

三島由紀夫『盗賊』論——自死という生き方——

An Essay on Mishima Yukio's "Tōzoku (Robbers)"

—A Way of Life of Committing Suicide—

柴田 勝二

1

想像力は外界の知覚に触発されつつも、それ自体のダイナミズムによって展開していく自律性を持った意識の運動である。カントにおいては感性と悟性を橋渡しする能力であった想像力（構想力）の、知覚からの離脱を強調したのはサルトルであったが、サルトルはイマジユの持つ志向性を重んじ、それが現実の対象を空無化する働きを示すことを繰り返し述べている。『想像力の問題』の冒頭部分では、ある人物のイマジユを持つことと、その人物を直接知覚することの差異が指摘された後、「^{イマジユ}像」としての対象はまず事物の世界で構成され、然る後に、その世界から追放されることになる」（平井啓之訳、傍点原訳文）という形で、想像力の基本的な空無化作用が規定されている。しかしサルトルは必ず

しも想像力が完全に自律的な生命をもってみずからの世界を形成していくという見方を取っていない。冒頭の例に見られるように、サルトルはイマジユの自律性を証し立てるために、むしろ現実の事物との照応を求めようとするのであり、その意味では逆に想像力は空無化すべき現実を支えられた活動としての様相を呈している。論の前半部分で「結局、^{イマジユ}像とはめざされた対象の『類同的代理者』representant analogiqueとしての資格であらわれてそのもの自体としてはあらわれない物的或いは心的な内容を通して、不在或いは非在の対象をめざす作用である、⁽¹⁾といい得るであろう」（傍点原訳文）とすでに結論づけられているが、こうした規定も想像力を現実の「代理者」を生み出す活動として捉える限りにおいて、決して十全な自律性を想像力に付与するものではない。

それに対してガシュトン・パシュールが現実を空無化するにとどまらず、むしろそれを歪形するほどの強度を備えたイマージュの生命力を想像力に求めようとしたことは、その影響下に小説論を展開した大江健三郎の著作などを通して周知であろう^②。けれどもイマージュの自律性をどれほど強調しようと、それが現実の知覚に導き出されるという事情自体は否定しえず、執拗に現実の事象とイマージュとの連関を追跡するサルトルの姿勢は決して誤りではない。『想像力の問題』で、サルトルはフッサールに反論する形で、イマージュが意味の「充実」ではなく、逆に「直観の次元に降って来た、減弱した意味である」ことを主張し、同時にそれが自己を認識しようとする感情性の「上位極限」である点で、「^{イマージュ}像」とは感情性と知との総合ではないだろうか」という帰結を示している。このイマージュが伴わざるをえない感情性は重要な要素であり、それがサルトルが一貫して強調するイマージュの志向性を支えていることができる。つまりイマージュの生成と発展の過程が理性的認識の進み行きと違っているのはいうまでもなく、確かにそこでは「知」は「減弱」しているが、しかし感情が人間と外界との交渉の内的な帰結である以上、それがイマージュに付与する志向性は、やはり彼によって知覚された現実の色合いを喚起せざるをえないからである。

三島由紀夫の初期の長篇『盗賊』（昭23）を考える際に、こうした議論を踏まえることは、決して無益ではない。三島が言語に媒

介される想像力の飛翔を武器とした作家であったことはいうまでもないが、とりわけこの作品の主人公である藤村明秀は、行動するよりも想像することに傾きがちな青年である。父親が子爵である華族の家庭に生まれ、「鷹揚に育てられ」た彼は、学習院を経て大学の国文科を卒業し、現在とはとくに職についていないモラトリアム的な状態で暮らしている。物語は明秀が大学を卒業したその夏、S高原で原田美子という「嘗て見ぬほど美しい人」と出会うところから始まっているが、やがて現実に向うことになるこの女との出会いにおいて、すでに彼がその喪失を予感せざるをえないことが述べられている。

明秀は、得た刹那にそれを喪ふことで頭が占められてしまふ性格だった。否むしろ得る前に喪ふことしか考へられなくなる性分だった。美子をはじめて見た時の戦慄は何であつたか？ 彼は逸早く彼女を得た時を想像し、更に自分の手から喪はれた時を想像して戦慄したのに相違ない。世間で空想家と呼ぶ人は中途半端な空想家に過ぎないのだ。彼は空想の中にぬくぬくと安住できる人間である。これにくらべると、明秀の如きは度を超した現実家であつたかもしれない。可能性も蓋然性もあまりに現実的な姿をして現はれるので、彼には空想の余地さへない程だった。彼の想像力は瞬間的な天賦の推理力ではなかつたであらうか。何事かが自分の身に起ると彼は悪い想像の極端ま

で先走りして、その壁際に身をおしつけて、現実も亦彼と同じコースを辿つてこの壁際まで押しよせて来ないかと胸を轟かせた。嘗てその浪頭は、一抹の不満足を彼にのこしたまま、彼の立ちすくんでゐる壁際からはるか彼方で退いてしまふのが常だった。——しかし不幸にして現実の波が予想どほりにその袋小路の壁めがけて驀進し、飛沫のなかに彼を包んで運び去るとき、彼は絶望と共に一点の満足を覚えはしないだらうか。

ここに示されている明秀の輪郭は、端的にいえば想像力の過剰によって行動の契機を奪われてしまう型の人間である。しかしこの引用にも見られるように、明秀を一個の夢想家としてしまうことは適當ではない。夢想ないし空想は、いわば自己の願望によって方向づけられた想像の形であらうが、彼はたとえば美子との幸福な恋愛の情景を脳裏に描くことはできないのである。自己に關わってくる現実の事象に対して明秀が「悪い想像の極端」にまで走っていかざるをえないとすれば、それは明らかに彼の現実認識の重さに押しやられた結果である。その後彼の直観は現実のものとなるわけだが、サルトルがいうように、イマージュの浮上と志向性が「感情の上位極限」によって限定されるものであれば、明秀の想像が向かつていこうとする「悪い」方向は、彼を彼たらしめている想像の営みの根元にある、感情の層の暗さを想起させざるをえない。明秀の生活環境は当然彼を現実の生々しさから隔て

る条件だが、それは同時にその表面上の安逸によって彼の内面の波立ちをも隠蔽するのであり、良家の子息としての明秀の像は、一見彼を自己の感情をもてあそぶだけの人間に見せている。また明秀自身が「極端に自分の感情を秘密にしたがる性格の持主」であると冒頭で想定されているが、語り手はその「閉ざされた心の暗室」が「思ひがけない古風な悲劇」の源泉となることを予告していた。この「古風な悲劇」が、明秀と彼が後に知り合う清子が失恋者同士として情死をする結末を指していることはいうまでもないが、そこに「悲劇」としての相貌を与えているものが、感情を内閉する彼の気質であると語り手は述べているのである。

それは容易に外に漏らされず、またそれに即応した行動にも転化されたい内面の感情の堆積が、やがて凝縮されてその担い手をかえって大胆な行動者とするイロニーであらう。『盗賊』が果たして「悲劇」たりえているかどうかは後に検討することになるが、少なくとも作者が意図した程には明秀はこの作品の後半部で変容をとげているようには見えない。二人の失恋者が互いの死への意志を重ね合わせるようにして結婚式の当夜に命を絶つ結末は、それ以前になされた明秀の死の決意を完結させるために敷かれた結構でしかないからである。この作品の中心はやはり明秀の死への志向自体にあるが、それは人生に飽き果てた人間の酔狂な決心などではない。野口武彦は『三島由紀夫の世界』で『盗賊』を「決して失恋して自殺を決意した青年の心理の綾をたどった小

説などではない。女性への思慕と死への愛着が等価であるような情動そのもの、そうした「死の決心」が可能にする一種の超越的な至福感そのもの（戦争と乱世の心理）を主題として、上流子女の心理解析に「仮託」して描かれた作品（傍点原文）と規定しているが、「女性への思慕」と「死への愛着」が「等価」のものとしてここに位置づけられているかどうかは疑わしい。この二つが結びつくのは、たとえば三島が『盗賊』の執筆にあたって念頭に置いていた近松の心中物などにおいてだが、そこでは相手の女性への「思慕」を全うするべく、現実世界での生を意志的に見限り、死へと跳躍しようとする男女の情動が描き込まれていた。一方『盗賊』の明秀はむしろ美子への「思慕」が無効であることを知ることによって、死への志向を行動させ始めるのである。

野口氏の否定にもかかわらず、『盗賊』が「失恋して自殺を決意した青年の心理の綾」をたどる展開を持つことは事実であり、一見フロイト的なタナトスを具現化するように死に赴く主人公が受け止めている、現実の事象の重みを看過すべきではない。つまり明秀は決して現実世界を侮蔑し、それを超越するべく自己の生命を無化するのではなく、逆に生活の様々な場で味わわれる打撃の集積が、彼の居場所を現実世界の外側に押しやっていくのである。社会の荒波に触れたことのない華族の子息という明秀の設定は、当然彼が蒙る打撃の大きさを強める条件となるが、それに加えて彼はまだ母親の支配下に生きる青年であり、その幼さが彼

に一人の人間として他者と渡り合うことを不得手にさせている。明秀と母親との紐帯はとくに作品の前半部に繰り返し示されているが、彼が最初に美子を認める直前においても、彼女を乗せた車に注意を向ける母親の視線を明秀は「われしらず熱心になぞらうと力め」るが、それにつづけて「子供はよくこんな風な仕方で神秘を期待するものである。母親の視線が神秘を喚起する力をもつてゐるやうに子供には思はれるのだ」と記されていた。また明秀が美子を失う成り行き自体が、決して二人の心の波動が噛み合わなくなった結果ではなく、美子に結婚の意志がないことを確認した母親の藤村夫人が、美子の母親に「絶交を宣言」することによってもたらされたのである。したがって厳密には明秀は美子に対して失恋をしたとすらいえないかもしれない。もともと彼のなかには美子の心を得たという手応えが生まれたことは一度もなく、母親の処置によって、これまで彼が抱いていた喪失の予感が現実化されたにすぎないのである。

もっともその後明秀はみずから美子の家で、彼女の心が自分にならばかりか、喜んで自分を嘲弄しさえすることを見出すことになる。明秀の旧友でもある三宅との親密さを見せつけられることで、明秀は「廃虚のやうな舞台の上にひとり残される」孤独を味わい、その夜「自分のベッドのそばまでどうして歩いて来たか不思議だった」という程の打撃を与えられたのである。明秀の繊細さは総じて、こうした現実的な打撃を受け止めるための装置とし

て働き、失恋の所以を自分以外の所に求める詐術を彼におこない難くさせている。この感受性のあり方を明秀は自身でよく了解しており、否定的な方向に向かう彼の想像力は、現実生活で蒙りつづける傷を先取りする働きにはかならなかった。その意味では彼は一見浮世離れた人物であるにもかかわらず、むしろきわめて強い現実への意識を持った人間であるといえる。明秀が豊かな想像力の持ち主であれば、その向かう先は芸術や文学の世界であってもよいはずだが、彼は決して表現者にも批評家にもなろうとせず、大学の国文科での専攻も、明秀が選んだのは「一番屈辱な有職故実の研究」なのだった。それは彼が自己の感情を抽象化して、現実の流れのなかから切り出すことへの熱意を持たない人間であることをも示している。芸術作品の創作の動機となる感情が、現実行動に起因しながらも、実際に作品化される際には観念化された想像上の感情となつてゐることを指摘したのは、R・G・コリングウッド¹⁾であったが、明秀の自己の感情への対し方はこの手続きから隔たつてゐる。彼は現実との交渉において喚起された感情を、むしろ生の形で維持しようとするのであり、決して詩や小説を書くことなどによってそれを「昇華」させたりはしない。彼は情死の相手となる清子の母親に和歌の技量を尋ねられた時も、「いえ、僕はまるで詠めません」と恬淡に答えて相手を興醒めさせるのである。

2

失恋の後明秀は関西に旅し、神戸の海を見ることを契機として死への意志を高めていくが、こうした明秀の進み行きが彼の「現実志向」の結果であることはいうまでもない。けれども十代の後半から二十代にかけての三島の作品に底流するこの死への親しさが、つねに現実の重みと背中合わせに登場人物に担わされているわけではない。たとえば十七歳の時の作品である『苧菟と瑪耶^{おつとよ まや}』（昭17）では、恋人の死によつて相手への思いが、強く純化される青年の経験が語られていた。「苧菟は瑪耶を見た。その日から、彼は瑪耶に恋した」という冒頭の一行は美子を最初に見た明秀の衝撃を思わせるが、明秀とは異質な形で苧菟はやはり自分の心が十分に満たされない苛立ちを覚えるのである。彼は瑪耶と会つてゐる時にも「――君はほんとにそこにあるのかなあ。なぜだか僕には、君がそこにいないやうな気がするのだ」ともらすやうな虚ろさを抱かざるをえない。恋の相手という、もっとも身近に在るはずの現実に対して埋めがたい距離を感じる苧菟は、むしろ不在による距離のフィルターをかけることで、相手の存在を自己の内²⁾に刻み込もうとするのである。苧菟は瑪耶のいない涼亭に向けて彼女の名を呼ぶことで、その「やさしく高貴な不在」が「あらゆる実在にまして瑪耶の在り方を証拠だてるいちばんにうつくしい手段」であることを知る。そして瑪耶が死ぬことによつて、彼女

の生命は苧菟の追憶のなかで、それまでの「何倍もいきいき」と輝き始めるのである。

死によって励起される生の輝きとは、もちろん三島由紀夫の世に繰り返し浮上する図式であり、代表作の一つ『金閣寺』でも、金閣が主人公溝口に対して真の美しさを放つのは、戦火による崩壊の危機に晒される第二次大戦中であつた。ここでもやはり現実の金閣の美よりも主人公の内面に養われた心象の金閣の美の方が勝を制するわけだが、三島のなかに持続するこうした傾向を、現実との疎隔感として意味づけることは容易である。野口武彦の用いた浪漫的イロニーという概念はその一つの形だが、しかし三島が一貫して現実を自己に疎遠な相手としつづけたと考えるべきではない。現実の相貌は第二次大戦の終結を機に大きく変容したのであり、それが必然的に三島の現実意識も強く左右したはずである。十代後半から二十歳にかけての人工的な修辭を凝らした作品が、戦時下の終末感を背景として生み出されたことは周知だが、戦争の終結は三島もまたそうした小世界の支配者の位置に安住させえなくなった。『金閣寺』ではそれが、崩壊の危機に支えられていた金閣の美が、主人公の手から逃れ去り、「美がそこにをり、私はこちらにゐる」という「望みのない事態」の再開の予感として表現されていたが、三島自身にとっても「不幸は、終戦と共に、突然私を襲つてきた」（『私の遍歴時代』）と記されるような、不安と焦燥の季節として、戦後の日々が始まっていたのである。

小説家としてまだ認められず、官吏として一生を送る覚悟もないままに、三島は戦後という新しい時代を生き始めていた。その状況が「未来に関して自分の責任の及ぶ範囲が皆無であつたことはもちろん、文学的にも幸福であつた」（『私の遍歴時代』）戦争末期のそれと様相を一変するものであつたことは明らかだろう。『盗賊』はそうした時代に生まれた作品だが、前年に書かれた『輕王子と衣通姫』（昭22）は、死によってより強固な結びつきに導かれる一組の恋人を描くというモチーフにおいて、『苧菟と瑪耶』を受け継ぐ作品である。けれどもこの二つの作品の間にある五年の歳月は、当然両者の間に質的な差異をもたらしている。『苧菟と瑪耶』が、眼前の恋人に対して不在を感じ、逆にその不在によって紐帯が掴み取られるという、素朴な図式によって成り立っているのに対して、『輕王子と衣通姫』の構図は必ずしも単純ではない。第一に輕王子の恋の相手である衣通姫は、決して彼一人に帰属する存在ではなく、もともとは天皇の思われ人であつた。衣通姫の内にも天皇への思慕が抱かれていたが、その天皇が亡くなることによって、彼女は死者と生者への二つの愛を生きること強いられるのである。

作品の展開のなかで、現実には衣通姫の恋愛の相手となるのは輕王子だが、ここでは『苧菟と瑪耶』とは対比的に、死者の幻想はむしろ二人の合一を阻害する力として働いている。それはもちろん天皇が二人の恋にとって第三者的な存在だからだが、その不在

によって相手とのより強い絆が実感される『苧菟と瑪耶』の図式は、ここでは終盤の衣通姫の死に至るまで成立していない。政争の結果海の彼方の地に軽王子が流されるという、典型的な貴種流離の経緯がもたらす二人の距離も、必ずしも二人の結びつきを強固にする条件とはなっていない。とくに衣通姫にとっては、この隔たりは亡き天皇と軽王子への二様の思いを共存させつつ、軽王子への愛を確認するための機会であり、天皇の死によって生まれた「かへるべき邦、帆をやすめるべき湊を持たない」曖昧な内面に一つの方向性を与える猶予期間としての意味を持っている。衣通姫は海を渡り軽王子と再会することで、「軽王子その人、その心ばへや人柄への愛といふより、若き王子の「身」そのもののへの愛」が内に溢れ出てくることを実感するが、一方軽王子は衣通姫の身体をどれほど烈しく抱いても、本当に相手が自分のものになった感触を得ることができないのである。

衣通姫の沫雪の胸にわが胸を押し合はせる時、その時ほど衣通姫の世に在ることがはかなく感じられる利那はなかった。確かめても確かめても、否、確かめれば確かめるほど、恋が今宿り燃えてゐる姫の「身」の所在は覚束なかった。——さりとてわずかな間でも相見ずにいると、今度はもつと幼げな不安が募るので、二人はひねもす目の届くところを離れることが殆どなかった。眠りがたい永い夜などは、王子の湯殿で朝を迎へた。

この軽王子の不安はその後も募る一方であり、冬の訪れとともに彼らの恋は「ますます苦汁に充ちたもの」となり、さらに「春の代りに死が来たのかと思はれる」ような季節の変化を経験することになる。これは『苧菟と瑪耶』の、恋人を前にして「——君はほんとにそこにあるのかなあ」と漏らす主人公の感慨と一見似ていながら、実は大きな差異をはらんでいる。ここで苧菟が志向するものは、現実よりも手応えに富んだ幻想の魅惑だが、彼らに「なんびとも織ることのできない符牒」のように、「海へいかう」とささやかせるような素朴な浪漫性は『軽王子と衣通姫』にはすでに欠落している。軽王子は決して美しい幻想を求めているわけではなく、現実の恋の相手としての衣通姫と合一しようとしているが、にもかかわらず彼らの「共住みの日毎夜毎」に、不安と苦しみが入り込んでくるのである。この「わたしたちが別れてゐた間の、あの安穩な日々はどこへ身を隠したのだ」と軽王子が衣通姫に向かっていわざるをえない心情が、重い色調としてこの作品を覆っている。そこに終戦とともに「幸福」であった時代が終焉したことを実感する三島自身の内心が託されていると見ることは可能であろう。『盗賊』の「ノオト」によれば、三島は「戦争時と戦後の心理のすべての比喩」をこの最初の長篇小説に込めようとしたようだが、その性格はむしろ『軽王子と衣通姫』の方により色濃い。作品を読む限りでは軽王子がなぜこれほど不安を味わ

わなくてはならないのかは決して明瞭に示されていないが、それは明らかに戦後の日々を歩き始めた作者の、重い現実意識の「比喩」にはかならないのである。

そう考えると、この作品が天皇の死によって始まっている理由を掴むことができる。天皇の存在は二人の合一を阻害する力だが、同時に彼らはそれによって生の現実としての恋愛関係に直面することから留保されている。天皇の死はとくに軽王子にとっては衣通姫との恋を成就させる契機であるはずだが、彼はむしろ衣通姫と一对一の関係に入ることによって、苦悩を味わい始めるのである。結局衣通姫は「死の草の実」を食することで死ぬが、彼女の死が軽王子との親和を再びもたらし、「二人の間には超ゆべきものの、凡ゆる介在がもはや除かれてゐた」と記される至福を彼が感じるのは、彼が再び幻想としての恋愛のなかに回帰していったことを物語っている。しかしそれにとどまらず軽王子は衣通姫の後を追ってみずからの喉を剣で貫くのであり、これも瑪耶を失うことによって自己の内に完成された瑪耶の像と共生しつづける芋菟とは対蹠的に、現実を相対化する幻想自体へのペシミズムがこの作品の核にあることをうかがわせる。もっとも軽王子の自死と、『盗賊』の明秀と清子との情死は、もちろん性格を異にしている。「不幸」な時代を生き始めた三島の意識の屈託は、『盗賊』からは少なくとも表面的には捨象されており、この作品では主人公の明秀は、あたかもあらためて見出した自己の「生き方」であるか

のようにして、死を目指し始めるのである。明秀にとっては軽王子におけるような合一すべき相手は初めから不在であり、紐帯の手応えの希薄さ以前に、相手との断絶の痛みがしたたかに彼に与えられていた。

その点で野口武彦がいう「女性への恋慕と死への愛着が等価であるような情動」（傍点原文）は『軽王子と衣通姫』にあてはまりこそすれ、『盗賊』の明秀には、むしろ自己自身に向けられた志向性が強く認められる。後半部に描かれる清子との情死に至る経緯にしても、決して彼らが恋に落ちた結果ではないことはいうまでもない。彼らの出会いと情死の決行には、多分に作品を収斂させるために敷かれた力業的な展開の趣が強いが、それは当然明秀の死への決意と照応した形で求められているのである。もともと華族の家で「鷹揚」に育てられ、自分自身の意志で現実と渡り合ったことのない明秀は、いつてみれば未だ「生きて」はいない人間であつたといつても過言ではない。彼は美子との失恋の痛手によって、初めて一人の生活者としての感情に直面したのであり、それに伴う様々な否定的な情動が、彼の生の方向性を限定していくのである。第二章冒頭にある次のような一節は、明秀という青年に与えられた位置づけと、彼の死に向かう「生き方」の連関を示唆している。

嫉妬こそ生きる力だ。魂が未熟なままに生ひ育つた人のなか

には、苦しむことを知って嫉妬することを知らない人が往々ある。彼は嫉妬といふ見かけは危険でその実安全な感情を、もつと微妙で高尚な、それだけ、はるかに、危険な感情と好んですりかへてしまふのだ。

確かに嫉妬は人間同士の間における負い目の意識である点で、それを回復しようとする意欲が「生きる力」に転じていく可能性をはらんでいる。しかし先に見たように明秀は表現に対する志向を持たず、失地を代替的に取り戻すといった行動に出ることのできない人間である。彼にとっては美子を失ったことが、「他人に知られずに済んだ恋の失敗」にすぎず、「裏から言ふと彼は別段この敗北を機会に発奮する理由をもたなかった」ことが、引用の数ページ後に述べられている。また美子は明秀の性欲の対象であるというよりも、美的な魅惑であった点で、別の相手によって痛手を癒すという方策も、彼には困難にならざるをえない。清子との邂逅はあくまでも彼の死の決意を現実化する契機であり、彼の死への傾斜は清子のそれと相乗する形で加速されていくことになる。引用にある「嫉妬よりも、もつと微妙で高尚な感情」が、情死という形を取る明秀の悲劇への志向であり、この作品で三島が意図して浮き上がらせようとしたものもそこにあることは疑いない。けれども優柔な人間と果敢な自死の結びつきをこの作品で成り立たせているものが、主人公の現実の生に対する見限りであ

ることを忘れるべきではない。明秀の嫉妬が「微妙で高尚」な感情とすりかえられたとしても、根本にあるものはやはりこのきわめて現世的な感情であることは変わらないからである。

3

ところで明秀のなかに死への意志が明確な形で芽生えるのは、神戸への一人旅においてだが、ここで彼は建物の合間から「短冊形」の海を目撃した夜、その全貌を眼にしようと市街地を歩いた結果、鴉が単調に飛び交い、沖の雲に光が「不安な色調」を滲ませている海の前に出る。そしてその光景によって明秀は自己の「内部」に導かれ、海に眼をやりつつ彼は「自己の中の動かない親しい影」に見入ることになるのである。人間心理の常識的な動きとしては、海を見ることによって失意の相手への思慕が、死への意志に切り換えられるというのは必ずしも了解しやすい成り行きではない。けれども三島由紀夫の発表時の作品世界においては、海はしばしば憧憬の在り処であると同時に恐れの原因であるという、両価的な空間として意味づけられる。補陀落渡海に見られるように、海を彼岸と結びつけて眺めるのは普遍性を持った感性だが、三島においてはこの側面が思いのほか大きな比重を占めている。海を前にした明秀の内部に決定的な変容が生まれるのも、自己に内在していた死への傾斜を、海が明確に外在化したからだ、

同時に海は現実的な拡がりを持った空間である。いわばこの場面では、人間の日常が送られる陸とその向こうにある海という、二つの空間の対比が成り立っているのであり、それが明秀に、自分の真の居場所を見出させるべく働いているのである。

しかしこの死の意志への至り方は、何よりも明秀という人間の存在を雄弁に物語っている。つまり失恋が自殺の原因になることが滑稽であると明秀自身も思うように、彼が死ななくてはならない具体的な理由は希薄である。むしろ明秀は自分がこれまで生きたことがなく、これからもそこに分け入ることが困難に感じられる現実世界における一個の他者として、自己を再認識したのであり、そこに明秀の決意の受動性と能動性の合一を見ることができ。それはいいかえれば明秀にとって主体的に選択しうる「生き方」がそこに限定されるということである。清子との出会いとなる山内家への訪問の誘いを明秀が受けた後の叙述で、語り手は「いはば人は死を自らの手で選ぶことの他に、自己自身を選ぶ方法をもたないのである。生を選ぶとして、人は夥しい『他』をしかつかまないではないか」と述べているが、この選択のあり方はやはり「人」一般というよりも、明秀という人間に合致するものであろう。明秀は死の意志を眼覚めさせて以降、むしろそれ以前よりも生に関与する度合を強めるように見えるが、それは諦念が彼を自由にしたというよりも、むしろ生に向かう姿勢の基点を与えられたからであり、その点で彼は個人としての強固さを獲得した

のである。

フロイトがいうように、性的な衝動が種としての生命の維持を指すのに対して、死への欲動は人間の自我本能と結びつくものであり、そのために自殺は自己表現的な意味を帯びることになる。またデュルケムの『自殺論』では、他者との連帯意識が希薄になることが自殺を引き起こす前提を成すことが統計的に示されているが、いずれにおいても自我意識と死の親しさが想定されている点では共通している。とりわけ現実世界での実現を阻まれた自我意識が死を志向せざるをえないというのは普遍的な成り行きであろうが、明秀の死の意志は決してこうした一般論から著しく隔たっているものではない。明らかに彼は現実世界と十分に渡り合えない人間として自己を見出すのであり、きわめて主体的に選ばれるかに見える死の決意は、その認識と背中合わせであった。ただ生来の資質である過剰な想像力の運動によって、明秀が現実との齟齬をつねに先回りして感じ取ってしまうことが、彼の死の意志に自律的な彩りを与えることになるのである。いいかえれば作品の冒頭から強調されている想像力行使する者としての明秀の輪郭は、彼が現実世界から受け取る重荷を見えにくくする装置でもあった。神戸行の後も、明秀は依然として現実的な場面から衝撃を受け取りがちであり、根本的には彼がそれまでのナイーブさから脱却したのではないことを物語っている。友人との集まりで、美子が自分を捨てて乗り替えた三宅と、ホテルで周囲を恥じ

入らせるほどの熱愛ぶりを見せたということを聞かされた際も、明秀は「われながら見事だと思へる寸分動じない表情」でその衝撃に「耐へ」なくてはならないのである。

したがって三島が『盗賊』の「ノオト」に記した「全く平和な時代に仮託したこの物語に僕はまさまざと戦争と乱世の心理を系がくことに芸術的な喜びを感じてゐる」という言葉を、必ずしも額面通りに受け取るわけにはいかないことが分かる。先に述べたように、それはむしろ『軽王子と衣通姫』によりあてはまる動機だが、すくなくとも『盗賊』には、主人公を現実から隔てる力は、人皆を包摂する形では置かれていない。もちろん明秀は華族の子息であるという形で、現実の荒波を受けない地点で生を送ってきただけだが、しかし華族は旧憲法下に組み込まれた制度であり、ごく限られた人間を生かす社会的な枠組みにすぎない。その点で終末感に浸されながら言葉を媒体としてみずから構築した、もう一つの現実としての幻想を生きようとしていた三島自身の内面の烈しさは、明秀に付与されていないのである。むしろこの人物に託されているものは、戦後という時代に対して次第に違和感を眼覚めさせていった三島の他者意識であり、それが性的異常者という仮構のもとに浮き彫りにされることになるのが、二年後の『仮面の告白』においてであった。『盗賊』ではこの他者意識は、まだ「異常者」としての生を生きる自覚といった形で明確化されることはなく、逆に現実の生から退こうとする意志のダイナミズム

にからうじて転化されるにとどまっているのである。

こうした微温的な他者意識が明秀の行動を一貫しているが、それは清子との情死を決行するに至る経緯においても、決して払拭されているとはいえない。この情死が物語るものは、結局明秀が死の意志を抱きながらもそれを独りで実行に移すことのできない人間だということである。死を志向しながら、それを生の重圧を軽減する装置として生きつづけるというのは、ある意味では意識の詐術だが、清子と出会うことがなければ、明秀は神戸行で見出した他者意識を自己の同一性とした生をそれなりに全うしえたかもしれない。清子との邂逅と相互の自死の決意の確認は、二人をともに現実への敗北への地点に引き戻すのであり、そこで受けた痛手をあらためて喚起させるのである。事実彼らが出会いから死のための結婚に至るまでに過ごす時間は、もっぱら追想のために費やされている。彼らは互いを鏡として失った恋の相手を蘇らせるのであり、失意を反芻しつづけることが、彼らをともに死に向かわせる力となるのである。

二人の話柄は二人がかくも愛してゐる人の物語へ自づと移った。羞らひもなく妬みもなく二人はこの奇しき愛の来歴と忘れがたい面影について繰り返し語った。話しながら二人の目には言ひがたい涙が点ぜられた。忽ち明秀の目には清子が、清子の目からは明秀が消えるのだった。彼らは誰憚らず各々の心に任

せて咽び泣いた。

もっともこうした失恋者としての感情への感溺は、必ずしも明秀が望んだものではないだろう。彼は本来失恋を動機とする自殺自体には冷笑的であつたはずだが、ここではむしろ彼は失恋という事態への清子の率直さに感化されている。清子には失恋と生の断念を結びつけることへの躊躇はなく、彼女の死への直截な意志に導かれる形で、明秀は現実の死へ歩み寄るのである。もともと二人が死を決意した者同士として互いを見出す場面においても、主導権を握っているのは清子の方であつた。「さやうなら、もうお目にかかりませんわ。あたくし明日の朝には、もう生きてあなたにお目にかかることはございませんわ」という彼女の覚悟の言葉を、明秀が自分の内心を見抜かれたように錯覚するところから、二人の情死への行程が始まっていたのである。その点で明秀の死への志向は後半部においても受動的な性格が強く、清子の鞭をあてられなければ、明秀は生と死の二つの領域のあわいにたゆたつたままである蓋然性が高い。この場面の前に彼が美子と三宅の噂を聞かされて衝撃を与えられるのも、それだけ彼が現実への執着を残存させていたからであることはいうまでもないだろう。

こうした主人公の姿は、語り手の位置づけに反して、この作品の行動が果たして「悲劇」であるかどうかという疑念を喚起させる。第一章の冒頭には、明秀を指す「極端に自分の感情を秘密に

したがる性格の持主」が「その性格によって思ひがけない古風な悲劇」へと導かれると述べられていたが、これまで見てきたように、登場から結末に至るまで、明秀という人間に根本的な変容は生じていない。「ノオト」に記された近松や西鶴の「悲劇の精神」への「共感」も、この作品で十全な形を与えられているとはいえないのである。もっともそれが作者の意図に沿う形では実現されていないところに、『盗賊』の個性が認められるというべきだろう。磯田光一は『殉教の美学』で、『盗賊』を「ノオト」の言葉を肯定する形で、悲劇が困難になった時代における悲劇の仮構として捉えている。磯田氏の悲劇観の拠り所となっているのはジョージ・スタイナーの『悲劇の死』だが、現実の悲劇の増大が真の悲劇を枯渇させたというスタイナーの論を受ける形で、三島が『盗賊』においてあえて悲劇の精神を蘇生させようとした試みを磯田氏は評価していた。⁽⁶⁾磯田氏によれば『盗賊』は「エゴイズムを抹殺する楽しさを描いた作品」だが、しかし『盗賊』で自己抹殺の果断さを担っているのは明らかに清子の方であろう。一方明秀の存在の曖昧さは彼を悲劇の主体の位置から遠ざけているが、むしろその曖昧さがこの作品に込められた悲劇性の質を明らかにしているのである。

磯田光一が念頭に置く悲劇とは、主体的な意志が世界の不可知の暗黒を覗き込むに至る、ソフォクレスやシェイクスピアの古典悲劇であろう。スタイナーが想定するものもまたそうした作品群

であったが、その悲劇の精神が市民社会の成立とともに減んだというスタイナーの論旨は、それ自体として否定されるべきものではない。しかし悲劇の定義は多様であり、視点を變えることによって悲劇の領域も変容しうる。たとえばフランシス・ファーガソンは『演劇の理念』で、『オイディプス王』の主人公が経験する目的——受苦——認識という行動のリズムに着目し、それが繰り返される⁽⁷⁾ことがこの作品を悲劇的にしているという見方を差し出しているが、古くアリストテレスの『詩学』でも、主人公の運命の逆転に伴う受苦（パトス）が、観客に恐れと痛ましさの感情をもたらす要素としてあげられていた。實際悲劇的な色調を劇に帯びさせるのは、主人公が経験する受苦の様相であり、それは洋の東西を問わぬ様々なスタイルの劇に認められるものである。この主人公の受苦は、概ねそれまで保っていた彼と外界との関係性を喪失するところに生まれている。オイディプスはスフィンクスの謎を解くことでテーバイの町を救った英明な王としてあらわれるが、その彼が自己の眞の素姓を知らないという本質的な無知を予感する事によって、「知る者」としてあったこれまでの位置づけが揺るがされ、最後には明らかにしたその無知を罰するべく、みずからの両眼を潰すのである。

その過程がすなわちオイディプスに与えられた受苦だが、一方三島が念頭に置いていた近松の心中物の主人公たちは、概して借金を返せなくなることによって、貨幣の交通が支配する近世の町

人社会に居場所を失ってしまう。けれども彼らにはその外側の世界で生き延びていくという考えは起らず、限られた町人社会がいわば世界の全体として意識されている。もちろんその背景には、容易に生業を變えることのできない近世の身分社会があるが、こうした主人公を位置づける世界像が、破局に向かう展開のなかに浮上してくることが、悲劇の特性なのである。『オイディプス王』においても、人間の智力が見通すことのできる世界の限界が示唆されることによって、逆にそれが人間の領域として浮かび上がってくるのだった。そう考えると、『盗賊』は少なくとも失恋による受苦を経験する主人公が中心に置かれることによって、悲劇の最低限の条件は満たしていたことが分かる。また彼の受苦は確かに自分の住み込んでいる世界の限界性を喚起するが、それは人間の生の環境としての普遍性を著しく欠いたものであった。三島自身⁽⁸⁾が戦時下に身を浸していた終末の幻想の方が、まだしも人びとを包摂する拡がりを持っていたといえよう。明秀が生きるのは華族社会という特殊な小世界であり、また前半部分で強調される母親との紐帯は、それ以前に彼が一人の人間としての自覚の下に現実を生きたことがないことを示していたのである。

結局明秀の死が物語るものは、三島が『重症者の兇器』（昭23）で記している、「人間を殺すものは古今東西唯一の《死》があるだけである」という「簡単明瞭」な事実であるといつてよい。このエッセイで三島は「苦悩は人を殺すか?」「思想的煩悶は人を

殺すか?」「悲哀は人を殺すか?」といった自問に対して、いずれも「否」という答えを与えた後に、この一文を記し、「この簡單明瞭な人生を、私は一生かかつて信じたのだ」と述べている。『盗賊』の明秀はまさに端的に「死」によって殺されるのであり、彼の経験する「苦悩」も「煩悶」も「悲哀」も、死の下地とはなるものの、直接彼の命を奪う「兇器」となることはない。けれどもこの思想が悲劇の精神の対極にあるものであることは明らかである。近松の心中物の男女は町人社会の人間関係によって追い詰められつつ、真の和合の幻想とともに死に赴くが、そうした幻想性を欠いた端的な死は悲劇的な死であるとはいえない。皮肉なことに三島は「西鶴や近松の精神」を取り込むという反時代的な動機を掲げながら、現実にはその時代意識に裏切られる形で、きわめて「現代的」な作品を生み出すことになった。明秀の微温的な他者意識は、共同体のなかで身の置き所を失った近松の主人公の熾烈な違和の意識とは大きく隔たったものである。それは確かに現実的な感情に根づいているが、決して血みどろの愛憎の結果ではなく、むしろ自己の生に対する審美的な判断として生まれたものにすぎないからである。

このように、『盗賊』は作者によって悲劇として仮構されながら、悲劇への漸近線を描くにとどまることによって、逆に一篇の小説としての相貌を帯びることになった。しかし三島の二十代前半の作品では、意識的にペシミスティックな形で悲劇への志向が

語られる作品がしばしば見られる。昭和二十四年の『火山の休暇』などはその典型的な例だが、自殺の頻発する島に旅した若い作家が、そこで死と地獄について思いをめぐらせる話が語られている。次郎という名の彼もホテルのボーイに自殺志願者の一人と見なされてしまうのだが、その疑いを解いて再び独りになると、彼は「結局、地獄がなくなつたのではなからうか」という思いに捉えられている。島の火山は今休止しているのだが、にもかかわらず身を投げる人びとが絶え間なくこの島にやって来ることに對して、次郎は「現代の地獄は、地獄が存在しないことではあるまいか。現代の怖ろしい特質はここにあるのではなからうか」と思い、「さもなくばあればあれほど人々が地獄を呼び求め、ありもせぬ地獄を翹望する気持」が「わからない」気がするのである。この地獄の不在という感慨が、悲劇の困難さと重ねられるものであることはいうまでもない。そこには人間が一人一人の死を個別に死ぬほかにないという、現代に至る流れを先取りした視点が認められるが、『盗賊』の明秀と清子の死も、見かけは情死でありながら、実際はそれぞれの現世への断念が「同時」に形を与えられたにすぎなかった。そうした空疎さを漂わせつつ、二人の死を差し出しえている点で、『盗賊』はむしろ「成功」を納めた作品となっているといふことができるのである。

註

- (1) J・P・サルトル『想像力の問題』（人文書院版サルトル全集十二巻、昭30・1）
 - (2) ガストン・バシュラールの想像力論が仔細に述べられた著作の一つとして、『空と夢』（宇佐美英治訳、法政大学出版会、昭43・2）をあげることができる。イメージの組成よりもむしろそれ自体の動的な展開を重視するバシュラールにとって、「飛行」や「墜落」といった明確な運動性をはらむ「空」に関わる夢想は、想像力としての格好の舞台であるわけだが、この著作でバシュラールは「想像力によってわれわれは事物の通常の流れを捨て去る」という主題を、シェリーやブレイクの詩などを主な素材として具体化している。たとえばシェリーの詩は「空間——高さの方向にあらゆる存在を拡大し力づける垂直に力動化された空間」であるとされ、「彼女はよく凝った水蒸気の一歩切り立った様子を昇って空中に消えている何がしかの雲の尖った岬まで行くのを好んだ。そしてイルカの背中にまたがったアリオンのように、うたいながら岸辺のない空中を進んだ。しばしば稲妻のあとをうねうねとした屈曲に従いながら、風の平屋根に乗って走った」という「アトラスの女魔法使い」の一節にバシュラールは、「真に根本的な衝動に発する無媒介の想像力」のなかで「無媒介の形体」（傍点はいずれも原訳文）をとったイメージの姿を見ようとしている。大江健三郎はこうしたバシュラールの想像力観に強い関心を示しているが、主に『小説の方法』（岩波書店、昭53・5）でそれに対する多くの言及をおこなっている。
 - (3) 野口武彦『三島由紀夫の世界』（新潮社、昭43・1・2）
 - (4) R. G. Collingwood "The Principles of Art" (Oxford University Press, 1958)。"リングウッドは感覚と感情を必ずしも明確に区別
- していないが、現実的な感覚と想像的な感覚の差異を重視しており、それが生の感情と意識によって和らげられた感情の差異に相当すると述べている。芸術作品に表現されるとされるのは当然後者の方である。
 - (5) フロイトの「快感原則の彼岸」（小此木啓吾訳、人文書院版フロイト著作集第六巻、昭45・3、所収）によれば、性的本能が生の本能であるのに対し、自我本能は死の本能であり、この二元論に立つ点で、ユングの一元論的なリビドー説と対立するとされる。フロイトは自我のなかに自己保存に背く衝動が潜んでいると直観し、そこからこの理論を構築するに至ったようだが、たとえばサディズムについても「本来、自我の自己愛的リビドーの影響によって、自我からはみ出して、対象に向かってはじめて現われる死の本能である」という仮説が導き出されている。
 - (6) 磯田光一『殉教の美学』（『文学界』昭39・2、3、4 ↓『殉教の美学』（新装版）冬樹社、昭54・6、に所収）。
 - (7) フランシス・ファーンガソン『演劇の理念』（山内登美男訳、未来社、昭33・4）