

三島由紀夫の初期短編作品における「時間」

趙子璇

Abstract

Since Yukio Mishima's rise to fame, his novels have frequently been criticized for being out of touch with the times and lacking a sense of reality. Literary critics often refer to this quality as "anachronism." This paper argues that the phenomenon of anachronism, or untimeliness, in Mishima's writing is attributable to the author himself, as well as to the internal time confusion of the text, a phenomenon called "post-festum," coined by the psychopathologist Bin Kimura. This paper examines Yukio Mishima's early short stories, namely "Sorrel Flowers—Akihiko's Memory of the Early Childhood (1938)," "Colored Picture Glass (1940)," "The Forest in Full Bloom (1941)," and "Cigarette (1946)." Further, this paper explores the formation process of "post-festum" or "untimely" consciousness in these early works of Mishima.

キーワード……三島由紀夫 時間 時間錯誤 初期短編 文体形成

はじめに

「戦後文学中の問題児」¹⁾と評された三島由紀夫は、処女作以来、その文才によって盛名を馳せると共に、彼自身とその作品は絶えない批評を受けている。三島に関する論争の中では、彼の作品はしばしば、現実性が薄く、もしくは時代とかけ離れていると言われる。三島作品の内容と執筆時期の社会情勢との間に齟齬が生じ、時代の流れに乗れないような感覚がある。戦時中には空想と浪漫が漂う小説『苧菟と瑪耶』と『花ざかりの森』を書き出し、終戦を迎えたばかりの時には、当時の文壇の主流である戦争体験と敗戦認識という文学の主題に逆行した「悠長なスタティックな小説」²⁾である『煙草』と、個人の性倒錯の経歴を主題とした小説『仮面の告白』を発表した。昭和三十年前後には、日本社会が、戦後復興の完了段階ともいうべき安定期を迎えていたにもかかわらず、戦争中から敗戦を背景とする長編小説『金閣寺』を起稿している。三島の作品は常に時流に乗っておらず、そこには何らかの遅れがある。中村光夫が初めて『煙草』と『彩絵硝子』などの小説を読んだ後に「とんでもない、マイナス百五十点だ」³⁾と叱咤したのもそのためであろう。この特性は、文壇で広く認識されている。

本多秋五は『物語戦後文学史』で三島についての記述に「『故意』の時代錯誤」⁴⁾というタイトルをつけ、三島の短編小説『夜の仕度』を、「最初の長編の試みであった『盗賊』と同様に、(中

略) これもまた反時代的な、時代錯誤といえれば時代錯誤の小説であった⁽⁵⁾と評して、『軽王子と衣通姫』の場合と同様に、まわりの抵抗を意識した、故意の時代錯誤であったのだろう⁽⁶⁾と指摘した。野口武彦は「ひとくちにいえば、三島由紀夫氏は戦後文学への決定的な遅参者であった⁽⁷⁾」と言い、本多と異口同音に「時代錯誤⁽⁸⁾」という語を用いて、「(引用者注:三島)氏の本来の主題はおよそ時代の好尚に合うものではなかった⁽⁹⁾」と指摘した。内海健も三島のこの特性に気づき、「三島由紀夫に生涯にわたって取り憑いた宿痾は「離隔」である。端的にいえば、現実感の希薄さである⁽¹⁰⁾」と論じた。彼は『金閣寺』の分析において、三島にとって「離隔」の原因は「言語⁽¹¹⁾」であったと主張している。勿論三島にとって、「言語」と「行動」の矛盾は一つの大きな主題だと考えられるが、より根深い問題は「時間」だったのではないか。

ここで、一つの前提を明確にしなければならない。本論文の中心となる主題は「時代」よりむしろ「時間」である。「時代錯誤」は、「時間錯誤」の結果なのである。本論文において「時間」という概念は、精神病理学者である木村敏の時間理論を方法論として検討される。

木村によると、日常生活でよく見かける時計や学校での始業就業の合図、あるいは列車の発車のベルなどは、「制度的時間」ともいふべき公共の時間⁽¹²⁾を社会全員に告げ、個人の時間や行動を統合するという機能を持っている。そういう社会全員に共有される「公共の時間」の中では、個体の意識は淡々と集団意識に溶けて

ゆき、集団から独立する自覚がない。そこで、「いま」という時機に、ふと(私はここにいる)ということに気付くことによって、個人の意識が集団から脱出し、個人に属する(自己の時間)が生まれる。木村は「時間の誕生と個我の誕生とは厳密に同時的であって、両者はともに人間の自然状態からの疎外の症状とみなさなくてはならない⁽¹³⁾」と結論している。つまり、自己発見を引き起こすためにはある決定的な時機、あるいは特権的な瞬間が必要である。しかし、(自己の時間)と(公共の時間)の間のずれがあまりにも大きくなると、個人の自己形成の異常をもたらす可能性がある。そのような例の一つとして、木村は鬱病患者の時間体験に普遍的に存在している「ポスト・フェストウム」という現象を以下のように説明している。

ポスト・フェストウムとは、ラテン語で「祭のあと」の意味であるが、欧米各国語に外来語として取り入れられて、ふつうに「遅ればせ、手おくれ、事後的」などの意味で用いられている。日本語でいえば、むしろ「あとのまつり」という表現がふさわしいだろう。なにかが起ってしまったからそれを悔んでみても「あとのまつり」だし、そんな事態にならないように用心してかかる意識も、一見将来に備えての先走った姿勢に見えるけれども、実は「あとのまつり」になることを予想しての保守的でポスト・フェストウムのな意識なのである。⁽¹⁴⁾

先に野口が述べていたように、三島の「時代錯誤」が「戦後文学への決定的な遅参者であった」ことの結果であるとすれば、それは、三島自身の「時間」意識が「ポスト・フェストウム」的なものであったからではないか。それが、本論文で検討してみたい問題である。『仮面の告白』から『豊饒の海』まで、三島の作品は常に（決定的な）時機を逸したあとも生き残ってしまった主人公——または（成長しない主人公）——の物語をめぐっている。『仮面の告白』の主人公は軍医の誤診を受け、戦争から生き残ってしまう。『金閣寺』では、主人公の金閣と共に戦火で滅びる願望は果たされず、戦後まで生き残ってしまう。つまり、三島の「生き残り」という主題は、戦争から敗戦までの彼の経歴と関わっていると考えられる。本論文の目的は、三島由紀夫や三島由紀夫の作品中の主人公を鬱病に結びつけるのではなく、木村の時間論という新しい視点から、「時代に遅れてしまった」という三島の「ポスト・フェストウム」的な意識、あるいは「時機を逸する」⁽¹⁵⁾という彼の特性について、分析しようとするものである。

三島の「ポスト・フェストウム」の形成を探求するためには、そのおおもとまで遡らなければならない。言い換えれば、三島作品で初めに現れる「時機を逸したあとも生き残ってしまった主人公」を探さなければならない。だが、起源を探するためにどこから着手すれば良いだろう。

昭和四十一年四月十八日に日本外国特派員協会で行った英語講演で、三島は自分の戦争から生き残る経験を語っている（『新潮』

平成二年一二月号に掲載された）。「（そして）私も、自分が一九四五年に二十歳で死ぬると思っていたのです。しかし不幸にも生き残りました」（四一・一七）と語る三島は、さらに次のように自ら現実とのずれについて述べていた。

自分は完全に流行遅れだ、と、戦時中ずつと思っていました。（中略）そんな姿勢は、戦後になってもまだ持ち越されました。一九四五年以来、戦後にはすべてが転倒し、完全に変わりました。それでもなお、私は古い習慣を保ったのです。私は、自分が完全に流行遅れであると考えなければなりませんでした。（同上）

昭和四十五年十一月十八日、三島事件の一週間前に行われた評論家古林尚との最後の対談でも、「戦後」が話題になっていた。そこで、古林が「三島さんだけには、その戦後における第二の誕生が見あたらないんですね」（四〇・七四三）と尋ねた時、三島は、「ないですね。私の自己形成は、ませていたからでしょうが、十五、六のときにすんじやった。すくなくとも十九までに完了したと思います」（同上）と答えている。それを、古林は「しかし、その戦争中に完了した三島さんの自己は、戦後世界の中では通用しなかった」（同上）と評価するのだが、それはつまり、三島由紀夫の自己形成が十九歳までに完了し、その後三島は十代のままに戦後の世界に生きていたということである。「時機を逸したあとも生

き残ってしまった主人公」／「成長しない主人公」は、「時機を逸したあとでも生き残ってしまった作家」／「成長しない作家」から誕生したのだ。

三島の「ポスト・フェストゥム」的な時間感覚を追求するため、彼の十代頃の作品に焦点を向ける必要がある。本論文で取り上げるのは、少年三島が学友会雑誌に発表した『酸模』(一九三八年)と『彩絵硝子』(一九四〇年)、初めて「三島由紀夫」というペンネームで全国同人誌『文芸文化』に発表した『花ざかりの森』(一九四一年)、さらに、川端康成に気に入られて文壇入りのきっかけとなった『煙草』(一九四六年)という四つの短編小説である。

一九四八年に、当時二十三歳の三島は過去の作品を振り返って、「四つの処女作」(一九四八年)という文章を発表した。そこで、三島は『酸模』について、「生まれてはじめて小説らしいものを書いたといふ新鮮な喜びが、今になつてもそれを読むとひびいてくる」(二七・一二二)と語り、これを第一の処女作と呼んでいる。第二の処女作である『彩絵硝子』に関して、三島はこれを「本当の意味での処女作」といい、「あんなに胸にいろ／＼のものが溢れたことはない。あんなに自分の霊感が強く信じられたことはない。あれ以来私は下り坂の一路だといふ気がするのである」(同上)と高く評価している。「文壇的処女作」(同上)である『煙草』に関して、三島は「私の文学上の理想に全部が逆行したやうな作品で、どうしてそんなものができたか自分ながら不思議で、この作品が、終戦後スポツと出て来たのに未だに妖しい感じがしてゐる」(二

七・一二二—一二三)と評している。第四の処女作は長編小説『盗賊』(一九四七年)である。早熟の才能と呼ばれたきっかけの『花ざかりの森』は、発表当時も、その後も、多く好評を受けたが、三島はこれを「四つの処女作」には含めていない。三島は一九六八年に出版した自選短編集『花ざかりの森・憂国』の「解説」でも、『花ざかりの森』を、いまなお愛している小説『中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜萃』(一九四四年)と比べて、「私はもはや愛さない」(三五・一七三)と言っている。つまり、世間の好評に反して、三島自身は『花ざかりの森』に満足していないようなのである。本論文では、三島が「四つの処女作」で挙げた作品のうち、三篇の短編『酸模』、『彩絵硝子』、『煙草』をとりあげ、これに、世間の公表にもかかわらず三島が不満を抱いていた点で注目し、三島は『花ざかりの森』を加えた四つの短編を検討することによって、三島の初期作品における「時間」の問題の重要性を明らかにすることを目的とする。

一 「時機を逸する」主人公の誕生——『酸模』と『彩絵硝子』

一九三八年、当時十三歳の三島は、初めての小説『酸模』を書き下ろし、学習院『輔仁会雑誌』に発表した。自然に異常な執着心を持っている六歳児の秋彦が、母親に内緒で外出していた時に偶然脱獄囚と出会う。その出会いが不意に囚人にとつての救いとな

り、彼は改心して刑務所に戻った、という物語である。

十三歳の少年が初めて書いた小説である『酸模』は、語り手の視点の混乱などの問題が存在しているため、必ずしも価値の高い作品と見られていないが、未熟なだけに作者の創作意図がより明瞭に認識できる作品とも言える。まずは登場人物の設定から検討してみよう。

作品の主要な登場人物は秋彦、脱獄囚、母である。三人の登場人物は三つの異なる場所に属している——秋彦ら子どもたちの活動拠点は自然であり、囚人は丘の上に建つ刑務所に属し、母は家に属している。『酸模』の冒頭の「灰色の家に近寄っては不可ません！」母親は、其の息子、秋彦にいひきかせた（一五・五三）から、六歳の秋彦の活動範囲は母親に支配されていることが読み取れる。母は秋彦が丘で遊ぶことも禁じていた。このままでは、異なる場所に属している人物同士が出会うことは不可能である。作者は物語を推進するため、小説で新たな空間を作り出した。森である。この空間は三人の登場人物の力が及ばない空間であり、不安と危険の雰囲気が生じているところであり、しかも現実味（あるいは〈公共の時間〉の感覚）が欠けるところである。次は秋彦が森に入る時の描写である。

五時間も経つたらうか、彼は、喜びの中に身をひたして、時間の観念を忘れてゐた。やつと我にかへつた時は、もう日は楕円形で、火山の裾に落ちかゝつて居た。青田は、雑木林

に限られ、その彼方に、雄大な火山が、聳えてゐたが、地面には低く、夕靄が這つて来た。

彼はすつと立つと、ボールをポケットに入れて、小刻みにあるき、森の入口に来て、困惑して了つた。昼さへうす暗い森の中は、日没にともなつて、径さへ、その存在が明らかでなかつた。彼は、目茶苦茶に、中へ入つて了つた。

それが迷兎になる原因となつた。（一五・五七）

秋彦にとって、自然は、現実・家から離れて時間の観念を忘れることができる場所である。この自然の中には〈公共の時間〉を提示するものがない。森は自然の一つの場所であり、そのなかでは時間感覚が外界とは異なっており、空間的にも外界から隔離されている。この特殊な空間は媒介として、森の中で迷っていた秋彦と脱獄囚を結びつける。二人の出会いによって、脱獄囚と秋彦が時間を共有する。そこで、ある決定的な出来事が起こる。その瞬間に、囚人の自己発見——改心——が行われるのである。それは小説中の第一回の〈呼びかけ〉であり、秋彦からの無意識的な〈呼びかけ〉である。秋彦は囚人との対話の中で、相手が刑務所にいるはずの囚人であることに気付く。

秋彦はそれをきくや否や、男の顔を、鼻でも欠けてゐる様
にじつと見つめて叫んだ。

「それぢや小父さんは囚人つて云ふのね。それで刑務所に

忘れ物があるのね。だから、それを取つたら、又出て来なきやならないのね」

秋彦の目は次第に男の目を追ひ、そして、カチリと合はさつた。秋彦の目は、秋の湖である。澄み切つて湖底の砂が数へられるやうな、清さ。何といふ恐ろしさ。凡てすぎとほつて、一点の曇りもないのは恐ろしい。まんまるの真珠のたまを見つめる時、暫らくの間は、それにさはることを許されな。おう、何といふ恐ろしさだ、莊嚴さだ、男はそれをまともに受けてゐることが出来なかつた。そして、

「あゝ」
と力なく答へたと同時に、前の神のやうな男の子はいきなり飛びついて来た。そして差し出された腕に顔を埋めて激しく泣いた。夜鶯も梢にとまり乍ら泣いた。

「出て来ちや厭よ。又あの丘で遊べなくなるんだもの。早くあの『灰色の家』の中へ入つて。さうすれば秋ちやん達もあそべるやうになるんだもの」

「何故だい？何故そんなことを？」

男は狼狽して訊ねた。

「囚人が刑務所から逃げ出したから、遊んぢや不可ないつて、母ちやまが……」

「さうか……」

男は深く溜息をした。そして月を仰いだ。もう男の目も秋彦と同じやうに澄み切つてゐた。(一五・六〇—六一)

秋彦が「又出て来なきやならない」と言った後、囚人の眼に、六歳児は突如「神のやう」に変貌した。秋彦と話をするうちに、彼の目は、最初の「黒い水魔の棲む湖水の水のやうだつた」(一五・五八)目から「秋彦と同じやうに澄み切つてゐた」目になる。秋彦との会話は囚人にとつて改心の決定的な瞬間であつた。しかし、秋彦はただ丘で遊びたいだけであり、勿論囚人の神になるつもりは無く、その後囚人が述べた経歴も理解できていない。秋彦は森の中で囚人と時間を共有し、それは囚人にとつて決定的な瞬間となつたが、それは秋彦にとつては何ら決定的な出来事ではなかつた。それで秋彦は変わらないままに森から出て、現実の世界に戻っていく

改心した囚人は秋彦と出所後の再会を約束した後、自ら刑務所に戻つた。囚人が出所した後、他の子供たちと一緒にいる秋彦に呼びかける場面は、次のように書かれている。

男は無言でこゝみ、そして酸模の花をつんだ。

彼は子供達に一つ／＼与へると、する／＼と歩き出した。

男は振り向うともしなかつた。大またに――歩く――女達

は目を瞠つてそれを追つて、茫然とつたつてゐた。泪のやうなものが、眼底から湧き上がつて来た。

併し女達は、しなければならぬことをした。

彼女は、子供達の追はうとするのを空しく止めて了つた。

子供の右手が、どれも酸模の花を握つて居た。

男は歩き歩いて村の出口へ出た。

陽は紅い。

酸模の花が密かにゆれる。

南風である。

「——お捨てなさい！——」

母の声は強かった。酸模の花は斜陽に燃える土に落ちた。

(一五・六九—七〇)

囚人が子供たちに酸模の花を手渡したことは、あの夜の森で彼が秋彦と時間を共有したことを、秋彦をはじめとする子供たちに確認するという意味を持っている。その意味で、それは囚人から子供たちへの〈呼びかけ〉なのである。しかし、囚人からの〈呼びかけ〉は、母の「お捨てなさい！」という一言で妨害されてしまい、秋彦には届かない。秋彦には囚人と心を通い合わせる決定的な瞬間が起らない。その結果は、小説の最後にも述べられている。大人になった秋彦が故郷に帰ってきて、丘にある囚人の墓を見たとき、彼には何の記憶も蘇らなかった。語り手はただ「秋彦はもう忘れてゐるに違ひない」(一五・七一)という。

二回の〈呼びかけ〉からみると、主人公秋彦の受動的な姿勢が明らかになる。囚人は秋彦との偶然の出会いを一種の天啓と捉え、その意図せざる〈呼びかけ〉によって改心した。人生の最後に丘に墓を建てていることも、秋彦との出会いの影響であることが推測できる。だが、秋彦との偶然の出会いを一種の〈呼びかけ〉と

捉えた囚人が、今度は自分から秋彦に呼びかけたとき、彼は秋彦からの応答を得ることができない。二人の最初の出会いの記憶も秋彦には残されていなかった。二人の出会いには秋彦を変えず、彼は元のまま取り残される。この意味で、『酸模』の主人公秋彦は、三島における「時機を逸する」人物の最初のモデルと考えることができるのである。そして、他者からの〈呼びかけ〉に対して受動的な主人公の姿勢は、三島の次の作品にも現れている。

『彩絵硝子』は『酸模』と同じく学習院の校内誌に発表されたが、三島は一九四六年、文芸誌『午前』第二巻第一号に再掲している。その理由として、三島は短い文章を綴っている。

戦後のやうやく訪れた安息の中で読み返してみても、今の作者がこれより進歩して来たのかどうか怪しまれる。この見るからに幼稚な作物も、現在の作者には、今よりも詩神の恩寵は豊かに、その庇護は懇ろであつた時代の、懐かしくも嫉ましい思ひ出として眺められるのである。(二六・五九四)

さらに彼は旧作を再掲した理由を以下のように述べる。

単なる実験的な意味で、十六歳の作家の生理を、その享けた傷の深さの可能性と傷を享けまいとして熟練した護身術の可能性とを、ありのままに観察し、何かの資料に役立ててい

たきたいからにすぎない。(同上)

以上の内容は、三島が「四つの処女作」で『彩絵硝子』について述べていた評価と一致しているが、さらに興味深く感じられるのは、三島の「享けた傷の深さの可能性と傷を享けまいとして熟練した護身術の可能性」という言葉である。これについて、田中美代子は「多分それは「彩絵硝子」こそ“文体”を意識化した最初の創作だからではないだろうか」¹⁶と述べている。田中によれば、『彩絵硝子』は三島が自らの文体を意識的に形成しようとした最初の試みと考えられ、作者が戦中戦後の価値理念を無視し、独自の思春期の主題を選んだことのように、彼のいわゆる反時代的な意識が認められるのである。しかし、当時十六歳の作者が意図的に時代の主流を避けようとしたとは考え難いのではないだろうか。むしろ時代の先手を取ろうとして、かえって時代から取り残されてしまったのではないだろうか。三島におけるこのような事態は、鬱病患者の時間意識に関する木村敏の観察「一見将来に備えての先走った姿勢に見えるけれども、実は「あとのまつり」になることを予想しての保守的でポスト・フェストウムの意識」を思い出させる。

『彩絵硝子』で、まず注目したいのは、本文の半分あたりのところに、作者が唐突に挿入した説明である。

《この作品の三つの「化」を冠とする同時に起つた三場面から次の年の第二の場面に至るまでの空白を作者は三人の主人公の断片的な手記を以て埋めようと考へる。》(一五・四〇)

七)

この読点が付けられていない文は、明らかに物語のほかの部分と区別され、文体に関する新しい試みが読み取られる。この文の前では、禎之助、狷之助、宗方夫人の順番で三人の主人公の物語が書かれている。老境に入りかけた海軍中將の宗方禎之助の物語は「化粧品売場では粧つた女のやうな香水壘がならんでゐた」(一五・三八九)ことから展開している。年若い養子である狷之助の物語の冒頭は「化石のやうな性質が彼女のなかにあつた」(一五・三九四)である。宗方夫人秋子に関する部分は、「化粧つていふものは歌には大切でございますけど……」(一五・三九九)で始まっている。つまり、三人の物語は全て「化」を冠する単語から始まっているが、禎之助と夫人秋子の部分は同じ「化粧」という単語である。初老の宗方夫婦は、同じ単語をあてることによつて、若い恋人たちのグループ——狷之助と則子——から分別されている。だが、この三つの物語は同時に起きている。

この文に続く「断片的な手記」の部分で文体が変化し、すべて一人称の語りになる。そのため、誰のことが語られているのかがやや曖昧になっている。日付が付けられているこれらの文章は、「いま」に生きている個人の意識の流れのやうなものである。一見ただけでは名前が不明な人物たちの〈自己の時間〉が混ざり合い、単なる〈公共の時間〉である日付に沿って並べられている。自己に対する認識、いわゆる自己同一性^{アイデンティティ}は「わたしはわたしであ

る」という認識から発し、名前、年齢や社会的な役割などを自分の属性としてまとう。エリクソンの自己アイデンティティの概念〔17〕には、時間の流れに関わらず、自己の意味の斉一性と連続性が維持するという特徴があるが、「断片的な手記」の中の登場人物たちは名前が付いていないため、曖昧な語りもあって、読者の理解に攪乱をもたらすと同時に、登場人物のアイデンティティの混乱も暗示している。

ここで一度整理すると、『彩絵硝子』は三つの部分に分けられている。最初は三つの「化」を発端とする同じ時間に起った登場人物三人それぞれの物語であり、初老の夫婦と若い恋人たちの二つのグループに分かれている。第二は「断片的な手記」であり、登場人物のアイデンティティの混乱も暗示している。最後は少年少女たちの恋の発展によって、二つのグループが正面から衝突する部分、物語の最高潮といえる部分である。

『彩絵硝子』の第三段階に入って、狷之助と則子の関係は親密になり、それに伴って伯父禎之助と狷之助の関係が緊張していく。ある雷雨の夜、則子との約束のため、家から出ようとすると狷之助が伯父から阻止されたのがきっかけで、二人は衝突する。

——狷之助ははしやいでゐた。脚光のやうな稲妻が彼にそれを確信させるものゝやうに。

この雷でも彼女は約束を守るにちがひない、あの小さな店で……彼は身仕度した。彼は若い狼のやうに吼えまはつた

……。

禎之助氏は部屋を出てきてその様子をだまつてみてゐた。彼は別に怒つてゐるやうにも見えなかつた。静かな運河のやうな青筋が、額の地図のうへにゑがかれてゐた……。

狷之助が家を出ようとした。彼は伯父のところへ行き、一寸出掛けてきますと云つた。伯父はむかうをむいて老人のやうな姿勢のまま、この雨に……よししたらどうだと云つた。甘やかされて育つたものの通性で狷之助は子供になり、さうして怒りを発した。

「どうしてです」

「いくなといふんだ」伯父はまだむからをむいたまゝいつになく激しい語調で云つた。伯父のなかにはそれを書き記し、実行し、また改めたあの頑なな方針が、強くよびだされ白熱して生れてゐた。伯父はそこに最早別の意味を見るのであつた。しかしそれはどうにも仕様のないものだつた。

「どうして」云ひかけて甥ははつとした。

無言のまゝ伯父が立ち上り、ばか、とかすれた声で叫びながら追ひかけてくるのだ。(一五・四一四—四一五)

「若い狼のやうな」甥と「老人のやうな」伯父の対比は、若さと老いの対比である。若い甥の行動を傍観することによって、甥の時間が共有され、甥と共に自らの青春を取り戻すことができる。禎之助はそう思い込んだ。しかし、甥の恋が進むにつれ、自

分の手が及ばない程度まで発展していることに気づき、禎之助は自らの衰えを自覚させられる。甥は過去の自分の青春を映す鏡ではなく、自分の今の年老いを映してくる鏡であったことを理解した禎之助は、夢が崩れて怒り出す。

空想の世界に落ち込み、現実と向き合えないのは禎之助だけでなく、妻の秋子も同じだった。禎之助に見られた時間の紊乱は、秋子のほうにより明らかに示されている。まずは秋子がB夫人の座談会に参加する時の描写から検討してみる。

——B夫人の男性排撃の饒舌には一座は少々辟易もし退屈もした。すると宗方夫人秋子は、そのおしやべりのなかに小さなアクセントがあるのに気がついた。そのアクセントは宗方夫人の幼時の追憶をさそひ出す空色の鍵だった。鍵をあけた扉のむかうにはやゝやつれて灰色のオオヴァをきた宗方氏が立つてゐた。

「どこへいつていらしたの」

「ちよつとそこまで」

「そこまで？」

「里見さんのところでですよ」

里見さんのところでですよ……最後の言葉が、極彩色の印刷からはみだして、ほんものになつて了つた花束のやうに空へとび上つた。どうしたわけか花はスケエト場の空気のやうなコバルトブルーの靴下留で結へてあつた。

「里見さんのところでですよ」この言葉はものゝ一二時間まへに狷之助の口からきいたそれである。

さう考へると、今灰色オオヴァをきてゐる宗方氏の顔のむかうにはたしかに狷之助の姿があつた。鼻には鼻が合はさつてゐたし大きさもそのまゝだ。

「どうしてかう同んなじなんですの」

「靴下留が一つだから」

「靴下留の女は？」

「それ、ね、あのアクセントですよ」(一五・四〇二—四〇三)

この部分は明らかに現実と記憶が混乱している。B夫人の退屈な座談会の途中で、秋子の思考は浮遊し始め、時間感覚が乱れ、現実と空想の境界線が曖昧になっていく。それで、過去の記憶の中に現れた夫の顔が、一、二時間前に現実に見た甥の顔に変貌する。そして、夫と甥の顔を混同した彼女は、「靴下留」が一つであるという結論にいきつく。彼女は、かつて彼女を禎之助と結びつけた思い出の靴下留を、甥との恋仲を深めていく若い則子の靴下留と同一視するのである。つまり、秋子は禎之助と同じように甥の青春を自分の青春と結びつけ、甥と夫を同一視し、甥の恋人である則子と自分を同一視している。そこで、物語の最後に、彼女は自ら甥たちに対する(呼びかけ)を行おうとする。

則子がかぐんで車輪をなほさうとすると、狷之助もそれを手伝ひたさうに体をまげたが伯母の言葉をきいてまた身を起こした。

「ねえ則子さんは空色の靴下留をしていらつしやるの？」

少女のやうに顔をあからめておづ／＼と小声でいふ伯母の言葉を、咄嗟に則子にきこえないやうにと祈りながら、狷之助は何かはづかしいやうな不思議な気持で、(また伯母はそんなところまで自分が知つてゐるといふ関係の深さを試験してゐるのかしらんと思つて)きいた。

「いゝえ、どうしてですか」

「なんでもないのよ、なんでもないんですけどね」……いまゝで確信してゐたやうな伯母の顔が、このとき俄かに崩れたのを狷之助は感じた。やがて伯母はやゝさびしさうな目付になつて、逃げてしまつた鳥を追ふときのやうに遠くの方をみつめた……。 (一五・四一七—四一八)

秋子が発した「則子さんは空色の靴下留をしていらつしやるの」という〈呼びかけ〉は、自分が則子と甥の時間を共有することができるかを確かめようとするものだった。だが、甥にはこの質問の意味が通じず、〈呼びかけ〉は失敗する。老境に入るといふ現実に向き合うことができない彼女は、もはや過去を取り返すことができないことを知る。過去を現在と結びつけるためにおこなつた甥への〈呼びかけ〉の必然の失敗により、彼女の今まで信じてい

た夢が崩れてしまう。

一方で、秋子が意図したことではないが、この〈呼びかけ〉は、窓から三人の様子をうかがつていた禎之助の耳に入り、夫から思いがけない応答を得る。

「則子さんは空色の靴下留をしていらつしやるの？」それは妻の声だった。

宗方氏は追憶であふれさうになりやうやく自分を支へた。久しく見なかつた妻としての秋子を、そこに見ることが出来たのを神に感謝した。二つの音叉のやうに、彼には妻がそれを言つてゐるときの気持がすっかりわかつた。彼はうなづき、牧師のやうな顔をした。(一五・四一八)

秋子の〈呼びかけ〉を聞いた禎之助は、自分と妻の関係の発端となつた出来事に対する妻の思いを知り、自分と同じ心境を確認する。甥の時間に乗るそこなつたのは自分だけでなく、妻も同じだったということを悟つたことは、禎之助を「牧師のやうな顔にした」。〈自己の時間〉が過去に縛られ、もはやそれを前に進めることができないという自覚は、離れ離れ身になつていた老境の夫婦の繋がりを取り戻したのである。しかし、秋子が望んでいたのは夫との繋がりの再確認でなく、甥たちの世代からの受け入れである。ここでもやはり秋子の能動的な〈呼びかけ〉は失敗していた。

『彩絵硝子』において、時間の構造と登場人物の対立が『酸模』より強調され、成長する時機を逸して、「自己の時間」を獲得することができず、最後〈取り残された〉ままになってしまおうという主人公の特徴がさらに鮮明になっている。とはいえ、『彩絵硝子』で、「呼びかけ」のきっかけとして設定されている「空色の靴下留」は、『酸模』の中の「酸模の花」の機能を引き継いだものと考えられる。

だが、『酸模』から生まれて、『彩絵硝子』によって引きつがれた「時機を逸する主人公」は、そのままに三島文学の文体に定着することはできなかった。『彩絵硝子』が掲載されたわずか一年後、三島はある異常な作品を発表する。ここでの異常は、十六歳の少年にとって滅多に無い成功を手に入れたことと、今まで創作した小説の形式を完全打破したことを意味している。

この異常な作品の名前は『花ざかりの森』である。

二 時間の圧殺——『花ざかりの森』

『花ざかりの森』は三島由紀夫が文学で初めて成功を味わった作品であり、また初めて全国誌に発表した小説でもある。当年度々三島の文学創作を指導していた国文教師清水文雄は、三島から受け取った『花ざかりの森』の原稿を読んだ時のことを、「読みすすむに従って、私の内にそれまで眠っていたものが、はげしく呼びさまされる実感を味わった。私は、その時のおののきに似た感

動を忘れることができない」¹⁸と回想している。そして、『花ざかりの森』が『文藝文化』に掲載された経緯については、以下のように述べている。

蓮田善明・池田勉・栗山理一、それに私の四人を同人とする月刊雑誌『文藝文化』は、発刊以来すでに満三年を閲していた。まもなく学校が夏休みになったので、同人相携えて伊豆の修善寺温泉へ出かけた。編集会議を兼ねた一泊旅行であった。新井旅館に落ちつくと、私は他の三君に、携えていった「花ざかりの森」の原稿を廻し読みしてもらった。三君の読後感も、私の予想通りで、「天才」がわれわれの前に現われるべくして現われたことを祝福しあい、それを『文藝文化』九月号から連載することに一決した。¹⁹

『文藝文化』編集会議で全員の好評を受けたこの作品に対して、三島自身はそれほど満足していない。一九六八年九月に自選短編集『花ざかりの森・愛国』のため書いた解説では、彼は以下のように述べていた。

もう一つの戦時中の作品「花ざかりの森」を、これ(引用者注…)中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜萃)と比べて、私はもはや愛さない。一九四一年に書かれたこのリルケ風な小説には、今では何だか浪漫派の悪影響と、

若年寄のやうな気取りばかりが目について仕方がない。十六歳の少年は、獨創性へ手をのばさうとして、どうしても手が届かないので、仕方なしに気取つてゐるやうなところがある。

因みに言ふが、本短編集の題名をどうしても「花ざかりの森」としたい出版社の意向によつて、私はやむなくこれを選んだ。

(三五・一七三)

『花ざかりの森』は、当時三島が愛読していた名作を模倣したところが多く、日本浪漫派の影響も受けていると考えられる。それが『彩絵硝子』の発表からわずか一年で、三島の文体が大きく変わった理由であろう。だが、前作（『酸模』と『彩絵硝子』）と違って、『花ざかりの森』の主題は自己の探求ではなく、物語内部の時間構造も大きく異なっている。そこには（時機を逸する）といった主題が見られないのである。

『花ざかりの森』の時間構造について、井上隆史は以下のよう

に述べている。

作中における「わたし」のまなざしは、常に自分自身の過去に、さらに先祖たちの過去に向けられている。だが、「なんのゆかりもない土地」と新たな「聯関」を持つことを予感し、祖先からの系譜がこの「わたし」において「滔々とした大川」になることを予知している点において、「わたし」のまなざしは、未来にも向けられている。むしろ「わたし」にとつて、

未来志向と過去志向は別のものではなく、それが相俟つて、「わたし」の現在が生きられている。(20)

主人公「わたし」は、祖先たちの過去に憑依して時間を超越することができる。『花ざかりの森』の「序の巻」では、次の章で語る祖先との出会いについて、「祖先はしばしば、ふしぎな方法でわれわれと邂逅する」(一五・四七八)と予言している。つまり、「わたし」のいる現在は、過去と未来と隔たりなくつながっているのである。このような時間構造は、明らかに前作の結びつかない過去と未来の構造と異なっている。しかし、三島はなぜ『彩絵硝子』を発表した一年後、全く異なる時間構造を作り上げただろう。次のように述べている井上の推測から考えてみよう。

一九四一年の『文芸文化』は新機軸を打ち出そうとしており、三島は直接的ではないにせよ清水から何らかの誘いに応じて、あえて『文芸文化』の理念に沿うように意識しながら「花ざかりの森」を書いたとも考えられるのである。(21)

さらに、先の清水文雄が一九三九年に『文芸文化』で発表していた文章「憧憬の姿勢——更級日記 二」に触れて、井上は清水の古典に対する態度を以下のように説明している。

「希求」や「憧憬」という未来志向が強調されているが、そ

の未来志向は先蹤となる歌や既存の物語への傾倒という過去志向によって裏づけられている。(中略)

これは「古典の權威は地に墮ちた」という現実に抗って「古典黎明を呼ぶ」という『文芸文化』の理念を、作品解釈という次元において具体的に実践するものだと言える(古典Ⅱ過去志向、黎明Ⅱ未来志向)。同時に、「花ざかりの森」の時間構造とも見事に共鳴しているが、これについては、清水の文学観は学習院での授業にもおのずと反映していたに違いないので、その影響を受けた三島が、自身の作品世界に、清水文雄―『文芸文化』の理念に沿う時間構造を取り入れたと見るべきかもしれない。先述のように「花ざかりの森」の時間構造は一面においてブルーストに触発されたものだが、それが、清水―『文芸文化』に接することによってよりいっそう明確な形を帯びて、「花ざかりの森」の作品世界の生誕へとつながるのである。²²

井上によると、『花ざかりの森』の時間構造は、あえて『文芸文化』の理念に従って創作されている。『酸模』と『彩絵硝子』で芽生えていた「ポスト・フェストウム」的な時間構造を、三島は意図的に圧殺していたのである。

『花ざかりの森』と前二作との不同は時間構造だけではなく、語り手の設定も明らかに異なっている。『酸模』と『彩絵硝子』における三人称の透明な語り手とは異なり、『花ざかりの森』で

は曖昧な身分の一人称の語り手が登場している。この語り手の身分について、菅原洋一は「この語り手「わたし」は性別も年齢も曖昧なのであるが、ただ物語ることによって、女性の祖先たちの生と同化し、ついには「死に似た静謐」までも掌中に収めてしまふ人物なのである」²³と指摘している。岡田隆彦も、「語り手の「わたし」がどんな人物なのか、よくつかめない。それに、一種構えた感じの気障とさえ思われる語り口を気にしていると、それぞれ時代のことなる五章の進展に素直についてゆけなくなる」²⁴と述べている。有元伸子は、『花ざかりの森』の語り手である「わたし」は男性であり、「杖を曳く」ほどの年齢²⁵と推論しているが、杖は近世において伊達な若者のアクセサリとなっており、女性用もあつたから、確実とはいえない²⁶。

いずれにせよ、『花ざかりの森』の語り手の身分は幾つもの謎に包まれている。年齢も性別も曖昧不明な語り手は、自由自在に幾つもの祖先の時代を横断し、全知の視点から過去について述べる姿勢において、まるで時間を超えているかのようである。実は、作者自身が物語の最初で、語り手のこの特性を暗示していた。「祖先はしばしば、ふしぎな方法でわれわれと邂逅する」(一五・四七八)。ひとはそれをしばしば「紋付と袴をつけた大まかな老人を想像する」(一五・四七九)が、「度々、背広をきた青年であつたり、若い女であつたりする」(同上)のだ。この変幻自在な外見の持ち主は、祖先であるが、そして語り手の化身とも見えている。なぜなら、祖先と語り手は時間という同じ川の両端にいて、

同じ川を眺めている対等な存在だからである。『酸模』と『彩繪硝子』で現在と過去を隔っていた深淵は、『花ざかりの森』で消滅し、過去、現在、未来が一本の川のように三つの状態で流転し、主人公がこの川と共に「死に似た静謐」へ流されていく。

三島が好評をおさめた『花ざかりの森』を好まず、のちの「四つの処女作」にも含めなかったのは、それが、本来彼の心を占めていた「時間」の問題を抑圧していたからではないか。その後、この抑圧に対する反動であるかのように、まさしく「時間」と「時機」の問題を主題とする初期の傑作『煙草』が生まれてきたのである。

三 「時機を逸する」主人公の復帰——『煙草』

『煙草』は一九四六年六月、川端康成の推薦によって、文藝誌『人間』に発表された短編小説である。『煙草』は三島由紀夫の文壇のデビュー作であり、また初めて同性愛を扱った小説でもある。三島由紀夫は、一九四六年一月十八日に『煙草』の初稿を完成し、同月二十六日にその一部を改訂した。

中学生である主人公の性的指向の探求をめぐって書かれた小説『煙草』は、到底敗戦直後の空気と合わない作品であったが、逆にこれを読んで「しまったと狼狽した気持」⁽²⁷⁾になったという読者もいる。村松定孝は、初めて『煙草』を読み終わった時の体験について、こう述べている。

「煙草」のみずみずしさに虚をつかれ、俺だって、こういうものを嘗ては書いてみたいとおもったこともあるのに、時代に不向きだというおもわくから捨ててしまつて、明治文学の研究などという古本漁りの陰気な仕事におもむいたのは、一生の不覚だったと、もう居ても立ってもいられないくらい取り乱した感情におそわれてしまったのだった。⁽²⁸⁾

この作品において、『花ざかりの森』で抑圧された時間錯誤と自己発見への探求という二つの傾向が再び現れている。『煙草』の物語の最初、三島は主人公を通じて、自己確立の方法について次のように述べていた。

彼はあるひは大人として、時には子供として迎へられる。それは彼に確かなものが欠けてゐるせみだらうか。否、おもふに少年期には他のどこにも求めがたい確かなものが在つて、彼はそれに名を与へたいと悩んでゐる。それが成長だ。彼はやうやう名を与へた。成功が彼を安心させ、誇り高くさせる。が、名の与へられた時、刹那にその確かなあるものは、名のと与へられてゐない時と別なものに變つてしまふ。しかもこのことにさへ彼は気がつかなくなる。即ち彼は成人したのだ。
(一六・三四五—三四六)

少年期にあらわれるアイデンティティの不安定さと、それを「確

かなもの」へ帰着させようとする願望の矛盾は、『煙草』の物語の中心である。この不安定な状態を抜け出すためには自己に名を与える必要がある。だが、名を与えた瞬間にそれは変わってしまい、取り返しのつかない変化が起きてしまう。

『煙草』の中にある決定的な瞬間、いわゆる(呼びかけ)は、明瞭に読者たちに示されている。それは主人公の二回の喫煙体験と繋がっている。

華族学校の生徒である主人公「私」は、校舎の近くある森の中を散歩していた時、偶然に煙草を吸っている二人の上級生と出会う。上級生の一人が「私」に声をかけ、煙草を勧める。

そして坐った私へ煙草の函をすゝめた。私は吃驚して押しかへした。「いゝから吸つて見ろよ。お菓子より美味いんだぞ。」
「だつて……」彼は自分で更に一本煙草へ火をつけるとむりやりに私の手に持たせ、「吸はないと火が消えてしまふ」と云つた。私はそれを吸つた。(一六・三四九)

大人向けの煙草には、禁忌や危険、誘惑の息吹が混在しており、主人公に煙草を勧める上級生の伊村はエデンの園でイブに禁断の果実を勧めて誘惑する蛇のように、むりやりに「私」に煙草を吸わせる。それにより、主人公は初めて同性に性的な魅力を感じられる。主人公はこの初めての喫煙体験について、次のように述べている。

間服の背を固い草の葉が刺した。はじめて喫んだ煙草を高く掲げて、目は半ば閉ぢ、私は午後のくすんだ空の青へ煙が流れてゆくのを見飽かなかつた。いかにも優雅に煙は昇つた。澱んで、あるかなきかに立ち迷うた。それは恰かも覚めぎはの夢のやうで、結ばほれかかつては甲斐なく解けてゆくのであつた。……

かうした麻酔にかけられた時間を破つて、やさしい熱い声を私は耳許にきいた。「君名前は何ていふの」煙草をくれた人がさう言つてゐる。私はわが耳を疑つた。それはいつからともなく私が待ちこがれてゐた声ではなかつたか。(一六・三五〇)

見ず知らずの上級生から、禁忌を表す煙草一本を渡されて、「私」が煙草を吸う時の空を眺める描写にも、「それは恰かも覚めぎわの夢のやうで」にも、ぼんやりとしたエロティックな雰囲気漂っている。この「待ちこがれていた声」が意味するのは、単に同年代の少年たちに受け入れられたという気持ちなのか、それとも好感の持てる同性に興味を引かれているのかは曖昧だが、「私」は家に帰ると、「罪の怖ろしさ」(一六・三五一)を感じ出す。この「罪」は、禁じられていた煙草を吸つただけでなく、初めて同性の性的な魅力に気づいたことを意味し、「少年」と「異性愛」という二つの境界線を越えて、初めて「大人」の世界、さらには「同性愛」の世界に足を踏み入れることを暗示している。「罪」を

感じると共に、主人公のアイデンティティが揺らいでいる。それで、アイデンティティの帰属先を見つけない主人公は、自分の欲望を喚起した上級生伊村に助けを求める。しかし、主人公の同性愛性向の誘発者である伊村の性的指向それ自体は曖昧なものである。主人公は自分のアイデンティティを確認するため、そして、伊村の思いを確かめるため、伊村へ能動的に（呼びかけ）、「たばこ一本下さい」（二六・三五七）と請う。これに対する、伊村の反応は次のように語られている。

伊村の色濃く流線を匂がいてゐる眉がこの時少し歪んだやうだった。しかし快活にケースから一本とり出すと、「本当に吸へるのか」と言つて私にわたした。はつきりとそれを言ひあらはすことは困難だったが、今私が伊村に望んでゐた答は全く別のものであり、その唯一つの正しい答に私は凡てを賭けてゐた筈だった。私の異様な決心も、その決心を促して来た異様な胸苦しさも、さうした期待の下にのみ生れえた筈だった。しかし更に大きな意味は、たゞその答でもつて、私のこれからの生き方をさへ逸速く決定してしまひたいと希ふ不可解な焦躁のなかに、在つたのではなからうか。そこまでふりかへる気力がもう私にはなかつた。言葉が通じないので最大の悲しみを訴へるために飼主の目をじつとみつめる術しかない羊のやうに、私はぼんやりと伊村を見てゐた。——何もかもいやになつた。（同上）

主人公にとって、「たばこ」はもはや倒錯の欲望の象徴であり、彼が伊村に要求するのはアイデンティティの承認である。主人公が「一生懸命」に「凡て賭けていた」答えは、「本当に吸えるのか」でなく、「私はあなたと同じように同性愛者なのではないですか」という問いへの答えであり、同性愛者として「私」のアイデンティティを承認してほしいというものだったのである。自己同一性の混沌からの脱出を急ぐ「私」は、他人の言葉で自分の方向を導いてほしいと願う。しかし、伊村は「私」の（呼びかけ）に内包されている本当の要求を回避し、「私」の期待している答えを与えなかつた。自分のアイデンティティを確定する時機を逸した「私」は、「確かなもの」に名を与えることができず、その故、少年期から成人への進行も中断され、これからの生き方を悩んで、「不可解な焦燥」に陥ってしまう。

『煙草』で語られた「時間」のドラマは、『花ざかりの森』で抑圧されたものの回帰であり、それはむしろ『酸模』と『彩絵硝子』のうちに萌芽的にあらわれていたものの開花だったのである。その過程で次第に定型されてくる「時機を逸してしまつて取り残される」主人公は、三島の爾後の作家生涯で創り出した多数の作品の中にみられる。

『煙草』が発表された三年後、同じく同性愛の題材を扱っている三島の自伝的な長編小説の『仮面の告白』（一九四九年）が出版された。キース・ヴィンセントは、『仮面の告白』の分析において、「男性のホモソーシャル・ナラティブ」という概念を提起してい

る。

「男性のホモソーシャル・ナラティブ」では、男性間のセクシュアリティは「性的アイデンティティ」ではないのです。そこでは男同士の欲望は思春期に特有のある発達段階の1つとして理解されていて、つまりは「だれもが一度は通る道」であって、心配しなくても最終的には必然的に、大人になったらヘテロセクシュアリティ(異性愛)に取って変わられるんだよ、と言うわけなんですな。²⁹⁾

ヴィンセントによると、思春期に現れた男性同性間の欲望は一過性という特徴を持つものと考えられる。少年はこの一過性の発達段階を過ぎれば、最終的にはヘテロセクシュアリティ(異性愛)に進行していくことになるのである。だが、『仮面の告白』において登場するのは、ホモセクシュアルからヘテロセクシュアルへの進行過程で、転換するタイミングを逸して、最終的にヘテロセクシュアルとしてのアイデンティティが確立できない主人公なのである。それはやはり三島の初期短編において、物語の構造の根本であった「時間錯誤」からの発展と考えられるだろう。

旧家の出で誇り高く、家業の不振に苦々しい感情を抱え込んでいる祖母のそばで育てられた三島は、華族生活への憧れだけでなく、過去に足止めを食らい、過去と現在を結びつけることができないう時間認識も引き継いでしまったのではないか。五歳で

自家中毒に罹り、死にかけていた状態から息を吹き返したという、最初の生き残る経験と、誤診によって入隊を免じられて生き残った経験は、三島の〈決定的瞬間を逸する〉(ポスト・フェストゥム)的特性に強い影響を与えたと考えられる。(自己の時間)の形成は、自己同一性の形成である。三島は『私の遍歴時代』(一九六三年)で、疾風怒濤の時代を迎えた戦後文壇に対して、「私も内心、さういふ波に乗りたい気があつたが」(三二・二八二)、「二十歳で早くも、時代おくれになつてしまつた自分を発見した」(同上)と、苦々しい気持ちを語っていた。だが、自覚するとしないにもかかわらず、この望まない「時間錯誤」と「時代錯誤」は、その後も変わりなく、三島の文学及び人生の主題になっている。

〈注〉

- (1) 野口武彦、『三島由紀夫の世界』、講談社、一九六八年、七頁
- (2) 三島由紀夫、『決定版 三島由紀夫全集三六』、新潮社、二〇〇三年、二〇二頁。以後、この全集からの引用は、本文中に括弧に入れて巻数と頁数を示す。
- (3) 中村光夫、臼井吉見、「現代作家論(五) 三島由紀夫(対談)」、『文学界』、文化公論社、六卷一―号、一九五二年、一六〇頁
- (4) 本多秋五、『物語戦後文学史(全)』、新潮社、一九六六年、三六三頁
- (5) 同上、三六七頁
- (6) 同上、三六八頁
- (7) 野口武彦、『三島由紀夫の世界』、講談社、一九六八年、七一頁
- (8) 同上、七二頁

- (9) 同上
- (10) 内海健、『金閣を焼かなければならぬ』、河出書房新社、二〇二〇年、一一五頁
- (11) 同上
- (12) 木村敏、『時間と自己』、中公新書、一九八二年、五七頁
- (13) 同上、六一頁
- (14) 同上、一〇八頁
- (15) 「時機を逸することについては、木村敏「タイミングと自己」、『偶然性の精神病理』、岩波書店、一九九四年参照。
- (16) 田中美代子、「少年の闘い——「彩絵硝子」から——」、『三島由紀夫研究』一三期、二〇一三年、六頁
- (17) エリックソンのアイデンティティの概念については、E・H・エリックソン『主体性 アイデンティティ』、「青年と危機」、岩瀬庸理訳、北望社、一九六九年参照
- (18) 清水文雄、「花ざかりの森」をめぐって、『続河の音』、王朝文学の会、一九八四年、一九九頁
- (19) 同上
- (20) 井上隆史、『暴流の人 三島由紀夫』、平凡社、二〇二〇年、八二頁
- (21) 同上、九〇頁
- (22) 同上、八八頁、八九頁
- (23) 菅原洋一、「花ざかりの森」、『国文学解釈と鑑賞』六五(一一)、二〇〇〇年、六四頁
- (24) 岡田隆彦、「「花ざかりの森」について——「海」へのとおい距離の物語」、『国文学…解釈と教材の研究』三一(八)、一九八六年、四四頁
- (25) 有元伸子、『花ざかりの森』論——女性の「み祖」の物語——、

- 『国文学…解釈と鑑賞』五七(九)、一九九二年、五九頁
- (26) 矢野憲一、「杖のいろいろ——近世」、『杖』、法政大学出版社、一九八一年、一六六頁
- (27) 村松定孝、「浮説昭和文壇史十」三島由紀夫の「煙草」をめぐって、『文学者』三卷十一号、『文学者』発行所、一九六〇年、六一頁、六二頁
- (28) 同上、六二頁、六三頁
- (29) キース・ヴィンセント、「失われた欲望を求めて——『仮面の告白』におけるホモソーシャル・ナラティブ」、『場所』の記憶——テクストと空間』(国際日本文学研究会会議録第三五回)、人間文化研究機構国文学研究資料館、二〇一二年、一四〇頁

指導教員(番場俊教授)、副指導教員(石田美紀教授・長沼光彦教授)