

日本文芸論叢 第十一号 別刷
平成九年三月

「水にとび込んだナルシス」あるいは方法としての「写真」

——三島由紀夫『獣の戯れ』——

山 崎 義 光

「水にとび込んだナルシス」あるいは方法としての「写真」

— 三島由紀夫『獣の戯れ』 —

山 崎 義 光

一 「水にとび込んだナルシス」

三島由紀夫は、『小説家の休暇』(昭30)「七月十日(日)」の項において、「俳優とは一体何物であるか?」という問いから、一種の芸術論を展開している。そこではだいたい次のようなことを言っている。俳優は「内面と外面とが丁度裏返しになつた種類の人間、まことに露骨な可視的な精神である」。俳優の演技は、脚本や演出家の指示に従いながら主体的に統制されるが、しかしその主体的努力は、見る側にさらされた身振りや声など、見られる客体としての役割の実現に賭けられる。すなわち「俳優の理想は、俳優何某を見せることではなくて、まさに役の人物その人が舞台の上を闊歩してゐるように見えること」なのである。そしてそれを、「水に映るおのが姿を愛するナルシス」になぞらえて次のように述べている。

自意識にみちた俳優の心は、水に映るおのが姿を愛するナルシスのやうで、ナルシスにとつては、おのれの肉体は愛の客体に他ならないが、俳優芸術の成功をこれに喩へるなら、彼は水にとび込んだナルシス、身を以て「表現」の世界へとび込んだ

精神、客体へ身を投げた主体とも云へるであらう。実際彼と役との関係は、ナルシスの心とナルシスの水に映つた肉体との関係に似てをり、私が表現の健全なあり方だと考へるものも、まさにこれなのである。(27—115 傍線は引用者)

引用箇所のうち特に傍線部で、鏡に映つた己の像に自足するナルシスではなくて、「水にとび込んだ」といっていることに注意したい。「水にとび込」むことは、主体たるナルシスの客体たる像への愛が、〈死〉に帰結することを含意している。ただしナルシスの〈死〉は、俳優の場合には「まさに役の人物その人」として舞台場に現出することに相当する。したがって、ここでの〈死〉は広義に、主体の自己同一性の消失という意味での〈死〉であると解しておくべきであらう。ナルシスと像の関係について、三島は後の『ナルシズム論』(昭41)で、「そこに映つてゐる像こそ、正しく自分自身でありながら、自意識とは画然と分離された純粹存在であるといふ発見が、ナルシスの恋の端緒」(32—38)であると述べているが、そも

そもナルシスの像への愛は、像が主体にとって「自己」ではない（他者）として認識されていることが前提とされている。だとすれば、主体（自己）は水に映った客体（他者）を愛するがゆえに「とび込」むのだが、これは逆にいえば、主体（自己）とは画然と分離された客体（他者）が、主体（自己）を自らに惹き寄せ「とび込」むように誘惑したことの帰結であるともいえるだろう。その意味で、主体は像に從属していると見做しうる。「ナルシズム論」では、軍人にとって鏡が「必需品」であったとし、「軍人の世界は、男性的外観が厳密に規定され、その外観によつて、内面の自意識を規制し、自意識の暴走を抑圧し、以て、画一化され単純化された自意識のエネルギーを、超自我に從属せしめる世界である」（32-33）と述べているが、鏡はそこに像を映すというだけではなく、映すことによつて「自己」のあるべき姿を「規定」し、「規制」し、「抑圧」し、「從属せしめる」ものでもある。水鏡に映った像は、ナルシスの主体的な愛の対象である、と同時に、主体を規定（規制・抑圧）するものとしても機能するという二重性をはらんだ、規範的な存在であるといえるだろう。このように、「水にとび込んだナルシス」とは、主体的行為であると同時にそれが客体への從属でもあるような両義を含んでいるのであり、そのことがまた「とび込んだ」結果としての主体の自己同一性の消失という先に述べた「死」の含意でもある。三島は「ナルシズム論」においても、ナルシスの投身に言及している。「ボディ・ビルディングは、いかにもナルシズムの範例的形態である。その自己完結性にはあらゆる逆説がひそんであり、鏡に映る自分の新しい逞しい筋肉は、自分でありながら純粹な「他

者」である」と述べながら、しかしボディ・ビルディングの場合には「自意識が自意識を喰ひ、鏡が鏡を喰むところの、あの不可思議な自己生殖の運動と、それによつて起るナルシスの投身、すなはち自己破壊運動の衝動が、ふしぎなほど欠けてゐる」と述べる（32-33）。「ナルシスの投身」は、「死の衝動へ促す行動性」、または「鏡への投身による鏡の破壊」とも言われ、ナルシスと水鏡に映った像との関係は、「ナルシスの投身」にまで至るべきことが取り立てて述べられているのである。そして、この点が、ナルシスの水鏡を鏡よりもむしろ写真に近づけることになる。

写真に「撮影される人」について、ロラン・バルトは、カメラを向けられると「その瞬間には、私はもはや主体でも客体でもなく、むしろ、自分が客体になりつつあることを感じている主体である」と述べているが、これは三島のいう「水にとび込んだナルシス」と対応している。また、バルトは、そうして写された「写真」が「死」という特異な仲立ちによつて結ばれている「点で、「演劇」に近い」とも述べている。この演劇と写真の類縁性の指摘は、三島が俳優をナルシスになぞらえていたことと照応しよう。このように見れば、桂秀実が「鏡は写真に似ていない。写真に似ているのは、現在と接したと思った瞬間に像を崩壊させ、「死」へと至らしめるナルシス的水鏡の方である」と述べたことも首肯できる。ここで確認しておきたいのは、俳優とその役柄の関係、ナルシスと水鏡の関係、被写体と写真の関係が、同型的であるということである。

さて、はじめに引用したエッセイにもどれば、そこでは俳優の存在様態が述べられているのだが、それが更に拡張されて「俳優芸術

ほど、芸術の問題を、典型的かつ象徴的に提示しているものはない」と述べられ、小説創作にも言及し、スタンダールを例に、作中の主人公（客体）と作者（主体）の関係として話が展開されていた。したがつて、このエッセイでは、「水にとび込んだナルシス」の構造は、作者と書かれる主人公の関係にあてはめられているのであるが、しかし以下で取り上げる小説『獣の戯れ』では、この構造は小説テクスト内部の構造として導入されているように思われるのである。

二 『獣の戯れ』の構造

『獣の戯れ』は、執筆当初書き下ろしとして準備されながら、『週刊新潮』昭三六年六月二日号〜九月四月号に掲載され、同年九月に新潮社から単行本として発行された長篇小説である。

テクストの構成は、序章、終章に第一〜五章が挟まれた、全七章からなる。序章は、冒頭に「写真」が紹介され、その「写真」が撮られた場面を挟んで、終章に登場する民俗学徒の「私」らしき人物が舞台となった伊呂村をおとすれた場面が構成されている。序章の構成は、テクスト全体の額縁構成と相同的である。続く、第一〜五章は、第一章で、出所した幸二が、草門逸平、優子夫婦のいる伊呂村に赴くところからはじまり、幸二と優子が逸平殺害の決意をするに至るまでの物語である。ただし、第二章では時間を遡り、幸二が逸平を殴りつけた事件の経緯が物語られている。そして終章では、民俗学徒の「私」が、泰泉寺の和尚から事件の話を聞き、刑務所の優子に並んで建てられた三人の墓の写真を届けるところで終わる。

また、第一〜五章の語りの叙法は、物語世界外の語り手によつて主に幸二に焦点化された異質物語世界的な語りである。それに対して、序章と終章は、ほぼ物語世界内に登場する「私」に焦点化された、「私」の経験を「私」が語る等質物語世界的な語りである。

この概略からもわかるように、この小説は、序章の一部と第一〜五章の「写真」が撮られるに至るまでの主に幸二に焦点化された物語が、序章・終章の、「写真」が撮られ逸平殺害事件が起こった後の「私」に焦点化された物語によつて挟まれた額縁構造になっている。煩瑣を避けるため、以下では仮に、前者を「前」物語、後者を「後」物語と呼ぶことにしよう。「写真」が撮られるまでの物語と撮られてから後の物語によつて構成されているという意味で、この小説は、「写真」をめぐる物語として構成されていると言えるだろう。

田中美代子は、「この小説の発端から結末に到るそのいきさつほど不可解なものはない」とし、それは「近代小説特有の性格描写にも心理描写にもおめにかかることはできない」からだとして述べている。田中の指摘は、本稿でいう「前」物語についてあてはまる。主に幸二に焦点化された「前」物語において、この小説の登場人物たちの行動には、動機や行為を促す心理といったものの叙述が欠けている、あるいは否定されているのである。まずはそのことを確認してみよう。

この場合、動機とは行為への主体の意識的な意味づけであるといえようが、例えば、幸二が逸平を殴った事件（第二章）において、その凶器の「スパナ」は、それが「目に入」り拾う瞬間から執拗に

「純粹なりちにも純粹な物質」であったことが強調される。「幸二はのちのち刑務所の中で、何度となくこの瞬間の発見について考へた。スバナはただそこに落ちてゐたのではなく、この世界への突然の物象の顕現だつた」(287)。幸二は、この「スバナ」で逸平を殴打することに成るわけだが、その犯行の瞬間は、「流れるやうな一連の自然な振舞で、感情もなければ目的も動機もなく、彼は自由に、何もかも遮るものがない界を動いた」(300)とされる。幸二の想起の中で犯行は、「何か」の意志と呼ぶべきもの」としての物象(スバナ)の顕現から、感情や動機もなく行われたとされているのである。しかし、突然顕現した、幸二にとって主体的には意味を欠いた「スバナ」は、裁判においては、幸二の「犯行の予備と計画性をつよく証明するもの」(302)となる。小西甚一は、登場人物の形象が構成に至るまでのこの小説と能「求塚」との対応を見だし、能「求塚」のパロディとして論じた。この指摘は傾聴に値するものの、「幽霊能」(夢幻能)になぞらえるあまり、第一、五章までを「私の空想」(406)として括って、述べたやうなこの小説の語りの様相を看過しており、「スバナ」の顕現の場面についても、能舞台での「後見」の仕業になぞらえて説明している。これは登場人物の行為の意図の欠如を作者の創作意図にふりかえた解釈である。だが、とりあえずは、この行為が主体にとって意味を欠いていたと語られていることに留意して読まれるべきであろう。

そしてまた、「写真」が撮られ、逸平が絞殺される直接の契機は、幸二に「何が、ほしい? え? 本当はどうしたいんだ?」と問い詰められた逸平が、「死。…死にたい」と言ったことにある(387

389)が、しかしその逸平は自由に動くことも、また話すこともできない失語症であつて、どうして死にたいのかという動機は空白のままなのである。

以上のような動機や心理の空白な登場人物の行動は、それゆえにこそ主体たる「自己」にとつては外在的で異和的な何者かに導かれた行動として前景化するのである。

「幸二がまだ見ない優子に恋したのは、その晩」[引用者注]幸二が逸平から優子への思いを聞いた晩]からだつた、といふのが正確である。おそらくそれも逸平の計画のうちだつたかもしれないが、幸二はあきらかに逸平の心の腐敗に嫉妬してゐた」(第二章 288)とあるやうに、幸二が「まだ見ない優子に恋した」のは逸平の話を書くことによつてである。こうして逸平は幸二に優子への恋を芽生えさせるが、しかし他方、逸平は優子の夫としてその実現を阻む存在でもある。逸平と幸二の最初の関係(第二章)では、逸平は、幸二にとつて「自己」の欲望を方向づける(優子への恋を芽生えさせる)とともに、「自己」の行動を規制する両義的存在であつて、その意味で規範的存在である。ここでは「規範」の意を両義的に把えておくことに注意したい。すなわち、行為を誘発し構成しつつ、それを禁止しないしは規制するという二重の意味をはらんでいゝことである。幸二が出所して再びあつた優子に向かい、刑務所には鏡がなくまた所内にいる間には必要もないのだが、出所が近くなると「自分の顔がほしくな」(第一章 271)つて鏡を欲するといふ話をしてゐる。ここで「娼婆」と鏡の関連がごく間接的ながら示唆されてゐるが、両義性をはらんだ規範としての逸平の存在は、幸二にとつての「鏡」的

な存在であると解せる。すなわち、「鏡」は「自己」に外在するものでありながら「自己」の像を映し出すことによつて自己認識をもたらすが、単に認識をもたらすにとどまらず、そこに己のあるべき像を認識させ規制する規範的なものとなる。それと同様に、幸二を「自己」としたとき、逸平は「自己」に外在する「他者」でありながら、「自己」のあるべき姿として現れる規範的な存在だといふことである。そして、両親のない幸二は、子のない逸平・優子の夫婦間に雇われる身であることを考え合わせると、この三人の配置は疑似的なエディプスの三角関係を形成しているといえよう。この見方からすれば、幸二の逸平殴打(第二章)は「父殺し」と見做しうる。しかし、逸平「父」は死なず、失語症となつて生きることになる。いわば「父殺し」は、「父の半殺し」におわるのだが、この疑似エディプスの関係は、「父の半殺し」に終わつたがゆえにこそ、「父」としての逸平の存在は幸二に内面化され、内面的な規範となつて強化されたといえる。「犯罪の結果」として失語症となつた逸平は、幸二にとつて、「むかしの逸平は死んでしまひ、そこには幸二の存在の影を深く宿した」「幸二の罪のかたちによく似た人の姿」、「内面の自画像」として現れている(第三章 303)。ここから、逸平が幸二を映す「鏡」的な存在としての性格を強めてゐることがわかる。

「子」幸二にとつての「父」逸平は、罪の意識を喚起し抑圧すると同時に、「母」優子への恋という規範への連背をも喚起する。抑圧的規範的存在として内面化されてゐるのである。第五章の幸二の発話で三人の関係が「家庭」と呼ばれるに至るやうに、疑似エディプスの関係は三人が同居することになる事件後においてこそ強

化されている。幸二が「俺は悔悟した人間で」とたびたび罪の意識に捕らわれ、第五章の終り近く、逸平殺しを決めたとおぼしき幸二は、「俺はこの人の言ふとほり望みどほりに行動し生きて来たんぢやないのかな」(391)と述べるに至るが、これらは三人の関係にあつて逸平が抑圧的規範的審級にあることを示しているといえよう。このことは次のやうな幸二の発話に現れる。「ありもしないもので俺たちを脅しつけ、しかもそのありもしないものを俺たちに不可欠のものと思ひ込ませる」、「あんたなしには、俺と優子は結ばれない。しかもあんたがある限り、俺と優子は結ばれない」(第五章 333~334)。逸平は、三人の「仲の良い幸福な家庭」を作ること、それが「できないことを知りながら誘惑する。逃げ場のないことを知りながら追ひつめる」(第五章 386~387)と幸二に言わしめるやうな状態を作り出す機能を果たしてゐるのである。

これと同様の事態は、小西が「もどき」とよんだ第四章の、酒場海燕にあつまる青年達と幸二の挿話にもみられる。貴美と「よく似た楽器」(331)である「ウクレレ」は、それを譲り受けたものが、「貴美さんがすべてを捧げた男」(336)であることを証明するものによつと取り決められ、「ウクレレ」の胴には「With Love Kimi」の文字が刻まれる。これは貴美をめぐる、幸二・松吉・清四人の関係を調整する象徴として機能する。四人が舟で行つた森で、松吉が貴美に迫り「ウクレレ」の奪い合いとなつて、ついに清と松吉は「ウクレレ」を持つて舟で逃げてしまふ。そして、残された貴美と幸二は関係をもつことになる。この挿話において、「ウクレレ」の取り決めは、貴美との実際の関係よりも、「ウクレレ」の所有のほうに

意味の重点を移している。貴美と幸二の関係を明かすはずの「サンダル」は捨て去られてかえりみられないのに対して、「ウクレレ」をもちかけた清と松吉二人の間に「秘密の協定」が結ばれ、貴美との関係を意味するはずの「ウクレレ」が実際には関係をもたない清の所有になる代わりに、松吉が貴美と関係をもつことになる(348、349)。ここでは、「ウクレレ」が実際の幸二と貴美との関係を表象せず、むしろ「ウクレレ」の意味の取り決めそれ自体が自律して関係を作り出している。

述べたように、逸平・優子・幸三人の関係における逸平は規範的な意義を持ち、この規範は両義的に欲望を禁ずるとともに誘発し、三人の関係の均衡を作り出していた。同様のことは、ここでもおこっている。「ウクレレ」の授受は、貴美との関係を事後的に示すはずのもののだが、むしろ「ウクレレ」のそのような取り決め自体が、欲望を誘発し、錯雑した関係を作り出しながら、また均衡させてもいるのである。だが、逸平とウクレレの大きな違いもまたあきらかである。逸平は幸二のいらだちを強め、殺害にまで至らせるのに対して、ウクレレは奇妙な人間関係を作り出すが、結果としては関係を調整する役割を果たす。この差異は、「理想自我」と「自我理想」の違いに相当するだろう。自我は他者を介して形成されるが、そのとき同一視し、同一化される自分に似た他人が「理想自我」である。だが、このとき生まれる緊張は、その他者の破壊・殺害への欲望にまで高められる。このような緊張を仲介するのが、「自我理想」であり、「自我理想」とは、言語活動、社会、掟、法などに含まれる一連の象徴的諸特徴^①をさし、これを通じて自我の緊張は調

整される。このようにみると、動機や心理といった主体的意識的な意味づけを欠いているような登場人物たちは、逸平・ウクレレの媒介によって欲望を誘発され行動を方向づけられつつ、他方行為を規制されてもいる。媒介者(逸平・ウクレレ)は、外在的な(他者)でありつつ(自己)の規範となっているのである。そして、ここで注意しておきたいのは、(自己)の欲望―行動が(他者)に媒介されて促された規制されるという以上のような構造が、本稿の一において述べたようなナルシスと水鏡に媒介されて映った像との関係に類比的だという点である。

さて次に、〈粹〉物語において三人の「事件」が「私」によってどのように了解されるかを確認したい。探訪旅行のために伊呂村を訪れた「民俗学の学徒」である「私」は、「泰泉寺住職の寛仁和尚」から「二年前にこの村に起つた事件」の話を聞く。そして「私」には、その話が「埋もれてある古い美しいしかし奇怪な民俗、もし採集されたときは学問上の貴重な発見ともなるべき筈の、ごく秘かに伝承されて今まさに絶えんとしてある美しい民俗のやうに思ひ做され」、話の後に見せられた「写真」は「私の幻」を裏切ることなく、「和尚の話術に誇張のなかつたことがよくわかつた」とされる(終章 399)。

写真の意味作用にふくまれるパラドクスについて、ロラン・バルトは、次のように述べている。常識的に定義される写真の本質規定は、対象と映像との間の中継のない「完璧な類似性」であり、それゆえ写真はコードのないメッセージであるといえる。だが、写真も

全くコードと無縁ではありえない。それは、選択・技術的処理・画面構成等によって、写真がある意味の方向性をもって読まれるようコード化される。ここに写真のパラドクスが生じる。すなわち、「共示された(あるいは、コードに組まれた)メッセージがコードのないメッセージから展開する」ところに生じるのである。このことを踏まえて言えば、コードのないメッセージとしての「写真」は、「私」によって、和尚の話をコードにしなが「美しい民俗」として読まれたといえる。同様の例は、第五章で、幸二が定次郎に見せられた、貴美に似た「セーラー服の女学生と制服の学生との交接の写真(351)」において提示されている。この場合被写体のその人ではなく、似ていることの方に意味がある。三人の「写真」においては、〈図〉物語の、三人の疑似エディプスのな関係という意味は消失して、それとは無関係に和尚の話をコードとして「写真」自体から「美しい民俗」という意味が展開する。話を聞いた「私」は「和尚の案内でこのふしぎな三つの墓に詣で、許しを得て写真を撮る(40)り、和尚の頼みでその「写真」を刑務所の優子に届けることになるが、三人の「写真」とこの墓の「写真」との差異は、「私」が「事件」を「美しい民俗」として意味づけ了解したことと照応している。松田ひとみは、「獣の戯れ」を週刊誌の殺人事件記事との共通性に着目しながら考察し、「私」の語りと週刊誌の記者の手法との類似性を指摘して、「幸二たちの起こした事件と事件後の「私」の探訪を同じ次元でとらえ、日常的世界の持つ曖昧さから逃れ、「美しい民俗」である優子に、神話的世界に通じるような観念の体現を期待している」ところに共通性があると論じている。これは、本稿の文脈にお

いても重要な指摘である。ただし、松田は「美しい民俗」を優子にのみ限定しているが、「私」の「写真」を見る眼差しは優子を中心にしてはいるものの、事件の「話」に惹かれていたのであって優子の方に独立した関心を寄せているとは言いがたい。「私」は、事件の話・「写真」に自身の「観念の体現を期待していた」というべきである。そして、もの言わぬ「写真」(コードのないメッセージ)と「私」の関係は、失語症の逸平と幸二の関係を類比的であり、「写真」はいわば民俗学徒の「私」の関心を映し出す〈鏡〉であるといえよう。

先にこの小説を「写真」をめぐる物語であると述べておいたが、序章冒頭の「写真」は、物語世界内の時間で言えば、〈図〉物語と〈粹〉物語との間で撮られている。そして、この「写真」の印象は、次のように呈示されていた。

この写真が最後のいたましい事件の数日前に撮られたものだと想像することはむづかしい。三人は実に平和なたのしげな顔をしている。信じ合つた人間同士の顔はかういうものだと言つてゐるやうにしか見えない。写真はすぐさま泰泉寺の和尚に贈られ、和尚は今でもその一葉を大事に持つてゐる。(253 傍線は引用者)

ここでは、「写真」を撮った数日後に起こった「最後のいたましい事件」と、写真の「実に平和なたのしげな顔」「信じ合つた人間同士の顔」との間のズレが語られている。すなわち、「事件」の示す意味と「写真」の示す意味との間のズレである。

そして、引用部に続く箇所では、この「写真」が、「鮮明にはちがひないが、かすかな動揺が画面を充たし」ており、それは「船頭」に海に浮かんだ「小舟の上から写させた」からだである。ここから「写真」を撮った時の場面に移行していくのだが、ここでは、三人の構図が「三匹の魚」にたとえられる。

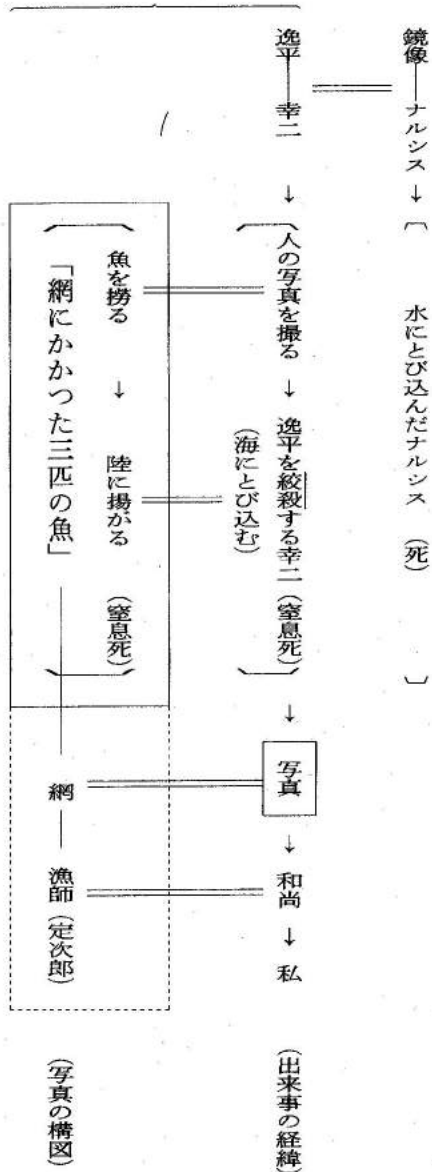
「それがいいんだ。そのほうが芸術的なんだ。それに俺たちは、網にかかった三匹の魚だよ」

と幸二はぞんざいに言つて、肩からカメラを外して調節をはじめた。ほんたうに幸二の言ふとおりだ、と優子は思った。三人は罪の網にかかった三匹の魚だ……。(255、256)

述べたように、幸二にとって逸平は「他者」でありつつ「自己」の「内面の自画像」でもある「鏡」的なものであつて、それはナルシスとその水鏡に映った像との関係に類比的であつた。このことを敷衍して言えば、三人が「写真」を撮り、そのうち逸平を絞殺し、それによって優子と幸二も極刑(死)を受けるといふ成り行きは、ナルシスが「水にとび込」むことに対応するであろう。ここで「写真」の撮影と逸平の絞殺が一組になっていることにも注意したい。ナルシスの場合、「水にとび込」むことは、「他者」に一体化しようとする「自己」の愛の行為が、「自己」破壊にして「他者」破壊たる「死」に帰結することであつた。同様に、結末において、「私たち三人とも、大の仲好しでした」(47)と優子が言つてもいるように、三人の「写真」撮影はナルシスの一体化する愛に、そして逸平絞殺とそれによる幸二・優子の極刑はナルシスの投身が「死」を含意することに相当する。これは、三人が「三匹の魚」に譬えられて

いることとも対応するだろう。「網にかかった魚」は同じ一つの網にかかつて「陸に揚がる」ことをも含意するが、それを、「写真」を撮り、逸平を絞殺するという成り行きへ「反転しながら隠喩的に投射すれば、三人が一つになって「海にとび込む」ことと言ひ換えられよう。さらに言えば、「写真」の「焦点のぼけた感じ」は水に浮かんだ舟の「動揺」のためだとされていたが、隠喩的には三人が「海にとび込んだ」水面の動揺に比せられる。

戯れ泳ぐ「三匹の魚」が三人の関係を中心とした「図」物語の展開に対応するとすれば、「網にかかった」の方は「枠」物語に対応している。「老いた漁師」(258)の定次郎が頭を「あたかも硝子箱で水中の魚を探すやうな仕事で、カメラのファインダーの上へうつむけ」(257)ながら写真を撮ると叙述されているように、「三人」を「写真」に「撮る」ことは、「三匹の魚」を「網」で「揚る」ことに対応している。このことは、撮られた「写真」が、「永らく網を張つてきて、魚を捕へようとしてゐた」(第三章 318)、「漁夫」(第五章 377)として語られる和尚に渡され、「漁夫」||和尚が「私」にさせることから「枠」物語のストーリーがはじまるという経緯にも連なっており、「写真」撮影の場面の叙述における隠喩的な連鎖は、「私」が事件の話を知るに至るまでの物語内の出来事の経緯とも対応・連鎖しているのである。このような意味で、「網にかかった三匹の魚」という「写真」の構図はテクニクの構成と対応しているといえるだろう。図示すれば、「図」のようになる。



三 おわりに

以上述べてきたように、「獣の戯れ」冒頭の「写真」は、テキスト全体にわたる「水にとび込んだナルシス」という構造を中核としたこの物語を凝縮的に形象化している。このような「写真」に凝縮される形象化は、既に拙論において指摘したように「金閣寺」における視覚的形象化による統合とも連なる、三島の長編小説の一つの特徴であると思われるだろう。

そして、他方、このような「水にとび込んだナルシス」という様

態を芸術の「表現の健全なあり方」とする三島の芸術観との関連については、既に桂秀実も指摘しているように、「太陽と鉄」『文化防衛論』といった文化論的エッセイとも通じると考えられる。これについては、今後の詳細な検討が必要である。

※ 本文の引用は『三島由紀夫全集』全35巻補巻1(新潮社)を用い、本稿ではこれを「全集」と略記した。引用に際しては、旧漢字は新漢字に改めた。また、例えば(11-11)と標記したのは、『全集』の巻数と頁数である。

注

- (1) 『小説家の休暇』〈初出〉講談社 昭三〇・一一 『全集』27卷
- (2) 『ナルシシズム論』〈初出〉『婦人公論』昭四一・七 『全集』32卷
- (3) ロラン・バルト『明るい部屋 写真についての覚書』(花輪光沢 みすず書房 一九八五・六) 23頁
- (4) ロラン・バルト前掲(3) 45頁
- (5) 桂秀美「複製技術時代のナルシス」(『複製の廃墟』福武書店 一九八六・五)
- (6) 以下テキストの引用には『全集』13巻を用いた。『獣の戯れ』からの引用で()に示した数字はこの巻の頁数である。
- (7) G・ジュネット『物語のディスタール 方法論の試み』(花輪光・和泉源一訳 水声社 一九八五・八)
- (8) 田中美代子「解説」(『獣の戯れ』新潮文庫 昭四一・七) 一九六八・八) ただし、引用は『日本文学研究資料新集30 三島由紀夫 美とエロスの論理』(有精堂 一九九一・五)による。
- (10) ここでの、ひいては本稿での〈鏡〉の理解については、後掲(12) ナシオの主に「ナルシシズム」の項目とともに、大澤真幸『身体の比較社会学Ⅰ』(勁草書房 一九九〇・四)のJ・ラカンの鏡像段階論を解説した箇所(77~79頁)を参考にした。大澤は、鏡という隠喩が意味をもつのは、鏡が「自己」でもありつつ、〈他者〉的でもあるような、二重性をよ

- く表現するからだ」とし、「合わせて見逃すべきではないことは、鏡像Ⅱ〈他者〉を外側から知覚することによって得られた形象が、単に〈自己〉の可能な形態として見られるのみならず、〈自己〉の理想的な形態として、つまり一種の規範的な形態として、見られることになる、ということである」と述べている。
- (11) 小西甚一前掲(9)
- (12) 以下の説明は、JⅡD・ナシオ『精神分析7つのキーワード』(榎本譲訳 新曜社 一九九〇・一一)「ナルシシズム」によった。
- (13) ナシオ前掲(12) 86頁
- (14) ロラン・バルト『写真のメッセージ』(『第三の意味』沢崎浩平訳 みすず書房 一九八四・一〇)
- (15) 松田ひとみ「三島由紀夫『獣の戯れ』論」(『人間文化研究年報』18 一九九四・三)
- (16) 拙論「美」の論理——三島由紀夫『金閣寺』——(『日本文芸論稿』22 一九九五・二)
- (17) 桂秀美前掲(5)
- 〔付記〕本稿は、様式史研究会第43回研究発表会(平成七年二月一六日)での口頭発表の草稿に基づいている。研究会の席上、参加者のご教示を賜った。