

堀辰雄における「認識」の問題

——ベルグソンを視座として

小櫃暢太郎

1、はじめに

堀辰雄は初期の作品で絵画をよく登場させている。レンブラントやルーベンスなどのバロック期の作家から、ピカソやセザンヌなどのキュビズムに至るまで、数多くの画家の作品がテクストに登場しており、それについては多く先行論でも論じられてきた。¹⁾

堀辰雄が絵画を作品に取り込んできたのは、それが堀の作品群に通底する主題に関係しているからだと考えられる。堀の初期作品の多くは、個人における現象の視覚的な把握が時間や外部との関係の中でどのように生成されていくのかを描いたものである。さらに言えば、その瞬間瞬間で捉えられる「認識」を、体系だった言語の集積である小説にどのようにして刻印していくかが、堀の文学において大きな主題だったといえ、またそれは近代文学の中で問題とされた主観的客観というテーマを踏襲していたものがあった。

自己の内面を軸にしてどのように己と世界との関係性を描写

していくか。多くの作家がそのような主題に取り組んでいた訳だが、そのような流れに大きな影響を与えていたのが、唯物論や唯心論に偏ることなく、主観と客観的事物の関係性を捉えたアンリ・ベルグソンの思想哲学だった。本稿では堀辰雄の初期作品における認識の問題を考えるために、絵画とも関わりが深いベルグソンの思想哲学を物差しとして用いていくことになる。

堀辰雄作品におけるベルグソンの影響については、渡部麻美「堀辰雄におけるブルースト再受容……リルケ受容との関連において」の中で、ブルーストやリルケを通して影響を受けているという指摘が為されている。²⁾しかし、渡部はベルグソンの認識について、分析や知識を介せずに「あるがままを見る」ものだとし、「認識することへの知性の排除」という点のみに焦点化してしまっている。そのため、ベルグソンの思想の根底にある認識の主観的な部分や『物質と記憶』（一八九六年）で詳説された物質と知覚、時間との相関性が踏まえていないのである。また、渡部は「ブルースト雑記」などが書かれた昭和七年以降の「第二期ブルースト受容」を中心に考察しているが故に、堀文学におけるベルグソ

ンの思想の影響については後期の作品のみの指摘に止まっていた。しかしながら、宮山昌治「大正期におけるベルクソン哲学の受容」で論じられているように、ベルクソンの思想が西田幾太郎によって日本に紹介され流行したのは大正期のことであり、その影響下に堀がいたとしてもおかしくはない。また、平井啓之によれば、大岡昇平は昭和三年に小林秀雄からボードレールやランボロ、ヴァレリーと共にフランス文学を考える上で重要な著作として『物質と記憶』を紹介されたという⁴。ベルクソンは当時のフランスの芸術運動の基底となる哲学者であることを踏まえれば、堀辰雄におけるベルクソンの影響関係の時期を、プルーストから切り離して早めて考えてもいいのではないかとというのが私の意見である。外部と主体の関係や時間の問題をふまえたベルクソンの「認識」についての哲学を参照することで、堀辰雄作品における「認識」について、新たな側面を見ていくことができるのではないか。主に海外作家の影響を軸に論じられてきた堀辰雄の作品だが、近代文学に強い影響をもったベルクソンとの関係性の、その可能性を見出していきたい⁵。

2、印象派と文学におけるベルクソン

堀辰雄における「認識」の問題について論じる前に、それ以前の文学において、客観的な事物を捉える主観がどのように描かれてきたのか、絵画や思想哲学との関連から見えていこう。

権藤愛順は「明治期における感情移入美学の受容と展開」の中で、明治末期にリップスの感情移入美学の影響が自然主義の作家

の間で拡がりをみせていたことを詳説している⁶。岩野抱鳴の「反省的意識以前の「直接経験」においてこそ主客の融合が果たされる」という理論が支持されたのは、リップスやベルクソンの理論と同時代性があったからだと指摘しているが、主観が入り込んだものとして客体を見る認識をどう描くのが明治末期の文学において大きな問題だったのは確かだろう。それは鈴木貞美が問題にしていた「生命の象徴表現」としての「主客合一論と感覚や印象主義の流行」という流れに位置しているといえるが、そういった潮流の中で印象派の絵画は受容されていくことになる⁷。

明治末期から大正期にかけて雑誌『白樺』によって印象派が紹介され、受容に大きく貢献してきたことについては多くの先行論がある。その中の一つである一戸裕司「大正初期歌壇における後期印象派受容——前田夕暮を中心にして」は、ゴッホやゴーギャンなど後期印象派の画家が『白樺』を中心に認知されていたことについて論じている。その中で一戸は、前田夕暮の弟子の文章などから、『創造的進化』（一九〇七年）において展開されたベルクソンの生命哲学を補助線にゴッホやゴーギャンが理解されたことが窺えると指摘している。印象派における「あるがままを見る」ということは、日本においてベルクソンの思想哲学と共に受容されたのである。

そういった思想哲学と絵画の関わりを端的に表しているのが、当時の思想哲学をふまえて絵画史を詳説した専門書だろう。一氏義良『立体派・未来派・表現派』（アルス、一九二四年五月）を見てみると、写実主義のクールベなど「リアリズム」を基調とする作品は、「自然」を機械的、観念的に眺めたものであると定義

されている。しかしその後、ショーペンハウアーの思想やマルクスの唯物史観などを経た結果「主観に映じた客観界は、一定不変のものではないこと」に人々が気づき、「対象を自然状態において現実的にながめるため、外光の空気に対象を持ち出し、その対象を利根的に観ること」を第一とした外光派や印象派が登場したと一氏は書いている。そして、「利那は利那を追って変化―流転するといふ、のちにベルグソンの思想となつたあの現実的事実を科学的に研究しようとした」マネやモネを経て、印象派は客観から主観を描くようになると一氏は指摘している。

こゝにカントとショーペンハウエルとの思想の影響を見ると共に、現実主義の内容は「客観」から「主観」へ移行しつつ、あつたことを見るのだ。印象派の人人にとつて、すでに客観は客観として存在しなかつた。客観そのものはどうでもよかつた。マネの題材の選択に無頓着であつたこと、モネやドガや、一般に印象派の人たちは同一の題材を繰り返してゐたことはこれを証する。それよりも大切なことは、客観的自然を、いかに彼等の主観的感官が甘受するかであつた。

印象派の「あるがまま見る」という視点は、自己の認識＝主観に映る現象を見るものであつたと、当時から思想哲学の流れと共に論じられていたのである。この主観が、あくまで外界を受け入れる受動的な「主観的客観主義」だったのに対して、後期印象派は「外界に向かつて働きかけよう」とし、外界を主観そのものの幻影として捉えていったとされている。それが未来派と立体派、表現派と至っていく過程の中で徹底され、現代芸術と新興芸術の主潮として純粹主観主義はますます深刻化されていくだろうと一

氏は総括しているのである。

このように、思想哲学と共に印象派が主観的客観を描くものとして享受されてきたことが、専門書から窺えるのである。それは絵画の世界に限らずに詩などを含めた大きな傾向であつたことは、当時の詩についての評論から読み取れる。百田宗治「詩の本」（金星社、一九二七年十月）では、百田は絵画史とともに未来派、立体派、表現派、ダダイズム、写象派など未来主義の詩を紹介し、その特色として「観念を感覚に代えるとか、芸術に於ける主観がよく意識的になつてゐるとか、多くの新時代的特徴を示している」という点を挙げてゐる。そこで、堀辰雄の詩は立体派としてジャン・コクトオと共に紹介されているが、そこには「自然によつて受けた印象、主観的な心の状態を一種の記号によつて抽象的に暗示する」立体派から「自然そのものにその視点を向けた」作家であると書かれてゐる。主観と客観の関係をどのように描くのかという問題は当時の芸術運動の中で大きな主題であつたが、堀辰雄も当然そのような問題に意識的であり、だからこそ絵画が初期作品の多くに登場してゐたのである。

例えば、「ルウベンスの偽画」（『作品』一九三〇年五月）の中では、主人公の「彼」の友人として画家が登場する。友人が書いている絵は「さまざまの色をした魚のやうなものや小鳥のやうなものや花のやうなものが入り混じつてゐる」ように見えるものであり、「彼」にはそれが現実の風景とは別個の存在であるようにしか見えない。そして、絵が完成しない理由について友人は「どんなに遠くの木や葉でも、一枚一枚はつきり見えてしまふ」からだと「彼」に語つてゐる。この友人について画家のモデルが小穴

隆一であることを明らかにされているが、この画家が描いている「見えすぎ」た結果生じた輪郭がぼやけた絵は、印象派に属するものとして解釈することができるだろう。「あるがまま」見るという認識をどう表象するのか、という問題と絵画とが結び付けられているのである。

そのような堀辰雄の初期作品における「認識」の問題を考えていく際に、当時の「認識」についての思想ともいえるベルグソンを置いてみたときに、新たに見えるものがあるのではないか。そのような仮定の上で、次章ではベルグソンの『物質と記憶』を援用しつつ、初期の堀辰雄作品を読んでいく。

3、堀辰雄の初期作品における絵画

堀辰雄の絵画にまつわる初期作品に「風景」(『文學』、一九三〇年三月)がある。

筋は以下のようなものだ。波止場を歩いていた「僕」は、「へんてこなところ」に迷い込む。波止場の喧騒から離れたそこは、「高い塀に取り囲まれた古ぼけた建物」が「視野をきわめて狭く」しており、そこからは殆ど海しか見えない。しかし、「僕」は、その光景に「人が始めて風景といふものを見たやうな驚き」を感じる。「古ぼけた汽船」に「風景の額縁からはみ出てあるやうな不調な感じ」を覚え「子供のやうに見とれて」いると、「空の一部分」や雲などが目に入ってくる。「僕」は、「子供らしく雲や汽船に見とれてゐる」のをやめて、今見ている風景が「超風景的な驚き」を持っていることについて「哲学者のやうに」考え

る。すると「どこから鋭い眼でむさぼるやうに見つめられてゐる」ことを感じている風景が「すこぶる緊張してゐるやうに見える」ということに気付く。その後、汽船に乗っている水夫が煙草を吸っていることを目撃した「僕」は自分も煙草を吸おうとするが、風のせいであまりかかない。古ぼけた建物に移動して吸おうとするがうまく行かず、何度もマツチを擦っていると、異人じみた男に咎められる。その後、僕はかすれた門標を「××税関」と想像まじりに読み、自分を怒った人間がアンリ・ルソーだったのではないかと空想し、風景が緊張していた理由をそこに見いだして小説は閉じられる。

この作品では、まず本来客観であるはずの風景が「見るものの視線」によって変容する、主観的なものとして描かれている場面からはじまっている。風景は主観との関係の中で変容するが、それは身体によって捉えられ変容していくイメージであるといえる。「僕」は、風景に「驚き」を感じ、その細部を「子供のやうに」観ていっており、それは過去や知識のような「記憶」に囚われない、純粹知覚に近い認識だといえるのである。

ベルグソンは『物質と記憶』において、世界を一定の自然法則に従って互いに影響しあうイメージの集合体として捉えている。外部のイメージは、イメージの一つである私に「震動」という形で働きかけ、「身体」という中心的なイメージに従って、関係づけられ調整された形で私たちに知覚されることになる。私たちは自身の身体との関係性の中で事物を知覚しているとベルグソンは論じているが、「風景」においても、外部＝風景は観る者の身体に影響を受けるものとして描かれているといえる。

そして、それは全体像ではなくあくまで瞬間の部分的な知覚であることが、たびたび「僕」が視点を移すことによつて表象されている。特に「僕」が見る「汽船」が風景の額縁からはみ出たものとして認識されており、知覚されたイメージとは、統一感のある全体の把握（額縁）から逸脱した何かをもたらしものとして表象されているのである。

しかし注意すべきなのは、その後、そのような知覚に対して「僕」が考察をしていくと、それが純粹な知覚ではなくなるということだろう。本来であれば、視野のきわめて狭い場所から見た風景は、「僕」が知覚したものであるはずだ。しかし、その本質を探ろうと思考を廻らして概念として捉え直す際には、風景の姿はどこからかの視線を感じるが故に起こったものだとされる。

つまり、「僕」は自己の認識であつたはずの風景を、別の誰かを置いて捉えようとしているのである。主観的であるはずの知覚を概念として考える際に、あくまで外在化し、客体の側に置こうとする様が描かれているといえるが、そこで風景を知覚する別の人物が要請されることになる。それが、アンリ・ルソーである。

ベルグソンは、知覚したものを過去の記憶や知識に結び付けて、主體的な意味を見出すことを純粹想起とし、それは感覚と切り離されたものとして論じていた。この小説ではその「知覚」と「純粹想起」のズレが描かれていると解釈できる。知覚されたはずの「風景」はアンリ・ルソーという「記憶」に主體的に結び付けられることで、「僕」を快活にする「何か」をもたらすが、一方でそれは最初に「僕」が得た知覚からは切り離されているのだ。その点は、「僕」が風景を見たことで喚起された煙草を吸いたいという

欲望が、ルソーとされる異人に咎められることに象徴されるだろう。また、アンリ・ルソーがあくまで「記憶」にある知識として描かれていることを見逃してはならない。あくまで異人に対して、「僕」がアンリ・ルソーというレットルを張っているにすぎない。「××税関」にせよ、読めない字を「想像的に」読んだものであり、実際に彼が出会った異人がアンリ・ルソーだったかは定かではないのだ。

ここで、「彼」は過去に得た記憶や知識を想起することで知覚したものを概念として捉え直しているといえるだろう。「彼」の概念の中では風景と関係を結んだものはアンリ・ルソーであるとされる。そう考えることで、「僕」は知覚を概念に置き換えているといえるが、それによつて「僕」は、風景との主體的なつながりを失うことになる。それは確かに先行論が論じたような客観性の獲得だったといえるが、一方で風景を「子供のやうに」直観していた時の「僕」の感覚は失われているともいえる。このように堀辰雄の作品では、自己の主観と客観的事物の関係が描かれる中で、現在の知覚と過去によつて練り直された想起とが別のものとして描写されているのである。加えて、それらを描写する際に書き手である僕とは別の「第三者」が知覚を捉えることに作品の特徴を見出せるだろう。

そのような他者が要請される例として、別の短編「窓」（『文學時代』、一九三〇年十月）が挙げられる。

「窓」は、「私」が恩師であるA氏の遺作展覧会を開くために、その晩年の代表作である「窓」を所有しているO夫人を訪ねる作品である。A氏に異常な好意を持っているO夫人は、その絵が、

「数年前に持つていたとおりの姿を持つていない」から世間に見せることができない、という。それを訝しがる「私」は、O夫人と共に、屋敷の薄暗い場所にあるその絵を見ることになる。「私のかたわらに居る夫人のその絵に対する鋭い感受性」が伝播した私は、絵が纏う「超自然的な」光線のなかに「A氏の青白い顔」を見出す。A氏とO夫人が恋愛関係だったのではないか、という疑惑を抱きつつ、「私」が深い感動をもつてO夫人と「窓」の絵を交互に眺めていく段で、小説は閉じられている。

「窓」では、絵を観たその時々場所や主観、そして記憶によって、印象や感受するものが異なる様が描かれているといえる。目を患ったO夫人は「私」がまだこんなに眼の悪くなかつた数年前にそれを見た時と、この絵がどんなに変つていくかを、私はただ私の心で感じているのに過ぎません。」と絵の変化について述べている。当然、絵という客体自体は変化してないが、A氏の死を経験したO夫人にとって、絵がA氏の死を想起させるものである以上、その絵の印象が大きく変わってしまったのは事実だといえる。そして、そのようなO夫人と共に絵を見るという経験が、「私」の視覚にも変化を引き起こす様が描かれているのが、「窓」の結末部だと解釈できる。

ここで描かれていることは、ベルグソンの純粹想起と重なる部分が強いの。絵にかかる照明や置かれている距離、そしてA氏の絵が変わってしまったと感じるO夫人と共に絵を見ているという事実が、A氏の死という過去と結びつけられる。その結果「私」は、「A氏の青白い顔」を現在の意味を持つものとして想起し、それによって過去に絵を観たときの記憶、つまり絵の印象が覆され

ることになるのだ。「私」の絵に対する認識が、外部であるO夫人とA氏の関係性に影響され、全く新しい意味をもつて立ち上がってくることになるのである。

このように、絵画を題材にした堀辰雄の初期作品では、「認識」とそれにまつわる様々な概念の関係が描かれていたといえるだろう。それぞれのテクストにベルグソンの概念をあてはめた際、「風景」が現在の純粹知覚と純粹想起との差異を描いているものとして読める一方、「窓」は純粹想起と記憶の違いについて書かれたものであると解釈できるのだ。

また、堀の初期作品は、過去に影響され変貌する「認識」を描いていたといえるのだが、それが他者との関係性の中で捉えられている点に大きな特質があるといえよう。そして、そのような問題系が最も色濃く見て取れるテクストが存在する。それこそが、代表作である「ルウベンスの偽画」である。

4、純粹知覚と直観

「ルウベンスの偽画」は、夏の終わりに軽井沢に来た「彼」と、「ルウベンスの偽画」と「彼」が心の中で呼び、思いを寄せている少女とのやり取りとを描いた小説である。

その書き出しは、「彼」がタクシーに乗って軽井沢へ向かう場面からはじまっている。

それは漆黒の自動車であった。

その自動車が軽井沢ステーションの表口まで来て停まる
と、中から一人のドイツ人らしい娘を降ろした。

彼はそれがあんまり美しい車だったのでタクシイでるまいと思つたが、娘が降りるとき何か運転手にちらと渡すのを見たので、彼は黄いろい帽子をかぶつた娘とすれちがひながら、自動車の方へ歩いて行つた。

ここでは、「それは漆黒の自動車であつた」と、二行目までは外部世界について、「彼」の視たものが描写され、その後「あんまり美しかつたので」と「彼」が得た印象が語れていく。冒頭から客観的現実とそれを認識し印象を語る「彼」という構図が提示されているといえるが、問題とすべきは、その「彼」が抱いた「タクシイではあるまい」という第一印象が崩されている点だろう。

その後、車内の「薔薇のほひ」から「黄いろい帽子の娘」の姿を思い浮かべた彼は、「好奇心をもつて車内を見まわ」す。すると、床の上に「新鮮な唾のあと」を見つめる。それによつて、「妙に荒あらしい快さ」にこすられた「彼」が目をつぶると「窺りちらされた花卉」のイマージュが見えてくる。この後も、「また彼は目をひらいた。」「運転手の背なかが見えた。」と「彼」が見た印象が連続して書かれ、それによつて「彼」が瞬間瞬間に捉えた知覚が描写されていくことになる。その中で「彼」が唾を見た際に「妙に荒あらしい快さが彼をこすつた。」と描写されることに注目すべきだろう。「唾」という外部が「彼」の知覚の核にあり、その点においてこの場面はベルグソンの「震動」を彷彿とさせるものになっている。

さらに言えば、「彼」の知覚は外部の事物からの影響によつて生成されているが、その外部から知覚されたものが「薔薇のほ

ひ」や「黄いろい帽子の娘」といった、最初の全体像を持ったイマージュを覆すことになる。瞬間の知覚はあくまでその時々にはえられるものであり、過去のイマージュと繋がりがあるわけではない。だからこそ、それは過去に形成した全体像を更新することもあれば崩すこともあり得るものだ。統一された総体（花）ではなく断片（花卉）として「彼」に知覚される「唾」は、そのような過去に定着した全体像を崩す知覚としてこの場面で描かれているのである。また、その断片を知覚する際、「彼」が「快さ」を感じていることをふまえれば、「彼」は冒頭において、過去の記憶や先入観にとらわれずに、その瞬間瞬間に起こる外部の事象を知覚する人物であると解釈できる。

しかし、そういった「彼」の知覚は、軽井沢につき、本町通りを歩いていく中で「思ひ出」や「記憶」を伴つたものへと変化していく。「見おぼえのある郵便局」を見つめ、西洋婦人たちを見たことで「去年のさまざまな思ひ出」が「彼」の中に蘇るのだが、その上で彼は「彼女」と出会うことになる。

その後、「彼」と「ルウベンスの偽画」と呼ばれる女性とのやり取りが描かれるが、この一連の場面においてのみ、語りの中で彼女の視点が導入されている。ここでは「彼」の視線を受けた彼女は「木の葉の陰と日向とが美しく混り合ひながら絶えず変化してゐる」ことを想像する。現在形で絶えず彼女の知覚も変化していることが描かれ、それによつて彼女が現在の変化を捉える新鮮な感受性を持っていることが示された後、その彼女の視点から「彼」が「肉体を回復したすべての人のやうに、めうに新鮮な感受性を持つてゐる」人物であると描かれているのである。

その視線を受けて「彼」も彼女を見つめた時に「いままでに感じたことのないものが感じられて来るやうに」思い、彼女の歯や腰など、やはり身体の断片的な部位に視線を集中させる。そうしている中で、「彼」は病氣など「現実の煩さかつたことを思い出すことは何の価値もないやうに」思えてくる。そこで、過去を話題にせず、ついさつき知覚した先の自動車と少女を話題にあげることになる。

この過去と現在の対比が、「彼」の感受性が現在に向いていることを示しているといえるが、ここでおさえておきたいのは題にもなっている「ルウベンスの偽画」という「彼」が彼女に抱いているイマージュとの対応関係である。「彼」が思い描いた「ルウベンスの偽画」は病に侵されていた過去に形成されたものであり、つまるところ、それは「記憶」の中の彼女であるといえる。

ここで、過去が病と結び付けられ、現在の知覚と対比されており、それは「記憶」が病と結びつけられてテクストの中で描かれているともとれるのだ。故にここで、「ルウベンスの偽画」が古ぼけたものとして退けられる結末部が予感されているのである。

ただし、ここではまだ彼は心に「ルウベンスの偽画」を抱いており、現在を知覚するままに彼女と会話することはできない。先の少女について愉快そうに話していた「彼」だが、自動車に残っていた唾のことは言わないでいると「あの時の快感がへんに鮮かにいつまでも彼の中に残つてゐるさうな氣」になり、不器用にしか話せなくなってしまう。

ここでは、「あの時の快感」という感覚と、言語という形式との齟齬を読み取ることができらるだろう。「快感」を体系だつた言

語に置き換よとした際、それを阻害する何かがあることがここで表象されており、さらにその齟齬に「唾」という断片のイマージュと「ルウベンスの偽画」という過去に形成された全体像のイマージュの対立が重ね合わせられている。

この後に登場する「お嬢さん」のエピソードの中で「ルウベンスの偽画」を彼が思い出すところを参照すれば、彼は異性のイマージュと彼女とを重ね合わせている節があると解釈できる。それを踏まえればなぜ彼がここで唾について口をつぐんだか読み解けるだろう。彼にとって異性の全体像を崩す断片のイマージュを口にするのが、過去に形成された「ルウベンスの偽画」という彼女のイマージュの持続を瓦解させることになりかねないのだ。この場面では「彼」の認識の中において、知覚と記憶の軋轢が生じているのである。

印象派が追い求めた光のように、現象は絶え間なく変化しているき、その様相は目まぐるしく変容していく。だからこそ、同じ事物を捉えた際にも、そこから得られる現実的直観は常に違つたものであるはずである。しかしながら、人間の知覚は主に外的世界から受けた影響に反応して行動するためのものであり、そうである以上、絶え間ない瞬間瞬間を個別に知覚し、その時々を反応を促している行動に一貫性を保てない。故に私たちは「一連の絶え間ない瞬間的な諸光景を、記憶の切れ目なき糸によって結び直す」ことになる。

私たちは、知覚したことを類似した以前の知覚や経験に結びつけ、記号的に類型化して認識しているとベルグソンは論じている。だからこそ、私たちは過去の記憶や得た知識に従つて物事を認識

し、瞬間に得た知覚という像を、過去に集積し蓄積した全体像に重ね合わせてしまう。先の「ルウベンスの偽画」で描かれる「彼」の認識とは、現在の彼女から得た知覚を、記憶の「ルウベンスの偽画」という像に重ね合わせていく様に他ならない。それ故に、詩人にとって過去は新鮮な感受性を曇らせる「病」のようなものとして描かれているのだ。

しかしながら、その記憶の「ルウベンスの偽画」を瓦解させるイマージュを、軽井沢の滞在期間の中で「彼」は捉えていくことになる。それは、「グリーン・ホテル」のバルコニーの屋根で見た「彼女の手とその指環」であり、ロッジで見かけた、混血児に対しては「苦にがしいやうな表情」を浮かべる意地悪さを持つお嬢さんの「一種の異常な魅力のやうなもの」である。それらを見ていく経験の中で「彼」は「ルウベンスの偽画」が「変色してしまつた古い複製のやうに」見え、苦しむこととなる。

そして、翌朝、ロッジでお嬢さんが、「上品な様子」を持つ貴族的な青年を前にして「ルウベンスの偽画」にそっくりの声を発していることに、「彼」は驚く。お嬢さんの「高らかな笑ひ声」を聞いた彼の中に「自分の体の中にいきなり悪い音楽のやうなもの」が湧き上り、「彼」は「正確にカルタ札を分配」せずに「調子はづれのギター」を引く天使を頭に思い浮かべていく。

この場面の天使は、「彼」が予期した通りのものを見せない、瞬間瞬間の知覚を象徴しているといえるが、彼は女性が恋人に見えるイマージュを知覚したことで、その「調子はづれ」の音楽を聞くことに注目したい。先で触れたように彼は他の女性と「ルウベンスの偽画」を比較し、時に重ね合わせている。だから、「お

嬢さん」が人によって振舞いを変えるということに、「ルウベンスの偽画」の彼女も同様に相手によって見せる姿が違ふかもしれないという可能性を「彼」は見出しているのである。この場面で女性が相手によって変貌するという事実には「彼」は不安と「気味の悪いやうな興奮」を知覚し、それ故に過去の記憶の中で結晶化した「ルウベンスの偽画」というイマージュが揺いでいくことになる。とどのつまり、「彼」は、自分と彼女の関係性が恋人同士のそれではないことを直観してしまうのだ。ここで思い出すべきは、「彼」が彼女の指環に対して「へんに不安に」なつたという先の場面での記述だろう。あの指環は、彼女に別の男性がいるのではないか、という疑惑を「彼」に引き起こすものなのだ。

その後、論の冒頭で取り上げた友人の画家とのやり取りの中で、「彼」は自身の「ルウベンスの偽画」が書きかけのまま終わるのではないかという予感を抱くのだが、ここでの画家と彼の認識はずれていると解釈すべきだろう。友人の方は冒頭で論じたように印象派に属する絵を書く存在として造形されている。彼は、主観に映る瞬間瞬間を捉えているのだが、絶え間なく変化していく風景のその変容をいちいち取り込んでいては永久に絵は完成しえない。この場面において「見えずぎる」風景を前にして、絵は完成しないと云う友人は、現在の知覚、意識の変化を捉えようとしていると解釈できる。

一方「彼」は、「ルウベンスの偽画」と呼ばれる彼女へのイメージを、完成形があるものとして捉えている。つまり、彼女とやり取りを続けていけば、常に変わらない持続した彼女の全体像を把握できるのではないか、という期待が「彼」にあることが窺え

るのだ。しかし、先のお嬢さんから得た知覚で「彼」が予感したように、「彼」自身とやり取りをしている彼女が、別の誰かと同じ振る舞いをしていとは限らない。「他者」のイマージュは、他者と自身との関係性の中で創出されるものであるからだ。

ベルグソンのイマージュという概念自体が、いわば自己と外部との関係性を軸にして、認識や変化する主体を理解するものだったといえるが、「ルウベンスの偽画」においても、現在の知覚と過去の記憶との対比によって「彼」の認識を描きつつ、関係性によって変化する他者が予感されているのである。そして、それは二つの写真の場面によって明確に描かれることになる。

二つの写真については、先行論で多く議論されている部分である。自身の抱いていた「ルウベンスの偽画」という心像と、彼女の実在が別個の存在だと「彼」が気づくという解釈自体は動かしようがないが、その中で指摘を加えるならば、「彼」の「ルウベンスの偽画」と現在形の知覚とが区別されている点だろう。「彼」は少女と離れているときには、「ルウベンスの偽画」を自分勝手につくりだし、それが本当の彼女に似ているか知りたがっている。だが、彼女と会っている「現在」では、「自分が彼女たちの前にゐるのだ」といふことを出来るだけ生き生きと感じてゐたいために、その間中、彼はその他のあらゆることを犠牲に¹³し、忘れてしまふのである。

「自分が彼女たちの前にゐるのだ」といふことを出来るだけ生き生きと感じてゐたい」という知覚は、記憶の心像に囚われずに現在を知覚する姿勢に他ならない。「ルウベンスの偽画」はそのような「新鮮な感受性」によって、記憶の中で統一された心像を

「想起」することと現在を知覚することが別のものであることを「彼」が理解する作品なのだ。またそこから「外部」である「他者」を発見する様を描いたテキストだったともいえるだろう。

5、堀辰雄における記憶と知覚

以上のように「ルウベンスの偽画」では、「彼」の絶え間ない主観の移り変わりを、外部である「他者」、「記憶」との関係性を伴ったものとして描いた作品であったといえる。そこに、瞬間瞬間を捉えようとする絵画がモチーフとしてとられており、またその絵画の思想の基になっていたベルグソンの哲学の影響を見てとれることを本稿で明らかにした。しかし、一方でその限界性をも踏まえた描写も存在する。

先行論において、「彼」は詩人として未熟な存在として解釈されてきた¹⁴。先行論では、それは彼の知覚の鈍さ故とされてきたが、先に見た通り、「彼」はテキストの中において現在の一瞬一瞬に反応する知覚を持った人物として描かれている。であるとすれば、彼の詩作のどこに問題があったのだろうか。その問いには、知覚と言語にまつわる根源的な齟齬がかかわっている。

現在の瞬間瞬間を捉えるものが純粹知覚として、それを言語で表象としようとした場合、どのようなことが起こるか。知覚を言語に置き換えたものが「書かれたもの」である以上、前後の文脈による関係性によって規定された体系に組み込まれることになる。その結果として、知覚を言語によって完全に再現できないと

いう問題が発生する。絵画においても作品の表出する際のタイムラグは存在するが、一方で知覚の瞬間をそのままイメージとして書きつけることは可能だろう。しかし、詩や小説など言語においてそれは不可能だ。言語はあくまで記号であり、情景や意識の代用たりえないし、書かれたそれは否応なく文脈という一つの紐に括られることになるからだ。その不可能性は「ルウベンスの偽画」において「彼」が詩を作る場面から読み取ることができている。

ホテルは鸚鵡

鸚鵡の耳からジュリエットが顔を出す

しかしロミオは居りません

ロミオはテニスをしてゐるのでせう

鸚鵡が口をあけたら

黒ん坊がまる見えになつた

彼はもう一度それを読み返さうとしたが、すっかりインクがにじんでしまつてゐて何を書いたのか少しも分らなくなつてしまつてゐた。

この詩を創作する場面は、外界の事物の本質を見抜くことができないう「彼」の姿の表象として捉えられてきた。ただし、ここで行われているのは、外界を客観的に捉えることではなく、外界の事物から知覚した主観を言語化することだと解釈すべきだろう。今までの議論を踏まえればここでは「ラケットの音」から言葉を連想していき、自身の意識の流れを記録していく方法で、詩を作つていく「彼」の姿が描かれているといえる。鸚鵡から「黒ん坊がまる見え」になるという異化効果は、秩序だった統一されたイメージ（ロミオとジュリエットのような恋愛関係のそれを）を崩す

役割を担っている。それは、鸚鵡の声を聞いた「彼」自身の不安を象徴しているといえよう。

しかしながら、それらの書かれた言葉は、再度見返したときには「インクがにじんでしま」い分からなくなつてしまふ。この描写に、意識の流れの現在を言語で捉えることの不可能性が表象されているように読めるのである。

であるとするならば、そういった小説と知覚の関係をどう捉え、表現すべきなのか。そのような問題意識の一端を「ルウベンスの偽画」に大部分が取り込まれた「刺青された蝶」（『婦人サロン』、一九二九年九月）の結末部から読みとることができる。

僕たち以外のすべてのものは何とほげしく動き、変化してゐることか？が、それと同時に僕の頭の中には、一つの言葉が『廻転する車輪の中心に運動それ自身は眠つてゐるのである』といふ言葉が浮んできたのである。そしてそれが生の中心から遠ざかれば遠ざかるほどその動きが無駄に大きくなるのではないかとそんな風に僕に考へさせたのであつた。

以下の描写は「僕」とその愛人の関係が変化しないのに対して、周囲の男女関係は変化している、という対比が書かれた箇所である。しかし、今までの議論をふまえれば、この記述が物質（外部）と知覚の関係性を言い表しているものと解釈できる。ベルグソンの認識論を当てはめるとき、「廻転する車輪の中心」とはめまぐるしく変化していく外部を捉える、その主観的客観だといえる。そして、その認識（車輪の中心⇨運動それ自体）を「生の中心」から遠ざけるといふことは、つまるところ、認識⇨語り手と行動主体の生とを剥離させることに他ならないのだ。

「風景」や「窓」、そして「ルウベンスの偽画」に共通するのは、語り手である自己はあるものを観察することによって、自分とは別の「認識」と現象の関係を見出すという点にある。堀の初期作品では、「認識」の主体と事物に対して、その関係を眺め影響される語り手が配置される。それは、「風景」や「窓」では語り手である「僕」や「彼」であったといえるし、「ルウベンスの偽画」においては認識主体を「彼」と呼ぶ語り手だった。認識主体と語り手を別個にすることによって、堀の作品では「認識」は関係性の中で捉えられることとなる。

語りとは異なる認識主体を「認識」していくにつれて、他者の認識に語りのそれが感応していく。それによって語りの「認識」が更新される様が描かれたのが先の三作品だったのである。他者を対象として見つめ、他者に影響を受けて変化していく「認識」の他者がそれによって描かれていたといえるが、結果的にそこでの自己は二重化され、語り手が過去の知覚を包括的に捉えているようにも見える作品になっているのである。

堀はこの後にプルーストの無意志的記憶に影響されて「記憶」を主題にしていくこととなる。そういった「記憶」への傾斜は先に論じた現在の知覚を描くことの不可能性に由来しているといえるが、その両者の「身体的な知覚」と「記憶」との扱いに大きな違いがあることについて留意しておきたい。宮内豊は「風立ちぬのしたこと」——時間の小説」において、プルーストの無意志的記憶が「過去の現在化」であるのに対して、堀の文体は「現在の過去化」といえると両者の差異について言及している¹⁷。堀の作品においては、行動主体と語り手が遊離している描写があり、

それが結果として「作中の私が「生きながらに追憶の対象とされている状態を「表現」する効果」を生み出していると宮内は指摘し、それが「作者自身」を「一個独立の客観的存在として描きだす」、既成の私小説とは別の作品を作り出す努力の一つではないか、と論じていた。

宮内の論点である両者の差異の起点が、この初期作品群から見取れることは先の議論の通りである。そして、この両者の差異は、堀がプルーストや海外文学の作家の手法をそのまま踏襲したというよりも、そのような海外の作家達を、その背景にある印象派など絵画活動や思想哲学を包括しつつ受容し、独自に方法論を模索していった故に出たものに他ならない。そして、その記憶と知覚に対する理念の根底には、ベルグソンの思想を咀嚼した痕跡を見てとることができるのである。そしてその試みは、宮山昌治が論難していた「持続」の唯心論として捉えるベルグソンへの一面的な理解とは異なつた様相を示しているといえる¹⁸。また、瀬沼茂樹が新心理主義に対して行つた「客観的現実をも意識現象のうちに歪曲し、無数の夢と追憶との世界を情意のうちに描き出だしたにすぎなかった」という批判にも当てはまらないだろう¹⁹。絵画をモチーフとして取り込んだ堀辰雄の初期作品は、主観的客観を描くという主題を軸に、認識における様々な問題系が描かれていたのである。

注

(1) 堀辰雄モチーフとして絵画が多く取り入れられている点について論じた先行論では、竹内清己「堀辰雄と西洋絵画」(堀辰

雄と昭和文学』三弥井書店、一九九二年六月、倉在真「堀辰雄「風景」論」(『稿本近代文学』、二〇〇一年一月)、日高昭二「堀辰雄とアヴァンギャルド——所謂「立体派」の詩脈をめぐって」(『国文学解釈と鑑賞』別冊 堀辰雄とモダニズム、二〇〇四年二月)などが挙げられる。

(2) 『日本女子大学大学院文学研究科紀要』、二〇〇二年三月

(3) 『人文』、二〇〇六年三月

(4) 平井「小林秀雄「ベルグソン論」について」(『文学』、一九八七年二月)、大岡の回想については『新訂小林秀雄全集』(新潮社、一九七八年五月〜一九七九年九月)別巻1の解説に記載されている。

(5) 渡部麻美「堀辰雄におけるブルースト再受容……リルケ受容との関連において」(前出)では、ブルーストやリルケの受容について資料を仔細に参照しながら分析されている。また、池田博昭「堀辰雄とアンドレ・ジッド——「ルウベンスの偽画」と「不器用な天使」を中心にして」(千葉大学日本文化論叢、二〇〇六年六月)では堀の初期作品の主題は、アンドレ・ジッド「贋金づくり」の「現実の世界と、現実からわれわれが作りあげる表象との間の競合」と同様であるとされる。一方、宮坂康一「堀辰雄「ルウベンスの偽画」とコクトオ「職業の秘密」——芸術観の受容をめぐる——考察」(『比較文学年誌(45)』、二〇〇九年)では、ジャン・コクトオ「職業の秘密」の書かれていた対象の意外な本質や魅力を見抜く目に通じていると論じられている。

(6) 『日本研究』(二〇一一年三月)

(7) 『生命』で読む日本近代(NHKブックス、一九九六年二月)

(8) 『和歌文学研究』(二〇〇八年二月)

(9) 印象派、特に後期印象派の主観主義については、当然のことながら他の概説書でも指摘されている。例を挙げると、板垣鷹穂「フランスの近代画」(岩波書店、一九二九年一月)のマティスの説明の中で、「印象派風の主観主義を排して」とある。印象派を主観的なものと括弧することについて異論はあるはずだが、本論では、堀辰雄が印象派から派生した主観主義とその反省の流れを組む作家であり、意識と記憶を問題にした作品にモチーフとして登場している、という点を重視している。

(10) 片山廣子宛堀辰雄書簡(一九二五年九月一日)

(11) 倉在真「堀辰雄「風景」論」(前出)

(12) アンリ・ベルグソン『物質と記憶』(訳合田正人、松本力、筑摩書房、二〇〇七年二月)なお、本論では表記をアンリ・ベルグソンに統一している。

(13) 代表的な先行論として、三好行雄「堀辰雄における『美学』」(『国文学 解釈と鑑賞』一九六三年七月)、池内輝雄「堀辰雄「ルウベンスの偽画小論——「詩」と「真実」をめぐって——」(『大妻国文』、一九七二年三月)、中島昭二「二つの像」(編小久保実「論集堀辰雄」一九八五年二月、風信社)、編・竹内清巳「堀辰雄事典」(二〇〇一年十一月)などが挙げられる。ただし、二つの写真が「現実」と「夢」とを表象し、「彼」の中でどちらかが崩壊し、どちらかが選択される、という解釈を本論はとらない。母親は、片方の写真を母親と娘の関係性から創出されるイメージを提示しており、「現実の彼女によりよく似ている」と書かれる通り、現実の彼女は写真のそれとはずれていのである。その点において、本論での議論と重なる先行論として、イメージはイメージを抱く主体によって異なるということに気づくことを描いた場面だと解釈する野見山和子「ルウベンスの偽画」研究(『新樹』、一九九五年九月)を挙

げておきたい。

- (14) 宮坂康一「堀辰雄「ルウベンスの偽画」とコクトオ「職業の秘密」——芸術観の受容をめぐる——考察」(前出) 野見山和子「ルウベンスの偽画」研究」(前出) など。
- (15) 宮坂康一「堀辰雄「ルウベンスの偽画」とコクトオ「職業の秘密」——芸術観の受容をめぐる——考察」(前出)
- (16) 森脇善明「堀辰雄のブルーストとモリーヤックについての覚書」(『論集・堀辰雄』前出)、戸塚学「堀辰雄のブルースト翻訳」(『東京大学国文学論集』、二〇一一年三月)などを参照のこと。ただし、自己と他者の捉え方において両者に大きな差異があることについては、ポール・ド・マン『読むことのアレゴリー、ルソー、ニーチェ、リルケ、ブルーストにおける比喩的言語』(訳土田知則、岩波書店、二〇一二年十二月)を参照のこと。
- (17) 『群像』(一九九七年二月)
- (18) 宮出昌治は大正期のベルグソンの概説書が、「持続」、「直観」、「創造」について取り上げ、『創造的進化』については詳説する一方で、『物質と記憶』に関してはほとんど記述していなかった点にふれ、当時のベルグソン派の文筆家がベルグソンの思想を『試論』から『創造的進化』に至る「持続」の唯心論として捉え、『物質と記憶』で展開された「観念論と實在論が物質とその現象と存在に分けたそれ依然の物質」を問題として扱い、認識の基点に「時間」を介在させたベルグソンの思想を一面的にししか理解していなかったと指摘している。

(19) 瀬沼茂樹『昭和の文学』(河出文庫、一九五四年十一月)

(おびつようたろう 大学院博士後期課程在學生)