

三島由紀夫と安岡章太郎

——不在の実体に対する欲望と逃走——

遠 藤 伸 治

1

三島由紀夫と安岡章太郎、この両作家の作品を読むとき、そこに表
現されている姿勢には、全く対照的といってもよいような相違が感じ
られる。と同時に、その対照性は、それらの作品に描かれている、き
わめてよく似た時代と精神との構造に関するもののようにも思われる
のである。

この類似性は、戦争——敗戦という未曾有の混乱の中で自己形成を
行なったという、この両作家の世代的共通性によるものであろう。例
えば、『安岡章太郎集1』の後書きの中で、安岡は、自分たち「戦中
派世代の自己形成をじつに要領よく手短かに説明している」文章とし
て、服部達の次のような言葉を、何度も引用してきたことを述べている。

一九三六年に二十歳であった人々たちから四五五年に二十歳であつ
た人たちに至るまでは、おおむね、その精神形成の時期と戦争と
が重なりあつたと見てよい。外部には暴力的な状況があり、彼らの
精神はそのなかで育って行った。比較的年長者にあっては、外部

の暴力を避けてその片隅に小さな別世界を形づくる余裕のある一
時期が与えられた。年齢が若くなるほど、特殊な条件に恵まれた
人々にしか、それができなくなった。(略)しかしその教養は、
外部への出口を封ぜられていたために、必然に抽象的ないし形式
的になった。小市民的性格の夢想的な面が強く出てきた。「軽井
沢コミニスト」が発生し、文学共和国が意図され中世的なもし
くはワイルド風な季節外れの美学が大手を振って登場した。そう
でない人々は自己形成の途中で軍隊生活に入ること余儀なくさ
れた。(『新世代の作家たち』近代文学一九五四年一月)

この服部達の言葉は、安岡章太郎にだけでなく、一九四五年に二十
歳であり、「中世的なもしくはワイルド風な季節外れの美学」によつ
て登場した三島由紀夫にもあてはまるといってよいであろう。安岡章
太郎自身、「不安の時代に」というインタビュー(「文学界」昭和六
一年十一月)の中で、三島由紀夫を「戦中派」と言い、「あの世代の
者は、全員が宇宙基地を持たざるを得なかつたんだ。自分で小さな別
世界をつくる。われわれの文学というのは総てそこから始まつたし、
三島さんなんかもそうなんだよ。」と述べている。つまり、安岡章太

郎や三島由紀夫の世代においては、精神形成の時期が戦争と重なったために、社会の中での日常生活を確かな現実として認めていくかわりに、「外部の暴力を避けてその片隅に小さな別世界を形づく」り、内面の世界をより抽象的・形式的に育て続けるという「余裕のある一時期」、一種のモラトリアムの時期が与えられたのであり、いわば、小さな繭にこもるように、その中で彼らの精神は形成されていったということができるように思われるのである。

ただ、「外部の暴力を避けてその片隅に小さな別世界を形づくる」などといっても、現実には戦争から逃れることができたわけではないことは、当然である。「自己形成の途中で軍隊生活に入ること余儀なくされ」るであろうこと、すなわち、戦火の中の死がじりじりと近づきつつあるのではないかという、不安で恐ろしい現実の中でこそ、それとは別な、確かで幸福な世界を構築しなければならないという願望が生じたのであろう。

戦前の平穏な時代に一般的とされる自己形成が、少年期のナルシステイックな夢想を心の奥底の不確かな領域に抑圧し、現実社会で平凡な日常を送る成人としての自己——仮面^{ペルソナ}を確かなものにしていくことだとするならば、不安で恐ろしい現実に対して、確かで幸福な夢想世界を築くことを願う、三島由紀夫や安岡章太郎の世代の自己形成は、戦前のそれとは逆の傾向を持つということができようであろう。

彼らにとって、現実社会で平凡な日常を送る成人としての自己——仮面^{ペルソナ}こそ、不確かなものであり、確かなのは、その背後にある、ナルシステイックな夢想世界なのである。彼らが望むものが、小市民的生活活であれ、マルクス主義的思想であれ、唯美的芸術であれ、その生活

の確かな日常性、その思想の確かな実体、その美の確かな対象、といったものは、現実の中に対応するものを見出すことはできないものである。それらは、現実の中に自然に見出されるものではなく、現実には欠如したものであり、見出そうと願望するものである。

あるいは、三島由紀夫や安岡章太郎のような世代、などという限定的方法自体、論理的に厳密なものではありえない以上、こうした傾向は、世代を超えて、戦争——敗戦が精神に与えた一般的影響の一つであるといった方が正確な言い方であるのかもしれない。戦争以前にある程度自己を形成してははずの、いわゆる「戦後派」作家の特徴とされている、世界と人間との存在の意味を根本から問い直すこと観念性と実存志向、また、そうした問題を処理するための極限的状況を虚構する方法、といったものも、こうした傾向と同質のものであるように思われるのである。

このように考えるならば、文学史的に、三島由紀夫と安岡章太郎とを、いわゆる「戦後派」と「第三の新人」として区分し、朝鮮戦争後の日本の経済的繁栄や反動的な政治路線の確立などの時代の進展にもなって、文学が、「戦後派」の非日常性、観念性、虚構性から「第三の新人」の日常性、実在性、私小説性へと推移したとする考えは、公的的な反映論にすぎないように思われる。

例えば、こうした区分に疑問を示し、三島由紀夫、島尾敏雄、吉行淳之介などの戦争体験の近縁性を指摘することによって、「第三の新人」の文学が戦争体験を内在化した戦後文学であることを言おうとした論考に、「戦後文学における『第三の新人』の位置」(鳥居邦朗『近代文学』昭和四三年十月)があるが、この論の中でも、三島由紀夫の

文学は「『反日常』の世累を構築し」「『日常』を捨ててかえりみない」ものであるのに対し、「第三の新人」の文学は「『日常性』『私小説性』の濃い」ものであるとされており、「濃い」という言葉にも表われているように、いくらか曖昧化されてはいるものの、三島由紀夫も含めた「戦後派」の非日常性、観念性、虚構性に対する「第三の新人」の日常性、実在性、私小説性という考え方は、基本的には変わっていない。そして、結局は、「第三の新人」の文学は、例えば三島由紀夫と同じような戦争体験から出発しているという点で「戦後文学」と呼ぶことができるが、その体験を「第一次、第二次戦後派とは全く別個のところ」とらえており、「朝鮮戦争をもって戦後文学に一つの区切りをつける見方はまことに至当である」という結論に達している。

しかし、三島由紀夫の文学は、「『日常』を捨ててかえりみない」ものではなく、自分にとって不在の「日常」を願望するものであるように思われるし、また、安岡章太郎の文学も、「日常性」を描いたものではなく、現実の中に確かな「日常性」が見出せないことを描いたものであるように思われる。そして、戦争——敗戦という体験の彼らに及ぼした影響が、現実の中に確かな意味、内実、実体を見出せず、それを見出そうと願望することであるならば、彼らにとって、非日常性と日常性、観念性と実在性、虚構性と私小説性、などといった対立は、意味をなさないように思われるのである。

このような対立が意味をなさなくなったことこそ、戦争——敗戦の及ぼした影響であり、こうした影響の中に三島由紀夫や安岡章太郎が位置づけられるのではなく、彼らの世代こそ、こうした影響を最も鮮

かに表現しているがゆえに、彼らの精神のありようが、極めて興味深いものに思われるのである。

2

例えば、三島由紀夫の「仮面の告白」の冒頭に表現されている、自分自身の産湯の情景を語ろうとする主人公兼書き手である「私」の姿は、この作品全体を貫く、すなわち、戦前——戦中——戦後を経て形成される、精神のありようを象徴しているように思われる。主人公は、自分が生まれたのは夜だと聞かされているにもかかわらず、日光に照らされてまばゆくゆらめく波を記憶していると語る。そして、自分ととりまく現実と食い違う情景を、単なる夢や空想としてではなく、あくまで自己の記憶としてたどろうとするのである。

こうした記憶の延長上に、主人公は、紺のももひきの汚穢屋に魅惑されたという、自己の倒錯的性欲の「最初の記憶」と、その発展とについて、次のように語る。

汚穢屋といふ職業を私は誤解してゐたのかもしれない。何か別の職業を人から聞いてゐて、彼の服装でそれと誤認し、彼の職業にむりやりにはめ込んでゐたのかもしれない。さうでなければ説明がつかない。

なぜならこの情緒と同じ主題が、やがて、花電車の運転手や地下鉄の切符切りの上へ移され、私の知らない・又そこから私が永遠に排除されてゐるやうに思へる「悲劇的な生活」を彼らから強烈に感受させられたからだだった。とりわけ、地下鉄の切符切りの

場合は、当時地下鉄駅構内に漂つてゐたゴムのやうな薄荷のやうな匂ひが、彼の青い制服の胸に並んだ金釦きんボタンと相俟つて、「悲劇的なもの」の聯想を容易に促した。さういふ匂ひの中で生活してゐる人のことを、何故かしら私の心に「悲劇的」に思はせた。私の官能がそれを求めしかも私に拒まれてゐる或る場所、私に關係なしに行はれる生活や事件、その人々、これらが私の「悲劇的なもの」の定義であり、そこから私が永遠に拒まれてゐるといふ悲哀が、いつも彼ら及び彼らの生活の上に転化され夢みられて、辛うじて私は私自身の悲哀を通して、そこに与らうあつかとしてゐるものらしかつた。

主人公が「悲劇的」と呼び、魅惑され、求めているものは、異常なものでも、反日常でもなく、平凡な日常生活であり、それを営んでいる男たちの姿である。ただ、それは、見かけは、紺のももひきの汚穢屋や、青い制服に金釦の駅員などという平凡な男たちにすぎないが、主人公が彼らの背後に見出している中身は、一般的な意味内容からはズレた、夢想化され、神秘化された、「生活」であり、「生活」する「男」である。

つまり、日常生活とそれを営む男といったものの内実が、主人公にとって、未知の、欠如したものであるために、過剰に神秘化される一方で、日常生活や男を象徴している、紺のももひきや、地下鉄駅構内の匂い、青い制服、などといった見かけ、表面上の形式は、眼前に実在しているために、主人公は、それらの見かけ、形式の背後に神秘的な内容が実在していると信じているのである。

こうした形式と内容とのズレは、例えば、主人公自身が紺のももひ

きの汚穢屋について説明しているように、一つ一つの場合について言えば、「誤解」でしかないであろう。しかし、注目しなければならぬのは、そうした一つの誤解がとけたとしても、それは、単に、例えば紺のももひきが、夢想的で神秘的な「生活」や「男」を意味していなかったということではかないということである。主人公にとって重要なのは、生活する男の一つ一つの内実ではなく、その背後に神秘的な「生活」や「男」の實在を信じさせてくれる、それらの見かけの象徴機能なのである。したがって、主人公の魅惑されるものは、紺のももひきでも青い制服でも駅の匂いであってもよいが、それらのものでなければならぬ必然性はなく、次々と転移していくのであり、そうした転移によつて、主人公は、神秘的な「生活」や「男」といふ、存在しない実体を願望し続けていくのである。

こうした願望は、この主人公のように世間から隔てられて育てられた者の孤独な夢想でしかなく、やがて、主人公が成長し、現実社会の中に出ていくに従つて、消えていくべきもののように考えられがちである。しかし、こうした願望の頂点に近江という少年が登場するのを読むとき、この願望が、周囲の状況と深く関わるものであり、主人公をはじめとする少年たちを、現実社会での生活の中に魅きつけていく力であることがわかる。

自宅通学の学生は僅かだった。二年の最終学期から、その僅かな一団に新入りが一人加はつた。近江あまみだった。彼は何か乱暴な振舞で寮を追ひ出されて来たのであつた。それまでさして彼に注意を払はなかつた私が、いはゆる「不良性」のれつきとした烙印がこの追放で彼に押されるにいたつて、俄かに彼の姿から目を離し

にくくなるのだつた。

「ふふ」と人の好い肥つた友達が、私のところへ笑窪^{まぐほ}をうかべて寄つて来た。(略)

「これ本当だぜ。近江の奴、『経験者』なんだつてさあ」

以前から見知ってはいたがさほど注意を払う存在ではなかった近江が、主人公にとってにわかにか魅惑的な存在に変わったのは、彼に「不良性」のれつきとした烙印^{れつき}」が押されたからであり、彼が「経験者」だという評判をたてられているからである。つまり、ここで主人公を魅惑しているのは、近江という実在の少年そのものでもなく、また、近江の見かけを通じて夢みられた孤独な夢想でもなく、近江に対する周囲の評価である。

主人公に、笑みを浮かべながら近江のことを「経験者」だと告げた少年も、やはり、主人公と同様に、自分のまだ知らぬ「生活」や「男」を神秘化し、自分自身がそうした神秘的な「生活」を営む「男」になりたいと願望しているものであり、それゆえに、「生活」や「男」を象徴している近江のことを、魅惑的に主人公に語るのである。つまり、近江という少年の持つ象徴としての機能は、他の少年によって証明されたものであり、主人公は、周囲の少年を魅惑しているものに魅惑されるのである。

近江が自分に接近することを警戒する主人公には、実在の近江は自分の願望と違っているという不安があるといつてよいであろう。それにもかかわらず、近江を通じて神秘的な「生活」や「男」を夢みることで、現実から隔てられた単なる夢想に耽ることではなく、現実社会の中に出ていくことであるのは、近江の象徴機能が、主人公一人の単

なる主観によるものではなく、他の少年たちの主観によっても承認されたものだからである。

この後、懸垂する近江の姿を見て、主人公の願望の象徴は、肉体そのものの形へと抽象化されていくのであるが、そのときにも、近江の肉体を見て嘆息をあげ、魅惑される多くの少年たちに主人公はとりまかれていたのであり、主人公は、そのように多くの少年たちを魅惑する象徴としての肉体を欲して、近江という少年から離れていくのである。

このようにして、主人公は、現実社会の、その中の人生の、入口である学校で、相互の主観によってその象徴機能を承認された形式の背後に、実在しない神秘的な「生活」や「男」を見出す現実——象徴秩序に出会ったのであるが、これが単なる少年たちの世界のことにとどまらず、その外側にある戦争中の現実社会そのものありようでもあったことは、次のように描かれている。

——戦争がはじまると、偽善的なストイシズムがこの国一般を風靡した。(略)

とはいふものの私の学校は、見せかけの形式主義が伝統的に巧みな校風なので、私たちはさほどの絆^{はだ}しも感ぜずに学校生活を送つてゐた。(略)

戦争がわれわれに妙に感傷的な成長の仕方^{しほう}を教へた。それは二十代で人生を断ち切つて考へることだつた。それから先は一切考へないことだつた。人生といふものがふしぎに身軽なものにわれわれには思はれた。(略)幕の下りる時刻が程遠くないかぎり、私に見せるための私の仮面劇も、もつとせつせと演じられてよかつた。

つまり、主人公にとって、現実社会への入口である学校は「見せかけの形式主義」に、そして現実社会そのものは「偽善的ストイズム」に満ちているものだったのである。主人公には、現実社会の日常生活こそ、人々によって承認され、演じられている見せかけであり、唯一の不動の実体である死に直面するまでのモラトリアム期間に演じる「仮面劇」だと思われたのである。

こうして主人公は、園子との恋愛という「仮面劇」の背後に、神秘的な「生活」や「男」を見出そうとしていく。主人公が園子との接吻に執着するのは、それが世間一般で承認された、男としての当然の行為だからであり、そして、主人公は、その接吻が実在感をともなわないう象徴的行為であることによって、その背後に、神秘的な「生活」や「男」を見出すのである。

しかし、ここで重要なことは、こうした見せかけだけの形式でしかないように思えた現実社会の背後に、実体としての死が、そして、「仮面劇」でしかないように思われた園子との関係の背後に、激しい戦争の破局の中でも変わらない日常生活が予感され、それが主人公を不安にし、そこから主人公が逃走していることである。召集令状を受けた主人公は、気が進まないながらも、「景気のよい死に方の期待」を抱いて入隊するのであるが、誤診によって即日帰郷になり、「ともかくも『死』ではないもの」に向って駆け出したのであり、また、園子のごく自然の愛情、そして、結婚の申し込みからも、主人公は逃げ出すのである。

こうして主人公が、「死」にも、園子との愛にも、接近はしながらも、直面することはなく、つまり、主人公にとって、この二つのもの

は、欠如したものであり続けたために、その背後に神秘的な実体を見出すことのできる、象徴としての機能を失わない。それゆえに、主人公は、敗戦後にも、再会した園子と戦中と同様の恋愛劇を続けていくとする。

私たちはお互ひに手をさしのべて何ものかを支へてゐるが、その何ものかは、存ると信じれば存り、無いと信じれば失はれるやうな、一種の気体に似た物質であつた。これを支へる作業は一見素朴で、実は巧緻を要する計算の結着である。私は人工的な「正常さ」をその空間に出現させ、ほとんど架空の「愛」を瞬間瞬間に支へようとする危険な作業に園子を誘つたのである。

主人公の行為は、園子との恋愛劇を通じて、可能なかぎり、ごく普通の日常的な愛に接近しながら、その一方で、その愛との直面は避けることであり、接近と逃避との間の、「気体」のように浮遊する空間に出現する、「人工的な『正常さ』」と「ほとんど架空の『愛』」を通じて、神秘的な「正常さ」と「愛」を願望し続けることである。そして、それは、主人公の独り芝居ではない。園子もまた、主人公の誘惑にのり、「架空の『愛』」を支える作業を行っているのであり、そのことは、すでに結婚している園子が送っている日常生活が、愛を欠いた、見せかけだけのものにすぎないことを表わしているといえるであらう。

つまり、戦後の園子は、もはや戦中の園子のように、実在の日常生活の予感によって主人公を不安にすることはないのであり、その背後に何も持たない、象徴機能を失った形式でしかない。園子と同じテーブルに坐りながら、主人公の眼は、別のテーブルに坐っている半裸の若者の肉体へと移っていくのである。

私が今まで精魂こめて積み重ねて来た建築物がいたましく崩れ落ちる音を私は聴いた。私といふ存在が何か一種のおそろしい「不在」に入れかはる刹那を見たやうな気がした。

この作品は、この後、園子と別れるとき、もう一度若者の姿を見ようとした主人公が、「空っぽの椅子」だけを見出すところで終っており、戦争中から戦後へと、象徴としての見せかけを次々と転移させながら、確固とした実体に直面することもなく、象徴秩序——現実の中で生きていく他はないという、主人公の自己確認を描いた作品であるといえるであろう。自己も現実も、内実を持たない見せかけであり、周囲から時代の象徴として認められれば、産湯の記憶から始められた虚構も実在化する、こうした虚無的な解放感のもとに、「仮面の告白」は書かれたように思われるのである。

*

一方、安岡章太郎の作品においては、自らを性倒錯者だと規定するような人物は登場しないが、例えば、戦争中の少年たちの姿を描いた「悪い仲間」の主人公兼書き手の「僕」は、藤井高麗彦という少年に強く魅惑される。

この夏休みの短い期間に接した高麗彦に僕は、これまで経験したことのない強い魅力を感じていた。(略)彼がよく行く一膳メシ屋へ僕が入れないのは、栄養や衛生のことを気にするからではなく、その店の陰惨なジメジメしたものが端的に僕を怖れさせるからなのだが、同様に売笑婦も病気や道徳の問題よりも、もっと越えにくい或るもののために僕は行くことを考えることさえ避けてきた。ところがいまや、そんな避けたがっていたものこそ愛さな

くてはならないものだ、という風に思われるのだ。恋すると女が神秘的に見えるように、僕は高麗彦を不思議な力を持った男だと思いだした。彼の生活のディテールが一つ一つ、これまでと異って輝しいものに見えてきた。子供が蓄音機の中に小人の楽隊を想像するのと同じ考え方で、僕は彼の中に「女」を見た。

ここで、「悪い仲間」の主人公もまた、自分にとって未知のものであるために、実際にはごく平凡な、むしろ薄汚いものにすぎない、藤井の「生活のディテールの一つ一つ」を「輝しいもの」として神秘化し、夢想化している。そして、「経験者」である藤井が、「不思議な力をもった男」に思われ、藤井を通して「女」にかかわっていかうとするのである。

このとき藤井を通して夢みられた「女」とは、もちろん実在の女性ではない。それは「女」という言葉を与えられてはいるが、それに対応する実在の女とは別の、単に主人公の欲望を象徴するものにすぎないのである。

僕が何かしら、ある拍子ぬけがするのは、そんなことじゃない。それどころか、あのことなら豊富すぎて、行っただけから二三日は女のひとを見るたびに、ある滑稽さに襲われて困ったくらいだ。だが、僕のねがっていたのは、そんなことではない。僕が欲しかったのは一個の徽章だ。他人には見えないが自分にはそれと分る徽章をもらえるものだと思っていた。ところがそれは、もらえたとしても背中か耳の裏にでもぶら下っているものにちがいない。

主人公が、実際に売笑婦のところへ行っても、その実体は主人公を失望させるだけである。自分の期待したものとその実体とのギャップ

の大きさに、主人公は滑稽さすら感じている。しかし、主人公は欲望を捨てはしない。もともと主人公が欲していたのは、実在の女性そのものではないからである。主人公が欲していたのは、「一個の徽章」であり、それも、「他人には見えないが自分にはそれと分る」ような自分だけの主観によるものではなく、「背なか耳の裏にでもぶら下っている」ような、他人を通して間接的に存在を証明することで現実となるものなのである。

こうして主人公は、倉田という友人に対して、藤井が自分に対して行ったのと同じように、倉田の知らない「生活」や「女」を誇示し、自分の身につけた「生活」や「女」という「徽章」——見せかけの象徴機能を確認する。そして、今度は倉田が主人公に対して同じことを行い、「悪い仲間」に登場する少年たちは、藤井という象徴を通じて、神秘的な「生活」や「女」を願望する象徴秩序——現実を生きているのである。高麗彦と歩いた路を歩き、高麗彦と行った喫茶店に入り、そして馬跳び遊びのように代り番に高麗彦になりあった。(略)……何事につけても倉田と僕とは監視しあった。おたがいに高麗彦を直接に模倣することは許さなかった。(略)

こんな風にして高麗彦のイメージは日とともに僕らの心に理想化されてうつつてきた。

このような少年たちの姿は、「仮面の告白」に描かれた少年たちの姿と相似であるといえよう。そして、こうした少年たちの前に現われた現実社会が、彼らと同様に見せかけで動いていたという点でも二作品は共通している。

世の中もまた僕らに劣らず奇妙に氣分的な動き方をしていた。

国民全体が「新体制」時代のモラルにもとづく様々の架空な行事で悩まされていた。スターの実演をたのしもうとして映画館をとりまいて待っていた人々は、緊張がたりないというので消防隊の水を頭から浴びさせられた。街にはときどき、演習地の不足よりもデモンストレーションのために、通信隊の兵隊が駆けまわっていた。

主人公をとりまく現実社会もまた、内実をもたない「架空の行事」や「デモンストレーション」に満ちていたのであり、実在によってではなく、表面上の形式の、見せかけの象徴機能で働いているという点で、主人公をはじめとする少年たちの作りあげた象徴的世界と同じだったのである。

そのために、主人公たちの行為は、現実社会の中で、さしたる抵抗もなくエスカレートしていく。そして、お互いに見せ合うための演技だと思っていたものこそ、実は、自分たちの現実の人生であり、自分たちも現実社会も、架空の、見せかけによってとめどもなく動かされていくことに気づき、その背後に怖ろしい実体が予感されるようになって、不安にかられた主人公は逃走する。こうして、主人公が、少年たちの世界から、そして、現実社会から、母親のもとへと退行するところで、「悪い仲間」は終わるのである。

安岡章太郎には、軍隊での生活を描いた「遁走」という作品があるが、そこでは、現実生活が表面上の形式や見せかけの演技によって動かされていることが、さらにはっきりと描かれている。例えば、主人公の銃から銃口蓋が粉失する事件は次のように描かれている。

戦場でならばともかく、軍隊内で官給品の員数を失うことは、

どんなに細かなものにして重大な過失である。ことに兵器の場合はその物質が精神のよりどころだとされているくらいだったから、なおさら嚴重にまもらなくてはならなかった。

こうして、主人公は、失った銃口蓋が見つかるまで探せという命令を受けるのであるが、二等兵である主人公が兵舎内で勝手に動きまわれるのは自分の内務班の二メートル四方ほどの床の上しかないのである。

「もっと、ていねいに探せ、ていねいに。……そんなインズウな探し方をしやがって何が出てくるものか」

見物席からは掛け声がかかる。さらに熱心な客は飛び下りてきてピンタの花束をくれる。たしかに、加介のやっていることは、

ただ、「探す」という一つの形式であるにすぎない。しかも見物衆はその形式を鑑賞しようというのだ。ただの形式のための形式ではなく、もっと実のこもっているらしいところを演じなくてはならない。

軍隊という現実の中では、一個の銃口蓋が、その内実とは別に、軍全体の秩序や精神などといったものを象徴する機能を担わされているのである。主人公が探せと命令されているのは、実在の物質としての銃口蓋ではなく、一個の象徴であり、主人公は、失われた銃口蓋に代わる象徴として周囲の人間に承認されるまで、「探す」という形式を演じなければならないのである。

このような戦争中の現実生活のありようが、戦後になってさらに明瞭になるといっても、安岡章太郎の作品と三島由紀夫の作品とは相似である。アメリカ占領下の日本を背景とした「ガラスの靴」の主人

公は、自分の生活を次のように語る。

N 銃銃店の夜番にやとわれていた僕は、夜の間、盗難と火気を警戒する役目なのだ。しかし、それは仕事にはならなかった。弾薬室の扉のところに掛っている湿度計と寒暖計、僕はそれと同じだ。火事は、寒暖計で読みとるわけにはいかないし、闖入してくる盗賊とたたかう勇氣は、僕にはなかった。

主人公の仕事は、単なる見せかけの行為でしかない。もちろん、この見せかけが、火事や盗賊などによって実体化するという不安はある。しかし、そうした事件と直面することを避けて、不安な見せかけを演じ続けることこそ、主人公の日常生活なのである。

そして、主人公は、米軍接収家屋の留守番をするメイドの悦子と「オトギ話」のような恋愛遊戯を楽しむ。アメリカ風の豊かな食料や家具にかこまれて、悦子と主人公は、外国映画に出てくるようなキス・シーンや、ヒグラシを昆虫ではなく鳥だとするような子供っぽさを自在に演じる。主人公は、こうした内実を欠いた見せかけの自由に強く魅惑される。そして、「夏休み」が終われば「十二時過ぎたシンデレラの衣裳同様、あとかたなく消え去っていくことは明らかなのだ」と思われていた、この「オトギ話」が、「夏休み」が終わっても終わらないのである。

「夏休み」を終えて帰宅したアメリカ軍将校の「威厳のある顔」を見て、占領下の日本という現実と直面し、主人公は、「オトギ話」の終わりを一度は覚悟するのであるが、悦子は、失われたと思われた夢をとりもどし、それを現実とする「ガラスの靴」のように、再び主人公の前に現われる。しかし、それでいて、悦子は、主人公の腕の中で

決して確かな存在とはならない。こうして、「ガラスの靴」は、「ダメ」されていることの面白さに駆られながら「相手のない受話器に耳をあてがう主人公の姿、つまり、内実を欠いた見せかけに魅惑され、それを現実として演じ続けていく主人公の日常生活を描くところで終わるのである。

＊

以上のように、「仮面の告白」の主人公も、「悪い仲間」、「遁走」、「ガラスの靴」の主人公も、実在しない過剰なイメージを担わされた、象徴の世界を生きているといつてよいであろう。「仮面の告白」の主人公は、こうした世界が、戦火の中の死という実体に直面することによって終末をむかえると、また、「ガラスの靴」の主人公は、こうした世界を一瞬の猶予だと、一度は考えるのであるが、その終末は訪れず、猶予は永久に延長されるのである。つまり、内実を欠いた見せかけの背後に、過剰な価値を見出し、それを願望するということに関して、「ストイシズム」や「精神」で動いていた戦争中の日本と、アメリカ的な自由と豊かさを求めて動いていた占領下の日本とが、連続したものとして描かれているという点で、三島由紀夫の作品と安岡章太郎の作品とは共通しているのであり、戦争は、虚無感を一般的なものとし、実体の不在という状況をあらわにして、去っていったのである。

そして、彼らの作品には、こうした過剰な、浮遊するイメージを求め続ける生活にいらだち、訪れることのない実体を自ら求めていこうとする主人公たちが登場してくるが、そこでも、かなり似かよった傾向が見られるように思われる。

三島由紀夫の作品で、そうした主人公が典型的な形で描かれるのは、「金閣寺」である。「金閣寺」の主人公は、幼児から自分が過剰なイメージを抱き、社会的にもそのイメージを承認された、美の象徴としての金閣を焼くのである。

「金閣寺」は、その中に、「仮面の告白」全体の内容を、より認識化された形で含んでいるが、その重複を細かく論じるとは省き（詳しくは、拙稿「金閣寺」論 「国文学攷第一〇七号」を参照されたい）、主人公が、そうした認識から、金閣を焼くという「行為」へ移行していく場面に注目したい。

金閣を焼くという「行為のただ一步手前」にいる主人公が、「最後の別れを告げるつもりで」見た金閣は、次のように描かれている。

細部の美はそれ自体不安に充たされてゐた。それは完全を夢みながら完結を知らず、次の美、未知の美へとそそのかされてゐた。

そして予兆は予兆につながり、一つ一つのここには存在しない美の予兆が、いはば金閣の主題をなした。さうした予兆は、虚無の兆だつたのである。虚無がこの美の構造だつたのだ。

この金閣の美に魅惑されて、主人公は、一度は無力感にとらえらるるが、そこで「臨濟録示衆の章」の言葉によって、再び力を得る。

言葉は私を、陥つてゐた無力から弾き出した。俄かに全身に力が溢れた。とはいえ、心の一部は、これから私のやるべきことが徒爾とじだと執拗に告げてはゐたが、私の力は無駄事を怖れなくなつた。徒爾であるから、私はやるべきであつた。

金閣に魅惑されているときの主人公は、自分にとって、未知の、内

実を欠いた見せかけを通じて、過剰に価値づけられた実体を願望し続けると同時に、存在しえない実体に到達することは決してありえないという虚無的な認識を持っており、「仮面の告白」の主人公の延長上にあるといえよう。そして、このときの主人公は、金閣という形式を、美という過剰な価値を象徴するものとして承認している、社会の象徴秩序の中で生きているのである。

一方、「行為」へと移行しようとする主人公は、そうした、不在の実体を願望し続けていく、自分自身と社会秩序とから脱け出そうとしているのである。それは、無意味な「行為」を敢えて為すことによつて、意味的関連を、すなわち、象徴秩序を壊し、それから超脱しようとすることである。願望と象徴とを全く自在に結びつけることができぬならば、象徴の背後に、存在しない根源的な究極の実体を見出すことも自在であり、そのとき世界と自己とは一体となつて、静止するであろう。

「金閣寺」は、放火という「行為」を為した後の主人公が、こうした実体への到達を求めて金閣とともに焼け死のうとしたが、一枚の扉に隔てられ、「生きよう」と思うところで終わっている。それは、こうした実体への到達が死に他ならないこと、そして、無意味な死に限界まで近づくことによつて、実体に極限まで接近しようとすることを表わしているように思われる。

＊

はてしなくイメージを追い求め続ける生活からの脱出を計り、死へと近づいていく主人公を描いた、安岡章太郎の作品は、例えば、「舌出し天使」であり、「海辺の光景」である。

「舌出し天使」の主人公を魅惑するのは、パーに勤める陽子という女性である。しかし、決して、主人公は、自分と陽子との間に確かな愛情が存在していると思っているわけではない。陽子の話に、「手練手管」を感じたとき、主人公は、次のように思う。

これまでだって、ときどき陽子がありふれた女に見えて、彼女に対する興味がぶつくりと切れてしまうことがあった。(略) 今後はもはや彼女から「美」のイリュージョンを与えられることはあり得ないであろう。それなのに、これまでとちがって僕は、このまま陽子をあきらめてしまう気には、どうしてもなれなかった。主人公は、陽子が「ありふれた女」であり、彼女が見せる親しさは演技にすぎず、もはや、「美」のイリュージョンを与えられることはあり得ないと思っている。それにもかかわらず、主人公は、陽子の演技の背後の、あり得ない「美」のイリュージョンに、とめどもなく魅惑され続け、そのために、使い込みや借金と、破滅の道を辿っていくのである。最後に主人公は、次のようなことを考える。

この想いつきは僕を奇妙に勇気づけた。僕をこれまでの僕とはまったく異った場所に位置づけてみよう、つまり自分を本質的には行動的な人物なのだと考えよう。(略) そう決心すると僕は、ただちに想いつきを実行にうつすことにした。

僕は、喫茶店のテーブルで陽子にあてて「遺書」をしたためた。(略)

陽子がその手紙を読んで、嘆こうと嘆くまいと、また狼狽して僕のために心を動かそうと、動かすまいと、それはどっちでもいい

ことだ。(略)……どっちにしても僕には、この昂揚してくる気分がありさえすればよい。

ここで主人公は、架空の愛を願望し、演じ続ける自分の生活から脱け出すために、「これまでの僕とはまったく異なった」「行動的な人物」になろうとしている。そして、その「行動」は、陽子の心を動かすかどうかなどという、意味を持っていない。それは、無意味であることよって、陽子から、すなわち、見せかけの演技が象徴するイリュージョンの魅惑から脱け出すことができるという「昂揚してくる気分」を与えてくれるのである。

「海辺の光景」の主人公信太郎は、九日間つきそっていた母が死んだときの病室の様子に強い異和感を覚える。

人が死んだときには泣くものだという習慣的な事例を憶い出すのに、思いがけなく手間どった。(略) ついには彼は泣かれるといううことが不愉快になってきた。それといっしょに、泣き声をたてている伯母のことまでが腹立たしくなった。あなたはなぜ、泣くのか、泣けばあなたは優しい心根の、あたたかい人間になることが出来るのか。一方、伯母のとなりでは父が立て膝をついて、大きな頭を両手にかかえこんでいた。すると、その瞬間から彼は何ともシラジラしい心持になってきた。……泣いている老婆と頭をかかえこんだ老人のうしろを、看護人が殺気立つような気配で廊下を駆け出して行ったかとおもうと、大きな丸いニギリメンに箸を突き立てたものを、ひどく神秘的な顔つきで運んできた。

この病室の様子は、世間で承認された、習慣的な、死のための演技であり、儀式である。そして、信太郎にとっては、これらの儀式は、

文字どおりの儀式でしかなく、かけがえのない母を失った喪失感を象徴するものとして、認めることができないものである。こうして信太郎は、母の死の象徴を求めて、病室を出ていく。

そして、信太郎は、「母親はその息子を持ったことで償い、息子はその母親の子であることで償う。彼等の間で何が行われようと、どんなことを起そうと、彼等の間だけですべてのことは片が附いてしまう。外側のものからはとやかく云われることは何もないではないか？」という考えにふけりながら、海の風と、照りつける太陽に自由を感じる。この考えは、この作品の最初から、日常的な演技や儀式に対して、もっと切実で確かなものを求め、戦中——戦後の母と自分との生活を反芻してきた末に、信太郎が到達した結論である。

しかし、「海辺の光景」は、こうした形での切実な母の記憶、そして、日常的演技からの自由によっては終わらない。作品は、信太郎が次のような風景に衝撃を受けるところで終わるのである。

岬に抱かれ、ポツカリと童話風の島を浮べたその風景は、すで見慣れたものだった。が、いま彼が足をとめたのは、波もない湖水よりもなだらかな海面に、幾百本ともしれぬ棧が黒ぐると、見わたすかぎり眼の前いっぱいに突き立っていたからだ。……一瞬、すべての風物は動きを止めた。頭上に照りかがやいていた日は黄色いまだらなシミを、あちこちになすりつけているだけだった。風は落ちて、潮の香りは消え失せ、あらゆるものが、いま海底から浮び上った異様な光景のまえに、一挙に干上って見えた。歯を立てた櫛のような、墓碑のような、棧の列をながめながら彼は、たしかに一つの「死」が自分の手の中に捉えられるのを見た。

ここで主人公は、「死」に直面しているのだが、それは、何も語らず、何も意味していない。それは、象徴化されていない、すなわち、人間にとっての形式となっていない、自然である。そのために、この光景は、それまでの作品の展開とは無関係に、浮かび上って見えるのである。もちろん、この光景を、日常的象徴秩序からの完全なる自由であるいは、秩序に対する自然、として意味づけることもできるであろう。しかし、それは、この死を象徴化、形式化することでしかなく、そうした形での意味づけが行われない一瞬こそ、世界が静止するときなのである。

3

以上、三島由紀夫の作品と安岡章太郎の作品との相似について、ある程度明らかにできたように思われる。三島由紀夫の作品においては、過剰なイメージと象徴作用によって、現実の持つ魅惑と、魅惑的な自己を表現しようとするナルシステイックな願望とが強調され、一方、安岡章太郎の作品においては、同じものによって、現実の持つ不安と、魅惑的な現実から疎外された劣等者としての自己とが強調される傾向は、確かにあるように思われる。そのために、三島の作品は、強者の居なおり、そして、安岡の作品は、弱者の居なおりと、全く対照的なもののように見える。しかし、その対照性は、実は、よく似た精神構造の表と裏という関係での、対照性なのであり、そのように考えれば、三島の作品の中に不安と劣等感を、安岡の作品の中に魅惑とナルシズムを見出すことは容易である。そして、こうした意味において、不

在の実体を求め続けることと、それから逃げ出そうとすることとは、結局、同じ一つの関連した動きなのである。実体が眼前に現われるように予感されるとき、そこからひたすら逃走し、常に、不在の実体を求め続けること、そして、そうした空虚な時間と空間とを、種々のイメージで埋めること、これが、三島由紀夫と安岡章太郎の作品の共通点である。

ただ、三島由紀夫と安岡章太郎の人生そのものについて考えるならば、三島由紀夫は、自分自身、こうした文学生活を無意味なものとし、イメージで埋めることの不可能な死によって、限界を越えて実体に到達しようとし、安岡章太郎は、沈黙する他はないう限界にまで、イメージに動かされていく人生をくり返し描き続けているといつてよいように思われる。

我々にとって、三島由紀夫や安岡章太郎の作品が、リアリティをもって読まれるものであり、一方、三島由紀夫の「死」が、無意味で無関係なものに感じられるならば、そのことは、我々もまた、三島由紀夫や安岡章太郎の作品に描かれているような、象徴とのもてない戯れの世界を生きているということを表わしているといつてもよいのではないだろうか。つまり、日常生活の中での確かな日常性、思想の確かな実体、美の確かな対象、自己と世界との根源的な意味、などといったものが、常に、欠如した、願望するものとしてしかありえないということは、現代の我々にとつても、普遍的な状況であるように思われるのである。

実体の不在という状況は、戦前から、さらにさかのほれば、昭和の初めからすでに現われ始めているようにも思われる。例えば、梶井基

次郎の「檸檬」には、美の確かな対象の欠如とそれを見出そうとする願望が描かれ（詳しくは、拙稿「檸檬」論 「国文学攷」第一〇五号を参照されたい）、また、牧野信一の「鬼涙村」には、日常性と非日常性との対立が曖昧化し、確かな日常性を見出せなくなった不安が描かれている（詳しくは、拙稿「鬼涙村」論 「近代文学試論」第二十二号を参照）。しかし、それを普遍的なものとして定着させたのは、戦争——敗戦であるように思われる。例えば、見せかけの現実の背後に「無垢」なる精神や伝統や民族などといった根源的実体を直観する、戦前の横光利一や小林秀雄（詳しくは、拙稿「機械」論考 「近代文学試論」二十三号 昭和六十年十二月二十五日 を参照されたい）と、同じように実体を願望しながら、決して実体には到達しない、戦後の三島由紀夫や安岡章太郎の間には、断絶があるように思われる。また、実体が不在ならば、それをあらしめよう、というような三島由紀夫の「行動」が、戦前の状況をモデルにした逆行として表われるのも、そこに理由があるように思われる。最初にも述べたが、三島由紀夫や安岡章太郎の作品は、戦争——敗戦によって普遍化した、不安で虚無的な現代人の姿と、実体の不在という現代の状況を鮮やかに描き出しているであり、それゆえに、極めて興味深いものに思われるのである。

〔付記〕 三島由紀夫の作品の引用は、『三島由紀夫全集』（新潮社）に、また、安岡章太郎の作品の引用は、『安岡章太郎集』（岩波書店）によった。