

『鏡子の家』における日常性の問題

田 尻 芳 樹

1. 序

三島由紀夫が書き下して出版した『鏡子の家』（1959）は自信作だったのに批評家に不評で、それが彼を深く失望させたことは広く知られている。焼け跡時代の自由がなくなっていく一九五四年から五六年の戦後の安定期を、鏡子の家に集まる四人の若者たちの成功と挫折によって描くこの小説に関して、江藤淳の言う「これほどスタティックな、人物間の葛藤を欠いた小説もめずらしい」という点が槍玉に挙げられることが多かったのだが、そのような評価は当時の批評家たちがきわめて狭小な小説観しか持っていなかったことを物語っている。確かに悪く言えば「結局この長篇小説の実質は、むしろこれらの人物についての作者のかなり饒舌なエッセイの羅列にあ」ということになるかもしれない。けれども、それらの「エッセイ」自体が十分に興味深いので、人物間の関係の欠如など特に気にならない¹。むしろこの作品は「一個の存在論的哲学の書というべき考察に満ちた哲学小説」²なのであり、そういう存在に関する内容について思索に耽ることが、普通の小説では味わえない愉悦をもたらすのである。

本稿はこの小説を日常性という観点から考察する。三島が『裸体と衣装——日記』（1959）でこの小説を「私の「ニヒリズム研究」」³と呼んだことから分かるように、ニヒリズムは重要な主題であるが、それと深く関係しているのが日常性である。ニヒリズムを抱えた人間が人生を無意味だとみなしつつも毎日を生きるとき、人生は対処を迫る呪わしい日常性として立ち現れるからだ。実際、小説中でも登場人物たちの内なる虚無が新しい時代の特徴である日常性に対峙している。しかし、従来の『鏡子の家』論で日常性は、より明確な主題であるニヒリズムの間接的な相関物として二次的に扱われるのが通例であった。そこで本稿は焦点をニヒリズムから日常性の方へ移してこの小説を読解することを試みる。『鏡子の家』のニヒリズムについては佐藤秀明と井上隆史の重要な論考がある⁴。特に井上はハイデガーの特別な意味での日常性を取り上げ、『存

¹ 引用はともに江藤淳「三島由紀夫の家」、『江藤淳著作集2』、講談社、1967年、119。以下、引用文献のページ数は「頁」、「p.」を付けず、数字のみ記す。

² 清真人『三島由紀夫におけるニーチェ——サルトル実存的精神分析を視点として』、思潮社、2010年、72。

³ 『決定版 三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、2003年、239。

⁴ 佐藤秀明「峻吉と収のニヒリズム——『鏡子の家』私註（一）」、『椋山女学園大学研究論集』第21号（第2部）、1990年、15-26、「清一郎と夏雄のニヒリズム——『鏡子の家』私註（二）」、『椋山国文学』第14号、1990年、17-43、井上隆史「『鏡子の家』論——ニヒリズム・神秘主義・文学」、『三島由紀夫虚無の光と闇』、試論社、2006年、110-61。

在と時間』において本来性と日常的な非本来性は「互いに交錯し支え合う関係にある」とした上で、『鏡子の家』の人物たちは単に「戦後社会の平俗な日常性」を否定しているというより、このような根源的な意味での日常性を否定しており、その結果、「彼らにおいては、世界内存在はその根底に大きな欠落を抱え込んでいる」、そして「生そのものの否定」がもたらされていると述べている⁵。また、梶尾文武は『鏡子の家』における「戦後的日常」の否定を同時代の批評言説との関連で考察しているし、のちに検討するように丹生谷貴志も三島の日常性について独自の議論を展開している⁶。本稿ではさしあたり、日常性を、小説が描く新しい戦後の安定期の象徴として、ごく普通の意味で捉え、虚無を抱える登場人物たちがそれとどう対処して生きたかを考察してみる。

2. 清一郎における日常性の逆説

『鏡子の家』は、敗戦直後の焼け跡の時代の無秩序な自由が、一九五四年から五六年にかけて日本社会が安定するにつれて時代錯誤なものになり、退屈な日常性に飲み込まれていく物語であるとりあえず総括できる。鏡子に関してははっきりと、「戦後の時代が培った有毒なもろもろの観念に手放しで犯され、人が治つたあとも決して治らなかつた。いつまでたつても、アナルヒーを常態だと思つてゐた⁷」と最初の方で書かれているし、彼女を取り巻く四人の若い男たちが直面する「壁」も、焼け跡時代の自由を窒息させようとする時代と社会の雰囲気の間接的な隠喩だと考えられる。そして結末に、鏡子の良人が、彼女が嫌いだった七匹の犬とともに戻ってくるのは、鏡子が維持していた焼け跡の精神の決定的敗北を意味しているわけだ。そしてそれは敗戦直後の数年の「お先真暗な解放感」があった時代とは「一緒に寝て」いたが一九五四年、五五年とは一緒に寝られないという、『小説家の休暇』（1955）における三島自身の回想とも一致する⁸。

しかし主要登場人物の心理をより詳細に考察してみると、焼け跡時代／安定期という二項対立だけでは捉えられない部分が出てくる。それは、きわめて特異であるために実感として理解するのが難しい清一郎に関してとりわけ言える。そこでまず、清一郎の心理機制を解釈することから始めたい。

次は四人の若者たちが直面する壁に関する、よく引用される一節である。

それが時代の壁であるか、社会の壁であるかわからない。いづれにしる、彼らの少年期にはこんな壁はすつかり瓦解して、明るい外光のうちに、どこまでも瓦礫くわれきがつづいてゐたのである。日は瓦礫の地平線から昇り、そこへ沈んだ。ガラス瓶のかけらをかがやかせる日毎の日の出は、おちらばった無数の断片に美を与へた。この世界が瓦礫と断片から成立つてゐると信じられたあの無限に快活な、無限に自由な少年期は消えてしまつた。今ただ一つたしか

⁵ 井上、132。

⁶ 梶尾文武『否定の文体——三島由紀夫と昭和批評』、鼎書房、2015年、217-42。丹生谷貴志「月と水仙」、『砂漠の小舟』、筑摩書房、1987年、171-216。

⁷ 『決定版 三島由紀夫全集』第7巻、新潮社、2001年、22。以下、『鏡子の家』からの引用は同書を典故とし、引用の後に頁数を記す。

⁸ 『決定版 三島由紀夫全集』第28巻、新潮社、2003年、554。

なことは、大きな壁があり、その壁に鼻を突きつけて、四人が立ってゐるといふことなのである。(100)

そして四者四様の壁への対し方が記述され、清一郎は「俺はその壁になるんだ。俺がその壁自体に化けてしまふことだ」と考える(101)。この文脈では、清一郎を含めた四人全員が瓦礫に満ちた焼け跡時代の自由を懐かしんでいて、それが消えてしまった現代が壁になっているのは明白である。

しかし、清一郎にはこの枠組みとは矛盾する面があることにも注意しなければならない。次は自分の会社の副社長の娘藤子と結婚が決まったときに、世界崩壊を信じている彼がそれを肯定的に受け止めている部分である。

戦争直後のあの「不安」の時代は、彼の少年期にいやな醜い印象をのこしてゐた。不安は希望の兄弟で、どちらも思ひ切り醜い顔をしてゐる、と少年の彼は思った。不安なんぞ決して持つまいと決心した少年は、処刑の朝の死刑囚の心情にあこがれた。絞首台へ上る階段のむかうに確実な死があり、その窓は朝焼けでいつばいで。

清一郎は藤子とたびたび会ふ毎に、その明るい豊かな顔のむかうに、確実な未来を何の不安もなしに眺めることが少しもいやではなかつた。未来に確実な破滅があり、その前に結婚があるといふことは、法に叶つてゐた。不安や誘惑よりも、それは現実の壁をおぼろげに見せ、許婚の前にゐてすら彼をととき幻想へ運んだ。すべては終末の前のひとときの休止だった。かういふ仮構の、決定された時間のなかを歩むたのしみは、清一郎がもし芸術家だつたら、とうの昔に知つてゐたたのしみにちがひない。(181)

彼は少年時代に感じた戦争直後の不安の時代への嫌悪を現在でも維持して、このように感じているのである。それは先に見た瓦礫の時代の自由への郷愁と真っ向から対立する。つまり、清一郎の場合、他の三人（鏡子も入れれば四人）と違って瓦礫の時代を否定する側面も強いのである。では、彼が現在も持っているらしい「処刑の朝の死刑囚の心情」へのあこがれはどこから来るのか。それは戦争直後の時代よりも、むしろ戦時中、すなわち死と破滅が確実だった時代の心理機制を現在にも無理やり持ち込んでいることから来るとしか考えられない。このことは清一郎の心理を概観的に捉えたり⁹、戦時を取り戻そうとするかのような三島自身のその後の言動を考え合わせたりすれば当然のことのように思われるかもしれないが、『鏡子の家』のテキストに即して具体的に考察する必要がある。この小説では戦時中への言及は乏しいし、清一郎も敗戦時に十八歳だったことを思えば不思議なことに、戦時中のことを語らない。しかし、作中大いに強調されている戦後混乱期とは別に、語られぬ戦時期もまた戦後安定期と対立するという構図があ

⁹ 南相旭は、清一郎の世界観と戦時中の意識に関して、「三島と同じように、常に戦争をしている国家を見ながら育った世代にとって、「世界」においては、死や破壊が日常的なものであり、むしろ「安全」で「永久なもの」こそが、例外的なものであるとして見えてきたのである」と簡潔に触れている（『三島由紀夫における「アメリカ」』、彩流社、2014年、168）。

り、そのことも意識化する必要がある。

三島は「私の遍歴時代」（1963）で戦時中は「一億玉砕は必至のやうな気がして、一作一作を遺作のつもりで書いてゐた」と述べ、次のように続けている。

こんな気分は、よほど強烈な影響を、成長期の心に与へるものとみえて、今でも、核戦争を必至のやうに考へがちなのは、過去の一時期の感情体験を、未来へ投影するせみかとも思はれる。

戦後十七年を経たといふのに、未だ私にとって、現実が確固たるものに見えず、仮りの、一時的な姿に見えがちなのは、私の持つて生まれた性向だと云へばそれまでだが、明日にも空襲で壊滅するかもしれない、事実、空襲のおかげで昨日在つたものは今日はないやうな時代の、強烈な印象は、十七年ぐらゐではなかなか消えないものらしい¹⁰。

清一郎はこのような印象を極端化し、強迫観念のように世界崩壊を信じているのである。また『太陽と鉄』（1968）で三島は、「完全に日常性を欠き、完全に未来を欠いた世界、それこそあの戦争がをはつた時以来、たえず私が灼きつくやうな焦燥を以て追ひ求めてゐたもの」だったとも述べているが、清一郎も同じように戦時中の未来の欠如を追ひ求めていると思われる¹¹。彼は小説の終わりの方で仲間たちが挫折していったことに関して、自分はそういう「個人的な破滅」に急ぐのではなく、「彼だけは決して急がず、あせらず、あの預言的な一般的な世界崩壊、制服のやうに誰にも似合ふ包括的な世界崩壊へ向かつて生きようと」（461）思う。つまり、清一郎の世界崩壊は「一般的」、「包括的」で社会全体を巻き込んだものでなければならないが、これも、三島が「私の遍歴時代」で次のように言う戦時中の状態と一致する。「私一人の生死が占ひがたいばかりか、日本の明日の運命が占ひがたいその一時期は、自分一個の終末観と、時代と社会全部の終末観とが、完全に適合一致した、稀に見る時代であつたと云へる」¹²。ただし、清一郎は、経済的に繁栄するニューヨークにいて先のように思っているのも、単なる日本から世界全体に崩壊の範囲が拡張しているのだけれども。

『鏡子の家』において、物語の現在、つまり一九五〇年代半ばの登場人物たちの心理が、敗戦直後の焼け跡時代だけでなく戦時中の心理機制にも規定されているもう一つの見やすい例が峻吉の兄への思いである。夏雄と母親と兄の墓参りをする峻吉は若くして戦死した兄をうらやむ¹³。「『兄さんは狡いぞ。兄さんは退屈を怖れる必要なしに、考へることを怖れる必要なしに、まつしぐらに人生を駈け抜けてしまつたんだ』と峻吉は心に呼びかけた。すでに峻吉の生活には、兄の

¹⁰『決定版 三島由紀夫全集』第32巻、新潮社、2003年、279-80。

¹¹『決定版 三島由紀夫全集』第33巻、新潮社、2003年、549。三島は、一九四〇年の詩「凶ごと」が示すように戦争以前から椿事を待つ少年だった。『太陽と鉄』ではそのことに言及しつつ、「私にもつともふさはしい日常生活は日々の世界破滅であり、私がつとも生きにくく感じ、非日常的に感じるものこそ平和であつた」とまさに清一郎そっくりなことを端的に述べている（同、545）。しかしそれでも戦争期がこのような「性向」にとって「直接の恩寵」（江藤、124）であり、死と破滅の確実性を極限にまで高めて強固にしたことは疑いえない。

¹²『決定版 三島由紀夫全集』第32巻、278。

一度も知らなかつた日常性の影、生の煩雑な夾雑物の影がまごつて来てゐた」(135)。峻吉はこの戦時下の、国家のための行動による死の純粋さをモデルとするために、決してものを考えないことにしボクシングに専念するにもかかわらず、「日常性の影」と戦わざるを得ないのである。

清一郎に戻るなら、彼の場合、奇妙なことに、破滅の確実性は、現実の動揺ではなく、逆に日常の平穏さと表裏一体となっている。たとえば彼は「現在には破滅に関する何の兆候も見られないといふ正にそのことが、世界の崩壊の、まぎれもない前兆なのであつた」と感じている(34)。これは、「もし世界の破滅に手を貸すことが必要だとしたら、破滅の確実さはあいまいになり、それは最悪のもの、すなはち不安を醸成する」という理由で彼が「あらゆる種類の革命を蔑んで」いるのと辻褄が合う(182)。だから「俺の話は水爆とは何の関係もない」ということにもなる(34)。逆説的にも、破滅の確実さは、平和な日常があつてこそ如実に感じられるのである。平和な日常は滅びなければならない。しかし、それは今すぐ滅びるわけではない。だからそれに対処しなければならないが、彼は「不安」が嫌いなので、逆説的にも、なるべく日常は平穏であつた方がいい。むしろその方が破滅の確実性をより強く感じられる。そこで彼は崩壊が確実なのに、いや、だからこそ平穏に存在している日常をあえて生きる。なので彼はつまらない日常的事物を「ゆるしておける」(39)。また藤子との結婚も「終末の前のひとときの休止」として味わうのである。これは「仮構の、決定された時間」と言われているように、確実な破滅を前にしたかりそめのものに過ぎない。以上のような奇妙な心理も、戦時中は崩壊が確実だからかえって戦後混乱期のような不安はなかつたというのが彼の認識だとすれば、戦時中の心理機制への固着として理解できる¹⁴。

「急がず、あせらず」崩壊まで生きていく清一郎の金科玉条は「他人の人生を生きること」である(461)。もし破滅が確実に起こることが予想されるなら、その分現在をいとおしみ充実して生きようという考え方もある。たとえば、核戦争による破滅を目前にしてあえて家族と団らんする、映画『世界大戦争』(1961、松林宗恵監督)の主人公などその典型である。しかし、清一郎は、そのようには考えず、「一瞬たりとも自分自身の法則のためには生きない」(87)で「他人の人生を生きる」。それはなぜなのか。彼は自分がまったく空虚なのでそのようにするしかないのである。ニューヨークから鏡子に送った手紙の中で彼は書いている。

¹³彼らが多磨霊園駅を經由するのでこの墓地が多磨霊園だと誤解されることがあるが(たとえば、南、137、梶尾、224)、これは日蓮宗東郷寺である。そもそも多磨霊園には峻吉の家族のようなつましい自分の者は普通墓を持ってない。また、三島の記述と異なり、多磨霊園には山門はないし、多磨霊園駅をはずして多摩川とは逆側にある。立派な山門を持つ東郷寺は、多磨霊園駅から多摩川方面へ下ったところにあり、墓所内部の様子を含めて三島の記述と正確に一致する。これは東郷平八郎の別宅跡に、伊東忠太の設計で昭和十四年に創建された寺で、昭和二十九年に無料で戦没者に墓所を提供した。峻吉の家族はただちにこの恩恵にあずかつたものと思われる。ちなみに昭和十五年に作られた山門は黒澤明の『羅生門』のモデルとなったことでも知られている。三島は「古い山門」としているが当時築十四年だからそれほど古くはない。なお三島の「創作ノート」の、この場面の初期構想の中に「東郷寺」への言及がある(『決定版 三島由紀夫全集』第7巻、568)。

¹⁴もちろん現実の戦時中には、空襲や各地での日本軍の敗北など破滅につながり、「不安を醸成する」現象がたくさんあつたはずだが、清一郎においては戦後混乱期の不安への嫌悪が強いあまり、そこが捨象され、抽象的に死と破滅が確実だった時代と捉えられているのだろう。

僕にはたえず充填作用が要る。君もさうだ。僕らの心は、いつも破滅を直下に見て、空つぽに掃除されてしまつてゐるから、その時その時の間に合はせのやくざな野心や夢で、何とか充填して行かねばならない。その間に合せのためには、月並や凡庸といふものは、何といふ尽きせぬ靈感の泉だらう！ 『借りもので済ませる』といふのが僕らの簡潔な主義なのだが、借りものはできるだけ劃一的な意匠を持つてゐなければならない。(343)

この「空つぽ」は「自分の内部の荒廃と真空状態」とも言われている(475)。それを守り通すには他人の役割を演じながら、他人の心は排除しようとするという無理を犯さねばならない(475)。ともあれ清一郎は、他人を生きることで群衆の中に擬態して溶け込む。しかし、それだけではなく、彼には虚栄心もあるから、単に本当に凡庸な人物になるのではなく、他人の望みの対象をかすめとるように、社内でも出世するをもくろんでもいる。したがって、妻をゲイのアメリカ人に寝取られると、それは他人の望むところではないので、それなりに傷つく。あやまちを告白する妻に対処しながら彼は思う。「人生が日常的なテンポを脱して、一種劇的な色彩を帯びることは、彼の好みではなかつた」(510)。破滅を信じているからこそ、現実の人生には、結局は忌まわしい再生や復活につながる「深淵だの、地獄だの、悲劇だの、破局だのといふやつ」はあつてはならず、その点で彼は峻吉、取、夏雄と違っているのである(512)。これも、先に見た、崩壊の確実性を信じているからこそ、日常は平穩であるべきだ、という彼の逆説的な態度と一致している。

まとめよう。清一郎の世界崩壊の確信は、戦時中の個人の死と国家の破滅がともに確実視されていた心理機制を戦後の復興が軌道に乗った時代においてもなお、オブセッションのように維持するところから来ている。ここでは崩壊の範囲は日本から世界全体へと拡張している。そして日常性は滅びねばならないにもかかわらず、崩壊の確実性をより強く感じさせるため、それは平穩である必要があり、楽しむべきものとしてさえ現出する。崩壊が確実なのだから現実には動乱や劇的なものからできるだけ遠くなければならないのだ。そして彼は崩壊の日まで「急がず、あせらず」他人の人生を生きる。それは彼の内部が完全に空虚なので、そうするしかないからである。これはまさに「無目的なストイシズム」と言えよう(87)。世界崩壊の確実性にストイックに忠実であるがため、現実の日常をできるだけ凡庸に維持し、できるだけ他人を生きることにひたすら専念するのだから。

では結局のところ、世界崩壊と空虚の関係はどうなっているのか。三浦雅士は三島由紀夫論「距離の変容」の中で次のように述べている。「人間が虚無に直面するのは外界と決定的に隔てられているからである。この虚無をかたちあるものにすることが世界を破滅させることであるとすれば、世界崩壊と外界との疎隔とは虚無の両面にほかならない」¹⁵。この第二文は、「外界との疎隔」を「他人の人生を生きること」に置き換えれば清一郎にぴったり当てはまる¹⁶。彼が抱えこ

¹⁵『メランコリーの水脈』、福武書店、1984年、45。

¹⁶もちろん、「外界との疎隔」も清一郎から無縁ではない。彼の場合、外界から疎隔されている中で、むしろそれを逆手にとって、とことん他者を演じ、とことん疎隔してやろうという捨て身の悪意のようなものが感じられる。「外界との疎隔」に関しては「日常的現実との疎隔」と読み換えて後述する。

む空虚=虚無は、一方ではその外的対応物としての世界崩壊の確信につながり、他方では内部を充填するために他人の人生を生きることにつながっているのである。その結果、彼自身驚いているように、「慣習を渴望するといふ社会的習性が、一人の男のなかで、破滅の思想と仲好く同居する」ことになるのである(69)。

清一郎の特異な人生観をさらに理解するため、彼と他の登場人物の関係も考察してみよう。彼はすでに見たように、他人の役割を演じることにいそしんでいる。ということは俳優の収と共通点を持つということであり、実際、二人の類似性を暗示する箇所はいくつかあるし、小説の始めの方ではっきりと、「時々清一郎には、収が何を考へてゐるのかわかるやうな気のすることがある。さういふとき収の無意識な生き方が、清一郎の意識的な生き方の、単なる楯の両面のやうに思はれることがある」(52)と書かれている。収は自分が願う俳優業に関して次のように考えている。「俳優になること、ああ、それは自分の人生を人の手に委ねてしまふことであつた。選ぶのではなく、ほとんど終生、選ばれる立場に立つことだつた」(60)。清一郎も、結局は、自分ではなく他人の欲望に従って他人の役割を生きるのだから、これと原理的には変わらない。その役が劇的なものを排除した凡庸なものに過ぎないだけである。清一郎は藤子との結婚までの時間について「仮構の、決定された時間のなかを歩むたのしみ」と表現していたが、これは俳優が役を演じる時間に類似している。実際、短編「スタア」(1960)では、映画俳優が役を演じている間の時間が次のように描写されている。

かうして又しても、仮構の時間が流れだす。自分が写されてをり、フィルムがまはつてゐる間の時間といふものは、今では僕にとって、一日のうちに何十回かある時間だが、その部分の時間だけが清冽な溪流のやうに流れてゐて、僕はその滑らかな時間のなかを泳ぐことができる。(中略)こんな時間に比べたら、人生の時間なんかは、古びたすりきれた帯にすぎないだらう¹⁷。

まさにこのような快適な時間を清一郎は他人の役(この場合は副社長の娘と結婚して出世するサラリーマンの役)を演じながら楽しむのである。

他方、鏡子もまた清一郎と重要な共通点を持っている。小説の始めの方で、二人が世界の崩壊について語り合い、戦後の復興を忌避して焼け跡時代の無秩序を愛する鏡子と自分を対比して彼は言う、「君は過去の世界崩壊を夢み、俺は未来の世界崩壊を予知してゐる」(39)。どちらも現在に生きることができない存在である。また、自らが空虚であるため他人によって充填されねばならない点でも二人は似ている。鏡子は「実質のないこと」を誇りにし(23)、他人の情事の話

¹⁷『決定版 三島由紀夫全集』第19巻、新潮社、2002年、708-09。この「スタア」からの引用にある「清冽な溪流のやうに」流れる時間という表現には注意が必要だ。なぜなら同時期の短編「憂国」(1961)でも、武山中尉が切腹を覚悟しているのを妻麗子が察知したときの二人の時間が「かうしてゐるあひだの沈黙の時間には、雪どけの溪流のやうな清冽さがあつた」(『決定版 三島由紀夫全集』第20巻、新潮社、2002年、19)と表現されているからである。ここでもすぐ先に死が確定しておりあとは役を演じるだけという感覚があるから時間が純粋化しているのである。

ばかりしている。そして他人の話を聞いているうちに「らくらくと語り手の記憶を共有してしまふことができた」(209)。つまり他人に成り代わってしまうことができるのである。「彼女があまたの他人から取^{とり}獲れた記憶は、自分で味はつた体験よりも数等見事な輪郭を保ち、自分で行ふよりもずつと色情的」でありうるのである(209-10)。というわけで彼女は「生きること」や人生や体験や、さういふ粗雑なものと無縁に暮してゐる」(209)。そして収の心中事件でようやく、「他人の情事と人生をそのまま生きることができるといふ日頃の確信」を失うのである(369)。こうしてみると彼女も他人の人生を生きるという点では清一郎と同じであり、だから清一郎は彼女への先に引用した充填作用に関する手紙の中で「僕ら」という人称を使っていたのだ。

清一郎と収と鏡子にはさらに、他人から誤解されることを喜ぶという共通点がある。これも三人に本当の自分が存在せず、役を演じるように生きているから生じているのだ。収は他人の誤解に関して、「彼は人が一生懸命彼のことを按摩でもするやうに分析してゐるのは好きだつた。まちがつた分析はわけても好きだつた。それは彼の関わり知らぬ彼自身の肖像画で、そのほうがちやんと存在してゐた」と感じる(96-97)¹⁸。鏡子は「日ごろはダンサーや女給とまちがへられると喜ぶ」(150)。清一郎に至っては、つねに、鏡子の家以外では絶対に本当の自分をさらさず、自分とは違う役割を演じて満足している。たとえば会社の同僚に「単純な快男児タイプ」と思われると、「かういふ見当外れの人物評が清一郎を十分幸福にしてくれる」(50)。また「単純な男と人に思はれるほど、彼の自尊心に媚^こびるものはなかつた」(167)。だが、ときには彼も自分が演じている役に戸惑うことがある。たとえば結納の儀式の最中に「俺のまるきり実感のない日常生活、俺の荒唐無稽な実生活がこれからはじまるんだ」と思う彼は、「すべてが奇怪だつた」と感じるのだ(167)。

3. 収、峻吉、夏雄と日常性

次に収、峻吉、夏雄を日常性という観点から考察しよう。収は自分がロミオのような主役を演じれば、世界の意味が一変すると考えている。しかし、そのような機会は訪れない。役がつかないからである。そして自分の美貌を鏡に映してナルシズムに浸りながら、自分の存在感の欠如を持って余し、むなしい女遊びを繰り返している。彼はいつまでも役がつかない芝居からは離れ、重量挙げで筋肉の増殖に励むようになり、それによって存在感を獲得するようになる。結局彼は自分の肉体を鏡に映したり、女に見られたりすることで満足するからナルシズムという点では変わりがないのだが、筋肉の増殖は、彼が夢見ていた主役と違い、世界を一変させるような非日常的で劇的な要素を欠いている。それは結局日々の忍耐強い鍛錬によって達成される、日常性の累積の成果なのだ。それに見合うかのように彼は母親の経営する喫茶店の借金をめぐるトラブルに巻き込まれる。一度彼を助けようとした峻吉はそれを「日常生活のごたごた」と表現している(313)。収は主役を演じて世界を変貌させる夢から遠く離れて日常性にまみれてしまったのである。

¹⁸この一節は、清一郎が「結婚した男」を演じて「いつか鏡の中に、一人の満足した良人の肖像を見出だすだらう」と想像し興奮するのと酷似している(70)。ただし清一郎は自意識的に他者を演じる点が収と異なっている。

やがて彼は高利貸しの秋田清美に、借金帳消しと引き換えに身柄を引き渡す。そして彼女と同棲するうちに、肉体を傷つけて血を流すことの快楽を覚える。そこで彼はようやく自分の存在を確信できることを知る。筋肉だけではなく血が必要だったのだ。この発見は彼に情死を夢想させる。彼は再び舞台を夢見、現実の死と舞台上の死の区別がつかなくなる。彼にはようやく役がついた感じがし、その通り清美との情死を執行してしまう。その直前、彼は鏡子の家を訪ね、鏡子には自分の夢想について話す。鏡子はそのとき「ほんの一瞬、あの焼跡の時代の再現を、夏の太陽が瓦礫を輝かしてゐたあの「明日を知らぬ」時代の片鱗を、取の顔の中に見た」(367)。つまり、いつの間にか日常性にまみれてしまった収だが、肉体から血を流して死ぬという劇を現実に行うこの最後の行為においては、こびりついた日常性をはねのけて、鏡子の家の精神に忠実な無秩序と自由を回復したのだと言える。

峻吉は一瞬もものを考えないことをモットーとするボクサーで、「行動」を体現する男である。しかし、すでに引用した箇所にあったように、若くして戦死した兄に比べると「日常性の影、生の煩雑な夾雑物の影」が彼の生活には混じっている。しかし、プロ転向第一戦に向かう朝、彼はやはり自分の存在の非日常性を心地よく感じる。

町の朝陽が峻吉の顔を射て、さはやかな力を確認させた。商店街の店あけ、自転車の手入れ、郵便配達、顔見知りの人の「おはよう」の呼びかけ、魚河岸や青果市場から今着いたばかりの魚の光沢や朝の野菜のみづみづしさ、……かういふ日常生活の細目から無限に遠い、もつとも非日常的なものが彼を待っていた。峻吉は肩を並べて駅へいそぐ勤め人たちの群から、身は高く抜き出ているのを感じた。『きつと政治的暗殺者は、朝、こんなすばらしい気持で、我家を後にするだらう』(258)

この点で、彼は、日常生活を平凡に営んでいる周囲の人々に対して、自分が革命家になったかのように「金閣が焼けたら……、金閣が焼けたら、こいつらの世界は変貌し、生活の金科玉条はくつがへされ、列車時刻表は混乱し、こいつらの法律は無効になるだらう」と感じる『金閣寺』(1956)の主人公には近い¹⁹。その一方で、自分が群衆に紛れ込んだ刺客のように感じるのを嫌った清一郎とは逆である。清一郎にとって「刺客とその世界顛覆の幻想。そのふくれ上つた使命感。そのヒロイズム。……さういふものは夭折すべきだし、刺客は夭折する筈だ。夭折する理想はみんな醜かつた」(182)。先に見たように、彼としては平穏な日常こそ世界崩壊を確実に思わせるのであって、革命は軽蔑の対象でしかない。そもそも彼にとって世界崩壊は起こるものであり、自分や他人が起こすものではない。

しかし、試合が始まると、峻吉は、「今まで明晰に秩序立つてゐると思はれた世界が、突然崩壊して、真赤な混濁したものになつてしまつた」と感じる(269)。やがて相手に対する優位を感じると再び世界は回復するのだが、清一郎のような複雑な屈折とはおよそ縁遠いと思われる峻吉でさえ、瞬時とは言え、清一郎と世界崩壊の感覚を共有しているのは注目に値する。やはり、ボ

¹⁹『決定版 三島由紀夫全集』第6巻、新潮社、2001年、208。

クシングの試合は非日常的である。しかし、それだけではない。実はボクシングそのものにも虚無が宿っているのだ。夏雄は、「峻吉がその行為の只中にいつも虚無に接してゐるのを想像することができた」(138)。夏雄は絵画制作のさなか、「虚無を招来」して「世界〔が〕完全に崩壊」するのを深い感動とともに体験するので(131)、峻吉が「左フックが見事に決つた、かういふ、何ともいへない、すばらしい瞬間」を知っているかと問うと、夏雄は制作のときの「もつとも幸福な虚無」を思い、峻吉の歓喜を理解するのだ(140)。他方、夏雄は「清一郎の親炙してゐる虚無が、自分にとつても疎遠なものではないことを知っていた」(138)ので、清一郎、峻吉、夏雄は世界崩壊の感覚と虚無で明確に結びつくのである。また、先のプロ転向第一戦の勝利の後のパーティーで、清一郎が峻吉に光子を買わせてみなを気まずい思いにさせたとき、収が「君は何だつて峻ちゃんの勝利に、こんなみじめな結末をつけたんだらう」と問い詰めると、清一郎は「親切からだ」と答え、夏雄は「一つの空虚を埋めるのに、別の空虚を以てすること。それは誰かがやるべきだし、やるとすれば、親切からに決つてゐた」と思う(284)。ここに暗示されているのは、ボクシングの勝利は結局空虚でしかないということである。さらに鏡子は「戦つてゐないときの彼のはうが好きだった。つまり彼の廃墟のはうが」(417)と感じている。つまり峻吉は戦っているときもいないときも虚無=空虚=廃墟に結びつけられているのである。もちろん峻吉はそれを自覚しているわけではないが。

峻吉は順調に成績を残し、「強い」ボクサーとして認知されるようになる。そうなるとかつての無邪気さを失い、ある意味で通俗化するのもやむを得ない。兄のことを思えばなおさら自分の通俗性と日常性を意識させられる。「永生きをさせ、女を抱かせ、月給をとらせるやうな強さ。……日常性のねばつこい影や、生の煩瑣な夾雑物からのがれて、彼がその強さの中へ、力の中へ逃げ込めば逃げ込むほど、その強さ、その力は、却つて彼を平俗な生活の織物の中へ、ますます深く織り込まうとするのであつた」(403-04)。ある晩母親と二人で夕食を共にするとき、庭で山椒の葉を採ろうとして、彼は突然気づく。自分はこんな平凡なことをしていいのか。どこかで自分を待っている「大事や危急」に向けて駆け出すべきではないのか²⁰。そのときボクシングは彼をもう満足させないこともはっきりした。それは「世界といふものに彼が衝き当たるときの具体的な実感を思はせるには足りなかつた」(407)。この時点で彼がボクシングをやめることは予測できると言っている。彼はチャンピオンになった試合の後、チャンピオン・ベルトを一人でじっくり見たいという通俗的な欲望に駆られて、一人でバーに行き、あたかもその通俗性の罰を受けるかのように、チンピラに絡まれて大怪我をし、ボクシングができない身体になってしまう²¹。あとはつまらない日常的時間をやり過ごすしかない。そのとき偶然花火を見て思う、「俺がもう二度と拳闘ができなくなつたからには、何か怖ろしい大事故が起こるべきだ。あの花火が砲声だつたらなあ！」(437)。これは彼の挫折の前にすでにあった「大事や危急」への待望に直結している。結局、峻吉は自分が信じてもない右翼思想を奉じる団体に身を投じる。おそらく

²⁰この場面は自殺した友人原口のもとへ走る場面によって予兆されている。そこでは走った先にある死が、兄の「まつしぐらの行動の当然の帰結のやうに」ある死を想起させている(227)。

²¹佐藤秀明の言い方を借りれば、峻吉は「彼の存在を確立している「一瞬」の「虚無」から目をそらし、チャンピオン・ベルトという「日常の凝ったもの」に気を取られたために災難に見舞われたということになる(「峻吉と収のニヒリズム」、19)。

そこでは彼は「大事や危急」のために身を捧げているという幻想を持つことができるのだろう。それはモデルである兄に幻想の中で近づくことでもあっただろう。

ボクシングの非日常性は結局彼にとっては飽き足らないもので、もっと大きな「大事や危急」という究極的な非日常性への献身が必要だった。しかし戦時でもないのにそれは不可能だ。ボクシングの道を絶たれて、嫌悪していた日常的時間に浸らざるを得なくなったとき、彼が選んだのは右翼団体で疑似的に「大事や危急」に献身することだった。それは戦後の復興期に兄を理想として生きようとする以上必然的な展開である。また、こうした展開においては、彼自身は自覚していなかったボクシング自体に宿る虚無が作用して、「大事や危急」という「意味」を呼び寄せたと解釈することもできる。井上隆史が言うように、「彼にとって拳の負傷は、それ自体としては決定的な出来事ではなく、いずれ隠し切れなくなる深刻な空虚の露呈を早めるものに過ぎないのだ」²²。

日本画家の夏雄は「幸福な王子」と呼ばれるように、芸術家の苦悩などとは一切無縁に、人に愛され、健全に育ってきた。ただ、子供のころから「自分の人生には決して事件が起らない」（128）と予感し始めたことで分かるように、彼はある種の「外界との疎隔」、日常的現実からの疎隔を生きている。「人間社会に対して疎遠な、それでゐてこれと云つた冷たさのない、いはば微笑を含んだ離隔をつねに持してきた」とも言われている（230）。そして絵画制作の過程では、実際に見た情景が「色彩と形態の原素」にまで解体され、先に見たように「世界〔が〕完全に崩壊し」て「虚無〔が〕招来」されるのを幸福感とともに体験する（131）。作品が賞を取り有名になってくると、ちょうど峻吉がそうだったように、通俗的な世間との関係も生じてくるが、それにも悩まない。だが、あるとき、美大生に陰口を言われているのを耳にしてから、自分が愛されていないことに驚き、「彼と外界との構図は潰え、遠近法は崩れてしまつた」（238）。これをきっかけとする彼の世界の不安定化は、富士山麓の樹海で目の前の樹海が消え去るという深刻な恐怖の体験で頂点に達する。これは彼を清一郎と結びつけるものでもある。「清一郎の言つたことは本当だつた。世界の崩壊ははじまつてゐた。自分はたしかに今それを見たのだ」（333）。夏雄は続けて思う。

しかし夏雄はそれを、小鳥や花や美しい夕雲や船などがかつて見たやうに見たのではなかつた。いはば、それを以ては他のものは何一つ見えない別の目を以て見たのだ。幼時から、美しいものばかりを選んで見ようとした目は、実はこの別の目に支へられて、操られてさうなつてゐたのかもしれない。そして消滅した樹海のとくに口をあけてゐた空つぽな世界こそ、この別の目を以て、彼が幼児から一等親しんできたものかもしれない。（333）

そうなる、夏雄が通常制作において幸福感とともに体験していた世界崩壊と虚無も、本当はここで彼が恐怖とともに体験した世界崩壊と虚無だったのだと推論できる。彼は自分の制作がいかに脆弱な基盤の上に立っていたかをこのとき初めて悟つたのだ。この後彼は中橋房江の導きで

²²井上、133-34。

神秘主義に傾斜し迷走するものの、最終的に、偶然目にした一茎の水仙によって世界との関係を回復する。その回復とは、卑近な日常的事物の数々を新鮮に発見することである。

まことに玄妙な水仙！ うつかり僕がその一茎を手にとつたときから、水仙の延長上のあらゆるものが、一本の鎖につながつてゐるやうに、次々と現はれて、僕に朝の会釈をした。それは水仙の謁見の儀のやうだ。僕は僕と同じ世界に住み、水仙と世界を同じくするあらゆるものに挨拶した。永らく僕が等閑なほざりにしてゐたが、僕が今や分かちがたく感じるそれらの同胞は、水仙のうしろから続々と現はれた。街路を行く人たち、買物袋を下げた主婦、女学生、いかめしいオートバイ乗り、自転車、トラック、巧みに街路を横切るきじねこ雉子猫、あの陸橋、広告気球、ビルディングの群の凹凸、高架鉄道、その遠い汽笛、アパートの窓の沢山の干し物、人間の集団、人間のあらゆる工作物、大都会そのもの、……それらが次から次と、異常なみづみづしさを以て現はれた。(539-40)

つまり、夏雄はこれらの日常的事物をかつては見てはいなかった。彼の目は「自分の好きなもの、美しいと思ふものをしか見ない」とされていたからだ(230)。それが、樹海での危機と神秘主義への傾斜を経て、疎遠だった日常性があるがままに受容できるようになったのだ。

清一郎は馬鹿らしいと知りつつあえて日常性に溶け込もうとする。それが「壁自体に化け」ということだ。「壁を鏡に変へてしまう」(100)と言う収は劇で主役を演じることによる世界変貌を夢見、その意味で日常性から脱却しようとするが、結局「日常生活のごたごた」に巻き込まれ、最後の心中で逆転して日常性からあの世へ飛翔する。捨て身の劇の中で主役を演じたと考えれば確かに日常世界を鏡に変えたとも言える。「壁をぶち割つてやるんだ」(100)と思う峻吉は、ボクシングという非日常に満足しているが、通俗化=日常化の果てにボクシングができない身体になり、右翼団体に疑似的な非日常を生きるしかなくなる。少年のような無垢さで絵画制作に没頭する夏雄は、思い通り壁を壁画に変えているようだが、深刻な精神的危機によって絵が描けなくなり、最後に偶然のきっかけで疎隔されていた日常性と和解する。

四人の主要人物が直面していた「壁」を日常性に読み換えて彼らの生きざまを簡単にまとめると以上ようになる。しかし、四人が「壁」に直面しているとされたあの一節で「壁」と対比され、「無限に快活な、無限に自由な少年期」と言われていた焼け跡の時代が、四人の個々の心理と行動をどう具体的に規定しているのかは明瞭でない。焼け跡時代をしばしば想起し明らかにその精神を体现している鏡子と付き合うことによって、彼らはその時代への郷愁を彼女と共有しているらしいと推測できるだけである。この小説が明瞭に提示する現代(「壁」と焼け跡時代(「自由」)の対立は、全体を漠然と包み込んではいるが、四人の人物の心理や行動を一人ずつ個別に検討するときには必ずしも有効な図式ではないのだ。むしろ、清一郎と峻吉が、戦時中の心理機制の方により強く規定されていることに改めて注意する必要がある。清一郎は死と破滅が確実だった戦時期の心理を現代に持ち込み、それにストイックに忠実であろうとして逆説的に日常性に埋没しようとし、峻吉は若くして戦死した兄というモデルから逃れることができず現代の日常性に対立するのである。

4. 日常性から日常的事物へ

現実を回復する場面の夏雄は、神秘主義の影響で水仙を霊界からの贈り物だと思った後、すぐにそのような意味づけを退ける。

霊界のものが、これほど疑ひのない形象の完全さで、目の前に迫ることがあるだらうか。すべて虚無に属する物事は、ああも思はれかうも思はれるといふ、心象のたよりなさによつて世界が動揺する、その只中に現はれるものではないだらうか。僕の目が水仙を見、これが疑ひもなく一茎の水仙であり、見る僕と見られる水仙が堅固な一つの世界に属してゐると感じられる、これこそ現実の特徴ではないだらうか。(537)

霊界の事象はたよりないもので虚無に属している。しかし、夏雄が現実感をもって感じ始めた日常的事物の数々は、虚無から遠く、現実に属している。それらはまったく偶然に、断片的に知覚されているのに、同時に水仙とも彼自身とも一体化し、「堅固な一つの世界」を成立させているのだ。彼は、それまで美しいと感じるものにだけ感受性が開かれていて、現に彼が突然そういうものを知覚する描写はいくつかあるが²³、ここに至ってまったく卑近なものに対しても完全に開かれるようになったのだ。

夏雄のこの特別な体験における世界の統一感はないものの、現実の偶然的、断片的な事象に開かれているという特質は、実は他の三人の主要人物にも共有されている。清一郎は日常的事物について次のように言う。

〔中略〕俺が往復の路のポストに我慢でき、その存在をゆるしてやれるのは、俺が毎朝駅で会ふあざらしのやうな顔の駅長の生存をゆるしておけるのは、俺が会社のエレヴェータアの卵いるの壁をゆるしておけるのは、俺が昼休みに屋上で見上げるふやけたアド・バルーンをゆるしておけるのは、……何もかもこの世界がいつれ滅びるといふ確信のおかげなのさ〕(39)

このような日常的事物一つ一つの列挙は、それらに対する否定と肯定という態度の違いこそあれども、先に引用した夏雄の現実回復の描写を想起させる。

収は一人孤独な下宿で、自分が舞台上で演じたい劇のことを思う。すると自分の周囲にはつまらない現実があるだけなのに劇の方が現実と感じられ、「僕は俳優だ」と思う。そのときの周囲の現実の描写はこうだ²⁴。

²³たとえば冒頭近くの勝鬨橋で突然「横倒しになった鉄のアーチの柱を、かすめてすぎる一羽の鷗^{かもめ}を見た」(11)、峻吉の兄の墓参りに付き合った場面では突然白鷺が飛んでいるのに気づく(136)、鏡子の家でのパーティーで誰も注意しない八重桜を見ている(279)など。

²⁴ここで彼は「舞台の上をたえず流れつづける水のやうな時間」が今の現実にも流れていると感じ、舞台と現実の区別がつかなくなっているのだが、「スタア」において、役を演じる時間が「清冽な溪流のやうに流れ」と言われていたのと共通する。

下宿の窓からは、表通りのタクシーのゆききが時折きこえる。迂回する下り坂をあまつさえ電車のレールが通つてゐるので、その地点で車は揺れ、古い車は大工道具を入れた箱をゆすぶるやうな音を立てる。それが時には窓硝子をかすかに震はすほどである。月が明るいらしい。歌ひながらゆく酔漢の下駄の音が、古い人通りのない町並の月の明るさを知らせる。貨物列車が水道橋駅を通るときの遠い轟きと警笛がきこえる。(173-74)

ここではまったく偶然的に知覚される日常的事物が、同じように一つ一つ描写されている。翌日収はまたしても役がつかなかったことに屈辱と怒りを味わうが、その後にもまた似たような描写が来る。

都電の窓から一瞥した雑貨屋の前に、新発売のチューブ入り歯磨の立て看板が凭せてあつた。その金属のチューブ、それに反射する秋の光、そこからひねり出される純白のクリーム、その薄荷の香り、朝、うがひの水のきらめき、生活、物干から見える富士……さういふものすべてを収にとつて疎遠なものにし、生活全部に対して敵意を抱かせ、彼をすべてから除け者にするために、ただそのために、彼を選ばなかつた悪意ある存在は一体何だらう。(176-77)

ここでは現実のチューブの絵をきっかけに眼前にはない卑近な事象まで想像されて列挙されているが、それらすべてから収が疎隔されていることがはっきり書かれている。考えてみれば、日常性に埋没している者は、日常的事物をこれまで見てきたような仕方ではいちいち数え上げたりはしない。根本的なところで日常性から疎遠だから一つ一つのものが、いくら下らなくても明瞭に知覚されるのだ。

この点、夏雄と正反対でおおよそ感受性に乏しいと思われる峻吉もまったく例外ではない。前に引用した一節で、試合に出かける朝に、彼は日常的事物を列挙して「かういふ日常生活の細目から無限に遠い、もつとも非日常的なものが彼を待つてゐた」と感じ、周りの人々の群れから「身は高く抜き出ている」ように思う(258)。それと対をなすのが大怪我でボクシングを続けられなくなった後の次の描写である。「ゆくてに彼を遮つて湛へられてゐる無気力の海水は、街全体を、ポストを、郵便局を、喫茶店を、小さな公園を、電車を、本屋を、果物屋を、服飾店を涵してゐる。以前、彼は少しも濡れずに、この海の上を帆走してゐたのだ」(433)。やはり日常的事物の列挙がある。それだけではない。峻吉は、現実の偶然的断片を鋭く知覚するときがある。試合前に彼は思う。「『俺は一人きりだ』と突然思つた。計量が無事にすんで、窓から埃つばい八つ手の葉を眺めてゐたときである」(260)。また、試合終了のとき。「レフェリイが、峻吉の腕をさし上げるために近づいて来た。蝶ネクタイがすこし曲がつてゐた」(276)。こういう場合の八つ手の葉や蝶ネクタイはそれ自体としては何の意味も持たない。それらはロラン・バルトの言う「現実効果」をもたらすというよりも、むしろ、峻吉の知覚の断片性を示唆している。怪我の後通った病院で見える空も断片化される。「診察室の磨き立てた銀いろの器具のおもてにも、窓と秋空と、いくばくの雲が映つてゐる」(431)。ボクシングという生きがいを持った彼に世界は妙に鮮明に断片を見せる。「都電の線路が晴れた街の只中をずっと遠くまで貫いてゐて、ガードの影の更に彼方に、その一部が強く輝やいた。目的が全然欠け、存在理由が欠けてゐることが、こ

んなにも世界を透明に、レンズに映つたやうに無意味な正確さで見せるのに彼はおどろいた」(437)。

すでに見たように、収以外の三人(清一郎、夏雄、峻吉)は「世界崩壊」と「虚無」という言葉で明示的に結びついている。そして、自分の存在感の欠如に悩み、現実と劇の区別がつかなくなる収も間違いなく虚無は共有している。先に引用した文で三浦雅士が言っていたように「人が虚無に直面するのは外界と決定的に隔てられているからである」。ならば、彼ら全員に同じような、日常的現実からの疎隔に基づく日常的事物の描写が見られることは不思議ではない²⁵。峻吉にとって世界は「レンズに映つたやうに無意味な正確さで」見えたのだが、世界がレンズで隔てられているからこそ、事物は「無意味な正確さ」で知覚されるのである。また、これは語り手という形式の問題でもある。三島はこの小説で、どの人物の知覚や心理にも寄り添い、またそれについてメタレヴェルからコメントする自由な語り手を採用している。それは彼が若いときから採用して、人物の心理を鋭く裁断する心理小説に生かしてきたものだ。主要人物に差異を設けたりときに対立させたりしているものの、『鏡子の家』の語り手とその背後にいる三島自身の世界認識が、どうしても反映される形式だ。

このように考えてみると日常性と日常的事物の知覚を区別する必要に思い至る。もちろん日常的事物は日常性の一部である。ところが、今見たような、日常的事物の個別的で明瞭な前景化は、むしろ日常性からの離反を暗示し、また日常性を異化する機能を果たしている。すでに見たように『鏡子の家』の主要人物は、それぞれの仕方で「壁」としての日常性に対処している。しかし、その場合の日常性とはあくまでも抽象的な、「ねばつこい」惰性のようなものであり、これとは別に、彼らは虚無に取りつかれ日常的現実から疎隔されているため、かえって偶然的な日常的事物を明瞭に捉えるのである。そして、そのような、世界の偶然性と断片性に敏感な世界の知覚は、最後の夏雄の現実回復の場面で最も劇的に現れるとは言え、基本的に登場人物たちに共通のものであり、それを提示する語り手の背後には、他の作品でも同じような現実描写をする作者三島由紀夫がいるのである。

『鏡子の家』を含む三島作品における日常性について考察したまれな論考が丹生谷貴志の「月と水仙」である²⁶。丹生谷によれば三島の課題は、社会からの疎外を芸術の武器にせず、疎外を蒸発させてしまうことである。それは言い換えれば、「外部への反り返りから「この世界」を解放」し、「現実」を救うこと」である(177-78)。それにはわれわれの日常につけばよいと一見思われるが、われわれの日常は様々な計画に満たされていて、世界から浮遊している。それは「根本的に形而上的」なのである(178)。そこで、日常性を形成する、(外部への)ロマン主義的梦想と形而上学から世界を解放することが必要になる。それを実現しているのが、一茎の水仙をきっかけに夏雄が現実を回復した場面であり、これは外部を持たぬ「この世界そのもの」の現出ということになる(182)。丹生谷はさらに敷衍して言う。

²⁵鏡子の場合、世界の断片的知覚の描写は少ないがなくてはならない。たとえば、「鏡子は堆^{うづたか}い氷の細片を伝はつて、緑いろの酒がグラスの外へ糸を引いてこぼれ落ちるのを見た」(415)。

²⁶注6を参照。以下、この論文からの引用の後に頁数を記す。

三島氏の反日常性。日常性を形成している形而上学を脱臼させること。そこに現れるのは全然日常性の破壊などではない。日常性の形而上性を形成している遠近法を脱臼させることが問題となる。そこに現れるのは徹底した既知の世界であり、既知の世界の数え上げである。例えば、轢死体を死の無残と嫌悪という形而上的遠近法に於いてではなくそれ自体として現前させること。レール、石、肉片、ガムの食べ屑、煙草の吸殻の群生、枕木、風、水、寒気或いは暑気、陽光或いは蛍光灯の光、あらゆる細部を数え上げること等々。既知が迫り上がり、世界が現れる。(184)

これは卑近な事物を列挙するという三島の現実描写の特徴をよく捉えた鋭い指摘である。また、丹生谷の言う、日常の形而上性から解放された世界は、私がかつて述べてきた、日常的現実からの疎隔に由来する日常的事物への注視、あるいは、日常的事物の非日常的な前景化に対応している。日常性に形而上学を認めるかどうかはともかく、三島の現実描写に、反日常的な「世界そのもの」との直面を感知している点で丹生谷の議論には首肯できる。しかし、異論もある。丹生谷はこうして現れた世界を「既知の世界」としているが、夏雄の現実回復の場面のように、日常的事物はそれまでには知らなかった新たな相貌を現すのであるから「既知」という表現には問題がある。また丹生谷はその「既知の世界」を、既成の表現を集めてできていると言われる三島の文体に無媒介に結びつけているが、世界認識の問題と文体の問題は区別したほうが良いだろう。仮に描写の対象が既知だとしても、それを表現する言葉も必然的に既知のものになるとは限らないからである。さらに丹生谷はこの世界には「外部を前提とする観照の静止性は有り得ず、運動性、行動性だけがある」と述べる(183)が、夏雄の現実回復の場面を始め、日常的事物を数え上げる場面においてはむしろ運動性、行動性は弱い。まして三島がこの作品以降公私にわたって活動的になったことと結びつけるのは強引としか思えない。

三島の現実描写における日常的事物の前景化は、存在論的な問題として考えるべきである。それを深く探究しているのが清真人の『三島由紀夫におけるニーチェ』である。三島においては「画竜点睛を欠いて断片のつぎはぎ的集積へと出していた世界が、或る点睛の一点を得ることで、突如として諸部分間の「内的連関」を緊密に有機化した球体的な美的全体性へと変貌するという《存在》変化」が「つねに問題になっていたと清は説く²⁷。言い換えれば、「三島の場合は、彼の実存の側での内的分裂性が世界の四散的な分裂的相貌と対応し、内的分裂性の克服＝解消と世界の《存在》回復としての全体的統一の成就とが対応」しているのである(77)。実際、夏雄の現実回復の場面を典型として、そのような「世界の《存在》回復」の描写は三島作品に少なくない。しかし、同時に、世界が《存在》回復しないまま「断片のつぎはぎ」として「四散的な分裂的相貌」を現していることはなお多く、先に見た、日常的事物の偶然的知覚のいくつかの事例はまさにそれを表現している。清は三島の存在感覚をサルトルの『嘔吐』と対比して、『嘔吐』ではそれは、まさに嘔吐を引き起こすような存在物の個別性へと特化した(中略)「偶然性の経験」として描きだされる」が、三島では逆にそれらの事物が「突如その「内的関連」を再興し、全体的な統一を取り戻す「至福の経験として現れる」(134)と論じている。夏雄の現実回復のよ

²⁷清、前掲書(注2を参照)、69。以下同書からの引用の後に頁数を記す。

うな場面に焦点を合わせる限りその通りだが、実は三島作品でも、全体性につながれる前の断片的、個別的な事物の存在の知覚と描写の方が多いのである。そういうとき三島の人物たちは、『嘔吐』のロカンタンのように事物の存在の不条理性に直面している。もちろん嘔吐感を覚えるほど強烈にそれらの事物の存在を感じているわけではないし、自分の感覚について内省することもないけれども、事物を前にしてそれらが何の根拠も理由もなくそこに存在していることへの驚きを少なくとも潜在的に感じているはずなのだ。たとえば、「目的が全然欠け、存在理由が欠けてゐる」世界の断片として都電の線路の一部の輝きを目にする峻吉は、なぜそんなものがあるのかを潜在的に不思議に感じているはずだし、先に挙げた他の例においてもそれは同じである。こうした場合、日常的な事物は、日常的現実から疎隔した人物たち内部の虚無の対応物として前景化されているのである。夏雄の現実回復の場面でも、周囲の偶然的な事物がばらばらに知覚され、それらが「異常なみづみづしさ」で感じられている（つまり、それらの存在が驚きをもって感じられている）点では通常の三島の人物の知覚と原理的に変わらないのだが、ここではそれらが夏雄自身を含めて全体的に統一され、確固たる調和が成立している点で異なり、そのせいで彼は虚無を感じないで済んでいる²⁸。だが、これはむしろ例外的な経験だ。

清は、三島のテーマである《存在》回復の「存在論的前提は虚無である。《存在》の絶望的欠如感が《存在》の回復を渴望させる。『鏡子の家』の主人公たちはみな三島の分身なのであるが、彼らはそれぞれの仕方でこの《存在》の回復を追求する」（251）と述べている。まさに『鏡子の家』は、他の作品以上にこうした虚無と存在の問題に正面から取り組んでいる。そして日常的な事物の前景化は、それが虚無と表裏一体であるがゆえに、三島がこの小説で研究しようとした「ニヒリズム」の一つの表現であるとも言える。つまり、ニヒリズムは人物たちの心理や態度や人生観にのみ宿っているのではなく、異なる人物において共通の、世界の知覚の仕方そしてその描写にも宿っていると言えるのである。

5. 結び

最後に鏡子は「人生といふ邪教」を信じることにしたと言い（530）、追い出していた良人と犬を迎え入れる準備をしている。これは焼け跡時代の無秩序な精神を維持していた彼女が、安定期の日常性に屈伏したことを表している²⁹。忌み嫌っていた「大真面目の、優等生たちの、点取虫たちの陰惨な時代」を受け入れ、「あれほど愛して来た廢墟を完全に否認する」辛さに耐えるこ

²⁸すで見たとように、現実回復の場面で夏雄は神秘主義に結びつく虚無をたよりない不安定なものとして否定している。『嘔吐』のロカンタンが事物のむき出しの存在を前にして動揺していることを思えば、「堅固な一つの世界」と一体化するここでの夏雄は同時に、通常の三島の人物の断片的世界認識に潜在する虚無をも克服していると言ってよからう。

²⁹有元伸子は鏡子がこうして退屈な生活に耐えようとするからこそ「この物語で描かれた最大のニヒリズム」（「友永鏡子のために——三島由紀夫『鏡子の家』における〈聴き手〉と〈時代〉」、『昭和文学研究』第44巻、2002年、132）と見なしているが、すで見たとように鏡子は清一郎の空虚とニヒリズムをも一部共有しながら生きてきたので、むしろニヒリズムの敗北と考える方が自然であろう。「私はもう病気から治つたの」（530）と言っていることから、これからの鏡子がニヒリズムを抱え続けるとは考えにくい。

とにしたのである(414-15)。もう時代は廢墟を容認しないのである。これは彼女にとって明らかな敗北だが、この小説の最後における鏡子はそのような敗者とだけ表象されているのではないことにも注意する必要がある。

鏡子は夏雄が現実を回復した経緯を聞くと、「一種の感動をうけ」、「何かしら彼女自身の生き方の保証を見出し」、彼に共感する(540)。これは現実を受け入れて危機を脱し、これからメキシコに留学しようとしている夏雄に鼓舞されて、不承不承ではあれ現実を受け入れることにした自分も何とかやって行けるのではないかと感じているからであろう³⁰。だが、すぐ次こう書いてある。「鏡子はもともと女の立場を一步も譲らなかつた。すべての論理の女性的な融解、これが鏡子の長所であつた」(540)。そして、夏雄の現実回復体験に関する語りの崇高性を一気に格下げするかのよう、「水仙の花がどうしたといふんだらう。本当にそんな一本の水仙の花が、この人の幼年時代の絶対の幸福を、凌駕したといふことがあるだらうか？ 私がまだ教へてあげられることがある」(542)と思い、誰にも許さなかつた身体を夏雄に許して彼の童貞を奪うのである。これは「すべての論理」(男性原理)を飲み込んで「融解」させる女性原理の勝利である。四人の男性主要人物の中で夏雄だけが最後に希望を与えられていて、それが、多くの論者が言うように、三島が『裸体と衣装——日記』で「ごく細い一縷の光りが、最後に天窓から射し入ってくる」³¹と言ったことに対応しているのだが、その最後の希望をも飲み込んで凌駕するのが鏡子の女性原理なのである。これまで成功し挫折していく男たちを引き寄せてきた彼女の女王蜂的性格がここで明確になる。そもそも階級も職業もお構いなしに面白い客を無秩序に受け入れてきた鏡子の家自体が、差異を「融解」させるという意味では同じ女性原理で成り立ってきたということも照らし出される。ここに女性を身体、没論理、無秩序、混沌と結びつけるステレオタイプを指摘するのはたやすい³²。だが他方で、鏡子は焼け跡時代の非日常性と結びつけられているという点で、冒険の旅に出た夫の帰還を待つ間織物を織る『オデュッセイア』のペーネロペー以来日常的な家庭の営みと同値されがちな女性表象のステレオタイプを覆してもいる。小説はこの後者のステレオタイプ(女性=日常性という、より社会的なもの)にはお構いなく、前者のステレオタイプ(女性=無秩序という、より深層心理的なもの)を重視する。このため、「骨の髄から女である」(92)と言われる鏡子だが、非日常性との親和という点では女性の定型的表象から外れるのだ³³。鏡子は作中ずっと戦後混乱期の精神を保持して安定期の日常性の支配にあら

³⁰井上隆史はこの場面に関して「ここからは、どんなに平俗な結婚生活が送られようとも、それとは別に、作家としての生を守り抜くことが出来る筈だし、またそうしなければならないという、三島の決意を読み取ることができる」としている(井上、145)。鏡子を三島由紀夫自身と重ね合わせる限りにおいてそのような解釈も可能だろう。

³¹『決定版 三島由紀夫全集』第30巻、新潮社、2003年、239。

³²有元伸子は『『鏡子の家』の〈語り手〉は、いわば、女性蔑視と同性愛嫌悪によって成立するこの〈強制異性愛社会〉を体現する人物(中略)であるかのような場から、語っている」(「三島由紀夫『鏡子の家』におけるジェンダー化した〈語り〉」、『鈴峯女子短期大学人文科学研究集報』第48集、2001年、10)と述べているが、このステレオタイプは語り手の女性蔑視の一部と考えることができる。

³³その結果、作中で齟齬も生じている。たとえば鏡子は、自分の家の外では、ボクシングの会場というきわめて男性的な場所にのみ焼け跡の時代を感じとって親しみを持つ(262-63)。彼女自身の女性らしい服装や言動はそこではまったく場違いなのに。

がってきた。その根底にあった女性原理が、無力化する直前に、一瞬であれ華やかに勝利するのは、強い印象を残す。おそらく鏡子は、忌み嫌っていた平凡な家庭生活をこれから続けていくとき、この勝利の記憶を力にするだろう。また四人の男たちのうちただ一人未来への希望を担う夏雄においても、ここで女性原理が残した刻印はずっと残り続けるだろう。

