

福永武彦『告別』論

——長編小説への「野心」——

廣川和子

1

「小説の本道は長篇にある」^(註1)という言葉は、福永の自己の小説に対する態度を端的にあらわしている。長編小説、謂ゆるロマンroman^(註2)は、福永が詩から小説へと移行したときからひたすら追及しつづけた「野心」^(註3)であつた。その達成のために福永は様々なスタイルを持つ短編小説を書きつづけた。長編小説を書くために不可欠なメチエ(技巧)の形成につながるものとしてである。^(註4)短編小説での実験的な試みは、方法と内容の見事な一致というかたちで後の長編小説に結実している。^(註5)

昭和三十七年に発表された「告別」^(註6)は、福永自身が述懐しているように「長編小説を書くための準備」^(註7)として書かれたものである。福永は『草の花』^(註8)以後、昭和三十九年に『忘却の河』^(註9)を発表するまで「殆んど十年間も長編小説を書けなくて」「悶々としていた」^(註10)という。つまり、長編小説を書くことを常に念頭に据えながら、

それを果たすことができなかつたのである。『告別』は『忘却の河』の前年に書かれ、内容・方法ともに『忘却の河』へ継承、発展されていくものを多く含んでいる。福永の長編小説への強い意志が、飛躍のための準備として『告別』に反映していることは明らかである。本稿では『告別』という作品を検討することで、長編小説に引き継がれていく福永の意志がどのようなものに形象されているのかを考察する。

2

主人公上條慎吾の人物形象に最も特徴づけられるのは「中途半ばな文化人」ということである。戦争が始まった年に学生結婚し、入婿のようなたちで生活を始めた上條は、妻悠子と夏子、秋子の二人の娘の中で、大学教師として活動する平凡な人生を選んだはずだった。しかし上條は、「この世のしあわせ」を得ることはできなかった。癌で

逝った上條の告別式で読みあげられた弔辞には、「大学の講師として、ドイツ語と音楽史を受け持つ」「ドイツ近代音楽の研究者として業績をあげる」「ヨーロッパの思想と文化との紹介者」という数々の賛辞があった。だが、これらは、芸術を紹介し研究するなど、芸術をただ眺めるだけの位置に上條がいたことを示している。

思い通りに生きられたならば、僕は作曲家か、でなければせめてピアニストになりたかった。

上條のこの言葉には、自ら芸術を創造することを切望しながら、それを果たせなかった人間の悲哀がこめられている。上條もまた芸術家をこころざしながら、挫折を余儀なくされた人物と言えるだろう。^(註10)「中途半ばな文化人」として、「荒涼とした内部に耐え」るよりほかに道がなかったのである。上條はその内部のために、念願のドイツ留学がかなえられヨーロッパの地に立った時でさえ、「学問の底知れなさに怖気づき、もう遅すぎると観念してしまつて」いる。空虚な日々が「何ごとにつけてももう遅すぎると観念を」上條にうえつけ、芸術への情熱を喪失させてしまつている。

また上條の内部を荒涼とさせているものに家庭がある。悠子との関係は冷淡そのものであり、同居しているにもかかわらず悠子の母とは全くの没交渉である。「オートナシイ人形ノヨウナ女」「ロボットミタイナモノ」と形容される悠子は、自分の意志を持たず、自分の力では歩くこともできないような女性である。貞淑な妻の仮面をかぶり、病床

にある上條に対しても冷淡な態度をとりつづけている。この悠子に象徴される家庭は、上條にとって「家庭ハ僕ト関係ノナイトコロニ存在シテイル」「僕ハソノ家庭ノ中カラハミ出シテイル」と考えさせるのに充分な要素をもつ。だが上條も娘の夏子にだけは惜しめない愛情を注ぎ、自らの生命とひきかえにしてもかまわないというほどの強い思いを抱いていた。だがその夏子は、「段々に悪くなる」人間の生を拒否して自殺する。夏子の自殺は、たんなる若さからくる脆さということはできない。夏子は「しばしば陰鬱な表情で父親である彼を驚かせ、皮肉な口調で彼をやりこめ、幾日も黙り込んだまま妹に八つ当たり」をしていたという。ここには生に対して真摯な態度をとりつづけた夏子の姿勢がうかがわれる。夏子の純粹で潔癖な魂は大人になることを拒否したのである。「パパハ御自分を欺イテイル。パパハ御自分ヲ欺イテ生キテ来タノヨ。ソナ生キカタガ何ニナルノ」という夏子の上條への言葉には、人生に対して真摯でなかった、すべてをあきらめ抜け殻のようにしか生きられなかったという痛烈な批判が認められる。上條の「魂ノ中ニアル」「憎ムベキモノ」「ドウニモナラナイ人間ノ弱サ」を見抜いた夏子の眼には、人間の生が「段々に悪くなる」ものとしかうつらなかつたのである。夏子はいかした点から、上條の内部を告発する存在になっているといえる。夏子の自殺のひきがねとなったマチルダは、上條の芸術への希求を具現できる唯一の女性として形象されている。マチルダは上條がドイツ留学中に「才能の点で彼と角逐で

きる、彼の出会った殆どただ一人の女性」である。上條の日本での生活は、家庭でも職場でも「責任感」に押しつぶされたものだった。権威・野心・名声のもとに「自分デアルタメノ意識」を最大限に發揮することを義務づけられているような日々である。だが、ここドイツに来て初めて上條は「生キルコトハ愉シイコトダ」と感じる。ドイツ留学は「群集の中にまぎれこんだ一人の旅人」という設定を上條に与え、日本にいる時とは異なる上條を創出するという効果をあげている。すべての重圧から解放され、自由な心境で物事に接していると思われる。マチルダはその上條に芸術を取り戻させる役割をになう。二人の仲が決定的となったのは、ナポリで上條が病気になる入院した時である。「誰が見ていようと、誰が知ろうと、そんなことはもう問題ではなく」、二人は二人だけの「親密なコーナー」をつくった。その病院で上條は、「思いつくままに楽想をしるし」「音楽の波が」「次から次へ彼の頭の中を流れ」という芸術的な日を過ごす。わずかに一週間足らずのその日々が、上條にとって「己ガ真ニ芸術ニ近ジイタ」豊かに充ち足りた日々だったのである。上條はマチルダとの恋愛でだけ、真に生きることができた。しかし、マチルダとの別離はそれを完全に不可能にした。マチルダは「アナタハモット自信ヲモチ、ドウカイイ芸術ヲ生ミ出シテ下サイ」と上條へ別れの言葉告げる。そしてナポリで生まれた「素晴シイ、天才的ナ音楽的断片」であるという楽譜を手渡される。だが上條はその楽譜を細かくちぎり、川岸へ投げ捨て

る。上條の芸術の創造への希求は、マチルダとの恋愛でだけ可能となるものであった。この行為で芸術への道は永久に閉ざされた。上條にとって、マチルダは芸術そのものだったのである。

上條に関わる人物に、もう一人「私」がいる。「私」は小説家であり、上條とは「最も親しい友人であると称することとは出来ず」、「ジャーナリズムの上での共通の仕事を、彼は評論によって、私は小説によって、それぞれ果たしつつあるというくらいの程度にすぎない」という関係である。

上條は「積極的に友人をつくり」「殆ど私の識らない世界に属していた」という。そのうえで「私」は上條のことを多くは知らないが、「私は彼の魂を理解し得るような気がした。少くとも彼の苦しみを理解し得ると思った」と考えている。つまり「私」は、豊富な入院経験によって病に倒れた上條に実際的なことを教授できるだけでなく、「彼の魂を理解し得る」立場に自分を置いているのである。そして「私」には、不意に「ありあまるほどの時間を与えられた人間にとって、思考の中心をなしているのは何」であるのか推察できる。「我々が生きていることへの恐れ、或いは生きていなくなることへの恐れ」である。だが「私」には上條がすでに生への意志を喪失しているかのようにみえる。上條のこのような内面を「私」は魂の問題を通して理解していこうとする。生の中に死を、あるいは死への恐れを含み持つ、そのような魂を持つ人間として「私」と上條は理解しあえるのである。

『告別』の登場人物は以上にみてきたように、すべて上條を中心に配置されている。上條の生の輪郭を内部と外部の両方からあきらかにするために形象されている、と言つても過言ではないだろう。すべての記述が上條に集中しているために、各々の人物が描ききれない傾向が強くなっている。最も重要であると考えられる上條の芸術を創造したいという望みが、なぜ断られたのかについても判然とはしていない。だがこれは視点を変えれば、上條の「もう遅すぎる」「モウ何モ望マナイ、己ハモウ何ヒトツ望マナイダロウ」という言葉に集約される生を描くことに、『告別』の意図があったことを示しはしないだろうか。福永は最大限の夾雑物を取り除き、「荒涼とした内部に耐え」る上條の生を描くことに力点を置いていた、と指摘できる。

3

『告別』は上條を視点人物とする「彼」の断章、小説家である「私」を視点人物とする断章の二つからなる。この二つの断章を交錯させて『告別』は展開される。全体的な構成は物理的な時間の流れを無視してつくられ、作家福永の内的必然にもとづいて最も効果的になるように各々の断章が配置されている。つまり二つの視点によって、「作品は重構造となり、緻密な方法の美しさが際立つ」^{〔金田〕}というものである。また、全体的構成についても次のことが言われている。

物理的な時の流れでなく、「彼」の告別式に始まり、「彼」の告別の表白で初めに還るといふ構成の美は、この作品の大きな特徴の一つといわねばならない。^{〔金田〕}このことは現在まで多くの論者によって明らかにされている。だが、作品の重要な側面を指摘しながら、表層的な部分にとどまりがちな印象が強い。「彼」の断章、「私」の断章の各々の構成を緻密に検証し、そのうえで『告別』全体の構成をみていく必要がある。

「私」の断章は、上條の告別式にはじまり、上條の一周忌の会で終わる。この断章は、原則的に時間の経過に沿って配置される。冒頭では上條の告別式を回想している。「私」がまず登場し、弔辞の朗読を境にして、告別式に参列している「私」へと時間軸が移行する。^{〔注13〕}そして、上條の発病、入院とその死、一周忌までという直線的な時間の流れに沿って展開されていく。これは上條を視点人物とする「彼」の断章が物理的な時間に関係なくちりばめられていることに対して、非常に整然とした印象を読者に与える。作品の枠組を明確にしているのである。また、上條の発病から死まで容態が悪化していく過程の緊迫感を盛り上げる役割をもになっているといえよう。

次に「彼」の断章は、夏子の告別式にはじまる。夏子の死は後述するように上條の魂の決定的な死、「モウ何モ望マナイ」生を意味する。そして上條自身が生を終えこの世への告別の表白をし、夏子の待つ「此所」へ迎え入れられるところで終わる。この断章は時間の配列は全く無視して

バラバラにされているが、夏子に拒否され無意味な生を送っていた上條が死に際して、すべてを許した夏子に受け入れられるという構成になっている。注目すべき点である。一方上條の内部を多面的に抽出するために、上條を「彼」「私」「己」と微妙に使い分けている。

(A) ドンナ夢ヲ見テイルノダロウ、トソノ時己ガ考エタコトハ確カダ、と(今も、そして今までにもしばしば)彼は思い返した。

(B) あの男は己が金髪の女性と一緒に歩いてきたことをきつと喋るだろう、と彼は思った。

(C) 私ノ外遊トイウ二年半ノ空白ガ前ノ成長ニ対シテ私ノ眼ヲ盲ニシテシマッタセイナノカ。(以上(A)〜(C)まで傍線廣川)

(A)〜(C)までに特徴づけられるのは平仮名と片仮名の併用である。(A)は上條の独白が片仮名を用いて地の文に挿入されている。「彼」を主語とする地の文は客観的な文体で上條の直接的な感情の表現はみられない。上條の肉声を伝えるのは片仮名で「己」「私」が用いられる文においてである。「己」は社会的な地位や名声などの一切の属性を捨象した自己の原型をあらわしている。自己の根源からの内面の声をあらわす場合に用いられる。「私」は文化人としての上條慎吾の内面をあらわし、夏子の死の意味を問う場合など数例使用されている。だが平仮名書きの地の文と区別せずに、「己」が(B)に見られるように平仮名の中に融けこんでいる場合もある。これは当時の上條、つまり「彼」の

自己の原型が「己」という言葉であらわされていると考えられる。ではこの二つの「己」の相違はどこにあるのだろうか。次の例をみてみよう。

(D) 己は四十を過ぎ何ごとにつけてももう遅すぎると思っていた。(中略)今ニナツテ考エレバ、ソノ時動機ハ確カニアツタ。タダ己ハ、まちなだヲ愛シナガラ、己ガ尚モ悠子ヲ愛シツツケテイルコトヲ信ジテ疑ワナカタノダ。(傍線廣川)

(D)〜(E)、(D)〜(E)で明らかのように、「己」という言葉は福永の意図によって厳密に分けられている。「今ニナツテ考エレバ」の「今」にそれを解く鍵がある。(D)〜(E)は(B)で用いられている「己」と同様にその時点での上條の自己の原型、この場合ドイツ留学時の上條の自己の原型である。そしてそこから移行して(D)〜(E)の「己」は上條がこの世に別れを告げようとする「今」、人生での重要な場面にもう一度立ち会っている状態での表白とは言えないだろうか。福永は『冥府』^(註14)という作品で、奪い取られた過去の記憶を「思い出すこと」、そして過去の「自分の生に立ち会うこと」を義務づけられた世界を書いた。この世へ新生するには、その二つを成し遂げる必要があるのである。過ぎ去った生は再び甦ることはない。しかしどんなに辛く苦しい生でも、その生をすみずみまで思い起こすことで自分の生を自分自身に問うことは可能である。過去の生に立ち会うことの意味はそこにある。上條は「人生ガ取り返シガツカナイ」ものであることを認識し、その生に訣別していく。片

仮名の中で用いられる〈己〉にはこのような機能がある。

福永の『告別』での「緻密な方法」^{注15}は、冒頭と末尾の断章が円環を結んだ構成になっているだけではない。「私」¹⁵「彼」の断章の最初と最後が各々の必然性をもって呼応・完結しており、二つの断章を取り結ぶ形式として全体が円環的な構成となっているのである。小説全体の構成方法は卓抜したものがあがるが、「彼」の断章のより一層複雑な構成は、作品内容が方法に追いついていない感がある。野心的な方法への試みが、方法と内容の一致を妨げていると言えよう。

4

上條は「この世のしあわせ」を得られず、「荒涼として内部に耐え」て生きてきたが、ただ一度だけ例外的に充ち足りた毎日を過ごした期間がある。ドイツ留学での日々である。なかでもナポリでの一週間足らずの短い期間は、上條が最も真に生きた日であった。ナポリは上條が病気のために入院し、そのことがマチルダとの仲を決定的にしたという重要な地である。「Vedi Napoli, e poi muori」(ナポリを見て死ね)、「死の床に就いた上條は「私」にこの言葉を告げる。それを聞いた「私は」は次のように考える。

彼は彼自身のナポリを見たのではないか、それ故もう死んでもいいと考えているのではないか、という不吉な聯想をした。人は誰でも彼自身のナポリを心の中に持つ

ているものだ。彼もまた……

上條の心を占めているのが彼自身の生死の問題であるのか、夏子の死の問題であるのか「私」にはわからない。生きようという気分¹⁶をなくしている上條には、「これいいんだ。みんなよくしてくれる」ということがある。「彼自身のナポリ」をすでに見てしまったことが、上條に生きる意志を喪失させている。上條が真に生きたナポリでの日々、マチルダとの関わりを追いながら「彼自身のナポリ」をみていく。

上條のナポリ体験は、彼自身に次のように認識されている。

ソノ時ホド、ソノ僅カニ一週間足ラズノ短イ期間ホド、己ガ真ニ芸術ニ近ジイタコトハナカッタノダ。ソシテソノ時限リノコトダ。ソノ時以外ハ、己ハ徒ラニ芸術ノ残骸ヲ漁リ、腐肉ヲ貧リ食フ禿鷹ノヨウニ偉大ナ芸術ヲ趣味トシテ弄ンデイタニスギナカッタノダ。

一回的な体験としてだけナポリ体験が考えられている。あらゆる重圧と責任から解放されたドイツでのマチルダとの恋愛は、上條を芸術を眺めるだけでなく芸術を創造することを可能にした。本質的に自らが真に生きたと思われる瞬間は永遠ではなく、二度と取り戻すことがかなわないその時限りのことである。福永のこの考えは『告別』¹⁶だけでなく、他の多くの作品にも投影されている。^{注16}上條の場合、マチルダの来日、彼の家族へのすべての告白によって従来以上の打撃を受けることになる。マチルダに彼女か家庭か

の選択を迫られるが、上條にとつての家庭は地獄のようなものであることから、この選択は夏子かマチルダかである。

「分かったよ、夏子。私が悪かった。私はお前の言う通りにしよう」、これが上條の答えである。上條はこの選択で「己ハ死ヲ、生ノ中ノ死ヲ、魂ノ中ノ死ヲ」選んだ。だが夏子はその選択を信じなかった。上條にとつての夏子は「慰メデアリ希望デアリ、自分ノ命ト引キ換エニシテモイイホド」の存在であった。それにもかかわらず夏子は、父親としての上條の愛に気づかぬまま自殺してしまう。上條はマチルダとの別離によつてまず、真に人間として生きられる可能性、芸術そのものを喪失する。そして夏子の自殺は魂の死を越えて上條を抜け殻にしたのである。「生きようとする意志」をも欠落させた。「人生の本質」が「生は暗く、死もまた暗い」ことを、上條は身をもって認識したのである。「彼自身のナポリ」はこうした意味で「人生の本質」にひきつけて考える必要がある。

「人は誰でも彼自身のナポリを心の中に持っている」という。心の中にあるナポリとは何であらうか。

僕がその時感動したのは、(中略) 人生の本質というものが、アルトの独唱に乗って、僕自身の魂の旋律となつて心の中でひびきはじめたからだろうな。『私は故郷を求めてさ迷う。』たしかにそうだ。ただ僕たちはこの世に於て、何処にその故郷があるのか知らないんだよ。上條がドイツで聞いたマーラー『大地の歌』^(註17)への感想である。上條が『大地の歌』へ深い共感を寄せるのは、

第一楽章からすでに「告別への予感」が奏でられ、「現世に於て酒に酔い一時の夢を貧り、生きることをエンジョイしても、告別への予感はいつでも低音で響いている」という理解にもとづいてである。そして心の中にある「彼自身のナポリ」が、この世では決して得ることのできない「故郷」につながるものとしてとらえられているからである。

『大地の歌』が『告別』での「故郷」の問題に非常に大きな役割を果たしていることは言うまでもない。小説に音楽を導入しているものはこの作品だけではない。^(註18)が、『告別』ほど作品の主題と音楽が密接に関係しているものは他にみられない。「この世のしあわせ」を得ることができなかった人間が「生は暗く、死もまた暗い」という告別の予感をただよわせ、それが作品の根底に流れている。『大地の歌』からはこの主題が受け継がれている。そして福永がめざしたものは、「故郷にむかつてさまよい行こう」という、この世では決して得られない人間の「故郷」の問題である。

「故郷」が明確に提示されるのは、福永の作品では『告別』が最初である。『告別』の最後の断章では、上條の「故郷」への回帰が暗示される。『大地の歌』第六楽章「告別」の形式をかりて、合唱部分の言葉を折り込みながら、上條のこの世への告別があらわされる。平仮名と片仮名の段落がめまぐるしく交互に配置され、「告別の予感」を徐々に高めていく。「彼は見ていた」「彼は聴いていた」に続けて、上條の人生の中で重要な場面が展開する。上條はその場

面に立ち会い、「モウ取り返シハツカナイ」生を思い、その生に訣別して夏子の待つ場所へと上條は旅立つのである。

「——パパ、早クイラッシャイ。夏子が此所デ待ッテイルノヨ。」という夏子が待つ「此所」は、優しく穏やかな雰囲気満ちている。心の中で絶えず憧憬の対象として抱きつづけてきたものは、現実の生では決して得られない〈故郷〉であった。「此所」＝〈故郷〉なのである。

早クイラッシャイ、パパ。

サヨナラ、君タチ。

永遠ニ……。

「この世のしあわせ」を得られなかった上條は、自らの死によって安住の地を見出す。この世に告別して旅立つことが、上條にとっては新たな世界への出発だとはいえないだろうか。いずれにしても『告別』が〈故郷〉の問題を重要な主題としていることは重要である。

5

『告別』では成熟しきれなかった主題、方法は、より深く発展して『忘却の河』に継承された。その最も重要であるのは〈故郷〉の問題であるが、まず方法の面からみていこう。

前述したように『告別』の全体的な構成は一応の成果をあげている。だが、集中して上條の生を描くために細部にわたって複雑に構築された方法は、最大限の夾雑物を取り

払ったために方法と主題の間に溝を生じさせた。また内容に関しても不明瞭な点を多く残している。つまり「上條の存在が絶対的であり、夏子やマチルダから上條へという働きかけはほとんど存在」^(注19)しておらず、上條と「私」の関係にしても「対等の立場によっていない」^(注20)のである。重層的に描かれるはずの上條の生が、単層にしかなくなっていないといえる。一方『忘却の河』での連作短編の形式^(注21)は、一章から七章までの各章ごとに語り手、視点人物を変えて、各々が独自の文体、リズムを持つように配慮されている。これは藤代家という一家庭が、互いの心の交流もないうち隔てられた状態にあることを、構成自らが如実に反映しているものである。疎外された他者との人間関係を集約的に描くことに大きな効果をあげている^(注22)。『告別』では希薄だった他者との関係性の中で自己の存在を位置づけようとする姿勢が、『忘却の河』には明確に打ち出されているといえる。それが「他人の集合」^(注23)としての家庭を舞台にしている点は重要である。上條は家庭を地獄のように感じてはいたが、家庭の中の他者については考えるということをしなかった。上條だけに集中してむけられていた福永の眼が、家庭を通しての他者にむけられることで、単眼的な形式から複眼的な形式が生み出されたのである。

上條と藤代の人物像についても同様である。二人とも魂の死を経験し、死んだ人間として抜け殻のような生を送っている。上條の場合は、現在の生の空虚さにより焦点があたり、孤独な心でその生の意味に気づかぬまま死を迎え

るといふ道をたどる。だが藤代は、現在の生を形成するものを追及するために、自己の根源を求心的に探っていく。その中心にあるのは「過去の私」(註24)が象徴する罪の意識である。この罪意識が「生きることに何等の意味を見出」せず、「魂の抜け殻」(註25)として生きることを藤代に余儀なくさせた。上條において罪の意識は、悠子を幸福にできなかったことを「己ノ罪ダ」とでてくるだけである。夏子の死に対して、取り返しつかないことだと責任を感じる点に、むしろ罪の意識の片鱗をみる事ができる。だが「告別」では根源的な罪に対する意識は見られない。藤代の罪意識に戻ると、彼の罪意識の明確な把握は以下のようになる。まず自らが犯した行為に対する罪意識から眼をそらさずに対峙する。そしてその罪を認識することで、自己の存在に対する不安、根源的な罪を模索することができ、自己の存在そのものを問い直すには、このような把握が必要なのである。この時に問題となるのが「故郷」としてあらわれる。自己の存在に対する不安、存在自体が罪であるという根深い意識は、藤代の場合、自分が故郷を持ち得なかった人間であることにつながるためである。

上條の「故郷」は憧憬の対象として存在している。夏子が上條を呼ぶ「此所」は、人間の安住の地であり、魂の平安が得られる場所である。苦悩し、傷ついた上條は死をもってそこへ還ることが可能である。「生は暗く、死もまた暗い」という上條の魂は、死によって救済されるという構図をもつ。だが上條にとっての故郷は、「脅かす故郷」(註26)

であり、求してやまない「故郷」から疎外されつづけなければならない。こうした中で、藤代は自己を滅しつつあるものの正体を見極めようとしていく。自己の故郷によく似た東北の小さな村へ旅する。自分の罪のすべてがそこにあるという村は、藤代がかつて心から愛した女性が、彼に裏切られ身籠ったまま身を投げたという場所である。藤代はそこであらゆる罪の捨て場であり、魂の再生の場としての賽の河原、より人間的な罪の感じの強くあらわれた無縁墓地を発見する。数々の罪を背負いながら、それをさえの力のかかり捨て去り、魂の再生を期することを繰り返してしか人間は生きていくことができない。この深い自己認識の結果、藤代はこの現実世界に帰還する。(註27)

現実がいかに疎外され、すべてが不可能な状況にあっても、その状況に自己の生を試みるためである。藤代の眼は、家庭を通じた他者、そしてその他者と自分を含めた人間の存在をみつめているといえる。

『告別』から『忘却の河』への最大の飛躍は、上條は死によって救済されるという結末から、同様の課題を背負った藤代が、現実にもふみとどまり新たな日常へ出発したという点にある。自己の根源へと求心的にむかった結果得られた認識が、強い自己再生への試みにつながる事が『忘却の河』に明確にあらわされている。

福永は『告別』の中で上條に、『私は故郷を求めてさ迷う。たしかにそうだ。ただ僕たちはこの世に於て何処にその故郷があるのか知らないんだよ』と言わせている。

『告別』での〈故郷〉は死をもって帰還することのできる甘美な場所とされている。しかし『忘却の河』では、「人は古里を忘れることは出来ない、人は古里に帰ることは出来ない」^(註28)と明確に主題をうちだしている。福永のこのような意識の深化が、『告別』から『忘却の河』への飛躍を生み出したといえるだろう。そして『告別』はこの飛躍の基盤である点からも成熟しきれずに残された主題や、複雑で未消化のままの方法などから実験的小説としてだけ見ることはできない。福永の方法への野心、主題の成熟という長編小説への過程の中で、この作品を見ることが必要なのである。

注

注1 『福永武彦全小説Ⅶ 忘却の河・幼年』「序」(昭48・

10、新潮社刊 『福永武彦全集第七巻』所収)

注2 「小説が、我々の現実世界の等価物であろうと望むならば、それは必然的に長篇小説romanを要求する」(romanに於て、状況は一層複雑であり、多くの場合、異なった状況の総和の上に、そのさまざまな組み合わせの上に、romanは成立する)、『二十世紀小説論』昭59・11、岩永書店刊。これは福永の学習院大学での講義草案で、昭和四十一年五月以降に書かれたもので、引用文は「le 12 nov.」という日付がついている。

注3 「現在の僕の野心はもとよりromanにあるが、少くとも実験の域を脱するまでは、こうした様々のスタイルの短

編小説を書き続けたいと思う」(『塔』初版ノオト)『塔』初版 昭23 真善美社刊 「アプレゲール・クレアトリス」の一卷 全集第二巻所収)

注4 『忘却の河』『海市』『死の島』に最もよく結実していると考えられる。

注5 『群像』昭37・1。単刊本としては昭37・4に講談社より、「形見分け」(『群像』昭36・3)を併載して刊行された。

注6 『福永武彦全小説Ⅵ 廢市・告別』「序」(昭49・3、新潮社刊 全集第六巻所収)

注7 書き下ろし長編として昭29・4に新潮社より刊行。(全集第三巻所収)

注8 昭38・3(12月までに連作短編として発表されたものを『忘却の河』としてまとめた。(昭39・5 新潮社刊 全集第七巻所収)

注9 注1に同じ。

注10 笠井潔氏は『風土』(『風土』省略版が昭27・7新潮社より、『風土』完全版が昭32・6東京創元社より刊行されている)の主人公桂昌三に「日本という特殊な風土に育った芸術家の主題」をみ、「西欧並の、本格的な芸術が日本においては不可能である」(〈愛の三角形〉という隠蔽—福永武彦論—)『海燕』昭61・10)と指摘している。同じような状況が上條慎吾にもうかがうことができる。

注11 首藤基澄「福永武彦『告別』の魂の救恤」(『方位』第三号 昭56・10)

注12 注11に同じ。

注13 上條の死という完結した時点から過去を物語るという形式を『告別』がとっていることに注意したい。福永の言うところのロマンとレンの関係がここにあると思われるが、この点については判断を保留する。レンが本来的には語られる物語であるが、『告別』がそれにあてはまるかどうか疑問が残るからである。

注14 『群像』昭29・4、7（全集第三巻所収）

注15 注11に同じ。

注16 『告別』の方法、内容を継承している『忘却の河』の主人公藤代にも、この考えは強く投影されている。

注17 初演は一九一一年十一月二十日、ミュンヘン。第一章「大地の哀愁をうたう酒の歌」、第二章「秋にさびしきもの」、第三章「青春について」、第四章「美について」、第五章「春に酔えるもの」、第六章「告別」の六つの楽章からなる。

注18 『風土』にはベートーベン「ピアノ・ソナタ《月光》」、『草の花』にはショパン「ピアノ協奏曲第一番」、『死の鳥』、『文芸』昭41・1（昭42・12）にはシベリウス「トゥオネラの白鳥」などの諸作品が各々導入されている。音楽的小説をめざしたと福永が言明している作品に、パッハ『平均率クラヴィア曲集』を用いた『海市』（昭43・1）がある。

注19 堀竜一「福永武彦の転回——『告別』から『忘却の河』へ——」（『文化』第48巻第3・4号 昭60 東北大学文学会）

注20 注19に同じ。

注21 『忘却の河』は以下のような連作形式で発表された。

「一章忘却の河」『文芸』昭38・3 「二章煙塵」『文学界』昭38・8、「三章舞台」『婦人之友』昭38・9、「四章夢の通り路」『小説中央公論』昭38・12、「五章硝子の城」『群像』昭38・11、「六章喪中の人」『小説新潮』昭38・12、「七章賽の河原」『文芸』昭38・12

注22 『忘却の河』については、廣川『忘却の河』論——自己再成への試み——（『論究日本文学』第52号、89・5）で詳述した。

注23 『忘却の河』「三章舞台」

注24 『忘却の河』「一章忘却の河」

注25 注24に同じ。

注26 倉西聡「福永武彦『忘却の河』論」（『文芸と批評』6）

1 昭59・12）

注27 藤代が現実へ帰還するという点は、堀竜一氏の前掲論文にその指摘がある。

注28 福永武彦『忘却の河』創作ノオト』（『国文学 解釈と鑑賞』昭52・7）