

喪のために

——円地文子「冬の旅——死者との対話」試論

倉田容子

『朱を奪うもの』という三部作(289頁)を執筆した「私」と、「自衛隊で腹を切って、死んだ(同前) M氏の「幽霊」(288頁)が、「私」の書いた『冬の旅』というM氏の追悼文を挟んで対話する、それが円地文子「冬の旅——死者との対話」(『新潮』一九七一年一月、以下「冬の旅」²⁾)の骨子である。明らかに「私」は円地を、M氏は一九七〇年一月二十五日に陸上自衛隊市ヶ谷駐屯地で割腹自殺を遂げた三島由紀夫を暗示しており、また円地は「三島由紀夫の死・響き」(『新潮』一九七一年一月)で「いつの日か、私は小説の定まらない形、心にあるものをたどたく語ってみたいと思っている。それだけが恐らく、三島氏の墓前に捧げる私のささやかな花束となるであろう」(253頁)³⁾と述べていたことから、このテキストは「冷たく批評的で同時に暖かいレクイエム」(4)、「円地文子が文学上の極めて近しい血縁・三島由紀夫を切々と追悼した小説」(32頁)⁵⁾として読まれてきた。だが、そうした位置付けはテキストが読者に与える奇妙な居心地の悪さを説明するのに十分ではない。「冬の旅」は一般的な追悼文の形式を大きく逸脱している。言うまでもなく逸脱の最大のポイントは、死者自身を読み手として物語に登場させている点にある。「墓前に捧げる」テキストとして、なぜその墓の下に眠る死者を

「幽霊」として召喚するというフィクションの形式が選ばれたのか。この形式はそれ自体、喪をめぐる問題提起となつていくように思われる。ただし、それは残された側(生者)の自我の回復の方途といった問題ではなく、ジャック・デリダがロラン・バルトについてのエッセイで述べたような喪の倫理に関わる問題である。

私がロラン・バルトと言うとき、私が名指している、彼の名を越えて名指しているのは、他ならぬ彼である。しかし、彼はもう呼びかけに答えることができず、名指すことは声をかけたなり、言葉をかけたなり、呼びかけたりすることにはなりえないのだから(略)、私が名指しているのは私の中の彼であり、私は彼の名を横断しながら私の中の、あなたの方の中の、我々の中の彼に向かっているのである。彼のまわりで起こること、彼について言われることは、内緒話として我々の間にとどまり続ける。喪が始まったのはこの点においてである。

(強調引用者、以下同じ。106頁)

さらにデリダは、「生前のロラン・バルトは、我々一人一人が想像するようなこと、我々が考えうる、思いうる、知りうること、そして我々が既に彼に関して思い起こしていることに還元されない。で

は、ひとたび死してしまつたなら、彼はそこに還元されてしまふの
だろうか？」(107頁)と問いかげ、「そんなことはない」と答えた上
で、「その危険性は別のものになる」(同前)と述べる。

実際、「内緒話」が、とくに著名人や権威を持つた人物について
なされるそれが、しばしば「最悪の選択肢」(115頁)となることを
我々はよく知っている。その死後になされた三島をめぐる語りも例
外ではない。永遠に沈黙する者となつた死者を内なる(像)に還元
することなく、また「内緒話」に興じることなく、「死者との対話」
をひらくことはいかにして可能か。本稿では、「冬の旅」に内包さ
れた違和感や揺らぎを手掛かりとして、喪の倫理をめぐる問題の所
在を素描することを試みたい。

1 死者の位相

「冬の旅」における生者と死者の位相を確認することから始めよ
う。「冬の旅」は、書庫で「私」が「手巾の箱のように正方形の真
紅の表紙に蔽われたダヌンチオの詩劇「聖セバスチアンの殉教」の
訳本」(288頁)を探すところから始まる。この訳本はおそらく三島
由紀夫が池田弘太郎と共訳し一九六六年九月に美術出版社より上梓
したガブリエレ・ダヌンツイオ著「聖セバスチアンの殉教——靈験
劇・名画集」を指しており、「夥しい惨酷画の蒐集を伴つた豪華版
の書物」(同前)という説明も同書の内容と合致する。この書物に
導かれるようにして、M氏は「本はありますよ」という声とともに
登場する。

何処にあつたのかしら、あんなにあちこち探したのと思ひ
ながら、私は脚立を降りて、階段を昇つて行つた。手を洗つて

上の書齋に入ると、扉を背にして、異様に大きい眼だけがうす
暗い中に見分けられる男が立っていた。(288頁)

M氏の「幽霊」がまず何よりも「異様に大きい眼」によつて特徴づ
けられていることに注意したい。この後もテクストには彼の視線の
行方を示す記述が散見する。「聖セバスチアンの殉教」や『冬の旅』
の原稿を指さす仕草、「私」の言葉に「相手は眼で、うなずいた」(288
頁)という表現、また「私」が涙を流した際には「相手はげんな
顔つきで、曾て憂いを宿したことのない大きすぎる瞳で私を見た」
(294頁)とある。すなわちこの死者は、生者によつて回想され、一
方的に語られる客体としてではなく、視線を持ち、生者を見つめ返
す、眼差しの主体として設定されていると、まずは言える。

さらにM氏は、「私」と次のような対話を展開する。

「Kは今外国に行つていてぼつぼつ帰つて来るから、あのセバ
スチアンはどこに置いてあつたかしらつて思ひ出して探してい
たんですよ。でも一向見つからなかつたんです」／「値が高い
から」／「幽霊になると、あなたも品のないことをおっしゃる
わね」／「ぼくは昔から勘定高い男ですよ」／「勘定高すぎる
から、腹を切つたりなさるんでしょう」／「あはははは」(288頁)

この対話には少なくとも二つの揺らぎが内包されており、それらが
相互に作用することで居心地の悪さを生み出している。一つは生死
の境界の揺らぎである。M氏の死を自明の前提としつつも、「幽明
境を異に」(288頁)しているはずの二人は同じ世界に存在し、M氏
の死について快活に語り合う。それだけならばユーモラスな怪奇小
説と見なすことも可能だが、問題はこの小説が現実の死者に対する
「レクイエム」として受容されたこと、つまり現実と虚構の境界が

読者の経験的な次元において揺らいでいることである。「冬の旅」はフィクションであり、M氏も架空の登場人物だが、ここには一年前にセンセーショナルな自決を果たした三島由紀夫の影が纏わり付いている。雑誌「新潮」に掲載されたこの小説を読み得る読者の大半は、作中作「冬の旅」で語られる「十一月二十五日の正午のニュース」(291頁)「M氏の事件」(同上)が何を意味しているか知っていないだろう。「彼の最後の舞台が市ヶ谷の自衛隊の総監室だったのは、いささか、お粗末でも、殺風景でもあつたけれども、兎も角そこで彼は見事に切腹し、介錯の青年に首を刎ねさせている。青年も彼のあとから腹を切った」(292頁)とある通り、三島は一九七〇年一月二五日、「楯の会」隊員四名を率いて陸上自衛隊東部方面総監部に押しかけ、バルコニーで演説した後、午後〇時一五分、総監室にて切腹、森田必勝の介錯により自決し、森田もこれに続いた。テレビ、ラジオは正午のニュースで事件を報じ、バルコニーに立つ「楯の会」制服姿の三島の写真が新聞各紙の夕刊を飾った。すなわちM氏は、単にプロットの上で「幽霊」として設定されているだけでなく、生前の三島の声、思想、振る舞い、そして「彼と彼の死の同行者の切り首が生々しく載っている写真」(同前)を含む肉体の残像を現前化する媒体という意味においても亡霊的な表象なのだ。現実と虚構が緋い交ぜとなったこの表象作用により、読者はユーモアからも感傷からも隔てられた宙吊りの状態に置かれることになる。

このようにM氏の「幽霊」は、生と死、生者と死者、存在と非存在、現実と虚構など、通常揺るぎないと思われる二項対立を揺さぶり、その境界線を攪乱する。のみならず、「生きているほくにそれを言えばあなたもえらいものだがな。(略)まあ、『死人に口

なし』はもう厭というほど味わっていますからね」(289頁)、「ぼくのなから、知性を全部ぬきとって、嗜好だけで肥大させたものとして見ればこんなことになるでしょうね。まあ、いいですよ。あなたよりずっと不愉快な見方しか出来ない人間も沢山いるということを含め、今は発見していますからね」(294頁)として、境界線の此岸で思うさま「内緒話」に興じる生者の傲慢を皮肉まじりに告発する。弔辞や追悼、あるいは各種報道において生産された三島由紀夫をめぐる夥しい言説の数々、侮蔑的なものや、儀礼的でありつつも同時に自らの理解のどこかにその死を位置づけ、矮小化し、何らかの形で利用しようとする言説の数々を、M氏の「幽霊」はその「異様に大きい眼」で凝視するのである。無論こうしたM氏の造形もまた「内緒話」の一つに他ならないが、「私」やその他の生者たちの「不愉快な見方」への不満を吐露する「幽霊」を登場させることにより、このテクストは、死の直後から暴力的な解釈と名づけの欲望に晒され、他者性を剥奪され続ける死者の位相を照らし出すことに成功していると言えるだろう。

2 書物／エクリチュール

M氏が物語に登場する契機となったのが三島由紀夫の残した訳書であったことは、こうした文脈において重要な意味を持つ。ただし、それは両義的なものだ。「冬の旅」において書物／エクリチュールは、物質的・身体的次元に囚われず存在を規定する痕跡——〈私〉の痕跡、あるいは〈私〉の輪郭を形作る、〈私〉に先立つ痕跡——として、死者の他者性の担保となっている。だが同時にそれは、M氏を「聖セバスチアンの殉教」の作者すなわち「文学者」(291頁)

としての〈像〉へと還元する力学を生み出す磁場ともなっているのである。

まず前者について見ていこう。M氏登場の直前には、「私」の「書物との縁」(286頁)が紐解かれている。幼少期に父方の祖母が買って来てくれた「一面の紗綾形の中に草子の開いたの」(同前)が染めてある「御本のおべべ」(同前)に始まり、国語学者であった父親の膨大な蔵書、夫が洋書のブックマニアであったこと、それらの洋書を収めた書庫が「映画で見たことのあるシヤリアーピンのドン・キホーテの最後の場面」(287頁)のように空襲で焼け落ちたことが語られる。

家は疾うに燃えつきってしまったのに、書物の方だけは強い執念を残しているようにいつまでも燃えつづけ、全く灰になつたのは翌朝の八時頃であつたらうか。／その時になつても、近く寄つて見ると、積まれていた形がそのまま、印刷の字の型、の判を捺したように残つている灰がまざまざと見られた。

(287頁)

家や本棚はおろか、書物という形さえ失われても残る「印刷の字」は象徴的だ。「私」は「書物のいつまでも燃えている焔の色」(287頁)を見ながら、故郷の村人たちによつて書物を焼かれた「ドン・キホーテ」に思いを馳せる。「スペインの田舎の片隅に老いかがまつた老爺は生きのびて行くかも知れぬ、しかし、「ドゥルシアーノ姫を崇拜し、いかなる冒険いかなる暴力にも抗して勇敢に突き進んで行く、悲しき顔の騎士、ラマンチャのドン・キホーテ」は永遠にこの焔と共に失われるのである」(同前)。ここでは、物質としての書物それ自体よりも、痕跡としての文字や書物の意味作用といった非

物質的な次元が前景化されている。「ラマンチャのドン・キホーテ」が、「老いかがまつた老爺」の肉体ではなく、「愛する書物」と共に／の内にしか存在し得ぬように、「私」も「紙魚の棲家」(287頁)という言葉によつて自らの存在性を書物の内に規定する。逆に言えば、この存在性は肉体の有無に左右されることはない。その意味において、「幽明境を異に」しながらも、小説家である「私」と「聖セバスチアンの殉教」その他幾多の書物を世に残したM氏は今も同じ「棲家」に棲む「紙魚」ということになる。

より直截的にエクリチュールと生存様式が交錯するのは、作中作『冬の旅』においてである。『冬の旅』冒頭では、「朝の寝ざめ」(289頁)に「ゆめうつつの間をさまよいながら」(同前)いつも見るという「自分の姿」(290頁)が次のように語られている。

背中の荷が一層重くなる。(略) どうせまともに担えないものなら、捨ててしまえ、捨ててしまえば身が軽くなるだろう。けれども荷は肩に、縫いつけられたように放れない、それはまるで、殺された死人が執念を持つて、殺人者の肩にしがみついているようだ、この重さは死ななければ放れないだろう。(290頁)

さらに語りは「荷は荷ではなくて持病か、性か、兎もかく自分と切り離せないものなのだ」(290頁)と続いているが、後に「死ぬことなら毎日のように考えていますよ。これも妙な憑物に崇られて重荷を背負わされている業でしょうね」(295―296頁)とあり、また「あなたも今紙魚の棲家から生れたお化けなのですよ」(294頁)ともあることから、「荷」は「今様紙魚の棲家」すなわち書物とも関連付けられていることが分かる。「荷」はそれ自体「殺された死人」として死のイメージを付されつつ、同時に「死ななければ放れない」

「自分」の一部として生の輪郭線を照らし出す、境界的なメディアとして語られている。

喪の倫理という観点から見れば、書物／エクリチュールを基軸とした生存様式を前景化し、M氏と「私」を同じ次元に位置づけるこれらの語りは、生者と死者の非対称性に留保を付すものと見なすことができる。モノとしての書物は焼いたり他人に譲渡したりもできないが、その意味作用やエクリチュールそのものを無に帰すことはできず、既に流通したテキストを死者の名において書き換えることもできない。また、生者たちがいかに「内緒話」に興じようとも、エクリチュールに刻み込まれた（他者）の痕跡、たとえば「私」が「あの人の作品は段々文学であるよりも精巧な工芸品のような感じがして来た」（292頁）と語ったような異質性や、書物と共に焼き亡ぼされた「ラマンチャのドン・キホーテ」の「果しなくのびひろがって行く夢」（287頁）は、決して消し去ることができない。すなわちエクリチュールは、還元不可能な他者性の担保となる。

3 「たおやめ」と「ますらお」

ところが、「M氏の事件」という固有の文脈に照らした時、エクリチュールをめぐる語りは全く別の力学を孕むことになる。この後『冬の旅』は、「私には彼の武士道も、日本精神も、陽明学もいっとうに解らない。／解っているのは彼が楽屋を持たない役者だったということだけである」（291・292頁）と続き、三島／M氏を「ますらお」から「たおやめ」へと再定義する語り、すなわち「楯の会隊長」⁸⁾としてのその死を「文学者」としての（像）へと還元する語りを展開されるのだ。

『冬の旅』の中で「私」は、M氏の事件について、「自分の中にも水母のように浮動している曖昧な生と死が彼の切腹という行為によって、真二つに割れてあらためて鮮明に呑みこまされ」（291頁）、「劇場的な誇張と一緒には、生と死の居かわり」（同前）を印象付けられたと語る。この語りは、「あなたが自衛隊で腹を切って、死んだあとで、あらためてしみじみ感じたのがこの『誠にわれは女なりけるものを』という言葉だったのですよ」（289頁）という発話と対応している。「私」とM氏の対比について須浪敏子は、「冬の旅」で円地が導き出した「同じく、悲劇的な美の至上、死のナルシズムの罫に捕えられながら、三島を死なせ自分を生かしたものの正体」（36頁）は「ジェンダーの違い」（37頁）であるとし、「ますらお対たおやめの劇的構成、行動・作為・純粹・青春・粹VS受動・自然・汚れ・古い・野暮の観点はすべてここから出ている」（同前）と指摘している。「ますらお」「たおやめ」をめぐる語りを性別二元論として捉えたこの読みは、言葉の字義通りの解釈としては極めて妥当であるものの、テキストにおいてそれらの言葉が孕む多義性を見落としている。「冬の旅」における「ますらお」「たおやめ」の用法を詳細に検討すると、それらは一般的なジェンダー規範とも、またM氏や「私」の「ジェンダーの違い」とも重なり合っていないのである。例えば、「腹を切るような男だけのする行動は決してしない、あなたの嫌いなうだうだした手弱女ぶりのなかに結構なすべきことはなしているのではないでしようかね」（289頁）と語る「私」に、M氏が「しつぺ返しですか」（同前）と言う件がある。これに対して「私」は「いえいえ、思ったことを行動出来る男というものは羨ましい。彼らのうちには、自分を中心にして、宇宙が回転する夢がい

つになっても生きていますもの」(同前)と応酬し、次のように続ける。

「でも私はあなたは宇宙は自分のためにあると思いたいひとなのに、あなたの文学性があなたを引っばつて思いつて行動をつづけさせなかつたのだと思う。つまり、一番丈夫振りを生き切った時あなたの中に一番多くあなたの手弱女ぶりが反逆していたのですわ」(289頁)

傍線部の「宇宙は自分のためにあると思いたいひと」という箇所は「自分を中心にして、宇宙が回転する夢がいつになっても生きていく」のが「男というもの」であるという直前の表現を踏まえており、「丈夫振り」すなわち男性的な傾向に分類されている。一方、波線部では「文学性」を「手弱女ぶり」と同定する文脈が形成されていることに注意したい。「文学性」は、「行動・作為・純粹・青春・粹VS受動・自然・汚れ・古い・野暮」という先程の須浪の分類で言えば「作為」に属すると思われる項目であり、「丈夫振り」を示すものということになるが、ここでは女性ジェンダー化されているのである。

「文学性」が「手弱女ぶり」であるならば、「男だけのする行動」と位置付けられた「腹を切る」という行為にも「手弱女ぶり」が内包されているということになる。テキスト後半には端的に「弁天小僧のような腹切り」(296頁)という比喩も登場するが、『冬の旅』前半部分では、「私」がM氏の事件から連想した舞台の演目が列挙されている。もともとM氏と「私」の縁は「劇場……殊に歌舞伎という種類の演劇とはびつたり結びつく、惨酷であることが同時に美であるドラマの極限状態を彼と同様に私も幼い頃から劇場の舞台で見

て育ったことであった」(293頁)。それゆえ事件を聞いて最初に「私」が連想したのは「一谷嫩軍記」の須磨の浦で熊谷次郎が敦盛の首を打ち落し味方の方に向け鬨を叫ぶ場面であり、瀕死の敦盛の恋人がその死に首を十二単衣の袖に抱いて頬に頬をよせかき口説く情景であった(同前)という。さらに「私」の連想は「妹青山婦女庭訓」、「菅原伝授」、「近江源氏」、「ひらかな盛衰記」、谷崎潤一郎の「武州公秘話」と、様々な舞台・テキストにおける斬首の場面を横断し、次の結論に至る。

それは私ひとりの奇妙な連想に違いなかつたけれども、彼の割腹や切首は、同じドラマといつても、ソフォクレスや、ラシーヌ、能などは違って、歌舞伎の腹切りや、切首と、擬いようなく結びついている。(294頁)

このようにM氏の「割腹や切首」⇨「丈夫振り」を示す行動は、「文学性」⇨「手弱女ぶり」に根を持つものとして位置づけられる。

注意したいのは、ここでは「丈夫」という言葉がダブルミーニングとなっていることだ。この言葉は明らかに三島の辞世の句「益荒男がたばさむ太刀の鞘鳴りに幾とせ耐へて今日の初霜」(812頁)を踏まえたものであり、その死の政治性を含意している。すなわち、その死の根源に「文学性」⇨「手弱女ぶり」を置くことで、三島/M氏を女性ジェンダー化するとともに、その存在を「文学者」としての「像」へと還元する力学が生み出されているのである。

一方、『冬の旅』後半に登場する「北野に近い古い芸者屋町の一軒」(296頁)の女隠居は「何の疑いもなく、歌を歌い、三味線を弾き、客の機嫌をとりながら、子を妊り、生み、育て、自然一生を働き通して来た」(300頁)すなわち「受動・自然」を体現する人物とし

て語られ、「ああいう自然のままに、何の作爲もなく生きつづけて来た百歳に近い生命の中には、男盛りの年に自身腹を切り切首になった男の四十五歳の生命も何げなく呑みこまれてゆくような気がした」（同前）としてM氏と対置されている。だが、女隠居が「三十ぐらいの時」（298頁）に撮ったという写真についての次の語りには、M氏の場合とは逆に、「手弱女ぶり」に内包された「丈夫振り」の痕跡が示されている。

その少し黄ばんで滑っこい面には、島田に結い、襦袢の衿をひろく出した瓜実顔の芸子の立姿が映っていた。眼瞼の張りが美しく、首の長い撫で肩で襟をとって立っている正面向きが、明治の京美人の典型的で、色町の女というよりも、公卿か大寺院の姫君のようにさえ見える。／「綺麗ね、お姫様のような……でも、この顔そっくり今もおばあちゃんのなかに残っているじゃないの……」（298頁）

若き日の「お姫様のように」に美しく装った「顔」が「今もおばあちゃんのなかに残っている」、すなわち「自然のままに、何の作爲もなく」生きていとされる女隠居の顔には「作為」と「青春」＝「丈夫振り」の痕跡が内包されていることになる。

女隠居について、須浪¹¹⁾は「自然のいのちと一体化した生きもの」（42頁）と位置づけ、小林富久子¹²⁾はそうした女性像を描くことそれ自体が、「過去からの魂の数々を自分のものとして呑み込み、作中登場人物として次々と蘇らせることで、現代の生命に繋げるといふ作業を「よろめき、躓き」つつも百歳までも続ける」（238頁）といふ「山姥的作家」（同前）としての行為遂行的な意志表明であると指摘している。だが、「丈夫振り」の痕跡を打ち消し、女隠居を「自

然のいのちと一体化した生きもの」として象徴化する文脈はどのようにして形成されたのだろうか。女隠居を訪ねた翌日、「琵琶湖の西側の安曇川」（299頁）へと向かう「私」は、小川で大根を洗う「もんべん穿きの若い女」（同前）を見かけた。この時、「あの女、妊娠^{みもち}でしたよ」（同前）という運転手の言葉を聞き、次の内的独白が展開される。

そうして、声にならぬ声^{こゝろごゑ}が、車の中から見た農家の若い女と、あの上七軒の九十何歳の老女を何の故障^{さむわり}もなく一つものに重ね合わせていた。／幼い時から水商売^{みづあらい}に入って何人もの男に結ばれ、つまりは旦那という名の男との間に十人もの子を生み育てて、色町に年老いて来ても、あの老女は、つまりは農婦^{いんぷ}なのだった。（299頁）

「声にならぬ声」とは、どこから湧き出た声なのか。この「農家の若い女」について「私」は、生活の実態も経歴も何一つ知らない。「私」が「明治のはじめ頃の貧しい農家の娘が結婚し、健康に委せて働き、自然に妻となり母となり、やがて土に帰ってゆく、彼女たちのうちには日々の暮しのほかに余分に悩ましたり惑わしたりする邪念は何にもなかったのだ」（299頁）と語る、女隠居と同世代の「農家の娘」たちのイメージと同様、ここには農家／農村に対するエキゾチシズムが反映されている。こうした農家／農村のイメージは、「劇場……殊に歌舞伎という種類の演劇とはびつたり結びつく、惨酷であることが同時に美であるドラマの極限状態」（293頁）の対極として生み出された、非・劇場的、非・ドラマ的な生の〈像〉に他ならないだろう。とすれば、女隠居を「農家の若い女」と同定する「声にならぬ声」とは、M氏と「私」の縁を繋いだ「文学性」その

ものということになる。つまり、女隠居を「何でものみ込んでしま
う地から生え出たような自然な女」(300頁)と解釈する「私」の語
りにもまた、M氏の死を「手弱女ぶり」へと回収したのと同じ還元
の力学が働いているのである。

4 倫理と哀惜

このように、幾つもの留保を付しながらも、結局のところこのテ
クストには他者が不在なのだ。だが、それは単なる過失なのか。こ
のことを考える上で、末尾に置かれた次の語りは示唆的だ。

原稿をよみ終ったとき、部屋の中はくらくらになっていた。聞き手
は既にそこにいないで、聖セバスチアンの正方形の血のように
赤い本だけが机の上に置かれていた。(300頁)

「聞き手」とは誰のことだろうか。「私」に内的焦点化したこれまで
の語りに即して考えれば、「聞き手」はM氏を指しており、「原稿を
よみ終った」のは「私」ということになる。だが、「私」はいつか
ら『冬の旅』を読んでいたのか。『冬の旅』が引用される直前には
「彼は、腰を落としてもう一度「一葉の日記」を朗唱してから読み
はじめた」(289頁)とあり、後にも「その迪々しい文章の終りまで
読んでみて、下さい」(296頁)という「私」の言葉がある。つまり、
原稿の読み手はM氏、「聞き手」は「私」として設定されていたは
ずなのだ。「そこ」からいなくなったのは、M氏か、それとも「私」
か。最も現実的なのは、部屋には最初から「私」しかいなかったと
いう解釈であろう。とすれば、M氏の「幽霊」は、「私」のなかの
彼の〈像〉ということになるか。いずれにせよ、M氏の不在が暗
示されることによって、ここでは死者の他者性の消失それ自体が物

語化されていると言えるのではないか。

このことは、「私」とM氏の対話のなかでも仄めかされていた。
「あなたは死んだ日から、珙瑯鉄器みたいな皮膚ではなくて、
軟かい人間の皮膚に変わったし、第一、男でも女でもない中性で
はなくて、少年がそのままに生きていた人という気がして、い
たいしたいんです。こんなことを言うと、ますらおのあなたは
怒るでしょうけれどね」(294頁)

「珙瑯鉄器みたいな皮膚」や「男でも女でもない中性」とは、『冬の
旅』で「私」がM氏を評して用いた言葉である。「私」はM氏につ
いて「精神にも肉体にも少年の傲りと恥らいが詮方なく同居してい
て、持主はその女を、こめたやさしさを無理にふり落とそうとして、
われから剣道を選び、ボデビルを選び、外見からは逞しく男性美
めく肉体を造り上げて行った」(292頁)と語り、女性性を抑圧する
形で仮構した「男性美」めいた外貌を、「強いて言えば中性的な魅
力」(同前)、「珙瑯鉄器みたいで血を噴き出す皮膚がないようだ」
(同前)と評した。つまり、「軟かい人間の皮膚」や「少年」とは抑
圧され体内化された女性性に他ならず、ここでもまた「手弱女ぶり」
への還元がなされているということになるのだが、重要なのは、こ
の変化が「死んだ日から」と明言されている点である。

M氏の「幽霊」は、M氏自身でないのは勿論、彼の生前に「私」
の中にあつたM氏の〈像〉とも異なっている。「あなたは」、「あな
た」の〈像〉は、死の瞬間から別のものになってしまった。「あなた」
の死を「いたいたしい」と嘆き、悲しむ、哀悼／喪は、この「あな
た」の変化と同時に始まる。つまり、先の引用文で示唆されている
のは、喪の行為が不可避免的に孕む死者への冒瀆とその暴力性なのだ。

「あなた」を（正確には「私」の中の「あなた」の〈像〉を）悼み、言葉を重ねるほどに、その〈像〉は「あなた」自身から乖離し、危険な「内緒話」へと変容していく。そのことを自覚するがゆえに「私」は、「おや、あなたは泣くんですか。それほど、ほくを莫迦にしておいて涙なんかこぼさない方が見いたいと思いますかね」（294頁）と、「私」の涙が孕んでいるかもしれない欺瞞性を「あなた」に告発させることなしには、哀悼の意を表することも、涙を流すことさえもできない。

だが、この倫理と哀惜のはざままで引き裂かれつつ「私」が流す涙こそ、「墓前に捧げる私のささやかな花束」となる。「聞き手は既にそこにはいない」。そのことを深く認識してなお、「私」は、沈黙することも生者たちと「内緒話」に興じることもし、**「あなた」の墓標の前へ、その「異様に大きい眼」の前へと歩み出て、「あなた」のために、「あなた」について思考し、語り続ける。「幽霊」という一見すると冒瀆的にも見える設定を用いて「冬の旅」が示すのは、倫理に背く危険を冒してでも語らずにはいられない、その哀惜の切実さなのだ。「死者との対話」は、この倫理の臨界点において始まる。**

注(1) 小説と同題の作中作との区別をつけるため、**「平地文字」のテクスト「冬の旅」**は一重鍵括弧、**作中作「冬の旅」**は二重鍵括弧で表記する。

- (2) 引用は『平地文字全集』第五卷（新潮社、一九七八・七）による。
- (3) 引用は『平地文字全集』第一六卷（新潮社、一九七八・一二）による。
- (4) 佐伯彰一「文芸時評」（『読売新聞』一九七一年〇・三〇）
- (5) 須浪敏子「冬の旅」論——平地と三島のマゾヒズム」（『平地文字』おうふう、一九九八・九）

(6) 引用は國分功一郎訳「ロラン・バルトの複数の死」（原著一九八一、

土田知則・岩野卓司・國分功一郎訳『そのたびごと』にただ一つ、世界の終焉 Ⅰ 岩波書店、二〇〇六・一）による。

(7) 「最悪の選択肢」とは、「なおも策を弄し、投機Ⅱ思弁を行い、利益を引き出すこと、(略) それを生きている者たちへと向け、これら生き残った者たちを弾劾し、多かれ少なかれ直接に侮辱し、自らを権威づけ、正統なる者として前に出て、死によって(その死した) 他者があらゆる疑惑を免れることができるでも思われている、そのような高みへとよじ登ってみせること」(J・デリダ「ロラン・バルトの複数の死」115・116頁)を指す。

(8) 三島が自衛隊東部方面総監部でばらまいた檄文の署名。

(9) 注(5)に同じ。

(10) 『決定版 三島由紀夫全集』第三七卷（新潮社、二〇〇四・一）

(11) 注(5)に同じ。

(12) 小林富久子「平地文字——ジェンダーで読む作家の生と作品」（新典社、二〇〇五・一）