主人と「女中」との争いが、殺人にまで至る点を指摘し、このように「女中」との争いを中心テーマにした作品は三島文学以外には少ないと主張する。また、戯曲においては、「只ほど高いものはない」『朱雀家の滅亡』などのように「女中」が女主人としてひらきなおるケースが多くみられることを指摘している点は興味深い。この両作品については、本章で分析の対象とし、掘り下げて論じたい。

また、許昊は「三島由紀夫の作品における女中像の系譜—「料理番の女」から蓼科まで」<sup>30</sup>において、三島の習作期の作品から遺作『豊饒の海』に至る「女中」像の変遷を考察している。許は、「館」と「家族合せ」という習作期および初期の作品は精神的・肉体的な両方の面を兼ねていたことを指摘し、これ以後の三島作品の「女中」を、肉体的な存在感が乏しい代わりに精神的な主導権を握っている「精神的な存在」と、純粋な肉体の提供者である「肉体的な存在」に分け、それぞれについていくつかの三島作品を分析している。「精神的な存在」は概ね二つに分けられ、習作期の「館」(1939年)をはじめ「家族合せ」(1948年)、『純白の夜』(1950年)などからは破滅へ誘う悪女としての「女中」の姿が、「邯鄲」(1950年)、「只ほど高いものはない」(1952年)、「十日の菊」(1961年)、そして『朱雀家の滅亡』(1967年)からは「女中」という本領から逸脱することなしに主家を支える立場を貫く献身的な乳母としてのイメージが強い「女中」の姿が抽出されている。興味深いことに、前者はその分析対象が小説であるのに反して、後者の場合は戯曲であることが目立つ。「肉体的な存在」が現れる作品としては、三島の最初の戯曲「火宅」(1948)および小説『愛の渇き』(1950)、「離宮の松」(1951)、「鍵

<sup>28</sup> 同上、126頁。

<sup>29</sup> 1950年、三島の書き下ろし小説である『愛の渇き』の大まかな内容は次のようなものである。杉本悦子は、女性問題で彼女を悩ませ続けた夫が急逝すると、舅・弥吉の別荘兼農園に身を寄せ、間もなく彼と肉体関係に陥る一方、園丁の三郎にも惹かれていく。だが、三郎には女中の美代という恋人がいることを知り、悦子は三郎を殺してしまう。悦子は、かけつけた弥吉と二人で三郎を地中に埋める。

<sup>30</sup> 許昊「三島由紀夫の作品における女中像の系譜—「料理番の女」から蓼科まで」、『稿本近代文学』第19号、筑波大学文芸・言語学系平岡研究室、1994年、132-142頁。

のかかる部屋」(1954)、そして「橋づくし」(1956)などを分析の対象としている。また、許は晩年の作品『豊饒の海』に至っては、こうした三島作品の二種の「女中」像が精神の権化である蓼科と肉体の提供者であるみねに収斂すると論じている。

奥野の研究が近代文学における「女中」論という広い枠組みの中で三島作品にアプローチしたとすれば、許の研究は三島文学における「女中」という類型に着目したものであることができる。二つの研究における「女中」像に対する接近法は異なっているが、三島作品において「女中」が重要人物であるという理解は共通している。にもかかわらず、奥野の研究においては三島作品に対する詳細な分析がなされておらず、そもそも彼のこの著作は三島研究ではないため、三島文学世界における「女中」像の特質については論じられていない。許の研究は三島文学研究だけあって数多くの三島作品を取り上げ、ヒロインとしての「女中」たちの分析がなされている。許のこの論文においては、これまで三島文学研究においてそれほど検討されてこなかった「女中」像を研究の俎上に乗せたこと自体が重要であるといえる。しかし、「女中」像の変遷に注目しているため三島文学におけるさまざまな「女中」像の概観がなされてはいるものの、その周辺の人物たちとの関係など、作品の総合的な解釈のなかでの議論へと発展していないのは残念である。実は許が指摘しているとおおり、作品全体のバランスを取る手段として三島が「女中」を描いていることには大いに注目すべきである。つまり、主に上流階級を描いている三島の作品に下層階級に属する「女中」を配置し、しかも場合によっては「精神的」・「肉体的」双方の問題を掘り下げるための存在としてこれを利用することによって、作品の構成をより立体化し、人物設定を多様化して一方に偏ることのない人物関係図が形成されるのである。

また、三島作品以外の「女中」像に関する研究としては、清水美智子による一連の研究がある。清水は社会学的な観点から日本における「女中」全般を研究しており、それを土台にして広く文学作品における「女中」像についての分析をおこなっている。その中でも特に注目したいのは、清水の論文「由起しげ子の小説に見る 1950年代の女中像—『女中っ子』を中心に」<sup>31</sup>である。『女中っ子』は、1954年、『小説新潮』に掲載された由起しげ子の小説であるが、この論文において清水は、この小説に登場するような、

---

<sup>31</sup> 清水美智子「由起しげ子の小説に見る1950年代の女中像—『女中っ子』を中心に」、『研究紀要』第17号、関西国際大学、2016年、73-88頁。この他に、清水による近代文学における女中像についての研究は「吉屋信子の小説に見る大正末～昭和戦前期の女中像—『三つの花』『良人の貞操』を中心に」(『研究紀要』第12号、関西国際大学、2011年、101-116頁)、「夏目漱石の小説に見る女中像—『吾輩は猫である』『坊っちゃん』を中心に」(『研究紀要』第15号、関西国際大学、2014年、55-67頁)がある。

仕事にプライドを持ち、周囲に流されず自らの意志で行動する「女中」を「理想的な女中」と見ながらも、結局は彼女が黙って立ち去るしかない理由を、作品の背景となる1950年代当時、「女中をひとつの職業として認めるだけの社会意識が育っておらず、いっぽう、家庭の中で働く女中の立場が弱かった」<sup>32</sup>ためであると指摘している。

こうした「女中」のイメージと、三島が描いている「女中」像はいかに異なっているのか。三島は作品で「女中」像を多く描いているが、彼の作品における「女中」たちには一定の特徴があり、特に悪魔的な姿で描写されることが多い。女主人と「女中」との争いを中心にした作品も多く、「只ほど高いものはない」、『朱雀家の滅亡』などのように、家族みな「女中」にしてやられ、ついには「女中」が女主人としてひらきなおる姿も特徴的といえることはすでに確認したとおりである。近親相姦関係に兄妹を導く「女中」が描かれた「家族合せ」や「殿さま」に「奥さま」の秘密を暴露する女中が描かれた「鹿鳴館」など、家族を破滅へと導く悪魔的な側面をもった「女中」たちが多数登場する。また、それと同時に「女中」たちは本分からそれることなく「女中」としての職業的な立場を貫く姿勢を示している。つまり、主家に仕える「女中」を天職と自認する女性たちが三島の描く「女中」像の基本なのである。

三島が執筆活動を行っていた昭和半ばの当時、特に、1950年代には上で確認したとおり、かつて「女中」と呼ばれてきた家事手伝いの女性と雇用者の関係は主従関係から契約関係へ変わりつつあり、さらに60年代には「女中」という言葉さえ消えていく風潮にあった。しかし、三島は数々の作品であえて「女中」という名称を執拗に用いながら、主従関係という形式的な人物配置の中にこの「女中」を置いている。彼女たちは母や妻としての役割を代行し、窮地に陥った人物たちを救う存在として登場する。特に三島の描く「女中」像は、主に中年女性で、戦前から仕えていたベテランあるいは「女中頭」のイメージであることには注目すべきである。

三島は「女中」という役割の女性登場人物を通して、人間のあり方について文学的な模索を試みたのではないかと考えられる。時代錯誤的ともいえる設定である以上、そこにさまざまな強い意図が込められていてもおかしくない三島の「女中」たちは、否定的にも肯定的にも捉えられる特殊性をもったどこか奇異な人物たちとして作品の中に現われ、作品内世界に波乱をもたらし、筋を力動的に展開させる主要な要素となっているが、三島はこうした人間像を描くことで、戦後、激変する時代状況の中で生きる近代的人間について考察していたように思われる。三島は、人間関係の最小の単位である（多くの場合核家族の）「家庭」劇を描くことに力を注いでおり、その中に一人の外部の人

---

<sup>32</sup> 清水美智子「由起しげ子の小説に見る1950年代の女中像」、86頁。

間を置くことで、とりわけ人間の関係性に注目していたといえる。したがって本章では、三島戯曲における知的理解の対象として、家庭の中の他人である「女中」たちがその家を掌握する権力者になっていく過程を明らかにする。そして、そうした「女中」像に伴う支配的な性質、そして彼女たちの主体性が、作家三島の考える戦後の近代的な人間のあり方とどのような関係にあるのかを明確にするのが本章の目的である。

## 第2節 「只ほど高いものはない」のひで一日常生活の包括的支配者

三島の1952年の戯曲作品「只ほど高いものはない」<sup>33</sup>には、戦後という執筆当時と同時期である戦後期を時代設定としつつ、「女中」を雇う家庭の内実が克明に描かれる。彼の作品についてしばしばなされている「観念的」という評価を考えると、家の経済事情や「女中」をめぐる人物間の関係が具体的に示されているこの作品は、非常に興味深いものに違いない。作品の大まかな内容は以下のとおりである。

運輸省の局長近藤虎吉は、20年前ひでという女と浮気したことがあったが、彼女が落ちぶれていると聞いた妻の成子が、ただで「女中」に使って、昔の復讐をしてやろうと思いつく。成子はひでを苦しめようとするが、ひでは一向に傷つく様子がない。一方、娘の克子は許婚者の春雄から捨てられてしまう。ひでを死ぬまで家に置いて苦しめてやろうと思っていた成子も、反対にひでから嘲笑されているように感じはじめ、彼女に暇を出そうとする。ひでも出ていこうとするが、良人の虎吉がこの家に留まってくれと頼み、幕が下りる。

鈴木晴夫は、「魔神礼拝」(1950、未上演)を除けば、同作が三島にとって最初の多幕物の試みであることを指摘しながら、「家の家族が、ひとりの中年過ぎの女性をめぐる、自分の観念にふりまわされる喜劇である」<sup>34</sup>と評している。この解説が示しているように、この作品には、家の中で唯一他人であり弱い立場であるはずの「女中」のひでがまさに重要人物として描かれているし、作品全体の構成を支えている。このひでの人物設定は、本章の第1節「はじめに」においてすでに確認したように、奥野建夫や許昊

<sup>33</sup>『新潮』1952年2月号に発表された三幕の戯曲。上演は、1955年6月18日～23日、大阪・毎日会館で、文学座公演として初演される。演出は長岡輝子、出演は宮口精二、荒木道子、山岡俊三など。「葵上」と併演される。

<sup>34</sup> 鈴木晴夫「只ほど高いものはない」、長谷川泉、武田勝彦編『三島由紀夫事典』、明治書院、1976年、245頁。

の論で指摘された、「女中」は主に下層階級、とりわけ主家より相対的に下にある家の出身の場合が多く、それゆえいわば上流階級を主に描く三島文学において全体的なバランスを取る機能を果たしているという見方とは相容れないように見える。「只ほど高いものはない」についても、ひでという人物の出身階層は不明であるが、「おちぶれ」で「女中」になったのであり、そして近藤家に入ってから他の人物たちおよびその家そのものを自分の支配下に置くからである。

そして、興味深いことに、第2章において取り上げた『禁色』における女性に対する「復讐」というモチーフがこの作品にも現れる。ただ、『禁色』では女性に対する男性の復讐が問題となっていたのに対し、この戯曲作品においては復讐する側も女性（近藤家の女主人・成子）であることを重要な相違点として指摘しなくてはならないが、その対象がほかの誰でもなくまさに「女中」であることに注目したい。『禁色』の俊輔は、屈服させることができない強力な女性の力を前にして女性への復讐に失敗し、ついには自殺に至ったが、「只ほど高いものはない」でも同じように、妻の成子によるひでへの復讐は失敗し、ついには家庭内での居場所をひでに取られてしまう、すなわち、妻としての役割も母としての役割も「女中」のひでに奪い取られてしまう始末となる。作品にしばしば登場する「敵」という表現がこうした結末の伏線のようにひでを悪者として位置づけている。三島文学に広くみられる家族を破滅へと導く悪行の体現者としての「女中」像と、その一方で、三島文学において「女中」たちが家を支えるという本分からそれることなく「女中」としての立場を貫くことについては、すでに本章第1節で確認したとおりである。まさにこのひでも行き過ぎた形であれ主家に仕えることを天職とする女性である。こうした三島文学に特徴的な「女中」像のマイナス的な要素と肯定的な要素、言い換えれば、専横な暴力的支配と献身的な奉仕（両方とも極端で「怪物」的な性質と結びついている）の両面を備えているからこそ「女中」ひでは他の人々が逃れることのできない強大な存在なのである。次第に全能の支配者の様相を露わに呈する彼女に対する「復讐」は成就するべくもなく、むしろ女主人や家族全体がこの「女中」に征服されてしまうのである。

「怪物」的で邪悪な存在であり、また支配力を持つ三島文学の女性像についてはすでに第1章で論じたが、その末尾で「鍵のかかる部屋」をめぐる議論において確認したとおり、こうした女性像の頂点にいるのが「女中」である。三島は「只ほど高いものはない」のひでについて、「私はひでといふ怪物的女性に、自己に満足した人間といふ醜悪であるべき人間類型の、奇妙な美化、こつけいな英雄化を企てたつもりなので」と、

ここでも「怪物」という語を用いて説明している<sup>35</sup>。三島の意図のとおり、「醜悪であるべき人間類型」の一つの例として、「女中」のひではこの家の中で支配構造の逆転を生じさせながら、内なる「敵」を演じてもいる。しかし、三島のいう醜悪な人間とはひでのみを指すのではない。要するに、勝利者となる内部の「敵」であり、家族にとって他人である「女中」を意味すると同時に、それにもまして嫉妬に囚われ復讐の念にかられた支配者側、近藤家の人物たちをも指しているように思われる。それらの人物たちこそが実は内なる「敵」ではなかろうか。反語的な「奇妙な美化、こつけない英雄化」という表現を用いる三島の意図の裏には、支配という極端で逆説的な形で家を支えとともに、主人たちを醜悪な存在に貶めるに至る「女中」の特殊な強さが強調されているように見える。

「怪物」的で支配力を持つひでの姿をみるために、まずは、雇主である近藤家の事情について以下で確認することにする。

**良人** 現に何でも一人でできるんだらう。

**妻** いいえ、もうできないの。留守番もなしに毎日かうやつて家にばつかりくすぶつてるのがたまらないの。戦争前、あなたが事務官時代だつて、女中がゐたわ。あのころは楽だつた。出たいときにはいつでも出かけられたし、見たい映畫は見のがさなかつた。

**良人** だつてお前、あのころは俺の田舎の家もちやんとしてゐた、月々補助の送りがあつた、おまへの里だつてちやんとしてた。……考へてもみろよ。賄賂もとらない役人生活で、おいそれと女中が雇へるものか。その上達男が、京都の大學なんぞに入りやがつて、高い下宿に泊まつてゐるから、あの仕送りだけだつて並大抵ぢやない。

**妻** そんなこと今さらあなたから、教へていただかなくたつてわかつてゐるわ。でもあたくしは女中がゐなくては生きられない女なんです。母は私をおさんどんに育ててくれたわけぢやございません。<sup>36</sup>

上の引用のように、まさに「女中」を雇っていた戦争前の裕福な家庭の状況、特に妻のぜいたくな生活と対比的に、戦後社会の民主化・平等化が進んでむしろ金銭的に余裕のなくなった戦後の家庭の事情（地方の名家であつたらしい虎吉の実家からの経済支援で

<sup>35</sup> 「上演される私の作品—『葵上』と『只ほど高いものはない』」（初出『朝日新聞』（大阪）1955年6月5日付）、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年、25—26頁。

<sup>36</sup> 「只ほど高いものはない」、『三島由紀夫全集』第20巻、新潮社、1975年、406—407頁。

ある「月々」の「補助」の消滅、「賄賂」もとらない役人生活)や、激化する競争社会の中で避けられない息子の学費の工面といった困難な経済状況を中心とした、生活全般にわたる不如意についての詳細な描写があり、三島作品においては稀なだけあって興味深い。しかし、こうした描写はほかでもなく「女中」を「只」で家におくための背景理由の説明として書かれており、とりわけここには家事を押しつけて済ませる存在、見下げることのできる存在として女中を認識する雇主の意識が明示されている。つまり、家事を任せるお手伝いさんを雇えるほど余裕のある家庭とはいえないが、命じられるまま働く「女中」「おさんどん」を支配下におきたいという優越願望をもつ妻の姿が描かれているのである。「女中」を支配の対象とみなすこうした設定は、ひでを「敵」という表現を用いて悪者として位置づけることと相まって、女主人と女中の敵対関係の鮮明な表現になっている。こうした女主人と女中の対立は、ジャン・ジュネの『女中たち』(原作1947年)の設定と類似していることも付言しておきたい。日本では水田晴康の訳・演出によって1963年に初演されたこの戯曲に対して三島が関心を寄せていた<sup>37</sup>ことから、三島にとってのこのテーマの重要性が推察される。

「只ほど高いものはない」には、妻・娘・元愛人の女中という三人の異なる立場の女性が登場しており、その中でも、他の登場人物たちに対して暗然たる強い力を行使するのが「女中」のひでである。ひでは20年前に浮気の相手だった近藤虎吉の家で自ら望んで「女中」として「只」で働くことになり、だんだんと近藤家の隅々にまで力を及ぼすようになる。ひでが次第に有能な「女中」になっていくにつれて、近藤家の皆は無力感に陥っていく。昔の浮気の相手という設定からしてひでは「女中」としてすでにある種の過剰を抱えた人物であり(女中と主人が浮気することは珍しくないが、主人の浮気の相手を女中として雇うのは稀であろう)、しかも無償で働くことになる。報酬をもらっていない以上、ひでは「女中」以下の存在か、あるいは「女中」という枠に収まらない何か、「女中」よりも上の特別な、女主人・成子の台詞を借りれば「洒落てる」<sup>38</sup>存在だと考えることができる。実際、ひでは虎吉の妻や娘から無視やいじめを受けるにもかかわらず、最後には近藤家で妻としての、母としての役割までも奪ってしまう。下支えに徹する陰で働く見えない存在ではなく、まさに主人公として作品の舞台となる家庭を

---

<sup>37</sup> たとえば、1963年の『女中たち』の日本での初演(1963年5月10日～16日まで「文学座」により文学座アトリエで、6月30日に大阪アトリエの会として上演)に先立って三島は、「ジュネの「女中たち」(初出『文学座通信』1963年4月号、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年、587頁)という論説を残している。

<sup>38</sup> 「只の女中つて、さうゐないわね。(中略)只なんて、ちよつと洒落てるわ」(「只ほど高いものはない」、413頁)。

操るのは、まぎれもなくこの「女中」のひでだといえる。

まず、「女中」として登場する以前のひでについての言及を以下で見よう。ひでとかかわる事柄に限って詳しい描写がされていることから、すでにひでがこの作品の中心的な人物であることがうかがわれる。

**良人** ひどいおちぶれ方だ。それにひどい年寄だ。(中略)あの派手な人がね。十五六年前に例の獨逸人とわかれて、それから酒場をひらいて失敗して、満州へ行って、また失敗、放浪、終戦、無一文、引揚、といふ紋切型だ。かへつて来て天理教の教會の小使になつた。どういふ事情だか、そこをやめた。身寄りも何もなくて困つてゐる。小使にでも使つてくれ、といふんだ。役所はたださへ人員整理で、小使一人を入れるのも容易ぢやない。すると今度は女中にしてくれといふんだ。只働らきでいい、御飯さへいただければいい、罪ほろぼしに身を粉にしてはたらくといふんだ。天理教の、何と云つたかね、例の勤勞奉仕さ、……うん、ひのきしんのつもりではたらくといふんだ。<sup>39</sup>

上の引用はひでが近藤家の「女中」となる経緯を示している。この作品が書かれた1952年頃の日本の状況に鑑みると、戦後の混迷が落ち着くにつれて家庭でもふたたび家政婦を求めるようになってきていた。実際、前述したように、同戯曲にも「女中」を欲しが  
る妻の姿が描かれている。そうした家政婦のほとんどは30歳前後の独身者、ないしは未亡人が多く、中には60歳を越えた戦前からキャリアを持つ経歴者もいた<sup>40</sup>が、ひでの場合は55歳の、それも経験のない人物として設定されている。にもかかわらず、ひでは「女中」となることを自ら希求しており、しかも無償でもよいことを願っている。以下では、「女中」としては適していない条件のひでがこれほど「女中」となるのを願う理由について探っていきたい。

先の引用は良人による発言であるものの、実は、ひでから聞いた台詞の再演にすぎない。良人の口を借りて伝えられる「女中」となりたいひでの願望は、天理教の教理を用いて説明されている。上の引用において強調点まで付いている「ひのきしん」とは天理教の教えの一つである。三島が直接「天理教」に言及している作品は「只ほど高いものはない」以外にも『愛の渴き』(1950年)、『金閣寺』(1956年)、そして「鹿鳴館」(1956年)がある。遠景とはいえいくつかの作品に繰り返して天理教を登場させていることを

<sup>39</sup> 「只ほど高いものはない」、408-409頁。

<sup>40</sup> 清水美智子『<女中>イメージの家庭文化史』、151頁。

考えると、天理教に対して三島が興味を持っていたことは確かであろう。『愛の渴き』での「ひのきしん」と呼ばれる労働奉仕（中略）……この言葉には、（中略）明るい信仰と労働の喜びの響きがある<sup>41</sup>という叙述例にみられるとおり、作中での天理教の関係者についてはいずれも自己献身的な属性を有する人物として共通した描き方がなされている。

こうした天理教信者の献身的なイメージを借用して三島は、ひでを「女中」として近藤家に雇われるようにしたのである。しかし、ひでは一体どれほどの自己献身的な側面があるのであるか。勤労奉仕やひのきしんなど天理教の教義を掲げているものの、実は、ひでは昔愛人であった虎吉の憐れを誘い、「女中」という立場をうまく手に入れただけなのである。言い換えれば、「女中」として近藤家に侵入することをひでは企て、それに成功したのである。つまり、献身的なイメージの裏には他人を自分の思いどおりに動かす狡智があるといえるだろう。以下では、「女中」として近藤家の人々、主に女主人の成子と良人の虎吉との関係におけるひでの支配力について分析を行うことにする。なぜなら、こうした作業を通して「女中」になることを欲したひでの願望の理由が明らかになると思われるからである。

近藤家の家族はそれぞれにひでに対して異なる印象を持っており、ひでの存在の意味は違っているが、各々別の理由から皆彼女を必要とするようになる。まず、作品内で主軸となるひでと女主人・成子との関係を見ていく。成子にとってははじめからひではなくてはならない存在とされているものの、その存在の意味は大きく変わっていく。具体的にいえば、激しい憎悪の対象である敵のような存在から家政を担ってくれる便利な存在、さらには妻であり母である成子自身の代わりを果たす存在へと次第に変わっていくのである。

昔夫の愛人であったひでについて、妻の成子は当時をふり返って夫に向って次のように非難の言葉を吐く。「結婚二年目のあたくしからあなたを奪って行つたとき、獨逸人のお妾をしてゐた。卅五で、豊満で、土人のやうに手足にちやらちやらと光り物をぶらさげて、三つ年下のあなたを、香水漬けにした白豚の肉で堪能させた」<sup>42</sup>。この表現から明らかなように、ひでは成子にとって羨望を伴う嫉妬の対象であったし、今なおその怒りは成子の中で煮えたぎっているのである。成子が娘・克子にひでを「女中」に雇う理由を説明する以下の引用を確認する。

---

<sup>41</sup> 『愛の渴き』（初出〔書き下ろし〕新潮社、1950年）、『三島由紀夫全集』第4巻、新潮社、1974年、237頁。

<sup>42</sup> 「只ほど高いものはない」、410頁。

**妻** おひでさんのこともあなたとなら、冷静に話せるのがふしぎだわ。ねえ、克ちやん、あなたが女の英雄のやうに思つてるおひでさんつて人、一體どんな姿の人だと思つて。

**娘** お母さまからいつか伺つたわ。豊満で、きらびやかで、口もとにそそるやうな感じがあつて、髪をいつも梳かしたまんまにしてゐる人。

**妻** あたくしもついさつきまでさういふ幻にとつつかれてゐたの。さうだわ、あなたの妙な空想を治すのにいいチャンスだわ。今度おひでさんに會はしてあげてよ。

**娘** え？だつてもうその人……。

**妻** 死んだと思つてゐたら、生きてゐたの。五十五なんですつて。<sup>43</sup>

ひでに関する描写は、三幕からなるこの作品においてかなり多くの量を占めており、実際にひでが登場するのは第二幕であるが、第一幕から他の人々の台詞の中で彼女に関する説明が多くなされている。娘の克子にとってひでは、自分の父ではあるものの愛人だった男を飽きたという理由で別れた潔のよい「えらい女の人」<sup>44</sup>であり、「すばらしい」<sup>45</sup>英雄のような女性として現れる。上の引用箇所では、こうした娘の考え方を換えようとする成子が、ひでを「女中」として雇う意思を示しているのだが、実は、自身のかつての恋敵を「女中」として支配することによって、過去の屈辱を逆転させようとする意図がうかがえる。

ここで注目すべき点の一つがひでの年齢であり、成子はくり返しその点について言及する。「五十五、でもあの人（ひで—引用者注）なら、あたくし（成子—引用者注）より若く見えかねないわ。（中略）五十五、いい歳だわ」<sup>46</sup>。成子にとってはひでが老女に近い年齢になったことがとりわけ重要なのであり、そのことは自分との年齢差の持つ意味をふり返った、克子に対して語る次の台詞に最もよく表れている。

**妻** 五十五なのよ。お母様は待つてゐたんだ。昔も今も十三ちがふことにはかほりはない。でもあたくしの二十二は三十五の女にかなはなかつた。あたくしの四十二は五十五のおばあさんには負けやしないの。よくつて、克ちやん、たのむから逆らはないでね。あたくしが決めた以上、おひでさんにはどうしても家へ來ても

---

<sup>43</sup> 同上、422頁。

<sup>44</sup> 同上、426頁。

<sup>45</sup> 同上、427頁。

<sup>46</sup> 同上、413頁。

らふの。<sup>47</sup>

上の引用のとおり 55 歳というひでの歳は、成子においてのみ重要な意味を持っているように見える。「あたくしが決めた以上、おひでさんにはどうしても家へ来てもらふの」という最後の成子の台詞から分かるように、20 年経って中年いやむしろ老年に近い年齢になったひでは彼女にとってようやく見下げることのできる存在、あるいは、自身の権力下に置くことのできる存在へと逆転したとみなされている。

しかし、こうした女主人・成子の思惑とは違って、「女中」に雇われ近藤家に入ったひでは服従することはなく、むしろ自身の影響力を彼女に行使する。成子に対し、自身の邪悪な力をあえて暴露するひでの台詞を以下で見ておこう。ここには、「女中」のひでが女主人を威嚇する姿がみられる。

**ひで** はい、それに奥様からお叱言をいただくとき、あたくしは奥様の御仁體を落すまいと一生けんめいなんですわ。あたくし昔からふしぎに思つてることがありますの。あたくしといふ人間は、相手の人にいつでも卑しい欲望を起こさせるんですの。相手の人を下賤な欲望でいつぱいにさせるらしいんですの。男でも、女でも。<sup>48</sup>

上に引用した台詞には、「女中」のひでが自分を侮ることないようにと警告をするような雰囲気は漂っており、ひでは成子に対して、自分には他人の心を動かす力があると脅しているかのようである。また、上の引用のすぐあとの記述においてひでは、「私を見る殿方の目は、どこの誰様と名を知られたほどの紳士方でも、賤しい欲望でいつぱいになつてゐる」<sup>49</sup>と言ひ、近藤夫婦の間に波風を立たせ平凡な家庭を揺るがそうとする。ついには良人の前で成子に次のような白状をさせる。「平和？ 考へただけでおそろしい。今まであたくしがかうして來たのだつて、あなたのためぢやありません。あの女（ひで—引用者注）のためだ。あの女をいつか苦しめてやるといふのぞみだけが、私の今までの生き甲斐でしたの」<sup>50</sup>。こうして成子は、それまで良人には吐露することのなかつたひでへの醜悪な復讐の念を良人の前でさらけ出してしまうが、これは結局のところ、先に引用したひでの警告のとおり、ひでのせいで成子が卑しい考えにすっかり囚われるよ

---

<sup>47</sup> 同上、423頁。

<sup>48</sup> 同上、434頁。

<sup>49</sup> 同上。

<sup>50</sup> 同上、444頁。

うになったことの証である。

ひでの登場以来成子はひでをいじめ続けるがいずれもひでは通じず、結局はむしろひでの策略に陥ることになる。たとえば、ある時ひでは成子から強いられて、厚化粧をしたまま屋根の煙突の部分を見てくるように命じられる。これは、ひでをいじめるための成子の計略であって、成子は「懐中鏡で夕日を反射させて、(中略)おひでさんに、目つぶしを喰はせてゐ」<sup>51</sup>たのである。ひでは結局屋根から落ちてしまい、「……もうみられません。もうあたし、おそろしくて、このお家にみられません。おいとまを……おいとまを下さいます。(半ば狂える如く)旦那様、奥様！」<sup>52</sup>と言いだす。それゆえ、結局は意図していたとおり成子はひでに復讐を果たしたように見えるが、実は、この台詞にはひでの作為が満ちている。というのも、もともとただ働きなのだから辞めさせて下さいと承諾を要求するよりは、自ら辞めると断言する方が当然だと思われるからである。そして、こうしたひでの要求はむしろ、近藤家における彼女の存在感や影響力を高める機会となる。結局は家を離れないようにひでを引きとどめる女主人・成子のほとんど卑屈なまでの姿を以下で確認する。

**妻** (前略) ねえ、ひでさん。あたくしがわるかった。たのむから家にゐて頂戴。……ね、何でもほしいものはあげるから。ここを自分の家と思つて頂戴。ね、あんなことをして、(泣く) あたくしがわるかった。(頭を畳にすりつけて) たのむから、ずっと家にゐて頂戴。この羽織も上げる。(ト羽織をぬぎ) もつといい着物も上げる。香水もあげる。……ね、あたくしかうやつておねがひするから、どうぞいつまでも家にゐて頂戴。<sup>53</sup>

ひでが自分の家に来る前には成子は、「わたしといふ人間は死んでるのもおなじだわ」<sup>54</sup>と述べていたが、「あの女が年をとるのを、一日一日見てゐるたのしきはどうぞ。あの女のお葬式はどうしても家から出してやらなければ……」<sup>55</sup>とひでをいじめて暮らすことに熱意をあげていた。成子にとってひでは、生き生きと生きるために必要な嫉妬と復讐の対象であったが、今や上の引用にみるように、ひではもはや近藤家にいなければならない存在となった。「自分の家」という表現から、女主人・成子はひでに近藤家

---

<sup>51</sup> 同上、452頁。

<sup>52</sup> 同上、453頁。

<sup>53</sup> 同上、453-454頁。

<sup>54</sup> 同上、425頁。

<sup>55</sup> 同上、427頁。

の所有権を譲ってしまい、これ以降、家の事情は完全に変わってしまうことになる。以下では近藤家の主人が逆転されたと見える事態を母娘間の対話を通して見てみる。

**娘** この家はすっかり変つちやつたわ、もう自分の家ぢやないみたい。(中略)

**妻** そうなのよ。家という機械が、あたくしたちの留守にしている間に、もうあたくしたちの手では動かせなくなつたという感じだわ。あの人は何でも知ってるし、あたくしたちは何も知らないの。ネクタイとお父様が一言仰言れば、今着てらつしゃる洋服にいちばん合うネクタイが、すぐ出てくるの。まるで見えない人間が、家の中を動きまわっているような感じだわ。<sup>56</sup>

近藤家に引きとどめられたひでが次第に有能な「女中」になっていくにつれて近藤家の皆は次第に無力感に陥っていく。上の引用のとおり、ひでは「魔法使ひ」<sup>57</sup>のように家で働き、近藤家においてひでは、「いつのまにか、「必要な」人間になつてしまつた」<sup>58</sup>、言い換えれば、近藤家は彼女によって操られるようになったことが分かる。そしてついには、女主人・成子に自らを「贗ものの」<sup>59</sup>のように感じさせる。目には見えない力を行使するような魔物じみた、三島の意図のとおり「怪物的」<sup>60</sup>な様相をあらわにしだしたのであり、また、成子の代わりとなるばかりか近藤家の精神的な支柱として存在するようになるのである。

三島はこの作品の「創作ノート」において「はじめは「一生家に置いて飼殺しにする」といふ意志が、つひに「追ひ出すと家が困る」といふ必要に変化し、この必要性が復讐を鈍くし、敗北せしむ」<sup>61</sup>と、ひでに対する成子の復讐が失敗していくというプロットについて説明している。復讐の挫折<sup>62</sup>を描くことがこの作品の眼目の一つであるが、ひ

---

<sup>56</sup> 同上、456頁。

<sup>57</sup> 同上、461頁。上の引用のように、ひでは家事全般を担当していて近藤家の人々が必要なものはすぐに出してくれる姿を指す。

<sup>58</sup> 同上、457頁。

<sup>59</sup> 同上、459頁。

<sup>60</sup> 「上演される私の作品—『葵上』と『只ほど高いものはない』」、26頁。

<sup>61</sup> 「『只ほど高いものはない』創作ノート」、『決定版 三島由紀夫全集』第21巻、新潮社、2003年、761頁。

<sup>62</sup> 三島は自作解説の中で次のように述べている。「しつとといふ情念が、復しうといふ意志によつて、どこまでささへられるか、その上、(中略)いかに挫折するか、かうした心理的実験といへよう」(「上演される私の作品—『葵上』と『只ほど高いものはない』」、26頁)。

でに敗北した成子は、「人まかせつてこはいもんね」<sup>63</sup>と、ある種の悟りを得る人間の姿をみせる。こうした彼女の姿は、以下の引用でよく表れる。

**妻**（前略）あの女は、いちばんうまい作戦を考へ出したの。家に必要な人間になること、それがあの女の作戦だつたんだわ。いまではあの女がなくては、家はうごかない。もう私たちはあの人を家に置いてやつてゐるのぢやなくて、居てもらつてゐるにすぎないんだわ。復讐なんて、そらぞらしい言葉になつちまつた。あの女にどんなひどいことをしてみても、そのすぐあとで扇子を探すときには、あの女にたのまなくちやならないんだもの。<sup>64</sup>

ここには、ひでに復讐しようとした自身の意図は、実は無意味であったことを悟る成子の姿が描かれていると同時に、「女中」としてのひでの力、つまり、近藤家の家政を担い家の隅々にまで及ぼす影響力、言い換えれば、家の人々を自身に依存させ、自身の意図どおり家を動かす彼女の支配力が表現されている。なおかつこの台詞には、「女中」としての有能さを発揮すること、すなわち、家に必要な存在となることがひでの巧妙な「作戦」であったと語られ、成子がひでの賢さに半ば屈伏していることが認められている。かくして、成子にとってのひでは、もはや復讐はおろか、立ちうちすることもできない存在として表れていくのである。

こうした「おそろしい」<sup>65</sup>ひでの力、「女中」のひでによって動かされている、まるでひでがその主人であるかのような自身の家庭の状況に気づいた女主人・成子は、自分の誤ちに気づきなんとか自分たちの家庭をひでという「敵」から守ろうとする。成子は、「只ほど高いものは、世間にないことがわかりました」<sup>66</sup>と反省し、ただ働きの「女中」を追い出して、母親および妻の役割を自分に取りもどそうとする。しかし、ひでは残虐にもますます存在感を発揮する。女主人・成子はひでに出て行ってもらおうと良人に頼むが、彼にとってひでは「安心のおける女中」<sup>67</sup>と捉えられており、二人の会話を聞いたひでは再度家を離れようと演戲的にふるまう。これによってひでが近藤家での地位を一層盤石なものにしていく過程を以下で確認する。

---

<sup>63</sup> 「只ほど高いものはない」、456頁。

<sup>64</sup> 同上、457頁。

<sup>65</sup> 同上、457頁。

<sup>66</sup> 同上、473頁。

<sup>67</sup> 同上、470頁。

**ひで** (下手の障子をあけて、泣きながらまろび出で、疊につつぷして泣きつゝ顔を伏せたまゝ叫ぶ) ……旦那様、奥様、おいとまをいただきます。……みんなうかゞひました。……みんなわたくしがわるうございました。……今すぐおいとまをいただきます。

**良人** (妻に) 俺からよく話をするから、おまえあつちへ行つてみたほうがいい。(妻、ためらふ) さあ、行かないか。(妻、去る) (中略) 俺がたのむからここにいつまでもゐておくれ。(――間) ……な、おまへがここを出て行つて、生涯ののこりを何年か、いや何十年かのおひだに、おまへが又きつと他の男を作ることは知れてるよ。(――間) おまへはこのままぢややすみはしない。おまへはまだ決してすんぢやゐない。……(――間) ひで、俺は考えただけでおそろしいよ。一生おまへをここにおいときたいんだ。女房のはうは俺が何とかして、とりなしてやる。今まで俺がずるくて、まあいはば微温的だつた。これからはもう、下手に女房の言ふままになりはしない。……な、おれはこはいんだ。俺はずつとおまへを目の前においとかないと心配なんだ。……(言つてゐるうちに自分の言葉に感動して来て、ひでの手をむりにとる) ……な、たのむからここにゐておくれ。

**ひで** (やうやく身を起して、顔をあげる。その顔が云はうやうない媚態をあらはして、嫣然と笑ふ) 何ですnee、子供みたいに。<sup>68</sup>

「女中」としての自身のステイタスを失う危機に陥ったひでは、上の引用のように、自身を解雇するようかけあう。しかし、こうした彼女の言行にはむろん隠れた意図があり、それを捉えるには、人物の台詞以外にも括弧の中にト書きとして示されている人物の行動にも注目すべきである。特に、ひでの最後の台詞のト書き部分には、媚態を表して、嫣然と笑うひでの姿が描かれ、ひでの作為が示されている。そして最後の「何ですnee、子供みたいに」という言葉には、近藤家の家父長、すなわち、形式上は家庭の最高権力者、支配者であるはずの良人・虎吉を子どものように扱い、つまりは権力者さえも自身の影響下に置いてしまう彼女の力がうかがえるのである。

また、「おいとまをいただきます」というひでの台詞に対して、虎吉による「おまへはこのままぢややすみはしない」という答えに注目しておきたい。虎吉はひでと愛人関係にあった以前にもまして、女性として強くひでに執着し、ほかの男にひでを取られることを恐れているのである。上に引用した場面で虎吉はひでへの執着ゆえに妻を下がらせる。つまり、「女」として、この家の中でひでは成子に対する勝者となったのである。

---

<sup>68</sup> 同上、474-475頁。

ひでのいかにも満足げな様子からは、ひでが虎吉のこの感情を拒絶していないことが読み取れるが、それはひでの側からすると虎吉への愛情からではなく、近藤家の人々を翻弄する支配者としての喜びによるものであるように思われる。これこそがひでがこの家に、「只」でもいいから「女中」としておいてほしいと願った理由ではないだろうか。実は作品中ほどで、戯れるように自ら進んで虎吉の足の爪を切りながらひでが「かういふ豫感がしましたんです、私」<sup>69</sup>と述べる場面があるが、彼女は虎吉にとって自分が「女中」以上の、成子の表現を借りれば「必要」な存在、ただし虎吉の場合は欲望の対象としてなくてはならない存在となることをすでに予見し画策していたのである。

こうしてひでは近藤家の征服を成就する。「女中」として家政をとりしきるのはもちろんのこと、家に属する人物の行動を操り、精神的に屈服させ、また性的な魅力でも囚にする。まさにひでは近代家族という枠組みの中での支配者を体現しているといえる。家庭における日常生活を何から何まで支配する女性「支配者」というものの究極のおぞましさと力を、旧弊な生き方を脱することのできない人々を手玉にとるどこか痛快な面も持つひでを通して三島は描いているのである。

### 第3節 「十日の菊」の菊一人生の命運の持続的支配者

これまで、本章では、三島文学の女性像の特質としてあげられる「怪物」性や「支配力」がより強調される「女中」像を、三島戯曲の特性と関連づけて検討してきた。第2節で検討した「只ほど高いものはない」においてひでは、家庭内部の「敵」であり、他者である「女中」として家庭内に侵入してその支配秩序を逆転し、家全体を操る人間であった。「女中」像は三島文学においてはその習作期から後期まで絶えず登場し、その存在感を増していく。つまり、家庭内の人物の意識や行動を操ることにとどまらず、その人物の生死や人生のなりゆきまでを左右する存在として描かれるようになっていくのである。ここで、三島文学における「女中」がほとんど常に老いた女性として設定されていることに注意を払っておきたい。他人の生を左右するためには、自ら重ねた豊富な経験、たとえば、生活上の技術のほか、多様な人間関係におけるあらゆる経験が必要であり、円熟、成熟という意味での年輪を刻んだ「老い」が必要なのではなかろうか。

三島は随所で「老い」について非常に否定的な見方を表わす発言をしており、作品世

---

<sup>69</sup> 同上、440頁。

界においても同じように負の要素として、さらには時に嫌悪をかきたてる性質のものとして描いている。たとえば、すでに第2章で検討した1951～52年の作『禁色』においては老作家・俊輔が登場するが、三島は俊輔について「疲勞に充ちた」、「醜い」「老人」などという表現を用いてかなり否定的に形容している。他にも、俊輔の三度目の妻が若い男性と心中した理由を、夫である俊輔との老後を過ごすことを怖れたからだと説明している場面においては、老いた人間について三島が残酷なまでに否定的な感覚を持っていたことがうかがえる。にもかかわらず、三島は繰り返し「古い」た「女中」を描き続けている。実のところ、三島は老いた男性に反感を抱いていたのとは違って、老いた女性については、少なくとも老いた「女中」に限っていえば、老いのせいで醜くまた無能力となった人物としては描いていない。むしろ、重ねた歳のもたらす力強さというものを、三島は「女中」を通して描いている<sup>70</sup>。おそらくそこには、生命および人生など人間の持続する「生」に対する三島の肯定的な考えがうかがえるのではないだろうか。

三島の1961年の作品「十日の菊」<sup>71</sup>には、「女中」の身分でありながらも、運命の鍵となり、家族の人々の人生を左右する奥山菊が登場する。作品の大まかな内容は以下のとおりである。

元大蔵大臣森重臣の邸にかつての女中頭であった菊がやってくる。1936年10月13日に起きたクーデター事件で重臣が青年将校たちに命を狙われた際に、菊は寝室で体を張って森重臣を助けたことがある<sup>72</sup>。叛乱軍の一人であった自分の息子を自殺に追い込

---

<sup>70</sup> 三島による「古い」とかかわる否定的な表現とは逆に、「十日の菊」では「若さ」に対して次のような否定的な台詞がある。「若いということは非難や中傷とおんなじで、人を陥れる働きをするんだわ。若さというものは陰謀なんだわ」（「十日の菊」、『三島由紀夫全集』第22巻、新潮社、1975年、431頁）。

<sup>71</sup> 『文學界』1961年12月号に発表、1962年2月に第十三回読売文学賞戯曲部門受賞をする。雑誌での発表に先立ち1961年11月29日から12月17日まで「文学座」により東京・第一生命ホールで、続いて名古屋、京都、大阪でも公演される。演出は松浦武夫、出演は杉村春子、中村伸郎、有馬昌彦、岸田今日子など。

<sup>72</sup> 二・二六事件の当時、これと類似した事件が実際に起きる。以下の記述は主に次の文献に拠る。池田俊彦『生きている二・二六』（ちくま文庫、2009年）、岡田啓介『岡田啓介回顧録』（毎日新聞社、1950年）、小坂慶助『特高二・二六事件秘史』（文藝春秋、2015年）。

二・二六事件初日、反乱軍は岡田啓介（当時の内閣総理大臣）の殺害を狙って首相官邸を襲撃する。岡田は女中部屋の押入に隠れ、難を免れる。身代わりに首相秘書官で義弟の松尾伝蔵が殺害される。岡田と松尾は血のつながりはなかったが、額から下の顔つきが似ていた。また、反乱軍の襲撃に対し、松尾自身が「いかにも私が岡田です」と応えたという証言もある。そのため反乱軍も、首相の殺害に成功したと誤認したと見られ、一時的に岡田首相死亡説が流れる。岡田の生存を察知した秘書官の福田耕、迫水久常は憲兵曹長の小坂慶助らと提携し、反乱兵士の監視の下、弔問客の首相官邸入邸が許可さ

んでしまった菊は、死んだ息子の復讐のために16年前に離れた森家を再び訪れたのである。しかし、やがては復讐を諦めて自分がこの家で家族の人々を助ける存在でありつづけようと決心する。

二・二六事件<sup>73</sup>をモチーフとして書かれた三島の作品<sup>74</sup>の中で唯一の戯曲である「十日の菊」は、1966年の三島自らによる自作解説における「戯曲「十日の菊」は、二・二六事件を重臣側から描いてみた悲喜劇である」<sup>75</sup>という言葉及もあって多くの研究が事件の標的となった大物政治家（「十日の菊」では森重臣）に着目しておこなわれてきた。なお、史実上の二・二六事件は作品では十・一三事件に置き換えられている。その他、同様の観点から行われた先行論の例として、中野美代子は「二・二六事件三部作」の全体の構成を眺めるならば、「憂国」における男のゾルレンの顔、「十日の菊」における恥辱の顔、そして「英霊の声」における怨霊の顔という具合に、この事件の経緯を追っ

---

れた際、多人数の弔問客団の出入りに紛れて邸外に逃れる作戦をたて、これが成功し岡田は脱出し難をまぬがれたのである。

後に岡田は女中部屋の押入に隠れたことについて詳細に残している。次のようである。「坪井たちが、本館のほうへ引き返していったあと、わたしは寢室へ戻らず、そのままなんということなしに、廊下を回って女中べやのほうへ歩いてゆくとバツタリふたりの女中に会った。（中略）わたしを見るなり『まア御無事でしたか。早くここへおはいりなさい』と女中べやに押しこむようにしてゐれた。騒ぎもおさまったので、私の身を案じて捜しにいこうとしているところだったという。（中略）女中べやには一間の押入れがある。押入れの上の段から天井へ上れるようになっていて、女中たちは、しきりにそこへ上れというものだから、（中略）女中たちはその板の上に布団を三枚くらい敷いて、わたしが寝られるようにこしらえてくれた。（中略）サクという女中は、氣のきいた女で、わたしが押入れにはいるなり、すぐ立って、松尾の寝ていたへやへゆき、その寢床を片づけてしまったそうさ。寢床の数と見つかった人間の数とがあわないと、また面倒なことになると思ったのだろう。（中略）女中は女中で、もしわたしが兵隊に見とがめられたら、自分の父がいなかから上京し、官邸に泊まっている間に、こんな騒ぎにあったというふうには、とりつくろうつもりでいたらしい」（岡田啓介『岡田啓介回顧録』、149-152頁）。

<sup>73</sup> すでに第1章において詳しく説明したが（第1章の注57参照）、1936年2月26日～29日に起きた二・二六事件とは、陸軍皇道派の青年将校が1483名の下士官兵を率い「昭和維新」と称して、明治維新のような天皇を中心とした近代的民主国家の復元のために「天皇の取り巻きによる独裁状態」の政府中枢を襲ったクーデター未遂事件である。以上の記述は主に次の文献に拠った。田中美代子「憂国」（『鑑賞日本現代文学23 三島由紀夫』、角川書店、1980年、156頁）、山崎国紀『磯部浅一と二・二六事件』（河出書房新社、1989年）、高橋正衛『二・二六事件「昭和維新」の思想と行動』（中公新書、1994年）。

<sup>74</sup> 「十日の菊」は、「憂国」（『小説中央公論』1961年冬季号）、「英霊の声」（『文藝』1966年6月号）とともに「二・二六事件三部作」を成す。

<sup>75</sup> 「二・二六事件と私」（初出『英霊の声』河出書房新社、1966年6月）、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年、357頁。

た三種三様の顔の変容がいかにも特徴的だ」<sup>76</sup>と論じている。つまり、「憂国」では中尉武山信二の切腹の情景としての大義、「十日の菊」では事件の当時に菊が取った行為のため生きのびた重臣の絶望と恥辱、そして「英霊の声」では天皇に裏切られた若者たちの怨嗟の念をそれぞれ見ている。このように三部作のいずれの作品も、決起した青年将校たちや暗殺の標的とされた政治家という男性たちのドラマとして読まれるのが一般的であったといえる。

これに対して越次俱子は「三島由紀夫作品論事典—十日の菊」<sup>77</sup>において、「三島がこの作品で最も示したかったのは、菊の姿である」として、菊の存在感を認めている。ただし越次は、次のように重臣からの恋情にあっさりと屈服してしまう流されやすい女性として菊を分析している。「一度森を助けたが、払った犠牲の大きさに、十六年もの間、森への恨みつらみを心に積み重ね、復讐に燃えていたはずであるのに、森からの恋の告白に、復讐も恨みもさらりと捨ててしまう」。このような菊にとって重臣は、「主君であり、天皇であり、天皇が象徴のみの存在となった今となつては体制そのものである」一方で、重臣側から見れば菊は「扱いやすい女であり、善意の民衆である」として、「十日の菊」は戦後の繁栄を無為に送ろうとする人々に対する三島の警告の書であると解釈している。つまり、越次は操られやすく、真実を見通すことのできない愚かな民衆の姿を菊によって表象することで、三島が戦後社会に対する批判を行なっていると分析しているのである。このように三島文学においては、女性登場人物は否定的な存在として設定されているはずだという思いこみが、作品分析にあたっても強く働いてしまう傾向が否めないといえる。

「十日の菊」は二・二六事件における男の「恥辱の顔」を描いた作品であるという中野の指摘と合致するように、三島はこの戯曲について主人公というべき森重臣が「生ける屍として、魂の荒廢そのものを餌にして生きてある」<sup>78</sup>人物であると解説している。こうした解説にもすでに指摘したような、老いた男性に対する三島の否定的な見方がうかがえる。「生ける屍」であり、「恥辱の顔」の持ち主である重臣とは対照的に、忠節、犠牲、善意の民衆の象徴である菊は題目にまでその名が取られ<sup>79</sup>、実は三島がいかにか女

<sup>76</sup> 中野美代子「『憂国』及び『英霊の声』論—鬼神相貌変」、『國文学 解釈と教材の研究』、學燈社、1976年12月号、94—101頁。

<sup>77</sup> 越次俱子「三島由紀夫作品論事典—十日の菊」、『國文学 解釈と教材の研究』、學燈社、1981年7月号、131頁。

<sup>78</sup> 「二・二六事件と私」、358頁。

<sup>79</sup> 題目の「十日の菊」とは、多重の意味を孕んでいるだろうが、三島文学において男性人物の名を借用した題目はとりわけ次の三つぐらいである。1953年の短編「ラディゲの死」、1965年の作『聖セバスチャンの殉教』、1968年の戯曲『わが友ヒットラー』。これ

性の菊を描くことに力を注いでいたのかを推論することができる。また、同じ自作解説の文章で、「體を張つた女の助けと、その息子の犠牲によつて、まんまと難をのがれ、生きのびた重臣」<sup>80</sup>と男性人物を卑怯で墮弱な人間として述べながら、女性の菊の重要性を浮き彫りにしている。この説明によると、先行研究の多くが指摘した二・二六事件と男性人物の関係性よりもむしろ森家を舞台にした森重臣と菊の関係の方が重要ではないかと考えられる。この二人は、男女という関係に加えて雇主と雇われ人（「女中」という関係にある。しかし、二人の関係において相手を助け、救うのは女性の菊の側であり、救われる受動的な側にあるのは男性の森重臣である。おそらく中野が指摘した男の「恥辱の顔」とは、まさにこのような、女性に救われることでようやく生きのびる無能な男性・重臣の姿を指した表現であると読むことができる。さらには息子重高だけでなく雇主の森家の人々それぞれが「女中」の菊によって救われ、助けられる立場に置かれてしまう。つまり、主導権を握っているのは女性の菊なのである。以下では特に、雇主であり、男性である森重臣と、雇われ人（「女中」）であり女性である菊との関係を中心に分析し、支配側の森家の人々が「女中」に征服されていくプロセスを明らかにしていく。

まずは、この作品の舞台となる森家について確認しておきたい。三島は戦後、とりわけ1950年前後から「近代家族」像を作品の中で繰り返して描いている。しかしながら、「十日の菊」で出てくる森家は旧来の「大家族」のような形をとって、戸主・妻・子どもからなる核家族をモデルとする「近代家族」ではない。特徴的なのは森家の構成員が、その家の家長である重臣と息子の重高を除けば全員が女性であることである。より具体的には、重臣の娘・豊子、同じく重臣の姉・浅子と妹・里枝、そして亡き妻の妹・房子が登場する。つまり、妻はすでに病没している代わりに、重臣の下で娘のほか未亡人3人が一緒に暮らしているのである。こうした家庭設定は、作品でしばしば言及されるサボテンに象徴されるように見える。重臣はサボテンを育てるのに夢中であるが、その多くが挿し木など栄養繁殖で個体を増やすことができることから、伴侶のいない女性たちおよび息子の寄生状態を暗喩していくのではないだろうか。サボテンは重臣の下で一緒に暮らしている、すなわち一人の家父長の下で多数の人々が家族をなす封建的な大

---

らは実存人物の男性の名前であることが特徴である。反面、女性人物の場合は「十日の菊」以外にも、1947年の短編「春子」、1951年の作『夏子の冒険』、第1章で検討した「葵上」（1954年）、1952年の戯曲「卒塔婆小町」、1958年の作『鏡子の家』、1959年の戯曲「熊野」、1964年のオペラの台本『喜びの琴 附美濃子』、1968年のバレエ台本「ミランダ」をあげることができる。

<sup>80</sup> 「二・二六事件と私」、357頁。

家族を想起させるのである<sup>81</sup>。

なぜ三島は、「近代家族」観に反する旧来の家族形態をあえて1961年の作品において描いているのであろうか。この作品で出てくる大家族は実は、旧来の家父長的な家制度、すなわち男性である家長が強い采配をふるうような家制度とは異なった様相を示している。森家の女性たちは、森家で暮らしているものにとくにやや高齢の朝子・里枝・房子は居候のような状態であり、今やこの家に何か事件があったとしても蚊帳の外に置かれて遠巻きにみるような立場であり、相互に緊密な関係で結ばれた真の家族構成員とはいえない。また、家長の重臣自身もとうに政治を退いて隠居状態であり、家庭内でこれといった役割はほとんどない。つまり、ここで描かれている家庭は拡大家族の形を借りてはいるものの、三島の描いてきた「近代家族」像とかなり類似しているといえる。三島の描く「近代家族」の特徴といえば、近代的な性別役割分業観に基づく家事・育児に専念する専業主婦としての女性が登場しないことと、存在感の薄い家長の男性がしばしば描かれることである。また、家庭内の実質的な中心人物として女性を描いていることもその特徴といえる。つまり、家政を担わない存在ながら、その女性の支えがなければ成り立たないものとして、三島は「近代家族」を描いているのである。これらの性質からみた森家の状況は三島の「近代家族」像とほとんど変わらない。サボテンのような大家族の森家、すなわち寄せ集められたかのごとく未亡人が3人も登場する理由がここにある。つまり、その存在がいくら稀薄なものであっても、家庭を成すためには女性の存在が前提であることがこの枯れついたような奇妙な大家族によっても示されているのである。ここには「近代家族」の空虚に対する三島の問題意識が表れているのではないだろうか。そして、その中でとりわけ存在感をはなつ人物として登場するのが、16年ぶりに森家を再訪する元「女中」の菊である。

ここで興味深い点の一つは「菊」という名前である。三島は菊について次のように書いている。「菊の名にはもちろん寓意があり、主君への一般的忠誠を象徴して、のちに「英霊の聲」であらにはされるやうな天皇制の問題が、そこはかたなく匂はせてある。しかしすでに忠節のその菊は、九月九日の重陽の佳節をすぎて廢物になつた「十日の菊」<sup>82</sup>と化してゐる」<sup>83</sup>。天皇および皇室の紋である菊という花は、三島の意図どおり天皇

<sup>81</sup> 1959年には伊豆サボテン公園が開園するが、三島の作品『潮騒』（1954年）の舞台である熱海を彼が好んで訪問したことを踏まえるとこの公園の存在を三島が知っていたと推測できる。1961年の作品である「十日の菊」でサボテンが重要な素材として描かれているのもこうした背景からの影響があるのかもしれない。

<sup>82</sup> 「（菊は九月九日の節句のものだからいう）時機に遅れて役立たないものたえ」（新村出編『広辞苑 第七版』、岩波書店、2018年、2074頁）。

<sup>83</sup> 「二・二六事件と私」、357頁。

や主君そしてそれらへの忠節の象徴として意味づけられる。しかし一方で、中国、韓国など東アジアでは葬儀の際に菊が用いられることが多く、日本でも古くから仏花や献花として菊が使用されてきた。また、一部のヨーロッパ諸国において白菊が墓参に用いられてきた。このように菊は人間の生命と深くかかわるものであるといえる。

三島の描く忠節とは人間の「死」を含む場合が多くあるが、「十日の菊」の主人公・重臣は菊に助けられ、死を逃れて生きのびてきた人物として描かれる。重臣の生死に関与した「女中」の「菊」は、他人の命を握る重要な存在と捉えることができる。しかし、寝室で体を張って森重臣を助けた「女中」の菊は同時に、叛乱軍の一人であった自分の息子を自殺に追い込んでしまう。こうして十・一三事件は菊の主人である重臣と最愛の息子という二人の男性の生命の交換が行われる重大な契機であることは明らかである。

「十日の菊」における十・一三事件について、栗栖真人は「十日の菊」は三部作中、最も二・二六事件をもち出す必然性が希薄<sup>84</sup>であると批判しながら、二・二六事件は単に背景にすぎないと分析し、松浦武夫も同じ立場で、「事件」そのものが、この戯曲の主題ではないことはよく分かります<sup>85</sup>と論じている。一方、洪潤杓は十・一三事件が「テキスト全体を貫いていて、登場人物全員がこの事件の記憶に縛られ抜け出すことができないまま物語が進行していく」<sup>86</sup>と指摘している。この作品における十・一三事件の重要度に対する異見があるなか、「二・二六事件三部作」というこれまでの視点を一旦脇において、菊という女性の立場の視点から考えると、十・一三事件の重要性が新たなかたちで浮かび上がってくる。そこで以下では、作品における十・一三事件の意味を、特に女性人物の菊にとって持つ意義の点から見てみる。

「栄光の絶頂」<sup>87</sup>の「すばらしい事件」<sup>88</sup>であると叙述されていると同時に、その栄光は「悲劇の栄光」<sup>89</sup>であると説明される十・一三事件は、至高の瞬間であり、「悲劇」の瞬間でもあるという二重の意味を持つ。つまり、大蔵大臣として暗殺対象として狙われて命を失うことで得られるはずであった重臣の栄光は、命を救われたことで卑屈なものに変質してしまう。こうした屈辱を彼に与えたのは、重臣の命を助けた「大恩人の女」

<sup>84</sup> 栗栖真人「十日の菊」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1974年3月号、112-113頁。

<sup>85</sup> 松浦武夫「鹿鳴館」と「十日の菊」の人物像、『悲劇喜劇』、早川書房、1989年8月号、25-27頁。

<sup>86</sup> 洪潤杓「三島由紀夫「十日の菊」における同一化への眼差し—<見られる>肉体の美学」、『敗戦・憂国・東京オリンピック 三島由紀夫と戦後日本』、春風社、2015年、73-104頁。

<sup>87</sup> 「十日の菊」、393頁。

<sup>88</sup> 同上。

<sup>89</sup> 同上、394頁。

<sup>90</sup>菊であることに注目したい。忠誠の担い手である菊は、重臣を早々に隠し穴から逃した後、青年将校たちの襲来に一人で立ち会う。つまりこの「すばらしい事件」の森家の側の唯一の経験者が菊なのであり、その輝やかな裸体に象徴されるように、菊こそが至高の瞬間の体現者である。このように三島文学においては至高の瞬間を担いうるのは女性人物であることが多い。実際、男性人物の重臣はその事件の作り出す「栄光の絶頂」から退けられ、後々も彼が無念の思いを引きずるとおり、菊が体現する至高の瞬間を目にすることすらできなかつたのである。

菊が行った忠義心からの「助け」のおかげで家長が生きのびることのできた森家には、以後、彼女の影が絶えず現れることになる。重臣が生きていること自体が、菊の助けのあかしであるため、彼が生きているかぎり、その家の存続を左右する一度きりの決定的な行為であった菊の「助け」は永遠に再生され続ける。すなわち菊の「助け」は、少なくとも森家にとっては呪いのように作用するのである。実のところ「十日の菊」において重臣は、本来は死ぬべきであったのにその瞬間を逃して生きのびたことによって恥辱にまみれた人物と描写され、彼の持続する生は惨めなものとして表象される。このような重臣について、山内由紀人も「三島戯曲の六〇年代—『十日の菊』と『黒蜥蜴』」<sup>91</sup>において、十・一三事件で生きのびた重臣、そして部下を犠牲にして敗戦後まで生きのびた重高は、入隊検査の誤診によって徴兵を免れた三島の模倣なのだとし、至高の瞬間を捉えそこねた三島の挫折感がこの作品に表されていると指摘している。至高の瞬間を逃した者として重臣およびその一家の面々こそ「重陽の佳節を過ぎて廃物」となってもなお卑屈に生きのびた惨めな人間であり、彼らはみな過去に逃した栄光、つまり幻の至高の瞬間の再現を望んで過ごしているだけである。

そうしたなかで、菊が亡霊のように16年後に再登場する。十・一三事件の大事な核心、つまり重臣がいかに命を救われたのかを揉み消そうとして、菊に金をやって追い出した重臣や、そのおかげでこれまで無事に過ごしてきた森家の人々は、菊の再訪に怯えている。しかしながら、重臣の娘・豊子は菊に「直にあの晩のお話を聞きたい」<sup>92</sup>と述べ、埋もれた真実が主に菊と豊子といった女性人物たちによって明らかにされていく。菊の再訪、そして真実の過去の証言は、重臣の息子・重高を自死に至らせる。戦争犯罪者、具体的には捕虜虐殺の責任者として死刑に処されるはずだった重高は、自分の身代わり

---

<sup>90</sup> 同上、397頁。

<sup>91</sup> 山内由紀人「三島戯曲の六〇年代—『十日の菊』と『黒蜥蜴』」、『三島由紀夫研究④ 三島由紀夫の演劇』、鼎書房、2007年、91頁。

<sup>92</sup> 「十日の菊」、404頁。

に部下を犠牲にし、「卑怯者」<sup>93</sup>として欺瞞の上に戦後を生きのびてきたが、菊の言葉に勇気を与えられて過去の罪に向き合いそれを洗い清めようと自害する。彼が選んだ自死の方法である首吊りは、戦犯の受けた絞首刑に自らを晒すことと読むことができ、重高は菊のおかげで遅ればせながら罪を引き受け、取り逃した至高の瞬間をкаろうじてなぞることができたといえる。

しかし、ここで指摘しておかなければならないのは、菊の再訪問の菊自身にとっての意義であろう。なぜなら、森家への帰還が菊本人にとっていかなる意味を持つのか疑問に残るからである。

菊は、失った息子の復讐を掲げて「どうしても伺ひたい氣になつた」<sup>94</sup>と、森家を訪れる。しかし、復讐に燃えていた彼女に対して重臣は、次の引用のように愛の告白をする。「あの時お前がわしを助けたのは、つまりわしを愛してみたからだ」<sup>95</sup>。つまり、「女中」として過去の事件においてみせた菊の忠節という大義名分を重臣はこの一言で打ち消し、二人の関係を単純な男女関係に変質させようとする。本章の「はじめに」で述べたとおり、ニ・二六事件発生の1936年と、作品発表時点の1952年では「女中」の地位に大きな変化があった。1936年の時点での主人と被雇用者との関係を、作品の舞台設定である1952年あるいは作品発表がされた1961年時点での視点から回顧的、遡求的に再解釈し、再構築しているのが、この作品なのである。重臣は、菊に「ただの男と女になるべきなんだ」<sup>96</sup>と愛の告白を繰り返す。こうした重臣の愛の告白によって菊は、前述の越次の分析のとおり復讐を捨てて森家で生きていくことを決心するとみることができる。こう考えると、重臣の愛の告白は、菊にとっては「女中」から「女主人」へ階級の上昇の可能性を示すものともいえるが、菊はそれをしりぞけて「女中」の地位にとどまることを選んでいるように思われる。以下に引用するこの作品の幕切れのシーンでは元蔵相官邸のボーイ長・垣見との会話の中で、再び森家で家族の人々を「助け」ながら生きていくと決心する菊の姿を確認することができる。菊は、一緒に二人で暮らそうという垣見の強い誘いを断ってこう述べる。

**菊** (じっと垣見を見つめて) いいえ、私は歸れません。

**垣見** これだけ言ふのにわからんかねえ、どうしてだね。

**菊** 私はね、今こそこの家で必要とされてゐるやうな氣がするんです。

---

<sup>93</sup> 同上、456頁。

<sup>94</sup> 同上、400頁。

<sup>95</sup> 同上、459頁。

<sup>96</sup> 同上、459—460頁。

**垣見** 必要だつて？ああ、妄想はやめなさい。

**菊** いいえ、垣見さん、妄想ぢやありませんわ。(情熱的に) あなたはわからないんです。一度お助けしたら、どこまでもお助けするのが、私の氣性なんですの。<sup>97</sup>

この引用は「十日の菊」において最も有名な場面であり、「助ける」側の「女中」として森家にとどまろうとする菊の姿が描かれている。森家に向ける彼女の復讐は、重高の自死するなどその家の人々が過去の非を正していく過程ですでにその意義が失われているので、作品末のこの場面ではなぜか「女中」という身分に執着する菊の姿勢のみが残る。しかし菊は、前節のひでのように「女中」として有能な働きをみせることはとても思えず、まさに「六日のあやめ十日の菊」<sup>98</sup>のように森家にとってはすでに不要な存在とみることでもできる。そもそもこの家はすでに16年も彼女なしでやってきたのである。「女中」として担うべき仕事も持たない一方で、前述のとおり女主人への身分上昇を否定した以上、彼女が森家にとどまる理由は見当たらない。にもかかわらず、菊は自分の本質的な性質をどこまでも「助け」ぬく存在と規定し、森家を離れようとしなない。それでも菊が自らを「どこまでも」助ける側であると断言することを、重臣および森家に対する全面的な支配者への昇格(少なくとも菊の側のその欲望)と捉えることができるだろう。なぜなら、菊にとって「助け」ることとは、生死にかかわる決定的な局面において主家の人々の人生の行方を支配することを意味するからである。

菊は、至高の瞬間の体現者でありつつ、その永続的な反復のなかで影響力を保ち続けることによって、地味で「持続」的な生の価値を象徴する存在でもある。こうした視点とかかわる三島の死生観がうかがえる次のエッセイをみることにする。この文章をはじめ、彼の多くの文章において三島は、一見したところ、持続的な生に対比される一瞬のうちの死を重んじるような考え方を示している。

行動は迅速であり、思索的な仕事、藝術的な仕事には非常に長い時間がかかる。しかし生はある意味では長い時間がかかり、死は瞬間に終るのに、人びとはどつちを重んじるだらうか。<sup>99</sup>

瞬間と持続とは三島作品世界においては重要なテーマであり、この引用でも地味な行為

---

<sup>97</sup> 同上、475-476頁。

<sup>98</sup> 同上、412頁。

<sup>99</sup> 『行動学入門』(初出『PocketパンチOh!』、1969年9月～1970年8月号)、『三島由紀夫全集』第34巻、新潮社、1976年、203頁。

の持続としての生と、輝ける瞬間としての死が対照され後者に価値があると主張しているかのように見える。また、三島は他の文章でも「瞬時にその世界を完成する死のほう  
が、ずっと完成感は強烈ではあるまいか？」<sup>100</sup>と述べており、「行動家の最大の不幸は、  
そのあやまちのない一点を添加したあとも、死ななかつた場合である」<sup>101</sup>と主張するな  
ど、「至高の瞬間的な死」および「恥辱の持続的な生」という独特の捉え方を繰り返し  
示している。三島のいう瞬間的な至純の死は、延々と続く生と対立しているように読み  
取れるが、実は、相補的な関係にあるとして捉えていたのではないだろうか。そのこと  
は上の引用がむしろたとえ華々しくはなくとも、「長い時間のかかる」「思索的な仕事、  
芸術的な仕事」に取り組みつづけようとする三島の意思の表明と読むことができること  
からも推察できるだろう。つまり、三島は永遠でなければ至純は成り立たないものであ  
り、「生」ぬきの「死」は不可能なもの、瞬間と持続は相互補完的なものだと考えてい  
たのである。

たとえば、「西郷隆盛は城山における切腹によつて永遠に人びとに記憶され、また特  
攻隊はそのごく短い時間の特攻攻撃の行動によつて人々に記憶された」<sup>102</sup>という三島の  
言葉は、瞬間の死の行為について説明しているように見えるが、実は永遠に人々に記憶  
されることによつてこそ「瞬間」の行為が「持続」されると説明しているものでもある  
ことに注意したい。西郷隆盛の切腹、そして特攻隊員たちの自殺的で瞬間的な行為が栄  
光に満ちた瞬間たりえるのは、それが記憶され繰り返し喚起され続けるからに他ならな  
い。このことは「十日の菊」において「事件」の折の一度きりの菊の「助け」がいつま  
でも重臣および森家の人々に記憶され、その記憶がくり返し再生されるさまが描かれて  
いることへと通じるであろう。「お前（菊—引用者注）の裸がわし（重臣—引用者注）  
の栄光であり、（中略）十六年間、このベッドを見るたびに、ここにわしはその夜のお  
前の寝姿を思ひ描いた」<sup>103</sup>。この引用から分かるように、重臣を救うために体を張った  
菊の「助け」は森家において記憶され、再生されていたのである。つまり、菊は、至高  
の瞬間の体现者であり、その栄光を森家の中で、とりわけ重臣の悔恨を通して持続的に  
反復させる力を持っている。こうした森家に対する菊の影響力は、重臣が生きているか  
ぎり、すなわち森家が存続するかぎり行使され続けるものである。彼女が「女中」の立  
場にとどまって森家を離れようとししない理由はここにあるとみられる。救出者としての  
菊は、その記憶が反復され栄光が再生されることによつて（森家の）支配者として君臨

---

<sup>100</sup> 『小説家の休暇』、181頁。

<sup>101</sup> 同上。

<sup>102</sup> 『行動学入門』、203頁。

<sup>103</sup> 「十日の菊」、463頁。

し、その地位を持続的に保持することができるといえる。華々しい「瞬間」の死と同様に地味な「持続」的な生も重要であるという思想を三島は、「女中」という二重の弱者、つまり、女性であり、下層階級に属する菊に投影し、「瞬間」と「持続」性の双方を巧みに体現する人物として老いた女性を描いているのである。

#### 第4節 『朱雀家の滅亡』のおれい—運命の<sup>ことわり</sup>理の転覆的支配者

前節の後半部において、三島の「死」「生」観について検討を行い、三島における生と死の相補的な関係を注視しながら、典型的な「生」の場である「家庭」を活動の場とする「女中」の三島文学における存在意義について、「十日の菊」の菊を通して考察した。

すでに本章の「はじめに」のところで確認したとおり、三島戯曲の特徴の一つは家庭劇であることであり、しかも「女中」がその家庭の中心人物であることも少なくない。そうした作品では「女中」は女主人公として描かれているのであり、三島の作品において「女中」という人物設定がいかに重要であるかが分かる。ここで特に、三島戯曲の多くの作品において「女中」たちが自らの身分の変化を求めないことに注意を払っておきたい。彼女たちは女主人への、いわば身分上昇の機会があるにもかかわらず、意外にも「女中」という地位に固執する姿がしばしば描かれているのである。「女中」という立場にとどまることによってむしろ彼女たちは、その家で機能する支配構造を温存することになり、それによって、逆説的に、支配側であるはずの主家の上に自らが君臨するという、支配秩序の転覆をその内実において実現するのである。しかし、例外的に女主人に身分を上昇させる「女中」がいる。それが、三島の1967年の作品『朱雀家の滅亡』<sup>104</sup>に登場するおれいである。1945年の敗戦の前後1、2年という時代をその背景とするこの四幕ものの戯曲の大まかな内容は以下のとおりである。

朱雀侯爵家は楽器琵琶の家で、当主経隆は37代目にあたるが、朱雀家は守り神である

<sup>104</sup> 『文藝』1967年10月号に発表された第4幕の戯曲。1967年10月13日～29日まで東京・紀伊国屋ホールで劇団NLT公演。演出は松浦武夫、出演は中村伸郎、南美江など。1971年9月7日～14日まで東京・新宿朝日生命ホールで「三島由紀夫追悼講演」として劇団浪漫劇場公演（他に名古屋・大阪・京都公演）、演出は松浦武夫、出演は中村伸郎、村松英子など。1987年9月9日～27日まで東京・銀座セゾン劇場公演、演出は出口典雄、出演は杉浦直樹、加藤治子など。

弁財天の嫉妬のために代々妻は早死にしてきた。長男の経広は、実は「女中」おれいと経隆との間に生まれた子であるのだが、大戦末期に自らすすんで南洋の激戦地に向かい、没する。その後、防空壕に直撃弾が落ちるとおれいも命を落とす。終戦になり、焼け跡に一人で暮している経隆の前に、経広の婚約者であった瑠璃子が花嫁衣装の十二単を着て現れる。気がふれているらしい彼女は経隆に対して滅びよと迫るが、経隆は「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いる私が」という台詞を残し、幕となる。

三島は、『朱雀家の滅亡』に「エウリピデスの「ヘラクレス」に據る」と作者として付記し、「第一幕が僭主征伐に當り、第二幕は子殺し、第三幕は妻殺し、第四幕は一種の運命愛アモール・フアティに該当する」<sup>105</sup>と解説する一方、「好きなあらゆるものを詰め込」<sup>106</sup>んだこの作品は「根本に両性の對立を扱つてゐる」<sup>107</sup>と創作の意図を説明している。

この作品が発表されたのは1967年10月であるが、この年4月には、三島は自衛隊への体験入隊をおこなった。そして9月には『葉隠入門—武士道は生きてゐる』の書き下ろし出版をする。このことは、1930年代末から1940年代初めにかけて校訂本の出版や解説書の刊行が相次いでベストセラーとなり、戦争熱高揚に寄与した武士道の古典的名著とされる『葉隠』に対する関心を復活させるものとして話題になった。これと同時期に三島は戯曲『朱雀家の滅亡』を書き発表したのである。

『朱雀家の滅亡』は三島戯曲の中では比較的高い評価を与えられていない作品である。三島の代表的な戯曲である『サド侯爵夫人』（1965年）の後続作品ということもその理由の一つであろう。そして、作家自らが『朱雀家の滅亡』は「天皇の問題」<sup>108</sup>を描いた作品だと解説したために、この点ばかりが強調されて限定的な位置づけが与えられ、天皇への忠節をテーマとした「二・二六事件三部作」、中でも特に「英霊の聲」（1966年）と関連づけて論じられるのがこれまで通例となっている。

たとえば、山中剛史は「「十日の菊」から「朱雀家の滅亡」へ—生きのびた者の実存的地平」<sup>109</sup>において、二・二六三部作について、二・二六事件は出てこないが、「英霊

<sup>105</sup> 「「朱雀家の滅亡」について」（初出『文藝』、1967年10月号）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年、131頁。

<sup>106</sup> 「「朱雀家の滅亡」について」（初出『劇団NLTプログラム』、1967年10月）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年、138頁。

<sup>107</sup> 同上。

<sup>108</sup> 「私の文學を語る」（初出『三田文学』、1967年10月号）、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年、467頁。

<sup>109</sup> 山中剛史「「十日の菊」から「朱雀家の滅亡」へ—生きのびた者の実存的地平」、『三島由紀夫研究④ 三島由紀夫の演劇』、鼎書房、2007年、67—85頁。

の聲」とのつながりにおいて、「十日の菊」よりも『朱雀家の滅亡』が来るのが適当であろうと指摘し、男性主人公が生きのびるという共通点を認めながらも「十日の菊」と『朱雀家の滅亡』の差異を、「神」という存在の有無とそれに起因した悲劇性にみている。山中は、経隆の滅びの宣言、その幕切れの台詞が、そのまま神としての天皇の滅びを、ひいては日本の滅びをもオーバーラップさせるものであるなら、それを敗戦の詔勅が下された8月ではなく、12月という、昭和天皇の人間宣言の直前の時期（人間宣言は1946年1月1日）に設定していることは、「英霊の聲」における天皇観との同質性を思わせ、きわめて示唆的であると論じている。

また、松本徹は『英霊の聲』への応答—『朱雀家の滅亡』論<sup>110</sup>において「英霊の聲」の発表後、約一年して執筆した戯曲として『朱雀家の滅亡』に注目する。松本は、「英霊の聲」で、二・二六事件で処刑された青年将校たちと、大東亜戦争末期の特攻隊員が、霊媒者を介して、天皇に向けて放った「などですめろぎは人間となりたまひし」という問いかけに答える人物として、『朱雀家の滅亡』の当主、つまり神風特攻隊を送り出した天皇のそばに侍従として身を置いていた経隆が設定されていると述べている。また、「英霊の聲」では戦後社会への恨みや糾弾の思いが前面に押し出されていたが、『朱雀家の滅亡』では、その滅びと運命をともにした人々への切実な共感と敬意をもって、ひたすら、褒め、称え、悼み、うるわしい言葉の花束が捧げられているとして両作品の関係性を指摘している。

他にも、池田弘太郎は論考「朱雀家の滅亡」<sup>111</sup>で描かれている「滅び」とは近代化＝西欧化による日本的なものの敗北であり、この作は、非西欧化への最後の防壁たるはずの天皇に対する三島の批判の書だと評し、大久保典夫は「朱雀家の滅亡—〈恋闕〉の心と文学」<sup>112</sup>において、経隆が「お上」と一体化していくことを描くことによって、三島が追求したのは「恋闕」の形而上学、すなわち天皇への至誠の愛であったと評している。このように『朱雀家の滅亡』に関する研究は、発表された時期の三島の言行とともに、二・二六事件や天皇制といった政治的な関心を分析したものが多い。それゆえ、これらの研究においては作品の中心に経隆のみを置いて分析することがほとんどであった。

たしかに『朱雀家の滅亡』は、天皇への忠誠を中心テーマに据え、経隆と息子の経広を描かれているものの、彼らの「忠」と対立する人物として「生」を重んじる「女中」

---

<sup>110</sup> 松本徹「『英霊の聲』への応答—『朱雀家の滅亡』論」、『三島由紀夫研究⑧ 三島由紀夫・英霊の聲』、鼎書房、2009年、86—96頁。

<sup>111</sup> 池田弘太郎「朱雀家の滅亡」、『論争ジャーナル』、育誠社、1968年6月号、63—69頁。

<sup>112</sup> 大久保典夫「朱雀家の滅亡—〈恋闕〉の心と文学」、白川正芳篇『批評と研究 三島由紀夫』、芳賀書店、1974年、248—256頁。

のおれいが設定されていることに本研究では注意を傾けたい。いかにも三島的な「均衡」のうかがえる人物配置であり、前述の三島による自作解説が促すとおり、本作に描かれた男女の対立に焦点を当てた検討の必要性が浮かび上がってくる。

男女の対立関係に焦点を当てた研究として大岡昇平は、経隆の忠誠は美化されるように見えるが、おれいと日常的な心理的葛藤や璃津子の呪いによって、忠誠の生み出す害毒が明らかになるように周到に配置されている<sup>113</sup>と指摘する。また、山田博光はこの作品に貴族性・戦前的精神の象徴である経隆と庶民性・戦後の精神の象徴であるおれいの対立の構図があると指摘し、結局三島はおれいを卑しんでいるが、「戦後を肯定するわれわれ」にとっては「おれいこそ正しい血だ」<sup>114</sup>と主張している。しかし、この作品における男女の対立を指摘しているこれらの研究も天皇への忠誠の主題を議論の出発点としているがゆえに、女性人物に対する分析が十分になされてきたとはいえない。

一方、作品発表直後の「群像創作合評」<sup>115</sup>において埴谷雄高は、経隆に対する分析をおこない、しかも洞察的に富み、柔軟に対処できる人物としておれいを高く評している。また、ジェンダーを視野に入れた本格的な研究として有元伸子は「三島由紀夫『朱雀家の滅亡』論—神と男女の関係劇」<sup>116</sup>において、「天皇の問題」を宗教的権威の源泉である弁財天の朱雀家とパラレルに描くことによって女性性を強調するとともに、「戦争の死者」の声を女性に代弁させた劇であると評している。こうして作品内の女性人物・おれいの存在に言及する論考がいくつかあるものの、おれいを中心人物として捉え具体的に分析した論考はないといっていいただろう。

ここで、おれいの身分が「女中」として設定されていることには特に注意を払っておきたい。なぜなら、エウリピデスの『ヘラクレス』を典拠とした付記や両性の対立を描こうとしたという作家の意図から考えてみると、エウリピデスの『ヘラクレス』においてヘラクレスの妻・メガラが登場するように、おれいは経隆の妻として設定されてもおかしくないはずだからである。実際、作品の構想を三島が書きとめた「朱雀家の滅亡」創作ノート<sup>117</sup>においては、女性人物の設定として妻、娘、そして2～3人の女中が記さ

---

<sup>113</sup> 大岡昇平「文藝時評」、『朝日新聞』、1967年9月29日付、9面。

<sup>114</sup> 山田博光「朱雀家の滅亡」、『国文学 解釈と鑑賞』、至文堂、1974年3月号、116—117頁。

<sup>115</sup> 埴谷雄高、小島信夫、小田切秀雄「群像創作合評—朱雀家の滅亡」、『群像』、講談社、1967年11月号、274—291頁。

<sup>116</sup> 有元伸子「三島由紀夫『朱雀家の滅亡』論—神と男女の関係劇」、『近代文学試論』、広島大学近代文学研究会、2004年12月号、75—85頁。

<sup>117</sup> 「朱雀家の滅亡」創作ノート、『決定版 三島由紀夫全集』第24巻、新潮社、2002年、687—697頁。

れていた。しかし完成された実際の作品に登場する女性はおれいという女中一人と経広の婚約者・璃津子のみとなる。おそらく妻役がおれいに、娘役が璃津子に変更されたのであろうが、こうした設定変更には、三島の強い意図が働いているように思われる。なぜなら、妻ではなく「女中」とすることでおれいの重要性が増してくるからである。以下では、ここまでの論述を踏まえて男女の対立を軸に、女性人物・おれいを中心として、特に彼女の「女中」という身分に注意しつつ、朱雀家におけるおれいの存在理由、また家族外の存在とされる女性が表すその家の「死」と「生」の論理について探っていくことにする。

まずは、弁財天について説明するおれいの姿から確認する。弁財天は、朱雀家の守り神であると明示されているが、実のところ、「女中」のおれいがあたかもこの家の歴史の担い手でありまた弁財天信仰の代表者であるように描かれているのである。経広の婚約者である璃津子に、朱雀家の歴史と守り神弁財天についておれいが説明するくだりを見てみよう。

**おれい** （前略）皆、この家の守り神のあのお社から出たことでございます。（中略）御本體は竹生島の辯天様で、琵琶を抱へた美しい女神なのでございます。女神は水のある場所をお好みになるので、このお邸も御先代が海をすぐ向うに見渡す土地をトして、この高臺にお建てになつたのですわ。<sup>118</sup>

この引用のすぐ前には、やはりおれいが「誰もあなた（璃津子—引用者注）に申し上げないことを、たうとう私が申し上げる羽目になりました」<sup>119</sup>と述べていて、おれいによる弁財天をめぐる説明は、この家において弁財天を崇め奉っているのはほかならぬおれいであることを示している。引用したおれいの語りによると、朱雀家の守り神は女神であり、その女神は水が好きで、そして、朱雀家一族の者は皆その女神から生まれたとされている。水からは羊水が想像され、子どもを産む母親を想起させる設定であろうが、この女神を信仰するのはおれいと、経広の婚約者ではあるもののまだ朱雀家内部の人物とはいえない、別の言い方をすればおれいのように朱雀家の構成員とは認められていない外部人物の璃津子であることには注意を払っておきたい。なぜなら、彼女たちが信仰する弁財天もまた、朱雀家の守り神と設定されているものの、実のところ内的な構成員ではなく、朱雀家においては外的な存在とみることができるからである。

<sup>118</sup> 『朱雀家の滅亡』、『三島由紀夫全集』第23巻、新潮社、1974年、448頁。

<sup>119</sup> 同上。

ここで、弁財天について確認しておこう。日本で広く信仰されている七人の幸福の神である七福神は、家庭や旅行者や富の保護神である。その中で唯一の女性で幸運と音楽を象徴するのが弁天とも呼ばれるこの弁財天である<sup>120</sup>。弁財天は、「大吉祥天女として怨敵や怖悩を除き、世間を饒益して、貧窮を救い、財穀を与える天女である」<sup>121</sup>と定義されている。家族の保護神であることおよび音楽を象徴する点、また女性であることは『朱雀家の滅亡』の弁財天そのものであろうが、三島の描く弁財天は上の定義とは異なって幸運または豊饒を意味するとはいえない。なぜなら、おれいの言葉を借りて説明される弁財天は、「嫉妬深く」<sup>122</sup>、そのために朱雀家の当主は花嫁を迎えることが禁じられており、もしも正式に花嫁を迎えるとその新妻はたちまち死んでしまうのである。つまり、ここでの弁財天は人間の幸運よりはむしろ人間の不幸や死滅と関係があり、朱雀家の人々、とりわけ女性の生死にかかわる存在とされているわけである。

こうした弁財天の破滅的な力に反して朱雀家を守ろうとするのが、弁財天を崇める二人の女性、おれいと璃津子であることは興味深い。経広は弁財天の象徴である琵琶には「手を觸れたこともな」<sup>123</sup>く、経隆は「琵琶を捨てて」<sup>124</sup>いるなど、自身の家系について無関心な朱雀家の男性たちとは対照的に、弁財天を強く信仰する璃津子の姿に注目したい。以下は婚約者の璃津子が、「死」を避けることができない危険な場所に出征する直前の経広との結婚を求める場面である。彼女は弁財天の論理を信じ、その論理を敷衍して、自らが死ぬことで経広を救おうとする。

**璃津子** あなたがお許しにならなくても、私が決めます。(中略) 朱雀家の辯天様は當主と結婚しない女を、お取り殺しになることはないのですもの。さういふ女は代々生き永へて、朱雀家の子孫を傳へて來たのですもの。(トおれいを見る。おれい、顔をそむける) 今日わかりました。廣様は危険な戰場へいらつしやる。その廣様を救ふためには、女神は犠牲をこそ望んでいらつしやるんだつて。私が今までの願を改め、今夜のうちに正式の花嫁になり、ぜひとも廣様の身代りに立たなければならないのだつて。さうしなければ、朱雀家の血筋は絶え、さうすればいつか無事におかへりになつた廣様が、妻とは呼ばない別の女の人から、後繼を

<sup>120</sup> ジョン・R・ヒネルズ編『世界宗教事典』佐藤正英監訳、青土社、1999年、185—186頁参照。

<sup>121</sup> 梅田義彦『宗教辞典』、堀書店、1966年、293頁参照。

<sup>122</sup> 『朱雀家の滅亡』、449頁。

<sup>123</sup> 同上、451頁。

<sup>124</sup> 同上、452頁。

お作りになればいいのだから。<sup>125</sup>

ここでの璃津子の態度に表れている決然とした強い意志はともかく、璃津子の理屈は次のようなものである。弁財天は嫉妬の神であるゆえに朱雀家の正式の花嫁は必ず死ぬ。正式に結婚しない女なら死ぬことなく子どもを産むことができ、朱雀家の存続を可能にする。したがって璃津子は、自分が経広と結婚し「正式」な妻となって「死」を迎えれば、「犠牲」を望む弁財天を満足させることができ、逆にその力によって経広の「生」を守り、経広が生きのびた後は妾に子を産ませることで、朱雀家の存続を図ることができる。璃津子によるこのような説明を通して浮かび上がるのは、経広の実母であり、またそれゆえ経隆の実質的な妻であるにもかかわらず、「女中」としてこの家に置かれているおれいの存在である。当主と結婚しない女、そういう女こそが生きのびて朱雀家の子孫を残し、家を存続させる、という璃津子の語る弁財天の論理は、まさにおれいに適合しているのである。それゆえ上記の璃津子の語りは、女神が人間に及ぼす「死」と「生」の力を利用して経広を助けようとする意志の表明であると同時に、「妻」にならないことで朱雀家の存続を保証する「女中」おれいをめぐる人物説明でもあるのである。こうして朱雀家の存続を願う二人の女性により朱雀家が支えられていることが歴然となる。

有元伸子は先にも言及した「三島由紀夫『朱雀家の滅亡』論—神と男女の関係劇」<sup>126</sup>において、天皇とジェンダーの観点からこの作品を論じ、使用人として経隆・経広父子に従順に接しつづけてきたおれいは、無我と献身によってお上に仕え弁財天を信仰する「朱雀家」の幻想を支えていると分析している。また有元は、おれいが世俗的な価値観を与えられていること、すなわち、実の子である経広を最も大切にしているようないかにも母親的な姿を指摘し、産みの母でありながら経広を息子として遇することは許されなかったものの、「女中」の立場で弁財天の信仰を護り朱雀家を支えているおれいに献身的な姿を見ている。たしかに、こうしたおれいの姿に従順に主家に仕える「女中」の姿としてみることができる。だが、経広（の死）により作品後半におれいが次第に変貌していくことを見落としてはならない。そうしたおれいの描写についてこれから見ていこう。

ここで改めて注目しなくてはならないのが、おれいの「女中」という身分である。三島は、『朱雀家の滅亡』を通して家長の男性が妻（＝子どもの母）に支えられながら権威を保持するという近代の家父長制的な家庭をやや変形させ、母の代わりに「女中」の

<sup>125</sup> 『朱雀家の滅亡』、480—482頁。

<sup>126</sup> 有元伸子「三島由紀夫『朱雀家の滅亡』論」、75—85頁。

おれいによって支えられる朱雀家を描いている。経広の実の母親でありながらも、「女中」の身分であるおれいは、第1章で確認したような「母性」をあからさまに発揮することが禁じられてきた。しかし、この「母性」がおれいの変貌に重要な役割を果たすのである。そのきっかけとなるのは息子経広の死である。おれいの変化を検討する前提として、経広の「死」をめぐる登場人物たちがみせる対照的な姿勢について見ていくことにする。まずは、婚約者の璃津子の姿を検討する。

弁財天に対する強い関心と信仰を示していた璃津子は、出征を前にした経広とどうしても今すぐに正式な結婚をしなくてはならないと言い出し、その理由として、先の引用で見たように、「廣様を救ふためには、女神は犠牲をこそ望んでいらつしやる」からだとして説明する。しかし璃津子の言っていることは、彼女の推論によるものに過ぎず、実際に女神が犠牲を望んでいるかどうかの確証はむろんない。この態度は、「お上」に対する無限の忠誠を示す経隆の姿とも似ている。超越的な存在に対して無際限の信仰心を示している二人にはこのように類似した態度が見いだせるが、経広の「死」をめぐるのは、両者は異なる姿勢を示す。

璃津子は前述のとおり、自身の「生」を担保に経広の「死」を防ごうとする。それとは逆に経隆は、「お前（経広—引用者注）は、戦ふがいい。お上のために、朱雀家の譽れのために戦ふがいい」<sup>127</sup>と、危険な戦場に息子が向うがまにさせ、結局出征した経広は死んでしまう。忠義のため自らは生きのびることを選択し、息子経広のことはみすみす死なせる経隆のふるまいはいかにも矛盾しており、この態度によって彼はおれいとの対立を深める。つまり、自分の子どもを死に追いやった経隆の姿は、おれいの「母性」を発動させるきっかけとなる。

経広の実母であるにもかかわらず「女中」として朱雀家で暮らしてきたおれいは、自分を指して「母親」という言葉を使ったとたん息子の経広から罵倒を受け、「朱雀の家では、終生言つてはならん言葉（母親—引用者注）だ」<sup>128</sup>と経隆からも強く叱責されていた。「ここにゐる誰もが知つてゐる」<sup>129</sup>ながらもおれいの母親という資格は否定されており、彼女自身もそれに従ってきたのである。ところが息子の「死」を契機におれいは「召使」としての従順さを捨て去る。それと同時に、経隆を前にして経広を堂々と自分の「子」と呼び、自分をその母親と位置づけて朗々と議論を展開する。実のところ、この第3幕では経隆もおれいを「母親のお前」<sup>130</sup>と呼ぶようになるのであり、おれいは母

---

<sup>127</sup> 『朱雀家の滅亡』、465頁。

<sup>128</sup> 同上、477頁。

<sup>129</sup> 同上。

<sup>130</sup> 同上、491頁。

なる資格を獲得するといえる。第3幕では冒頭からおれいは「一日（中略）藤椅子の上に寝て」<sup>131</sup>いて「女中」の仕事は放棄し、息子を失った悲しみの母の立場に存分に浸っている。以下の引用を見てみよう。

**おれい** （前略）あの子は死ぬと同時に、青い空の高みからまつしぐらに落ちてきて、ここへ、（ト自らの腹を叩く）ここへ、この血みどろの胎の中へ、もう一度戻って来たのですわ。もう一度私の賤しい温かい血と肉に包まれて、苦しい名譽や光榮に煩はされることのない、安らかな眠りを楽しみに戻って来たのですわ。今こそ私はもう一度、ここにあの子のすべてを感じます。あの子の目差、あの子の微笑、あの子のしつかりした手足をこの中に。<sup>132</sup>

上のおれいの台詞は子を身籠った母親を想起させるが、他方では前述の弁財天についてのおれいの説明とも対応している。朱雀家の守り神である弁財天をめぐるのは、「皆、この家の守り神のあのお社から出」<sup>133</sup>て、死ぬと「みんなあのお社に納めてお」<sup>134</sup>かれると説明されている。朱雀家の人々が弁財天から生まれ、死んだ後に再び弁財天に戻ると同様に、おれいから生まれた経広が死んでから再びおれいの腹の中に戻ってきたとされているのである。この引用の描写からは、おれいに弁財天のイメージが重ねられていることが指摘できる。ここから、弁財天を信仰していた以前の順従な「卑しい」<sup>135</sup>「女中」の身分から、朱雀家を守る弁財天と同じ立場へとおれいが上昇したとも解釈できるであろう。

経広の「死」によって母としての地位を取り戻したおれいは「妻」の身分をも獲得しようとする。以下はおれいが正式な妻になろうと経隆に結婚を求めるシーンである。ここには、自らを朱雀家の守り神と同列に置くばかりか、むしろその弁財天を見下し、超越的な権威のさらに上に立つ者として自分を認識する、きわめて力強い人間的な宣言を見てとることができる。

**おれい** （前略）私たちは正式に結婚してやらうぢやありませんか。（中略）これだけ生きのびたら、辯天様も怖くはありませんわ。むかしのちよつと小粋な美し

---

<sup>131</sup> 同上、486頁。

<sup>132</sup> 同上、490頁。

<sup>133</sup> 同上、448頁。

<sup>134</sup> 同上、505頁。

<sup>135</sup> 同上、475頁。

かつた私なら、辯天様怖さにこんな身分に甘んじてある言譯も立つたでせう。それから二十年間、私はだんだん私が醜くなるのを待つたのです。もう大丈夫だわ、ここまで待てば。(顔をさし出す) どう？この皺は？今日をたのしみに一年一年私が丹念に刻んだ皺は？どう？老いと醜さが辯天様の嫉妬をしりぞけ、もう子供を産むおそれもない女は、朱雀家最初の長壽の花嫁の縁起のいい例になりますわ。(中略) 朱雀家が求めてみた花嫁は、仕合せな、若い、美しい、そしてすぐ死んでしまふよわな女ではなかつた。朱雀家の花嫁は、もうすでに子供を産み、そしてその子を失つた、悲しみにあふれた老いたしたたかな女だつたのです。……さあ、今すぐ私たちは結婚しませう。警戒警報ぐらみなら、區役所は事務を執つてゐるでせう。今すぐ行つて籍を入れて頂戴。宗秩寮などは、事後承諾で済ませられますよ、こんな世の中では。<sup>136</sup>

二人の女性、璃津子とおれいは朱雀家の外部の人間という共通の設定を持つだけでなく、それぞれ経広と経隆に自ら結婚を要求するという類似した行動をとる。しかし、二人には大きな違いがある。璃津子は、花嫁になる者は死ぬという弁財天の論理に沿って結婚を要求し、妻となろうとした。その璃津子とは違って、すでに弁財天のイメージをまとうようになったおれいは、かつて「朱雀家の御當主は、花嫁をお迎へになつてはなりません」<sup>137</sup>と述べて弁財天の力を怖れていたのとはまったく異なり、自分の存在によって弁財天はすでにして無力化されたのだと宣言する。おれいは自分を指して「朱雀家の花嫁は、もうすでに子供を産み、そしてその子を失つた、悲しみにあふれた老いたしたたかな女だつた」のだと宣言し、老いたおれいは弁財天の論理の適用範囲外にあると主張している。つまり、はるか以前にこの家の子を産み、老いた自分には弁財天の神的な力も及びようがなく、自分には朱雀家の花嫁になる十全な資格があると述べる。

こうして朱雀家を支配してきた弁財天の論理を棄却して自らの生の自信に基づき、家の存続の道を再規定していくおれいは、第3幕末防空壕の中であっけなく死んでしまう。それゆえ、この結末について、結局はおれいも「女神の秩序」<sup>138</sup>に沿って正式な花嫁にはなれず死んでしまったと解釈されがちだが、こうしたおれいの「死」は、少なくとも作品の記述をみるかぎり朱雀家の花嫁になる契機となっている。「朱雀家の者」<sup>139</sup>になりたいというおれいの生前の願望は、結局叶えられないままに死んでしまうが、死とひ

<sup>136</sup> 同上、498—500頁。

<sup>137</sup> 同上、448頁。

<sup>138</sup> 同上、500頁。

<sup>139</sup> 同上、501頁。

きかえにおれいは、「私の狂氣のさなかに、息子が死に、妻が死んだ」<sup>140</sup>という経隆の言葉にみられるように、「妻」という地位を当主の経隆から与えられるのであり、言い換えれば、朱雀家の者として公認されるのである。

しかし、滅亡していく朱雀家において「妻」になること、朱雀家の者になることがどのような意味を持ちうるのかは疑問に残る。むろん妻の身分を得ることは「女中」のおれいにとっては身分の上昇を意味するものとして重要であろう。第3幕での次のおれいの台詞には家庭内での自分の居場所、すなわち自らの地位に迷うおれいの姿勢がみられる。「奥様でもない者が、……この空襲のひどい世の中に、召使などといふ者はみなくなりましたのよ。私は一體何だらう。みない筈のものがあるなんて、私は多分幽霊なんでせうね」<sup>141</sup>。ここにはとくに戦後に出現した「近代家族」像が端的にみられる。先の引用で、今すぐ区役所で事務手続きをすればよいという結婚認識もその表われであろうが、住み込みの召使としての「女中」の居場所がなくなったことがここで言及されている。核家族をモデルとする閉鎖的な近代家族形態では、家長とその妻、そして子どもがその構成員であり、以前の「女中」の仕事は専業主婦となった家長の妻にとって代われた。「女中」の存在がなくなると同時に、家庭内に閉じ込められる女性が「女中」から主婦へ変わったが、家事および育児といった家政の担当者が変わるだけで、家庭内で女性が家政の機能に還元されていることには変わりがない。三島文学において「女中」がほとんど只で働いている（少なくとも報酬が払われていることについての記述はあられない）ことを考えても、その立場は「専業主婦」のものと同様であろう。つまり、「女中」というおれいの設定は、権威のない空っぽな権力しかもたない女性を生み出した「近代家族」制度に対する三島の皮肉のようにもみえる。子を産んで一つ屋根の下に暮らそうと、事実上の妻として夫の傍に居ようと、あるいはついに母と名乗り、「正式な花嫁」の位置づけを得ようとも、家庭内の女性の空しいあり方は本質的に変わっていないことを、弁財天をも陵駕する強力な存在となったおれいをあっけなく死なせることで三島は暗喩しようとしていたのかもしれない。

ところで先の引用には興味深いことに自身の「老い」を強調するおれいの姿が出てくる。これは男女の対比がうかがえる大切な台詞だといえる。すでに指摘したように、三島文学において男性人物の「老い」は、醜くおぞましいものとされ、男性登場人物たち自身にとっても避けたいものとされている。これは作家自らの言説とも符合している。しかし女性人物の場合、「老い」および「醜さ」はむしろ、特殊な価値を持っており、

---

<sup>140</sup> 同上、506頁。

<sup>141</sup> 同上、485頁。

むしろその人物の強い武器として活用される。「只ほど高いものはない」のひで(55歳)、「十日の菊」の菊(54歳)のように詳しい年齢は示されていないものの、「二十年間、私はだんだん私が醜くなるのを待ったのです」というおれいの台詞からおれいもおそらくひでや菊と年回りが似ていると推測できる。おれいは「これだけ生きのびたら、辯天様も怖くはありませんわ」と、老いているがゆえに自分に自信を示してさえいる。先の引用においておれいは「老いと醜さが辯天様の嫉妬をしりぞけ」とされ、自分は「老いたしたたかな女」であると勝ち誇っていた。「老い」たおれいは、本章の第3節で確認した「十日の菊」の惨めに生きのびた森とは異なって、「老い」を弁財天の力に抗する武器となしているのである。ここで神的存在である弁財天が老いることのないことも注意しておきたい。「老い」はまさに人間特有の力なのである。おれいの「老い」は生きのびた惨めな醜態さではなく、花嫁に定められた運命的な「死」の原理を「長寿の花嫁」という「生」の実績で逆転させるエネルギーであり、その人間的な力の体現者としておれいが描かれていると解釈することができる。

おれいに防げられたために防空壕に入れなかった経隆は、そのおかげで生きのびることになり、逆におれいは死んだ。この二つの生と死もおれいの力を証していると読むことができるであろう。弁財天の論理によると「正式な花嫁」ではないおれいは死なないでいるべきであるが、彼女はその論理をひっくり返して死んだのである。前述のように自らの力で朱雀家における母、妻、女主人としての地位を取り戻してきたおれいは、死ぬはずの経隆を生きながらえさせる一方、自らは死ぬことによって、一層明確に自分が「正式な花嫁」であったことを証明する。男性からの認知はなくとも自分の腹から子を産み、「名誉や栄光に煩らわされること」なく「女中」として家庭の実生活をきりもりしてきたおれいは、その生の力そのものによって超越的な權威に敢然といどみ定められた<sup>ことわり</sup>理を転覆してみせたのである。

## 第5節 おわりに

本章では、三島文学のうちの戯曲作品を中心として分析し、特に「女中」像に目を向けた。三島は、社会における人間関係の最小の単位である「家庭」を描くことに力を注いでおり、「家庭劇」は彼の戯曲の特徴の一つであった。三島が描く家庭の形態は、核家族に代表される「近代家族」の形態であり、その性質はすでに論じてきたとおり「男

は仕事、女は家事・育児」といった性別役割分業観による。つまり、女性は家庭の中に閉じ込められ、「専業主婦」として家政を担うべきとされる。しかしながら、三島が描く家庭においては専業主婦として家政を実際に司る女性の姿、すなわち、母親として、また妻として十全に振る舞うような女主人の姿は見られない。その代わりに登場するのが、家庭の中に入り込んだ他人である「女中」である。

一方、1950～60年代の日本の現実社会においては家事手伝いのイメージは主従関係を前提とする「女中」から契約による雇用関係へ変わりつつあり、用語としても「家政婦」あるいは「お手伝いさん」や「メイド」といった言葉が代わりに使われるようになっていった。それにもかかわらず三島は、執拗に家庭の中に「女中」と呼ばれる人物を置き、その家の女主人、つまり専業主婦であり母親である、またその家の戸主の妻である女性の代わりに家政を担う存在として「女中」を描いている。

第2節で確認した「只ほど高いものはない」（1952年）において「女中」のひでは女主人と激しい対立関係にあったが、それ以後の作品では次第に女主人の姿が消えてゆく。第4節で取り上げた『朱雀家の滅亡』（1967年）では女主人は初めから不在で、家には「女中」しかおらず、しかも最終的にはこの「女中」が完全に女主人の立場になることを確認した。こうした変化は「近代家族」が定着していく過程と深く関係するのではないだろうか。つまり、「近代家族」制度が誕生させた「専業主婦」という女性の立場は、社会から「女中」という存在を消していく代わりに、自らは家庭内に閉じ込められ、家事や育児を担当する役目を担わされたのである。家庭内でもっぱら家政の機能を受け持つ女性が「女中」から主婦へと移ったともいえるわけだが、根本的な変化は生じず、むしろ主婦となった女性は「女中」よりも弱い立場の人間といえる。つまり、主婦という立場に置かれたゆえに、「女中」のように職業的にも認めてもらえず、女主人として空っぽな権力しかもたない存在へと降格したと捉えることもできる。近代家族において家政を専業とするということから帰結する最大限の女性の力と、それに不可避免的に附随する諸問題を最も効果的に探究しうる文学的人物形象が三島にとっての「女中」であったといえよう。

主家において「必要」な存在となることでその人々に支配力を行使する「只ほど高いものはない」のひでや、救出者として主家の人々の人生に決定的な影響力を行使する「十日の菊」の菊、そして、生死を司る超越的な論理を自らの生によって転覆する『朱雀家の滅亡』のおれいは、みな主家の「家庭」においてのみ生きる存在である。その意味では「近代家族」の女主人、すなわち「専業主婦」像そのものであるともいえる。しかし三島は家庭内の女性を有能で老練で、智力にも意志力にも秀でた「女中」として描く

ことで、「主体的」な人間の逆説を表している。すなわち、個人の人間が表す「主体性」は制約のある人間間の関係の中でしか生まれず、抑圧された状態でのみ発揮されるものといえる。本章では、「家庭」という限界を抱えた主体性、限界の中での支配力を、三島の描く「近代家族」の中での女性の姿を通して確認した。こうした矛盾する二面性を体現するのが三島の女性人物なのである。

## 結章

本論文では、女性人物に焦点を当てて三島由紀夫作品を論じてきた。この作業を通して三島文学の女性たちが体現する「主体性」と「支配力」のあり方、そしてその意味について議論した。以下では、その具体的な意義や成果について本論文の結びとして総括的に論じたい。

まず本論文の研究作業を支えてきた三つの疑問を改めて提示しておこう。第一にあげられるのは、三島文学においては悪女、とりわけ読者がシンパシーを抱きにくい女性が多く登場するのはなぜなのかという疑問である。これについては、本論文の冒頭で言及したとおり、女性蔑視的な発言やエッセイなどに表れる作家三島の女嫌いといった女性観と深く関係するものと考えるのが一般的であろう。しかし、三島の描くこうした女性たちは行動力に富んだ、能力の高い、魅力的な存在でもある。女性を「劣等」な者、また、男性の「従属者」であると見なす三島の女性観とは相反して、作品において女性たちは優れた人間として描かれているのである。こうした二面性を持つ女性像が描かれていることをふまえると、三島文学を男性中心の文学と捉えるのは偏った見方なのではないかという第二の疑問が生じてくる。さらに三島の作品では男女の対比が明確に描かれている例が多いことも重要であり、そうした作品では女性たちと比べて男性たちは存在感が薄い印象があるのではないか。これが第三の疑問である。

このような疑問に対する答えを得、それによって三島文学を新たに捉えなおすために、本論文が課題としたのは、女性が主人公または中心的な役割を果たしている三島の作品を取り上げることである。この方針に立ってみると、必然的に、短編小説が重要な作品として視野に入ってくる。短いゆえに人物設定が単純な短編作品においては男女の対比がよく見られ、女性像がより浮かび上がってくるからである。また、女性なくしては成り立たない男女の関係を扱う作品を重要な研究対象とすることとなり、「中間小説」として位置づけられる作品が視野に入ってくることになる。そしてまた、戯曲作品も重要な作品として研究対象に入ってくる。台詞を通して表現される文学ジャンルである戯曲において女性たちは、読者ないし観客を含む他者に向けて自分の考えおよび内面を言葉として表明する。つまり、積極的な自己表現によって戯曲作品においては女性像がより鮮明に強調されるからである。加えて、これまで多くの先行研究が対象としてきたい

いわゆる本格長編小説も新たな観点から再検討することが必要となってくる。かくして本論文では三島の代表作の一つと見なされる純文学作品『禁色』も女性人物たちを中心に据えて論じ直すこととなった。従来、男色文学として読まれてきたこの作品においても強力な影響力を持つ女性たちの姿が読みとれるのである。

かくして本論文は、まず三島文学における女性像の典型的な特徴を抽出することに努め、さらにそうした女性像のもつ意味を多面的に考察しながら、こうした女性像を描く三島の文学者としての問題意識を明らかにするという目的のもとに研究作業を展開してきた。この作業過程で見えてきたのは以下の諸点である。

三島文学における女性人物たちに着目し、考察をおこなうことによって分かるのは、第1章での短編分析でも明示したように、三島の作品においては、女性が「家庭」という枠の中に位置づけられていることである。そこで本論文では女性と家庭の関係に着目して、まず戦後の日本の近代家族像のあり方とその変遷を捉えたうえで、三島文学における女性像と「近代家族」の関係に関心を向けた。この作業によって「核家族」という近代的家族形態というものに対する三島のきわめて強い関心をみることができたといえる。

また、男性、女性どちらかではなく、男女関係の中で三島が人間を描こうとしていたことが女性に着目することで見えてきた。そこで、女性人物を重視して作品を読み直しつつ、女性との相対的な関係の中に男性登場人物たちのどのような特性が表れてくるのかについて新たな検討をおこなうように努めた。また、人間関係の中で登場人物たちが果たす機能に着目して、男・女それぞれの登場人物たちに託された意味を読み取っていく作業をおこなった。

こうした作業を通して本論文が三島文学の女性像について何を明らかにし、その「主体的人間像」や「支配」についてどのような要素を抽出できたのか以下にまとめてみたい。

第一にあげられるのは、女性登場人物たちの非常に強い二面性である。言い換えれば本質的に強烈な矛盾をはらんだ存在として女性たちは造形されている。本論文で取り上げた女性たちはみな、明らかに良い面と悪い面、優れた面と劣った面の両方をもつ人物として描かれている。つまり、悪女としての印象が際立つ女性人物たちにもそれなりの背景が描かれ、単に断罪すべき存在として提示されているわけではない。三島は女性を通して、ある面で突出した能力を示しながら、全体としては不完全であるそのありようを、人間というものの本来のあり方として描こうとしているのではないだろうか。

女性たちのみせる「支配力」も一面的なものではない。三島文学の女性たちがみせる

圧倒的な、あるいは隠然たる「支配力」は、ある意味で、たしかに人間としての「主体性」を表し、彼女たちの魅力や、能力や、社会的な重要性、人間関係における重要な位置付けを証立てている。しかしそれはもう一方では、彼女たちの異常さや、悪の側面や、少なくとも表面的な地位の低さと不可分であることも重要である。

彼女たちの「主体性」は、身近な他者に対する「支配」に必ず結びついていることも三島作品の際立った特徴として見えてきた。その中で女性たちは生き生きと輝きをみせるのである。つまり、三島文学における傑出した女性たちの「主体性」はしょせん、彼女たちが位置づけられている家庭の中でしか発揮されないともいえる。さらにいえば、女性人物たちの意志力や行動力はとりわけ一對一の男女関係においてしか発揮されない。すなわち限定され、抑圧された「主体性」でしかない、という側面もある。本論文で分析したように、こうした関係の中で男性たちは女性たちに依存しているように描かれる。それと同様に、女性たちも結局のところ男女関係や家庭の人間関係の中でしか「主体性」や「支配力」を発揮できない。三島文学はたしかに強烈な個性をもつ虚構人物たちを提示しているが、彼の文学の最大の特質は個々の人間が織りなす人間間の関係、その激しい関係の力学であり、作品における「主体的」な女性たちにつきまとう限定された状況を注視して分析をおこなうことでその特徴を改めて確認することができる。

こうした優越と劣性との二面性や、支配力と依存、主体性と抑圧状態の両義性を象徴する存在として女性たちが描かれていることこそが、三島文学にとっての女性の重要性を証し立てているのだと本論文では考える。三島が好意的にまなざす男性たちはむしろ日本社会の中で一面的な存在であることを求められ、男性は、支配力、権威、行動力、卓越などを生得的・本質的に有しているべきとされるからである。ところが戦後社会を迎えて、こうした一面的な男性の本質的優位性は制度としても（あるいは制度としては）否定されたのであるし、また人間の実態としても純粹に優越した人物などありえない。

「支配力」を持つとしても逆説的な形で、あるいは異常な仕方ではしかそれを持つことができない女性たちの方が、現代社会における「主体的な人間像」のありようを示しているのではないだろうか。限界を抱えた「主体性」、限界の中での「支配力」、というあり方を体現するのが三島の女性たちである。本論文で取り上げた三島の女性たちは、そうした不完全性の中で人間としてある種の輝きを放ち、生き生きとした生を送り、潔く決断し、文学上の人物としては忘れがたい魅力や圧倒的な迫力を読者に見せつける。本研究が明らかにしてきた女性人物たちの「主体性」や「支配力」によって明らかになるこういった逆説性こそが、三島文学の女性像に共通の特質であり、そこに三島が戦後日本社会から生まれてくる「現代人」の可能性をその限界とともに素描しようとしていたと

捉えることができる。

ここで、明らかにしておきたい点は、本論文で借用している三島の本人の発言の捉え方である。本論文は、作品に対する作家の意図を探るために多くの三島のエッセイを参照しており、基本的にはそこで表明されている意見や説明を、本論文における作品分析の土台としてそのまま生かして論じた箇所が多い。しかしながら、第3章の『沈める瀧』論のように、作家の主張と文学作品の内容の齟齬をも指摘してきた。つまり、エッセイでの三島の発言とは逆の特質を表すものとして彼の文学作品を分析している箇所もあるが、このような見方が必要とされるのは、おおむね「女性」にかかわる言及を取り上げる場合である。たとえば、恋愛に関する言説においても「男女の恋愛」のように女性を含む関係が問題となる場合には三島のエッセイと作品の内容を対立的に捉えることとなった。また、前述のように、女性を男性の従属者のように表現する作家三島の女性観についても、それが作品に直接的に反映しているとはみなさず、むしろ三島の意見と文学作品から読み取れるものとを対立的に捉えた。すなわち本論は、女性像と関連した場合にのみ三島の発言には作品における描写との食い違いがみられるという見解を示してきた。この点についてはさらなる検証が必要ではあろうが、これを三島の著作と文学をめぐる一つの傾向として把握できたことも本論文の研究の成果として主張しておきたい。つまり、女性をめぐる三島の主張はいささか演劇的なまでに意図的に否定的なスタンスの下になされておられ、むしろ反語的なものとして読み取れる。とりわけエッセイをはじめ三島の発言と、文学作品との間でみられる矛盾が顕著に見出せるのは、この「女性像」に関する描き方であると指摘できる。

こうした不一致は、男性優位を基盤とする近代日本社会、すなわち、家父長的な家族制度および男性支配を当然とするような「男性性」の見方こそが時代錯誤的であると三島がみなしていることを暗示しているといえる。三島の創作期間全体を通じて、最も大きな影響力を持っていたメディアの一つは、戦後に創刊ラッシュを迎え1950年代から60年代を通じて出版文化を牽引した雑誌であったが、三島が雑誌媒体を通して理想的な女性像、とりわけ男性の従属者ではなく、一人の人間、独立個体としての女性を繰り返して描いていることは示唆的である。しかも三島は女性人物を中心的な位置に据え、おそらく女性を重要な読者として想定した作品を、女性誌ばかりでなく、一般大衆誌や総合雑誌、さらには文芸誌にも次々と発表していた。三島は文学の受容者としての女性の「主体的」な存在の重要性を逸早く看取していたともいえるであろう。女性俳優や女性観客なしには成立しない演劇というジャンルへの三島の熱心なかかわりも、三島の文学活動と女性との深い関係の証左と受けとることができる。女性を軽んじる発言を一種

のパフォーマンスとして繰り返しつつ、それとは相反するように、戦後の日本近代社会を生き抜く人間のありようを女性を通して掘り下げた作家として、三島由紀夫をまなごす必要性が本論文を通してますます明らかになってきたのではないだろうか。

では、以上の観点を念頭に置きながら、本論文がおこなった研究について簡単に各章の作業をふりかえったうえで、改めて議論点を抽出して発展的な考察を加えることとしたい。

まず、第1章の「三島由紀夫の作品における「怪物」的女性像」では、三島の作品群の中でこれまでほとんど研究されてこなかった短編作品を具体的に取り上げた。すでに言及したとおり、本論文の重要な目的の一つは、三島文学における女性像の特質を分析することであるが、本章ではその主要な性質として「怪物」性について考察した。その結果、こうした女性の「怪物」性が、「近代家族」像と深くかかわっていることを確認することができた。

「怪物」と形容される女性たちは余人にはないような卓越した行動力をみせるがそれは犯罪や悪であることが多い。また、そうした「主体性」や「支配力」は、結局のところ本人たちに自己満足しかもたらさない、空しい行動力・「主体性」でもある。「愛の欠乏」が原動力になっている「獅子」の繁子や『葵上』の康子は、いくら束縛力を行使し、相手を困らせある意味で「支配」しても、結局相手からの「愛」を得るわけではないので、その支配は失敗であるか表面的なものにとどまるかのいずれかである。『女神』の依子も復讐という形で結局夫に拘泥しその支配の圏域の外に出ることがない。最後に依子が夫の元を離れたときには、夫は娘の朝子を妻の代理となる新しい「女神」として確保したのである意味でなんの不満もないわけであるから、依子がいろいろと手を尽くして「復讐」しようとしたのも最終的には無駄に終わったともいえる。「熱帯樹」の律子はおぞましい怨念の塊のような人物で、まさに「怪物」であり、痛快ではあるかもしれないが異常なサディストともいえるだけでなく、結局彼女の醜悪な行動が彼女に幸せをもたらしているとはいえない。むしろ律子も典型的に家庭という場においてのみ力を発揮する人物であるので、作品末で子供たちが死に向かって出て行ってしまった後には、暴力的な言動を行使できる相手を失い、居場所を喪失して、まったく空しい存在となった律子が残されることになるのである。

なぜこのように執拗に、三島は不完全な「支配者」、矛盾した卓越者、「主体性」を逆説的な形でしか行使できない人間を描いたのか。しかもそれをなぜ女性に設定して描いたのだろうか。それは三島が捉える戦後日本の人間が、本質的にこうした不完全な主体

でしかありえない存在であるからではないだろうか。三島はこうした人間像を女性に託しているのであり、だからこそ女性人物こそが三島作品の鍵となっていることがいえるのである。

魅力と嫌悪、卓越と劣等性を抱える存在として人物を捉えるには、冷ややかな視線が必要である。ここにおいても、三島が女性をこうした人間像を描く対象とした経緯が納得される。本論文で何度も引用したように、三島は実人生において、女性への嫌悪や蔑視を繰り返し表明している。そのことが文学作品の中で魅力や能力を持ちつつおぞましき・醜悪さを特徴とするような人物造形を可能にしているともいえる。三島の女性蔑視発言や女性に対する冷ややかな態度は、三島の文学における女性の造形と完全に矛盾しているのではなく、むしろ三島の女性像の両面的側面を生み出す基盤ともなっているといえる。

女性こそが作品の鍵である別の理由として、三島が文学創作を通して戦後日本の家族のありようを真剣に考え続けたということあげることができる。家庭（基本的には夫と妻と子供という核家族）という枠のなかに位置づけられることになった戦後日本の現代人を典型的に象徴するのは、まさに家庭内に人生を捧げることを求められた主婦たち、すなわち妻であり母である女性たちである。三島はその文学の中で女性を、家庭に君臨する不完全な「支配者」、家庭という限定の中でだけ「主体性」を発揮しえる無力な暴君、そして家庭内の人間関係に依存しているがゆえに、現代日本社会の基盤である家庭における人間関係をより濃密なものにし、男女関係・家庭内関係をつなぎあわせる要として描く。こうした機能を果たす女性の象徴として現れるのが、主婦以上に主婦的な、妻や母以上に「家庭」という枠に依存しその中で力を発揮する「女中」であることを、本論では「鍵のかかる部屋」のしげやを通して確認し、さらなる発展的な分析は第5章でおこなった。

第2章の「三島文学における男性の世界と女性像」では、男性もまた男女関係に依存し、女性に執着して、女性からの評価に拘泥し、そこに自己肯定の根拠を見出そうとする、いわば「従属者」であることを論じた。作品の主人公悠一も、副主人公の俊輔も実は受動的な存在で、人間関係において一面的な関係しか保つことができないことが見えてくる。そして、副次的な人物たちと見える女性たちの方が、積極的な行動者であり、人間関係を複雑にする役目を持つことを確認した。ただし彼女たちの行動力は必ず男性との関係においてのみ行使されるのであり、男性という相手に向けるこうした「支配力」（男性を自分に従属させる力）は男性という存在なしでは成り立たないという限界を持っている。これはすなわち、彼女たちが存在し行動するには、男性の存在を前提に

しなければならないことでもある。このように、三島がいかに男女関係に重点を置いているのかを確かめたうえで、近代家族像の一夫一妻制にみられる一対一の男女の独占的關係と類似した形で三島がさまざまな男女間の関係を描いていることに焦点を当て、とりわけ両者の相互依存関係について分析をおこなった。

三島文学における「家庭」の描写では夫は仕事で忙しくみな夜遅くまで仕事で家をあけており、それゆえ妻の女性はみな夜遅くまで自由な身である。互いに独占的な男女関係の夫婦であるからこそそれを基盤として自由な人間像が表れる。つまり、家庭という枠のみが維持されれば何が起こっても構わないという皮肉な現象が近代家族制度の当然の帰結として描かれているのである。ここには、日本が戦後を迎え、夫婦関係が封建的な家制度のように強固な束縛力を持ち戸主以外の成員の個性や人格が顧慮されないような関係ではなくなり、一定の距離を保つ個人同士の人間関係となっていく変化に注目した三島のスタンスがうかがえる。三島が描く夫婦は、夫である男性と妻である女性という一組の男女カップルが距離を取って互いに干渉しない関係を保ちながら、個々人の自由を保持しているようなあり方をしている。三島は、夫婦という枠の中で依存しあう男女関係、そしてこうした制限の中でこそ発揮される女性の自由を通して近代人特有の「主体性」のありようを描き出したといえる。

第3章の「三島文学における恋愛と女性像」では、強者でありかつ、敗者のようにも見える、また、意志力と行動力を発揮する主体であるとともに、補助的な媒介者のようにも見える颯子の姿を通して戦後日本の女性のありようを指摘した。本章では、『沈める瀧』における男女関係が、(第2章で論じた『禁色』と同様に)「男性＝性的に能動、女性＝性的に受動」という性差別主義に基づいた男女関係に合致していないことを指摘したうえで、こうした男女関係における「能動」的役割および「受動」的役割の配分として生じる権力関係あるいは支配関係に注目した。その結果見えてきたのが、上記のような颯子の二重性であった。

次第に昇の心を占め、支配していく颯子は最終的な愛の勝利者となる。第4節で検証したように、颯子は自ら冷感症を治し、自ら死を選んだと読むことができる。死ぬことで永遠に昇の心を占める、愛の支配者としての颯子はまさに強者であるが、その「支配」は彼女の死後におこなわれる以上、実は空しいものであるといえる。いくら強者であるとしても死んでしまった彼女は敗者であるしかない。颯子は「支配」の主体ではあるが姿が消され、作品の末部では支配される対象である昇のみが生き残るのであるから、虚妄な力しか持たない弱者として颯子を位置付けることもできるだろう。

また、恋愛においていくら主体的な行動力を行使しても、結局は彼女のこうした行動

力は、相手の男性・昇の存在なしでは成り立たない。せんじつめれば、愛の勝利者・支配者になるといってもその支配力は昇という相手にのみ働きかける威力でしかなく、一方では颯子も昇に依存した存在であることが露呈する。こうした颯子の二面性は、昇との関係の中で表れるものであり、こうした矛盾する二重性こそが三島の描く人間の特質であることを改めて確認しておきたい。

また、本章では、三島文学にとって「中間小説」がどのような意味づけを持つのかについて検討した。男女の恋愛を含む通俗的なテーマ、または、社会風俗を題材とすることは、作家が日常的な実生活に密着して人間と人間の間を掘り下げようとする姿勢を持っているということの意味する。つまり、大衆文学的な側面を持ちつつも、人間探求という純文学的な側面を持つのが、三島文学における「中間小説」というものであると定義づけた。

第4章の「三島文学における「自己改造」と女性像」では、節子は単に「主人公」であるだけでなく、三島が自分のある側面をこの女性登場人物に託していると論じた。とりわけ三島の人間観および文学において、自己を傷つけるという行為と「主体性」が結びついていることを明らかにした。この作品においては女性の受ける妊娠中絶手術が、ある意味であまりにも軽く扱われている点で、三島の女性軽視が端的に現れていると言わざるを得ないのは確かである。ただし、そうした女性に対する三島の冷たい距離感と、文学において三島が女性登場人物を重要な要素として活用しようとしたことの両方が、この節子という人物像に現れていると考えることができる。その否定的側面と不可分の形で節子の主体性や輝きがあると考察した。

節子は自分の内面に沈潜して孤独に「自己改造」をおこない、自己成長を遂げる女性として描かれている。しかし、自分にのみ集中できるのは、家庭（しかも裕福な）という枠内に妻としておさまっているからこそであり、夫や息子を持っている彼女の代わりに家事や育児をしてくれる「女中」の存在があるからこそ彼女は姦通などにいそしみ、気のままに自由な生活をするができる。三島はこの小説でも互いを拘束しない人間関係を描いており、たとえば互いに無関心な夫・妻の関係や、きわめて薄い母・息子の関係、また、手間をかけて愛人関係を作り上げているにもかかわらず精神的な執着の見られない節子・土屋の関係がこの作品から読み取れる。本章では、とりわけ三島が、拘束のない自由な関係だからこそ、その中で表れる人間の孤独感というものを描き出していることを指摘した。

他人と一定の距離を維持しながら自らその群衆の中で独りぼっちになる孤独感、こうした近代人が感じざるを得ない孤独を三島は、ヒロイン節子の姿を通して提示している

と思われる。自分が一人でいくら努力しても周りは変わらず、誰も分かってくれない。彼女がみせるある種の気ままな自由は、自身の内面の葛藤や考えが他人には伝わらないという節子の孤独をも意味している。「苦痛」の中で成長し、主体性を確立していく人間として女性主人公の検討をおこなった結果、見えてきたのは、こうした変貌は本人のみにとって意味を持つものであり、実は空疎なものでもある、つまり逆にいえば、三島における「主体的」な人間とはこの徹底的な孤独と空虚さに耐えなくてはならない存在である。

第5章の「三島文学における「女中」と女性像」では、「女中」という人物設定に集約される女性の支配力や主体性について、三島の戯曲作品を中心に具体的な分析をおこなった。

本章では、まさに操る女性として（他人の）家庭に執着する「女中」たちの姿に目を向けた。三島の作品においては、その家に雇用された従属者として命令されるがままに働くのではなく、その家の実質的な主人であるかのようにふるまう「女中」たちが登場する。彼女たちは、家族の成員を自分に依存させる力があり、それによってその家庭で「支配力」を行使する。しかし同時に、彼女たちもその家に依存していることは確かである。卓越した行動力をみせるがそれは別の見方をすると無意味な活力にすぎないことを三島のテキストはあえてちらつかせていることが多い。また、そうした「主体性」や「支配力」は、結局のところ本人たちにすら自己満足をもたらすことのない、空しい行動力・「主体性」である。「女中」たちは自ら意図して、あるいは意図せずして自身のパワーを見せつけるが、結局、何も変わらない。主家の人々に向けて「支配力」を行使する「只ほど高いものはない」のひでや「十日の菊」の菊は、いくら「女中」の自分に相手を依存させ自分の存在なしでは生きられないような状態におとし入れて「支配」しても、その「支配」は確たる束縛力もなく、表面的なものにすぎない。つまり、「支配力」は女性たち自身にとっての幻想でしかないかもしれないのである。

『朱雀家の滅亡』のおれいは「女中」であるものの、実際は経広の母親であり、女主人が不在であるその家を取り仕切ってきた存在である。おれいは「女中」から女主人への身分上昇をみせる三島文学唯一の「女中」であるが、彼女のこうした変化は「近代家族」が定着していく過程と深く関係すると考えることができる。つまり、「近代家族」制度によって生み出された「専業主婦」という女性の立場が、社会において「女中」という存在が消されていくと同時に、家庭内に閉じ込められ、家政を担当する役目となったことがおれいのあり方を通して表象されていると思われるのである。「女中」であり「女主人」ともなった（もはやこの二つは分けられないのかもしれない）おれいは、死

ぬはずの経隆を生きながらえさせる一方、自らは死んでしまうが、これによって自分が弁財天の論理による「正式な花嫁」であることを証明する。また死ぬ前には、「女中」として家庭の実生活を担当してきた彼女自らの生の力によって生死を司る超越的な弁財天の論理を自分が無効にしすでに転覆してみせたのだと主張していた。このようにおれいは実に近代女性のさまざまな二重性を象徴する存在である。つまり、おれいを通して家庭内の実権者であるとともに報われず空しい存在でもある女性のあり方が描かれ、またその一方で、運命を采配する超越的な論理を理解する知的な側面、さらには自分の積み重ねてきた実生活に対する自信からその論理を転覆する女性の力もが描かれているのである。

三島は、家庭内で家政を専業として担うという「近代家族」の女性のあり方から派生する問題と、他方でそうした女性たちが潜在的にまたは実際に有している力についての探求を文学的に模索していたといえる。近代女性のもつこうした二面性をまさに体現しているのが三島文学の「女中」であることが、以上の三つの戯曲作品を通してみえてくるのである。

こうして三島文学を女性人物を中心に読み直す本論文の作業は、男性中心の文学であると捉えられがちな三島文学に新たな視角を提供する試みであり、男性・女性どちらかではなく男女という人間関係の次元において三島文学を捉えようとするものとなった。現実社会での三島の女性蔑視的な発言にとらわれず三島が描く女性像を中心に作品を読み直すことで、単に三島が女性を重視して作品に描いていたということだけでなく、三島のある意味での「女性蔑視」の姿勢が女性を通して複雑な近代の人間像を提示することに貢献していたということをも指摘できよう。距離を置いた視線があるからこそ良い面も悪い面も捉えることができるのである。

本論文のほとんどすべての研究作業から見えてくるとおり、三島文学において「家庭」という場は決して温かく居ごちのよいものではなく、厳しくまた空しい空間であり、犠牲や献身の場ではなく利害をぶつけ合い策謀をめぐるせ合う場、あるいは存在の足場としてただ利用する枠組みである。こうした描き方を通して三島は、女性にとっては厳しく犠牲を強いられる空間である「近代家族」の「家庭」のあり方に対する批判を表していると同時に、その中で「支配力」を行使し、自由を発揮しうる女性の姿を通して、近代人の自由や孤独、「主体的」な生き方に注目していたのである。

三島作品の女性像に注目した研究作業をおこなうことを通して、本論文が三島文学研

究において果たしえた独自の寄与としては以下の点をあげることができる。

まず、女性が主人公または中心的な人物として設定されている三島の作品を取り上げるといふ方針に従って、本論文では三島の作品を、純文学と大衆文学、短編・長編小説と戯曲といった固定的な位置付けをおこなわないようにした。それにより、短編小説、戯曲、長編小説、また純文学的大作と、中間小説と位置づけられる大衆文学的作品とを総合した三島文学の概観が可能になった。

また、三島の人生と文学のかかわりを新たな面から掘り起こすことができた。たとえば、三島がおこなったボディビルの活動と三島の創作作品の内容との関係を深く論じたものは本論文以外にはほとんど見当たらない。さらに、この観点から作家三島と彼の作品の女性登場人物を結びつけて論じたものは皆無であったといえるだろう。『美德のよるめき』の節子を、肉体の鍛錬を通して人間としての完成をめざした三島自身の姿が投影された人物として読み解いたことは斬新な試みであったことを特筆しておきたい。それだけでなく、まさにここに、三島文学における女性登場人物の本質的な重要性と、注視すべき屈折した複雑な人物造形が女性を通しておこなわれていることの証が見て取れると主張しておきたい。

なお、本論文は同性愛小説と位置づけられてきた作品に対する新たな視点を提示する試みともなった。具体的には『禁色』を取り上げ、女性人物を中心とする観点からこの作品を読み解いたが、これによって、実は、男性同士の人間関係ではなく、三島文学の基盤には男女関係があることをこの作品を通じて確認することができた。同様の指摘が、同性愛を描いたとしばしば評される三島の重要作品『仮面の告白』や『金閣寺』についてもおこない得ることは本論文中でも示唆しておいたとおりである。

本論文では三島文学における女性像の変遷、女性を通して提示される問題の変遷についての議論は十分にはおこなうことができなかつたが、本論文が注目する三島作品の女性像の土台となる主要な特質として分析した「怪物」性すなわち女性人物の強烈な醜悪さは三島文学全般に共通する特徴であることは言うておきたい。また、そうした醜悪さを備えた女性像にも、三島文学の初期から晩年にかけて大まかな特質の変化がみられることを以下にごく簡略に概観しておこう。彼の初期の作品、その中でも特に初期の短編小説においては女性の醜悪さのみが強調されている。自分の意志どおり行動するためには子どもさえ殺してしまうというような登場人物が典型的な例であろう。だが、三島の中期から後期にかけて女性人物が次第に人間としての崇高さも同時に持つようになり、醜悪さと善や美を同時に象徴する人間として描かれはじめると捉えることができる。こ

うした変遷は、三島文学史上で彼女たちが人間関係の中での成長をみせることとも対応しているが、こうした変遷が見えるのは、近代家族が戦後の日本社会で定着していく過程と重なっている。つまり、戦後直後の近代家族の発生時には、混乱とそれへの反感が「怪物」性を浴びた醜悪さとして女性に反映されていたのだが、近代家族の安定化とともに女性人物たちも相変わらず醜悪な面を備えながらも家庭という枠を基盤として「主体的」に活動する有能な存在として三島文学の中で現れてくるのである。

また、本論文では論じることができなかったが、「善人」として描かれる三島作品の女性たちからも本論文が抽出した三島の女性像特有の二重性をみることができるとを付言しておきたい。たとえば本論文の第2章で分析した『禁色』で登場する主人公悠一の母親である南未亡人は、まさに「近代家族」における専業主婦の見本といえる人物であり、夫を亡くしても南家を支え子どもを守る母親、いわゆる善良な妻像・母親像の体現者であるように思われる。しかし一方でテキストの記述をふりかえってみれば、彼女が家事にいそんでいる姿はなく、子どもはすでに成長しているので育児の責務はとうに脱しており、家庭については無関心でむしろ母親としても無責任で無能な人物であるように描かれていることが分かる。つまり、三島文学において完璧に善人と捉えることのできる女性が登場するのかどうかは実のところ疑問なのである。三島作品における人物設定、とりわけ女性人物の造形においては、必ず両面性があり、良い面の裏には悪い面が潜んでいることが見えてくる。

三島はその文学を通して家庭と女性をめぐる問いかけを、執拗に探求しつづけた作家とみることができるのではないか。これが本論文の最大の主張である。三島文学において、限界を抱えた「主体性」と限界の中での「支配力」は女性人物を通して表わされている。本論文で論じてきた女性の「怪物」性は、男女の依存関係において発生し、それを可能にするのは他でもなく「近代家族」であることを確認した。そして、その中で女性たちは、優越と劣性、「支配力」と依存、そして「主体性」と抑圧状態といった逆説性を持つ存在として現れる。彼女たちは、何らかの制約と不完全性の中で人間としての成長に取り組むが、その変化は自分だけが確認できるものにすぎない。彼女たちが発揮する「支配力」や「主体性」は究極のところその明確な実体を持たず、他人に届かない空しいものとどまる。報われないその姿を見つめ、孤立したその姿に関心を払うのは、作家の三島とその作品の読者のみである。三島文学が「近代家族」の中での女性の姿を通して近代人の孤独な「主体性」のあり方を描き、そうした孤独な主体が結ぶ人間関係の様相を空しくもたくましい「支配力」の行使として抽出し続けたことを確認して本論文の結びとしたい。

## 参考文献一覧

- 1) 参考文献は原則として、「三島由紀夫の作品・著作」によるものと、「その他の参考文献—単行本」、「その他の参考文献—論文など」に分けて並べた。
- 2) 「三島由紀夫の作品・著作」は、初出年順に配列した。ただし共著の文献は、末尾に配列した。
- 3) 「その他の参考文献—単行本」と「その他の参考文献—論文など」は、著者もしくは編者の姓を五十音順に配列した。外国人著者の場合、姓、名の順に記載し、五十音順に配列した。英語文献については、著者名を姓、名の順に記載し、日本語文献の後にアルファベット順に配列した。
- 4) 同一著者による書作は、発刊年度が早い順に配列した。ただし、同年に発刊された同一著者による著作は、書名を基準に五十音順に配列した。
- 5) 著者・編者が特定できない文献については、題目の五十音順に配列した。
- 6) 主題と副題の間は「—」を挿入することで統一した。
- 7) 雑誌、新聞、学術誌、紀要などの巻号情報は、すべて「巻、号」（どちらか一方しかない場合は「号」のみ、巻号情報が特定できない場合は年月のみ）に名称を統一した。
- 8) インターネットサイトは、当該サイトの名称を五十音順に配列し、次に当該サイトのアドレス、最終アクセス日を記載した。

### 1. 三島由紀夫の作品・著作

「家族合せ」（初出『文学季刊』1948年4月号）、『三島由紀夫全集』第2巻、新潮社、1974年

「夜の仕度」（初出『人間』1948年8月号）、『三島由紀夫全集』第1巻、新潮社、1975年

「獅子」（初出『序曲』1948年12月号）、『三島由紀夫全集』第2巻、新潮社、1974年

「春子」（初出『人間』1948年12月号別冊）、『三島由紀夫全集』第2巻、新潮社、1974年

『盗賊』（初出 第一章が「恋の終局そして物語の発端」と題し『午前』（1949年2月号）に、第二章が「自殺企図者」と題して『文学会議』（1948年12月号）に、第三章が「出会」と題して『思潮』（1949年3月号）に、第四章が「美的生活」と題して『文学会議』（1949年10月号）に、第五章が「嘉例」と題して『新文学』（1949年3月号）に発表）、『三島由紀夫全集』第2巻、新潮社、1974年

『仮面の告白』（初出〔書き下ろし〕河出書房、1949年）、『三島由紀夫全集』第3巻、新潮社、1973年

「戯曲を書きたがる小説書きのノート」（初出『日本演劇』1949年10月号）、『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1975年

「怪物」（初出『文藝春秋』1949年12月号別冊）、『三島由紀夫全集』第3巻、新潮社、1973年

『愛の渴き』（初出〔書き下ろし〕新潮社、1950年）、『三島由紀夫全集』第4巻、新潮社、1974年

「世界のどこかの隅に一私の描きたい女性」（初出『女性改造』1950年1月号）、『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1975年

『純白の夜』（初出『婦人公論』1950年1月～10月号）、『三島由紀夫全集』第4巻、新潮社、1974年

「オスカア・ワイルド論」（初出『改造文藝』1950年4月号）、『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1975年

「日曜日」（初出『中央公論』1950年7月号）、『三島由紀夫全集』第3巻、新潮社、1973年

「邯鄲」（初出『人間』1950年10月号）、『三島由紀夫全集』第20巻、新潮社、1975年

「牝犬」（初出『別冊文藝春秋』1950年12月号）、『三島由紀夫全集』第3巻、新潮社、1973年

『禁色』（初出『群像』1951年1～10月号、『文學界』1952年8月～1953年8月号）、『三島由紀夫全集』第5巻、新潮社、1974年

「偉大な姉妹」（初出『新潮』1951年3月号）、『三島由紀夫全集』第6巻、新潮社、1973年

「椅子」（初出『別冊文藝春秋』1951年3月号）、『三島由紀夫全集』第6巻、新潮社、1973年

「女の友情について」（初出『婦人画報』1951年4月号）、『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1976年

「僕に託した“娘時代の夢” 一母を語る」（初出『日本婦人新聞』1951年4月6日付）、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年

「朝顔」（初出『婦人公論』1951年8月号）、『三島由紀夫全集』第6巻、新潮社、1973年

「作者の言葉（「純白の夜」）」（初出『松竹映画プログラム』1951年8月）、『三島由紀夫全集』第35巻、新潮社、1976年

「日本の小説家はなぜ戯曲を書かないか？」（初出『演劇』1951年11月号）、『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1975年

「離宮の松」（初出『別冊文藝春秋』1951年12月号）『三島由紀夫全集』第6巻、新潮社、1973年

「演劇の本質」（初出『演劇講座1』1951年12月号）、『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1975年

「「禁色」は廿代の総決算」（初出『図書新聞』1951年12月17日付）、『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1976年

「葵上」（初出『新潮』1952年1月号）、『三島由紀夫全集』第21巻、新潮社、1974年

「卒塔婆小町」（初出『群像』1952年1月号）、『三島由紀夫全集』第20巻、新潮社、1975年

「只ほど高いものはない」創作ノート』、『決定版 三島由紀夫全集』第21巻、新潮社、2003年

「只ほど高いものはない」（初出『新潮』1952年2月号）、『三島由紀夫全集』第20巻、新潮社、1975年

「真夏の死」（初出『新潮』1952年10月号）、『三島由紀夫全集』第6巻、新潮社、1973年

「作者の言葉（「にっぽん製」）」（初出『朝日新聞』1952年10月31日付）、『三島由紀夫全集』第25巻、新潮社、1975年

「にっぽん製」（初出『朝日新聞』1952年11月1日～1953年1月31日付）、『三島由紀夫全集』第7巻、新潮社、1974年

「卒塔婆小町演出覚え書」（初出『新選演題戯曲5』河出書房、1953年1月）、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1976年

「不満な女たち」（初出『文藝春秋』1953年7月号）、『三島由紀夫全集』第6巻、新潮社、1973年

「ジャン・ジュネ」（初出『群像』1953年8月号）、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年

「堂々めぐりの放浪」（初出『毎日新聞』1953年8月22日付）、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年

『恋の都』（初出『主婦之友』1953年8月～1954年7月号）、『三島由紀夫全集』第8巻、新潮社、1974年

『潮騒』（初出〔書き下ろし〕新潮社、1954年）、『三島由紀夫全集』第9巻、新潮社、1973年

「芝居と私」（初出『文學界』1954年1月号）、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年

「沈める瀧」について（初出『中央公論』1954年2月号）、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年

「モラルの感覚」（初出 未詳 1954年4月20日付）、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年

「鍵のかかる部屋」（初出『新潮』1954年7月号）、『三島由紀夫全集』第9巻、新潮社、1973年

「女ぎらひの辯」（初出『新潮』1954年8月号）、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1976年

「好きな女性」（初出『知性』1954年8月号）、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1976年

『女神』（初出『婦人朝日』1954年8月～1955年3月号）、『三島由紀夫全集』第7巻、新潮社、1974年

「志賀寺上人の恋」（初出『文藝春秋』1954年10月号）、『三島由紀夫全集』第9巻、新潮社、1973年

「水音」（初出『世界』1954年11月号）、『三島由紀夫全集』第9巻、新潮社、1973年

「沈める瀧」について（初出『中央公論』1954年12月号）、『三島由紀夫全集』第26巻、新潮社、1975年

『小説家の休暇』（初出〔書き下ろし〕講談社、1955年）、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「班女」（初出『新潮』1955年1月号）、『三島由紀夫全集』第21巻、新潮社、1974年

「沈める瀧」創作ノート、『決定版 三島由紀夫全集』第5巻、新潮社、2001年

『沈める瀧』（初出『中央公論』1955年1月～4月号）、『三島由紀夫全集』第9巻、新潮社、1973年

「上演される私の作品—『葵上』と『只ほど高いものはない』」(初出『毎日新聞(大阪)』1955年6月5日付)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1976年

「『葵上』と『只ほど高いものはない』」(初出『毎日マンスリー』1955年6月18日付)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「『盗賊』ノオトについて」(初出『創作ノオト・盗賊』私のノート叢書4』ひまわり社、1955年7月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「終末感からの出発—昭和二十年の自畫像」(初出『新潮』1955年8月号)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「戯曲の誘惑」(初出 未詳1955年9月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「『芙蓉露大内実記』について」(初出『歌舞伎座プログラム』1955年11月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

『新戀愛講座』(初出『明星』1955年12月～1956年12月号)、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年

『永すぎた春』(初出『婦人倶楽部』1956年1月～12月号)、『三島由紀夫全集』第12巻、新潮社、1974年

「班女について」(初出『産経観世能プログラム』1956年2月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「『金閣寺』創作ノート」、『決定版 三島由紀夫全集』第6巻、新潮社、2001年

『金閣寺』(初出『新潮』1956年1月～10月号)、『三島由紀夫全集』第10巻、新潮社、1973年

「作者の言葉(『鹿鳴館』)」(初出『文学座プログラム』1956年3月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「『卒塔婆小町』について」(初出『関西歌劇団プログラム』1956年3月)、『三島由紀夫

全集』第35巻、新潮社、1976年

「わが魅せられたるもの」(初出『新女宛』1956年4月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「あとがき」、『近代能楽集』、新潮社、1956年

「自己改造の試み—重い文體と鷗外への傾倒」(初出『文學界』1956年8月号)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「ボディ・ビル哲學」(初出『漫画読売』1956年9月20日付)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「文學とスポーツ」(初出『新体育』1956年10月号)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「鹿鳴館」について」(初出『文学座プログラム』1956年11月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「鹿鳴館」(初出『文學界』1956年12月号)、『三島由紀夫全集』第21巻、新潮社、1974年

「橋づくし」(初出『文藝春秋』1956年12月号)、『三島由紀夫全集』第10巻、新潮社、1973年

「楽屋で書かれた演劇論」(初出『藝術新潮』1957年1月号)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「女方」(初出『世界』1957年1月号)、『三島由紀夫全集』第10巻、新潮社、1973年

「ボクシングと小説」(初出 未詳1957年1月)『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「個性の鍛錬場—もし私が文藝雑誌を編輯したら」(初出『文學界』1957年1月号)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「ボクシング・ベビー」(初出『ボクシング・タイムス』1957年1月15日付)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「わが思春期」(初出『明星』1957年1月～9月号)、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年

「あとがき(「鹿鳴館」)」(初出『鹿鳴館』東京創元社、1957年3月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「「ブリタニキュス」修辭の辯」(初出『文学座プログラム』1957年3月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

『美德のよろめき』(初出『群像』1957年4～6月号)、『三島由紀夫全集』第10巻、新潮社、1973年

「あとがき(「橋づくし」)」(初出『橋づくし』文藝春秋新社、1958年1月)、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「心中論」(初出『婦人公論』1958年3月号)、『三島由紀夫全集』第28巻、新潮社、1975年

「作家と結婚」(初出『婦人公論』1958年7月号)、『三島由紀夫全集』第28巻、新潮社、1975年

『不道德教育講座』(初出『週刊明星』1958年7月27日～1959年11月29日号)、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年

『鏡子の家』(初出『聲』1958年10月号)、『三島由紀夫全集』第11巻、新潮社、1974年

「母を語る—私の最上の読者」(初出『婦人生活』1958年10月号)、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年

「人間理性と悪—マルキ・ド・サド著澁澤瀧彦譯「悲惨物語」」(初出『週刊読書人』1958年11月17日)、『三島由紀夫全集』第28巻、新潮社、1975年

- 『文章読本』（初出『婦人公論』1959年1月号別冊）、『三島由紀夫全集』第28巻、新潮社、1975年
- 「十八歳と三十四歳の肖像画」（初出『群像』1959年5月号）、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年
- 「鏡子の家」そこで私が書いたもの」（初出『鏡子の家』広告用リーフレット 1959年8月）、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年
- 「女が美しく生きるには」（初出『婦人公論増刊』1959年8月22日）、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年
- 「俳優といふ素材（「女は占領されない）」」（初出『芸術座プログラム』1959年9月）、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年
- 「女は占領されない」（初出『聲』1959年10月号）、『三島由紀夫全集』第22巻、新潮社、1975年
- 「黒いあこがれ—新連載について（「お嬢さん）」」（初出『若い女性』1959年12月号）、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年
- 「熱帯樹」（初出『聲』1960年1月号）、『三島由紀夫全集』第22巻、新潮社、1975年
- 「熱帯樹」の成り立ち」（初出『文学座プログラム』1960年1月号）、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年
- 「「サロメ」の演出について」（初出『文学座プログラム』1960年1月）、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年
- 「エロチシズム」（初出『聲』1960年4月号）、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年
- 「わが夢のサロメ」（初出『文学座プログラム』1960年4月）、『三島由紀夫全集』第29巻、新潮社、1975年
- 「純粋とは」（初出『650 EXPERIENCEの会プログラム』1960年10月）、『三島由紀夫全集』

第30巻、新潮社、1975年

「憂国」（初出『小説中央公論』1961年1月号）、『三島由紀夫全集』第13巻、新潮社、1973年

「「橋づくし」について」（初出『新派プログラム』1961年7月）、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年

「「十日の菊」について」（初出『文学座プログラム』1961年11月）、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年

『十日の菊』（初出『文學界』1961年12月号）、『三島由紀夫全集』第22巻、新潮社、1975年

『美しい星』（初出『新潮』1962年1月～11月号）、『三島由紀夫全集』第14巻、新潮社、1974年

「近代能楽集について」（初出『國文学 解釋と鑑賞』1962年3月号）、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年

「ギュスターヴ・モロオの「雅歌」—わが愛する女性像」（初出『婦人公論増刊』1962年4月23日）、『三島由紀夫全集』第35巻、新潮社、1976年

「「ブリタニキユス」のこと」（初出『朝日新聞』1962年4月30日付）、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年

「自動車と私」（初出『別冊文藝春秋』1962年9月10日）、『三島由紀夫全集』第35巻、新潮社、1976年

「美しき鹿鳴館時代—再演「鹿鳴館」について」（初出『新派プログラム』1962年11月）、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年

『第一の性』（初出『女性明星』1962年12月～1964年12月号）、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年

「自動車」（初出『オール読物』1963年1月号）、『三島由紀夫全集』第15巻、新潮社、1976年

年

『私の遍歴時代』（初出『東京新聞』1963年1月10日～5月23日付）、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年

「女はしかし伝説みたいに……」（初出『俳優座プログラム』1963年1月）、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年

「ジュネの「女中たち」」（初出『文学座通信』1963年4月号）、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年

「ロマンチック演劇の復興」（初出『婦人公論』1963年7月号）、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年

「女の業」（初出『花柳滝二リサイタルプログラム』1963年9月）、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年

「作者のことば（「音楽」）」（初出『婦人公論』1963年12月）、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年

「「空飛ぶ円盤」の観測に失敗して一私の本「美しい星」」（初出『読売新聞』1964年1月19日付）、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年

『音楽』（初出『婦人公論』1964年1月～12月号）、『三島由紀夫全集』第14巻、新潮社、1974年

「愛のすがた—愛を語る」（初出『マドモアゼル』1964年4月号）、『三島由紀夫全集』第35巻、新潮社、1976年

『「喜びの琴」について』（初出『日生劇場プログラム』1964年5月）、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年

「實感的スポーツ論」（初出『読売新聞』1964年10月5日、6日、9日、10日、12日付）、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年

「恐ろしいほど明晰な伝記—澁澤龍彦著「サド侯爵の生涯」」（初出『日本読書新聞』1964

年10月26日付)、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年

『反貞女大學』(初出『産経新聞』1965年2月7日～12月19日付)、『三島由紀夫全集』第31巻、新潮社、1975年

『春の雪』(初出『新潮』1965年9月～1967年1月号)、『三島由紀夫全集』第18巻、新潮社、1973年

『サド侯爵夫人』(初出『文藝』1965年11月号)、『三島由紀夫全集』第23巻、新潮社、1974年

「『サド侯爵夫人』について」(初出『劇団NLTプログラム』1965年11月)、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年

「跋(『サド侯爵夫人』)」(初出『サド侯爵夫人』河出書房新社、1965年11月)、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年

「魔的なものの力」(初出『文藝』1965年11月号)、『三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、1975年

『太陽と鐵』(初出『批評』1965年11月～1968年6月号)、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年

「あとがき(『三島由紀夫短編全集』1～6)」(初出『三島由紀夫短編全集』講談社、1966年4月)、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年

「『憂国』の謎」(初出『アートシアター』1966年4月)、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年

「憂国」(初出『マドモアゼル』1966年5月号)、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年

「英霊の聲」(初出『文藝』1966年6月号)、『三島由紀夫全集』第17巻、新潮社、1973年

「二・二六事件と私」(初出『英霊の聲』河出書房新社、1966年6月)、『三島由紀夫全集』

第32巻、新潮社、1975年

「リュイ・ブラス」の上演について」（初出『劇団NLTプログラム』1966年6月）、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年

澁澤龍彦譯「マルキ・ド・サド選集」序（初出『マルキ・ド・サド選集1』彰考書院、1966年7月）、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「ナルシシズム論」（初出『婦人公論』1966年7月号）、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年

「私の永遠の女性」（初出『婦人公論』1966年8月号）、『三島由紀夫全集』第27巻、新潮社、1975年

「葉隠入門」（初出『葉隠入門—武士道は生きてゐる』光文社、1967年）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年

「時計」（初出『文藝春秋』1967年1月号）、『三島由紀夫全集』第17巻、新潮社、1973年

「鏡子の家」—わたしの好きなわたしの小説」（初出『毎日新聞』1967年1月3日付）、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年

「青年像」（初出『藝術新潮』1967年2月号）、『三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、1975年

「豪華版のための補跋（「サド侯爵夫人）」」（初出『「サド侯爵夫人」限定版』中央公論社、1967年8月）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年

「わたしのただ一冊の本「葉隠」」（初出『葉隠入門』カバー 1967年9月）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年

「朱雀家の滅亡」創作ノート）、『決定版 三島由紀夫全集』第24巻、新潮社、2002年

『朱雀家の滅亡』（初出『文藝』1967年10月号）、『三島由紀夫全集』第23巻、新潮社、1974年

「朱雀家の滅亡」について」（初出『劇団NLTプログラム』1967年10月）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年

「朱雀家の滅亡」について」（初出『文藝』1967年10月）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年

「紫陽花の母」（初出 潮文社編集部編『母を語る』1967年10月）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年

「私の文學を語る」（初出『三田文学』、1967年10月号）、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年

「二・二六事件について」（初出『週刊読売』1968年2月23日）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年

「男の美学」（初出『HEIBONパンチDELUXE』河出書房、1968年3月15日）、『三島由紀夫全集』第35巻、新潮社、1976年

「デカダンス意識と生死観」（初出『批評』1968年6月号）、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年

「若きサムラヒのための精神講話」（初出『PocketパンチOh!』1968年6月～1969年5月号）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年

「わが「自主防衛」—體驗からの出發」（初出『毎日新聞』1968年8月22日付）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1975年

「花ざかりの森・憂国」解説」（初出『花ざかりの森・憂国』新潮社、1968年9月）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年

「不満と自己満足」（初出『今週の日本』1968年10月21日付）、『三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、1976年

「一對の作品—「サド侯爵夫人」と「わが友ヒットラー」」（初出『劇団浪漫劇場プログラム』1969年5月）、『三島由紀夫全集』第34巻、新潮社、1976年

「春の雪」について」(初出『出版ニュース』1969年7月下旬号)、『三島由紀夫全集』第34巻、新潮社、1976年

『行動学入門』(初出『PocketパンチOh!』、1969年9月～1970年8月号)『三島由紀夫全集』第34巻、新潮社、1976年

「女の色気と男の色気」(初出『an・an』1970年3月20日)、『三島由紀夫全集』補巻1巻、新潮社、1976年

「短編集「真夏の死」解説」(初出『真夏の死』新潮社、1970年7月)、『三島由紀夫全集』第34巻、新潮社、1976年

「愛するといふこと」(初出『女の部屋』1970年9月号)、『三島由紀夫全集』第34巻、新潮社、1976年

[共著の文献]

三島由紀夫、三好行雄「三島文学の背景」、『国文学 解釈と教材の研究』1970年5月号、学灯社、6-33頁

——『対談集 源泉の感情』、河出書房新社、1970年

——、東大全共闘『美と共同体と東大闘争 三島由紀夫・東大全共闘』、角川書店、2000年

## 2. その他の参考文献—単行本

赤川学『セクシュアリティの歴史社会学』、勁草書房、1999年

朝日ジャーナル編『女の戦後史Ⅰ 昭和20年代』、朝日新聞社、1984年

——『女の戦後史Ⅱ 昭和30年代』、朝日新聞社、1985年

——『女の戦後史Ⅲ 昭和40・50年代』、朝日新聞社、1985年

芦部信喜『憲法 第五版』高橋和之補訂、岩波書店、2011年

有元伸子、久保田裕子編『21世紀の三島由紀夫』、翰林書房、2015年

アンダマール、ソニア、ロヴェル、テリー、ウォルコウイツ、キャロル『現代フェミニズム思想辞典』奥田暁子監訳、樫村愛子、金子珠理、小松加代子訳、明石書店、2000年

安藤武『三島由紀夫「日録」』、方英社、1996年

池田俊彦『生きている二・二六』、ちくま文庫、2009年

石原慎太郎『石原慎太郎の思想と行為6 文士の肖像』、産経新聞出版、2013年

磯田光一『殉教の美学』、冬樹社、1974年

——編『新潮日本文学アルバム20 三島由紀夫』、新潮社、1983年

板坂剛『極説・三島由紀夫一切腹とフラメンコ』、夏目書房、1997年

井上隆史『三島由紀夫 虚無の光と闇』、詩論社、2006年

——『三島由紀夫 幻の遺作を読む—もう一つの『豊饒の海』』、光文社、2010年

——、久保田裕子、田尻芳樹、福田大輔、山中剛史編『混沌と抗戦—三島由紀夫と日本、そして世界』、水声社、2016年

猪瀬直樹『ペルソナ—三島由紀夫伝』、文藝春秋、1999年

井原あや『＜スキャンダラスな女＞を欲望する—文学・女性週刊誌・ジェンダー』、青弓社、2015年

イリガライ、リュス『ひとつではない女の性』棚沢直子、小野ゆり子、中嶋公子訳、勁草書房、1987年

岩下尚史『ヒタメン—三島由紀夫が女と逢う時…』、雄山閣、2011年

巖谷國士『澁澤龍彦の時空』、河出書房新社、1998年

上野千鶴子、小倉千加子、富岡多恵子『男流文学論』、筑摩書房、1997年

——解説『新編日本のフェミニズム1 リブとフェミニズム』、岩波書店、2009年

——『女ざらい』、紀伊国屋書店、2010年

——『<おんな>の思想—私たちは、あなたを忘れない』、集英社、2013年

牛島定信『パーソナリティ障害とは何か』、講談社、2012年

江藤淳『成熟と喪失』、講談社、1978年

江原由美子解説『新編日本のフェミニズム2 フェミニズム理論』、岩波書店、2009年

大木俊九郎『葉隠の精粹』、惇信堂、1943年

大越愛子『フェミニズム入門』、筑摩書房、1996年

——、井桁碧編『戦後・暴力・ジェンダー1 戦後思想のポリティクス』、青弓社、2005年

岡田啓介『岡田啓介回顧録』、毎日新聞社、1950年

岡山典弘『三島由紀夫外伝』、彩流社、2014年

——『三島由紀夫の源流』、新典社、2016年

小笠原賢二『時代を超える意志—昭和作家論抄』、作品社、2001年

荻野美穂『ジェンダー化される身体』、勁草書房、2002年

奥野健男『ねえやが消えて』、河出書房、1991年

—— 『三島由紀夫伝説』、新潮社、1993年

小倉千加子『セクシュアリティの心理学』、有斐閣、2001年

尾崎秀樹、宗武朝子『雑誌の時代—その興亡のドラマ』、主婦の友社、1979年

落合恵美子『近代家族とフェミニズム』、勁草書房、1989年

—— 『21世紀家族へ』(第3版)、有斐閣、2004年

梶尾文武『否定の文体—三島由紀夫と昭和批評』、鼎書房、2015年

カーンバーグ, オットー『重症パーソナリティ障害—精神療法的方略』西園昌久監訳、  
岩崎学術出版社、1996年

加藤典洋『戦後的思考』、講談社、2016年

加納実紀代編『女性と天皇制』、思想の科学社、1979年

—— 『天皇制とジェンダー』、インパクト出版会、2002年

川島勝『三島由紀夫』、文藝春秋、1996年

神庭重信編『DSM-5を読み解く』、中山書店、2014年

キーン, ドナルド『日本の文学—三島由紀夫 69』、中央公論社、1965年

—— 『日本文学史 六』、中央公論新社、2012年

木本至『雑誌で読む戦後史』、新潮社、1985年

ギャバード, グレン『精神力動的臨床精神医学—その臨床実践「DSM - IV 版」③臨床編：Ⅱ  
軸障害』館哲朗監訳、岩崎学術出版社、1997年

グロ, フレデリック『ミシェル・フーコー』露崎俊和訳、白水社、1998年

- 小池喜明『葉隠一武士と「奉公」』、講談社、1999年
- 小坂慶助『特高二・二六事件秘史』、文藝春秋、2015年
- コフート、ハインツ『自己の分析』水野信義、笠原嘉監訳、みすず書房、1994年
- 駒尺喜美『魔女的文学論』、三一書房、1982年
- 斎藤美奈子『妊娠小説』、筑摩書房、1994年
- 解説『新編日本のフェミニズム11 フェミニズム文学批評』、岩波書店、2009年
- 佐伯彰一『評伝 三島由紀夫』、中央公論、1988年
- 『物語芸術論—谷崎・芥川・三島』、中央公論社、1993年
- 佐伯順子『男の絆の比較文化史—桜と少年』、岩波書店、2015年
- 三枝和子『恋愛小説の陥穽』、青土社、1991年
- 桜田満編『現代日本文学アルバム16 三島由紀夫』、学習研究社、1973年
- 佐藤秀明『三島由紀夫一人と文学』、勉誠出版、2006年
- 、井上隆史、山中剛史『三島由紀夫全集』第42巻、新潮社、2005年
- 佐藤泰正編『三島由紀夫を読む』、笠間書院、2011年
- 椎根和『平凡パンチの三島由紀夫』、新潮社、2007年
- 柴田勝二『三島由紀夫作品に隠された自決への道』、祥伝社、2012年
- 澁澤龍子『澁澤龍彦との日々』、白水社、2005年
- 澁澤龍彦『三島由紀夫おぼえがき』、中央公論社、1986年

- 『澁澤龍彦—ちくま日本文学 18』、筑摩書房、1991年
- 島崎博、三島瑤子編『定本三島由紀夫書誌』、薔薇十字社、1972年
- 清水美智子『<女中>イメージの家庭文化史』、世界思想社、2004年
- 下中直也編『世界大百科事典』第26巻、平凡社、1988年
- 白川正芳編『批評と研究 三島由紀夫』、芳賀書店、1974年
- 新潮文庫編『川端康成・三島由紀夫 往復書簡』、新潮社、1997年
- 『文豪ナビ 三島由紀夫』、新潮社、2004年
- スコット＝ストークス, ヘンリー『三島由紀夫生と死』徳岡孝夫訳、清流出版、1998年
- スタイナー, ジョージ『悲劇の死』喜志哲雄、蜂谷昭雄訳、筑摩書房、1979年
- セジウィック, イヴ・コゾフスキー『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗、亀沢美由紀訳、名古屋大学出版会、2001年
- 千田由紀『日本型近代家族—どこから来てどこへ行くのか』、勁草書房、2011年
- 高橋英朗『三島あるいは優雅なる復讐』、飛鳥新社、2010年
- 高橋正衛『二・二六事件「昭和維新」の思想と行動』、中公新書、1994年
- 高原富保編『一億人の昭和史⑤占領から講和へ』、毎日新聞社、1975年
- 武内佳代『戦後日本文学におけるジェンダーと<愛>の表象に関する研究—三島由紀夫文学を中心として』、博士論文、お茶の水女子大学、2012年
- 竹村和子『愛について—アイデンティティと欲望の政治学』、岩波書店、2002年
- 田中美代子『ロマン主義者は悪党か』、新潮社、1971年

- 編『鑑賞日本現代文学23 三島由紀夫』、角川書店、1980年
- 『三島由紀夫 神の影法師』、新潮社、1994年
- 谷川渥『三島由紀夫の美学講座』、筑摩書房、2000年
- 田端康子、上野千鶴子、服藤早苗編『ジェンダーと女性』、早稲田大学出版部、1997年
- 田間康子『母性愛という制度—子殺しと中絶のポリティクス』、勁草書房、2001年
- 中央公論社編『三島由紀夫未発表書簡—ドナルド・キーン氏宛の97通』、中央公論社、1998年
- 辻村明『戦後日本の大衆心理—新聞・世論・ベストセラー』、東京大学出版会、1981年
- 富山英彦『メディア・リテラシーの社会史』、青弓社、2005年
- 堂本正樹『劇人三島由紀夫』、劇書房、1994年
- 『回想 回転扉の三島由紀夫』、文藝春秋、2005年
- 長尾三郎『週刊誌血風録』、講談社、2004年
- 中島健蔵編『現代作家論叢書 昭和の作家たちⅢ』、英宝社、1955年
- 中広全延『三島由紀夫と夏目礎石のナルキッソスたち—精神科医から診た“自己愛”PART II』、厚德社、2013年
- 仲村祥一『日常経験の社会学』、世界思想社、1981年
- 仲村光夫、三島由紀夫『対談 人間と文学』、講談社、1968年
- 中村雄二郎『ミシマの影—演劇の相の下に』、福武書店、1988年
- 南相旭『三島由紀夫におけるアメリカ』、彩流社、2014年

- 新関良三『ギリシャ・ローマ演劇史 第3巻 エウリピデス』、東京堂、1956年
- 日本文学研究資料刊行会編『日本文学研究資料叢書 三島由紀夫』、有精堂、1972年
- ネイスン, ジョン『三島由紀夫—ある評伝』野口武彦訳、新潮社、1976年
- 野口武彦『三島由紀夫の世界』、講談社、1968年
- 野坂昭如『赫奕たる逆光—社説・三島由紀夫』、文藝春秋、1987年
- 葉隠研究会編『葉隠—東西文化の視点から』、九州大学出版会、1993年
- 橋本治『「三島由紀夫」とはなにものだったのか』、新潮社、2002年
- 『日本幻想文学集成②—三島由紀夫』、国書刊行会、1991年
- 長谷川泉、森安理文、遠藤裕、小川和佑編『三島由紀夫研究』、右文書院、1970年
- 、武田勝彦編『三島由紀夫事典』、明治書院、1976年
- バタイユ, ジョルジュ『エロティシズム』澁澤龍彦訳、二見書房、1973年
- バトラー, ジュディス『ジェンダー・トラブル—フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、青土社、1999年
- 平岡梓『倅・三島由紀夫』、文藝春秋、1996年
- 平野共余子『天皇と接吻—アメリカ占領下の日本映画検閲』、草思社、1998年
- フーコー, ミシェル『言葉と物—人文科学の考古学』渡辺一民、佐々木明訳、新潮社、1974年
- 『狂気の歴史—古典主義時代における』田村俣訳、新潮社、1975年
- 『性の歴史 I —知への意志』渡辺守章訳、新潮社、1986年

—— 『性の歴史Ⅱ—快樂の活用』 田村俣訳、新潮社、1986年

福島次郎 『三島由紀夫—剣と寒紅』、文藝春秋、1998年

フランセス, アレン 『精神疾患診断のエッセンス—DSM-5の上手な使い方』 小野裕、中川敦夫、柳沢圭子訳、金剛出版、2014年

——、ロス, ルース 『DSM - IV - TRケーススタディー—鑑別診断のための臨床指針』 高橋三郎、染矢俊幸、塩入俊樹訳、医学書院、2004年

ベルサーニ, レオ 『ホモセクシュアルとは』 船倉正憲訳、法政大学出版局、1996年

保坂正康 『三島由紀夫と盾の会事件』、角川書店、2001年

ボードレール, シャルル 『人工楽園』 渡辺一夫訳、河出書房、1948年

許昊 『三島由紀夫の作品における両性対立の構圖—女性的原理と男性的原理』、博士論文、梅光学院大学、2003年

洪潤杓 『一九六〇年代の三島由紀夫と戦後日本—「歴史を書き直す」ことの意味』、博士論文、筑波大学、2009年

—— 『戦後・憂国・東京オリンピック 三島由紀夫と戦後日本』、春風社、2015年

前川直哉 『男の絆—明治の学生からボーイズ・ラブまで』、筑摩書房、2011年

—— 『<男性同性愛者>の社会史』、作品社、2017年

松岡悦子 『妊娠と出産の人類学』、世界思想社、2014年

松波治郎 『葉隠武士道』、小山書房、1938年

松本徹 『三島由紀夫 エロスの劇』、作品社、2005年

——監修 『別冊太陽 日本のこころ175 三島由紀夫』、平凡社、2010年

——、井上陸史、佐藤秀明編『三島由紀夫論集 1 三島由紀夫の時代』、勉誠出版、2001年

——、佐藤秀明、井上陸史編『三島由紀夫事典』、勉誠出版、2000年

——、——、——編『三島由紀夫研究③ 三島由紀夫・仮面の告白』、鼎書房、2007年

——、——、——編『三島由紀夫研究⑤ 三島由紀夫・禁色』、鼎書房、2008年

——、——、——編『三島由紀夫研究⑥ 三島由紀夫・金閣寺』、鼎書房、2008年

——、——、——編『三島由紀夫研究⑭ 三島由紀夫・鏡子の家』、鼎書房、2014年

——、——、——編『三島由紀夫研究⑮ 三島由紀夫・短編小説』、鼎書房、2015年

——、——、——編『三島由紀夫研究⑯ 三島由紀夫・没後45年』、鼎書房、2016年

水田宗子『ヒロインからヒーローへ—女性の自我と表現』、田畑書店、1982年

宮下規久郎、井上陸史『三島由紀夫の愛した美術』、新潮社、2010年

宮守正雄『ひとつの出版・文化界史話—敗戦直後の時代』、中央大学出版部、1970年

三好行雄編『三島由紀夫必携』、学灯社、1983年

虫明亜呂無編『三島由紀夫文学論集』、講談社、1970年

村松英子『三島由紀夫 追想のうた—女優として育てられて』、阪急コミュニケーションズ、2007年

村松剛『三島由紀夫の世界』、新潮社、1990年

モラリー, ジャン＝ベルナール『ジャン・ジュネ伝』柴田芳幸訳、リブロポート、1994年

森茉莉『私の美男子論』、筑摩書房、1995年

柳瀬善治『三島由紀夫研究—「知的概観的な時代」のザインとゾルレン』、創言社、2010年

矢幡洋『パーソナリティ障害』、講談社、2008年

山内由紀人『三島由紀夫の肉体』、河出書房新社、2014年

山崎国紀『磯部浅一と二・二六事件』、河出書房新社、1989年

山崎正夫『三島由紀夫における男色と天皇制』、海燕書房、1978年

湯浅あつ子『ロイと鏡子』、中央公論社、1984年

ユルスナル, マルグリット『三島あるいは空虚のヴィジョン』澁澤龍彦訳、河出書房新社、1982年

吉村貞司『近代作家研究叢書 118 三島由紀夫』、日本図書センター、1992年

読売新聞社編『三島由紀夫の人間像』、読売新聞社、1971年

ラカン, ジャック『精神病<上>』小出浩之、川津芳照、鈴木国文、笠原嘉訳、岩波書店、1987年

——『精神病<下>』小出浩之、川津芳照、鈴木国文、笠原嘉訳、岩波書店、1987年

ラフルーア, ウィリアム・R『水子—<中絶>をめぐる日本文化の底流』森下直貴、遠藤幸英、清水邦彦、塚原久美訳、青木書店、2006年

ルシュール, ジェニフェール『三島由紀夫 <ガリマール新評伝シリーズ>』、祥伝社、2012年

渡辺みえこ『女のいない死の楽園—供犠の身体・三島由紀夫』、現代書館、1997年

和辻哲郎、古川哲史校訂『葉隠』〔全3冊〕、岩波書店、1940～41年

Napier, Susan J. *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*. Harvard University Press, 1991

Petersen, Gwenn Boardman. *The Moon in the Water: Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*. University of Hawaii Press, 1992

### 3. その他の参考文献—論文など

青木京子「太宰治の女性像—女性像を中心として」、『佛教大学大学院紀要』第27号、佛教大学、1999年、91—116頁

——「太宰治の女性像—晩年を中心として」、『佛教大学大学院紀要』第28号、佛教大学、2000年、45—58頁

青木純一「上演の想像力—戯曲に見る三島由紀夫の生と<sup>ドラマ</sup>劇（前篇）」、『群像』、講談社、2017年9月号、121—178頁

——「上演の想像力—戯曲に見る三島由紀夫の生と<sup>ドラマ</sup>劇（中篇）」、『群像』、講談社、2017年10月号、234—254頁

——「上演の想像力—戯曲に見る三島由紀夫の生と<sup>ドラマ</sup>劇（後篇）」、『群像』、講談社、2017年11月号、160—180頁

跡上史郎「最初の同性愛文学—『仮面の告白』における近代の刻印」、『文芸研究』第150号、日本文芸研究会、2000年、69—80頁

阿部孝子「三島由紀夫「女神」の寓意—作家と作品との関係」、『芸術至上主義文芸』第

42号、芸術至上主義文芸学会事務局、2016年、79-85頁

天野知幸「占領期文学におけるジェンダー・メタファー—三島由紀夫「聖女」を題材として」、『京都教育大学国文学会誌』第44号、京都教育大学国文学会、2016年、1-16頁

荒木映子「同性愛を語る<作家>—ナラトロジーで三島由紀夫の二作品を読む」、『人文研究』第51号、大阪市立大学文学部、1999年、791-807頁

有元伸子「三島由紀夫「卒塔婆小町」論—詩劇の試み」、『近代文学試論』第23号、広島大学近代文学研究会、1985年、49-60頁

——「三島由紀夫「サド侯爵夫人」論—ルネの変貌」、『国文学攷』第111号、広島大学国語国文学会、1986年、11-24頁

——『仮面の告白』試論—ある、厭世詩家と女性」、『近代文学試論』第24号、広島大学近代文学研究会、1986年、49-62頁

——「三島由紀夫『金閣寺』論—<私>の自己実現への過程」、『国文学攷』第114号、広島大学国語国文学会、1987年、37-48頁

——「三島由紀夫『豊饒の海』論—「客観性の病気」のゆくえ」、『近代文学試論』第25号、広島大学近代文学研究会、1987年、40-53頁

——『金閣寺』の一人称告白体」、『近代文学試論』第27号、広島大学近代文学研究会、1989年、28-41頁

——「三島由紀夫文学における性役割—男性性を中心に」、『金城国文』第68号、金城学院大学国文学会、1992年、15-37頁

——『花ざかりの森』論—女性の「み祖<sup>おや</sup>」の物語」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1992年9月号、56-60頁

——『豊饒の海』の基層構造」、『金城学院大学論集 国文学編』第35号、金城学院大学、1993年、181-209頁

- 『豊饒の海』における「沈黙」の60年』、『日本近代文学』第53号、日本近代文学学会、1995年、179-190頁
- 『豊饒の海』における月・富士・女性—『竹取物語』典拠説の検討』、『国文学攷』第151号、広島大学国語国文学会、1996年、15-27頁
- 『豊饒の海』—物語る力とジェンダー』、『国文学 解釈と教材の研究』、学灯社、2000年9月号、84-90頁
- 『豊饒の海』人物関係図/時系列データ表』、『国文学 解釈と教材の研究』、学灯社、2000年9月号、91-97頁
- 「三島由紀夫『鏡子の家』におけるジェンダー化した<語り>』、『鈴峯女子短期大学人文社会科学集報』第48集、鈴峯女子短期大学人文社会科学集報編集委員会、2001年、1-15頁
- 「友永鏡子のために—三島由紀夫『鏡子の家』における<聴き手>と<時代>』、『昭和文学研究』第44号、昭和文学会、2002年、124-136頁
- 「三島由紀夫『朱雀家の滅亡』論—神と男女の関係劇』、『近代文学試論』第42号、広島大学近代文学研究会、2004年、75-85頁
- 「三島由紀夫「葵上」論—心の闇、眠りの力』、『表現技術研究』第2号、広島大学表現技術プロジェクト研究センター、2006年、1-15頁
- 「三島由紀夫『潮騒』論』、『広島大学大学院文学研究科論集』第66号、広島大学大学院文学研究科、2006年、35-51頁
- 「<劇の文学>とジェンダー・パフォーマティヴ—三島由紀夫「卒塔婆小町」、アクションとしての台詞』、『物語研究』第14号、物語研究会、2014年、28-42頁
- 、大西永昭、中元さおり「草稿研究—『金閣寺』を実例に」、『国文学 解釈と鑑賞』、ぎょうせい、2011年4月号、59-67頁
- 安西晋二「三島由紀夫「橋づくし」論—エピグラフが意味するもの』、『国学院大学大学院紀要』第37巻、国学院大学大学院文学研究科、2005年、177-192頁

- 李智賢「三島由紀夫の神格天皇主義への変化期一考—『憂国』を中心として」、『日語日文學研究』第42輯、韓国日語日文学会、2002年、159—175頁
- 李惠慶「三島由紀夫と「ホモソーシャル」な欲望—ジェンダー・パフォーマンスを中心として」、『日語日文學研究』第38輯、韓国日語日文学会、2001年、233—253頁
- 池田弘太郎「朱雀家の滅亡」、『論争ジャーナル』、育誠社、1968年6月号、63—69頁
- 「ジャン・ジュネと三島由紀夫」、『國文学 解釋と教材の研究』、学灯社、1970年5月号、157—162頁
- 石沢秀二「三島由紀夫の様式と文体—虚構を生きる意志」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1974年3月号、30—36頁
- 石原慎太郎「三島語の叛亂—「美德のよろめき」論」、『新潮』、新潮社、1958年3月号、74—75頁
- 「文明批判の強靱な鑿—三島由紀夫氏の文體」、『文學界』、文藝春秋社、1956年8月号、42—49頁
- 石原千秋「身体論：パフォーマンス（「太陽と鉄」「ナルシズム論」「禁色」ほか）」、『國文学 解釋と教材の研究』、学灯社、1993年5月号、60—63頁
- 「この名作を知っていますか—近代小説の愉しみ(2) 否定的な自己肯定～三島由紀夫「音楽」」、『文蔵』第39号、PHP研究所、2008年、418—437頁
- 「「誤配」された恋人たち—空虚な中心・三島由紀夫『春の雪』」、『すばる』第36巻4号、集英社、2014年、242—249頁
- 磯田光一「『豊饒の海』四部作を読む—“滅び”の構図のゆくえ」、『新潮』、新潮社、1971年1月号、299—311頁
- 「解説」、三島由紀夫『女神』、新潮社、1978年、340—342頁
- 「恋愛小説の条件—中里恒子『綾の鼓』と芝木好子『隅田川暮色』」、『すばる』

第7巻9号、集英社、1985年、224-235頁

一之瀬正興「モリエールの喜劇における女中の役割—トワネットとドリーヌを中心に  
して」、『Regards』第8号、東北大学フランス文学会、1964年、23-29頁

伊藤整、中村光夫「中間小説を論ず（対談）」、『群像』、講談社、1958年4月号、142-  
155頁

井原成男「ロールシャッハ・テストプロトコルからみた三島由紀夫の母子関係と同性愛」、  
『お茶の水女子大学人文科学研究』第11号、お茶の水女子大学、2015年、73-85頁

茨木憲「劇評—「十日の菊」（文学座）」、『悲劇喜劇』、早川書房、1962年2月号、31-32  
頁

井上聡「三島由紀夫の天皇論の特徴—近現代の諸天皇論との比較を通じて」、『あいだ/  
生成』第6号、あいだ哲学会（京都大学大学院人間・環境学研究科篠原資明研究室）、  
2016年、130-138頁

井上隆史「三島由紀夫と仏教」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、2009年2月号、74-79頁

林薫植「三島由紀夫の「鹿鳴館」の構造—その愛憎の関係を軸として」、『教育理論と実  
践』第4号、慶南大学校教育問題研究所、1994年、201-222頁

鵜飼哲「《特別講演》さまざまな『女中たち』—ジュネ演劇再考」、『仏文研究』第31号、  
京都大学フランス語学フランス文学研究会、2000年、117-126頁

牛島定信「精神医学における「自己愛の障害」をめぐって」、『精神療法』第33巻3号、  
金剛出版、2007年、267-272頁

宇野千代、三島由紀夫「女はよろめかず（対談）」、『中央公論』、中央公論新社、1957年  
9月号、260-265頁

浦松佐美太郎、江藤淳、大宅壮一、河盛好蔵、佐伯彰一、荒垣秀雄「レジャーからクー  
デターまで 1961年の回顧（週刊談話室）」、『週刊朝日』1961年12月29日号、32-  
36頁

越次俱子「三島由紀夫作品論事典—十日の菊」、『國文学 解釈と教材の研究』、学灯社、1981年7月号、131頁

——「三島由紀夫作品論事典—朱雀家の滅亡」、『國文学 解釈と教材の研究』、学灯社、1981年7月号、133—134頁

江藤淳「神話の克服—反ロマン主義的考察」、『文學界』、文藝春秋、1958年6月号、196—227頁

——、中村光夫「《対談》三島由紀夫の文学」、『新潮』、新潮社、1971年1月号、246—263頁

大岡昇平「文藝時評」、『朝日新聞』、朝日新聞社、1967年9月29日付、9面

——、寺田透、三島由紀夫「群像創作合評—沈める瀧」、『群像』、講談社、1955年5月号、193—208頁

大久保典夫「滅びの美学を劇化—劇団NLT公演「朱雀家の滅亡」」、『テアトロ』、カモミール社、1967年12月号、54—56頁

——「第一次戦後派の文学」、『國文学 解釈と鑑賞』、至文堂、1970年8月号、10—28頁

——「朱雀家の滅亡—＜恋闕＞の心と文学」、白川正芳編『批評と研究 三島由紀夫』、芳賀書店、1974年、248—256頁

大西毅「三島由紀夫『憂国』論」、『札幌国語研究』第15号、北海道教育大学札幌校近代文学研究室、2010年、60頁

小此木啓吾「脱モラトリアム行動と自己愛パーソナリティ」、『國文学 解釈と教材の研究』、学灯社、1981年7月号、62—69頁

尾崎宏次「華麗な三島戯曲—文学座の「十日の菊」」、『週刊朝日』、朝日新聞社、1961年12月15日号、96頁

——「三島由紀夫の戯曲について」、『國文学 解釈と鑑賞』、至文堂、1968年8月号、

30-34 頁

小笠裕二「三島由紀夫の出発—芸術家小説をめぐる」、『稿本近代文学』第 11 号、筑波大学、1988 年、140-148 頁

——「ある三島由紀夫像—〈菊田次郎もの〉をめぐる」、『日本語と日本文学』第 9 号、筑波大学、1988 年、38-46 頁

——『仮面の告白』論(一)—作家の誕生』、『金沢大学文学部論集・文学科篇』第 10 号、金沢大学、1990 年、13-27 頁

——「三島由紀夫のアメリカ体験・序説」、『稿本近代文学』第 17 号、筑波大学、1992 年、211-225 頁

——「三島由紀夫「海と夕焼」論—「不思議」を消し去るもの』、『上越教育大学研究紀要』第 22 巻 2 号、上越教育大学、2003 年、684-696 頁

——「悲嘆と苦痛—三島由紀夫「憂国」論』、『上越教育大学研究紀要』第 27 巻、上越教育大学、2008 年、273-280 頁

——「夢の氾濫—三島由紀夫「孔雀」論』、『上越教育大学研究紀要』第 28 巻、上越教育大学、2009 年、266-258 頁

柿沼瑛子、西野浩司、伏見憲明「座談会 三島由紀夫からゲイ文学へ」、『クィア・ジャパン』第 2 号、勁草書房、2000 年、157-173 頁

角田光代、首藤康之など「三島由紀夫—そのナルシシズムと女性観』、『婦人公論』第 95 巻 24 号、中央公論新社、2010 年、56-63 頁

梶尾文武「三島由紀夫『美德のよろめき』論—小説家の明晰』、『国語と国文学』第 83 巻 7 号、至文堂、2006 年、45-58 頁

——「三島由紀夫『鏡子の家』とその時代—戦争体験と戦後社会』、『文学』第 9 巻 2 号、岩波書店、2008 年、81-94 頁

柏木正幹「三島由紀夫氏を悼む』、『陽気』、養徳社、1971 年 2 月号、61-63 頁

河上徹太郎、椎名麟三、花田清輝「群像創作合評—「禁色」について」、『群像』1951年11月号、170—176頁

河村政敏「三島由紀夫（作家の性意識—精神科医による作家論からの臨床診断）」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1974年11月号、86—93頁

川村湊「セクシュアリティ—肉体の教育（「肉体の学校」「サド侯爵夫人」「愛の渴き」ほか）」、『國文学 解釋と教材の研究』、学灯社、1993年5月号、32—35頁

菅聡子「〈よろめき〉と女性読者—丹羽文雄・舟橋聖一・井上靖の中間小説をめぐって」、『文学』第9巻2号、岩波書店、2008年、54—68頁

菅野昭正「心理小説論」、『三田文学』第49巻4号、三田文学会、1959年、8—18頁

キーン、ドナルド「解説」、三島由紀夫『近代能楽集』、新潮社、1956年、255—264頁

北原武夫「解説」、三島由紀夫『美德のよろめき』、新潮社、1960年、184—190頁

城殿智行「不感症—三島由紀夫『音楽』大岡昇平『武蔵野夫人』（境界を越えて—恋愛のキーワード集）」、『國文学 解釋と教材の研究』、学灯社、2001年2月号、164—166頁

金普慶「第5章「姦通」の文化的享受と〈女性解放〉—『雪夫人絵図』論」、『戦後民主主義と女性映画—アメリカ占領期の溝口健二と〈女性解放〉』、博士論文、筑波大学、2015年

九内悠水子「三島由紀夫「禁色」論—記憶の遡及」、『広島女学院大学日本文学』第19号、広島女学院大学、2009年、23—39頁

——「三島由紀夫作品を読むための辞典 ⑩肉体」、『21世紀の三島由紀夫』、翰林書房、2015年、260—263頁

倉橋健「新劇」、『毎日新聞』、1961年12月6日付、5面

栗栖真人「醒めた者の悲劇(痛き夢を追いて)—三島由紀夫私論」、『語文』第36輯、日

- 本大学国文学会、1971年、56-64頁
- 「十日の菊」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1974年3月号、112-113頁
- 「滅びへの意志—『朱雀家の滅亡』試論」、『語文』第40輯、日本大学国文学会、1975年、67-74頁
- 「情熱の終焉—「天人五衰」論」、『語文』第42輯、日本大学国文学会、1976年、164-172頁
- 「三島由紀夫「潮騒」論」、『語文』第43輯、日本大学国文学会、1977年、199-208頁
- 「贖物の行動—「二・二六事件三部作」をめぐって」、『日本大学人文科学研究所研究紀要』第19号、日本大学人文科学研究所、1977年、84-97頁
- 「「真夏の死」—その構成と創作動機について」、『語文』第45輯、日本大学国文学会、1978年、26-35頁
- 「三島由紀夫『沈める瀧』小論」、『昭和文学研究』第3集、昭和文学研究会、1981年、41-46頁
- 「その妹—三島由紀夫の一側面」、『語文』第68輯、日本大学国文学会、1987年、104-111頁
- 「三島由紀夫—その<転向>について」、『語文』第79輯、日本大学国文学会、1991年、64-74頁
- 「三島由紀夫『沈める瀧』考」、『語文』第90輯、日本大学国文学会、1994年、13-23頁
- 小池真理子「狂おしい精神」、『文豪ナビ—三島由紀夫』、新潮社、2004年、72-80頁
- 黄耀儀「芹沢光治良文学にあらわれた神の観念—天理教とキリスト教教学の比較を通して」、『多元文化』第10号、名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻、2010年、191-208頁

—— 『『秘蹟一母の肖像』にあらわれた芹沢光治良の信者像—スピリチュアリティの視点からの分析』、『多元文化』第15号、名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻、2015年、1-14頁

児玉喜恵子「三島由紀夫と『葉隠』、『スサノオ』第2号、勉誠出版、2004年、138-141頁

小林和子「三島作品における〈妹〉」、『日本語と日本文学』第6号、筑波大学国語国文学会、1983年、28-34頁

—— 『『金閣寺』断想—三島文学の生む事を禁じられた女達』、『茨女国文』第6号、茨城女子短期大学、1994年、36-45頁

—— 「三島文学の〈子を殺す母達〉」、『茨女国文』第11号、茨城女子短期大学、1999年、36-42頁

小松伸六「よろめき夫人 日本の奥さま<sup>⑭</sup>」、『読売新聞』1960年7月31日付

柴門ふみ「日本レンアイ文学入門(3) 三島由紀夫『美徳のよろめき』、『本の旅人』第10巻5号、角川書店、2004年、84-88頁

佐伯彰一「三島由紀夫以前(その4)」、『三島由紀夫全集』第28巻付録、新潮社、1975年8月

佐藤秀明「尊皇と王殺しの思想—三島由紀夫の天皇観について」、『三島由紀夫研究<sup>⑩</sup> 越境する三島由紀夫』、鼎書房、2010年、68-86頁

—— 「生きながらえた三島由紀夫の最終章」、『国文学 解釈と鑑賞』、ぎょうせい、2011年4月号、147-154頁

—— 「「私的」なものと「公的」なもの—「3・11」後から見た三島由紀夫」、『述：近畿大学国際人文科学研究所紀要』第6号、論創社、2013年、81-100頁

柴田勝二「三島由紀夫『憂国』論—「大義」としての肉体」、『相愛大学研究論集』第13巻2号、相愛大学、1997年、181-198頁

- 清水徹「ジョルジュ・バタイユと三島由紀夫」、『國文学 解釋と教材の研究』、学灯社、1970年5月号、150-156頁
- 清水美智子「「派出婦」の登場—兩大戦間期における<女中>イメージの変容」、『研究紀要』第4号、関西国際大学、2003年、135-154頁
- 「1950~60年代における<女中>イメージの変容—「家事サービス職業補導」「ホームヘルパー養成講習」をめぐって」、『研究紀要』第5号、関西国際大学、2004年、91-110頁
- 「吉屋信子の小説に見る大正末~昭和戦前期の女中像—『三つの花』『良人の貞操』を中心に」、『研究紀要』第12号、関西国際大学、2011年、101-116頁
- 「夏目漱石の小説に見る女中像—『吾輩は猫である』『坊っちゃん』を中心に」、『研究紀要』第15号、関西国際大学、2014年、55-67頁
- 「由起しげ子の小説に見る1950年代の女中像—『女中っ子』を中心に」、『研究紀要』第17号、関西国際大学、2016年、73-88頁
- 白浜研一郎「貰い子殺し—〇三人の寿産院事件」、『現代の眼』第19巻8号、現代評論社、1978年、68-73頁
- 沈載珉「三島由紀夫の『春の雪』論—主題と唯識論の関連様相を中心に」、『日本文化研究』第23号、東亞細亞日本学会、2007年、419-438頁
- 「三島由紀夫の初・中期作品の主題論」、『日本語教育』第35巻0号、韓国日本語教育学会、2006年、151-178頁
- 神西清「假面と告白と三島由紀夫氏の近作」、『人間』第4巻10号、目黒書店、1949年、70-71頁
- 「ナルシシズムの運命」（初出『文學界』1952年3月号）、『批評と研究 三島由紀夫』、芳賀書店、1974年、9-23頁
- 杉浦明平「三島由紀夫「金閣寺」「美德のよろめき」—美しきものへの反感」、『朝日ジ

ジャーナル』第8巻35号、朝日新聞社、1966年、35-39頁

関札子「フェミニニティとその回収—「仮面の告白」「潮騒」「美德のよろめき」、『國文学 解釋と教材の研究』、学灯社、1993年5月号、28-31頁

セジウィック、イヴ・コゾフスキー「クローゼットの認識論」外岡尚美訳、『批評空間 2期』第8号、太田出版、1996年、64-85頁

高橋新太郎「『禁色』断章」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1992年9月号、66-70頁

高原英理「不完全な青年と押し隠された少年—三島由紀夫『仮面の告白』から 1 青年」、『群像』、講談社、2001年12月号、242-260頁

——「不完全な青年と押し隠された少年—三島由紀夫『仮面の告白』から 2 少年」、『群像』、講談社、2002年2月号、206-221頁

武内佳代「三島由紀夫『金閣寺』の終わりなき男同士の絆(ホモソーシャリティ)—〈僧衣〉と〈軍装〉の物語」、『国文』第108号、お茶の水女子大学国語国文学会、2007、61-75頁

——「三島由紀夫『仮面の告白』という表象をめぐって—1950年前後の男性同性愛表象に関する考察」、『F-GENSジャーナル』第9号、お茶の水女子大学21世紀COEプログラムジェンダー研究のフロンティア、2007年、111-117頁

——「レズビアン表象の彼方に—三島由紀夫『暁の寺』を読む」、『人間文化創成科学論叢』第10巻、お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科、2007年、6-1-19頁

——「封印された初期三島由紀夫文学をめぐって—幻想小説「檜扇」における〈自己表現〉」、『「対話と深化」の次世代女性リーダーの育成』平成18年度活動報告書 海外研修事業編、お茶の水女子大学「魅力ある大学院教育」イニシアティブ人社系事務局、2007年、308-315頁

——「三島由紀夫『潮騒』と『恋の都』—〈純愛〉小説に映じる反ヘテロセクシズムと戦後日本」、『ジェンダー研究』第12号、お茶の水女子大学ジェンダー研究センター、2009年、61-76頁

- 「性規範からの逸脱としての『純白の夜』『恋の都』『女神』『永すぎた春』—1950年代の女性誌を飾った三島由紀夫の長編小説」、『ジェンダー研究』第14号、東海ジェンダー研究所、2011年、115-137頁
- 「一九五〇年代前半の女性誌と三島由紀夫」、『社会文学』第33号、日本社会文学会、2011年、173-177頁
- 「〈幸福な結婚〉の時代—三島由紀夫『お嬢さん』『肉体の学校』と一九六〇年代前半の女性読者」、『社会文学』第36号、日本社会文学会、2012年、44-57頁
- 「三島由紀夫と『婦人公論』—早すぎた姦通小説」、『日本古書通信』第81巻12号、日本古書通信社、2016年、9-11頁
- 「『女性自身』のなかの『三島由紀夫レター教室』—女性誌連載という併走」、『語文』第156巻、日本大学国文学会、2016年、22-39頁
- 「三島由紀夫と『主婦之友』—都市の〈純愛〉物語」、『日本古書通信』第82巻3号、日本古書通信社、2017年、10-11頁
- 「三島由紀夫と『婦人倶楽部』—婚約不履行時代の『永すぎた春』」、『日本古書通信』第82巻5号、日本古書通信社、2017年、14-15頁
- 「三島由紀夫と『若い女性』—『お嬢さん』の〈幸福な結婚〉」、『日本古書通信』第82巻6号、日本古書通信社、2017年、34-35頁
- 武田泰淳、中村光夫、花田清輝「群像創作合評—秘楽」、『群像』1953年9月号、232-241頁
- 田中澄江「『沈める瀧』の男の女」、『中央公論』、中央公論社、1955年6月号、219-220頁
- 田中美代子「女神をめぐる」、『三島由紀夫全集』第28巻付録、新潮社、1975年8月
- 「聖女の午後—「美徳のよろめき」論」、『海』第10巻7号、中央公論社、1978年、244-261頁

- 「解説」、三島由紀夫『鍵のかかる部屋』、新潮社、1980年、310-316頁
- 「解説」、三島由紀夫『葉隠入門』、新潮社、1983年、201-208頁
- 「悪魔=展望の誤謬」、『三島由紀夫全集』第36巻 月報、新潮社、2003年、11月
- 團野光晴「昭和文学と戦後文学」試論—三島由紀夫「憂国」と庄野潤三「静物」を手がかりに」、『昭和文学研究』第60集、昭和文学会、2010年、15-26頁
- 崔殷景「三島由紀夫『わが友ヒットラー』論—男たちの絆を中心に」、『日本語教育』第12号、韓国日本語教育学会、2005年、235-252頁
- 「逆説の劇—三島由紀夫『サド侯爵夫人』を視座にして」、『日本近代学研究』第12輯、韓国日本近代学会、2006年、1-18頁
- 津田久美子「ふたりであることの希望—ジャン・ジュネ『女中たち』における生き延びる愛」、『人間文化創成科学論叢』第11巻、お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科、2008年、11-20頁
- ディシィ, アルベール「ジャン・ジュネの生涯—略年譜」、『ユリイカ』第24巻6号、青土社、1992年、200-202頁
- 出口裕弘、磯崎新、大澤真幸、福田和也「新国立劇場『サド侯爵夫人』の上演にふれて三島由紀夫と現代日本文化—身体消失の時代に、いかにして身体を回復するか」、『演劇人』第13号、舞台芸術財団演劇人会議、2003年、8-36頁
- 出町信義「三島由紀夫氏の死と文学」、『陽気』、養徳社、1971年1月号、87頁
- 堂本正樹「新劇評—文学座公演『十日の菊』」、『新劇』、白水社、1962年2月号、28-30頁
- 遠丸立「三島由紀夫のナルシシズム—『豊饒の海』を中心に」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1976年2月号、30-37頁
- 十返肇「なぜ姦通小説が流行するのか」、『婦人公論』第42巻11号、中央公論新社、1957

年、264-269頁

富岡幸一郎「『女性宮家創設』の前に読んでおきたい—三島由紀夫の「天皇論」、『週刊ポスト』第44巻4号、小学館、2012年、128-131頁

羅勝會「<女>と<母>の変奏曲—谷崎潤一郎の文学における女性像の変化」、『日語日文學研究』第77輯、韓国日語日文学会、2011年、21-40頁

中尾莉奈「三島由紀夫『禁色』論—理想と現実の対立」、『広島女学院大学大学院言語文化論叢』第17号、広島女学院大学大学院言語文化研究科、2014年、72-92頁

長尾一雄「悲劇不在の証明—NLT「朱雀家の滅亡」、『新劇』、白水社、1967年12月号、70-73頁

——「三島由紀夫—反社会への出発」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1971年3月号、73-77頁

中野武彦「『仮面の告白』論」、『近代文学』第9巻1号、近代文学社、1954年、67-74頁

中野美代子「『憂国』及び『英霊の声』論—鬼神相貌変」、『國文学 解釈と教材の研究』、学灯社、1976年12月号、94-101頁

中野裕子「『禁色』における性—『仮面の告白』から流れる性の系譜」、『國文目白』第28号、日本女子大学国語国文学会、1988年、181-188頁

——「『仮面の告白』論—終わりのないダンス」、『信州豊南短期大学紀要』第26号、信州豊南短期大学、2009年、131-154頁

中広正延「三島由紀夫に関する病堰跡学的試論」、『夙川学院短期大学研究紀要』第41号、夙川学院短期大学紀要編輯委員会、2012年、35-45頁

中村新太郎「『葉隠入門』の思想—三島由紀夫における「武士道」と死の哲学」、『文化評論』第115号、新日本出版社、1971年、116-126頁

中村光夫、臼井吉見「現代作家論（五）—三島由紀夫（対談）」、『文學界』、文藝春秋社、

1952年11月号、160-170頁

中村三春「三島由紀夫小説構造論—パラドックスの変奏」、『國文学 解釈と教材の研究』、学灯社、2000年9月号、53-59頁

中元さおり「三島由紀夫「禁色」における〈もう一つの物語〉—女たちの交錯の様相」、『近代文学試論』第46号、広島大学近代文学研究会、2008年、51-60頁

——「三島由紀夫「自動車」論—モノと身体の交換の行方」、『近代文学試論』第48号、広島大学近代文学研究会、2010年、47-57頁

——「三島由紀夫「美德のよろめき」論—〈よろめき〉ブームから読む」、『広島大学大学院文学研究科論集』第72号、広島大学大学院文学研究科、2012年、93-110頁

永嶺重敏『雑誌と読者の近代』、日本エディタースクール出版部、1997年

南相旭「三島由紀夫『音楽』—戦後日本における「アメリカ」と「精神分析」」、『日本學報』第96輯、韓国日本学会、2013年、121-133頁

——「三島由紀夫と「戦後民主主義」—1968年における「アメリカ」表象を手がかりにして」、『日本思想』第29号、韓国日本思想史学会、2015年、31-53頁

西尾幹二「「死」からみた三島美学」、『新潮』、新潮社、1971年1月号、222-230頁

野口武彦「解説」、三島由紀夫『禁色』、新潮社、1964年、574-580頁

野島秀勝「「拒まれた者」の美学」、『批評と研究 三島由紀夫』、芳賀書店、1974年、100-131頁

野間宏「三島由紀夫の耽美」、『文學界』、文芸春秋社、1951年2月号、129-132頁

野村喬「サド侯爵夫人（三島由紀夫のすべて）—（三島由紀夫の七つの仮面）」、『國文学 解釈と教材の研究』、学灯社、1970年5月号、93-99頁

朴キュテ「「日本教」とセクシュアリティ—三島由紀夫、天皇制、エロチシズム」、『宗教文化批評』第23巻0号、韓国宗教文化研究所、2013年、47-93頁

- 花崎育代「三島由紀夫『沈める滝』考—変化の不可抗性」、『國學院雜誌』第105巻11号、國學院大學綜合企画部、2004年、462—472頁
- 花田清輝、江藤淳、寺田透「群像創作合評—憂国」、『群像』1961年2月号、247—250頁
- 埴谷雄高「『禁色』を読む」、『群像』、講談社、1967年11月号、62—64頁
- 、小島信夫、小田切秀雄「群像創作合評—朱雀家の滅亡」、『群像』、講談社、1967年11月号、274—291頁
- 林進「二つのナルシシズム—トーマス・マンと三島由紀夫」、『大谷女子大学紀要』第25号2輯、大谷女子大学志学会、1991年、32—50頁
- 林房雄、中野好夫、北原武夫「創作合評」、『群像』、講談社、1949年11月号、100—112頁
- 原稔明「三島由紀夫とダム」、『ダム技術 = Engineering for dams』第371号、ダム技術センター、2017年、22—35頁
- 平石典子「ロマンティック・ラブと女性表象—「新しい女」を巡って」、『比較文学研究』第82号、すずさわ書店、2003年、61—72頁
- 平林たい子、圓地文子、佐多稲子「群像創作合評—美德のよろめき」、『群像』、講談社、1957年7月号、280—283頁
- 福島涼子「三島由紀夫作品にみられる性倒錯」、『臨床心理学研究』第8号、東京国際大学、2010年、149—185頁
- 福田宏年「中間小説の発生」、『國文学 解釋と鑑賞』、ぎょうせい、1962年4月号、36—40、86頁
- 藤田尚子「『金閣寺』論—〈女〉の問題を中心に」、『成蹊國文』第37号、成蹊大学、2004年、36—52頁

- 藤田三男「解説—「幕切れ」のせりふ」、三島由紀夫『サド侯爵夫人／朱雀家の滅亡』、河出文庫、2005年、265—272頁
- 古川誠「セクシュアリティの変容—近代日本の同性愛をめぐる三つのコード」、『日米女性ジャーナル』、1994年、29—55頁
- 許昊「「午後の曳航」—その位置づけ」、『稿本近代文学』第11号、筑波大学、1988年、149—159頁
- 『春子』論—三島由紀夫の「未亡人小説」考（一）、『日本文化研究』第2号、筑波大学大学院日本文化研究学際カリキュラム、1990年、117—130頁
- 『牝犬』論—三島由紀夫の「未亡人小説」考（二）、『日本文化研究』第3号、筑波大学大学院日本文化研究学際カリキュラム、1992年、91—108頁
- 「三島由紀夫の作品における女中像の系譜—「料理番の女」から蓼科まで」、『稿本近代文学』第19号、筑波大学文芸・言語学系平岡研究室、1994年、132—142頁
- 「三島由紀夫『鏡子の家』論—長編小説としての幾つかの問題点について」、『日語日文学研究』第43輯2号、韓国日語日文学会、2002年、145—166頁
- 「三島由紀夫『盗賊』論—処女長編小説が持つ意味」、『日語日文学研究』第37輯、韓国日語日文学会、2000年、0—19頁
- 「三島由紀夫『金閣寺』論—有為子の変容」、『日語日文学研究』第40巻、韓国日語日文学会、2002年、245—265頁
- 「三島由紀夫の文学とナルシシズム—『禁色』を中心に」、『世界文学比較研究』第11巻、世界文学比較学会、2004年、229—249頁
- 「三島由紀夫作品に表れた男性像—『禁色』の人物構成を中心に」、『日本研究』第25輯、中央大学校日本研究所、2008年、287—310頁
- 『金閣寺』論—最後の一句が意味するもの、『世界文学比較研究』第32巻、世界文学比較学会、2010年、67—91頁

- 洪潤杓「三島由紀夫『憂国』の主題—中心人物を通してみた作品の主題」、『日本近代学  
研究』第4輯、韓国日本近代学会、2002年、197—216頁
- 「三島由紀夫『憂国』における「ズレ」——一九三六年と一九六〇年の断絶と連続」、  
『文学研究論集』第24号、筑波大学比較・理論文学会、2006年、93(112) — 116(89)  
頁
- 「三島由紀夫『剣』における戦後日本の表象—「下らない」安全な戦後日本に対  
する抵抗」、『日本文化研究』第28巻、東アジア日本学会、2008年、453—474頁
- 「〈皇太子の結婚〉を通してみた大衆天皇制—三島由紀夫「雨のなかの噴水」を  
中心に」、『日本文化研究』第38巻、東アジア日本学会、2011年、587—602頁
- 「戦後高度経済成長期の道徳的国民—三島由紀夫「百万円煎餅」を中心に」、『日  
本學報』第93輯、韓国日本学会、2012年、193—205頁
- 「三島由紀夫の戦争体験—記憶の歪曲と再現」、『韓日軍事文化研究』第16巻、韓  
日軍事文化学会、2013年、325—346頁
- 「三島由紀夫の「大衆」認識」、『日本學報』第100輯、韓国日本学会、2014年、  
331—344頁
- 前川直哉「男性同性愛の戦後史研究とジェンダー」、『歴史評論』第796号、校倉書房、  
2016年、61—74頁
- 松浦竹夫「「鹿鳴館」と「十日の菊」に人物像」、『悲劇喜劇』、早川書房、1989年8月号、  
25—27頁
- 松本健一「恋愛の政治学—『憂国』と『英霊の声』」、『國文学 解釈と教材の研究』、学  
灯社、1986年7月号、80—87頁
- 松本徹「三島由紀夫におけるエロティシズム」、『國文学 解釈と鑑賞』、至文堂、1976  
年2月号、23—29頁
- 「三島由紀夫「憂国」」、『國文学 解釈と鑑賞』、至文堂、1978年4月号、128—131  
頁

- 『英霊の聲』への応答—『朱雀家の滅亡』論』、『三島由紀夫研究⑧ 三島由紀夫・英霊の聲』、鼎書房、2009年、86—96頁
- 「三島由紀夫の誕生」、『三島由紀夫を読み解く (NHKシリーズ NHKカルチャーラジオ 文学の世界)』、NHK出版、2010年、8—20頁
- マリア、コレア「父の問題についての精神分析的研究—三島由紀夫の『金閣寺』の場合」、『人間環境学』第16巻、京都大学人間・環境学研究科、2007年、1—14頁
- 丸田俊彦「自己心理学からみた自己愛とその病理」、『精神療法』第33巻3号、金剛出版、2007年、273—279頁
- 宮崎正弘「「三島由紀夫”以後”」—遠藤周作と三島の宗教観」、『自由』第40巻11号、自由社、1998年、142—151頁
- 宮藺美佳「三島由紀夫『沈める瀧』論—昇の生育環境に着目して」、『日本文藝研究』第52巻1号、関西学院大学、2000年、67—80頁
- 虫明亜呂無「主として『愛の渴き』をめぐって」、『三島由紀夫全集』第4巻付録、新潮社、1974年1月
- 「初期作品について (その1)」、『三島由紀夫全集』第2巻付録、新潮社、1974年10月
- 「日本浪漫派と学習院」、『三島由紀夫全集』第8巻付録、新潮社、1974年9月
- 村上一郎「三島由紀夫 (作家にみるナショナリズム)」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1971年6月号、84—88頁
- 村松剛「解説」、三島由紀夫『沈める瀧』、新潮社、1970年、235—241頁
- 望月衛「性的成熟と社会的成熟—三島由紀夫「假面の告白」を検討しつゝ」、『思索』第28号、思索社、1949年、54—61頁
- 「同性愛—社会現象としての」、『知性』第2巻9号、知性社、1955年、114—119

頁

森本哲郎「哲学的会見記—死に至る論理」、『新潮』、新潮社、1971年1月号、231—243  
頁

李徳純「愛・美・死—中国から見た三島由紀夫文学」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、  
1992年9月号、151—160頁

——「愛・美・死—三島由紀夫私論・中国的視点」、『文学』第7巻4号、岩波書店、1996  
年、151—160頁

利沢行夫「三島由紀夫における小説と戯曲」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1974年3  
月号、16—22頁

林淑丹「三島由紀夫の『サド侯爵夫人』の方法と構造」、『日語日文學研究』第91輯2号、  
韓国日語日文学会、2016年、205—219頁

ルービン、ゲイル、バトラー、ジュディス「性の交易」河川和也、キース・ヴィンセン  
ト訳、『現代思想』第25巻13号、青土社、1997年、290—323頁

柳川朋美「三島由紀夫「橋づくし」論—習俗性との断絶と“対話”への基盤」、『人間文  
化研究科年報』第20号、奈良女子大学人間文化研究科、2005年、391—400頁

山内由紀人「三島戯曲の六〇年代—『十日の菊』と『黒蜥蜴』」、『三島由紀夫研究④ 三  
島由紀夫の演劇』、鼎書房、2007年、90—104頁

山田博光「朱雀家の滅亡」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1974年3月号、116—117  
頁

山田美南「三島由紀夫『命売ります』論—「死ねない男」の行く先」、『宇大国語論究』  
第27号、宇都宮大学国語教育学会、2016年、15—28頁

山田有策「『禁色』—〈精神〉の敗北」、『國文学 解釋と鑑賞』、至文堂、1976年2月号、  
116—119頁

山中剛史「『十日の菊』から『朱雀家の滅亡』へ—生きのびた者の実存的地平」、『三島

由紀夫研究④ 三島由紀夫の演劇』、鼎書房、2007年、67-85頁

山本健吉「姦通小説論」、『群像』、講談社、1957年11月号、119-126頁

吉川豊子「ホモセクシュアル文学管見」、『日本文学』第41巻、日本文学協会、1992年、93-103頁

吉野寿雄「見た、聞いた、やった！SEX見聞録 三島由紀夫に長嶋茂雄…名物ゲイバー吉野のママが語る 隠花植物的「人性」、『新潮45』、新潮社、2005年9月号、198-208頁

吉本和弘「住み込み女中ハナ・カルウィックが観たバイロンの悲劇『サルダナパラス』」、『県立広島大学人間文化学部紀要』第7号、県立広島大学、2012年、123-139頁

四方田犬彦、斉藤綾子編『男たちの絆、アジア映画—ホモソーシャルな欲望』、平凡社、2004年

渡辺望「『朱雀家の滅亡』と『若人よ蘇れ』から読み解く—突きつけられた「本土決戦」という問い」、『ジャパニズム』、青林堂、2015年10月号、48-53頁

渡辺みえこ「「完璧な美」・青春からの快癒—三島由紀夫『禁色』をめぐる」、『国学院雑誌』第98巻11号、国学院大学出版部、1997年、167-178頁

——「三島由紀夫—欲望のジェンダー化と死」、『昭和文学研究』第33集、昭和文学会、1998年、72-78頁

渡辺美知子「三島由紀夫の「鹿鳴館」論—その歴史的背景を捉える」、『日本文化研究』第29巻、東アジア日本学会、2009年、85-108頁

「改訂広告」、『群像』、講談社、1951年11月号

「心情では解決できぬ戦争—戯曲『朱雀家の滅亡』作者の三島氏に聞く」、『朝日新聞』、1967年9月22日付、12面

「三島由紀夫「天理教と文学」を語る」、『陽気』、養徳社、1951年8月号、60-64頁

「三島由紀夫氏—著者と一時間」、『朝日新聞』1964年11月23日付、8面

Nakamura, Miri. “The Cult of Happiness: Maid, Housewife, and Affective Labor in Higuchi Ichiyo’s “Warekara” ”. *The Journal of Japanese Studies*. Vol. 41, Num. 1, 2015, pp. 45-78

# 図版出典一覧

## 第2章

- 図1 伏見憲明『ゲイという「経験」増補版』(ポット出版、2004年、334頁)..... 60  
図2 伏見憲明『ゲイという「経験」増補版』(ポット出版、2004年、337頁)..... 60

## 第3章

- 図1 原稔明「三島由紀夫とダム」(『ダム技術 = Engineering for dams』第371号、ダム技術センター、2017年、30頁)..... 101  
図2 桜田満編『現代日本文学アルバム 16 三島由紀夫』(学習研究社、1973年、42頁)..... 101

## 第4章

- 図1 三島瑤子、藤田三男編『写真集 三島由紀夫 '25~'70』(新潮社、1990年、頁数表記なし)..... 132  
図2 「グラビア特集一文武両道の四十五年」(『新潮』、新潮社、1971年1月号、49頁)..... 132  
図3 松本徹監修『別冊太陽 日本のこころ 175 三島由紀夫』(平凡社、2010年、99頁)..... 134  
図4 松本徹監修『別冊太陽 日本のこころ 175 三島由紀夫』(平凡社、2010年、99頁)..... 134  
図5 松本徹監修『別冊太陽 日本のこころ 175 三島由紀夫』(平凡社、2010年、53頁)..... 135  
図6 宮下規久郎、井上隆史『三島由紀夫の愛した美術』(新潮社、2010年、58頁)..... 145  
図7 磯田光一編『新潮日本文学アルバム 20 三島由紀夫』(新潮社、1983年、78頁)..... 151

# 初出一覧

いずれの章も初出の論文・発表に大福な加筆・改稿を施している。

## 第1章

「三島由紀夫の作品における怪物的女性像—短編作品を中心に」、『文学研究論集』第34号、筑波大学比較・理論文学会、2016年、51—68頁

## 第2章

「三島文学における恋愛と女性像—『沈める滝』論」、『比較文化研究』第124号、日本比較文化学会、2016年、285—298頁

## 第3章

「三島文学における男性の世界と女性—『禁色』論」、『文学研究論集』第35号、筑波大学比較・理論文学会、2017年、23—41頁

## 第4章

「三島文学における自己改造と女性像—『美德のよろめき』論」、『日本研究』第28輯、高麗大学校グローバル日本研究院、2017年、207—232頁

## 第5章

「三島由紀夫の作品における欠如の女性たち—戯曲を中心に」、筑波大学比較・理論文学会、2015年2月、筑波大学（口頭発表）