風が吹くということ

――堀辰雄『眠れる人』から『風立ちぬ』へ――

槙山朋子

一．ジョルジョ・デ・キリコ

堀辰雄が一九二九（昭4）年一〇月に発表した『眠れる人』（初出『眠つてゐる男』）には次のような記述がある。冒頭で親しげに微笑した女の後を追って主人公の「僕」が夜の町を通り過ぎ、「歩きながら眠る」場面である。

僕たちはある広場に出る。突然、一台の自動車が僕たちを追ひ越すためサイレンを鳴らす。それが僕を眼ざめさせる。すると僕は、その瞬間まで殆ど感じてゐなかつた眠たさを急に感じだすのである。眠りは僕の手や足にうるさくからみつく。そしてまたいつのまにか僕の眼は閉ぢてゆく。こんどは冷たくなつた空気がそれを開かせる。僕たちは長い橋の上を渡つてゐるのである。橋の下の水はまつたく動いてゐない。死んでゐる波、手足の硬直している波、波の木乃伊（みいら）、川岸の並木は僕たちよりずつと大きな影を持つてゐる。僕たちの影はときどきその中にはひつて消される。

夢のなかのような、現実感の薄い不思議な風景である。二人が行くのは、「夜よりも暗い町の中」であり、「家々はすつかり閉されてゐる。たまに窓にあかりが点いてゐても、僕たちがそれに近づくと、あたかも僕たちを恐れるかのやうにそれは消されてしまふ」にもかかわらず、「大きな影」が印象深く描かれる。この『眠れる人』に、アンドレ・ブルトンとともにシュルレアリスムの実験的な作品『磁場』を著したフィリップ・スーポーの *Les Dernières Nuits de Paris*（1928）の影響があることは、かつて、拙論①において述べたことがあるが、この場面の印象は、ブルトンたちからシュルレアリスムの先駆者と位置づけられた②ジョルジョ・デ・キリコのいわゆる

「形而上絵画」に近いと感じられる。

イタリア人画家のデ・キリコは、一九一〇年代に、彼自身が形而上絵画と名づけた特異な風景画を次々に描いた。例えば、代表作「通りの神秘と憂愁」（一九一四年）［図1］[3]は夢や追憶の風景のようであり、静寂をたたえた画面には、手前の建物や少女の影と、建物に隠れて見えない彫像のものと思われる影が描かれている。この作品に限らず、形而上絵画の多くに建物や人物の影が描かれていることはきわめて特徴的である。

デ・キリコがシュルレアリスムの先駆的な存在であったことはよく知られている。ブルトン自身、デ・キリコの形而上絵画が「霊感」に満ち、強い影響力を持つものであったことを『シュルレアリスムと絵画』[4]（一九二八年）において語っているし、後年の評価として、例えばペル・ジムフェレールによれば、「形而上絵画は発表後まもなくしてアポリネールに称賛され、その後、シュルレアリストを代表するアンドレ・ブルトンに迎えられた。実際のところ、デ・キリコの存在なしにシュルレアリスム絵画を考えるのは難しく、サルバドール・ダリやマックス・エルンスト、イヴ・タンギー、ルネ・マルグリット、ポール・デルヴォー、その他多くの画家たちに決定的な影響を与えた」[5]とされる。

堀辰雄がデ・キリコを知ったのはジャン・コクトーを通してであると考えられる。コクトーがデ・キリコについて述べた『世俗な神秘』（一九二八年）を、堀は一九二九（昭4）年三月に「俗な神秘――ジョルジオ デ キリコ」と題して抄訳している。「他の絵の間にあつて、キリコの絵は、その彫像化された様子を、今しがた起つたばかりの、そしてそれに対する用意をする暇もないうちに不動に襲はれたところの速力を示してゐる、惨事の古代的な静けさを持つてゐる。」「キリコは丹念に描く。彼は夢から不正確の正確（虚偽を擁護するための真実の使用）を借りる。彼は、原始人等が模写（コピイ）したやうに、彼の心の中の現実を彼の画の上に丹念に移す。彼は彼の信仰を伝へずに、彼の誠実を伝へるのである。」等のアフォリズム形式の分析は、堀の興味を強く引くものであったにちがいない。

昭和四年当時に堀がデ・キリコの絵を実際に見ていたのかどうかは、当時の画集等が蔵書目録[6]に確認できずわからないが、一九三二（昭7）年九月の『マルセル・プルウスト――神西清への手紙』に、ルノアールの画集を買ったことについて、「それほど僕はこのルノアァルの画集が欲しかつたのだ。又しても、ここにプルウストの影響があるらしい。それは丁度、僕がコクトオを読んでゐるうちにいつかピカソやキリコの絵を愛しだしたのによく似てゐる。」と述べており、コクトーを通して知ったデ・キリコへの興味から、その画集を手にしていたと考えることは可能であろう。

また、一九三三（昭8）年二月の『キリコの夢』（初出『悪魔ケ淵』）でも、夢の中で友人から手渡された「キリコの画集」らしい本に「実に奇妙な『ロメオとジュリエット』の挿絵など」があり、「いかにもキリコらしい（？）構図」と述べていることから、この頃にはデ・キリコの絵は堀にとって馴染みのあるものであったと考えられる。

「キリコの夢」が発表される少し前に、堀は実際にデ・キリコの絵を見ている。一九三三（昭8）年五月の『続プルウスト雑記』（初出『プルウスト覚書――三十歳にならうとしてゐる詩人の手記』）に、熱に襲われ一月ばかり寝ていた前年の心境を「私の二十代はそんな空虚なまま、この冬のうちに閉ぢようとしていた」[7]と綴り、そうした中で「二十代最後の小説」を「書き上げた翌日、上野の美術館にフランス絵画展覧会を見に行つた」と記している。

一枚の大きなパステルの前までくると、そこに三十分ばかり私は釘づけにされた。その画面一ぱいに何だか得体の知れぬ壊れたものがごたごたに積み上げられてゐる間から、或る不思議な静寂がひしひしと感じられてくるのだつた。そして私にはその苦しさうな古代的静けさのみがひとり真実なもののやうに感じられ、それだけが現代にしつかりと根を張つてゐるやうに思へた。それはジョルジオ・デ・キリコの「戦勝標（トロフェ）[8]」だつた。

『続プルウスト雑記』

堀の見た「上野の美術館」で開かれた「フランス絵画展」は、一九三二（昭7）年一二月六日から二〇日に上野公園の東京府美術館（現東京都美術館）で開催された「巴里東京新興美術展」であったと考えられる。この美術展や「戦勝標」について、堀研究においてはこれまでほとんど注目されてこなかったが、企画者の峰岸義一が斎藤五百枝らと巴里東京美術同盟を結成して開催に至り、五六作家の一一六作品が展示された大規模なもので、東京ののち大阪、京都、名古屋、金沢、福岡、熊本、そして大連まで巡回した画期的な前衛絵画展であったようだ。美術展の目録が入手できなかったためデ・キリコの「戦勝標」が展示されていたことを目録によって確認することはできないが、一九九〇（平2）年一〇月一〇日から一一月二五日に名古屋市美術館で開催された展覧会「日本のシュールレアリスム1925―1945」の図録[9]には、この美術展について詳しく紹介され、「巴里東京新興美術展」目録からの「巴里・東京新興美術展の辞」や、福沢一郎の「巴里東京新興美術展覧会を観る」（「アトリエ」一九三三年一月）という報告などが転載されている。福沢はこの美術展の出品作品やそれを描いた画家たちについて書いており、「キリコも既に余りに有名である。彼の『戦勝標』は一九二六年の作であるから、超現実主義者としては末期の彼の作品に属す」

と、キリコの「戦勝標」が出品されていたことを明示している。そして、福沢の文章が転載された頁には、ピエール・ロワやマン・レイの出品作品とともにデ・キリコの「トロフヰ」[図2][10]が掲載されており、この作品が堀の見た「戦勝標」であることは間違いないと考えられる。

このように、当時の堀が示していたデ・キリコへの関心を辿ることはできるものの、前述の『眠れる人』の一場面とデ・キリコの絵画との関係を証明することは難しい。しかし重要なのは、『眠れる人』に描かれた現実感の乏しい「広場」や「町」の抽象性が形而上絵画に通じるものである点だ。ニューヨーク近代美術館が一九八二年に出した論文集『キリコ』の巻頭論文を書いたキリコの研究家ウリツィオ・ファジオロ・デラルコは、「キリコの絵の風景は、広場、道、駅などの形はとっていても、人間の生活している場ではない。現実には存在し得ない場所です。街の形を借りて、実は人気の無い世界を、描いているのです[11]」と述べている。まさに「現実の彼岸を想起させる[12]」形而上の世界である。

一方、『眠れる人』の「僕」がいるのも現実の生活の場から遊離した世界である。『眠れる人』の冒頭で「僕」に微笑みかけた「女」は、作品の終わりで跡形もなく消えてしまう。「僕」は夜の町角に立ちすくみ、「僕がこの都会の如何なる地点にゐるのか知ることは出来ない。しかし僕はただ僕が死の最も近くにゐることだけは解るのである」と記される。

作品の冒頭と終わりに描かれる夜の町の彷徨は、作中で友人の「北」が自殺したあと、それまで「僕」を魅了していた「茉莉」の中にある「何か見知らないもの」が「死の影」であることに気づいたことで始まった。

> いまはかの女（茉莉・引用者註）ではなしに、死そのものが僕を魅するのである。それが注意深く僕に近づいてくる。（略）僕はそれのするがままになつてゐる。僕は夜の空気と一しよに何か空気ではないものを吸ひこむ。それは水を飲むやうに快よい。しかしそれはだんだん僕に嘔吐を感じ出させるところのものである。僕はそれを「空虚」と名づけることを思ひつく。その時である。一人の女が僕に親しげに微笑をしながら僕とすれちがつて行つたのは。……
>
> 女性に形象化された「死の影」が漂う「町角」は、「死の最も近く」という観念的な場所である。

近年のデ・キリコ研究において、長野天はその著作の中で、一九一九年のデ・キリコ自身の文章である「我ら形而上派……」から次の箇所を示している。

> ショーペンハウアーとニーチェは、生の無意味［non-senso

della vita〕が持つ深遠な価値を、またこの無意味がいかに芸術へと転化されうるか、それどころか全く新しく自由で深遠な芸術の内的骨格さえ成すべきかを初めて示した。〔……〕

〔……〕芸術における意味〔senso〕の排除はわれわれ画家の発明ではない。その最初の発見はポーランド人（ママ点・長野）のニーチェに認めるのが正しいが、詩に初めて応用したのはフランス人ランボーであり、絵画への最初の応用はこの私による。[13]

そして長野は、「形而上絵画の革新性はショーペンハウアーとニーチェが示した『生の無意味』を絵画に応用したことにある」と述べ形而上絵画理論と二人の哲学者の関係に注目する中で、「結論から言えば、デ・キリコが拠っているのは、ニーチェにおける『生の無意味』である」と強調する。「『生の無意味』、つまり生が究極的な意味や目的を持たないという認識」はニヒリズムを生み、その極限形として「永遠回帰」を導いた。こうしたニーチェの思想がデ・キリコの形而上絵画の世界観に強く影響していることはきわめて重要であろう。

長野はまた、多くの形而上絵画に描かれているのは「夕暮れの情景」だと言う。長く影を曳く風景であるがゆえだろうが、[14]『このようにツァラトゥストラは語った』（一八八五年）にも「夕暮れ」は例えば次のようにたびたび語られる。

或る未知のものがわたしのまわりにあり、深い思いをこめて眺めている。なんたることだ！　おまえはまだ生きているのか。ツァラトゥストラよ？

どういうわけで？　何のために？　何によって？　どこを目指して？　どこで？　いかにして？　まだ生きているのは、愚かなことではないか？　――

ああ、わたしの友たちよ、わたしのなかからそのように問うのは、夕暮れである。わたしに許せ、わたしの悲しみを！

夕暮れになった。わたしに許せ、夕暮れになったことを！[15]

第二部「舞踏歌」

大気も澄み切った夕暮れどき、
早や露の慰めが
地に湧き落ちるとき、
目に見えず、はた耳にも聞こえず、湧き落ちるとき――
というのは、柔らかな履物をはいているからだ
慰め手たる露は、あらゆる慰め手たち、柔和な者たちと同様に
――、
そのとき、おまえは思い出すか、おまえは思い出すか、熱い心（むね）
胸よ、
かつておまえがどんなに渇望したかを、天空の涙、露のしたた

りを[16]

第四部「憂愁の歌」

「夕暮れ」はニーチェにとって示唆的なイメージであったようだ。[17]先に見た［図1］の「通りの神秘と憂愁」について長野は、「薄暗くなりつつある緑色の空の下」の夕暮れの情景であり、「永遠回帰の肯定の象徴たるフープを転がす少女は、左側のアーケードに沿って、夕陽に照らされた広場へ走り出ようとしている」が、「画面右のアーケードの長く伸びた影、そしてフープを転がす少女の先に立ち塞がる影は、ニヒリズムの極限形としての永遠回帰の認識が人間にもたらす巨大な不安を表している[18]」と言う。

デ・キリコの絵を見た当時の堀辰雄は何を感じたのだろうか。デ・キリコについて遺されている堀自身の言葉は先に見たいくつかのものにとどまるが、しかしこれまで見たように、存在の不安や死の予感を孕むより抽象性の高い位相に作品世界を成立させたことに、堀とデ・キリコの共通点を見出すことは可能なのではないか。

二　伊勢物語

『眠れる人』の作品世界には風が吹いている。冒頭では次のとおりである。

その女が僕を見てあんまり親しげに微笑したので、僕はその女について行かずにゐられなかつた。もうすべてのものは眠つてゐた。ただ風だけが眼ざめてゐた。が、それとても、町中に散らばつてゐる紙屑をすら動かすほどのものではなかつた。それはむしろ空気の流れと云つた方がいい。それが僕をうしろから押すのである。

そして、終わりの場面でもまた次のように。

僕はただ僕が死の最も近くにゐることだけは解るのである。風がまたいつのまにか吹きはじめてゐる。前よりはいくらか強く。それは煙りのやうに木の枝にひつかかつたり、何処からかいくつも紙屑をころがしてくる。

「死の最も近く」の空間に、このように風が吹いている。『眠れる人』は、堀自身が「僕の処女作と云つていい[19]」と述べた『不器用な天使』（初出『無器用な天使』）と同年の、作家活動を始めた時期の作品だが、代表作『風立ちぬ』はもちろんのこと、その後の日本の古典に取材した作品においても、「風」はさりげなく、また印象深く描かれている[20]。

まず、一九四〇（昭15）年六月の『伊勢物語など』（初出『魂を鎮める歌――いかに古典文学に対するかとの問に答へて』）を見ておきたい。冒頭で、「気もちよく読みふけつてゐた伊勢物語の一段」を引用して、このエッセイは始まる。（便宜上【A】とする。）

【A】

られて居たからである。

ここで引用された『伊勢物語』の章段について、堀の残した「ノオト」が筑摩書房版『堀辰雄全集』第七巻（下）の「（伊勢物語一）」に収められているが、そのうち【A】と強く関連する箇所を次に示したい。（便宜上【B】とする。傍線はすべて堀による。）

全集の説明によれば、「（伊勢物語一）」は「無罫のフールス紙（縦２２．５ｃｍ×横２８．５ｃｍ）３０枚を横長に用ゐ、その片面に縦書き」したものであり、その十五枚目に以下の記述がある。なお、「冒頭に置かれた『伊勢物語』本文は、流布本の切抜きに手を入れたもの」である。

【B】

晩夏　六月末

蛍

○〔四十五〕昔、男ありけり。人の娘の　かしづく、いかでこの男にものいはむと思ひけり。うち出でむこと難くやありけむ。物病になりて死ぬべき時に、「かくこそ思ひしか。」といひけるを、親聞きつけて、泣く〳〵告げたりければ、惑ひ来りけれど、死にければ、つれづれと籠り居りけり。☆時は六月の晦日、いと暑きころほひに、宵はあそび居りて、夜ふけてやゝ涼しき風吹きけり。蛍たかく飛びあがる。この男見ふせりて、

風が吹くということ

むかし、男ありけり。人の娘のかしづく、いかでこの男にものいはむと思ひけり。うち出でむこと難くやありけむ、もの病になりて死ぬべき時に、かくこそ思ひしかといひけるを、親聞きつけて、泣く泣く告げたりければ、まどひ来りけれど、死にければ、つれづれとこもりをりけり。時は六月（みなつき）のつごもり、いと暑きころほひに、宵はあそびをりて、夜ふけてややすずしき風吹きけり。蛍たかくとびあがる。この男、見ふせりて、

とぶ蛍雲の上までいぬべくは秋風ふくと雁につげこせ

くれがたき夏の日くらしながむればその事となくものぞかなしき

かういふ一段を読んでをりますと、何かレクキエム的な――もの憂いやうな、それでゐて何となく心をしめつけてくるやうなものでいつか胸は一ぱいになつて居ります。「宵はあそびをりて」――自分ゆゑに死んでいつた女の棺の前で、男はその魂を鎮めるために音楽などをしてその宵を過ごしてゐた。「夜ふけてややすずしき風吹きけり。蛍たかくとびあがる。」もうなすわざをやめて、横になつてゐた男は、その蛍に向つて、死者の魂をもう一度戻すやうに「雁につげよ」と乞ふやうな気もちになる。昔は、雁にかぎらず、鳥はすべて魂を運ぶものと考へ

ゆく蛍雲の上までいぬべくは秋風ふくとかりに告げこせ

☆暮れ難き夏の日ぐらし眺むればその事となく物ぞ悲しき

雁

雁の使

秋風に初雁がねぞ聞ゆなるたがたまづさをかけて来つらむ

（古今集）

＊雁は秋づけばやつてくる候鳥である。雁にかぎらずすべての候鳥は、その飛び去る彼方、海のかなたに常世（トコヨ）の国があると信じてゐた古代人にとつては、ある霊力あるもの、常世の国と現実界との仲介者、神々の世界の消息をもたらす通信者、として畏敬されてゐた。

＊それに、魂を鳥の形に考へる原人の思想が加はつて、その信念が強調された。（魂は、埃及人には鷹の形として描かれ、日本ではおほく鵠（クグヒ）（白鳥）であつた。（日本武尊の伝説）

＊この歌では、死んだ処女の魂が、雁の姿で戻つてくることを空想してゐると見てもいい。

又一説

＊雁にかぎらず、すべて鳥が魂をもつてかへるといふ信仰あり。それだと、ここは、雁にさういつてくれ、その処女の魂をもつてかへつてくるやうに、といふことになる。

流布本四十五段とそれに続く一連の記述において、堀によって引かれた傍線部に留意したい。四十五段本文中の二箇所の傍線部「夜ふけてやゝ涼しき風吹きけり。蛍たかく飛びあがる」と「秋風ふくとかりに告げこせ」には、いずれも「風が吹く」という表現がある。後者の傍線部を含む「ゆく蛍」の歌[21]は、『後撰集』に収められた在原業平の詠であり、本来は「秋を待つ思いを雁を待つ形で表わした」[22]ものだが、物語においては堀が【A】で述べたように、雁が死者の魂をもう一度戻してくれることを願う気持ちが込められている。【B】の四十五段本文のあとの「雁」についての考察はそれを裏づけるものであり、「雁の使」と記してまず紀友則の「秋風に」の歌を引用したのは、前漢の蘇武の故事により雁は手紙を運ぶとされるが、雁を「常世の国と現実界との仲介者」、「神々の世界の消息をもたらす通信者」とする古代人の思想を踏まえれば、常世の国からの消息を携えていると解釈しうるからであろう。「ゆく蛍」の歌についても、やはり古代人の思想に基づいて、雁を死んだ「娘」の魂そのもの、また「娘」の魂を運ぶものとして捉える説に着目し、堀はそれぞれに傍線を引いている。

『伊勢物語など』には、【A】のあとに四十五段の典拠となった『万葉集』巻十六の歌「夫君に恋ふる歌一首幷に短歌」やリルケの

『ドゥイノ悲歌』からの引用がある。『万葉集』について堀は、「その不幸な若い女の死を哭し、その魂を鎮めるために近親の者がその女の心もちになつて代つて詠んだものか」と述べ、また『ドゥイノ悲歌』については、リルケの中に「詩歌の発生もまたあらゆる神に似た夭折者たちを哭し、その魂を鎮めんがためであつたといふ考え」があったことを指摘して、「少くとも、僕は、さういふ古代の素朴な文学を発生せしめ、しかも同時に近代の最も厳粛な文学作品の底にも一条の地下水となつて流れてゐるところの、人々に魂の静安をもたらす、何かレクヰエム的な、心にしみ入るやうなものが、一切のよき文学の底には厳としてあるべきだと信じて居ります。」と、鎮魂という一点において古今東西の文学を相対化する独自の視点を鮮やかに示している。

言うまでもなく、代表作『風立ちぬ』の成立にはリルケの『レクイエム』（一九〇九年）が大きく関わっており、堀にとって魂の問題はその文学における大きなテーマであったし、古代人が「常世の国」・「現実界」と捉えた形而上・形而下の世界観も、堀文学に通じるものである。本論の前半で見たように、堀の『眠れる人』には現実から遊離した抽象性の高い世界が描かれているが、現実を超えた位相を想定する作品構造は初期の頃からの堀の特徴と言っていいだろう。そして「風」は、そうした作品世界の標識となっている。先に見た『眠れる人』の冒頭や終わりの場面もそうであるし、【B】の『伊勢物語』本文の「風が吹く」箇所に堀が傍線を引いたのは、堀が「風」にこうした意味づけをしていたからではないか。

三　いざ生きめやも

『伊勢物語など』は、堀が『風立ちぬ』の終章「死のかげの谷」を発表した二年後の作品である。自分を想う「娘」を喪ってその魂を鎮めようとし、死者の魂をもう一度戻すようにと願う「昔男」は、節子を喪った『風立ちぬ』の「私」とも、ひいては矢野綾子を喪った堀自身とも重なってこよう。そして、それぞれの物語のなかの風は、現実界と常世の国、形而下と形而上の世界を吹き渡る。

堀辰雄において「風」の意味を考えるとき、[23]『風立ちぬ』に記された「風立ちぬ、いざ生きめやも。」の一行を取り上げない訳にはいかないだろう。ポール・ヴァレリー「海辺の墓地」の一行「Le vent se lève, il faut tenter de vivre.」が、『風立ちぬ』のエピグラムであるため、「序曲」や「春」で繰り返される「風立ちぬ、いざ生きめやも。」の詩句はその訳語として受け取られる。しかし、ヴァレリーの一行が生への意志を強く示すのに対し、堀の一行は文末の「めやも」が上代語の反語表現なので現代語に直訳すれば「生きようか、いや生きない。」という意味になり、食い違う印象を与

えられてしまう。この点について、大野晋と丸谷才一が対談[24]の中で「生きめやも」を「誤訳」と断じ「『やも』の用法を堀辰雄は知らなかったんでしょう（丸谷）」と述べて以来、同様に誤訳と指摘するもの、一方で反語表現は堀の意図であるとするものに大別される複数の論が提出されてきた。[25]

一九三六（昭11）年六月の『ヴェランダにて』において、堀は先の『海辺の墓地』の一行に「風が立つた、生きんと努めざるべからず。」と、反語ではなく二重否定による強い意志を示す訳を付している。[26]『風立ちぬ』の「序曲」と「風立ちぬ」を発表したのは同年の一二月なので、『風立ちぬ』執筆時に堀はヴァレリーの原文の意味をほぼ正確に理解していたはずである。そして、「めやも」が反語表現であることを堀が知らなかったとも考えにくい。渡部麻実による堀の『万葉集』受容の詳細な報告[27]によれば、「膨大な数にのぼる『万葉集』関連の手沢本には、繁多な書き入れが見られ、それは、『めやも』を含む複数の歌にも及んでいる」とのことであり、「折口（折口信夫・引用者註）をはじめ、斎藤茂吉、武田祐吉らの現代語訳や文法解説、語釈とそれこそ首引きで、『万葉集』を熱心に繙読していた堀が、『めやも』の意味、とくに『や』が反語であることを知らなかったとは、到底考えられない」ようだ。ただし渡部は、『風立ちぬ』執筆時にはまだ正確な理解に至っていなかった可能性についても言及しているが、堀の教養も含め総合的に考えれば、堀は意図して反語表現を選んだとみてよいのではないか。

では、反語によるこの一行は何を意味するのだろうか。

『風立ちぬ』にはいくつもの「風が吹く」場面がある。

そのとき不意に、何処からともなく風が立つた。（略）それと殆んど同時に、草むらの中に何かがばつたりと倒れる物音を私達は耳にした。（略）すぐ立ち上つて行かうとするお前を、私は、いまの一瞬の何物をも失ふまいとするかのやうに無理に引き留めて、私のそばから離さないでゐた。　「序曲」

ときをり軟らかな風が向うの生墻の間から抑えつけられてゐた呼吸かなんぞのやうに押し出されて、私達の前にしてゐる茂みにまで達し、その葉を僅かに持ち上げながら、それから其処にさういふ私達だけをそつくり完全に残したまんま通り過ぎていつた。　「春」

サナトリウムに着くと、私達は、その一番奥の方の、裏がすぐ雑木林になつてゐる、病棟の二階の第一号室に入れられた。（略）風が真つ黒な雲を重たさうに引きずつてゐた。そしてときをり裏の雑木林から鋭い音を捲いだりした。　「風立ちぬ」

「あのやうな幸福な瞬間をおれ達が持つてたといふことは、それだけでももうおれ達がかうして共に生きるのに値したのであら

うか?」と私は自分自身に問ひかけてゐた。私の背後にふと軽い足音がした。それは節子にちがひなかつた。（略）ときをり冷たい風がバルコンの上をなんの音も立てずに掠め過ぎた。何処か遠くの方で枯木が音を引きむしられてゐた。　「冬」

それぞれの章から一箇所ずつを挙げてみたが、これらにおいて風は時に「私」と節子の心情に寄り添うように、また二人の生の象徴のように吹いている。『風立ちぬ』においては節子が死の淵にいるため鮮鋭化されているが、敷衍すれば人は誰もが生を志向しながらも「生きられるか」「生きられないか」というゆらぎのなかにいることが、そこに吹く風によって描出されている。

更に「風」について考えるうえで、最終章「死のかげの谷」における次の箇所を見逃してはならないだろう。節子の死の一年後、冬の「K…村」で過ごす「私」が教会へ神父を訪ねた場面である。

さうして私達はいつか黙り合つたまま、熱過ぎるくらゐの暖炉の傍で、窓硝子ごしに、小さな雲がちぎれちぎれになつて飛ぶやうに過ぎる、風の強さうなしかし冬らしく明るい空を眺めてゐた。

「こんな美しい空は、かういふ風のある寒い日でなければ見られませんですね」神父がいかにも何気なささうに口をきいた。

「本当に、かういふ風のある寒い日でなければ……」と私は鶏鵡がへしに返事をしながら、神父のいま何気なく言つたその言葉だけは妙に私の心にも触れてくるのを感じてゐた……

「死のかげの谷」

ここでの「風のある寒い日」でなければ見えない「美しい空」は、きわめて暗示的である。教会から戻った「私」の許にはリルケの「鎮魂歌（レクイエム）」が届いており、その夜、「私」は「風の音をときどき気にしながら」読み始め、「未だにお前を静かに死なせておかうとはせずに、お前を求めてやまなかつた、自分の女々しい心に何か後悔にたものをはげしく感じながら」読み継いでいく。節子の魂に思いを馳せ鎮魂の思いを深くする「私」にとって、「美しい空」は古代の人々が見ていたのと同じ死の向こう側の世界である。

結論を言えば、ヴァレリーの一行と「いざ生きめやも」の意味は矛盾しない。生には常に死の認識が伴う。生きることは、死を受け入れ死に向かって自分を投げ出していく行為でもあるのだ。『風立ちぬ』には、生と死のゆらぎの中で限りある生命を生きる人間の姿が、風の吹く風景として刻まれており、「風立ちぬ、いざ生きめやも。」の一行は、反語による逐語訳的な意味ではなく、そのゆらぎそのものを捉えた詩句として受け取られるべきではないだろうか。

註

① 「堀辰雄とフィリップ・スーポー――『眠つてゐる男』の成立――」（「日本近代文学」一九九一年五月）

② ブルトンは、「私たちはしばしばこのキリコの定点とロートレアモンの定点とを参照し、両者をむすぶ直線を針路にきめれば大丈夫だろうと思った」（『シュルレアリスムと絵画』）と述べ、デ・キリコをロートレアモンと並ぶシュルレアリスムの先駆者とみなしていた。

③ ペル・ジムフェレール　佐和瑛子訳『現代美術の巨匠　デ・キリコ』（美術出版社　一九九四年）

④ 粟津則雄・巌谷國士・大岡信・松浦寿輝・宮川淳訳　人文書院　二〇〇八年

⑤ 註③に同じ。

⑥ 『堀辰雄全集』別巻二（筑摩書房　一九八〇年）

⑦ 一九〇四年一二月二八日生まれの堀は一九三二年（昭7）年の年末で満二十八歳だが、年が明ければ数え年で三十歳になる。

⑧ 初出は「戦勝標」でルビはない。『狐の手套』（野田書房　一九三六年）では「戦勝標（トロフェ）」だが、デ・キリコの作品は「トロフヰ」であり、ルビは誤りではないかと考えられる。

⑨ 『日本のシュールレアリスム1925―1945』（日本のシュールレアリスム展実行委員会　一九九〇年）

⑩ 註⑨に同じ。

⑪ 高木八太郎「世界名画の旅　キリコ」（「朝日新聞」一九八五年七月一四日25面）より引用。

⑫ 山梨俊夫「デ・キリコ」（『世界美術大全集』第27巻　小学館一九九六年）

⑬ 『ジョルジョ・デ・キリコ――神の死、形而上絵画、シュルレアリスム』（水声社　二〇二一年）より引用。

⑭ 桑原敦子はデ・キリコの形而上絵画に描かれた影について、「長く伸びる影によって、時間としては昼から午後にかけての黄昏時に向かうような時間帯、季節としては夏から秋、夏の暑さの盛りを過ぎた頃が示唆されます。」と述べている。（「ジョルジョ・デ・キリコ　光と影の謎」「美術の窓」二〇一四年一二月）

⑮ 吉沢伝三郎訳『ツァラトゥストラ』上（筑摩書房　一九九三年）

⑯ 吉沢伝三郎訳『ツァラトゥストラ』下（筑摩書房　二〇一一年）

⑰ 『このようにツァラトゥストラは語った』の訳註に「夕暮れの気分は、N（ニーチェ・引用者註）において、ゆううつな死の予感と並んで、慰め手としての回帰への思いを呼びさますのを常とした気分である。」とある。（註⑯に同じ。）

⑱ 註⑬に同じ。

⑲ 「文学」（第一書房）第四号「手帖」欄一九三〇年一月

⑳ 『今昔物語集』から取材した『曠野』（「改造」一九四一年一二月）において、女主人公が亡くなる結末の場面に、「夜もすがら、木がらしめいた風が裏山をめぐつてゐた。その風がやむと、みづうみの波の音がゆうべよりかずつとはつきりと聞えてきた。をりをり遠くで千鳥らしい声がそれに交じることもある。守はいたはるやうに女をかきよせながら、そんなさびしい風の音などをきいてゐるうちに、なぜか、ふと自分がまだ若くて兵衛佐だつた頃に夜毎に通つてゐた或女のおもかげを鮮やかに胸のうちに浮べた。」とある。

㉑ 【A】の引用では「とぶ蛍」となっているが、大石沙都子「堀辰雄『魂を鎮める歌』――「万葉集」と「伊勢物語」の連関――」（『堀辰雄がつなぐ文学の東西――不条理と反語的精神を追求する知性――』晃洋書房　二〇一九年）には、堀の蔵書、久松潜一『伊勢物語』（改造社

一九三七年）の四十五段本文に「『ゆく蛍』を『とぶ蛍』と赤で書き込むなど校訂箇所がみられる」点について、堀の蔵書、太田貞一『新釈伊勢物語』（籾山書店　一九一三年）の「本文に拠ると思われる」とある。

㉒ 新日本文学大系6『後撰和歌集』（岩波書店　一九九〇年）

㉓ 『風立ちぬ』における「風」の意味について論じたものに、野沢京子「『風立ちぬ』――あるひとつの生のために――」（「立教大学日本文学」一九九八年一月）、渡部麻実「『風立ちぬ』――一つの転換点、あるいはアンドレ・ジィドの『背徳者』的死生観との決別――」（『流動するテクスト　堀辰雄』翰林書房　二〇〇八年）、寺本明子「K．マンスフィールド「風が吹く」小論――堀辰雄『風立ちぬ』と比較して――」（「東京農業大学農学集報」二〇〇九年六月）、飯島洋一『風立ちぬ』――小説への意志」（『虚構の生――堀辰雄の作品世界』）世界思想社　二〇一六年）などがある。

㉔ 『日本語で一番大事なもの』（中央公論社　一九八七年）

㉕ 誤訳とするものに、遠山一郎「『いざ生きめやも』と『あれ恋ひめやも』」（「説林」（二〇〇八年三月）、意図的な反語表現とするものに、石井和夫「『風立ちぬ』の修辞と文体」（佐藤泰正編『文学における表層と深層』笠間書院　一九九八年）、石田和之「堀辰雄『風立ちぬ』論――予定調和の世界（あるいは責任回避）――」（「東洋大学大学院紀要」二〇〇〇年二月）などがある。

㉖ 『雉子日記』（河出書房　一九四〇年）収録時には、「生きんと試みなければならぬ。」と改められた。

㉗ 渡部麻実「堀辰雄『風立ちぬ、いざ生きめやも』――『風立ちぬ』から『万葉集』へ、『万葉集』から『風立ちぬ』へ――」（「国文目白」二〇一三年二月）

〔付記〕堀辰雄の作品および「ノオト」からの引用は、筑摩書房版『堀辰雄全集』全十一巻（一九七七～一九八〇年）に拠り、漢字は新字体に改めルビは適宜付した。

【図1】

電子データのため不掲載

通りの神秘と憂愁　1914年

【図2】

電子データのため不掲載

デ・キリコ　トロフヰ　1926年