

よみがえる三島文学

——後期作品における「天皇」をめぐる新たな解釈の試み

李 恵 慶 (大阪経済法科大学
アジア太平洋研究センター)

三島文学の「問題」

——昭和という時代の釈明

昭和文学史のなかで三島由紀夫ほど、昭和という時代に拘泥した作家は他にいないと思われる。三島文学の「問題」は、ほとんど昭和とは何かという問いと同義である。それは彼が昭和元年に一歳を迎え、昭和と共に、あるいは異端児として昭和の「外」で四十五年を生き、終局には衝撃的な最期を逃げたという神話的理由によるのではない。

むしろ「私の文学の表現しようと企ててゐるものが「時代」とその意味とである」(全集二五、一二九頁)という一節から読み取れるように、三島文学が彼自身の「年代の釋明」(同書、一二六頁)、つまり昭和という時代の釈明に費やされているからである。

「「時代」とその意味と」に拘り、その釈明を文学者の最大の仕事としていた三島にとって、昭和は特権的な時代といえる。それは何よりも昭和の歴史の連続性を断ち切った敗戦の経験と切っても切れない関係にある。

「われわれ戦争を経過した時代の投影を意味している「時代」の観念はもつと茫漠としたとりとめのないものであるかもしれないが、同時にはるかに本質的な時代の投影を意味してゐる」(全集二五、一三一頁)ということからうかがえるように、三島にとって「敗戦によつて完全に前期後期に分けられた」(全集三二、三六五頁)昭和は、それが他の時代と異なった社会的・政治的・経済的あらゆる背景をぬきにした後にも厳然として残る、「本質的な時代の投影」となる。

かくして三島は昭和の「青年の時代の悩み」(全集二五、一三〇頁)をすべての外部条件から

切り離し抽象化してゆく。とはいえ、この抽象化への固執は大きな危険性も伴う。なぜならその「悩み」が最も正確な時代の投影として抽象化されればされるほど、それはその時代をとともにした人しか知りえないものとなり、「時代とともにもつとも早く滅びゆく」(同書、同頁)可能性すらあるからである。

しかし三島はその危険性を承知の上でさらに「時代」に拘ってゆく。彼に言わせると、時代とともに「枯れ果てて記憶も止めなくなる」可能性があるだけにその悩みは「生き物であり、時代の本質はそこにやど」(同書、同頁)る。それゆえに、三島文学における「時代の悩み」は「抽象化された純粋な、それだけに超時代的」(同書、一三二頁)なものになる。

こうして、昭和という「時代の全き投影」「もつとも正確な投影」(同書、同頁)たる三島文学は、「砂の中からえり出され」輝きを放つ砂金のように、時代が変わってもその「輝き」を失うことのない「超時代的」(同書、同頁)なものになる。

「反時代的ポーズ」

——一羽の黒い不吉な蝶々のようにあれ

三島はきわめて「危険な思想家」(全集三二、一七八頁)である。それは彼が作家として旺盛に活躍していた戦後の当時はむろんのこと、今現在もそうである。否、なおさらと言った方が正しい。

先にも述べたように、三島は自分の文学の存在理由を昭和という時代の釈明に求め、つねにすでに「時代と寝」(全集二七、八五頁)してきた。しかし、それが単に時代に寄り添って一緒に歩むことでないのは言うまでもない。むしろ時代と切り結び、時代を問い続けることである。

三島ほど反社会性に満ちた「反時代的ポーズ」（同書、同頁）を取ってきた作家は他にいない。周知のように、彼には「反動的なイデオログ」「天皇主義者」「右翼」といったレッテルがしばしば貼られる。確かにそう呼ばれる材料は多々あり、断片的とはいえまったく根拠のないことではない。しかし少し違う見方をしてみると、それらはすべて彼の取ってきた「反時代的ポーズ」ということが理解できる。

小説を「生の現存在性の追究」として「糞をひり、大飯を喰い、死の尊厳をさへ敢て犯す」（全集三三、二八八頁、傍点引用者）ものと見なす三島にとって、「反時代的ポーズ」は社会をひっくり返して構築し直すと同時に、時代の釈明に不可欠な時代の本質をあぶり出す最も戦略的な方法である。

そうした「反時代的ポーズ」から時代と切り結んでいく三島（文学）は、アウトローとして社会を揺さぶってやまない。三島が自分の文学を「重傷者の兇器」に例えているのは単なる偶然ではない。

成長期を送った「戦争時代から時代に擬すべき」「兇器をつくりだして来た」という三島は、自分の文学を、あたかも「若き強盗諸君が、今の商賣の元手であるピストルを、軍隊からかつさらつて来」て、「自分たちの生活をこの一挺のピストルに託してゐる」と同じく、「不法の兇器に託」（全集二五、一二六頁）す。

社会に「兇器」を突き付け、文学を「反社会性の領域」（全集三三、二一九頁）へ誘う三島は社会の反逆を夢想する。そこではつねに「社会秩序の隠密な再編成」（同書、同頁）となる「世界の裏返し」（全集一九、三八六頁）が企まれ、社会秩序の転覆が企てられる。

むろん、そうしたことが多少なりとも文学の役割の一つとしてあることは言うまでもない。しかし三島の場合はその深度において他と甚だしい隔たりがあり、延いては日本だけでなく世界を震撼させた彼の最期も先の「世界の裏返し」の極致として捉えることができる。この意味では彼の死さえも文学の延長線で考えることは十分可能である。

つねにすでに「反時代的ポーズ」が取られ「不法の兇器」に託される三島文学は、「時代」といふ自然から生まれ出た一羽の黒い不吉な

蝶々」（全集二五、一三〇頁）のように、「たえずその行方定めぬ飛翔の影を落」（同書、一三二頁）してゆく。ゆらゆら揺れて舞い踊る黒い蝶々は優雅でもあり、また不気味でもある。その両面性が三島文学の魅力であるのは言うまでもないが、「時代という自然から生まれ」た蝶々、中でも最も「黒い不吉な蝶々」の姿を、われわれは天皇をめぐる三島の後期文学でみることができる。

「神の死」から「神」の召喚へ ——「戦後文学」に抗う

昭和という時代に拘る三島にとって、特に二・二六事件と敗戦の経験は大きな意味をもつ。どちらも「偉大な神が死んだ」（全集三二、三六一頁）歴史的経験として、三島文学に多大な影響を及ぼしている。まるでバタイユの『エロチシズム』を彷彿させるこの「神の死」の経験は、時代の釈明を文学の存在理由とする三島にとっては避けて通ることのできない最も根源的なものとして、つねに引っかかっている問題である。

三島文学のなかで「神の死」が最も著しく表れるのは、天皇を核として展開される後期文学においてである。そこでは「神の死」によって不在となった「天皇」が絶え間なく召喚され、その「死」が問われる。

天皇の召喚と関連して大きな契機となる作品が、一九五六年に発表された『鏡子の家』である。『金閣寺』で私は「個人」を描いたので、この『鏡子の家』では「時代」を描こうと思つた」（全集二九、三六〇頁）といわれたことから分かるように、執筆意図からしてすでに前作とは明らかな違いがあり、三島の時代釈明の課題が前面に押し出され具体化した作品である。

『鏡子の家』は、朝鮮戦争が終わった昭和三〇年代初頭の、もはや「戦後は終わった」と信じた時代の、感情と真理の典型的な例」（同書、同頁）として書かれた作品である。当時の頹廢した社会を生きる象徴的な人物として職業も個性も性的偏向も異なる四人の若い男たちの生の軌跡と生き方が、お互い絡むことなく進んでいくという独特な物語構造によって形象化されている。

一見すると、この小説は三島の「戦後」という時代の決算であるようにみえる。しかし『鏡子の家』は見た目ほど単純ではなく、小説の最後の鏡子の家に帰ってくる夫と七匹の犬の強烈なエピソードは、このテキストだけではほとんど解釈不可能な謎に包まれて終わっている。

かれらは物語の序盤早々にテキストから立ち退かれ、姿を消すものの、最後になって帰還する。しかしそれが何を意味するものか、この小説にはそれ以上のことは何も描かれていない。物語が曖昧な宙ぶりの状態で終わることによって、却ってテキストはどこまでも開かれ様々な解釈を可能にしている。実際にこの場面をどう解釈するかによってこの小説の意味や価値は大きく変わる。

三島は『鏡子の家』を「いはば自分のニヒリズムの研究」（全集二八、一八〇頁）と位置づけている。そのニヒリズムの鍵を担っているのは、四人の男主人公たちの中でも「世界は必ず崩壊する」と信じる清一郎である。三島が彼にニヒリズムの見取図を託していたのは明確だが、一つ忘れてはならないのは、実際に出来上がった作品は最初のプランと違って「それほど絶望的ではなく、ごく細い一縷の光りが、最後に天窓から射し入ってくる」（同書、一八一頁）ものとなったという点である。

『鏡子の家』をニーチェ的なニヒリズムを以て説明するのはさほど難しくない。そもそもニーチェのニヒリズムは単なる破壊による虚無ではなく、現実世界の否定としての虚無化がその極限において反転し、現実世界の肯定へとつながるような逆説的なものだからである。

しかし『鏡子の家』ではニヒリズムに拘ってはならない。三島が「いはば」「ニヒリズムの研究」といった曖昧さを含んだ言い方をしていることから垣間見られるように、この小説はニヒリズムの書ではない。

そのため、ニヒリズムに係ってしまうと「三島美学」という従来の解釈論に厚みを出すことはできても、この小説の最後の場面における「一縷の光り」がどのようなものを説明するのは容易ではない。その「ごく細い一縷の光り」にこそ、三島の「時代の全き投影、時代のもつとも正確な投影」（全集二五、三二頁）としての「時代の本質」が宿っているのは間違いなく、場

合によってはその最後の場面を中心に物語を読み直す作業も必要になる。

鏡子の夫と犬の帰還に関する解釈の一つの手掛かりとなるのが、三島がこの小説を「戦後文学ではなく、「戦後は終わった文学」（全集二九、三六〇頁）と位置づけていることである。その意味では、『鏡子の家』は三島の「戦後は終わった」と信じた時代」への異議申立書なのであり、その内容が最後の夫と犬の帰還に集約されているといえる。

では、『鏡子の家』の最後の場面をみてみよう。

「何度と言つたでせう。ここで待つてゐるのよ。ここでお父様を迎えて、おかへりあそばせと言ふんです」

これが鏡子の矜りの名残り、最後にちょつたり見せるべき自尊心の名残りでなければならぬ。そのためにわざわざ、ドアへ背を向けた長椅子を選び、入つて来た良人の足音を確かめてから、ゆっくり立上つて、振向いて迎へようと思つたのである。

玄関の扉があいた。ついで客間のドアが、おそろしい勢ひで開け放たれた。その勢ひにおどろいて、思はず鏡子はドアのはうへ振り向いた。

七疋のシェパードとグレートデンが、一どきに鎖を解かれて、ドアから一せいに駆け入つて来た。あたりは犬の咆哮にとどろき、ひろい客間はたちまち犬の匂ひに充たされた。（全集十一、五五〇～五五一頁）

鏡子の夫と七匹の犬は、物語が始まるやいなや別居によってテキストの「外」に放り出される。鏡子の家がサロンとしてあらゆる登場人物に開かれていっても、かれらにだけは頑なに閉ざされたままで、近づくことすら許されない。

物語の埒外へ置かれたかれらがかりうじて存在を保つことができたのは、娘の存在によってである。時に彼女の記憶の彼方からよみがえる思い出だけが、かれらのかつて存在していた唯一の証であり、それによってテキストの「外」ではあれ、完全に忘却の淵に沈むことなく、娘の父親の位置に留まり続けることができる。そして物語の最後にかれらの鏡子の家への帰還が

許されたのはそれと不可分である。娘は鏡子の夫・犬と鏡子の家をつなぐ導管であり、かれらの帰還に決定的な役割を果たしている。

ところが、かれらの帰還は予想だにしない形で行われる。物凄い勢いでドアが次々と開け放たれると、かれらを待っていた客間はたちまち鎖から放たれた七匹の巨大な犬に占領され、かれらの発する「咆哮」と「匂い」に侵される。沈黙に包まれ物静かだった鏡子の家は一瞬にして修羅場となる。

何も言われずともドアの方へ振り向いた鏡子の驚愕する顔が目に見え、この帰還の場面で、最も目立つのは犬の異様さと不気味さである。おそらく鏡子がかれらの存在を認めることはひじょうに困難となるだろう。それはかれらが鏡子のこれからの安定した小市民的な生活に亀裂を走らせ、波乱を予告する存在であることと無関係でなく、両者の間の緊張関係はそこから生まれている。

とりわけ帰還した夫が「天皇」の象徴であることは想像に難くない。同様なことはこれまで度々指摘されており、ここで改めて論じるまでもない。ただここでは、柴田勝二がつとに指摘したように、戦後社会から追いやられた「天皇」が、昭和天皇の「人間宣言」の年に生まれた娘——彼女は「一九五四年の四月のはじめ」の時点で「八歳となつた」とされる——によって呼び戻されていることだけを強調しておこう。

天皇の「人間宣言」の年に生まれたにもかかわらず、彼女は戦後民主主義の理念を象徴する人物ではなく、むしろ「戦後社会」を一身に背負った寓意的存在といえる。「戦後は終わった」と信じた時代に、彼女が戦後社会から追いやられた父親＝天皇を呼び戻すことができたのはそのためである。

彼女の父親＝天皇の召喚によって時計の針は、一気に「戦後は終わった」と信じた時代から「戦後社会」へ巻き戻される。それによって記憶の彼方に封印され遠のいていた敗戦と天皇の「人間宣言」の経験は再び意識のなかに浮上し、向き合われる。

こうした天皇の召喚は「神の死」を経験した三島にとって不可欠な作業だったに違いない。三島の後期文学での「時代」への問いがもたらした天皇の「人間宣言」を中心に行なわれている

のはその端的な証左である。

ところが、夫＝天皇とともに帰還した犬はどう考えればよいだろうか。すでに確認したように、かれらの帰還が描かれた最後の場面は鏡子の夫より犬に焦点が置かれ、その異様さと不気味さが異常なほど目立っている。

かれらが鏡子の家のこれからの生活を揺さぶる厄介な存在であることは間違いない。その上、鏡子の家がもはや戦後ではないと叫ばれた当時のあらゆる構造化された日本社会のメタファーであることを考えると、かれらの厄介さは鏡子だけでなく、当時の日本社会においても同じであり、簡単には受け入れられないものである。

しかし『鏡子の家』にはそれを探る手掛かりが何もない。ただ、犬の象徴性からしてかれらが鏡子の夫＝天皇と従属の関係のなかで緊密につながっていることは明白である。これまでのことを踏まえ、誤解を恐れずに言うならば、かれらを「天皇陛下万歳」と叫びながら天皇に忠誠を尽くした戦死者たちと見なすことはまったく不可能ではない。

いずれにせよ、『鏡子の家』は一方では「戦後は終わった」と信じる時代」の時代相を濃密に描きながら、他方ではそうした時代に抗って「神の死」によって不在となった天皇を呼び戻すという、二つの物語が織りなす重層的な作品である。

そこでは天皇が時代に逆らって召喚されているが、忘れてはならないのが天皇とともに帰還した犬たちの存在である。かれらはもはや「戦後は終わった」と信じていた穏やかな時代に、咆哮を轟かせながら強烈な匂いを放っていくだろう。そして、おそらく『鏡子の家』以降の天皇を中心に企てられる三島の「社会秩序の陰密な再編成」において重要な役割を担うと思われる。

「英霊」の叫び——問われる「神」^{すめらみ}

『鏡子の家』で、「戦後は終わった」とされる時代への申し立てを行った三島は、時代への問いの深度とスピードを加速させ、次々と問題作を発表する。なかでも昭和十一年に起こった二・二六事件を題材にした『十日の菊』『憂国』『英霊の聲』は注目に値する。「二・二六事件三

部作」と呼ばれるこれらの作品は、

……かくて私は、「十日の菊」において、狙われて生きのびた人間の喜劇的悲慘を描き、「憂國」において、狙わずして自刃した人間の至福と美を描き、前者では生の無際限の生殺しの拷問を、後者では死に接した生の花火のやうな爆発を表現しようと試みた。さらに『英霊の聲』では、死後の世界を描いて、狙って殺された人間の苦患の悲劇をあらはさうと試みた」（全集三二、三六七頁）

といわれるように、二・二六事件を異なる立場から立体的に捉えようとしたものである。

そのうち二・二六事件で処刑された青年将校・磯部浅一の『獄中日記』から強い影響を受けて執筆されたのが、三部作の完結編に当たる『英霊の聲』である。昭和四十一年に『文藝』六月号に掲載され、同年単行本として発刊されるやいなや、たちまち様々な議論を巻き起こす。その的となったのは、言うまでもなく三島の熾烈な天皇批判である。

『英霊の聲』の紙面のほとんどは、神語りに託された「裏切られた者たちの霊」（全集十七、五二五頁）の強い怨恨の言葉で埋め尽くされ、一度もその強度を弱めることがない。日本人によるこれほど激越な天皇批判はかつてなく、おそらく今後もないだろう。

『英霊の聲』では、歴史的背景と時期を異にする二・二六事件の青年将校と特攻隊が「兄神」と「弟神」として結び付けられている。その結節点となるのが天皇への愛＝忠義で、どちらも天皇に「戀して、戀して、戀して、戀狂ひに戀し」（同書、一七頁）命を奉げた「戀闕の情」の具現者である。

彼らの死の大義名分となった「戀闕」は、三島の『葉隠入門』によると「人間の戀のもつとも眞實で、もつとも激しいものが、そのまま主君に對する忠義に轉化され」た、「天皇崇拜の感情的基盤をな」（全集三三、七三～七四頁）すものである。つまり、武士の主君に対する、「思ひ死に極むる」という「忍戀」の恋愛哲学の極致が政治的な次元へとシフトされた概念である。

武士道に魅了され「戦死共同体」（全集三二、一二五頁）を夢見ていた三島の後期文学ではそ

れが繰り返し具象化され、重要な役割を担っている。それについてはすでに別稿で論じたため、ここでは深入りしないが、注意すべきは三島が「戀闕」における恋を、武士の君主への一方向的な片思いとしては決して捉えていないという点である。

同様なことが『英霊の聲』でも明確に読み取れる。もし片恋のように「報しられぬ戀がある筈だとしたら、軍人勅諭はいつはりとなり、軍人精神は死に絶えるほかはな」（全集一七、五三一頁）い、という行はその適例である。

二・二六事件の青年将校と特攻隊は「戀闕」の具現者たりうべく、「天皇陛下萬歳。大日本帝國萬歳」を叫びながら天皇に命を奉げる。しかし、かれらは死んではじめて天皇の言葉はすべて偽りであり、自分たちは裏切られたことを知る。彼らの天皇への恋は片思いでしかなかったのである。「死んだわれらは天皇陛下のところへ行つたか？」（同書、五二八頁）という嘆きに端的に示されているように、彼らは今「英霊」どころか、「この小さい島國のまはりを行彷徨し、悲しげに吼える」（同書、五二七頁）亡霊に過ぎない。

至高至純の「愛」を裏切られた彼らの憤りは、幾度もなく繰り返される「などですめろぎは人間になりたまひし」という語に集約されている。

青年将校と特攻隊が「戀して、戀して、戀して、戀狂ひに戀し」命を奉げた天皇は、本来ならば「かくもおん憐み深く、かくも寛仁、かくもたをやかに」（同書、五三一頁）、彼らの一点の曇りもない恋を必ず受け止めてくれる存在である。それが天皇を「すめろぎの神にまします所以」（同書、同頁）である。しかし天皇は自ら自分のあるべき姿を否定して「人間宣言」を行う。それで彼らの「恋」は無残にも砕け散る。

もとより『英霊の聲』は天皇の「人間宣言」に触発されて書かれた作品である。「どうしても引つかかるのは、「象徴」として天皇を規定した新憲法よりも、天皇御自身の、この「人間宣言」であり、この疑問はおのづから、二・二六事件まで、一すじの影を投げ、影を辿つて「英霊の聲」を書かずにほろれられない地點へ、私自身を追いつ込んだ」（全集三二、三六五～三六六頁）といわれることから分かるように、『英霊

の聲』には天皇の「人間宣言」=「神の死」をめぐる三島の切迫した問題意識が込められている。

以下は、『英霊の聲』の天皇の「人間宣言」への批判が行われている個所である。

だが、昭和の歴史においてただ二度だけ、陛下は神であらせられるべきだつた。何と云はうか、人間としての義務において、神であらせられるべきだつた。この二度だけは、陛下は人間であらせられるその深度のきはみにおいて、正に、神であらせられるべきだつた。それを二度とも陛下は逸したまうだ。もつとも神であらせられるべき時に、人間にましましたのだ。

一度は兄神たちの蹶起の時。一度はあれらの死のあと、國の敗れるあとの時である。(全集一七、五六〇頁)

「歸神の法」によって行われた神語りは、青年将校と特攻隊の天皇への恋がどういったものだったのかということから始まって、徐々に彼らを裏切った天皇への激しい怒りの言葉へと移っていく。時間の経過とともに彼らに長時間打ち据えられた霊媒師がほとんど瀕死の状態になっていくなか、ついに天皇の人間宣言が追及され、物語はカストリフィーを迎える。

青年将校と特攻隊によると、昭和史を通して天皇は二回、「神」として神風を起こすべきだった。文頭の「だが」という逆説の接続詞が端的に示すように、天皇はその二回だけは何が何でも彼らの「恋」に、「かくもおん憐み深く、かくも寛仁、かくもたをやかに」応えなければならなかったのである。これがまさに「天皇」の証であり義務である。しかし二度ともそれが果されることはなく、天皇は「人間」になる。

天皇はもとより「神」ではない。天皇の「人間宣言」を責めているからといって、彼らがそれを認めていないわけではない。引用のすぐ前には天皇は人でいいという内容が書き込まれている。だが、二回だけは天皇はその「人間としての義務において」「人間の深度のきわみ」において「神」でなければならなかった。

にもかかわらず、天皇は自ら発していた「朕は汝等軍人の大元師なるぞ。されば朕は汝等を股肱と頼み汝などは朕を頭首と仰ぎてぞ、その

親は特に深かるべき」(全集一七、五二九頁)という言葉に対しても、またその言葉を信じて天皇に究極の「愛」を奉げてくれた人たちの死に対してもまったく責任を負うことはなかった。

最も「人間としての義務において」「神」でなければならないときに、「人間宣言」という言語道断の宣言を行い、自ら義務と責任の一切を放棄する。このパラドシカルな転倒における矛盾=アポリアこそ、三島が天皇の「人間宣言」に「どうしても引つかかる」といった所以であるに違いない。

青年将校と特攻隊による「人間天皇」批判が、絶対的存在としての神的天皇を呼び寄せることでないのと言うまでもない。というのも、それによってその「神話」への到達不可能性が浮き彫りにされているからである。『憂国』であれ、後の『奔馬』であれ、三島の天皇への究極の愛を描いた「戀闕」の物語が悉く破綻する形を取っているのはそのためである。すると、『文化防衛論』の仰々しい天皇論も終局にはその不可能性の露呈に等しく、そこで語られた言葉が虚しく響くのはそれと無関係ではない。

その点で、裏切られた霊たちの悲痛な叫びによる天皇批判の書に『英霊の聲』のタイトルが付けられているのは何とも皮肉である。もし彼らが文字通りに「英霊」になれることがあるとすれば、三島が『英霊の聲』で行ったように、これまで記憶の彼方へ追いやられた天皇を召喚させ、責任を問い質すときにしかないだろう。

詰まる所、『英霊の聲』は三島の熾烈な天皇批判の書であると同時に、亡霊と化し怒りに震えている青年将校と特攻隊の霊、そして彼らの後ろの夥しい死者を慰める鎮魂の儀であり、またその弔いといえる。

戦死者の弔いへ

一九六〇年代半ば以降の三島の文学では、戦死者への弔いがモチーフの一つであったように思われる。『英霊の聲』とほぼ同時期に書かれた『豊饒の海』でも類似したことが読み取れる。

『春の雪』では物語が始動するやいなやいきなり死に関連した二つの挿話が登場する。一つは日露戦争の写真に関することであり、もう一つは犬の死にまつわるエピソードである。

「明治三十七年六月二十六日の、「得利寺附近の戦死者の弔祭」(全集一八、十一頁)と題された日露戦争の写真は、「ほかの雑多な戦争写真とはまるでちがつて」、「画面の丁度中央に、小さく、白木の墓標と白布をひろがした祭壇と、その上に置かれた花々が見え」「構圖がふしぎなほど繪畫的で、數千人の兵士が、どう見ても畫中の人物のやうにうまく配置されて、中央の高い一本の白木の墓標へ、すべての効果を集中させてゐる」(同書、十一～十二頁)る。『春の雪』の主人公はこの写真を最も「心にしみ入る写真」(同書、十一頁)として挙げているが、それは彼の叔父の二人が日露戦争で戦死していたことと無関係ではない。

この写真の弔祭のイメージはまた写真の説明のすぐ後に来る紅葉見の挿話にそのまま引き継がれる。この個所はもともと主人公の清顯と聰子が出会うロマンティックな場所である。

しかし紅葉狩りの最中、一緒に楽しんでいた仲間の一行は、瀧口のところで偶然に「頭が下に垂れ」た悲惨な姿で死んでいる「不吉な犬の屍」(同書、三六頁)を発見する。最初はその不気味さにたじろぐも、すぐさま皆で塚を作って哀悼する。楽しいはずの「紅葉見が一轉して、犬の葬ひに變」(同書、三六頁)わる。

「死」にまつわるこれらの挿話が、「死」に彩られた『豊饒の海』の第一巻の導入部に書き込まれていることには注意が必要である。

先にも述べたように、『豊饒の海』は日露戦争の挿話から始まっている。これはその小説が歴史(histoire)を問う物語(histoire)であるということと無関係ではない。第二巻の『奔馬』ではそれがより明確になっている。

『春の雪』の主人公の生まれ変わりである『奔馬』の主人公は、『神風連史話』に心酔し、「昭和維新」というクーデターを起した後、自刃する計画を立てる。だが、女主人公の槇子の裏切りによってその計画は失敗するも、自刃だけが実行に移される。

ここで端的に示されているように、『奔馬』の主人公が惹かれているのは実際の神風連の乱ではなく、あくまでそれを記録した『神風連史話』であり、そのことからこの小説では物語＝史話から歴史を学ぶことの意義と天皇への愛の実現不可能性が長々と述べられ、歴史＝物語が

問われている。

そうしたことを踏まえて端的に言えば、『春の雪』の冒頭の二つの挿話は「天皇」の名のもとで戦い、命を失った多くの戦死者の死を悼み、犬死ににさせないための弔いとして見なすことは不可能でない。その意味では『鏡子の家』での戦後社会に追いやられていた天皇とともに帰還していた犬たちは戦死者のメタファーであり、かれらの召喚はその死を問いなおすためであるといえる。

三島文学の天皇批判と死者の弔いに関してはさらなる分析が必要であるが、今その余裕はなく別稿にゆだねることにする。しかし今までみてきたことだけでも、象徴的かつ暗示的ではあれ、三島の後期の作品から「天皇」の名のもとに戦い、戦死した霊たちへの弔いを読み取ることは可能であり、それがかれらを「英霊」として祀り上げることと程遠いことは言うまでもない。

付記：本稿はJSPS科研費25360030の助成を受けたものである。なお、本文中の三島由紀夫の引用はすべて三島由紀夫全集、一九七五年、新潮社による。