

堀
辰
雄
の
文
学

竹内清己

竹内清己 (たけうち・きよみ)

昭和17年(1942)北海道室蘭市に生まれる。

千葉大学文学部国文科を卒業。

現在 千葉大学教養部助教授。

共編著 『近代芸能文学』(国書刊行会)

『近代無頼文学』(国書刊行会)

主要論考 「滅びの予兆空間—泉鏡花と三島由

紀夫—」(『近代説話文学の構造』

明治書院)など。

現住所 千葉県千葉市稲毛海岸5-5-35-405

検印

省略

堀辰雄の文学

近代の文学15

昭和五十九年三月五日
昭和五十九年三月十日
初版印刷
初版発行

定価 四八〇〇円

著者 竹内清己
発行者 道坂春雄
印刷所 (株)シナノ印刷

〒101 東京都千代田区猿樂町二一八—二三

(株) 桜楓社

電話(〇三)二九五—八七七—
振替東京六一八〇二〇

竹内清己著

堀辰雄の文学

桜楓社

堀辰雄の文学
目次

I 作品論

『聖家族』	7
——方法の制覇——	
『風立ちぬ』	31
——支配の構造——	
『かげろふの日記』『ほととぎす』	52
——情念の鎮魂譜——	
『菜穂子』	78
——存在様式の極北——	
『曠野』	96
——エクスタシーの達成——	
『ふるさとびと』	126
——旅路のはて——	

『幼年時代』……………156

——説話の境涯——

Ⅱ 堀文学の位相

堀文学成立の位相……………183

——関係調整の生理学——

堀辰雄における古典主義の位相……………218

堀辰雄における国文学的邂逅……………236

——とくに折口信夫の受容について——

堀辰雄年譜 271

堀辰雄参考文献目録 281

あとがき 323

『聖家族』

— 方法の制覇 —

一 方法の戦略—モチーフ・文体—

私もまた、本稿の劈頭に『聖家族』のあのよく知られた冒頭の一文をまずかかげたいと思う。

死があたかも一つの季節を開いたかのやうだった。

この一文は、そしてその文頭の一語「死」は、作品世界の開示であるとともに、作品全体の初発的原型を示している。それは作品を導く統辞論的主語であり、謎かけの初源でありかつ収支決算でもある。そればかりではない、先ばしって作品の背後からいえば、芥川龍之介（の文学）の「死」からの堀辰雄（の文学）の誕生をものごたる象徴的標語のようになうけとれる。つまりは大正文学（史）の「死」と、その「死」からの昭和文学（史）の誕生—再生の季節更新に似た祭儀的意味をになった文表出であると思われる。しかし本稿では、そうした象徴性にひかれて論及

を作品の外部におよぼすことは極力ひかえて、作品の内部から論じて行きたいと思う。

「死」の作品内における意味内容は、冒頭文に接続する「死人の家への道」には、自動車の混雑が次第に増加して行つた。」の一文で、即座に当の告別式の「死人」の「死」であることが明かされる。さらに読みすすめれば、「死んだ九鬼」「九鬼の不自然な死」とあつて、九鬼という人物の「死」であることが知られる。その場合の表出が「九鬼の死」ではなくて、九鬼の「死」、であることはみのがしがたいことである。「死」ということばが人物に固着し具体化することをめざすのではなく、抽象化されて機能性と象徴性を獲得しているのである。極論すれば「死」の機能性と象徴性によって作品『聖家族』は支配されそれによって成立させられている、といつてよい。

これに対する「一つの季節」——再生の意味内容はどうであろうか。つぎに接続する「それは三月だつた。空気はまだ冷たかつたが、もうそんなに呼吸しにくくはなかつた。」の一節で、「三月」という季節であることが示されるが、ここでも又、「季節」は具体的な時節から抽象化されて、機能性と象徴性を与えられている。ここでできるだけ内容を具体的にたどっておくと、「死人の家への道」の混雑した自動車のなかで、「死人のやうになつてゐる」「細木と云ふ未亡人」が自動車を降り、その夫人に「帽子もかぶらずに毛髪をくしやくしやにさせた一人の青年」が近づいて「小さなカツフェ」にエスコートする、そして告別式に向つた青年を待つ間、夫人が青年を「何処かしら死んだ九鬼に似てゐるところがある」と感じ、数年前九鬼が軽井沢に連れていた「十五ぐらゐの少年」であると思ひ当りもどつた青年が九鬼の名刺を裏がえしにして「河野扁理」と記名するのを見て、「——まるで九鬼を裏がへしにしたやうな青年だ。」とその「類似点」に気づく、——そうした出来事の連鎖がまず当面の「一つの季節」であることが知られる。が「一つの季節」は、作品『聖家族』そのものが生きる季節といつてよいやうな、プロットの進展を丸ががえにしたものであるように思われる。私がこの作品を読みきらなければとらえられず、本稿を書ききらなければ

ば明らかにしえぬていものものに思われるが、とりあえず作者堀辰雄が、第一章⁽¹⁾を、冒頭文とみごとに照応させつつ次のように結んでいるところにその集約を読みとることができる。

このやうに、彼等が偶然出会い、そして彼等自身すら思ひもよらない速さで相手を互に理解し合つたのは、その見えない媒介者が或は死であつたからかも知れないのだ。

「死」は、この作品において「見えない媒介者」であり、「一つの季節」とは、その「見えない媒介者」(≡死)によつて導かれた細木夫人と河野扁理とが、「偶然出会い」「相手を互に理解し合」うことである。「一つの季節」における〈出会い〉と〈理解〉、そこからこの作品のモチーフが導き出されてくる。扁理が九鬼に「裏がへしたやう」に「似てゐる」という細木夫人の〈理解〉が、「死」と「裏がへしにしたやう」に「似てゐる」なにもか(≡生)と、「死」との関係性——というモチーフをひき出すのである。

だが、モチーフはこれだけではなく重奏している。「見えない媒介者」(≡死)のひき出した細木夫人と扁理の〈出会い〉と〈理解〉が、第二章に入ると、細木夫人の娘絹子と扁理の〈出会い〉に転移して、絹子と扁理のなかに「愛」の心理を生かしはじめる。「愛」の心理学が第二のモチーフを形成する。これらのことから『聖家族』は、「死」と「生」と「愛」の関数式のように従来読まれているのだが、今ひとつのモチーフを組み合わせるものでなければ、『聖家族』を読みきれないように思われる。それは何かというと、「芸術(作品)」の形象とでもすべきものである。敷衍していえば、作品『聖家族』自体の成立を、さらにいえば芥川文学に対する堀辰雄の成立を、この作品の最終の第三モチーフとして読みとることができると思うのである。つまり作品(文学)自体の成立を作品(文学)自体が

モチーフとしてかかえているということができるのである。

すでに第一章の細木夫人の登場の仕方自体が、その暗示であるといわなければならない。夫人は「死人の家への道」で「死人のやうになつてゐる」のであり、「仮死から蘇らせ」られたり「死人の真似」をしたりする。いわば仮死的存在、一種の「死」の仮面をかぶつた仮装者である。だから「死」の仮面装着者たる細木夫人は、「死」とその「裏がへし」との関係性の第一モチーフの代行的媒体（と同時に第二モチーフ愛の心理学に対しても同じ機能を果たす）であることになる。と同時にそれ自体が第三モチーフの形象そのものとなるのである。つまり『聖家族』という作品（芸術）の形成というモチーフそれ自体が、細木夫人の形象化を追いかけることになるのである。この説明は作品の結末までたどらなければ出しようがないが、とりあえずN・O・ブラウンの次のようなフロイド理解をここにもちこんでよいであらうと思う。

「芸術は現実原則やその奴隷である理性の敵意に対してそれ自体を主張しなければならない。したがってフロイドの言葉によれば、その目的はより深い薄幕ヴェールを被つた真実の現前である。それゆえそれは仮面であり、我々の理性を混乱させ魅惑する仮装である。」

「現実原則」に対して「それ自体を主張」するために被つた「薄幕」、「仮面」、「仮装」における「真実の現前」としての「芸術」、細木夫人の形象をそのようなものとしてうけとめることは可能であるように思われる。さらにこれらのモチーフのエレメントの主体（各人物が多かれ少なかれその全てにかかわっている）をあえてふり分けると、「死」は九鬼、「生」は扁理、「愛」は絹子、「芸術（作品）」は細木夫人ということになり、作品の主人公を一応扁理とおいてよいと思われることからすれば、扁理が、「死」を九鬼に、「愛」を絹子に、「芸術（作品）」を細木夫人に読みとって行くことでおのが「生」の内実を獲得して行くことが、この作品の全体を統一するモチーフであるといっ

てよいと思われる。そのモチーフの形成のために求められたのが、プロットの全体であり、それは「一つの季節」そのものであったというわけである。

さらに、ここで作品の登場人物およびモチーフの機能性、象徴性に仮託されたものを敷衍して、作品の外部の背景に及んでいえば、当然登場人物を、モデルとされる芥川龍之介、片山広子、その娘総子、作者堀辰雄自身とみなし、堀辰雄自身における三者のモデルとの間の、心理的文学的な内面劇を読みとることが必然となる。芥川龍之介との関係でいえば、堀辰雄の卒業論文「芥川龍之介論」の、「芥川龍之介は僕の眼を「死人の眼を閉ぢる」やうに静かに開けてくれました。」というその「眼」でもって見透したものを、例えば「世紀末の悪鬼」にとり憑かれての芥川龍之介の亡びを、あるいはその背後の十九世紀(末)文学の終焉を、「死」の一語に機能化、象徴化したのだとみることが出来る。またその結果するものをして、二十世紀の文学の、ひいては堀辰雄の文学の成立を演出しようとしたとみることが出来る。同様にして堀辰雄にとつての片山広子の意味するもの、その娘総子の意味するものも処方されているのだとみることが出来る。このようにみてくると、『聖家族』はきわめて戦略的な方法の実験室であり、初期の文学的アフォリズムをまとめて「詩人も計算する」と題した堀辰雄にまさ⁽³⁾にふさわしい、文学行為であったということが出来る。

さらに戦略的方法ということでは、文体についてもぜひいわれなければならない。というのは、作者自身が巧妙に文体のなかにまぎれこんでいるからで、文体を統括する措辞、つまり文法を握っているのである。冒頭文をもう一度引用する。

「死^があ^たか^も一^つの^季節^を開^{いた}か^のや^うだ^つた。」

「あ^たか^も……か^のや^う」と^判じ^推す^主体^とは^何も^であ^らう^か。何^もの^とも^一般^化で^きて、そ^れは^窮極^作者^であ

ろう。同じく第一章末文の、「……その見えない媒介者が或は死であつたからかも知れないのだ。」の「或は……かも知れない」と判じ推すもの、さらに作品全体の結文の、「……幼児のそに似てゆくやうに思はれた。」の「……やうに思はれた」その「思はれた」のはだれによつてなのか、つまり「やうに思」うのはだれかということ(これについては後にも言及する)は、やはり一般であつて、窮極作者自身に収斂するものであると思われる。認識主体の一般化でもつて、もはや主観をはなれた客観化を得、その実、神にも似た必然として背後の「私」を認知者として置きなおすのである。さらに推量判定の「かのやう」「かも」「やう」という不確実の婉曲表現で表出されることで、「……である」ことが「かのやう」であつてみれば、「……でないこと」も「かのやう」であつて、絶対否定はありえないという、柔よく剛を制すという見事な機能性がそこに發揮されるのである。この文体の構造が、後年堀辰雄の自解に、「私は諸人物に頭上から何処からともなく、云はば一種のレンブラント光線のやうなものを投げようと試みた。さうしてその光と影の中でさまざま人物を出来るだけ巧妙に動かさうとした。」とある、「レンブラント光線」の文体におけるあらわれであろうと思われる。日本文脈における主格表現のあいまいな特質と、欧文脈のたとへば英語の look とか like とか as とかの用法をつきあわせて成つたようなこの文体機構の獲得は、堀辰雄の文学の成立そのものになう一戦略兵器といえるほどの発明であつたと思われるのである。

が、文体の戦略はそれだけではない。三たび冒頭文を引用する。

主語「死があたかも一つの季節を開いたかのやうだつた。」
目的語 述語

ここで主語「死」は、抽象名詞であり、ここでは「死」の現象の表出ですらない。現象の主体である九鬼という人物からすら、一度ひきはがされて置きなおされた記号であり、機能、象徴であるといつてよい。その無生物主語が、あたかも作用力をもっているかのごとく、「一つの季節」の目的語を、他動詞述語をして「開いた」のである。こ

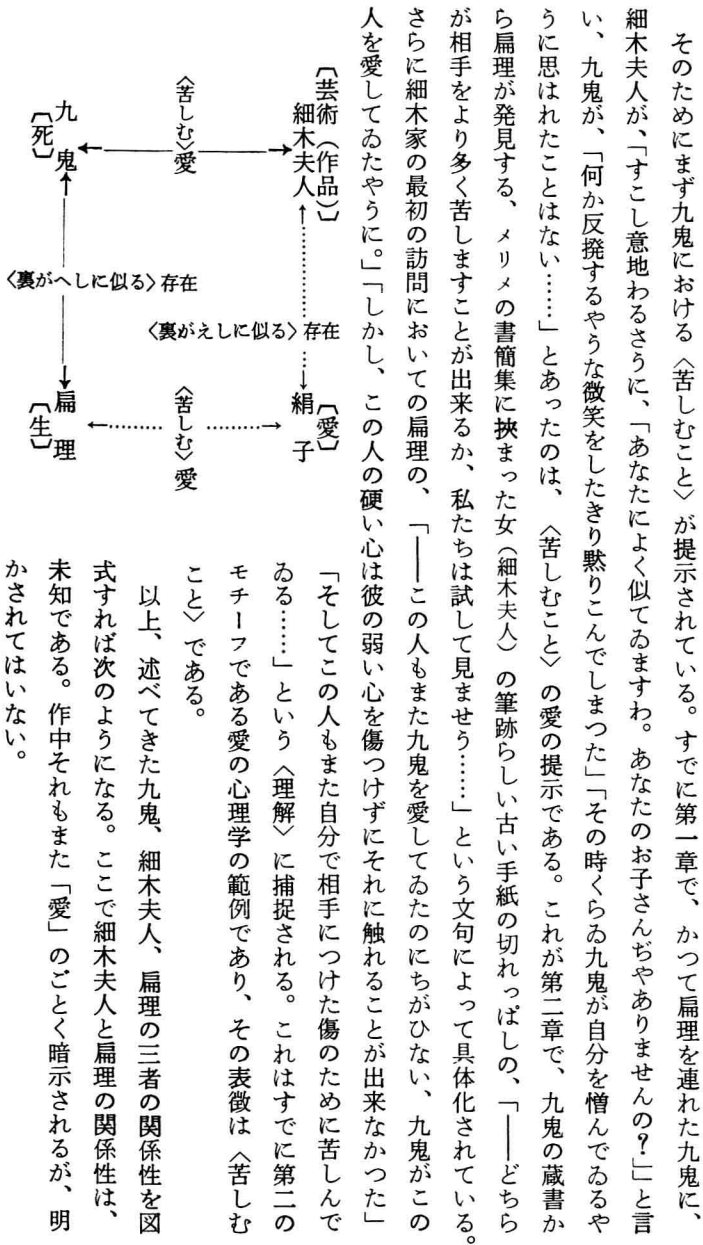
のような擬人法的な構文が、つづく文脈においても、「自動車の混雑が……」「空気は……」「群集が……」といった無生物主語に導かれつつ、「自動車の停止が、その夫人をさういふ仮死から蘇らせたやうに見えた。」と継がれると、読者はもはやこの小説空間を、あたかも人間の意志をはなれて成立している予定空間であるかのように、つまり物語や神話のようなものとして受け入れるのである。その空間に、「死人のやうになつてゐる」「細木と云ふ夫人」と、つづいて「帽子をかぶらずに毛髪をくしやくしやにさせた青年」が登場したときには、その発端も今後の展開も帰結もすでに既知であるように是認されるのである。このような無生物主語の操作が、堀辰雄の文学の自立に大切な働きをしていることはいうまでもない。

以上の文体の效果に援護されつつ、先述のモチーフがみずからの帰納をもとめて、「一つの季節」のシユプールをえがくのである。

二 関係性の構図—プロット—

プロットの展開は、〈似ること〉と〈苦しむこと〉を予徴記号として、ひき出される。すでに第一章で、扁理が九鬼を「裏がへしにしたやう」に「似てゐる」と細木夫人に〈理解〉されたことは、第二章で、「精神的類似」「気弱さ」において「似てゐる」と具体化され、「裏がへし」は、九鬼が、「気弱さを世間に見せまいとしてそれを独得な皮肉でなければ現はすまいとした」「彼自身の心の中に隠すことが出来れば出来るほど、その気弱さはますます堪へ難いものになつて行つた」のに対し、扁理は、「反対に、さういふ気弱さを出来るだけ自分の表面に持ち出さうとしてゐた」と、「容貌」の「対蹠的」であることをも加えて説明されている。そしてそれを、「死」と「生」

との関係性として、最終の帰結へと向うのだが、それには〈似ること〉が、ぜひ〈苦しむこと〉と結合してより、〈似ること〉にならなければならない。



さてこの三角形の構図が安定した四角形におさまるべく、すぐにも細木夫人の娘である絹子が客間に登場する。扁理にとって九鬼に「裏がへしに」〈似ること〉を完成するには、九鬼に対応する〈苦しむこと〉の愛のパートナーが必要である。青年扁理と少女絹子の「愛」の心理が、ようやく「死」によって開かれた「一つの季節」として生育し始める。だがそれは、青春の「愛」というにはあまりに古典的な、範例の用意された、伸びやかさを欠いた「愛」ではない運命にあった。「彼はそれが夫人の娘の絹子であることを知った。その少女は彼女の母にまだあんまり似てゐなかつた。それが彼に何となくその少女を気に入らなく思はせた。」と書かれるとき、すでに少女はその母に「似てゐなかつた」ことで気に入られず、〈似ること〉を要請されているのである。〈似ること〉で三者の関係性の構図と結んで一頂角を成すように求められているのである。絹子と扁理が〈苦しむこと〉の愛を共有することで、絹子は細木夫人に、扁理が九鬼にそうであるように、〈似ること〉を求められるのである。しかも「裏がえし」のごとく。

かくして第三章に入って、四者の関係性の構図がめざす帰結への道がほぼ全的に指示される。ある晩、扁理の夢のなかに死人の九鬼があらわれて、「ラファエロの聖家族」の画を指し、「その画のなかの聖母の顔は細木夫人のやうでもあるし、幼児のそれは絹子のやうでもあるので、へんな気がしながら、なほよく他の天使たちを見ようとしてゐる」扁理に、「わからないのかい？」と九鬼が皮肉な笑い方をする。これは、すでに『聖家族』の作品世界の完成としての結末のシーンの先どりですらある。九鬼の眼を通して扁理は、その母と娘を見るのである。一方、「九鬼の死」の悲しみによってひきだされた「その母の女らしい感情が彼女の中にまだ眠つてゐた或る層を目ざめさせ」、絹子は、「自分の母の眼を通して物事を見るやうな傾向に傾いて行きつつ」「母の眼を通して扁理を見つめだした。もつと正確に言ふならば、彼の中に、母が見てゐるやうに、裏がへしにした九鬼を。」というのである。