

生と死の暗さ 福永武彦『告別』における音楽

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2023-03-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 桑原, 旅人, Kuwahara, Tabito メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/2677

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



生と死の暗さ

福永武彦『告別』における音楽

The Darkness of Life and Death
Music in Takehiko Fukunaga's "kokubetsu"

桑 原 旅 人
Kuwahara Tabito

はじめに

福永武彦の中編『告別』は、たとえば『風土』や『草の花』などといった主要な長編小説と比べてときに、まるで注目を浴びなかったというわけではないとしても、耳目を集めてきた作品とも言い難いところがある。もっともそこに理由がないわけではない。先行研究においてすでに指摘されているように¹、長編小説を創作の本道としていた福永にとって、『告別』のような比較的短い作品は、次なる大作を書き上げるためのいわば習作のようなものにすぎなかったからだ²。じじつ彼自身、次のように述べている。

「告別」は […] それまで実験して来た二つの作風、観念を幻覚として凝固させる方向と、流れ行くものを内的リアリズムによって造形する方向とを、ここでは同時に追求したいと思ったが、それは私が長編小説を書くための準備として「告別」を書いたことを意味していた。³

福永にとって、「告別」はそれ以前に培ってきた二種の技法をうまく合流させようとする実験的なものであり、あくまでその後に書かれるであろう長編小説のための前駆的段階に位置づけられているにすぎない。そのため、周辺の人物も含めたその像の描きこみの深さ、小説の技巧的な練度、そして語りの構成においても、『風土』、『海市』、『死の島』といった代表作との相対的な位置づけを鑑みれば、必然的に劣るものにならざるをえない。けれどもだからといって、『告別』という作品に読み解いていく価値がないというわけではない。というのも、小説的虚構性の不完全さが明白になるぶん、その一方で福永自身の思索の輪郭が明瞭なかたちで露見しているように思えるからだ。もっとも、それは福永自身の生がこの作品に投影されているということの意味するのではない。実際に「『告別』新版後記」において、この作品が「一種のモデル小説のように取られ」たことに対して、彼はそうした受け取られた方を「私の気持ちにまったく反していた」と語っている（六、四八七頁）。ただ、たしかに実人生の反映ではないのだろうが、登場人物の思索は、福永自身が抱えている想念を部分的に示しているようにも思え

る。福永がこの作品を「愛着のある作品」(六、四八七頁)と書き記しているのも、そうした思弁性が要因になっているのではないか。したがって、登場人物は純粹に虚構的なものであるとしても、そこに描かれるエクリチュールに、福永の文学を規定するような思索が展開されていると見ても、それほど見当違いのものにはならないであろう。したがって、われわれは作品中に露見する主に漢字カタカナ交じり文で書かれた心象風景に着眼しながら、その思弁を発展的に敷衍して解釈することによって、福永文学の本質の一端を浮き彫りにしたい。

1 故郷喪失の彷徨

まずは簡単に作品の梗概を述べておこう。物語の中心は語り手である小説家の「私」の友人、ドイツ近代音楽の研究者上條慎吾である。彼は念願だったドイツ留学時代に、ジャーナリストのマチルダという女と深い仲になる。早くに結婚した大人しく冷淡な妻悠子との夫婦関係はすでに冷え切っていた。その一方で、上條は娘・夏子だけには無償の愛を注いでいた。だが、夏子本人はそのような愛情を受け取っていると認識してはいなかった。上條の帰国後、マチルダが日本を訪問した際に、彼女自身が夏子に二人の関係を暴露する。怒った夏子は上條を詰問し、彼はマチルダを捨て家族を、すなわち愛する娘・夏子を選ぶ。しかしこの事件は夏子を自殺へと追い込むことになる。そしてその一年後、上條は病に倒れる。

この小説が生と死の暗さを主題としていることは、彼の弔辞が読まれているときに上條の古い友人で、作家である「私」が、「馬鹿のように「生は暗く、死もまた暗い」」(六、三七五頁)というグスタフ・マーラーの音楽を伴う交響曲《大地の歌》の歌詞の一部——このフレーズは第一楽章のなかにある三連それぞれの最後の言葉である——を、頭のなかにリフレインさせていることから明示されている。小説内におけるもっとも重要な死、それは夏子の自殺にほかならない。彼女は母から見れば、「変わった娘」であり、何より上條に似ていた(六、三九二頁)。上條にとって、最大の悔恨はマチルダとの別れなどではなく、彼女の死であった。

人ハ人生ノウチノ最モ大事ナ瞬間ヲ、ソノヨウニシテ無為ニ過ゴシテシマウノダ。ナゼ己ハソレニ
氣ヅカナカッタノダロウ。モシ神ガ存在スルトシタナラ、ナゼ神ハソノ時己ニ教エテクレナカッタノ
ダロウ。己ハ夏子ノ寝顔ヲ見、安心シ、オ前ハ決シテ人生ニ失敗スルコトハナイダロウ、オ前ニハ愉
シイコトバカリアルダロウ、ト考エタ。[...] アノ子ガパパシアワセナ人ダト言ッタコトハナイ。ア
ノ子ハ己ノ魂ノ中ニアルモノヲ見抜イテイタ。[...] 夏子ハソレヲ憎ムベキモノトシテ、シカモドウ
ニモナラナイ人間ノ弱サトシテ、見テイタ。(六、三九五頁)

生前、夏子は母に「ママ、人間ってのは段々に悪くなるものかしら」(全集六、三九二頁)と問いかけていた。彼女は父を見て、生が死へと向かってより悪くなっていく退歩の道行きであるということを知ってしまったのだろう。父が生において抱えていた不全感に、夏子はその根源から感応してしまっていた。逆に言えば、上條にとって真に理解者となりえたのは、妻でも不倫相手のマチルダでもなく、娘

の夏子をおいてほかにいなかったということでもある。しかし彼は、彼女を失うまでそのことに気づくことができなかつた。もっとも生がこのように暗いのは、彼が嘆くように誰も人生における重要な瞬間を、それをまさしく生きているときには思慮なく通り過ぎてしまうからにはほかならない。けれども彼にとって悲劇という以外になかつたのは、家族の元に居るときの彼がその歓喜を失っていることを最愛の娘に勘づかれてしまったことであつた。

他方、上條が「生命の充足感」(六、四〇五頁)を感じられた時代、それはマチルダと過ごした二年半にわたるドイツ留学時代であつたことにも変わりはない。あらゆる責任から解放された彼は、そのとき完全なる充溢した精神の自由を感じて生きえた。ただ、彼がこのような感覚でいられたのは、ドイツという異国の地における解放感や、マチルダとの関係だけに由来するものではない。彼はこの時代に作曲を試みていた。彼は学者や批評家として研究したり論評したりすることではなく、もともと作曲家やピアニストのように音楽の実践者になることを望んでおり、それが叶つたのがこの時期であつたのだ。ところで、こうした音楽の創作という問題は、福永本人にとっても非常に大きなテーマとなるものであつたのではないか。この作品において、それを福永は「私」と上條の対話という形式で披歴しているように思える。

「音楽というのは純粹で抽象的な芸術だ。つまりは音の組み合わせだ。絵にしても、近頃のようにアブストラクトばやりになると、色と線との主観的な組み合わせということになる。[...] 眞実は作者である芸術家の魂の中にあつて、彼はそれを音とか色彩とかによって求めればいいわけだ。そのところが、僕が音楽家や画家をつねづね羨ましく思う理由なんだな。従つてまた小説を書くのにおっかなびっくりしている理由だな。」

あらゆる小説は、書かれた瞬間に具体的な意味をどのような仕方であれ発生させてしまう。具象性から真に自由になつた小説が存在するとすれば、それはもはや小説という体をなさないであろう。どれほどその幻想の度合いを高めても、具体的な事実を完全に捨象した小説を考えることは困難である。なぜなら、「現象というものは、複雑で、濁つていて、非芸術的で、そっくり写したから現実になるという代物」ではなく、やはり「そうした現象と無関係な小説はない」からである(六、四二一頁)。我々が存在している世界において、あらゆる事象は混雑している。たとえそれが純粹な虚構であつたとしても、透明でない現象を連続したストーリーを保持したまま言葉に置き換える営為としての小説は、とりわけ音楽に代表されるような諸芸術と並べたときに、「本質的に人を慰める」(六、四二二頁)という力に欠く。万人の精神を透過するような純粹性を、混雑した具体的事物に依存する小説は獲得しえない。たしかに「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」なのだが、「しかしそれは結局作者自身の幻影にすぎない」(六、四二二頁)。小説家はナルシズムを純化し、自己自身の影響を何も感じさせないような物語を書くことなどできないと「私」——小説が自己を投影することから逃れえないと仮定するならば、彼が嫌がるとしてもこうした言及を福永本人の立場と見なすことも無理筋ではないだろう——は捉えているのだ。したがって、福永もまた解釈を限定する意味に塗れた小説の言葉が保持する具体性ではなく、意味の限定から解放さ

れ、言葉よりも純化された音の連なりにこそ、真なる癒しと慰みの効果があると考えていたのだろう。それゆえ、『風土』におけるベートーヴェンのピアノソナタ第14番《月光》、『草の花』におけるショパンの《ピアノ協奏曲第1番》、『死の鳥』におけるシベリウスの組曲《レンミンカイネン》(第2番トゥオネラの白鳥)などその作品群に多く見られる音楽というモチーフ採用の根底には、このような音楽のもつ意味からの自由への憧れがあったのだと言いうる。じじつ『告別』において音楽は、「真の現実」(六、四四二頁)によって聴く者たちを慰めるという特権的な能力を有するものとして語られる。「私」も上條も具体的な意味の連なりを書く者である以上、どのように足掻いても、音楽的な最高度の抽象性には到達することはできない。音楽家に対する書く者の無力さによって、二人は共に切迫的に苛まれていたに違いない。そして上記の対話の際に上條の口の端に上るのが、マーラーの『大地の歌』であるのだが、その論評は非常に興味深いものになっている。

「僕が向うにいた時に、放送局が持っている交響楽団の定期公演で、マーラーの『大地の歌』を聴いたことがある。[...]僕は対して期待をもって行ったわけじゃない。マーラーのペシミズムが東洋趣味と結びついた作品だという、解説書仕込みの知識が先入見になっていた。しかし曲が始まると、第一楽章の最初のモチーフが告別への予感を奏でていた。それが奇妙に僕の心に突きささった。これは西欧の人間の単なるエクゾチックな共感といったものじゃなかった。[...]作者自身が彼の東洋を内部に持っていることを証明するものだ。第一楽章は『大地の悲哀を歌う酒の歌』だ。大地と訳すけれど、あれはつまり現世ということだ。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でも低音で響いている。第四楽章や第五楽章は比較的明るくて、現世の愉しさを歌っているが、たちまちあの長い第六楽章の『告別』が、ピアノニッシモの弦の上にオーボエで主題をひびかせるのだ。僕がその時感動したのは、[...]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っ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。」(六、四二三-四二四頁)

ここでの上條の解釈は、たとえば「大地 die Erde」を地球すらをもはるかに超出した「星」、言いかえると、大地を地球の外から見た視点として捉えるテオドル・アドルノによるものとは対照的であろう⁴。アドルノは、マーラーにその終焉としてではあるとしても、それでも形而上学な何かの究極をこの大地に看取するのに対し、マーラーに西洋人の東洋趣味という範疇を越えた共感、いわば彼自身の東洋性すらをも嗅ぎつける上條は、この大地を現世として捉え、その享樂のはかなさと告別という死の有限性への予感に心を寄せる。

さて決まって指摘されることではあるが、マーラーは『大地の歌』に取り組む前年の一九〇七年に長女を亡くしているだけでなく——マーラー本人によく似ていた彼の娘の死は、福永が夏子の死を造形するのに一役買っているように思える——、看病疲れで妻アルマが倒れた上に自らの心臓疾患(誤診とも言われる)も見つかり、さらに仲違いによって一〇年勤め上げたウィーン宮廷歌劇場の音楽監督も辞職せざるをえない状況に追い込まれていた⁵。したがって、絶対の真偽はともかくとしても——マーラー研

究者のアンリ＝ルイ・ド・ラ・グランジュはこの定説に些か誤解があると述べている⁶——、こうした度重なる不幸の連続から、彼が厭世的気分に入りやすい状況にいたというのはある程度たしかであろう。しかも彼は若き日からショーペンハウアーを通じてニヒリズム的な世界観に親しんでいた⁷。理念的にも経験的にも東洋的な虚無に近づく素地のあったマーラーは、そうしたことがおそらくは昂じて、ドイツの詩人ハンス・ベードゲ（1867 - 1946）が編纂した『中国の笛——中国の叙情詩による模倣作』と題された詩集から歌曲の詩を採ることになる。ただこの詩集がそもそもフランス語やドイツ語からの重訳かつ翻案である上に、マーラー自身が手をくわえていることもあって、李白、孟浩然、王維らの原詩とどのように対応しているのかさえ十分に特定できないほどに改変されている部分が存在している⁸。それゆえ、たとえ原詩が李白の「悲歌行」（死生一度人皆有：人は誰しも、生と死を一度ずつ経験する）であるのだとしても⁹、彼によって敷衍された「生は暗く、死もまた暗い « Dunkel ist das Leben, ist der Tod » 」というフレーズは、まさしくマーラーの心情そのものの表現にほかならない。そこには死がつねに生の近傍にあるというそのただなかにあつて、『故郷を求めて彷徨う』——「第六曲：告別 Der Abschied」における Ich wandle nach der Heimat の福永による訳文——生の本質を、この曲はその旋律によって上條に思い起こさせ、それが至上の感動を呼ぶのである。だがこの真の故郷は、現世において知られていない¹⁰。上條は、ひとの生が恒常的に故郷喪失の状態にあるという想いに囚われてる。故郷の不知はその不在を知らせるものではないがゆえに現存するはずだが、彼はそれを具体的な「大地＝現世」のなかに見出すことができず、その本来的な真理の場所は隠されたままになっている。故郷が人生のなかで充足を与えうるものだとすれば、彼の人生にも一時その瞬間は覗き見られたのであり、その歓喜は故郷の痕跡を彼に感じさせたことであろう。しかし不可視の故郷は、現前でも不在でもない痕跡として何処かに隠されて実在しているという仕方ではしか主体にとっては把握できないものである。享楽した充足の瞬間にかすかに抱くことができたノスタルジーは、ごくわずかの時間に彼の精神に到来した後に、脆くも失われてしまう。故郷喪失という運命は、結局のところ彼を希望のなさへと引き戻す。

2 非本来的な生の末路

『告別』においてもっとも恐ろしいのは、上條の絶望が彼以上の重さを伴って、夏子へと転移してしまつたことにあるのではないか。彼の生に対する嘆息はけっして漏出してはならない場所に流れ出て、生を死へと直結させてしまう。上條はもし素直に自らの心のうちを告白しておけば、夏子は理解してくれたはずと後悔する。だがそれはもちろん後の祭りではなく、時宜を完全に逸している。そして彼が何よりも欲していたのは、まさしく娘からの理解と愛であった。

五

己ハソノ機会ヲ逃ガシテシマッタ。本当ハ夏子ヲ愛シテイテ、まぢるだナンカ問題ジャナカッタノダ。ドウシテ己ニソレガ分ワカラナカッタノダロウ。娘ト話シ合イ、己ノ心ノ中ニツモリツモッテイタ悩ミヲ打明ケサエスレバ、二人トモサツパリシテ、夏子ハ己ヲ理解シ、己ハ夏子ヲ理解スルコトモ出来タ筈ナノニ。何ガ恥ズカシカッタノダロウ。[…] まぢるだノ愛ヲ引キトメルコトガ出来ナイト分ツテイテモ、夏子ノ父親ヘノ愛ダケハ引キトメルコトガ出来タダロウ。ソシテソノ愛コソ、ソノ時

モットモ大事ナモノダッタノニ。(六、四二八頁)

上條は、本来的な生を取り戻す好機を与えられていた。夏子に対して真摯に向き合い、互いに理解し合おうと歩み寄っていれば、彼のみならず彼女の生もまた救われていた可能性が残されていたかもしれない。しかし彼はそうした機会においてさえ、自らを投じることがなかった。出来事は行為においてのみならず、不作為においても生起する。彼のためらいは、不幸にも比類ない不可逆的な破局を生じさせてしまう。故郷喪失の彷徨における所在究明の逡巡と戸惑いのなかから抜け出ることができない上條は、心的な制止において自己を娘に向かって企投することできなかった。自己自身の苦悩への固執が、脱自的な行為への移行を妨げ、そのことがさらに娘を追い込むという帰結を招くことになる。彼が有限性と故郷喪失の最中にあっても生を享樂するためには、マチルダではなく夏子との結びつきを回復しなければならなかった。しかし必要に迫られていたはずのこの紐帯を前に、彼は尻込みする。自己自身の苦悩を自己のなかにだけ留めてしまうということへの固執が、不正へとつながる。本来、音楽を語る者ではなく、音楽を創造することを欲望していた¹¹上條が、こうした意志を抑圧してしまったことに、彼の優柔不断、必要な場面での制止は由来しているのではないか。なぜなら欲望の迂回、先送り、そして断念が、かえって自己自身の苦悩への固執を高め、自己自身との結びつきをより強固にしてしまう結果となっているように思えるからだ。けれどもこれは正しくない接合の様態であり、彼は不倫という誤った結びつきの真実を率直に打ち明け、娘との正合を求めて、説明と説得の空間へと歩み入らなければならなかったはずである。彼は自己自身について内に留めるのではなく赤裸々に話すことで、その苦悩を彼女へと手渡さなければならなかった。二人は互いを理解し合う必要があったからである。共同的な対話への開かれの好機は幾度もあったはずだが、それにもかかわらず上條がそのどれをも拒絶したことによって、夏子は生への執着を還帰させることができなくなっていく。

マチルダが日本を訪問した際に、夏子はずいぶん二人がたんなる友人ではなく、それ以上の関係であったことをマチルダ本人から聞かされてしまう¹²。それは彼女にとって決定的な宣告だったに違いない。夏子は、「どうなの、パパ？ どうするつもりなの、パパ？」(六、四四一頁)とマチルダとの関係について父を詰問する。それに対して、上條は「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」(六、四四二頁)と言うだけで、問題に対して十分に向き合えないまま匙を投げてしまう。このとき二人の結びつきは完全に解かれてしまう。

——パパハ御自分ヲ欺ムイテイル。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、パパモママモ。

私ハ今モソノ声ヲ聴ク。(六、三八〇頁)

両親の欺瞞は、長い時間の堆積をかけて、娘の生への希望を剥いでいく。そして上條による応答責任の回避が、夏子の自殺の取り返しのつかない後押しとなってしまったのだ。一方で当然、マチルダとの関係も清算されることになる。その別れの場面において、上條は彼女からナポリ滞在時に彼が書きつけた楽譜を返してもらうことになる。

コレヲ返スワ。モシモワタシタチガ一緒ニイルノナラ、何モ返スコトハナイ。デモコレハ素晴ラシイ、天才的ナ音楽的断片ダカラ、アナタハモット仕事ヲ続ケナケレバイケナイ。アナタハモット勉強シテ、立派ナ音楽ヲツクラナケレバイケナイ。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。(六、四五四頁)

マチルダと共に居たときにつくり上げた音楽は、真正のものであると同時に、彼女の愛も真実であった¹³。そして夏子との関係こそが本来的なものであったにしろ、作曲と結びついたマチルダとの関係も、まさしくそれが音楽の創造を伴った愛の関係であったがゆえに、上條にとっても真正なものであっただろう。しかし彼は、すべてを保全しようと試みることによって、むしろ家族、愛、そして作曲、そのすべてを失ってしまうことになった。

別レルコトハ何デモナイ。シカシ別レタコトノ記憶ガ蘇ルタビニ、別レノ持ツ意味ハ次第二大キクナリ、人ガ愛スルノハ遂ニハ別レルタメデアッタコトヲ理解スルノダ。シカシソレヲ知ツタ時ニハスベテガモウ遅スギルノダ。

彼はそこに立ち、手にした紙片を細かくちぎり、それからゆっくりと川岸まで言って投げ棄てた。その多くは石垣の上に落ち、少しだけが風に流されて水の表に浮んだ。それらは風に打たれて死んだ蛾の羽のように見えた。そして暫くの後に、それらはすべて暗闇の中に流れ去った。(六、四五四—四五五頁)

生において別れは必定であり、そのことは何ら特別なことではない。別れそれ自体に固執してしまえば、次の行動をひとは起こすことができなくなってしまう。だからひとは切り替えて、その経験を振り切るよう努める。しかし、それでも別れの記憶はつねに付き纏い、ことあるごとに頭のなかに湧出してくる。別れを引き留められる可能性があったときには気づかなかった存在するものの価値がこのとき理解されると同時に、手遅れであったことの取り返しのつかなさも迫ってくる。生と死の暗さがそのことによって際立つ。他方で、『告別』はこのような上條の一人語りにならせないところに見るべきところがある。つまり、福永は語り手である「私」にも心情吐露の場面を与えるのだ。その「私」は、二〇年来の突発的な発作に悩まされていた。

一体これは何だろう、と私は考えた。考えると言えば悠長なようだが、発作の時には意識がめまぐるしく転回し、聯想が聯想を喚し、断片的な思考がごく短い間隔を置いて次から次へと浮び上るのだ。これは死への恐怖なのだろうか。それとも寧ろ生への不安なのだろうか。私はこの二十年ばかりの間に数えきれないほどの発作を経験し、しばしばそれについて熟慮しながらいまだに答を得ることが出来なかった。発作の最中には論理的な思考はまったく中絶し、発作が終わってしまえばもうけりとして、そのことについて思い悩むのは馬鹿げたことのように思われた。

人はみなそれぞれに苦しみを持つのだ、肉体の上に、或いは魂の上に。(六、四三五頁)

「私」にとっての苦悩が具体的にここで描かれるわけではないが、それは上條と対比的に設定されているようにも見える。たとえば、上條の苦悩が漢字カタカナ交じり文によって、ほとんど寓話的とすら言いうるような抽象的な印象と不気味さを与えるのに対して、通常の文章による「私」の独白はより血の通った言葉のように響く。また内容面においても、ひらすら自己自身の苦悩に固着している上條に対して、「私」は苦悩が自分自身に留まることなく、各主体において個別的に現出するものであるというかたちでそれを開いている。すなわち、「私」は苦しみを自己自身にのみ固有のものとして拘るのではなく、部分的にそれを別の何かに明け渡しているのだ。苦しみとの結びつきに、余裕をもたせることによって、「私」は散発的に襲ってくる発作に悩まされながらも、上條ほどに追い込まれてはいない。そして「私」自身もこうしたことに自覚的であったことが示される箇所がある。

[...] 私の発作は（と私は閃きのように考えた）、私が仮面をはずして素顔になった時に、私を襲って来る。その時私は、混濁した生のあらわな凝視を一身に浴びる。死への恐怖？ いや私は発作で死ぬことはない、それは単なる植物性神経の作用にすぎない。そのことを私はよく知っている。しかし私は恐ろしいのだ、途方もなく恐ろしいのだ。その時私は肉眼で、生の実態を眺めるからだ。その時私の飼っていた獣たち、——無意識の群が、これが生だ、これが生の正体だ、と叫びながら、一斉に私の意識の表面へと浮び上って来るからだ。

そして生を恐れた人たちの或る者は、死を迎えるはるか以前に、彼等自身の生を既に見失ってしまっていたのだ。——上條真吾のように。(六、四七三頁)

「私」にとって発作はたんなる身体的な病に還元できるものではなく、外向けに仮装された表情を脱ぎ捨てた場合に露見する現実それ自体に、無防備なまま直面したときにだけ現出する症状のことを示している。そのときに彼は生の現実から眼を背けることなく、むしろそれを隈なく見つめようとする。つまり、自分自身の狭い主観性から脱け出し、存在そのものを直視し、真理へと自己を投げ入れようとする意思がそこにあるのだ。「私」は苦悩から導き出される不可解な症状を受容することができているのである。まさしくこうした態度こそが、一方の上條には明白に欠けていた資質にほかならない。露出した存在の現実それ自体から眼を逸らすことなく、さらにこの現実に由来する自己自身の症状に向き合うことでしか、散逸なき生は送れない。なぜなら、それは生における生の辞職でしかないからだ。そしてその辞職への固執は、自己自身のうちに滞留するだけでなく、ごく身近な人間に感染していく。とりわけ精神の免疫がまだ未成熟な者には、その負の影響は防ぎ切れないものとなる。上條が夏子に見抜かれてしまったような本来的な生からの遁走による自己欺瞞は、最も弱く敏感な者の生を乱してしまう結果となる。物語の終わりにおいて、彼は「パパ、早クイラッシュイ。夏子が此所デ待ッテイルノヨ。」(六、四七四頁)という声を聴く。結局のところ、幻想に囚われた上條は、それを通り抜け、乗り越えようとすることなく最後を迎えてしまう。少なくとも「私」の視点から見るのであれば、非本来的な生、すなわち自分自身を凝集させ、投げ込む対象を間違えたまま散漫と幻想のなかを生きた人間の末路が、上條なのだということになるだろう。

おわりに

たとえばフランス文学者の清水徹は、「福永武彦の世界のなかで《死》はほとんど特権的な位置を占めている」¹⁴と述べている。たしかに、『死の島』に代表されるように、「死」という主題が福永文学において全面的に迫り出していることは確かである。もちろん、本稿が取り上げた『告別』もその例に漏れない。しかしながら、そこに死の対極としての生という問題系が消え失せているのかと言えばけっしてそうではない。というのも、三島由紀夫のような死に憧れを抱くロマン主義的かつ耽美的な死生観に、福永が共感を覚えるとは思えないからだ。ふつう憧憬されるものとして死が描かれる場合、そのクライマックスに向けて物語は加速度的に高まっていく。つまり、死の手前において生が非日常的に輝く瞬間が書き込まれていく場合がほとんどである。しかしながら、福永において強調されるのは往々にして死のみならず、日常的な生がもつ暗さである。そして死がけっして生の充実の裏返しにはならないその暗さを克明に表現しているのが、ここまで論じてきた『告別』にはかならない。したがって、生における不正合が呼び招く悲劇を描くことによって——マーラーの「生は暗く、死もまた暗い « Dunkel ist das Leben, ist der Tod » 」という一節を作品全体に響かせながら——、生と死の闇を徹底的に書き切りようとするにこそ、『告別』に表れた福永文学の特質があるのだという。

注

- 1 廣川和子「福永武彦『告別』論——長編小説への「野心」」、『国文研究』、第三五号、一九八九年、一〇頁。
- 2 一方で、『告別』における語りの複雑な構成を評価するような声もある（原善「くもう一つの「死の島」論」福永武彦「告別」の構造——響きあう声／告げあう別れ、『文藝空間』、第一〇号、八九—一〇八頁、一九九六年、八九頁）。原の研究は、『告別』の構成を細かく整理していった労作であるが、構造の解きほぐしに注力するあまり、作品の有する思弁性に踏み込めていない。
- 3 『福永武彦全集』（第六巻）、新潮社、一九八七年、五頁。以下、「告別」からの引用は巻号で略記し、頁数と共に本文中に記載する。
- 4 「大地とは、この作品にとっては森羅万象ではなく、五〇年後に広大な高度にまで飛び出すことになる人間の経験がはじめて手にするようなもの、すなわち星なのである。地球を離れようとする音楽のまなざしには、この間に宇宙からすでに写真に撮られたように、地球は一目で見渡せる円い球と見える。それは創造の中心ではなく、ちっぽけなもので、はかないものと見えるのである。こうした経験には、人間よりも幸せな生物が住んでいるかもしれない他の惑星へのメランコリックな希望となる。けれども、遠くへと去っていった地球には、かつ星たちが約束していた希望は失われている。地球は虚無の銀河系の中へと没滅してゆく。そこでは美は、死にゆく眼が果てしなき空間の雪魂のもとに凍りつくまでその眼を満たしているところの、過ぎ去った希望の反映としてそこにある。そうした美に魅了される瞬間は、魔法を解かれた自然への凋落に対して大胆に身を張って持ちこたえようとする。どんな形而上学ももはや可能ではないということが、最後の形而上学となる。」テオドル・アドルノ『マーラー——音楽観相学』龍村あや子訳、法政大学出版局、一九九九年、一九八頁。
- 5 柴田南雄『グスタフ・マーラー——現代音楽への道——』岩波書店、一九八四年、一四八—一四九頁。
- 6 アンリ＝ルイ・ド・ラ・グランジュ『グスタフ・マーラー——失われた無限を求めて』船山隆、井上さつき訳、草思社、一九九三年、二四一頁。
- 7 同書、二三九頁。

- 8 『大地の歌』のより詳しい唐詩からの変遷過程については以下を参照のこと。最上英明「マーラーの《大地の歌》——唐詩からの変遷——(第1~4楽章)、『香川大学経済論叢』、第七六号、八〇七-八三〇頁、二〇〇三年。
- 9 吉川幸次郎「マーラー「大地の歌」の原詩について」(『増補吉川幸次郎全集』第二四卷所収、二〇八-二一八頁、筑摩書房、一九七六年)。
- 10 菅野が指摘しているように、「故郷」という主題は、『告別』においてはじめて明示的にモチーフとなるものであり、それ以降にこの概念の重要性は増してくる(菅野昭正「解説：主題としての生と死」(福永武彦『告別』所収)、講談社、一九九〇年)。
- 11 だからこそ上條は夏子がピアニストになることを望んでいた。「私は音楽を、藝術として自ら味わうよりも、学問として研究することの方を選んだ。私は藝術家たることに失敗した。しかしお前なら……。」(六、四四九頁)
- 12 「マチルダさんが言ったからよ。マチルダさんがパパを好きだ、パパだってわたしを愛してますって言ったのよ。この人はそれを認めているのに、パパは卑怯だから、まだ何とかごまかそうとして御自分でそれを認めようとなさらないのよ。」(六、四四〇頁)
- 13 「[...] マチルダがさよならを言ってから車にのるまでの短い間に、彼は街路燈のかすかな光の中で、彼女の眼に浮び、そこからはらはらとこぼれ落ちた涙を見た。それは真実の愛を証明するかのよう、まさに宝石のように、こぼれ落ちた。」(六、四五四頁)
- 14 清水徹「福永武彦における《暗黒意識》」、『国文学——解釈と教材の研究』、第一七卷(一四)、學燈社、四〇-四七、一九七二年、四〇頁。