

## 「喪失」の表象のネットワーク — 『死の島』 のカタカナ使用とフォークナー・原爆文学 —

西岡 亜紀\*

### はじめに

20世紀は、総力戦と大量無差別殺戮にあけくれた時代である。二度の世界大戦をはじめとして、すべての国民と国土を巻き込んだ戦いが、世界の各地で繰り広げられた。ほとんど必然性も予告もなく突然、愛する者の生命や健康が奪われる。戦勝者／敗戦者、侵略者／被侵略者と、さまざまな立場の違いはあったが、そうした状況のなかで広く共有されたのは、「喪失」という体験であったと言えるだろう。文学者たちもまた、その「喪失」の渦中にいた。したがって、20世紀の文学は多かれ少なかれ、この「喪失」に伴う悲しみを受け止めるものでなければならなかった。自ずから、その「奪われたもの」「失ったもの」(またはそれを「乗り越えるもの」)の表象を模索する必要があった。敗戦国であった日本は、なおさらそれを強いられる<sup>(1)</sup>。

福永武彦(1918-79)の『死の島』(1971)は、その20世紀最大の悲劇ともいべき核の問題を主要なテーマとした小説である。この小説の舞台は、1954年の東京と広島である。敗戦から9年を経た東京で暮らす一人の被爆者の女性とその女友達との広島での自殺を軸として、それに先立って彼女たちの周辺に起こった出来事を、多層的な視点や時間のもとに描いている。この小説には、時間の錯綜、視点の移動、「内的独白」、作中小説な

ど、多様な小説形式が試みられており、発表当初よりその形式の緻密さは着目されてきた。また、それらの形式の多くは、ジッド、ジョイス、フォークナーなど1920年代初頭の西洋のモダニズム文学において「喪失」体験を背景に生まれた手法の摂取であることが確認できる<sup>(2)</sup>。

本論文では、そうした「喪失」の表象の一形態として、福永が『死の島』において被爆者の語りの表象に用いられたカタカナ(厳密に言えば、漢字・カタカナ交じり本文稿で筆者が用いる場合は、平仮名との差を意識して「カタカナ」と記す)について考察する。『死の島』のカタカナ使用に関して福永自身は、ウィリアム・フォークナー(William Faulkner, 1897-1962)の文学におけるイタリック体の使用を意識したことを明かしている。まずその関係性を、福永、フォークナー双方のテクニクを分析しつつ検証、『死の島』のカタカナ表記の背景の一つを考察する。また、福永自身は明示していないが、カタカナが選択された背景として、先行の原爆文学の表象とのつながりにも触れる。

こうした考察を通して、『死の島』における被爆者の語りに、モダニズム文学や他の原爆文学といった先行の「喪失」の表象が取り込まれている様相を明らかにできると考える。また、そこに、戦争や紛争などによる異なる文脈の他者の「喪失」の体験とその表象が、別の書き手の「喪失」のなかに再生し、共鳴していく様相を浮き彫りにするのが、本稿の目的である。

\* 東京経済大学特任講師  
お茶の水女子大学比較日文学教育研究センター客員研究員

## 1. 『死の島』執筆前後の日本語表記

『死の島』は、1971年に刊行された小説である。『文芸』誌上に、1966年の1月号から1971年の8月号まで、断続的に56回連載され、連載終了年のうちに単行本上・下二冊本として刊行された。着想は少なくとも1950年頃からあり、1953年11月に、原型となる短編「カロンのはしけ舟」を『文学界』に発表したものの、その後逡巡し、20年近くを経てようやく完成に至る<sup>(3)</sup>。着想から熟成の期間まで含めると1950～1970年という広い範囲の日本語表記を問題にする必要があるが、実際に雑誌連載が始まってテキストが確定したのは1960年代後半なので、ここでは、60から70年代の日本語表記を基準に話を進めていく。

例えば、『死の島』が書かれた当時の一般的な日本語表記の一例として、加藤周一（1919－2008）が1969年に書いた文章を、以下に引用してみよう。加藤は福永と同世代で教育環境も近く交友関係も深かった。似通った知的背景を持つ人物である。ゆえに、福永武彦にとってスタンダードな文体を把握するという意味では、好例である。

幕が降りると、我にかえる。あるいは、半ば我にかえりかけたところで、家路に就く。芝居の小屋の外には、東京の下町の雑踏があり、ニューヨークの夏のむし暑い夜があり、ヴィーンの舗道に降りしきる雪がある。私は見てきたばかりの芝居について考え、連れがあれば、喋り、なければ自問自答する<sup>(4)</sup>。

ここで用いられている文字は、漢字、平仮名、カタカナの3種類である。基本的には表語文字である漢字と表音文字である平仮名の組み合わせによって文章が構成されており、「ニューヨーク」「ヴィーン」などの外来語の表記にカタカナが使用されている。なお、ここには出てこないが、カタカナはオノマトペの一部の表記に用いられるこ

ともある。これは、戦後の教育のなかで普及し定着してきた表記法であり、今日に至るものでもある。つまり、『死の島』が書かれた当時のスタンダードな日本語表記は、私たちの現状とほぼ同じであると言ってよい。

ただ、福永武彦は、戦前の教育も受けている。戦前には上記の表記法とは異なるカタカナの用法もあったので、福永にとっての表記法を分析する場合は、戦前と戦後の二つのスタンダードを確認しておく必要がある。ここでまず、野村剛史「カタカナ 発生から現在までの使われ方」<sup>(5)</sup>に添って、日本語表記におけるカタカナ使用の歴史的経緯を、ごく簡単に整理しながら、戦前のスタンダードを考察していく。

まず、カタカナは、古代に漢籍訓読の助けとして生まれた「ヲコト点」「テニヲ八点」を起源とする。その後、院政・鎌倉期になって和漢混淆文と呼ばれる大量の音読み漢字とカタカナから構成される文章が現れる。また、この時期には一方で、漢字平仮名交じり文も存在し、使い分けられていた。このように、平仮名とカタカナは、それぞれ別個に漢字と結びついて使われるというのが本来の使い方であった。やがて近世期になると、徐々に平仮名文中にカタカナが交ざる表記が現れるようになる。そして、明治期には、漢字・平仮名・カタカナの3種類の文字の交ざった、今日のものに近い表記法が現れる。

ただし、明治期には、新聞・雑誌・読み物などに使われる平仮名文が中心の大衆向けで商業的な文書と、カタカナ文が中心の法律文・官報・学問書などの「士・知識人」を対象とする文書といったすみわけが、まだあった。また、カタカナが「士・知識人」を中心にしていたというこの流れを受けて、国家意思が徹底的に貫かれ、高等教育をうけた士官（いわば「士」と「知識人」の相方を兼ね備える存在）が発信者となった軍隊では、一貫してカタカナ文書が作られたようである。

こうした歴史的経緯を踏まえて、福永が教育を

受けた昭和初期から戦中期（1930～40年代）の表記法におけるカタカナの位置づけを考察してみよう。まずそこには、江戸期から続く平仮名中心文書＝大衆・商業的、カタカナ中心文書＝エリート・体制的という構図があった。一方で、軍事政権の勢力が高まったこの時期ゆえに、カタカナ文書は、軍隊の統制言語として大衆に広く発布される（行き渡らなければならない）ものともなる。このようにして、庶民言語としての平仮名中心文と統制言語としてのカタカナ中心文が混在しつつ大衆の間に受容されていくという表記に関する多言語的な状況が、一時的に生まれたと考えられる<sup>(6)</sup>。また、福永のような知識人の場合には、そこに知識言語としての漢文由来のカタカナ文書や古典仮名文書などが加わり、平仮名とカタカナの役割を単純には選別できないような、さらに多言語的な状況が生まれたと推測できる。少なくとも、スタンダードな表記法が設定しにくく、状況に応じて使い分ける状態であったと言えるのではなかろうか。

このことから、『死の島』におけるカタカナ使用は、戦前の多言語的な状態を前提としたものというよりは、戦後になってある程度統一された『死の島』執筆当初のスタンダードな表記法を前提とし、それに対する異質な「文体」として用いられたと見るのが、妥当ではないかと考える。

## 2. 『死の島』におけるカタカナの使用～「内部」～

『死の島』のなかで、カタカナが特殊な用いられ方をするのは、「内部」と題される断章である。この断章は「内部A」から「内部M」まで全体で13章ある。語り手の「わたし」が同居人の「綾ちゃん」とともに死を選ぶ直前の一日の「わたし」の想念が、ほとんどむき出しで脈略もなく、延々と語られる<sup>(7)</sup>。この「わたし」の内的独白は、漢字・平仮名・カタカナの3種が混合したもので、いわば当時の日本語として一般的な表記である。

一人称の「わたし」が綾子や相馬との過去の出来事に思い巡らしながら語っていたかと思うと、いつの間にかそこに漢字・カタカナ交じり文<sup>(8)</sup>の語りが滑り込む。視点は三人称「彼女」に移り、意識は1945年の被爆直後まで遡り、被爆した女性の語りが展開しはじめる。例えば、次のようにである。

この時間の中に終りは常にあり、そこに向けてわたしたちは歩きつつある、いや反対に、終りの方がわたしに向けて歩いて来つつあるということわたしはどうから知っていたのだ。或いは終りというものが分断され細分されてわたしを囲む時間の中に充満し、それが次第に濃く次第に厚くなるのをじっと待っているだけだということ。まるでわたしの吸っている空気のように。私を囲んでいる夜のように。

コレハ夜デハナイ、シカシコレハ昼デモナイ、ト麻痺シテシマッタ知覚ノ中デ彼女ハボンヤリト考エタ。モウ昼トカ夜トカイウ区別ガナクナッテシマイ、昼ノ中ニバケツノ水ヲプチマケタヨウニ夜ガ溢レテイテ、空一面ノ真黒ナ雲ノ間カラ、大粒ノヤハリ真黒ナ雨ガ音ヲ立テテ地上ニ降り注イデタ。地上モ暗ク霧ノヨウニ煙リ、ソノ曖昧ナ視野ノウチニ彼女ガ嘗テ知ッテイタ筈ノ風景、昼ノ風景ハ、ドコニモ見ラレナクッタ<sup>(9)</sup>。

『死の島』という作品全体の中で漢字・カタカナ交じり文が使用されている部分は、筆者が確認する限りでは、19か所である。一つの塊が比較的長く、なかには複数ページに渡って漢字・カタカナ交じり文が続くところもある。該当箇所を分析してみると、少なくとも以下のような共通点がある。

- ①語りの視点が「彼女」という三人称
- ②語られるのは、1945年8月の被爆直後の広島的情景

③語りは混濁し錯乱し、狂気の相を帯びている（引用の下線部）。例えば、別の箇所から引用すると、次のような叙述がある。

スツカリ麻痺シテシマッタ彼女ノ知覚ノ中  
 デハ、自分ト外界トノ区別モマタナカッタ。  
 （中略）アタリハカット照リツケル日射<sup>ヒザシ</sup>ノ中  
 デ燃エ上ッテイタガ、シカシサツキハ黒イ雲  
 ガ隙間ナク上空ヲ覆ッテイタシ、ソノ前ハ寒  
 イ冷タイ凍リツクヨウナ雨ガ降ッテイタシ、  
 一体晴レテイルノガ本<sup>ナ</sup>ノカ雨ノ方ガ本<sup>ナ</sup>  
 ナノカ、今ハ夏<sup>ナ</sup>ノカソレトモ冬<sup>ナ</sup>ノカ、此  
 所ニイル自分ガ本<sup>ナ</sup>ノカソレトモ本<sup>ナ</sup>ノ自  
 分ハドコカ別ノトコロニチャントシテイルノ  
 カ、ソレガモウ分ラナカッタ<sup>(10)</sup>。

昼と夜、自分と外部との区別がつかない。晴れているのか雨なのか、季節はいつなのかといったことも不確かで、さらには、自分という存在自体も定かではない。存在が根底から揺るがされている状態である。また、そのように精神が混濁した状態のなかで「オ水。オ水ヲ」と求められながらもついに与えることができぬまま死なせてしまった「女ノ子」とのエピソードや、医師の手伝いをしながら多くの死者を送ったエピソードなども語られる。被爆直後の惨状のなかで「彼女」が通常ではありえない体験を強いられ、徐々に意識が混濁していく様子が描かれる。

そしてそれが、「わたし」という一人称の「わたし」のなかにあって「わたし」には捉えきれない存在を浮き彫りにしていく。つまり、通常の記事と漢字・カタカナ交じり文とを使い分けながら描くことによって、「わたし」の意識の奥にあって「わたし」自身にも統御不可能な別の人格が表象されているのである。

なお、漢字・カタカナ交じり文が使われるのは、「内部」という断章の一部に限られるので、『死の島』のテキスト全体のなかに占める割合としては

小さい<sup>(11)</sup>。

### 3. フォークナーのイタリックとの関係—カタカナを用いる背景①—

このカタカナの使用については、福永自身がフォークナーの内的独白におけるイタリック体を意識していたと述べている。例えば晩年に書いた「フォークナーと私」という批評のなかで福永は、フォークナーが自分に与えた方法的な影響を明かしている。「大ざっぱに言って、一、時間の問題、二、作中人物の視点の問題、三、イタリック体の問題、四、「ヨクナパトーファ」の問題、と少くともこれだけは私が常に烈しく関心を抱いて来たところだった」<sup>(12)</sup>と述べたうえで、それぞれの方法的特徴と自分への影響をまとめている。そして、この文脈で、イタリック体と自らの小説におけるカタカナの使用について、次のように述べた。

イタリック体というのは、一般的には内的独白や意識の流れを描くのに用いられている。しかし内的独白のために必ずしも活字を変えろとは限らないので、それをわざわざイタリック体にして地の文と区別して見せるというのは、或る意味ではフォークナーの親切である。普通の活字を使って意識を描写し、それが客観的な描写の中に混っていれば一層難解なのだから。しかしフォークナーの用いるイタリック体はそれだけでなく、意識の内部に入って来る他人の話とか、過去の情景とか、良心の声とか、いろいろ複雑な仕掛になっている。私はイタリック体に相当する部分に片かなを用いて、「夢見る少年の昼と夜」（一九五四年）とか、「影の部分」（一九五八年）とか、「飛ぶ男」（一九五九年）とか、「告別」（一九六一年）とかを書き、一方に句読点なしの平がなを用いて「形見分け」（一九六一年）を書いた。（中略）「死の島」の中では、女主人公の長い内的独白の中に過去の情景が

(客観的描写によって) 浮かんで来る場合にだけ、やむを得ず片かなを用いた。それが効果的だったことには自信がある<sup>(13)</sup>。

上の福永の解釈では、フォークナーのイタリック体の使用には、少なくとも二つの方向性があるとしている。一つは「内的独白や意識の流れを描くのに用いられている」という用途である。モダニズム文学において新たに試みられた内面の描出を、表記を変えることによって記号化するというものである。もう一つは、下線部に述べてあるような、「意識の内部に入ってくる他人の話とか、過去の情景とか、良心の声」といったものの表象である。いわば語りの視点や時間や心理的なモードの切り替えを示唆するという用途である。そして、福永は後者のほうに、フォークナーの独自性を強く見出しているようである。

福永の解釈を確認するべく、フォークナーのイタリック使用の一例として以下に、『響きと怒り』*The Sound and the Fury* (1929)においてイタリック体が用いられた一場面を引用してみる。

He was as crotchety about his julep as an old maid, measuring everything by a recipe in his head. There was only one man he ever gave that recipe to; that was” we did how can you not know it if youll just wait Ill tell you how it was it was a crime we did a terrible crime it cannot be hid you think it can but wait Poor Quentin you ve never done that have you and Ill tell you how it was Ill tell Father then itll have to be because you love Father then well have to go away amid the pointing and the horror the clean flame Ill make you say we did Im stronger than you Ill make you know we did you thought it was them but it was me listen I fooled you all the time it was me you thought I was in the house where that damn honeysuckle trying not to think the swing

*the cedars the secret surges the breathing locked drinking the wild breath the yes Yes Yes yes “never be got to drink wine himself, but he always said that a hamper what book did you read that in the one where Gerald’s rowing suit of wine was a necessary part of any gentlemen’s picnic basket” did you love them Caddy did you love them When they touched me I died*<sup>(14)</sup>

まず、フォークナーのイタリック体の形式を、簡単に確認してみよう。標準的な表記で書かれた地の文の途中に、突然斜体が現れる。そこでは表記を単に斜体にしてあるだけでなく、コンマ、ピリオド、疑問符、アポストロフィなどの一切の表記記号も省いている。つまり一切の区切れがない表記となっているのだ。こうした表記の切り替えにより、地の文の語りとイタリックの語りとは、記号的により分けられることになっている。

では、内容の分析に移る。まずここでイタリック体で書かれた部分は、基本的には、クエンティンという男性の内的独白である。妹のキャディの処女喪失の観念に取りつかれたクエンティンの、いわば妄想とも言えるような激しい思い込みが一気に溢れ出すという、有名なくだりである。下線部 “*we did how can you not know it if youll just wait Ill tell you how it was it was a crime we did a terrible crime it cannot be hid you think it can but wait*” のように、息つぎのない文章によって、クエンティンの想念は止まることなく露出している。一方で、この青年の内的独白に差し込むように、他者の声が挿入されている。例えば、波線部 “*Poor Quentin you ve never done that have you and Ill tell you how it was*” という部分である。これはクエンティンの意識のなかに入り込む妹キャディの声と解釈できる。そしてこちらは、福永が「フォークナーと私」のなかで「意識の内部に入ってくる他人の話」という、内的独白とは別物として挙げているイタリック体のもう一つの用法に相当するも

のと言えるだろう<sup>(15)</sup>。

ではこれを、『死の島』におけるカタカナの使用と照応してみる。先の章でも確認したように、『死の島』の「内部」では「わたし」という女性の内的独白が通常の表記法で描かれており、そこに「わたし」にとっての過去に属する原爆投下後の情景が、漢字・カタカナ交じり文を用いて描かれる。「わたし」にとっては他者である三人称「彼女」の語りである。これは、先に引用した福永自身の「フォークナーと私」のなかの「女主人公の長い内的独白の中に過去の情景が（客観的描写によって）浮かんで来る場合にだけ、やむを得ず片かなを用いた」という福永自身の説明とも合致する。いわば『死の島』において福永は、自ら指摘したフォークナーのイタリック体の2種類の用法のうち、「意識の内部に入ってくる他人の話とか、過去の情景とか、良心の声」といった要素を描くときのみ、カタカナ表記を採用したということになる。一方で、内的独白のほうには漢字・カタカナ交じり文は用いなかった。

ここで敢えて着目したいのは、「内部」という断章では、カタカナで表記される部分以外は「わたし」の内的独白であるということである。福永はフォークナーのイタリック体の用法の1つに内的独白の描出を数えているわけなので、この「内部」と言われる章全体が、実は内容的には、フォークナーがイタリック体を用いて描こうとした人間の状態を意識したものとも解釈できる。つまり、フォークナーのイタリック体＝漢字・カタカナ交じり文という構図を適用するとすれば、この「内部」の章全体が漢字・カタカナ交じり文で描かれていても不思議ではなかった。しかし福永は敢えて、「わたし」の内的独白のほうには標準的な表記法を残し、フォークナーの独創性が特に強いと解釈できるような「わたし」のなかの別の「わたし」の描出にのみ、漢字・カタカナ交じり文を充てた。

福永のフォークナー受容の独自性は、この点に

あると考えられる。視点を変えれば、次のように考えることもできる。フォークナーのイタリック体は、客観的な事実や物語の展開といった外部の出来事をめぐる語りに対して、内的独白、他者の語り、過去の想起など、いわば人間の内面の声を区別する記号的役割を果たしている。つまり、ここで表記の描き分けが対応するのは、意識の外部と内部である。これに対して、『死の島』では、同じ内面の声のなかで、現在の「わたし」に属する内的独白の声と過去の「彼女」に属する「わたし」に統御できない「わたし」の声を、記号的に区別しようとした。つまり、『死の島』における漢字・カタカナ交じり文は、一人の人間の内面において統一できない複数の声を描き分ける記号的役割と果たすものとして用いられていると考えられる。

#### 4. 原爆文学との関わりーカタカナを用いる背景②ー

そもそも、カタカナ表記とイタリック表記の間には、歴史的にも形式的にもなんら接点はない。にもかかわらず、福永がフォークナーのイタリック体を意識した文章にカタカナを使用したのは、なぜだろうか。実は、この点に、福永自身が語らないもう一つのカタカナ使用の背景があると考えられる。それは、先行の原爆文学におけるカタカナ使用である。

被爆者の語りにカタカナが使用されることは、しばしばある。原民喜、林京子、栗原貞子といった原爆文学の著名な作家によって、それは一つの形式として確立していると言ってもよい。特によく知られているのは、原民喜『夏の花』の次の一場面である。

路はまだ処々で煙り、死臭に満ちてゐる。川を越すたびに、橋が落ちてゐないのを意外に思つた。この辺の印象は、どうも片仮名で描きなぐる方が応はしいやうだ。それで次に、

そんな一節を挿入しておく。

ギラギラノ破片ヤ  
 灰白色ノ燃エガラガ  
 ヒロピロトシタ パノラマノヤウニ  
 アカクヤケタダレタ ニンゲンノ死体ノ  
 キメウナリズム  
 フベテアツタコトカ アリエタコトナノカ  
 パツト剥ギトツテシマツタ アトノセカイ  
 テンプクシタ電車ノワキノ  
 馬ノ胴ナンカノ フクラミカタハ  
 ブスブストケムル電線ノニホヒ<sup>(16)</sup>

これは、被爆後の街を作中人物が歩いていたときに目にした光景から受け取った印象を綴る場面で現れた。この場面について竹西寛子は「私はいま、この片仮名の部分に、何とかして言葉に縋りつきたい時に、何としてでも言葉には馴れ合うまいと抗いながら、意志や欲望をこえて、何かに言葉を用いさせられたような人の軌跡をみる」<sup>(17)</sup>と評している。竹西が「何とかして言葉に縋りつきたい」と述べるように、被爆体験の強烈な印象は言葉にしなければならない。しかし一方で、「何としてでも言葉には馴れ合うまいと抗うように、安直な言葉に収めることは決して許されないことでもある。原の「描きなぐる」という表現は、ある種逆説的ではあるが、平仮名よりも直線的で素早く書けるカタカナだからこそ、この刹那に捕われた印象を「馴れ合う」ことなく言葉にする手段として有効であったということを示唆しているのではなかろうか<sup>(18)</sup>。

福永が『死の島』の被爆者の語りにカタカナ表記を採用した背景の一つとして、こうした日本における先行の原爆文学の表記も視野に入れる必要があると思われる。

フォークナーのイタリック体には、例えば岩波文庫版の訳のように、太字ゴシックが充てられることもある。ゆえに、地の文と区別するマークさ

えあれば、それに対応する形式がカタカナである必然性はない。もっとも、3種類の文字によって書かれる日本語が一般的である時代において、漢字・カタカナ交じり文は①従来のテキストとの次元の切り替えを行う、②読みにくさを意図的に提供するといったような効果はある。つまり、テキストを異質のものに切り替え、読みにくさによってそこに書かれた意識の非連続性を強調するという側面はある。フォークナーのイタリック体も表記が変わることによるそのような効果は、多かれ少なかれあるものと言えるだろう。ただ、「読みにくさ」については、イタリックもカタカナも個人差が大きいようなので<sup>(19)</sup>、それだけを根拠にカタカナを選択するというのは、やはり背景としては弱い。

ゆえに、福永に積極的にカタカナの使用を選択させた背景の一つとして、先行の原爆文学におけるカタカナの使用を加えてもよいのではないかと考える。被爆者自身にすら、被爆直後の状態は、原の「描きなぐる方が応はしい」という言葉に集約されるような混乱に包まれている。『死の島』におけるカタカナの使用は、この混乱や断絶、戦争という体験を共有したものですら同じ「戦後」を共有できないという原爆体験の他者性の表象として、イタリック体の効果によるフォークナーの思想を先行する日本の被爆者の語りにも接続するものでもあるだろう。

結果として、『死の島』におけるカタカナの使用は、ヨーロッパの戦争を経たモダニズム文学の一表象であるフォークナーのイタリック体と、先行の原爆文学で用いられた被爆者の語りの一表象としてのカタカナ表記とを、福永が融合させることによって生まれた手法であるとまとめることができる。

## 5. 「喪失」の表象のネットワーク

1955年に、ウィリアム・フォークナーは、2週

間ほど日本を訪れた。その際に長野で日米文化セミナーに招聘され、‘To the Youth of Japan’（日本の若者たちへ）という講演を行った。そのなかで、日本の若者たちに、次のようなメッセージを送っている。

I believe it is war and disaster which remind man most that he needs a record of his endurance and toughness. I think that that is why after our own disaster there rose in my country, the South, a resurgence of good writings, writing of a good enough quality that people in other lands began to talk of a “regional” Southern literature even until I, a countryman, have become one of the first names in our literature which the Japanese people want to talk to and listen to.

I believe that something very like that will happen here in Japan within the next few years—that out of your disaster and despair will come a group of Japanese writers whom all the world will want to listen to,<sup>(20)</sup>

（私は、戦争や災いというものは、それに遭遇したほとんどの人間に忍耐と強さをもたらすと信じています。私たち南部では故郷を喪失するという災いの後に、優れた作家が復活しました。それは、他の地域の人々が、私までも含めて「地域的な」南部文学について語り始めるほど十分な質の作家なのです。一人の田舎者が、日本の皆さんが話したり聴いたりしたいと思うような、われわれの文学を代表する著名人の一人になったのです。／私は信じています。ここ日本でもよく似通ったことが、数十年間のうちに起こることを。あなたがたの災いや喪失から、世界の人たちが話を聞きたいと思うような新進文学者が次々と誕生するでしょう）。

「喪失」の痛みを持つものには、新たな文学を切り開く「忍耐と強さ」が備わる、というフォークナーの示唆は予言的であった。その後、多くの作家は、戦争の「喪失」体験を糧として作品を生み出した。大江健三郎、遠藤周作、加藤周一など「喪失」を語る多くの「若者」が育った。福永もその一人である。新進文学者が次々と生まれるというのは、ノーベル賞作家のリップサービスであったとしても、ここで重要なのは、「戦争や災い」によって「忍耐と強さ」が人間にもたらされ、それが新たな文学の土壌になるという視点である。しかもそれは、フォークナーが体験した南部の敗戦や日本の敗戦に限定されたものでなく、「喪失」体験を経た存在にあまねく共有され得るものである。おそらく、長野でフォークナーと日本の若者にも芽生えたであろう、国や文化を越境した連帯をもたらしものである。

人生には、無作為に襲いかかる災いがある。例えば、天災、戦争、原因不明の病などは、その最たるものである。その災いが、「わたし」ではなく「あなた」を襲う必然性は、おそらくどこにもない。「あなた」が死んで「わたし」が生きている理由は、結局のところ、誰にもわからないのである。愛しいものの死や大量の死を経て生き残ったものがいつまでも向き合わなければならないのは、その永遠に解けない問いである。その問いに向き合うことは厳しいことではあるが、しかし、そうした「喪失」を乗り越えること（乗り越えようとする）のなかに、新たな文学行為が生まれ、「喪失」体験によって新たな人間のネットワークを作ることができると、フォークナーは示唆したのだ。

そしておそらくこのネットワークは、生き残った者だけのものではない。加藤周一は、『羊の歌』のなかで、太平洋戦争で戦死してしまった畏友中西哲吉について、次のように語っている。

しかしその後時が経つにつれて、私にはも

う一つの考えも、しきりにつきまとう様になった。それは、私が生きのこり、中西が死んだということに、何らの正当な理由もありえないという考えである。彼の家に集り、「ドゥイノの悲歌」を読んでいたときに、私たちは、同じものを愛し、同じものを憎んでいた。同じ事を理解し、同じ事を軽蔑していた。同じように世間を知らず、また世間を知らないということを知っていた。(中略)もしその願いの無残にも断ち切られることがなかったら……と、私はその後しばしば考えるようになった。もし九死に一生を得て、彼が還っていたら、彼自身を死地に追い込んだものに対して、中西はどういう態度をとったであろうか。私ではなくて彼が生きのびていたなら、彼は何をすることを願ったであろうか<sup>(21)</sup>。

加藤はここで、中西という死者を心に留めながら、それを鏡にして、「今」自分が「生きている」ことの意味を探り出そうとする。「生きている」自分が、中西の代わりにできることを想定する。これはおそらく、太平洋戦争で生き残った人間の多くが抱えていた課題であったに違いない。加藤は最晩年に撮ったドキュメンタリー映画『しかしそれだけではない』<sup>(22)</sup>のなかで、九条の会の活動は「中西が生きていたら何をしたか」という意識に後押しされているといったことを匂わせている。「喪失」を経た人間は、「喪失」したものととも生きるのである。

フォークナーや原民喜が行ったように、誰かが「喪失」の表象を言葉にする。それを福永がカタカナ表記という方法のなかに受け取ったように、新たな作家が新たな「喪失」の表象を行う。そうした営みが連鎖していくところに、「喪失」を乗り越える文学のネットワークが構築される。それは、生き残って書いている者だけのネットワークではなく、彼らを残していった死者たちの記憶も

含めた壮大な人知のネットワークであると言えるだろう。福永が、『死の島』の「作者の言葉」で「主題については読んでもらう他はないが、例えば原爆という私らしからぬ社会的問題を、重要な主題の一つとして扱っている。なぜならばそれは日本人にとっての魂の問題と結びつくからである」<sup>(23)</sup>と述べるときの「魂」というのも、こうした見えないところで共有されつながりを作っているはずのものであったと言えるだろう。

本論文で扱ったのは、『死の島』という一つの作品におけるカタカナ使用という限定的な問題である。また、西洋の戦争を背景にしたモダニズムの表象や原爆文学の表象が、戦争を経由した作家のなかに受容されていく一過程を明らかにしたに過ぎない。より世界的な視野のもとに、戦後に作られた「喪失」の文芸ネットワークを構築していく試みは、いずれ別稿で行う必要があると考えている。

\* 本論文は、2010年8月19日に韓国中央大学校で開催されたICLA（国際比較文学会）の大会における研究発表“The loss of a Symbol-Dialogue in Takehiko Fukunaga’s 《Death Island》 and Modernism-”（使用言語・英語）をもとに加筆修正したものである。発表会場において日本比較文学会の先生方をはじめ、内外の研究者から多くの示唆を受けた。

\* また、本論文は、文部科学省科学研究費補助金・若手研究（B）「福永武彦を通した1930～40年代の東大の若者の知的ネットワークの調査」（研究代表者：西岡亜紀、2009～2011年度）の成果報告の一部である。

\* 福永武彦の作品は『福永武彦全集』全20巻（新潮社、1986～88）による。全集〇〇巻、〇〇頁と略記した。

（注）

- (1) この点について最も包括的な分析を提供するのは、John Whitter Treat “WRITING GROUND

- ZERO Japanese Literature and the Atomic Bomb”, The University of Chicago, 1995. (ジョン・W・トリート、水島裕雅／成定薫／野坂昭雄監訳『グラウンド・ゼロを書く 日本文学と原爆』法政大学出版局、2010年)であろう。また、被爆者の記憶の実像を示唆するものとして、有末賢「生と死のライフストーリー—相互循環・一回性」(『法学研究』84、2011年9月、77-106頁)のような社会学的な検証もある。
- (2) 『死の島』の小説形式の詳細な分析は、拙稿「福永武彦の『死の島』における小説形式の探求」(『お茶の水女子大学大学院教育改革支援プログラム日本文化研究の国際的情報伝達スキルの育成 平成19年度活動報告書 海外研修事業編』、2008年3月、267-273頁)を参照されたい。
- (3) 刊行の翌年に福永が公表した「『死の島』ノオト断片」(『早稲田文学』4巻2号、1972年2月号、54-57頁)には、断片A(1950年-1955年)、断片B(1958年)、断片C(1961-62年)と創作ノオトが呈示されており、ここから、少なくとも1950年以降、断続的にプランが練られていたことが分かる。また『夜の三部作』初版序文のなかで、1953年に長編『草の花』を書き下ろす一方で、『死の島』のプランを練っており、その延長として「カロンの解」という短編を書いたことが回想されていることから、この小説の原型が「カロンの解」にあることが確認できる(全集3巻、495頁参照)。
- (4) 加藤周一「芝居についての芝居」鷹巣力編『加藤周一自選集4 1967-1971』、2009年252頁。
- (5) 東京大学教養学部国文・漢文学部会編『古典日本語の世界 [二] 文字と言葉のダイナミクス』東京大学出版会所収、2011年、119-149頁。
- (6) 例えば、1935年10月16日付の『読売新聞』の朝刊では、基本的には漢字・平仮名・カタカナ3種の混合文である。また、そのなかの「国体明徴再声明」のみ漢字・平仮名交じり文である。ジャーナリズムの文体はかなり現状に近いものであったことがうかがえる。また一様に、発令=カタカナとも断定しがたいようだ。
- (7) こうした語りは、ジョイスの『ユリシーズ』*Ulysses* (1924) やラルポーの『ひめやかな心の声……』*Mon plus secret Conseil……*(1923)などの「内的独白」*monologue intérieur*の系譜上にあるものと言うことができる。
- (8) 漢字とカタカナが混ざったものにも、漢字とカタカナの割合によって、いくつかの種類がある。その定義については、例えば三角洋一「和漢混淆文の成立—漢字と仮名による表記をめぐる」(注(5)前掲書、87-115頁)に詳しい。それによると、漢字・漢文表記の量から大別して、片仮名交じり文、漢字・片仮名交じり文、漢字交じり片仮名文があるが、『死の島』における使用は、漢字とカタカナの割合がほぼ同程度の、漢字・カタカナ交じり文と位置づけてよいだろう。
- (9) 全集11巻、138-139頁
- (10) 全集10巻、159頁
- (11) 『死の島』の構造についての詳細は、注(2)に記載した拙稿を参照されたい。
- (12) 全集17巻、332頁
- (13) 同上、333頁
- (14) William Faulkner, *Novels 1926-1929 The Library of America*, 2006, p.991
- (15) フォークナーのイタリック体の使用については例えば前田洋文「フォークナーの『アブサロム、アブサロム!』におけるイタリック体の使用について」(『東京成徳大学研究紀要』第6号 1999年、29-43頁)に詳しいテキスト分析がある。そこでは、イタリック体の用法は、他の部分との異質性を示す標識として考察されている。福永の解釈も方向性として、そうした解釈を逸脱するものではなからう。
- (16) 「夏の花」『日本の原爆文学① 原民喜』所収、23頁
- (17) 「広島が言わせる言葉」注(16)前掲書所収、323頁
- (18) 2011年10月25日~11月7日に慶応義塾大学で行われた「三田文学創刊100年展」に出ている原民喜の遺品のなかに、被爆の様子を書き取った小さな手帳があった。その書き込みにもカタカナが使用されていた。
- (19) イタリック体が英語圏の読者に読みやすいか読みにくいかという点については、本論文のもととなる発表を国際学会で行った際に、英語圏の聴衆の間で議論になった。イタリック体が読者に与える読みにくさは、個人差が大きいようだが、少なくともフォークナーのイタリック体の場合は、記号も外しているため、通常の文章に比べて異質なものであることには間違いない。
- (20) 'To the Youth of Japan', in *William Faulkner Essays, Speeches & Public Letters*, 2004(1965), pp.83-84 (訳文は西岡)
- (21) 「羊の歌」『加藤周一著作集14巻』所収、平凡社、1979年、199頁。
- (22) DVD『しかしそれだけではない 加藤周一幽霊と語る』(出演：加藤周一、監督：鎌倉英也、スタジオジブリ、2010年)。

(23) 全集11巻、499頁。