

## 『絹と明察』・『月澹荘綺譚』・『天人五衰』

― 認識を越えるものの表象について ―

柳 瀬 善 治

「はじめに」

昭和三十八年から三十九年にかけての三島由紀夫の創作活動はこれまであまり注目されてきたとは言いがたい。この時期の三島由紀夫は後に短編集『三熊野詣』におさめられる四本の短編と長編『絹と明察』

(昭和三十九年一月〜十月 『群像』連載)を發表している。これらは個別に論じられてきたが、その連関とその後書かれた彼のライフワーク『豊饒の海』との連続性については触れられてこなかった。

また、『豊饒の海』のラストが変わったとされる問題、さらには遺作である作品の常として三島由紀夫のそれまでの作品のエコーが聞かれるという問題についてもまた様々に議論が尽くされてきた。だが、その直前の作品群との関係については十分に追求されたとは言いがたい。

本稿は、その観点から、まず、『豊饒の海』第四部の『天人五衰』に描かれた「滝」「海」のイメージは、すでに『三熊野詣』に収められた短編『月澹荘綺譚』と『絹と明察』に「すべてを収斂する水」としてその予兆が孕まれていたこと、さらには『絹と明察』は他作品との連続性のなかで捉えたとき、初めてその象徴性が明らかになること

を論じる。

その象徴性とは、『絹と明察』の「すべてを収斂する水」「駒沢の肌の色」が示す相対性の原理の象徴性であり、『絹と明察』では時代の空気の象徴でもあった「水」は『天人五衰』の「海」においては、唯識論の論理をかりた形で、ネガティブな生成の原理とその背後の不可視のものによる制御が強調された、より形而上学的な性質を強めたもののメタファーとなる。そして『豊饒の海』の背後にあり、さまざまな形で隠喩的に描かれた「唯識論の論理」は『天人五衰』の終結部で綾倉聡子の言葉を借りた形でその表象性(描くことも認識することもできない)そのものを否定される。この「否定」は、最終的に表象・認識を否定する論理＝唯識を小説という表象の中に組み入れ、プロットとその論理を展開するプロセスを並行して描くことで、作品に忠実に読んだ読者を解釈不能性に追いこんでしまうという作家のハ戦略Vを示している。本稿はさらにそのハ戦略Vを解明したうえでかつその不可能性を立証せんとするものである。

「絹と明察」の主人公は岡野という人物である。彼は自分では何一つ行動を起こさない。常に他人に行動させ、彼らが挫折するのを楽しむ。そしてその挫折の現場にいつも「たまたま」(17 P73) 居合わせるのである。「岡野はもともと存在の不変の姿を好かず」、「人間にしても、社会にしても、時代にしても」「グロテスクな變容が必要」(P84) だとする。「ハイデッガーの神なき神秘主義」「二重底の哲学」は「ただの行動」を「したたかに味わい直して楽しむ」ための「思想」であり、それを用いて岡野は「際限のない地平線へのあこがれ」へと「人間どもを鼓舞」し、「地平線へ向かつて走らせる」のである(P132)。

無論、岡野は「際限のない地平線へのあこがれ」などというものが実際は存在しないことを知っている。彼は「ないもの」を顕彰し、それに向かつて人々を鼓舞し、走らせるのである。ありもしない「理想」や「起源」を捏造し、そこへの回帰を説き、人々を向かわせること。

極めて巧妙なファシズムの政治的操作の雛形を、ここに見ることが出来るであろう。それが岡野のいう「二重底の哲学」であり、それは裏側から行為を補填し、その真意が他人には見えないものとしてある。

そしてこの「二重底の哲学」の法皇たる岡野は挫折し倒れた人々の死々累々たるありさまを眺め、己れの快楽を「収穫」(P132) する。実際、この作品中で岡野は労働争議を背後で画策し、人々の挫折と敗北を満喫するのである。その政治的策略は、「無意味な根深い公正明大な情緒の持ち主」(P139)、「自ら意識しないやうな完全な偽善」(P149) 者である駒沢善次郎を敗北させるために行わ

れるのである。

だが岡野が駒沢に対し、「自分が一度もさういふ『公然たる怪物』になりえなかつたこと」に由来するある種の引け目を感じている存在として造形されていることも事実である。

その時岡野は、「心の萎えたときに必ず彼を襲ふあの爽やかな留保、ヘルダアリンの頻發する『しかし(アーバー)』」を感じる。そして「しかし海は記憶を奪い去り且つは与える」というフレーズ、それへのハイデッガーの「海は故郷への追想を奪うことによって、同時にその富裕を展開する」という註を思う。(P255)

彼は背後の仕掛け人であるがゆえに、人々に畏敬される(また憎まれ軽蔑される)怪物足りえない。表舞台に出たが最後、すなわち「演出」上演ではなく「代表」上演したが最後、彼の存在価値は失われるのである。彼には帰るべき「故郷」がどこにもない。「海は記憶を奪い去り且つは与える」とヘルダアリンは歌うが、彼の前に広がっているのは「海」ではなく、薄汚れた湖、琵琶湖である。野口武彦の言を借りれば、「琵琶湖も彦根城も、岡野の先験的な故郷喪失の証をするにすぎない。」(五) のである。

彼はすでに故郷の「記憶」を奪われており、自分では信じていない「際限のない地平線へのあこがれ」を人々に示すのである。ただ「記憶を奪い去り且つは与える」海というのは何かに似ていないか。まさしくこれは人々の記憶を奪い(洗脳し)別の記憶(演出プラン)を与える政治的演出家の隠喩ではないだろうか。つまりこの「海」はヘルダアリンの文脈、またはハイデッガーの注釈をも離れた独自の意味を与えられている。「海」は岡野を越える政治的演出家の喩であり、自己

の政治戦略を越えた力学の暗示としてある。この「海」は作品の最後で岡野の前に「すべてを収斂する水音」として回帰してくることとなる。

## 二 崇高と世俗―「政治というフィクション」

ただ、その前に、岡野にとっての「詩」「政治」について述べておかねばならない。彼にとっての詩は、彼にとっての政治である。「いつもあいまいな、それでゐて、破壊的な野心」(P139)と同一のものであり、彼の「ヘルダリン」は、「蠅の交尾」のような「彼の生きるたつき」(P92)と「しよくた」にならなければならぬものである。

この部分について杉本和弘は「岡野が決して安定した場所に自己を置いていないことを示している」②と評しているが、むしろこれはどちらでもない領域での宙づりという別の安定性を有しているのではないか。

つまり岡野にとっては「崇高」(詩、文学)だけでなく「破壊的な野心」(政治)などでもいけない。彼にとっては常に「詩」＝「政治」なのである。この奇妙な混在が彼を文学でも政治でもない「間」の領域に宙づりにする。この中間地点で彼はどちらの領域に対しても優位性を保つのである。これを野口武彦は「文学の政治化と政治の文学化」③としているが、こちらの分析の方がおそらく正確だろう。

「崇高」(詩、文学)であり、かつ「破壊的な野心」(政治)である中間領域、すなわち「文学の政治化と政治の文学化」をフィリップ・

ラクーラバルトは「政治的なもの」の「厳密な意味での虚構」④と呼んでいる。つまりそれは政治を作品化するという意味で「文学」であり、その「作品」を最も美しく、ゆえに反論できない強制的で破壊的なものとして「野心的に」利用する点で「政治」なのである。「総合的芸術作品」(ラクーラバルト)としての政治においてはすべては筋書き通り進行し、そこでの「理想」(「際限のない地平線へのあこがれ」、ハイデガー的にいえばギリシャの理想化と癒着したゲルマン民族の絶対的優位)は実際に存在しないものであるがゆえに政治的装置として強力に作動するのである。

岡野はその意味での「総合的芸術作品」が偽物であることを知っている。彼は他人には虚構と化した政治(崇高)のビジョンを与え、自分はそのビジョンが虚構である事、崇高でもなんでも無いこと(蠅の交尾)を知り尽くしている。ことさらに優位の中にとどまるのである。

だがその優位が壊れる瞬間が最後に訪れる。小説のラスト、岡野が駒沢の死に直面したときである。ここで「帰郷」の詩は先ほど触れたような別の意味合いを示すこととなる。

杉本和弘は前述の「絹と明察」の「日本」のなかで、「絹と明察」においてヘルダリンの『帰郷』が引用または言及された五つの箇所を検討した後、その五番目の箇所、岡野が、駒沢の死を確認した後、ハイデガーの詩句に「もつとも不気味なもの」を見出した箇所について次のように述べている。

岡野がハイデガーの注やヘルダリンの詩句を疑う背景には、いうまでもなく、駒沢の存在があり、その詩句によっていっそう不気味なものとして身の回りに感じられる「駒沢の匂ひ」がある。

「駒沢の匂ひ」とは駒沢が体現している素朴で土着的な日本であり、「故郷としての日本」あるいは日本的なものといってよいであろう。(中略)岡野も、いったん異郷に出て、西欧的な精神を学ぶことによって、自覚的あるいは本来的な「帰郷」を果たしたとも考えられるのである(5)。

「日本的なもの」への「帰郷」をポジティブなものとしてとらえている杉本論文に付け加えるべき観点がある。それはこの引用の後の、杉本が考慮に入れていない文章を検討することであきらかとなる。

ふと、堰の水音に呼びさまされた岡野は、目の前の堰へ目をやった。(中略)秋の雲を映すなめらかな黒い水面が、堰を越えたと共に急にその本性を示すところを、飽かず眺めてゐるうちに、岡野は自分の心までもその色に染められるやうな、不快な、それとともに叙情的な酔ひに充ちた、危険な眩暈を感じた。色と光りと、ものうい静けさと、すべてを収斂する水音のうちに、この藤紫の水の流れのうちに、社會も思想も人間もみんな吸ひ込まれるこんな感覺的體驗は岡野にとつてはじめてのものではなかつた。

(中略)この世界には、帆影もなければ、何らかの憧れもなく、……自分が征服したものに忽ち擦り抜けられる無氣味な圓滑さしかない、と岡野は思った。

(P361~362 傍線引用者)

岡野はヘルダアリンの「海」も「憧れ」もないこの世界のなかで、「無氣味な圓滑さ」につき当たる。「岡野は自分の心までもその色に染められるやうな、不快な、それとともに叙情的な酔ひに充ちた、危険な眩暈を感じた」とあるように、ここでは「自覚的あるいは本来的

な帰郷」とはまるで正反對な事態が到来しているのである。

この「無氣味な圓滑さ」について野口武彦は「ほとんど美しいといってよい文章」と評した後、「わたしがここに発見するのは前述したようにあるまじれもない空白感の告白以外の何物でもない。それはもしかしたら作家がその自身の口からふと漏らさせたイロニイ的漂遊の疲れの訴えかもしれない」(6)と論じている。

野口論文は、ここに三島由紀夫の「帰郷」を予感させる「疲れ」を、杉本論文は岡野のポジティブな「帰郷」を見ている。だがこれは単なる「日本回帰」などという文脈で語られる問題ではない。むしろこれは「政治的演出家」が、自己を越える力学、「社會も思想も人間もみんな吸ひ込まれる」力を暗示させられ、「自分が征服したものに忽ち擦り抜けられる」感覺に捉えられ、自己の存在価値を喪失しかかっている場面であると解釈すべきなのである。さらに「帰郷」という設定と関連づけて考えるとすれば、これは帰るべき「故郷」=「日本」ではなくむしろ唾棄すべき「日本」、作家の文脈でいえば規範としての絶対を失った「日本」なのではないか。

### 三 柔らかな「絹」の愚鈍な狂氣

「水の流れ」の「無氣味な圓滑さ」と作家が「日本的な父」の象徴として造形したという駒沢との関連について、他作品を援用しながらもう少し考えてみたい。というのは、「絹と明察」だけにとどまらない、三島由紀夫の戦後の作品群を貫く主題がこの駒沢の造形と「水の流れ」のイメージの中に見えるのではないかという思いからである。

駒沢が死を前にして「二瀋千里に恕し、ローラーのやうに均しなみに恕」(P342)すという境地に達したこと、また、彼の死、また、その死が醸し出す「言ひがたい暗さ、恐怖、不安、愚かしさ、滑稽さ」(P360)と呼ばれるもの、ハイデガーやそれに触発された自己の政治哲学とはズレた「不気味なもの」が「きつと傳染る」(P361)という恐怖が岡野を襲ったということ、それがこのラストの場面の前に描かれている。

この「ローラーのやうに均しなみに恕」す境地はいわば「無責任の体系」(丸山眞男)といったものの具現を暗示させるものである。

さらにこの駒沢の造形には他の作品との注目すべき符合がある。それは駒沢の△肉体Vである。

いかにも柔らかい印象を與へるのはその肌で、さまざまな辛酸の跡をとどめない滑らかな桃いろをしてゐた。彼の風貌から、彼の仕事の絹を連想させるものは、ただこの肌だけであつたと謂つてよい。(P74 傍線引用者)

この「桃いろ」の肉体は、「金閣寺」の老師のそれ、「世界のはてまでその桃いろの柔らかい肉がつながつて、肉の墓に埋められたやう」(10 P75)な印象を与える△肉体Vと重なり合う。

『絹と明察』の「絹」とは紡績工場のことでも、駒沢社長の家族主義経営の隠喩でもなく、駒沢の「桃いろ」の肌のことなのである。この絹に肌を包みこまれたものは外に出ようという意志を萎えさせられ、すべて駒沢の「我子」にさせられてしまう。駒沢の慈悲とは「ローラーのやうに均しなみに恕」すことで行動意欲やアイロニーを包みこんで骨抜きにしてしまうものであり、それが「桃いろ」の絹に肌をイメー

ジによって描かれているのである。

このような慈悲は、恐らく、『金閣寺』の老師のあの「柔らかい桃いろの肉」<sup>(5)</sup>、いつはりに富んだ肉、裏切りに處するに信頼を、信頼に處するに裏切りを以てする肉、どんな腐敗にも犯されず、ひっそりと温かく薄桃いろに繁殖する肉<sup>(6)</sup>に似た「無言でさづける恩恵」と重なり合う。(10 P230)つまり「桃いろの肌」は「いつはりに富んだ」「慈悲に恩恵」を示す存在の喩として作家に理解されていたのである。

村松剛は、三島が「駒澤は天皇なんだよ」と「冗談めかして」<sup>(7)</sup>語ったことを記している。また、磯田光一は作家本人から聞いた話としてこの駒沢の「桃いろ」の「肌の色」を「人間天皇に対する風刺」<sup>(8)</sup>であると述べている。そのことを考え合わせると、この「桃いろの肌」はいよいよ特異な象徴性をましてくる。

もし人間天皇の「肌」とこの駒沢の「肌」が重なりうるとしたら、三島由紀夫は戦後を通じて「現実の天皇の存在に肉体」への呪詛を書き連ねてきたともいえるのであり、三島は作品中に、現在日本の象徴(天皇?)として柔らかい「桃いろの肌」を呪詛を込めて描かねばならない内的必然性をもっていたことになるのである。つまりこの「肌」と「すべてを収斂する水」の「無気味な圓滑さ」は、ともに三島にとつて昭和天皇に象徴される唾棄すべき戦後日本の時空のメタファーであるのである。

#### 四 「すべてを収斂する水」と「にせのよみがへりの時代」

「無氣味な圓滑さ」を示す「すべてを収斂する水」は、伝染する駒沢の死と通底するものとして描かれている。これらは三島にとって日本の時空そのもののイメージとしてある。

その「すべてを収斂する水」は、やがて唯識三十頌の「恆に轉ずること暴流のごとし」という言葉と重なって、三島の頭の中に唯識の象徴としての「滝」のイメージを形作っていくこととなる。「豊饒の海」第三卷『暁の寺』には次のような記述がある。

その識は瀧のやうに絶える事なく白い秘沫を散らして流れてゐる。つねに瀧は目前に見えるが、一瞬一瞬の水は同じではない。水は絶えず相續轉起して、流動し、繁吹を上げてゐるのである。無着の説をさらに大成して「唯識三十頌」をあらはした世親（ヴァスバンドウ）のあの「恆に轉ずること暴流のごとし」といふ一句は、二十歳の本多が松枝清頭のために月修寺を訪れたとき、老門跡から伺つて、そのときは心もそぞろながら、耳に留めておいた一句であつた。それはまた、かつてのインド旅行で、アジャンタへ赴き、今の今まで誰かがゐたやうな氣のする僧院を出たとき、たちまち目を搏つたあのワゴラ川へ落ちる一雙の瀧の思ひ出につながつてゐた。そしておそらく最終の、究極のその瀧ははじめて勳に會つた三輪山の三光の瀧や、はるかむかし、老門跡のお姿をそこに認めた松枝邸の瀧と、鏡像のやうに相映じてゐたのである。（19 P133）

この記述は、本多繁邦の認識のなかで、滝のメタファーで唯識の論理が把握されていることを示している。この「滝」のメタファーは唯識三十頌の中の「恆に轉ずること暴流のごとし」という一行から連想

されたものだと思われる。「滝」が表す唯識の論理は作家によって「唯識論哲學の大きな相對主義」(㉔)を示すとされている。それではその「滝」は戦後の時空を象徴する「無氣味な圓滑さ」を示す「すべてを収斂する水」とどのように連関するのだろうか。

『天人五衰』の冒頭にはこのような海の描写がある。

たぶん世界はじつとさせておいてはいけなひのだらう。じつとしてゐることに、自然の悪をよびさます何かがあるのだらう。

五月の海のふくらみは、しかしたえずいらいと光の点描を移してをり、繊細な突起に充たされてゐる。(中略) 盡きることのないその水の群の大移動が、何ほどにも陸に溢れるわけではなく、氾濫は遠い月の力でじつかりと制御されてゐる。

(中略) 海、名のないもの、地中海であれ、日本海であれ、目前の駿河湾であれ、海としか名付けやうのないもので辛うじて統括されながら、決してその名に服しない、この無名の、この豊かな、絶対の無政府主義。

(『天人五衰』19 P367-368)

この海は決して休みなく「いらいら」と生成と攪拌をくり返す「この無名の、この豊かな、絶対の無政府主義」を示すものとして描き出されている。「豊饒の海」については、作家が「『豊饒の海』とは、月の海の名のラテン語の訳語」「人類が月の荒涼たる實状に目ざめるときは、この小説の荒涼たる結末に接するときよりも早い」(34 P51)と述べており、井上隆史は「ドナルドキーンもまた、『豊饒の海』という題名について、三島由紀夫は昭和四十五年秋の手紙で、それは『カラカラな嘘の海』を意味すると語っていたことを紹介して

いる」(10)と述べている。ただ、「月の海」「カラカラな嘘の海」とは言わば作品の豊饒が不毛に反転するという抽象的なレベルでの残酷な反転を指すと思われる、具体的に書かれた描写や象徴を指すのではない。作品に書かれた「海」はこのような粘着質のネガティブな生成を描いているのである。

この「いらいら」とした「海」は、三好行雄の指摘(1)にもある通り、「唯識論の解く比喩のよう」な絶え間ない世界の生成をくり返すものとしてある。先ほど引用した箇所では「滝」のイメージで語られていたものがここでは「海」になっているのである。

武田泰淳との対談「文学は空虚か」のなかで、三島由紀夫は『豊饒の海』の第三巻以降を、「現實世界の崩壊と、戦後世界の空白と」を、仏教の空観という「一種のメタフォア」(「文学は空虚か」初出 昭和四十五年十一月「文藝」 補1 P626)で結びつけて書くことを狙ったと語っている。そして彼は第四巻の主人公は「空を支へる」ために「悪魔的な」(P627)ものとして描いたとも語っている。論者が話題としている不吉な「海」は他ならぬこの「悪魔的」主人公、安永透の目に映じたものである。

この安永透の見る「海」は、だが、安永透が夢想する理想の「海」とは食い違っている。透が見ている「海」は存在がたえずうごめき、「いらいら」と生成をくり返す「海」である。彼が夢想する「海」は、「決して存在に犯されぬ海」、つまり視野をかき乱す「他者」の立ち現れない「海」である。それは明晰さの極限、見ようとする意志が隅々まで透徹した世界である。そこでは、認識すら「酸化鉛のやうに溶解し」(19 P377)、「見ること」自体が「透明になる」(P3

77)。この冒頭の「海」はその透明性を裏切るものなのである。

この安永透の見る「海」と『絹と明察』の岡野が見る「すべてを収斂する水」は、共にいわば認識者の戦略、「ただの行動」を「したたかに味わい直して楽しむ」ための「二重底の哲学」、それを越えた、「自分が征服したもの」を「たちまちすり抜け」させるもののメタファーでありながら、その現れ方は微妙に異なっている。

「すべてを収斂する水」では「この藤紫の水の流れのうちに、社会も思想も人間もみんな吸ひ込まれる」「無気味な圓滑さ」が強調されたのに対し、「海」はネガティブな「生成」とその裏の「月の力」による「しつかり」とした「制御」が特質として描かれている。これは『絹と明察』の「へんな、いつはりのよみがへりの時代」(17 P361)という言葉に対応していると思われる。

『絹と明察』では時代の空気の象徴でもあった「すべてを収斂する水」は『天人五衰』の「海」においては、唯識論の論理をかりた形で、ネガティブな生成の原理とその背後の不可視のものによる制御が強調された、より形而上学的な性質を強めたもののメタファーとなっているのである。

自然は全體から断片へと、又、断片から全體へと、たえずくりかえし循環してゐた。断片の形をとつたときのはかない清冽さ比べれば、全體としての自然は、つねに不機嫌で暗鬱だった。悪は全體としての自然に屬するのだらうか？それとも断片のはうに？(19 P463)

透の目に映るのは「くりかえし循環してゐる」全體としての自然としての「海」、そしてそこから「一滴だけ高く離れた」波に飛沫で

ある。この波Ⅱ飛沫が「清冽さ」の外見を身にとった純粋な天折者、つまり松枝清頭や飯沼勲のような人物をあらわすとすれば、「つねに不機嫌で暗鬱」であり、「いらいらと」生成と消滅をくり返す「海」は、「この世界、我々の住む迷界を顕現させてゐる」（19 P 135）「一瞬もとどまらない『無我の流れ』」（P 134）とされる唯識論の核心、「阿頼耶識」の象徴であると思われる。

ここで思い出されるのは三島由紀夫の古林尚との対談（『戦後派作家は語る』筑摩書房 昭和四十六年一月）での次のような発言である。

あの作品（『豊饒の海』）では、絶対的一回的人生といふものを、一人一人の主人公はおくつていくんですね。それが最終的には唯識論哲學の大きな相対主義の中に溶かしこまれてしまつて、いずれもニルヴァーナ（涅槃）の中に入るといふ小説なんです。

（『三島由紀夫最後の言葉』補1 P 699）

「絶対的一回的人生」が、断片としての波Ⅱ飛沫であり、「大きな相対主義」が全体としての自然、「海」にあたる。高く飛翔しようとした断片としての「波Ⅱ飛沫」は、結局のところ、全体としての自然、「海」に吸収されてしまう。

この「海」の場面は、作者が先に語ったモチーフがはっきりと現れたものであると言える。ここで指摘しておかなければならないのは、透がこの「海」と「波Ⅱ飛沫」を両方ともただ「眺めているだけ」ということである。透は世界の中で「絶対的一回的人生」を送る人間でありながら、世界の外側からそのからくりのすべてを眺める認識者の視点を「あらかじめ与えられた」つまり「存在自體が背理」（P 529）である人物なのである（2）。

安永透は、岡野が最終的に到達するように設定された自己の絶対的受動性と不可侵の力学、その象徴である「海」を作品の冒頭から見るよう義務づけられており、しかもそのことに気づかずには小手先の政治的行為、日常的な他人の行為に偽の目的を与え、その破綻を「収穫」という「政治」に熱中するという点で、『絹と明察』の岡野のカリチュアと言えるだろう。

「すべてを収斂する水」から「絶対の無政府主義」としての「海」への変化は、岡野的なものを相対化する論理を、小説をネガティブに支える形而上学Ⅱ「唯識論哲學の大きな相対主義」の（とりあえずの）表象として作品の前景に押し出した結果と言えるのである。

## 五 「絹」と「水」に殺される演出家

『絹と明察』の後に発表された『月澹荘綺譚』（昭和四十年一月『文芸春秋』）においては、見ることにのみ快樂を見出す侯爵が、君江という「白痴の娘」（17 P 387）に殺害され、目をえぐられるという形で「認識者」が否定される。

この作品にも「水」をめぐる象徴的な描写が存在する。

ここでは、水の「大幅な變化が、不安で、恐ろしげに見える。水があたかも、呼吸をして伸び上り膨れる異様な生き物のやうに見える」。

「見るうちに私は、何とも知れぬ不安な情緒にかられ」、「水は黒くふくらみ、赤い祖岩のあひだに、激しい不気味な動揺をやめな」いのである。（17 P 368-389）

他の二作品ではそれなりの作品内での論理の裏づけがなされている



「水の動揺」はこの作品では冒頭に唐突な形で描かれ、他の記述とどうつながるのかが理解されないままである。この唐突さは作品の構成の問題というより、むしろ他作品との連関のなかで把握すべきである。つまりこの作品を『天人五衰』のエスキースとして捉える事で始めて理解されるのである。

作家は岡野に代表される「認識者」⇨「演出する主体」（勝造に君江を強姦するよう命令⇨演出したのは侯爵である（P388））を葬り去る為のレッスンをこの作品で行ったと見なすことができよう。また『天人五衰』の「失明する認識者」透と「狂女」絹江のカップルの先駆はこの作品において出揃っている。

さらに、君江⇨絹江という名前の類似もさることながら、「絹」江という名前は、『絹と明察』と突き合わせて見ると実に不気味でもあ

る。いわば『絹と明察』までの作品において戦略の空転・不毛に直面することのなかった「演出する主体」は、『天人五衰』及びそのエスキースとしての『月澹荘綺譚』において初めて劇の主人公となる。メタフォリカルに述べるならば、その劇は、自分が演出する舞台装置だったはずの「絹」に殺され、そしてその背後に想定される不可侵の力学にとりこまれることで、初めて小説の劇の代表となる、それによってのみ可能なグロテスクな悲喜劇なのである(3)。

以上のように考えることで『天人五衰』における登場人物の造形やさまざまな象徴的な描写が示すモチーフは、既に『月澹荘綺譚』『絹と明察』で予告されており、それらをより唯識論の枠組みを借りて、世界認識とそれを越えるものの表象という形で、形而上学的に問いな

おすことが『天人五衰』という作品の「意義」であった事、そこから逆算して初めて前二作の「意義」（そのエスキース、レッスンとしての）も把握されるということがあきらかになったと思われる。

そして冒頭部の「海」の象徴的描写に現れる「小説をネガティブに支える形而上学⇨唯識」は、『天人五衰』の終結部においてその表象性・言語化そのものが否定されることとなる。その点について、さらにそこに孕まれた作家の△戦略▽について以下の節で考えることとする。

## 六 「豊饒の海」の△戦略▽解釈不能性の表象

『天人五衰』の終結部の「庭」の場面、なかんづく、尼僧となった綾倉聡子が本多繁邦に示した台詞、「そんなお方（松枝清頭）はもともとあらしやなかったのと違いますか？」（19 P645）「記憶というてもな、写るはずもない遠すぎるものを写しむれば、それを近いもののように見せもすれば、幻の眼鏡のようなものやさかいに」「それも心々ですさかい」（P646）という台詞により、本多が自らの唯識理解と世界認識として形成し、また作品の狂言回しの論理でもある転生の物語自体が否定される場面はこれまで様々に論議されてきた。

高橋重美はその卓越した論文「沈黙が語るもの——『豊饒の海』読解の危険性——」(4)においてイーザー、インガルテンを援用しながら唯識の論理を内在した作品の「未決定的な曖昧さ」を扱う際の手続きについて慎重に論を進めた後、「読者は物語を外側から読んでいたはず

なのに、最後に至って物語として語られていた筈の唯識が物語を乗り越えて現実界に逆流し、読者は自らの読書行為そのものの根本を問われねばならなくなる。しかも周到にも語り手は、一、二巻で既に読者を物語形成に引きずり込むよう罫を仕掛けているのである」(同論文 P126、127)と述べ、作品最終部の「心々ですさかい」という台詞を「あらゆる結合の可能性」読解の容認」としたうえで、それは「読者とテキストの間に流動的で多様な意味論的読解を生む立体的な唯識空間」(P127)を作り出すとする。

この「読者とテキストの間に流動的で多様な意味論的読解を生む立体的な唯識空間」という記述は唯識という言葉さえ外してしまえば、そのまま「テキスト」理論の素描としても使えるものであろう。

ただし、高橋はこの直後に「しかしこのことは、裏を返せば物語の情報伝達機能の放棄であって、すべて意味論的な読解が容認されるということとはそれに基づく批評行為自体が宙に浮くということである」「言語によって構築された歴史的時間と空間を合わせもつ自給自足の宇宙は」「無限に多様化して行く物語世界外へと連結してしまう」(P127)として、そのような多元的解釈の可能性がこの聡子の「心々ですさかい」という言葉によって「批評行為自体が宙に浮く」として禁じられていることも指摘している。

『豊饒の海』にはこのような「言語によって構築された歴史的時間と空間を合わせもつ自給自足の宇宙」の生成について語る論理自体が、小説作品の中に論理的説明(『暁の寺』の唯識論講義)、象徴(『海』や『滝』の象徴的描写)の両方の形をとって表象されており、それらがすべて「心々ですさかい」という台詞によってその表象自体

の虚妄―「幻の眼鏡のようなもの」―へと直面させられるのである。

論者は先に発表した拙稿において、次のように述べたことがある。

この(前述の古林尚との対談『三島由紀夫最後の言葉』での発言：引用者注)「ニルヴァーナ」という言葉を、作品が言語で表象、理解しえない領域に入るといふことだと解するならば、ここではそのような作品を読むものもまた(作中人物と)同様にすべてが「ニルヴァーナ」に入らなければならないという要請が作家の小説の戦略によって指定されているのだととらえるべきなのである。(中略)その試みはつまりは言語で表象できないもの(ニルヴァーナ)に至るプロセス作家にとっての自己否定を「意識的に」書いた作品に対しては対象化も批判も不可能であるという言い分」戦略を背後に含意している訳であるから、これは極めて周到な「戦略」であると言える。(中略)その「戦略」に気づいたものは作家の自己否定と表象否定の果てにたどり着いた問い自体を宙づりにする戦略に巻き込まれ、それを追認するだけで批判も対象化もできぬ地平に置き去りにされてしまう(五)。

小林康夫はこの点について「門跡のこの不思議な言葉とともに生起するのは、あるいは歴史的な、物語的な時間、さらにはこのレシそのものの否認であり、放棄であるかもしれない」とし、「(門跡のこの不思議な言葉が引用者注)その物語世界から一切の基盤、リアリティ―そして意味を剥奪してしまう」事を述べたうえで「このレシは、その展開を通じてみずからの解体へと到達する不可能のレシ」である(五)と評している。

『豊饒の海』に組み込まれた唯識の論理は、「あらゆる実在は、主

観的な意識が生み出した表象に過ぎない」(1)として、つまり認識やその言語化それ自体を「虚妄」として打ち消す論理である。

いわばそれは「テキストの快楽」や「小説の面白さ」「文学の存在意義」を否定し禁じる△否定神学▽として『豊饒の海』という小説を背後から支えるものである。この「作品」は、表象自体を虚妄へと直面させるという唯識説をその表象自体に組み込んでおり、表象の中の表象不可能性、解釈の果ての解釈不可能性を読者に要求する△戦略▽を孕んでいる。

小島千加子『三島由紀夫と檀一雄』によれば作家は生前「『本多さんの間違いではないですか?』という聡子の言葉によって、読者はどんでん返しをくうんだ。聡子の言葉で松枝清顕がいらないものとするれば、何かもないに等しい。何もかも……。読者は、今まで読んできたものが何だったのだろう、とはぐらかされる。夢を見ていたのではないかとと思うだろうね」という意味のことを述べていたという(18)。

聡子の言葉により、読者は、本多繁邦と同様に、「雲霧の中をさまざまよふ心地がし」、それまで作品を読んだ自分の体験が「半ば夢のやうに思はれて」、記憶の中の言葉が「あたかも漆の盆の上に吐きかけた息の曇りが見る見る消え去ってゆくやうに失はれて」(P646)空無となるのを発見することとなるのである。

このように書かれた「作品」は、背後に作家の言表行為(エノンシアシオン)や戦略(ストラテジー)を補い続けることをいわば読者に「強制する」こととなる。さらにこの「強制感」は『豊饒の海』を、なにかんづく聡子の台詞を読んだ時点のみで襲われるに過ぎないにもかかわらず、あたかもすべての小説という表象に妥当するオブセクシヨ

ンのように錯覚される(19)。そしてこの「作品」はその否定的に刻印された△固有性▽ゆえに、作家の戦略から切断されたいわゆる△テクスト▽として読むことを許さないのである。(20)。

## 七 表象不可能という「無際限」——戦略の空転

それでは『豊饒の海』に対しては本当にいかなる「対象化も批判も不可能である」のであろうか。そうではあるまい。

『暁の寺』の唯識論の本多による解説は次のように記述されている。「なぜなら、阿頼耶識がなければ世界は存在しないが、世界が存在しなければ阿頼耶識は自ら主体となって輪廻転生をするべき場をもたず、したがって悟達への道は永久に閉ざされる」「迷界としての世界が存在することによって、初めて悟りへの機縁がもたらされる」(19 P139)

これを我々の、表象不可能を表象するという作家の△戦略▽と読書行為との関係の問題に置き直して考えれば、「唯識の論理とそれを支える阿頼耶識が組み込まれなければ『豊饒の海』の作品世界は存在しないが、それが存在しなければ阿頼耶識は自ら作品展開の原動力となつて展開される場をもたず、したがってそれが実は無であることも記述できない。」「虚妄としての表象||作品世界が存在することによって初めてそれが最終的に聡子の言葉によって無であることも表象可能である。」ということになる。

つまりは言語化(物象化)すること自体を禁ずる「宣言」を小説のなかで表象するという△戦略▽が有効であるためには、それが言語と

して残りつづけ、読まれなければならないのであり、そのためにはやはり「表象」しなければならない。

だが唯識説が「一刹那の世界は、次の刹那にはまたいったん滅して、また新たな世界が現れる」(19 P141)事を示すとすれば、それを表象として記述し、記録し、固定することには意味がない。つまりは表象は虚妄のほうなのである。

言語化と解釈を禁じるという唯識を援用したメタロジックは、そのままそれは「言語として書かれてもいけない(不能≡不毛である)」という反転した論理として小説を書いた側をも襲う。すなわち無の表象の前に読者を立ち止まらせ、追認行為としての解釈をのみ要請するメタロジックを、小説のなかで△戦略▽として提出することは、唯識に従ったそのメタロジック自体がそれまでの記述を不毛にし、記録≡固定化の不可能を示す(はず)という背理として、その成立不可能性(無意味性)をも同時に示してしまうのである。

つまりこの△戦略▽には「表象行為の△結果として▽最終的に不可能性が露呈すること」と「解釈不可能性が他の可能性を禁じる負の全体化のメタロジックとして最初から表象の中に組み込まれていること」の違いが覆い隠されているのである。

小林康夫は前掲論文において「作品のなかではすべての表象が無へと断罪されているにもかかわらず、それを書いた作家は、過剰な極限的な仕方、あらゆる△representation▽(表象≡代表≡代行≡演出)の△representation▽を演じようとする」「すべての欲望を無化するところか、歴史と表象の欲望にこれ以上ないほど憑かれて自らを聖化するという夢へと突進する」(2)

として、この作品と作家の二つの間に分裂を見ているが、この「すべての表象が無へと断罪されている」という作品の△戦略▽自体が、作家の「自らを聖化するという夢」、「無」を描いた作品の作者として読者の前に君臨しようとする成立不可能な「夢」に支えられた無の形而上学の表象≡代表ではなかったか。

表象不能(無限)と表象不能性の論理を表象すること(無際限)は異なり、「無限」は実際のところ△戦略▽足りえない。ここに我々は『豊饒の海』の△戦略▽の臨界を見るのである。

(注)

- (1) 野口武彦『三島由紀夫の世界』講談社 1968. 12 P212
- (2) 杉本和弘『絹と明察』の「日本」 中部大学国際関係学部紀要第12号 1994. 3 P155
- (3) 野口武彦前掲書 P197
- (4) Ph. ラクーラバルト『政治という虚構』浅利誠・大谷尚文訳 (藤原書店 1992. 4 P129)
- (5) 杉本前掲論文 P154~155
- (6) 野口武彦前掲書 P220
- (7) 村松剛『三島由紀夫の世界』新潮社 1990. 9 P347
- (8) 島田雅彦との対談「模造人間の時代」『新潮』1988. 1 P140
- (9) 古林尚との対談『三島由紀夫最後の言葉』補1 P699

(10) 井上隆史「『豊饒の海』における世界解釈の問題」(『國語と國文學』平成六年九月号 P 69) ドナルド・キーンの發言は「声の残り」(朝日新聞社 1992)

(11) 三好行雄「『豊饒の海』論」『天人五衰』を視座として(『國文學』1986. 7)

(12) なお、井上隆史は「『豊饒の海』における輪廻説と唯識説の問題」(『國語と國文學』平成五年六月号)で、唯識論の作品展開への影響について三島の唯識説理解の混乱を指摘しつつ「次第に肯定的方向から否定的方向に傾き、『暁の寺』の終結を転機に、否定的方向への帰着が決定された」(P 48)「『天人五衰』において、本多と同様に「癩」に犯された透の体験のあり方とその内面の声を、既に独我論へと変質してしまった唯識説の陥穽に捕らわれたものとして記述している」(P 46)と評している。

(13) なお、この作品と『天人五衰』との関連について述べたうえで、認識者の「有限性」と「超越性」の間の裂け目という問題を、量子力学の観測問題のパラドクスと並行させて論じた極めて特異な論文として矢作征男「森の生き物、砂漠の記憶」(『現代思想』1996. 9 P 138-155)がある。

(14) 高橋重美『立教大学日本文学』第六十四号1990. 7

(15) 柳瀬善治「『豊饒の海』(2)―「優雅」の政治学とその臨界点―」(『三重日本文学』第六号1995. 6 P 75-76)。本稿はこの論文の続編として読まれるべきものであり、『豊饒の海』の△戦略▽とその中の諸表象との関係の説明についてはこの拙稿を参照されたい。

(16) 「歴史と無の円環」『出来事としての文学』 作品社 1995. 4 P 59

(17) 小林康夫前掲論文 P 66

(18) 小島千加子『三島由紀夫と権一雄』(ちくま文庫 1996. 8 P 55)

(19) この作品の△戦略▽挑発▽をその後の小説家が乗り越えるべき「物語との間の隔たり、遅延」(P 30)として把握して展開されたのが四方田犬彦の中上健次論「貴種と転生」(1987. 8 新潮社)である。なお、ここには作家の自己否定を内包した一つの作品の論理を、小説という表象形式の歴史全体へと拡散させて適応させるレベルの錯誤がある。

(20) つまり「テクスト論」は、最後の台詞を無視する小説的に「出来がよい」とされる部分だけを読むか、あるいはこのような台詞に含意された△試み▽戦略▽をオブジェクトレベルの自由な記号の戯れを抑圧するメタロジックであるとして否定するしかない。しかしどちらも「文学の面白さ」「ジェノテクスト」を聡子の台詞に変わる読解上の「メタロジック」として作品に再導入しているであり、この作品に対する批判としてはその固有性を無視した本末転倒したものというしかない。

(21) 小林康夫前掲論文 P 70

付記：三島作品の引用はすべて新潮社版三島由紀夫全集による。番号は全集の巻数を示す。