

辻邦生のパリ滞在 (16)

Le séjour de Kunio Tsuji à Paris

佐々木 涇*

SASAKI Thoru

16 模索

16-1 『影』を生む苦しみ

前回で詳述した『城』は1960年4月10日頃に脱稿した。この時期に辻邦生は一方で小説論も書いていた。それは「事実と虚構のあいだ」という表題で、これも完成させて北杜夫に送っている。この同じ日に北杜夫からの手紙が届いており、以前に送った「物語と小説の間」が良く書けた、という北杜夫の評価を書いている。それからほぼ十日後の4月20日の日記には『『城』は17日の日曜日に、一日こもって五十枚訂正浄書して、六十枚にして宗吉(北杜夫)のところへ送った』とある。そしてこの文章の前に「昨日から『ある晩年』を書き始める」という一文がある。つまり三作目を書き始めたのだ。この作品を書き終わったのは一週間後の4月26日の午前中で、午後には浄書訂正にとりかかり、29日に脱稿している。短編小説であるこの『ある晩年』は十日間で書き上げたことになる。ということは、この作品を書くにあたって、とまどいや書きあぐねることはなく、なめらかにペンが進んだことになる。おそらくは『城』と同じようにである。そして5月4日に北杜夫にこの作品を辻邦生は送っている。

そして5月1日の日記には「次の『影』がなかなか書けず、昨日、一昨日と苦しまされる。もういちど『ブッデンブロークス』にかえてみる」

という記述がある。この後、この作品を書くのに苦しみはかなり続く。その様子を知るために関係する記述を拾い出してみる。いずれも出典は『パリの手記Ⅳ 岬そして啓示』(河出書房新社、1974) からで、以下引用文の末尾に日付のみが記入してあればすべてこれをテキストとしている。

『影』を書きはじめる。(5月3日)

『影』を四十枚ばかり書くが気がいらず、全く書きなおそうと考える。(5月6日)

『影』を書きはじめ、はじめは一人称、ついで三人称、また一人称を幾つも挿入する方法などそれぞれ二、三十枚から四十枚ほど書いてみるが、結局うまくゆかず、放棄し、一昨日、昨日とプランと下書き、ようやく一人称で再び書きはじめる。今度はどうにか終わりまで書けそうな気がする。この難航で知ったことは、小説が単なる年代記風の記録では、もはや感動の装置となることができないということだ。むろん一つには、あくまで僕が自分の主題以外にはうまく取扱えないこともある。しかし、作品を統一する主題の力というものがなければ、ここの細部は緊張しない。この緊張する力の場を実際にこんどはつかめたような気がする。(5月11日)

この一週間ほど『影』が書けずに、方法論的な面を考えたが、今のところ、実践的に、体験的に云えるのは以上のことがらだ。(5月12日)

*産業社会学部教授

僕が『影』を書きあぐんだのは、物が外にある場合、外にある物を単に描こうとしたからだ。

(5月13日)

『影』の行きなやみ以来考えぬいた問題は、大体、先日まで書いてきたことで非常に明確になった。

(5月15日)

『影』はとうとう失敗する。一応昨日最後まで書いてみて、あまり素材がなまだという気がする。これはどうにもならない。しかし救いだす方法はないものだろうか？

(5月19日)

昨夜より『影』を浄書訂正(決定稿)に入る。昨夜は八枚。下書きは六十枚以上書き、下書き一枚は原稿用紙の三枚分だから、かなり書いてみたことになる。ブランは四、五回変更する。しかしどのように出来上るかは、まだわからない。

(5月25日)

午後/世界に平行な光をあてるような視点はありえない。このトンネルを掘りながら世界に通じてゆくあり方しかない。アフェクティヴィテ。『影』を昨日三十枚まで進める。…(略)…ながいこと戸まどった作品だが、やはり自分のこの世界を見る展望のなかに入ってきてはじめて形をとりはじめた。自分がこうしてトンネルをほるようにして進む仕方の中でのみ、作品は成立する。すくなくとも僕の場合はそうだ。このトンネルを通ることなしに、自由に空中をとびまわるなぞということは、生きている形ではない。

(5月27日)

『影』を朝八時から書きはじめ(前日四十四枚まで書いていた)、……(略)……午後、ビブリオテークを休んで『影』を書きつぎ、夜も書きついで、十一時に、八十三枚で終る。丁度書きおわった瞬間に、Yがドアを叩く。今日一日四十枚書いたわけだ。Aがよんでくれて、『ある晩年』よりもある意味でいい位だといってくる。

(5月28日)

Yに読んでもらったあと、『影』のなかの「小説が不可能である」という主題が、本来の主題と分裂していると指摘してもらったので、それ以後、毎日、図書館を休んで書き、ほとんど書きかえ、今夜百一枚でほぼ終った。あと七〜十五頁の間をすこし補筆すれば完成する。もうこれに関するかぎり、これ以上は、今のところ、できない。何といわれても仕方がない。

(6月1日)

昨夜午前二時過ぎ『影』を稿了(九十七枚)。今朝、Yによんでもらう。この題材では、まあこの位のとこ

ろだろうということで、その他、前半が冗長だったり、きれいごとになったりの指摘。(6月2日)

『影』はとも角、現在のところ、全力をつくした作品だ。すくなくとも主題、題材、挿話の構成、に関しては、現在、考えていることを、すべて実験した。そのかぎりでは、僕が無意識にもっていたものも、いくらかははっきりした。(とくに主題と挿話の結びつき。)ただこの作品で、自分が対象の中心にしっかりと腰をすえることができず、たえず自分の抒情性に引きつけていたことは、この作品を好きにならせない原因だ。ともあれ、これは「終った。」この二日ほど、ぼんやりしている。何か魂のある部分を引きぬかれた感じがする。

(6月3日)

以後の日付では、ここに引用したような趣旨による記述はない。6月3日の他の部分と7月25日に『影』のことが書かれているが、いずれも思索の展開のなかである。

さて上に12件の記述を拾い出した。辻邦生の書きあぐねている様子は理解できよう。そして上記の5月11日、12日、13日、15日の記述から分かるように表現するための方法が決定できないということになる。

16-2 文章をめぐる

4月30日に『ある晩年』を書き上げた後、『影』にとりかかろうとしても思うように書けない状態が5月1日から続く。そして北杜夫から『どくとるマンボウ航海記』が送られてきたのは5月3日である。

昨日、宗吉から『どくとるマンボウ航海記』を送ってくる。涙を流して笑いこけながら読む。しかしここにある知的な笑いは、彼の安定した深い知恵、ヒューマニズムといったものから生まれている。ちっぽけな常識の、社会の枠を出られる自由——その自由感が、これをよんでいるさわやかさ、おかしさである。「強姦が、毒が、あい口が、火災が、もし快き凶柄で、我らの敬虔なる運命をふちどらぬとすれば、ああ、それは我らが大胆ならぬためである。」といったボードレールの心境は、おそらく、このような自由な生命感であった。しかし我々はたえずこの固いみすぼらしい枠のなかに引きもどされ、そこで、なんとなく安心し、小人のようなさかしげなさといったいやらしい目つきをしようとする。この枠をでること、自然の、自由な、人間的な圏に生きること——物との接

触、ユーモア、輝きは、そこにのみある。前へでること——朗らかにこの枠をこえてること——おそらくその記述は、この世の努めを、その範囲でつとめることだ。(5月3日)

「枠」とは人間の住む世界であるが、そこに住む人間の俗物的な精神に満ちていることを指すのであってなんら崇高なる気高き精神など入り込む余地のない領域なのだ。これを敏感に捉える辻邦生にはこの世界のことが分かっているのではあるが、作品を書くときにその世界を描き出そうとして苦しんでいるのである。だからこそ『悪の華』を書いたボードレールが登場するのだ。つまりこの時点でボードレールの作品を読んでいたのである。この日の日記の後半部分にボードレールの詩がフランス語のまま転記されている。その詩はボードレールの『悪の華』の冒頭の詩篇「憂鬱と理想」の「祝禱」の最後の部分である。

讃へられよ、わが神よ、神は、われらの
穢れを浄める霊薬として、はたまた
神聖な逸楽¹に強者と仕立てる 最良な
純粹極まる香精として、苦惱を與へ給ふのだ。

知つてゐる、神は詩人に、天國の聖軍團²
幸福な序列の中に 一つの席を確保して、
トロース、ヴェルチュ、ドミナシオン³の
天使の仲間の 永遠の祝祭に招いて下さることを。

知つてゐる、苦惱こそは唯一の高貴なもの、
地上も地獄も永久に損なふことはないであらうと、
また 詩人の神秘の王冠を編まうとすれば
あらゆる時間とあらゆる世界に 貢を課さねば なら
ない。

けれども 神の御手によって 鑲められた、
古代パルミール⁴の今は失はれた寶石も
未だ世に知られぬ金属も海の真珠も、恐らくは
眩く澄んだ美しいこの王冠を飾るに足るまい。

なぜなら詩人の王冠は、太初の光の 神聖な
爐から汲まれた、純粋な光輝ばかりで作られるから、
また 人間の眼は、如何ばかり輝く時でも、
この光を映す 薄暗い悲しい鏡に過ぎないのだから。
(鈴木信太郎訳)

【原註】

1 「神聖な逸楽」とは、肉慾の快樂の意。

- 2 聖書の用語、群の意。
- 3 基督教の紀元一世紀或は二世紀頃に遡る分類によると、天使は九階級に配属されてゐる。その最後の階級が天使 Anne で、この名が全部を代表する。Trones も Domination も Vertues も、各々天使の階級の一つである。
- 4 ソロモンによって建設されたシリアの古代都市、富裕栄華を極めたカナブドノゾールによって破壊され、さらに再建された。
(『世界文学大系33 ポオ ボードレール』筑摩書房 1959, p. 179~180)

詩人を讃えるこのボードレールの心に触れて、その感動を日記に書き込んでいる。

日がまわり、夕方めいた蒼白い光のただよ部屋。ボードレールを読んでいる。深い感動……。夕方ショパンをきいていると、甘いやさしい憂鬱がやってくる。作品3のポロネーズ。シャンデリアの光。男たちのタキシード、女たちの輝くドレス。「生」……さっきみたリュクサンブールの人たち、サン・ミッシェルをたのしげに歩く人々を思いだす。胸をつらぬく「生」への切々とした憧れ。この「生」の外の憂鬱な微笑。むろんこれは芸術作品のつくりだす魔術である。しかし、それを含めて、この広い「生」……ボードレールを読みながら、涙が浮ぶ。それは祝禱の詩人の言葉だ。(5月3日)

そしてこの日の日記の最後の部分で「<一>にして<全>とは、歴史的次元に自分をなげることである。たとえば、すべての生活はそれぞれ完結している以上、それは<一>にして<全>であるが、それが歴史的次元に投げられず、偶然的な、低い、狭い次元で行われるかぎり、我々はそれを<一>にして<全>とは考えない。問題は歴史的次元、世界状況を見出し、そこに、渾身の力で、自分を投げることである」と、かつて捉えた思いを記して『『影』を書きはじめる』。5月5日には書くにあたっての心持ち、心の状態を確認したうえで具体的な方法を自らに示す。

詩作は存在の謎の中で行われるとすれば、同じようにして、詩作は謎そのものをつくることでなければならぬ。それは平明なものを暗く、難解にするという意味ではない。詩にとって平明なものは存在しない。詩は、汲みだしてもつきぬあるものをつくることだ。それは、まさに、そうして汲みだす作業のなか

に、詩にふれる意味があるからだ。あらゆる平明な、直接的な、啓蒙者風の顔ほど、詩に無縁のものはない。といって、詩は、そのように根源的なものに達する忍耐を強いるのであって、単なる難解を気どり「めかす」のではない。詩は、あくまで、高い声をきく場であり、それ自体は声ではない。／直接的な説明をさけ、物を前に示すこと。これは一つの心的態度の相違である。つねに物と人を直接に結びつけるのであり、その間に仲介の概念、説明が入ってはならない。物と直結する——これが第一の原理だ。抽象的なことを言葉として話させるのは、同時に話の直接の息吹をつたえうるからだ。「彼は旅行好きだ」というよりは「彼は暇さえあれば旅に出た」と書いた方がより、直接的だ。(5月5日)

この部分もすでに思念として心得ているからであり、まさしく書くにあたっての姿勢である。再確認ということになる。さらに自らの内に作品世界を作るための気がまえを、その翌日に確認するかのように書く。

「私」の世界のアルティキュレーションとは、新しい僕が見出した視覚のそれである。外側から枠組みをかけられるのではなく、一つの自己の点運動を追うように、その世界は作られねばならぬ。(5月6日)

「アルティキュレーション」とはフランス語で「筋道、構成」のことを言う。しかし、このような心的状態を保ったところで辻邦生は書き続けることは困難だったようだ。この5月6日の部分では文章の結合について、ノート一頁全体に図解を試みている。このような文章構成を図解を用いての思索は初めて登場する。

中央部分に横に線を引いて、上半分には「物語結合」と「描写結合」と記してそれぞれの右横に線を引いたり、矢印を書き込んで単語を結びつけている。下半分には「一般の結合形」と記入して、やはり矢印や括弧を用いて整理している。これを文章化してみる。図解で用いられている単語をかぎ括弧でくくっておく。ルビと括弧内は筆者によるものである。

「物語結合」は「劇結合」と「論理結合」から成る。この「劇結合」は「行動がはじまり」「終る」ので、「行動の流れとしての unité (まとまり)」である。「行動の流れ」は「時間継起」であ

り、「会話」や「行動を示す動詞」でその物語内の時間が経過する。すなわち「物語の流れ」は「動詞、verbe motivé (根拠のある動詞)」や「会話」で示され、「論理的結合」を経て同様に会話や動詞が繰り返されてゆく。このとき同時並行で「描写の流れ」もあり、そこでは「動詞、verbe descriptif (描写的な動詞)」が用いられている。

「描写結合」は「論理結合」と「転移結合」から成る。「転移結合」を構成するものは「実体的なイ名詞」で「主体」と「客体」がある。この「主体」には「主体の統一」や「主体の態度」などを現すものが含まれる。さらに「転移結合」を構成するものには、「口述語」「ハ補語」「ニ行為」「ホ状況」や「種一属一目」のような「へ従属関係」、そして「ト対比」がある。この「描写結合」は物語の展開を補完するもので、いわば登場人物の正確や背景の要素と言ってよいだろう。映画でカメラが映し出すすべてのものと想定することができよう。

次は下半分の「一般の結合形」である。「主語」を飾る「修飾」が「+」され、別な「修飾」が「+」された「述語」が「動詞」で結ばれる。そして「文章の結合」に用いる言葉には「場所、理由等の状況補語」を示す「……から」「……で」「……のまわりを……」があり、「目的」を示す「……を」、「節」となる「……ながら」「等」があり、そして「比較」がある。

また「疑問が見えない」「普通型」があれば、これに類似した「喚起型」もある。「転移型」とでもいうべき「倒置型」の「結合」もある。そして「論理結合」には「ただ……をのぞいては……」を意味する「sécification」^{セシフィカシオン}、「従って」「なぜなら」「たとえ……でも」「どうなる?」「……こうなる」などがあり、さらに「いかに?」は「manière (方法)」「état (状態)」「résultat (結果)」を問う内容が込められ、他に「何?」「だれ?」「どこ?」「いつ?」などの疑問詞がある。

このような単語を書き付けながら図解を描き、文章の構造を捉えなおし確認しながら模索は続く。この試みの後マンの作品を読んでその優れた文章を再確認して驚きを書いている。

『ブッデンブロークス』の第一部を丹念に読みなおす。完璧な技巧に圧倒される。人物を浮彫りにする手腕には、おどろく。これが25歳の若者の手になったことを考えると、ただ奇蹟の前に立つようだ。

(5月7日)

16-3 終末からの統一

5月7日付け以後、三日間の日記は書かれず、5月11日には先に引用したように「一人称ついで二人称」の文章で書き始められている。だからこの時点でも書けない状態が続いているわけだ。『影』に関するこの5月11日の引用した部分の後の方に「主題の力」そして「緊張する力の場」という表現がある。この力とは何か。国立図書館で思索である。

主題の力とは、ある地殻の割れ目のようなもので、すべてがそれにそって動く。緊張し、そこに凝集する。……(略)……一つの視点の設定(他を切り捨てることによる……)によって生れてくる。それはいわば作者の存在、世界観そのもののようなものである。傾斜といってもいい。それによって、あるものへと凝集する。そこに他のものは入りこんでこない。その個々を凝集力がつかむ。この個々と凝集力は一つのことの(実体の)両面である。たしかに、あるものは始まり、おわる。その間の統一(物語的統一)は、すでにしばしばみてきたものである。が、ここにいう統一の力は、そういう平行光線のものではない。そこに主体が参加し、歪み、劇的となり、知的となる。独自の存在の問いかけがある。この問いかけの枠が、態度が、自らの法則によって収れんしてゆく。この収れん、凝集、一つになる力が、書くことの意味だ。それに抵抗し、異質のものは、よりわけ、すてられねばならない。

(5月11日)

「地殻のわれ目」に沿っていったって一定方向に向かう力、それは「収斂」でもあれば「凝集」でもある。これを辻邦生は「傾き」ともいい、その「傾き」に独自性が入り込むことで、すなわち作家らしさ「作者の個性、本性にめざすもの」があるという結論に達する。

この個々(描写すべきもの)はすべてを主題の流れのなかにいれなければならない。……この作品全体の底で、ぎゅっと作品を統一し、にぎりしめるこの力……これはひとつづきの論理に似たものである。心を高鳴らす論理的吸引力……この個々の作者が充

電されたような状態であり、それをみたくもののみをとりあげる。mélodieの如きもの、それは他には参加しない以上、関心をもちえない。(同)

このように言葉、思索の上では理解はできていた、しかし『城』と『ある晩年』で試みたことがこの『影』でできないことに辻邦生はいらだつ。

『ある晩年』でできたことが『影』のなかでは全くできなかった。『影』には、自分の外側にある風俗をとり入れようと考えたからである。対象によって物を書くのではなく、こちらから「自分」から書くことを忘れてはだめだ。(内面の発展が終れば、主題もつぎる。そこに近代芸術の宿命がある。) / 宗吉の航海記の凝集力は、何を書いても(何でもというわけではないのであって、本当は彼の内面をしか書いてない)彼のリズムがみちている。彼の存在とならぬ外界は、「どんどんとばされてしまう」のだ。彼の凝集力のなかに入ったものだけを、書く。/ この「自分の凝集力」それは「告白」にほかならない。自分のなかに、告白したい全体が「かたまり」となって複合したまま、一つになっている。(同)

「告白」とは言っても何も罪を告白することではない。辻邦生は思索の過程で次のように規定する。

いったい、生きる場合、この「告白」の力は我々の中心となる。それは生活、行為のすべての底に、共通する生活の思考の場だ。僕は、町を歩き、働き、電車にのる。しかしそれは偶然的な形でしかない。つねに「現存」するのは文学を書こうということ、人間とは何かを求める気持、その他、野心までふくめた持続的な自我——本当に時間をこえて動き、現存している自分——というものはある。このつねに内心で動いている力、それが「告白」となる力である。(同)

この内面からの力によって生み出されたものが『ある旅の終り』であり、『ある晩年』であった。外界を描いてはいるにしても内面に映った外界を描いているのであり、詩的であったと確認する。その上で「告白」が「自己」として完成したものであり、一つのまとまりである。そしてその「まとまり」そのものに「自己の感動する世界があること」で「全体を統一」することになる。そしてその時点での自らに思索を向ける。これまでの思

索を確認しながら。

心の中に、それ(統一する力)が真にあるかどうか——生き方と関連して——が問題なのだ。かくて一挙にして、はじめも中も終りもすべてある。そういう一つの存在は、同質のもの(プルーストなら、プルーストの視覚、独自の省略の如き)の集りである。それが論理的に、全体が吐きだされる秩序をとらねばならぬ。外のものを足して橋をかけるのではなく、まさにそこにあるものだけでオルガニックな世界となる。ひろがったとき、時間の秩序に展開されたとき、はじめて全体が輝くような形(僕は『ある晩年』でそれをこころみた)、つまり最後があって、はじめて全体が輝き、意味づけられる。同時にはじめと中がはじめてはじめて終りが輝き、意味づけられる。はじめは……意味を求める存在(知らない存在ですらある)——最後で明らかになり、全体が意味になり、輝く…… (同)

まさしく終末が統一する物語と言うことになるだろう。そして『影』を書いている現在、自信を持っているはずだとしながら、点検を試みる。

内面の論理構成はたしかにある。僕の内面はある論理の力で凝集している。目的意志であれ、単なる存在としてであれ……。このまとまる力を、作品の世界に移転する。物語的ユニテとは年代記的なものではなく、この論理、理由づけの統一である。ある行動を必然化する理由づけ、論理の発見——それが近代小説の発見である。出来事が、この論理そのものである場合、それは物語のユニテをもつ。ないし、出来事を、その論理によって組立てることが……。 (同)

内面の論理構成を自分なりにしているのだがうまくいかない。それではスタンダールはどうか。『赤と黒』の種々のエピソードの論理性を辻邦生は追ひ、またトルストイの『アンナ・カレーナ』にも触れ、共に主人公たちの死までの論理構成であることを確認する。そして自分自身の作品について語る。

僕が『城』を書いたとき「文芸新聞を四つにやぶり、窓の外にすてると、そのままながいこと風にふかれて立っていた。」というメロディのような一節が心をしめつけていた。僕はそこに憂鬱な北国への憧れを胸に痛いほど感じた。同じように『ある晩年』では「花々は彼の目の前にはるばると揺っていた。……そ

のとき、彼の身体は路傍に倒れていた。……ともあれ、ファン・スターデンの晩年はこうして終りをつげたのである。」というメロディは同じように、憂鬱に僕の心をしめつけていた。それは同時に、その全体の輪として僕の心のなかで、僕をある悲しみにさせようとしていたのだ。ついで、この全体の複合したメロディ群を、論理的に構成した。『城』の場合「城は海に向ってのびた……」によって、論理の糸口を見つけた。『ある晩年』の場合「私はファン・スターデンの晩年の一時期……」という糸口だった。このとき、いずれの場合も「この全体のメロディのひびきが、悲しく、憂鬱に、この最初の一行を書く僕の心のみたしていた。僕は、この憂鬱にみちた心を、この一行から、はじめることによって、確実に、つぎつぎと論理を追って、すべて汲みだすことができると思った。僕はだから書いているとき、悲しく、また憂鬱だったけれど、それが流れだしてゆくいいがたい快感を押えることができなかった。 (同)

だから、このときの思い、すなわち物語展開の論理に従って「悲しみ」「憂鬱のメロディ」が次々と吐き出されたことによって幸福感がもたらされたのだ。その幸福感を、辻邦生は、スタンダールがジュリアン・ソレルの死を迎えたとき、トルストイがアンナの死を迎えたとき、ヘミングウェイが『武器よさらば』のヘンリー中尉が病院を出たときの孤独なさまを描き終えたときのことを想定して同質のものであろう、とする。

書き出しのときに、すでに終末の部分、というよりも、自分の持っている情感を漂わす情景を小説家は知っている。ここに導くために次々とその一点、つまりそこに傾斜していくためのエピソードを選りすぐっていく。この終末に向かうための緊張力が「論理の力」であると辻邦生は日記に書き付ける。終末の部分が、終わりのメロディーが描かれることが、その描写があってこそ小説家の情感を読者に伝えることができるのだ。これを「自己実現」と表現して、さらに辻邦生は書き続ける。

自己を実現するためには、その一つ一つが要る。その一つ一つを実現することは、すなわち「終りのメロディ」が自分を実現していることだ。その過程の個々と終りとは、その意味で緊密に結びついている。こうして完全に、自己(終り)が出るのを系列的に必然化し、論理化する。それゆえその系列から出たものはす

てるし、また必要なものは、この緊張力の中に入る。……すなわち、終りの出現を必然化する論理的作業であり、そのような事実の配置である。

(5月12日)

むろんこの配置を統一するのは「終わりのメロディ」である。これを辻邦生は次のようにまとめる。

次の三点の完全な一体化。

イ 原因結果の一般的論理

ロ 同時にメロディとしての必然的出現

ハ さらに、それが、社会的、歴史的なメカニズムによって動く論理を反映している（作者の恣意にならないように）（平行光線をあてられているのではなく、一方から他方へ流れる力（メロディとなる理由）によって浸され、そうしたものとして現われるところだけ現われている） (同)

そしてこの後に先に5月12日の『影』に関する引用文「この一週間ほど『影』が書けずに、方法的な面を考えたが、今のところ、実践的に、体験的に云えるのは以上のことがらだ。」で終わる。

「実践的」「体験的」に書き進め方を整理はしたが、実際に小説を書くにあたってはうまくいかない。事実ベッドに入りながらも考え続けた。どのようにそぎ落とすかということだ。「外にある単にある物」を描こうとするときそれまで「終末のメロディ」を描き出すために有効なる「物」を描くはずだった。しかしこれがうまくいかない。これに関する思索が続く。

この「あるもの」とは、その文章を通してあらわれてくるものだ。これは文章を寸断し、別々に考えても理解できない。それはまさしく「ひとまとまり」によって、女神の裸身が自然から轉身し、すりぬけて出るように、現われてくる。同じように小説の場合も別種のメロディのような「あるもの」があらわれてこなければならぬ。したがって、散文としては、いかにそのフレーズが、的確に、そのメロディを、ゾルゲを心にひびかすか、「あるもの」を正しく現わしうるかに問題はあって、その一語一語にひっかかるようであってはならない。その点、散文は、透明で、正確で、たやすいものである必要がある。(5月15日)

そして外界の物にとっては、単なる日常生活は

無意味であること、そしてこの現実が形、フォルムの世界へとすることを辻邦生自身が確認した後、「終末のメロディ」を「あるもの」として描くための思索である。

この「あるもの」は、全体として、一つのまとまりとして、混沌としてある。それを、個々の、それを担い、ひろげ、発展してゆく物、行動、人物に移位する。感情はそのままでは単なる混乱、情緒、ムードでしかない。感情が感情であるためには、それを発展させる思考が必要だ。(肉体に一つになった思考、深く感情と結びついた物思い。) あるものを考える。判断し、考える。そこにはじめて感情が生れる。凋れた花を、凋れた花として判断する。(その判断がなければ、思考は生れない。) そしてそこにまつわる恋の思い出を考える。それは感情を生まずには不可能であろう。かかる内部の作用は、思考に支えられ、思考に運ばれる感情である。(同)

「感情」を支えるのが「思考」だとするまではそれでいいのだろう。しかしそれらが、つまり「感情」や「思考」が個人的にとどまっている限り、小説とはなり得ない。ここにいたって辻邦生はこれまでの思索を整理する。

小説は自己の発見——告白からはじまる。告白には証人はない。その告白を信じ彼と共同体験をするほかない。かかる告白ののべる内容は主体の内的生でしかない。外部をいくら書いても証人としては書けない。ということは告白は証人の役割を放棄しているところに成りたつ。それは自己が唯一のものであり、同時に、全自然と一体となっている。(自己にはこの自然しかない。それは自己を肯定することの両面である。自己の肯定は、自己が唯一のもの、<—>なるものであるとする。同時に全世界も彼によってあるもの、「彼」の世界、つまり彼がこの全世界(彼の所有の)の主人となる。)したがってそれが自己を告白しながら、それが<—>でありながら、同時にすべてであるという根拠となる。(同)

証人のいない告白とは、書く主体が<全>を表す<—>であることが分かった。ならば書くということはどういうことか。

書く行為は、絶対者に対して、無に対して、むしろ自己に対して書く。神に対してなされた告白から神がなくなるとき、告白だけがそれ自体で存在する。自

己を自己で支える。それは自己がすべてである（「彼」の全世界の主人である）から、ただ自己を信じるもの（同類）に書く。つまり自分に書く。信じることの根拠を外部の証人としてのものから、内部のあかしとしてのものに転化したとき、（自分には、自分の世界しか語れないからという理由で）、それを保証するのは神ではなく自分であり、したがって、自分の信じる以外には、何も語れない。また信じることを語っても、ただそれを信じる人（同類）のためだけである。（同）

これが近代文学を成立するものだとこの後に辻邦生は記述した。すなわち内容に反映された現実には内面においてさえも拡がりを持ち主体と対立する「客観的」「先行的」な現実となってしまう。

そこで〈告白〉が自己の世界をしか語れない以上（同類に語るとして）一つには外界は内界であるということ、もう一つには、〈自己〉対〈現実〉の戦い（位置の決定）が重要な特徴となる。前者はすなわち、自己の世界を語るとは、外界の証人の役割を拒否することであるから、外部が書かれるのは、「自分の」世界としてである。その外部も実は自己の投影、自己の向う側の壁なのである。しかし後者は〈現実〉が自己を押しつぶそうとしている。自己を限定している。自己に抵抗する。この現実に対して、それぞれの置かれた位置、役割、階級、気質等々に応じて、戦い、接触する。（同）

確かに内面に取り込んではいないが、そのとき主体の位置によって世界は歪み、独自の感情を生み出す。つまり自らの内面においてさえも現実との対立があるのだ。「内面の延長」でありながら、「外界」ともつながってしまう。

この世界では、現実には自己の内的生命で充たされている。自己はその立場のそれぞれにより、外界を自分の世界とし、自己が世界である。すべて世界は、その深い内性により貫かれ、その世界の主人である。しかし同時にこの世界はその恣意によって変化しない。それは「私」に支配されながら、それ自体の力で動いている。それは「私」に抵抗する。抵抗自体が「私の」世界である。抵抗を「私」がつくるが、私の自由にはならない。私がつくり、同時に、外からつくる。この二重の作用が働いてできるのが〈現実〉である。（同）

さらに辻邦生の言う論理的世界を引用しておく。

したがって〈現実〉はある客観的な力と、それに集合的な主観的力（個々の主観的力をこえている）との作用で生れる場合、つまり偶然的な個の偶然的な要素を排除して、しかも〈現実〉の構造に欠くことのできぬ主観（集合的主観）をとりあげるとき、そこに〈現実〉のいわば原像（Urbild）のようなものができる。（同）

そしてナラシオンのことである。アランの指摘を辻邦生は引用して受け入れる。つまり「散文の二つの方法は思考と物語である。それによって物は支えられ、感情は形をとるのだ。思考なしには、風景も家々もつukらないのが小説家の芸術である。それは途方もないでたらめな建物が感情や行為をもたらさぬのと同じである」という部分である。これを辻邦生なりに言い換え展開する。

からだで考えられた思考、感情につらぬかれた思考、瞑想は、外のものを見、それと判断することによって生れる。それらのある複合した感情を、こうした外のものによって分析し、個々の鳴りひびくものとし、発展し、運んでゆく。この感情の個々を、その描写の一つ一つが受けもち、その一つ一つによって、この対象と同時に感情が鳴りわたる。その描写が、その家々なり風景なりに即して進むのではなく（フローベールは単なる物の表面を散文に翻訳した）、そうではなくて、あたかもここで書いている文章が、個々の単概念を問題とせず、ひとつのまとまりとしてのイデーによって進み、そのイデーをあらわそうとしているように、個々の描写も、その家々なり、風景なりを通して、あるイデーの如きもの、内なるメロディ、感情をよびおこし、あらわそうとしているのである。凋れた花をそれとして判断し、それを考えるとき、ある感情が生れ、発展する。判断は、物を描写させる根源だ。「花は赤い、水は清い。」こうした判断は、ある感情を生む。しかしある感情の複合は、こうした判断によって、そこに流れだす。……略……
書きたい衝動、この強いふきでようとする憧れにみちた「全体」これこそが永遠の現在化の輝きであり、それを支える判断と思考を、それを担い展開し、フィナーレの輝く旋律に達する判断と思考を、散文で書くのだ。それは事実の描写ではなく、それをこえたものが、感動的メロディが自己実現したがっているのだ。（同）

このように方法を整理し、自らのうちにその書く姿勢、態度を理論化している。だが先にも記したように5月19日では「失敗する」と書いた。しかしほぼ一週間かけて書き直した作業を経て、佐

保子夫人が5月28日には『『ある晩年』よりもいい位』と言ったことを書いている。そして6月3日には「終わった」と書く。

(以下次号)