

なぜ三島由紀夫は『潮騒』に満足できなかつたのか

林 進

一

三島由紀夫が古代ギリシアの古典的世界を理想として書いた『潮騒』は昭和二十九（一九五四）年のベストセラーになった。『潮騒』の成功によって三島由紀夫の名前は初めてポピュラーになった。ところが、『潮騒』の「通俗的成功」（『私の履歴時代』昭和三十八年）を作者の三島由紀夫は素直に喜ぶことができなかった。その理由を述べた三島自身「身の文をいくつか挙げてみると、まず、『潮騒』の文体に関しては、「強引に、人工的に、単純で古典的な文体を作つた」というふうには、作者にとつては不本意な「古典的な文体」だったことを匂わせている（『自己改造の試み』昭和三十一年）。それから、『潮騒』の自然描写については、古代ギリシア風の自然描写を試みたが、出来上つたものは「人工的自然」（『小説家の休暇』昭和三十年）という失敗の結果に終わったというふうには評価している。

さて私が「潮騒」の中でゑがかうと思つた自然は、（中略）ヒュペーリオンの孤独を招来せぬところの確乎たる協同意識に裏附けられた唯心論的自然であつた。私は自然の頻繁な擬人化をも辞さなかつた。それにもかかは

らず、「潮騒」には根本的な矛盾がある。あの自然は、協同体内部の人の見た自然ではない。私の孤独な観照の生んだ自然にすぎぬ。

〔小説家の休暇〕

三島由紀夫が『潮騒』で描こうとした自然は、もちろん、啓蒙主義の唯物的な自然でもなければ、またドイツの近代詩人ヘルダーリン（一七七〇―一八四三）に代表されるような「観念的な心象の自然描写」（『小説家の休暇』）でもなく、「ギリシア的自然」、つまり「ヒュペーリオンの孤独を招来せぬところの確乎たる協同体意識に裏附けられた唯論的自然」である。しかし、実際に描かれたものは、どちらかといえばヘルダーリン⇨ヒュペーリオンの、私の孤独な観照の生んだ自然にすぎなかったというのである。さらに、『潮騒』における登場人物のできばえについても、三島由紀夫は、自分が実際に小説の舞台になった伊勢湾の神島で、「現代に生きながら政治的関心も社会意識も持たず」、「こうしたものにすべてに無関心な、しかも潑刺たる若い美しい男女を見た」にもかかわらず、「私の孤独な観照」のために、「痴愚としか見えない」人物たちを造形してしまったと、これまた否定的に評価している。

一方、登場人物はと見ると、彼らは現代に生きながら政治的関心も社会意識も持たず、いはゆる「封建的な」諸秩序の残存にも、たえて批判の目を向けない。しかし私は現実には、そのモデルの島で、かうしたものにすべてに無関心な、しかも潑刺たる若い美しい男女を見たのである。たしかにかういふ彼らの盲目を美しくしてゐるものは、自然の見方、自然への対し方における、古い伝習的な協同体意識だと思はれた。もし私とその意識をわがものとし、その目で自然を見ることができたとしたら、物語は内的に何の矛盾も孕まずに語られたにちがひない。が、私にはできなかった。そこで私の目が見たあのやうな孤独な自然の背景のなかで、少しも孤独を知らぬやうに見える登場人物たちは、痴愚としか見えない結果に終つたのである。

〔小説家の休暇〕

ようするに、もしも三島自身が「古い伝習的な協同体意識」を「わがものにし、その眼で自然を見ることができた」としたら、物語は内的に何の矛盾も孕まずに語られたにちがひな「かったであろうが、ヘルゲーリン的な「私の孤独な観照」「自然の見方」のために、つまり三島自身の近代人的意識のために、それが「できなかつた」というのである。

上記の三島自身の発言内容をふまえて、三島由紀夫が『潮騒』に満足できなかった理由を問えば、その答えは二つ考えられるが結局は一つに還元しうるものである。すなわちそれは、この小論の結論を先に言ってしまうことになるが、『潮騒』がギリシア旅行で発見した三島由紀夫の「古典主義的傾向の帰結」となる作品ではなかつたということである。では、その三島由紀夫の「古典主義的傾向の帰結」とは何か。それを自叙伝『私の遍歴時代』はこう説明している。

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、自分が美しいものになることとの、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」と「自分が美しいものになること」——この二つの創造を同時に実現すること、これが、三島由紀夫がギリシア旅行で発見し、「近代ロマンチック以後の芸術と芸術家との乖離」や「芸術家の孤独」を克服するために目標とした「同一の倫理基準」であり、「古典主義的傾向の帰結」である。『潮騒』においてそれが実現するはずだったが、そうならなかつた。一般的には『潮騒』は三島由紀夫の小説の中でも「古典主義的」な作

品といわれる（野口武彦『三島由紀夫の世界』第五章参照）が、すくなくとも三島由紀夫自身にはそう思えなかったのである。

なぜ三島由紀夫は『潮騒』に満足できなかったのか——この小論の目的は、その結局は一つに還元しうる二つの理由をもつと具体的に説明することにある。

二

『潮騒』は、人間と自然、肉体と精神とがまた調和していた古代ギリシアに対する作者の憧れから生まれた小説である。伊勢湾の歌島（神島がモデル）を背景に、潮騒と磯の香りと明るい太陽の下で惹かれ合う若くたくましい漁夫の新治と若く美しい海女の初江の二人を主人公にした、圧倒的に健康的で清々しい物語である。二人の素朴な愛の物語は、途中で、新治に好意を持つインテリ女子大生の千代子や、初江に横恋慕する安夫の妨害で一時危機的状況におかれるが、しかし台風に遭遇した歌島丸を海に飛び込んで救った新治の英雄的行為によって結婚が許され、物語はめでたく終わる。この『潮騒』の藍本は、古代ギリシアのレスボス島を舞台にした叙事詩『ダフニスとクロエ』（二世紀頃、ロンゴス作）といわれる。捨て子の主人公の二人は牧人に拾われ、ダフニスは山羊に、クロエは羊に育てられ、牧人として成長し、お互い惹かれ合う。海賊が襲来したり、横恋慕する邪魔者が現われたりするが、最後は結局純潔のまま結婚して物語はめでたく終わる。この叙事詩をモデルにした『潮騒』は、あらためていうまでもなく、小説であるが、より厳密にいうならば、小説は小説でも叙事詩的な小説なのである。

概して叙事詩と小説は、叙事文学（物語文学）の二つの形式であるが、それらは、ルカーチ（一八八五—一九七二）の名著『小説の理論』（一九一五年）によれば、時代によって区分される。すなわち、「叙事詩と小説、大叙事文学の

二つの具体的な形は、形象化する志向によって分かれたるのではなく、それらが形象化しなければならぬ歴史哲学的な所与性によって分かれたるのである」とあるように、古代の物語文学は叙事詩、近代の物語文学は小説というふうに分けられる。たとえば古代ギリシアの詩人ホメロスの『オデュッセイア』（紀元前八世紀頃）の叙事詩的世界は「丸屋根のついた」世界である。個人は世界との分裂を知らない。主人公は共同体を代表する個人であり、その運命は共同体の運命でもある。その物語は完結性と確実性をもった「幸福」な時代の物語である。

星空が歩みうる、また歩むべき道の地図の役目を果たしてくれ、その道を星の光が照らしてくるような時代は幸福である。そうした時代にはすべてが目新しくてもななじみ深く、すべてが冒険的でも確実な所有のようである。世界ははるかに遠いが、しかもわが家のようなものである。

（『小説の理論』）

一方、「小説は生の外延的な総体性か、もはや明瞭に与えられていない時代の叙事詩である」。すなわち小説は、神を喪失し、詩的狀態を喪失した「散文的世界」を描く「先験的故郷喪失の表現」である。また小説の主人公については、「小説の主人公は探求する人間である。これは、いかなる目標も道も与えられていないことをあらわしている」。小説の主人公は生まれながらにして孤独である。それゆえ主人公は、個人と世界とが分裂した未確定の世界の中で、生きる意味を無限に求めざるをえないのである。このルカーチの理論にしたがえば、『潮騒』は反近代的な、叙事詩的な性格を色濃くもった小説といえる。たとえば『潮騒』は、牧歌的な叙事詩のように、幸福な調和的な汎神論的共同体の世界を描いている。主人公の新治は近代の分裂を知らない。

若者は彼をとりまくこの豊饒な自然と、彼自身との無上の調和を感じた。彼の深く吸ふ息は、自然をつくりなす

目に見えぬものの一部が、若者の体の深みにまで滲み入るやうに思はれ、彼の聴く潮騒は、海の巨きな潮の流れが、彼の体内の若々しい血潮の流れと調べを合はせてゐるやうに思はれた。

〔潮騒〕第六章

もちろん、たとえ小説の舞台が現代社会から隔離されたような孤島であっても、時代が現代であるかぎり、現代社会の都会的なものが否応なしに流れ込んでくる。安夫や千代子はそうしたものをもたらす存在である。しかし、『潮騒』は、全体的には、牧歌的な叙事詩のように、「星空が歩みうる、また歩むべき道の地図の役目を果たしてくれ、その道を星の光が照らしてくれる」ような「幸福」な世界を描いており、主人公がどんなに冒険的で危ない目にあつても最後はめでたく終わる。まさに「すべてが目新しくしかもなじみ深く、すべてが冒険的でもかも確実な所有のよう」である。

今にして新治は思ふのであつた。あのやうな辛苦にもかかわらず、結局一つの道徳の中でかれらは自由であり、神々の加護は一度でもかれらの身を離れたためしはなかつたことを。つまり闇に包まれてゐるこの小さな島が、かれらの幸福を守り、かれらの恋を成就させてくれたといふことを。……

〔潮騒〕第十六章

反近代性あるいは古典古代的ということについてさらにいえば、三島由紀夫は、ギリシア旅行で肉体あるいは外面の美を発見し、そのとき、「希臘人は外面を信じた。それは偉大な思想である。(中略)希臘劇にはキリスト教が考へるやうな精神的なものは何一つない。(中略)競技者の筋肉のやうな汎神論的均衡を思ふことは、私を幸福にする」〔アポロの杯〕昭和二十七年、傍点原文〕と記して、ヨーロッパ文化の一方の源流であるキリスト教文化の精神とは異なるもう一方の外面や肉体を重んじる古代ギリシア文化を絶賛した。その三島由紀夫が『潮騒』の中で裸体の健康美を

描くことになるのはそれから二年後のことである。

手早く脱ぎ捨てたあとには、着物を着てゐるよりはずっと美しい若者の禪一本の裸体がそこに立つてゐた。(中略) 炎に照らされた若者の体は羞恥のために真赤になった。(中略) 少女は胸から下半身を覆うていた白い肌着を背後にかなぐり捨てた。若者はそれを見ると、雄々しく彫像のやうに立つたまま、少女の炎にきらめいてゐる目を見つめながら、下帯の紐を解いた。

〔潮騒〕第八章

人間の内面ではなく、外面の美、裸の美しい肉体を描いたという意味で『潮騒』は反近代的な小説なのである。なぜなら、ヘーゲル風に言えば、そもそも近代とは内面への、精神への、心の中への旅だったからである。近代社会の成立と時を同じくして登場してきた「近代の市民的叙事詩」(ヘーゲル『美学講義』第三部第三篇第三章)としての小説は、古代ギリシアの叙事詩とは違って、まさに内面、精神、心を描く物語だったからである。

以上のように、「何を見ても、ギリシアの幻影と二重映しに見えた」(『潮騒』のこと「昭和三十一年」という三島由紀夫のギリシア熱の絶頂期に成立した『潮騒』は、古代ギリシアのホメロスのないし叙事詩的という意味ではたしかに「古典主義的」だったのである。

二二

しかし、昭和四十五(一九七〇)年の対談で三島由紀夫は、『潮騒』を書いた昭和二十九年頃のことを思い浮べて、当時の自分の「古典主義」を否定的に述べている。

自分こそ日本にはまだ生まれてゐない古典美の世界、それを理性ですべて統御するところの新しい作家になれるだらうと、ほんたうに錯覚してゐたんですよ。ところが、そのうち、さうでないことがわかつてきた。どうしても自分の中には理性で統御できないものがある、と認めざるを得なくなつた。

（三島由紀夫 最後の言葉）昭和四十五年）

「ほんたうに錯覚していた」頃というのは、三島由紀夫の「古典主義の時代」で、この時期の作品には『潮騒』の他に『愛の渴き』や『青の時代』や『禁色』があるが、なかでも『潮騒』はもっとも「古典主義的」といわれる。しかし、三島由紀夫は『潮騒』の「古典主義」に自ら難癖をつけた。既に述べたように、『潮騒』は、三島由紀夫の「古典主義的傾向」の産物ではあつたものの、まだその帰結すなわち結論的作品ではなかつたからである。ここでもつとはつきり言えば、『潮騒』はニーチェ（一八四四―一九〇〇）のいう古典主義的作品ではなかつたからである。

「私はやはりニーチェ的な考へでギリシヤの芸術を見てたと思ふのである」（「わが魅せられたるもの」昭和三十一年）と告白しているように、三島由紀夫に古代ギリシヤ熱を引き起こすキッカケを作つたのは、ニーチェの著書『悲劇の誕生』（二八七二年）におけるアポロ（光と夢と形式の神）とディオニュソス（バッカスとも呼ばれる酒と陶酔と混沌の神）の二元論的なギリシヤ観である。とりわけニーチェの独創的な「ディオニュソス的」という概念に基づいたギリシヤ解釈は三島由紀夫に圧倒的な影響を及ぼした。「ディオニュソス劇場を見るがいい。そこではソフォクレースやエウリピデースの悲劇がしばしば演ぜられ、その悲劇の滅尽争（vernichteter Kampf）を、同じ青空が黙然と見成つてゐたのである」とか、「今日も私はつきざる酩酊の中にある。私はディオニュソスの誘ひを受けてゐるのであるらしい」といったふうには、三島由紀夫の旅行記『アポロの杯』にはしばしば「ディオニュソス」があらわれ、ニーチェは、ギリシヤ文化の中にディオニュソスを発見し、ディオニュソス的な血みどろの混沌を古典概念の中

に取り入れることよつて、かつてヴィンケルマン（一七七一―一七六八）が『ギリシア芸術模倣論』（一七五五年）の中で「高貴な単純と静かな偉大」ということばで示した伝統的なアポロ的一元論的古典主義の概念をくつがえたのである。古代ギリシアを理想的な過去として近代を批判する点では、たしかにニーチェも伝統的な古典主義の精神を受け継いでいるが、しかし残酷で破壊的なディオニュソスを古典概念の中に注入した点で「悲劇の誕生」は画期的だったのである。三島由紀夫は、この「アポロ的なものとディオニュソス的なものとの結合」（『悲劇の誕生』第六節）を前提にしたニーチェの「古典主義」の革新性を洞察していた。

彼（ニーチェ）がギリシアにおけるディオニュソス的な世界を発見するまで、ギリシアと言へばアポロ的なものだけが考えられてゐたわけです。つまり、ゲーテのころ、ヴィンケルマンのころ、ヘルダーリンのころの時代までは一元論的なギリシアですが、ニーチェが出現して初めて二元論的なギリシアが成立した。ほくはこの二元論的なものが、ヨーロッパの影響としていちばん本質的に根づいてしまつたんです。（『三島由紀夫 最後の言葉』）

アポロ的な美しい外面の奥にディオニュソス的な怖ろしい深淵を見るニーチェのギリシア芸術観は、「一番表面的なものが、一番深い」（『わが魅せられたるもの』）と言つた三島由紀夫の認識に反映している。当時「心理分析にあきてゐた」三島由紀夫は、「人間のちよつとした表面の動きとか、太陽の光にさらされた平面を描いたものの中に、人間の存在の恐ろしさとか、暗さとかが逆に出てゐる」（同上）ことに感動した。ロマン主義者として戦中から戦後へと青春期を駆け抜けた三島由紀夫は、ニーチェの色彩をもつた二元論的古典主義に導かれて、「ニーチェの言つてゐるアポロ的なものとディオニュソス的なもののどちらを欠いても理想的な芸術ではない、（中略）浪漫的な衝動をもたない古典主義もつまらない」（同上）と考えるようになった。「私は自分の本質が古典主義者だとは必ずしも思はな

いが、方法論上のあきらかな古典主義者である」(「わが創作方法」昭和三十八年)と言うとき、これは、「浪漫的な衝動」をもった三島由紀夫のニーチェ的古典主義者としての宣言とみることができる。

ところで『悲劇の誕生』は、「アポロ的なものとディオニュソス的なもの」という「自然のもつ芸術衝動」(第二節)の弁証法的発展の歴史を描いた一つのギリシア芸術史でもある。そのアポロとディオニュソスの葛藤の歴史の第一段階は、ホメロス以前の野蛮な巨人族が支配していたギリシアである。第二段階において、この野蛮状態をホメロスとホメロスのギリシア人が克服し、オリュンポスの神々というアポロ的な美しい形象にあふれた世界を創造したが、「ホメロスの素朴性」は長くはつづかなかつた。第三段階において、小アジアのほうからディオニュソスの野蛮で残酷で淫乱な祭りの風習が侵入してきて「ホメロスの世界」は「ディオニュソス的なものの激流」に呑み込まれた。そのとき第四段階として、ギリシア人のアポロ的意識はディオニュソスの攻撃に対して厳格な「ドーリス式芸術」をもつて立ちはだかつたが、これもまだ芸術の頂点ではなかつた。第五段階になってやっとアポロとディオニュソスは「互いに夫婦となつて」、ギリシア芸術の頂点をなすアイスキュロスやソフォクレスの「アッティカ悲劇」が誕生する(第四節)。ここに「悲劇および芸術一般の最高の目標はこうして達成される」(第二十一節)。しかしこの幸福はつかの間、ソクラテスの一撃のもとに崩れる。アポロとディオニュソスという二つの原理はまたもや分裂し、それ以来「悲劇の死」が現代にまで至る。以上が『悲劇の誕生』の中で記述されるギリシア芸術史の概略である。

このように、ニーチェの語るギリシア芸術の頂点をなす古典主義の作品は、アポロ的な美しい形象にあふれたホメロスの叙事詩ではなく、アイスキュロスやソフォクレスに代表されるディオニュソス的アポロ芸術としての「アッティカ悲劇」である。それは、残酷なもの、血なまぐさいもの、猥雑なもの、邪悪なものを含みながらも、それらが力強く抑制され美しく形づくられるところに成立した。ニーチェのいう古典主義美学はそのようなものとして捉えなくてはならない。そしてその美学に強く影響された三島由紀夫の「古典美」もそのように理解しなくてはならない。美

にダイナミックな力の概念を付与したところにニーチェの古典主義美学の革新性があり、その力強い美こそ三島由紀夫がニーチェから学んだ「古典美」である。したがって三島由紀夫の「古典主義的傾向」とは、破れかかるが破れまいとする緊張を孕んだ「均衡」への意志、そしてその「帰結」とは、「制御された力」としての「古典美」といえる。「調教されつくしたものの美しさが、なほ力としての美しさを内包してゐるとき、それをわれわれは本当の意味の古典美と呼ぶことができる」(『日本文学小史』昭和四十四年)。再度繰り返し返せば、ともかく『潮騒』は、三島由紀夫の「古典主義的傾向」の産物ではあったが、その帰結的作品ではなかった、つまりニーチェのいう意味での、ディオニユソス的なものを抑制した上に成り立つ古典主義的作品ではなかったということである。

四

前章では『潮騒』という作品そのものを問題にし、それに関して三島由紀夫が満足できなかった理由を説明した。この章では作品と作者との関係を問題にし、三島由紀夫が満足できなかったもう一つの理由を明らかにしたい。

『潮騒』執筆への動因は、調和へのやみがたい欲求、古代ギリシアへの憧憬であったが、その背後にあったものは、古代の調和的世界とは反対の近代の分裂的世界、個人と全体との不協和、肉体と精神の乖離、芸術家の孤独についての強烈な意識である。それは、三島由紀夫の解説によれば、小説家を主人公にしたトーマス・マン(二八七五、一九五五)の小説『トニオ・クレীগエル』(一九〇四年)のテーマである。『トニオ・クレীগエル』は、「彼女は絶対に来はしなかった。そういうことはこの世では起こらぬのである」(第二章)といった言葉が象徴するように、「美」と「知」の調和は不可能であること、「美」に求愛する「知」のハッピーエンドはありえぬことを執拗に描いている。知的な芸術家トニオ・クレীগエルが「美」に憧れることは不可能を望むことなのである。近代においては「美」は「無

知」と同居というのが必然、美しい肉体は無知者にしかない。小説に登場するハンスもインゲも「美しい無知者」である。それゆえ「プラトンのエロスの申し子」トニオ・クレーゲルの憧憬はアイロニカルならざるをえないのである（『芸術にエロスは必要か』昭和三十年）。それは「憂鬱な羨望」と「少しばかりの軽蔑」（『トニオ・クレーゲル』第九章）とが混在した近代のエロスにはかならない。

内面化した近代のエロスが古代ギリシアに憧れるのは、少なくとも三島由紀夫にとっては、古代ギリシアでは美と知、肉体と精神とが調和していたからである。しかし、調和への憧憬から生まれたはずの『潮騒』の主人公は「美しい知者」ではなかった。「黒目がちな目はよく澄んでゐたが、それは海を職場とする者の海からの賜物で、決して知的な澄み方ではなかった」（『潮騒』第一章）と描かれるのは、新治も、三島由紀夫の「美しい無知者」へのアイロニカルな憧憬の所産だったからである。この点について三島由紀夫は、冒頭で示したように、「私の孤独な観照」のために「少しも孤独を知らぬやうに見える登場人物たち」が「痴愚としか見えない結果に終つた」と嘆き、さらに、自分自身も含めて、アイロニカルに憧憬する近代のエロスそのものを断罪した。すなわち美に憧れ、醜い自分を嘆く一方で自分の知の優越を密かに誇るアイロニカルな態度を拒否した。とくに『潮騒』挿筆後の三十歳頃から徐々に三島由紀夫は、トニオ・クレーゲル風の美への憧憬や、精神の自己批判の裏に隠されたナルシスティックな知的優越感に對して辛らつな言葉を浴びせるようになった。たとえば、『トーマス・マン全集』の推薦文（昭和四十五年）には、トニオ・クレーゲルについて、「トニオは、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」とある。また「ナルシズム論」（昭和四十一年）の中でも、近代の「知的精神的ナルシズム」に對する三島由紀夫の痛烈な批判が見られる。そのエッセイによれば、本来のナルシズムとは、ナルシスの神話が象徴しているように「肉体的ナルシズム」であつて、「知的精神的ナルシズム」とは「肉体的ナルシズムの戯画」にすぎない。しかし、近代においてのさばってくるのは後者

の方の「醜いソクラテス」である。「古代ギリシアにすら、やがてソクラテスの近代がしのび込み、知的精神的ナルシズムが覇を制する」のである。

すでに二十二歳のとき「精神の不純」に対比して「肉体の純粹さ」という問題を提起（『精神の不純』昭和二十二年）していた三島由紀夫にとって、「精神の不純」が表面化した「知的精神的ナルシズム」——「精神の怠惰をあらはす太鼓腹や、精神の過度発達をあらはす肋のあらはれた薄い胸などの肉体的個性」を「自ら愛してゐる人々」の「無恥厚顔な振舞」——は、とくに「ゆるすことのできない唯一のナルシズム」（『太陽と鉄』昭和四十三年）であつた。しかし『潮騒』を書き上げたとき、本来の純粹な「肉体的ナルシズム」は満たされなかつた。作者である自分自身に美しい肉体が欠如していたからである。つまりこれが三島由紀夫が『潮騒』に満足できなかつた二つ目の理由である。三島由紀夫の理論からすれば、近代においては肉体と精神、美と知の調和は不可能であり、美しい肉体は無知者にしかありえず、美を創造する精神の作者は醜い存在とままつている。それならばどうすればよいのか。三島由紀夫の答えははっきりしていた。すなわち、分裂の、不協和の、不調和の近代を超克すること、ようするに、精神的存在の作者自身が肉体的に美しくなることである。

五

三島由紀夫が提起した画期的な問題というのは、作家（芸術家）の「肉体」の問題である（谷川渥『文学の皮膚』参照）。そもそも三島由紀夫が三島由紀夫であるゆえんは、古典主義美学への意志から肉体を復活させ、近代文学の限界を超えた点にある。すなわち言語表現の天才三島由紀夫が、「表現としての身体」を、その人工性を、芸術性を徹底的に追求し、自己の全体を表現した点にある。心も、意識も、ことばも、自己の一部にすぎない。近代文学は、ひ

たすらことばで心を、自我を描いてきたが、しかし、文学は心や自我だけではない、肉体も描ける。しかも作家は、『身体の文学史』の著者が言うように、「表現としての身体」に転化することもできる。そんなのは文学ではないとか作家ではないとかは、三島由紀夫が登場してしまつた以上もはや誰も言えない。

さて、ギリシア旅行体験前の二十五歳の三島由紀夫は、「肉体を鍛へるやうに言葉を鍛へ」、「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」(『火山の休暇』昭和二十四年)ていた。「希臘彫刻の的確な線」に似せて古典主義的な文体を作り上げるといふ表現については、トーマス・マンの『ヴェニスに死す』(一九二二年)の影響によるものだといつてまず間違いない。古代ギリシア彫刻のような美少年タツジオに恋する『ヴェニスに死す』の主人公グスタフ・アシェンバハは、「書くときにこの少年のからだつきを手本にすること、自分の文体を自分に神々しく思われるこの肉体の線に従わせること」(第四章)をめざす。この初老の作家が古典主義的な美の形姿を恍惚と眺めてなぞる『ヴェニスに死す』は、三島由紀夫の解説のことばでいえば、「唯美主義がそれ自身の崩壊のうちに死ぬ」(『美について』昭和二十四年)物語である。そんな「愛の死」の形で終わるアシェンバハの運命はまた、「精神が肉体の形をなぞり、肉体に屈服」する二十世紀の作家の全体的な運命を象徴しているのである。

二十世紀におけるほど、精神が肉体の形をなぞり、肉体に屈服したことはなかつた。精神固有の形態は、かくてすでに十九世紀末に崩壊し、ふたたびギリシア時代が再現して、肉体と精神の親密さが取り戻されたかのやうであつた。しかし根本的なちがひは、ギリシアの精神が美しい肉体から羽搏き飛立つたのに引きかえて、二十世紀では、精神がおそれおのいて肉体の中へ逃げ込んだのである。

〔小説家の休暇〕

この「ギリシアの精神が美しい肉体から羽搏き飛立つた」といふ表現はヘーゲル的であるが、このときから近代の

内面への旅が始まったのである。ちなみに、『美学講義』(二八二七―一八二九年)の中で「理念と形態とが調和」(序論Ⅰ)した芸術の理想美を言うヘーゲル(二七七〇―一八三〇)の念頭にあったのは古代ギリシア彫刻である。理念と形態、精神と肉体との調和を美の理想の尺度とするとき、古代ギリシア彫刻は最高の芸術形式、「古典的芸術形式の典型」(序論Ⅳ)であった。それは「芸術の完成」(第二部第三篇Ⅰ)であり、ヘーゲルの理想美を完全に実現するものであった。しかし、この理想美も歴史性を免れえない。近代人へーゲルの歴史的パースペクティヴからすれば、「ギリシア芸術のうるわしい日々」は過去のものでしかない(序論Ⅰ)。古典的芸術は没落し、近代のロマン的芸術へと移行する。この展開は、ヘーゲルによれば、精神と肉体との調和が解体し、精神が肉体に優越するプロセスにはかならず、精神の必然的運動に基づいている。すなわち、芸術美を生んだ精神は、「肉体的なものにおける融和を脱して自己自身へと、自己自身の内なる精神との融和へと戻るよう駆り立て」(第二部第三篇Ⅰ)られ、「内面の無限性の中へと引きこもりはじめ」(第二部第二篇第三章)たのである。なぜなら、精神の本質は肉体と一体になるところにはなく、肉体から自己自身の内に帰還するところにあるからである。精神のこの本能的要求を古代ギリシアの理想美も満たせなかった。これについてヘーゲルは、「美しい彫刻の最高の作品でさえも、うつろな目をしていて、目にこめられた知的内面の精神的集中力が、それらの像から輝きでるといふわけにはいかない」(第二部第三篇Ⅰ)と述べて、古代ギリシア彫刻における知的精神の欠如を、その「美しい彫刻の最高の作品」の「うつろな目」、「魂の簡素な表現である目の光がそれらの彫刻には欠けているということ」(同上)を根拠に指摘する。その点、「黒目がちな目」が「決して知的な澄み方ではな」い『潮騒』の主人公は、ヘーゲルのいう古代ギリシア彫刻のような、精神と肉体とがほどよく調和した古典美に近いといえるのである。

ヘーゲルにとって、精神と肉体とが調和している古典美的調和モデルは、結局は過去に属していたが、一方、三島由紀夫は、それを二十世紀の中で再現できると思った。すなわち、その過剰に発達していた精神は、自分に見合う肉

体を備えて「美しい知者」になれると考えたのである。そこで三島由紀夫は、「肉体」の言葉（『太陽と鉄』）を求めた。『ヴェニスに死す』の主人公とはちがって、ただ単に他人の肉体の美しさを言葉でなぞるといっただけにとどまらず、自分の肉体を美しく形成して古代ギリシアの古典的理想像へと近づけようとしたのである。それゆえ三島由紀夫は、「日光浴」の「太陽」とボディビルのバーベルの「鉄」を契機に、「肉体のうちに失はれかかつてゐた古典的均衡を蘇らせ」（同上）ようとした。しかし三島由紀夫は、「古典的芸術形式の典型」としての古代ギリシア彫刻のようにも、『潮騒』の主人公の「美しい無知者」のようにもなれなかった。ヘーゲルのいう「明朗な安定と至福の状態、自己完結と自己充足の満足感」（『美学講義』第一部第三章）をもった古代ギリシア彫刻の古典的理想像の目は、三島由紀夫の目ほど鋭くなかったし、知的でもなく、むしろ『潮騒』の主人公のそれのように肉体とのほどよい調和の中にあつた。一方、三島由紀夫が目ざしたものは、肉体的にも精神的にも、ほどよいということを知らない、まさに極限状態で均衡を保とうとする古典主義、すなわちニーチェのいう過剰なディオニュソスのなから生まれた「アッティカ悲劇」の古典主義的形姿である。しかしながら、精神との「古典的均衡を蘇らせ」るために鍛え上げられた三島由紀夫の肉体は、過剰に発達していた三島由紀夫の知的精神に追いつくことができただろうか——ともかく、古典美を、文体だけでなく、肉体でもなぞるといっことを真剣に考え、命がけで実行した芸術家というのは、おそらく世界でただ一人、三島由紀夫のほかには誰もいなかったように思われるのである。

使用テキスト

『三島由紀夫全集』新潮社、一九七三年、一九七六年。

主要参考文献

(1) 野口武彦『三島由紀夫の世界』講談社、一九六八年。

- (2) Georg Lukács : Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Sammlung Luchterhand 36, Darmstadt 1971. (ルカーチ『小説の理論』原田義人／佐々木基一訳、ちくま学芸文庫、一九九四年)
- (3) 中条省平『反り近代文学史』文藝春秋、二〇〇二年。
- (4) Friedrich Nietzsche : Die Geburt der Tragödie (Band 1). In : Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden (KSA). Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988. (ニーチェ『悲劇の誕生』秋山英夫訳、岩波文庫、一九六六年)
- (5) Thomas Mann : Tonio Kröger/Der Tod in Venedig (Band 8). In : Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt am Main 1974. (トーマス・マン『トニオ・クレーゲル／ヴェニスに死す』高橋義孝訳、新潮文庫、一九六七年)
- (6) 谷川 渥『文学の皮膚』白水社、一九九六年。
- (7) 養老孟司『身体 of 文学史』新潮社、一九九七年。
- (8) G. W. F. Hegel : Vorlesungen über den Ästhetik (Werke 13-15). In : Werke in zwanzig Bänden (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), Frankfurt am Main 1993-1995. (ヘーゲル『美学講義』長谷川宏訳、作品社、一九九五年～一九九六年)
- (9) 小田部胤久『芸術作品は自然の所産よりも高次である』——ヘーゲル美学における自然と芸術——『現代思想臨時増刊号ヘーゲルの思想』(青土社、一九九三年七月)所収。
- (10) 『決定版 三島由紀夫全集 4』新潮社、二〇〇二年。