



福永武彦作品研究：「二十世紀小説」の方法

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-02-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 稲垣, 裕子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00002523

福永武彦作品研究―「二十世紀小説」の方法―

大阪府立大学大学院人間社会学研究科言語文化学分野
日本語文化学専攻博士後期課程

学籍番号 三〇八〇五〇一〇〇一

稲垣 裕子

目次

序 1

第一章 想起される「現在」―「魔市」論―

はじめに 9

第一節 「魔市」の象徴性―ローデンバツハがもたらした心象風景― 11

第二節 水都の記憶―柳川あるいは現代のブリュージュ― 17

第三節 想起される「現在」―「現在」に生きる「過去」― 23

おわりに 29

第二章 実験小説による意識化された多義性―「海市」論―

はじめに 32

第一節 「海市」の構造―意識的に描かれる多義性― 33

第二節 語り手と語りの問題―読者参加型小説として要請された機能― 38

第三節 実験小説の試み―安見子という謎めいた女性像― 42

おわりに 44

第三章 不条理演劇という手法の試み―「冥府」論―

はじめに 53

第一節 不条理演劇の特質と福永における受容 55

第二節 異なる他界像―サルトル「出口なし」との比較― 60

第三節 言明された主体の揺らぎ―「暗黒意識」という観念― 66

おわりに 73

第四章 「姫君」像を越えて — 「風のかたみ」論 —

はじめに 81

第一節 「風のかたみ」の成立過程 — 芥川と堀への対抗意識 — 83

第二節 「姫君」造形の継承と展開 — 舞台背景を視野に入れて — 87

第三節 「姫君」像を越えて — 「楓」の存在意義 — 93

おわりに 97

第五章 閉じられた「孤独」の系譜 — 「死の島」論 —

はじめに 106

第一節 当事者性と非当事者性をめぐって — 「魂」という内的時間 — 107

第二節 時間と空間の不一致 — 溶解する「素子」の自我 — 110

第三節 閉じられた「孤独」の系譜 — 主観から見出される〈真実〉 — 114

おわりに 118

第六章 基層文化からの呼び声 — 「海からの声」論 —

はじめに 122

第一節 日本の伝承的世界との関わり — 基層文化からの呼び声 — 123

第二節 閉じられた円環からの出発 — 現代の神話へ — 125

第三節 日本の新たな文学的風土を目指して — アイヌ語との関連 — 128

おわりに 129

結び 131

凡例

・引用文献

福永武彦作品の引用は、全て『福永武彦全集』（昭和六十一〜六十二年 新潮社）に拠り、旧字体は新字体に適宜あらためた。また、北原白秋「わが生ひたち」の引用は『白秋全集 二』（昭和六十年 岩波書店）、永井荷風「冷笑」の引用は『荷風全集 第四卷』（昭和三十九年 岩波書店）、芥川龍之介「六の宮の姫君」の引用は『芥川龍之介全集 第九卷』（平成八年 岩波書店）、堀辰雄「曠野」の引用は『堀辰雄全集 第二卷』（平成八年 筑摩書房）拠った。ただし旧字体は新字体に適宜あらため、ルビは省略した。

・作品の刊行年月および連載時期

他作品との刊行年や連載時期との比較が必要な際には、適宜、作品の刊行年および連載時期を丸括弧内に示した。

（例）「廃市」（昭和三十四年）／「廃市」（昭和三十四年七月〜九月）

序

福永武彦は戦後まもなく結核を患い、昭和二十二年から二十八年の長期にわたる療養生活を余儀なくされた。いつ完治するのかも知れず、いたずらに療養所での生活が長引く中で、福永は「英雄の孤独」という「自己の死を常に明日に見て、自らを mortal」として意識しつつ生きていく」方法⁽¹⁾を獲得する。

逃れる道はない。忘れようとする努力は、かえって彼の心をむしろに違いない。ただそれを自らに肯定すること、傷痕を嘗めて、未来の死を今日に於て生きること、それが唯一の方法であろう。運命の手に操られる傀儡として生きるのではなく、自らの運命を知る人間として生きて行く。——僕が英雄の孤独と呼んだものは、必ずや、僕のような惨めな、つまらない人間にも、無縁ではないだろうと思う。心の暗く沈んだ時に、切に、僕はそう思う。⁽²⁾

月)

(昭和二十七年五

それは内面を見据えることであり、自らの「孤独」を所有する試みであった。この結核を患った経験により、福永が達した「英雄の孤独」は、療養所退所後の意欲的な創作活動においても、少なからず基本的な主題として捉えられる。福永の作品系列で「孤独」の意識を追い、心の深奥を凝視する作中人物の姿が描き続けられた理由の一つがそこにある。人間の生が一義的な側面では捉えきれないように、この福永独自の認識が彼の精密といわれる方法や構成を生み出したのである。

さらに、福永は実験的な作風でも広く知られるが、小説の方法というものに非常に意識的な作家であった。福永は小説の方法について深く考慮せずにはいられなくなった自らの切実な体験と、自身の創作する小説世界と虚構との関係を、作品世界に現実の因果律を離

れた無秩序な時間構造を持ち込むことよって繋ぎ、独自の小説を実現させようとしたのだ。もちろん、個人的な体験そのものを小説に活かすわけではなく、読者にとっても普遍的な体験となりえるよう、小説の方法や構成は綿密に描く必要があった。その意識的な試みは、豊崎光一によれば、福永が学習院大学フランス文学科に着任した際に作成した、昭和二十八年から昭和四十年にかけての講義ノート『二十世紀小説論』からも窺えるという。

『二十世紀小説論』は、若々しく野心に溢れた作家の創作活動と同時的、同時代的な産物なのである。いかにして、ほかならぬ「二十世紀の」小説、ことにロマンを書くか、という意識が、一見どんなに平凡な文学史的記述の背後にも透けて見えるはずである。だが、『二十世紀小説論』は、その文字として残されたところだけからすれば、著者の企ての僅かな部分しか実現していないと思われる。(中略)とはいえ、フランス文学の読者・研究者としての福永武彦の関心は、いかにつねに作家の眼からする選択に導かれていたにしても、はるかに広範なものであった。(中略)彼の関心がつねにフランスでの最新の試みにも向けられていたことは、五十年代の半ばごろから注目を集め始めたアンチ・ロマン(のちにヌーヴォ・ロマンと呼ばれるようになる)とその周辺について書かれたもの、例えば、⁽³⁾ここには収めなかったが「嫉妬」について⁽⁴⁾とか、読売新聞連載コラム「一九五五年椋鳥通信」によつてうかがいしることができる。

それでは、福永の論じる「二十世紀小説に於ける時間」とはどのようなものか、具体的に『二十世紀小説論』の記載から確認しておこう。

二十世紀の小説に於ては、もうそのような時間への盲目的な信仰も服従もない。時間は最早、因果律に定められた宿命的なものではない。小説家がもしも神であるとすれば、彼は小説の中で登場人物を創造するように、時間を創造することも出来る筈だ。も

しも神でないとするならば、時間は我々の現実を与えられているのと同じく、非連続的・内面的・根元的な要素を持つだろう。物理学が非ユークリッドの世界を発見し、不確定性原理や相対性原理などで世界観を変えたのと同じことが文学にも言えるようになったし、また現実そのものが、第一次大戦と第二次大戦を経て著しく不安の度を加えたのに正比例して、作家は小説という形態に懐疑的になると共に、小説の中の時間の取り扱いかたについても、十九世紀とは違った眼で見えるようになった。第一次大戦後に「不安の二十年代」を迎え、そこに多くの傑作が生れたのは、前世紀に於けるように宿命的な観点から時間の波に漂う風俗を描写することなしに、この運命そのものを内部的に分解して、謂わば内側からそれを眺めようとしたことの結果である。二十世紀のすぐれた小説家は、第一に時間そのものを一つの命題として考え、第二に、それを小説の technique として考えた。そしてこの二つは結局は相互に結びついている。彼等は常に時間を意識し、意識しつつ反逆した。⁴

つまり、福永にとって「二十世紀小説」における時間とは、「非連続・非論理的であるのが最早当り前」で「第二次大戦後のフランスの若い小説家たちの試みなど、一つとして伝統的方法によるものはない」⁵うえに、「時間はそこではまったくその客観性から解放されて、主観そのものに転じたということが出来」るものなのである。

このような観点から、本研究は「二十世紀小説」について、福永が体系的に考察し始める昭和二十八年以降に執筆された作品を対象とする。具体的には、特に作中人物固有の〈意識の流れ〉と〈内的時間〉という小説形式に着目し精読することで、福永が目指した「二十世紀小説」の方法について明らかにしたものである。以下、各章の概略を記す。

第一章の「廢市」論では、ローデンバッハの「死都ブリュージュ」を視野に入れ考察を進めた。これによって、従来の指摘にある白秋の「思ひ出」序文「わが生ひたち」や、ジツドの「狭き門」との比較考察のみでは捉えきれない作品成立の背景を明らかにした。すなわち、明治期に西洋から輸入され、受け継がれた一種の文学的背景ともなる水の町、すなわち水都のイメージの継承と展開についてを指摘した。また福永は、それに加えて『水の構図 水郷柳川写真集』を援用しつつ、「ブリュージュ」のような西洋的イメージをもつ

水都を日本的風土へと移植し、独自の〈廢市〉レ 現代のブリュージュとして提示して見せたことを明らかにした。

さらに「廢市」以前に試みられていた、「死都ブリュージュ」受容の一例と考えられる「河」という作品の存在に注目した。「廢市」でよく用いられる回想形式ナラタージュは、「河」（昭和二十三年）だけでなく、「廢市」（昭和三十四年）以降も用いられている。ただし、それらの作品は登場人物が思いがけず立ち現れる過去のイメージに、拘束され受動的にならざるを得なくなることを表出しようとするわけではない。「廢市」の「僕」が、自己内部に堆積した過去を語ることによって「安子」への愛を自覚したように、この一連の作品は、現在の時間の地盤となる過去と、〈想起される現在〉を結合させることが志向されている。いつしか封印されてしまった記憶の意味を問い直し、想起される過去と〈往還する現在〉を作中人物に見出させることが、回想の目的であった。この点において、福永作品に見出すことのできる回想形式ナラタージュという手法は、全面的に過去に従属する逃避を描くためのものではなく、現在時間に対する抗いであり、流動的かつ自発的な機能を發揮する物語り行為であったといえよう。いわば、福永作品における記憶と時間は、作中人物が現在に想起される過去を把握することにより、現在時点から過去を展望する可能性として主題化される。「廢市」に引き続き、このような反復する記憶と時間が果たす役割は、「海市」（昭和四十三年）にも窺えるものである。

第二章の「海市」論では、作中人物が長らく囚われ続ける己の過去が、その語りによって今現在に再現する意味についての考察を行った。「海市」論はその構成の音楽的な評価に争点が置かれてきたが、実際「海市」の構成を考えたととき、これは看過できない問題点といえる。新たな評価軸を定める手掛かりとなるのは、福永が多大の示唆を受け取ったジツドの「贖金づくり」である。この作品は、第二次大戦後のフランスで発表された前衛的な小説作品群ヌーヴォーロマンを継承した小説ともいえ、従来の近代小説的な枠組に逆らって描かれている。たとえば、「海市」の冒頭に注目すれば「私はこの話を、私が蜃気楼を見に行ったところから始めたいと思う」という語りからも、「私」レ 洪太吉が語り手であることは自明である。ところが彼、彼女の三人称からなる断章は、語り手が誰であるのか曖昧であり、先行研究において神の視点と言われたり、総合的な別の語り手の存在が指摘されたりもした。しかし、西田一豊も注目する「自分に関しては過去の挿話を一つ一つ、順序もなく、その重みを量ることもなく、思い出すことであり、他人に関しては、彼等のあ

り得べき挿話を、一つ一つ、順序もなく、想像して愉しむことだけ」だという洪の発言から、彼と彼女の断章は洪自身の想像である、という読みの可能性が浮上してくる。つまり、「海市」という作品は、作者の世界観を読者に「押しつける」伝統的小説ではなく、プロットの一貫性や心理描写が抜け落ちた、ある種の実験的な小説、いわば言語の冒険小説ともいえよう。それゆえ読者は、与えられたテクストを自分で組み合わせ、推理しながら物語や主題を構築していかざるを得ない。いふなれば、この小説は、読者を受け身の享受状態にとどめる従来の小説と異なり、読者の自由な想像力に呼びかけて、読者と共に自己の内的世界に問いかける文学なのである。福永は「海市」において、あえて筋や人物の性格や物語的時間を排除し、未整理の材料だけを提示することで、読者が積極的に創作行為に参加することを要請するのである。

第三章「冥府」論では、ややもすれば抽象的かつ観念的といわれる「冥府」（昭和二十九年）という作品理解のために、福永の病床体験だけに根差すのではない「暗黒意識」について、改めて問い直した。従来の「冥府」論は、もっぱら作品の独自性を作者の病床体験に基づく意識、すなわち「暗黒意識」の表出に求め、小説世界を作者福永にひきつけ理解するという立場に立っていた。つまり、後に発表される「深淵」「夜の時間」とを合わせて夜の三部作と呼ばれる「冥府」は、作者自身の膠着した意識から脱却を図るために執筆された、という単純な構造として理解されてきたといえる。しかし、本論では先行論のように、病床体験下に棄損した福永の主体性が回復に向かう兆しを作品の背後に窺うことはせず、作品自体が持つ成立背景を分析し、そこに備わる固有の創作方法を明らかにしようと試みた。

注意すべきは、この「冥府」という中編小説は単に『夜の三部作』の一角を担うだけの小説ではないという事実である。福永は『夜の三部作』の初版序文（昭和四十四年十月）で「その頃の私のノオトには「死の島」の variation と断つてあるように、「冥府」は私がそこで暮らした死の島の一風景」だと述べる。つまり、ここには「冥府」が晩年の大作「死の島」へと続くモチーフと主題を併せ持った作品であったことが示唆されるのである。それゆえ「冥府」は、福永のテクスト群を通時的に考察しようとする際に、その端緒を開くテクストの一つといえる。そこで、本章では「冥府」の成立要因を検証し、このテクストが後のテクスト群と構想上どのように関わり

合っているのか、サルトルの「出口なし」を補助線に考察した。

さらに、現代小説の方法を拡張しようとする福永は、サロートが『見知らぬ男の肖像』で試みた登場人物の「個」と「一般」という相克する意識や方法にも着目したと考えられる。それゆえ、あえて福永は死後の世界である冥府を舞台とし、もはや何者でもない人間存在の追究と、言明された主体の揺らぎを描くのだ。そこには「冥府」という世界の絶対的な法則に取り込まれてしまった人間の、その一生を必然として捉えることの違和と否定が示唆されている。つまり「冥府」という作品は、ついに他者によってしか承認され得ない不条理な人間存在を描く手法として、実験的な「方法小説」であると同時に、この小説に「固有の方法」を目指したものといえるであろう。そのように考えたとき、「冥府」という作品は、既成の方法を扱い続ける小説に対する抗いであり、その概念を崩すために「暗黒意識」という思索を表現した、積極的な観念小説であった。

第四章「風のかたみ」論では、芥川の「六の宮の姫君」と堀の「曠野」が強く意識され、その形成に大きく関与していたことを、長編「風のかたみ」（昭和四十一年～四十二年）の成立過程を辿ることで明らかにした。「風のかたみ」はこの二作品が想起され、これらとの比較の上で享受されることよって、その独自性を新たに發揮する。この間の事情を論証する手掛かりとして注目されるのは、いずれの作品にも共通する題材として『今昔物語集』の巻第十九「六宮姫君夫出家語第五」が意識されていたという点である。とりわけ各作品の主要人物である三人の「姫君」造形に焦点を当てることは、彼らの相互影響を考察する上でも重要であり、「風のかたみ」に見られる独自の生と自我意識を新たに浮上させるだろう。そのため、衰弱した「姫君」像の類型を切り抜けるには、「姫君」の属する貴族社会とは異なった社会に生きる、他者を造形する必要がある。たとえば「町屋の娘」である「楓」や、「信濃」から上京した「次郎」が造形され、彼らは「萩姫」と同じく思い出すべき過去と、生い立ちを持つ人物として詳細に描かれるのである。そこに福永が「六の宮の姫君」「曠野」といった短編の系譜を承けつつも、長編という形式を選んだ一つの理由が窺えると論じた。

第五章「死の島」論では、福永武彦文学の集大成と目される「死の島」が、どのような執筆立場で描かれたのかについて明らかにした。原爆文学という一つの枠組みで「死の島」（昭和四十一年～四十六年）が論じられるとき、原民喜「夏の花」や太田洋子「屍の街」

のように、当事者の体験記録、あるいは証言として読むことはできない。しかし、福永は原爆を普遍的な「魂の問題」と捉え、それを個人のより切実な内面世界として描こうとしている。福永は「純粹小説」という個人の内面をひたすら深く掘り下げていく方法を取り、その方法を「内的時間リアリズム」と称した。「内的時間リアリズム」とは、福永が主題として掲げる「孤独」や「死」が必ずしも頭で作り出した抽象的なものではなく、自分の「魂」を揺さぶる確かな感覚として把握されていることを証明するための手立てなのである。それは人間の「魂」の内奥を見つめようとする、その意識の動きを追い続けるという意味で福永独自の「純粹小説」といえる。本論では被爆者である主人公「素子」の内面から窺える時間と空間のねじれを考察することで、しだいに溶解していく「素子」の自我意識に着目し、福永の作品系列における「孤独」の系譜を詳密に描く作品として捉え直した。

第六章「海からの声」論では、福永の完結した作品としては、最晩年の短編である「海からの声」について論じたものである。「死の島」でひとまず閉じられた作品世界の円環が、「海からの声」以後どのように発展し得たのか、について試論した。少なくとも、福永の意識の中では、「死の島」執筆後に発表した作品「海からの声」は、閉じられた円環からの新たな出発として位置づけられていたと認められる。とはいえ「海からの声」が、それまでの総作品と作風を全く異にするわけではなく、「喪失感」「精神の死と生への憧憬」など、福永のそれまでの作品群と共通する原形的モチーフも窺える。そこで、この短編が新たな「別の仕事」としての一作品目といえるのなら、具体的にはどのような点であり、手法であるのかについて明らかにしようとした。また、折々に飛来しては去って行く渡り鳥の鳴き声を、生者が亡き人の声に聞きなすという日本の基層文化に属する構想が持ち込まれた点に着目し、夭折した魂と、生者の魂が響き合う再生と浄化の物語として、「海からの声」に新たな読解が可能となることを提示した。

以上、本研究は第六章構成を以て、福永のいう「二十世紀小説」の達成を跡づけた。全体を通して、福永独自の小説の方法意識に着目し、その手法の中核となる「内的現実リアリズム」を検証することで、福永作品において小説の形式と主題が、実際にどのような構想され、作品化されたのかについて明らかにすることを試みたものである。

【注】

- (1) 福永武彦「病者の心」『福永武彦全集 第十四卷』（昭和六十一年十一月 新潮社）
- (2) 注（1）に同じ。
- (3) 豊崎光一「福永武彦と二十世紀小説―初期講義ノートを中心に―」福永武彦『二十世紀小説論』所収（昭和五十九年十一月 岩波書店）
- (4) 福永武彦「二十世紀小説に於ける時間」福永武彦『二十世紀小説論』所収。注（3）に同じ。
- (5) 注（4）に同じ。

はじめに

「……さながら水に浮いた灰色の棺である」と、北原白秋の「思ひ出」序文の一部をエピグラフに掲げる「廃市」は、昭和三十四年七月から九月にかけて『婦人之友』に連載された。このエピグラフと〈廃市〉という言葉を手がかりに、福永の「廃市」は「思ひ出」序文「わが生ひたち」（明治四十四年五月『時事新報』十二回にわたり発表）の影響下にあることが、首藤基澄によってつとに指摘されている。^① さらに「思ひ出」序文のみでなく、北原白秋・田中善徳『水の構図 水郷柳川写真集』（昭和十八年一月 アルス）の柳川風景が、「廃市」の創作にあたり不可欠であったと述べる中島国彦の考証は、首藤基澄の比較検討とともに重要な論となった。^② また愛の不可能性というテーマから福永の随筆『愛の試み愛の終り』（昭和三十三年三月 人文書院）をもとに、「廃市」は滅びゆく運命の中で展開される恋愛により、人間存在の孤独を本質的に描き出す小説、と捉える古閑章の論がある。^③

従来、「廃市」については作品成立の背景を探る試みと、作品内部の愛の構造をめぐる考察がなされてきた。しかし、作中で繰り返し「こんな死んだ町」、「この町は今でももう死んでいる」と表現され、「水に浮いた灰色の棺」とも譬えられる〈廃市〉という言葉のイメージには、白秋の「思ひ出」序文だけでは説明しつくせない象徴的世界が潜在するのではないだろうか。

まず首藤基澄が指摘する、ローデンバッハ『死都ブリュージュ』（一八九二（明治二十五）年六月 フランスにて刊行）との関わりを本論では、特に日本で翻訳された明治期の流布状況とともに、「水の町」＝水都という共通性から詳細に明らかにしたい。なお福永自らは、次のようにローデンバッハについて言及している。以下、引用文中の傍線は論者による。

むかしは古本屋に転っていた原書が、もうどこにも見当らなかつた。私は「ブリュージュ」を読み返してみたいと時々思ったが、本が手に入らないのだからしかたがない。しかしローデンバッハが試みた方法だけは頭の中に残っていたと見えて、「廃市」という小説を書く時に、ひよつとして似るようなことがあつては困るなど心配した覚えがある。しかしたとい似なかつたとしても、題名がそっくり同じなのだからローデンバッハには借があると云わなければならぬ。

（昭和五十一年十一月）

この文章は「死都ブリュージュ」が新たに窪田般彌の訳で出版された際、福永が四十年ぶりに再読し、書評として『週刊読書人』（『死都ブリュージュ』を読む）昭和五十一年十二月第一一六二号）に発表したものである。福永は原書さえ見つかれば、自分でも翻訳しようと考えたことがあるほどだったという。このように福永にとつて思い入れの深い「死都ブリュージュ」と自作「廃市」とが、まったく無関係にあるとは考えられない。もちろん「廃市」は「死都ブリュージュ」の単なる翻案小説でもない。確かに、北欧に位置する「死都」ブリュージュの喚起するイメージは、筑後の柳川を思わせる、日本風土の中の「廃市」へと移植されるが、後述するように、そこでは「ブリュージュ」とは実体の異なる「水の町」が志向されたようである。

さて「廃市」の作品世界は、主人公がそこで一夏を過ごした時点から十年後の「僕」の回想から始まる。そのような構造が企図されている点からも鑑みられるように、福永は人間が持つ記憶自体を主題化するという思念の強い作家である。しかし、それは単純に過去と現在とを切り離されたものと考え、過去を懐旧することや、感傷に浸ることと同義ではない。むしろ福永にとつて、作中人物に過去を想起させることは、完結した過去を思い起こし（〈現在〉）を拒否するための逃避ではなく、〈現在〉への抗いなのである。それは無意識下で時間とともに堆積した過去が、〈現在〉の自分を規定し形成していることに対する抵抗とも換言できる。

つまり通常は明識化されない過去を、何らかのきっかけがもとで（「僕」の場合は、かつて訪れた町＝廃市が火事に見舞われたという新聞記事を見たことだったが）想起し向き合うことによつて、〈現在〉に生きる「僕」の内面は活性化されることとなる。非言語的領域に沈む記憶を直視し、過去の意味を問い直すという点において、福永は記憶を主題化する作家といえるだろう。本論では「死都ブリュージュ」を視野に置き、福永が「廃市」で試みた想起される記憶と時間について考察したい。

第一節 「廃市」の象徴性―ローデンバッハがもたらした心象風景―

ローデンバッハは上田敏の訳詩「黄昏」(『海潮音』所収 明治三十八年十月 本郷書院)によって紹介され、明治四十年代から昭和初期に好んで読まれたベルギー出身の詩人・小説家である。わけでも「死都ブリュージュ」はローデンバッハの代表作であり、管見によれば昭和八年に春陽堂から江間俊夫訳、昭和二十四年に思索社から黒田憲治・多田道太郎訳、昭和五十一年に冥草舎から窪田般彌訳と、福永が眼を通せる範囲では三度にわたり翻訳されてきた。窪田般彌訳「死都ブリュージュ」の「はしがき」には「情熱の研究の書」と記され、「一人の主要人物のような『都市』」を喚起させる狙いがあったという。ローデンバッハは、主人公ユーグの眼に映る「死都」ブリュージュの風景を介して、ユーグの慕う亡き妻の姿と、「悲しい町」ブリュージュを重ね合わせ、次のように描いている。

掘割と生気のない通りの静まりかえった雰囲気にひたっていると、ユーグの心の痛みはいくらかうすらぎ、死んだ女のことをいっそう静かに思うことができた。運河にそって、流れゆくオフィーリアのような彼女の顔を見出したり、鐘カリヨンの音の、遠くかぼそい歌の調べに彼女の声を聞いたりしながら、彼はその面影をより偲び、その声をよりはっきりと聞きわけたのだった。

かつて人に愛され美しかったこの町も、いまはこのように彼の愛惜を具現していた。亡き妻はブリュージュだった。いっさいが一つのおなじ宿命に合一されていた。つまり死の都ブリュージュであり、この町もまた、海の大きな鼓動が鳴りやんでしまったとき、あの運河の冷えきった動脈とともに、石でできた河岸の墓地に葬られていた。

掘割を巡らされた灰色の古都ブリュージュは、失った愛妻の面影を宿し、悲嘆に暮れるユーグの心理描写に欠くことのできない背景として、効果的に用いられるとあってよいだろう。

さて先に述べた「死都ブリュージュ」の翻訳について話を戻そう。昭和期に入り、ようやく邦訳された「死都ブリュージュ」は、明治期には原書で読むか、上田敏のように小説の一部を紹介する文献などにより知られた作品である。例えば永井荷風の「冷笑」（明治四十二年十二月～四十三年二月『東京朝日新聞』連載）には、小説家吉野紅雨が「芸術の郷土主義」についてローデンバッハを例に挙げ、次のように感想を述べる場面がある。

紅雨は独逸の郷土主義を代表してゐるグスタフ・フレンセンの小説にはあまりに説教臭い処があるので敬服する事ができぬが、仏蘭西のモオリス、バレスが故郷の道に立つ白楊樹に寄せた感激や、白耳義のロオダンバックが悲しいブリュージュの田舎町に濺いだ情熱の文字などは却て郷土芸術の二ツとない手本であらうと云つて、幾篇の長い小説の趣向をば飽きず疲れずに語りつづけた

紅雨の語る「悲しいブリュージュの田舎町に濺いだ情熱の文字」とは、このローデンバッハの「死都ブリュージュ」のことである。明治の西洋化する現代の行方を見定めるため必要なものは「郷土の美に対する芸術的情熱だと断言したい」と、荷風は紅雨の語りを通して時代を批評するのである。

因みに「冷笑」は、福永が昭和三十三年（「廃市」を發表する前年）に「明治大正作家二〇選」というアンケート依頼を受けた際、第三位にあげた作品である。清水徹との対談「文学と遊びと」（『解釈と鑑賞』昭和五十二年三月号）で、福永は「冷笑」選出の理由を以下のように答えている。

福永 ええ、要するに、荷風は大変好きだったから、近親憎悪かもしれない。『冷笑』はね初々しいでしょう。（中略）

福永 つまり、『すみだ川』が初々しいのとは違って、あんなに若くて文明批評をしてやろうとしながら、何かちよつと江戸情緒に流れちゃってるでしょう。つまり江戸情緒に流れこんだところがね『墨東綺譚』なんかよりもずっと情緒が寂しいものになつていてしょう。それから、ああいう構成が僕好きなんです、江戸末期の……、「八笑人」、そういうものを持っていて。

また荷風には長崎を海路で旅した紀行文「海洋の旅」〔『紅茶の後』〕所収 明治四十四年十月）があり、都会生活に疲弊する心情を感傷的に綴っている。

あゝ。古びた家、木綿の窓掛、果樹の茂り、芝生の花、籠の鸚鵡、愛らしい小犬、そしてランプの光、尽きざる物思ひ……。あゝ、自分のかの眼もくるめく電燈の下で、無知なる観客を相手に批評家と作家と俳優と興行師とが争名と収益との鏑を削合ふ劇場の天地を一日も早く忘れたい。さういふ激烈な芸術の巷を去りたい。そして悲しいロオダンバツクのやうに唯だ余念もなく、書齋の家具と、寺院の鐘と、尼と水鳥と、廃市を流るゝ掘割の水とばかりを歌ひ得るやうになりたい。

ここでもやはり静謐な中世の趣を湛えた水都、「死都ブリュージュ」が意識されていたのである。いうまでもなく荷風にとって水都とは、墨田川の流れる懐古趣味的な江戸の情景であり、頹廢的で時間が停滞してしまったかのように描かれる「ブリュージュ」に、滅びつつある都市Ⅱ江戸のイメージを重ね合わせていたに違いない。

ところで白秋の「思ひ出」序文「わが生ひたち」（明治四十四年五月）の二章に用いられる（廃市）という造語は、この当時ローデンバツハが、ある程度読まれていたことを前提とするものである。ただし、白秋自身が仏語の原書で「死都ブリュージュ」を読んだ訳ではない。白秋は、上田敏や荷風を師と仰ぐ「パンの会」に参加し、そこから間接的な影響を受けたと推測されるからである。また白秋には、よく指摘される南蛮趣味という異国憧憬があり、少なくとも小説の雰囲気は知り得た情報であろうことは想像に難くない。この点については、國生雅子の論考に詳しい。⁵⁾

では次に問題の「思ひ出」序文「わが生ひたち」二章を参照してみよう。

私の郷里柳川は水郷である。さうして静かな廢市の一つである。自然の風物は如何にも南国的ではあるが、既に柳川の街を貫通する数知れぬ溝渠のほひには日に日に廃れゆく旧い封建時代の白壁が今なほ懐かしい影を映す。肥後路より、或は久留米路より、或は佐賀より筑後川の流れを越えて、わが街に入り来る旅びとはその周囲の大平野に分岐して、遠く近く瓏銀の光を放つてゐる幾多の人工的河水を眼にするであらう。さうして歩むにつれて、その水面の随所に、菱の葉、蓮、真菰、河骨、或は赤褐黄緑その他様々の浮藻の強烈な更紗模様のなかに微かに淡紫のウオタアヒヤシンスの花を見出すであらう。水は清らかに流れて廢市に入り、廃れはつた *Noskai* 屋（遊女屋）の人もなき厨の下を流れ、洗濯女の白い洒布に注ぎ、水門に堰かれては、三味線の音の緩む昼すぎを小料理屋の黒いダアリヤの花に嘆き、酒造る水となり、汲水場に立つ湯上りの素肌しなやかな肺病娘の唇を漱ぎ、気の弱い鶯の毛に擾され、さうして夜は観音講のなつかしい提燈の灯をちらつかせながら、樋を隔て、海近き沖ノ端の鹹川に落ちてゆく、静かな幾多の溝渠はかうして昔のまゝの白壁に寂しく光り、たまたま芝居見の水路となり、蛇を奔らせ、変化多き少年の秘密を育む。水郷柳川はさながら水に浮いた灰色の樞である。

白秋の故郷「柳川の街を貫通する数知れぬ溝渠」は、まさにローデンバツハの描く憂愁に閉ざされた「死都」Ⅱ（廢市）ブリュージュに相当するのである。それは同時に荷風の「冷笑」で述べられた「郷土芸術」という概念に通底するものがある。このような観点に立つことにより、荷風は「ブリュージュ」と江戸を、白秋は「ブリュージュ」と「水の町」柳川を連関させたように思われる。また「思ひ出」が発表されて後、白秋は度々ローデンバツハに触れ「白耳義新詩人のものなやみは静かにしてあたたかく、芭蕉の寂はほのかに涼し／かはたれのロウデンバツハ芥子の花ほのかに過ぎし夏はなつかし」と歌い、「感覚の小函」では「薄明りの中に翅ばたく白い羽虫の煙のやうなロウデンバツハの神経」（『朱鸞』二巻七号 明治四十五年七月）、「昼の思」では「やや疲れたらしいやうなロウデンバツハの物おもひ」（『朱鸞』七巻十二号 明治四十五年十二月）と郷愁や悲哀を表現する象徴として、ローデンバツハの名を用いている。以来、造語（廢市）は広く利用されることとなり、荷風も「小説作法」（『新小説』第二十五号第四卷 大正九年四月）では、「ローデンバツクの『廢市ブリュージュ』と記している。

では、福永の「廃市」においてローデンバッハの「死都ブリュージュ」は、どのように享受されたのであろうか。まず「廃市」の作中の町は、どこにもない場所として設定された。昭和三十五年六月に単行本化された「廃市」初版後記で福永は、次のように読者へ明言している。

僕は北原白秋の「おもひで」序文からこの言葉を借りて来たが、白秋がその郷里柳川を廃市と呼んだのに対して、僕の作品の舞台はまったく架空の場所である。そのところが、同じロマネスクな発想でも白秋と僕ではまるで違うから、どうか *nowhere* として読んでいただきたい。

しかし、福永は視点人物である「僕」に「古都ヴェニス」を思わせる掘割が町中に巡らされた「水の町」、「こんな非生産的な、歴史に取り残されてしまったような小さな町」と語らせる。また「廃市」の舞台を「*nowhere*」としつつも、白秋の「思ひ出」序文に加え、『水の構図 水郷柳川写真集』から得られた光景を「廃市」の作品背景として「想定」した、と福永は後に述べるのである。なお「廃市」は当時NHKによってドラマ化され、婦人雑誌『ミセス』（昭和三十八年八月号）で「ヒロインの跡をたずねて」柳川 福永武彦作『廃市』より」と題する小特集が組まれた。その記事に福永は、全集未収録の「筑後柳川―作者の言葉―」という短い随筆を寄せている。

『廃市』というのは雑誌に二回あるいは三回続きの予定で書き出した短篇で、九州の田舎町を舞台に、なるべく抒情的な、分りやすい作品にするつもりでいました。ところで私の故郷は筑前の水城や大宰府に近いあたりですが、もう二十数年も九州へ帰ったことがありません。ただ念頭にはいつも去来していましたから、この旧家に筑後柳川を想定しました。この柳川というところには、これまた行ったこともないのですが、これは北原白秋の故郷ですし、『水の構図』と題された柳川写真集は白秋の詩集とともに私の好きな本の一冊です。もし私が白秋に倣うとしたら、当然あの独特の方言を用いるべきでしょうし、また私が実地にその土地を見

聞いていたら、描写ははるかに微細にわたることになったでしょう。しかし、私は背景として、掘割の多い、或る古びた町を用いただけですから、実際の柳川と掛け離れたものになったとしても、それは寧ろ私の思う壺だった筈です。

もちろん、ドラマの舞台となった柳川を特集する依頼原稿である点を考慮すれば、この福永の言葉を受け取ることは慎重でなければなりません。しかし「背景として、掘割の多い、或る古びた町を用いた」という点には留意したい。それは荷風や白秋が自作に再三、「死都ブリュージュ」の背景としてあった水都Ⅱ「水の町」というイメージを投影させた方法と共通するといえるからである。一方で、先に触れた『死都ブリュージュを読む』（昭和五十一年十一月）の中で、福永は「廃市」が「死都ブリュージュ」に「似るようなことがあつては困るなと心配した」と回想している。さらに、この文章より少し早く、窪田般彌の新訳が同年六月に出版され、それに触発された形で次のようにも語っている。

私がローデンバッハの名前を覚えたのは遠い昔のことで、御多分に洩れず永井荷風の紹介によるものである。また上田敏の「海潮音」に収められた訳詩一篇⁶によつても、このベルギーの詩人に対する興味を喚び起した。たまたま春陽堂文庫に「死都ブリュージュ」の翻訳があつて、この小説が荷風の「すみだ川」の粉本をなしていることは承知していたが、荷風は荷風、ローデンバッハはローデンバッハ、あながち荷風がローデンバッハの真似をしたわけではないとしても、私にはローデンバッハの小説の方が「すみだ川」よりも面白かった。

これは戦前の話で、戦後になって私が小説を書き出した頃には、ローデンバッハは完全に過去の人として忘れられていた。

このように福永はローデンバッハと荷風の作風を截然と分け、むしろ「死都ブリュージュ」を評価しているのである。福永もまた、荷風の「すみだ川」とは異なった「死都ブリュージュ」享受を「廃市」に志向していたと考えられるが、そこで意図したことは何であるか。

ここにおいて「廃市」の「旧家に筑後柳川を想定しました」とある、福永の言葉の真意を汲み取ることが可能となる。つまり、福永は「死都ブリュージュ」に見られる西洋の人工的で直線的な「石でできた河岸」と掘割を、そのまま日本に映し取ったのではないのである。たとえば、柳川に連想されるような自然を残した水辺の掘割や、都会的な発展から取り残された町を設定することで、西洋とは全く異なった日本の風土に、「死都ブリュージュ」を移植しようと試みたのだ。

こうして明治期にローデンバッハがもたらした、「死都ブリュージュ」を原形とする水の町Ⅱ（廃市）という像は、荷風や白秋による西洋的イメージに根差した文学的背景を経て、福永へと受け継がれ、日本風土の中で現代のブリュージュとして新生したのであった。

第二節 水都の記憶―柳川あるいは現代のブリュージュ―

「廃市」と「死都ブリュージュ」は、かつて栄えた地方都市が舞台である。窪田般彌訳『死都ブリュージュ』には、教会や人気のない通り、運河に面した古い家屋、掘割、河岸などの写真が三十五枚挿入されている。また、原書にも「三十数枚に及ぶブリュージュの写真が挿入されて」おり、邦訳の際「初版の体裁をととのえた新訳を刊行したい」と、窪田般彌は配慮したと述べる。

序文にもあるように、写真数葉は「この書の事件そのものと結びつく」重要な書割であるからだ。一人の主要人物さながらの「死都ブリュージュ」は、そうした書割のなかから真の姿を浮かびあがらせてくるにちがいない。⁸⁾

つまり、これらの写真が挿入されることにより、「ブリュージュ」の石造りの町並みは、文字テキストのみでなく、写真を通した具体的な映像イメージとしても、読者の視覚に訴える力を発揮するのである。先に引用した『水の構図 水郷柳川写真集』は、白秋の柳川に寄せる詩歌と水郷柳川の風光を伝えており、「死都ブリュージュ」の体裁や書物としての構想と非常に似通っている。両者を眼にしていた福永は、とりわけ『水の構図』を座右に置き愛読していた。本論で図版を掲げることはいないが、「水の町」という点だけに注目する

と、「死都ブリュージュ」の映像とともに文字テキストを鑑賞させるといふ企図は、柳川の風景と白秋の詩文で構成される『水の構図』と共通するものがある。福永はこの両者を、確実に視野に入れていたのである。

しかし、柳川の掘割は「ブリュージュ」のように直線的な護岸は施されていない。むしろ岸边と水面は鬱蒼と繁茂する植物に覆われ、人の手に寄らない曲線の水路から成り立っている。それは福永の〈廃市〉の描写にも窺える。

この古びた町の趣きは、舟の上から見るとまた一段とすぐれていた。白い土蔵や白壁が夕陽を受けて赤々と輝き、それが蒼黒い波に移って見事な調和を示していた。小舟が横にそれて掘割に入ると、水の上に藻がはびこっていて、その緑色が蒼い水の上に漂うさまが夢のようだった。小舟は明るくなったり暗くなったりする水路をゆるやかに進んで行き、或るところでは柳の枝が水の上に垂れた間を進み、或るところではたくさんの藻が櫓に絡まって白い水滴をしたたかせ、舟の歩みを遅くした。

「廃市」と「死都ブリュージュ」は、「古びた町」そして水の町という類似点はあるものの、水路の造形としては対照的であり、もはや両者の関連性を思わせないほど、その風景は異なるのである。とはいえ、明治期から始発する西洋的な趣の水都ブリュージュのような水の町に対する文学的憧憬は、「死都ブリュージュ」のテキストと写真を通じて継承されてきた。そして、その「ブリュージュ」憧憬から生まれたイメージが、荷風にとつては江戸情緒を映す背景となり、白秋には郷土柳川を思い起こす背景となったのである。一方、福永は「廃市」の舞台に、柳川そのものを設定したわけではない。もともと「架空の場所」として、摺みどころのないイメージの代替物として、「廃市」に柳川という地方都市を選んでいたのである。

ただ、福永が写真集『水の構図』で親炙した柳川の風景は、福永自身にとつてだけでなく、いわば読者の共感を集め得る日本の風土に根差した原風景たりえるものではなかったろうか。そのような柳川らしき水辺の町が、読者の心中で共有されたとき、そこに立ち現れるのは、現代の変化発展から取り残され滅びつつある水都の姿であるはずだ。そこに小説の舞台となる〈廃市〉に旧家を設定した、福永の意図を見るべきだろう。だが、それは単に読者がノスタルジーに浸り、過去を想起すること自体を目的としてはいない。福永が

小説世界で目指すものは、無意識のまま放置されたと思われる過去の記憶をたどる行為によって、失われた時を自らの内部に再構築し、〈現在〉の地盤となる過去を取り戻す過程である。そのためには、不意に想起される場所、過去の記憶と結び付けられる場所が、小説の構造上、要請されることになるのだ。つまり「廃市」と「死都ブリュージュ」は、現代から取り残された水の町というイメージにおいて、やはり福永独自の過去の記憶を問い直し、その記憶自体を主題化する作品世界が志されるのであり、決して単なる翻案小説にとどまるものではないのである。

さて、福永は前掲の「筑後柳川―作者の言葉―」において、冒頭で次のように述べている。

私は昔からどういものか小説の中に「河」を書くのが好きで、題名にも河というのをつけたのが幾つかあります。実際には河のほとりに住んでいたこともないし、また河の眺めが特に印象に残っていることもないのですが。

この発言にあるように、「廃市」が発表される約十年前に、福永は「河」(『人間』昭和二十三年三月)という短編を創作した。「河」は、十年前に初産のため若くして妻を亡くした男性が、そのとき生まれた息子を長らく親戚に預けていたにも関わらず、突然、手元に引き取ったことから物語が進行する。少年は寂しさを紛らわすため、夕暮れになると一人で河に出かける。河を見つめる度、早くに亡くした母親や、将来を夢想するのが少年の常であった。ところが父親は、母はお前を産むよりも、生きていたかったのだ、お前は望まれた子ではなかったのだと少年に宣告する。しかし、実はこの父親は、亡き妻の幻影とともに生き続けたい願望と、少年を息子として可愛がれない苛立ちとの間で苦悩していたのである。その夜、高熱にうなされる少年を看病しながら父親は一つの決心を固める。やがて息子の病が癒えると、父親は親子がまた離れ離れになろうとも、自分のように過去に生きるのではなく、未来を信じられるお前だけは「真昼の道」を歩め、と諭したのである。数日後、少年は父を残して「生きているものだけが生きている世の中」へと、河を渡り旅立った。

首藤基澄によれば、「河」で描かれる死んだ「母」をめぐる父と子の葛藤は、福永自身の幼児期の体験と切り離せないものであり、「絵空事の中に盛り込まれた作家の内部の真実」を明らかにすることで、自立を促す「父なるもの」というモチーフが、『風土』から『死

の島』に至る」「作家の主体」として貫かれていと示唆する。もちろん作家の内的体験が作品に活かされ繰り返し描かれる場合もあるだろう。しかし、この「河」を「死都ブリュージュ」との関係において読むならば、「廢市」に対する福永の作為が、より鮮明に把握されるとともに、主題化される記憶という観点から「河」を新たに分析することが可能となるのである。

次に引用するのは、別居していた父と暮せる喜びに胸を弾ませる少年が、いつまでも自分に関心を寄せない父親に、不審を抱く場面である。

そして僕が、どのように父親の生活を過去から現在にかけて組立ててみても、僕の貧しい想像の範囲では、この暗い眉と癩癩らしい固く結んだ唇とを持つ中年の男の内心に、何が息づいているのかを悟ることが出来なかった。何をそのように考えることができるのだろうか。薄暗い部屋の中に塑像のように端坐した父親の姿を見ると、それが亡霊でもあるかのようなうそ寒さが、僕の背筋を走るのだった。この人はもう死んでいるのではないだろうか、時々はそうも思った。父親の放心した容貌には、思考よりも寧ろ、一種の死が、不在が、感じられた。現実からの、この世からの、眩暈のような不在……。

「いつも影のようにむかしの死んだ女の姿がゆらめいて」おり、「十数年もの長い間死んだ妻が忘れられない男」、それが少年の父親だった。その一方で少年に対する父親の愛情は、歪んだ形で現れ始めた。

—お前、ちょっとこれを着てみないか。

そう言って父親は筆筒を明けると、中から女物の、それも若い娘が着るようなひどく派手な着物を取り出した。僕はびっくりして父親の奇妙な表情を見詰めた。執念とでもいったような思いつめた嶮しさと、ひどく子供っぽいような不似合いな羞恥とが、その表情の中で争っていた。

父親が懇願して羽織らせた着物は、少年の亡き母親のものだったのだ。父親は驚きの表情を見せ、憑かれたように少年をじっと見つめる。父親の眼前に立っていたのは、母親に生き写しの少年であった。そして少年は、父親が「一つの固定観念以外の完全な忘却」に陥り、時間の流れを自らとどめていたことに気づくのである。「僕ではない、僕を超えて、何かを、何か眼に見えぬものを」父親は「暗い、陰森とした瞳」の中に見ていた。この場面は「死都ブリュージュ」の次のような場面と酷似する。

ところである日、奇妙な欲求が頭をかすめ、たちまちその欲求にとりつかれた彼は、ぜひともそれを実現させたいと思った。それはこの衣服の一つを、亡き妻が着こなしたと同じようにジャーヌにも着せて、その姿を見てみたいという欲求だった。すでにもうあんなにもよく似ている彼女、顔がそっくりな彼女に、さらにくわえて、かつてまったく同じ背丈の女にびったりだったのを見ているこれらの衣装の一つを同じように着せてみたい。そうすれば、いちだんと妻が戻ってきたという思いを強くするにちがいない。

ジャーヌがそんなふうに着飾って彼のほうに歩みでてくる瞬間、時間と現実を棄てさり、彼に完全な忘却を与えてくれる瞬間とはなんと崇高な一瞬であろう！

愛妻との思い出を胸に、ブリュージュでひっそり余生を送ろうとしていたユグだったが、偶然にも妻と瓜二つの踊り子ジャーヌに出会ってしまう。「光をなくした眼」で「人生のかなたを見つめていた」ユグにとって、まさしくジャーヌは亡き妻の再来であった。やがてユグは妻の似姿をジャーヌに認めるだけでは物足らず、どうにかしてより妻と一体化させたい願望に囚われる。ついにその願望に抗えなくなったユグは、誰にも触れさせず、独り慈しんできた妻の遺品の一つであるドレスを、ジャーヌの許へ運び込むのである。そしてユグは恥じ入りながらも「ばかげたことさ、でも見てみたい……ほんの一分だけでも！」と、ジャーヌに衣装を着てくれるよう一心に乞うのだ。全ては亡き妻の追憶に浸るためであり、一瞬間でも妻の不在を忘却するための行動であった。

妻の所持品を一つ残らず在りし日のまま保存するユグと、「赤い漆塗の小筐」に「珊瑚の玉や翡翠の帯止や小さな鼈甲の櫛」を密かに「貴重な宝物」のごとく隠し持つ「河」の父親は、妻の存在の「不在」ではなく、「不在」の存在をいまだに認めたくないのである。

しかし、色鮮やかな着物や装飾品が、どんなに存在感を主張したとしても、生命のないものが醸し出す仮その実在性は、確かに妻の不在が存在している事実を明らかにするだけである。それでもなお、ユージュと「河」の父親は、ありえたかもしれない過去に、今も生き続ける妻の姿を求めることよつてのみ、彼らにとつての〈現在〉を、あるいは瞬間を生きるほかないのである。それゆえ過去に拘泥し、閉ざされた記憶の中に生きる人物にとつて、個人の外に広がる町は、死都もしくはは〈廃市〉でしかないのだ。

このように、亡き妻をめぐる夫の行動に見られる類似性に着目すると、福永の「河」は「廃市」以前に書かれた、早い段階での「死都ブリュージュ」受容の一つと考えられる。「河」では、息子の眼差しから父親が対象化して描かれるが、亡き妻を哀惜するあまり過去に囚われ続ける父親の姿は、「死都ブリュージュ」のユージュが意識されていたと見てよいだろう。

ここで福永の「廃市」初版後記を思い出そう。「廃市」という空間は、あくまで「nowhere」として設定された。だが右に指摘したように、「河」について認められるような「死都ブリュージュ」からの直接的影響は、「廃市」には見受けられない。「廃市」という作品は、「ブリュージュ」という都市が喚起する、哀感と懐旧の情に内包された水都のイメージからは距離をとりつつ、一方で実際の柳川のイメージを前提としながら、それでもやはり柳川ではない水都の記憶をたどるものである。つまり、この小説の場となる「廃市」とは、福永の作品世界の構造に必要とする記憶や、不意に想起される過去と結びつく、柳川という実在する場所（＝現実の喚起するイメージ）の境界で成立する。

また「廃市」は福永作品の中で、もつとも広く読まれた小説の一つである。それはこの町〈廃市〉が「神秘的な抒情」を湛え、多くの読者たちの郷愁をかき立てる一面があつたことは否定できない。たとえば、現在時間を生きるそれら多くの読者が、柳川らしき「廃市」の風景に、かつて訪れた場所であるかのような擬似的感覚を持つとき、その記憶と現実の喚起するイメージが〈廃市〉という町を形作る。同時にそれは、個人の読書体験としてあるだけでなく、視点人物「僕」を通じて、「廃市」で描かれる物語を体験できたのではないかと思われる。そして個々の全く違つた現在時間を生きる読者は、個人の裡に沈殿する過去と、想起することで〈現在〉において再構成される、各々の多様な過去とに呼応を感じ取るのである。その結果、読者は想起的過去と〈現在〉が結びつく非言語的領域、いわば語られない記憶の潜む領域へと、「僕」の語りよつて踏み込むことが可能となるのだ。だからこそ、福永は「廃市」の視点人物

である「僕」に、過去の記憶を問い直させ（現在）を意味づけるために、回想という手法で現在時間に沿った叙述をさせないのである。これは「廃市」という作品だけに限られる手法ではないと考えられる。

したがって、記憶を主題化するという目的をもつ福永の作品群は、回想形式ナラタシユによってのみ、無自覚のまま隠蔽された記憶を取り戻せるのである。「僕」の脳裏に閃くように想起される過去は、言語化し独白することで捉え直される。それを「僕」自身のために物語ることが唯一、過去に規定される生き方から脱却する視野を開く試みとなるのである。つまり、福永が柳川という日本の風土を連想させる地方都市を「廃市」に着想したことの大きな意義は、個人にとつての古き良き思い出を懐かしむためではないのだ。それは「僕」の現在に至るまでの来歴を、物語り行為によって自己開放するための契機となる場、すなわち現代のブリュージュを、個々の読者によつても再発見されることを、福永は企図したのである。

第三節 想起される〈現在〉―〈現在〉に生きる〈過去〉―

「廃市」は一見「僕」の完結した過去を、十年後の現在から振り返り独白するかのような小説形態をとる。現在の「僕」は「毎日忙しい事務を執る身」であり、「いちいち昔のことを思い出す必要もなく暇もない」という。しかし「僕」は、大学生のころ卒業論文を書く目的で訪れた旧家で、最初の夜に聞いた音の記憶から語り始める。ひっそり静まった町を流れる河音は思いのほか耳につき、なかなか「僕」は寝付かれない。いつしか夜更け近くとなり、突如どこからか女のか細い泣き声が響いてくるのに気づいたのだという。「廃市」の作品世界は、冒頭このようにして「僕」の十年前の記憶から始められる。

しかし、なぜ「僕」は日常生活に埋没しつづつあると断りながら、敢えてその多忙な現在から語ることをしないのだろうか。一つの可能性としていうなら、いきなり過去のある時点における印象的な音の記憶から語り始めたりせず、現在時点を示した上で、十年前に遡りかつての体験を語ることもできたはずである。もちろん「僕」は偶然、新聞でその町が火事となった記事を読み、記憶が呼び覚まされたと後に述べる。その記事を読まなければ「今更こんな古びた記憶を探りさえもしなかつただろう」という言葉には、毎日の事務に

追われる「僕」自身の表層的な現在時間が窺える。

しかし、町並みが「あらかた焼けた」大火であったとはいえ、地方の「小さな田舎町」の報道が、新聞紙上でそう大きく取り上げられはしないに違いない。それゆえ「僕」は布石を打つように、重ねて「古びた記憶」に対する無関心さを語るのだ。「もう僕はそれを忘れてしまった。青春というものは何と早く過ぎ去り記憶を消し去ってしまうものか」と。この悔恨にも受け取られる言葉こそが、その実「僕」の記憶は既に完結した過去ではないことを物語っている。それを敢えて「古びた記憶」だと言い切ることで、「僕」は過去と今現在を切り離すことができているのだと、述べているのにはかならない。実際「僕」は町の名前を新聞の雑報欄に認めただけで、ほんの数秒前の現実であるかのように、町に関わる記憶を、冒頭のように思い起こせるのだ。結局「僕」は過去の記憶に無関心でありたいとする一点において、仮にそれが深層意識下であろうとも、却って過去の記憶に囚われ無関心ではいられないのである。この第三節では、福永作品で多用される回想形式^{ナラケーシュ}という手法について、さらに検討したい。

さて、ここで従来の作品分析について、改めて確認と考察を行おう。「廃市」は、清水徹により「アンドレ・ジッドの『狭き門』の人物配置になぞらえるような、『愛の三角形』」の構図が当てはまると指摘されている⁽¹⁾。それはアリサと郁代、ジュリエットと安子、ジエロームと直之の類縁関係から、彼らが「つくりだす謎めいた悲劇的三角形を、語り手「僕」がどのように発見し、推理していったか」という点を、「廃市」に置き換えて読み取ろうとするものである。またこの『愛の三角形』の一点には、福永の「永遠なもの、純潔なもの」に対する「芸術志向というベクトル」があるために、通常の三角関係とは異なる複雑な構造を抱えているという。

一方、その構造について首藤基澄は「郁代、安子の姉妹と直之の愛のうたでは決して終わっていない」とし、寺に引き籠った妻の郁代からは得られない安らぎを求めて、旧家を出た直之が共に暮らす女性「秀」に着目する⁽²⁾。「秀」は直之が「今でも私は、郁代を誰よりも愛しています」と「僕」に明言するのを聞いても、「わたしにはそれでもいいんです。暫くでもこうしてお側にいられば」と穏やかな声で真摯に答える女性である。直之もまた「秀」を「家庭的な、母親のような、やさしい女」と捉え、次のように言葉を続ける。

私は秀と一緒にいれば子供のように甘えて、安心して心を休めることが出来ます。この女は決して気位が高くもなければ、ありも

しない幻影を描いたりはしません。今日一日が幸福ならそれで満足なのです。私たちは芝居の稽古を仲よくやりました。こうしていつまでも暮せるものではないことは二人とも知っています。しかしそれでどうして悪いんです？

「滅び」の時を意識しながらも、「秀」は直之をどこまでも受け入れ、直之は「秀」に許されるがまま、ただ徒に「時間を使い果たして行く」のである。その点から首藤基澄は「秀の無私の愛」が、清水徹の「愛の三角形」からは零れ落ちるものだと言った。しかし、直之と「秀」の刹那主義ともいえる愛は、「三角形」の構図に収まりきらないだけでなく、作品内から窺えば、清水徹の述べた「芸術志向というベクトル」さえも、直之自身の言葉によって裏返されるのである。

芸術というのは、芸術上の目的を追っているということでしょう。ところが此処では、そんな目的なんかなく、要するに一日一日が耐えがたいほど退屈なので、何かしら憂さ晴らしを求めて、或いは運河に凝り、或いは音曲に凝るというわけです。人間も町も滅びて行くんですね。廃市という言葉があるじゃありませんか、つまりそれです。

一年中で町が最も活気づくのは水神様の祭りである。町の人々は一角に芸事に通じている。この祭りには船舞台が設けられ、「船舞台に出る人はつまり極め付き」の演技を披露できるほどの腕前である。その特殊な時間と空間の中で、住民は三日間だけ美しく時間を消費することが許される。直之の言葉にもあるように、芸事は不可避的に非経済的行動へと結びつくからである。とはいえ、町全体が一年に一度、祭りという町の死を繰り返すのである。しかし「滅び」に囚われた直之は、もはや祭りの時間から抜け出せない。それは決して純粋な「芸術上の目的」からではなく、芸事に専念することでのみ瞬間を蕩尽するという、直之なりの存在論なのである。「意志だけでは動かしがたい」「初めからそうきまりきっているような」廃市の住人であるかぎり、やがて日常の時間の流れからも降りてしまうほかない人物が直之なのである。

ここで「廃市」と呼ばれる町と、この頹廢的人物像から「死都ブリュージュ」が思い起こされる。三角形や多角形の構図で説明しつ

くせない人物像に、「死都ブリュージュ」を参照すれば、新たな糸口がつかめるのではあるまいか。まず福永は「廃市」の視点人物に、町の外から訪れる「僕」を配した。語られる当時の「僕」は若く「正義感に満ちた大学生」である。他方ユージュは、亡き妻への想いを弔うために廃都「ブリュージュ」に身を落ちつけている。「ブリュージュ」の住民から見てユージュは異郷の人であり、過去に失われた愛に拘束されている点において、十年前を回想する〈現在〉の「僕」との共通点をもつ。しかしながら、福永がユージュ的人物像を振り当てるのは、「僕」ではなく直之の側なのである。

直之の妻、郁代は生きているが心理上のすれ違いから別居しており、直之が本当に愛しているのは妹の安子なのだ信じ込んでいる。ユージュの場合は死によって妻と隔てられたのであり、別離の理由や死別生別の差異はあるものの、直之もまた、かつて最愛の妻が不在であるという事態は共通する。そしてユージュは不在の妻のその形代として、心の伴わないジャーヌを囲う。その生き方は、直之が「秀」との暮らしに見出す慰めと通底するものである。事実、直之は「私は秀と一緒にいる時に、まるで家庭の中にいるような、安らかな、落ちついた気持ちでいられるんです。それで心の中では、恋人のように郁代のことを考えている」と述べ、諦念から過去に生きるユージュの姿を写し取ったかようである。

だが、「秀」は踊り子ジャーヌのように侮蔑を受ける社会的位相のある女性として位置づけられているにも関わらず、ジャーヌのような悪意をもった駆け引きある従順さとは異なり、ひたすら直之を想う献身的で対価を求めない「無私的愛」を抱く女性として描かれている。この点において「秀」からすれば、直之が郁代を想っていようと、安子を想っていようと、その想いは三角形でも多角形でもなく、直之へと伸びる単なる一直線ではないのだ。ここに福永作品でリフレインされる愛の不条理と不可能性というテーマを見ることが出来る。

総じて福永の描く登場人物は、その想いの向きを図式化するなら、誰もが自分の確信する方向へと、想いの直線を延ばし続ける。福永はそれらの人物の想いの直線を、どこかで誰かの直線と交差させ、いつか重なり合い一つの点となれる可能性を模索していたのではないだろうか。愛の不可能性と呼ばれる、何も変わらず変えようとしな一方通行の直線を幾度も描きながら、いつそのことその想いの直線を無理にでも折り返してしまえるような人物、たとえば「風のかたみ」（昭和四十一年一月〜四十二年十二月『婦人之友』連載）

における「楓」のような社会的階層に制約にされない愛に生きる女性像⁽¹³⁾を、福永は創造しようとしていたようにも思われる。さて「死都ブリュージュ」では、ユークが妻の記憶を冒瀆するジャーヌに我を忘れ、怒りに任せて絞殺してしまう。このような破滅的結末に対して、「廃市」の直之には、自身をよりよく理解する静かな女性^{スタインツク}Ⅱ「秀」の存在を与えることで、福永は自己消失にいたる直之の孤かな魂を救おうとしているようにも窺えるのである。

「死都ブリュージュ」の原題『BRUGES-LA-MORTE』に含まれる「LA-MORTE」という単語には「死んだ都市」と訳す以外に、「死んだ女」という意味も込められている⁽¹⁴⁾。死都ブリュージュにおいて、それはユークの亡き妻と、殺された形代ジャーヌにあたる。一方「廃市」において精神的に死んでいるのは、郁代と安子であり、秀は合意の上で直之とともに心中し「死んだ女」となる。このような多重に抽象化された意図の中で、福永はこれ以降の作品においても、中心テーマに関わるような人物を抽出していく。そして他でもない福永作品として、それらの人物の魂を揺さぶる確かな感覚を証明する手立てとしてある、内的現実^{リアリズム}に基づいた愛が模索されるのである。こうして「河」（昭和二十三年）において初めて試みられた「死都ブリュージュ」受容は、改めて「廃市」（昭和三十四年）にその構想背景を取り込むことにより、類似点のみならず「死都ブリュージュ」から一定の距離がとられていることが理解されるのである。

しかし、忘れてならないのは、「廃市」は「僕」の語る回想をもとに、創作された小説であるということだ。十年後いまや直之の年齢を追い越した「僕」は、次のように考える。

海の彼方の詩人が、どのような人生を送りどのような作品を書いていようと、また僕がいかに独創的（と信じていた）この詩人の研究をしていようと、それは僕自身の人生とは関りがなかった。今の僕から見れば、つまらない論文に熱中していた僕は、何と人生の本質から遠く離れたところにいたことだろう。そして僕は返らぬ後悔のようなものを感じないわけにはいかない。

「僕」は直之の死を「僅かに三十歳くらいで、人生に疲れたなどと言えるものだろうか」と自分に問いかけながら、「未知と期待と幻想

とに充ちた未来」に気を取られ、直之の本心にも、自分自身の本心にさえも気づけなかったという。しかし「返らぬ後悔」によって隠蔽された「僕」の過去は、想起されることにより再び〈現在〉に息づくのである。次に引くのは、直之の死後、安子が「僕」に語った直之（＝兄さん）への思慕である。

昔からわたしも兄さんが好きでしたから、お姉さんと結婚するときまで、わたしはとても悦んで、兄さん兄さんと付き纏っていました。お姉さんは昔ふうで、引込思案で、兄さんと一緒に舟に乗ったりなんかはしません。わたしはおてんばだし、その頃は無邪気だったから、しょっちゅう兄さんと遊びに出掛けたりしていました。すると人の口がうるさくなっただけです。こんな町では、誰でもそういうことにはとても敏感なんです。そしてお姉さんがそれに気がついて、邪推したんです。

ここで安子は、直之に対して抱いた想いをあくまでも「無邪気」な好意であったと語っている。そこで「僕」は直之の本心とともに、安子の本心に、はたと思いが当たる。実は直之が愛した人物は安子であり、「安子さんだけがそれに気がつかなかった、或いは気がつこうとしなかったのではなかったのか」と「僕」は考えたのである。そしてこの回想から得られた推測により、「僕」もまた安子と同様に稚く、安子を愛していたという事実「気がつかなかった、或いは気がつこうとしなかった」のだと、ようやく自覚できたのである。

つまり、無意識のうちに「僕」の愛は、言語によって明確に意義付けることが回避されていたのだ。しかし、回想形式ナラティブによって立ち現れる過去のイメージを介して、非言語的領域に語られない記憶の潜む領域に沈んだ「僕」の記憶は浮上し、〈現在〉に想起させられたのだと考えられよう。それは通常は焦点化されない自己内部に折り重なる時間と記憶の蓄積したイメージを、反芻し賦活する機会が不意に得られた時でもある。その時こそ、過去が〈現在〉において取り戻せるのと同時に、その解き放たれた過去によって、現状を變貌させる〈現在〉を成立させることが可能となるのだ。したがって、日々追われる生活から、失われ消え去ろうとしている記憶に眼を向けられる瞬間をもった「僕」は、その記憶を言語化し独白することにより、〈現在〉に過去を再構築することができたのである。それは「僕」にとって、過去から〈現在〉を展望する視点の獲得であったといえる。

もつとも「僕が彼女を愛しているからといって、もう一度この夏を初めからやり直すことは出来はしない」が、想起する痛みを繰り返し、その苦い想いと引き換えに、再び「僕」は安子と二人で出かけた夕涼みの小舟に帰ることができ、町をめぐる緑の運河とその河音に耳を澄ますことができるのだ。そしてたとえ、完全に分かれた「僕」と安子の人生であったとしても、「僕」は想起される〈現在〉の中で、「この夏」の安子に、何度でも出会えるのである。

おわりに

以上「廃市」について、ローデンバッハの「死都ブリュージュ」を視野に入れ考察を進めてきた。これによって、従来の指摘にある白秋の「思ひ出」序文「わが生ひたち」や、ジツドの「狭き門」との比較考察のみでは捉えきれない作品成立の背景が、多少なりとも明らかになったと思う。そこには、明治期に西洋から輸入され、受け継がれた一種の文学的背景ともなる水の町⇨水都のイメージの継承が指摘できた。しかし、福永はそれに加えて『水の構図 水郷柳川写真集』を援用しつつ、「ブリュージュ」のような西洋的イメージをもつ水都を日本的風土へと移植し、独自の〈廃市〉⇨現代のブリュージュとして提示して見せた。

さらに「廃市」以前に試みられていた、「死都ブリュージュ」受容の一例と考えられる「河」という作品が存在していることを指摘した。この「河」は「死都ブリュージュ」からの直接的影響が顕著だが、「廃市」の場合はもう少し複雑で、「ブリュージュ」という都市が喚起するイメージからも一定の距離をとる。もとより「廃市」は「nowhere」として設定されたというが、柳川という実在の場所が呼び起こす日本的風土に根差したイメージを、福永は巧みに利用する。これを通して、個人の体験と結びつく〈廃市〉の具体像を、福永は読者に想起させるのである。よって読者は「僕」と同様に過去の記憶を総体化し、その過去によって形成される〈現在〉を追体験することになる。

また、ここでよく用いられる回想形式^{ナラティブ}は、本稿で触れた「河」（昭和二十三年）だけでなく、「草の花」（昭和二十九年四月）、「秋の嘆き」（昭和二十九年十一月）、「見知らぬ町」（昭和三十二年）、「風花」（昭和三十五年）など、「廃市」（昭和三十四年）以降も描き続け

られる。ただし、それらの作品は登場人物が思いがけず立ち現れる過去のイメージに、拘束され受動的にならざるを得なくなることを表出しようとするわけではない。「糜市」の「僕」が自己内部に堆積した過去を語ることによって、安子への愛を自覚したように、この一連の作品は、現在時間の地盤となる過去と、想起される〈現在〉を結合させることが志向されている。いつしか封印されてしまった記憶の意味を問い直し、想起される過去と往還する〈現在〉を作中人物に見出させることが、回想の目的であったと思われる。この点において、福永作品に看取する 回想形式^{ナラタージュ} という手法は、全面的に過去に従属される逃避としてあるのではなく、現在時間に対する抗いであり、流動的かつ自発的な機能を発揮する物語り行為であったといえよう。

こうして福永は後の作品においても、過去の中に生きる〈現在〉を繰り返し描き、「僕」や直之的人物の自己の在り方について問うことをやめない。なぜなら、想起される過去の記憶に立ち会い、語りえぬ過去の記憶を取り戻すこと、それこそが福永作品のライトモチーフとなるからである。したがって、記憶と時間は、作中人物が〈現在〉に想起される過去を把握すること、〈現在〉時点から展望する可能性として主題化される。このような反復する記憶と時間が果たす役割は、小説の方法意識として福永作品に形式化されるのである。

【注】

- (1) 首藤基澄 『廃市』の愛の構図』、『方位』創刊号 昭和五十五年九月)
- (2) 中島国彦 「水の構図・意識の構図―『廃市』の周辺」(『高原文庫』第二号 福永武彦特集号 昭和六十二年七月)
- (3) 古閑章 「『廃市』の世界」(『方位』第十二号 平成元年三月)
- (4) ジョルジュ・ローデンバツハ著 窪田般彌訳 『死都ブリュージュ』(昭和五十一年六月 冥草舎)
- (5) 國生雅子 「白秋「わが生ひたち」の世界―『廃市』とは何か―」(『近代文学論叢』第十七号 平成三年十二月)
- (6) 「黄昏」を指す。
- (7) 江間俊夫訳 (昭和八年 春陽堂) の『死都ブリュージュ』のことである。
- (8) 窪田般彌 「あとがき」注(4)に同じ。昭和六十三年三月に岩波文庫へ収録された窪田般彌訳『死都ブリュージュ』にも、三十枚の写真が確認できる。
- (9) 「河」(『人間』 昭和二十三年三月)、「心の中を流れる河」(『群像』 昭和三十一年十一月号)、「忘却の河」(『文芸』など七社へ一章ごとに発表した連作。昭和三十八年三月〜十二月)の三作品である。
- (10) 首藤基澄 「福永武彦の「父なるもの」―「河」を中心に―」(『近代文学論集』第十六号 平成二年十一月)
- (11) 清水徹 「解説」 福永武彦 『廃市・飛ぶ男』(昭和六十二年十二月 新潮社)
- (12) 注(1)に同じ。
- (13) 第四章 「福永武彦『風のかたみ』論―「姫君」像を越えて―」参照。
- (14) 田辺保 『死都ブリュージュ』について 田辺保・倉智恒夫訳 『フランス世紀末文学叢書八／死都ブリュージュ・霧の紡車』(昭和五十九年七月 国書刊行会)

第二章 ヌーヴォー・ロマン 実験小説による意識化された多義性——「海市」論——

はじめに

「海市」が上梓された昭和四十三年は、日本においてフランス現代文学の新しい小説または反小説アンチロマンと呼称される実験小説ヌーヴォー・ロマンが浸透しつつあった時期である。実験小説は昭和三十五年前後から日本でも注目され始め、ナタリー・サロート／白井浩司訳『不信の時代』（昭和三十三年十月、紀伊国屋書店）や白井浩司『小説の変貌』（昭和三十五年三月、白水社）などで紹介された。『三田文学』（昭和三十五年十月）では「特集・『反小説』小説論」が編まれ、以後は実験小説ヌーヴォー・ロマンの代表的な作家であるナタリー・サロート、ミシエル・ビュートル、アラン・ロブリングエらの作品が次々と邦訳されていく。

ちようどこの時、福永も小説の新たな方法論を模索する実験小説ヌーヴォー・ロマンに関心を寄せていた。『書物の心』（昭和三十五年四月）で福永は「こうした新しい運動は、移植される際に、公平かつ聡明な批評家によって擁護されなければ、いたずらに持ち上げられるか、いたずらにけなされるかのどちらか」(1)だと述べ、友人である白井浩司の『小説の変貌』について次のように評価している。

白井はサルトルから出発して「アンチロマン」に行った。サルトルやカミュの成長の跡は、彼自身の成長と密接に結びつく。マルローやチボーデは、既に僕らの学生時代にその代表的作品を発表し終わっていて、僕らはそれを遺産として受け入れていた。従ってこの「小説の変貌」は、批評の変貌も含めて、白井や僕のような世代が、どのようにフランスの現代文学を見て来たかの一つの証拠のようなものである。

このように単にフランス近代の伝統的な小説概念を否定するのではなく、小説のあるべき姿を追求しようとする文学傾向には、福永

の小説手法へと通じる一面を窺うことができるのではないだろうか。

長らく「海市」は福永の自作自解である「著者のことば」³⁾を論拠として、音楽的に読み解こうとする試みが重ねられてきた。早くにはそれが同時代評に見られるし、「平均率クラヴィア曲集」の二十五章からなる形式や音楽的效果を「海市」にあてはめ読解しようとする論考⁴⁾に通説化されてきた。だが、本論で試みるのは、このような音楽に引きつけた読解から離れて「海市」の構造を検討することである。具体的にはロブ・グリエの『嫉妬』(昭和三十二年刊、ミニユイ社)を参照しつつ、語り手と語りの問題から「海市」における実験スリッパ小説の試みを明らかにしたい。

第一節 「海市」の構造―意識的に描かれる多義性―

「海市」は「私はこの話を、私が蜃気楼を見に行ったところから始めたいと思う」という冒頭で始まる。これは洪太吉の「私」という一人称による語りであり、一見この独白形態が「海市」の語りの特徴かと思わされる。しかし、読み進めるうちに「私」以外の登場人物に加え、語り手の明らかにされない数人の「彼」「彼女」からなる断章が現れる。しかも、断章と断章の切れ目は「*」の目印のみで細分されており、その時間配列がばらばらなために、読者は言語の線条性に従って容易に読解することが叶わないのである。

よって「海市」の研究においては、この「*」で区切られる断章数や、個々の登場人物を特定しようとする分析が積み重ねられてきた。湯川久光を始め高木徹、栗山嘉章らは皆「彼」「彼女」がどの登場人物にあたるのかという精緻な読解表を作成している。⁵⁾ところが「海市」の主要人物は「私」「彼」「彼女」(彼(洪)、古賀、菱沼、野々宮)、「彼女」(安見子、弓子、ふさこ)の七人と少数であるにも関わらず、先行論において細部で「彼」と「彼女」の解釈に齟齬が生じてしまうのである。

たとえば、湯川久光は「私」「洪」の語りである節をa節、「彼」「洪」の視点による節をb節、「彼女」「安見子」の視点による節をc節と分類する。そして例外として、第十二章と十八章のb節は、共に弓子の視点によると述べる。⁶⁾しかし、個々の断章で「彼女」が自らを指して用いる人称代名詞に注目してみると、「彼女」が安見子の場合は「あたしもお清書を済ませました」(一章三節)「あた

くしにも教えて下さいませんか？」（八章三節）「あたしは一体その人の顔を覚えているだろうか」（二十三章二節）という形で「あたし」または「あたくし」を使用する。弓子の場合は「わたしとあなたとどっちが先に死ぬかしら」（一章三節）「わたしはどうしても子供が欲しいんだけど」（二十一章二節）という形で「わたし」を使用するのである。このように一章から二十三章まで一貫して「あたし」「安見子」と、「わたし」「弓子」という人称代名詞が使い分けられている。

すると、湯川久光が例外とした第十二章と十八章の他にも、七章三節の「彼女」は、弓子と考えることが可能だろう。この節は「彼」と「彼女」が湖上でボートに乗り、「彼女」が「彼」に対する愛を確認する場面である。「わたしか？」「だってわたし漕げないわ」という会話や、「わたしは一生この人を愛し続けて行く」という心内語から、湯川久光が述べたように「彼女」＝安見子ではなく、この節の「彼女」は弓子なのである。したがって「彼女」が弓子であるならば、必然的に「彼」は洪ではなく、昔から弓子の焦がれていた菱沼であることが推測される。また、栗山嘉章はこの七章三節を『彼女』ボートの上での古賀とのデート」と解釈するが、「わたし」「弓子」の生涯愛し続けると誓う「彼」が古賀であるはずはなく、菱沼であると訂正することができるのである。

さて、このような細かな代名詞の使い分けにまで留意して、作品世界の理解を深めることを要求する手法は、実験小説ヌーヴェル・romanの一つの形態である。ここで白井浩司が『小説の変貌』で取り上げたロブ・グリエの「嫉妬」を見てみよう。「嫉妬」は一見、作中人物を指す「彼女」が用いられることで、三人称小説のように捉えられる。しかし、実は作中に姿を現さず、「私」という代名詞によっても自らを語らない語り手が存在する。「嫉妬」の主要人物は「彼女」「農園主の妻」、「彼」「隣人のフランク」、フランクの妻クリスチアーヌ、農園主「夫（語り手）」である。また「彼女」に関しては、Aとも表記される。しかし、読者が小説を読みとるうえで「彼女」とAは同一人物であることが明らかとなるため、小説内ではそれが明記されていない。白井浩司は、この夫が「彼女」妻A」とフランクとの仲を疑い、物陰から二人を観察し続ける姿について次のように指摘した。

邦訳の一二頁終わりに、《ともかく彼女は、四人分の食器を並べさせておいた》という表現があるが、注意深い読者なら誰であるか考えられると思う。つまり、A、フランク、その妻、の三人以外にもう一人いるはずなのだ。この四人目こそAの夫、すなわ

ち物語の話者なのである。いままでのような場合には、《私》なる人物が登場し、《私》がしゃべり、動き回り、そして《私》の目をおして物語が語られ、諸人物の姿が読者の前に提示された。その《私》はたいいていの場合名前がついている。ついていないときは、作者と同一視してさしつかえないようだ。『嫉妬』の話者もこの《私》と結局は同一の存在であろう。だが、彼はまったく登場せず、名前もなにもわからない。妻やフランクの言動を観察する視線に化した、というべきであろう。⁷

要するに妻の言動に向けられた「嫉妬」の視線は「彼」「彼女」という一読したところ、客観的に思われる夫の叙述によって、執拗なまでの情念として表現されるのである。同時にその視線は自由に過去と現在を往還し、夫にとつての現在もしくは回想を語り続けるための装置として存在する。それはあたかも「海市」における洪太吉の語りの特徴や方法と類似してはいないだろうか。

さらに白井浩司によれば「嫉妬」の原題『La jalousie』には、情念という意味と共に日よけ、ブラインドという二重の意味が込められているという。つまり夫はブラインドの陰から密かに観察した妻の言動を「いま、Aは、中央の廊下に面した内扉から寝室にはいった。彼女はいつばいに開かれた窓の方を見ない」「彼女は、相変らず明るい色のドレスを着ている。昼食のときに着ていた、とても体にびったりとしている立襟のドレスだ」と語り記録するのである。この場面は作中で幾度となく繰り返し描かれるのだが、やがて語られる妻の言動は、実際に夫が観察し得た事実の報告なのか、単なる空想もしくは妄想なのか判然としなくなっていく。たとえば、フランクが食堂でムカデを潰す場面に着目してみよう。Aは恐怖のため目を大きく見開き「しなやかな指を持った手は、ナイフの柄を強く握りしめた」と描写される。しかし、この描写は次のように変化し反復されていく。

フランクは、なにもいわないで、ふたたびAを見つめる。それから、音も立てずに立ち上がる。Aも百足も動かない。彼はナプキンをまるめた束を手にして、壁に近寄る。

しなやかな指を持った手は、白い食卓布をぎゅっつつかむ。

フランクは壁からナプキンを放し、柱礎の傍の舗床の上で、なにかを爪先で潰してしまう。それから彼は、うしろの食器戸棚

の上できらめいているランプの右手の自分の席にもどる。

そしてAの「しなやかな指」についての描写は、いつしかナイフの柄から「白い食卓布をぎゅっとなつかむ」に変化し、次の場面ではフランクとAの居場所さえも変わってしまう。

フランクはなにもいわないで立ち上がり、タオルをとる。それを束に巻き、忍び足で近づき、百足を壁に押し潰す。つぎに寝室の床の上で、それを爪先で踏み潰す。

つぎに、彼は寝台の方にもどる。そして行きがけに、洗面台の傍の金属棒に、化粧タオルをかける。

しなやかな指をもった手は、白いシーツをぎゅっとなつかんだ。

このように、実際は一つの情景であったはずの場面が、夫の連想から生じた意識の流れによって飛躍し、時間の逆行や場所の変化と共に多義的に捉えられるのである。作中に姿を現さない語り手である夫は、自らの存在を「嫉妬」という「視線に化す」ことで、単なる三人称小説ではない ヌーヴェル・roman 実験小説としての試みを明らかにさせるのだ。それは「嫉妬」という題名が持つ意味の二重性のみならず、夫の視線が情念を語るという小説の二重構造を表象しているといえよう。ロブリーグリエはその意図を次のように解説する。

しかし読者は彼の声を聞かず、絶対に彼の姿を見ない。読者はただ彼がそこにいることを感じるだけだ。(中略)

つねに現存し、削除されることのないこの語り手は、順序よく物語るということを眼中におかない。すべての場面は彼にとつて、現在のものであるか、あるいは失われたものであるからなのだ。彼の近くの範囲が宇宙を構成する。《ここ》であり、《いま》である宇宙を。

このような「嫉妬」に適用された二重の構造を「海市」にあてはめ考えることはできないだろうか。たとえば、その構造＝作者によって意識された作品解釈の多義性は、渋太吉の次のような語り¹⁰に現れている。

我々の人生は脈絡のない無数の挿話から成り立っている。そのどれがつまらぬ偶然にすぎず、そのどれが重要な運命の一環であるのか、容易に見さだめのつくものではあるまい。しかも時が経つにつれて、それらの挿話の或るものは脱落し、或るものはその人間の生の本質を示すものとして、因果関係のパズルの中に嵌め込まれることが出来る。しかし現在の時間の中にある限り、我々はその現実が重要なものであるか否かを、まるで分っていないのである。私に出来ることは、自分に関しては過去の挿話を一つ一つ、順序もなく、その重みを量ることもなく、思い出すことであり、他人に関しては、彼等のあり得べき挿話を、一つ一つ、順序もなく、想像して愉しむことだけである。人生というものはばらばらの挿話の集積なのだ。¹⁰（「海市」一章一節）

ここで渋の語る「あり得べき挿話」とは、他者の過去を自己了解可能な範囲で「想像」することと思われる。それは冒頭の一文「私」に見られる単一的な始まり方から、やがて「彼」「彼女」という多義性の物語へ変容するのである。いわば言語の中で仮想された、たとえば全てが渋の独白であるかのような世界が展開する可能性を、この語りは示唆している。だとすれば、福永によって意識的に描かれた多義性そのものの読解が「海市」には必要となるだろう。

第二節 語り手と語りの問題―読者参加型小説として要請された機能―

「嫉妬」の語り手の語りには、深い情念が視線によって描写されるという特徴が窺えた。では「海市」において、その視線の役割を果たすものは、洪の言葉にあるように「一つ一つ、順序もなく、その重みを量ることもなく、思い出す」ことであると同時に、他者の過去を「想像して愉しむ」ことではないだろうか。これまで「海市」の「彼」「彼女」の断章は、神の視点または「ボヴァリー夫人、それは私だ」と語るフローベールのように、福永^ニ作者の語りであると捉えられてきた。このような人称代名詞の問題に関して、^{ヌヴォー}小説の先駆者であるナタリー・サロートは『不信の時代』で「一人称の物語は、読者の無理からぬ好奇心を満たし」「作者の懸念をもしずめ」るが、一人称小説の持つ「体験したことのあるような真実性」は「読者を心服させ、猜疑心を起こさせない」と同時に「類型化」という弊害をもたらすと指摘している。⁽¹⁾つまり、読者は「緊張感を失うとすぐに」「かれ自身それに気づかず」に類型化を行うのである。サロートは、だからこそ読者はささいな端緒からでも「作中人物をこね上げてしまう」と述べた。

また、とりわけサロートは一人称小説や普遍的視点から作中人物を描くことで、時間の流れを自由に見渡そうとする小説形式に懐疑を抱くのである。なぜなら、読者の読書経験によって類型化された既存の人物像は、作者が描こうとする作中人物にとっての事実あるいは真実を歪曲してしまいかねないからだ。そして、サロートは作家の創造行為が、読者の協力なしには成立し得ないという^{ヌヴォー}小説特有の共通概念をこう語る。読者が類型化による性急な作中人物理解をやめ「作者その人と同様に内面から作中人物を認めねばならない」と。要するに「作者の空想を己れのものとするとき」読者は「はじめて作中人物の内部を知る手がかりがえられる」のである。この^{ヌヴォー}小説が求める小説の機能は、洪が語る語りする方法と共通する。つまり、語り手の自然発生的に蘇る記憶や知覚を忠実に再現するという「海市」の構造は、読者が積極的に創作行為に参加することを要請するのである。それは小説の機能として、読者による意味の生成が問われる、いわゆる読者参加型小説と考えられよう。

ここでその機能を明らかにするために、「海市」という題名が表象するものと、安見子という名前の由来について確認したい。先走っていえば、この二点は三章で触れる天人女房説話と合わせて考察する必要がある。まずは「海市」のエピグラフに着目しよう。「東方海雲空復空／群僊出没空明中／蕩搖浮世生萬象／豈有貝闕藏珠宮／心知所見皆幻影」という七言律詩が、蘇軾の「登州海市」から一部引用されていることは周知の事実である。この漢詩には、登州へ着任した蘇軾が噂に聞いた蜃気楼¹²〓海市を見たいと、海竜〓竜王に祈願することが語られている。翌日、季節外れの蜃気楼は願い通りに現れる。「心知所見皆幻影」すなわち、人の目に映るものは全て幻の影と知りつつも、蘇軾は神に海市の出現を願い叶えられたのである。

さて蘇軾のように、洪も蜃気楼を見るために出掛けた岬¹³で、安見子と出会う。同じ場所、同じ時間に二人は蜃気楼を見たのだが、洪と安見子それぞれの認識は次のように異なるのである。洪は「さつきは町の風景のように見えないこともなかった」と安見子に語りかけるが、安見子は「あたしには人の顔のように見えませんでしたわ」（一章一節）と答える。したがって、この場面は蜃気楼が何に見えるか、ということ自体が多義性を示唆し、それを見出すものなのである。あたかも、蘇軾自身が海市〓蜃気楼に憧れ惹きつけられたように、福永のエピローグにも多義性や多義的なものに惹きつけられる人間の心理が暗示されていると考えられる。だとすれば「海市」という題名そのものが、蜃気楼のごとき多義性を象徴するのではないだろうか。

次に、安見子という名前の由来について考察したい。洪と安見子の会話から「安見子」という名前の捉え方を確認しよう。やはり、ここでも洪が「由緒ある名前」と言うと、安見子は「軍国主義みたいで嫌い」と返し、洪が「安見しし」という枕詞には「平和で心が穏やかな」意味があると話しかければ、安見子は「あたしなんて全然平和な感じ」でなく「もつと猛烈なの」（一章二節）だと答える。このように二人の間でも「安見子」という名前の捉え方には異なりがあり、そこに多義性を窺うことが可能となっている。

また、補足として安見子自身が「父がつけたんですわ。萬葉集の中に、我はもや安見子得たりみな人の得がてにすとふ安見子得たり、つて歌があるんですわ」と自分の名前の由来を明らかにしている。その歌は、藤原鎌足が天皇の采女である「安見兒」を得た、と舞い上がる得恋の歌¹⁴であることを付加したい。この本来は得られないはずの女性を得た、という屈託のない喜びの愛の歌は、鎌足と洪との対比をも連想させる。ところが、翻って「海市」全体を眺めて見ると、実際は安見子を喪失してしまった、という現在から過去を振

り返り、洪は「海市」を語り始めているのである。結果的に、洪にとって「我はもや安見子えたり」というこの歌は、イロニカルな重複となる。

ここに弓子でもふさこでもなく「安見子」という名前が、福永によって選択された重要な意味を読みとることができるのである。したがって「海市」は、単に読者に作者の世界観を押しつける小説ではなく、それを読者に問うことで多義性を生み出すのである。それが新たな方法論を模索する実験ヌーヴオー・ロマン小説の形式であろうし、言語の冒険小説とも呼べるだろう。そして、ロブ・グリエやサロートが試

みた小説の機能を踏まえるならば、一つの読みの可能性として「海市」全体は、洪一人の独白とも読める余地を残すような手法を、福永は採用しているのである。

たとえば、西田一豊も述べるように「海市」で最初に始まる「彼〓古賀」「彼女〓安見子」の挿話（一章四節）は、夫婦の書齋での会話である。もちろん洪はそれを知りようもないが、「あたしお清書を済ませました」という安見子の言葉に着目すれば、洪の誘った音楽会にやってきた安見子が「古賀の原稿の清書を頼まれてるの」（十三章三節）と口にしたことによって、たとえ古賀夫妻の会話であっても想像可能な情報が、洪に与えられているのである。また安見子から届いた手紙の筆跡を見た洪は「こんなに綺麗に書けるなら清書を頼まれるのも無理はないな」（十五章一節）と納得していることから、それは了解できる。他にも洪が美術評論家の出版記念パーティで偶然、古賀と再会し「アナスターシャ」と思われる「バア」へ出かける場面に着目したい。まず前述の最初の会話で「彼〓古賀」が「彼女〓安見子」を「アナスターシャ」へでも行ってみるか」と誘い、「あらまたアナスターシャ？さてはだいぶお熱なのね？」（一章四節）と安見子にからかわれる場面がある。そこから古賀は、しばしば安見子を「アナスターシャ」へ連れて行くということが窺える。さらに洪と古賀が出かけた「バア」でも同じく、ホステスから「今日は奥さんは御一緒じゃないの？」「古賀先生は奥さんに夢中なのよ。いつもお店に奥さんを連れて来るの」（八章三節）と知らされるのである。つまり、洪が「彼」「彼女」の断章を、洪自身の言葉通りに「想像」していたとすれば、それらの挿話を想像するにあたり、洪は予め全ての情報を得ているともいえる。

ここで福永の「海市」執筆当時、昭和四十三年における小説構造に対する意識を確認してみよう。福永は昭和二十八年から「二十

第三節 ヌーヴェル・ロマ 実験小説の試み—安見子という謎めいた女性像—

安見子については小学生時代、雨の中で子猫を拾うという挿話（十一章三節、後掲の内容概略参照）以外に、詳細な過去を知ることができない。それはあたかも洪によって捉えられた現在の中にしか、存在しない女性のように描かれているのである。そこから西田一豊は、安見子が「異界から降り立った天女の姿の表徴」ではないか、という一つの読みを提示した。たとえば、西田一豊が示す安見子の「頭に巻いたスカーフのあまりが風のために鳥のように顔のうしろで羽ばたいていた」（一章一節）という姿は、まさしく天女の降臨を思わせる。さらに安見子の行動を天人女房説話になぞらえるならば、洪の目の前から突然、その姿を消す理由も「自ら進んで異界へと帰っ」たと理解されるのである。

では、西田一豊の指摘する天人女房説話について、留意すべき点を確認してみよう。この説話は天女が羽衣を人間の男に奪われたために、その妻となる異類婚姻譚である。天女は神女の象徴である羽衣を失い地上の男と結婚するが、再びそれを手にした時は、元の神聖な身となり天へ帰らねばならない。しかも、神女との婚姻は、破局に終わるのが原則なのである。その説話を再現したかのような場面が「海市」には存在する。

そのうちに悪魔がこっそり耳打ちしたので、私は立ち上って足音を盗みながら彼女の脱いだものを纏めて持ってきてしまった。バスの中から水を使う音がしていた。待っている間に窓の外でしきりに小雀が鳴いていた。「あら、あたしの着るもの？」と彼女が叫んだ。

（十七章二節）

「彼女の脱いだ服を纏めて持ってきてしまった」という行為を通じて、この場面で洪は天人女房説話の登場人物を演じている。しかし、安見子はしだいに説話の枠組みから外れ始めるのである。作中で安見子は洪に「自分を抑えて、あなたをたくさん好きにならないように、一生懸命にやってみたんです。でも駄目でした。あたし、もうどうにもならなくなってしまったんです」（二十三章一節）と告げる。もはや安見子は羽衣を奪われ仕方なく男と暮らす天女ではなく、男を自ら愛し行動してしまうのだ。そこには、男が水浴する天女の衣を隠し、彼女を所有するという物語と、既に古賀を「選んでしまった」という自己責任によって「あたしを取り囲む枠の中に縛られているのよ」（十九章一節）という彼女の事実との乖離が現れるのである。だが、あくまで「海市」を語る主体が洪であるならば、読者の安見子に対する安易な性格付けは拒まれる。換言するならば、福永が「海市」において実験を試みた手法が、天人女房説話という枠組みに囚われることで、全く生かされなくなってしまっているのである。

さて、ここで再び『二十世紀小説論』の「純粹小説」について振り返ろう。そこから理解されるように、ジイドの「贖金づくり」は福永にとって多大な示唆を受け取った作品である。「海市」の上梓された昭和四十三年当時に、福永が参照できた資料の一例として、小林秀雄の「私小説論」¹⁷を次に確認したい。小林は「贖金づくり」作中の小説家であるエドワールの言葉によって、ジイドが「自然派の小説家達は人生の断片という事を言ったが、彼等の大きな欠点は、その断片をいつも同じ方向、つまり時間の方向に、ある長さに切つて了う事だ」と述べる点を引用する。また「読者は読みながら無数の切口に出会う」と小林は語り「エドワールに言わせれば、在来のリアリズム小説は、この無数の切口に鈍感だった」とフランス近代リアリズムの批判を行う。と同時にジイドが「この様な現実を、作者は缺を全く入れないでそのまま表現したい、少くとも現実の呈している現実を無数の切り口を暗示する様に缺を入れたい」と考えることを指摘する。

つまり、実験小説ヌーヴェル・romanの一形態として「純粹小説」を捉えるならば、小林の言説にあるように「少くとも実際の現実の呈している現実を

無数の切り口を暗示する様」描く現実らしい虚構化が、すなわち「純粹小説」であると定義できるだろう。それは本質的に小説に属さ

ない要素Ⅱあるがままの人生や、小説の夾雑物を排除した小説のことを指すのである。よって「純粹小説」とは、作者が敢えて未整理の材料だけを提示するために、その創作行為に読者の能動的な参加が求められるヌーヴォー・ロマン 実験小説という形式の前段階に該当すると考えられる。

だとすれば、福永は日本におけるヌーヴォー・ロマン 実験小説の追究を「海市」で試みたのではないだろうか。その実験性の追求は小説展開の冒険であ

り、安見子が天人女房説話の枠組みから外れ、自ら行動し始めることによって成されたのである。

おわりに

ヌーヴォー・ロマン 実験小説という形式を取る「海市」において読者は、与えられた本文を自分で組み合わせ、推理しながら物語や主題を構築していかざるを得ない。いうなれば「海市」は、サロートが指摘した読者を受動的な享受状態にとどめる小説とは異なり、読者の多義的な読みを許容する。要するに「海市」はその自由な読みを尊重し、それに呼びかけることで、読者と共に自己の内的世界に問いかける小説なのである。さらに付言するなら、それは小説を書くという行為を、意識化しようとする小説の試みでもあったのだ。

とはいえ、福永は「海市」と対の題名となる「廃市」（昭和三十四年七月〜九月）のように、読者をたやすく均衡の取れた安定した作品世界に導き描くこともできたはずである。ところが、福永は古くから培われる小説の構造を、自明の前提とはしなかった。つまり「海市」において、わざと意図された不明晰さを試みた福永の意識は、天人女房説話という枠組みに回収されない、作中人物にとっての事実性、または真実にあったといえよう。やがて、その事実性に見出された価値は、順不同に現れる作品の内在的時間構造の問題として「死の島」へ展開するのである。

【注】

(1) 高島正明・清水徹共訳「特集・『反小説』^{アンチノヴァル}小説論」(『三田文学』十月号 昭和三十五年十月)

(2) 福永武彦「白井浩司『小説の変貌』(白水社刊)」(『福永武彦全集第十五卷』所収 昭和六十二年一月 新潮社)

(3) 福永武彦「著者のことば」(『福永武彦全集第八卷』附録収録 昭和六十二年十二月 新潮社)

一人の画家を主人公に、恋愛の幾つかの相を描いて、現代における愛の運命を追求した。バツハの「平均率クラヴィア曲集」に倣い、男と女の愛の「平均率」を、「前奏曲」と「フーガ」とを交錯させる形式によって描き出そうと考えた。

(昭和四十二年十月)

(4) 代表的な同時代評および先行研究をあげる。

① 森川達也「巧緻を極めた技巧 通俗的テーマを克服する」(『図書新聞』昭和四十三年二月二十四日)

② 佐々木基一「現代では恋愛小説は可能か」(『群像』第二十三卷第三号 昭和四十年三月)

③ 湯川久光「福永武彦「海市」の構成」(『国文学春秋』十一月号 昭和四十七年十一月)

④ 倉西聡「福永武彦『海市』論―その音楽性の内実―」(『武庫川国文』第四十五号 平成七年三月)

⑤ 高木徹「福永武彦『海市』研究ノート―章立ての改稿をめぐって―」(『中央大学人文学部論集』第五号 平成十三年一月)

⑥西田一豊「福永武彦「海市」論―構造と語り―」（『日本近代文学』第七十二集 平成十七年五月）

⑦栗山嘉章『『海市』（福永武彦）論―裏切りの構図―』（『長野県国語国文学会研究紀要』第六号 平成十七年十一月）

（5）右③⑤⑦に同じ。

（6）湯川久光は単行本の第一部から第三部まで「…」で区切られた部分を章、「*」で区切られた部分を節とする二十三章に区分した。本論でもこの区分方法に従う。ただし、文庫本と全集は、頁を改めることで章とする二十五章である。以下は本論のために、執筆者が捉え直した単行本を基本とする内容概略である。また「」内は各節の主体となる人物の代名詞を示した。

第一部 一章 一節「私」洪（安見子と出会う。南伊豆の左浦）

二節「私」洪（その夜、幻のような安見子の面影を思う）

三節「彼」洪（彼女⇨弓子との対話。弓子が語る死生観。自宅の茶の間）

四節「彼」古賀（彼女⇨安見子との対話。自宅の書斎。）

二章 一節「私」洪（安見子と出会った翌日。スケッチ場で彼女と対話）

二節「私」洪（その夜、宿の浴室で偶然、安見子の裸体を垣間見る）

三節「彼」洪（彼女⇨弓子との対話。弓子はアルコールに依存。自宅）

四節「彼女」安見子（彼⇨古賀とバアにて。愛を知っているのかと自問）

三章 一節「私」洪（浴室での事件後。安見子が洪の部屋を訪問）

二節「彼」洪（彼女⇨弓子が家出を企てる。洪は妻の自殺を案じる）

三節「彼女」安見子（彼⇨古賀と舗道での対話。自動車を前に感じた死の誘惑）

夫の無理解。「あたしは悲しいのに」

四章 一節「私」洪（安見子が部屋を訪問した翌日。一緒に防波堤など散歩）

二節「私」洪（その夜、安見子の部屋に忍び入る。翌朝、黙って彼女は宿から姿を消す）

三節「彼」洪（彼女Ⅱ弓子と百貨店の屋上での対話。死に囚われる弓子を説得するが心は通じず）

四節「彼女」安見子（彼Ⅱ古賀と画集について対話。自殺した画家を無責任と批判。が、安見子は決意すれば未練はないと言いつつ）

五章 一節「私」洪（安見子が姿を消した日。彼女を知ったことで、衰弱から回復）

第二部 六章 一節「私」洪（伊豆から帰宅。息子Ⅱ太平、母との対話。弓子と別居中という事実が判明）

二節「彼」洪（彼女Ⅱ弓子と渡仏する菱沼五郎を見送る。「死を指して歩く」弓子を救おうと求婚）

三節「彼女」安見子（古賀から求婚されるが喜べない。「あたしは悪い女」）

七章 一節「私」洪（旅行後、数日経て弓子を訪問。弓子から菱沼の帰朝を知る）

二節「私」洪（研究所で講義後、佐浦へ旅行を勧めた木本良作Ⅱ洪の弟子と会う）

*三節「彼女」弓子（彼Ⅱ菱沼と湖上でボートに乗る。「わたしは一生この人を愛し続けて行く」と決心）

四節「彼女」安見子（結婚を前に、昔の恋文を処分。結婚する相手Ⅱ古賀を愛しているのかと危ぶむ）

八章 一節「私」洪（美術評論家のパーティに出席。古賀信介と再会）

二節「彼」洪（友人Ⅱ古賀に明日ふさごと心中すると打ち明ける。「芸術家としての使命」は？と問われ思いとどまる）

三節「私」洪（バアで戦中派の件で議論しているところへ、古賀の妻として安見子が現れる。旅行以来の再会）

四節「彼」洪（彼女Ⅱふさこを見舞う。病の彼女は「一緒に死にたい」と言い、洪も戦死するのなら共に死にたいと思
い始める）

五節「彼女」安見子（雑誌で見つけた複製画が、夫の友人Ⅱ洪の画だと知る。その画家は情死しようとした、と聞き興
味を覚える）

九章 一節「私」洪（バアから帰宅。二十年前ふさこを裏切り生き延びた事実を苛まれる）

二節「私」洪（翌朝、思い余って安見子に電話。会う約束を取り付ける）

三節「彼」洪（彼女Ⅱ弓子と別居一週間後。最後の衝突が起こった夜を思い返す。ふさこの件を知った弓子に、赦せな
いと罵られる）

四節「彼女」安見子（デパートで洪の個展を偶然みかける。明るい色彩の中に「深い苦しみ」を感じる。「どんな人なの
か、あたしはもともと知りたい」）

十章 一節「私」洪（山門で安見子との逢い引き。洪は自分の愛の意識量が、常に相手より上回る必要があると語る）

十一章 一節「私」洪（安見子が洪のアトリエを訪問。洪の息子Ⅱ太平と会う）

二節「彼」洪（彼女Ⅱ弓子と姑との同居の件で議論。洪は幼い頃、迷子になった記憶Ⅱ虚脱感を思い出す）

三節「彼女」安見子（小学校時代。雨の中で捨て猫を拾う。放課後、猫は死んでおり、全てが無駄に思えた）

十二章 一節「私」洪（彼女Ⅱ安見子と港町のホテルで会食。「悲しい」に襲われ、洪に対してどこまでが本心か迷う）

二節「彼女」**弓子**（彼⇨菱沼からの別れ話。「あの人は行ってしまおう、**わたし**を置いて行ってしまおう」）
三節「彼女」安見子（彼⇨野々宮圭吾との別れ話。「あたし決めたのよ」）

十三章 一節「私」洪（母との夕食と対話。弓子に対する愚痴を聞かされる）

二節「私」洪（別居後の弓子を訪問。弓子は旗岡浪子の洋裁店で働いているが会えず、浪子と対話）

三節「私」洪（安見子と音楽会へ出掛ける。帰り際、会場で浪子と弓子に遭遇）

四節「彼」洪（プロポーズしてから数日も経たぬうちに彼女⇨**弓子**が自殺未遂）

五節「彼女」安見子（彼⇨古賀によく見る悪夢（自分のお葬式、地球に亀裂が入り真二つになる）を語る）

十四章 一節「私」洪（安見子との逢い引き。夏休みは古賀と避暑地で過ごすと告げられる）

間奏曲

十五章 一節「私」洪（仕事に猛然と取り組む。避暑中の安見子から「悲しげな調子」の手紙が届く。心配で、こっそり別荘近くのホテルに赴く）

第三部

十六章 一節「私」洪（木元とその友人野々宮（⇨安見子の元彼氏）が洪のアトリエを訪問）

二節「私」洪（音沙汰のない安見子へ電話したが、古賀と飲むことになる。彼女が妊娠したと知る）

三節「彼」洪（洪の京都旅行の件で彼女⇨**弓子**と対話。毎年節分の時期になると出掛けると指摘される）

四節「彼女」安見子（彼⇨古賀と出産子育ての件で対話。資格が「なさそうなのよ」と責任に拘る）

十七章 一節「私」洪（安見子が沈黙する理由を知るために電話）

二節「私」洪（安見子と軽井沢で逢い引き）

三節「彼」洪（彼女〓ふさこの墓参り）

四節「彼女」安見子（野々宮とデート。「あたし少し気がくしゃくしゃすることがあるの」）

十八章

一節「私」洪（バアへ一人で出かけ、安見子が「若いハンサムな男性」〓野々宮と二度きたことを知る）

二節「私」洪（洪の個展会場にて①浪子と弓子 ②古賀と安見子 ③菱沼たちとの対話）

三節「彼」洪（パリでの菱沼との対話。菱沼は芸術家として家庭に否定的。洪は「彼女〓弓子に対して責任がある」と
心中、穏やかではない）

四節「彼女」弓子（洪が伊豆へ旅行中に、太平を連れて空港へ。菱沼の帰朝を見守る。「その上わたし」が何を望めると
いうのだろう）

十九章

一節「私」洪（山門で安見子と逢い引き。「あたし来ない決心をしていたのに」という彼女の別れ際の言葉が耳から離れ
ない）

二十章

一節「私」洪（①野々宮から安見子の持つ不安を聞く ②浪子が弓子との離婚意思を確認に来訪。）

二節「彼」洪（ふさこの墓参りに嫉妬する彼女〓弓子との対話）

三節「彼女」安見子（子供に関する古賀との対話）

二十一章

一節「私」洪（①古賀の来訪と安見子の家出 ②泥酔した弓子の介抱）

二節「彼」洪（彼女〓弓子と子供の件で対話。「わたし欲しいのよ、どうしても欲しいのよ」）

三節「彼女」安見子（古賀との新婚旅行。「あたしは不意に幸福になったり、不幸になったりするんです」）

二十二章 一節「私」洪（古賀の来訪と安見子からの電話。「あたし、あなたにお会いしたいのよ」）

二節「彼」洪（彼女Ⅱふさこと死ぬ約束の反故。「虚無よりは苦悩を選んだ証拠として、もう暫く生きていきたいのだ」）

二十三章 一節「私」洪（安見子との最後の電話。「あたしが駄目だってきめちゃったんだもの」）

二節「彼女」安見子（再び南伊豆の佐浦での洪との出逢い）

(7) 白井浩司「嫉妬について」（白井浩司『小説の変貌』昭和三十五年三月 白水社）

(8) 白井浩司訳「嫉妬」（白井浩司・中島昭和訳『集英社版世界の文学二十五 ロブ・グリエ／ビュートル』昭和五十二年十月 集英社）「嫉妬」本文の引用は全てこれに拠る。

(9) 注(7)に同じ。

(10) 福永武彦「海市」（昭和四十三年一月 新潮社）。本章の「海市」本文の引用は、先行研究との比較と一貫性を重視するため、これに拠った。注(6)参照のこと。

(11) ナタリー・サロート「不信の時代」（白井浩司訳『不信の時代』所収 昭和三十三年十月 紀伊国屋書店）

(12) 蘇軾「登州海市」（国民文庫刊行会編『続国訳漢文大成 文学部 第十六卷』所収 昭和五年十一月 国民文庫刊行会）

(13) 蜃気楼を見に出掛けるという場面は、江戸川乱歩「押絵と旅する男」（『新青年』六月号 昭和四年六月）の「わざわざ魚津へ蜃気楼を見に出掛けた帰り途であった」という冒頭部分と似通っている。この類似点は、本章の初出となった阪神近代文学会第三十八回冬季大会（平成二十一年十二月十二日）において、信時哲郎先生よりご助言いただいた。

また「海市」には「私の意識の中を、この女の面影が揺らいでいた。私は昔読んだ探偵小説に、「幻の女」という題名のあった

ことを思い出していた」(一章二節) という一節がある。ウィリアム・アイリッシュの「幻の女」は、戦後間もない昭和二十一年二月に乱歩が読了し「新しき探偵小説現れたり、世界十傑に値す」と大絶賛した推理小説である。「海市」に「幻の女」という題名が登場するのは、推理小説に造詣が深く、加田伶太郎という筆名で自らも推理小説を執筆する福永ならではの、乱歩に対するオマージュの意が込められているのかもしれない。

(14) 万葉集には「吾者毛也 安見児得有 皆人乃 得難尔為云 安者児衣多利」(卷二・九十五)と記されている。(鶴久・森山隆編『萬葉集』昭和四十七年九月 桜風社)

(15) 福永武彦「純粹小説」(『二十世紀小説論』所収 昭和五十九年十一月 岩波書店)

(16) 注(4)⑥に同じ。

(17) 小林秀雄「私小説論」(『小林秀雄全集第三卷』所収 昭和四十三年一月 新潮社)

はじめに

「冥府」(『群像』昭和二十九年四月号および七月号掲載)は、後に発表される「深淵」「夜の時間」と合わせて『夜の三部作』と称される中篇小説の一つである。従来、これらの作品群には「いずれも暗黒意識を主題にして、それを三つの違った面から取り扱っている^①」^②という福永の発言が着目され、その「意識」を究明することで、作品上に創作者としての福永の自己認識を読みとろうとする試みがなされてきた。その結果「暗黒意識」とは、昭和二十八年までの約六年間にわたる福永の療養所体験によって培われた意識であり、これらの作品群は決して思弁的な作品ではないと考えられてきた。こうした経緯から、首藤基澄は「冥府」および「深淵」を「敗者の痛憤で裏うちした現実批判の書」と捉え「非現実的な観念小説ではない」と述べる。また、鳥居真智子も「冥府」は「福永を脅かし続ける死の意識である『暗黒意識』」を主題とし「そこからの脱出願望」が志向された作品であると指摘した。

もちろん、作者の実体験が作品に投影され、関与する場合もあるにちがいない。しかし、作者の実存を作品上に探るこのような論は、概して『夜の三部作』各作品における読解の自立性を妨げる恐れがある。くわえて、こうした観点は、もっぱら作品の独自性を作者の

病床体験に基づく意識Ⅱ「暗黒意識」の表出に求め、小説世界を作者福永にひきつけ理解するという立場に立っている。つまり『夜の三部作』は、作者自身の膠着した意識から脱却を図るために執筆された、という一括した観点へ結びついてしまうのである。したがって、本論では先行論のように、病床体験下に棄損した福永の主体性が、回復に向かう兆しを作品の背後に窺うことはしない。それよりも、個々の作品自体が持つ成立背景を分析し、各作品に備わる固有の創作方法を明らかにしたい。まず、その契機として、福永にとつて困難な時期に根差した認識とは別個に、「冥府」という作品が目指した方向性について検証を行う。

次いで、もう一点、留意したい問題がある。従来の「冥府」論は『夜の三部作』を形成するという性質上、単独で論じられることが少なく、後の作品に通じる可能性を探るための一作品として概括される傾向があった。そういった「冥府」のみを対象とする論考が僅少であるなかで、山田兼士はボードレールの「憂愁」から得た詩法が「冥府」に受容されたことに言及する。そして「冥府」は「極めて微細な薄明の希望」を「発見し認識するための、体験としての習作」^{エッセイ}となり、晩年の大作「死の島」へと連なる主題を併有すると示唆した。^③さらに、西岡重紀は死んでなお生前の記憶をひたすら想起せねばならない「冥府」の作品世界を視座として、「現在と過去という時間の照応のもとに立ち現れる神秘的な場」が「冥府」であり、ボードレールの「万物照応」の詩法^④によって作品が生成されると捉え直した。^⑤つまり、福永はその詩法を、登場人物の内界（≡精神）と、外界（≡断片的な記憶を喚起する物質や感覚）とが照応することで誘発される「記憶の表象」として、作品内に摂取しているのだという。

このような西岡重紀の提言を承けて、構築的な働きをもって発揮される詩法の検討は「冥府」を概括する論点から作品の自立性を認める方向へつながり、西田一豊も「冥府」が発想された原点を福永の詩作にあると論じている。^⑥この論考は「冥府」という作品の「人物名が固有でなく、その特徴を『抽象化』して用いられている点や、『暗黒意識』としての死後の世界『冥府』の、夢の世界にも似た、錯綜し漠然としている風景」が、「観念」的であることを否定できないとする。ただし「観念」そのものを明確化する検証ではなく、福永の総作品にわたる「構想上の関わり」から「観念」性が生まれた要因をたどるにとどまり、その質的な検討までは行われなかった。

そこで、ややもすれば抽象的かつ観念的といわれる「冥府」という作品理解のために、福永の病床体験だけに根差すことのない「暗黒意識」について、改めて問い直してみたい。その際、考察の端緒として、昭和三十年前後に広く注目された、実験小説の先駆けと

なる不条理演劇の方法との比較を行うこととする。ここでいう不条理演劇とは、サルトルに代表される実存主義演劇をも含めた呼称である。とりわけサルトルの「出口なし」（昭和十九年）は、後に福永の「忘却の河」（昭和三十八年）でも言及される戯曲であり、「冥府」と共通する死後の世界¹¹他界観が描かれている。本論では、その点に着目し「出口なし」を取り上げ検討したい。

さらに、創作過程を確認する上で看過できない福永の批評「実存主義文学」（昭和二十四年）と、サルトルの実存哲学理論も参照しながら、「冥府」の作品世界について追究を目指したい。それは他作品および関連資料との比較から、単なる作品受容を指摘するにとどまらない。「冥府」の独自性を知る作業となるからである。よって「冥府」が依拠すると思われる作品は、福永の明示したものに限らず検討の射程に入れる。そこには、福永の創作方法である新たな認識の枠組みを論じることと、「暗黒意識」の意味を解明するという企図があり、その手立てとして作品に表象された思想とその背景を提示したい。

第一節 不条理演劇の特質と福永における受容

ベケットやサルトルの戯曲が、代表的な不条理演劇または実存主義演劇として、日本の演劇に多大な影響を与えたのは、主として昭和二十四年から四十年代にかけてであった。¹²従来のリアリズム演劇は、まず因果律に沿った物語の展開があり、その展開を通して原因と結果が対応する世界を表現するものであった。それに反して不条理演劇は、因果律によって構築された物語という枠組みはなく、ときに非論理的と受け取られる展開を見せる劇である。たとえば、ベケットの「ゴドーを待ちながら」（昭和二十八年）では、二人の登場人物がゴドーという人物を待っているにも関わらず、ゴドーは決して現れない。くわえて、それに対する合理的な解決策を持たない二人は、無意味な会話や歌などを繰り返すのみで、その場でゴドーを待つ以外、行動の選択肢はないのである。このように、登場人物の言動と、それに対する結果とが、対応関係で結ばれない世界を不条理と呼ぶのが、一般的な意味での不条理演劇の試みであった。

この「ゴドーを待ちながら」¹³について、実験小説を試みる作家ロブ・グリエは「サミュエル・ベケット―舞台における現前」（1953, 1957年）において「ゴドーを待ちながら」に窺える実存哲学理論との類縁性を次のように解釈する。¹⁴

したがってわれわれは、今度こそ、彼らが主役の不在をカバーするだけの役割にとどまる、ただの繰り人形ではないということを、確信することができる。彼らが待つことになっているあのゴドーが、《現前する》^⑧はずの人物ではなくて、彼ら、デイディーとゴゴーが《現前する》^⑨べきだったのである。

彼らを眺めているうちに、突然、われわれは、現存する^⑩という事実はどういうことなのかを示すという、演劇的表象のあの重要な機能を理解する。(中略) 演劇の登場人物は、たいていの場合、われわれの周囲で、自分自身の実存から目をそむける人間がするのとおなじように、ある役割を演じることしかない。それに反してベケットの戯曲のなかでは、まるで二人の浮浪者が、役割を、^⑪たず、登場したとでもいうような具合なのである。

ここでロブリグリエは、ベケットの戯曲に表象される、登場人物はただ「そこ、^⑫に現存する」という、人間存在の特質について語っている。さらに、ベケット以前の戯曲には、登場人物が舞台上に存在する根拠として、具体的な状況や目的、それに基づいて展開していく物語世界が存在していたことを示唆する。つまり、これまでの戯曲ならば、必然的に主役のゴドーこそ存在する人物でなければならず、二人の脇役に、彼を待つという「役割」がある以上、彼こそが舞台に現れる必要があった。ところが、ベケットの戯曲には因果的に説明可能な物語がなく、ただその場に登場人物の身体が存在している、という不条理な状態のみが舞台上で表現されるのである。

これは一見、本質に先だって存在するものが実存だと考える、サルトルの実存哲学の理論的反映のように思われる。しかし、サルトルは人間存在の根拠として、超越的存在である神の不在をあげ「人間はみずからつくるところのもの以外の何者でもない」と述べる。^⑬すなわち、これまで人間存在の拠り所となっていた超越的存在^⑭神が失われた「無」の世界^⑮において、その代替として人間「みずから」の主体性を存在根拠にしようとするのが、サルトルの立場である。したがって、サルトルの実存哲学が提示する不条理とは、ベケットの演劇において示される「役割」という存在根拠なく登場人物が物理的に存在することの不条理とは、自ずと異なるものと考えられる。

いうまでもなく、従来の演劇の描く秩序だった世界が解体したところに、不条理を見出す点において両者は、同じ指向性を共有している。しかしながら、サルトルには人間存在の根拠である「みずから」の主体性Ⅱ実存によって、不条理な「無」の世界に新たな秩序を与える、という打開策がある点に留意せねばならない。つまり、サルトルは主体性を肯定することにより、人間存在の根拠が神意に見出される世界を否定する。それは、神という創造者によって人間の本質が規定されることへの懐疑である。サルトルは、何より先にまず人間は実存し、その後人間「みずから」が本質を造るのだ、という有意味な世界へ「無」の世界を交換しようとするのである。これに対して、ベケットは閉塞的な状況に陥ってもなお、人間はただ「現前する」という人間存在の特質としての不条理を、あえてそのまま舞台上に表象している。それゆえ、サルトルの問題とする不条理とは意を異にすると考える必要があるだろう。

では、こうした不条理という問題について、福永がどのように捉えていたかを、次に引用する「実存主義文学」⁽¹⁾で確認したい。

僕達は絶対の偶然として、自由な主体として、投げ出されている。従って縛られていないことにより自由であるが、また自由によって逆に縛られている。この自由とは、人間が人間であることを自ら選ぶことである。それはまた同時に他人を選ぶことであり、選択によって全責任を負うことである。人間は単独者であり、同時に全体人である。

こうして人間は、自由であることを強制され、自らの責任によって自らを選択しなければならぬ。即ち存在は行為であり、行動をのぞいて現実はない。

これはサルトルがいうところの、人間とは「主体的にみずからを生きる投企」であり、「各人をしてみずからあるところのものを把握せしめ、みずからの実存について全責任を」「全人類にたいして」⁽²⁾負うものだとする理論と同質の意見である。さらにサルトルは、人間「みずからの実存」Ⅱ主体性が肯定され、「全人類」の「選択」として普遍化される過程を説明している。このサルトルの立場は、右の福永の批評「実存主義文学」と通底する。なかでも看過できないのは「行動をのぞいて現実はない」とする福永の見解である。つまり、福永は人間が存在することの意義を、ただそこにあるⅡ「現前する」という受動的な「現実」では認めようとしないのである。

くわえて、この批評で福永は、人間の実存が本質に先立つという理論の具体化が、サルトルの論文の多くに見られるだけでなく『蠅』(1943)『立入禁止』⁽¹³⁾(1944)『墓場なき死者』(1946)『汚れた手』(1948)等の戯曲、『賭はなされた』(1947)の映画脚本」に提示されているという。なお『立入禁止』(＝「出口なし」)については、福永も「忘却の河」の三章「舞台」、『婦人之友』昭和三十八年九月号)で、演出担当である学生に次のように語らせている。

だいたい今度我々が取り上げたサルトルの「出口なし」というのは、登場人物だって僅か四人なんだし、お互い気が合っていないと舞台がちつとも盛り上がらない。一人一人が主役なんだ。特に安田君のエステルと藤代君のイネスとが、うまく噛み合うかどうか、そこが大事なんだからね。(中略)この芝居は本当はそんなに易しくないんだ。何しろ実存主義ってのは、この前黒川先生の講義を聞いたから君たちにも分っていると思うが、こういう演劇形式に於いて最も明瞭にあらわれている。

ここに登場する若者たちは、作品発表当時に隆盛であった学生演劇の演目として「出口なし」を演じることに情熱を注ぐ。次の引用は、藤代家の次女香代子が上演直前の舞台裏で、胸の内に抱える緊張と孤絶感を持って余している場面である。

他人なのだ、みんな他人なのだ、と彼女は考えた。脚本の中の主要なテーマである「地獄とは他人のことだ。」というガルサンの白が、ふと浮び上った。他人がいることによって、他人が鏡の代りに自分の姿を映していることによって、地獄は成立する。そして家族も亦、他人の集合なのではないだろうか。

この引用から分かるように、福永はサルトルの「出口なし」に注目し、単に文学的流行として取り上げるのではなく、それを「家族」という「他人の集合」が生む「地獄」として、自作の中で有機的に位置づけようとしているのである。もちろん「忘却の河」(昭和三十八年)が発表されたのは、「冥府」(昭和二十九年)より九年後のことではある。しかし、福永はサルトルの著作が邦訳される以前の昭

和二十四年の段階で、既に実存主義文学について批評しており、充分サルトル作品に意識的であったことが推測される。よって「出口なし」についても、「冥府」執筆時に視野に入れていた蓋然性が極めて高いといえよう。⁽¹⁴⁾

付記すると「出口なし」は、昭和三十年に全集の形で翻訳出版されている。これ以降、サルトルの著作は昭和四十年代にかけて広く読まれ、特に学生演劇では「出口なし」などの実存主義演劇を盛んに取り上げ、上演を行うことが多かった。⁽¹⁵⁾ もちろん学生だけでなく、劇作家たちも思想劇といわれるサルトルの戯曲に関心を示している。たとえば「蠅」の翻訳者であり、劇作家である加藤道夫は「舞台を通して真に、今日的な世界像や人間像に僕自身のイデオを託したい」と「切実な希い」を抱き、「美しいだけでは間にあわない」(俳優座六月公演「パンフレット」昭和二十七年)という文章で次のように述べる。⁽¹⁶⁾

僕は人々の心にもつと此の時代に普遍的なカタルシスが行われねばならないと思う。此の時代に生きている我々に共通な、切実な普遍的感銘が生きて来なければならぬ、と思う。それはもはや、写実主義や心理主義の能く為すところではない。今日の人間達に共通な不幸、矛盾、不条理、或いは又我々の望み得る何等かの可能性に対して作者の抱く「思想」のみがそのことを能く為すであろう。

このような時代背景に鑑みれば、『夜の三部作』が発表された時点でサルトル作品への直接的な言及がある訳ではないものの、「冥府」にはサルトルの思想、とりわけ「出口なし」のように文学的な形態で示されたものからの影響を認めてよいだろう。これまで「冥府」とサルトルの「賭はなされた」との類似を指摘する論⁽¹⁷⁾はあつたが、福永が「カフカやサルトルを下敷きに使った覚えはまったくない」と反駁したためか、「出口なし」とを比較する論はなかった。しかし「出口なし」と「冥府」はともに、作者独自の構想による死後の世界を舞台とする作品である。右に示した状況から判断すると、「冥府」が「出口なし」と無関係に構想されたとは考え難いのではないだ
ろうか。

「出口なし」に登場する死者三名は、一室に幽閉され、お互いを監視するような各々の視線に支配されている。やがて、彼らは永遠に他者の視線に囚われ続けることで、自分が自分であるという自己同一性の危機に直面することになる。この点について、先にも引いたように「忘却の河」の香代子は、自らが演ずることになる「出口なし」のテーマを考え続ける中で、「他人が鏡の代りに自分の姿を映していることによって、地獄は成立する」との思いに至っている。ここで、香代子が考えるようにして「地獄」が出現するのだと捉えるならば、「出口なし」との比較は、その類似と相違の考察によって、「冥府」独自の観念を解き明かす一助となるであろう。

第二節 異なる他界像―サルトル「出口なし」との比較―

まず「出口なし」⁽¹⁰⁾の梗概を挙げよう。主要登場人物はガルサン、イネス、エステル三名で、それぞれが何の因果関係も血縁関係もなく、ボーイによって「第二帝政式サロン」風の部屋に通される。実は全員が死者たちであり、舞台となるのは死後の世界という設定である。しかし、その事実は観客にとって当初から自明のものではない。舞台が進行し、登場人物たちの会話が重ねられることで、徐々に三名の通された部屋こそが、死後の世界Ⅱ他界なのだと明らかになるのである。その一室で、三名の登場人物はお互いの死の経緯や理由に加え、自分が死んでいなくなった世界を見つめることまで強いられる。しかも、彼らは己に課された責務として、常に同室の他者の視線にさらされ続けるのだ。最終章の第五景は、ガルサンの「地獄とは他人のことだ」という印象的な台詞を含む長い独白で始まる。彼らはやがてイネスのいうように、お互いが「たった一人の群衆」として、いつ果てるともなく同室の相手Ⅱ他者を見続けねばならないと悟る。「出口なし」は、その意を決したガルサンの「よし、続けるんだ」という台詞で終わっている。

この戯曲で着目したいのは、登場人物の生前の記憶や人格が、そのまま死後の世界にも継続し、彼らは既に自分が死者だという認識を、はつきり持っているように設定されている点である。たとえば、ガルサンは部屋に到着すると「それにしても、まさかこんなとこ

ろとは思わなかった……君だつて知つているだろう、娑婆ではどんなふうについてるか、「どこにあるんだ、焼串は？」、「焼串に焼網に革のじよごは？」とボーイに尋ねる。いうまでもなく、この「焼串」や「じよご」とは、死者が地獄で受ける責め苦の道具である。それをガルサンが、まるで軽口をたたくように質問していることから、彼はそこが死後の世界であると既に知っていると見てよい。

また、イネスは当初ガルサンを「地獄の鬼」と勘違いする。そこで、彼は「僕はジョゼフ・ガルサンといって、政治評論家、文筆家です」と自己紹介をし、彼女の名前を尋ねる。彼女もまた「イネス・セラノ、未婚です」と自らを紹介している。このことから、彼らは生前の記憶を持ったまま、この「地獄」に來たという設定であることが理解されよう。そして、二人の間で次のような会話が交わされるのである。

ガルサン 怖くないんですか。あんたは。

イネス 今さら仕様がなわ。以前、まだ望みを持っていた自分なら、怖がるのもよかつたけれど。

ガルサン (静かに) もう希望はない。けれども、僕たちはやつぱり以前なんだ。僕たちはまだ苦しみはじめちゃいないんだ。

観客は、このような戯曲の展開を通じて、しだいにこの「第二帝政式サロン」と呼ばれるホテルの一室が、サルトルの構想した死後の世界Ⅱ他界であることに気づかされるのである。

一方「冥府」の主人公「僕」は、「まず気づいたのは、僕が歩いているという事実だ」と言い、自分が何者か「思い出せない自分に一種の腑がいなさを感じ」ている。しかも「もつとも少しも疲れていなかった。おかしなことだ。僕はもうずっと歩いているのに。思い出す限りに於て、随分前から、せつせと歩いていたのに。しかし歩く前の記憶は返って来なかった」と、自分の置かれた状況に違和感を抱きつつも「自分の死んだことさえも、最初」全く把握していなかった。つまり、現世から他界の冥府に來た時点で、「僕」は生前の記憶を、すっかり忘却してしまっていたのである。

さらに「出口なし」の登場人物は、生前の名前が死後の世界でも通用するが、「冥府」では他者が認識した、死者の人生の意味を抽象

した名称が与えられる。たとえば「僕」は「余計者」、「教授」は「知識を追った者」、「踊子」は「愛しすぎた者」、「自殺者」は「愚劣さに耐えられなかった者」という名称でそれぞれ呼ばれることになる。これらの名称は、多くの場合、冥府の世界で開かれる「法廷」で付与される。しかし「僕」の場合は、まだ「法廷」が開かれていないため、冥府で初めて出会った教授から「そうか、君は余計者か」と呼ばれ、作中では「僕」の名称として扱われている。

ところで、この「法廷」とは、「秩序」と呼ばれる現世へ帰るための必須の関門とされる。死者たちは、ひたすら苦痛に満ちた過去を思い出す義務が課されているが、十分に己の過去を思い出したと判断されたとき、ようやく死者たちによる陪審制の「法廷」が開かれることになる。つまり「僕」が冥府で再会した友人「自殺者」によれば、「此処ではお互いがお互いを裁くのだ。超越的な意志は存在しないのだ。我々の中の無意識が、我々を法官として選び、七人の無意識の総和が一つの意志として被告を裁くのだ。だから裁く者は、いつか裁かれる者」となるのである。

その「法廷」で死者たちは「新生」を宣告されるまで、幾度となく己の悔恨に満ちた過去を思い出し、上告を続けねばならない。もし「新生」に値するとの判決が得られたならば、そこで初めて死者は「秩序」へ帰ること、すなわち現世へ転生することが許され、想起した一切の過去を忘却するにいたる。しかし、彼らにその時は容易に訪れない。

こうした点から考えれば、サルトルも福永も、それぞれの文化の中で共有される既存の地獄のイメージ、たとえば罪業を悔い改めない魂が、火炙りや拷問などの刑罰を受けるといった類のものは、異なる他界の創造を志向したことは明白であろう。いわば彼らは作品上に、己という存在に囚われ続ける地獄Ⅱ死後の世界を構築しようとしたのである。

さて、このような「冥府」と「出口なし」の他界を理解するにあたって、次に掲げるサルトルの「実存主義とは何か」は手がかりの一つとなるだろう。

たとえ神が存在しなくても、実存が本質に先立つところの存在、何らかの概念によって定義されうる以前に実存している存在がすくなくとも一つある。その存在はすなわち人間、ハイデッカーのいう人間的現実であると、無神論的実存主義は宣言するのである。

実存が本質に先立つとは、この場合なにを意味するのか。それは、人間はまず先に実存し、世界内で出会われ、世界内に不意に姿をあらわし、そのあとで定義されるものだとすることを意味するのである。実存主義の考える人間が定義不可能であるのは、人間は最初は何者でもないからである。人間は後になつてはじめて人間になるのであり、人間はみずから造つたところのものになるのである。このように、人間の本性は存在しない。その本性を考える神が存在しないからである。人間は、みずからそう考えるとこのものであるのみならず、みずから望むところのものであり、実存して後にみずから考えるところのもの、実存への飛躍の後にみずから望むところのもの、であるにすぎない。人間はみずから造るところのもの以外の何者でもない。以上が実存主義の第一原理なのである。

この引用に続けてサルトルは、「無神論的」実存主義の「第一原理」を言い換えて、「これがまたいわゆる主体性である」と述べている。つまり、人間はあらかじめ神による創造という「本質」によって存在するのではなく、まず現実的に存在し、己を「みずから造る」として「主体性」を発揮し「実存」するのだという。しかし、「出口なし」に登場するガルサンらは、神による創造という「本質」にとどまっておらず、死後においてもなお「みずから造る」ことを試みない。彼らは生前の意識の継続を疑うことなく、そのまま受け入れてしまふ死者たちなのである。このような死者たちを、あえてサルトルが描いている点に留意すべきであろう。つまり、サルトルはそのような人物造型を通して、人間の「実存」について警鐘を鳴らそうとしているのだ。それは、人間の存在は神の創造によって保証されている、と妄信する人々に対する問題提起であり、この戯曲の主題の一つだと認められるのである。

一方「冥府」の登場人物たちについては、他界に到着直後、過去の記憶はほとんど奪われている。「僕」の場合であれば、「僕の死んだ後のことは何も知らない。いな、自分の死んだことさえも、最初、意識に登ることはなかった」のである。この他界で死者たちは、白昼夢⁽²⁾によって過去を追体験することで、しだいに生前の記憶を取り戻していく。その過程は、死者が生前に明識し得なかった「人生の本質」について、己の過去の記憶の断片から再検証を強いられることを意味する。このように「冥府」の他界は、「出口なし」のそれとは明確に異なつた、ある種裏返し⁽³⁾の他界として設定されているのだが、この他界で求められているのは、いわばサルトルのいう「み

ずから造る」ことなのである。つまり「冥府」の死者たちは、過去の記憶から人生の意義を見出し「主体性」を回復することを要求されているのである。

しかし、ついぞ「僕」は「法廷」が開かれるに値するような過去が思い出せない。もちろん「僕」は「自分の不確かな記憶を再び生き」るにつれて、過去の「僕が誰であったかを次第に知」っていく。しかし、この死後の世界における自分について、「僕」は「僕が誰であるかを知ることとは出来なかった」というのである。すなわち「僕」は、「人生の本質」への再検証が求められる他界に存在していながら、生前の「僕」と同じく、確かな自己を未だ持ち得ていないのである。その意味において「僕」という自己の存在は、その根拠を持たないまま、ただそこにあるにすぎないのだ。

このように「冥府」では、死後の世界における己の存在さえも不確かであるのに対し、「出口なし」で描かれる「地獄」では、自分が去った現世のその後を見ることが可能である。死者たちは死亡日や死因についても明確に記憶している。たとえば、エステルが「あなたがあれなされたのは」と、イネスにおずおず尋ねると、「先週。あんたは？」と即答できるのである。そして、エステルは、本当なら知り得るはずのない自身の告別式について、次のように「まざまざ見ている体」で語る。

エステル あたし？あたしは昨日。式もまだすつかり済んじやいませんの。(極めて自然に話すが、いふ通りのことをまざまざ見ている体。) 風が妹のヴェールをあおっている。一生懸命、泣こうとしているわ。さあ、さあ、もうひとときばり。そう、黒いヴェールのかげに、涙が二つ、ちつぽけな涙が二つ光ったわ。オルガ・ジヤルデは今朝はずいぶん不器量に見える。あの人、あたし妹の腕を支えている。アイシヤドーがはげるから泣きはしない。あれがもしあたしだったら……。あの人は、あたしの一番の親友だったのに。

この後、彼らはお互いの死因を質問し合い、エステルは「肺炎」、イネスは「ガス中毒」、ガルサンは「一と月ほど前」に「弾丸を十二発くらった」と、いとも簡単に返答している。

一方「冥府」で描かれる死後の世界では、自分が立ち会ったことのない過去はもちろん、自分が去った現世のその後を見ることも叶わない。それは、次に引く「嫉妬した者」「情熱にほろびた者」と呼ばれる被告の発言からも明らかである。

私はあいつが不義をしているのをこの眼で見たわけではない。私は何度も過去へ帰ったが、この私のいない場所に立ち会うことは出来なかった。私は昔の、あの燃えるような嫉妬の苦しみを繰返して味わい、何度もこの眼で確かめたが、しかし私のいないところであいつらがどういふふうにしていたのか、そいつを見ることは出来なかったのだ。それが分らねえばかりに、私は今でもこうやって苦しんでいるのだ。一体あいつは本当に罪を犯したんだろうか。本当に私に背いたんだろうか？

この訴えに、陪審員は「我々は過去の行為に立ち会うことが出来るだけだ、我々の想像に立ち会うことは出来ない」と冷酷に言い放つ。

実は、ここで明らかなように「冥府」という他界において、過去の記憶を断片的に思い出すという作業は、想起する当人の苦悩を解決することが目的なのではない。「冥府」の死者たちにとって、それは己の過去を詳細に知るための「行為」としてあるだけなのである。仮に、過去の人生を再検証した結果「自分の意識」⁽²⁾を明確に捉え得た、と被告人がいくら主張したとしても、陪審員がそれと認めない限り、裁判は延々と開かれ続ける。この「冥府」に描かれた不条理な世界では、己を思い出すという「行為」ただそれだけでは、「新生」の宣告には繋がらないのである。

それでは、この他界で死者に要求される「自分の意識」とは一体なにか。それは先に触れたように、死者たちが人生の意義を「みずから造り」「実存」することに他ならない。ただし、そのためには陪審員^{II}他者によって、被告人が「みずから造る」ことを果たせた、と認知される必要がある。ところが、この他界には超越的存在や絶対的な審判を下す法官が存在しない。代わりに裁判を行うのは、自らも「新生」の宣告を待ち続ける死者^{II}他者たちであり、しかも何が「新生」に値するのか把握していない陪審員たちなのである。よって、たとえ被告人が過去を想起することで、生前の「人生の本質」に触れ得たと考えたとしても、「嫉妬した者」のように「それが何になるのだ」と叫ぶ限りにおいては、想起するという「行為」は無為にとどまるしかないのだ。こうして「行為」の意味が失われるこ

とで、「冥府」という世界は、人生の意義を「みずから造る」という死者の「主体性」 〓 「実存」が、容易に実現しないという「地獄」を描くのである。

一方「出口なし」の登場人物は、己の「主体性」の存在を根本から疑わず、死後の世界においても、生前の自己との同一性がそのまま保持されていると錯覚している。彼らはこの他界でも、未だ不可侵の主体があると信じ、そこから永遠に抜け出せない「地獄」に陥っているのだ。つまり、サルトルが「出口なし」で描くのは、「主体性」 〓 「実存」を「みずから造」ろうとしないにも関わらず、それが時空間（生死）をも越境した普遍的な観念であるかのように、錯覚する人々の存在する他界なのである。

それに反して「冥府」の死者たちは、己の「主体性」 〓 「実存」を認識したと主張したところで、他者が開く裁判においては、容易に理解されず、結果的に否定されてしまう他界に存在している。このように福永は、登場人物の「主体性」が根底から信頼され難い、冥府という他界を描くのである。つまり「出口なし」の場合は、最初から確立した「主体性」があると思ひ込み、その錯覚が登場人物に疑われることなく継続するのだが、「冥府」においては、そのような他界が設定されているわけではないのだ。

換言すれば「冥府」の死者たちは、「主体性」とは何かを把握していない陪審員によって、「人生の本質」について審問されるという不条理な他界に投げ出されている。あたかもそれはベケットの不条理演劇のように、ただ「そこに現存」している人物と同様、存在根拠を剥ぎ取られた人物として表現されているともいえよう。ただし、福永はそこにとどまらず、「最初は何者でもない」人間が「みずから造るところのもの」として「実存」していくという、「主体性」の可能性を「冥府」の死者たちの姿を通して追及するのである。

第三節 言明された主体の揺らぎ―「暗黒意識」という観念―

「冥府」に描かれた他界は、不確かな「主体性」のままでは「新生」が承認されない世界である。しかし、この死後の世界では、主観によって捉えられる自己像は、他者の承認を得なければ何の意味も持たず、私が私であるという「個」としての絶対性は根底から懷疑にさらされている。「冥府」の世界のこうした特性を考えるうえで、次に引くサルトルの文章は手がかりとなるだろう。なお、この文

章はナタリー・サロートの『見知らぬ男の肖像』⁽²³⁾（昭和二十二年刊行）に、サルトルが寄せた序文である。

常套句はみんなのものであり、わたしのものでもある。それはわたしのなかでみんなのものになるものであり、わたしのなかにおけるみんなの現存なのである。それは、本質的に「一般性」なのだ。それをわたしの所有にするためには、ひとつの行為が必要である。つまり、その行為によって、わたしは自分の独自性を脱ぎ捨て、一般性に加盟するのであり、一般性になるのである。みんなに似るのではなく、みんなに「なりきる」のである。こうしたいちじるしく社会的な加入によって、わたしは無差別な普遍性のなかで、すべての他人に自己を同一化するのだ⁽²⁴⁾。

ここでサルトルは、『見知らぬ男の肖像』の世界を右のように説明し、サロートが描いた「個」と「一般性」に溶解していく主人公の在り方について述べている。実際、このサロートの小説に登場する人物たちは固有名詞を持たず、ある特定の人物を「彼」「彼女」という代名詞で呼び、それ以外の人物は「彼ら」「彼女ら」と呼ばれている。語り手の「ぼく」は、自分と自分以外の他者を分離するための表現として、「彼」「彼女」または「彼ら」「彼女ら」を用いている。「ぼく」は「すべての他人に自己を同一化する」ことを強いられる状態に不快感を抱きながら、他者の観察を続けている。しかし「ぼく」によると、作中で唯一、名前を持って登場する「デュモンテ氏」さえも、慎重に個性を払い落とされた「一般性」の象徴でしかないのである。やがて「個」と「一般」の狭間で揺れ動く「ぼく」の意識は、「個」の追究よりも「無差別な普遍性」に埋没し、「一般性に加盟する」ことに安堵の希望を見出すこととなる⁽²⁵⁾。

つまり『見知らぬ男の肖像』では、人間存在の根拠であったはずの主体が、ついに「一般性に加盟する」ことで溶解してしまうという、いわば自己欺瞞の世界を描くのである。この事実に着目すると『見知らぬ男の肖像』と『冥府』の世界とは、「個」と「一般性」の問題を追究する点において共通するものがあるといえよう。しかし「冥府」で描かれる他界は、サロートが作中の「ぼく」に即して描き出した自己欺瞞を、許すことのない世界なのである。「冥府」の「僕」は白昼夢を見ることで、生前の記憶を取り戻していくが、「あなたは知らないから救われるのよ」「あなたはまだよく思い出さないから、悔恨の重みというものを感じていないのよ」という「踊子」

の言葉の意味に、次のように気づき始めるのである。

僕は三畳間で目を覚ました。そういうこともあったのか、と僕は思った。そのころはまだ若かった。人生は始まったばかりだった。どのような生きかたでも、その時にはまだ可能だったのに。

過去を思い出すことに何の意味があるのだろう、と僕は呟いた。きれぎれに思い出された過去。しかしそれらを一筋に繋ぎ合わせるものは何もなかった。或る時は中学生だった、或る時は親戚の居候だった。そして或る時は女に働かせてぶらぶらしている怠け者だった、どの断片も惨めで、下らなく、人生の本質からは遠かった。それでも、夢の中では、秩序に於ては、僕は確かに生きていたのだ。

当初「僕」は、この冥府では「思い出」すことが生きることだと考えていた。しかし、今では既に、それは「僕」が知っていたはずの記憶の想起でしかなく、「無意識」に沈んでいた過去の経験を反復することにすぎないと気づいている。ただ繰り返し、己の過去を断片的に再現させられる世界には、現在と呼べる時間が確かにあるのかさえ疑わしい。それは、いわば永遠の徒勞としての時間が支配する世界である。「僕」が「過去を思い出すことに何の意味があるのだろう」と考えたとおり、現世での生を「一筋に繋ぎ合わせるもの」など存在しないし、それを見出すことなどできるはずはないであろう。それゆえ、生の断片的な積み重なりの中に、「人生の本質」として因果の必然を見出すという、この他界の死者たち皆に課せられた行為は永遠の徒勞といってもよく、それこそ「踊子」が暗に伝えようとしていた「地獄」なのである。

それは一見「出口なし」の三名が陥った超越的な存在もなく、肉体的苦痛もない代わりに、他者である「あたし達の一人一人があとの二人にとって鬼」となる自意識の「地獄」と相似のものであり、出口も希望もない世界であつたようにも思える。ところが「冥府」には、現世に「新生」するという微かな希望が残っているかのよう描かれている。まだ完全に「冥府」からの出口は、塞がれていないのである。その世界で、いち早く「新生」を果たす唯一の人物として「踊子」がいる。次は「踊子」が、「新生！この女から一切の冥

府の記憶を剥奪せよ！この女に完全なる忘却を与えよ！」という判決を得ることになった決定的な記憶を、裁判で語る場面である。

——もつと思い出したことはありませんか？

踊り子は身を震わせた。素早い視線を僕に投げた。

——子供の頃、わたしのとても好きだった人がいます。その人は中学生でした。一度わたしが大事なお金をなくして泣いていた時に、その人がわけを聞いて、お金を持って来てくれたんです……。

そんなことを言っちゃ駄目だ、と僕は思った。しかし踊り子は続けた。

——わたしはそんなことがなくても、その人が好きでした。わたしは初めて、好きだというのがどんなことか知ったのです。それからもずっと好きでした。でももう会えませんでした。わたしが踊り子になってからでも、どんな人に抱かれていた時でも、いつもその中学生の面影を追っていたのです。一生、その人だけを愛していたのです。

このようにして「踊り子」は、断片的に思い出された過去を「一生、その人だけを愛していた」と語ることで「それらを一筋に繋ぎ合わせるもの」に把握し、「愛しすぎた者」として生きねばならなかった因果の必然を知ったのである。それを承け「僕」を含めた陪審員たちは「踊り子」に下す判決について、次のように討論している。

——しかしこの生には、死に釣合うだけの重みがない！と僕は抗弁した。

——重み！この人は生涯に四編も五編も死んでいるのです！この重みには死の方が釣合いません！

——愛は死よりも強い！よくって、愛は死よりも強いのです！と電気アイロンを手にした娘が叫んだ。だからこの人は、最初の打撃でも、二度目の打撃でも、死ななかつたのよ！

そして、これらの発言に続けて陪審員である一人の娘が「そうよ、この人はきっと力いっぱい生きてのよ！」と述べ、「僕」と「冥府」で暮らすことを望んでいたはずの「踊子」は、凶らずも「新生」という判決を得ることになったのである。この「法廷」での審判を契機として、生前において何者でもなかった「踊子」は、社会的立場を表わす「踊子」という名称を越えて、「愛しすぎた者」という「本質」に貫かれている存在としての自己を自覚したのである。

ここで「冥府」で提示される死後の世界の本質について、もう一度確認しよう。この他界に來た死者は、過去の記憶を消去されているにも関わらず、白昼夢で過去の己を想起せねばならない。しかし「僕」のように、いくら過去の断片を想起したとしても「どの断片も惨めで、下らなく、人生の本質からは遠かった」と意識する限り、決して「人生の本質」にたどり着けないのである。このように、白昼夢を介し思い出した過去は、死者に過去の己 \parallel 主体の無為を徹底して想起させるものとして描かれている。そのうえ、突如開かれる「法廷」では、この他界における現在の主体もまた、常に他者である陪審員の懐疑にさらされることになる。つまり、死者は「法廷」の審理によって示される自己と、この他界において理解してきた自己とが一致せず、分裂した存在であることを知らされるのである。最終的に死者は、陪審員の抱く懐疑を払拭するに足る「人生の本質」を示し「法廷」で認められねばならない。それが、この他界で与えられた永遠の課題の持つ意味であり、「法廷」での審判は、死者自身が生前の「人生の本質」 \parallel 因果の必然を理解した、と他者に容認されるために必要な関門だったのである。これらの経緯を経て、初めて死者は「新生」に値すると判断され「忘却」が許される。

したがって、「冥府」という他界では、「出口なし」のガルサンらのように、普遍的かつ不変的な主体の存続について疑問を抱かない登場人物は、許容されないのである。すなわち、ここは一個の主体であることの不可能性を絶えず意識することが、死者に強いられる他界なのだといえよう。その結果として、死者は自ら「個」の存在の否定を余儀なくされる。それは先験的に備わっていることが前提であったはずの主体を、死者たちが訝ることを意味し、その矛盾自体が「冥府」の主題の一つと考えられる。つまり、この他界 \parallel 冥府において登場人物は、本来あると信じてきた自己を他者の審理に委ね、一旦、消滅することとなる。そのうえで、過去の完結した生を貫く「人生の本質」を把握し、新たな主体 \parallel 自己が「実存」することを目指さねばならないのだ。

ただサルトルのいうように、人間は常に「みずから造るところのもの」であるならば、死に至る瞬間まで、その途上にいることにな

る。よって仮に、一つの完結した人生全体を意義づけ総括しようとするならば、それは死後の世界で自己を完成する以外に術はない。ここに「冥府」という他界が、死後の世界として設定された福永の意図が窺えよう。ただし、そのような設定を持つ「冥府」の中で、「新生」の宣告を受けたのは「踊子」ただ一人である点に留意したい。「新生」は「僕ぐらい新生のための条件を備えている人間は他にいない」と豪語する「自殺者」にも、「此所では、意識はただ過去の人生を思い出すことのみ集中し、それ以外には……」と語り、この他界の生活を論理的に把握しているかのように見える「教授」にも許されていない。いわんや「法廷」を一度も開かれたことのない「僕」にとって「新生」の宣告は、はるか「遠い先」のことであるようだ。これらの事実から判断すると、「冥府」という作品には、確かな「主体」を獲得し「実存」することがいかに困難であるかという、福永の認識と作為を見るべきであろう。福永は「冥府」執筆時期の昭和三十年前後にかけて、当時の実存主義文学の達成を咀嚼しつつ、人生における不確かな「主体」の存在をヌーヴォー・ロマン実験小説の課題として追究しているのである。

このように福永の問題意識を理解すると、「冥府」という作品世界を通して表象される人間存在の不条理こそが、「暗黒意識を主題化した」ということになるのではないか。しかし、従来のように作中人物が語る「意識」そのものを「暗黒意識」と短絡してはなるまい。つまり、単に「教授」が裁判で陳述した「現在の自我意識は存続しながら、時間と空間から遊離しているが如き感じ、覚醒していながら睡眠状態にあるが如き感じ、そういった意識の落とし穴の如きものの中」に入り込むことが、「暗黒意識」に陥ることではないのだ。そのように考えると、この他界の構成員の一人にすぎない「教授」が、滔々と陳述した「暗黒意識」を、「冥府」という作品世界に立ち現れる「暗黒意識」についての思索そのものであると捉えるべきではないのである。

最後に付言すると、「冥府」の「僕」は『見知らぬ男の肖像』に登場した「ぼく」のように、「一般」の中に溶け込むことができないという点にも触れておきたい。次の引用は、末尾に示される「僕」の独白部分である。

そうして彼女はまた新生し、また死に、また新生し、また死に、……そしてそうした繰返しの末に、いつかは、また同じ踊子として、僕の目の前に現れて来ることがあるかもしれない。しかしそれは遠い先のことだ、それこそ殆ど永遠と言ってもいいほどの遠

い先のことだ。

僕はよろめき、そして歩き続けた。それは最早、希望というにはあまりにもしらじらしい、微かに心の中で揺れているものだった。しかし希望が僅かでも香料のように残っているから、絶望は一層味が苦いのだ。それは恰も日没前の仄かなうすら明りが、明るみの故に、夜よりもいっそう絶望的に感じられるのと同じようだった。

こうして「僕」は、この不条理な世界でなお、普遍的かつ不変的な主体の存続を疑わず、「踊子」が冥府に「また同じ踊子として」戻ってくる可能性を希求し続けている。

しかし、この他界にきた死者たちは、「新生」を果たすことが目的として設定されていることを思い起こさねばならない。つまり「秩序で彼女とまた一緒になることは望めないとしても、此所^{こゝ}でなら、僕等はまた一緒に暮せるだろう。その時まで、僕は待つことが出来るだろう」と考える「僕」は、死者が果たすべき本来の目的を、この他界でいつか「踊子」と再会するというものにすり替えてしまっているのだ。この一点において「僕」は、完全な「忘却」の果てに「新生」を待望する死者たちとは、はっきりと孤絶している。生前「寄生虫のように他人の庇護の下に生き」「人生の余計者」であった「僕」は、この他界においても、依然として「余計者」なのである。そのため「冥府」の「僕」には、サロートの描く「一般」性に埋没することで安堵した「ぼく」のように、自己欺瞞に陥ることさえ許されていないのである。

また仮に、「僕」が「踊子」との再会を断念し、この他界の死者たちと同じく「新生」を望むにしても、小説内では「新生」の可能性が示されていない。しかも未だ「僕」は、「踊子」が「新生」に至ったような「愛しすぎた者」に対応する名称さえ探り得ていないのだ。今の「僕」にあるのは、「人生の本質」からは程遠い「余計者」という名称一つのみである。このような永遠の徒勞に封じ込められた不条理な状況を、福永は「暗黒意識」として「冥府」に表象したのだと理解できよう。それゆえ「僕」は「余計者」ではない「僕」という主体を求めて、この他界で永遠に揺らぎ続けねばならないのである。

おわりに

昭和三十年前後の福永は、不条理演劇という新たな文学的方法に関心を示し学んでいた。「冥府」は、その成果を小説という形において、実践した作品のひとつである。福永とフランス文学との有機的な関連性は知られていたが、これまで戯曲を積極的に取り上げる論はなかった。よって本論では、まずサルトルの「出口なし」と、ベケットの「ゴドーを待ちながら」を取り上げ、人間存在の条件として不条理という特質が表現されることを確認した。ただし、サルトルは、神という超越者を失った不条理な世界で、人間が負う「主体性」|| 「実存」を普遍的な「個」として肯定する。一方、ベケットは人間がそこに存在することの意味や根拠を喪失してもなお、物理的に身体が存在する状態を不条理とし、「主体性」は絶対的なものでない、という否定的な立場を取っている。

この両者が表現した不条理の特質の差異を考慮すると、「冥府」において表出された不条理の観念は、自己|| 「主体性」を肯定しないベケットの不条理を包摂している。しかしながら、現代小説の方法を拡張しようとする福永は、サロートが『見知らぬ男の肖像』で試みた登場人物の「個」と「一般」という相克する意識や方法にも着目した。それゆえ、あえて福永は死後の世界である冥府を舞台とし、もはや何者でもない人間存在の追究と、言明された主体の揺らぎを描くのである。そこには「冥府」という世界の絶対的な法則に取り

込まれてしまった人間の、その一生を必然として捉えることの違和と否定が示唆されている。つまり「冥府」という作品は、ついに他者によってしか承認され得ない不条理な人間存在を描く手段として、実験的な「方法小説」⁽²⁶⁾と「固有の方法」⁽²⁷⁾を目指したものであるであろう。そのように考えたとき、「冥府」という作品は、既成の方法を扱い続ける小説に対する抗いであり、その概念を崩すために「暗黒意識」という思索を表現した、積極的な観念小説であったのである。

【注】

- (1) 福永武彦「夜の時間」初版附記(『福永武彦全集 第三卷』所収 昭和六十二年十月)

この作品は、昨年度に僕が書いた「冥府」及び「深淵」と共に、「夜の三部作」と呼ばれるべき中篇のシリーズを形成するものである。それぞれに独立した物語だが、ただいずれも暗黒意識を主題にして、それを三つの違った面から取り扱っている点にのみ、共通点がある筈だ。

(昭和三十年六月)

- (2) ・首藤基澄「福永武彦の暗黒意識について―「冥府」「深淵」を中心に―」(『国語国文研究と教育』一号 昭和四十八年一月)
・鳥居真知子「福永武彦における志向「暗黒意識」―『冥府』から『幼年』の「闇」の实体に迫る―」(『甲南大学紀要 文学編九』 平成八年三月)

- (3) 山田兼士「冥府の中の福永武彦―ボードレール体験からのエスキス」(『昭和文学研究』三十一号 平成七年七月)

- (4) 「万物照応」の詩法について付記すると、伊藤整・河森好蔵・高津春繁ほか七名編『新潮世界文学小事典』(昭和四十一年五月 新

潮社)の「ボードレール」の項目で、福永は次のように解説している。

詩的方法として、彼は『万物照応』なる詩の中で示したように、「句と色と響きとは、かたみにうたう」^にような世界を描くための、映像を採用した。これは普遍的類推の応用であり、単に句と色と響きという五感の平面的なまじり合いのみでなく、万物が垂直に詩人の魂の深部に下降し、超感覚的な神経によってとらえられることにより、そこに詩的密度に貫かれた内的世界を構築しようとする。その場合、彼の理知はつねに批評家であることを要求するゆえに、詩は批評をほらみ、その批評が彼に許容した鋭い現実観察によって、外界と内部とを同時に、同一次元において描き出した。

- (5) 西岡重紀 『冥府』における記憶描写をめぐって―最初の記憶とボードレール― (『人間文化論叢』第六号 平成十五年三月)
- (6) 西田一豊 『冥府』の系譜―福永武彦「冥府」論 (『日本近代文学と性』第一二五集 平成十九年三月)
- (7) 大笹吉雄 『日本現代演劇史 昭和戦後篇』 (平成十年十二月 白水社)の第三章「政治の嵐の中で」によると、昭和二十四年に「文学座が六回目の『フランス演劇研究会』として『出口なき部屋』(サルトル作 伊吹武彦訳・演出指導)と『アンチゴーン』(ジャン・アヌイ作 芥川比呂志訳・演出)を毎日ホールで上演したのは、六月二十七日から三十日まで」であった。また「サルトルもアヌイも、その戯曲がわが国で上演されたのはこれが最初」のことだったという。矢内静一は『旗手たちの青春』(昭和六十年二月 新潮社)で「この年の一月に文学座に入座した芥川と加藤の初企画で、新鮮なレパートリーであった。当時フランス現代戯曲に関心を持っていた者にとっては、劇作家ではジャン・ジロドゥとジャン・アヌイ、小説家、評論家を兼ねた劇作家としては、サルトルとカミュが注目的であった」と述べている。
- (8) ロブールグリエ「サミュエル・ベケット―舞台における現前」(ロブールグリエ 平岡篤頼訳『新しい小説のために』所収 昭和四十二年六月 新潮社)
- (9) ジャンポール・サルトル「実存主義とは何か 実存主義とはヒューマニズムである」(伊吹武彦訳『サルトル全集第十三巻』所

収 昭和三十年七月 人文書院)

(10) ジャン・ポール・サルトル「存在と無 現象学的存在論の試み」(松浪信三郎訳『サルトル全集第十八〜二十卷』所収 昭和三十一年十一月〜三十二年八月 人文書院)

(11) 福永武彦の未発表原稿「実存主義文学」。この原稿は、平成九年三月『福永武彦研究』第二号に三坂剛が紹介したもので、「昭和二十四年(四九年)後半のもの」である。福永は、この文章でサルトルのいう人間の責任と選択について説明する。前出のサルトル「実存主義とは何か」から、福永の説明に該当する部分を引用しておく。

われわれが、人間はみずからを選択するといふとき、われわれが意味するのは、各人がそれぞれ自分自身を選択するといふことであるが、しかしまた、各人はみずからを選ぶことによつて全人類を選択することをも意味している。事実、われわれのなす行為のうち、われわれがあろうと望む人間を創ることによつて、同時に、人間はまさにかくあるべきだとわれわれの心がえるような、そのような人間像を創らない行為は一つとしてない。あれかこれか、そのいずれかであることを選ぶのは、われわれが選ぶそのものの価値を同時に肯定することである。というのは、われわれは決して悪を選び得ないからである。われわれが選ぶものは常に善であり、何物も、われわれにとつて善でありながら万人にとつて善でない、ということはある得ないのである。

そして、サルトルは「善」といふ「価値」により「人間は万人を選ぶ」と同時に「みずからを選ぶ」といふ。

(12) 注(9)に同じ。

(13) 『立入禁止』とは、福永が『出口なし』の題名を直訳したものである。『サルトル全集第八卷』(昭和二十七年二月 人文書院)の「訳者のことば」で伊吹武彦は、原題『This Clos』は「今のフランス語では『傍聴禁止』の意でしか」ないが、サルトルは「法廷用語、会議用語をもとの意味に還元し、文字通り『閉された扉』『開かぬドア』の意に用い」といふ。「なお表題の

訳名『出口なし』は英訳の題名 No Exit から来たもの」で、そちらの方がよく知られているため採用された。

(14) 注(11)に同じ。

(15) たとえば、昭和四十年代には、早稲田大学の学生演劇から早稲田小劇場が生まれた。この劇団では、実存主義演劇や不条理演劇の影響を受け、開設初期(昭和四十三年)にサルトルの『蠅』を上演している。

(16) 加藤道夫「美しいだけでは間にあわない」『加藤道夫全集第二巻』所収 昭和五十六年四月 青土社)。加藤は福永の親友であり、その死は「冥府」(昭和二十九年四月)を執筆する動機の一つとなったらしい。昭和二十八年十二月に「加藤道夫が自殺したことは、恐らく作品執筆の最後の一押しになったように思う。私は彼の死に痛恨と羨望の入り混った一種の感情を抱き、それが作中の「自殺者」に対して私の筆がやや苛酷になった原因かもしれない」と、福永は『夜の三部作』初版序文(昭和四十四年)で語っている。

(17) 青野季吉・河上徹太郎・中村真一郎「創作合評『冥府』」『群像』 昭和二十九年五月号)

河上

内容も観念も全然違いますけども、サルトルがつくった映画がありましたね。ちょっとあの出だしみたいなどころから入って行った作品ですね。死んだ人を描いて、それが裁判されていくという……。

(18) 福永武彦『夜の三部作』序文(『福永武彦全集 第三巻』附録所収 昭和六十二年十月 新潮社)

(19) ジャン＝ポール・サルトル「出口なし」『サルトル全集第八巻』所収 昭和二十七年二月 人文書院)。この戯曲の初演は、昭和十九年五月で、パリのヴェュー・コロンビエ座にて上演された。

(20) 注(9)に同じ。

(21) 作中では単なる「夢」と言われているが、通常、睡眠中に見る「夢」とは意味が異なるようである。それを「踊子」が説明する場面があるので、次に引用しておく。

——僕は眠ったのかしらん？と訊いた。

——此所には眠りはないのよ、と踊子が答えた。

——だけど僕は夢を見たぜ。

——それは夢じゃないのよ。あなたは御自分の過去の時間に立ち会っただけよ。そうやって秩序に帰るための義務を果して行くのよ。

——秩序？

——そうよ。此所ではあそこのことをみんな秩序と呼んでいるわ。

この「夢」という表現をふまえて、本章では「白昼夢」と表記する。

- (2²) 作中で「僕」は、「僕の生が終った以上、今の僕に何の意味があるだろうか」と「踊子」に詰問する。「踊子」は「あなたは今に御自分で、みんな分るようになるわ。此所では自分だけが自分の意識をつくって行くのよ。人が説明したって何にもならないわ」と答え、過去の時間に立ち会い「自分の意識をつくる」ことで、「此所」＝冥府に存在している「意味」が見つかるだろうと示唆している。

- (2³) ナタリー・サロート 三輪秀彦訳『見知らぬ男の肖像』（昭和四十五年一月 河出書房新社）。福永は、昭和三十四年六月に『嫉妬』について「『筑摩しんぶん』第八号 筑摩書房」という評論で、この小説をロブ・グリエの『嫉妬』と比較しつつ、「リアリティ」について次のように述べる。

その点が、サロート女史の『見知らぬ人の肖像』と根本的に違うところで、こっちの小説では、一人称の語り手（まったく何者であるか不明）の意識が、初めから終りまで驚くべき密度で凝縮され、筋の方はこれまたごく簡単な代物だとしても読

める」と言ったような、現実が犯人であり、意識がへまばかりやっている探偵であるような、一種の面白さが生じて来る。つまり、サロート女史は意識内の、女史の言葉を借りれば心理的運動の、リアリティを第一に重んじるし、ロブグリエは作り出された仮構の意識に当てはめてリアリティを構成する。

また、福永はこの評論の最後で『見知らぬ男の肖像』が日本でも翻訳出版されることを望み「こういう機運に乗じて、我が国でも、難解な（但し意識のリアリティに触れた）小説がぞくぞく現れて来るといいのだが」との希望を述べている。

(24) ジャン＝ポール・サルトル「序文」（ナタリー・サロート 三輪秀彦訳『見知らぬ男の肖像』所収 昭和四十五年一月 河出書房新社）。このサルトルの序文で、実験的な方法を新しく試みるサロートやロブグリエ等の小説を「反小説」アンチ・ロマン（＝ヌーヴォーロマ）と呼ぶことが一般化した。三輪秀彦は、サルトルが「（反小説）（アンチ・ロマ）という名称を新傾向の作家たちに付与したという点で極めて文学史的な意義を持っている」と、『見知らぬ男』の解説で述べている。

(25) ナタリー・サロート 三輪秀彦訳『見知らぬ男の肖像』より、その該当箇所を次に引用しておく。

ぼくはうやうやしく、ぼくの声を彼らの声に混ぜるだろう……

すべては少しずつ落ちついていくだろう。世界は滑らかで、清楚で、清められた姿になるだろう。死んだあとで、人々の顔がかならずそうなるといわれている晴れやかな純粹さの表情にいくらか近いような。

死んだあとで？……いや、そんなこと何でもない、やはり……あの少し異様な石化したような表情、あの少し生気のない表情だって、そのうち消えうせるだろう……すべてはうまく治まるだろう……そんなものは何でもなくなるだろう……ほんのもう一歩だけ乗り越えるだけなのだ。

こうして「ぼく」は、自身の「声」を「彼らの声に混ぜる」ことで、サルトルのいう「一般性に加盟」しようとしているのであ

る。

(26) 福永武彦「小説の方法について」(『群像』 昭和三十三年十一月号 『福永武彦全集 第十七卷』所収 昭和六十二年八月新潮社)。たとえば、福永が小説の方法に非常に意識的であったことが、次の文章からも推察できるだろう。

我が国に於て、注目すべき作品が現れても、それが冒険的な方法に関っているとと思われることは少ない。というより、冒険的な新しい方法を採用し、それによって批評家の注視を浴びるような作品は、殆ど数えることが困難である。問題になるのは、いつも方法を抜きにしたその内容である。しかし一つの小説はそれに固有の方法を伴ってこそ小説として生きて来るので、もし方法に進化がなければ、その作者は同じ境地に足踏みしていることになる。

しかしこれは極端な言いかたで、内容と表現、主題と方法とは、常に車の両輪をなしている筈だから、方法がない、ということは小説家にとってあり得ない。(中略)「方法」と呼ぶ以上、それは新しい技術、人のやってみない冒険を意味するものでなければ面白くない。敢えて言えば、方法それだけを目的としたような、奇抜な小説が出て来てもいい筈だ。一部の卓越した批評家にしかその意義が分らず、多数の読者はあれよあれよと見送るような小説、それが結局は小説全体を推進させるのではないだろうか。

(昭和三十三年九月)

もちろん、この方法とは、福永自らも言うように「極端な言いかた」ではある。しかし、福永は「表現」や「方法」を優先させることに小説家としての意義を見出し「冥府」を含む『夜の三部作』を執筆しようと試みたのではあるまいか。

(27) 注(26)に同じ。

第四章「姫君」像を越えて——「風のかたみ」論——

はじめに

「風のかたみ」(『婦人之友』第六十卷第一号 昭和四十一年一月号、第六十一卷第十二号 昭四十二年十二月号)は、福永武彦が『今昔物語集』を題材に用いて発表した二編の小説のうち、生涯最後の王朝物作品となった一編である。福永はその執筆に当たって『今昔物語集』を、新たな視点で捉え直そうとした。

さながら「今昔物語」の全体が、無数の登場人物の出る長篇小説を、順序不同にこまぎれに並べたのではないかと疑いたくもなる。(中略)その見地から見れば、今昔は芥川龍之介などの試みたように、短篇小説の材料として貴重なかだけではあるまい。あれこれの話を上手に繋ぎ合えると、長篇小説の材料としてもふさわしいものである^①。

右のように企てた福永は、『今昔物語集』から「十九篇」²もの話を「材料」として取り込み、「風のかたみ」を「長篇小説」へと仕立て上げた。さらに、その「十九篇」の中でも「姫君」造形に関して最も注目すべき「材料」は、『今昔物語集』卷第十九「六宮姫君夫出家語第五」³が含まれている点である。なぜなら、この話に触発され王朝物を草した作家は、福永だけではないからだ。その嚆矢は芥川龍之介の「六の宮の姫君」(『表現』第二卷第八号 大正十一年八月)であり、堀辰雄の「曠野」(『改造』第二十三卷第三十三号 昭十六年十二月)の創作へも意識されて行く。「風のかたみ」の成立基盤を考えるうえで、福永もまた彼らの系譜を辿るとは言えまいか。従来からの比較検討は、堀の「曠野」と芥川の「六の宮の姫君」の構成分析に終始し、そこに認められる多数の類似点を明らかにするものだった。⁴ そのため、福永の「風のかたみ」にまで継続された論及はまだ見られない。「姫君」像自体についても、三作品とも一様に悲観的で弱々しく、主体性の乏しい人物と論じられることが多い。⁵ しかし果たして彼女たちは、その苛酷な人生の内に居て、ただの一度も自ら意志することはなかったのであろうか。感情の揺れ動くままに生き、破綻した彼女たちの生もまた、一個の人間としての自己表現であったと読み取れはしまいか。彼女たちの生が、宿命に操られる傀儡としてのみ表現された結論づけることは、いささか早急であろう。三作品の「姫君」像について、再検討の余地と必要を感じる。

くわえて「風のかたみ」では、これらの「姫君」像とは異なる女性像として「楓」の存在が上げられる。この芥川から堀へと繋がる一連の作品は、『今昔物語集』を題材としながらも、歌物語的世界に近似するものであった。福永は「風のかたみ」において、貴族社会の規制外に生きる「町屋」の娘を描き、より能動的な『今昔物語集』的世界を具現化する。つまり、それは歌物語的世界からの越境が試みられた結果ともいえよう。「楓」の存在意義を追究することで、福永の設定した新たな女性像を明らかにしたい。

もちろん、複雑な構成を持つ長編の「風のかたみ」と、短編の「六の宮の姫君」および「曠野」を単純に比較することには問題がある。その成立基盤の全貌を見渡そうとするならば、「姫君」造形のみでは極めて視野は狭い。だが「風のかたみ」が創作される過程で、その根底に流れる芥川や堀に対する福永の意識が、どのようなものであったかを明確化する一端としてならば、それらの比較には有効性があるだろう。したがって、今まで着目されることのなかった「風のかたみ」の成立過程を考証しつつ、この二作品との比較を通して、芥川と堀への意識が福永に与えた影響と、その「姫君」造形の独自性を具体的に考察したい。

第一節 「風のかたみ」の成立過程 — 芥川と堀への対抗意識 —

福永は昭和二十二年十月から昭和二十八年三月までの六年と約五ヶ月、結核療養を余儀なくされた。^⑥「風のかたみ」の「序」によると、福永が「王朝物を試みたい」と思い立ったのは、ちょうど「戦後サナトリウムにおいて国史大系を耽読した」この時期であった。^⑦

私は少年時に芥川の「偷盗」や「地獄変」を愛読し、(中略)「婦人之友」から連載小説を^マ需められた機会にそれを実現しようと考えた。但し芥川流にはない。そこところは根本的に違っている。^⑧

「風のかたみ」を「長篇小説」へと企てたことに端を発して、福永には芥川の王朝物作品に関連する記述が、この療養期間中の昭和二十年代から、『今昔物語集』の現代語訳を手掛ける昭和三十年代、実際に王朝物を執筆する昭和四十年代に掛けて随所に見られる。もう少し詳細にその記述を追ってみよう。

私は昔、病床にあった頃、国史大系本で今昔を愛読したが、寝食を忘れるほど面白かったという一語に尽きる。その後朝日新聞

社の古典全書本や岩波の古典大系が出て、繰り返し読むことになった。現代語に翻訳するという企画に今昔をあてがわれて、無尽蔵なほどある短い物語から、幾つかを選び出さねばならず、そのために通読した時には捨てがたいのが多くて大いに悩んだ覚えがある。

福永は昭和三十三年に初めて『今昔物語集』から四十一編を抽出し「翻訳」した。その後、改版を重ねるにつれ、昭和三十六年には一五五編、昭和四十六年には一五七編と話の選択幅も広がり、その訳は次第に内容を充実させた。その際、福永は一つの選択基準に沿って「翻訳」を行っていた。

私は『今昔物語』の翻訳に当って、どうせ全部は訳せないと分かった以上、文学的価値のあるもの、面白いもの、特色のあるもの、といった方針で選んだが、芥川が材料に用いた原話は注意して落とさないようにしたつもりである。ところが、(中略)肝心の『六の宮の姫君』の原話が欠けていて、かえすがえすも残念でならない。

これは「風のかたみ」を二年間連載した翌年、昭和四十三年の文章である。昭和三十三年、三十六年の時点では見過ごされていた「六宮姫君夫出家語第五」が、福永の眼に「肝心」な「原話」として映り出した要因は、「風のかたみ」執筆にあつたのではないだろうか。芥川の「六の宮の姫君」に關しても右の月報で、福永は結末の「内記の上人」の出現によって「この短扁の悲劇性が一段と高まる」と評価し、「やはり芥川の傑作に属するだろう」と述べている。そして昭和四十六年、新たな版を待ち兼ねていたかのように、福永はこの「原話」を訳し加えたのである。

何はさておいても、『六の宮の姫君』をそこに加えることにした。あれこれ選んで翻訳している以上、大事なものが落ちることがあってもいたしかたないが、この『六の宮』を落としては芥川龍之介に対しても申訳がない。

ここに「六の宮の姫君」へ寄せる、福永の深い関心と愛着が窺えよう。

また「六の宮の姫君」の結末に対する福永の評価は、「風のかたみ」の終章「いさら川」の構造に大きく関与してくる。再び「風のかたみ」の創作上の意気込みに着目すれば、芥川流にはない「根本的に違っ」た王朝物を、福永は目指していたことに気づく。おそらく、芥川の「やん事ない高德の沙門」である「内記の上人」と、福永の「腹の底に何を考えているものやら、有徳の聖のように見えな」い「智円法師」とは、対応関係が持たされている。同時に、彼らに拘わる「六の宮の姫君」と「萩姫」の造形にも、姫君たちの行動を客観的に見つめられる認識者として、互いに作用し合う関係が生まれている。ここでは彼らの造形についての関係を指摘するに止め、さらなる検討は第二節へ譲る。

次に、福永の堀辰雄への意識を探りたい。「影響を自ら主張するということは、影響に傷つけられないだけの強い自負の現れと見ることもできる」と、福永は発言する。⁽¹²⁾この発言は福永が海外文学から受けた「影響」に関しての批評だが、それは福永自身の作品にも通じる「自負」が言わせた、自意識の「現れ」に他ならない。既に前述したように、その福永の自意識が、芥川の「六の宮の姫君」に働いていたことは明白である。のみならず「風のかたみ」はその「自負」によって、師の堀をも凌駕しようと試みられていたのである。「風のかたみ」が執筆される前年、昭和四十年の随筆にその心境が詳しい。

堀さんから私が学んだのは、一種の魂のリアリズムといったものである。私はそれを自分の中心に据えて小説を書き始めた。(中略)堀さんの方向に沿って、堀さんとは違ったものを書くこと。私は「曠野」には、これまた一種の凄愴なドラマを感じたことを覚えていて。話そのものは「今昔物語」にあるから少しも珍しくはなかったが、例えば芥川龍之介「今昔」に取材した短篇に較べると、⁽¹³⁾ここには魂の呻くような喘ぎが聞えている。

この随筆から、堀の「曠野」もまた、福永の念頭に置かれていたであろうことが推測される。さらに、福永が「曠野」に示す思い入れ

は「六の宮の姫君」と同様、並々ではない。福永が「曠野」について語った昭和十九年と二十一年、療養期間中の昭和二十六年に見られる三通の堀辰雄宛書簡に注意を向けたい。

昭和十九年七月十九日付けでは、単行本として「曠野」が出版されるのを心待ちにした福永が「まだでないのでせうかたのしみに待つてゐます」と記し、昭和二十一年九月十日付けでは「曠野」といふ短篇は堀さんの作品の中で最もよいもの一つではないかと思

つたりしてゐます」と書き送っている。特に昭和二十六年の書簡は、福永の「曠野」に対する関心が、「六の宮の姫君」に劣らず高いことを窺わせる。また「風のかたみ」の形成を明らかにする重要な手掛かりと思われ、慎重に扱いたい資料である。

あの頃「戦争の終わった年の秋」（稲垣注）「曠野」をいただいて、原稿を書くのに疲れると大事に読んでゐたことを思ひ出します（中略）去年の夏、平安朝を背景に短篇を一つ書きたくて「今昔」を通読し、それからまた「曠野」を味読して書き出すだけの元気をなくしてしまいました（今ではお作の中でも「曠野」はもつとも良いもの、といふか僕のもつとも好きなもの、の随一に思はれます）

右の書簡には昭和二十五年から、「去年の夏」にあたる昭和二十六年七月に掛けて、福永が「日本の古典を幾つか読み」、「平安朝ものの「野風」という作品を、書き上げようとしたことが引き続き記される。要するに「平安朝を背景に」した「短篇」とは、この「野風」を指しているのである。もし昭和二十六年に「野風」が「短篇」として完成していたならば、芥川の「六の宮の姫君」にまさって当時、福永が傾倒していた堀の「曠野」の影響を、きわめて強く受けた作品として成立し、長編の「風のかたみ」は執筆される機会を逸したかもしれない。つまり、この療養期間中に書き上げられなかった「野風」をきっかけに、福永は「いずれは『今昔』の舞台を舞台とした、大長篇を書きたい」と願ひ始めたといえる。そして『今昔物語集』の造詣をさらに深めた、療養所退所後の現代語訳は、芥川の王朝物作品を意識して配慮する結果へとも繋がった。昭和四十一年から四十二年に掛けて、ようやく福永は、その願望を「風のか

たみ」に「実現」させたのである。

第二節 「姫君」造形の継承と展開 —舞台背景を視野に入れて—

「風のかたみ」の舞台設定において、繰り返し強調される季節は「秋」である。序章と終章の呼応はもちろん、「萩姫」の身の上が良いにつけ悪しきにつけ大きな転換期を迎えるのも「秋」である。まず序章「すすき野」と、終章「いさら川」の冒頭を比較してみたい。（以下の傍線・波線・二重傍線はすべて稲垣）

・ 見わたすかぎり枯れ枯れとした尾花ばかりが連なっている野中の一本道を、武士らしい身ごしらえの一人の若者が、徒で急ぎ足に歩いていた。（中略）若者は足を休めて、伸び上がって前を見、また後ろを見たが、この涯もなくひろがる原のなかに人影はおりか、生きものの姿一つなかった。聞えるのは凄まじいばかりの風の音、時折はそれに加えて芒を打つ雨のささやき、ふと無気味な声で響くのは遠くで狐が鳴いているに違いない。しかし若者の顔つきには、格別動じた様子もない。（序章「すすき野」）

・ 近江の国を北に向かって旅をする一人の法師があった。痩せた馬に跨がり、従者も連れずに、見渡す限り人影もないすすきの

原を、恐れる色もなく進んでいた。秋の暮の冷たい風が蕭條と吹き過ぎ、芒の枯れた穂をなびかせた。遠くからかすかに響く川音に混じって雉の鳴声が時折寂しく聞えていた。

(終章「いさら川」)

この荒涼とした晩秋の風景は、「若者」||「次郎」と「法師」||「智円」両者の行く先が、決して燦然たるものではなく、前途多難であることを暗示している。「若者」は最も手に入れたかった「萩姫」の「心」(十四章「胡人月に向つて」)を、どうしても自分に向けられず、絶望のうえ「不動丸」と相討ちとなって果てる。一方「法師」は「人の心を偷んで」思うままに「操」ろうとしたが、結局「二人相撲」でしかなく、都を去らねばならなくなる(「いさら川」)。しかも、この場面で彼らは「萩姫」の人生を左右するきっかけをもたらす人物として、これから彼女の許へ訪れる途中なのである。「秋」という季節が、未来における彼らの凋落を示すのに、最も相応しい季節として選択されているとしても、次の傍線部に注目すると、「風のかたみ」は堀の「曠野」の場面設定に基づく部分が多いことに気づかされる。

「女」が「男」と別れて「半年ばかり立った」「ちやうど秋の末」⁽¹⁹⁾、「近江の国から、或郡司の息子」が宿直のために京に上つて来た。以下は「女」の世話をしていた「尼」が親切心から再度の結婚を勧めるが、彼女は上の空という場面である。

女はそれには何も返事しないで、空しい目を上げて、ときをり風に乱れている花薄の上にちぎれちぎれに漂つてゐる雲のたたずまひを何か気にするやうに眺めやつてゐた。

(「曠野」)

また、彼女の心細い境遇にも、直接的ではないが背景としての類似が見られる。

夜もすがら、木がらしが萩や薄などをさびしい音を立てさせてゐた。どうかすると、ひとしきり時雨の過ぎる音がそれに交じて聞えたりした。

(「曠野」)

そして、彼女が「自分の運を試め」す気持ちで「郡司の息子」との結婚を承諾し、「近江に下つ」た後の心情や環境も「風のかたみ」の序章と終章の場面設定に、少なからず影響を与えていると思われる。

そこには、自分が横切ってきた境涯だけが、野分のあとの、うら枯れた、見どころのない、曠野のやうにしらじらと残つてゐるばかりであつた。(中略)

山一つ隔てただけで、こちらは、梢にひびく木がらしの音も思ひのほかにはげしかつた。夜もすがら、みづうみの上を啼き渡つてゆく雁もまた、女にとつては、夜々をいよいよ寢覚めがちなものとならせた。(「曠野」)

湖の描写について付け加えれば、「風のかたみ」の終章「いさら川」では、次のような点が意識される。なお「いさら川」の冒頭は、語り手によつて情景が描写されるが、この場面は「智円」が視点人物となつて描かれている。

西の方へ眼を移すと、漫々と水を湛えた大きな湖が、霧の中に半ば消え入りながら広がっていた。近くの空を雁が連なり合つて飛んで行くのが見えた。

さらに「いさら川」に見える「川音」と「風」に関しても、「曠野」の最終場面には以下のように意識されている。

夜もすがら、木がらしめいた風が裏山をめぐつてゐた。その風がやむと、みづうみの波の音がゆうべよりかずつとはつきり聞えてきた。をりをり遠くで千鳥らしい声がそれに交じることもある。(「曠野」)

右に続く「そんなさびしい風の音」という表現は、「いさら川」の結末の一文、「ただ川音にまじって秋の風が寂しく吹き抜けて行くばかりだった」に通じる。

これらの「秋」、「風」、鳥の「鳴声」というキーワードは、「六の宮の姫君」にも頻出し、「姫君」およびその作中場人物の凋落だけでなく、悲哀の象徴的な意味を芥川によって付与されている。次に「六の宮の姫君」から「曠野」と「風のかたみ」に踏襲されたと思われる場面背景を確認し、「姫君」たちの人生の転換期が、いずれも「秋」²⁰であることに注意したい。

「六の宮の姫君」が相次いで両親を亡くし、「乳母」から結婚を勧められたのは「或秋の夕暮れ」であった。「姫君は乳母と向き合つた俛、葛の葉を吹き返す風の中に、何時までも」泣き続けた。「曠野」の「女」も「秋の末」、「野分の立つた」「或しぐれた夕方」に「尼」の手引きを受け入れ、「郡司の息子」と共に「近江に下」る。「風のかたみ」においても、「萩姫」が「安麻呂」に忍び込まれる場面と、これらの場面は重複する。

その日は夕暮から空模様がvari、烈しく野分の風が吹き始めた。日が落ちると風の音が一層険しくなり、池の水が打ち寄せられて釣殿の勾欄を叩く音が咽ぶようである。

(三章「姫」)

また「六の宮の姫君」の結婚後の様子にも、「風のかたみ」と「曠野」の結末に見られる背景の一部が、似通っている。それは場面の継承を窺わせると共に、この二作品間に系譜関係があることを認められるように思う。

夜は男と一つ褥に、水鳥の池に下りる音を聞いた。それは悲しみも少ないと同時に喜びも少ない朝夕だった。(「六の宮の姫君」)

それから「姫君」²¹が「男」との別離を迎え六年の時を経てなお、待つことを止めなかった「その年の秋」、再び「乳母」は彼女に結婚を勧める(以下、傍線は「六の宮の姫君」の、二重傍線は「曠野」の影響を窺わせる)。

六年以前には、いくら泣いても、泣き足りない程悲しかった。が、今は体も心も余りにそれには疲れてゐた。「唯静かに老い朽ちた
い。」……その外は何も考へなかつた。姫君は話を聞き終ると、白い月を眺めたなり、懶げにやつれた顔を振つた。

「わたしはもう何も入らぬ。生きようとも死なうとも一つ事ぢや。……」

（「六の宮の姫君」）

この波線部は次に引く「曠野」の「女」が、自分の可能性に賭けて「近江に下つ」たとき、「おもてむき婢として」待遇されねばならなかつた彼女の失望を描く場面と近似する。

胸が裂けるかと思ふほど、泣いて、泣いて、泣き通した。——全ての運命がそこに打ち挫かれた。

（中略）かうしてゐる現在の自分がその俣でまるきり自分にも見ず知らずのものであるかのやうな、空虚な気もちのする日々が過
ごされた。いままでの来しかたが自分にさへ忘れ去られてしまつてゐるやうな、（中略）「いつそもうかうして婢として誰にも知ら
れずに一生を終へたい」——女はいつかさう考へるやうになつた。 （「曠野」）

また、波線部は「風のかたみ」で「萩姫」が、理想化した「安麻呂」への想いに捕らわれるあまり、彼女を かじわか 拐してまで恋心を伝えようとした「次郎」の気持ちを頑なに拒否し、心を開けられないまま「次郎」に告げた言葉とも重なる。

この恋は今生では果たせないとおっしゃられるのならば、わたしは早く死にたい。どうせ生きていても骸のような身です。死ぬこ
とがかなわないのなら、尼にでもなる他はありません。わたしはもう諦めています。 （十四章「胡人月に向つて」）

つまり三作品の傍線・波線部を通して明らかになる点は、「六の宮の姫君」と「女」、「萩姫」の自己の運命に対する諦念が、共通して

描かれていることである。終章「いさら川」に至って、漸く「萩姫」は自分の次郎への本心に気づくのだが、時は既に遅い。彼女は後悔と内省に沈み、次のように語る。

もし死ぬことがままならぬとすれば、わたくしは早く年を取りたい。昔のことをすっかり忘れてしまいう程、早く老いてしまいたい。」

(「いさら川」)

以上の考察から表現レベルにおいて「風のかたみ」が、一連の系譜を辿ることは明らかであろう。くわえて、この「いさら川」での「萩姫」の姿は、何物にも信頼を抱けなかった「六の宮の姫君」の臨終場面を思い起こさせる。「姫君」に「法師」は「往生は人手に出るものではござらぬ。唯御自身怠らずに、阿弥陀仏の御名をお唱へなされ」と諭す。しかし「御仏さへ念ずればよろしうござる」と言う「法師」の声も空しく、彼女は「一心に仏名を」唱えられず、「何も、——何も見えませぬ。暗い中に風ばかり、——冷たい風ばかり吹いて参ります」と言い残し亡くなってしまふ。「いさら川」⁽²⁾では、尼となった「萩姫」が「年老いた尼」から「御佛の御慈悲にすがって、亡くなられた方の冥福をお祈りするのが、今のおつとめでございますよ」と「たしなめ」られるが、彼女は素直に頷けない。

「妙信、そなたのように御佛が信じられれば、どんなにか為合せでしょう。わたくしはもう何一つ信じられなくなりました。わたくしは自ら道をあやまって、そのために次郎を殺してしまったのです。」

(「いさら川」)

「一心に仏名を」唱えられない「六の宮の姫君」と、妙心のように「御佛」を信じられない「萩姫」は、一途に信じるものを持たない近代の人間像として登場する。しかし「六の宮の姫君」は、仏の慈悲にさえ縋れず、すべてを宿命と捉えて自己の問題意識には至らない。もちろん「六の宮の姫君」で、王朝物作品と別れを告げた芥川は、「姫君」の性格的な曖昧さと、宿命のなす悲哀に重きをおいた。

しかし、そのために古物語の再生産だという評価を強めてしまった。だからこそ「萩姫」は、安易に仏の救いに逃げ込めない明晰な自己意識と、「自ら道をあやまっ」たのだと受け止められる自己責任感を付与される。「六の宮の姫君」とは決定的に異なる女性像として、福永は「萩姫」を描くのである。

再び「秋」について論を戻そう。「六の宮の姫君」は「九年目の晩秋」に「男」との再会を果たせはしたが、既に彼女自身は生きる気力さえも失っていた。「曠野」の「女」も事情は近い。「或年の秋」新しく近江に赴任し、「国守」となった昔の夫に「見出され」た「女」は、肯定しようとしていた「婢として」の生き方を押し潰され死んでいく。こうして「姫君」たちの人生の転機を見渡してくると、それは必ず「秋」が意識されているのである。「風のかたみ」も例外ではない。「萩姫」が「次郎」や「安麻呂」といった掛け替えのない人物の消息を「法師」⇨智円から聞き、取り戻すことの出来ない過去を嘆きつつも、それに伴う喪失感を見据えだすのは、「秋」なのである。福永によって「風のかたみ」の展開に、「秋」という季節が、周到的な配慮を以て場面背景として利用されていたことに間違いはないだろう。

第三節 「姫君」像を越えて——「楓」の存在意義——

芥川から堀、福永へと系譜を辿るように描かれてきた女性像は、まず「姫君」造形に重きが置かれる。それは同時に、歌物語的世界の中で衰弱せざるを得なかった「姫君」たちの人生が、愛の不在を生きる女性の物語であったことを示唆するのである。「六の宮の姫君」の「わたしはもう何も入らぬ。生きようとも死のうとも一つ事ぢや」という言葉に現われている通り、男を待つ徒労に心身とも疲れ果てた「姫君」像と、「曠野」の「女」が「いつそもうかうして婢として誰にも知られずに一生を終へたい」と逃れられない運命を甘受した言葉は、衰弱していく女性像の類型である。つまり二者ともに「姫」という与えられた社会規範の中で生きるかぎりには、自己決定の必要がない女性として設定されていたといえる。そのため、彼女らが諦念のまま無意識に抱える自己の欠落感や、魂の飢餓感が結末において顕在化するのである。臨終の間際「何も、——何も見えませぬ」と絶え絶えに囁く「六の宮の姫君」は、死後も朱雀門で「細

そばそと嘆きを送り続けねばならず、夜伽の女として一方的に利用されることさえも受け入れた「女」は、「男」との不本意な再会に、自尊心を完膚なきまでに打ち砕かれてしまう。

しばしばそれは「愛の不可能性」と指摘されるが、そもそも「姫君」たちは貴族社会という共同体に拘束され、「姫」という一つの役割を生き延びるに過ぎない。「姫君」たちの社会的役割を、ここでは〈少女〉〈娘〉〈妻〉と整理し考えたい。乳母や父母に勧められるがまま「男」と会う「姫君」たちは、「姫」Ⅱ〈少女〉から〈妻〉としての役割を担わされる。それもまた、彼女たちにとっては社会に生きる手段でしかないのだ。特に「六の宮の姫君」には「愛」の要らない、共同体の規則に従って生きる女性の姿が顕著である。

男との暮らしが「悲しみも少ないと同時に、喜びも少ない朝夕」であり、「男とむつびあう時も、嬉しいとは一夜も思わなかった」「姫君」は、共同体内の女性としてのみ生きている。また「曠野」の「女」は〈妻〉の役割を、これ以上は果たせないと判断したからこそ、自ら「男」との別れを切り出したのである。両親にすべてを委ね、自己決定権のない〈少女〉であった「姫君」と「女」は、〈少女〉からの過渡期である〈娘〉としての性が選択されていない。つまり、彼女たちは、いきなり〈少女〉から〈妻〉という役割へ移行せねばならず、異性を愛することが可能であろう筈の〈娘〉時代（Ⅱ自我形成がなされ、愛と自我の関係が安定的に構成される〈娘〉時代）を経た女性としては生きていないのである。それゆえ、彼女らの胸中で「愛」と「性」を繋ぐことが出来ないまま、〈妻〉という役割や共同体内の女性としての「性」が独走し、それに拘束され翻弄される無垢な「姫君」像、すなわち衰弱した姫君像が繰り返し描かれるのである。

このような衰弱を切り抜けるために、福永は「萩姫」の属する貴族社会とは生活空間の異なる「町屋の娘」「楓」を、単一化されない女性像として登場させる。つまり、芥川から堀へと繋がる衰弱する「姫君」の物語には、逆説的に捉えれば「愛」の必要性が語られているのだ。共同体内の役割を意識せずともよい〈娘〉そのものである「楓」の「愛」は、歌物語的世界ではなく、「今昔物語」的な町人のしたたかさや逞しさを備え、次郎の「愛」を引き出すのである。

さらに「楓」は、衰弱する姫君像の型から「萩姫」を越境させる存在でもある。たとえば、入内を前にもう一度、安麻呂と逢いたいと「萩姫」が決意できたのは「楓」の次郎に対する一途な想いに触れられたからである。十一章「恋のみだれ」で「萩姫」は「町かた

で育っていけば、何事も自分の思うままに出来て、気楽でいいのでしょね、「わたしはあの娘が羨ましい。わたしなどは、何ひとつ自分の思うままにならないのです」と語り、「楓」のように生きられたらという憧憬を露わにする。そして「あの笛師の娘を見ているうちに、気持ちが変わりました。あの娘は自分の想いを大事にしています。その想いのためには、どんなことでもする決心でいます」と感化された「萩姫」は、「楓」に会うまで受動的であった「想い」を叶えようと、社会的規範を投げ打ってまで積極的な行動を起こすのである。

それはあたかも「萩姫」の行動が、「楓」の模倣であるかのように窺える。もちろん「萩姫」自身の意識の中には、「楓」を模倣しているつもりはないに違いない。しかし、福永と読者側から眺めた「萩姫」の行動は、王朝の「美」的規範とは全く別の、象徴物としての女性像を越えた、いわば人間らしい感情に突き動かされているのである。それを娘らしい率直さといっても良いだろう。「萩姫」が父の制止をふりきって、次郎を門まで追う場面に、それが明らかである。

「次郎、わたしも連れて行って。そなたの行くところへ、何処へなりとわたしも行きます。」「姫。」「次郎の運命を違えたのもわたし、思えばわたしの方がよほど罪深いと申せます。わたしは父から見放されました。どうかわたしを、次郎。わたしは死ぬのならそなたと一緒に死にたい。」

(十四章「胡人月に向って」)

また、右の場面は「楓」が次郎と別れる場面を想起させる。

「どうかわたくしをお連れくださいませ。信濃の国とやらへ、お連れ下さいませ。」

楓は笛を吹くような鋭い聲音で一息に叫んだ。「それはならぬ。」「はした女で結構でございます、どうかお供のうちに加えて下さいませ。」

(十二章「背信」)

くわえて、東の獄に捕らわれている「次郎」を逃すため、「楓」が智円法師の術を借り、獄へ忍び込む十七章「火焰の中」では、「他人の心を知ることが出来ない」という大前提を小説のテーマに置く福永自ら、それを覆すように「楓」と「次郎」の心が通じ合う一瞬間を描くのである。

「わたくしにはわたくしの掟がございます。次郎さまがお逃げにならないのなら、楓も逃げません。御一緒に死にます。」馬鹿なことを。あなたには父上もある、家もある、この後いくらでも為合せになれる筈だ。「いいえ、次郎さまと御一緒になければ、為合せなどありません。どうかお分りになって下さいませ。」楓は次郎の手に縋って掻き口説いた。(中略)「次郎さま、それにわたくしはもう一人では逃げる事が出来ません。法師さまがわたくしに掛けた術は既に終わりました。もう一度鼠の姿に戻る訳にはいきません。あなたさまが此所を出ようとなされないので、楓もいつまでも此所におります。お側にいて、御一緒に死にます。」次郎は楓の手を握りしめていたが、やがて力強く、「よし」と呟いた。「では逃げて下さいますか。」逃げよう。

(十七章「火焰の中」)

「次郎」が「楓」に「よし」と応えた右の場面で、ようやく歌物語的世界から抜け出した一对の男女として関係が成り立つのである。衰弱していく「姫君」たちが得られなかった、この一对の関係に基づく「愛」で、「町家の娘」「楓」は、「次郎」の心にある欠落感を埋め、最終的に掴めたのではないだろうか。

そして「萩姫」もまた、この一对の関係の中に生き残ることにより、「姫」として初めて心の安定を得られた女性像だと考えられる。尼になることで振り返ることの出来る過去、「次郎」を想う想起的過去こそが、「萩姫」の初めて知り得た幸せの根源なのである。

おわりに

福永の「風のかたみ」には、芥川の「六の宮の姫君」と堀の「曠野」が深く意識され、その形成に大きく関与していたことが、成立過程を辿ることで明らかとなった。「風のかたみ」はこの二作品が想起され、これらと比較されることによって、その独自性を新たに発揮する。それを検討する手掛かりとして注目されるのは、いずれの作品にも共通する題材として『今昔物語集』の「卷第十九」、「六宮姫君夫出家語第五」が意識されていた点である。とりわけ、各作品の主要人物である三人の「姫君」造形に焦点を当てることは、彼らの相互影響を考察する上でも重要であり、「風のかたみ」に見られる独自の生と自我意識を新たに浮上させる。それは芥川と堀に引き継がれた歌物語的世界の中で、近代主義的になれない女性の苦悩を乗り越えることであり、運命に固着されない「萩姫」と「町屋の娘」である「楓」を描くことによって、対関係に根差す「愛」の存在を確認することでもあった。

また『今昔物語集』の一話を主軸として展開する芥川や堀の短編は、主題が拡散することを防ぐために、「姫君」以外の人物、たとえば乳母などの過去や生い立ちまでは造形されない。それは短編の限界とも言い換えられよう。それゆえ、短編「野風」の構想から、長

編「風のかたみ」という形態を、福永が選択したことの意義は大きい。まず衰弱した「姫君」像の類型を切り抜けるためには、「姫君」の属する貴族社会とは異なった社会に生きる、他者を造形する必要があった。そのため「町屋の娘」である「楓」や、「信濃」から上京した「次郎」が造形される。彼らは「萩姫」と同じく思い出すべき過去と生い立ちがあり、その人物像が詳細に描かれるのである。そこに福永が長編を選んだ一つの理由が窺えるとともに、「芥川流」でもなく「堀さんとは違った」王朝物を創作した、という意気込みがあったように思われる。

さらに、福永作品において喪失感によって傷つき、「孤独」に苛まれる主人公が描かれることは非常に多い。ただし、福永は作品の主題として常にその傷を主人公に意識させ、自我の確立へ導こうとする。福永が「孤独」と言うとき、そこには「単なる消極的な、非活動的な、内に閉ざされた」⁽²⁴⁾という、負の意味はない。福永にとって「孤独」とは、己を強くする克己あり「恐れることなく自己の傷痕を眺められるようになること」⁽²⁵⁾を課すものだからである。いささか長文となるが、福永の考える「孤独」についての文章を引用しよう。

愛は多くの場合、一種の幻覚であるが、孤独は紛れもない人間の現実であり、愛は成功すると失敗するに拘らず、この孤独を軽くするものだと言いたいのだ。真に生命を賭けて愛した者でなければ、孤独を軽くすることは出来ない。孤独という言葉のもつ詩的な響きが、もしもそれを弱いもの、傷つけられたもの、不毛なものとしての印象を与えるならば、僕はこの言葉をより積極的な意味で使っていることに、注意してほしい。弱い孤独によって愛した人間は、その愛もまた弱いのだ。孤独と孤独がぶつかり合う愛の共通の場というものは、愛するどうしが助け合い、慰め合い、同情し合うことのみを目的としているのではない。孤独はエゴの持つ闘いの武器であり、愛もまた一種の闘い、相手の孤独を所有する試みなのである。⁽²⁶⁾

以上から、「風のかたみ」を芥川や堀からの影響に基づく王朝物作品として見るだけではなく、福永の総作品に渡る〈喪失感の傷み〉と、その超克の手立てとしての〈愛〉という主題の延長線上にある作品の一つとして、位置付けることが必要なのである。

【注】

(1) 福永武彦 「古典としての『今昔物語』」(『東京新聞』昭和四十二年六月八日 朝刊)

(2) 福永武彦 「風のかたみ」の「序」『全集 第九卷』。同全集「附録」現代語訳「今昔物語」抄」に、「六の宮の姫君がはかなくなる話」が含まれている(四八九〜四九五頁)。この十九編は『全集 第九卷』の附録「現代語訳「今昔物語」抄」に明らかにされている。しかし厳密に読むと「風のかたみ」には十九編以上の話が用いられており、福永は次のように発言している。

『風のかたみ』の中には謂わば推理小説のように『今昔』からの宝がたくさん隠されているから、この大量の宝の存在を突きとめてくれるような名探偵がないのは、犯人として少しばかり心残りである。
(昭和四十六年九月)

読者に対して、たいへん挑発的なこの言葉は、福永の随筆・評論が収められている『全集 第十五卷』には収録されていない。『全集 第十五卷』には、昭和四十三年二月に『日本の古典九 今昔物語』へ寄せて書かれた「材料としての『今昔物語』」のみ、が収

録されている。三年後（昭和四十六年）に『日本の古典九 今昔物語』は改版される。そこに福永も、新たな現代語訳を加え「材料としての『今昔物語』」の追加記事を書いたのだが、『全集 第十五巻』には収録されなかった（福永武彦「材料としての『今昔物語』」福永武彦・野坂昭如 訳者『日本の古典九 今昔物語』所収 月報—十 昭和四十六年十一月 河出書房新社）。

先行研究の中にも未だ『今昔物語集』の原話と、「風のかたみ」が比較検討されることはない。福永は巧みに原話を繋ぎ合わせているため、容易にはそれを特定し難く、稿者が現在、確認できているものは巻第二十二「祭天狗法師擬男習此術語第九」である。なお谷崎潤一郎も、この原話を用いて「亂菊物語」に登場する、法師の造形を行っている。福永の現代語訳では「天狗を祭る法師に術を習う話」と題し、冒頭は次のように訳される（「風のかたみ」の「素材」になった『今昔物語集』の十九編以外は、『全集 第九巻』に収録されていない。そのため最も新しい改版である、ちくま文庫収録の現代語訳から次は引用した）。

今は昔のこと、外道の術に長じてそれを商売にしている賤しい法師があつた。足駄や草履を、あつという間に小犬にして這わせてみせるとか、懐からこんこん鳴かせながら狐を出してみせるとか、あるいはまた牛や馬が立っているその尻から入って口から出て来る、などという芸当で人をおどろかせた。（『今昔物語』平成十一年六月 ちくま文庫 六四八〜六五二頁。傍線は

稲垣）

「風のかたみ」の八章「幻術」の一節に、右の話は挿入される。法師は大路の真中で寝そべる牛を動かさし、滝口を助ける。しかし、素直に従う牛を見て、滝口は法師の牛だろうと疑う。憤慨した法師は、人だかりの中、牛の口へ飛び込んでしまった。滝口が諦めて帰ると、騒動に驚き隠れていた牛飼が牛を連れに来た。

と、急にその牛が、『待ってくれ、』と叫んだ。と同時に、その牛の口から、さっきの法師がぴよんと飛び出したのだ。

（「幻術」一五八〜一五九頁）

参考までに、福永が「風のかたみ」の「素材」とした十九篇をあげる。「附録 現代語訳「今昔物語」抄」の目次によると、以下の通りである。

大納言の娘が安積山で死ぬ話／印南野の夜に葬式が出る話／鈴鹿山の古堂できもをためす話／墓穴を宿とした二人の男の話／朱雀門の倒れるのを当てる話／異端の術で瓜を盗まれる話／宣旨により許された盗賊の話／何者とも知れぬ女盗賊の話／人質の女房がここえて死ぬ話／空家にして盗賊の裏をかく話／悪事を働いた検非違使の話／蜂の群が山賊を刺し殺す話／玄象の琵琶が鬼に取られる話／地神に追われた陰陽時の話／鬼に追いかけて逃げる話／京の町で百鬼夜行にあう話／鬼の唾で姿が見えなくなる話／恋人と泊まった堂に鬼が出る話／六の宮の姫君がはかなくなる話

また「風のかたみ」を収録する『全集 第九巻』の「序」で、この十九篇について福永は「もともと素材と言ってもヒント程度のものが多くて、そっくりそのまま使っているわけではない。順序は読んで面白いように私が勝手に按排した」と述べている。

- (3) 福永が療養中に愛読し、後に現代語訳や「風のかたみ」を書くうえで参考とした当初の文献は、「巻第十九本朝付仏法／六宮姫君夫出家語第五」 黒板勝美編『新訂増補 国史大系 第十七巻／今昔物語集 本朝』（昭和六年八月 国史大系刊行会・吉川弘文館・日用書房）である。

- (4) 代表的な論と思われる三編を示しておく。

・萩久保泰幸「芥川龍之介と堀辰雄／―「今昔物語」と近代小説―」（佐藤讓三編『日本古典鑑賞講座／第八巻／今昔物語・宇治拾遺物語』（昭和三十三年六月 角川書店）

・三瓶達司「芥川龍之介作「六の宮の姫君」をめぐる」（『東京成徳短期大学 紀要』 第十一号 昭和五十三年四月）

・竹内清巳『「曠野」／―エクスタシーの達成―』竹内清巳『堀辰雄の文学 近代文学一五』（昭和五十九年三月 桜楓社）

- (5) 「姫君」造形について、以下のような論が代表的である。

《「六の宮の姫君」》

- ・吉田精一「二十一 春服」吉田精一『芥川龍之介』(昭和四十九年三月 新潮社)
 - ・長野嘗一「第十七章 「六の宮の姫君」」(長野嘗一『古典と近代作家―芥川龍之介』)所収 昭和四十二年四月 有朋堂)
 - ・海老井英次『「六の宮の姫君」の自立性』(『語文研究』第二十四号 昭和四十二年十月 九州大学国語国文学会)
 - ・佐々木雅發「六の宮の姫君」説話／―物語の反復― (『文学年誌』第十号 平成二年十二月 葦真文社)
- 《『曠野』》
- ・河上徹太郎「堀辰雄／―思ひ出にまつはる文学論―」(『文藝』昭和二十八年八月号)
 - ・谷田昌平「堀辰雄と日本古典文」(中村真一郎編『近代文学鑑賞講座 第十四卷 堀辰雄』)所収 昭和三十三年十月 角川書店)
 - ・吉田精一「五、堀辰雄と王朝女流日記」(吉田精一『現代文学と日本古典』)所収 昭和三十六年十月 至文堂)
 - ・岡本文子『『曠野』／―待つ女の内実―』(『解釈と鑑賞』第六十一卷九号 平成八年九月)
- 《『風のかたみ』》
- ・高野康宏『『風のかたみ』再考―「業」と共に消える美女―』(福永武彦研究会『福永武彦研究』第五号 平成十二年六月)
 - (6) 源高根「清瀬」源高根編『編年体・評伝福永武彦』(昭和五十七年五月 桜華書林)
 - (7) 福永武彦「風のかたみ」「序」。注(2)前出『全集 第九卷』。
 - (8) 注(2)前出「序」『全集 第九卷』。
 - (9) 注(1)前出 福永「古典としての「今昔物語」」『全集 第九卷』。
 - (10) 福永武彦「私訳「今昔」縁起」円地文子 訳者代表『日本国民文学全集 第六卷 王朝物語集(二)』(昭和三十三年三月 河出書房新社)
 - (11) 福永武彦「材料としての『今昔物語』」(福永武彦・野坂昭如 訳『日本の古典 九／今昔物語』)所収 昭和四十六年十一月 河出書房新社) 月報―十(三頁)。

この月報は、昭和四十三年の文章を「一」とし、福永が昭和四十六年に新たに付け加えた文章を「二」と分けている。つまり

「二」の文章は、注(2)でも述べたように『全集 第十五卷』には未収録である。

- (12) 福永武彦「堀辰雄と外国文学との多少の関係について」注(5)前出。中村真一郎編『近代文学鑑賞講座 第十四卷 堀辰雄』所収。

- (13) 福永武彦「堀辰雄に学んだこと」堀辰雄『風立ちぬ・聖家族』「附録」所収(昭和四十年十一月 旺文社)『全集 第十五卷』(昭和六十二年一月)

- (14) 福永から堀宛書簡(一七四)。「堀全集 別巻一」(平成九年四月)『福永武彦全集』は書簡未収録のため、『堀全集』から福永の書簡を探索し、本論に引用した。

- (16) 福永から堀宛書簡(四七六)。

- (17) 日高昭二・和田能卓編『福永武彦 未刊行著作集十九』(平成十四年十月 白地社)所収。福永武彦「野風」。

- (18) 福永武彦「私訳「今昔」縁起」注(10)前出 円地文子 訳者代表『日本文学全集 第六卷 王朝物語集(二)』。

- (19) 「郡司の息子」の女に対する熱心さは、「風のかたみ」の「次郎」を想起させる。「目を異様に輝かせながら」「田舎者らしい率直さで」女を「国へ帰るとき一緒にお伴れして、もうそのようなお心細い目には逢わせませんから」と語る様子は、誠実そのものである。また、女の住まう対屋の周囲を「ときおり郡司の息子が弓などを手にして」歩き回る場面は、「影」の七章で「次郎」が眠れず「萩姫」を想いながら「下屋から出て西の対屋の外回りをゆつくりと歩」く場面と似通う。前者も後者も田舎から都へ上って来た青年であり、実直かつ一途なあまり、後先顧みない無謀な人物として形象される。「郡司の息子」には既に妻がおり、近江へ下つても、正妻として女を迎えることは出来なかった。「次郎」もまた「萩姫」の心変わりを期待し、姫を攫って出奔したが、姫の心は閉ざされたまま、次郎の想いは届かない。おそらく「郡司の息子」は、福永にとって「次郎」を造形する、いわば前身となつたのではないかと思われる。

- (20) 「秋」に「飽き」が掛けられることは周知の通りだが、三作品の別れの場面は単なる「飽き」から来るものではない。「六の宮の姫君」では「姫君と別れるのは、何よりも男には悲しかった」と思う男の存在がある。「陸奥の守」に任じられたという外的要因

が大きい。また「曠野」の女は結果的に良き自己決定とはならなかったが、主体的に近江へ下る選択をした。「風のかたみ」においても、「萩姫」が「次郎」や「安麻呂」と死に別れたために、過去の理想と今現在の内省が促される。つまり『今昔物語集』では詳細に記されない季節「秋」が、繰り返し背景として描き込まれることにより、姫君たちの人生観の変化と、作品内の時間経過が残酷なまでに克明になるのである。

(21) 姫君が男に聞かされた話の典故は、長野菅一によって『今昔物語集』の巻第二十一「東下者宿人家値産語第十九」であることが明示されている(注(5)前出 『古典と近代作家―芥川龍之介』。長野菅一は「東に下る者」を、芥川が「出雲路へ下る旅人」とし、旅人が宿るのは丹波の国の大江山のふもとに改変されたと述べる。その理由は、男が丹波の前司であったこと、大江山を選ぶのは「盗人が出没し、鬼退治の伝説などもあったために、気味悪さを加えるための配慮」であったことの二点が上げられる。また、この挿話は「宿命」を強調するための手段」であり、姫君に「人間の宿命は生まれた時から決まっている。じたばたしてもしかたがない」という「運命観を持たせる手段」とも論じられる。

その後も地名の改変については考察されてきたが、宿で生まれた子供が男子であることに触れる論はない。芥川は「女の子と改変しており、「木から落ちた拍子に、鎌を喉へ突き立てていた」と死の原因を曖昧に描く。原典では枝打ちをしていた男の子が、高い木から足を滑らせ、頭に鎌が刺さって亡くなったのだと、再び訪ねた旅人に母親が打ち明ける。「女の子」と同性にすることに、姫君が一層「宿命のせんなさ」を痛感せずにはいられない効果が狙えるであろうし、幾ら悪戯盛りの子供とはいえ、「女の子」が木から落ちるような、しかも落ちた場所にちょうど鎌があり、死に至るような不自然さは、さらに姫君の不安感を煽るのではないだろうか。

視点を変えれば「女の子」の死は、象徴的な意味で、姫君自身の突然に絶たれた少女時代の終焉であったかもしれない。「この男を頼みに暮しているのは、まだしも仕合わせ」と思い、妻として彼女は男の話に「あでやかにほほ笑」むのである。芥川は姫君が「幸せ」だとは表記しない。なぜなら「仕合せ」が運命の巡り合わせの良いことであるのに対して、「幸せ」は自分にとっての幸福を意味するからである。そこに芥川の付与した「仕合せ」と、「幸せ」の意味の異なりが窺われる。

(22) 「いさら川」で尼となった菫姫の状況と設定は、『平家物語』灌頂卷「大原御幸」で平家一門を弔う、建礼門院徳子と非常に似通っている。たとえば我が子、安徳天皇を始め、一門の滅亡という不幸な記憶に耐えていた建礼門院を、後白河法皇が訪う場面が挙げられる。それは愛し愛された人々を亡くし、「正法寺」で逼塞する菫姫の許へ、智円法師が訪ねる場面とも近似する。「大原御幸」において、建礼門院の生き残ってしまった傷心の声が聞こえ、『平家物語』が閉じられるように、「いさら川」においても、菫姫が過去を見つめ、達観することで「風のかたみ」の幕は降りる。また、後白河法皇と智円法師の役割は、彼女らの悔いや追憶を促し語らせると同時に、その聞き手として重要である。いわば「風のかたみ」の最終章「いさら川」は、「大原御幸」の変奏曲とも考えられよう。

(23) 注(2)前出 福永武彦「風のかたみ」の「序」『全集 第九巻』、四頁。次に該当箇所を引用する。

現代語訳を試みた末に私が得たものは、私たち現代人の心を以て古代人の心を推し量ることはできないという認識である。もともと私は自分の小説の主題に、常に、人は他人の心を知ることが出来ないという大前提を置いているが、現代に於てさえそうなら時を隔てて古代人の心が分る筈がない。

(24) 福永武彦「愛の試み」『文藝』一月号 昭和三十一年一月号〜六月号に連載)『全集 第四巻』(昭和六十二年七月)

(25) 注(24)に同じ。

(26) 注(24)に同じ。

第五章 閉じられた「孤独」の系譜——「死の島」論——

はじめに

「死の島」(『文藝』昭和四十一年一月号～四十六年八月号)は、福永武彦の総作品において、手法・主題ともに集大成と目される。また、それは福永の長編小説五作品のうち最晩年の作品である。福永作品は処女作「風土」から「死の島」まで、大きく三つの観点から論じられてきた。日本の土俗的な風土の中で、芸術家として個人がどう生きうるかを追求する芸術家小説、死の投影である意識の闇を明確化するための「暗黒意識」、現代の愛の可能性と不可能性という三点である。そして「死の島」には原爆文学という四つ目の主題

が新たに加わる。しかし、「死の島」には原爆文学の特徴であるルポルタージュとしての性格が見られない点に留意せねばならないだろう。なぜなら、福永は原爆を普遍的な「魂の問題」と捉え、個人のみより切実な内面世界を描こうとしたからである。「死の島」の連載が

終了した翌月、昭和四十六年九月の随筆で、福永は次のように述べている。

例えば原爆という私らしからぬ社会問題を、重要な主題の一つとして扱っている。なぜならそれは日本人にとっての魂の問題と結びつくからである。⁽²⁾

本章では「死の島」を執筆する福永の立場を明らかにし、被爆者である主人公「萌木素子」の内面から窺える時間と、空間のねじれについて考察したい。原爆の記憶が「内部」で思い出されるたびに、「素子」の自我は「それ」よって、しだいに溶解していく。「虚無」や「死」の表象といわれる「それ」⁽³⁾と「素子」が一体化し、〈孤独の権化〉と化する過程を、福永の作品系列における「孤独」の系譜として捉え直すことを目的とする。

第一節 当事者性と非当事者性をめぐって―「魂」という内的時間―

原爆文学という一つの枠組みで「死の島」が論じられるとき、原民喜の「夏の花」(昭和二十二年)や太田洋子の「屍の街」(昭和二十三年)のように被爆当事者の体験記録、あるいは証言として読むことができなない点は事実である。また、「死の島」が昭和四十一年一月から『文藝』に連載を開始された際、井伏鱒二の「黒い雨」も、昭和四十年一月から『新潮』に連載中であった。井伏は従来原爆文学のルポルタージュとしての特質を重視し、「黒い雨」の創作にあたり被爆当事者の取材も行った。しかし、「死の島」には福永が原爆に外側から近づくための直接的な取材はなく、昭和二十八年十一月に『文学界』へ発表した短編「カロンの子」が、「死の島」創作のきっかけとなっている。つまり、井伏も福永も非当事者として原爆文学に関わるわけだが、福永の場合、原爆は作中人物の内面に根差した「魂の問題」に還元され、小説世界内の問題として扱われるのである。

相原和邦は、その福永の創作姿勢から「内面凝視を徹底させていくなかで、ついに時代社会の現実に出会った」⁽⁴⁾とし、次のように

じている。

「死の島」は、愛もしくはその不可能性の造形という点において――さらにいえば、根本的にはそのような発想そのものにおいて、なお、大衆観念的小説の臭みを十全に脱し得ていないというらみがある。被爆描写の迫力の面でも、先にあげた原爆小説には一步譲るといわざるをえない。けれども、現代に引き続き原爆の問題という側面においては、紛れもなく新たな要素を加えている。とりわけ、〈魂〉の〈死〉を経た〈虚無〉の確認は、現在深まっている被爆者の〈絶望〉を代弁するとともに、それを現代日本人の共通課題に連結させている。⁽⁵⁾

「死の島」だけでなく福永の作品は、つとに観念小説と論じられる傾向がある。しかし、「孤独」を主題として扱う以上は、現実感が希薄となることを、福永は警戒していたはずである。だからこそ、福永は独自の「純粹小説」という個人の内面をひたすら掘り下げていく方法を取り、その方法を「内的時間^{リアリズム}」⁽⁶⁾と称した。「内的時間」とは、福永の掲げる「孤独」や「死」が必ずしも抽象的なものでは

な

く、自分の「魂」を揺さぶる確かな感覚として把握されていることを証明する手立てなのである。それは人間の「魂」の内奥を見つめようとする、その意識の動きを追い続けるという意味で、福永独自の「純粹小説」といえる。このような意識の結晶した小説世界を追求する福永だが、健康上の理由から切り捨てねばならなかった多種多様の社会的関心があつたであろうと思われる。とくに昭和二十二年から二十八年にわたる足かけ七年もの長い療養生活は、その後も福永が小説を執筆するにあたり、健康上での制約を突きつけ続けた。それゆえ、福永には外界へ開かれた小説を描くために許された時間も実体験も少なく、社会的関心を無理にねじこめば、福永の核となる小説世界が崩壊してしまう恐れがあつた。したがって、「死の島」の原爆という主題が、いかにして作品内で社会問題として扱えるかに、福永は十分に自覚的であり、相原和邦のいう「時代社会の現実」に無作為に「出会った」とは考え難いのである。

また、福永の作品において「愛」は単に喪失感を埋めるためではなく、「孤独」を恐れず直視するための生の超克として描かれる。たとえば、「海市」の洪太吉が思いめぐらす「愛」は、「死の島」で「相馬鼎」が「素子」に抱く「愛」へと引き継がれている。

一人でいる時に感じる孤独とは違い、この共通の孤独は恍惚と魅惑とに充ち満ちて、お互いの欲望と充足とを鏡のように映し合った。それは人が死にたくなる時に感じる誘惑にも似ていて、その死の背後に甘美な永生が約束されているために、孤独であることが寧ろ特権であるような、そういう孤独を二人して重ね合せたものだった。死がこのような記憶からの全い忘却であり現在の一瞬の幸福な持続であるならば、その死を自ら選ぶことも許されるのではないかと錯覚するほど、死は生に似ていたし、生は死に似ていた。人は愛することによって生を学び、生を学ぶことによって死を学ぶだろう、と私は意識の底でぼんやりと考えた。(第一部)

しかし、相馬鼎と素子の内的時間は齟齬をきたしており、「海市」の男女のような「愛」には満たされない。相馬鼎の時間が過去、現在、未来と直線上に続いているのに対して、素子の時間は螺旋状に渦巻き、現在は過去であり、過去は現在であるという一つところに閉じ込められ身動きが取れないのだ。素子は自分が透明な球体に覆われているように感じている。

もしも時間というものが或る一つの点から別の一つの点へと流れであるとするならば、初めと終りとは必ずあるだろう。しかしわたしにとって時間というものは或る一つの平面の上を繰返してじぐざぐに動いている線にすぎず、或いはまた限られた空間の中をぐるぐるとまわっている曲線にすぎず、それらの線の動きの間に幾度もあっただろう。わたしにとって初めと終りは結局は同じものにすぎず、わたしは螺旋を描いて同じ地点を繰返し繰返し通り過ぎ、いつでも死を通り越して歩き、二度も三度もその同じ地点を通り、そうやって往ったり来たりすることでわたしの時間を所有して来たのだ。それがわたしの時間なのだ。(下巻「内部H」)

「初めと終わり」が同時に存在する時間の中に、いわば彼女の全人生があり、「時間の犠牲となるためにでなく、時間を完全に所有する

ために」曲線的な時間を往復しているのだと素子は考える（下巻「内部H」）。理不尽に、唐突に素子の時間の流れを断ち切った被爆体験は、内的時間として堆積していくのである。相馬鼎にとって時間が流動的で、現在から過去へと細切れに思い出し、順序立てて並べられるものだとしても、素子の現在は被爆当時の過去と一続きになっている。たとえば、彼女にとって愛されるという受け身の行為は、彼女の現在が、今なお過去へ直結し引き戻されることを意味し、あたかも被爆という体験に抵抗するかのような振る舞いをせずにはいられないのである。

この絵を見詰めながら、奇妙な発作としか言い得ないもの、わたしの意志を逆に回転させたもの、まるで生への欲望とでも言ったものに、わたしはぐいと掴まれてしまった。絵の中にあるわたしの魂が、身を乗り出して来てわたしを掴んだ。（中略）じっとして。されるままにしていればいいのよ。おとなしくして。あなたは犠牲者なのだ、生の生贄なのだ。縛られなさい、殺されなさい。さら。

でも何のために？わたしの反抗する言葉はそれだけだった。そしてわたしはそれを繰返した。でも何のために？その言葉が持つ苦い味が、なめらかな唾液にまじって、わたしの意識の隅々に沁みとおった。わたしはあなたの命令なんか聞くことは出来ない（しかしあなたとは一体だれなんだろう）、もしわたしが生きることを選ぶのなら、わたしは犠牲となって生きるのは厭だ。

（上巻「内部A」）

そして、彼女は「奪われるのは厭だ。奪うのはわたしだ。愛されるのは厭だ。愛するのはわたしだ」と「内部」において、続けざまに声にならない悲鳴をあげるのだ。（上巻「内部A」）

福永は当事者として原爆に迫れないかぎりには、記録的な事実ではなく、最も個人的な、仮に被爆者でなくとも抱え込んでしまいそうな「魂の問題」、言い換えるなら主観とよく似た個人にとっての「内的時間」^{リアリズム}から主題に迫ろうとしていたのである。

第二節 時間と空間の不一致——溶解する素子の自我——

「死の島」の作中で物理的に流れる時間は、昭和二十九年一月二十三日の明け方から翌朝の二十四日と設定されている。この相馬鼎の一昼夜が、作品内で同時進行する現在時間なのである。相馬鼎は出版社に勤める小説家志望の青年で、被爆者である画家の萌木素子と共に暮らす、実家から家出した娘、相見綾子をモデルに「恋人たちの冬」、「カロンの舢舨」、「トゥオネラの白鳥」という小説を並行執筆している。素子の「島」と題された「暗い海に浮かぶ暗い島」の絵が気に入った相馬鼎は、企画中の本の装丁依頼をきっかけに素子と綾子の二人と親しくなった。ところが一月二十三日、素子と綾子が広島で自殺を図り、二日町病院に収容されているという電報を受け取る。相馬鼎が汽車で広島へ駆けつけるまでの十六時間が、「死の島」の基軸となる現在時間である。

しかし、その現在軸とは別に、相馬鼎の回想が「三〇〇日前」から「一日前」までの彼の連想によって、思い出された順に配置される。たとえば、「三日前」「四日前」「三〇〇日前」「二八五日前」「二九〇日前」「二日前」「二八〇日前」「一日前」「二七三日前」「一三五日前」という具合にである。くわえて、素子の「内部」(A)と(M)が、広島へと向かうこととなった理由を説明しながら、相馬鼎の回想を補強していく。「内部」の時間は、一月二十日から素子と綾子が自殺を執行する二十二日かけての過去と、素子の被爆時の体験が漢字カタカナ混じりの文章で交錯する。また「或る男」の独白が挿入されることにより、綾子の過去の境遇が明らかとなる。この独白は、相馬鼎の三編の小説をもとに「死の島」内で入れ子構造を取っている。

ただし、「終章・目覚め」に限っては相馬鼎の回想であるのだが、「広島病院以前であることは決してな」とだけ断り、それまで追跡可能だった日にちは曖昧にされている。そのため、序章で相馬鼎の見た悪夢が、終章まで続く「すべてが相馬の夢物語だった」と

いう首藤基澄の論が提示される。終章の日時の曖昧さは「夢の客観的記述」によるものであり、相馬鼎が小説家として「目覚め」るためには、長い夢の追体験が必要だったのだと首藤基澄は述べる。相馬鼎が序章で見た悪夢とは、水素爆弾の破裂が一切の生物を絶滅させ、自分は焼け焦げた一本の「樹」として、その風景に立ち会おうという心許ないものであった。しかし、その重要な夢を相馬鼎は、素子と綾子の二人ともが死んでしまった「更に別の朝」まで思い出せなかったのである。「今だ。今書き留めておかなければ。一刻も早

く」(上巻)と悪夢から覚めた相馬鼎は何度も強くそう思うにも関わらず、彼とは別の意思が働いているかのごとく、小説を書き付けたノートを手に取って読み返し、結局そのまま夢を書き留めることができない。なぜなら「死の島」の結末は、彼が夢で見た荒涼たる風景のただ一点に向かって伸びていることを、序章の夢で、福永が既に暗示していたからである。

その時彼は思い出す。この長い一日の初めに彼がまるで警告のように見た夢を。嘗て見たことのない風景のように、なまなましく(もしも死んだ風景をなまなましと呼んでいいものなら)そして禍々しく彼の視野に広がっていたこの世の終りを。彼は一本の樹のように身動き一つすることも出来ずそこに立って、一切の生物が死に絶え、昼のものとも夜のものとも分らぬ暗いぼんやりした光線の漂う中を、ただ見ることにだけに機能を集中して、僅かに残っている地平線の燃え尽きた旗のような黄ばんだ光を、じつと睨んでいたのだ。(中略)水爆が落ちてしまった以上は(そう、それはまさに水爆の夢だった)もう如何なる希望も存在しないことを彼に教えていたのだ。その恐ろしい夢は、彼が二十四時間の後に、ここで、この広島病院で、彼にとつてのこの世の終りを目のあたりに見るだろうことをいち早く予言していたのだ。

(下巻)

つまり、相馬鼎が首藤基澄のいうように、序章で見た夢から目覚めたことも夢であり、「終章・目覚め」においても未だ夢の中にいるのだとすれば、「現実」は「非連続の、ばらばらの、それ自体として無意味な破片」(上巻)としか受け止められなかった相馬鼎が、「終章・目覚め」で「思い出すこと」によって、人生は再び三たび生きられる。いな、そういう繰返し、意識の積み重ねの上に、現在というものが過ぎつつあるのだ」(下巻)と、彼の変化した心境も意味を成さなくなってしまう。相馬鼎は「単に見られつつある夢というのは幻影にすぎない」(下巻)と考えている。それならば、彼が夢から悟った「現実」すなわち固有の体験であるはずの「現在」が、作為的な錯覚にも陥ることのできない夢の延長であってはならないのだ。

もちろん、夢と現実、過去と現在を往復する意識は、素子の「内部」に顕著である。相馬鼎は東京から広島までの空間的かつ物理的移動を「現在行いながら、素子の「内部」である過去意識を追う形で、〇〇日前という回想を続けている。素子の「内部」を相馬鼎は

知ることができない。一月二十三日現在に要る相馬鼎にとって、一月二十日から二十二日の素子「内部」は常に未来をいくが、彼女にとって、それは過去でしかあり得ないからだ。さらに、その過去意識の中には「それ」によって引き寄せられる被爆体験までもが潜んでいる。素子は一月二十日から二十一日朝まで綾子と下宿におり、その現在から意識が乖離するとき、被爆当時へと連れ戻され、彼女の心と身体が異空間へ投げ出されてしまうのである。

いつそれが始まったのかわたしは知らない。それはいつでもそこにあった。わたしの内部に、わたしの中のどこか奥深いところに、病根のように根を張ってわたしというものを腐らせていた。わたしはそれを恐れていたし、それが内部に存在していることを認めたくなかった。しかし認めたくないというそのことの中に、確実にそれは隠れ場所を見つけたしてわたしの生を食いちぎっていたのだ。

一体いつから始まったのだろう。確かなことは、いくら遡ってもその時より昔ではないということだけだ。それだけは間違いない。すべてはその時からあとで、恐らくは徐々に、眼に見えぬ埃や塵がいつのまにか鏡の面を曇らせるように、わたしの心の上にも積もって行ったのに違いない。

(上巻「内部A」)

「それ」は素子を捕らえようと、執拗に彼女の意識に割り込む。「黒々トシタ塊ノ上ニ、驚クホド赤イ焰ガ、トコロドコロ白ク変色シナガラ、燃エ続ケ」「音ハ地獄ノ業火ノヨウニゴウゴウトイウ叫ビヲアゲ」(上巻「内部A」)彼女が「物」であることを拒否しようとするたび、「それ」は彼女の意識に鮮明に浮かび上がり逃れられなくなるのである。素子の考える「それ」が、「内部」から被爆体験の傷を広げていく。被爆から八年経った現在であっても、「それ」は時間と空間を歪めてなお、彼女の心に外傷を負わせ、酷い炎症を引き起こし続けているのだ。いつしか、眠りの中にも侵入するようになった「それ」は、素子に「それ」が自分なのか、自分が「それ」なのか、区別がつかない自己の溶解感覚を味あわせる。彼女は「心の中で、何かが破滅して行く、泯んで行く、何かが死んで行く、そういう感じを持つことがクライシスの中に生きているということ」(上巻)だと信じ、抵抗する力さえも「それ」から奪われそうになっている。

福永はしばしば「ほろびる」という言葉を「滅びる」とは記さず、「泯びる」と表現する。それは退廃的な孤独の意識に囚われた「滅び」ではなく、しだいに加重する孤独の意識のために、生命力までも奪い去られてしまう状態を表現しようとする試みであったと思われる。素子は「ワタシハ物ジャナイ」と自分の目前で倒れてゆく人間から、隔たろうとしたとき「泯んで行く」「感じ」を独り経験したのである。

誰ヒトリ助ケテケレル者モナク、無慚ナ重量ノ下ニ押シ潰サレテ死ニツツアルノガ、自分ダト、フトソウ考エ、ソノ子ノ方ヘ近ヅキ、呻キヲ供ニシ、苦痛ヲ供ニシテ、ソコカラ自分ヲ引キ出シタノデハナカッタロウカ。ソシテ今、自分ノ前デカスカニオ水ヲト
眩キ、ソノ水モ得ラレズニ死ンデ行ッタノモヤハリ自分ダト考エタノデハナカッタロウカ。

シカシワタシハ物ジャナイト、彼女ハ眩キ、立ち上ガッタ。見渡ス限りノ風景ノ中デ彼女ハ孤独ダッタ。マダ人間デアルコトニ
ヨツテ、彼女ハ耐エガタイホド孤独ダッタ。
(上巻「内部C」)

観念と抒情が解け合った「内部」で、素子の「魂」と自我意識は「泯び」の時を迎えようとしている。

第三節 閉じられた「孤独」の系譜——主観から見出される〈真実〉——

登場人物の内面へ侵入し、「内部」的な時間そのもので「現実」を再構成しようとする「純粹小説」、あるいは「内的時間」^{リアリズム}という手

法は、「死の島」において「一つの円環を閉じ」⁽¹⁰⁾た。『全小説』十一巻の「序」で、福永は以下のように「死の島」の創作過程を振り返り、閉じられた円環からの新たな出発を示唆している。

「死の島」の発端で相馬鼎の見る夢は、この小説の全体を要約するもので謂わば核をなしている。従ってどんな肉附したところで、大して長くもない観念小説として出来上ってしかるべきだった。ところがわたしが長い間あためているうちに次第に昔の願望が甦って来て、相馬鼎の夢の周囲に大河小説的な要素を付け加えることになった。ただ私は数篇の連続した長篇を次々に書くのではなく、一つの長篇がその中に幾つもの長篇を持つという形を採って書いた。大河小説ではなく、同心円小説とでも言うのだろうか。しかしこの小説の本質が純粹小説の系譜の上にあつたことは言うまでもない。

さてそのような Roman-puriste としての私の仕事は、「風土」から「死の島」までで一つの円環を閉じているから、このあと私はまた別の仕事にかかりたいと思う。どうせ似たような道を歩くに違いないし、今迄よりもっとゆつくりとした速度でしか歩けないだろうが、前途に私を待っている登場人物たちの臙げな姿が、既に私の視野の中に見えて来たようである。⁽¹⁾

(昭和四十九年七月)

少なくとも、福永の意識の中では「死の島」執筆後、閉じられた円環からの新たな出発点として、短編「海からの声」(『群像』昭和四十六年十月号)が位置づけられていたであろうことを、『全小説』十一巻の「序」で推測することが可能である。「風土」から「死の島」までに共通する原形的モチーフは、精神の死と「孤独」、生への憧憬であった。それらを描きつつも、「海からの声」で福永は、既に「別の仕事」に取りかかろうとしていたのだ。つまり、「海からの声」は晩年から初期作品の主題と方法を、合わせ鏡のように映し出す作品でもある。この点についての詳しい検証は本論第六章に譲り、ここでは「死の島」の原形的モチーフに迫りたい。

二三日前、素子は「それ」と一体化することを意識的に拒んでいた。相馬鼎が「意識はちつとも持続していない、明るいところもあれば暗いところもある、見えるところもあれば見えないところもある。もつとも生きているという意識は確かに持続しますが」(上巻)と、「現実」について議論を持ち出し、素子は次のように答える。

「現実が非連続的ではらばらで、単なる偶然の積み重なりすぎないと考えるなら、生きる意志というものはどこから出て来るのか

しら。現実がそういうふうに見えるのは意識がそういうふうに見るからね。その意識は、あなたによれば、生きていくという意識の他はちっとも持続しないのね。しかしわたしなんか言わせれば、大事なのはそっちの生きていくという意識の方よ。わたしという女が、昨日も今日も生きていく。その昨日と今日は確実に持続している、なぜならそれはわたしによって意識されているから、——そうじゃなくて？どんな偶然でも、どんな不条理でも、わたしに関っている限りは現実の意味があるし、その現実からわたしは逃れることが出来ない。だから現実というのは、都合のいいように小間切れにすることの出来ないもの、真っ直ぐに通っている一本の道のようなものじゃないかしら。」

(上巻)

素子は「現実」と自分の人生が「どんな偶然でも、どんな不条理でも」等しいものであつて欲しいと、「生きていく意識」を保つことで切実に願っていたと考えられる。「それ」に捕らえられる前の素子は、「孤独」からの逃避を「生きる意志」によって同時に試みようとしたのである。しかし、相馬鼎と素子の「現実」に対する意識には、深い溝が横たわっていた。相馬鼎は広島の記憶にいつまでもこだわる必要はないと言い、重ねて「もう八年も経っているんですよ」(下巻)と発言する。それは素子の心を開かせようとする善意の言葉ではあったが、「まだ八年しか経っていないのよ」(下巻)と素子は切り返す。善意だからといって必ずしも解決する問題ではないのだと、相馬鼎に素子は説明しようとしたのである。ところが、相馬鼎はならばそれは「魂」の問題だろう、自分は素子が好きなのだとい下がる。

わたしは駄目なのよ。さつきからそう言っているでしょう。わたしを鎖しているものは、魂と肉体の両方なのよ。あなたはわたしがこれほど駄目だと言っているのに、証拠を見なければ満足できないの？(下巻)

素子は「肩から背中にかけて白い皮膚の上に悪魔の爪跡のように刻みつけられた凄惨なケロイド模様」(下巻)を、相馬鼎の眼に曝け出した。彼はそれらを見せられた瞬間、「戦慄と困惑の羞恥の入り混じった感情」(下巻)に捉えられ、素子の居たアトリエから逃げ去って

しまう。二七日前と四日前の二度、素子は「肉体が生きることの悦びを回復」（上巻「内部F」）させてくれるかもしれない、という微かな希望を抱き、相馬鼎との別の生き方に賭けたのである。

だが、相馬鼎の被爆当事者と向き合う非当事者の焦りは、素子の言動と「耐エ難イホド」の「孤独」を理解するにはいたらなかった。素子の「生きる意志」は誰にも抱きとめられないまま、「それ」の方向へ近づく速度だけが加速されていく。今や素子の時間は、「内部」を蝕み、癒されない心的外傷によって「現実」世界から孤立してしまっただ。

わたしは公園のベンチに一人で坐っていた。鳩が足もとで豆を漁っていた。わたしの見る限り広場には誰もいず、ひどく静かで、まるでみんな死んでしまったみたいだった。太陽が白く輝き、広場もどこまでも白くひろがっていた。空も白く、そこには白い雲がのんびりと浮んでいた。その時不意に、わたしはそれまでに感じたこともない幸福感に襲われたのよ。光明が充ち溢れてわたしを涵している、わたしを束縛するものは何もない、わたしを脅かすものは何ひとつない。生きるというのはこういうことなのだ。この悦ばしき、この無限の法悦、この永遠の静けさ、まるで時間がとまっているみたいだった。（下巻「内部K」）

原爆にあった直後から鉄錆色だった広島風景が、素子の「内部」で真っ白に変化したとき、彼女は「それ」と完全に一体化したのである。人間の存在そのものが「孤独」であることを甘受した素子は、他者の理解を絶した「孤独」の上に成り立つ「幸福感」にたゆたっている。彼女がそこで見出した〈真実〉は、既に「内部」の時間は止まり、恍惚とした白の世界に彼女の自我が溶解していることだった。

ここがつまり終りであり、そこに濃密な空気のような身動き一つ出来ない時間がわたしと一緒に閉じこめられていた。いや時間は真空のようにこの壁の間を充たしていた。それなのにわたしはわたしにもまた時間が流れているように錯覚し、時々これが夜であるとか昼であるとか叫び、わたしが終りに向って歩いて来つつあるとか考えていたのだ。決してそんなことはない。わたしは初

めからここにいたのだ。ここ、棺の中に。やっと分ったようね、とそれは言った。

(下巻「内部J」)

つまり、彼女は「孤独」からの逃避と、「孤独」への逃避を試み、その二律背反に引き裂かれてしまったのである。もはや彼女は「ここ」において「孤独」の権化であった。相馬鼎と素子が曳かれ合いながらも「愛の不可能性」に陥ってしまう理由が、そこに窺われる。

「死の島」で円環を閉じられた「孤独」は、自らの運命を知る人間として、自覚的に生きるための支柱であり、「死の島」までの人物造形と「孤独」の系譜を追求するものであった。特定の他者との関係を拒絶することなく、忠告を素直に受け入れ、生への憧憬を偽らない主人公の造形は「海からの声」を待たねばならない。福永にとって「海からの声」は、素子が抱えた二律背反からの突破口として、新たな出発点だったと思われるのである。

おわりに

「死の島」は原爆文学という側面からアプローチされる際、事実の証言としては描かれない。その点に着目することで、福永の「内的時間」^{リアリズム}という手法が明らかとなった。原爆文学と「死の島」は一括りに評価されがちではあるが、原民喜や太田洋子のよう

に当事者として執筆する立場と、福永の立場は異なり、非当事者として社会問題に関わる。そのため、原爆は小説内の登場人物が抱える内面に根差した「魂」の問題として追求されるのである。

いわば素子は、原民喜らの凄惨な記録世界を内面化した人物といえよう。素子にとって、被爆体験は彼女の「魂」を巣くい、内的時間を狂わせていく。彼女は「現在」と「過去」が同時に存在し、混在する内的時間の中で、他者との孤立を深め、自我の溶解感覚にいたるのである。このように苦痛な過去意識から解放されることなく、死と直面するしかなかった人物造形が、「死の島」には顕著である。それは一つに、福永が登場人物に付与する「孤独」の性質によるものである。すなわち、他者からどのように評価されようとも、個人にとっての幸福を選び、自己の限界において生きることの追求が、いわば「死の島」までの「孤独」の原形的モチーフであり、ライトモチーフであったからだ。人間存在そのものが「孤独」であるという意識と、既に自分は死んだのだ、という感覚は素子にも綾子にも共通し、「海からの声」の「私」へと引き継がれていくのである。

【注】

- (1) 福永の長編小説は処女作「風土」(昭和二十七年)から「草の花」(昭和二十九年)、「忘却の河」(昭和三十八年)、「風のかたみ」(昭和四十一年〜四十二年)、「海市」(昭和四十三年)、「死の島」(昭和四十一年〜四十六年)の六作品があげられる。
- (2) 福永武彦「作者の言葉」(昭和四十六年九月)(『福永武彦全集 第十一巻』「附録」所収)
- (3) 佐藤泰正「死の島」(『國文学』第十七卷第十四号 昭和四十七年十一月)
「それ」について、佐藤泰正は次のように考察する。

かくして彼女のなかにあの「死者の眼」が生まれ、彼女が〈それ〉と呼ぶ虚無の浸食がはじまる。彼女が〈それ〉を抱くが故に、時に限りもないやさしさを示し、また或る時は苛立ち、またとまどいつつも、やがて〈それ〉が彼女の生のすべてを侵す時、その告白は断ち切られ、彼女の生は終る。恐らくこの作品の最も美しい部分は、作者が「内部」と名づける素子の告白の部分であろう。(傍点は福永。)

また、加賀乙彦「暗黒と罪の意識・「死の島」」(『解釈と鑑賞』第四十二卷九号 昭和五十二年七月)では、「それ」を次のように捉える。

闇の意識また暗黒意識は正確に言えば死の意識ではない。死をもその中に含む広大な原初的な闇の意識である。『死の島』で素子の意識に出現する「それ」というのがそれである。「それ」が単純に死の意識であったならば、彼女は「それ」を忘れ、「それ」と無関係に、少なくとも相馬鼎のように楽天的に生きえた筈である。しかし「それ」は死を(したがって誕生を)成立させる根拠である以上、一度でも「それ」を自覚してしまった人は「それ」から逃れられない。(傍点は福永。)

(4) 相原和那『「死の島」(福永武彦)」(『解釈と鑑賞』第五十卷九号 昭和六十年八月)

(5) 注(4)に同じ。

(6) 福永武彦「三 二十世紀小説の時間的構造／序論／八 時間の方法」(福永武彦『二十世紀小説論』所収 昭和五十九年十一月 岩波書店)。以下に引用する「八 時間の方法」は、昭和三十年十一月二十五日に、福永が学習院大学仏文科の講義用として作成した文章である。福永の述べる「内的リアリズム」の端緒を、ここに窺うことができる。

二十世紀小説に於て、時間はもはや等質的ではない。それが一定の密度を持たず、或いは濃く或いは薄くなるということ、時間が作者の意識内部にあって主観的に見られているということ、言い換えれば意識そのものが濃くなったり薄くなったりするにつれて時間もまた同じ *tempo* テンポで繰返すことを示している。僕等の意識の中で現実の時間は、例えば鋭く緊張した時には遅く流れ、放心している時には早く流れる。それが記憶になると、過去に於ける実際の時間よりも、それを努力して思い出した場合の方に、より長い時間を感じる。僕等が日常に於て常に時間を主観的に見ているのに、どうして小説の中でのみそれを客観的に取り扱う必要がある。僕等が日常を決して同じテンポで生活しているわけではない以上、小説もまた違ったテンポの上に立って書かれた方が、寧ろリアリズムと言えるのではないか。ここに於て、十九世紀小説の客観的リアリズムと違ったリアリズムが、時間という面のみで考察しても、明らかに二十世紀小説の一つの特徴となっている。

また「死の島」を連載中の昭和四十三年五月には、丸谷才一との対談「内的独白と時間構造」（福永武彦『小説の愉しみ』所収 昭和五十六年一月 講談社）において、福永は次のように語っている。

モノログを使うと、リアリズムになるか、散文詩になるかどっちかだと思います。内的リアリズムに厳密に従えば、ジョイスふうには当然リアリズムになる。でなければ、ヴァージニア・ウルフみたいに散文詩風になる。意識を追いかけて行くとしても、それを文学的に表現する以上、ナマでは出来ない。内的リアリズムだってやはり考察されたものですよ。それを句読点なしで、いわばリアリズムの描写で行けば、読むほうも混乱する、しかし意識の流れというのは混乱するのが当然である——という考えかたもあるわけですね。ぼく自身は散文詩風にあげたほうが、モノログの味が出せるようです。

(7) 福永武彦「海市」（昭和四十二年脱稿、昭和四十三年刊行）『福永武彦全集 第八巻』所収。

(8) 首藤基澄「福永武彦の原爆小説——『死の島』へのアプローチ——」（『文学』四十二号 昭和四十九年一月）

(9) 注(8)に同じ。

(10) 福永武彦「序」(昭和四十九年七月)『福永武彦全集 第十一巻』所収

(11) 注(10)に同じ。

第六章 基層文化からの呼び声——「海からの声」論——

はじめに

「海からの声」(『群像』昭和四十六年十月号)は、福永の完結した作品として最晩年の短編である。ちようど、この短編が発表された同年九月には「死の島」が上梓され、福永の作品を全集に近い形で編纂する計画が具体化していた。それが、小説のみを収録した『全

小説』（昭和四十九年八月完結、新潮社）である。

『全小説』第一巻の「序」によれば、福永は「ここで中じきりをして、今迄の自分の仕事を整理するのも悪くないだろうと考えた」という。ただし、未完成の「独身者」と「夢の輪」は、『全小説』から除外し「いつそ小説に限って全部を集めよう」と、福永は発奮していたうえに「これまでの作品の枚数などを計算し、年代順に配列して、各巻平均原稿用紙七百枚、全十一巻のプラン」を自ら練るほど綿密な編纂ぶりでもあった。

ところが、「海からの声」は『全小説』には収録されず、その代替であるかのように、昭和四十九年七月に菊判、和紙装、和紙帙入り、題箋は石川淳による、僅か二十七頁の単行本（限定五百部）として出版される。これが詩集や歌集としての出版形態なら何ら驚くべきものでないが、作品によほどの思い入れがない限り、このような出版には踏み切れないだろう。事実、これまでに福永が短編小説一編のみを単行本化した例はない。それならば何故、福永は『全小説』に「海からの声」を収めなかったのか。

もちろん、「海からの声」を『全小説』に収録する時間は十分にあった。くわえて、同様の短編「大空の眼」「群像」昭和四十五年一月）は、昭和四十八年七月の時点で未だ単行本化されていないにも関わらず、『全小説』第七巻に所収されている。その点からも、「海からの声」が新潮社ではない他社誌『群像』に発表したために、『全小説』から除外されたとは考えがたい。つまり、「海からの声」は意図的に、福永によって十一巻の末尾に付加されなかったと類推されよう。

従来、未収録となった唯一の手がかりとして、『全小説』第十一巻の「序」が参照されてきた。そこで福永は「roman - puristeとしての私の仕事は、『風土』から『死の島』まで一つの円環を閉じているから、このあと私はまた別の仕事にとりかかりたいと思う」と述べる。少なくとも、福永の意識の中では、「死の島」執筆後に発表した作品「海からの声」は、閉じられた円環からの新たな出発として位置づけられていたのではあるまいか。

和田能卓は、「海からの声」は「福永の作品世界の円環を閉じるべきものであったが、まさに孤立した作品であった」と捉え、『風土』から『死の島』に至る、言わば、〈長歌〉に対する〈反歌〉としての重要性をそこに見出す」と述べる。つまり、福永が「別の仕事にとりかか」る「橋渡し」としての作品こそ、「海からの声」だったというのである。¹

しかし、福永の発言を率直に受けとめるならば「海からの声」では、既に「別の仕事にとりかか」ろうとしていたと考えられる。とはいえ「海からの声」が、それまでの総作品と作風を全く異にするわけではなく、「喪失感」「精神の死と生への憧憬」など共通する原形的モチーフも窺える。そこで、この短編が新たな「別の仕事」としての一作品目といえるのならば、具体的にはどのような点であり、手法であるのかについて、明らかにすることが本章の目的である。

第一節 日本の伝承的世界との関わり―基層文化からの呼び声―

福永作品を理解するうえで、多面的な手法や実験的作風が西欧文学の知見によることはいうまでもないが、「海からの声」は日本の伝承的世界に根ざすところが多い。一見、幻想的な作風を持つ「海からの声」は、主人公「私」が鳥の鳴き声に導かれ、夜の海へ泳ぎ出す場面から始まる。彼は岩礁にただ一羽、逃げもせず、じっと自分を見つめる鳥を見つける。この鳥こそ亡くなった恋人の化身ではないか、「彼女の魂はこの可愛らしい鳥となり、私を慰めるために北極よりも尚遠いこの世の外の海辺から遙々飛んで来たの」ではないか、と彼は直感するのである。このように死者の魂が鳥に化身する、あるいは鳥が死者の魂を冥界に運ぶという発想は、日本だけでなく世界各地に分布する話型であり、「海からの声」にも重要なモチーフといえる。たとえば、日本古来においても死して後、白い鳥となって倭国へ飛翔するヤマトケルの白鳥異伝は、自ずと思いつかれる代表話であろう。また、その類話の一群として、小鳥前世譚と呼ばれる話型も数多い。これは民俗学においても広く知られた概念であり、既に安定した話型の一つといえる。『昔話・伝説小事典』でも「小鳥前世譚」という項目がたつほどで、「小鳥の前世とはこのようなものであったという物語から、鳴き声や形態・習性の由来を説く一群の昔話。「時鳥と兄弟」「雀孝行」「鶯不孝」は全国的に分布し、他に「水乞鳥」「山鳩不孝」「馬追鳥」等があり、「民間でも時鳥が、しで（死出）の田長と呼ばれたり、「継子と鳥」においては死んだ子が小鳥に転生する。小鳥前世譚は農耕生活上の経験と霊魂観とが相まって生まれたものであろう」と解説されている。そのほかにも、一例をあげれば『毘沙門堂本古今集註』²⁾に、次のような挿話がある。³⁾

三年前に愛弟子を亡くした大和国の僧がいた。ある年、その僧の許に「初陽毎朝来 不相還本誓」と鳴く鶯が訪れる。僧はふと思いつき、その鳴き声を文字に書き写してみた。すると「ハツ春ノアシタゴトニハ キタレドモアヒカヘラザルモトノチカヒヨ」という歌が顕現する。毎年、初春の朝に伺っていましたが、僧師さまとの誓いを守り、お目にかからずそと帰っていたのです、と鶯は懸命に鳴いていたのである。その夜、僧は「我ハ汝ガ弟子ナリ。生ヲカヘテ鳥ト成テ此ニ来レリ」と告げる愛しい弟子を夢に見る。

この類話は『曾我物語 巻弟五』の「鶯・蛙の歌の事」にも窺える。僧は「又もなき弟子を先立てて、ふかくなげきみたり」とあり、弟子は『古今集註』より、いち早く「つぎの年の春」には鶯へ転生して僧を訪う。ただし『曾我物語』では、鶯の鳴き声の一字に異動があるため「不相還本栖」と記され、その歌の下の句も「あはでぞかへるもとのすみかに」と変化している。このように仮名序の説話が、その他の物語や謡曲に影響を与えていることは周知の事実である。

これらの小鳥前世譚が類型として、各地に広く分布する一端には、余儀なくこの世から去らねばならなかった者への哀悼と、あとに残された生者にとって救済の意が込められていると、読み取ることも可能だろう。いわば、転生する小鳥たちの鳴き声は、決して冥界からの妖しい呼び声ではなく、生者が今後も生きていくための赦しを請い求める内面からの呼び声と考えられるのだ。そこで本章では、折々に飛来しては去って行く渡り鳥の鳴き声を、生者が亡き人の声に聞きなすという基層文化に着目したい。

第二節 閉じられた円環からの出発―現代の神話へ―

従来「海からの声」の評価は僅少で、秋山駿による「死と隣あつた無意味の眼が見る、風と波と月光の自然が美しい。しかし、なんというのか、この作品の弱点は、いわば構造が透けて見えるといった気分にある。明快さが過ぎて、あの不透明なものの手ごたえを与えない」という文芸時評が代表的である。これを和田能卓は「唯一の好評」と述べるが、むしろ「海からの声」の構造を改めて分析し直すことで、この表層的な「明快さ」の理由が理解されよう。

福永は「自分でも奇妙に思えるほど、海への想いに取り憑かれていて、それが私の文学的発想の大きな部分を占めていることを否むわけにはいかない」と述べ、重要なモチーフの一つとして「海」を作品内で扱っている。その「海への想い」とは、次のようなものである。

海は遠いもの、遙かなもの、懐かしいもの、そして神秘的なもの一つの象徴的な形である。私は海を思うたびに 妣ははの国という言葉を出す。妣という難しい字は死んだ母を意味するが、その言葉のさすところは母国というのとはいささか違う。妣の国はここにはない遠い国であり、しかも我々の魂の中に生き続けている懐かしい古里である。それは実在するのではないとしても、人は海を見るたびに、海の彼方にそれを思い描くのである。⁶

この「海への想い」は「ここにはない遠い国」「我々の魂の中に生き続けている懐かしい古里」への憧憬が描かれており、「海からの声」においても、それに心を囚われるような青年「私」が登場する。「私」は偶然見つけた古い灯台に、恋人を失った傷心から住み着くが、ある夜「何でも甲高くて同じ音階の長く続いた一種の笛のようなもの、それも楽器というよりは口笛とか草笛とかいった感じの鋭い調べを聞」いて目覚め、暗い海へ誘い出される。

彼は当初、厭世的な気持ちでこの岬にやってきたのだが、独りで生活していく以上「死を夢みて暮すことはでき」ない。いつの間にか海辺の生き生きとした自然に圧倒され、彼は「ひよっとしたらこの土地に来て初めて生きることが学び始めたと言ってもよかった」と考え始める。

その一方で、彼は「まるで別人のように生きることの喜びを味わったが、それでももし千里子とこの喜びを分け合えたらと」悩むこともあった。とはいえ、彼女を思い出す回数がいかに減少しているという事実には気づき、彼は自責の念にかられながら眠りにつくことも少なくなかった。そのような折、彼は久し振りに千里子の夢を見る。

「あなたはいつまで此処にいるの？もうじき秋になるとあなたはもう泳ぐわけにはいかないでしょう。海はきつと荒れるわ」

「僕はいつまでも此処にいるよ。死ぬまで此処にいる。此処の冬は寂しいだろうけれど、それは僕にふさわしいんだ」

彼がそのように答えたとき、闇を裂くような「鋭い」鳥の鳴き声が、彼の眠りを妨げた。彼は何かに導かれるように、その声を求めて冷たい夜の海へと水を掻き分け入っていく。「鋭い調べ」を頼りに岩礁へたどりついたとき、そこには「私が近づいても恐れる色もなく、月の光を浴びてじつと私の方を見詰め」る「見たこともない鳥」が一羽いた。彼を認めたその鳥は、また「やや甲高い、僅かに高低を繰り返す、響きのいい顫音で」次のように鳴き始める。

「わたしなのよ、わたしなのよ、分って？あなたがいつまでもこんなところで一人で暮しているから、心配になって見に来たのよ。もうじき秋になると海は荒れて、あなたはとても一人きりでは暮せなくなるわ。何もこんな寂しいところにあなた一人きりで暮すことはないのよ。あなたは此処で生きること覚えたでしょう。どうかもうわたしのことは忘れて頂戴。わたしはあなたが生きている限り、時々、この世の外にある海のほとりから、あなたの夢の中へと訪ねて来るでしょう。私はもうこの世に滞在することのない旅鳥なのです」

このように、彼にはあたかも鳥に姿を変えた千里子の魂が、彼自身に呼びかけてくるように感じられるのである。しかも、千里子が生前「鼻の頭にかすかな皺を寄せて笑」う「彼女が嬉しがって笑う時の癖」と、この鳥はそっくりの「嘴の根本にはかすかな皺が寄って」いるという姿を見せる。彼はこの鳥こそが千里子の化身であり「彼女の魂はこの可愛らしい鳥となり、私を慰めるために北極より尚遠いこの世の外の海辺から遙々飛んで来たのだ」と理解する。翌日から海は荒れ、「私」はこの岬を去ることになる。「私」がそこから立ち去れたのは、たとえ幻聴だったにしろ千里子の許しの言葉を聞け、それまで抱え込んできた想いをようやく埋葬できたからに違いない。

このように「海」から聞こえた鳥の声が、「私」を夢Ⅱ異界へと導く手法は、鳥が「海のほとり」から渡ってくることにより、夢と現実、生と死を越境できることを明らかにする。それゆえ「海からの声」では、生と死の中間地点である海から渡ってきた鳥の声が、「私」の千里子への想いやこだわりを浄化させ、「私」を現在に再起させる機能を新たに持つのである。福永にとって「あらゆる汚濁を洗い静める」海は、生と死という両義性の象徴として現れつつ、人間的汚濁、すなわち恋人の後を追えない「私」の狡猾さや、生き残ることの残酷さをも含め、それらすべてを浄化し慰撫をもたらす作用がある。「ミイラにすぎない、化石にすぎない、私の精神に再び血を通わすことはできない」と思いこみ、自己幽閉の世界に身を委ねていた「私」という登場人物の造形が、生への憧憬を偽ることなく、他者の存在する世界へ足を踏み出したことは、「閉じられた円環」から出発する福永の第一歩であったと考えられよう。

第三節 日本の新たな文学的風土を目指して—アイヌ語との関連—

福永が昭和二十年に結核治療と疎開のため、北海道帯広市に移り、やがて帯広中学校の英語教師として赴任したことは『福永武彦戦後日記』でも確認される事実である。田口耕平によれば、この北海道体験は「夢の輪」(未完)に活かされ、アイヌ語によるアナグラムとして表出されているという。

この作品の登場人物は「私」と「千里子」である。全てを捨ててしまった男のところに喪われた「千里子」の化身として「鳥」が現れる。

アイヌ語について考えたことがある人なら、すぐに気づくはずだが、「チリ」とは「鳥」のことである。たとえば、帯広の隣「白人（チロット）」という地名は「チリ・オ・ト」、「鳥の群生する沼」の意味のである。

つまり、完成された最後の小説「海からの声」もまた、アイヌ語を中心的なイメージに据え、構成されていたのである。⁷

とりわけ、アイヌ語で「チリ」＝「鳥」という指摘は、重要なものである。「千里子」は「わたし子供の頃から鳥が大好きだった。空想の鳥だっただくさん知っていたわ」と「私」に言い、「怪鳥ロックっていうのは確かアラビヤン・ナイトに出て来たんだっけ。それからパゴパゴ鳥とか、チリチリ鳥とか」と「私」をからかう。「私」が「何だい、チリチリ鳥ってのは？」と尋ねると、彼女は嬉しそうに「分からないの？ほらわたしのことよ。わたしの名前よ」と告げるのだ。ところが「千里子」自身は、己が実は生前から鳥の化身だったと気づくことなく、次のように自分の名前について語っている。

「わたしの名前、変でしょう？わたしはせめて万里子ってつけてもらいたかった。それなのに千里子だなんて。わたし寅どしなのよ。虎は一日に千里往って千里復るんですって、そのせいでお父さんがこんな名前をつけちゃったの」

つまり、彼女自身は生前、自分の名前の意味については思い至っていないのだ。彼女は死ぬことで、自らの名前の由来を本当の意味で知り、現世と他界の両方を自由に通うことが可能となる。名と実体が一致したとき「千里子」は、古来から亡き人の魂が鳥や蝶に転生し、生者を訪れたように「私」との交信が叶うのである。「千里子」という人物名には、鳥へと転生することで、羽を得られた魂が自由⁸に飛翔し、歓待される伝統的な日本人の靈魂觀の表象としての役割と、「わたしはあなたが生きている限り、時々、この世の外にある海のほとりから、あなたの夢の中へと訪ねて来るでしょう」という、あたかも福永にとって芸術家の許を訪れるインスピレーションの

頭現であるかのように描かれていたとも考えられよう。

帯広体験が福永にもたらしたものは、アイヌ語という新たな視点を作中に取り入れることであり、日本の文学風土に根差しつつも、新たな方法を模索する糸口であったのだ。

おわりに

作中人物がそれぞれの自分の意識の中に閉じこもる一方で、他者は厳然と存在し、互いの「孤独」を相互に浸透させようとしつつも、また相互に反発しあっている。序においても述べたように、日常を生きていく意識の在り方が、福永固有の体験から生み出されたものだとしても、人間の生の根本的な在り方として、「海からの声」では提示されるのである。それは福永文学を通して、いわば方法がそのまま思想になっている小説、あるいは思想がそのまま方法となつて結実した小説と考えられる。

作中人物の内面の様相の異なりによつて、福永は「孤独」を書き分ける。「孤独」や「愛」といった抽象的な語彙は、人間の本質にまつわる問題として、それが人物の内面でのどのような様相を帯びるのかという点を軸として、福永の小説世界は創作されていく。そのために表現として、抽象的な語彙を使わざるをえないのである。しかし、仮に「愛」と福永が書いた場合、その人物の愛し方を「愛」という一語から、具体的に想像できるように描くことを福永は目指していた。その形象を読者が具体的にたどれるための手段が「内的時間」であり、戦後社会の問題が背景として大きく働いている。

しかし、戦前にしろ戦後にしろ、福永の作品において社会的問題は一度、人物の内面で濾過されて現れる。その屈折した回路を「孤独」という人物の内面的な問題として、一貫して取り上げてきた福永の方法は、「死の島」で閉じられた「純粹小説」の円環を閉じると同時に、「海からの声」で新たな出発を遂げたのである。

【注】

- (1) 和田能卓 『海からの声』論』(『福永武彦論』平成六年十月 教育出版センター)
- (2) 野村純一他三名編 『昔話・伝説小事典』(昭和六十二年十一月 みずうみ書房)
- (3) 片桐洋一 編 『毘沙門堂本古今集註』(平成十年十月 八木書店)
- (4) 市古貞次・大島建彦 校注 『日本古典文学大系八十八 曾我物語』(昭和四十一年一月 岩波書店)
- (5) 秋山駿 「文芸時評」(『東京新聞』昭和四十六年九月三十日付け夕刊)
- (6) 福永武彦 「海への想い」(福永武彦『福永武彦全集 第十四卷』昭和六十一年十一月 新潮社)
- (7) 田口耕平 「福永武彦論 封印された暗号——隠された帯広体験」(『市民文藝』平成十七年十月 帯広市図書館)

結び

福永が小説の方法について積極的に探求し始めた昭和二十年代後半、彼にとってフランス文学の最先端を担う流派や文学運動の一つとして前衛小説ヌーヴォーロマンの試みは、制度化した文学に新たな可能性を見出すものとして注目されていた。福永は次のようにいう。

我が国の批評家が、特に小説を論じる場合には、その内容のみを問題にして方法について論じる習慣のないのが、僕には不思議

でならない。多くの作家論はあっても、そこでは作家の生き方の問題が主として扱われるので、書きかたの問題は大抵いい加減のところまで済まされる。その結果、作品を論じる場合にも、その作品の技術的方法よりは、人生論的な教訓の方に多く照明が当てられる。例えば、或作品の社会主義リアリズム的傾向が論じられる時に、それがどんな方法なのか、佐々木基一氏の詳細な解説を読んでも僕にはよく分らない。どうもそれは方法というより、作家の態度を意味するもののようなのである。

我が国に於て、注目すべき作品が現れても、それが冒険的な方法に關つていと思われることは少ない。というより、冒険的な新しい方法を採用し、それによつて批評家の注視を浴びるような作品は、殆ど数えることが困難である。問題になるのは、いつも方法を抜きにしたその内容である。しかし一つの小説はそれに固有の方法を伴つてこそ小説として生きて来るので、もし方法に進化がなければ、その作者は同じ境地に足踏みしていることになる^①。

つまり「我が国」の小説は、守るべき規則や規範となる修辭技法、扱うべき普遍的な主題が存在すると確信し「小説家の熟知した、すつかり手馴れてしまつて安全の上もないような方法」に止まつていてのではないか、という福永の疑念が語られるのである。しかし、このような秩序の存在は、先鋭的な前衛小説スラウエローマンにおける方法を意識することによつて否定される。同時代の小説の在り方に違和を感じる

福永は「新しい技術、人のやつてみない冒険」^②を試みることで、制度化した小説の枠外において、どのように書くことが可能なのかと自問し、それを新人小説家にも問いかけるのだ。

ナタリー・サロートではないが、僕等が「不信の時代」に生きて以上、小説家は彼の登場人物をのんきに歩き廻らせておくことは出来ない。彼は自分自身に対しても不信であり、何のために小説を書くかという問題が、常に重苦しく覆いかぶさっている。

もし或小説家が小説というジャンルに不信を持ち、特に十九世紀的小説方法に不信を持っていた場合に（但し、彼が小説以外のジャンルに信仰を持っていれば別である。例えば、ポール・ヴァレリイは小説を非難したが、それは彼がいつでも詩と批評とに逃

げ込めたからである。ここに言うのは、小説家がただこのジャンルにのみ全力を投じている時、彼は新しい方法を実験してみることその他に、つまり新しい、彼だけの小説を書いてみる以外に、何等の手段もないだろう。つまり小説の世界を客観的に捉える公式がまだ発見されていないのだから、主観的に、彼の世界をつくりあげる方法を發明する他にはない。³⁾

とはいえ、「方法」によって書くという行為が、独創的な形式かつ新しい世界創造を可能にしても、それが既成の小説形式に対する単なる抗いでしかなければ、真に解放された自由な表現といえるのだろうか。福永によれば、スレーオーロマン前衛小説が衝撃を持って迎えられたのは、作中人物に対する次のような理由があるという。

人間の心理的傾斜、意識的傾向というものはあっても、それらを綜合する人格は、日常のうちにしよつちゆう分裂して、瞬時も統一することは出来ない。それは登場人物の環境が、十九世紀的な徐々に發展する社会、持続せる時間の中に生きていないこととも関係がある。しかし最大の理由は、小説家が彼の登場人物の一人一人を意識ある全体として捉えるのではなく、無意識に生きる分裂体として捉えことにあるだろう。⁴⁾

たとえば、ロブllグリエの「嫉妬」のように登場人物として作中に現れず、あくまで妻を監視する「夫」のその時折の意識や視線によつてのみ小説が展開する方法や、三人称によつて複数の人物が錯綜する断片的な挿話は、小説を形成するうえで不可欠なはずであった登場人物と物語を否定したと考えられる。だが、事実そこで否定されたものは、従来の小説に現れたような明確な輪郭を持った一個人としての登場人物であり、登場人物そのものとは異なるだろう。つまり、自ら創造した形式によつて、自らの文学の在り方自体までも否定し束縛することとなつてしまい、その意義を再考せずにはいられなくなるのである。それゆえ、福永は次のようにも述べる。

我が国の小説が今や要求されているものは、もつと積極的な、小説世界に対する冒険的氣風であり、独創的方法であらう。新人

諸君が、小説というジャンルそのものにもっと不信を持ち、既製の公式や概念では律せられないもの、また読者や編集者のためではなく自分自身のためのものを書く気持になれば、徒らに批評家をして海彼岸の小説を羨望させることもなくなるだろう。僕があまのじゃくなのかもしれないが、我が国の文学のために目下最も必要なのは、少数者のための小説、それも独りよがりではない、作者ひとりのための小説であるように思う。そしてこのことは、決して新人諸君にのみ課せられた問題ではないと、僕は考える。⁽⁵⁾

だからこそ、福永は小説の方法において「時間」にこだわり、従来の物語や体系回帰とならないために、作中人物に固有の「内的時間」という方法を駆使することによって、刻一刻と「意識の流れ」で変動する現在を見詰め続けようと試みるのである。最後に福永の「二十世紀小説」の方法を、彼自身の言葉で捉え直しておこう。

僕が以上に取り上げた三つの特質、——内密的な雰囲気、空白な部分への読者の参加、時間的感動——これらは、広義な意味での詩的なものであり、現代小説に於ける詩的な方法の可能性、とすることが出来よう。つまりは、その作品に固有の時間を持つ世界を確立し、その世界に読者を誘い入れ、読者の想像力が、自らも一役を買うような小説、それを買うことによって、読者が詩的な感動を覚えるような小説、そういう漠然とした定義しか言えないとしても、その方向が、反十九世紀的小説の主要な線であるように思われる。⁽⁶⁾

つまり、福永にとつての「二十世紀小説」とは「少数者のための小説、それも独りよがりではない、作者ひとりのための小説」であり、新しさや独創的な形式のみでは成立し得ない。一見、古典回帰に見られがちな作品でさえ、直線的な時間の流れに逆らつて錯綜する過去と現在の往還や、未来という時間への志向によつて、福永の意識的な方法として用いられている。その自ら能動的に時間を選び取ることで初めて、自分自身の今ここが存在し創造されるという「読者の想像力」に委ねられた方法は、何者にも代替不可能な己の存在根拠の証明として、読者の思考の枠組みを新たに生成させるのである。

【注】

(1) 福永武彦「小説の方法について」『群像』昭和三十三年十一月号 『福永武彦全集 第十七卷』所収 昭和六十二年八月 新潮社。

(2) 注(1)に同じ。

(3) 注(1)に同じ。

(4) 注(1)に同じ。

(5) 注(1)に同じ。

(6) 福永武彦「現代小説に於ける詩的なもの」『季節』昭和三十三年七月号 『福永武彦全集 第十七卷』所収。注(1)に同じ。