

## 辻邦生のパリ滞在 (14)

### Le séjour de Kunio Tsuji à Paris

佐々木 涇\*  
SASAKI Thoru

#### 14 世界をつかむために

##### 14-1 精神の無限

ノシオン (概念) によって人間は外界を作りあげる、という考えを閃きのごとく得たのは前回 (「辻邦生のパリ滞在 (13)」長野大学紀要通巻第86号、p. 1～9) で明らかにしたように1960年2月10日の日記である。この日記ではさらにノシオンに関する思索が展開されているのでこれを追っていきたい。まず次のような文章から見ていく。

我々はあるフォルムを感動のなかで見出すが、それは我々が現実近づき一体化することではない。まずそれを構成するノシオンを発見することでその世界をつくり、それによってはじめて現実を手に入れるのである。この意味で現実是我々の前に本来的には混乱ないし低い秩序——実用の体系その他の一におかれている。芸術家がそれを表現することによって、この世界があるべき「多の一」となって現われる。表現された世界は、この低い秩序におかれ、分化し、偶然化した世界に対して、「一」となり、本質的なものとなり、それによって逆に現実の世界が基礎づけられるのである。新しいものがここに現われなければならない。なぜなら人間は無限に発展し、その発展はかかる分化をうながし、その分化の過程では人間の意味性をとらえることができないからである。人間化した領域をそれはこえているからだ。こうして現われた人間化されていない領域の人間化が芸術家の使命となる。それは「かたち」における真理である。それまでその意味性は見出されず、しかもこの無意味な、人間化されぬ領域のなかで我々が生きて

いるのであって、この場所の意味を、具体的に、しかも「一=多」の形で見えるようにしたのが、真理である。(2月10日『パリの手記Ⅳ 岬そして啓示』河出書房新社、1974。以下ことわりがない限り日付のみの記入の場合、すべて出典はこれをテキストとしている。)

「あるフォルムを感動のなかで見出す」とある。この「フォルム」を、たとえばある詩人が創作した「詩」として置き換えてみる。その詩の世界を構成するノシオン (概念) を発見して、その詩の世界を理解する。この詩の世界は、実は現実の世界の表現であり、われわれは詩の世界を含む現実の世界に居るはずで、その感動を生み出す詩の世界に気づかず、混乱した低い秩序の状態に居る。詩人がこの現実を表現した詩の世界は、抽出された現実である。だから詩の世界は、混沌とした偶然化した現実に対して、本質的なものであり、代表する「一」である、という認識に辻邦生は達する。つまり感動を呼び起こす世界が提示されることによって混沌とした無機質な現実世界が整理され、より理解しやすい人間的な世界が提示されたことになる。だから、辻邦生は、詩人が現実世界のある一部分を抽出した詩によって「現実の世界が基礎づけられ、新しいものが出現する」という考え方に到達したのだ。この「新しいもの」を生み出すことを使命とするのが芸術家であり、詩人は「一=多」の形で創出する。

とはいえ、むやみに言葉を用いて表現すれば事足りるというものではない。辻邦生はこの日の日

\*教授

記の後半で「言葉からすべてがはじまる。言葉が実体である。言葉がすべてのエマシオン（「現れ」の意—引用者）となる」と書くのも言葉の重要性をさらに深く認識したからである。

さらなる思索の展開は、言葉に関することになり、ビブリオテーク（国立図書館）でブルーストを読みながらノートに次のように書き付けた。

我々には言葉によっては表わせないある「もの」が存在する。その本質は沈黙である。我々はただ、この言葉では表わせない、フォルムをもった、すべてを吸収する「もの」をじっと見つめ、それがあらわれるのを待たなければならぬ。直接語っている間は無意味なのだ。また小説も哲学もこのような言葉（説明の運び手としての言葉）と考えている間は、それは何も啓示しない。それは実はフォルムなのだ。それは私に何も語りかけない。言葉はこの「沈黙」のフォルムに他ならないのだ。（2月12日）

「説明の運び手としての言葉」であっては客観的な事実を描写もしくは経過を語るにすぎない。それは辻邦生の否定するところだ。ではどのように考えればよいのか。これに続く部分でその説明を聞いてみよう。

我々の周囲に動く現実の軌跡を見つめなければならぬ。そのえがく、表示する「形」が僕の云いたいことをそっくり云いあらし、すべてを吸いこんでしまい、ただ物をいうかわりにその「形」を示す以外になくなるようでなければならぬ。……略……

僕の前にあるナポレオン三世式の金色に飾られた（ビブリオテークの）丸天井は、それが「その形」として、無限の説明をこえた、入れかえられないものとして、現われたとき、はじめて「形」として提示することができるし、形として élaborer（みがきをかける）してゆく意味がある。それは外界の、現実の一部としての天井であってはならない。すべてが「形」としてあらわれるというのは、僕がそのような視点へ移ることだ。つまりその「形」に僕は説明をこえたものを、絶対的な「形」を、きずくのである。すべては「形」をもつ。しかし僕らは果して「形」をみるだろうか。僕らは「形」を通りすぎてしまう。だからあくまで「形」とどまる必要があるのだ。それはただ物の「形」としてみるのではない。それはある入れかええない、それ自体ですべてである「顔」として現われるとき、それははじめてフォルムとなる。その「顔」は我々の説明をこえている。それが語りかけるもの

は無限である。無限の語りかけとして、それゆえ本質的には沈黙として、その物がフォルムをあらわすとき、我々はそのときはじめて物の「形」とどまることができるのだ。僕の前にある天井は天井にすぎない。それが天井とみられ、我々の現実の一部とみると、天井は天井としてしか存在しない。しかし我々がそのフォルムを見出すとき、そんなものですら、我々にとって啓示となる。光となる。唯一のものとなる。（同）

ここでの「形」、「顔」はフォルムと同じ意味としてみてよいだろう。芸術作品の鑑賞者であれば、その芸術作品の単に表面的な顔あるいは形を目前に見ることはあっても、果たして「顔」あるいは「形」を見ることができただろうか。別な言い方をすれば、悲しみであれ、喜びであれ、何らかの感動をその鑑賞者が作品から受け取る時、まさしく「顔」や「形」そしてフォルムを見出したことになる。しかしそれは鑑賞者の視点だ。辻邦生は創作者にならなければならぬ。「そのような視点へ移ること」つまり視点を変えることは、創作者たらんとする視点を手に入れることだ。そのためには「現実」を見つめ、言い尽くすことが可能な「形」を提示するようにならなければならない。辻邦生はこの考えが重要な転機をもたらした、と記し、さらに自分自身に説明するために次のように書く。

トーマス・マンの描写が、もはや説明ではなく、象徴であるのは、このためである。それは言葉によって「形」をきずき、「形」によって自分の無限の世界を築くことなのだ。本来、物は何ものも含まない。それを成立させるのは我々の精神である。我々が自ら無限のものをもつ故に、それと照応する、唯一の「顔」を見出すことができるのだ。それ故、ここには沈黙が来なければならぬ。僕のついやす無限の言葉も空白ではないという鋭い体験が落ちてくる。僕の前は何気なく横たわる本、紙、部屋の物々ですら、この無限の精神にとっては、それをかけがえなく云いあらし「顔」すなわちフォルムとなるのだ。そこに無限の意味をよもうとしてよめず、結局はそれを「形」としてしか示すほかないところへまで追いつめられた地点で、魂は「形」と照応し、「形」が見出されるのだ。我々はずっと自らの奥に、つまり物の中から外へ、引きさがり、我々の中にとどまって、物を熟視しなければならぬ。この平凡な事実の配置に無限の説明を

こえた世界を見うる人だけが、芸術的形象も示すことができるのだ。(同)

「物を熟視し」「平凡な事実の配置に無限の説明をこえた世界を」見る人が芸術家として創作者としての位置に立つことができ、「芸術的形象」つまり「形」を生み出すことができる。ならば具体的にどうするか。

この「形」こそが、我々と物との最初の接触を回復してくれる。我々によって織されない前の状態に我々を導く。ある人が歩いてくる、話している、等々。それを「形」として眼にみえるように造形する。言葉なら、形容詞、副詞がそこで大きな役割をもつはずだ。しかしその用い方、形体へ志す仕方に、すでにその形の本質——形そのもの——への強い憧れがなければならない。それは「形」を言葉に翻訳するのではなく、形によって近づく——フォルムに近づく努力である。言葉を使う普通の使い方とは全く逆なのだ。言葉はただ物の形を説明する。説明は了解されれば、それですべてなのだ。了解し、消える。しかしフォルムとなる言葉は、了解が終点ではなく、了解が出发点となる。そこにはじめてフォルムが生じる。言葉は形を説明し、分解するのではなく、逆に、形をつくりあげる。それは精神の無限が、その「形」を抱いているからである。その「形」をこそ求めているからである。……(略)……ある事件、ある会話、ある風景、ある人物等々は、この「現実らしさ」を満足させるために「形らしいもの」となってはならない。それは芸術家の無限の精神に相呼び合うときのみ、唯一の「その形」としてとりあげられるのだ。言葉はそれ自身すでに対象であると同時に、言葉がその現われであり、了解がその基点である「その形」のフォルムが、かくして実在となるのである。(同)

われわれが住むこの世界は、辻邦生によれば、「物が分化」した状態である。その意味では、われわれは「物」の一面的な面しか見ているにすぎない。これを別な言い方で、辻邦生は、「人間化されていない領域」と呼ぶ。この中において「人間化」すること、あるいは「形」を得て提示することが、まさしく創作することである。この「形」を「一」として「多」を表現する。では「多」とは何か。ひとつには物理的な原因によって生じる様々な現象であることは言うまでもないであろう。思考力ある人間はそれらに因果関係を見いだ

し、理解する。むろんその場合種々の視点から捉えることは可能であるし、そうしなければ理解は不可能だ。だが、人によって捉え方、受け止め方の相違があって当然である。客観的な事実として論理的な受け止め方は万人に通用するだろう。だが留意すべき点は、人間の心のありようである。つまり受け止めた後に出現する、その事象に関する思いである。

この思いはまさしく千差万別だ。これも「多」として理解してよいはずだ。創作者は、この「多」を知る、つまり無限なる思いを保持し得る存在とならなければならない。これを辻邦生は「自分の無限の世界」と表現し「我々の精神」と言う。これをさらに普遍化して「無限の精神」と名づけ、これのみが「形」すなわち、感動をよぶフォルムを生み出す、という思いに到達した。

辻邦生はこの思いに至ったことを噛みしめ、再確認しながらこの日の日記に書き付ける。

僕らはこの実用と常識の霧のなかに沈んでいる。何一つ見えない。形はすりへり、不具となり、実用のためにだけ我々にあらわれる。しかし我々が自ら無限の存在となるとき、物をはじめ「形」となり、我々と照応する。我々は自分が現実というこの仮象のなかで、本質的な存在がそこにあるのを真に見るのである。すべてを自分のなかにとどめなければならない。ただフォルムの前に、自分を保たねばならない。形がおのずと現われるのを、我々は待たなければならない。それは我々自身が無限のものへ高まるのを果実が熟するのように待つことなのだ。池の水面の波が静まり、寺院の塔がそこへうつるように、それは無限な精神と相うつるであろう。そしてついに「形」があらわれたとき、その「形」が真のものならば、それはどんな言葉によってもくみつくすことはできない。我々の精神がこのような無限の豊かさとなったとき、すなわち、すべてがかかるフォルムとして現われはじめたとき、はじめて、我々は我々の精神が自らを与えようとする唯一の「形」を創造することができる。小説家は人間について、出来事について、そのようなフォルムを見る人なのだ。(同)

芸術家であるためには、無限の豊かさを精神に持っていなければならない。これをトーマス・マンやほかの芸術家たちにかかわって言及する。

トーマス・マンのイメージが実にしばしば同じであり、同じ表現であるということ、「形」としての言葉、言葉の組合せ、その生み出す映像の「形」を「効果」という言葉で呼んでいること等は、このフォルムを指すのだ。「バルト海」、「くるみ」、「噴水」などの『トニオ・クレーゲル』にでてくる言葉は、それぞれが、作者トーマス・マンの無限の魂のあこがれをそこにひびかしているのだ。「あこがれを知る人」でなかったら、すくなくとも詩人になることはできない。フェルメールの青と黄、灰色は、この画家の精神の無限に照応する。……略……アランが「描写の形で考える」というのは、このことである。それは「描写」という形でしか、その考えが存在しえない、ということにはかならぬ。その「描写」はその思想にとって入れかええない、唯一の「もの」となって、その思想のすべてを表現する。言葉はただその「もの」のまわりをとりかこむにすぎない。現実がかかるフォルムとして現われてこなければならぬと同時に、かかる思想の表現としてのフォルムを求めなければならない。「フォルム＝もの」というこの「思想＝憧れ」の照応的存在は、僕にとって一つの生の呼吸とならなければならない。……略……ジョイスが『ユリシーズ』で試みた微細な描写は、この現実の微細なフォルムを救いあげようとした試みだ。『魔の山』で時間が、思想が、フォルムとなって救いだされる。フォルムには人間の歴史、実現したもののすべてがある。(同)

念のためにフェルメール (Jan Vermeer 1632～1675) について記しておこう。オランダの画家で、1653年聖ルカ画家組合の親方画家に選ばれ、リーダーとして活躍した。オランダでは生前ある程度認められはしたが、19世紀になって研究家たちがその名声を再び確立するまでは忘れ去られていた。その絵は家庭内のこまごまとした情景を描いていて、特に、遠近画法と日光の細かな描き分けで名を知られる。40の作品が知られていて「アレゴリー風の絵」(1665頃、ウィーン)や「手紙を読む娘」(1662頃、アムステルダム)などがある(岩波＝ケンブリッジ世界人名辞典より)。

この日の日記の最後に書かれた、辻邦生自身の理解と確認の文章も引用しておこう。

僕がここでようやく理解する。ボン・デ・ザールを渡りながら僕が美しいと思う宵闇のシテ島とボン・ヌフの風景は、それが、ただ美しいだけでは、僕には、描写し、説明することしか与えられていない。それがフォルムとして形象され、エラボレされるのは、

僕がそこに僕の無限のあるシュティムククの象徴、入れかえられぬ唯一性を見たときののだ。／ここではじめて言葉が神殿であったようにフォルムも神殿でありエクレスシアでなければならなくなる。／深く深く感じること——それが真に生きることの意味である。Aが紙の動物園を僕につくってくれた。／木について語るのではなく、木が語るから、木を描くのだ。(同)

「シュティムク Stimmung」はドイツ語で「気分、機嫌、(その場の) 雰囲気、(景色・絵画などの) 情緒」の意味である。「エクレスシア ecclesia」はラテン語で「教会堂、聖堂」の意味である。この最後の文章「木について語るのではなく、木が語るから、木を描くのだ」と言う考え方に到達するには、これまで見てきたような思索過程が辻邦生にとって必要だったということになる。

しかしこれは自らがいて、その対象があるという構図になる。思索はここにとどまることなくさらに続く。その思索の展開を見る。宇宙の意志という概念だ。

#### 14-2 宇宙の意志へ

辻邦生が到達した日常的な生活スタイル、つまり芸術家、小説家たらんとする姿勢を結論から言えば、それは「宇宙の意志のなかに生きる」ことである。

そこに至るまでの思索の展開を追ってみる。

我々が宇宙に含まれているという自覚、この宇宙の意志を実現する方向に、我々を disposer するのが、我々の自由である。我々は蜜蜂の働きと本質的には同じなのだ。彼らは考えず、わずらわず、自然の摂理にしたがって生きる。我々もおそらくそのように働かねばならぬ。働きそのもの、行動の瞬間々々が épanouir であり、開花であるように自らを保たねばならぬ。(2月15日)

disposer とは「配置する」で épanouir とは「花開く」の意味である。この日の日記ではこの引用文に現れた「宇宙の意志」に関する定義づけはない。しかしこの引用文からその概念は理解できよう。つまり人間はもちろん蜜蜂に限らず植物も含めた全生物は、自然の摂理に従って生きているの

が現実である。そして全生物がそれぞれの個体に宿る生命をまっとうするのが通常である。人間を除く他の全生物は人間のような意志を持つことなく、それぞれが子孫を残すために生の営みをしている。人間だけが、他の生物にない「意志」に基づいて自らの行動を決定し、生きている。つまり思考力があるからだ。そのために様々な人生を歩むこともそれぞれの意志に従っているわけだ。全生物にとって自然の摂理とは、種の保存を目的として生きていかなければならないこと、と見なせる。「宇宙の意志」とは、生物に意志があろうがなからうが、たとえ瞬間であっても、種の保存を目的として生きねばならない、という意志である。生存のために環境条件が相応しくなければ、それを乗り越えるための何らかの手段を手に入れて、遺伝子に託して、その手段を子孫に伝えていく。その手段を手に入れることができなかった生物は死に絶えた。

だが人間だけがその摂理に背くことが可能だ。つまり自ら死を選ぶことが可能であり、他の生物のような生の営みをしないことも可能だ。しかるに現代社会にあって、辻邦生の言う物の分化された状態、すなわち非人間化された領域で生きる人間にとってどこまで人間的に生きることが可能か。別な言い方をしよう。人間はどんなときであっても精一杯生きているのかどうか。

人間が漫然とすることなく生きること、別な言い方をすれば、辻邦生の言う「行動の瞬間々々」を「épanouir」、つまり自らの人生を開花させることが重要となるのだ。整理され、さらに肉付けされた記述を引用しておこう。

フォルムは現実からぬけだし、我々の中に定着し、より必然的なものとなって現われる。フォルムはアイデアであり、そこにすべてが入ってくる。それによって現実のすべてが基礎づけられる。このフォルムは solide であり、美である。現実の秩序はその低次の部分にすぎない。問題は、このアイデアとしてのフォルムに達すること、そのフォルムのもつ秩序に自ら一つになることだ。この un tout は透明で超越的であり、遍在しながら気づかれぬ。プルーストのいう Habitude をこえた記憶——それがまさしくこのフォルム un tout に当る。我々がその日常的実用的な視点を完全にのりこえて、物を自由に解放したとき、物自

体の豊かさが現われてくる。我々の現実是真的 un tout のごく限られた貧しい偶然的な部分、一側面である。それはある瞬間に、我々を打つことがある。この実用の体系のすき間から物の全面がさしかがやいたときにほかならない。それがアイデアであるとき、我々はそれ以外に云いあわせないフォルムとして、それを提出する。アイデアにはそれ自体を存在せしめるほか存在のさせ方がないからだ。そしてそれがアイデアであるのは、そのフォルムが我々を強く打ち、そこにすべてが現われ、またそこにすべてが入るからだ。それは、主体から発した思考がつねに物の一面に結ぶことによって、永遠に物の一面性にとどまるに反し、主体と客体の関係をこえる。我々は物の全面に接する。体系から一時的に解放される。その時は、我々は自らを忘却する。それは épanouir である。我々が解放されるのである。一時的にも神話的な世界になる。ここでは主体と客体は相対時しない。それは単に感覚的な形だけではなく、そこに内在するすべてを生きることだ。我々は対象を生きる。我々は対象と合一する。しかし一般に、外から与えられたかかる恍惚の瞬間は一時的、かつ偶然的である。それを永遠の瞬間と必然的なものに転化するのが芸術の制作である。(同)

solide とは「基礎のしっかりした、堅固な」、un tout は「ひとつのすべて」、Habitude は「習慣、慣れ」の意味でいずれもフランス語である。un tout が「ある瞬間に、我々を打つことがある」という部分まではこれまでの思索の言い換えであることは理解できよう。これまではフォルムという言葉で理解していた概念に対する言い換えだ。このことは上の引用文で辻邦生が用いた「アイデア」の概念で理解できる。つまりプラトンが用いたアイデア論を参考にすればよいだろう。プラトンのそれはありていに言えば、現実世界はアイデアの反映だとするならば、この場合は逆だ。現実世界にあってわれわれを感動せしめるものがアイデアであって、いわば本質的部分を抽出しその代表とする。これが un tout (ひとつのすべて) である。だから「我々は物の全面に接する」ことによって、感動に酔い、「物の体系」から解かれ、「自らを忘却する」のである。この状態を「主体と客体は相対時しない」状態であると辻邦生は書き、外から与えられる限り「一時的、偶然的」だとする。従って芸術家の役割は、un tout をつかみ取り、フォルムとして描き出すことであり、しかも永遠

の瞬間と必然的なものとするのが芸術家の使命だと言いつ切る。

そして芸術家としての生き方である。

アイデア、すなわち un tout は、物が全的に開かれた姿であり、我々をつつむ宇宙の意志である。我々は働くが、働きそのものが宇宙の意志なのだ。それは我々にかくされている。我々は自ら閉ざれて一面をしかみず、我々と働きそのものを別々にみるからだ。我々は宇宙の意志のなかに休み、かつ働いている存在なのだ。我々が、このような働きをとりだして、我々と対立している形で書くのは意味がない。働きが宇宙の意志を示す契機となるように示されなければならない。我々が宇宙の意志を感じるのは我々をこえるときである。思考の分析に対して総合するとは感覚像であるだけでなく、そこに生きることを示す。意志を感じうる状態、我々をこえる状態においてはじめて、この「生きる」という意味が明瞭になる。それは説明したり、見せるのではなく、その中におくことである。それは「働き」を書くのではなく、宇宙の意志を体現している「働き」のなかに、我々自らを置くことである。それを感得しうるもっともよい状態をつくること——もっとも感動しうるように装置すること——が芸術制作の第一の目標なのだ。(同)

ただし、この「宇宙の意志」について辻邦生は次のように言及する。

アイデアといい、宇宙の意志といってもそれはそのものを対象化したときは失われているのだ。そのものは超越的なものだ。作品は、この超越的なものを感じせしめる契機なのだ。その作品の内容は何であってもよい。問題は、その契機が、この宇宙の意志の方向へむかい、そこへ高まるのでなければならない。宇宙の意志を感得し、そこからこの感動を伝えるべく「物」「働き」が見られたとき、それはゴッホの「物」「働き」へとメタモルフォーゼするのだ。詩人、作家、芸術家はまずその生にあって深くこの宇宙の意志にまで高まる感動をもたねばならない。(同)

ここに登場する「物」は、描くべきあるいは描かれた対象物であり、「働き」とは描くこと、創造の作業である。ここまでの思索に達したとき辻邦生はこの日の、つまり2月15日の日記を次のような決意をしたためて締めくくる。

まず形(フォルム)となったものを見出さねばなら

ない。すべてフォルムと見ること、それが第一の課題だ。見ること(働き)が épanouir する。それが宇宙の意志の中に生きることだ。すべての物、行動、言葉にかかる開花の中に保たなければならぬ。(同)

「宇宙の意志」に関して明確な把握とは言い難い状態と言えるが、とにかく次のようにまとめることができよう。「宇宙の意志」のなかに生きることが芸術家、ひいては辻邦生が小説家としての会得した生き方に他ならない、と。

### 14-3 アイデアそして抒情性

現に「宇宙の意志」はつかみにくいという思いを辻邦生は抱いている。そしてこのために「現代の芸術の成立を阻む」とも書いている。その理由はこうだ。「宇宙の意志」を体現する「物」を描く(「働き」)とき、それを完全に描き出すことは容易ではない。言語には、ある一定の意味を表わすために閉鎖的な面があり、その一方で感動を呼び起こすべく触発的な面がある。それ故に「物」を描き出す言葉は必ずしも正確ではないし、触発するにしても描き出す側の感動が完全に伝わるわけではない。辻邦生はここに「歪み」という言葉を用いてそれを表現する。

言語は閉じ、その外形性の歪みで触発する。同じく言語の了解における閉鎖性、その外形性の歪みと触発(この歪みと触発は感動に照応する)。「聖書」に現れる記述はかかる表現をとる。それは知るのではなく、それを信じるために書かれているからだ。了解が出发点となる。それは「信仰」へ「高き物」へ歪んでいる。(同)

言語が描きだす世界は、一定の情緒、感情をもたらす。その感動に照応すること、つまり感応することであるが、このことは、たとえば「聖書」であれば「信仰」への目覚めを促すべく方向へと歪んでいる。これを次のように言い換えている。

ここには言語(その了解)の外形性と、かかる感応のための歪み(個々の内容と感覚像)がある。それは効果的な歪みである。(同)

そして効果的な「歪み」の例としてトーマス・マンの手法を分析しながら思索を深める。

たとえば「野の花」(Feldblume)は外には何をもっても入れかえられぬあるニュアンス、感動、情緒、世界をもつ。これを「ポタンの穴に差し」た「長身の、懐想的な、きちんと洋服をきた紳士」に結びつけるとき、あるいいがたい世界をつくる。物語という出来事の外形の歪み、また会話という外形の歪み、描写という外形の歪みが、この言語の外形の歪みを形成する。そしてただかかる電磁波のようなエマナシオンによってしか、かかる開花の状態は実現できないのだ。その物を書きながら、たえずエマナシオンの見地から見ることに、それが重要だ。そして小説家の書くすべてに、これがみられる。たとえ評論であっても。(同)

エマナシオン *émanation* とはフランス語で「発露、現れ」の意味である。目に見えぬ電磁波のようなものが絶えず現れている。それはむしろ宇宙の意志であり、それに反応した「歪み」のかたちが出現しているのだ。

この日の日記の最後の部分でもう一度確認しつつ自らの保つべき状態を書き付けている。

まず形(フォルム)となったものを見いださねばならない。すべてフォルムとみること、それが第一の課題だ。見ること(働き)が *épanouir* する。それが宇宙の意志の中に生きることだ。すべての物、行動、言葉にかかる開花の中に保たなければならぬ。(同)

かくして辻邦生は日常的な次元で小説家としての視点と姿勢を保ちつつすべてを体験しようとする。そして2月21日の日記の冒頭では「ハイデッガーを中心にして一種の精神的な冒険を賭して、ある峠をこえたようだ」と書き、その時点で自身に課した作業、つまり小説論に着手したことを記している。その一方で思索から離れての記述がある。それは春先のリュクサンブール公園を歩いたことや夜の照明に照らし出されたサント・シャペル、ノートル・ダムなどの簡単な描写である。そして手記は一挙に四週間ほど飛び、3月22日には次のような記述がある。

僕らの感情の偶然的な動きに従うことが、基礎づけとしての抒情性ではない。この偶然的な動きに対

しては、客観的事実の方が優先している。この客観性に優先するのは、基礎づけとしての抒情性であり、それは、客観性の根源の意味を、人間的に生きることであり、意味をふきこむことである。(3月22日)

我々の日常生活で偶然に生じる感動や情緒を固定する、つまり描くことや書くことが基礎ではない。「客観性に優先する」「基礎づけとしての抒情性」とは何か。この後に続く部分を見る。

我々にとって、存在は、純粹に客観的に存在することはありえない。まず、我々に与えられた認識、感覚、意識の前提的体系、我々の刻々の感情、日常の関心の方向等によって、いわゆる主観的な歪みがある。しかしにもかかわらず客観的存在に近づきうる我々の認識によって、その客観性は保証される。それは実践的な生活の場での行動の全体から結果したものの集積である。しかし同時に、我々は、かかる客観性を我々から切りはなすことによって、中性的なものとする。それは我々と外的な関係を結ぶにすぎない。他方、我々は主情的な存在であり、関心と感情のドラマの主演である。この客観性と主情性の複合の中に我々の現実が成立する。しかし客観的事実は、少なくとも我々にとって不動であり、それはただ変化の法則にしたがう。そして我々のいう主情的なものは、そのかぎりでは偶然的なものである。しかし客観的事実は、我々の外にあり、人間にとって現実ではない。しかも偶然的な主情から離れた、人間一般の主情性にたった主情性によって、この現実はずめられなければならない。この主情性は歴史に応じる根源的な主体の主情性といえよう。かかる主情性は我々の日常的な感情、関心の動きの地平にあるのではない。それは我々をこえた客観性があるのと同じく、いわば我々をこえた主観性であって、人間のおかれた状況に対するもっとも深い本質的把握から生れる。パスカルの虚無の深淵に対する不安、トーマス・マンの無限に対する感覚、ハイデッガーの苦悩は、この根本気分にはかならない。「詩」はかかる全的所有としての主情性を感得しうる場である。(同)

煩雑になるが整理のつもりで繰り返してみる。人間にとって存在は、純粹に客観的な存在ではない。それは、われわれに与えられた認識・感覚・感情、関心の方向など、つまり人間の主観による歪みによって把握されるからだ。しかし人間は客観的な認識ができる。それは、実践的かつ経験的な行動の結果により可能であった。さらに認識し

た人間の主観性から切り離すことで客観となる。一方、人間は主情的な存在、「関心と感情のドラマの主役」だ。それがために人間の現実はこちらの複合の中にある。先にも触れたように客観的に認識した事実は、なにも「もの」だけではなく、人間の感情もその対象となる。つまり時代の感情だ。人間の主観から出発したものであるが、一般化したのが故である。

それを辻邦生は「我々をこえた主観性」と言い、「本質的把握」が故に可能とする。さらにこれに続く文章で「人間のおかれた歴史的地平、状況にまで達する全的所有としてのリスム。歴史的状況の全的な把握。人間の置かれた状態の中でありながら、それを提示すること」と、書いてこの日の日記を終える。この場合、リスム *lyrisme* はフランス語で「抒情性、抒情的な表現」の意味である。

辻邦生はこれまで見てきたように、主観性を重要視してきた。ここに至ってその中にさらに一歩踏み込んだ思索だった。それが無駄になるわけはなかった。

3月に入ってからの日記は、先の引用文に付した日付も含めて五日間のみである。その間の辻邦生の作業について記しておく。

論文「事実とフィクションの間」の執筆、そしてそのためのプルーストとトーマス・マンの読書、ニーチェの『ツァラトゥストラ』を読んだことが書かれ、ネプロフスキーの「舞踏会」の翻訳が終わったのが3月25日であった。この翻訳原稿を日本へ送ったことを3月31日に書き、再度「事実とフィクションの間」に取りかかる。その後の記述には自身の姿勢のあり方を問う文章がある。それは、自分の思うようにならないことで不機嫌になったからで、それを思っただけの反省である。自らの生活が「詩」という作業まで高まらないことを自身に指摘した後戒める。

自分をあくまで構成し、決して偶然的感情におぼれないこと——そしてより高い *affectivité* の世界、

詩としての言葉の世界に生きること。自分を反人間的に束縛するのではなく、この永遠の欲望の中に生きること。それはこの世をこえて孤独であり、これは絶対的に孤独である。ニーチェ的な孤独である。しかしその他に詩人の生はない。(3月31日)

*affectivité* とはフランス語で「情緒」の意味である。そしてこの「孤独」に関する思索を展開する。「孤独と死は人間に与えられた窮極の条件」と規定するのも、この孤独の深まりのなかで苦悩を担う。そこには人間の尊厳がある。だから、現在が開花するのであるが、それは何も楽しいものがあるのではなく、人間であることを担う。その厳しさを知って再び戒める。

あくまで自らの判断の高さをつらぬくこと。自分が感情によってよろめくことがあれば、唾するにもたらぬ。それは他によって生きているからだ。「無」のなかにあっては抵抗しえない。高き「人間」であるための、自らと「事実」との間の苦闘である。(同)

このような状況にあって4月5日の日記では次のように書いている。

ビブリオテークで午後4時ごろ頭痛をこらえながら、ついに《私の世界》のイデーを発見する。それを見出した瞬間、僕は全身が軽くなり、自由になり、イデーがかいまみえだしたとき、音楽のようなよろこびが身体じゅうに湧きおこった。今ようやくプルーストがいかにかれを同じように感じたかがわかる。僕をプルーストにひいていたものは、僕のなかにあったこのイデーが、プルーストのそれと共感したからだ。Aも頭痛で早くかえる。夕方、Yとボン・デ・ザールのそばで、このイデーについて話す。

(4月5日)

この日の出来事が辻邦生にとって第二の啓示ともいべきものだった。

(以下次号)

(2001. 3. 21 受理)