



## 三島由紀夫のトーマス・マン受容（一）

林 進

一、「愛の死」、あるいは『ヴェニスに死す』と『禁色』

私の知るかぎりでは、三島由紀夫がトーマス・マンに言及した最初のもは、昭和二十四年のエッセイ『美について』である。この中で三島は、マンの小説『ヴェニスに死す』を、一方ではこの小説に描かれた「美と死との相関」に共感しつつも、その一方では唯美主義批判、とくにワイルドなどの十九世紀末芸術に対する批判の書としても読んでいる。

トオマス・マンの唯美主義批判。「ヴェニスに死す」では、唯美主義がそれ自身の崩壊のうちに死ぬ。彼の批判の対象として美は、死の方向にある。海、アジヤ的夢想、すべては死への方向にある。（中略）美は死の中でしか息づきえない。生活と芸術の問題がワイルドとの別の形で訪れる。

『ヴェニスに死す』を一九一二年に発表したトーマス・マンは、その直前の頃に、『リヒャルト・ヴァーグナーとの対決』等のエッセイの中で、それまで模範としていた唯美主義的デカダンスの芸術家ヴァーグナーを批判することによって、自己の芸術の新しい方向を模索していた。マンによれば、美と愛と死は、あらゆる唯美主義の「本源的公式」(九一―二七〇)にほかならない。美を絶対とする唯美主義は、倫理道德への対立、日常生活からの離脱、デカダンスへの傾き、死への誘惑、といった危険性をはらんでいる。トーマス・マンは、『ヴェニスに死す』において、『ブデンブローク家の人々』、『トーニオ・クレーゲル』以来の唯美主義、あるいはデカダンスと芸術家の問題の決着を、第一次世界大戦前の「破局に終わろうとしている市民時代」(二三一―一五一)を背景に主題化した。この意味で、マン自身が、「作家としての私自身の生活においても、同時に時代的にも独特の際立った二重の位置を占める」(二三一―一五一)と解説した『ヴェニスに死す』は、個人的にも時代的にも、一つの時代の終焉を意味する転換点に位置していた。

三島由紀夫は、『ヴェニスに死す』におけるマンの唯美主義批判を指摘した『美について』を書き上げる数カ月前、すでに同性愛者を主人公にした小説『仮面の告白』を脱稿していた。したがって、二年後に三島が、『仮面の告白』の同性愛的テーマをさらに深めた『禁色』を執筆する際、同性愛的情熱の描かれた『ヴェニスに死す』の中に、「すでに書かれた自己自身の劇を発見した」<sup>1</sup>ことは十分考えられる。しかし、三島が『美について』の中で言う「美と死との相関」は、同性愛のみに限定することはできない。というのは、この数年前、すでに三島は、『サーカス』(昭和二十年)や『岬にての物語』(昭和二十一年)や『盗賊』(昭和二十二年)の中で、同性愛ではなく、もっぱら若い男女の「愛の死」、「美と死との相関」をテーマに心中とか情死とか殉死を描いていたからである。しかし、これらの小説にはまだ唯美主義に対する批判はなかった。これまで三島は、世紀末を代表するワイルドや天逝の天才作家ラディゲなどによって自らの唯美主義を育んできたが、それに対する批判が意識的に表出してきたのは、男女の愛に同性愛

のテーマがプラスされて成った『仮面の告白』からだといえる。その『仮面の告白』の主題を受け継いだのが『禁色』である。

昭和二十六年から二年をかけて完成した『禁色』には『ヴェニスに死す』の影響が色濃くあらわれている。なるほど『禁色』は、とくにその発端部で、老作家俊介がアフォーリズム的なことばによって美青年悠一に自分の美しさを認識させ、ナルシズムに目覚めさせ、悪へと誘惑する過程は、ワイルドの『ドリイングレイの肖像』における発端部でヘンリー卿が同じようなフォーリズム的なことばによって美青年ドリアンを誘惑する過程に酷似している。こういったところは『ヴェニスに死す』にはない。しかしながら、老作家と美青年といった人物設定、その同性愛的思慕のなかで前者が後者の美の前で屈服しながら死んでいく「愛の死」のテーマ設定、さらには芸術家の威厳・品位の剥脱といった点は、あきらかに『禁色』における『ヴェニスに死す』の投影とみなせる。

しかも、『禁色』の完成は、トーマス・マンにとつての『ヴェニスに死す』がそうであったように、三島由紀夫の作家人生における一つの時代の終りを意味した。三島は、昭和二十六年に『禁色』の第一部を発表した後すぐ、短いエッセイの中で、『禁色』でもつてばくは今の二十代の仕事を総決算しようと思ふ」と書いた。十二年後の回想録『私の遍歴時代』には、『仮面の告白』と『禁色』第一部と昭和二十七年の世界旅行とでもって「私の遍歴時代はほぼ終った」と記した。

昭和二十年代で三島由紀夫が『ヴェニスに死す』に触れているものとしては、その他では、その『禁色』の第一部発表後の世界旅行記『アポロの杯』がある。その中の一節では、このマンの小説のタイトルは「ヴェネチヤ客死」と訳されている。その個所というのは、ニューヨークでのリヒャルト・シュトラウスのオペラ『サロメ』の観劇を記したところである。ここでも三島は、ヴァーグナー・シュトラウス・ニーチェ・マンといった名前を連結することによって、十九世紀末から今世紀にかけての唯美主義の芸術に対する自らの愛と批判を暗示している。

彼(シュトラウス)は二十世紀のワグネルである。ニイチェを激怒させたワグネルという蠅の嫡子である。純然たるデカダンの徒である。私はかねて彼の交響詩「ドン・ジュアン」を甚だ愛した。そしてシュトラウスをして、トーマス・マンの「ヴェネチヤ客死」を作曲せしめたいと空想した。

ところで、三島由紀夫はトーマス・マンの自伝的処女長編で有名な『ブデンブローク家の人々』に言及することはほとんどなかった。わずかに一度、昭和四十五年にヴィスコンティの映画評を書いたときに触れているだけである。それは、『性的変質から政治的変質へ——ヴィスコンティ「地獄に堕ちた勇者ども」をめぐって』という小文であるが、この中で三島は、映画『地獄に堕ちた勇者ども』のエッセンベック男爵家のうちにブデンブローク家の影をみている。

冒頭の人物紹介は、落着いた悠々たるペースで進められ、この部分に「古き良きドイツ」が集約的に描写される。それは厚味のある伝統的な文化(生活様式)の、視覚的音楽的な表現であり、立派な家長ヨアヒムを中心に、ブッデンブロークスの、頹廢以前の一族の生活のやうなものが、簡潔に、きはめてよい趣味を以て、堂々と展開される。

もちろん、ブデンブローク家が没落していくのは第一次世界大戦以前であり、この映画の一族を破滅させるものは第二次大戦前のナチズムの嵐である、という違いはある。しかし、現実のトーマス・マン一族もナチズムの嵐によって亡命を余儀なくされた。三島由紀夫がこの映画の世界を「トーマス・マン文学の引力圏内であらえている」<sup>4</sup>ことは

まぢがない。三島をして「形容を絶するやうな高度の映画作品」と評せしめたものは、この映画のもっている『ヴェニスに死す』的な「荘重にして暗鬱、耽美的にして醜怪」な雰囲気であり、「ワグナー的巨たとワグナー的官能性」である。

## 二、『トーニオ・クレージェル』と『仮面の告白』

『トーニオ・クレージェル』のはらんでいる問題は、三島由紀夫の関心から生涯消えることはなかった。三島は、その最期の年の昭和四十五年に、『トーマス・マン全集』の推薦文として短い『トーニオ・クレージェル』論を次のように書いている。

「トーニオ・クレージェル」を青春のあこがれと溜息に充ちた作品として耽読する青年は多からう。それはそれでいいが、この作品こそ、マンの暗い宿命の息吹きと予感にあふれた、同時に、極度に意地悪な作品ととらへることもできる。復活の物語であると共に、青年期のもつとも危機的な作品である。生レムンに対する憎悪ハイスクリム愛、生に対する軽蔑と愛が、ほとんど図式的な鮮明さで描かれてゐる。トーニオは、いやな怖ろしい青年像で、若き日の芸術家の自画像でもあるが、あらゆる青年が自己嫌悪を以て接するほかはないやうな青年像なのである。光にあふれてゐるが、それと同量の嫌悪にあふれた青春小説といふ点で、一読、生涯忘れがたい印象を残すのである。

『トーニオ・クレージェル』における小説家の主人公は、物語の終り近くで、「生に対する軽蔑と愛」の中に、「市民」に対する「嫉ましい憧れ」(八一―二七六)の中に、唯美主義的芸術を突破する可能性を発見し、「もしもなにか、文士

を詩人にすることができるとすれば、それは、人間的なもの、生き生きしたものの、平凡なものにたいする私のこの市民愛です」(八一三三八)と語るが、このトニーオ・クレীগセルのことは、トーマス・マンが自分の文学的復活をかけて告白したことばでもある。この意味では、三島が『トニーオ・クレীগセル』をトーマス・マンにおける「若き日の芸術家の自画像」として、あるいは「復活の物語であると共に、青年期のもつとも危機的な作品」としてとらえているのは正しい。そしてまたこのとらえ方はそのまま三島自身の『仮面の告白』にもあてはまる。小説家の誕生と挫折と再生をテーマにしながらいながらトーマス・マン自身の作家としての未来を予感させた『トニーオ・クレীগセル』と同様、『仮面の告白』は三島由紀夫の「青年期のもつとも危機的な作品」であると同時に未来の文学的人生を決定づけるような再出発の書、「復活の物語」となった。その『仮面の告白』について三島は次のような説明をしている。

この本は私が今までそこに住んでゐた死の領域へ遣さうとする遺書だ。この本を書くことは私にとつて裏返しの上自殺だ。飛込自殺を映画にとつてフィルムを逆にまはすと、猛烈な速度で谷底から崖の上へ自殺者が飛び上つて生き返る。この本を書くことによつて私が試みたのは、さういふ回復術である。

『仮面の告白』は、先に挙げた『サーカス』、『岬にての物語』、『盗賊』等のラディゲ的恋愛小説にトーマス・マンの同性愛的小説がプラスされたような性格をもっている。ただし、『仮面の告白』は、同性愛的テーマという共通点があるといつても、老作家の死で終る『ヴェニスに死す』よりもむしろ、少年の淡い同性愛的憧憬を描いた『トニーオ・クレীগセル』の方に近い。三島が『トニーオ・クレীগセル』について述べた「生レベンに対する憎悪ハイスツリク愛ハイスツリク 生レベンに対する軽蔑と愛が、ほとんど図式的な鮮明さで描かれてゐる」ということばは、孤独な文学少年トニーオ・クレীগセルが自分

とは正反対の明るく健康な美少年の級友ハンス・ハンゼンに対して抱く同性愛的「嫉ましい憧れ」を言い当てたものであるが、これはまた、『仮面の告白』における「私」のたくましい学友近江に対する同性愛の中で繰り返された主題でもある。『仮面の告白』の「私」は、自分とはまったく異質の世界に属する人間に憧れを抱きつづける。これを村松剛は、「過去の三島の作品にはない、この小説の顕著な特色」<sup>5</sup>として説明している。

三島がこの作品で行なったことは、自分の表皮を裏返しにするような作業だった。夢想のなかにのみ閉じこもっていた少年が、汚穢屋や不良少年という「他者」に憧れる存在へと変貌し、K子嬢を失った苦しみから最後は自殺におわる長篇『盗賊』を書いたばかりの三島が、同性愛に悩む「私」となって登場する。(中略)過去の自分を殺し、その世界を裏返すことによって、三島は外界の白日のもとに踊り出た。<sup>6</sup>

### 三、『トーニオ・クレージェル』と「私小説」批判

日本におけるトーマス・マン受容について少し述べると、日本に初めてトーマス・マンが紹介されたのは、明治三十七年で、月刊誌『帝國文学』の中で英文学者によって初期短篇作品が論じられた。最初の翻訳は、明治四十三年刊行の同雑誌の中で独文学者によって短篇 *Kleiderschrank* が「箆笥」というタイトルでなされた。マンの文学は、その紹介がはじめのうちはもっぱら官学ベースによるものであったため、当時の日本の文学運動には何ら影響を与えなかった。マンが日本の文学界で何らかの影響をもつに至るには、まずは『トーニオ・クレージェル』の翻訳をまたねばならなかった。名訳といわれる実吉捷郎訳『トニオ・クレージェル』が岩波書店から単行本として出たのは昭和二年のことである。<sup>7</sup>



しかし、その『トニオ・クレエゲル』によってトーマス・マンは、日本では長い間「私小説作家」と見られていた。それはなぜかという点、『トニオ・クレエゲル』の中で語られる芸術論には、「ある点で、わが国の私小説の精神風景にかなりマッチする面」、すなわち「芸術作品発生の基盤と、芸術家めいた生活を混同」し、「ひたすら世間に背を向けて、芸術家的生活を送ってそれを記録するという、私小説作家たちの態度を、ある点で、誇らかなロマンチズムで救い支える」といったようなところ、あるいは、『呪はれたもの』としての己れを愛するロマン派的なナルシズム、「芸術のためには私生活の破滅をも辞さないといふ私小説型の作家を喜ばせる要素」が秘められていたからである。この点に関して吉行淳之介は、『トニオ・クレエゲル』における小説家像は日本の私小説作家の姿勢に似ているが、表現の仕方という点では両者は全く違っていることを指摘している。

マンの文学についての意見には、「人生の余計者」が小説を書くようになり、「精神の傷を肥料にする」というような大きな部分があり、この範囲ではわが国の私小説作家の姿勢と同じである。しかし、芸術家として表現するに当たっての考え方は、(中略)私小説理念とはまったく違ったもので、「誠実に」とか「暖かい実のこもった感情で」とか、「事実をそのままに」という態度とは、全く違っている。<sup>10)</sup>

日本の私小説作家のような「誠実に」、「暖かい実のこもった感情で」、「事実をそのままに」という態度とは違いうトーマス・マンの「表現するに当たっての考え方」を示すために、吉行淳之介は『トニオ・クレエゲル』から主人公の芸術論を引用してくる。次の文はその一部である。

春は仕事がいらい。これは確かだ、ではなぜなのでしょう。感ずるからです。それから、創造する人間

は感じてもいいなんて思いこんでいる奴は大馬鹿者だからですよ。(中略)なぜかかっていえば、人が口で言うこととは絶対に肝心なものなんかじゃありえない。それだけをとって考えてみればどうだっていいようなものにすぎない。そういうものは、肝心かなめの美的形象が遊戯的な悠々たる優越さのうちに作り出されるための材料にすぎないんです。あなたが言うべきことをひどく大切に考えていたり、そのことのために心臓をあんまりどきどきさせたりすれば、まず完全な失敗は間違いのないところでしょう。悲愴になる、センチメンタルになる。それでどうかというと、何か鈍重な、不手際で大真面目な、隙間だらけの、鋭さを欠いた、薬味の入っていない、退屈平凡なものが生れるだけなのです。(八一―一九五)

吉行淳之介が目指した表現方法は、作者の日常生活を「暖かい実のこもった感情で」、「事実をそのままに」報告することではなく、「私」という主人公の日常生活を描くことによって一つの抽象的テーマを浮かび上がらせる<sup>11)</sup>ことであつた。

この「抽象的」表現については、三島由紀夫も、エッセイ『ドイツ語の思ひ出』(昭和三十二年)の中で、ゲーテやトーマス・マンに代表されるドイツ語の文体に触れた個所で、日本文学と対比しつつ述べている。

ゲーテには、そのもつともフランス的な小説「親和力」から入つて行くのが、私にとつて捷徑であつたが、トオマス・マンには、ドイツ語の抽象的表現能力の極致ともいふべき「ヴェニスに死す」などへ、まつすぐに入つてゆくことができた。そしてさういふものこそ、日本文学に一等欠けてゐる要素だと気づいたのである。

『年表作家読本 三島由紀夫』には、三島由紀夫がトーマス・マンの文学を最初に読んだのは十三歳の時と記録さ

れているが、しかし、なんらかの感化とか影響をうけるという意味で読みはじめたのは、三島自身が言うように、「感激的時代を過ぎて」<sup>13</sup>からで、おそらく戦後数年経った、すでに小説家として自立しようとしていた昭和二十年代初期の頃であろう。したがって、三島はマンの文学作品を最初から玄人の作家の眼で読んだといえる。この点、戦時中の旧制高校のときにマンの作品に出会い、まずは「文学青年」のように「感激」し、「感溺」して読んだ辻邦生や北杜夫とは違っている。<sup>14</sup>しかし、辻邦生や北杜夫にとってもそうであったが、三島由紀夫にとってもトーマス・マンは、吉行淳之介と同様、もはや私小説作家ではなかった。三島はマンにおける「市民」と「芸術家」の二元的対立を見逃さなかった。三島はマンを西欧の小説家の代表として、日本の私小説作家に対するアンチテーゼとして読んだのである。

三島由紀夫は、昭和三十年の『小説家の休暇』の中で、「西欧的三元論」の立場から、破滅型の私小説作家の代表と目される太宰治に対して、「太宰のもつてゐた性格的欠陥は、少なくともその半分が、冷水摩擦や器械体操や規則的な生活で治される筈だった。生活で解決すべきことに芸術を煩はしてはならないのだ」といったふうに批判を浴びせていたが、十五年後の三好行雄との対談(『三島文学の背景』)においても三島は太宰治の「芸術と生活」の「一元化」を批判する。

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、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。<sup>15</sup>

## 四、「芸術対人生」と「私小説」論

三島由紀夫は、その昭和四十五年の対談の中で、トーマス・マンの二元論の影響をさらに次のようにも語っている。

マンには、ぼくはやはり、影響をうけていますね。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。日本人というのは、二元論が嫌いですから。みんな、あいだをソフト・フォーカスでつなげてしましますね。だから、晴れと雨とはっきりした境界がなくて、ずうっと雲の霧でつながっている。そういうものとはまるでちがう、西歐的三元論の影響をはじめて受けたのは、ぼくは、マンを通じてだと思ふのです。芸術と生活、その他、いろいろな形の二元論ですね。

「芸術と生活、その他、いろいろな形」の「西歐的二次論」の問題意識は、すでに昭和三十年頃の三島由紀夫のトーマス・マン受容にはっきりあらわれている。

純然たる芸術的問題も、純然たる人生問題も、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。

〔小説家の休暇〕

「小説固有の問題」は、三島のことばで言いかえれば、「われわれが生きながら何故又いかに小説を書くか」、「も

つと普遍的に云へば、われわれが生きながら何故又いかに芸術に携はるか、という問題に帰着する。このテーゼは、日本の作家に対するアンチテーゼでもある。

何故小説を書くか、といふことが、小説の唯一の主題であるやうなこの事情は、今世紀にいたつてますます尖锐化してゐる。日本には、人生にだけしか関心をもたない小説が多すぎる。又、芸術にだけしか関心をもたない小説が多すぎる。  
〔小説家の休暇〕

三島由紀夫の言う「芸術対人生、芸術家対生」といった二元論的問題は、日本と西欧における「私小説」の比較論の文脈の中では、「個人」と「社会」、「エゴ」と「現世」の關係のあり方の問題、あるいはその生活と芸術の両面における表現方法の問題に置きかえられる。そこで日本と西欧の「私小説」を比較した二つの有名な私小説論にちょっと目を向けることにする。

まず、小林秀雄の『私小説論』によれば、ルソーの『懺悔録』以来、西洋の自伝的告白的「私小説」には、つねに「個人と自然や社会との確然たる対決」が存した。これに対し、日本における「私小説」は、田山花袋の『蒲団』以来、「作者の実生活に膠着」し、「実生活に関する告白や経験談」に終始し、「社会との烈しい対決なしで事をすませた」とある。<sup>17</sup>

もう一つの伊藤整著『小説の方法』における私小説論によれば、ルソー以後の、とくに十九世紀から二十世紀前半にかけてのヨーロッパ文学は、実に告白と懺悔を基調としてもっているが、その小説の骨組みは、「エゴと現実的社会との対立、戦い、調和」である。これに対して、日本の私小説家のエゴは、西欧の小説家のような「相対的なすなわち社会的実在としてのエゴ」と違って、「外に目を閉じるエゴ」である。日本の「私小説」は、もっぱら「文壇と

いうギルド」の内での「身辺雑記であり身の上話」、「その生き方の告白と弁護」を作品内容とし、「現世の秩序への顧慮」を欠いている。これは「日本小説のギルド生活記録的な一元性」を示すものである。

さらに伊藤整は、「作家の『私』なるものの日本的な露出法と、西欧的擬装の方法との根本の相違」を論じる。日本の私小説作家は、「文壇というギルド」の内生きていかぎり、生活においても芸術においても、「仮面」も「虚構」も必要なかった。彼らは「現世を棄て、破倫、死への直面」によって「仮装なしにエゴを暴き描」き、「小説らしい構想と造型を虚偽として拒否」し、「二元的な表現における素朴な直観的把握」にとどまった。これに対し、「作者の我があらゆる面で実社会と関係を保ち批判をもつて対立」するヨーロッパの小説家は、「エゴ保全の方法」として、「恥と不都合から作者を守るために」、生活と芸術の両面において「仮装を、虚構を必要」とし、「虚構のなかに自己を隠」した。<sup>18</sup>

三島由紀夫の批判、すなわち「芸術対人生、芸術家対生」といった二元論的問題追求が日本の小説には欠如しているという批判は、上記の二つの私小説論の言いまわしを借りていえば、「社会との烈しい対決なしで事をすませ」、「文壇というギルド」内での「生活記録的な一元性」を示す日本の私小説への批判として、さらには、「仮装なしにエゴを暴き描」き、「小説らしい構想と造型を虚偽として拒否」し、「二元的な表現における素朴な直観的把握」にとどまる日本の私小説への批判として読むこともできる。

三島由紀夫が追求した「西欧的三元論」を代表していたのは、少なくとも三島にとっては、トーマス・マンである。西欧の市民社会におかれた小説家トーマス・マンにもむろん、「個人と自然や社会との確然たる対立」が存した。カダンの芸術家存在が市民社会の中で認められ、尊敬されるためには、トーマス・マンも生活と芸術の両面において「仮装を、虚構を必要」とした。「虚構のなかに自己を隠」し、フィクションという仮面を被って自己を表現しなければならなかった。三島由紀夫を魅了したものは、この生活と芸術の両面においてフィクションという仮面を被って自

己を表現するスタイルである。三島の文学的人生を決定づけた『仮面の告白』における告白も、日本的な私小説の告白に対抗する、西歐的なフィクションナルな告白を意味する「仮面」の告白とみなせる。少なくとも、この小説の題名「仮面の告白」には、『仮面の告白』ノート』に三島自ら記しているように、「完全な告白のフィクションを創らう」という作者のはっきりした意図がこめられていた。

この小説では、「書く人」としての私が完全に捨象される。(中略)従ってこの小説の中の凡てが事実にもとづいてゐるとしても、芸術家としての生活が書かれてゐない以上、すべては完全な仮構であり、存在しえないものである。私は完全な告白のフィクションを創らうと考へた。「仮面の告白」といふ題にはさういふ意味も含めてある。

##### 五、「銀行家タイプの小説家」

昭和三十一年の石原慎太郎との対談(『新人の季節』)の中で、三島由紀夫は、トーマス・マンを語りながら自己の芸術家を表白している。石原慎太郎が、「僕は所謂小説家と言う人間がきらいだったんです。太宰治みたいだね。(中略)要するに小説家というような自意識をもちすぎている人間のような気がしたんですが」と言ったあとで、その点三島には、「妙な小説家の意識というようなものを感じない気がした」ので魅力を感じていた、と言うのに応えて三島は、はじめは自分も小説家意識が強かったが、それを隠すようになったのはトーマス・マンを読んだからである、というふうと言っている。

僕は小説家の意識ははじめ強かった。それより若いときもつと強かった。つまり、自分を小説家として規定して、ほかに生き甲斐がないとおもった。けっきょく、そういう考えがなくなったのはトーマス・マンを読んでからで、トーマス・マンはじめは芸術家意識が強かったのだが、芸術家は衰滅する人種で、自分が単に芸術家であるとすれば、衰亡の一途を辿るほかはない。それで市民、ビュルガーにあこがれて、すこしでもビュルガーに近づこうとする。そういう意識がトーマス・マンは服装一つでも、弊衣破帽式のかっこうはしない。ロマンティック派時代の文士のようなかっこうはしない。銀行家とまちがわれるようなかっこうをする。そういうことがトーマス・マンから来て、僕の意識のなかにはいつているわけだ。そういうことで芸術家というものを隠すというようないきかたになった。いかに隠すかということが、僕の文学だとおもうようになった。

同じ昭和三十一年のエッセイ『わが魅せられたるもの』においても、三島由紀夫は、上記の対談で述べた、「芸術家は衰滅する人種」とか「ビュルガーに近づこうとする」とか「芸術家というものを隠す」といったことばを、表現を変えて次のように書いている。

つまり芸術にはどんなことをしても破滅への衝動があるやうに思はれる。そしてトーマスマンが市民的なもの（ビュルガリッヒと言つてゐるが）にあれほど関心を持つのは、トーマスマンの中に破滅への衝動がうんと強いからだと思はれる。トーマスマンは自分が市民になりきつてしまふやうな演技を一生かかつて見せてゐるのであるけれども、トーマスマンの最近の作である「欺かれた女」などを讀んでも、人間が自然に欺かれ、人間の無意識の生命が自然の力によつて知らないまに破滅に導かれていくといふ昔ながらの主題を書いてゐるのである。



三島由紀夫は昭和三十八年の『私の遍歴時代』の中で、「私は大体、銀行家タイプの小説家である」と言うことによって、トーマス・マンの文学が自分の「理想の文学」になっていった経緯について次のように回想している。

いつもさわぎが大きいから派手に見えるかもしれないが、私は大体、銀行家タイプの小説家である。このごろの銀行が、派手なショウ・ウインドウをくつつけたりしてゐる姿を、想像してもらつたらよからう。

銀行家といへば、

「小説家は銀行家のやうな風体をしてゐなくてはならぬ」

と教へたトーマス・マンの文学が、このころから、私の理想の文学になりつつあつた。あのドイツ的なやにっこさも、不必要な丹念さも、私の資質から遠いものではあるが、当時一等私をとらへたものは、マンの文学のドラマチックな二元性、ドイツ文学特有の悲劇性、それから最高の芸術的資質と俗物性とのみことな調和であつたと思はれる。

トーマス・マンの文学が三島由紀夫の「理想の文学」になっていった「このころ」というのは、昭和二十五、六年で、『青の時代』や『禁色』第一部執筆の頃のことである。ところで、「小説家は銀行家のやうな風体をしてゐなくてはならぬ」ということは、マンの小説『トーニオ・クレーゲル』の中にも、他の小説やエッセイの中にも見つからない。これは、『トーニオ・クレーゲル』の中の主人公の次のようなことを三島が自己流に解釈したものだと思はれる。<sup>20</sup>

一体この、芸術家って奴は内面的にはいつも相当ないかさま師ですからね、うわべだけは、仕方がない、服でも

きちんと整えているべきなんですよ、そうして尋常な人間なみに振舞わなくてはいけないんです。(八一二九四以下)

私はある銀行家を知っています。長年叩き上げた実務家なのですが、小説を書くという天分があるんですね。

(中略) 小説を書く銀行家、たしかにそういう人間は珍しい。しかしね、犯罪なんかに関係な、無取の手堅い銀行家でしかも小説を書くような男——そういう人間は絶対にはいないのです。(八一二九八以下)

## 六、「小説家を尊敬するなかれ」

三島由紀夫の『不道德教育講座』(昭和三十三年)の中の一つに「小説家を尊敬するなかれ」というタイトルの章がある。その章で三島は、世間で「愛され親しまれ、且つ尊敬されてゐる」小説家像を徹底的に揶揄し破壊している。これは、トーマス・マンが『トーニオ・クレーゲル』やその他の小説やエッセイの中で描く小説家像ないし芸術家像と一致している。三島自身もこのことをいろいろな個所で告白しているが、これもその一つである。

先日、里見弴先生が、テレヴィジョンの探偵クイズにゲストで出席されて、その話の伏せられた犯人は実は画家であつたといふ結末に憤慨され、「芸術家は断じて犯罪を犯すものではない。こんな筋はまちがひだ」と言はれたさうですが、ランボオとヴェルレエヌは傷害事件を惹き起し、ヴェルレエヌの入獄中、ランボオはヴェルレエヌの所持品をみんな売り飛ばしてしまひました。セネカもパイロンも官金を私消し、泥棒の天才として、ヴィヨンとジュネは有名であります。

私はむしろ、トーマス・マンの「トニオ・クレエゲル」といふ小説の中の、次のやうな一節を信用します。

「詩人になるためには何か監獄みたいなものの事情に通じてゐる必要がある。……犯罪なんかは無関係な、無きずの手堅い銀行家でしかも小説を書くやうな男——さういふ人間は絶対にゐないのです」

昭和三十四年の日記『裸体と衣裳』の中で三島由紀夫は、トーマス・マンのゲーテ小説『ワイマールのロッテ』を「巨匠の肖像画的な小説」として、あるいは『トニオ・クレエゲル』につながる芸術家小説として絶賛しているが、ここでもまたマンの「何か監獄みたいなものの事情に通じてゐる」芸術家像に触れている。

巨匠の肖像画的な小説としてはメーリケの「プラーグへの旅路のモオツァルト」があるけれど、ある浪漫派の小傑作に比べても、「ワイマールのロッテ」の大きさは測り知れない。ゲーテといふ豊醇な酒が、大ぶりの盃になみなみと注がれて、溢れこぼれてゐるやうな小説である。

(中略)

マンが「トニオ・クレエゲル」(一九〇三年)の中で力説してゐる芸術家のいかがわしき、「詩人になるためには何か監獄みたいなものの事情に通じてゐる必要がある」といふあの主題は、「ワイマールのロッテ」の中で、三十六年後に完全に開花したといふことができよう。

『トニオ・クレエゲル』の中で繰り返し語られる重要事のひとつは、芸術は何か不健全で不道徳で反社会的で病的な神経から生まれ、何か犯罪的なものに通じているということであった。また、トーマス・マンの未完の長篇『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』は、マンが詐欺師の中に自己の芸術家を自覚していたことを証明している。この

詐欺師小説は、ゲーテの『詩と眞実』に、その「芸術家の貴族的、告白的自画像」（二三—一九）を擲論する形で、実在の詐欺師の『回想録』が結びついて生れた。その指導理念をなしていたのは芸術家を詐欺師とみなすニーチェのアフォリズムであった。その他マンには、ニーチェとドストエフスキーに「犯罪的」という属性をあてはめて二人の心理的親近性を述べたドストエフスキー論もある。

「蒼白い犯罪者について」——病的な靈感のもとに書かれた名だたる天才的著作『ツアラトウストラ』におけるこの章の表題を読むたびに、私は、我々が一連のすぐれた肖像画から知っているフォードル・ドストエフスキーの苦悩にみちた不気味な顔を思い浮かべざるをえなくなる。それどころか、私は、この個所を読んだジルス・マリーアの陶酔的な偏頭痛者ニーチェの脳裏にもそのドストエフスキーの顔が浮かんでいたのだと推測しているのである。（九—六五七以下）

昭和四十五年のエッセイ『小説とは何か』の中で述べる三島由紀夫の芸術家ないし小説家像もトーマス・マンのそれに近い。芸術と犯罪の類縁についての考えも似ている。

ドストイエフスキーの「罪と罰」を引張りだすまでもなく、本来、芸術と犯罪とは甚だ近い類縁にあつた。（中略）犯罪は小説の恰好の素材であるばかりでなく、犯罪者の素質は小説家の素質の内に不可分にまざり合つてゐる。

小説家の犯罪者の素質は、殺人よりもむしろ泥棒にあり、むかしから盗作はおろか、人の魂を盗むことは得手な

のだ。

トーマス・マンは、エッセイ『芸術家と社会』の中で、「芸術家というものはもともと道徳的存在ではなくて、審美的存在であり、芸術家の根本衝動は遊びであって美徳ではない」（二〇―三八六）と言っている。そしてこの「道徳——ひいては政治——さらには社会問題にたいする芸術家のルーズな関係」を次のようなゲーテのことを引用することによって確認している。

芸術作品が道徳的効果をもつということはありうる。しかし、芸術家に道徳的な意図や目的を要求するのは、つまり、芸術家の手仕事を台無しにしてしまうということを意味する。（二〇―三八六以下）

三島由紀夫は、『小説とは何か』の中で、世間一般にひろまっている「小説家こそ人生と密着してゐるといふ迷信」を次のように揶揄している。

私がいつもふしぎに思ふのは、小説家がしたり気な回答者として、新聞雑誌の人生相談の欄に招かれることである。それはあたかも、オレンヂ・ジュースしか呑んだことのない人間が、オレンヂの樹の栽培について答へてゐるやうなものだ。

## 七、「銀行家」の物語から「筋肉」創造の物語へ

「芸術家というものを隠すというふうないきかたになった。いかに隠すかということが、僕の文学だとおもうようになった」と、三島由紀夫は先に引用した対談の中で語っていたが、これはトーマス・マンの影響によるものであった。マンの芸術家は、自らの弱さ、だらしなき、病氣、デカダンス、いかがわしき、詐欺師性、といった芸術家の本性を自制によって「隠」した。その自制のモットーは、『ヴェニスに死す』のグスタフ・アシエンバハ的な「弱さの英雄主義」（八一四五二）、あるいはトーマス・ブデンブローク的な「市民性」である。そしてその表現が「銀行家」スタイルである。三島由紀夫が『私の遍歴時代』の中で、「私は大体、銀行家タイプの小説家である」と言うとき、これはトーマス・マンの「芸術家というものを隠す」というテーマの継承の告白といえるが、ただし、これにさらに自分のことを、「いつもさわきが大きいから派手に見えるかもしれない」とか、「このごろの銀行が、派手なショウ・ウィンドウをくつつけたりしてゐる姿を、想像してもらつたらよからう」と付け加えているのは、トーマス・マン的な「銀行家」スタイルではおさまらない自分の「派手な」スタイルが念頭にあったからであろう。

昭和二十八年頃の、すなわち『三島由紀夫作品集』全六巻が刊行され、仕事も軌道に乗り、洋々たる未来が約束されていた二十八歳頃の三島由紀夫の服装について、三島と懇意だった編集者の『回想録』は次のように伝えている。

この頃の三島はライト・ブルーの上下を愛用し、髪はリーゼント・スタイルでちよつと改まった集りには蝶ネクタイ姿でよく出掛けた。文士風を極度に嫌い、一見アンちゃん風の伊達好みであった。<sup>21</sup>

「文士風を極度に嫌い」といえば、トーマス・マンの『トーニオ・クレーゲル』時代の「文士風」の服装は、「ぼろぼろの天鷲絨上着か赤絹チョッキ」（八一二九四）であつたらしく、その「文士風を極度に嫌い」って生れたのが「銀行家」スタイルである。いっぽう三島由紀夫の「アンちゃん風の伊達好み」は、「作家がおしなべて普通のサラリー

マンと何ひとつ身分けのつかぬ存在になった現代」に対抗するポーズといえる。ヤクザ映画などへの出演もそれであるが、これだけならトーマス・マンとあまり変わらない。しかし、三島のボディビルによる「筋肉」創造は、マンを超えた、もっとラディカルな意味があるように思う。そこでその「筋肉」創造の物語の一端を述べることにする。

世のつねの人にとつては、肉体が先に訪れ、それから言葉が訪れるのであらうに、私にとつては、まづ言葉が訪れて、ずつとあとから、甚だ気の進まぬ様子で、そのときすでに観念的な姿をしてゐたところの肉体が訪れたが、その肉体は云ふまでもなく、すでに言葉に蝕まれてゐた。

これは、昭和四十年から三年にわたって、自己における肉体と精神の問題を追求して書いた三島由紀夫の自伝的エッセイ『太陽と鉄』からの引用文であるが、ここで注目すべきは、肉体が「すでに言葉に蝕まれてゐた」という表現である。また、他の自叙伝においても三島は、「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』)というふうに言っている。三島由紀夫の文学的出発点には、トーマス・マンよりもはるかに強烈な、ただならぬ肉体の欠如感があつたということがわかる。

昭和二十五年の三島由紀夫は、短篇『火山の休暇』の中で、「芸術と生活との、一種いひしれぬ乖離」にぶつかった「書く人」菊田次郎について説明しながら、言葉と精神と肉体の関係を次のように述べていた。

肉体の美しさに対して精神の本質的な醜さは言葉の美のみがこれを償ひうること、言葉は精神の肉体への郷愁であること、肉体の美のうつろひやすさにつか言葉の美の永遠性が打ち克たうとする欲望こそ表現の欲望であること、……かうしたさまざまな判断を次郎は事もなげに採集した。彼は肉体を鍛へるやうに言葉を鍛へた。文体

に意を須ひ、それが希臘彫刻の的確な線に似ることを念願とした。

この個所の、とくに「言葉は精神の肉体への郷愁」や「文体に意を須ひ、それが希臘彫刻の的確な線に似ることを念願とした」という文は、『ヴェニスに死す』における作家アシエンバハがギリシャ彫刻的な美の化身タッジオを目前に小文をつくる場面を髣髴させる。

初老の作家は、日覆いの下の粗末な卓に腰掛けて、偶像を眼前に、その声の音楽を耳底に、タッジオの美に従って自分の小文を、あの精選された一ページ半の散文を書いたが、彼はこの危険で甘美なときほど、文を作ることの醍醐味を、そしてエロスが言葉のなかに存在するのを感じたことはなかった。(八一四九二以下)

ところが、昭和三十一年の三島の『芸術にエロスは必要か』においては、言葉と精神と肉体の關係に変化が表れる。このエッセイの大部分は、トーマス・マンの「芸術家」と「市民」の対立というトニーオ・クレエゲルの主題をエロスの問題に結びつけて論じたもので、次の文もその一部である。

トオマス・マンの「トニーオ・クレエゲル」は、芸術家の自覚に関する悲痛な告白であるが、芸術家たるトニーオは、正にプラトンのエロスの申し子である。トニーオは生れながらに欠乏の自覚を持つてゐる。トニーオは不器用でダンスも満足にできない。

「エロスの申し子」たるトニーオ・クレエゲル的な芸術家は、「欠乏の自覚」から、市民の「肉体の美しさと精神



の無知」に、軽蔑や優越感や自己嫌悪をこめてアイロニカルにあこがれる。このエロスは、しかし、あこがれだけでは充足しきれない性質をはらんでいる。これは『仮面の告白』の「私」でも同じである。「私が彼になりたい」という欲求が「私」をしめつける。——ここまでは、「言葉は精神の肉体への郷愁」と語った『火山の休暇』時代の三島のエロスを特徴づけ、しかもこれがマンと三島の共通モチーフとなっていた。しかしこのあとが違ってくる。マンはたくましい「彼」になることを断念して「銀行家」スタイルをあくまでも保守しつづけたが、三島は「彼」のようなたくましい「筋肉」を自ら獲得する。このエッセイの終り近くで三島が、トニーオ・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) 人工的な無知者になつて、(もちろんこれは、ハンスやインゲのやうな本当の無知者とはちがふ)、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。

と言うとき、三島はすでに、トニーオ・クレーゲル、あるいはトーマス・マンの主題を跳び超えてしまつて、三島自身の主眼の中に入り込んでいた。ここにはもはや、「言葉は精神の肉体への郷愁」と語っていた頃の「エロスの申し子」三島由紀夫の姿はない。

昭和三十年、三島由紀夫はボディビルを開始する。そして昭和三十一年にはボクシングを始める。これに関して、その頃書かれたエッセイ『ボクシングと小説』は、トーマス・マンの影響を次のように表している。

「仮面の告白」といふ拙作を読んだ方は御承知と思ふが、私は病弱な少年時代から、自分が、生、活力、エネルギー

ギー、夏の日光、等々から決定的に、あるひは宿命的に隔てられていると思ひ込んできた。この隔絶感が私の文学的出発になった。しかし年を経るにつれ、私が自分一人の個性の宿命だと思ひ込んでゐたこの隔絶感は、実は文学そのもののなかにひそんでゐる一般的な原理だと知るやうになつた。トオマス・マンに親しんでから、マンの生—対—芸術といふ図式のうちに、ますますそれを深く感じるやうになつた。それから私の人生観も芸術感も変つてきた。ここ三、四年の私の実生活上の全努力は、この隔絶感をぬぐひ去り、幼少年時代に失つたものを奪回しようといふことに集中してゐる。

昭和三十一年のエッセイ『或る寓話』の中で三島由紀夫は、二十五歳のときの「一種の観念的な病氣」にかかつていた自分と三十一歳の現在の自分とを、ト—ニオ・クレ—ゲルを引き合いにだして比べている。

一方で一種の文学的青春を味はひながら、一方では文学的青春なるものの、貧しさとみじめさにやりきれない思ひをしてゐた。人の舞踏の足のなめらかさを羨やむトニオ・クレエゲルのベシミズムの裡にあつた。今では私はトニオ・クレエゲルを克服したと思つてゐる。

三島由紀夫が「今ではトニオ・クレエゲルを克服した」と言うとき、それはどういう意味なのか。おそらく、「生」活力、エネルギー、夏の日光」からの「隔絶感をぬぐひ去り、少年時代に失つたものを奪回しようといふことに集中し」、「仮面の告白」におけるたくましい「彼」の筋肉を、「芸術家というものを隠す」筋肉を、あるいは「エロスを必要としない」、「精神の肉体への郷愁」を知らない筋肉を、つまり「言語に関わらない肉体」<sup>23</sup>を獲得したということであろう。もちろん、三島由紀夫の醒めた意識は、自分のこの行動が「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」(『ボクシングと小説』) ということを知っていた。にもかかわらず三島は、「ボクシングと芸術とが何の不自然さもなしに握手してをり、肉体的活力と知的活力とが力をあはせて走り、生と芸術とが微笑をかはしてゐる」理想的な世界の現実化を極限まで推し進める。これは、三島が昭和二十七年の世界旅行のギリシア体験で発見した「美しい作品を作ること、自分が美しいものになることと、同一の論理基準」の実践であり、「自分の古典主義的傾向の帰結」である。

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、自分が美しいものになることとの、同一の論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。

〔私の遍歴時代〕

古代ギリシアを眼前にして、三島由紀夫が、「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「はるか末流の出来事であつた」と言うとき、三島はトーマス・マンのはるか遠くへ翔んでいた。「藝術家を隠し」「市民性」を表すマンの「銀行家」スタイルは、「近代ロマンチック以後の芸術と芸術家との乖離の姿」をとどめている。この近代ヨーロッパの「市民性」を保守するトーマス・マンの芸術家スタイルには、古代ギリシアの「生と芸術とが微笑をかはしてゐる」「世界も、「美しい作品を作る」芸術家自身が「美しいものになる」世界も、もはやない、あるいは、まだない。」「藝術家を隠す」マンのスタイルを継承した三島由紀夫は、最終的には、「近代ロマンチック以後の芸術と芸術家」を超越するため、古代ギリシアの生と芸術とが一致する世界を理想とし、自己の肉体をボディビルによつて「美しい作品」に構築し、そして自らの手で壊した。この三島自身の「筋肉」創造と破壊の

物語は、三島の他のどの物語作品よりも衝撃的であり、革新的である。このあまりに芸術的な物語は、三島のどの作品にも要約されてしまうことはなく、どの作品をも凌駕し、支配し、解体してしまう。この意味で、三島由紀夫のボディビルは、北杜夫の評価以上の「世紀の偉大な事業」といえるかもしれない。

マンは意識的に自己と作品をつくり上げた。これは、三島由紀夫のボディビルとはまた別の意味で自分をつくり上げた。三島由紀夫も偉大だよ。ボディビルだってすごいですよ。日本文壇では茶化しているが、あれは偉大なことだよ。ぼくは、トーマス・マンが意識的に自分をつくり上げたのに匹敵するぐらいな世紀の偉大な事業だと思っ<sup>24</sup>ね。

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。なお、『トニーオ・クレール』にかぎっては、高橋義孝氏の訳文を大部分借用した。

三島由紀夫作品については、『三島由紀夫全集』（新潮社 一九七三年～一九七六年）、及び『三島由紀夫評論全集』（新潮社 一九八九年）を使用した。

## 注

- 1 野口武彦 「マン・三島・ヴィスコンティ」 『三島由紀夫と北二輝』（福村出版 一九八五年）所収 一七八頁。
- 2 堀江珠喜 『薔薇のサディズム——ワイルドと三島由紀夫』（英潮社 一九九二年）三九頁以下参照。
- 3 三島由紀夫 『禁色』は廿代の総決算』 『三島由紀夫評論全集 第二巻』（新潮社 一九八九年）所収 二〇八頁。

- 4 野口武彦 前掲書 一六二頁参照。
- 5 村松剛 『三島由紀夫の世界』 (新潮社 一九九〇年) 一三七頁。  
前掲書 一四七頁。
- 6 村田経和 「トーマス・マン」 『欧米作家と日本近代文学 第四巻 ドイツ篇』 (教育出版センター 一九七五年) 所収 二四〇～二五〇頁参照。
- 7 福田宏年 「トーマス・マンと三島由紀夫」 『国文解釈と教材の研究』 (学燈社 一九七〇年五月) 所収 一四六頁。  
松本道介 「日本に於けるトーマス・マン」 『新潮』 (新潮社 一九七五年九月) 所収 一五五頁。
- 9 吉行淳之介 「些細なこと」 『私の文学放浪』 (角川文庫 一九七五年) 所収 一八五頁以下。
- 10 吉行淳之介 「私の文学放浪」 前掲書所収 一一六頁
- 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) 二七頁参照。
- 12 三島由紀夫・舟橋聖一 (対談) 「私の文学鑑定」 『群像』 (講談社 一九五四年) 所収 一三五頁。
- 13 北杜夫・辻邦生 (対談) 『若き日と文学と』 (中公文庫 一九七四年) 二九頁参照。
- 14 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 一二頁。  
前掲書 一七頁以下。
- 15 小林秀雄 「私小説論」 『小林秀雄全集 第三巻』 (新潮社 一九六八年) 所収 一一九～一二五頁参照。
- 16 伊藤整 「小説の方法」 『伊藤整全集 第十三巻』 (河出書房 一九五六年) 所収 五～一五〇頁参照。
- 17 三島由紀夫・石原慎太郎 (対談) 「新人の季節」 『文学界』 (文藝春秋 一九五六年四月) 所収 一二三頁以下。
- 18 松本道介 前掲書 一五四頁参照。
- 19 川島 勝 「三島由紀夫——ある『戦後』の回想」 『別冊 文藝春秋』 (文藝春秋 一九九五年一〇月) 所収 二九〇頁。
- 20 松本道介 前掲書 一五五頁。
- 21 養老孟司 「三島由紀夫の肉体感覚」 『新潮』 (新潮社 一九八八年一月) 所収 三一二頁。
- 22 北杜夫・辻邦生 前掲書 一二三頁。

