

三島由紀夫『潮騒』論

——可視性の領界——

梶尾 文武

一

昭和三〇年代は、「想像力」が文学概念の枢要な座を占めた時代である。ジャン・ポール・サルトルの『想像力の問題』(平井啓之訳、人文書院、55・1)は、その思潮を決定づけた書として知られる⁽¹⁾。本書の眼目は「像 (image)」の措定を外的実在の否定と捉え、これを内的意識の水準に定位するところに存する。「美とは想像界にだけしかあてはまり得ず、その本質的構造のうちはこの世界の空無化を蔵している価値である。これこそ倫理と審美性とを混同することが馬鹿げていることの所以である」。こう述べるサルトルによれば、想像力とは知覚された現実の「無化 (neantisation)」の謂いであり、美の意識、そしてその所産たる芸術作品は、

かような意味での想像力によってのみ与えられる。倫理性と審美性、知覚された「現実」とそれを空無化する「想像力」を背反的に捉え、「芸術作品とは非現実的存在である」と規定するサルトルの想像力論は、日本文学の領域では、「政治と文学」という従来から反復された問題構制のうち⁽²⁾に消化され、反政治主義⁽³⁾の立場をとる文学者たちが「文学」の美的自律性を主張する際の理論的な参照枠となった。

戦後批評における想像力論の展開は、一九五四年に奥野健男の編集で創刊された同人誌「現代評論」をもって嚆矢とする⁽⁴⁾。翌五五年、その同人出身の服部達・村松剛・遠藤周作の三者は「メタフィジック批評」の旗印を掲げて文壇に進出、新しい批評の登場を印象づけた。「三角帽子」と名乗る覆面座談会(「文学界」55・4〜9)において、「近代

文学」派に代表される實在論的な「自然主義批評」への対抗を旗幟鮮明にした彼らは、日本文学における「フィクションをつくりだす、想像力」の貧しさを批判し、メタフィジックな想像世界の自律性を擁護した。「キリスト教のよくな形での宗教がなかつた」点にメタフィジックの欠落の一因を求めた彼らは、「なぜ、われわれの国では美がモラルの代用をしたのに、西欧では美とモラルとが敵視しなければならなかつたか」と問う。彼らによれば日本においては、現実世界を司る倫理モラルを成り立たしめるような「神」が存在しないために、審美性と倫理性とが未分化のまま混交している。それゆえ日本の風土にあつては、倫理に対立するものが美的価値を有しえない。そのことを批判する彼らは、「美」という対象を所与のものとして扱う前に、そもそも日本人にとって美は存在するかと問わねばならなかつた。

この覆面座談会に並行して「われらにとって美は存在するか」(「群像」55・6・9)と題する批評を連載した服部達は、日本文学の風土に西洋ロマン主義的な審美性を導入し、作品の内在的価値にもとづく「美」の原理を批評の「統一的基準」に据えよと提唱した。「一見複数個あるごとく思われる美の基準を、単一のものたらしめる、より根本的な視点を発見すること、すなわち複数の美学の上に単一の美

学を設定すること」⁶⁾、服部が自身の批評に課した課題は、こうした普遍妥当な「美学」の原理化である。服部の企てを「日本の批評史がある本質的な転換を強いられる端緒」と位置づける月村敏行が言うように、普遍美学を志向する「メタフィジック批評」の構想は、「同時代における文壇の崩壊」すなわち戦後派的政治主義の失効を背景としていた。すなわち「戦後十年間を風靡した「近代文学」的公式」⁸⁾に引導を渡すべく、想像力概念を「単一の美学」の基準として押し出すことが、文壇における彼らの主たる目論見であつた。

ところで「三角帽子」の座談会中、彼らがその一貫した「反自然主義的立場、日本の湿潤的風土を芸術的意志で拒否する身構え」に「敬服」を表明した現代作家が、三島由紀夫である。彼らによれば、同世代(一九二〇年代生れ)のトップランナーたる三島は、反自然主義的な骨法を備えた小説の書き手として期待される稀有な存在であつた。同じ時期、三島もまた「自然主義文学が作り出した小説の「素朴なリアリティー」が、何故かうまで現代日本人の頭に深くしみ込んでゐるのか、私にはほとんど理解しがたい」と発言するなど、文学世界の自律性を解さない實在論的な発想への批判を服部らと共有していた。

だが当時の三島が標榜したのは、古代ギリシアを理念型とする「古典主義」の立場である。三島は『禁色』第一部（新潮社、51・11）の刊行後、五一年末から翌年五月にかけて世界一周旅行に出発した。その旅程で「眷恋の地」であったギリシアに到った彼は、帰国後『アポロの杯』（朝日新聞社、52・10）にまとめられた紀行文で次のように述べた。

希臘人は外面を信じた。それは偉大な思想である。キリスト教が「精神」を發明するまで、人間は「精神」なんぞを必要としないで、矜らしく生きてゐたのである。希臘人の考へた内面は、いつも外面と左右相称を保つてゐた。希臘劇にはキリスト教が考へるやうな精神的なものはない。それはいはば過剰な内面性が必ず復讐をうけるといふ教訓の反復に尽きてゐる。

（強調は原文）

ギリシア世界に範例を求めた三島は、キリスト教的な一神論に前キリスト教的な汎神論を、病める精神に健康な肉体を、興行を秘めた内面に目に見える外面を対置する。三島の「古典主義」の美学はこの構えにおいて、メタフィジック批評のそれとは相容れない。たとえば遠藤周作は、自身の範例とするカトリック文学の特性を、「この地上を超自然世界の投影として考へる」とともに「人間心理をながめ

る場合」でもその背後に形而上学的な「第三次ダイメンション」を看取するところに見出していた。⁽¹⁾ 対して三島が模索したのは、そのような不可視の「第三次ダイメンション」を斥け、メタフィジックとは異なる仕方でも「小説の「素朴なりアリティ」」を否定する方途にほかならなかつた。こうした問題意識の下で著された作品が、『潮騒』（新潮社、54・6）である。本稿では以下、三島の「古典主義」時代を代表するこの作品を検討する。

二

歌島は人口千四百、周囲一里に充たない小島である。歌島に眺めのもつとも美しい場所が二つある。一つは島の頂きちかく、北西にむかつて建てられた八代神社である。

ここからは、島がその湾口に位ゐしている伊勢海の周辺が隈なく見える。北には知多半島が迫り、東から西へ渥美半島が延びてゐる。西には宇治山田から津の四日市にいたる海岸線が隠見してゐる。（第一章）

右が、本作の藍本『ダフニスとクロエ』と同じく「地形の説明から話を切り出すやり方」をとる冒頭部である。非人称の語り手は、作品の舞台中でもとりわけ「美しい場

所」であるという「ここ」すなわち「八代神社」に視点を置き、「見える」もしくは「隠見してゐる」という視覚性を想起させる動詞を重ねながら、あたかも海の光景をいままさに一望しているかのようにふるまっている。

二百段の石段を昇つて、一双の唐獅子に成られた鳥居のところで見返ると、かういふ遠景にかこまれた古代さながらの伊勢の海が眺められた。(第一章)

この叙述が配された段階では、作中にはいまだどの人物も登場していない。「二百段の石段」を昇り、「伊勢の海」を眺め渡すかのようにふるまうのは、人物の登場に先行する非現前の語り手である。この描写の方法は、いわゆる三人称客観叙述の一般的特徴には解消されない。竹内清己は「作中には存在しない」この語り手について、「しかも不在の形で、しかと所在する」と指摘するが、右の叙述は主格となる人稱を伴わない「見返る」、「眺められた」といった動詞とともに作品の舞台を呈示し、姿を現さないままそこを案内する語り手の所在を思わせる。人物の登場を遅らせるながら、みずから案内役を務める語り手の現前をも示さないことよつて、冒頭部の叙述は描写が特定の視点に抛らないことそれ自体をいわば過剰に表出しているのである。

寺田透は一連の自然描写について、作者は「視像をとき

はぐし、整理し、燦然と定着」しているにすぎず、その光景を「満身の感覚をはたらかせて感じてゐるのではない」と批判した¹²⁾。服部達は寺田のこの評を受け、「われらにとつて美は存在するか」の連載初回で『潮騒』の自然描写におけるパースペクティヴの形態を検討した。作品冒頭「眺めのもととも美しいもう一つの場所」として紹介されるのは、望遠鏡が備えられた「島の東山の頂きに近い燈台」から望まれる光景である。

午後になると燈台のあたりは、没する日が東山に遮られて、翳つた。明るい海の空に、鳶が舞つてゐる。鳶は天の高みで、両翼をためすやうにかはるがはる撓らせて、さて下降に移るかと思ふと移らずに、急に空中であとづさりをして、帆船に移つたりした。(第一章)

服部は右について、「この描写には、遠近法が欠けている」と述べ「空を舞いめぐる鳶が、灯台、東の山、海、ないしは空自体に比べて、いかに大きく見えることか」と指摘する。さらに彼は、主人公の母と彼の恋人が鮑採りの競争をする場面の、次の描写に注目を促す。

一時間がすぎると、舟は東の磯からかへつて来た。競争のためにいつもの十倍も疲れ果てた八人は、裸の上半身を凭せ合つて黙つて思ひ思ひの方角に目をやつ

てゐる。濡れて乱れた髪は、隣人の髪と纏れ合つて、見分けがつかない。肌寒さに抱き合つてゐる二人もあつる。乳房は鳥肌立ち、あまり日光が澄明なために、日灼けのしたそれらの裸体も、蒼褪めた溺死者の群のやうに見えた。

(第十三章)

右の叙述について、「作者の眼は、つねに、おのれがその輪郭をなぞろうとする対象の直前にある。従つて、一つの対象を描き終えるたびに、作者の眼は不規則に移動し、読者は、果してどこの岩角に坐つてこの情景を眺め渡したらよいか、わからない」と服部は指摘する。服部によれば、「未知」にして「神秘」の奥行を与えるのは、固定された視点に拠る「視覚的遠近法」である。このメタフィジックな奥行が、想像力を喚起するための条件にはかならない。ところが「潮騒」はこれを排し、不定の視点から発する「触覚的遠近法」を採る。そこでは「自然の景観にせよ人物にせよ、つねに、眼前からのぞきこまれることによつて描かれる。その場合、それらにとつては、のぞきこまれた面と、その面の裏側、つまり表面と裏面としか存在しなくなる。いかなる時にも、いかなる場合にも、表面と裏面のたった二つの面しか存在しないのである。表面を引き剥がせば、つねに同じ裏面が現われる。未知の、神秘の入りこむ余地

が、どこにあるうか。こう述べる服部は『潮騒』の美学を前にして、不可視の奥行に想像力の根拠を求める「単一の美学」の構築に蹟く。

改めて右の引用に即して確認すれば、最初の一文では「舟」の帰つて来る光景がある距離感のうちに呈示されるが、続く叙述は八人の海女たちの「裸の上半身」、纏れあう「髪」、鳥肌立つ「乳房」にまで接近し、最後には再び彼女らを「蒼褪めた溺死者の群」に喩えうる距離感が穿たれる。なるほど服部達も言うように、この描写は一点透視的な「視覚的遠近法」には準じていない。しかしそれを不規則に移動する「作者の眼」に映じた対象世界の再現と捉えるのは精確ではない。「見分けがつかない」、「見えた」といった動詞は、それを見たのが何者なのかを確定させないままこの光景を呈示するからである。これらの叙述は、一連の光景が何者の「眼」にも拠らない非人称の眼差しによつて構成されていることを示すのである。

ここで一連の自然描写において、各文がいずれも前文との連接をもたないことに注意しよう。改段を多用する作品冒頭に顕著であるように、『潮騒』の叙述は、簡潔に切り詰められた短文と接続詞の省略を特徴とする。日野啓三は服部の議論を受けつつこの点に注目し、「ひとつのセンテンス

は虚無の中の島だ。多島海を行く船客のように、読者は次々と島を送り迎えるが、島と島の間は完全な非在である。存在の非連続性、時間の非連続性を透写する非連続の文体。動作と動作、事物と事物、動作と事物の間の因果的連関は最小限に節約される」と論ずる。日野によれば、接続詞を斥けた各々のセンテンスは、連続性を備えた世界を構成せず、その向こうには「虚無」と「非在」しかない。日野のいわゆる「非連続の文体」は、対象世界の空間的な連続性を切断し、遠い対象と近いそれをいわば同一の平面上に配列している。その文体は何者にも帰属することのない非人称の眼差しを通じて、諸対象を空間上の遠近に関わらず均質な解像度（ディフィニション）のもとに可視化しているのだ。次節では、こうして対象世界を隅々まで明るみに出そうとするこの小説の叙述が、主人公をいかに塑像しているかをみていこう。

三

冒頭の光景に続き、語り手は主人公を次のような仕方
作品の世界へと導き入れる。

日が暮れはてたころ、一人の獵師の若者が、手には
巨きな平目をぶらさげて、村から燈台へむかふ登り一
方の山道を急いでゐた。

一昨年新制中学を出たばかりだから、まだ十八である。背丈は高く、体つきも立派で、顔たちの稚なさだけがその年齢に適つてゐる。これ以上日焼けしやうのない肌と、この島の人たちの特色をなす形のよい鼻と、ひびわれた唇を持つてゐる。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つた。彼の学校における成績はひどくわるかつたのである。（第一章）

登場した主人公が「若者」とのみ呼ばれ、第一章末尾まで「新治」という名が明かされないのは、個性を漂白した神話的象徴として彼を作品に導入するための操作である。後にも「すこしも物を考へない少年だつた」、「若者の心には想像力が欠けてゐた」と繰り返されるように、語り手はこの美しい若者が彼固有の内面性を欠くことをことさらに強調する。

第一章で「一人の見知らぬ少女」初江を一目見た新治は、以来「ふしぎな不安」に囚われる。「一度も病気をしたこのとない若者は、これが病氣といふうものではないかと怖れた」と、恋をはじめた主人公がそれを「恋」とは知らないことが示唆される。主人公は恋愛心理から隔てられ、未だそれに汚染されない天真（ナイヴ）な存在として象られるのであ

る。

養女にやられていた初江が島に戻ってくると、川本家の安夫が彼女の入智になるといふ噂が囁かれる。「これをきくと真暗になつた」新治がある日、夕闇の浜で事の真相を初江に問い質すと、初江は「あほ。太うそや」とこれを否定する。

二人の頬は大へん近くなつた。お互ひの匂ひが潮の香のやうに強く嗅がれ、お互ひの熱さがわかつた。ひびわれた乾いた唇が触れ合つた。それは少し塩辛かつた。海藻のやうだと新治は思つた。その瞬間がすぎると、若者はこの生れてはじめての経験のうしろめたさに駆られ、身を離して立上つた。

(第五章)

初めて接吻を交わした主人公には、性的欲望も心理的交流も与えられていない。触れた唇の味を「海藻のやうだ」と感じたといふ新治は、ただ「うしろめたさ」を抱くだけである。接吻ののちに快活さを取り戻した新治は、次のやうに描き出される。

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

な潮うしほの流れが、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。新治は日々の生活に、別に音楽を必要としなかつたが、自然がそのまま音楽の必要を充たしてゐたからに相違ない。

(第六章、強調は引用者)

語り手はこのやうに、主人公の命運と自然の運行との「無上の調和」を言祝ぎ、初江との結びつきが彼自身の内面ではなく自然といふ「他動的な力」に導かれたものであることを強調する。作品のタイトルにも選ばれた「潮騒」は、主人公と彼を取り囲む自然との「調べを合はせてゐる」かのような相称性を象徴している。ここでの修辞は自然を擬人化しているというより主人公を自然そのものに擬し、彼と自然とを対等な関係に置く。主人公の内面は固有の奥行を与えられず、外部の自然と同じく可視的な領界に配置されているのだ。

ただし野島秀勝がこれを「作者の発言ないし注釈」もしくは「作者の願望投射」と見做すやうに、右の措辞は主人公がもつ言葉との均衡を欠いている。主人公が「若者」「新治」「彼」と名指されるばかりで自称詞が用いられないことは、そのことを傍証していよう。すなわちこの叙述では、主人公が彼をこれらの三人称で呼ぶ座から捉えられている

ため、「思はれた」「相違ない」という判断が、必ずしも彼自身によるものではないことが露顕する。主人公の意識の動きを再現しているかにみえる叙述はこのように、実は彼の言葉とはかけ離れている。引用符「」に括られた会話文の場合でさえ、語り手は「もちろんこれほど理路井然とはなく、前後したときれときれの話し方ではあつたが、若者はめづらしく能弁に、ざつとこんなことを少女に話した」と断り、ここで語られた言葉と新治の拙い言葉との不一致を明示するのである。

ある嵐の日、観的哨で待ち合わせた新治と初江が裸になつて焚火の前で抱擁を交わす場面は、本書の山場のひとつに数えられる。新治が眠りから醒めると、「焰のむかう」に「水に濡れた全身を火に乾かす」初江の姿が「おぼろげ」に浮び上がる。

決して色白とはいへない肌は、潮にたへず洗はれて滑らかに引締り、お互ひにはにかんでゐるかのやうに心もち顔を背け合つた一雙の固い小さな乳房は、永い潜水にも耐へる広やかな胸の上に、蓄薇いろの一雙の蕾をもちあげてゐた。新治は見破られるのが怖さに、ほんのすこししか目をあけてゐなかつたので、この姿はほんやりとした輪郭を保ち、コンクリートの天井にと

どくほどの焰を透かして、火のたゆたひに紛れて眺められた。
(第八章)

三好行雄が「比喩や擬人法の多彩さ」に注目を促した上で「新治の眼に初江の乳房が、決してこんなふうに見えていなかったのも確かである」と指摘するとおり、初江の肉体を描き出す叙述は、新治が知覚した対象の再現ではない。この光景の叙述では、非人称の眼差しがいわば新治が見た以上のものを捉えている。「火のたゆたひ」に遮られた初江の裸は、新治の薄く開かれた目には「ほんやりと」しか見えていないはずである。にもかかわらずそれは、新治の内的意識から切り離されたところで明敏に可視化され、内部への奥行を欠いた純粹なオブジェとして象られる。簡潔ながら多彩な修辭を施したその文体によつてである。叙述はこのとき、主人公の目に見えたものから乖離していることをあえて露出させ、彼の視覚像の再現とは別様の、文体それ自身がもたらす可視性のもとにこの光景を組み立てているのである。

新治が起きていることに気づいた初江は、「目をあいちやいかんぜ！」と訴える。ところが新治はもう目を閉じようとはせず、二人はそのまま焰を隔てて裸になる。

「その火を飛び越して来い。その火を飛び越してき

たら」

少女は息せいてはゐるが、清らかな弾んだ声で言った。裸の若者は躊躇しなかつた。爪先に弾みをつけて、彼の炎に映えた体は、火のなかへまつしぐらに飛び込んだ。次の刹那にその体は少女のすぐ前にあつた。彼の胸は乳房に軽く触れた。『この弾力だ。前に赤いセエタアの下に俺が想像したのはこの弾力だ』と若者は感動して思つた。二人は抱き合つた。少女が先に柔らかに倒れた。

(第八章)

引用符『』に括られた叙述もまた、新治の思うところの再現とは捉えられない。振り返ってみれば、新治が「赤いセエタア」を着る初江と接した場面の叙述は、次のようなものだったはずだからである。

ほとんど固い支へを隠してゐたかのやうなセエタアの
小高い盛上りは、乱暴に叩かれて微妙に揺れた。新治
は感心してそれを眺めた。乳房は、打ちかかる彼女の
平手に、却つてじやれてゐる小動物のやうに見えた。
若者はその運動の弾力のある柔らかさに感動した。は
たかれた黒い一線の汚れは落ちた。

(第四章)

このときの初江の乳房とその「弾力のある柔らかさ」もまた、多彩な修辭とともに詳さに可視化されている。だが

新治はたんに「感心してそれを眺め」、「柔らかさに感動した」にすぎない。焚火の前で乳房に触れた際、新治は「前に赤いセエタアの下に俺が想像したのはこの弾力だ」と思つたというが、それに対応すべき「想像」の機微は、当該の場面では描き出されていなかったのである。主人公の意識を再現しているかのような叙述が、実は彼の意識した内容に還元されえないのである。本作の叙述はこのように、内的な意識を主人公から奪い、彼の意識にみせかけられた領界をもれなく明るみに出してゆく。その領界は明晰かつ修辭的な文体によつて包摂され、彼自身からは引き剥がされている。叙述は主人公の内面が彼自身には帰属しないことをあえて露顕させる文体をもつて、その恋のはじまりを準備するのである。

四

前半部で主人公の恋愛に糸口をひらいた『潮騒』は、中盤にそれを定着させるための筋立てを設ける。すなわち、二人の恋を邪魔する第三者の介入である。二人の仲が島の人々の噂になると、初江の父照吉は娘に新治と会うことを禁ずる。この間、親方の十吉の仲介で内緒の手紙が初江からよこされる。

新治は考へることが上手でなかつたので、初江に会ふべき何の手だても見つからなかつた。今までだつて逢瀬は稀であつたが、また逢ふ日のたのしみが待つ間を忍ばせた。今は会へないと思ふと、会ひたい思ひが募り、さりとて十吉にあのやうに誓つた以上、漁を休むこともできない新治は、毎夜漁からかへつてのち、人通りの果てたところを見計らつて、初江の家のまはりをうろつくほかに術がなかつた。

(第十二章)

右は、恋を知らなかつた新治の、初江に対する恋愛感情を端的に物語る。新治自身は「恋愛」という語彙を持たないが、彼が初江に「会ひたい思ひ」を募らせるのは、「今は会へないと思ふ」からである。主人公の恋愛は、それを妨害する第三者の介入を経てはじめて確かなものになるのだ。

ここで興味深いのは、二人の邪魔者として働く第三者については、いずれも通俗的な意味での「文学」の教養を有すること、そしてそれに相應しい自意識を抱えていることが強調される点である。新治に恋心を寄せる、燈台長の娘千代子はその一人である。

千代子はいつも陰気な表情をし、自分が美しくないといふことを、たえず依怙地に考へてゐた。今のところ

これが、東京の大学で仕込んできた「教養」の最も目立つ成果であつた。しかしこれほど世の常の顔立ちを、そんなに美しくないと考へ込むのは、ひどく美人だと思ひ込むのと同じくらゐに、僭越なことだつたかもしれない。

(第七章)

東京の大学で英文学を学び、過剰な自意識に苦しめられる千代子は、天真オナイな主人公らの場合とは調子を変えてシニカルに描き出される。嵐の日、観的哨から降りてくる新治と初江を見てしまった千代子は、初江の婿候補の安夫にこのことを口外する。二人の恋を邪魔してしまつたことについて、千代子は罪の感情に苛まれずにはいられない。

だれも忙しくて千代子に目もくれなかつた。毎日のなりはひの単調なしかし力強い渦が、この人たちをしつかりととらへ、その体と心を奥底から燃やしてをり、自分のやうに感情の問題に熱中してゐる人間は、一人もゐやしないのだと千代子は思ふと、すこし恥かしい気持がした。

(第十一章、強調は引用者)

右引用の「毎日の」に始まる一文は、「自分」という自称詞が無理なく配されていることからわかるように、「と千代子は思ふと」までが彼女自身が心内に発した言葉の再現と見做しうる。彼女の心理描写は主人公の場合とは対照的

に、彼女自身の有する言葉とよく均衡している。語り手はシニカルな調子で彼女の心理を描き出し、内向的な文学少女として導入したこの人物を、その「教養」ゆえに軽蔑してみせるのである。

安夫もまた、陳腐な「教養」をもつがために、この小説では嘲弄的に扱われる。語り手が「憎気はないが、薄い眉は小狡さうである」と揶揄する青年安夫は、観的嗜での出来事を千代子から聞きつけると、新治に対する競争心に駆られて初江を組み伏せようとする。

安夫はやつと威厳を取戻して初江の目をにらんだ。十分落着いて堂々と女を口説いてゐるつもりで安夫は、われしらず、想像上の新治のかうした場合の正々堂々さを模倣してゐたのである。

(第九章)

島の若者としては珍しく「標準語」を操り、「都会の三文雑誌によく出てくる」「征服された」女の告白を好むという安夫は、持ち前の想像力を活かして「想像上の新治」を模倣している。そこに飛んできた蜂に邪魔されると、安夫は「なあ、親爺に告げ口せんといってくれ」と初江に泣きつくが、語り手はその姿を「まことに可笑しかつた」とあからさまに嘲らずにはいない。二人の仲を妨害し、恋愛心理とは無縁だった主人公を恋へと導く二人の脇役、千代子と

安夫は、天真ナイヴな主人公たちとは対照的にこの時代の子に相應しく、陳腐な文学趣味に冒された人物として戯画化されているのだ。

青海健は作中での千代子の役割に注目し、「主人公たちの幸福な物語を外からのぞき見する外部からの視線、つまり千代子は『潮騒』という作品そのものの自意識であり、作品内の物語を相対化する作者の眼である」と論ずる。「自意識の排除をもくろんだ作品自体の中に、すでに自意識的な存在者が混入しているのだ」と¹⁹⁾。しかし作品の筋立てに即すれば、こうした「自意識的な存在者」こそが、シニカルな調子で「相対化」され、自己否定されているとすべきである。後年、三島はこの作品のベストセラー化を振り返り、「潮騒」の通俗的成功と、通俗的な受け入れられ方は、私にまた冷水を浴びせる結果になり、その後ギリシア熱がだんだんにさめるキツカケにもなつた」と回想する。作中で愚弄されているような「通俗」な文学趣味が同時代の大衆社会に醸成されていたことが、皮肉にも『潮騒』を流行作へと押し上げたと言つてよい。三島が落胆したのは、本書が「典型的な恋愛物語」としてブームを呼ぶ一方で、そうしたナイヴな典型を象るべく作品に蔵された、文学趣味に対する冷笑が見落とされたからにはかならない。『潮

『騷』は自意識を備えた人物をあえて導入し、なかば悪意をもって彼らの凡庸さを冷笑することによって、文学的な内面性の駆逐という主題をより明確なものとするのである。

五

『潮騒』の執筆に際して、作者が小説の舞台「歌鳥」のモデルとした伊勢神島を訪れていたこと、完成後の映画化（谷口千吉監督、東宝、54・10）を予め見越していたことはよく知られている。作者は神島で行われたロケに立ち会った際、次のような感想を零した。

小説では、どんなに劇しい行為を描いても、作者には行為の意味だけがわかつてゐて、行為の体験といふものはないのであるが、映画俳優は、目の前でそれを演じてみせるのである。すると作者は、行為の意味はどこかへ行つてしまつて、行為だけが動いてゆくやうな不安を与へられる。⁽²³⁾

三島によれば、小説は映画のように俳優の肉体を通じて人物の行為を「体験」することができない。言語表現としての小説に可能なのは、行為をただ「意味」として分節することのみだといふのだ。三島の言う「劇しい行為」は、作品の後半部に配されている。初江の父照吉は、安夫とど

ちらが婿に相応しいかを見極めるため、新治を甲板見習として持船に乗り組ませる。新治は出航前に初江から彼女の写真を譲り受けるが、それを知らない安夫は初江の婿になるのは自分だと吹聴する。沖繩に到着した船は颯風に見舞われ、運天港に接岸したものの船を繋ぐワイヤーとロープが切れそうになる。すると怖気づく安夫を尻目に、新治が修復に名乗りを上げる。新治の勝利を決した、本書後半部の山場である。

若者は力の限り泳いだ。巨大なものはすこしづつ躍り退いて道をひらいた。固い岩盤が鑿岩機に穿たれてゆくやうに。

浮標が手にふれたとき、若者は手を滑らして押し戻された。すると今度は幸ひ波が、胸をほとんど浮標にぶつけるばかりに、一息に彼を運んで、浮標に一気によちり登らせた。新治は深い息をした。風が彼の鼻孔と口にふさがつた。⁽²⁴⁾（第十四章）

この叙述は新治の内面のみならず、彼自身になしうる行為からも乖離している。作者は『潮騒』では「わがアルカディア」を描き出すために「自然の頻繁な擬人化をも辞さなかつた」と自註するが、泳ぐ彼のために海が「固い岩盤が鑿岩機に穿たれてゆくやうに」道をひらくというスペク

タクルは、修辭としてしか成り立ちえない。およそ体験的な運動感のない書割めいたこの叙述では、言語表現において行為を再現することの不可能性がリアルな描写によって打ち消されるのではなく、再現性を欠いた修辭によってむしろ露呈している。すなわち彼の行為を象るこれらの叙述は、なされた行為の再現であることを止め、言葉それ自体として自己完結している。こうした非再現的な文体が、語られた言葉を上回ることはない対象として主人公の「行為の意味」を明らかにするのである。

作品の最後の場面を検討しよう。新治は試練を乗り越えようと、ようやく初江との結婚を認められる。作品冒頭で「眺めのもととも美しいもうひとつの場所」として紹介されていた燈台から、二人は海の光景を眺め渡す。

初江がふたたび喚声をあげた。レンズの視界に巨船が入ってきたのである。

それはあんまり結構な、肉眼の見るのできない明晰で微妙な映像だったので、若者と許婚は、船がゆつたりとレンズの視界をよぎるあひだ、譲り合つてかはるがはる見た。

船は二三千噸の貨客船らしい。プロムネイド・デッキの奥の、白い卓布を敷いたいくつかのテーブルと椅

子のはつきり見える。一人一人ゐない。

食堂らしいその部屋の奥に、白瀝青塗りの壁と窓がみえ、ふと右方から、一人の白服のボーイが現はれて、窓の前を横切つた。…… (第十六章)

二人が覗く望遠鏡のレンズには、はるか遠い船上の「テーブルと椅子」「壁と窓」「白服のボーイ」が事細かに映し出されているという。遠景をレンズという平面の上に拡大して映し出す望遠鏡の機構は、遠い対象であれ近い対象に等しい解像度で可視化する。冒頭と末尾に配された燈台からの海景が、いずれも望遠鏡のレンズを通して「肉眼の見るのできない明晰で微妙な映像」として呈示されていることは、この小説の自然描写の方法そのものを解きあかしているのだ。これに続くのが、次の叙述である。

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はらず、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。……(第十六章、強調は引用者)

右の「思ふのであつた」以下の叙述もまた、主人公の心理描写であるかみえて、彼がその内面に発した言葉の再

現とは捉えられない。自称詞が斥けられたこの叙述では、主人公らを「かれら」と指呼する外的な座が設けられ、「思ふ」ところの帰属先が主人公自身と一致しないことが示されているからである。

若者は美しい歯をあらはして微笑した。それから自分のシャツの胸のかくしから、小さな初江の写真を出して、許婚に示した。

初江はそつと自分の写真に手をふれて、男に返した。少女の目には矜りがうかんだ。自分の写真が新治を守つたと考へたのである。しかしそのとき若者は眉を聳やかした。彼はあの冒険を切り抜けたのが自分の力であることを知つてゐた。(第十六章)

これが『潮騒』の終結部である。新治と初江のすれちがいを示すこの結末については、多くの論者がここにある種の転調を見出してきた。たしかに助川徳是が「この作品の末尾から新治はいわば肉体を精神の誇りが冒す病へと傾かうとしてゆく」と解釈するように、主人公にはそれまで欠けていた内面性がこのとき初めて生じたかにみえる。しかし、彼の意識に関する叙述と初江のそれとは非対称である。「自分の写真が新治を守つた」という叙述は、「と考へたのである」と引き受けられ、それが初江の考えから発するこ

とが端的に示される。対して、「あの冒険を切り抜けたのが自分の力である」という叙述は新治の意識であるように装いながら、そのことを「彼は」「知つてゐた」とする注釈に挟まれ、その思いなしの帰属先と彼自身との同一性が打ち消される。いずれも「自分」という自称詞を用いるものの、後者の叙述は前者のそれに比して、人物の内なる意識をそのまま再現してはいないことを表出しているのだ。結末の叙述はこうして、その向こう側に主人公の意識の拡がりを想定させることを阻むのである。

先にも瞥見したとおり、「メタフィジック批評」に代表される同時代の新進批評家たちは、戦後十年間に覇権化した戦後派文学の政治主義的な批評枠組を拒否し、実在を超越する想像力に文学の本源を求めていた。しかし両者は、言語をあくまでも言語外の対象——実在もしくは想像——の再現手段として捉えるという前提を共有している。対して『潮騒』の三島由紀夫が試みたのは、この前提そのものに否を告げ、「想像力」とは別様の仕方、「小説の「素朴なりアリティー」を乗り越えることであつた。この作品では自然描写においても主人公の心理描写においてもメタフィジックな興行が排除され、対象世界の全てはただ言葉だけで可視化される。すなわちその可視的な境界は、実在にも

想像にも還元されない自己完結的な言葉、外面としての言葉によって包摂されている。『潮騒』に代表される「古典主義」時代の三島の文体はこのように、不可視の奥行を否定し、言葉のみによって世界の全体を均質かつ表面的な明るみのもとに置くところに特質をもつのである。

中野重治は『潮騒』について、「貧しい漁村の生活に話をのせているが、この貧しさの問題、歌島が世紀の現実から閉鎖的におくれている問題からは読者の眼を外らせてだけ話を運んでいる」ことに疑問を呈した。言ってみれば、これは本作のオリエンタリズムに対する批判である。中野によれば、作者は歌島の美を礼讃するが、彼自身がそれを「ほんとうにも美しいと思っているのかどうか」は疑わしい。中野はそれゆえ「歌島の美しさの三島による説教は、金持ちが貧乏人に貧乏のたのしさ、美しさを説くのに似ている」とし、当事者性を欠くその審美的表象が本質的に空虚であり無責任であることを衝いた。²⁶⁾ 中野によれば、たとえ旧式の道徳に適っているとしても、作者の内的な「信」という倫理的契機を欠くがゆえに、この作品の「美」には中身がないというのだ。次の三島の言は、こうした批判に対する応答として捉えられる。

何から何まで自分の反対物を作らうといふ氣を起し、全く私の責任に帰せられない思想と人物とを、ただ言語だけで組み立てようといふ考への擒になつた。(『潮騒』1954)²⁷⁾

三島が十分に自覚していたように、美と道徳との恩寵的な調和の上に築かれた『潮騒』の牧歌的樂園は、それを表象する作者の「責任に帰せられない」ような客体であり、「ただ言語だけで組み立てよう」という志向にもとづくがゆえに空虚である。この小説は何ものにも還元しえない言葉それ自体にのみ準拠し、世界は奥行のないその文体によって隅々まで包摂され可視化される。かくて三島の「古典主義」の頂点にして終焉を標し付ける『潮騒』は、表象する主体の内的な「信」を解除するところに可視的な「美」を確保したのだ。付言すれば、以後の三島が「古典主義」を放棄するのは、そのようにして装われた「美」の空虚な外面性に耐えられなかったからにほかならない。およそ二年後に著された『金閣寺』（新潮社、56・11）は、「美」と「信」との関係を改めて問い直し、「美」を過剰な「信」によって充填する試みを宿すことになろう。

【注】

- (1) 訳者の平井啓之は本訳書の刊行前、サルトルの所説を紹介する論文「想像力の問題」(『近代文学』54・6～7)を著している。
- (2) 創刊号刊行は六月、第二号刊行は二月(二号で廃刊)。同人には後述する「三角帽子」の三者の他に日野啓三・吉本隆明・東野芳明らがいる。
- (3) 三角帽子「メタフィジック批評の旗の下に1われらの風土を越えて」(『文学界』55・4)
- (4) 注3に同じ。
- (5) 三角帽子「メタフィジック批評の旗の下に2批評と創作との間」(『文学界』55・5)
- (6) 服部達「われらにとつて美は存在するか—作品評価の混乱について」(『群像』55・6)
- (7) 月村敏行「服部達の死」(『批評の原理』国文社、74・12)
- (8) 服部達「近代文学」的公式の崩壊——一九五五年の収穫・評論」(『文学界』55・12)
- (9) 三角帽子「メタフィジック批評の旗の下に5未来への突破口」(『文学界』55・8)
- (10) 三島由紀夫「私の小説の方法」(『文章講座4』河出書房、54・9)
- (11) 遠藤周作『カトリック文学の問題—現代の苦悩とカトリシズム』(早川書房、54・7)。なお、遠藤の出世作『白い人』(『近代文学』55・5～6)『黄色い人』(『群像』55・11)は、カトリック文学の日本の可能性をめぐる彼の問題意識をよく映し出している。
- (12) 佐伯彰一「潮騒」について」(三島由紀夫『潮騒』新潮文庫、73・12)
- (13) 竹内清己「潮騒—その方法と挑発」(『文学構造—作品のコスモロジー』おうふう、97・3)
- (14) 寺田透「美しい海の映像」(『日本読書新聞』54・7・12)
- (15) 服部はここでの議論の参照先について「ハーヴァード大学のアイヴィンス教授は、その美術史研究において、ギリシア時代の遠近法と近代の遠近法との相違を幾何学的に説明し、前者は触覚的であり、後者は視覚的であると論じた」と言及している。服部は出典を明らかにしていないが、視覚的(optic)と触覚的(haptic)の対照については、William Mills IVins, *Art & Geometry: a study in space institutions* (Harvard UP, 1946) に詳しい。
- (16) 日野啓三「三島由紀夫論」(中島健蔵他(編)『現代作家論叢書(7) 昭和の作家たちⅢ』英宝社、55・11)。柳瀬善治は、のちに『存在の芸術』(南北社、67・11)に集成される日野

の現代芸術論とこの『潮騒』評とが文脈を共有することを指摘する（『三島由紀夫研究——知的概観的な時代』のザインとゾルレン）創言社、10・9）。なお日野は「現代評論」同人として服部達の近傍にあり、『潮騒』の刊行直後、服部・奥野健男と連名で書評「小説世界の現状」（『新日本文学』54・8）を著している。三者の『潮騒』評が多くの共通点をもつ所以である。

- (17) 野島秀勝「拒まれた者」の美学——三島由紀夫論（『群像』59・2）

- (18) 三好行雄「解説」〔三島由紀夫「少年少女日本文学館26 潮騒」講談社、88・1）

- (19) 青海健「三島由紀夫とニーチェ」（『群像』88・6）

- (20) 三島由紀夫『私の遍歴時代』（講談社、64・4）

- (21) 昭和三〇年前後から本格化する「大衆社会の文学化」について、拙論「三島由紀夫『美徳のよろめき』論——小説

家の明晰」（『国語と国文学』07・7）を参照。

- (22) ドナルド・キーン「三島由紀夫著『潮騒』」（『文芸』54・9）

- (23) 三島由紀夫「『潮騒』ロケ随行記」（『婦人公論』54・11）

- (24) 三島由紀夫「小説家の休暇」（講談社、55・11）

- (25) 助川徳是「『潮騒』——三島由紀夫・主要作品の分析」（『解釈と鑑賞』72・12）

- (26) なかのしげはる「『潮騒』と大人気のない話」（『新日本文学』57・10）

- (27) 三島由紀夫「十八歳と三十四歳の肖像画」（『群像』59・5）

*『潮騒』からの引用は、初刊本（新潮社、54・6）を底本とする『決定版三島由紀夫全集』第4巻（新潮社、01・3）に拠る。執筆に際しては、日本学術振興会科学研究費補助金の助成を受けた。