

博士論文

論文題目 堀辰雄研究——翻訳から創作へ

氏名 戸塚 学

目次

凡例	— 3
序論——翻訳から創作へ	— 4
第一部 翻訳から小説へ	— 20
第一章 詩的モダニズム——翻訳・詩・コント・エッセイ	— 21
第二章 「不器用な天使」論——翻訳から小説へ	— 29
第二部 モダニズム文学の翻訳	— 44
第三章 「聖家族」論——ラデイゲの翻訳	— 45
第四章 プルーストの翻訳——『美しい村』へ	— 60
第三部 古典の翻訳	— 71
第五章 「物語の女」論——昼顔はどこに咲いているか	— 72
第六章 「かげろふの日記」論——古典の翻訳	— 86
第四部 『風立ちぬ』論	— 104
第七章 『風立ちぬ』論——小説の時間	— 105
第八章 『風立ちぬ』論——「死のかげの谷」におけるリルケ翻訳	— 124
補論 堀辰雄旧蔵洋書の調査	— 134
第九章 アポリネール関連書物	— 135
第十章 ラデイゲ関連書物	— 142
第十一章 コクトー関連書物	— 148
結語	— 190

凡例

- ・引用は原則初出に拠ったが、『風立ちぬ』は野田書房版単行本（昭13）に拠った。旧字体は適宜新字体に改め、ルビは適宜省略した。作家名・作品名は慣用の表記に従った。
- ・フランス語原文の引用直後に付した丸括弧内の訳文は拙訳した。
- ・堀辰雄の作品名・章題は「」、連作の総題は『』で示した。例えば「風立ちぬ」は、連作『風立ちぬ』の第三章「風立ちぬ」を指す。
- ・雑誌・新聞は「」、単行本は『』で示した。
- ・参考文献の刊行年次は元号に統一した。また、同一論文の引用は註を一箇所にとり、筆者名前掲論とした。
- ・傍点は適宜「傍点引用者」「傍点原文」と註記し、引用文中の註は「(註——)」とした。
- ・『堀辰雄全集』は筑摩書房版最新刷に拠った（初版第一刷は昭和五十二〜五十五年刊行）。年次は第一巻〜第六巻が平成八年、第七巻上〜別巻二が平成九年である。

序論——翻訳から創作へ

序論——翻訳から創作へ

はじめに——翻訳行為と創作行為の連関

本研究の目的は、堀辰雄の翻訳行為と創作行為の連関に視座を置き、昭和前期の文学において堀が達成したものを明らかにすることである。

堀辰雄が活動した昭和初年代から十年代は、よく言われるように文学の世界的同時性が成立した時代であった。明治大正期の日本において、外国文学が本国の潮流から常に遅れて受容されたのに対し、この時代の文学者は海外の雑誌や書籍で新しい文学作品をリアルタイムで受容した。そしてそれらの新しい文学作品を読むことと同時に並行で翻訳を紹介した。一部の具眼の先行者が選択し翻訳したものを間接的に受容する時代から、若手作家が自ら翻訳を行い創作に生かす時代へと移行しつつあった。

このように、自身で翻訳者と創作者の役割を二重に担った若手作家の中でも堀辰雄は際立っている。吉田精一は、堀が外国文学を通じて「彼の中の新しい泉をくみあげ、新鮮な生の息吹きをかぐ」¹。姿勢を評して堀を「「出会い」の名人」と呼んだ。重要なのはその堀の「出会い」が堀自身の翻訳行為を通して果たされたという点である。堀辰雄は白水社・三才社・仏蘭西書院などで海外の本や雑誌を少しずつ買い集めた。気に入った作家があるとその作家の作品を集中的に読み進め、読みながら一部を紙片やノートに試訳して理解し、時にそうした翻訳を同人雑誌や一般紙誌に発表した。さらに翻訳を通して学んだものを自身の創作に取り込み、作風を徐々に変化させていった。

堀と外国文学との出会いは大正十年に遡る。堀は一高の寮で出会った神西清によりフランス象徴詩やドイツ・ロシアの写実主義文学に導かれた。大正十四年に東京帝大に入学した堀は、その秋までにスタンダールやジツドらフランス心理小説に翻訳を通して触れる。そして堀口大學の翻訳により出会った新詩精神運動^{エスプリ・ヌーヴ}の詩人達の作品を自らの手で翻訳し始めた。大正十五年四月創刊の「驢馬」を主な発表の舞台として、堀はランボー、アポリネール、サルモン、ジャコブ、ラディゲ、コクトー、スーポーらの作品を少しずつ翻訳・発表するという形で自らの文学活動を開始した。

堀がその最初期の文学活動において集中的に訳したのがコクトーの作品であり、諸雑誌に発表されたその訳業は、昭和四年に訳選集『コクトー抄』（厚生閣書店）としてまとめ

られた。以後も堀は、自らの感性に触れる作家を探し求め、翻訳の対象を徐々に拡大していった。初期のようにまとまった量の翻訳を行うことはなくなるが、エッセイや小説の中にラディゲ、ブルースト、リルケらの作品を翻訳・引用する形で発表した。さらに昭和十年前後から日本の古典作品に傾倒し、王朝女流日記の文を翻訳するような形で取り込んだ作品を発表した。堀は生涯にわたって翻訳と創作を同時並行で進め、その中で創作の方向性を徐々に変えていった。

このように翻訳と創作を並行して進めた堀の文学を研究する上で、堀の創作に翻訳が果たした役割を考察することは重要である。だが堀の翻訳行為と創作行為との関わりを論じる機会はこれまで多くなかった。まずは堀辰雄の先行研究の流れを振り返りつつ、本研究の位置づけを示したい。

一、堀辰雄の先行研究史

堀辰雄の研究史は、小久保実「堀辰雄研究史」³⁾を嚆矢に、渡部麻実「研究動向」⁴⁾に至るまで既に多くのまとめがある。それらの蓄積を踏まえ、ここでは個別の研究成果を詳述することはせず、研究史の大まかな流れを概観しつつ、本研究の位置を示す。

堀辰雄研究は、まず堀周辺の友人・知人らによりその端緒が開かれた。特に中村真一郎・福永武彦は、昭和三十年前後から五十年代にかけて堀の全集の編纂に関わりつつ、作品集・文庫・全集解説・資料解説・その他の形で堀を論じ、作品論・作家論の糸口を開いた。⁵⁾これらの論及によって、中村・福永の文学観と呼応する、「ロマン」を書く作家としての堀辰雄像が確立された。⁶⁾日本の自然主義・私小説的リアリズムを超越し、西洋十九世紀に全盛を迎えた本格的長篇小説を書くことが堀の宿願だったという見方である。師・芥川龍之介からの影響関係、下町育ちという出自や軽井沢への憧憬、片山廣子母娘や矢野綾子らモデル人物と小説との関係も、この「ロマン」の構築という観点から捉えられた。これと並行して研究者の論考も積み重ねられた。特に谷田昌平・小久保実らによって堀の伝記的事実の掘り起こし、創作史の展開に即した作品解釈が行われ、堀辰雄研究の礎が築かれた。⁷⁾

これらの成果を引き継ぎ展開させたのが、作品論の時代の研究である。昭和四十年代から五十年代にかけて、個別の作品解釈において新たな視点が提示され、あるいは従来あまり注目されてこなかった作品が取り上げられて研究の対象領域が拡大された。この時代を

代表するのが竹内清己・池内輝雄の仕事である。池内輝雄は一連の論文³⁵、『鑑賞日本現代文学』第十八巻（角川書店、昭56）において、習作「甘栗」や「本所」、初稿・プレテクトストを含む「ルウベンスの偽画」や「不器用な天使」などを取り上げ、初期作品を論じる道を開いた。これら初期作品は堀自身が否定的に言及していたこともあって、論じられる機会が少なかつた。竹内清己『堀辰雄の文学』（桜楓社、昭59）は、さらに初期習作「清く寂しく」や、王朝小説を起点とする「かげろふの日記」、「ほととぎす」、「曠野」、「ふるさとびと」といった後期作品を取り上げた。両者の作品論は、いずれも定説化しつつあった従来の解釈に対し、新しい解釈の方向性を提示するものだった。

堀の王朝小説の研究は、吉田精一や中村真一郎により先鞭がつけられ³⁶、後に古典文学研究者なども加わって原典との比較研究が進められてきていた。吉田や中村は原典との比較を行い、堀がリルケなど西洋文学の世界と日本古典の世界を接合したと指摘し、同時代の日本主義と堀の古典への傾倒を区別した。これに対し、日本浪漫派の影響を重視して堀の古典への姿勢を批判的に捉えたのが杉野要吉である³⁷。このような対立的な見方は、近年の王朝小説や『大和路・信濃路』をめぐる諸論考にも尾を引く³⁸。だがいずれの立場の論者も、「私は何かいひしれぬ空虚な気もちに襲はれ、それから脱れるために、ひたすら心を日本の古い美しさに向けた」（堀辰雄「あとがき」、『堀辰雄作品集 風立ちぬ』角川書店、昭21）という堀の述懐に体现される、西洋文学から日本古典への堀の姿勢の転換を見てとる点は共通している。

池内輝雄・竹内清己らが堀の初期作品を研究の俎上に載せたことで、モダニズム文学という観点から堀の作品を捉え直す方向性が開かれた。この方向性を確実なものにしたのが「解釈と鑑賞」の特集「堀辰雄の世界」（平8・9）及び「解釈と鑑賞別冊」の特集「堀辰雄とモダニズム」（池内輝雄編、平16・2）であった。堀辰雄研究を専門とする論者以外の研究者が広く執筆したこの二つの雑誌特集において、同時代の雑誌や視覚メディアとの関連、作品の修辞や手法、モダン都市空間との関わり、文化翻訳といった多様な視点から堀の初期作品が論じられた。これらの論考により、堀の初期作品における主体の感覚や都市空間の描き方が、時代的な動向の中で捉え直された。

近年の堀辰雄研究は、昭和初期のモダニズム文学の中で堀の作品を解釈する方向性の延長線上にある。本研究もこうした流れに倅さすものだが、私見では堀をモダニズム文学の枠組みで論じる中で最も進んでいないのが文体論である。堀個人の文体論としてはつとに小林英夫や原子朗らの論考があるが³⁹、堀の作品の文体の生成過程を明らかにし、史的な

位置づけの中でその意義を明らかにしえたものはいまだない。吉本隆明が『言語にとって美とはなにかⅠ』（勁草書房、昭40）の第Ⅳ章「表現転移論」において、堀の作品の文体を新感覚派の実験を継承する昭和初期の「文学体」の尖端として位置づけ、吉本の論考を承けた高橋順一や、同じく吉本の「表出」概念を承けた宮内豊が『風立ちぬ』の文体を考察したのが数少ない例外である。¹⁵⁰

堀の作品の文体を考察することで、昭和前期のモダニズム文学が大正期の文学から何を引き継ぎ、戦後文学に何を橋渡ししたかの一端が明らかになるはずである。だがその場合、堀が翻訳を通じて創作に何を汲みとったかという視点が不可欠である。前世代の文体改革の実践者である新感覚派の作家と堀辰雄とを劃するのは、外国文学の翻訳文体から学んだか、原語に当たったかという点だからである。本研究は、翻訳と創作の連関に視点を置き、堀の作品の文体の特質を明らかにすることを目指す。そのことで、昭和前期の文学の中で堀が何を達成したのが解明されると考える。では、堀の翻訳はこれまでどのように研究されてきたのか。堀研究の中で翻訳の研究はその主たる領域ではなかったが、現在に至るまでに一定の蓄積がある。次節では堀の翻訳に関する研究に絞って研究史を引き続きまとめ、本研究がどのような点を先行研究に負うのかを示したい。

二、堀辰雄の翻訳・先行研究史

堀の翻訳に関する研究は、堀の全集の刊行によってその基礎が築かれた。新潮社版全集全七卷（昭29〜32）では、第四卷・五卷・六卷に詩・エッセイ・習作と並べる形でそれぞれ翻訳が収められ、新潮社全集全六卷（昭33）では、第五卷に翻訳がまとめて収められた。角川書店版全集全十卷（昭38〜41）では創作と翻訳が年代順で併録され、筑摩書房版全集全十一卷（昭52〜55）では、第四卷にリルケ関係、第五卷にその他の訳稿が収められ、校異や初出・初収等の書誌情報も整理された。

また全集月報や堀歿後の雑誌特集号等に掲載された同時代文学者のエッセイによって、堀の翻訳の背景が証言された。堀とともに「虹」や「山繭」同人だったドイツ文学者の大野俊一は、堀が一高で「外国語の熱病」に取りつかれた時期や、大野が借りたお茶の水の「文化アパルトメント」の一室で堀や神西と雑誌を編み、彼らから「翻訳術」を教わった頃のエピソードを回想した¹⁵¹。春山行夫は自身が依頼して堀の『コクトオ抄』を刊行した頃のことに関する回想を寄せ¹⁵²、ドイツ文学者の富士川英郎は堀のリルケ翻訳の頃の回想

を寄せた³⁰⁾。新潮社版全集全七巻刊行後に組まれた「解釈と鑑賞」の特集「堀辰雄——作家論と作品論」(昭36・3)で、富士川英郎はさらに『マルテの手記』翻訳の背景事情を詳細に述べた³¹⁾。他にもこの特集で、仏文学者の佐藤朔がプーレストとの関係に触れつつ、堀の翻訳の姿勢を次のように評したことが注目される。

彼が翻訳した作品を見ても、それを紹介するとか、名訳をして見せようというつもりはさらになく、その頃の自分の文学の方向や位置をしめそうとしたのであった。翻訳は原作を精読する一つの手段だが、そうすることで未知の文学を知り、わがものとし、自らの中にある未知の世界を探り、それを培おうとしたのである。堀辰雄の翻訳には勝手気儘などころがあり、正確でないばかりか間違っているところもあるが、それはそれで彼自身のためには一向に差しつかえがなかった。³²⁾

堀の翻訳対象が恣意的だったこと、訳文が時に不正確で名訳志向ではなく時に誤訳さえあったこと、翻訳が読者のためというより自身の対象精読の手段であったこと、翻訳が堀自身の創作に生かされたこと、翻訳をすることが堀自身に文学の方向性を示唆したこと。堀と同時代を生き、当人と親交もあつた佐藤のこの指摘には、堀の翻訳の姿勢に関して現在も引き継がれる見方が含まれている。

佐藤が示唆した堀の翻訳と創作との関係を、堀の創作史の展開に即して具体的に明らかにしたのが角川書店版全集巻末に付された河上徹太郎の「解説」であった。河上はまず出版期の堀が大正十五年から「一二年、コクトオやアポリネールを食るやうに翻訳した」と述べ、それは「フランス語の勉強のため」に限らず「それほど魅せられた」のであり、「粉本をなぞつて手習ひをするやうに、文体の模写をした」ものだったとして、翻訳と堀の作品の文体生成の関わりを指摘した(第一巻、昭39)。河上は角川版全集の編集方針と関連して、「本全集が翻訳も年代順に収録されているのは、堀のやうに影響に対して貪婪で且つ消化力の旺盛な作家の場合、自作と同じやうに自己表現の現れと読むことが出来て面白い」と述べ(第四巻、昭39)、佐藤よりさらに一歩踏み込み翻訳を堀の一種の自己表現として捉えた。

河上は、ユージェニー・ド・ゲランの『日記』や(第六巻、昭39)、ルイズ・ラベのソネットの翻訳など(第八巻、昭39)、堀後期の訳業の重要性を指摘した。特に前者について「戦時中の軽井沢で、ユウジェニイの日記を夫人が心のまゝに訳してゆくのに手を入れて共訳していったことは、憧れの堀にとつて大きな慰めであつたと共に、それ自体彼の制作仕事であつた」と翻訳を戦時中の堀の「制作」と位置づけ、かつ多恵子夫人との共訳と

いう作業を浮かび上がらせた。このように、河上の「解説」は堀の翻訳と創作の関係を堀の創作史に沿って追い、どの作品の翻訳がどの時期の堀の創作にどう影響したかを概観したものとなった。

河上の後に、堀の翻訳を他の作家の翻訳と比べつつ位置づけたのが福永武彦である。筑摩書房全集の「翻訳」の巻の月報で、福永は日本の小説家の外国文学への姿勢を五つに分類し、堀の翻訳に対する姿勢をその中で位置づけた。すなわち「一、外国語が読めず従って外国文学にも関心のなかつた人」、「二、専ら翻訳によって関心を持った人」、「三、外国語が読めても翻訳まではしなかつた人」、「四、外国語に堪能で多少の翻訳をした人」、「五、翻訳の方でも一流だつた人」である。福永が堀を「五」に分類したのはやや身最肩の感があるが、福永が「五」に分類した森鷗外や堀口大學らの翻訳と後発世代の翻訳の性質を区別した点は重要である。福永は堀と同時期の作家の翻訳として石川淳・伊藤整・阿部知二の翻訳を「四」に分類して挙げた。そして福永は「あくの強い翻訳は次第に下火になり」、「如何にして原作を生かすが現代の風潮」になったと述べた。この福永の指摘は堀の翻訳の時代的な特徴を考える上で重要である。

この頃から、堀の翻訳の訳文の分析が具体的に行われ始める。筑摩書房全集の刊行とほぼ同時期に組まれた「国文学」（昭52・7）、「ユリイカ」（昭53・9）の堀辰雄特集に、ドイツ文学者の神品芳夫がそれぞれ論考を発表した。神品は前者に「堀辰雄とリルケ」、後者に「堀辰雄とリルケ翻訳」を発表、堀辰雄のドイツ語翻訳を論じた。前者において神品は、堀によるリルケ『鎮魂歌』の訳文の質に言及した。神品は堀の訳文の「結びの個所の翻訳の語調には、リルケがパウラに対して配っていた親密な思いやりがいきいきと再現されている」と指摘し、堀が同じ部分を何度か訳し直していく過程で、「訳に手が加えられて、一段とよくなっている」と指摘した。また神品は、その翻訳と『風立ちぬ』との関連に言及している。また後者の論考において、神品は堀の『旗手クリストフ・リルケの愛と死の歌』、『マルテの手記』の訳文の質に言及した。神品は、堀による『マルテの手記』の翻訳は「言葉が人間存在のむきだしの神経にじかに触れてゆくような」原文の呼吸をつかみきっておらず、「騒音に対する異物感がきわめて希薄」で、堀の「町の騒音と波長を合わせながら暮らしてゆく東京下町の生活感覚が頭を出している」と指摘した。その一方で「作家としての彼はこの作品から多くの養分を吸い取り」、「自らの作品のなかで、土着性の希薄な日本語表現を刻み上げて」と指摘した。

堀の翻訳の訳文の分析は、比較文学者によってさらに引き継がれていく。西川正也は「翻

訳者・堀口大学の功罪——ジャン・コクトー詩訳・試論」²³において、堀口大学のコクトー翻訳の分析の比較対照項として堀のコクトー翻訳に言及した。西川の論考は堀口大学の翻訳の分析に主眼を置いていたが、西村靖敬は「堀辰雄の翻訳と創作——ジャン・コクトーとの関係を中心に」²⁴において、同じコクトー作品の訳選集である堀口大学訳『ジャン・コクトー詩抄』（第一書房、昭4）と堀訳『コクトー抄』（前掲）の訳文を比較、堀の翻訳の特徴を主として論じた。また井上健は『作家の訳した世界の文学』（丸善ライブラリー、平4）及び同書の増補改訂『文豪の翻訳力——近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで』（武田ランダムハウスジャパン、平23）で、堀のコクトー翻訳とプルースト翻訳の特徴に言及した。井上は、『文豪の翻訳力』で堀の翻訳の姿勢について次のように述べている。

堀辰雄が摂取、消化した上で、紹介、翻訳をし、やがて美しく「開花」させていった「影響」は、そのひとつひとつが詳細な比較文学的考察の対象とされて然るべきものだろう。そうした考察、研究が可能であるのも、一つには堀が、その「影響」の痕跡を、少しも隠そうとしていないからである。堀はモダニズム期のヨーロッパ文学を原文で読み、そこから「影響を奪」い、我がものとするために翻訳して見せて、その成果の一部を、自作に取り込みさえした。翻訳と創作が同時進行した作家、訳すことと「書く」ことがほとんど切れ目なくつながっていた作家、それが堀辰雄である。こうした愚直なまでに包み隠しのない姿勢こそが、堀辰雄の外国文学との向き合い方の顕著な、そして稀有な特質である。（第二章 4 訳しながら「書く」ということ（堀辰雄））

井上は、堀が「モダニズム期のヨーロッパ文学を原文で読み」、「我がものとするために翻訳して見せて、その成果の一部を、自作に取り込」んだと堀の翻訳と創作の関連をまとめ、こうした堀における翻訳と創作の関係を踏まえ、井上は堀を「翻訳と創作が同時進行した作家、訳すことと「書く」ことがほとんど切れ目なくつながっていた作家」と評した。昭和期の「作家翻訳」に視点を置いた井上のこの書物によって、堀の翻訳と創作は昭和作家の文学営為の流れの中に位置づけられた。

以上のように、まず堀の翻訳テキストが整備され、翻訳を行った時の背景事情が明らかになり、コクトー、プルースト、リルケを中心に堀の翻訳の姿勢や訳文の特徴が少しずつ解明されてきた。だがこれまでの堀の翻訳研究は概括的な論か個別の訳文の特徴の指摘にとどまっていたと言える。訳文の特徴を分析したとしても、それがどの作品にどのような

意味で関連し、その結果どのような文体が生み出され、そのことで作品において何が実現されたのが解明されることはなかった。

そこで本研究では、堀の翻訳行為が堀の創作行為とどのような意味で関連したのか、具体的な文体生成のありように視点を定めて明らかにしたい。また堀の翻訳と創作の分析を堀の創作史に沿って行い、堀辰雄という一人の作家の中で生み出されたものを通時的に明らかにしたい。

ところで、このように堀の翻訳と創作とが関連し、かつその作品の文体の生成に関わったのは、昭和前期という時代に負うところが大きい。この時代における翻訳の特性と堀の翻訳の特性を比較考察し、堀の翻訳の特性と時代背景を概観しておきたい。次節では、昭和前期における作家の翻訳行為の特性を堀に視点を置いて考察する。

三、昭和作家・堀辰雄の翻訳行為

日本の近代文学研究において、ジャンル生成と深く関わる明治期の翻訳と異なり、昭和作家の翻訳は二義的な営為として扱われてきた。だが堀をはじめとする昭和の文学者にとって翻訳という行為は時に創作と同じ重みを持つものであったと考えられる。

平成二十年に刊行された岩波文庫版『立原道造・堀辰雄翻訳集——林檎みのる頃・窓』の解説において、高橋英夫は堀辰雄・立原道造・中原中也・小林秀雄の翻訳を例に、昭和の若き文学者が旧制高校で学んだ独語・仏語を用いて同人誌上で行った翻訳を「青春の翻訳」と呼んだ¹⁰。高橋によれば、英語のように実用を旨としない独語・仏語で書かれた作品は、それゆえに抒情や恋愛という青春の感性を托す器となりえた。そして、そうした言語で書かれた作品に若き文学者が傾倒し、自らの情熱を創作に注ぐ以上に傾けてなされた翻訳は語学的な難点を含むとしてもそれ自体独自の価値を持つものだったというのである。

この見方はこの時代の文学者の翻訳の特性を捉える上で有用である。同人雑誌における翻訳や翻訳を通じた作家修業が文壇全体にこれほどの規模で広がったのは空前絶後であり、昭和前期はそれゆえに高橋のいう「青春の翻訳」の時代たりえたのである。堀辰雄のエッセイ「コクトオと僕」（「都新聞」昭7・5・28）は、堀のコクトー翻訳がまさに高橋の言う「青春の翻訳」というべきものであり、創作と密接に関わった事情をよく物語る。

苦心して買ひ求めた彼の（註——コクトーの）詩集や小説を、それまで語学嫌ひで通

つてみた僕は、すこぶる怪しげな語学の力で字引と首つびきにしかその学力の不足を補ふには十分に足りた情熱をもつて片っぱしから読んで行つた。僕が今ではどうやらフランス語の本を他の外国語の本よりもいくらか楽に読めるやうになつたのは正にその無謀に近い読書のおかげだと信ずる。そして僕は屢々難解なところによつてかるとそれを一々翻訳して見てはそれでやつと其処を解するやうなこともあつた。僕のコクトオの翻訳は大抵さういふ僕自身の必要のためにしたものであつて、そんなものを同人雑誌などへ図々しく発表したのは本当にお羞しい。

回想によれば、堀は「怪しげな語学の力」をもつて、しかし「その学力の不足を補ふには十分に足りた情熱をもつて」コクトーの本を「字引と首つびきで」読んだという。そして原書の「難解なところによつてかるとそれを一々翻訳して見てはそれでやつと其処を解したのだという。ここには、語学力の不足とそれを上回る青春期の情熱、そして読むことと翻訳とが一体化した体験が看取される。「僕自身の必要のため」という謙遜にもかかわらず、この文章全体からは日本でいち早くコクトーを翻訳・紹介した自身の青春期の翻訳行為への自負が窺われる。だが特に注目したいのは、続く箇所堀が自らの翻訳行為について次のように述べていることである。

だがそんな翻訳にもせよそのお蔭でたつた一つ良いことをしたと思つてゐるのは、とかく素読だけでは見逃しがちの原文独特の光輝が、それが最も翻訳しがたいものであるだけ、僕にはつきりと解つたことだ。小林秀雄もいつぞやランボオを訳してゐた時それと同じやうな感慨を僕に洩らしたことがある。

堀は、ただ原書を読む「素読」では見逃してしまふものを「翻訳」することを通して理解したのだと言う。それは「原文独特の光輝」であり、それが「最も翻訳しがたいものであればあるだけ」、よりはつきりとわかつたという。しかも堀は、こうした感慨をランボオ―翻訳をした小林秀雄と共有したと回想し、こうした捉え方の時代的な共通性をも示唆している。ここでの「原文独特の光輝」の内実は詳述されないが、それは日本語と異質なフランス語自体の性質に関わるものと言えよう。ある言語の語義や語法、語順や構文を訳文に移せない時、それらは初めて異質なものとして意識される。そうした異質さの認識は、同時にフランス語を鏡とする日本語の性質の発見ともなるはずである。

この堀の発言は、ヴァルター・ベンヤミンの著名な「真なる言語(純粹言語)」「die wahre Sprache」の考え方と重なる。ベンヤミンは、ある言語が複数の異言語に翻訳されることを通して、その言語の最も本質的な部分が発見されると捉え、翻訳行為によって事後的に

見出されるこの言語の輝かしい部分を「真なる言語（純粹言語）」と呼んだ。堀は翻訳を通してただフランス語をよりよく読んだのではなく、翻訳しえない不透明な何かを、それもその魅力や可能性を「光輝」として見出したと言えるだろう。堀の翻訳と創作を分析することで、堀が見出したこの「原文独特の光輝」が何であったのかが明らかになるはずである。

このような堀の「原文独特の光輝」の発見は、堀の翻訳のある姿勢と表裏一体の関係にあると考えられる。西村靖敬は堀口大學と堀辰雄のコクトー翻訳を比較し、大學のそれがわかりやすい一方で独自の解釈を加えるものだったのに対し、堀の翻訳は原文に忠実で改変を加えない点が特徴だと論じた³⁶。重要なのは、堀の翻訳が日本語には同化しがつたいフランス語独特の構文や語法を消去せず、むしろ訳文においてそれを取り入れ再現しようとする志向性を持つものだったということである。こうした堀の志向性は、翻訳学（translation studies）³⁷で当該言語の異質性を前景化する、「同化」（domestication）ではなく「異質化」（foreignization）と評される志向性に該当するだろう³⁸。

堀は翻訳を経て学んだフランス語の持つ異質さを、自らの創作に積極的に導入した。堀は一高時代に神西清に宛てた書簡で、「句はしい韻律、美しい陰影、夕暮のやうな色合」を持つ「美しい日本語」を賞讃し、「私はなによりも日本語を愛してゐる」と述べ、「日本語の——完成」を「私たちの一生の仕事である」（神西清宛書簡、大12・3・17『堀辰雄全集』第八卷、筑摩書房）と述べていた。その堀の小説の文体が明らかに変化するのは、翻訳以後である。前世代の新感覚派の文体が、直喩や擬人法の奇抜さの割に実は読みやすい構文を持つのに対し、翻訳以後の堀の文体は読みにくい語順や構文を持つ。堀の訳文とそれを生かした作品の文体は、日本語に同化しがたいフランス語の語彙・語法・構文をあえて取り入れたものだったからである。

堀の翻訳を取り巻く時代的条件として次の三点が指摘できる。第一に、翻訳が作家としての主体形成の途上に行われたこと。第二に、翻訳対象が実験的な前衛文学だったこと。第三に、翻訳の発表媒体が同人雑誌であったこと。同人雑誌上の翻訳であるがゆえに必ずしも読者にとって一般に読みやすいものである必要はなく、また原文の文体的な実験性が反映された訳文が生み出される。そのような訳業と作家としての主体形成の過程が並行した時、原文の持つ異質さが作品の文体に積極的に反映される。こうした諸条件によって堀のような異質化の志向性が高い訳文が生み出されたと考えられる。

堀辰雄は、翻訳を通して他なる言語の異質さにぶつかり、その翻訳不可能性と直面する

中で自身の文体を作り出したと言えるのではないだろうか。堀は、昭和前期の作家の中でもこうした異言語との葛藤と自身の作品の文体の変容を積極的・意識的に求めた作家であった。

では、堀辰雄の翻訳行為を論じる時、具体的にどのような方法をとればよいのか。次節では、本研究で採用した方法について述べる。

四、本研究の方法

堀辰雄の翻訳行為を論じるという時、本研究ではやや広い意味で翻訳行為を捉えている。すなわち、自立した翻訳作品として発表された狭義の翻訳以外にも、堀のエッセイや小説の中に引用された部分訳も堀の翻訳の中に含める。さらに、堀は自身のエッセイや小説の中に、引用とは断らないが原典をほぼ逐語的に日本語に置換して作り出した文を取り入れることがある。とりわけ小説の中で行われたこの明示されない引用・翻訳を、本研究では堀の作品内翻訳と呼ぶことにする。なるほど、作品内翻訳は原典の忠実な再現を目指すわけではない点で一般の翻訳とは異なるが、原典の語順・語法・構文をなぞるように再現し、つつ、原文の語句に意味上対応する日本語の語句を選び出す点で、広義の翻訳行為と言える。

いま作品内翻訳と述べたが、堀が先行テキストから何らかの要素を自作に取り入れることは、従来は影響という枠組みで捉えられてきた。外国文学からの影響を論じる影響論は、福永武彦・小久保実が先鞭をつけ、フランス文学・ドイツ文学の外国文学研究者や作家・翻訳家により引き継がれ、渡部麻実のテキスト生成研究をはじめ近年の論考に引き継がれている³⁰⁾。だが先行テキストのある要素が堀のテキストに影響したと考える時に、言語の変換の途中過程が覆い隠されてしまう。

堀辰雄がフランス語やドイツ語の、あるいは日本語の文語テキストを参照し³¹⁾、それを明示的か否かの差こそあれ自身の日本語に置換していく時、堀は翻訳の主体としてその過程に介在している。何らかの要素が原文から堀の日本語へ等価な形で移されるわけではない、堀はその変換の過程に能動的に関与し、原文とは異質なものを生み出す。後述するように「死があたかも一つの季節を開いたかのやうだった」という「聖家族」冒頭の一文がラディゲのフランス語をなぞるように作り出される時、堀は一文の文頭に「死」という一語を置くことを選択している。どの語を選び、どのような順番で配置するかは、作りだし

れた文が作品の中に位置づけられる時に、何を実現するのかという点と切り離すことができない。

作家の翻訳行為を論じることは、日本の近代文学研究の中ではあまりなじみがないが、比較文学研究の中では常に重きを置かれてきた³⁴⁾。だが、原文と訳文とを具体的に対照して分析し、それを作品の解釈に有効につなげた論考は実はそれほど多くない。近年刊行された井上健『文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳——谷崎潤一郎から村上春樹まで』は、翻訳学・比較文学研究の理論的蓄積を背景に、昭和作家の翻訳を原文と比較しつつ論じ、それを作家の創作行為と接続して考察した先行論として示唆に富む。同書で井上は、昭和期の作家の翻訳を考える上で次の点を踏まえる必要があると整理する。すなわち、①翻訳を作家自身がしたか、下訳を用いたかどうか②翻訳が作家の創作人生の中で、どの時期に行われたか③原典のテキストはどれかという三点である。こうした点を確定した上で、井上は訳文の分析、作品の主題との関連、翻訳の同時代への波及、そしてそれらが作家の創造性にどう関与したかを考察するという分析の手順を提唱する。同時に井上は個別の作家によってそうした方法は適宜修正されるべきだとも述べる。堀の場合、先に述べた翻訳行為そのものの多様性を考慮に入れる必要があるだろう。

こうした井上の方法を参照しつつ、本稿は以下、次のような方法で堀の翻訳行為を論じる。まず、自立した翻訳として発表されたもの、ブロック引用等の形で翻訳が堀のテキストに嵌め込まれたもの、引用とは明示せずテキスト中に原典が置換され取り入れられたの堀の翻訳と捉える。その上で以下のように分析を進める。

①あるテキストが堀によって翻訳された場合、なぜそのテキストが選ばれたのかを同時代の文脈の中で明らかにする。

②堀がどのテキストのどの部分を用いたのかをできる限り明らかにする。

③堀が原文のある一節を、どのように変換したのかを示す。

④そうした変換のあり方や、訳文の特徴を具体的に分析する。

⑤そうした翻訳が堀の創作とどのような意味で関わるのかを分析する。

創作との関わりを論じるとは、ここでは提出された作品が何を実現しているのかを特に文体に視点を置いて解き明かすことを意味する。

なお、①のための基礎作業として、神奈川近代文学館に残された堀辰雄旧蔵洋書の書き込みを調査した。堀の洋書書き込みによってある程度使用原典が推定されると考えられるが、旧蔵洋書の入手時期や書き込み時期は必ずしも明らかでなく、かつそうした調査がこ

れまで包括的に行われたことがなかったからである。その資料調査は補論として本論の後半部に付した。

また、章によってこうした翻訳行為の分析は行わないが、やはり堀の引用や広義の翻訳行為との関わりで作品を論じている。

五、本研究の構成

以下、本稿における議論の道筋を示す。

第一部「翻訳から小説へ」では、堀の翻訳行為と創作行為との最初の結節点を捉えることを目的とした。分析の対象は翻訳を含む初期の小品群と文壇処女作「不器用な天使」である。この翻訳と創作の結節点に当たる時期の堀には、主体の内的な感覚をどう表現するかという問題意識があり、そこには前世代の新感覚派の問題意識が尾を引いている。

第一章「詩的モダニズム——翻訳・詩・コント・エッセイ」では、翻訳・詩・コント・エッセイを扱う。堀はこの時期、これらの小品を横断する形で、翻訳行為と創作行為を一体化するように押し進めていた。すなわち、様々な作家の詩・小品を翻訳し、エッセイの中で翻訳を行い、翻訳行為を通して学んだものを詩やコントに反映させた。こうしたジャンル横断的な営為の中で、堀の詩の文体が生成される過程を明らかにする。

第二章「不器用な天使」論——翻訳から小説へ」では、文壇処女作「不器用な天使」を論じる。堀がこの作品で主にコクトー作品を対象にとった方法が、創作の中にコクトー作品の一節を翻訳・引用し鏤める、作品内翻訳ともいえるべき行為であった。堀はここで、コクトーの心理小説を対象に、人物の心理をどう捉えるかという問題に取り組んでいる。堀は心理を描く方法を獲得する時、自らの文体を変容させた。コクトーの心理小説『グリーン・テカール』の一節がどのように作品内で翻訳されながら、小説の文体が生成されるのかを解明する。

第二部「モダニズム文学の翻訳」では、「不器用な天使」で獲得された方法がその後どのように引き継がれたのかを追究する。

第三章「聖家族」論——ラディゲの翻訳」では、堀が心理分析の方法をラディゲのフランス語を取り入れながら発展させたことを論じる。堀はエッセイの文章を『ドルジェル伯の舞踏会』を翻訳するように取り入れて作り上げた上で、「聖家族」に『ドルジェル伯の舞踏会』を翻訳するように取り入れ、新たな文体を作り出した。「聖家族」は堀が生涯

にわたりこだわり続けたモチーフ、母娘と青年と一人の作家のロマネスクな恋愛関係を初めて取り上げた作品である。堀がラディゲの翻訳を通じて獲得した文体によって、複雑に交錯する恋愛心理の分析を主眼とした小説をどう作り上げたのかを考察する。

第四章「ブルーストの翻訳——『美しい村』へ」では、モダニズム時代の堀の新たな転回として、ブルースト作品の翻訳と創作との関連を論じる。ブルースト作品というと一般に無意志的記憶という方法が重視される。だが堀の翻訳行為と創作の文体の関連に注目すると、これとは異なるものが見えてくる。堀が一連のエッセイの中でブルーストの『失われた時を求めて』の一節を部分訳・引用してその文の特徴をつかみとり、それを自身の小説に導入していった過程を明らかにする。

第三章「古典の翻訳」では堀の「古典回帰」時代として一般にとらえられる昭和十年前後以後の文学を翻訳という視点から、初期作品と連続する相のもとで捉える。

第五章「物語の女」論——昼顔はどこに咲いているか」では、従来「菜穂子」のプレテキストとして自立した作品として扱われてこなかった「物語の女」を、王朝女流日記への注目という時代的文脈の中に置き、独立した作品として読み直した。堀が王朝女流日記の物語の女という形象を受けとり、女性一人称による回想の形式を作り出す試みとして同作を捉えた。さらに、母娘・青年・作家の恋という「聖家族」以来のモチーフが引き継がれた本作で、堀がモデル人物の芥川龍之介・片山廣子の歌を引用していることに注目し、そうした手法に注目した時に見えてくる物語を読み解く。

第六章「かげろふの日記」論——古典の翻訳」では、古典の翻訳という方法に視点を置いて、堀の王朝小説「かげろふの日記」を読み解く。従来、堀のエッセイの発言を根拠に、「かげろふの日記」は堀の日本古典への転向として捉えられてきたが、こうした捉え方は堀が「かげろふの日記」で作り出したものが何かを見失わせる。本研究では、王朝女流日記の翻訳という視点から「かげろふの日記」を読み解く。

第四部『風立ちぬ』論」では、こうした堀の翻訳から小説への展開を踏まえ、代表作『風立ちぬ』を論じる。

第七章『風立ちぬ』論——小説の時間」では、『風立ちぬ』を「序曲」と「冬」という二章の関係性に視点を置いて読み解く。従来、『風立ちぬ』は連続する五章仕立ての小説だと自明視されてきたが、そのように読むと同作の特異な時間構造を見落とす。作中作構造の持つ意味を分析し、そこから同作の特異な時間性を論じる。

第八章『風立ちぬ』論——「死のかげの谷」におけるリルケ翻訳」では、『風立ちぬ』

最終章の「死のかげの谷」に視点を置いて同作を読み解く。「死のかげの谷」に引用されるリルケ「鎮魂歌」を堀が何度か翻訳していることに注目し、訳文の分析を行う。その訳文の持つ特徴を踏まえつつ、「鎮魂歌」が「死のかげの谷」においてどのような意味を担っているのかを読み解く。

「補論 堀辰雄旧蔵洋書の調査」の第九章「アポリネール関連書物」、第十章「ラディゲ関連書物」、第十一章「コクトー関連書物」では、神奈川近代文学館蔵堀辰雄旧蔵洋書の書き込み調査を報告する。堀が原書にどのように書き込みしたのかを明らかにし、書き込みの時期や入手時期を可能な限り推定する。また、その他にも読み取れる堀の書き込みの意図や書き込みの特徴などを考察する。

第一部 翻訳から小説へ

第一章 詩的モダニズム——翻訳・詩・コント・エッセイ

はじめに——前衛詩運動の中の「驢馬」

大正十五年四月、堀辰雄・中野重治・窪川鶴次郎・西沢隆二・宮木喜久雄ら、室生犀星の周辺に集った青年達の同人詩誌「驢馬」が創刊された。

「驢馬」創刊号には、同誌を支援した大正詩人達——高村光太郎、室生犀星、萩原朔太郎、百田宗治ら——の作風を引き継ぐ、平明な抒情詩が多く掲載された。同誌に優れたプロレタリア詩を発表していく中野重治も、創刊号には詩「煙草や」を発表している³⁰。市井の「煙草や」の「美しい神さん」や「上品な姉と弟」に寄せる「僕」の「さぶしい好意」を詠う抒情の質は、階下の「婆さんと娘」の「暮し向きのこまごました話し」に喚起される「悲し」みを詠った宮木喜久雄の詩「耳」や、「冬の日かげが椽側に流れ」るのを眺めつつ、「母親の手紙を／弟は明後日あたり受取るだらう」と詠う西沢隆二の詩「母親」のそれと通底する。その起源には、「ああ 総ての人間に涙あれ」（室生犀星）³¹といった詩句に極まる、感情詩派・民衆詩派流の、詩的主体の感情流露が想定できよう。

そうした中、堀辰雄が同誌に発表したアポリネール、コクトー、サルモン、ジャコブ、カルコの詩・小品の翻訳「杖のさき」八篇は異彩を放っていた。「恋人どもはいつしよに寝る／それなのにお前たちは離ればなれだね／僕の手足よ」と、「僕」の「手」と「足」の距離を「恋人」達の肢体の絡まり合いと対照するアポリネールの詩「風景」(Paysage)は、日常の風景を新たな角度で切り取る知性の働きにポエジーの基礎を置く点で、同号掲載の詩作品と一線を劃していた。以後、堀が同誌に訳載する詩作品をたどってみると、「驢馬」もまた一九二〇年代の前衛詩運動の系譜に連なる詩誌として見えてくる。

大正十一(1922)年を境に、「シムーン」(大11・4)、「青騎士」(大11・9)、「赤と黒」(大12・1)、「GE・GJMGGAM・PRRR・GJMGEM」(大13・6)、「亜」(大13・11)、「羅針」(大13・12)、「MAVO」(大13・7)、「薔薇・魔術・学説」(昭2・11)といった前衛的な詩誌が続々と刊行され始めた。これら同人詩誌上では、未来派、アナーキズム、ダダイズム、構成主義、表現主義、シュルレアリスム等の前衛詩運動が紹介・実践された。「驢馬」で堀が紹介したのも、象徴主義からシュルレアリスムへの架橋を担った前衛詩人達である。これら一九二〇年代の詩誌が導入した前衛詩運動は、昭和三

年九月創刊の「詩と詩論」誌上でモダニズムの名のもとに一括されることになるだろう。

詩誌「驢馬」での活動を中心に、この時期の堀は「山繭」、「辻馬車」、「箒」（「虹」といった同人雑誌上に、翻訳・詩・コント・エッセイを旺盛に発表していく。従来、これらの作品群は習作として扱われ、本格的な論議の対象とされてこなかった²³⁰。だが大正末の前衛詩運動の文脈の中で堀を見る時、これらの作品の中に詩的なものへの堀の関心が浮かび上がる。本稿は「驢馬」をはじめとする同人雑誌に掲載された大正末期の堀の作品群——翻訳・詩・コント・エッセイ——を分析し、堀辰雄の詩的モダニズムの諸相を解き明かす試みである。まずは堀が詩の翻訳と並行して執筆した、フランス現代詩人をめぐるエッセイから検討を始めた。

一、翻訳からエッセイへ

大正十五年、堀辰雄はフランス現代詩人論を立て続けに発表した。その対象となったのは、「新精神」の提唱・実践者たるアポリネール、及びその前後の詩人達である。

「アルテュル ランボオ」（「箒」大15・9）は、二十世紀の詩人達の先行者として詩人ランボオを論じたエッセイである。堀によれば、「新しい仏蘭西の詩人達にランボオは、ちやうどセザンヌが新しい画家達にしたやうな影響を与へてゐる」。その「影響」の源泉を、堀はランボオの詩に現出する「新鮮な夢」に見出している。

ランボオの夢の中では、夜になるとラムプや絨毯が船体にぶつかる浪のやうな音を立ててゐたり、花に豹の眼がひかつてゐたり、老人が自分の骨を椅子の黒い骨の上へ接木をしてゐたり、インクの花が句点ごとに花粉を吐いてゐたりするのであつた。

右の引用部は、ランボオの複数の詩の一節を翻訳し、コラージュしたものである²³¹。ここには、ランボオの詩に「人生斫断」（小林秀雄）、「生の原型」（中原中也）を見出すやうな視点は存在しない²³²。「花」と「豹の眼」というイメージの跳躍的な接合に注目する堀の眼に映っているのは象徴主義詩人ランボオではなく、新精神のフィルターを濾過した、知性の詩人としてのランボオの姿にほかならない。

この堀のランボオ論には、ランボオの詩の幻想性に注目した、アーサー・シモンズのランボオ論が影を落としている。堀はエッセイの中で「アサ・シモンズ」の名に言及しているが、同エッセイの中の「行為そのものがすべて」との指摘は、シモンズの『象徴主義の文学運動』²³³の中に見出される。ただし、ランボオの詩の「新鮮な夢」が、二十世紀の「esprit

達」、すなわちアポリネールらに継承されたという視点は同書にはない。

アポリネールとその周囲の詩人達は、フランス詩史上で幻想派 (fantaisistes) とも呼ばれる。ポール・フォール主幹の季刊誌「詩と散文」 (*Vers et Prose*) 一九一三年十月十二月号は「幻想派」 (Les Poètes fantaisistes) の詞華集号で、その序文でフランシス・カルコはこの流派にサルモン、アポリネール、ジャコブの名を数える¹⁷⁶。堀がこうした詩史的地位を踏まえていたかは不明だが、彼らへの堀の視線は、一貫してその *fantaisistes* としての側面に注がれていた¹⁷⁶。

たとえばコクトー論「石鹼玉の詩人 ジャン・コクトオに就て」(「驢馬」大15・7) では、堀は「かの女は仏蘭西国旗の色の顔をしてゐた／青い目 白い歯 さうして赤い唇」¹⁷⁷ というアポリネールの詩を自ら翻訳・引用した上で、そこに「フアンタスチツクの句を感じ」とるとする。

さらに、アポリネール、サルモン、コクトー、サテイへと連なる「二十世紀はじめ」の「全く新しい一つの詩脈」をたどったエッセイ「貝殻と薔薇」(「山繭」大15・12) では、アンドレ・サルモンにおける「フアンテジイ」¹⁷⁸ に注目を促す。

彼はパイプを掌の皺の中に小鳥が巢食つてゐるやうに温かく感ずる。

なんといふ彼のフアンテジイの鋭さ。しかし彼はフアンテジイを Hoffman (Hoffman) のやうに物語の香の物にはしない。 Hoffman のやうに一つの盗人の物語を巧みに通過させるためフアンテジイをそこに埋めこむのではない。彼にとつてはフアンテジイが対象そのものなのだ。

堀は、掌中のパイプの温かさに「小鳥」の温かさを重ね見るサルモンの詩に、「フアンテジイの鋭さ」を指摘する。それはドイツ・ロマン派の領袖 Hoffman の幻想小説がそうであるように、「幻想」を「物語の香の物」、すなわち物語性^{ロマンティック}の手段とするのではなく、「フアンテジイ」を「対象そのもの」とする態度なのだという。

重要なのは、ここで堀の言う「フアンテジイ」がはっきりと詩の領域に配分されていることである。堀のいう「フアンテジイ」は、 Hoffman の小説のように物語の内部に幻想的な世界を立ち上げるものではなく、サルモンの詩のように修辞の中で立ち上げられる詩語の働きとしてのそれなのであった。そして、この時期の堀の詩には、堀がサルモンの詩に指摘した意味での「フアンテジイ」を立ち上げようとする様が見出せるのである。

二、詩的幻想^{フアンテジイ}

堀辰雄の最初期の詩としては、「仏蘭西人形」、「病夢」、「映画館」、「銀座喫茶店」、「離愁」、「帆前船」、「古足袋」、「書物生活」、「ゴミ溜」、「ハンモツクよ」、「冬の日」（「古足袋」改作）、「田舎道」が知られる。これらの多くは戦後、神西清が堀と連絡しつつ、「校友会雑誌」などから収集したもので、「別冊文芸春秋」（昭25・12）に掲載したこと一般の眼に触れるようになった。

これら初期の詩は、「ハンモツクよ／お前、置いてきぼりにされたのを知つてゐるか／昨日この別荘を／お嬢さんは去つてしまつたのだ／たぶんお前も僕も倦きられたんだらうよ」（「ハンモツクよ」、「驢馬」大15・4）といった甘いハイカラなものや、「とある古くさい夜更けの夢に／私はふしぎな病鬱を影らしてある 一つの油絵の前に佇つてた（略）その情景の重心のあたりに／細つこい一本の女の指がななめに突つ刺つてる／まだ処女らしくほの青い情欲に疼いてるその緋指——」（「病夢」、「校友会雑誌」大12）など、堀が耽読した萩原朔太郎『月に吠える』（大6）、『青猫』（大12）の影響の濃いものが見られる。こうした作風は、「驢馬」第二号（大15・5）に発表された「フアンタスチツク」において一転する。

わたしは小さな詩集を持つてゐる／そのなかに詩でつくつた花畑があり／そこを開く
といつも／さまざまな花の匂がする／その花畑に ある晩／一人のお嬢さんが散歩し
にきた／咲いた花を寝かすため／すつかりラムプを消したとき／誰だかそそっかしく
／月のラムプまで消してしまつたので／お嬢さんはただくらい風の束のやうである／
草むらの暗がりをはかり／ぢつとしてゐた蛾は／そのくらい風の束のやうなものに流さ
れてくる／かすかな光を見つけるとうれしさうに／翼をばたかせて飛んで行つた
／夜明の光を凝らしたやうな石が／指輪にかがやいてゐたのである／お嬢さんは声に
陰をあつめて／「まあいやなひと」と蛾にささやいた／わたしはいつ蛾になつたのか
しら／お嬢さんの指のさきは火の匂がした

第一行の「わたし」の「詩集」は、言葉でできた「わたし」の内なる世界である。したがって以下の詩行では、「詩でつくつた花畑」のように、全ての事象が「わたし」の言語を素材としてこれを形象化した「わたし」の内的世界となっている。その「わたし」の内的世界に一人の「お嬢さん」が登場する。「お嬢さん」は「風の束」となり、その「風のやうなもの」に包まれて一匹の「蛾」が流されていく。「お嬢さん」がその「蛾」に囁くと、実はその「蛾」が「わたし」であり、「わたし」は「わたしはいつ蛾になつたのかし

ら」と不思議に思う。

赤塚正幸は夢や眠りといったこの時期の作品に共通する要素に注目し、同作を「夜」が生み出す物語」と評した。ここでは堀辰雄のシュルレアリスムへの微妙な距離の取り方に鑑み、表題でもある「フアンタスチック」という要素に注目する。

この詩における「フアンタスチック」な要素は、外から内へという軌跡を描く。それは「わたし」の「詩集」の中に「お嬢さん」が現れ、「お嬢さん」が「風の束」となり、風のような「お嬢さん」の内側に「蛾」が包まれ、その「蛾」に「わたし」が入れ替わるという過程である。つまり「わたし」が自身の内的現実である言葉の世界に反転して陥入していく過程が「フアンタスチック」として提示されているのである。

重要なのは、こうした詩的 *fantaisie* が、「わたしは」——「詩集を持つてゐる」という構文から、後の行の「お嬢さんは」——「蛾にささやいた」という構文への転換において定着されることである。つまり詩行の展開に伴う、動作主体と動作対象の位置の転換と呼応し、主体の内外の入れ替えが導かれるのである。内界と外界の反転は、こうした言葉の運動を通して作り出されている。つまり、堀の詩的 *fantaisie* は、徹頭徹尾言葉それ自体の運動によって作り出される幻想なのである。こうした詩的幻想の創出過程は、「驢馬」第十号（昭2・3）掲載の「詩」においても見出される。

風のなかを／僕は歩いてゐた／風は手袋の毛をむしり／風は皮膚にしみこむ／その皮膚の下には／骨のヴァイオリンがあると、いふのに／風が不意にそれを／鳴らしはせぬか

ここでは「皮膚の下」の「骨のヴァイオリン」が「わたし」の身体の内側の世界として形象化される。「風のなかを」／「僕」は「歩」くが、「風」は「皮膚にしみこむ」と引き受けられ、最後に「風」が「皮膚の下」の「骨のヴァイオリン」を鳴らさないかという懷疑へと引き継がれる。ここでも「風のなかを」——「僕は」——「歩いてゐた」が「風は」——「皮膚に」——「しみこむ」へと転倒される。また「骨のヴァイオリンが」——「ある」が、「風が」——「それ（＝骨のヴァイオリン）を」——「鳴らしはせぬか」と転倒される。詩行の展開の中で、動作主体と動作対象の構文上の位置関係が転換するのである。

次は、「病」（「山繭」昭3・3）である。

僕の骨にとまつてゐる／小鳥よ 肺結核よ／おまへが嘴で突つくから／僕の痰には血がまじる／／おまへが羽ばたくと／僕は咳をする／／おまへを眠らせるために／僕

は吸入器をかけよう／／苦痛をごまかすために／僕は死にからかふ／犬にでもからかふやうに／／死は僕に噛みついて／彼の頭文字を入墨しようと／歯を僕の前にむき出す

この詩には、コクトーの詩 *nocturne* の影響がつとに指摘されている。堀はこれを「コクトオの詩から 断片」（『創作月刊』昭3・6）として、「私の骨の森の中に／私の静脈の青い木立の中に／花や魚や小鳥がいりまじつてゐる」と訳している。「病」には、この堀の訳における比喩の用法が転用されている。

この詩では、「肺結核」、つまり「死」が「僕の骨」にとまる「小鳥」として形象化されている。「僕」が胸の中の「死」にからかいかけるという動作主体と動作対象の関係が、「死」が「僕」に噛みつくという関係に転倒される。その中で、「小鳥」が「僕」の胸をつつき、観念としての「死」が形象化され、「歯を僕の前にむき出す」という非現実的なイメージが提示される。

このように、堀のこの時期の詩には、主体の内的世界を形象化し、主体の内側のものと外の世界とを反転させるという共通した特徴を見出せる。堀はそれを、複数の詩行における構文上での動作主体と動作対象の転換を通して定着する。詩的世界が言語によって形作られることへの自己意識が、堀の詩的幻想を成立させているのである。堀が新精神の詩人達に看取した詩的 *Fantaisie* は、このような詩語の運動として取り入れられたのであった。

三、コントへ

大正末期に流行したコントというジャンルは、昭和初年代に至って新興芸術派の作家が大震災後の東京の新風俗を描く際の格好の形式として取り入れられる。柳沢孝子によればコントは「落語流の「落ち」を持ち、「極端に短」く、「日常茶飯の常識を越えた極端な素材」を扱える、従来のリアリズム的な短篇小説から差異化された「ジャンルであった」³⁶⁾。

「驢馬」第六号（大15・10）はコントの小特集で、「コント」と銘打たれた平木二六、窪川鶴次郎、宮木喜久雄の作品が並ぶ。続く堀の「錯覚」八篇は「小説」と銘打たれているものの、コントの形式に近い。実際、そのうちの一つ「セルロイドのかしら」は、『不器用な天使』（改造社、昭5）収録時、題名自体を「コント」と改題されている。

八篇はいずれも総題のとおり、主に視覚的な「錯覚」を扱っている。たとえば第二篇「一人の紳士が二人に見えた」では「僕」を追い抜いた「紳士」が「帽子から靴までおなじ」

二人の人間に見える。第七篇「セルロイドのかしら」では、「ある朝」、「僕」が「名刺の大きさぐらいにちぢまつてゐることを発見する。第八篇「詩集」では、「僕の空想の中」で出来上がっていた「詩集」が、「活動写真」のスクリーンの中に「大写し」になって現れる。堀が初期の詩において創出した詩的幻想は、錯覚という形でコント形式の中に受け継がれたのである^{まち}。

そのことを最もよく示すのが、「即興」という同じ題名を冠された、「山繭」昭和二年六月号、「驢馬」昭和三年二月号掲載の二作品である。これらは、先の「錯覚」八篇のコント形式の延長線上に位置づけられるもので、両作とも錯覚という主題を前面に打ち出している^{まち}。ここでは特に、「驢馬」掲載の「即興」に注目する。

「即興」は、朝の「プラトフオム」で、「一人の若い夫人」の顔が急に接近したために起こった「イリユジョン」を描いた前半部と、銀座の喫茶店の中で一匹の蝶の存在を生きた体の中を感じる「ファンテジイ」を描いた後半部とに分かれている。

注目すべきは、この一匹の「蝶」が体の内に感じられるようになっていく過程である。が、そのレモン・テイを飲んでゆくうちに、私の想像力はちやうど頭の中にその辺にちつと羽をやすめてゐる一匹のレモン色の蝶を描くのであった。私はふと眼をつぶった。するとその蝶のやうなものが急に羽ばたきしだすやうな気がしてならない。そのままにしてゐると私の頭はずんずんと痛んで来さうである。

ここでは、「私」が喫茶店で飲んでいた一杯の「レモン・テイ」が、「想像力」の働きによつて「頭の中」に羽をやすめる「一匹のレモン色の蝶」へと変貌する過程がとらえられている。注目すべきは、レモン・テイという事物の名称が「私」という人物の主体内部の幻想へと転換され、レモン色の蝶へと実体化されていることである。ここには、言語の修辭的機能が一つの運動として幻想を生み出すという、堀の詩的幻想に見られた *fantaisie* の創出過程が見出される。

さつきのレモン色をした蝶はどこへ行つてしまつたであらうか。それはまだ私の身体の中を飛びまはつてゐるであらうか。私はもうその蝶を私の頭の中に感じない。そこで私の好奇心は私の身体中、それを捜しまはす。すると居る。居る。それはちやうど胸の下である。時計の入れてある衣嚢のま下である。何をしようとしてゐるのか。私にはレモン色をした羽がしきりなしに顫へてゐるのが見えるのである。と、いつのまにかその羽が顫へなくなる。私は思はずはつとする。その蝶は私の機械仕掛けの薔薇の中へ頭をつつこんでゐるらしい。

右引用部では、服の衣囊の中にある時計の「齒車」^{まが}が、「私」の「機械仕掛けの薔薇」、つまり心臓のイメージと重ね合わされている。そこに、「レモン・テイ」からの連想で作り出された「レモン色の蝶」が頭を突っ込むという「ファンテジイ」が作り出されている。ここでの幻想の創出過程は、堀の初期詩の詩的幻想を引き継ぐものである。

ちなみにこの「即興」は、堀が雑誌切り抜きに加筆する形で著した「蝶」^{まが}へと改作される。この時「レモン・テイ」が「ココア」、「レモン色の蝶」が「ココア色をした蝶」に改稿され、「そのココアを飲んでゆくうちに、僕の想像力は、そのどろりとした液体を蝶のやうなものに変形させ、そしてちやうど僕の頭の痛んでゐる箇処にそれをこびりつかせてしまつた」という一節が付加される。このことは、初出の「レモン・テイ」と「レモン色の蝶」が呼応関係にあったことを証し、「即興」が詩的幻想の筆法で書かれた作であったために、後に説明的な一節を付加する必要が生じた事情を浮かび上がらせる。

おわりに——詩的モダニズム

北川冬彦は「詩と詩論」昭和四年三月号で、「今日の詩人は、(略) 尖鋭な頭脳によつて、散在せる無数の言葉を周密に、選択し、整理して一個の優れた構成物を築くところの技師である」(「新散文詩への道」)と提言した。ここには詩を言語による自律的な構成物と見る、ランボー以後のフランス詩がたどつた詩的言語観がある。堀辰雄の大正末期から昭和初期の作品集——翻訳・詩・コント・エッセイ——に見られる試みは、「詩と詩論」に代表される昭和初期の詩的モダニズムの中へと流れ込んでいくことになる。

堀辰雄が詩誌「驢馬」誌上で提示した詩的言語と幻想の問題は、実は文壇デビュー作となつた小説「不器用な天使」に引き継がれる。初期の詩において、詩行の展開に即した動作主体と動作対象の構文上の転倒が主体内外の現実の反転関係と呼応していたように、「不器用な天使」においては、コクトーの小説の一節を翻訳・引用することを通して、単語の逐次的な受け渡しという言葉の運動により、人物の心理が人物を行動させるに至るまでの過程が一つ一つたどられていく^{ほど}。堀における詩的言語と幻想の問題は、翻訳行為を媒介とする、小説における一つの文体の創出の試みへと深化される。

第二章 「不器用な天使」論——翻訳から小説へ

はじめに——翻訳者堀辰雄

大正十五年から昭和四年は、堀辰雄の翻訳時代である。コントや小品の制作の一方で、堀はギョーム・アポリネールやジャン・コクトーら、二十世紀のフランス前衛詩人の作品を精力的に翻訳した。発表の舞台は「驢馬」等の仲間内の同人雑誌から始まり、「創作月刊」等の商業誌や「詩と詩論」等の新興季刊誌へと広がった。昭和初年代は、「詩と詩論」に代表される同人季刊誌の流行期であり、新世代の若者はそこで同時代の海外文学を盛んに訳出し、書き手としての主体形成を果たした。先覚者の訳文を通して外国文学を間接的に受容するのではなく、新人達が自らの手で作品を選び出し翻訳する動きが、従来にない規模で拡大しつつあったのである。

この時期の堀が特に力を注いだのは、コクトーの詩やエッセイの翻訳である。様々な雑誌に載せられたそれらの翻訳は、新訳を加えて選集『コクトオ抄』（厚生閣書店、昭4）にまとめられる。堀にとつての初の単行本となる同書は、「詩と詩論」を母胎とする「現代の芸術と批評叢書」の第一冊として刊行された。大正期以来のコクトー翻訳が、堀口大學の手になる抒情的な詩の紹介を中心としてきたのに対し、堀の『コクトオ抄』は詩論や小説を含む詩文集であり、受容第二世代の訳者による新たな詩人像の提示となった¹³⁰。この頃の堀の印象について、丸岡明が「ルウベンスの偽画」や「不器用な天使」の作者である以前に、まづコクトオ詩抄¹³¹の訳者として、私達の前に姿を現し¹³²たと回想したこと¹³³は示唆的である。我々は小説家堀辰雄の前史として初期の翻訳活動を振り返るのではなく、翻訳者堀辰雄が小説家に転じたという順序に留意すべきである。この観点から注目されるのが、「文芸春秋」昭和四年二月号に発表された文壇処女作「不器用な天使」¹³⁴である。

従来の小品群と質量ともに一線を劃した本作において、堀は習作期の平明な文体と決別し、生硬な翻訳調の文体を選び取った。そこには早くからコクトーの影響が看取されており、「文芸春秋」の編輯後記で堀は「日本のジャンコクトオ」と呼ばれている。後年、小久保実がその影響を『グラン・テカール』(Le Grand Écart) によるものと指摘し¹³⁵、濫澤龍彦は『グラン・テカール』細部の表現が本作の隅々に流用されていることを詳しく例証した¹³⁶。これを受け、以後の研究は『グラン・テカール』の影響を前提として本作を読み

解いてきた。だが影響という観点は、コクトーのフランス語が堀の日本語へどのように置き換えられているかという言語の変換の過程を覆い隠してしまう。澁澤の論考の中で注目すべきは、影響の証明ではなく翻訳という視座を提出した点である。自身も『グラン・テカール』の翻訳『大勝びらき』（白水社、昭29）を発表した澁澤は、堀が同作の「ほとんど全文を翻訳していたのではないか」と推測し、堀が原文をどう書き換えて「不器用な天使」に取り入れたのかを分析していた。つまり澁澤は、「不器用な天使」における翻訳の問題にしたのである。

『グラン・テカール』からの引用は、単語や構文をなぞるように日本語に置き換えたものが多い。こうした引用のあり方について、松田嘉子は「コクトーの言葉や構文をほとんど翻訳に近い形で持ち込んだもの」と評した。本稿は松田の言をさらに敷衍し、これを小説の中における作品内翻訳と定義したい。異なる言語で書かれた作品のある部分に注目し、逐語的に日本語に置き換え自作の中に再配置する堀の方法は、影響ではなく翻訳として捉えるべきである。つまり、コクトーのフランス語を読み取り日本語に置き換える、翻訳者堀辰雄の介在を考えるべきなのである。本稿は、「不器用な天使」を作品内翻訳という視座から論じ、小説家堀辰雄を翻訳者堀辰雄との連続性において捉え直す試みである。

一、堀辰雄訳「グラン テカール」

「不器用な天使」発表の直後、堀は『コクトオ抄』に『グラン・テカール』第九章の翻訳「グラン テカール」を収めた[※]。本節ではまずこの訳文を分析し、堀のコクトー翻訳の性質を考察する。『グラン・テカール』は、フランスの古典的な心理小説をパロディ化した、コクトー一流のモダンな心理小説である。主人公の青年ジャックと踊り子ジェルメーヌの恋愛心理の展開は、奇抜な比喻や皮肉な警句を交えて語られる。堀が訳したのは、全十章とエピソードからなる作品の第九章で、恋敵にジェルメーヌを奪われたジャックが薬物自殺を図って生死の境をさまよう場面である。冒頭部の訳文を見てみよう。

等級クラスの如何を問はず、生は、我々を一しよくだに、一つの列車で、全速度でもつて、死の方へ運んでゆく。／終点まで眠つてゐることは賢明だ。しかし、ああ、途中が我々を魅するのである。そして我々は我々の気ばらしでのみあるべきものに過度の興味を抱くため、最後の日になつても、トランクを片づけたいほどである。

(Malgré la différence des classes, la vie nous emporte tous ensemble, à grande vitesse, dans

un seul train, vers la mort. / La sagesse serait de dormir jusqu'à cette gare terminus. Mais, hélas, le trajet nous enchante, et nous prenons un intérêt si démesuré à ce qui ne devrait nous servir que de passé-temps qu'il est dur, le dernier jour, de boucler nos valises. ⁴³⁹

人間の一生を死という目的地向かう列車旅行にたとえ、主人公の運命を暗示した箇所である。まず目につくのは、訳文の極端な簡潔さである。たとえば傍線部 *cette gare terminus* (この終着駅) ⁴³⁸ を、堀は *cette* を省いてただ「終点」と訳す。後年の澁澤龍彦と山川篤は ⁴³⁷、同じ箇所をそれぞれ「この列車の辿りつく終点」、「死というこの終着駅」と文脈を補って訳し、原文の圧縮された比喩の対応関係を解きほぐしている。堀は原文にはない言葉のみだりに補わず、単語に一对一対応で訳語をあてるのである。また、「等級」^{クラッセ}、「全速力」、「賢明」のように硬い熟語を多用し、活用語の現在形には終止形を、半過去形と単純過去形には「た」を機械的にあて、同じ形の文末を畳みかける。さらに引用部直後の「目的地の透視」*la perspective du but* のように、「前置詞 *de* を助詞「の」で置き換えて単語同士を素っ気なく結びつける。このように、堀の訳文は一つ一つの単語への意味の負荷を大きくし、同じ文末の短文を単調に並べてコクトーのスピード感のある文体をなぞるように訳すのである。

波線部の一文の「生は」、「我々を」、「運んでゆく」は、主語 *la vie*、目的補語 *nous*、述語 *emporte* に対応し、「一つの列車で」、「全速力でもって」は、状況補語 *dans un seul train*、*à grande vitesse* に対応している。文の要素・句・節・主述関係といった文構造や意味の切れ目が、原文の語順に近い形で再現されるのである。またフランス語特有の表現や構文もかみ砕かずに訳される。たとえば人称代名詞や所有代名詞、通常は訳されない不定の人称代名詞 *on* (人々) も逐一訳出されている。さらに非人称構文の *C'est...* を「それは〜」と訳出し、文末の現在分詞を「〜ながら」と倒置して訳す例が見られる。このように、堀の訳文は原文の文構造を自然な日本語へと解消することなく、そのまま日本語でたどり直すように再現するのである。

こうした訳文の特徴が意図的に選ばれたものであることは、堀の他作品の訳文と比べてみるとよくわかる。

春のはじめ頃だったので、早くからもう日が暮れた。ヘンドリック・ウエルステイグは瓦斯の光がわづかしか照らしてゐない、霧のすこし下りた町をいい歩調で歩いていった。水夫はアムステルダムへ近く帰れることや、もう三年以上も会はない母のことや、彼を待ちわびてゐるモニケムダムの許嫁のことなどを考へてゐたのである。(堀訳「ア

ムステルダムの水兵」、「辻馬車」昭2・1) 註

右のアポリネールのコントの翻訳では、原文の平易な文体に見合った穏当な訳語が選ばれている。たとえば傍線部「アムステルダムへ近く帰れること」(son prochain retour à Amsterdam) は、「グラン テカアル」の時の堀であれば、「アムステルダムへの早急な帰還」とでも訳すところだろう。また、全体に仮名書きの柔らかな訳語が選ばれ、波線部のように文末が単調にならないよう変化が与えられている^註。アポリネールのコントの翻訳では、訳文の与える抵抗感を減らして話の内容をわかりやすく伝えることに主眼が置かれているのである。ひるがえって、「グラン テカアル」では、意味内容の流麗な伝達よりも、原文の文体や文構造を伝えることに翻訳の焦点があると考えられる。堀が訳したコクトーの小説がいずれも部分訳で、アポリネールのコントが完訳であることは、こうした翻訳の焦点の違いを証しているだろう。

だが重要なのは、「グラン テカアル」において、原文の文体や構造をなぞること、かえって原文を超える過剰な文が創り出されていることである。たとえば無生物主語の他動詞構文——無生物名詞を主語にとり生物名詞に働きかける形の構文——にそのことがよく表れている。先の引用の二重傍線部 *le trajet nous enchante* (旅行の過程が私達には魅力的である) を、堀は「途中が我々を魅するのである」と語順や主述を入れ換えずに訳し下ろしている。山川篤であれば、「途中の景色に、われわれはつい気をとられて」と生物主語の構文に変換するところである。実は、堀は、これと同じように『グラン・テカール』のほぼ全ての無生物主語構文を訳し下ろしているのである。中でも、「死は我々の一生を我々に見せるのだ」(*La mort nous montre toute notre existence*)、「我々の死は宇宙を破壊する」(*Notre mort détruit des univers*) といった箇所は、抽象名詞の訳し方が特異な点で注目される。原文の *mort* (死) は、「我々が死ぬ時に」という時間提示の役割を担っているが、堀の訳文では原文のニュアンスを超えて「死」が「我々」に働きかける動作主体のように立ち現れる。「死」という抽象名詞に行為の主導権を置き、その「死」によって否応なく支配されるものとして「我々」や「宇宙」を提示するのである。

このように、抽象名詞を動作主体化する訳し方には、次のような『グラン・テカール』第九章独特の擬人表現が影を落していると考えられる。

鳥肌トリハダの波なみが彼の四肢を走りまはり、(略) 心臓のまはりに止まった。その波は、爪先から毛根への間を行ったり来たりしながら、一つの岸に与へるものをいつでも他の岸から奪つてゆく、けちんぼな海の真似をしてゐた。死シの冷氣レイキがその波に代つた。それ

は木理もくぎの凶案のやうに、じやれたり、拡がったり、消えたり、また現れたりした。／
ジアックはコルクの重味おも、大理石の重味おも、雪の重味おもを感じた。それは自分の仕事の仕
上げにかかつてゐる死の天使だつた。^{*44}

(Des vagues de chair de poule parcouraient ses membres et s'arrêtaient autour du cœur (...).
Ces vagues allant, venant, des ortels à la racine des cheveux, imitaient la mer trop courte et
qui ôte toujours à une plage ce qu'elle donne à l'autre. Un froid mortel remplaçait les vagues ;
il jouait, s'épanouissait, disparaissait et reparaisait, comme les dessins de la moire. / Jacques
sentait un poids de liège, un poids de marbre, un poids de neige. C'était l'ange de la mort qui
accomplissait son œuvre.)

引用部は、主人公のジャックが自殺を図って薬物を飲んだ場面である。薬の効果で幻覚
が生じ、生物と無生物の区別が曖昧になっていく過程が、擬人法の進展によつて表現され
ている。傍線部 la mer trop courte (狭い海) が「けちんぼな海」と字義以上に擬人化され
ていることが示すように、堀はここでの擬人法を明らかに意識して訳している。波線部、
ジャックの体表面の「鳥肌の波」は体内に浸透して「死の冷氣」となり、やがて体全体の
「重味」へと変化する。こうした知覚の変容の果てに「死の天使」という幻覚が現れてい
る。コクトーは擬人法と天使のイメージを通して、「死」という概念をジャックの幻覚の
中に形象化するのである。ところが堀の訳文は、右のような明白な擬人法が見られない箇
所で、「死」や「生」を動作主体として提示する。つまり、堀の訳文における抽象名詞の
動作主体化は、『グラン・テカール』第九章独特の擬人表現に根拠を与えられ、それを拡
大解釈したものとと言える。このように、コクトーの原文に寄り添うように見える堀の訳文
は、結果的に原文の表現を超えた新たな文体を創出しているのである。

「不器用な天使」には、「その不幸な前例は僕を迷信的にする」というように、コクト
ー翻訳の文体と類似した様々な直訳調の表現が見られる。それはコクトーの原文の影響で
はなく、堀が自らの翻訳から汲み取ったものと捉えるべきである。もちろん、こうした直
訳由来の無生物主語構文は明治期の小説にも既に用いられていたし⁵⁵、無生物名詞の擬人
化は、横光利一や川端康成らに代表される新感覚派が生田長江や堀口大學の訳文を手本に
小説の文体改革に用いた表現方法とされる⁵⁶。しかし堀の場合は、自身で原文に接し翻訳
を行う中でこうした表現を作り出していることが重要である。フランス語を日本語に置き
換える作業は、堀自身の日本語表現全体を相対化させ、ひいては小説の言葉と小説世界の
関係性の問い直しにつながったと考えられる。以下、小説の展開に即して検討する。

二、「不器用な天使」における作品内翻訳

「不器用な天使」は、主人公の青年「僕」の淡い恋愛の萌芽と友情の揺れ動きを描き出した心理小説である。本文は「一」から「六」に区切られ、前半は恋敵である友人楨とカフエの女性の恋愛の進展を、後半はその女性と「僕」との関係の進展をたどる。小説は次のように始まる。

カツフエ・シヤノールは客が一ぱいだ。硝子戸を押して中へ入っても僕は友人たちをすぐ見つけることが出来ない。僕はすこし立止つてゐる。ジヤズが僕の感覚の上に生^まの肉^を投^げつ^ける。その時僕の眼に笑つてゐる女の顔がうつる。僕はそれを見にくさうに見つめる。するとその女は白い手をあげる。その手の下に、僕はやつと僕の友人たちを発見する。(略)そしてその女とすれちがふ時、彼女と僕の二つの視線がぶつかり合はずに交錯する。(一)

「僕」が「カツフエ・シヤノール」でヒロインの女性と友人達を見出す過程を描いたこの冒頭部は、『グラン・テカール』第八章の書き出しを日本語に置換して作られている。傍線部は *Le roller-skating était comble* (ローラースケート場は満員だった) の構文を借りつつ舞台をカフエに変え、波線部は *Les nègres se jetaient des notes de trompette comme de la viande crue* (黒人達はトランペットの音を生肉を投げるように投げつけた) という一節を変換したものである。黒人という生物主語に代えて「ジヤズ」を主語に立て、直喩を導く *comme* (〜のように) を省いて「生^まの肉^を」を目的語にとる無生物主語の他動詞構文にしている。⁴⁰⁾ 前節で確認したように、これは「グラン テカール」でも堀が特に注目した構文であった。つまり、ここでは堀が捉えたコクトーの文体的特徴を誇張する方向で翻訳が行われているのである。⁴¹⁾

またこの波線部の一文には、「僕の感覚の上に」という一句が加わって「ジヤズ」が「僕」と結びつけられ、原文のような独立した背景描写ではなくなっている。この一文は、「ジヤズ」の音の大きさを強調する修辭的表現ではなく、「僕」と周囲の事物の関係性を体现している。本作では、「音楽が僕にそれを聞きとらせない」、「ジヤズが僕の咽頭^{ノド}をしめる」、「薄くらはりは僕の熱狂した眼を冷やす」(一) というように、「ジヤズ」や「音楽」など、具体物を一般化した主語を立て、「僕」を目的語にとる他動詞構文の形で背景を提示する。無生物主語構文によって、「僕」を周囲の事物に圧倒され支配されるような

存在として提示し、恋愛で視野狭窄に陥った「僕」の姿を立ち上げていくのである。

次に、引用部の女性の提示の仕方に注目しよう。「女の顔」、「その女」、「彼女」という言い換えの過程は、『グラン・テカール』第八章の書き出しの、*une dame* (女)、*la dame* (その女)、*elle* (彼女) という、フランス語の不定冠詞から定冠詞へ、そして人称代名詞へと、いう段階的な指示の変化を日本語に変換したものと見えるが、原文における働きとは異なる役割を担っている。友人を探す「僕」の視野に「笑つてゐる女の顔」が映し出される。「僕」が「それ」を「見つめる」と、注視された「その女」が「僕」に気づいて「白い手」をあげる。「その手の下」に視線を下ろすと友人が「発見」され、最後に「彼女」が現れる。実はこの「彼女」という代名詞は、本作ではこの女性を指す時にのみ用いられている。引用部の直後に、女性が「僕」と槇の共通の恋愛対象だとわかるが、「彼女」という代名詞が予め女性を固有の存在として確定しているのである。単語の言い換えや指示語の繰り返しによって女性への注目が高められ、最後に「彼女」という特権的な代名詞が現れる。こうした言葉同士の関係性の構築によって、女性にヒロインとしての輪郭が与えられるのである。

次は、こうした言葉の働きが組み合わされて「僕」の恋愛が動き出す場面である。

その娘はオオケストラの間に高らかに笑つてゐた。彼女の美しさは僕に、よく熟していまにも木の枝から落ちさうな果実のそれを思はせた。それは落ちないうちに摘み取らなければならなかった。／その娘の危機が僕をひきつけた。／槇はひどい空腹者の貪欲さをもつて彼女を欲しがつてゐた。彼のはげしい欲望は僕の中に僕の最初の欲望を眼ざめさせた。僕の不幸はそこに始まる……。 (一)

先の引用部に続き、「僕」と「彼女」の出会いが時間を遡って描かれている。傍線部は『グラン・テカール』第二章のジェルメーヌの登場場面、*Germaine souriait très haut entre l'orchestre et le tambour. Sa beauté penchait sur la laideur** (ジェルメーヌは、オオケストラとドラムの間で、高い声をあげて微笑するのだった。彼女の美しさは、醜さに傾きかけていた) を日本語に置換したものである。原文の *Sa beauté* (彼女の美しさ) は、「彼女が美しい」という意味内容を所有代名詞と名詞の形に圧縮したものだ。引用部の「彼女の美しさ」はそうした意味内容とは別の働きを担っている。奇妙なことに、ここには「彼女」の魅力の内実や「僕」が恋を抱くに至った出来事の経緯が描かれていない。にもかかわらず、最後に「僕」と槇と「彼女」の三角関係の図式が導き出されている。

まず、高く笑う娘の姿が描写を経ずに「彼女の美しさ」と概念化される。「彼女の美し

「さ」は主語に収まり「僕」を使役して「果実のそれ（＝美しさ）」を「思はせ」る。「果実」という比喩は女性がどう美しいかを明らかにしないが、語義の上での連想から「それ（＝彼女の美しさ）」は落ちないうちに摘み取らなければならなかった」という「僕」の焦りを導いている。この「僕」の焦慮の上に熟れた果実と「彼女」の成熟のイメージが重ねられ、「その娘の危機」というさらに一般的な概念で換言される。「その娘の危機」はこの一文の主語に収まって「僕」を「ひきつけ」る。「果実」という比喩はまた、「空腹」、「貪欲さ」、「欲しがってゐる」という槓の欲望をめぐる比喩を引き寄せ、それらが「彼のはげしい欲望」という主語に換言され「僕の中に僕の最初の欲望を眼ざめさせ」る。このように、「彼女の美しさ」は指示語と比喩を交えて概念化の階梯を昇り、繰り返し主語に立って「僕」に働きかける。「僕」の行動や内面の描写を通じて恋愛の始まりが描かれるのではなく、言葉同士が相互に作り出す関係性の強度によって、「僕」の恋愛心理は初めて動かされるのである。

次は、こうした言葉の働きが一つの極まりを見せる場面である。

この夢ははつきりと、僕に自分でも気づかないでゐた奇蹟の希望を知らせる。その奇蹟の希望は僕の中に悲哀を喚び起しながら、それによつて一さう強まる。そしてそれは夜の孤独の堪へがたさと協力して無理に僕をシヤノールに引きずつて行く。（二）
「僕」は、「彼女」の恋愛対象が槓ではなく「僕」だと分かるという夢を見る。「奇蹟の希望」はその夢の実現を「僕」が願っていることを、「悲哀」はそうした滑稽な期待を抱かざるを得ない「僕」の悲しさを、「孤独」は友人から離れて家にこもる「僕」の寂しさを意味している。ところが、そうした内面そのものは「僕」を行動させるには至らない。引用部は「僕」を動作対象とする三つの無生物主語構文で構成され、指示語によつて単語が繰り返し引き受けられ概念化されていく。傍線部の「それ」は、「悲哀」と「奇蹟の希望」をともに引き受けており、そこに「夜の孤独の堪へがたさ」が加わつて、「僕」を「シヤノール」に向かわせる。「僕」の内面が生硬な熟語で言い換えられ概念化の階梯を昇り、指示語の上に凝集した時、「僕」はそれらの言葉に突き動かされるように「彼女」の元に向かう。それはあたかも複数の抽象名詞が手を携えて夜の街の中を「僕」を引き連れていくかのようなのである。

花田俊典は、「三」における「歩道に面した小さな酒場が僕を引っぱりこむ」という一節を取り上げ、「僕」がみずから意志してそうしているのではなく、そうするしか選択肢がほかにない文体の支配のもとに動かされている」と指摘した。花田が的確に指摘す

るように、本作の「僕」は主体的に行動し感情を抱くという印象を与えないが、それは「僕」の性格の問題ではなく花田の言う「文体」の問題と捉えるべきである。「僕」の心理や行動は、無生物主語構文や指示語が作り出す言葉の運動に積極的に委ねられている。引用部の「一さう強まる」、「協力して」、「無理に（略）引きずつて行く」といった表現には、そうした言葉の運動が「僕」を動かすことへの願望や当為のようなものが表れている。「僕」の心理や行動が動かされるには、単語の概念化や複数化、主述の逆転、前後の文の緊密な関係性の構築が必要とされる。言い換えれば、小説の言葉は「僕」を動かすのに苦勞している。本作ではこのような形で、「僕」が行動し恋愛感情を抱く過程はどのように書きうるのかという、登場人物と言葉の関係性が問い直されているのである。

三、癒着しつつ分裂する一人称

ところで、『グラン・テカール』が三人称叙述の形式をとり、複数の登場人物の内面を対照してその思惑のすれ違いを暴いていくのに対し、「不器用な天使」は「僕」が「僕」自身の経験語る一人称叙述の形式をとる。当時の堀は中絶した「ルウベンスの偽画」初稿（「山繭」昭2・2）などの例外を除いて詩や小品にも一人称叙述の形式を用いており、三人称叙述の形式はまだ模索途上だったとも推測される。だが、三人称叙述の『グラン・テカール』の表現を翻訳を通じて一人称叙述に転換することには、一人称叙述に不慣れであったという制限以上の意味があるはずである。

次は、淡い期待を抱いて「シヤノール」に向かった「僕」が、槓と「彼女」の「最初の嬉曳」の話を耳にして打ちのめされた場面である。

今まで経験したことのない気持が僕を引つたくる。僕はそれが苦痛であるかどうか分らない。友人たちはしきりに口を動かしてゐる。しかし僕はそれからもういかなる言葉も聞きとらない。僕はふと、僕の顔の上はまださつき伝染した微笑が漂つてゐるのを感じる。それは僕自身にも思ひがけないことだ。しかし僕はさういふ自分自身の表面からも僕が非常に遠ざかつてしまつてゐるのを感じる。それによつて潜水夫のやうに、僕は僕の沈んでゐる苦痛の深さを測定する。(二)

終止形文末を伴う短文が重ねられ、失意の中にある「僕」の眼前の光景が今まさに起こっている出来事のように語られる。傍線部は、『グラン・テカール』第一章の、Il est lourd comme le scaphandrier（彼は潜水夫のように重い）を日本語に置換したものである*72。原文

は、主人公の一般社会からの疎外感を、潜水夫が日常の世界を離れて海底に潜る行為にたとえて戯画化した箇所である。引用部ではそうした戯画化のニュアンスは失われ、同じ比喩が「僕」の表情と心内の苦痛の乖離の表現へと変換されている。注目すべきは、三人称叙述を一人称叙述に転換すること、¹「僕」が「僕」を潜水夫にたとえるという、「僕」の「僕」自身に対する批評的な距離が生じていることである。引用部の「僕はさういふ自分自身の表面からも僕が非常に遠ざかってしまつてゐるのを感じる」という一文について、中村真一郎は「外面の顔の表情と、意識の奥の隠れた気持との乖離の自覚」²と的確に評した。つまり、「僕」の外面と内面の乖離を「僕」が「自覚」し、あるいは比喩化する点において、「僕」の「僕」自身に対する距離が生じているのである。

ここで、立原道造が堀宛の書簡に残した小品に注目してみたい。「公園——或る夜に就いて」³と題されたこの小品には、無生物主語構文・終止形文末・空虚な比喩の使用に加えて「不器用」の語が見え、立原はここで「不器用な天使」の文体模写を行ったものと考えられる。この小品の中に、「僕は、不器用に、歩く。するとベンチに腰かけた僕が笑ひ出す」という一節がある。ここでは歩く「僕」とベンチに座る「僕」とが別々の人物として提示されている。これは「不器用な天使」における「僕」の「僕」自身に対する距離を、二人の「僕」の分裂という形で誇張して捉えたものだと言える。

ただし、「不器用な天使」における「僕」と「僕」の乖離は、「僕」自身の中で起こっており、それは以下のような言葉の運動を通じて作り出されている。引用部第一文、「気持」が主語となり「僕」を「引つたくる」という構文で、「僕」の中にある「気持」と「僕」とが引き離される。次に「僕」の「微笑」と内面の苦痛との乖離が、「僕は」、「僕の顔の上に」という人称代名詞の複数化のもとに記される。またこの「僕」の「微笑」は、「それ」、「さういふ自分自身の表面」と繰り返し指示し直され、「僕」とは独立した物のように扱われる。さらに「僕は——感じる」、「僕は——感じる」、「僕は——測定する」という主述関係に、「微笑が——漂つてゐる」、「僕が——遠ざかってしまつてゐる」、「僕としての意識が、フランス語の主節と従属節のように一文の中で分裂しかつ包摂される構造をとる。このように、「不器用な天使」における「僕」は、一文中での複数化と複文的な文構造を通して、癒着しつつ分裂する一人称として現れるのである。

このような「僕」の「僕」における分離は、「僕」が槓と「彼女」の記憶から逃れようと夜の街を歩き回る「三」においてより顕著に見られる。

太陽の強烈な光は、金魚鉢の中の金魚をよく見せないやうに、僕の心の中の悲しみを僕にはつきりと見せない。(略)が夜がくると、僕には僕の悲しみがはつきりと見え出す。一つづつ様々な思ひ出がよみがへってくる。公園の番になる。するとそれだけが急に大きくなつて行つて、他のすべての思ひ出はその後ろに隠されてしまふ。(三)引用部について宮坂康一は、「本来目に見えないものである人間の心理を、あくまで「見える」もの、すなわち視覚的な対象として扱おうとしている」⁷⁵と指摘した。なるほど、ここでは「僕」の「悲しみ」という心理が「見え」るもののように描かれている。だがここで注目したいのは、「僕」には僕の悲しみがはつきりと見え出す」というように、「僕」の「悲しみ」が一文中での一人称の複数化を通して表現されていることである。

引用部は、『グラン・テカール』第八章の *Un à un, comme des soldats à l'appel, ses souvenirs endormis se réveillent et se rangent en peloton. Le souvenir du skating à son tour. Mais à peine se trouve-t-il là, que les autres rapetissent. Lui seul grandit, gonfle, devient colosse* (一〇三頁)、兵士が点呼を受ける時のように、眠っていた彼の思い出が目覚めて小隊に整列する。スケート場の思い出の番になる。その思い出が現れるやいなや、他の記憶は小さくなって、その思い出だけが大きくなって、ふくれ上がり、巨人のようになってしまう」という一節を日本語に置換したものである。原文は、ジャックの頭の中で起こっていることを、非人称の話者がイメージ化して提示しているが、引用部では、一人称の「僕」が「僕」自身の記憶を見るといふように転換されているのである。

引用部最初の一文は、「太陽の強烈な光」が主語の位置を占め、「僕」を動作対象として「僕の心の中の悲しみ」を見せないという無生物主語の他動詞構文をとる。さらに「僕の心の中の悲しみ」と「僕」には「一文の中で分離し、認識主体としての「僕」と認識対象としての「僕」の心情が「僕」において分裂する。こうした「僕」の「僕」における分裂を受け、「僕」の「思ひ出」が「僕」に見られるイメージのように提示されるのである。

恋の悩みに煩悶する「僕」を描く「二」から「四」の前半では、主語・所有格・目的語として一人称の「僕」が複数化していく。やがて「僕」が槇の失恋を聞いて「毎晩のやうにシヤノアールに行き出してゐる自分自身を発見」し、「彼女」との交際を進展させるに伴つて、こうした文中の一人称の複数化は急速に減少する。このように、三人称叙述の『グラン・テカール』の表現を一人称叙述の「不器用な天使」に持ち込んだ時に現れるのは、癒着しつつ分裂する特異な一人称である。堀は「不器用な天使」において、それまで自明な形で用いて来た一人称叙述を捉え直し、それをこのような形で改めて手に入れようとし

ていたのだと考えられる。

四、「彼女」の顔はどこに映っているか

癒着しつつ分裂するこの特異な一人称は、本節で見るとような「僕」の心理の描き方と密接に関わっていると考えられる。「僕」が「シヤノール」で「彼女」と再会すると、次のような一節が置かれる。

彼女の顔が急に生き生きと、信じられないほど大きい感じで僕の前に現れ、もはやそこを立去らない。それは、クローズアップされる一つの顔がスクリンからあらゆるものを消してしまふやうに、槿の存在、僕の思ひ出の全部、僕の未来の全部を僕から消してしまふ。(略) 僕の前にあるのは、唯、彼女の大きく美しい顔ばかりだ。(四)

引用部では、「僕」が抑圧していた「彼女」への想いの復活が、「クローズアップ」された「彼女の顔」として提示されている。この箇所は、『グラン・テカール』第三章の *le visage de Germaine remplissait le monde, obstruait l'avenir, masquait à Jacques, non seulement ses examens et ses camarades, mais sa mère, son père, son propre individu* (「ジェルメーヌの顔が世界を満たし、未来に立ちふさがり、試験や友達、母や父、自分自身までもジャックから覆い隠した」) を日本語に置換したものである。原文ではある部分に限って用いられていた「顔」のクローズアップを、「不器用な天使」では「僕」が槿と「彼女」の二人をどのようにつえているかという心理を表現する方法に転換しているのである。

引用部、「彼女の顔」が「僕の前」、「そこ」、「僕の前」と指示される位置に現れている点に注意したい。「彼女の顔」は引用部以前でも「僕」の前方に捉えられ、槿とともに言及されてきた。たとえば「二」でタクシー運転手の「大きな肩」が「僕」に「槿の肩を思ひ起させ」た時、「夢の中の彼女の顔が、僕の顔に触れるくらゐ近づいてくる」。また「三」で槿の失恋を聞いた後、「四」で「彼女の顔」が「再び僕の前に現れ」る。引用部では「彼女の顔」は「槿の存在」を「僕から消してしまふ」。そして「僕」が「彼女」を呼び出すことに成功すると、「ふと槿の顔が浮」ぶが、「すぐ彼女の顔が狡さうに笑って、それを隠してしま」う。

このように「彼女の顔」は、「僕」の前から迫ってくるイメージで捉えられ、それは槿を覆い隠すように現れる。これは「僕」にとっての「彼女」の存在の重要性というよりも、むしろ「彼女」が槿との関係性において初めて意味を帯びることを示していよう。つまり、

「僕」がまず友人の楨に引きつけられ、ついでその楨が憧れる「彼女」に魅力を感じるといふ心理の関係性が、接近する「顔」の重なりとして提示されているのである。だが、「僕の前」に現れているという楨や「彼女」の顔は、この小説の一体どこに映っているというのか。そのことを考えるために、「僕の前」で何が起っているのかを見ていきたい。

活動写真を「僕」と観た「彼女」が「僕」に俳優の「ヤニックス」が殺人の場面を彼の肩のみで演じたのを僕に思ひ出させやうとする」と、次のような映像が浮かび上がる。

その時僕の前に浮んだのは、しかしヤニックスの肩でなく、それに何処か似てゐる楨の肩だった。僕はふと、六月の或日、楨と一しよに町を散歩してゐたときの事を思ひ出す。僕は楨が新聞を買つてゐるのを待ちながら、一人の女が僕等の前を通り過ぎるのを見てゐた。その女は僕を見ずに、楨の大きな肩をぢつと見上げながら、通り過ぎて行つた。……僕はその思ひ出の中でいつかその見知らない女に彼女が入れ代つてしまつてゐる。僕はその中で彼女が楨の肩をぢつと見つめてゐるのを見る。(五)

「僕の前」には「楨の肩」が浮かび上がり、そこに「僕」の記憶の中の「六月の或日」の光景が映し出される。「僕の前」に浮かぶこの記憶の中で、「一人の女」が「楨の大きな肩をぢつと見上げ」、その女性が「彼女」に入れ替わる。そして「僕はその中で彼女が楨の肩をぢつと見つめてゐるのを見る」。ここで「僕」は「その中」に入り込んで「彼女」を「見」、同時にそれを「僕」自身が「見」ている。つまり「僕の前」に「僕」が入り込み、「僕」から「彼女」へ、「彼女」から楨へという視線の動きを「僕」自身が眼差すこととなるのである。このように、「僕」と密着しつつ分離した「僕の前」という場所において、「彼女」と楨に対する「僕」の思いが「僕」自身によって対象化されるのである。

この引用にはさらに以下の一節が続く。

そして僕は、彼女が今ぼんやりしてゐてヤニックスの肩と楨の肩をごちやごちやにしてゐるのだと信じはじめた。しかし僕は不公平でない。僕はその肩を実に豊満に感じる。そしてそのどつしりした肩を自分の肩に押しつけられるのを、彼女が欲するやうに、僕も欲せずにはゐられなくなる。／僕はもはや僕が彼女の眼を通してしか世界を見ようとしないうちに気づく。(五)

中村真一郎は右の引用部について、「最初、気に入られたく思っていた友人、楨の眼で少女を見ていた主人公は、今度はその少女の眼で、もう一度、楨を見かえすことになる」と「僕」の心理の変化を説明した。重要なのは、このような心理の動きがわざわざ「僕の前」における実際の視線の動きとして作り出されていることである。

右の引用部では、「槇の肩」を見つめる「彼女」の視線から、「彼女」が俳優の「ヤニックスの肩」と「槇の肩」を混同しているという想像が提示される。そこから槇の「どつしりした肩を自分の肩に押しつけられるのを、彼女が欲するやうに、僕も欲せずにはゐられなくなる」という「僕」の欲望が提示される。つまり、「彼女の眼を通して」槇を見る、という心理の動きは、「僕の前」における実際の視線の動きとして作り出され、それによって「僕」が事後的に動かされ、「少女のやうな眼つき」で槇を「ちつと見つめ」（六）ることになるのである。小説の末尾「六」では、「槇の膝の上」に「僕」が乗った時、「僕」の「頭の中」に「ジジ・バアの女の顔」と「僕の愛人の顔」が重なって浮かび「煙草の煙りのやうに拡がりながら消えて行く」。二人の女性の顔が「僕の前」ではなく「僕の頭の中」で消えた時、本作もまた閉じられるのである。

このように、本作では「僕」が槇や「彼女」に対して抱く心理が、描写や超越的な心理分析によつて提示されるのではなく、「僕」と密着しつつ分離した場所に、重なり合う顔と視線の動きとして提示される。「僕の前」とは、顔の輻輳と視線の交錯劇として「僕」の心理を現出させる抽象的な心理の場所である。人物の内面が行為や心情描写を通して提示されるのではなく、「僕」の内部のものでありながら「僕」の自由にならない自律的な対象として切り離された時、小説における人物の心理として獲得されるのである。「聖家族」（「改造」昭5・11）における「死があたかも一つの季節を開いたかのやうだった」という一節は、「不器用な天使」におけるこうした試行錯誤を経て初めて現れることになる。

おわりに——翻訳から小説へ

吉田健一は、堀辰雄を「外国文学の毒を受けた最初の作家の一人」と評した。「毒を受け」るとは、「異質のものが体の中に入って来て、それを自分なりにどうかしなければならなくてじたばたする」経験の比喩である。この吉田の評言は、堀の翻訳行為が堀にもたらしたものの本質をよく言い当てているように思われる。堀が「不器用な天使」において突き当たったのは、小説の言葉が小説世界を構築することの困難さだったと言える。本作では、登場人物と言葉の関係性、一人称の「僕」の機能、小説における人物の心理が問い直されている。日本語と異なる構造を持つフランス語を一語一語置き換える過程は従来堀自身の日本語表現を一度問い直させ、そのことによつて堀の小説の言葉の創出に寄与

したのだと考えられる。翻訳から小説へ。堀辰雄がコクトー翻訳を経て「不器用な天使」において我々に見せてくれるのはこの転換の軌跡である。それは翻訳者から小説家へという立場の転換ではなく、小説を書くための言葉の獲得であり、言葉によって構築される世界に対する一つの新しい遠近法の獲得であった。

第二部 モダニズム文学の翻訳

第三章 「聖家族」論——ラディゲの翻訳

はじめに——ラディゲの翻訳

「不器用な天使」(「文芸春秋」昭4・2)で文壇進出を果たした堀辰雄は、昭和五年十一月号の「改造」に発表した「聖家族」によって新進作家としての地位を確立した。文学史上「新心理主義」の作例とされる本作は、四人の人物の複雑に絡み合う関係性を心理分析を通して描き出した短篇小説である。

物語は著名な小説家らしい九鬼という人物の告別式の場面から始まる。二十歳の青年河野扁理は、式場で九鬼の元恋人の細木夫人と再会し、死者への喪の感情を共有する。扁理は九鬼の感情を模倣するように細木夫人に憧れ、やがてその感情は娘の絹子に向けられる。扁理も絹子も互いへの恋愛感情を自覚できず一時離れるが、扁理は旅先で絹子の顔を思い浮かべ、絹子も扁理への感情を認める。夫人が娘の苦痛を理解し娘と見つめ合うところで小説は閉じられる。

死者である九鬼を含め扁理・細木夫人・絹子という四者の「心理のアラベスク」を描き出す本作は、当初は芥川龍之介の自死を背景とするモデル小説という観点から論じられた。その一方で現実の経験から自立した虚構としての機構に心が寄せられ、特に心理分析の手法の解析が行われてきた。早くからラディゲ『ドルジェル伯の舞踏会』の影響が指摘され、同作の心理分析との差異と共通性を析出する方向で議論が積み重ねられてきた。

だが私見では、「聖家族」において注目すべきはその文体の生成過程である。心理分析はそれを可能にする言葉を離れてはありえず、この時期の堀はラディゲ翻訳を通じてまず新たな文体を作り出すところから始めていると考えられるのである。

ラディゲ翻訳といっても、堀はラディゲの詩三篇・エッセイ一篇しか訳していない。だが堀のラディゲ詩の選択には特徴があり、翻訳行為の背後に堀の意図が看取される。先行訳者の堀口大學が短詩を選んだのに対し、堀は全て散文詩を選んでいく。このことは堀がラディゲの小説に関心を抱いていた事実から見て興味深い。訳出された散文詩は出来事の展開を含む点で詩というよりコントに近い性質を持つ。散文詩の翻訳は、堀にとって小説を訳す代替行為という意味を持つものだったように思われる。

また堀は、自立した翻訳とは異なる形でラディゲの文章を実は翻訳・活字化している。たとえばラディゲに関する概説的なエッセイ「レエモン・ラジゲ」（「詩と詩論」昭4・6）と「レエモン ラジゲ」（「文学」昭5・2）の中には、詩集の序文や『ドルジェル伯の舞踏会』の序文・本文、エッセイの部分訳がブロック引用の形で埋め込まれている。²⁸⁰これらの引用は論旨の展開と必ずしも関わりなくかなり長目に引かれ、その中にラディゲ独特の比喩や表現が含まれている。²⁸¹

さらに堀は、あるエッセイで『ドルジェル伯の舞踏会』をひそかに翻訳している。そして堀は、そのエッセイの約一年後に書かれた「聖家族」の中に『ドルジェル伯の舞踏会』の一節を翻訳・引用するような形で鏤めているのである。

この時期の堀は、翻訳を通じて徐々にラディゲの作品の言葉に接近し、さらに「聖家族」において翻訳を行い、新たな文体を作り出していると考えられる。本稿は、堀がラディゲ翻訳を通じて特異な文体を生成する過程を浮かび上げ、その文体の働きに着目して「聖家族」を読み解く試みである。まずは「聖家族」に先立つ堀のラディゲ翻訳のありようを、ラディゲに関するエッセイに着目しつつ分析する。

一、堀辰雄のラディゲ翻訳

堀辰雄のラディゲに関するエッセイの中で、「聖家族」との関連で注目されるのが「オルジェル伯爵の舞踏会」（「婦人サロン」昭4・11）である。このエッセイの執筆は、「聖家族」執筆の布石となったと考えられるのである。

「オルジェル伯爵の舞踏会」は、当時の女性雑誌によく見られた啓蒙的な作品紹介の態をなしている。作者の簡単な紹介に続き、『ドルジェル伯の舞踏会』冒頭の一節が引用され、以下作中の出来事が順を追って紹介される。だがこのエッセイは実際には単なる作品紹介の文章ではない。たとえば、女主人公マオーと青年フランソワとの関係を紹介した一節を、対応する『ドルジェル伯の舞踏会』原文と比較して見てみよう。

その散歩から、彼女はいつも少し発熱して帰ってきた。彼女の夫が彼女を抱擁するとき彼女は非常に悲しく感じた。彼女はそれに単純な原因しか見出さなかつた。彼女は彼女自身を、花が好きなのでそのために逆上する人間に比較した。花のそばで眠らなければいいのだ。それも彼女には自分の不快が我慢出来るやうに思はれたからだ。しかし花の匂との比較は間違つてゐた。何故なら、彼女の不快は頭痛ではなく微酔であ

つたのだ。(「オルジェル伯爵の舞踏会」)

Elle en revenait chaque fois doucement enfiévrée, et dans un vague qu'elle jugeait dangereux. Si son mari lui faisait quelques caresses, elle se sentait toute triste. Elle ne voulait trouver à cela que des motifs simples. Elle se disait qu'elle était comme ces gens qui aiment les fleurs, et que leur parfum entête. Il suffit de ne pas s'endormir auprès d'elles. Car Mahaut voulait se persuader que ce vague lui était pénible. Et sa comparaison avec le parfum des fleurs était fausse, car son vague n'était pas migraine, mais griserie. (*Le bal du comte d'Orgel*)^{*87}

両者を比べると、点線部の一節は省略されているものの、それ以外の部分はほぼ原文の語句が一对一对応で日本語に置換されていることがわかる。つまりこの一節は、原文の一節の翻訳になっている。

それも、傍線部「彼女の夫が彼女を抱擁するとき彼女は」は原文の Si son mari lui faisait quelques caresses, elle...を、あるいは「彼女は彼女自身を」は Elle se disait qu'elle...を、elle (彼女)の語も逐一写しとるように日本語化したものである。人称代名詞も含めて原文の形態を再現するような翻訳なのである。

右の引用部はマオーがフランソワへの心の浮つきの原因 (motifs) を自己分析する箇所であり、人物の心理を論理的に分析する同作の文体の特徴がよく表れている。そして堀の翻訳はこの文体的特徴を再現する形になっている。たとえば堀は car (というの) が導く理由提示を「くからだ」、「何故なら」と逐一日本語化し、さらに二重傍線部を「花が好きなのでそのために」と理由を示す語を重ねて訳す。これは原文では比較・類似の comme (くのように) であり、因果の構文を意識し過ぎた訳だと考えられる。

重要なのは、このように「オルジェル伯爵の舞踏会」で訳出された文が、その形態的特徴を含めて「聖家族」の記述に取り入れられることである。次は「聖家族」の細木絹子の恋心をめぐる分析である。

絹子はそのあとで、何だか頭痛がするやうな気がした。彼女はそれを扁理との退屈な時間のせみにした。だが、実は、それは花のそばにあんまり長く居すぎたための頭痛のやうなものだつたのだ。(「聖家族」III)

網掛け部、「頭痛がする」(entête)、「花」(les fleurs) という語句が示すように、この一節は先のマオーの心理分析の記述を踏まえて書かれている。原文及びエッセイ「オルジェル伯」と比べると、波線部、堀は「オルジェル伯」で、原文の Et を「しかし」と対立・対比の意味で訳し、この訳を踏襲するように「聖家族」に「だが」という逆接の接続詞を

置いている⁵⁶⁾。人物の思い込みを提示しそれとは裏腹な真情を逆接を交えて提示する原文の文の流れがなぞるように再現されている。

もう一例、「オルジェル伯」を経て「聖家族」にラデイゲの文が持ち込まれる例を見てみよう。次は、絹子が扁理への恋心を自覚しそうになる箇所⁵⁷⁾の心理分析である。「オルジェル伯」における堀の訳文と、『ドルジェル伯の舞踏会』原文とを比較しつつ見てみる。

「扁理を待つてゐるのかしら？」ふと彼女はそんなことを考へることもあつたが、そんな考へはすぐ彼女の不透透性の心の表面を滑つて行つたのだ。（「聖家族」VI）

その間、彼の母は始終彼に向つて何やら非難してゐたが、幸福がすっかりフランソアを不透透性にしてゐた。彼女の言葉は彼をすこしも害はずに彼の⁵⁸⁾上を滑つた。（「オルジェル伯爵の舞踏会」）

Mme de Séryeuse continuait ses reproches. La révélation de son bonheur rendait François imperméable. Les paroles de sa mère glissaient sur lui sans l'atteindre, sans même qu'il les entendit. *Le bal du comte d'Orgel*

傍線部「不透透性」(imperméable)や「心の表面を滑つて行つた」(glissaient sur lui)という語句が『ドルジェル伯の舞踏会』原文及び「オルジェル伯」と対応している。さらに網掛け部、原文及びその堀訳では「彼の母はく非難してゐた」という主語——述語を「彼女の言葉は」(Les paroles)と圧縮・名詞化し、次の文の主語に据えている。「聖家族」では、この文の流れを写しとるように、「彼女はく考へる」という絹子の行為をめぐる主述を「そんな考へは」と引き取つて圧縮・名詞化し次の文の主語に据えている。前文の意味内容を圧縮して名詞・主語化していく文の流れがなぞるように再現されているのである。

「聖家族」は後述するように『ドルジェル伯の舞踏会』原文を参照して書かれている。したがつて堀はエッセイ「オルジェル伯」で訳出した原文を再び参照し、意味上対応する日本語を宛てていく形で「聖家族」の記述を作り出したと推定される。

エッセイ「オルジェル伯爵の舞踏会」は、『ドルジェル伯の舞踏会』の複数の場面を翻訳・引用しつなぎ合わせた堀編訳『ドルジェル伯の舞踏会』というべき性質を持つ。紹介文執筆のため便宜的にとられた方法にせよ、このエッセイの執筆は『ドルジェル伯の舞踏会』翻訳に着手した意味で「聖家族」執筆の準備段階をなしたと言える。次節では「聖家族」冒頭部における翻訳のありようを分析し、同作の文体生成の秘密を探る。

二、「聖家族」における翻訳

死があたかも一つの季節を開いたかのやうだった。(I)

九鬼の「死」をきっかけに、細木夫人と扁理の交際の「季節」が開かれたことを暗示するこの冒頭の一文について、飯島洋はそれが『ドルジェル伯の舞踏会』の *C'est ce bal qui ouvrira la saison* (この舞踏会によって今年の社交の季節が開かれるだろう) という一節に依拠したものであると指摘した⁹¹⁰。だがここではさらに、堀が原文のフランス語をどのように日本語に置き換えているかという言語の変換過程に注目したい。堀は原文の強調構文 *c'est...qui...* を借り受けて原文の *ce bal* (この舞踏会) の位置に「死」を代入し、語順に沿って訳し下ろすように日本語に置換してこの文を作り出したと考えられる⁹¹¹。

新感覚派の擬人法とも似たこの文は、「森は数枚の柏の葉から月光を払ひ落して眩いた」(横光利一「日輪」、新小説大12・5)⁹¹²と眼に見える情景を描写するものではなく、眼に見えない関係性を抽出するものである。「死」という概念が動作主体化され、それが支配するものとして「季節」、生者達の関係性の開示が提示される。「死」と「季節」は原因——結果の関係で結ばれ、かつ出来事は「死」という原因の側から捉えられる。見えない関係性が一つの論理として、いわば世界の上部から俯瞰されるのである。

抽象名詞を構文の核に据え、人の心の動きを抽象化・論理化して記述する文体は、フランスのモラリストや十九世紀の心理小説作家が洗練しラディゲに継承されたものと言える。だが原文の文体と等価な文体が「聖家族」に移行されたわけではない。堀が普通名詞の「舞踏会」を「死」という抽象名詞に代え、かつ原文の強調構文をあえて無生物主語構文の形で日本語化することで初めてそれは可視化されるのである。つまりこの一文は、翻訳を通して事後的に見出されている。

「死」がもたらす因果を俯瞰するこの一文は「聖家族」一篇の文体的特徴を牽引している。堀は続く場面にもラディゲの文章を翻訳・引用し、この文体的特徴をさらに引き継ぎ拡大している。『ドルジェル伯の舞踏会』原文と比較しつつ見てみよう。

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。そしてそれは、その道幅が狭いために、各々の車は動いてゐる間よりも、停止してゐる間の方が長いくらゐにまでなつてゐた。／それは三月だった。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。いつのまにか、もの好きな群集がそれらの自動車を取り囲んで、そのなかの人達をよく見ようとするために、ガラス窓に鼻をくつつけた。それがガラス窓を曇らせた。そしてそのなかでは、その持主等は不安さうに、しかし舞踏会

にでも行くときのやうな微笑を浮べて、彼等を見かへしてゐた。（「聖家族」I）

Un cortège d'automobiles attendait de repartir ; la foule lui faisait une haie d'honneur. [...] Les badauds qui composaient cette haie effrontée collaient leur nez contre les vitres des véhicules, pour mieux en voir les propriétaires. Les femmes feignaient de trouver ce supplice charmant.

（自動車の車列が発車を待っていた。群集が傍らに人垣をなしていた。（略）もの好きな群集が人垣をなして、その持ち主達をよりよく見ようとするために、自動車のガラス窓に鼻をくつつけた。中の婦人達はこの刑罰が魅力的であるようなふりをしていた。） Le bal du comte d'Orgel

引用の傍線部・波線部・二重傍線部の語句がそれぞれ対応関係にある。原文をそのまま日本語化しているわけではないが、原文の構文をなぞり、語句を取捨し、一語一語吟味しながら日本語に置換する形で文が作り出されている。ここで引用波線部 pour mieux en voir les propriétaires（その持ち主達をよりよく見ようとするために）という pour（ため）が導く句を、堀が「そのなかの人達をよく見ようとするために」という目的・理由の句に置換していることに注目したい⁹⁵。この表現は、引用第二文の「その道幅が狭いために」という表現を導いていると考えられる。

本作では、人物の行為や出来事が意図・理由・目的とセットで提示される。その際、「ため」⁹⁶、「のせいで」、「のおかげで」、「くによつて」、「何故なら」、「ので」が導く理由提示の副詞句が現れる。出来事や行為の背景が示されることで、人物が互いの意図を推し量りその推論がすれ違う様——心理のロマネスク——が描き出される。本作では因果の記述が文体の核に据えられているのである。

さらに網掛け部の連体詞・代名詞の「その」、「それ」に注目したい。これはフランス語の代名詞・指示語や定冠詞を翻訳したものだと言えるが、やはり原文の文法的な役割を超えて「聖家族」独自の機能を担っている。「それ」、「その」は単に前出の語句を指示するのではなく、前文のある要素を次の文に受け渡し、文同士を緊密に連結するのである。

たとえば第二文の「それ」は前文の「自動車の混雑」の「増加」、「その道幅」は前文の「死人の家への道」という要素をそれぞれ引き継ぎ次の文にさらに受け渡している。第二文の車の停車時間の長さをめぐる記述に、第一文の渋滞の増加や死者の家への道という要素が入れ子状に含み込まれていく（左図）。

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。

そしてそれは、その道幅が狭いために、各々の車は動いてゐる間よりも、停止している間の方が長いくらゐるにまでなつてゐた。

もの好きな群集がそれらの自動車を取り囲んで、そのなかの人達をよく見ようとすため、硝子窓に鼻をくつつけた。

第一文の要素が第二文に引き継がれ、それが第三文にさらに引き継がれるというように、後続の文に意味内容が凝集される。意味内容の凝集といつても、情景描写自体が充実するわけではない。「それ」や「その」の指示対象——たとえば自動車の車列——は限定されていて、指示の強度のみが高められていく。このように連鎖的な指示によつて連結された文が、次の一節に収斂する。

さういふ車の一つのなかに、死人のやうに蒼い顔をした一人の女が、目を閉ぢたまま、化石したやうになつてゐるのを見ると、／「あれは誰だらう？」／と人々は私語いた。／それは細木と呼ばれる夫人だつたのだ。——それまでのどれよりも長い不動がその、膺の死人を奇蹟のやうに蘇生させた。するとその人は自分の運転手に何か言ひながら、ひとりでドアを開けて、車から降りてしまった。(略)それと殆ど同時に人々は見ただ、一人の青年が帽子もかぶらずに毛髪をくしやくしやにさせながら、群集を押し分けるやうにして、そのまんなかに漂流物のやうに漂つてゐるその人に近づいて行くのを。(I)

傍線部「さういふ」という総括の指示語により、自動車の混雑や群集が車を取り巻く状況は集約され、「車」という語に結びつけられる。車の中で「蒼い顔」をしている細木夫人の姿を描くこの一文は、傍線部の因果を示す無生物主語構文に収斂する。この一文において、前述の自動車の停止時間の長さが「それまでのどれよりも長い不動」として名詞化され凝集される。この一語が動作主体として「その膺の死人」に働きかける形の構文がとられる。そうすると細木夫人が「蘇生」し、かくして車外に出た夫人は扁理と再会を遂げる。

注目すべきは、この時冒頭の一文から続く次のような語句の連鎖関係が成立しているこ

とである。すなわち「死」が「自動車の混雑」をもたらし、「それ」は「その道幅」の「狭」と相俟って自動車の長時間の「停止」に帰結する。「さういふ車の一つ」に乗る細木夫人は「それまでのどれよりも長い不動」によって「蘇生」し扁理と出会うのである。文同士の連鎖関係を圧縮すると「死」が細木夫人と扁理とを出会させたとなる。このような言葉の上での連鎖関係と出来事の因果の連鎖関係は相即している。

混雑した式場で細木夫人が気分を悪くし車外に出たタイミングで数年ぶりに夫人を見かけた扁理が彼女を助け、二人の交際が始まる。全ては偶然の重なりだが、文体は二人の再会の偶然性を否認する。九鬼の死、会場への自動車の混雑、自動車を取り巻く野次馬達、夫人の下車と扁理の接近という全ての事象が部品のように組み合わさり、不可避な帰結として二人の再会がなされる。二人の出会いには、「死」が導いた必然として提示されるのである。

三、三組の男女の関係性の連鎖

では、このような文体は、本作において何を実現しているのか。本作の文体が作り出す語句の連鎖関係に注目し、「死」から連なる因果の展開を追ってみたい。

まず、「死」をきっかけに扁理は九鬼の蔵書整理をし（「九鬼の死後」、「遺族のものから頼まれて」と「死」という語に因果として連結されている）、細木夫人と九鬼の過去の恋を知る。「さういふエピソードのため」に扁理は「この人もまた九鬼を愛してゐたのだ、彼がこの人を愛してゐたやうに」と考え、「さういふ考へ」が「扁理を彼の年齢の達することのできない処に持ち上げ」、年上の夫人への憧れを導く。ここで、扁理から細木夫人に対する恋心が提示される。そのため扁理は娘の絹子に魅力を感じないが、「それに気づいた」夫人が二人を近づけようとする。「死」から連なる語句の連鎖関係が作り出され、九鬼と細木夫人の恋という親世代の恋から、子世代の恋が導かれるのである。

本作のプロットの核は、九鬼と細木夫人（第一の恋）、夫人と扁理（第二の恋）、扁理と絹子（第三の恋）という三組の男女の関係の相互作用と変転に存する。次の一節は、絹子の裡に扁理への恋心が芽生える箇所⁵⁰の心理分析である。この心理分析における文体の働きに着目したい。

絹子は、自分ではすこしも気づかなかつたが、扁理に初めて会った時分から、少しづつ心が動揺しだしてゐた。／——扁理に初めて会った時分からではすこし正確ではな

い。それはむしろ九鬼氏の死んだ時分からと言ふべきかも知れない。／それまで絹子はもう十七であるのに、いまだに死んだ父の影響の下に生きることを好んでゐた。

(略)ところが、九鬼の死によつて自分の母があまり悲しうにしてゐるのを、最初はただ思ひがけなく思つてゐたに過ぎなかつたが、いつかその母の感情が彼女の中にまだ眠つてゐた層を目ざめさせたのだ。(略)それからといふもの、彼女は知らず識らず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あつた。(略)／そして彼女はいつしか自分の眼を通して扁理を見つめだした。もつとも正確に言ふならば、彼の中に、母が見てゐるやうに、裏がへいにいた九鬼を、だ。(III)⁶⁶

まず絹子の恋の萌芽が「扁理に初めて会つた時分」に「心が動揺しだしてゐた」という文で提示される。この恋の萌芽は「それ」の一語に集約され、「九鬼氏の死んだ時分から」とさらに換言され「九鬼」の「死」という語に結びつけられる。直後の「死んだ父」の一語により、絹子と死との連結が強調される。「それ」による要素の継承によつて、絹子の恋心は「死」が導く因果の連鎖の中に位置づけられるのである。

さらに、こうした文の流れは波線部の無生物主語構文に収斂していく。「九鬼の死によつて」という理由提示の副詞句により、母の悲しみが「死」のもたらした因果の中に位置づけられる。この母の感情は「その母の感情が」と指示・継承され、これが動作主体として「彼女」(＝絹子)に働きかける。そうすると、絹子の「眠つてゐた層」、つまり女性としての感情が目覚める。

したがつてここでは「死」が導く次のような因果の連鎖関係が言葉の上で作られ出されている。すなわち「死」が細木夫人を悲しませ、その母の悲しみの「感情」が絹子の「眠つてゐた層」を目覚めさせ、扁理を見つめさせる。そして実際にそのように人物の心理が動いていくのである。

このような絹子の恋の萌芽はさらに次のような形で扁理の心の動きに連鎖していく。

さういふ愛の最初の徴候は、彼女と同じやうに、扁理にも現はれた。／自分の乱雑な生き方のおかげで、扁理はその徴候を単なる倦怠のそれと間違へながら、それを「彼女の硬い性質と自分の脆い性質との差異のせみにした。そして「ダイヤモンドは硝子を傷ける」といふ原理を思ひ出して、自分もまた九鬼のやうに傷つけられないやうに、彼女から早く遠ざかつてしまつた方がいいと扁理は考へた。そして彼は彼独特の言ひ方で自分に向つて言つたのだ、——自分を彼女たちに近づけさせたところの九鬼の死そのものが、今度は自分を彼女たちから遠ざけさせるのだと。(IV)

傍線部「さういふ愛の最初の徴候」という総括の指示語と「愛」の「徴候」という抽象語による名詞化により、前述の絹子の恋のエピソードが凝集され引き継がれる。そして「彼女と同じやうに」という一句でもって、蓄積された関係性が「扁理」に結びつけられる。すると心理の内実は詳述されないにもかかわらず、扁理に恋が生じる。

さらに扁理の恋の萌芽は「その徴候」、「それ」と換言されて指示され、その語が「倦怠」と入れ替えられて指示される。扁理は倦怠の理由を「彼女の硬い性質と自分の脆い性質との差異のせゐ」と考える。注目すべきはこの表現が九鬼と夫人の恋の破綻の理由についてかつて扁理が抱いた認識のそれと一致することである。直後の「ダイヤモンドは硝子を傷ける」という認識も同様である¹¹⁰。この表現の一致は、扁理の恋が九鬼の恋の継承であることを体現している。語句の連続的継承により先行する関係性が引き継がれ、同じような経緯が繰り返されるのである。扁理は九鬼と夫人の関係性そのものを継承・反復し、絹子と距離を置くことを決意する。

このような心の動きについて扁理は「自分を彼女たちに近づけさせたところの九鬼の死そのもの」が「自分」を「彼女たち」から「遠ざける」と自己分析する。この文は「死があたかも一つの季節を開いたかのやうだった」という冒頭の一文をなぞった形の構文であり、「死」から連なる因果を喚起しつつその先を示している。すなわち「死」が扁理と夫人とを出会わせ、扁理に夫人への恋心を抱かせ、そのために絹子が扁理に恋心を抱き、それゆえに扁理が絹子に恋心を抱き、九鬼と夫人との関係が破綻したがゆえに、扁理と絹子の関係も破綻に向かうのである。

本作では文体の働きを通して第一の恋が第二の恋を生み第一の恋・第二の恋が第三の恋を生むというように三組の男女の関係性の因果が連鎖する。のみならず第三の恋に第一・第二の恋の関係性が継承され、同じような展開をたどるのである。こうして三組の男女の関係性は互いに鏡像のような関係に置かれることになる。理由提示の副詞句・因果を示す無生物主語構文・指示語による要素の連続的継承により因果の連鎖が言葉の上で作り出され、三組の男女の関係性は一本の糸により合わされるように輻輳するのである。

四、「聖家族」画

「聖家族」ではこのように文体の働きを通して第一・第二・第三の恋が一本の糸により合わされるように結合される。それゆえ、本作の結末を扁理と絹子の愛の成立に一元化し

て読む従来の解釈は不十分であるように思われる³⁰³。ここまでの議論を踏まえつつ、本作終章を文体の働きに注目して読み解いていく。

本作末尾第Ⅷ章は、細木夫人と娘の絹子の対立と和解とを描き出す。本作はその末尾において、扁理と絹子の恋ではなく、むしろ母娘関係を焦点化するのである。絹子は扁理が自分を離れた責任を細木夫人に帰して母に攻撃的表現を向けるが、母はその娘の表情の中に娘自身の意図とは別のものを見出す。

細木夫人は、自分の前の、見知らない少女の狂暴な表情に驚いた。――が、その狂暴な表情は突然、彼女に本能的に、彼女がその少女と同じやうな年齢であつた時分、彼女の愛してゐた人（九鬼）の前に見せつけずにはゐられなかつた自分自身に対する心地わるさの表情を、思ひ出させた。そして彼女は、その見知らない少女がその頃の自分に非常に似てゐることに、さうしてその少女が自分自身の娘であることに、はじめ気づいたのだ。そして同時に、その少女の狂暴な表情から、少女の思つてゐるやうな彼女に対する心地わるさではなしに、かへつて少女自身に対する心地わるさを、一つの眞実を見出した。――娘は誰かを愛してゐる。自分が九鬼を愛してゐたやうに。そしてそれはきつと扁理にちがひない……（Ⅷ）³⁰⁴

網掛け部「少女」と「表情」という語がここでの言葉の連鎖関係の核に置かれている。「死」がもたらした扁理と絹子の乖離は引用部で「見知らない少女の狂暴な表情」を、すなわち絹子の苦しみの表情を生み出す。この絹子の表情は「その狂暴な表情」と指示され、この一語が主語に立ち「彼女」（＝細木夫人）に働きかける。そうすると、夫人はかつて自身の「自分自身に対する心地わるさの表情」を想起する。夫人に過去を思い出させた絹子は、「その見知らない少女」、「その少女」と指示され、その語が引き継がれて「その少女の狂暴な表情」に圧縮され、それが「彼女に対する心地わるさ」、「少女自身に対する心地わるさ」に換言されている。かくして夫人は「少女自身に対する心地わるさ」という「眞実」を発見する。夫人は自身とよく似た表情を持つ娘から自身の過去を想起するのだが、その想起は右のような語句の換言によって引き起こされるのである。かくして「死」は扁理と絹子を引き離し、それゆえに母は娘の愛の「眞実」を発見するのである。

重要なのは、この「眞実」が二重の意味を持たされていると考えられることである。夫人は「娘は誰かを愛してゐる」という「眞実」を見出すが、この発見は「自分が九鬼を愛してゐたやうに」という類比で引き受けられる。だが後者の認識は実は自明ではないはずである。夫人の視点で九鬼との関係が「愛」と明言されたのはこの場面が初めてであり、

こうした認識が素直に受け入れられなかったからこそ、かつて二人の関係性は破綻したのだと考えられる。

だとすれば夫人が「少女」の「表情」のうちに見出した「真実」とは、絹子のそれであると同時に「少女」時代の夫人自身の心の「真実」であると言えるだろう。すなわち細木夫人は、娘が扁理を愛している事実を発見するとともに、自身がかつて「九鬼を愛してゐた」ことをこそ自覚しているのだと考えられる。だからこの場面で絹子はあえて「少女」と繰り返し指示されてその像が夫人の像と交錯し、二人の「少女」の像が二重化されて立ち上がるのである。娘の恋と母の恋は一本の糸により合わされ、娘の「真実」を通して逆に母自身の「真実」が発見される。

ここに至り、三組の男女関係は連鎖し重なり合いつつ細木夫人に回帰する。「聖家族」は第Ⅷ章において、かつて「少女」だった細木夫人をもう一人の恋の主体として前景化するのである。続く場面で細木夫人に次のような感情が芽生えるのはこのためである。

細木夫人はその瞬間、自分の中にながく眠つてゐた女らしい感情が、再び自分の娘の苦しんでゐる様子によつて目ざまされだすのを感じた。以前彼女自身の不幸が彼女の娘の中に眠つてゐた女の感情を喚び起したのと、全く同じ感情の神秘的な伝播作用が、今度はその反作用でもあるかのやうに起つたのだ。そしてそれは、彼女もまた扁理を、娘と同じやうに愛してゐるかのやうに、彼女に信じさせたくらゐの新鮮さをもつて。(Ⅷ)

「死」から連鎖する因果は絹子の「苦しんでゐる様子によつて」夫人の「眠つてゐた女らしい感情」に帰結する。この感情はかつて絹子に生じた「まだ眠つてゐた層」という語と重なっており、その娘の感情の目覚めを継承したものである。そして夫人から扁理に対する「愛」のような感情が生じ、この一瞬に第二の恋が成就する。ただしこの感情の描出には「かのやうに」という一語が付されており、夫人の情念の対象が実際には扁理ではないことも同時に示される。細木夫人は扁理の背後に、扁理と類似した別の人物を透かし見ているはずである。

かくして「死」が導く因果は第一の恋・第二の恋・第三の恋と連鎖し、再び第一の恋を喚起する。第一の恋は九鬼の死によつて現実には閉じられているが、この終わった恋は生きている人物に託され延長される。末尾の「聖家族」画の場面は、このことを踏まえて読むべきである。

「さうかしら」／さう少女は答へながら、はじめはまだ何処かに苦痛をおびた表情で、

彼女の母の方を見あげたのであるが、そのうちにちつとその母の古い、神々しい顔に見入りだしたその少女の眼ざしは、だんだんと古画のなかで聖母を見あげてゐる幼児のそれに似てゆくやうに思はれた。——(Ⅷ)

この末尾のシーンは、第Ⅲ章の「ラファエルの聖家族でせう」、「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」という一節を引き受けたものである。

直前に生じた緊張関係が融解し見つめ合う母娘の姿が、かつて九鬼の画集によって提示されたラファエロの描いたマリアとイエスの姿に重ねられている。細木母娘とマリア・イエスの重ね合わせは、かつて扁理が夢に見た映像を引き受けたものである。末尾の一文「思はれた」という述語における認識主体の消去によって、ラファエロの構図を借りた幻想のようなイメージとして「聖母子」像が提示される¹⁰⁰。しかるに本作の表題は「聖家族」であり、そのずれが従来から疑問視されてきた¹⁰¹。だがこの末尾の場面は小説の題名に則つて正しく「聖家族」¹⁰²と呼ばれるべきである。どうということか。

細木夫人を「聖母」に、絹子を「幼児」に重ねるとして、「聖家族」の画題を構成する聖ヨセフに該当するのは九鬼だと考えられる。ヨハネはキリストの義父だからである。そしてこの場面に聖ヨセフが描かれないことは、九鬼が死してこの場面に不在であることと対応している。つまりこの画面には死者が聖ヨセフの不在として書かれており、この不在の九鬼を含めてこの場面は「聖家族」のイメージを構成している。

「死」から導かれた因果はかくして、その末尾において幻想のようなイメージの中に「聖家族」の構図を立ち上げる。九鬼を父とし、細木夫人を母とし、絹子をその二人の夫婦の子供と仮定する家族の構図、九鬼と細木夫人の恋愛関係が成就した架空の家族の構図である。扁理はこの場にはいないが、そもそも細木母娘を聖母子に重ね見る視点はそのような夢を見た扁理のものであり、いってみれば扁理はこの画面を眼差す消失点に位置づけられる。このような関係を眼差しうるのはただ一人扁理であるというようにである。実際、この架空の「家族」の構図を想定しうるのは、九鬼の内面の象徴である書庫の最深部で細木夫人の手紙という恋の秘密を発見した扁理だけであり、この構図は不在の扁理によって支えられている。

無論こうした関係性は現実にはあり得なかつたものであり、この家族の構図が架空のものであることは表題の「聖」という一字で強調されてもいる。だが「死」が扁理と夫人を出会わせ、この後に扁理と絹子の愛を成立させるとしたら¹⁰³、失われた恋は別の恋を一つ

の運命としてもたらし、その恋の中で再び生き直されると言える。「死」から導かれる恋を運命的な連鎖として提示する「聖家族」の文体は、その末尾において終わった現実の關係の結末を反転させ「聖」なる「家族」の幻像として立ち上げてみせるのである。

従来の研究は「聖家族」の前景に描かれるものに注意を向け、その背後に背負われ蓄積された不可視の關係性を見落としてきたように思われる。「聖家族」の文体は一つの現実として前景に現れる扁理と絹子との關係を通して、その背後に現実には実現不可能だった關係性を立ち上げる。「死」がもたらした因果は次々と連鎖していく。このような「聖家族」の文体によって導かれるのは、悲劇に終わった九鬼と細木夫人の恋が、扁理と細木夫人Ⅱ絹子の恋愛關係として、主体を替えて反復される様である。輻輳した三組の男女の關係性に一つの結末を与えているのが小説末尾の「聖家族」画の構図だと考えられるのである。

おわりに

因果の連鎖を作り出す「聖家族」の文体は、かくして三組の男女の恋愛關係を互いに不可分に関連し一本の糸のようにより合わされたものとして提示する。一人の人物の死が、運命的な恋の連鎖を導き出すという本作のプロットはこの文体において実現している。

堀辰雄がラディゲ『ドルジェル伯の舞踏会』のフランス語を翻訳して作り出した「死があたかも一つの季節を開いたかのやうだった」という「聖家族」冒頭の一文は、同時代の文壇に新鮮な驚きをもって迎えられた。それはこの一文に、従来の日本の文体になかったものが感受されたためだと考えられる。

「聖家族」冒頭の一文を *Il semblait que c'était la Mort qui avait ouvert la saison...* とフランス語に逆翻訳してみた吉田健一は^{*107}、「彼はプルウストに、或はラディゲに見た一つの作品の輪郭を日本語で辿ろうと努力することにその生涯を費した」と述べ^{*108}、「彼の文体は確かに日本の文学に或る新しい性格を附与した」と指摘した。本作について「この作品は小説であって、そこでは人物が恋愛し、一人の人間が死んだことが間違いなくこの一群の人物が取る行動を支配している」^{*109}と述べて虚構としての自立性を評価し、「堀の作品が今日持つ意味どころではなくて、日本の小説は堀がした仕事から大して進歩してはいない」と評した断言の意味は改めて考えてみるべきであるように思われる。

堀辰雄は、「心理の流れをまんべんなくアンダライン」する「自然主義」の手法に対

置し「心理の構成（立体）」を称揚した（「芥川龍之介論——芸術家としての彼を論ず」、『堀辰雄全集』第四巻、筑摩書房）。「聖家族」の文体は「心理の流れをまんべんなく」たどることの対極にある。すなわち、「死」から導かれる因果から外れるものが排除され、因果の糸に貫かれるものが選択されるからである。三人の人物の心の動きは因果という関係性において俯瞰されるのである。

「聖家族」では言葉がそれ自体として結合し、連鎖関係が作り出される。こうした文体は、因果の連鎖を表現しているのではなく、こうした文体が「死」が導く因果の実質をなす。AがBをさせ、そのBがCをさせ、それらがDに帰結するという複数の文の間における要素の連続的な継承が、「聖家族」において恋の関係性を動かす。堀が初期の詩やコント、「不器用な天使」で試みた言葉の結合や運動を作り出す文体は「聖家族」において一つのサイクルをなしたと言える。

第四章 プルーストの翻訳

はじめに——プルースト現象への距離

マルセル・プルーストは、『失われた時を求めて』（1913-27）によって、日本の文壇に大きな影響を与えた。この文脈で必ず言及されるのが、「新心理主義」^{*110}と呼ばれる一群の作家が採用した、「意識の流れ」という小説手法の流行である。

「新心理主義」の主唱者伊藤整は、ジェイムズ・ジョイスが『ユリシーズ』（1922）の中で用いた「意識の流れ」——人物の意識の流動のままに現実を写し取る手法——を適用し、「蕾の中のキリ子」（『文芸レビュー』昭5・11）以下の小説群を著した。また「ジェイムズ・ジョイスのメトオド」「意識の流れ」に就いて（『詩・現実』昭5・6）以下の評論でその理論的根拠を示し、一連の発言は『新心理主義文学』（厚生閣書店、昭7）にまとめられた。内的リアリズムにより旧来の現実描写の超克を目指す伊藤の理論と実作は新進作家らに影響を及ぼし、文壇ではこの時期「新心理主義」と「意識の流れ」が議論的となった。

これら「新心理主義」をめぐる言説の中で、心理を描く新手法の確立者としてジョイスと並んで言及されたのがプルーストである。伊藤整は「文学に於ける技術の方向」（『詩と詩論』昭5・9）で両者に言及し、「マルセル・プルーストとジェイムズ・ジョイスの文学方法について」（『思想』昭6・4）でその手法を対比的に論じた。伊藤はジョイスとプルーストの違いを論じたが、「新心理主義」をめぐる二次的な批評が積み重ねられる過程で、両者の差異は次第に見失われていく^{*111}。日本におけるプルーストは、「新心理主義」作家の「意識の流れ」手法の規範として、ジョイスと同一視する形で論及されたのである。

「新心理主義」の一人に括られる堀辰雄とプルーストの関係も、文学史的には「意識の流れ」手法の導入という流れの中に位置づけられる^{*112}。個別の作品論でも、連作『美しい村』（『山からの手紙』、『大阪朝日新聞』昭8・6・25、「美しい村 或は遁走曲」、『改造』昭8・10、「夏」、『文芸春秋』昭8・10、「暗い道」、『週刊朝日』昭9・3・18）に結実する、無意志的記憶——感覚的刺激を契機とする過去の経験の現前的な回帰——の導入が主に論じられてきた^{*113}。

だが、堀は昭和六・七年における文壇での流行に先立ってプルーストに注目し、方法論を主体とするプルースト現象には微妙な距離を置いていた。堀は神西清とともにプルーストの紹介を先導し、『失われた時を求めて』の翻訳を編集者として世に送り出した。また、プルーストをめぐる一連のエッセイを発表し、その中で『失われた時を求めて』を翻訳して提示した。堀は当初より一貫して、翻訳という形でプルーストに関わっていたのである。次節ではまず、堀辰雄を視座に昭和初年代のプルースト受容の流れを捉え直す。

一、「虹」から「プルースト雑記」へ

大正期のジャーナリズム及びアカデミズムにおける紹介に続き³¹⁾、プルーストにいち早く注目した文学者は、神西礼吉(清)主宰の文学雑誌「虹」(創刊号誌名「箒」、大15・9〔昭2・11〕の同人達であった。同人は堀辰雄、大野俊一、吉村鉄太郎(片山達吉)、青木晋(竹山道雄)ら、府立四中ないしは一高の同窓生である。彼らは一高寮内で共有されたという「外国語の熱病」³²⁾を背景に、海外文学の紹介や翻訳を盛んに行い、当時の日本ではまだ広く知られていなかったプルーストを新文学の旗手として取り上げた。

まず神西清が、昭和二年九月号の「虹」に、ベルナル・ファイの評論「マルセル・プルースト——悦楽の発明者」を訳出した。続いて大野俊一がプルースト研究で著名なレオン・ピエールリカンの「仏蘭西の文学」(「虹」昭2・11)を訳出、ここにもプルーストへの言及が含まれている。さらに「虹」終刊後も、神西はプルーストの処女創作集『楽しみと日々』から三篇を訳し(「悦楽と日々」断章、「創作月刊」昭3・4)、吉村はアメリカの批評家マルカム・カウリーの「マルセル・プルースト」(「創作月刊」昭3・4)を、堀はジャン・コクトーの追悼文「マルセル・プルーストの声」(「文芸レビュー」昭4・3)を訳出、大野はプルーストの書簡をめぐるエッセイ「マルセル・プルーストの手紙」(「詩神」昭4・6)を発表した³³⁾。

こうした動きを主導したのは、海外の新文学の動向に敏感だった神西清だと考えられる。神西は、昭和二年の夏に前掲ベルナル・ファイの評論によってプルーストを知ったとい³⁴⁾、同年の十一月に『失われた時を求めて』を読み始めたようである³⁵⁾。重要なのは、こうした関心が神西個人のものにとどまらず、堀を始めとする「虹」同人達と共有されたことである。同人の紹介は断片的な情報提示に過ぎず、本格的なプルースト読解の跡を示すものではないが、一つの雑誌共同体の中でプルーストへの関心を共有し、組織的に紹介

を行った点で、「虹」の動向は先駆的であった^{*110}。

さらに、神西が「虹」で蒔いた種は、同人の一人堀辰雄の手を通して実を結ぶことになる。堀が編集同人、大野俊一が編集・発行者を務めた同人雑誌「文学」（第一書房）では^{*111}、東京帝大仏文科卒業生の淀野隆三・佐藤正彰・神田龍雄・三宅徹三による共訳「スワン家の方——失ひし時を求めて」を創刊号から四号（昭4・10〜5・1）まで連載した。翻訳掲載の背景について、堀は神西宛の書簡（昭4・8・15）で、「今年大学を出た奴が四人がかりでプルウストの「スワン」を訳して持つてきた なかなかいい訳だ みんなの同意を得て載せて行くことにした」と記しており、堀が掲載を後押しした事情が窺える^{*112}。連載は四回で中断されるが、淀野らの後輩の久米文夫・井上究一郎の手で「作品」、「プルウスト研究」誌上で引き継がれ、戦後の新潮社版完訳に至る『失われた時を求めて』翻訳の主流が形成される^{*113}。

作品が日本語で読めるようになると、プルーストへの関心は文壇でも急速に高まる。伊藤整は「文学」誌上の淀野らの訳文を引用して前掲「マルセル・プルウストとジエイムズ・ジョイスの文学方法について」を著し、連載をまとめた『スワン家の方I』（武蔵野書院、昭6）^{*114}を「名訳」、「信頼するに足るもの」と支持した^{*115}。また中村光夫は「作品」連載時の同翻訳を「金玉の文字に接するような気持でよ」み、「新しい神託を聞くように、陶酔した」^{*116}という。当時の「作品」読者通信欄には、若き中村と同じように連載を待ち受けるように読み進める読者の声が寄せられている。昭和六年から七年前半にかけての新聞・雑誌上では、「新心理主義」の文脈でプルーストへの言及が集中的に見られる。このように、神西清から堀辰雄へという線上から『失われた時を求めて』の翻訳が世に送り出され、誌上連載と単行本刊行を契機にプルーストが流行現象化していくのである。

ところが、プルーストが最も注目を集めたこの時期、堀と神西は表立ってプルーストに言及していない^{*117}。昭和六年四月に富士見高原療養所に入院した堀は、それを機に神西ら友人から『失われた時を求めて』を借り受け、本格的に読み始めたものと見られる^{*118}。そして流行が一段落した昭和七年の後半から、堀と神西はプルーストをめぐる一連のエッセイを書き始める。両者のエッセイは友人同士の私的な対話の形をとり、文壇の潮流とは微妙に距離を置くものであった。

堀の「プルウスト雑記（神西清への手紙）」は、昭和七年八月号の「新潮」、「椎の木」、「作品」の三誌に同時に発表された。神西に宛てた私信の形式で、各篇の末尾に付された「七月三日」、「七月八日」、「七月十二日」の日付の順に一連の内容をなす。これらは翌

月号の「文学」（厚生閣書店）誌上に「マルセル・プルウスト（神西清への手紙）」（Ⅰ）
（Ⅲ）として一本化して再掲された¹³⁰。一方、神西は自身が主宰する同人雑誌「リベル
テ」に、堀の「プルウスト雑記」への言及——僕は最近、堀辰雄から「プルウスト雑記」
といふ手紙を、三通も貰った——を含むエッセイ「プルウスト」（昭7・11〜8・1）を
連載した。これらは以後に発表される堀と神西のプルウスト論の中でも¹³²、質量ともに中
心的位置を占めるものとなる。

注目したいのは、この二つのエッセイの中で、堀と神西がそれぞれ『失われた時を求め
て』の一節を翻訳して提示していることである。当時のプルウスト論の中で、論者が自ら
作品を翻訳して引用することは稀であった。特に堀の「プルウスト雑記」は、『失われた
時を求めて』の一節をブロック引用の形で繰り返し掲げ、訳文の提示に誌面の多くが割か
れている。改稿も多くは翻訳に関わるもので、たとえば二箇所にわたって『失われた時を
求めて』のブロック引用が新たに付加されている。また（Ⅲ）末尾の「これだけ書くのも
僕には容易ではなかった」という箇所が「訳すのも」と改稿され、「僕」の翻訳行為が前
景化されている。このように、「プルウスト雑記」は堀の訳文を包み込む形で書かれたエ
ッセイであり、堀辰雄訳『失われた時を求めて』のアンソロジーというべき側面を持って
いた。堀は「プルウスト雑記」を神西への「報告書」と規定しているが、提示される訳文
こそが、堀の読んだプルウストを神西に「報告」するものなのであった。

堀がプルウストを読み進めていた時期の短篇小説「燃ゆる類」（『文芸春秋』昭7・1）
には、『失われた時を求めて』第四篇「ソドムとゴモラ」Ⅰの一節が次のように取り入れ
られている。

私はその一瞬間、それらの白い花花が一せいに、その蜜蜂を自分のところへ誘はうと
して、彼等の雌蕊を妙にコケティッシュにくねらせたのをひよいと見たやうな気がし
た。（「燃ゆる類」）¹³⁰

*de même la fleur-femme qui était ici, si l'insecte venait, arquerait coquettement ses « styles »,
et pour être mieux pénétrée par lui ferait imperceptiblement, comme une jeune fille hypocrite
mais ardente, la moitié de chemin.* (Ⅱ)にある雌花も雄花と同様に、もし昆虫がやっ
て来れば、《花柱^{スタイル}》を蠱惑的にたわめ、昆虫が彼女らのより奥深くにはまりこむように
——大人しそうでいながらその実情熱的な若い娘のように——気付かれぬように自分
から昆虫の方に歩み寄っていくだろう。）*Sodome et Gomorhe I*

右のような記述の類似は両作の主題上の関連という観点から取り上げられてきたが¹³¹、

ここでは言葉の置き換えの過程に注目したい。引用部を対照すると、*styles* が「雌蕊」に、*coquettement* が「コケテイツシユ」に、*arquerai* が「く、ねらせた」と、原文の語句が日本語に置き換えられている。さらにこの一節は『麦藁帽子』（四季社、昭8）収録時、「いめいの雌蕊を妙な姿態にくねらせる」と改稿され、「彼等の」(*ses*)と「コケテイツシユ」(*coquettement*) という直訳的な表現が削られる。このことはひるがえって、初出「燃ゆる頬」が原文を参照し、その言葉を一語一語翻訳するように書かれたことを示している*130。

堀辰雄は、外国文学の翻訳を生涯にわたって行った作家である。ところがプルーストに關しては、強い影響関係が指摘されながらも、作品の翻訳は行わなかった。堀辰雄『失われた時を求めて』を包含するエッセイ「プルースト雑記」は、こうした空白を補うものである。また同時期の作品において、堀は『失われた時を求めて』の細部を翻訳するような形で取り入れている。これは、作品における一種の翻訳行為として捉えることができる。本稿は、「プルースト雑記」の分析を基点に、堀とプルーストの関係を翻訳という視点から考察する試みである。

二、エッセイ内翻訳

「プルースト雑記」は「雑記」と規定されている通り、統一した主題や論理に基づいた文章ではない。たとえば (I)・(II) は堀自身の著したものだが、(III) はジャック・リヴィエールの講演「マルセル・プルースト」*131の翻訳によつて堀の意に代えている。論じられる内容も多様で、無意志的記憶に始まり、文体や時間の問題、人物描写の特徴や印象派絵画の影響などが触れられる。それらを日常の出来事——プルースト的な夢や印象派絵画の購入など——から語り起こすのが特徴で、プルーストを論じるというより、プルーストを読み進め影響を受けていく一人の作家の経験の総体が提示されるのである。こうしたスタイルに、文壇での方法論議に対する差異化の姿勢が見て取れる。

だが、紹介される個々のエピソード以上に堀のプルースト体験をよく示しているのは、論述の合間に差し挟まれる『失われた時を求めて』の引用である*132。そこにはプルーストの原文を一語一語日本語に置き換えていく、翻訳行為という堀の経験が刻まれているからである。まず注目したいのは、プルーストの長大な文章——主文から関係詞節が派生して複雑化していく独特の長文——を堀がどのように訳しているかということである*133。

私は私の叔母さんにお早うを云ひにその部屋へ這入る前に、私はちよつと次の部屋で待たされるのであつたが、そこにはすでに二個の煉瓦の間に火が熾されてゐ、その火の前にはまだ冬らしい日射しが温まりに這ひよつてゐた。そしてそのため部屋中に煤煙のほひがこびりついてゐた。まるで、田舎によくある大きな竈口とか、古い館の暖炉の枠などのやうに。(さう云つたものの中では、人々は冬籠りの面白さを増さすために、戸外に、雪でも、雨でも、はたまた大洪水のやうな災害でもいいから起る)とを願ふものだが……) (「プルウスト雑記」(Ⅲ))

avant que j'entrasse souhaiter le bonjour à ma tante, on me faisait attendre un instant dans la première pièce où le soleil, d'hiver encore, était venu se mettre au chaud devant le feu, déjà allumé entre les deux briques et qui badigeonnait toute la chambre d'une odeur de suie, en faisait comme un de ces grands « devants de four » de campagne, ou de ces manteaux de cheminée de château, sous lesquels on souhaite que se déclarent dehors la pluie, la neige, même quelque catastrophe diluvienne pour ajouter au confort de la réclusion, la poésie de l'hivernage : *Du côté de chez Swann* I

引用部は、主人公の幼年時代を回想した第一篇「スワン家の方へ」第一部の一節で、主人公の叔母レオニーの家の一室の独特の空気感を描写した箇所である。原文は、主文 *on me faisait attendre* (私は待たされた) から、*ou, qui, que* が導く関係詞節が派生し、人物の行為、場面の描写、具体的情景を離れた一般論が、分節されないまま一文のうちで次々と展開されていく。こうした文構造は、話者の想起に寄り添うように出来事を綴る同作の叙述形式と対応している。

堀の訳文は単語や構文の上での誤訳が多く流麗ではないが、人称代名詞の煩瑣な訳出に見られるように、原文独特の文構造を反映しようという意図が窺える。最初の一文は、「待たされるのであつたが」と接続助詞の「が」を用い、「火が熾されてゐ」と連用中止法で文を接続し、文頭から意味の塊ごと³⁶に訳し下ろしている。また「そこ」、「その火」、「さう云つた」と指示語を用い、原文の関係詞節を逐一訳文に反映させている。傍線部、*comme* (このように) が導く比喩の節を、「まるでこのやうに」と独立した一文として訳出するのも、原文の意味作用の流れを阻害しないための処理である。こうした訳し方は、淀野隆三・佐藤正彰らの先行訳にも見出されるものである。だが、佐藤がプルウスト「独自の文体」³⁶を再現し「プルウストの魅力」の伝達を目指したと振り返るその姿勢と、堀の翻訳の志向は微妙に異なるもののように思われる。

たとえば二重傍線部、淀野らの訳では「雨や雪やあるひは大洪水のやうな災難さへ」となつているところを、堀は「雪でも、雨でも、はたまた大洪水のやうな災害でも」と名詞の反復的並列を強調する形で訳す。「プルウスト雑記」の堀の訳文には、このように同一品詞の反復的並列を強調して訳す例がしばしば見られる。またこの箇所を含む波線部は、全体が原文にない丸括弧で括られ、話者による註釈的な挿入句として他の部分と区別されている。こうした丸括弧の用法は佐藤・淀野らの翻訳にも見出せるが、堀はその適用箇所を先行訳とずらし、あるいは範囲を大きく拡張している。避暑地バルベックのホテルの食卓上を描写した次の一節を見てみよう。

：：まだ横に置かれてあるナイフのでこぼこな面、日光がその上に黄いろい天鷲絨を張りつけてゐる放り出されたナフキンのふくらんだ突起、その形の気高い円味をかくも美しく見せてゐる半分空虚になつたコップ（その厚いガラスの底の透明なことはまるで日光を凍らしでもしたやうだ）薄暗いなりに照明できらきらしてゐる葡萄酒の残り、固体の移動、照明のための液体の変化、半減つた果物皿の中で緑から青へ、それからまた、青から金へと移る李の變化、卓の上に拵げられた布のまはりに日に二回は坐りにやつてくる年老ひた椅子たち、（その卓の上では牡蠣の貝殻のなかに、小さな聖水盤のなかにのやうに、数滴の水が残つてゐる）（「プルウスト雑記」II）

le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défaite où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évatement de ses formes, et au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre, mais scintillant de lumières, le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé, la promenade des chaises vieillottes qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise, et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre ; *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* II

二重傍線部、堀が丸括弧で括った箇所は、原文では一連の事物の描写の一部で、話者による挿入句には当たらない。それが堀の訳文では丸括弧が付され、事物の描写が話者の主観的な挿入句に収斂する形になっている。これはほとんど誤訳に近いものだが、先にも見たように堀はこうした処理をあえて行っているふしがある。堀の翻訳には原文の文体を忠

実に再現するというより、プルーストの文体の特徴を探り出し、それを訳文において時に誇張・強調しようとする姿勢が見出される。

このことは、引用部のそれ以外の箇所もよく表れている。右の引用部は「ブルウスト雑記」(II)に先立ちエッセイ「日付のない日記」(「帝国大学新聞」昭7・5・2)でも引用されており、堀が早くから注目していた箇所だと考えられる。両エッセイの中で、堀は引用部に印象派絵画の影響を指摘している。なるほど、光の中で事物の色彩を描き出す引用部の描法は、プルーストが愛好した印象派絵画を連想させる。実際、引用部は印象派の先駆者とされるシャルダンの絵画「食器棚」(1728)に基づく描写なのである。^{*130}

プルーストの原文は、名詞と長い形容詞句の組み合わせを並列した特徴的な構文で書かれている。堀はこれを、名詞と形容詞句の順序を入れ替えた形で訳している。堀がこの箇所の構文を意識して訳していることは、傍線部と波線部、*la transmutation des liquides par l'éclairage* と *l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or* を、「照明のための液体の変化」、「緑から青へ、それからまた、青から金へと移る李の変化」と *transmutation* と *altération* という異なる単語を同じく「変化」と訳して反復感を実際立たせていることにも表れている。形容詞句が後置される原文とは異なり、堀の訳文では重い形容詞句を最後に受ける名詞の反復感が強調される。事物の与える印象を等しい資格で羅列していくこの訳文の文体は、プルーストの原文とは別の形で^{*131}、日常の事物の印象を点描した印象派の筆触に接近しているように思われる。堀はプルーストの絵画的な描写を、こうした文体において捉えようとしたものと考えられる。

三、印象を点描する文体

興味深いことに、「ブルウスト雑記」の堀の訳文に見られる文体は、同時期の堀の作品の中にも見出される。印象派への言及を含む「日付のない日記」の掲載と同月に、短篇小説「馬車を待つ間」(「新潮」昭7・5)が発表された。一人の男の旅行を紀行文風に描いた同作の前半部で、乗合馬車に乗る主人公の「私」の視界には、次のような光景が飛び込んでくる。

あたりの風景はだんだんセピア色を帯びて来る。畑の中で夕日の最後の光らしいのを受けて一瞬間金色にひかる蜜柑を手にしてゐる子供等、蟹のやうな恰好をして片手に籠をかかへながら草を摘んでゐる娘等、馬車の窓から顔を出してゐる私に向つて何か

を合図しようとするかのやうにはげしい身振りをしてゐる大きな樹木等、——かう云ふやうな風物を今私は生れて初めて見るのにはちがひないが、なんだか今までもこれとそっくり同じ風景を何処かで見ることがあるやうな気がしてならぬ。私はこれとそっくり同じ風景を誰かの絵でも見たのか知ら。

「夕日の最後の光」の中に浮かび上がる農村の「風景」が「絵」の中の光景に類比されることは示唆的である。自然の風物を移ろう光の中で捉えたこの「風景」は、「日付のない日記」でも言及される印象派の絵画を思わせる。注目したいのは、それが形容詞句と名詞を組み合わせた特異な長文によって書かれていることである。

走る馬車の窓外に現れては消えていく事物は、波線部、「子供等」、「娘等」、「樹木等」と名詞一語で指示され並列される。個々の名詞には傍線部のような長大な形容詞句がかかり、「私」が馬車の中から捉える事物の印象が細かく綴られていく。小久保実は引用部を取り上げ、「淀尾隆三氏他訳の「スワン家の方」に示唆されたのであろう」と述べているが、これは「日付のない日記」や「プルウスト雑記」(II)において、堀の訳文の中に見出される文体である。堀は「馬車を待つ間」において、窓外を過ぎ去る風景の一連の印象の継起を、長い形容詞句と名詞を反復的に羅列する形で書きとめているのである。

同様の文体は、作中にプルウストへの言及を含む短篇小説「旅の絵」(「新潮」昭8・9)冒頭部にも見られる。「見たこともないやうな大きな鏡ばかりの衣裳戸棚、剥げちよろの鏡台、じゆくじゆく音を立ててゐるステイム、小さなナイト・テーブルの上に皺くちゃやになつて載つてゐる私のふだん吸つたことのないカメラヤの袋(私はそれを何処の停車場で買ったのだか思ひ出せない)、それから枕もとに投げ出された私のでないハイネの薄つぺらな詩集」というように、旅先の神戸のホテルで目覚めた主人公の眼に映る事物が羅列的に描写されていく。主人公が旅先の見慣れぬ事物を一つ一つ認識していく過程が、やはり長い形容詞句を名詞で受けて並列する文体で書かれているのである。

堀辰雄のプルウスト体験は、昭和八・九年の連作『美しい村』をその頂点とする形で論じられるが、同作に次のような一節が見出されることに注意したい。

：：だんだんその別荘が近づくにつれ、私はますます心臓をしめつけられるやうな息苦しさを覚え出したが、さていよいよその真白な柵のある別荘が私たちの前に見え出した時は、明りの一ぱいに落ちた芝生の向うの、すつかり開け放した窓のなかに、私に見覚えのある大きな円卓子の一部が見え、人々が食事から立ち去つてからまだ間もないといった風に丸められたナフキンだの、果物の皮の載つた皿だの、からつぽの珈

珈琲碗だのが、まだ片づけられずに散らかつたまゝ、まぶしいくらゐ電灯をあびてきらきらと光つてゐるのを私は自分でも意外なくらゐな冷静さをもつて認めることが出来た。『美しい村』

引用部は、高原の「別荘」に滞在するある一家の存在感を、食後の「大きな円卓子」の上の事物によつて暗示した箇所である。波線部「ナフキン」や「皿」や「珈琲茶碗」といった事物は「ままぶしいくらゐ電灯をあびてきらきらと光」り、プルーストが卓上の什器を光の中で描き出したあの一節を連想させる。主人公の「私」はかつて親密に交際していたこの一家との間に確執を抱え、そのことに心を脅かされている。そうした過去の外傷的な経験の回帰と、その過去から解放されている自己の発見の過程が、事物の印象を点描的に並列する文体によつて書きとめられているのである。

『美しい村』は、「馬車を待つ間」や「旅の絵」とは異なり、全篇にこうした文体が張り巡らされているのが特徴である。「私」が滞在する高原の村の美しさは、「私」の認識に飛び込んでくる村の風物によつて織りなされる。異なる季節や天候のもとで、極めて多彩な木々や花々、昆虫や小動物の様子が描かれ、そこに「私」を含む村の人々のエピソードが織り込まれる形でイメージが凝集されていく。このような「美しい村」の時空を作り上げるのが、事物の与える印象を書きとめる、点描的な堀の文体である。従来、無意志的記憶や『失われた時を求めて』細部のモチーフとの類似が取り上げられてきた同作は、こうした文体的な試みの集成という意味でこそ、堀のプルースト体験の総決算と言える作品なのである。

おわりに——プルーストの翻訳

堀辰雄の「プルースト雑記」と同じ頃、伊藤整編集の季刊同人誌「新文学研究」の特集号「プルースト研究」（昭7・9）が刊行された。海外のプルースト論の翻訳を中心に構成された同号は、プルーストをめぐる初の雑誌特集号となった。次いで、昭和八年十一月刊行の『岩波講座 世界文学 近代作家論』（岩波書店）に、佐藤正彰が「プルースト」を執筆、昭和九年二月号の「文芸」の小特集「マルセル・プルースト」に、生島遼一が「プ
ルーストの人間喜劇」を、伊吹武彦が「プルースト積義」を執筆した。いずれもプルーストについての基本情報を提示する内容で、以後のプルーストは学術的な研究対象へ移行していく。堀辰雄のプルーストへの取り組み方は、文壇での流行現象ともこうした学術的な

研究とも異なるものであった。堀はプルーストの原文を翻訳し、翻訳を通じて事物の印象を点描する文体を作り出した。

堀は「プルースト覚書」（『新潮』昭8・5）の中の『失われた時を求めて』訳文に付した自注の中で、「プルーストのなげやりな混雑した文体は私の簡潔な文体への好みを困らせる」と述べつつ、「さう云ふ忠実な混乱を欲しい」と記していた。ここで堀がいう「文体」は、プルーストの原文の中にあらかじめ存するものというより、翻訳の過程を通して初めて見出されるものである。「プルースト雑記」と同時期の小説群を検討すると、プルーストの文章の翻訳を通し、『美しい村』に結実する一つの文体が作り出される過程が見えてくるのである。

第三部
古典の翻訳

第五章 「物語の女」論——昼顔はどこに咲いているか

はじめに——物語の女という像

昭和九年十月、「文芸春秋」に発表された堀辰雄の「物語の女」は、「物語の女の心地もし給へるかな」という、「紫式部日記」の一節をエピソードにいただいていた。保田與重郎はこれを、「物語の女」一篇は式部の日記の一句の中にすべてをつまみこまれてゐる」と評した。「物語の女」は小説の舞台を王朝に置かないが、保田はあえてエピソードの「式部の日記の一句」に注目したのである。おりしも、昭和九年の文壇は「文芸復興」に並行して「国文学の復興」を論議し、王朝文学への関心を高めていた。保田のこうした反応は、本作が時代の雰囲気の中で受け取られたことを示唆する。

昭和初年代は、関東大震災後に進展した本文整備を土台に、王朝女流日記というジャンルが見出され、研究が活況を呈した時期である。「国文学の復興」論議を背景に、国文学者は学術誌から一般紙誌に舞台を広げ、啓蒙的な古典評論を執筆し始めた。女流日記研究の第一人者であった池田亀鑑は、次のように述べている。

我々は彼等の残した優秀なる物語・日記・随筆・家集を繙くたびに、その底に流れる純情と、真摯な態度に心うたれると同時に、我々の常に幻に多がついてゐる永遠の女性といふやうなことをさへ屢々思ひ浮べることがある。

池田亀鑑は、『宮廷女流日記文学』（至文堂、昭2）以来、王朝の女性作者の内面に普遍的な美質を読み取り、その姿を「永遠の女性」と呼んで独自のイメージ化を進めていた。ゲーテの「ファウスト」に由来するこの理念的な女性像を、池田は描かれる対象から書き手の姿に変換し、王朝の女性作者と結びつけた。その池田が編集に関わった国文学雑誌「むらさき」は、昭和九年二月の創刊以降、王朝の女性作者を「寂寥」・「純粹」・「永遠」といった言葉でイメージ化していく。この傾向は国文学者の寄稿から読者投稿まで広く及び、同誌の昭和十年十月号は、その名もまさに「物語の女性」なる特集を組んでいる。王朝の女性作者が自己の内面を省みて書き記すという〈物語の女〉像は、堀独自のものではなく、同時代の女流日記受容の中で共有された、一つのイメージだったと見るべきである。

こうした時代の気運を背景に、「物語の女」発表後の堀は、王朝を舞台にした小説群を

書き始める。堀は「蜻蛉日記」を元に「かげろふの日記」（「改造」昭12・12）と続篇「ほととぎす」（「文芸春秋」昭14・2）を、「更級日記」を元に「姨捨」（「文芸春秋」昭15・7）を執筆し、寂しさに堪える不幸な女性像を作り上げていく。その「姨捨」の創作談「姨捨記」（「文学界」昭16・8）によれば、若き堀に「更級日記」を勧めたのは、歌人の片山廣子だったという。片山は「物語の女」の主人公「私」のモデルであり、その師は大正十三年に「更級日記」御物本を発見し、錯簡を正して研究を進展させた、歌人の佐佐木信綱であった。信綱の回想によれば、「家で物語の類をひたすらよんでをつた」⁵⁶ という片山は、その指導下で歌人として頭角を現し、随筆や小説の書き手として、また翻訳者として、当代一流の女性文化人へと成長した。「物語の女」の「私」のモデルは、堀を王朝女流日記の世界に導いただけでなく、自らも「更級日記」の作者と同様に、物語の読み手から書き手へ転身した人物だったのである。

国文学者の清水文雄が、「物語の女」と題した王朝女流日記論を、この時代の回想から書き起こしていることは興味深い。この文章は一般的な古典論にとどまらず、堀辰雄・保田與重郎・川端康成・三島由紀夫の作品に触れ、女流日記の受容に視座を置いている。そこで清水は「蜻蛉日記」を論じつつ、「物語の女」を次のように規定した。

そこでは、夫の愛の独占のために、長い年月のあいだ苦悩にまみれながら生きてきたみずからが、「人」として客体化されている。それゆえに、この作品は日記というよりも、自叙的物語とでもいった方が適切である。このことは、夫の通いを待つひとりみの女性が、すでにみずからを「物語の女」として設定していることを意味する。⁵⁷

清水は、書き手が「苦悩」する自己を「人」として「客体化」する「蜻蛉日記」を、「日記」より「物語」と呼ぶべきものと論じる。その上で、この書き手の姿勢を、「みずからを「物語の女」として設定している」と捉える。つまり清水の言う「物語の女」は、単なるイメージにとどまらず、日記の書き手の自己客体化——自己の苦悩を対象化し、物語として書き記す——を意味している。ひるがえって、「紫式部日記」の一節をエピソードとする堀の「物語の女」もまた、「日記」の書き手の「私」が苦悩を抱えたかつての自己を客体化し、その物語を綴ったものである。つまり堀の「物語の女」は、王朝の女性を描くわけではないが、清水の言うような〈物語の女〉の意味において、「国文学の復興」の名のもとにこの頃見出された、王朝女流日記文学に連なるものであったと考えられる。

「物語の女」から七年後、堀は本作の「私」の娘を主人公に据えた続篇「菜穂子」（「中央公論」昭16・3）を発表、また二篇の間を描く「目覚め」（「文学界」昭16・9）を書

き上げた。堀はこれら三作を『菜穂子』（創元社、昭16）に収録した際、「物語の女」と「目覚め」を、それぞれ「榆の家」の「第一部」・「第二部」として書き直した。このため従来の研究は、「物語の女」を主に「榆の家」や「菜穂子」へ至る過渡的な作品と扱い、単独の作としては注目してこなかった¹⁵⁰⁾。しかし堀が「榆の家」への変更を単なる改稿とは扱わず、「旧作」「物語の女」を改作したもの」（「追記」、前掲『菜穂子』、傍点引用者）と述べていること、何より表題の変更とエピソードの削除によって、「物語の女」という言葉が失われることに注意すべきである¹⁵¹⁾。本稿は、「物語の女」が同時代に即応した絶妙な表題を持っていたことを重視し、これを一つの自律的な作品として読み直す試みである。

一、女の自叙伝としての日記

「物語の女」は「私」が娘の「お前」に向けて「この日記」を書くという宣言で始まる。私はこの日記をお前にいつか読んで貰ふために書いておかうと思ふ。私が死んでから何年か経つて、（略）お前にも、もつと私と打ちとけて話しておけばよかったらうと思ふ時が来るだらう、そんな折のために、この日記を書いておいてやりたいのだ。

従来の研究は、「私」がこの文章を「日記」と自称することをもつて、これが日記であることを自明視してきた。だが、作中人物が日記を書くことと述べることと、小説が日記形式をとることとは別である。実は、「私」の手記は日ごとに書かれた日記の形式をとらず、「私が死んでから何年か経つて」、「お前」が読むことを想定した、娘への遺書の性格を持つ。このような手記を、それでも「私」は繰り返し返し「日記」と呼ぶのである。

つとに小久保実が指摘したように、「物語の女」はアンドレ・ジツドの『女の学校』を参考にして書かれたと考えられる¹⁵²⁾。たしかに、両者はともに女性一人称が二人称で呼ぶ相手に向けて書く「日記」を内包するが、その形式は決定的に異なっている。『女の学校』は、亡き母の「日記」を発見した娘と、その「日記」を提示する作家という二重の公開者を設定する。各記事には日付が付され、日ごとに記された日録の形式をとる。

一方、「物語の女」は「日記」の公開者を置かない。手記は「その一」と「その二」に二分され、そのままこの小説の叙述となっている。「私」は自らの幼少期からこれを書き起こし、結婚と二児の誕生、夫の死をたどり、作家森於菟彦との出会いを経て、娘の「お前」との間に確執が生じる過程を記していく。日付が付されず、「数年間私の苦しんでゐ

たこの部屋」で書かれていることから、手記は出来事から時を隔てて書かれた、「私」の半生の自叙伝と考えられる。このように、「私」の手記の形式は、日録としての日記とは明確に区別される。ところで、書き手の半生を綴った自叙伝というこの手記の特徴は、同時代の国文学者が王朝女流日記に見出したものでもあった。つまり、書き手の女性が苦悩に満ちた過去を振り返り、自己を客体化して記した自叙伝という意味において、「私」の手記は正しく「日記」と呼ばれるべきなのである。

では、「私」が抱える苦悩とはどのようなものなのか。手記を書きつつある現在、「お前」との間に「気づまりな重苦しい空気」が流れていると述べる「私」は、手記執筆の動機を次のように説明する。

かうした鬱陶しい空気がますます濃くなつて来て、何か私たちには予測できないやうな悲劇がもちあがらうとしてゐるのか、それとも私たち自身もほとんど知らぬ間に私たちのまはりに起り、そして何事もなかつたやうに過ぎ去つて行つた以前の悲劇の影響が、年月の経つにつれてこんなに目立つて来たのであらうか、私にはよく分らない。

——が、恐らくは、私たちにはつきりと気づかれずじまつた何かがあつたのだ。それがどんなものか分らないながら、どうやらそれらしいと感ぜられるものがある。私はこの手記でその正体らしいものを突き止めたと思ふのだ。

「私」は、「お前」との気詰まりな「空気」の背後に、「はつきりと気づかれずにしまつた何か」の存在を感じ、それを突き止めるためにこの手記を書き記すのだという。以後の「私」は、「以前の悲劇」と呼ばれている過去の出来事をたどり直すことで、その「何か」に迫ろうとする。「何事もなかつたやうに」過ぎ去つたというこの「以前の悲劇」は、「何事もなかつたやうにお会ひし、さうして何事もなかつたやうにお別れした」¹⁵³と、後に全く同じ言葉によって回想される「私」と森の曖昧な恋愛関係を、また、その結果母娘に生じた対抗関係を指すと考えられる。だが奇妙なことに、読後「何か」の「正体」が十分に解明されたという印象は与えられない。

室生犀星は本作発表時、「作者は内材ウチザイの女性に遠慮でもしてゐるかのやうに書き惜しんでゐる」と指摘し、「こゝまで書いてくるならば、その味のある筆触でなぜぎつくりと立ち割つてはいれないのか」と不満を漏らしていた¹⁵⁴。小説の背景事実を念頭に置いたこの評は、「私」の手記の特色を的確につく点で注目し値する。たとえば「私」は「知らぬ間に」、「分らないながら」と出来事を把握していない旨を強調し、「それらしいと感ぜられるもの」、「正体らしいもの」と対象の輪郭を臙化する。以後も手記は「私」と森の関係

の内実を終始明言しない。つまり手記は「私」と森と「お前」の関係を明らかにし、「私」が感受した「何か」の究明を目指す、にもかかわらずその核心を迂回し続けるのである。ところが、「私」が手記に何を書いたかではなく、手記の宛先である「お前」がそこに何を讀むかを考えると、詳述されない三者関係の核心に、新たな光が当てられる。次は、「お前」が手記を発見する未来の場面を、「私」が予測して書いてある箇所である。

私はこれを書き上げたなら、この部屋の中の何処か人目につかないやうなところに隠して置いてやらう。……(略)お前は、(略)若い娘の頃から私の使つてゐるこの古くてぼろぼろになつた机を懐かしさうにいじくったりしてゐる。そのうち、お前はどうかしたはずみに、その硬くなつて開かなくなつてゐた抽出しをこじ開けてしまふ。(略)その時、お前はその抽出しの奥の方にこの手記を見つける。……

未来の「お前」の行動を目前に見るように描く引用部は、過去を記す手記全体の中で異質な印象を与える。実はこの箇所は、後に記される「私」の行動とひそかに呼応する。「お前」が手記を見つけるのが、机の「抽出しの奥の方」とされていることに注意したい。「その二」の冒頭、森から「雑誌の切り抜きやうなもの」を送られた「私」は、そこに書かれた「恋愛詩のやうなもの」が、「私」のことを詠っている可能性に思い当たる。この時「私」は、「紙片を破らずに」——と、わざわざ明記される——「机の抽出しのずつと奥の方に蔵」い、この間接的な恋の証拠を封印する。つまり、二人の関係の秘密を握る手記と恋愛詩は、時を隔てて「私」自身の手で同じ場所に収められるのである。かくして「いつか」、「お前」が手記を発見する時は、森の詩がともに見つかるはずである。それまで二人の交際を間近で見てきた「お前」にとって、この事実は書かれた内容以上に大きな意味を持つ。「私」の手記と森の詩を並べて読む未来の「お前」は、二人の関係の核心を、恋愛とその挫折として読むことになるだろう。

この時重要なのは、「女の学校」では公開者が手記を読み終えているのに対し、「物語の女」における「私」の手記は、いまだ誰にも読まれていないことである。「私」が右の宣言通り、書き終えた手記を隠す場面は作中に存在せず、手記が机の引き出しに収められることは一つの仮定に過ぎない。また「お前」が手記を発見するのも「私」の予測に過ぎず、未来の可能性にとどめられている。手記と恋愛詩が同じ場所に収められるとは、「抽出しの奥」という言葉の符合に注意し、「私」の予測と行動を時系列順に整理して初めて明らかになることで、「私」自身がこうした呼応を意識する様子はない。つまり「お前」が手記と恋愛詩を並べて読み、二人の関係の内実を恋愛と読むとして、それは確実な未来

の出来事ではなく、何重もの仮定の末にあくまでも可能性として提示されるのである。

二、二つの夏

「物語の女」を構成する「私」の手記は、時系列に沿って「その一」と「その二」に分かれ、その中心には二つの夏が配されている。その二つの夏の風景の中で、「私」と森と「お前」三者の関係は、確実に、しかし「何事もなかつたやうに」推移する。

夫の死後、子供達とO村に避暑に出掛けるようになった「私」は、ある夏、作家の森於菟彦と出会う。森は「私」の別荘を訪れ、二人は突然の雷鳴の中、「しばらくうつつたやうに、お互ひに顔を見合はせ」る。放心した男女の見つめ合いは、心理小説の常套表現で、堀の旧作「聖家族」(「改造」昭5・11)にも見られる。この場面における「私」と森の見つめ合いは、二人の恋愛関係の始まりを示唆している。この一年目の夏の出来事は、きまつて雨上がりの晴天の下で起こり、「私」と森の恋愛関係は、発展の予感の中に描き出される。こうした予感の頂点をなすが、二人が分かれ道で虹を見上げる場面である。

あたかも私たちがそれを待ちでもしてゐたかのやうに、美しい虹がかすかに見えだした。／「まあ、綺麗な虹……」とひとりごちながら、私はパラソルのなかからそれを見上げた。森さんも私のそばに立つたまま、まぶしさうにその虹を見上げてゐた。

この「美しい虹」は、「私」と森の共通の思い出として、以後の二人に想起されることになる。一方、こうした二人の邂逅の場面に、「お前」は一貫して不在である。「お前」は「私」に対抗するかのやうに森の滞在するホテルの部屋を訪ね、ここに森を間に置いた母娘の対抗図式の原型が示される。

ところが、「その二」に入ると、「私」と森の関係は一転して決裂へ向かう。「私」は、送られてきた雑誌の切り抜きで森の恋愛詩を読み、「いったん意識し合つた上では、もうこれからはお会ひすることさへ出来ない」と考える。また、「お前」が同じ詩を雑誌で読んだ可能性に気付き、「お前」を避けて一人苦悩する。このやうに、「その一」で森に対して好意を募らせる様子だった「私」は、二人の関係が恋愛として「お前」の目に映ろうとした途端、森に対して心を閉ざしてしまう。

こうした人物関係の変化を反映するように、やがて訪れた第二の夏は「鬱陶しいお天気」に閉ざされる。二つの夏の対照は、同じ場所の描かれ方を比較するとよくわかる。一年目、「私」と森が二人きりで虹を見た分かれ道に、翌年は「お前」を加えた三人が訪れる。前

年「猛烈に繁茂」していた畑を指し、次の年の「私」達は「さびしさうな笑顔」を交わす。夕立の名残が爽やかだった「A山」は、「私たちの気もちを絶望的にさせる」。「私」と森に「お前」と明が合流した場所で、一行は「お互のことを忘れ合ったやうに」沈黙し、森が去って母娘が取り残される。このように対照的な夏の情景は、単に出来事の背景をなすのではない。むしろ二つの夏の対比こそが、人物関係の変化——「私」と森の間に何かが始まろうとして果たせず、決定的に終わってしまったこと——を暗示するのである。

「物語の女」発表時、同時代評は口を揃えて、その自然描写の印象深さに言及していた^{*1530}。これは、本作の自然が出来事の背景以上のもを託されている点を、敏感に看取したものである。次はそうした自然描写の特色が、最もよく表れている箇所である。

私は、藤棚の下が石畳になつてゐる、その白い石の上に藤棚の影がうつすらとあたつたり、それがまた次第に弱まりながら、だんだん消えてゆきさうになる——さういふ絶え間のない変化を、何かに怯かされてゐるやうな気もちがしながら見守つてゐた。

あたかもこの頃の自分の不安な、落ちつかない心をそっくりそのままそれに見出しでもしてゐるやうに。

原子朗が引用部を、「雰囲気のためたいによる心理の、あるいは心理の雰囲気の、ほとんど完璧な表現」^{*1531}と評価したことは卓見である。「私」は、見つめる藤棚の影と自らの心内が共鳴したかのように、「何かに怯かされてゐるやうな気もち」を抱く。この箇所は、初めて「私」の別荘を訪れた森が「藤棚」の下に立つ場面と響き合っており、ここでの「私」の「気もち」は、森に対する感情と推測される。「何か」、「やうな」と臆化されたこの「気もち」は、心理というより漠然とした、気分に近いものを指示している。この意味で、「心理の雰囲気」という原の表現は的確である。また原がそれを、「雰囲気のためたいによる心理」と言い換えることに注意したい。引用部には、「不安」という心理を直接意味する言葉もあるが、この言葉は「私」の心内を十分に言い表していない。この時の「私」は森に対する心変わりを抱えつつ、そうした動揺を打ち消そうともしており、その心はまさに藤棚の影の「絶え間のない変化」のよう揺れ動いている。「不安」という固定的な言葉では表現し尽くせない「私」の心の揺らぎは、たゆたう藤棚の影という風景として、この場面に定着されるのである。

書き手の「私」は、この時の「私」の姿に、「あたかもこの頃の不安な、落ちつかない心」を「見出しでもしてゐるやうに」という説明をさらに重ねている。倒置して付け加えられたこの一文は、「私」の心理をより詳しく解き明かすわけではない。むしろ書き手の

「私」と過去の「私」の間に、「あたかも」、「やうに」と婉曲してしか心理を説明しえない、埋めがたい距離があることを示している。こうして書き手の「私」は、過去の「私」の「気もち」を遠く眺める位置へ後退する。つまり手記を書く「私」は、風景とそれを見つめる人物を、一つのタブローとして遠景化するのである。

三、自己の他者化

堀辰雄は、「物語の女」の直前に発表したエッセイ「小説のことなど——モオリアツクの小説論を読んで」（『新潮』昭9・7）の中で、これまでの自分が「自分自身の物語」ばかりを書いてきたことを、批判的に述懐していた。こうした認識を踏まえるように、後年堀は「物語の女」を、「自分自身ではない或物の裡に自分を置いて書かうと試みた最初の作品」（「序」、前掲『聖家族』）と位置づけた。なるほど本作は、堀の小説の中で初めて、女性一人称の手記の形式をとっている。「自分自身ではない或物の裡に自分を置く」とは、まずはこのように、書き手の「私」が作者の分身ではない、女性一人称をとる点を指すと考えられる。しかし、より重要なのは、その書き手の「私」が過去の「自分自身」をも、あたかも他人のように書き記すことである。

たとえば、森が「私」の別荘を訪れた場面で、「私たち」は風景を「まぶしさう」に眺め、「気持よささう」に風に吹かれている。またその数日後、「私」は窓の外の稲妻に「さも面白いものでも見るやうに」見入っている。このように書き手の「私」は、随所で過去の「私」の動作に「やうな」や「さうな」という助動詞を加え、「私」自身を外側から眺めるように描く。一人称の人物の動作に「やうな」や「さうな」を付して距離化する手法は、堀が初期から好んで用いたものである。本作ではそれが、「私」が書く手記の中で、過去の「私」を他者化するという形で提出される。「自分自身ではない或物の裡に自分を置く」とは、このような作中の「私」による過去の自身の他者化という点こそを意味する言葉として受け取るべきであろう。

こうした「私」の他者化が一つの極まりを見せるのが、「私」が窓の外を眺めて物思いに耽る、次のような場面である。

この二三日で、ほんとうにすっかり秋めいて来てしまった。朝など、かうして窓ぎはに一人きりで何といふことなしに物思ひに耽つてみると、(略)山々の襪までが一つ一つくつきりと見えてくるやうに、過ぎ去つた日々のとりのめない思ひ出が、その

微細なものまで私に思ひ出されてくるやうな気がする。が、それはそんな気もちのするだけで、(略) 何とも云ひやうのない悔ひのやうなものが湧いてくるばかりだ。／＼日暮れどきなど、南の方でしきりなしに稲光りがする。音もなく。私はぼんやり頹杖をついて、(略) 窓硝子に自分の額を押しつけながら、それを飽かずに眺めてゐる。

瘻癩的に目たたきをしてゐる、蒼ざめた一つの顔を硝子の向うに浮かべながら：

引用部を含む「その一」末尾は現在時制をとり、「この二三日で」、「かうして」といった近称指示と相俟って、過去への時間的距離が消失する。そのため、描かれているのが過去の「私」のことなのか、手記を書きつつある書き手の「私」のことなのか曖昧になってくる。たとえば、「過ぎ去つた日々」が「思ひ出されてくるやうな気がする」のは、実際には過去の「私」のはずである。しかし、「とりとめのない思ひ出」を、「山々の巒まが一つ一つくつきりと見えてくるやうに」思い出すとは、先の藤棚の影の場面のように、個々の出来事を風景の中で再現していく、書き手の「私」の想起の仕方こそ当てはまる。また過去の「私」が「悔ひのやうなもの」を感じると同様に、書き手の「私」も過去への後悔を抱いて手記を綴っているはずである。このように、窓外を眺める過去の「私」の姿には、書き手の「私」が過去を回想して手記を綴る姿が浸透し、過去の「私」の姿に書き手の「私」の姿が重ねられる。つまり、ここには単に過去の「私」が書かれているのではなく、過去の「私」の姿に書き手の「私」の姿が二重写しになっているのである。

窓辺で物思いに耽るこの時の「私」の姿は、苦悩を抱えたかつての自己を省みて手記に書き記すという〈物語の女〉像を、最もよく体现すると考えられる。「私」は「窓硝子に自分の額を押しつけ」て、「硝子の向う」に映る自身の顔の反射像と向き合っている。この「私」の顔の鏡像は、「蒼ざめた一つの顔」と対象化され、あたかも「私」とは別人の顔のようである。ここに書き手の「私」の姿を透かし見れば、他人同士のような「私」の顔とその鏡像には、書き手の「私」が自身を他人のように対象化して手記に書き取るという、書き手の自己客体化の構造を重ねて読むことができる。つまり、自己の鏡像を見つめて物思いに耽る窓辺の「私」の姿は、〈物語の女〉の形象化として捉えられるのである。手記の書き手の「私」は、こうして〈物語の女〉として提出される。

このことを踏まえると、森が「私」に「恋愛詩のやうなもの」を送ったことが改めて注目される。実は「私」の手記は、この「恋愛詩のやうなもの」という表現を除き、二人の関係に恋愛という言葉で指示しない。王朝女流日記の世界では、男女関係の契機として歌の贈答という行為が重視される。森の送る「恋愛詩のやうなもの」は、この贈答歌の変形

として理解されるのである。「私」は「われをこそ君は愛さん、われ君を苦しめられたらば」という詩の一節を、「何のことやら分らず」口ずさむうち、突如それが「私に宛てられた」可能性に気づく。この詩が五七音を並べた文語調で、あたかも歌のようであることは偶然ではあるまい。つまり詩の内容以上に、歌のような詩を送付する行為そのものが森の心情を雄弁に示す。だから「私」は、詩の詠う対象が誰か確証がないにもかかわらず、森が「お気持」を「お打ち明けになった」と受け取る。一方、「私」は一貫して森に返事を返さない。歌の贈答の不成立をもって、「私」と森の恋の終焉が暗示されるのである。

四、歌の引用

「物語の女」の「私」・「お前」・森・明のモデルは、それぞれ片山廣子・娘總子・芥川龍之介・堀辰雄とされている¹⁰⁾。大正十三年と翌十四年の夏、芥川龍之介と片山廣子は軽井沢に避暑に出掛け、そこで芥川晩年の恋とも称される、片山との交友の端緒が築かれた。堀は二年目の夏に二人と行動をともし、その体験を元に、後年「物語の女」を書き上げた。ところで、堀がこの夏の思い出を書き留めたメモ¹¹⁾に、芥川と片山の連作歌「越び」と「日中」¹²⁾の題名が記されていることは興味深い。実は、堀は「物語の女」執筆に際してこれらの歌を参照したと推測され、「物語の女」には二つの連作に加え、他の片山の歌を下敷きにしたと思しき表現が多く見られるのである¹³⁾。

谷田昌平・山崎麻由美・川村湊は、歌と小説を詳しく対照し、歌の単語が変形・断片化され、小説の細部に逐語的に流用されていることを明らかにした¹⁴⁾。こうした言葉の流用の仕方を、ここでは広く引用と呼んでおく。このことは、従来モデル問題の一環として扱われてきた。だが歌の引用は、背景となった出来事を参照するためというより、言葉の引用それ自体を目的とするように見える。これは初期以来の堀が、自作の細部に西欧小説の一節を逐語的に流用してきた姿勢と通底するものである¹⁵⁾。

これらの歌は明らかにそれとわかる形では引用されず、同時代の読者が気づいたとは考えにくい。だが「物語の女」は一方で、歌の引用の事実をひそかに暗示するようでもある。たとえば、「数日後、かあつと日の照りつけるやうな日が続きました。しかし、その日射しはすでに秋の日ざしであった。まだ日中はとても暑かったけれども。」という一節には、倒置して加えられた一文に、片山の連作「日中」の題名が不自然に紛れ込んでいる。つまり「物語の女」は引用の証拠をわずかに残し、歌と小説が並べて読まれる未来を予示して

いるようにも読める。では、歌を「物語の女」と並べて読む時に、何が見えてくるのか。「その二」の後半部に、「丁度日ざかりで、砂の白く乾いた道の上には私たちの影はほとんど落ちない位だった。ところどころに馬糞が光つてゐた。さうしてその上にはいくつも小さな蝶がむらがつてゐた。」という一節がある。これは片山「日中」の、「日の照りのいちめんにおもし路のうへの馬糞にうごく青き蝶のむれ」という歌と、芥川「越びと」の歌の一節、「日ざかりの馬糞にひかる蝶のしづけさ」を下敷きにしたと考えられる。川村湊がここに引用された二首の関係について、芥川が片山の歌を「本歌取り」したと比喩的に述べたことは示唆的である¹³⁾。堀が、呼応関係にあるこの二つの歌を「物語の女」に意図的に引用したことは明らかで、実は右の箇所では、一見よく似た両作の一語一語が、順番に交叉するような形で引用されているのである。

ここに、現実の人物関係や詠歌上の意図、あるいは「私」の手記が書き記す物語とは区別して、歌の引用に眼を向けた時に初めて見えてくる、もう一つの物語を読むことができなだろうか。すなわち、「私」の手記は森の恋愛詩に返答しない「私」を描き、二人の恋の終焉を暗示する。だが小説に限らず引用されている片山の歌は、右の箇所で「越びと」から引用された歌と応答する。つまり片山の歌は、引用という形で「物語の女」に潜在させられた女の返歌なのであり、実は引用の次元で、男女の歌の贈答が交わされているわけである。こう考える時、右の引用部直後の、次の不思議な場面の意味も理解される。

再会した「私」と森と「お前」は、前年と同じ分かれ道に出掛ける。「私」達が迎える自動車の埃を避けようと「道ばたの草の中」に退避したところで、以下の引用部が続く。さうして私たちはそのままその草の中にお互にさも疲れたやうな顔つきをしながら突つ立つてゐた。私はその瞬間、去年矢張りかうして此処にあの方と並んで立つてゐたあの時からずっとそのまま立ち続けてゐるのではないだろうか、さうしてその間私は限りなく長い夢を見つづけてゐたのではないかしらと云ふ気がふとした。そんな気がしながら、私はぼんやりと私たちの足もとにたつた一輪ぼつかりとうす紅い花が咲いてゐるのを見つめてゐた。私は誰といふこともなしに「昼顔」とささやいたやうな気がした。：：ずっと向うまで行き過ぎてからやつと私たちに気がついて引つ返して来た自動車に一人だけお乗りになつたあの方をお見送りしてしまつてからも、私たちはうつけたやうに何時までもそんな草の中に立つてゐた。／「さつき此処いらで昼顔を見たんだけど、もうないわね」（略）「昼顔？」／「だつて、さつき昼顔が咲いてゐると云つたのはお前ぢやなかつた？」／「私、知らないわ……」（略）さつきどう

しても見たやうな気のしたその花は、しかし、いくら其処いらを眼で捜して見てもう見つからなかつた。私にはそれが何だかひどく妙奇マジキなことのよう思はれた。

右の箇所は、片山「日中」の、「友だちと別れむとして草のなかのひるがほの花をみつけたるかな」という歌を引用し、場面全体が歌を敷衍するように構成されている。歌の発話者が、「友だち」との別離の場面で、「草のなか」に咲く「ひるがほ」を見つけると同様に、「私」は森との別れに際し、「草の中」の「昼顔」を見つめている。注目すべきは、この昼顔がやがて「私」の前から姿を消し、「私」がそのことを「何だかひどく奇妙」と感じることである。ここで「私」が直感した「奇妙」さは、出来事の不可解さ以上の何かを——おそらくは、「私」が見た昼顔が「日中」の歌から引用されたものであることを——示唆するように思われる。では、「日中」の歌から引用され、「私」に垣間見えては消える一輪の昼顔とは何か。そしてそれはどこに咲いているのか。

「私」に昼顔が見えたのは、「私」が「去年矢張りかうして此処にあの方と並んで立つてゐたあの時からずっとそのまま立ち続けてゐるのではないだらうか」という「気」がした「瞬間」である。「あの時」とは、「私」と森がこの場所で「美しい虹」を見た前年の夏を指すが、ここには単に過去を回想する「私」が描かれているのではない。「私」は森との関係が発展の予感の中にあつた、あの第一の夏の連続する時空間に、実際に立っているかのようなのである。たとえば、迎への自動車はなぜか「ずっと向うまで行き過ぎてからやつと私たちに気がついて引返して来」る。それは昼顔を見つめる「私」達はその場から姿を消し、そのために自動車を通り過ぎてしまったかのようなのである。つまりこの時の「私」には、森との別離を迎えようとする第二の夏ではなく、森との恋愛関係が発展の可能性の中にあつた、第一の夏がまざまざと現前しているはずであり、「私」はその第一の夏の延長に、現に立っているかのように書かれる。やがて森がその場から去ると、昼顔もまた見えなくなる。つまり「私」に垣間見える昼顔は、第一の夏の延長に立つ「私」にだけ見える、第一の夏の所在を示す花なのである。

この花は、実は地の文では一度も「昼顔」と名指されない。「私」が最初見つけていたのは「うす紅い花」であり、「私」は自らのうちに響いた「昼顔」という囁きに言葉を与えられて、初めてこの花を昼顔と認識し、会話の中で事後的に「昼顔を見た」と振り返る。つまり、その場に咲いていた花よりも、「昼顔」という囁きこそが昼顔の花の起源だと言える。では「私」はこの時、一体誰の声を聞いたのか。囁きは「誰といふこともなしに」発せられたと「私」に感じられ、その場の人物の声とは考えにくい。にもかかわらず、「私」

がこれを「お前」の声と取り違えて否定されることは、囁きが女の声として聞こえたことを裏付ける。だとすれば、「私」はこの場面に実際に響いた声ではなく、「日中」の「昼顔」の歌を聞いたと考えるべきではないか。つまり、「私」のうちに響いた誰のものともつかぬ囁きは、「物語の女」に引用された歌への参照によって開かれるもう一つの物語の場所を、すなわち潜在する女の返歌が読まれる領域を指示していると考えられる。

「眼で捜して見ても」見つからない昼顔は、第二の夏の「草の中」に咲くのではない。この花は第一の夏の連続において、「私」と森の間に恋愛が成就するような理念的な場所に、すなわち小説内の事実としては実現しえないが、そうあってほしいと願われ仮想される場所に咲くのであり、その場所は「物語の女」に歌を並置して読む時に開かれる。この場面以後、歌の引用は見られなくなる。昼顔の消滅をもって、歌の引用が開くもう一つの物語も閉じられる。ここまで「私」の手記は、「私」と森の関係が恋愛として成り立ち得なかつた一連の出来事を書き記してきた。しかし「物語の女」は歌の引用を通して、「私」と森の恋愛が成就する理念的な場所を、一輪の昼顔によって指し示すのである。

おわりに——王朝小説の系譜

先の場面で、「私」が見たという昼顔を、「お前」が「私、知らないわ……」と否認することは、母娘に与えられた役割の相違を端的に示している。小説の末尾を見てみよう。いつも私の坐りつけてゐる窓ぎわに、お前がよく私のしてゐるやうな頬杖をついたままぼんやりと靠れてゐるのを認めた。(略) お前はいきなりそんな私の方を向いて、殆んどなじるやうな語気で、／＼「何処へ行つていらしたの？」と私に訊いた。私はお前が私を嫉妬してゐるらしいことを苦しいほどはつきりと感じた……

「お前」が「私」と「そつくりな姿勢」で、窓辺で物思いに耽る姿を反復することは、もう一人の〈物語の女〉の登場を予感させる¹⁰⁾。だがこのことは母娘の同質性ではなく、むしろその差異を際立たせる。引用部では、時の経過につれて顕在化してきた母娘の対抗関係が、遂に「嫉妬」という言葉で明確化される。ひるがえって「私」と森の恋愛関係は、「お前」の介在で決裂に向かったのであり、「私」が見たという昼顔の存在を否定したのも「お前」であった。小説の主人公である「私」の名前が最後までわからないのに対し、「その二」の後半部で、「お前」の名前は「菜穂子」であることが明らかにされている。つまり手記を書く「私」が三人の関係の核心を迂回し続けるのに対し、いつか手記を読む

「菜穂子」は、母娘の対抗関係を顕在化させる人物なのである。この娘を主人公に続篇「菜穂子」は書かれ、それに伴って「物語の女」は「榆の家」へと改作された。「榆の家」では、「物語の女」における母と娘の対抗関係の主題が、前面に押し出されることになる。

創元社版『菜穂子』に収録された改作「榆の家」は、本稿で述べた読解の可能性をことごとく消失させる。「榆の家」の「私」の手記には日付が付され、「私」は「第一部」の冒頭から、娘に「お前」ではなく「菜穂子」と呼びかける。「第二部」末尾の「菜穂子の追記」によれば、菜穂子は「私」の死後、机の引き出しからではなく、母の遺骸の傍らにあった「手帳」を手に入れ、それを讀んだ上で公開する。また「物語の女」で「私」が「見つめてゐた」昼顔の花は、「榆の家」の「私」が「口から出まかせに云つた」ものとして、初めからその存在を否定されてしまう^{*90}。こうして「榆の家」は、「物語の女」が胚胎していた読解の可能性を閉じ、全く別の試みとして再生されるのである。

昭和九年十月、同時代の女流日記受容を背景に、「物語の女」という表題のもとに書かれた本作は、苦悩に満ちた自己の半生を内省して書き記す〈物語の女〉を描き、それは堀の後期王朝小説群へと受け継がれた。ここで堀が抽出した女性像は、後に他の作家の王朝小説に様々な形で影響を与えていった。このような「物語の女」の時代的な位置は、昭和十六年に書かれた「菜穂子」及び「榆の家」を基点に考えると見失われてしまうのである。

「物語の女」は堀中期の作品として独自の価値を持つだけでなく、近代文学における王朝小説の系譜を再考する上での始発点として、読み直されるべき小説である。

第六章 「かげろふの日記」論——古典の翻訳

はじめに——古典の翻訳

昭和十二年十二月号の「改造」に発表された堀辰雄の「かげろふの日記」は、その三年前に発表された「物語の女」（『文芸春秋』昭9・10）と同様に、王朝女流日記を参照して書かれている。両作はともに王朝女流日記の一節をエピグラフに掲げ、王朝女流日記と同じく女性の半生の回想録の形式をとる。ただし「物語の女」は現代女性を、「かげろふの日記」は王朝の女性を主人公とする。「かげろふの日記」は王朝女流日記を参照し女性の自叙伝という形式を借り受けただけでなく、王朝を舞台とし王朝の女性を描くのである。

全七章で構成された本作は、主人公の「私」が夫との結婚生活を回想して記した「日記」という設定である。「日記」によれば、「私」は時の権勢家「あの方」と結婚し一男をもうけるが、夫はやがて別の女のもとに通い始める（一）。たまさかに家を訪れても冷淡な「私」の態度に夫の足はますます遠のく（二・三）。新たな女のもとに通うために家の前を素通りされた「私」はそれまでにない激しい怒りを感じ、成人した息子を連れて京郊外の西山の寺に籠もる（四）。ようやく説得され山を下りた「私」だが（五・六）、いつの間にか夫の与える苦しみなしには生きていられない不思議な心境にある自らを発見する（七）。

夫の求婚から始まり、西山参籠から下山に至るエピソードは、『蜻蛉日記』上中巻の記事に依拠して書かれている。堀は原典の記事を取捨選択し、それらをつなぎ合わせるようにして本作に用いた。このため先行研究は「かげろふの日記」の本文と原典『蜻蛉日記』の本文とを比較し、原典との差異を割り出す形で本作を論じてきた。吉田精一は、堀が主に「女主人公の心理解析」を付加していると指摘し、大森郁之助は付加された心理を七種の型に分類し、そこから「現実の相手を超克したところの愛」を読み取り、堀が女主人公をリルケ的な愛する女性として造型したと論じた⁸⁰⁾。また杉野要吉は、「かげろふの日記」の本文を「創作」部分・原典の「転用」部分・「変訳」部分に分けて論じ、原典で重要な役割を持つ和歌が本作では省略されたことで「歴史的所産としての原典の生命」が失われたと論じた⁸¹⁾。

肯定・否定の別はあれ、先行研究は本作と原典の本文を比較して原典から逸脱する内容

を抽出し、その部分に堀の独創性を読み込んできた。だが本作はむしろ原典から大きく逸脱しない点においてこそ特異な作だと思われる。たとえば同じく『蜻蛉日記』に材をとった田山花袋『愛と恋』（「婦人之友」昭2・1〜12）や後年の室生犀星『かげろふの日記遺文』（「婦人之友」昭33・7〜34・6）は、原典を自由に換骨奪胎し、場面や出来事を新たに書き加えたものである。これに対して堀の「かげろふの日記」は、原典の場面や出来事を大きく改変したものではない。『蜻蛉日記』本文に基づき、その一文一文を現代語に置換していく形で書かれている。したがって、原典から逸脱する部分ではなく、原典に基づく箇所において、堀が原文をどう変換しているのかを明らかにする必要がある。原典に対する付加箇所や省略箇所を論じる場合も、それ自体を単独で抽出するのではなく、こうした原文からの語句の変換過程全体の中で捉えるべきである。

堀辰雄の創作史を振り返れば、先行作品の語句や文を置換して作品の語句や文を作り出す手法は、堀がその初期作品においてフランスの心理小説を対象に試みていたものであった。堀は「不器用な天使」（「文芸春秋」昭4・2）や「聖家族」（「改造」昭5・11）において、コクトーやラディゲの小説の一節を日本語に置換していく形で自作の中に取り入れていた。これと同じように、堀は『蜻蛉日記』原文を現代語に置き換えていく形で「かげろふの日記」に取り入れている。一般に堀の王朝小説は西洋文学から日本古典への「回帰」として捉えられるが、堀は初期小説の方法の延長線上で「かげろふの日記」を書いたのである。

本稿は、古典の本文に基づき、その一文一文を現代語の文に置換していく形で作品の文を作り出す堀の方法を、一種の翻訳行為として捉える。そしてこうした方法が堀の初期作品から連続するものであることを踏まえ、それを古典の翻訳——現代語訳ではなく——と呼ぶ。本稿は、堀辰雄の王朝小説「かげろふの日記」を古典の翻訳という方法に注目して読み解く試みである。

だが、先行作品の本文から作品の本文を作り出す方法を、堀はこの時期なぜ日本古典に適用したのだろうか。その背景には、同時代文壇における古典への関心の高まりが指摘できる。次節では、同時代の文脈の中に「かげろふの日記」を置き、本作執筆の背景事情を明らかにする。

一、古典の現代化

昭和十年前後の日本文壇では、折からの「文芸復興」の掛け声と並行して「国文学の復興」が論議され、日本の古典作品を一般読者に広く届けることの必要性が提唱された^{*170}。円本流行に象徴される文学の大衆化が進展する中で、古典作品を一般読者にわかりやすい形で現代に蘇らせるべきだという声が挙がったのである。

こうした古典の現代化の要求にいち早く応えたのが、二種類の古典の現代語訳の叢書であった。『物語日本文学』（第一期二十四巻、第二期十二巻、至文堂、昭10（13））は「作品の平明親切なる意訳又は翻訳」によって古典を「国民大衆の有に帰せしめる」ことを目指した叢書であった^{*171}。古典の内容が一般読者に掴みやすいよう、従来の逐語訳の他にも「意訳」や挿話の「要約」という方法が採用された。また『現代語訳国文学全集』（全二十六巻、非凡閣、昭11（14））は、訳者に川端康成・佐藤春夫・与謝野晶子ら著名な作家を採用し^{*172}、「日本語の美しさを生かし、その中に原典の性格を再現する」^{*173}ことを目指した叢書であった。

同時期に並行して刊行されたこの二つの叢書はその目的を共有している。両叢書の内容見本によれば、『物語日本文学』は「研究の成果が、全面的に「文学」を離れた「学問」から、再び本来の「文学」へと還元される」ことを目指す^{*174}。一方の『現代語訳国文学全集』は、「二個の文学となりきつた苦心の名訳」により、人々が「容易に我が国文学の心に直接触れ」ることを目的とする^{*175}。いずれも従来の学究的な逐語訳を批判し、「学問」ではなく「文学」としての現代語訳を目指す試みであった。

この二つの叢書の刊行は文芸雑誌の時評で取り上げられた。歌人の柴生田稔は「古典の普及乃至現代化」を謳った両叢書の試みに一定の意義を認めつつ、前者についてはその実態が古典の「平凡化」に堕していると批判、また後者については「本当に古典を現代に生かすといふのは、やはりこれに共鳴した作家が自己の創作にまで導いた場合」だと提案した^{*176}。「」の評を受けて吉田精一は「結局これは、学者の企て及ばない業績が、作家によって示されるか、どうかによつて判定される問題」だと述べ、「古典を現代に生かさうとする作家」の役割を期待した^{*177}。両者は二つの現代語訳叢書の企図に賛同しつつも、さらに作家が創作という形で古典の現代化に参入することを求めたのである。

堀の「かげろふの日記」は、こうした古典の現代化をめぐる議論のさなかに発表されたのである。本作と続篇「ほととぎす」（『文芸春秋』昭14・2）を収めた『かげろふの日記』（創元社、昭14）は、堀の書物としては珍しく普及版として広く一般読者に供された^{*178}。小島政二郎は堀の「かげろふの日記」以来、『蜻蛉日記』が「一般世間の人の口に登るや

うになつた」という印象を語る。だが時代の要求に応えたかに見えた「かげろふの日記」には、発表当時微妙に否定的な評価が寄せられた。

たとえば舟橋聖一は、柴生田の議論を引用して本作を「彼のこの日記（註——『蜻蛉日記』）に対する共感が、逆しつて彼の創作に導かれた」好例と歓迎しつつ、「解釈調、口訳調を脱却してゐない」点を不満とし、「もつと原文をはなれて、堀君の創作にして欲しかった」と要望した¹⁷⁹⁾。円地文子も「原作をこわれものゝやうに大切に扱つてゐる、「かげろふの日記」より後の「ほととぎす」の方がずつと、いきくして、見事な作者の創作になつてゐる」と述べた¹⁸⁰⁾。この円地の発言は続篇「ほととぎす」が原典からより逸脱して書かれていることを指している。王朝文学への関心を共有するこの二人の作家は、「かげろふの日記」が『蜻蛉日記』の原文に即きすぎ、「創作」としては不足があると指摘したのである。

その一方で、国文学者の風巻景次郎は本作の試みを次のように評した。

創元選書に加へられた堀辰雄氏の「かげろふの日記」を読まれた人は、多いか少ないか見当はつかぬが、あの源氏物語よりも前に出た冗長で難読の蜻蛉日記が、ここまで現代に生きたことは、何はともあれ、意味の深いものである。それも原作の歌をぐつと減らし、文を省略してはあるが、大体は原文の現代訳だけのつぎ合せで、まるで今日の人間の文章となり得てゐる事は驚いてよいものである。（略）現代文学にたづさはる、もしくは西洋文学の勉強に一度はしつた人々の間に、日本の古典文芸への共感がす直に萌え出つつある、といふ事は事実である。そして最も純情の作品が本歌取り的な技法を通して生れてきたといふ事は注意されてよい。¹⁸¹⁾

風巻は「冗長で難読の蜻蛉日記」が「現代に生きた」ことは「意味の深いもの」と述べ、本作を古典の現代化の試みとして評価した。さらに中世文学を専門とする風巻は、本作の方法を『蜻蛉日記』という古典の「本歌取り」と捉えた。風巻は堀と並んで立原道造のソネットと新古今集の関係を取り上げ、立原の詩が「原作に忠実」な点を評価している。風巻はこうした視点から、創作要素の不足に拘泥せず、本作が原典に寄り添う点をむしろ肯定的に評価したのである。

注目すべきは風巻が本作を「原文の現代訳だけのつぎ合せ」であるにもかかわらず「まるで今日の人間の文章となり得てゐる」と評したことである。本作における現代化の契機をその文章に見てとるこの風巻の見方は、本稿の議論にとって示唆的である。

堀辰雄は『蜻蛉日記』を「何か変にくどくどとしてゐて、いつもおなじ嘆きばかり繰り返

返してゐる」(「序」、前掲『かげろふの日記』創元社)と評したが、これは『蜻蛉日記』の文章の特徴に関する指摘である。堀はまた原典の「この日記の作者はすべてを論理的秩序(logical order)によつては書かずに、心理的秩序(psychological order)によつてのみ書いてゐる」¹⁸³ 点を生かそうした結果、「私の手を入れる余地なんぞは何処にもない位」だったと述懐した。ここでも堀は作者の「書」く行為に注目し、その文章の「秩序」を生かそうとしたと述べる。従来、この堀の「序」はリルケ的な女性像にのみ注目が集まるが、堀がそうした女性の書く行為に言及する点に注意すべきである。こうした堀の発言は、堀が『蜻蛉日記』原文を現代語の文に置換する形で本作を書いた姿勢と付合している。

本作を古典の現代化という時代の動向の中に置く時、本作が古典の翻訳という方法をとつて書かれたことの意味が理解される。時代の気運に応えるように発表された「かげろふの日記」は、舟橋や円地が求めた「創作」よりも、かえつて同時期の現代語訳の試みと重なる。この意味で舟橋が否定的なニュアンスをこめて述べた「解釈調、口訳調」とは、本作の特色を的確に言い表していたと言える。つまり「かげろふの日記」は『蜻蛉日記』に創作的要素を自由に付加し脚色したものではなく、『蜻蛉日記』の文章をなぞるように現代語化した、『蜻蛉日記』の現代化だったのである。

だが、堀は古典作品の中でもなぜ特に『蜻蛉日記』を選んだのだろうか。堀は片山廣子の導きで学生時代から王朝女流日記に関心を抱いていたという。その堀が昭和九年八月に丸岡明から『蜻蛉日記』を取り寄せて書いたのが¹⁸⁴、「物語の女」だった。『蜻蛉日記』は自らを一人称「われ」で指示する女性の書き手が自己の半生を回想する形式で書かれている。そして『蜻蛉日記』を参照して書かれた「物語の女」と「かげろふの日記」も、中年の女性「私」が半生を回想する形式をとる。「物語の女」の改作「楡の家」(『菜穂子』創元社、昭16)に至るまで、堀はこの形式に注目していた。堀は、『蜻蛉日記』を通じて、女性一人称による回想の形式を学びとろうとしていたように思われる。それゆえ『蜻蛉日記』から「かげろふの日記」への文の変換の過程において重要なのは、その人称形式だと考えられる。以下『蜻蛉日記』の文の変換の過程を分析するに当たり、特に人称詞に注目する。人称詞に注目することで、女性一人称の回想という本作の形式の生成過程が明らかになるはずである。

なお従来原典との比較に際しては現代の古典全集類が用いられてきたが¹⁸⁵、本稿は当時一般に活字本として流布していた坂徴『蜻蛉日記解環』を、堀辰雄旧蔵書にある『日本文学古註大成』(国文名著刊行会、昭9)に拠つて用いた¹⁸⁶。他の系列の本文に契沖書き入

れ本に基づく『日本古典全集』（日本古典全集刊行会、昭3）、桂宮本に基づいた喜多義勇『蜻蛉日記講義』（東京武蔵野書院、昭12）があるが、本作には『蜻蛉日記解環』の本文・註に負ったと見られる表現が随処にあり、『蜻蛉日記解環』が主たる依拠本文と見られる¹⁸⁰。堀辰雄文学記念館に堀旧蔵『蜻蛉日記解環』、『蜻蛉日記講義』、『古典全集』がともに残るが、書き込みは下巻に限られ、これらは続篇「ほととぎす」執筆時に参照された本と考えられる。

二、人称詞の変換

「かげろふの日記」冒頭部は、『蜻蛉日記』の冒頭部を現代語に変換する形で書かれている。堀はどのように『蜻蛉日記』原文を現代語化しているのか。『蜻蛉日記』の原文と比較してみよう。

半生も既に過ぎてしまつて、もはやこの世に何んのなす事もなく生きながらへてゐる自分だが、—— 一たい顔かたちだつて人並でないし、これと云つた才能もあるわけではないのだから、こんな風にはかない暮しをしてゐるのも尤もの事だとは思ふもの、唯、かうやつてぼんやりと明し暮してゐるがままに、世の中に多い物語などを取り取り上げて、その端などを読んで見ると、ずるぶん有り触れた空言さへ書いてあるやうだから、自分の並々なぬ身の上を日記につけて見たら、そんなものよりも反つて珍らしがつてくれる人もあるかも知れない。それにまた、世間の人々が、私のやうにこんなになつたのは、余にも女として思ひ上つてゐたためであらうかどうか、その例にもするが好いと思ふのだ。（一）

かくありしとき過て、世中に、いとものはかなく、とにもかくにもつかで、世にふる人ありけり。かたちとても人にもにず、心だましいもあるにもあらで、かうものゝやうにもあらであるも、ことわりとおもひつゝ、たゞ、ふしおきあかしくらすまゝに、世の中におほかる、ふる物がたりのはしなどをみれば、世におほかるそらごとだにあり。ひとにもあらぬ身のうへまで、うき日記して、めづらしきさまにも、ありなん。

あめがしたの人の品たかきをんなと、とはんためしにもせよかしと、おぼゆるも、『蜻蛉日記』上巻之一）

主人公で書き手の女性が登場し、今書かれつつある「日記」の執筆動機が記される。自身の身の上をありのままに記すことが、虚構の物語にない独自の価値を持つというのであ

る。堀は原典の序文に当たる部分にほぼ基づきこの冒頭部を書いている。

原典と本作とを比較すると、傍線部の「唯」、「世の中」、「端」、「空言」、「身上」は『蜻蛉日記』の語句の引き写しになっていて、堀が原文を一語一語参照して「かげろふの日記」を書いたことがわかる。「かたち」は「顔かたち」、「世に多かる」は「世の中に多い」というように、原語に意味上対応する現代語が一語一語宛てられている。また「かくありし時過ぎて」を「半生も既に過ぎてしまつて」、「めずらしきさまにも」を「そんなものよりも反つて珍しがつてくれる人もあるかも知れない」というように、語句を補つて敷衍する形で変換した箇所もある。こうした語句の変換は翻案というより翻訳というべきものである。原文の文の配列・構文・語順に沿つて、語句が一語一語現代語に置換されているのである。

ただし、その変換の方法は一般の現代語訳とは異なっている。原文二重傍線部の「世にふる人ありけり」という箇所を、『物語日本文学』の池田亀鑑は「暮してゐる女があつた」、「現代語訳国文学全集』の与謝野晶子は「一人の女があつた」と訳す。これに対して、堀は「この世にく生きながらへてゐる自分だが」というように、原典の「人」を「自分」に変換している。原典の「人」は、作り物語の冒頭部に倣つて、道綱母が自身を一人の登場人物として客体化したものといわれる。堀は原典のこうした自己客体化を再現せず、あえて「自分」という自称詞を選択しているのである。

さらに堀は「ひとにもあらぬ身上」を「自分の並々ならぬ身上」と変換し、「私のやうにこんなに不為合せになつたのは」という一句を新たに挿入する。堀は、原典に寄り添うように原文を現代語に変換しつつ、波線部のように「自分」や「私」という自称詞を加えている。こうした変換の姿勢は、本作全篇において見られる。

「私」、「自分」という自称詞の付加だけではない。「日記」は「私」と夫との関係を回顧したものである。堀は原文を変換しながら「私」の夫を指す他称詞を付加している。原文からの変換過程を見てみよう。

私は「嘆きつつ一人ぬる夜の明くるまはいかにひさしきものとかはしる」と、いつもよりか少しひきつくるつた字で書いて、萎れかけて菊に挿してやつた。すぐ御返事があつたが、「私だつてお前が戸を開けてくれるのを、夜の明くるまでだつて待つて見ようとしたのだ。が、折悪しく急ぎの使いが来てしまつたものだから——」とあるきりだつた。いつもに変わらず、こちらがこれほどまでに切ない心もちをお訴へしてゐるものを、あの方はさも事もなげにあしらはれようとしかなさらないのだ。どうしてそ

んな女の事なんぞを私にもつと出来るだけお隠しなすつて、もう少時なりと、「内裏に」などと仰やつてでも、私をお瞞しになつて居てくれられなかつたものなのだらうか？（一）

なげきつゝひとりぬるよのあくるまはいかに久しきものとかはしる 女君／と、例よりはひきつくるひてかきて、うつろひたる菊にさしたり。／かへりをあくるまでもころ見んとしつれど、とみなるめしつかひのきあひたりつればなん。いとことわりなりつるは。／げにやげに冬のよならぬまきの戸もおそくあくるはくるしかりけり。公／さてもいとあやしかりつるほどに、ことなしびたる。しばしはしのびたるさまに、うちになどいひつゝあるべきを、いとゞしう心づきなくおもふ事ぞ、かぎりなきや。

（上卷之二）

「かげろふの日記」第一章は、「私」と夫との幸福な新婚時代を駆け足で通り抜け、夫との関係をめぐる「私」の苦悩に焦点を一举に引き絞る。妻である「私」がいながら新たに「坊の小路の女」の元に通い始めた夫を「私」が家から閉め出し、翌朝になって自ら抗議の歌を夫に送る箇所である。まず冒頭の一文、堀は波線部「私は」という自称詞を付加している。そして、原典二重傍線部「さても、いとあやしかりつるほどに、ことなしびたる」という一文を、堀は「あの方はさも事もなげにあしらはれようとしかなさらないのだ」と変換している。堀は「日記」の書き手の「私」が夫を指示する、「あの方」という語を付加しているのである。

原典では、道綱母の夫兼家は様々な呼称で指示される。与謝野晶子は原典で兼家を指す語を「彼」と変換し、池田亀鑑は同じく「あの人」に変換する。だが「かげろふの日記」では原則「私」の夫は「あの方」と指示される。堀は「私」の夫に関わる文に「あの方」という語を付加し、原典で兼家を指示する「人」という語を「あの方」という語に変換している。なお「あの方」という語は「私」から夫への敬意を含み、この人称詞の選択に伴い、堀は原文に敬語を付加する形で文を変換している。¹⁶⁰

このように、堀は、原文の語句を現代語に一語一語変換する形で「かげろふの日記」の文を作り出している。だがその変換の方法は、一般の現代語訳と同じではない。堀は、自称詞の「私」、「自分」を付加し、夫を指す他称詞の「あの方」を付加し、それに伴って敬語を付加している。では、このような語句の変換は、本作に何をもたらしているのか。次節ではまず、自称詞の付加について考察する。

三、自称詞「自分」

「日記」において回想の中心に据えられるのは、夫の愛情を求めて報われない孤独な「私」の状況である。そのように「日記」において「私」が一人孤独に物思いに耽る箇所、「自分」という自称詞が繰り返されることに注目したい。堀は、原典に「自分」という自称詞を付加している。これは『蜻蛉日記』の現代語訳において、池田亀鑑が原典に主格の「私」と所有格の「自分」を、与謝野晶子が統一して「自分」を、文脈の上で補ったのは異なるものと考えられる。

たとえば次は、「私」が夫との十六年間の結婚生活を改めて振り返った場面である。原典と比較しつつ見てみよう。

私はしやうことなしに昔の事などを思ひ出しながら、昔の自分が心待ちにしてゐたすべての事と今の自分とは何と云ふひどい相違だらう、あの頃はこんな雨風にだつて御いとひなさらぬものをと自分は信じてゐたのに、などと考へ続けてゐた。しかしいま、かうやつてしみじみと思ひ返して見ると、その頃だつて自分はちつとも気の緩むやうな心もちのした事なんぞはついぞ無かつたやうにも思はれた。これと云ふのも、一体、自分の心が驕つてゐたのだらうかしら？ああ、こんな事になるなんて自分は夢にも思はなかつたものを。それほど私は大きな夢を持ちつづけてゐたのに。——（三）いにしへをおもへば、わが心にしもあらじ。心のほかにやありけん。あめ風にもさはらぬものと、ならはしたりしものを、けふ、おもひいづれば、昔も心のゆるぶやうにもなかりしかば、我心のおほけなきにこそありけれ。あはれ、さらぬものとみしものを、それまでもおもひかけられぬと、ながめくらさる。（中巻之六）

原典引用部には二度「わが（我）」という語が出てくる。高木和子は『蜻蛉日記』の「われ」「わが」の用例は、感情を大きくゆさぶる出来事に接した折^{せま}や「他者と共感を交わしきれない自己の孤独を見つめる例が多い」と指摘するが¹⁰⁶、引用部は息子の元服のために通っていた夫の足が絶えて「私」が一人で物思いに耽る場面で、そのような場面で「我」が二度出てきている。波線部、堀はその「わが（我）」を「自分」に変換した上で、文全体に「自分」の語を付加する形で原文を変換している。この部分の「日記」には、「私」の語から始まって、「自分」の語が六度繰り返され、最後にもう一度「私」の語が現れるのである。

「日記」の書き手「私」は、ここで十六年間の結婚生活を振り返る自己を描く。過去を

振り返るこの主体は「私」と指示される。その「私」が見つめる自己が「自分」と指示される。「私」が想起する新婚時代の自己も、その自己と比べられた現在の自己も「自分」である。「思ひ出」す、「考へ続け」る、「思ひ返」す、「思はれた」という動詞によって、この部分の文は「私」の心の中の内省を記したものであることが示される。人が自己の存在について内省をする時、心の中で自己というものが一つの対象として捉えられる。「日記」の文に繰り返される「自分」の語は、そのように「私」が内省を通して対象化する自己を表す。夫を信じていた新婚時代の自己、よく考えたと安心などしていなかった自己、心が驕っていたこれまでの自己。「私」の内省の流れの中で対象化されていく自己に、「自分」という語がそれぞれ対応する。回想主体の「私」は、過去と現在の自己を比較していく中で、心の驕りを持っていった自己を見出していく。そのような「私」の自己省察の過程が、「私」から見た自己を示す「自分」という語の反復によって表されているのである。

このような「私」の自己省察の頂点をなすのが、本作後半部の山場である西山参籠の場面である。この箇所を原典と比較しつつ見てみよう。

唯、歎かほしいと思ふのは、かう云ふ物思ひにふさはしいやうな住居をさへ自分で好んでしずには居られなくなつた自分の宿世の切なさと、——それともう一つは、自分の死後に、日頃かうして自分の傍を離れずに長精進なども共にして頼もしげに見えるあの子が、他には力にすべき人も居ないのでさぞ世間にも出にくいだらう、それにかうして精進してゐる自分と同じやうな物をばかり食べさせてゐるので、この頃はよく咽にも通らぬらしいのを見るのが自分には辛くてしやうがない。——そんな事を考へ続けながら、こんな思ひを自分もし又子供にまでさせて漸つとかうして自分が氣安くしてゐるのかと思ふと、遂にはその氣安さそのものさへ自分を苦しめ出してくるのだつた。ああ、私は一体どうしたらいいのだらう?……(五)

たゞ、かゝるすまひをさへせんとは、かまへたりけり。身のすぐせばかりを、なからむあとにそひてかなしきことは、ひごろのながしやうじしつる人の、たのもしげなけれどみゆづる人もなければ、かしらもさしいです。松の葉ばかりにおもひなりにたる身の、おなじさまにてくはせたれど、えもくひやらぬをみるたびにぞ、なみだはこぼれまざる。かくてあるはいと心やすかりけるを、たゞ涙もるなるこそいとくるしかりけれ。(中巻之八)

「私」は浮気を繰り返す夫への当てつけに息子を連れて西山に籠もる。波線部は堀が原典の「身」を「自分」に置換、あるいは「私」、「自分」を付加した箇所である。「日記」

には「自分」の語が九度繰り返され、最後に「私」の語が現れるのである。

「日記」の書き手の「私」は、自家を離れた西山という場所で改めて自己について考える「私」を描く。「日記」において、一人西山で物思いに耽る「私」の現状が「自分の宿世」と指示され、さらに自らの死後が「自分の死後」と指示され、息子を巻き込む自己が「自分」と指示される。そして、息子を苦しめてでも西山という場所で得ている「私」の「気安さ」が「自分を苦しめ」と書かれる。「私」が見つめ、内省の中で対象化されていく自己が「自分」と指示され、「自分」の語の反復によって「私」の自己省察が表される。この自己省察の後に「私」は夫に促され、山を下りることになる。

この自己省察の過程において、「私」が「かう云ふ」、「かうして」と近称指示を用い、「ああ」、「いいのだらう？」という詠嘆的な語法を用いることに注目したい。堀は本作全篇に、「ああ」、「まあ」といった感動詞、「ものを」、「のに」といった詠嘆的な文末詞、「かしら」という女性言葉の文末詞を付加している¹⁶⁰。このような近称指示、詠嘆的語法、感動詞や文末詞の付与は、意図的なものだと考えられる。

ここで物思いを抱いているのは、西山にいる過去の「私」である。しかし、過去の「私」の物思いは「かう云ふ物思ひ」、「こんな思ひ」という近称指示を伴って書き手の「私」によって書かれている。また「ああ、私は一体どうしたらいいのだらう？」という自問は過去の「私」のものだが、それは「ああ」という詠嘆的な感動詞を伴い、現在の自問のように「私」に書かれている。

書き手の「私」は「日記」を書いている現在、自己の半生を「不為合せ」と規定している人物である。その「私」が過去の自己の物思いを近称詞と詠嘆的な語法で書き記す。書かれている「私」は現在のこの「私」に連なり、状況は今も大きく変わっていない。つまり、ここに書かれている物思いは現在の「私」にも共有されるものである。それゆえ、「かう云ふ物思ひ」も「こんな思ひ」も今の「私」の心情に重なる。「日記」を書く「私」は過去の自身に寄り添い、自らの嘆きの声を当時の「私」の嘆きと共に響かせている。「ああ、私は一体どうしたらいいのだらう？」と問うのは過去の「私」であり、同時に書き手の「私」でもある。「日記」を書く「私」は、十数年前の自己省察を振り返っているはずが、過去の自己と同化して我が身を内省するのである。

渡辺実氏は『蜻蛉日記』の文章について、「道綱母は、誰もが当然そこに居合わせたかのような、場面そのものを再構成する力に乏しい言語で書く」ため、「道綱母に同化しなければよく解せない文章が出来上」がっていると述べ、これを「当事者的表現」と名づけた¹⁶¹。

右のような書き手の「私」と書かれている「私」の接近は一見この「当事者的表現」のようだが、そうではない。堀は基本的には書き手の「私」と過去の「私」の間に距離を設けておきながら、右のような自己省察の箇所において、意図的に書く「私」と書かれる「私」との距離を引き寄せるのである。

堀は原典に「私」、「自分」という自称詞を付加する形で原文を変換し、「自分」という語が繰り返される文を作り出した。こうした文によって、「日記」における書く「私」の自己省察が表される。そして近称詞の付加や詠嘆的な感動詞・文末詞の付加によって、書く「私」から書かれる「私」への対象化の距離が一時的に消失させられている。「日記」には過去の「私」の自己省察が書かれているが、その自己省察は「日記」を書く現在の「私」の自己省察と重ねられるのである。「かげろふの日記」は、「私」の半生の不幸を描く物語であるだけでなく、そのことを共有する書き手の「私」の物語でもあるのである。

四、他称詞「あの方」

第二節で見たように、堀は原文からの文の変換の過程で、他称詞の「あの方」を付加している。堀は原典『蜻蛉日記』の「人」を変換し、あるいは文中に「あの方」の語を付加する形で文を変換している。「私」の「日記」には、「私」が夫を指示する「あの方」という語が全篇に鏤められる。これは現代語訳で池田亀鑑が「あの人」、与謝野晶子が「彼」を、主体明示のために補う姿勢とは異なっている。西山参籠中、夫が「私」のもとにやってきた場面を、原典と比較しつつ見てみよう。

木の間から灯がちらちらと見えてくる。やつぱりあの方は入らしたのだ。／門のところまで、あの子は急いで御迎へへ出て行つたらしかつた。(略) 一丁ほどの石級を上つたり下りたりしなければならぬので、それを取り次いでゐたあの子は、しまひには疲れ果てて、ひどく苦しうな位にまでなつた。その上、殿が、これ位の事がとりなせないのか、不甲斐ない奴だな、などと大へん御気色が悪いと言つて、いかにも切ながつてゐた。(五)

こまより火ふたとぼし、みとぼしみえたり。をさなき人、けいめいして出たれば、(略) 一町のほどを、いしばしおのぼりなどすれば、あきく人、こうじていと苦しうするまでありぬ。これかれなどは、あな、いとをかし。など、よはきかたざまにのみ云。此ありく人すえて、きんぢ、いとくちをし。かばかりのことをばいひなさぬは、などぞ。

みけしきあしとて泣にもなく。(中巻之八)

「私」は夫への不満と非難をもらすが、実は夫が追い求めてくれることを待っている。この場面でも夫が「私」の期待通りに山寺に迎えに来るが、「私」はあえて応対しようとならない。堀は原典の文を逐語的に現代語化したつ、「やつぱりあの人は入らしたのだ」と「あの人」を付加する形で一文を挿入し、さらに「をさなき人」、「ありく人」を「あの子」と置換している。原典では、道綱を指示する「ありく人」や「をさなき人」が示すように、状況に応じて道綱母の夫の兼家と息子の道綱は様々な呼称で呼ばれる。だが堀は、これを「あの方」、「あの子」という語に統一して置換するのである。

引用部、「日記」を書く「私」は、「あの方」が山寺に迎えに来て、「あの子」が迎えに行き、「あの子」が苦しうになると書き記す。同じく「あの方」という遠称で指示される二人の人物が、「私」から離れた場所で行き来する様に「私」は思いを馳せる。つまり、「私」が夫を指示する「あの方」という他称詞は、息子を指す「あの子」という他称詞と対をなしている。この呼称は、傍線部「殿」という客観的な呼称とは区別されている。

山寺に籠もる「私」と夫との対話を取り次ぐ息子は、「私」の言葉を夫に届ける存在である。「私」と「あの方」との対話を「あの子」が媒介する構図は、本作の人物関係の縮図をなす。「あの方」と「あの子」という対をなす呼称は、「私」にとつての特権的な人物が誰であるかを示している。書き手の「私」が見る自己が「自分」と指示されるように、「私」の目から見た夫と息子が「あの方」、「あの子」と指示されているのである。

「私」が「日記」に夫への非難を書き記す時、この「あの方」という他称詞が現れることは重要である。「こちらがこれほどまでに切ない心もちをお訴へしてゐるものを、あの方はさも事もなげにあしらはれようとしかなさらない」(一)、「この頃まるつきりあの方のお見えにならない私の家のものといつたら、まあ、こんな軒端の苗までも私の真似をして物思ひをする見たい」(三) というように、「あの方」という語が繰り返される¹⁴⁰⁾。

こうした文において、「あの方」という他称詞は「私」が内省を通して対象化する夫を表している。自身の切なさを受け止めなかった夫、家の手入れのことを顧みなかった夫、病でも訪れてくれなかった夫。「私」が内省において対象化している夫に「あの方」という語がそれぞれ対応するのである。そして「日記」の書き手の「私」が書く「あの方」とは、過去の夫を指すともに現在の夫を指す。夫をめぐる内省は、現在の夫と「私」との関係に跳ね返ってくる。たとえば「私がひどく苦しみ続けてゐる間も、あの方は謹慎中だからと言はれて一度だつて御見舞には来て下さらなかつた」(二)と書き手の「私」に書か

れているのは十数年前の出来事のことだが、書き手の「私」は今まさに、夫への非難を過去の「私」と共有するのである。

「日記」を書く「私」は、「あの方」と指示する度に自らの意識を現在の夫に対しても差し向ける。「かげろふの日記」において「あの方」の語が反復される箇所を見てみよう。次は本作末尾の場面である。

そんな心にもない乱暴な事をなさりながら、反つてあの方が私にお苦しめられになつてゐるのが、どうといふ事もなしに、唯、さうやつてあの方が私になすがままになつてゐるうちに、私には分かつて来たのだつた。(略)それから漸つとあの方は御自分に立ち返へられたかと思ふと、何だつてそんな事をなすつたのかはよくお分かりにならぬながら、急にいままでの何もかもをほんの一時の御戯れだつたとしても云ふやうになさうとして、私にいつものやうな冗談なんぞを言はれ出した。私も私で、あの方が私のためにお苦しめられになつてゐたなんぞと云ふ事をあの方にはお分かりにならせぬのが、せめてもの私の思ひやりでもあると云つたやうに、さも何事もなかつたやうにしてゐた。(七七)

西山から下り、「私」が任国へ行こうとする父の家に行くと、夫が色を変えて現れて騒ぐ場面である。ここで「日記」を書く「私」は、波線部、「あの方が私にお苦しめられになつてゐる」、「あの方のなすがままになつてゐる」、「あの方は御自分に立ち返へられた」と堰を切つたように「あの方」の語を繰り返して書きつける。家の調度を乱しながら実は妻に苦しめられている夫、妻がそのなすがままになつてゐるうちに我に返る夫、実は妻に苦しめられているがそのことに気づかない夫。一文の中に入れられるには不自然なほどに繰り返される「あの方」という他称詞は、書き手の「私」の内省の中で対象化される夫を指している。反復される「あの方」という語は対象の指示という機能を超え、「私」の夫への非難と、それとは裏腹な夫への希求をも浮かび上がらせる¹¹⁰⁾。

この箇所で、書き手の「私」は初めて「いままでの何もかもをほんの一時の御戯れだつたとしても云ふやうになさうとして」と夫の心理に踏み込んで書き記す。このことは「私」が苦悩する自己から、苦悩する夫へと意識を向けるようになった転回と相即する。「日記」を書くことを通して自己を内省し、かつての夫との関係を内省した「私」は、「日記」の末尾において初めて夫の側の心理を忖度するのである。

このように、堀は原典に「あの子」、「あの方」という他称詞を付加する形で原文を交換し、特に「あの方」が繰り返される文を作り出している。こうした文により、書く「私」

から夫に対する内省が表される。繰り返される「あの方」の語によって、「私」の夫への内省が「日記」の文に刻まれるのである。

以上のように、堀は原典『蜻蛉日記』を現代語化する形で「かげろふの日記」を書いた。原典に寄り添いつつも、自称詞「私」、「自分」、他称詞「あの方」、「あの子」を付している。そのことで、「私」が自己と夫のことを内省的に考える文が作り出された。こうした置換によって、自らの半生を「不為合せ」と自己規定し、現在まで続く不幸の中から嘆き悲しみつつ書く書き手の女性「私」の内省が文に刻まれる。このことは、単なる文体的効果の付与ではなく、そのように書く書き手の「私」を堀が作り出したことを意味している。

原典の文を現代語に置換すれば、書く主体としての「私」が自動的に立ち上がるわけではない。過去の自己と夫に省察が加えられ、その過去への内省が現在の自己と夫との関係に跳ね返る。「日記」に記される過去の不満や嘆きが現在において共有され、当時の自己や夫に対する内省もまた共有される。そのような「日記」の文を通して作り出されるのは、そのように内省的に「日記」を書く「私」である。堀が原典に寄り添うように語句を現代語化しつつ、書き手の女性「私」を作り上げていることは、一見当たり前であるがゆえにこれまで見過ごされてきたと思われる。堀は過去を内省し、そのことで現在を捉える、「日記」の書き手「私」を作り出したのだと考えられる。

おわりに——「物語の女」の継承

「かげろふの日記」において、苦悩を抱えた一人の女性「私」が自身の半生を内省的に回顧し、自叙伝としての「日記」に書き記す。そのような「日記」の書き手である「私」は、「切ない心もち」を夫に「お訴へ」してもその自らの言葉を相手に届けられない存在である。「かげろふの日記」の十数年の結婚生活において現れるのは、自らの言葉を相手に届けられない女としての「私」と、その女の言葉を受け取らない男としての「あの方」である。だが代わりに、「私」の言葉は「日記」において内省という形で過去の空白を埋めるようにあふれ出している。「私」は「日記」を書くことで、当時の自己や夫を確かめ、当時の心情を改めて一つ一つ形にしていく。

西山から帰ってきた「私」は、夫に対するそれまでの非難の心情が影をひそめ、夫の与える苦しみこそが生きる糧であるという認識の転回を得る。「日記」を書く「私」は、書

くことを通してそうした自己の転回を認識する。重要なのは、そのような「私」が次のような手紙を夫の「あの方」の「御妹」に送付していることである。

山では私もこれまでについてぞなかつたほど苦しい思ひをいたしました。しかしそのやうな苦しみもあの方がお与へ下さるのかと考へれば不便とさへ思へて、或時などは自分から好んでその苦しみを求めたほどでございます。 (略) あの方は昔と少しも変らぬ苦しみを私にお与へなさいますが、本当にこの頃の私と申しましたら、もうさういふあの方ゆゑの苦しみ無しには、もつともつとはかなくて、あるかないか知れない程になつてしまひさうだと思ふ位でございます。(七)

「あの方」の妹から手紙が来て、「私」がそれに返事を書いた箇所である。「日記」の書き手「私」はその返信を「日記」に右のように引用する。波線部、「あの方」の語が繰り返し書きつけられながら、「あの方」を語りつつも、「あの方」の苦しみなしに生きられないという「あの方」への希求が書き記される。堀は原典における道綱母の書簡を書き換え長大な手紙へと変換し作品の末尾に配した。「かげろふの日記」がこのように、二人称の他者に宛てて「私」が語りかけるところで終わることは重要である。夫の「あの方」に対してわだかまる心を抱えながらも言葉を投げかけることができなかつた「私」は、十数年の時を経て「あの方」の近親者に自らの言葉を発する。そして「私」はこの後に自らの人生を振り返ったこの「日記」を書き始めている。「かげろふの日記」は、こうして言葉を届けられなかつた女性が、言葉を届けられるようになるところで閉じられているのである。

「改造」に発表された初出「かげろふの日記」冒頭部には、次のような書簡形式の序文が置かれていた。

***様／甚だ突然ではございますけれども、思ひ切つてこの手帳をお送りいたします。数年前に亡くなりました母が残して行つたものでございます。(略) この程「物語の女」など拝見いたしますにつけ、あなた様ならかう云ふものにも御興味を持たれ、又、この古い日記に托してなりと、せめて御自分を生かさうとなされた母のお気持もよく御わかり下されるかとも思はれますので、この手帳をお送りする決心をいたしました。

(略) 無名の女

書簡によれば、「無名の女」なる人物は「物語の女」という作品を読み、その作者「***様」を、亡き母の遺した「手帳」を送るべき相手として見出したという^{*196}。ここには、小説「物語の女」とその作者堀辰雄が暗示され、本作が「物語の女」を引き継ぐ作品

であることが示されていた。創元社版『かげろふの日記』収録時に削除されるこの序文を、中村真一郎は「かげろふの日記」と「物語の女」との内的連関の証拠と捉え、繰返し注目を促した¹⁹⁷⁾。また「無名の女」の書簡は、手帳の書き手を次のように王朝女流日記の作者に重ねる。

私の母も、世の多くの女達がさうであるやうに、その半生を空しく過ぎるがままに任かせながら、漸く静かな老境に達したやうでございましたが、しかしお心の中はいくぶん不平でなくもなかつたのでございませうか、かういふものをお書き残しになつて居るところを見ますれば。その頃のこと、母はよく私に向つて、何でも最早かれこれ千年ぐらゐも前のだとか申します古い女の日記のお話をなすつて下さいましたけれど、(略)この頃になつて漸つと、さう、あれも確かこれと同じに「蜻蛉日記」とか云ふものだつたと思ひ出した位でございませう。

書簡によれば、「半生を空しく過ぎるがままに任かせ」、心中に「不平」を抱えた「無名の女」の母は、一冊の「手帳」を「古い日記に托して」書き残した。心中の不平を言葉にできなかった女性が半生を振り返って記したのがこの「かげろふの日記」だといふのである。後に削除されるこの序文が「物語の女」に言及し、心中に不平を抱いた女性として「かげろふの日記」の書き手を設定したことは重要である。

中年の一女性が既に半生を空しく生き、過去における男性との関係の中で発することのできなかった言葉があつて、後年になつてから当時のそのような自身の心情を振り返って書き記す。そして、書くことを通してその女性がかつての自己の心情に分け入り、当時の苦悩を共有し、書く現在において当時の声と現在の声とを共鳴させる。堀辰雄は「物語の女」と「かげろふの日記」といふ、ともに王朝女流日記を参照して書かれた二作品において、このような書く女性「私」を作り出したのであつた。

堀辰雄の「かげろふの日記」は、昭和十年前後の古典の現代化という動向の中で、『蜻蛉日記』の文章を現代化した、古典の現代化の試みであつたと言える。そうした試みは、同時代の中で着想されたものであると同時に、堀が初期にフランス文学を対象に試みていた方法の応用であつた。堀は、女性が一人称で過去を回想する文学史上特異な作品だつた『蜻蛉日記』に着目し、その中で過去を内省する女性の「日記」の文を見出した。堀は『蜻蛉日記』という古典の翻訳を通じて、中年の女性「私」が自己の半生を回顧して書き記す、女性一人称叙述の形式を手に入れたのであつた。

本作の続篇「ほととぎす」では、原典の逐語的な変換や「自分」の頻出、内省的な長文、

執拗な敬語の用法は影を潜める。また夫は「殿」、息子は「道綱」と指示され、「頭の君」、「撫子」を含む複数の人物間の恋愛心理が第三者的な位置から眺められる。「ほととぎす」執筆後、単行本収録時には「かげろふの日記」も「ほととぎす」同様に、「あの子」という語は「道綱」へと書き換えられている。執筆時、おそらく堀の関心は既に、女性視点に内在し、三人称叙述の形式をとった「菜穂子」（「中央公論」昭16・3）の方向に向けて、新たな展開を始めていたのである。

第四部 『風立ちぬ』 論

第七章 『風立ちぬ』論——書く時間と書かれた時間

はじめに——時間という問題

昭和十一年十二月号の「改造」に、堀辰雄は短篇「風立ちぬ」を発表した。佐藤春夫はこれを「彼としても或は第一の作品ではないか」と高く評価し、その上で「あとにまだもう一章ぐらゐあるべき」と続篇の存在を推測した^{**100}。実際堀は、同作の後日談「冬」（「文芸春秋」昭12・1）、作中の空隙を埋める「婚約」（「新女苑」昭12・4、改題「春」）、「冬」の後日談「死のかげの谷」（「新潮」昭13・3）を書き継いだ。連作諸篇は時系列順に編み直され、「序曲」、「春」、「風立ちぬ」、「冬」、「死のかげの谷」五章よりなる中篇『風立ちぬ』（野田書房、昭13）として刊行された。

『風立ちぬ』は重い結核に冒された女と彼女の死を看取る男の物語である。小説家の「私」は避暑地の高原で節子という女性と出会い（「序曲」）、婚約した二人は節子の結核療養のためF高原のサナトリウムに赴く（「春」）。節子の病状は徐々に進行し、「私」は二人の生活を小説という形で残そうと考える（「風立ちぬ」）。「私」の小説執筆が進む傍らで、節子の病状は死の直前まで悪化する（「冬」）。節子の死後、二人が出会った高原を再訪した「私」は、リルケの詩節「鎮魂歌」の導きで節子の死を受け入れていく（「死のかげの谷」）。

五つの章は「私」と節子との出会いから死別までを一連の流れとして描き出す。章と章の間に大きな飛躍はなく章同士は自然に接合されている。このため従来の研究は『風立ちぬ』全五章が一貫し連続する物語であることを自明視してきた。

だが一方で『風立ちぬ』五章の間には、人称や語りの形式の差異が存する。すなわち、「序曲」と「死のかげの谷」の二章では節子が「お前」と二人称で指示されるのに対し、他の三章では「節子」と三人称で指示される。また前半三章は「私」が一定の距離を置いて過去を回想する形だが、後半二章は「私」が日ごとに記した日記の形である。つまり全く同じ形式をとる二つの章は存在しない。五つの章は出来事の流れの上ではつながっているが、形式の上では不連続なのである。

このような『風立ちぬ』各章の関係性について、渡辺広士は次のように的確に述べている。

二年にわたる期間を『風立ちぬ』は記録しているが、その各章の形式には変化がある。(略)「冬」に入ると日付のある日記のスタイルとなる。つまり「冬」を現在として書かれていく進行形の物語だが、この前半の回想と後半の現在進行との差異は、全体としては「序曲」から終わりまでの一貫した物語的時間の流れに入っている。実に微妙な差異と言わなければならぬ。うっかり読み過ぎられるほどの微妙な調和と違和が見られる。^{*196}

渡辺は「前半の回想」の形式と「後半の現在進行」の形式とが「一貫した物語的時間の流れ」の中で接合され「うっかり読み過ぎられるほどの微妙な調和と違和」をなしていると述べる。多くの研究は渡辺のいう「調和」の側に目を向けるあまり、「違和」の側を見落としてきたように思われる。

渡辺がここで、出来事のレベルの時間(物語的時間の流れ)と語りのレベルの時間とを区別していることは示唆的である。『風立ちぬ』において、時間の流れは出来事の継起だけでなく、語りによつて複合的に決定されている。すなわち、語り手であり手記の書き手である「私」の認識を反映する表現及び形式が前半三章と後半二章の間に時間の性質の差異を作り出し、その理由が「冬」の章で明かされるのである。

「冬」の章で「私」が書き始める小説は、外枠をなす『風立ちぬ』と類似することが主題やプロットの上で示唆されている。清水徹の言を借りれば、「主人公||語り手がこのサナトリウム入院中に書いた物語が、すなわちこの『風立ちぬ』であるかのよう^{*200}に思わせる」。『風立ちぬ』は作中に作品それ自体と相似形をなすもう一つの作品を包む入れ子をなし、そのことが『風立ちぬ』の特異な時間構造を作り出していると考えられるのである。

本稿は、『風立ちぬ』の特異な時間の様相を読み解く試みである。以下、まずは「序曲」と「冬」の章の時間の性質の差異を論じた上で、小説全体の時間構造の問題に議論を進めていく。次節ではまず「序曲」の時間を分析する。

一、「序曲」の時間

『風立ちぬ』全五章の中でも、「序曲」という章の時間は特異な性質を持つように思われる。この節では「序曲」の時間を分析し、『風立ちぬ』の時間論の糸口を開きたい。

「序曲」という章は次の一節から始まる。

それらの夏の日々、一面に薄の生ひ茂った草原の中で、お前が立つたまま熱心に絵を描いてみると、私はいつもその傍らの一本の白樺の木蔭に身を横たへてゐたものだ。さうして夕方になつて、お前が仕事をすませて私のそばに来ると、それからしばらく私達は肩に手をかけ合つたまま、遙か彼方の方を眺めやつてゐたものだ。やうやく暮れようとしかけてゐるその地平線から、反対に何物かが生れて来つつあるかのやうに……

薄が茂り白樺が生えた草原で「お前」と呼ばれる少女が絵を描き、恋人の「私」が傍に身を横たえ、夕方になると二人は入道雲に覆われた地平線の彼方を眺めやる。作品の主要人物を提示するこの場面で、二人を取り囲む状況は最低限しか書かれず、両者の来歴も示されない。季節は夏で舞台は避暑地らしいとわかるが、二人の年齢も名前も境遇も、高原に來た理由も出会いの経緯も示されない。二人の人物は過去の状況から切り離されている。

その二人の行為は「身を横たへてゐたものだつた」、「眺めやつてゐたものだつた」と繰り返された習慣として提示される。行為の描写は少女が「熱心に絵を描く様と「私」が「身を横たへ」ることに限定され、日ごとの経験の差異は消去されている。そのため人物の行為が出来事としての積み重ねや未来への進展を作り出すことはない。

「それらの夏の日々」と指示されるこの一節の時間とは一体どのようなものなのか。日ごとの個別性を捨象された「日々」の中で、男女は過去の状況からも未来への展開からも切り離されている。作中人物としての「私」と節子は当然この前後にも生きていくはずだが、この一節の記述はそうした先後の時間を想像させる契機を欠く。また複数形の「日々」は時間軸の上の一点に位置づけられることはない。ここには、過去・現在・未来と直線上に刻まれていく時の流れは見出せない。

なるほど、昼から夕方への変化は存在する。だがそれは習慣の時制の効果と相俟つて、時間の推移のサイクルをこそ際立たせる。朝は昼に、昼は夕に移行し、再び朝が訪れる。時間は流れ過ぎ去るのではなく二人の上に同じ時間のめぐりをもたらす。ここに表現されているのは、ある一日にあったことが別の日にも繰り返されるといふ時間の意識である。

「序曲」特有の時間の性質は、引用部直後の次の一節からも看取される。

そんな日の或る午後、（それはもう秋近い日だつた）私達はお前の描きかけの絵を画架に立てかけたまま、その白樺の木蔭に寝そべつて、果物を嚙じつてゐた。砂

のやうな雲が空をさらさらと流れてゐた。そのとき不意に、何処からともなく風が立つた。私達の頭の上では、木の葉の間からちらつと覗いてゐる藍色が伸びたり縮んだりした。それと殆んど同時に、草むらの中に何かがぼつたりと倒れる物音を私達は耳にした。それは私達がそこに置きっぱなしにしてあつた絵が、画架と共に、倒れた音らしかつた。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。お前は私のするがままにさせてゐた。

草原での二人の日課の一コマを描く右の場面について、野沢京子は「ゆるんだ時間のなかにまさに時間そのものが「風」の形象となつて投げこまれる一瞬」^{*201}と評した。実際、描かれる出来事は些細であり、事象の背後に流れる時こそが印象づけられる。

風が起こり、木の間の空が伸び縮みして見え、何か倒れる音が聞こえ、倒れたのが節子の画架だと認識される。実際にはわずかな期間にほぼ同時に起こつたはずの出来事は傍線部の四つの文で切り分けられて提示される。各文は触覚、視覚、聴覚という様々な感覚から同じ期間を繰り返して描く。「果物を嚙じつてゐた」、「雲が空をさらさらと流れてゐた」というその「てゐた」の瞬間が異なる角度から細分化して書かれる。事象を語る言葉が重ねられる一方で出来事の進行は停滞し、一連の情景はスローモーションで提示されるのである。

引用部は二人の幸福な日々が変化する直前を捉えている。間もなく節子の父の到来で草原での日課は終わり、節子はこの高原を去ることになる。やがて節子は結核に罹患し、「私」と節子とは死別への道を歩み出す。「夏の日々」にもたらされる変化と、にわかにかこる風による風景の変化は対応関係をなす。幸福な日々の変化を風が预示する一瞬間が注視され、時間はスロー再生される。輝かしい夏の時間は滞留し、その進行を一時的にとどめられるのである。

宮内豊は「いまの一瞬の何物をも失ふまいとするかのやう」という一節を重視し、ここでは人物のみならず語りそのものが「過ぎ行く「時間」の流れにあらがい、一瞬一瞬をいわば静止画像として定着できないかと、文体的可能性の限りを尽している」と分析した^{*202}。宮内は本作の表現に「……てゐる」といった「継続」のアスペクトや「……し出す」といった「起動」の補助動詞が頻用されていることを指摘し、直線的な時間の流れに抗う「文体」の効果を析出する。宮内はそのような「文体」の効果の極まりを次の一節に見る。

私はホテルの窓がまだ二つ三つあかりを洩らしてゐるのをぼんやりと見つめてゐた。そのうちすこし霧がかかつて来たやうだった。それを恐れでもするかのやうに、窓のあかりは一つびとつ消えて行つた。そしてたうとうホテル中がすっかり真つ暗になつたかと思ふと、軽いきしりがして、ゆるやかに一つの窓が開いた。そして薔薇色の寝衣らしいものを着た、一人の若い娘が、窓の縁にちつと凭りかかり出した。それはお前だった。……

「凭りかかり出した」という表現によつて、節子が窓枠によりかかり始めるその一瞬が注視される。窓が動き「お前」の動きはゆるやかに止まり、「お前」の鮮やかなイメージが一つの静止画として提示される³⁰⁰。ここには確かに宮内のいう時間の停止の印象が形づくられている。時が過ぎればこの「薔薇色」は失われ、節子を取り巻く色彩は療養所の部屋の「真つ白に塗られたベッドと卓と椅子」とに取つて代わられるだろう。ひるがえつて冒頭部の「暮れようとしかけてゐる」や「生れて来つづあるかのやう」という表現も同様の効果を持つと言える。宮内のいう「時間」「凍結文体」は、「序曲」の章の時間表現の特質をよく言い当てていると思われる。

だが一方で、「時」をひきとめんとする意志」が「全篇を通して」見られるという宮内の議論には留保が必要である。こうした時間の性質は「序曲」の特に前半部分に特徴的に見られるものであり、全ての章に同じように見出せるものではないからである。

このように、「序曲」の章には、直線的な進行に抗う時間の性質が見出される。その中で「私」と節子との出会いの幸福は過ぎ去ることを惜しまれるものとして提示される。だが『風立ちぬ』の中には「序曲」とは別種の時間が並存している。時間の性質の変化は「春」や「風立ちぬ」にも見られるが、顕著なのは「冬」の章における変化である。後述するよう、この変化は語りの水準の差異によつてもたらされている。次節ではまず、「序曲」とは大きく異なる時間の性質を持つ「冬」の章の時間を分析する。

二、「冬」の時間

「序曲」という章の時間の性質は「冬」の章の時間と対比されることで明確になる。異なる性質の時間が作中に並存することで時間の性質は差異として規定されるのである。

「冬」は「私」と節子とのサナトリウム生活を描く章である。そこには「序曲」と打つて變つて死の気配が濃厚に立ち込める。二人はいつ到来するか分からない死別の日

を恐れつつ、限られた二人の生活を味わうようにして日々を過ごす。その「冬」の冒頭は次の一節から始まる。

一九三五年十月二十日／午後、いつものやうに病人を残して、私はサナトリウムを離れると、収獲に忙しい農夫等の立ち働いてゐる田畑の間を抜けながら、雑木山を越えて、その山の窪みにある人けの絶えた狭い村に下りた後、小さな谿流にかかった吊橋を渡つて、その村の対岸にある栗の木が多い低い山へ攀ちのぼり、その上方の斜面に腰を下ろした。そこで私は何時間も、明るい、静かな気分で、これから手を着けようとしてゐる物語の構想に耽つてゐた。ときをり私の足もとの方で、思ひ出したやうに、子供等が栗の木をゆすぶつて一どきに栗の実を落す、その谿ぞうに響きわたるやうな大きな音に愕かさねながら……

「私」が小説制作のために外出する場面から「冬」の章は開かれる。「私」は「冬」の章では手帳に日々の出来事を書く書き手であり、右の一節はこの「私」が一日を振り返つて書き記したものである。「私」は「午後」にサナトリウムを出て、溪流の向こうの低い山の斜面で「何時間も」物語の構想に耽り、「日が傾いて」から節子の待つサナトリウムに帰る。一日における「私」の行為の変化が時間の経過を追つて記されている。「田畑」、「雑木山」、「狭い村」、「小さな谿流」、「栗の木が多い低い山」とたどられる風景も、「私」がそれを目にした時系列を指し示す。ここでは風景はある瞬間において切り取られてはいない。風景の内部を人物が時の経過に従つて移動していくのである。

「一九三五年十月二十日」と指示されるこの一節の時間とは一体どのようなものなのか。「冬」の章は「私」の日記という設定であり、「十月二十日」から「十二月五日」までの日付を冠された十二の断章で構成される。「物語」の構想のために過ごされた「私」の一日は、西暦と月日を明示され時間軸上の一点に位置づけられている。そしてその一日という幅の中で「私」の行為はさらに時間単位で分節されるのである。ここには、年月日を伏せ「日々」と一括して語られた「序曲」の時間とは異質の時間が見出される。

なるほど、「冬」の章における「私」の日々も散歩や看病や執筆の繰り返しに過ぎない。にもかかわらず、「冬」のある一日は別のある一日とは異なる個別性を持つ。そのように一日一日を区別させるのが「私」の「物語」の進行である。「冬」の「私」の手記は創作日記といふべき性質を持ち、そこには日ごとの「物語」の進行状況が記されていく。「物語」の執筆過程を日付とともに抽出してみよう。

十月二十七日／私はけふもまた山や森で午後を過した。／一つの主題が、終日、私の考へを離れない。(略)十一月二日／夜、一つの明りが私達を近づけ合つてゐる。その明りの下で、ものを言ひ合はないことにも馴れて、私がせつせと私達の生の幸福を主題にした物語を書き続けてゐると、(略)十一月十七日／私はもう二三日すれば私のノオトを書き了へられるだらう。(略)十一月二十日／私はこれまで書いて来たノオトをすっかり読みかへして見た。(略)十一月二十八日／私は殆ど出来上つてゐる仕事のノオトを、机の上に、少しも手をつけようとはせずにはふり出したままにして置いてある。

「物語」の構想が進められた一日、節子の傍で草稿が書き進められた一日、草稿がほぼ完成に近づいた一日、草稿が中断された一日。手記を書く「私」は、「物語」の進行状況を完成に向かつて日付とともに書き記していく。小説を執筆する「私」の日々は、このように「私」の手記に記される「物語」の進行段階によつて差異化されているのである。

注目すべきは「私」が「もう二三日」で草稿が完成すると書き記していることである。こうした「私」の時間意識は「それらの夏の日々」(「序曲」)や「似たやうな日々」(「風立ちぬ」)と語られた前半の三章には存在しなかつたものである。ここでは「私」の「物語」の進行が手記の書き手の「私」に過去(これまで書かれたもの)と未来(これから書かれるもの)への意識をもたらしている。過去は書かれた記事として確認可能な形をなし、その過去の積み重ねが書き手の「私」の未来への予測を生み出すのである。

「物語」を書く行為は、手記の書き手の「私」に過去・現在・未来と過ぎ去る直線的な時間の意識を与える。そしてそのような「私」の時間意識は書かれつつあるこの手記に反映される。つまり、書くという行為が「冬」の章の直線的に過ぎ去る時間の性質を決定するのである。

だが重要なのは、手記に書きとめられるのが「物語」の進行にとどまらないことである。「物語」の進行状況を綴る「私」の手記には、執筆の傍らで伏せる節子の様子が書きとめられる。それは節子の「抑へかねたやうな劇しい咳」(十月二十三日)であり、「疲れを帯びたやうなぼんやりした目つき」や「髪の毛の少しほつれてゐる寢れたやうな顔」(十一月十日)であり、「暗がりの中にそれだけがほの白く浮いてゐる彼女の寝顔」や「落ち窪んだ目のまはりがときどきぴくぴくと痙攣れる」(十一月十七日)様である。そしてついに「私」は次のような節子の姿を書きとめる。

十一月二十六日（略）そしてさつき寝てゐたときよりも一層蒼いやうな顔色をしてゐた。私が枕もとに近づいて、髪をいぢりながら額に接吻しようとする、彼女は弱々しく首を振つた。（略）夜／何も知らずにゐたのは私だけだったのだ。午前の診察の済んだ後で、私は看護婦長に廊下へ呼び出された。そして私ははじめて節子がけさ私の知らない間に少量の咯血をしたことを聞かされた。彼女は私にそれを黙つてゐたのだ。

「十一月二十六日」の記事は昼と夜とで二回書かれている。昼に「私」が書いた節子の「さつき寝てゐたときよりも一層蒼いやうな顔色」は、夜に書かれた記事で「少量の咯血」に起因するものだと明かされる。この咯血は節子の病状がついに死の直前に至ったことを暗示している。ひるがえって、それ以前に「私」が記してきた節子の咳の変化や顔色の変化が、節子の死への接近過程という意味を持つことが浮かび上がる。書く行為が生じさせる「冬」の時間の中で、節子は確実に死に向かつて衰弱する。「冬」の「私」は節子との幸福に形を与えるために小説を書いているはずが、そのために加速度的に過ぎ去る時間の中で節子は死んでいくのである。

このように、手記の書き手の「私」の書くという行為によって、「冬」の章の時間は直線的に過ぎ去るものとして規定される。「冬」の章の時間がそのようなものとしてあることで、「序曲」の時間は直線的な進行に抗うものとしてその性質を露わにする。だが「序曲」と「冬」の間にはなぜこうした時間の性質の差異があるのだろうか。その理由は作中作の問題と関連する、『風立ちぬ』の特異な時間構造を考えることで明らかにする。

三、作中作と『風立ちぬ』の関係性

「私」の書く作中作が『風立ちぬ』自体と類似することは、本作に複雑な時間構造をもたらしていると考えられる。そしてそのことが、「序曲」と「冬」の間に時間の性質の差異をもたらしているのだと考えられる。作中に作品それ自体と相似するもう一つの作品を内包する構造をとることで、『風立ちぬ』にはどのような時間構造がもたらされているのだろうか。

作中作と外枠の『風立ちぬ』の対応関係について、渡辺広士や竹内清己は「序曲」「春」「風立ちぬ」という前半三章が「冬」の時点から回想されていると論じ、西田敦美はより明確に「序曲」「春」「風立ちぬ」の三篇が作中作だと論じた^{*204}。これ

に対し赤塚正幸は「冬」の「私」が書く「ノオト」はあくまでも草稿に当たるもので、前半三章とそのまま一致しないと反論し、本作は手記形式の部分を含め「節子の死後」からの回想だと論じた^{*306}。定説を見ないのは「物語」と『風立ちぬ』の関係が作中で明示されないためで、近年の論考は両者の対応をゆるやかに認めつつ、その関係の具体的内実について明言しないことが多い^{*306}。だが本作の記述の中には、作中作と『風立ちぬ』の対応関係の証拠が暗に埋め込まれているように思われるのである。

まず注目したいのは「冬」の「十月二十七日」の記事である。「物語」の構想を進めていた「私」はこの日を境に小説の執筆に移り、そのことを手記に書き記す。「私」の「物語」の起点を示すこの記事において、「序曲」の夏が「私」によって繰り返し想起されていることは重要である。「私」には二年前の「自分自身の姿」が「目に鮮かに浮んで来」たり、「さまざま小さな思ひ出」が「私の裡に一ぱいに溢れて来」たりする。これらのことは、手記を書く「私」が、「序曲」のあの夏の日々から、自らの「物語」を書き始めることを示唆していると考えられる。

だがのみならず、「序曲」の記述は「冬」の記述と微細な表現のレベルで一致しているのである。

丁度二年前の、秋の最後の日、^①一面に生ひ茂った薄の間からはじめて地平線の上^②にくつきりと見出したこの山々^④を遠くから眺めながら、殆んど悲しいくらゐの幸福な感じをもつて、二人はいつかきつと一緒になれるだらうと夢見てゐた自分自身の姿が、いかにも懐かしく、私の目に鮮かに浮んで来た。^⑥（「冬」十月二十七日）

お前達が発つて行つたのち、日ごと日ごとずつと私の胸をしめつけてゐた、あの悲しみに似たやうな幸福の雰囲気を、私はいまだにはつきりと蘇らせることが出来る。^①（略）一面に薄の生ひ茂った草原の中に、足を踏み入れてゐた。^②（略）あゝ時には殆んどいつも入道雲に遮られてゐた地平線のあたりには、今は、何処か知らない、遠く^④の山脈^③までが、真つ白な穂先をなびかせた薄の上を分けながら、その輪郭を一つ一つくつきりと見せてゐた。（「序曲」）

①～⑥の傍線部の記述が微細な表現のレベルで一致していることが注目される。「一面に生ひ茂った」と「薄」、「悲しみ」と「幸福」、「地平線」と「くつきり」など単語がセットで類似している。「序曲」の章で語られた二年前の夏の出来事が、かつて「私」に語られたように「冬」の章で再び語られる。そしてこうした記述の類似を「冬」の

章の手記を書く「私」が意識している様子はない。

実は「冬」の章には他にも、「序曲」、「春」、「風立ちぬ」のある部分のフレーズが繰り返されるような形で埋め込まれている。注目すべきは手記の書き手の「私」が書く「冬」の章の記事の方が、他の章の記述よりも詳しいことである。たとえば右引用部、「序曲」の秋の草原で「私」が遠い山脈を眺める場面について、「冬」の章では二人はいつかきつと一緒にになれるだらうと夢見てみた」という「私」の心理が明かされている。同じように「序曲」で「狭い山径を、お前をすこし先きにやりながら、いかにも歩きにくさうに歩いて行つた」と語られていたエピソードは、「冬」の章で「二年前の夏、ただ彼女をよく見たいばかりに、わざと私の二三歩先きに彼女を歩かせながら」と当時の「私」の心理が明かされる形で書き記されるのである。次の「夢想」をめぐる記述についても同様のことが言える。

私は数年前、屢々、かういふ冬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に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。(略)夜の明けかかる頃、私はまだその少し病身な娘の眠つてゐる間にそつと起きて、山小屋から雪の中へ元氣よく飛び出して行く。あたりの山々は、曙の光を浴びながら、薔薇色に赫いてゐる。私は隣りの農家からしぼり立ての山羊の乳を貰つて、すっかり凍えさうになりながら戻つてくる。それから自分で煖炉に焚木をくべる。「冬」十一月十日)

僕はかうしてお前と一緒にならない前から、何処かの淋しい山の中へ、お前みたいな可哀らしい娘と二人きりの生活をしに行くことを夢みてゐたことがあつただ。お前にもずつと前にそんな私の夢を打ち明けやしなかつたかしら？ほら、あの山小屋の話さ、そんな山の中に私達は住めるのかしらと云つて、あのときはお前は無邪気さうに笑つてゐたらう？(「春」)

「冬」と「春」とそれぞれにおいて、「淋しい山岳地方」と「淋しい山の中」、「可愛らしい娘と二人きり」と「可哀らしい娘と二人きり」というように、類似のフレーズが繰り返されつつ、同じ山小屋暮らしの夢のことが「私」によって書かれている。そして「冬」の「私」は娘が病身である状況や、朝焼けに染まる山々の情景、山羊の乳しぼりや煖炉に焚木をくべる生活の細部をことこまかに手記に書いている。「冬」の「私」は、山小屋暮らしの想像の細部を詳しく補って書くのである。

このように、「冬」の章の「私」は、「序曲」、「春」、「風立ちぬ」の章のある部分

のフレーズをなぞるように繰り返し返す形で自らの手記を書き記している。それらの記述は、以前の章で「私」に語られたことを少しずつ詳しくしたものになっている。「序曲」、「春」、「風立ちぬ」で「私」に語られた出来事が、「冬」において「私」の当時の心理や夢想の細部を補うという形で詳しく書き直されているのである。

だが同時にこのような見方には一つの転倒が含まれていることに注意する必要がある。「冬」の手記は、「私」が現在進行形で書き記したものである。したがって、手記以前に「序曲」、「春」、「風立ちぬ」の出来事が「私」によって既に語られているというのは順序が逆転している。たとえ五章全てが事件の終わりから「私」によって語られているのだとしても、「私」が手記を書いているという設定自体が嘘でない限り、手記の記述は全てに先立って書かれていくはずである。出来事が「私」によって「冬」で詳しく語り直されているとは、五章を前から順に読み進める限りにおいて生じる見方なのである。

ここまでを示した記述の対応関係は、二つの章で同一のエピソードを扱っているのだから、記述が類似するのはある意味では当然かも知れない。だが、次に示す「冬」の「十一月十七日」の記事と「風立ちぬ」末尾の部分の記述の対応関係は、そうした考えでは理解できない。

私はいま何かの物語で読んだ「幸福の思ひ出ほど幸福を妨げるものはない」といふ言葉を思ひ出してゐる。現在、私達の互に与へ合つてゐるものは、嘗て私達の互に与へ合つてゐた幸福とはまあ何んと異つたものになつて来てゐるだらう！それはさう云つた幸福に似た、しかしそれとはかなり異つた、もつともつと胸がしめつけられるやうに切ないものだ。（「冬」十一月十七日）

嘗て私達の幸福をそこに完全に描き出したかとも思へたあの初夏の夕方それぞれに似た——しかしそれとは全然異つた秋の午前の光、もつと冷たい、もつと深味のある光を帯びた、あたり一帯の風景を私はしみじみと見入りだしてゐた。あのときの幸福に似た、しかしもつともつと胸のしめつけられるやうな見知らない感動で自分が一ぱいになつてゐるのを感じながら……（「風立ちぬ」末尾）

右引用部における二つの「感動」は、別の場面で「私」が感じた別の感動のはずだが、それが同じフレーズで提示されているのである。「冬」の章で手記を書く「私」は、「もつともつと胸がしめつけられるやう」な「感動」を感じそのように書き記す。ところがほとんど同じ言葉で表現される「感動」を、「私」は二ヶ月前の出来事を描

く「風立ちぬ」の章末尾の場面で既に感じていたことになる。「風立ちぬ」で同じような感動が語られているのである。「冬」の「私」の感動は、「いま」、「何かの物語」に触発されるという形で「十一月十七日」の時点で初めて看取されたものであることが強調されている。だとすれば、「冬」の「私」は「もつともつと胸がしめつけられるやう」な感動がかって到来したことをすっかり忘れていてもいいのだろうか。

「風立ちぬ」末尾と「冬」で感じられた切ない感動、「私」と節子との幸福が節子の犠牲のもとに成り立っているという「私」の自覚は、それぞれの場面で同じように「私」に感じられたものであろう。だが「私」はそのような幸福の変質を「冬」において手記に書き記す時に初めて言葉にしえたはずなのである。

ここで、「私」の手記の記述が先に書かれ、「ノオト」の記述が後に書かれたとすればどうか。先に書かれた記述は、後に書かれた記述に浸透し影響を及ぼしうるだろう。すなわち、「冬」の時点で形をなした「感動」が、「風立ちぬ」末尾に当たる場面で感じられた感情に、さかのぼって適用されていると考えることができる。つまり、この別々の場面における別々の「感動」をめぐるフレーズの一致は、「冬」の「私」の手記が先に書かれ、「ノオト」の記述がその「私」によって後に書かれたことを、さらにはその「ノオト」の記述が「風立ちぬ」の章の記述になったことを示していると考えられる。

「冬」の章では、「物語」の起点を示す「十月二十七日」の断章以降、「序曲」、「春」、「風立ちぬ」の記述がなぞるように繰り返され、「物語」がほぼ完成した「十一月十七日」の断章で「風立ちぬ」末尾の記述と一致する。このことは、「ノオト」の記述が『風立ちぬ』前半三章の記述と対応することを間接的に示すと考えられる。そしてまた、「冬」の章の記述の方が詳細で、手記を書く「冬」の「私」がそうしたフレーズの類似に無自覚であるのは、「冬」の記述が先に書かれ、前半三章の記述に浸透したことを示唆すると考えられる。こうしたフレーズの類似について、佐藤昭夫は「序曲」の「主題ないしはイデオ」が後の章で反復されると論じ、これを「フウグ形式」と名づけた²⁰⁷。だが記述の反復は「冬」の章を基準に捉えられるべきである。つまり前半三章の記述こそ、「冬」の記述の反復なのである。

作中作と前半三章の対応を見る考え方に對し、赤塚正幸は次のような問題提起を行った。

「序曲」から「風立ちぬ」までが〈作中作〉であり、「冬」と「死のかげの谷」

が「手帳に書かれた日記」であるとすれば、『私』によって書かれたテキストである『風立ちぬ』一篇のなかに、そのような、虚構の物語と〈事実〉を記した日記とが並べて置かれていることになる。「風立ちぬ」が、そのような、質の違う二つの時間を持つことの意味、あるいは意義は何処にあるのだろうか。²⁸⁶

だがまさに赤塚の述べた「質の違う二つの時間」の並存こそが、『風立ちぬ』の時間構造の核なのだと考えられる。次の節では、前半三章と「私」の作中作との対応関係を見る時に何が見えてくるのかを考察していく。

四、書く時間と書かれた時間

前節の議論を踏まえた上で、「私」の作中作は、なぜ「序曲」、「春」、「風立ちぬ」という三章でなければならなかったのかという疑問は残る。この節ではこの疑問に答えつつ、作中作と『風立ちぬ』の対応関係を踏まえた時に見えてくる、本作の時間構造について考察する。

まず、「冬」の章の「十一月十七日」の記事において、「私」が作中作の結末をめぐるように書き記していたことに注目したい。

私達自身のかうした生活に就いて書いてあれば切りがあるまい。それをともかくも一応書き了へるためには、私は何か結末を与へなければならぬが、今もなほかうして私達の生き続けてゐる生活にはどんな結末だつて与へたくはない。いや、与へられはしないだらう。寧ろ、私達のかうした現在のあるがままの姿でそれを終らせるのが一番好いだらう。(十一月十七日)

ここで「結末」という語句で「私」が問題にしているのは節子の死にほかならない。「私」は「物語」を終わらせるには「結末」を与える必要があるが、「私達の生き続けてゐる生活」には「結末」が与えられないと書く。「私」達の療養所生活が終わるのは、節子の死によつて二人が入院生活を続ける必要がなくなることに同義である。そして「物語」が「私」と節子との生活を題材とする以上、その「結末」もまた女の死を意味するはずである。手記を書く「私」はそのような「結末」を拒否しているのである。

それゆえ、「私」の作中作は「序曲」の章から始まり「風立ちぬ」の章で終わるのである。「風立ちぬ」の末尾では節子の死は差し迫っておらず、そこにはむしろ「絶対安静」の状態からの節子の回復が描かれる。重要なのは、節子がその「風立ちぬ」末尾で、

「私」に「仕事」の再開を促すことである。「私」は「風立ちぬ」末尾で「物語」の構想を始め、構想は「冬」の章で持続され「ノオト」として具体的な形をなしていくことになる。つまり「風立ちぬ」の章の末尾は「私」の「仕事」の始発点だと言える。

「序曲」から「風立ちぬ」までの三章は、「私」と節子との出会いから始まり、「私」の「仕事」の始発点で閉じられる。このような「物語」が「ノオト」として書かれ、かつそれが『風立ちぬ』と一致する時、本作には一種の循環的な構造がもたらされると考えられる。どういうことか。

まず、現実の「私」の上には、「序曲」、「春」、「風立ちぬ」という三章で描かれたような出来事が実際に起こる。そしてその先に起こる現実の出来事をそのまま写しとったものが「私」の手記であると考ええる。これが我々に読まれる『風立ちぬ』後半二章である。そして「冬」において、「私」は「序曲」、「春」、「風立ちぬ」三章にあたる物語を「ノオト」として書き記す。これが『風立ちぬ』前半三章だとする。そうすると、『風立ちぬ』は事実に基づく手帳と、「私」の手により一段階虚構化された「物語」とで構成されることになる。

ここで、時間の流れを横軸にとり、虚構化の段階（これを虚構化レベルと呼ぶことにする）を縦軸にとって図表化を試みる。そうすると、『風立ちぬ』は現実の時間を写しとった虚構化レベル0の後半二章と、「私」が物語化した虚構化レベル1の前半三章という、虚構化の水準が異なる時間を接続して出来ていると捉えられる（付図参照）。

「風立ちぬ」の章で描かれた出来事の先に、現実の時間は「冬」、「死のかげの谷」で手帳に書きとめられた形で流れ、その中で節子は死んでいく（虚構化レベル0）。だが「冬」の時間の途中で、「私」が作り出す作中作（「序曲」、「春」、「風立ちぬ」）の時間の流れに目を移してみる（虚構化レベル1）。そうすると、この「風立ちぬ」（虚構化レベル1）の末尾で「私」は物語を着想し、その先の時間で「私」は小説を実際に書き始めることになるだろう。ここに、第二の「冬」（虚構化レベル1）の世界を新たに想定できる。そしてその進行に伴い、「私」は第二の「序曲」、「春」、「風立ちぬ」（虚構化レベル2）を書き始める。

このように、作中作の中の時間の流れに目を移していく時、『風立ちぬ』は作中作の中で作中作が生み出され、さらにその作中に作中作が生み出されるといふ循環的な構造を持つことが見えてくる。「序曲」、「春」、「風立ちぬ」に流れる時間は、虚構化のレベルを深めながら繰り返し生み出されていくということである。

「序曲」、「春」、「風立ちぬ」という三章は、「私」によって書かれた「ノオト」を元にしていて。「冬」の時点から回想され、その幸福な日々が過ぎ去るのを惜しむように書かれた「ノオト」の記述を元にするこの三章に流れる時間を〈書かれた時間〉と名づけた。この〈書かれた時間〉、年月日を具体的に記されることなく進行する時間の流れは、「風立ちぬ」の章の末尾で一旦途切れることになる。しかし「風立ちぬ」の章で新たに構想が始められる「私」の物語の中で、〈書かれた時間〉は新たに生み出されていく。

一方で「冬」、「死のかげの谷」という二章は、「私」が「手帳」に記した記述を元に生み出されたものである。さらに「冬」において、「私」は「物語」を書く主体でもある。具体的な年月日を刻印しつつ進んでいく、この後半二章に流れる時間を〈書く時間〉と名づけた。この〈書く時間〉の中で時は加速度的に過ぎ去り、節子は死去していく。現実の「私」はこの〈書く時間〉の中で最愛の婚約者を失うのである。

『風立ちぬ』という小説は、出来事の上では連続しながらも、前半三章と後半二章との間に、このような時間の断層を設けている。語りの時点が違ふというだけでなく、その中に流れる時間の質そのものが異なる。それは〈書かれた時間〉と〈書く時間〉との間の断層であり、書く「私」の次元の違いである。

虚構化のレベルを深めつつ、螺旋状に生み出される〈書かれた時間〉の中で、「私」は幾度も節子と出会い、幸福な日々を過ごし、婚約し、二人だけの生活に「幸福」を見出す、世間から隔絶された入院生活を送る。そしてそのサイクルの末尾に、自らの「生活」に形を与えるべく「物語」の構想を始める。この〈書かれた時間〉の中では節子には差し迫った死の危険性は訪れず、節子の死は繰り延べられ、遅延させられていく。これに対して、「冬」と「死のかげの谷」という二章の間で、節子は死んでいく。「冬」では節子の死が接近し、「死のかげの谷」では節子の死を現実のものとして受け止める「私」の姿が「私」によって書かれるのである。

「私」が「物語」を書き、〈書かれた時間〉を創出していくことで、節子の死は繰り延べられる。作中作の問題について安藤宏は「書くという行為によって夢を見る自己を対象化するもう一人の自己が立ち現れ」と捉え、本作に「夢から疎外」される小説家の物語を読みとった¹⁰⁾。だが、作中作の問題を時間という観点から捉えると、むしろそこには「夢」への道筋が開かれている。「私」が書き記す「物語」の内部に次々と目を移していけば、節子の死という結末は書き記されることがない。「私」と節子とが過ごし

た幸福な日々は、繰り返し作り出される物語の中で、反復され続ける。

「冬」の「十一月十日」で、手記を書く「私」は節子のためを思って始めた「仕事」が二人のことを乖離させていると気づいたことの葛藤について次のように書き記す。

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いる時だつて、おれは現在のお前の事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。さうしておれはいつのまにか好い気になつて、お前の事よりも、おれの詰まらない夢なんぞにこんな時間を潰し出してゐるのだ……（十一月十日）

ここには死に行く婚約者の姿を書くことを通して、小説家として生きる自己への批判が「私」の手で手記に書きとめられている。従来から指摘されてきた「芸術家のエゴ」問題だが、本作の特異な時間構造に目を向けると、この問題は作中で内在的に解決されている。なぜなら「私」の書く「仕事」こそ、現実には死にゆく節子を生かす営みだからである。

ただし、『風立ちぬ』全五章は最終的に「序曲」、「春」、「風立ちぬ」、「冬」、「死のかげの谷」という出来事の順序で並べられた。本稿で論じた時間の循環構造を明確にするならば、たとえば「冬」の章から物語を始め、前半三章を「私」の作中作として語り手が明示することもできたはずである。だが我々は、「私」と節子とが夏の高原で出会い、結核に罹患した節子と「私」がサナトリウムに入院し、節子が死んでいくという線条的なプロットを読む。『風立ちぬ』はあくまでも、出来事の連続性に従って三年半の月日の中で婚約者を失つていく「私」の物語である。したがって本稿の読解は、作中作と『風立ちぬ』の対応を想定し、作中作の中で作られる時間の流れに目を移していく時に初めて見えるものである。堀は〈書かれた時間〉の中で節子が新たに生き始めるといふもう一つの物語を複雑な時間構造のうちに閉じこめて提出しているのである。

おわりに——小説の時間

「冬」の章の「十月二十七日」の断章で、「私」はその日に八ヶ岳を眺めた時のことを書き記す³¹⁾。散歩から帰ってきた「私」はサナトリウム裏の雑木林で節子と行き会い、八ヶ岳の方角を眺める。「私」は節子と八ヶ岳を眺める機会が初めてであること

に気づくが、同時にそれとは矛盾することを言い出す。

：：おれ達はね、ずっと前にこの山を丁度向う側から、かうやつて一しよに見てゐたことがあるのだ。いや、お前とそれを見てゐた夏の時分はいつも雲に妨げられて殆んど何も見えやしなかつたのさ。：：しかし秋になつてから、一人でおれが其処へ行つて見たら、ずっと向うの地平線の果てに、この山が今とは反対の側から見えたのだ。あの遠くに見えた、どこの山だかちつとも知らずにゐたのが、確かにこれらしい。丁度そんな方角になりさうだ。：：お前、あの薄がたんと生ひ茂つてゐた原を覚えてゐるだらう？

福永武彦は、この表裏から眺められる八ヶ岳の対応関係を「巧妙な伏線」と評し、大森郁之助は八ヶ岳が「二人の夢の象徴」として「序曲」で「予め導入されていた」と述べたが、ここには単なる伏線以上の意味があると考えられる。どういふことか。

手記を書く「私」は、ここで「ずっと前」に「この山」を節子と「一しよに見てゐた」と書き記す。ここでは、「それらの夏の日々」と始まる「序曲」冒頭部の印象的な一節が喚起されている。「序曲」の夏において、節子に病の影はなく、彼女は絵を描く「仕事」をその日課としていた。出会いの幸福の中にあつた「私」達は「肩に手をかけ合つたまま」、二人の未来の生活を見通すように「地平線の方」を眺めやる。だがこの視線の先には二年半後に「冬」の章の「私」達、節子の死の不安を抱えて暮らす「私」達が立つ。二つの高原の地理的な対称性は、「私」達の境遇の対称性と正確に対応しているのである。

そしてこの場面で示されているのは、おそらくそのことだけではない。この一節には次のような一節が先行している。

そのままさうやつて彼女と肩を並べてその山を見つめてゐるうちに、ふいと何んだか不思議に混んがらかつたやうな気がして来た。「かうやつてお前とあの山を見てゐるのはけふが始めてだつたね。だが、おれにはどうもこれまでに何遍もかうやつてあれを見てゐた事があるやうな気がするんだよ。」／「そんな筈はないぢやあないの？」

「私」は「不思議に混んがらかつたやうな気」がし、「何遍もかうやつてあれを見てゐた」気がしてくる。そのように「私」は手記に書き記す。このような「私」の混乱は、同じ山を知らぬうちに反対から見ているという単純な事実を指すものとしてはいささか過剰だと思われる。「私」は同じ山を別の方角から見ている不思議を述べて

いるはずだが、本稿はここに書く行為を通して「私」と節子とが「物語」の内部で何度も生きていくという時間的な循環構造への示唆を読みとりたい。ただし節子の側は、「そんな筈はない」と「私」の言葉を一蹴している。

少なくともこの場面で提出されているのは、「序曲」という章と「冬」という章そのものの対称性だと考えられる。「序曲」の「私」達と「冬」の「私」達とは、それぞれの理想の自己像を八ヶ岳の彼方に眼差す向かい合わせの構図に置かれる。「序曲」の「私」達は未来に幸福を見出し、「冬」の「私」達は過去に幸福を見出し、その眼差しの先には「私」達自身が佇立している。「私」達が自身の反転した像を互いに投射し合うこの鏡のような構図は、「冬」と「序曲」という二つの章そのものの対称関係と対応している。

「冬」の「私」が「物語」に書き始めるのは、「序曲」の章の「私」達である。つまり、「冬」の空間を「物語」を書く側の空間とすれば、「序曲」の空間は書かれる側の空間に属する。「冬」の「私」達と「序曲」の「私」達は書く——書かれるという反転した関係にあり、八ヶ岳を境とする向かい合わせの構図は、そのことと対応している。そして繰り返し眺められる八ヶ岳の向こう側には、〈書かれた時間〉が流れている。八ヶ岳のこちら側には、〈書く時間〉が流れている。両者はその対称性を保ったまま、出来事のレベルでは連続的に時間が経過し、現実の「私」達はやがて死別を経験する。八ヶ岳という形象を通して、〈書く時間〉と〈書かれた時間〉の対称関係が提出されるのである。

丸岡明は本作について次のように述べた。

『風立ちぬ』が私達にもたらした最も大きな驚きは、風のように去ってゆく時の流れを、見事に文字に刻み上げて、人間の実体を、その流れの裡に捉えて示したことである。^{*13}

同時代作家である丸岡のこの評言は、『風立ちぬ』の試みの本質を的確に言い当てていたと思われる。小説の空間が設定されれば、時間はそこに自動的に流れるわけではない。堀辰雄は言葉による構築物として、『風立ちぬ』において細心の注意をこめて時間そのものを作り出している。だが我々が真に「驚くべきは、『風立ちぬ』が「風のように去ってゆく時の流れ」を捉えてみせただけでなく、過ぎ去ることのない時間の流れを可能性の領域に立ち上げてみせた点においてである。それは小説の中心でしか作り出せない、いわば小説の時間である。『風立ちぬ』はこの意味で、正しく

時間を作り出した小説だと言える。

堀辰雄は本作発表時、ブルースト『失われた時を求めて』という、書く行為と時間との関わりを問題化した小説に出会っていた。時間を重要なテーマとするこの長篇小説は、語り手が自らの人生を小説として書くことを構想するところで閉じられる。堀辰雄の『風立ちぬ』は『失われた時を求めて』とは多くの点で異なるが、時間という問題に取り組んだ点は共通する。そしてそこに、作者自身にとって大きな経験であった婚約者の死という問題を絡めた¹⁴⁰。『風立ちぬ』は作家の個人的な経験から出発しつつ、結果的に時間という問題に取り組んだ作品となった。ブルーストをはじめ、二十世紀の世界文学が共通の課題として取り組んだのがこの時間という問題である。書く行為と時間という問題に死という問題を絡めることで、堀は時代的な問いの深部に届くささやかだが大きな作品を提出しえたのである。

第八章 『風立ちぬ』論——「死のかげの谷」におけるリルケ翻訳

はじめに——堀辰雄訳「鎮魂歌」

昭和十一年から十三年にかけて、短篇小説「風立ちぬ」（「改造」昭11・12）を起点に、続篇「冬」（「文芸春秋」昭12・1）、「婚約」（「新女苑」昭12・4）、「死のかげの谷」（「新潮」昭13・3）が連作として雑誌発表された。諸篇は野田書房版『風立ちぬ』（昭13）において、「序曲」（初出「風立ちぬ」、「発端」）、「春」（初出「婚約」）、「風立ちぬ」（初出「風立ちぬ」、「I」〜「III」）、「冬」（「死のかげの谷」という一連の作品の五章として改稿された。堀辰雄生涯の代表作『風立ちぬ』の完成である。

『風立ちぬ』は、堀が婚約者矢野綾子を喪った経験を素材にして書いた、一組の男女の出会いから死別までの物語である。小説家の「私」は、節子という一人の少女と初夏の高原で出会う（「序曲」）。節子と婚約した「私」は、父親の依頼で彼女の結核療養に付き添い、「蜜月の旅」に赴くようにサナトリウムに向かう（「春」）。八ヶ岳山麓の自然の中で、「私」達は死と背中合わせの婚約生活を送る（「風立ちぬ」）。「私」が節子との日々を綴る「物語」の草稿を書き進める傍らで、節子の病状は死の直前まで重篤化していく（「冬」）。最終章「死のかげの谷」は、「冬」の章の末尾で暗示された節子の死の後日談である。

「冬」の章に続けて「私」の「手帳」に記された日録という設定で、「一九三六年十二月一日」から「十二月三十日」までの日付が付された十二の断章で構成される。節子と出会った思い出の高原を再訪した「私」は、「死のかげの谷」と自ら呼ぶ雪深い谷かげに小屋を借り、思い出の残滓を探して村を歩き回る。深い喪失感にとらわれ、彼女をめぐる追憶に耽る「私」に転機を与えるのが、ある日手許に届いた「リルケの鎮魂歌」^{レクキエム}（以下「鎮魂歌」と呼ぶ）である。

周知の通りこの詩集はリルケ中期の詩集『鎮魂歌』*Requiem, Insel-Verlag, Leipzig, 1909.*を指す。同書所収二篇の長篇詩のうち、本章で取り上げられるのは若くして産褥死した女性画家に捧げられた鎮魂歌である。死者には死者の責務があると説諭するこの詩を読んだ「私」は、節子への未練を思い切り、彼女の死を受け入れていく。菅谷規矩雄が述べるように、「死のかげの谷」は「小説的な構成からみれば、「私」がリルケの《鎮魂曲》を発見するにいたる経緯だけからなりたっている」²¹⁰。

重要なのは、「鎮魂歌」が「死のかげの谷」の「本文そのもの一部」^{part}をなすことである。「十二月十七日」と「十二月十八日」の断章には、それぞれ「私」が読んだ「鎮魂歌」の冒頭十二行と末尾四行の本文が掲げられる。詩節は行空けと段下げにより「私」の日録と区別され、断章末尾に半ば自立したもう一つの断章のように配される（野田書房版『風立ちぬ』では文字のポイント数を落とす、区別がより明確化されている）。「死のかげの谷」は「私」の日録と「鎮魂歌」により織り成され、「鎮魂歌」は作品の一部として読まれるのである。

この「鎮魂歌」の詩節は、部分訳とはいえ堀辰雄が日本で初めて訳出したものであった^{part}。昭和九年以来、『マルテの手記』の抄訳（「四季」昭9・10〜10・1）を皮切りに、各種書簡の訳（「四季」昭10・2〜6）、仏語詩「窓」の抄訳（「文芸」他、昭9・12〜11・5）など、リルケ作品の翻訳を発表していた堀は、本邦初訳「鎮魂歌」を自らの作品の中に包み込んで提示した^{part}。作曲家の林光が回想する「堀辰雄がその作品のなかで紹介したリルケ、いわばかれのことばを通して知ったリルケ」^{part}とは、『風立ちぬ』の中の「鎮魂歌」をその典型例とするだろう。堀辰雄の『風立ちぬ』を読むとは、その中に内包された堀辰雄訳「鎮魂歌」を含めて読むことであった。

本稿は、堀辰雄の『風立ちぬ』を、その最終章「死のかげの谷」の「鎮魂歌」の翻訳の問題に視点を置いて読み解く試みである。まずは、「死のかげの谷」における「鎮魂歌」の訳文の特徴を分析するところから議論の糸口を開きたい。

一、「鎮魂歌」訳文の変遷

堀辰雄は「死のかげの谷」発表に先立ち、エッセイ「山中雑記」（「文芸懇話会」昭11・12）と小説「郭公」（「新女苑」昭12・9）の中で、「鎮魂歌」の部分訳を行っていた。この堀訳「鎮魂歌」は、三度にわたる掲出の過程でそれぞれ微妙に改変される。本節では、三度にわたり共通して訳出された「鎮魂歌」末尾四行の訳文を比較し、「死のかげの谷」の「鎮魂歌」訳文の特徴を指摘する。

堀が初めて「鎮魂歌」の部分訳を行ったのは、エッセイ「山中雑記」においてである。堀は春に「慰霊歌」^{レイイユム}をドイツ語で読み、この夏に英訳で再読したと述べた後、詩行の展開に即して内容を要約しつつ自らの試訳を提示する。原詩全二百七十一行のうち、四十六〜五十行、七十四〜八十七行を訳出した上で、「鎮魂歌」末尾の四行が最後に掲げられる^{part}。

帰つていらつしやるな。もしお前に我慢ができたなら、死者と共に／死んでいらつしや
い。死者にはたとと仕事がある。／が、私に助力して下さい、それがお前の気を散ら
さない範囲で、／遠方のものが屢々私に助力して呉れるやうに、私の中で。

傍線部、堀は死んだ女性画家を指す二人称を「お前」と訳している。この箇所は英訳で
は単に you であり、堀はドイツ語原詩の親称 du を踏まえて「お前」と訳したものと見ら
れる^{*21}。作中で節子を指示する語「お前」とも重なるこの訳し方は、三度の「鎮魂歌」翻
訳に共通する。一方、その他の訳語や訳文の掲げ方は、それぞれ微妙に改変されていく。

小説「郭公」は、「死のかげの谷」の予行演習ともいべき作品で^{*22}、「鎮魂歌」を契
機に主人公が死者への心残りを断ち切るという筋書きを持つ。ある夏、小説家の「私」は
亡くなった「少年時代の恋人」のことを思い出す。「私」は思い立って彼女の縁者である
姉を訪ねて隣村に赴くが、会うのをやめて傍らの墓地に足を向ける。そこで「私」は亡き
少女の面影を想起しつつ「鎮魂歌」の一節を呟き、死者を「私達の悲しみや苦しみに立ち
入らせることがいかに罪深いことか」と内省する。この「私」の思いを代弁するように、
「鎮魂歌」が掲げられる。

*Komm nicht zurück. Wenn du's erstürgt, so sei / tot bei den Toten. Tote sind beschäftigt. /
Doch hilf mir so, dass es dich nicht zerstreut, / wie mir das Fernste manchmal hilft: in mir.*

(帰つていらつしやるな。もしお前に我慢ができたなら、死者の間に死んでいらつしや
い。死者にはたとと仕事がある。／けれども私に助力はして下さい、お前の気を散ら
さない程度で。／屢々遠大のものが私に助力してくれるやうに、——私の裡で。)

ここでは「鎮魂歌」がドイツ語原文で掲げられ、日本語訳がそれに添えられた形である。
「郭公」では、「私」が少女を想起しつつ呟く「鎮魂歌」冒頭の一節も、*Ich habe Tote und
ich liess sie him*とドイツ語原文で掲げられる^{*23}。ひるがえって「死のかげの谷」では、「鎮
魂歌」の日本語訳のみを掲げる形が選択されていることがわかる。

また傍線部の語句が初訳から逐一改変されている。このうち *in* (内部で) の訳語「中
で」から「裡で」への改変は死者が「私」の内側に生きる意を強調し、「遠方のもの」か
ら「遠大のもの」への改変は原語 *Fernste* (もっとも遠くのもの) における最上級を強調
するものだろう。原詩の語句を再解釈し、原詩の意味に適合する訳語を選び直す姿勢が見
られる。

対して、「死のかげの谷」の「十二月十八日」の断章における「鎮魂歌」訳文の改変は、
これとは意味が異なるものと考えられる。

帰つて入らつしやるな。さうしてもしお前まへに我慢できたら、／死者達の間まに死しんでお出い。死者にもたんと仕事しごとはある。／けれども私わたしに助力たすけはしておくれ、お前まへの気を散ちらさない程度で、／屢々遠くとほのものが私わたしに助力たすけをしてくれるやうに——私の裡うちで。

訳語はほぼ「郭公」の訳文のそれが踏襲されている。ただし二重傍線部、前二訳で「死んでいらつしやい」、「助力たすけ（は）して下さい」だった箇所が、「死んでお出い」、「助力たすけはしておくれ」と改められている。神品芳夫はこの訳文を取り上げ、「訳に手が加えられて、一段とよくなっている」と述べたが、これは訳の巧拙と別問題として捉えるべきである。神品自身も述べるように、この訳文は「作品のなかへ溶け合っている」。どういうことか。

「死んでお出い」も「助力たすけはしておくれ」も、死者を突き放す原詩の話者の口調にはそぐわない。だがこれは次のような『風立ちぬ』作中の「私」の口調と合致するのである。

「(略) どうしたつてお前まへを貰もらひに行くから、それまではお父さんの許もとに今のままのお前まへであるがいい……」(「序曲」)

「(略) どをれ、この帽子、ちよつとかぶつて御覽ごらん」(「春」)

「(略) ……が、今度の奴はお前まへにもたんと助力たすけして貰もらはなければならぬだよ。」(「風立ちぬ」)

「私」が節子に何か命じるように語りかける時の口調である。傍線部、恋人にややぞんざいに、しかしあやすように言葉をかける「私」の口調の親密さが、「死のかげの谷」の「鎮魂歌」訳文の「死んでお出い」、「助力たすけはしておくれ」のそれと通じる。前二訳における「助力たすけ（は）して下さい」という訳ではこの呼応は生じない。「お前まへ」という二人称の一致とも相俟つて、作中の「私」から節子への発話と、訳出された「鎮魂歌」の話者「私」の発話とが重なり合うのである。

そもそも「鎮魂歌」末尾四行の訳文は、その初訳の時点から「風立ちぬ」の章の「私」の台詞と呼応するものとして作られていたと考えられる²²⁵。

「ああ、それはおれの好きなやうに書くともさ。……が、今度の奴はお前まへにもたんと助力たすけして貰もらはなければならぬだよ。」(略)「ああ、お前まへにはね、おれの仕事しごとの間、頭あたまから足のさきまで幸福になつてゐて貰もらひたいんだ。さうでない……」(略)「うん、おれも仕事しごとをするとなりあ」と私は目を赫かせながら、元気よく答へた。「うんと散歩もするよ。」(「風立ちぬ」)

「風立ちぬ」の章で、「私」は節子を「お前まへ」と呼び、自らの「仕事」に「たんと」「助力たすけ」してくれるよう乞うていた。この発話内の語句と、堀訳「鎮魂歌」の「死者にもたんと

と仕事はある」、「助力」の語句は重なる²²⁶。原文の動詞 *beschäftigen*（従事している）の分詞 *beschäftigt*（忙しい）を「たとと仕事はある」とあえて訳したことで²²⁷、こうした一致が生じている。「死のかげの谷」における「鎮魂歌」訳文の改変は、この呼応関係を一層際立たせるものである。

「死のかげの谷」発表後、エッセイ「山中雜記」が改稿・改題され『雉子日記』（河出書房、昭15）に収められた。ここでは「死のかげの谷」における「鎮魂歌」訳文の改変が反映されなかった。「死のかげの谷」の「十二月十八日」の断章において、「私の口を衝いて出」た「鎮魂歌」の詩節に限り、作中の「私」の口調と重なるという特徴を持つのである。だが、作中に掲げられる詩節が作中人物の口調と重なり合うとして、そのことは一体作品の解釈の上でどのような意味を持つのだろうか。以下、「鎮魂歌」の詩節に視点を置いて「死のかげの谷」を読み解いていく。

次節ではまず、「死のかげの谷」において、手記を書く「私」が節子のことを「お前」と書くことの意味を検討する。

二、二人称「お前」

「死のかげの谷」は、前章「冬」の末尾で喀血した節子の、生死の帰趨に触れずに始まる。一年の時の経過と「寂しい罍暮らし」という状況から節子の死後であることが間接的にわかるが、「私」が表立って節子の死に触れることはない。「私」が滞在先の山小屋に落ち着いたところで、「私」は次のような形で初めて節子のことと言及する。

小屋の中も片づいたらしいので、私ははじめてその中にはひつて行つた。壁まですっかり杉皮が張りつめられてあつて、天井も何もない程の、思つたよりも粗末な作りだが、悪い感じではなかった。すぐ二階にも上つて見たが、寝台から椅子と何から何まで二人分ある。丁度お前と私とのためのやうに。——さう云へば、本当にかう云つたやうな山小屋で、お前と差し向ひの寂しさで暮らすことを、昔の私はどんなに夢見てゐたことか！……（一九三六年十二月一日）

山小屋の二階に二人分揃えられた家具は、それを「私」と使うはずであつた節子の不在を浮き彫りにする。そのような家具について、「私」は「丁度お前と私とのためのやう」と書き記す。注目すべきは、この時「私」が節子のことを唐突に「お前」と書くことである。「お前」という語は、前四章では「私」が節子に呼びかける会話の中の言葉であつ

た¹²⁸⁰

「死のかげの谷」は、前章「冬」と連続する手記——「私」は「一年ぶりにこの手帳」を開いて続きを書いている——という設定だが、「冬」では節子は次のように描かれていた。

明りを消して、もう寝入つてゐる病人の側を通り抜けようとして、ふと立ち止まつて暗がりの中にそれだけがほの白く浮いてゐる彼女の寝顔をちつと見守つた。その少し落ち窪んだ目のまはりがときどきびくびくと痙攣れるやうだったが、私にはそれが何物かに脅かされてでもゐるやうに見えてならなかつた。(「冬」、「十一月十七日」)

「私」は節子を「病人」、「彼女」と指示し、その寝顔を「少し落ち窪んだ目のまはり」がときどきびくびくと痙攣れるやうだと記述する¹²⁸¹。間もなく死去する衰弱した恋人の寝顔を、「私」は観察対象のように客観的に描くのである。「冬」の章の「私」は、節子を三人称で指示し、近い将来失われるその身体に言葉で形を与えるように対象化して描いていた。

ひるがえつて「死のかげの谷」の「私」は、自らの眼前にいないにもかかわらず、節子のことを「お前」と指示する。というより、節子は不在であるからこそ「お前」と書かれるのである。どうということか。「私」が節子の面影を求めて白樺の生えた原を訪ねた場面を見てみよう。

それはうす曇つた日だつた。私はそれから雪解けのした村の中を、いつまでも何か充たされないやうな気持で、あてもなくさまづつてゐた。昔、お前とよく絵を描きにいつた、真ん中に一本の白樺のくつきりと立つた原へも行つて見て、まだその根もとだけ雪の残つてゐる白樺の木に懐しさうに手をかけながら、その指先きが凍えさうになるまで、立つてゐた。しかし、私にはその頃のお前の姿さへ殆ど蘇つて来なかつた。(「十二月十三日、日曜日」)

「私」は三年半前の思い出が刻まれた白樺の木に触れ、節子の姿が身近に蘇らないことを嘆く。ここで手記を書く「私」は白樺の原を「昔、お前とよく絵を描きにいつた」原と書き、「その頃のお前の姿」を「蘇」らせられなかったと書き記す。この時に指示される「お前」とは、三年半前の白樺の生えた原に立つていたあの節子ではない。手記を書く「私」は「昔」、「その頃の」という限定をあえて「お前」という語に付している。このことは逆に言えば、「私」が「お前」という語で、現在の節子を指していることを意味する。「私」が「昔、お前とよく絵を描きにいつた」と書く時、「私」は現在における節子との経験の

共有性を問題にしている。「私」は死して失われているこの節子を「お前」と指示するのである。

このように、「死のかげの谷」の「私」は、節子を過去の光景の一部として形象化しようとしなない。「私」は不在の節子を「お前」として自らの傍らに引き寄せるのである。一見、通常の回想に見える次の場面も、こうした観点から捉えられる。

そのうちに突然お前が何か口ごもったやうな気がしたので、私がお前の傍に寄つてゆくと、殆ど聞えるか聞えないか位の小さな声で、「あなたの髪に雪がついてゐるの……」とお前は私に向つて云つた。——いま、かうやつて一人きりで火の傍にうづくまりながら、ふいと蘇つたそんな思ひ出に誘はれるやうにして、私は何んの気なしに自分の手を頭髮に持つていつて見ると、それはまだ濡れるともなく濡れてゐて、冷めたかつた。私はさうやつて見るまで、それには少しも気がつかずにゐた。……（十二月二日）

本章の中で唯一節子の姿を描写した箇所である。過去と現在が「——」を挟んで区切られているにもかかわらず、一年前の節子の声が時と場所を超えて「私」に届いているようである²³⁰。「私」はここで、節子の言葉の再現に続き、あえて「お前」を入れる形で、「お前は私に向つて云つた」と書き記す。この時この一節は、節子の発言を節子自身に向かつて確認する形になる。手記を書く「私」は、死を予感しつつ交わしたやりとりを、過去の場面として振り返るといふより、今ここにおいて「お前」と二人でたどり直すのである。「私」は「お前」を基準に過去を眺め、「お前」とともに共有する事実を振り返っている。この時死者である節子は、「私」の書く行為を通して、想念において「私」と対面するやうな位置に指し示されるのである。

しかし同時にこの「お前」は、「私」が死んだ節子に呼びかけられない事実を顕在化する。引用部、「あなたの髪に雪がついてゐるの」という節子の呼びかけが提示されるのに対し、「私」の方は黙つて髪の毛に手をやるのみである。手記を書く「私」はただ節子に対面しているように「お前」と書き記す。高橋英夫がこの「お前」について、「呼びかけ」であるのか否かも、実は再考しなければならない²³¹と留保したのは的確である。「私」の手記は記録風のモノローグであり、節子に向けた語りかけの口調は見られない。節子がありありと提示され、その声が直接話法で再現されるだけに、「私」と「お前」との非対称な関係は一層際立つ。モノローグの中に差し挟まれる二人称「お前」には、「私」が節子に自らの声を届けることへの願望と断念が刻まれているのである。

このことを踏まえた時、本章「十二月十八日」の断章の「鎮魂歌」の詩節が、「私」の口調に重なるように翻訳されたことの意味が理解されると思われる。次節では、作中の「鎮魂歌」の意味を考察する。

三、「鎮魂歌」の翻訳

詩集「鎮魂歌」が「私」の手許に届くのは、本章のほぼ中間地点に当たる「十二月十四日」の断章においてである。「ずつと前から註文してあつた」詩集が届くまでの間、「私」は村のカトリック教会を訪れ、神父と幾度か会話を交わしている。「私」が教会の「彌撒」に立ち合った直後に、入れ替わるように詩集が届くことに注意したい。

「死のかげの谷」は、この詩集到着の前後で二分され、前半部が後半部を用意する伏線に当たると考えられる。たとえば神父と婦人信者が「独逸人」であるのは「鎮魂歌」がドイツ語の詩集であることと対応し、「私」の「彌撒」への参加は、典礼歌の意を持つ詩集の表題と対応している。「私」が旧約聖書「詩篇」の言葉や神父の言葉を空虚に感じることは、後半部で「鎮魂歌」の詩節が「私」の心に響く展開を導くものである。

本章前半部が、救いを求めるように教会を訪ねる「私」の姿を描くとすれば、後半部は、「私」のうちに「鎮魂歌」の詩節が浸透していく過程を描く。折からの雪に閉じこめられた「私」は、十二月十四日夜から十七日を、「鎮魂歌」を読むことに費やす。「十二月十七日」の断章には、煖炉の傍と窓際を往復しながら、日がな「鎮魂歌」を読み進める「私」の姿が描かれる。「未だにお前を静かに死なせておかうとはせず、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似たものをはげしく感じ」という「私」の内省の直後に、次のように「鎮魂歌」冒頭の詩節が掲げられる。

私は死者達を待つてゐる、そして彼等を立ち去るが儘にさせてあるが、／彼等が噂とは似つかず、非常に確信的で、／死んでゐる事にもすぐ慣れ、頗る快活であるらしいのに／驚いてゐる位だ。只お前——お前だけは帰つて／来た。お前は私を掠め、まはりをさ迷ひ、何物かに衝き当る、そしてそれがお前のために音を立てて、／お前を裏切るのだ。(略)

この詩節は「私」が読んだ「鎮魂歌」のうち、「私」の心に浸透した一節を抽出したものだと言える。引用部は、死んだ節子を身近に引き寄せようとしていた「私」の行為や心理の代弁となっている。ただし留意すべきは、この詩節を「私」が掲げたとは書かれてい

ないことである。つまり、この詩節を「私」自身が手記に記したかどうかは曖昧にされている。このことは、直後の「十二月十八日」の断章における「鎮魂歌」の詩節についても同様である。

「十二月十八日」の断章において、雪の晴れ間に外出した「私」は、「まだ行つたことのない裏の林を、奥へ奥へとはひつて行く」。きのふ読み畢へたリルケの「レクキエム」の最後の数行が自分の口を衝いて出るがままに任かせてゐた」という一節の直後に、「鎮魂歌」の詩節が掲げられる。

ところで、この時「私」の「口を衝いて出」たとされる詩節を、「私」は何語で呟いたのだろうか。「私」が燐炉の傍で読み進めていたのは、ドイツ語の詩集のはずである。ところが、本文として掲げられるのは以下のようなものである。

帰つて入らつしやるな。さうしてもしお前に我慢できたら、／死者達の間で死んでお出。死者にもたんと仕事はある。／けれども私に助力はしてくれ、お前の気を散らさない程度で、／屢々遠くのもが私に助力をしてくれるやうに——私の裡で。

「私」が自らに浸透させるように読み進め、ふと「口を衝いて出」た詩節は、ドイツ語であつたと考えるのが自然である。先に見たように、小説「郭公」においても、主人公が無意識裡に呟く「鎮魂歌」の詩節はドイツ語であつた。しかるに死の世界への帰還を死者に命じるこの詩節は日本語で掲げられる。だとすればこの詩節は、「私」がドイツ語で呟いた詩節の、翻訳だと考えるべきである。

「私」は「鎮魂歌」をドイツ語で読み、ドイツ語で呟き、それが日本語に変換されて掲げられている。だがその翻訳を「私」自身が行つたとは考えにくい。「鎮魂歌」の詩節を「私」が掲げていると明示されただけでなく、そもそも「私」が一日を振り返り、この時に呟いたドイツ語の詩節を思い出し、訳語を吟味しつつ日本語を宛てて再現するという過程は不自然である。詩節の背後に書き手の「私」の翻訳行為を想定するには無理があるのである。

ここで、この詩節が「私」が節子に語りかける口調と合致するように翻訳されていることを想起したい。このことは、この詩節が「私」の内面の声であることを示唆するように思われる。この詩節は「私」が手記に記した記述ではなく、死んだ節子に「帰つて入らつしやるな」と願う「私」の内面から立ちのぼり、手記の外部において響く声なのではないだろうか。「鎮魂歌」の詩節は「私」の日録本文と次元を異にすることを示すように断章末尾に独立して掲げられるのである。

前節で見たように「死のかげの谷」における「私」の手記は「私」のモノログだが、「私」はこの「鎮魂歌」の詩節において、ただ一箇所、節子に直接呼びかけているように見えるのである。手記を書く「私」は、死んだ節子に自らの声を届けることはできない。だが、「私」は死んだ女性画家に呼びかけるリルケ「鎮魂歌」の話者と声を合わせ、ただ一度、「鎮魂歌」の詩節を借りて、死者である節子に自らの声を届けるのである。

こう考えた時、「鎮魂歌」の詩節が「風立ちぬ」の章の次の箇所と響き合うことが改めて注目される。

「ああ、それはおれの好きなやうに書くともさ。……が、今度の奴はお前にもたんと助力して貰はなければならぬのだよ。」(略)「うん、おれも仕事をするとなりあ」と私は目を赫やかせながら、元氣よく答へた。「うんと散歩もするよ。」(「風立ちぬ」)「風立ちぬ」の章において、「私」は小説執筆の間「幸福」でいてほしいという、死すべき病者には残酷な依頼をしていた。だが「私」は「死のかげの谷」の「鎮魂歌」の詩節を通して、今度は「お前」に死者の世界からの「助力」を乞う。「冬」の章において、「私」は節子の登場する物語の草稿執筆を中断するが、その「私」が物語を再開しようとすれば、その条件は死んだ節子からの赦しを措いてないだろう。死者としての節子の「助力」を得て初めて、「私」は物語を書くことにおいて生き続けることになる。「死のかげの谷」における「鎮魂歌」は、「私」と節子との乖離を露わにした「私」の呼びかけを修正し、死者である節子に改めて「助力」を乞う声なのだと考えられる。

おわりに——翻訳から創作へ

ここまで、「死のかげの谷」の「鎮魂歌」の問題に焦点を置いて堀辰雄の『風立ちぬ』を読解した。本稿は、作品の中における翻訳行為に注目し、これを作品の解釈と結びつけた一つの試論である。堀辰雄は、生涯にわたり翻訳を続けただけでなく、自らの作品の中でしばしば翻訳を行った作家であった¹⁾。このような作家の作品を読み解くに当たっては、作品の内部における翻訳行為に注目し、原語から日本語への変換過程を分析することで、新たな作品読解の可能性が開かれると思われる。

補論 堀辰雄旧蔵洋書の調査

第九章 アポリネール関連書物

堀辰雄の読書の姿勢について、中村真一郎は次のように回想している。

堀の読書の入念な遅読ぶりは、傍らで見ている私には驚嘆すべきもので、それは読んでいるというより、著者の執筆時の時間を追体験しているかに思えた。一度、彼の眼を経た本の頁は、各色の色鉛筆に囲われて、彩色地図のように変化した¹²³⁰。若き中村に「君、そんなに速く本を読むと、芥川さんみたいになってしまふよ」と警告したという堀の「入念な遅読ぶり」は、「各色の色鉛筆に囲われて、彩色地図のように変化した」書物のページの上に表示されていたという。

現在、神奈川近代文学館に残されている堀旧蔵の七百三冊の洋書には、中村の言う堀の「入念な遅読ぶり」の痕跡を見出すことができる。とりわけ、ユクトーやブルーストなど、堀が深く傾倒した作家の書物には、各種の色鉛筆を用いた丹念な書き込みが確認できる。我々はその書き込みをたどっていくことで、「著者の執筆時の時間を追体験」しているようだったという、堀の読書行為の軌跡を「追体験」できるだろう。

ところがこれら旧蔵書は、近年の渡部麻実の一連の仕事を除き¹²³¹、参照される機会が多くなかった。その理由は旧蔵書の書誌・書き込みについての包括的な情報提示がなされていないことに存する。妻の堀多恵子は、角川書店版『堀辰雄全集』第九卷（昭41）に「蔵書目録」を付す際、夫の旧蔵書について次のように述べている。

若い頃愛読したものは震災で失い、その後、プルウストやリルケに親しみはじめてから集めたものなども、自分の家のようにして仕事をしていた追分油屋の火事で焼いてしまっている。住みなれた向島の家にも、父の死や、自分も又病気がちだったために、古いなじみのものを沢山に残したままになってしまった。不用になったものを売払って、新しく必要なものを求めるような事もしていた。／戦後病床にあつて、古書目録などを見て、若い頃読したしんだ本をなつかしみ、再び求めたものなども相当あつたように思う。

こうした事情もあつて、堀による書き込みの時期や書物の入手時期の特定には慎重になる必要がある。そこで本稿は、特に堀への影響が大きいと思われる作家の書物を中心に、旧蔵書の書誌・書き込みを調査・報告する。

まず最初に、フランス新詩精神運動の主唱者アポリネールの書物を取り上げる。堀口大學による先駆的な紹介に続き、堀も早い時期からアポリネール作品の翻訳や紹介を行った。その起点は堀の文学活動の出発点である同人雑誌「驢馬」の時代に遡る。

「驢馬」創刊号（大15・4）掲載の「風景」(Paysage)、「ネクタイ」(La Cravate et la montre)、「鏡」(Cœur couronne et miroir)を皮切りに、堀は計十三篇の詩を訳出、また「ロマネスクな葉巻」(Le Cigar romanesque「驢馬」大15・7)以下八篇の小説を翻訳した。詩の翻訳が初期に集中するのに対し、小説の翻訳は「死後の許嫁」(La Française posthume「若草」昭8・7)、「ジョヴァンニ・モロニ」(Giovanni Moroni「作品」昭∞・4)、「影の分離」(Le Départ de l'ombre「文芸レビュー」昭4・6)、「聖女アドラタ」(Sainte Adorata「むらやま」昭12・5)など、比較的後年まで継続される。これらの翻訳作品は、『不器用な天使』(改造社、昭5)、『アムステルダムの水夫』(山本文庫、昭11)、『贖救世主アンフィオン——一名 ドルムザン男爵の冒険物語』(野田書房、昭11)、『絵はがき』(角川書店、昭21)に収録された。

以下、堀旧蔵アポリネール関連書物八冊の書誌及びその他の情報を報告する。なお、アポリネール作品の翻訳題名は、堀のもの以外は『アポリネール全集』第一巻〜第四巻(青土社、昭54)、『アポリネール全集』(紀伊国屋書店、昭44)に拠った。

¹ Alceols: Poèmes 1898-1913, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920. (館内文庫記号: H01/239)

詩集『アルコール』第二版、奥付によると一九二〇年七月二十日印刷、私製のカバーが

ほどこされ、カバー背に「アポリネエル アルコール」とある。²³⁵ 同版以前には、*Mercur de France* 版 (1913) がある。堀が同書中の作品で訳出してゐるのは、「アンドレ・サルモンの結婚式にて朗読したる詩」(Poème lu au mariage d'André Salmon 「ヴァリエテ」昭6・9) 一篇である。

本文が目立った書き込みはないが、巻末の目次 (pp.173-174) に書き込みがある。「ゾーン」(Zone)、「ミラボー橋」(Le Pont Mirabeau)、「旅行者」(Le Voyageur)、「アンドレ・サルモンの結婚式にて朗読したる詩」(Poème lu au mariage d'André Salmon)、「ラ・サント監獄で」(A la Santé) の左側に鉛筆で○印が付されている。また、「サロメ」(Salomé)、「鐘」(Les Cloches) の左側に鉛筆で△印が付されている。

さらに、「ミラボー橋」のページ (pp.16-17) に、以下のように堀口大學訳「ミラボー橋」の本文が記された新聞の切り抜き三片が挟み込まれている。

紙片Ⅰ…ミラボオ橋の下をセエヌ河が流れ

紙片Ⅱ…われ等の恋が流れる／わたしは思ひ出す／悩みのもとには楽しみが来ると／

日が暮れて鐘が鳴る／月日は流れ わたしは残る／手と手をつなぎ顔と顔を向け合はう／かうしてゐると／われ等の腕の橋の下を疲れた無窮の時が流れる／(堀口大學訳)

學訳)

紙片Ⅲ…日が去り月が行き／過ぎた時も／昔の恋も ふたゝびは帰らない／ミラボオ橋の下をセエヌ河が流れる／日が暮れて鐘が鳴る／月日は流れ わたしは残る

紙片Ⅰ・Ⅱは、「時事新報」に掲載された堀のエッセイ「本所」(一) (昭6・3・21)のうち、堀口大學の訳を引用した部分を切り抜いたものである。紙片Ⅲは同じく「本所」(二) (昭6・3・22) の切り抜きである。

この大學訳「ミラボー橋」については、堀の福田清人宛書簡 (昭6・2・9、『堀辰雄全集』第八卷、筑摩書房) に、「実は或る文章にアポリネエルの「ミラボオ橋」(Le pont mirabeau) といふ詩を引用したく、あひにく手許に本がないので、それを一寸筆写して僕に送つてくれませんか。／本は堀口さんの「月下の一群」或ひは「アポリネエル詩抄」とある。後年、堀はこの大學訳「ミラボー橋」の部分を原詩に差し替える形で「本所」を改稿した(「冬の日」、『狐の手套』野田書房、昭11)。切り抜きはこの改稿の際に参照されたものではないか。

また、巻末目次の書き込みから考えて、堀が昭和九年に「アンドレ・サルモンの結婚式にて朗読したる詩」を訳出した際、本書を参照した可能性はある。堀の訳詩が初期は『カリグラム』に偏っていることから見ても、本書への書き込みの時期は「驢馬」時代よりやや下るだろう。昭和六年の「本所」執筆以降、昭和九年までの間に入手され読まれた本ではないだろうか。

2 ' *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1925. (館内文庫記号: H01/240)

詩集『カリグラム』第三版、奥付によると一九二五年五月十五日印刷。同版以前には、*Mercur de France* 版 (1918) がある。堀は同書より、「風景」(Paysage)、「ネクター」(La Cravate et la montre)、「鏡」(Cœur couronne et miroir)、「小隊長」(Chef de section 「驢馬」大5・0)、「シヤム・パ・ニユの葡萄作り」(Le Vigneron Champenois 「驢馬」昭2・1)、「感謝」(Reconnaissance 「同」)、「一九一五年四月の夜」(La Nuit d'avril 1915 「同」)、「影法師」(Ombre 「同」)、「サン・メリイの音楽家」(Le Musicien de Saint-Merry 「詩神」昭4・5)、「雲の化身」(Un Fantôme de nuées 「文学」昭8・9)、「窓」(Les Fenêtres 百田宗治編『現代詩講座』第八卷、金星堂、昭5) 十一篇を訳出してゐる。²³⁶

巻末の目次 (pp.225-228) に書き込みがある。「窓」(Les Fenêtres)、「サン・メリイの音楽家」(Le Musicien de Saint-Merry)、「影法師」(Ombre)、「感謝」(Reconnaissance)、「一九一五年四月の夜」(La Nuit d'avril 1915)、「シヤム・パ・ニユの葡萄作り」(Le Vigneron Champenois)、「小隊長」(Chef de section) に赤鉛筆で下線が付されてゐる。また「丘」(Les Collines)、「刺殺された鳩と噴水」(La Colombe poignardée et le jet d'eau)、「突然変異」

(Mutation) '「出発」(Le Départ) '「思ひ出」(Souvenirs) '「未来」(l'Avenir) '「小鳥がうたう」(Un Oiseau chante) の左側に、鉛筆で△印が付されている。

下線が引いてあるものは、堀が訳出した七篇と一致している。一方、△印を付された詩は堀口大學の訳が既に存在するものである(『アポリネール詩抄』第一書房、昭2)。これは、『アルクール』の巻末目次の△印の意味するところと対応している。このことは、堀が大學による既訳詩を除いて自身の訳出する詩を選んだという事情を示唆すると思われる。

本文には、下線及び語句の意味等の書き込みが若干ある。書き込み箇所は以下の通り。

p.53.1.5 詩 « Un Fantôme de nuées » の Longwy に紫鉛筆で下線。

p.76.1.1 詩 « La Colombe poignardée et le jet deau » の題名部分に赤鉛筆で下線。下線の下には赤鉛筆で「コロカラ下」との書き込み。

p.192.1.4 詩 « Le Vigneron Champenois » の casque に「兜」、1.5 artillerie に「砲兵」、1.6 cepts に「株」、1.6 écu に「長盾」、1.12 Echelonnés に「段に並ぶ」、1.13 obus に「砲弾」、p.193.1.2 courbé に「かがむ」、1.6 artilleur に「砲手」、1.9 crémanes に「ぎへ」、1.10 tâches に「努力す」と語句の意味が鉛筆で書き込まれている。

p.213.1.13 詩 « La victoire » の Les jours étaient une pure émeraude に鉛筆で下線。

p.214.1.1 詩 « La victoire » の météores の下に「流星」、1.5 hoquet の下に「しやへり」と語句の意味が鉛筆で書き込み。

また、以下の箇所はページ上部の角が斜めに折られている。折り目の前後のページにある詩作品を示した。また、二重傍線は巻末目次で下線を付されたもの、波線は同じく△印が付されたものに付した。

p.19 « Paysage », « Les Collines »

p.63 « A Travers l'Europe », « Il pleut »

p.76 « A Nîmes », « La Colombe poignardée et le jet deau », « 2e Canonier Conducteur »

p.99 « Mutation », « Oracles », « 14 Juin 1915 »

p.125 « La Grace exilée », « La Boucle retrouvée »

p.127 « Refus de la Colombe », « Les Feux du bivouac »

p.191 « Le Départ », « Le Vigneron Champenois »

p.194 « Carte postale »

p.196 « Évantail des savaeurs », « Souvenirs »

p.198 « L'Avenir »

p.200 « Un Oiseau chante »

p.212 « Chef de section », « Tristesse d'une étoile », « La Victoir »

『アルクール』とは異なり本文への書き込みが見られること、またページの折り込みや巻末目次への書き込みが堀の訳出詩と関わっていることが注目される。さらに「シヤムパアニュの葡萄作り」の箇所を書き込まれた語句の意味を堀の訳文と対照すると、「兜」、「株」、「砲弾」、「かがむ」、「砲手」の語がそのまま訳文に取り入れられていることがわかる。

以上のことから、本書は堀がアポリネールの書物の中でも最も早く手に入れたものの一つで、「驢馬」以来の詩の翻訳の際に参照した原本だと考えられる。堀は本書を大正十五年十月には入手し、昭和八年の翻訳の時にも手元に置いていたのである。

cc' *Il y a*, Paris, Albert Messein, 1925. (館内文庫記号：H01/241)

詩集『イリヤ』初版、千五百部中一〇九五番、奥付によると一九二五年六月十八日印刷。堀は同詩集より「水彩画家」(Aquarelliste「偽画」昭9・6)を訳出している。

序文に書き込みがある。書き込み箇所は以下の通り。

p.11.1.4 petit-fils に鉛筆で下線。

p.13.1.6 René Dupuy と René Dalize に鉛筆で下線。1.8 Zone に鉛筆で丸囲み。1.13 Toussaint Luca に鉛筆で下線。

p.14.1.8-10 (Dans les voyage ~ Iodieuse Prusse.) 左余白に、鉛筆で傍線。1.23 *[Hérésiarque]* の語に鉛筆で丸囲み。

p.15.1.19-p.16.1.2 (Ce n'étais pas ~ Iyrisme surréaliste.) 左余白に、赤鉛筆で傍線。

p.16.1.7 André Salmon' 1.12 C'est l'époque bleue de Picasso に赤鉛筆で下線。

p.17.1.4 Matisse, Derain, Marie Laurencin に赤鉛筆で下線。1.25 Rousseau に赤鉛筆で下線。

p.18.1.11-26 (Rousseau, pendant qu'il ~ [l'Afrique?]) 左余白に、赤鉛筆で傍線。

p.19.1.8-24 (Il attend ses amis ~ son secrétaire.) 左余白に、赤鉛筆で傍線。

p.21.1.18 *les Fenêtres.* に赤鉛筆で下線。

p.24.1.12-18 (A la fin ~ l'écorce des oranges.) 左余白に、赤鉛筆で傍線。11.19-20 *Soirées de Paris* に赤鉛筆で下線。

p.25.1.3 Marie Laurencin に赤鉛筆で下線。

p.27.1.12 *Case d'Armons* に赤鉛筆で下線。1.19-p.28.1.3 (Il passe de ~ représentait.) 左余白に、赤鉛筆で傍線。

p.29.1.22-p.30.1.6 (C'est pourquoi ~ Bourgogne) 左余白に、赤鉛筆で傍線。11.17-22 (Dependant ~ Picasso!) 左余白に、赤鉛筆で傍線。

p.34.1.1-12 (Il condense ~ ce suc bu aux fontaines des châteaux-forts) 左余白に、赤鉛筆で傍線。

序文は同時代の芸術運動を視野に入れつつ、アポリネールの生涯と作品史をまとめたもの。堀が固有名詞や作品名に印をしつつ、アポリネールの履歴を読み取っていく様が窺える。訳出詩から考えても、本書の入手時期・書き込み時期は、「驢馬」時代よりやや下るのではないか。

4' *Le Poète assassiné*, Paris, Au sans Pareil, 1927. (館内文庫記号：H01/242)

小説集『虐殺された詩人』初版、七二〇部のうち五四二番、奥付によると一九二七年四月十五日印刷。同版以前に『Bibliothèque des Curieux 版(1916)』*Se trouve au Sans Pareil 版(1926)*がある。堀は同書より、「死後の許嫁」(La Fiancée posthume)、「青い眼」(L'Œil bleu)、『アムステルダムの水夫』山本文庫、昭二)、「ジヨヴァンニ・モロニ」(Giovanni Moroni)、「影の分離」(Le Départ de l'ombre)、「聖女マドナタ」(Sainte Adorata) を訳出している。以下に示すように、本文に若干の書き込みがある。

« Giovanni Moroni »

p.144.11.23-27 (« Je me revois ~ ressemblant) の左余白に鉛筆で傍線。

p.148.11.12-16 (Le religieux nous bénit ~ reliques révérees.) に鉛筆で下線。

p.154.11.11-14 (Enfin, lorsque ~ dans ma vie.) 右余白に鉛筆で傍線。

« La Fiancée posthume »

p.174.11.28-29 (Il cous sied ce nom à vous dont les cheveux sont un peu de soleil à l'orient.) に黄鉛筆で下線。

に黄鉛筆で下線。

p.176.11.14-15 (Ou bien encore on eût hésité à dire s'ils se rapportaient à la lune ou au soleil.) に黄鉛筆で下線。

p.177.11.20-21 (nous n'avons plus rien aimé de la vie.) に黄鉛筆で下線。

また、pp.236-237 に堀訳の「ロックス市」(Cox-City 「蠟人形」昭6・11)の切り抜き(pp.35-36, 37-38, 39-40, 41-42)四枚が挟み込まれている。切り抜きの一枚目、題名の「ロックス市」の左右にペンで波線が引かれ、右側に「V」と書き込んだ。また、題名左横の作者名「アポリネール」と「堀辰雄訳」をペンで線を引いて消してある。切り抜き四枚目、「(ドルムサン男爵の冒険第五話)」と、「誌友特典」の記事がペンで×を記して消してある。堀は、昭和十一年に辰野隆・鈴木信太郎と共訳の形で、『贖救世主アンフィオン——一名 ドルムザン男爵の冒険物語』を刊行している。切り抜きはこの単行本化に際して参照されたものではないか。

本文への書き込みが、堀の訳出作品である「ジヨヴァンニ・モロニ」、「死後の許嫁」の箇所に限られることが注目される。昭和四年訳出の「影の分離」の時点まで遡れるかど

うかは確定できないが、少なくとも右の二作が訳された昭和八年以降、小説の訳出に際して本書が参照された可能性は高い。

5' *L'Enchanteur pourrissant*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921. (館内文庫記号 : H01/243)

小説集『腐ってゆく魔術師』。同版以前に Henry Kahnweiler 版 (1909) がある。奥付によると一九二一年一月五日印刷。本文に書き込みはない。

9' *Les Mamelles de Tiresias*, Paris, Éditions Sic, 1918. (館内文庫記号 : H01/244)

戯曲『テイレシアスの乳房』。奥付によると一九一八年一月一日印刷。表紙に私製のカバーがほどこされ、カバー背に「アポリネール テレシヤの乳房」とある。本文に書き込みはない。

7' *L'Hérésarque & Cie*, Paris, Librairie Stock, 1922. (館内文庫記号 : H01/245)

小説集『異端教祖株式会社』第十版。同版以前に P.-V. Stock 版 (1910) がある。堀は同書より、「アムステルダムの水夫」(Le Matelot d'Amsterdam 「辻馬車」昭2・1)、「ビルデスハイムの薔薇」(La Rose de Hildesheim 「山藪」昭2・5)、「ドルムサン男爵の冒険」I-V (L'Amphion faux-messie ou histoires et aventures du baron d'Ornesan III 「驢馬」大15・7、I-III 「作品」昭5・8' IV 「作品」昭5・9' V 「蠟人形」昭6・11) を訳出している。

巻頭の著者刊行書目 (Ouvrages du même auteur) のうち、『動物詩集』(Le Bestiaire du Cortège d'Ophée)、『キヌルムスの画家たち』(Les Peintres cubistes)、『マルロー』(Alcools)、『カリグラム』(Calligrammes) の左側に鉛筆で○印がしてある。

巻末の目次 (pp.287-288) のうち、「ホルマスハイムの薔薇」(La Rose de Hildesheim)、「アムステルダムの水夫」(Le Matelot d'Amsterdam) に赤鉛筆で下線が付されている。また、「徳高い一家庭と負籠と膀胱結石の話」(Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul) の左側に赤鉛筆で○印が付われている。また、「ドルムサン男爵の冒険」(L'Amphion faux-messie ou histoires et aventures du baron d'Ornesan) に赤鉛筆で下線が付され、その中の「IV 神出鬼没」(Le Toucher à distance) の左側には赤鉛筆で○印が付されている。本文への書き込み箇所は以下の通り。

« Le Passant de Prague »

p.3.II.7-8 Habsbourg に鉛筆で下線。

p.4.II.4-7 (A la sortie de la gare François-Joseph, après avoir congédié les faquins, d'obsequiosité tout italienne, qui s'offraient en un allemand incompréhensible.) の左余白に鉛筆の○印。

p.5.II.14-16 (relatant la visite ~ cette affaire.) 右余白に鉛筆で傍線。115 *Sokols* の語に下線。II.23-24 (et me dit que je ferais comme bon me semblerait) に鉛筆で下線。右余白に鉛筆の○印。

p.6.I.4 je me renseignai auprès d'un passant. に鉛筆で下線。

p.7.II.8-9 son pantalon était à pont' 1.14 *Chevalier'* 1.19 Munich に鉛筆で下線。

p.8.I.2 saint Onuphre' 1.27 véritablement に鉛筆で下線。

p.9.I.12 immense に鉛筆で下線。

p.10.I.5 Isaac Laquedem' 1.9 rue de Bretagne' 1.11 Bastille' 1.24 Ahasver, Ahasvérus ou Ahasvère' 1.26 Butadeus II.27-28 Juan Espéra-en-Dios に鉛筆で下線。

p.11.I.3 Ponce-Platè' 1.5 la ville de Berne' 1.22 Leyde' 1.28 Tycho-Brahé ; Jean Huss に鉛筆で下線。

p.12.I.2 guerres de Trente Ans et de Sept Ans に鉛筆で下線。

« Trois histoires de châtements divins, III D'un Monstre à Lyon ou L'Envie »
p.95.11.2-20 (néant ou cheminéau, comme ~ elle se gratia.) 右余白に鉛筆で傍線。

« La Rose de Hildesheim »

p.155 小説表題 La Rose de Hildesheim の左側に鉛筆で○印。
p.157.1.8 inel に鉛筆で丸囲い、左余白にc。
p.166.1.9 cercueil' 1.10 bière より線、鉛筆で余白に「棺」。1.21 convoi 上部余白に鉛筆で「葬列」。

« Le Matelot d'Amsterdam »

p.194.11.9-11 (— Cet oiseau, ~ tout seul.) 左余白に鉛筆で傍線。
p.196.11.1-4 (— C'est un original! ~ son moment d'anxiété.) 左余白に鉛筆で傍線。
p.198.1.5 alcôve の語句の意味が左余白に鉛筆で「寝床ノマ」。

« Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul »

p.206.1.7 inelle に赤鉛筆で下線。
p.207.1.1 bergopzom' 1.4 des seules' 1.21 gêne に赤鉛筆で下線。
p.208.1.1 boyau'de' 11.11-12 équevilles' 1.19 ma seur に赤鉛筆で下線。
p.209.1.23 demotion の d の部分に鉛筆で下線。
p.211.1.20 celui-ci に鉛筆で下線。
p.215.1.20 pharmacie, une éponge, un paquet de cartes の右余白に鉛筆で印。
p.218.1.16 ~ 1.17 (de qui ~ amoureux ~ et jaloux ~ comme il est (の行)の間、右余白に鉛筆で印。
p.219.1.20 bague, ma chère enfant, doit tête à jamais précieuse の右余白に鉛筆で印。
p.220.1.9 — Elle avait dû en voir bien d'autres, pourtant! 左余白に鉛筆で印。1.12 nature humaine est ainsi faite. L'actrice était の左余白に鉛筆で印。

« La Serviette des poètes »

p.223.1.16 entités に赤鉛筆で下線。
« L'Amphion faux-messie ou histoires et aventures du baron d'Ormesan »
p.231.1.7 Dormesan に鉛筆で下線。
p.232.1.27 Amphion に鉛筆で下線。
p.233.1.9-12 (que J'eus d'autant ~ au système décimal.) に鉛筆で下線。
p.234.1.13 la Répinière' 1.14 rue de Châteaudun' 1.17 jusqu'à la Madelaine. に鉛筆で下線。
p.235.1.19 Lutèce に鉛筆で下線。
p.236.11.1-2 du Comptoir d'Escompte : ' 1.4 Napolitan' 1.6 le Crédit Lyonnais' 1.19 prison de Fresnes' 1.24 Grenelle に鉛筆で下線。
p.239.1.19 Auteuil に鉛筆で下線。
p.243.11.8-9 (du prétendant ~ l'Allemagne du Nord.) に鉛筆で下線。 p.252.11.13-14 de condescendance assez vaine' 11.23-24 une partie importante de la Toscane に鉛筆で下線。
p.253.1.5 *Songe de poliphile'* 1.7 Merlin Coccaie' 1.22 une couple d'heures に鉛筆で下線。
p.258.11.12-13 Colombe britannique に鉛筆で下線。
p.259.1.4 à Québec, dans le Manitoba, à New-York.' 11.7-8 Au demeurant' 1.16 Cologne に鉛筆で下線。
p.266.1.4 trouverait に鉛筆で下線、左余白に×印。
p.267.11.4-5 au demeurant' 1.14 antisémitisme に鉛筆で下線。
p.272.1.12 une Pentecôte に黄鉛筆で下線。
p.276.1.24 et de manière indéniable, le plus、に黄鉛筆で下線。
p.277.1.15 et ce n'est pas peu dire' 1.19 J'ai eu des hauts et des bas に黄鉛筆で下線。
p.278.1.15 sans qu'il soit nécessaire que rien、に黄鉛筆で下線。
堀が訳出した三作品以外に、「プラーグで行き逢った男」(Le Passant de Prague)、「神罰二つの物語」(Trois histoires de châtements divins)、「徳高い一家庭と負籠と膀胱結石の話」(Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul)、「詩人のナプキン」(La Serviette des poètes) の箇所に書き込みがあり、読み込んだ形跡が全体にわたる、とが特徴である。

巻末目次への書き込みが訳出作品と一致すること、また「ヒルデスハイムの薔薇」の箇所
所に書き込まれた語句の意味「棺」、「葬列」がそのまま堀の訳文に反映されていること
が注目される。以上のことから、本書は『カリグラム』と並んで堀が最も早く入手した本
の一つで、昭和二年以降の翻訳に際して参照された原本だと考えられる。

8° André Billy, *Apollinaire vivant*, Paris, Editions de la Sirène, 1923. (館内文庫記号:
H01/261)

アンドレ・ビィによる回想。奥付によると一九二三年十月二十五日印刷。本文への書き
込み箇所等は以下の通り。

p.9.15 homard の語に○印。

pp.12-13 絵が切り取られている。

p.47.1.23 séjour の右余白に「滞在」。1.7 s'embarquer の右余白に「乗船スル」。1.8 insouciance
の右余白に「呑喜」。1.9 s'engagerent の右余白に「入り込ム」。1.12 pardessus の右余白
に「外套」。1.13 embarrassés の右余白に「困ラス」。1.18 maintenir の右余白に「身ヲ持
スル」。1.19 niveau の右余白に「水平ニ」。

p.48.1.1 faneries の左余白に「散歩」。1.2 douaient の左余白に「疑フ」。

p.49.1.11 dérobée の右余白に「ヒソカニ」。1.12 ablutions immodérées の右横に「過度の
沐浴」。1.13 inondation dommageable の右余白に「損害ヲ招ク氾濫」。

p.86.1.12-p.87.1.27 (laume < un coup irréparable) の左余白に赤鉛筆で傍線。

堀は、「驢馬」第九号(昭2・2)に掲載したエッセイ「ギヨオム アポリネエル」で
本書に言及している。

こんなふうには、もう死んでしまったアポリネエルに彼の友アンドレ・ビリイが呼びか
けてゐる。さまざまなギヨオムの思ひ出を書きあつめた本の中で。本の名は
(APOLLINAIRE VIVANT) である。私はその本を拾ひ読みしてゐたが偶然アポリネ
エルがどういふ風にして「雲のまぼろし」や「窓」のような詩を書いたかといふとこ
ろへ来て、それがいかにもアポリネエルらしくつて非常に愉快であつた。

「ギヨオム アポリネエル」では以下、「私から話すよりアンドレ・ビリイに話をさせ
た方が面白いだらう」として、アポリネールの即興的な詩作方法についてのエピソードを
本書より翻訳・引用し、堀自身の文章に代えている。

本書の中に飛び飛びの形で見られる書き込みは、堀の「拾ひ読み」の様を思わせる。本
書の入手・書き込み時期は、同エッセイの執筆前後ではないだろうか。

以上のように、堀辰雄のアポリネール関連旧蔵書については、堀が「驢馬」時代以来、
翻訳やエッセイ執筆に際して参照した原本が残っているようである。本文への書き込みは
比較的少なく、特に詩に関しては巻末目次に印をした程度のもが多い。また、蔵書に挟
み込まれた切り抜きからは、堀が自身や先行者の訳文と比べながら原文を読んでいたこと、
エッセイの改稿や翻訳の改訂に際し、それらを参照した様が浮き彫りになる。書き込みと
創作との関連については、より詳細な検討が今後加えられるべきであろう。

第十章 ラディゲ関連書物

本章は、神奈川近代文学館所蔵堀辰雄旧蔵洋書のうち、堀辰雄が「聖家族」(「改造」昭5・11)執筆に当たって大きな影響を受けた、レイモン・ラディゲ関係の書物を取り上げる。

堀辰雄とラディゲの邂逅は、昭和二年十一月号「手帖」発表の、訳詩「花或は星の言葉」(Le Langage des fleurs ou des étoiles)に遡る。前年来、堀はランボー、アポリネール、コクトー、スーポー、ジャムラの詩を数篇ずつ翻訳していた。その中で、コクトーやアポリネールなど、後に継続的に翻訳が行われるものが選ばれていく。堀が自らの感性や興味に合う対象を探り当てていく試験的な翻訳の一環で、ラディゲの詩もまずは訳されたと考えられる。

堀の訳した「花或は星の言葉」は先行訳者堀口大學の「砂の上にわれ等のやうに／抱き合つて頭文字／このはかない紋章より先きに／われ等の恋が消えませう」(「頭文字」(Initiales)『月下の一群』第一書房、大14)といった抒情的な短詩とは異なる印象を与える。その訳文は「或る雨の日、私は復讐するために、旅先から持つて帰つた花を一つ一つ娘たちに与へた。娘たちの中にはそれを理解したものがあつた」というように素っ気なく生硬で、特に散文詩を選んでいくことが目につく。続く「ラジゲの詩——転居と田舎暮しと」(Déplacements et villegatures「詩神」昭4・9)、「ヴィナスの墓」(Tombeau de Vénus 百田宗治編『現代詩講座』第八卷、金星堂、昭5)も散文詩で、後者は大學訳「ヴェニユスの墓」(『空しき花束』第一書房、大15)では、あえて十二行に分けられている。ただし同一の詩の改訳・再録が多いこともあつて訳詩は三篇にとどまり、これは堀の他のフランス詩の翻訳と比べると極めて少ない。

むしろ、堀の関心は一貫してラディゲの小説に向けられていた。自らが編集を主導した「文学」(第一書房)に掲載したエッセイ「レエモン ラジゲ」(昭5・2)の焦点は、ラディゲの小説『ドルジェル伯の舞踏会』(Le Bal du Comte d'Orgel)の「心理解剖」を評価する点に置かれている。同じ号に掲載され、『ドルジェル伯の舞踏会』を「的確な颯爽とした造形美をもつた長編小説」と絶讃して日本のラディゲ受容に重要な役割を果たした小林秀雄「からくり」とともに、「文学」当該号は小説家・ラディゲを日本文壇に紹介するものであつた。

ラディゲの代表作『ドルジェル伯の舞踏会』が堀口大學の手で翻訳されるのは、昭和六年一月のことで、以後この小説は昭和文学に継続的に影響を与える。堀辰雄がラディゲの書物を読んだのは、そうしたラディゲ・ブームが訪れる以前のことであつた。

以下、堀旧蔵ラディゲ関連書物五冊の書誌及びその他の情報を報告する。

1' Le Bal du Comte d'Orgel : roman, Paris, Ferenczi, 1932. (館内文庫記号 : H01/518)

『ドルジェル伯の舞踏会』一九三二年版、同版以前に Bernard Grasset 版(1924)がある。本文が目立った書き込みはない。堀が同作に傾倒して執筆した「聖家族」は昭和五年の作であり、本書とは別に堀が熱心に読み込んだ本が存在したものと推測される。

本書には MITSUKOSHITD BOOK DEPARTMENT という書店票が貼付されている。三越洋書部については、堀の昭和九年九月十日附、神西清宛葉書『堀辰雄全集』第八巻、筑摩書房)に「三越洋書部に生田といふ僕の知人がある」、昭和十二年十一月二十五日附、加藤多恵子・恩地三保子宛書簡に、「日本橋の三越洋書部(ドイツ語の)にインゼル叢書といふのが少し置いてあります」という言及がある。

2' Le Bal du Comte d'Orgel : roman, Paris, Ferenczi, 1932. (館内文庫記号 : H01/519)

前掲『ドルジェル伯の舞踏会』(H01/518)と同じ本で、こちらにも目立った書き込みはない。堀はこのようにしばしば同一書物を複数所持している。なお、LIBRAIRE DE

L'ATHÉNÉ MISAKI-CHO ZCHOMÉ KANDA-KU TOKYO Tel.kudan (33)760 とうふブテネ
フランセ書籍部の書店票が付われている。

63' *Le Diable au Corps* : roman, Paris, Bernard Grasset, 1925. (館内文庫記号 : H01/520)

小説『肉体の悪魔』第百六版。HAKUSUISHA TOKIO の書店票が付されている。白水
社書籍部で購入したものか。

本文全体にわたって傍線や下線が見られる。また、語句の意味が日本語で書き込まれて
いる。書き込み箇所は以下の通り。

p.6.11-18 Je n'ai jamais ~ coupent les mains. 右余白に鉛筆で傍線。

p.34.1.23-p.35.1.3 Quand le train entra ~ Cette imprudente me charma. 右余白に鉛筆で傍
線。p.35.1.9 dalbino, の下に鉛筆で語句の意味「白子」。1.14 bâillaient 「あくど」。

p.36.11-13 Sous son chapeau, ~ quand elle aurait l'âge de sa mère. 左余白に鉛筆で傍線。

p.40.1.22-p.41.1.8 - Marthe ne m'humide pas, ~ et n'aurais aucune excuse. 右余白に鉛筆で
傍線。

p.41.1.10-p.42.1.5 Nous reprinions le train à la gare de Sucey ~ pour fair comme elle. 右余白
に鉛筆で傍線。

p.42.11.16-18 Mon père et mes frères s'étaient ennuyés, qu'importe! Le bonheur est égoïste. 右
鉛筆で下線。

p.43.11.1-9 Le lendemain, ~ camarades. 右余白に鉛筆で傍線。

p.44.1.14 en nage が鉛筆で丸く囲ってある。

p.46.11.16-17 Elle fronça les sourcils. Je pensai à sa mère. 右余白に鉛筆で傍線。

p.48.11.7-21 Nous restions immobiles. ~ sur la peau. 右余白に鉛筆で傍線。

p.51.11.1-5 Le mensonge du téléphone ~ qu'un baiser. 右余白に鉛筆で傍線。11.10-11
complicité が鉛筆で丸く囲ってある。11.21-24 poétiques des mélanges. Elle ~ quelle me
donnerait en souvenir. 右余白に鉛筆で傍線。

p.52.1.13-p.53.1.5 Mais, l'après-midi, il fallut ~ mon cœur. 右余白に鉛筆で傍線。

p.60.11.10-12 Les larmes qui ne pouvaient ~ ma tête. 右余白に鉛筆で傍線。

p.62.11.1-5 vous. A force de penser à Marthe, ~ ils ne le voient plus. 右余白に鉛筆で下線。11.9-13

Lorsque quelque ~ aurait pu être. 右余白に鉛筆で傍線。

p.70.11.10-18 Mais Marthe, qui goûtait ~ bonheur. 右余白に鉛筆で傍線。11.19-24 Je me
sentais tellement près ~ on est seul. 右余白に鉛筆で下線。

p.71.11.11-21 Sa chevelure dénouée ~ à peine pour qu'elle. 右余白に鉛筆で傍線。

p.72.11.4-9 Pourtant je commençai ~ droit sur Marthe. 右余白に鉛筆で傍線。

p.76.11.12-18 Ce n'est pas dans la nouveauté, ~ plus m'en passer. 右余白に鉛筆で下線。

p.77.11.18-20 Plus rien ne me pesait. Dans la rue, je marchais aussi légèrement que dans mes
rêves. 右余白に鉛筆で下線。

p.78.11.8-16 Dans mon délire, ~ le monde sache. 右余白に鉛筆で下線。

p.79.11.1-10 Nous lisions ~ plus clair. 右余白に鉛筆で傍線。

p.80.11.20-22 « Je me trouve ~ te blesse. » 右余白に鉛筆で傍線。

p.83.1.12-p.85.1.6 A dîner, ~ ils eussent tout raconté. 右余白に鉛筆で傍線。

p.85.1.10-p.87.1.11 Je m'étais ~ même mes victuailles. 右余白に鉛筆で傍線。

p.89.1.1 Ta figure est toute mouillée. 右余白に鉛筆で下線。

p.90.11.3-4 Un costume de Jaques! 右余白に鉛筆で下線。

p.91.11.16-21 Son visage s'était transfiguré. ~ venait d'autres. 右余白に鉛筆で傍線。

p.92.11.7-9 En attendant, le faux plaisir m'apportait une vraie douleur d'homme : la jalousie. 右
余白に鉛筆で傍線。

p.95.1.12-p.96.1.14 Donc, les folies ~ qu'ils imitent. 右余白に鉛筆で傍線。

p.95.11.12-15 Donc, ~ des autres. 右余白に鉛筆で下線。11.16-20 Les coqs, ~ du soleil. 右余白に鉛筆で
下線。

p.98.11.8-11 Lorsqu'un amour ~ ou mourir ensemble. 右余白に鉛筆で傍線。
p.101.11.7-23 Elle se mordait ~ mes attaques. 右余白に鉛筆で傍線。11.20-21 et cette taquinerie ~ passion. に鉛筆で下線。
p.104.11.9-11 Ce premier dimanche ~ de paille, に鉛筆で下線。
p.105.11.5-24 Marthe voulait ~ attrape-nigaud, 右余白に鉛筆で傍線。
p.106.1.21-p.107.1.9 Ma clairvoyance ~ moins malheureux. 右余白に鉛筆で傍線。
p.116.1.11 L'envie de jeter 右余白に鉛筆で傍線の意味「受付口」。1.2 poivre 「胡椒」。1.6 faute de mieux, 「仕方なく」。1.13 tour de force 「離々業」。1.14 épistolaire 「手紙」。1.21-p.117.1.2 11 m'étonnait ~ en lui un barbon. 左余白に鉛筆で傍線。
p.117.1.11 jeunesse 右余白に鉛筆で傍線の意味「夫人」。
p.118.1.22 naguère 右余白に鉛筆で傍線の意味「近頃」。
p.119.1.3 me plaisantait 右余白に鉛筆で傍線の意味「からかう」。1.8 séance 「即座に」。1.11 jeûne 「断食」。1.20 désinvolture 「裾落」。
p.121.11.2-7 De même, ~ mon amour. 左余白に鉛筆で傍線。
p.125.1.16-p.126.1.8 Je ne démêlai pas le ~ mes remords. 左余白に鉛筆で傍線。
p.125.1.16 chantage 右余白に鉛筆で傍線の意味「強請」。1.20 De quelque côté 「ドンチニ向ナキ」。
p.126.1.4 en se cabrant 右余白に鉛筆で傍線の意味「腹ヲ立ツ」。1.7 atténuait 「減スル」。
p.130.1.3-p.131.1.3 Les propriétaires avaient ~ méprisent 左余白に鉛筆で傍線。p.130.1.9 veto 右余白に鉛筆で傍線の意味「否認」。1.11 dadais 「ボンクラナ青年」。1.14 gêné 「不自由スル」1.17 escarnouches 「小鬪」。
p.131.1.2 méprisent 「折リ」(軽蔑の誤り?)。
p.132.1.1 conseillers municipaux 右余白に鉛筆で傍線の意味「市会議員」。
p.133.1.1 remue-ménage 右余白に鉛筆で傍線の意味「引越サワギ」。1.6 astiquait 右余白に鉛筆で傍線の意味「シガク」。1.7 vert-de-gris 右余白に鉛筆で傍線の意味「緑青」。1.7 suspensions 右余白に鉛筆で傍線の意味「釣燭台」。1.9 raout-surprise 右余白に鉛筆で傍線の意味「宴会」。1.11 le maire 右余白に鉛筆で傍線の意味「市長」。
p.139.11.1-24 Quand je ne couchais ~ prisonnier des 左余白に鉛筆で傍線。1.5 le canot 右余白に鉛筆で傍線の意味「ボート」。1.8 cognant 右余白に鉛筆で傍線の意味「打ツ」。1.22 précipitais 右余白に鉛筆で傍線の意味「うつめる」。
p.140.11.7-9 La crainte d'être visibles ~ plus voluptueux. 左余白に鉛筆で傍線。
p.141.11.16-22 aux oisifs. ~ sacrifices Jacques. 左余白に鉛筆で傍線。
p.143.1.13-p.144.1.19 Couché auprès ~ mémoire. 左余白に鉛筆で傍線。
p.143.1.16 augurer 右余白に鉛筆で傍線の意味「推測ス」。1.19 châtement 右余白に鉛筆で傍線の意味「罰」。1.20 adultère 右余白に鉛筆で傍線の意味「姦通」。1.24 me devinrent odieux 右余白に鉛筆で傍線の意味「イヤニナル」。
p.144.1.3 m'en fatiguais 右余白に鉛筆で傍線の意味「ウンザリスル」。1.17 se lamentait 右余白に鉛筆で傍線の意味「カナシム」。
p.146.1.22 hostile 右余白に鉛筆で傍線の意味「敵対ス」。1.23 tacite 右余白に鉛筆で傍線の意味「暗黙」。
p.147.1.16 céler 右余白に鉛筆で傍線の意味「オシカクス」。
p.153.11.7-11 je ne le partageais pas ~ parce qu'elle se faisait. 左余白に鉛筆で傍線。
p.160.1.1-p.161.1.2 heures du matin. ~ sur sa table. 左余白に鉛筆で傍線。
p.161.1.17-p.165.1.3 Revenu à F... ~ pussent voir son corps. 左余白に鉛筆で傍線。
p.161.1.20 béchai 右余白に鉛筆で傍線の意味「タガヤス」。
p.162.1.6 barque 右余白に鉛筆で傍線の意味「小舟」。
p.163.1.12 facteur 右余白に鉛筆で傍線の意味「配達夫」。
p.167.11.1-8 Dans chaque lettre ~ la mort, l'amour 左余白に鉛筆で傍線。1.6 pèlerinage 右余白に鉛筆で傍線の意味「ハカマイリ」。
p.169.1.8 poupée 右余白に鉛筆で傍線の意味「人形」。11.18-24 en marge ~ Elle me parlait

- 左余白に鉛筆で傍線。
- p.170.11.3-13 Saint-Jean, confitures ∽ *espigle naïve*. 左余白に鉛筆で傍線。
- p.171.11.1-10 Ma gourmandise ∽ *ses lèvres*. 左余白に鉛筆で傍線。
- p.172.11.4-6 à notre amour. ∽ *être jalouse*. 左余白に鉛筆で傍線。1.8 *pataudes* 右余白に鉛筆で語句の意味「脚太の犬」。11.17-19 *Je mordillais* ∽ *comme des pêches*. 左余白に鉛筆で傍線。1.19 *pêches* 右余白に鉛筆で語句の意味「桃」。1.20-p.173.1.5 *Enfin j'embrassai* ∽ *auprès de Marthe*. 左余白に鉛筆で傍線。
- p.173.11.15-24 *souliers et ses bas*. ∽ *de frandises*. 左余白に鉛筆で傍線。
- p.174.11.7-11 *le lui laissai* ∽ *un jour*. 左余白に鉛筆で傍線。1.21-p.175.1.3 *Mais je n'avais* ∽ *tout le sucre*. 左余白に鉛筆で傍線。
- p.180.11.19-21 *m'apprendre*. ∽ *se cogner la tête*. 左余白に鉛筆で傍線。1.24-p.181.1.8 *Nous ne nous* ∽ *Mon père* 左余白に鉛筆で傍線。
- p.181.1.11 *soignais* 右余白に鉛筆で語句の意味「手入スル」。1.21 *poules* 右余白に鉛筆で語句の意味「牝鶏」。
- p.181.11.19-p.182.1.3 *je comprenais* ∽ *qu'aux poules*. 左余白に鉛筆で傍線。
- p.182.1.18-p.184.1.6 *Etendu contre* ∽ *notre amour*. 左余白に鉛筆で傍線。
- p.183.1.15 *manceuvres* 右余白に鉛筆で語句の意味「人夫」。1.16 *caisses* 右余白に鉛筆で語句の意味「箱」。
- p.191.11.4-14 *monde actif* ∽ *la pire façon?* 左余白に鉛筆で傍線。
- p.211.11.8-21 *Nous descendîmes à la* ∽ *l'orgueil paternel*. 右余白に鉛筆で傍線。
- p.218.1.24-p.219.1.20 *surprenait le même*. ∽ *Au bout de quelques* 右余白に鉛筆で傍線。
- p.219.11.12-14 *Du reste*. ∽ *de l'âme*. 鉛筆で下線。11.16-20 *Comme*. ∽ *peu d'avenir*. 鉛筆で下線。
- p.220.11.15-20 *Je prenais* ∽ *j'étais triste*. 左余白に鉛筆で傍線。
- p.221.11.3-20 *par le calme*. ∽ *dans ma* 左余白に鉛筆で傍線。11.20-22 *Puis, somme toute*. ∽ *joie des autres*. 右余白に鉛筆で傍線。下線。
- p.230.11.11-13 « *J'ai failli mourir* » ∽ *comme un enfantillage*. 左余白に鉛筆で傍線。下線。
- p.231.11.4-8 *Un homme* ∽ *en mourant*. 左余白に鉛筆で傍線。下線。
- p.233.11.2-6 *Les vrais* ∽ *tout de travers*. 右余白に鉛筆で傍線。
- p.234.1.19-p.235.1.16 *La foudre* ∽ *d'une scarlatine*. 左余白に鉛筆で傍線。
- p.235.1.14 *Froidement* に鉛筆で下線。1.21-p.236.1.2 *jeux bruyants* ∽ *la mort de Marthe*. 左余白に鉛筆で傍線。
- p.236.11.3-5 *Marthe!* ∽ *après la mort* に鉛筆で下線。
- p.237.11.5-8 *Nous sommes* ∽ *sa main*. 左余白に鉛筆で傍線。
- 全篇にわたり傍線ないし下線が引かれ、堀が同作をほぼ通して読んだであろうことが推測される。*poules* (牝鶏) や *maire* (市長) や *pêches* (桃) といった、かなり初歩的単語が調べられていることが注目される。堀辰雄がラディゲに傾倒していた若い頃に入手し、読み込んだ原本ではないか。「不器用な天使」には「肉体の悪魔」から引用された一節が含まれており、堀は昭和四年に本書を入手していたと推測される。
- なお、*dadais* に「ボンクラな青年」、*pataudes* に「脚太の犬」という特異な訳語があてられているが、この訳語と一致する辞典に『新仏和小辞典』(白水社、大12)がある。
- また、このような『肉体の悪魔』に対する書き込みを見ると、これと同等ないしはより詳細な書き込みがなされた『ドルジェル伯の舞踏会』の本が存在したことが類推される。堀が小説執筆時に使用した『ドルジェル伯の舞踏会』原書は失われたのであろう。

4 *Les Jours en feu : poèmes inédits, 1917-1921*, Paris, Bernard Grasset, 1925 (館内文庫
記号: H01/521)

詩集『燃える類』第八版、奥付によると一九二五年七月八日印刷。序文・本文・巻末目

次に書き込みがある。

« Avant-Propos »

p.12.1.8-p.13.1.4 *J'éprouve des sentiments ~ plus près?* 左余白に鉛筆で傍線。

p.12.11.16-19 *Mes poèmes sont l'expression naturelle d'un mélange de pudeur, de cachotterie propre à l'âge auquel ils ont été écrits.* 緑鉛筆で下線。

p.13.11.10-15 *La naissance de Venus, ~ ce drame de l'avant-saison du cœur.* 緑鉛筆で下線。

p.14.1.25-p.15.1.5 *Après les nymphes de la Marne, ~ apparition de Venus.* 緑鉛筆で下線。

« Le Langage des fleurs ou des étoiles »

p.17 ページ上部の角が斜めに折られている。

« Incognito »

p.19.1.2 On est presque nu 黄鉛筆で下線。1.3 Des portraits de famille 紫鉛筆で下線。

11.5-8 Une rue déserte / Plus tard elle portera votre nom / Les nuages descendent à terre / Ils gênent nos pas 緑鉛筆で下線。11.9-10 Les hommes qu'on a mis en prison ne se doutent de rien 黄鉛筆で下線。

p.20.11.3-4 La clef des champs / Je vous en prie 紫鉛筆で下線。

« Tombola »

p.23 題名に下線の跡あり。p.23.1.4 pique au vif 下線の跡あり。

p.24.1.2 Il fait la roue, 下線の跡あり。

« Halte »

p.40.1.3 ta bande molle etière. 下線の跡あり。1.4 en honneur 下線の跡あり。

« Déplacements et villégiatures »

p.43 ページ上部の角が斜めに折られている。

« Le Prisonnier des Mers »

p.70 題名に下線の跡あり。1.1 mis en quarantaine, 下線の跡あり。p.72.1.1 à la courte paille, 下線の跡あり。

« Poésie »

p.92.1.2 C'est très difficile à la ville; 緑鉛筆で下線。11.6-8 Seuls les voleurs sont assez riches / Pour inscrire sur la vitrine / Le prénom de leur bien-aimée. 緑鉛筆で下線。

p.93.11.1-2 Que ton diamant, Poésie, / Une de ces vitrines rayée, 黄鉛筆で下線。

« Fragment d'un élégie »

p.98.1.2 vestale 赤鉛筆 ページ上部余白に「巫女」。11.11-12 En feignant de cacher sa tête, / L'ange avec son bras la souligne. 黄鉛筆で下線。

« Un Cygne mort... »

p.100.11.1-2 Un cygne mort ne se remarque / Parmi l'écumme au bord du lac. 黄鉛筆で下線。

p.101.11.5-6 Passez, couleurs, puisque tout passe, / A la fin il reste du blanc. 紫鉛筆で下線。11.7-9 Les anges en peignoir de bain / Sur le sable n'ont laissé trace / De leur passage. 緑鉛筆で下線。11.11-12 Le simple coup de pied d'un ange / Enseigne au chien comme l'on

ment. 緑鉛筆で下線。11.13-18 Et toi, mon cygne, ma tristesse, / Qu'en attendant Noël j'engraisse, / Les larmes dont ton cœur est plein / Empêchent le sang de tacher / Le sable sur lequel Léda / Pour un cygne se suicida. 黄鉛筆で下線。

p.102.1.1-2 Son linge, ses larmes séchés, / L'ange s'élançe du tremplin. 茶鉛筆で下線。

« Table des matières »

LE LANGAGE DES FLEURS OU DES ÉTOILES 左余白に鉛筆で○印、赤鉛筆で下線。

UN SOIR D'AOUT 左余白に鉛筆で○印。PAUL ET VIRGINIE 左余白に鉛筆で○印。

HALTE 左余白に鉛筆で○印。TOMBEAU DE VENUS 左余白に鉛筆で○印、赤鉛筆で下線。DÉPLACEMENTS ET VILLÉGIATURES 左余白に鉛筆で○印、赤鉛筆で下線。

A UNE PROMENEUSE NUE 左余白に鉛筆で○印。POÉSIE 左余白に鉛筆で○印。

本書は、全体にわたって読まれた形跡があり、堀が注目したらしい箇所には様々な種類の色鉛筆で下線が付されている。また、書き込みや折り込みと堀の訳出箇所に関連性がある。序文のうち、書き込みがある11.16-19 (*Mes poèmes sont l'expression naturelle d'un mélange*

de pudeur, de cachotterie propre à l'âge auquel ils ont été écrits.)の箇所は、堀のエッセイ「レエモン・ラジゲ」(前掲)に、「僕の詩は、それらが書かれた年齢特有の羞恥と秘密との混合の自然な表現である」というように翻訳・引用されている。

また巻末目次のうち、堀が訳出した「花或は星の言葉」、「転居と田舎暮しと」、「ヴィナスの墓」の三篇のみ、鉛筆で○印を付した上に、赤鉛筆で下線が引かれている。さらに前二者については、本文のページ上部の角も斜めに折られている。

以上のことから、昭和二年から五年にかけて、堀がラディゲを読み、その詩を翻訳したりエッセイを書いたりした時期に読んでいた原本ではないかと推測される。

本書については、渡部麻実「堀辰雄『燃ゆる頬』論——コクトーからラディゲへ——」(『山邊道』平21・11)が、特にUn Cygne mort…になされた書き込みに注目する形で、堀の小説「燃ゆる頬」(『文芸春秋』昭7・1)との関連を論じている。

5' *Oeuvres Complètes de Raymond Radiguet*, Paris, Bernard Grasset, 1952. (館内文庫記号 : H01/522)

『ラディゲ全集』初版1706番。目立った書き込みはない。

以上のように、『燃える頬』、『肉体の悪魔』の二冊が、堀がラディゲに傾倒していた時期に読んだ原本と推定される。

第十一章 コクトー関連書物

本章では、堀辰雄の旧蔵コクトー関連書を取り上げる。堀辰雄のコクトー翻訳は大正十五年から昭和四年まで継続された初期翻訳の中心をなす。大正十五年四月「驢馬」創刊号に「杖のさき」と題して発表された初期翻訳の一篇「悪い旅人」(Action, octobre 1920)を皮切りに、詩・小説やエッセイの部分訳を堀は諸雑誌に発表した。昭和四年四月、厚生閣書店「現代の芸術と批評叢書」第一冊として刊行された訳選集『コクトオ抄』にその大部分が収められた。

『コクトオ抄』所収作品は、小説「ポトマック」、「大勝びらき」、戯曲「オルフェ」(葛巻義敏訳)、エッセイ「雄鶏とアルルカン」、「エリック・サティ」、「職業の秘密」、「マルセル・ブルウストの声」、「ピカソ」、「マリタンへの手紙」、「世俗な神秘」の部分訳、詩集『喜望峰』、『ポエジー 1917-1920』、『用語集』、『平調曲』、『オペラ』所収の詩作品である。

『コクトオ抄』刊行後、コクトー作品の翻訳は減少するが、コクトーのドイツ語の詩「独逸詩抄」(四季) 昭10・12)に至るまで、詩・エッセイ等が断続的に翻訳・発表された。

以下、堀旧蔵コクトー関連書の書誌及びその他の情報を報告する。なお、コクトー作品の翻訳題名は、堀の翻訳を指す場合以外、『コクトー全集』第一巻〜第八巻(東京創元社、昭59(62)に拠った。

1 'Antigone ; Les mariés de la tour Eiffel, Paris, Gallimard, 1928. (館内文庫記号 : H01/303)

『アンチゴネー・エツフェル塔の花嫁花婿』第七版、奥付によると一九二七年十一月三十日印刷、私製のカバーがほどこされ、カバー背に「コクトオ アンチゴオネ・エツフェル塔」とある。戯曲本文に書き込みはないが、序文の部分に下線等の書き込みが見られる。

《 Préface de 1922 》

p.13.11.3-4 La part de Dieu に茶インクで下線。

p.14.11.12-13 le public, vaincu par Antoine, に茶インクで下線。

p.15.11.1-8 Ici, je renonce au mystère. ~ les jeunes musiciens qui l'accompagnent. 右余白に茶インクで傍線。11.9-12 Une phrase du photographe pourrait me servir de frontispice. 《

Puisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur. 》に緑鉛筆で下線。右余白に傍線。★マーク。11.19-21 Les phonographes humains, à droite et à gauche de la scène, comme le cœur antique, に茶インクで下線。

p.16.11.10-14 Le poète doit sortir objets et sentiments ~ avec leur jeunesse. 右余白に鉛筆で傍線。11.22-23 je réhabilite le lieu commun. に茶インクで下線。

p.19.11.1-5 Toute œuvre vivante ~ trop le spectateur pour qu'il entre. 右余白に鉛筆で傍線。

p.20.11.4-5 construction de l'esprit. に茶インクで下線。11.7-13 J'essaie donc de substituer ~ un navire sur la mer. に緑鉛筆で下線。左余白に傍線。★マーク。11.14-17 LES MARIÉS peuvent avoir ~ comme les mots d'un poème. に茶インクで下線。1.18-p.21.1.5 Le secret du théâtre. ~ le profond Chaplin, le savent bien. 右余白に鉛筆で傍線。

p.20.11.20-21 « une méditation sur la mort 》に茶インクで下線。

p.23.11.5-16 Si le froid signifiait ~ le seul qui autorise certaines audaces. 右余白に鉛筆で傍線。11.15-16 に茶インクで下線。

p.25.11.1-12 les œuvres qui changent les règles du jeu. に茶インクで下線。1.13-p.26.1.2 Une pièce de théâtre devrait être écrite, ~ poètes et peintres. に緑鉛筆で下線。p.25.11.13-21 右余白に緑鉛筆で傍線。★マーク。

《 Le Numéro barbette 》

p.163.1.20-p.164.1.8 Car il plaît à ceux qui voient en lui ~ par un télescope ou par le sommeil. 右余白に鉛筆で傍線。

序文で「ジッド『パリュード』の前文の「神の分け前」の語に下線が付されている」と

が注目される。こうしたコクトーの言説を媒介にした他作家の言説の受容の可能性も視野に入れる必要がある。

本書の読書時期は確定できないが、堀はコクトーの戯曲に関しては翻訳を行っていない。ただし、エッセイ「芸術のための芸術について」(「新潮」昭5・2)で「傑作の手術」という観点からコクトーの『ロシオとジュリエット』や『アンチゴネー』に言及している。その頃に既に入手したものかもしれないし、堀がコクトーを集中して読んだ昭和四〇五年より以降に入手したものかもしれない。

2' *Carte blanche : articles parus dans Paris-midi du 31 mars au 11 aout 1919, Pais, Strène, 1920.* (館内文庫記号 : H01/304)

『白紙』初版 2000 冊中 266 番。奥付によると一九二〇年七月一日印刷、私製のカバーがほどぐちれ、カバー背に「コクトオ 白紙」とある。書き込みはない。

3' *Essai de critique indirecte : Le mystère laïc - Des beaux-arts considérés comme un assassinat*, Paris, Grasset, 1932. (館内文庫記号 : H01/305)

『間接批評の試み』一九三二年版、奥付によると一九三二年四月一三日印刷。第一部のキリコ論『世俗な神秘』には書き込みがあまりないが、第二部の『暗殺として考えられた美術』にかなり多くの書き込みがある。

« Le mystère laïc »

p.211.10 sa ligne に鉛筆で○囲ふ。1.11 II おむむ lui に鉛筆で下線及び○囲ふ。1.12 pour crucifier に鉛筆で下線。

« Des beaux-arts considérés comme un assassinat »

p.97.II.5-6 *je suis seul dans un autre monde que moi...* に緑鉛筆で下線。

p.99.II.1-2 Chirico est un poète qui s'exprime sur des toiles, に緑鉛筆で下線。

p.100.II.3-6 Picasso est un peintre dont les tableaux sont des poèmes. Chirico est un poète dont les poèmes sont des tableaux. に緑鉛筆で下線。II.13-15 l'erreur considérable de confondre Chirico avec un peintre littéraire. に緑鉛筆で下線。

p.101.16 Léonard に赤鉛筆で下線。

p.102.12 Braque に赤鉛筆で下線。14 Léger に赤鉛筆で下線。1.15 Strawinsky に赤鉛筆で下線。1.16 Debussy に赤鉛筆で下線。

p.103.II.14-16 Villon, Baudelaire, Rimbaud, poètes poètes. Ronsard, Musset, Verlaine, poètes poétiques. に緑鉛筆で下線。1.20-p.104.1.5 La France qui n'est pas poétique, ~ de l'Italie gêne beaucoup ses poètes. に緑鉛筆で下線。

p.104.II.11-12 l'esthétique de Chirico est une éthique. に緑鉛筆で下線。

p.105.II.1-2 Nietzsche, Baudelaire se sont préoccupés d'hygiène. に緑鉛筆で下線。II.3-8 Les chefs-d'œuvre de la peinture ~ un pouvoir d'hypnose. に緑鉛筆で下線。II.9-10 Regardez la figure d'assassin du peintre に緑鉛筆で下線。II.12-p.106.1.2 L'homme qui crée tue sauvagement tout ce qui dérange un réflexe suprême de l'instinct de conservation. に緑鉛筆で下線。

p.106.II.7-19 ils s'arrêtent dans une posture tragique ~ pour vaincre sa fatigue. に緑鉛筆で下線。

p.107.1.5 œuvres maniaques. に緑鉛筆で下線。

p.108.II.1-3 Jusqu'à ce qu'une œuvre d'art devienne un objet susceptible d'envoûter, elle compte peu. に緑鉛筆で下線。1.10-p.109.1.4 Toute œuvre qui n'est pas ~ cet ennui sur les épaules qui dénonce le luxe en art. に緑鉛筆で下線。

p.109.1.10 Cézanne に赤鉛筆で下線。1.13 Renoir に赤鉛筆で下線。

p.110.II.3-5 Le vice sexuel reflète une des formes les plus intrigantes de l'esthétique. 左余白に青鉛筆で「c.」

p.112.11-2-5 l'inquiétude vague d'un corps aux prises avec les apparences multiples de la beauté. 緑鉛筆 上線。 11-7-8 La liberté du peintre fatal consiste à varier l'aspect de sa prison. 緑鉛筆 上線。

p.113.11.4-6 La préoccupation professionnelle des critiques d'art les détourne de l'objet même de leur étude. 黄鉛筆 上線。 1.12-p.114.1.3 Un gant de femme, un gant rouge en peau de chien, poussait, dit-on, les pièces contre le peintre sur l'échiquier de cette redoutable partie. 緑鉛筆 上線。

p.114.11.6-7 une mandragore, racine à figure humaine née d'un pendu. 緑鉛筆 上線。

11-12-16 Des mandragores, semble-t-il, se rapproche l'œuvre fatale d'un peintre fatal dont la liberté se limite à peindre sur les murs de sa prison. 緑鉛筆 上線。

p.115.11.8-17 Dans les musées, toujours ~ Le sang joyeux et formera notre fleuve. 緑鉛筆 上線。

p.116.11.1-2 Les œuvres dénoncent la vie de l'homme (vices, manies, morale). 緑鉛筆 上線。 1.3 Picasso 赤鉛筆 上線。 11-6-8 Il travaille comme d'autres vivent. Et il vit comme les autres dorment. 緑鉛筆 上線。

p.117.11.10-14 Nous vivons au milieu ~ d'un coup d'œil le dessin total. 緑鉛筆 上線。

p.118.11.14-16 Un grand peintre ne fait constater sa présence que par un seul cri : « Je suis là. » 緑鉛筆 上線。

p.119.11-2-4 C'est l'ombre du côté du soleil dans ce Rubens que Goethe montre à Eckermann. 緑鉛筆 上線。

p.120 一番目の ★マークに黄鉛筆 上線。 11-9-12 Etre sensible à la vérité de ces formes, c'est comprendre l'art. Comprendre la vie est une toute autre affaire. 緑鉛筆 上線。

1.13-p.121.1.2 la rosace irisée à devenir fou dont Cézanne cherchait le centre en peignant la chemise d'Ambroise Vollard. 緑鉛筆 上線。

p.121 ★マークに黄鉛筆 上線。 11-6-7 La vie des formes n'a rien à voir avec les formes de la vie. 緑鉛筆 上線。 11-11-12 Tableau : Prétexte à faire vivre des formes. 緑鉛筆 上線。 1.16-p.122.1.2 Tout se tasse et se dénoue à la longue. Le principal est d'être à l'abri (mort) à l'époque du dénouement. 緑鉛筆 上線。

p.122.1.3 Baudelaire 赤鉛筆 上線。 1.9 d'invisibilité de Stendhal. 赤鉛筆 上線。

1.21-p.123.1.2 Célébrité : je me représente un buste avec des jambes pour courir partout 黄鉛筆 上線。

p.123.11.3-4 Il stagit, en somme, d'être invisible jusqu'à nouvel ordre. 緑鉛筆 上線。 1.16 La France 緑鉛筆 上線。 1.17-p.124.1.3 confond musique et poésie. Langues musicales : les plus mauvais véhicules de poésie. 緑鉛筆 上線。

p.124.11.4-11 La langue française est, ~ un admirable idiomme de poésie. 緑鉛筆 上線。

p.125 ★マークに黄鉛筆 上線。 11-7-8 ce que Nietzsche appelait notre musique de chambre. 緑鉛筆 上線。 11-13-15 une gauche classique, la gauche étant d'habitude le premier état de la droite, du classicisme. 緑鉛筆 上線。

p.127 一番目の ★マークに黄鉛筆 上線。 一番目の ★マークに黄鉛筆 上線。 11-1-2 découvrir le pot aux roses. 上線跡。 11-10-12 Les cheminées des usines de Chirico où se fabriquent son vide, son silence. 緑鉛筆 上線。

p.128.1.3 comme qui dirait, 紫鉛筆 上線。 11-9-17 cette paix des villes nocturnes ~ comme végétales et poussées naïvement de l'asphalte 緑鉛筆 上線。 1.19 n'était 紫鉛筆 上線。

p.129 一番目の ★マークに黄鉛筆 上線。 一番目の ★マークに黄鉛筆 上線。 1.2 Le sort des armes. 紫鉛筆 上線。

p.130 一番目の ★マークに黄鉛筆 上線。 一番目の ★マークに黄鉛筆 上線。 11-1-5 Des nuits entières ~ où l'homme ne trouve aucune place. 緑鉛筆 上線。 11-6-7 Le silence éloquent de Chirico, cet orateur qui songe. 緑鉛筆 上線。

p.131.1.3 antiques Jeunesses, 緑鉛筆 上線。 1.8 nombres d'or, 紫鉛筆 上線。

- p.132 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。1.1 OBJET DIFFICILE A RAMASSER に緑鉛筆で下線。11.2-9 Tirez d'une figure de cotillon へ au milieu. 左余白に緑鉛筆で傍線。1.5 On voit へ紫鉛筆で○囲ふ。11.10-12 pour découvrir へ *l'objet difficile à ramasser* に緑鉛筆で下線。
- p.133 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。
- p.135 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。三番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。1.9-p.136.1.1 L'esprit large juge à voloiseau. L'amour ne saurait avoir l'esprit large. に緑鉛筆で下線。
- p.138 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。11.6-10 Les basses parties de nous-mêmes へ il retrouve des braises. に緑鉛筆で下線。
- p.139.11.7-8 Atroce solitude de somnambule, débauches du cœur, に緑鉛筆で下線。
- 1.16-p.140.1.3 Ils tiennent une grande place へ de leurs boules de neige qui tuent. に緑鉛筆で下線。
- p.140.1.4 que に紫鉛筆で丸括弧。
- p.141.11.15-18 Il adora Judas. へ Jésus lui devant sa gloire. に緑鉛筆で下線。
- p.142.1.11 simples に紫鉛筆で下線。本文下余白に紫鉛筆で「草」。
- p.144.1.4-p.145.1.11 X... avait ramené d'Afrique, へ et copiées sur le SECRÉTAIRE DU PARFAIT LITTÉRATEUR. 左余白に緑鉛筆で傍線。
- p.146.11.1-2 dès qu'on l'évoque に紫鉛筆で括弧。
- p.147.11.5-6 battu à plat de couture に紫鉛筆で○囲ふ。
- p.148.1.1 masque de plâtre aux dents d'or に緑鉛筆で下線。11.12-13 au même titre. に紫鉛筆で○囲ふ。
- p.149 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。1.4 en raison de に紫鉛筆で囲ふ。右余白に「壓倒スル」。1.11 à ses trouses. に紫鉛筆で下線。右余白に赤鉛筆で「尾行軍の」
- p.150 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。11.5-6 Un poète n'est vu que par ses défauts. に緑鉛筆で下線。11.11-15 La méprise qui fait croire へ Il dit alors que je lâche. に黄鉛筆で下線。
- 1.16-p.151.1.3 Baudelaire : へ et le rendent visible. に緑鉛筆で下線。
- p.151 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。1.4 DEUX MANIÈRES D'ÊTRE INVISIBLE に緑鉛筆で下線。1.5 mise に紫鉛筆で下線。右余白に「服装」。11.5-9 Le style de Radiguet c'est la mise de Brummel へ Il ombre la ligne. に黄鉛筆で下線。
- p.151.11.9-13 Il ombre la ligne. へ Desbordes parce qu'on ne le voit pas. に緑鉛筆で下線。
- p.152.1.11 へ p.153.1.3 Même encadrées. へ les quatre murs de sa prison. に緑鉛筆で下線。
- p.153 一番目の★マークに黄鉛筆で丸囲ふ。
- p.153.1.4 Salvador Dali に赤鉛筆で下線跡。
- p.154 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。1.6 Salvador Dali に赤鉛筆で下線。1.7 prisonnier に黄鉛筆で下線。1.9 fosse des trous に黄鉛筆で下線。11.10-14 dans sa prison, へ préoccupée d'elle-même. に黄鉛筆で下線。
- p.155 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。三番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。11.3-6 Dali, ces trous pratiqués dans le mur de sa prison et qui donnent sur déclamantes solitudes, seul et à deux. に黄鉛筆で下線。11.5-6 seul et à deux. に紫鉛筆で丸囲ふ。
- p.156 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。11.7-9 Chez Dali, règne de la femme ; le mystère de ses organes, de l'amour. に黄鉛筆で下線。
- p.157 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。三番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。11.10-11 Les entrailles de la femme seront une rose. に黄鉛筆で下線。
- p.158 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。1.3 Salvador Dali に赤鉛筆で下線。11.3-4 n'a pas le choix ; il habite un monde fermé. に黄鉛筆で下線。1.5 Bérard に赤鉛筆で下線。11.5-12 a le choix ; il possède へ Libre de combiner, il reste pur. に緑鉛筆で下線。

p.159 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。17 Berard に赤鉛筆で下線。II.7-11 une certaine corruption ~ peint ses mouches. に緑鉛筆で下線。110 Dali に赤鉛筆で下線。

p.160 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。三番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。II.2-6 pour se punir d'être aussi ~ se condamne à peindre des spectateurs. に緑鉛筆で下線。14 Christian Berard に赤鉛筆で下線。

p.161 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。II.1-3 certaines figures de Christian Berard rêvent certains tableaux de Salvator Dali. に緑鉛筆で下線。14 *Un meuble de Christian Berard* に黄鉛筆で下線。

p.162.II.1-2 par une espèce de majesté morte, に紫鉛筆で下線。II.2-9 avec cette différence ~ mais du sentiment de malaise suscité par les oracles. に紫鉛筆で括弧。II.9-18 Ce meuble vénéneux ~ d'un simple meuble ou même de la laideur. に赤鉛筆で囲ふ。

p.163.II.6-18 Cet objet ~ sur son passage. に緑鉛筆で傍線。II.6-8 Cet objet qui ne devrait pas être encore et profite, à rebours, du prestige des ruines, cet objet futur, に赤鉛筆で囲ふ。II.10-13 par l'apparence ramassée, bandée, sacrée, privée de souffle, d'une course guettant le départ à travers le temps, に赤鉛筆で囲ふ。II.14-18 jouer de rugby ~ sur son passage. に紫鉛筆で下線。

p.164.II.4-7 la noblesse d'un Lénine jeune ~ l'effrayante beauté du sort. に緑鉛筆で下線。II.8-11 Le beau neuf ne peut avoir l'air beau ~ en provoquant des souvenirs, に緑鉛筆で下線。113 le beau neuf, に緑鉛筆で下線。113-p.165.1.1 se présentât-il sous forme d'un meuble, に黄鉛筆で括弧。113-p.165.1.20 La force que le beau neuf ~ l'air des macaques et des nains qu'on aimait alors. 左余白に緑鉛筆で傍線。

p.165.II.4-6 cet air tendu si peu semblable à l'image serenee に緑鉛筆で下線。II.11-13 le beau prêt à prendre sa course, et vierge de toute patine. に緑鉛筆で下線。II.14-15 les meubles du XVIII^e siècle に黄鉛筆で下線。II.19-20 l'air des macaques et des nains に黄鉛筆で下線。

p.166.1.1-p.167.1.12 Toutes les figures ~ les objet utiles au scénario du rêve. 左余白に黄鉛筆で傍線。II.1-3 Toutes les figures de Berard rêvent plus loin que les rêves qui se racontent. に緑鉛筆で下線。II.3-8 Région dont la faune, ~ nos souvenirs mâles. に黄鉛筆で下線。II.10-11 le reflet de régions plus lointaines du songe. に黄鉛筆で下線。II.11-14 un rêve est racontable dans la mesure où il se forme en surface, au bord du réveil, に緑鉛筆で下線。

p.167.1.1 relevant に紫鉛筆で下線。右余白に「属スル」。13 des plus vives に紫鉛筆で下線。113cela に○囲ふ。線びひなむ。14 C'est に赤鉛筆で下線。II.6-8 existent instantanément ~ objet par objet, に赤鉛筆で下線。II.13-14 en commun avec le rêve に紫鉛筆で下線。114 que に○囲ふ。

p.168 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。18 EXCUSES DES OEUVRES D'ART に緑鉛筆で下線。

p.169.1.10 fil de la Vierge に赤鉛筆で下線。右余白に「蜘蛛の糸」。II.14-15 gibus en bataille に紫鉛筆で下線。120 rôle lunaire に紫鉛筆で下線。右余白に「陰の」。120-p.170.1.3 je devins son ami intime ~ C'est le risque de l'art et son excuse. に緑鉛筆で下線。

p.170.II.6-7 ne se complit pas. に紫鉛筆で下線。II.10-15 Je n'ai jamais rien ~ les cours de la Bourse. 左余白に緑鉛筆で傍線。111 grec に緑鉛筆で下線。

p.171 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。14 en quelque sorte に赤鉛筆で囲ふ。II.6-10 Chirico ne peut faire ~ aboutir qu'au pastiche. に緑鉛筆で下線。17 plastiquement, 19 Plastiquement に波線。

p.173.1.2 l'hémoglobine に緑鉛筆で下線。II.8-9 qu'ils achètent chez Seligmann に紫鉛筆で括弧。II.10-19 Par contre je ne pouvais me laisser ~ avant de descendre vers la bouche. に緑鉛筆で下線。

p.175.II.13-14 d'une déformation dans le temps, に緑鉛筆で下線。

p.176 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。II.6-9 sémouvoir, comme d'une déformation ~

déformation du souvenir. に緑鉛筆で下線。 1.10 OPÉRA. に黄鉛筆で下線。 1.12 un livre oraculeux. に緑鉛筆で下線。 1.14 du rouge et de l'or. に緑鉛筆で下線。 1.16 Le lustre d'opéra, c'est Jocaste pendue. に緑鉛筆で下線。

p.177 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

II.5-10 Je l'ai pensé ~ d'un mannequin de Chirico. に緑鉛筆で下線。

p.178,II.5-6 tirforain. に紫鉛筆で下線。 1.7-p.180,1.15 La vulgarité de notre époque ~ partis bredouilles. 左余白に緑鉛筆で傍線。 II.7-8 La vulgarité de notre époque éclate dans l'impatience. に緑鉛筆で下線。 II.12-15 Toutes les grandes races, ~ le même geste mille fois. に緑鉛筆で下線。

p.179,II.1-2 Jadis on mourait chaque minute. に緑鉛筆で下線。 II.2-3 Bien vivre, c'était bien mourir. に赤鉛筆で下線。 II.18-21 « Une danse que nous danserons dans quatre ans ». Voilà le vrai luxe. Le faux luxe consiste à s'ennuyer. に緑鉛筆で下線。

p.180 1.7 le chemin de ronde. に紫鉛筆で下線。

p.181,II.5-6 les pigeons s'abatent comme des pensées, に黄鉛筆で下線。

p.183,1.1-p.184,1.6 Cette femme ~ revisser sa tête. 左余白に緑鉛筆で傍線。

p.184 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

p.186,1.4 à cent à l'heure. に紫鉛筆で○囲ふ。

p.189,1.1 Il va de soi. に黄鉛筆で下線。

p.191 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 II.9-11 la stylisation par naïveté ne saurait avoir l'odieux de la stylisation par raffinement, に緑鉛筆で下線。 II.16-17 *C'est parce qu'ils n'en ont jamais vu d'autres.* に緑鉛筆で下線。

p.192,II.10-14 Peindre à l'endroit, ~ tuer toute sa famille, se tuer. に緑鉛筆で下線。

p.193 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 II.2-3 L'art de demain ce sera les statues qui bougent. に緑鉛筆で下線。

p.194 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 II.2-4 brûlent d'un petit feu comme le papier d'Arménie, en laissant derrière elles une mauvaise odeur. に緑鉛筆で下線。

p.195 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 II.4-5 invisible, dur et pur. に緑鉛筆で下線。 II.10-14 Pour le poète, ~ que possible. に緑鉛筆で下線。 1.17 l'ambre に黄鉛筆で下線。

p.196,1.5 Le mensonge. に緑鉛筆で下線。 1.13-p.197,1.5 Si l'on me demande ~ de toute grandeur. 左余白に緑鉛筆で下線。

p.197,1.4 l'exactitude. に緑鉛筆で下線。

p.199 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 1.10 La beauté est asymétrique. に緑鉛筆で下線。

II.12-13 C'est ce que j'appelle ~ La beauté boite. に緑鉛筆で下線。

p.200 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

p.205 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

p.206 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

p.208 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

p.209 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

p.210 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 三番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

p.211 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

p.212 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

p.213 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 二番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。

p.214 ★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 1.9 Molière. に赤鉛筆で下線。 II.12-16 quelque chose de fou, ~ du clair de lune. に緑鉛筆で下線。

p.215 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 1.11 Les pommes de Chirico. に緑鉛筆で下線。

p.216 一番目の★マークに黄鉛筆で○囲ふ。 1.2 L'œuf de Chirico. に緑鉛筆で下線。

p.230 一番目の★マークに緑鉛筆で○囲ふ。 三番目の★マークに緑鉛筆で○囲ふ。

p.232 二番目の★マークに緑鉛筆で○囲い。三番目の★マークに緑鉛筆で○囲い。1.9 Landes に緑鉛筆で下線。1.10-p.233.1.2 Après avoir été frappé par la foudre, il voyait à travers les murs. に緑鉛筆で下線。

p.233 二番目の★マークに緑鉛筆で○囲い。

p.236.11.14-15 tout est une question de sommeil. に緑鉛筆で下線。

p.247.1.13-p.248.10 Quel désordre! Mais le trésor était là. 左余白に黄鉛筆で下線。

1.13-p.248.1.1 le désordre d'une chambre après la visite des cambrioleurs. に緑鉛筆で下線。

p.248.11.9-10 Mais le trésor était là. に緑鉛筆で下線。

p.249.11.9-10 de la mémoire à boursoufler に緑鉛筆で下線。

p.250.1.1 TEMPLES GRECS に黄鉛筆で下線。

p.251 一番目の★マークに緑鉛筆で○囲い。

p.260 二番目の★マークに緑鉛筆で○囲い。1.9 Michel Vieuchange, に緑鉛筆で下線。

1.10-p.261.1.1 Rio del Oro et Smara, に緑鉛筆で下線。

p.261 本文下余白に緑鉛筆で語句の意味「虹彩」。1.19 に iris (虹彩) の語がある。

第一部の『世俗な神秘』にはほぼ書き込みがなく、第二部の『暗殺として考えられた美術』のほぼ全篇にわたり、固有名詞には赤鉛筆で下線、目に留まったらしい一節に緑鉛筆・黄鉛筆で下線ないし傍線を付している。また各フラグマンの区切りである★マークに黄鉛筆で○囲いをしている。これも目に留まった一節に印をしたものと見られる。紫鉛筆でところどころ、語句の意味を調べて余白に書き込んだ箇所がある。調べている単語の数はそれほど多くない。

第一部の『世俗な神秘』は、「詩と詩論」昭和四年三月号に堀が「俗な神秘」と題して部分訳があるが、これは一九二八年刊行の Editions des Quatre-Chemins 版 *Le Mystère laïc* (*Giorgio de Chirico*) に拠ったと見られる。本書は一九三二年(昭和七年)の刊行で、堀が集中的に翻訳を行った時期以後も、未読のコクトーのエッセイを見つけては読み進めていたことが窺われる。

4' *La machine infernale: pièce en 4 actes*, Paris, Grasset, 1934. (館内文庫記号: H01/306)

『地獄の機械』第八版、奥付によると一九三四年五月三十日印刷、私製のカバーがほどこされ、カバー背に「コクトオ 地獄の機関」とある。裏表紙見返しに「棚沢書店 東京本郷帝大前」との書店票がある。本文に書き込みはない。

5' *La noce massacrée (souvenirs) : 1. visites à Maurice Barrès*, Paris, Sirene, 1921. (館内文庫記号: H01/307)

『ノス・マサクレ』第二版、奥付によると一九二一年四月二十八日印刷、私製のカバーがほどこされ、カバー背に「コクトオ バレス訪問記」とある。本文に書き込みはない。

6' *Le coq et l'arlequin: notes autour de la musique*, Paris, Sirene, 1918. (館内文庫記号: H01/308)

『雄鶏とアルルカン』私製のカバーがほどこされ、カバー背に「コクトオ 鶏とアルルカン」とある。本文に書き込みはないが、pp.12-13 および pp.16-17 の二枚の挿絵が切り取られている。

7' *Le grand écart : roman*, Paris, Stock, 1924 (館内文庫記号: H01/309)

『グラン・テカール』第二十九版(中表紙は第二十八版)。以下の箇所鉛筆で薄く語句の意味や下線等が書き込まれている。

p.5.11.12-13 Ainsi, de mince qu'il était, s'était-il fait à鉛筆で下線。11.14-16 Coiffant

difficilement une chevelure jaune plantée en tous sens, il la portait hirsute.に鉛筆で下線。
p.8.11.18-19 Il est lourd comme le scaphandrier.に鉛筆で下線。
p.9.11.9-10 Il est de ces marins qui ne peuvent guérir du mal de mer.に鉛筆で下線。
p.24.1.1 soumoise 左余白に「インケンナ」。
p.27.1.11 baccalauréat 右余白に「大学入学資格試験」。11.13-14 après la perte d'un régisseur modèle 右余白に「模範管理人ノ死後」。
p.28.1.5 pâte de poussière の右余白に「埃ノ捏物」。
p.30.1.3 minaudait の右余白に「愛嬌ヲ作ル」。
p.32.1.10 compare d'arrière 右余白に「後見」。
p.33.1.4 coriaces 右余白に「革ノヤウナ」。1.7 hoquet 右余白に「クシヤミ」。1.11 étiré 右余白に「ノズス」。1.13 fatuité 右余白に「痴呆」。
p.36.1.2 hobereaux chétifs 右余白に「田舎紳士マツシイ」。1.13 purges 右余白に「掃除」。
p.41.1.18 tísane 右余白に「クスリ」。1.19 tempes 右余白に「ロメカシ」。1.19 poulx 右余白に「ツヤクソク」。
p.42.1.7 cils 右余白に「マツゲ」。1.10 bougie 右余白に「ローソク」。
p.43.1.5 cancre に鉛筆で下線。1.9ousse 下余白に「咳キスル」。
p.44.11.5-6 demi-monde に鉛筆で下線。1.6 l'affiche 下余白に「ポラ」。11.17-22 Germaine souriait très haut entre l'orchestre et le tambour. Sa beauté penchait sur la laideur, mais comme l'acrobate sur la mort. C'était une manière démouvoir./Ce chien-et-loup attirait Jacques.に鉛筆で下線。loup の下余白に「狼」。
p.45.1.10 sécha le cours,に鉛筆で下線。1.11 potaches 下余白に「中学生」。1.13 déconfite 上余白に「狼狽した」。1.19 pingait 右余白に「ぐねる」。1.20 sans détours に鉛筆で下線。下余白に「率直」。
p.46.1.3 canapé 下余白に「ソファ」。1.11 coulisses 下余白に「舞台裏」。1.14 démarche 下余白に「奔走」。1.15 tourné casaque 下余白に「裏切ル」。
p.49.1.2 enlève-taches 下余白に「汚抜き」。
p.50.11.5-6 sœur cadette に鉛筆で下線。
p.51.11.4-5 Elle s'en repaissait avec une gloutonnerie de rose に鉛筆で下線。1.10 Krachs 下余白に「失物」。
p.52.1.4 à la merci de に鉛筆で下線。1.6 guette 下余白に「待伏ス」。1.8 sollicite 下余白に「請願スル」。1.9 concours 下余白に「同意」。1.11 se crispe 下余白に「タマシナクナル」。1.15 maladresse 下余白に「不器用」。1.15 fougue 下余白に「血気」。
p.53 ページ右上が斜めに折り込まれた跡。
p.59.1.2 intimidantes 右余白に「脅嚇的ナ」。11.4-5 inaccessible 右余白に「近ヨレナイ」。
p.62.11.3-9 -Cache-toi, dit-elle à Osiris, c'est mon vieux./Osiris se leva, ramassa ses affaires, entra dans un placard de robes, y étouffa, tandis que Germaine recevait le jeune homme, et sortit, bouffi d'orgueil.左余白に鉛筆で傍線。1.8 bouffi 下余白に「フクレル」。
p.63.1.10 pancarte に鉛筆で下線。1.15 charrette に鉛筆で下線。1.17 psyché に鉛筆で下線。
p.66.1.6 au terme d'un に鉛筆で下線。
p.67.11.6-7 Elle aimait chaque fois pour la première fois.に鉛筆で下線。
p.70.1.8-p.71.1.2 Les caresses, へ sortait d'elle comme un couteau. 左余白に鉛筆で傍線。
p.73.1.8 polissons 下余白に「ノラクラモノ」。
p.74.1.1 la porte cochère に鉛筆で下線。11.7-8 métropolitain に鉛筆で下線。
p.75.1.11 chèque 下余白に「小切手」。1.12 théière 右余白に「茶碗」。1.15 foulard 下余白に「薄絹」。1.16 intoxiqué 下余白に「中毒」。1.17 despote 下余白に「暴君」。
p.76.1.10 flairait 下余白に「嗅グ」。1.16 pavot 上余白に「ケシ」。1.18 échiquier royal 左余白に「財務省」。1.18 biches 上余白に「牝鹿」。
p.81 ページ右上が斜めに折り込まれた跡がある。
p.82.1.15 boîtes 下余白に「チンブ」。
p.83.1.5 rendit compte 右余白に「辯明」。1.6 paresse 下余白に「安かき」。

p.84.1.1 trouer 上余白に「穴ヲアク」。
 p.85.1.12 chatouillant 下余白に「クスグル」。1.12 menton 下余白に「アゴ」。
 p.86.11.12-17 L'amour-propre ~ trop cher à croire. 右余白に鉛筆で傍線。
 p.87.11.3-6 -- Je dois vivre ~ ce service (Osiris の台詞) と 1.7 Nestor Osiris を鉛筆の線で結びつけている。1.14 cuies 下余白に「ヤキモノ」。1.17 tiroirs 右余白に「ヒキタシ」。
 p.88.1.5 brandissant 右余白に「フル」。1.6 décaïlle 右余白に「貝殻」。
 p.95.1.2 attirail 下余白に「用具」。11.2-3 prestidigitateur の下余白に「手品師」。1.3 drapeaux の下余白に「旗」。1.6 duvet の上余白に「産毛」。1.8 boue の上余白に「泥」。1.10 cygnes の右余白に「白鳥」。
 p.96.11.5-10 c'est à dire ~ et de roses. の右余白に鉛筆で傍線。11.8-9 faintéants の左余白に「怠惰ナ」。1.9 litères の下余白に「カゴ」。
 p.99.1.18 armoire 下余白に「押入」。1.19 cignait 下余白に「細ム」。
 p.101.1.4 cognait 下余白に「ブツク」。
 p.105.1.7 cuisse 右余白に「股」。
 p.112.1.2 métier の下余白に「職業」。11.9-22 Un soir quelle shabillait ~ pendant l'entracte. 右余白に鉛筆で傍線。
 p.114.1.4 limousine 下余白に「箱自動車」。1.4 fourgon 下余白に「貨物」。1.9 méfiât 下余白に「信シナイ」。
 p.115.11.3-17 M^{me} Râteau vint à leur rencontre. ~ du mal de mer. 右余白に鉛筆で傍線。1.8 ongles 下余白に「爪」。
 p.116.1.8 prononcé に鉛筆で印。
 p.117.1.16 couturiers 下余白に「仕立ヤ」。
 p.118.1.1 fournisseurs 下余白に「出入商人」。1.8 déjeuners 下余白に「朝飯」。
 pp.126-7 カード (縦11.4センチ×横7センチ、上部にパンチ穴二つ) 挟み込みあり。黒インク縦書きで「ヴィナスの相手よ、競争者よ、私が転がされ私があなたの天使が私と結婚する敷布の中にいつまでも私を転ばし私を縫ひつけてくれるやうに。彼が私をもう離れぬやうに、私は王子だ。そしてあべこべに寝て、彼の翼を白みに感じながら、彼があなたについて私に話し、しかし決して私が表向きにしておいたものを私に示さぬやうに。」とある。
 p.127.1.3 moëlle 左余白に「脊髓」。1.5 épouses discrètes 下余白に「別レタ妻」。1.9 étreignant 上余白に「抱へ」。
 p.132.1.22-p.133.1.1 talons 下余白に「カカト」。
 p.133.1.3 vasistas 下余白に「ガラス戸」。
 p.134.1.1 couche 下余白に「層」。
 p.135.1.18 frappante 下余白に「奇抜」。
 p.137.1.13 sottise 上余白に「愚」。
 p.138.1.5 rivaux 右余白に「競争者」。
 p.177.11.7-9 Entre le décision de se noyer, l'acte et les surprises qu'il réserve à l'organisme, que de distances! の右余白に赤鉛筆で「c」。

ページの折り込み箇所、また下線を付した部分の記述が、翻訳・引用されるような形で小説「不器用な天使」(「文芸春秋」昭4・2)の記述に取り込まれている。déjeuners に「朝飯」cygnes に「白鳥」というように、かなり初歩的な語句も調べていることが注目される。また、maladresse の意味を調べ、「不器用」と記していることも注目される。本書が早い時期に読まれたことを示しているだろう。「不器用な天使」執筆時に参照した原本ではないか。

80' *Le mystère laïc(Giorgio de Chirico):essai d'étude indirecte*, Paris, Quatre chemins, 1928. (館内文庫記号：H01/310)

『世俗な神秘』初版、2875 冊中 1044 番。奥付によると一九二八年五月三十日印刷。書き込みはない。ただし、以下の箇所にしおりのように紙片がはさまれている。

pp.18-19 Miro suce des sucres ~ L'homme est à l'image de Dieu. ㊦の二ページの間に、別の本の巻末図書広告の紙片がしおりのように挟まれている。

pp.26-27 casso!Le cheval qui s'est ~ combien cette pureté poétique est fragile. ㊦の二ページの間に、別の本の巻末図書広告の紙片がしおりのように挟まれている。

「詩と詩論」昭和四年三月号発表の「俗な神秘」を訳した時期に参照された本かどうかは確定できないが、挟み込みのある箇所はいずれも堀が訳出した部分である。

6' *Le Potomack 1913-1914 : précédé d'un prospectus 1916*, Paris, Stock, 1924. (館内文庫記 号 : H01/311)

小説『ポトマック』の増補版第三版。奥付によれば一九二四年九月十日印刷。以下の箇所に書き込みがある。

« Première visite au Potomak »

p.250.1.3-p.251.1.4 Souvent vous m'avez vu, ~ qu'ils pourraient n'être qu'un rêve. 左余白に鉛筆で傍線。

p.252.1.27-p.253.1.7 Un soir, à Padoue (c'était sur un banc de la rive) ~ les uns contre les autres? 左余白に鉛筆で傍線。

p.254.11.3-9 --J'ai sommeil, ~ je me porte à merveille. 左余白に鉛筆で傍線。

« Ariane »

p.259.11.4-5 La marge et l'interligne, Argémone, il y circule un miel de sacrifice. 右余白に鉛筆で傍線。11.13-18 D'ailleurs, que faire? ~ contre moi de toutes mes forces. 右余白に鉛筆で傍線。

p.260.11.12-17 Un soir, au théâtre, ~ J'eus honte de me sentir indigne. 左余白に鉛筆で傍線。

p.261.11.4-9 Il existe, Argémone, un système universel des ondes. ~ comme un caillou. 右余白に鉛筆で傍線。

« La mort »

p.271.11.21-26 Oh! ni tragique (l'idée qu'il faudra mourir) ~ prodigieusement désagréable. 鉛筆で下線。

p.274.11.7-26 Une nuit, je revenais de Suisse. ~ les étoiles bavardent. 左余白に鉛筆で傍線。

p.276.11.2-3 Acante s'enduisait peu à peu de mort, ~ de sel et d'ombre. 鉛筆で下線。11.5-9 il luttait seul contre l'ange lourd ~ la vie n'en profitât. 鉛筆で下線。

« Utilisation impossible »

p.309 UTILISATION IMPOSSIBLE の章題のページ、右上が斜めに折り込まれている。

p.311.11.1-4 J'ai aimé. J'ai souffert. ~ J'ai quitté la corde. 下線及び右余白に鉛筆で☆印を書き、消去した跡。11.9-14 Je possédé, sur l'amour ~ n'y pénètre plus. 右余白に鉛筆で☆印を書き、消去した跡。

p.312.11.1-18 Par exemple ~ par t'attendre défendu. 左余白に鉛筆で傍線を書き、消去した跡。11.9-10 Un vertige de montagnes russes. 鉛筆で下線を書き、消去した跡。

p.312.11.20-21 Amour, je me consacre à ton hypnose. 鉛筆で下線を書き、消去した跡。

p.313.11.6-22 C'est toujours plus ou moins atroce. ~ de ne me la point envoyer, souffert. 左余白に鉛筆で傍線を引き、消去した跡。17 de peu 鉛筆で下線を書き、消去した跡。1.12 ㊦に鉛筆で○囲ふ。

p.314.11.1-18 - Je te regarde, disait-elle, ~ la personne édue. 左余白に傍線、☆印を書き、消去した跡。1.11 Le chrétien mange son Dieu. 鉛筆で下線を書き、消去した跡。11.15-16 les décisions de la chair 鉛筆で下線を書き、消去した跡。1.16 non 鉛筆で○囲ふ、消去した跡。

p.315.11.1-16 La petite Marthe, ~ et détermine un avenir. 左余白に鉛筆で傍線を書き、消去

した跡。122-p.316.1.7 Le désir brouille ~ ses racines profondes. 左余白に鉛筆で傍線を書き、消去した跡。
p.316.11.8-12 ... Alors par toute la peau ~ On reste seul sur la terre. 左余白に鉛筆で☆印を書き、消去した跡。
p.317.1.16-p.318.1.5 On était là tranquillement ~ Auquel le cœur s'anesthésie 左余白に鉛筆で傍線。
p.321.11.14-21 Je préfère ne pas la voir. ~ j'ai beaucoup besoin de son visage. 左余白に鉛筆で傍線。
p.322.11.10-11 ce que je n'ai plus à faire. に鉛筆で下線を書き、消去した跡。1.12-p.323.1.9 De souffrir trop, d'avoir trop souffert, on a si mal à la tête. ~ voilà notre torture. 左余白に鉛筆で傍線。1.21 relief et même ce qui te dévaste. に鉛筆で下線を書き、消去した跡。
p.324.1.19 ~ p.325.1.3 Dhabitude, je sentais la possibilité ~ les poissons aveugles de la douleur. 左余白に鉛筆で傍線を書き、消去した跡。11.20-21 promenade sur du mou. に鉛筆で下線を書き、消去した跡。
p.325.11.14-16 Le soleil, mes molécules en moi le propagent sans que rien y répugne. に鉛筆で下線を書き、消去した跡。
p.326.7-8 l'escalier de Chambord に鉛筆で下線。
« TABLE »
Après coup, Comment ils vinrent, Première visite au Potomak, Ariane, Utilisation impossible, Tirage spécial の各章題に、黒インクで小さく・印が付されている。

全体にわたり書き込みが多い。堀は昭和三年十月号の「創作月刊」に『ポトマック』より「利用し得ぬもの」を訳出している。書き込みはこの時訳出された部分 Utilisation impossible に集中している。翻訳時に使用した原本ではないだろうか。

01' *Le rapel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926. (館内文庫記号：H01/312)

エッセイ選集『諸君へ静粛に！』第十版。「序」(Préface)に続き、「雄鶏とアルルカン」(Le coq et l'arlequin)、「白紙」(Carte blanche)、「モーリス・ブルヌ訪問」(Visites à Maurice Barrès)、「職業の秘密」(Le secret professionnel)、「無秩序と考えられた秩序について」(D'un ordre onsidéré comme une anarchie)、「山師トオマ」をめぐって」(Autour de Thomas l'imposteur)、「ピカソ」(Picasso)の七篇が収録されている。同書中の作品で堀が訳出しているのは、「職業的な秘密」(部分)、「山麓」昭2・3)、「鶏とアルルカン」(「虹」昭2・5・11)、「ピカソ」(『ロクテオ抄』厚生閣書店、昭4)、「ジャン・ロクテオ氏の講演」(「無秩序と考えられた秩序について」)、「文学」昭4・12)、「山師トオマ」について」(「世界文学評論」昭5・9)である。

表表紙・裏表紙見返しにそれぞれ以下のように書き込みがある。全体にわたりよく読まれた痕跡がある。

○表表紙見返し……以下の書き込みがある。

★ J'aimé et j'admire Max Jacob. A son propos, je parle souvent de Henri Heine, je ne prétends pas qu'ils se ressemblent. Max Jacob m'apporte beaucoup plus. Mais ils ne peuvent, l'un ni l'autre, écrire une lignes sans servir la poésie./ ★ Les gens qui ne jugent jamais les poètes d'après la poésie ne comprendraient pas si, dans une phrase, je louais Mme de Noailles et Tristan Tzara. La poésie ne peut pas plus se définir que l'électricité. La secousse qu'elle me donne n'a rien à faire avec la beatés ou la laideur de l'appareil qui me la transmet. S'occuper de la forme des lampes et de leurs abat-jour est une préoccupation qui passe après le fait que la lampe s'allume ou ne s'allume pas./ ★(voir p.249)Je ne m'intéresse vraiment qu'aux choses qui me servent et qui peuvent prendre place dans ma maison. Le contraire arrive quelquefois, mais c'est très rare. Cette exception s'est produite pour le Sacre du printemps et Ph édre, chez Tairoff. Alors, au lieu d'être touché, je suis d e raciné par la force de l'œuvre, je

○表表紙見返し裏……以下の書き込みがある。

sors de moi-même, je ne résiste pas, je ne discute plus, je me laisse aller à l'admiration, comme si j'étais en voyage. Après je rentre chez moi./ ★ On croit que je tâtonne, c'est faux, et chaque nouvel ouvrage je tourne syst e matiquement le dos à l'ouvrage qui précède. C'est le moyen de débiter toujours, donc de rester jeune. Cette leçon me vient d'Eric Satie. Pensez au miracle de cet homme qui, à 60 ans, fait Satie Socrate avec la m e me fraîcheur et la m e me discipline que Radiguet écrivant Le Diable au Corps à dix-sept./ ★ Depuis Le Potomak, je cherche ma route, et je la chercherai jusqu'à ma mort. A notre mort, nos recherches cessent d'être des recherches, elles deviennent notre œuvre.

○著作表題の頁……以下の書き込みがある。

★ Une œuvre doit former un paquet qui ne bouge pas. C'est le public qui doit venir se promener autour.

○著作目録……上段欄外に以下の書き込みがある。

LA ROSE DE FRANÇOIS(1923)/ L'ANGE HEURTERISE(1925)/ PRINCE FRIVOLE(1910)/ DANSE DE SOPHOCLE(1911)
各著作題名の末尾に、年号が書き加えられている。LE CAP DE BONNE-ESPÉRANCE
は(1916-19)´ POÉSIES は(1920)´ VOCABULAIRE は(1922)´ PLAIN-CHANT は(1923)´
POÉSIE は(1916-1918)´ LE POTOMAK は(1913-14)´ LE GRAND ECART は(1923)´
THOMAS L'IMPOSTEUR は()´ LE COQ ET L'ARLEQUIN は(1918)´
CARTE-BLANCHE は(1920)´ VISITES A BARRES は(1921)´ LE SECRET
PROFESSIONNEL は(1922)´ PICASSO は(1923)´ LES MARIÉS DE LA TOUR EIFFEL
は(1921)´ ANTIGONE は(1922)´ DESSINS は(1923)´ ROMÉO ET JULIETTE は(1924)´
LETTRE A MARITAIN は(1925)´ ORPHÉE は(1926)。

下段欄外に、以下の書き込みがある。OPERA(1925-1927)/OEDIPE-ROI(1925)

○中表紙……表題の下、収録エッセイの題名のうち、次の二つの末尾に、年号が書き加えられている。D'un Ordre considéré comme une Anarchie は(1923)´ Autour de Thomas
l'Imposteur は(1923)。

エッセイ題名の下段空欄に、以下の書き込みがある。LE NUMÉRO BARBETTE(1926)/
ERIC SATIE(1919)/ MONOLOGUES DE JEAN L'OISELEUR/ MAISON DE SANTE/
PARADE(1917)/ LE BOEUF SUR LE TOIT(1920)

« Préface »

p.9.11.3-12 A dix-sept ans ~ jusqu'au bout.右余白に爪痕。11.3-6 chargé d'électricité, ~
mauvais livres に赤鉛筆で「」。11.3-4 je veux dire de poésie informe に赤鉛筆で()。19
La contesse de Noailles に緑鉛筆で下線。11.17-21 Ma première rencontre ~ donna des
forces. に緑鉛筆で下線。左余白に傍線。★トーン。1.22-p.10.1.1 un jeune Parisien に緑鉛
筆で下線。

p.10.1.2 s'attendre à un に緑鉛筆で下線。1.4 la corde raide に緑鉛筆で下線。1.5 Sur le vide,
ne pas se rompre le cou に緑鉛筆で下線。1.6 Barrés に緑鉛筆で下線。

« Le coq et l'arlequin »

p.17.1.1 L'art c'est la science faite chair. に赤インクで下線。11.8-9 UN JEUNE HOMME NE
DOIT PAS ACHETER DE VALEURS SURES. に赤インクで下線。11.10-11 Le fact dans
l'audace c'est de savoir *justqu'on on peut aller trop loin.* に緑鉛筆で下線。右余白に★トーン。
11.18-20 Il y a une maison, une lampe, une soupe, du feu, du vin, des pipes, derrière toute
œuvre importante de chez nous. に赤インクで下線。

p.18.1.3 Le rossignol chante mal. に赤インクで下線。11.19-21 L'artiste, ~ qu'il suive à
distance? に赤インクで下線。11.26-28 LORSQU'UNE ŒUVRE SEMBLE EN AVANCE
SUR SON ÉPOQUE, C'EST SIMPLEMENT QUE SON ÉPOQUE EST EN RETARD SUR
ELLE. に赤インクで下線。

p.19.11.17-22 Satie disait ~ toujours à l'os. 左余白に鉛筆で傍線。

p.20.11.21-23 Un certain retour ~ par malentendu. 左余白に鉛筆で傍線。

p.21.11.22-23 Un handicap ∼ l'exotisme principalement. 左余白に鉛筆で傍線。 11.28-29 Cet oiseleur ∼ un chef d'orchestre. 左余白に鉛筆で傍線。

p.22.11.1-3 Dans le créateur ∼ toujours insupportable. 左赤インクで下線、左余白に鉛筆で傍線。 11.8-9 Une opinion ∼ opinion littéraire. 左余白に鉛筆で傍線。 1.17 Un rêveur est toujours mauvais poète. 左赤インクで下線。 11.20-22 Tu me dis venir ∼ aussi changer de peau. 左余白に鉛筆で傍線。

p.23.11.1-5 Relisons LE CAS WAGNER de Nietzsche ∼ au music-hall. 左緑鉛筆で下線、左余白に★マーク。 11.15-18 Nietzsche redoutait ∼ Nietzsche plutôt. 左余白に鉛筆で傍線。

11.33-35 La salle applaudissait ∼ calèche de 70. 左余白に鉛筆で「c」。

p.24.1.30-p.25.1.2 *Satie contre Satie* ∼ à la déification. 左余白、右余白に鉛筆で○マーク。 p.25.11.3-13 On se demande souvent ∼ *Cathédrales englouties*. 左余白、右余白に鉛筆で○マーク。 11.14-16 Le public est choqué ∼ du livret de PARSIFAL. 右余白に鉛筆で○マーク。 11.17-22 Le même public ∼ *Trésorières surannées*. 右余白に鉛筆で傍線。 1.28-p.26.1.3 *Satie* a connu le dégoût ∼ C'est l'esthétique de PELLÉAS. 左余白に鉛筆で○マーク。

p.26.11.4-22 Debussy a dévié ∼ après vingt ans de travail modeste. 左余白に鉛筆で○マーク。 1.31-p.27.1.2 *Petite œuvre* ∼ IMPORTE LEUR ORFICE. 左赤インクで下線。

p.27.11.17-22 Debussy intronise ∼ qu'on piétine sur place. 左余白に鉛筆で○マーク。 11.26-27 *Satie* enseigne ∼ être simple. 左赤インクで下線。

p.28.11.2-4 Ni la musique dans quoi ∼ DE LA MUSIQUE SUR LAQUELLE ON MARCHE. 左赤インクで下線。 11.5-11 De la musique ∼ précis se joint. 左余白に鉛筆で○マーク、右余白に「c」。

11.12-15 L'impressionniste ∼ un bouchetrou de murmures. 左赤インクで下線。 11.16-17 Pas le silence violet, succédané des ombres violettes. 左鉛筆で下線、右余白に「c」。

11.18-20 Rien nanémie ∼ flotter longuement. 左赤インクで下線。 11.21-23 Assez de nuages ∼ TOUS LES JOURS. 左赤インクで下線。 11.24-26 Assez de harnacs ∼ dans une maison. 左赤インクで下線。 1.28-p.29.1.1 se prendre dans la main. 左鉛筆で下線、左余白に「c」。

p.29.11.5-6 La musique ∼ quelquefois chaise. 左赤インクで下線。 11.12-14 On y conserve ∼ nen est pas moins de race. 左鉛筆で下線。 11.16-17 LE CAFÉ-CONCERT ∼ TOUJOURS CORROMPU. 左緑鉛筆で下線、左余白に★マーク。

p.30.11.4-7 Lorsque je dis ∼ se donner au théâtre. 左鉛筆で下線、左余白に傍線、★マーク。 11.21-28 On s'est beaucoup moqué ∼ objet plus intime. 左赤インクで下線。

p.31.11.20-24 *D'une certaine recherche* ∼ DU PAIN MUSICAL. 左余白に鉛筆で傍線。

p.33.11.8-10 L'opposition que fait ∼ raffinement extrême. 左赤インクで下線。

p.35.11.16-21 Lorsque Baudelaire ∼ en mauvaise posture. 左緑鉛筆で下線、右余白に傍線、★マーク。 1.22-p.36.1.2 *Maldonne*. ∼ audacieux méconnu. 左余白に鉛筆で傍線。

p.36.11.15-16 LE PUBLIC ∼ SUR MAINTENANT. 左赤インクで下線。

p.37.11.24-26 A paris ∼ la salle reste vide. 左赤インクで下線。

p.38.11.6-15 « Regarde » ∼ touche le public. 左赤インクで下線。 11.21-24 Une phrase du public ∼ sentir ensuite. 左赤インクで下線。 1.27-p.39.1.5 Une chute ∼ toujours Barabbas. 左余白に赤鉛筆で傍線、○マーク。

p.39.1.5 Barabbas 左上に鉛筆で○マーク。 11.6-8 Écouter avec ∼ toutes mes oreilles. 左赤インクで下線、右余白に鉛筆で「v」。

1.9 sainte Douceline 左上に鉛筆で○マーク。 1.13 La ressemblance 左上に鉛筆で○マーク。 11.13-21 La ressemblance ∼ Notre esprit digère bien. 左赤インクで下線。 1.21 Notre esprit digère bien. 左余白に鉛筆で○マーク。 11.23-25 Ne pas confondre ∼ avec une improvisation. 左赤インクで下線。 11.26-27 Un artiste ∼ être original. 左緑鉛筆で下線、左余白に★マーク。 1.28-p.40.1.2 Si les oiseaux ∼ qui ne se mange pas. 左赤インクで下線。

p.40.11.4-16 La musique est le seul art ∼ qui manque du haut en bas. 左赤インクで下線。 11.24-25 On ne blâme pas une époque, on se félicite de n'en avoir pas été. 左余白に鉛筆で○マーク。

p.41.II.5-6 Debussy a joué ~ pédale russe. に赤インクで下線' 上余白に○マーク。 II.7-11
« Autour d'un Picasso ~ en quatre de Mélisande. 左余白に鉛筆で○マーク。 II.12-15
PELLÉAS, c'est ~ qui s'écoute dans les mains. 左余白に○マーク。 II.26-27 une complicité
religieuse 左余白に鉛筆で○マーク。
p.42.I.1 ne に鉛筆で○囲む。 I.1 pas moins に鉛筆で○囲む。 I.10 cuisine 左上余白に鉛筆
で○マーク。 I.13 dentraillies 左上余白に鉛筆で○マーク。 I.18 je n'y voyais 上余白に鉛
筆で○マーク。 I.20 cheddite 左上余白に鉛筆で○マーク。 I.22 désenlise 左上余白に鉛
筆で○マーク。

p.43.II.10-12 NOUS ABRITONS ~ DE CET ANGE. に緑鉛筆で下線' 左余白に★マーク。
II.16-19 Que pense la toile ~ son beau destin. に緑鉛筆で下線' 左余白に★マーク。

p.57.II.16-17 CAR SEULE LA RÉALITÉ, MÊME BIEN RECOUVERTE, POSSEDE LA
VERTU DÉMOUVOIR. 左余白に鉛筆で○マーク。

p.66.II.14 Nous avions toujours ~ s'occupent pas de nous. 右余白に鉛筆で傍線。

« Carte blanche »

p.81.II.6-10 SOCRATE formera ~ ne grimace pas. 右余白に赤鉛筆で傍線。 I.22 Marcel
Herrand に赤鉛筆で下線。

p.82.II.2-6 disparaissent ici ~ de s'en servir. 右余白に赤鉛筆で傍線。 I.8 prennent toujours
fait et cause contre に鉛筆で下線。 I.19 Le charmant Marinetti に赤鉛筆で下線。

p.83.II.7-16 Ensuite, il semble ~ d'une galère. に赤鉛筆で下線。 I.12 attentat à la pudeur. に
鉛筆で下線。 I.28 Picasso に赤鉛筆で下線。

p.84.I.2 Rimbaud に赤鉛筆で下線。 I.20 Cette photographie に赤鉛筆で下線。 II.20-26 Cette
photographie ~ LA BANDEROLE. 左余白に赤鉛筆で傍線。

p.86.I.2 La salle Huyghens に赤鉛筆で下線。

p.88.I.5 Les petites pièces de Honegger に赤鉛筆で下線。 I.6 la MUSIQUE
D'AMÉUBLEMENT に赤鉛筆で下線。 I.7 laquelle il voulait に赤鉛筆で下線。 I.8 Darius
Milhaud に赤鉛筆で下線。 I.13 Francis Poulenc に赤鉛筆で下線。 II.26-29 Toute époque
~ œuvres accomplies. に赤鉛筆で下線。

p.89.II.5-8 Donc, ne dites pas ~ Juan Gris に赤鉛筆で下線。 I.17 est fermé à double tour. に
鉛筆で下線。 I.18 une grande tenue に鉛筆で下線。

p.90.I.9 Mistinguett に赤鉛筆で下線。

p.92.I.25-p.93.I.5 Les faits se succèdent ~ un alphabet décole. に赤鉛筆で下線。

p.93.II.6-11 Car, si le théâtre ~ jusqu'à ce jour. 左余白に赤鉛筆で傍線。 II.17-18 A la sortie
d'une séance, les figures de la foule nous semblent réduites, éteintes. に赤鉛筆で下線。

II.30-31 l'art étant un jeu de conventions qui se transforment à mesure que les joueurs se
fatiguent. に赤鉛筆で下線。

p.94.I.13 Le rire espéranto. に鉛筆で下線。 II.16-19 Comme jamais il ne souligne ~ de ses
chutes. に赤鉛筆で下線。 II.20-22 Son dernier film ~ le compte du rêve に鉛筆で下線。
II.26-32 Charlot ~ « l'esprit de lourdeur ». に鉛筆で下線' 左余白に傍線。

p.119.II.4-6 Je parle des compagnes ~ avec l'eau de l'arrosoir. に赤インクで下線。 II.23-25
Marie Laurencin reste prise au piège entre les fauves et les cubistes. Équivoque gracieuse.
C'est une gazelle. に赤インクで下線。

p.121.II.13-17 Le jour des courses ~ Maisons-Lafitte. に赤インクで下線。

p.143.I.30-p.144.I.1 Connaissiez-vous ~ des bêtes. に茶インクで下線。

p.144.II.18-24 Rien ne ressemble plus ~ l'autre fait l'Auguste. に茶インクで下線。

« Visites à Maurice Barrès »

p.149 A RAYMOND RADIGUET に緑鉛筆で下線。 II.5-7 Nourri dans ~ du mal et les
machines. に緑鉛筆で下線' 右余白に傍線' ★マーク。

p.166.II.16-21 Certaines époques ~ Mais Barrès l'ignorait. に緑鉛筆で下線' 左余白に傍線'

★マーク' ↓を引くつ「ドミットリ」。

p.167.II.3-12 Un journal demandant ~ nous permet de l'admirer. に緑鉛筆で下線' 右余白

- に傍線、★マーク。
- p.170.11.4-23 Marie Bashkirtseff の des gants. に緑鉛筆で下線、左余白に傍線、★マーク。
- p.171.11.13-16 Peu de personnes の le gentleman démoralisateur. に緑鉛筆で下線。
- « Le secret professionnel »
- p.177.11.13-14 PRINCESSE DE CLÈVE に緑鉛筆で下線。 11.15-16 Ce conte de fées, divin, humain, inhumain, に緑鉛筆で下線。
- p.178.11.3-17 De même の dangers de la solitude. 左余白に緑鉛筆で傍線、★マーク。 11.3-4 ECCE HOMO de Nietzsche に緑鉛筆で下線。 11.6-7 les naïvetés の de solitude. に緑鉛筆で下線。 11.14-17 « Mais, mon enfant の dangers de la solitude. に緑鉛筆で下線。
- p.179 11の目の★マークに赤鉛筆で○囲む。 11.15-19 Le style ne saurait の des choses compliquées. に緑鉛筆で下線、右余白に傍線、★マーク。
- p.183 ★マークに赤鉛筆で○囲む、ページ右上を斜めに折つてある。
- p.188 11.4-9 Couper le nœud の bouts de corde. に赤鉛筆で下線。
- p.190.1.22-p.191.1.2 Un maître の un chassenuches. に緑鉛筆で下線、左余白に傍線、★マーク。
- p.193.11.11-12 Or je m'avise の que possible. に緑鉛筆で下線。 11.11-18 Or je m'avise の du genre. 右余白に緑鉛筆で傍線、★マーク。 11.16-18 -Qu'entendez-vous の du genre. に緑鉛筆で下線。
- p.195 ★マークに赤鉛筆で○囲む。 11.13-16 Ce que l'homme の génies intelligents. に緑鉛筆で下線、右余白に傍線。
- p.203.11.19-26 Jusqu'à nouvel ordre の de voie lactée. に緑鉛筆で下線、左余白に傍線、★マーク。 右余白に鉛筆で「ちあたり」。
- p.209 ★マークに赤鉛筆で○囲む。
- p.210 ★マークに赤鉛筆で○囲む。
- p.211 ★マークに赤鉛筆で○囲む。
- p.212 ★マークに赤鉛筆で○囲む。
- p.214 ★マークに赤鉛筆で○囲む。
- p.216 ★マークに赤鉛筆で○囲む。
- p.220 ★マークに赤鉛筆で○囲む。
- « D'un ordre considéré comme une anarchie »
- p.239.11.10-11 « Mais regardez donc, le roi est tout nul » 右余白に茶インクで「×」。
- 11.21-23 mais en récitant の conservateur 右余白に茶インクで「×」。 1.26 Mascartille に茶インクで下線、右余白に「×」。 1.29 Cathos に茶インクで下線。 1.30 Madelon に茶インクで下線。
- p.241.11.1-2 En somme の d'avoir un style. に緑鉛筆で下線、右余白に傍線、★マーク。 11.1-2 je propose の d'avoir un style. に茶インクで下線。
- p.243.1.8 musée d'Asmole の茶インクで下線。 11.26-28 Déjà, il me semble の jusqu'au fond. に茶インクで下線。 1.26-p.244.1.1 Déjà, il me semble の Il pressentait に緑鉛筆で下線。 1.26-p.244.1.13 Déjà, il me semble の d'encre exquis. 右余白、左余白に緑鉛筆で傍線、★マーク。
- p.244.11.4-8 Elle portait sur ce modernisme の pour faire une farce. に緑鉛筆で下線。 11.8-13 Son charme の d'encre exquis. に茶インクで下線。 11.16-18 Il était cosmopolite の que la mort. に茶インクで下線。 11.23-28 Je venais の Je me sentais vraiment seul. に茶インクで下線。 1.33-p.245.1.2 Après le COQ ET L'ARLEQUIN の je te donne に緑鉛筆で下線。 1.33-p.245.1.25 Après le COQ ET L'ARLEQUIN の le bar y est pour beaucoup. 左余白に緑鉛筆で傍線、★マーク。
- p.245.1.8 Louis Moysès に茶インクで下線。 11.11-12 Je joue très bien の mon violon d'Ingres. に茶インクで下線。
- p.246.11.21-22 J'inventai la disparition の de la rose. に茶インクで下線。 11.22-23 On en fit le retour à la rose. Exactly le contraire. に鉛筆で下線。 11.24-29 Il y a moment の

accessoires américains. 右余白に鉛筆で傍線。
 p.247.11-18 Raymond Radiguet parut ~ avec une canne. »に緑鉛筆で下線、右余白に傍線、
 ★マーク。11.13-15 Quelquefois ~ comme un coquillage,に赤インクで下線。
 p.248.1.30-p.249.1.14 Chaque fois que ~ propre sens que le café littéraire,に緑鉛筆で下線、
 左余白に傍線、★マーク。
 p.249.11.22-24 Il y a les œuvres ~ le plaisir du voyage,に赤インクで下線。
 p.250.11.4-5 « Morand est ~ sur un arlequin,に赤インクで下線。11.11-17 J'ouvre dans mes
 parenthèses ~ qu'elle a servi,に緑鉛筆で下線、左余白に傍線、★マーク。
 p.251.11.16-18 Un grand homme ~ qui ne m'intéresse pas,に緑鉛筆で下線、右余白に傍線、
 ★マーク。赤インクで下線。
 p.253.11.5-6 Radiguet travaille les manches retroussées, en plein jour,に赤インクで下線。
 11.13-14 Vous devinez ~ en zigzag,に赤インクで下線。
 p.254.11.10-14 Elle m'autorise ~ Tristan Tzara に赤インクで下線。11.24-28 exemple du vers
 ~ qui épouse un sens,に赤インクで下線。11.29-30 Le public aime les vers mélodieux, la
 prose mélodieuse,に赤インクで下線。
 p.255.11.5-10 La belle langue française ~ une boule de neige,に赤インクで下線。11.23-25
 Car je supprime ~ il ne reste rien,に赤インクで下線。11.29-32 « Tu te plains ~ qui se
 déguisent. »に赤インクで下線。
 p.256.11.4-11 L'incomparable ~ le lecteur,左余白に緑鉛筆で傍線、★マーク。11.5-11 Si
 notre travail ~ le lecteur,に赤インクで下線。11.22-26 Un chef-d'œuvre ~ de son erreur et
 左余白に緑鉛筆で傍線。11.23-27 Or un chef-d'œuvre ~ un chef-d'œuvre,に赤インクで下
 線。1.32-p.257.1.3 Seulement nous avons ~ Tuons ces sales bêtes,に赤インクで下線。
 « Autour de Thomas l'Imposteur »
 p.265.11.9-11 Le cinématographe devrait dérouler une psychologie ~ sans psychologie,に鉛筆
 で下線。
 p.266.1.12 de Nogent に鉛筆で下線。1.13 Gilles に鉛筆で下線。
 p.267.11.3-11 Que THOMAS ~ l'arrête au bout,右余白に鉛筆で傍線。1.25-p.268.1.2 Un
 roman, une nouvelle, un conte, une histoire ~ ce dont il parle,に赤インクで下線。
 p.269.11.4-12 Paul Valéry me fit ~ salimbanques ont le corps,に緑鉛筆で下線、右余白に
 傍線、★マーク。
 ○裏表紙見返し……左上に値段の書き込み「1. 50」。また、以下の書き込みがある。
 ★C'est surtout aux jeunes gens qu'il faut déplaire, si on est vraiment neuf. Les jeunes gens
 sont presque toujours les champions d'une vieille anarchie qui leur bouche les gens et les
 oreilles. Les modes d'avant garde sont presque modes officielles, il ne faut céder ni aux
unes, ni aux autres, et savoir vivre en quarantaine! ★Thomas est entre une botte de simples,
 un remède à bonne femme contre le modernisme. La poésie traverse lentement une action
 rapide.

本書には、堀が訳出したコクトーのエッセイのうち五篇が収録されている。コクトーの
 著作の発行年が手書きで書き込まれているのは、堀が本書を手引きにコクトーの読書を進
 めたことの表れか。ただし年号は『コクトー抄』(厚生閣書店、昭4)巻末の著作目録「ジ
 アン コクトーの作品」に書かれた年号と微妙に食い違っている。

全体に書き込みが多く、丹念に読み込んだ様が窺える。確定はできないが、「雄鶏とア
 ルルカン」、「無秩序と考えられた秩序について」、「職業的な秘密」、「ピカン」、「山師ト
 オマ」について「訳出時の原本ではないだろうか。」

11 ' *Le secret professionnel*, Paris, Stock, 1924. (館内文庫記号: H01/313)

エッセイ『職業の秘密』。Elie Gagnebin による著者紹介 Jean Cocteau に続き、断章形式
 でアフオリズム風のエッセイが並ぶ。全篇にわたり書き込みがあり、よく読まれた痕跡が

あろ。

« Jean Cocteau »

p.7.11.2-5 La poésie de théâtre, ∽ toujours recommencée に緑鉛筆で下線。右余白に傍線。
★マーク。

« Le secret professionnel »

p.14.11.15-18 « Mais, mon enfant, me dit-il ∽ les dangers de la solitude. に紫インクで下線。
p.15 二つ目の★マークに赤鉛筆でチェック。1.22-p.16.1.3 Qu'est-ce que le style ∽
essayent avant tout de faire mouche. に紫インクで下線。

p.16.1.5 本文左余白に紫インクで「c」。11.6-9 cette manière d'épauler ∽ Il soigne son arme.
に紫インクで下線。11.10-17 Quel bel homme! ∽ plus loin que le bout de leur nez. に紫インクで下線。11.18-21 Combien les prétendus tableaux ∽ « tableaux pour le salon » に紫インクで下線。

p.17.11.23-25 Il est difficile ∽ ceux qui le possèdent. に黒インクで下線。

p.18.11.1-3 Degas est une victime de la photographie comme les futuristes ont été victimes du
cinématographe. に紫インクで下線。

p.19 ★マークに赤鉛筆でチェック。11.16-18 Un tic ne saurait être style, même un tic
noble. Soigner sa pensée に紫インクで下線。1.19 c'est soigner son style. に紫インクで下線。11.21-22 Le vrai écrivain est celui qui écrit mince, musclé. Le reste est graisse ou
maigreur. に紫インクで下線。

p.21.11.1-2 Écrire, surtout des poèmes, égale transpirer. L'œuvre est une sueur. に紫インクで
下線。
p.22.11.21-28 Un jour Picabia me dit ∽ et le derrière dans ma petite auto. に紫インクで下
線。

p.23 ★マークに赤鉛筆でチェック。1.1 manette 上余白に鉛筆で「ハンドル」。11.4-8
Dire « je suis moderne » ∽ téléphone, cinématographe, aéroplane. に紫インクで下線。
11.23-26 Un chef d'œuvre n'est pas ∽ par un autre chef-d'œuvre. に紫インクで下線。

p.29.11.1-4 Un « maître » est un papier à mouches ∽ Il faut être un chasse-mouches. に紫インクで下線。1.8 *l'angle de vision* (véritable style) に紫インクで下線。

p.31 ★マークに赤鉛筆でチェック。11.16-17 L'écrit de destruction est romantique. J'y
dénonce le goût des ruines, le pessimisme. に紫インクで下線。11.24-25 Mais un littéraire
sera chatouillé par le dadaïsme, qui est littérature par excellence. に紫インクで下線。

p.32.1.13-p.33.1.6 Il en va de même pour le peintre. ∽ Il ne renseigne sur rien d'autre. に紫インクで下線。11.13-16 Lorsque Picasso ∽ les objets qui la motivent. に赤インクで下波線。

11.22-23 Jamais il ne perdra de vue leur force objective. に赤インクで下波線。
p.33.11.3-4 Il substitue le trompe-l'esprit au tromp-l'œil. に赤インクで下波線。

p.34 ★マークに赤鉛筆でチェック。11.8-11 Ce que l'homme appelle génie ∽ le type de
génies intelligents. に紫インクで下線。11.17-19 Aveugle: ∽ voilà le pessimisme dyonisien. に
紫インクで下線。11.22-24 Nous ne sommes pas aveuglés. ∽ nous ne gardons pas le silence.
に紫インクで下線。

p.36 ★マークに赤鉛筆でチェック。

p.37.1.16-p.38.1.5 Évidemment, j'aime mieux la mer que la montagne. ∽ Le désert est
montagneux. に紫インクで下線。

p.38.11.12-13 Même un ange, son ombre est celle d'un bossu. に紫インクで下線。11.19-22
Voici le type célèbre. ∽ sont pays montagneux. に紫インクで下線。

p.41 ★マークに赤鉛筆でチェック。1.23-p.42.1.17 les poètes parlent souvent ∽ les ailes
réglementaires. に紫インクで下線。

p.42.11.23-27 A ce propos, ∽ sont synonymes en hébreu. に紫インクで下線。

p.43.11.8-16 La chute des anges ∽ mais le stimulent. に紫インクで下線。11.24-28 voilà les
signes ∽ restent la poésie. に紫インクで下線。1.29-p.44.1.4 Arthur Rimbaud ∽ une petite
cravate nouée autour du cou. に紫インクで下線。

p.44.1.9 l'angélisme de Verlaine.に紫インクで下線。II.18-19 Un autre poète conseillé, aidé, taquiné, par les anges, Erik Satie,に紫インクで下線。
p.47.II.11-18 A chacun de mes livres, ~ notre dernier livre.に黒インクで下線。
p.49.II.11-18 La vie d'un poète qui tient ses promesses ~ de la Légion d'Honneur.に黒インクで下線。
p.50.II.20-21 La poésie doit avoir l'air pauvre pour ceux qui ne connaissent pas le vrai luxe.に紫インクで下線。I.26-p.51.1.3 Un vrai poète se soucie ~ de couleur et de parfum.に紫インクで下線。
p.53 ★マークに赤鉛筆でチェック。II.4.7 Les bonnes larmes ~ ces larmes-là.に紫インクで下線。II.10-15 Un poème doit perdre ~ sans autre attache avec la terre.に紫インクで下線。
p.55.II.5-6 Pendant que le poète crée, son poème est maintes fois en danger de mort.に黒鉛筆で下線。II.7-8 Un baigneur qui ne sait pas nager et qui se noie, invente la natation に黒インクで下線。
p.57 ★マークに赤鉛筆でチェック。I.24-p.58.1.2 Voilà le rôle de la poésie ~ nos sens enregistraient machinalement.に黒インクで下線。
p.58.II.7-11 II s'agit de lui montrer ~ permise à la créature.に黒インクで下線。左余白に赤鉛筆で傍線。II.16-20 Mettez un lieu commun ~ Tout le reste est littérature.に黒インクで下線。
p.60.II.3-4 entre autres,に鉛筆で下線。II.7-9 dont on aimerait être l'Eckermann ~ ou de casser une pipe,に鉛筆で()。I.15 vignette 右余白に「表紙飾」。I.22 décharge 右余白に「放電」。I.27 en ligne de compte.に鉛筆で下線。I.29 goéland に鉛筆で下線。下余白に「カキメ」。
p.61.I.2 sinistre 上余白に「災害」。II.4-5 un manège à vapeur place du Trône に鉛筆で下線。I.6 l'éclosion 右余白に「開花」。
p.62.II.8-10 La poète ne rêve pas ~ sa jambe enfonce dans la mort.に紫インクで下線。
p.63.II.20-21 La rêverie ~ du poète sans poésie.に黒インクで下線。
p.69.II.10-20 Imaginons une fable. ~ mais il ne renseigne personne. 右余白に紫インクで傍線。
p.71.II.5-9 « On ne peut aimer ~ d'un plat sans être cuisinier. に紫インクで下線。
I.26-p.72.1.1 C'est cette pudeur ~ J'ai masqué le drame du Potomak sous mille farces.に紫インクで下線。
p.76.II.1-3 Que la forme ~ mais de *les penser*.に紫インクで下線。
p.78.II.7-8 le poète ressemble aux morts en cela qu'il se promène invisible parmi les vivants に黒インクで下線。

12' *Les enfants terribles*, Paris, Grasset, 1929. (館内文庫記号：H01/314)

『怖るべき子供たち』第三十三版。奥付によると一九二九年八月二十二日印刷。全篇にわたり、主に単語の訳が余白に書き込んである。

訳選集『コクトオ抄』(厚生閣書店、昭4)刊行時、本書は未刊行であったため、堀はこれを訳出していない。松田嘉子は堀の「手のつけられない子供」(「文学時代」昭5・4)、「死の素描」(「文学時代」昭5・5)の二作に『怖るべき子供たち』の影響を指摘している²³⁷⁾。

堀は「芸術のための芸術について」(「新潮」昭5・2)の中で、「彼が去年書いた「恐

るべき子供ら」といふ小説も大変評判がいいやうだが、僕はまだすっかり読んでゐないと述べ、この時点で本を入手していたか読み始めていたことが推測される。小文「二三の作品に就いて」(「新潮」昭7・11)で、「四十にもなつて「アンファン・テリイブル」を書いたコクトオの不幸」に触れ、『怖るべき子供たち』に論及している。

書き込み箇所は以下の通り。

« Première Partie »

p.24 ページ左上角が斜めに折り込まれた跡がある。

p.25 ページ右上角が斜めに折り込まれた跡がある。1.5 *impregnait* 右余白に鉛筆で「シッコム」。1.6 *fouettées* 右余白に鉛筆で「本手」、「ウタレル」。1.6 *rafales* 右余白に鉛筆で「突風」。1.9 *déchirantes* 右余白に鉛筆で「悲痛ナ」。1.10 *cyclone* 右余白に鉛筆で「大旋風」。1.12 *givre* 右余白に鉛筆で「氷花」。1.13 *édifices* 右余白に鉛筆で「建物」。1.18 *sanimait* 右余白に鉛筆で「モッガヘル」。1.19 *trombe* 右余白に鉛筆で「龍巻」。1.20 *livide* 右余白に鉛筆で「蒼白」。

p.26.1.7 *passé maître* 左余白に鉛筆で「二通ジテキル」。1.8 *amorçait* 左余白に鉛筆で「餌ヲキル」。1.10 *entre chien et loup* 左余白に鉛筆で「タンガレドキ」。

p.27.11.7-8 *met hors d'attente* 右余白に鉛筆で「安全ナトコロニ」。1.12 *mâches* 右余白に鉛筆で「カム」。1.13 *pupitre* 右余白に鉛筆で「机」。

p.28.1.6 *cartable* 左余白に鉛筆で「カバン」。1.10 *gravit* 左余白に鉛筆で「ヨヂル」。1.13 *peluche* 左余白に鉛筆で「ユロード」。1.13 *éventrée* 左余白に鉛筆で「腹ヲサク」。1.14 *son crin et ses ressorts* 左余白に鉛筆で「毛トバネ」。1.15 *fardeau* 左余白に鉛筆で「荷」。

p.29.1.14 *grelotte* 右余白に鉛筆で「フルヘル」。

p.31.1.8 *débarras* 右余白に鉛筆で「モノズキ」。1.20 *se frayait* 右余白に鉛筆で「ギリヒラク」。

p.32.1.16 *tension* 左余白に鉛筆で「キンチヨウ」。

p.33.1.8 *embête* 右余白に鉛筆で「イヤガラス」。1.15 *bile* 右余白に鉛筆で「怒リ」。

p.34.1.17 *tapait* 左余白に鉛筆で「タタク」。1.19 *retraite* 左余白に鉛筆で「退却スル」。

p.35.1.4 *palier* 右余白に鉛筆で「中段」。1.9 *sarcasmes* 右余白に鉛筆で「嘲リ」。1.17 *baller* 右余白に鉛筆で「ハズム」。1.18 *cahots* 右余白に鉛筆で「動揺」。1.20 *étape* 右余白に鉛筆で「行程」。1.21 *fabuleuse* 右余白に鉛筆で「物語メイタ」。

p.36.1.10 *abuse* 右余白に鉛筆で「陵辱スル」。1.12 *crudité* 右余白に鉛筆で「放縦ナ」。1.15-16 *quiproquo* 右余白に鉛筆で「取違ヒ」。1.19 *fugace* 右余白に鉛筆で「消エ易イ」。

p.37.1.5 *ballottée* 右余白に鉛筆で「ユレル」。

p.38.1.12 *paralysée* 右余白に鉛筆で「発作」。1.16 *ensorcelée* 右余白に鉛筆で「誘惑ス」。1.16 *cajoliée* 右余白に鉛筆で「タラス」。1.18 *apparitions* 右余白に鉛筆で「出現」。1.18 *domicile* 右余白に鉛筆で「住所」。1.19 *hidesuses* 右余白に鉛筆で「見苦シイ」。1.20 *cirrhose* 右余白に鉛筆で「硬化症」。1.20 *foie* 右余白に鉛筆で「肝臓」。1.22 *brandissait* 右余白に鉛筆で「フリマハス」。

p.39.1.9 *se fardait* 右余白に鉛筆で「化粧ス」。1.19 *impotente* 右余白に鉛筆で「不随ノ」。1.20 *exténuait* 右余白に鉛筆で「衰弱サセル」。1.24 *entorse* 右余白に鉛筆で「挫傷」。

p.40.1.6 *se reposait* 右余白に鉛筆で「信用ス」。1.22 *trime* 右余白に鉛筆で「骨ヲ折ル」。1.23 *infect* 右余白に鉛筆で「臭イ」。

p.41.1.2 *gelés* 右余白に鉛筆で「凍ツタ」。1.8 *demeure de* 右余白に鉛筆で「促ス」。1.14 *Au fur* 右余白に鉛筆で「ダンダンニ」。1.17 *losanges* 右余白に鉛筆で「菱形」。1.17 *jujubé* 右余白に鉛筆で「棗実」。1.18 *flocons* 右余白に鉛筆で「羊毛ノフサ」。1.21 *bille* 右余白に鉛筆で「タマ」。

p.42.1.4 *profane* 右余白に鉛筆で「俗人」。1.10 *couverture* 右余白に鉛筆で「被」。

p.43.1.9 *ausculter* 右余白に鉛筆で「聴診ス」。1.14 *prodiges* 右余白に鉛筆で「怪奇」。1.17-18 *réverbération* 右余白に鉛筆で「反射」。1.20 *guipure* 右余白に鉛筆で「レース」。

p.44 ページ左上が斜めに折り込まれたる。1.6 *corniche* 左余白に鉛筆で「軒蛇腹」。1.7

balayait 左余白に鉛筆で「追ヒ払フ」。

p.45.1.6 sten gavant 右余白に鉛筆で「タラフク食フ」。1.10 miettes 右余白に鉛筆で「パンクズ」。1.11 plieurs 右余白に鉛筆で「紙ヲオルコト」。1.14 essor 右余白に「飛躍」。1.23-p.46.1.1 pichenette 右余白に鉛筆で「爪弾キ」。

p.46.1.10 relayeront 左余白に鉛筆で「交代スル」。

p.47.1.18 s'être 右余白に鉛筆で「ノビラスル」。II.18-19 hagarde 右余白に鉛筆で「兇暴ナ」。1.23 raseuse 右余白に鉛筆で「ウルサイ奴」。

p.48.1.12 alleçhait 左余白に鉛筆で「ソノノカス」。II.18-19 carapace 左余白に鉛筆で「甲殻」。

p.49.II.7-8 diagnostic 右余白に鉛筆で「診察」。1.12 mastiquer 右余白に鉛筆で「咀嚼スル」。

p.50.1.12 barbouillé 左余白に鉛筆で「書キナゲル」。「ヨコヘル」。1.13 morve 左余白に鉛筆で「鼻水」。

p.51.1.4 le cabinet de lecture 右余白に鉛筆で「図書閲覧室」。II.8-9 traversin 右余白に鉛筆で「長枕」。1.12 frousse 右余白に鉛筆で「恐レ」。1.20 Mouche-toi 右余白に鉛筆で「ハナヲカム」。

p.53.1.8 piqure 右余白に鉛筆で「刺シタ痕」。

p.54.1.1 proviseur 左余白に鉛筆で「校長」。1.2 censeur 左余白に鉛筆で「生徒監」。1.9 poivre 左余白に鉛筆で「胡椒」。1.16 écluse 左余白に鉛筆で「水門」。

p.55.1.2 clova 右余白に鉛筆で「釘ツケニサル」。1.9 peristyle 右余白に鉛筆で「柱廊」。

p.56.II.8-9 robustes 左余白に鉛筆で「丈夫ナ」。

p.57.1.5 ombrageux 右余白に鉛筆で「恐レ易ク」。1.5 vénérât 右余白に鉛筆で「尊ブ」。

1.7 baliverne 右余白に鉛筆で「串戯」。1.21 pouce 右余白に鉛筆で「拇指」。

p.58.1.7 *Initiative* 左余白に鉛筆で「独断」。

p.59.1.9 prestige 右余白に鉛筆で「幻惑」。1.11 diminuât 右余白に鉛筆で「減ズル」。1.17 constellation 右余白に鉛筆で「星座」。

p.60.II.7-8 accessoires 左余白に鉛筆で「附属品」。1.14 staggravait 左余白に鉛筆で「烈シクナル」。1.15 caisses 左余白に鉛筆で「箱」。1.18 se délectait 左余白に鉛筆で「タノシム」。

p.61.II.1-2 alimenter 右余白に鉛筆で「カランヘル」。II.6-7 de gros mots 右余白に鉛筆で「ロソクノテ」。1.8 immunisait 右余白に鉛筆で「免除スル」。1.11 savourait 右余白に鉛筆で「味ン」。1.15 pouffer 右余白に鉛筆で「ツット笑フ」。1.19 Inyulnérable 右余白に鉛筆で「傷ツケラレスニ」。II.20-21 vestiges 右余白に鉛筆で「跡」。

p.62.1.4 devise 左余白に鉛筆で「格言」。1.15 gibier 左余白に鉛筆で「エモノ」。

p.63.1.15 malotru 右余白に鉛筆で「無作法ナ奴」。1.18 saccage 右余白に鉛筆で「混乱」。

p.64.1.6 maniaque 左余白に鉛筆で「狂人」。II.11-12 adroitement 左余白に鉛筆で「上手ニ」。1.14 subite 左余白に鉛筆で「急ナ」。1.16 brusquaient 左余白に鉛筆で「乱暴ニ扱フ」。

p.65.1.8 dégénérait 右余白に鉛筆で「悪化スル」。1.22 livides 右余白に鉛筆で「青クナツキ」。

p.66.1.4 empreinte 左余白に鉛筆で「跡形」。1.6 ahurissement 左余白に鉛筆で「オドロキ」。

1.6 rechute 左余白に鉛筆で「再発」。

p.67.1.6 sarcophage 右余白に鉛筆で「石棺」。1.10 saugrenu 右余白に鉛筆で「へんてつナ」。

p.69.1.3 tâche 右余白に鉛筆で「業務」。1.5 détente 右余白に鉛筆で「休息」。1.5 suralimentation 右余白に鉛筆で「肥療法」。1.9 farouche 右余白に鉛筆で「野生」。1.10 aggressive 右余白に鉛筆で「喧嘩ズキ」。1.10 en fin de compte 右余白に鉛筆で「結局」。1.13 dévouement 右余白に鉛筆で「献身」。II.13-14 Dévouement à toute épreuve 右余白に鉛筆で「堅忍不拔」。

p.70.1.1 hiéroglyphes 左余白に鉛筆で「象形文字」。1.3 intégrés 左余白に鉛筆で「完全無

欠」。1.16 microbes 左余白に鉛筆で「微生物」。1.17 alerte 左余白に鉛筆で「敏捷ナ」。1.18 vil
 左余白に鉛筆で「卑シイ」。
 p.71.1.11 se calfeutra 右余白に鉛筆で「トチロキル」。1.14 mégère 右余白に鉛筆で「毒
 婦」。1.15 se dépensait 右余白に鉛筆で「遣カフ」。1.19 minus habens 右余白に鉛筆で「無
 能力者」。1.19 matricule 右余白に鉛筆で「名簿」。1.20 loque 右余白に鉛筆で「ボロ」。
 p.72.1.3 l'ouate 左余白に鉛筆で「綿」。1.3 hydrophile 左余白に鉛筆で「水ヲスフ」。1.7
 panséments 左余白に鉛筆で「繃帯」。1.12 ne revenent pas 左余白に鉛筆で「下線」、左余白に鉛筆
 で「驚ク」。1.14 se butait 左余白に鉛筆で「頑張ル」。1.23 projetait 左余白に鉛筆で「計
 画スル」。
 p.73.1.6 sublimé 右余白に鉛筆で「昇華スル」。1.11 croissance 右余白に鉛筆で「成長」。1.13
 guérie 右余白に鉛筆で「隠レ場」。1.14 index 右余白に鉛筆で「食指」。
 p.74.1.6-7 gouteux 左余白に鉛筆で「神経痛」。1.14 opportune 左余白に鉛筆で「折ノイ
 ヲ」。
 p.75.1.1-11 dans son cœur la place へ émeuvent les garçons 右余白に爪で傍線の痕。1.16
 célibataire 右余白に鉛筆で「独身ノ」。1.17-18 administration 右余白に鉛筆で「管理」。
 p.76.1.7 attaque 左余白に鉛筆で「攻撃」。
 p.77.1.3 Garce 右余白に鉛筆で「アマツチヨ」。1.9 mater 右余白に鉛筆で「屈服サス」。1.15
 maîtrise 右余白に鉛筆で「制御力」。1.17 Bon gré mal gré 右余白に鉛筆で「否応ナシニ」。
 1.17 couchettes 右余白に鉛筆で「寝台」。
 p.78.1.8 veulerie 左余白に鉛筆で「無気力」。1.11 anguleuse 左余白に鉛筆で「角立ツタ」。
 p.79.1.1 élastique 右余白に鉛筆で「ゴム糸」。1.9 Soustrait 右余白に鉛筆で「逃ルル」。1.11
 crépitement 右余白に鉛筆で「爆鳴」。1.12 discord 右余白に鉛筆で「不和」。1.13-14
 fléchissait 右余白に鉛筆で「同情ヲヒク」。1.15 vigilance 右余白に鉛筆で「注意」。1.16
 sournoise 右余白に鉛筆で「陰険ナ」。1.16 indice 右余白に鉛筆で「徴候」。1.18 gourmandise
 右余白に鉛筆で「貪食」。1.23 vomissait 右余白に鉛筆で「吐ク」。
 p.81.1.1 déception 右余白に鉛筆で「裏切り」。
 p.82.1.3 algue 左余白に鉛筆で「藻」。
 p.83.1.5 gloutonnes 右余白に鉛筆で「ガツガツクフ」。1.7 tape 右余白に鉛筆で「平手打」。
 1.7 se tordait 右余白に鉛筆で「ヨチル」。1.14 nasales 右余白に鉛筆で「鼻」。1.16 chiffons
 右余白に鉛筆で「ボロ」。1.17 infatuer 右余白に鉛筆で「夢中ニサセル」。1.18 pêche 右
 余白に鉛筆で「釣り」。
 p.84.1.3 cellule 左余白に鉛筆で「密室」。1.14 concours 左余白に鉛筆で「協力」。1.16 affût
 左余白に鉛筆で「待伏」。
 p.85.1.18 riposte 右余白に鉛筆で「反撃」。1.18 dénoua 右余白に鉛筆で「破ル」。1.18 enchanta
 右余白に鉛筆で「ミスル」。1.21 chasseurs 右余白に鉛筆で「獵師」。1.23 exploits 右余
 白に鉛筆で「功勞」。
 p.86.1.5 sourdine 左余白に鉛筆で「制音栓」。1.5 robinets 左余白に鉛筆で「ユルク」。1.9
 brandissant 左余白に鉛筆で「フリマンス」。1.13 volte-face 左余白に鉛筆で「急変」。1.15
 tongs 左余白に鉛筆で「切端」。1.15 convulsés 左余白に鉛筆で「痙攣シタ」。
 p.87.1.1 simplifia 右余白に鉛筆で「引伸バス」。1.4 second 右余白に鉛筆で「助ケル」。1.7
 panique 右余白に鉛筆で「恐慌」。1.11 fessait 右余白に鉛筆で「尻ヲ叩ク」。1.12 fœtu 右
 余白に鉛筆で「束縛」。1.13 bornes 右余白に鉛筆で「限界」。1.19 lucre 右余白に鉛筆で
 「利益」。
 p.88 ページ左上が斜めに折り込まれている。1.9-10arrosoir 左余白に鉛筆で「如露」。1.11
 affable 左余白に鉛筆で「マトハセル」。1.12 pèlerine 左余白に鉛筆で「外套」。1.14 bosse
 左余白に鉛筆で「突起」。1.15-16 quincailier 左余白に鉛筆で「金物商人」。
 p.89.1.3-4 déshéritait 右余白に鉛筆で「相」(*「相続人」と続くはずだったか)。1.5 anneaux
 右余白に鉛筆で「輪」。1.6 tournevis 右余白に鉛筆で「ネヂマハシ」。1.6 étiquettes 右余
 白に鉛筆で「貼札」。1.11 coffre-fort 右余白に鉛筆で「金庫」。
 p.90.1.4 décuplaient 左余白に鉛筆で「十倍ニスル」。1.4 aptitudes 左余白に鉛筆で「能力」。

1.6 broche 左余白に鉛筆で「胸飾リ」。
 p.91.1.2 large 右余白に鉛筆で「沖」。1.3 envergure 右余白に鉛筆で「帆幅」。1.4 arrimage 右余白に鉛筆で「積荷」。
 p.92.1.6 lambeau 左余白に鉛筆で「片」。1.7 andrinople 左余白に鉛筆で「赤イ植木鉢」。
 p.93.1.7 se pourlèche 右余白に鉛筆で「脣ヲナメル」。1.10 nourisson 右余白に鉛筆で「嬰兒」。
 1.20 vase de nuit 右余白に鉛筆で「シビン」。1.23 dérobo 右余白に鉛筆で「秘密」。
 p.94.1.2 se replia 左余白に鉛筆で「退却スル」。
 p.96.1.9 calait 左余白に鉛筆で「引キ下ス」。11.12-13 protagoniste 左余白に鉛筆で「主役」。
 p.97.1.2 aplattissait 右余白に鉛筆で「平ラニス」。1.4 ingrédients 右余白に鉛筆で「要素」。1.9 écorchure 右余白に鉛筆で「スリ傷」。11.12-13 traversin 右余白に鉛筆で「長枕」。
 p.98.1.9 fendu 左余白に鉛筆で「パツチリシタ」。1.11 nuque 左余白に鉛筆で「首筋」。1.19 sembaumait 左余白に鉛筆で「木乃伊ニナル」。1.21 bibelots 左余白に鉛筆で「ガラクタ」。
 1.23 installation 左余白に鉛筆で「装置」。
 p.99.1.5 ficelles 右余白に鉛筆で「細綱」。1.6 retouches 右余白に鉛筆で「訂正」。1.17 saladier 右余白に鉛筆で「皿ンブリ」。1.19 écrevisses 右余白に鉛筆で「ザリガニ」。
 p.100.1.4 poivre 左余白に鉛筆で「胡椒」。1.4 moutarde 左余白に鉛筆で「芥子」。11.5-6 croûtes de pain 左余白に鉛筆で「パンノ皮」。1.17 châtaîait 左余白に鉛筆で「罰スル」。1.20 abjecte 左余白に鉛筆で「卑シヤ」。
 p.102.1.9 tue-tête 左余白に鉛筆で「声ヲ限リニ」。1.18 torchon 左余白に鉛筆で「雑巾」。
 p.103.11.10-11 délestaient 右余白に鉛筆で「底荷ヲ除ク」。
 p.104 ベージ左上が斜めに折り込まれている。1.5 décapité 左余白に鉛筆で「斬首サレルモノ」。1.7 suprême 左余白に鉛筆で「最後」。1.11 carapace 左余白に鉛筆で「甲殻」。1.15 gloutonnerie 左余白に鉛筆で「貪食」。1.19 dilatait 左余白に鉛筆で「フクラマス」。
 p.105.1.7 réciproque 右余白に鉛筆で「逆」。
 p.106.1.11 expédier 左余白に鉛筆で「送ル」。
 p.107.1.11 refoulait 右余白に鉛筆で「追払フ」。1.18 roulette 右余白に鉛筆で「馬車」。
 p.108.1.1 nettoyer 左余白に鉛筆で「掃除ス」。1.4 lingerie 左余白に鉛筆で「リンネルヤ」。
 1.5 médianoche 左余白に鉛筆で「真夜中ノ食事」。
 p.110.1.8 problématiques 左余白に鉛筆で「問題ノ」。
 p.111.1.12 jumeaux 右余白に鉛筆で「双生児」。1.19 pâteurs 右余白に鉛筆で「ネバネバシタ」。1.21 épaves 右余白に鉛筆で「漂流物」。1.21 taupes 右余白に鉛筆で「土龍」。
 p.112 ベージ左下が斜めに折り込まれている。11.9-10 contrebande 左余白に鉛筆で「禁制品」。1.10 tolérât 左余白に鉛筆で「大目ニ見ル」。1.14 aptitude 左余白に鉛筆で「才能」。
 p.113.1.1 contredisaient 右余白に鉛筆で「撞着」。1.5 souple 右余白に鉛筆で「シナヤカナ」。1.5 gâchée 右余白に鉛筆で「ネラレタ」。1.8 préoccupaient 右余白に鉛筆で「夢中ニサセル」。
 p.114.1.1 dépérisssait 左余白に鉛筆で「衰フ」。1.15 débitées 左余白に鉛筆で「ノベル」。
 p.115.1.8 tortionnaire 右余白に鉛筆で「刑吏」。1.8 experte 右余白に鉛筆で「熟練シタ」。1.13 faiblesse 右余白に鉛筆で「無気力」。
 p.116.1.1 subterfuge 左余白に鉛筆で「逃口上」。1.3 mêlée 左余白に鉛筆で「口論」。1.4 doléances 左余白に鉛筆で「苦情」。1.5 invectives 左余白に鉛筆で「嘲罵」。1.6 immonde 左余白に鉛筆で「罪深イ」。1.10 fanfaronne 左余白に鉛筆で「虚勢家」。
 p.117.11.15-16 antidotes 右余白に鉛筆で「解毒剤」。
 p.122 ベージ左上が斜めに折り込まれた跡がある。1.5 sarcophage 左余白に鉛筆で「石棺」。1.23 funeste 左余白に鉛筆で「不幸ナ」。
 p.123 ベージ右上が斜めに折り込まれている。1.1 brandissait 右余白に鉛筆で「振りマハス」。1.11 similitude 右余白に鉛筆で「相似」。1.14 couches 右余白に鉛筆で「層」。1.17 cratère 右余白に鉛筆で「噴火口」。1.21 revanche 右余白に鉛筆で「返報」。1.22 prérogatives 右余白に鉛筆で「特性」。

p.124.11.4-14 Elizabeth avait rejeté ~ Dargelos-Athalie 左余白に爪で傍線の痕。 11.19-20 se rapprocherait 左余白に鉛筆で「共ニ」。
p.125.1.13 frontons 右余白に鉛筆で「破風」。1.15 incorrecte 右余白に鉛筆で「乱雑ナ」。1.19 guenilles 右余白に鉛筆で「ボロ」。
p.126.11.9-10 tornades 左余白に鉛筆で「台風」。1.10 bonaces 左余白に鉛筆で「大風」。1.18 récolte 左余白に鉛筆で「蒐集」。
p.127.1.2 morgue 右余白に鉛筆で「横柄」。
p.128.1.1 inoffensives 左余白に鉛筆で「無害ノ」。1.5 administrateur 左余白に鉛筆で「支配人」。
p.130.1.17 intermédiaire 左余白に鉛筆で「中間ノ」。1.18 désarroi 左余白に鉛筆で「混雑」。
1.19 à contresens 左余白に鉛筆で「逆ニ」。
p.131.1.3 absorbé 右余白に鉛筆で「夢中ニナツタ」。1.5 s'agacèrent 右余白に鉛筆で「イライラスル」。

« Deuxième Partie »

p.137.1.2 tanguait 右余白に鉛筆で「縦ニユレル」。1.2 torturait 右余白に鉛筆で「歪メル」。
1.3 caches 右余白に鉛筆で「隠ノ場」。
p.138.11.8-9 paroxysme 左余白に鉛筆で「発作」。1.10 grues infectes 左余白に鉛筆で「臭イ女」。
p.139.1.5 complot 右余白に鉛筆で「陰謀」。1.7 vociféra 右余白に鉛筆で「ドナル」。
p.140.11.18-19 algarade 左余白に鉛筆で「ケンツク」。1.21 convoitait 左余白に鉛筆で「ホシガル」。
p.141.1.18 préventions 右余白に鉛筆で「偏見」。1.18 céda 右余白に鉛筆で「負ケル」。1.19 s'engoua 右余白に鉛筆で「心酔スル」。
p.142.1.19 jumelles 左余白に鉛筆で「双眼鏡」。1.19 membrane 左余白に鉛筆で「膜」。
p.143.1.1 pythionisse 右余白に鉛筆で「巫女」。1.16 se bourrent 右余白に鉛筆で「タベル」。
1.17 poisseuse 右余白に鉛筆で「キタナラシイ」。1.17 macédoine 右余白に鉛筆で「コックタ煮」。
p.144.1.10 piscine 左余白に鉛筆で「池」。1.11 cocasse 左余白に鉛筆で「変ナ」。1.13 escrime 左余白に鉛筆で「剣術」。1.19 rupture 左余白に鉛筆で「不調和」。
p.145.1.2 jaillissait 右余白に鉛筆で「噴出スル」。1.6 pesaient 右余白に鉛筆で「衡ル」。1.6 conséquences 右余白に鉛筆で「結果」。
p.146.1.2 nuageux 左余白に鉛筆で「曇ツタ」。11.11-12 géraient 左余白に鉛筆で「管理スル」。
p.147.1.9 moyen 右余白に鉛筆で「ヨシキ」。1.11 dérapait 右余白に鉛筆で「ハズレル」。1.15 loterie 右余白に鉛筆で「福引」。
p.150.1.1 ベーシ左上が斜めに折り込まれている。1.5 fournit 左余白に鉛筆で「与ヘル」。1.6 modifia 左余白に鉛筆で「変化サセル」。
p.151.1.9 marasme 右余白に鉛筆で「衰弱」。1.14 mulâtres 右余白に鉛筆で「アイノコ」。1.16 embaucha 右余白に鉛筆で「誘拐ス」。11.16-17 compatriote 右余白に鉛筆で「同郷人」。1.19 dortoir 右余白に鉛筆で「寝室」。
p.153.1.7 moquette 右余白に鉛筆で「フロートラシヤ」。1.12 suspension 右余白に鉛筆で「釣燭台」。1.15 isolaient 右余白に鉛筆で「隔離ス」。
p.154.1.2 planisphère 左余白に鉛筆で「平面球(世界地図)」。1.13 sentinelles 左余白に鉛筆で「歩哨」。
p.155.1.13 cul-de-sac 右余白に鉛筆で「袋町」。1.17 cède 右余白に鉛筆で「屈スル」。1.20 réfugiée 右余白に鉛筆で「避難ス」。1.22 meute 右余白に鉛筆で「一群ノ」。1.22 béton 右余白に鉛筆で「コンクリヤー」。
p.156.1.2 déchues 左余白に鉛筆で「失権シタ」。1.22 parloir 左余白に鉛筆で「応接室」。
p.157.1.1 défunes 右余白に鉛筆で「死亡シタ」。1.2 décès 右余白に鉛筆で「死亡」。1.4 neufs 右余白に鉛筆で「陪者席」。1.9 cierges 右余白に鉛筆で「大蠟燭」。

p.160.1.2 funiculaire 左余白に鉛筆で「索條鉄道」。

p.161.1.1 effluves 右余白に鉛筆で「瘴氣」。1.4 enflade 右余白に鉛筆で「縦射」。

p.162.1.12 amorce 左余白に鉛筆で「呼水」。1.17 enceinte 左余白に鉛筆で「仕切」。

p.163.11.9-10 émigrèrent 右余白に鉛筆で「移住スル」。1.11 camps 右余白に鉛筆で「野営」。

p.165.1.20 marais 右余白に鉛筆で「沼」。1.20 lotus 右余白に鉛筆で「白蓮」。

p.167.1.2 bornes 右余白に鉛筆で「際限」。1.17 detendu 右余白に鉛筆で「ユルム」。1.18 renfognée 右余白に鉛筆で「シカメル」。

p.169.1.15 tactique 右余白に鉛筆で「戦術」。1.16 démoralisa 右余白に鉛筆で「粗喪サス」。
 (* 沮喪の間違いか) 1.17 grippe 右余白に鉛筆で「反感」。1.21 lugubre 右余白に鉛筆で「カナシイ」。

p.170.1.11 couches 左余白に鉛筆で「層」。1.12 fairait 左余白に鉛筆で「嗅グ」。1.14 dortota 左余白に鉛筆で「アマヤカス」。

p.171.11.5-6 anesthésiée 右余白に鉛筆で「麻痺」。11.7-8 denouement 右余白に鉛筆で「解決」。11.18-19 cajolant 右余白に鉛筆で「へツラフ」。1.23 bégayait 右余白に鉛筆で「ドモル」。

p.175.1.17 chevilles 右余白に鉛筆で「クロブシ」。(*クルブシの間違いか。) 1.17 bouillonnement 右余白に鉛筆で「沸騰」。(*騰がさんずい。間違いか。) 1.22 bûcheron 右余白に鉛筆で「樵夫」。

p.178.1.19 repoussait 左余白に鉛筆で「キラフ」。

p.181.1.3 cerceau 右余白に鉛筆で「毛筆」。

p.183.11.1-2 amertume 右余白に鉛筆で「苦悶」。11.2-3 révélation 右余白に鉛筆で「天啓」。

1.21 plaidoirie 右余白に鉛筆で「弁護」。

p.185.1.5 se morfondait 右余白に鉛筆で「ゴロエル」。

p.187.1.11 péculiaires 右余白に鉛筆で「金銭」。1.15 somma 右余白に鉛筆で「強ヒル」。1.17 divulguer 右余白に鉛筆で「公開スル」。1.18 pacificatrice 右余白に鉛筆で「仲介者」。

p.188.1.15 chancelait 左余白に鉛筆で「ヨロメク」。1.16 cédait 左余白に鉛筆で「マケル」。

p.189.1.2 perte 右余白に鉛筆で「損害」。1.6 desserra 右余白に鉛筆で「ユルメル」。

p.191.1.1 bûcheron 右余白に鉛筆で「キヨリ」。1.2 cognait 右余白に鉛筆で「ウツ」。11.9-12 Elle resta ~ ses mains effrayantes に鉛筆で下線。

p.193.1.4 factice 右余白に鉛筆で「不自然ナ」。1.5 rivalisant 右余白に鉛筆で「敵対スル」。

1.8 accablait 右余白に鉛筆で「オシツブス」。1.10 industrielle 右余白に鉛筆で「タクシナ」。

p.194.1.3 farouche 左余白に鉛筆で「残忍ナ」。11.4-5 pathologique 左余白に鉛筆で「病理学」。1.12 garantissait 左余白に鉛筆で「保護ス」。1.13 confrontation 左余白に鉛筆で「対立」。11.15-16 malveillance 左余白に鉛筆で「悪意」。

p.195.11.6-7 intervention 右余白に鉛筆で「手術」。1.7 chirurgicale 右余白に鉛筆で「外科」。

1.8 scalpel 右余白に鉛筆で「メス」。11.16-17 épouvantes 右余白に鉛筆で「恐怖」。11.20-21 dépérissait 右余白に鉛筆で「衰弱ス」。

p.196.11.4-5 consternait 左余白に鉛筆で「ビツクリサス」。1.12 sollicitude 左余白に鉛筆で「不安」。1.12 étoffe 右余白に鉛筆で「布」。

p.197.1.3 dorénavant 右余白に鉛筆で「以後」。11.3-4 indisciplinée 右余白に鉛筆で「不規則ナ」。

p.199.1.5 moue 右余白に鉛筆で「フクレツラ」。

p.201.1.14 cachetait 右余白に鉛筆で「封印する」。1.15 ftoles 右余白に鉛筆で「硝子壘」。

p.202.1.6 flèches 左余白に鉛筆で「矢形」。1.11 bahut 左余白に鉛筆で「トランク」。1.16 crevaient 左余白に鉛筆で「ハチキレル」。1.22 ouate 左余白に鉛筆で「綿」。

p.203.1.1 plaie 右余白に鉛筆で「キズ」。1.2 terreux 右余白に鉛筆で「土色」。1.3 truffe 右余白に鉛筆で「菌」。1.4 motte 右余白に鉛筆で「土クレ」。1.5 oignon 右余白に鉛筆で「玉葱」。1.9 répugnait 右余白に鉛筆で「嫌悪ノ念ヲオコサス」。1.11 reptile 右余白に鉛筆で「爬虫類」。1.12 émanait 右余白に鉛筆で「発スル」。

p.204 ページ左上が斜めに折り込まれている。
 p.205.1.9 *envoûte* 右余白に鉛筆で「ノロン」。1.10 *figurine* 右余白に鉛筆で「人形」。11.12-13 *singant* 右余白に鉛筆で「猿真似」。
 p.206.1.7 *occulte* 左余白に鉛筆で「隠密ナ」。11.17-18 *insolite* 左余白に鉛筆で「異常」。
 11.20-21 *contrepoids* 左余白に鉛筆で「分銅」。
 p.207.1.4 *stétolait* 右余白に鉛筆で「青ザメ」。
 p.209.1.7 *nettoyages* 右余白に鉛筆で「掃除」。
 p.211.1.5 *télégraphe* 右余白に鉛筆で「電信機」。1.7 *transpiration* 右余白に鉛筆で「汗」。1.12 *rafale* 右余白に鉛筆で「突風」。
 p.212.1.18 *enceinte* 左余白に鉛筆で「室」。1.19 *pestilence* 左余白に鉛筆で「流行病」。
 p.213.1.2 *gisait* 右余白に鉛筆で「横ハル」。1.4 *dilatées* 右余白に鉛筆で「ヒライタ」。1.8 *livide* 右余白に鉛筆で「鉛色」。1.9 *pommettes* 右余白に「頬骨」。1.12 *carafe* 右余白に鉛筆で「水サシ」。
 p.215.11.11-23 *Ses membres ~ il ne bougea plus* 右余白に爪で傍線の痕。11.14-19 *Mais une sécheresse ~ mat insupportable* に爪で下線の跡。1.15 *salive* 右余白に鉛筆で「ツバ」。
 11.15-16 *boisaient* 右余白に鉛筆で「ウエル」。1.20 *mat* 右余白に鉛筆で「ニブイ」。1.21 *déaillait* 右余白に鉛筆で「脱線ス」。
 p.216.1.3 *bélier* 左余白に鉛筆で「牡羊」。1.9 *courroie* 左余白に鉛筆で「革帯」。1.11 *bonds* 左余白に鉛筆で「反動」。1.11 *ressorts* 左余白に鉛筆で「バネ」。
 p.217.1.1 *âcre* 右余白に鉛筆で「カライ」。1.7 *bouillotte* 右余白に鉛筆で「ユタンポ」。
 p.218.1.1 *déboîtaient* 左余白に鉛筆で「ハズス」。1.2 *mécanisme* 左余白に鉛筆で「シカケ」。
 1.5 *fourbe* 左余白に鉛筆で「ペテン」。1.5 *opiniâtre* 左余白に鉛筆で「ガンコナ」。1.12 *talonnée* 左余白に鉛筆で「セカシテ」。
 p.219.1.20 *râlait* 右余白に鉛筆で「ウナル」。
 p.220.1.5 *fébriles* 左余白に鉛筆で「熱ノ」。1.22 *bravait* 左余白に鉛筆で「挑ム」。
 p.221.11.4-5 *divaguait* 右余白に鉛筆で「アリトメノナイコトワイフ」。1.8 *empoigné* 右余白に鉛筆で「カクシタ」。(* 付近の見出し語 *empocher* (カクシニイレル) と見間違えたか。 *empoigné* であれば、握る・掴むの意味。) 1.10 *espionne* 右余白に鉛筆で「探偵」。1.10 *acculée* 右余白に鉛筆で「オヒツメル」。1.17 *démence* 右余白に鉛筆で「狂人」。
 1.20 *louchant* 右余白に鉛筆で「ヤブニラツク」。1.22 *tension* 右余白に鉛筆で「緊張」。
 p.222.1.4 *bornes* 左余白に鉛筆で「サカヒ」。1.10 *dompta* 左余白に鉛筆で「オサヘル」。
 11.10-11 *paroxysme* 左余白に鉛筆で「発作」。
 p.223.1.22 *inerte* 右余白に鉛筆で「惰性」。1.23 *au fur* 右余白に鉛筆で「ダンダン」。
 p.224.1.5 *arcanes* 左余白に鉛筆で「秘伝」。1.12 *paralytique* 左余白に鉛筆で「中風患者」。
 1.18 *cérébral* 左余白に鉛筆で「脳」。
 p.225.1.3 *gamme* 右余白に鉛筆で「音階」。1.9 *tribunal* 右余白に鉛筆で「法廷」。11.12-13 *aboutitront* 右余白に鉛筆で「達スル」。1.14 *inceste* 右余白に鉛筆で「不倫」。
 p.226.11.5-20 *Le moribond ~ dans la mort* 左余白に爪で傍線の痕。1.10 *diffuse* 左余白に鉛筆で「錯雑ナ」。1.16 *gâchette* 左余白に鉛筆で「引金」。
 p.227.1.3 *tintamarre* 右余白に鉛筆で「喧噪」。11.6-7 *bombardée* 右余白に鉛筆で「砲弾ヲアビタ」。1.13 *saigner* 右余白に鉛筆で「出血ス」。1.15 *rigoles* 右余白に鉛筆で「ツン」。1.16 *gyvre* 右余白に鉛筆で「氷花」。1.20 *cache-cois* 右余白に鉛筆で「肩掛」。
 p.228.1.2 *grelotte* 左余白に鉛筆で「フルン」。1.7 *infecte* 左余白に鉛筆で「クサイ」。
 ○裏表紙見返し……ページ左上に1.20と書き込まれている。

本書は、二十四ページ以下ほぼ末尾に至るまで単語の意味が書き込まれている。堀が単語の意味を確かめつつ、本書を通読したことは確かである。

調べられている単語は、特殊なものも多いが初歩的な単語もあり、同じ単語を何度か繰り返し引いた形跡がある。忘れてしまった単語を何度も引き直しつつ、通読したのである。

「平面球（世界地図）」との書き込みがあるが、堀の「手のつけられない子供」の於

菟の部屋に描かれる物の中に「地球儀」がある。この作品は題名からはじまり、人物の設定やプロット、細部の描写に『怖るべき子供たち』の影響が認められる。堀が本書を通読した際に辞書で引いた単語が、訳語を変える形で、取り入れられていると言えよう。

「芸術のための芸術」について「執筆前後に本書は読み始められ、「手のつけられない子供」や「死の素描」が書かれた頃には、かなり読み進められていたと推定できる。単語の意味の書き込みが行われている点より、本書は昭和五年一月から五月位にかけて堀が読んだ原本ではないかと見られる。

13 ' *Lettre à Jacques Maritain*, Paris, Stock, 1926. (館内文庫記号：H01/315)

『マリタンへの手紙』第十六版、奥付によると一九二七年十一月三十日印刷、私製のカバーがほどこされ、カバー背に「ロクトオ マリタンへの手紙」とある。

『ロクトオ抄』（厚生閣書店、昭4）に、「マリタンへの手紙」の部分訳が掲載されている。「オルフェ——ジャン・ロクトオ著」（「文学」昭4・11）に、「マリタンへの手紙」を読んでみると、「この戯曲は、彼が長い間の阿片中毒からやごと恢復したばかりの時に、書かれたものらしい」との言及がある。『マリタンへの手紙』は、堀がロクトオやラディゲについて知るための情報源として用いられていたようである。

本書は、本文の後半に下線等の書き込みがある。書き込み箇所は以下の通り。

- p.46.1.20-p.47.1.3 L'ordre après la crise ~ d'un ordre ancien. に鉛筆で下線。
p.47.1.4-p.48.1.2 L'art d'après l'art ~ ses musiciens. 左余白に鉛筆で傍線。
p.49.1.16 Dieu, ordre du mystère-quel désordre! に鉛筆で下線。
p.50.11.8-9 L'invisible me devint cette vitesse-là. に鉛筆で下線。 II.19-22 Au cinématographe ~ une rixe. に鉛筆で下線。
p.51.11.12-16 Car, pour employer ~ se mordre les doigts. に鉛筆で下線。 1.18-p.52.1.2 La fatigue me sauvait ~ en couleurs. に鉛筆で下線。
p.52.11.6-8 Que pense la toile ~ il me saît. » に鉛筆で下線。 1.9- Ma paresse ~ 左上に鉛筆でカギカニコ（ㄱ）。 II.13-15 Ce qui convainc ~ son algèbre d'amour. に鉛筆で下線。
1.20-p.53.1.2 Les grandes découvertes ~ par la vague. に鉛筆で下線。
p.53.11.11-14 Avoir recours ~ avec la poésie. に鉛筆で下線。 1.16 Je propose l'art pour Dieu. に鉛筆で下線。
p.54 ㄱ ~ ㄷ 左下が斜めに折り込まれている。 1.18-p.55.1.4 Le livre, la toile, ~ un raisin irréel. に鉛筆で下線。
p.55.11.16-20 Puis une ressemblance ~ dans la réalité. に鉛筆で下線。
p.56.1.17-p.57.1.5 Des livres ~ parmi les pétarades. に鉛筆で下線。
p.57.11.3-15 Le mouvement dort ~ se trouve entraîné. に鉛筆で下線。 1.13-p.58.1.6 Le mouvement ~ lettre enfantine. 右余白に鉛筆で傍線。 1.18-p.58.1.6 Le COQ ET L'ARLEQUIN ~ lettre enfantine. に鉛筆で下線。
p.58.11.7-8 théologiens 右余白に鉛筆で「神学生」。 II.16-23 Barrés avait ~ en un jour. 左余白に鉛筆で傍線。 II.17-21 Il me fallait ~ parler de conversion. に鉛筆で下線。 II.22-23 L'allure d'acrobate ne se quitte pas en un jour. に鉛筆で下線。 II.23-24 que mes pollens voleraient mali. に鉛筆で下線。
p.60.11.6-10 C'est une lettre ~ de mon âme. に鉛筆で下線。
p.65.11.7-15 A ne pas confondre ~ sur une couleur. に鉛筆で下線。 II.20-22 J'apprendraique le besoin ~ sur l'oreiller. に鉛筆で下線。
p.66.11.1-7 Le neuf est une fraîcheur ~ à laisser faire Dieu. に鉛筆で下線。
p.68.11.14-17 Le scandale et la solitude, ~ nous donne l'exemple. 右余白に鉛筆で傍線。

本書は、四十六ページから六十八ページまでの間に書き込みが限定されている。『ロクトオ抄』の時に用いられた原典であろうか。

14 *Oedipe-roi ; Roméo et Juliette*, Paris, Plon, 1926. (館内文庫記号 : H01/316)

戯曲『オイディプス王』初版、普及版四七五〇冊のうち、四三八〇番。第十六版、奥付によると一九二八年一月二十三日印刷、私製のカバーがほどこされ、カバー背に「コクトオ エイジプス王・ロメオとジュリエット」とある。

「ロミオとジュリエット」については、「オルフェー——ジャン・コクトオ著」に言及がある。また、「芸術のための芸術について」ではより明確に、「僕はそれからコクトオの「アンチゴーン」や「ロメオとジュリエット」等の翻訳を読んで、その翻訳の仕方を面白いと思つてゐる。それは一国語から他の国語への翻訳ではないのだ。死んだ言葉から生きた言葉への翻訳なのだ」と評している。

本書は、後半の「ロミオとジュリエット」の部分に若干の書き込み等がある。書き込み箇所は以下の通り。

p.71.11.7-11 BENVOLIO: Allons donc, mon cher, ~ une autre douleur 右余白に爪で傍線の痕。

「ロミオとジュリエット」の部分が読まれた形跡はあるが、本書がエッセイ等で堀が言及した当時に読まれた原本かは定かでない。

15 *Opéra*, Paris, Stock, 1927. (館内文庫記号 : H01/317)

詩集『オペラ』。私製のカバーが施され、背に「コクトオ オペラ」とある。書き込みは少ないが、巻末目次の詩の題名に印が付されている。堀の『コクトオ抄』(厚生閣書店、昭4)には「オペラ」の総題で、「眠られぬ夜或は 泥棒鳩」、「スフィンクスの足の発見(一九二六年に於ける)」、「睡眠者の標本」、「巴里の街の中の本の腕の出現」、「赤い袋」、「OHI LA LA!」、「空虚な町のなかの電話の音」、「春」、「アレゴリー」、「十月二十四日夜の奇蹟の説明」、「ジアン コクトオの劇」、「詩人の死」の十二篇が訳出されている。堀は解説文「ジアン・コクトオ」(「創作月刊」昭4・1)で「彼は最近、詩集『オペラ』を出した」として、「巴里の街の中の本の腕の出現」の冒頭二行を訳している。また「オルフェー——ジャン・コクトオ著」(「文学」昭4・11)の中で、戯曲『オルフェー』に触れ、「これには「オペラ」のポエジイ(死のポエジイ)の一滴を顕微鏡で見つめたやうな恐ろしさがある」と述べている。さらに「芸術のための芸術について」(「新潮」昭5・2)において、「作品の対象そのものが難解」な作品として『オペラ』に言及し、「われわれの眼に見えないものの姿を見あらはさうとして青いインクをぶちまける」と評している。このように、『オペラ』への言及は多く、かつ昭和四年一月時点では少なくとも同詩集を手元におき、不可視のものや死を表現した詩集として捉えていることがわかる。

なお、『オペラ』にも収められている長詩「天使ウルトビーズ」は、一九二五年にストック社からマン・レイの口絵入りの単行本に収められ刊行されている。堀は葛巻義敏宛、昭和四年八月二日附葉書(『堀辰雄全集』第八卷、筑摩書房)で、大野俊一らと共同生活をしていたアパートより、「コクトオの『L'Ange Heurebise』を持つてきてくれたまへ」と葛巻に依頼している。これは一九二五年刊の『天使ウルトビーズ』を指すと思われる。本書への書き込み箇所は以下の通り。

« Prière mutilée »

p.12.11.5-6 La dame debout et folle sur le lustre/ Disait à tous les dates de naissance ; 左余白に鉛筆で傍線。

p.13.1.6 Dieu s'exprime en ami par ses trilles de folle. 左余白に鉛筆で傍線。

« L'Ange Heurebise »

p.35.1.1 gradins に爪で下線の痕。1.2 En noire に爪で下線の痕。1.3 Me bat に爪で下線の痕。1.3 mémoire に爪で下線の痕。1.4 gradin に爪で下線の痕。1.6 bât に爪で下線の痕。

1.14 l'as に爪で下線の痕。 1.15 l'as に爪で下線の痕。
 p.36.1.1 L'ange に爪で下線の痕。 1.1 pousse に爪で下線の痕。 1.2 miséricorde に爪で下線の痕。 1.4 genoux に爪で下線の痕。 1.5 mélange. Pouce! dénoue に爪で下線の痕。 1.6 La corde に爪で下線の痕。 1.8 Cégeste に爪で下線の痕。 1.8 nom に爪で下線の痕。 1.9 Inoui に爪で下線の痕。 1.10 épouvantails に爪で下線の痕。 1.11 le geste non に爪で下線の痕。 1.13 le vantail に爪で下線の痕。 1.14 geste oui に爪で下線の痕。 1.16 heure に爪で下線の痕。 1.17 brise に爪で下線の痕。 1.17 change に爪で下線の痕。 1.18 gare, d'heure に爪で下線の痕。
 p.37.1.9 A Dieu に爪で下線の痕。 1.9 torture に爪で下線の痕。 1.10 tortue に爪で下線の痕。 1.11 mélodieux に爪で下線の痕。 1.13 qui tue に爪で下線の痕。 1.14 diamant に爪で下線の痕。 1.20 Des yeux d'amant に爪で下線の痕。 1.22 Davion に爪で下線の痕。 1.22 en toile d'araignée に爪で下線の痕。
 p.38.1.5 l'âtre に爪で下線の痕。 1.6 étoile に爪で下線の痕。 1.8 avions に爪で下線の痕。 1.14 Sans carte に爪で下線の痕。 1.16 Sécartant に爪で下線の痕。 1.17 amer に爪で下線の痕。 1.17 Andes に爪で下線の痕。 1.19 aimer に爪で下線の痕。 1.20 indécents に爪で下線の痕。 p.39.1.3 -poil に爪で下線の痕。 1.4 Tes moires に爪で下線の痕。 1.5 tes voiles に爪で下線の痕。 1.9 affluents に爪で下線の痕。 1.9 l'Oise に爪で下線の痕。 1.10 darbre に爪で下線の痕。 1.12 Oiseleur に爪で下線の痕。 1.12 ta mie に爪で下線の痕。 1.12 apprivoise に爪で下線の痕。 1.14 oiseaux に爪で下線の痕。 1.14 les amies に爪で下線の痕。 1.15 marbre に爪で下線の痕。 1.16 l'ave に爪で下線の痕。 1.18 jongler に爪で下線の痕。 1.18 avec に爪で下線の痕。 1.19 Plum に爪で下線の痕。 1.20 plume に爪で下線の痕。 1.21 le jeûne に爪で下線の痕。 1.21 la terre に爪で下線の痕。 1.22 d'une に爪で下線の痕。 p.40.1.1 jungle に爪で下線の痕。 1.4 au bec に爪で下線の痕。 1.17 Ange ou feu? に爪で下線の痕。 1.22 Feu に爪で下線の痕。
 p.41.1.10 ouvre に爪で下線の痕。 1.11 feuille に爪で下線の痕。 1.13 Impudique に爪で下線の痕。 1.14 Louvre に爪で下線の痕。 1.14 Amérique に爪で下線の痕。 1.15 Le veille に爪で下線の痕。 1.19 qu'on veut に爪で下線の痕。
 p.42.1.1 de l'eau に爪で下線の痕。 1.4 mon tombeau に爪で下線の痕。 1.10 anthracite に爪で下線の痕。 1.12 Cordages に爪で下線の痕。 1.14 d'âge に爪で下線の痕。
 « Table des Matières »
 Nuit blanches ou Pigeon-Terreur 左余白に黒インクで○印。
 No Man's Land 左余白に黒インクで○印。
 Le modèle des dormeurs 左余白に黒インクで○印、赤鉛筆で下線。
 Apparition d'un bras dans une rue de Paris 左余白に黒インクで○印、赤鉛筆で下線。
 Le Paquet rouge 左余白に黒インクで○印、赤鉛筆で下線。
 Oh! la la! 左余白に黒インクで○印。
 Le Printemps に赤鉛筆で下線。
 Explications des prodiges de la nuit du 24 octobre に赤鉛筆で下線。
 La Mort du poète 左余白に黒インクで○印、赤鉛筆で下線。

巻末目次を見ると、No Man's Land を除き、全て堀が訳出した詩の題名に印が付されている。堀が訳出したのは十二篇、そのうちの八篇に印が付されていることになる。

また、「天使ウルトビーズ」によく読まれた形跡がある。この詩は、音韻のつながりに特徴がある詩で、堀がそうした音の関連性に注目してこの詩を読んだことがわかる。聯の中で音が響き合う語に爪で下線を施してあるのである。たとえば *En noire et memoire* や *épouvantails et le vantail* など。

『コクトオ抄』刊行時に堀が読んだ本だと完全に確定はできないが、巻末目次の書き込みの様子から見てその可能性が高いだろう。堀は解説文「ジャン・コクトオ」執筆時には既に本書を手元に置いていたのではないか。そうすると、昭和三年末か昭和四年の一月にはこの詩集を手に入れていたことになる。

16' *Opium*, Paris, Stock, 1931. (館内文庫記号 : H01/318)

『阿片』第十二版。表紙見返しに HAKUSUISHA TOKIO の票あり。神田錦町の白水社の小売部で購入したもののか。鉛筆等による書き込みはないが、爪で痕を残した箇所が何箇所か見受けられる。ページの開き具合を見ても、ところどころ拾い読みするような形でもかくも全篇が通読されたものと思われる。書き込み箇所は以下の通り。

p.110.11.12-20 Les livres doivent avoir du feu et de l'ombre. Les ombres changent de place. A seize ans on devore DORIAN GRAY. Ensuite le livre devient ridicule. Il m'est arrivé de le reprendre et dy trouver des ombres très belles (épisode du frère de Sybil Vane) et de voir comme on est injuste. Dans certains livres les ombres ne bougent pas; 左余白に爪で×印の痕。

p.116.11.5-15 Le peintre qui aime peindre les arbres devenant un arbre. ~ Sans doute est-ce une des raisons qui poussent le poète à employer l'opium. 左余白に爪で×印の痕。

p.126.11.14-19 TRISTE SIRE. CE PEU INTÉRESSANT PERSONNAGE. ~ Léonard de Vinci, par exemple. 左余白に爪で×印の痕。

p.128. ~ ージ左上が斜めに折り込まれた痕がある。

p.190.11.6-11 Proust, grâce à sa fortune, vivait enfermé avec son univers, il pouvait se payer le luxe d'être malade, il était, en fait, malade par possibilité de l'être ; asthme nerveux, éthique sous forme d'hygiène fantaisiste, amenant la maladie véritable et la mort. 右余白に爪で傍線の痕。

ブルーストと病気との関連に触れた部分に傍線痕が残っていることが注目される。刊行年次から考えて、既に堀がこの本を読んだ時期、堀はコクトーへの関心自体はそれほど大きくなかったように思われる。その他の印の箇所も、作家や作品名などに触れたところが多い。

17' *Orphée*, Paris, Stock, 1927. (館内文庫記号 : H01/319)

戯曲『オルフェ』第五版、私製のカバーがほどこされ、カバー背に「コクトオ オルフエ」とある。堀は、「オルフェージャン・コクトオ著」で『オルフェ』に言及している。この時、初出稿では「堀口大學の翻訳は実に正確だ。そしてうまい。ただ、もつと不器用だったら、訳文に反つて、短い言葉と言葉を嵌め合はしたやうな原文の味が出たかも知れないと思つた」と書いている。堀口大學訳『オルフェ』(第一書房、昭4)への言及である。昭和四年十一月の時点で、堀はこの本の原書を持っていたのではないか。ただし、昭和四年四月刊行の『コクトオ抄』は、様々なコクトーの作品のジャンルの見本帖の観があるにもかかわらず、戯曲を収めてはない。したがって、『コクトオ抄』刊行前後の昭和四年四月より、十一月までの間に入手したのではないだろうか。

本書には若干の書き込みがある。書き込み箇所は以下の通り。

« Décor »

p.14.11.3-6 Malgré le ciel d'avril et sa lumière franche, on devine ce salon cerné par des forces mystérieuses. Même les objet familiers ont un air suspect. に鉛筆で下線。

« Prologue »

p.17.11.3-14 Mesdames, Messieurs, ce prologue n'est pas de l'auteur ~ mes camarades et moi. 左余白に鉛筆で傍線。

« Scène Première »

p.18.1.10 tape 下余白に鉛筆で「タタク」。

p.25.1.14-p.26.1.10 (ORPHÉE) Pas sérieux? Ma vie commençait à se faisander ~ Je traque l'inconnu. 右余白に鉛筆で傍線。

p.27.11.9-18 (ORPHÉE) Ni lui, ni moi, ni personne. Que savons-nous? ~ une fleur du fond de

la mort. 右余白に鉛筆で傍線。

« Scène Quatrième »

p.46.11-7 prend la chaise sur laquelle Heurtreïse se tient debout et l'emporte. ~ sous les pieds d'Heurtreïse et sort. 右余白に鉛筆で傍線。

« Scène Neuvième »

p.102.11-5-15 (ORPHÉE) Que pense le marbre ~ que je lui laisse finir son travail. 右余白に鉛筆で傍線。
裏表紙見返し……鉛筆で「110」と書き込まれている。

オルフェの台詞を中心に鉛筆で傍線が引かれている。書き込み時期は確定できないが、本書が堀の最初に入手した原本とすれば、昭和四年四月から十一月までの間に入手されたものということになるだろう。tape という易しい語句に「タタク」という意味が書き込まれていることが注目される。

81' *Picasso, Paris, Stock, 1923.* (館内文庫記号: H01/320)

ストック書店の現代人叢書の一冊として刊行された『ピカソ』。形態は『職業の秘密』と同じく豆本のような小型の本である。堀は『コクトオ抄』にこのエッセイを訳出している。書き込み箇所は以下の通り。

p.9.11-7-10 La vie d'un tableau ~ du mariage des deux forces. に鉛筆で下線、右余白に鉛筆で傍線。11.25-30 Que reste-t-il? Un tableau. ~ des formes qui le composent. 右余白に鉛筆で傍線。1.31-p.10.1.3 Un jour Picasso voulait ~ le paravent vivait. 右余白に鉛筆で傍線。

p.10.11.11-14 Un mauvais peintre couvre un rideau de théâtre ~ l'esprit s'enfoncent. 右余白に鉛筆で傍線。11.15-21 Le théâtre de Picasso n'est pas un théâtre populaire. ~ une position unique d'aristocrate. 右余白に鉛筆で傍線。11.24-26 Parfois, la bascule ~ elle ne fonctionne pas. に鉛筆で下線。

p.11.11.19-20 pourvu des plus vieilles recettes françaises. に鉛筆で下線。1.23-p.12.1.2 Un œil noir les dévore ~ il arrive toujours au même total. に青インクで下線。1.26 Meubles. 右余白に鉛筆で線、ペーシト余白に「家具」。

p.12.11.3-4 A peine possède-t-il ce charme qu'il en use. Sur quoi l'expérimentera-t-il? に鉛筆で下線。11.4-9 On imagine ~ il touche un fruit. に青インクで下線。1.7 colonne 左余白に鉛筆で「田村」。1.10-p.13.1.4 Picasso s'essaye d'abord ~ Le trompe-l'œil est mort. 右余白に鉛筆で傍線。

p.12.1.12 d'Anis del Mono. に鉛筆で下線。1.13 cirée 左余白に鉛筆で「蠟引シタ」。1.20 modèles. に爪で下線の痕。1.23 réclames d'absinthe. に爪で下線の痕。1.24 suite 左余白に鉛筆で「煤」。1.24 immeubles. 右余白に鉛筆で「家屋」。1.25 craie. に爪で下線の痕、左余白に鉛筆で「白墨」。1.29 des canaëus beiges d'une grâce abstraite. に鉛筆で下線。

p.13.1.2 pipent. 右余白に青インクで下線。11.5-7 Il faut voir le moment ~ de voyageurs trompe-l'œil est mort. に青インクで下線。11.9-10 d'un paragraphe étonnés. に鉛筆で下線。1.9 tâche. 右余白に鉛筆で線、左余白に「トルメル」。11.9-10 d'un paragraphe une corrida. に鉛筆で下線。1.12 échafaud. 右余白に鉛筆で「組タツ」。1.15 un linge de pierre. に鉛筆で下線。1.16 vache. 右余白に鉛筆で線、右余白に「牝牛」。11.16-23 Des mains cassées? ~ deviennent des caricaturistes. 右余白に鉛筆で傍線。1.21 d'Égine. に鉛筆で下線。11.24-25 Carolus Durand. に鉛筆で下線。1.24-p.14.1.8 Un peintre qui n'a que du talent ~ Il lui en tombe des mains, des lèvres. 右余白に鉛筆で傍線。

p.14.1.3 doués. 右余白に鉛筆で線、左余白に「賦与サル」。1.8 Il lui en tombe des mains, des lèvres. に鉛筆で下線。1.9 boutade. 右余白に鉛筆で「気マダツ」。1.12 ouate. 右余白に鉛筆で「綿」。1.14 poussin. 右余白に鉛筆で「雛」。11.17-19 Car celui qui dédaigne ~ pour le bon motif(2). に鉛筆で下線。1.20 le superflu. に鉛筆で下線。1.21 le capital. に鉛筆で下線。1.22 cabotinage. に鉛筆で下線。

p.15.1.2 *sepia* に鉛筆で下線。1.3 *orge* 左余白に鉛筆で「大麦」。1.3 *tôle* より鉛筆で線、右余白に「トタン」。1.4 *guéridon* 左余白に鉛筆で「円テーブル」。1.4 *se valent* と *qu'ils* の間に鉛筆で「\」。1.20 *rappports* 右余白に鉛筆で「比例」。1.21 *ménouvoir* 下余白に鉛筆で「感動スル」。1.24 *finesse* に鉛筆で○囲む。1.24 *tact* 右余白に鉛筆で「敏感」。1.25 *mensonge* 左余白に鉛筆で「空想」。1.25 *requisies* 右余白に鉛筆で「必要ナ」。1.25-26 *accouche* 右余白に鉛筆で「分娩ス」。1.27 *mascarade* より鉛筆で線、ページ下余白に「虚偽」。1.31 *concours* 下余白に鉛筆で「集」。

p.16.1.1 *nonobstant* に鉛筆で○囲む。1.3-4 *la justesse de la comparaison* に鉛筆で下線。1.4-6 *lorsqu'on envisage* へ *de son influence directe* に鉛筆で丸括弧。1.4 *l'accident* と 1.5 *déastre* を鉛筆の線でひなぎ、左余白に「災禍」。1.19 *compromet* 左余白に鉛筆で「危クス」。1.20 *étaye* 左余白に鉛筆で「支つ」。1.21 *supérieure* 左余白に鉛筆で「タイプ」。1.21 *exige* 左余白に鉛筆で「必要ナ」。1.22 *noyau* 左余白に鉛筆で「核」。

p.17.1.17 *de bonne heure* に鉛筆で下線。1.20 *faisans* 左余白に鉛筆で「雉」。右余白に鉛筆で「雛」と書こゝ消去。

p.19.1.1 *fraternel* 上余白に鉛筆で「兄弟ノ」。1.5 *abonde* と *dans le sens* に鉛筆で下線、右余白に「……ノ説ニ賛成スル」。1.20 *effigie* 左余白に鉛筆で「肖像」。1.22 *bien portante* 右余白に鉛筆で「健康ナ」。

p.22.1.9-14 *Je n'oublierai jamais l'attier de Rome* へ *l'Américaine, le cheval* に鉛筆で下線。

« Notes »

p.30.1.1.18-31 *Rien n'est plus absurde que de citer Ingres, へ ne peuvent s'en rapprocher* *daucune façon* に鉛筆で下線。1.19 *à tort et à travers* 左余白に鉛筆で「トヤツテニ」。1.21 *pétille* 右余白に鉛筆で「閃ス」。1.22 *mine spirituels* 右余白に鉛筆で「鉦脈」。

p.31.1.26-28 *Dans un chef-d'œuvre on n'a jamais fini de découvrir des détails inattendus* に赤インクで下線。

p.32.1.1-3 *L'œuvre de Picasso est de celles qui d'abord s'enfoncent et s'approchent ensuite, à mesure qu'on les regarde* に赤インクで下線。1.1-20 *L'œuvre de Picasso est de celles qui d'abord s'enfoncent* へ « *Vous savez, mon Picasso? Eh bien, depuis ce matin, il parle.* » 右余白に赤インクで傍線。

全篇にわたりとどこどこ書き込みが見られる。ポイントに下線を引きつつ、難読語を辞書で調べて意味を書き込んである。

なお、「ピカソ」はエッセイ選集『諸君に静粛に!』にも収められている。こちらの本では「ピカソ」の部分には書き込みがない。したがって、堀はまずこの『ピカソ』を先に入手し、後に『諸君に静粛に!』を入手したのではないだろうか。二つの本の書き込みの様子を併せ見ると、『諸君に静粛に!』と『ピカソ』が『コクトオ抄』刊行時に用いられた原本である可能性が指摘できる。

19 *Plain-Chant*, Paris, Stock, 1923. (館内文庫記号 : H01/321)

詩集『平調曲』第三版。私製のカバーがほどこされ、背に「コクトオ プランシヤン」とある。書き込み箇所は以下の通り。

p.5.1.5 *Ainsi veut l'ange* に爪で下線の痕。

p.6.1.2 *dites, vous trahirai-je?* に爪で下線の痕。

堀はこの『平調曲』を『コクトオ抄』で訳しているが、本書には書き込みがほとんどない。『平調曲』は『ポエジー 1916-1923』にも収められており、訳出時の原本はそちらの本であったのだろう。本書は『ポエジー 1916-1923』より後になって入手された本だと思われる。

20 *Poemes: Léone, Allegories ; La Crucifixion ; Neiges*, Paris, Gallimard, 1948. (館内文庫

詩集『レオーヌ・アレゴリー・はりつけ・雪』第二版。戦後にまとめられた選集。書き込みはない。堀が戦後になってもコクトーの詩集を少なくとも購入して手元に置いていたことがわかり、その点で注目される。

21' *Poésie 1916-1923*, Paris, Gallimard, 1927. (館内文庫記号：H01/323)

『ポエジー 1916-1923』第八版。奥付によれば一九二七年十一月十五日印刷。表表紙が欠け、裏表紙見返しに若干フランス語の抜き書きがある。本文全体にところどころ書き込みがあり、巻末目次の詩の題名に赤鉛筆や鉛筆で印がある。書き込み箇所は以下の通り。

« L'Invitation à la Mort »

p.111.11.18-24 et plus je la regardais décroître ~ sisole se depouille/ cache le reste に赤鉛筆で下線。

« Discours du Grand Sommeil »

p.162.11.7-10 Alors, j'entendis le rire de l'ange/ me secouer avec douceur/ C'était le rire de l'enfance fabuleuse/ caressant les jouets d'un sou. 右余白に爪で下線の痕。

« Malédiction au Laurier »

p.181.11.9-10 Mais ailleurs, je sais que le printemps naît/ Comme Vénus, des vagues de la terre. に爪で下線の痕。

pp.182-183 挟み込みあり。『世界戯曲全集第一回希臘篇』（近代社、昭2）の村松正俊訳・ソフォクレス「アンチゴネー」の部分の扉 (p.145) の裏に、堀がコクトーのエッセイらしきものを訳出した文章が書かれている。原典は不詳。《私は屢々何故にソフォクレス、シエクスピアの他の凡ゆる作品よりも「アンチゴネエ」と「ロメオ」を択んだかと質問される。「アンチゴネエ」を択んだ動機は「ジアツク・マリテンへの手紙」の中に発見される。アンチゴネエは私の聖女だ。「ロメオ」はと言ふに、私はシエクスピアの戯曲を手術し、装飾の下に骨を見出さうとしたのだ。だから私は最も装飾され、最もリボンで飾られた戯曲を択んだのだ。／多分、いつか私は「ユウチブ」を模写するだらう。私はアンチゴネエの最初の出現を側近くで見ること喜びを持つ。コロオネに於ては、彼白状するが、彼女は私に退屈である。いたづら盛りなのだ。》

« Marie Laurencin »

p.239 題名の左上部に鉛筆で○印。

« Batterie »

p.250 題名の左上部に鉛筆で○印。

« Danseuse »

p.257 題名の左上部に鉛筆で○印。

« Cannes »

p.258 1の番号に鉛筆で○印。

p.260 9の番号に鉛筆で○印。

« Romance »

p.274 題名の左上部に鉛筆で○印。

« Locutions »

p.277 題名の左上部に鉛筆で○印。

« Pauvre Jean »

p.278 題名の左上部に鉛筆で○印。

« Le Printemps au Fond de la Mer »

p.290 題名の左上部に鉛筆で○印。

« Aide-Mémoire »

p.303 題名の左上部に鉛筆で○印。

- « Soleils »
p.305 題名の左上部に鉛筆で○印。
p.305.11.11-12 le soleil s'arrête à douze et on gagne un vase bleu. じ爪び下線の痕。
- « Thème Basque »
p.309.11.18-20 La montagne offre de curieux effets de perspective : La petite fille a voulu cueillir un chardon bleu, mais il était de l'autre côté du ravin じ爪び下線の痕。
- « Ein Zwei Drei »
p.320 題名に茶鉛筆で下線。
p.321.11.3-4 Brûlé aux lampes, le fauteuil/ de Weimar, sa seur ouvre. じ青鉛筆で下線。右余白に「c.」。11.3-7 Brûlé aux lampes じ sera cruellement puni. 左余白に青鉛筆で傍線。
- « Le Secret du Bleu »
p.325 題名の左上部に鉛筆で○印。茶鉛筆で下線。11.5-6 la Sainte-Vierge じ青鉛筆で○囲い。右余白に「c.」。11.6-7 reste dans les trous des murs quand le ciel se retire. じ青鉛筆で下線。11.9-11 Le difficile serait d'admettre en plein air la présence de la dompteuse nue et de son cow-boy. じ青鉛筆で下線。右余白に「c.」。1.12 ici じ青鉛筆で下線。1.13 Sainte-Vierge じ青鉛筆で○囲い。
- « Iles »
p.336 題名の左上部に鉛筆で○印。
« Écume de Mer Pain Enchanté »
p.366 題名の左上部に鉛筆で○印。
- « Les Amants de Venise »
p.367 題名の左上部に鉛筆で○印。茶鉛筆で下線。11.3-4 Si se détache votre cendre/ Mon avenir se divulgue. 左余白に青鉛筆で傍線。1.4 Mon avenir se divulgue. じ青鉛筆で下線。1.9 Brouillera じ青鉛筆で下線。
- « Baigneuse »
p.370 題名の左上部に鉛筆で○印。茶鉛筆で下線。1.10 Il ne s'agit pas de sable par terre. じ青鉛筆で下線。左余白に「c.」。
- « Marine »
p.371 題名の左上部に鉛筆で○印。
- « Cheveux d'Ange »
p.375 題名に茶鉛筆で下線。11.2-3 du papier de soie. じ青鉛筆で下線。1.6 CHEVEUX D'ANGES じ青鉛筆で○囲い。右余白に「c.」。1.13 TOUS LES QUINZE JOURS JE CHANGE DE SPECTACLE じ青鉛筆で下線。右余白に「c.」。
- « Le Mirillion d'Irène »
p.379 総題 Le Mirillion d'Irène じ茶鉛筆で下線。題名 Rosier 左に茶鉛筆で×印。11.1-4 Afin que leur fantaisie/ Ne soit pas que du carton./ Rosier de la poésie./ Grimpe autour des mirillons. 左余白に青鉛筆で傍線。1.2 Ne soit pas que du carton. じ青鉛筆で下線。題名 FRUIT 左に茶鉛筆で×印。
p.380 題名 CHAT 左に茶鉛筆で×印。
p.381 題名 VESVUE 左に茶鉛筆で×印。題名 TROUVILLE 左に茶鉛筆で×印。
p.382 題名 PRISE SUR LE FAIT 左に茶鉛筆で×印。題名 ACCORDEON 左に茶鉛筆で×印。
- p.383 題名 MINUIT 左に茶鉛筆で×印。
- « Dos d'Ange »
p.386 題名の左上部に鉛筆で○印。
- « De Socrate »
p.399 題名の左上部に鉛筆で○印。
- « De Narcisse »
p.400 題名の左上部に鉛筆で○印。
- « D'un Fleuve »

- p.401 題名の左上部に鉛筆で○印。
 « De Don Juan »
 p.402 題名の左上部に鉛筆で○印。
 « La Peur Dominant des Ailes au Courage »
 p.414 Il.9-10 L'aube était dans ce vieux journal plié en deux/ Froide et difficile à reconnaître.
 こ爪で下線の痕。
 p.415.1.9 Le vin rouge du crime est resté sur la nappe. こ爪で下線の痕。
 « Angélys »
 p.416 題名の左上部に鉛筆で○印。
 « Panoplie »
 p.416 題名の左上部に鉛筆で○印。
 « Gabriel au Village »
 p.418 題名の左上部に鉛筆で○印。茶鉛筆で下線。1.8 Qui son amour voudrait connaître.
 こ茶鉛筆で下線。
 « Embouchure des Pensées Divines »
 p.421 ページが縦に折り込まれた痕がある。
 « Rosier Sauvage »
 p.422 題名の左上部に鉛筆で○印。
 « M'Entendez-vous Ainsi? »
 p.434 題名の左上部に鉛筆で○印。
 « Plain-Chant »
 p.440 一〇目の★マークに茶鉛筆で×印。二〇目の★マークに茶鉛筆で×印。
 p.445 四に鉛筆で○囲う。
 p.446 ★マークに鉛筆で○囲う。茶鉛筆で×印。Il.7-8 laquelle vient si vite/ Nous
 endormir beaucoup. こ茶鉛筆で下線。Il.13-16 Quoi, ce timide oiseau, rempli par le songe/
 Déserterait son nid/ Son nid d'où notre corps à deux têtes s'allonge/ Par quatre pieds fini. 左
 余白に青鉛筆で傍線。 「こ」。
 p.447 ★マークに鉛筆で○囲う。
 p.448 二〇目の★マークに茶鉛筆で×印。
 p.449 一〇目の★マークに茶鉛筆で×印。
 p.450 二〇目の★マークに茶鉛筆で×印。
 p.452 ★マークに茶鉛筆で×印。
 « Table des Matières »
 この詩篇題名に鉛筆で下線。Visite, Marie Laurencin, Batterie, Danseuse, Cannes,
 Romance, Locutions, Pauvre Jean, Aide-Mémoire, Iles, Le Secret de Bleu Conte, Baigneuse,
 Le Mirilton d'Irène, Accordeon, Les Chiens Aboient de Près, Le Poète de Trente Ans, A
 Force de Plaisirs, Gabriel au Village, Les Anges Maladroits, Greco, M'Entendez-vous Ainsi,
 Plain-chant
 この詩篇題名に赤鉛筆で下線。Rome, Le Printemps au Fond de la Mer, Touriste,
 Merveilles de la Nature, Tromp-l'œil, Ein zwei Drei, Pièce a Traduire, Photographie, Gravité
 du Cœur, Physique Amusante, Trilles, Myosotis, Ecume de Mer Pain Enchanté, Les Amants
 de Venise, Baigneuse, Marine, Rosier, Fuit, Trouville, De Don Juan, Canne de Jong, Rosier
 Sauvage, L'Endroit et l'Envers
 この詩篇題名に赤ペンで○囲う。Espagne, Batterie, Le Voyage en Italie, Rome,
 Féerie, Locutions, Le Printemps au Fond de la Mer, Théâtre, Aide-Mémoire, Soleil, Touriste,
 Meivilles de la Nature, Pièce a Traduire, Ecume de Mer Pain Enchanté, Les Amants de
 Venise, Baigneuse, Marine, Le Mirilton d'Irène, Rosier, Fuit, Chat, Vésuve, Trouville, Dos
 d'Ange, Nocturne, Gabriel au Village
 裏表紙見返し……黒ペンで抜き書きあり。★ Je sons très peu, je ne vais plus jamais
 dans le monde, je vis entre sept on huit amis et je pansee six mois de l'année à la campagne,

★

堀辰雄が『コクトオ抄』で翻訳を行った際に用いた原本であろう。『喜望峰』『ポエジ
ー 1920』『用語集』『平調曲』から作品が採られている。巻末目次や、本文題名に付さ
れた印が堀の訳出詩と一致しているだけでなく、たとえば『Baigneuse』の『Il ne s'agit pas
de sable par terre.』に「c.」の印が付されている。堀はこの詩を訳出した際、『Il s'agit de』と
いう慣用表現をどう訳すかに苦勞して「地べたの砂なんかどうでもいい」という不自然な
訳になっている。ちなみに、堀口大學訳『コクトオ詩抄』（第一書房、昭4）では「床に
は砂が敷いてあるわけでは決してないんだよ」と意訳されている。この本が、もし後に
購入して参照された本だとすると、かつて既に訳出した詩の表現に改めて「？」を付す可
能性は低いだろう。

また『平調曲』の部分の×印は、堀が『コクトオ抄』で同作の抄訳を行った際に、訳出
された部分と符合している。

挟み込みの訳文は、ソフォクレスの『アンチゴネー』（前掲『世界戯曲全集』）の扉裏
に書かれている。このことは堀がコクトーの翻案『アンチゴネー』をソフォクレスの原文
と対比しつつ読んだ作業を浮き彫りにする。また、この記述は、堀が「芸術のための芸術
について」で触れた、「傑作の手術」と関連している。堀は「芸術のための芸術について」
執筆時、自ら訳出したこの紙片をもとに「手術」という語を書いたのかもしれない。

22' *Serge Feral, Rome, Valori Plastici, 1924.* (館内文庫記号: H01/324)

モスクワ生まれでパリに移住した画家セルジュ・フェラの絵にコクトーが賛を寄せた本
『セルジュ・フェラ』。書き込みはない。

23' *Thomas l'imposteur, Paris, Nouvelle Revue Française, 1923.* (館内文庫記号: H01/325)

『山師トマ』第十七版。奥付によると一九二三年十二月十七日印刷。堀は昭和四年、助
膜療養のために赴いた伊豆湯ヶ島から返ってきた直後の、昭和四年五月十六日附葛巻義敏
宛書簡で、家で「Thomas L'imposteur」を読んでいると述べている。松田嘉子が指摘した
ように²³⁸、堀の「手のつけられない子供」（「文学時代」昭5・4）と「聖家族」（「改造」
昭5・11）には『山師トマ』の一節に基づくと見られる表現があり、また堀はコクトーの
エッセイ「山師トオマ」に「こつて」を「世界文学評論」（昭5・9）に訳出している。
本書の書き込み箇所は以下の通り。

p.12.11.3-14 *Veuve, fort jeune, du prince, mort d'un accident de chasse* ~ « Je n'aime pas les
pauvres. Je déteste les malades. » 右余白に鉛筆で傍線。

p.24 11.15-21 *Eprise de drame, ~ rapace que madame* 右余白に鉛筆で傍線。1.15-p.25.1.22
Eprise de drame, ~ Elle se consolait avec le 右余白に爪で傍線の痕。

p.25 べージ右上が斜めに折り込まれた跡がある。

p.36.11.11-21 *Le docteur Verne ~ disparaissait à son gré, en traversant les campagnes.* 左余白
に爪で傍線の痕。

p.37.11.10-17 *Ils entraient dans les coulisses du drame. ~ écoutant Stravinsky, penchés sur un*
gouffre noir. 右余白に爪で傍線の痕。

p.45.11.6-20 *Sous la tente, une trentaine de martyrs agonisaient ~ Une grande stupeur les*
mariait. 左右余白に爪で傍線の痕。

p.53.11.3-17 *D'abord déçue, comme une débutante, ~ Tout le monde descend!* 右余白に爪で
傍線の痕。

p.62.11.1-15 (*ciga-)* *rette avant le supplice, lorsqu'un obus réduisit le matériel chirurgical en*
poudre, ~ desserrait les dents avec une lame de couteau. 左余白に爪で傍線の痕。

p.68 べージ左上が斜めに折り込まれた痕がある。1.1-p.69.1.4 II y a des gens qui
possèdent tout et ne peuvent le faire croire, ~ Chacun l'avait vu sur la glace et dans l'eau. 左

余白に鉛筆で傍線。
 p.69.1.1 fourbe 右余白に鉛筆で「ペン」。11.15-16 sty incorporait 右余白に鉛筆で「合体ス」。
 p.72.1.15 cuisse 左余白に鉛筆で「股」。
 p.73.11.5-6 La vérité lui donnait les malaises du mensonge.に爪で下線の痕。1.13 planches 右余白に鉛筆で「舞台」。1.15 superstition 右余白に鉛筆で「迷信」。
 p.74.1.4 favorite 左余白に鉛筆で「好都合ニスル」。1.9 consigner 左余白に鉛筆で「禁ズル」。
 p.75.1.5 gloutonnement 右余白に鉛筆で「貪ルヤウニ」。11.12-14 Tout homme porte sur l'épaule gauche un singe et, sur l'épaule droite, un perroquet.に爪で下線の痕。
 p.77.1.19-p.78.1.1 Un homme vraiment profond se fonce, ~ d'un seul bloc ou, peu à peu, par morceaux に爪で下線の痕。
 p.78.11.3-4 encombre 左余白に鉛筆で「故障」。1.4 corniche 左余白に鉛筆で「軒蛇腹」。1.10 trompe 左余白に鉛筆で「吸管」。
 p.80.1.2 plain-pied 左余白に鉛筆で「同階ノ室」。1.17 friche 左余白に鉛筆で「荒蕪ニ」。1.18 dosait 左余白に鉛筆で「分量ヲ決メル」。
 p.81.1.7 louche 右余白に鉛筆で「怪シイ」。
 p.82 ~ ページ番号に鉛筆で○囲い。1.11 collet 左余白に鉛筆で「クビ」。
 p.85 1.4 démêla 右余白に鉛筆で「見ヌク」。
 p.86 ~ ページ番号に鉛筆で○囲い。1.2 artichauts 左余白に鉛筆で「アザシ」。1.18 torrentiel 左余白に鉛筆で「急流」。
 p.87.1.3 grondez 右余白に鉛筆で「叱ル」。
 p.89.1.17 requin 右余白に鉛筆で「鮫」。
 p.90 ~ ページ番号に鉛筆で○囲い。1.7 flou 左余白に鉛筆で「スリ」。1.10 grisait 左余白に鉛筆で「ヨハセル」。1.12 chicaneur 左余白に鉛筆で「サカラフ」。
 p.91.1.1 raconta 右余白に鉛筆で「ホネカクリ」。
 p.92.1.20-p.93.21 Nous devrions écrire: ~ Mais que pouvait-il? 右余白に爪で傍線の痕。
 p.93 ~ ページ番号に鉛筆で○囲い。1.4 sefflanquait 右余白に鉛筆で「衰弱スル」。1.7 couches 右余白に鉛筆で「層」。11.9-11 L'habitude de ne pas s'analyser et la rêvasserie active de Guillaume ne l'aidaient pas à voir clair.に爪で下線の痕。
 p.94.1.11 cantines 左余白に鉛筆で「酒保」。
 p.95.1.4 rayonnait 右余白に鉛筆で「ヨロコブ」。
 p.96 ~ ページ左上に斜めに折り込みの痕。11.16-22 Guillaume qui croyait sennuyer et se sauver sur sa chimère, ~ ceux qui s'éloignent grandir démesurément に爪で下線の痕。
 p.97 ~ ページ右上に斜めに折り込みの痕。1.5 épéait 右余白に鉛筆で「ヨム」。1.5 abécédaire 右余白に鉛筆で「綴字書」。1.12 cadeaux に爪で下線の痕。右余白に鉛筆で「土産」。
 p.98 1.9 ravillaillait 左余白に鉛筆で「補充」。11.9-10 ravigottait 左余白に鉛筆で「励メス」。
 1.10 relève 左余白に鉛筆で「交代」。1.11 roulotte 左余白に鉛筆で「馬車」。
 p.99 ~ ページ番号に鉛筆で○囲い。1.2 volontaires 右余白に鉛筆で「義勇軍」。1.5 bicoque 右余白に鉛筆で「バラック」。
 p.101.1.21 boyau 右余白に鉛筆で「鋸歯対壕」。
 p.102.11.7-8 guetteurs 左余白に鉛筆で「番兵」。1.9 mouettes 左余白に鉛筆で「鷗」。1.14 orifices 左余白に鉛筆で「口」。
 p.103 ~ ページ番号に鉛筆で○囲い。1.3 gryère 右余白に鉛筆で「チイズ」。1.4 secteur 右余白に鉛筆で「防御地帯」。1.11 trappes 右余白に鉛筆で「オートシアナ」。1.15 grêle 右余白に鉛筆で「霰」。
 p.104.1.2 bonneteur 左余白に鉛筆で「札当し」。1.6 pièce 左余白に鉛筆で「火炮」。11.10-11 coffre-fort 左余白に鉛筆で「金庫」。1.15 coupon 左余白に鉛筆で「切レハシ」。1.20 escortent 左余白に鉛筆で「護送スル」。1.21 hufre 左余白に鉛筆で「カキ」。
 p.105.11.9-10 buvardait 右余白に鉛筆で「吸ヒトル」。1.21 liseron 右余白に鉛筆で「屋顔」。

p.106.11-12 mitrailleuses 左余白に鉛筆で「機関銃」。112 accueil 左余白に鉛筆で「モテナシ」。115 disponibilité 左余白に鉛筆で「待命ス」。117 usurpait 左余白に鉛筆で「横領ス」。

p.109.12 mollières 右余白に鉛筆で「ゲートル」。13gémissait 右余白に鉛筆で「ウナル」。

1.4 pensements 右余白に鉛筆で「繃帯」。

p.113.113 bureaucrats 右余白に鉛筆で「役人」。115 brèche 右余白に鉛筆で「欠点」。

11.17-18 fusillade 右余白に鉛筆で「銃火」。

p.114.1.7 pans 左余白に鉛筆で「面」。112 soives 左余白に鉛筆で「梁」。11.14-15 embouchure 左余白に鉛筆で「河口」。118 abattoir 左余白に鉛筆で「屠所」。120 douille 左余白に鉛筆で「菓莢」。

p.115.1.4 tranchées 右余白に鉛筆で「塹壕」。17 stenfouissent 右余白に鉛筆で「埋マル」。17 felon 右余白に鉛筆で「黄蜂」。19 dédale 右余白に鉛筆で「迷路」。112 moufles 右余白に鉛筆で「手袋」。

p.116.11-12 jours d'orgie 左余白に鉛筆で「バツカス祭」。110 sape 左余白に鉛筆で「対壕」。112 fosse 左余白に鉛筆で「穴」。116 éternuait 左余白に鉛筆で「クサミヲスル」。

p.117.1.10 caoutchouc 右余白に鉛筆で「長靴」。119 enfarinée 右余白に鉛筆で「粉ノカカッタ」。120 meunier 右余白に鉛筆で「粉挽キ」。

p.118.1.9 ronces 左余白に鉛筆で「木苺」。111 patrouille 左余白に鉛筆で「斥候」。114 rebroussait 左余白に鉛筆で「ヒキカハス」。119 morfondait 左余白に鉛筆で「ゴゴエル」。

p.119 ページ右上が斜めに折り込まれてゐる。11-22 (Son seul)plaisir était les lettres et les cadeaux que lui envoyaient Henriette et sa mère. ～ Il ne cherchait pas à savoir si cet amour était réciproque. Il pouvait dire, 左右余白に爪で傍線の痕。

p.122.1.15 désinvolture 左余白に鉛筆で「活潑」。116 morgue 左余白に鉛筆で「尊大」。

p.123.1.6 vareuse 右余白に鉛筆で「作業服」。116 subalternes 右余白に鉛筆で「部下」。

p.124.1.6 tâche 左余白に鉛筆で「骨折リ」。19 missives 左余白に鉛筆で「書信」。112 frandises 左余白に鉛筆で「食通」。

p.125.11.11-12 pâtisserie 右余白に鉛筆で「菓子屋」。114 se grisèrent 右余白に鉛筆で「ヨブ」。

118 ganache 右余白に鉛筆で「間拔」。

p.126 ページ左上が斜めに折り込まれてゐる。112-p.127.1.12 Henriette, dans son lit, en larmes, ～ quelle en reculait le partage, avec qui que ce fût. 左余白に爪で傍線の痕。113 instantané 左余白に鉛筆で「早取写真」。121-p.127.1.4 Elle ne voyait que ce blanc et que ce noir. ～ Il m'aime, pensait-elle, et sa délicatesse l'éloigne. に爪で下線の痕。

p.127.1.6 indolence 右余白に鉛筆で「呑気サ」。

p.128.11.16-17 de bric et de broc 左余白に鉛筆で「ミニカカウニカ」。11.17-18 comparses 左余白に鉛筆で「補役」。

p.135.11.6-7 marnites 右余白に鉛筆で「鍋」。118 banquise 右余白に鉛筆で「冰山」。

p.136.1.6 franges 左余白に鉛筆で「へリ」。116 brides 左余白に鉛筆で「抑制」。

p.143.1.13 barbouilla 右余白に鉛筆で「キタナクスル」。

p.144 ページ左上が斜めに折り込まれてゐる。13 déplorer 左余白に鉛筆で「歎ク」。110 parti 左余白に鉛筆で「方法」。117 éprise 左余白に鉛筆で「ホレル」。

p.145.1.1 usurpait 右余白に鉛筆で「僭奪ス」。15 surseoir 右余白に鉛筆で「猶予スル」。113 se mouchait 右余白に鉛筆で「洩ヲカム」。113 mèches 右余白に鉛筆で「毛房」。114 toque 右余白に鉛筆で「帽子(フチナシ)」。

p.146.1.2 hagarde 左余白に鉛筆で「兇暴ナ」。

p.148.1.1 effervescence 左余白に鉛筆で「沸騰」。120 émettre 左余白に鉛筆で「ノベル」。

120 extravagances 左余白に鉛筆で「不條理」。

p.149.1.5 s'en lasse 右余白に鉛筆で「アキル」。17 gendre 右余白に鉛筆で「婿」。116 atténuait 右余白に鉛筆で「稀薄ニスル」。

p.150 ページ左上が斜めに折り込まれてゐる。11 stenfoutit 左余白に鉛筆で「埋メル」。

11-p.151.1.22 Pesquet-Dupont s'enfoutit la figure dans les mains. ～ quelle sera sa femme, que

je le lui promets. 左余白に爪で傍線の痕。1.2 poigne 左余白に鉛筆で「腕」。1.6 sévaporait
 左余白に鉛筆で「蒸発スル」。1.21 deraillat 左余白に鉛筆で「脱線ス」。
 p.151.1.11 enfrendre 右余白に鉛筆で「犯ス」。
 p.152 ぐーシ左上が斜めに折り込まれている。1.9 sermonner 左余白に鉛筆で「説教ス」。
 1.20 clandestine 左余白に鉛筆で「秘密」。
 p.156.1.12 trajet 左余白に鉛筆で「道程」。
 p.157.1.6 decerne 右余白に鉛筆で「課スル」。1.7 brevet 右余白に鉛筆で「免状」。11.10-11
 quelconque 右余白に鉛筆で「ヤクザナ」。1.20 dialecte 右余白に鉛筆で「方言」。
 p.158.1.8 amputait 左余白に鉛筆で「切断スル」。1.18 braise 右余白に鉛筆で「オキ火」。1.19
 petites veilleuses 左余白に鉛筆で「小ランプ」。1.19 poteaux 左余白に鉛筆で「柱」。1.21
 muguet 左余白に鉛筆で「スズラン」。
 p.159.1.11 plaidier 右余白に鉛筆で「弁じル」。
 p.160.1.3 galoubet 左余白に鉛筆で「苗」。1.19 cartouches 左余白に鉛筆で「薬莖」。1.20
 amulettes 左余白に鉛筆で「護符」。1.20 colliers 左余白に鉛筆で「頸飾」。11.20-21 verroterie
 左余白に鉛筆で「ガラス品」。
 p.161.1.8 crosses 右余白に鉛筆で「台尻」。
 p.163.1.7 indisposait 右余白に鉛筆で「不快ニスル」。
 p.164.1.9 chironancienne 左余白に鉛筆で「手相を見ル」。
 p.166.1.4 sy garantissait 左余白に鉛筆で「ノガレル」。1.7 houle 左余白に鉛筆で「波」。1.10
 bombardement 左余白に鉛筆で「砲撃」。11.18-19 couturières 左余白に鉛筆で「裁縫師」。
 p.167.1.2 effectifs 右余白に鉛筆で「定員」。
 p.168.1.2 infanterie 左余白に鉛筆で「歩兵」。
 p.171.1.11 parapet 右余白に鉛筆で「胸壁」。1.12 polder 右余白に鉛筆で「埋立地」。
 p.173.1.13 patrouille 右余白に鉛筆で「斥候」。
 p.179.1.20 tartine 右余白に鉛筆で「バターヌツタサンドウイツチ」。
 « Table des Matières »
 p.70 L'image d'Épinal 右上に鉛筆で○印。p.93 Le cœur に鉛筆で下線、右上に○印。p.103
 Les dunes 右上に鉛筆で○印。

本書は、冒頭から末尾まで満遍なく、主に単語の意味が書き込まれている。調べられている単語は、軍事などの専門用語や抽象語で、あまりに基本的な単語の意味は書き込まれていない。堀が昭和四年五月に読んでいた原本ではないか。本書は、昭和五年の堀の小説執筆の際にも参照されたものと思われる。

補論結論

以上三章にわたり、堀辰雄の旧蔵洋書のうち作家活動の最初期に読まれた作家関係の洋書書き込みを調査報告した。アポリネール・ラディゲ・コクトー関連の書物である。ここまでの調査報告により判明したことをまとめておきたい。

まずは、堀辰雄の書き込みのあり方は、現在のところ以下のように分類できる。

① 単語の意味の書き込みをほぼ全篇にわたり行ったもの。

② 傍線・下線を付しつつ読み、ところどころ単語の訳を書き込んだもの。

③ 巻末目次に書き込みがあり、かつ本文に折り込みやタイトルに印、パラグラフの切

れ目の★マークに印があるもの。

④ ほとんど書き込みがないか、全く書き込みがないもの。

①はほとんどが小説である。具体的にはコクトー『怖るべき子供たち』、『山師トマ』、『グラン・テカール』、ラディゲ『肉体の悪魔』などがこれに当たる。堀は単語の意味を書き込みつつ内容を理解し、全篇を読み込んだことが推測される。なお、『グラン・テカール』のように下線部が堀の創作と相関性を持つ場合がある。『怖るべき子供たち』のように、単語の訳の書き込みが堀の創作と相関性を持つ場合がある。

②は、エッセイ類が多い。エッセイのうち、特に堀が注意した箇所を下線や傍線で印がある。傍線はおおまかに注意すべき箇所を示す時、下線はその中の具体的な表現に注意する時に引かれているという使い分けが見られる。

③は、詩集に多い。このタイプの書き込みがある本は、堀が翻訳の時に使用した原本であることが多いと思われる。巻末目次の下線、本文の折り込み箇所、★マークと堀の訳出詩に相関性が見られる。また、アポリネールの詩の訳のように、堀口大學の先行訳を調べ、訳出されていないものを探す様を確認できる。

④のように、書き込みがほとんど見られない場合もある。こういった本は堀が拾い読みした可能性があるが、注意すべきは堀が筆記具で書き込みを行わず、爪で下線や傍線を付している場合があることである。

書き込みを確認できなかったが、見返した時に毛髪を発見し、精査すると爪で全篇に印がつけられていることがわかるという場合もあった。コクトー『阿片』などがこれに当たる。なお、全く書き込みがないものは、堀が熱中してこれらの書物を読んだ時期よりも後

に買い足されたものだと思われる。たとえばコクトーの書籍は、戦後に至るまで買い足されていて興味深い。またラディゲ『ドルジェル伯の舞踏会』のように、堀が自身の創作に使用した原本が見当たらず、後年刊行の版で書き込みのないものが見つかる場合があった。ただし、こういった書き込みのありようが、全ての書物に共通しているわけではない。たとえば、プルーストの本に対する書き込みのあり方は微妙に変化している。堀の語学力の進展などにも鑑みつつ、堀の創作・エッセイとの関連を見、それぞれ個別に書き込みを精査して書物が読まれた時期やその利用の仕方を考える必要があるだろう。

この他、書き込み調査によりわかった点をいくつか指摘しておく。

第一に、堀の洋書には時に雑誌の切り抜きや翻訳断片の挟み込みが見られる。特に、一度雑誌収録した訳稿を単行本に収録する際に、初出訳稿を参照したと考えられる時にこうした挟み込みが見られる。

第二に、巻頭の刊行書物への書き込み、表紙見返しへのフランス語抜き書きが見られる。これらの書き込みが行われた本は、その作家の他の本を読み進めていくための参考書のよう使用されたと考えられる。たとえば、コクトーのエッセイ選集『諸君ご静粛に！』や、『マリタンへの手紙』などがそうした参考書として用いられた本に当たると考えられる。

第三に、堀がこれらの洋書を読んでいる時に使用した辞書が推定された。堀が手にした可能性のある辞書として、他に『模範仏和大辞典』（白水社、大10）もあるが、訳語は『新仏和小辞典』（白水社、大12）とほぼ全面的に一致している。堀は東京帝大在学時に仏文の授業に出て、この辞書の訳者達の授業に出ていた。

第四に、書籍の購入場所である。転売や知人からの入手の可能性もあるので確定はできないが、現在確認した書店票からは、三越洋書部、アテネ・フランセ、白水社、棚沢書店などで本を買っていたことがわかる。こうした書店票から、三越洋書部の場合など、ある程度年代が限定できる場合もあるが、あくまでもそれは参考にとどめるべきだろう。

第五に、洋書の序文等の重要性である。堀は、本文だけでなく序文も熱心に読み込んでいる場合がある。そして、こうした序文の中にはコクトーがジッド『パリュード』の「神の分け前」に言及しているなど、他の作品の文章の孫引きが見られる。堀辰雄のエッセイに何らかの語句が引用された場合、原本からではなくこういった別の作者・本の序文等の言及の可能性がすることに留意する必要がある。

次に、堀の旧蔵洋書の書き込み調査の意義について指摘する。

従来、堀の旧蔵洋書の書き込みは作品読解と関わる形で部分的な利用がなされるか、あ

るいは影響研究でも全く参照されない場合があった。だが当該作品からの影響を論じる場合、堀の旧蔵洋書は一度は参看すべき資料である。

書き込みを見ることで、堀がその小説を読み込んでいたかどうか、書き込みの多寡によっておおよそ推測できる。また、堀が小説やエッセイの中に取り入れている表現の部分に下線等の印があり、堀がその文に注目していた傍証が見出せる場合がある。そして、堀の翻訳やエッセイ、小説の執筆時期と比べることで、こうした書き込みのおおよその時期が推測できる場合がある。

さらに、書き込みは堀がその本を実際にどう読んだかを示すことがある。たとえばコクトーの詩『天使ウルトビーズ』は、堀がこの詩の音韻の遊びに明らかに注目しながら読み解いていたことを示している。こういった例は例外的だろうが、他にも小説を通読したかどうか、エッセイ集のうちのエッセイに注目していたかがわかる。また、同じエッセイが複数の本に収録されている場合、どの本に拠って参照したかがわかる場合がある。

ただし同時に、書き込みの利用の仕方には注意すべき点もある。まずこうした書き込みがいつ行われたものであるかは、最終的に確定できないということが挙げられる。堀多恵子が筑摩書房版「蔵書目録」で述べたように、火災によって失われたり、一度手放して買い直した場合もあると考えられる。読まれた時期が日付をとまって記されているわけではない以上、あくまでも書き込み時期の推定は確実ではないことを肝に銘じる必要があるだろう。

また、書き込みを本当に堀が行ったかどうかは、判断できない場合が稀にはあるが存在する。筆癖や下線・傍線の癖で堀の書き込みはほぼ特定できるのだが、たとえばプルースト関連書物は神西清から譲り受けており、神西の名を示す蔵書票が貼られている。そして、明らかに堀とは異なる筆跡が同書には見られる。堀は神西以外にも友人から本を取り寄せている場合があるので、全ての書き込みの主体を堀に帰してしまってもよいかどうか、書き込みを実際に見て確かめてみる必要がある。

したがって、作品分析等の際に旧蔵書書き込みを参照する時にも、書き込み箇所を恣意的に意味に結びつけてしまわないように注意する必要がある。有益な情報を提供する蔵書書き込みであるだけに、その利用方法には慎重であるべきだと考える。

また、こうした堀の書き込みのありようは、時期や対象によって変化している可能性がある。いまだ全ての旧蔵書を精査したわけではないので、今後調査していく中で、こうした変化を明らかにしたい。

今回の書き込み調査によって、堀が最初期の文学活動の時期に読み込んだ原書が、旧蔵書として一部残っている可能性が高いことが推定された。堀は書物を買換えたり引つ越しや火災でなくしている場合も多いと考えられるが、最初期に影響を受けた本は大切に手元に保存していたと考えられる。今後、ジツド、プルースト、モーリヤック、リルケといった旧蔵洋書の調査を継続していきたい。

結語

堀辰雄は、昭和前期のモダニズム文学の特色を典型的に備えている。作品における文体上の実験性を志向し、既存のテクストや形式を引用し、主体の心理や感覚の表現方法を模索した。堀をはじめ伊藤整、小林秀雄、牧野信一、立原道造、坂口安吾ら昭和のモダニストは、異言語に接触し翻訳しその過程において自らの創作の文体を更新していった。

こうしたモダニストの中にあつて堀は西洋文学を一つの理想像として捉えた点で特異であつた。堀の「ロマン」への志向とは長篇小説の実現というだけでなく、その背後にある西洋文学が実現していた人間の描き方、空間の描き方、世界の立ち上げ方に及ぶものだったと推測される。西洋文学に自らが達成すべき小説の理想を見た堀は、自らの作品の文体を解体・再構成し、西洋のそれに近づけていったのである。

本研究は、ここまで全四部、本論八章と補論三章を通して、堀辰雄の翻訳から創作への道筋をたどつた。堀の翻訳行為と創作行為との関連を見ることは、西欧文学を一つの理念として希求する堀の姿勢を文体に視座を置いて析出することでもあつた。

本研究は、堀辰雄の翻訳行為と創作行為との関連を考究した。その意義は堀の翻訳行為と創作行為との関連の一端を、具体的な作品分析を通じて明らかにした点、従来の影響論とは異なる方法論を提唱した点にあると思われる。

ただし、翻訳という視点を設けたことで堀の創作史の全体像を完全に明らかにしえなかつたし、翻訳分析を通じた作品論とそれ以外の作品論とを統一する視点をうまく提出しえなかつた。堀の翻訳の分析を通して見出した堀の作品個々の文体の特性を史的パースペクティヴの中で位置づけることも今後の課題である。『美しい村』、『菜穂子』等の作品研究、王朝小説のその後の展開など、論じ残した部分が多いが、擱筆する。

初出一覧 * () 内は口頭発表。第三章・第六章・第七章は書き下ろし。

序論・結語・補論結論 書き下ろし

第一章 詩的モダニズム——翻訳・詩・コント・エッセイ「芸術至上主義文芸」(50) 2011

第二章 「不器用な天使」論——翻訳から小説へ 「日本近代文学」(81) 2009

第三章 「聖家族」論——ラデイゲの翻訳 (日本近代文学会春季大会 2014)

第四章 プルーストの翻訳——『美しい村』へ 「東京大学国文学論集」(6) 2011

第五章 「物語の女」論——昼顔はどこに咲いているか 「国語と国文学」85(20) 2008

第六章 「かげろふの日記」論——古典の翻訳 (芸術至上主義文芸学会 219 回例会 2010)

第七章 『風立ちぬ』論——小説の時間 (東京大学国語国文学会 2011)

第八章 『風立ちぬ』論——「死のかげの谷」におけるリルケ翻訳 「文学」14(5) 2013

第九章 アポリネール関連書物 「奏」(23) 2011

第十章 ラデイゲ関連書物 「奏」(24) 2012

第十一章 コクトー関連書物 「奏」(25) 2012 「奏」(27) 2013

「奏」(28) 2014 「奏」(29) 2014

四百五十枚(四百字換算・補論九章と十一章を除く)

* 吉田精一「堀辰雄の文学とその時代」(『国文学』昭38・7)。

♫ 小久保実「堀辰雄研究史」(『解釈と鑑賞』昭36・3)。

♬ 渡部麻実「研究動向」(『昭和文学研究』平16・3)。

♭ 小久保実「堀辰雄」(『近代文学研究必携』学燈社、昭36)、熊坂敦子「堀辰雄を研究する人のために」(『国文学』昭38・7)、小久保実「堀辰雄」(『解釈と鑑賞』昭39・5)、小久保伍「研究文献展望」(『堀辰雄全集』第十卷、角川書店、昭40)、佐藤泰正「堀辰雄——その「西欧的なるもの」と「日本的なるもの」。「十月」及び「曠野」をめぐって」(『解釈と鑑賞』昭和44・7)、小田切進「堀辰雄・三好達治研究」(『現代日本文学大系』第六十四卷月報、昭44・8)、小久保実「堀辰雄主要研究文献案内」(『解釈と鑑賞』昭49・2)、杉野要吉「解説——堀辰雄研究史の展望と研究課題」(『日本文学研究資料叢書堀辰雄』有精堂、昭46)、池内輝雄「堀辰雄研究案内」(『鑑賞日本現代文学』第十八卷、角川書店、昭56)、岡崎直也「研究動向」(『昭和文学研究』平9・2)。

♫ 新潮社版全集全七卷(昭29・32)は編集が川端康成・神西清・丸岡明・中村真一郎・福永武彦、校訂が谷田昌平。新潮社版全集全六卷(昭33)は編集解説が福永武彦、角川書店版全集全十卷(昭38・41)は、編集が室生犀星・川端康成・河上徹太郎・中野重治、校訂が小久保実、全巻解説が河上徹太郎。筑摩書房全集全十一卷(昭52・55)は編集が中村真一郎・福永武彦・郡司勝義、校訂は郡司勝義。

♫ 主要なものとして、中村真一郎「堀辰雄と共に——一つの感謝の素描」(『人間』昭25・6)、中村真一郎編『日本文学アルバム 堀辰雄』筑摩書房、昭29)、中村真一郎編『近代文学鑑賞講座』第十四卷、角川書店、昭33)、福永武彦「堀辰雄と外国文学との多少の関係について」(前掲『近代文学鑑賞講座』第十四卷)、「解説」(前掲『堀辰雄全集』月報、新潮社)、「菜穂子」創作ノオト考」(『菜穂子』創作ノオト及び覚書』麦書房、昭53)がある。

♫ 『『菜穂子』』は、堀辰雄の文学の総決算であり、日本の近代文学史上に類の少いロマンの典型として書き上げられた」(中村真一郎「解説」、『現代日本文学全集』第四十三卷、筑摩書房、昭29)、「『聖家族』以来の作者の野心は、プルーストやモーリアックへの親近を経て、もつと複雑な光線の当たった、より長い、より現代的な、一つのロマンを書くこと

- にあつた」(福永武彦「解説」(前掲『堀辰雄全集』第四卷月報、新潮社)等。
- *8 谷田昌平「堀辰雄」(谷田昌平・佐々木基一『堀辰雄——その生涯と文学』青木書店、昭30)、小久保実『堀辰雄』(現代文学研究会、昭26)。
- *9 「堀辰雄「ルウベンスの偽画」と「聖家族」」(『東京教育大学文学部紀要・国文学漢文学論叢』昭46・3)、「堀辰雄「ルウベンスの偽画」小論——「詩」と「真実」をめぐつて」(『大妻国文』昭47・3)、「堀辰雄論——「本所」から「幼年時代」まで」(『大妻国文』昭49・3)、「堀辰雄「甘栗」考・その他」(『大妻国文』昭50・3)、「堀辰雄初期の問題点——「不器用な天使」をめぐつて」(吉田精一古稀記念論集刊行会編『日本の近代文学——作家と作品』角川書店、昭53)。
- *10 吉田精一『現代文学と古典』(至文堂、昭36)、中村真一郎「本文および作品鑑賞」(前掲『近代文学鑑賞講座』第十四卷)。
- *11 「昭和十年代の堀辰雄——「沈黙的抵抗」の周辺をめぐつて」(『国文学研究』昭39・3)、「昭和十年代の堀辰雄——「日本的なるもの」への接近姿勢をめぐつて」(『北海道高等学校教育研究会研究紀要』昭40・3)、「昭和十年代の堀辰雄——「日本的なるもの」への展開・第二次大和行まで」(『文学・語学』昭40・6)、「堀辰雄における日本古典接近の問題——小久保・高田両氏の御論にふれて」(『国語と国文学』昭43・7)。
- *12 林淑美「堀辰雄の古代——〈日本主義の文学化〉とは何か」(池内輝雄編「堀辰雄とモダニズム」、「解釈と鑑賞」別冊、平16・2)、中島国彦「古代美への憧れ」とは何か——堀辰雄・奈良大和・『古寺巡礼』(『国学院雑誌』平16・11)、「『古寺巡礼』と『大和路・信濃路』をつなぐもの——堀辰雄「大和路」ノートの検証を中心に」(『日本近代文学』平17・5)、大石紗都子「堀辰雄『曠野』と『古典回帰』」(『国語と国文学』平23・4)。
- *13 小林英夫「堀辰雄の文体」(『解釈と鑑賞』昭36・3)、原子朗「文体の問題」(『国文学』昭52・7)。
- *14 高橋順一「価値の此岸と彼岸——『言語にとって美とはなにか』から」(『季刊ichiko』平8・4)、宮内豊『『風立ちぬ』のしたこと——時間の小説』(『群像』平9・2)。
- *15 大野俊一「神西清と堀辰雄」(『新潮』昭34・2)。
- *16 春山行夫「詩と詩論」の時代」(『堀辰雄全集』第五卷月報、新潮社、昭30)。
- *17 富士川英郎「堀辰雄とリルケ」(『堀辰雄全集』第二卷月報、新潮社、昭29)。
- *18 富士川英郎「リルケ——堀辰雄の西歐的なもの」(『解釈と鑑賞』昭36・3)。

- *19 佐藤朔「プルストなど——堀辰雄の西欧的なもの」(「解釈と鑑賞」昭36・3)。
- *20 福永武彦「編集雑記」(『堀辰雄全集』第五卷月報、筑摩書房)。
- *21 西川正也「翻訳者・堀口大学の功罪——ジャン・コクトー詩訳・試論」(「比較文学研究」平2・10)。
- *22 西村靖敬「堀辰雄の翻訳と創作——ジャン・コクトーとの関係を中心に」(「千葉大学人文研究 人文学部紀要」平16・3)。
- *23 高橋英夫「青春の翻訳」(『立原道造・堀辰雄翻訳集——林檎みのる頃・窓』岩波文庫、平20)。同書は立原道造のシュトルムとリルケ、堀辰雄のルイズ・ラベ、ノワイユ伯爵夫人、コクトー、アポリネール、リルケの翻訳を収める。高橋は同書が「立原道造と堀辰雄に対して従来なかった新しい切り口」を提示するだけでなく、「これは何か類例のない本ではないのか」とさえ述べる。「赤帯」(外国文学)でなく「緑帯」(現代日本文学)に分類された同書は、翻訳者の側に視点を置いただけでなく、鷗外訳のような名翻訳ではない作家の翻訳を、文庫という形で広汎な読者に提示した点で意義が大きい。
- *24 ヴァルター・ベンヤミン、内村博信訳「翻訳者の使命」(浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション2——エッセイの思想』ちくま学芸文庫、平8)。
- *25 西村靖敬前掲論。
- *26 Lawrence Venuti, *The translator's invisibility*, London, New York, Routledge, 1995. の二項対立的考え方はシュライアマッハー以来多くの翻訳理論で提起されているが、近年はポスト・コロニアリズムの文脈で捉えられることが多い。
- *27 福永武彦前掲「堀辰雄と外国文学との多少の関係について」、小久保実『新版堀辰雄論』(麦書房、昭51)。
- *28 渡部麻実『流動するテキスト——堀辰雄』(翰林書房、平20)。他に、飯島洋「聖家族」の心理描写」(「国語国文」平15・1)、「聖家族」の方法——現実・虚構・幻影」(「京都市国文学論叢」平15・10)以下の一連の論考や、宮坂康一『出発期の堀辰雄と海外文学——「ロマン」を書く作家の誕生』(翰林書房、平26)など。
- *29 本稿では後述するように堀による古典の現代語化も翻訳行為と捉える。第六章参照。古典テキストの現代語化は、ロマン・ヤーコブソンがいう「言語内翻訳」(intralingual translation)の中に含まれるだろう(ロマン・ヤーコブソン、川本茂雄監修・田村すゞ子・村崎恭子・長嶋善郎・八幡屋直子訳『一般言語学』みすず書房、昭48)。
- *30 たとえば島田謹二の『日本における外国文学——比較文学研究』上巻(朝日新聞社、

昭50)は、第二部を「翻訳文学の研究」として森鷗外『即興詩人』、上田敏『海潮音』、永井荷風『珊瑚集』、佐藤春夫『ぼるとがる文』を論じる。島田は同書の「序の章——私の比較文学修行」において、「翻訳文学」は、明治・大正・昭和など、近代文学とよばれるものの歴史的な位置から特別な重要性を与えられている」と述べ、「明治・大正時代の特色は、日本文化の西洋化に中心があったという根本的事実から見て、いわゆる「創作」よりもかえって「翻訳」「翻案」の方面に、その時代を代表するおもしろい価値あるものが生まれた」として、比較文学研究における翻訳文学研究の重要性を提唱した。

*31 「驢馬」の詩を堀と中野を中心にしたどった研究として、木村幸雄「『驢馬』における中野重治と堀辰雄」(『大妻国文』平19・3)、竹内清己「堀辰雄と中野重治」(『村上春樹・横光利一・中野重治と堀辰雄——現代日本文学生成の水脈』鼎書房、平21)がある。

*32 室生犀星「十月のノオト」(『抒情小曲集』感情詩社、大7)。

*33 堀の詩を論じた研究としては、中村真一郎「詩」(『近代文学鑑賞講座』第十四巻、角川書店、昭33)、小久保実「堀辰雄「硝子の破れてゐる窓……」(『国文学』昭42・4)、菊地弘「堀辰雄の姿勢」(文学批評の会編『転換期の詩人たち』芳賀書店、昭44)などがあるが、詩を翻訳・コント・エッセイの中で相関的に位置づけた研究はない。

*34 「夜になると……」は『イリュミナシオン』の「眠らない夜」、「花に……」は『詩集』の「酔いどれ船」第十二節、「老人が……」、「インクの花が……」は『詩集』の「座った奴ら」の第二節と第十一節。エッセイ中では他に、一八七二年六月エルネスト・ドラエー宛書簡、『地獄の季節』から「飢え」第三節・第四節の翻訳が行われている。

*35 小林秀雄「人生断断家アルチュル・ランボオ」(『仏蘭西文学研究』大15・10)、中原中也「後記」(中原訳『ランボオ詩集』野田書房、昭12)。彼らのほとんど実存的なランボオ観は、両者によるランボオ翻訳を通して同時代の詩人達に受容される。

*36 Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, London, William Heinemann, 1899. 邦訳として岩野泡鳴訳『表象派の文学運動』(新潮社、大2)がある。

*37 Francis Carco, « Introduction », *カルコはアルフォンス・セシエの批評を引き、同時代の詩の特徴として fantaisie を指摘、fantaisistes の先行者としてランボオを挙げる。彼らの交流についてはカルコ、井上勇訳『巴里芸術家放浪記』(講談社文芸文庫、平11)を参照。日本では広瀬哲士『新フランス文学 ナチュリズムよりシュルレアリスム』(東京堂、昭5)の中で、「ダダイスム」、「シュルレアリスム」の先駆として「幻想派」が位置づけられる。*

*38 アポリネールに端を発する新詩精神運動を日本に紹介したのは堀口大學であった。堀口は詞華集『昨日の花』(大7)、『月下の一群』(大14)、『空しき花束』(大15)の他、アポリネール『動物詩集』(大14)、『アポリネール詩抄』(昭2)を翻訳・刊行し、昭和初年代の詩人達に大きな影響を与えた。その影響は竹中郁、岩佐東一郎ら「羅針」、「文芸汎論」系の詩人達に顕著に見出される(小海永二「月下の一群」、中島健蔵、太田三郎、福田陸太郎編『比較文学講座』第二巻、清水弘文堂、昭46)。彼らは、堀口独特の訳文によって作り出された、抒情的なエスプリというべきものに強く影響されている。

*39 原詩は「1909」、『Alcools, Paris, Mercure de France, 1913.なお、堀の旧蔵書(神奈川近代文学館蔵)に見えるのはN.R.F.一九二〇年第二版。

*40 堀がこうした視点をどこから得たか確定はできないが、たとえば堀旧蔵 André Salmon, *Le Manuscrit trouvé dans un chapeau*, Paris, Stock, 1924.の序文において、サルモンの詩のイメージの新しいさの一つとして *fantaisie* という要素が触れられている。

*41 神西清、堀宛書簡(昭25・10・6〜9 『堀辰雄全集』別巻一、筑摩書房)。

*42 萩原朔太郎からの影響については、池内輝雄「詩」、『鑑賞日本現代文学』第十八巻、角川書店、昭56)を参照。

*43 同号掲載の芥川龍之介「虹」に「僕は踵を擡げるやうにし、ちよつとその虹へ鼻をやつて見た。すると——かすかに石油の匂がした」という堀の詩と呼応した一節がある。

*44 赤塚正幸「夢」と「眠り」と「夜」——「眠りながら」と「眠れる人」(池内輝雄編「堀辰雄とモダニズム」、「解釈と鑑賞」別冊、平16・2)。

*45 「超現実主義」(「文学」昭4・12)、「すこし独断的に——超現実主義は疑問だ」(「帝国大学新聞」昭5・4・28)で、堀は超現実主義と自身の立場を区別する。

*46 柳沢孝子「コントというジャンル」(『私小説の諸相——魔のひそむ場所』双文社出版、平22)。

*47 前掲神西清書簡で「錯覚」八篇が「散文詩風のもの」と括られることは、詩とコントというジャンルの類同性・連続性を示唆する。安藤宏は大正末から昭和初年代を詩と散文の相互浸透の進んだ時期と規定し、堀辰雄の作品をその例として挙げる(「エスプリ・ヌーボーと純粹小説」、野山嘉正編『詩う作家たち 詩と小説のあいだ』至文堂、平9)。

*48 池内輝雄がこの両作に、「人の内部の世界とその外部に広がる世界とが相互に干渉し、関係しあう」という共通の特徴があることを指摘している(「堀辰雄文学の構造」、「解釈と鑑賞」平8・9)。

*49 ここには堀が傾倒していた芥川龍之介の晩年の作品「齒車」(「文芸春秋」昭2・10)の影響が認められるが、ここでの幻想の創出過程においてはむしろ堀の初期の詩とのつながりが重要である。「芥川龍之介論——芸術家としての彼を論ず」(『堀辰雄全集』第四巻、筑摩書房)では、芥川「齒車」の齒車の描写が注目され、その「bizarreな錯覚と幻覚」が言及される。

*50 『堀辰雄全集』第五卷(新潮社、昭33)。

*51 この点については、第二章を参照。

*52 『ロクトオ抄』刊行直後の「詩と詩論」誌上では、北園克衛「化粧すべき詩人」、春山行夫「反対に答ふ」(「詩と詩論」昭4・6)など、堀口大學の独特なロクトオ翻訳への批判が見られる。大學の翻訳が日本のロクトオ受容に果たした正負の両側面については、西川正也「翻訳者・堀口大學の功罪——ジャン・コクトー詩訳・試論」(『比較文学研究』平2・10)の分析が詳しい。

*53 丸岡明「弔辞」(「文芸」昭28・8)。『不器用な天使』(改造社)は昭和五年七月、『ルウベンスの偽画』(江川書房)は昭和八年二月の刊行。

*54 表題は初出目次題名と本文題名が食い違うが、初収以後のものに従った。

*55 小久保実『新版堀辰雄論』(麦書房、昭51)。

*56 澁澤龍彦「堀辰雄とロクトー」(「国文学」昭52・7)。

*57 松田嘉子「扁理とアンリエット——堀辰雄の初期作品におけるロクトーとラディゲの影響」(『現代文学』昭57・6)

*58 宮坂康一「ルウベンスの偽画」とロクトオ「グラン・テカアル」——堀辰雄における「本格的小説」の試み」(「国語と国文学」平19・10)は、早くも大正十五年五月号の「驢馬」掲載の「寓話」が、「グラン・テカール」第二章冒頭部の翻訳になっていることを明らかにした。第九章の翻訳が本格的に進められたのは、昭和三年十二月の春山行夫による依頼(春山行夫「詩と詩論」の時代)、『堀辰雄全集』第五巻月報、新潮社、昭30)以降と推測される。

*59 訳文は『ロクトオ抄』に拠った。原文は *Le Grand Écart, Paris, Stock, 1923* を参照、神奈川近代文学館蔵の堀の旧蔵書(一九二四年発行の第二十九版)と照合した。同書第一章から第八章には語句の意味や下線が色鉛筆で書き込まれ、下線部二箇所は「不器用な天使」への引用箇所と一致する。

*60 以下、丸括弧内は拙訳。

- *61 濫澤前掲訳書、山川篤訳『グラン・テカール』（近代文庫、昭28）。
- *62 原文は「*Le Matelot d'Amsterdam*», *L'Héréditaire* & Cie, Paris, Stock, 1910. を参照した。
- *63 堀の他の翻訳でも文末には様々な配慮が見られ、たとえばアポリネールの詩「風景」(Paysage) や「ネクタイ」(La Cravate et la montre) ではですます調(「驢馬」大15・4)、ルナールのコント「雪」(La Neige) では女性言葉が用いられている(「辻馬車」大15・7)。
- *64 傍点原文。
- *65 森岡健二『欧文訓読の研究——欧文脈の形成』(明治書院、平11)など。
- *66 渡邊一民『フランスの誘惑——近代日本精神史試論』(岩波書店、平7)、小田桐弘子『横光利一——比較文学的研究』(南窓社、昭55)は、それぞれ堀口大學訳『夜ひらく』、生田長江訳『サラムボオ』を原文と比較し、文体の新奇さがその訳文によって作り出されている点を分析している。
- *67 この箇所については、渡部麻実がさらにコクトー『白紙』の一節に依拠して書かれたものであることを明らかにした(「堀辰雄『燃ゆる頬』論——コクトーからラディゲへ」、「山邊道」平21・11)。
- *68 同様の例が他にも見られ、たとえば「そして何か口を動かしてゐる。が、音楽が僕にそれを聞きとらせない」(一)は、*Elle remue la bouche et Jacques n'entend aucune parole.* (彼女は口を動かすが、ジャックは一言も聞かない)を置換したものである。
- *69 この箇所は、堀の旧蔵書で下線が付されている。
- *70 花田俊典「不器用な天使」(池内輝雄編「堀辰雄とモダニズム」、「解釈と鑑賞」別冊、平16・2)。
- *71 動詞終止形文末については、石川則夫「現在を喚起する文体——堀辰雄「不器用な天使」論」(「国学院雑誌」平10・10)、渡瀬茂「堀辰雄「不器用な天使」の文体における動詞終止形」(「富士フェニックス論叢」平12・3)が、「僕」が恋愛を対象化しえないことを示す文体効果として論じている。だが、原稿・初出誌・単行本の間で揺れ動き続けることは、本作の文末が小説の時間表現を一義的に担いきれなかったことこそを示している。
- *72 この箇所は、堀の旧蔵書で下線が付されている。
- *73 中村真一郎「堀辰雄——その前期の可能性について」(「ユリイカ」昭53・9、傍点引用者)。
- *74 堀辰雄宛立原道造書簡(昭7・8・28推定、『堀辰雄全集』別巻一、筑摩書房)。

*75 宮坂康一「堀辰雄「不器用な天使」における「本格的小説」の模索——コクトオ及びジイドの影響を中心に」（『昭和文学研究』平21・3）。

*76 中村真一郎前掲論。

*77 吉田健一「東西文学論」（『吉田健一集成』1、新潮社、平5）。

*78 北原武夫「僕らの文学」（『詩と詩論』昭6・12）が「聖家族」を横光利一「鳥」川端康成「水晶幻想」と類比し、伊藤整の「新心理主義」に結びつけて論じた早い例である。

*79 谷田昌平「堀辰雄」（谷田昌平・佐々木基一『堀辰雄——その生涯と文学』花曜社、昭58）。

*80 たとえば神西清「解説」（『堀辰雄集』新潮社、昭25）、谷田昌平前掲論など。

*81 影響関係の指摘については、江口清「ラディゲと堀辰雄」（『比較文学』昭33・4）、松田嘉子「扁理とアンリエット——堀辰雄の初期作品におけるコクトーとラディゲの影響」（『現代文学』昭57・6）が詳しい。

*82 岡崎直也「堀辰雄「聖家族」の方法——（レンブラント光線）と（婉曲表現）」（『日本文学論究』平3・3）、飯島洋「聖家族」の心理描写」（『国語国文』平15・1）、「聖家族」の方法——現実・虚構・幻影」（『京都大学国文学論叢』平15・10）、宮坂康一「堀辰雄におけるジイド「ドストエフスキイ論」の受容——論理性と不合理の戦場」（『昭和文学研究』平成22・9）。

*83 訳詩は『燃える類』（*Les Jours en feu*, Paris, Grasset, 1925.）より「花或は星の言葉」（「手帖」昭2・11）、「ラジゲの詩——転居と田舎暮しと」（「詩神」昭4・9）、「ヴィナスの墓」（百田宗治編『現代詩講座』第八卷、金星堂、昭5）。堀辰雄文庫（神奈川近代文学館蔵）の同書巻末目次には訳出された三篇の題に○印と下線が付され、前二者は本文ページに折り込みがある。エッセイはアンリ・マシス編『レイモン・ラディゲ』（*Raymond Radiguet, Paris, Cahiers, 1927.*）より「1789年以來僕は考えへることを強ひられてゐる。僕はそのため頭痛がする。」（「前衛」昭5・4）。

*84 たとえば堀訳「花或は星の言葉」は一年十二ヶ月を十二人の娘に重ねた寓意風の散文詩で、「私は住んでゐた」（*J'ai demeuré*）、「皆で散歩に行つた」（*tout le monde allait prendre l'air*）と過去時制で綴られる出来事の叙述を中心とし、「或雨の日」（*Un jour de pluie*）、「夏になると」（*En été*）、「彼女たちの死後」（*Après leur mort*）と時間も展開している。

*85 「レイモン・ラジゲ」に『ドルジェル伯の舞踏会』序文・本文・『燃える類』序文、「レイモン ラジゲ」に『ドルジェル伯の舞踏会』冒頭部・エッセイ「一七八九年以來、

人びとはぼくに考えることを強いた。おかげでぼくは頭が痛い。」の一節が引かれている。
*86 「レエモン ラジゲ」に引かれた「一七八九年以来、人びとはぼくに考えることを強
いた。おかげでぼくは頭が痛い。」の一節には「常套句は彼等を恐れさせない」(les lieux
communs ne leur font pas peur)といった簡潔な無生物主語構文や「より速力のある機械によ
つて取り換へられた機械」(ces machines remplacées par de plus rapides)といった独特な比喩
が含まれる。

*87 引用は *Le Bal du Comte d'Orgel*, Paris, Grasset, 1924. に拠った。なお、堀辰雄文庫に残る
のは書き込みがない一九三二年版の『ドルジェル伯爵の舞踏会』*Le Bal du Comte d'Orgel*,
Paris, Ferenczi, 1932. が二冊である。使用原本は失われたのであろう。

*88 江口清は「花をかわいがっている人びとと同じようなもので」と *comme* を類比で訳し
た(『ドルジェル伯爵の舞踏会』旺文社文庫、昭49)。堀口大學訳(白水社、昭6)・生島
遼一訳(新潮文庫、昭28)も同様である。

*89 堀口大學、生島遼一もこの *Et* を逆接で、江口清は「それゆえ」と順接で訳した。

*90 竹内清己は「文頭の一語「死」が「作品を導く統辞論的主語」をなすと論じ、「死」
による生者の支配という構図を文体の問題として捉えた(『聖家族』——方法の制覇」、
『堀辰雄の文学』桜楓社、昭59)。

*91 飯島洋前掲「『聖家族』の方法」。

*92 また時制を未来形から過去形に転換し、「くのようにだ」(*il semblait que...*) という構文
を加えている。

*93 引用は『定本横光利一全集』第一巻(河出書房新社、昭56)に拠った。他の同様な例
を挙げれば、「川の上から微風が吹くと、万の家の屋根の上では雑草が一斉に頭を振つ
た」(「芋と指環」、『新潮』大13・1)「沿線の小駅は石のやうに黙殺された」(「頭ならば
に腹」、『文芸時代』大13・10)、「ダリヤの茎が干枯びた縄のやうに地の上でむすばれ出し
た」(「春は馬車に乗つて」、『女性』大15・8 ↓『定本横光利一全集』第二巻、河出書房新
社、昭56)など。

*94 初刊(『聖家族』江川書房、昭7)以降、「見ようとするために」は「見ようとしなが
ら」に改められる。

*95 江口清は原文のこの箇所を「自動車の窓ガラスに鼻を押しつけ、なかの人をよく見よ
うとした」と結果・継起の形で後置して訳した。堀口大學・生島遼一の訳も同様である。

*96 他にも「自分のかなしみのためのやうに」(I)、「それらに近づぐために」(I)、「覚

えておくために」(Ⅱ)、「さういふエピソードのため」(Ⅱ)、「さういふためばかりでなしに」(Ⅱ)、「自分の年齢の上に背伸してゐるため」(Ⅱ)など全篇で多用されている。

*97 「恋愛感情が生じるのは扁理と細木夫人の間ではない」(野口武彦「現代文章講義(七) 死があたかも一つの——堀辰雄『聖家族』」、『日本語学』昭60・3) というように、二人の関係を恋と捉えない見方も多い。

*98 池内輝雄は「聖家族」のプロットが「二組の男女の關係に整理され」ることには異を唱え、より普遍的に「真の人間連帯」を読む解釈を提示したが(『鑑賞日本現代文学』第十八卷、角川書店、昭56、傍点原文)、本稿は「愛」のテーマを正面に据えて読むべきだと考える。

*99 傍点原文。

*100 「この人の硬い心は彼の脆い心を傷つけずにはそれに触れることができなかったのだ」(Ⅱ)、「ダイアモンドが硝子に触れるとそれを傷つけずにはおかないやうに」(Ⅱ)。

*101 西原千博は小説末尾の場面を扁理と絹子との「本当の愛」の「成就」の暗示と捉え(『堀辰雄試解』蒼丘書林、平12)、山本裕一は「傷つけあう愛」の幻影から現実の恋へという変化」を見てとった(「堀辰雄の対他意識の変遷について(一)——『聖家族』を中心に」、『別府大学国語国文学』平・8・12)。

*102 初刊以降「(九鬼)」が削除されるとともにもう一箇所の「九鬼」が「あの人」に改められ臙化される。

*103 西原千博前掲論はこの末尾の一文について、「話者がそのように「思われた」というもので、あたかも二人は自然と変貌していくかのよう」だと述べている。

*104 たとえば竹内清己前掲論は「聖家族」と名付けられたこの小説の「末尾の結文があらわすのは聖母子である」ことに疑問を呈している。

*105 聖母子像で有名なラファエロも「聖家族」の画題を定着した一人で、現在約十点の「聖家族」画が確認されている。兪在真は「フランソワ一世の聖家族」が作中の構図に近いが確定はできないと指摘した(「堀辰雄「聖家族」論——作中のラファエロの絵画をめぐる」、『日本語と日本文学』平15・8)。

*106 西原千博前掲論は本作の筋を「九鬼」の暗示を他の作中人物たちが実現していく過程」と要約し、末尾の場面を「恋愛の成就の暗示」と捉える。

*107 吉田健一「文学の楽み」(『吉田健一集成』2、新潮社、平5)。

*108 吉田健一「東西文学論」(『吉田健一集成』1、新潮社、平5)。

*109 吉田健一「堀辰雄の現代的意味」(『近代文学鑑賞講座』第十四卷、角川書店、昭和33)。

*110 「新心理主義」という文学史用語の定着過程については、曾根博義「新心理主義研究序説」(一)〜(五)〔評言と構想〕昭50・6〜56・6)を参照。

*111 小林秀雄「心理小説」(『文芸春秋』昭6・3)、河上徹太郎「心理主義についての一私見」(『作品』昭7・3)など。

*112 安藤宏「小説の新世代」(『岩波講座 日本文学史』第十三卷、岩波書店、平8)。

*113 竹内清己はこうした影響の端緒を「本所」(『時事新報』昭6・3・21〜27)に見出す(「堀辰雄における西欧文学——プルースト受容」、『文学論藻』平18・2)。森脇善明「堀辰雄のプルーストとモーリヤックについての覚書」(小久保実編『論集 堀辰雄』風信社、昭60)が「麦藁帽子」(『日本国民』昭7・9)に、松田嘉子「堀辰雄とフランス文学(前編)——比較文学的アプローチ」(『キリスト教文学』平1・7)が「恢復期」(『改造』昭6・12)や「燃ゆる類」(『文芸春秋』昭7・2)に同様の影響を指摘した。同時期の小品「花売り娘」(『婦人画報』昭7・3)にもこうしたモチーフが見出される。

*114 朝日新聞社の海外特派員、重徳泗水の『現代のフランス』(大阪屋号書店、大10)以下の紹介、仏文学者小川泰一の「マルセル・プルースト」(『仏蘭西文学研究』大15・10)以下の論文など。つとに井上究一郎「山茶花」(『作品』昭8・1)が重徳に言及している。

*115 大野俊一「神西清と堀辰雄」(『新潮』昭34・2)。

*116 それぞれ原典は以下のものと推定される。「仏蘭西の文学」の原典は未詳。

Bernard Fay, « Marcel Proust, inventeur de plaisirs », *Panorama de la littérature contemporaine*, Paris, Kra, 1925.

Marcel Proust, « Les regrets, rêveries couleur du temps V, XIV, XXIV », *Les plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, 1924.

Malcolm Cowley, "A Monument to Proust", *Dial*, March 1923.

Jean Cocteau, « La voix de Marcel Proust », *La Nouvelle Revue Française*, janvier 1923.

*117 神西清「編輯後記」(『リベルテ』昭7・11)に、「僕がはじめてプルーストの名を知つたのは一九二七年の夏のことです。随分遅かったです。その二年前に巴里で出版されたベルナル・ファイの「パノラマ」を偶然手に入れ、その中にある「マルセル・プルースト、快樂の発明者」といふ章を一読したのが、そもそも病気の起りでした」とある。

*118 神奈川近代文学館蔵、堀辰雄文庫の「スワン家の方へ」I(第八十四刷) *Du côté de chez*

Swann I, Paris, Gallimard, 1926. 『ルヴル』 R.JINZAI (神西礼吉) の蔵書票が付され、表紙見返しに Commencé à lire : le 18, novembre, 1927 (一九二七年十一月に読み始める) とある。同書には堀のものと推定される書き込みとは別に、単語の意味が細字で十九頁まで書き込まれており、神西の初読の跡と推定される。

*119 こうした昭和初年代の「虹」同人のプルースト受容は、後年大野俊一訳、クルティウス『現代ヨーロッパに於けるフランス精神』(生活社、昭19)に結実する。同書はクルティウスの著名なプルースト論を含み、大野が昭和十八年八月の出征に先立ち託した訳稿を竹山道雄が校正・あとがきを担当して刊行したものである。

*120 堀が編集を主に担当し、深田久弥と大野俊一が校正を手伝ったという(福田清人「長谷川さんと第一書房の思い出」、林達夫・福田清人・布川角左衛門編著『第一書房長谷川巳之吉』日本エディタースクール出版部、昭59)。

*121 『堀辰雄全集』第八卷(筑摩書房)。同書簡で堀は「『文学』でプルーストを本格的に紹介したいと思ふ故、いろいろ君に忠告して貰ひたいと思ふ」とも記している。淀野隆三の回想によれば、翻訳の掲載の依頼は編集同人の犬養健から「堀辰雄君か永井龍男君かを通して」あり、「両君と一緒に犬養氏に会つて、掲載のことを相談した」という(「その頃の思ひ出」、『失われた時を求めて』月報Ⅱ、新潮社、昭28)。

*122 第一篇「スワン家の方へ」の連載は「作品」誌上(昭6・9〜昭8・2)で引き継がれ、第二部が『スワンの恋』(作品社、昭8)として、第三部が『土地の名』(作品社、昭9)として刊行された。第二篇「花咲ける少女の蔭に」は「作品」誌上(昭8・3〜昭9・10)、「プルースト研究」誌上(昭9・7〜12)で第一部の半ばまで翻訳された。さらに井上究一郎が諸篇の訳を複数の雑誌に発表し、訳選集『心の間歇』(弘文堂書房、昭15)を刊行した。「プルースト研究」誌に執筆者として名を連ねた仏文学者を中心に、戦後、初の完訳『失われた時を求めて』(新潮社、昭28〜30)が刊行される。

*123 「文学」誌上の連載は第一篇「スワン家の方へ」の第一部「コンブレ」の「I」までで終わっており、単行本は「II」の全体を増補する形で刊行された。

*124 伊藤整『『スワン家の方』淀野隆三・佐藤正彰共訳』(『新文学研究』昭6・10)。

*125 中村光夫「むかしの「作品」」(『作品』復刻版解説・執筆者索引)日本近代文学館、昭56)。

*126 例外として、神西清訳、ミドルトン・マリー「プルーストと近代意識」(『詩と詩論』昭6・9)がある。

*127 神西清宛書簡（昭6・2・23）、葛巻義敏宛書簡（昭6・4・16）など。渡部麻実「堀辰雄（プルーストに関するノート）」（『昭和文学研究』平14・3）の調査を踏まえ、禹朋子はこの時期に堀が入手していたのは、少なくとも二分冊の「花咲く乙女たちのかげに」の第二冊、「ゲルマントの方」IIと「ソドムとゴモラ」Iの合冊、「ソドムとゴモラ」IIの三冊だと推定する（「プルーストと堀辰雄——「燃ゆる頬」の主題をめぐって」、『帝塚山学院大学研究論集』平16・12）。堀辰雄「二月の作品」（『作品』昭7・3）によれば、この時借りた書物を堀は後に神西からまとめて譲られている。

*128 以下、訳文の分析に際しては、改稿「マルセル・プルースト」を対象とする。

*129 神西清「プルウスティアナ」（『リベルテ』昭7・11）、「四肢の切断」（『リベルテ』昭8・2）、堀辰雄「文学的散歩」（『リベルテ』昭7・11）、「文学的散歩——プルーストの小説構成」（『リベルテ』昭7・12）、「プルウスト覚書（三十歳にならうとしてゐる詩人の手記）」（『新潮』昭8・5）、「フロローとフォーナ」（『新潮』昭8・8）、「マルセル・プルーストの文章」（『日本現代文章講座』第八巻、厚生閣、昭10）。

*130 傍点原文。

*131 禹朋子前掲論文、黒岩裕市「堀辰雄『燃ゆる頬』の男性同性愛表象——マルセル・プルースト『ソドムとゴモラ』Iとの比較から」（『プロジェクトD「日本文学領域」編集『文化表象を読む——ジェンダー研究の現在』お茶の水女子大学21世紀COEプログラムジェンダー研究のフロンティア、平20）。

*132 このように『失われた時を求めて』の一節を日本語に置き換えて取り入れた例は同時期の作品に多く見られる。たとえば「麦藁帽子」の次の一節には、「花咲く乙女たちのかげに」IIの一節が次のように取り入れられている。

そのとき向うから、或ひはラケットを持つたり、或ひは自転車を両手で押しながら、一ダースばかりの少女たちががやがや話しながら、私たちの方へやつてくるのに出会った。（『麦藁帽子』）

Une de ces inconnues poussait devant elle, de la main, sa bicyclette ; deux autres tenaient des « clubs » de golf ; (見知らぬ少女のうちの一人は手で自転車を押ししており、他の二人はゴルフの「クラブ」を持っていた。) *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* II

原文のゴルフ・クラブがテニス・ラケットに変換され、poussait devant elle, de la main, sa bicyclette と、tenaient des « clubs » de golf が、「自転車を両手で押しながら」、「ラケットを持つたり」と日本語に置き換えられている。

*133 Jacques Rivière, « Marcel Proust », *La Nouvelle Revue Française*, avril 1925. 「プルウスト雑記」が依拠している文献については、竹内清己前掲論を参照。

*134 「プルウスト雑記」の内容面から、これを堀の創作との関連において論じた先行研究として、中村三春「意識・無意識・時間——堀辰雄の小説理論」（池内輝雄編「堀辰雄とモダニズム」、「解釈と鑑賞」別冊、平16・2）がある。

*135 プルーストの文体における関係詞節の持つ役割については、Leo Spitzer, "Zum Stil Marcel Prousts", *Stilstudien 2*, München, Max Hueber Verlag, 1961. を参照。

*136 佐藤正彰「プルーストを訳した頃」（『世界文学全集』第二期第十四卷月報、河出書房、昭31）。

*137 たとえば引用部に続く箇所、堀が「私は戸棚だの、箆筒だの、壁紙だの、もつとしやりしやりした、もつと微妙な、もつと好評な、しかももつともつと乾燥した匂ひを嗅ぐと否や」（à peine goûtés les aromes plus croustillants, plus fins, plus réputés, mais plus secs aussi du placard, de la commode, du papier à ramage,）と訳している箇所、淀野らの訳であれば「戸棚や食器棚や枝葉模様の壁紙の匂ひ——いつそう歯切れのよい微妙な佳い匂ひであるが、もつと乾燥してゐる匂ひ——を嗅ぐと直ぐ」となる。

*138 この点については、Kyuchiro Inoue, « Proust et Chardin », *Etude de Langue et Littérature Française*, Tokyo, 1962. や、吉川一義『プルーストと絵画——レンブラント受容からエルスチール創造へ』岩波書店、平20）などを参照。プルーストは、若き日の美術論「シヤルダンの一節を作品に転用し、その際主語と述語による一般的な構文を名詞と形容詞句を並列した構文に変換した。

*139 『失われた時を求めて』には、モネなどの絵画をイメージの上で原拠とする箇所が多く指摘されている（吉川一義『プルースト美術館』『失われた時を求めて』の画家たち』筑摩書房、平10）。

*140 小久保実『新版 堀辰雄論』（麦書房、昭51）。

*堀辰雄のプルーストの翻訳の引用は「マルセル・プルウスト」に拠り、それ以外の作品は原則初出誌に拠った。プルースト『失われた時を求めて』は神奈川近代文学館蔵、堀辰雄旧蔵 N. R. F. 旧版 *A la recherche du temps perdu* 及び、前掲 Jacques Rivière, « Marcel Proust » に拠って引用した。

*141 傍点原文。

*142 保田與重郎「文芸時評」（『三田文学』昭9・11）。

- *143 菊池寛「国文学の復興」(「改造」昭8・12)、杉山平助「文芸時評」(「新潮」昭9・1)。
- *144 鈴木登美は、池田亀鑑らによって、当時「女流日記文学」という概念が構築されたことを指摘する(「ジャンル・ジェンダー・文学史記述——「女流日記文学」の構築を中心に」、『創造された古典——カノン形成・国民国家・日本文学』新曜社、平11)。
- *145 池田亀鑑「王朝時代の女性と文学」(「改造」昭9・1)、傍点原文。
- *146 池田亀鑑「光源氏に於ける母性と女性——源氏物語の恋愛に対する一つの解釈」(「婦女新聞」昭8・11・18)は「永遠の女性」の出典として「ファウスト」に言及している。王朝の女性作者を「永遠の女性」と捉える発想は、池田の師、垣内松三に由来している。「純粋なる『もの』(自照の文学二)」、『講座』大12・5)、池田がこれを喧伝した。
- *147 紫式部学会の機関誌で、戦前は女性啓蒙誌の性格が強いが、一般の文学作品も掲載した。堀は室生犀星の紹介で、犀星『女の一生』(昭12・2～13・8)に続き『幼年時代』(昭13・9～14・4)を連載、円地文子・保田與重郎・立原道造・津村信夫も同誌に稿を寄せた。
- *148 佐佐木信綱『明治大正昭和の人々』(新樹社、昭36)。
- *149 清水文雄「物語の女——「待つ恋」と「眺め」」(『日本古典鑑賞講座』第六卷、昭32、角川書店)。早くから、「かげろふの日記」について——作者堀辰雄氏へ(「文芸文化」昭14・8)で、堀の古典受容の姿勢に共感を示した清水は、堀宛の書簡形式で書いたこの書評を、自著『女流日記』(子文書房、昭15)の序文にしている。
- *150 大森郁之助「物語の女」改訂の意義——「菜穂子」の理解の指標として(「解釈」昭41・7)、中島昭「堀辰雄「菜穂子」の成立試論——「物語の女」から「菜穂子」へ」(『横浜国大言語研究』平4・3)が、改稿による変化について論じている。小久保實は、例外的に「物語の女」を「一個の短篇として見直」す意図を表明したが(『新版堀辰雄論』麦書房、昭51)、問題提起にとどまっている。
- *151 「物語の女」は『物語の女』(山本書店、昭9)、『風立ちぬ』(新潮社、昭12)、『聖家族』(新潮社、昭14)収録を最後にその名を消した。ただし、神西清編集の『堀辰雄集』(新潮社、昭25)は「榆の家」の代わりに「物語の女」を収録、同じく神西が編集を主導した『堀辰雄全集』(新潮社、昭29～32)は両作を併録し、以後の全集はこれに倣った。
- *152 小久保実実前掲論。堀は矢野綾子に要請した『女の学校・ロベール』(新庄嘉章訳、春陽堂世界名作文庫、昭8)を落掌後、本作を完成した。「女の学校」は同文庫版を参照

した。

*153 傍点引用者。

*154 室生犀星「文芸時評」(「都新聞」昭9・10・3)。

*155 福田清人「文芸時評」(「行動」昭9・11)、南川潤「文芸春秋」から」(「三田文学」昭9・11)、福田晴子「文芸時評」(「婦人文芸」昭9・11)。

*156 原子朗「文体の問題」(「国文学」昭52・7)。

*157 背景は吉田精一「芥川龍之介の恋人」(「歴史と人物」昭43・11)、竹内清己「かたみの形象——堀辰雄と芥川龍之介」(『堀辰雄と昭和文学』三弥井書店、平4)、谷田昌平「堀辰雄「物語の女」の背景——「一九二五年夏」をめぐって」(「四季派学会論集」平5・6)、川村湊『物語の娘 宗瑛を探して』(講談社、平17)に詳しい。

*158 福永武彦「追分日記抄」(「新潮」昭28・10)。

*159 芥川龍之介「越びと」(「明星」大14・3)は「越路のひと」への恋を詠った旋頭歌連作、片山廣子「日中」(「三田文学」大15・8)は、大正末年の避暑を題材とした短歌連作。

*160 山崎麻由美「「物語の女」研究——片山廣子との関わりを中心に」(「日本文学研究」平10・1)が指摘したように、「物語の女」執筆時に主に参照されたのは、「日中」のみを収録する『現代日本文学全集』第三十八篇(改造社、昭4)ではなく、収録歌の多くが小説の細部と一致を見せる、『現代短歌全集』第十九卷(改造社、昭6)と考えられる。

*161 谷田昌平、山崎麻由美、川村湊前掲論。

*162 澁澤龍彦「堀辰雄とコクトー」(「国文学」昭52・7)は、堀「不器用な天使」(「文芸春秋」昭4・2)とジャン・コクトー「大勝びらき」の細部の詳細な一致を指摘し、堀が原文の「小さなエピソード」、「ディテールの積み重ね」こそを重視したと述べている。

*163 川村湊前掲論。ただし発表順から見れば、片山が芥川の歌を参照したことになる。

*164 直後に「奇妙」の語があり、誤植と考えられる。初刊以降「奇妙」と訂正された。

*165 母娘がともに〈物語の女〉として捉えられていたことは、後年「菜穂子」創作ノート(『「菜穂子」創作ノート及び覚書』昭53、麦書房)で、母娘が二人の「物語の女(deux femmes romanesques)」として、対比的な役割を担う構想が示されていることが傍証になる。

*166 堀の自筆書き込み本『物語の女』(『堀辰雄全集』第七卷下、筑摩書房)には、該当箇所「☆昼顔」とあり、昼顔の扱いが改作時の焦点だったことがわかる。

*167 初出稿の章立てに拠った。改稿後、第七章の最終場面が分割され八章仕立てとなる。

- *168 吉田精一「堀辰雄と王朝女流日記」(『現代文学と古典』至文堂、昭36)、大森郁之助「たけ高き女の種姓——堀辰雄の「かげろふの日記」における自己限定」(『演習 太宰堀石坂』審美社、昭44)。
- *169 杉野要吉「堀辰雄「かげろふの日記」について——歴史小説の挫折」(『国語と国文学』昭45・2)。
- *170 菊池寛「国文学の復興」(『改造』昭8・12)、杉山平助「文芸時評」(『新潮』昭9・1)など。
- *171 『物語日本文学』内容見本(至文堂、昭10)。この叢書について風巻景次郎は、『物語日本文学』は、古典が平易な現代語で書きかへられた点で、最も通俗的普及に目的が置かれてゐる」と評し、「通俗的普及を目的とする種類の全集もの」の流行を時代的現象として指摘した(『今年度国文学界の展望』、『短歌研究』昭11・12)。
- *172 他に永井荷風、武田麟太郎、菊池寛らが名を連ねた。なお川端康成が『堤中納言物語』の代訳を塩田良平に依頼する書簡が残っており、必ずしも作家が実際に現代語訳したわけではなかったようである(『所蔵資料紹介』、『日本近代文学館』平4・3・15)。
- *173 「わが現代語訳の意義」(『現代語訳国文学全集』内容見本、非凡閣、昭11)。
- *174 「刊行の辞」(前掲『物語日本文学』内容見本)。
- *175 前掲「わが現代語訳の意義」。
- *176 柴生田稔「古典の現代語訳」(『文学界』昭13・1)。
- *177 吉田精一「古典と作家」(『文学界』昭13・3)。
- *178 小島政二郎『わが古典鑑賞』(中央公論社、昭16)。
- *179 舟橋聖一「文芸時評」(『解釈と鑑賞』昭13・3)。舟橋はこれと同様の趣旨を「小説のこころ」(『文学界』昭13・1)でも述べている。
- *180 円地文子「堀辰雄氏の「かげろふの日記」」(『南枝の春』万里閣、昭16)。
- *181 風巻景次郎「新風断想」(『短歌研究』昭15・11)。
- *182 傍点原文。
- *183 立原道造宛、堀辰雄書簡(昭9・8・23)によれば、「蜻蛉日記」未だ送らなかつたら、送るに及ばず。丸岡君の方から来たから」とある(『堀辰雄全集』第八卷、筑摩書房)。
- *184 ただし、池内輝雄は堀の「蜻蛉日記」ノートを参看しつつ、堀が当時の活字本『蜻蛉日記解環』、『古典全集』、『蜻蛉日記講義』を参考にした可能性に言及している(『鑑賞

日本現代文学』第十八巻、角川書店、昭56)。

*185 堀が参看し得た『蜻蛉日記解環』の活字本に『国文註釈全書』(国学院大学出版部、明42)、『校註国文叢書』第十二冊(博文館、大3)、『註釈日本文学叢書』第四巻(日本文学叢書刊行会、大11)、『平安朝日記集』(有朋堂文庫、昭4)、『国文学註釈叢書』第六巻(名著刊行会、昭4)などがある。

*186 一例を挙げれば、『古典全集』では「天下の人の品たり〇かカ」きや」となっている箇所が、『解環』では「品たかきをんな」である。「かげろふの日記」は「女として思ひ上つてゐたため」である。堀が「品たかき」を家柄でなく性格の問題と解したのは『解環』の語釈「門地にかゝはらず、たゞ心ばえの高きを云」に拠るものだろう。また『解環』中巻之三冒頭「天禄元年」の枠内に「道綱十六歳」と明記されているが、これは『古典全集』等其他の本文にはない。「かげろふの日記」第三章冒頭で「あの子が十六になった」とあえて年齢が言及されるのは、この『解環』の註に拠ったものと見られる。

*187 前後を与謝野訳から引けば、「時の流れの赴くままに現在が遠慮無く過去となつて行く世の中に、存在もあやふやな哀れな一人の女があつた」。

*188 ただし、今西祐一郎『蜻蛉日記』序跋考(「文学」昭62・10)は、この「人」を謙遜を表明する自称詞ととり、必ずしも物語の冒頭部の影響とは言えないと論じる。だがいづれにせよ、書き手自身を指す「人」は『蜻蛉日記』全体の中でも例外的な用法で、後の「われ」、「わが」とは異なる用法である。

*189 『蜻蛉日記』では、兼家に原則的には敬語が用いられない(柿本奨「蜻蛉日記の敬語」、『学大国文』昭43・12、木村正中「蜻蛉日記の対兼家表現における敬語否定論」、『玉藻』昭47・3)。本作には堀の自筆原稿(堀辰雄記念文学館所蔵)がある。原稿は序文以下「一」〜「六」の「〜とあの子にお」まで松屋製四百字詰原稿用紙百三十九枚半が残り、字句の訂正が全篇に見られ、初出との間にも若干の異同がある。堀の自筆原稿上では、堀が敬語表現を訂正し、特に「あの方」に付された二重敬語が原稿への訂正によって作り出されている過程が確認できる。

*190 高木和子「平安散文における「人」——非人称の叙述形式」(「日本文芸研究」平13・3)。

*191 池田亀鑑訳『蜻蛉日記』上(『物語日本文学』第八巻、至文堂、昭10)は『解環』本文に依拠している。また与謝野晶子訳『蜻蛉日記』(『現代語訳国文学全集』第九巻、非凡閣、昭13)は、『古典全集』の本文に依拠している。

*192 渡辺実『平安朝文章史』（東京大学出版会、昭56）。

*193 たとえば原典「命をしむと、人にみえずもありにしかば、とのみ、念ずれど（略）人は、かくきよまはるほどゝて、例のやうにもかよはず。（略）命もしらず、人の心もしらねば」（中巻之一）が「そんな命をさも惜しがつてでもあるやうにあの方に見られたくないと思つて、私は痩せ我慢をしてゐたが、（略）あの方は謹慎中だからと言はれて一度だつて御見舞には来て下さらなかつた。（略）かうやつて自分の命のほども分らず、それにまたあの方のお心の中だつて少しも分らないしするので」（二）と変換されている。

*194 傍点引用者。

*195 この「あの方」の反復は、堀が本作執筆時に参考にした佐藤春夫訳『ほるとがる文』（竹村書房、昭9）の、「まあ考へてもごらんさいまし、いとしいお方さま、あなたさまはどんなに向見ずなことをして下さいました事か。ああ、不仕合、あなたさまが裏切られも致しましたし、あなたさまもわたくしを幻の希望のかずかずでお裏切なされも致しました。あれほどたくさんのお歡びを前途に懸けてゐらした情熱が今は怖い絶望の思ひをおさせ申すのです。」（最初の文）という二人称の「あなたさま」の用法に通じる。

「あなたさま」が畳みかけられることに尼僧の情念の高まりが表現される。本作には「昔の自分が心待ちにしてゐたすべての事と今の自分とは何と云ふひどい相違だらう」という一節を『ぼるとがる文』の「わたくしが心待ちに致してゐましたすべての事と只今のわたくしとは何とひどい相違でござります事か」（第三の文）という一節に拠つて作り出すなど、『ほるとがる文』を参照している箇所が複数ある。『ほるとがる文』に典型的な、「ああ」、「まあ」という感動詞の多用、「不仕合」という自己規定も本作と通じる。

*196 この序文の形式は、ジッドの書簡体小説『女の学校』（新庄嘉章訳『女の学校・ロベエル』春陽堂世界名作文庫、昭8）などにも見られる、発見された手記の形式である。

*197 中村真一郎「解説」（『かげろふの日記・曠野』創元文庫、昭27）、「解説」（『かげろふの日記』河出文庫、昭31）、『近代文学鑑賞講座』第十四卷（角川書店、昭33）。

*198 佐藤春夫「月並談義四 文芸時評」（『東京日日新聞』昭11・11・28）。この評言は『風立ちぬ』（新潮社、昭12）の「解題」に引用された。

*199 渡辺広士『風立ちぬ』の意味」（『ユリイカ』昭53・9）。なお実際には「二年」ではなく三年半である。

*200 清水徹「作家論」（『堀辰雄作品集』第二卷、筑摩書房、昭57）。

*201 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」平10・1)。

*202 宮内豊 『風立ちぬ』のしたこと——時間の小説」(「群像」平9・2)。

*203 菅谷規矩雄はこの場面の節子のイメージを「(時間)から疎外されたタブロオ」と評し、『序曲』における夏のモチーフが「(生の約束)とでもよぶべき赫きのなかで、時間を切断されている」ことの象徴と捉える(『迷路のモノローグ』白馬書房、昭56)。

*204 竹内清己 『堀辰雄の文学』(桜楓社、昭52)、渡辺広士前掲論。西田敦美 『風立ちぬ』について」(「高知大国文」昭63・12)。

*205 赤塚正幸 『風立ちぬ』(「解釈と観賞」平8・9)。

*206 たとえば渡部麻実 「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」平25・2)は、「中断した作中作の行方」が「直接示されることはない」が、『風立ちぬ』そのものに、小説家「私」の再生と作中作完成の証拠を見出す」と論じる。大石紗都子 「堀辰雄『風立ちぬ』の文体——不帰の日々と追憶が出会う場」(「国語と国文学」平25・11)は「語りの主体は、過去・現在・未来どの時点に安住することもない」と述べ、「作中作」は永遠に未完であり、『風立ちぬ』は収束することのない物語をも内包している」と論じる。

*207 佐藤昭夫 『風立ちぬ』論素描(一)——「フウグ形式」の軌跡」(「実践国文学」昭57・3)。

*208 赤塚正幸前掲論。

*209 安藤宏 『自意識の昭和文学』(至文堂、平6)。安藤は『風立ちぬ』を一九二〇〜一九三〇年代に見られた小説家小説のサイクルの終点という時代の流れの中に位置づけている。

*210 福永武彦 「堀辰雄の作品」(『福永武彦全集』第十六卷、新潮社、昭62)。福永は「この主人公は芸術家のエゴを育てるために、一切を自分の好みの通りに感じているのではないかと、ふと考えられはしないだろうか」と述べ、「私」を「或る意味では「彼」自身の看護人、自己中心の小説家であり」、「恋人である以上に小説家」と捉えた。この読解は以後の論考に形を変えて連綿と引き継がれている。

*211 大森郁之助は『風立ちぬ』において「私」達の生活を取り巻く風景の中心として八ヶ岳のイメージが繰り返し提示されることを指摘している(「生きるための風景——堀辰雄における自然環境の意義」(『演習太宰堀石坂』審美社、昭44))。

*212 福永武彦前掲論、大森郁之助前掲論。

*213 丸岡明 『風立ちぬ・美しい村』について」（『風立ちぬ・美しい村』新潮文庫、昭26）。

*214 死者と「私」の関係性について「死のかげの谷」における「お前」という二人称に着目し、次章で論じた。

*215 菅谷規矩雄 『迷路のモノローグ』（白馬書房、昭56）。

*216 小島衛 「リルケと堀辰雄——《Requiem》（鎮魂歌）をめぐる」（『北海道大学外国語・外国文学研究』昭37・3）。小島は「鎮魂歌」が作品本文の「かなりの量」を占め、「主題完成の成否に関するほどの重大な比重を託している」ことに注目を促す。

*217 リルケの中後期作品が注目を集めるのは昭和八年以降であり、その牽引役となったのが、東大独文の「エルンテ」、京大独文の「カスターニエン」と、堀の「四季」であった。リルケ関連の文献目録としては、岩本晃代「リルケ関係文献目録（戦前編）」（『昭和詩の抒情——丸山薫・〈四季派〉を中心に』双文社出版、平15）を参照。

*218 堀がリルケに本格的に取り組み始めた時期は昭和九年の春から夏とされるが、昭和八年十二月号の「行動」所載の笹沢美明のエッセイ「リルケに就いて——堀辰雄氏に宛てて」が、堀辰雄宛ての書簡の形で堀に『マルテの手記』を勧める内容であることが注目される。笹沢は、「神様の話」（『文学』昭7・6〜9）などの短篇の訳を「堀氏のために作品を訳」したと回想しており、向島の自宅で堀が「フランス語で書いたリルケの詩集」を片手に、リルケへの愛好を語ったと述べている（『リルケの愛と恐怖』宝文館、昭28）。堀のリルケへの関心自体は、昭和九年以前に胚胎していたものと思われる。

*219 林光 「リルケとの一時期」（『ユリイカ』昭47・10）。

*220 堀辰雄のリルケ翻訳は、神品芳夫「堀辰雄とリルケ」（『堀辰雄全集』別巻二、筑摩書房）が指摘し、渡部麻実が「リルケ・ノート」に即して明らかにしたように（『流動するテキスト——堀辰雄』翰林書房、平20）、英・独・仏語の関連文献を横断して行われており、翻訳の検討に際しては複数の原典を見る必要がある。ドイツ語原典は堀旧蔵 *Requiem für eine Freundin*, Insel-Verlag, Leipzig, 1909.（神奈川近代文学館蔵）を参照した。レイシユマンの英訳は *Requiem and other poems*, Hogarth Press, London, 1935. を参照した。なお、堀旧蔵書として残る英訳は、戦後の一九四九年版である。

*221 後年の吉村博次訳（『リルケ全集』第一巻、弥生書房、昭48）、田口義弘訳（『リルケ全集』第三巻、河出書房新社、平2）では、この箇所はいずれも「あなた」である。

*222 中島昭は「郭公」と「山茶花など」（『新女苑』昭13・1）を『鎮魂曲』の解釈その

ものといつてよい作品」と評し、両作が「死のかげの谷」成立に深く関わりと指摘する（『風立ちぬ』覚書——「生者」と「死者」の空間、『堀辰雄覚書——『風立ちぬ』まで』近代文芸社、昭59）。

*223 ただし、『あひびき』（文芸春秋新社、昭24）収録時、「鎮魂歌」冒頭の詩節は日本語訳に置き換えられ、「鎮魂歌」末尾四行の詩節は削除された。

*224 神品芳夫前掲論。

*225 「山中雑記」と初出「風立ちぬ」とは同月の発表である。また小説「郭公」は、初出「冬」と「死のかげの谷」との間に発表された。

*226 「助力」の語については、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』平12・2）が、二箇所「助力」の語の呼応を指摘し、「節子にできる助力とは死者としての助力であることが決定済み」と物語の伏線として捉えた。本稿はこの呼応が翻訳行為を通して作り出された点に注目する。

*227 レイシユマンによる英訳では、*The dead are occupied*（死者達は忙しい）となっている。前掲吉村訳では「死者たちはいそがしい」、田口訳では「死者たちは忙しい」である。

*228 「序曲」の章における地の文の「お前」については、『風立ちぬ』全篇の語りの時間の問題と関連して、前章で考察した。

*229 上の点については、竹内清己は「冬」の章の「私」の視線が節子を「死にゆくものとして形象化」するものだと指摘し、「見つめることの酷薄さ」を読み取る（『風立ちぬ』——支配の構造——、『堀辰雄の文学』桜楓社、昭59）。

*230 辻研子「堀辰雄『風立ちぬ』——「死のかげの谷」における死者節子の現前について」（『近代文学論集』平16・11、傍点原文）は、「私」が「節子の言葉をいま聞いている」であり、髪の冷たさも「私」が現在体験している感覚」と述べた。また日沼倫太郎「堀辰雄論——『風立ちぬ』について」（『批評』昭43・1）は、「死者であるはずの節子がよみがえ」と解し、そこにリルケ的な死生観の投影を見てとった。だが、こうした節子の描写は全て「私」の認識のうちにとどまるものになっている。

*231 高橋英夫「二人称の余韻」（『ユリイカ』昭53・9）。

*232 この点については、第二章、第四章を参照。

*233 中村真一郎「ある文学的系譜——芥川・堀・立原」（『堀辰雄全集』別巻二、筑摩書房）。

*234 渡部麻実『流動するテキスト——堀辰雄』（翰林書房、平20）、「科学と天使——堀辰

雄とジャン・コクトー」（『日本近代文学』平成22・11）は、堀の洋書への書き込みを作品の読解と関連づけて論じている。

*235 堀多恵子によれば、「原書に日本語で題名の付いているのは、仏蘭西語の読めない私のために、本にカヴァアをして自分流の題名をつけ、私に書かせたものである」（前掲「蔵書目録」）。

*236 堀はエッセイ「貝殻と薔薇」（『山繭』大15・12）の中で「窓」の最終二行を翻訳・引用している。また、『仏蘭西現代詩選』（金星堂、昭8）における解説「ギヨム・アポリネール」で、「カリグラム」の巻頭にある「窓」といふ詩は立体詩のお手本として有名である」と述べている。

*237 松田嘉子「扁理とアンリエット―堀辰雄の初期作品におけるコクトーとラディゲの影響」（『現代文学』昭57・6）。

*238 松田嘉子前掲論。