

## 三島由紀夫「幸福号出帆」論

### — エンターテイメント小説にみる手法 —

#### はじめに

三島由紀夫の「幸福号出帆」(『読売新聞』)は、昭和三十年六月十八日から同年十一月十五日にかけて発表された新聞連載小説である。村松剛<sup>(1)</sup>はこの時期の三島の創作活動について次のように記している。

日記の体裁を取った文学論集を、三島は昭和三十年の十一月に『小説家の休暇』と題して発表した。

休暇とみずからいつているように、『沈める瀧』を書きおわつてからの彼は、しばらく次の長編小説には手をつけていない。『幸福号出帆』、という娯楽用の読物を読売新聞に連載したほかは、ブラジルを舞台とした『白蟻の巣』、『フェードル』をもとにした『芙蓉露大内實記』等の戯曲と、若干の短編を書いたのとどまる。

(傍点論者)

村松が(娯楽用の読物)と評するように、「幸福号出帆」は一般的に、三島のエンターテイメント小説、あるいは中間小説として定義づけられてきた。また、鈴木靖子<sup>(2)</sup>が(過去の栄光に生きる)「芸術家」の

### 九内悠水子

醜悪さや混血児、密輸、オペラの世界など盛り沢山に描きながらも反応のなかつた作品である」と言うように、従来はほとんど研究の対象とされてこなかつた。近年になつてようやく鹿島茂<sup>(3)</sup>が、「幸福号出帆」におけるフランス文学の影響や「鏡子の家」(昭和33年10月『声』、昭和34年9月/新潮社)との関連などを指摘し、この小説の価値を世に問い直した。少し長いが、以下に引く。

ようするに、三島由紀夫は、フランス小説を研究して興味を感じた技法や小説理念を、大衆小説という気安さからか、かなり大胆に実験しているのである。

しかしながら、フランス小説から学んだとおぼしきこうした物語形式は、ウエル・メイドの大衆小説の量産化に道を開くためのものばかりではなかつた。すなわち、三島由紀夫は、『幸福号出帆』において大衆小説という隠蓑を利用して、西欧の近代小説から学んだ様々な技法あるいは小説理念そのものを密かに実験し、そこで有効性を確認した技法や理念を、次に準備している純文学作品の中で活用しようとしていたのだ。(中略)

『幸福号出帆』で実験された技法や様式は、すべて新たな純文

学作品をパースペクティブに入れて実験されたものだったのである。

ではその作品とはなにか。

いうまでもなく『鏡子の家』である。実際、『幸福号出帆』は、とりわけ、さきほど指摘したようなフランス小説から借りた構造部分において、『鏡子の家』の方法を用意しているといえる。といても、それは『幸福号出帆』で実験された技法や様式が『鏡子の家』でそのまま使われているという意味ではない。『鏡子の家』においては、技法や様式は、それと一目では見抜けぬほどソフィステイケートされたものになっている。しかしその基本的構造に置いて、『幸福号出帆』は、『鏡子の家』に対して、プルーストの『楽しみと日々』が『失われたときを求めて』に対するのと同じような関係をもっている。つまり、前者の実験がなければ、後者は生まれなかったというわけだ。

舞台に使われているのが、晴海や月島、勝鬨橋など、共通しているのも、両者の類縁性を感じさせる。

遠藤伸治<sup>1)</sup>も「三島は方法意識の明確な作家であり、彼が新聞小説のエンターテイメント小説に関してどのような小説技法や戦略を意識し、実践したのかを究明することは、三島文学におけるエンターテイメント性の問題につながるであろう」との問題提起をしており、先に引いた鹿島の考察は、三島文学の解明において極めて重要な指摘であると言わねばなるまい。しかしながらこの鹿島の指摘は、文庫の解説という性格上のこともあって、三島作品における純文学的小説とエン

ターテイメント小説の関連性を示唆するに止まっており、具体的考察には欠けている。例えば、『幸福号出帆』のどのような作品構造が「鏡子の家」へと受け継がれていったのか、といった具体的な問題にまでは言及していないのである。

本稿は、このような先行研究の現状を踏まえた上で、『幸福号出帆』に見られる主題及び方法論を、新聞というメディア媒体使用の問題を考慮に入れつつ説明していくものである。

一

「幸福号出帆」は、全部で二十一章から成り、「禁色」（昭和26年1月〜10月）『群像』、昭和27年8月〜同28年8月『文学界』と同様に、各章には章名がついている。

作品における空間は（梅雨入り前のNデパートの屋上）に始まって、（晴海町）で閉じられるまで、邸内、街中、舞台、海上などと小刻みに変動しているものの、大きくは、第一章《吉報いたる》から第八章《初日まで》及び第二十一章《幸福号の幻影》における歌子邸と、第九章《機帆船幸福号》から第二十章《出帆》のイタリア亭を中心に物語が展開していると言えるだろう。このことは、「幸福号出帆」創作ノート二冊目に書かれたプラン<sup>2)</sup>からも確認することができる。そこには、第八章《初日まで》と第九章《機帆船幸福号》の間に空白を設け、前者が（歌子邸）後者が（房子の周辺）と書かれている。

前半部は、月島の貸家から追い立てられそうになっていた山路一家が歌子邸に引越して来ることに始まり、物語の主要人物達がここに

集合する。鹿島<sup>6</sup>はこの空間について次のような見解を示している。

『幸福号出帆』は、すくなくとも、往年の女流オペラ歌手コルレオー二歌子の邸宅で物語が展開するその前半は、いわゆるグラウンド・ホテル形式に基づいている。すなわち、ホテルのような一つの大きな場所に様々な人間模様をもつた人たちが集まって、そこからストーリーが紡ぎ出されるというスタイルである。これは『グランド・ホテル』という映画からその名前が生まれたものが、原型はすでにバルザックの『ゴリオ爺さん』の下宿屋のヴォケール館に見いだされる。ヴォケール館の食堂に当たるのが、歌子邸の食堂兼居間である。

「鏡子の家」では、鹿島の指摘するような（グランド・ホテル）形式が確かに機能している。しかしながら、「幸福号出帆」においては、歌子邸、あるいは房子邸が個々の人生を映し出すほどに機能しているとは言いがたい。そこから紡ぎ出されるストーリーは三津子と敏夫のものに限られており、大川ら周辺人物の物語はほとんど展開されていないのだ。ここでは、人物の集合としての機能は持ち得ても、人生の集合としてまでは機能し得ていないのである。このことは「幸福号出帆」後半部、イタリア亭においても同様である。

〈鏡子の家〉という空間は、職業も地位も違う様々な人を無秩序に受け容れてみせ、そこから個々の人生を展開していくことで社会の縮図を空間の中に浮かび上がらせることに成功しているが、「幸福号出帆」における二つの空間はあくまで同じ目的を持つ者達の集合地にし

かなり得ていない。登場人物達はこの二つの集合地を通り抜けてゆくだけである。

またこの物語には、〈歌子邸〉や〈イタリア亭〉といった共同空間の他に、〈さかさクラゲ〉のホテルや〈清洲橋のタモト〉のアパート、〈幸福号〉といった敏夫と三津子二人だけの空間もわずかながら存している。しかしながらアパートはすぐ房子に見つかってしまった、二人の空間は消滅していく。この問題については後にまた触れることとした。

一一

次に、時間について考察する。作中における時間の流れを簡単に整理したものが、次に挙げる表である。

【作中時間表】

S 30・6・梅雨入り前 三津子、兄の密輸現場目撃

7

8

9

10

11・15

〈オペラ「椿姫」初日〉

12・クリスマス頃 敏夫、三津子、房子の家に同居

S 31・1・9 幸福号を使った初めての密輸

2・ 三津子能楽堂で富田にプロポーズされる

「幸福号出帆」は「鏡子の家」とは違い、作中にいわゆる時事ネタがほとんど織り込まれておらず、(作中)年代も明記されてはいない。しかしながら、(小学校を卒業したのが、丁度終戦の年)で、(中学に入ったのは終戦のあくる年)である敏夫が、二十三歳であるという記述や、(晴海埠頭といふ名の埋立地)でこの間まで、国際見本市がひらかれてゐた」という記述があることから、冒頭部において、作中時間が昭和三十年に設定されていることが分かる。作中では一部の回想を除いて、昭和三十年の(梅雨入り前)から同三十一年の(四月十六日)までの約十ヶ月の出来事が順を追って描かれており、その主だった出来事として、(九月のはじめ)に出された(帝国オペラ協会の第一回公演の演目発表)、(十一月十四日の舞台稽古)と翌十五日の(オペラ「椿姫」初日)、年が明けて昭和三十一年(一月九日)に決行された幸福号を使つての密輸初体験、そして(下手クソなギャングリングであけた穴)埋めのために決行された(四月十五日)夜半から翌日にかけての密輸などが挙げられる。

「鏡子の家」では、昭和二十九年四月から同三十一年四月までの二年間が、第一部・第二部とそれぞれ一年ずつに分けられていたが、「幸福号出帆」においても、オペラ「椿姫」の初日を境に、前後約五ヶ月ずつにきつちりと分けることが出来るように思う。これは、先に考察した、主となる空間がこの(初日)を境に、歌子邸からイタリア亭へと移り変わっていることとも一致する。では、「鏡子の家」において

しばしば指摘される、前半部上昇調、後半部下降調の擬古典形式についてはどうであろうか。

「椿姫」初日までを前半とすると、前半は、コルレオー二の遺産が入ったことで、登場人物達の運命が上昇していく。月島の借家から立ち退きを迫られていた正代らは、部屋代を取られることなく歌子邸に住まわせてもらえることになり、三津子も歌子の弟子にして貰つた上、「椿姫」のヴィオレッタ役に付くことが出来た。また、(世間の反感を買つて)(いはゆる楽壇からもポイコトされ)(オペラの舞台へ上る機会を失つてしまつた)歌子と、歌子邸の間借人達も、コルレオー二の遺産によつて(帝国オペラ協会)を設立し、念願のオペラ公演にまで漕ぎつける運びとなる。次に挙げる「鏡子の家」前半部、つまり上昇期の鏡子の台詞と、「幸福号出帆」の歌子の台詞とを比べてみれば、両者の類似性は一目瞭然である。

結論として鏡子がかう言つた。

「つまりみんな成功してゐるんだわ。誰も彼も巧く行つてゐるんだわ。峻ちゃんやんは試合に勝ち、清ちゃんやんは得になる結婚をし、夏雄ちゃんやんは有名になり、收ちゃんやんは筋肉をわがものにしたわけなのね。あなた方は空気から栄養をとつたのよ。怖ろしい人たちね。あなた方は何もないとこから、何か形をつくつたんだわ。私たちが何もせずにあるあひだに!……それを大事になさいね」

(第五章)

「あら、どなた?」

「お忘れになつちやいやですわ。高橋ゆめ子ですわ。けふ、どうしてもおなつかしくて、稽古を拜見に上がりましたの」

「あら、さうだったの」——かうなると歌子は、自分の過去の仕打なんぞケロリと忘れて、相手の友情に感激してしまふ美点をもつてゐる。「うれしいわ。おしまひまで見て、キタンなく批評して下さらなくちやいやよ。でも、あなた、久しぶりにお目にかかるよ、とてもお元気さう。お仕事もうまく行つてゐるのね。いいわね。みんな幸福になつたのね」(初日まで)

また、「幸福号出帆」の後半は一転して、登場人物達の運命が下降していく。三津子は、初日前日に行われたドレスリハーサルの最中に萩原とキスしているのを歌子に目撃され、ヴィオレッタ役を取り上げられてしまう。そして歌子がコルレオーニから受け取った遺産の五百万円を兄と共に持ち逃げし、ついには房子との関わりの中で密輸にまで手を染めるに至つた。又、房子と敏夫は、ハワードの金をバクチにつき込み一千万の穴をあけ、その穴埋めに大がかりな密輸を行わなければならなくなり、その密輸に凶らずも引き込まれてしまった大川らは警察に捕まってしまうのである。

以上の対比により、「幸福号出帆」における時間の構成は「鏡子の家」に受け継がれていると言ふことが出来よう。但し、「鏡子の家」ではさらにその構成が複雑化し、個々の成功と挫折のラインが次々に展開されることで全体としては、前半で成功、後半で挫折という大きな流れを作り出している。

### 三

これまで、「幸福号出帆」における空間・時間の構造分析し、「鏡子の家」におけるそれとの比較を見てきた。次に、この作品の主題について考察を進めたい。

三島作品では、作中に父親の影が薄いことは先行論者達によつてつとに指摘されることである。「鍵のかかる部屋」(昭和29年7月『新潮』)の桐子、「金閣寺」(昭和31年1月〜10月『新潮』)の私、「鏡子の家」の峻吉・収・清一郎そして鏡子、「午後の曳航」(昭和38年9月／講談社)の房子の家など、母子家庭という設定がかなり多く見られる。「幸福号出帆」でもやはり、山路家には父親がいない。不在の父に代わるべき存在として、ふたりの女がいる。いうまでもなく一人は歌子で、もう一人は房子である。歌子の良人コルレオーニはイタリアに帰国後亡くなつており、房子の良人ハワードは、日本に房子を残したまま香港で密輸事業を行つてゐる。歌子も房子も夫という存在に縛られることなく、それぞれ萩原、敏夫という若い恋人を持ち、支配者として君臨している。しかしながら、歌子、房子以上に支配者としての側面を露わにしていく人物がいる。三津子である。磯田光<sup>3)</sup>は、(登場人物の多いこの小説では、だれが物語の主人公であるかに読者は戸惑いを感じるかもしれないが、やはり最初に兄弟として登場してくる敏夫と三津子とが物語の中心を占めるにいたる)としてゐるが、物語が進行するにつれて、明らかに三津子の物語の方に比重が増していき、最終的には彼女が物語の主人公として機能している感がある。そして作者の思想も三津子を通じて示されているように思われるのである。

作品を読んでいくと、三津子の心情描写には幾つかのキーワードが繰り返し用いられていることに気づかされる。ここでは孤独・自由という語に着目しながら、この作品の主題を採っていく事にした。

まず、作中に示される三津子の孤独感の現れている例を二つ挙げる。

「をばさま。私、何だか今の生活がたよりなくって仕方がないの。不自然で、一人ぼっちで、何もかも崩れて行きさうな気がするのよ。何かスリルと興奮で、毎日毎日がすぎるやうな生活がしたい。何でもいい。どんな悪いことでも」(誘惑)

三津子は自分の、何かに憑かれて、まつしぐらに走ってきた半生を思つた。

『私つて、どこへ行くんだらう。どこへとも知らず、まつしぐらに駆けて行きたい私の衝動は何だらう。それでもただ一つたしかなことは、私がいつもひとりぼっちだつたといふことだわ』

そのガムシヤラな衝動は、一人になるとまた強く彼女をそそり立てた。(きちがい陽気)

このような三津子の孤独感は何に由来するものなのだろうか。三津子は母子家庭ながらも、母や兄から十分な愛情を受け、育つてきた筈である。その原因として着目したいのが、次に示すような家族間の距離である。

複雑な家庭でありながら、兄弟仲のよい三津子は、いまだかつ

て、兄の父のことを母に聞いたこともなし、母もまた、進んで話そうとしなかつたからだ。すべてさう畏怖事は、どうでもいいことであつた。過去がどうであらうと、三津子は家庭の秘密に首をつつこんだりする少女の陰惨な思春期なんか、知らずにすごした。

(吉報いたる)

この家族には、踏み越えては行けない敷居のよなものがある。父の存在し、お互いが微妙な距離を保っている。三津子は正代に、兄の父のことを打ち明けたこともなければ、自らそれについて尋ねたこともなかつた。また、敏夫の密輸取引を自撃したことを口にした際、狼狽する兄を見て、(言つてはならぬことを言つた)と思ひ、(気まぐれな猫のやうな様子で黙)り込んだまま、それ以上追求することをやめたりしている。つまり、真実を掘り当てることで引き起こされる問題を、あらかじめ回避して、お互いが傷つくことを避けている節があるのだ。この対処法は、兄弟の間に芽生える愛情を決定的なものにしない為の、無意識の自衛手段なのかもしれない。そして同時に二人の間に存在するこの微妙な距離が、三津子の孤独感を作り出している。表向きは母や兄から愛されていながら、どこかで常に孤独感を感じて暮らしているのである。また、「幸福号出帆」における三津子と敏夫の近親相殺的關係に悲壮感や罪意識が漂わないのも、この二人の距離があらかじめ示されているからに他ならない。

一方で、兄に対する三津子の抑圧された感情はそれと釣り合いを取るかのように、「悪」、「罪」、「美」へと傾いてゆく。その様相を少し追つてみたい。歌子邸へ行くまでの三津子は、(芸術の世界には、私

の知らない、清らかな夢のやうな生活があるにちがひなく、それによつて（みじめな汚い生活をすっかり忘れて）しまえるはずだと、考えていた。（歌をうたつてゐるあひだだけ、自分が別人になつて、救はれると思つた）三津子は、母と兄との微妙な関係、貧しい暮らしなど全てを浄化してくれるものとして、いわゆる現実逃避の手段として、芸術を希求していた。ところが、歌子邸で自称芸術家たちの暮らしぶりを目の当たりにするにつれて、（暗いところへとび込んで、しばらくして目がなれて来て、ものの文色がはつきり見えだすやうに、三津子にも徐々に）芸術の世界が、今までの自分のおかれていた状況よりも汚いものであることがわかつてきたのである。

「禁色」創作ノートに含まれている「饗宴」に関するノートには既に次のような、「幸福号出帆」のモチーフとも言うべき問題に通じるメモが残されている。

表—芸術的 似非芸術的なるもの

裏—世俗的 真に芸術的なるもの

○したがつて、イロニカルにいへば、まったく通俗的な小説を書くこと。

三津子は、自分を愛してくれていた筈の萩原が、歌子への追従からあつさり自分を裏切り保身に走つたこと、またこの一件で「椿姫」のヴィオレッタ役を取り上げられたことから芸術の世界に生きることをやめ、敏夫のいう（本物のオペラ）の世界に生きることを決める。

三津子にはそれが、まだ知らないオペラの序曲のやうに思はれた。兄の暗示してゐる、善も悪もない自由な世界への夢が、三津子の胸にもひろがつて来た。「椿姫」の初日が明日であるやうに、このオペラの初日も明日なのだ。（初日まで）

三津子は酔が、にはかにのぼつて来るのを感じた。彼女の全身は固く引きしまつた。

『これが私たちのオペラだつたんだわ。善も悪もない自由なひろい世界！』……三津子は海を、外国船を、おそろしいスリルを思つた。（危険な空想）

表社会の「現実逃避」から求めた「芸術の世界」に幻滅し、今度は抑圧された精神の均衡を裏社会に見いだす三津子は、（どんな悪いことでも）かまわないから、（スリルと興奮で）毎日が過ぎるやうな生活を送りたいと、自ら破滅への道を突き進んでゆく。以後の三津子の行動は、敏夫に（とにかく君は變つたよ。もう俺の手には負えん）と言わしめるほどに積極的である。税関検査をかくぐる為（乗船監視）が必要になれば、一度しか面識のない富田を誘惑せんとし、密輸の荷を運ぶトラックを調達する必要に駆られれば、三津子や敏夫を利用しオペラ上演を目論む大川らを、逆に利用してこれを手に入れたり、まるで食物を取り込むアメーバーの偽足のように周囲の人間を次々と自分の方へ巻き込んでいく。

しかし、三津子はスリルに満ちたこの裏社会が決して自分の求める自由な世界ではないことを自覚している。

三津子は、夢に夢見る心地だった。房子のこんな子供じみた提案から、彼女は何か不吉な予感がした。すべての登場人物が、陽気に歌つたり、さわいだり、呑んだり、食べたりしながら、オペラの終幕のやうに、さげがたい破局へ向つてゆくのを、三津子はまざまざと見るやうな気がした。しかしこのスベリ台に乗つてゐるのは快つた。(渦)

密輸に失敗し、日本から逃亡せざるを得なくなつた夜、「幸福号」のケビンから聞こえる兄の声を耳にした三津子は、「この声にいつも私は誘はれて来たんだ」と思う。そして敏夫に抱きつき寄り添うことで二人の間の距離は一気に縮まるのである。敏夫は、かつて借りたアパートを、つまり三津子との二人だけの空間を、「ただ一つの安住の場所」(情熱や不安のおびやかしに出来ない部屋)と考えていた。(善も悪もない)と繰り返し形容された(自由な世界)とは、他に邪魔するもののない、二人だけの空間を意味していたのであり、最後に二人はようやくこれを得ることが出来た。また、当人達に兄弟ではないということを知らせぬまま旅立たせることで、この関係はより恒久的なものとして示される。二人の間に恋愛が成立するならばいつしか破局もやつてくる。しかし、兄弟という自覚を持つている限り、恋愛の成立そのものが回避され、二人は永久に破局を免れることが出来る。その上兄弟相姦という甘美な罪の意識を保持することも可能になるのである。

#### 四

最後に、このモチーフと他作品との関連、および新聞小説における戦略について言及しておきたい。

三島の評論随筆「わが魅せられたるもの」<sup>(1)</sup>の中に次のような一節がある。

現在あるところのものを一度破滅させなければよみがへつてこないやうなもの、ちやうどギリシャのアドニス祭のやうに、あらゆる借り入れの儀式がアドニスの死から生まれてくるやうに、芸術といふものは一度死を通つたよみがへりの形でしか生命を把握することができないのではないかといふ感じがする。さういふ点では文学も古代の秘儀のやうなものである。収穫の祝いには必ず死と破滅のほひがする。しかし死と破滅もそのままでは置かれず、必ず春のよみがへりを予感してゐる。

大体私は死や破滅そのものだけをテーマにした芸術にはあまり興味がない。いはゆる狂気の芸術及び狂気の天才といふものには大して興味がない。やはり私は死や破滅を通していつもよみがへりを夢見てゐるのであるが、さういふ夢を見ることと、根本的な破滅の衝動とがうまく符節を合したときに、いい芸術ができるのではないかと思ふ。

「鏡子の家」では、芸術家として、俳優の収と画家の夏雄とが登場する。収は、破滅に傾きすぎたあまり、醜い女高利貸しの秋田清美と

情死をする羽目になるものの、それは売れない俳優であった収にとつて、再び「見られる人」の地位を獲得したことになるのであって、やはり一種の再生を果たしているともいえる。また、夏雄はギリギリのところまで、長らく陥っていた神秘主義から解放され、現実社会に再生を果たしている。

そして、「幸福号出帆」にも（よみがへり）は描かれている。ヴィオレッタ役を取り上げられたときに三津子は、「椿姫」の初日が明日であるやうに、このオペラの初日も明日なのだ」と考えた。これが二度目の初日ならば、結末部において正代や歌子のいうところの（真に芸術的な）、（永久にお祭りのつづく国、永久にオペラのつづく国）への出帆、互いに思いを抱いている兄との出帆は、二度目の初日とも言えよう。

「幸福号出帆」における昭和三十年十一月十五日という連載終了日は、三津子が主役を張る筈だったオペラ「椿姫」の初日と一致する。これを単なる偶然ではなく、作者からの新生の餞と読む事は出来ないだろう。時代は多少ずれるが、同じく新聞連載小説であった、夏目漱石の『三四郎』の戦略性について小森陽一は、「好き放題と言つてよいほど、活字や印刷技術、あるいは新聞という活字メディアの機能と戯れている」と指摘し、その一例として（小説内の時間は、新聞連載期間をわずか数日ずつ前後に拡張しただけで、ほぼ現実の読者が生きる季節感と同時進行して）いることを挙げている。「幸福号出帆」も、連載開始時期は作中時間の始点とほぼ重なり、三島が実時間と作中時間を新聞連載という形式を意識して組み立てていたことは当然推測できるだろう。更に言えば、この作品は途中から、作中時間が実時

間に先行していく。つまり、物語の結末部の時間は、当時の読者にとつて未知の時間帯となっているのである。SF的素材を扱った「美しい星」（昭和37年1〜11「新潮」）においても、作中には時事ネタがいくつも織り込まれ、作中時間が実時間を超えることはなかったが、「幸福号出帆」では意図的とも思えるほどに時事ネタをカットし、作中時間も未知の時間帯を使用している。月島や銀座の詳細な描写により読者に作品世界を身近なものとして認識させつつ、一方で時間を曖昧にすることで、密輸やオペラなどの浮世離れたロマンの世界を作り出す意図があつたのではないだろうか。

このように、三島は「幸福号出帆」において、新聞連載という形式を時間の面からもうまく利用している。また、後の作品に続く方法や思想とは別に、読者層を意識してのエンターテインメント性を作中に盛り込むことも忘れてはいない。もはや紙面が尽きかけているので、その一例としてここでは、「カルメン」の展開の一部が、「幸福号出帆」のなかに組み込まれており、後の伏線としても重要な役割を果たしている点を指摘するに止めておく。前半部ではヴィオレッタ的な純真な女性として描かれていた三津子が、後半部ではカルメン的な役回りを、また富田がホセ的な役回りを担わされていることは今更言うまでもないが、更にミカエラ（ホセの許嫁）の役回りを思わせる浅子を登場させている事にも注目せねばなるまい。彼女の存在は、後に密輸に失敗し高飛びする際の三津子と富田のやりとりの伏線として生かされているのである。

## おわりに

「幸福号出帆」は、「カルメン」の筋立てを利用した伏線、密輸のカラクリ、オペラ・能楽をはじめとする作品の羅列などといった様々なエンターテインメント性を保持しつつも、その構造や、思想はのちの純文学的作品に続くものを持つてゐることは注目すべきことである。構造の面から言うと、空間・時間構成により、前半部と後半部とを設定した上で、前半部は帝国オペラ協会の面々、山路家などを中心とした人物達の運命の上昇を、また後半部はイタリア亭の密輸メンバー、歌子邸間借人などを中心とした人物達の運命の下降を描き出している点が指摘できる。これは、後の「鏡子の家」の、(夏雄から峻吉へという運命のラインが、二年間に渡り連続して引かれ、それが全体として、鏡子の運命が象徴するような二年サイクルの、成功・頂点・挫折といった運命の変化をなだらかに描く)という昇華された構成となつてゆくようである。

また作中に、三島が繰り返し言及する「芸術」の問題をとりあげ、後の作品に共通する破壊とそこからの(よみがへり)について描いている点にも注意せねばなるまい。

かくて「幸福号出帆」には後の作品に繋がるテーマや構成を備えており、単なる娯楽作品という以上に後の作品の雛型としての面を内蔵していると言える。今後は、このような今まで切り捨てられてきた、エンターテインメント小説、中間小説群における方法論も解明していくことで、三島文学における方法論とその軌跡をより正確に辿っていく作業も必要になると思われる。

注 (1) 村松剛『三島由紀夫の世界』(平成8年11月/新潮文庫)

(2) 長谷川泉・武田勝彦編『三島由紀夫事典』(昭和51年1月/明治書院)

(3) 鹿島茂『幸福号出帆』と『鏡子の家』の関係』(平成8年7月/ちくま文庫)

(4) 松本徹・佐藤秀明・井上隆史編『三島由紀夫事典』(平成12年11月/勉誠出版)

(5) 「幸福号出帆」については、創作ノート二冊及び原稿用紙二十一枚に残されたプロットが現在確認されており、その一部は『決定版三島由紀夫全集第五巻』に収録されている。尚、今回言及した部分は全集に写真版が掲載されている。

(6) 注3に同じ。

(7) 日本初の国際見本市は、昭和二十九年四月十日から二十三日まで大阪の本町会場と港会場が開かれた。翌三十年には東京の晴海町会場と大手町会場が五月五日から十八日まで開かれ、それ以後、大阪・東京と交互に開催されてきた。つまり、東京で開かれるのは、昭和三十、三十二、三十四年と隔年なのである。また、(小学校を卒業したのが、丁度終戦の年)で、(中学に入ったのは終戦のあくる年)である敏夫が今二十三歳という記述もある。作中時間の起点が昭和十二年だとすると、敏夫の小学校卒業は十一歳となるが、これでは数え年輪でも満年齢でも当時の学制とは齟齬をきたすため、論者は起点を昭和三十年六月と判断した。

更に、右の結論から敏夫の年齢を当時の学制に基づいて計算してみると次のようになる。

昭和20年 (13歳) 国民学校高等科卒業

昭和21年 (14歳) 旧制中学入学

昭和22年 (15歳) 新制中学二年次編入

昭和24年 (17歳) 新制高校入学

昭和27年 (20歳) 私立大学入学 (28年中退)

昭和30年 (23歳)

但し、旧制中・新制中いずれかの時点で一度(上級生の前歯を

二本折つて放校）処分を受けている。

「豊饒の海」（昭和40年9月〜同42年1月）『新潮』、昭和42年2月〜同43年8月『新潮』、昭和43年9月〜同45年4月『新潮』、昭和45年7月〜同46年1月『新潮』では、登場人物の年齢において満と数えとが混在していることが既に指摘されているが、「幸福号出帆」の敏夫に関して言えば数え年齢を採用していると言える。

(8) 拙稿「三島由紀夫『鏡子の家』論―作中時間の構成について―」（平成13年12月『国文学攷』第172号）

(9) 磯田光一「幸福号出帆」解説（昭和53年6月／集英社文庫）。但し引用は、「磯田光一著作集1」（平成2年6月／小沢書店）に拠った。

(10) 「決定版三島由紀夫全集第三巻」に収録されている、昭和二十五年に書かれた『禁色』創作ノート）には、作品としては存在しない「饗宴」の腹案メモが残っている。このメモに後の『鏡子の家』に繋がる構造が記されていたことは拙稿（注七）で既に指摘しているが、更に「幸福号出帆」に繋がる思想も含まれていると思われる。

(11) 三島由紀夫「わが魅せられたるもの」（昭和31年4月『新女苑』）。但し引用は、「三島由紀夫全集第27巻」に拠った。

(12) 例えば、三島の専業作家第一作目となる『仮面の告白』起稿日が十一月二十五日であるが、この日は遺作『豊饒の海』の脱稿日でもあり又自決の日でもある。こうした一致が作務的なものなのかどうかについては、一考の余地が在りそうである。

(13) 小森陽一「個人と活字 『三四郎』における文字のドラマトゥルギ―」（『現代思想』平成4年10月）。但し引用は、「日本文学研究論文集成27 夏目漱石2」（平成9年9月／若草書房）に拠った。

(14) 注8に同じ。

「幸福号出帆」「鏡子の家」の引用文及び『禁色』創作ノート）は、それぞれ「決定版三島由紀夫全集第5巻」（平成13年4月／新潮社）「決定版三島由紀夫全集第7巻」（平成13年6月／新潮社）「決定版三島由紀夫全集第3巻」（平成13年2月／新潮社）に拠った。

（く）ない ゆみこ、広島大学大学院博士課程後期在学