

# 「武田泰淳・三島由紀夫・開高健における

## 『行為』と『認識』の問題」

遠藤 伸 治

一

三島由紀夫は、昭和四十五年十一月の『文芸』において武田泰淳と「文学は空虚か」という対談をおこない、その中で次のように述べている。

三島 僕は武田さんというのは、仕事をしておられてもおられないくても、あのへんに武田和尚がいて、何か考えていやがるなと思ふと気味が悪いよな。そしてたとえ沼があつて、沼のどこかでアブクが出ると、あ、あの中に武田泰淳がいるんじゃないかと思ふよな。だけれども、それは、同時代に生きている文学者の中で、そういうことは稀な経験だよ。

一方、武田泰淳は、昭和四十六年一月の「新潮」臨時増刊号における村松剛との対談「三島由紀夫の自決」のなかで、次のように語っている。

村松 選ばれたる人であるという信念が先にくるのか、逆に自分がアポカリプス的な光景の中で身をほろぼし、彼の好きなことは

を使えば、一回限りの美と信じるものに殉ずることが、選ばれたることの自己証明なのか。

武田 後者のほうが正しいと思います。でも、ぼくにとつては、それは同じように思いますね。快樂のためにはだらしなくなるこゝとが重要な要素であるといったのと同じように、決して刻苦勉強が唯一の生きる態度とは思わないわけです。

村松 唯一のとはだれにもいえません。

武田 でも、彼は選んだわけでしょう。僕は彼とは全然反対であるけれども、彼が文壇に出てきたときから、どういふものか仲がよくて、これはどういふことか、うまく説明つきませんが、ぼくがやらない方法をやっている男がいるということは、とてもうれしいことなんです。だれだってそうでしょう。しかも着々と実績を上げています。だから、彼の衰弱とか、方法論的な間違いとかいふいい方は、全然ぼくの頭に入つてこない。

「選ばれたることの自己証明」のために「刻苦勉強」した三島と、「全然反対」に「快樂のためにはだらしなくなるこゝとが重要な要素である」と言う武田とが、互いに注目し、興味をいだきあうのは何故な

のであろうか。ここでの二人の言葉から、ある共通の問題に対して、それぞれ「全然反対」の方法を選択した者どうしが、互いに相手に対して興味をいだく、といった関係が推測できないだろうか。

武田泰淳と三島由紀夫とを、言わば、ひとつの視野におさめた文章に、例えば、埴谷雄高の「三島由紀夫」(『新潮』昭和三十一年十二月)という文章がある。埴谷雄高は、「序曲」の同人の初会合の席での二人の様子を、次のように書いている。

その会合には、病気で欠席の寺田透と船山馨、それに、当時まだ神戸にいた島尾敏雄を除く、椎名麟三、武田泰淳、梅崎春生、野間宏、中村真一郎などがビール瓶の並んだ矩形の卓を囲んで腰をおろしたが、そのとき、ちやうど私の正面に腰かけた三島由紀夫に認められる魅力的といつてよいほどの目立つた第一印象は、数語交わしている裡に、その思考速度が速いと解るような極めて生彩ある話ぶりにあつた。もし通常の基準をマツハ数一とすれば、三島由紀夫の廻転速度は一・八ぐらいの指数をもつていると測定せねばならぬほどであつた。(略)私の観測によると、このなかで最も思考廻転の速いのは武田泰淳で、私の大ざっぱな観測価はマツハ数二・〇ぐらいなところに達していたから、もし彼が卓上のコップへ寄せた伏目をあげてこの座の文学問答に加われば、優に三島由紀夫と歯車が噛みあつてあまりある筈であつたけれども、その頃、苦痛の痕跡をもつた恋愛の最深部にうちこんでいた彼には文学問答用のエネルギーの余裕など一滴ものこつていなかった。(略)その会合後、私は、平野謙に、三島由紀夫はどうかね、と訊かれたことがある。うん、かれはどうも俺達をみな馬鹿だと

思つているよ、と私が答えると、吾意を得たりというふう平野謙は肉づきのいい咽喉をのけぞらせながら激しく哄笑して暫く笑いやまなかつた。この平野謙の哄笑のなかには、マルクス主義を境界線とする互いに理解しがたい二つの断層についての複雑な感慨が含まれている。

そこには、互いを理解しがたい二つの断層がある。ひとつは、目的をもつた鈍重さであり、他は、その場その場の冷徹さ、である。(略)

嘗ては、麒麟老ゆれば鷲馬に劣る、との標語が掲げられたが、現代は、鷲馬も若ければ麒麟に勝るといふ標識が決定的に支配する時代である。そこには、ばらばらになつたものはすべてである。もしそこにある物事の真の姿が△多様の無統一▽であるとすれば、例えば、現代の暗黒のなかに感覚の花火を打ちあげるその見事な華やかな語彙が論理の骨格をもつていないと三島由紀夫を非難してもまつたく的はずれなのである。

けれども、現実のなかに置かれたすべてを論理の串ざしにする無駄もなくばらばらのかたちのままで即座にのみこみ、噛みわけろエネルギーとタフさをもつた三島由紀夫の側にも、やがては捲きこまれて傷をうけるべき無名の凄まじい渦がないわけでもない。或る仕事を終えて、生きようと思つた、としても、死のうと思つた、と結語しても、そこに目的をもたぬかぎり、どちらも現実のなかに置かれた必然として、ここかしこび散らう落葉の重みしかもたずに時間のなかに過ぎ去つてしまうのである。

この文章は、目的論的な論理による者とそうでない者という対比に

によって、この会合における三島由紀夫の異質性を述べようとしたものであり、具体的に言及されているのは三島由紀夫の作品「金閣寺」であって、武田泰淳の思考速度の速さの理由についてはふれられていない。しかし、それにもかかわらず、「思考の廻転速度の速さ」の根底にある「多様の無統一」、あるいは、「現実のなかに置かれたすべてを論理の串ざしにする無駄もなくばらばらのかたちのままで即座にのみこみ、噛みわけけるエネルギーとタフさ」の源には「或る仕事を終えて、生きようと思つた、としても、死のうと思つた、と結語しても」「どちらも現実のなかに置かれた必然として、ここかしことび散ろう落葉の重みしかもたずに時間のなかに過ぎ去つてしまふ」ような「渦」がある、という指摘は、三島由紀夫だけではなく、武田泰淳にもあてはまるように思われるのである。武田泰淳もまた、三島由紀夫のように、その活動の多様さと根源的な虚無とが表裏の関係にある作家だと言えないだろうか。

例えば、武田泰淳の戦後派作家としての出発点とも言える作品、「審判」（昭和二十二年四月）の主人公二郎は戦場で二度の殺人を犯すが、それは、次のような「真空状態」として描かれている。

いつか私を見舞った真空状態、鉛のように無神経な状態がまた私に起こりました。「殺そうか」フト何かが私にささやきました。「殺してごらん。ただ銃を取り上げて射てはいいのだ。殺すということがどんなことかお前はまだ知らないだろう。やってごらん。何でもないことなんだ。ことにこんな場合、実さい感情をおさえることすらいらぬんだ。自分の手で人が殺せないことはなからう。ただやりさえすればいいんだからな。自分の意志一つで決ま

るんだ。そのほかに何の苦勞もいらぬのだ」（略）ひきがねの冷たさが指にふれました。私はこれを引きしぼるかどうかが、私の心のはずみ一つにかかっていることを知りました。止めてしまえば何事も起こらないのです。ひきがねを引けば私はもとの私でなくなるのです。その間に、無理をするという決意が働くだけ、それで決まるのです。もとの私でなくなってみること、それが私を誘いました。発射すると老夫はピクリと首を動かし、すぐ頭をガクリと垂れました。

「母ので育てられ、高等教育を受け」、「未教育の補充兵」として戦場に投げ込まれた二郎は、ここで、今までの自分が身につけてきた、日常生活の道徳、市民社会の倫理といったものがまったく指針とならない「真空状態」に直面している。そこでは、そうした日常社会の規範に無自覚に従ってきた今までの自分というものは、状況に支配され、操られるだけの、ほとんどゼロにちかい存在でしかない。二郎にとつて、非戦闘員である老人を殺しても何も得るものはない、が、何も失うものもない。殺しても、殺さなくても、言わば、「ここかしことび散ろう落葉の重みしかもたずに時間のなかに過ぎ去つてしまふ」だけであり、すべては無意味である。しかし、無意味であるがゆえに、すべては可能であると感じられる瞬間、二郎は、非主体的で卑小な今の自分以外の何かになりたいという、虚無的で、かつ、能動的な自己改革の衝動に誘惑されるのである。そして、社会的規範にも、今までの自分自身にも、原因にも結果にも、何者にも制約されない「自分の意志一つでまゐる」行為、言わば、行為のためだけの純粋な行為として、二郎は引金を引くのである。

続けて、武田泰淳の作品をいくつか見ていくと、それらの作品に描かれているのは、戦後社会における、こうした「真空状態」の多様な形態であるように思われる。

例えば、「風媒花」（昭和二十七年一月〜十一月）において、PD工場を見学に行った峯は、土瓶のなかに青酸カリが入られるという事件に遭遇し、帝銀事件と戦争とを例示しながら、「人間のわかりにくさが最近ひどくなって」、「つきつめれば殺す張本人は、どんな奴をどんな具合にどれだけ殺したか、勘定もつかぬ」のであり、平凡な市民の日常生活でさえ「間接的に複雑な殺人行為の網の目に編みこまれている」というスピーチをおこなう。そして、事件の犯人である三田村は、自分のことを「ニヒリステック・エゴイスト」と呼び、犯行の動機について、「ひとつ、PD工場の作業をストップさせてみようかなあ。これは、今のところ誰にもできない大仕事だぞ」と語る。

また、「ひかりごけ」（昭和二十九年三月）では、人肉を喰った船長は、「何をどのくれえ我慢したらいいか、きまりってもんはねえだから、何のために我慢するか、わかんねえでもしるのが我慢だから」と語る。船長は、何のために「我慢」するかわからないままに、人肉を喰わなければ生きられない「真空状態」を「我慢」し、自分を裁こうとする裁判を「我慢」する。そして、人肉食をした船長と同じ光の輪が、その罪を裁こうとするすべての人々に現れるのである。

あるいは、「富士」（昭和四十四年十月〜四十六年六月）の主人公「私」は、戦後二十五年ほど経って、精神病院の実習生であった戦時中のことを回想しながら、富士山麓の自然の中で次のようなことを思う。

リスに餌をあたえる「神」になど、なりたくない、この私は言う。だが、それはただ口さきで言うだけであって、当の本人の本心は、はたしてそうなのであろうか。私の一生を通じて、私は「神になりたい、神になった」と願ったり自覚したりしたことが、一回もなかったと断言できるのだろうか。あるいは、今の今、自分はまごうかたなき神様の御命令によって発言し行動しているのだという、理解できがたい一瞬の白光につつまれたことが、絶対になかったと言い切れるだろうか。あるいはまた長いあいだ餌を与えて飼いならしてきた小鳥が、全くこちらを信頼しきって手のひらにのっているとき、五本の指を握りしめて、その小鳥をしめこらすことも、放してやることも自分には自由にできるのだという、身ぶるいするような感覚に襲われたことがなかったと、言えるものかどうか。

つまり、武田泰淳にとって、普段は、むしろ思慮深い、知的な人間が、そうすることが本当に自分の利益になるというような確固とした理由も目的もなく、すべてが許されているという一瞬の全能感のために、時には殺人といった行為すら犯してしまう、という「真空状態」は、戦場というような非日常的で特殊な状況に限られるのではなく、戦後の日常においてさまざまに多様化していく人間の行為のなかで、誰にも気づかれることなく根源的に持続しているのであり、その持続こそ重大な問題なのである。

ここで、三島由紀夫の作品「金閣寺」（昭和三十一年一月〜十月）を想起してみれば、「金閣寺」は、まさにこうした、知的な主人公が、戦後の平穏な日常のなかで、ただ一瞬の充足感のために、社会的規範、

今までの自分、原因と結果に対する認識といったものから離れた、純粹行為者に変貌する様を描いた作品である。

主人公である「私」は、金閣を焼くことによって、「こいつらの世界は変貌し、生活の金科玉条はくつがへされ、列車時刻表は混乱し、こいつらの法律は無効になるだらう」と思い、また、柏木のあやつる逆説的な論理や「美の永遠的な存在」といったものに魅了され続けてきた今までの自分から自由になろうと思う。そして、「私」は、「終末を与へる決断が我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つた」と考え、最後の放火の瞬間、「この上行爲をする必要があるだらうか。もはやそれは無駄事ではあるまいか」と思いながらも、「徒爾であるから、私はやるべきであつた」と火を付けるのである。

武田泰淳と三島由紀夫との間に共通によこたわり、両者に互いを共感をもって眺めさせたものは、こうした虚無的認識と無目的で純粹な行為の問題であると言つてよいのではないだらうか。「審判」に描かれているのは、言うまでもなく、戦場での記憶であるが、「金閣寺」においても、金閣を焼くという無目的な行為の原型として描かれているのは、戦火によって金閣が焼けるという終末の予感である。つまり、戦争によって見た、自我と世界との根底にある「真空」と、その「真空」のなかで生きる人間の行為とが、戦後も変わることなく続いているという共通の体験・認識から、この問題は、生じているように思われるのである。

戦争・敗戦という既成秩序の崩壊の体験による虚無や根源志向といったものは、いわゆる戦後派の文学全体に対してしばしば指摘されるこ

とであるが、そうした傾向のなかで、武田泰淳と三島由紀夫とを特徴づけているのは、そうした根原におりたところで再構築される世界観なり、人生観なりの中に、達成されるべき目的、多様な現実を統一していくべき中心概念といったものが存在しておらず、したがって、そうした世界観や人生観は、目的や統一にむかつて流れる時間性を欠いた、空間的なものになっているという点であるように思われる。

例えば、武田泰淳は、評論「司馬遷」（昭和十八年四月）の中で、「鴻門の会」の面白さは「事件」などという、偶然的な時間的な点にはない。必然的な空間的なつながりの面白さ、一つ一つの天体の動きが大きな宇宙の運動をかたちづくっている、あの整齊な「全体」の面白さである。この面白さは「史記」の面白さである。司馬遷の歴史の面白さである。人間天文学の面白さである」と述べ、一方、三島由紀夫は、「『サド侯爵夫人』跋」（昭和四十年十一月）において、「サド夫人は貞淑を、夫人の母親モントルイユ夫人は法・社会・道徳を、シミアーヌ夫人は神を、サンフォン夫人は肉欲を、サド夫人の妹アンヌは女の無邪気さと無節操を、召使いシャルロットは民衆を代表して、これらが惑星の運行のやうに、交錯しつつ廻転してゆかねばならぬ。」と述べている。こうした、人間を空間的にとらえようとする「人間天文学」というような発想も、この二人に共通する認識のかたちを示す一例だと言えよう。

そうした認識に基づいた彼らの作品においては、敗戦から日本が立ち直り、戦後社会が再建されていっても、と言うよりも、むしろそうなればなるほど、現実が多様化するばかりで、人生と世界像との根底にある「真空状態」は持続していくのである。

しかし、書かれていること、問題とされていることの同質性はあるにせよ、そうした「真空状態」をどう把握し、どう克服しようとするのかという姿勢・方法に関しては、先に武田泰淳が述べているように、二人には「全然反対」の傾向がある、ということも言えるように思われる。

「司馬遷」の冒頭で、武田泰淳は、「司馬遷は生き恥さらした男である。(略)『史記』を書くのは恥ずかしさを消すためであるが、書くにつれかえって恥ずかしさは増していたと思われる」と述べ、そして、「記録が大がかりになれば世界の記録になるし、世界の記録をなすものは自然、世界を見なおし考えなおすことになる」と続けている。そこに書かれているのは、世界の「記録」を書くことによって、生きているのが恥ずかしいという自我と世界との間にはいった亀裂を埋め、無意味に思われる世界に自分自身の意味を創りだそうとする、一人の男の情念であり、執着である。さらに、「司馬遷」では、「世界の中心が一つでは無く、かつ静止していない以上、この世界に並列状態は不可避である。(略)拡散すれば中心が多数並列するから、中心の内容は不決定となり、形までが歪み易く崩れ易くなる。それ故『世家』は『世家』どうし組み合わせり、入りまじり、互いに、他『世家』の内部に入りし、増減上下して、とどまるところを知らぬ」と述べられた後で、「『世家』の自壊作用、相互中断作用にしても、すべて史記の世界全体の絶対持続を支え満たすものである。(略)この絶対持続へ行きつけるからこそ、史記の世界は、真に空間的なのである。」と続いている。そこにあるのは、常に揺れ動く相対的な世界にあっては失われることのない、「見る」こと、「記録」することに對する信

頼である。と言うよりも、不安定な世界においては、「記録」され、「見なお」され、「考えなお」された世界こそが真実となるはずだという、認識と言葉が持つ力に對する信頼である。

もちろん、「見る」こと、「記録」することによって、「生き恥さらした」自分から超脱できるわけではなく、むしろ「恥ずかしさは増し」、また、世界を秩序づける絶対的な中心に到達できるわけでもなく、むしろ、中心を求め人間の行為の中で、中心がますます拡散していく様を認識するだけである。しかし、それを認めたくえで、というよりも、それを前提として、司馬遷は「見る」こと、「記録」することを続ける者として書かれている。

つまり、個々の滅亡と中心の相対化とによって支えられる世界の「絶対持続」とは、不確定な中心を求め人間の情念の持続であり、次々に否定され相対化されていくにもかかわらず、世界を認識しようとする情念の持続である。すなわち、人間はあらゆる事を為しうるし、また、そこには何の合理的な目的もありえない、という不条理で不安な世界観を支えているのは、すべての認識が失われ、すべての行為が無意味であると同時に可能であるように思われても、さらに大きな全体的な認識によって、そうした「真空状態」を克服しうるはずだという、認識への執着なのである。

そうしたより大きな認識によって、再認識された世界は、人間の情念とそれを行為へと駆り立てる諸条件との重苦しいからみあいにとりわけ初期の作品においては、重苦しい罪の意識に満ちている。「審判」の二郎は、「地球上で、あの殺人行為を知っているのは私だけ」であり、「その私ですら、被害者の名も身元も知らず、顔すらおぼえ

ていない」と思いながらも、そうした、決して裁かれることのない状況での行為の意味を心のなかで反芻し、重い「罪の自覚」を抱え続けていくことに生きる道を見出だす。「蝮のすえ」（昭和二十二年八月〜十月）の杉は、「理想もなく、信念もなく、ただ生存していた」状態から、辛島を殺しに行くという行為を経て、「生きていること全体」の「重苦しさ」に至る。「流人島にて」（昭和二十八年三月）の三郎は、かつてスパイ行為を働き、また、誰にも知られずに自分を殺そうとした男の罪を追求し、男の指を切り取るが、その後、「後味の悪さは、重苦しく」続く。これらの作品は、社会的規範や倫理、自意識や目的意識など、あらゆる認識のうしなわれた「真空状態」の中で行なわれた行為の意味を、それがすべての人間の生きるということの根底にあることを認めたとえで、もう一度再認識し、重苦しい罪の意識をもって裁こうとする、そうした主題を鮮やかに展開し、形象化したものである。

さらに巨視的な認識に移行した、後期の作品「富士」においては、「ミヤサマ」を自称し、それを証明するために「ミヤ」として死ぬ一条、一条の復活を主張して自らも「選ばれたる」者となろうとする中里里江や庭京子、自分を世界認識の唯一の主体とするために「相手の存在を失わせようとする」「黙狂」の岡村少年、院長への憎しみから、院長の家の子守女を殺してしまう間宮、その間宮を殺した大木戸夫人、こうした者たちを、実習生であった「私」も、院長も裁くことができず、それぞれどこか、彼らもまた、誰一人救えないにもかかわらず、たまたま自分の生存状態であるものを、選ばれたるもの、正常なるものとし、そうでないものを異常として、その「存在を失わせようとする」

という意味で、裁かれる側にまわってしまう。彼らを裁くことができるのは、全体である「富士」だけであり、裁きは「富士の噴火」、すなわち、全体的滅亡としてしか現われない。しかし、「人間はみんな病人である」という相対的で巨視的な認識にたちながらも、院長は、「その病人が」「まるで神の指になったみたいに働かなければならぬ」ことがある」という言葉を残し、神を信じないと言う「私」も、その言葉に感謝して手記を終える。つまり、武田泰淳が作品「富士」で描こうとしたのは、それぞれの条件によって限界づけられ、全体を認識できない以上、その相対的認識によって他人の行為を裁くことはできないはずの人間に、滅亡の予感という形で、否応なく、何を正常（善）とし、何を異常（悪）とするかという倫理的立場の選択を強いる全体、人間にとって、そのすべてを見切ることができなくても、富士山が間違いなく存在し続けているように、確固として存在し続けている全体の重さそのものだったように思われる。

一方、三島由紀夫が描くのは、書くこと、認識することが虚無に始まり虚無に終わる運動でしかないという、言葉と認識に対する不信と絶望である。そして、そうした虚無の中での純粹で無目的な行為が、裁かれるべきものとしてではなく、自分の意志一つで、自分自身を、今までの自分を動かしてきた諸条件を、自分をとりまく世界全体を変え、英雄的行為として、一瞬の恍惚と魅惑とをもたらすものとして描かれる。

純粹で無目的な行為のもつ一瞬の恍惚、孤独で英雄的な行動者の魅惑という主題は、早くは、「仮面の告白」（昭和二十四年七月）の主人公が憧れる若者のイメージのなかに表われている。主人公の「最初

の記憶」は、紺のももひきの汚穢屋から「或る」身を挺してゐる」と謂つた感じ、或る投げやりな感じ、或る危険に対する親近の感じ、虚無と活力とのめざましい混合と謂つた感じ、さういふものが溢れ出て五歳の私をとりこにした」と書かれ、そうした恍惚と魅惑の頂点に位置する近江の場合は、「生命力、ただ生命力の無益な夥しさが少年たちを屈服したのだつた。生命のなかにある過度な感じ、暴力的な、全く生命それ自身のためとしか説明のつかない無目的な感じ、この一種不快なよそよそしい充溢が彼らを屈服した。」と描かれている。

しかし、それが、認識に対する行為の優位という形で明確に主題の位置にすわるのは、先に引用した「金閣寺」である。「金閣寺」の主人公「私」は、永遠の美である金閣を世界の中心とした認識の中に生きているのであるが、「私」が、いくら追い求めても、それは、決して現実とは結びつきえない空虚な観念に終始する。常に、疎外された、非主体的で卑小な存在であり続けた「私」は、最後に金閣を見て「虚無がこの美の構造だつた」ことに気づき、今の自分以外になら何にでも、という自己改革のための行為に魅せられる。そして、ついに「私」は「徒爾である」という認識を無理に押し殺し、言わば、「刻苦勸励」の末、美を追い求めていた審美家、すなわち、虚無を追求してきた認識家から、純粹行為を演じる英雄的な行動家に変わるのである。そこにあるのは、認識を追い詰めた末の認識に対する絶望であり、自ら認識家であることに止まれないまでの、虚無感を埋めたいという渴望である。

## 二

ずいぶん以前のことになるがコリン・ウィルソンの「アウトサイダー」が出版されたとき彼が新聞に短評を寄せ、「アウトサイダーとはけだし自身も他者もいっさい信すべきものを失つて、空虚な観念をあたかも信じているかのように捧げて生きていくしかない、たとえばヒトラーのような人間のことであろう」という意味のことを書いていたと思う。その短評が口数少ないのは自身のことだからだと私は読んだ。「仮面の告白」以後彼は短篇でも長編でも、主題として、またそうでないときは文脈のどこか細部で、繰り返し繰り返しふいに襲いかかってくる人格剝離の非現実の瞬間を描いていたのだから、いまさらいうことはあるまいと感じているのだろうと私は共感をもって読んだ。

これは、開高健の「一個の完璧な無駄」（『新潮』昭和四十六年二月）という、三島由紀夫を追悼した文章の一節であるが、この文章は、三島由紀夫の本質をついた見解であると思われる。ここで開高健が例としてとりあげている「仮面の告白」における「人格剝離の非現実の瞬間」とは、次のような場面であらう。

私は園子の存在を忘れてゐた。私は一つのことしか考へてゐなかつた。彼が真夏の街へあの半裸のまま出て行つて与太者とたたかふことを。鋭利な<sup>あひくち</sup>匕首があの腹巻をとほして彼の胴体<sup>からだ</sup>に突き刺さることを。あの汚れた腹巻が血潮で美しく彩られることを。彼の血まみれの屍が戸板にのせられて又ここへ運び込まれて来ることを。……

「あと五分だわ」

園子の哀切な声が私の耳を貫ぬいた。私は園子のはうへふしぎさうに振り向いた。この瞬間、私のなかで何かが残酷な力で二つに引き裂かれた。雷が落ちて生木が引き裂かれるやうに。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。

これは、主人公の「私」が、そこまでなんとか虚構しようとする懸命に努力してきた世間並の自分も、プラトニックに愛してきた園子も失って、粗野な若者が血にまみれるという自身の欲望に基づいた幻想を「あたかも信じているかのやうに」追い求めて生きていくしかないこと悟る。「仮面の告白」の最後の場面である。この後主人公は、もう一度、若者の方をぬすみ見ようとするのであるが、そこには「空つぼの椅子が照りつく日差しのなかに置かれ」ているばかりであり、「卓の上にこぼれてゐる何かの飲物が、ぎらぎらと凄まじい反射をあげた」という、夏の眩しい太陽の下の空白感の描写で、「仮面の告白」は終わっている。

「仮面の告白」以後の作品については、開高健は具体的に述べてはいないが、例えば、三島由紀夫の遺作となった「豊饒の海」（昭和四十年九月〜四十六年一月）について考えてみるならば、「春の雪」のロマンティズム、「奔馬」の純粹行動、「暁の寺」のエロティシズム、「天人五衰」の認識は、まさに三島由紀夫が「あたかも信じているかのやうに捧げて生きていく」しかなかった「空虚な観念」の列挙であり、これらの観念のすべてが、あたかも現実の認識であるかのよ

うに鮮やかに描きだされた後、最後にその空虚さをあらわにして終わる作品「豊饒の海」は、確かに三島由紀夫のすべてを描いていると言えるであろう。

それと同時に、この「一個の完璧な無駄」という文章は、開高健と三島由紀夫との類似性をよく示している。ここで、開高健が述べている三島由紀夫に対する規定は、「共感をもって」と述べられているとおり、開高健自身の自己規定でもある。

開高健は、自身の「人格剝離の非現実の瞬間」を、自伝的な長編「青い月曜日」（昭和四十年一月〜四十二年四月）のなかで、次のやうに描いている。

すべてが剥落し、形を失う。日附、文字、数字、言葉、機関車、動輪、蒸気、鉄骨屋根、移動クレーン、機関士たちの叫び、火掻棒のころがる響き……すべてが、一瞬遠ざかる。それぞれに何の意味も感じられなくなる。機関油と汗にまみれた、数枚の薄い布で蔽われた肉の袋。軟らかい、細い、薄い、ゆっくりと息づく、悪臭をたてる、私はただそれだけの肉の袋であるしかなかった。

この瞬間は死体からくるものではなかった。死体の記憶をつみかさねたからくるものでもないようであった。私は無数の死体を見た。焼けたの、とけかけたの、焦げたの、ちぎれたの、崩れたの、誰の持物とも知れなくなった胃、腸、脳、さまざまの物を見せられた。（略）

しかし、あの滅形の瞬間は何か、まったくくべつの襲撃だ。あれに襲われると私は石化してしまうのだ。脳も眼も手もうごかなくなってしまうのだ。予感もできず、防衛もできない。ひとりでも

の思いにふけつておるときにかぎって襲われるというのでもない。道を歩いているときにも起きるし、人と話をしてるときにも起きるのだ。とつぜん異様な明晰さで虚ろさがこみあげてくるのだ。これは、戦争中、勤労動員で働いていた操車場で、艦載機の機関砲弾を浴びせられた機関車を毎日のように見た主人公が、自分にしみついた虚無感について語っている部分である。ここで語られている虚無の瞬間は、もはや、戦火による死体の記憶というような具体的なものではない。それは、たとえ戦争が終わっても主人公を襲いつづける、普遍的で根源的なすべての意味の「死」であり、明晰な「虚ろさ」なのである。

作品「夏の闇」（昭和四十六年十月）の主人公である作家の「私」は、この虚無の瞬間に襲われ続けた自分の人生をふりかえって、「この十年間、私は旅ばかりしていたが、こうしてソファによこになつて火酒をだらしなく海綿のように吸いとりつつ考えてみると、ただあの瞬間に追いつ追われつつして逃げまどい、しょっちゅうさきを越しているつもりでいながらも待伏せしてたたきのめされ、ひとたまりもなく降伏して、あてどない渴望とおびえのなかでうろろろしていただけのように思えてくる」と述懐するが、これは、開高健自身の声であると言ってよいであろう。開高健もまた、「パニック」（昭和三十二年八月）で文壇にデビューして以来、なんとかしてこの虚無感から逃れ、虚ろさを埋めようとする作品を書き続け、旅を続けてきたように思われるのである。

自分をとりまく世界に対して虚無感しか感じられない主人公が、空虚な日常を破る、純粹で無目的な力に憧れ、その力をきっかけにした

行為によって一瞬の充足感を得るが、やがて、再びすべてが虚無に帰るといふ構造は、「パニック」、「巨人と玩具」、「裸の王様」、「日本三文オペラ」など、開高健の初期の作品に共通して見られる。

その無目的な力は、「パニック」においては鼠の異常繁殖であり、「巨人と玩具」では人間の集団的潜在意識であり、「裸の王様」では一人の少年の内心の衝動であり、「日本三文オペラ」ではパタ屋集團の欲望である。これらの目的を持たないエネルギーは、一瞬の間主人公の虚無を埋め、ただ通過していくだけなのであるが、主人公は、生命の充溢したその瞬間を味わうために能力の限りを尽くす。そして、作者もまた、その充実した行為の瞬間を描きだし、その一瞬に存在感を与えるために、あらゆる努力を惜しまない。様々のイメージや比喩、細かい数字や多様な事実が、緊密で論理的で、大がかりな構成のもとに、みごとにまとめあげられるのである。こうした開高健の初期作品の構造は、先に見てきた三島由紀夫の作品構造と非常に近い。

例えば、三島由紀夫の「豊饒の海」において、作品全体を通して転生を認識しようと努める人物本田は、別荘の書斎の覗き穴からシン・ジャンと慶子の姿態を覗き、また、夜の公園を徘徊して恋人たちの姿を覗く、視姦者として描かれている。一方、ベトナム戦争の取材をもとに書かれた、開高健の「輝ける闇」（昭和四十三年四月）の中の「私」は、苛烈な戦争を取材している自分を「私は狭い狭い薄明の地帯に佇む視姦者だ」と自己規定する。こうした視姦者のイメージは、自身の虚無を埋めるエネルギーを外に、他者の中に求め、その他者と同化することによって自らも充実感を獲得しようとする、そうした構造を最も端的にイメージ化したものであると言える。開高健自身をべ

トナム戦争のルポルターージュにおもむかせたのも、こうしたエネルギーへの渴望だったであろう。

しかし、開高健の場合、ベトナム取材に行く頃には、すでに、こうした、自分自身の深部の虚無を凝視することを避け、虚無を埋めるものをひたすら外に求める作品を書くことに「くたびれ、飛翔できなくなっていて、文体も素材も見つけることができず」（「青い月曜日」とがき）という状態になっており、自身の内心にたちむかうことを「青い月曜日」などでこころみていたようである。「輝ける闇」は、戦争の取材を通して、視姦者としての自己が消散してしまう作品であり、その後、自ら後記の中で「第二の処女作としたい」と述べている「夏の闇」で、例えば次のような形で、今までのものとは別のものが主題にすわったように思われる。

ホテルへもどってベッドにころがり、夕食は何にしようか、もう阿片はやめだと思っっているうちに私はうとうと、ゆりもどし、眠りにおちていったのだが、それがはからずも異境をかい見させられたのである。形のあるものは何ひとつとして登場しなかつたけれど、昏睡におちこんでいるはずなのに意識がすみずみまで澄みきっているのである。その澄明の感触がいまでも顔をこちらに向けている。不安もなく、焦躁もなく、愉悦すらなく、感動もおぼえず、ただ冴えきった静穏だけがある。骨、肉、内臓、皮膚、すべてが消え、純粹そのものにきびしさがなく、ただおだやかな澄明が音もなくひろがっている。（略）ただ私は安堵しきって澄明にまじまじと見とれていた。いっさいの肉につきまとう屬性が気化してしまって、眼がのこったという意識はないのに、見

とれていたという感触がまざまざとさめてからあとにのこった。眼をあげたまま眠っていたような感触がさめたときの私にあった。安堵と澄明の徹底が熟眠のあとの爽快となって全身に優しいこだまを漂わせていた。私は茫然としてベッドによこたわり、夜のサイゴンのざわめきが壁と窓をふるわせる気配に耳をかたむけた。

疲労のない忘我を私はそれまでに味わったことがなかったが、無の晴ればれとした澄明はそこまで浄化してくれられなかった。

ここに描かれた、自身の虚無を凝視して得られる安堵感、肉体を失った純粋な意識のもつ穏やかさ、疲労のない忘我、無の澄明によって浄化された爽快さといったものは、主題としては、これまでのものとはまったく逆と言ってもよいものであり、開高健の意識としては、新しい、一種の発想の転換であったと思われる。そして、それは、三島由紀夫が描くことのないものでもあった。三島由紀夫の無の想念がもっとも鮮やかに描かれているように思われる「豊饒の海」においても、それは次のような形でしか描かれていないのである。

「しかしもし、清頭君がはじめからなかつたとすれば」と本田は雲霧の中をさまよふ心地がして、今ここで門跡と会つてゐることも半ば夢のやうに思はれてきて、あたかも漆の盆の上に吐きかけた息の曇りがみるみる消え去つてゆくやうに失はれてゆく自分と呼びさまさうと思はず叫んだ。「それなら、勲もあなかつたことになる。シン・シャンもあなかつたことになる。……その上、ひよつとしたら、この私ですらも……」

門跡の目ははじめてやや強く本田を見据えた。

「それも心々ウツクですさかい」

——永い沈黙の対座ののちに、門跡はしめやかに手を鳴らした。御附弟があらはれて、闕際に指をついた。

「折角おいでやしたのやし、南のお庭でも御覽にいれませう。私  
がな、御案内するよつて」（略）

これと云つて奇巧のない、閑雅な、明るくひらいた御庭である。数珠を繰るやうな蟬の音がこを領してゐる。

そのほかには何一つ音とてなく、寂寞しやくもくを極めてゐる。この庭には何にもない。記憶もなければ何もないところへ、自分は来てしまつたと本田は思つた。

庭は夏の日ざかりの日を浴びてしんとしてゐる。……

これは、「豊饒の海」の最後で、松枝清顕、飯沼勲、ジン・ジャン、安永透と転生を認識してきたはずの本田が、月修寺の門跡となつた聡子から、それを単なる「心々」の問題だと否定されてしまう場面である。ここには、今まで自分の追い求めてきたものがすべて虚妄であつたという空白感、強い夏の光のなかであらゆる存在がその輪郭を失つて真っ白になっていくようなしらじらしい空白感があるばかりで、安堵感や穏やかさ、浄化され、蘇生した自己といった救済の感覚は感じられない。何もない空間に照りつける強い夏の光のイメージは、「仮面の告白」の最後の場面を連想させる。やはり、ここにあるのは、何一つ信じることのできるものがないために、自己の欲望による幻想をあたかも現実の認識であるかのように信じてきた、そうした自己欺瞞が破れ、再び自身の虚無に直面する「人格剝離の非現実の瞬間」である。武田泰淳は、「三島由紀夫氏の死ののちに」（昭和四十六年一月【中央公論】）の中で「すべてを棄てよ、とは仏教のおしえでありま

すが、あなたは空感を突きつめようとした『暁の寺』においてさえ、仏教的ではなかった」と述べているが、《無》の中に何の救済のイメージも持つことができず、仏教的な「空感」ではなく、何としても埋めなければならぬ虚無感しか抱くことのできなかつたことが、あるいは、三島由紀夫にあつた形の死を選ばせた、といった言い方もできるように思われるのである。

すべては幻であり、ほかには何もないという空白感と結びついた夏の光のイメージは、「金閣寺」の中では、終戦の詔勅を聞いた八月十五日の記憶として描かれている。

内部の古びた金箔もそのままに、外壁に塗りたくつた夏の陽光に護られて、金閣は無益な気高い調度品のやうにしんとしてゐた。森の燃える緑の前に置かれた、巨大な空つぼの飾り棚。この棚の寸法に叶ふ置物は、途方もない巨な香炉とか、途方もない膨大な虚無とか、さういふものしかなかつた筈だ。金閣はそれらをきれいに喪ひ、実質を忽ち洗ひ去つて、ふしぎに空虚な形をそこに築いてゐた。

「金閣寺」の主人公は、この記憶について、「今も私の前には、八月十五日の焰のやうな夏の光が見える」と語り、「豊饒の海」の本田は、「あるがままを見、あるがままを心に刻まう。これが自分のこの世で最後の楽しみでもあり、つとめでもある」と決心して聡子に会い、最後に光に満ちてはいるが空つぼの庭を見る。あるいは、三島由紀夫にとって、終戦の日の空虚な夏の光こそ、自身の人生のもつとも本質的な原イメージであつたのかもしれない。

一方、開高健については、さきに、《無》の澄明による浄化といつ

た主題は「夏の闇」から明確に描かれていると述べたが、処女作の多くがそうであるように、「パニック」の中にそうした後の主題を、萌芽としてはあるが、かえって純粹な形で認めることもできるような思われる。「パニック」の主人公俊介は、ネズミの群れが湖に消えていくのを見て次のように思う。

俊介は靴底を水に洗われ、寒さにふるえながらこの光景を眺めていた。朝もやにとざされた薄明の沖からはつぎつぎと消えていく小動物の悲鳴がきこえてきた。その声から彼の受けたものは巨大で新鮮な無力感だった。一万町歩の植栽林を全滅させ、六億円にのぼる被害をのこし、子供を食い殺し、屋根を削いだ力、ひとびとに中世の恐怖をよみがえらせ、貧困で腐敗した政治への不満をめざめさせ、指導者には偽善にみちた必死のトリックを考えさせた、その力がここではまったく不可解に濫費されているのだ。

ここでの作者の意識としては、「ネズミの大群が不可抗力として発生し、絶頂に達し、そしてある日ふいに自壊していく過程を追いつつ、そこに一つの何かの集団的自我のダイナミックスが描けるはずだと感じられた」（「頁の背後(?)」）というように、自我が集団をとおして躍動的に発揮される様を描こうとしたものであり、実際、ネズミの異常発生を契機として、俊介が自己の肉体性と行為とを回復し、集団組織を指揮して躍動する様を描くことに言葉の多くは費やされているのであるが、それとは別に、俊介の中を通過していく「巨大で新鮮な無力感」に《無》の浄化作用を読みとることは可能である。それは、「不可解」で無目的な、しかし、巨大な自然の力の持つ浄化作用である。

「夏の闇」の「私」は、さきに引用した眠りによる浄化の後、食性に、そして、大自然のなかでの釣りによって浄化され、蘇生していく。これらは、やはり、自然な生き方の持つ力によるものと見ることができる。そして、これらのものも、ひたすら食べ、繁殖し、最後に死滅する以外に目的を持たない「パニック」のネズミの中に、すでに象徴的に描かれていたと言ふこともできるであろう。

「輝ける闇」の最後の場面で、「私」は、銃弾がかすめる中、ベトナム人兵士ともつれあいながら、勤労働員で働いていた操車場に米軍の艦載機が襲来し、機銃掃射を避けるために駆け込んだ田んぼの中で友人ともつれあつた、太平洋戦争末期の記憶を思い出す。そして、「私」はひたすら森をめざして走る。

小さな塩辛い肉の群れに無言でおしわけられ、かきのけられ、卑劣や賤しさをおぼえることもなくそれを鈍くおしかえし、つきかえしつつ私は森へかけこんでいった。しめやかな苔の香りが濡れた頬をかすめた。まっ暗な、熱い鯨の胃から腸へと落ちながら私は大きく毛深い古代の夜をあえぎ走った。

森は静かだった。

機銃掃射をさけるために泥の中で友人ともつれた記憶は、「青い月曜日」にも描かれている。ぎりぎりまで死に接近し、そこで生を得たときの暗くしめつた自然の手触りが、開高健にとっての根源的なイメージではないだろうか。つけくわえるならば、「裸の王様」においても、アンデルセンの童話の挿絵を子供たちに描かせてデンマークの子供と交換するという主人公の行為とは別に、太郎の心を開かせる契機となつたのは池の泥の感触と水底の森に棲む生物である。開高健は、虚無と

