

三島由紀夫「憂国」を読む／観る

——小説と映画をめぐる表現方法について——

中元 さおり

1

映画「憂国」（一九六六年四月封切）は、小説「憂国」（『小説中央公論』一九六一年一月）の作者である三島由紀夫によるセルフリアダプテーションである。三島は、監督と脚本、主演を自ら務めて、小説を映画という別の表現方法に変換することに挑戦した。小説「憂国」では、「一・二六事件を背景にした「愛と死の光景、エロスと大義との完全な融合と相乗作用」¹を言語によって構築したが、映画では一転してセリフは無く、視覚的表現のみによって作品を成立させる方法をとっている。小説と映画において生じた表現方法の違いを詳細に検討し、小説が映画という別の表現様式で新たに展開されたことで明らかになるであろう、文字を読むことと映像を観ることの間にある問題について考察することが本稿の目的である。

映画「憂国」については、「言葉の表現による抽象作用を、抽象作用を経ない前の状態の混沌に引き戻すことが必要であると思はれた」²ことが映画化への動機として作者本人によって語られている。また、自分自身の内部にある「オリジナルな混沌」を「自分の手でほじくり起してみたかった」というねらいも明かされている。大義に準じる夫婦の最後の交情と切腹による死を、「ドラマの前段階の

宗教的なドロメノン³の、農耕祭儀の犠牲の儀式」として描くことと、また、カメラによる映像表現によって「言葉以前の、力づよい、野蛮なイメージを復活させ、芸術作品からあらゆる近代的要素を払拭」⁴することを企図したものであったことも述べられている。言語による抽象作用を経ない前の混沌の状態を、映画によって探り当てることが三島の目的であったとするならば、それは映画のどのような表現によって可能だと三島は判断したのだろうか。まずは、小説と映画における表現の違いを検討することが必要な手順となるだろう。

2

三島は小説「憂国」について、「かくて、徹頭徹尾、自分の脳裡から生れ、言葉によつてその世界を実現した作品は、「憂国」一篇といふことになる」⁵と語り、自分の小説を読んだことがない読者でも、「憂国」を読めば、小説家としての三島由紀夫を理解できる作品としている。なぜなら「そこには、小品ながら、私のすべてがこめられてゐる」からであると語る。三島の観念が言葉によって十全に表現されたという小説家としての自負がうかがえる。また、この

自解の三年後でも小説「憂国」への態度は変わっていない。

「憂国」は、物語自体は単なる二・二六事件外伝であるが、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。しかし、悲しいことに、このやうな至福は、つひに書物の紙の上にはか実現されえないのかもしれない、それならそれで、私は小説家として、「憂国」一編を書きえたことを以て、満足すべきかもしれない。⁴

このように、三島が完成度の高い小説として認める「憂国」を、映画という表現に移行させるときには、その言語的要素をなるべく排除した方法を求めた。それは、言語によって抽象化される以前の混沌状態への三島の希求であり、完成品から未完成の状態を探り当てようという逆行を思わせるような試みである。

近年は映画の「憂国」を論じたものもみられるようになった。その際の論点は、自己の肉体への三島の意識を検討するものや、同年代のアンダーグラウンド文化との影響関係を論じたもの、三島における切腹行為への強い関心という観点から考察したものなどが目立つ。山中剛史「自己聖化としての供犠——映画「憂国」攷⁵」は、「原作の物語とは全く別個の、プリミティブな祭儀的カタルシスを追求しようとした試み」として映画「憂国」をとらえたうえで、一九六〇年代半ばにおけるアンダーグラウンド映画をとりまく状況や三島の切腹へのこだわりについて言及し、「憂国」の映画化によって「自己のオブジェ化」を目指し「芸術作品にして芸術家を一身に同時に

兼ねる」ことの不可能性への試みであったと論じている。また、井上隆史も一九六〇年代における「三島のアングラ文化的な関心」や「前衛芸術のエネルギ」への接近や、三島の切腹という行為への関心について「作家における存在への飢渴とオブジェの存在性の問題」に関連づけている。

そもそも「憂国」については、小説を論じるにしても映画を論じるにしても、その後の作者自身の姿に重ねて読みたくなる作品である。山内由紀人は「三島の生涯から振り返ると、映画「憂国」はフィルムによる遺書のように思えてくる」と三島の死という帰結から論じるが、そうなると山内自身が言及しているように「ますます予言的な作品に見えてくる」という観点から逃れられない。

言語的に構築された小説の世界を、言語表現をできる限り拭い去った映画という別の表現方法で新たに作り替えたセルフアダプテーションの様相を、小説と映画における表現の差異から丁寧に拾い上げていくことも必要な視点ではないだろうか。三島自身によるアダプテーションである以上、作者固有の問題に引きつけて考えなければならぬが、作品の物語内容やテーマ性を三島の死から捉えることにはより慎重な態度をとりながら、あくまでも映画と小説の表現の問題として論じていきたい。

3

小説と映画における表現の違いについて、両者で大きく異なる場面や表現に注目していくこととする。一つ目は、「麗子の唯一のコレクション」として大切にできた動物をかたどった陶器の小さな置物をめぐる場面である。小説では、麗子が死を予感してから

は、それらは「一そうあてどのない、よるべのない表情を湛えはじめた」ように感じられる。それは近いうちに主を失う小さな置物への麗子の同情であり、自分も失うことになる幸せな日常への名残惜しさでもあるだろう。

麗子はその一つの栗鼠を手にとつてみて、こんな自分の子供らしき愛着のはるか彼方に、良人が体現してゐる太陽のやうな大義を仰ぎ見た。自分は喜んで、そのかがやく太陽の車に拉し去られて死ぬ身であるが、今の数刻には、ひとりでの無邪気な愛着にも浸つてゐられる。しかし自分が本当にこれらを愛したのは昔である。今は愛した思ひ出を愛してゐるにすぎないので、心はもつと烈しいもの、もつと狂ほしい幸福に充たされてゐる。

陶器の栗鼠に向けられた「子供らしき愛着」や「無邪気な愛着」は、かつての「愛した思ひ出」として過去に追いやることで、現在の「狂ほしい幸福」を実感していく。麗子の想像力は、陶器の小さな動物たちから巨大に輝く「太陽のやうな大義」へと連なっていく。それは、かつての麗子の小さな幸せの日々すらも、良人によつてもたらされた「もつと烈しいもの、もつと狂ほしい幸福」へと回収されていくものとしてとらえている麗子の認識がある。

一方、映画版「憂国」の「第一章 麗子」では、陶器の栗鼠が麗子の手からすべり落ちて割れる場面が登場する。小説では陶器の栗鼠が割れたり、壊れたりするような場面は無く、「太陽のやうな大義」のもとへと回収されていく小さな日常を意味する。映画のなかで新たに提示された落下と破壊という動きをともしなう突発的な表現

は、まさに観客の視覚に訴えかける印象的な場面である。「シナリオ^⑧」には次のような記述がみられる。(傍線はすべて引用者による)

第一章 麗子 (行頭の数字は、シナリオに記載されているカメラの「カット番号」)

- 3 畳紙に「形見 麗子」と書いている麗子。
- 4 これを周囲から見守るかのやうに円形に並べられた陶器の小動物のコレクション。その中の栗鼠へのびる麗子の手。
- 5 その栗鼠を胸におしあて目をとぢる麗子。

(中略)

- 10 目を閉じた麗子の顔の中に、次第に近づいてきて大きくなる清らかな神棚のイメージ。
- 11 その神棚を拝する二人のうしろ姿の幻が、目を閉じた麗子の顔の中にくつきりと浮ぶ。
- 12 神棚の幻が薄らいでゆくにづれ、麗子は次第に恍惚とした微笑をうかべる。
- 13 胸に抱いた陶器の栗鼠、突然、床に落ちる。
- 14 落ちて割れた陶器の栗鼠。
- 15 ハツとした顔で床を眺め、ややしばし思ひに沈み、下手橋ガカリのはうの気配に気づき、そちらを急に向く。
- 16 いそいで、こわれた栗鼠や畳紙を裏へ片づけ、玄関(橋ガカリ)のはうへ立つてゆく麗子。

「シナリオ」の指示に「突然」「ハツとした顔」「そちらを急に向く」

「いそいで」などの言葉が散見されるように、この場面では予期せぬアクシデントによってストーリーに急な展開がもたらされることが指示されている。

この映画は無声映画としてセリフもなく、登場人物の表情もかなり抑制された儀式的で静かな雰囲気のみで進んでいくが、予期せぬアクシデントとしての落下と破壊という動的な表現は極めて映画的な表現として、ストーリーの展開を促すきっかけとなる。

また、壊れやすい陶器の動物たちを大切に集めて飾り、そのコレクションの一部が落下して割れるというストーリーの流れから連想されるのは、テネシー・ウィリアムズの戯曲「ガラスの動物園」(一九四五年)である。ウィリアムズの「ガラスの動物園」では、繊細でもろい女性ローラの存在を象徴するものとしてガラス細工の動物たちが描かれており、ローラが大切にしているガラス細工の動物が壊れる場面は、ローラの繊細な心が傷つくことを暗示する有名な場面である。もちろん、三島も「ガラスの動物園」の内容は熟知していたと考えられよう。三島とテネシー・ウィリアムズとは演劇をきっかけに直接的な交流を何度ももっており、友人関係であったことはよく知られているところである。このシーンについて、「同性愛者が置かれた現実からの疎外が色濃く反映」された「ガラスの動物園」と映画「憂国」を繋ぐ「符号」ととらえ、さらに三島が神山保という筆名で書いたアンダーグラウンド小説「愛の処刑」も視野に入れて「妻・麗子は「ふつうの女」ではないことを仄めかしている」と同性愛的な連想ゲームを構成するものとして読み解く出雲まろの論考¹⁰⁾も示唆に富むが、本稿ではあくまでも映画「憂国」における表現の問題として考えたい。「ガラスの動物園」のローラのよ

うな繊細なもろさは、映画版「憂国」の麗子に安易に重ねられるものではない。むしろ麗子は良人が体現する大義に強い信頼をよせ、良人とともに死ぬ覚悟を決めていたのだから、小さな陶器の動物が割れてしまうという表現を、麗子の心の動揺やもろさにつながるものとしての理解するのは難しい。むしろ、「ガラスの動物園」のローラとは対照的な強さを感じさせる。したがって、この場面は「ガラスの動物園」の演劇や映画で繰り返し演じられてきた名シーンを形としては踏襲しながらも、それとは異なる意味を含む場面として受け取ることができないだろうか。

小説「憂国」で語られるような細々とした夫婦の生活感は映画では跡形もなく排除され、この小さな陶器の動物たちの存在に麗子の日常が集約して表現されている。映画において、セリフなどの言葉によって説明するのではなく、小道具などの物の存在自体にストーリーを動かすようなイメージが託されている表現は、視覚によって語られる映画的手法だといえるだろう。さらに、麗子の心象イメージとして陶器の動物に重ねて画面に映し出されるのは、清らかな神棚とそれに拜する夫婦二人の姿である。大義と強く結びつけられた神棚の元で夫婦の生活が営まれていることを意味するシーンであり、ここではまさに夫婦の日常を象徴するものとして陶器の栗鼠が登場する。その陶器の栗鼠が麗子の手から落ちて割れるという出来事は、神棚に守られた二人の日常に亀裂が生じる不吉な暗示であり、二人の死——つまり陶器の栗鼠のように、彼らの肉体の破壊という行為への予感を映像だけで見事に表現した場面である。さらに、落下と破壊というアクシジョンが、目を閉じて神棚の幻を思い浮かべ恍惚とした表情を浮かべる麗子を、心象風景から現実へと引き

戻すきっかけとなっており、映画の第一章から第二章へとストーリーが動き出すための映画オリジナルの場面として表現されている。

映画のみに見られるシーンとしては、絶命した中尉の軍帽が床に転がる場面も重要だろう。これは、「シナリオ」にも指示はなく、映画の撮影の段階で付け加えられた場面であることがうかがえる。自刃して前方がぐっくりと倒れた中尉の頭から軍帽が転がり落ちたところで「第四章 武山中尉の切腹」は終わり、映画は「第五章 麗子の自害」へと進む。第四章の終わりからそのまま場面は引き継がれていくが、武山が目深にかぶっていた軍帽が床に横向きに転がり落ちたことで、彼が完全に死んだことが表現されている。麗子は良人の死を見届けると、彼の遺体をそのままに残して下手の橋ガカリに向かつて歩き出す。ちょうどその時に麗子の白無垢の裾が床に転がった良人の軍帽に当たり、横向きに転がっていたものが偶然に正しい向きに整えられ、床にそっと置かれているような印象を新たに生み出す。その軍帽を麗子が拾って良人の頭にかぶせるという演出は、三島の「シナリオ」完成後に変更された点であり、この映画の演出を担当した堂本正樹の提案であったことが三島の証言からもわかる。

舞台のディテールに熟達してゐる氏（引用者注・堂本正樹）は、さまざまにプランを私の台本に加へ、もつとも印象的な効果的な一例は、中尉が切腹し息絶えて俯伏せに倒れると、軍帽が脱げて前へころがり、中尉夫人が死出の化粧で橋ガカリへゆくとき、白

い裾の端がその軍帽にさはつて、今までころがったまま立つてゐた軍帽がパタリと倒れる、といふ堂本案である。これは画面によく生かされてゐる¹¹。

原作者でもあり、監督・脚本・主演を担当した三島の独断で映画の製作が進められたのではなく、演出家やプロデューサーとの共同作業によって練り上げられ、撮影現場でも台本からさらに変更されるシーンがあったということがわかる。この演出によって、軍帽というコスチュームがもつ視覚的なイメージは強調されたものとなった。小説では自刃に際して竹山は軍服を着てはいるが、軍帽についての描写はみられない。つまり、軍帽は映画化の段階で投入された新しい小道具である。武山を演じる三島の表情を隠すように目深にかぶった軍帽が、能の舞台構成を模したこの映画においては能面の役割をはたしていることは作者自身も「武山中尉に能面と同じやうに軍帽を目深にかぶらせ、彼の行動を軍帽と軍服で表現しようとした¹²」と言及している。ただし、二人の死の場面は極端に小道具が排除された静的な空間として演出されているため、軍帽が二度も転がる動的な表現は、まるで偶然に引き起こされた突発的な動きでもあり、また物語を展開させていく必然的な流れでもある両義性をもったものとして観客の視覚をとらえるものだろう。

死という結末に向けて厳しく統制された表現が多見される映画だが、そのなかでまるで乱調のように見える転がった軍帽の存在感は無視できない。そして、武山の頭から転がり落ちた軍帽は、その後麗子によって拾われ彼の頭へ再び乗せられることにはなるが、麗子が別の空間に移動して化粧を直して再び戻ってくるまでの間は、床

に転がったままで放置される。持ち主から離脱し放置されたままの軍帽が映像に映し出され続けることによって、武山が完全に死の領域へと移動してしまっただけというところが観客にも強く認識されることとなる。一方で、麗子は視線をもう良人には向けておらず、涙で崩れた化粧を直すために自分の顔に集中して眺めており、麗子の視線の行方をとらえたカメラの映像からは、麗子は良人の死を受け止め、自分の死を完遂させる結末に向けてストーリーが進んでいることを観客は実感することとなる。

5

次に、小説と映画における音の演出方法について検討する。小説に描かれていた音に関する描写が映画では削除されたものが多く、映画の演出の特徴だと考えられる。音の描写は、映画であればこそより明確に表現できそうなものだが、映画に登場する音は全編を通して途切れることなく背後で流れる「トリスタンとイゾルデ」のみに限定される。

小説に登場する音は、事件の勃発を知らせる「雪の晩間に吹き鳴らされた集合喇叭」、ニュースを伝えるラジオ、任務から戻った武山が「玄関の戸をはげしく叩く音」、死に際して体を清めるために風呂を使っている武山がたてる「遠い湯のはねかへる音」などのように、非常時の緊迫感をとまなうものとしてさまざまな音が二人の耳に届く。さらに、武山が意識する窓の外の「自動車の音」や「タイヤのきしみ」、「クラクション」の反響する音などは、死を覚悟した非常時下でも「あひかはらず忙しく往来してゐる社会の海の中に、ここだけは孤島のやうに屹立して感じられる」ような、外の世

界と二人の空間を明確に切り分けるものとして聞こえていることが小説では語られる。つまり、小説では音によって迫り来る死の足音が意識されることとなる。

また、小説での武山の自刃の場面でも、死に至るまでの様子が音によって表現されている。自分の腹に刀を突き刺す際には「鋭い気合の声が、沈黙の部屋を貫ぬい」ており、音の存在感は増す。死に至る過程は、当事者の武山にとっては次のようなけたたましい音によって苦痛が認識される。

苦痛は腹の奥から徐々にひろがつて、腹全体が鳴り響いてゐるやうになつた。それは乱打される鐘のやうで、自分のつく呼吸の一息一息、自分の打つ脈搏の一打ち毎に、苦痛が千の鐘を一度に鳴らすかのやうに、彼の存在を押しゆるがした。

また、腹を切り裂いた中尉が力をこめてのけぞつた際には、「後頭部が床柱に当る音が明瞭にきこえたほど」であつたと語られるように、小説における武山の最期は酸鼻を極めた血みどろの光景とともに、苦しむ肉体から発せられる過剰な音に満ちた世界でもあるのだ。小説における音についてはこれまでほとんど指摘されることがなかったが、小説「憂国」では、汗や血、内臓などの肉体の生々しい露出の描写だけでなく、苦痛によって発せられる音もまた、死に瀕した肉体をリアルに描くために必要なものであつた。

しかし、映画ではこれらの音のすべてを切り捨て、物語内では無音に抑制され、ワグナーの「トリスタンとイゾルデ」のみによつて演出する方法をとっている。映画「憂国」の「製作意図及び経過」

のなかで、三島は映画の音について次のように語っている。

私は映画の音の中で、うめき声や、人間の生理的な音を好かない。このベッド・シーンや切腹場面でも、そのやうなものが物語の統一的な純粋な効果をどれだけ妨げるかを私は怖れてゐた。ワグナーの音楽はすべてそれを解決した。そして切腹の苦痛さへ、そこでは不思議な音楽のエロチックな陶酔の中に巻き込まれ、ましてベッド・シーンは音楽のおかげで最高度に浄化された。¹⁵⁾

三島にとつては、映画のなかで肉体から発せられる「人間の生理的な音」はリアリティを必ずしも保証するものではなく、むしろそのような生理的で個別具体的なリアルな音は映画全体の統一感を妨げるものでしかないようである。映画では、肉体の苦痛や性的表現は俳優の肉体そのものによつて表現された視覚的なイメージこそを重視する。そして、それを生理的な音から完全に切り離れた美しい音楽と組み合わせることでこそ「エロチックな陶酔」が映画のなかで成立できるというものである。このような映画における音についての三島の感覚は、まさに小説と映画での表現方法の違いを明確に説明するものだろう。

また、映画「憂国」では、能舞台を模した限定的な空間に二人の世界を集約させ、外界からは隔絶した空間であることを表現するためにも、音の表現は切り捨てられたのだろう。俳優の発するセリフという音だけでなく、小説では重要な意味をもっていた彼らを取り巻くさまざまな音という要素が抑制されたことで、観客の感覚は視覚に集中していくこととなる。もちろん、映画版でBGM以外の音

や声が抑制されたのは、製作事情によることも大きいだろう。製作期間が非常に限られていたことや、製作費の都合から極めてシンプルな表現方法を選ばざるを得なかったという現実的な制限があったことは想像に難くない。しかし、映画の表現として無声映画に近い方法を選択したことにより、「憂国」は小説と映画でその表現の方法を大きく分かつことになった。そもそも映画は視覚と聴覚によつて成立する表現媒体だが、三島の映画版「憂国」での音は物語世界外で鳴っているBGMしかなく、観客にとつては、通常の映画鑑賞よりも過剰に視覚に集中することが要請されるような映画体験となる。

6

次に、小説には描かれておらず映画のみで見られるシーンについてとりあげる。映画のラストシーンに映し出される白砂の上に折り重なる二人の姿は、いわゆるイメージカットにあたるようなもので、小説には該当する場面が見当たらない映画のオリジナル表現である。

自刃した後に折り重なって倒れている二人の姿が、白い石庭を背景に美しく映し出されたシーンで映画は終わる。シナリオには次のような指示がみられる。

139 (近写↓後退↓俯瞰 15秒)

二人の折り重つて倒れた屍。

カメラ後退し、奥の「至誠」の軸の下に折り重つた二人の屍を写し、さらに俯瞰になつて、龍安寺の石庭の石のまはりの箒の

掃目のやうに、二人の屍のまはりに様式的に美しく波打つた白布を示す。

このラストシーンは、ストーリーとしての時間経過が停止した状態の場面であり、二人の最期を血みどろの凄惨な肉体の死から「至誠」や大義に見守られた美しい死へと昇華したイメージカットだといえる。カメラは近写から斜め上への俯瞰へと移動し、二人をとりまく空間は石庭を思わせる清浄な空間として映し出されている。

一方、小説のラストシーンは自らの喉を突き刺し、真っ赤な血潮が噴き上がるのを見る死の直前にある麗子の視線で閉じられており、両者の差異は大きい。小説では壮絶な良人の死を見続けた麗子の視点を保ち続けたまま終わるが、映画ではそれまでカメラがとらえ続けたリアルな肉体の死ではなく、心象風景としての死の光景にすり替わっていく。まるで、彼らの霊をなぐさめるかのような、いわゆる日本的な様式美の枠組みによる死の表現へと変化している。堂本はこのシーンについて、次のように撮影の内幕を語っている。

撮影は、ラスト・シーンから始められた。これは私の提案による死の浄化であり、白砂を竜安寺の石庭の如く、波うたせて、今や列聖された夫婦を、被昇天の霊を押し上げる雲の天使の如く経廻らなくてはならない。この為にカメラは俯瞰されねばならず、この一シーンの為に、我々は到着の遅いクレーンを待ちに待ったのである。¹⁴

映画で新たに表現されたこのシーンは、堂本の発案がシナリオ作

成の段階で取り入れられたもので、前述したようにこの映画が共同製作としての作品であることを証左する。さらに、映画のラストシーンは、小説にあった麗子の死の凄惨さというリアリティに立脚した視点で物語を終えるという方法ではなく、観念的な美しい死を表現した映像によって映画は締め括られている。

映画では、汗や血、内臓の露出をつぶさにとらえた映像によって、肉体の苦痛の表現はリアルなものを目指す方向にあった。しかし、映像として肉体の一部分がクローズアップされることや、肉体の裏側である内臓の露出をカメラでとらえることは、「無個性の普遍的性的観念とほとんど同質同類の、人間の無個性な普遍的な肉体存在の実相に直面するにちがひない」¹⁵という三島の理論を実践したものである。肉体のクローズアップによってあらわになるのは、個人個人に固有なオリジナリティのある肉体ではなく、個別性が無化されてしまった「人間の無個性」で「普遍的」な肉体ではない。そのような肉体の認識によるならば、言語による抽象化以前の混沌とした肉体を、視覚を駆使することによって捉えられてきた映画「憂国」の肉体は、個人の肉体ではなく、「人間の無個性」で「普遍的」な肉体であり、作者である三島由紀夫によって演じられた固有の肉体は、個性を剥奪された様式的な美しい肉体と様式的な美しい死へとつながろうとする三島の実験的な試みであったのかもしれない。

注

1 三島由紀夫「『花ざかりの森・憂国』解説」(新潮文庫、一九六八年九月)

- 2 三島由紀夫「製作意図及び経過」(『憂国 映画版』新潮社、一九六六年四月)
- 3 三島由紀夫「あとがき」(『三島由紀夫短篇全集六 雨の中の噴水』講談社、一九六五年八月)
- 4 注1に同じ
- 5 山中剛史「自己聖化としての供犠——映画『憂国』攷」(『三島由紀夫研究』2、二〇〇六年六月)
- 6 井上隆史「六〇年代と三島由紀夫——純文学論争、映画『憂国』、東大全共闘との討論、歌舞伎『椿説弓張月』」(『昭和文学研究』一九九九年九月)、『三島由紀夫 虚無の光と闇』試論社、二〇〇六年十一月)
- 7 山内由紀人『三島由紀夫、左手に映画』(河出書房新社、二〇一二年十一月)
- 8 「シナリオ 憂国」(『憂国 映画版』新潮社、一九六六年四月) ↓『決定版三島由紀夫全集 別巻』新潮社、二〇〇六年四月)
- 9 テネシー・ウィリアムズ『ガラスの動物園』(小田島雄志訳、新潮文庫、一九八八年三月)
- 10 出雲まろ『「デスパレートな存在形態」男優・三島由紀夫試論』(黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『日本映画は生きている 第五巻 監督と俳優の美学』岩波書店、二〇一〇年十一月)
- 11 注2に同じ
- 12 注2に同じ
- 13 注2に同じ
- 14 堂本正樹『三島由紀夫の演劇 幕切れの思想』(劇書房、一九

七七年七月)

- 15 三島由紀夫「映画的肉体論——その部分及び全体」(『映画芸術』、一九六六年五月)

※本文の引用は『決定版三島由紀夫全集』(新潮社)に拠った。

※本稿は第四回三島由紀夫とアダプテーション研究会(二〇一九年十二月七日)での口頭発表に基づいている。会場で教示を賜った方々に、この場を借りて謝意を表したい。

(なかもと・さおり)