

辻邦生のパリ滞在 (23)

Le séjour de Kunio Tsuji à Paris

佐々木 涇*

SASAKI Thoru

22 charmeの取り込み

22-1 「大きな自己」としての制作態度

日本に帰る期日が明確になったこの時期に、辻邦生は創作のために思索の経過を確かめる書き方をしている。1960年10月24日の日記ではトーマス・マンの「ショーペンハウエル小論」を再読したことを書き、次のように自らの位置を確かめる。

芸術家とは、この世の現象に結びつけられていることを、感覚的な罪深いよろこびにみだされて、感じ、同時に、アイデアの世界に属していることを知っている人間、高い世界と低い世界との仲介の役割、アイデアと現象の間のメディアトリスな使命——僕の前にあるこの偶然的な現実、無秩序な現実は、精神にとって、影のようにゆらめいている。作品に高められた世界——芸術的な秩序を与えられた世界でのみ、我々は、この精神を、真実をみることができ。この形象を通して、アイデアを現わしめること——それが芸術家の役割だと考える説。このような高い世界への *soif*、現実のこの暗さ。これをこえ、光のある、至福にみちた高みに生きること——それは同じように僕にとっての唯一の道のようなのである。

(『パリの手記V 空そして永遠』河出書房新社、1974、p.102。10月24日。以下引用文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。)

メディアトリスとは、フランス語である *medi-*

ateurの女性形で *médiatrice* だ。意味は「調停の、仲裁の」の意味で形容詞である。そして *soif* もフランス語で「渇き」の意味である。

この引用の部分には詳細に説明する必要はないだろう。とにかく自らの位置と果たす役割を確認しているのだ。「高い世界と低い世界との仲介の役割」を担いながら「高い世界」あるいは「至福に満ちた高み」に到達することを求め、「現実のこの暗さ」を超えるのだ。これを日常的にすること、すなわち創作態度である。

自分における問題性が、つねに創造とむすびつくという態度——それは生きることと同じ強さで、生きることが問題の探求であるという形で、生の問題をつかむことであると同時に、その問題への渴望が、その具現が、作品の動機であるような態度である。かくて達した世界が、ヴェリテを具現する高い秩序の小説的世界である。

(10月25日)

とこのように記すのは翌日である。ヴェリテとは「真実」の意味のフランス語である。辻邦生自身が作り上げるべき小説の世界を定義するとき、これまでの思索経過をふまえて次のようにわかりやすく書き換えている。

僕にとってこの世は仮象であり、自分の中にあられた深い感動した生こそ、本来の生ではないか。

*産業社会学部教授

すべてはすぎさり、消える。しかし、自分に<あらわれた>生は、偶然の生だったけれど、今みれば、それ以外にはおこりえなかった。それは必然であり、宿命だった。今の現実も、偶然であり、どうでもなるように思うが、しかしそのようにしかならない。<あらわれ>としての自分からみると、今ですら、刻々に宿命のあらわれにすぎない。現在の中で、それをすべて受け入れ、そこからのがれず、その与えるすべての感覚的なものを受け入れる。そこに生の宿命をこえ、自由が生れ、生のよろこびが生れる。(同)

そしてこのような考えから生まれるのは感動である。この感動を与えるもの、それを辻邦生は前にシャルムと名付けた。だがそのシャルムは容易に見だし得ず、渴望の対象となる。この渴望の状態を辻邦生は「永遠の謎である人間存在に対する無限の接近」であり、「現実のあらゆる営みをこえてあらわれている人間の意志である」と言う。ところが「偶然に支配され」ているため、この人間の意志は「無秩序」のなかで消え失せてしまっている。

したがって、この現実の実践の次元においては、我々は、かかる仕事を実現しえない。それはつねに、かかる実践の次元をこえた精神の秩序においてなされる(大学の講義、講演会などの社会的な精神性までを含めて)。その精神の次元にあつては、個々の形象は、必然の形であり、時間をこえた存在であり、それ自身で立ち、したがって、それが全体であり un tout としてあらわれる。全体を象徴する一である。人間の偶然的な現実の体系をこえて、その体系の全体を通じてあらわれる必然的意志を、「一」としてとらえることである。

un は「1」、tout は「すべて」を意味するフランス語である。直訳すれば「一つの全体」ということになるが、上の引用のとおり、辻邦生はわかりやすく書いている。そして「無限の接近」は、作家が世界と対立している状態である。この対立がゆえに生じる争いは絶えることがない。もし小説家ならざる「小さな自己」の状態であれば問いは解明され、それで閉じられてしまう。しかし「大きな自己」であれば次々と新たな「人間存在の謎」が登場する。これを、辻邦生は次のよう

に言い換えているので、その部分をみる。この文章でのキーワードは x である。これを「人間存在の謎」に関わる「事柄」に置き換えれば理解できよう。

それ(謎)は、x が、見出した瞬間に自己の中で完結し、自己をとりまいてしまい、終り、解消、円の閉鎖となる問いかけとは本質的に異なる。自己は、その x に対して、はなれた立場にいる。x は自己の x、自己の欠如としてあらわれない。かかる x は、みたされたとき、自己充足し、解消する。そうではなくて、自己は x に対し、はなれた立場、「あらわれ」、としての立場にいる。自己は、その x をあらわす要素としてある。x は自己の外にある。それが完結し、充足することは、次の眺望をひらくためである。次の x を、より深い形で見出すためである。「小さな自己」における x は、自己の欠如であるが、「大きな自己」における x は、ある人間存在の謎としての x であり本質的 x であり、我々は、その x のために存在している。x は明らかにされると、次の x をてらしだし、かくて無限につづく。それは山にのぼるような「実践的 x」の解明とはことなり、宇宙の無限の空間に向って、衛星のスタシオンをつくるような形で理解されるべきものである。(同)

フランス語であるスタシオンは英語のステーションと同じである。むしろ「大きな自己」としての存在が、小説家としての、創作者としての、そして芸術家としての「創作態度」である。

22-2 読者に緊張をもたらすために

翌26日の日記では、前日の思索をより整理して書いている。その冒頭では「主人公の(主題の)むかう方向へ、アフェクティヴィテをもって同化せしめるための描写、「場」への導入。「動き」のはじまり方、ないし、統一的な緊張の原理。次頁の三種に大別しうる。」と書いて箇条書きで整理している。アフェクティヴィテとは「情緒」という意味でフランス語である。

その三種の大別とは、「l'espace (空間)」のもとにある「①対象の統一性(疑問)」、「la causalité (因果関係)」のもとにある「②因果の統一性(疑問)」、「③展開の統一性(疑問)」である。そしてこれらにそれぞれ説明と図が付されている。以下に図は省略して説明を記しておく。

最初の「①対象の統一性(疑問)」では「読者が<それは何か>という invisible な答の全体を予想するような「場」——それをみたそうとする x と渴望/たとえばファン・スターデンは<人生とは何か>と問う。」と記されている。invisible はフランス語で「目に見えない」という意味である。続いて段落を下げて破線で囲まれた部分には「①の変形 ある確信する事実を、否定(ないし疑いのある)事実の導入では真の事実は<何か>」とある。

次は「②因果の統一性(疑問)」で、続く説明では「読者が原因の系列の全体を渴望する/これこれの状況である。なぜならば……>/ (結果をまず提示)」とある。そして破線で囲まれた部分では「②の変形 矛盾の提示/人間の本質は愛である/しかし人間は傷けあう。/なぜか? その原因説明への渴望/出発点と終着点の提示」とある。さらにちがう破線の枠内では「①対象の統一性(疑問)」と「②因果の統一性(疑問)」を混合したものが示されている。「①②の混合形 対象と因果が共に x におかれる。対象が消え、<何か><どこか><なぜか><どうしているか>の疑問を同時につくる/結果を示すが、それが③」とある。破線で囲まれたものがもうひとつある。それは「②の変形」とあり、動きが関わってくる。「②の変形 動きの働きという因果的統一/これこれの状況である。フォ・タナン夫人は家を出た……>/まず A の事実(結果)を描写する。<なぜなら……>という理由説明(B)が入る。その B の力は、A をこえて、C の動きを引きおこす。/トニオ・クレーゲルのはじめ」とあって、以上が②に関する部分である。

三つめの「③展開の統一性(疑問)」では破線で囲まれた部分はない。「③展開の統一性(疑問) 劇的対立の本質をなすもの/強い intention とその *opposition* があるとき。/私は女のもとへ行こう(A) / /あの男にはわしの娘はやれぬ(B) / <どうなるか?>」と記されている。

上に書いた「/」は、改行を意味するものとして論者がつけたものであるが、「//」は原文で記入されている「/」である。なお intention は「意図」、*opposition* は「対立」の意味で共にフランス語である。

さてこのように整理されている図と記述を見ると、『どくどくマンボウ航海記』に登場する辻邦生がマンの小説を一節ずつカードに書き出していることを知って、北杜夫が驚いていたことを思い出す。北杜夫がパリにいた辻邦生を訪れたのは一年以上も前であるから、今になってトーマス・マンの文章の展開を完全に理解したことになる。いやもっと以前に理解していたのであるかもしれぬが、この時点で血となり肉となったのである。小説の展開で、読者に緊張感をもたらしながらのめり込ませるためのありようである。

このようにして作品を書くにしても、情緒性は必然的である。辻邦生は自らの生き方とどのように関係させるか。「大きな自己」としてのありようについて次のように書く。

自分の発展と結びつく対象(存在)とどのようにして関係を保ちつづけるか。マンのいうように、深い印象の中に没入すること、熱中、過度の集中が芸術家の特質であり、それを *décharger* しようとして作品をつくりだすのだ。このような実体は、我々の発展と深く結ばれていなければならない。(10月27日)

décharger とは「荷物を下ろす」という意味だ。これが辻邦生自身の小説家としての創作に向かう態度だ。そして深い感動が求められることから次のように思索を展開する。

あくまで芸術は深い感動がそこから湧きださしめるものでなければならない。それは僕らのなかの感動が基礎になるが、それは、きわめてエステティックな感動であって、それを *décharger* しようという衝動を含むものだ。それを僕は *Stimmung* とよぶ。そして僕の外界とのずれた切断面を、光が屈折するように、外からの印象は、そこで、ある美的エネルギーに変えられる。そのような断面を外界との間に持ちうるような問題設定の態度が、僕のいま、すくなくとも望んでいるものだ。その屈折とは、外からのものは、無色の、無味乾燥な、理性的なものではなく、その切断面のずれに入って、ある印象、ある情緒にかえられる。美的エネルギーがその落差をおちる間に生れる。これは主観の苦しみ、恋、その他で生れる切断面だが、それを人間的な高い存在「大いなる自己」として持ちうるようになりたいのだ。かかる「大いなる自己」としての人間存在の根源的な切断面が、外界に対してあるとき、そこに生れる

Stimmung、人間の主観一般の情感性、存在性としてあらわれる。それがシェイクスピアの世界であり、トルストイの世界である。(同)

「エステティック」は *esthétique* と綴り、フランス語の形容詞で「審美的な、美的な、美しい」の意味で、Stimmung はドイツ語で「気分、雰囲気、情緒」の意味である。

この Stimmung を伴うものが、辻邦生の描き出す対象であり、そのために描き出さざるを得ない状態にまで追いつめられることが必要なのだ。

外界が、すべて交響して僕の中に落ちてくるそのような「死」の Stimmung の中に立つこと。シャルム。憧れの Stimmung すべてが現実のままでは偶然、くりかえしにすぎず、ただ、このように交響して落ちてくる Stimmung、魅惑こそが、それ自体で永遠の個であり、そこで僕は、憧れつつ死ぬのだ。憧れ、深い Stimmung の中に死ぬこと——それが偶然的な全体をこえて、「一」にして「すべて」である、その低い現実のすべてをおおう実在となる道なのだ。それがアイデアに、精神に合し、現象をこえる唯一の道なのだ。このような「死」、このような「惑溺」、このような「没入」だけが、「個」という偶然的消極性を、「一」にして「すべて」である必然にかえる道なのだ。(同)

「死ぬ」とはむしろのこと現実で死ぬことではない。先に辻邦生がギリシアを後にしてパリで最初に書いた『見知らぬ町にて』のありようでもある。「死ぬということ」は辻邦生自身が「主観性」を廃し、自分の内部に高まってきたものを作品化する状態にあることだ。それを辻邦生は「詩的香気に死ぬこと」とし、「詩人の生」と断言する。そして次のように書いてこの日の日記を締めくくる。

かくして僕はその死と憧れと愛の Stimmung の中に死ぬ。そこに身をなげること——すべてこの世のものを放棄し、あこがれつつ死ぬこと——心から、その甘美と苦痛をこそ僕のすべてであるとして死ぬこと。その放棄が、没入が、勇氣ある没入が、この偶然をこえた必然のレヴェラシオンへ、僕と現世のすべてとの一体化へ、新しい生へ、詩人の生へ導く。(同)

レヴェラシオンとは、フランス語で「暴露すること、ひらめき、啓示」の意味である。かくして、辻邦生は小説家としてのありようが、どのような状態であるかを認識したのである。

22-3 純粹主観、そして再度 *charme*

続く翌日の、すなわち10月28日の日記では「音楽ほど純粹主観の状況をあらわしたものはない」と辻邦生は記す。そして「詩人の生」を営む小説家が、「甘美な宿命」を背負いながら保ち続けるべく主観の世界のありように関する思索を展開する。

かつて言葉がものごとを説明する道具であると同時に人間の心の内や感情、情緒的な部分をも表現するものであること、つまり言葉は、客観性も主観性もある。この両者を明快に捉えることができなくて、辻邦生が小説を書けない理由の一つでもあった。この言葉について辻邦生はより明確に捉える。

なぜ知性の道具である言語が、感情の喚起に用いられるのか——について考える。物語形式の重要性が生れるのは、これと関連する。ある事件の「場」のまん中におくこと、その事件を、実際に秩序づけるように、秩序づけること、同時に、その際生れる情感性を純粹化すること——それが物語形式による言語の役割だ。ある感情を、思想が生みだされるように、文章のなかから生みだす。この感情、Stimmung、思いは、思想によって、物によって運ばれる。それはある内的な統一的な Stimmung と一体となった状態である。それは、外観と同時に判断によって導かれる。外観だけでは、我々は何も積極的には感じない。ある主観の状態——感情、思いの方向——がそこに投げられなければならない。主観の切断面とは、かかる方向によって生れるその主観的空間の歪み、特殊の膠質化である。外観は、この中に入って、美的エネルギーを発して落下する。逆にいえば、この主観の方向が、外界を支配し、方向づけ、特殊の秩序に変じる。言葉は、この「思っていること」の中に導く。(10月28日)

別な言い方をすれば、この「思い」を入れるのが言葉という「容器」である。そしてこの「思い」を言葉を通じて理解することが、詩人もしくは小説家の主観を理解することになる。この場合、言葉は彼らの「思い」の伝達手段である。た

だし前にも言ったように説明的な客観描写ではない。

この「思い」は、思想が各概念に分析され、展開され、その個々をつなぐ糸として全体的にあらわれると全く同じに、町の描写に、物の情景に、経験の反省に、思想の表明に、分析され、展開され、その個々をつなぐ糸となって、全体のなかからあらわれる。(同)

このあらわれにしても、一定の方向性がある。先に触れた un tout である。詩人もしくは小説家が用いた言葉、もちろんそれらは説明的な言葉ではなく、映画のカメラが映し出すようにして並べられたものの名前が、つまり用いられた言葉が、彼らの情緒(辻邦生は Stimmung という)を表現するかのよう^にに用いられなければならない。彼らの世界を提示するために。しかもその世界は普遍でなければならない。このようにして純粹主観が展開されるのだ。音楽を「純粹主観」としているが、それは言葉が用いられていないためだ。その譜面に書かれた音符は単に音の種類を表現しているに過ぎないからだ。言葉のような明快な概念規定はない。辻邦生は言葉を、この音符のように扱う、すなわち感情や情緒を表現するために用いるという認識であればより理解しやすいだろう。そして表現される内容は、純粹主観の世界が生み出すものである。

次の思索の展開は、「つき動かすこの世の原理としての volonté (意志)」に関してである。この意志が「もっとも純粹な形であらわれた」のも音楽であるとする。

我々が sex につき動かされているように、万物はその盲目的な volonté により、つき動かされている。すべての現象は、かくして現われ、我々はその中で無意味に動いている。しかし volonté は音楽が示す純粹の領域であり、volonté は Idée の中にあらわれる。我々が「個」——「小さな自己」——をこえ、それからはなれ、我々が純粹に認識し直観する主観——「大いなる自己」——に達すれば、volonté は我々のなかに鳴りひびくものとしてあらわれる。我々は「個」のなかにあらわれる苦悩、悲惨、無意味にとらわれながら、その「個」のもつ偶然的な面をこえ、その次ぎにつづいて現われる開かれた現実的な因果をこえ、その本来の姿、volonté の音響、郷愁を

見出す。それは音楽にあらわれたものと同じであり、「個」は、ただ volonté のかかる憂愁と歓喜を自ら開花するように深く味わうために、存在する。… (略) ……詩人は、これらの現象の多様性の奥に、その統一的な姿として、それを見、感じとり、陶醉し、魅惑される。そのような enthousiasme が詩人の第一の資格であり、これを décharger する、担い出す実体(形象)を見出す。言語は抽象的な concept だが、それが imagination を支配するように配置する。concept を直観的な image でおきかえるために、concept の抽象的一般性のなから、それらを組みあわせることによって、具体性、個別性、直観的表象をひきだす。そのために、concept の一般性を、直観的なものにするまで、多くの形容句で制約する… …。言語→抽象的 concept→それがよびおこす一般性→しかしそれはさらに想像力をかきたてるように働く。個につかえない volonté のなかにいるとき、音楽的狀態があらわれる。かかる volonté の中に、言語の手段で、読者を見ちびく。(10月29日)

enthousiasme は「熱狂、歓喜」、concept は「概念」の意味でいずれもフランス語である。「個につかえない」とは、個に「仕えない」の意味であることを付け加えておく。

むろん、このように表現されるためには un tout であることが求められる。つまり「すべて」にして「一」であることが。そしてこの場合の volonté とは人間の「意志」ではなく、神そのものとは言わないが、神のごとき存在、あるいは全生物を生かしている何らかの存在、造物主のようなものと理解して良いだろう。その意志は容易には理解できないと言うよりはあるのかどうかさえも不明である。しかし本当は、Idée の中に示されているのである。このことは頭で理解できても、具体的な体験は不可能である。と言うよりも頭で理解するのでなく、情緒的にそして音楽的に受けとめ理解する。すなわち、辻邦生はこの「意志」への「盲目的な従属」から脱し、「その無意味性」から脱することで「永遠の感動」、「永遠の生」に到達する。これが詩人もしくは小説家の立つべき立場であり、ここにあって初めて創作することに意味あるとするのだ。このような思索のために有効であったのがショーペンハウエルである。この日の日記の最後尾に「(ショーペンハウエルを読みながら……)」と記されてあることを付け加えておこう。

ところで純粹主観を表そうとするのは、詩人であり、小説家であり芸術家であって人間である。人間であるがゆえに宿命的であると辻邦生は言う。この展開は11月2日の日記であるのだが、他の日の日記と呼んでいて印象が違う。思索の展開に淀みがなく、行き着くべき場所は決まっているかのように、たたみ掛けるように展開が滑らかである。ポイントなる部分を引用しておく。

芸術家にとって、人間が地上にいるということ、肉体をもつということが、彼の宿命にほかならない。それはある意味で諦めである。彼は精神に飛翔しながら、肉体へとらわれている。肉慾と精神——この二つのものを担い、ひきつけられた存在が、たしかにマンが規定するように、芸術家の本質である。この地上、この肉慾は、精神にとっては、牢屋であり、枷にほかならない。(11月2日)

ここまでの部分は、「肉慾と精神」の関係の定義付けである。精神が肉体の上にあるとは言え、肉体に係わる事柄は、精神のためには良くないとしているのだ。ところが精神がそのような状態にあるからこそ、次の展開のためにバネのようになっているのだ。そのことを展開するために「しかし」と逆接続詞を使って続ける。

しかしまたその盲目の意志こそが、そしてそのみが、charmeをもつのだ。charmeとは、個から離れた肉慾にほかならない。我々が精神である間は、我々は自由だが、抽象性のなかには、charmeはない。charmeは、罪深い深みに由来する死への憧れにほかならない。それは個をつき動かし、個を全体に、参加させ、流転のなかに投げられる。ただ、このcharmeのみが、精神が、自らの自由を放棄して、感覚へ、形へと戻ってくる理由なのだ。(同)

以前に charme という言葉を辻邦生は用いた。日本語の「魅惑」をあてながら、それをことごとに見いだし、だからといって事実を描写するだけでなく、この「魅惑」を生み出すように書く。このような思いに到達している。では上の引用文にある「その盲目の意志」以下はどのように理解すればよいのか。「その」とはその前の引用文にある「枷」に囚われた「精神」だ。すなわち、芸術家の精神の「意志」が「盲目」であることにな

る。この「意志」が「魅惑」を持つことになるのは、先に出てきた「高い世界への soif」を持つ芸術家が、その方向性を見いだし得ずとも「魅惑」を表現しうる状態にあることになる。そしてこの「魅惑」は具体的な事象の上にあるから、現実性を象徴する「肉慾」という言葉を辻邦生は用いて「個から離れ」ていると表現している。むしろここで扱われる「死」とは単に命を絶つ死ではない。「死への憧れ」と辻邦生が表現するときの「死」は「高い世界」に到達するために、そうではない世界と決別することだ。したがって「罪深い深みに由来する」という形容句は「憧れ」を飾る。このように理解することで「死への憧れ」には「魅惑」があると理解できる。

さらに次の展開を見る。

「美とは形を、感覚的なものを通して精神にゆく道なのだ。」したがって形象とは charme であり、それのみが、精神をして形象に結びつける秘密である。舞踏の「形」があらゆる実際の行動の本質を形象化しているように、文学における形象性も、かかる charme においてのみ存在理由をもつ。また個人の経験にかえるのも charme のためであり、その経験を、言語の形にととのえて、人間の空間の高みに入れるのも、このためである。素朴な、素材的な現実、なんらの力ももたない。その本質の結晶を待たなければならず、それは「形」としての charme にまで高まらねばならない。この漠として、輪郭のはっきりせず、一つの方向に整序されず、実用の眼から解放されぬ現実から、「形象」を——charme にみちた形象を——つくりあげることのなかに、精神が憧れつつ、そこに永遠に休らう深い理由があるのだ。それは精神が、charme をもってあらわれたことに他ならない。一つ一つ個物の磨かれた形の中に、それは証しされる。(同)

このような思索を経て辻邦生は、小説にとっての「形象」を意味づけたのだ。続いて辻邦生は自らの描くべき小説のスタイルを明らかにする。

精神が「個」のなかに降りてゆくのは、個だけが肉慾の苦しみと悦楽をもっているということである。それは charme の原型であり、したがって個につかえない肉慾——自分から解放された意志として「形」をつくる時のみ、それが可能である。精神は個から離れ自由だが、個が charme をもつ時のみ、そこに自らを投げだす。このような「形象」、こ

のような個は、もはや現実ではなく、高められた現実、現実の原型である。それは正確な、質の硬い、密度の高い形象群である。それは現実の諸々の個物の群が、その緻密な原型から、発散し、発生するような、そのような存在である。それは「型」になった現実、言語の中に結晶した——あたかも氷の柱のなかに結晶した花のような——現実である。かかる原型としての現実、形象に秩序づけられた現実は、低い現実と精神の高みとの中間にある。それは低い現実ではない。といて精神の抽象性はもたない。それは硬質な、宙に結晶した、もう一つの高度の現実である。部分の個々が、互に引きあい、全体が一にまとまった宇宙となっている現実である。それは現実の間におかれる「物」ではなく、それら物の全体、を、この「一」が中心にいて象徴し、代表する。それは一枚の厚い青銅の板のイメージを僕に与える。現実の原型が、その律法として、そこにうつっている……。ただかかる現実の上にかかる青銅の板としてのみ、僕は形象をとらえる。僕がつくる物語の世界は、一見して、この世と同じように、そこに入ってゆくことができる。それは一種の開された世界である。しかしそれは魔法の世界であり、「形」の charme によってできあがった世界である。(同)

この引用文の中では、辻邦生の創作のための姿勢が明確になり、描き出す方法さえ示唆されている。このように思索を展開した後、トーマス・マンの作品を検証したかのようにそのありようを書き付ける。それを見ることで辻邦生の到達した地点、確かさを認めることができるので次に引用しておく。

物は互にその「意味」によって、秩序の意志によって、ひきあっている。時間は空間と正しい比例をもって特有のリズムを脈打っている。その部分は、charme の曲率によって現われ、意味づけられ、はじめて存在する。そこに「如実に」あらしめるという奇蹟——その charme——まったく虚無の空間、白紙、その前には何もありません。そこからは、一人の男、たとえばジャン・ブッデンブロークがあらわれ、窪んだ眼、とびだした鼻、高い頬骨、そして身体を前ごみにする姿勢で話すその実在が生れてくるという奇蹟、それだけでも、この硬質の空間の深い charme は我々をはなさない。それはオランダ画派、北方ドイツの巨匠たちの芸術の深い実在感を思いださせる。ここにある額ぶちに区切られた世界の重い、実に重い感じは、どこから生れるのか。そ

の世界の重さは、この現実のすべてのものを集めても及ばぬ重さであり、硬さである。これは、モデルを単に写したと、いう肖像画ではない、人物の偶然の要素群——刻々に変る微細な変化をこえて、その底にある、高められた実在(本質)を見ぬいた眼によってそれは描かれている。人物の眼、鼻、口、皺、顔かたち、着物は、いわば偶然的な集合でしかない。それを、そこにただよう深い charme の空間に、硬質の空間にうつすのだ。眼のうちで、かかる charme によって意味づけられ、根拠づけられたものが、そこに置かれ、かくして鼻、肌の色、皺という風に進むであろう。しかしそこにはひき合う力があり、それはモデルに依存して存在するのではなく、それ自体で charme の宇宙をつくりあげる。それはモデル以上に実在的な世界であり、その巨匠のいわば神技と無意識的な人間信頼への健康な使命感とが、結合して、この奇蹟を生んだのだ。僕に可能なのは、このような高められた「形象」としての小説の世界であり、このような奇蹟の前におののく戦慄と歓喜だけだ。(同)

続く文章では、ロジェ・マルタン・デュ・ガールの『チボー家の人々』に関する感想を書いている。小説のうまさを認めながら、「薄手な要領のよさをうちけすことができない」と書き、「現実によくを説明させ」ているとしたのちに、次のように獲得した考えを提示する。

真の小説は、そうではなくて、それ自体で、現実とは独立した、しかも現実はそのから拡散した結果にすぎぬような原型としての、一宇宙をつくることにほかならない。それは独自の存在理由によって立っている。それによって秩序だっている。独自の玻璃の波によってみちている。この玻璃の波は統一の原理である。現実には、そこでは、自ら形をあらわす。自らによりて出発する。その前には空白であったところに、それが「はじまり」であり「おわり」であるものとして立つ。かかる立体的な、塑像的な、くっきりした、重い実在感にみちた存在——玻璃につつまれた——を創造すること、それが芸術家の役目である。そうした形を人間に捧げること。かかる玻璃にみちた空間のなかに生き、そこに形象をうみだすこと——。深い、言葉をこえた、その実在の charme に達すること。言語は透明にならなければならない。そして芸術家の魂の奥に電撃のように落ちてくる苦悩と憧憬。Stimmung、これこそが肉慾、純粹の欲望であり、精神を形象にひきつけるものだ。創造という奇蹟、空白から生れる実在の眩み。魅惑。(同)

辻邦生にとって、言葉は透明なものにならなければならぬのだ。そしてそのためにはどうするのか。さらにトーマス・マンの作品『ブッデンブ
ロークス』の分析に再度取りかかる。
(以下次号)