

トーマス・マンと三島由紀夫

——その美学とセクシュアリティ——

林 進

—

純然たる芸術的問題も、純然たる人生的問題も、共に小説固有の問題ではないと、このごろの私には思はれる。小説固有の問題とは、芸術対人生、芸術家対生、の問題である。今世紀にあつて、トーマス・マンが代表的作家であるゆゑは、この問題をとことんまで追究したからだ。

これは三島由紀夫が昭和三十二年に『小説家の休暇』の中で書いた文章である。ここでいう「芸術対人生、芸術家対生、の問題」は、トーマス・マンの「芸術家」と「市民」というトニーオ・クレーゲルの主題と通底した問題であるが、三島由紀夫みずからも生涯「とことんまで追求」した問題でもある。自決の年の昭和四十五年、三島由紀夫はこの問題を三好行雄との対談『三島文学の背景』の中ではつぎのように述べている。

ぼくは「芸術と生活の二元論」というか、そういう考えをトーマス・マンなんかに教わったわけです。太宰（治）さんに対する批判もそういうところから出てくるので、芸術と生活を一元化するのには、非常に危険な傾向である、芸術もだめにするし、生活もだめにする¹。

同じ対談における三島の「マンには、ぼくはやはり、影響を受けていますね。つまり、マンによってはじめて、正当な二元論にぶつかったのだと思う²」という発言もあわせて考えれば、トーマス・マンが三島由紀夫に与えた影響というのは、結局その二元論、すなわち「芸術と生活の二元論」ということに帰着する。しかし、トーマス・マンが、「私は二つの世界の間立っていてどちらの世界にも安住の地をえません。だから少々苦しいのです」（八一三三七）と告白する「道に迷った市民」トニーオ・クレーゲルのように、「芸術家」と「市民」の中間に立って、その二元性をまもりとおしたのに対し、三島由紀夫は、マンの影響を強く受けながらも、そしてみずからの発言とは裏腹に、「芸術と生活を一元化する」道をたどって最後にそれを完遂した。それゆえ、二元論といっても、マンと三島ではやはり違いがあると言わざるをえない。

その違いは、トーマス・マンがプラートン論の中でニーチェの『善悪の彼岸』からの文章を引用して「ある人間の性愛の程度と性質はその人間の精神の最高の頂にまで力を及ぼすものである」（九一―二七五）と言っているように、二人の作家の「性愛の程度と性質」³、すなわちセクシュアリティの差異と深い関係があるように思われる。そこで、トーマス・マン及び三島由紀夫のセクシュアリティが、それぞれの文学と生活を、あるいはその美学ないし美意識と行動をどのように方向づけていたのか、この小論ではこのことを検討していくことにする。

三島由紀夫のエッセイ『芸術にエロスは必要か』は、いわばトーマス・マンの小説『トリーニオ・クレーゲル』論であるが、これによれば、芸術創造の源泉はエロス、つまり自己の「欠乏の自覚」ゆえの美しきものへの愛求運動である。この芸術家の「欠乏の自覚」の対極に市民の「肉体の美しさと精神の無智」がある。このエロスは、マンと三島の文学空間の源泉モチーフとなっているが、両者の間にははっきりとした差異がある。『トリーニオ・クレーゲル』においては、芸術家の市民に対するエロスは、距離をもったイローニッシュなエロスとなつてあらわれる。一方、『仮面の告白』におけるエロスは「私が彼になりたい」とか「私が彼でありたい」という「私」の「ひりつくやうな或る種の欲望」となつてあらわれる。これはトリーニオ・クレーゲル的なエロスだけでは充足しきれない性質をはらんでいる。

それは嫉妬だつた。私がそのために近江への愛を自ら諦めたほどに強烈な嫉妬だつた。(中略) 幼年時代の病弱と溺愛のおかげで人の顔をまともに見上げることすら憚られる子供になつていた私は、そのころから、「強くならねばならぬ」といふ一つの格率に憑かれだしてゐた。

「病弱」な「私」が、近江のように「強く」逞しい男になることに「憑かれ」というのは、どうしても三島自身のことを彷彿させる。三島はトリーニオ・クレーゲルについて

彼はひよつとすると、芸術家たることをやめて、エロスの申し子たることをやめて、欠乏の自覚を持つことをや

めて、統一的意識そのものに成り変らうと思ふかもしれない。(中略) 人工的な無智者になつて(中略) エロスを必要としない芸術のうちに、統一的意識の獲得を夢みるかもしれない。

と言うが、これはすでにトーニオ・クレイゲルないしトーマス・マンの主題ではなく、三島由紀夫自身の主題である。「エロスを必要としない芸術」のためには、芸術家自身がエロスの対象である「彼」になりさえすればよい。

『仮面の告白』で同性愛者としての「私」のセクシュアリティを描いた三島由紀夫は、『禁色』において、その同性愛をモチーフにして、老作家と美青年という二人の主人公を設定し、「美の創造者と体現者の間をめぐる壮大なドラマ」を展開する。三島は『禁色』を書く意図を

「精神性」の喜劇は、『仮面の告白』以来、私の執拗に追ひかけてきた主題であるが、この作品ではこれを具體化した老作家俊輔といふ人物に対置して、精神性の皆無な美しい石像の彫刻のやうな、「自然」に近似する人間を描かうとした。

と、『禁色』第一部のカバーに記している。⁴ この三島の意図の底には、二人の主人公に自己を仮託することによって、美の創造者であるとともに美の体現者でもあらうとする野望を読みとることができる。⁵ これは、三島自身の文学的人生を結果的に見ても明らかであるし、また三島のギリシア体験からも言える。三島は『私の遍歴時代』の中で、昭和二十七年の欧州旅行のギリシア体験をつぎのように語っている。

私は自分の古典主義的傾向の帰結をここに見出した。それはいはば、美しい作品を作ることと、自分が美しいも

のなることとの、同一の倫理基準の発見であり、古代ギリシア人はその鍵を握つてゐたやうに思はれるのだつた。近代ロマンチック以後の芸術と芸術家との乖離の姿や芸術家の孤独の様態は、これから見れば、はるか末流の出来事であつた。

「美しい作品を作ること、自分が美しいものになることとの、同一の倫理基準」を発見した三島由紀夫は肉体の改造に乗り出す。先に引用した『芸術にエロスは必要か』において三島は芸術を「生れながらに欠乏の自覚」をもつ「エロスの申し子」と定義していたが、その「欠乏の自覚」は三島にとっては肉体の欠如の自覚であつた。

私に余分なものといへば、明らかに感受性であり、私に欠けてゐるものといへば、何か、肉体的な存在感ともいふべきものであつた。(『私の遍歴時代』)

三島由紀夫は『禁色』を書き終えた後、ボディビルを開始し、さらにはボクシングに手を染め、青白い貧弱な自己の肉体から遅しく美しい肉体へと、自己改造を始める。しかし一方で三島の醒めた意識は自分の行動をイローニッシュに

私は私のやつてゐることが一場の喜劇にすぎず、小説家がボクシングをやつてゐる姿はやはり漫画的であり、私の理想世界は夢にすぎないことを知つてゐる。(『ボクシングと小説』)

と言っている。つまり、三島には、人工的に鍛えあげた自分の肉体は、やはり文字どおりの「他者」であるという、精神と肉体の乖離の意識がある。にもかかわらず、三島は「生と芸術」が一致する「私の理想世界」を現実化しよう

とする。『仮面の告白』において「他者」としての遅しい男性への「私」の憧憬を表した作者の三島は、小説的フィクションの世界での表現にとどまらず、ボディビルやボクシングのほかに映画出演など、「言語による虚構の構築」からはみ出て、身体的表現による虚構世界の構築⁶をはじめめる。「他者」として「私」のエロスの対象でもあった「紺の股引を穿い」た若者や近江の遅しい肉体が、今や三島自身のものになる。三島は『小説家の休暇』の中で

ドン・キホーテは作中人物にすぎぬ。セルヴァンテスは、ドン・キホーテではなかつた。どうして日本の或る種の小説家は、作中人物たらしとする奇妙な衝動にかられるのであらうか。

と言っていたが、皮肉なことに三島は、肉体改造に乗り出したときから作中人物ドン・キホーテになっていった。

これに対し、トーマス・マンあるいはトーニオ・クレゲルは、いかにハンス・ハンゼンに憧れても、実際にハンス・ハンゼンになろうとはしなかつた。マンの場合、「言語による虚構の構築」からはみ出るといふことは、少なくとも三島のとつたような行動という意味ではほとんどなかったといつてよい。マンは、美しい肉体を賛美したものの、みずからはボディビルや他のスポーツによって筋肉を造ろうとはしなかつた。マンは精神の美と肉体の美との統一を、文字どおりの理想として——たとえば、一人称の語り手による告白形式の小説『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』においては、美しく表現する語り手と美しく表現される主人公とが、精神の美と肉体の美とがクルルという一人物の中で統合されているが——自己の創造する小説作品の中で求めることに甘んじた。

三島由紀夫があこがれの「彼」にみずからなってしまうのに対し、トーマス・マンはあこがれの「彼」になることを断念する。ここには、美の創造者は美でもなくてはならぬとする美学、を實踐するか、断念するか、すなわち作品の中だけでよしとするか否か、という違いがはっきり見える。そしてこの違いの前提にはセクシュアリティの差異が

あることを、つぎにもっと詳しく見ていくことにする。

三

トーマス・マンのセクシュアリティについて言えば、それはホモセクシュアルとして理解されるのが主流となっている。この傾向はそう簡単に変わりそうにない。その理由の一つは、ホモセクシュアルのテーマがトーマス・マンの主要作品のほとんどにあらわれていることにある。『ブデンブローク家の人々』のハノーとカイ・メルン、『トニー・クレーゲル』の主人公とハンズ・ハンゼン、『魔の山』のハンズ・カストルプとヒッペといった一連の少年同志の交友、『ヴェニスに死す』の老作家アシエンバハと美少年タツジオ、『ファウストゥス博士』の音楽家レーヴァーキューンとシユヴェルトフェーガーというぐあいに、その種のモチーフをマンは繰り返しとりあげている。もう一つの理由は、トーマス・マン自身の生涯を通じてのホモセクシュアルの傾向が日記の公開などによって明るみになったことにある。リュイベックのギムナジウム時代の二人の学友との淡い関係、二十代半ばに経験したミュンヘンの画家との激しい関係、五十一歳のときに知合った青年との幸福な関係、そして七十五歳のときの若いホテル給仕への「最後の恋」などである。

ただし、そのマンのホモセクシュアルの性質は「非現実性、幻想性」である。というのも、マンのホモセクシュアルの欲望は、いつも「性的実現という考えから離され」、純粹観照へと退却していくからである。たとえば、マンは六十歳のとき、日記の中で、上半身裸の若い植木屋を「大きな喜びと感動をもって」観察しながら「この嗜好の非現実性、幻想性」に言及している。

この嗜好の目標はどうかやら観察し感嘆することであり、エロスに根ざしているものの、表現などということとは、理性をもってしてはむろんのこと、感覚をもってしてさえ夢にも考えていないものらしい。

これはマン自身の全ホモセクシュアルに共通した態度であるといつてよい。マンのホモセクシュアリティは、「実現」に対する強い禁止、もしくは断念を前提にしているのである。このエロスと対象との間にある関係は、言いかえれば、マンのいう「生と精神」、「市民」と「芸術家」との間にある二元論的關係でもある。両者の間には合一がなく、「合一と疎通の束の間の陶醉的幻想」、「解決のない永遠の緊張」(一一—五六九)があるだけである。

四

三島由紀夫のセクシュアリティもホモセクシュアルとして理解されるのが一般的である。それは、三島ほど同性愛に走るのにふさわしい条件をそなえた人物はめったにいないからである。たしかに母親への過度の思慕は男を同性愛者にするとか、ナルシズムはしばしば同性愛の形をとるといったフロイト説は三島によくあてはまる。それにまた、『禁色』執筆の頃の三島は、小説の舞台にもなった種の美少年のいる酒場「ブランドウィック」などに出入りし、自分を男色家としてわざと誇示するような振舞いにでていた。¹¹ これらのこともホモ説を助長したようである。自己のホモセクシュアルについて、マンが隠蔽的であったのに対して、三島は露出的であった。しかしこの振舞いは、三島の同性愛説を裏付けるものであるというよりは、むしろその逆であるかもしれない。

三島由紀夫のホモセクシュアルは仮面の疑いが濃いと指摘する村松剛は、『禁色』執筆の頃の三島について、「実際の三島には、女性へのみたされない思いが鬱積していた¹²」と言っている。実際この頃の三島はある女性と付き合っ

いたらしい。ちなみに『仮面の告白』においては、「私」は同性愛ゆえに園子に何の欲望も感じることができず、「彼女が私を捨てたのではなく、私が彼女を捨てた」となっているが、現実にはむしろ逆で、三島が園子のモデルであるM・K嬢を「逡巡から」失ったのである。M・K嬢が結婚した昭和二十一年の五月の夜には三島は「生まれてはじめて」泥酔したということである。¹³ 作品に限ってみても、三島の場合、マンとは違って、ホモセクシュアルのテーマが扱われる主要作品は、『仮面の告白』と『禁色』¹⁴だけで、三島の二十代に限られている。にもかかわらず、「同性愛という仮面は、三島にいかにもよく似合っていた」。たしかに三島には、ホモ説の真偽がどうであれ、『仮面の告白』における同性愛者の主人公「私」と作者との同一視が一般的とならざるをえないようなところがある。

その三島由紀夫の同性愛のセクシュアリティは、マンのそれが観照的、あるいは断念を前提としていたのに対し、観照とか断念ではおさまりのつかない、愛の対象者に自身がなってしまわざるをえないような性質であった。これはすでに『仮面の告白』の「私」¹⁵からうかがうことができた。それは「私」の『殺される王子』の幻影、すなわち「聖セバスチャン・コンプレクス」である。いわば男性的遅しさと「殺される」という女性的マゾヒズムとの複合体である。これが「私」にとって「悲劇的なもの」、「悲劇的な「死」、至高の「美」の象徴となった。「私」のエロスの対象であった遅い近江の姿も、「私」の想像の中でいつしか「セバスチャン殉教図」と重なってくる。

彼が懸垂するために鉄棒につかまった姿形は、他の何ものよりも聖セバスチャンを思ひ出させるのにふさわしかったのである。

『仮面の告白』の「私」が見た聖セバスチャンの絵は、「ゼノアのパラッツォ・ロッソに所蔵」のガイド・レーニ作の「聖セバスチャン」であるが、この「顔が明らかに女性の顔であるのに、胴が筋骨遅い男性的な胴」¹⁶をした聖

セバスチャンの殉教図は、遅しい肉体が欠如している「私」の理想像となる。

聖セバスチャンの絵に憑かれだしてから、何気なく私は裸になるたびに自分の両手を頭の上で交叉させてみる癖がついてゐた。

同様に、作者の三島由紀夫の最終地点にも、「悲劇的なもの」、「悲劇的」な「死」の理想像として、あるいは至高の「美」の象徴として「聖セバスチャン」が立っていた。死の二年前の昭和四十三年には三島はセバスチャンの構図とよく似た裸体写真を撮らせている。これは、小説の主人公と同じく、作者もセバスチャンになりたかったことを示すものであろう。もちろん、『仮面の告白』の「私」と三島由紀夫とを単純に同一視することはできない。しかし、その「私」のセクシュアリティが、あとから作者三島のセクシュアリティを方向づけ、形づくっていったこと、少なくとも、三島が文学的戦略として用いたホモセクシュアルが、現実の三島自身の生き方を規定していったことは否定できない。

五

トーマス・マンのセクシュアリティがホモセクシュアルとして解釈される理由はまだある。それはマンの「罪の意識」及び「創造エネルギー」の源泉としてホモセクシュアルが最もふさわしいと考えられるからである。ヘルレという研究者が言っているように、マンの性的実現と切り離されたホモエロティズムが生み出す緊張は、罪の意識の原因として作用するが、しかしまた、この罪の意識は、「緊急に補償、救済、正当化を必要とし」(一一一—三〇二)、そ

れが芸術活動のひとつの刺激剤となり、創造エネルギーとなる。それゆえこの罪の意識は「生産的罪の意識」とみなされる。¹⁸

『ヴェニスに死す』の中でトーマス・マンは、

世間が美しい成果のみを知って、その出所を、その成立の諸条件を知らぬことはまことに具合のいいことだ。
(八一四九三)

と書いているが、この小説は「芸術家に靈感を吹き込んだ源泉」(八一四九三)を、すなわち作家精神のホモエロティックな愛と創造性との結びつき、道徳的な衝動断念と芸術的昇華、フォルムを彫琢する際の欲望の抑圧、欲望の変身、「生産的罪の意識」を最も具体的に示している。この小説の主人公と同様、ホモセクシュアルの告白によって市民的声望が打ち砕かれることに對する恐れがあったのか、マンは自己の同性愛の性向を公にすることにきわめて慎重だった。生涯作品を書き続けたのも、ホモセクシュアルの欲望から自分を守るためだったのかもしれない。この意味では『ヴェニスに死す』をはじめとするマンのほとんどの作品は「ホモセクシュアルの欲望の巨大なカムフラージュ」¹⁹とみなせる。

これに對し、三島由紀夫のホモセクシュアルには「罪の意識」があったのだろうか。三島は『ワイルド論』に

ワイルドにとつて、罪を犯すことがきはめて容易であることの恐怖があつたにちがひない。彼にはジイドのやうな変質もプロテストアントの環境的束縛もなかつた。理論により、理論の命ずるところによつて、罪を犯すこと以上の味気なさがあらうか。

と書いているが、これは三島自身のことをも語っているように思われる。村松剛によれば、同性愛に走ったアンドレ・ジッドの文学的生涯をつらぬく倫理主義は、同じく同性愛に走ったオズカー・ワイルドには無縁だったが、三島由紀夫は、倫理にとらわれているジッドよりも、「太陽のほかにはもう何も崇拜したいとおもわれないね」と言ったワイルドのほうに共感を抱いていた。ジッドがアルジェリアでワイルドから「あの小さな笛吹き少年が気に入りましたか」ときかれ、「硬くなって、締めつけられるような声で」おずおずと「ええ」とこたえたとき、ワイルドは爆笑した、と『一粒の麦もし死なずば』の中でジッドが言っているというが、この場面の一部を三島はワイルド論で引用している。²⁰ ちなみにワイルドの哄笑は、三島の説明によると「言葉の本来の意味での悪魔的な笑ひ」だったらしいが、三島自身の有名な哄笑もそれに似ていたのではなからうか。ともかく、トーマス・マンのようなホモセクシュアルに對する「罪の意識」は三島には無縁だったように思われる。

ところで、「罪の意識」とか「創造エネルギー」を云々する場合、その源をホモセクシュアルだけに限ることはできない。トーマス・マンは、自分の結婚観を述べた書簡『結婚について』の中で、結婚とホモセクシュアルを対比して、結婚が市民的義務や拘束、社会的責任をともなった「建設的な愛」(二〇一—二〇二)であるのに対し、ホモセクシュアルは市民的拘束からまったく自由な「エロティックな唯美主義」(二〇一—一九七)であるというふうに言っている。しかしもちろん、マンにとってホモセクシュアルだけが市民的領域からはみ出て、異性に対するものがすべて市民的領域に属していたわけではない。その点ヘルレに代表される論は、マンのセクシュアリティをあまりにホモセクシュアルに限定しすぎているように思う。²¹ というのも、たとえば晩年の作品『ファウストゥス博士』におけるアドリアン・レーヴァーキューンとエスメラルダという男と女の関係は、「罪の意識」とか「創造エネルギー」をぬきにしては考えられないからである。アドリアンがエスメラルダとの体験を述べる口調は、マンのいうニーチェ的な「禁欲的官能性とその苦惱」(九一—六七九)を表している。この罪を恐れるプロテスタンティズムのコンテクストにお

いては、女のセクシュアリティそのものが悪魔的誘惑の道具とみなされる。²² プロテスタント的精神対悪魔的官能性といった対立のなかでは、ホモでなくても、アードリアンとエスメラルダという、芸術家と娼婦との行為も悪魔との罪ある行為となる。それゆえ、この男と女による禁断の愛においては、「ホモセクシュアルの欲望の巨大なカムフラージュ」、つまり、現実のマンのホモエロティックな体験が小説というフィクションの世界で男と女の関係としてカムフラージュされているのだ、といった解釈をまたなくとも、「罪の意識」は始動し、「創造エネルギー」に転換するのである。

トーマス・マン自身の女性関係といえば、妻のカーチャ以外ほとんど皆無であるといえるくらい話題にのぼらない。しかし、結婚するずっと前、二十歳そこそこのマンがイタリアで体験した「肉欲の冒険」は何を物語っているのか。はっきりしないが、おそらく、ホモセクシュアルとは違った男と女の関係であろう。自伝的色彩の濃い『トニーオ・クレーゲル』は主人公のイタリアでの苦悩と葛藤をつぎのように語り告げている。

彼は諸方の大都会や南の国で暮らした。南国の太陽に、彼は自分の芸術のより豊かな成熟を期待していた。ひょっとして母親の血が彼を南の国に誘ったのかもしれない。しかし、彼の心は死して、愛情をもつことがなかったのだ、彼はやがて肉欲の冒険に陥り、快楽と身を灼くような罪過の淵に沈淪して、言うべからざる苦渋をなめた。
(八一―一九〇)

『小男フリーデマン氏』や『ルイスヒェン』などのマンの初期短篇小説群における絶望的な男女の関係に投影されているもの言うまでもなく、さらにはひょっとして晩年の『ファウストゥス博士』におけるアードリアン・レーヴァーキーンとエスメラルダという男と女の関係に投影されているものも、この現実の若いトーマス・マンの「肉

欲の冒険」にまつわる苦い体験とってよいかもしれない。しかしそうだからといって、トーマス・マンの「罪の意識」とか「創造エネルギー」を問題にする場合、その源泉としてのホモセクシュアルを否定することはもちろんできない。

六

トーマス・マンのホモセクシュアルは、その「罪の意識」と「創造エネルギー」という点で、「老いらくの恋」に結びつけられる。

六十歳のトーマス・マンは、クラウス・ホイザー青年に対する五十代の自分の情熱を思い出し、それを「おそろくもはや二度と燃え上がることはない愛の最後の変奏」²³というふうに思い込み、ゲーテと自分を比較しながらつぎのように書いていた。

奇妙なことだ。あの幸せな、報いられた五十代——あれで終わってしまった。ゲーテのエロスは七十歳以上まで持続した。——へいつも女の子」。しかし私の場合はおそらく抑制が強すぎるのだろう。そしてヴァイタリティの差はともかくとしても、疲労の訪れがはやすぎるのだ。²⁴

ところが、七十五歳のトーマス・マンはゲーテの老いらくの「愛する能力」²⁵を共有することになる。この「最後の恋」に至るまでのマンの同性愛の遍歴について、マンがゲーテについて述べた「ゲーテのエロスは七十歳以上まで持続した。——へいつも女の子」という言葉をもじって言えば、「マンのエロスは七十五歳まで持続した。——へい

つも男の子」ということになろう。マンにとつては少年が生涯、自己のエロティックな想像力を誘発する危険な媒体であった。つまり、マンのホモセクシュアルは「老いらくの恋」ときりはなせない関係にある。

「エロティシズムとは禁止に対する侵犯の欲びである」というバタイユの説があるが、この「禁止に対する侵犯」はトーマス・マンにおいては「愛の選択の不当性²⁷」という言葉で言いかえられる。「愛の選択の不当性」の問題をめぐる記述は、チューリヒのホテルの若い給仕フランツ・ヴェスターマイヤーに対する熱狂を記した七十五歳のマンの日記のなかに何度もあらわれる。一九五〇年七月三日から八月二十八日までの日記にはマンの新たなプラトニックな同性愛によって呼び起こされた感情が詳細に書かれている。衝撃、苦痛、熱狂、悲哀、罪の意識、それにもかかわらず「禁止に対する侵犯の欲び」がみられる。この問題をマンはミケランジェロ論文『ミケランジェロのエロティシズム』の中で、「妥当な年齢の限界をはるかに超えて」（九一七八五）という言葉で追求している。

なにゆえミケランジェロなのか。それは、自分のホモエロティックな「老いらくの恋」を正当化しようとするトーマス・マンの意図と関係している。マンはミケランジェロについて

彼は愛をいつも悪、災厄、甘い毒として呪ったにもかかわらず、彼は誰よりも愛を信奉した。愛は彼の創造の基礎であり、インスピレーションを与える守護神であり、非常に男性的な、ほとんどもう超人的な作品の発動機であり、灼熱の推進力である。（九一七九二以下）

と書いているが、このマン晩年の論文は、自身の「美への耽溺と熱愛と創造性との連帯」（九一七九三）を、つまり芸術活動の根源が深くエロティックなものと同関しているとするマンの認識をうまく説明している。マンは中年男ミケランジェロの若者に対するホモエロティックな愛を、芸術家にとって「いつも悪、災厄、甘い毒として」あばくが、

しかし同時に芸術家の「創造の基礎」、作品創造の「灼熱の推進力」としても評価する。「応答がほしいために」ミケランジェロは若者を「愛したのではなかった」(九一七八)とマンは言う。同様に、マン自身も「愛しい若者に何かを要求するなんて! 考えられない!」と、一九五一年十月六日の日記に記している。²⁸ その欲望は、ただ幻想されるだけで結局否定され、「生産的罪の意識」を始動させる。

こうしてトーマス・マンは「妥当な年齢の限界をはるかに超えて」惚れ込んだミケランジェロに自分を同一化する。マンはこの「老いらくの恋」のテーマをいつもゲーテ、あるいはトルストイと結びつけていたが、今やミケランジェロとも結びつける。

私がミケランジェロの詩でいつも心を打たれるところは、老人の愛する「権限」ということであるが、これを私は、ゲーテやトルストイと同様、このメランコリックな彫刻家とも分かち合っている。²⁹

とくに「いつも男の子」に恋をしたトーマス・マンにとって、「いつも女の子」に恋をしたゲーテよりも、むしろ若い男の子を愛したミケランジェロのほうが、より身近な存在だったにちがいない。ミケランジェロの晩年における愛に対するマンの発言は、自身のことを暗示しているようにも思われる。

ほんとうにこの七十二歳の男は新たな愛を考え、新たな愛を求め、新たな愛を待っているのだ。それゆえ奇蹟的にも愛が再び彼に近寄り、灼熱の激情の中から老人の青春がほとばしり出て来て、そして死がヴィトリアとの愛の絆をこわした後でも彼は数えきれないくらい愛した。(九一七九一)

このミケランジェロ論文から四箇月後の一九五〇年十一月、トーマス・マンは講演論文『バーナード・ショー』において「老いらくの恋」のテーマをとりあげ、ゲーテやミケランジェロとの同一化を試みている。

ミケランジェロの情熱、魅惑、官能的陶酔はショーの作品の中には全くない。(中略)「情熱は苦しみをたらす」という詩句をもった『マリエンバート哀歌』、七十歳のゲーテのウルリーケ・フォン・レヴェツォとの体験のよくなものは、ショーの場合には想像できない。(中略)ショーはすばらしい活発な粘り強さを示したが、しかしこの活力には血気盛んなものが欠けている。そのことが、人生の分量の多さはあるにもかかわらず、どこことなくスケールの大きさを減少させている。ショーの肖像には、肉体的な肖像だけでなく精神的な肖像にも、何か痩せこけたもの、菜食主義的なもの、冷淡なものがある。これは偉大さの観念にどうしてもびったり適合しないように私には思える。(九一八〇一以下)

トーマス・マンのいう「偉大さの観念」に必要なのは、晩年でも「エロティックな陶酔」(九一八〇一)をもてること、老人でも「愛する能力」、「愛する権限」をもっていることである。³⁰これを自分は、ゲーテやミケランジェロと分かち合っているが、ショーとはそうでない、と言うことによって、マンは自身の「老いらくの恋」を正当化し、同時に自分を偉大な人物と同列に置こうとする。「偉大さ」へのこだわり、これがいわばトーマス・マンの「老いの美学」である。

これは、言いかえれば、自己の長年の生涯を、経験を、成熟を、時間を肯定することでもある。おもえばトーマス・マンの作家としての生涯は時間との長い闘いであった。『魔の山』は約四年の中断期間を含めて十一年を、『ヨゼフとその兄弟たち』は十六年をかけて書き上げた。構想までも含めると、その完成までの時間はもっと長くなる。「私の素材はたいてい非常に長い根をもっている」とマンは言っているが、『ファウストゥス博士』においては着想から完成まで四十六年、未完の『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』においては着想から作者の死の年まで五十年経ている。このような初期の構想を長い年月を経た後に加工するトーマス・マンの仕事ぶりの背景には、「生涯及び作品の統一という思想」³²をみることができ、その思想を抱く際マンの念頭にあったのは、六十年の歳月をかけて完成したゲーテの『ファウスト』である。「統一」(Einheit)という言葉をマンは講演論文『ゲーテのファウストについて』で使っているが、その個所に「人生の最後をその最初と結びつけることの出来る者は一番幸せな人間だ」(九一五九八)というゲーテの言葉を引用している。マンはこの「統一」という言葉を回想録『私の時代』の中で自分の人生について語るときも用いている。

私の時代、それは波乱に富んでいた。しかしその時代の中における私の生涯はひとつの統一を成している。(一
一—三—一四)

この回想録において七十五歳のトーマス・マンは自分の「歴史上の経験を自慢」するためにゲーテをひきあいになしてくる。

ゲーテは七十五歳の折にエッカーマンに向かってこう語った。「私は、自分の長い生涯を通じて、世界的な大事業が日程にのってきつぎつぎと起った時代に生れあわせるといふ大きな長所に恵まれたので、七年戦争、それにイギリスからのアメリカの独立、さらにはフランス革命、ついにはナポレオンの支配からこの英雄の没落までの全時代、そしてそれに続く幾多の事件にいたるまでの生き証人となった。」(中略)ここでは一人の老人が歴史上の経験を自慢しているのである。(一一―三〇三以下)

このあとトーマス・マンは、自分の「歴史上の経験」がゲーテと比べても「量的には十分ゲーテの経験に匹敵している」(一一―三〇五)と述べている。この『私の時代』は、「成熟」をもたらす「時間」礼賛でしめくられる。

時間は貴重な贈り物であり、われわれが時間とともにより賢く、より善良に、より成熟し、より完全になるようにとわれわれに贈られているものである。時間は平和そのものであり、そして戦争とは時間を乱暴に拒絶すること以外のなものでもなく、時間から脱出して無意味な短気の中へ突っ走ることである。

この世に七十五年間生きてきた者は、時間の恵みと、時間を辛抱強くみたしていくすべをいくらか心得ているのである。(一一―三二四)

八

三島由紀夫の場合にはトーマス・マンのような「生涯及び作品の統一」、「人生の最後をその最初と結びつける」とか、あるいはまた、「歴史上の経験を自慢」するといったことが考えられるだろうか。

三島由紀夫は自決直前の昭和四十五年十一月、古林尚との対談『三島由紀夫 最後の言葉』の中の「十代の思想へ
 回帰して」の章で、

十代に受けた精神的な影響、いちばん感じやすい時期の感情教育がしだいに芽を吹いてきて、いまぢやあ、もう、
 とにかく押さへやうがなくなつちやつたんです。

と、「人生の最後をその最初と結びつける」ような発言をしている。『太陽と鉄』の中で述べているように、三島はな
 んとかして、あの少年の日々、戦争の日々と同じく、精神に再び「終り」を認識させ、「死と危機」への想像力を磨
 き、すべてを回収可能に、「時」すらも回収可能にし、「かつて遂げられなかった美しい死」を再び可能にしようと
 した。三島は「美しく生き美しく死なうとすれば、まずその条件を整へて行かねばならない」（『美しい死』）とい
 念のもとに古典的な「肉体」と「文体」を造り上げ、文武両道を生きてきた。しかしそのうち「文士か、しからずん
 ば、英雄か」という二者択一について思いわずらうようになる。「この問題が、四十歳から四十二、三歳までの間に、
 絶対的二者択一の形で迫つて来」（『年頭の迷ひ』）た。なぜならこの頃の三島にとって「美しい死」は武士にのみ可
 能だったからである。

文学者は自殺の真のモラーリッシュな契機を見出すことはできない。私はモラーリッシュな自殺しかみとめない。
 すなはち、武士の自刃しかみとめない。（『日沼氏と死』）

こうして四十五歳の三島由紀夫はついに生涯の念願であった「美しい死」を、主観的であれ、人工的であれ、とも

かく「自刃」によって完遂した。

作品について言えば、三島の美学の集大成ともいふべき『豊饒の海』は「輪廻転生」をライトモチーフにして展開するが、この『豊饒の海』の構想はすでに昭和二十五年頃にあった。

どうしてこんな四冊本の長い小説をたくらみ、「生れかはり」などといふ想を得たか、自分では昭和三十五年ごろから徐々に考へだしたといふ記憶しかなかったのに、最近、古いノートが出て来て、私自身の記憶の不確かさを知らせた。それは昭和二十五年のノートで、二十五歳の私はしきりに長い長い小説を書きたがつてゐる。(中略)「螺旋状の長さ、永劫回帰、輪廻の長さ、小説の反歴史性、転生譚」と書いてゐるところを見ると、それから十年以上、この想は私の心の奥深く埋もれて、再発見の時を待つてゐたのだと思はれる。(『豊饒の海』につ
こつ)

「輪廻転生」の思想となるとさらにもっと以前にさかのぼる。村松剛の『三島由紀夫の世界』によれば、三島は二十歳のときすでに、これを主題とする作品を書いている。昭和二十年五月の詩『夜告げ鳥——憧憬との訣別と輪廻への愛について——』である。また昭和二十一年に書かれた『創作ノート「盗賊」』には、「ひとり芸術のみが永遠である、なぜなら芸術は永遠に滅びゆく存在であるから。(最も一身専属的なるが故に永遠也、輪廻説)」という書き込みがしてあるとのことである。さらにまた昭和二十一年の三島は『豊饒の海』と題する詩集の刊行を考えていたらしい。³³

「この詩集には(中略)生のかゞやかしい幻影と死の本体とを象徴する名『豊饒の海』といふ名を与へよう」と三島は昭和二十一年一月九日付の手紙に書いてゐる。³⁴十九年後、三島はこの「豊饒の海」という表題を最後の作品に冠する。

このように、三島由紀夫にも、たしかに「生涯及び作品の統一」、あるいは「人生の最後をその最初と結びつける」という思想はあてはまる。しかし、三島由紀夫にはトーマス・マンのような「歴史上の経験を自慢」したり、時間礼賛したりということはあてはまらない。

九

これを言いかえれば、三島由紀夫にはトーマス・マンのような「成熟」とか「老いの美学」はあてはまらない、となる。なんといっても三島文学の魅力は、フランス人の研究者アニー・ティッキの書いた『フランスの三島文学受容』の言葉を用いれば、その作品のはらむ「若さ」にあらう。『憂国』の、或いは『奔馬』での主人公たちの若さ、「筋肉との闘争、剣道、超音速戦闘機の消し難い経験等を語る『太陽と鉄』の語り手の若さ」、「妥協を憎悪する純粋性と絶対への渴望、観念と行動との間の合一への欲望」。この「若さ」ゆえに青年と老年との間には無限の深淵が横たわっている。その両極の間を時間や成熟の観念によって架橋することはできない。未熟な青年が時の経過とともに成熟の老年に到達すると考えることはできない。³⁶

三島由紀夫自身は、「成熟」について、「年をとるにつれて賢明になるといふのは、とんでもないまちがひだ」(『年頭の迷ひ』)と「老いの美学」を拒否する。また、「経験」についてはつぎのように言っている。

私はすべてを知つてゐたのだ。十七歳の私が知つてゐたことに、その後四半世紀の人生経験は何一つ加へはしなかつた。(『太陽と鉄』)

したがって三島由紀夫の場合、ホモセクシュアルは「老いらくの恋」に結びつかない。三島は、マンとは違って、「老いらくの恋」の正当化など思いもつかないし、認めない。三島のいうエロティシズムの極致としての「愛の死」の範疇には、『春の雪』の清頭と聡子や『憂国』の武山中尉夫妻がそうであるように、「若さ」しか入りこめない。なぜなら、三島は「老い」に対しては醜さしか感じなかったからである。

私の癒やしがたい観念のなかでは、老年は永遠に醜く、青年は永遠に美しい。老年の知恵は永遠に迷蒙であり、青年の行動は永遠に透徹してゐる。だから、生きてゐればゐるほど悪くなるのであり、人生はつまり真逆様の顔落である。（『二・二六事件と私』）

三島由紀夫はすでに『禁色』において青年と老年の対立を描いていた。悠一の若々しい肉体の美しさと俊輔の老醜。『禁色』で描かれた青春の美しさと老醜との間の対立の構図は、二十年後に書かれる最後の作品『豊饒の海』までもちこされる。

『豊饒の海』四部作はいずれも二十歳という生の絶頂で死をむかえる若者の輪廻転生の物語である。『春の雪』の清頭は、二十歳のとき、禁じられた恋に命をかけて死ぬ。『奔馬』の飯沼勲は清頭の生まれかわりとして、昭和の神風連を志すが、二十歳のとき、決起行動の挫折によって自決する。この勲の魂は『暁の寺』においてタイ国の王女ジン・ジャンに蘇る。だがジン・ジャンも二十歳の盛りにコブラに咬まれて死ぬ。『天人五衰』の安永透は、物語の終わり近くで、自分が清頭、勲、ジン・ジャンの生まれかわりであるかもしれぬときかされ、二十歳のとき、心理的重圧に押しひしがれて毒を飲み、失明する。一方、本多繁邦は、清頭の二十年、勲の二十年、ジン・ジャンの二十年、そして透の二十年を、すなわち八十年の年齢を生きる。清頭にはじまる輪廻転生のあとを凝視しつづけてきた本多に

最後に訪れたものは、老醜と衰亡である。

四部作の最後を飾る『天人五衰』は、はじめの構想では、

本多はすでに老境。(中略) つひに七十歳で死せんとすとき、十八歳の少年現はれ、宛然、天使の如く、永遠の青春に輝けり。この少年のしるしを見て、本多はいたくよろこび、自己の解脱の契機をつかむ。

思へば、この少年は、この第一巻よりの少年はアラヤ識の権化、アラヤ識そのもの、本多の種子なるアラヤ識なりし也。

本多死なんとして解脱に入る時、光明の空へ船出せんとする少年の姿、窓ごしに見ゆ。³⁷

となっていた。この創作ノートにおいては「解脱」というひとつの「老いの美学」を認めることができる。このほうがこの四部作の大団円によりふさわしかったかもしれない。しかし、完成した作品『天人五衰』では、「老い」は「精神と肉体の双方の病氣」であり、「不治の病」ではない。あるいは不毛ではない。「肉体の本質は滅びに在り、肉体が時間の中に置かれてゐる」(『天人五衰』)ことに我慢がならなかった三島由紀夫が輪廻転生の主体に二十歳という若々しい青春をもってきたのも、肉体の衰えが見えぬうちに「美しい死」を遂げなくてはならぬとする自身の美学によるものであろう。この「美しい死」、『太陽と鉄』の中の言葉でいえば、「浪漫主義的な悲壯な死」のために、三島はみずから「厳格に古典的な肉体」、「強い彫刻的な筋肉」で武装した。

私は死への浪漫的衝動を深く抱きながら、その器として、厳格に古典的な肉体を要求し、ふしぎな運命観から、私の死への浪漫的衝動が実現の機会を持たなかつたのは、実に簡単な理由、つまり肉体的条件が不備のためだつ

たと信じてゐた。浪漫主義的な悲壮な死のためには、強い彫刻的な筋肉が必須なものであり、もし柔弱な贅肉が死に直面するならば、そこには滑稽なそぐはなさがあるばかりだと思はれた。

十

『天人五衰』を書き上げると同時に三島由紀夫は例の「行動」に向かった。これはトーマス・マン的な「老い」とか「成熟」の拒否を意味している。

この「行動」はまた、三島由紀夫が結局トーマス・マンの二元論から影響されつくされなかったことをも意味している。

肉体改造によって「強い彫刻的な筋肉」を実現した三島由紀夫は、最後にみずから『奔馬』の飯沼勲や『憂国』の武山中尉のような作中人物になって現実の舞台に立つことになった。『憂国』の文庫本解説では、

ここに描かれた愛と死の光景、エロスと大義との完全な融合と相乗作用は、私がこの人生に期待する唯一の至福であると云つてよい。しかし、悲しいことに、このような至福は、つひに書物の紙の上にか実現されえないのかもしれない。それならそれで、私は小説家として、「憂国」一編を書きえたことを以て、満足すべきかもしれない。

と語っていたにもかかわらず、三島由紀夫は『憂国』の主人公のあとを追ひ、「楯の会」の軍服姿で「美しい死」、「悲壮な死」を実践した。これについては、生活と芸術を嚴格に区分したと評され、みずからも芸術と生との明確な

分離を唱えながらも、そうならなかった三島の悲劇的運命といえる。あるいは、トーマス・マンとの関係で言うならば、マンがあくまで「市民」と「芸術家」という二元論から編み出した美学ともいうべき「市民性」を象徴する「銀行家」スタイルをまもりとおしたのに対し、三島由紀夫は、このマンの美学を知りながら、あえて「他者」としての筋肉で武装し、美の創造者はみずから美でもなくてはならぬとする二元論的美学を実践することによって、マンの二元論的スタイルを解体していった、その結果といえる。

テキスト Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt am Main 1974. 引用箇所は、本文中の括弧内に巻数と頁数を記した。訳文については、『トーマス・マン全集』（新潮社一九七二年）を参考にした。三島由紀夫作品については、『三島由紀夫全集』（全三五巻・補巻一 新潮社）、及び『三島由紀夫評論全集』（全四巻 新潮社）を使用した。

- 注
- 1 三島由紀夫・三好行雄（対談）『三島文学の背景』『国文学』（学燈社一九七〇年五月臨時増刊号）所収 一一頁。
 - 2 前掲書 一七頁。
 - 3 奥野健男 『三島由紀夫伝説』（新潮社一九九三年）二八五頁。
 - 4 奥野健男 前掲書 二八〇頁参照。
 - 5 奥野健男 前掲書 二八五頁参照。
 - 6 高橋和巳 『自殺の形而上学』『文芸読本』（河出書房新社一九七五年）所収 九二頁。
 - 7 Vgl. James Northcote: „Noch einmal also dies“. Zur Bedeutung von Thomas Manns „letzte Liebe“ im Spätwerk. In: Thomas Mann Jahrbuch. Band 3. Hrsg. von Eckhard Heffrich u. Hans Wyslimg, Frankfurt am Main 1990, S. 139—148.
 - 8 Gerhard Härle: Vorwort. In: „Heimsuchung und süßes Gift“. Erotik und Poetik bei Thomas Mann. Hrsg.

- von Gerhard Härle, Frankfurt am Main 1990, S. 7.
- 9 Thomas Mann: Tagebücher 1933—1934. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1977, S. 397f. (『トーマス・マン日記 1933—1934』岩田行一・浜川祥枝・森川俊夫訳 紀伊國屋書店 一九八五年)
- 10 村松剛 『三島由紀夫の初恋と『失恋』』『新文芸叢本 三島由紀夫』(河出書房新社 一九九〇年) 所収 三九頁参照。
- 11 松本徹 『年表作家読本 三島由紀夫』(河出書房新社 一九九〇年) 八一頁以下参照。
- 12 村松剛 『三島由紀夫の世界』(新潮社 一九九〇年) 一三四頁。
- 13 村松剛 『三島由紀夫の世界』一四四頁参照。
- 14 村松剛 『三島由紀夫の初恋と『失恋』』三九頁。
- 15 青海健 『三島由紀夫とニーチェ』(書肆社 一九九二年) 一四二頁。
- 16 佐藤秀明 『聖セバスチャンの不在』『仮面の告白』論』『三島由紀夫 美とヒロスの論理』(有精堂 一九九一年) 所収 七八頁。
- 17 佐藤秀明 前掲書 八〇頁参照。
- 18 Vgl. Gerhard Härle: a. a. O., S. 719.
- 19 Hermann Kurzke: Die Hunde im Soulerain. Die Philosophie der Erotik im Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder“. In: „Heimsuchung und süßes Gift“. Erotik und Poetik bei Thomas Mann. Hrsg. von Gerhard Härle, Frankfurt am Main 1990, S. 132.
- 20 村松剛 『三島由紀夫の世界』一八一頁以下参照。
- 21 Vgl. Gerhard Härle : Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Frankfurt am Main 1988.
- 22 Vgl. Brigitte Prutti: Frauengestalten in Doktor Faustus. In: Thomas Mann Jahrbuch. Band 2. Hrsg. von Eckhard Heffrich u. Hans Wyslimg, Frankfurt am Main 1989, S. 70.
- 23 Thomas Mann: Tagebücher 1935—1936. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1978, S. 173. (『トーマス・マン日記 1935—1936』森川俊夫訳 紀伊國屋書店 一九八八年)
- 24 Ebd., S. 174.

- 25 Vgl. James Northcote: a. a. O., S. 148.
 26 澁澤龍彦「現代のヒロク」『機械仕掛のヒロク』（青土社一九九二年）所収 二一〇頁。
 27 Thomas Mann: Tagebücher 1949—1950, Hrsg. von Inge Jens. Frankfurt am Main 1991, S. 211.
 28 Vgl. Gerhard Hähle: Vorwort, S. 8.
 29 Thomas Mann: Tagebücher 1949—1950, S. 225.
 30 Vgl. James Northcote: a. a. O., S. 145.
 31 Thomas Mann: Briefe 1937—1947, Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1979, S. 139.
 32 Thomas Mann: Tagebücher 1940—1943, Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1982, S. 552.
 33 村松剛『三島由紀夫の世界』三六九頁以下参照。
 34 村松剛『三島由紀夫の世界』三七三頁参照。
 35 アニー・テューキ「フランスの三島文学受容」『新潮』（新潮社一九八八年一月）所収 三二九頁以下。
 36 山折哲雄「禁色」と『豊饒の海』、『ユリイカ 詩と批評』（青土社一九八六年五月）所収 八一頁参照。
 37 三島由紀夫『豊饒の海ノート』『新潮』（新潮社一九七一年一月臨時増刊号）所収 八五頁以下。

（一九九四年七月十日受理）