

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

| | |
|------------|---|
| Title | 三島由紀夫『美しい星』再考：大島渚・吉田大八との比較を中心に |
| Author(s) | 柳瀬, 善治 |
| Citation | 近代文学試論, 58 : 41 - 55 |
| Issue Date | 2020-12-25 |
| DOI | |
| Self DOI | 10.15027/51595 |
| URL | https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00051595 |
| Right | |
| Relation | |



三島由紀夫『美しい星』再考

— 大島渚・吉田大八との比較を中心に —

はじめに

三島由紀夫『美しい星』は、近年新たに注目を浴びている。二〇〇八年に山崎義光、野坂昭雄、柳瀬善治⁽¹⁾、梶尾文武⁽²⁾、九内悠水子⁽³⁾の論文が相次いで刊行され、そこでは主に『美しい星』に固有の表象の在り方、二重化のナラティブの問題が主題化された。その後二〇一七年に吉田大八によって映画化がなされ話題を呼んだが、三島存命中に大島渚が映画化への意志を示していたことはあまり知られていない⁽⁴⁾。

小説『美しい星』はそれが映像化された場合には、果たして作品にどのような変容がもたらされるのであろうか。本稿では、この観点から改めて小説『美しい星』を大島渚・吉田大八の映画との比較を通じて分析し、そこで浮上した三島作品における「動物性」他者性⁽⁵⁾の問題について考察することとしたい。

一 文学を映像化するということ

— 映像化によって顕在化する「器官」 —

小説『美しい星』の表象の在り方については、山崎義光が次のように

まとめている。

『美しい星』は、世界の破局可能性と実存の問題を主題化し、近代における人間中心主義の閉塞的内部から疎外 alienation されて生じる外部的な存在 being の視点（宇宙人として自覚された視点）の生成をえがきながら、他方で、そうした外部的な超越論的視点をもつ臨界をも露呈させ、相対化する二重化のナラティブの方法で表象し、パラドキシカルに提示した作品である⁽⁶⁾。

こうした複雑かつ独特な叙法を持つ『美しい星』の「パラドキシカル」な性質は果たしてどのように映像化し得るのだろうか。

〈小説を映像化する〉ということについては、山城むつみが興味深い見解を述べている。山城むつみはブレッツソンによるドストエフスキの映像化と切り返しショットに「関係の非対称性」（これはすなわち他者性に他ならない）を見、バフチンのポリフォニーが暗示していた「たまたま映像化されて初めて存在するようになる器官」、それどころか「百年の映画史を経てもなお未だにシネマトグラフとして現在にそれを延長できずにいるような知覚」を露呈させる試みを見ている⁽⁶⁾。

柳瀬善治

すぐれた文学作品の中に眠っている「映画化されて初めて存在するようになる器官」をどのように表象することが可能なのか。この問いを先の『美しい星』の叙法の問題と重ね、更に大島渚の映画との比較を通じてこの点を考えていきたい。

二 大島渚から見た『美しい星』

―『無理心中 日本夏の夏』との対応―

先に述べたように、大島渚は『美しい星』の映画化の希望を持っており、それを明言したのが、三島と大島との対話「ファシストか革命家か」である。

三島は『青春残酷物語』（一九六〇）から大島の映画を見ており、この対話では大島の『無理心中 日本夏の夏』（一九六七）が話題の中心となっている。

大島 ぼくは「鏡子の家」とか「美しい星」が好きなんですけど、いまは予算がなくてだめだけれど、ある日条件が許したら、この二本をぜひやらしてくださいとお願いにゆこうとしているんですが、つまりあのへんで（文化的国家日本のアプローチは―引用者注）打ち切られたわけですか？

三島 ええあの辺で打ち切りました。⁽⁷⁾

三島が自身の文学の方向転換について語っているのも興味深いのが、大島のこの発言は三島との差異を物語るだけでなく、文学と映画との

関係として見ても注目すべき発言である。

大島 だから女は三島さんのおっしゃるような存在なんですけど、あの女よりも死にたがっているというか、自分を殺す人間を探している男がいるということ―ここでもなにもかも言ってしまったら、多少深沢七郎なんです―が大事なんです。

三島 ああ、なるほど、なるほど。（中略）

三島 殺されたいというのはとても面白いことですね。その発想はすばらしい。

大島 あの作品はそういうところから始まったんですがね。

三島 いままでどんな映画も描かなかったことですね。ただあの男に対する共感、われわれのなかでいろいろに共感していくわけですが―この男が殺されたいというのは、もつとメタフィジカルなものがあるだろう。⁽⁸⁾

これと関係して、大島は三島の死後に（三島との対談で司会を務めた）映画評論家の小川徹と行った対話の中で「結局僕が考える死のかたち、つまりどこかに自分を殺す男がいるんじゃないかといってさまよい歩くというような死のかたち（大島の映画『無理心中 日本夏の夏』を指している―引用者注）を三島さんはぜんぜんわからなかった」と述べている。⁽⁹⁾

大島は同様の発言を別のインタビューでも行っている。

ぼくはどこかに、自分を殺してくれるやつがいる、そいつに出会う

ための旅をしている男なんだよね。これは実は深沢七郎なんですよ。あのころぼくが心に引っかけかかっていたのは『風流夢譚』を書いたあとと深沢七郎なんです。¹⁰⁾

ここで三島にとつての深沢七郎について確認しておきたい。それはなによりもまず『檀山節考』の作者であり、三島が言うところの「われわれが「人間性」と呼んでいるところの一種の合意と約束を踏みにじられる「不快な傑作」の作者としてである。この後に同様に「不快な傑作」としてアーサー・C・クラークの『幼年期の終わり』（宇宙人による人類の飼育という主題）への言及があり、さらにそのあとに『豊饒の海』という近代小説批判の作品の第三部である『暁の寺』の脱稿が「実に実に実に不快」だったという発言が続くこととなる。

三島と深沢七郎については、加藤典洋、川村湊といった批評家が反三島の視角から論じたものがあるが、¹¹⁾先の引用からわかるように三島は深沢に「人間性」批判を読み込んでおり、それは宇宙人と近代小説への問いとつながっているのである（この人間主義批判については後述する）。三島の言う「メタフィジカルな」自己否定願望（フロイトの「死の欲動」にも似た）を具現したもの、それがすなわち『美しい星』での地球滅亡（利己性による自己および他者の否定）と救済（利他性による自己否定および他者救済）をめぐる「宇宙人」羽黒と重一郎との対話に他ならない。

三島と大島の対談で話題となっていた『無理心中 日本夏の夏』は、大島渚研究においてそれほど評価が高い作品ではない。例えば、大島を持統的に論じ続けてきた四方田犬彦は次のように述べている。

六年後の一九六七年に大島が発表した『無理心中 日本夏の夏』は、『飼育』のこの構図を正確に反転させたフィルムである。（中略）もはや『飼育』にあった村落共同体は消滅し、超越的な権力も不在だ。すべてが無政府主義的であり奇妙な平等を体現している。監禁とは歓迎に他ならず、それは同時に同志たちの共闘でもある。だが最終的にこのフィルムは、あらゆる他者から他者性を剥奪してしまい、凡庸な騒乱者に貶めてしまう。¹²⁾

大島自身はこの映画について次のように証言している。

自分たちは、何かによって無理心中させられていくんじゃないかと。そういうものとして日本の変化をとらえていた。自分たちの知らない日本の風景、日本的な社会が現出するというか。あの頃「予感の映画」と言ってる。自分たちは一歩進んで世の中をキャッチしなきゃいけないけれども、それがどういう社会なのか、つくろうとしている側もわかってない。¹³⁾

『無理心中 日本夏の夏』の登場人物の「他者性の剥奪」（四方田）「様式化」「抽象的な場所」（大島）といった特徴を、『美しい星』における「登場人物たちの意味の欠如感」、アイロニカルな「外部的な存在alien」（山崎）の提示と比較したとき、大島が言う「何かによって無理心中させられていくんじゃないか」という「予感」は『美しい星』における「滅亡する未来」という「宇宙人」たちに共通する「予感」と重

なり合う。『無理心中 日本のお夏』と『美しい星』との接点は、この「無理心中させられる（＝世界の滅亡）」、「予感」、〈メタフィジカルな自己否定〉という「予感」を一切の超越的な視座を使わずに（「外部的な超越論的視点をもつ臨界」を露呈させて）表象していることであり、その結果、登場人物は「意味を欠如」した「抽象的存在」となるのである。もう一つの論点は大島映画における他者性への問いかけとも呼べるものである。四方田は先の論考で、大島映画の「他者」の位相の変化を次のように整理している。¹⁵

第一段階は『飼育』（一九六一 大江健三郎原作）の段階で、アブリエクシオン（クリステイヴァ）としての他者＝捕虜であり、「社会の分類体系を攪乱させる醜聞」と呼ばれるものである。第二段階は『忘れられた皇軍』（一九六三）『ウンボギの日記』（一九六六）『絞死刑』（一九六八）『帰ってきたヨッパライ』（一九六八）での「朝鮮」表象であり、「われわれと瓜二つの存在として登場し、我々が扱って立つ神聖な起源という観念を疑わしいものに変えてしまう。在日朝鮮人がその典型」とされる。そして最終段階が「人間と人間に非ざる者との境界を侵犯してやまない存在」であり、これが『マックス・モンアムール』（一九八六）における「猿」＝「動物」である。

三島との対談以後の大島映画においては、四方田のいう同一性への問いが深められる。『帰ってきたヨッパライ』（一九六八）でのフェイクインタビューであり、四方田はこの点について次のように述べている。

渋谷の雑踏のなかで三人が通行人にインタビューをしている

「あなたは日本人ですか」とマイクを突き付けると、相手は例外なくそれを否定し、自分は韓国人だと答える。（中略）それからこのフィルム制作に携わっているスタッフたち、加えて大島渚までがにこやかな顔をして、自分が韓国人であると宣言する。¹⁶

これは日本人・韓国人の同一性を保証する「神聖な起源」への疑いであり、こうした姿勢は大島の映画に一貫している。そして三島との比較において興味深いのは『少年』（一九六九）の主人公である「当たり屋」の家族の少年が発話する「アンドロメダ星雲からやってきた宇宙人」のような存在になりたいという台詞である。少年はその空想を守り続けるが、ここには疑似的な家族と宇宙人という空想という主題が提出されている。ここに見られる大島の主題と彼が『美しい星』の映像化を希望していたこととの関係を、先に確認した大島の同一性の起源への疑いという一貫したスタンスから考え直してみると次のようになる。

それは（地球人と外見上区別されない宇宙人）という問いであり、「人間と人間に非ざる者との境界を侵犯してやまない存在」（四方田）がもたらすものとは何かという問いであり、それが（おそらくは大島が感受していた）『美しい星』で表象された世界なのである。

三 三島・大島・吉田が重なり合う点

― けっして姿を現さない「あいつ」 ―

では、三島と大島の関係に加えて、近年『美しい星』を映画化した吉田大八の場合をそこに勘案してみたらどうなるだろうか。吉田大八の

『桐島、部活やめるってよ』(二〇一二)、戯曲『クヒオ大佐の妻』(二〇一七)は、両者とも言及される対象である桐島、クヒオ大佐が登場しないという共通点がある。他の登場人物の言及からいくつもの像が浮かび上がる存在であり、しかもクヒオは「詐欺師」かもしれないという条件付きである。¹⁷ここで容易に連想される三島作品は『サド侯爵夫人』(一九六五)であり、周知のとおり最後までサドは姿を現さない。

クヒオと日本人との関係を吉田はアメリカと日本との関係に類比している。田窪桜子によるインタビューで吉田は以下のように述べている。

結局、自分がなぜクヒオにここまでひかれるのか知りたくて、やり続けているのだと思います。いま日本一クヒオのことを考えている人間かもしれませんね僕は(笑)。クヒオがなぜ日本人なのにアメリカ人、それも軍人を騙ったのか？自分に引きつけて考えるうちに、奇妙な妄想がどんどん膨らんできて。日本人の、例えばパーソナルな男女関係にさえ、「アメリカ」が無意識レベルで影を落としてるんじゃないか、とか。乱暴な仮説かもしれないけど、一度そこに向き合ってみてみたい。(中略)アメリカと日本って、構図として日本がどうしてもアメリカに対して「女」になっていきますよね。気をひこうとするけど相手にされない、みたいな。まずシンプルに、クヒオと女性たちの関係をパラレルに置いてみようと思います。¹⁸

吉田がこだわる日米関係の他者性(他者へのまなざし)を日韓関係(大島が映像化し続けた両者のまなざしの相克)に折り返したとき、大

島が三島に何を見ようとしたかも見えてくるのではないかと思われる。

この吉田の仕事を視野に入れたとき、興味深いものとして浮かび上がってくるのが大島の『東京戦争戦後秘話』(一九七〇)という映画である。この作品は、不在の「あいつ」が撮影した遺書としての映像の幻影に幻惑される元木と泰子の姿を入れ子細工になった複雑なナラティブの中で描いているものである。四方田犬彦は先の著作でこの映画について次のように述べている。

「あいつ」とは彼の無意識が他者として眼前に現れた時の姿であり、「東京戦争」(一九六九年前後の新左翼が想定していた武装闘争、実際には起こっていない―引用者注)が空虚であるように、本来的に空虚なものである。そして次々と壁に映し出される匿名的な風景とは、そのまま都市としての東京が体現している無意識そのものである。¹⁹

ここから連想される吉田の作品は『桐島、部活やめるってよ』であり、この作品でも前田涼太が映画部でカメラを回し続け、どこまでも不在の「あいつ」＝「桐島」の映像を追い求める姿が描き出される。

ただこの「あいつ」が残したとされる匿名的な(風景)を「宇宙人」の眼に映った「地球」の(風景)、あるいは「S・I以後」の、震災と原発事故が起こらなかつた、もしくは起こつたにもかかわらず、日常が全く変わらないように見える、(風景)だと考えれば、この(風景)は不気味なものとして読み変えうる。つまりこれは山崎のいう「物語られて

いる登場人物の視点と、それを受け取る読み手の視点とで、二重化された異なる意味を派生する物語の叙法（ナラティブ）²⁰——映像における「二重化のナラティブ」に対応する表象の文体の可能性を示しているのである。

吉田の作品においては大島の『東京戦争戦後秘話』の「あいつ」は「桐島」「クヒオ大佐」に対応する。『桐島、部活やめるってよ』で描かれるのは「スクールカースト」の同調圧力であり、これは大島の「無理心中させられて」いく「自分たちの知らない日本的な風景」（大島）の變化に対応する。吉田はこれを「3・11以後」の「明るさ、ひかり」の喪失を念頭においてとらえている。²¹ 映画『桐島、部活やめるってよ』では七人の登場人物の視点でそれぞれ別の「桐島」が描かれるのだが、これはそれぞれ別の星の視座から地球を見る映画『美しい星』へとつながっている。

そして、三島、大島、そして吉田の問題域が重なりながら、十全に彼らによって展開されていないと思われる領域がある。それは「沖繩」の表象である。三島においては『椿説弓張月』（一九六八）がそれであり、大島には映画『夏の妹』（一九七二）がある。吉田においては『クヒオ大佐』の「偽物のアメリカ軍人に騙され続ける日本人像」というのがそうした位置づけの中でとらえ直されるべきであろう。

大島の『夏の妹』とそれに先立つ大島作の舞踊劇『琉球怨歌』の沖繩表象が中途半端であり、かつ、そのことに批評性が見出される点については佐藤忠男がこのように述べている。

沖繩について語らねばならぬが、沖繩の人々の心を代弁すること

はやはり不可能ではないかという、『琉球怨歌』で見た大島渚の態度は、にもかかわらずやはり沖繩について語ることになった『夏の妹』では、ひじょうにあいまいなためらいとなって現れたと思う。²²

ただし、『夏の妹』では「兄よ妹よ弟よ、ごらん緑の地平線、そうだ僕らの故郷は地球」という歌詞を持つ『シルバー仮面』の主題歌が歌われるという佐々木守の証言もあり、ここに『美しい星』に通じる主題を見ることもできるだろう。²³ 「沖繩」という論点を導入することで三島・大島・吉田の間にまた別の形での関係性が見えてくるのである。

三島・大島・吉田に共通する戦略は、他者Ⅱ「あいつ」をそれと明示することなく不在のまま表象するための装置の模索であり、それはまた何かがすでに起こったにもかかわらず、日常が全く変わらないように見える、そして何者かに無理心中させられる、「風景」の表象のための装置であるだけでなく、三島と大島の「沖繩」への一見菌切れの悪い態度Ⅱ代弁することが不可能であるという認識に基づく批評性にも現れている。²⁴ 彼らが他者をあえて明示的に表象しないことの批評性を評価し直さねばならない。

四 「メタモルフオーシスの文学」としての三島文学 ——動物性Ⅱ他者性の抑圧と回帰——

先に、四方田の論に拠りながら大島の映画における他者性の極限としての「動物性」について述べたが、では三島文学に「動物性」の問いはありうるのだろうか。

この観点から見て興味深いのが『裸体と衣裳』での大江健三郎論である。

氏の作品に登場する人間は、ただか一般概念以上のものを要求されないのだ。そしてそこに登場する動物群にも、個性的な擬人化された動物は出てこないの、一般概念としてとどまつてゐる。だから大江氏の小説は、比喩でもなく寓喩でもない。アレゴリーとしての根本条件が欠けてゐるのである。ましていはんや風刺ではない。しひて言へば、メタモルフオーシスの文学といふことができよう。²⁵

村上克尚はこの三島の発想に「『連続性』の物語」「他者に会わずにすまずための方便」²⁶を見ている。注目すべきなのは、三島がこの文章を『鏡子の家』第一章執筆中に書いているというこの意味である。『鏡子の家』前後の三島の文学については、拙稿で述べたように「変態Ⅱメタモルフオーシスの文学」としての文学という特質を挙げることができ²⁷る。

歌をうたふといふことは、何か内面的なものの凝固を妨げるのだらう。ある流露感だけに涵つて生きる。そんなら何も人間の形をしてゐる必要はないのだ。この非流動的な、ごつごつした、骨や肉や内臓から成り立つたぶざまな肉体といふもの。これが問題だ。²⁸彼は自分を限りなく無力なかわいい玩具と考へることに熱中した。目をつぶつて自分を一生懸命シガレット・ケースだと思はうとすれば、人間は実際或る瞬間には、シガレット・ケースになることだつてできる。²⁹

この『鍵のかかる部屋』の主人公一雄（名前が『美しい星』の長男と同じ）の発想は『鏡子の家』での清一郎の「ネオンサインになりたいと思つた」「ビールの淬になりたいと思つた」³⁰という発想に対応しており、一九五〇年代の三島の作品には、こうしたポードレースな身体観・世界観がはつきりと表れている。

ここでもう一つ別の問いを立ててみる事ができる。それはなぜ三島は自身の「メタモルフオーシスの文学」として「動物文学」を展開しなかつたのかという問いである。この点は村上克尚が大江健三郎との差異として述べるものであり、それはマイノリティとしての他者表象の問題とつながっている。すなわちこの問いは、「なぜ三島はコロニアルな文脈でのマイノリティ表象を避けた（ように見える）のか」という問いにもつながるものである。³¹この問題を検討する前に、少し迂回した経路から接近してみたい。それは『美しい星』終結部の「主語の不在」という問題である。すでに梶尾文武、川上陽子によって指摘されているように、『美しい星』の終結部には主語がない。³²

円丘の叢林に身を隠し、やや斜めに着陸している銀灰色の円盤が、息づくように、緑いろに、又あざやかな橙いろに、かわるがわるその下辺の光の色を変えているのが眺められた。³³

一方、大江健三郎の『万延元年のフットボール』（一九六七）の冒頭にもまた主語がないことが村上克尚によって指摘されている。

主体の解体の末に現れてくるのは『動物』の発見と、それらとの依存的な関係を通じた、主体自身の『動物』への変身である。それは蜜三郎にとっては、一方的な負担に感じられつつも、なお否認してはならない関係として維持されることになる。³⁴⁾

村上の読みに従えば、大江の『万延元年のフットボール』の主語の不在は「動物性」＝「他者性」の発見へと結びつき、他方、三島の『美しい星』の主語の不在は超越的な視座を否認しながらもそれは「パラドキシカルに提示」（山崎）する点にあくまでもとどまり、「動物性」の表象へと行きつかないことになる。

では本当に三島の作品には「動物性」＝「他者性」が存在しないのだろうか。三島における「動物性」の例としては、『鏡子の家』終結部の「犬と夫の帰還」があげられる。

七足のシェパードとグレートデンが、どききに鎖を解かれて、ドアから一せいに駆け上がって来た。あたりは犬の咆哮に轟き、ひろい客間はたちまち犬の匂いに充たされた。³⁵⁾

先行論ではこの場面は「夫」の通俗性の暗示あるいは民俗学的な象徴としてとらえられている。たとえば、「俗悪と卑俗の象徴」と見る野口武彦、「実在の象徴」とする江藤淳などである。³⁶⁾ また、柴田勝二は「天皇」としての鏡子の夫に伴う犬たちを、例えば戦争で天皇の名のもとに戦い、死んでいった人々の霊を象る存在としてみなすことも十分可能

だとする。³⁷⁾ ここでは先行論とは異なり、「動物性」の観点から考えてみたい。

鳥も愛さず、犬も猫も愛さず、その代わりに人間だけに不断の興味を寄せてきた、このわがままな家付きの一人娘は、むしろやうに犬好きの夫をもった。犬が夫婦の最初のいさかいの原因になり、はては離婚の理由になり、娘の真砂子を手元に置いて、良人を追い出してしまった鏡子は、良人と一緒に七足のシェパードとグレートデンを追い出して、やうやうのことで家ちゆうに漂つてゐた犬の匂ひから自由になった。³⁸⁾

来客から「階級概念」を追放し、「アナルヒーを常態」としていた「鏡子の家」にはなぜか「動物」だけが存在しない。その「動物」のいなかつた家に夫が「七足のシェパードとグレートデン」を連れて戻ってくるのである。ここで「シェパードとグレートデン」という外国種の大きめの「動物」が選ばれていることの意味も考えてみなければならぬ。俗悪性、あるいは英霊として見る見方のみではこの点を十分に解釈することはできないだろう。『鏡子の家』結末部は抑圧された「動物性」＝「他者性」の回帰ととらえることも出来るのではないか。

五 三島・大島・デリダにおける動物性＝他者性を巡って

三島作品の「動物性＝他者性」について考察する前に、補助線としてまず大島渚作品の「動物性＝他者性」の問題を導入する。

この点に関しては、『絞死刑』の脚本家だった深尾道典の貢献が大きい。深尾の脚本については大島の次のような証言がある。

このシナリオに見られる犬、猫、鳩、蛇、回虫、蟬、えびがに等の小動物への偏愛、殊に不気味な姿かたちへの傾斜、(中略)これらは深尾がここで一般的、客観的でないものとしてシナリオを描いた瞬間に、李珍宇の内部に深くかかわるものであると同時に深尾自身の内部とのつびきならぬかかわりを持つイメージとして確立され、その後の深尾のシナリオの隅々に強靱な根を張るにいたるのである。³⁹⁾

『絞死刑』の死刑囚R＝李珍宇のイメージの根底に「動物性」が存在する点は、先に見た大江の『万延元年のフットボール』との同時代性並行性を見出せるものである。そこには「動物性≡他者性」へのまなざしがある。こうした大江・大島の問題意識と重なる三島作品について、考えてみると、『月』（一九六二・八）『葡萄パン』（一九六三・一）における若者像があげられる。一番彼らが軽蔑する「諸」に変態しようとする「ハイミナラー」は、「子猫の頭」が焼ける匂いに「「かれらの」匂ひ」を感じる。「一番いやらしいメタモルフオーゼだぞ！こいつは一等醜悪だぞ！一等ビートだぞ！」⁴⁰⁾（ここでは先に見たような「メタモルフオーゼ」の主題が「醜悪なもの」「動物」と接続されて展開されている）。

これらの作品は『美しい星』と同時期のものであり、また大島渚が第二期の「朝鮮」表象を試みていた時期である。ここから、その時期の三

島作品が「醜悪なもの」≡「動物」へのメタモルフオーゼを内包していたこと、すなわちかつて大江に即して述べた「メタモルフオーゼの文学」への志向が、『美しい星』と同時期の作品に残存していることを示している。三島の作品群において、「メタモルフオーゼの文学」と「動物性≡他者性」のテーマは消去されていたわけではなく、いわば地下水脈のように流れ続けていたのである。

では、この「動物性」の主題はどのようにして他者へと開かれていくのであろうか。かつて私は三島の天皇観とデリダとの接点について次のように論じたことがある。

デリダの「来るべき民主主義」のヴィジョンと三島の天皇観はあらゆる意味において対極的だが、三島の受動性の政治学は、その徹底した「待ち」の姿勢ゆえに皮肉なことにその到来を待ちうける瞬間だけあらゆる他者に向かって（開かれてしまう）のである。⁴¹⁾

拙著においては、三島の天皇の到来を待ち受ける受動性の政治学があらゆる他者に向かって開かれるという意外の効果を示し、その結果、絶対性との合一を望む三島のヴィジョンが瓦解すると述べたのだが、この受動性の問題を「動物性」の観点から再考してみる。

鵜飼哲はジャック・デリダの哲学の「動物」と受動性の関係について次のように述べている。

絶対的受動性は、今回は「動物」の側ではなく、「動物」のまなざしに晒される（裸）の人間の側に移行する。「動物」は「無名の個体」

として孤独な呼びかけを発するのではなく、絶対的に他なるもの
まなざしを差し向けることで、人間のとめどない「脱固有化」を引き
起こす。このとき人間はある意味で「人間」であることを止める、「人
間」であり続けることができなくなる。¹²⁾

「人間」の「絶対的受動性」は「動物」という「絶対的に他なるもの
まなざし」によって、「人間」であり続けることができなくなる」。

三島の「絶対的受動性」の政治学もこれと同じく、あらゆる「動物性
≡他者性」の到来をその論理構成により拒むことができない。つまり、
三島においても「動物性≡他者性」は排除されてはおらず、むしろ無限
の他者たちに開かれているのである。

この論点から次節では三島の作品に一見排除されたかのように見え
る「動物性」がどのように表象されているのかを見ていきたい。

六 『美しい星』『豊饒の海』における「動物性」

—「メタモルフォーシスの文学」の「可能性」—

ここで、『美しい星』の具体的な細部に即して「動物性」の問題をよ
り細かく検証してみる。『美しい星』において、重一郎が擁護する人間
の5つの美点を「碑文」の形で表象したのが以下の例である。

彼らは嘘をつきっぱなしにしていた。彼らは吉兆につけて花を飾つ
た。彼らはよく小鳥を飼った。彼らは約束の時間にしばしば遅れた。

そして彼らはよく笑った。¹³⁾

これに対し、羽黒らのあげた例は次のようなものである。

彼らはなかなか芸術家であった。彼らは喜悅と悲嘆に同じ象徴を
用いた。彼らは他の自由を剥奪してそれによってかろうじて自分の
自由を相対的に確認した。彼らは時間を征服し得ず、その代りにせめ
て時間に不忠実であろうと試みた。そして時には、彼らは虚無をしば
らく自分の息で吹き飛ばす術を知っていた。¹⁴⁾

二つの用例の比較からわかることは、羽黒らは人間の美点・欠点を列
挙する際にその動物性や感情に関わる要素を消去しているということ
である。羽黒らは人間の害悪として「事物への関心」「人間への関心」
「神への関心」¹⁵⁾—これはハイデガーのゾルゲ＝関心に由来する—をあ
げているが、彼らの「宇宙人」性が、これとは反対の事態、すなわち、
「外界への無関心性」—時間性を超越した存在は世界に無差異≡無関
心 (indifference) —を際立たせる描写によって表象されている。

この「人間への関心」は『鏡子の家』の鏡子にも共通するものである。
「人間だけに不断の興味を寄せてきた」「人間が人間に関する関心を楽
しむ宴会」¹⁶⁾という記述がそれであり、『鏡子の家』では鏡子の主宰する
パーティーが日夜繰り返し返され、そして先に見たように「犬≡動物を連れて
帰還する夫」で作品は閉じられるのである。『鏡子の家』は、人間の支
配する家に「動物性≡他者性」が最終的に到来≡帰還する物語としても
読むことができる。

さらに羽黒らが重一郎への罵倒を行う際にしばしば「動物」に譬えて

いる点に注目してみたい。彼ら「宇宙人」の視座から見れば「動物」も「人間」も同じ水準（自分から見れば「下等な」生物）のはずなのに彼らは「動物」の比喩に過剰反応している（あたかも「地球人」が重一郎の発する「人間主義」の語に過剰反応するように）。それは先に見た「外界への無関心性」という設定と食い違っている。

例を挙げれば、「白蟻」「醜い恐竜」「両棲類のいやらしさ」「草鞋虫にやらせた方がもう一寸まし」といったものである。「羽黒はその年配の独り者がよくするように、犬や猫や小鳥を飼うこともしなかった。彼自身が彼のぶざまな飼犬で、狡猾な飼猫だった。」⁴⁷ という一文がその典型例であろう。大島が深尾の脚本に触れて言う「不気味な姿かたちへの傾斜」という評言が思い起こされるが、いわばここでは彼らが否認したはずの「動物性」が作品の修辭上にはばまかれているのである。

加えて、彼らがやってきたと信じている「未知の惑星」が「白鳥座、六十一番星」であり、暁子と重一郎が金沢に向かう特急が「白鳥」という記述も「宇宙人」と「動物」をめぐるアイロニーを示している。『美しい星』における「宇宙人」「人間」「動物」をめぐる関係は錯綜しており、つまりは否認したはずの「動物性」が作品の細部において、まるでマスターナラティブを脱構築するかの如くに「散種」（デリダ）⁴⁸ されているのである。

ここで付け加えておくべきなのは、大島映画のモチーフの一つもまたほぼすべての映画に登場する「宴会」ということである。⁴⁹ ここで思い掛けない形で三島と大島のつながりが見えてくることとなるのだが、この観点から見直してみるとき、映画版『美しい星』では原作にない「美しい水」のパーティの場面と鷹森の新政党結成の場面が追加されてい

る点が興味深い。英語の「Party」概念に「宴会」と「政党」の二重性があることと、原作で羽黒が「政治」を「人間への関心」の例として否定していることを考え合わせると、これは興味深いアダプテーションの試みだといえよう。いわば原作の中に内在されていた「映画化されて始めて存在するようになる器官」が吉田の映画化によって可視化されたのである。

では、映画『美しい星』における「動物性」はどのように表象されていたのだろうか。想起されるのは、なんといってもラストシーンの「牛」であろう。映画の脚本を担当した甲斐聖太郎はインタビューで次のように述べている。

ちようど六〇年代のポーランドの映画特集をやっていて17世紀の田舎が舞台の映画だったんですが、いろんな動物が出てきて、やっぱり画として動物って強いなああって、そうだ、牛だ！って。（中略）牛っていろんな思いがのせられますよね。ある国では聖なる動物とか神の乗り物とか言われています。あの家族が最後に向かった場所は映画のなかでは明示していませんが、東北方面ですし。⁵⁰

この甲斐の発言を受けて思い起こされるのは、『豊饒の海』における「牛」である。『暁の寺』で描かれる、インドで「白い聖牛」が本多を見据えた瞬間の「水晶のやうな純粋な戦慄」⁵¹ は、森孝雅や小林康夫が述べられるように輪廻の法則の表象とも取れるともとれるわけだが、⁵² ヒンズー教「マヌの法典」における「畜生に転生する罪」「バラモンの殺害者は、犬、豚、驢馬、駱駝、牛、山羊、羊、鹿、鳥の胎に入り」⁵³ とも記されて

いることを考え合わせると、『奔馬』での「殺害者」飯沼勲が「牛」に転生した可能性をも暗示しているとも解釈できる。ここに直接的には書かれなかった三島の「(動物への)メタモルフオーシスの文学」の可能性を見ることが出来る。三島の「(動物への)メタモルフオーシスの文学」の可能性がヒンズー教の「マヌの法典」(小乗仏教)に沿った記述においてのみ、つまりは『豊饒の海』の物語の原動力である唯識説(大乘仏教)とはズレた思想において実現していることの意味を考える必要があるだろう。それはいわば三島の作品に埋め込まれた潜在的な可能態としての「動物性」であり、ここでもまた小説の中に埋め込まれた「映画化されて初めて存在するようになる器官」が吉田の映画との対照によって可視化されることとなる。

おわりに 「人間」における「利他性」

―利己⇨利他の二重性と共生の可能性について―

このようにして『鏡子の家』『美しい星』『豊饒の海』を考察してみるとき、かつて拙著で論じた晩年の三島の人間主義批判・近代小説批判を別の形で考え直すことが可能となる。³³⁾

三島は特に『鏡子の家』以後の作品で、近代小説の理念とは外れた登場人物の造形をしており、それが核時代の「人間概念の分裂」(『小説家の休暇』)という認識に基づいた人間主義への批判に立脚したものであることはかつて述べた。³⁴⁾ これらの作品では、「人間以外」のものの表象が「知的生命体」⇨宇宙人(『美しい星』)、天人⇨天使(『天人五衰』)、無機物⇨「ネオンサイン」・「ビールの滓」・「シガレット・

ケース」(『鏡子の家』『鍵のかかる部屋』)に限定されている。

ここでもやはり、「動物性」は慎重に排除されているのだが、さらに細かく見ていけば、ここでの無機物は「シガレット・ケース(煙)」・「ネオンサイン」・「ビールの滓」であるから強固な無機物ではなく「消え物」であることが含意されている。つまり、ここで表象されているのはいわば天人・宇宙人とも通底する「幽霊性」(デリダ)なのである。三島の人間主義への批判と近代小説への批判は顕在化する「幽霊性」と可能態としての「動物性」によって二重に支えられている。

しかし、三島の作品で表象される「幽霊性」は「不気味な姿かたち」をもった怪物性ではない。大島渚が『帰ってきたヨッパライ』で提起した(朝鮮人と外見上区別されない日本人)という問いをここでもう一度召還してみれば、「人間と人間に非ざる者との境界を侵犯してやまない存在」とはそのような怪物性によって表象されるべきではなく、(他者⇨宇宙人と外見上区別されない人間⇨地球人)でなければならぬ。そこから、『美しい星』『豊饒の海』の登場人物が少なくとも外見上は、「人間」と区別できない、ということの意味を考え直さねばならない。それは三島が「動物性」をあえて直接的に表象せず(散種される可能態)にとどめたこととも関わるのである。

真木悠介(見田宗介)は『自我の起源』において、ドーキンスらの社会生物学、進化生物学の所論を検証しつつ主体の持つ根源的な利他性を論じている。

「個体は形成され主体化されたのちも、この幾重もの「自己化」の装置にもかかわらず、なお幾重にも外部の生成子(遺伝子)のこと引

用者注) たちに向かつて開かれている」「あらゆる他者たちや動物たちや植物たちがそれらとともにあることに、時にはそれらの「ために」行動することにさえ、歓びを感じるように構成している」⁵⁶⁾。

大澤真幸は見田の議論を受け、その論理を徹底すると利他性が主体の解体(あらゆる他者への開かれ)にまで到達すると述べている。

ドーキンスなんかを例にとりながら、真木さんはその論理をどんどん押し進めて行って、利己性と利他性が完全に一致するところまで論理的には突き詰められるんだとおっしゃっているんだけど(中略)本当に突き詰めるときに、そのテレオノミカルな主体(目的性を持った「引用者注)は、むしろ完全に空虚なものになってしまつて、事実上、自己否定にまで追い込まれるのではないか。⁵⁶⁾

ここから三島の『美しい星』の戦略を捉え直してみれば、それは「地球人Ⅱ人間」の不定形性(見かけ上区別がつかず、その発話内容によつても決定できない)をあえてひきうけ、羽黒らの極限的な利己性の哲学(地球の破滅)との対話を通じて、自己否定(極限的な利他性)にまで突き詰められた重一郎の「完全に空虚な」「パラドキシカルな」振る舞いによって示されているものである。『美しい星』の「人間中心主義の閉塞的内部から疎外alienation されて生じる外部的な存在」は同時にまた(他者と外見上区別されない人間Ⅱ地球人)でなければならぬのである。それにより初めて、主体の極限にまで突き詰められた利他性、すなわちあらゆる「動物性Ⅱ他者性」に開かれた状態が可能となる。

ここにおいて、大江と三島の主語を欠落させる話法の戦略は重なり合うのであり、そうした重なり合いを読み取る視座を可能にしたのは、大島と吉田の映画的な「器官」に他ならない。「なお未だにシネマトグラフとして現在にそれを延長できずにいるような知覚」が『美しい星』の中には眠っている。

それはあらゆる「幽霊性」と「動物性」が主体の利己性Ⅱ利他性と共存するような「知覚」なのであり、そうした「知覚」を顕在化させるのが文学と映画の交錯によるアダプテーションの可能性ではないだろうか。⁵⁷⁾

※本稿は「第三回 三島由紀夫とアダプテーション研究会」(於 日本大学文学部 二〇一九・三・八)において報告した発表原稿に基づいている。席上貴重なご意見を頂戴した皆様に厚く御礼申し上げます。

注

- (1) 山崎義光「純文学論争、S、映画、小説と三島由紀夫『美しい星』」(『原爆文学研究』第八号 二〇〇九・一二)、野坂昭雄「六〇年代の三島由紀夫―『美しい星』から『豊饒の海へ』―」(同)、柳瀬善治「『破綻としての原初』あるいは『分配される終末』―三島由紀夫の文学Ⅱ自由観と『小説の終焉』について―」(同)。
- (2) 梶尾文武「三島由紀夫『美しい星』―核時代の想像力―」(『日本近代文学』二〇〇九・一〇)。
- (3) 九内悠水子「三島由紀夫『美しい星』論―円盤飛来地の意味するもの―」(『近代文学試論』四七号、二〇〇九・一二)。
- (4) 吉田のこの映画についてのコメントとして「講演 第3回 三島由紀夫とアダプテーション研究会 映画『美しい星』の世界制作の現場から」

- (5) 『三島由紀夫研究② 『豊饒の海』の世界』鼎書房 二〇二〇。大島の発言については拙著『三島由紀夫研究』（創言社 二〇一〇 二八九頁）。
- (6) 山崎義光前掲論文。
- (7) 山城むつみ『ドストエフスキー』（講談社 二〇一〇 四一四、四二九―四三二頁）。
- (8) 三島由紀夫・大島渚『ファシストか革命家か』（『映画芸術』一九六八・一『決定版三島由紀夫全集』三九）。
- (9) 『三島由紀夫の行動と死』小川徹編『それは三島の死に始まる』立風書房 一九七二 二九頁。しかし三島での対話と同様に『鏡子の家』『美しい星』については賛意を表している。同書一一頁。
- (10) 大島渚『無理心中日本の夏』、自分を殺してくれる人間を探して」（『大島渚 1968』青土社 一三三頁）。
- (11) 三島由紀夫『小説とは何か』全集三四 七三五頁。
- (12) 加藤典洋『日本風景論（2） 一九五九年の結婚』（『群像』一九八八・一〇）、川村湊『生まれ変わり』と「転生」―三島由紀夫と深沢七郎―」（『ユリイカ』一九八八・一〇）。深沢と賢治を比較した論として天沢退二郎『拝むということ』（『ユリイカ』一九八八・一〇）。また、三島と賢治を比較した試みとして小笠裕二『童話論 宮沢賢治―純化と浄化―』（蒼丘書林 二〇一〇）。三島―深沢―賢治をめぐる一九七〇年前後の批評家の仕事については拙稿『2020年―戦後文化批評史を概観しながら』（井上隆史編『三島由紀夫研究事典』水声社 近刊）。
- (13) 四方田大彦『大島渚と日本』（筑摩書房 二〇一〇 一二五頁）。
- (14) 大島渚『無理心中日本の夏』、自分を殺してくれる人間を探して」（『大島渚 1968』青土社 一三三頁）。
- (15) 四方田大彦『大島渚と日本』二〇頁。
- (16) 四方田大彦『大島渚と日本』一七九頁。
- (17) 舞台『クヒオ大佐の妻』で作・演出を手がける吉田大八が企むものとは？（『SPICE』 インタビューアー田窪桜子 二〇一七・六・二 最終閲覧 二〇二〇・八・一〇）<https://spice.eplus.jp/articles/127167>
- (18) 前述『SPICE』インタビュー。
- (19) 四方田大彦『大島渚と日本』二三八頁。
- (20) 山崎義光『二重化のナラティブ』三島由紀夫『美しい星』と一九六〇年代の状況論」（『昭和文学研究』四三号 二〇〇一・九）。
- (21) 吉田大八『朝井リョウ』桐島、部活やめるってよ』文庫解説」（集英社文庫 二〇二二 二四三頁）。
- (22) 佐藤忠男『大島渚の世界』（朝日文庫 一九八七 三六〇頁）。
- (23) 大島作品と『シルバー仮面』両方で脚本を担当していた佐々木守の証言（『大島渚 1968』青土社 二〇〇頁）。
- (24) 『椿説弓張月』における「沖繩」については木谷真紀子『三島由紀夫と歌舞伎』（翰林書房 二〇〇七）。
- (25) 三島由紀夫『裸体と衣裳』全集三〇 九一九―九二頁）。
- (26) 村上克尚『動物とファシズム―大江健三郎『奇妙な仕事』論―』（『動物の声、他者の声 日本戦後文学の倫理』新曜社 二〇一七 一四一頁）。
- (27) 拙稿『三島由紀夫 とてつもない〈変態〉』（『変態』二十面相』六花出版 二〇一六）。
- (28) 三島由紀夫『鍵のかかる部屋』全集一九 一三九―二四〇頁）。
- (29) 同二二三頁。
- (30) 全集七 八七頁。
- (31) この点についてはすでに『暁の寺』を対象とした検証が進んでいる。拙著六〇頁参照。
- (32) 梶尾文武『否定の文体 三島由紀夫と戦後批評』（鼎書房 二〇一五 二六五頁）、川上陽子『三島由紀夫 表面の思想』（水声社 二〇二二 一二二頁）。
- (33) 全集一〇 二九八頁。
- (34) 村上克尚『『万延元年のフットボール』―傍らに寄り添う動物―』（村上前掲書 一八二頁）。
- (35) 三島由紀夫『鏡子の家』（全集七 五五〇頁）。
- (36) 野口武彦『三島由紀夫の世界』（講談社 一九六八）、江藤淳『三島由紀夫の家』（『江藤淳著作集2』講談社 一九六七）。
- (37) 柴田勝二『三島由紀夫 魅せられる精神』（おうふう 二〇〇一 一九七頁）。

- (38) 全集七 二三頁。
- (39) 大島渚による序文「深尾道典の世界」(深尾道典『廣野の歌』大光社一九七〇 五五頁)。
- (40) 全集二〇 一七七一―二二頁。
- (41) 前掲拙著 二二二―二三三頁。
- (42) 飼哲「訳者あとがき」ジャック・デリダ『動物を追う、ゆえに私は(動物)である』(筑摩書房 二〇一四 三二二頁)。
- (43) 全集一〇 二四六頁。
- (44) 全集一〇 二四七頁。
- (45) 全集一〇 二二八頁。
- (46) 全集七 二二二頁。
- (47) 全集一〇 一三二頁。
- (48) 四方田犬彦前掲書第二章「宴会と配役」。
- (49) 甲斐聖太郎『美しい星』脚本家インタビュー(『シナリオ』二〇一七・六七七頁)。この資料については有元伸子より教示を得た。
- (50) 全集一四 七八頁。
- (51) 森孝雅「『豊饒の海』あるいは夢の折り返し点」(『群像』一九九〇・六)、小林康夫「無の透視法―『豊饒の海』論ノオト―」(『ユリイカ』一九八六・五)。
- (52) 全集一四 一二九頁。
- (53) この点については前掲拙著『三島由紀夫論』三九九―四〇一頁。
- (54) 拙著『三島由紀夫論』
- (55) 真木悠介『自我の起源 定本真木悠介著作集Ⅲ』(岩波書店 二〇二二 一四五頁)。なお、同書には『鍵のかかる部屋』の流動体願望との類比を思わせる賢治の「烈しい分身散体願望」に触れた興味深い分析がある。
- (56) 大澤真幸・見田宗介『二千年紀の社会と思想』(太田出版 二〇二二 一六七頁)。
- (57) この主題を別の形として論じたものとして拙稿「(コン)パッション」の表象可能性あるいは「来るべき未来の病」に罹患した「凡人」たちとは誰か―現代SFを題材として考える」(『層』一〇号 ゆまに書房 二〇一八・二)。

(やなせ よしはる、広島大学総合科学部准教授)