

## 三島由紀夫と教養小説 ——『鏡子の家』vs『魔の山』——

高 山 秀 三

### 要 旨

三島由紀夫はゲーテやトーマス・マンに傾倒していたが、このことは必然的に彼らがその代表者だったドイツ教養小説の伝統に三島が何らかのかたちで影響を受けていたことを意味する。教養小説（Bildungsroman）はゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修行時代』やマンの『魔の山』のように、素朴な青年を主人公として、その内面的成長を描く文学ジャンルである。教養小説の主人公は人生の意味を探究し、教養 Bildung を身につけようという人文主義的な理想を抱いている。教養小説は、市民階級興隆期の産物であって、その人生肯定的性格も当時の市民層のもつ楽観性から生じている。

三島文学にシニシズムや虚無感や破壊衝動が濃厚であることを考えれば、三島由紀夫と、根本的に理想主義と人生肯定を特質とする教養小説は一見まったくそぐわない。しかし、否定的な傾向を前面に押し出している三島文学のなかにも生を肯定することへの志向はひそかに存在している。『潮騒』はその顕著な一例だが、おしなべて『仮面の告白』や『金閣寺』など三島の青年期の小説には、その自伝的な要素のなかに意外につよい教養小説的性格を読みとることができる。本論は、三島の青年期最後の記念碑的作品である『鏡子の家』を『魔の山』と比較しながら、そのひそかな教養小説的性格を明らかにしている。市民層没落の時代に書かれた『魔の山』は、『ヴィルヘルム・マイスターの修行時代』のように明るい未来を予示する展開を持ち得ず、あくまでもパロディ的な教養小説になっている。同様に、『鏡子の家』もニヒリズムが蔓延する時代の芸術作品である以上、そこで人文主義的な教養理想が高らかに歌い上げられるというようなことはない。むしろ、三島由紀夫はこの小説を「ニヒリズム研究」の書であると公言している。しかし、この小説の執筆時において人生との和解を志していた三島が、この小説にひそかな教養小説的性格を与えたことは注目に値する。

キーワード：三島由紀夫、教養小説、『鏡子の家』、『魔の山』、ニヒリズム

### 1. ドイツ教養小説への関心

三島由紀夫はトーマス・マンを熱烈な関心をもって読み、人生と文学の両面で大きな影響を受けた。たとえば一九五五年に書かれた公開日記『小説家の休暇』において、三島は『魔の山』について語っている。そこで三島が『魔の山』に示している関心は、「怪奇な中世主義者、徹底的な反ヒューマニスト、拷問の讃美者、醜い小柄な古代語教授ナフタ氏」と「明朗なイタリア人の人文主義的合理主義者ゼテムブリーニ」の論争である。この論争は『魔の山』のひとつのハイライトで、そこではニヒリズムとヒューマニズム、専制主義と民主主義、保守主義と進歩主義がそれぞれの正当性を主張するナフタとゼテムブリーニのあいだで激しく議論される。

小説の主人公である若いハンス・カストルプは、両者の論争を聞きながら、独自の世界観を模索する。三島が『魔の山』の思想小説としての側面、特にその中心ともいえるナフタとセテムブリーニの論争につよい関心を抱いたのは当然だった。三島由紀夫はきわめてポレミカルな作家であったし、日本文学のなかにかつて存在しなかった本格的な思想小説を生み出そうとする野心を抱いていたからである。三島は自身のなかに尖鋭に対立する要素をたくさん抱えた作家だった。特に若手の作家だったころの三島は、自身の文学と人生の方向について不確定な部分が多く、さまざまな可能性のなかで自問自答を繰り返していた。三島がマンにもっとも傾倒したのは二十代中葉から三十代初頭の時期で、たとえば『金閣寺』の文体が意識的にマンを模したものであったなど、自作へのマンの影響について三島ははっきりと語っている。（「自己改造の試み」）

『魔の山』は、世界の縮図であるようなサナトリウムのなかで、ゆっくりと静かに成長を続けていく青年ハンス・カストルプの物語である。素朴で単純な青年だったハンスは、偶然から入所したスイスの結核療養所で七年間を過ごすことになるが、そこで出会った人々から人間と世界について多くを教えられ、精神的に成長していく。『魔の山』は教養小説という文学ジャンルの代表作の一つとされる。教養小説 Bildungsroman は主人公の内面の発展と成長に焦点をあてて書かれる長篇小説である。十九世紀後半にヴィルヘルム・ディルタイガゲートの『ヴィルヘルム・マイスターの徒弟時代』やヘルダリンの『ヒュペーリオン』をはじめとする一群の小説を Ausbildung = 人間形成を描く小説、すなわち教養小説と呼んでから、この概念はドイツ文学の一つの代表的ジャンルを表すものと考えられるようになった。『ヴィルヘルム・マイスターの徒弟時代』以降は、ノヴァーリスの『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』、シュティフターの『晩夏』、ケラーの『緑のハインリヒ』などが教養小説の代表的作品で、『魔の山』もこのジャンルの重要な作品に数えられる。マンはアメリカのある文学研究者がその論文のなかで、教養小説を『パルチヴァル』などの中世の聖杯探究者伝説に由来し、ドイツにおいて精神化された結実と規定し、『魔の山』をその典型の一つとして分類していることに満足の意を表明している。プリンストン大学で行なわれたこの講演でマンは、聖杯の探求は「至高のもの、知識、認識、清浄化、賢者の石、金水、生命の水」などの探求であり、これは教養小説では「教養 Bildung」という秘儀伝授の探求になっていると語っている。（XI-615）教養小説の「教養」とは、人生探求の果てに得られる、実利的な目的を超越した内面的な知と認識である。教養小説は主人公が人生の意義を探求する過程を描く小説であり、こうした目的志向的性格の背後には、人間が生きることには大きな意味が存在していると考えられる人生肯定的な姿勢がある。

ところで、三島由紀夫は際立ったニヒリズムを抱えた作家で、その否認の衝動はきわめてつよいので、教養小説という、生に対して基本的に肯定的な姿勢をもつ文学ジャンルとはあまりなじまないように見えるかもしれない。特に『花ざかりの森』（昭和19年）をはじめとする初

期の耽美的な作品や、『憂国』（昭和36年）以降の、『午後の曳航』（昭和38年）、『英霊の声』（昭和41年）、『豊饒の海』（昭和40年～昭和45年）などによって代表される、つよい自己破壊衝動に彩られた数々の作品は、教養小説とはなじまない三島を印象付ける。しかし、『仮面の告白』（昭和24年）から『金閣寺』（昭和31年）を経て『鏡子の家』（昭和34年）に至るころの三島は、一方ではニヒリズムやシニリズムを表出しながらも、他方では愚直に、忍耐強く自分の人生を構築し、社会と融和していこうとするつよい意志を抱いていた。たとえば三島が「能ふ限り正確さを期した性的自伝」<sup>1)</sup>と呼んだ『仮面の告白』は、三島の分身である「私」が自身の同性愛傾向を幼児期からのさまざまな徴候を挙げることで確定しようとする試みである。それは自分が社会の「異物」であることを確定することにほかならないが、同時にその規定を爾後の生き方の起点にしようという逆説的な人生肯定の試みである。三島はこの小説を、「私が今までそこに住んでゐた死の領域へ遺さうとする遺書」、「裏返しの自殺」、「生の回復術」<sup>2)</sup>と呼んだ。また、『金閣寺』は実在する犯罪者をモデルとする主人公の告白におのれの精神の軌跡を仮託した小説である。この作品は、美への偏執が生への道を阻むと考える主人公が、美の象徴である金閣寺を焼亡させることで、「生」に到達しようとする過程を描いたものである。もちろん『仮面の告白』や『金閣寺』を無条件で教養小説と呼ぶことはできない。いずれも一人の孤独な青年の心の軌跡を辿る作品であり、主人公たちは社会への違和感や孤立感から脱しようとはがいているし、そこに真摯な人生探求の姿勢があることは教養小説的な要素として認められる。しかし、彼らは教養小説の主人公に通有の姿勢としてマンが指摘する「『単純』、素朴、率直」(XI-615)という特性を欠いている。この特性こそは他者との対話を可能にし、「性格」の発展を可能にするのだが、三島の主人公たちは概ね自身の観念に偏執し、性急に結論をもとめるのである。『仮面の告白』は主人公がみずからの「性倒錯」を確認し、通りすがりの青年の肉体に魅惑され、それが破壊される白昼夢を官能の興奮をもって見る結末で終り、『金閣寺』は自分を呪縛する金閣を炎上させる犯罪行為で終る。これらの作品の主人公は、内面的な価値や意味としての教養を探求するためには、あまりにも切迫した、終末をみずから呼び込まないではいられないような時間感覚のなかで生きている。

しかし、三島をひたすら破壊衝動に取り憑かれた、ニヒリズム一辺倒の作家であったと断ずることは妥当ではない。三島は作品やエッセイにおいてあくことなく世界への違和を表現する一方で、教養小説の代表的作品を書いたゲーテやトーマス・マンを愛読し、畏敬していた。文学者が文学者に抱く畏敬は、文学という営為が何にもまして全人的な営みである以上、単に小説技法のすばらしさなどにはとどまらず、人間としての生き方に対しても向けられるものである。三島は「教養」という言葉にはあまりなじまない作家だったが、ゲーテやマンのなかに深く根を下ろしていた教養小説的要素は、それがこれらの作家の重要な特質である以上、何らかの影響を三島に及ぼさずにはいなかっただろう。

三島由紀夫は「芸術にはどんなことをしても破滅への衝動があるやうに思はれる」（「わが魅

せられたるもの」二九-185)と書いているが、たとえば『若きウェルテルの悩み』や『小さなフリーデマン氏』が端的に示すように、ゲーテもマンも重篤なメランコリーや激しい破壊衝動を一面においてもっていた。ゲーテやマンの豊かな芸術的成果は、たえざる克己によって創造的な生への意欲を意識的に保ちつづけた結果である。ニヒリストの側面を標榜する傾向がつよかったが、実際には三島もまた、死に向かう衝動と創造的な生を目指す衝動のあいだで揺れ動く作家だった。「私は死や破滅を通していつもよみがへりを夢見てゐるのであるが、さういふことを夢見ることと、根本的な破滅の衝動とがうまく符節を合したときに、いい芸術が出来るのではないか」(同、二九-186)と三島は語っている。三島の場合、どんな芸術家と比べても引けをとらないほどに、相反するこれら二つの衝動が激しくせめぎ合っていて、そこに創作の主たる動力源があったとっていいだろう。そして、あふれる創作衝動は三島に、大作家の証ともいうべき大長編小説を書くことを促した。三島はラディゲや、ワイルドやバタイユなどの、緻密さや才気や特異性において傑出しているが、スケールという点では巨大とはいえない作家を時に偏愛した。しかし、三島がほぼ一貫しておのれの目標としていたのは、何よりも、バルザックやゲーテやマンのような、息の長い、記念碑的な大長編小説を書く作家だった。三島は短編小説の名手として非常に評価が高く、易々とすぐれた短編小説を書くことができたが、三島の野心が目指すものは、本格的な長篇小説を書くことであり、それも時代を代表し、世界的に流通する大長編小説を書くことだった。

## 2. 芸術と生活の二元論

ところで、独身時代の三島の長篇小説で最も世評の高い作品が、『仮面の告白』と『金閣寺』という自伝的性格をもつ小説であり、主人公の葛藤や内面の歴史と、作者のそれに重なり合うところが多い、教養小説的な要素を含んだものであることは注目に値する。これらの小説を書いた青年期中期から後期へかけての三島は、トーマス・マンという、教養小説的な側面を本質的にもつ作家に対して最も親和的であったといえる。さらにこの時期の三島は、マン経由でドイツ文学の世界に接近していた。ゲーテやホーフマンスタールなどの名前、そして時に教養小説という言葉が、『鏡子の家』執筆中の三島の公開日記『裸体と衣裳』に登場する。ほぼ同時期に書かれたエッセー「自己改造の試み」のなかでは、三島は晩年のゲーテが獲得した自在な美しい文体が自身の最終的な理想である旨を語っている。ところで、三島のマンに対する傾倒は、たとえば『金閣寺』において、三島自身がマンを模したと語っている、概念語を多用した、哲学的ともいえる文体となって結実している。三島はこの文体でマンの小説に見られるような、本格的な思想的議論をポレミカルな伝統の稀薄な日本文学の世界に導入しようとした。『金閣寺』は、たとえば主人公溝口とその友人柏木の、行為と認識をめぐる議論に見られるような、論争小説的な側面をもっており、それはたとえば『魔の山』におけるセテムブリーニとナフタ

の論争を思わせるものである。三島由紀夫は晩年の三好行雄との対談で、マンからの影響に触れ、次のように語っている。

「マンには、ぼくはやはり、影響を受けていますね。つまり、マンによってはじめて、正当な二元論にぶつかったのだと思う。日本人というのは、二元論というのは嫌いですから。みんな、あいだをソフト・フォーカスでつなげてしまいますね。だから、晴れと雨とのはっきりした境界がなくて、ずうっと雲と霧でつながっている。そういうものとはまるで違う、西欧的の二元論の影響をはじめて受けたのは、ぼくは、マンを通じてだと思うのです。芸術と生活、その他、いろいろな形の二元論ですね。それが、小説の世界の、ドラマの要素を強める、大きな影響だと思いますが。」<sup>3)</sup>

『魔の山』の世界は、芸術と生、精神と生、病と健康、東洋と西洋、秩序と混沌などの二元論を思想的な柱として形成されているが、こうした二元論はマンの作品世界全体を通貫している。たとえば『トニオ・クレガー』における芸術と市民性の相克は、その際だった実例である。三島の青年期は、その葛藤に満ちた生涯のなかでも特に、生に敵対する衝動と生を肯定しようとする衝動がほぼ同等の力を帯びて併存し、葛藤を惹きおこしていた時期であるが、この葛藤を三島はマンから学んだ二元論的思考によって整理し、そこからおのれの生のかたちを模索したのである。本来的なあり方からいえば、三島由紀夫は徹底した悲劇の嗜癖者だった。たとえば、『仮面の告白』は、二元論によって作品を組み立てる方法を導入して、「正常」（女色）と「倒錯」（男色）の線引きを明確にし、自身を「倒錯」（男色）の側に位置づけるが、それは少なくとも精神的には愛している少女との仲を引き裂き、小説は虚無の匂いのする「倒錯」（男色）へと主人公が巻きこまれていく未来を予感させて終る。また、『金閣寺』は行為と認識をめぐる対立をつきつめて放火（美の破壊）という自滅的な行為に主人公を追いこむ。とどのつまり三島の自死自体、窮極の悲劇志向のあらわれであり、芸術と生活を分離する二元論の破綻といえるものだった。しかし、マンについて語るときの三島は、自分自身を宿痼というべき悲劇志向から遠ざける方法論として「芸術と生活の二元論」を語っているのである。つまり、三島は、「芸術と生活の二元論」によって、この悲劇への衝動を作品のなかに封じ込め、生活者としての自分はそこから切り離して生きていくという道をとろうとしたのである。『トニオ・クレガー』や『魔の山』では、マンは主人公を二元論的対立のなかに置くが、最終的に主人公は対極にあるものの一方の側に自身を置くのではなく、両極のあいだにある中間の道に行くことになる。マンの作品にも三島のような、一極に集中する過激さ、そこから生じる悲劇への志向は時に出現する。美への憧れに殉ずる老作家を描いた『ベニスに死す』はその一例だが、マンの全作品を見た場合、そこで優越するのは大体において宥和的な中庸の精神だった。



### 3. 『鏡子の家』と教養小説

ところで、『金閣寺』に見られるような、文体と内容におけるトーマス・マンからの影響は、三島が『金閣寺』のあと、大きな野心をもって書いた長篇『鏡子の家』においてもかなり顕著に認められる。むしろ、それまでの作品のなかで最も長い小説である『鏡子の家』こそ、三島がマンに最も近づいた作品であるといっていかもしれない。この小説は昭和二十年代末から三十年代初期の東京を背景に四人の青年たちの生の軌跡を描いたものであるが、これらの青年のなかにはいかにも現代的な、シニカルな若者や衝動的な若者や頹廢的な若者がいて、教養小説とは縁遠い即物的で非情な雰囲気を一方で醸しだしている。しかし、他方では教養小説的な要素をもつ青年も登場し、教養小説の主人公に似た精神的遍歴をたどるのである。

『鏡子の家』を完成させた三島は、この小説を書くモチーフが何よりも書き下ろしの大長編小説を書くことであったということを率直に語っている。三島はそれが自身の「西洋かぶれから来たもの」であって、「西洋の小説家たちが二三年に一作を発表する慣例」に倣って自分もそれをやって見て、そのことに大きな幸福感を感じたと興奮気味に書いている。(『裸体と衣裳』三十-239) とにかく大長編を書くというのが、『鏡子の家』の大きな目的だったのだが、大長編を書くには相応の支柱となる構想が必要である。それは一体、どのようなものだったのだろうか。『鏡子の家』はそもそも三島自身が語るその創作の方針においては、教養小説の反対の方向に向かう小説である。鏡子の家のサロンに集う四人の男たちは、三島の伝記的要素を少しでも知っていれば、ただちにいずれもが三島の分身であることがわかる青年たちである。この小説と並行して書かれていた公開日記『裸体と衣裳』のなかで三島は、『鏡子の家』以前の、一人の人物を追っていく長篇のなかでは、制作過程のなかで主人公が自分に近くなったり、遠くなったりする矛盾を感じていたが、そうした矛盾を避けるべく、『鏡子の家』では唯一人の主人公を避けて、四人の主人公を設定し、画家である山形夏雄には「感受性」を、拳闘家峻吉には「行動」を、俳優舟木収には「自意識」を、サラリーマン清一郎には「世俗に対する身の処し方」を代表させ、各人物の性格を抽象化し、純化させたと語っている。

『裸体と衣裳』では小説の方法について多くが語られているが、そのなかの一つで、三島はゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの徒弟時代』のなかにある小説論を引用しつつ、ふつうの小説における主人公のあり方を語っている。それによれば、小説とは主人公の内的な動機と外的な事件の衝突と結合の間に登場人物を造型するもので、「最後にはあたかもそこに、総合的な有機体としての人間が創造されてゐるかのやうな感じを、言葉の機能によつて与へてゆく作業」(三十-136) だという。この議論は、とりわけ教養小説の主人公にあてはまるものだが、三島は『鏡子の家』においては、こうしたたいいの小説、とりわけ教養小説に典型的に見られるような主人公の創造の仕方、「一個の総合的な有機体としての人物の創造を、しばらく諦めたともいへる」(『裸体と衣裳』三十-136) と書いている。『鏡子の家』は主人公を四人にし

た点で、すでに教養小説の資格を失っているというべきかもしれない。しかし、三島がここで『ヴィルヘルム・マイスター』を引用しているのは、この教養小説のお手本というべき小説が何らかの影響を執筆中の『鏡子の家』に及ぼしていることを暗示しているだろう。

三島は、『鏡子の家』で主人公を四人にしたのは、一人の主人公の場合だと、自分自身に近くなったり遠くなったりして、その結果、「制作の過程に応じて、主人公の態度は痙攣的に変つてゆく」（三十-136）矛盾を避けるためであったというが、四人の主人公を設定したもっと重要な理由は、そのような技法上の問題よりも、作者自身の生き方に関わることにあったと考えられる。つまり、一人の主人公のなかに自分自身の行く先を模索するには、この時期の三島はあまりにも多くの可能性を自分のなかに感じていたということである。この作品の執筆時、文学と実生活の両面で重大な節目にあった三島は、自分のなかにいろいろな可能性がひしめいていて、それらの可能性を突きつめるとどういう未来があらわれるか、それを考える一つの手立てとしてこの小説を書こうとしていた。この時期の三島は『金閣寺』の成功のあとで、文学の面ではより大きな傑作を書かねばならないという気負いにとらわれていた。また、実生活では三十歳を過ぎてから始めたボディビルによる肉体改造が実を結び、かつての虚弱体質が筋肉質の肉体に生まれ変わり、ボクシングや剣道なども始めて、遅ればせながら本格的にスポーツの世界に参入しようとしていた。『鏡子の家』における美貌のボディビルダー収や、一瞬ものを考えることのないボクサーの峻吉はこうした経験なしでは書かれることがなかった。また、女性と接触することへの恐怖感や同性愛の傾向<sup>4)</sup>もあって遅れていた結婚もこの時期に果し、『鏡子の家』の完成直前には長女が生れている。心のなかにはつよい破壊衝動を抱えながら、生活者としては順風満帆な様相を呈していたこの時期の三島は、『鏡子の家』のなかでは、世界の破滅を待望する有能なビジネスマン清一郎に反映している。また、作家として大きな成功をおさめた三島の、芸術家としての迷いの側面は、天才的な画家夏雄のなかに描かれている。『鏡子の家』が四人の主人公をもつのは、多面的な性格をもつ三島のその多面性がほとんど統合されることなく、ばらばらに存在していたことの反映であったと考えていだろう。筋骨隆々とした収や、行動の権化のような峻吉、さらにニヒリストでありながら有能な社会人である清一郎は、幼少期から肉体コンプレックスに悩み、社会的不適応に苦しんできた三島にとって、長年の憧憬を具現する存在だった。これらの三人ほどではないかもしれないが、成功した芸術家である夏雄にしても、やはり三島にとっては好ましい存在だった。三島は、比較的最近に獲得して、これらの人物に形象化された、四つの、互いにはほとんど無関係な特性の共存を『鏡子の家』執筆の時点では好ましいものと感じていて、統合の必要性を切実には感じていなかったにちがいない。『鏡子の家』の主人公たちが友人でありながら、互いのあいだに愛憎や葛藤をもつこともなく、したがってそこに何らのドラマも生じないことを小説的欠陥として指摘する声は、江藤淳の批評「三島由紀夫の家」をはじめとして、むしろこの作品への評価の主流というべきものだった。しかし、作者である三島にとっては、これら四人が仲良く自

分のなかで共存し、『鏡子の家』というサロンにくつろいでいるのは、それだけで楽しめる眺めであったにちがいない。

#### 4. 時代を描く小説

批評界で好評を博すことはできなかったにもかかわらず、ずいぶんあとになってからでも三島は『鏡子の家』へのつよい愛着を語っている。(「『鏡子の家』——わたしの好きなわたしの小説」)『鏡子の家』の登場人物が互いに絡み合わないことについて、三島自身は作品刊行直後にそれを現代という時代の反映を意図した結果であると説明している。昭和三十四年九月二十九日付けの毎日新聞に掲載されたインタビューで三島は次のように語っている。

現代はバルザックの小説のように各人物が劇の登場人物のようにからみあって生きている時代ではない。…(中略)…それでこの小説ではヒーローもヒロインも存在せず、それぞれが孤独な道をパラレルなままに進んでいく。ストーリーの展開が個人々々に限定され、ふれあわない。反ドラマ的、反演劇的な作品だ。そうした構成のなかに現代の姿を具体的にだしていった。

広告用リーフレットでは、三島は『金閣寺』では「個人」を描いたのに対して、『鏡子の家』では「時代」を描くことが主旨だったと語っている。(「『鏡子の家』そこで私が書いたもの」)本当のところ、『金閣寺』は「個人」を描くことで「時代」を描いた小説で、文学においては、いわば「極私」的なものを掘り下げることこそが、「時代」や「世界」を描く王道であることの一例といえる。したがって、三島がここで語っているのは、両作品の対比の上で、『金閣寺』では単一の「個人」の描出により大きな重点を置いたが、『鏡子の家』では重点を「時代」に置いたということ、あるいはもっと多くの「個人」を通して「時代」を描こうとしたということであるだろう。小説が「時代」や「社会」を描く方法は、一人の「個人」を通してということではなければ、複数の「個人」を通す以外にはなく、いずれにしても「個人」を通して「時代」を描くということに変わりはない。実際、三島が『鏡子の家』で描いた時代は、四人の青年たちと、その青年たちを結びつけるサロンの主宰者である鏡子という「個人」を通して現れた時代であった。同じインタビューのなかで三島はまた、「現代青年の本質の特徴はニヒリズムだと思う」と語り、また『裸体と衣裳』では『鏡子の家』は「私の『ニヒリズム研究』」であると明言している。『鏡子の家』は主役級である四人の青年たちと彼らが会おうサロンの主である鏡子を通して、時代のニヒリズムを探った作品である。そしてそのニヒリズムは主役級の四人の青年たちと鏡子を蝕んでいるニヒリズムであるが、それらはいずれもつまるところ作者三島自身のニヒリズムを分割して表現したものである。三島は四人の青年たちが、それぞれ別個



の道を歩み、それぞれの辿りつく空虚の総和がおのずから時代の巨大な空虚を映し出すような小説として『鏡子の家』を構想し、執筆したのである。『鏡子の家』を書き終えた三島は、執筆当初を振り返って、「登場人物は各自の個性や職業や性的偏向の命ずるままに、それぞれの方向へ向つて走り出すが、結局すべての迂路はニヒリズムへ環流し、各人が相補つて、最初に清一郎の提出したニヒリズムの見取図を完成にみちびく。それが最初に私の考へたプランである」と回想している。（『裸体と衣裳』三十-239）

『鏡子の家』は時代を表現することを意図しているだけではなく、三島がこれに「ニヒリズム研究」という名称を与えていることからわかるように、ニヒリズムという思想を研究する「思想小説」を目指すものであった。十分にこの意図が実現されているかどうかはともかくとして、たしかに、『鏡子の家』では『魔の山』と同じように哲学的な概念語が多用され、主役級の鏡子と杉本清一郎のあいだには時として世界の破滅についての論争が行なわれる。『鏡子の家』は鏡子の家という無秩序な空間に集うニヒリスティックな青年たちを通して時代の病理を描こうとしているが、『魔の山』もまたスイスのサナトリウムという文字通りの病の巣窟に集うヨーロッパ各地からの患者の頹廢した生態を通して二十世紀初頭のヨーロッパの病理を描く小説だった。「『魔の山』入門」のなかでマンはこの小説を「時の小説 Zeitroman」と呼び、時間についての考察を主題にすると同時に、時代を描くという二重の意味で Zeitroman なのだと語っている。（XI-611）『魔の山』で描かれる第一次大戦以前のサナトリウムと、昭和三十年前後を舞台とする鏡子のサロンにはおよそ四十年の開きがあるが、そこに漂う淫靡な雰囲気は共通している。『魔の山』のサナトリウムであるベルクホーフにはヨーロッパ中の上流階級の人々が集まり、結核の療養という表向きの裏で性的に乱脈な、ただれた生活を送っている。ハンスの従兄の生真面目な軍人ヨアヒムは、病身ゆえに入りこんだこのサナトリウムを嫌悪をこめて「腐敗臭のする沼」（Ⅲ-28）と呼び、一刻も早くそこから脱出しようとしている。一方、鏡子の家は「何となく男たちの集まる…（中略）…、おそろしく開放的な家庭で、どことはなしに淫売屋のやうな雰囲気」（21）がある。ベルクホーフには男たちを惹きつけてやまないショーシャ夫人がいて、このロシア婦人はサナトリウムの無秩序と淫蕩を象徴する存在である。主人公のドイツ青年ハンス・カストルプは、サナトリウムの女王というべきこの淫奔なロシア婦人の虜になってしまう。鏡子もまた、ショーシャ夫人に負けず、その性的な魅力で、みずからが主宰するサロンに男たちを惹きつけている。気位が高いので容易にはからだを許さないが、主役級の四人の男たちにとって鏡子は憧憬の対象である。

ベルクホーフの無秩序は第一次大戦前のヨーロッパの、鏡子のサロンの無秩序は第二次大戦後の日本社会の、それぞれの価値の真空状態を集約して表現している。ハンス・カストルプ自身が時代のニヒリズムにすでに侵された青年として、ニヒリズムが猖獗をきわめる空間であるベルクホーフに到り着く。サナトリウムに来る以前のハンスの来歴は『魔の山』の冒頭に詳しく語られているが、そのなかで、ハンスを取り巻く時代精神は次のように記されている。

もし個々の人間をとりまく非個人的なもの、すなわち時代そのものが、一見したところではどれほど活気あるものに見えるとしても、根本において希望も展望も欠いているとすれば、もし時代が彼に希望も展望もない、途方にくれたおのれの姿をあらわし、意識的にせよ無意識的にせよ発せられた問い、ともかくも発せられた問い、あらゆる努力と活動の最終的で、個人的ということを超えた、絶対の意味をもとめる問いに空虚な沈黙をもって応えるだけであるとすれば、そのときには、その問いを発するのが誠実な人であればそれだけいっそう、このような状況が生む一種の麻痺的な作用はほとんど避けられないものとなるだろう。そして、この作用はその人の魂や良心への影響を踏み越えて、その人の肉体的有機的な部分にまで及ぶだろう。(Ⅲ-50)

ハンス・カストルプは虚ろな時代精神を抱えてサナトリウムに到来し、そこに自分の内奥のニヒリズムと共振するものを見だし、七年もの歳月をそこで過ごすことになる。あらためていうまでもないが、ニヒリズムはおのれを含むすべてのものが無意味であることを説く思想である。『魔の山』では、ハンス・カストルプのニヒリズムは、時代精神そのものの宿痼として考えられている。こうしたニヒリズムは『鏡子の家』の登場人物たちのものでもある。この戦後約十年を経た日本を描く長編小説のはじめのほうで、時代のニヒリズムを絵解きして見せ、物語の先導役を果しているのは、世界の破滅を待望するサラリーマン杉本清一郎である。清一郎は誰にも本心を見せず、有能なサラリーマンを演じる青年であるが、幼なじみの鏡子のサロンでだけは本心を語る。空襲によって破壊されつくしていた東京の復興に日常性の復活と不自由な時代の到来を見て腹立たしく思う清一郎は、自分と同類の鏡子にこう語るのである。

君も本音を吐けば、やっぱり崩壊と破滅が大好きで、さういふものの味方なんだ。あの一面の焼野原の広大なすがすがしい光りをいつまでもおぼえてゐて、過去の記憶に照らして現在の街を眺めてゐる。きつとさうだ。(37)

鏡子と彼女を取り巻く四人の青年たちの原点は、戦時中の空襲による東京の崩壊と戦後の焼け野原にあった無秩序と非日常である。戦後の東京の街並の復興とそれに伴う秩序と日常性の再来は、無秩序と非日常を愛するこれらの青年たちの憎むところとなっている。清一郎の言葉は、鏡子の家に集まる青年たちと若い女性たちの気分を代弁している。鏡子のサロンは、戦時中から戦後にかけての無秩序と非日常がいまだに残存している空間として愛されているのである。清一郎が抱くこの焼け跡の無秩序への郷愁と世界破滅への期待感は、三島の小説やエッセイの読者であれば馴染みの深い、三島が自身のものとして繰り返し語ったものである。もともと他人や社会に大きな違和感を抱く人間である三島にとって、戦時中のすべてが崩壊していく「いはば無重力状態」(「私の遍歴時代」三二-281)のなかでの生活は、あらゆる責任から解放

されて文学の城にこもることのできた幸福な生活だった。清一郎は、戦争中に三島が抱き、戦後もずっと引きずっていた世界崩壊への期待感を代弁しているのである。

世界が必ず滅びるといふ確信がなかつたら、どうやつて生きてゆくことができるだらう。会社への往復の赤いポストが、永久にそこにあると思つたら、どうして吐気も恐怖もなしにその路をとほることができるだらう。もしそれが永久につづくものなら、ポストの赤い色、そのグロテスクな口をあいた恰好を、一刻もゆるしておけないだらう。俺はすぐポストに打つてかかり、ポストと戦ひ、それを打ち倒し、こなごなにするまでやるだらう。(38)

清一郎は世界の破滅を信じるがゆえに現実のばかばかしさに耐え、エリートサラリーマンという役どころを完璧に演じている。清一郎の人生設計は奇妙な倒錯の上に構築されている。清一郎は何も真剣な欲求をもたない。それでいて、意志は強く、行動力は秀でている。その意志力や行動力の源泉は世界滅亡への確信である。虚無的であるがゆえに、清一郎はかえって感情を惑わされることがなく、計算ずくで行動でき、きわめて有能で、周囲の信頼を勝ち得ている。自分がニヒリストであることは露ほども人に気取られることなく、清一郎は単純明朗なスポーツマンタイプの、有能なビジネスマンとして出世街道を邁進するのである。清一郎を突き動かしているのは、実は本当の自分とはまったく違うと思われる単純な好青年を演ずることによって他者を欺く喜びである。たとえば清一郎は、シニカルなものの言いをするものの本当は自分よりはるかに単純な人間である同僚の佐伯と親しくしているが、それは佐伯が清一郎を「単純な快男児」であると信じ込んでいるからである。佐伯は上司が若いころにある女性を棄てたゴシップを得々と語るが、清一郎はとうに知っているそのゴシップをはじめて聞く振りをして無邪気に驚いて見せ、さらに「へえ、部長にもロマンチックな時代があつたんだなあ」(50)と紋切型の感想を付け加える。

「君も全く単純だな」と佐伯は言つた。

「単純だと云はれたときに思はずうかべてしまふ満足の微笑を、清一郎はさとられぬうちにすぐ引つこめた。

「君も全く単純だな。ロマンチックなんてものぢやないのさ。部長は大学時代、その女に学資を出してもらふために、ひつついてゐたといふのが真相さ。模範的な功利主義。部長はわが山川物産に入る前から、物産精神をわがものにしてゐたわけだ」

「俺たちもひとつそれを見習はなくちや」

「少なくとも君はだめだよ。君みたいな単純な快男児タイプは、恋愛となつたら、猪突猛進の情熱一点張りのやつしかやれないよ」

かういふ見当はずれの人物評が清一郎を十分幸福してくれる以上、彼が佐伯には多少気を許してゐるのも尤もだったが、佐伯自身はどう見ても快男児型とは縁遠い眼鏡をかけた色白の秀才型で、大いに自分の複雑さを恃みにしてゐた。あるときなどは深刻な顔つきで、清一郎にかう苦衷を打明けた。

「うらやましいな、君は。君は自然に振舞つてゐて、しかもどこかで、ちゃんと社会に適応性を持つて生れて来てゐるんだ。取越苦労をしたり、深刻すぎる見方に偏つたり、さういふところが君にはまるきりないんだからな」(50-51)

清一郎が内実において暗いニヒリストであることは、鏡子の娘で八歳になる真砂子はその鋭い直感で見抜いていて、清一郎は真砂子が最も好かない客である。しかし、鏡子の家で自分をさらけだすとき以外の清一郎は、自分を単純な快男児に見せるという徹底した演技をつづけていて、それは完璧な成功を収めている。佐伯との対話に見られるように、清一郎はこの成功にいささかの諧謔味を味わいつつ、晴れやかな気持で社会生活を送っている。世界にも自分にも存在の意味を認められないニヒリストという設定にもかかわらず、清一郎にはその設定を裏切る明るさがある。たとえば、太宰治の『人間失格』の主人公もまた、表面は明るく、無邪気な道化者を装っているが、心のなかはいつでも自分の道化が他者によって見破られ、自分が他者を欺いていたことで責め立てられるのではないかという不安に脅えている。清一郎にはそうした脅えはなく、その演技がいつでも成功するという万能感のような自信は、清一郎の人物像を晴れやかなものにしていく。

## 5. 杉本清一郎とフェリックス・クルル

教養小説の主人公は、教養を求めるその人生行路のなかでさまざまな人物に出会い、影響を受けて自己形成を果していく。これに対し、杉本清一郎は作品の冒頭からすでに完全なニヒリストとして存在していて、その世界滅亡の信念は結末に至るまで揺らぐことがない。たとえば、清一郎によれば、「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」(34)ということになるのである。清一郎はほかの点では正常に振舞っているが、一点において完全な固定観念にとらわれていて、それを矯正することの不可能なパラノイアである。このようにいびつに出来上ってしまっていて、可変性のまったくない人間は、教養小説の主人公にはなりえない。外面的には平凡な市民的存在として振舞う一方で、深いニヒリズムに捉えられているという点では、清一郎はマンの市民芸術家という観念のパロディである。市民芸術家という概念は、たとえば『トニオ・クレガー』の主人公である作家が、その青年期の彷徨の果てにみずからを市民でもあり芸術家でもあるような人間として規定した、そのような芸術家のありようを示す言葉である。教養小説の理念に

照らして見た場合、『トニオ・クレガー』という作品は、長編（Roman）ではないし、主人公に対して教育的な意義をもつ他者との出会いもほとんどない。強いてそのような他者を挙げれば主人公トニオとの対話のなかで、トニオにおのれの身にしみついた市民性を覚らせるロシア人の女性画家リザヴェータがそれであるが、リザヴェータの関わりは短い挿話的なものに留まっていて、『魔の山』におけるイタリア人のセテムブリーニやユダヤ人ナフタとの濃密な交友とは比べるべくもない。したがって、『トニオ・クレガー』はその質量において教養小説（Bildungsroman）の条件を満たすものではないが、一人の芸術家の魂の成長を描いているという点では教養小説的な性格をもつ小説であるといっていいたいだろう。トニオ・クレガーが語るところでは、芸術家は共同性から脱落する運命を背負った人間であり、放埒な無秩序に身を浸す存在である。トニオはそうした芸術家のありように苦しみ、みずからは市民社会のなかに居場所を置いて生きていこうとする。芸術家ではないが、清一郎もまた、アナーキーな心情を抱えているという点ではトニオ・クレガーのいう芸術家的な資質をもち、しかもそうした資質を隠して社会的に有為な人間として市民社会に紛れ込んでいる。しかし、トニオ・クレガーが生の実現にたいする適応能力のなさに苦しみ、なおかつ芸術家としての自身の無秩序ぶりや芸術がもたらすニヒリズムに真摯に苦しむのに対して、清一郎はすべてにシニカルで、軽やかで、抜群に要領がいい。清一郎の世界崩壊の確信は、心理的にその起源を考えれば、おのれの存在に意味を見出せず、虚無感にとらわれている清一郎の自殺願望が外界に投影され、転嫁されていることから生じている。清一郎は自分自身の破壊願望という悪についてはこれを内省することなく、罪悪感も自己嫌悪もなく、一見健全に生きている。自分自身の悪を免責する上で成り立つこの健全さはもちろん、内面性を重視する観点からすれば、不健全で病的なものである。

トーマス・マンの作品の主人公のなかでは、清一郎は不器用で内省的なトニオ・クレガーや、教養小説の主人公にふさわしく人との関わりの中におのれの生きる道を模索するハンス・カストルプよりも、根本的には無為の、空虚な存在でありながら、持前の演技能力で世間を欺き、面白おかしく生きるフェリックス・クルルに似ている。『詐欺師フェリックス・クルルの告白』の主人公は、清一郎と同じように世界を自分の演技の舞台として生きている。クルルは子供のような夢想家で、恒常的に自分とはほかの何者かを他者の前で演じることで、現実を自分の空想の産物に変えてしまう。クルルは芸術家の隠喩であり、『詐欺師フェリックス・クルルの告白』は芸術家の空想的なあり方をユーモアをもって描いた小説である。クルルはおよそこの世で実直に何ごとかをなそうという気持など皆無でありながら、「世界と人間を激しく求める」（Ⅶ-270）、好奇心のつよい、想像力に富んだ人間である。別の誰かになりすます詐欺師としての能力によって、クルルはさまざまな世界に入りこみ、さまざまな人間と関わりをもつ。身分違いの恋ゆえに実家との関係がまづなくなったルクセンブルクの侯爵と勤務先のホテルで知り合ったクルルは、侯爵に頼まれて、その侯爵になりすまし、教養をもとめる世界旅行



に出かけるのである。世界への関心と遍歴という点でクルルは教養小説の主人公の性格をもっている。しかし、クルルは教養小説の主人公に通有の、いかに生きるかという問題意識をもたず、葛藤のなかから生れる精神的な成長とはついに無縁である。

マン自身の語るところによれば、『フェリックス・クルルの告白』はゲーテの自伝である『詩と真実』のパロディで、「ドイツ的な教養小説、発展小説を、偉大なドイツ的自伝を詐欺師の回想としてパロディー化する」(Ⅶ-101)ことを意図した作品だった。「日曜日生れの幸運児(Sonntagskind)」(Ⅶ-271)と呼ばれるクルルは、ゲーテのように世間の喝采を博すタイプの人間であるが、ゲーテやゲーテが描く人物をたびたび危機に陥れた精神的な苦悶は免れている。器用に世の中を渡り、喝采を浴びてナルシズムを満足させることだけに関心を抱くクルルは、生をしばしば暗く重いものにする、社会との関わりの問題や自己形成の問題を完全に免れている。杉本清一郎は暗いニヒリストという設定にもかかわらず、実際に描かれているのは、抽象的な世界破滅を語るのみで、日常的で人間くさい苦しみとは無縁である分、むしろ空虚な明るさをたたえた人物像であるが、クルルはもともと世界を肯定する気質の持主である上に、軽々とその世界を渡って、そこに何の葛藤も生じないだけに清一郎よりもさらに明朗な人物像になっている。しかし、世界に対する否定と肯定という差違を越えて両者は自分と別のものを演じる快樂にとりつかれた人間であり、おのれの虚構を他人に信じさせることをなりわいとするその空想的な職業生活において芸術家の隠喩である。

芸術家は社会の枠組の外に生きる特権的な人間として社会道徳をある程度免責されるが、清一郎もまた自分を免責された特権的な人間としてシニカルな姿勢を社会に向けている。同様に、クルルもまた「自分が創造する力の寵児であり、特別製の肉と血で作られているという」(Ⅶ-309)特権的な感情を抱いている。クルルも清一郎も外界に脅かされることがないが、それは他者や外界との本当の交流をまったく求めず、クルルはおのれのナルシズムの満足のみで生き、清一郎はナルシズムの裏返しである世界への憎悪にのみ生きているからである。クルルはその美貌や器用さ、清一郎はその有能さによって、おのれのナルシズムを満足させるだけの世間の評価を得ている。クルルはその巨大な自惚れによって、清一郎は、世界滅亡の確信によって、何ものにも驚かず、何ものにも脅かされず、すべての現実を取るに足りないものとして経験することが可能になっている。三島が清一郎の造型にあたってクルルの人物像を参考にしたかどうかは不明だが、クルルと清一郎には少なからぬ類似がある。

清一郎は会社の重役の娘と誰が見ても打算的な結婚をするが、二人の人間がなまの姿をさらして交流しなければならない結婚生活は、本来なら、他者という壁に直面して自分をとらえ直す必要に迫られる出来事である。しかし、清一郎は結婚生活においても配偶者をだますことに喜びを覚え、会社での演技の延長で、単純で明朗な夫を演じるのみである。清一郎の会社の社長になる父をもつ妻は、清一郎をその自己演出のままに出世欲のつよい、野心的な男と考え、その結婚を打算の産物と考えている。妻藤子はニューヨークに駐在した夫とともにこの大都会

に暮すが、夫に本当の関心を向けられることもなく、孤独のあまり同じアパートに住む白人と不貞を冒す。しかし、妻に不貞を告白されても、清一郎はほとんど動じることがなかった。動揺し傷つくことのない分、清一郎が変貌する契機はない。清一郎の怒りを予期していた妻は、少しも怒らない夫を見て、勤務先の社長の娘であるために、出世第一の夫は自分を許そうとしているのだと誤解して、夫との結婚生活を続ける決意をする。現実を把握していることに妄想的な確信を抱き、未知の現実が存在するのではないかという不安をまったくもたない清一郎は、不敗のナルシストでありニヒリストである。清一郎のような人間の妄想的な確信には、その背後に何かに脅える不安な心が存在するはずであるが、清一郎はそれを感じさせない。本当は、清一郎のように外面と内面の分離を生き続けることは、多大な緊張を強いられることであるが、それを楽々と達成している清一郎は、現実離れしたおとぎ話の主人公でしかない。ほとんど非人間的な設定をなされた清一郎は、作者三島の、現実から隔てられて生きているような離人症的な側面を明るく、ドライに示している人物として注目に値する。しかし、清一郎はあらかじめ自分のほうから外界との、他者との回路を断ち切っているため、現実や他者と切り結ぶことはなく、成長や変貌の可能性をほとんどもたない。苦しまず、葛藤をもたない『フェリックス・クルル』の主人公が愉快的ピカレスク・ロマン風の冒険物語を形成しながら、その作品がついに未完に終わったように、どこまでも行ってもなまの現実と関わることのない空想的な清一郎の物語も興味深いものではありながら、『鏡子の家』をクライマックスに持ち込む推進力を欠き、基本的に宙吊りのまま終わっている。

清一郎の物語に進展がないのは、作者と清一郎の関係からも理解されうる。清一郎という人物は作者の過去へのノスタルジーの産物である。清一郎の核戦争と世界崩壊への期待は、作者が戦時中、空襲下になまなましく経験した日本滅亡の危機と幸福感を未来に置き換えたものである。その自意識のつよさゆえに自分自身の存在を常時、点検して重苦しい不全感にとらわれていた若い三島にとって、すべての日本人をひとしなみに死にまきこんでいく戦争は、何よりも罪悪感や徒労感や空虚感にまみれた自分という重荷から自分自身を解放してくれるものだった。敗戦は三島にとって解放の終りであり、さまざまなコンプレックスを満載した、生きがたい自分自身をどう生きていくかという難問を突き付けられる日常の復活だった<sup>5)</sup>。清一郎がニヒリストと称しながら、気楽に、有能に企業社会で生きている姿は、戦時中の三島が学習院から東大法学部に進み、外では勤勉な秀才として生き、家では過去の日本に題材をとった耽美的な夢想を綴り、文学好きの仲間うちで天才ともてはやされていた姿に照応している。破滅を前提とすることによって自分の存在に対しても世界に対しても自分を無答責に仕立てている清一郎には、自身の問題を自分で引き受け、自分で生き、苦しむという現実感が欠けている。世界の破滅という結論を前提に生きている清一郎は、何ごとにもシニカルで、ただ、自分の破滅願望を他人に見せないように配慮する以外には、真剣に考えたり苦しむことのない人間である。戦時中の心境を回想して三島は、「就職の心配もなければ、試験の心配さへなく、わづかながら

食物も与へられ、未来に関して自分の責任の及ぶ範囲が皆無であるから、…（中略）…あれだけ私が自分といふものを負担に感じなかつた時期は他にない」（『私の遍歴時代』三二-281）と語っている。清一郎の明るさは、自分をもて余すことを免れ、あらゆることに対して無答責な存在として生きていた戦時中の三島の幸福感の残照である。破滅の期待によってすべてが解決されている清一郎は、最も三島的な人物かもしれない。

清一郎はたしかに三島の一側面を分かち持つ分身であり、その弁舌と行動で「ニヒリズム研究」としての『鏡子の家』を先導する役割を担っている。しかし、清一郎の人生には世界崩壊への期待と、他人を欺く喜び以外には希望も意味も存在しない。結婚ですら嘘で固めたものである。清一郎はフェリックス・クルルと同じように教養小説的存在のパロディーであり反教養小説的存在である。サナトリウムのあらゆる事象に心を開いて、自分を形成していこうとするハンス・カストルプの謙虚で柔軟な姿勢や、市民的な父親と芸術的な母親のあいだに生れた自分の出自にこだわり、自分のあるべき姿を模索するトニオ・クレーガーの苦しみは、世界への憎悪と他者を欺く喜びをおのれの定点としている清一郎には無縁である。

## 6. 舟木収と深井峻吉

鏡子の家に集まる四人の青年のうち、ボディビルダーの俳優舟木収とボクサーの深井峻吉は、三島がその肉体改造によってはじめて登場させることができた分身の人物で、三島の創作史上、画期的な存在である。世界破滅の固定観念にとらわれながら社会的な上昇を計算高くもくろむ杉本清一郎の場合は、たとえば、ニヒリスティックな野心家で、詐欺的な金融会社を営む『青の時代』の川崎誠や、女性の愛を軽蔑しながら無数の女体を渉猟する虚無的なドンファンである『沈める滝』の城所昇にある程度、その先駆者を見ることができるだろう。また、天才画家山形夏雄については、たとえば『詩を書く少年』のいくらかでも詩を作ることができる天才少年を先駆として挙げることができるだろう。しかし、オブジェのような肉体をもつナルシシストの舟木収と、一瞬もものを考えないことを信条とする徹底した行動家の深井峻吉のようなタイプの人物は、作品に登場させたことはあるが、自身の分身として語ることのかなかった人物である。たとえば、『仮面の告白』の不良少年近江や、『潮騒』の勇敢な若者新治は、筋骨隆々として行動的で、三島の憧憬の対象であったが、肉体改造以前の三島にとっては分身とはとうてい言えない人物だった。むしろ、彼らはむしろ『潮騒』という小説について三島が語った「何から何まで自分の反対物」（『十八歳と三十四歳の肖像画』三二-221）という言葉がよくあてはまる若者たちである。近江や新治のような若者への憧憬こそ、三島を肉体改造に駆り立てたものであった。筋肉を所有することへのパラノイアックな執着は、三島を常人ばなれた努力に駆り立て、「自分の反対物」であったものを自己の一部に変え、自身の分身として描くことを可能にしたのである。

収も峻吉も根深いニヒリズムにとらえられた人物である。美貌だがまったく売れない俳優舟木収は、そのナルシズムゆえに他者との交感が得られず、存在感の稀薄さに苦しんでいる。収にとっては、美しい自分を見られ、関心を抱かれ、嘆賞されることが存在の唯一の確証となっている。虚無感にとられる収はボディビルによる筋肉の栽培に生きる実感をもとめ、肉体的な実感追求の果てについてはマゾヒズムに到りつく。母親が背負った莫大な借金を帳消しにすることを条件に金貸しの女性の愛人になり、肉体を切り刻まれるマゾヒスティックな遊戯の果てに愛人と心中してしまうのである。存在感の稀薄さは三島自身の宿痾だった。四十歳の三島は、激烈な神経痛の発作をたびたび起こす祖母の病室で育てられ、遊び相手に選ばれた近所の女の子とままごと遊びをしたり、童話を読んでいた幼年期を振り返って次のように書いている。

つらつら自分の幼時を思ひめぐらすと、私にとっては、言葉の記憶は肉体の記憶よりもはるかに遠くまで遡る。世のつねの人にとっては、肉体が先に訪れ、それから言葉が訪れるのであらうに、私にとっては、まづ言葉が訪れて、ずつとあとから、甚だ気の進まぬ様子で、そのときすでに観念的な姿をしてゐたところの肉体が訪れたが、その肉体は云ふまでもなく、すでに言葉に蝕まれてゐた。

まづ白木の柱があり、それから白蟻が来てこれを蝕む。しかるに私の場合は、まづ白蟻がをり、やがて半ば蝕まれた白木の柱が徐々に姿を現はしたのであつた。（『太陽と鉄』三三-507）

言葉によって構成された想像の空間が過剰に繁茂し、それがもともときわめて貧弱なものでしかなかったおのれの肉体と周囲の現実を侵食し、おのれの生に生き生きとした存在感が欠落してしまっていた幼年期を、三島はここで語っている。おのれの創造した世界の一見豊饒に見えるものが、病的な成育史から生まれたものであり、現実喪失という、生きている人間にとっては致命的な不幸を代償として成立していることを三島はここで正直に告白しているのである。

実は、三島が語っている肉体的な存在感を欠いた自己のありよう、そしてそこからただちに派生してくる世界の実在感の欠如という事態は、実は、三島の説明とは別の原因を主因としていと考えられる。つまり三島はその現実感の希薄さを、肉体的に他者とぶつかることが少なく、文字に早く親しんだことに帰しているが、そしてそれはある程度当たっていると思われるが、それ以上に、それは、祖母が初孫可愛さから生後四十日で三島を母親から引き離し、みずからの手で育てたという異常な事態に起因している。乳幼児にとって、胎児の段階では文字通り一心同体だった母親は肉体的に最も近く、安心できる存在である。生後も相当な期間、母親とのあいだになるべく多くの一体感が維持され続けるかどうかということが、その子供の生

涯にわたる心身の安定に大きく関わることは疑い得ない。生後四十日で母親から引き離され、それ以後はほとんどの時間を病身の、精神的にも奇矯さを抱える祖母のもとで過ごすという状態が、どれほど幼い子供の心身を蝕むかは、幼年期の三島がきわめて虚弱で、たびたび自家中毒の重篤な発作を起こし、しばしば死にかかったことからもある程度推測される。『鏡子の家』の登場人物だけでなく、三島の作品に虚無感や現実感のなさに苦しむ人間がしばしば登場することは周知のことである。おのれの現実が不全であるという感覚、そもそも現実が実在性を伴っていないという感覚に、三島は生涯を通してとらえられていた。それは、幼年期において外界が安定し、信頼できる相貌をもって三島の心に映っていなかったことを推測させる。

三島の全作品は、現実の生に充足感や安定感を見出せない人間が、虚空の世界にそれを求めて咲かせた絢爛たる造花である。三島の心身には、現実が実在感をもたないという離人症的な感覚、生きた現実から離れているという隔絶感、生命感のある生を生きていないという空虚感がつねにつきまとっていた。三島はこうした空虚感を埋めるものを、他者から注目されること、喝采されること、論議的になることのうちに求め、時に自作の戯曲や映画化の舞台に出演し、時にヌード写真集の被写体になり、果ては自衛隊市ヶ谷駐屯地に乱入し、切腹するという大事件を引き起こした。存在感の稀薄さに苦しむ舟木収が俳優という人々の注目を集めることを生業とする人物に設定されていることは、むしろ同じ宿病に苦しむ作者の、ほとんど生理的に切実な要求の反映である。収はもともと母親と密着した母子家庭の一人息子で、俳優とはいうものの、そこでのし上がっていくつよい意志を欠いており、ただ、女性に好かれることを活用し、女性を食物にして生きていた。生きる目標を欠いた肉体の鍛錬はナルシズムを肥大させるだけで、そこから生じる虚無感はやがてみずからの破壊を待望するマゾヒズムを招来することになる。俳優として売れず、望むような大向こうの喝采を得られない収は、さらなる存在の確証をもとめてマゾヒズムの深みにはまっていく。苦痛と血のなまなましさと死の接近のなかに存在の確証を見いだす収は、切腹マニアとして擬似的な切腹の遊戯に耽り、やがて本当に切腹して果てる三島自身のマゾヒズムを反映している<sup>6)</sup>。

ボクサーの深井峻吉は一瞬たりとも思考しないことをおのれの信条とし、肉体のぶつかり合いに生きる実感をもとめている。女性との関わりも刹那的で、無数の女性たちと容易に関係をもつが、相手の人格には何の関心もなく、別れたあとは顔も思い出せない。プロデビューしてチャンピオンになったのもつかの間、町の不良との喧嘩で拳をつぶされてボクサーを廃業し、目標を失った空虚感を満たすべく右翼団体に入っていく。峻吉は三島がある時期に偏愛した表現でいえば、ファリック・ナルシシストである。ファリック・ナルシシストとは行動と戦いに生き、その結果として自滅の栄光にさらされる、いわば過度に男性的な男である<sup>7)</sup>。ボクサー峻吉が拳を砕かれて右翼になっていく設定のなかに、三島は過度の男性性がその標的を失ったときに行き着く場所を見ていた。峻吉のなかには、戦争で死んだ兄が偶像化されていて、峻吉



は一瞬も考えることなく、兄のように戦いのうちに生涯を走り抜けていくことを自分に課していた。峻吉には父の影はなく、母親は息子のいいなりの甘い母親で、峻吉の女漁りについてもまったくこれを許容している。峻吉は父性的な歯止めをもたないファリックな衝動に突き動かされて暴力と女漁りに狂奔し、挫折し、信じてもない右翼活動の暴力に身を賭すことになるのである。峻吉がものを考えず、せき立てられるように闘争と征服に生きる姿は、自分で自分をそのように仕立ててきた結果である。

考へないことこそ、彼の信条でもあり、陶冶の結果ほとんど天分に近づいた彼の特質でもあつた。

自己に忠実だといふことが、性格を形づくるのではない。『俺がもしものを考へたら、俺は俺でなくなり、俺を支へてゐた糸はみんな切れてしまふ』…こんな自己崩壊の危険に処する緊張だけが、本当に性格の名に値するのである。(263-264)

峻吉の男らしさは絶えざる自己克服の所産であり、その背後には「男」でなくなることへの強迫的な不安がある。自己喪失の不安に駆り立てられて休む間もなく前のめりに動きまわる峻吉は、自身のなかの虚無を自覚していない。しかし、峻吉を傍から見る夏雄は、「峻吉がその行為の只中にいつも虚無に接してゐる」ことを見抜いている。

『鏡子の家』の四人の青年たちには父親の影がほとんど見られない。収の父は女にたかって生きる「みすばらしい憐れな父親」(83)であり、峻吉が崇拜するのはソロモン群島で戦死した年の離れた兄であって父はまったく問題外存在である。さらに、夏雄や清一郎の父親も小説中に輪郭のはっきりとした姿を見せることはなく、息子の信条の上にもまったく影を落していない。このことは、彼らのニヒリズムを考える上で見逃せない。四人の青年たちの男性性は父親という鑑をもたず、現代の世界に漂っている。とりわけ収の意志薄弱は父性が不在の上に母親と密着していることとつながっているし、峻吉の虚無に追い立てられる刹那主義もまた父親の不在や母がすべてを認めてしまっていることとつながっている。肉体を傷つけられることに快楽を覚える収のマゾヒズムは、『鏡子の家』のしばらく後に書かれた『憂国』の武山中尉や『午後の曳航』の少年たちに解剖される竜二に引き継がれる。また、ボクシングという拠り所を失ったために、右翼テロリスト集団に入る峻吉の後継者は、『剣』の国分次郎や『奔馬』の飯沼勲である。

教養小説との関連からいうと、収と峻吉は徹底的に反教養小説的な人間である。収は外面の美に固執し、他者の賞賛という虚栄に生きている点で、また、峻吉は瞬間の行動だけに生きようとする点で、内面の充実を目指す教養小説の主人公たちとかけ離れている。収も峻吉も三島のいう「表面」に生きる人物である。みづから語るところによれば、三島は「表面」そのものに「一種の深淵を発見」し、「表面それ自体の深み」(『太陽と鉄』三三-519)に惹かれる人間だっ

た。しかし、「内面」を否定し、「表面」を賛美する言説は一面ではあまりにも内省が深く、行動と無縁だった若い頃の三島の劣等感と憧れから出た主張であって、三島はそうした主張をすることで少年期以来ずっと非行動的で室内的でありつづけた自分の性格を均衡のとれたものにする意図をもっていた。ボディビルによる自己変革も、男性的な肉体を得た後、結局はその肉体を破壊することを目指すことにつながっていった。しかし、ある時期の三島のなかには、かなりつよい世界との和解への意志が見られた。『潮騒』、『金閣寺』、そして『鏡子の家』は、そうした生の肯定への意志を秘めた作品だった。『潮騒』はすべてにおいて自分と正反対の作品というものの、白昼の光と潮風に包まれた主人公たちの恋愛には、当時の三島の人生肯定的な感情が反映している。『金閣寺』は犯罪を描いた陰鬱な小説ではあるが、認識者としての自分を脱して行為をなそうとする作者のつよい意欲をはらんだ作品である。そして『鏡子の家』もまた、実は虚無の探究を通して時代を生き延びる道を探る小説なのである。作者に代わってその探求の旅を地味に、忍耐強く生きるのは、四人の青年たちのうちで三島が「一等僕に近い」<sup>8)</sup>と言っていた山形夏雄である。

## 7. 山形夏雄の子ども性

山形夏雄は天才的な日本画家であるにもかかわらず、芸術家の苦悩を知らない青年である。芸術とはまったく無縁の平凡な市民の家の末子に生れ、家族から慈しまれ、幼い頃から外界との間に隔絶を感じることなく生きてきた。

夏雄は、決して遅い生れつきといふのではなかつたけれども、病弱な衰弱した血の表はれのやうな生ひたちでもなかつた。両親に、狂人か梅毒か、あるひは、不具廢疾の遺伝がなければ、仲間に入れてもらへなかつたといふ、あの世紀末的維納の詩人の一党のやうな、情ない芸術家の定義から夏雄は完全に外れてゐた。世間的な目から見れば、彼は「幸福な王子」の種族であつた。まことにのびのびと育ち、その育ち方に、精神分析医の嘴を容れられるやうな材料は何もなかつた。

…（中略）

傍目にはどことなしちがつてゐるやうに見えながら、夏雄は幼いころから、自分を取巻く世界に何も違和感をおぼえずにすごしてゐた。世界が他人の目にちがつた風に映るなどとは想像もしなかつた。（126-128）

ここでは、夏雄の生い立ちは作者のそれとかけ離れたものとして設定されている。三島の両親は狂人でも梅毒でもなかつたが、平凡な人たちではなかつたし<sup>9)</sup>、祖母なつには生後間もない孫を母親から切り離して自分の手元におき、慰み者にするやうな常軌を逸したところがあつ

た。幼い三島は祖母の病室で本を読むか、女の子とままごとをして育ち、祖母の顔色を見ては機嫌を損ねないように努めていた。家では女言葉で女の子のように振舞うのに、よその家では男の子らしい演技をする複雑な性格の子供だった<sup>10)</sup>。どこにもものびのびとしたところはなく、精神分析の恰好の素材だった。自伝的小説である『仮面の告白』は、全篇において、主人公が世界に対して感じる強烈な違和をあくことなく記述している。

夏雄もまた、彼の三人の友人と同様に、三島の理想を含んだ分身であるということができるだろう。しかし、その生い立ちについてほとんど記述のない清一郎や収や峻吉に比べると、夏雄の生い立ちは格段にいいねいに叙述されている。そして三島の生育史と正反対の記述が続くなかに、作者である三島を思わせる記述が間歇的にあらわれる。

かうして当然のことながら、一人の自覚のない芸術家が誕生した。これは病気のうちでももつとも警戒すべき、自覚症状のない病気に似たものだつた。(126)

ただ眺め、感じ、描くために生れついたやうな人物 (127)

見て、感じて、描くこと。この生きて動いてゐる世界を、色と形だけの、静止した純粋な物象に変へてしまふこと。それは何か怖ろしいことだつたが、夏雄もその怖ろしさを感じず、最初恐怖を抱いた両親も、いつしか世間的な評価を担つた才能といふ言葉に安心した。それはしかし、依然として怖ろしいことだつた。彼は物を見、事実彼には何かが見えるのだつた！ (127)

三島は『鏡子の家』を書く二年近く前に短篇『詩を書く少年』を書いているが、この主人公の少年が夏雄の原型である。『詩を書く少年』は三島が自分を詩人と考え、詩作に耽っていた思春期の生活を題材として、三島が自分の文学的資質のありようを発見するに至る過程を描いた私小説的作品である。「詩はまったく楽に、次から次へ、すらすらと出来た」(十九-285)という一文で始まるこの小説の主人公の詩は、学校の先輩たちのあいだで評判になっていて、少年は自分の天才を確信している。少年は詩を現実とはまったく別物と考えていて、「言葉さへ美しければよいのだ」とうそぶいている。画家である山形夏雄が絵の具を用いて行なうことを、少年は言葉で行なう。夏雄が絵の具によって現実を、「色と形だけの、静止した純粋な物象に変へてしまふ」(十九-286)ように、少年は自分の生活の現実と無縁の美しい言葉を辞書に見出し、その言葉によって美しい「詩的」なイメージを生み出していく。

少年が恍惚となると、いつも目の前に比喩的な世界が現出した。毛虫たちは桜の葉をレスに変へ、擲たれた小石は、明るい檻をこえて、海を見に行つた。…(中略)…冬の樹々

は天に義足を投げ出してゐた。それから煖炉のそばの少女の裸体は、もえる薔薇のやうに見えるのだが、窓に歩み寄ると、それは造花であることが露見して、寒さに鳥肌立つた肌は、けば立つた天鵝絨の花の一片に変貌するのであつた。

実際、世界がかういふ具合に変貌するときに、彼は至福を感じた。…（中略）…自分を天才だと思ひ込んでゐながら、ふしぎに少年は自分自身に大して興味を抱いてはゐなかつた。外界のはうがずつと彼を魅した。といふよりも、彼が理由もなく幸福な瞬間には、外界がやすやすと彼の好むがままの形をとつたといふほうが適當であらう。（十九-286）

三島はその自作解説で、この小説について「少年時代の私と言葉（観念）との関係」、「私の文学の出発点」の「宿命的な成立ち」<sup>11)</sup>を書いたものであると説明している。この小説に描かれているのは、戦時中に少年期を過ごした三島の、言葉だけに生きる、現実から浮き上がった「天才」ぶりであり、そのことの至福である。『太陽と鉄』で三島は、肉体を欠き、文字だけの世界に生きていたおのれの幼年時代のありようを語っていたが、少年時代の三島の文学活動はそうした幼年時代の延長にあり、それゆえに「宿命的」なものだった。三十一歳の三島は『詩を書く少年』に描かれた頃の自分を振り返って、「私ほど幸福だつた少年はあるまい」<sup>12)</sup>と回想している。作家として名声の絶頂にあつてなお、時代への違和感というおのれの不幸を語ってやまなかつた三島は、みずからの少年時代を現在との対比で美化しすぎているのかもしれないが、天才扱いはされていたものの、職業作家としてのもろもろの苦勞を知らず、好きなように小説を書いていた学習院中等科のころの三島は、たしかに「書くこと」の至福をもっともつよく感じていたのにちがいない。山形夏雄の画家としての幸福は、『詩を書く少年』に描かれた少年時代の三島の創作における至福を青年時代にまで延長したものである。しかし、「外界がやすやすと彼の好むがままの形を」とるような外界と自我の関係は永遠には続かない。「外界」を「他者」と置きかえれば、そのことは容易に理解されるだろう。誰もがいつかは「他者」という壁に出会わなければならない。自分自身が紡いだ美しい繭のなかでまどろんでいた三島にも、その時はいやおうもなく訪れたのである。

少年三島の芸術における至福は、実際には三島という存在が成長の段階でこうむつた関係の「病」から生じたものであり、この「病」から癒えるために三島は死の瀬戸際にまで行くような修羅場をくぐり抜けなければならなかつた。『詩を書く少年』は、最後のほうで、少年が「僕も生きてゐるのかもしれない」と考え、「ぞつとする」ことで終っている。少年の詩は、少年が現実を「生きていない」こと、つまり虚無によってやすやすと生れていたのであるが、現実を生きることをしない人間の詩は真性の詩とは呼べないかもしれない。『詩を書く少年』の自作解説で、三島はやがて自分が「贗物の詩人」だつたことに気づき、それから「小説家たる陰惨な行程」<sup>13)</sup>を辿つたと書いているが、もちろん、この詩から小説への道は、空虚な、偽の詩から、現実と向き合う散文への道を意味するものだろう。山形夏雄もまた、無意識のうちに現

実を色彩と形態に変えてしまうような無自覚な芸術家ぶり、「病気のうちでももつとも警戒すべき、自覚症状のない病気」から脱して、「陰惨な行程」を歩むことになる。詩を書く少年の、あるいは山形夏雄の芸術上の成功は、彼らが成長してなお子どもの心を持ちつづけていたことによる。夏雄が年齢相応の精神的発達を果していないことを三島は、「病気」と呼び、夏雄が遅ればせながら体験する「発達」の危機的な過程を「陰惨な行程」と呼ぶのである。

夏雄は一見、調和型の気質をもった芸術家だった。「口数もすくなく、やさしく、大人し」(25)く、人に愛され、外界とのあいだに確執をかもすこともない。夏雄の心は、「強ひて均衡を求めもしないのにおのづから均衡を保ち、彼が外界の自然に対して何の意味も求めようとしないので、自然も安心してその美しさを委ねて来た」(25-26)。境遇的にも夏雄は恵まれた一家の末子で、家族から愛され、庇護され、幼い心をそのままに残して成長してきた。子どもの心をそのままに持つ夏雄は四人の青年のなかでただ一人、性的な純潔を保っている。鏡子の娘の幼い真砂子は、その子どもらしさのゆえに夏雄が大のお気に入りである。また、夏雄の芸術は、その無自覚さによって子どもの芸術である。効率性や有用性といった社会的文脈によって世界を見ない子どもは、童心に備わった遊び心で世界を眺め、意識的な操作なしで、「常識」にとらわれない世界の見方を表現するのである。夏雄のセルフイメージは「天使」(236)であり、「天使」であるがゆえに「何ものも彼の純潔を毀つことができない」という考えを抱いていた。しかし、作品が画壇に認められ、世間で名を知られるようになったことは、皮肉なことにその芸術の根幹である子どもらしさを夏雄から奪うことになる。それまで直面しないでいられた現実との遭遇を夏雄に強いて来るのである。

夏雄は落日を描いた絵によって世間的な栄誉と名声を手に入れたが、それで得意になることもなく、相変わらず、その目は「自分の好きなもの、美しいと思ふものをしか」(230)見なかった。身辺が騒がしいときには、夏雄は車を駆って一人で遠出をする。ある日、夏雄は十国峠に出かけ、スケッチブックを携えて山々の風景を眺める。しかし、早春の山々は、これまでいつもそうであったような、夏雄が期待する美しい姿を、「彼の好むがままの形を」見せることはなく、「薄汚なさに充ち」、「醜悪」で、「何かいらいらした不安の影」(235)を帯びていた。もちろん、この風景の異常は、夏雄の心と外界の調和が破れつつあることの反映だった。夏雄はいわばここではじめて自分の心に抗う風景に出会うことになったのである。名声を得た夏雄は心の安定を失いつつあった。さらに夏雄の心を決定的な不安に陥れる事件が生じる。不快な気持ちで山道を歩く夏雄は、明らかに美術大学の学生とわかる、スケッチブックを抱えた男女の集団とすれ違う。そしてそのなかの一人の、「あれ、たしかに山形夏雄だわ。売り出したと思つて、いい気なもんね」(238)という囁きを聞くのである。夏雄は自分の耳を疑い、驚愕する。『或る人は僕を愛さない』という「愕くべき事実」(238)に震撼されるのである。これは、頭では百も承知の事実だったが、心情的には受け入れがたい事実だった。女子学生の心ない一言のために「彼と外界との構図は潰え、遠近法は崩れてしまつた」(238)。



夏雄はこの事件のあと、収のボディビルの先輩と同席して、その筋肉崇拜の一方的な議論にいらだって、彼には珍しく、激しい怒りをあらわにする。外界との遠近法の崩れは、当然のことながら、他者への距離の崩れをも招来したのである。このように、夏雄の危機は少しづつ、目立たないかたちで進行していた。そして夏雄は、ある日突然、決定的な破局、風景が失われていくという体験に見舞われる。

## 8. 子どもの世界の終焉

夏雄は樹海を画題とする風景画を描くために富士山麓に出かけ、紅葉台に立って樹海を眺めていた。

樹海は、海といふよりは、何か化学薬品のあくどい緑いろの残滓が、密集してひしめいてゐる沼のやうであつた。…（中略）…

嘘の動揺、嘘の潮鳴り、嘘の波、嘘の流れを、ひねもす光りの戯れに応じて演じ、動きもせず流れもしない。色彩はたしかに色彩でも、その緑は現実が半ば虚無に蝕まれ化けかけたやうな緑であるし、線は不的確で、構成といふものがまるでなかつた。

……夏雄はじつと眺め下ろしてゐた。(330)

ここでもまた、十国峠のときとおなじように、外界はかつての夏雄においてそうだった、「彼の好むがままの形を」とすることはなく、不快なものとしてそこにあった。この風景には何の調和も意味も感じられなかった。そして破局が訪れる。

夏雄は戦慄した。

端のはうから木炭のデッサンをパン屑で消してゆくやうに、広大な樹海がまはりからばんやりと消えかかる。おのおのの樹の輪郭も失はれ、平坦な緑ばかりになる。その緑も覚束なくなつて、周辺はみるみる色を失つてゆく。……夏雄はこんなことはありえないと思つて眺めてゐるのに、樹海は見る見る拭ひ去られてゆき、ありえないことが的確に進行してゆくのである。

霧が出て来たのでもなく、雲が低迷してゐるのでもない。それでゐて、すべては夏雄の主観から起つたこととは思へない。理智は澄みすぎるほど澄み、意識は明らかすぎるほど明らかなのに、目の前では異変が起つてゐるのである。潮の引くやうに、今まではつきりした物象と見えてゐたものが、見えない領域へ退いてゆく。樹海は最後のおぼろげな緑の一団が消え去るのと一緒に、完全に消え去つた。そのあとには、あらはれる筈の大地もなく、…何もなかつた。(331)

夏雄は樹海の消失を清一郎の語る世界の崩壊の兆しとみなして怯える。しかし、この風景の消失はまったく、芸術家夏雄の子どものような資質が生んだものである。すでに見たように、夏雄において外界は社会的な文脈をもたず、夏雄の自我と対立することもなく、ひたすら美しい絵の素材として、そこにあった。画家としてはきわめて効率のいい、この幸福な夏雄の生の構図は、家庭の庇護や、人好きのするその子どもらしい性格によって、またおそらくもろもろの偶然によって危うく保たれてきた。しかし、永遠の少年のように見えた夏雄にも、ついに大人にならなければならない時期が到来したのである。好きで絵を描いていた夏雄は、落日を描いた絵が世間的に成功したことによって、著名な画家として社会に組みこまれていく事態に巻きこまれている。それは、すでに十国峠の女子学生の言葉に象徴されるような世間の冷酷な目にさらされることであり、また、これまでの、社会性を欠いた子どものような創作ではなく、職業人としての自覚を伴う創作を始めなければならなくなったことを意味している。それは、今まではまったく顧慮しませんでした社会的な文脈、つまりいわゆる現実のなかに、遅ればせながら自分を置いていくということである。夏雄の最近の精神的な失調は、自分がこれまで生きてきた恩寵のような幸福からの失墜を感じているところから生じている。夏雄の視界から消えたのは、夏雄が風景画の素材にしようと考えていた樹海であって、その他のものは、富士も、夏雄の車も、夏雄が歩く地面も何一つ消失してはいなかった。ただ、「すべての存在にはもう保証がなくなつてゐた」(332)。夏雄という存在は、見ること、それも絵の素材として外界を眺めるという一点に基盤をおいている。樹海の消失はその一点を成立させている機能が夏雄から失われたことを意味している。その機能が失われた今、夏雄のなかに外界の存在を意味づけ、保証するものは何もないのである。

樹海の消失は、芸術の素材として外界を見る機能が夏雄において決定的な損傷を受けたことを意味している。夏雄の危機は、独創性にあふれた絵を描いていた子どもが、通常、学童期を脱すると、何の面白みもない絵しか描かなくなり、絵を描くこと自体にも興味を失っていく過程と相似形のものである。それは、社会的文脈と無関係にものを見て、その遊戯的な心をカンバスの上に表出していた人間が、社会的文脈という現実遭遇し、そこで「成長」した結果、遊戯的な「童心」を失うという過程である。夏雄の無自覚な芸術は、夏雄がきわめて奥手な青年だったこと、あえて言えば「発達の遅れ」の上に成立している。今、夏雄はその「遅れ」がもたらしていた芸術的成功の遅ればせの代償として、存在そのものの危機に陥ることになったのである。夏雄は樹海の消滅のあとの空白、この自分を脅かす虚無こそ、以前からおのれの根底にあって、美だけから成る世界を形成しようとする衝動の根源だったのではないかと思う。

しかし夏雄はそれ（＝世界の崩壊―論者注）を、小鳥や花や美しい夕雲や船などをつつ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。彼は自分にさういふ目の、いつのまにか備はつてゐたのにおどろい

た。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えられて、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あとに口をあけてゐた空つばな世界こそ、この別の目を以て、彼が幼時から一等親しんできたものかもしれない。(333)

実際、虚無は夏雄にとって以前からなじみの深いものだった。創作の過程で夏雄はいつも、それを経験していたのである。風景を描くときの夏雄は、いつも写実的な風景をいったん彼の心のなかで色彩と形態の元素に解体し、還元してしまうという作業を無自覚のうちにこなしていた。風景が解体に至る瞬間は、世界が崩壊し、虚無が到来する瞬間だった。おそらく本質的な芸術家なら創作の際に、こうした現実の解体と虚無の顕現、そして創作による現実の再構成という過程をしばしば、体験するだろう。しかし、職業的意識をもつ芸術家が半ばは意識的に辿るこの創作の行程を夏雄は、まったく無意識のうちに、いつも深い感動と喜びを以て経験していたのである。芸術という営為は、本来的には、社会的な文脈をはじめとするあらゆる文脈からいったんまったく自由になったところから始まるものであるだろうが、その自由は虚無と表裏一体のものである。引用部で言われている「この別の目」(333)とは、瞬時に風景を「彼の好むがままの形」に変えてしまう目の背後にあって、虚無を見据えている目であるといつていいだろう。無自覚な、子どものような天才芸術家である夏雄は、たしかに幼いときから誰も及ばぬほどに「空つばな世界」(333)に親しんできたのである。樹海の消失という事件が夏雄に突きつけたのは、今まで夏雄が創作の際にいつも経験してきた虚無が、貼りついたように風景のなかに留まり、虚無から現実を再生して芸術作品にするという次の過程が失われてしまった現実である。夏雄は芸術家としての致命的な不能から回復することなく、東京の自宅に戻り、画家として再生する道を探ることになる。

河口湖から戻った翌日、夏雄は自分が陥った苦境の打開のために神道系の神秘家である中橋房江の家を訪ねる。中橋房江は中年の男性であるが、その女らしい名前を利用して女性を装い、以前から夏雄に接近しようと何回も手紙を送ってきていた。夏雄はその名前と女らしい文面にだまされて、性的関心から幾度も指定された待ち合わせ場所に行ったが、すれ違いばかりで会うことを果たせなかった。中橋房江への関心は、奥手の夏雄に遅ればせながら訪れた性的欲求の現れである。夏雄の子ども性の終焉は、性的な部分からも必然だったのである。中橋房江は神秘の立場から、樹海の消失を龍の出現によるものと断定し、もともと科学的思考を持たない夏雄は、房江の話を感覚的に素直に受け入れる。それからの夏雄は家に籠もって、房江の勧める「鎮魂玉」によって、さらには不眠と節食によって、「鎮魂の法」に専念する。それは、「世界喪失の感情に打ち砕かれ」、(535) 死と闇の世界に漂いだした魂が、異界に自らの魂の拠点を見出そうとする試みだった。しかし、さしたる効験もなく数ヶ月が過ぎ、夏雄は神秘の行に疲れ果てて外出し、世界がさらに無意味な、空虚な様相を呈しているのに愕然とする。夏雄

が繁華街で見たのは、「世界中が、決して通じない人間同士の言葉で、声高に」しゃべりあい、「霊は中空を走りながら笑つて」(396) いる光景だった。

死の淵にいる夏雄を破局から救ったのは、神秘の教えではなく、一つの明確な色彩とかたちを備えた生命だった。世界がまとまりを失い、断片化した苦しみを生きる日々のなか、ある朝、画室のベッドで遅い起床をした夏雄は、枕辺に活けてあった一茎の水仙の花を見いだす。神秘に傾倒するようになってから、夏雄は画室に花を置くことを禁じていた。樹海が消滅する体験以来、現実感の欠如に苦しみ、それゆえ現実を背を向けることで、自分の魂の平安を見出そうとしていた夏雄にとって、花の色彩や官能的な匂いは、ただ心をかき乱すものだったからである。しかし、誰が活けたのか、どこから来たのかわからないその花は、その朝、夏雄の心にしみ入り、恍惚とした喜びをもたらした。

花は実に清冽な姿をしてゐた。一点のけがれもなく、花卉の一枚一枚が今生れたやうに匂ひやかで、今まで蕾の中に固く畳まれてゐたあとは、旭をうけて微妙な起伏する線を、花卉のおもてに正確に糸がいてゐた。それは実に正確な形象だつたので、僕はゆくりなくも宋代花鳥画の気品の高い写実、なかんづく徽宗帝の水仙鶉図を思ひだした。

僕は飽かず水仙の花を眺めつづけた。花は徐々に僕の心に沁み渡り、そのみちんもあいまいなところのない形態は、弦楽器の弾奏のやうに心に響き渡つた。(537)

夏雄は一瞬、この花が長い精進の果てに霊界から届けられた賜物かと思う。しかし、花は実に正確な形象をもち、みじんもあいまいなところがなかった。「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」と夏雄は思う。それはまさしく、「堅固な一つの世界に属してゐる」(537) 現実の花だった。何者かが画室に置いたこの水仙の花こそは、もともと形式を欠いた神秘の教えが体質に合わない夏雄を神秘の世界から引き離し、現実を回復させる契機になる。

この白い傷つきやすい、靈魂そのもののやうに精神的に裸体の花、固いすつきりした緑の葉に守られて身を正してゐる清冽な早春の花、これがすべての現実の中心であり、いはば現実の核だといふことに僕は気づいた。世界はこの花のまはりにまはつてをり、人間の集団や人間の都市はこの花のまはりに、規則正しく配列されてゐる。世界の果てで起るどんな現象も、この花卉のかすかな戦ぎから起り、波及して、やがて還つて来て、この花蕊にひつそりと再び静まるのだ。(539)

自我が拡散し、現実感を喪失して途方に暮れている人間が、自我のまとまりと現実感を回復する契機として、一つの小さな物体に目を奪われたり、一つの物語に心を奪われる体験をもつ

ということがしばしばある。それは、その物体やその物語が、当事者の過去に出会った大切な人のことや何か忘れがたい出来事を思い起こさせたり、心の琴線に触れる何かを帯びているからである。夏雄にとって、ここで語られる一輪の水仙はそのようなものである。水仙はもちろん、ギリシャ神話ではナルキッソスの化身である。芸術家にとって、ナルシズムは創造の原動力として不可欠なものである。芸術家でなくても、ナルシズムは、生の原動力としてなくてはならないものであろう。三島が夏雄の危機脱出の契機として水仙という物体を選んだのは、ナルシズムを肯定的にとらえようとする動機をもっていたためかもしれない。しかし、水仙の花は何よりも堅固な実在感をもつものとして夏雄の前にあり、その実在感こそが、夏雄の虚無を埋めてくれるものとして作用したのである。水仙の花は夏雄において「現実の中心」、「現実の核」となり、その周囲に次々と実在感をもつ現実があらわれた。水仙の延長線上にさまざまなものが次から次へと現れて、夏雄に挨拶し、夏雄もまた、それらに挨拶した。「街路をゆく人たち、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」(539) などなどが、「異常なみづみづしさを以て現はれた」(540) のである。日に日に現実を回復し、仕事も出来るようになった夏雄は久々に鏡子の家を訪れる。鏡子は、広大な世界への関心の芽生えとメキシコ行きの決意を、今までになく雄弁に語る夏雄を見て、こう考える。

『この人は幸福な王子のやうな様子をしてゐる。痩せて、勇敢になり、不幸もいづらか知り、快活に話すこともおぼえた幸福な王子。それはもう本当の王子ではない。いつだつたかこの人が、自分が子供のときほど幸福だつたことは、それ以後一度もない、と話してゐたことがある。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)

ようやく子ども時代を脱して、年齢にふさわしい世界への欲望を抱くようになった夏雄を鏡子は祝福する。樹海の出来事は、夏雄にとっては子どもから大人への道のなかで必然的に通過しなければならない関門だった。生命の危険すら伴うその通過儀礼を潜り抜けて来た夏雄に、鏡子は今一つ大人になるための通過儀礼を果す機会を提供しようとする。「メキシコには、肌の浅黒い、きれいな女の人がいっぱいゐる筈だわ。でもあなたはもうそのことは御存知？」(542) と尋ねる鏡子に、夏雄は赤面し沈黙する。初対面の中橋房江を女性と思いこんで家を訪れたときにも鏡子の顔を思い浮かべていたほどに、夏雄は鏡子に密かな思いを抱いていたのである。夏雄はその夜、純潔を失う。



## 9. 教養小説の人間としての夏雄

教養小説の範例とされる『ヴィルヘルム・マイスターの徒弟時代』はゲーテが属していた市民階級の興隆期に生れた小説で、その目的志向性や理想主義は十八世紀末という時代のものである。一方、『魔の山』はマンもその一員だった市民階級が没落した時代の作品で、そこには当然『ヴィルヘルム・マイスター』のような素朴な未来への信頼はない。『魔の山』に先行して書き始められた『詐欺師フェリックス・クルルの告白』も、もともとの教養小説の理念が時代にそぐわないものになっていたことを反映して、教養小説のパロディとして書かれたのだった。主人公クルルはたしかに世界を探究する青年として教養小説的な存在である一方で、内実は不真面目な詐欺師であり、経験を叡智に変えるような内面性を欠いていた。『魔の山』は『クルルの告白』に比べれば、もっと本格的な教養小説であり、すでに紹介したように、マンもこれを教養小説の正統を継ぐ作品としているが、その一方でマンはこの小説も教養小説のパロディ、「奇妙な、イローニッシュでパロディー的な方法でヴィルヘルム・マイスター的な教養小説を更新する」(XI-394) 試みであると語っている。このパロディー性という点について、マンはある手紙のなかで「肺結核を根底に据え、それを象徴として、ドイツ教養小説を更新すること自体、すでにパロディーなのです」<sup>14)</sup>と書いている。ヴィルヘルム・マイスターが心身健康な青年として社会のなかで活動しながら人生の意味をもとめて行くのに対し、ハンス・カストルプは病身の若者で、社会から遊離したサナトリウムのなかで人生の意味をもとめる。サナトリウムは性的遊戯と無秩序が支配し、理想も目的もなく漂う空間であり、ハンスはそこで「時間のない生活」(Ⅲ-872)を送る。これは初期作品以来一貫して市民社会の没落や、心身の病に冒され、社会から疎外された人間を描いてきたマンにふさわしい人生探究の物語だった。進歩や発展が信じられない世界、無秩序と無時間の空間こそ二十世紀を象徴するものであり、そこでいかに人が生きる意味に到り得るかという問題をマンは『魔の山』で問うたのである。一見すれば人が成長し、教養に到ることが不可能な場所を舞台にしながら、マンはそういう場所で成長し、人生の意味を発見する主人公を描こうとしたのである。ハンス・カストルプはショーシャ夫人に向かって「死」は「賢者の石、教育的な原理」であり、「死への愛は生と人間への愛に人を導いていく」(Ⅲ-827)というパラドクスを語る。『魔の山』のなかで印象に残る、よく知られている場面であるが、そこでハンスはさらにこう語るのである。

「二つの道が生に通じている。一つは普通の、真っ直ぐで、行儀のいい道だ。もう一つは陰しく、困難な、死を乗り越えていく道だ。そして、これこそ天才的な道なんだ」(Ⅲ-827)

トーマス・マンが『魔の山』を教養小説であると語るときに、教養小説という言葉に込めよ

うとしていたものの核心は、死の克服と未来への希望ということであった。「『魔の山』入門」の最後で、マンは教養小説の主人公がもつめる聖杯、つまり教養を「人間の理念、病氣と死をめぐる最も深い知識を突き抜けた未来の人間性という構想」(XI-617)であると語っている。また、『魔の山』のハイライトというべき「雪の章」において、雪山で遭難し、死の危険にさらされたハンス・カストルプが窮地を脱しようとするときに思うのは、「人間は善意と愛を大切に守るべきで、死に思考の支配権を委ねるようなことはしてはならない」(III-686)ということである。これは『魔の山』のなかで唯一イタリック体で書かれた言葉であるが、マンはそうすることでこの言葉に対する特別な思い入れを示している。マンが表現したこのような人文主義的理念にいくらかでも近いものを『鏡子の家』のなかにもとめるとしたら、それは夏雄の物語のなかにしか存在しない。夏雄の物語は、三島が書いたあらゆるもののなかで、最も教養小説的なものである。しかも、それは芸術家の物語であるという点で、『鏡子の家』の主要な人物たちの物語のなかでも、最も作者に近い人物を描いた物語である。

『鏡子の家』もまた、『魔の山』と同様に病んだ人間たちを主人公とする小説である。鏡子を含めた青年たちの病は純粋に精神的なもので、収の心中が象徴的に示すように、青年たちは虚無のなかにあり死の危険にさらされている。もちろん、「病」や「死」が『魔の山』において両義的な意味を帯びているのと同様に、『鏡子の家』でもそれらは両義的である。とりわけ夏雄において、その「病」は成長の通過儀礼として肯定的なものになっている。また、『鏡子の家』の青年たちにとって、戦後の焼け跡に象徴される虚無や、峻吉が行為の最中に出会う虚無や、夏雄が絵を描くときに訪れる虚無のように、虚無は一面では望ましいものであり、自由の代名詞である。虚無が決定的な脅威としてあらわれ、絶望を招くのは夏雄の樹海での体験だけであり、これを除けば、彼らはむしろ焼け跡に象徴される虚無のなかに留まることを願いながら、それが戦後の終焉を迎えた社会のなかでは困難であることに苦しみ、辛うじて焼け跡の精神が息づいている鏡子のサロンに集まるのである。

作品全体を通じてサナトリウムが舞台である『魔の山』とは違って、鏡子の家は作品全体を覆う舞台ではないが、それでもこの家は『魔の山』のサナトリウムと同様に病んだ、無秩序な空間である。『魔の山』のサナトリウムは、主人公を俗世から切り離し、無秩序と無時間のなかに閉じ込め、主人公を「内面的」な成長に向わせる。一方、鏡子のサロンは、外の世界で進行しつつある戦後の終焉と日常性の復活に抗して、戦後の焼け跡にあった無秩序と無時間を理想化し、意志的に保持しようとしている。鏡子を含めた主要人物五人は、いずれも進行しつつある時代の流れに逆らう人間たちである。彼らは——なかでもいくらか年長の鏡子と清一郎はとりわけ——戦時中の、あらゆる責任から解放され、自分が重荷でなかった幸福な時代への作者の郷愁を分かち持つ人々である。しかし、鏡子と清一郎よりやや若いほかの三人は、鏡子と清一郎に大きな影響を受けながらも、収は肉体美、峻吉は行動的な性格、夏雄は芸術家としての成功というかたちで、それぞれに作者が戦後に獲得したものや、現在進行形のものを与えら

れている。現実には失われた焼け跡をおのれの精神の拠点とし、現在や未来にはシニカルな視線しかもとうとしない鏡子や清一郎はすでに小説の冒頭で出来上ってしまった人物であり、大きな成長や変貌の可能性はない。また、収は小説の中盤ですでに死んでいるので、小説の主要人物のなかで、未来に向けてなんらかの成長や変貌の可能性を持つのは、峻吉と夏雄しかない。しかし、ファリック・ナルシズムに取り憑かれ、一瞬もものを考えることなく刹那的に生きる峻吉の未来に破滅以外の何ものも存在しないのは、すでに街での喧嘩で拳を砕かれ、二度と拳闘ができなくなったことで示されている。

夏雄以外の『鏡子の家』の登場人物は、その極度のシニズムや破滅志向や刹那主義のゆえに、すべて極度に反教養小説的な人物である。このことは、教養小説の理念が二十世紀においてすでに時代にそぐわないものになり、マンも『魔の山』を教養小説のパロディーとしてしか創造しえなかったことを考えれば、むしろ時代の必然ともいえる。夏雄の教養小説的な性格にしても、すでにパロディーと規定されていた『魔の山』のハンス・カストルプに比べても控えめなものである。夏雄は決してハンスのように、「人間は善意と愛を大切に守るべきで、死に思考の支配権を委ねるようなことはしてはならない」となどという人文主義的な言葉は語らない。ただ、ハンス・カストルプの物語と夏雄の物語にはいくつもの類似性があり、そこには偶然もあるかもしれないが、ある程度は三島がかねて『魔の山』を愛読し、そこから大長篇小説の書き方を探っていたことの結実であると思われる。以下、無粋ではあるが箇条書きのかたちで、『鏡子の家』と『魔の山』のあいだにある明らかな相似をいくつか挙げてみる。

1. 世界に対する受動性、無垢性、子どものような白紙性という性格において夏雄は、ハンス・カストルプと共通している。夏雄にとって鏡子の家はある程度『魔の山』のベルクホーフと同様の人生修行の場となっている。夏雄は年長者である鏡子や清一郎だけでなく、同年輩の収や峻吉に対してもその言動を受動的に眺めていて、そこから影響を受ける。樹海が消失するのを見たときも夏雄が考えたことは、清一郎の言う世界の破滅が現実になったということだった。
2. 同年輩の収の自死は、夏雄に深い衝撃を与え、その動揺は彼が現実と出会い始め、少年性から脱する一つの契機となるが、それはハンスが同じサナトリウムで起居をともしたいとこのヨアヒムの病死を乗り越えて、病から回復し、サナトリウムという山上の世界から地上の世界に復帰するのと相似形である。
3. 夏雄は中橋房江の導きによって神秘の教えにのめりこむが、ハンスもまたサナトリウムで流行していた心霊術に興味を抱く。夏雄は神秘の世界に対する自分の適性を疑ってそこから離れるが、ハンスもまた心霊術でヨアヒムの霊の出現まで見ておきながら、みずからヨアヒムの降霊を中断させ、心霊術から離れる。
4. すでに述べたようにサナトリウムでショーシャ夫人が魔の山の空間を性的に支配する女王のような位置にいたのと同様に、サロンを宰領する鏡子は青年たちの欲望の対象であ

り、そのことを愉しんでいる。ハンスは、故郷のハンブルクでザンクト・パウリ地区の娼家に行くこともあった青年だが、ながい間憧れていたショーシャ夫人によって愛情を伴う、性的に完全な通過儀礼をくぐり抜ける。一方、青年期後期まで純潔を通してきた夏雄もまた、青年たちの欲望を刺激しながら誰とも性的に触れあわなかった鏡子を相手に性的な通過儀礼を果す。『魔の山』も『鏡子の家』も性的な要素をたっぷり含んだ小説であり、そのなかでハンスと夏雄がその空間の支配者的女性に選ばれる。これはこれら二つの小説のなかで、もともと主人公であるハンスはもちろん、夏雄もまた特別な存在であることを、つまり『鏡子の家』の最終的な主人公は夏雄であることを示している。

5. 最後に両作品に教養小説の要素を見るという観点からすれば、最も大事な相似であるが、ハンスが小説の終り近くで吹雪に出会い、死の危険のなかで生と死についての啓示を得るように、夏雄もまた、精神的な闇のなかで一輪の水仙の花に出会い、啓示を得る。そしてこの啓示に至る背後には、長い模索と探究の日々がある。ハンスと夏雄が得た啓示こそは、マンが教養小説の原型と見なす聖杯伝説の主人公の長い遍歴の目標である「聖杯」である。病と死が跋扈する空間の遍歴からハンスが得た啓示は生を尊ぶ人文主義的理念であり、樹海の消失以来、自室にこもり、霊界との交信を求めつづけてきた果てに夏雄が得た啓示は、幼時期以来、棲みついてきた心象の世界を越える、生きた現実の世界からの呼び声だった。

『鏡子の家』とほぼ並行して書かれた公開日記『裸体の衣装』のなかでは、三島はマンに関連する記述として、『ワイマールのロッセ』と『トニオ・クレーガー』に言及しているが、『魔の山』への言及はなく、マンの小説を教養小説的観点から論じているということもない。むしろ、同じ日記のなかでは、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの徒弟時代』についての言及があり、しかも、そこでは小説の主人公は戯曲に比べて一般に受動的な性格をもつという、教養小説の特質につながるゲーテの考察が紹介されている。とすれば、夏雄の物語が多分に教養小説的な要素を帯びているのは、マンだけではなくゲーテの影響もあるだろう。特に主人公の受動性、無垢性、白紙性というような要素については、そこにゲーテの小説観の影響を推測しても的外れとはいえない。しかしここでは、ゲーテの影響には立ち入ることなく、『魔の山』を二十世紀が生んだ教養小説の末裔として、三島の小説と対照するにとどめておきたい。

## 10. 「父なるもの」

『魔の山』が教養小説のパロディーであるということについては、マン自身が語るように主人公が病人であるということだけではなく、結末におけるハンス・カストルプの運命もまたそれを裏付けている。『ヴィルヘルム・マイスターの徒弟時代』がヴィルヘルムの社会活動への参加とナターリエという心の美しい理想的な女性との結婚で終るのに対して、『魔の山』の最

後は地上に戻ったハンスの第一次世界大戦の戦場での戦闘場面で終る。語り手はハンスの戦場での運命について、「君の先行きにはあまり希望がない。…（中略）…私たちは、君がそこから復員することに高く賭けようとは思えない」（Ⅲ-994）と語る。『魔の山』の結末の一文は、「この大規模な死の祭典のなかから、雨模様の夕空に燃えあがる悪しき熱気のなかから、いつか愛が立ち昇る日があるだろうか」（Ⅲ-994）というものである。ハンスが吹雪のなかで獲得した人文主義的な理念の昂揚はここには微塵もない。破壊と殺戮のこのアンチクライマックスによって、マンは同時代の現実における教養小説的理念の困難を表現し、みずから紡いできた物語が同時代においてもつ意味と可能性を限定してしまうのである。

『鏡子の家』の結末もまた、夏雄が希望に満ちた言葉を語ったその場面に、それを相対化するような要素を差し挟んでいる。すっかり元気になってメキシコに向うことを告げる夏雄に向って、鏡子は自分のサロンを廃し、追い出していた夫を呼び戻し、憎んでいた平凡な市民的生活に戻ることを宣言する。鏡子は、平凡な家庭を営み、娘の学校のPTAの付合いを始めるのだと自嘲的に語り、「私はもう病気から治ったの」（530）と宣言する。収はマゾヒズムにのめり込んで心中し、峻吉は自棄的な右翼活動に入り、清一郎は世界破滅の幻想に浸って虚偽の自分を生きるしかない、そんな青年たちの生き死にを眺めていた鏡子は、あれほど憎んでいた日常の世界にしか、もう生きる場所はないと覚悟を決め、焼け跡の幻想を棄てたのである。

「私は治つたの。この世界がぶよぶよした、どうにでもなる、在ると思へば在り、ないと思へばないやうに見えるといふ病気から治つたの。この世界はこれでなかなかしつかりしてゐるんだわ。…（中略）…私がこれから信じることにした神様の顔を見て頂戴。赤いらんらんとした片方の目には服従と書いてあり、もう片方の目には忍耐と書いてあり、大きな二つの鼻の穴からは煙が出てゐて、その煙が中空に希望といふ字を描き、だらりと垂れた大きな舌は食紅を塗つたやうに真赤で、そこに幸福と書いてあつて、咽喉の奥には未来といふ字が見えるの。

…（中略）…

人生といふ邪教、それは飛切りの邪教だわ。私はそれを信じることにしたの、生きようとしなくて生きること、現在といふ首なし馬にまたがつて走ること、…そんなことは怖ろしいことのやうに思へたけれど、邪教を信じてみればわけもないのよ。単調さが怖かつたり、退屈が怖かつたりしたのも病気だつたのね。」（530 - 531）

鏡子のものの言いはシニシズムをきわめたものだが、人が「理想」を棄てて「現実」に付くときの心境をよく伝えている。清一郎のように世界崩壊の幻想にすがって退屈な日常に耐えるのとは違って、鏡子は生を単調で退屈なものに見切った上でそれをそのまま受け入れようとしている。これを成長といえることができるなら、鏡子もまた成長したのであり、その点で鏡子は



夏雄に次いで、教養小説的な主人公の資格を有する人物ということになるだろう。鏡子が獲得した「教養」は、退屈な日常をそれとして受容し、生きる姿勢であり、それはいかにも本来、理想主義的であるはずの教養小説の理念をパロディー化したものと読めないこともない。鏡子もまたいくぶんは作者の分身であり、この信条告白にはある程度作者の思いが込められている。この小説の執筆中に結婚し、長女も生れ、三島はともかく家庭人としての現実を生きなければならなくなった。しかし、シニズムで多少は相対化されているものの、鏡子のいささか唐突な順応主義ぶりは、鏡子がもともとは作者の終末論的な世界観を分かちもっていた女性であることを考えるとき、興ざめな気持ちにさせられる読者は少なくないのではないだろうか。しかも、鏡子の信条告白のこの軽さは、あえていえば、作者のいささか女性を軽く見る性癖の反映でないとはいききれないだろう。「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)と語り手は皮肉をこめて言っている。

論理性の欠如した鏡子のいささか唐突な順応主義は、実は、経済的な苦境が生んだものでもある。すでに大邸宅を維持することも難しくなり、不本意ながら会費制のパーティを開くことで生計を立てていた鏡子が、嫌っていた夫を受け入れざるを得なくなったのは、娘の真砂子のつよい希望もあったが、同時に生活上の必要からでもあった。夫は鏡子の家を追い出されたあと朝鮮戦争の特需で大もうけをしてすこぶる羽振りがよくなっていた。夏雄は久々に訪れた鏡子の邸宅がすっかり立派になっているのに嘆声を挙げるが、その改修も夫が差し向けた業者によって行なわれていたのである。鏡子は「誰よりも無秩序を愛してゐながら、誰よりもストイック」(23)な女性、他人の艶聞を愛しながら本人は身持の固い、凜とした女性として描かれてきた。しかし、小説の最後で鏡子はその誇りの大きな源泉だった財産の目減りによって、好きでもない夫を受け入れ、日常を受容する忍従の女へのイロニーッシュな「成熟」を遂げる。自動車が邸宅の門から入り、砂利を圧して到来する音を聞いた真砂子は、飛び出して父親を迎えようとする。しかし、鏡子は真砂子を押しとどめ、「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うんです」(550)と命じる。鏡子にとって、夫の帰還を冷やかに迎えることは、彼女の最後の「矜りの名残り、最後にちょつぱり見せるべき自尊心の名残り」(550)だった。

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ほうへ振向いた。

七疋のシエパードとグレートデンが、一度きに鎖を解かれて、ドアから一せいに駆け入って来た。あたりは犬の咆哮にとどろき、ひろい咆哮にとどろき、ひろい客間はたちまち犬の匂ひに充たされた。(550)

鏡子が嫌いな犬がわがもの顔に家に侵入して来るこの結末は、鏡子の新生活の多難を暗示し

ている。無秩序を好む鏡子は、これまで妻や母という家族的な属性を拒否し、真砂子に対しても母らしく振舞うことはなく、夜更かしは公認、大人の打明け話も聞かせ放題だった。しかし、夫の高圧的な侵入はそうした放恣な生活の終りを意味している。荒々しくも忠実なシェパードやグレートデンという動物が象徴するのは、その主人である夫の、家に秩序をもたらし、父性を持ちこもうとする力づくの意志である。夏雄が現実を獲得したハッピー・エンドはかくして、鏡子の秩序と日常への信条告白と、夫のすさまじい帰還によって、そのめでたさを半ば帳消しにされてしまうのである。犬好きの夫を追い出した鏡子の家は無秩序の信奉者たちの空間であり、「父なるもの」の欠如した空間だった。そこに集まる青年たちは、父性的なものを信じることのない、あるいは持たない永遠の少年たちだった。峻吉は母親と二人暮らしだし、清一郎や収や夏雄の父は息子にとってほとんど存在感をもたない。清一郎の破滅への期待感や収の無気力や峻吉の刹那主義や夏雄の非現実的な性格は、父性の薄弱さと無関係とはいえない。清一郎は岳父が勤め先の社長となったことで、強力な父性を後ろ盾としてもつことになった。しかし、清一郎は岳父を恐れる自分の演技を自分で愉しむだけで、世界破滅の信念は揺るがず、あらゆることは取るに足りないと思っている。岳父の地位は見境のない出世主義者を世間に向けて演じる上での恰好の素材であり、清一郎は妻の浮気にすら何もいえない夫を装い、ひねくれた諧謔の喜びを感じている。夏雄は一時的に中橋房江を霊的な世界への師とすることで、父性的なものに近づきかけるが、異界のあいまいさが性分に合わないこともあって房江から離れる。夏雄が現実感覚を獲得し、未来への希望を抱くようになる結末に、中橋房江が介在していないとはいき切れないが、房江と夏雄の関係はわずか二ヶ月程度のもので、人間的交情もほとんどない。

夏雄の物語が教養小説的なものを含みながら、夏雄なりの教養獲得の過程、つまり「無人の世界の意味を持たない色彩の氾濫」(376)から脱して現実を獲得する過程は、ハンス・カストルプの物語に比べるといかにも薄手である。これは、『鏡子の家』では個人よりも時代を描くことに重点を置くという、作者が語る意図からして無理もないといえないこともない。また、夏雄はあくまでも四人の主人公の一人であって、夏雄の物語だけをほかの三人よりも特に詳しく書くことはできなかったという事情もある。『鏡子の家』の主人公たちの物語は、主に鏡子の家で出会って互いに無秩序の信奉者として友情を育む場面以外の場面では、それぞれが独立した物語としてほぼ均等に、並行して語られているので、四人のそれぞれがハンス・カストルプのように詳細に描かれることは不可能である。したがって記述の量的な側面についてはさしあたり措くとして、少なくとも芸術家としての自身の再生の希望を作者が託した夏雄の物語は、その重要性和その性格の可変性のゆえに質的にもっといいねいに描きこまれるべきであった。夏雄以外の三人はもともととはっきりした人格が設定された、可変性の乏しい人格なので、彼らの身に起きる物語は比較的理解しやすいが、夏雄のまだ発達途上にある未完成の性格が変化していく過程を説得力のあるかたちで描くのは容易ではない。遅ればせながら成長を遂げて

いく青年である夏雄の場合は、その成長を促進していくものがもっと明瞭に描かれなければならないだろう。

物語の進行から言えば、中橋房江との出会いは夏雄の成長において重要なものでなければならないが、その出会いがどれほど夏雄に影響を与えたかはほとんど不分明であるし、水仙による啓示が房江と深く関わるものなのかどうかともわからない。ギリシャ神話のナルキッソスである水仙が夏雄に啓示を与えるという設定には、夏雄のナルシズムこそが夏雄を救ったという含みがあり、この啓示に房江は関わっていないと解釈することもできる。『鏡子の家』では「父なるもの」の影は、結末の鏡子の夫の帰還以外には周到に消し去られている。このことは中橋房江の扱いにも大きく関わっている。中橋房江は物語の進行からいえば夏雄を導く「父なるもの」になるべきところであるが、そうならない。房江という名前そのものが両性具有性をあらわすようで、父性を体現する人物にはふさわしくない。成長とはそこに何らかの推進力を必要とするものであるが、距離を置いて自立を促す父性的な力は、その推進力として大きな役割を果たすものの一つであろう。虚無に直面し、精神の平衡を失った夏雄は、中橋房江の霊的な力に接して、「真の实在は神秘の中にしかないのではないか？」とまで考える。そして房江を前にするとき、「夏雄は世界から疎外された感じを完全に癒され、持ち前の素直で心やさしい、人に愛される性質を取り戻した」。しかし、夏雄の神秘主義体験は、鏡子が清一郎にあてた手紙のなかで、それを「神秘主義の泥」(460)と評する程度のものにしかならないのである。房江は夏雄の心をおのれの信じる世界に没入させようとするが、夏雄には他者を師として、その教えを全面的に受け入れ、精進を続けるような、弟子としての資質がそもそも欠けている。夏雄の成長の物語が十分に説得力をもたないとすれば、それは夏雄において、「父なるもの」を求める心が最後まであまりに稀薄であることが一因であろう。トニオ・クレーガーを市民芸術家という存在に成長させていく重要な推進力の一つは、「長身で、清潔な身なりをして、考えこんでいるような、いつも野の花を上着のボタンの穴にさしている」(Ⅷ-290)父だった。両親を幼時期に失ったハンス・カストルプの心に「深く、明瞭に、重要性をもって」刻まれていたのは、風格を備えた「祖父の像」(Ⅲ-38)だった。『魔の山』では人文主義者のセテムブリーニ、ニヒリストのナフタ、そしてカリスマ的な「生」の信奉者ペーベルコルンなどの教育者的・父性的人物が次々に現われ、それぞれ長期の緊密な関わりをハンスと持ち、影響を与えるのである。マンの小説では、「父なるもの」は主人公の人生に顕著な重みをもって存在している。トニオ・クレーガーやハンス・カストルプには、世間的にも人格的にも重みを感じさせる父や祖父が存在し、それが彼らの父性への志向性を形成していた。しかし、夏雄の精神世界にはもともと父性というに足るほどのものは存在せず、それゆえに「父なるもの」を求めていく資質も備わっていなかったのである。

教養小説一般が「父なるもの」をその物語の推進力にしているかどうかについては、ここでは立ち入らないが、その特性とされる目的志向性や探求の精神が「父なるもの」と親和性をも

つことは明らかである。少なくとも、『魔の山』においては、「父なるもの」は成長の物語を推進する重要で肯定的な機能を果している。ハンス・カストルプを「天才の道」を歩む青年に押し上げていく推進力の一つは、教育者的な人物たちのもつ「父性」なのである。『魔の山』や『トニオ・クレーガー』を見れば、トーマス・マンが父性一般に対してつよい反感や憎悪をもつ作家ではなかったことは明らかである。これに対して、三島の場合、端的に父殺しの小説である『午後の曳航』が示すように、父性的なものへの憎悪は時としてきわめて激しいかたちで作品にあらわれた<sup>15)</sup>。三島における「父なるもの」の欠落はやがて、「勇武にして仁慈にましますわれらの頭首」(『英霊の声』二十-485)と呼ばれる、理想化された天皇の観念を超越的な「父なるもの」として打ち出すことにつながり、晩年の一連の政治的行動を生んでいく。

## 11. ニヒリズムと教養小説

すでに述べたように、『鏡子の家』について三島が当初考えていたのは、「最初に清一郎の提出したニヒリズムの見取図」が完成されるような小説だった。しかし、その予定に反して、「出来上った作品は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」(『裸体と衣裳』)と三島は書いている。「ごく細い一縷の光り」と呼ばれるものが、夏雄がその精神的な危機を乗り越えて獲得した現実の存在感であることは明らかである。それこそは存在感を欠いた現実を生きる三島が、終生、獲得を願いつづけたものである。夏雄の物語には、『鏡子の家』のほかの三人の主人公たちの物語に比べてもとりわけ強い三島の願望が込められているとっていいだろう。では、この小説を書いた頃の三島は実際に夏雄のように現実のなまなましい存在感を獲得したのであろうか。『鏡子の家』以降の三島の作品、たとえば『憂国』や『午後の曳航』のような作品が示すのは、舟木収のように肉体的な存在感をサド＝マゾヒズムにもとめていく傾向である。また、『剣』や『奔馬』が示すのは、ファナティックな男性性に傾いていく三島の傾向である。夏雄のように肯定的な世界を発見する教養小説的な主人公はもう存在しない。『鏡子の家』を書いた頃の三島は、最も建設的な人生への姿勢をもち、夏雄のようになまの現実と遭遇したという感覚をいくばくかは持ち得たといっていいだろう。しかし、それはほとんど束の間のことであって、三島の宿痼というべき虚無感は、『鏡子の家』以降、いっそう激しいかたちで作品にあらわれるのである。このことは、発表当時の『鏡子の家』に対する批評界の評価が低く、この作品を意気込んで世に送り出した三島の期待が裏切られたことと無関係ではないだろう。ほぼ十年後の大島渚との対談で三島はこう語っている。

「『鏡子の家』でね、僕そんな事いうと恥だけど、あれで皆に非常に解ってほしかったんですよ。自分は今川の中に赤ん坊を捨てようとしていると、それで絶望して川の中に赤ん坊投げ込んでそれでもうおしまいですよ。僕はもう…(中略)…それから狂っちゃったんで

しょうね、きっと。」(「ファシストか革命家か」三九-755)

三島の実人生との関わりからいえば、『鏡子の家』は三島の分身である四人の青年たちを通して自身の未来を探った小説である。そして三島は、夏雄という、十全ではないが、ともかくも教養小説的資質を備えた主人公に自身の最も明るい未来の可能性を描きこんだ。しかし、『鏡子の家』以降の現実の三島は夏雄に託された希望からは遠い人生を歩むことになる。三島が死への傾斜をつよめっていったことの一因に、『鏡子の家』で見せた「ごく細い一縷の光り」、死の誘惑を乗り越えようとする三島の意志が期待通りの反響を呼ばなかったことがないとは言いい切れない。無秩序と虚無を愛した三島のなかには、それと相反する秩序と現実感をもとめ、「父なるもの」を嫌いながら反面でそれをもとめる気持が存在していた。「みずからを評して「銀行家タイプの小説家」(『私の遍歴時代』三二-314)と言っているように、三島は実に規則正しい仕事ぶりをする作家であり、世間向けの派手なパフォーマンスの裏で、人知れず地味な努力をつづける人だった。『金閣寺』から『鏡子の家』にかけての頃の三島は、ゲーテやマンについてよく論評し、彼らの作品の重量感のある、粘着的な、息の長い文体への憧れを記している<sup>16)</sup>。『鏡子の家』を書いている最中に三島はその日記に、「私が今こそわがものにしたいのは、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスタア』のあの退屈さである」(『裸体と衣裳』三一-161)と記している。

ゲーテやマンに最も親近した一時期が、山形夏雄という教養小説的な人物を生み出したといえるが、もともと、あふれるばかりの華麗な才能の持主だった反面で、三島のなかには生真面目で、粘りづよく自分を形成していく、いわば教養小説的な資質が存在していた。三島が生きた時代において教養小説的な性格をもつ文学が高く評価されていたかということ、内外を問わず、むしろ逆と言っていいただろう。たとえば、中村真一郎は、近代日本における教養小説の評価に関して、「人間として完成しようという明るい努力の実現という、上昇的人間観を根底にもつ『教養小説』は、どうしても、小説の通人たちの間に、非現実的なうさんくささの感情を与えて、敬遠されてしまう」<sup>17)</sup>と記している。また、教養小説の本場というべきドイツにおいて、このジャンルの作者を自認していたトーマス・マンが、すでに教養小説をパロディーとしてしか書き得ないと考え、『魔の山』を「ドイツ教養小説の歴史をパロディー化のうちに終らせる」<sup>18)</sup>ものであるとしていることは、西洋においても教養小説が時代遅れの遺物としか見なされていなかったことをよく伝えている。三島が教養小説的な資質をいくばくか持っていたということ自体、虚無や絶望の深さが文学的誠実のバロメーターとなることの多かった二十世紀文学の作家の一員としては必ずしも名誉なことではないかもしれない。実際、三島はほとんどその生涯を通して、その資質を意識的に目立たないようにして、破壊的で虚無的な部分を顕示したと思われる。しかし、三島はどんな作家にもまして、生きることと文学が直結している、生きるために書く作家だった。その相貌がどんなに虚無に侵されているにせよ、生きるために



書く作家が「ごく細い一縷の光り」を求めないはずはない。『裸体と衣裳』のなかにある次の一節は、三島のなかに保たれていた、三島なりの生の構築に向けた意志をよく伝えている。

私の人生と文学との関係は、いかにも相互扶助的なものであつた。ずっと若いころ、私は人生を文学のために、そのためにのみ、組織化し、再編成しようといふ考へにとらはれてゐたが、その結果、私のやつたことといふと、文学を、自分の生きるよすがに使つたにすぎないとでも云へさうである。大体私の作品には、人生いかに生くべきか、などといふ問題は扱はれてゐないが、もしこの世に私と全く同じ条件の人間がゐたら、私の書いたやうに書き、私の生きたやうに生きることは、人生いかに生くべきかといふ命題の、ひとつの解答を語つてゐはしないかと思はれる。(三十-108)

『鏡子の家』はニヒリズムに浸されながら生きる道を探っていた結婚前後の三島由紀夫が内包していた矛盾を忠実に反映した小説である。すでに述べたように、『鏡子の家』は「ニヒリズム研究」として書き始められ、主役級の青年たちが互いに人と触れ合わない孤独な姿を描くことのうちに時代の相貌を捉えることを意図していた。おそらくこのような設定は、時代の特徴を描くという表向きの意図とは別に、他者と親密な関係を形成していくことへの作家自身の忌避感から生まれたものである。三島由紀夫は他者との究極の合一を熱望しながら、同時にそれを極度に危険なこととして怖れるアムビヴァレンツを生きる人だった。他者との合一を願うことの危険を端的にあらわにしているのは、サド＝マゾヒズムによって愛人との融合の感覚を獲得しながらそれがただちに死に直結していった収の運命である。この危険ゆえに清一郎ははじめから他者との融合を願わず、世界の終末を迎えるまで他者を欺きとおして生きていこうとしている。峻吉もまた、一瞬も休むことなく行動することで、世界と自分に向き合うことを回避して生きる人間であり、その点で、清一郎と同じような欺瞞を生きている。ニヒリズムそのものに開き直っているようでありながら欺瞞を生きるこれらの青年たちと違って、夏雄だけは虚無がもたらす危機に不器用に向かい合い、欺瞞のない生を模索する。夏雄は虚無のなかにあつて、そこから美の世界を作り上げていた自我システムが崩壊するなかで、生きた現実に出会い、そのなかでもがきながら自分の芸術を作り上げていこうとする。そのあまりにも生真面目で純粋な生き方は、人生をはなから無意味なものと断定し、単純な青年を演じながら要領よく生きる清一郎と好対照をなしている。

『鏡子の家』は、主人公の一人である夏雄が芸術家として破綻する危機を乗り越えて再生する、未来志向的な肯定性を含んだ結末で終わっている。このような教養小説的な物語自体は、『仮面の告白』や『金閣寺』ですでに形成されていたものであるが、夏雄の物語は先行するそれらの作品に比べてはるかに現実の世界への接近と和解のトーンをつよく響かせている。夏雄の物語の肯定性は、時代のニヒリズムを描くという作者の元来の意図を越えて生まれてきたもので

ある。おそらく三島自身の内発的な生への志向から生じたこの結末の楽天性によって、結果的に、『鏡子の家』は作者が唱えるような「ニヒリズム研究」の書としては詰めの甘いものになった。また、その反面で、もともと構想が登場人物のそれぞれを孤立した精神世界に置き、他者からの感化を受け付けられないものになっているために、夏雄の物語が含む教養小説的な要素はいまいなものに留まっている。中橋房江からの影響はいわば宙吊りのまま、夏雄の再生を惹き起こす力がどこから生じたのかは不明なまま、夏雄の現実への開眼が生じているのである。『鏡子の家』は意欲と実験性に満ちた作品であるにもかかわらず、「ニヒリズム研究」という構想と、執筆当時、三島のなかにつよく息づいていた教養小説的な志向が齟齬をきたし、その意図や志向を相殺し合う作品となってしまった。結果的に、『鏡子の家』は「ニヒリズム研究」としても「教養小説」としても中途半端な、いわば生煮えの作品となっている。

おそらく、『鏡子の家』を三島が意図していたような未曾有の傑作として完成させるためには、トーマス・マンが時代のニヒリズムを乗り越えて成立する現代の教養小説として『魔の山』を書くときに徹底的なユーモアの精神を貫き、すべてをパロディーとして描くという方法をとったのと同じ道を行かなければならなかった。『鏡子の家』の主要な登場人物たちを眺めるとき、ニヒリスト清一郎の詐欺師まがいの滑稽なありようには作者のユーモアとパロディー志向的な創作意識が垣間見えるが、それは三島がおのれの中にある虚無を突き放して清一郎という人物に形象化しているところから生まれている。峻吉の虚無をごまかすドン・キホーテ的な猪突猛進ぶりや、収の貧寒とした空虚なナルシストぶり、そして鏡子が結末で見せる宗旨替えにもユーモアが伴っており、それは三島が自身の性質でもあるこれらの人物の性質を突き放して眺め、パロディー化したヒーローないしヒロインとして描いているところから生じている。ところがおのれ自身の再生への希望をもっともつよく託した夏雄については、三島はこれをまったく滑稽な要素のない純粋な芸術家として描いている。青年たちのなかで夏雄だけが滑稽さを免れていることには、たしかに三島が夏雄という分身に託した再生の希望への真剣さがうかがえる。しかし、本当は、虚無に侵された現代という時代にそぐわない教養小説的な主人公である夏雄こそ、もっとも滑稽な、パロディー化されたヒーローとして描かれなければならなかった。そのように描かれ、なおかつそのアンチヒーローが、ちょうどハンス・カストルプがセテムブリーニやナフタ、ペーペルコルンとの滑稽なやりとりのなかで叡智を見出していくように、中橋房江をはじめとする他者との交流のなかでぶざまな姿をさらけだしながらユーモラスに現実を再発見していく過程が描かれてこそ、夏雄の内なる虚無克服の物語は、すべてのものが疑われてしまう現代という時代にふさわしいものになっただろう。もちろん三島には、トーマス・マンほどの息の長い粘着的な資質は備わっていなかったし、すべてをユーモアで包み込むような『魔の山』の鷹揚な創作意識を三島に望むことが筋違いであることはわかりきっている。実際、三島はマンをはるかに超える、文学史上稀なほどに悲劇への志向性のつよい、虚無的な作家だった。息の長い粘着的な文体を身上とするゲーテやマンへの三島の傾倒は、みづか

らの資質を変革して生を肯定しようとする欲求から生まれたものである。『鏡子の家』は一面において、みずからの資質と、自己の反対物になろうとする志向との戦いの記録である。三島由紀夫の作品は、そのほとんどすべてが自己の資質との戦いから生まれたものであるが、『鏡子の家』はそのもっとも目ざましい結実のひとつであり、その失敗によって実現を阻まれた三島の可能性を垣間見せる貴重な実験の記念碑というべき作品である。

### 注

- \* トーマス・マンの小説と講演、エッセイからの引用は次の全集に拠り、本文中の引用のあとのカッコ内に巻数をローマ数字、ページをアラビア数字で示した。Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974  
但し、注の(18)の引用については、上記とは別の全集を用いている。
  - \* 三島由紀夫からの引用は、特に注がついているもの以外は、すべて新潮社『決定版三島由紀夫全集』(2000年～)に拠っている。『鏡子の家』(第7巻)からの引用については、引用のあとの( )内にページ数をアラビア数字で示し、それ以外の引用については、引用のあとの( )内に全集での巻数を漢数字で、ページをアラビア数字で示している。
- 1) 三島由紀夫全集1巻解題 673 頁
  - 2) 同全集1巻解題 674 頁
  - 3) 「三島文学の背景」(同全集40巻 635 頁)
  - 4) 高山秀三『マンと三島 ナルシスの愛』鳥影社 269 頁以下
  - 5) 「私の遍歴時代」同全集 32巻 281-289 頁
  - 6) 堂本正樹『回転扉の三島由紀夫』文春新書 53 頁
  - 7) 高山秀三、前掲書 288 頁
  - 8) 村松剛『三島由紀夫の世界』新潮社 280 頁
  - 9) たとえば母倭文重と三島の仲のよさは有名だが、その愛情のありかたには常軌を逸した側面があった。(湯浅あつ子『ロイと鏡子』中央公論社 114 頁) 父梓については、野坂昭如は、父母にほとんどかわれず育った人物であり、「情緒面で、まったく乾き切った人柄」と評している。(『赫奕たる逆光 私説三島由紀夫』文藝春秋 146 頁)
  - 10) 同 163 頁以下
  - 11) 新潮文庫『花ざかりの森・憂国』解説
  - 12) 三島由紀夫全集19巻解題 789 頁
  - 13) 同上
  - 14) 1926年5月26日付エルンスト・フィッシャー宛書簡。Dichter über ihre Dichtungen, Thomas Mann Teil I: 1889-1917, Hrsg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung v. Marianne Fischer, Ernst Heimeran Verlag 1975, S519f.
  - 15) 高山秀三、前掲書 318 頁
  - 16) 『自己改造の試み』全集29巻 246 頁、および『裸体と衣裳』全集30巻 161 頁参照
  - 17) 『この百年の小説—人生と文学と』新潮社 89 頁
  - 18) [On myself] In: Thomas Mann: [Über mich selbst] Gesammelte Werke in einzelnen Bänden, Hrsg. von Peter Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1983, S.71

# Yukio Mishima and Bildungsroman

——“Kyoko’s House” vs. “Der Zauberberg”——

Shuzo TAKAYAMA

## Abstract

Yukio Mishima admired Goethe and Thomas Mann, and so was inevitably affected in some ways by the tradition of German bildungsroman, which they represented. Bildungsroman is a genre of literature portraying the spiritual growth of a simple young man as the lead character, such as “Wilhelm Meisters Lehrjahre” by Goethe and “Der Zauberberg” by Mann. The leading characters of Bildungsroman search for the meaning of life, and share the humanistic ideals of learning Bildung. Bildungsroman is a product of the height of the bourgeoisie, and its positive attitude toward life comes from the optimism of citizens at that time.

Considering that the works of Mishima express cynicism, emptiness, and destructive impulses, Yukio Mishima and Bildungsroman, with its positive attitude toward life and idealism, do not appear to have anything in common. However, one cannot solely exist with negative impulses. A subtle affirmation of life lies in Mishima’s works. “The Sound of Waves” is a case in point, and works of Mishima in his adolescent period, such as ‘Confessions of a Mask’ and “The Temple of the Golden Pavilion”, contain unexpectedly strong Bildungsroman-like characteristics in the autobiographical overtones.

This paper reveals the subtle bildungsroman-like characteristics of “Kyoko’s House”, which is the last monumental work in Mishima’s adolescent period, by comparing it to ‘Der Zauberberg’. ‘Der Zauberberg’ is a product of the declining prosperity of citizens and lacks a storyline suggesting a bright future that ‘Wilhelm Meisters Lehrjahre’ has, and it is only a parody of bildungsroman. Similarly, ‘Kyoko’s House’ does not extoll the humanistic ideal of learning Bildung as it is from a period when nihilism flourished. Instead, Yukio Mishima professed that the work is a ‘study of nihilism’. However, it deserves attention from the perspective that Mishima incorporated subtle elements of Bildungsroman, aiming to reconcile with life.

**Keywords:** Yukio Mishima, bildungsroman, “Kyoko’s House”, “Der Zauberberg”, nihilism