

福永武彦『風土』論——帰郷とロマン主義

A Study of Fukunaga Takehiko's "Fundo": Homecoming and Romanticism

西田 一豊

NISHIDA Kazutoyo

要旨 福永武彦の『風土』について、このテキストが登場人物の一人である桂の過去意識によって三重に構造化されていることを検証した。また『風土』に見られる遍歴・反復というモチーフは、『風土』の作中で言明されることなかった桂の母の死に関連していることを指摘した。最後にこうした『風土』の特徴とロマン主義との関わりを橋川文三『日本浪漫主義批判序説』の記述から考察し、その後の福永武彦テキストとの関連を論述している。

一

福永武彦の『風土』は一九四一年に起稿され^①、数度の雑誌掲載を経て、三部構成の第二部を除く省略版が一九五二年七月に新潮社から、三部全てを収めた完全版が一九五七年六月に東京創元社から刊行された^②。およそ十年の歳月を費やして完成された『風土』には、作者も並々ならぬ思い入れがあるらしく、『風土』は度々作者自身によって言及されることの多いテキストである。その中でも先行言説を振り返った時に、重要になるのが「風土」初版予告^③（「出版ニュース」一九五二年八月中旬号）である。ここで福永は『風土』制作の意図を「フランスの伝統的な心理小説の線に沿って、それを「意識の流れ」で裏打して書いてみたいという技術的な企図から出発し、日本という特殊な風土に育った芸術家の主題と結びつけまし

た」と述べており、作者のこの言に沿う形で『風土』の関連言説は紡がれていった。それを端的に言えば『風土』の構成法にまつわる「技術」に関する問題系と、「日本という特殊な風土に育った芸術家」の問題系の二つにまとめることが出来る。前者に関して述べれば、全三部の構成法と人物配置、また物語の錯綜する時間軸についての分析、あるいはボードレールや堀辰雄の諸テキストの関連から「心理小説」を「意識の流れ」で裏打^④したというその方法について多くの分析が行われてきた^⑤。しかし後者についての詳しい先行言説は少なく、首藤基澄が登場人物である桂昌三に「西欧と日本の問題で懊悩し、創造的ナシヨナリズムの立場に立つて彷徨する芸術家像」を読み取り、そうした芸術家が「芸術派から、いうならば人生派へ転回」した姿を指摘し^⑥、また笠井潔は福永の桂の造形に対して「モダニズム文学の批判的継承における日本のモダニズムの批判」を読み取っている^⑦、というものに留まっていると言えるだろう。もちろん

ん、そこには曾根博義が指摘するように、作者の強い断言にも拘わらず、テクストでは「芸術家としての桂自身の経歴が日本の芸術家の運命を象徴するように決して書かれていない」という問題も当然あるだろう。と同時にこの小説が作者の最初の長篇小説であり、またかなりの時間を費やして書かれたもののため、多くの問題系が潜在することになったという実情も推し量ることも出来る。つまり『風土』は捉えどころの難しい小説となつていたのである。

しかし登場人物の一人である桂昌三が、和辻哲郎の『風土』（一九三五年九月、岩波書店）を援用して語る、個別化した個人の資質として「風土」と、心にも擬えられるその「風土」を「遍歴」し「自分の孤独へと帰って来る」というモチーフは、その後の福永テクストにおいても繰り返されるものである。そのため『風土』は福永武彦にとって作家としての営為における最初の長篇小説というだけでなく、そこには以後のテクストの問題系を特徴づける初発の問題系が覗き見えているのではないかと考えられる。結論を先に述べるならば、それは憧憬の対象として「母」という福永テクストでは馴染み深い問題系であるのだが、管見では先行言説において『風土』のこの点について論じているものはほとんどないと言える。しかし、以後テクストに頻繁に登場する母を「くす」というモチーフが、すでに『風土』から見られるということの重要性は改めて指摘されてよいだろう。そこで本論の考察目的は、『風土』における福永文学の大きな問題系である憧憬の対象としての母、すなわちロマン主義の対象としての母の語られ方を剔抉し、それを以後の福永テクストへ接続させることにある。そのためにまずは桂昌三における「遍歴」のモチーフに着目し、それが「繰り返し」としてテクストに構

造化されていること、換言すれば桂を中心とした『風土』の反復構造について検証しておきたい。というのも、『風土』はその社会性を差し引きながら和辻哲郎の『風土』を援用し「風土的過去」を背負う桂を登場させ、同時にその「風土」性が桂の個人史へと転化されることで、「風土」性は個人の資質の問題へと帰着するが、こうした個人の資質と密着した「風土」が、「未知の風土」への「憧れ」という個人史に擬えた「旅」のモチーフを呼び寄せているからである。そしてこの「旅」というモチーフは、福永武彦の評論『ボオドレエルの世界』（一九四七年十月、矢代書店）から補助線を引くならば、「幾度絶望してもこの旅を繰り返さなければならぬ」という「人間の条件」としても規定されているのである。⁶「遍歴」は『風土』にとって、物語内容の重要なモチーフであるとともに、物語そのものを駆動させる因子なのである。例えば桂自身の個人的資質を規定する「風土」を語る幼少期が、『風土』では特化されていることからも推察されるように、その「変転の旅」こそが桂を中心に『風土』を反復の構造体として成立させているものだと考えられるのである。

二

『風土』が反復する構造を持つているということは具体的にはどのようなことなのか。この点を検証するために『風土』の形式において特徴的と言える「第二部」を見ておきたい。ここでは語りの焦点は桂昌三にあり、「一九二三年八月」のある日の桂（「一日」）とその日から過去へと遡る断章（過去（遡行的））が交互に並列されている。ただし「過去（遡行的）」の断章群は無秩序に並べられ

ているのではなく、「一日」で桂の身の上に生起する事象を契機に、過去の桂の姿が連想されていくのである。例えばそれは次のような連結法をしている。

「一日（一）」末尾

見覚えのある大きなビーチパラソルの横に芳枝さんの立っているのが見え、万里子さんが見え、ススムちゃんが見え、……三人の足が早くなる。しかしどんな顔をしているのだろうか？

意識がどうしてもそこへ帰り、そこから昨晚のことへ帰って行く。桂は急ぎ足の二人の大学生のあとから、なおもくらぐらした暑熱を感じながら歩いて行く。（全集第一巻 一六七頁）

「過去（遡行的）」冒頭

荒卷芳枝が「月光」を弾き終って、半ば得意げな、半ば安心したような、上気した顔をこちらへ向けながら立ち上った時に、桂昌三はそのつんと澄ました表情をこよなく美しいものと感じた。（全集第一巻 一六八頁）

右の引用では、「一日（一）」で桂が「意識がどうしてもそこへ帰る」という「昨晚のこと」が暗示的に語られ、続く「過去（遡行的）」で実際に「昨晚のこと」、ここでは荒卷芳枝が「月光」を弾く場面が語られる、というように連結されている。こうした桂の過去へ向かう意識によって生起した「過去（遡行的）」が、「一日」の間に挿入されていくという形で、第二部は構成されているのである。そして「一日（八）」までの桂の現在において、「過去（遡行的）」は、荒卷芳枝と三枝太郎が結婚の約束を交わす夜から、桂が芸術家を志し、高等学校を中退するまで「遡行」される。その後「一日（六）」で万里子に語った桂の幼少期の思い出に先導されながら、高等学校

中退をめぐって父親との間にかわされた、桂の出生の秘密に繋がる「東北の片田舎の、小さな漁村」での幼少時代の記憶へと「遡行」する。また「一日（九）」において浜辺に上がった水死体から、幼少期に見た「お君さん」の水死の記憶へと連想される。このように「一日」が時間軸に沿って進むのに対して、「過去（遡行的）」は文字通り桂の記憶を遡っていく。

こうした記憶の連想の方法はブルーストの『失われた時を求めて』が想起されるが、例えば同様に『失われた時を求めて』の手法を思わせる中村真一郎『死の影の下で』（一九四七年十一月、真善美社）とは異なり、思い出された「過去」は別の節として区別され語られている。つまり「現在」と「過去」は弁別されることによって『風土』はより際だって形式化されているのであり、この間歌的記憶の連想方法^⑧による独立した「過去」の節立てという方法によって、モザイク状になった桂の記憶を系統立てて表象することが可能になっているのである。またこのような形式化が可能なのは「第二部」も、「第一部」の末尾において連想されたものとなっているために、既に記憶の形式化を被っているからである^⑨。

蟬の声が松林の中から響いた。それは波の単調な響の中を、まるで生への意志のように、急調に、けたたましく、貫いて通った。桂は口の中で溶けて行くボンボンの甘さが、過去を想い起させ、過去を甘美に再現させようとするのを感じた。過去は遠い。そして現在は、不可避的にこの遠い過去に繋^{つな}がっている。現に生きているこの一日が、過去の陰影を免れ得ないというのは、何という皮肉な宿命だろうか。しかし……。

（全集第一巻 一五六—一五七頁）

右の引用は「第一部」の末尾部分だが、ここで桂は催眠術にかかったように「過去」の時間へと入り込んでしまう。そしてこのことは『風土』が桂を中心に据えることによって三重構造になっていることを示している。つまり一九三九年八月の桂を起点として、一九二三年八月の桂、そして幼少期の桂と記憶は外延化され、それぞれが独立した章節を持つことで形式化されているのである。そしてこの三重構造を可能にしているものが、桂昌三の自己確認を失敗するという行為の反復であると思われるのである。

『風土』の「第二部」では「一日」と「過去（遡行的）」のそれぞれに結末がついている。「一日」では「死を契機とした自己確認」であり、「過去（遡行的）」は海に対峙する自己の確認である。しかしこの時間軸の異なる二つの結末は自分自身を確認する作業であるという点で類似している。

「過去（遡行的）」

昌三は真剣な眼つきをして、じつと自然のパノラマを眺めていた。その間に、彼の心の中にも何か力強いものが、叛逆のように湧き上った。何か荒々しいもの、生の誘惑のようなもの……。それが潮鳴をひびかせて小さな魂を通り過ぎて行った。昌三は拳を握り締め、呼吸を殺して、暴風あらしの海と対していた。これでもか、これでもか、と風が言った。負けるもんか、と昌三は怒鳴った。自分は一人きりで、その一人きりは強いのだと思つた。

（全集第一巻 三〇五頁）

「一日（11）」

僕はパリへ行こう、パリへ行つて一人前の画家になろう。た

とえ人に知られず、貧しく、ただ一人であっても、僕でなければ、桂昌三でなければ描けない絵を描こう。どんなに寂しくても、僕は僕一人の道を歩こう……。 （全集第一巻 三〇一頁）

なぜ桂の「絶望」の克服に依拠するこの自己確認は繰り返されてしまうのだろうか。それは桂の自己確認が常に徹底化されることなく終わっているからである。というのも幼少期の「一人きりは強いのだ」という認識のすぐ後に「昌三の耳の奥のどこからともなく、また思い出したように手鞠唄の調べがかすかに響いて来るのを聞いた。負けないぞ、と心の中で叫んでも、その声は消えなかった」とあるように、「ひとりできびし 二人で参りましよ 見渡すかぎり 嫁菜スたんばば」という数え歌の「寂しさ」は、桂を解放することとはない。また青年桂の自己確認は、仲間達のいる浜辺を一人去る決意をさせるが、その直後に「ひよつとしたら停車場まで芳枝さんたちが散歩がてらに送つて来てくれるかもしれない」とあるように、芳枝への未練を断ち切ることまでは出来なかった。また「第二部」の芳枝への未練を断ち切れぬままになされた自己確認は、引用箇所にあるように物理的にはそれを可能にしたであろう「パリ」行きが実行されないために、座礁してしまう。すなわちテクストで語られる桂の自己確認は、必ずその失敗として現象されるのである。それゆえこの徹底さを欠いた自己確認は、桂に再度の自己確認を可能にさせる。

さっき考えていたこと、道子が部屋へはいつて来るまで、一人で、考え悩んでいたことが、今、意識の閥しきみに昇つて来た。夕ヒチの女が凝然と画面の外に見詰めていたもの、——それは死だった、あらゆる情熱と本能と希望との中に潜んでいる死、静

かな憩いとしての死、現世の彼方に、現世とは少しも変らぬ様相のまま、より浄化され、より透明な光線に包まれて横たわる Nirvana、一切を超えて永遠の生につながる涅槃^{ねはん}だった。そしてタヒチの女は、些^{ちか}かも動^{うご}じることなく、冷たく、死を眺めていた。それは、言い換えれば、この女が生きていることだ、彼女は死を見詰めて生きている、死を見詰めるが故に、この上もなく生き生きと、逞しく、生きている、このタヒチの女……。

（全集第一巻 四〇九頁）

ここで描かれる「タヒチの女」^①に反映された桂の認識は、いわば超越化された死である。それは青年期の桂が「死者の目から物を見て生きよう」として得ようとした、未来の窮極にあるものであり、「タヒチの女」の画はそれを体現していたのである。^②桂はここで「死」による三度目の自己確認を果たそうとしている。しかしこの場合はこの画の所有者である道子の手によつて「パレットナイフ」で引き裂かれることで、またしても潰えてしまうのである。「破かれた画布、それは畢竟、一個の死せるものにすぎない、もう何ものも照らさず、何ものも救うことがなく」という桂の感想は、桂の自己確認の皮相性を言っている。このことについて曾根は「こういう桂の深刻ぶつたいい加減さを人間的に批判することは容易だが、これをたんなる人間的墮落とするのではなく、桂という孤独な『風土』がまたしても繰り返さざるを得なかった悲劇^③」であるとし、「反復されるこの桂の『風土』のテーマ」に『風土』の「主題」を見ようとしている。

しかし、桂が「繰り返さざるを得なかった悲劇」の持ち主であるとしても、単純に資質としての「風土」が「悲劇」を繰り返していたというだけでなく、桂の自己確認とその破綻という反復は、いさ

さか反復強迫を思わせるものがある。すなわち、桂に強い自己確認の破綻には何か「不気味なもの」が潜んでいるのではないだろうか。^④ここに東北の小さな漁村という桂の体験に基づく具体的な「風土」が浮かび上がる契機がある。その場所は青年期の桂によつて常に否定的に語られていた。桂がすぐに潰れてしまうことを経験しているにもかかわらず、仮構しようとした自己は、それをどのように語ろうとしていたのだろうか。というよりも、むしろ何を語ろうとしなかったのだろうか。それは例えば桂の次のような「日本」からの逃避願望にその一端が覗かれる。

——僕は日本なんて国に未練はないな、と桂が言った。パリへ行って、とにかく暮してさえ行けるなら、僕はもう生涯向うにいて絵を描いているよ。

——欧米崇拜の悪しき影響だな、と高遠が口を入れた。

——古い古い日本、……何の未練があるものか。

（全集第一巻 二六七頁）

桂の逃避願望がまずは「古い日本」であることは間違いない。この「古い日本」とは万里子に対する印象がその内実を示している。万里子さんの方は（僕はここに来て識合になつたばかりだから、詳しいことは何も知らないが）いつでも節度を保つて、いつも少し寂しげな表情を浮べて、よほどでない限り内心の感情を表にあらわさない人だ。恐らくは荒巻さんのような自由な家庭とはまるで違った、日本的な古くさい家庭に育つて、自分の個性をどこかに置き忘れたまま平凡に結婚してしまうのだろう。内心に燃えている情熱も、次第に生活に磨りへらされて消えて行くような……。それが日本では、ごく普通の女の運命な

のだ。平凡でいて、それでどこか親しみのお嬢さん、万里子さん……。(全集第一巻 二〇二頁)

「詳しいことは何も知らない」がゆえに万里子に対する桂の印象は、逆に桂の「古い日本」観が率直に表れていると考えられる。桂にとつて「古い日本」とは、「自由」や「個性」を縛るものとして考えられており、その対極に「パリ」や芳枝がある。こうした「古い日本」批判が「欧米崇拜」と対になって桂の二項対立的思考を形作っている。だからこそ桂の「古い日本」と「西洋」という二項対立が崩れたところに桂自身の「風土」が立ち現れてくるのである。つまり「タヒチの女」による自己確認も芳枝とのパリでの暮らしという逃避先も潰えることで、桂は「独りきりだということを痛切に感じ」、初めて自らの「風土」を認識するのである。

桂は眼の前に、颯風の吹き過ぎたあとの荒れ狂った海を見た。それはふと甦った遠い記憶の幾齣^{こま}だった。瀕死の太陽が血を流したように、牙を剥いた浪の上を照らしていた。靡^{なび}いている芒^{すすき}の原を見た。何処までも限りなく続いている砂丘を見た。萎れた月見草、だらんと垂れた乾網、打上げられた漁船、そして彼を養ってくれた老いた祖父母の顔(祖父母はもう死んだ)、漁師の安さんの顔(安さんは時化^{しげ}の海で死んだ)、幼い彼を可愛がってくれた、泣き黒子^{ぼくろ}のあるお君さんの顔(お君さんは岬から身を投げて死んだ)、幼馴染の小学校の生徒たち(その幾人かはもう死んだらう)、僕を育て、僕を決定した風土はそれだった、……その暗い絶望的な意識、魚くさい土間、またたいている洋燈^{ランブ}の灯、小さな机の並んだ小学校の教室、雪を帯びた連山、凍りついた塩からい空気……。(全集第一巻 四三八頁)

この桂の述懐こそが和辻哲郎の『風土』⁵⁾で述べられている「一般的に「過去」を背負うのではなくして特殊な「風土的過去」背負う」人間の姿を浮き彫りにしている箇所であるはずである。今では既に死者たちの土地と化しているであろうその「風土」へ、桂は「帰ってみるつもり」でいるのであり、それはすなわち桂の死を意味するだろう。容易に分かるようにこの桂の「風土」の発見はそれまでの死を契機とした自己確認、つまりは生への奮起へとつながるものではなく、桂そのものが「暗い絶望的な意識」に既に浸食され、死者たちに縛られていたことを確認しているのである。

三

だが桂にとつては切実であろうこの「風土」認識にも幾つかの疑念を差し挟むことが出来る。一つは、この「風土」認識が「しかし僕の人生は、結局、孤独というにすぎなかった。長い夢を見て、夢の中で色んなことを学んだようにも思ったが、目が覚めてみれば、確かなものはただ自分の孤独があるばかりだった」と久邇に語った「旅」のモチーフ、すなわち「出発と帰還」という物語構造を踏まえての認識であるということである。つまり桂の切実な認識も実際は予定調和なのであり、桂の「決定した風土」性は言葉を換えれば「三つ子の魂百まで」ということになってしまふということである。またもう一つは桂の「甦った遠い記憶」に出てくる死者たちの中に、同じくそこで死んだはずの母親だけが欠けているということである。この桂の予定調和的な旅の帰還と、母親が空白であることには関連があるように思われる。つまり遍歴し帰還する旅の主体を「自

分の孤独」とする桂の、その「孤独」に母親が関連しているのではないかと考えられるのである。そしてこの関連こそが桂の自己確認を執拗に反復させる「不気味なもの」なのではないか。その理由として、例えば登場人物の内面までを饒舌に語る語り手は、次のように桂を語りながらも、それが何を意味しているのかはなぜか語らないということがある。

ひとりできびし

二人で参りましょ

見渡すかぎり

嫁菜スたんばば……

昌三はひとりきりだった。何処にいても、いつでも、心の中は寂しかった。それは必ずしも両親がいないことに基因していたのではなかっただろう。祖父母は眼の中に入れても痛くないほどこの幼い孫を可愛がってくれたし、叔父も、叔母も、安さんも、家の中の人は誰でも、昌三にやさしくしてくれた。しかし彼は寂しかった。理由のない寂しさが、生れた時から彼の心の底に住み、傷痕のように疼うずいていた。

（全集第一巻 三〇四頁）

語り手は周到に「それは必ずしも両親がいないことに基因していたのではなかった」と家族関係の欠如が原因ではないとしながらも、その「寂しさ」の発生について「生まれた時から」あるとしている。そして「生まれた時から」の「寂しさ」が意味するのは、桂の「ひとりきり」という認識が自らを「孤児」だと考えていたということである。¹⁶すなわち桂の絶望とは「傷痕」としてある孤児性を確認することであり、そうした「傷痕」を紛らわすために桂は「未知」な

る「風土」を遍歴することを自らに課したと考えられるのである。そしてその度に「一人きりは強いのだ」や「僕は僕一人の道を歩こう」といったようにその孤児性を粉飾することで「傷痕」が顕わになることを回避しその度に頓挫することで、皮相的な絶望を反復してきたのである。

ではなぜ「ひとりできびし」の手鞠歌は桂のそうした認識を揺さぶるのだろうか。おそらくそれが母の記憶だからである。つまりこの手鞠歌は母親が歌ったものだと考えられないだろうか。「過去(廻行的)」の最終節でこの手鞠歌は「何処からともなく女の子の甲高い幼い声」として聞こえてくるが、海辺には幼少時の桂しかおらず「子供の手鞠唄が聞こえて来る筈はない」。しかしその手鞠唄は「幼い昌三の耳に、こびりついたように、可憐な歌声が離れな」いのであり、手鞠唄は幼少時の桂の中にある誰かの声の記憶なのである。もちろんその声の持ち主が母であると明言されている訳ではない。だがこの手鞠唄を『風土』の登場人物の一人である三枝道子が奇妙にも反芻するとき、手鞠歌の歌い手が誰であるのが露呈される。では、道子とはどのような存在なのか。桂は道子について次のように考えている。

このおかしな少女の側にいると何だか心が安まって来る、我儘そうで、威張ったような口を利いて、時々小生意気にも思われるが、十四五の女の子なんてみんなこういうものだ。みんな……しかし、この少女がフランス語を覚えているとか、絵が描けるとか、そういうこととは違った何か別のものが、何か本質的に僕には未知のものが、この少女の中にあるのだろうか。

（全集第一巻 三五九―三六〇頁）

桂にとって他の少女「みんな」と道子を区別する「何か本質的に僕には未知のもの」が桂を「何だか心が安ま」るように感じさせる原因である。そして「僕は時々、全然母親というものなしで生れてきたような気がする」という桂にとって「本質的に」未知なものとは言うまでもなく母なのである。『風土』ではこの桂の道子に対する思惑は外れることがない。道子も知らずに母親の役割を演じてしま^う。

——どうしたんですか？

桂が繃帯した右手の指を上に向けている、久邇はおどろいて、直に心配そうな顔つきになった。道子は皮肉に笑った。

——桂さんたら子供みたいなの、砂いじりなさっていて指を突き刺したの。

——それは大変だ。

——何でもないんだよ、と平静に言った。道子さんが大袈裟なだけさ。

——でももうおいたはいけません。

母親の言うような白を言つてにこつと笑うと、三脚のところへ戻った。
(全集第一巻 三六二—三六三頁)

ここで道子は桂を子どもに見立て、自身は母親の役を演じている。しかしただこれだけのことであれば、大人びた少女と、子供じみた大人という比喩にすぎない。道子がさらに母親の役割を果たしてしま^うのは、夢の中で桂にしか聞こえないはずのあの手鞠唄を桂に投げかける場面においてである。

——桂さん、桂さん……。

後を追って道子は呼んだ。桂はくるりと振り返ると、

——君は今来た道をお帰り、と繰返した。生きている人たちの間に、分ったね？

——厭です、と道子は大きな声で叫んだ。桂さん、一緒に行きましょう、一緒に帰りましょう。死んでは厭、あたしと一緒に行きましょう、行つて一緒に暮しましょう、こんなところ、あなたのいるところじゃありません、あたしがきつとあなたを生かしてあげます、だから帰りましょう、その絵なんか捨ててしまつて、ね、お願い、行きましょう、帰りましょう……。

(全集第一巻 四六七頁)

道子の桂への呼びかけである「桂さん、一緒に行きましょう、一緒に帰りましょう」は、手鞠唄の「ひとりできびし 二人で参りましょ」を踏まえている。しかしそれに答える桂は「もう遅すぎる」として道子の呼びかけに答えることはない。『風土』第三部はこの道子の夢とその母芳枝のパリの生活への憧憬で終わっている。終局部は次のように描かれる。

——桂さん、桂さん……。

またかすかに道子が呼んだ。芳枝は振り返つたが、道子はそれきり声を立てなかつた。芳枝はほつと溜息を吐いた。風が涼しかった。

——もう秋だわ。

芳枝はそう呟き、窓を締めた。硝子戸を越えて、明るい月影が芳枝の蒼白い顔を照し出し、道子の寝台の足許へまで、水のようにさらさらと流れ込んでいた。(全集第一巻 四八一頁)
すなわちこの場面では、夢と現実という二つのパラレルな世界が表象されることが分かる。一つは「硝子戸」の枠越しに見るこ

との出来る芳枝と道子との母子像であり、そしてもう一つが桂と道子との夢の中の母子離別である。あたかも額縁に閉じられたように終わる表層的な部分では、芳枝との別離が示すように、西洋と日本の文化的格差故に自らの芸術に自信を持つことが出来ず挫折する桂という人物の物語が語られ、また道子との夢の中の別離が、挫折し続ける桂の背後にある「孤独」の原因となった母喪失（孤児）の物語を示しているのである。

四

以上述べてきたように『風土』のこの特徴は、作者福永の資質をこそ明らかにしていると思われる。そこで、最後にこうした『風土』の特徴を持つ、ロマン主義の問題系との関連を確認しておきたい。それは挫折する芸術家である桂が自らの「風土」つまりは東北の漁村への帰郷を決意する一九三九年から溯ること六年前の一九三三年に小林秀雄が「故郷を失った文学」^⑧で示していたことと関連している。私達が文学に頭をつっこんだ時にはもう西洋の翻訳文学は読み切れない程あったので、二葉亭の「うき草」や鷗外の「即興詩人」などが当時の青年に与えた感動や驚愕は、到底私達には想像出来ないのではないだろうか。私達は生れた国の性格的なものを失い個性的なものを失い、もうこれ以上何を奪われる必要がある。一時代前には西洋的なものと東洋的なものとの争いが作家制作上重要な関心事となっていた、彼等がまだ失い損ったものを持っていたと思えば、私達はいつそうさっぱりしたものではないか。私達が故郷を失った文学を抱いた、青春を

失った青年達である事に間違いはないが、又私達はこういう代償を払って、今日やっと西洋文学の伝統的性格を歪曲する事なく理解しはじめたのだ。西洋文学は私達の手によつてはじめて正当に忠実に輸入されはじめたのだ、と言えると思う。

小林が示しているのは「故郷を失った文学」の現状肯定であり、それは「徒らに日本精神だとか東洋精神だとか言ってみても始りはない」というように性急な日本回帰を諫めている。しかし桂が「僕を決定した風土」を発見したように、「故郷を失った文学」が「故郷」を見いだした時にどのような事態が起こるのか。橋川文三は『日本浪漫主義批判序説』（未來社、一九六〇年二月）^⑨で小林の「故郷を失った文学」に触れて次のように言っている。

「郷土喪失」の感情は、感傷として、もしくは、主知的な決断として、いずれも「素直」に「日本への回帰」のコオスに吸収されていった。そして、その事情を促進したものととして、「郷土喪失」のいわば形而下的な、実体的な側面があったことは見のがすことができないであろう。つまり、そこにはもはや牧歌的な「故郷」の実態は存在しなかった。故郷というものがわからぬと小林は嘆じたが、故郷というものがわかる人々にとつても、事態はむしろより不吉なものであったといつてよいであろう。もちろん、桂が故郷へ帰った後どのようになつたのかテクストに示されていない以上、桂がその後どのような人生を歩んだのかは分らない。ただし、故郷喪失者として登場した桂が、終局部において確かに故郷を見出したのである。しかし橋川が「日本のロマン派は、いわば解体期におけるインテリゲンチヤのデスパレートな自己主張のパトロギーから生れ、イロニイと廢頰をその自覺的方法とし

て表現したものであり、とくに昭和十年前後における都市インテリゲンチヤの退行的な行動様式の極端な一翼を形づくるものであった」と定義し、その「主張内容には、革命的政治行動の挫折と閉塞に起因する心情世界への逃避がおくめんもなく氾濫していたのであり、保田に始終一貫する「時務情勢論」の拒否に見られるように、あらゆる政治責任の放棄という主情的逆説がそのロマンティズムの冠冕となっていた」と、日本浪漫派について指摘するときに、『風土』の芸術に挫折した桂の帰郷という物語もこの条件を十分に満たしていることが認められるのである。

そしてこのことは、橋川が定義するような「日本ロマン派」的な桂の姿に、先に首藤や笠井の先行研究が指摘していた『風土』の主題の一つとされる「モダニズム文学の隆替」を読むことを可能にするだろう。ただしその際問題となるのは笠井が指摘するような作者福永による「批判的な捉えかえし」が『風土』に見られるのかどうかということである。もちろん主人公となる桂を自分の年齢より上に設定した福永には批判的な視点を持ちうるものが可能であったであろうし、事実、橋川自身も「日本ロマン派」の広汎な影響圏域について次のように述べている。

ここで、私が前に述べるような、日本ロマン派と現代実存主義とのある種の相似的な感覚が生れてくる。つまり、サルトルのいう、神の不在の明かな認知と、それが極度に厄介な事実であることの矛盾が蓄積され、その解決が迫られる。ロマン派の少年たちのある者は、その全的解決を怖しく過激な対象に求めた。その一つが前に述べたように「ぼくらは死なねばならぬ」という死のメタフィジックの追求であり、別の一つは、私が三

島由紀夫などに象徴したく考える類いの「美」の構想である。恐らく日本ロマン派の影響の全幅は、この両者を中心とする膨大なロマン主義的楕円（シュレーゲル）の中に含まれると思われるが、その陰影と偏差の段階が無数の分化をとったことはいうまでもあるまい。

語弊を恐れずに言えば『風土』というテキストは、橋川が指摘する「死のメタフィジック」と「美」の構想との二つを中心とする「膨大なロマン主義的楕円」に含まれている。ただしそれは極端な国粹主義的主張でもなければ実質的な行動へ表れるようなものでもなかった。²⁰『風土』が「ロマン主義的楕円」の中に含まれるように思われるのは、橋川が述べる「美」の構想の方である。さらには福永の後期テキストでは、小説に登場する男性主人公の孤児性に拠った「孤独」が、死んだ母親と再会することを目論みながら、「風土」や「妣国」といった観念的かつ超越的対象を必要ともしているからである。つまり現実的喪失体験ゆえに超越的なものを拠る所にしようとする、あるいは超越的なものに憧れるロマン主義的構図が福永のテキスト群には見られるのである。

『風土』に即して述べるならば、芸術家としての失敗や三枝芳枝との齟齬を通じて喪失体験をした桂が、その喪失感の根拠を自らが幼少期を過ごした東北の漁村の「風土」に見出し、「感傷として、もしくは、主知的な決断として」故郷へ帰る決断をするのである。またこうした物語が作者福永によってボードレールの「旅」に擬えられながら、遍歴し「自分の孤独」へと戻ってくる桂の姿に、「時間の中に滅びることの分っている美、そうした種類の美に憧れる態度」と桂自身が述べる、ロマン主義的「美」の構想」を読み取る

ことが出来ると思われるのである。このことについては笠井は「現実を、大衆を、生活を、つまり世界をあらかじめ喪失してしまっていたからこそ、理念に、知識に、文学や政治に、つまり観念的自己回復の方に押しやられ」てしまった「日本的モダニズムの成立根拠」を、福永が『風土』においてその「観念的自己回復」の挫折を記すことで「批判的に捉えかえした」と指摘していた。しかし笠井が言うような「観念的自己回復」の挫折は別の観念（「風土」）を作り出したというのが『風土』の内実なのである。それは、例えばお君さんの水死の遠因が桂自身であったという挿話がアナロジーとして示しているように、桂自身の喪失体験（母の死）の根本には自らが招いた過失であるという意識があるために、「観念的自己回復」の挫折は、更なる観念的自己回復、すなわち「風土」＝自分自身の発見を可能にしていくのである。それゆえ福永が「日本的モダニズムの成立根拠」を素描していたとしても批判していたとは思われない。それは橋川が示すような「日本への回帰」の「コオス」の一例としてもっともよく説明できると思われるのである。

そして特に最初の長篇小説である『風土』において、失敗した芸術家の喪失体験が「日本への回帰」の「コオス」へと観念的に舵を切ることが示されていることこそ、福永のテクスト群において重要であると思われる。福永は以後喪失体験に基づく「孤独」を徹底して描きながら喪失体験そのものを個人の資質を超えた観念として推し進める一方で、喪失そのものを担保すると共に回収もする、もう一つの観念を準備していくからである。前者は「孤独」な「独白」という小説形式がどのようにすれば個別性を超えた普遍性を持ちうるかという問題機制へと接続することで小説形式の側面に影響を及

ぼし、後者は端的に「妣国」あるいは「古里」として観念的かつ抒情的なトポスへと収斂していくだろう。後に小説の形式ではフランスのヌーヴォー・ロマンへと接近しながら、「妣の国 僕欲往妣国以哭」というタイトルを持つ「須佐之男命」を主人公にした小説^②書こうとする、一見矛盾するようにも見える福永の小説群の多様性は『風土』においてその可能性が見出されるのである。

(1) 『福永武彦全小説』第一巻（一九七三年十二月、新潮社）「序」において福永は「私はこの作品を昭和十六年から書き始めているので、どうかこの作品だけは完成した日附によってではなく、開始した日附によってその位置を測定してもらいたい」と述べている。

(2) 詳細は以下の通り。第一部一章二章が「方舟」創刊号（一九四八年七月）、第一部三章が「方舟」二号（一九四八年九月）、第一部四章が「文学」51創刊号（一九五一年五月）、そして第二部が「文学」51二四号（一九五一年七月）に掲載された。この間の経緯は「風土」初版後記（『風土』一九五二年七月）に詳しい。また一旦出来上がっていた第二部の破棄を含めたテクストの成立事情については「鑑賞 日本現代文学」27巻 井上靖福永武彦（一九八五年九月、角川書店）の『風土』【鑑賞】項目において曾根博義氏による概要がある。また第二部が省略された経緯については堀辰雄との往復書簡に当時の状況を読むことが出来る。

(3) 例えばテクスト全体の構成について述べたものに、長谷川泉「錯雑巧緻な結晶の砂」『風土』論（「解釈と鑑賞」一九七七年七月号）、近藤圭一「『風土』の形式について」（『青山語文』二二号、一九九一年三月）がある。またポードレルとの比較からテクストの構築方法について言及した山田兼士「詩と音楽」ポードレルから福永武彦へ（1）」（『詩論』第五号、一九八四年三月）、堀辰雄と『風土』の成立およびその方法の関連については注（2）の曾根博義の論考などがある。また『風土』と堀辰雄との関連からその方法については拙論「福永武彦『風土』論—心理小説と個別化する『風土』—」（『千葉大学日本文化論叢』第八号、二〇〇七年七月）でも触れている。

(4) 「福永武彦ノート—『風土』のおける知識人の問題」（『文学』一九七三年六月）、後に『福永武彦の世界』（審美社、一九七四年五月）に収録され、『福

- 永武彦・魂の音楽』(おうふう、一九九六年十月)に再収録されている。引用は『福永武彦・魂の音楽』によった。
- (5) 「愛の三角形」という隠蔽―福永武彦論』(海燕 一九八六年十月号)。(6) 注(2)に同じ。
- (7) 『風土』と『ポオドレエルの世界』との関連は注(2)拙論「福永武彦『風土』論―心理小説と個別化する「風土」―」で詳しく触れている。
- (8) 「間歌的記憶の連想方法」という小説方法に関する用語は、ジョルジュ・ブーレ『人間の時間の研究』(筑摩叢書135)、(筑摩書房、一九六九年三月)に依拠している。
- (9) 同様の指摘は松野志保『風土』第二部―時間を中心に―(「繡」三三号、一九九〇年三月)と、注(3)近藤圭一の論考でも触れられている。
- (10) この数え歌は町田嘉章、浅野健二編『わらべうた 日本の伝承童謡』(岩波文庫、一九六二年一月)に採録されている。ただし、福永自身は療養所時代に東北出身の入所者に教わったと述べている。
- (11) 「タヒチの女」は福永の創作によるゴーギャンの架空の画であり、『風土』では贋作の可能性があると慎重に設定されている。ただ芥川龍之介の「文芸的な、余りに文芸的な」の「三十「野生の呼び声」で「ゴオガン」の「タイチの女」を見た感想が書かれている。そこではかつては「タイチの女」に「不快」を感じ、逆に「ルノアル」の「フランスの女」に魅力を感じていたが、「年月の流れるのにつれ、あのゴオガンの橙色の女はだんだん僕を威圧し出した。それは実際タイチの女に見こまれたのに近い威力である」と芥川は述べている。同様にかつて「セザンヌ」の影響を受けたと述べる桂が、今では「タヒチの女」に「見こまれて」しまうのは、偶然以上の類似性があるように思われる。福永はこの「タヒチの女」の引用に意図的だったとも思われるが、福永の「ゴーギャンの世界」及び、芥川との具体的な関連は別稿に譲る。
- (12) 「タヒチの女」に対する桂の解釈が、青年期の「死者の眼」の反復であるという指摘は矢野昌邦「福永武彦『風土』論―孤独について―」(「論究」第一号、一九八〇年一二月)において指摘されている。
- (13) 注(2)に同じ。
- (14) 反復強迫と「不気味なもの」という用語は、当然ながらフロイトから採っているが、これはフロイトの精神分析がテキストに適応できるということではなく、福永の初期テキストでは精神分析学ないしは心理学の影響が見えることから来ている。「運命」として桂に捉えられている「悲劇」は、その背景に福永のフロイト受容の影響もあると考えられる。
- (15) 和辻哲郎『風土』の引用は『和辻哲郎全集』第八巻(岩波書店、

- 一九六二年六月)に拠った。
- (16) 幼少期の桂の「寂しさ」に母の喪失が係わっていたという指摘は、注(12)の矢野の論考でも触れられている。ただし本論では母の喪失がその後の桂の人生をも規定するものであると考えている点で異なっている。
- (17) 桂と道子のペアリングは「愛する」だけでよいという桂と、「愛されたい」と望む道子という対称関係が物語り冒頭から作者によって用意されている。
- (18) 「文藝春秋」(一九三三年五月号)、なお引用は『小林秀雄全作品4 Xへの手紙』(新潮社、二〇〇三年一月)に拠った。
- (19) なお引用は『橋川文三著作集』1(筑摩書房、一九八五年八月)に拠った。
- (20) 日本浪漫派とマチネポエティクの関係は西川長夫が「日本におけるフランス―マチネ・ポエティク論―」(桑原武夫編『文学理論の研究』所収、岩波書店、一九六七年一二月)で「軍国主義時代の死は自己救済の超越的シンボルとして「天皇」(国粹主義的日本)と「薔薇」(西欧)をもち、前者と結合して日本浪漫派にむかい、後者と結合して「マチネ」的方向をたどる。いずれにしろ観念性と感傷癖があらわれてくる。」とその関連性の強さを指摘している。
- (21) 『時の形見に―福永武彦研究論文集』(白地社、二〇〇五年十一月)で「新出資料」の一つとして収録されている。
- 付記 福永武彦『風土』の引用は、すべて『福永武彦全集』第一巻(新潮社、一九八七年九月)に拠っている。