

福永武彦の『死の島』における小説形式の探求

——交錯する1920年代フランス小説——

西岡 亜紀

はじめに

福永武彦の『死の島』（1971）という小説には、時間の錯綜、視点の転換、「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、発表当初よりその方法の緻密さが着目されてきた⁽¹⁾。それらの形式を分析してみると、実は、それらは無関係に統合されたものというわけではなく、いずれも1920年代フランス小説において試みられた小説形式との類似点を持つものであると考えられる。本稿の目的は、『死の島』の小説形式がいかなるもので、それがどのように1920年代のフランス小説と接点を持つのかを明らかにすること、またそのような小説形式を福永が選択した背景の考察を行うことである。まず、福永武彦とフランス文学との関係を簡単に説明し、次に『死の島』の主要な小説形式についてテキストに即して分析しつつ、1920年代フランス小説との関係性を明確にする。そして最終的には、そうした形式を福永が用いた背景に踏み込んでいきたい。

I. 福永武彦とフランス文学

福永武彦は、1918年に生まれ、1979年に没した小説家である。1930年代の旧制開成中学在学中から物を書き始め、旧制第一高校、東京帝国大学文学部仏蘭西文学科に進んでからは詩や評論を中心に創作する。大学卒業の翌年の1942年には、友人の中村真一郎、加藤周一らとともに、詩の朗読会「マチネ・ポエティック」を結成して、定型押韻詩を日本語で創作することを試みた。太平洋戦争の終結前後に結核を発症し長期の療養所生活を送るが、1953年に社会復帰、その後は小説家として、『風土』（1952）、『草の花』（1953）、『忘却の河』（1964）、『海市』（1968）、『死の島』（1971）などの長編や、『冥府』（1954）、『廃市』（1959）、『世界の終り』（1959）、『告別』（1962）、『幼年』（1964）などの短・中編を創作するとともに、西洋文学の評論や翻訳を多く残している。

小説家であると同時に卓抜したボードレールの研究者でもあったので、19-20世紀のフランス文学を初めとする西洋文化に造詣が深かった。ボードレール Charles Baudelaire（1821-67）の専門家としての仕事を

多く残す⁽²⁾ほかに、ロートレアモン Lautréamont（1846-70）、ヴェルレーヌ Paul Verlaine（1844-96）、ランボー Arthur Rimbaud（1854-91）、マラルメ Stéphane Mallarmé（1842-98）、ヴァレリー Paul Valéry（1871-1945）などの近代フランス詩全般に関心を寄せた⁽³⁾。また、学習院大学で長年にわたって「二十世紀小説論」という講義を行い、そこでジッド André Gide（1869-1951）、ブルースト Marcel Proust（1871-1922）、サルトル Jean-Paul Sartre（1905-80）、ジュリアン・グリーン Julien Green（1900-98）、ビュトール Michel Butor（1926-）、フォークナー William Faulkner（1897-1962）、ジョイス James Joyce（1882-1941）、ウルフ Virginia Woolf（1882-1941）などの西洋の20世紀小説について詳しく講じている⁽⁴⁾。さらに、『ゴーギャンの世界』（1961）や美術評論『芸術の慰め』（1965）など、西洋芸術の評論も残している。

このような見識は、福永の創作活動とも有機的に結びつき、西洋文学の方法や思想を日本文学に摂取することに意欲的であった小説家として知られている⁽⁵⁾。ここでは、福永の代表作の一つである『死の島』における小説形式を分析し、そこにフランスの小説形式とのいかなる関連が見られるかということを考察していく。

II. 『死の島』の小説形式 一時間、視点、語り—

『死の島』は、1971年に刊行された長編小説である。『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「カロンの解」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⁽⁶⁾。

既に主要な作品が出揃った時期に書かれたものであり、福永自身「roman-puriste（ママ）としての私の仕事は、『風土』から『死の島』までで一つの円環を閉じている」⁽⁷⁾と回想しているように、福永の方法的探求の集大成に当たる小説と言える。

全体は、序章と終章を加えてそれぞれに題を持った

99の断章から構成される。主要な作中人物は小説家の相馬鼎、その友人の画家萌木素子と相見綾子、綾子のかつての恋人である「或る男」の4人。99の断章には、単一の筋や語り手はなく、99の断片的な叙述が交錯するという構図になっている。以下に、この小説における主な形式を、順に整理してみよう。

i) 時間の錯綜 — 5種類の時間—

『死の島』の形式のなかで、最も特徴的なのは時間の扱いである。全体は99の断章から成るが、それらは大別して次の5種類の時間から構成される⁽⁸⁾。

- ① 作中人物相馬鼎の線的に進む24時間の「現在」
- ② 相馬鼎によって想起される現実の「過去」
- ③ 相馬鼎の小説に描かれる作中人物の「過去」
- ④ 萌木素子の独白として語られる「過去」
- ⑤ 「或る男」の独白として語られる「過去」

①の時間は、作中小説家、相馬鼎の線的に進む24時間の「現在」である。設定は1954年1月23日未明から翌日の未明までの一日。「暁」、「朝」、「午前」、「正午」、「正午過ぎ」、「午後」といったように時の推移を表す題を持ち、テキストの最初から結末に向かって断続的に、この24時間は進む。そのあらすじは次の通りである。明け方に不吉な夢を見た日の午前中、相馬鼎（以下、相馬と略）は、親しくしていた二人の女性、萌木素子（以下、素子と略）と相見綾子（以下、綾子と略）が広島で共に服毒自殺を図り危篤という電報を受け取る。すぐに広島の病院に駆けつけるべく、もろもろの準備をすませ汽車に乗ったのが正午過ぎ。それから広島まで16時間の汽車の旅を経て、翌朝の明け方に、二人の運ばれた病院に駆けつける。

この24時間だけならば、単純な構図の物語なのだが、『死の島』では、この直線的に進む「現在」に、様々な「過去」の時間が断片的に織り込まれ、それによって小説全体の時間は錯綜し、複雑なものとなっている。それが、②から⑤の時間である。

②の時間は、相馬の想起する現実の「過去」である。彼が安否を確かめようとしている二人の女性、素子と綾子と出会った300日前から彼女たちの自殺の1日前までの約10ヶ月間の「過去」の出来事が、「二七三日前」、「二日前」といった題を伴い、①の「現在」の出来事から連想されるようにして、現実の時間の並びとは無関係に挿入する。この時間のなかで、素子が広島の被爆者であることや、綾子には恋人と同棲するために家を出たが破綻して自殺未遂をした過去があることが、徐々に明らかにされていく。

③の時間は、相馬の小説に描かれる作中人物の「過去」である。相馬は、素子と綾子の二人の過去を想像しながら、「カロンの艇」、「恋人たちの冬」、「トゥオネラの白鳥」という題の小説を書いている。いわゆる作中小説である。この、小説の時間として定着された「過去」は、相馬が広島までの移動の車中で、書きためていた自らの作品を断続的に読み返す行為として、①の「現在」に時折挿入する。創作ノートに定着された順に出てくるので、これも物理的時間に従った並びではない。

④の時間は、素子の独白として語られる「過去」である。「内部」（AからMまでアルファベットが付してあり、これはAmourからMortを暗示するとも解釈できる）と題される断章で、自殺する数日前からの素子の独白である。尚、この「内部」という断章群では、「わたし」の独白の時間に、カタカナと漢字のみで記述される「わたし」の被爆直後の時間が挿入する。ゆえに厳密に言えば、ここにもう1つ別種の時間があることになろう。⑤も同じく独白であり、「或る男」という名前のない（複数の名を持つ）男が「過去」を語る。実はこの男は、綾子がかつて愛して別れた男であり、③の相馬鼎の小説ノート「恋人たちの冬」のなかにはKという人物として登場している。①から③の間に、これら④⑤の独白が不定期に混ざることによって、小説全体の時間はさらに錯綜する。

以上のように、5つ（あるいは6つ）の異なる相の時間が絡み合い、『死の島』の小説の時間は錯綜しながら進む。読者は、相馬鼎の「現在」として直線的に（しかし断続的に）進む物語を追いながら、それとは異質の無秩序に錯綜する複数の「過去」を移動するという形で、小説全体の時間を体験することになる⁽⁹⁾。結果としてそこでは、線的に流れる24時間だけでなく、そこに関連する「過去」の時間が重層的に絡み合う。このように物理的時間に従って進む「物語」の時間とは異なるところに生成される小説の時間は、ブルーアの『失われた時を求めて』 *À la Recherche du temps perdu* (1913-27) や、ジッドの『贋金つかい』 *Les Faux-monnayeurs* (1926) などで先駆的に試みられた小説形式に連なるものと考えられる。

そして、このような時間の方法は、この小説における視点の問題にも関係していく。

ii) 視点の転換 — 複数の視点／複数の真相—

①から⑤の5種類の時間は、それぞれ異なる視点から書かれている。①は「彼」（相馬）という視点、②は相馬鼎という視点、③は相馬の書いている小説の作中人物の視点、④は「わたし」（素子）の視点（及び

そこに挿入する「彼女」という視点)、⑤は「己」（「或る男」）の視点である。時間の移動に伴って視点も移動し、結果として、同じ人物や出来事に異なる光が当てられることになる。

例えば、被爆者である素子の未来について、①の「彼」（相馬）は次のように語る。

しかし過去を忘れて生きるべきなのは寧ろこの素子さんの方なのだ、と彼は考えた。この人が今迄にどんな傷を負って来たか、どんな男を愛し、どんな恋愛に失敗し、どんな墮落を重ねて来たか、それは知らない。しかし彼女の^{つまず}躓きの第一歩が広島原爆という過去にあり、すべての傷がその最初の傷口から始まっていることは確かだ。それを忘れることが出来れば、彼女もまた生きることに希望を持ち、決してどん底なんかにいるのではないことを自覚するだろう。大事なのは、綾子さんの場合も、素子さんの場合も、忘れようという意志だ。忘れるためのばねが、素子さんの場合には一層必要なのだ⁽¹⁰⁾。

これに対して、④の「わたし」（素子）の独白はこうである。

どうして私に気が変わるなどということがあろう。そんなことはもうとうの昔にきまってしまったことで、何を今さらびくびくすることがあっただろう。恐らくは時間はあの時以来まったく違ったふうの流れでいて、それをとどめることは、わたしにはもちろん綾ちゃんにだって出来た筈はなかった。相馬さんにだって出来た筈はない。それをあの馬鹿な人は、あの人とわたしと同じ時間の流れの中にいるように錯覚し、わたしを救うことが出来ると自惚れて、やれ平和だとか、やれ藝術だとか、やれ愛だとかいうようなことを仄めかし、わたしが少しでも立ち止るかと思って、しげしげとわたしを見詰めていたのだ⁽¹¹⁾。

両者を照らし合わせてみると、相馬と素子の視点は見事にすれ違っている。「彼」（相馬）が、素子が被爆の過去を忘れて未来に向かって生きていくことを願い、それが「忘れようという意志」によって可能だと考えているのに対し、「わたし」（素子）にとって時間は「あの時」（被爆の瞬間）から「まったく違ったふうの流れでいて」、その流れは自分自身を含めた誰にも変えられないものである。単独であれば素子への接近を

示す相馬の言葉は、素子自身の言葉によって相対化され、結局は相馬の素子への愛の不毛性を露見し、両者の隔たりや孤独を浮き彫りにするのだ。

また、この小説では、一つの出来事が別々の視点から語られることによって、異なる真相が露呈することがある。例えば、綾子が恋人と暮らすために家出をしたのちに捨てられて自殺未遂を図るという出来事は、「A子」（綾子）の視点から語られる「恋人たちの冬」の中では恋人の綾子への愛が徐々に冷めていくという風に描かれる。これに対して「己」（「恋人たちの冬」のなかのKさん）の視点から語られる「或る男」の独白の中では、男が綾子を愛していたがゆえに別れたという真実が明かされる。このずれは、二人の人間が愛し合うことの困難と、そこに横たわる一人一人の孤独を示すとともに、一つの視点から語られる出来事の不確かさを呈示する。

さらに、「彼」の線的に進む24時間の終りでは、「朝」、「別の朝」、「もう一つ別の朝」という形で、同じ「彼」（相馬）の視点から、異なる3つの結末が語られる。この小説形式によって、同一の視点から語られる「事実」ですら、一貫性を持ちえない不確定なものとして呈示される。そしてそのことは、個人の内面世界が実は同一性を保っているわけではないということ、またそのように自分自身についてすら全てを知りえないという次元において、個人の内面には、他者と分かり合えないことよりもさらに本質的な孤独が存在していることを描き出す。

以上のような視点の方法はいずれも、1920年代のジッドによる試み、一つの小説のなかに複数の視点を絡み合わせた『贖金つかい』（1926）や、同じ出来事を3人の人物が別々に語るという構造において視点の問題を提起した『女の学校』*L'École des femme*（1929）、『ロベール』*Robert*（1930）、『ジュヌヴィエヴ』*Geneviève*（1936）の三部作などに重なるものであると言えよう。

iii) 内的独白

もう一つ特徴的な小説形式は、i)の④、⑤の時間の叙述に用いられる内的独白体である。まずは、④の独白の一部を、以下に引用する。

その女は内部から滲み出したものによっていつのまにかそれ迄とは違ったものに化身していた。暗黒の眼で、木の葉のようにざわめく眼で、雪の降りはじめた白く平らかな海の表面のような眼で、見ていた。わたしを、そして泣いている綾ちゃんを、そして泣いている綾ちゃんを見ている

わたしを。その女は何を見ていたのだろうか、それとも何も見ていなかったのだろうか。綾ちゃんが悲しそうに、まるで泣くことが若さの、そして結局は生きることの一つの証明であるかのように泣いているのを、硝子という無機物の蔭にかくれて、まるでその一枚の平面に人間的感情を吸い取られてしまったかのように見ているながら、実は何ものをも見ていなかったのだろうか。それともまったく別のものを見ていたのだろうか。何を泣いているのよ、とわたしは言った。

スッカリ麻痺シテシマッタ彼女の知覚ノ中デハ、自分ト外界トノ区別モマタナカッタ。彼女ノ視野ノ中ニハ平ベッタイ風景ガ、マルデ彼女ガ今マデニ知ルコトノ出来タ（考エルコトノ出来タ）アラユル風景トハマッタク違ッタ形相ヲシテ現レ、ソレヲ見テイル自分ト、ゾロゾロトオカシナ恰好ヲシテ歩イテイルソノ物ヲチトノ間ニ、区別トイウモノハツケラレナカッタ。アタリハカッタ照リツケル^{ヒザシ}日射ノ中デ燃エ上ッテイタガ、シカシサッ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が降ッテイタシ、一体晴レテイルノガ本当ナノカ雨ノ方ガ本当ナノカ、今ハ夏ナノカソレトモ冬ナノカ、此所ニイル自分ガ本当ナノカソレトモ本当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⁽¹²⁾。

「内部」と題されるこの断章では、上のように、ほとんどむき出しで脈略もなく一方的に、延々と素子の想念が語られる。こうした語りは、ジョイスの『ユリシーズ』 *Ulysses* (1922) 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。

『死の島』の「内的独白」で特徴的なことの一つは、上のように、平仮名による語りの中にカタカナによる別の語りが混在することである。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カタカナを用いた叙述が滑り込む。視点は三人称「彼女」に移り、時間は1945年の被爆直後まで遡る。そこでは被爆の惨状が語られるのだが、その語りは下線部のように、意識が混濁し錯乱し、狂気の相を帯びている。

このように、一人称によって持続している「わたし」の意識と、そこに突如入り込む三人称によって語られる記憶を、平仮名とカタカナを使い分けながら描き分

けていることによって、「わたし」の意識の奥にある「わたし」によっては統御不可能なものが表現される。結果として、そこに「わたし」の倒錯や狂気が浮き彫りになっていく。尚、このカタカナを用いた描き分けについては、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ことから考えると⁽¹³⁾、例えば、『響きと怒り』 *The Sound and the Fury* (1929) からの影響が考察できよう。

III. 背景 ——1920年代フランス小説との関係——

以上が『死の島』において用いられた小説形式の概要である。ここで興味深いのは、これらの小説形式がいずれも、1920年代のバリエーションに過ぎた作家たちを中心に、フランス（及びその周辺諸国）の小説において実験的に用いられた形式⁽¹⁴⁾を、ほぼ踏襲したものと考えられることである。例えば、1920年代のジッドによる視点をめぐる一連の試み、ブルーストの『失われた時を求めて』における時間の扱い方、ジョイス、ラルポー、フォークナーなどに連なる「内的独白」の手法などである。そして『死の島』では、それらの複数の方法が一つの小説のなかに統合されているということが、特徴的であると言えよう⁽¹⁵⁾。

このような福永の1920年代のフランス小説との接点は、そもそも1930年代の福永の学生時代にあると考えられる。その接点を明らかにするにあたって、まず1920年代のフランス小説と1930年代の日本の文学界との関係性について、ごく簡単にまとめておく。

1920年代のヨーロッパでは、第一次世界大戦を経て既存の価値観が揺らぎ、人間の内面世界を描くための新たな小説形式が次々に模索され生み出されていた。ちょうどその頃日本では、1923年の関東大震災の後に既存の文壇の権威に反する若い作家たちの動きが起こり、この流れとも相まって、1920年代から30年代にかけて、未曾有の勢いで欧米文学が移入される。当然、1920年代のヨーロッパにおける小説の実験も、ほぼ同時進行で日本に移入されることになり、日本の作家たちに大いに刺激や影響を与えていく。例えばそうした流れは、日本におけるモダニズム文学の動きを準備することになる⁽¹⁶⁾。ジョイスの「内的独白」に触発された川端康成「水晶幻想」(1931)や伊藤整「蕾のなかのキリ子」(1930)における内的独白体の試行⁽¹⁷⁾や、横光利一を中心として起こったジッドの「純粹小説」をめぐる議論や流行⁽¹⁸⁾などは、その一例である。

その1930年代に福永は、旧制一高、東京帝国大学文学部という、まさに当時の日本の西洋文化移入の中心的な場所において学生生活を送り、文学活動を始め

た。いわば、創作者としての自我が芽生え、その問題意識を養う時期に、日本における1920年代の西洋文学移入と受容の最先端にいたということになる。つまり、当時の福永は、1920年代ヨーロッパの小説形式とそこから影響を受けた1930年代の日本の作家たちの文芸思潮を、ほとんどダブルイメージで受容したと考えられる。そこで知った当時最も「新しい」小説形式を、自分の小説において試み、定着させることに自らの小説家としてのスタンスを福永が見出したのはごく自然な流れであったと思われる。

果たして福永は、この作家としての出発点において出会った小説形式をその後繰り返し試行し、日本語のなかに定着させようとするようになった。例えば、時間や視点の移動は、最初の長編『風土』から既に取り入れ、ほとんどの長編で繰り返し用いている。また「内的独白」も、例えば『世界の終り』、『時計』、『飛ぶ男』、『忘却の河』などで、それぞれ形を変化させながら試行している。そして、『忘却の河』、『告别』、『幼年』、『海市』など後の作品になるほど、それらの小説形式は複合的に用いられるようになり、『死の島』においてはほとんど全てが統合されたのである。『死の島』が複数の小説形式を並存しつつも破綻していないのは、それらの方法が出発点を共有しており、またその方法を福永がそれまで繰り返し試行して自分のものに定着してきたからと考えられる⁽¹⁹⁾。尚、1930年代の日本で福永が置かれていた文化的背景については、既に基礎調査を進めているところであり、近いうちに報告をまとめたい。

もう一つ最後に加えたいのは、これらの方法が用いられた背景は、単純な方法的関心というだけでは割り切れないということである。既に触れたように、『死の島』の主要な作中人物の素子は被爆者であり、彼女の悲劇はこの小説の中心的なテーマでもある。相馬が広島に着いたときに、「広島、広島」という駅のアナウンスが「死のしま、死のしま」と聞こえるというくだりにも象徴されるように、「しのしま」という題は「ひろしま」と韻を踏めるものであり、そこにかつて文字通り「死の島」と化した広島のイメージが重ねられていると解釈できる。福永自身も「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」⁽²⁰⁾と述べるように、この小説における重要な主題は、被爆後の「日本」もしくは「日本人」を書くことだった。

被爆者ではない福永が想像力によって被爆者の内面

に迫る語りとして、語り手の心理や想念を露出させる「内的独白」は、効果的な方法であったと思われる。しかし一方で、いかに福永が想像力によって被爆者の内面に迫ったところで、被爆者と被爆者ではない福永との間の断絶や想像力の限界は残る。そしてこの断絶、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他者性が、被爆者を一層悲劇的な状況に追い込んでおり、そこにこそ「戦後」の日本人の最も深刻な「魂の問題」があるというところに、おそらく福永の戦後認識があった。ゆえに、「内的独白」によって被爆者の内面への想像を広げる一方で、複数の視点や時間の移動、被爆者以外の作中人物による「内的独白」の導入などによって、被爆者の語りを相対化したのである。つまり、『死の島』の小説形式は、このような思想的背景に裏打ちされたものでもあったと考えられる。

1920年代の西洋の小説形式の転換を促した一つの背景が第一次世界大戦の「戦後」という問題であったことと重ね合わせると、『死の島』という小説は、その第一次世界大戦後のもたらした新たな表現の追求が、第二次世界大戦後の日本人にとっての「戦後」の問題を描く上でも有効であったことを証明するものとして読むこともできる。そして、そのような意味において『死の島』は、核の問題を「日本人にとっての魂の問題」から、より普遍的な魂の問題、すなわち人間性の問題につなげていく可能性を示唆する小説とも考えられるのではないだろうか。

おわりに

今後の課題は、『死の島』における小説形式について、ここで呈示したヨーロッパの作家や作品との関係性やそこから影響を受けた日本の作家や作品との関係性を、個別にテキストを対照しつつ分析・考察していくことである。そして、そうした対照研究をもとに、1920年代から1930年代におけるヨーロッパ及び日本における文芸思潮、特にモダニズムとの関係から『死の島』の全体像を明らかにしつつ、福永文学の文学史的な位置づけをより明確にしていきたい。

* 福永武彦のテキストの引用は、『福永武彦全集』全20巻（1986～88）に拠る。全集〇〇巻・〇〇頁と略記した。

注

(1) 例えば、高山鉄男は時評で「この作品のうちには福

- 永氏にとって可能な、もしくは必然的なあらゆる小説技法が集大成されている」(『群像』1972年1月号)と述べ、福永文学における方法的成熟として位置づけた。また、佐伯彰一は「座談会 1971小説ベスト5——現代文学の状況と展望——」(『文学界』1972年1月号)のなかで、「過去と現在の組み合わせ、そこに出てくる幾つかの人物の関係の組み合わせで、すべて二十世紀小説が開拓したいろんな手法をとにかく自分のものに使いこなして、しかも福永さんが前からずっと追いつけてきた『死』というテーマと、さらには『小説とは何か』、あるいは『芸術とは何か』を追求している」と評し、方法の巧妙さを説くと同時に、それと不可分のものとしてあるはずの主題の深まりを示唆した。
- (2) 福永のボードレールに関する仕事の主なものには、評論『ボードレールの世界』(1947)の執筆、岩波文庫『パリの憂愁』(1957)の翻訳、人文書院版『ボードレール全集』(1963-64)の責任編集、その第1巻のなかの*Les Fleurs du Mal* (初版1857,再版1861)と*Le Spleen de Paris* (1869没後刊)の全訳と巻頭論文「詩人としてのボードレール」の執筆などがある。またこれ以外にも、詩集や辞典の解説や雑誌や新聞の記事に、ボードレールに関する文章を多く残した。これらの仕事のうち翻訳以外のものは、福永が晩年のライフワークとしてまとめ、その死後に弟子の豊崎光一によって編集された『ボードレールの世界』(講談社、1982年)という評論集に、ほぼ収められている。
- (3) 例えば、福永が1941年に東京帝国大学仏蘭西文学科に提出した卒業論文は、“Le Cosmos du poète ★Le Cas Lautréamont”(『未刊行著作集19 福永武彦』(和田能卓編、白地社、2002年)に、近藤圭一による翻刻として所収)であり、ロートレアモンを扱ったものである。また、文学全集や詩集などにマラルメ、ロートレアモン、ランボーなどの翻訳がある。さらに、フランスの象徴詩を中心とした訳詩集『象牙集』(1965)も編んだ。
- (4) この、学習院における小説の講義については、後に弟子の豊崎光一が、福永の残した講義ノートを翻刻・編集し、『二十世紀小説論』(岩波書店、1985年)として刊行している。
- (5) 福永作品のなかに具体的にどのように西洋文学が摂取されているかということに関する先行研究は、拙稿「福永武彦におけるボードレール——『純粹記憶』の生成をめぐる——」(お茶の水女子大学博士学位論文、2006年度)の序章及び参考文献目録や拙稿「福永武彦 研究動向」(『昭和文学研究』第52集、2006年3月)などに整理してあるので参照されたい。また、それ以降のものには、岩津航のパリ第IV大学博士学位論文“*Mythes, roman, imaginaire de l'eau: Fukunaga Takehiko et la littérature française*”(2007年1月)、北村卓「福永武彦における『幼年期』と『島』の主題——『発光妖精とモスラ』をめぐる——」(北村卓『日本におけるフランス近代詩の受容研究と翻訳文献のデータベース作成』所収、平成16年度～平成18年度科学研究費補助金(基盤研究(C))研究成果報告書、2007年3月)などがある。
- (6) 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』、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年-62年)の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、その一部として「カロンの髻」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「カロンの髻」にあることが確認できる(全集3巻、495頁参照)。
- (7) 全集11巻・5頁。
- (8) このように『死の島』の時間を5種類に大別するという見方は、多くの批評や論文で一致したものである。例えば、清水徹の時評(『群像』、1971年11月号)、注(1)に引用した高山鉄男の時評、山田博光「時間の分析——『死の島』を例として」(『国文学解釈と鑑賞』、1981年11月号)などを参照されたい。
- (9) ただし、時間の配列が単に無秩序というわけではない。例えば、柘植光彦は『死の島』について、「全体を一つのスペクトルの光帯」ととらえ、「或る男」、「広島への旅」、「三人の関係」(春、夏、秋、冬)、「カロンの髻」、「恋人たちの冬」、「トゥオネラの白鳥」、「内部」の10のスペクトルに分類、このスペクトルの帯のなかに、断章ごとの時間の位置を示す点を取り、断章の進行順に線で結んだグラフを作った。そしてそこから、「内部」の章の後には必ず相馬鼎の「広島への旅」があるということ、「各断章群の時間帯が、基本的には現実の日時の順に展開していること」など、『死の島』の時間構成の持つ法則性を分析している。柘植氏のこの分析は、『死の島』の時間の無秩序が、実は巧妙に計算された「無秩序」である可能性を示唆するものである(柘植光彦『閃光の島・『死の島』——先行論文への批判を軸として——)(『国文学解釈と鑑賞』、1977年7月号、139-144頁参照)。
- (10) 全集11巻・26頁。
- (11) 全集11巻・137-138頁。
- (12) 全集10巻・158-159頁(下線、西岡)。
- (13) 1979年に書いた「フォークナーと私」というエッセイのなかで福永は、「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」と考察する。そして、自分自身は、その「イタリック体に相当する部分に片かなを用い」と断っている。さらに、「『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」と、素子の内的独白におけるカタカナ使用も、フォークナーのイタリック体を意識しての試みであったことを明かしている(以上、引用はすべて全集18巻・333頁)。
- (14) 1920年代のパリにおける文学的状况とその国際的な

- 広がりについては、西村靖敬『1920年代パリの文学——『中心』と『周縁』のダイナミズム——』（多賀出版、2001年）に詳しい。
- (15) 視点の移動、時間の処理、「内的独白」などの方法は、いずれもフォークナーが試みており、福永自身、上記の「フォークナーと私」の中で、それらの方法をフォークナーから強く意識して自分の小説で試みたと述懐している（全集18巻・332頁参照）。ただし、フォークナーとフランス文学との関わりや、学習院大学における講義などで福永がジッドの視点の問題やブルーストの問題について詳しく論じてもいたことなどから考えると、材源をフォークナーに限定することはできず、むしろ1920年代のフランスを中心とする文芸思潮全体を意識していたと考えるほうが自然であろう。
- (16) 1920年代から30年代における日本におけるモダニズム受容の時代背景については、林和仁「モダニズム受容——『意識の流れ』技法の試み——」（松村昌家編『比較文学を学ぶ人のために』所収、世界思想社、1995年）や、西村靖敬「堀辰雄の翻訳と創作——ジャン・コクトーとの関係を中心に」、『千葉大学 人文研究』第33号、2004年3月）などが参考になる。
- (17) 伊藤整や川端康成におけるジョイスからの影響は、注（16）の林論文に具体的に呈示されている。尚、ジョイスからの影響に先立つものも含めて、日本における「内的独白」の受容や展開を包括的に考察したものとして、西村靖敬「日本における『内的独白』——有島武郎『星座』を中心に——」（『千葉大学 人文研究』第32号、2003年3月）がある。
- (18) ジッドとの関係から日本における「純粋小説」の流行がどのように生成されたのかを概観するには、内海暁子「アンドレ・ジッドと日本文学——『純粋小説』の誘惑」（『お茶の水女子大学比較日文学研究センター研究年報』第2号、2006年3月）が参考になる。
- (19) 結果的には方法として破綻してはいないが、このような複雑な形式を持った小説が当時の読者に理解されるかどうか、おそらく福永自身には懸念があったようである。当初単行本が出た際には、付録としてカレンダーと時刻表がつけられ、さらに下巻の巻末には全体の目次も添えられていた。
- (20) 全集11巻・499頁。

にしおか あき／お茶の水女子大学アカデミック・アシスタント