

## 辻邦生のパリ滞在(7)

### Le séjour de Kunio Tsuji à Paris

佐々木 涇\*

SASAKI Thoru

#### 8 啓示を得るために(2)

##### 8-1 失われた「神」

1959年3月11日の日記に次のような記述がある。

物語が「神」を失ったこと——「仮構」になってゆくこと——のなかに、やはり芸術が負わされている宿命一般がある。芸術の自律性——芸術が他のいかなる機能からも離れて、自らを自らで支えている状態。物語はかつて神々を語り、父祖を語った。概念の誕生。物語は「伝える」ための座を追われる。一方では神々はなく、他方、伝達のために存在しない。それが「物語」の奇妙な宿命である。したがって神々ではないが神々に相当する存在が見出され、また伝達ではない伝達（全体的融合）を必要とするとき、なお「物語」は生き続ける。これが僕の予定している小説論のもっとも単純化したエスキスだ。

（3月11日、『パリの手記Ⅲ 街そして形象』河出書房新社、1973。以下日付のみの場合はこれをテキストとする。「エスキス」は esquisse と綴るフランス語であり、「スケッチ、素描」の意味。）

これまでパリ日記のなかでは、もくろんでいる小説論が進まないことを書きはしても、内容が直接に書かれたことはなかった。上に引用したように書かれたのは初めてである。ここに書かれた「神々」について触れておきたい。つまり帰国後に発表した小説論にそって、辻邦生の言う「神々」の意味を知っておきたい。帰国してから二ヶ月後に『物語と小説のあいだ』を「近代文学」（1961年6月）に発表したことをかわきりに、

『神々の死の後に』（「近代文学」1961年10月）、『小説への回転』（「近代文学」1961年11・12月合併号。のちに『内面への転回』と改題されて『小説への序章』に収録）を相次いで発表した。これらがパリ滞在中に書かれたと見なしてよいだろう。そしてこれらは河出書房から1968年2月に刊行された『小説への序章』に収録されている。さらにこの本に収録された小説論も記しておこう。

『終末論の構図』（「文学」1965年12月）、『全体性への視点——プルーストの転換をめぐる』（「季刊 世界文学」1966年冬号。収録のときに『プルーストと全体性への視点』と改題）、『小説空間の意識』（「実存主義」1966年8月）、『ディケンズの小説的視点』（「季刊 世界文学」1967年秋号。改題『ディケンズと映像』）、そして『小説への序章』刊行時に収録された未発表の『全体像の形成とその崩壊』の八点が、小説の必要性を理論的根拠として証しとしたのである。この『小説への序章』の刊行で小説家としての道を歩むことの宣言としてよい。

ここでは『神々の死の後に』を通じて「神々」の扱いを見てゆきたい。『小説への序章』では第二章に同じ題名で収録されている。この論文の構成は、Ⅰバルザック以前・以後、Ⅱ「神々の空間」をめぐる、Ⅲ言語、存在、生成、Ⅳ失墜する現実、Ⅴ永遠なる現実、Ⅵ「一」にして「すべて」なるもの、Ⅶロマネスクの空洞化、の七つの部分からなっている。「Ⅰバルザック以前・以後」を受けた上で「Ⅱ『神々の空間』をめぐる」で

\* 教授

「神々」に触れているので、まず「Ⅰバルザック以前・以後」を見ておく必要があるだろう。この章では、次のように問題提起をする。

事実性をふまえた物語意識から、純粋に想像力、感覚のたのしみに向うロマネスクな物語意識が生れたとき、そこに小説発生の基盤ができあがったというわれわれの考察をなお確実にするために、われわれは、さらに次の点を明らかにすることが必要であろう。すなわち近代小説は純粋にフィクションのうえに成立するとしても、近代以前の小説、古代から十八世紀にいたる小説も、やはりフィクションのうえに成立していたのではないか。むしろ古い小説の方が波乱万丈であって、冒険とロマンスにみちみちていたのではないのか。そして他方、近代小説を直接によびおこす作品『ドン・キ・ホーテ』『クレヴの奥方』『ウェルテル』等の関心が「運命の激変か、心理」(アンリ・ボネ)というロマネスクな面に向けられているとしても、それらが近代小説の古典となりえたのは、何よりも人間的な真実への眼が光っていたからではないのか。

(『小説への序章』河出書房、1968年2月・p.49)

「ロマネスク *romanesque*」とはフランス語で「小説のような」という意味である。さらにこれに続いて「このような真実は、事実性と無縁でありうるだろうか」という問いも発している。これを受けて、バルザック以後の作品にはリアリズムの傾向が強くなっている点を指摘し、T.S.エリオットの『批評における実験』を引用しながら、文学から「真理を抽出し」、「哲学的ないしは宗教的直観の表現を求め」、「心理学上の真理を発見する材料、もしくは社会史を説明する記録」とみなす人々がいることを示す。また「芸術や文学は宗教、哲学、倫理学、あるいは政治学の代用物」となっている現実を指摘する。本来の小説の物語性を重要視していない傾向を指しているわけだ。そして次の問である。

われわれがバルザック以後の小説こそ真のフィクションの意識による小説であると考えた場合、近代以前にも仮構の物語があったこと、またかえってバルザック以後の小説が事実性を重んじていたこと、という二重の点で、矛盾に逢着せざるをえないのだ。そのうえ、現実の印象をつくりだすという技巧においては、ほとんど近代小説もそれ以前の同様の努力を払っているのである。

おそらくこれらの問題の複合を解くことによって、おのずと小説の性格も明らかにされるのであり、われわれの問題は、どのようにしたらこの複合を一挙に解けるかぎを見つづけるかにあるように思われる。

(同 p.50)

「事実性をふまえた物語意識から、純粋に想像力、感覚のたのしみに向うロマネスクな物語意識が生まれたとき、そこに小説発生の基盤ができあがった」と規定はしたが、バルザック以前にも「フィクション」が存在したし、バルザック以後には「純粋に想像力、感覚のたのしみに向う」どころか現実反映が小説に求められた傾向が強い。つまりリアリズムの強調だ。このような状況を説明したあとを受けて「Ⅱ神々の空間」をめぐる」では次のように展開される。

「神々」のいた時代を原始的現実と言ひ、さらにより進展した古代の現実では、人々は「定められた意味を生き」、「自らをこえた力のなかで、それらにおびやかされ、または保護されながら生活を」した。つまり「自然、部族は主体との相互浸透的な、感情的要素で特異な色調にそめあげられ、集団的表象が個々人の思考・行動を支配していた」のである。この点をギリシャを例としてあげ、ギルバート・マレイの『希臘宗教発展の五段階』からの引用をもって補っている。そして「神々」という言葉が登場する。

古代の現実においては、原始の晦冥な混沌たる激情は、人間的な光によって支配され、しかしなお人間は、神々の秩序を破るほどには倨傲の高見へ足をすすめなかった。「聖」はまだその空間には生きえたのであり、同時に、人間の優しさが、古典期の彫刻の典雅さが示すように、そこに息づいていたのである。このような静謐な「神々の空間」をわれわれは人間の歴史の純潔な一時期として遙かに仰ぐのだが、しかし問題は、そのような「神々の空間」をつくりえた人間が、やがてそこから失墜する運命にあったということにある。ギリシャ史が示すように、このように人間的な典雅な神々の形式は、それに先行する迷信と狂暴と粗野な進行の克服にはかならなかった。いかえれば彼らは人間の発展のすじ道として原始状態から古代の現実を手に入れたのであり、またそれと同じ発展の原理によって、古代の現実を克服したのである。「神々の空間」は克服され、「神々は死ななければならなかった。」ここで人

間はかく神をつくりあげたその手で、神々を扼殺するという結果をひきおこすのだ。人間はそれを進歩と呼び、理性支配の現実と考えるが、他方、またニーチェの「神々は死んだ」によって示されるような人間の自律性の悲劇の予告となり、失墜としてそれをしるしづけるのである。

われわれが「神の空間」と呼ぶところのものは、人間的に明澄に思索されたことが、つねにその現実での緊密な意味性に支えられるそのような社会である。

(同 p.52)

つまり古代的現実、そして古代ギリシャは調和的な神々の支配する空間としてよいわけだ。その時点では、人間のもつ理性は十分にすべてを説明しきれていない。その説明し得ぬものが余りに多いがゆえに人間は神がすべてを創り、支配していると考えた。だからそこに「ある」ことの意味も付与されていたのである。ところが現代のわれわれの世界は、ありとあらゆるものを科学的に説明しようとし、また説明可能の部分がかつてより圧倒的に多い。あらゆるものの存在を、神の創ったものとする事なく、ただ偶然にそこに「存在」するという認識の仕方ではない。これを辻邦生は、現代にあっては「集中し意味づける神は、どこにも、見当たらない(同 p.53)」と、とらえたわけだ。

したがって現在の失墜したわれわれにとって、古代的現実を思うことほど困難なことはない。おそらくこの古典的な世界は輝く青い水平線でかざられていたに違いない。ということは、単なる比喩ではなくて、彼ら古代人の眼に、世界は可視的な真正な現実として受け入れていただろうということだ。世界はあるべきようにあり、あるべきように現れてくる。そこに生きる人間は、あるべき世界と一つになり、あるべきように働き、あるべきように日を送っている。そこに自らの生の意味を問う必要もなければ、自分において考えることもない。一本の樹はそれ自体で「すべて」である——すなわち、まさに、そこにあるということ、あるべき世界のあるべき位置を必然的にそなえている。

(同 p.53)

「あるべき世界」での「あるべき生きよう」とは、極端な言い方をすれば、人間以外の生物そのものの生き方であり、エデンの園を追放される以前のアダムとイヴの生活だ。しかしながら、客観

的事実が重んじられ、主観的であることが軽視される現代社会にあってはものごとがすべて法則もしくは物質の「理」に従って生成され、あるいは転変すると了解されている。むしろ人間の主観たる意志とはかかわりなくである。このようなときに主観の産物である「物語」あるいは「小説」の意味を探り、それによって立つ根拠を探り当てない限り、「小説」は書けない。

パリ日記に戻ろう。冒頭の「神」もしくは「神々」は古代的現実において人間にとって絶対であったわけだ。そして彼らが生きるにあたって、そこにあるものすべてが意味づけられていたということになる。この「神々」に取って代わるものを小説論で明らかにしようと試みているのが当時の辻邦生だ。

## 8-2 永遠の「今」と書くこと

これまで辻邦生の思索をたどってきたが、その思索は新たな認識や小説論の基礎となっていることは疑うまでもない。そしてそれらは次に引用しておくべきごとにもなんらかの作用をしていると思える。3月29日の日記である。

白いまぶしい純粋な光。部屋に朝からさしこんでいる。瞬間ごとに、「今」は「永遠」につきぬけていることを光のなかで強く感じる。他の「時間」を捜しても無駄であり、「今」が「永遠」に向っている。「永遠」に生きること。  
(3月29日)

このように昼間の印象を書き記したのちにさらに次のように続ける。

僕がさがしていた「意味」とはこのことだったのを感じる。今、すでに夜中の一時で、外は静かだ。さっきまで、夕方から降りだした雨がまだ降っていた。今はその音もしない。僕はつねにこの「今」のなかに入り、沈み、より深く沈むことを見出せなかった。現実の時間の先に、何か僕の求めるものがあるように思われたからだ。しかしそれはいかに待ちのぞもうと、僕らに現れるものではない。一つの作品の前に立つこと、この絶対的な関係が、この世の時間をこえ、断ちきっていることを、どうして感じるができなかったのか。感じたとしても知ることができなかったのか。僕らは、この世の時間の魔術から逃れ、「永遠」という実在の時間に復活する。この時間の魔術は、なん

とながいに、僕を苦しめたことか。別の時間、真実の時間、「物」と親和する——この新しい時間こそ、復活の名にふさわしい。魂を失った時間から、魂にみちた時間を取り戻すこと、そのなかに復活すること、そこに新しい生命をみ出すこと——これが僕の仕事に他ならぬ。(同)

この文章のあと「新しい時間」を辻邦生は「肉体の深みに重く実感として感知する」と書き、「真の時間とは、時間のないこと、純粹に空間としてあること、その豊かさや深さまで、みたまわっている」と書く。「永遠」の「今」に入り込んだときの状態である。そしてそこにある「真の時間」の説明を聞いてみよう。

真の時間のなかには、目的はない。あるいは瞬間ごとが、それ自体目的であるといっている。目的も手段も、そのような概念は入ってこない。実体と概念、個物と一般の分離もない。そこでは、より豊かになることがあるだけだ。この世の時間は人間の魂を乾しあげ、カラカラにし、ますます空虚にしてゆくことのはかに、何をしたらうか？ この「今」——永遠の「今」の向こうに、ぼっかりと覗いている「永遠」の青空を、どうして見ないでこられたのだろうか。この新しい時間のなかには歩いてゆくとき、すべては光にみち、豊かな意味にみち、生き生きと僕らのまわりに現われる。それは空間である。そして一つの純粹な空間である。それは、そこですべてである。すべてがそこにある。はじめであり終りである。それは欠けることのない全体である。(同)

時間とは人間が創り出したものだ。本来人間は、そして人間に限らず、すべてのものはそれぞれの時間を持ち、固有の時間のなかで生成し、消滅もしくは転変する。人間はそれらの時間を理解しやすくするために共通の尺度として、時間を計る時計を作り、年号や日付を創出した。そしていつのまにか人間はこの尺度を中心に据えて生きることを始めた。それゆえに人間は「時」に乗っているような、あるいはそれに流され、振り回されているかのような日々を営んでいるのだ。その意味では、客観的に理解し得る時間のまやかしのなかにひきずりこまれている。それゆえにすべてのものが持つ固有な「真の時間」を見失っていた。時間とは人間と人間との、そして「もの」との接点を、共通の時を共有するに過ぎない証しでしかない。

ならば、この時間を逃れて「真の時間」を見出して、そこを歩むとき、辻邦生の言う「豊かな意味にみち、生き生きと僕らのまわりに現れる」とはどのようなことか。それぞれのもつ時間を知ったことである。すべてのものがそこに存在する意味があるということを知ることには他ならない。それはまた「新しい世界」でもあるのだ。そしてこの「新しい世界」と「書くこと」や芸術との関係について思索は続く。

物はそこ（新しい世界）ではある充溢として現われる。それは調和であり、静謐であり、明るさであり、輝きである。そこにあることがよろこびであり、それは「愛」という名を与えてもいいものだ。それにあふれることよろこび、その心ときめく魂の目覚め、それは「時」からの逃亡ではなく、自分の新しい「時」をはじめて生み出すことだ。そのような物を求めるのではなく、それはつねにそうある存在の形なのだ。その存在にとって、すべてが豊かに現われる。すべてが彼の魂を目覚めさせる。それは「今」——永遠の「今」に沈むこと、物との心ふるえる親和のなかで、そこに涯しなくひろがっている大きな空間に包まれることだ。それはもう一つの世界、豊かさの世界、そのすることがよりよく、より魂を豊かに、より深く、より永遠に、より美しく、より本質的に、より自己に近く、魂に近く、なること以外に何の行為もない世界だ。それが形としては絶対であり、その意味としては無限の全体である世界、そこでは「書く」行為は、永遠のものとなる。それは拡がってゆくものではなく、先を急ぎ、伝えられるものではなく、そこに立ちどまるもの、自らにかえるもの内から浮かびあがるものを、より豊かにすることに専心することである。そこではじめて芸術が生れる。それはただ自らだけにとどまり自らを自らに問い、自らを自らで知り、自らを自らでうみ、ねり、もたえ、心をふるわし、自らにかえるのだ。精神は、どこか、外の遠くにあるものを、気にしているのではない。待ちのぞみ、それを打算し、得ようとあせっているのではない。それはすべて得られたものだ。何もかも欠けてはいない。もはや他処のどこか遠くにあるという感じを与えつづける時間のまやかしはないのだ。そのようなまやかしを克服して、その詐術を見やぶって、「今」の自らのなかに生れるこの自らにかえるのだ。(同)

日常生活のふとしたきっかけで知り得たことを、つまり「白いまぶしい純粹な光」から思いを展開させて、辻邦生は上に引用したように日記に

書きつけた。瞬間瞬間の自らの存在そのものに意味を見出すこと、そして自らの固有の時間を手に入れること、またさらに言葉で定着させること、つまり「書くこと」、それが「永遠」となるのだ。

ところで辻邦生は芸術に「絶対性」があるという。ヘミングウェイの『武器よさらば』のフランス語訳を読んでいて原典の雰囲気がないという感想からの断言である。そして小説として書かれた文章には「絶対性」があるとするとき「書く」という行為に納得する。つまり、翻訳のように別な言語、別な表現、別な文字をえらぶ可能性、別なスタイルの可能性などを拒否することになる。そこには作者が選び抜いた表現を「書く」のでそれら以外はあり得ぬからだ。その究極点に達して可能となる行為だ。その先の展開をみよう。

そこ(究極点)に達すれば、もはや他のいかなる可能性もなく純粋の輝かしい親密さをもった一回性——永遠の一回性——がそこに生れるのだ。他に何もものもないということ、その一回的個物との親密さこそ、「永遠」でなければならない。だから「書く」行為は、このような一回的な物との純粋な結びつきによって可能となるし、事実このような意味でなければ「書く」ことは芸術的行為になりえない。この「新しい存在」を存在のなかに加えること、この実体創出の行為としての「書く」行為は、同時に、他にありえず、唯一者であり、しかも自己の生命の最高点で結ばれているという意味で、自己を引きさくことはないし、そこにより深い「生」の実体を生きることになる。

(3月30日)

かくして「書く」行為の意味づけが可能になった。だが、言うなれば頭で理解した状態に過ぎず、この体験が必要であることは明らかだ。さらにこの必要性を辻邦生自身が深く認識していることは次に引用する文章で明白だ。

現実の時間の魔術からぬけでることができない。この魔術からすりぬけ、時間の向うに出ること、永遠の空間に入ること、しかも日常にあってそうなること——しかも逃げるようにではなく、それがもっとも深い生を生きることでありといういわば生理的必然としてそうなること——それが今の僕にもっとも必要なことだ。しかしそれは僕自身が豊かになることを前提としている。そこにあることを必然と観じ自由に達するヘーゲルの境地は、単なる外見の模倣では実現されな

い。この唯一的存在の豊饒さ、その真の覚醒がなければ、「永遠」の空間もないし、また空疎な全体の拡散への分裂も克服できない。あらゆる虚栄と顧慮を断った瞬間、本当に目覚めた瞬間、そしてその瞬間が来れば、すべては花に化すそのような瞬間、それが来なければすべては空虚である。「今」が永遠の呼吸をはじめた瞬間、すべての「今」、えらぶことのない「今」——この「今」が、たとえどのようなものであれ、あるという不思議な関係をもつ故に、僕の全身を吸い取ること、現実の時間の魔術を見破った明瞭な意識でそうなること——それが必要だ。……(略)……ランボーは19歳で僕が今ようやく達したところに達し、またブルーストも同じくここに達した。これは絶対的な「肯定」である。「見出された時間」であり「永遠」である。それはいわば奇怪な眼ざしで見ることであり、陶酔であり、同時に冷静な明晰である。そして何よりも、より独自の、瞬間の全量の圧倒的な豊饒さにみたまされることであり、その歩みは、どこかよそへ出てゆくのではなく、まさに歩くことですべてであり、はじめであり終りであるところの歩みなのだ。(同)

今や辻邦生のとるべき姿勢と道は明確になった。

### 8-3 外界から内界へ

到達すべき地点を見出した辻邦生の思索は急テンポで展開される。翌3月31日の日記では、「小説の書き方」に思索が移っている。ヘミングウェイの書き方のリズムに触れた後、小説を書くために自らのあり方について次のような必要性を明らかにする。

僕があることを書く場合に、僕の外側にその事実があったのでは、まだ十分でないということの意味している。それが内にあり、内なる世界として生き、僕のものとして動きはじめるときに、はじめて書くべきものとなるのである。それは一つの転換、体験の特殊なプリズムによる分解を意味する。それはある僕らしいものとならねば無意味だということだ。こんこんと書きつづけて書きやむことのないある源泉として、生れていなければ無意味だということだ。それは僕のものであって、彼、つまり現実に属しているものではない。リアリズムという言葉の与える誤解は大きい。ある自由さ、ある吐きだしてゆく自然さ、ある軽快なテンポ——こうしたものが、書きつづけるときの僕らには必要なのだ。(3月31日)

「書く」にあたって外界を忠実に描写すること

を否定して、自らの内側、内界を書くという認識だ。ヘミングウェイの書き方には「ある持続を単調な平凡な行為の連続で描くことがある」と指摘して、「持続と感じられるのは」、ドラマ性が表面的には含まれていないが、その効果は「その世界の匂い、世界の内部、世界のもっとも質的に純粋な場所としての意味がある」と説明する。そしてさらに「自由のリズムが端的にあらわれ」、「現実」に語らせるという外見のもとに、自由な世界が呼吸している」と言い添える。だから外界に忠実であっては「自由」はない。そして自らの内側を描き出すためには外界の枠から拘束されては不可能であると、説明する。

現実」に語らせることは、現実が無秩序であるならば、無意味だ。すきな言葉、すきな事物、すきな会話——これらがすでに秩序を暗示する。現実の枠、事件の継起的枠の強制から自由になれないならば、このようなことは不可能だ。つまり、それらは、より現実的な形に、構成しなおされて現われなければならない。……(略)……それは一口に云って、感動の秩序で書かれる。その感動と交感しあう物が、組合せが、順序が、そこに配置される。それらの物は何も云わないが、そのように置くことが、ただちに、感動を呼びおこすのだ。効果といってもいいかも知れないが、もっと本能的なリズムが先行する。相手方に忠実であるのではなく、こちら側に忠実でなければならないのだ。ある相手を如実にあらわすのではなく、こちらの感動を交感させるのだ。あちら側の体系に従属して、模写しようというのではなく、こちら側に昇華し、結晶しているものを外に置いてゆくのだ。それらが、僕の前、向う側に対立的にあるというのではだめだ。僕のなかに、僕の感動の記号として存在しなければならない。僕のなかにあるものは、それだけですでに独立し、自主自立の何ものかだ。(同)

明らかに主観の世界を優先する考え方である。そしてあざやかに外の世界と内なる世界の結びつき、というより自らの位置をこれまでとは異なったの逆転を説明する。

それら(配置さるべきもの)は僕の胸の内奥で、僕の奥底から、外へ向って出てゆくのだ。あらゆる外界は、そのように消化され、転位されねばならない。僕が世界に包まれるのではなく、僕が世界をつつむ。世界は小さく凝結し、僕は大きく自由になる。僕が「ここ

に本がある」という時、それは外界に対立して、僕と無関係に本があるというのではなく、僕の大きな自由な世界の中に、本がそのようにあるという意味なのだ。このようにして、町も、並木も、人々も、雨も、風も、この僕の世界に住む住人の一人々々とならなければならない。そしてまさに、それらは、現実とは別個の秩序となって今、僕のなかにある。この転位はほとんど奇蹟とっていいだろう。(同)

ものが意味あるものとして、自らの内部に固定されてゆく。それまでは、時間も含めて自分の外の世界に従属させていた。だが今は違う。逆転したのである。自らの内側に取り込んでゆくことだ。その位置づけも自らの内側に属したものであり、それに従って秩序づけられてゆく。そして自らは大きくなり、自由な存在となって物事を位置づけてゆく。

これに続いて進行する思索の対象は、感動による秩序の構成のための「会話」である。ここでもヘミングウェイの書き方を分析している。その特徴は「主題なり、内容なりに対して、ある軽みを与える点」だと言いきる。形式化されるほどに軽い、と言いながら、その効果を分析して語る。

そして主題からの距離がこの軽さを生みだすと同時に、ぼくらが核心からはぐらかされている一種の苛立たしさ、模糊とした感じ、その間に生れる感情の粒子の霧のようにこもっている空間、——そういったものを感じさせる。僕はそれをしゃれていると思ったが、事実はそんなものでなくて、会話を彼の世界のものまでに高める作業なのである。それは、その内容の局限性に対して、作品という緊張で高みに支えている芸当ともいえる。作品の側からその会話はみられるのであり、作品の側に強く歪んでいる会話なのだ。……(略)……ベープ・ルースのことを考える。レストランのことを話す、競馬について話す、単純な戦争の「大へんだった」とか「疲れた」とかいうことを繰り返す——これらは、直接には、他愛のないことがらである。しかしこれが作品にはめこまれているのが問題なのだ。直接の結びつきを断って、照応として、象徴としてそこにあるということ、作品の色彩にぬられているということ、それらは事実ではなくて、いわば金属板のようなものであり、作品中の事実だが、現実の事実とは何の関わりもないということ、このような金属片、このような作品の綱目、現実とは別個の、ただかかる無限的のものとしてしか意味のないものが取り

上げられているということ——このことが大事なのである。(4月1日)

そしてヘミングウェイの「会話」について次のようにしめくくる。

たとえば「お早う」という挨拶が、現実的秩序におかれているままであったら、この言葉を使うことは無意味である。これは、もっと内に屈折したものであって、現実とは何の関係もなく、ある一つのこちら側の気分、感情の動きを支えるものとして、そこに置かれるのだ。外から拾うのではなく、内から、こちら側から押しだすのである。このような意味で、ヘミングウェイの「会話」はある感情の動きを支えるという内面からの論理で支配されている。そして芸術家は限定的な言語的直接的性をもっては何もいわない人々に属す。(同)

「会話」は登場人物の思考や認識の仕方、性格を表現する結果として登場する。しかも小説家の説明があってはならない。象徴的な「会話」とならなければならないのだ。このようにして辻邦生は、とにかくヘミングウェイの「会話」を分析し学んだ。だが自身が小説を書くまでに、むしろ「会話」の創作さえ思うようにはいかなかった。

#### 8-4 とらえ得ぬ「瞬間」

ヘミングウェイの「会話」について書いたのは上に引用したとおり4月1日であるが、その後はきわだった思索の展開はない。確認と日常時の記録が中心となり、思索の展開は5月1日まで見られない。その間の日記に書かれた読書した本の名を記しておこう。フランス語訳の『武器よさらば』、同じくフランス語訳の『ブッデンブロークス』、『フライハイト・デル・クリステメンシェン』、ドイツ語訳の『パルムの僧院』などで、後はパリ市内の様子、友人たちとの交流、風邪で寝込んでしまったことなどが書かれている。そして注目してよいのは、4月4日の最後尾には「悪魔が訪ねてくるという主題のヴァリエーション。その対話のなかで「書く」ことを検討する」という記述があり、創作を試みていたと言えるかもしれないが、絵画で言うならスケッチを試みたと言ったほうが良いかもしれぬ。

そして4月8日の日記ではルオーの言葉を引用した後で時間と永遠ということについての記述がある。先に触れた時間のもたらす妖術に巻きこまれていることを確認した上で、「瞬間」についての思索が及ぶ。

僕らはそれ（「物」と「瞬間」においてしか結ばれない。外の「時間」からこの「瞬間」を見るのは、僕らが「瞬間」から疎外され、遠ざけられていることだ。「生きる」ということの本当の形は、この「瞬間」において他にない。(4月8日)

何日か前に展開した思索の再確認である。だがこれに続く展開は自らのありように及んでゆく。

どのように工夫してみたところで、この「瞬間」という実体をぬかしては、僕らは存在しない。この「充された瞬間」は動かし得ない実体への帰還以外のものではない。これは内から、意志により、充してゆくということであり、分裂から自らをまもることである。つまりそのようにしかありえない今の自分の形、その形へ自分のすべてを注ぐことである。……(略)……生きているのはこの「瞬間」であり、そこに、その小さい、微細な、しかし完全な「完成」がある。実用の体系があくまで「時間」の支配にあるとすれば、この「瞬間」はその生命の内充、その実感、より自分の魂に屈折し、引きつけられたもの、精神、美の体系といえよう。「生」の回復とは、この「行為」「今」を内から生き生きと感じなおすことであり、全的に感じることである。(同)

確かにこのように辻邦生は、自らの日常生活のなかでのありようを明確にした。だが、充実した生活とはなり得ない状態にあることが現実だった。そのためであろうか、「文学」への激しい「野心」、いやましの状態で増す「狂気」は抑えがたくなる。4月26日には、「野心」がなくなつては「不安」だと書きつけた後、自らを励ますかのように書く。

小説家はあくまで小説家であり、一個の芸術家である。つねにその社会からぬきん出、断乎として自己でなければならない。これは芸術家の役割がつねに象徴的であり、独自であることと結びついている。それは決して直接に、素材のまま結びつくのではない。僕が交際を好まないのは、この直接的な結びつきをこの

まないからである。それはごく少数の友人、その他ごく僅かの例外だけでいい。「芸術家」としてのみ社会では意味がある。僕らの直接性は作品とかかわり合うときだけだ。(4月26日)

この時点での悶々としているさまは、小説家としての自信を獲得しようとしている姿だ。そして4月28日の日記には、自らの生活を律しようとする気持ちを書く。

原稿も書かずじまいで四月も終わろうとしている。原稿用紙はすでにとどいたはずだから、五月は予定通りプランを進めなくてはならぬ。肉体の快楽も生活も

すべて文学のために統御されねばならぬ。身体を管理するのも、作品をうみだす基盤としての身体が、重要だからだ。しかし同時に、それだけのストイックな努力のほかに作品と直接結びついた努力をも試みなければならぬ。日々の積みかさね以外にインスピレーションというものはありえない。ただストイックな努力だけ、身体から快楽をうばうだけでは、受け身の生き方しかしていないことになる。(4月28日)

この頃は小説論だけでなく、ドイツ語、中国語も学んでいる生活だった。だが、約束されたギリシアの地に訪れるのは3ヶ月後である。

(以下次号)

(1999. 3. 11 受理)