

Title	福永武彦「廃市」論：想起される〈現在〉
Author(s)	稲垣，裕子
Citation	阪大近代文学研究. 2009, 7, p. 53-71
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/92661
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

福永武彦「廃市」論

—想起される「現在」—

稲垣 裕子

はじめに

「……さながら水に浮いた灰色の棺である」と、北原白秋の「思ひ出」序文の一部をエピグラフに掲げる「廃市」は、昭和三十四年七月から九月にかけて『婦人之友』に連載された。このエピグラフと「廃市」という言葉を手がかりに、福永の「廃市」は「思ひ出」序文「わが生ひたち」（明治四十四年五月『時事新報』十二回にわたり発表）の影響下にあることが、首藤基澄によってつとに指摘されている¹⁾。さらに「思ひ出」序文だけでなく、北原白秋・田中善徳『水の構図 水郷柳川写真集』（昭和十八年一月 アルス）の柳川風景が、「廃市」の創作にあたり不可欠であったと述べる中島国彦の考証は、首藤基澄の比較検討とともに重要な論となった²⁾。また愛の不可能性というテーマから福永の随筆『愛の試み愛

の終り』（昭和三十三年三月 人文書院）に基づいて、「廃市」は滅びゆく運命の中で展開される恋愛により人間存在の孤独を本質的に描き出す小説、と捉える古閑章の論がある³⁾。

従来、「廃市」については作品成立の背景を探る試みと、作品内部の愛の構造をめぐる考察がなされてきた。しかし作中で繰り返し「こんな死んだ町」、「この町は今でももう死んでいる」と表現され、「水に浮いた灰色の棺」とも譬えられる「廃市」という言葉のイメージには、白秋の「思ひ出」序文だけでは説明しつくせない象徴的世界が潜在するのではないだろうか。

まず首藤基澄が指摘する、ローデンバッハ『死都ブリュージュ』（明治二十五年六月 フランスにて刊行）との関わりについて考えてみたい。その際、今回は特に「死都ブリュージュ」が明治末期から昭和初期にかけて邦訳されるまでの流

布状況とともに、「水の町」―水都という共通性に着目し、その詳細を明らかにしたい。なお福永自身は、次のようにローデンバツハについて言及している。

むかしは古本屋に転っていた原書が、もうどこにも見当らなかった。私は「ブリュージュ」を読み返してみたいと時々思ったが、本が手に入らないのだからしかたがない。しかしローデンバツハが試みた方法だけは頭の中に残っていたと見えて、「廃市」という小説を書く時に、ひよつとして似るようなことがあつては困るなと心配した覚えがある。しかしたといひなかつたとしても、題名がそっくり同じなのだからローデンバツハには借があると言わなければならぬ。(以下、引用文中の傍線は論者による)

(『死都ブリュージュ』を読む 昭和五十一年十一月)
この文章は「死都ブリュージュ」が新たに窪田般彌の訳で出版された際、福永が四十年ぶりに再読し、書評として『週刊読書人』(昭和五十一年十二月号)に發表したものである。福永は原書さえ見つければ、自分でも翻訳しようと考えたことがあるほどだったという。

このように福永にとって思い入れの深い「死都ブリュージュ」と自作「廃市」とが、まったく無関係であるとは考えがたい。もちろん「廃市」は「死都ブリュージュ」の単なる翻案小説ではない。確かに、北欧に位置する「死都」ブリュ

ージュの喚起するイメージは、後述するように筑後の柳川を思わせる。しかし、そのイメージは日本の風土に根差す「廃市」へと移植され、ここでは「ブリュージュ」とは実体の異なる「水の町」が志向されたようである。

さて「廃市」の作品世界は、主人公がそこで一夏を過ごした時点から十年後の「僕」の回想から始まる。そのような構造が企図されている点からも鑑みられるように、福永は人間が持つ記憶自体を主題化するという意識の強い作家である。

だが、それは單純に過去と現在とを切り離されたものとして考え、過去を懐旧することや、感傷に浸ることと同義ではない。むしろ福永にとって、作中人物に過去を想起させることは、完結した過去を思い起こし(「現在」)を拒否するための逃避ではなく、「(現在)への抗いなのである。それは無意識下で時間とともに堆積した過去が、(「現在」の自分を規定し形成しているという)ことに對する抵抗とも換言できる。

つまり通常は明識化されない過去を、何らかのきっかけで(「僕」の場合は、かつて訪れた町―廃市が火事に見舞われたという新聞記事を見たことで)想起し、それと向き合うことによつて、「(現在)」に生きる「僕」の内面は活性化されることとなるのだ。非言語的領域に沈む記憶を直視し、過去の意味を問い直すという点において、福永は記憶を主題化する作家といえるだろう。本論では「死都ブリュージュ」を視野に置き、福永が「廃市」で試みた、想起される記憶と時間の

関係について考察したい。

一、「廃市」の象徴性

—ローデンバッハがもたらした心象風景—

ローデンバッハはベルギー出身の詩人・小説家である。上田敏の訳詩「黄昏」『海潮音』所収 明治三十八年十月 本郷書院) によって日本に紹介され、その作品は明治四十年代から昭和初期に好んで読まれた。わけても「死都ブリュージュ」はローデンバッハの代表作であり、管見によれば昭和八年に春陽堂から江間俊夫訳、昭和二十四年に思索社から黒田憲治・多田道太郎訳、昭和五十一年に冥草舎から窪田般彌訳と、福永が眼を通せる範囲では三度にわたり翻訳されてきた。窪田般彌訳「死都ブリュージュ」の「はしがき」には「情熱の研究の書」と記され、「二人の主要人物のような『都市』を喚起させる狙いがあったという」⁽³⁾。ローデンバッハは、主人公ユーグの眼に映る「死都」ブリュージュの風景を介して、ユーグの慕う亡き妻の姿と、「悲しい町」ブリュージュを重ね合わせ、次のように描いている。

掘割と生気のない通りの静まりかえった雰囲気にひたつてみると、ユーグの心の痛みはいくらかうすらぎ、死んだ女のことをいつそう静かに思うことができた。運河にそつて、流れゆくオフィーリアのような彼女の顔を見出

したり、鐘の音の、遠くかばそい歌の調べに彼女の声を聞いたたりしながら、彼はその面影をより偲び、その声をよりはっきりと聞きわけたのだった。／かつて人に愛され美しかったこの町も、いまはこのように彼の愛惜を具現していた。亡き妻はブリュージュだった。いつさいが一つのおなじ宿命に合一されていた。つまり死の都ブリュージュであり、この町もまた、海の大きな鼓動が鳴りやんでしまったときの、あの運河の冷えきった動脈とともに、石でできた河岸の墓地に葬られていた。

(窪田般彌訳)

掘割を巡らされた灰色の古都ブリュージュは失った愛妻の面影を宿し、悲嘆に暮れるユーグの心理描写に欠くことのできない背景として、効果的に用いられるといつてよいだろう。

さて先述の通り、「死都ブリュージュ」が邦訳されたのは昭和に入ってからである。そのため、明治期には原書あるいは上田敏『海潮音』のような小説の一部を紹介する文献によつて知られていた。例えば永井荷風の「冷笑」(明治四十二年十二月十三日〜四十二年二月二十八日 『東京朝日新聞』連載) には、小説家吉野紅雨が「芸術の郷土主義」についてローデンバッハを例に挙げ、感想を述べる場面がある。

紅雨は独逸の郷土主義を代表してゐるグスタフ・フレンセンの小説にはあまりに説教臭い処があるので敬服する事ができぬが、仏蘭西のモオリス、パレスが故郷の道

に立つ白楊樹に寄せた感激や、白耳義のロオダンバツクが悲しいブリユウジュの田舎町に賤いだ情熱の文字などは却て郷土芸術の二ツとない手本であらうと云つて、幾篇の長い小説の趣向をば飽きず疲れずに語りつづけた（後略）

紅雨の語る「悲しいブリユウジュの田舎町に賤いだ情熱の文字」とは、このローデンバツハの「死都ブリュージュ」のことである。西洋化する明治の行方を見定めるために必要なものは「郷土の美に対する芸術的情熱だと断言したい」と、荷風は紅雨の語りを通して時代を批評しているのである。

因みに「冷笑」は、福永が昭和三十三年（「廃市」を発表する前年）に「明治大正作家二〇選」というアンケート依頼を受けた際、第三位にあげた作品である。清水徹との対談「文学と遊びと」『解釈と鑑賞』昭和五十二年三月）で、福永は「冷笑」選出の理由を以下のように答えている。

福永 ええ、要するに、荷風は大変好きだったから、近親憎悪かもしれない。『冷笑』はね初々しいでしょう。（中略）

福永 つまり、『すみだ川』が初々しいのとは違って、あんなに若くて文明批評をしてやろうとしながら、何かちよつと江戸情緒に流れちやつてるでしょう。つまり江戸情緒に流れこんだところがね『墨東綺譚』なんかよりもずっと情緒が寂しいものになっているでしょう。それ

から、ああいう構成が僕好きなんです、江戸末期の……、「八笑人」、そういうものを持っています。

また荷風には長崎を海路で旅した紀行文「海洋の旅」『紅茶の後』所収 明治四十四年十月）があり、都会生活に疲弊した心情を感傷的に綴っている。

あゝ。古びた家、木綿の窓掛、果樹の茂り、芝生の花、籠の鸚鵡、愛らしい小犬、そしてランプの光、尽きざる物思ひ……。あゝ、自分はいかの眼もくるめく電燈の下で、無知なる観客を相手に批評家と作家と俳優と興行師とが争名と収益との鎬を削合ふ劇場の天地を一日も早く忘りたい。さういふ激烈な芸術の巷を去りたい。そして悲しいロオダンバツクのやうに唯だ余念もなく、書斎の家具と、寺院の鐘と、尼と水鳥と、廃市を流るゝ掘割の水とばかりを歌ひ得るやうになりたい。

ここでもやはり静謐な中世の趣を湛えた水都、「死都ブリュージュ」が意識されていたのである。いうまでもなく荷風にとつて水都とは、墨田川の流れる懐古趣味的な江戸の情景である。頹廢的で時間が停滞してしまったかのように描かれる「ブリュージュ」に、荷風は滅びつつある都市Ⅱ江戸のイメージを重ね合わせていたに違いない。

ところで白秋の「思ひ出」序文「わが生ひたち」（明治四十四年五月）の二章に用いられる「廃市」という造語は、この当時ローデンバツハが、ある程度読まれていたことを前提と

するものであろう。ただし白秋自身が、仏語の原書で「死都ブリュージュ」を読んだわけではない。白秋は、上田敏や荷風を師と仰ぐ「パンの会」に参加し、そこから間接的な影響を受けたと推測されるからである。また白秋には、よく指摘される南蛮趣味という異国憧憬があり、少なくともこの小説の雰囲気を知り得たであろうことは想像に難くない。この点については、國生雅子の論考に詳しい⁵⁵⁾。

では次に問題の「思ひ出」序文「わが生ひたち」第二章を参照してみよう。

私の郷里柳川は水郷である。さうして静かな廃市の一つである。自然の風物は如何にも南国的ではあるが、既に柳川の街を貫通する数知れぬ溝渠のほひには日に日に廃れゆく古い封建時代の白壁が今なほ懐かしい影を映す。肥後路より、或は久留米路より、或は佐賀より筑後川の流れを越えて、わが街に入り来る旅びとはその周囲の大平野に分岐して、遠く近く瓏銀の光を放つてゐる幾多の人工的河水を眼にするであらう。さうして歩むにつれて、その水面の随所に、菱の葉、蓮、真菰、河骨、或は赤褐黄緑その他様々の浮藻の強烈な更紗模様のなかに微かに淡紫のウオタアヒヤシンスの花を見出すであらう。水は清らかに流れて廃市に入り、廃れはてたNogabe(遊女屋)の人もなき厨の下を流れ、洗濯女の白い洒布に注ぎ、水門に堰かれては、三味線の音の緩む昼すぎ

を小料理屋の黒いダアリヤの花に嗅き、酒造る水となり、汲水場に立つ湯上りの素肌しなやかな肺病娘の唇を漱ぎ、気の弱い鷺の毛に擾され、さうして夜は観音講のなつかしい提燈の灯をちらつかせながら、樋を隔てゝ海近き沖ノ端の鹹川に落ちてゆく、静かな幾多の溝渠はかうして昔のまゝの白壁に寂しく光り、たまたま芝居見の水路となり、蛇を奔らせ、変化多き少年の秘密を育む。水郷柳川はさながら水に浮いた灰色の柵である。

白秋の故郷「柳川の街を貫通する数知れぬ溝渠」は、まさにローデンバツハの描く憂愁に閉ざされた「死都」に「廃市」ブリュージュに相当するのである。それは同時に荷風の「冷笑」で述べられた「郷土芸術」という概念に通底するものがある。こうした観点に立つことで、荷風は「ブリュージュ」と江戸を、白秋は「ブリュージュ」と「水の町」柳川を、互いに切り離すことのできない密接な関係がある場所として捉えていたように思われる。また「思ひ出」が発表されて後、白秋は度々ローデンバツハに触れ「白耳義新詩人のものなやみは静かにしてあたたく、芭蕉の寂はほのかに涼し／かはたれのロウデンバツハ芥子の花ほのかに過ぎし夏はなつかし」と歌い、「感覚の小函」では「薄明りの中に翹ばたく白い羽虫の煙のやうなロウデンバツハの神経」(『朱槿』二巻七号 明治四十五年七月)、「昼の思」では「やや疲れたらしいやうなロオデンバツハの物おもひ」(『朱槿』二巻七号 明治四十五年

十二月）と郷愁や悲哀を表現する象徴として、その名を用いている。以来、造語「廃市」は広く使用されることとなり、荷風も「小説作法」（『新小説』第二十五号第四卷 大正九年四月）で、「ローダンバックの『廃市ブリュージュ』と記している。

では福永の「廃市」において、ローデンバックの「死都ブリュージュ」はどのように享受されたのであろうか。まず「廃市」の作中の町は、どこにもない場所として設定された。昭和三十五年六月に単行本化された「廃市」初版後記で福永は、次のように読者へ明言している。

僕は北原白秋の「おもひで」序文からこの言葉を借りて来たが、白秋がその郷里柳川を廃市と呼んだのに対して、僕の作品の舞台はまったく架空の場所である。そのところが、同じロマネスクな発想でも白秋と僕ではまるで違うから、どうか nowhere として読んでいただきたい。

しかし福永は視点人物である「僕」に、「古都ヴェニス」を思わせる掘割が町中に巡らされた「水の町」、「こんな非生産的な、歴史に取り残されてしまったような小さな町」と語らせる。また「廃市」の舞台を「nowhere」としつつも、白秋の「思ひ出」序文に加え、『水の構図 水郷柳川写真集』から得られた光景を、「廃市」の作品背景として「想定」したと福永は後に述べているのである。なお「廃市」は当時NHKによってドラマ化され、婦人雑誌『ミセス』（昭和三十八

年八月号）で「ヘロインの跡をたずねて」柳川 福永武彦作『廃市』より」と題する小特集が組まれた。その記事に福永は、全集未収録の「筑後柳川——作者の言葉——」という短い随筆を寄せている。

『廃市』というのは雑誌に二回あるいは三回続きの予定で書き出した短篇で、九州の田舎町を舞台に、なるべく抒情的な、分りやすい作品にするつもりでいました。ところで私の故郷は筑前の水城や大宰府に近いあたりですが、もう二十数年も九州へ帰ったことがありません。ただ念頭にはいつも去来していましたから、この旧家に筑後柳川を想定しました。この柳川というところには、これまで行ったこともないのですが、これは北原白秋の故郷ですし、『水の構図』と題された柳川写真集は白秋の詩集とともに私の好きな本の一冊です。もし私が白秋に倣うとしたら、当然あの独特の方言を用いるべきでしょうし、また私が実地にその土地を見聞していたら、描写ははるかに微細にわたることになったでしょう。しかし、私は背景として、掘割の多い、或る古びた町を用いただけですから、実際の柳川と掛け離れたものになったとしても、それは寧ろ私の思う壺だった筈です。

もつとも、ドラマの舞台となった柳川を特集する依頼原稿である点を考慮すれば、この福永の言葉をそのまま受け取ることは慎重でなければならない。しかし「背景として、掘割

の多い、或る古びた町を用いた」という点には留意したい。それは荷風や白秋が自作に再三、「死都ブリュージュ」の背景としてあった水都Ⅱ「水の町」というイメージを投影させた方法と共通するからである。一方で先に触れた『死都ブリュージュ』を読む（昭和五十一年十一月）の中で、福永は「廃市」が「死都ブリュージュ」に「似るようなことがあつては困るなど心配した」と回想している。さらにこの文章より少し早く、窪田般彌の新訳が同年六月に出版され、それに触発された形で次のようにも語っている。

私がローデンバッハの名前を覚えたのは遠い昔のこと
で、御多分に洩れず永井荷風の紹介によるものである。
また上田敏の「海潮音」に収められた訳詩一篇^⑤によつ
ても、このベルギイの詩人に対する興味を喚び起した。
たまたま春陽堂文庫に「死都ブリュージュ」の翻訳があ
つて、この小説が荷風の「すみだ川」の粉本をなし
ていることは承知していたが、荷風は荷風、ローデンバ
ツハはローデンバッツハ、あながち荷風がローデンバッ
ハの真似をしたわけではないとしても、私にはローデンバ
ツハの小説の方が「すみだ川」よりも面白かった。／こ
れは戦前の話で、戦後になって私が小説を書き出した頃
には、ローデンバッハは完全に過去の人として忘れられ
ていた。

このように福永はローデンバッハと荷風の作風を截然と分

け、むしろ「死都ブリュージュ」を評価しているのである。福永もまた荷風の「すみだ川」とは異なった「死都ブリュージュ」享受を「廃市」に志向していたと考えられるが、そこで意図したことは何であらうか。

ここにおいて「廃市」の「旧家に筑後柳川を想定しました」とある、福永の言葉の真意を汲み取ることが可能となる。つまり福永は、「死都ブリュージュ」に見られる西洋の人工的で直線的な「石でできた河岸」と掘割を、そのまま日本に映し取ったわけではないのである。例えば柳川に連想されるような自然を残した水辺の掘割や、都会的な発展から取り残された町を設定することで、西洋とは全く異なった日本の風土に、「死都ブリュージュ」を移植しようと試みたのだ。

こうして明治期にローデンバッハがもたらした、「死都ブリュージュ」を原形とする水の町Ⅱ「廃市」という像は、荷風や白秋による西洋的イメージに根差した文学的背景を経て、福永へと受け継がれ、日本風土の中で現代のブリュージュとして新生したのであった。

二、水都の記憶

——柳川あるいは現代のブリュージュ——

「廃市」と「死都ブリュージュ」は、かつて栄えた地方都市が舞台である。窪田般彌訳『死都ブリュージュ』には、教

会や人気がない通り、運河に面した古い家屋、掘割、河岸などの写真が三十五枚挿入されている。また窪田般彌によれば原書にも三十数枚に及ぶブリージュの写真が挿入されており、邦訳の際には「初版の体裁をととのえた新訳を刊行」するよう配慮したという。それは「死都ブリージュ」の序文にもあるように、写真数葉が「この書の事件そのものと結びつく」重要な書割であるからだ。一人の主要人物さながらの「死都ブリージュ」は、そうした書割のなから真の姿を浮かびあがらせてくるにちがいない⁸。

つまり、これらの写真が挿入されることにより、「ブリージュ」の石造りの町並みは、文字テキストのみでなく、写真を通して具体的な映像イメージとしても、読者の視覚に訴える力を発揮するのである。先に引用した『水の構図 水郷柳川写真集』（以下『水の構図』）は、白秋の柳川に寄せる詩歌と水郷柳川の風光を伝えており、「死都ブリージュ」の体裁や書物としての構想と非常に似通っている。両者を目にしてはいた福永は、とりわけ『水の構図』を座右に置き愛読していた。本論で図版を掲げることとはしないが、「水の町」という点だけに注目すると、「死都ブリージュ」の映像とともに文字テキストを鑑賞させるという企図は、柳川の風景と白秋の詩文で構成される『水の構図』と共通するものがある。福永はこの両者を、確実に視野に入れていたのである。

しかし柳川の掘割は「ブリージュ」のように直線的な護

岸は施されていない。むしろ岸辺と水面は鬱蒼と繁茂する植物に覆われ、人の手に寄らない曲線の水路から成り立っている。それは福永の〈廃市〉の描写にも窺える。

この古びた町の趣きは、舟の上から見るとまた一段とすぐれていた。白い土蔵や白壁が夕陽を受けて赤々と輝き、それが蒼黒い波に移って見事な調和を示していた。小舟が横にそれて掘割に入ると、水の上に藻がはびこっていて、その緑色が蒼い水の上に漂うさまが夢のようだった。小舟は明るくなったり暗くなったりする水路をゆるやかに進んで行き、或るところでは柳の枝が水の上に垂れた間を進み、或るところではたくさんの藻が櫓に絡まって

右から「廃市」と「死都ブリージュ」は、「古びた町」そして水の町という類似点はあるものの、水路の造形としては対照的であることが明白であろう。さらにその風景は、もはや両者の関連性を思わせないほど異なるのである。とはいえ明治期から始発する西洋的な趣の水都「ブリージュ」のような水の町に対する文学的憧憬は、「死都ブリージュ」のテキストと写真を通じて継承されてきた。そして、その「ブリージュ」憧憬から生まれたイメージが、荷風にとつては江戸情緒を映す背景となり、白秋には郷土柳川を思い起こす背景となったのである。一方、福永は「廃市」の舞台に、柳川そのものを設定したわけではない。もともと「架空の場所」

として、掴みどころのないイメージの代替物として、「廃市」に柳川という地方都市を選んでいたのである。

ただ福永が写真集『水の構図』で親炙した柳川の風景は、福永自身にとっただけでなく、いわば読者の共感を集め得る日本の風土に根差した原風景たりえるものではなかったろうか。そのような柳川らしい水辺の町が、読者の心中で共有されたとき、そこに立ち現れるのは、現代の変化発展から取り残され滅びつつある水都の姿であるはずだ。そこに小説の舞台となる「廃市」に旧家を設定した、福永の意図を見るべきだろう。だがそれは単に読者がノスタルジーに浸り、過去を想起すること自体を目的としてはいいない。福永が小説世界で目指すものは、無意識のまま放置されたと思われる過去の記憶をたどる行為によって、失われた時を自らの内部に再構築し、「現在」の地盤となる過去を取り戻す過程を描くことである。そのためには、不意に想起される場所、過去の記憶と結び付けられる場所が、小説の構造上、要請されることになるのだ。つまり「廃市」と「死都ブリュージュ」は、現代から取り残された水の町というイメージにおいて、やはり過去の記憶を問い直し、その記憶自体を主題化する福永独自の作品世界が志されているのである。それは決して単なる翻案小説にとどまるものではないのだ。

さて福永は前掲の「筑後柳川——作者の言葉——」において、冒頭で次のように述べている。

私は昔からどういふものか小説の中に「河」を書くのが好きで、題名にも河というのをつけたのが幾つかありまして^①。実際には河のほとりに住んでいたこともないし、また河の眺めが特に印象に残っていることもないのですが。

この発言にあるように、「廃市」が発表される約十年前に、福永は「河」(『人間』昭和二十三年三月)という短編を創作した。「河」は、十年前に初産のため若くして妻を亡くした男性が、その時うまれた息子を長らく親戚に預けていたにも関わらず、突然、手元に引き取ったことから物語が進行する。夕暮れになると少年は、寂しさを紛らわすため一人で河に出かける。河を見つめる度、早くに亡くした母親や、将来を夢想するのが少年の常であった。ところが父親は、母はお前を産むよりも、生きていたかったのだ、お前は望まれた子ではなかったのだと少年に宣告する。しかしこの父親は、実は亡き妻の幻影とともに生き続けたい願望と、少年を息子として可愛がれない苛立ちとの間で、苦悩していたのである。その夜、高熱にうなされる少年を看病しながら父親は一つの決心を固める。やがて息子の病が癒えたと父親は、親子が再び離れ離れになろうとも、自分のように過去に生きるのではなく、未来を信じられるお前だけは「真昼の道」を歩め、と諭したのである。数日後、少年は父を残して「生きているものだけが生きている世の中」へと、河を渡り旅立った。

首藤基澄によれば、「河」で描かれる死んだ「母」をめぐる父と子の葛藤は、福永自身の幼児期の体験と切り離せないものであるという。それは「絵空事の中に盛り込まれた作家の内部の真実」を明らかにすることで、自立を促す「父なるもの」というモチーフが『風土』から『死の島』に至るまでの「作家の主体」として貫かれていることを示唆するものである¹⁰。もちろん作家の内的体験が作品に活かされ繰り返し描かれる場合もあるだろう。しかし、この「河」を「死都ブリュージュ」との関係において読むならば、「廃市」に対する福永の作為が、より鮮明に把握できるとともに、主題化される記憶という観点から「河」を新たに分析することが可能となるのである。

次に引用するのは、別居していた父と暮らせる喜びに胸を弾ませる少年が、いつまでも自分に関心を寄せない父親に不審を抱く場面である。

そして僕が、どのように父親の生活を過去から現在にかけて組立ててみても、僕の貧しい想像の範囲では、この暗い眉と癩癩らしい固く結んだ唇とを持つ中年の男の内に、何が息づいているのかを悟ることが出来なかった。何をそのように考えることがあるのだろうか。薄暗い部屋の中に塑像のように端坐した父親の姿を見ると、それが亡霊でもあるかのようなうそ寒さが、僕の背筋を走るのだった。この人はもう死んでいるのではないだろうか、

時々はそのも思った。父親の放心した容貌には、思考よりも寧ろ、一種の死が、不在が、感じられた。現実から、この世からの、眩暈のような不在……。

「いつも影のようにむかしの死んだ女の姿がゆらめいて」おり、「十数年もの長い間死んだ妻が忘れられない男」、それが少年の父親だった。その一方で少年に対する父親の愛情は、歪んだ形で現れ始める。

——お前、ちよつとこれを着てみないか。／そう言つて父親は箆笥を明けると、中から女物の、それも若い娘が着るようなひどく派手な着物を取り出した。僕はびつくりして父親の奇妙な表情を見詰めた。執念とでもいったような思いつめた峻しさと、ひどく子供っぽいような不似合いな羞恥とが、その表情の中で争っていた。（中略）

な、ちよつと着てみてくれ、いい子だから。父親が懇願して羽織らせたその着物は、少年の亡き母親のものであったのだ。父親は驚きの表情を見せ、憑かれたように少年をじつと見つめる。父親の眼前に立っていたのは、母親に生き写しの少年であった。そして少年はその表情から、父親が「一つの固定観念以外の完全な忘却」に陥り、時間の流れを自らとどめていたことに気づくのである。「僕ではない、僕を超えて、何かを、何か眼に見えぬものを」父親は「暗い、陰森とした瞳」の中に見ていた。この場面は「死都ブリュージュ」の次のような場面と酷似する。

ところである日、奇妙な欲求が頭をかすめ、たちまちその欲求にとりつかれた彼は、ぜひともそれを実現させたいと思った。それはこの衣服の一つを、亡き妻が着こなしたと同じようにジャーヌにも着せて、その姿を見てみたいという欲求だった。すでにもうあんなにもよく似ている彼女、顔がそっくりな彼女に、さらにくわえて、かつてまったく同じ背丈の女にびったりだったのを見ているこれらの衣装の一つを同じように着せてみたい。そうすれば、いちだんと妻が戻ってきたという思いを強くするにちがいない。／ジャーヌがそんなふうに着飾って彼のほうに歩みでてくる瞬間、時間と現実を棄てさり、彼に完全な忘却を与えてくれる瞬間とはなんと崇高な一瞬であろう！

愛妻との思い出を胸に、ブリュージュでひっそり余生を送ろうとしていたユーグだったが、偶然にも妻と瓜二つの踊り子ジャーヌに出会ってしまう。「光をなくした眼」で「人生のかなたを見つめていた」ユーグにとつて、まさしくジャーヌは亡き妻の再来であった。やがてユーグは妻の似姿をジャーヌに認めるだけでは物足らず、どうにかしてより妻と一体化させたい願望に囚われる。ついにその願望に抗えなくなつたユーグは、誰にも触れさせず、独り慈しんできた妻の遺品の一つであるドレスを、ジャーヌの許へ運び込むのである。そしてユーグは恥じ入りながらも「ばかげたことさ、でも見て

みたい……ほんの一分だけでも！」と、ジャーヌに衣装を着てくれるよう一心に乞うのだ。全ては亡き妻の追憶に浸るためであり、一瞬でも妻の不在を忘却するための行動であつた。

このように妻の所持品を一つ残らず在りし日のまま保存するユーグと、「赤い漆塗の小篋」に「珊瑚の玉や翡翠の帶止や小さな鼈甲の櫛」を「貴重な宝物」のごとく密かに隠し持つ「河」の父親は、妻の存在の「不在」ではなく、「不在」の存在をいまだに認めたくないのである。しかし、それら生命のない遺品が醸し出すのは、仮そめの実在性ではない。つまり彼らにとつて色鮮やかな着物や装飾品は、妻の存在感を主張するものでありながら、確かに妻の不在が存在している事実を、却つて明らかにするだけなのである。それでもなおユーグと「河」の父親は、ありえた過去に今も生き続ける妻の姿を求めることによつてのみ、彼らにとつての「現在」を、あるいは瞬間を生きるほかないのである。それゆえ過去に拘泥し、閉ざされた記憶の中に生きる人物にとつて、個人の外に広がる町は、死都もしくは「廃市」でしかないのだ。そこで亡き妻をめぐる夫の行動に見られる類似性に着目すると、福永の「河」は「廃市」以前に書かれた、早い段階での「死都ブリュージュ」受容の現れの一つと考えられる。「河」では、息子の眼差しから父親が対象化して描かれるが、亡き妻を哀惜するあまり過去に囚われ続ける父親の姿は、「死都ブリュージュ」のユーグが意識されていたと見てよいだろう。

ここで福永の「廃市」初版後記を思い出そう。「廃市」という空間は、あくまで「nowhere」として設定された。だが右に指摘したように、「河」に認められるような「死都ブリュージュ」からの直接的影響は、「廃市」には見受けられない。「廃市」という作品は、「ブリュージュ」という都市が喚起する、哀感と懐旧の情に内包された水都のイメージからは一定の距離をとっていた。その一方で「廃市」は、実際の柳川のイメージを前提としながら、それでもやはり柳川ではない水都の記憶をたどるのである。つまり、この小説の場となる「廃市」とは、福永の作品世界の構造に必要とされる記憶と、不意に想起される過去と結びつく柳川という実在する場所（＝現実の喚起するイメージ）との境界で成立するのである。

また「廃市」は福永作品の中で、もつとも広く読まれた小説の一つである。その一因として、この町「廃市」が「神秘的な抒情」を湛え、「多くの読者たちの郷愁をかき立てる一面を持っていたという点があげられるのではなからうか。例えば現在時間を生きる多くの読者が、柳川らしい「廃市」の風景に、かつて訪れた場所であるかのような擬似的感覚を持つとき、その記憶と現実の喚起するイメージが「廃市」という町を形作る。同時にそれは個人の読書体験としてあるだけでなく、視点人物「僕」を通じて、「廃市」で描かれる物語を、読者が追体験できたのではないかと思われる。そして

個々の全く違った現在時間を生きる読者は、個人の裡に沈殿したままの過去と、想起することで（現在）において再構成される各々の多様な過去とに呼応を感じ取るのである。その結果、「僕」の語りによって読者は、想起的過去と（現在）が結びつく非言語的領域、いわば語られない記憶の潜む領域へと踏み込むことが可能となるのだ。福永が「廃市」の視点人物である「僕」に、過去の記憶を問い直させ（現在）を意味づけさせるために、回想という手法で現在時間に沿った叙述をさせない理由がここに窺える。これは「廃市」という作品だけに限られる手法ではないと考えられる。

したがって記憶を主題化するという目的をもつ福永の作品群は、回想形式によってのみ、無自覚のまま隠蔽された記憶を取り戻せるのである。「僕」の脳裏に閃くように想起される過去は、言語化し独白することで捉え直される。それを「僕」自身のために物語ることが唯一、過去に規定される生き方から脱却する視野を開く試みとなるのである。つまり福永が、柳川という日本の風土を連想させる地方都市を「廃市」に着想したことの大きな意義は、個人にとつての古き良き思い出を懐かしむためではないのだ。「廃市」という町は「僕」の現在に至るまでの来歴を、物語り行為によって自己開放するための契機となる風景なのである。すなわち福永は日本風土の中の「廃市」＝現代のブリュージュが、個々の読者によっても再発見されることを企図したのである。

三、想起される〈現在〉

——〈現在〉に生きる過去——

「廃市」は一見「僕」の完結した過去を、十年後の現在から振り返り独白するかのような形態をとる。現在の「僕」は「毎日忙しい事務を執る身」であり、「いちいち昔のことを思い出す必要もなく暇もない」という。しかし「僕」は、大学生のころ卒業論文を書く目的のため訪れた旧家で、最初の夜に聞いた音の記憶から先ず語り始めるのである。深夜ひとり静まった町を流れる河音は思いのほか耳につき、なかなか「僕」は寝付かれない。いつしか夜更け近くとなり、突如どこからか女のか細い泣き声が響いてくるのに気づいたのだという。「廃市」の作品世界は、冒頭このようにして「僕」の十年前の記憶から書き起こされている。

なぜ「僕」は日常生活に埋没しつつあると断りながら、敢えてその多忙な現在から語ることを選んだのであろうか。福永作品で多用される回想形式という手法について、この章ではさらに検討したい。一つの可能性として言うなら、いきなり過去のある時点における印象的な音の記憶から語り始めたりせず、現在時点を示した上で、十年前に遡りかつての体験を語ることもできたはずである。もっとも「僕」は偶然、新聞でその町が火事となった記事を読み、記憶が呼び覚まされたのだと、後に断りを述べる。またその記事を読まなければ

「今更こんな古びた記憶を探りさえもしなかっただろう」という言葉には、毎日の事務に追われる「僕」自身の表層的な現在時間さえも窺える。

しかし町並みが「あらかた焼けた」大火であったとはいえ、地方の「小さな田舎町」の報道が、新聞紙上でそう大きく取り上げられるはずもない。それゆえ「僕」は布石を打つように、重ねて「古びた記憶」に対する無関心を語るのだ。「もう僕はそれを忘れてしまった。青春というものは何と早く過ぎ去り記憶を消し去ってしまうものか」と。この悔恨にも受け取られる言葉こそが、その実「僕」の記憶が既に完結した過去ではないことを物語っている。それを敢えて「古びた記憶」だと言い切ることで、「僕」は過去と今現在を切り離すことができていたのだと、述べているのに他ならない。実際「僕」は町の名前を新聞の雑報欄に認めただけで、ほんの数秒前の現実であるかのように、町に関わる記憶を思い起こせるのだ。結局、冒頭のように過去を語る「僕」は、その記憶に無関心でありたいとする一点において、仮にそれが深層意識下であろうとも、却って過去の記憶に囚われ無関心ではいられないのである。

ここで従来の作品分析について、改めて確認と考察を行いたい。「廃市」は、清水徹により「アンドレ・ジイドの『狭き門』の人物配置になぞらえるような、『愛の三角形』の構図が当てはまると指摘されている¹⁸⁾。それはアリサと郁代、

ジュリエットと安子、ジェロームと直之の類縁関係から、彼らが「つくりだす謎めいた悲劇的三角形を、語り手「僕」がどのように発見し、推理していったか」という点を、「廃市」に置き換えて読み取るうとするものである。またこの《愛の三角形》の一頂点には、福永の「永遠なもの、純潔なもの」に対する「芸術志向というベクトル」があるために、通常の三角関係とは異なる複雑な構造を抱えているという。

一方、その構造について首藤基澄は「郁代、安子の姉妹と直之の愛のうたでは決して終っていない」とし、寺に引き籠った妻の郁代からは得られない安らぎを求めて、旧家を出た直之と共に暮らす女性「秀」に着目する¹³。「秀」は直之が「今でも私は、郁代を誰よりも愛しています」と「僕」に明言するのを聞いても、「わたしにはそれでもいいんです。暫くでもこうしてお側にいられば」と穏やかな声で真摯に答える女性である。直之もまた「秀」を「家庭的な、母親のような、やさしい女」と捉え、次のように言葉を続ける。

私は秀と一緒にいれば子供のように甘えて、安心して心を休めることが出来ます。この女は決して気位が高くもなければ、ありもしない幻影を描いたりはしません。今日一日が幸福ならそれで満足なのです。私たちは芝居の稽古を仲よくやりました。こうしていつまでも暮せるものではないことは二人とも知っています。しかしそれどうして悪いんです？

「滅び」の時を意識しながらも、「秀」は直之をどこまでも受け入れ、直之は「秀」に許されるがまま、ただ徒に「時間を使い果たして行く」のである。そこで首藤基澄は「秀の無私の愛」が、清水徹の「愛の三角形」からは零れ落ちるものだと論じた。しかし直之と「秀」の刹那主義ともいえる愛は、「三角形」の構図に収まりきらないだけでなく、清水徹の述べた「芸術志向というベクトル」さえも、直之自身の言葉によって裏返されるのである。

芸術というのは、芸術上の目的を追っているということでしょう。ところが此処では、そんな目的なんかない、要するに一日一日が耐えがたいほど退屈なので、何かしら憂さ晴らしを求めて、或いは運河に凝り、或いは音曲に凝るというわけです。人間も町も滅びて行くんですね。廃市という言葉があるじゃありませんか、つまりそれです。

一年中で町が最も活気づくのは水神様の祭である。町の人々は一角に芸事に通じている。この祭には船舞台が設けられ、「船舞台に出る人はつまり極め付き」の演技を披露できるほどの腕前である。その特殊な時間と空間の中で、住民は三日間だけ美しく時間を浪費することが許される。直之の言葉にあるように、芸事は不可避免的に非経済的行動へと結びつくからである。また直之は町と住人について次のようにも語る。

町の人たちも、熱心なのは行事だとか遊芸だとかばかり

で、本質的に頽廢しているのです。私が思うにこの町は次第に滅びつつあるのですよ。生氣というものがない、あるのは退屈です、倦怠です、無為です。ただ時間を使果して行くだけです。

つまり町全体が一年に一度、芸事に殉じる祭りという町の死を繰り返すのである。しかし「滅び」と「頽廢」に囚われた直之は、もはや祭りの時間から抜け出せない。それは決して純粹な「芸術上の目的」からではなく、芸事に専念することでのみ瞬間を蕩尽するという、直之なりの存在論なのである。「意志だけでは動かしがたい」「初めからそうきまりきっているような」廃市の住人であるかぎり、やがて日常の時間の流れからも降りてしまうほかない人物が直之なのである。

ここで「廃市」と呼ばれる町と、この頽廢的人物像からは「死都ブリュージュ」が思い起こされる。三角形や多角形の構図で説明しつくせない人物像に、「死都ブリュージュ」を参照することで、新たな糸口がつかめるのではあるまいか。まず福永は「廃市」の視点人物に、町の外から訪れる「僕」を配した。語られる当時の「僕」は若く「正義感に満ちた大学生」である。他方ユークは亡き妻への想いを弔うために廃都「ブリュージュ」に身を落ちつけている。「ブリュージュ」の住民から見ユークは異郷の人であり、過去に失われた愛に拘束されている点において、十年前を回想する《現在》の「僕」と共通している。しかしながら、福永がユーク的人物

像を振り当てるのは、「僕」ではなく直之の側なのである。

直之の妻、郁代は生きているが心理上のすれ違いから別居しており、直之が本当に愛しているのは妹の安子なのだと信じ込んでいる。ユークの場合は死によつて妻と隔てられたのであり、別離の理由や死別生別の差異はあるものの、直之にもまた、かつての最愛の妻が不在であるという事態は共通する。そしてユークは不在の妻のその形代として、心の伴わないジャーンヌを囲う。その生き方は、直之が「秀」との暮らしに見出す慰めと通底するものである。事実「私は秀と一緒にいる時に、まるで家庭の中にいるような、安らかな、落ちついた気持ちでいられます。それで心の中では、恋人のようにに郁代のことを考えている」と述べる直之は、諦念から過去に生きるユークの姿を写し取ったかのようなのである。

だが、「秀」は踊り子ジャーンヌのように社会的に虐げられた女性として位置づけられているが、ジャーンヌの悪意のこもった駆け引きある従順さとは違い、ひたすら直之を想う献身的で対価を求めない「無私の愛」を抱く女性として描かれている。この点において直之が郁代を想つていようと、安子を想つていようと、「秀」からすれば想いは三角形でも多角形でもなく、直之へと伸びる単なる直線ではないのだ。ここに福永作品で反復される愛の不条理・不可能性というテーマを見ることができる。

総じて福永の描く登場人物は、その想いの向きを図式化す

るなら、誰もが自分の確信する方向へと、想いの直線を延ばし続ける。福永はそれらの人物の想いの直線を、どこかで誰かの直線と交差させ、いつか重なり合い一つの点となる可能性を模索していたのではないだろうか。つまり愛の不可能性と呼ばれる、何も変わらず変えようとしな一方通行の直線を幾度も描きながら、その想いの直線を無理にでも折り返してしまえるような人物、例えば「風のかたみ」（昭和四十一年一月〜四十二年十二月『婦人之友』連載）における「楓」のような社会的階層に制約されず愛に生きる女性像¹⁴を、福永は創造しようとしていたようにも思われる。さて「死都ブリュージュ」では、ユージュが妻の記憶を冒瀆するジャヌに我を忘れ、怒りに任せて絞殺してしまう。このような破滅的結末に対して、「廃市」の直之には、自身をよりよく理解する静的な女性Ⅱ「秀」を配することで、福永は自己消失にいたる直之の孤独な魂を救おうとしているようにも窺えるのである。

ところで「死都ブリュージュ」は『BRUGES-LA-MORTE』が原題である。ここに含まれる「LA-MORTE」という単語には「死んだ都市」と訳す以外に、「死んだ女」という意味も込められているという¹⁵。「死都ブリュージュ」において、それはユージュの亡き妻と、殺された形代ジャヌにあたる。一方「廃市」において精神的に死んでいるのは、郁代と安子であり、秀は合意の上で直之とともに心中し「死んだ女」と

なる。このような多重に抽象化された意図の中で、福永はこれ以降の作品においても、中心テーマに関わるような人物を抽出していく。そして他でもない福永作品として、それらの人物の魂を揺さぶる確かな感覚を証明する手立てとしてある、内的現実¹⁶に基づいた愛が模索されるのである。こうして「河」（昭和二十三年）において初めて試みられた「死都ブリュージュ」受容は、改めて「廃市」（昭和三十四年）にその構想背景を取り込むことにより、類似点のみならず「死都ブリュージュ」から一定の距離がとられていることが理解されるのである。

しかし忘れてならないのは、「廃市」は「僕」の語る回想をもとに、創作された小説であるということだ。十年後いまだ直之の年齢を追い越した「僕」は、次のように考える。

海の彼方の詩人が、どのような人生を送りどのような作品を書いていようと、また僕がいかに独創的（と信じていた）この詩人の研究をしていようと、それは僕自身の人生とは関りがなかった。今の僕から見れば、つまらない論文に熱中していた僕は、何と人生の本質から遠く離れたところにいたことだろう。そして僕は返らぬ後悔のようなものを感じないわけにはいかない。

「僕」は直之の死を「僅かに三十歳くらいで、人生に疲れたなどと言えるものだろうか」と自分に問いかけながら、「未知と期待と幻想とに充ちた未来」に気を取られ、直之の本心

にも、自分自身の本心にさえも気づけなかったという。しかし「返らぬ後悔」によって隠蔽された「僕」の過去は、想起されることにより再び〈現在〉に息づくのである。次に引くのは、直之の死後、安子が「僕」に語った直之（Ⅱ兄さん）への思慕である。

昔からわたしも兄さんが好きでしたから、お姉さんと結婚するときまつて、わたしはとても悦んで、兄さん兄さんと付き纏っていました。お姉さんは昔ふうで、引込思案で、兄さんと一緒に舟に乗ったりなんかはしません。わたしはおてんばだし、その頃は無邪気だったから、しよつちゅう兄さんと遊びに出掛けたりしていました。すると人の口がうるさくなつたんです。こんな町では、誰でもそういうことにはとても敏感なんです。そしてお姉さんがそれに気がついて、邪推したんです。

あくまでも安子は、直之に対して抱いた想いを「無邪気」な好意であつたと語っている。そこで「僕」は直之の本心とともに、安子の本心に、はたと思い当たる。実は直之が愛した人物は安子であり、「安子さんだけがそれに気がつかなかった、或いは気がつこうとしなかったのではないだろうか」と「僕」は考えたからである。そしてこの回想から得られた推測により、「僕」もまた安子と同様に幼く、安子を愛していたという事実。「気がつかなかった、或いは気がつこうとしなかった」のたとえよく自覚できたわけである。

つまり無意識のうちに「僕」の愛は、言語によって明確に意義付けることが回避されていたのだ。しかし回想形式によって立ち現れる過去のイメージを介して、非言語的領域Ⅱ語られない記憶の潜む領域に沈んだ「僕」の記憶は浮上し、〈現在〉に想起させられたのだと考えられよう。それは通常は焦点化されない自己内部に折り重なる時間と記憶の蓄積したイメージを、反芻し賦活する機会が不意に得られた時でもある。その時こそ、過去が〈現在〉において取り戻せるのである。同時にそれは、解き放たれた過去によって、現状を変貌させる〈現在〉を成立させることを意味する。したがって日々追われる生活から、失われ消え去ろうとしている記憶に眼を向ける瞬間をもった「僕」は、その記憶を言語化し独白することにより、想起された〈現在〉に過去を再構築することができたのである。それは「僕」にとつて、過去から〈現在〉を展望する視点の獲得であつたといえる。

もつとも「僕」が彼女を愛しているからといって、もう一度この夏を初めからやり直すことは出来はしない」が、想起する痛みを繰り返し、その苦い想いと引き換えに、再び「僕」は安子と二人で出かけた夕涼みの小舟に帰り、町をめぐる緑の運河とその河音に耳を澄ますことができるのだ。そしてたとえ完全に分かれたれた「僕」と安子の人生であつたとしても、「僕」は想起される〈現在〉の中で、「この夏」の安子に、何度でも出会えるのである。

おわりに

以上「廃市」について、ローデンバッハの「死都ブリュージュ」を視野に入れ考察を進めてきた。これによって従来の指摘にある白秋の「思ひ出」序文「わが生ひたち」や、ジッポの「狭き門」との比較考察のみでは捉えきれない作品成立の背景が、多少なりとも明らかになったと思う。そこには、明治期に西洋から輸入され、受け継がれた一種の文学的背景ともなる水の町＝水都のイメージの継承が指摘できる。しかし福永は、それに加えて『水の構図 水郷柳川写真集』を援用しつつ、「ブリュージュ」のような西洋的イメージをもつ水都を、日本的風土へと移植し、独自の「廃市」＝現代のブリュージュとして提示して見せた。

さらに「廃市」以前にも、「河」という作品が「死都ブリュージュ」受容の一例として試みられていることを指摘した。この「河」は「死都ブリュージュ」からの直接的影響が顕著だが、「廃市」の場合はもう少し複雑で、「ブリュージュ」という都市が喚起するイメージからも一定の距離をとる。もとより「廃市」は「nowhere」として設定されたというが、柳川という実在の場所が呼び起こす日本的風土に根差したイメージを、福永は巧みに利用する。これを通して個人の体験と結びつく「廃市」の具体像を、読者に想起させるのである。よって読者は「僕」と同様に過去の記憶を総体化し、その過

去によって形成される「現在」を追体験することになるのだ。付言すると、ここでよく用いられる回想形式は、本稿で触れた「河」（昭和二十三年）だけでなく、「草の花」（昭和二十九年四月）、「秋の嘆き」（昭和二十九年十一月）、「見知らぬ町」（昭和三十二年）、「風花」（昭和三十五年）など、「廃市」（昭和三十四年）以降も描き続けられる。ただし、それらの作品は登場人物が思いがけず立ち現れる過去のイメージに、拘束され受動的にならざるを得なくなることを出ししようとするわけではない。「廃市」の「僕」が自己内部に堆積した過去を語ることで安子への愛を自覚したように、この一連の作品は、現在時間の地盤となる過去と、想起される「現在」とを結合させることが志向されている。いつしか封印されてしまった記憶の意味を問い直し、想起される過去と往還する「現在」を作中人物に見出させることが、回想の目的であったと思われる。この点において、福永作品に窺える回想形式という手法は、全面的に過去に従属される逃避としてあるのではなく、現在時間に対する抗いであり、流動的かつ自発的な機能を発揮する物語り行為であった。

こうして福永は後の作品においても、過去の中に生きる「現在」を繰り返し描き、「僕」や直之的人物の自己の在り方について問うことをやめない。なぜなら想起される過去の記憶に立ち会い、語りえぬ過去の記憶を取り戻すこと、それこそが福永作品のライトモチーフとして位置づけられるからであ

る。よって記憶と時間は、作中人物が「現在」に想起される過去を把握することで、「現在」時点から展望する可能性として主題化される。このような福永作品における反復する記憶と時間が果たす役割について、さらに詳細に分析し今後も考察を深めていきたい。

注

- (1) 首藤基澄『『廃市』の愛の構図』『方位』創刊号 昭和五十五年九月
- (2) 中島国彦「水の構図・意識の構図——『廃市』の周辺」『高原文庫』第二号 福永武彦特集号 昭和六十二年七月
- (3) 古閑章『『廃市』の世界』『方位』第十二号 平成元年三月
- (4) ジョルジュ・ローデンパツハ著 窪田般彌訳『死都ブリュージュ』(昭和五十一年六月 冥草舎)
- (5) 國生雅子「白秋「わが生ひたち」の世界——「廃市」とは何か——」『近代文学論叢』第十七号 平成三年十二月
- (6) 「黄昏」を指す。
- (7) 江間俊夫訳(昭和八年 春陽堂)の『死都ブリュージュ』のことである。
- (8) 窪田般彌「あとがき」注(4)に同じ。昭和六十三年三月に岩波文庫へ収録された窪田般彌訳『死都ブリュージュ』にも、三十五枚の写真が確認できる。
- (9) 「河」「人間」昭和二十三年三月、「心の中を流れる河」『群

像』昭和三十一年十一月)、「忘却の河」(『文芸』など七社へ一章ごとに発表した連作。昭和三十八年三月〜十二月)の三作品である。

(10) 著者不明(「ヒロインの跡をたずねて」柳川) 福永武彦作『廃市』より『ミセス』昭和三十八年八月号

(11) 首藤基澄「福永武彦の「父なるもの」——「河」を中心に——」『近代文学論集』第十六号 平成二年十一月

(12) 清水徹「解説」 福永武彦『廃市・飛ぶ男』(昭和六十二年十二月 新潮社)

(13) 注(1)に同じ。

(14) 稲垣裕子「福永武彦『風のかたみ』論——「姫君」像を越えて——」『百舌鳥国文』第二十号 平成二十一年三月

(15) 田辺保『『死都ブリュージュ』について』 田辺保・倉智恒夫訳『フランス世紀末文学叢書八／死都ブリュージュ・霧の紡車』(昭和五十九年七月 国書刊行会)

【付記】北原白秋「わが生ひたち」の引用は『白秋全集 二』(昭和六十年 岩波書店)、永井荷風「冷笑」の引用は『荷風全集 第四卷』(昭和三十九年 岩波書店)、福永武彦「河」の引用は『福永武彦全集 第二巻』(昭和六十二年 新潮社)、「廃市」の引用は『福永武彦全集 第六巻』に拠る。ただし旧漢字は作風を損なわないもの限り、新字体に改め、ルビは省略した。

(いながきゆうこ／大阪府立大学院博士後期課程)