

文芸研究 第一四四 別刷
平成九年九月

〈体〉の 喩

—三島由紀夫の批評の戦略—

山
崎
義
光

〈体〉の喩——三島由紀夫の批評の戦略——

山崎義光

三島の小説・エッセイには肉体をめぐる言説がおびただしい。三島自身が幼少期からの貧弱な肉体の克服として自伝的文脈においてたびたび語っており、また従来の批評・研究においても田坂昂が三島は「自己の肉体の論理に沿って一路、いわば愚直に歩き通した」と評した⁽¹⁾のをはじめ特権的な主題として注目されてきた。本稿では、三島の批評において〈体〉が主要なモチーフであることを認めながら、しかしそれを三島の自伝的物語に還元することによってではなく、三島の小説論・芸術論・人生論・文化論等の言説における意味論的な位置が〈体〉というモメントを介してどのように構造化されているのかを問うことによって追求してみたい。

—

三島は『小説家の休暇』(昭30・11講談社の「七月十日」の項「27—31」)で「俳優とは一体何物であるか?」という問いからはじめて、俳優存在を「水に映るおのが姿を愛する」「水にとび込んだナルシス」(「客体へ身を投げた主体」)になぞらえている⁽²⁾。すなわち、俳優を、ナルシス(主体)にとつての他者である水鏡に映る像(客体)

との関係として把え、俳優の役柄の実現は「とび込」むことと把えている。この把握の仕方からは三つの側面が見えてくる。①二重の視点で把えることから、主体(俳優の精神・ナルシス)と客体(俳優の肉体・水鏡に映った像)の二元論的な把握の仕方があること。そして、②「水にとび込んだナルシス」とは、ナルシス(主体)の像(客体)への愛が〈死〉に帰結してしまうことを含意していること。にもかかわらず、③そのような矛盾を含みながら俳優||ナルシスが全体性を有して存在していること、という三つの側面である。

①の側面に関しては、『芸術断想』(昭38・8・39・5『芸術生活』)でも、「セリフに重点のかかる芝居では、肉体はもはや単なる客体ではない。ひとたび作者の作り出した観念が、その体を借り、その口を借りて述べられるときには、俳優は、「見られた主体」という微妙な地位を獲得する」(31—32)と述べている。M・メルロ||ポンティは身体を「私の身体の形而上学的構造、つまり他人にとって対象であると同時に、私にとって主体であるという構造」⁽³⁾と把えているが、それになぞらえて言えば、三島は俳優の身体を、一方で「他人にとつて」という他者の位置に遠心化した視点においては「見られた」

「対象」「客体」でありながら、他方「私にとって」という自己の位置に求心化した視点においては「主体」である、という二重の視点で把えているのである。「客体へ身を投げた主体」とは、遠心化と求心化の二重性において把えられた、俳優の身体の形而上学的構造であると理解できよう。

だが、このような①の側面が突き詰められるとき、それは自己矛盾として露呈することになる。「芸術断想」では、「俳優といふ存在は昔から俺には神秘そのものだ」としながら、「本当にナポレオンであることと、どう見てもナポレオンに見えることと、どちらが一層重要であり、一層望ましいことだらうか、といふ疑問が、俺を久しく悩ましてゐた。これは世間の常識的な基準から見れば、愚かしい疑問である。しかしそこに俳優の哲理のすべてが伏在するのだ」³¹78／は本文改訂」と述べる。この「愚かしい疑問」は、桂秀実が指摘したように、オリジナルとコピーの序列が廃棄される戦後の大衆消費社会、「ハイパー・リアリズム」(ポードラー)の時代の認識と通底するものである。桂は「写真という問題」を介して三島を複製技術時代の大衆消費社会の文脈で論じたが、その中で被写体のポーズについて次のように述べている。「カメラを向けられた時、ひとは誰でもポーズを取ろうと身構える。ポーズとは本来の自分自身になろうとする主体的な努力であるが、それを主体自身は客体としてカメラに差し出すのである。積極的に主体的であろうとすることが客体と化するような行為。これは一つの自殺でもあるだろう」³²。また、倉林靖は、三島が被写体となった細江英公撮影の写真集「蕃薺刑」(昭38)について述べながら、「蕃薺刑」においては、被写体で

なく写像することを目指す努力でありながら、しかし、〈私〉(語る身体)の全体性は語られた「私」(語られた主語)に還元しえない。告白にはその不可能性が必然的にもなるのである。以上のような不可能性は「ナルシス」の〈死〉に対応するものだといえよう。
『小説家の休暇』では、「芸術概念がいろんな形で崩壊の危機にある現代において」、「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ゐるものはない、またこれほど健全な芸術はない」²⁷114として、芸術一般の構造に敷衍されているが、三島の俳優存在への注目の仕方は、戦後の創作開始からその死に至るまで、俳優の問題に止まらない広がりをもった一つの問題構制となっていることがわかる。桂秀実が「死刑囚の不死」³³で、「仮面の告白」は、「世界の終り」以降を生きたる不死の死刑囚の誕生を告げているという意味で、記念碑的な作品である」とし、三島がしばしば引くポードレールの「死刑囚と死刑執行人を一身に兼ねる」という言葉が三島の自己意識の構造であると述べているのも、「死刑囚」(主体として把える視点)と「死刑執行人」(客体として把える視点)を「一身に兼ねる」(包含した存在)という意味で俳優の身体の形而上学的構造を範型として了解しうるものである。こうして俳優の身体の形而上学的構造に着目することから芸術一般を思考しようとする三島が達着するのは、述べたような求心化と遠心化の運動において把えられる、内面/外面、主体/客体、見る/見られるという二分法的な自己意識のメビウスの輪である。だが、それが「健全」だと述べられている点にも注意しなければならない。三島はこう述べる。「なぜ健全か? それは明らかに、人間の規模をはなれることがないからである。

ある三島の意識と、表現された写真とのあいだには、ある埋めがたい、溝が含まれている」とし、「少なくとも表現者にとっては「生まの肉体」にまで到達したいという意識があったとしても、受け取る側に見れば、それが表現であり芸術である限り提示されるのは常に「肉体というイメージ」であり「肉体という観念」でしかありえない」とし、その意味で「絶望的な試み」であったのではないかと述べている。これらの指摘は、まずは三島の着目する俳優の身体³⁴の形而上学的構造が主体と客体の二重性において把えられていたこと(①)と対応するだろう。そして、桂が「自殺」でもあるとし、倉林が「絶望的」だとしているのは、②の側面すなわち三島の把える俳優、「水にとび込んだナルシス」が〈死〉を含蓄していることと重なる。西谷修が論じるように、〈私〉にとつての〈死〉は、それが〈私〉に固有の出来事であるという意味では主体のものだが、他方で〈私〉が死んでしまったら「私は死んだ」と言いえないように、それを受け取るのは主体とは異なる何者かであるという二重性をはらんでいる。主体の積極的な〈死〉の選択としての「自殺」は、それがもつとも先鋭化する行為であるといえよう。これは主体は〈死〉を我がものにできない(主体の可能性の圏外にある)という意味で「死の不可能性」といえる。そして同様のことは「告白」という言語行為についても言える。三島は、「仮面の告白」ノート³⁵「書き下ろし長編小説月報5」河出書房 昭24・7で、「告白の本質は「告白は不可能だ」といふことだ」²⁸122と記している。これは、「死(自殺)は不可能だ」と同様、告白は〈私〉を対自化する言語行為の実践であり、語る身体(主体)を語られる主語(客体)へあますこと

たとへば映画におけるクローズ・アップの技巧は、人間の顔の怪物的拡大であり、芸術の敵であるところの人間の自然の機能的誇張に陥っているのである。俳優芸術はあくまで肉体に、われわれと同様の人体に拘束されている」²⁷114／は本文改訂。同様のことは、「映画的肉体論」(昭41・5『映画芸術』)でも、「映画と演劇の最も顕著なちがひは、人間の全身、肉体の全体を、ただ全体として活用しようとするか否かの差だと思はれる」³²138と述べている。このような俳優の身体³⁶の全体性の強調が③の側面の強調である。
以上のことから、三島の思考の理念型が見て取れる。すなわち、「客体へ身を投げた主体」として二重の視点を内包しながら(①)、自己矛盾をはらみつつ(②)、全体性を体現した(③)、俳優の身体³⁷の形而上学的構造を有する〈体〉として浮き彫りにされた理念型である。

二

さて、以上を踏まえて三島の批評的な視角を分析するに際して〈体〉が特権的な主題たりうるのは、それが三島の文学論から文化論にいたるまでの骨組みにかかわるからである。三島のエッセイを、小説・文学論としての「文体」論、そして『太陽と鉄』の「肉体」論、「文化概念としての天皇」——「反革命宣言」(昭44・2『論争ジャーナル』)では「日本の発見すべき新しく又古い「国体」」³⁴111とも述べている——を説く「文化防衛論」の文化論とたどるとき気づかれるのが、文体—肉体—国体に通底する〈体〉の喩である。以下では、これらを具体的にたどってみよう。

ここで詳述はできないが、「私の小説の方法」(『文章講座4』河出書房昭和9・9)を中心に、創作する立場からの三島の小説論を要約すれば次のようになる。

(I) 小説は常に方法を模索する「方法論的芸術」である。(II) この方法の模索は、「言葉の現実」に対するあるいは既成の小説に対する「批評」によってなされるが、特に日本においては「自然主義末流小説」への「批評」となる。(III) こうして「批評」を介して「文体」が形成されるが、「文体」は細部と全体とが有機的関係をもち、小説の主題(思想)は「文体」から派生する。「文体」とは、小説家の世界解釈の拠り所なのである(『私の小説の方法』261頁)。(IV) そしてさらには、作家も文体から派生する存在である。

ここでまず注目されるのは(II)の「批評」から創作へという方法論である。それは、先の『小説家の休暇』(七月十日)の項の、俳優存在を範型とした芸術論的エッセイにおいても述べられていた。すなわち、「彼(引用者注)俳優」の内面には、彼にとつては他人の精神、劇作家の書いた白しろが占めている点で、「書物を読んで、著者の精神に占められる」「批評家に似てゐる」のであるが、ただし俳優が「批評家」と異なるのは、「批評」する(演ずる)ことが「かく存在すること」にまで達して、「演ずること」(批評すること)が「創造すること」に一致する点である(271頁15行)。だとすれば、創作へ至る方法としての「批評」とは、比喩的にいえば、俳優が「客体へ身を投げ」ることであつたのと同様に、客体(既成の言葉・小説)へ身を投げることでありえよう。そして、(III)の「批評」を介して創作される小説の「文体」とは、俳優の「肉体」にこそ対

応するものであるといえよう。三島は「私の小説の方法」で、「文体」の理念型について次のように述べている。

小説家は文体によって世界と対決するから、おのづから彼が一生涯に書く小説の主題は、すべて文体の問題に含まれてくるわけである。「中略」

そこで文体は小説の構成乃至構造の問題に触れてくる。文体なしに構造はないやうに、文体なしに構成もありえないのである。細部と細部を結びつけ、それをいつも全体に結びつけるはたつきが、不断にはたらいであるためには、文体が活きて動いて行かなければならない。

小説に限らず、一個の作品といふものはさういふものであるが、まづそれは一個の全体でなければならぬ。同時にあらゆる細部が活きてゐなければならぬ。(261頁4行)

ここでいわれる、「細部が活きて」おり、しかも「全体」性を有している「一個の作品」となつた(『文体』小説)という理念型は、後の『小説とは何か』においては、「ミナミ象アザラシ」と重ね合わされている。「これ(引用者注)ミナミ象アザラシ」を見てゐるうちに、これこそ理想的な小説だ、といふ感じが私にはした。へんに鋭敏だつたり繊細だつたりしないのがいい。グロテスクだが健康で、断じてデカダンではない。そしてその主題は、怠慢で肥満した体軀の中におのづから具はつてゐるのだつた(『33』31)といふのである。ただし続く箇所では、「なかなか小説といふものは、ミナミ象アザラシだけでは律しきれない」ことも述べている。だがここで注目したいのは、述べたように、三島が俳優を「肉体の全体」を活用する

ことにおいて注目し芸術一般の範型として位置づけていたように、「ミナミ象アザラシ」の「体軀」に「理想的な小説」を見いだしていることである。

以上のようにみると、三島の小説論は、(『体』の喩によって)「文」体(小説)の理念型を把えているといえよう。このことは、さらに「太陽と鉄」をみても明らかである。

『太陽と鉄』(昭和40・11・43・6「批評」)は、肉体の「教養史」とされるエッセイで、一行空きの箇所成章にくぎると全10章からなる長いエッセイである(以下では論じる都合上1〜10章と呼んでおきたい)。冒頭では、このエッセイが「告白と批評の中間形態」であるとし、「私の内面」に還流・帰属しない「残滓」をこそ「私」と呼ぶ」として、「私はその「私」が、実に私の占める肉体の領域に、びつたり符合してゐることを認めざるをえな」と述べている(321頁)。こうして、あらかじめ「告白」の不可能性が踏まえられた「批評」され、語る(『私』)の「内面」ではなくむしろ語られた「私」をこそ「私」と呼ぶとしている。おおよそ、1〜4章で肉体が形成される過程が語られ、5〜10章では肉体が獲得されてしまった段階での認識が語られており、論の展開自体がゆるやかな教養物語的な流れをもっている。ここでは主として1〜6章を論理的な(従ってエッセイの展開の順序とは必ずしも合致しない)三つのレベルに整理して読み解いてみたい。

第一に、文(『文体(言葉)』)と武(『肉体の「対極性の自己」への包摂』)としての「文武両道」の理念が語られるレベルである。

が、私が現実および肉体に対するフェティシズムと、言葉に対するフェティシズムを、正確に相照応するものとして同格に置いたとき、すでに私の発見は、事前に予見されてゐたと云つてよからう。造形美に充ちた無言の肉体を、造形美に模した美しい言葉と対応させることによつて、同一の觀念の源から出た二つのものとして同列に置いたとき、すでに私はわれしらず言葉の呪縛から身を解き放つてゐたといへるのだ。なぜならそれは、無言の肉体の造形美と言葉の造形美との同一起源を認め、肉体と言葉とを同格化するやうな、一つのプラトンのな觀念を求めはじめてゐたことを意味し、その段階では、肉体への言葉の投影の試みは、すでに手の届くところにあつたからである。「1

章 321頁

ここでは、すでに肉体を模した文体を手に入れていたが、今度は「肉体への言葉の投影の試み」を目指し、「文体」(小説)の理念型(『造形美に模した美しい言葉』)から、あるべき「造形美に充ちた無言の肉体」が見出されたと言つてゐる。『太陽と鉄』について、松本徹は「三島の生涯のドラマは、文学なり精神なりの対極として設定された、肉体との対立緊張関係を機軸として展開された」と述べた。また、富岡幸一郎は、「いわゆる言葉と肉体といった二元論的なものとしてよりも、むしろ、ロゴス(言葉)がいかにして肉化されていくかというプロセスとして読まれるべき」であると述べた。だが、文学(精神)と肉体の「対立緊張関係」のみに、あるいは肉化のプロセスのみに注目してしまうのは早計である。『太陽と鉄』では、「その「引用者注」言葉の」造形の規範は、このやうな「ある

べき肉体」の造型美に他ならず、言葉の芸術の理想はこのやうな造型美の模倣に尽き「32-66」ということからはじまって、もう一つの「言葉」(肉体の言葉)「second language」(32-67)として「肉体」が見出されたと述べられている。すなわち、ここでいう「言葉」と「肉体」とは、対立・矛盾する「同格」のものでされるのだが、しかし両者は「同一の観念の源から出た二つのものとして同格」なのであって、ともに「同一の観念の源」を共有する観念的・理念的なものなのである。そのような言葉と「同格」の理念としての肉体への鍛練が始まるとともに「私のメカニズム」が「(ただ、言葉を以て肉体をなぞるだけではなく)、肉体を以て言葉をなぞるといふ秘法」すなわち「交流発電機」となり、「この対極性の自己への包摂、つねに相拮抗する矛盾と衝突を自分のうちに用意すること、それこそ私の「文武両道」なのであつた」(32-95)と述べられるに至る。この「私のメカニズム」は、「水に映るおのが姿」(言葉)を「愛するナルシス」(肉体)の關係と類比的であるという意味で、とくに主客の分極の側面(①)を強調して俳優の身体の形而上学的構造と対応するといえよう。

第二には、武 \parallel 肉体が形成されるときの、「筋肉」と「鉄」との關係、そして肉体が形成された「私」と「敵」との關係が述べられるレベルである。「筋肉と鉄との關係は相対的」であつて、「私は汗ばみ、喘ぎ、力の確証を求めて闘つてゐた。そのとき力は私のものであると同時に、鉄のものでもあつた」(32-82)という。「力」は、「私のもの」であると同時に「鉄のもの」でもあるという二重の視点で把えられており、身体の形而上学的構造(①)と同型的な把握

の仕方を取らう。こうして実現される「力の純粹感覚」(32-82)は、「力を内包した形態」という「芸術作品の定義」(32-79)と理念的に相似のものである。そして、「力の純粹感覚の言い換へが、拳の一閃や、竹刀の一撃へ向ふのは当然だった。拳の一閃の先、竹刀の一撃の先に存在するものこそ、筋肉から放たれる不可見の光りのもつともあらたかな確証だつたからだ」(32-83-84)という。この「言い換へ」において「敵」は「見返す実在」が見出される。「敵と私は同じ世界の住人であり、私が見るときには敵は見られ、敵が見るときには私が見られ」(32-85)の關係が示現するのである。このやうな見つつ見られる存在は、述べたやうな俳優の二重の視点をほらんだ「見られた主体」の性格(①)と合致する。とともに、俳優 \parallel ナルシスが「水にとび込んだ」とされ(②)を帰結として含意していた(②)ように、「敵とは、「見返す実在」とは、究極的には死に他ならない」(32-89)と述べられる。

第三は、(②)へ帰結するメカニズムが語られているレベルである。肉体を手に入れてのち「力の純粹感覚」を目指すことがとりもなおさず(②)へ向かうことでもあることについて、私の自意識(見ること)と肉体(存在すること)との關係から述べている。自分の存在を保証する「筋肉」とそれを見る「自意識」との「自意識と存在との間の微妙な背理」は、「ふつうの赤い不透明の果皮におほはれた林檎の外側を、いかにして林檎の芯が見得るかといふ問題であり、又一方、そのやうな紅いつややかな林檎を外側から見る目が、いかにしてそのまま林檎の中へもぐり込んで、その芯となり得るかといふ問題である」(32-100)と語られる。これは、見る「自意識」

と見られる「筋肉」という形で二重化した、俳優の身体の形而上学的構造の演奏である。そして、俳優 \parallel ナルシスが「水にとび込んだ」とされていたように、「林檎」(存在)と「林檎の芯」(自意識)の矛盾を「解決する方法」は、「外からナイフが深く入れられて、林檎が割かれ、芯が光の中に、すなはち半分に切られてころがつた林檎の赤い表皮と同等に享ける光の中に、さらされることなのだ」(32-100)したがって、「背理の間隙が充たされる」こと、「……それは死だ」(32-100)ということになる。

以上の三つは異なるレベルで語られているが、しかし俳優の身体の形而上学的構造において一貫した論理で論じられている。「太陽と鉄」は、「肉体への言葉の投影の試み」(肉体の教養史)から、最終章(10章)で、「集団の悲劇」の渴望を語ることへ至る。「集団」とは「戦士共同体」(32-105)であるとされ、「われらは小さな全体の輪を以て、巨大なおぼろげな輝く全体の輪をおもひみるすがとした」(32-105)と述べている。これを「文化防衛論」に照らせば、最後に見出された「小さな全体の輪」(「集団」)によって思いみられる「巨大なおぼろげな輝く全体の輪」は、「国体」とよばれることになるらう。

「文化防衛論」(403-7)「中央公論」は、「文化」に対立する「文化主義」の蔓延した現代を批判することから始まる。「文化主義とは一言を以てこれを覆へば、文化をその血みどろの母胎の生命や生殖行為から切り離して、何か喜ばしい人間主義的成果によつて判断しようとする一傾向であ」り、文化を「フラグメント」と化し「断片

化」した「プラザの噴水」のやうなものにすることでされるとされる(33-107)。「文化を生む生命の源泉とその連続性を、種々の法律や政策でダムに押し込め、これを発電や灌漑にだけ有効なものとし、その氾濫を封じる」(「文化の水利政策」(33-107)とも述べるように、現代文化は政治によつて推し進められる「断片化」現象として把えられている。「文化防衛論」は、このような文化の「断片化」現象への対抗策(「防衛」)として提出されているのである。そして、「断片化」現象を推し進めている「文化主義」が「文化の形式と内容は分離可能なものと考へ」ることを前提にしているのに対して、三島はまず第一に、文化を「形(フォルム)」として把える観点から批判している。

文化とはものとしての帰結を持つにしても、その生きた態様においては、ものではなく、又、発現以前の無形の国民精神でもなく、一つの形(フォルム)であり、国民精神が透かし見られる一種透明な結晶体であり、いかに混濁した形をとらうとも、それがすでに「形」において魂を透かす程度の透明度を得たものであると考へられ、従つて、いはゆる芸術作品のみでなく、行動及び行動様式をも包含する。(33-107-108)

「形(フォルム)」は、単なる「もの」(形式)でも、無形の「精神」(内容)でもなく、それらを包摂した「結晶体」であり、それゆえに、日本人の「行動及び行動様式をも包含する」と主張されている。すなわち「国民精神」(「魂」)が透かしみられる「形(フォルム)」において文化の「全体性」が体現されるのである。そして、このような「全体性」の回復、すなわち「全体性と連続性の全的な

容認と復活による、文化の回生」³³⁻¹³⁷が目指されるべきだとい
うのが以下の論旨の基本線となる。これが第一のポイントであり、
「文化の全体性」は「国民文化の三特質」の一つに数えられている。

第二に、この防衛されるべき「形（フォルム）」としての「文化」、
すなわち「文化の全体性」³³⁻¹³⁸、「文化の無差別包括性」³³⁻¹³⁹
は、それが保持される場となるのが「共同体」だという。「文化主
義者のいはゆる「危険性」を避けたいところの文化概念の母胎は、
何らかの共同体でなければならぬ」³³⁻¹³²のである。天皇は、
この「文化の全体性」を成り立たせる場の軸として、すなわち「国
と民族の非分離の象徴であり、その時間的連続性と空間的連続性の
座標軸」³³⁻¹³⁹として呼び出されている。「国民文化の三特質」の
一つにあげる「再帰性」とは、伊勢神宮の造営とも共通して、「各
代の天皇が、正に天皇その方であつて、天照大神とオリジナルとコ
ピーの關係にはないとこの天皇制の特質と見合つてゐる」³³⁻¹³⁹
という。このことについて「討論を終へて」では、天皇が「何ゆゑ
このやうな新しいマス・コミュニケーションと極度の言論の自由の
中で存立し得てゐるか」の理由として「天皇は、いまそこにをられ
る現実所与の存在としての天皇なしには観念的なゾレンンとしての
天皇もあり得ない、（その逆もしかり）、といふ不思議な二重性を持
つてゐる」からだとして³⁴⁻⁹⁵、マス・コミ（複製技術）時代の
天皇の存在様態から説明している。多木浩二は、明治天皇の肖像に
ついて論じる中で、エルンスト・H・カントロウィッツの『王の二
つの身体』を参照しながら、「国王の身体が、生きては死ぬ存在で
あることのほかに、時間を越えても変わらず、身体的な姿でありな

がら、その王国にとつて聖なるものとして触れてはならない王国の
支えになる」という「カントロウィッツのいうアルカイックな「王
の身体」の二重性」こそが、「天皇の肖像の目指すところ」だった
のではないかという。三島のいうオリジナルとコピーの弁別をもた
ない天皇とは、このような天皇の身体の二重性に近似する。そして、
遍在する肖像とそれによつて指示され偏在する身体との關係は「国
体」と「政体」の關係に対応するであろう。三島は「文化概念とし
ての天皇」を論じるにあたって、和辻哲郎・津田左右吉の国体論を
参照しながら「国体」（文化的な統一）と「政体」（政治的な統一）
の區別を呼び起こし、天皇が双方に跨がる存在であると主張し、「明
治憲法下の天皇制機構は、ますます西歐的な立憲君主政体へと押し
こめられて行き、政治機構の醇化によつて文化的機能を捨棄して行
つた」³³⁻¹³⁹、すなわち「政体」に還元していったと批判する。三
島の主張した天皇の身体の二重性とは、時間の経過とともに成長し
また死んでいく生きた身体として時代によつて変わる制度（政体）
の内に君臨するとともに、「天照大神とオリジナルとコピーの關係
にはない」時間を超えた文化（国体）の自己同一性を表象するもの
として機能するという二重性である。

そしてまた、このように理解された天皇の「再帰性」（二重性）
という特質は、守る日本人と守られる文化との關係に敷衍されてい
る。「文化主義は、守られる対象に重点を置いて、守られる対象の
特性に従つて、守る行為を規定しようとし、そこに合法性の根拠を
求める」³³⁻¹³⁹のに対して、「守る」といふ行為にも亦、文化と
同様の再帰性がなければならぬ。すなわち守る側の理想像と守ら

れる側のあるべき姿に、同一化の機縁がなければならぬ。さらに
一歩進んで、守る側の守られる側に対する同一化が、最終的に成就
される可能性がなければならぬ」³³⁻¹³⁹と述べている。守る側
と守られる側とに「同一化の機縁がなければならぬ」とは、国民
・守る側（主体）と、文化とその象徴としての天皇・守られる側（客
体）とが、ナルシスと水鏡との鏡像的な關係と同様のものとして理
解されていると解せよう。そして、第一の「形（フォルム）」を通し
ての「全体性」も、以上のような「再帰性」≡俳優の身体の形而上
学的構造、全体的存在性^③を強調した意味での「全体性」の
ことであつたと解せるだろう。

「文化概念の根底」に、「主体性」≡俳優の〈体〉の喩が据えられ
ていることを示唆してもいよう。

第三に、「国民文化の三特質」に「主体性」をあげている。「日本
文化は、行動様式自体を芸術作品とする特殊な伝統を持つて」おり、
「能や歌舞伎に発する芸能の型の重視は、伝承のための手がかりを
はじめから用意してゐるが、その手がかり自体が、自由な創造的主
体を刺戟するフォルムなのである」³³⁻¹³⁹。ここで注意したいのは、
「自由な創造的主体」が「型」との相関で把えられていることであ
る。「型」とは実現されるべき規範的な理念型のことであり、それ
と相関した「主体」とは「型」（規範）に積極的に従属し実現しつ
つ創造する者のことだといえよう。すでに「能と歌舞伎」を例にし
ているように、ここでいう「主体」の概念は、あの俳優（ナルシス）
と照応する。すなわち、客体へ身を投げた「型」を実現した「主
体」のことだといえよう。そして、「全体性」「再帰性」を指摘して
のち「主体性」について述べるときには、それを「行為と生命を包
含した文化概念の根底にあるもの」³³⁻¹³⁹だとしている。これは

「文化防衛論」の三島は、文化を、天皇を座標軸とする共同体
において全体的、再帰的に体现される〈体〉として把えているとい
えよう。

三

小説論から文化論に至るまで、俳優の身体の上学的構造を有す
る〈体〉の喩を介して形成されているというのが三島の批評の骨格
であり、そしてまた同時に臨界でもある。「文化防衛論」では、俳
優の身体の上学的構造の全体性の側面^③を強調するように
して展開されていた。すなわち、「文化主義」の「もの」（形式）
偏重、「逆文化主義」の「精神」（内容）偏重という「文化主義と
逆文化主義」双方の基づく「文化の形式と内容は分離可能」という
考えを批判して、文化を「形（フォルム）」において「再帰」的に
示現する「全体性」を有したものであるとし、そのような意味での
「文化」を回復すべきであると論じていた。それに対して『太陽と

以上のことから、「文化防衛論」において、文化の断片化現象が
「ブラザの噴水」の喩で示されるのと対照的に、「文化」概念が俳
優の身体の上学的構造と類比的な〈体〉のイメージをその基底
にしていることを看取しうるだろう。三島が『討論 三島由紀夫
S東大全共闘』で、「説明が不満足だ」としながらも、自らの「非常
にラディカル保守的政治思想」が「肉体の考え方から出てきたのか
もしれない」と言ったことも以上のことから首肯できる。要約すれ
ば、「文化防衛論」の三島は、文化を、天皇を座標軸とする共同体
において全体的、再帰的に体现される〈体〉として把えているとい
えよう。

鉄」では、(死)への帰結の側面(2)が強調されていた。すなわち、内界/外界を「わかつところの、その重要な境界である「表面」そのもの」、「表面それ自体の深み」[32-75]において「思考」しようと企てられた肉体の陶冶は、「死」へと向かうことでもあるとさされてきたのだ。言い換えれば、「思考」の運動が、「エピソード」E104とそれに付せられた「ハイカロス」(43・2「文芸」)が天上の間の上下運動において語られているのと類比的に、「表面」に対して鉛直に交わる軌道を描くものであるがゆえに「深み」として見出され、「死」へ至りつくものとされてきたのである。それは「水にとび込んだナルシス」が「深み」を前提とする(水)鏡に映った像へ向かって「とび込」む、(死)を含蓄していたことに対応する。従って、そもそも主体の不可能性をはらんだ試みであり、究極的にはそれを露呈させてしまう。だが、この不可能性は俳優の身体の形而上学的構造という三島由紀夫の批評の戦略の可能性の条件でもあった。谷川渥も述べたように、この「表面それ自体の深み」という言葉は、ちょうどその自死において刃を突き立てた皮膚―筋肉―肉体内に照応していよう。「肉体」は切り裂かれて死んだが、しかし、彼の「文体」はいまだその内も外もない「薔薇の花びら」で魅してやまないのである。

※ テキストの引用は『三島由紀夫全集』全35巻補巻1(新潮社)を用い、『全集』と略記した。また、本論中の「00-00」は『全集』の巻数と頁数である。なお、引用文中の傍線は全て引用者のものである。

(1) 田坂昂『三島由紀夫論』(風潮社 一九七七・四)増補版(一九九二・七)引用は増補版。285頁

(2) このことについては既に拙論「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』――(『日本文学論叢』11 一九九七(平九)・三)でも論じた。

(3) M・メルローロポンティ『知覚の現象学』(中島盛夫訳 法政大学出版局 一九八二・五)282頁

(4) 桂秀実『複製技術時代のナルシス』(『複製の魔窟』福武書店 一九八六・五)45頁

(5) 倉林靖『澁澤・三島・六〇年代』(リポレポート 一九九六・九)141頁

(6) 西谷修『夜の鼓動に触れる』(東京大学出版会 一九九五・四)108頁。西谷「死の可能性、または公共化する死」(『不死のワンダラー』青土社 一九九〇・七)113頁。

(7) 大澤真幸『主体性の変移と資本主義の精神』(『性愛と資本主義』青土社 一九九六・七)特に、104頁、107頁を参考にした。

(8) 桂秀実『死刑囚の不死』(前掲『複製の魔窟』)

(9) 坂本一亀『仮面の告白』のころ』(46・2「文芸」)『複製版仮面の告白』河出書房新社 一九九六・六 付録)に引用された坂本宛の三島書簡。「憂国の謎」(41・4「アートシアター」)「製作意図及び経過」(41・4「憂国映画版」)。「人生の究極の夢を……」作者兼演出家兼俳優のことば」(41・6「シネマ映画」)。「私の中の二十五年」(45・7・7「サンケイ新聞」)。

(10) 「小説の技巧について」(24・3「世界文学」)、「私の小説の方法」(29)、「小説家の休暇」(30)、「六月二十七日」の項、「わが創作方法」(38・11「文学」)、「小説とは何か」(43・5・45・11「渡」)の「十四」などがある。

(11) 「批評家に小説がわかるか」(26・6「中央公論文芸特集号」)では、「小説家は小説を書くに当たって、第一行から、おのれの生活が荷ひ記録するところの「言葉の現実」にむかつて闘ふ。すなわちこれを批評する」(25)と述べている。また「私の小説の方法」や「小説家の休暇」の「七月十日」の項には、ティボーデの小説論から「真の小説は小説に対して発する『否』」によつて始まる。……『ドン・キホーテ』は小説の中

で行はれた小説の批評なのだ」という言葉が引用されている[26-44 27-10]。「私の小説の方法」では、さらに「日本においては、既成の自然主義末流小説への「小説の中で行はれた批評」になることはティボーデのいふとほりである」[26-44]と述べている。

(12) 特に「私の小説の方法」。他にも「批評家に小説がわかるか」で、「われわれが一つの小説のもつ思想と呼んであるもの、主題と呼んであるものは、多くの場合、この裸な批評的要素の形をとつてあらはれた創作衝動のことである。しかしこの思想を芸術たらしめてあるのは、隠された批評と創造の一致を見た文体の力である」[25-15]と述べている。

(13) 「川端康成論の「方法」――「作品」について」(24・1「近代文学」)。「文章読本」(34・1「婦人公論」付録)でも「文は人なり」

について「この古い格言は最終的には真理です。私は「川端康成論」でさういふことを書き、結局、作家の文章ないし作家の作品といふものは、知らず知らずに作家の生活と近似形を描いてくるといふことを書きましたが、ヴァレリーもあの有名な箴言で、作家はむしろ作品の結果であるといつてをります」[28-32]と述べている。同様の発言は三島の三好行雄との対談「三島文学の背景」(45・5「国文学」)にもある。

(14) 大澤前掲書(7)を参考にしている。

(15) 松本徹『三島由紀夫と肉体』(『国文学』35・4 一九九〇・四)

(16) 富岡幸一郎「受肉という思想――三島由紀夫試論」(『文芸』29・2 一九九〇・五)引用は、『日本文学研究資料新集30 三島由紀夫』(有精堂 一九九一・五)による。

(17) 『討論 三島由紀夫VS東大全共闘』(『美と共同体と東大闘争』(新潮社 昭44・6)所収

(18) 多木浩二『天皇の肖像』(岩波新書 一九八八・七)158頁

(19) すでに佐々木孝次は「三島由紀夫と天皇(I)――天皇の鏡」(『三島由紀夫』1989年)で、三島のいう天皇と日本人との関係を「天皇という場所(鏡)」に自己の姿を映す日本人という鏡像関係として論じている。

(20) 前掲書(17) 17頁

(21) 谷川渥『薔薇と林檎 三島由紀夫の肉体論』(『文学の皮膚』白水社 一九九七・一)

(22) 『金閣寺』第三章[10-65]。谷川前掲書(21) 79-80頁。(やまざき よしみつ・東北大学大学院)