



## 三島由紀夫のトーマス・マン受容(三)

林 進

一 「若さ」のラディゲと「大人」のトーマス・マン

三島由紀夫にとってレイモン・ラディゲは「若さ」、「青春そのもの」の象徴であった。昭和二十八年の『ラディゲ全集』について「の中で三島はラディゲについて次のように書いている。

今、私がラディゲの裡に愛するのは、ひとへにその若さである。(俺も年をとつたものだ!) 大体二十やそこらで死ぬ権利はどここの国の小説家にもないのであるが、神がラディゲに強ひたこの権利の濫用は、今ではすでに、アドーニス、ヒュアキントスの夭折とひとしく、青春そのものの神秘の伝説となつた観がある。

ラディゲは、若い三島由紀夫にとって「散文の天才、小説の天才」(「レイモン・ラディゲ」)であった。ラディゲの小説『ドルジェル伯の舞踏会』について三島は、昭和三十八年のエッセイ「一冊の本——ラディゲ『ドルジェル伯

の舞踏会」の中で、「正に少年時代の私の聖書であった」と回想している。似たような発言はラディゲに関する他の三島のエッセイの中にも見られる。昭和三十一年の「ラディゲに憑かれて——私の読書遍歴」では三島は、「中学三、四年のころ、ラディゲを読んでショックを受けた」ときのことを次のように書いている。

しかしそのとき「ドルヂェル伯の舞踏会」が完全にわかつたかといふと、どうもあやしい。何だかわからないが、美しい馬を見て美しいと感じるやうに、作品のいはうやうない透明な美しさははつきり見てゐた。ラディゲの天折、あの小説を書いた年齢も、私にファイトを燃やさせた。私は嫉妬に狂い、ラディゲの向うを張らねばと思つて熱狂した。小説の反古作りに一段と熱が入つたのは、ラディゲのおかげである。私はしばらくラディゲの熱からさめなかつた。

三十八歳の三島由紀夫は、上記の『ドルヂェル伯の舞踏会』についてのエッセイの中で、「十九歳の少年の書いた小説があらはしてゐるおどろくべき世間知は、五十歳の間にはかなり自明の事柄」にすぎない、と言う一方で、しかし、ラディゲの小説における「純粹に抽象的方法的要素」、すなわち「すべてを引き絞つて大団円への効果へ収斂してゆく、その光学的構造」、「クライマックスの古典悲劇風の強め方」は、自分の小説の方法から「追つても追つても追ひ出せない要素」になつた、とも言っている。この意味でラディゲの「二十歳で天折」する「天才」性のイメージは生涯三島由紀夫の中から消えることはなかつた。

ラディゲの「颯爽とした」「緋緘の若武者」（ラディゲに憑かれて——私の読書遍歴）ぶりは、三島が自ら「ラディゲ病」と称しているほど、とくに少年時代の三島由紀夫をとりこにした。しかし、「大学へ入つてから」の三島を魅了したのは森鷗外であった。「このラディゲ病は、森鷗外の作品に親しむにいたつて、やうやく快方にむかひつつ」

〔ラディゲ病〕あった。成人した三島の目に鷗外の文学は「大人」の文学として映った。

鷗外には、成人を魅するふしぎな力があり、鷗外の美に開眼したことは、自分が大人になったといふことでもあった。今でも、明治以来のもつとも美しい文章は、鷗外の書いたものだ、といふ確信は崩れない。〔ラディゲに憑かれて——私の読書遍歴〕

三島由紀夫のラディゲ熱をさまし、三島をラディゲの魔力から脱出させたものは「大人」の鷗外の文学であったが、鷗外は同時に三島にドイツ文学への、ひいてはトーマス・マンへの関心呼び起こした。

鷗外は私のラディゲ熱をさましてくれた。私はラディゲの魔力を脱け出した。そして鷗外は又、私がそれまで関心をもたなかつたドイツ的な世界へ連れ出してくれ、トーマス・マンの小説の、真のドイツ的な味はひなどにだんだん目をひられるやうになつた。今世紀の作家で、やはり私がつとも傾倒する作家はトーマス・マンである。〔ラディゲに憑かれて——私の読書遍歴〕

「真のドイツ的な味はひ」とは、昭和三十二年の三島のエッセイ「ドイツ語の思ひ出」の中のことばで言いかえれば、「ドイツの小説の地味で大味で、しかも古い家風のやうに堅固な感じ」であるが、これに関して三島は、「青つばい年頃では、ゲーテの小説の味なんか、なかなかわからない」というふう述べている。要するに三島にとって、ゲーテやトーマス・マンなどのドイツ文学は「大人」の文学であった。

## 二 「半ば芸術家とし、半ば思想家として」

三島由紀夫は、昭和四十一年の『豪華版 日本文学全集 第十二巻』（河出書房）の解説文「谷崎潤一郎について」の中で、「近代日本では、芸術的完成と総合的教養とが、どうして一致しないのであらうか」と書いたあと、谷崎潤一郎について、「芸術的完成を完うした天才が、一つの総合的教養人の相貌を帯びなかつた」と、芸術的完成と総合的教養の不一致を指摘している。ただしこれについてはすぐに次のような谷崎弁護をしている。

鵬外、漱石の時代と比べると、いかにも人間が小粒に、専門化分化してしまつた、といふ批評もあるだらうが、それは苛酷な批評で、芸術家が自分の芸術を完成させるために、時代に対して払はなければならなかつた犠牲の質を看過してゐる。大芸術家と大教養人とを一身に兼ねることに成功すればよいが、失敗すれば元も子もなくなつてしまふ時代に生きて、丁度難船の危機にある船が積荷を海へ放り出して船を救ふやうに、総合的知的教養人たることを放棄して、芸術的完成をあがなつたのだとも考へられる。

三島は、谷崎潤一郎についてはこのように評価していたが、トーマス・マンについては「芸術的完成と総合的教養」とが「一致」した作家とみなしていたようである。昭和二十九年の舟橋聖一の対談「私の文学鑑定」の中で三島は、谷崎の『細雪』や『卍』に関して、「小説の技術が最高潮に達して、それ自身でデカダンスに陥つたような小説にはたいへん魅力を感じる」と、「文学のテクニク」における「芸術的完成」を指摘している。さらに、これには「ヨーロッパの十九世紀末の文学なんかでさえちょっとかなわないね。ヨーロッパ人はどうしても思想などの影響を受ける

から」と、谷崎の文学テクニクを称揚し、ヨーロッパ文学における「思想」の優位性を指摘している。しかしこのことは、裏を返せば、谷崎における「思想」の欠如を暗示しているともいえる。このあと三島はすぐ、「その点ではトーマス・マンなど偉いと思う。(中略)トーマス・マンはやっぱり世界第一の作家だと思う」と言っているが、この「トーマス・マンはやっぱり世界第一の作家だ」という評価の基準をなしているのは、舟橋との対談のことばで言えば、最高度の「文学のテクニク」と「思想」の「一致」、谷崎についてのエッセイの中のことばで言えば、「芸術的完成と総合的教養」の「一致」である。

三島由紀夫は昭和三十二年のミシガン大学での講演論文「日本文壇の現状と西洋文学との関係」の中で、演題どおり、まず当時の日本文壇の状況を幾人かの作家を挙げて説明し、その後日本近代文学への西洋文学の影響を論じている。とくにドストエフスキーやサルトルなどの影響の原因がその「小説における哲学的思考」にあると主張したあと、トーマス・マンにも言及している。

ドストエフスキーは、戦後では椎名麟三のやうな、ドストエフスキーによつて文学に開眼したやうな小説家も見ましたが、ああいふスラブ的な神秘的な力と、小説における哲学的思考とは日本人に強く訴へるものがあるのであります。サルトルももちろん小説家としてよりも、半ば思想家としての魅力で日本人に受け入れられたのでありますし、私のごときはトーマス・マンに傾倒してゐますが、トーマス・マンもやはり半ば芸術家とし、半ば思想家として受け入れられているのであります。

「小説における哲学的思考」とか、認識・批評の芸術とかは、トーマス・マンの文学を特徴づけるものであるが、自身も含めたこのやうな芸術家をトーマス・マンは「認識の芸術家」(一〇一六三)と呼んでいる。「認識の芸術家」

にあっては芸術家と認識者とが不離一体である。これは、マンによれば、ニーチェに由来する。トーマス・マンは論争文「ビルゼと私」の中で、

ヨーロッパには精神の一流派があつて——ドイツの認識の叙情詩人フリードリヒ・ニーチェがそれを創設したのであるが——この派では芸術家の概念と認識者の概念とを合流させるのが習いになっている。(中略) この種の芸術家は(中略)深く認識し美しく形づくることをめざす。(一〇—一八以下)

と述べて、認識と表現との総合、批評と芸術との一致をめざす文学観を明示している。この「認識の芸術家」は、上に引用したドストエフスキーやサルトルやトーマス・マンなどのような作家を性格づけた「半ば芸術家とし、半ば思想家」という三島のことばで言いかえることができる。

三島由紀夫は、『金閣寺』イコール「鷗外プラス、トオマス・マン」(「自己改造の試み——重い文体と鷗外への傾倒」)という等式をたてたが、ドナルド・キーンは、この等式をふまえながら、三島が『金閣寺』において目指したことは、「彼自身の『魔の山』を書くこと、すなわち「日本では先例のなかった哲学小説を書くこと」であった、と推測している<sup>3)</sup>。三島由紀夫は、『金閣寺』のような「個人」的な哲学小説からさらに、『鏡子の家』のような「時代」を描いた小説、『豊饒の海』のような「世界解釈の小説」(『豊饒の海』について)を構想し実現する。

### 三 「二十世紀文学」

三島由紀夫はトーマス・マンの中に「二十世紀文学」を見ていた。昭和四十一年、三島由紀夫は安部公房との対談

「二十世紀の文学」の中で、

しかしきみ、二十世紀文学といふとどんなイメージをもつてゐる……？  
僕がすぐトーマス・マンだのブルース  
トといふのは古いかね。

と言っているが、ブルースとはともかく、たしかにトーマス・マンには一般的に「古い」というイメージが常につきまとっている。ドイツの戦後世代の作家たちも、アクチュアリティの観点から、トーマス・マンをネガティブに批評をすることも少なくない<sup>4</sup>。つまり、トーマス・マンは十九世紀的なリアリズム作家とみなされることが多く、「私自身は、ジョイスあるいはピカソに比べれば、冴えない伝統主義者です<sup>5</sup>」というトーマス・マン自身の発言もしばしば引用される。

しかし、トーマス・マンを二十世紀小説の代表者として積極的に推す理論家もいる。まずテーマに関しては、比較的以前の著名なゲルマニストでマン研究者の一人、エーリヒ・ヘラーは、「現代文学において、ほんとうの意味で新しい、つまり現代人の根底的な意識の変化を提示するテーマ」、すなわち「デモーニッシュな倦怠とベシミスティックな愛の陶醉」のテーマに、リルケやブルーストと並んでトーマス・マンも「ずば抜けて精通している」ことを指摘している<sup>6</sup>。また形式に関しては、とくに最近の例では、小説理論史『ヨーロッパの小説』の著者であるジュメガチがトーマス・マンの「新しさ」を指摘している。この理論家は、二十世紀小説の二つの大きな傾向を指摘する。一つの傾向は、ジョイスやウルフやフォークナーのような、「内的独白」や「意識の流れ」の手法で、登場人物の主観的視点による内面化を目指す小説である。この傾向は、「自然主義や印象主義の徹底」から生じてきたもので、ミメシス的方法という点でバルザックやフローベールなどの十九世紀リアリズム小説の延長線上にある。もう一つの傾向は、



「スターンの伝統」、すなわち十八世紀の小説『トリストラム・シャンディ』の方法を継承し、その「超越的な語り手」を復活させ、小説の虚構性を自ら暴露し、リアリズムのイリュージョンを破棄する。その代表的作家はデープリンやジイド、そしてトーマス・マンである。<sup>7)</sup>

トーマス・マンが「古い」か「新しい」か、そのどちらであろうとも、すくなくとも三島由紀夫にとってはトーマス・マンが「二十世紀文学」の代表者であったということにはかわりない。三島自身、昭和三十年の日記『小説家の休暇』の中で、二十世紀にあってブルーストとともに「トオマス・マンが代表的作家であるゆゑん」を述べている。

小説固有の問題とは、芸術対人生、芸術家対生、の問題である。今世紀にあって、トオマス・マンが代表的作家であるゆゑんは、この問題をとことんまで追究したからだ。ブルウストもさうである。

「芸術対人生、芸術家対生」という「小説固有の問題」は、三島によれば、「生きながら何故又いかに小説を書くか」という問題に帰着する。もちろん三島は十九世紀小説にもこの問題意識の存在は認めている。「十九世紀の作家では、バルザックもスタンダールも、この問題を背後に隠しながら、それを小説の靈感の源泉とした。ひとりフロオベルがこの問題性をすどく意識した。」しかし、「何故小説を書くか、といふことが、小説の唯一の主題であるやうなこの事情は、今世紀にいたつてますます尖鋭化している。」つまり、三島は二十世紀小説を十九世紀における「小説固有の問題」意識の「尖鋭化」として把握している。また三島は、この問題を考える際、十九世紀から二十世紀への小説芸術の変遷を見る歴史的観点とともに、小説と戯曲の本質を区別するジャンル論的観点も念頭に置いている。

別の見方から云ふと、小説とは、本質的に、方法論を模索する芸術である。戯曲のやうな方法論と型式を自ら

のうちにそなへた芸術とはちがふところだ。プルウストの「失はれし時」は、話者がこの方法論を発見するところで巻を閉ぢる。(『小説家の休暇』)

しかし「本質的に、方法論を模索する芸術」の小説には、三島が昭和四十三年から四十五年にかけて書いたエッセイ「小説とは何か」によれば、その方法論の模索によって「技術的定義に偏して、重要な何もかを逸してしまふ」おそれがある。そのおそれは二十世紀になると顕著になる。その例として三島はジイドの『贖金づくり』やアンチ・ロマンを挙げ、これらの小説の無機的性格を批判し、「生物の感じのする不気味な存在論的側面」、すなわち小説の有機的性格を擁護する。

「小説の小説」たるジイドの「贖金づくり」や、現代各種のアンチ・ロマンが、ほとんど血の通つた印象を与へないのともこれは関わりがある。

小説は、生物の感じのする不気味な存在論的側面を、ないがしろにすることができない。どんなに古典的均整を保つた作品でも、小説である以上、毛がはえてゐたり、体臭を放つてゐたりする必要があるのである。

昭和四十年代の三島にとつてもトーマス・マンはいかかわらず「二十世紀文学」の代表者であった。上記の安部公房との対談の中で、「二十世紀文学」の特徴の一つとして「他者との対決」の「残酷さ」ないし「サディズム」をいうとき、三島はトーマス・マンの小説『魔の山』を引用する。

僕は、トーマス・マンにもさういふ残酷さを感じるし、マルセル・プルーストにも感ずるが、十九世紀の文学に

ないやうな、たとへばフローベルがどんなにボヴァリー夫人をいぢめつけても、そんなに残酷ぢやないよ。だけれども、ブルーストのシャルリュス男爵の書き方、それからトーマス・マンの「魔の山」に出てくる人物でも、ナフタでもゼテムブリーニでも、ああいふ人間たちの書き方は、独特なサディズムがあるな。

三島由紀夫はすでに昭和三十年に『小説家の休暇』の中で、サディズムとマゾヒズム、サディストとマゾヒストの問題を詳細に分析していたが、この問題が十九世紀小説と比較して二十世紀小説の特徴をなすものだという認識はこの時点の三島にあったかどうかははっきりしないが、すくなくとも三島が「魔の山」の登場人物ナフタに強い関心を向けていたことはたしかである。このサディストにしてマゾヒストのナフタは、全体主義的な「神の国」を実現するためならテロや殺人もいとわなないニヒリストでもある。

私がこんな、憂鬱な題目をあげつらつてゐるあひだ、脳裡にはたえずナフタの面影があつた。「魔の山」に登場する怪奇な中世主義者、徹底的な反ヒューマニスト、拷問の讚美者、醜い小柄な古代語教授ナフタ氏である。

(中略)

ナフタの厳格主義、そのテロール待望心理は、むしろマゾヒストとしての彼を想像させるが、マゾヒストもサディストも、たえず絶対主義を夢みてゐることでは同じである。マゾヒストは、彼を苦しめる相手を、愛人としてではなく、何か怖ろしい絶対的正義の具現者と考へることをのぞみ、サディストも、自分が苦しめる相手を、自分が苦しめてゐるのではなく、何か絶対的正義の苛酷な命令で苦しめられてゐると考へることをよろこぶのである。

おそらく三島由紀夫がサディズムとマゾヒズム、あるいはエロティシズムが「二十世紀文学」のテーマだという明確な意識をもつのは、澁澤龍彦訳の『マルキ・ド・サド選集』（昭和三十一年）、あるいはジョルジュ・バタイユの『エロティシズム』（室淳介訳）をはじめとする著作を目にしてからであろう。三島によれば、ヴォルテールに代表される理性の世紀たる十八世紀に生まれたマルキ・ド・サドは、もちろん理性の信者であったが、しかし同時にまた「神なき中世」を創造し演出した。

サドの理性は、かくて十八世紀の啓蒙家の粗い網目をつき抜け、中世以来、永きにわたって辱かしめられてきた自然の憤怒と復讐を理解したのである。サドが自然の衝動として理解する残酷性が、中世紀の反自然的なドグマが演じた拷問や刑罰の残酷性と、いちいち符節を合してゐるやうに見えるのはこのためである。（澁澤龍彦訳『マルキ・ド・サド選集』序）

一方バタイユに関しては、三島は昭和三十五年の『エロティシズム』の書評の中で、エロティシズムを「われわれの生の、非連続的形態の解体である」とし、「われわれが今ニヒリズムと呼んでいるものは、バタイユのいわゆる『生の非連続性』の明確な意識である」と解説している。さらに三島は、「二十世紀の精神界のもっとも中核的な問題は、エロチシズムかもしれない」と言ったあと、「科学の実証主義の時代」の十九世紀に対立するものとして、サドの時代の十八世紀と現在の二十世紀とを「エロチシズムの時代」という共通項でくくっている。この十八世紀と二十世紀との直結については、「小説とは何か」の中でも三島は、「現代西洋文学で、私のもっとも注目する作家」としてバタイユをはじめとして二三の作家の名前を挙げながら、サドの十八世紀と、バタイユあるいは三島自身の二十世紀とを結ぶ共通点を指摘している。

それといふのも、これらの文学には、十九世紀を通り越して、十八世紀と二十世紀を直に結ぶやうな、形而上学と人間の肉体との、なまなましい、又、荒々しい無礼な直結が見られるからであり、反心理主義と、反リアリズムと、エロティックな抽象主義と、直截な象徴技法と、その裏にひそむ宇宙観などの、多くの共通した特徴が見られるからである。

昭和四十三年の秋山駿との対談「私の文学を語る」の中では三島は、「既知の要素によりかかつた小説の形」の多い日本文学に対して、「他人が前提で、他人から始める」西欧小説の特徴を指摘している。これは、上述した「他者との対決」の「残酷さ」とか「サディズム」とも関係しているが、ここではトーマス・マンの『魔の山』の描写方法に関連づけられている。

さういふ点で、日本人とじつに違ふのはドイツ人ですね。トーマス・マンの「魔の山」をお読みになるとあれですが、中に出てくるサナトリウムの中の家具の描写、どうしてあんなものが必要なのでしょうかね。椅子に脚が四つあつてまで書いてありますね。人を信じないですね。絶対信じない。

『魔の山』の描写の饒舌性については、昭和三十九年の大江健三郎との対談「現代作家はかく考へる」の中でも三島は、今度は十九世紀フランスの自然主義小説と比較して、その饒舌性という点でさらに程度を増していることを、「『魔の山』を見ますと、椅子の描写、部屋の描写、柱がどうなつてゐたとか、たいへんです」というふうに言っている。こうした『魔の山』の饒舌で細密な描写を、前述の安部公房との対談の中では三島は、「二十世紀文学」の特徴

の一つとして、「おしゃべり」と呼んでいる。

二十世紀文学といふのは、おしゃべりが多いのだね。マルセル・ブルーストでもおしゃべりで、トーマス・マンでも、これ以上のおしゃべりはないね。なにもサナトリウムに行つてだね、椅子が、どういふ椅子が置いてあつて、その椅子には脚が四本あつたまで聞きたくないよな、こつちは。それがみんな書いてあるのだから。

#### 四 「小説における会話」

三島由紀夫は「小説とは何か」の中で、「思想的な論争小説」の代表としてトーマス・マンの『魔の山』やドストエフスキの『カラマーゾフの兄弟』を挙げたあと、これらの「小説における会話」と日本文学の会話を比較して次のように述べている。

しかし、日本文学はマンやドストイエフスキのやうな、理念の衝突が人物の衝突として描かれるロマン・イデオロジックの伝統に乏しいため、小説中の会話が思想表白の手段として用ひられることが少ない。思想の闘ひとして行使される長大な会話は、上演をあてにした戯曲のやうに観客の注意力集中の限界を心配しないですむために、小説の大きな武器となるものであり、西欧では、戯曲とは云へない対話形式の文学作品が多く生み出されてきた。

(中略)

論争の小説化としては古くは源氏物語の「雨夜の品定め」から、江戸末期の洒落本、明治初期の逍遙の「当世書

「生気質」や二三の政治小説などに片鱗があるけれど、その後日本の近代小説は、外国人をして会話小説 (Conversation Novel) と言はしめた潤一郎の「細雪」も含めて、論争を小説中に取り入れることを諦めてしまひ、写実的会話だけが小説の会話としてふさはしいといふ一種の文学的慣習を作つてしまつた。

この引用文にしたがっていえば、『細雪』に代表される「写実的会話」というのは、小説全体の主要テーマとか筋とかにあまり関係のない、ほんとうらしさの効果を出すための機能しかはたさないような日常的な会話、社交的な会話のことであり、これに対し、ドストエフスキーやトーマス・マンの小説における会話というのは、作者の「思想表白の手段」となり、小説の重要な部分を受け持ち、小説全体の主題に肉迫するような、劇的な緊張と対立の上に成り立っている会話のことである。例えば、トーマス・マンに限ってみると、『トニオ・クレレーゲル』における主人公とリザヴェータの会話は「小説の中心点をなす会話」といえるし、また『魔の山』のセテムブリーニとナフタの会話も小説全体の主題をめぐって弁証法的な緊張をもって展開している。トニオ・クレレーゲルとリザヴェータの会話は芸術と芸術家をめぐって、セテムブリーニとナフタの議論は個人と時代の問題をめぐって延々と繰り広げられる。ドラマ的効果をもつたこれらの会話は、一定の主題へ集中する目的性と持続性を有しているため、かなりの時間を要する。このような会話を三島は、昭和三十四年にもした『文章読本』の中で「劇的会話」と呼び、西欧の、とりわけドイツの小説やロシアの小説の「劇的会話」と日本の「写実的会話」との比較を行なっている。

ドイツの小説は長々とした議論を会話に乱用する傾きがあり、また過去の物語もドイツの小説では、多く会話の物語ですまされてゐます。これはドイツの小説に特殊な味はひを与へてゐるものですが、ロシアの小説でもドストエフスキーの「カラマーゾフの兄弟」のやうに、むづかしい神学的議論にまで及ぶ長い長い会話がつづけられ

て、それが小説の主要なテーマを劇的に盛り上げてをります。(中略)

日本の小説にはこのやうな会話の伝統はありません。多くは写実的会話で、小説の中における会話は小説の重要な筋に肉迫するやうな、劇的会話は避けられて、ちやうど地の文の辛さに、会話といふ甘味を一滴二滴落すやうな具合に挿入されて来ました。

また三島由紀夫は、昭和二十九年のエッセイ「卑俗な文体について」の中では、『魔の山』の会話における「観念論争のふしぎな肉感性」に言及して次のように書いている。

ドストエフスキの小説や、トオマス・マンの『魔の山』における観念論争のふしぎな肉感性は、われわれの言葉に完全に欠如してゐるが、これは多分その原因の一斑を、王朝時代の言葉の分裂の伝統に負うてゐるものであらう。

つまり、三島によれば、「観念的な議論」における「肉感性」の「完全に欠如した」日本語の伝統は、「言葉に男女の別」が生じた「王朝時代」に始まる。

私は、王朝時代に、漢字漢文が男子のものとされ、仮名和文が女子のものとされた習慣を面白く思うのだが、この習慣はつまり、男子の社会の論理的性格を表現するのに適した論理的文体が、男の所有に帰せられ、女子の社会の心理的文体が、女の所有に帰せられてゐた、といふことを意味する。明治維新までこの秩序の残影は保たれ、西欧の論理的な思想が輸入されるにいたつて、当然漢語がその訳語の役を買つて出てから、今日見るやうな



文化的混乱が生じたことは、誰もが云ふことである。(「卑俗な文体について」)

その結果、日本の近代文学における「輸入芸術」の小説(「私の小説の方法」)における会話、殊に「漢語の多い観念的な議論」においては、肉感性をもった「女子の社会の心理的文体」が欠如する、すなわち「心理的な肉付けの薄さが露骨にあらはれ、肉体を持たない公式用語の羅列に墮し勝ち」(「卑俗な文体について」)となる。つまり三島には、小説、殊に長編小説は「男性の論理的世界と女性の情念の世界との一大総合であり、男性的理念と女性的情念との完全なジュンテーゼでなければならぬ」という考えがある。「文章読本」の中で三島は、西洋的な「ロマン」(長編小説)に匹敵するものが日本ではまだ出現していないことを指摘し、その事情を次のように説明している。

ロマンこそは男性の論理的世界と女性の情念の世界との一大総合であり、男性的理念と女性的情念との完全なジュンテーゼでなければならぬからです。(中略)日本の作家はいづれかに偏して小説を書いてきたのでありますから、真のロマンを形成することのできる作家は、なかなかあらはれないのであります。ほんたうのところを言へば、西洋的な意味でのロマンはまだ日本にはあらはれてゐないと言つてもよいであります。

三島由紀夫は『文章読本』の中でさらに、ロマンの理想的な文体は「筋に拘泥しない文体」、「ものにとらはれない文体」、「鷹揚な文体」と説いている。長編小説の文体を持っている作家として、ここではバルザックとゲーテとドストエフスキーの名が挙がっている。また、長編小説『鏡子の家』の執筆に従事していた時期の昭和三十三年の日記『裸体と衣裳』中では、三島はゲーテの小説『親和力』、『ヴィルヘルム・マイスタア』と、マンの小説『魔の山』、『ワイマールのロッテ』における「汪洋たる会話の叙事詩的な流れ」を讃えている。

マンはゲーテから、ドイツの小説に於ける汪洋たる会話の叙事詩的な流れを引き継いでゐる。「親和力」や「ヴィルヘルム・マイスタア」の長い観念的な会話、パンや葡萄酒や卓上の花や人間や運命や世故や哲学や感情や意見や、あらゆるものと言ひ尽される果てしもないお喋りは、そのままマンの「魔の山」や「ワイマールのロッテ」に受け継がれてゐる。(われわれの小説はかつて源氏物語の時代に、この種のポレミックな会話を持つてをり、明治の啓蒙期の小説に再びポレミックな会話が顔を出したが、結局今にいたるまで写実主義的な会話が支配的で、それが小説の骨格を細くしてゐる。)

この尽きせぬ波濤のうねりのやうな、対話の無限の音楽的進行。それはフランス的簡潔から最も遠いものであるけれど、一度この会話の流れに乗ると、筋の停滞もさして気にならず、精神の広大な展望を見下ろして、しばしこの身もたゆたうてゐるやうな心地にさせられる。

この日記の昭和三十三年四月十九日付けの個所に自ら記しているように、あるいは暗示しているように、この頃の三島由紀夫は『細雪』のよゝな「意味内容」の「空疎」な「写実的会話」の「日本的潔癖を脱却」し、ゲーテに代表されるドイツの小説のよゝな「内容だけで読ませる会話」、「会話が地の文と同じテンポに融解するやうな会話」を指していた。これに関してドナルド・キーンは、インタビュの中で、三島由紀夫の後期の小説全般(おそらく『金閣寺』もふくめて『鏡子の家』や『豊饒の海』四部作など)をふまえつつ、小説における「ポレミックな会話」や「論文のごとき記述」を、そしてまた「セリフと地の文を同じテンポで書く」方法を、「トーマス・マンをはじめドイツの小説家」の影響、とりわけ『魔の山』の影響とみなして次のように言っている。

あの人は、意識的にそうしたに違いないんです。劇作家としての三島さんは、だれよりもうまくセリフを書く人でした。だが、後期の小説の中では、トーマス・マンをはじめドイツの小説家にならって、セリフと地の文を同じテンポで書くことをわざとやっていたのです。

もっと俗悪な作家なら、登場人物のくせを出すために、それぞれの人物像を浮き彫りにするような口ぐせを、ちょっと入れてみたりするものでしょう。三島さんは、それを一切否定していました。会話と描写を、なるべく同じような調子で書きました。そうすると、会話は、どうしても不自然になります。自然な会話を書こうと思えば、書く力はあったのです。だが、あの人は、意識して不自然な会話をつくったのでした。小説の流れの中に挿入された、まるで論文のような記述。それもトーマス・マンが『魔の山』の中で、自由とか専制主義とかいった抽象的な概念をめぐる、長々と繰りひろげている先例があります。

テキスト Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt am Main 1974. 引用箇所は、本文中の括弧内に巻数と頁数を記した。訳文については、『トーマス・マン全集』(新潮社 一九七二年)を参考ないし借用した。

三島由紀夫作品については、『三島由紀夫全集』(新潮社 一九七三年〜一九七六年)、及び『三島由紀夫評論全集』(新潮社 一九八九年)を使用した。

1 注 舟橋聖一／三島由紀夫(対談) 『私の文学鑑定』『群像』(講談社 一九五四年十一月)所収 一三四頁以下参照。

- 2 前掲書 一三五頁。
- 3 ドナルド・キーン 『日本文学の歴史十五 近代・現代篇六』（徳岡孝夫／角地幸男訳 中央公論社 一九九六年）二七六頁。
- 4 Vgl. Was halten Sie von Thomas Mann? Achtzehn Autoren antworten. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main 1994.
- 5 Thomas Mann: Briefe 1937-1947, Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1979, S.390.
- 6 Vgl. Erich Heller: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt am Main 1959, S.54f. (ホルヒト・クレー『ハーブス・ペン 反語的ドイツ人』前田敬作・山口知三訳 筑摩書房 一九七五年)
- 7 Vgl. Viktor Žmeĝač: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik. Tübingen 1991, S.253-263.
- 8 Erich Heller: a.a.O., S.64.
- 9 徳岡孝夫／ドナルド・キーン 『悼友紀行』（中公文庫 一九八一年）九〇頁以下。