

『告別』から『幼年』へ

——中絶と完成との間はざまを通して——

津 嶋 高 徳

“Kokubetsu” (Farewell) to “Younen” (Infancy)

—— Between Discontinuance and Accomplishment ——

Takanori TSUSHIMA

一

文学研究なり批評の基礎資料の一つとみなされるものに、年譜とか、その肉づけともいえる評伝という分野がある。ともに、作品と作者の実生活や生涯、その精神と思想の遍歴までも取りこんで、作家とその文学の軌跡を探ったものといえる。むろん、作者自身による自筆年譜というものがあ、自伝的作品と銘打った一種の自叙伝の類の作品もあるが、ここでは、それらはしばらくおき、あくまでも第三者の手になるものものを意味している。

これらの年譜、もしくは評伝の類は、読者や研究者・批評家にとっては、それぞれの求めるところに応じて、幡読のうちに鑑賞の助けとするのもよし、単に樂しみの読みものにもなるし、時にある示唆とも刺戟ともなつて研究・批評の鍵になるものを与えてくれたりして、なかなか重宝することがあるものである。それらには、その筆者・編者・作製者などの労苦がにじんではいるが、材料の収集から構成、重点のおき方から掘りさげの度合いまで、濃淡・深淺の差異があつて一様でないのは、むしろ当然といえる。

その点、たとえば、源高根氏のような、その人への敬愛・親炙の念で人後に落ちず、精密な仕事ぶりの、年譜・評伝の書き手を、研究者の一人に持っている福永武彦は、作家冥利につきるといえるのではなからうか。その仕事は、作家の肉

声に迫るとでもいった体のもので、直接の聞き書きをまじえ、作家の内部の創作工房に踏みこまればかりであつて、しばしば作品間の有機的な連関に言及することもあるというような、年譜・評伝の典型を示している。

そうした成果としての福永武彦の年譜を折に触れてみてゆくと、いつからともなく気になつてゐることがあつた。福永武彦は昭和二十年代から三十年代のはじめにかけて、すでに長篇第一作『風土』（完成は昭和二十六年だが、完全版の限定本刊行は昭和三十一年）を出版、第二作『草の花』（昭和二十八年）の刊行（翌昭和二十九年）があり、のちに、合本上梓（昭和四十四年）される『夜の三部作』を構成する各中編『冥府』『深淵』『夜の時間』が執筆され、単行本にまとめられるのも、この時期である。つづく昭和三十年代なかばにかけては、エッセイ『新恋愛論』の雑誌連載と刊行（昭和三十一年一月～六月連載、刊行時には『愛の試み』に改題）、長篇『夢の輪』の連載（昭和三十五年十月～三十六年十二月、未完）があり、昭和三十年ごろ書きはじめられていた、書き下ろし評伝としての『ゴーギャンの世界』も、この年に出している。また、それらの執筆・出版の間隙をぬうように、短篇の執筆、そのまゝとめとしての作品集『心の中を流れる河』（昭和三十三年）『世界の終り』（昭和三十四年）『廢市』（昭和三十五年）の刊行があいつぎ、ジュリアングリーン『幻を追う人』、ボードレルの『パリの憂愁』の翻訳も重なっている。煩をいとわずあげたのは、要は、このころ、福永武彦が、持病の胃腸病での入退院のくり返しという、はかばかしくない健康状

態をかかえながらも、まさに創作意欲・創作力ともに旺盛、充実の秋を迎えていたことをいいたかったまでである。

ところが、同じこの間に、以前から構想のあった中篇『幼年』の度重なる中絶（昭和三十五年冬、昭和三十六年冬）があることである。それも中絶だけならば病氣勝ちの作者のことゆえ、健康上の理由か、この作品についての創作の心気熟せずなどということが考えられないではないが、福永武彦は、実は一方で、この『幼年』の中絶の空白を埋めるかのように、福永文学の全系列を通観してみても、中長篇の代表作とみなされる『告別』（昭和三十六年）、『忘却の河』（昭和三十八年）を執筆している。そして、この二作品の完成に踵を接するかのように、中絶したまま二年ほどを経過していた『幼年』の一气呵成（作者によれば、「三週間ほどで書きあげた」という。）の完成（昭和三十九年六月完成、九月発表。単行本としては、昭和四十二年五月の限定版が初版。）がある。このようにみえてくると、『幼年』の中絶から完成に至る過程に、『告別』『忘却の河』の介在があり、この二作品と響きあうものなかに、『幼年』を完成へとつながす転機のようなものが、含まれていたのではないかと考えられるのである。

この点をうけて、小稿では、以下、一種の仮説の上に立った、『幼年』一篇の成立論を試みようとするものである。通常、成立論なるものは、決定稿に先行する草稿や未定稿・創作ノートの類があつて、それらとの比較検証のうちに構築されるはずのものである。ところが、『幼年』に関しては、これまでに刊行された福永武彦全集のどこにも、その種のものは一切ないわけだから、その意味では、やや変則的に成立を問題にすることになるといえる。

なお、後にたびたび引用することになると思われるが、菅野昭正氏、清水徹氏には、『告別』『幼年』についての一文がある。それは、解説というかたちを取ってはいるものの、質量ともにその域をこえて、それぞれは、すぐれた一篇の作品論であり、作家論といえるものである。ただ、両氏の詳密にして鋭い分析や批評には、この二作品と『忘却の河』とのかわりについては指摘があつても、『告別』『幼年』の脈絡とでもいふべきものについては、片言隻語の言及もない。その点からいえば、先に述べた『幼年』の変則的な成立論を目論むというようない方を、実はこの作品の完成にかかわる『告別』の存在の意味づけ、いわば、その復権を考察するものであるといひ替えることもできる。ところで、『幼年』の完成に、ほぼ同じ意味あいがかかわると思われる『忘却の河』は、並行して検討していくべき作品のほずであるが、これについては、別稿の小論を予定しているので、

ここでは、『忘却の河』への言及については、最少限度にとどめることをおこわりしておきたい。

二

まず、『幼年』が、度重なる中絶を経たのちに、完成に至る筋道とはどんなものであつたのか、主として福永武彦自身のことばにたよりながら、いくらかの補足をまじえて、検証してみたい。小説の方法について、意識的なこの作家は、作品以外の場で、自作とその創造の過程を語るものが比較的多く、また、この間の経緯を語るものとしては、前述のように、この作品の未定稿・創作ノートの類が一切公開されていない現時点では、それがほとんど唯一のよりどころであるからである。

『幼年』は『忘却の河』よりも前から手をつけていたが、実際に書きあげたのは『忘却の河』の単行本が出た翌月の昭和三十九年六月である。恐らく久しい間の宿題であつた長篇小説を片づけたので、今度はこれまた長らくいじくり廻していた中篇を一息に書こうとしたものだろう。これは私なりに愛着の深い作品である。「ここにいう「久しい間の宿題であつた長篇小説を片づけた」とは、昭和二十八年の長篇第二作『草の花』の執筆、翌年の刊行以来、長篇小説の発表としては、およそ十年間の空白ののちに、ようやく第三作『忘却の河』を昭和三十八年に完成、翌年に出版したことを意味している。むろん、この昭和二十年代末から昭和三十年代のころ、福永武彦は沈黙を守っていたわけではなく、むしろ、活発な創作活動の時期のまったただ中にいたことは、前章に要約したとおりである。

また、別なところでは、「作者が自作について語るのは、はた目あまり体裁のよいものではあるまい。」としながら、「作者としてどうしても一言あつて然るべきような作品が、中にはある。私は自慢のつもりで言うのでは毛頭ないが、例えばこの『幼年』という作品のように、長い間ひねくり廻して、結局自分でも何を書いたのかよく分からないような作品は、その作品自体について語る事が沢山ありそうな気がする。」とか、「長い間苦勞をしたから愛着が深いといったものでもないだろうが、私にとつてこの作品はちょっと別格である。」などと、しばらく手塩にかけた辛苦の末、ようやく完成させた作品への思いを、やや控えめにしている。さらにつづけて、「沢山ありそうな気がする」ところの「その作品自体について語ることを書くには、「ここはその場所でもないし、充分の紙数もない

ことだから要点だけを書き留めておくことにしよう。」とした上で、以下のような記述がある。

「私は忘れっぽいからだから、正確にいつからこの作品を考え始めたのかよく思い出せない。たしか戦争の終わった直後、つまり私が物を書き出した頃のノオトの中に、早くも覚え書をしたためたような気がするが、そのノオトが手許に見当たらないのはつきりしたことは言えない。」が、「手許にあるノオトの一冊に『昭和三十年秋』として『幼年』の覚え書が今に近い形で書かれているが、サナトリウムを出たあと、私は本格的な小説を書こうと試みながら、息抜きのようにこの作品を構想していたのであろう。」と、『幼年』が構想された初発の段階に触れている。このことについては、研究者の間にも、昭和十八年の初めに作られた詩篇「眠る児のための五つの歌」に、その主題の淵源の純粹な表現が認められるとする源高根氏の意見や、ほぼ同じ年代、昭和十九年に三百枚が書かれ、中絶・未完に終わった『独身者』の一節に、後年の『幼年』の「驚くほど正確な見取図がすでに引かれている」という曾根博義氏の指摘もある。これらを総合すると、その着想ないし構想の起点は、作者の記憶より遡ることさらに一、二年前に胚胎しており、完成時から逆算すると、ほぼ二十年前であり、現行の決定稿に近い形の創作ノートに書かれてからでも、十年にも及ぼうかという歳月の流れがあることになる。

この間の『幼年』を執筆することについての思い入れの深さを、「私はこれを書いておかないことには、ほとんど忘れて行くだろうと予感していた。そのあと私はサナトリウムに八年ばかりもいて、死に脅かされる度に『幼年』を思った。それはどうしても書かなければならない作品の一つに属していた。」と書き、作家として己に課された義務とも使命感ともとれるような、内的衝動を語っている。こうして、「実際に書いたのは昭和三十五年の冬(中絶)、翌三十六年の冬(中絶)、そして三十九年の六月に、一気に三週間ばかりで書き上げて同年九月号の『群像』に発表した。およそ百枚ほどの長さである。」として、現行の『幼年』は完成され、陽の目をみることになるのだが、作者は、さらに、完成までの難航ぶりや逡巡のさま、この作品のジャンルとしての部分にも触れている。「これは小説と散文詩とエッセイとの混り合った一種のアマルガムで、私は初め、単純な思ひ出のように書こうとし、次に多少の理屈を伴ったエッセイのように書こうとし、最後には(長い間手を拱いたあとで)幾つかの断片から成る小説を書こうとした。出来上がったものは小説の筈である。意識と無意識との境、現実と夢との境、現在と過去と

の境、私ともう一人の私との境、そうした取りとめの無い処を往ったり来たりして、出来たものが事実と想像との境に立っているような、一種の内的な記録であることを目論んでいた。しかしここに書かれたものは、すべて魂にとつての真実に立脚している筈で、分類すればやはり小説というジャンルに属すべきものである。」とある記述からすれば、『幼年』の「中絶」という、一種の難産の内実とは、何よりも方法的な模索低迷であり、試行錯誤であったと推測できるのである。それは、「一つの小説には世界を可能ならしめるための固有の方法があり、その方法によつてのみ、幾つかの固有の主題が初めて描き出される。」と自覚し、「新しい方法を(その主題にふさわしく)発見すること、それが小説という自由で難解な形態を選んだ者の、義務とまでは言わないが任務ではないかと私は思う。」と揚言するこの作者に対しての、試練であったのだろうが、また、当然の課題でもあったといえるのである。

さて、このようにして成った『幼年』とは、どんな作品なのか。以下の展開に依じて、その細部については言及することになるはずだが、さしあたりの要約としていえば、まず、構成としては、冒頭の「就眠儀式」から末尾の「夜行列車」までの全十八章にわけられている。各断章は、その標題に沿ってまとめられ、時間の経過の順にとらわれず、眠りから夢、そして夢から眠りへの願望としての空想・記憶の闇や薄明というように展開している。ただ、全篇は、「記憶は、もしそれが間違っているとしても、本人にとつて純粹に保存されたままの状態の方が貴重である」という、作者が「純粹記憶」と呼んでいる独自の視点からとらえられており、清水徹氏、源高根氏などの指摘にもあるように、「幼年時代が単に人生の一つの道程という意味ではなく、人生の《本質の始源の姿》を示すものであるとすれば、(中略)人がまだ記憶の定かではない時代に知り得た事実というものは、それ自体、すこぶる貴重な、その人間にとつて掛けがえのないものではないだろうか。」という、福永武彦にとつての根源的テーマの一つである「幼年」、もしくは「幼年時代」というものの認識の上に立っている。なお、分量としては、四ページ半ほどになる「錨」「記憶の迷路」「屋根裏部屋」などが最も長く、篇中、最も短い「海底の思ひ出の破片たち」一ページ半以外は、二ページから四ページ程度の篇幅でしめられており、先に作者のことばとして引用したとおり、四百字詰め原稿用紙にして全篇「およそ百枚ほどの長さ」(源高根氏は、厳密に九十七枚と数えている。)の中篇である。

三

さて、『幼年』の執筆完成に先立つほぼ二年半ほど前に発表された『告別』（昭和三十七一月）は、源高根氏によれば、実際の執筆は、前年三十六年の九月から十一月にかけてで、当時、雑誌連載中であつた長篇『夢の輪』（未完）と並行して書かれたものという。ここで『告別』執筆の時期にこだわるのは、それが、『幼年』の二度の中絶（昭和三十五年冬、昭和三十六年冬）の中間に位置していること、創作力横溢のこのころにしては珍しい翌三十七年の小休止（この年、福永武彦は、長篇『死の島』を書きはじめたが破棄、発表されたものとしては、五月からのエッセイ『芸術の慰め』の連載、十月、短篇『伝説』しかない。）を経て、昭和三十八年の『忘却の河』各誌分載による完成、翌三十九年六月の『幼年』の、一気呵成の執筆完成につながることを、まず確認しておきたかつたからである。

そこで、この中篇『告別』（源高根氏によれば百六十四枚という。）についての素描を試みると、ほぼ次のような作品ということになる。福永文学と音楽とのかわりについては、つとに知られているところで、研究者や評家にもしばしば指摘されているが、たとえば、「私」とつての音楽^⑧なる一文では、作者自身が、具体的な自作の作品と作曲家・曲名をあげて、そのことに言及している。つまり、「一つの小説を音楽的に構成したい（中略）」と考えているうちに、ついに具体的な音楽作品がそこに絡まって来てしまう」として、『風土』とベートーヴェンの「月光」ソナタ、『草の花』とショパンのピアノ協奏曲二番、『死の島』のシベリウスの結びつきが述べられており、その中の一つに、この『告別』では、マラーの「大地の歌」を「利用した」といっている。菅野昭正氏は、福永武彦の小説における音楽の「大きな役割」について、作者があげたものと同じ作品・曲名を引用しながら触れ、ことに、この『告別』の場合は、「大地の歌」との絆は、他の作品における音楽との絆にくらべて、いっそうつよく、いっそうふかいような気がする。「『告別』におけるマラーは、小説の内的な構造と結びつき、『大地の歌』をぬきにしては、『告別』という小説の存在はそもそも考えられないような親密な結合が、そこにかたちづくられている。」といい、他の長篇類に占める音楽の役割にくらべて、『告別』と「大地の歌」との関係は、「もつと本質的であるといつても差しつかえないだろう。」とも述べて、さらに、『告別』の構想と「大地の歌」第六章のかかわりまで論及していくのである。

『告別』は、物語としては、ドイツ近代音楽の研究者にして批評家、また、ヨーロッパの思想文化の紹介者でもある主人公上条慎吾の、ドイツ遊学以後の半生と癌による四十歳すぎの若すぎた死までを中心に描いたものである。そこには、ドイツ女性との愛と別れ、そのことにかかわっていると思われる長女の自殺などが挿入されているが、語り手である、主人公の友人「私」が、上条慎吾の告別式に列席して、人の一生に思いをめぐらすときの、「結局中途半ばな文化人というにすぎなかった彼」ということの肉実、つまりは、人生における愛の問題にも、仕事にも徹しきれなかった人間の生がとらえられているともいえる。

そして、この主人公の生の認識に底流しているのが、「大地の歌」第一楽章にフレーンとしてうたわれる「生は暗く、死もまた暗い」の詞章にほかならない。一篇のちよど半ばぐらいにあたる部分、過去に遡行する「私」の回想の章で、上条がまだ元気なころ、さる音楽会が終った帰途、「私」と立ち寄った銀座のパアで、音楽や美術・文芸についての芸術論をめぐって、意見を述べあう、一見、閑話休題かと思われるところがある。そこで、上条は、ドイツ遊学中、放送局の交響楽団の定期公演で、「大地の歌」を聴いたときの、「感動して涙をこぼした」体験を語るのだが、「曲が始まると、第一楽章の最初のモチーフが既に告別への予感を奏でていて」、「それが奇妙に僕の心に突きささった。」とか、「現世に於て、酒に酔い一時の夢を貪り、生きることをエンジョイしても、告別への予感はいつても低音で響いている。」などの感想をもらした上で、自分が感動した理由としてあげる「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にひびきはじめたのだからだろうな。」という共感に、この主人公の人生、さらには生と死への認識が、明確なかたちとして思い描かれていることを示している。

なお、この認識は、主人公ひとりのものではなく、上条の死に接する生、あるいはその死や死後を凝視する「私」にも共通してあるもので、冒頭の一章、主人公の告別式の場面で、「馬鹿のように「生は暗く、死もまた暗い、」と呟き、それと共に、実際には何の音楽も聞こえて来ないのに、私の愛する、そして彼もまた愛していた一人の作曲家の或る主題を、心の中で、聴き惚れていた。」という思いに、それは託されている。また、この章につづく「私」の視点によって書かれた部分で、「私」には、「二十年くらいの間悩まされて来た」「一種の神経衰弱、不安神経症ともいふべき為体の知れない代物」の「奇妙な感情移入」の発作があつて、しばしば「私」を襲う。その最初の症状があらわれるという場面で、

入院した上条が「見知らぬ病院の一室」で、「眠れぬままに悶々として何を考えつつあるのだろうか」ということを想像して、「彼が考えていることは、それ、——現に私が考えつつあるところのそれ、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、それであるに違いないと私は考えていた。」という部分もその証であるといえる。

四

次に、『告別』から『幼年』へと底流する、いくつかのモチーフ等について検証しておきたい。福永文学が、愛や孤独という生の根源に横たわるものとともに、死の意識を鋭く深く抱えこんだ人物を主人公などとして造型し、主題とすることが多いのは、今さらいうまでもない。なかでも、昭和三十年代の半ばごろにかけての時期の自作に触れて福永武彦は、「この頃の私の作品は、大体に於て固定観念或いは強迫観念を、一つの大気として作品の内部に閉じ籠めてしまおうという傾向のものが多い。」と述べているが、事実、ここで発表された「死後」（昭和三十二年）「影の部分」（昭和三十三年）「世界の終り」（昭和三十四年）などの作品は、そのことばを裏づけるものである。「もともと死後というのは私の固定観念の一つである。」と作者も明言するとおり、ここにいう「固定観念」「強迫観念」とは、ほかならぬ「死」であり、「死後」であるといえる。昭和三十六年の後半に執筆された「告別」は、こうした傾向の延長上に位置するものと思われる。

また、このころの作者の現実の周辺には親交もあり、敬愛、親炙する文学者の死があいついでいる。堀辰雄（昭和二十八年五月）、加藤道夫（昭和二十八年十二月）、高村光太郎（昭和三十一年十二月）、神西清（昭和三十二年三月）、原田義人（昭和三十五年八月）などの死がそれであり、『告別』発表以後まであげれば、室生犀星（昭和三十七年三月）、三好達治（昭和三十九年四月）とつづいている。作者は『告別』について、「発表当時から一種のモデル小説のように取られた」とことで、「そのために迷惑を掛けたむきもあって心苦しい気持」といい、「作中人物を現実と混同されては迷惑至極」という心境をもらしている。これは別なところで、「私は小説家として想像力によって小説を組み立てる主義に属するから、決して経験そのものを書くことはない」「すべて完全なフィクションに立ち、作中人物についてモデルと紛らわしい人間が一人も存在しない」（ただし、『草の花』だけは例外。——引用者注。）というこの作者にして、当然の反応だったといえる。た

だ、「モデル小説」のように取られかねなかったということは、この作品の発想の動機に、これらの身近な死から触発されるものがあったことを、裏面から証明しているともいえる。

『告別』が、主人公の死に至る過程を主軸に展開し、マラーの「大地の歌」とかかわって、生も死もともに暗いという認識に貫かれていることは、ほぼ前章でもみたとおりだが、この作品は、実は物語の冒頭から、まず、場面、雰囲気、「暗さ」としても描き出されている。それは、主人公上条慎吾の告別式からはじまっております、雪もよみの天候のなか、「部屋の中では明るい電燈が場違いの感じのする眩しきで、集まった人たちの顔を照らしていた」のに、「私は部屋を暗く暗く感じていた」「私が思い出すたびに、その時の印象はこの暗さに尽きる。」という。視点人物としての「私」は、さらに、会葬者たちに目を転じ、「その一人一人はそれぞれに別の考えを持ち、或いは別の悲しみを持ち、彼等の顔や姿が異なるように、故人への追悼の度合いも異なっていたに違いないが、しかし彼等は（私を含めて）現に生きているという共通性を持ち、そのことが私に言いようのない暗さを感じさせていたのだと思う。」と、生きていることの暗さへとすすめて、全篇をおおうことになる、例の「生は暗く、死もまた暗い。」の導入としていようにも読めるのである。

『告別』のこの「暗さ」は、『幼年』にも明らかに受けつがれ、全十八章の基調として流れているものである。「就眠儀式」「夢の中での見知らぬ人」「夢の繰返し」「沈下」「初めに闇」「薄明の世界」「海底の思い出の破片たち」「錨」「記憶の迷路」「墓地の眺め」「屋根裏部屋」「暗黒星雲」「夜行列車」というように、章名自体に、ある暗さを予測・連想させるものがあり、事実、それぞれの夢・連想・記憶の記述にも、具体的に瀰漫しているが、一見、「明」を予想させる「飛翔」「色のついた文字」「音楽の中に」「ヴァニラの匂」「夏」などの章にも、それはしみ渡っている。つまり、『幼年』では、「暗さ」が「闇」としてあらわれ、各章篇に遍満し、また、十八章をつないでいく紐帯か連鎖の働きをしているのである。

この「闇」については、「初めにあったものは闇であろう。しかしこの闇には本来色もなければ音もなく、匂もなければ形もない。とすれば闇があったと言ってもそれは見ることも聞くことも、勿論触ることも出来ないし、それが一種の根源的状态である限りわざわざ闇と断る必要もない筈だ。つまり闇を知るといえるのは、人が闇でないものを知ったことの結果であり、それを知って初めて闇の持つ恐ろしさを認識する。」（「初めに闇」という「闇論」とでもいべき一節がある。ま

た、「暗闇の中に何かしら明るくそこだけが光り輝いているという印象を、私は自分の記憶の中に幾つか保存しているが、その場合大事なのは記憶の明晰さではなく、その周囲の闇であり、闇があればこそ取りとめない断片と雖も私にとっては何等かの意味を持って来るのである。恰も新聞紙の上の平凡な広告文字が、画用紙の上で変形され彩色されて或るはつきりした個性をあらわして来るように。」という、闇の存在の意味に触れた部分がある。これらの言及からもわかるように、『幼年』をおおう闇の世界は、単一なものとしてとらえられているのではない。夢や記憶のなかの色としては、パラスルや紙製飛行機の純白であり、彩色の絵の具や赤や緑や黄色のストレート瓦の屋根、菜の花畑の鮮やかな黄色、蓮華草の田圃の淡い紫紅色であったり、極彩色の看板や、紺の法被、白い鉢巻がある。また、音では、ベルの音、河の音、水の音にはじまり、若い娘たちの嬌声や呼び声、太鼓の音、木々のざわめき、ハーモニカ、松風の音、列車の通りすぎるかすかな音など、なかでも音楽の歌声やピアノ、ヴァイオリンの楽器があげられていることはいうまでもない。匂いもロシア餡の薄荷の匂い、ヴァニラ、アセチレンの匂い、松露の香り、髪油のそれとあって、こうした色と音と匂いが、かえって闇の広がりや深さをも出し出しているのである。

『幼年』のなかの母の面影、母の死などについては、幾度となく取りあげられても、すべて記憶から喪失した不在のあなたに沈んだものとしてとらえられており、究極的には、「そこにあるものは一切を闇の中に掻き消してしまふ暗黒星雲のような一つの死であり、死の前には虚無の空間が漑なく幼年の宇宙につらなっている」（『暗黒星雲』）と受けとめられているが、それは、不在なるがゆえの存在を語っているのである。二番目の章からはじまり、最終章の末尾におわる、わずかずつの変形された呼びかけの声の繰り返し、「待ってなさい、もうすぐ行くから、いま忙しいの、お剛巧でしょう、もうじきだから、」（『夢の中の見知らぬ人』）、「待ってらっしゃい、もうすぐ行くわよ、じつとしていたのよ、早く、こっちよ、」（『夢の繰返し』）、「坊やは寂しくなんかないわね、」（『薄明の世界』）、「いいのよ、心配しないでいいのよ、坊やが元気でいればそれでいいのよ、」（『墓地の眺め』）、「坊やはどこへ行ったの、早く帰っていらっしゃい、」（『夜行列車』）という、「顔のない女」の「何処からともなく聞こえて来」る「やさしい声」は、闇の底に深く沈み潜し、そこから聴こえてくる、まぎれもない亡き母の声であり、その実在を確固として示すものである。その声は、『告別』の最終章で、マラーの「大地の歌」第六楽章の詞章の引用と展開を背景に、「彼は見ていた。」「彼は聴いていた。」と

して繰り返され、羅列される、主人公の生の総括、死者から生者への告別ともとれる大団円の部分に流れるリフレインの呼び声、「パパ、早くイラッシャイ、早く。夏子が此所待ッテイルノヨ。」「パパ、眠リナサイ。」「早くイラッシャイ、パパ」という自殺した長女の呼びかけとも、微妙に交錯し響きあって聴こえてくるように思われる。清水徹氏は、『幼年』のもっとも深い主題として「幼くして失った母」をあげ、その闇とのかかわりを説き、『風土』から『死の島』にいたる長篇の多くの主人公や、幼年・少年を主人公にした、初期の『河』から『退屈な少年』などまでの短篇に、母の喪失、片親という設定があることを指摘している。その根源的、ないしは原初的なかたちが、『幼年』のなかに描かれ、虚構の作品のかずかず敷衍されていったということは、「幼くして失った母」が、作者の内部のはかり知れない深手であった証左であり、また、この作品の福永文学にしめる存在意味の重さをさし示しているといえる。

さて、菅野昭正氏は、『告別』に触れて、「故郷を求めて彷徨する生という主題が、福永氏の小説にはつきりと書きこまれるのは、おそらく『告別』がはじめてである。」といい、さらに「それが故郷への回帰というふうに微妙に変奏され、いささか異質の位相に移されはじめるのは『告別』からではあるまいか。そして、失われた故郷への希求としての生という観念は、故郷への回帰として死という観念を招きよせながら、『告別』以後、福永氏の小説でしだいに大きな比重を占めるようになるのである。」と述べている。事実、主人公は在独当時に聴いたマラーの「大地の歌」交響曲からの感動を語る場面で、「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。」ともらす。また、先に述べた『告別』の最終章のほとんど全篇の結びに近い部分にも、アルトによって歌われる、「私は何処へ行こう、私は山の中へさ迷い行く。」「私の孤独な心のために休息を尋ねて。」「私は故郷を求めてさ迷う、私の住むべき場所を。」「大地の歌」からの引用があつて、それを裏がきしており、この「故郷を求めてさ迷う」という、上条慎吾の生が、もう一つの「生は暗く、死もまた暗い」の生の認識に重ねあわされている。そして、この故郷への志向が、次作の長篇『忘却の河』の主人公藤代の、「固有のふるさと」を求め生として定着され、そのあと、二年の中絶後に完成される『幼年』にも流れこんでいるといえるのではないか。

その傍証の一つとして、例えば、清水徹氏が、『幼年』を読み解いていく五つの鍵のなかに、「Et in Arcadia ego あるいは妣の国」をあげていることを取りあげ

ておきたい。清水氏は、アルカディアの二とおりの語義を紹介したあと、もともとと画題として使われていたアルカディアが、地名だけ独立して、幸福と美のユーロピアを意味するものとして用いられるようになったこと、福永武彦も、『幼年』その他で、この使い方にならっているとして、福永のエッセイ「海の想い」の一節を引用した上で、次のように述べている。「福永にとって『幼年』とは『母』の生きていた時代、『母』とともに生きていた時代のことだった。しかしその『母』は失われ、それとともに『幼年』というアルカディアも闇のなかにほとんど姿を没している。作品『幼年』はそうした失われた母、失われた幼年の像を、たとえ僅かなりと、いかにあわあわしくとも恢復し、言葉に定着しようとした試みであり、それゆえに、見出され定着された母と幼年の像は時間を越えた美しい虹色に輝く。しかしまた、現実には死の闇の彼方に失われてしまっているという否みよりのない事実が、その虹色に輝く像を哀愁に濡らすのだ。(中略)一方また、福永にとって『母』とは原初の闇である。『幼年』を想い、『母』を求める魂の動きは、原初の闇へと帰還することになるのだ。ちょうど死が『母』への帰還であるように。言いかえれば『母』は原初の闇というかたちで、『魂のなかに生きつづけている懐かしい古里』なのである。それは『生』のなかに内在化された『死』だ。『死』はアルカディアの緑の野にもある。『死』を孕んだもの、暗黒を底にひめたものとしてしか、福永はアルカディアを想うことができないのである。そして、書くという作業はこの内なる『母』への絶えざる遡行、絶えざる再発見の試みにほかならない。」やや長い引用になったが、要は、『幼年』とは、失われた母、失われた幼年の定着であり、それは「死」をはらんだ「闇」としての「母の国」、魂のなかに生きつづけている懐かしい古里を求めつづける試みであるというのである。

前後するが、清水氏が言及する「母の国」ののりどころとなる一文は、福永武彦における故郷・古里、母なるものとしての海などのかかわりで、しばしば引用(菅野昭正氏も、『告別』解説で使っている。——引用者注)されるもので、ここで周辺の省略を補って、必要部分をあげると、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、そして神秘なものの一つの象徴的な形である。私は海を思うたびに母の国という言葉を出す。母という難しい字は死んだ母を意味するが、その言葉の指すところは母国というのとはいささか違う。母の国はここにはない遠い国であり、しかも我々の魂のなかに生き続けている懐かしい古里である。それは実在するものではないものとしても、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。」この文の前後をさらに読みすすめれば、福永武彦の中に深く沈潜する海への思いのたけを理解できるし、福永文学のモチーフとしての海なるものの存在の探求へと向かえるのだが、この小論は、その場ではない。ただ、ここで、蛇足めいたこの一文をさらに引用したのは、『告別』から『幼年』へと、『忘却の河』を介して展開する作品系列に、まきれもなく、故郷を求めて迷う魂の遍歴が底流しており、そこにいう故郷＝古里は「母の国」であつて、また、海の連想、母なる海への想いという憧憬にも重なっているのではないかということ、言いたかったまでである。『幼年』一篇中にも、標題からもそれと知れる、海にちなんだ「沈下」「海底の思い出の破片たち」「錨」などの章があり、そこにも、「海に向こうにあるという大陸への想いだけは一種の郷愁のように私の心の中に鳴り響いていた。」とか、「今も尚私は六百八十里の彼方へと誘われて行く自分を、この歌(道は六百八十里長門の浦を船出してはや幾年……)——引用者注)と共に感じるのである。」(いずれも「錨」の章)などの記述は、そのことを示す一節であるといえる。

五

最後に、肝心の『幼年』の完成をうながす要因ともなったと思われる『告別』との、小説の方法上の関連という点について考察を試みることにする。まず、『告別』の方法を端的にいえば、「彼」主人公上条慎吾の癌の発病、入院から死までの半生、主として妻、二人の娘、とりわけ自殺した長女とのかかわりやドイツ女性マチルグとの愛と別離を、回想し遡行したりしながら展開していく系列と、その友人であり小説家である「私」が、上条の病状の進展につれて、見舞いや世話やきや告別式への参列などの広い意味での現実と「彼」との過去の交友場面を点綴しながら描いていく部分の、ほとんど交互に交錯するところに成立している。「彼の」所業・言動というものも、単に第三人称としてそれが描かれているというだけでなく、彼自身の内心の独白やマチルグ、自殺した長女夏子との会話が、漢字・カタカナまじりで挿入されて、それらはすべて「私」の目を通して描かれるという、いかにもこの作者らしい、手の込んだものである。

『告別』には、「私」が「彼」の生を視ていく立場、ないしは方法に触れていると思われるところがいくつもある。前々章の末にも、一部、すでに引用したが、上条慎吾の病氣と入院を、共通の友人加納から電話で知らされたあと、眠りにつ

けず、「私」の持病の「一種の神経衰弱——不安神経症ともいふべき為体の知れない代物」である「感情移入」を伴う発作がおこる遊行の第一章の場面がある。そこで、「私」は、今ごろ「彼」上条慎吾は、病院のベッドで何を考えているのだろうと、あれこれ臆測し、他の具体的な友人の例もあげながら、それとの比較の上で、「私」と上条との友人としての親疎の度合いを疑ったり、思いかえして、輾転反側の間に、次のように結論づけるのである。「私自身が上条慎吾についてどれだけのことを知っているか、いなどれほど多くのことを知らないかを、自ら確かめ得た。それにも拘らず、敢えて言えば、私は彼の魂を理解し得るような気がした。少なくとも彼の苦しみを理解し得ると思つた。今この瞬間に、彼が見知らぬ病院の一室で、奥さんの寝息を聞きながら、眠られぬままに悶々として何を考えつあるあるだろうかということを想像し得るように思えた。」これは、「私は上条慎吾の最も近い友人であると称することは出来なかつた」と自覚しているにもかかわらず、友人でもあり、他者でもある人間の内面を理解し、想像しようという、「私」の確信を述べたものと読みとれる部分である。一方、この記述のある章につづく、遊行の第三章で、「私」が、妻とともに、入院中の上条を見舞つての帰途、車中での妻との語らいのあとにつづいて、「……そこで私は、ひよつとしたら彼はいつからか生きようという氣力をなくしてしまつたのではないか、と思ひ当つた。いつからだろうか、そしてなぜだろうか。私は上条慎吾について殆ど何も知らなかつたことを、いな一般に人は他人について常に殆どその生活の実態を知らないことを、この時再びしみじみと感じていた。」と、他人を、その生活を理解することの難しさに、現実の实感として思ひおよぶところもあるのである。

次に、こうした実生活上の問題を、小説家である「私」が、文学上の方法の問題として語っている部分が、上条元気なりしころ、さる音楽会の帰り、銀座のバアでの「私」との絵画・音楽・文学など、芸術一般に及ぶ、過去への遊行・回想の場面に出でくる。「僕は現象の中の眼に見えない部分を書きたいと思うよ、音楽のようにね。それが成功すれば、人の魂を慰めることも出来るだろう。眼に見えないものは誰の心の底にも深く沈んでいるのだ。もしも小説家がそれを取り出すことが出来れば、そこにはあらゆる人間に共通した真実がある筈だ。例えば僕は君とこうして長い間付き合い合っているが、君の真生活をよく知らない以上に、君の心の中でどういうドラマが演じられているのか、君にとって芸術と人生とがどう関わり合ひ、君にとって人生がどのように重いのか、あるいはどのように軽いのかちつとも知らないんだからね。」(「前略」)偉大な小説には固有のリズムがあり、

そのリズムに合せて我々の見る現実よりも一層現実的な人生が展開する筈だ。しかしそれは結局作者自身の幻影にすぎない。幻影というのはつまり嘘さ。しかしそれは誠実な嘘であり、實在する幻影でなくちゃならないのだ。そこで固有のリズムをつくるための小説的方法というものが、主題を生かすれば殺しもあるのだ。君はけなすけれど、何も僕だってむやみと変てこな方法を使うわけじゃない。そうしなければ、真の現実を捉えることが出来ないと思つからだ。(後略)「これらは、『告別』の「私」が、「彼」の眼に見えない部分を、「實在する幻影」として、「我々の見る現実よりも一層現実的な人生」、つまりは「真の現実」をとらえるという立場、そして方法の表明とみなしうるものである。そして、それは、福永武彦の小説観と小説の方法に重なつてくるといえるものである。

また、『告別』には、同題の詩篇が発想の原点になつていて源高根氏が指摘する「仮面」の問題がある。これは、冒頭の章、上条の告別式の席上、祭壇に飾られた「彼」の肖像写真を見ながらの、二面性にかかわる思い入れとして、「人はみなヤヌスのように二つの顔を持ち、或いは、野蠻人のように顔に合せてつくられた仮面をかぶつて現代の狂気を躍っているのだから、その素顔を見ることは到底できないのだ。上条慎吾のその写真は、彼の生涯の或る一つの瞬間を示しているが、今の私たちの眼から見れば、死者のためにつくられた仮面であるバコタをかぶっていたのかもしれない。」というところに、はじめて出てくるが、より本質的、具体的には、その一年後、上条の一周忌の会場に出席し、そこで、上条の人物評が交わされるのを、聞くとともに小耳にはさみながらの「私」の思いとして書かれている。それは、この会場に来る途次、あるテパードで催されていた西アフリカ土人の仮面展覧会をみての、「夢中になつた」「興奮」が尾をひいていて、アフリカ土人たちが仮面を、さまざまの恐れ、とりわけ死の恐怖を避けるために、有効な武器として作つたこと、仮面は、それを「自らわかる者」とそれを「見詰める者」としては意味が違つて、現代の仮面をかぶつた生活と「バコタよりも百倍も恐ろしい」素顔の二面性に言い及ぶのである。つまり、この仮面と素顔の問題も、『告別』における「彼」を見つめ、想像し、理解していくという「私」の視点と方法を導き出しているように思われる。

さて、『幼年』は、方法的には、すでにみてきたような展開が、全十八章のほとんど各ページごとに一回から数回まで、記憶なら記憶についての一連の記述が、一行の途中からの行替えによつて、主語が「私」から「子供」「彼」と入れ替わるという書き方になつていて、このことについては、さまざまの解釈、読みとりの

余地はあるが、たとえば、清水徹氏は、この点に触れて、「『私』の部分には事実の確認という性格を、『彼』の部分には推定あるいは想像という色彩をあたえることまでが要請される。」とした上で、『幼年』の形式は、『私』を主語とする叙述的内容が、見ている『私』、記録している『私』の規制をはなれて、見られる『私』、語られている『子供』の規制する区域内に入ること、(その変化がならず文章の途中で起こるような文章を書いた上で)その変化の地点で、つまり文章の途中で改行を行い、それにもなつて叙述の文法的主語も新たなパラグラフでは『子供』『彼』に変わるといふ形式である。」と指摘している。

これは、『幼年』の方法・形式についてのすぐれた考察といえるが、私見では、記憶の記述を、「純粹記憶」として「私」の主観によつてたどつていく系列と、同じ記憶が、「子供」「彼」という三人称の主語に置き換えられることによつて記される、一見、中断、反転するかにみえた叙述はつながっている、いわば、記憶というものの相対化が行われる系列との交錯するところに、この作品の方法的定着と達成があつたのではないかとみるのである。それは、『告別』にみられた、「彼」と「私」の視点によるそれぞれの章の交錯による構成から、直接的に展開してきたものではなく、『忘却の河』での深化を経過したところに、方法的低迷模索からの脱出による、『幼年』の中絶から完成への筋道があつたということでもある。その部分で、少し補足していえば、『告別』の方法では、「彼」の視点で語られる章には、「彼」自身の独白などに、「彼」をみるともう一つの視点の萌芽は認められるものの、「私」の視点の章には、それをみつめる「もう一人の私」の視点の設定は、ほとんど認められない。それが次作の『忘却の河』になると、作品の構造からして、妻、二人の娘たちなどを主人公とするそれぞれの章の人物から、全篇の主人公たる藤代は、「見られている」という仕組みになつていくし、彼自身が「見る自分」と、ある「眼」によつて「見られる自分」としての人物造型がなされている。源高根氏は、『告別』の後福永武彦の頭の中に描かれていた作品は『幼年』である。」としている。この指摘は、おおよその点であらまてはいいと思われが、これまでみてきた小稿の、ささやかな検討を踏まえて、なお厳密に言いかえれば、『告別』の方法が深められ、『忘却の河』での展開を経過したところに、『幼年』の完成があつた。」といひ得るはずである。

(注)

- (1) 『編年体・評伝福永武彦』(『国文学 解釈と教材の研究』昭和五十七年七月号)、のち、単行本(桜華書林)として刊行。その他、講談社文庫の他、各種文学全集類に所収の年譜。なお、源氏の言及・指摘の引用については、すべて、はじめの「編年体・評伝福永武彦」にもとづいている。
- (2) 『告別』解説(講談社文庫・講談社芸文庫)。なお、この二つの解説文は、大筋の要旨としては同じだが、表記・語句表現の端々に多少の異同がある。
- (3) 『幼年』解説(講談社文庫)。のち、『鏡とエロス』同時代文学論(筑摩書房)に所収。清水氏の言及・指摘の引用については、すべてこれにもとづいている。
- (4) 『福永武彦全小説 第七巻』序(新潮社)と『福永武彦全集 第七巻』序(新潮社)。
- (5) 『幼年』初版(プレス・ヒプリオマース)のはさみ込み。のち、(4)の『全小説』『全集』に、それぞれ附録として所収。
- (6) 『鑑賞現代日本文学』⑦井上靖・福永武彦 曾根博義編(角川書店)。
- (7) 『毎日新聞』昭和三十九年八月九日朝刊の「私の小説作法」。のち、『告別』新版(講談社)と、(4)の『全小説』『全集』に、それぞれ附録として所収。
- (8) 『音楽之友』昭和四十一年二月号。のち、随筆集『遠くのかだま』(新潮社)、『福永武彦全集 第十四巻』(新潮社)に、それぞれ所収。
- (9) 『福永武彦全小説 第六巻』序(新潮社)と『福永武彦全集 第六巻』序(新潮社)。
- (10) 『草の花』(新潮社)後記『草の花』の遠望——あとがきに代えて——。のち、『福永武彦全小説 第二巻』(新潮社)と『福永武彦全集 第二巻』(新潮社)にそれぞれ附録として所収。
- (11) 『海の想い』「おとなの絵本」八号 昭和四十三年八月。のち(8)と同じ各単行本にそれぞれ所収。

(平成四年九月一日受理)

(宇部工業高等専門学校国語教室)