

『破綻としての原初』あるいは『分配される終末』

—三島由紀夫の文学Ⅱ自由観と「小説の終焉」について—

柳瀬 善治

はじめに

本稿では三島の小説と文学論を対象にして小説における「自由」「時間」と「破綻」「不可能」の問題を取り扱う。

三島は生涯を通じて、いくつかの文学論・芸術論を書き、また他の作家との対談でもしばしば現在の小説や芸術の問題に触れている。ことに晩年の小説観は、世界資本主義・共産主義との対応から小説の死が宣告されており、三島の遺作『豊饒の海』との関連からも興味深い問題を含んでいる。そこで追及されるのは自由の問題系であり、その問題系は三島の終末観・時間意識・戦後認識と結びついて複雑な表象の在り方——ナラティヴ——を要求し、三島は自らの長編小説でそのナラティヴを模索した実践している。

また彼の小説の構成にはある種の〈破綻〉がみられる。結末からその作品の構成を考えたと言及される三島作品であるが、長編小説に関しては、しばしばその構成が

難じられている。この構成の破たんは、単に技術的な問題というより自らの世界認識による要請から三島が執拗に反復していたものではないかと考えられる。

この二つ——現代社会における「文学で自由を表象すること」と「執拗に反復される破綻・不可能」——がどのように三島の小説観の中で結びつき、いかにして小説の死という認識にたどりついたのかを考察したい。この論点は戦後の文学・社会概念の再検討をなす上でも、また現代の「フラットな」サブカルチャーへの批評的介入をする上でも、ともに重要な示唆を含むはずである^①。

1 原初の記憶の表象あるいは反復される破綻

及川俊哉は、『美しい星』読解の仮案——破綻の証明とその積極的評価——^②で次のような指摘を行っている。すなわち、『美しい星』はその結末部が解釈できず、明らかに「破綻」している。だが、その「破綻」は、「核による滅亡」という「原理的に物語化しえぬ主題」を表象しようとしたことによるものだととして、及川はこれに積極的な意味を見出している。

この及川の指摘は、『美しい星』論の文脈を超えて重要である。というのは、この「破綻」は三島の長編小説全体について言いうる可能性があるからである。『仮面の告白』が前半と後半でずれをきたしていることは発表当時から指摘されていることであり、『金閣寺』の結末の話者「私」の「生きようという決意」がそれまで作品の語りからはみちび出せないこと、また『鏡子の家』結末の「大とともに帰還する夫」があまりにも唐突であることなど、

三島の多くの長編小説は、「執拗にこの破綻自体を反復している」ようにもとれるからである。また『絹と明察』『天人五衰』の結末も、それなりの解釈は可能であるものの、やはり唐突な結末という印象は否めない⁶⁾。

結末から緻密に逆算して構成をなされたはずの三島の長編作品がこうした破綻を内包していることの意味はどこにあるのだろうか。これを単に三島の技術上の欠陥というよりは三島が執拗に反復していた構造的な破綻としてとらえるべきではないだろうか。

『仮面の告白』においては、作家自身が告白しているような事情（時間的制約）⁴⁾があるにせよ、前半部分と後半部分との間に作品としての精度の濃淡が見られる。『金閣寺』では、金閣とともに死のうとした「私」が運命に拒まれていると感じ、結末で「生きようと、私は思った」の一行が記される。『鏡子の家』では、作家の言葉を借りるならば、「登場人物は各自の個性や職業や性的偏向の命ずるままに、それぞれの方向へ向かって走り出す、結局すべての迂路は二ヒリズムへ還流し、各人が相補つて、最初に清一郎の提出した二ヒリズムの見取り図を完成に導く。それが最初に私の考えたプランである。しかし出来上がった作品はそれほど絶望的ではなく、ごく細い一縷の光が、最後に天窓から射し入ってくる。」（『裸体と衣装』30 p226）。その「ごく細い一縷の光」がすなわち唐突な犬を連れた夫の帰還なのである⁵⁾。『美しい星』の結末、すなわち円盤の到来は、それまで暗示され、作品内の議論をいわば裏側から支えていたものが突如必然性もなく表象される（幻想なのか現実なのか判然としない）という点で、作中の論理の中では解釈ができない⁶⁾。『豊饒の海』では、それまでの作品

を支えた論理（唯識の解釈を前提とした人物の転生）自体を否定する言葉が結末部において綾倉聡子により語られる。いずれも結末部がそれまでのプロットからは合理的に解釈できず、その部分だけが齟齬をきたしている。

そしてこれらの作品を見直して見た時、気がつくのはその「最初の記憶」の表象の在り方の類同性である。

『仮面の告白』では、一人称で語られているにもかかわらず、話者「私」は生まれたときの〈記憶〉があると「言ひ張つてゐた」存在とされる。話者は「おそらくはその場に居合わせた人が私に話してきかせた記憶」を「確かに私の見た私自身の産湯のときのものとして、記憶のなかに」召喚するという「背理のうちへ、さしたる難儀もなく歩み入ることができ」と自称する存在である。つまり、この話者は、不確かなものであり他人によってしか証明されないはずの自身の起源を、伝承の記憶の召喚という形で明快なものとして再構築しようとしている。そしてその起源の記憶の召喚による「記憶のバックナンバー」の編成が園子との記憶との齟齬によつて次々に裏切られていくことで、作品は前半の基調とずれをきたしていくのである⁷⁾。

『金閣寺』においても、話者「私」の性の記憶は、「私は思い出せぬ時と場所で（多分有為子と）、もつと激しい、もつと身のしびれる官能の喜びをすでに味わつてゐるやうな気がする」として有為子との「私の源の記憶」の「代理」とみなされ、また美の記憶もまた父の名において語られ、「私」の想像の中で高められた（実在ではない）「金閣寺」にむすびつけられることで、その代理

としての役目を与えられる。

『鏡子の家』は、時代と随伴するようにして語られた作品だが、そこでの出来事もまた登場人物が持つ戦後の記憶との対応と清一郎の終末的なビジョンとに寄り添う語りによって染め上げられる。具体的には、鏡子の「過去の記憶に照らして現在の姿を眺めている」態度と清一郎の「何もかもこの世界がいずれ滅びという確信」との対応である（具体的には『鏡子の家』の語り手の視座は「最初に清一郎の提出した二ヒリズムの見取り図を完成に導く」という作家のプランとの対応上、清一郎の心理に最も近いが⁶⁸、場面に応じて各登場人物の心理に焦点を切り替えることでどの心理も重なり合わずどの認識も超越化しないように配置されている⁶⁹）。各登場人物の心理に密着した語りが使用される場面では、「だろう」「はずだった」「べきだった」という未来を願望する、あるいは過去に予兆した未来が現在において裏切られることを含意した文末表現が多用され、この小説の現在が未来の破滅の予兆と甘美な過去の記憶のはざままで宙づりにされていることを示している。「一瞬間もものを考へない」（7 p112）「時間と未来の利益をまるで信じてゐな」（7 p123）い人間として造形されているボクサーの峻吉ですら二十二歳で戦死した兄の記憶に呪縛され自身の存在が純粋な行為に転化できないことをなげくのである。「すでに峻吉の生活には、兄の一度も知らなかつた日常性の影、生の煩雑な夾雑物がまぎつて来てゐた。」（7 p135）

『美しい星』においても、空飛ぶ円盤を「目撃」した重一郎が、「自分の最も深い記憶の底に触れて、そこから何ものかを触発していつた」「俺の記憶の源はたしかにあそこにある」と重一郎は

考へた。今まではただその事実から目を覆われてゐただけであつたのだ。」と原初の記憶と円盤の到来が接続される。「豊饒の海」においても、輪廻転生の暗示は、しばしば〈記憶〉という言葉を伴つて表れる。「この陰鬱な家全体が、かつて何かきはめて甘美な、心の奥底に湧き出る暗い蜜のやうな記憶とかかはりがあるやうな」（『奔馬』）しかし、何かきはめて重大な記憶を振り起さうとしてゐる歎音が、地中の最初の石に響いて、鉦然とした。（『奔馬』）。そして結末部では、本多が「記憶もなければ何もないうころ」に取り残されるのである。

すなわち、これら三島の長編小説の中での上すべての出来事は、話者によつて（あるいは作中の人物の思考に寄り添うかたちで）ある時間外の原初的な表象（起元の記憶あるいは終末の表象）へと接続され、その代理としてのみ意味を持ち輝きをもつ（もしくはそれにより固有性を失ひ統御される）ように語られている。

三島の長編小説においては、小説の現在は過去の記憶と未来の予兆との間で宙づりとなり、作中の出来事はその作中の時間とは別の因果律によつて絶えず干渉されることとなり、その因果律による干渉は語り手によつてなされる。そのような干渉をなすナラティヴ（G・ジュネットのいう「語りの座からの直接的な（ディエゲーシス的）語り」）は、『盗賊』のような戦後間もないころの長編においては際立つた統括的な働きを見せるが、その後の長編においては変調をきたす⁷⁰。統御された語りが、意図的に統御や干渉をしないかわりに、各登場人物の心理に密着し、その人物の心理での原初の記憶の痕跡という形で、人物の意図を超えて統御され

ていることをしめす。

『美しい星』において、「破綻」を導出したのは、先に触れたように、「核による滅亡」という「物語化し得ぬ主題」の導入である。ここから考えて、三島はその作品や論述の主題に、「表象し得ないもの」を、そしてたんに「物語化しえぬ」「表象し得ぬ」だけでなく、主体の認識や行為に対し規範的に機能しえぬが、結果的に選好していることがわかる。唯識論にもとづく輪廻転生しかり、オリジナルがコピーとして反復される文化概念としての天皇しかり、二度と再現できないが記憶の中で絶対的な経験として反復される原爆しかり、また三島文学の核でありつづけた終末観しかり。このような主題は、「物語化しえぬ」「表象し得ぬ」がゆえに、原初の記憶の痕跡あるいは破滅的な未来への予期として語りの中で処理されるしかなく、また主体の認識や行為に対し規範的に機能するものであるがゆえに、物語内の出来事や行為はその代理としてのみ表象されることとなる。

そしてそのようなナラティヴは、原初的な記憶の痕跡をどのような意味合いにおいて語るか、すなわち肯定的に表象するか否定的に表象するか、そのどちらに比重が置かれるかで出来事への意味付けの振幅を示し、それが作品の構成の動揺となつて現れる。

『美しい星』では、重一郎たちの「宇宙人である」という確信が、作中において絶えず批評にさらされ、また代理としてしか示されないはずの原初の記憶と対応する円盤が結末部で実際に現れてしまうことで、結果的にこれが肯定的な表象なのか否定的な表象なのか決定できなくなる。『金閣寺』では原初的な記憶は終

末の表象Ⅱ美の反復と行為への禁止の命令Ⅱ起源の記憶との間でせめぎあいを見せ、最終的にそのどちらをも切断する行為への跳躍への命令（すなわち殺せ）により、放火に至る「私」は、末尾で唐突に「生きようと思つた」と記す。『鏡子の家』では、清一郎の終末のビジョンに従うように進行し、作品全体が登場人物の破滅、二ヒリズムに浸されて終わるかにみえるが、結末部でそれとはちがう肯定的な光が差し込む。

これに対し、『絹と明察』『天人五衰』では終末の表象はそれまでのような輝きを失い現世をすべていららとした流動性として彩るものとして否定的に語られ（この二作品での否定的な世界観の表象がともに統括的な語り手の視座からではなく、登場人物―岡野と安永透―の認識に寄り添うように語られていることは留意する必要がある⁽¹⁾）、さらに『天人五衰』では記憶の不在と表象禁止の命令それ自身が綾倉聡子の口を借りて表象され、それまでの作中の時間意識を自壊させてしまう。

『美しい星』までの作品では、原初の記憶の肯定的表象と否定的表象の間を振幅していた語りの視座は、『絹と明察』の時点で否定性へと傾き、物語世界の出来事と行為は、原初の記憶の代理としての輝き（いわば「本物の偽物」としての輝き）を失い固有性を失い統御されたものとしてのみ表象されるようになり、『豊饒の海』の結末において物語それ自体を自壊させる。

2 「終末観と文学」——世界認識とナラティヴ

こうした、作中の出来事を原初の記憶の代理として表象し、肯

定と否定を激しく揺れ動きながら出来事に介入をなす三島の語りの視座は、彼の文学観を支える終末のビジョンによって裏打ちされている。

すでに拙稿で述べたように⁽¹²⁾、三島は核戦争がもたらした「現代の終末観」を、「概括的概観的なメカニックな世界認識を前提とし」た「水爆戦争をそのカラストロップとする終末観」とみなし、それを文学が「はじめて、何らその味方になりえぬやうな」終末観、「受け入れたら、その瞬間に文学は崩壊してしま」う性質のものだと判断している⁽¹³⁾。これは先の及川の指摘を三島自身の言葉が裏書きする内容となっている。

すなわち、通常のリアリズムの手法では、滅亡へと至る道は表象することができても、滅亡そのものは表象することができない。そして『美しい星』の第八・九章での人類滅亡の是非をめぐる議論が示すように、神の視座を前提にしない限り、この議論は滅亡を肯定しても否定してもどちらもアンチノミーに追い込まれる⁽¹⁴⁾。そのため、三島は通常の小説のリアリズムの手法とは違う別のナラティヴを構想する必要があった。

『美しい星』の表象のあり方、いわば「ナラティヴの構造」について、山崎義光は「二重化のナラティヴ」⁽¹⁵⁾と呼んでいるが、これもまた以前拙稿で述べたように⁽¹⁶⁾、山崎がまとめた「二重化のナラティヴ」と『小説家の休暇』『終末観と文学』での「知的な概観的な時代」における「終末観」の表象不可能性という世界認識とは、対応関係にある。

「水爆、宇宙旅行、国際連合を含めた知的概観の世界像があり、一方には肉体的制約に包まれた人間の、白血球の減少があり、日

常生活の生活問題があり、家族があり、労働があ」り、この二つの間に断層がおこり、「アンバランスに直面して、一瞬、目をつぶつて、「小さな隠蔽」、「小さな抑圧」を犯すことに慣れてしまつた」時代を、三島は「知的な概観的な時代」と呼ぶ。「知的な概観的な時代」には「世界を鳥瞰的な第三者の立場から意味づける視座がなく」「おそるべきアンバランス」がおこっている。無論、ここでは原爆の投下者ですら「全体を鳥瞰する特権的な視点」でないことが含意されている。「世界を鳥瞰的な第三者の立場から意味づける視座がなく、おのおのの視点に相対的な優劣しかありえない」状況とは、「一つの有機体である」「巨人的な精神」が失われ、そこでは「それは、人間が人間を愛することではなくて、誰も信じなくなつた人間概念を信じてゐるやうなふりをする」⁽¹⁷⁾しかなくなつた状態である。こうした状況下での「登場人物たちの意味の欠如感」はそのまま、「路傍の石ころのやうな、世界から見離された、孤立した具体性になつた」状態であり、かといってそれに「概括的概観的なメカニックな世界認識」すなわち、作中の羽黒たちと大杉一家がともに共有している（核戦争で世界が滅び、それを宇宙人である自分たちだけが知っている）という認識を投影すると逆に「すべての具体性は死に絶え」てしまう。そうした人間概念が崩壊したなかで、「みずからの視点こそが全体を鳥瞰する特権的な視点であると主張」する形象を提出するためには、その存在は「人間」でないもの、すなわち「宇宙人」として表象される必要がある、しかもそれを肯定的に表象することは、「概括的概観的なメカニックな世界認識を前提として」いる「水爆戦争をそのカラストロップとする終末観」を受け入れるのと同

じことであるため、その表象はたえず、「戯画的な形象化」によって相対化されるしかない。

つまり論争の場面で語られた発話の内容だけでなく、作品のナラティブ自体が、三島の核時代の世界認識を表象するもの⁽¹⁷⁾となっており、山崎のいう「二重化のナラティブ」を採用することで、「概括的概観的なメカニク的な世界認識」を受け入れた状態と受け入れず「路傍の石ころのやうな、世界から見離された、孤立した具体性になった」状態とをともに描き出すことができるのである。

このような「技術による肉体への介入」そして「人間概念の分裂状態」を指摘する三島の発想はどことなくハイデガー哲学を思わせる⁽¹⁸⁾。ハイデガーが、『放下』で「不気味なものを現出させる「技術」の展開の現代的指標として「原子爆弾」（ないし原子力）と「蛋白質合成」を挙げて」おり⁽¹⁹⁾、具体的には、「何故なら水素爆弾が爆発することなく、人間の生命が地上に維持されるとき、まさにその時こそ原子時代とともに世界のある不気味な変動が立ち現われてくるからであります」「つまり原子時代において特別な程度で脅かされてゐる或る事柄を、熟思せしめるからであり、その事柄とは、人間の仕事や作品の土着性といふことであります」⁽²⁰⁾と述べ、また後年にハイデガーはさらに「すべてが機能しているということ、そしてその機能がさらに広範な機能へとどんどん駆り立てるということ、そして技術が人間を大地からもぎ離して無根にしてしまうということ、これこそまさに無気味なことなのです。あなたがびつくりなさったかどうか知りませんが、私は月から地球を撮影した写

真を見た時にはびつくりしてしまいました。人間を無根にするために別に原子爆弾などはいりません。人間の無根化は既に存在しているのですから」⁽²¹⁾とも述べているが、これらはまるで三島の発言を裏書するような内容である。そしてより興味深いのは、この二つのハイデガーの発言を1959年4月当時の三島がまったく知らずして同じ発想を述べているということである。

さらに、レヴィナスがハイデガー批判として提出したガガーリンについて触れた一文「ハイデガー、ガガーリン、そしてわれわれ」は、「ガガーリンの快挙の反ハイデガー的な意味」⁽²²⁾を次のように述べている。

「しかし何より重要なのは、〈場所〉を離れたことかもしれない。一人の人間が、一時間の間あらゆる地平の外部に存在した―彼の周囲すべてが空であり、あるいはより正確にいえば、すべてが幾何学的空間であった。ひとりの人間が、絶対的な同質的な空間に存在していたのである」⁽²⁴⁾

この地球の外から一望にするという視座はまさに三島の「知的概観的世界観」、原爆投下者から見た視座そのものである。さらに、三島がその7年後『美しい星』執筆直前に書いた「終末観と文学」には次のような一文もある。

「今日、交通通信の発達による世界像の最終的拡大は、つひに地球の表面積と正確に一致し、それは必然的に、全世界を終末に導く破壊力を発明させずにはおかない。かくて水爆弾頭の大陸間誘導弾と、国際連合の思想とは、表裏一体になつてゐるともいへる。」それは「破壊に裏付けられた連帯感」であり、「概括的、概念的な世界認識の裏側には必ず水素爆弾がくすぶつてゐるのであ

る」とする。「なぜなら、ある人間が頭の中で、地球儀のような、一望の下に見渡せる図式的な世界像を即座に描き出せるといふこと、どんな凡庸な人間にもそれが可能だといふことには、ゾツとするやうなものがあるからだ。この種の世界認識は、あたかも原爆を載せた飛行機に乗った軍人が、機上から見下ろした一枚の地図のやうな広島市の景色に似てゐて、そこに原爆を落つことすとは、まるで大したことも思はれぬからだ。」（『終末観と文学』初出『毎日新聞』1962年1月4日 32 p.19～22）

三島が同時期のレヴィナスとハイデガーと同様の認識をもっていたことも興味深いが、レヴィナスの文脈ではガガーリン一人が所有していたとみなされる「地球儀のような、一望の下に見渡せる図式的な世界像」が、三島の文脈では、「どんな凡庸な人間にもそれが可能だ」（まさにハイデガー・デリダが言う「数と凡庸」あるいは笠井潔が言う「大量死」である）とそれが平均化されて広がっている。この「平均化」の問題は、その後、自由⇕終末観の分配の問題として三島の晩年の問いに回帰する。

先に触れたように、三島のこうした世界認識は三島に「二重化のナラティヴ」と山崎が呼ぶ新たなナラティヴを要請したのだが、さらにこれを、三島の小説全体への批評意識へと広げて考えるために、『現代小説は古典たりうるか』での、堀辰雄の『菜穂子』の修正案に注目してみる。それは、三島のいう「悪の導入」「アクチュアリティ」の付与——山崎義光の言う「相互に批判的意義を担う、すなわち登場人物の輪郭が際立つような働きをなすべき

だという観点」——を『菜穂子』に対して行うという働きをなすが、「そこで私の修正の試みは、菜穂子一人を除いて、ほかの副人物には、逆にもつと多量のアクチュアリティを与へるべきだといふ意見にもとづいてゐた。しかしその結果がどうなるかといふと、菜穂子とほかの副人物とは、別の星の住人のやうに、異質異次元の生物になつてしまふ。」と述べている。そして堀の文体は「愛さないものを書きやうがない」「批評的要素が排除された」文体であり、その文体が唯一許容するのは菜穂子の「抽象化」をなされた情念、「外界への無関心」その「情念の普遍的妥当性」だけであるとも述べている。

すなわち、ここで述べた堀の方法——「登場人物たちの意味の欠如感」すなわち、抽象化され、現世の時間性から外れた情念の造形とそれへの無批評的焦点化——と、アクチュアリティの付与——世俗的悪を担わせるための作中人物の戯画化——を同時に行い、重一郎、黒木らと他の人物が「別の星の住人のやうに、異質異次元の生物になつてしまふ」効果を狙つたのが、『美しい星』の方法、「二重化のナラティヴ」であるといえる。⁽²⁵⁾

3 同時代作品との相異

——時間⇕他者との抗争あるいは文学としての自由——

このナラティヴの問題を『美しい星』と同時期に書かれた開高健の原爆小説『エスキモー』（1962年1月『文学界』）との比較を通してさらに具体的に考えてみる。開高の『エスキモー』では、核戦争が終わったあとの東京で、米ソ独仏日の生存者がこの戦争

の原因を議論している場面が描かれるが、そこで核時代の人間を相対化する（『美しい星』での宇宙人に対応する）のは「エスキモー」の親子であり、父親の疑問を子がほかの人々に通訳するという形式をとっている。

この短編の眼目は、「エスキモー」には動詞に過去形と未来形がなく、「どうしてあなた方はこれ（核戦争―引用者注）を防がなかったのですか」（p152 開高作品の引用は『開高健全作品小説6』新潮社 1974 によるが、『文学界』の初出も参照した）という父親の疑問が「どうしてあなた方はこれを防ぎませんか」という現在の質問となつて現れ、それが他の人物の視座を相対化するという点にある。

原爆を主題として描かれた作品では、三島のいう終末の表象、江藤淳の時評では「黙示録的」と表現される表象が現れる。「そういう幻想は、いわば闇の力でこの白々しい日常の薄皮をはぎとつてしまう。核戦争がどんなに機械的なものであるとしても、それがもし世界を終わらせるなら、そこに展開される風景が黙示録的でないわけではない。」⁽²⁹⁾

『美しい星』では、地球外生物として表象されていた現世的時間への相対化の視座は、過去と未来の時間を分節しない「エスキモー」の親子に託され、「すべての人のことを今生きているように」（p153）話す彼らの言動に対し、他の登場人物の言葉には「国家の廃絶以上に時間まで廃絶しちゃった」という「あからさまな羨望と絶望のひびき」（p154）がもたされる。

しかし、ここには『美しい星』でとられている手法、山崎のいう「二重化のナラティブ」に対応するものがない。他の登場人物

は戯画的な手法で描かれるものの、「エスキモー」親子の視座は、特権的に扱われる。「エスキモー」の父親の発話は決して明示的に語られることはなく、子の通訳を通してのみ了解可能となるが、それがゆえに、父の発話は語り手による戯画的な描写や批判的な介入を免れることとなる。

さらに時間の観念を持たず、「すべての人のことを今生きているように」話す存在というものは結局他者性の観念を持たない存在であることと同値である。そのため、エスキモーの父には時間性を異にする（自他の分節がなされた）他の人物たちとの通訳が必要となるわけだが、こうしたかたちで他者との共役不可能性――三島のいう「路傍の石ころのやうな、世界から見離された、孤立した」状況――を解消することは、事実上時間の分節を超越した神の視座を特定の登場人物に与えているに等しいだろう。こうした処置をなせば、確かに作品に「神の声」を響かせることは可能だが、これは終末的な世界を表象する際に使われる寓話的な解決の仕方であり、三島が直面していた現代小説のジレンマを受け止めているものとは言いがたい。開高は、「エスキモー」の親子の視座を核時代の認識と係争から隔絶したものとして扱っており、それであるが故に核時代をもたらした人間たちへの批判として機能し得ると考えているのだが、三島はそうした視座がもうどこにもないこと、あるいはそのような視座を作中に設定しても「概念的観観的なメカニツクな世界認識」からは逃れ得ないと考えているのである。

しかしながら、作中で時間性を失った抽象的な視座の人物をいかなる批評的要素に触れさせることなく提出している『エスキモー

』は、「巨人的な精神が失われた」「世界を鳥瞰的な第三者の立場から意味づける視座がなく、おのおのの視点に相対的な優劣がありえない」という三島が核時代の想像力に与えた認識からは明らかに退行した地点で作品が造形されていると言える。

三島の『美しい星』と同時並行で書かれている作品であり、自由と平和をめぐる議論がともに共通していることから、開高が『美しい星』を意識した可能性、あるいは執筆中の三島の目に開高作品が止まった可能性が高いのだが（開高の『エスキモー』の掲載は一九六二年七月——執筆はおそらく四〜五月——、そして『美しい星』の論争場面である第八章、第九章の掲載は九月、一〇月号——執筆は六〜七月の間か——）、そこで盛られた芸術観とその表れであるナラティブには両者に差異があったと言える。

加えて、江藤の「核戦争がどんなに機械的なものであるとしても、それがもし世界を終わらせるなら、そこに展開される風景が黙示録的でないわけではない。」という評価は、三島の「概観的な時代」の終末観とのずれを示している。江藤はまだ終末を表象する言葉の力を、「死や破滅を夢見る力の強さはそのまま生き創る力の強さの裏返し」⁽³⁰⁾という力を信じているのに対し、三島はそれすらが不可能になった時代のナラティブを考えているからである⁽³¹⁾。

両者の小説に共通するテーマである「自由と平和」について、開高の『エスキモー』においては、「自由と平和」をめぐる議論——その解釈がそれぞれの国や陣営によって異なっているということ——が、「エスキモー」には一つの言葉に一つの意味しか

く、そのためそうした混迷した議論は「エスキモー」には理解し翻訳できないとされる（『開高健全作品小説6』p.160。時間性Ⅱ他者性の存在しない「エスキモー」の言語には、意味するものと意味されるもののずれが発生しない。そのため、彼らの言語には抗争がなく（したがって三島の言う「悪」も発生しない）、また三島のいう「アクチュアリテイ」（時間性を持たず「常にアクチュアルである」が故に逆に行為の可能性も不可能性も証明できない）も生まれない。

これに対し、三島の『美しい星』においては、「自由と平和」は重一郎によって人間の美徳として擁護される。『美しい星』で擁護される人間の5つの美点を「碑文」の形で表象したが、「彼らは嘘をつきつばなしについた。彼らは吉兆につけて花を飾った。彼らはよく小鳥を飼った。彼らは約束の時間にしばしば遅れた。そして彼らはよく笑った。」であり、またこれを黒木らの全く正反対の視角から表象したのが「彼らはなかなか芸術家であった。彼らは喜悦と悲嘆に同じ象徴を用いた。彼らは他の自由を剥奪してそれによってかろうじて自分の自由を相対的に確認した。彼らは時間を征服し得ず、その代りにせめて時間に不忠実であろうと試みた。そして時には、彼らは虚無をしばらく自分の息で吹き飛ばす術を知っていた。」である。これらはいわば二重化された視座——肯定と否定、抽象と具体——から眺められた三島なりの自由論、すなわち三島の芸術観そのものであると言える。ここで自由概念が相対的な次元で確認され、さらに時間概念を超越できないものとして人間をとらえていることは三島の芸術観、自由観が他の概念の関係性、緊張関係の中でとらえられていることを示す。

反対に、黒木らは人間の害悪として「事物への関心」「人間への関心」「神への関心」(これはハイデガーのゾルゲ＝関心に由来する³²⁾)をあげているが、彼ら「宇宙人」の「異質異次元の生物」性が、これとは反対の事態、すなわち、「外界への無関心性」

——時間性を超越した存在は世界に無差異＝無関心 (indifference) である——を際立たせる描写によって表象されていることも、先の『菜穂子』への批評と照らし合わせると興味深い。『鏡子の家』にもまた、清一郎の手紙に、清一郎と鏡子の「他人への関心」が「僕らにとって重大」であるという記述がある。清一郎の「他人の希望を食うことで、他人の属性をわが物にしたと信じ込むことができる」という自らの処世術の定義、これはいわば島田雅彦の言う「模造人間」の定義と同じものである³³⁾。こうした認識を小説の中で提出することで、三島のいう「人間概念の崩壊」「誰も信じなくなった人間概念を信じてゐるやうなふりをすること」を、いわば「模造人間」の視座によって従来の人間像を相対化することで指示し、さらに『鏡子の家』のナラティヴの内部で手紙の一節という手法によって作中で相対化させている。

さらに『美しい星』との比較をされることで、それが人間の認識の内部(あるいはハイデガー流の存在者の内部)にとどまっており、真の無関心性(これは極限のニヒリズムであると同時に神の視座の反転物でもある)からは不徹底なものであることを示すとともに、『美しい星』の「二重化のナラティヴ」によってそれが「鳥瞰的な第三者の立場から意味づける視座」ではなく、「おのおのの視点に相対的な優劣しかありえないことを前景化する」。

三島はこうした複雑な入れ子細工のような二重三重の相対化の

作業を通じて「知的概観的世界観」のなかでの文学における自由を表象するナラティヴを模索し続けたのである。

4 高度資本主義社会での小説の終焉

生涯を通じて、終末観と文学の関係を問い直し、そのための表象の戦略——「二重化のナラティヴ」——を練り上げ、最終的にその不可能性にすら直面していた晩年の三島は、また「小説の死」を予感していた。

三島は自死の一週間前の古林尚との対談で、十九世紀以来の小説の枠組み——「お爺さん—お父さん—子供」という年代記風の小説——に「飽き飽きしたこと」を語っている。『豊饒の海』で、生まれ変わり物語の形式を採用したのは「時間がジャンプできるから」だとも述べている。この「十九世紀以来の小説の枠組み」への疑いは、通常のリアリズム概念への疑いであると同時に、「年代記風の小説」のリニアな時間概念への疑いでもある。

これはまた「お爺さん—お父さん—子供」という性的再生産図式への疑いをもはらんでいる。「時間をジャンプ」し、他者が認知する転生の証しによってのみその存在意義の証明がなされる『豊饒の海』が家族制度と性的再生産による継承への疑義を提出する作品であるだけでなく、さらに家族のそれぞれが違う惑星の出自を持つとされ、それによって地球での家族関係が流動化する『美しい星』も、家族制度への批判的視座をふくんでいることも付け加えておくべきだろう。これは石川淳との対談「破裂のため」に集中する(初出「中央公論」1970年12月)で三島が「父祖代々

とか、家の芸だとか、そういうものに対する羞恥心があるから、近代小説が成立したわけでしょう。自分の細胞からつながつていけるものはみんな忌まわしい、どこかで立ち切りたいと思うから、何かそこで抽象世界を作らなければ生きていけないのですね。それは近代小説の宿命ですよ」(40 p.76)と述べていることも関係する。これは家族制度——性的再生産——からの切断であり、また抽象的時間——心理的時間——の造形という点で先に、『現代小説は古典たりうるか』の分析で述べた「近代小説」観とも響きあう。

さらにこうした認識は先に見た核時代の「知的概観的世界観」と密接に関連している。「技術による肉体への介入」により「人間概念の分裂状態」がおこると、「世界を鳥瞰的な第三者の立場から意味づける視座」がなくなる。そして「生と死が技術の時代に入り、人間の実存が宙に浮くと、もはや人間に固有の起源も終末もなくなり、一個の存在が生まれて死ぬという完結した物語は成り立たなくなる。個別な存在を成り立たせているアイデンティティの枠そのものが根拠を失ってしまうのだ」という事態が起こるのである。このような状況下では、「お爺さん—お父さん—子供」という年代記風の小説は、意味を失う。「よどみなく過去から流れてきて、また未来へと漂ってゆく不定の現在ではない」と日野啓三が述べるその文体⁽³⁵⁾は、こうした年代記風の小説が不可能であることを、「もはや人間に固有の起源も終末もなくなり、一個の存在が生まれて死ぬという完結した物語は成り立たなくなる」ことを三島が明敏に察知し、その不可能を自らの文体により証明して見せたのだといえる(さらに日野は「彼の非連続的な文体

が、生成、変貌、統一という時間の不可逆性を表現するには本質的に適していない(このことは彼が戯曲を書く必然性を示す)⁽³⁶⁾とも述べているが、「生成、変貌、統一という時間の不可逆性を表現する」とはまさに年代記風の「9世紀的な小説観そのものだろう」⁽³⁷⁾。

三島はこのような理解に立脚した上で、さらにその「近代小説」への批判のために、輪廻転生・宇宙人などの近代的個人と家族制度とは相入れない設定——別の因果律と時間——を自らの中に持ち込んでいるのである⁽³⁸⁾。

古林尚との対談のなかでさらに注目されるのは、資本主義、共産主義の問題とからめてこれからの小説の運命を語っている次の箇所である。

三島 ぼくがソルジェニーツインの事件について興味を持ったのは、小説の運命ということだったんです。小説は19世紀にことに発達しましたから、小説の基盤となる自由といふ観念は、もともとニュートラルな自由、ネガティブな自由、人間性でこれだけのことは主張できるといふギリギリの線の自由、つまり根本的にはフランス革命の基本的な人権につながっていくような、そうした性格を備えているわけですよ。

三島 ソビエト国家の成り立ちがそうだとすると、そういう国家における小説とは何か。ネガティブな、あるいはニュートラルな自由を主張することが、果たして知識人の良心なんだろうか。たとえばソビエトの暗黒面を敵側の自由諸国に伝える行為があったりすると、日本の文化人などは、すぐにそ

れを良心がある、勇気があるとほめそやす。

でも僕は、いつたいそれが知識人の良心なんだろうかと、疑問に思うのです。その知識人はソビエト体制を認め、認めないまでもその国家の中で暮らしているのでしょうか。当然、ニュートラルな、あるいはネガティブな批判は国家に吸収されるべきもの、ポジティブな自由の中に発展的に回収すべきものですよ。

古林 いや、三島さんからこんな話を聞くとは予想もしていませんでした。

三島 ところが自由主義国家では、この時代遅れのニュートラルな批判者を見つけると、たちまち、あそこにおれたちの味方がいる。おれ達と同じ自由の観念の持ちぬしがいて、それがソビエト体制を内側から批判している。立派じゃないか。あれこそ知識人の典型だ、と大騒ぎをする。だけでも、良心的な作家といふ概念がすでに、まあ、ある意味じゃ階級的ですよね。つまり自由主義諸国の既成概念そのものにすぎないんです。そういう偏見にとらわれた連中が、ソルジェニーツインを誉めたたへたり、ノーベル賞をやったりするんですから、誉めれば誉めるほど、自由の本家本元は怒りますよ。ソビエト政府が腹を立てるのは当然です。

古林 私はソルジェニーツインの作品が好きなんですけど、それでは三島さんは社会主義段階での小説はどうあるべきだと考えているのですか。

三島 ぼくは理想的に言えば、共産主義国家においては小説は無くなるべきものだ、と思うんです。そういう私的な作業

ではなく、叙事詩とか劇などのやうな集団的な制作、あるいはページェント、またはモニュメンタルな彫刻や建築、それで十分じゃないですか。それは二度目のゴシック時代なんです。ゴシックというのは無名の建築家たちが大勢で長年にわたって作ったものでしょう。ゴシックは集団芸術で、そこには個人の自由とか芸術家の自由とか、そんな十九世紀的な薄つぺらな理念は一つもなかった。それでいて素晴らしい芸術が残ったんですからね。ぼくはソビエトや中国で、いますぐ私的な、ネガティブな芸術がなくなるだろうなんてことはいつてやしない。しかし、方向としては集団的な製作に向かうべきだと思うんです。だから、たまたま十九世紀にできた小説に、つまりネガティブな自由にしがみついている男が見つかつたからといって、その男を称賛することに果たして意味があるのかどうか、とつても疑問に思うんですよ。

古林 資本主義が高度に発達して金融独占という段階に入ると社会主義との区別が外見上つけにくくなりますね。金融独占資本主義の経済の仕組みは、その頂点の部分を社会主義権力にすげ代えるだけで、あとの形態はそのままで社会主義経済に移行できます。ちよつと乱暴な議論ですが、そうだとすると三島さんがいまソビエトについて言われたことは、つまりはアメリカや日本の小説についての危惧、ということになりませんか。

三島 僕もそう思うんです。小説というやつは、どつちみちダメになるんだと思います。資本主義国家ではネガティブな自由、ニュートラルな自由を国是といふか、寄つて立つ理念

とされていますよ。自民党政府でもそのつもりでいるでしょう。そういう自由は、いまだは八百屋のおやじさん、魚屋のおかみさん、タバコ屋のおばあさんなどに等分に与えられていますね。小説家も、八百屋や魚屋と同じなんです。民主主義ですから。芸術家の特権というけど、そんな特別な自由なんかありませんよ。」(三島由紀夫最後の言葉) 40 p.765、768)

2008年秋のアメリカ発の金融危機で、金融機関が事実上国の管理下に入り、かつての国家金融独占資本主義と見まがう状況が起きており(しかも資本主義の最終段階の次に共産主義が到来する希望が前もって絶たれている)、さらにインターネット上で事実上の集団芸術的な小文字の祝祭が資本の消費の論理ともナシヨナリズム的情動とも結託しつつ文学の領分を侵犯しながら上演されている昨今⁽³⁹⁾、この三島の発言はある種の予言性を持つ。

三島の論理にしたがえば、共産主義社会(あるいはそれに近似する社会体制を持つ国家独占資本主義)では、十九世紀的な個人の内面と社会の齟齬(そこから生まれるニュートラルでネガティブな自由⇨内面の独立性)を前提とした小説の表象は存在不可能に追い込まれる、もしくは個人の内面とそれを表現する小説は集団芸術による表象あるいは共産党による代行⇨代表に回収され、解消されていなければならない⁽⁴⁰⁾。

そして、興味深いのはこの議論を左翼の批評家であった古林尚が、「独占金融資本主義」、つまり高度資本主義社会の小説にも起こりうる事態だと敷衍し、三島がその考えに同意している——「小説というやつは、どつちみちダメになるんだ」——ことである。

「ニュートラルな自由」をめぐる議論に戻れば、この対談での三島の自由の区分は、バーリンのいう「消極的自由」(他者からの不干渉性)と「積極的自由」(超越的な規範による自己決定性)の区分に対応している。三島は「消極的自由」が「積極的自由」の中に回収されるべきであり、そしてソ連の前衛党によって支えられた「ポジティブな自由」が全体主義に反転する可能性(バーリンのいう「必然性への事実上の強制が自由の名のもとで支持されてしまう」⁽⁴¹⁾)という事態についても指摘がなされている。

大澤真幸はウルリッヒ・ベックのリスク社会論⁽⁴²⁾を引きながら、後期資本主義社会における自由の喪失を「自由の選択のまさに選択としての実効性が空洞化している」⁽⁴³⁾状態としてとらえる。ここでは科学技術の発達(「自然の生態系に対する人間の技術力の大幅な介入」)によりリスクの軽減と不安の増大とが同時に進行してしまい、さらにその技術に依存することでしかリスクの認識がはかれなため、リスクに対する「蓋然的な直知」が得られず、「未来についての不安がリスクとして意味づけられる」⁽⁴⁴⁾。さらに、それが大澤のいう「第三者の審級」の欠落と、資本主義の運動に連動した形(大澤のいう「経験可能領域」の普遍化を永遠にし続けまたそれが常に不完全に終わるといふ運動)で反転した「第三者の審級」の「逆説的回帰」を呼び起こすと論じている⁽⁴⁵⁾。

いわば、三島のいうところの「知的な概観的な時代」に「世界を鳥瞰的な第三者の立場から意味づける視座がなく」「おそるべきアンバランス」がおこっている状況、すなわち「一つの有機体である」「巨人的な精神」が失われ、ここでは「それは、人間が

人間を愛することではなくて、誰も信じなくなつた人間概念を信じてゐるやうなふりをする」しかなくなる状況とは、まさにこのリスク社会での「第三者の審級」の欠落した状況を指しているといえる（核戦争における滅亡とは人類史上最大のリスクだろう）。

5 配分された自由と反復される終末

——小説の「死の欲動」——

ここでは、自由はいわば科学技術や資本と結託した権力によって適度に配分されたものとなり、その固有性・不可侵性を失う。そしてその深度の予測自体が資本と結びついた科学技術によつてしかなされず、人間の想像力による直知（すなわち旧来の文学観が前提とした終末観）が不可能となり、自由の選択自体が空洞化する。三島は、現代の終末観が「概観的」で「メカニック」なものととなり、みずからの文学観を支える終末のビジョンを侵していることを認識していた。

いわばそれは終末の一回性・反復不可能性と個人の不可侵性を侵犯し、「交換可能な終末観の反復」（三島のいう「へんな、いつはりのよみがへりの時代」「社會も思想も人間もみんな吸ひ込まれる」「無氣味な圓滑さ」（『絹と明察』）であり、これは「利潤に代表される時間的収益」（『鏡子の家』）と結びついた資本のダイナミズムそのものである）を主体に強制するものとなる。

この点を笠井潔は「高度経済成長の初期に『鏡子の家』を書いた三島由紀夫は、戦後民主主義を経済的に支える戦後資本主義こそが、無差異性の凡庸な地獄化の最大の推力であることを自覚し

ていた。資本主義は利潤を生産するために差異性を解体し、体系を際限なく脱中心化するシステムなのだ」と述べている。⁽⁴⁶⁾

そうした状況下では、物語世界の「具体性」Ⅱ「経験可能領域」は科学技術と資本主義のダイナミズムによつて吸い上げられ、その「生き生きとした」具体性を失つてしまう。しかし終末観を反映しないことには、現代小説はその「アクチュアリティ」を失い、「路傍の石ころのやうな、世界から見離された、孤立した具体性」と「背理と絵空事」とに分裂してしまふ。

先にふれたように、三島は通常被爆者の側から見られる「核時代の想像力」を投下者の視点において成立するものとしてみなし、しかもそれを「今日われわれの生活のどの片隅にも侵入してゐて、それが気づかれないのは、習慣になつたからにすぎない」としている。これは「なぜなら、ある人間が頭の中で、地球儀のような、一望の下に見渡せる図式的な世界像を即座に描き出せるといふこと、どんな凡庸な人間にもそれが可能だといふことには、ゾツとするやうなものがあるからだ。」という『終末観と文学』の記述と重なりあい、資本主義国家における「配分されるネガティブな自由・ニュートラルな自由」とも対応する。

三島は自由がその積極的性質（自己決定性と選択可能性）を失い、すべての人間に均等に配分されるようになり、またその結果消極的性質（他者からの不可侵性）すらも喪失したことで、自らの文学的自由の礎が崩壊したことを語っている。

そしてこの「終末観の先取り」と自由との対応関係は、『金閣寺』ではこのように語られていた。

「どんな事柄も、終末の側から眺めれば、許し得るものになる。

その終末の側から眺める目をわが物にし、しかもその終末を与える決断がわが手にかかっていると感ずること、それこそ私の自由の根拠であった。」(9 p212～213)

そしてこの自由——終末から世界を眺めて解釈すること、その決断を自己の手で決定できること——こそが、三島の考える文学であり、小説家の特権であった。

「美しい者よ、しばし止まれ」。もし美しい者が永久にとどまらず、すべてに終はりがなければ、あらゆる文学の一回性はナンセンスにはかならない。「過去の文学は自分の世界認識のためにそれを利用してけれども、同時に、この終末観の一種の具体性と個性性に助けられて、終はりの世界の姿をおぼろげに透視するところで、文学的造形を確保した。」(32 p21)

だが、これは三島がソルジェニーツインに触れて言う「十九世紀にできた、ネガティブな自由」そのものであり、三島自身十分に等分に配分され、選択の自由を失った核時代において崩れている。そこでは、他者からの不干渉性を是とするはずの消極的自由は、まるで積極的自由であるかのような装いで科学・資本と結託した権力によって全国民・全人類に等分に配分されるもの——「どんな凡庸な人間にもそれが可能だといふこと」となり、実は超越的な価値観によって既に決定づけられているにもかかわらず(先に見た、三島が成した「主体の認識や行為に対し規範的に機能し反復される理念」の小説の主題への選択はこの事態の表象のために必要なのである)、すべての人間がそれを自己決定であると誤認しつつ「にせの、よみがえりの」自由を謳歌する。

三島の文学において保証されるべきであった二つの軸、終末観の表象(による現世の批判)とその決断が自らの手にゆだねられることからくる「自由」は、ともにこのような社会では機能しない。そのため、三島は、高度資本主義社会での文学における自由と固有性の喪失がいかに進行しているのかを、自らの文学を支える終末観が崩壊していくさま(それは十九世紀に発生したネガティブな自由の産物＝小説の解体とバラレルでもある)と重ね合わせて描こうとした。それが戦後の長編作品におけるナラティヴの模索と価値付けの動揺・振幅となつて現れたのである。

三島作品のナラティヴにおける「原初的記憶」の意味づけが次第に否定的色彩を帯びるようになったのは、高度資本主義社会において次第に物語の出来事の具体性が「概括的」に「抽象化」され、それがかつての終末のビジョンと置き換わっていくさまをつぶさにまたいささかの夢想もなしに(つまり終末観による輝きも共産主義への夢想もなしに、そして決してポジティブに表象できない資本のダイナミズムの抽象性に忠実に)とらえんとしたゆえである。資本主義の「利潤を生産するために差異性を解体し、体系を際限なく脱中心化するシステム」は、人・物・情報をその内部に巻き込んで差異性(諸属性)を解体し、終わりなき競争へと走らせる点では超越者のようだが、しかし利潤産出のための時間性を内包せざるを得ない点において世界に無差異＝無関心(Indifference)な「神」の視座足り得ない。三島の、決して神の視座に至らず、相対的な関係性の中で模索されたナラティヴはまさに「知的概観的時代」の表象行為にふさわしい。

三島の『絹と明察』『天人五衰』へと至る否定的なニュアンス

へのナラティブの変貌は、まさにそうした差異性を解体する資本主義のシステムを模造しようとしたそれ自体不可能な試みであり、その「不可能」の執拗な反復は小説の死を表象せんとする三島のナラティブの「死の欲動」とそれに抗おうとする甘美な原初の記憶との間の抗争であったのかもしれない。それが最終的に『豊饒の海』の末尾において、「みんな思まわしい、どこから立ち切りたい」という切断の身振りの「逆説的回帰」(大澤)によって自壊した、つまり『豊饒の海』の末尾にあらわれる語りの死それ自体の宣告こそがその死の欲動の最終的な露呈ではなかったのだろうか。

(本稿は2009年8月19・20日に台湾輔仁大学で行われたシンポジウム「日本近代文学とサブカルチャーの境界」で報告した発表原稿に基づいている。機会を与えていただいた押野武志氏をはじめ参加者の方々に感謝する。)

(2009・10・31 於台湾)

注

- 1 この点については、拙稿「フラットなへの抗争あるいは『セカイ』という批評——三島由紀夫から80年代サブカルチャーへ——」(『日本学と台湾学』第8巻 近刊) 参照。フラットな世界観については東浩紀・前田壘「父殺しの喪失、母萌えの過剰」『ユリイカ』特集「中上健次」(2008・9)、「とうせいこう」『平面のサーガ』(『中上健次全集 二』解説)、セカイ系文学については、笠井潔『探偵小説は「セカイ」と遭遇した』(南雲堂 2008・12)『社会は存在しない

セカイ系文化論』2009・7、押野武志「セカイ系文学論序説 宮沢賢治とサブカルチャー」(『論攷宮沢賢治』2007・7)同「フラット化する文学」(『日本文学』2008・1)での議論を参照。

- 2 及川俊哉「美しい星」読解の仮案——破綻の証明とその積極的評価——」(『言文』48 2001・1)。

- 3 この点について、拙稿『絹と明察』・『月澹荘綺譚』・『天人五衰』——認識を越えるものの表象について——」(『近代文学試論』第三十四号1996・12)。

- 4 「私の遍歴時代」での三島自身の「メ切を気にしすぎた」という証言(32 p303)。

- 5 1)『つゝ細く一縷の光』を井上隆史は画家夏雄の神秘主義からの復帰と解釈している。(井上隆史『鏡子の家』——二ヒリズム・神秘主義・文学——『三島由紀夫 虚無の光と闇』試論社 2006)。
しかし、神秘主義から復帰した夏雄の「幸福」が、その後の鏡子との「情事」により相対化され、そしてその逸話が、光子の口から「嘘かもしれない」という決定不能の含意を持たされて語られるのみ(どこことなく初期村上春樹を思わせる)であることは、この小説のナラティブが、一筋縄ではいかない相対化の入れ子細工の中に組み込まれている——山崎義光の言う「世界を鳥瞰的な第三者の立場から意味づける視座がなく、おのおのの視点に相対的な優劣しかありえない」状況——ことを物語る。そして夫の帰還だけがその相対化の網の目を逃れており、それであるがゆえに逆にプロット内部で解釈ができないのである。

- 6 この点について注2及川論参照。

- 7 この点については、拙稿「記憶する男 記憶をつかさどる女 記

憶の絶滅——三島由紀夫の「記憶の編成」——」（『日本近代文学』第2集 2000.5）。

8 しかし村松剛『三島由紀夫の世界』（新潮社 1990 p280）によれば、三島は自分に一番近いのは画家の夏雄であると述べていたという。つまりこの作品では三島は自らに一番近い「芸術家」である夏雄をそれとは異なる価値観の語り手によって相対化しているということになる。夏雄の芸術観と神秘主義からの脱出をニヒリズムの関係から読み解いたものとして前掲井上隆史『鏡子の家』——ニヒリズム・神秘主義・文学——」（三島由紀夫 虚無の光と闇（試論 社 2006））。

9 この点について、より詳しくは拙稿「フラットなへの抗争あるいは（セカイ）という批評——三島由紀夫から80年代サブカルチャーへ——」（『日本文学と台湾学』第8巻 近刊）。

10 この点について、より詳しくは山崎義光「小説の方法としての文
体」（『三島由紀夫の表現』勉誠出版 2001・3）。

11 拙稿『絹と明察』・『月澹荘綺譚』・『天人五衰』 認識を越えるものの表象について」（『近代文学試論』第三十四号 1996・12）。

12 拙稿「概観的な時代」の「終末観」と「民族的憤激」——三島由紀夫の原爆表象——」（『原爆文学研究』6 2007・12）。

13 これと全く異なる価値観に貫かれているのが小松左京の『未来の思想』第1章 終末観の誕生（中公新書 1967 p15～63）である。

ここで小松は人類の時間意識をキリスト教的・仏教的・（三島の終末観はこの2つの複合体である）科学思想的なもの3つに分けて、科学思想の進歩に新たな文学観への希望を寄せている（第2章 神と未来の崩壊」p66～88）。この発想は新種のウイルスによって滅

亡するはずの人類が中性子爆弾の作用によって細菌が死滅すること
で救済されるというプロットを持つ小松の『復活の日』（1964 早川
書房）に顕著である。小松と三島を比較した論として野坂昭雄「六
〇年代の三島由紀夫 『美しい星』から『豊饒の海』へ」（『原爆文
学研究』8 2008・12）。また『小松左京自伝 実存を求めて』第
II部 自作を語る 第2章 日本アパッチ族 復活の日（日本経
済新聞出版社 2008）も参照。

14 この点について及川俊哉『美しい星』読解の仮案——破綻の証明
とその積極的評価——」（『言文』48 2001・1）。

15 山崎義光「二重化のナラティブ——三島由紀夫『美しい星』と一
九六〇年代の状況論——」（『昭和文学研究』43 2001・9）。また同
時代のサブカルチャーへのコンテクストへと視野を広げた山崎義光
「純文学論争・SF映画・小説と三島由紀夫『美しい星』」（『原爆文
学研究』8 2008・12）も参照。

16 拙稿「概観的な時代」の「終末観」と「民族的憤激」——三島由
紀夫の原爆表象——」（『原爆文学研究』6 2007・12）。

17 この世界認識が同時代のハイデガーやレヴィナスと並行している
（高度技術社会における人間の無根化―大地性からの切断）ことに
ついては、拙稿「フラットなへの抗争あるいは（セカイ）という批
評——三島由紀夫から80年代サブカルチャーへ——」（『日本文学と
台湾学』第8巻 近刊）。

18 『鏡子の家』にハイデガーの影響を読み取った論として、佐藤秀
明『『鏡子の家』私註』（一）（二）『椋山女学園大学研究論集』19
90・2、『椋山国文学』1990・3、井上隆史『鏡子の家』
——ニヒリズム・神秘主義・文学——」（三島由紀夫 虚無の光と

闇』(試論社 2006)。

19 西谷修『不死のワンダーランド』(講談社学術文庫 p188。単行本は1990 青土社)。

20 ハイデガー『放下』(『ハイデガー選集 15』辻村公一訳 1963 p 222-223)。

21 「シュビーゲル対談」ハイデガー『形而上学入門』平凡社ライブラリー p386。

22 『放下』におさめられた演説は1955年10月30日にドイツ・メスキルヒで行われたものであり、ドイツ語版は1959年に出版され、邦訳されたのは『筑摩書房講座「現代倫理」』第7巻「現代的状況における人間」988年、ハイデガー『選集』放下』におさめられたのは1963年である。また「ハイデガーの弁明」＝シュビーゲル対談が行われたのは1966年、『理想』に邦訳されたのは1976年である。*だから1955年7月当時の三島が内容を知りえるはずはな。

23 西谷修『不死のワンダーランド』(講談社学術文庫 p197)

24 エマニュエル・レヴィナス『困難な自由』(国文社 2008 p11)。
ちなみにこの後に「ユダヤ教は、つねに場所から自由であった。そのようにしてユダヤ教は、至高の価値に忠実であり続けたのである。」という文が続く。また柄谷行人が吉本隆明の「世界視線」を批判して、「しかしユダヤ的な神というのはいわば「世界視線」なんですよ」(『闘争のエチカ』河出書房新社 1988 p207)と発言していることを考えあわせると、この場所性と世界認識の問題は思いのほか大きな思想史的問題をはらんでいるといえる。

25 また、メディアにより身体観と距離の変容(つまりこれはハイデガーの存在の問題である)が起こることに着眼しているという点、

その視座から原爆と通信の発達を同様の事態に捉えているという点では、三島の観点はP・ヴィリリオを思わせる。三島はこうした距離の感覚の変容を『鍵のかかる部屋』(『新潮』1954・7)『旅の墓碑銘』(『新潮』1953・6)で詳細に描いている。この点に(ついで拙稿「フットなへの抗争あるいは(セカイ)という批評——三島由紀夫から00年代サブカルチャーへ——」(『日本学と台湾学』第8巻 近刊)ハイデガーとヴィリリオについては、和田伸一郎『存在論的メディアア論』(新曜社 2004)。

26 笠井潔『探偵小説は「セカイ」と遭遇した』(南雲堂 2008・12)。

また、笠井の『探偵小説論Ⅲ 昭和の死』の第五章「ゆたかな社会」の明るい地獄」(東京創元社 2008・10)における三島論も参照。

27 山崎義光『小説の方法としての文体』(『三島由紀夫の表現』勉誠出版 2001・3)。

28 こうした戯画化を心理の抽象化と組み合わせる試みは、『豊饒の海』でも転生する人物とその他の周辺人物との対比で行われており、三島は『人間と文学』のなかで中村光夫の「あの第一部『春の雪』——引用者注)では主人公に対して副人物がいて、作者は主人公を非常に大事にして、まわりの人間はカリカチュアにできている。ところがこんどは『奔馬』——引用者注)主人公が非常に美しいけれども、まわりに対してカリカチュアにならないようにしているんじゃないの」という疑問に答えて、「なぜかというと、カリカチュアの出てくるのはその次の回の上層階級(『暁の寺』——引用者注)で出てくる。カリカチュアを彼の周りにおいてまた上層階級をカリカチュアにすると、パースペクティブが狂っちゃう。彼の周りに置かないで上層階級にカリカチュアを置いといて、まわりの世界が崩れる

とこうところを書きたい。」(40 p50～51)と述べている。

29 『江藤淳全文芸時評 上』(p209 初出 1962年6月26日、27日「朝日新聞」)。

30 江藤前掲書 p209。

31 また、開高がなしたような人物造形にもとづく視座はむしろ同時代でいえば大江健三郎作品における「イーヨー」の視座に対応するだろう。核時代の想像力を問うた大江がその個人的事情とは別に、なぜ「現世の時間分節と異なる」他者概念を持たない「人物を造形する必要があったかは興味深い問題といえよう。さらに、開高の(三島とは違った)創作法について、開高の同時期の諸作品、『森と骨と人たち』『太った』『笑われた』などや、彼の戦争文学論「紙の中の戦争」との対応、その後のベトナム戦争従軍体験や「闇三部作」での展開も問題となるが、検討は他日に譲る。『太った』『笑われた』などの作品に「現在の言葉の頹廢の逆用」「言葉たちの打ち消しあい」「その無意味の重さ」を見る日野啓三「開高健と言葉への復讐」(『幻視の文学』1968 三一書房)、開高の「網膜の戦争」について、鈴木雅文「彷徨する眼球 開高健「闇」三部作」考、『原爆Ⅱ写真論』(2005 窓社)。また拙稿「書評 鈴木雅文『原爆Ⅱ写真論』」(『原爆文学研究』5 2006)も参照。

32 この点について触れたものとして、井上隆史「ニーチェ・バタイユ・ハイデガー」『三島由紀夫 虚無の光と闇』(試論社 2006)、山崎義光『金閣寺から美しい星へ』(『三島由紀夫研究』6 2007)。ここから三島がハイデガー流の人間・存在概念が失調したことを「宇宙人の眼」＝地球を外側から映し出す目(これは原爆投下者の眼でもある)から照らし出していることがわかる。

33 浅田彰・島田雅彦「ミシマ 模造を模造する」『天使が通る』(新潮社 1988)。

34 西谷修『不死のワンダーランド』(講談社学術文庫 1996 p199 単行本は1990 青土社)。なお、三島のこうした価値観とハイデガー

哲学との類縁性について前掲拙稿「フラットなへの抗争あるいはヘカイ」という批評——三島由紀夫から80年代サブカルチャーへ——(『日本学と台湾学』第8巻 近刊)参照。

35 日野啓三「非在からの復権 三島由紀夫論」(『幻視の文学』1968 三一書房 p77～78)。

36 日野前掲論 p86。

37 またこの点は三島の『橋づくし』の舞台化・戯曲化をめぐるジャンルの抗争とも絡んでいる。三島は『橋づくし』では「七つの橋を渡るあひだ、一切会話が禁じられているので、セリフを使用することができない」ため、「戯曲化は不可能である」(31 p213)と考えていたが、その後、「榎本滋民氏が見事に芝居に見せてくれたのに私は哑然とした」(32 p608)と書いている。三島の小説観は以下の通り。「登場人物が口を封じられたら、それこそ小説の独壇場で、心理描写といふ武器を駆使して、縦横に各人物の内面を探ることが出来る。だから私は、どんなに芝居、映画、テレビジョンの時代になつても、小説のためだけに残された人間の領域はあるといふ考へである。」(32 p608)。さらにこれは小説と漫画の間の越境の問題(ここでも鍵となるのは心理描写をどうそのジャンルの形式の中で処理するかである)とも関連する。小説―漫画間の越境については大塚英志『サブカルチャー文学論』(朝日文庫 2007)。

38 これはまた、中上健次の『枯木灘』『地の果て至上の時』『千年の

- 愉快』『奇蹟』へと続く物語批判の軌跡とも共通するだろう。中上の近代小説への批判が80年代にいかにも「フラットな」隘路に直面したかについては前掲いとうせいこう「平面のサーガ」（『中上健次全集』）解説、大塚英志「まんがはいかにして文学であろうとし、文学はいかにしてまんがたり得なかつたか」（『サブカルチャー文学論』（朝日文庫 2007）、大塚英志「解題2 中上健次劇画原作『南回帰船』及び『明日』について」（中上健次『南回帰船』2005 角川書店）、大澤信亮「マンガ・イデオロギー特別編」（『COMIC新現実』VOL6 2005・8）。
- 39 北田晔大「嗚う日本のナシヨナリズム」（NHKブックス 2005）。
 40 さらにこの後の部分で三島が「一夫一婦制といふのは、十年以内

に崩壊すると見ています。十年じゃ早すぎるとしても二三十年の内には崩壊するでしょうね、すくなくとも自由諸国では。」と述べていることは三島の家族への視座——その紐帯の脆弱さを見据えている——を物語る。

- 41 大澤真幸『自由の条件』（講談社 2008 p139）。
 42 ウルリッヒ・ベッグ『危険社会』（法政大学出版局）。
 43 大澤真幸前掲書 p223。
 44 大澤前掲書 p216～217。
 45 大澤前掲書 p250～252。
 46 前掲笠井潔『探偵小説は「セカイ」と遭遇した』（南雲堂 2008・12 p109）。