

カロンの舂と垂直の水

——福永武彦『死の島』における引用の問題——

岩 津 航

福永武彦…『死の島』におけるベックリンの引用

福永武彦（一九一八～一九七九）が生前最後に発表した長篇小説『死の島』（一九六六～一九七一年連載、一九七一年単行本出版）は、その特異な構成によって知られている。主人公である小説家志望の若い編集者相馬鼎に語りの焦点を合わせた二十四時間を軸に、画家萌木素子の内的独白、彼女の友人相見綾子のかつての同棲相手の独白、相馬の書きかけの三つの小説の断片を混在させ、さらに相馬の過去を断続的に挿入する、同心円的な語りの構造は、世界にも類を見ないユニークな手法である。また、相馬の書きかけの小説がいずれも実生活での二人の女性との交渉を題材にしていることから、『死の島』を、プルースト以降多く出た「小説を発見する小説」と捉える向きもある⁽¹⁾。

この小説は、相馬が見た夢の風景から始まる。それは水素爆弾によって生命が根絶された地表のイメージであり、相馬はそれを彼が所有している油絵の影響によるものだと考える。

それは暗い水面（らしいもの）の上に浮んでいる暗い島（のようなもの）だ。その島が流れの中央に聳え立って水平線のあらかたを覆い隠しているとはいえ、画面の残りの水平線の上には、横に靡いて、颱風の過ぎ去ったあ

とに見るような、黄ばんだ、燃え尽きた、細長い雲が搖曳している。空は一面に不透明な、夜とも昼とも見分けがたいぼんやり赤味を帯びた光線に満されているが、それは濃い藍色の、というより殆ど灰色に近く見える海の色に較べた場合に（しかしそれさえ海であるのか河であるのか、はっきりとは分らない。そこには波も立たず、ただ何なら液体らしいものがどんよりと流れている）、この空の方が幾分明るいということだ。そして島はこの暗い空と暗い海との間に、一層暗く、殆ど暗黒の影絵のように、底知れぬ地獄の穴のように、画面を穿っている⁽²⁾。

この絵の作者は萌木素子、相馬が思いを寄せる被爆者の画家である。初めてこの絵を展覧会で見た相馬は、「海上には一艘の髯のようなものが浮び、そこに人らしいものが乗っていると思われないこともなかった⁽³⁾」こともあり、アルノルド・ベックリンの「死の島」を連想する。後に知己を得た相馬に向かって、画家はベックリンを見たことがないと証言する⁽⁴⁾。そこで相馬は画集を携えて萌木素子を訪ねる。以下は「死の島」の描写である。

断り立つた岩壁の島、舟着場は小さな石段から出来ていて、その向うに糸杉の群が高く天に聳えている。半裸体のカロロンが髯を漕ぎ、白衣の人物が向うむきに立っている。そして小舟は波の静かな水面を滑って、今しも島の入口に着こうとしている……。

「あんまり似てないようね。」

「そう言えばそうかなあ。僕がこの絵を聯想したのは、題が同じなせいと、画面いっぱい島を見せている構図のせいなんでしょう。」

「わたしの題はただの『島』よ。『死の島』かどうかは分らないわ。『生の島』かもしれない。」⁽⁵⁾

画家はベックリンを好まず、「死を自分の中に持っている」⁽⁶⁾ドラクロワの方がよいと言う。萌木素子には、ベックリンは「死というものが私たちの外にあると思っていた」⁽⁷⁾画家に見えるようだ。ということは、素子は死を内包さ

せた芸術を理想としているのだろう。彼女の「島」も、おそらくその方向に沿った作品であるはずだ。

もちろん「島」は小説内の架空の絵画であり、先に引用した言葉による描写を手がかりに想像するしかないが、そこにベックリンの「死の島」のイメージが大きく投影されていることは否定できない。たとえ素子が「あんまり似てない」と述べたとしても、やはりベックリンの絵画がイメージの基調を成していると思われるべきだろう。ところで、この「島」が「生の島」ではなくて「死の島」でなければならぬことは、この小説のラストで、画家がもう一人のヒロイン相見綾子と広島で心中を図るに至って、明らかになってくる。

「ひろしま、ひろしま、呉線は乗換……。」

彼の耳はどうかしているのか、その「ひろしま」が彼にははつきり「死のしま」と聞える。彼は身顫いし、他の客たちを追い抜くようにして改札口へ急ぐ。彼のうしろからそのアナウンスが執拗に追い絶る。

「死のしま、死のしま……。」⁽⁸⁾

「死の島」と「ヒロシマ」は、全母音を共通にもつ。別にここで福永の文学キャリアが押韻詩グループ「マチネ・ポエティック」から始まったことを強調する必要はない。むしろ、ベックリンの絵画の邦題である「死の島」が、日本の被爆都市と韻を踏んだところから、この小説の構想が定まったことに、注目しておきたい。

被爆者の女性画家が自殺の地として故郷広島を選び、綾子を連れて夜汽車で東京から西へ向かう。その過程を、福永はカロンの髯に見立てようとした。二人を追って列車に乗った相馬が車中で見る夢の中で、素子は「これはカロンの髯なのよ。わたしはカロンなのよ。(略)わたしたちが行くのは死の島。もうそこから二度と帰ることはできない」⁽⁹⁾と言う。広島駅に着いた相馬は、心中した二人が収容されている病院へ向かうタクシーの中で、運転手をカロンになぞらえている。「彼の到着した駅が死の島というアナウンスをしているのなら、彼を未知の場所へ連れて行く案内人は当然カロンに他ならないだろう。この半白の老人は今や髯を操って彼を死の島へ運びつつある。」⁽¹⁰⁾カロン

とは、地下の河アケロンを渡って、死者を冥府に運ぶ渡し守であり、古代ギリシア文学からキリスト教芸術まで広く浸透した形象である⁽¹¹⁾。ガストン・バシュラールの有名な「カロン・コンプレックス」の説明によれば、水と旅と死を一つのイメージのうちに結びつけるカロンの髯は、「人間の癒しがたい不幸と結びついて」いる⁽¹²⁾。

福永はそのキャリアのかなり初期から、カロンの髯のイメージに惹かれていた。一九五三年に雑誌『文學界』に発表された短篇「カロンの髯」は、主題も人物構成も『死の島』の原型であり、『死の島』には、相馬鼎が執筆中の同名の短篇として一部が取り込まれている。恋人との同棲生活に失敗した相川綾が、盲腸の入院中に知り合った被爆者の画家佐伯悠子と暮らしながら、未来について苦悩するという内容で、全六章から成る。時間構成は『死の島』と同様に分散しており、六章に描かれた事件の経過は、5—2—3—4—1—6の順である（ただし第一章に幼年時代の回想を含む）。第六章で、悠子が制作中の絵は、次のように描写されている。

暗い色を一面に塗り潰して、水のやうなものが澱んで流れてゐる。小さな灰色の髯が、ただ一艘、畫面の中心に動くともなく揺れてゐる。水平線は何處からが空で何處からが海が見分け難いが、そこに獸の蹲つたやうな形で、斷立つた島が見える。手前には鈍い茶褐色の岸邊、波打際だけが灰白くくねつて、天から降り注ぐ光は夜のものととも晝のものとも分らない。繪の全體に、しんと引き込まれるやうな、異様な沈黙がある⁽¹³⁾。

『死の島』の素子の絵と較べると、悠子の絵の描写は、画面の中心の髯や「斷立つた島」など、よりベックリンの絵に近いものを想像させる。悠子も自分の絵がベックリンの「死の島」に似ていることを気にしつつ、「たとひベックリンと同じ風景を畫いたからといって、わたしが眞似をしたといふわけではない筈だ」⁽¹⁴⁾と考える。そして、綾について、もし自分が彼女の人生を導くとすれば、「わたしのやうに生きてゐても死んでゐても同じだと考へてゐる者の手引だから、或はわたし自身がカロンの髯なのかもしれない」⁽¹⁵⁾と述べる。福永にとって、カロンの髯は、何らかの苦しい記憶をもった人間が死を意識しつつ生きるときに現れる同伴者の比喩である。

以上の概観から、福永武彦の『死の島』は、ベックリンの絵画とカロンの髯のイメージを用いつつ、被爆という戦後日本の精神的体験を描き出そうとした作品である、と要約することができる。ところで、「死の島」という題名はベックリンからの引用である、というだけでは不十分である。というのも、「死の島」という題名が、じつは二重の屈折を経て成立したものだからだ。第一に、「死の島」は、ベックリン自身がつけた題名ではなく、画家はカロンを意識していなかった。第二に、「死の島」は、不正確な訳題である。以下、本論では、この二つのずれを出発点に、小説におけるイメージの引用について考察していく。

ベックリン…「死の島」／「死者の島」

フランツ・ツエルガーの研究によると、ベックリンの「死の島」には五つの異なるヴァージョンがある。一八八〇年に描かれた最初の油絵は、バーゼル美術館が所蔵している。二つ目は、これと同時期に描かれ、先に完成したもので、第一ヴァージョンと酷似し、現在はメトロポリタン美術館が所蔵している。第三作から第五作は、画面がずっと明るくなり、空には雲が流れ、岩壁の高さが糸杉とほぼ等しくなるなど、ずいぶん違う印象を与える。三つ目は一八八三年にフィレンツェで描かれ、後にヒトラーが一時所有者となったことで知られている。四つ目は一八八四年に描かれたが、一九四五年以来消息不明である。五つ目はライプツィヒ美術館の委嘱によって一八八六年に描かれ、現在も同美術館が保有している¹⁶⁾。

ところで、Die Toteninsel という印象的な題名は、じつはベックリン自身の創案によるものではなく、彼の絵の販売を一手に引き受けていた画商フリッツ・グリネットが、よりセンセーショナルなタイトルをということで、一八八三年に命名したものである。最初の注文の際には「夢想のための絵」という指定があり、画家自身はこの絵を「静

寂の地」または「墓の島」と呼んでいたという⁽¹⁷⁾。したがって、福永が考えていたように、ギリシア神話のカロンの渡し舟を描いたつもりはなかったことになる。カロンの髯に乗って死者が渡るのはアケロンという河だが、ベックリンの絵は、どう見ても海か湖を描いている。流れを横切っていくというよりも、海原を渡ってきたところのようだ。この絵にカロンのイメージを読み取るとすれば、それは多分にタイトルの影響だと考えられる⁽¹⁸⁾。

日本では、一九〇四年六月の『明星』に図版が載ったのを嚆矢に、一九一七年三月の『美術新報』掲載の細江橋里の記事など、ベックリンの「死の島」は早くから紹介されてきた。細江は「黄泉の島」という訳題を採用している⁽¹⁹⁾。現在、一般的に *Die Toteninsel* の英訳は *The Isle of the Dead*、フランス語訳は *L'île des morts* となっている。いずれも「死者の島」という意味である。「死者」が具体物であるのに対し、「死」は抽象概念である。『死の島』が問題にしているのは、素子が広島島の病院で見た累々たる死体の山そのものよりも、魂の中の死であり、記憶の中の死なのだから、「死者の島」と「死の島」の差異は、小説の性格を規定するほど大きなものと言えるだろう。そして、この小説の原風景ともいえる冒頭の夢は、「二人の人間もいず、一個の生物も生息していないような風景」⁽²⁰⁾、つまり死の風景なのである。

日本では、いつ頃から「死の島」という訳語が定着するようになったのだろうか。「死の島」の写真複製については、一九四〇年代前半には「神田の古書店街でしばしばベックリン関係の画集や評伝の類を目にし」⁽²¹⁾たという証言がある。一九五三年に東京在住の相馬鼎が所有していた「ベックリンのモノグラフィを書いてあるドイツ語の本」⁽²²⁾も、こうした洋書の一冊だと推測される。

福永によるベックリンの「死の島」の引用は、カロンと結びつくことで、神話的な広がりをもつようになった。また「死の島」という邦題と結びつくことで、広島および原爆との関係を生じさせた（短篇「カロンの髯」では、まだ「死のしま」と「ひろしま」の押韻の必要はなかったのだから、邦題の相違は瑣末な問題にとどまる）。いずれも、ベ

ツクリンのまったく意図しないところである。だが、引用は原著者の意図を尊重しなくても可能だ。というより、逸脱した「誤解」を含むところにこそ、引用の豊かさがあるのだ。その傍証として、「死の島」に触発された別の芸術家の例を短く振り返っておこう。

ラフマニノフ…「死の島」と北方性

ベックリンの「死の島」にインスパイアされた芸術作品は数多いが、そのなかでもロシアの作曲家セルгей・ラフマニノフの同名の交響曲は、もっともよく知られているものだろう。ラフマニノフは、一九〇八年の春、パリの銅版画店に立ち寄った。彼はモスクワでもよく版画や複製画を見に、こうした店に足を運んでいた。そこで「死の島」と題されたベックリンの銅版画を見つけた作曲家は、強い衝撃を受け、購入こそしなかったものの、この絵のことをよく覚えていて、同年ドレスデンに行く途中で、わざわざライプツィヒに寄って、実物を見に行く。彼が見たのは、第五ヴァージョンである。ラフマニノフは自分の思い描いていたイメージを裏切られて失望する。「もし私が最初に実物を見ていたら、私の『死の島』は作曲されなかっただろう。私には『白黒の』複製画の方がはるかに気に入った」と後年述懐しているほどだ⁽²³⁾。

ラフマニノフが見たのは、第三ヴァージョンをもとに、マックス・クリンガーが自由な解釈のもとに制作した腐蝕銅版画と思われる⁽²⁴⁾。これも画商グリネットの差し金による。したがって、ラフマニノフがライプツィヒで見たのは、確かにベックリン自身の筆にはよるものだが、彼が見た複製画のオリジナルではない。さらに言えば、複製画のオリジナルになった第三ヴァージョン自体が、ある意味では一八八〇年の「オリジナル」の「死の島」の複製画と言えなくもない。いずれにせよ、同じ画題ではあっても、個々の作品は微妙に、あるときは大きく異なる。ラフマニノ

フが「死の島」にインスパイアされた、というときには、クリンガーの銅版画の白黒画面を想起するのが正当なのだろう。

さて、ベックリンの実物への失望にもかかわらず、ラフマニノフはこの絵画的イメージが忘れられず、「死の島」を思い出すたびに、「極く低い音域での同じ音型を持つメロディー」が脳裏を過った。そして、一九〇九年の三月から四月にかけて一気呵成に単一楽章の交響曲を書き上げ、すぐに上演に漕ぎ着けた。オーケストラが総譜を受け取ったのは、なんと演奏会の十日前だったという⁽²⁵⁾。

冒頭は八分の五拍子で、オールの反復運動とボートの揺動を表しているとされる。主題はグレゴリアン聖歌の *Dies Irae* からの引用である。ロマン主義的表現の色濃いこの曲は、途中で光が差し込むように転調し、八分の三拍子になる。そこから半音階で旋律が上昇し、昇りつめた後、再び静けさが訪れ、元の八分の五拍子の主題に戻る。全体として、ベックリンの絵に登場する髯の航行を表現していると考えられている⁽²⁶⁾。

福永武彦は、もちろんこの交響曲のことを知っていた⁽²⁷⁾。しかし、『死の島』で頻りに引用される音楽はシペリウスである。北の海の厳しいイメージを福永は望んでいたようだ。相馬鼎はこう言う。

シペリウスの内部にある自然というのは、あらゆる北方的なイメージを含んでいると思うんですよ。我々の感覚は南に行くにつれて平面的にひろがり、豊かで、きらびやかで、満ち足りて、人間的になる。反対に北に行くにつれて、垂直的に沈んで行き、暗くて、深く、凝縮されたものになる、そこでは人間がいなくなるんです。

(略) 今みたいに、見えないところで原爆に脅かされている現代という奴は、謂わば北方的な季節だろうと僕は思うんですよ⁽²⁸⁾。

南方は平面的で、北方は垂直だという相馬の意見は興味深い。じつは、ベックリンの「死の島」は、ナポリ沖のイスキア島をモデルにしたと言われている⁽²⁹⁾。つまり、地中海の風景である。だが、島が水平線を遮断するその画面

は、明らかに興行きよりも沈降を、光よりも「暗くて深い」ものを志向している。だとすれば、ベックリンの「死の島」にも、北方的なもの、垂直的なものを見出すことは可能なのではないだろうか。

ここで、ラフマニノフの音楽を「北の海」と結びつけた作家がいることを指摘しておきたい。ブルーストの『囚われの女』を *La captive* とする題名で映画化したシャンタル・アケルマン監督は、オープニングとエンディングのサウンドトラックに、ラフマニノフの「死の島」を選んだ。アケルマンとエリック・ドゥ・キュペールによる脚本は、舞台を現代のバリに移し、原作ではトゥーレーヌ地方で落馬事故のため死亡するアリアーヌ（原作ではアルベルチヌ）を、ノルマンディーの夜の海で溺死させている。この舞台設定と死因の変更には「死の島」の音楽が影響した、と監督自身が証言している⁽³⁰⁾。死と暗い北の海がアケルマンによって結びつけられたとき、私たちは福永武彦とラフマニノフとベックリンをつなぐ一つのイメージを確認することができるようになる。それは、相馬鼎の表現を再び借りれば、「北方的、垂直的」なイメージである。

だが、もし現代が相馬の言うように「北方的な季節」だとして、なぜ福永はそれを表現するのにベックリンを持ち出したのだろうか。別の言い方をすれば、原爆によって象徴される死と北方性が、なぜ「死の島」によって結びつかなければならなかったのか。

引用と逸脱…カロンと雪、記憶の垂直性

すでに指摘したように、『死の島』においてカロンの名前が登場するとき、渡し守の姿は直接は現れない。綾子と広島へ旅する素子も、病院へ向かうタクシー運転手も、死へ向かっているという点においてのみカロンに擬せられている。素子は綾子を自殺の道連れにし、タクシー運転手は二人の生死を確認しに赴く相馬を運ぶ。祖型となる短篇

「カロンの髯」でも、悠子は自分をカロンになぞらえるだけで、実際には移動しない。カロンは死とは結びついて、航行の水のイメージからは奇妙に遠ざけられているのである。『死の島』が、ベックリンの絵を、原作には本来なかったカロンのイメージとわざわざ結びつけているだけに、一層奇妙に見える。

では、なぜ『死の島』におけるカロンは、実際の船出から切り離されているのか。そのヒントとなるのが、先程引用した北方性Ⅱ垂直性の定義である。もし相馬が言うように、死が北方的であり、垂直的であるならば、死と結びついたカロンもまた、垂直に移動するべきではないか。

カロンと名指されてはいないが、垂直方向に移動し、死を象徴する水が『死の島』に現れている。それは雪である。実際、福永は小説の構想に際して、「一度、本格的に『雪』を書きたいと思」い、気象記録を調べたところ、一九五四年一月二三日に東京で大雪が降ったことを確認し、この日付を採用したという。さらに、広島ではこの日降雪はなかったにもかかわらず、日本列島全体に雪が降ったという設定にし、「それを、一つの歴史的重み、というふうに使いたかった」⁽³¹⁾とこだわっている。「歴史的重み」とは、もちろん原爆の記憶であり、戦後日本への死の刻印にはかならない。

記憶が沈殿する、というありきたりの比喩が示すように、記憶は水平よりも垂直のイメージで語られることが多い。カロンと同じくギリシア神話に題名を借りた『忘却の河』でも、福永は神話の本来のイメージを歪めてまで、「澱んだ掘割」をレーテーになぞらえていた⁽³²⁾。ここでは、「忘却の河」とはこの掘割のように流れないもの、澱んだもの、腐って行くもの」であると定義され、忘却とは過去がその重味に耐えかねて沈んで行くことであるとされる。『死の島』における雪の垂直運動も、おそらく『忘却の河』と同様に、記憶のイメージ、つまり時間に関係している。ただし、『忘却の河』では、遠ざかっていく記憶の比喩として掘割が現れたのに対し、『死の島』の雪は、いわば舞い降りてくる記憶、戻ってきた記憶である。

カロンがバシユラールの言うように死への旅立ちを象徴するものだと言えば、降雪は死の到来を象徴するものとも言える。こちらから死へ向かうか、死がこちらへやって来るか。だが、いずれも死の接近を意味するという点では同じだ。では、具体的には誰が死ぬのか。

『死の島』のラストは、三つの可能性を提示したことで、発表当時物議をかもした⁸³⁾。第一、素子が死に、綾子が生き残る場合。第二、綾子が死に、素子が生き残る場合。第三、二人ともが死ぬ場合。これについて福永は、いずれか一つを選ぶのではなく、「三つ全部読んでくれ」と言っている⁸⁴⁾。つまり、物語がある目的地へ水平方向に線状に延びる唯一の時間として読むのではなく、複数の可能性をはらんだ時間として読んで欲しいということである。ここでは、こちらから死へ向かうというよりも、死が誰を選ぶかという構図が強調されている。すなわち、カロンが果たすべき役割を、実際には雪が果たしているのだ。あれほどカロンを引いておきながら、『死の島』において本当に死とつながっているのは、雪なのである。素子の独白「内部」の最後の断章が、数ページの空白によって表現されているのを、視界を埋める積雪と捉えてはいけなだろうか。

福永によるベックリンの絵画の引用は、カロンと結びつくことで、死のイメージを強めた。また、邦題「死の島」と結びつくことで、広島との関係を得た。こうした逸脱自体は、福永に特有の現象ではない。私たちはラフマニノフとアケルマンの例を通してそのことを確認した。大切なのは、逸脱の方向性を探ることだ。ベックリンからカロンへ、カロンから降雪へ、水平から垂直へ。福永武彦の逸脱を支えているのは、記憶への執着であり、この執着は、空間的移動よりも時間的逆行を強調する『死の島』の形式にも現れている。

註

- (1) その代表例は、菅野昭正「純粹と豊穣——福永武彦『死の島』」、『小説の現在』、中公叢書、一九七五年。『死の島』の構成

から、やはり「小説を発見する小説」の系譜に連なるロレンス・ダレルの『アレキサンドリア四重奏』を連想した批評家もいる。柄谷行人「育ちのいい恋愛小説」、「東京新聞」一九七一年十一月八日夕刊四面掲載。

福永武彦『死の島』、『福永武彦全集』第十巻、新潮社、一九八八年、p. 22.

同上、p. 66.

同上、p. 180-181.

同上、p. 312-313.

同上、p. 316.

同上、p. 315.

福永武彦『死の島』、『福永武彦全集』第十一巻、新潮社、一九八八年、p. 417.

同上、p. 342.

同上、p. 416.

古代ギリシア文学・ラテン文学・ルネサンス期イタリヤ文学におけるカロンの形象については、Ronnie H. Terpening, *Charon and the Crossing*, London, Toronto, Associated University Presses, 1985 を参照。

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 108.

福永武彦「カロンの髯」、『文学界』一九五三年十一月号、p. 41.

同上、p. 42.

同上、p. 42.

フランツ・ツェルガー『ベックリン《死の島》』（一九九二）、高橋一治訳、三元社、一九九八年、p. 12-18. なお、Bocklin の表記は、現在では「ベックリン」が標準的だが、ここでは福永武彦が小説中で採用した「ベックリン」で統一することにする。

同上、p. 101. 『19世紀ドイツ絵画名作展1985・1986』、朝日新聞社、一九八五年、のベックリン「死の島」（ベルリン美術館所蔵）の解説、および『名画の見どころ読みどころ 19世紀近代絵画3』水沢勉・朝日新聞社編、一九九一年、所収のベックリン自身の手紙も参照。

たとえばユルスナールが「人生は旅なのだから、死とは横切ることだろう。ベックリンは死者の集まる島を探した。」と述

(2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18)

べ、レーテール（忘却の河）を想起するとき、彼女は明らかに題名に誘導されている。Marguerite Yourcenar, «L'île des morts de Böcklin» (1928), En pèlerin et en étranger, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, p. 520.

- (19) 『美術新報』第一六卷五号、一九一七年（大正六年）、p.19-20. 細江は「ベックリン」の「黄泉の島」を、蓬萊山の画題と比較し、その画風を自然主義的と評している。

- (20) 『死の島』、『全集』第十卷、p. 17.

- (21) 前川誠郎「アルノルト・ベックリンと音楽」『バーゼル美術館所蔵作品によるアルノルト・ベックリン展』一九八七年一月二四日〜三月八日、国立西洋美術館、カタログ、p. 51.

- (22) 『死の島』、『全集』第十卷、p. 310.

- (23) ニコライ・D・バジャーノフ『ラフマニノフ』（一九六二）、小林久枝訳、音楽之友社、一九七五年、p. 262.

- (24) ツェルガー、前掲書、p. 12.

- (25) バジャーノフ、前掲書、p. 270.

- (26) Cf. Christopher Palmer, "Sergei Rachmaninov : The Isle of the Dead : Symphonic Dances", in the booklet of Decca CD 430 733-2, as performed by Concertgebouw Orchestra, directed by Vladimir Ashkenazy, 1984 ; David Brown, "Rachmaninov : Symphony No. 1, The Isle of the Dead", Sigrid Neef, "Klänge der Zeitlichkeit und Ewigkeit", Harry Halbreich, "Sergei Rachmaninov : Symphonie No. 1, «L'île des morts»", in the booklet of Deutsche Grammophon CD 463 075-2, as performed by Russian National Orchestra, directed by Mikhail Pletnev, 2000.

- (27) 福永武彦「死の島」ノオト、『福永武彦全集』第十二卷、新潮社、一九八七年、p. 341.

- (28) 『死の島』、『全集』第十卷、p. 412.

- (29) ツェルガー、前掲書、p. 20. 島のモデルにふつては、Zoltan Magyar, »Die Toteninsel«, Das Münster, Jg 29, N. 3, 1976, S. 204-207 が、写真を挙げて詳説している。

- (30) 二〇〇一年二月一日、トゥールーズ・シネマテークにおける上映会での監督自身による発言に基づく。La captive とブルースタットの小説との関係については Peter Kravanjia, Proust à l'écran, La Lettre volée, 2003, p. 107-120 を参照。なお、マケルマン監督のインタビュー記事が、以下の URL で入手可能である。http ://www.fluctuat.net/cinema/interview/aker-

man.htm

- (31) 福永武彦・菅野昭正「対談・小説の発想と定着」、『国文学』一九七二年十一月号、第一七卷第一四号、p. 11.
- (32) 福永武彦『忘却の河』（一九六四）、『福永武彦全集』第六卷、一九八七年、p. 73.
- (33) 否定的な意見としては、佐藤泰正「死の島」、『国文学』一九七二年十一月号、第二七卷第一四号、肯定的な意見としては、加賀乙彦「暗黒と罪の意識・『死の島』（一九七五）」「国文学・解釈と鑑賞」「福永武彦特集」、一九七七年七月号に再録などがある。なお、『死の島』をめぐる主な論考については、柘植光彦「閃光の帯・『死の島』」、『国文学・解釈と鑑賞』一九七七年七月号、が詳しく紹介している。
- (34) 福永・菅野、前掲対談、p. 16.