

堀辰雄 「聖家族」 論

——作中のラファエロの絵画をめぐって——

兪 在 真

一 はじめに

「聖家族」(『改造』昭和五年一月)は、堀辰雄の出世作であり、初期の代表作であるため、先行研究も数多くなされてきた。だが、作中人物達が堀辰雄自身や芥川龍之介、片山広子とその娘宗瑛など作家周辺の人物を彷彿とさせているところから、作家論を交えた作品解釈が多い。特に、中村貞一郎の「どのようにその文学と生活との関係を師と異なった方法によって処理すれば、芥川の難破の傍らを無事にすり抜けて先に進んで行くことができるか」という問題が「聖家族」の主題¹であるという指摘を始め、堀辰雄における〈芥川体験の克服〉という読解コードが、呪縛のように「聖家族」の読みを拘束してきただと思われる。しかし、作家論的読みの止揚は言うまでも無く、同時代評においても〈九鬼Ⅱ芥川龍之介〉とは、読まれていなかったのである。

本論は、作家論的読みを止揚する足場として、作中に出てくるラファエロの絵画に中心をおいて作品分析を試みたい。「聖

家族」でラファエロの絵は、物語が展開を見せ始める箇所と結末で採りいれられているため、作品読みの重要な鍵になり得ると思われるからである。

「聖家族」に於けるラファエロの絵に関する先行研究は、大きく二通りに分けられる。まず、細木夫人と絹子の顔が聖母と聖母を見上げる幼児の顔に重ねられるラスト・シーンについて、池内輝雄氏のように「ラスト・シーンは多少の筆不足の感²があつて、作者の真意が伝わりにくい」という批判的な見解³と、山室静氏の「現実から一步退いて、純粹な虚構の中に完成した芸術作品を築こうとした古典主義的立場の選択⁴」であるという肯定的な解釈の二通りに分けられるだろう。さらに、夢の場面で九鬼によって提示されるラファエロの聖家族画とラスト・シーンの一致に注目した西原千博氏の論⁵がある。氏は、「最後の場面は、「九鬼」の夢での暗示の実現として捉えられると共に、恋愛の成就の暗示ともとることができる」と、指摘している。そして、〈九鬼Ⅱ芥川龍之介〉という解釈の上で「芥川が死んだことを、芥川の喪失としてではなく、その存在をもう一度あるものとして再認識しようとするのである」と、論じてい

る。

これらの先行研究を踏まえながら、本論では、いまだ言及されてなかったが、ラファエロの描いた多くの聖母子像或いは聖家族画のうち、堀辰雄がどの絵を想定しながら書いていたのかを検討する。その上で、何故ラファエロの絵画を選んだのかを考察する。そして、ラファエロの絵画が「聖家族」の作品解釈とどのように関わっているのかをみていきたい。

二. 小説『聖家族』の「聖家族」画

『聖家族』（以下、小説『聖家族』と、ラファエロの聖家族と題される絵画は「聖家族」画と、括弧表記を区別する）でラファエロの名は、四つの場面で見られる。最初の箇所は、作中人物である扁理、細木夫人、絹子の三人が細木宅で始めて会合する場面で、嘗て扁理が九鬼から貰い受けたのを、金の為に売ってしまったラファエロ画集を、絹子が古本屋で見つけ欲しがっていたという話が交わされるところである。その後、細木夫人の依頼を受けた扁理がその画集を買戻し、再び細木宅を訪れて三人の関係は、進展していく。ラファエロ画集が、三人の関係を進展させる契機になっているのである。

次は、扁理の夢の中に九鬼がその画集中の「聖家族」画を指しながら現れてくる場面である。三つ目は、扁理が苦心の末に出る旅の場面で、絹子の「ラファエロの描いた天使のように聖らかな顔」を思い浮かべながら、彼女への愛に気づく箇所である。そして最後は、作品末尾で細木夫人と絹子が聖母と幼児に

喩えられているラスト・シーンである。

このように、作品の随所でラファエロの名と絵画が言及されており、それらが何を表わしているのかを読み解く事が、作品読解の一つの鍵になってくると思われる。そのため、小説『聖家族』に登場してくるラファエロの「聖家族」画を実際のラファエロの絵画から同定する作業は、意義があるのではないだろうか。

まず、ラファエロの「聖家族」画が具体的に描写されている扁理の夢の場面から見ていく。

或る晩、彼の夢のなかで、九鬼が大きな画集を彼に渡した。そのなかの一枚の画をさしつけながら、

「この画を知つてゐるか？」

「ラファエロの聖家族でせう」

と彼は気まり悪さうに答へた。それがどうやら自分の売りとはした画集らしい気がしたのだ。

「もう一度、よく見てみたまへ」と九鬼が言つた。

それで彼はもう一ぺんその画を見直した。すると、どうもラファエロの筆に似てはるるが、その画のなかの聖母の顔は細木夫人のやうであるし、幼児のそれは絹子のやうでもあるので、へんな気がしながら、なほよく他の天使たちを見ようとしてゐると、

「わからないのかい？」と九鬼は皮肉な笑ひ方をした……

この夢の場面で、「聖家族」画の聖母の顔が細木夫人に、そ

して幼児の顔が絹子に重ねられて扁理に見えてくるのは、「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」というラスト・シーンと一致している。西原氏が注目したように、扁理の夢の中で見た「聖家族」画がラスト・シーンで再提示されているのである。このように、再度にわたって提示されるラファエロの「聖家族」画の具体的なイメージを捉えることによって作品解釈に深みが出てくるのではないかと思われる。

それでは、扁理の夢の中で九鬼が指しているラファエロの「聖家族」画とは、具体的にラファエロのどの絵画なのだろうか。「マドンナの画家」と言われているラファエロには、十一一点の「聖家族」画と二十点を超える聖母子像がある。その中で、題材が「聖家族」であり、引用文のように聖母、幼児キリスト、ヨハネと共に天使達が描かれている絵は、「カニジャーニの聖家族」と「フランシス一世の聖家族」の二点に絞れる。両方の絵には、聖母、幼児キリスト、ヨハネ、ヨセフ、聖エリザベトと天使達が描かれている。

「カニジャーニの聖家族」(図版1)画は、画集によって画の上部に天使の群れが見られる形で掲載される場合と、見られない場合とがある。それは、原画の人物達の頭上に描かれていた天使の群れが、伝来される過程で剥がれ、青空に上塗りされた経緯があったからだ、と思われる。それでも、一九世紀末になつて、その上塗りされた部分を原画の天使達の姿に復元する事ができたとされている。しかし、昭和五年までの日本で入手可能だったラファエロ画集を概観すると、上部の天使達の姿が

見られない形で掲載されているのである。そのため、堀辰雄が「カニジャーニの聖家族」を原画の形で見た可能性はとても低いと考えられる。よつて、引用の「他の天使達」という記述から、作中での「聖家族」画が「カニジャーニの聖家族」画を指しているとは考え難くなる。

一方、「フランシス一世の聖家族」画(図版2)には、引用文で見られる聖母、幼児キリスト、ヨハネ(初出)と天使達が含まれているため、作中の「聖家族」画を、この「フランシス一世の聖家族」画と同定できる可能性は高い。また、ラスト・シーンで我が子を見下ろす聖母とその母を見上げる幼児という細木夫人と絹子の構図も「フランシス一世の聖家族」画では適っているのである。「フランシス一世の聖家族」画の中央には、手を差し上げて立ち上がろうとしている幼児キリストと我が子を優しく見下ろしながら抱き上げようとする聖母が、左側には、この幼児に手を合わしている幼児のヨハネと彼を抱いている聖エリザベトが、そしてその背後に祝賀している二人の天使達が描かれている。右側には、聖母の背後で聖母と幼児を微笑ましく見下ろしているヨセフが配置されている。

しかし、作中で九鬼が指しているラファエロの「聖家族」画をこの「フランシス一世の聖家族」画と同定するには、この絵に描かれているヨハネ、ヨセフ、聖エリザベトが作品の内容と繋がつてこないのが問題になつてくる。扁理が「聖家族」画を眺めている夢の場面に、この三人の記述がないことが、その理由である。さらに、この夢の場面で、初出にあつた「ヨハネ」も改稿の際には、むしろ削除されるのである。堀辰雄が、この

「フランシス一世の聖家族」画を作品に用いたと想定してみると、扁理の視線を聖母と幼児に向けさせた後、中景に配置されている三人をとばして、寧ろ背後にいる天使達に向けさせたのは、不自然ではないか、と思われる。

では、今日、「聖家族」画といわれる絵ではなく、初出に「ヨハネ」の名も見られることから考えて、ラファエロが聖母、幼児キリスト、ヨハネを題材に多く描いた聖母子像の方を指しているのであろうか。現に、当時の画集には聖母子像(図版3)を「聖家族」と題している画集も見られる。しかし、ラファエロの描いた聖母子像には、聖母、幼児キリスト、ヨハネの三人と共に天使達が描かれている絵はないのである。

結果として、堀辰雄は実際のラファエロの「聖家族」画を眼前に置きながら、或いは特定の絵のイメージを直接用いながら、この作品を書いたのではなく、それまで見たことのあるラファエロの絵画を想像しながら、それに「聖家族」という題を付けている、と推測する他ない。

もう一箇所、ラファエロの絵が述べられている箇所がある。扁理が絹子への愛を自覚する旅立ちの場面である。

扁理は出発した。(原文改行) 都会が遠ざかり、それが小さくなるのを見れば見るほど、彼には出発前に見てきた一つの顔だけが次第に大きくなつて行くやうに思はれた。

(原文改行) 一つの少女の顔。ラファエロの描いた天使のやうに聖らかな顔。実物よりも十倍位の大きさの一つの神秘的な顔。——そしていま、それだけがあらゆるものから孤

立し、膨大し、そしてその他のすべてのものを彼の目から覆ひ隠さうとしてゐる……(原文改行) 「おれのほんたうに愛してゐたのはこの人かしら……」

「都会が遠ざかり、それが小さく」なればなる程、「ラファエロの描いた天使」に喩えられた絹子の顔が「次第に大きくなつて行」き「あらゆるものから孤立し、膨大」してくる、とあるやうに「都会」と「顔」が対比されている。扁理は、それまでの「乱雑な生活」を送っていた「都会」から遠ざかることによつて絹子への愛を自覚し得るのである。また、扁理の「自分の本當の心が少しも見分けられな」い程、混乱している状態から、徐々に「ほんたうに愛してゐた」「人」に気づいていく過程が、絹子の「顔」のクローズアップという方法で表現されている。そして、そのクローズアップされいく絹子の顔が「ラファエロの描いた天使のやうに聖らかな顔」に喩えられているのである。西原氏は先の論で、

この旅の冒頭の場面と、最後の場面との一致こそが、二人の恋愛の行方、成就を示す何よりの証拠ではないだろうか。(中略) この「聖らかな顔」というイメージが、「九鬼」が夢の中で示したものであったことを確認しておこう。

と、論じている。氏は、この旅立ちの場面で示される絹子の「ラファエロの描いた天使の聖らかな顔」というイメージを、夢の場面でのラファエロの「聖家族」画やラスト・シーンと「一致」する同一のものとして、捉えた上で論を進めている。しかし、夢の場面やラスト・シーンで絹子の顔は、天使の顔で

はなく、「幼児のそれは絹子のやうである」と、幼児の顔に重ねられている。つまり、この旅立ちの場面に用いられているのは、「九鬼」が夢の中で示したものでなく、「ラファエロの描いた」他の絵のイメージである。「一致」しているのは、そのイメージがラファエロに依っていることだろう。

この旅立ちの場面で喩えられている「ラファエロの描いた天使」とは、「フランシス一世の聖家族」画などに描かれている天使ではなく、聖ニコラス教会の装飾画の一部としてラファエロが描いた「天使」（図版4）の頭部画を指しているのではないかと、思われる。この少女のような「天使」の部分画は、ラファエロの画集でも常に「天使」の上半身のみが載せられており、画集以外の『美術新報』（大正八年六月）などにも掲載されている。

以上、実際のラファエロの絵と作中で述べられているラファエロの絵画を照合してみると、堀辰雄がラファエロの一点の「聖家族」画からインスピレーションを受けて『聖家族』の創作に当たったのではないことが窺える。堀辰雄は、それまで見たことのあるラファエロの絵画を思い浮かべながら、その絵を作品内容に添うように変容させて用いているのである。それゆえ、夢の場面での「聖家族」画が、実際のラファエロの絵画からは同定しにくい画の描写となっているのだと思われる。したがって、注目されてくるのは、堀辰雄が、『聖家族』にラファエロの実際の画のイメージを直接用いていないにも拘らず、そのイメージを「ラファエロの筆に似ている」或いは、「ラファエロの聖家族」画であると、している点だろう。そもそも堀辰雄は、ラ

ファエロをどのように理解していたのかを以下の章で考察してみる。

三、堀辰雄におけるラファエロ

塩谷純氏が「西欧の巨匠の中で、明治を通じて日本人にもっとも親しまれたのは、マドンナの画家、ことラファエロだったかもしれない^①」と述べているように、ラファエロは、明治大正を通して広く知れわたり馴染み深い画家であった。明治時代の文学者に於けるラファエロ受容を挙げるまでも無く、近い例として芥川龍之介の小説『葱』（『新小説』大正九年一月）からも窺える。この作品で、カフェの女中「お君さん」の「サンテイマンタルな芸術的感激」を表象するものとして、「造花の百合」「不如帰」「藤村詩集」「新派悲劇の写真」などと共に「ラファエルのマドンナの写真」が挙げられているのである。しかし、ラファエロに関する堀辰雄の言説は『聖家族』の他には見あたらない。また、堀辰雄の後期印象派以後の近代画家への嗜好を考慮すると、盛期ルネサンスの古典様式を完成させたラファエロが『聖家族』で用いられていることは、一種の違和感を感じさせるのである。

『聖家族』発表以前にも堀辰雄は、小説やエッセイ等で度々西洋画家を引き合いに出していた。列挙すれば、エル・グレコ、ルーベンス、レンブラント、ダヴィッド、アングル、アンリ・ルソー、セザンヌ、ブラマンク、ドラン、ブラック、ピカソ、マチス等である。エル・グレコを別にすれば、レンブラン

ト、ルーベンスの一七世紀の画家と、多くの後期印象派以後の近代画家を数えあげる事ができる。このように、『聖家族』執筆までの堀辰雄の西洋絵画の受容は、概ね後期印象派以後の近代画家が主であったと言える。堀辰雄が彼らを「二十世紀の精神」と述べているように、これら近代画家達が絵画に齎した革新さを意識しての受容であったのである。『聖家族』でラファエロが採りいられていることは、堀自身が「僕が芸術の創作方法としてもつともいいものだと思じてゐるのは、古典主義である」と述べているように、山室静氏が指摘する通り「古典主義的立場の選択」であったと、理解し得る。しかし、ラファエロを通して表明される「古典主義」の内実は、一体どのようなものなのであろうか。

堀辰雄のラファエロ理解は、当時もつとも影響を受けていたピカソとラディゲのアングル受容を介して窺えられると思われる。

右で挙げた画家で『聖家族』が書かれた時期、堀辰雄が特に関心を抱いていたのが、ピカソである。「石叡玉の詩人―ジャン・コクトオに就て」(『驢馬』昭和元年七月)でコクトオの詩に於ける新しさと伝統性をピカソの「新古典主義」「クラシズム」に喩えるなど、堀辰雄のエッセイでピカソの名は度々見られるのである。堀辰雄のピカソ理解は、主にコクトオのピカソに関する言説を介してであった。コクトオがピカソと知り合ったのは、ピカソがキュービズムの形式を完成させた後、一時、ダヴィッドやアンゲル等の新古典主義画家を研究し始めた一九一七年、所謂ピカソの「新古典主義」時代が始まる頃である。

その為、コクトオのピカソに関する言説では、新古典主義画家アンゲルが共に述べられている。コクトオのピカソ理解は、当時ピカソがキュービズムを捨てた、という世評に対する擁護的な見解で、アンゲルへの傾倒とキュービズムを同質的に見ていたものである。このようなコクトオのピカソとアンゲル理解は、堀辰雄の翻訳書『コクトオ抄』(昭和四年四月、厚生閣書店)でも窺える。

絵画の生命は、それが模してゐるところの生命から独立する。例えば、マダム・リヴィエールの肖像のごとき傑作は、それらの二つの結婚から生まれたのだ。(原文改行) だから我々は、生きた線らの配置の独立する事を認めると共に、それらの線のモチーフをなしてゐるものが、単なる口実でのみあるべく、重要な役目を止める事をも認めなければならぬ。(中略) ピカソの冒険を語りながら、画家がわざとモデルから遠ざかったときから、絵画といふものがキュービズムの方向に歩き出したことを僕はみとめた。キュービズムがアンゲルを引き合いに出したのは当然である。

(傍線 愈)

コクトオは、アンゲルの描いた「マダム・リヴィエールの肖像」を例に挙げながら、絵画に於ける線の重要性―モチーフを「模」すと共にそのモチーフから絵画を独立させる役目―を述べている。また、ピカソのキュービズムに於けるそのような線の役目を解いている箇所でもアンゲルを引き合いに出している

のである。

次は、堀辰雄のピカソ理解を見てみる。

絵画で云へばアポリネエルはアンリ・ルウソオのごとくであり、かつて存在しなかつたやうな美しさであり、ジヤンはピカソのごとくであり、まつたく新奇なのではあるが、かつてから存在してゐたもののやうに美しい。(中略)ジヤンは(薔薇の災・ワットオの隠立て)などの詩を十七八世紀に愛用された詩形で作つてゐる。ピカソはダヴィドやアングルなどの古典主義の画家に深く傾倒して所謂新古典主義の作品を多く描いた。さういふ二人の気持ちに僕は偶然ではないものを感じてゐる。

〔石鹼玉の詩人―ジヤン・コクトオに就て〕

『驢馬』大正一五年七月

若き画家達は彼の周囲にクラシズムの力強い製作を再び発見した。その芸術家はピカソであつた。

〔貝殻と薔薇 ノオト〕『山蘭』大正一五年二月

堀辰雄は、ピカソの「まつたく新奇」な新しさを認めつつも、ピカソの「所謂新古典主義の作品」や「クラシズムの力強い製作」に理解の重点をおいている。また、堀辰雄は、コクトーをピカソに喩えて「かつてから存在してゐたもののやうに美しい」としているが、これは、ピカソの「ダヴィドやアングル」などの新古典主義画家への傾倒を受けての発言なのである。コクトーがピカソの新古典主義への傾倒をキューピズムの延長線上

に理解していたのに対して、堀辰雄の場合は、「クラシズム」の方に重点をおいて理解したきらいがある。

また、コクトーは、アングルなど新古典主義絵画が「人々を欺」いている「現実とのいわば贗の類似」を「ラディゲが、その天才が才人のように見えたため世間を欺いたように」と、ラディゲに喩えて述べている¹⁵。これは、ラディゲのアングル論を踏まえた喩えであると思われる。堀辰雄が『聖家族』執筆前からラディゲに深く傾倒し、『聖家族』にも「ドルジェル伯爵の舞踏会」の心理分析の手法が用いられている事は先行論が指摘する通りである。そのラディゲがアングルの「新しさを理解」させる「方法」について書いた記事を堀辰雄も知っていたと思われる。

人目をひかない主題を選びながら、その新しさを受け入れさせるというこの術策は、現在ラ・ヴィル||レヴェック街に集まっているアングルの一派の中にわれわれが感じるところである。(中略)一つの絵画において、快不快の感じ方はその影や色彩の調和から来るのであつて、本質的に文学に由来する主題からではない。しかしながら、もしぼくが立体派の連中を責めるべき点があるとすれば、それは毎日人びとが彼らを責めている点とは逆に彼らの主題に対する蔑視感である。 (中略) ある種の画家たちがアングルの一派について驚嘆していること、それはまず第一に非常に正統な、(中略)デフォルマシオンなのだ。このようなデフォルマシオンが彼らの関心事ではあるが、アングル一

派の教えは他にあるのだ。それとは逆にアングル派はデフォルメしないようにと教え、自然を支配することによって自然を尊重し得るのだと教えている。

この評論でラディゲは、「芸術における新しさを理解する」方法として、独創性の追従ではなく、独創性を「理性に結びつけること」を挙げている。それは、「新しさを許容させるものを見いだすこと」が重要だからであると、言う。そして、この「新しさ」を「理性に結びつけ」る事によって「許容させるものを見い出す」方法を、「われわれの古典派は良い方法であると証明している」と主張した上で、「アングルの一派」を挙げているのである。ラディゲは、絵画の鑑賞がその画の「主題」からではなく、「その影や色彩の調和」に由来するとしながらも、「主題」を無視し「精神によってしか」その「調和」を受け入れさせない立体派を危険であると指摘している。その反面、アングル一派の「正統な」デフォルマシオンは、立体派のように「精神によってしか」「許容」し得ない「デフォルマシオン」ではなく、そのような「調和」を「自然を支配することによって」成し得ることを教えている、と述べている。

ここでラディゲは、独創性の追従を批判し、芸術家が見出した「新しさ」を「許容させる」理知的な方法に重点をおき、その方法を「われわれ古典派」の「良い方法」であると主張している。堀辰雄は、ラディゲの「ドルジェル伯爵の舞踏会」を紹介している「オルジェル伯爵の舞踏会」(婦人サロン)昭和四年(一月)で、「現代の新しい傑作は何等モダアニズムなしに

生れ得るのであります」と述べ、彼の唱えている「古典主義」の可能性をラディゲから見出だしていた。このように、堀辰雄が共鳴した「古典派」の「良い方法」を用いている画家として、ラディゲがアングルとその一派を挙げていることに注目したい。なぜならば、堀辰雄がピカソやラディゲを「古典主義」芸術家として受容した一つの根拠に、彼等のアングル理解を指摘できると思われるからである。

先述したように堀辰雄のラファエロ理解を直接窺える言説はないが、以上検討してきたように、アングルの媒介にして垣間見られるのではないだろうか。アングル(1780-1805)が、新古典主義運動の完成者であり、ラファエロを「絵画の神」にまで崇めていた事は、周知の事である。以後、アングルに於けるラファエロ受容を、堀辰雄が蔵書していた『近代絵画史論』を通して見ていきたい。

アングルは、一九世紀始めフランスで起きた新古典主義の「古典的精神の近代絵画史に於ける頂点」を極めた画家であるという。彼はローマ滞在の折、ラファエロの絵画を見出し、「ダキッドを初め、当時の仏蘭西に於ては殆ど顧みられなかつたラファエロを、深き敬虔さを以て崇拜し研究し」、ラファエロを絵画に於ける「美の指標」とまで崇めていた、という。

『ラファエロはそんなのとは違ふ。自然に支配せられるのでは無く、自然が、彼れの命ずる仮に、画の中へ入つて来たのだと誰れもが言ふであらう程完全に自然に熟通し、心の中を自然を以て充実したのだ』(中略)『自分はラファエ

ルを凡らゆるもの、上に置く。その訳は、彼れが、その神の如き優美 (Gracie) と、性格と力との、適當なる量メジャーを正しく結合し、さうして常に完全なる調和を保つからである。(中略) 優美、性格、力の完全なる調和、換言すれば美と自然との完全なる統一を見る故に、ラファエルを絵画の神と崇めたことである。(中略) 同時に彼れの、希臘彫刻その俣の如きものにも、ラファエルの模写であるかと思える様なものにも、大理石の如く冷たく、固く、美しき輪郭の表面の底に、鋭緻なる自然の視力、明確なる個性が現れたのも当然である。

アングルがラファエロを「絵画の神」とまで崇めた理由は、ラファエロが「常に完全なる調和を保つからである」と、いう。そして、彼が、「有るが俣なる自然の印象」ではなく、ラファエロの絵画が有する「美と自然との完全なる統一」という「原的な理想」に従って描いたことが述べられている。先に引用したラディゲの評論で、アングルが「自然を支配することによって自然を尊重し得るのだと教えている」という指摘は、そのままアングルが語っている「自然に支配せられるのでは無く、自然が、彼れの命ずる俣に、画の中へ入つて来」くるというラファエロ理解と同一のものである。自然がラファエロの「命ずる俣に」従うとは、ラファエロの「美と自然との完全なる統一」を「理想」とする理知的作用に従って、自然を描くことを指している。そのため、アングルとラファエルが描く絵画の「本源的な一致」として、「作品全体が、冷たき感情を含」

んでいると、述べている。ラファエロが描く絵画の「冷たさ」や「固さ」は、堀辰雄が説いている古典主義にも通じるものである。

一体、芸術上の新しさといふものは、僕らの枕の上の冷たい場所に似てゐるのだ。そこに頭をのせてゐるとすぐ冷たくなくなる。そこでまた頭を他の冷たい場所に移さなければならぬのだ。新しさの必要は冷たさの必要だ。そして、決してもはや温くならない冷たさ、そこにクラシツクがある。

ここで、堀辰雄が説いている「クラシツク」の「決してはや温くならない冷たさ」とは、「原的な理想」に基づいて「完全なる調和」が描かれたラファエロ絵画の「固さ」或いは、堅固な絵画と相通じるものではないだろうか。以上、『聖家族』執筆当時、堀辰雄が受容していたピカソとラディゲの「古典主義」の底辺にアングル理解があつたことを検討した。そして、アングルを媒介にラファエロが表象している「古典主義」を見てきた。その「古典主義」は、自然―現実―が「理想」と「調和」された堅固な世界と、捉えられる。

四. 『聖家族』におけるラファエロの絵画

以上見てきたようなラファエロの絵画が表わしている「調和」の取れた「堅固さ」が、『聖家族』にどのように採りいれら

れているのか以後、作品分析を交えながら考察していきたい。

「死があたかも一つの季節を開いたかのやうだつた」という冒頭の一行は、九鬼の死を契機に開始される、扁理と細木夫人と絹子の関係を逆説的に示している。九鬼の送別式で五年ぶりに再会した細木夫人は、扁理が「九鬼を裏がへしにしたやうな青年」であると、扁理と九鬼の類似点と差違を鋭く見抜いている。一方、扁理も、細木夫人の九鬼への思いを「ダイヤ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。そしてこの人もまた自分で相手につけた傷のために苦しんでゐる」と見抜いている。このように彼らがお互いを見抜いていたのは、「その見えない媒介者が或は死であつたからかも知れないのだ。」とあるように、九鬼の死が齎した「悲しみ」を共感していたからである。しかし、以後語られるのは、人間関係を持つことの困難さであり、生者である彼らの「生の揺れ」である。先に引用した扁理の夢の場面で、九鬼はラファエロの「聖家族」画を指しながら扁理に「わからないのかい？」と問いかける。しかし、扁理は九鬼が何を問うているのか、理解することが出来ずに眼を醒ましてしまう。扁理がラファエロの「聖家族」画を理解できなかった理由は、夢の場面直前に語られる次の引用からうかがえられる。

それまで彼の夢にしか過ぎなかつた細木家といふものが、急に一つの現実となつて扁理の生活の中にはひつてきた。

(原文改行) 扁理はそれを九鬼やなんかの思ひ出といつしよくたに、新聞、雑誌、ネクタイ、薔薇、パイプなどの混雑

のなかに無操作に放り込んでおいた。(原文改行) さういふ乱雑さをすこしも彼は気にしなかつた。むしろそれに、彼自身に最もふさはしい生活様式を見出してゐたのだ。

ここで語られるのは、扁理の「乱雑さ」である。そして、扁理にとつて細木夫人や絹子との人間関係も、彼の「乱雑な」生活様式」の中に「放り込」まれているのである。扁理は九鬼が指しているラファエロの「聖家族」画の聖母と幼児の顔が細木夫人と絹子の顔には見えているが、それが何を意味しているのかは、分からない。それは、彼の「生の乱雑さ」が原因で、細木夫人や絹子との関係が、未だ確固としたものでないからである。つまり、作中のこの夢の場面で九鬼が指しているラファエロの「聖家族」画は、人物たちの確固たる連帯を表わしている、と捉えられる。そして、その連帯感が、「調和」のとれた形で表現されていると、想像できよう。自分の生を見定めることが出来ずにいる扁理は、細木家との関係を措定できずにいるのであり、九鬼が示したラファエロの「聖家族」画も理解できなかったのである。このように、九鬼の死後、結ばれた細木家との関係を扁理は、彼の「生の乱雑さ」ゆえ、回避し、愛してもいない踊り子と付き合つた拳句「もうどうしていいか分からないくらゐ、疲れさせられてしま」う。三人の関係のズレは扁理だけに起因しているのではなく、作中人物それぞれに関わっている。

絹子の場合には、「九鬼の死んだ時分」から「九鬼の死によつて自分の母があんまり悲しさうにしてゐるのを、最初はただ思

ひがけなく思つてゐたに過ぎなかつたが、いつかその母の女らしい感情が彼女の中にまだ眠つてゐた或る層を目ざめさせられたことによつて「心の動揺」を感じ始める。しかし、彼女は「それが何であるかを知らうとはせずに」「少女らしい驕慢な論理」で自分の感情を見誤つてしまうのである。そして、細木夫人の場合も、心情の変化を見せている。

しかし、夫人には扁理を見ることは楽しいことよりも、むしろ苦しいことの方が多かつた。さうして月日が九鬼の死を遠ざければ遠ざけるほど、彼女に欲しいのは平静さだけであつた。だから、彼女は扁理がだんだん遠ざかつて行くのを見ても、それをそのままにして置いたのだ。

細木夫人が、扁理を見る事によつて死んだ九鬼を思い出す事を「苦しい」と感じるのは、細木夫人の「女らしい感情」の表れであつた。しかし、夫人が求める「平静さ」とは、そのような「女らしい感情」を消去してしまつた心状態であらう。そのため、かつて扁理が、「新鮮」に見出していた夫人の顔は、「すっかり若さを失つて」しまうのである。このように、心理分析を通して語られるのは、定まらない三人の〈生の揺れ〉であり、関係のズレである。池内輝雄氏は、「この作品は、自分の足で人生を歩み出した青年が、しかし他者、および自己を正しく把握できないことからたちまち歩行困難に陥るが、生を支える原点を見定めることによつて行くべき生を獲得することをテーマとしたものである」と指摘しているが、「生を支える原点を見定め

る」ことが出来ず「歩行困難」に陥るのは、扁理に限らず細木夫人や絹子からも読みとれるのではないかと思われる。

しかし、扁理の旅立ちを契機に三人の〈生の揺れ〉は、解消されてゆくのである。第二節で引用した扁理の旅立ちの場面のように、扁理は絹子を「ラファエロの描いた天使」の顔に重ねながら想起することで、彼女への愛を自覚していくのである。

前述したように扁理は、それまでの「乱雑」な「生活様式」を送つてきた「都会」から遠ざかるにつれて、絹子を「ラファエロの描いた天使」という確固たる一つのイメージとして認識し、彼女への愛も自覚し得るのである。そして、扁理は、「死んだ九鬼が自分の裏側にたえず生きてゐて、いまだに自分を力強く支配してゐることを、そしてそれに気づかなかつたことが自分の生の乱雑さの原因であつたことを」理解し出す。このように、扁理は、「九鬼の死」を見定める事で、「生の乱雑さ」を解消し得るのである。

また、絹子は、扁理への愛を自白することで、自分の中の「女としての感情」を自覚し、かつて細木夫人が九鬼を愛したように一人の男を愛する女性として、細木夫人と向き合うまで自立してくるのである。細木夫人は、絹子のこの「女らしい感情」の自覚を、「心理作用の反作用」のように受けとめ「自分のなかに長いこと眠つてゐた女らしい感情が、再び目ざめだしたやうに感じ」だす。それと共に、絹子の「河野さんは死ぬんぢやなくつて？」という問いかけに對して、

二人はそのまましばらく黙つてゐた。そしてその沈黙が、絹子の今しがた言つた恐しい言葉を、そつくりそのまま肯

定してゐるかのやうに思はれさうになつた時、細木夫人はやうやく自分の母としての義務を取り戻した

のである。細木夫人は、扁理が離れていくにつれて忘れていた「女らしい感情」と共に、「母としての義務」を受け入れるのである。そして、作品は最後の場面へと向かう。

河野扁理にはじめて会つた時から、夫人に、彼の生のなかには九鬼の死が緯のやうに織りまざつてゐることを、そしてそれが彼をして死に見入ることによつて生がやうやく分かるやうな不幸な青年にさせてゐることを見抜かせたところの、一種の鋭い直覚が、いま再び彼女のなかに蘇つて来ながら、さういふ扁理の不幸を絹子に理解させるためには、いま言つたやうなごく簡単な逆説（パレドクス）だけで充分であることを彼女に知らせたのだ。

「さうかしら……」

絹子はさう答へながら、始めはまだ何処かしら苦痛をおびた表情で、彼女の母の顔を見あげてゐたけれども、そのうちにちつとその母の古びた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いる幼児のそれに似てゆくやうに思はれた。

作品のラスト・シーンは、絹子が細木夫人の説いた扁理の生の在り方を理解した事を表している。つまり、扁理が「死に見入ることによつて生がやうやく分かるやうな不幸な青年」であるという細木夫人の理解は、そのまま旅の場面で扁理が、「一

つの死」が「自分の生の裏側に」「たえず生きてゐる」のを気づくことによつて、「いきいきと自分の心臓の鼓動するのを感じ出して」いくという、自己認識と同一であるのだ。そして、扁理が死ぬのではないかという不安で「苦痛をおびた表情」から、「だんだん」幼児の「眼ざし」に変化していく絹子の様子は、彼女が細木夫人の言葉を理解し得たことを表わしている。

つまり、扁理が己の生の裏側にある死を見いだし、細木夫人と絹子がそのような扁理の生の在り方を共に理解していることで、作中人物三人の相互理解、連帯感が最終的に語られているのである。そしてそのような三人の相互理解は、「古画のなかで聖母を見あげている幼児」という視覚的なタブローによつて示されているが、このイメージは扁理の夢の中で九鬼が扁理に指し示した聖母の顔が細木夫人に、幼児の顔が絹子になつているラファエロの聖家族と同一である。それ故、**「聖家族」**とは、このラスト・シーンで達成される三人の精神的つながりをその内実とするに至るのである。

作品のラスト・シーン以前には、九鬼の死後、開始される三人の人間関係のズレと各々の生、或いは心の揺れが、心理分析を通して語られていた。しかし、作中扁理の夢の場面やラスト・シーンで示されるラファエロの筆による「**聖家族**」画とは、それまで語られていた変動する人間心理の無い、統一し調和の取れた世界であり、心理分析が入り込めない堅固な世界である。つまり、作中、主に語られる部分とは対照的であり、揺れ動く心理の分析という方法とは、位相を異にする世界が示されているのである。そして、ラスト・シーンで細木夫人と絹子を

この堅固なタブローの世界に収斂させる事で物語自体を完結させているのである。

以上、本論の分析をまとめていきたい。まず、『聖家族』で用いられているラファエロの絵画を実際の絵と照合してみた結果、堀辰雄は特定のラファエロの絵のイメージをそのまま表現しているのではなく、作品内容に合わせて変容させながら採りいれているのはなく、作品内容に合わせて変容させながら採りいれていることを確認した。それは、一点の絵のイメージを提示するためではなく、ラファエロの描いた絵画の全体的な印象をもちいるためであったと、とらえられる。そして、堀辰雄におけるラファエロ理解を、当時最も影響を受けていたピカソとラディゲのアンゲル受容を媒介に見てみると、堀辰雄においてアンゲルやラファエロが彼が提唱した古典主義の底辺となつていれることを確認できた。古典主義は、創作方法と関わってくるが、アンゲルを介して窺えてくるラファエロは、理想によって調和のとれた絵画の世界、と捉えられる。また、ラファエロが描いた絵画の特徴として「冷たさ」と「堅固さ」を挙げることができる。以上の堀辰雄におけるラファエロ受容を踏まえて作品を分析すると、作中でラファエロの絵画は、堅固な人間関係の連帯感―精神的つながり―を表象していると、捉えられる。堀辰雄が、『聖家族』でラファエロを用いたのは、古典への回帰ではなく、ピカソやラディゲ等の新しい芸術作品が持つている、堅固さを提示するためであった、と思われる。

【注】

(一) 中村真一郎『芥川龍之介』昭和二九年一〇月、要選書

(2) 「堀辰雄「ルウベンスの偽画」と「聖家族」」『国文学漢文学論叢』昭和四六年三月

(3) 伊藤整「解説」『現代日本小説大系 五三巻』昭和三六年四月、河出書房)も「ラファエロの画題を小説の表題に掲げたために、整合性を性急に示すような最後の一文は、従来言われているように希薄なものになっている」と、批評している。

(4) 山室静「聖家族」『国文学 解釈と鑑賞』昭和三六年三月

(5) 西原千博「堀辰雄試解」平成二二年一〇月、蒼丘書林

(6) 「聖家族とは、御子イエス、聖母マリア、聖ヨセフのこと。幼児の頃の洗礼者聖ヨハネ (John the Baptist) も、母親の聖エリザベトやマリアの母の聖アンナと同じように、同題の絵画に登場することがある。」(中山理「キリスト教美術シンボル事典」平成九年六月、大修館書店)

(7) 「聖家族」初出には「ヨハネ」も加えられているが、改稿の際、削除されている。

(8) 「一八世紀に施された上部の上書きは、一九世紀末に入って取り除かれることになった。Von Reber は、Corsini Gallery の古い複写で見られるように本来は天使の群れが頭上に描かれてあったが、キャンパスの一部と共に剥がれ、Dusseldorf キヤラリに所蔵される時に、その部分が入塗りされた」と主張している。(引用者訳) (Richard Cooke 『The complete paintings of Raphael』1969, Weidenfeld&Nicolson)

(9) 作中で示される聖母と幼児との構図は、「カニジャーニの聖家族」画では合致しない。

(10) R.Duppa and Quatremer de Quincy『The Lives and Works of Michael Angelo and Raphael』(1891, George Bell and Sons) 274、今曰「美しき女庭師」と呼ばれている聖母子像に『Holy Family (La Giardiniera)』という題を付けている。この絵は、「フレンツェにおける古典様式修業のための聖母子ピラミッド形構図の第三作で、ここにその究極の完成を見ることができると、されている。(若桑みどり、「ラファエル」昭和六三年三月、新潮社)。また、Paul G. Konody の『RAPHAEL』(1912, T. C. & E. C. Jack) の表紙になっている等」ラファ

エロの聖母子像のなかでも広く知られている一枚である。

(11) 堀谷純「マドンナのまなざし 明治の美人画をめぐる一考察」『美人画の誕生』平成九年、山種美術館

(12) エル・グレコを言及する場合は、コクトーの孫引きになっている。

(13) 拙論「堀辰雄「風景」論」『稿本近代文学』（平成十三年二月）

(14) 「すこし独断的に」『帝国大学新聞』昭和五年四月二十八日

(15) 「ピカソがアングルやコロを思わせるときは、僕たちの鸚鵡が歌う。しかし彼が遠ざかろうとすると、猿が怒りだす。こんな嫌らしい動物どもは、殺してしまった方がいい」。〔無秩序と考えられた秩序について〕

(16) 注(15)に同じ。

(17) 「アングルと立体派」『ゴッロワ』一九二二年五月。引用は「レーモン・ラディゲ全集」（昭和五二年二月、東京創元社）に拠る。

(18) 植田壽蔵、大正一四年、岩波書店

(19) 「オルフェ」『文学』昭和四年一月

(20) 注(2)に同じ。

なお、本文の引用は、筑摩書房版『堀辰雄全集』（昭和五二年二月）によった。

(ユ) ゼエジン 筑波大学大学院博士課程

文芸・言語研究科 日本文学)

図版 2



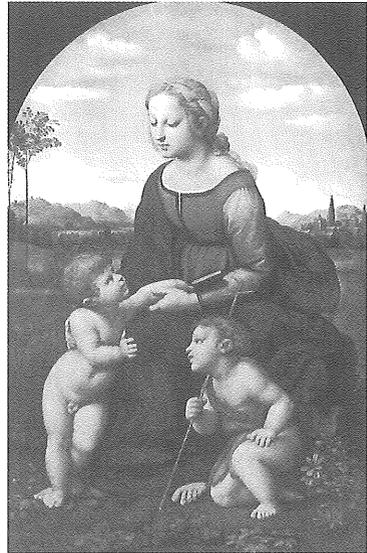
〈フランシスー世の聖家族〉

図版 1



〈カニジャーニの聖家族〉

図版 3



〈聖母子像〉

図版 4



〈天使〉