

三島由紀夫「女神」論

―ニーチェ「悲劇の誕生」による二元論からの考察―

李 逸 飛

はじめに

三島由紀夫の十一作目の長編小説である「女神」は、『婦人朝日』に昭和二十九年八月から昭和三十年三月まで全八回にわたって連載された。初刊単行本『女神』は同年六月に文芸春秋新社より刊行され、その後角川文庫版（昭和三十四年四月）と新潮文庫版（昭和五十三年三月）に収録された。その他、本作を再録刊行した全集版は新潮社の『三島由紀夫全集』第七卷（昭和四十九年五月）と『決定版三島由紀夫全集』第五卷（平成十三年四月）である。本論での本文引用は新潮文庫版の『女神』による。

本作のあらすじは次の通りである。女性美に病的に執着する木宮周伍は、かつて美貌の妻・依子に情熱を注いでいた。しか

し依子の顔が空襲で醜い火傷を負ったことで、彼の夢は打ち碎かれた。「女は美しくなければ一文の値打ちもない」と信ずる彼は絶望に陥ったが、やがて娘・朝子の姿にその情熱が再び蘇る。朝子は天才青年画家の斑鳩一に心を奪われ、また同時に「完璧」な青年・永橋俊二と婚約するが、やがてその婚約が破綻してしまい、斑鳩も依子と私通して朝子を見棄てる。ところが醜い打撃を受けた朝子は少しも傷つけられず、かえって「女神」のような存在になる。

「女神」連載当時の反響はあまり良くなかった。奥野健男が「日本的湿润から全く隔離された、乾燥したふん囲気と論理は、矢張り新しい世代の先駆者として際立っている」¹⁾と評価したのに対して、無署名の「異常な心理と病的な感覚で構成された、観念的な小説だが、無理にこじつけたり、話のつじつまを合わせ

ようとして、現実をねじまげた跡が見られて、成功した作品とはいえない⁽²⁾」というような指摘もあった。

三島は全世界で注目されているが、その作品に対する研究は「金閣寺」や「豊饒の海」などに集中する傾向があり、「女神」のような婦人雑誌に連載された作品の研究はあまり進んでいない。管見の限り、「女神」の先行論は三つある。阿部孝子は本作を一つの芸術制作論として理解した。そして武内佳代は二つの先行論で改稿の部分に注目し、「女神」の本文異同に見られる性道德の批判と政治的な意味を論じた。しかし、武内による二つの先行論で注目されていない改稿の部分もある。そこで、本論はその注目されていない改稿内容、とくに加筆された「秩序」という言葉を切り口として、「女神」のテキスト分析を行う。

また、先行論はいずれも斑鳩⁽³⁾という登場人物にあまり注目していない。だが、本論では「女神」の女主人公・朝子に与える影響の視点から、斑鳩をもっとも重要な人物として捉え、周伍と斑鳩の相対するまなざしで「女神」を読み解きたい。

磯田光一は「解説」で、「文化」は「自然」と対立するもの、「自然」を否定・克服したところに成立するものといっってよく、女性美の創出と理想化も、人間の反自然的情熱の所産といっいい⁽³⁾と述べている。つまり周伍に創られた朝子の女性美を「文

化」と捉え、「自然」に相対するものという見方を示した。ただし、磯田は「自然」が何をさすのかについてはあまり触れていない。「女神」でその「自然」という概念に含まれる意味は、斑鳩の朝子に与える影響に関わっていると考えられる。よって本論は磯田の見方を踏まえ、周伍と斑鳩の相対する図式を明らかにしたい。

さらに、「女神」の創作背景である三島のギリシャ旅行と、その旅行体験に関わるニーチェ思想の影響は、本作の創作理念と深く関わっていると考えられる。とくに三島の愛読していた「悲劇の誕生」に見られるニーチェ的三元論は、前述の周伍と斑鳩の相対する図式に大きな影響を与えたと考えられる。よって本論は「ニーチェ的三元論」の視点から、「女神」に新たな解釈を与えることを目的とする。そして本作に見られる「秩序」の創造とその破滅の二項対立の図式から、主人公朝子が二元論の結合によって「女神」になることの意味を見出す。

一、ギリシャとフリードリヒ・ニーチェ

1、先行研究

「女神」の創作背景を見る前に、まずは本作の三つの先行論

を紹介する。阿部孝子は「三島由紀夫「女神」の寓意…作家と作品との関係」で「父、周伍を作家の立場を投影したものとして捉え、その娘、朝子を、作家が手塩にかけて育てている作品として捉え」、本作の結末を「何度も汚され、一人の理解者も得ることができずに見捨てられた作品を前にして、作家はようやく外部の価値観への危惧を離れ、作品そのものだけ向かい合うことができるようになる」と解釈した。つまり「女神」を一つの芸術制作論として理解したのである。

また、本作は「初出誌でほとんど決定稿となっている大半の三島作品の中で、唯一の例外」であり、初出の改稿によって初刊単行本、すなわち決定稿が出来上がった。武内佳代はその改稿の内容に注目し、女性誌連載の意味を踏まえ、性道德に関する改稿の部分を「『婦人朝日』連載中は、そうした（引用者注：結婚するまで純潔を守るという）性道德をなるべく否定的に描かないよう気を配っていた」と論じた。そして「近親姦的な」結末を「女性の性規範に対する批判」と述べた。

さらに武内は前論に基づき、本作に含まれる連載当時の政治的な意味を考察した。「女神」でもっとも大幅に改稿されたのは結末の部分である。初刊単行本では、俊二に激怒した周伍が彼を屋敷から追い払い、その後自分は気を失って倒れてしまう。

一方、『婦人朝日』の初出版では、周伍が、GHQやアメリカのスパイに暗殺される妄想に耽っていた旧華族の遺品である拳銃を買い、それで俊二を撃ち殺してしまうのである。武内はハーバード大学を首席で卒業し、アメリカ産のキャディラックを持ち、作中にたびたび「アメリカ仕込み」と強調される俊二を、「GHQの撤退後もアメリカに隸属した日本そのものに他ならない」と考察し、初出版の結末から「アメリカの占領に対する峻拒」という政治的な意味を見出した。

以上のように、先行論はいずれも登場人物斑鳩一にほとんど注目していない。斑鳩に少し注目した阿部は先にあげた「三島由紀夫「女神」の寓意…作家と作品との関係」で芸術制作論の見方に基づき、斑鳩を日本的伝統に則った「評論家」とし、新しい文芸理論を導入しようとする新進気鋭の「評論家」を象徴する俊二と相対する人物としてとらえている。しかし、本作の女主人公・朝子に与える影響から見れば、斑鳩の方が俊二より彼女への影響力は強い。斑鳩は俊二ではなく、むしろ周伍と相対する存在だと考えられる。本論は、周伍と斑鳩の相対するまなざしで見た朝子の人物像に注目しながら、「女神」のテクスト分析を行う。

2、ギリシャ旅行

「女神」の連載時期から考えれば、三島の世界一周旅行は無視できない。本作の連載より二年前、三島は朝日新聞特別通信員としての五か月にわたる世界一周旅行（昭和二十六年十二月二十五日～昭和二十七年五月十日）から帰国し、「自己改造」を目指して取り組み始めた。周知のように、初めての世界一周旅行は三島に大きな影響を与えた。⁽⁸⁾後年の三島はこの旅について、「暗い洞穴から出て、初めて太陽を発見し」、「太陽と握手した」⁽⁹⁾ようなものだったと述べている。その旅は彼の精神を癒し、解放のよろこびを感じさせた。とくにギリシャ旅行は、昭和三十八年に自分の生涯を振り返った三島の言葉に表れているように、彼に「肉体と知性の均衡」、「美しい作品を作ることと、自分が美しいものになることとの、同一の倫理基準」⁽¹⁰⁾を意識させた。

ギリシャ旅行による影響が三島にとっていかに重要なのかは、帰国直後の昭和二十七年七月に発表された、旅の見聞をまとめた紀行文「アポロの杯」に記述されている。とくに注目したいのは、三島がギリシャの直前に訪れたフランスと比較し、ギリシャへの憧憬を語る箇所である。

巴里で私は左右相称に疲れ果てたと言っても過言ではない。建築にはもとよりのこと、政治にも文学にも音楽にも、戯曲にも、仏蘭西人の愛する節度と方法的意識性（と云おうか）とがいたるところで左右相称を誇示している。その結果、巴里では「節度の過剰」が、旅行者の心を重たくする。

その仏蘭西文化の「方法」の師は希臘であった。希臘は今、われわれの目の前に、この残酷な青空の下に、廃墟の姿を横たえている。しかも建築家の方法と意識は形を変えられ、旅行者はわざわざ原形を思い描かずに、ただ廃墟としての美をそこに見いだす。⁽¹¹⁾

同じような三島自身による言葉は、中村光夫との帰国直後の対談においても記述されている。

パリに來ると、それならここは近代の廢墟だということをしみじみ感ずる。パリの廢墟はまだ廢墟としての美しさを感じない。まだ台所が残っていて、煙も少し出っていて、何か食えるものもある。その点ギリシャは全くの廢墟で、今住んでいるやつはギリシャ人じゃないんだからね。だから

完全な消滅で、初めて文化というものの実体に触れたような気がする。⁽¹²⁾

三島は少年時代からフランス文学を愛読していた。しかし二十代後半の三島は実際にパリを見、フランスに失望を抱き、逆にギリシャ「廃墟」の美しさに圧倒されたのである。そうして三島は次のような芸術観を提唱した。

こうした直感の探り当てた究極の美の姿が、廃墟の美に似ているのはふしぎなことだ。芸術家の抱くイメージは、いつも創造にかかわると同時に、破滅にかかわっているのである。芸術家は創造にだけ携わるのではない。破壊にも携わるのだ。(中略)音楽の美は形象の死にはじまっている。⁽¹³⁾

ここでは「創造」と「破滅」の両方をそなえて構成された三島の芸術観が見られる。旅行において目の前に具象化した「節度の過剰」であるフランス美学の不完全さと、破滅の形として究極の美の姿を見せたギリシャの廃墟、こういう相対する見方は旅行体験だけで目覚めたものではない。破滅に関わる美学を説明するためにわざわざ「音楽」を取り上げたのは、ドイツの

哲学者フリードリヒ・ニーチェの「悲劇の誕生」を意識しているためだと考えられる。その理由は、「悲劇の誕生」は「音楽の精神からの悲劇の誕生」ともいう、ディオニソス的⁽¹⁴⁾音楽的という見方でギリシャ悲劇と芸術観を論じているからだ。「ギリシャは私の自己嫌悪と孤独を癒し、ニーチェ流の「健康への意志」を呼び覚ました⁽¹⁵⁾」という三島自身の言葉からもわかるように、彼がギリシャ旅行で目覚めたのは単なるギリシャ的肉体意識だけではなく、ニーチェ的ギリシャ精神でもあると考えられる。

3、三島とニーチェ「悲劇の誕生」

三島は学習院時代からニーチェを愛読していた。ニーチェの翻訳者手塚富雄との対談において、三島は「大学なんかでもニーチェの話なんかよくして、かなり読まれているように思いました。「悲劇の誕生」の、あのエネルギーの過剰からくる二ヒリズム⁽¹⁶⁾ということばが実に好きでしたね」と、自分のニーチェ体験を語っている。

また、最後の年で三好行雄との対談のなかで、三島は「ニーチェをいちばん読んでいました。ニーチェの『悲劇の誕生』は、ずいぶん強い力を感じた。今でも、あれがいちばん好きです」⁽¹⁷⁾

と述べている。そして自決より一週間前の最後の対談において、三島は「ニーチェとの関係について言えば、ぼくのいちばん好きなのは「悲劇の誕生」です。あんなに楽しくて、心をおのかせてくれる本というのは、ほかにはありませんね。ぼくは無意識のうちに、ずいぶん影響を受けていると思いますよ⁽¹⁸⁾」と語っている。

このように、三島にとってニーチェ、とりわけ「悲劇の誕生」の影響は極めて深いものであった。三島作品の発想が「悲劇の誕生」による芸術観と深く関わっていることは、すでに数多くの研究にたびたび論じられている。田坂昴の『三島由紀夫入門』⁽¹⁹⁾は、「悲劇の誕生」を三島の「一冊の本」という軸として「三島美学の核心」を論じており、三島とニーチェ「悲劇の誕生」の関係性を集大成した研究と言える。しかし、ニーチェ思想の視点で「女神」を読み解く研究はまだ存在しない。本論では、「女神」のテキスト分析を展開する前に、まずは「悲劇の誕生」を簡単に紹介する。

「悲劇の誕生」は一八七二年一月にフリッツェ書店から出版されたニーチェの処女作であり、初出版の題名は『Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik』（訳：『音楽の精神からの悲劇の誕生』）であったが、一八八六年の第三版以降は『Die

Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus』（訳：『悲劇の誕生あるいはギリシャ精神と悲観論』）と改題されている。ニーチェはこの作品において、ギリシャ芸術をめぐる「アポロ的」と「ディオニゾス的」という二元論的構造を用いて新たな芸術観を打ち立てた。その二元論的構造について、ニーチェは次のように語っている。

アポロ、ディオニゾスといふ二人の芸術神に連関して私達の認識するのは、希臘の世界にあつては、起源からも目的からも、造形者の芸術、即ちアポロ的芸術と、非造形的音楽芸術、即ちディオニゾスの芸術との間に、一の巨大なる相反の成立してゐるといふことである。⁽²⁰⁾

ニーチェは従来一元論Ⅱ「アポロ的」な側面で理解されることが多かったギリシャ芸術の見方に、「ディオニゾス的」という新しい要素を取り入れ、二元論的構造を初めて提唱したのである。そして両者の結合によって「ディオニゾス的であると共にアポロ的な芸術」であるギリシャ悲劇が完成されるという。

このような二元論的な芸術観に、三島の美学意識は影響を受けている。なぜならば、三島は「女神」連載より一年後に発表

された、自分の創作理念を語った「わが魅せられたるもの」で、「私は徐々に文学の上で知的なものと感性的なもの、ニーチェの言っているアポロンのものとディオニュソスのものとのどちらを欠いても理想的な芸術ではないということを考えるようになった⁽²⁾」と、ニーチェの「悲劇の誕生」と重なる見方を記しているのである。

以上のように、「女神」の連載時期において、三島の創作理念が「悲劇の誕生」から影響を受けていたことがわかる。そして「女神」にはその「ニーチェ的二元論」に基づく芸術観が見られる。よって、本論はこの認識に従って、「ニーチェ的二元論」の視点から「女神」のテクスト分析を試みたい。

二、「秩序」の創造とその破滅

まず注目したいのは、「女神」を三島自ら改稿し、加筆した「秩序」という言葉である。この言葉は「悲劇の誕生」におけるニーチェ思想にも関連し、「女神」のテクストで非常に重要なところだと思われる。

前述のように、武内は改稿の内容で性道德の批判と政治的な意味を論じたが、注目されていない改稿の部分がある。それは

終結部において自分の「審美的な夢」を壊された周伍の心理描写である。初刊の改稿で三島はその周伍の夢を「秩序立っていた」というふうを描いていた。ここでわざわざ「秩序」という言葉を加えて改訂し強調したことに、深い意味が含まれていると思われる。さらに結末に醜い打撃を受けた朝子の様子は、次のように大幅に改稿された。

〔初出版〕朝子はこの悲劇を理解しなかった。彼女は父にかけよったが、父はゆるい動作で朝子の手をおしのけた。（中略）依子が一の片手を支えて部屋を出てゆくうしろ姿を見ると、朝子は目の前の死人の存在も忘れて、じゅうたんに膝をついた。

〔初刊版〕朝子はふしぎに、父と自分とが、まるで別な道をとおって、ひとつところに落ち合ったとしか思えなかった。彼女は今しがたうけた醜い打撃などに少しも傷つけられていない、不死身の、新しい朝子が、自分のうちに生まれるのを感じた。人間の悲劇や愛欲などに決して蝕ばれない、大理石のように固く、明澄な、香わしい存在に朝子は化身した。

（第八回）

初出版での朝子は、その射殺事件からショックを受けたと見えるのに対して、初刊版では完全に落ち着いたように描かれている。終結部のこのような改稿について、田中美代子が「ヒロインの内的必然性の純化」によって「より完成度の高いものとなっている」と評価した通り、射殺の削除によって、周伍も完全に理性を失ったのではなく、一人の紳士として多少の体面を保つことができた。つまり、改稿によってこの父娘は感情も含めて「秩序」を保持していると言える。

以上のように、三島が改稿でわざわざ朝子と周伍が「秩序」を保っている点を強調した。本論は、この「秩序」という言葉を切り口として、二元論的な視点から本作のテキスト分析を展開する。

1、フランス美学・木宮家の「秩序」

「女神」の序盤は周伍と朝子の銀座での買い物場面から展開されていく。朝子にパラソルを選んであげた時に、わざわざ「フランス風」を指定した周伍から、すでにフランス的な美意識が覗かれる。続いてこの父娘が食事をしている場面で、木宮家の尋常でないところが次のように表現されている。

朝子は、女の注文すべきお酒は、まず第一に女のお酒、リキュールやワインやキュラソーや甘いカクテルでなければならぬこと、第二に、その日着ている洋服の色に合った色でなければならぬことを父からきつく教えられていた。今日、朝子は淡い葡萄酒いろの洋服を着て共色の靴をはいていた。そこで父親の教育のかいあって、葡萄酒を注文したわけである。

(第一回)

これは家族の日常というより、トレーナーと選手の関係に類似している。序盤でこの父娘には、完璧な美の化身を創り出すとした父と、そのしつけを受け入れて完璧に振る舞おうとした娘という関係性が見られる。そして木宮家の美の基準は完全に周伍個人の美学によって限定されている。木宮家の支配者として、周伍の掲げる基準は妻と娘の生活の隅々にまで浸透している。昔の依子も、朝子と同じようにその限定された美学に支配されていた。

また周伍は、妻を夜会に連れて行ったあと、いろいろと妻

の動作や応待の批評をした。煙草ののみ方、盃の持ち方、ダンスの申込をうけるときの態度、扇の使い方、あそこはああしたほうがよかった、あそこはこうやったほうが美しく見える、といった具合に、微に入り細をうがった批評なのである。

(第一回)

何もかも細かく規定し、「微に入り細をうがった」美の基準が右のように表現されている。改稿で加筆された「秩序」は、改稿の箇所だけでなく、このような木宮家の様相に示されている。さらに、その「秩序」が支配するのは外見と教養だけではない。依子は良人に創られた自分の美しさに誇りを持ち、「彼女ほどの美人は類がないと考えるようになり、朝子も父から教えられた「心の形骸の生活の作法」を自分の「唯一の支え」と認めた。つまり、周伍のしつけによって、この母娘は単に木宮家の生活作法に従うだけではなく、周伍の美意識を内面化しているのである。

このように、周伍が木宮家で構築した「秩序」は、「一つの小さな審美的な夢、精巧な硝子細工のような夢」と描かれている。そして夢はいつも現実と相対している。本作において、そ

の夢と現実の衝突はたびたび描かれる。序盤で「デフレ政策のおかげの不景気にもかかわらず」に銀座で買い物と散歩をした父娘、デコボコな横丁に入ると「まったく東京都の役人に、パリのシャンゼリゼエ大通りのほこりをなめさせてやる必要がある」と罵った周伍、戦争中に「ぜいたくは敵だ」運動に向かった「私ぐらいがおしゃれをしなかったら、日本はどうなるのよ。テブルの上に花が必要なのは、戦争中だから一層必要なんでしょう」と言い放った依子、木宮家の夢の「秩序」はいかにも現実から足の浮いたようなものである。

その夢と現実のもっとも大きな衝突をあらわしているのは、依子の顔の火傷である。皮肉なことに、木宮家の屋敷が空襲で焼けたその夜、依子は「パリの衣裳」を持ち出すために燃えていた屋敷に飛び込み、顔に火傷を負った。「自分の観念のために現実を変形させる」周伍に、「現実は一夜で復讐した」のである。以上のように、周伍の夢と現実との対立する図式が本作では示されている。

前述のように、三島は世界一周旅行の影響によって、「創造にかかわると同時に、破壊にかかわっている」芸術観を提唱した。「女神」の場合、美の創造者である周伍と、彼の構築した木宮家の「秩序」は「創造」にかかわる芸術を象徴している。

その現実から足の浮いた「審美的な夢」は「破滅」という概念と無縁であり、むしろ破滅をもたらす現実とはつねに対立している。このような「秩序」は、「悲劇の誕生」でニーチェの論じた「アポロ的」と関わっていると考えられる。

「悲劇の誕生」によると、「あらゆる造形者のな力の神としてのアポロ」は「内的な空想世界」を支配する存在である。その「空想世界」は「日常的現実性」に対立する「夢」の世界である。周伍に構築された、現実から足の浮いた夢は、そのような「アポロ的」な「空想世界」と言える。そして「悲劇の誕生」では「造形芸術」は「アポロ的」の象徴であり、具体化・表面化の芸術を指している。同じように、朝子と依子の生活作法と外見を細かく規定し、「微に入り細をうがった」美の基準である木宮家の「秩序」は、具体化・表面化した美の創り方である。

さらに、「悲劇の誕生」によって夢の世界を支配するアポロは、つねに人々に「命令的な、また指定的な」一つの「法則」——「個体の限界を守ること」すなわち「節度」を要求する。「そしてそれを守り得るために自己認識を要求する」のである。前述のように、木宮家の「秩序」に支配された朝子と依子は、すでに周伍の掲げる美の基準を内面化していた。すなわち、木宮家で周伍は「アポロ」のような存在と言えるだろう。彼は自分の

観念の中にあるフランス的な女性美を創造するために、木宮家で夢の世界を構築し、そして「秩序」を用いて妻と娘の生活作法、形象、教養さらに自己認識までも支配している。

フランス美学に範を仰ぐ周伍が、作中で以上のように描かれるのは、三島が世界一周旅行でフランスに感じた失望に関わっていると考えられる。周伍の構築した夢と木宮家の「秩序」から見られる非現実性と度を越えた具体化の基準は、「左右相称に疲れ果てた」三島がバリ旅行で感じていた「節度の過剰」と関係する。「創造」と「破滅」の両方をそなえて構成された芸術観を抱き、「ニーチェの言ってい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」と二元論を唱えた三島は、周伍のような一元論の美学を極める人物を、作中で否定的に描いたのである。

2、斑鳩による現実の力

斑鳩の第三回での初登場は交通事故の場面である。彼は車に轢かれて気を失い、そこで通りすがりの朝子に助けられ、木宮家の自家用車で病院へ運ばれた。

黒い背広の男は車道にうずくまって倒れていた。

周伍は娘にこの悲惨な情景を見させまいとした。こんな美しい娘は、あまり醜いものや、あまり悲惨なものを見てはならなかった。健康な娘を、もうい精巧な美術品のよう
に思っている父親は、ほんのちよつとのショックでこわれ
そうに思うらしかつた。

(第三回)

周伍のこのような反応は、現実から自分の夢を守るといふ本能から生じたのであろう。「ほんのちよつとのショックでこわれそう」なのは、彼の夢ではないか。ここですでに斑鳩と周伍の対立が露呈している。周伍の「精巧な硝子細工のような夢」とは正反對に、斑鳩の初登場とともに描かれるのは悲惨な現実である。その時、周伍の目線で斑鳩の顔から覗かれた「異様な苦惱」、「死相」と「いいしれぬ不吉な感じ」は、夢の外界からの刺激に敏感で繊細なこの老紳士の直感であるが、彼と斑鳩の対立を予言している。

さらに、父に内緒でお見舞いに來た朝子に対して、斑鳩は次のような強い主張を打ち出した。

「僕はいわゆる美人を見ると、美しいなんて思ったことは

ありません。ただ欲望を感じるだけです。不美人のほうが美という觀念からすれば、純粹に美しいのかもしれない。何故つて、醜い女なら、欲望なしに見ることができまさらね」

(第三回)

これは周伍の美学を完全に裏返した見方である。周伍の希求し創造した具体化・表面化した女性美は、「不美人のほうが美」という觀念からすれば、純粹に美しい」という斑鳩の逆説によって否定された。注目すべきは、こうして斑鳩は周伍に構築された木宮家の「秩序」を否定し、朝子の心に今までの自己認識と違つた見方を植え付けたことである。

その効果は明確であつた。あくる日、周伍に連れられて通つてゐる「時代離れの貴族趣味」の舞踏会において、朝子は次のように、はじめて明らかな動揺をした。

『お父さまつて、残酷さとやさしさの入りまじつた方なのね。(中略) 将来自分が女主人になるパーティーのまぎわに、こんな心境でいることが、あるかもしれないんだから、それをどうごまかすか、今夜が私にとっていい試練の

機会なんだわ』

こんなことを考えている朝子の脳裏を、きのう見舞に行つた一の顔がかすめすぎた。あの裸の魂がそのまま透いてみえるようなやせたふしぎな顔……、あの決してごまかない顔……。

(第四回)

朝子は気取り屋の周伍の前で、いつでも自分の本心を「どうごまかすか」と考えながら生きていた。しかし斑鳩の「決してごまかさない」姿勢は、彼女に今までとは違った新たな道を示した。そこから生じた動揺は一時的ではない。退院後に朝子に電話をかけ、勝手に退院祝いを決めた斑鳩は拒絶されると、彼女に今まで見たこともない、極めて失礼な態度を見せた。だがその斑鳩の声は朝子には「ふしぎに明澄な、うるさくない声」に感じられた。

注目したいのは、朝子から見れば、斑鳩は極めて「明澄」な、天使のような存在である。その心理をもっとも明確に表現しているのは次の第五回の場面である。

朝子の机には、疎開してあつたために焼けなかった、父

の外国土産の小さな彫刻が据えてあつた。それは古代彫刻の可愛らしい模型で、少し黄いろがかった大理石の、クビイドとプシケエ、童形の裸の恋人同士が、立ったまま、顔だけ近づけて、軽い接吻をしているところだつた。

朝子は勉強のあいまに、その二人の接吻をぼんやり見つめていることがあつた。すると微笑が浮んできた。小さな白い大理石の唇の、小鳥のような接吻は、少しも肉体的な感じがなく、二つの魂の端と端とが触れ合っているように見えるのであつた。

『こつうのを無垢とか天使の魂とかいふんだわ』

そう思うと、アトリエのすみに膝を抱えて考え込んでいた斑鳩一の姿が目交に現われた。松葉杖の天使……。

(第五回)

これは恋に落ちる少女の心理状態であるが、単に恋心として捉えるのは不十分だと思われる。とくに注目したいのは、朝子が斑鳩を連想しているこの場面で、斑鳩を象徴しているのはギリシャ風の大理石彫刻であることだ。この大理石の恋人同士の接吻と、斑鳩を形容した「明澄」という言葉は、この後の朝子の転変に呼応している。結末部分については次の章で詳述する

が、まずは第六回で朝子と斑鳩の接吻の場面から見よう。

少女らしい月並みな夢はもちろん朝子にもあつて、最初の接吻をとりまく道具立ては、ずっと前から考えられていた。

多分どこかの山か海の美しい自然の背景、さわやかな空気が、自分の顔のすぐ近くにある熱情的な青年の顔、何ものよりも愛している男の唇の前にうっとり目を閉じて接吻を待つ瞬間、……こういう情景は、何度も復習されていたので、まるで過去の記憶のようになっていた。そこで、この思いもかけない最初の接吻は、まるで最初の接吻ではなく、美しい思い出を一拳にくつがえすような現実的な力があり、男の唇がこんなに狂暴な押しつけがましいものだと、朝子の想像も及ばぬところであつた。

(第六回)

「秩序」の中で育てられた朝子は「秩序」立っていた、美しい人工的な「道具立て」に装飾された夢を抱いていた。しかし斑鳩による「現実的な力」はそれを「一拳にくつがえ」した。その現実の力に破壊されたのは単に朝子のこれまでの接吻の夢

だけではなく、その夢を構築し支えてきた「秩序」でもある。衝撃を受けた朝子は「髪の毛の乱れを直そうと思って、柱にかけてある鏡へ顔を寄せた。するとそれは一の妙な趣味で、いちめんに血管のような赤い亀裂の入ったへんな鏡であつた」。ここで「赤い亀裂の入った」鏡は何を示しているのか。それは、今まで自分を支配していた「秩序」が現実の力を受けて崩壊し始める朝子の心境を示している。こうして朝子は次第に転変していくのだ。

3、「秩序」の破滅

「最初の接吻から、男友達との付き合いが急に怖ろしくなつて、山の中へ一日も早くと同じころうとした朝子」は軽井沢へ逃げた。ここからすでに彼女の変化が見られる。俊二を迎えた時、「朝子はいきなりとび出して、ぶつかつた。父の折角教えた作法も、これでは何にもならない」と描かれる。周伍の教えたそのフランス貴族的な礼儀作法こそ、木宮家の「秩序」をなしている。そして次の朝子と俊二の接吻の場面は、先にあげた斑鳩との接吻と対照的に記されている。

朝子は夢みていた。ハンカチーフの箱の絵のような美し

い人工的な風景の中で、美しい青年が、その夢のとおり
の仕草をしていた。(中略)

しかしこれは、最初の接吻ではなかったのである。重大な過失というほどのものではないのに、一との接吻のおかげで、この二度目の接吻は変質し、意味はすっかり変つていた。夢の延長に他ならないこの理想的な道具立のなかで、有無を言わせない現実の力の魅惑はすでに消え果てていた。朝子がそうしてしたのは、ひどく観念的な接吻である。相手が必ずしも俊二でなくてもよい接吻である。夢の模倣にすぎない不誠実な接吻である。

(第六回)

朝子にとって、自分とは「まったく好一体」の美青年であり、交際も周伍に「美しい花瓶の一对」ところよく承認された俊二は、木宮家の「秩序」の下でもっともふさわしい婚約者である。もし斑鳩の影響がなければ、彼女はこの「秩序」立った接吻に何の不满もないであろう。しかし前述のように、周伍に構築された夢は現実の前ではもろい。すでに現実の力を受けた朝子は、その「ひどく観念的な」、「夢の模倣にすぎない」接吻に魅力を感じなくなった。つまり、朝子の心はすでに周伍の夢と

木宮家の「秩序」から離脱したのである。

さらに、軽井沢を訪れた周伍は「娘の突然の変化におどろいた」。娘の「目は過度にうるみ、頬には憂いがかげり、軽い風邪をひいたようなすこししゃがれた声をしていた」。このような変化は、かえって朝子を「一そう美しく」見せた。それは周伍に嫉妬を感じさせた。「周伍の烈しい嫉妬は、目前の娘のふしぎな美しさが、周伍自身ではない誰か他人の創つたものだとしたことへの嫉妬だったかもしれない」と描かれている。注目すべきは、現実の力によって創られたその新たな美しさは、周伍自身から見ても、今まで彼が創ってきた「秩序」立った表面化の美に勝るのである。彼の嫉妬は、美の創造者としての自分の負けを認めた挫折感と、朝子の美しさが自分の支配する「秩序」から離脱したという恐怖から生じたのではないか。

続いて朝子が斑鳩のアトリエを訪ね、彼に告白した場面で、「周伍のしつけと最も反対の朝子の烈しい表情が、美しい能面を脱ぎ捨てた顔の上にあらわれた。しかしこの率直さほど、朝子を世にも美しく見せるものはない」と描かれている。その「周伍のしつけと最も反対の」新たな美しさは、朝子を支配していた「秩序」の破滅を示す。しかし「秩序」の破滅によつ

て朝子の美は減ぼされず、かえってさらなる美しさを醸し出したのである。

前述のように、磯田光一は朝子の美をめぐって「文化」と「自然」の相対する見方を示した。その見方と同じように、人間にとって恋などの激しい感情はもと自然の天性である。それを排除し、無機質な節度を要求するという周伍の女性美の創り方は、自然に反する芸術品製作と言える。そのような「秩序」の破滅と同時に、朝子は斑鳩のもたらした現実の力の影響によって天性に目覚め、つまり自然の姿に戻ったのである。彼女を一層美しく見せた「率直さ」は、自然の女性美である。

このような自然の美は、「悲劇の誕生」におけるニーチェ思想にも関わっていると考えられる。前述の「アポロ的」とは相対し、ニーチェは「ディオニゾス的」という新たな概念を二元論の反対側として提唱した。「ディオニゾス的なものはひり込んだ所では、アポロ的なものは止揚され滅却された⁽³³⁾」というように、「悲劇の誕生」では「ディオニゾス的」はかならず「アポロ的」の破滅から生まれる。「アポロ的」な具体化・表面化の造形芸術とは反対に、「ディオニゾス的」は情動的・一体化の非造形的芸術（音楽）を指しており、人々に節度と自己認識を守ることを要求するという「アポロ的」な規定に破滅をもた

らす。そして「アポロ的」な規定を破壊され、自己認識の限界を破る人々は「ディオニゾス的」の影響によって、「自然」という根源的存在と一体化し始め、つまり現実における人間の本来の姿に戻るとい⁽³⁴⁾う。

「女神」の場合、周伍に構築された「アポロ的」な夢の世界に属していた朝子は、前述のようにその夢の「秩序」を破壊され、周伍に教え込まれた自己認識の限界を破り、自分の天性に従って自然の美しさを見せた。斑鳩による情動と現実の力は、朝子にとって「ディオニゾス的」な作用と言ってよい。その作用は「秩序」の破滅の形で、朝子の新たな美しさを創り出したのである。

さて、朝子のこのような転変は斑鳩のもたらした結果のみによるのか。それだけではない。確かに斑鳩による現実の力は外的要因となっているが、朝子自身に潜む内的要因も無視すべきではない。第三回で車に轢かれた斑鳩を助けた朝子に、周伍は「あらゆる悲劇からお前を遮断したい」と言った。しかし「お前には他人の不幸の中へ飛込みたいという、妙な衝動があるんじゃないだろうか」というような懸念を抱いた。さらに第五回で、「自分の影」であるような俊二に対して、次のような朝子の心理が描かれている。

田園調布の家まで送ってもらうあいだ、朝子はたびたび運転している青年の横顔を見た。それは実に美しい、しかし動物的な若い獣らしい横顔だった。何も物を言っていないときのその顔には、却って何か物語を感じさせるものがあった。

『もしかすると、この人を怖ろしい不幸が襲うんじゃないかしら。もしかすると……』

暗い車内で、向ってくるヘッド・ライトの稲妻のような光りを時折浴びるその横顔には、未来に悲劇を予感させるものがあるようでもあった。

こんな朝子の不安な予感が、はじめて彼の魅力を、彼女に少し引立たせて見せた。

(第五回)

右のテキストにある「悲劇」という言葉は、「悲劇の誕生」においてニーチェの論じた「悲劇」と共通していると思われる。ニーチェによると「ディオニゾス的」はすなわち悲劇的であり、ギリシャ悲劇の基底をなしている。「アポロ的」な夢の構築者としての周伍が、朝子を「悲劇」から遮断しようとしたのは当然である。しかし、彼の懸念の通り、朝子には「悲劇」から魅

力を感じる天性の傾向がある。俊二を襲う不幸を想像すると「はじめて彼の魅力を」感じた朝子の心を奪ったのは、俊二自身の魅力ではなく、美しい青年が減びゆくという悲劇の魅力ではないか。このような潜在意識は一種の破滅願望と言ってよい。そして「自分の影」であるような俊二から予感した「悲劇」は、実際は朝子自身による破滅願望の投影ではないか。彼女はずっと無意識のうちに、自分の身に起こる破滅の現実を期待していたのであろう。

三、二元論の結合

本作の結末において、朝子は俊二の裏切りを知り、同時に斑鳩に見捨てられたが、それにもかかわらず「女神」として新生を迎えた。

彼女は今しがたうけた醜い打撃などに少しも傷つけられていない、不死身の、新しい朝子が、自分のうちに生まれるのを感じた。人間の悲劇や愛欲などに決して蝕ばれない、大理石のように固く、明澄な、香わしい存在に朝子は化身した。

「お父さま、私を見て」と朝子が言った。「私ちつとも驚いていないわ、私……」

周伍は娘を見上げた。

朝子の頬は上気し、目はまことに美しくかがやいていた。窓からの夕風が、髪を少しばかり乱していた。これはまったくの女神だ、と周伍は思った。

(第八回)

前述のように、「明澄」と「大理石」は斑鳩を象徴する言葉である。斑鳩と同じような存在に化身した朝子は、すでに夢の「秩序」を完全に超越し、現実と自然の姿を受け入れたのである。しかし、斑鳩は結末の朝子と同じような優位性を持っているというわけではない。朝子を見捨て、依子と「一緒に部屋を出て行った」斑鳩の結末は、彼が依子と同じような位置につくことをあらわしている。

なぜかというと、「創造」と「破滅」の両方をそなえて構成された芸術観を唱え、「アポロンのものとデイオニュソスのものとのどちらを欠いても理想的な芸術ではない」と述べた三島にとって、確かに周伍のような一元論の美学を極める姿勢は否定の対象であるが、周伍が構築した「アポロ的」な夢は単に

批判や皮肉の対象ではない。「女神」連載より一年半前、三島は同じ雑誌『婦人朝日』で次のような創作理念を発表した。

私は小説を書く場合、「ドルジェル伯の舞踏会」の女主人公マオのような女性をイメージに描いている。優美でデリケートな美女をつねに想像している。(中略) 私は、実際的には生活から足の浮いたものにしか美しさを感じない。お化粧をしない美には、全然不感症で、飾り立てた女が好きだ。⁽²⁸⁾

「生活から足の浮いた」フランス貴婦人のような表面化の女性美の創り方は、完全に周伍の理想と一致している。「女神」で三島が否定しているのは非現実の夢の創造やフランス美学そのものではなく、一元論の姿勢である。そのため、周伍の夢を全否定し、美人より「不美人のほうが美という観念からすれば、純粹に美しい」という逆説的な美学を主張した斑鳩は、周伍と同じように二元論の片端に位置につき、いわば一元論の、不完全な存在である。

依子はどうか。火傷を負ったことで「怖ろしいほど醜くなった」依子は、「他の希望に生きることがもうできず、自分の値

打を全く失ったという絶望の中に生きるほかはない」と描かれている。周伍の影響で「女として美しくなかったら一文の値打もない」という侮辱的な哲学」を信じ込んでしまった彼女は、現実に美貌を滅ばされたにもかかわらず、なお木宮家の「秩序」に従って自己認識の限界を守っている。つまり、依子には「秩序」の破滅による影響もなく、自然の姿への回帰もない。そのため、彼女は斑鳩と不完全者同士として一緒に退場したのである。

依子や斑鳩と異なり、結末に転変を迎えた朝子こそ唯一の優位性を持つ人物である。周伍に創られた表面化の美と自然の女性美、その両方を兼ね備えた彼女は「創造」と「破滅」、ニーチェの言葉を借りれば「アポロ的」と「ディオニゾス的」の二元論の結合によって、究極の美の姿を見せたのである。しかし「女神」は何を意味するか。なぜ究極の美の化身となった朝子は「神」という高次の存在として「不死身の」新生を迎えたのか。その答えも「悲劇の誕生」におけるニーチェ思想に関わっていると考えられる。

前述のように、「悲劇の誕生」によって「ディオニゾス的」は「アポロ的」の破滅をもたらすが、その破滅の中には「矛盾」と「苦痛」から生まれた悦びがある。すべての破滅にもかかわらずに湧き上がるその悦びについて、ニーチェは次のように「永久生

命」というギリシャ悲劇の核心である概念を提唱した。

音楽の精神からのみ私達は、個体の絶滅に於ける一の悦びを理解するのだ。なぜと云つて一の斯様な絶滅の特殊の実例によつてのみ私達はディオニゾス的芸術の永劫的現象を明らかにする——意志をその全能力に於て、謂はば個性化原理のうしろに、永久の生命をあらゆる現象のなかに、またあらゆる絶滅にもかかわらず表出へもたらすところの、ディオニゾス的芸術の永劫的現象をである。（中略）最高の意志現象たる主人公は、私達の悦びの為に否定される。なぜならば、彼はやはり現象たるにすぎないから、そして意志の永久生命は彼の絶滅によつて影響されないからである。『私達は永久生命を信ずる』と悲劇が叫ぶ。

（引用は注記（20）に参照）

「永久生命」という概念は、「悲劇の誕生」だけではなく、ニーチェ思想の全般においても一つ大きなテーマである。その意味を簡単に説明すれば、人間というのはさまざまな破滅に遭い、さまざまな矛盾を生み出してしまうが、それにもかかわらずすべての矛盾を受け入れてなお生きようとする——それが人間存

在の本質であり、「悲劇の誕生」における「悲劇」という概念の意味であり、生への肯定の讃歌である。「悲劇の誕生」によると、ギリシャ悲劇には「永久生命」という生への肯定の意志が見られる。ニーチェのこのような芸術観と同じように、三島も「わが魅せられたるもの」において次のように述べている。

芸術にはどんなことをしても破滅への衝動があるように思われる。(中略) 現在あるところのものを一度破滅させなければよみがえってこないようなもの、ちょうどギリシャのアドニスの祭のように、あらゆる穫入れの儀式がアドニスの死から生れてくるように、芸術というものは一度死を通ったよみがえりの形でしか生命を把握することができないのではないかという感じがする。⁽²⁶⁾

アドニスはギリシャ神話において、毎年収穫の秋に死んで、また春に甦って来る神である。その祭には死と再生の意味が含まれている。そして、ディオニゾスは酒神として知られているが、元々は植物神である。植物は冬に枯れて死に、春になると芽吹いて甦るため、ディオニゾスもアドニスと同じように死と再生に関わる神と見なされているのである。

以上の認識に従って本作の結末の朝子を見れば、「不死身の新しい朝子」が「女神」として「自分のうちに生まれる」ことは、「死を通ったよみがえりの形」で神となったアドニスとディオニゾスと同じように、ニーチェの論じた「永久生命」という生への肯定の意味を示していると考えられる。結末に醜い打撃とさまざまな矛盾を受けても朝子は「少しも傷つけられ」ず、かえってその矛盾を受け入れ、「人間の悲劇や愛欲などに決して蝕ばれない」存在となったのである。

おわりに

本論は、従来の「女神」研究で注目されていない改稿の部分と、連載前の三島の世界一周旅行による影響に注目し、ニーチェ「悲劇の誕生」による二元論の視点から、「女神」に見られる「秩序」の創造とその破滅との二項対立の図式を考察してきた。

主人公朝子に与える影響から見れば、周伍と斑鳩の対立は、「アポロ的」＝夢と「ディオニゾス的」＝自然との二項対立をあらわしている。朝子の美の基底となっているのは、周伍に構築されたフランス美学の「秩序」である。しかしその現実から足の浮いた一元論の美は不完全である。それに対して、斑鳩の

もたらした現実の力は朝子に「秩序」の破滅を経験させ、彼女を支配していた「秩序」を破壊した。その破滅はギリシャ芸術における「死を通ったよみがえり」のモチーフと同じように、朝子に「女神」としての新生を与えた。最後に朝子は両方の影響を受け入れ、二元論の結合によって究極の美の化身となったのである。

二元論の構造は三島作品にたびたび見られる。早期作品の「中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の拔萃」から最後の「豊饒の海」まで、二元論は作家としての三島の生涯を貫いたと言っても過言ではない。認識と行動、精神と肉体、知性と感性……それらの二項対立には、ギリシャ体験とニーチェ思想による影響が一つの基底をなしていると考えられる。しかし、全世界で三島は注目されているにもかかわらず、ニーチェ視点からの考察は従来の三島研究ではあまり注目されていない。その視点から「女神」のテクストを考察し、「ニーチェ的三元論」を用いて本作に新たな解釈を与えることは、本論の最大の意義である。

自決より一週間前の最後の対談において、三島は「強烈な二元論や、強烈な相対主義というものが一方に無ければ、絶対の主張が不可能なんだ」という自分の「思想的な緊迫感」を語り、

それが自分の「文武両道であり、ニーチェイズム⁽²⁷⁾」であること
を表明した。「ニーチェ的三元論」の視点からの考察は「女神」
だけではなく、今後の三島研究にも大いに重視すべき方向であ
ろう。

《注》

- (1) 奥野健男「文芸時評」(『東京新聞』昭和三十年七月十五日)
- (2) 無署名「人と作品」(『朝日新聞』昭和三十年七月二十五日)
- (3) 磯田光一「解説」(新潮文庫『女神』昭和五十三年三月)
- (4) 阿部孝子「三島由紀夫「女神」の寓意…作家と作品との関係」(『芸術至上主義文芸』第四十二号、平成二十八年十一月)
- (5) 田中美代子「解題」(新潮社『決定版三島由紀夫全集』第五卷、平成十三年四月)
- (6) 武内佳代「性規範からの逸脱としての『純白の夜』『恋の都』『女神』『永すぎた春』…1950年代の女性誌を飾った三島由紀夫の長編小説」(『ジェンダー研究』第十四号、平成二十三年十二月)
- (7) 武内佳代「三島由紀夫と『婦人朝日』——『女神』の憂鬱」(『日本古書通信』第八十三巻第四号、平成三十年四月)

- (8) 先行研究は、佐渡谷重信『三島由紀夫における西洋』（東京書籍、昭和五十六年七月）、村松剛『三島由紀夫のギリシヤの時間』（『国文学・解釈と教材の研究』昭和五十五年六月）、小久保実『三島由紀夫におけるギリシア』（『国文学解釈と鑑賞』昭和五十一年二月）、柴田勝二『「アポロの杯」——〈觀光〉する眼差し』（『国文学解釈と鑑賞』平成十二年十一月）、柴田勝二『日本』への出発——『林房雄論』と『アポロの杯』をめぐる（『鼎書房』三島由紀夫研究①三島由紀夫の出發、平成十七年十一月）など。
- (9) 三島由紀夫『私の遍歴時代・十八』（『東京新聞』昭和三十八年五月九日）
- (10) 三島由紀夫『私の遍歴時代・十九』（『東京新聞』昭和三十八年五月十六日）
- (11) 三島由紀夫『アポロの杯——希臘・羅馬紀行』（『芸術新潮』昭和二十七年七月）
- (12) 「廃墟の誘惑」（講談社『群像』昭和二十七年七月）
- (13) (11) に同じ
- (14) 「悲劇の誕生」により、あらゆる造形芸術を象徴する「アポロ的」と相對した「ディオニソス的」は、非造形的芸術（音楽のみ）を象徴するという。
- (15) (10) に同じ
- (16) 「ニーチェと現代」（中央公論社『世界の名著46ニーチェ』昭和四十一年二月）
- (17) 「三島文学の背景」（『国文学・解釈と教材の研究』昭和四十五年五月臨時増刊号）
- (18) 「戦後派作家対談7 もう、この気持は抑えようがない——三島由紀夫 最後の言葉」（『図書新聞』昭和四十六年一月一日）
- (19) 田坂昶『三島由紀夫入門 三島美学の核心と作品にみるその構造』（オリジン出版センター、昭和六十年十二月）
- (20) 島崎博、三島瑤子共編『定本三島由紀夫書誌』（薔薇十字社、昭和四十七年一月）により、三島由紀夫の蔵書目録には生田長江訳「悲劇の出生…附…「ワゲネルの事件」」（赤坂書店、昭和二十二年十一月）がある。そのため、本論ではニーチェ「悲劇の誕生」からの引用はその版による。
- (21) 三島由紀夫「わが魅せられたるもの」（『新女苑』昭和三十一年四月）
- (22) (5) に同じ
- (23) 「個性性はその一切の限界と節度とを以て、ここでディオニソス的情態の自己忘却の中へ降つて行き、アポロ的な

諸の規定を忘却した。超節度は真実として自らを現し、矛盾は、苦痛から生れた悦びは自然の胸から名乗りをあげた。そして苟くもディオニゾスのものはひり込んだ所では、アポロ的なものは止揚され滅却された。」(引用は注記(20)に参照)

(24) 「あの主人公は奇跡劇の苦惱者ディオニゾスである。個別の苦みを自らの上に経験するところのあの神である。彼について不可思議なる神話の語るところに依れば、彼は少年の時ティタアン達からずたずたに切り刻まれた(中略)私達が個別の情態をあらゆる苦みの根源として、何等かそれ自らに於て非難すべきものとして見ねばならなかつたといふことである。(中略)だが透視者達の希望は、私達が今個別の結末として予感的に理解せねばならぬところの、ディオニゾスの再生にむかつて行つた。(中略)即ち一切の現在せる物の合一に関する根本認識であり、悪の根源としての個別の考察であり、個別の魔法的拘束が破壊され得るといふ悦ばしい希望として、一の取り返されたる合一の予感としての芸術である。」(引用は注記(20)に参照)

(25) 三島由紀夫「ゼイタク品として」(『婦人朝日』昭和二十八年一月)

(26) に同じ
(27) (18) に同じ

(り) いつひ／本学大学院生