

福永武彦とジュリアン・グリーンの  
小説作法・小説技法

井上三朗

目次

- 一 はじめに
- 二 内的リアリズム
- 三 小説技法
  - (1) 人称と時間の問題
  - (2) 文体上の技法
  - (3) 視点の拡散
- 四 おわりに

福永武彦(一九一八—一九七九)は、西洋とくにフランス文学を参照しながら、文学的出発をした作家である。彼は一九三八(昭和十三)年から四一(昭和十六)年まで、東京帝国大学文学部の仏蘭西文学科に在籍した。一九五三(昭和二十八)年四月からは学習院大学文学部に職を得て、フランス語フランス文学を講じている。福永は世を去る八カ月前の一九七八(昭和五十三)年十二月に休職するまで、教師にとどまった。フランス文学に接し、親しむなかで、創作の営みをつづけた。したがって、彼の文学を理解するためには、フランス文学を視野に入れなければならない。

具体的に言つて、福永武彦にとつて、フランス文学とは何か。何よりもまず、ボードレールの詩である。と同時に、ジュリアン・グリーン(一九〇〇—一九九八)の作品を挙げなければならない。福永はグリーン(一九三四)の長篇小説『幻を追う人』(一九三四)および『モイラ』(一九五〇)を翻訳している。人文書院から「ジュリアン・グリーン全集」が刊行される際、彼はその編集者として、「グリーンランド案内」という趣意書をしたため、その中で、「私は、昔からジュリアン・グリーンを愛読して来た」(18、三八〇頁)<sup>(3)</sup>と告白している。また福永は一九五一(昭和二十六)年に、グリーン(一九二九)の『幻を追う人』の翻訳を、窪田啓作との共訳で創元社から出版したのであるが、一九五四(昭和二十九)年、新潮文庫から単独訳で上梓するとき、「文体」を「統一」するという意味と、「原著者を偏愛する」という理由から、訳文を書きあらためたと、「訳者ノオト」のなかでことわっている(18、三七五頁)。福永はグリーンを愛読、「偏愛」していた。彼が教鞭をとる学習院大学でも、着任早々、「ジュリアン・グリーン研究」という講義を担当しているし、その後も、学部演習の授業で、グリーンをしばしば取り上げている。<sup>(6)</sup>グリーンは、フランス文学のなかで、福永のもっとも眞摯にする作家のひとりであった。

ボードレールが詩人であるのたいして、グリーンは小説家である。それゆえ、福永武彦の文学とグリーンのをそれとを比較することは必要である。福永じしん、一九七二(昭和四十七)年の、「小説の発想と定着」と題した、菅野昭正との対談で、

「モリアックやジュリアン・グリーンのような小説を、もう少し日本の側によせて、何かできるのじゃないか」と思つて、創作活動に入ったことを認めている。学習院大学で福永の指導を受けた豊崎光一は、「フランスの小説家で、ボードレールに比べ得るほどの重さを福永にとつて持つ存在は、ジュリアン・グリーンを描いてない。むろん、トロワイヤ、デュ・ガール、ジツド、プルーストらに福永が学んでいることはまちがいないけれども、グリーンは氣質的に最も福永に近く、その「影響」は最もコンスタントであつた」と断じ、福永にたいする、グリーンからの影響を指摘している。友人の中村真一郎は、福永の「緻密」で「叙情性」のある文章、「詩のような」、しかも「非常に明晰」な文体を問題にしつつ、「これはいろんな西洋の作家の影響もあるでしょうが、ボードレールの影響が根本にあつて、それからジュリアン・グリーンという現代の小説家の書き方あるいは小説の中の表現の仕方を共感を持つて読んでいる結果が出ていると思います」と考察している。これらの発言からうかがえるように、福永がグリーンをどのようを受容したかという問題は、ひとつの重要な検討課題である。

この小論において、小説作法・小説技法という観点から、福永武彦とジュリアン・グリーンとの比較をこころみたい。というのも、この観点からの比較が、両者の文学の特徴をもつとも端的に把握する方法であるように思われるからだ。最終的な目標は、影響関係の解明にある。しかし共通性・類縁性に着目するだけではなく、差異にも十分注意を払いながら、二人の作品を対比したい。論じる作品は特定のものにしばらず、長篇小説を中心とした創作作品全般とする。とはいえ、福永より十八歳年上のグリーンは、福永よりも早く文学活動に入ったとしても、彼の死後も生き残つて創作をつづけたので、言及するグリーン作品は、福永が生前読んだ「他者」(一九七二)までの小説とする。作品を個別的に扱うのではなく、小説の作り方、技法といつたように、テーマを限定することによつて、福永とグリーンとをくらべたいのである。

この目的のために、まず二人が内的リアリズムの小説家であること、グリーンが「視覚型」の作家であるのにたいして、福永が「聴覚型」の作家であることを論述するだろう。それから両者の小説技法を、人称と時間の問題、文体上の技法、および視点の拡散という角度から吟味し、二人の類似点と相違点を浮き彫りにする。こうした手続きを経たうえで、影響関係

を考察することにした。

## 二 内的レアリズム

二人の小説作法を対比することからはじめよう。まずジュリアン・グリーンであるが、彼の小説は大局的な見地からとらえると、バルザックの作品群につうじる。大革命から二月革命までの「フランス社会の巨大な壁画」<sup>11)</sup>としての「人間喜劇」は、言うまでもなく、現実社会の観察に裏付けられており、レアリズム文学に道をひらいた。バルザックの小説は濃密な細部描写によつて成り立つ。だがバルザックは単なる観察者ではない。ボードレールがテオフィル・ゴーチエ論のなかで洞察したように、バルザックの「主要な価値は幻視家 (visionnaire)、それも情熱的な幻視家であること」<sup>12)</sup>であり、彼の作品世界は幻視家のみた幻想 (visions) の世界でもある。バルザックにおいては、高山鉄男の言葉を借りるならば、「観察を支えたものは幻想であり、幻想なしには実はいかなる観察もあり得なかつた」<sup>13)</sup>。「人間喜劇」は、観察者 (レアリスト) と幻視家との協同作業によつて産み出された世界である。

グリーンがバルザックとつながるのは、このような文脈においてである。ロベール・ド・サン・ジャンは、小説家グリーンの中に、「現実の画家」と「幻想の探求者」とを看取している。この二つの存在は、レアリスト・グリーンと幻視家グリーンといったように言い換えることができる。ただ、この二つは渾然一体となっており、切り離すことができない。グリーン  
の幻想 (visions) は、アントニオ・モルによれば、「彼が現実 (あるいは現実と称するもの) を探査する際の視線の鋭さから生じている」<sup>14)</sup>のであり、観察と不可分のものである。グリーンは『アドリエヌヌ・ムジュラ』(一九二七)を執筆中、「エトリロの写真を目の前においていた」<sup>15)</sup>。『モンシシネール』(一九二六)は、「一八八〇年頃、サヴァナでとつた、或る見知らぬ家の内部の写真」<sup>16)</sup>を利用して作成した。この二つの小説では、事件は日常的現実のなかで生起し、日常生活が克明ないし

微細に写し取られている。しかし写真を参照しつつ制作したという事実が示唆するように、作品世界は単なる観察の世界ではない。現実を凝視しながらも、想像力をとおして焼き出した、もしくは映し出した幻 (visions) の世界である。福永武彦は、自分の翻訳した『モイラ』の「あとがき」において、『ヴァルナーナ』(一九四〇) 以前の、グリーンンの作品で浮き彫りにされる日常的現実を、「バルザック的現実」(18、三六七頁) とみなしている。「バルザック的現実」とは、観察者と幻視家両方の資質をもつ作者が描き出した現実のことである。この現実とは、グリーンンの『日記』の中の表現を使えば、「型どおりの現実」ではなく、「ヴィジジョンの現実」(une réalité de vision) である。グリーンンは、「私のうちには、作中人物を見させ、彼らが行動しつつあるところを見させる誰か、あるいは何かがあるが宿っている」と省察している。この「誰か、あるいは何か」とは、幻視家または幻視家の資質のことである。グリーンンは外部世界の観察から出発するとはいえ、幻視家としてとらえた想像世界を開示する。バルザックと同様、グリーンンもまた、レアリストであると同時に幻視家でもある。

ジャン・セモリュエは、『アドリエヌ・ムジュラ』の中の、「アドリエヌは単調な生活のみかけの下に、人が気づくことが困難な不安を隠しもっていた。実際、みなは彼女を陰険な人間にしてしまっていた。それで父や姉の目には、たとえ苦労して探ったとしても、いかなる心の高揚も読み取れないような表情を見せていた」(I、三〇〇頁) という人物描写を引き合いに出しながら、次のように述べている。

「読者はバルザックのことを想起する。バルザックにおいては、細部が作中人物を説明する。グリーンンにおいては、細部は人物をその人物じしんにも、他人にも説明できないものにする。グリーンンはボードレル的バルザックである」。

ジャン・セモリュエは、グリーンンを「ボードレル的バルザック」と規定している。なぜ「ボードレル的」なのか。グリーンンがバルザックのごとく細部描写をおこなないながらも、ボードレルが人間の内部の深淵、不可解で神秘的な部分に測鉛を下ろしているという意味で、この限定的補足がついたのだと思われる。バルザックにおける細部描写は、彼のレアリスムの根幹をなす。人間の内面⇨心理は細部描写によって説明可能なものとしてあり、しかもその描写は概して外側からなさ

れる。グリーンにおいて、細部描写は、バルザックにおけるように、作中人物の外部からなされることもあるけれども、基本的には作中人物の内面の奥底にわけ入り、謎にみちた領域を探索する。バルザックのレアリスムが外的レアリスムであるとするれば、グリーンの場合は、内的レアリスムと形容することができる。

福永武彦の場合はどうか。結論を先取りしていえば、福永もまた、グリーンと同じく、内的レアリスムの作家である。この点にかんして、菅野昭正は『死の島』(一九七二)について論じた「純粹と豊饒——福永武彦論——」のなかで、福永の作品世界が、「人物の行動を外側からたどり、せいぜいときに心理状態を暗示するだけで、内面の世界の消息は読者の勝手な臆測にまかせるといった客観的なレアリスムの方法」<sup>(22)</sup>で書かれた世界ではないと指摘している。それから福永の小説が、人生の「歴史的な側面、社会的な側面」ばかりを表現するのではなく、「最深部に死をはらむ「悲劇的な」生の中核に礎をおろ」したものであるとことわったうえで、それが「内面のレアリスムと呼びならわされている小説の特性を濃厚にまといつけたものとなる必然性を、はじめから負っている」と述べている。<sup>(23)</sup>このように福永の文学は、「内面のレアリスム」、つまり内的レアリスムの文学である。

菅野昭正は右記の論考において、「内面のレアリスム」が、福永の「内的な世界にみあう唯一の形態にほかならない」と明断したあと、「体験の核は普遍的な内面という一般性のもとに開放され、その上で小説は純粹に想像力の世界で構成されねばならないことになるだろう」と付言している。<sup>(24)</sup>福永の小説世界は「想像力の世界」である。では、彼の想像世界のなかで、観察ないし幻視はどのようににはたらくしているのだろうか。このことを考究するために、福永が一九六八(昭和四十二年十一月号)『文學界』に発表した「見る型と見ない型」と題したエッセーを取り上げることにした。

このエッセーは、「小説家の機能は「見る」ことから始まる」<sup>(25)</sup>という文ではじまり、バルザックの細部描写を問題にする。福永によれば、彼の細部描写は「現実のなまなましい印象を与える」けれども、その現実には「徹底的に見ること」によって「誕生」した、「想像的世界」としての「別個の現実」であり、「幻覚的」なものである。<sup>(26)</sup>ここで言う「幻覚」とは、幻想または幻(visions)

と同じものである。福永は、バルザックにおける観察が、幻想とわがちがたく絡み合っていることを看破している。福永はこのあと、「見る」という「行為」が、日本の「私小説的な実感とはまるで違つたものである」と知らせる。我が国の私小説作家の観察が、日常的現実にくくして感じ、思い描いたことの枠内にあり、結局はその現実を逸脱しないのたいして、バルザックにおける観察は、日常的現実を貫いて、「想像的世界」、換言すれば、幻想の世界にまで達するということなのであろう。それから福永は、「自分の目玉しか信じない場合に、その「自分の」という点が問題なので、他人の目玉が借りて来られないようではその小説は貧しい」と言い張っている。難解な説であるが、ここでの「自分の目玉」とは、日常的現実（外部世界）を観察するふつうの眼であり、「他人の目玉」とは、現実の次元を越えて、幻想の世界（想像世界）をとらえる幻視家のまなざしのことだと思われる。

以上のことを踏まえて、福永は「見る」型、つまり「視覚型」の作家に、バルザックとロブグリエとを分類し、自らは「見ない」型、別の言葉でいえば、「聴覚型」ないし「音楽型」の小説家だと規定する。その理由として、彼は「記憶力の悪いこと」<sup>(30)</sup>を挙げる。福永は、「見る」こと、観察⇨幻視が多くの場合、過ぎ去つた場面を想起することから出発すると思案する。とすれば、忘却は「見る」ことにつながる。しかし福永は、「細かい事実を寧ろ意識的に忘れてしまつた方が、あとから喚起する場合に一層やりやすいような気がする」と述べ懐している。このあと音楽のことに言及し、「音楽というのを見ることの出来ないもの、つまり空気である」と定義したうえで、「芸術として完成している音楽の他に、あらゆる現象は隠された音楽を持つと、或いは我々の見る現実からは眼に見えない匂が発散していると、考えることも出来るだろう」とつづけている。福永は目に見える現実にかわつて、そこから「発散」する「匂」、言いかえれば、「あらゆる現象」の奥に「隠された音楽」を重視する。福永は、「私は「無意識」に援軍を求め、そこから私の現実をつくり出して行く。見たものを忘れるということとは、つまりは無意識にそれらを引き渡すということではないだろうか」と締めくくつていく。彼の言う「音楽」とは、結局のところ、「無意識」の領域に保存されたものであり、この領域に基盤を置いた内的現実のことだと思われる。

したがって、「無意識」の世界の探索が「音楽」の表現をもたらすことになる。「聴覚型」もしくは「音楽型」の作家とは、自己の奥底にひそむ「無意識」の声に耳を傾け、この声を聴きとどける作家のことである。

福永武彦が「聴覚型」の小説家であるとするなら、グリーンはどうか。グリーンは前述のように、「ボードレル的バルザック」であり、人間存在の説明不可能な、神秘的な内面を描出する。福永と同様、彼もまた、人間の、というより、自己の「無意識」の領域に「援軍を求め」る。だがグリーンの場合、書くことの営為は、「見たものを忘れる」ことからはじまるのではない。「私は自分の見るものを書く」と断言しているように、「見る」ことから出発し、「見る」ことに徹する。無意識の世界が開拓され、表出されるのは、幻想(幻)を見ることの深化の過程においてである。グリーンはあくまでも「視覚型」の作家である。グリーンも福永も、ともに内的レアリスムの小説家である。とはいえ、「見る」こと、観察⇨幻視をめぐって、二人のあいだには大きな差異が認められる。

### 三 小説技法

二人の小説家の技法を具体的に見ていくことにしよう。まず人称と時間の問題、次に文体上の技法、それから視点の拡散という角度から、両者をくらべたい。

#### (一) 人称と時間の問題

二人の小説の人称をしらべよう。長篇小説 (romans) に限れば、『モンシシネル』から『他者』までの、グリーン(45)の作品のほとんどは、三人称小説である。ただ、『もうひとつの眠り』(一九三二)は、語り手ドウニが自らの少年時代を回想した、純粹の一人称小説であるし、『幻を追う人』(一九三四)は、マリー＝テレーズとその従兄マニユエルという二人の人物の手記から成り立っている。『他者』は、プロローグ・エピローグに相当する第一部・第四部が、三人称を用いているとしても、

大半の頁を占める第二部・第三部が、ロジェとカールンという愛し合う男女の手記であるので、実質的には一人称小説である。『ヴァルーナ』は全体として三部から成り、第一部「ホエル」、第二部「エレヌ」は三人称小説であるものの、第三部「ジャンヌ」は、表題と同名のヒロインの日記の体裁をとり、一人称による語りである。さらにジャンヌは作家であり、第一部・第二部は、すなわち「ホエル」と「エレヌ」という物語は、この人物が作成したものである。第一部・第二部には、所々、語り手ジャンヌを指示する、一人称単数の「私」(C)が顔を出している。このように、若干の例外があるものの、グリーンの作品は基本的には三人称小説であると判定することができる。

福永武彦の作品もまた、大まかにいつて三人称小説である。『風のかたみ』(一九六八)、それに未完の長篇である『独身者』(一九七五)や『夢の輪』(一九八一)は、純然たる三人称小説である。ただ、福永の場合、作品は概して三人称で書かれるとはいえ、一人称による語りが往々にして混入するという事実に留意すべきである。『風土』(一九五二、決定版一九六八)では、後述するように、内的独白というかたちで一人称が介入している。『忘却の河』(一九六四)は全部で七章から成るが、一章の「忘却の河」と最終章の「賽の河原」とは、藤代という人物を語り手とした、一人称「私」の物語である。四章の「あの通り路」もまた、この人物の妻ゆきを指し示す「わたし」という一人称によつて語られる。『海市』(一九六八)においては、一人称と三人称とが併用される。この小説は、画家の澁太吉を主人公とし、安見子との愛の出会いを扱う。この愛の進展を軸とした、いわば現在の時間は、澁太吉が語り手となつて、つまり「私」という一人称によつて叙述される。愛の出会いに先立つ、過去の時間は、澁太吉を指し示す「彼」、安見子をあらわす「彼女」という三人称の代名詞を用いて繰り返される。『海市』は三人称と一人称との混淆のなかで展開するのである。『死の島』は基本的には三人称小説である。けれどもこの作品では、主要な人物である萌木素子と「私」或る男「わたし」との内的独白、すなわちこの二人を指示する「わたし」および「己」という一人称による語りが、かなりの頁を占める断章として挿入されている。このように、福永の場合、一人称の語りが三人称の語りのなかに入り込むことが頻繁に起こる。

もちろん、一人称小説も存在する。『夜の三部作』（一九六九）は、独立した作品としても読める、「冥府」「深淵」「夜の時間」という三つの中篇から成り立つ。「夜の時間」は三人称小説である。しかし「冥府」は、「既に死んだ人間」（3、八一頁）である。僕が語り手となつて、冥府の世界のことを披露している。「深淵」は、結核療養所に勤めるわたしと、このわたしとを手にする賭夫の己とを語り手とし、この二人の男女の一人称による語りを交替させながら進行する。『夜の三部作』のはじめの二つは、一人称小説である。『草の花』（一九五四）もまた、「深淵」と同じく二人の語り手をもつ。作品の中心部をなす「第一の手帳」と「第二の手帳」は、汐見茂思の手記であり、僕という一人称で記述される。プロローグ・エピローグの役割を果たす「冬」「春」では、結核療養所で同じ病室にいた私と僕が、汐見のことを報告している。『草の花』は真正正銘の一人称小説である。

このように見ると、グリーンよりも、福永の作品におけるほうが、一人称が多用されていると認定することができる。両者はどちらも内的リアリズムの作家である。だがこの事實は、福永のほうが、人間の意識または無意識に、より意図的に光を当て、あるいは肉薄しようとしていることを暗示している。

人称の問題とからんで、時間の問題にも若干触れておきたい。グリーン作品では、原則として、物語は時間的順序に従つて繰りひろげられる。唯一の例外は『他者』である。この小説において、プロローグの第一部は、「一九四九年四月二十一日」と題され、「一九四九年四月二十日」という表題をもつ、エピローグの第四部で扱われる日付の翌日のことを伝えている。つまり物語の結末がプロローグに置かれている。とはいえ、第二部からは、十年前の一九三九年夏に遡り、外的時間の流れに沿って、筋は展開している。

福永の作品でも、筋の進行が時間的順序に追従しないものがある。『風土』は三部構成になつており、第一部と第三部は、一九三九年夏とその終わりに起こつた出来事を物語る。ところが第二部は、一九三三年八月のことを問題にしている。これは、グリーン『他者』と類似した例である。流れる時間をもつと複雑な場合もある。『海市』において、一人称と三人称

が併用されていることは、先述したとおりである。一人称は△現在▽の時間で使われ、三人称は△過去▽の時間のなかで用いられる。したがって、一人称と三人称との混淆は、△現在▽と△過去▽との時間の交錯と表裏をなしている。この時間の交錯は『死の島』において、大がかりになっている。この小説では、昭和二十九年一月二十三日朝から二十四日朝までの、△現在▽の時間が流れている。萌木素子と相見綾子が心中を図ったことを知って、主人公相馬鼎が東京から広島に向かう列車に乗り、二人の女性が収容されている病院に着くまでの時間である。と同時に、相馬鼎とこの二人の女性との関係をめぐって、△過去▽の時間も流れる。昭和二十八年三月二十九日から昭和二十九年一月二十二日までの時間であり、主人公が二人と出会い、交流を深め、そして二人が失踪するに至るまでの時間である。作品では、この△現在▽と△過去▽とが錯綜する。しかも△過去▽の時間は、広島に向かう主人公の意識の流れに沿って喚起されるので、外的な時間の順序には従属しない。さらに、すでに指摘したように、二人の人物の内的独白が挿入されることで、もつと以前の△大過去▽の時間も付け加わる。このことについては、後述する。ともかく『死の島』のなかでは、経過する時間が入り組んでおり、グリーンの小説のように単純ではない。一人称の多用とともに、△現在▽と△過去▽との交錯という事実からも、福永の作品世界のほうが、よりいっそう内面化されているといえると思う。

## (2) 文体上の技法

人間の内面Ⅱ意識を剔出するために、二人がどのような文体上の技法に頼っているかを検討することにしよう。グリーンの場合、心理描写のために利用する文体として、まずもって自由間接文体が挙げられる。自由間接文体（話法）とは、朝倉季雄によれば、「直接話法と間接話法の中の性的性質を持つ話法」で、「作中人物の言葉や考えを表わす」ために、「間接話法に必要な接続詞（多く que）を必ず略し」「dire や penser などの「導入動詞をも略して独立節の形を与え、間接話法と同じ人称・法・時制を用いたもの」である。<sup>(37)</sup>『アドリエンヌ・ムジュラ』第一部第四章、ひそかにモルクール医師を恋慕うヒロインのア

ドリエンヌが、夜、散歩に出かけ、医師の住む館を凝視する場面で、この文体を目にすることができ。

「館が細部のすべてに至るまで見えるほど、明るかった。今では、その館は彼女（アドリエンヌ）の心の中で、目を経ることによりはつきりとした意味を持つてきた。彼女は最初は不安な好奇心で、それを眺めていた。でも今は、避難所に駆けつけるように、館に走つてきた。自分は気がちがつたのだろうか（*Etait-elle folle?*）。こんなありふれた家に見とれて、どんなよろこびがあるのだろうか（*Quelle joie trouvait-elle?*）。せめてこの家に住んでいる人が自分を助けにこられるのだつたら……でもその人は、自分を知らないのだ（*cette personne ne la connaissait pas*）。それに、助けにくるつて、どういう意味なのだろう（*Et puis qu'est-ce que cela voulait dire : venir en aide?*）。誰から自分を助けるのだろうか」（一、三〇九頁）。

「自分は気がちがつたのだろうか」（*Etait-elle folle?*）以下の文章が、自由間接話法である。このことは、人称代名詞が *elle* や *la* のような三人称となっているのに、「彼女」と訳さず、一人称のように「自分」と訳していること、原文が半過去なのに、訳文では現在のようになっていることからたしかめられる。*Etait-elle folle?* からの文は、*Elle se demanda (si)* あるいは *Elle pensa (que)* といった導入動詞を省いた独立節となつたもので、半過去は、想定される導入動詞の單純過去との時制の一致に由来しており、過去における現在をあらわす。愛する医師の館に目を凝らすアドリエンヌの心の動きが、半過去を用いたこれらの文によつて、あたかも読者の眼前で展開するかのようになり、ありありと表現されている。グリーンはこのような自由間接文体を駆使することで、作中人物の内面意識を浮かび上げようとするのである。

グリーンにおいて、会話文もまた、人間の心理を剔抉するための有効な手段である。たとえば『モイラ』第二部第十八章で、信仰と欲望、魂と肉体との葛藤に悩む主人公のジョゼフと、友人デーヴィドとのやりとりが記述されている。

「君に訊きたいことがあるんだが、それはむづかしいことだね。実際、そんなことは考えてもいけないような気がする。でもぼくは知りたいんだ。」

— 何のことだい？

— キリストは荒野あらので試みに遭われた。なぜならキリストは飢えを覚えたからだ。キリストの誘惑は、飢えだった、肉体の飢え……。

— そうだよ、と質問を予感して、デーヴィドが頷いた。

— では、もう一つの飢えは、デーヴィド……キリストがそれを知ったかどうか、君にわかるかい？

デーヴィドの目が、突然の恐怖に襲われたかのように大きくなった。

— わからないよ、と彼は小声で言つた。ぼくは一度も考えたことがない。そんなことは考えないほうがいいよ、ジョゼフ。ほとんど冒瀆ぼうとくのような気がするよ。

— ぼくは冒瀆することなんか望んでいない、とジョゼフはごく低い声で言つた。でもキリストもまた、こんなふうふうに苦しめたのだと、もし誰かが言つてくれたら、ぼくはもつと自分が強く感じられるような気がする。ぼくは△あの人もまた……▽と自分に言うことだろう。

— わからないよ」(Ⅲ、一四四—一四五頁)。

この対話は、はじめは導入動詞なしに進んでいる。もちろん、話の口火を切つたのはジョゼフであり、受け答えるのがデーヴィドである。ジョゼフは荒野でのキリストの試練、「肉体の飢え」を話題にする。ジョゼフが絶えずキリストを意識する、熱烈な信仰の持ち主であることがうかがえる。またジョゼフは「もう一つの飢え」、つまり肉欲の苦しみのことにも言い及び、「キリストもまた、こんなふうふうに苦しめたのだと、もし誰かが言つてくれたら、ぼくはもつと自分が強く感じられるような気がする。ぼくは△あの人もまた……▽と自分に言うことだろう」と打ち明けている。この時点でジョゼフは、自分の執着する相手であるモイラとすでに出会つており、はげしい信仰をもつにもかかわらず、モイラへの肉体的欲望に責めさいなまれていることが、この告白によつて判明する。ここでは、対話が作中人物の内面Ⅱ意識を浮き彫りにするのに役立つ。

このようにグリーンの小説のなかで、会話文は、自由間接文体とともに、心理描写の一環として活用されている。

もつとも、自由間接文体にしても、会話文にしても、グリーンが編み出した独自の技法ではない。自由間接文体は、フロベール、あるいはゾラにおいて頻出するし、会話文にしても、バルザックの作品では、対話、独白、演説 (discours) といったように、様々なレベルのものが見うけられる。グリーンは内的レアリスムの作家であるとはいえず、内的独白のような新しい文体を採用しなかった。三人称小説であれ、一人称小説であれ、グリーンにおける物語の時制は、単純過去を基調とする。サルトルが『嘔吐』(一九三八)を、カミュが『異邦人』(一九四二)を複合過去で書いていることや、ロブール・グリエラ、ヌーヴォー・ロマンの作家たちが直説法現在を作品の基本的な時制にしていることを勘案すると、文体上の技法という面では、グリーン作品は、斬新さはなく、伝統的な小説の枠組の中に分類される。

福永武彦の作品はどうか。福永の文体上の技法を探索することにしよう。たった今、問題にした物語の時制にかんしてであるが、彼もまた、過去形で物語を紡ぐという常套手段をえらんでいる。日本語の場合、フランス語のように、単純過去と複合過去といった区別はない。へくしたVという過去形を使うことが、単純過去の選択になぞらえられるのである。ただ『死の島』は例外である。この小説では、主人公相馬鼎の行動を追うかたちで、昭和二十九年一月二十三日朝から二十四日朝までの、△現在Vの時間が流れていることは、先に述べた。この時間は文字どおり△現在Vの時間であつて、現在形で語られている。また福永において、一人称による語りの部分で、現在形が多用される。中篇『幼年』(一九六七)のなかの、「夢の中の見知らぬ人」の章では、次のような一節を読むことができる。

「今の私にとっては、そこはかとなないこうした感じこそ最も大事なものであり、夢が夢として造型されず、朝になつてばらばらの記憶の破片、それも色も褪め、形も消え、ただそこに何等かの夢らしいものがあつたという記憶、ただけか残らなかつたとしても、もし何等かの音楽のような、句のような、光のようなものが後味として漂つていけば、それはまさに夢を見たというにふさわしいもの、夢の効用といったものである。私は夢の中で既知の人に会い既知の場所にいる

ことが殆どない。過去の事件が再現することも殆どない。いつの場合にも、私は見も知らぬ人に会い、脈絡のない話を交し、何処ともしれぬ場所をさ迷っている。それも亦前世の記憶かもしれない」（7、二九七頁）。

『幼年』は一人称小説であり、定かに記憶している以前の幼年時代を、作者が語り手が浮かび上がらせようとした自伝的作品である。ここでは、再現しうる過去よりも、「記憶」以前の、「夢」の中の「そこはかかない」場面のようなものが、△私▽にとつては大事なのだ、といったことが、現在形で述べられている。『幼年』においては、このような、語り手の今の心境が、しばしば現在形で開示される。

『忘却の河』の一章と七章は、前述のように、藤代という人物を語り手とした、一人称の物語である。この物語のなかでも、現在形が目にとまる。この作品の書き出しを引用しよう。

「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か、私の過去であるか、私の生きかたであるか、私の運命であるか、それは私には分らない。ひよつとしたら私は物語を発見したのかもしれないが、物語というものは人がそれを書くことによつてのみ完成するのだろうか。ひよつとしたら私はまだ何ひとつ発見せず、ただ何かを発見したい、私という一個の微小な生きものが何を忘れ何を覚えているか、もし忘れたとしたらそこに何の意味があり、もし覚えているとしたらそこに何の発見があるかを知りたいと望んでいるだけのことかもしれない。それはつまりこの部屋のせいなのだ」（7、一五頁）。

『忘却の河』の一章において、△私▽（藤代）は自宅ではなく、若い女のアパートの一室にいる。流産直前で苦しんでいるところを助けたことから、△私▽はその女と知り合いになった。物語が始まったとき、女は好きな男のもとに走り、不在である。△私▽は一人きりの部屋で、過ぎ去った人生を振り返り、点検し、そうすることによつて、生きるこの意味を「発見」するために、ペンをとる。五十五歳の△私▽は若い頃、恋人を死なせてしまったという重たい過去を、十字架のように背負っている。△私▽の「物語」はこの思い出を軸に構成される。引用した文章は、△私▽が自らの「物語」を書きはじめるに際

しての気持ちを綴つたものである。ここでも、語り手の今の心境が現在形で叙述されている。このように、福永の小説の中の一人称の語りの部分では、現在形が多く見られる。

グリーン作品でも、現在の時制は用いられている。一人称小説『幻を追う人』の第一部、「マリー＝テレーズの手記」の第九章では、次のような記述が目に入る。

「わたしがそうであつた昔の人間はもはや存在しない。わたしが話しかけても、その昔の人間がわたしの話を聞くことはないだろう。(…)

こうした言わば局部的な死が、わたしの心を凍らせる。人生とは、ありとあらゆる記憶の全体的な消滅に至るまでの、滅亡の連続のような印象を与える。時折わたしは、自分がどうしてカトリック信者の数に入ることができたのだろうかと自問することがある。というのも、今のわたしのうちには、もつとも生ぬるい、もつとも穏健なキリスト教徒たらしめるだけのものさえも、もはや残つてはいないからだ。そしてこれらの頁を書いているのは、一人の信仰なき老女にすぎない」(II、二四八頁)。

この件りは、語り手マリー＝テレーズが、修道生活への熱烈なあこがれをいっていた少女時代を回顧しつつ、信仰の片鱗さえ残っていない、現在の宗教的立場を確認している箇所である。と同時に、語り手は過去の自分を見いだせないために、死者同然となつた現在の自分の心の状態を披瀝している。このように、グリーンの小説でも、語り手の今の心境が時として現在形で示される。だが福永とくらべると、グリーンが現在形を使用することは、圧倒的に少ない。一人称の語り手が現在の思いを吐露するというのは、ことさら新しい手法ではない。しかし福永の場合、現在形の多用という点で、伝統的な語りから一步踏み出していることはたしかである。

この点に関連して、福永が内的独白を使いこなしているという事実注目しなければならぬ。内的独白とは、この技法の創始者であるエドゥアール・デュジャルダンの定義によれば、「作中人物の心をよぎる思いの連続した流れを、その思い

が生じるに依りて、生じる順に、論理的なつながりを説明しないで喚び起こすことを目的とする」。(40)『プチ・ロペール』の辞書の説明では、「作中人物が体験したとみなされる、意識の連続した状態を、一人称で書き写したものである。簡単にいうなら、内的独白とは、作中人物の内面（意識の流れ）を独白の形式で表現したものである」ということになる。福永はこの内的独白を、早くも、最初の長篇『風土』で用いている。作品の冒頭、音楽家志望の少年、早川久邇の内心で、三枝道子への愛が目覚めるのを描写したところで、その例が見られる。

「今日は何でも言えるぞ。少年はもう一度言葉に出して呪文のように呟いてみた。赤く焼けた太陽が、蒼穹そうきゆうの一角から励ますように彼を見下している。そしてこの広々とした海の眺め……。だが、何を道子さんに言え方がいいのか、実はそれがまだはつきりと分つてはいない。何でも言える、が、何を？ 僕は、何が一体そんなに嬉しいのだろう、と久邇は心に尋ねてみる。それは、この晴れわたった明るい夏の午後のためだろうか。今しがた僕が書きとめて来た即興曲、僕の作品第六番のためだろうか。それとも道子さんの……。そう、それはみんな本当だ。つまりは僕が、道子さんを好きなことから始まっている。それが今日、僕にはつきりと分つたのだ。さつきピアノを弾いていたとき、僕には、道子さんが僕にとつて大事な、大事な人であることが、胸の痛くなるほどよく分つた。不思議な分りかただった。そしてそれと共に、今までただのお友達にすぎなかった道子さんが、それ以上のものに思えて来た。じゃ、そう言おうか。君がとっても好きなんだと、そう言つてしまおうか。しかしそんなことはもう分つている。それに、口に出しては言いにくいなあ。一体何と言えればいいんだろう……。そして久邇は、内気な悦びに頬かかを赧かからませた」(一、一八頁)。

この一節は全体として、早川久邇の内心の動きを言い表わしている。少し仔細に検討しよう。はじめの、「今日は何でも言えるぞ」という思いは、「少年は(…)呟いてみた」という文を従えているので、独白であり、カッコはないが直接話法に属すると判定される。「赤く焼けた太陽が、(…)彼を見下している」という三番目の文では、「彼」という三人称の代名詞を用いているものの、語り手は作中人物の早川久邇と合体して、人物の視点から「太陽」をとらえている。つまり、次の

「海の眺め」とともに、風景は久邇の内面＝意識のフィルターをとおして眺められている。それゆえ、三番目の文から、「何でも言える、が、何を？」という文までの部分は、早川久邇の内面を描いたものとうけとれ、しかも「彼」という三人称が出てくることから、フランス語の自由間接語法に近い文体だとみなすことができる。それから、「僕は、何が一体そんなに嬉しいのだろう」という問いがつづく。この問いは、「と久邇は心に尋ねてみる」という導入動詞をともなっているので、これも最初の文と同じように、直接話法の文である。このあと、「それは、この晴れわたった明るい夏の午後のためだろうか」という文から、さいごから二番目の、「一体何と言えればいいんだろう……」という文までの箇所は、作中人物早川久邇の心の動きを、導入動詞なしに追っている。むろん、口に出して言われた言葉ではなく、内心のつぶやきである。しかも「彼」という三人称ではなく、「僕」という一人称が使われている。「僕が書きとめて来た即興曲」、「僕の作品第六番」、「つまりは僕が、道子さんを好きなことから始まっている」、「僕にはつきりと分ったのだ」、「僕には、道子さんが僕にとつて大事な、大事な人であることが、(…)よく分った」とあるように、一人称の $\wedge$ 僕 $\vee$ が六度出てくる。この箇所は、エドゥアール・デュジャルダンの言葉を借りれば、「作中人物の心をよぎる思いの連続した流れ」を、「その思い」の生起するがままに「喚び起こ」している。したがって、この文章は完璧な内的独白を形成している。

ほんの一例であるけれども、内的独白を具体的に見た。福永の多くの作品のなかでは、随所でこの種の文章に出会う。『死の島』において、萌木素子と $\wedge$ 或る男 $\vee$ との内的独白が、 $\wedge$ わたし $\vee$ と $\wedge$ 己 $\vee$ という一人称による語りによって、かなりの頁を占める断章として挿入されていることは、先述したとおりである。『忘却の河』の一章と七章の、一人称による語りも、書かれた手記を構成するとはいえ、藤代という人物の意識の流れをそのままどつており、一種の内的独白であると解することができる。四章の「夢の通い路」は、死の床にある $\wedge$ わたし $\vee$ （ゆき）の、純然たる内的独白である。自由間接語法に近い文体とは別に、内的独白は、福永がとくに好んで用いる手法である。

内的独白の部分で、カタカナを使用している点もまた、福永の文体上の技法の一つとして挙げる必要がある。カタカナの

文章は、たとえば『死の島』のなかの、「内部」という見出しの付いた、萌木素子の内的独白の断章に存在する。萌木素子は相見綾子と一緒に広島に向かう日の二日前から、広島島の宿屋で心中を図るまでの、ほぼ四日間の出来事を、死の想念にとりつかれた自己の△内部▽を開示しつつ、過去形で語っている。この箇所は、「いつそれが始まったのかわたしは知らない。それはいつでもそこにあった。わたしの内部に、わたしの中のどこか奥深いところに、病根のように根を張ってわたしというものを腐らせていた」（上巻、10、五四頁）といったように、普通どおり漢字とひらがなで書き記される。しかし「内部」では、この四日間の△過去▽の時間とともに、昭和二十年八月六日当時の△大過去▽の時間が流れている。昭和二十年八月六日とは、周知のように、広島に原爆が投下された日である。萌木素子は被爆体験をもち、その記憶は素子の脳裡に焼きついて離れない。被爆体験の思い出が、素子の思考の基盤をなす原風景として喚起されるとき、次のように、カタカナで書き表わされる。

「空気が熱ク澱ンデイテ風トイウモノハナカッタ。タダ螺旋状ヲナシタ空間ノ中ヲ、ソノ熱シタ空気ハユルヤカニメグリ、ノボツテハクダリ、クダツテハノボツタ。屍体ヲ焼ク臭イガソノ中ニ充滿シタ。モウ幾日モ幾日モ、彼女ガ嗅イデイタノハコノ空気ダツタ。犠牲者ハ祭壇デ焼カレ、生キテイル物ヲチモソノ順番ヲ待ツテイタ」（上巻、10、五九頁）。

このカタカナ表記の一節で、「彼女」と言われているのは、萌木素子である。いつたい、ここを語っているのは誰か。第三者の語り手なのか。結論的にいうなら、素子じしんとみなすのが妥当である。というのも、「内部」は萌木素子の内的独白であり、この一節もそれに含まれるからだ。換言すれば、△過去▽の時間の流れの中に、△大過去▽の時間が挿入されているからだ。素子は△大過去▽に身を置く自分を、△過去▽の自分と区別するために、△彼女▽と呼ぶ。被爆体験にまつわる映像が自己の脳裡を支配する決定的な原風景であることを示すために、△わたし▽ではなく△彼女▽という代名詞を用いるのである。カタカナ表記は、その映像が△大過去▽に属する原風景であることをさらに際立たせている。そして素子の内面Ⅱ意識を重層的に表現するのに役立つている。

カタカナ表記の例をもう一つ挙げよう。『世界の終り』（一九五九）所収の短篇『影の部分』に、それは認められる。この作品は、画家のハ僕∨が独身時代から付き合っていた麻子の自殺を聞き知り、生前の麻子との関係を回顧するというかたちをとって進行する。次の引用文は、「ちつとも好きではない」（6、五二頁）男と結婚しようとする麻子に、ハ僕∨が愛の告白をする場面を思い起こした件りである。

「（…）しかし愛していれば、僕が君を愛していれば、……ね、そんなこと分っている筈じゃないか？」

シカシハッキリト愛シテイルト言ッタコトハ、一度モナカッタノダ。一時ノ興奮デロニシタノカ、ナゼ今マデソレヲ  
ロニシナカッタノカ、誰ニ憚ッタノカ、女房ニカ、ソシテ今モウ遅スギルト分ッタカラ、ソレデ言イ出シタノカ。

「あなたはあたしなんか愛してはいない」と平静な声で麻ちゃんは答えた」（6、五二―五三頁）。

カタカナで書かれた箇所は、麻子と話しているときに、ハ僕∨が心の奥底で考えたことを言い表わしている。実生活において、表面上の会話と、その話し手の内奥での思いとが食いちがっていることは、始終起こる。その思いを、「そのとき僕はこう考えていた」などといった言い方をしないで、直接的に内的独白で描出しようとすれば、表面上の対話と区別するために、カタカナによつて表記せざるを得ない。あるいはまた、カタカナの部分は、過去を顧みるハ僕∨が今、語り手として心の奥底で内省していることを開陳していると解することも可能である。その場合、ハ僕∨の現在の思いは、そのまま伝えるのであれば、回想される過去の行為と切り離すために、カタカナ書きによつて示す必要がある。いずれにせよ、ここでのカタカナによる表記は、先の例と同様に、作中人物の意識の深層の表出をもたすがゆえに、作品世界を内面化するのに寄与している。

作品世界の内面化に関係して、三人称の代名詞による語りという点に触れておきたい。ハ彼∨ハ彼女∨という代名詞は、『忘却の河』の一章と七章、『死の島』のなかの「内部」の断章において使用されている。これらは内的独白を形成する章であり、一人称による語りの中に、三人称の代名詞が混入した例である。また『海市』のように、第三者が語り手になったところで

も、三人称の代名詞がもっぱら用いられることがある。すでに述べたごとく、『海市』は画家の澁太吉と安見子の愛を物語る。二人の愛の進展を軸とする、いわば現在の時間は、澁太吉が語り手となつて、一人称の「私」によつて報告される。愛の出来に先立つ、過去の時間は、澁太吉を指し示す「彼」、安見子をあらわす「彼女」という代名詞を使つて喚起される。この過去の時間において、固有名詞の利用は避けられる。戦時中、澁太吉がふさちゃんという名の、病身の恋人を背負つて、防空壕に向かうところを叙述した件りを引用しよう。

「こいつはいけない。防空壕へ行こう。こんなに早く空襲警報が鳴る時はあぶないんだ。」

彼は立ち上り、彼女の身体を抱き起した。

「さあ、僕がおぶつて行つてあげよう。」

「でも恥ずかしい。」

「そんなことを言つてる場合じゃない。さあ。」

彼はそこにしゃがみ、彼女の両手が彼の肩にかかるのを前の方に手繰り寄せるようにした。サイレンは相変らず断続的に鳴り続けていた。彼は彼女の軽い身体を背負つて立ち上つた。暖かい息が彼の頬に触れた。

「恥ずかしい、」と彼女が繰返した。

彼もまた恥ずかしかつた。二人がこんなに親密に身体を触れ合つたのはこれが初めてだつた。彼は彼女の全身を燃えるように自分の背中や両手に感じながら、泉水をめぐつて防空壕のある方へと歩いた。

「あたしは死にたい。せめてこうして、あなたにこうしておぶさつて、一緒に死にたい、」と彼の耳許に口をつけて、彼女が喘ぐように言った。

その時、彼もまた同じことを思つた。こうして死にたい、どうせ死ぬのなら、彼女と一緒にこうして死んで行きたい。なぜそうしてはいけないのか。彼は一步一步足を踏みしめながら、心の中に同じ問を繰返した（8、一六九—一七〇頁）。

ここでの「彼」は、澁太吉のことであり、「彼女」はふさちゃんである。ふさちゃんは中心人物ではないが、若き日の主人公にとって重要な存在であるので、名指されないのである。この件りを語っているのは、一人称の「私」ではなく、第三者の語り手であると一応考えられる。ただしこの語り手は澁太吉と一体化している。このことは、さいごの段落で、「こうして死にたい、どうせ死ぬのなら、彼女と一緒にこうして死んで行きたい。なぜそうしてはいけないのか」といったように、自由間接話法に近い文体で、主人公の内面描写がおこなわれているという事実によつて明白である。したがつて、この箇所は、澁太吉の記憶のなかでの回想場面のような印象を与える。この印象は、固有名詞ではなく、「彼」/「彼女」という三人称の代名詞が使用されたことによつて、いつそう強まる。この使用によつて、喚び起こされる場面が主人公の心象風景と化すほどまでに、内面化されるのである。

『海市』を流れる過去の時間のなかで、安見子のことを記述した部分を瞥見したい。安見子が夫と一緒にバーで酒を飲むところを描いた一節を取り上げよう。

「彼女はバアの棲り木に腰を据えて、隣にいる夫がマダムと陽気に話しているのを微笑を浮かべながら聞いていた。彼は早いピッチでハイボールを飲み、彼女の方はゆつくりとジンフィーズを飲んだ。それが二人の飲みかただった。少しずつ酔が廻つて来るのを、彼女は心がすべてのもにゆるやかに開いて行くように感じていた」（8、四九一―五〇頁）。

この短い文章でも、第三者の語り手は安見子と名指さず、「彼女」と呼ぶことで、作中人物との共犯者性をいやましている。この場面は先の引用文とはちがつて、必ずしも人物の内的風景という印象を与えない。とはいえ、さいごに、「少しずつ酔が廻つて来るのを、彼女は心がすべてのものにゆるやかに開いて行くように感じていた」といったように、安見子の内心の動きが描出されている。固有名詞を回避することによつて、語り手と作中人物との距離が狭まり、その分、人物の内面が露わにされているとみなしうる。固有名詞の代わりに、三人称の代名詞を用いる技法は、つまるところ、作中人物の内面意識を浮き彫りにするための一環としてあり、作品世界の内面化に貢献していると判断することができる。

福永の長い文体も、このような文脈のなかで把握すべきである。『影の部分』から例示しよう。この作品の主人公兼語り手の△僕▽は、自分を「rate」、つまり「人生の落伍者」であると規定している（6、三五頁）。△僕▽は女房とのやりとりを振り返りながら、自己の現状に思いを致している。

「その名前を言えば、誰でもが知っているとされるほど、女房は既にひとかどの閨秀画家として名を為してしまい、また確かにそれだけの天分と教養とを持ち（ついでながら、このEtc.などという洒落た言葉を僕が知っているのも、女房が僕をやつつける時の白を借りたまでだ）、自分の好きな仕事で飯の食える藝術家なのだから、僕が下らない挿絵なんか描くのを眼の仇にして、「何もお金に困るわけでもないのに、そんな恥ずかしい仕事はやめて頂戴、」とか、「昔はあんなに熱心に絵を画いた人が、近頃のざまは何?」とか、「やつてみないからいけないのよ、昔はあたしに教えてくれたんじゃないの、どうしてそんなに自信がなくなったものかしら?」とか、口癖に、しかもその実、僕がもう昔のと言つても戦後間もなくの混乱した時代に、誰でもが見喪つていた情熱を再発見して新しい仕事をしようと張りつめていた頃の、あのみずみずしい活力をとうにしていることは百も承知で、僕をやつつけることに快感を覚えてくるような女なのだが、僕は女房にやられておとなしくペコペコする人間ではないし、そうすると自分の空想の中に閉じ籠つて現実にはわざと眼をつぶる、その空想の中では僕は自由だし、空想の中で描いた絵ほど美しいものはないと考える癖があり、二人はまったく平行線を歩いているようなものだと思うが、それでも時々は気を取り直して、こいつの論理なんてあやふやなものだと感じて、「もう一遍言つて御覧、」と訊いてみたりすると、「なにそれ、開き直るの?」と忽ち声が高くなるから、「女の理窟は非論理的だよ、」と言いつ返す、「あなたがぼんやりしていたからよ、人の話を聞きながら、何を考えていたの?」と逆襲されることも度々なのだ、と言つても、僕は自分を、やつぱりぼんやりな、白昼夢を見るような人間だとは思わない」（6、三五―三六頁）。

この一文は約七六〇字から成り、計三十八の読点を持つ。一つの挿入句、七つの会話を含み、実に長い文である。全体

として、△僕▽はうだつの上がらない画家であり、昔は情熱に燃え、理想を追いもとめていたが、今はもはや甘い夢を見たりはしないといった意味のことが言われていると思う。清水徹は『影の部分』の回想の方式を問題にし、△僕▽の回想が「リズム的な回想のメカニズムに乗ってではなく」、「エクリチュールの展開自体によって」、「繰りひろげられて」いると断定している<sup>(4)</sup>。たしかに、この引用文では、△僕▽の女房の発言は時間的順序に従ってではなく、文章の自在な表現のなかで想起されているように見える。しかし「エクリチュールの展開」とは、△僕▽の意識の流れに忠実であることを含意するのではないだろうか。このあと、清水徹はこの作品の長い文体について論じている。

「この長い文体はむしろ時間を消し去る方向に作用する。エクリチュールの運動が世界の時間を変質させている、ただ小説のなかにしかありえぬ時間へ、あるいは想像的な空間へと化しているのだ<sup>(5)</sup>」。

長い文体が、「小説のなかにしかありえぬ時間」、別の言葉でいえば、非現実の時間を、そして「想像的な空間」を現出させているということが主張されている。この主張は正當なものとはいえない。なぜなら、小説の中を流れる時間はいつの場合も、非現実の時間であるし、小説はつねに想像的な空間を提示するからだ。伝統的なレアリスム小説における時間・空間とは異なるものが、長い文体によって創出されているという点を、清水徹は力説したのであろう。だが重要なのは、回想される過去の時間・空間ではなく、回想する△僕▽の現在時、現在の空間である。とすれば、その空間は「想像的な空間」とわざわざことわるようなものではないし、時間も、「小説のなかにしかありえぬ時間」といったようなものではない。先に引用した長い文は、さまざま過去の時間を思い起こしながら、△僕▽の現在の胸の内を披瀝したものにはかならない。これは、小説におけるエクリチュールによってのみ実現しうることは必ずしもいえない。もちろん、エクリチュールの自由奔放さが、△僕▽の現在の内面のカオスを浮かび上がらせていることは認めなければならぬ。けれども独自の時間・空間を創造するといった議論にはつながらぬ。約言すれば、長い文体は、作中人物の意識の流れを忠実にたどることを可能にするがゆえに、作品世界の内面化と密接に関連しているのである。

句読点のない文章も、事情は同じである。『告別』（一九六二）に収録された短篇『形見分け』にそれは見られる。この作品は、記憶を喪失した△男▽の物語である。△男▽は海辺にいる。山、国道、家々の屋根、海などを眺める。第三者の語り手による、△男▽の視点からの海辺の風景の素描のあと、次のような記述がつづく。

「海には陽が射している 海のひろげた両腕は満々と太陽の光線を受けとめている しかし村の家々には太陽はない  
暗い 鎖されているその内部は記憶のない生のような 海へ行けばそれは充されるだろう 海には光が真実が体験の明白な意識があるだろう しかし僕にはそれが怖い 海へ行くのが怖い 泳げないのが怖い 不安だ しかし鎖された内部で夢の意味を問いつけることの方が百倍も悪いのかもしれない 僕には海へ行くことが出来ない 僕は待つだけだ そうだったねドクトルさん いつかは海が僕の内部にひらけ太陽がいつぱいに充ち溢れるだろう もうじきだ もうすぐだ」（6、三三〇—三三一頁）。

ここで出てくる「ドクトルさん」とは、△男▽の妻である。△男▽は海辺の館で妻と一緒に住み、妻の世話を受けている。だが△男▽は記憶をうしなつてゐるため、傍らにいる女が妻だとわからずに、女を「ドクトルさん」といったように渾名で呼ぶのである。△男▽は女に夢の話をし、「夢の意味」を説明することによつて、記憶を取り戻そうとする。この一節では、「海へ行く」こと、「太陽」（＝記憶）が「充ち溢れる」ところに出ることへの期待と不安が表明されている。さて、この段落は、一人称の△僕▽によつて語られてゐるので、△男▽の内的独白であるとうけとれる。また読者が読みづらくならないように、活字のない空白があるものの、句読点が全く打たれてゐないことが、一目見てたしかめられる。ちなみにジェイムズ・ジョイスは、句点も読点もない文章にひどく拘泥した。岩崎力は「小説形式・小説技法の変革——《内的独白》をめぐつて」と題した論考のなかで、ジョイスにおける句読点の不在を問題にし、「人間の心理という《マグマ》状のもの」を暴き出すためには、「断片的完結を否応なく感じさせる句読点の存在」は、ジョイスにとつて「邪魔もの以外のなにもでもなかつた」と述べている。<sup>(43)</sup>そして内的独白を用いて、人間の「あるがままの意識」、意識の「生起と変化そのもの」を表現するために、<sup>(44)</sup>

ジョイスは句読点を追放したと論じている。福永が句読点のない文章を書くのも、むしろ、同じ目的のためである。もつとも、ここでの「僕」の内面はそれほど混沌としているわけではない。とはいえ、句読点のない文章によつて「僕」の思いが綴られることで、作品世界がいつそう内面化されることは、疑いを容れない。

福永は『幼年』のなかで、一つの文であるのに、途中で次の行に送ること、つまり改行をこころみている。「夢の繰返し」の章から、その例を拾つてみよう。

「……）次のような夢を私はしばしば見る。そこにあるのは一つの河である。それは絶え間もなく河音を響かせて流れているが、

子供の眼から見れば途方もなく大きな、向う側を正確に見定めることも出来ないほどの幅を持っているし、あたりには人の気配もなく、子供は道に迷つていつしかその河岸までやつて来たのに違いない。そして子供はその寂しい河の前に立つて、流れて行く水を眺め、おおい、と大きな声で叫ぶ。誰を、誰か特定の人を、呼ぶというのではなく、ただ声を出して呼ばなければならぬ気持ちで、声を出す。或る時はそこから悪夢になり、呼んだところで誰一人現れるわけではなく、寧ろ気味の悪い生物いきものたちのごそごそ動き廻る音を聞くだけなのに、或る時は、夢はそこから美しい旋律を響かせて、

待つてらつしやい、もうすぐ行くわよ、

じつとしているのよ、

早く、こつちよ、

と言う声が何処からともなく聞えて来て、子供は安心したような、しかしまだ少し不安な気持ちで、

どこにいるの、

と問い返すが、声の主は決して姿を見せず、それが後ろの方からなのか、空からなのか、それとも河の向う岸からなの

か、彼にはちつとも分らない」(7、三〇〇—三〇二頁)。

△私▽がたびたび見る、河の夢のことが扱われている。まず第二段落のはじめの、「子供の眼から見れば途方もなく大きな」云々の文は、第一段落の終わりの、「それは絶え間もなく河音を響かせて流れているが、」という文のつづきである。第一段落のさいごは句点ではなく、読点であるので、一つながりの文が途中で区切られて、あとの部分が改行されたことがわかる。この改行は、夢の中の河が「子供の眼」にはどのように映るかを強調するためにおこなわれている。そして改行によって、文は夢の記述に移行するので、内面化される。というより、文章は子ども時代を回想する△私▽の意識を浮き彫りにする。それから、次の段落からの、「待つてらっしゃい、もうすぐ行くわよ、／じつとしてるのよ、／早く、こつちよ、」という声も、「或る時は、夢はそこから美しい旋律を響かせて、」という表現につづくものであり、断絶はない。この改行は、△私▽の幼い頃に亡くなった母の声を鮮明にするためになされている。この声は夢の中の声であり、母を追憶する△私▽の内心の声でもある。それゆえ、母の声は△私▽の内なる風景を際立たせている。同じことは、次に改行される、「どこにいるの、」という△私▽の声についてもいえる。この声が新たな段落に移されることで、母を探しもとめる△私▽の心の動きがひき立っている。全体として、この件りは夢の記述の体裁をとりながら、不在の母のことを想う△私▽の内面を、改行によつてくつきりと浮かび上がらせている。改行もまた、作品世界の内面化に深く関与している。

福永の小説において、会話がカッコでくくられず、地の文にそのまま置かれることがある。『忘却の河』がそうである。最初の章で、△私▽は流産しかかっている女を助け、救急車で病院に運ぶ。翌日の晩、△私▽は病院に行く。その折、友人から聞いたこととして、死んだ戦友の話を、退屈しのぎに女にする。三日後、△私▽はふたたび女を見舞う。次の一節は、そのときのやりとりを振り返ったものである。

「よくなつたらしいね、と私も微笑した。お蔭さまで。わたしもう死ぬんじゃないかと思つたわ。君みたいな若い人は、そう簡単には死なないさ。そうかしら、でもわたし、死のうと思つたことが何度もあるのよ。女は無造作にそう吹き、

鈍痛のようなものが再び私の胸を圧迫した。寝ていた方がいいよ、と私は言い、女は大人しく横になったから、私は病院の薄い蒲団を胸の上に掛けてやると、再びその横の方に腰を下した。君は身よりの人はいないのかい。誰か見舞に来てくれたかね、と私は訊いた。女は黙ったまま首を横に振った。そして反対に私に尋ねた。この前の小父さんの話、あのお友達というのは小父さんのことでしょうか。どうして。だってあれは小父さんのことよ、そんなことぐらいわたしにだって分る。君は眠っていたじゃないか、君が眠ったから私は黙って帰った。いいえ起きていたわ、起きて眼をつぶっていた。泣くまいと思つて、我慢して、それで眼をつぶっていたのよ」(7、四九頁)。

この段落は、ほぼ全体が、△私▽と女との対話から成り立っている。「と私も微笑した」とか、「女は無造作にそう呟き」とか、「私は言い」とか、「と私は訊いた」とか、「そして反対に私に尋ねた」とかいったように、導入動詞はあるものの、会話はすべてカッコなしで地の文に書きこまれている。しかも、「この前の小父さんの話、あのお友達というのは小父さんのことでしょうか」という問いのあと、二人の交した言葉は、導入動詞なしに、そのまま地の文に入れられる。このようなカッコのない会話文は、どのように理解すればよいのだろうか。この点にかんして、福永は「文学と遊び」と題した、清水徹との対談のなかで、『忘却の河』で「会話にカギを使わな」かつたことに言い及び、「小説の世界というものがあまり客観的でなくて主観の中に皆入り込むような風にし」たかつたと打ち明けている。つまり地の文における会話は、作中人物、ここでは△私▽の「主観」、もしくは意識のフィルターを通過することになる。カッコを付して示される会話が、動かしがたい事実<sup>(5)</sup>に属するものとして客観化されるのにたいして、カッコを付けない会話は、△私▽の主観ないし意識のフィルターを通過しているもので、外在化されたものではなく、内在化された言葉になる。カッコのない会話もまた、作品世界の内面化に貢献していることは、贅言を要しない。

ジュリアン・グリーンと福永武彦の文体上の技法について論じた。この節をまとめておこう。二人はどちらも内的レアリスムの作家であるが、グリーンは作中人物の意識Ⅱ内面を顕在化させるために、自由間接文体、会話文を駆使する。物語の

時制は基本的に単純過去であり、文体上の技法という面では、グリーン作品は伝統的な小説の範疇に入れられる。これにたいして、福永は現在形を多用し、自由間接話法に近い文体も使うものの、内的独白を好んで用いる。さらにカタカナ表記、三人称の代名詞による語り、長い文体、句読点のない文章、文の途中での改行、カッコのない会話、といった技法を採用している。これらの技法は作品世界の内面化に参与しており、内的リアリズムの方法的な追求の一環としてある。技法面では、福永の作品は斬新であるとみなしうる。なるほど、こうした技法は福永独自のものではない。内的独白と句読点のない文章は、ジェイムズ・ジョイスが開拓した技法である。長い文体は、ブルーストのものでもある。三人称代名詞による語りは、ポーヴォワールの『他人の血』（一九四五）にも散見される。またこの作品では、内的独白のなかにイタリック体の記述があり、フランス小説で目にする、このようなイタリック体の記述がカタカナ表記の参考になったと思われる。文の途中での改行とカッコのない会話とは、福永が考案した技法であるかもしれない。だがその他の技法は西欧の文学から摂取したものと推察される。とはいえ、このことは、福永の文学の新しいさに抵触しない。福永はフランスを中心とした西洋の文学に依拠しつつ、絶えず斬新な技法を探索した作家である。グリーンが技法面で伝統的であるとするなら、福永は前衛的であると論定することができるといえる。

### (3) 視点の拡散

今度は、両者の作品のなかの視点の拡散という点に論及したい。その前に、小説の語りの視点、つまり語り手と作中人物との関係について触れておこう。バルザックらの伝統的な小説では、語り手は全知遍在の神の立場にあり、作中人物の知らないことを知っている。それゆえ、語り手が作中人物を離れて、いわば俯瞰的に人物の心理を描写することがしばしば起こる。このとき、語りの視点は、作中人物の外側にあり、神の視点である。トドロフの有名な言葉を借りるならば、『背後からの』<sup>46</sup>視点である。ところが、二十世紀に入ると、三人称小説でも、語り手は、作中人物の見たり、聞いたり、考えたり、

感じたりしたことだけを伝えるという傾向を強める。同じことであるが、語り手は作中人物の知らないことを教示しないのである。語り手は作中人物とイコールの関係にあり、人物の視点、トドロフによれば、 $\blacktriangle$ ともにある $\sphericalangle$ 視点から物語る。このことにかんして、サルトルが一九三九年に発表した、「フランソワ・モーリアック氏と自由」の影響は甚大である。サルトルはこの論考で、モーリアックが『夜の終わり』（一九三五）のなかで、作中人物と一体化し、人物の「共犯者」となつて物語を作りながらも、同時に、人物の外側から神の立場に立つて人物を説明していること、言いかえれば、作中人物の「目撃者」となつてゐることを非難する。「小説家は人物の目撃者か共犯者のどちらかになることはできるが、同時に両者にはけつしてなりえない」と彼は言つてゐる。要するにサルトルは、作中人物の自由を尊重する立場から、モーリアックが「作中人物にたいして神の観点に立<sup>(48)</sup>」つてゐることに有罪を宣告する。サルトルの論文は、モーリアックの小説技法を攻撃したものであるとともに、伝統的な小説の書き方にも批判の目を向けた、画期的なものであり、フランス小説の流れを決定的に方向づけることになつた。

さて、グリーンの小説における語りの視点はどうか。一九二六（大正十五）年刊行の最初の長篇、『モンシネール』以来、彼の作品では、語り手は神の地位を放棄して、作中人物と同一化し、人物の見、聞き、考え、感じることをのみをもつばら報告するという姿勢をつらぬいてゐる。語り手は作中人物の視点、 $\blacktriangle$ ともにある $\sphericalangle$ 視点からおこなわれている。この点において、グリーンは、モーリアックと同様にカトリックの小説家に分類されているけれども、彼よりも現代的である。二十世紀後半になつて本格的な執筆活動を開始した福永もまた、伝統的な語りの方法を越えていることは言を俟たない。グリーンと同じく、福永においても、物語は神の視点（ $\blacktriangle$ 背後からの $\sphericalangle$ 視点）ではなく、作中人物の視点（ $\blacktriangle$ ともにある $\sphericalangle$ 視点）から語られてゐる。

以上のことを前提としつつ、論を進めよう。グリーンの小説は作中人物の扱い方という点で、二つの型に大別できる。一つは、一人ないし二人の中心人物に収斂するかたちで物語が展開する、 $\blacktriangle$ 求心的 $\sphericalangle$ な小説であり、もうひとつは、語りの視

点が幾人もの周辺の人物たちに移行していく。遠心的な作品である。前者の系列には、『アドリエヌ・ムジュラ』『モイラ』『人みな夜にあつて』（一九六〇）『他者』に代表される、グリーンの大半の小説が入れられ、『レヴィアタン』（一九二九）と『悪人』（一九五五、完全版一九七三）といった、ごく限られた作品のみが後者に属する。

△遠心的な小説から説明しよう。『レヴィアタン』は中年の男ゲレを主人公とし、アンジェールという若い娘にたいする情熱を描出している。だが語りの視点はゲレに集中しない。ゲレから愛されるアンジェールのほかに、ゲレが息子の家庭教師をしているグロジオルジュ夫人、飽くことのない好奇心をもつ、食堂のおかみのロンド夫人といった副人物の視点からも、物語は形成されている。『悪人』はエドウィージュとジャンを中心人物とする。けれども裁縫女のフェリシー、ユルリック、ポーク夫人などといった周辺の人物たちも、固有の物語を繰りひろげている。『レヴィアタン』と『悪人』とでは、様々な人物の物語が示されるので、語りの視点はいわば拡散している。

グリーンの△求心的な小説はどうか。『他者』は実質的には一人称小説であるため、物語の視点は、語り手となるロジェとカーリンのそれに限定される。しかし三人称小説では、筋は主人公の生の変遷に収斂するものの、副次的人物の視点も導入されている。『アドリエヌ・ムジュラ』では、ヒロインのアドリエヌの不可能な愛を軸に、物語は進行する。とはいえ、習慣に固執する父親のムジュラ氏をつうじて、この世に存在することの不安が書きこまれている。『モイラ』は、肉体と魂、欲望と信仰との葛藤に懊悩するプロテストントの学生、ジョゼフの内的なドラマを描く。けれどもこの作品は、プレロー、サイモン、モイラの「秘められた物語」(histoire secrète)を隠し持つ。すなわちこの三人の周辺の人物たちの、中心人物ジョゼフにたいする不可能な愛の物語をはらんでいる。『人みな夜にあつて』にしても、愛と宗教との相剋に苦しむカトリックの若者、ウイルフレッドの視点からだけでなく、この主人公と愛し合う人妻フィービー、主人公に叶わぬ思いを寄せる、従兄アングスおよび男娼とおぼしいマックスの立場からも、物語は紡がれる。さらに、作品の冒頭部分（第一部）では、臨終の床にあるホレス叔父をとおして、死の恐怖が表出される。このように、△求心的な小説においても、物語は主人公を

中心に進展するとしても、副人物の視点が排除されるわけではなく、副人物の物語もまた提示されている。グリーンは『レヴィアタン』を評して、「私は作中人物のすべてである」(強調はグリーン)と明言している。この言葉は、彼のほとんどすべての作品にあてはまる。結局、視点の拡散がグリーンの小説の特徴づける。

福永武彦の小説についても、同じことがいえる。福永の場合、 $\wedge$ 遠心的 $\vee$ な型の作品は比較的多い。『風土』『忘却の河』『夜の三部作』の第三部『夜の時間』、それに未完の長篇『独身者』『夢の輪』がこのタイプに分類できる。『風土』は画家の桂昌三と、彼の亡き友人の妻、三枝良枝との愛を描き、この二人の内面を剔出する。だが同時に、桂昌三にほのかにあこがれる、良枝の娘、三枝道子や、この道子に恋愛感情をいだく少年、早川久邇の心理をも活写する。『風土』では、少なくともこの四人の人物の意識の流れが追跡される。『夜の三部作』の『夜の時間』も、四人の人物の物語を開示する。病いの床に臥せる井口冴子、冴子の婚約者でありながらも、別の女性を愛する医師の不破雅之、その不破と相思相愛の仲である及川文枝、ならびに文枝を過去においてむなしく愛し、自殺した奥村次郎である。「夜の時間」はこの四人の人物に焦点を合わせている。『忘却の河』は五名もの人物の視点を内包している。一章の「忘却の河」と七章の「賽の河原」が藤代という人物を、四章の「夢の通路」がその妻ゆきを語り手とする、一人称の物語であることはすでに指摘した。二章の「煙塵」は藤代の長女美佐子の章であるし、三章の「舞台」と六章の「喪中の人」は次女香代子の章である。五章の「硝子の城」は、美佐子と親しい美術評論家の三木を指し示す $\wedge$ 彼 $\vee$ の行動を追うかたちで、筋が展開する。このように、五人の人物の各々に独立した章が与えられるので、『忘却の河』は福永の完成された長篇のなかでは、もつとも $\wedge$ 遠心的 $\vee$ な小説である。

未完の長篇『独身者』『夢の輪』にも目を向けておきたい。『独身者』は、マルタン・デュ・ガールの『チボー家の人びと』(一九二二—一九四〇)に範を仰いだ「一種の大河小説」である。<sup>(22)</sup>したがって、当然のことながら、語りの視点は拡大する。

この作品はまず木暮三兄弟、長男で画家の良一、次男で私立中学の教師である英二、三男で旧制高等学校の学生である修三を紹介することからはじまる。それから良一の友人である医者の秋山猛、その弟で帝大の学生、秋山清、清がかかわりをも

つ陣代暁子、暁子の祖父で、正真正銘のキリスト教信仰を有する陣代直吉、等々といったように、語りの視点は移動し、広がっていく。『夢の輪』はどうか。この小説の序章では、志波英太郎に思慕の念をいだけ、沢村梢の立場から、物語は形づくられる。一章に入ると、語りの視点は志波英太郎に移行する。二章以後は作中人物の名前が章の表題となり、その人物の行動をたどる。二章は「梶田信治」（教師時代の志波の同僚）、三章は「梶田梢」（独身時代は沢村であったが、梶田信治と結婚して姓が変わった）、四章と八章は「鳥海太郎」（志波の教え子）、五章は「門間良作」（牧師で、戦前には志波が梶田信治を連れて彼を訪れていた）、六章は「門間順子」（良作の妻であり、梢の姉でもある）、七章は「梶田鶴子」（信治の姉）、九章は「沢村含」（梢の妹）、といった具合である。『夢の輪』は八名の人物の物語を包含していて、『独身者』と同様、物語の視点が拡散していることは、一目瞭然である。

福永の△求心的▽な小説はどうであろうか。その代表的な作品として、『草の花』『海市』『死の鳥』が挙げられる。『草の花』は一人称小説であり、△僕▽（汐見茂思）の手記が中心をなす。それゆえ、この作品は△僕▽の物語である。とはいえず、△僕▽は自分の愛した藤木忍や妹千枝子の観点を導入することを忘れていない。しかもエピソードの「春」では、結婚した千枝子の△私▽宛ての手紙が引用されている。語りの視点は必ずしも一人の人物に集中するわけではないのである。『海市』については、物語は、愛し合う澁太吉と安見子との視点から紡ぎ出される。けれども澁太吉の妻弓子、安見子の夫で、澁太吉の旧友である古賀信介、あるいはまた澁太吉のかつての恋人、ふさちゃんの内なるドラマも示される。『死の鳥』は主人公相馬鼎の、昭和二十九年一月二十三日朝から二十四日朝までの意識の流れを追う。だが同時に、主人公が心を惹かれる萌木素子と相見綾子の心理をも写し出す。さらにこの作品には、萌木素子と、綾子と同棲したことのある△或る男▽の内的独白が挿入されている。したがって、『死の鳥』では、相馬鼎の内面に収斂するかたちで物語は進行しながらも、三人の副人物たちの視点<sup>(53)</sup>が導入されている。

このように、福永もまた、△遠心的▽な小説であれ、△求心的▽な小説であれ、副次的人物たちの視点を取り入れ、

彼らの内心のドラマを開示している。先に引き合いに出した、「私は作中人物のすべてである」というグリーンへの考えは、福永も共有しうる。グリーンと同じく、福永もまた、主人公に自己を託すだけでなく、幾人もの副人物たちに自分の血と肉と魂とを与えた。グリーンとくらべるとき、福永のほうが、△遠心的▽な型の小説が多い。それゆえ、視点の拡散は福永の作品におけるほうがいつそう鮮明である。

できるだけ数多くの人物の立場に立つて物語を織りなすこと——福永はこの技法を、グリーンに啓発されて自分のものにしたように思われる。たしかに視点の拡散は、グリーンへの独創ではない。マルタン・デュ・ガールの『チボー家の人びと』、ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』（一九二二）、あるいはまた、アンドレ・マルローの『人間の条件』（一九三三）『希望』（一九三七）といった小説を想起すればわかるように、それは、二十世紀のフランス、および西欧の文学の際立った特徴である。けれども、全体に通底する特質ではない。プルーストの『失われた時を求めて』（一九一三—一九二七）、モーリアックの『テレーズ・デスケルー』（一九二七）では、物語はもっぱら一人の人間の視点から語られる。福永がグリーンへの愛読者であることを考慮に入れるならば、「私は作中人物のすべてである」という言い方に集約される小説作法を、彼はグリーンから学んだと推測される。視点の拡散は、二十世紀の有力な小説技法であるとはいえ、福永においては、グリーンを読むが大いに関係していることは間違いない。

#### 四 おわりに

小説作法・小説技法という角度から、福永武彦とジュリアン・グリーンとを比較してきた。ここで、これまでの議論を要約しておきたい。はじめに、二人がどちらも内的リアリズムの小説家であることを指摘した。しかし両者のあいだには、違っても認知された。グリーンがバルザックの系譜につらなり、「ヴィジオンの現実」を重視する「視覚型」の作家であるのに

たいして、福永のほうは、「無意識」の声に耳を傾ける「聴覚型」の作家である。もちろん、グリーンもまた、人間の意識の深層を探索する。だがそれは、「見る」ことに徹することによってであり、彼はあくまで「見る型」の小説家である。一方、福永は、記憶に喚起されたこと、「見た」ものを忘れることによって、無意識の領域に没入していく、「見ない型」の作家である。

もつとも、両者は内的レアリスムの作家という点で一致する。福永は内的レアリスムという手法を、グリーンから学んだのだろうか。必ずしもそうとはいえないと思う。なぜなら二十世紀のフランスないし西欧の小説は、人間の内面 $\parallel$ 意識を表現することを主流としており、グリーンの文学はその一例にすぎないからだ。福永は西洋の現代文学に親炙するなかで、自らの創作態度を身につけたのであろう。しかしながら、福永の偏愛するグリーンが、現代作家のひとりとして、内的レアリスムという表現形式に彼をいざなつたという見方をすることはできるかもしれない。

次に、二人の小説技法を具体的にしらべた。まず小説の人称と時間の問題を扱った。グリーンのほうが、三人称小説が多いこと、福永の場合は、一人称が多用され、往々にして三人称の語りのなかに混入することを述べた。またグリーンの作品が時間的な順序に従って展開するのにたいし、福永においては、 $\wedge$ 現在 $\vee$ と $\wedge$ 過去 $\vee$ との交錯がしばしば起こる。これらの事実は、福永のほうがより自覚的に内的レアリスムを追求していることを示している。

それから二人の作家の文体上の技法を検討した。グリーンは人間の内面を描くために、自由間接文体と会話を使っていることを見た。語りの時制は単純過去を基調としている。これにたいして、福永のほうは、現在形の使用が比較的多いこと、人間の意識の流れを浮かび上がらせるために、自由間接話法に近い文体だけでなく、内的独白を好んで活用していることを一瞥した。さらにカタカナ表記、固有名詞を避けて三人称の代名詞を用いた語り、長い文体、句読点のない文章、文の途中での改行、カッコのない会話、といった種々の技法を概観した。これらの技法が作品世界の内面化に関与していることは繰り返すまでもない。技法面では、グリーンは伝統的であるけれども、福永のほうは、斬新な技法を探求するがゆえに、前衛

的と形容しうる。

こうした小説技法の差異は、プランをめぐつての二人の制作態度の違いと相即しているように思われる。グリーンは前もつて緻密なプランを立てたうえで書くことはなかった。『アドリエヌ・ムジュラ』を作成中、彼は『日記』に、「私はこれまで一度もプランに従うことはできなかった。私にあつては、プランは想像力を殺すのだ<sup>(24)</sup>」としたためている。グリーンはプランよりも想像力を尊重し、想像力の奔放さに身をゆだねるることによつて制作する。『幻を追う人』を執筆している頃、グリーンは、「私はプランを立てないだろう。プランは本を殺す<sup>(25)</sup>」と『日記』に綴つている。生きた作品を書くためには、プランは立てないほうがよいと彼は判断している。またグリーンは一九四七（昭和二十二年）の『日記』のなかで、「私は人物たちを創り出す。そして小説を作るのは彼らである。（…）たしかに私がプランを立てると必ず、人物たちがそのプランをはずたにし、踏み<sup>(26)</sup>にじる<sup>(26)</sup>」と打ち明けている。グリーンにおける創作の営みとは、プランを立て、遵守することではなく、人物たちを創造し、生か<sup>(27)</sup>しめることにほかならない。グリーンは伝統的な小説技法に追隨するかわりに、想像力のなかで、人物たちを自由に活動させることによつて、作品を紡ぎ出すのである。

一方、福永にあつては、プランは重視される。一九七二（昭和四十七）年の菅野昭正との対談のなかで、福永は、「昔から、ずうつと綿密なノートをとる<sup>(28)</sup>」ことを認めている。それも、「ロジェ・マルタン・デュ・ガールのなノート」ではなく、「ジツド的なノート」であるという<sup>(29)</sup>。この二つのノートが具体的にいかなるものであるのか、福永は明確にしていない。しかしマルタン・デュ・ガールは『チボー家の人びと』という大河小説において、歴史に身を置く人間の生き方を問うたのであるから、前者は、歴史、人間の外的現実にかかわるノートのことであると考えられる。ジツドのほうは、『狭き門』『背徳者』『田園交響楽』といった一連の作品を想起すれば明らかのように、時代とか場所を越えた、普遍的な人間の在り方を探求したのだから、後者は、人間の内的な現実に関連するノートのことだと推察される。福永は歴史ではなく、人間の内面<sup>(30)</sup>意識を表現するために、「綿密なノート」を作つたということなのであろう。この対談で彼は、「主題とか人物とか、もちろん筋に関

しても、終わりまで方向を決めて、極端なことをいうと、最後の一行を先に決定して書く<sup>(5)</sup>と告白している。つまり精密なプランを立て、細部を計算したうえで作品を執筆するのである。前述のように、福永は前衛的な作家である。新しい技法を開発するためには、綿密にプランを練る必要が彼にはあった。というか、周到なプランが斬新な技法を採用することを可能にした。プランにまつわる制作方法の違いが、二人の小説技法に影響をおよぼしていると判ずることができる。

さいごに、両者の小説のなかの語りの視点の問題を取り上げた。語り手イコール作中人物の関係が成り立ち、語りが人物の視点からおこなわれていることを確認したうえで、グリーンにおいて、そして福永においてはよりいつそう、視点が拡散していることを論じた。結局、福永はグリーンの文学に接することで、内的リアリズムを追求することのうながしを受けるとともに、できるだけ多くの人物の立場に立つて物語を作るという方法を撰取したといえよう。

とはいえ、福永にたいするグリーンからの影響は、小説作法・技法という点ではそれほど大きなものではないことが判明した。顕著な影響関係は、内容・主題面で見られるかもしれない。たとえば、福永もグリーンも、愛の可能性を執拗に問うことで共通する。このことは、二人の作品を一読すればただちにわかる。不可能な愛という観点から両者を比較することを、次の課題としたい。

## 註

(1) 福永は一九六三(昭和三十八)年十二月から六四(昭和三十九)年二月まで、胃潰瘍のため入院している。この病いは全快せず、彼は以後、入院を繰り返し、ついに休職を余儀なくされた。そして一九七九(昭和五十四)年八月に他界する。なお、福永はもともと病弱で、学習院大学に就職するまでも、入院・療養生活を送っている。一九四五(昭和二十)年二月から、急性肋膜炎で二カ月間東大病院に入院しているし、一九四七(昭和二十二)年十月から一九五三(昭和二十八)年三月まで、肺結核のために清瀬村の東京療養所で、約

五年半、療養生活を送っている。

(2) 人文書院版「ジュリアン・グリーン全集」の第一期七巻は、一九七九(昭和五十四)年六月から一九八〇(昭和五十五)年三月にかけて刊行された。福永は一九七九年八月に永眠するので、第一期の完結を見ることができなかつたけれども、この全集の編集者であり、その企画を担当した。

(3) 福永のテキストは、新潮社版「福永武彦全集」全二十巻(一九八六—一九八八)を使用し、引用文の出典は本文で示す。頁数の前のアラビア数字は、この全集の巻数をあらわす。なお、この全集に収録されていない、福永の文章の出典は註で明示する。

(4) 福永は青磁社のために、『幻を追う人』の翻訳を始め、一九四六(昭和二十一年)五月にその前半を終了した。しかし「翻訳権の問題で出版が不可能になり、稿を中止」する。創元社から「再びその話があつた」とき、福永は「病床にあつたため」、後半部の翻訳を友人の窪田啓作にゆだねたのである。「ジュリアン・グリーン『幻を追う人』訳者ノオト」18、三七四頁を参照。

(5) 学習院大学フランス文学科同窓会発行の『仏文の三十年』(一九八三)に収録された「フランス文学科の歩み」、一三八頁を参照。なお、この「歩み」には、昭和二十六年から昭和五十七年度までの、フランス文学科の講義題目が掲載されている。

(6) 右に記した「フランス文学科の歩み」によれば、福永は一九七二(昭和四十七)年と一九七四(昭和四十九)年度に、「ジュリアン・グリーン演習」という授業を開講している。また彼は「現代小説演習」という授業をしばしば担当し、この授業でグリーン作品を読んでいた。学習院大学での教え子、豊崎光一は「福永武彦先生を悼む」と題した文章のなかで、次のように伝えている…「学習院で過ごされた二十数年間に、先生が教室でとりあげた作家の数は決して多くはなかつた。大学院ができてからは、まずボードレール、ついでマラルメの、それぞれ数年にわたる連続講義・演習、そして学部でのジュリアン・グリーン、サミュエル・ベケット、マルグリット・デュラスなど、いずれも先生が長年にわたって愛読されてきた作家ばかりであつた」(前掲書『仏文の三十年』、六六—六七頁)。

(7) 「小説の発想と定着——福永武彦氏に聞く」、『國文學・解釈と教材の研究』(學燈社)、一九七二年十一月号、特集「福永武彦——現代小説の意識と方法」、二二五頁。

- (8) 豊崎光二「福永武彦とフランス文学——研究者と作家のあいだ——」、『國文學・解釈と教材の研究』(學燈社)、一九八〇年七月号、特集「福永武彦へのオマージュ」、六五頁。
- (9) 中村真一郎「福永武彦を語る」、『国文学・解釈と鑑賞』(至文堂)、一九七七年七月号、「福永武彦 その主題と変奏」、一四頁。
- (10) 福永は一九七七(昭和五十二)年三月、主婦の友社の「キリスト教文学の世界」第一巻に収録するかたちで、自分の翻訳した『モイラ』を刊行するに際して、登場人物の読み方を改めるなど、若干修正をほどこすとともに、月報のために、「モイラ」の改訳について「という題の文章を書き、その中で次のように言っている…「彼(グリーン)は(…):「モイラ」の後にも、「罪人」つみびとを完成し、「人みな夜にあって」を書き、最近では総決算ともいうべき大作「他者」を発表して、晩年になるほど成熟を示しているように思う」(18、三七六頁)。福永は『他者』を、「総決算ともいうべき大作」と評価している。これは、実際に作品に目を通した者にしかなしえない評価である。この一文から、福永が『他者』までの小説を読んでいることが察知できる。
- (11) P.-G. Castex et P. Suret: *Manuel des études littéraires françaises, XIXe siècle*, Hachette, 1966, p.157.
- (12) Baudelaire: 『Théophile Gautier [I]』, *Critique littéraire, Œuvres complètes*, t.II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, p.120.
- (13) 高山鉄男「社会の総合的壁画としての小説——バルザック」、『フランス文学講座』第二巻『小説Ⅱ』、大修館、一九七八、六九頁。
- (14) Robert de Saint Jean: *Julien Green par lui-même*, Seuil, 1967, p.77.
- (15) ロベール・ド・サン・ジャンは、この二つの存在を区別している。たとえば『真夜中』(一九三六)を取り上げて、彼は、日常的現実を描いた第一部、第二部においては、「現実の画家」としてのグリーン<sup>の</sup>の筆がはたらいており、現実世界からの脱出を夢見るエドム氏が登場する第三部は、「幻想の探求者」としてのグリーン<sup>の</sup>によって書かれた、といったような理解の仕方をしている(前掲書、七七頁)。
- (16) Antonio Mor: *Julien Green, témoin de l'invisible*, traduit de l'italien par Hélène Pasquier, Plon, 1973, p.181.
- (17) (18) 『容易な歳月』、『日記』第一巻、一九三二年四月十八日、IV、一六八頁。グリーン<sup>の</sup>のテキストは、Julien Green: *Œuvres*

comptes, 8 vols, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972-1998を用いる。頁数の前のローマ数字は巻数を示す。なお、『日記』からの引用文のみ、出典を註で示し、それ以外は本文で明らかにする。

- (19) 『容易な歲月』、『日記』第一巻、一九三二年十月二十二日、IV、一三〇頁。
- (20) 『亡霊』、『日記』第五巻、一九四九年十月十六日、IV、一一〇六頁。
- (21) Jean Senoulet: *Julien Green ou l'obsession du mal*, Editions du Centurion, 1964, p.74.
- (22) (23) (24) 菅野昭正「純粹と豊饒——福永武彦論——」、『芸芸』一九七二年十月号、一三〇頁。
- (25) (26) (27) (28) 「見る型と見ない型」、『文學界』一九六八年十一月号、一〇頁。
- (29) (30) (31) (32) (33) 同右、一一頁。
- (34) 『亡霊』、『日記』第五巻、一九四九年十月十六日、IV、一一〇五頁。
- (35) 『モンシネール』から『他者』に至るまで、グリーンは合計十三の長篇小説を書いている。
- (36) 福永は七作の完成された長篇小説を刊行している。ほかに、二作の未完の長篇がある。
- (37) 朝倉季雄『フランス文法事典』白水社、一九六八、三四二頁。なお、二〇〇二年にこの名著は木下光一の校閲で、同じ白水社から、『新フランス文法事典』という表題で出版されたが、その本の *discours indirect libre* (一七六頁) の項を参照しても、説明はほとんど変わっていない。字句がほんの少し修正されているだけである。
- (38) これは非常に大きっぱな議論である。事は、半過去の言語学的な理解とかわかる。この点にかんしては、鈴木覚「フランス語動詞時制体系再考——言語過程説の立場から——」(愛知県立大学外国語学部「紀要」言語・文学篇、第十一号、一九七八)、矢野正俊「△半過去▽についてのメモ——表現論構築の一環として」(大東文化大 *Escalier* 第二号、一九八〇)、『春木仁孝』時制・アスペクト・モダリティー——フランス語半過去の場合——(大阪大学「言語文化研究」第十八号、一九九二)等の論考を参照。
- (39) このことについては、篠沢秀夫『篠沢フランス文学講義Ⅰ』(大修館、一九七九)、二二〇—二二二頁を参照。

- (40) *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, Larousse, 1986 (monologue intérieurの項目を参照 (一〇七四頁に引用))。
- (41) 清水徹・『糜市・飛ぶ男』(新潮文庫、一九七二)の「解説」、三二九頁。
- (42) 同右、三三〇頁。
- (43) (44) 岩崎力「小説形式・小説技法の変革——『内的独白』をめぐる」、『フランス文学講座』第二卷『小説Ⅱ』、大修館、一九七八、二九三頁。
- (45) 「文学と遊び」と、『国文学・解釈と鑑賞』(至文堂)、一九七七年七月号、「福永武彦 その主題と変奏」、二六頁。
- (46) T・トドロフ『小説の記号学——文学と意味作用』菅野昭正／保莉瑞穂訳注、大修館、一九八一、一一八頁。
- (47) 同右、一一九頁。
- (48) Jean-Paul Sartre: 《M. François Mauriac et la liberté》, *Critiques littéraires (Situations I)*, coll. Idées, Gallimard, 1947, p.58.
- (49) *Ibid.*, pp.54-55.
- (50) 『内なる鏡』、『日記』第六卷、一九五〇年七月二十一日、IV、一一六八頁。
- (51) 『容易な歳月』、『日記』第一卷、一九二八年十月五日、IV、二六頁。
- (52) 「小説の発想と定着——福永武彦氏に聞く」、『國文學・解釈と教材の研究』(學燈社)、一九七二年十一月号、特集「福永武彦——現代小説の意識と方法」、二六頁。
- (53) 萌木素子、相見綾子および或る男Vの三人は、作品の主要な人物ではあるが、主人公の相馬鼎にたいして従属的な位置を占めるので、副次的な人物である。
- (54) 『容易な歳月』、『日記』第一卷、一九二六年四月二十一日、IV、一〇頁。
- (55) 『容易な歳月』、『日記』第一卷、一九三三年三月十三日、IV、一三〇頁。

(56) 『亡霊』、『日記』第五卷、一九四七年十二月二十九日、IV、九九二頁。

(57) (58) (59) 「小説の発想と定着——福永武彦氏に聞く」、『國文學・解釈と教材の研究』（學燈社）、一九七二年十一月号、特集「福永武彦——現代小説の意識と方法」、二九頁。