

堀辰雄一面

——『風立ちぬ』『菜穂子』『曠野』を貫通するもの——

佐藤泰正

堀辰雄という作家は病身のせいもあって、その作品の数は少ない。

そのなかで初期の習作や実験的作品は別として、中期以後のより成熟した作品の中から代表作を選ぶとあれば、『風立ちぬ』『菜穂子』『曠野』の三作を選ぶことにそれほどの異議はあるまい。『風立ちぬ』は病死した婚約者との別離という痛切な体験を素材としたもの。また『菜穂子』は彼が終生の念願とした〈本格小説〉への試みの唯一の完成作。そうして『曠野』は『かげろふの日記』『ほととぎす』『嬢捨』と続く王朝ものの最後の、同時に小説としても最後となる。

こうしてみるとこの三作はその素材、手法、モチーフのいずれにおいても三者三様とみられるが、そこに貫通する思想、またモチーフというものはないのか。そこを探ろうというのがこの小論の凡そのもくろみだが、さてうまくゆくかどうか。作品のドラマならぬ、その底に潜流する作家自身のドラマをこそ、まず見届けてゆかねばなるまい。

まず『風立ちぬ』（昭11・11―昭13・3、断続的に発表）については、これを死と生と愛をめぐる物語とみることに於いて評家の意

見は一致する。その主題にふれて、これは「死」を越えて存在し、

「死」を越えて輝く永遠の「生」を、愛のいとなみの中で結実させ、同時に「死」という運命より以上の「生」を結実させた愛を高揚させようとした作品である（谷田昇平）と評者のひとりはい、また作者の描かんとする所は「疑いもなく、死にさらされて始めて透きとおって見えはじめる生の意味であり、ひいては幸福の問題」（神西清）であると別の評家はいう。さらには「死者の眼をもつて外景をみつめ、死者の眼によつてはじめて見出すことのできる生のかげやきとその暗がりに迫ることによつて魂の暗部を描き出す」に至った稀なる「悲歌」（田中清光）をそこに見るといふ。

つまりは〈死〉をフィルターとして、そこに生と愛の新たな輝きをみるという所に、諸家の解釈は一致するかにみえるが、しかしここに見落とされている一面こそが問題であろう。評家のひとりには「死のモチーフ」こそが、「主調低音」といつてよい程一貫して持続（河上徹太郎）しているというが、この言葉を借りれば死や生や愛のみならぬ、語り手の声にじむあるにがい論理的な主題こそが、この作品をつらぬく〈主調低音〉ともいふべきものではあるまいか。この

論理的側面を除いては、たとえば作中さらにこの主人公たちの物語が、作家である主人公の手によって紡がれてゆくという、二重の物語の展開という手法は無意味なものになってしまおう。仔細は何よりも作品自体が語る所である。

『風立ちぬ』の伝記的背景について言えば、矢野綾子との婚約(昭9・9)、綾子の発病のため富士見サナトリウムへの入院(昭10・11)、そして綾子の間もなくの死(同12・6)という事実があり、それより凡そ一年余の後、執筆が始まる。

「今日から小説やつと書き出したところ。いまのところ仮りに『婚約』といふ題をつけてゐる。二人のものが互にどれだけ幸福にさせ合へるか——、さういふ主題に正面からぶつかつて行くつもりだ」とは、立原道造に宛てた書簡(昭11・9・30)中の一節だが、その主題の中心があるべかりし愛の物語への探索にあつたことは、すでにこの書簡の語る所でもあらう。しかし作品自体の語りは始める所は、はるかににがいに。主題の中心は「序曲」「春」に続く「風立ちぬ」の章から始まる。その入院は七月のことだが、作中では四月下旬となり、なおえびえとした冬の名残りをみせる山国の自然のきびしさが描かれ、やがて「周囲の林の新緑がサナトリウムを四方から襲ひかかつて」くるような烈しい春の息吹き、また夏の到来とともに「平地よりも、もつと猛烈な」、「裏の雑木林では、何かが燃え出しでもしたかのやう」な蟬の鳴声、「開け放した窓から漂つて来る」つよい「樹脂のほひ」など、彼らをとりまく苛烈な自然の様相が強調され、これが後の伏線となる。

こうして二人はきびしい自然のなかにさらされつつ、裸形の生と

もいふべきものに直面してゆくわけだが、主人公はある日の散策の途次、不意に視野に入つたサナトリウムの小さな建物の姿から、そこに閉じ込められた自分達の生活の異常さに気付くとともに、一種パセティックな物語が自分の胸に生き始めてゆくのを感ずる。その夢とは、「男は自分達の愛を一層純粋なものにしよつと試みて、病身の娘を誘うやうにして山のサナトリウムにはひつて行くが、死が彼等を脅かすやうになると、男はかうして得ようとしてゐる幸福は、果してそれが完全に得られたにしても彼等自身を満足させ得るかどうかを、次第に疑ふやうになる。——が、娘はその死苦のうちに最後まで自分を誠実に介抱して呉れたことを男に感謝しながら、さも満足さうに死んで行く。そして男はさういふ気高い死者に助けられながら、やつと自分達のささやかな幸福を信ずることが出来るやうになる……」。

すでにこの最後の部分はそのまま終章「死のかけの谷」の先取りともみえるが、主人公はこの物語の夢の終末に来る死のかけにおびえつつ、「言いやうのない恐怖と羞恥」とに襲はれる。何故「羞恥」かとは問うまでもあるまい。彼はあとで節子に「おれは何だかいまのやうな生活がおれの気まぐれなのぢやないかと思つたんだ。そんなものをいかにも大事なもののやうにかうやつてお前にも……」と節子に眩く。女はそれを打ち消すが、彼はそれに満足しない。もはや明らかなくとく、語り手がここで言おうとしていることは現実が《夢》を覆うのではなく、逆に《夢》が現実を領略してゆく、その主人公の想念を彩るエゴイズムの影であり、その影は再度、次章「死のかけの谷」のなかで繰り返される。

「私は数年前、屢々、かういふ山の淋しい山岳地方で、可愛らしい娘と二人きりで、世間から全く隔つて、お互がせつなく思ふほど愛し合ひながら暮らすことを好んで夢みてゐた頃のことを思ひ出す。私は自分の小さい頃から失はずにゐる甘美な人生へのかざりない夢をさういふ人のこはがるやうな苛酷なくらゐの自然の中に、それをそつくりそのまま少しも害はずに生かして見たかつたのだ。そうしてそのためにはどうしてもかういふ本冬の冬、淋しい山岳地方のそれで行けばいけなかつたのだ……」(傍点筆者、以下同)。彼はここでも「このおれの夢がこんなところまでお前を連れて来たやうなものだらうかしら?」と、「何か悔いに近いやうな気持ちで一ぱいになりながら」、心のなかで病人に向かつて話しかける。

「それだといふのに、この頃のおれは自分の仕事にばかり心を奪はれてゐる。さうしてこんな風にお前の側にある時だつて、おれはお前のことなんぞちつとも考へてやりはしないのだ。それでゐて、おれは仕事をしながらお前の事をもつともつと考へてゐるのだと、お前にも、それから自分自身にも言つて聞かせてある」。ここにも《私》の語るエゴイズムの影はあざやかだが、「自分の仕事にばかり心を奪はれ」「お前の事なんぞちつとも考へてやりはしない」という。その《仕事》とは何か。

「私なんかのことばかり考へてゐないで」「お仕事をなさらないければいけないわ」という節子に対して、「いや、お前のことをもつと考へたいんだ」と《私》は言う。「おれはお前のことを小説に書かうと思ふのだよ。それより他のことは今のおれには考へられさうもないのだ」。「皆がもう行き止まりだと思つてゐるところから始ま

つてゐるやうな生の愉しき、——さう云つた誰もしらないやうな、おれ達だけのものを、おれはもつと確実なものに、もう少し形をなしたものに置き換へたいのだ」という。この「おれ達だけ」の物語をというモチーフは、次章「冬」でも繰り返し語られる。

「一つの主題が、終日、私の考へを離れない。眞の婚約の主題——二人の間がその余りにも短い一生の間をどれだけお互に幸福にさせ合へるか?」(十月二十七日)。続いては先にもふれた「十一月二日」の「おれは自分の仕事にばかり心を奪はれ」「お前の事なんぞちつとも考へてやりはしないのだ」という箇所。さらには「十一月二十日」の「何を考へてゐるの?」という節子の問いかけに、「おれの仕事を考へてゐるのぢやないか」と答え、「おれにはどうしても好い結末が思ひ浮かばないのだ。おれはおれ達が無駄に生きてゐたやうにそれを終らせたくはないのだ」という箇所。すでにその矛盾は明らかであろう。お前のことを書くこと以外に何があるう。それが「おれの仕事」だと言いつつ、その自分の仕事にばかりかまけて、「お前のことなんぞちつとも考へてやりはしない」とは、どういふことか。またお前とおれの物語だと言いつつ、「二人の間がその余りにも短い一生の間をどれだけ幸せにさせ合へるか」という。その「短い一生」という断定は何処から来るのか。またおれたちの物語を「もう少し確実なもの」「もう少し形をなしたものに置き換へたい」、さらには「おれ達が無駄に生きてゐたやうにはそれを終らせたくないのだ」とは何か。

もはや明らかであろう。ここでは作中人物ならぬ、この作品を書いている作者自身の思い、あるいはモチーフともいふべきものが作

中に滲透し、そこには作中の「私」ならぬ、これを語る語り手、いや背後の作者自身の肉声が明らかとなる。そこには今にして「余りにも短い」、いや短かかった「おれたちの物語（＝人生）」にたしかな形を与え、それが無駄な、無意味な人生ではなかったという意味付けを果たしたいという、作者自身の痛切な想いがある。またさらに言えばここで現実にかけていた物語とは、お前の、またおれ達の物語ならぬ、全く別様の作品であり、これが『物語の女』の続篇として意図されていた『菜穂子』の構想であったことは、当時の書簡にも明らかな所である。

「今度は、『物語の女』の続きを書くつもりだ。」「富士見て何度も書きかけては失敗したものだ、今度は『物語の女』を書いた時と同じやうな環境なので、なんとかうまく行くだらうと思つてゐる」（昭11・8・27 神西清宛）という所にも明らかであり、また入院当時の書簡中、「サナトリウムの生活はもううんざりだ。こいつが一番にいけないんだ仕事のためにはね」（昭11・11・5 立原道造宛）。「仕事はちつとも手がつかないので閉口している」（同11・16 神西清宛）など、その楽屋裏をみれば、『菜穂子』執筆への難航ぶりがよくわかる。

二

さて、ここで難題におつかる。先に挙げた作品の矛盾。そのほころびは、作者自身にも見えていなかったのか、それとも承知の上か。己れのエゴイズムを語る主人公の「愛」への再度の言及に加え、さらなる自身のエゴイズム、あるいは作家としてのエゴティズムを照

らし出す、あるいは炙り出してゆく手だてとして、作中の「愛の物語」の執筆という仮構は生み出されたのか。しかしいずれにせよ、これを描く作者の痛烈な自己追求の、その熾しい倫理的モチーフが、作品自体のあるべきリアリティに過重にかさね合わされていることは疑いあるまい。作者は「風立ちぬ」の章を発表したあと、室生犀星宛の書簡のなかで、「あの静けさを踏み抜いたやうな、はげしい息づかひのするものを書きたい」（昭11・11・12）と、続く「冬」の章への構想を語っているが、その死に直面する切迫感、この章から始まる日記体という手法にもつながる。

その終末に近い「十二月一日」の箇所は、夜ごと光を求めて来る蛾の無残な死の描写に終始し、今夜もまたそんな蛾の一匹が狂いまわったあげく、「私の紙の上に落ちる」。再び飛び立ってはまた「私の紙の上にはたりと音を立てて落ちる。」「私は異様な怖れからその蛾を追ひのけようともしないで、かへつてさも無関心さうに、自分の紙の上でそれが死ぬままにさせて置く」。この文中、「異様な怖れから」の一句は初出稿にはない。「私の紙の上」と再度繰り返して、「自分の紙の上でそれを死ぬままにさせて置く」という一句は、殆ど作者の意図をも超えて象徴的である。紙の上の物語と、紙の上の無残な死と、作者の非情な眼は己れの作家としてのエゴティズムを突き刺して、現実をつらぬく。これは「冬」の章の終末に近い部分で、すでに作中の節子の死は紙の上のそれならぬものとして予感されている。しかもこれを語る作家の「紙の上の死」というイメージに、紙の上の仕事に己れを賭ける作家の非情な眼に、そのエゴティズムの陰に消えゆく存在のイメージが見定められていたとすれば、

その語る所は己れを刺して、さらに痛切というほかはあるまい。

しかしまた作品は、ここで主人公の倫理的追求をもつて終つていくわけではない。言わばそれをバネとして物語は反転してゆく。難航した終章「死のかげの谷」のありようは、やがていまひとつの主題を浮上させてゆく。恐らく作者内面のドラマは、そこにあったと言つてもいい。作者は先の犀星宛の書簡のなかで、次章（「冬」）のあと、「もう一つ『鎮魂曲』と云つたやうなものを書き、再び静かな『風立ちぬ』の主題に立ち返りたい」と語っている。しかし終章「死のかげの谷」は単なる鎮魂歌に終つたものか。いや、その前に一年余の中断は何を語り、またそこに何があつたのか。彼が次に発表したのは終章ならぬ、王朝ものの始まりとなる『かげろふの日記』（昭12・12）であつた。富士見でとりくんでいた『物語の女』の続編も、「冬」に続く終章も手につかぬ、その空虚な気持から逃れるために王朝文学に親しみ、京都や大和への旅が続き、やがて『かげろふの日記』の執筆となる。

これは『蜻蛉日記』の上、中巻を素材とし、原作の流れを辿りつつ、最後には「自分を苦しめた男をいまは反つて見下してゐられるやうな、高揚した心の状態を、私とその苦しい女主人公のために最後に見つけてやつた事」が、これを「世に問う唯一の口実」でもあるとは作者自身の語る所だが、さてこれを「風立ちぬ」全章の流れの中に置いてみればどうであろう。『風立ちぬ』とは、「常にわれわれの生はわれわれの運命より以上のものである」（「七つの手紙」）というリルケ的テーマの結実であり、『かげろふの日記』、さらに続編『ほととぎす』の語る所もまた、『運命』に負けずに自分の『生』

を持続し、完成するような意志の強い女の生涯を描いて、その『風立ちぬ』以来の主題を追求するという課題」（谷田昇平）を果たしたものであるという指摘は、また多くの評家の頷く所でもある。さらに遡つては『物語の女』の男への「愛を自らに禁じ、自分の不幸な運命をつくつて行く型の女の悲劇」とも併せ、『風立ちぬ』と共にこの二つの「主題を統合」したのが『かげろふの日記』ではないかとみる福永武彦の指摘もあり、これらの作品を共にあの「常にわれわれの生はわれわれの運命より以上のものである」という、堀の鍾愛したリルケの主題の実現とみる多くの評家の語は頷ける所ではあるとしても、しかしこれを以て堀が最後に作品を集約するものとして打ち出そうとした主題と、端的に解釈しうるものであろうか。

あのリルケの主題とは、己れの運命を甘受しつつそれを超える女人の運命として語られる。「……男はむしろ彼女たちの真実な愛の邪魔ものにすぎなかつたと言はねばならぬ。それに彼女たちは夜も昼もちつと耐へて来たのだ。愛とかなしみをちつと深めて来たのだ」
「……恋する女は、つねに変化をもとめて瞬時もちつとしてゐない男のそばで、永遠の女性のシンボルのやうに、運命とは何のかかはりもなくちつとうごかぬ固いところを取りまもつてゐる。そして、恋の女のうつくしさは、いつもその愛人より一際立ちまさつてゐるのだ。ちやうど運命よりも生活が偉大であるやうに。」（「マルテの手記」）とはリルケの言う所であり、『風立ちぬ』も『かげろふの日記』もこのリルケ的視線から、言わば悲劇的運命に殉ずる女性の側から描かれた物語ともみえる。しかしまたそのみかとは、この小論の問う所である。こうしてこの女人の運命のきわまる所ともい

べきものとして、最後の王朝もの、また最後の小説としての『曠野』（昭16・12）がある。しかも注目すべきは、その終末に至つての主題の反転であり、それは『曠野』において最もあざやかだが、すでにそのきざしは作者の苦慮しつつ、やがて執筆のはこびとなった『風立ちぬ』終章、「死のかげの谷」にみる事が出来よう。先にふれたそれは「鎮魂歌」と言いうるかと思つたが、むしろこの終章の語る所はすでに書き尽くされた主人公のエゴティスムからの開眼、ひとつの〈回心〉ともいふべきものである。

たしかにこの終章でも、送られて来たリルケの『鎮魂歌』を媒介として、死者との対話、交流が語られるが、終末、主人公の行きつく所は次のような真率な告白である。このようにお前の死後、おれがこのように「何気なさそうに生きてゐられるのも」、お前の無償の愛ともいふべきものに包まれてのことであり、それに気付かずに来たほど、「おれはおれには勿体ないほどのお前の愛に慣れ切つてしまつてゐるのだらうか？それほど、お前はおれには何にも求めずにおれを愛してゐて呉れたのだらうか？」。これが主人公の〈私〉の辿りついた、ひとつの〈回心〉の告白であることは明らかである。彼はヴェランダに出る。「谷と背中合せ」のあたりで「風がしきりにざわめいてゐる」のが聞こえる。それに「耳傾けながら立ち続ける」彼の前に、見順れたあたりの風物は、いま新たな「親しさ」と存在感をもつて迫る。〈風立ちぬ、いざ生きまゆも〉とエピグラフに刻んだ主題は、ここで生きる。この男の眼に映つた女とは何であつたか。作中でも自身のカトリックへの微妙な心の傾きを示した作者は、その書簡のなかで「六月は僕のマリヤの昇天した日なので」

（昭12・12・1 加藤多恵子、恩地三保子宛）と、彼女を（僕のマリヤ）と呼ぶ。へたとひわれ死のかげの谷を歩むとも禍害をおそれ、なんじ我々とともに在ませばなり」という。題名の機縁ともなつた詩篇（二三篇）の、その〈なんじ我々とともに在せば〉という詩句に亡き綾子の影を重ねていたとしても不思議ではあるまい。恐らくこの聖書の世界への傾きの影に、流失したいまひとつの素材、モチーフのあつたことを見逃してはなるまい。

三

すでに「かげろふの日記」を発表したあと、なお終章「死のかげの谷」を書きあぐんでいた時期、彼はひとつの〈受胎告知〉を書こうと試みる。愛読していたクロオデルの『若き娘ヴィオレエヌ』に触発されながら、「人間的なものと神的なもの——の挨拶を、いま僕の住んでゐるやうな高原の淋しい村での春先きの頃の小さな出来事として、一つの三三三に歌ひ上げたい」（昭12・12・9 加藤多恵子宛）という。しかしこれははうまく進まぬままに、先にもふれた立原の書簡が呼び水となり、リルケの『レクキエム』を触媒として課題のエピソードが一気に完成する。しかしここで流失してしまつた「僕の『受胎告知』」というモチーフもまた、ひそかな形で終章のなかに生きていたのではなかつたか。「人間的なものと神的なものとの挨拶」、別の所では「人間的なものへの神的なものへの侵入」とも言つているが、人間の意識を超えた、超越的なはたらきによつて人間のエゴイズムが砕かれ、ひとつの〈回心〉をみるとは、彼が昭和九年以来、リルケと共に愛読し、作家としての深い影響を受け

たカトリック作家モリアックの描く主題でもある。堀のいう〈神的なもの侵入〉とはまさにそれであり、いま『風立ちぬ』終章における主人公のひとつの〈回心〉のドラマもまた、そのひとつであろう。逆に言えばその故の主人公のエゴイズムの強調とも、あるいは見ることが出来る。恐らくこの主題は最後の小説『曠野』に直結するとみてよいが、その前に彼が書きなやんだ『菜穂子』(昭16・3)のテーマにも、それは深くかわると見ることが出来る。

「年度の小説には、青年が登場する。厭々人間が書けなければ、本当の小説にはならないからね」と、堀はある時語ったというが(中村真一郎『一つの感謝』)、その言葉通り『菜穂子』においてはじめて、その夫黒川圭介なる世俗的人物が登場する。菜穂子の不幸は十歳も年上だが、ひとり息子として母の支配下にある圭介との満たされぬ夫婦生活にはじまる。やがて結婚のため信州のサナトリウムに入院した彼女と夫との微妙な心の交錯が中心となるが、いまひとつこれと並行して、菜穂子との幼なじみである都築明の物語が語られてゆく。「彼の生き方は、彼の死によつて、一層完成す。夭折者の運命」と「創作ノート」にもあるごとく、結核を病みつつ、夢を追つて生き急ぐ明の死が暗示され、一方菜穂子にふれては「彼女の生は、彼女の耐へた生によつて、一層完成す。生者の運命」とある。この両者の存在があたかも対位法のごとく交錯しつつ展開してゆく所に作者の実験的、また構成的野心はあるとみられ、従来圭介の存在は副次的にみられて来た。しかしこの作品のより根源的なモチーフは、むしろ菜穂子と圭介との関係にあるとみるべきではあるまいか。これはまた「創作ノート」自体の語る所でもある。

「サナトリウムの菜穂子のところへくる夫の手紙。だんだん切実となる。菜穂子も漸くそれに心動かされる。／絶望視せられてゐた荒地からの真の夫婦愛の誕生。貧しけれども、誇らかに美し。——このあたりより Rembrandt-Ray を与えよ」(傍点原文) という。レンブランド光線とは何か。年譜の昭和十一年八月には「モリアックの『蝮のとぐる』を読み、あるいはレンブランドの画集に親しむ。『物語の女』の続篇の構想を練つたが、なかばでやめる」とあり、またそのエッセイのなかでは次のごとくいう。

「去年の夏ちゆう(十一年夏を指す)見て暮らしたレンブランドのさまざまな絵」が、モリアックの『蝮のとぐる』の「いくつかの情景」と「混んがらがり合ひながら」よみがえつて来た。シャルル・デュ・ボスのいうごとく「内部より発して外部にまで輝き出づるところのレンブランド光線」、その「揺曳する微光」をモリアックの小説の中に見出していかにあしたか。『蝮のとぐる』の主人公は「いつも自分自身の外にはかりゐて」家族を苦しめ、憎悪のみを生きがいにしなから老年を迎えるが、ある日彼は「本当の自分自身に目ざめる」。「その最後の三章ほどの、レンブランドのある種の絵にそっくり」な「壮麗な美しさ!」。「その夏ちゆう、僕はそれにすつかり魅せられた」。「自分もさういつたなんともいへず美しいレンブランド光線をもつたやうな小説が書きたくて」「いままでの僕の小説には似つかぬやうな物語の筋を立てては、やがて力及ばざることを知つて、自分から壊してゐた……」という。

『菜穂子』に至る難航ぶりがあざやかにつたわつて来るが、同時に作品の最高頂部に「レンブランド光線」という熱い想ひもまた

読みとれよう。先の「創作ノート」にいう「絶望視せられてゐた荒地からの眞の夫婦愛の誕生」、このあたりよりヘレンブランド光線」という言葉が、文字通りこの『菜穂子』一篇の根源のモチーフを指していることは疑いあるまい。しかも従来、諸家の論はモオリアックの『テレーズ・デスケルウ』と対比して、その影響の強さを指摘する。たしかに、「自分自身の外」にばかり生きる俗物的な夫との結婚と女の苦悩を描くという側面では両者は深くつながるが、テレーズの夫ベルナルに、ひとり息子として母の支配に屈服する、その故の妻とのきしみという設定はない。

むしろこのプロットは『テレーズ・デスケルウ』ならぬ、より初期の作品『ジェニトリックス』（邦訳『母』）にみる事が出来る。事実「創作ノート」には、ひとり息子が妻の死によって眞の愛に目覚め、自分は敗者となった母の淋しさを語る部分が、『ジェニトリックス』から引かれ、さらに先の「眞の夫婦愛の誕生」云々の直前には、「彼はもう一人の人間のために苦しむために、五十歳の年齢を待つてゐたのだつた。大抵の男が青年時代に見出すものを、彼はやつと今夜知つたのだ」という、男の眞の愛への目覚めを語る部分が、いずれも原文のままで引かれている。すでに主題に直結する『ジェニトリックス』の影響は明らかであり、この後者の部分は『菜穂子』十章冒頭の圭介を語る所に、殆どそのままの形で使われている。「黒川圭介は、他人のために苦しむといふ、多くの者が人生の当初において経験するところのものを、人生半ばにして漸く身に覚えたのだつた」という。

こうして男の目覚めへの予感が微妙な形で描こうとされるが、作

者の眼は同時に菜穂子自身が無意識に抱く、そのエゴイズムをも見逃してはいない。「つめたいのは私なのだ」（『創作ノート』）という菜穂子の告白、あるいは「自分の絶望を守らうとする——菜穂子の *Romanisme*」（同）というメモ。さらに本文中には、サナトリウムに入って逆に蘇生したかとみえる菜穂子の内面にふれて、「お前がそんなにお前のまはりから人々を突き退けて大事さうにかかえ込んでゐるお前自身がそんなにお前には好いのか。これこそ自分自身だと信じ込んで、そんなにしてまで守つてゐたものが他日気がついて見たら、いつの間にか空虚だつたといふやうな日になど逢つたりするのではないか……」という。我々はここに殆ど作者自身の肉声を聴く事が出来よう。

「芥川さんは重いものをみんな背負ひこまれたが、ほくはなるべく身軽にならうと思つた」という。この堀自身の作家としてのエゴティズムの影を、我々は菜穂子自体に読みとることが出来よう。ボヴァリイ夫人とは私自身だという、あのフローベルの言葉にならえば、菜穂子とはまた私自身だと、堀辰雄もまた言ひえたはずである。彼女にとつて他者としての圭介が必要であつたごとく、作家としての堀にとつてもまた圭介という存在は不可避の存在であつたはずである。両者の接近と和解は微妙に読みとれるが、それが暗示的な予感のままにしか終りえなかつたことは、この作品の欠陥ともいえるが、むしろ課題はこの風土にあって、あの『受胎告知』的モチーフ、神の人間界への問いかけという、一種メタフィジックなテーマの実現が容易でないことを、この作品は逆説的にあらわしているかともみえる。こうして作者に遺された課題は、その最も日本的な風土、

背景のなかに、なおこの「受胎告知」的モチーフをどう生かしようかということであった。最後の小説『曠野』の語る所は、まさしくその課題への最後の試みであったとみる事が出来る。

四

『曠野』（昭16・12）は『今昔物語集』卷第三十第四話「中務大輔娘成近江郡司婢語」を素材とし、ほとんど原話のままに書かれているが、苛酷な運命に弄ばれた女が、最後に近江の郡司の館の婢女として、女を棄てたかつての夫、いまは近江の守となった男の腕に抱かれて死んでゆく、その末尾の部分に至って、語り手の筆は不意に反転して男の側に移ってゆく。男はそれがかつて棄てた女であると感じた時、狂ったように抱きしめて女に問いかけるが、女はそれを知って必死にあらがい、逃れようとするが、「急に何か叫んだきり、男に体を預けて」しまう。しつかりしてくれと言いつつ、男は「漸つといま自分に返されたこの女」、これほど「自分に近い、これほど貴重なものはあるのだということ」に気付き、「この女こそこの世で自分のめぐりあふことの出来た唯一の為合せであることをはじめて悟る。「しかし女は苦しさに男に抱かれたまま、一度だけ目を大きく見ひらいて男の顔をいぶかしさうに見つめたきり、だんだん死顔に変わりだしてゐた……」。

こうして作品の幕は閉じられるが、多くの評者はこの女の「いぶかしさうに」男をみつめて死んでゆく女の姿に、ついに男の愛は届かなかつたという、救いのない「荒涼」たる悲劇的終末をみるといふ。しかしこの「いぶかしさう」にみひらかれた女の眼とは何か。

恐らくここに、あの流失した（僕の受胎告知図）というモチーフは深い影を射しているとみてよからう。この作品の生まれた昭和十六年十月の大和への旅で、彼は夫人宛の書簡に次のように述べている。「十九日午後、けさはクロオデルの本（『マリアへのお告げ』を指す）をよんだ。こんどの小説は、いつだか僕のいつていた『受胎告知』の主題がその中心のモチーフとなつて来だした。ああいふ人間的なものへの神的なものの侵入、そのために若い娘が犠牲となる——さういつたものを万葉びととその村を背景にして書かうと思ふのだ。なかなか難しさうだが一つやつてみる。」

すでにみるごとく「人間的なものと神的なものととの挨拶」を、「僕の受胎告知図」を制作したいというモチーフは流失したが、『風立ちぬ』終章「死のかげの谷」に生きた。今また同じモチーフは流失したが、しかしそれは予期せざる『曠野』一篇のなかに転調して生きた。しかもそれは二重の意味で、より完全に生きえたと云つてよい。堀はこの大和への十月の旅から帰って『曠野』を書く。『今昔』との出会いがその機縁となつたが、そこにクロオデルの描く聖女ヴィオレエヌの悲劇とは違つたひとりの「ふしあわせな女の物語」を見出し、「身のしまるやうな気持になつた」といふ。こうして『曠野』を書きあげた彼は再び奈良に赴き、さらに倉敷へと足を向け、大原美術館でエル・グレコの「受胎告知」と対面する。「あすは朝早くたつて一気に倉敷を目指してゆくつもりです。——こんどはとうあつても僕はエル・グレコの絵を見て来ねばなりません。何故だかわからぬが「僕のうちの何物かがそれを僕に強く命ずるのです」といふ。

この一種パセティックなひびきは何か。何が彼にそれを強いるのか。これを解く鍵は恐らく、あの書き終った『曠野』終末の場面にあると言つていい。彼は対面した「受胎告知図」の強烈な印象を語り、「その天使のほうを驚いて見上げてゐる処女の顔も何かただならぬやうに見える。すべてがいかに悲劇的な感じなのだ」という。天使を見上げる処女マリアのただならぬ驚きのまなざしこそは、あの自分を抱きしめる男を「いぶかしさうに」見上げる『曠野』の女の眼とかさなるものではなかつたか。恐らくこの『曠野』終末の場面を描く作者のなかには、あの複製や画集でみたグレコの「受胎告知図」が想起されていたはずである。その確認の旅が大原行きではなかつたか。女の「いぶかしげ」な眼差とは、絶望ではない。不意にまことの愛に目覚めた男のふるまいへの、何が起こつたかという驚きであり、すでに『曠野』の語る所は反転して、真の愛に目覚めた男の物語となり、女の驚きはこれと対応する。

『曠野』を評して、「運命の前に頭を下げて虔しく人生を生きる女性の姿がこれほど崇高に描かれた作品は珍しい。」「常にわれわれの生はわれわれの運命より以上のものである」というリルケの主題は、この『曠野』においてはじめて完全な形で形象化されたと言えよう」(谷田昇平)とは、従来の評家の意見を代表するものだが、この「リルケの主題」と同時にまた、「モオリアツクの主題」ともいふべき側面もまた見落とされてはなるまい。言わば従来の女人の運命を中心とし、「リルケの主題」から読みついでゆく、その読みを反転させてみれば、女の物語は同時により切実な男の物語でもある。さらに言えば、『風立ちぬ』以来『菜穂子』『曠野』と続く主要

な作品が、いずれも真の愛に目覚めてゆく男の物語となり、すぐれて倫理的な一面を持つことが見えて来よう。あえて堀辰雄一面」と題するゆえんだが、その倫理的とはすでに初期の『芥川龍之介論』にみる所であろう。芥川の『羅生門』以下、知に走り技巧に傾いた多くの作品を排し、最後の『歯車』『西方の人』をもって、最も芥川的なオリジナルな傑作とみる所にも、それはうかがいとれよう。これは評論ならぬ昭和四年春、東京帝国大学国文科卒業時の卒業論文だが、堀辰雄の真の出発はここにあつたともみられる。こうして最後の対話的作品『雪の上の足跡』(昭21・3)にあつて、チェホフの作品(「大学生」)を引き、背信のペテロをみつめるイエスの眼差にふれて、この国の一種詠嘆的無常感的な発想に対し、「婉けるだけ婉いてみるよ」と呟く作者の肉声を聞くとすれば、その初源のモチーフは最後に至るまで一貫するものがあつたとみてよかる。芥川さんを超える切支丹ものをと随分資料も集めていましたが、これを二、三篇書き上げた時は、きつと入信したでしょうという多恵子夫人から戴いた書簡の言葉が、いまこれを草しつつよみがえって来るのを覚える。これもまた、「堀辰雄一面」というこの小論の題意と、あながち無縁のものとは言えない。