

## 意識の形式化―福永武彦『二十世紀小説論』を中心に

西田 一豊

要旨 福永武彦の『二十世紀小説論』を二つの視点から検討している。一つは「二十世紀小説」においては「意識」を重視することで、時計で計ることができる外部的時間ではなく、内的時間を福永が描こうとしていることである。またそれにより福永の小説方法として「意識の流れ」や「内的独白」という方法を用いることになり、これらが主観的で非連続的であるために、小説形式としては細分化の方向をとるということである。もう一つはこれらの方法ゆえに登場人物の「モノローグ」が多分に使用されることになるが、個人の「意識」に深く降りることで「人間」一般の普遍性を獲得しようとしていた福永が、他者との関係性において「意識」を捉えようと転回したことである。これについては未完に終った『夢の輪』の挫折から『忘却の河』の完成への流れを、「多視点」的小説の語りの方法的転回として見た。またこれらの形式と福永の小説主題が関連していることも指摘している。

### 一 はじめに

福永武彦研究において、「愛・孤独・死」という言葉は、ある特権性を持つている。これらの言葉は福永武彦の小説について述べる際に、必ずといってよい程登場し、「愛の不可能性」や「英雄の孤独」といった具合に、一つの小説の主題を明示する用語として用いられている。また福永武彦研究のみならず福永武彦の小説をめぐる言説は「愛・孤独・死」といった言葉によって規定されていることが多い。例えば新潮社より刊行された『福永武彦全集』全二十冊の帯には、「孤独と愛と死と藝術を凝視しつづけた福永作品の全貌」というキャッチコピーが付されている。つまり福永武彦

をめぐる言説では、多くの場合、小説の内容が重視されているという状況があるといえる。

このことについて二点の疑問を提示することが出来る。一つは、「愛・孤独・死」といった言葉の持つ普遍性についてである。それは「愛・孤独・死」といったテーマを持つ小説が、その言葉の持つ普遍性のために、福永武彦の小説に限らず一般に見出すことが出来、特に福永武彦の小説に限って規定することが可能となるためには、横断的に他の文学作品と比較し、その特性を示さなければならないということである。つまり「愛・孤独・死」といった言葉で福永作品を語ろうとすると、作品内容とのトートロジーを犯しかねないという恐れがあるといえる。それゆえ、「愛・孤独・死」

で福永作品を語ろうとする者は、より慎重な姿勢を要するだろう。

またもう一つの疑問は、福永の作品は「愛・孤独・死」で表すことが出来るようなロマネスクな側面を持つ一方で、小説形式の上で実験が試みられている側面があるということである。このことはこれまで福永作品について内容が重視されてきた以上、閑却されがちな問題であるといえる。またこのことについては、既に福永自身も「小説の方法について」<sup>1</sup>という文章で触れている。

我が国に於いて、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しているということになる。『福永武彦全集』第十七卷三〇五頁）

このような不満が出るのは、福永が小説の方法に意識的であり、それを実践しようとしていたからに他ならない。また「小説の方法について」では「我が国の小説が今や要求されているのは、もつと積極的な、小説世界に対する冒険的気風であり、独創的方法であろう」とも述べている。このように小説の方法に意識的であった福永の小説は、福永が述べているように、内容の面からだけでなく、形式の面からの考察も重要なのではないだろうか。もちろんその場合、内容と形式を分離して考えるべきではないだろう。福永は「一つの小説はそれに固有の方法を伴つて」いるとしている。内容と方法とは、「一つの小説」を定着するのに不可分なものなのである。

そこで本論では、福永武彦における「愛・孤独・死」といった言葉の専横的状况を相対化する意味で、その小説形式と方法とを検証することにする。またこのことは個々の作品に即して論じられてよいのだが、本論では『二十世紀小説論』<sup>2</sup>を取上げる。この福永の小説論とでもいふべき書物を検証することで、具体的に福永の方法論を知ることが出来るとともに、内容と形式とがどのように位置付けられているかを考察することが出来ると思われるからである。そしてその上で、その方法が実際にどのような小説として定着されたかを見ていきたいと考えている。

## 二 先行研究

形式と方法に関する考察は閑却されがちであると先に述べたが、研究が皆無であるというわけではない。個々の作品論の中で論じられている。他に、福永の小説技法一般に対する考察も行われている。その中でも特に辻邦生による「福永武彦—意識と方法」<sup>4</sup>は、福永が「推理小説家」でもあったという事実から、小説の形式とそれを生んだ作家の意識の問題をまとめており、評価できるものである。

辻はこの中で「推理小説」の持つ二つの性格として、「自閉的魅力」と「倒叙式構成」を挙げ、後者の「倒叙式構成」が示すのは、「出来事と纏まりが、観念的系列によつて統御され」ということであり、そこから「継起的時間の秩序のなかに、把握される伝統的な物語的順序も、実は、無時間的な力オスのなから、時間秩序を軸にした系列にはかならない」と指摘している。またこのことは「推理小説」の「従来の物語的時間への挑戦」、

つまりは「人々の意識をわなにつけ、緊張させ、関心を占有しようという意図的な企て」という「拝金的な非人間性に対する、美による人間性の奪還の試み」でもあったという。そしてこれらのことに関連させながら、辻は福永の小説形式に対する意識について次のようにまとめている。

私は福永氏の小説方法の多彩な前衛性を、かかる意識専有の衝動が、〈推理小説〉の自閉的無関心性に反撥しつつ、突き進んだところに生まれた切実な形式意志、というふうの規定できまいか、と考えている。

さらに辻は、このような「形式意志」を持った作家には小説は「非連続的な存在」として把握されているとし、それゆえ「小説を成立させる可能性にそって、たえず探求することを余儀なくされ、そこに従来とは異なる形式の作品が誕生する」としている。これらの辻の指摘は福永の小説を形式の面から考察する一つの礎としてあるのみならず、多くの点で個々の小説にも見出しえるものでもある。ただし、辻の論は全体として小説形式に対する福永の意識という点に重点をおいているために、実際の小説形式がどのようなものであるかということを示しきれておらず、またその福永の意識も「現代文明の危機の『脱 領域』<sup>エクストラテリトリアル</sup>」状況と結びついて生まれている」という抽象的説明を余儀なくされている。さらに辻は福永の「意識と方法」を考える一つの叩き台として「推理小説」を取上げるのだが、実際は福永が「推理小説家」となる以前から、小説形式に意識的だったわけであり、それに対して「推理小説を好む」という点からのみ説明できるかどうかは疑問が残る。

また辻の場合とは別に、象徴主義の流れから福永の小説形式を説明しようとする見方もある。たとえば小佐井伸二の「小説の方法についての試論 福永武彦の墓」<sup>6</sup>は、福永のボードレールに関する評論<sup>7</sup>に、その小説方法を見出そうとしている。そこで小佐井が見出すのは、「照応」や「合一」といったボードレールにおける詩作の技術である。またそれらを可能にするのは詩人の中の「原音楽」であり、これは対象物を音楽的要素に解し別の対象物に「照応」あるいは「合一」させようとする詩人の心性に近いものである。これらを踏まえて小佐井は福永の小説方法を次のようにまとめている。

内部（魂）と外界（現実）とをたくみに照応させることによつて、その二つのものが「かたみに歌う」ような合一をつくり出すこと。あるいは逆に、合一によつて「光」と「闇」とのように相対立する二つのものが「かたみに歌う」ような世界をつくり上げること。

ただ小佐井がここで述べていることは、小説の方法ではなく効果なのであって、「照応」や「合一」を可能にする具体的方法に関する視点が欠けていると言わざるを得ない。たとえそれが福永によつて「原音楽」として説明されるとしても、またトートロジーを避けるためにも、そこに何らかの実際の形式を見出すべきではないだろうか。だが小佐井の論はこの文脈とは別の個所に重要な指摘がある。それは福永の小説が「基本的」に「登場人物たちの独白によつて成り立っているということ」である。この理由を小佐井は次ように述べている。

そのことにはもちろん人間は孤独であるというあの福永武彦の認識が係っていて、もし孤独が「生きることの本質的基盤」であり、愛さえも「孤独の描き出した錯覚」でしかないとしたら、そのように孤独な魂たちのあいだにどうして対話が成り立ち得ようか。いや、もしかしたら、格闘さえも、だ。だとしたら、必然的に、福永武彦の小説は、短篇ならば、一つか二つの、そして長篇ならば、二つ以上の孤独から成らざるを得ない。

小佐井の説明では「独白」という形式は、福永の「人間は孤独である」という認識が基になっていることになる。確かにこの図式で考えるならば、福永の小説形式は明確に説明できるかもしれない。また「孤独」の状態にある人間の表象として「独白」が有効性を持つこともあるだろう。しかし福永の小説は常にそのように内容が先行するものなのだろうか。逆に小説形式が内容を規定することもあるのではないか。また小佐井の説明では形式までも福永の「孤独」の「認識」に従属してしまい、福永武彦をめぐる「愛・孤独・死」といった言説を増幅させることになりかねない。それゆえ今一度福永の形式そのものから考える必要があるだろう。

### 三 方法と神秘化—『二十世紀小説論』について

福永武彦の『二十世紀小説論』は、学習院大学での講義草稿を年代順に編纂したものである。巻頭にある「アンドレ・ジイド序論」、「マルセル・ブルースト序論」の二つの作家論以外は、「二十世紀小説」の特徴と方法というテーマの論考が収録されている。

特にその中でも「二十世紀小説の時間的構造」と題の附された一九五五

年度と五六年度の講義草稿においては、「二十世紀小説」における「時間」と「意識」というテーマに重点が置かれ、またそれらを担うものとして小説の「登場人物」についても取り扱っている。また「登場人物」については作者がどのようにそれを描くかという実証的な方法論が展開されており、この講義草稿が福永の作家としての文学論であったということが出来るだろう。

では『二十世紀小説論』で展開されているテーマと、福永の小説形式とはどのように関連しているのか。詳しく触れる前に簡単にまとめるならば、福永における小説の形式は、主に「時間」と「意識」とによって導かれたものである。それは十九世紀小説において、作者が神の位置に立ち、「外面的時間」と登場人物の「心理」とを描いたことに対する「反逆」としてもたらされたものである。そこで福永が言う「時間」と「意識」について『二十世紀小説論』からまとめておきたい。

まず「時間」についてである。福永が取上げる「時間」とは「内面的時間」を意味する。また福永は「二十世紀小説」を「十九世紀小説」との対比によって多く論じるのだが、この「内面的時間」も「十九世紀小説」が専ら所与としての「時間」（「外面的時間」）の上に物語を創作したことに對して、見出されたものである。

小説は二十世紀に於いてさまざまな試みを持ち、その間には純粹時間の試みもあったが、小説はあくまで小説であって、抒情詩になることも哲学論文になることも出来なかった。即ちそれは時間を殺すことは出来なかった。もし時間が、本質的制約であるならば、如何にしてこの時間を征服することが出来るか。それが二十世紀小説の課題の一つとなった。

（『二十世紀小説論』一〇五頁）

「時間」をどのようにして「征服」するか、という「課題」に対する福永の回答が、「時間」の内面化なのである。そしてこの「内面的時間」とは主観的なものであり、また非連続的なものとして捉えられている。またそれは小説中の特定の人物や事件に固定するものではなく、作者の意識の自由によって構成されるものでもある。そしてこの「内面的時間」は「意識」と密接な係りを持つのである。

では「意識」とはどのように考えられるのか。福永の述べる「意識」とは、「心理は表面に浮んだ明らかな印象であるが、意識はその大部分を影の中に没しているので、推理によってしか表面に呼び起こすことが出来ない」としてある。それゆえ、「意識」が表象されるのは次ような場合である。

明らかな心理はごく小部分になって、その代りに眼に写るものや、音や、匂や、空気や、対話や、動作ジェストがはるかにその分量を増す。それらは人物の意識に浮んだものであり、それは更に大きな輪を描いて作者の意識に浮んだものである。(『二十世紀小説論』一二七頁)

つまり「意識」は直接表せるものではなく、何らかの物象に投影されて表象されるものである。そしてこの「意識」を描くことに重点を置くならば、自然と「内面的時間」が見出されることになる。すなわちこの「意識」において感じられた主観的な時間こそ「内面的時間」なのである。それは登場人物たちの「意識」の中で、その内部的時間は外部的・客観的時間から孤立し、そこに一つの無時間的な世界を形づくる。またこのような「意識」、「内面的時間」を可能にする「作者」もまた十九世紀小説的態度では

なく、登場人物の「内部」や「深淵」へと降りていくことが求められることになるのである。

以上から次のように言うことが出来るだろう。まず福永にとって「時間」とは、十九世紀小説において支配的だった「外面的時間」ではなく、「意識の時間」であること。また「意識」は、「作者」が明確に描写出来るものではなく、「雰囲気」や「二種の気分」としてあるものであり、何かの対象に投影させることで窺い知ることが出来るものである。福永はこれらのことを次のように言っている。

二十世紀小説に於ける時間への反逆とは、客観的・外部的時間への反逆、即ち時間が著しく主観的・内面的になったことを意味する。このことは客観的時間が失われたというのではなく、今迄はそれだけで充分だった外部的な時間が、作者の主観において振じ曲げられ、謂わば外部的時間が作者の意識に落した影によって実体を掴まえようとする努力を示している。(『二十世紀小説論』一三二頁)

ただし、これらの「時間」や「意識」についての関心の在り方は福永に固有のものではない。問題はこのような「内的リアリズム」を福永がどのように方法として用いようとしていたかということである。このことは特に「作者」と「登場人物」との関係として考えられている。そこにおいて重要視されるのが「作者」なのである。というのも「作者」の「意識」こそが「登場人物」の「意識」を捉え、それを物象に転換し、「内的時間」を作り出すものだからである。それゆえに福永において常に問題になるのが「作者」の「意識」のあり方と、その反映としての「登場人物」の「意識」を如何に描くかということになるのである。だがこの「作者」の「意

「意識」は直接に「登場人物」の「意識」へ繋がるのではない。なぜなら直接に繋がってしまうならば、「登場人物」が「作者」の「操り人形」となり、サルトルのモーリヤック批判から得た「新たなパースペクティブ」と福永がする「人物は彼自身の生を持ち、その生は作者の意識とは別のそれ自身の意識によって内側から描かれる」ということに反してしまうからである。そうではなく「作者」と「登場人物」を繋げるものは「無意識」であると福永は述べる。

このような小説家の内部世界に於いて、一つの *moment* が発生したとすると、その部分を中心にして、必要な意識、及びそれに関係した無意識群が一斉に浮び上って来る。それは迅速かつ有機的な連想作用によって、生れるべき小説の原型—即ち人物や、事件や、場面や、雰囲気などの原型をつくり出す。（『二十世紀小説論』一七一頁）

このようにして生れた人物が「作者」とは別の固有の時間を持つためには、「作者」の意図的な「意識」ではなく、「無意識」を与える必要がある。そうすれば「登場人物」は「作者」に従属しながらも「作者」から離れ自由により歩き回ることができるのだと福永は言う。

人物は人物それ自体の意識を持ち、予め作者によって与えられた主題—型のわくの中から、彼自身の呼吸にあつた空気を吸い、彼自身の選んだ意識の中で物を見、行動し始める。その時、作者がこの人物のために与え得るものは、ただ彼の無意識のみであり、この人物はそれ自体の意識上に作者の無意識を反映させつつ生きる。（『二十世紀小説論』一七八頁）

右の説明によれば、「登場人物」を動かすのは「作者」の「無意識」ということになる。しかしこれでは方法の説明をしたことにはならない。このことについては福永自身も気がついており、「作者の無意識が人物の意識を呼び起こす方法」は「結局は靈感の名によって呼ばれることになる」と述べている。つまりは神秘化である。

花田清輝は「錯乱の論理」<sup>11</sup>で「我々は形式論理的方法にのみ依頼する芸術家が、たとえその意図に反してではあるうとも、必然におかす神秘化の危険を忘れてはならぬ」と述べている。福永の「形式論理」はその根幹に「無意識」を利用するという曖昧な個所を先送りにし、最終的に「靈感」と神秘化することで「形式論理」自体を落ちつかせようとしているといえるだろう。

ただし福永における「形式論理」の問題点はこれだけではない。先に見たように福永の「小説論」の重要な点は、「登場人物」の「意識」の内部を描き、それに固有の「時間」を表出するという「内面的リアリズム」にあった。そしてそれを描く際に用いられるのが「作者」の「無意識」であった。それゆえに福永の「小説論」では「作者」の「意識」が拡充されることになる。福永は「十九世紀の客観的リアリズム小説」においてでさえ、「作者」の「私」を消去しきれていないと述べ、それゆえ「二十世紀の主観的小説」では「あらゆる人物が作者の分身とみなされるのは当然である」とし、その理由を次のように述べる。

というのは意識の面から人物を描こうとする主観的小説は、常に自分の意識に投影した人間像によって人物を組み立てるので、この意識は自己の他にその *model* を持たないからである。（『二十世紀小説論』一七二頁）

いわば「作者」の頼るものはこの場合「自分の意識」に限られてくることになる。そしてこの時に福永の「小説論」はある限界性を持つことになる。それは「他人の意識」を描くことである。

外面的に他人を *modele* として描写することは可能だとしても、その人物の内面を描くには、自己がこのように意識するように他人も意識するだろうと想像する方法以外にはないので、明確に他人の意識を「物」として捕えることは何人にもできない。あらゆる意識は「私」の意識であり、この場合の「私」は「人間」ということに他ならない。(『二十世紀小説論』一七二頁)

つまり本来不可知な「他人の意識」を探ろうとする結果、それを「私」の中に求めることになってしまうのである。そしてこの飛躍を補完するためにも、「私」という個別的事象を「人間」一般へ昇華させることになる<sup>12</sup>。これは単に他者とは不可知であるということの意味しているのではない。これは小説形式の問題として、複数の人物の内面をどのように描き分けるのかという問題に帰着し、また小佐井伸二の指摘に見るように、小説における語りの多くが「独白」でなされているという問題と密接に関係している。つまり「内的リアリズム」という「登場人物」の内面に小説の重点を置く限り、語りの方法は一人称になるか、あるいは三人称においてもその人物の視点に置いた語りにならざるを得なくなるのである。そして福永によって「十九世紀小説」として退けられた全知の神として語り手はこのことによって不可能になることを示している。

この点に関しては福永自身も「ある小説家の反省」<sup>13</sup>で言及している。右にまとめた「二十世紀小説の時間的構造」が書かれてから一年後の文章

である。

僕の方法は詩を書く方法で小説を書いたようなもので、それが必ずしも間違っていたとは思わないが、少くとも僕自身がそれに飽きてしまったとは言えるだろう。モノローグ的方法是短篇では成立するが、長篇は原則的にディアローグの世界であり、どんなに自分の内部に降りて行っても、小説として表現する際に、それを他者との関係に於て捕えるのであれば独断的になってしまう。(『福永武彦全集』第十七卷一九七頁)

では「他者との関係」で「意識」を捕えるということはどのような方法になるのだろうか。『二十世紀小説論』では一九六六年度の講義草稿で七三年度に増補されたものも収録されている。そこにおいて新たに加えられるのは「多視点」の小説である。これは「多くの登場人物のそれぞれの視点に於て状況が捉えられ小説の中の現実が決して一様に、平面的に、描かれることはない」ものであり、その意味で福永が考えていた「モノローグ的」小説を越えるものとしてある。しかしこのいわば「ディアローグの世界」をどう描くのかという方法を福永は詳しく論じることをしない。

多視点小説の場合に、作者はさまざまな人物になりきることによって、同時に別々の生を生きる。それは実人生ではあり得ないことであり、こうして小世界は現実世界の等価物に近づく。その時小説家は、想像力によって作り上げられた小世界を統率していると言える。(『二十世紀小説論』二二三頁)

ここではごく簡単に「作者」が「同時に別々の生を生きる」ことで「多

視点」が可能であると述べられている。そして福永の関心は「作者」の小説における位置に移り、それは先にみたように「作者」の手を離れて「登場人物」が小説中を「自由」に動くにはどうすればよいのかということに行きつく。

この点に、つまり人物が作者の手を離れて一人で歩き出すという点に、小説家の想像力が働くのであり、それはまた小説家がその生活に於て蓄積した無意識の総和が生み出した効果でもある。（『二十世紀小説論』二二九頁）

このように小説方法の理論化ではなく、作家であつた福永が小説を書くことはどういうことかということをも、多分に理想的であれ、示しているのが『二十世紀小説論』の特徴であるわけだが、それゆえに神秘化を免れ得なかつたといえるだろう。そして「意識の時間」を描く際に陥つてしまう「独断的」な「モノローグ」小説から他者との関係にそれを置く「ダイアローグ」小説への理論的補強も示されないままに終っているのである。

以上『二十世紀小説論』を取上げ福永武彦における小説の方法の問題を考えてきた。それは「登場人物」の「意識」に固有の、主観的で非連続的な「時間」を表象することであつたといえるだろう。ただしこのような方法意識は内面に重きを置く以上、概ね「モノローグ的」小説になつてしまふという問題点を抱えていた。この点について福永は個人の「意識」に普遍性を見るのではなく、「多視点」を獲得することで方法的にその限界を乗り越えようとしていたといえる。だがそれがどのような方法であるか具体的に示されてはいなかつた。

では福永の小説において、これらの問題はどのように形式として定着さ

れているのかを以下見ていきたい。

#### 四 形式と挫折

これまで見てきたとおり福永の小説方法は、「意識」に固有な「時間」の表現であつた。このことはまず内的独白の多用として表される。これは福永の場合には「登場人物」の一人が語り手となり、その人物の視点から物事を見、また思考し、過去を思い出すということになる。ここから語り手が語りの現在と別の過去を語る際に、それが差異化されるという形式を持つことになる。例えば『風土』第二部<sup>14</sup>においては「桂」に語り手は焦点化され、夏のある日を過ごす「一日」の節と、時間を溯りながらその時々々の「桂」を語る「過去（溯行的）」の節が交互に並べられている。また『風土』のように「一日」「過去（溯行的）」というように明らかに区分されずに、語り手の「意識」の中で記憶の連鎖が過去の情景を呼び起こすという場合もある。

硝子は濡れてはいたが日は当たっていなかつたし、灰色の壁面の中に無表情に四角い枠を連ねて羅列しているだけだつた。それらはもう眼ではなかつた。私を見詰めてもいなかつた。

しかしその二つの眼は、生きてゐる時と少しも変わらずに彼を見詰めていた。涙を湛えた眼窩は彼に微笑しているようだつた。（『福永武彦全集』第七卷二五頁）

右に引いたのは『忘却の河』<sup>15</sup>からであるが、『忘却の河』の「第一章」「第七章」に見られるこの方法は、あるきつかけを基に（ここでは眼のよ

うに見える硝子窓が、それに関連する過去の情景（彼を見詰める眼）と結びつけられている。おそらくブルーストに倣ったであろうこの連想の方法は、ここではさらに「私」「彼」と人称を変え差異化されている。ただし人称は変えられてはいるが語り手の「意識」の中での連想であり、語りの現在の時間とは別にもう一つの時間が表されるというわけである。この方法は『海市』<sup>16</sup>においても用いられ語り手である「洪太吉」の過去が「彼」として語られている。つまり福永の小説においては語り手の現在が持続し未来に流れているとしても、過去の情景を挿入することで小説の形式としては多くの場合、細分化されることになる。

また過去の情景ではなく、「意識」そのものを抽出するために用いられるのが平仮名を片仮名に換えた文章である。『死の島』<sup>17</sup>においては「気ガツイタ時ニハソノ音ハトウノ昔カラ彼女ノ耳ニコビリツイテイタノダ」というように登場人物の意識が表現されている<sup>18</sup>。これによって漢字仮名交じりで書かれた文と差異化され、「意識」そのものを表象し、無時間的位置を得ることになるだろう。

さらに過去の事象を語りの現在に置いて、連想などの方法によって思い出し定着させるということは、語ることそのものを意識化させる。つまり福永の小説においては語ること、あるいは書くことが語り手によって明確に意識されていることが多いのである。以下その代表例として『草の花』<sup>19</sup>における汐見茂思の「第一の手帳」と、『忘却の河』の冒頭を挙げておきたい。

さて、僕は決心した。しかし、ほしいまま恣に回想することは、しばしば人を誤らせ易い。過去の曖昧な印象を再び捉えるためには、それを紙の上

に書きしるし、自ら冷静に記憶を定着して行く他にはないだろう。（『草の花』・『福永武彦全集』第二巻二九〇頁）

私がこれを書くのは私がこの部屋にいるからであり、ここにいて私が何かを発見したからである。その発見したものが、何であるのか、私の過去であるのか、私の生きかたであるのか、私の運命であるのか、それは私には分からない。（『忘却の河』・『福永武彦全集』第七巻十三頁）

この二つの小説では過去を書くということが意識化されることによって、「倒叙式構成」が可能になる。それは『忘却の河』については先にみた通りであり、『草の花』においては伊豆での合宿を描いている場面の間に藤木忍の死についての節が挿入されるということになる。また『海市』においても「私はこの話を、蜃気楼を見に行つたところから始めたいと思う」というように、語ることが強調されている。それゆえ『海市』の語り手洪太吉も自らの過去を人称を換え差異化し、語りの現在とは別の位置を語り得ることが出来るわけである。この語ること、書くことが意識化される必要があるということは、小佐井が指摘したように福永の小説において「独白」が多く用いられていることの一つの原因となつていられると思われる。

以上、「意識」の「時間」に焦点化した方法意識がもたらした形式について福永の小説を見てきた。さらに詳しい形式については個々の作品論として提出される必要があるだろうが、右に挙げてきた用例が福永の多くの小説に見られるだろう。それは「意識」の差異化に伴う構成の細分化ということになる。またそれを可能にするものは書くことと語ることを意識している語り手であった。

ではこれらの方法が要請する「独白」の「独断」性を克服するために福永提出したもう一つの方法である「多視点」の小説はどのようなものになっているのだろうか。この方法について知るために『夢の輪』の中絶と『忘却の河』の完成という二つの長篇小説の違いに留意したい。

『夢の輪』は「婦人之友」に一九六〇年十月号と翌六一年一月号より十二月号まで連載されたものである。さらにまた序章として「或る愛」が「自由」一九六三年五月号に掲載された。しかし結局『夢の輪』は完成しておらず、福永によれば「第一部だけ」<sup>20</sup>出来たところで終わっている。『夢の輪』は北海道の「寂代」という架空の土地を舞台に、戦死したとされる志波栄太郎とその恋人であった梶田梢を軸に物語は進行することになる。ただし『夢の輪』は福永の小説群において、登場人物の多いものの一つとしてあり、「序章 或る愛」と「一章 寂代、夜」を除けば以下「九章」までそれぞれ異なる登場人物の名が章題として付けられているように、複数の人物が錯綜した関係を築くはずの小説であったといえるだろう。つまり「多視点」的小説となる可能性をもっていたのである。しかしそれは中絶してしまった。

そしてこの原因はおそらく語り手にあるといえる<sup>21</sup>。『夢の輪』では語り手がそのまま「登場人物」なのではなく、「登場人物」の内面も語りながら、客観的に「登場人物」についても語ることが出来る語り手が存在している。また章ごとに特定の人物に添って語るという限定された語りではあるが、それら登場人物の意識を相対化して見ることが出来る語り手なのである。例えば「三章 梶田梢」では次のように語り手は内面そのものを語ることが出来る。

梢はストーヴの前に坐って、幾度目か、幾十度目かに、また志波栄

太郎の詩を読み返した。すると悲しげな霧のようなものがいつぱいに彼女の心を充した。志波さんは死んだ。戦死した。きつと死ぬ前にこの詩を書いたのだ。（『福永武彦全集』第十二巻一九一頁）

このように語り手は「ストーヴ」の前にいる梶田梢の姿に添いながらも、「志波さんは死んだ」というように梢の意識と重なり内的独白を表象している。そしてこの章の末尾の文では語り手は登場人物から完全に離れて彼らを語ることが出来ている。

ほんの短い時間を挟んで、そのストーヴの前には一人の男と一人の女とがいた。同時にいるならばその二人は夫婦だった。しかし彼等はそれぞれの別の意識の中に自分の心を見詰めていて、この時、他人よりもっと他人だった。（『福永武彦全集』第十二巻二〇二頁）

つまり『夢の輪』の語りの方法は、関係する複数の登場人物の意識を個別に語りながら、それらを語り手が対比させ相対的に「他者」を語ろうとするものである。そしてそれによって「寂代」を舞台にした心理劇を構築することが可能になったはずである。ただこのような語り手は実は福永が「十九世紀小説」的とした全知の神としての語り手に近く、「意識の時間」を重視しようとした福永の方法論と齟齬をきたす。そしてそれゆえに『夢の輪』は途中放棄されたのではないか。左の引用<sup>22</sup>はそのことを語っていると考えられる。

「夢の輪」というのは第一部だけであがって、本にしないのですけれど、もう、十年もたってますから、その第二部と第三部とを書こ

うと思うのです。第三部は第一部の続きですからノートもあるし、だいたいの見当はついていますが、第二部というのを、別の人物の視点から、まったく別なふうに、内的独白で書くように思っているものですから、これはノート、皆無ですね。

中絶までの『夢の輪』の語りの方法だけでも、おそらく小説の完成は可能であった。にもかかわらず福永は後年それに「内的独白」による「第二部」を付け足そうと考えている。このことは未完の『夢の輪』の語りの方法だけでなく、どうしても「意識」の「時間」を表出しようとする福永の意図があると考えられなくだろうか。また『夢の輪』でみられたような語りの方法と同様の手法で書かれた『独身者』<sup>23</sup>もやはり中絶している。これらのことより、福永武彦にとつて、内的独白だけでなく客観的立場にも立てる語り手によつて物語全体を構築しようとする長篇小説は、そぐわなかったといえる。

そしてそうではなく、語り手が特定の登場人物に寄り添うか、または内的独白によつて、それらが表す個人の意識や抱えこんでいる問題をのみ語ることを福永は方法として選んだのではないだろうか。またそのような個々の「意識」を並列することによつて、「モノローグ」の持つ「独断」性を乗り越えようとしたと考えられる。このことは『夢の輪』の語りとは異なっている。先の引用例にもあるように『夢の輪』の語り手は「ストーリーの前には一人の男と一人の女とがいた」というように登場人物を離れ、客観的に物語を構築することもできる。しかし「意識」を並列する語りでは、これらの並列を語り手は結び付けない。語り手はあくまで特定の個人に寄り添って語ることになる。そしてこの並列された「意識」、細分化され形式を繋ぎ合わせるようになるのが福永のしばしば言及する「読者」で

ある<sup>24</sup>。

そしてこのような福永武彦の長篇小説における方法的転回によつて可能になったのが『忘却の河』であるといえるだろう。

『忘却の河』は一九六三年「文藝」三月号に載った「忘却の河」を皮切りに短編の連作という形で、同年「文藝」十二月号に「賽の河原」まで異なる雑誌に各章が分載された。この短篇の連作ということについて『忘却の河』初版後記で福永は次のように言っている。

私には各々の章が独立した作品であるかのような印象を与えたいという意図があつた。(中略―引用者) こういう連作的な長篇としては、

既に夏目漱石に「彼岸過迄」や「行人」があり、私もその<sup>ひそ</sup>響みにならつた迄である。ただ私は、各章が主人公を異にし従つて視点も異にするが、全編を通じて主題は時間と共に徐々に進展するというふうに書きたかつた。その点が漱石の方法とは違ひ、また川端康成氏の連作的方法とも違つていると思う。(『福永武彦全集』第七巻四九三頁)

『忘却の河』で採られた「各章が主人公を異にし従つて視点も異にする」という形式は実際には『夢の輪』でも採られている。しかし福永は右の引用文に続けて「私はかねがね新しい形式の長篇小説を書きたいと思ひながら、途中で挫折して未完のまま暖めている作品が幾つかある」と言っている。『夢の輪』での方法でもなく、また漱石や川端の方法とも異なることによつて可能になったのが『忘却の河』の「新しい形式」であつたと考えられるだろう。それは「各章が主人公を異にし従つて視点も異にする」ことを徹底化することであつたと思われる。つまり登場人物の視点に限定

して寄り添う語り手や登場人物の内的独白によってのみ物語が語られ、このまとまりを複数並列させるという方法である。実際に『忘却の河』では各章の語りの視点を担う登場人物は、かれら自身の「意識」によってしか事象を見ないし、また抱えている問題も限りなく個人的なものである<sup>25</sup>。

これらのことより「モノローグ」の「独断」性について、次のように言えるのではないか。まずそれを克服するために福永によって構想されたのは「多視点」の導入であった。これによって企てられたのが『夢の輪』である。しかし『夢の輪』の語りの方法では語り手が全知に近い存在であるために、「モノローグ」は単に相対化されたにすぎない。『忘却の河』では語り手の語り得る範囲が限定され、ただ個人の意識を中心に語られることによって、他者は完全に不可知となる。すなわちある特定の意識についての語りは別の意識の語りに関与しない。そしてこのような意識の語りの並列は、特定の意識の絶対化に繋がるのではなく、別の意識が並列されることによって、常に不安定な位相に置かれることになる。勿論この時その不安定性を見出すのは「読者」である。つまり『忘却の河』以後の長篇小説における「多視点」とは、語り手の語る範囲を限定することで、多分に「読者」に担わされるものであり、小説全体を見渡せる存在である「読者」によって、小説に登場する複数の意識は等価となるような分断された形式を持つことになるのである。そして福永武彦における「多視点」的小説とは、全知に近い語りに挫折し、小説が「読者」によって読まれ補完されるといふ「読者」側の機能を導入することで、一つの意識だけでない、複数の意識を並列させることによって成り立ったものなのである。

## 五 結

以上、福永武彦における方法と形式を検討してきた。まとめると次のようになる。まず『二十世紀小説論』を検討することによって形式について二点のことが分かった。一つは「二十世紀小説」においては「意識」を重視することにより、時計で計ることができる外部的時間ではなく、内的時間を描こうとしていること。またそれにより方法として「意識の流れ」や「内的独白」という方法を用いることになり、これらが主観的で非連続的であるために、小説形式としては細分化の方向をとるということである。もう一つはこれらの方法ゆえに登場人物の「モノローグ」が多分に使用されることになるわけだが、かつては個人の「意識」に深く降りることで「人間」一般の普遍性を獲得しようとしていた福永が、他者との関係性において「意識」を捉えようと転回したことである。そしてこれについては未完に終わった『夢の輪』の挫折から『忘却の河』の完成への流れを、「多視点」的小説の語りの方法的転回として見た。

そして最後に次のことを付け加えて置きたいと思う。それは「愛・孤独・死」といったロマネスクな主題が、これらの方法や小説形式によって強調され得るということである。例えば個人の「意識」を重視しようとするなら、他者の意識から切り離された「孤独」を表象することが可能になるだろうし、また個々の「意識」を並列し、各々の「意識」が他の「意識」について不可知だという形式を小説がもつならば、そこに生起するはずの「愛」は他者の不可知性により常に危機的なものとなるだろう。さらに「死」に関して言うならば、『二十世紀小説論』の中で福永は既に次のように言っている。

このように主題と技術とが緊密になり、そこに主観的・内部的な時間が流れるようになったことは、二十世紀の作家が時間を意識していること、言い換えれば時間によって限定されていること（人生がそうであり、小説というわくがそうである）により、著しく *desiniste* 悲観的な気持を持つようになった原因になる。時間は常に死を連想せしめる。（『二十世紀小説論』一四五頁）

勿論、これは「二十世紀小説」一般についてであって、福永武彦の小説についての言ではない。ただ「時間」について福永が並々ならぬ関心を持っていたことは確かである。「死」の主題があるとすれば、それは方法によって要請されていたということを右の引用部分は示唆しているのではないか。

つまり福永武彦においては、主題を可能にする形式が常に探られていたものであり、「愛・孤独・死」という主題群が先行してあったのではないと考えられる。また逆に形式こそが主題を決定していたということさえあり得るのではないか。それゆえに内容と形式とは常に同時に検証される必要があるだろう。

ただし本稿では『二十世紀小説論』を軸に、福永武彦の小説方法とその定着されたものとしての形式について考えてきたために、あくまで大枠としてそれらを扱ったにすぎない。「一つの小説はそれに固有の方法を伴う」と述べた福永の小説を個々に検証していくことは今後の課題となる。

（にしだ・かずとよ 社会文化科学研究科博士課程）

## 註

<sup>1</sup> 初出は「群像」一九五八年十一月号。なお福永武彦についての引用は『二十世紀小説論』に関するものを以外すべて『福永武彦全集』（新潮社）から引用し、引用箇所はその都度示しておく。

<sup>2</sup> 『二十世紀小説論』一九八四年十一月、岩波書店。本書は福永の死後、残されたノートをもとに編纂されているが、福永は生前に菅野昭正との対談（『国文学』一九七二年十一月号）で「いづれ、暇になったら、それを少しまとめた」と述べていた。

<sup>3</sup> 例えば、近藤圭一『風土』の形式について（『青山語文』第二十一号、一九九一年三月）、湯川久光『福永武彦『海市』の構成』（『国文学春秋』、一九七二年十一月号）などがある。

<sup>4</sup> 『国文学』一九七二年十一月号。

<sup>5</sup> 福永武彦が「加田怜太郎」の筆名で推理小説を書き出すのは、一九五六年三月の「完全犯罪」で『週刊新潮』第一巻第四・五・六号より。

<sup>6</sup> 『国文学』、一九八〇年七月号。

<sup>7</sup> 『ボードレールの世界』（一九四七年十月、矢代書店）と「詩人としてのボードレール」（『ボードレール全集』第一巻、一九六三年五月、人文書院）。後に両者は『福永武彦作品・批評A』（一九六六年五月、文治堂書店）に収録される。

<sup>8</sup> 福永は一九五三年四月に学習院大学の講師となつて以来、入退院を繰り返しながらも、晩年まで同大学に在職していた。

<sup>9</sup> 『二十世紀小説論』に附された豊崎光一の「福永武彦と二十世紀小説―初期講義ノートを中心に―」では、「本書は、ボードレール以後の近代・現代西欧文学を、自国の文学以上に切実なものとして読み、受けとめた、現代日本の一人の作家の軌跡を示すと共に、彼の文学への一つのかけがえのない手引きともなるであろう」と述べられている。

<sup>10</sup> H・マイヤー・ホフは『現代文学と時間』（一九七四年九月、研究社出版）において「現代文学のなかで連想の手法がどのような役割を果たしてきたかを明らかにするために、特別の証拠を引用することは余計なことであろう。象徴派やイマジストの詩においても、また意識の流れの小説においても、時間的要素は動的な相互結合もしくは融合は、現代文学のもつとも普遍的で顕著な特徴の一つとなっている」と述べている。

<sup>11</sup> 初出は「文化組織」第一巻第三号、一九四〇年三月。なお引用は『花田清輝

全集』第二巻（一九七七年九月、講談社）、一三頁に拠った。

<sup>12</sup> 福永武彦における表現の問題として、「人は—である」という表現の使用がある。例えば「人は夢の中に夢を見た記憶はないだろうか。」（『草の花』）というような表記があるが、この場合、そのような「記憶」をもっているのは語り手である「汐見茂思」である。このように個人的な見解を「人」一般へと解釈しようとする表現が福永の小説には散見できる。

<sup>13</sup> 初出は「日本読書新聞」一九五八年一月二七日号。

<sup>14</sup> 『風土』第二部の初出は「文学」第二・三・四号、一九五一年七・八・九月。なお『風土』はこの第二部を欠いた形で一九五二年七月に新潮社より刊行された。後に第二部を含む完全版が一九五七年六月に東京創元社より限定版として刊行され、一九六八年十二月に新潮社より決定版として完全な形で刊行される。

<sup>15</sup> 『忘却の河』一九六四年、新潮社。

<sup>16</sup> 『海市』一九六八年一月、新潮社。

<sup>17</sup> 『死の島』上巻、一九七一年九月。下巻、一九七一年、十月。共に河出書房新社。

<sup>18</sup> この表現は『告別』（『群像』一九六二年一月号）にも見られる。

<sup>19</sup> 『草の花』一九五四年四月、新潮社。

<sup>20</sup> 注2の対談での発言。

<sup>21</sup> 本稿では形式面からのみ中絶の原因を検討している。作家論的に言えば福永は一九六一年七月に『ゴーギャンの世界』（新潮社）を出版しており、この評論執筆のために長篇小説に集中することが出来なかったといえるだろう。

<sup>22</sup> 注2の対談に同じ。

<sup>23</sup> 『独身者』は福永によると、一九四四年六月二三日に書き始められたが、その年の秋に途切れたとされる。なお『独身者』はそのままの形で一九七五年六月に槐書房より限定版で刊行され、一九八二年五月に中公文庫に収録された。

<sup>24</sup> 「読者」について語った文章は複数あるが、ここでは「私の小説作法」（『毎日新聞』一九六四年八月九日号朝刊）から引用しておく。「小説家の技術が、読者をして単なる物語の傍観者たらしめずに、否應なしに作者の世界に連れ込むほどに強力であり、読者がその小説の読後に、自分でも一種の創造的な力を感じ、作者と作中人物と読者とが魂の律動を共有して、謂わば三位一体の関係を生じることが最も望ましいと思う。」

<sup>25</sup> 未完に終った『独身者』では一つの章の中に異なる人物の意識が描かれている。

この場合、これら二人を見比べられる語り手は『忘却の河』における語り手の方法に較べ、語ることができる範囲は拡大されており、その意味で小説全体を構築可能な語り手の存在が窺うことができる。