

辻邦生のパリ滞在 (12)

Le séjour de Kunio Tsuji à Paris

佐々木 涇*

SASAKI Thoru

12 普遍的主体

12-1 感動と「死」の理解

ギリシアからパリに戻って一ヶ月過ぎの、正確に言うのなら40日後の10月23日の日記に次のような書き込みがある。

僕は今日コミテ・ダケーユにいて帰り、リュ・フロリュス歩きながら、ある感動からほとんど涙があふれそうになっていた。ちょうど六時で、空が赤々と夕映えにそまっていた。リュクサンブールはすでに門がしまり、鉄柵の向うの、リュ・フロリュスから見ると赤土の道が上り坂に並木の間を上っている空虚な空間が、僕を強く感動させた。僕はしかし自分が何を感じているのかわからなかった。ただ涙が流れそうになるほど、何かに感動していた。夕映えにあたりの黄昏れた空気までばら色に染まっていた。そのばら色のなかに、公園の黄葉した木々が明るんでいた。芝生に落葉が散りしき鉄柵の間に顔を当てていると、落葉の匂いがのぼってきた。緑の椅子が並び、その人気なさが、いっそう椅子たちの表情を人間らしくみせていた。ある椅子は相変わらず喋りつづけていたし、ある椅子は隣の椅子を愛撫していた。僕は黄葉の間に立っているヴェルレーヌ像の後姿をみていた。ヴェルレーヌの石像もばら色に染まって、しんと澄んだ黄葉の木々に囲まれた空気のなかに立っていた。それはいかにも冷たく、秋の夕暮らしく澄んでいた。僕はリュクサンブールの鉄柵ごしに、何度も人気ない公園の奥を見た。巡査が道傍に立ち、町は退社時の自動車の洪水であった。その騒音が渦になって僕をとりかこんでい

たが、僕はしんとした夕暮を歩いていた。神学校のそばの並木の下で、ベンチに坐っていた。僕はまだ深い感動からさめなかった。僕は「死」をその時じっと見ていたのかもしれない。「書く」こと、それは待っていることではない。それは詩化することでもない。「書く」こと、それは「死」を見つめることである。死が死をふりかえること、自らの姿を見出すこと、自らを確信することである。書くこと、それは自らが死んだように、そのように生誕すべきすべてのものを生み出すことである。(10月23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。)

コミテ・ダケーユとは留学生受け入れ機関である。この部分を読んだときに、われわれの前に浮かんでくるのは、鉄柵でしぎられた空間となっている人気のないリュクサンブール公園だ。そこに忘れられたかのようにおいてある緑の鉄製の椅子やヴェルレーヌの石像、そして黄葉の落ち葉である。しかもそれらは夕日のばら色に染まっている。視線を転じれば街は夕暮れの家路を急ぐ人々や車が行き交っている。この静と動の対比のなかに浮かんだ日常的な一部分に辻邦生は感動したのだ。

上の引用の終わりの部分に「僕は<死>をその時じっと見ていたのかもしれない」という書き込みがあり、「<書く>こと、それは「死」を見つめること」だとも書いている。死とは、現実の

* 教授

生にとってはその対極にあり、通常は老いの終末に登場する。したがって死とは、生にとって過酷な現実である。とすればここで言う「死」とは上で記述した死の本来の意味も含めて、現実あるいは絵空事ではない事実の象徴である。だから「死」を見つめるとは、現実の世界にある自らの位置と真なる姿を見出し、その自らの姿を確実に把握して、確信を抱くまでに導くのだ。

では最後の部分にある「書くこと、それは自らが死んだように、そのように生誕すべきすべてのものを生みだすことである」とはどんなことか。夕暮れの風景に感動を覚えるまでの思索を追うことで明らかにしていきたい。その思索は夏のギリシア体験のあと、初めての短篇小説を書き終わってから始まる。つまり感動の装置である「作品の美」に関する思索である。

まず文学的表現ということに思いをめぐらす。この文学的表現とは、単なる伝達の表現とは異なって「美の要求(感動の要求)」が関わってくると説明する。そして「物語形式」を用いて何かを言うのではなく「物語形式」の美の確立のために何かを言うべきである、と辻邦生の思索が展開される。その「何か」を言うために叙述形式を確立させようとする。しかもその中身の美に相応しい美的なものではなければならない。換言すればお仕着せの花瓶に花を生けるのではなく、その花に相応しい花瓶を造ることと考えてよいだろう。ではそのためにどんな中身となる世界が語られるのか。その文に続く引用を見る。

そしてこの「何か」は我々のうちに「存在」しておらねばならぬし、それが我々の「生きいきした一部」でなければならない。それ故ブルーストのように内的な展開、精神のうちに存在となっている「現実以上に現実的なもの」を描くか、また、ある外界に身を投じ、そこに閉ざされた世界を創造し、そのすべてと生きいきした関係を結び、真にそこにこの実用の体系をこえた世界を現出し、それを描くか、しかない。僕らは感動の装置としてのこの叙述形式に通暁していなければならぬ(すべての芸術形式に対する芸術家の関係)。したがってその装置が十分な力を発揮するようにしか、僕らは物をえらばない。物語が効果をもつためには、外界の散文的秩序にしたがってはならない。……(略)……それ(ヘミングウェイの表現—引用者註)は外界とは関係のないことだ。それは固定した感動的

なイメージであり、ある美の世界の象徴である。誰かがどういったから「彼は「……」といった」と書くのではない。それが書かれるためには、それが装置として効果をもち、僕らに感動を与えなければならない。それは僕らにとって「何もの」か、であるために、そう書かれるのだ。したがって、ある出来事は平坦に流れることはない。それはただこの感動の秩序によってしか書かれない。そのようなものとしての物の展開、それが物語形式の要求するものだ。内側への強い傾斜によって書くのだ。(10月5日)

ブルーストの描きだした世界を前者とすれば後者の世界も共にフィクションの世界である。これらが感動を導き出すものでなければ文学作品とはならない。そのために辻邦生が断言的に拒否するのは「外界の散文的秩序」である。つまりそれは客観的事実の羅列に過ぎず、ものやことがらが単にそこに存在しているに過ぎない。物語の要求する形式とは感動の秩序にしたがうべきものなのだ。そこに用いられるすべての単語、すべての台詞が辻邦生の言う感動を呼び起こす装置である。もちろんそれらは「生き生きした関係」でとらえられていなければならない。さらにそれらは感動を呼び起こす秩序、すなわち「物語的秩序」にしたがって整然とさされていなければならない。

このあと二週間ほど日記の日付がとんでいる。その理由は日本からの労働組合代表の案内と通訳を引き受けたからであり、執筆中の小説論を書き続ける生活が続いたからである。そんな生活のなかでふと気になった日本的なことがあった。その部分を引用しておきたい。

先日、夜、ヘミングウェイの方法のことを考えながら、日本的な感受の一般的な形の一つを考えてみた。それは、物と感情が直接に結びついているという一種のマンタリテ・プリミチーフの問題につらなる。僕らの少し前の世代までは、「方角」にある種の意味を感じていた。そこに存在しないものに対しての何らかの存在の附与を、僕らはこのメンタリティの一特徴と考える。同じようにして、何ら感情を附与しないものに対して感情を附与するという現象がおこる。これは何かに感動するという事ではない。習慣的に、殆どア・プリオリに、ある感情をその物に関連させるということである。全く物理的ではないことに、何らかの固定した観念をもつこと、そしてそれが感情の表現としての文学に混入するという事、これは一般に云々

て、拒否しなければならない傾向である。

(10月20日)

フランス語であるマンタリテ・プリミチーフ *mentalité primitive* とは「原始心性」ということばをあててよいだろう。

この日本的な物と感情の結びつきについては容易に理解できよう。満月と枯れススキが描かれている一幅の絵を見る人は、どんな感慨をおぼえるだろうか。満月を見るだけで夏の暑さがすっかりうすれた秋を想定し、枯れススキで晩秋を迎えるものさびしさの雰囲気を楽しむ。これは先入観で見ることに他ならない。このような固定観念を呼び起こしてしまうから、描く側はその固定観念とは異なる意図のもとに、この二つの素材と感動を生み出す装置に組み込んではいないのだ。

ところでリアリズムについても辻邦生が言及するのも、ルカーチのバルザック論やフランソワ・マレーの小説論を読むことでリアリズムに対する考え方を新たにしたからだ。

リアリズムは本質的なものを造形するという意味でのみつかわれなくてはならない。リアリズムとは真にして美なるもの、より人間性を豊かにするもの、より真実に迫って、いるもの、をつかみとることのほかの何ものも意味しない。「現実」を再現する写実主義ではなく、あらゆる浅薄な写実、また歪んだ主観の表示を拒否して、より真実に迫る鋭い認識と感受性を意味する。リアリズムという言葉から、写真のような現実のコピーを想像してはならない。我々を感動させるのは、決して人間性を貧しくするものでもなく、歴史に逆らうものでもない。我々は誤った、偽の現実にとりまかされている。この偽の現実をやぶって、その真の姿を造形するとき、しかも我々の歴史に逆らうことなく、つねに人間の未来を指す歴史の方向へむかっているとき、僕らはそのような形象に感動するのだ。僕が現実の側ではなく、詩人の側から、その作品の要求として造形すると考えていたのは、詩人の直観が現実をつきやぶっていて、かかる真の姿に達しているというのを、僕なりに感じていたからだ。(10月23日)

単なる写実は否定すべきものである。あくまでも感動を呼び起こすべき秩序を求め、というわけだ。その感動の秩序とは、先にも触れたし、この引用でもわかるように「形象」に現れる。しかも感動させるものを明確にしている。まず否定的

に定義づけている。「人間性を貧しく」しないもの、そして「歴史に逆ら」わないものであると。だから「偽の現実」とは突き破る対象であるから上に定義した逆の状況である。つまり人間性に乏しく、歴史に逆行している状態となる。このような状態であるからこそ、人間性が豊かで歴史の方向へ進むことが好ましくなる。つまり感動を呼び起こすのだ。

このあと辻邦生は、それまで彼自身の置かれていた位置、つまり小説を書くことが不可能であった状態を再確認し、「死」に関する思索に及ぶ。

僕が描写の不可能、ないしは、小説、物語形式の不可能を感じたのは、やはりこの「現実」(偽の)の表象にとりまかれ、そこで生活していたためだったことがわかる。僕がそれを「偽の」ものと感じていたことは、辛うじて、〈文学の不可能〉という消極的な形ではあるが、証明される。この次元に立ち、生活するかぎり、それは不可能である。しかしそこまでは僕にもわかっていた。「死」の思想がそこから生れる。「死」もある意味では正しい。消極的に(ないし方向はなしに)その「偽の現実」に対抗して人間的なものを護っているからだ。しかしこの「死」が人間的なものをまもる(言いかえれば人間の未来を信じる)行為であるとすれば、どうして「死」のなかにいてそこまで到達しないのか? 「死」が単なる生の反対であることから、真の「生」へ転じるためには、ただ「死」を自ら顧みればいいのである。自らの「死」の意味に達したとき、僕らははじめて生きるために死んでいるのがわかるのだ。僕はギリシア旅行の間にはじめてこの「死」に達することができた。「死」が「母」となることの象徴、つまり「死」が「詩的生産の可能性」となることの象徴を、僕は、自分のはじめての作品『ある旅の終り』に、書く行為の復活の内と外のモチーフとして使うことができた。この「死」がその意味を知るのは、ただ秋の静かな日々があればよかった。(同)

上の引用は解説的であるからそのまま受け止めることができよう。引用文の後半部分では「死」がキーワードとなる。これはこの章の冒頭で記したように「現実あるいは絵空事ではない事実の象徴」とすればわかりやすいだろう。さらに引用文中の「自らの〈死〉の意味に達したとき、僕らははじめて生きるために死んでいるのがわかるのだ」という表現について考えておきたい。この文章の前半にはさしたる問題はないだろう。自分自

身の「死」である。生あるものにとっては厳しい現実、すなわちこの世における自分の不在という事実、この事実の認識に達することだ。後半の「僕らは」が主語で一般的な人間を指し、述語は「わかるのだ」である。何が「はじめて」「わかる」というと「生きるために死んでいる」ということである。この文章の構成単語である「死」と「生」を入れ替えてみると「死ぬために生きている」となる。つまり「死」を目標として生きていることになる。もとの文を同じように言い換えてみると「生きることを目標として死ぬ」となる。前者の場合は「生きている」を現在進行形として扱うことができる。しかし後者の場合は進行形にはできない。生命のあるものはすべて死ぬ。これは明らかな事実だ。自らの死の意味を知ることはその生の終末部分に立つことができるということだ。「死んでいる」は進行形ではなく、その終末の時点の状況を、つまり肉体の活動の停止を認識することに他ならない。その死を常に意識して生きること、それを言うための表現である。

かくして辻邦生は、秋のパリである日の夕暮れに感動をおぼえたのである。さて冒頭の引用文の最後の部分の「書くこと、それは自らが死んだように、そのように生誕すべきすべてのものを生み出すことである」という表現について考えてみたい。文章の骨格となっている部分、「書くこと、それはすべてのものを生み出すことである」についてはそのまま素直に理解できよう。問題は「自らが死んだように、そのように生誕すべき」という部分である。「生誕すべき」は「すべてのもの」を飾る形容句である。この「生誕すべき」を飾るのが「そのように」という副詞句である。「自らが死んだように」が先立っているから「そのように」は「死んだように」の代りの語句とするのか、それとも「そのようにして」のように「方法」として理解するかである。論者は後者の「方法」を採用したい。つまりこの文章の前では、自分の死を含めた死を見つめた後に自分の姿を見出し、自分を確信するという趣旨の文章があるからである。だからこの文章を「書くこと、それは自らが死んだように、生誕すべきすべてのものをそのようにして生み出すことである」とすれば文意に沿った理解となる。

12-2 到達した世界「普遍的自己」

それからほぼ40日後、12月4日に注目すべき箇所がある。それは「普遍的自己」である。これについて友人のフロベニウス君と話題にしたことをきっかけに展開された思索である。

人間の生活は偶然的で表面的な状況に置かれていると、辻邦生はまず規定する。それというのもすべてを實用という視点から見て、考慮の対象としている。そのため手段の系列のなかにすべてが位置づけられてしまっている。それも物の本質と接触していないからそうならざるを得ないというのがその理由だ。そしてどんな状況も「一回的」であり、「唯一的」であって、「今」という瞬間の二度目はないという。通常はこの点は認識されていない。このような状況から脱したとき、つまり視点が変わることによって新しい部分が見えるのだが、偶然的ではなく、一回的たるものが見えてくる。

「私」は個人の「私」としては側然的存在である。しかし真に一回的な、唯一的な「生」をいきるためには、「私」はどの「私」をも含まねばならない。なぜなら体系は個人的「私」を中心にある。個人的「私」をこえること——体系をこえること——は、「私」でありながら「私」でなくなることである。すなわち普遍的な主観になることである。(12月4日)

「私」が「偶然的存在」であることは説明を要しないだろう。任意の「私」としてよいのだから。次に理解しておきたいのは「体系は個人的<私>を中心にある」という部分である。確かにわれわれは客観的世界に偶然的な存在としてある。すべては自然の法則などに沿って体系的に存在しているだろう。だがわれわれ自身は自分を中心に据えて、自分との関わりですべてを、程度の差はありながらも、位置づけている。その意味での体系である。われわれのそれぞれの体系を「こえること」が実は小説家に求められているということだ。つまり「私」はどの「私」をも含むということである。このような位置に立つことが辻邦生の「一回的」で「唯一的」な生であったわけだ。それは「普遍的な主観」の持ち主ということにもなる。さらに辻邦生はこの思索を展開する。

普遍的「私」はどの「私」をも象徴する。人間性—

般に高まる。体系をこえるというのは、すでに個人的「私」でないこと、普遍的「私」に達していることを意味する。「私」は限られた存在だが普遍的「私」は限られない。普遍的「私」は「私」から「汝」へ書かない。普遍的「私」は「物」との関係をもっとも新しい生れたてのものに還元する。真の意味をみる。なぜなら、それは「昔あり、今あり、後にある」存在だからである。したがって普遍的「私」は説明ではなく、「存在」として書く。それは一個の宇宙であり、最も意味の濃く凝縮した宇宙である。すべてはそこで現在化され、時をこえた存在となる。それは普遍的「私」の現われである。普遍的「私」は「私」のなかに現われている。しかし「私」は交叉路ではない。「私」は「他」と対立している。「書く」とは普遍的「私」が普遍的「私」となり、純粹に現われ、そこにどの「私」も入ることができる本来の「形」であり、そこですべての「私」は自己を恢復するのだ。(同)

この引用文について多くを語る必要はないだろうが、触れておきたい部分がある。「<私>から<汝>へ書かない」という文章だ。これは、「体系」を超えているのだから「私」「汝」という区別が普遍的「私」には失せているからに他ならない。「体系」を超えることは、時間をも超える。したがって過去、現在、未来のどの時点にあっても存在することになる。だから「物」との関係も本質的であり、それまでの限定的な関係から見れば新しい関係となる。辻邦生の説明にもう少し耳を傾けよう。

そこで、すべての「私」が、交叉し、「私」は普遍的「私」となる。「私」はそこで唯一的「私」となり、他のいかなる対立的「私」も持たない。偶然的な個別的「私」は死ななければならない。死がないとすれば、「書く」行為はありえないだろう。死をこえる行為として、普遍的な「生」をいきる行為として「書く行為」は存在する。普遍的な「生」、それは、そこですべて現在化され、昔あり今あり後にあるものとしての「生」となる。それはエクレスシアを建てる行為である。「私」でありながら、「不死の」「永遠の」「私」になる行為である。(同)

先に12-1で考慮の対象にした「死」についてはここに至ってより理解しやすくなったと言えよう。さらにこの普遍的「私」が見るものは「永遠の象徴としての forme (形)」であると指摘して思索を続ける。

偶然的な表面的なのは、その実用の体系、あるいは時代々々の衣裳、デコレーションとしての外形である。あるいは行為である。普遍的な「私」は外形的なものの奥に永遠のフォルムをみる。ちょうどプラトンのアイデアのように、それは普遍的な存在としてある。芸術家はかかる永遠のフォルムをみつめる。それは普遍的な「眼」である。しかし永遠のフォルムはそれ自体では普遍的「私」のように存在し、かつ存在しない。普遍的「私」が個人的「私」をとって現われるように、よき「形」のなかに現われなければならない。「書かれたもの」=エクレスシアは、よき「形」の現われであり、永遠のフォルムがその「形」を通して現われているのである。また「書く行為」=エクレスシアは、永遠のフォルムの現われるべきよき「形」を実現する(現在化する)行為である。そのよき「形」としてのエクレスシアに入って、はじめて普遍的自己は永遠のフォルムと一致するのである。偶然的な外形のなから、かかるよき魅惑的「形」を見出し、実現するのが、芸術家の行為である。それは個別的な家々の中央に、村の教会エクレシヤが立っている姿に似ている。(同)

初めての短篇小説「ある旅の終わり」の世界を辻邦生は小説では著したが日記のなかでこのように説明可能としたのである。

この間の辻邦生の体験を記しておきたい。日本の組合代表の通訳と案内を引き受けて製紙工場を訪れたりしたのであるが、これを雑事としながらも小説論執筆の中断にさして影響がなかった。ということは辻邦生自身にはすでに雑事で気がそがれるような状態にはないことを示している。小説論に力を入れながらそのための読書として、先にも挙げたがルカーチやフランソワ・マレー、ヴァン・ティゲム、ティボーデ、ユエ、アラン、ジョイスらを読み、ラテン語で『アポカリプス』、ドイツ語で『ブデンブロークス』を再読している。ソルボンヌでアダン教授のプルーストやスタンダールに関する講義、スージーニ教授のカフカに関する講義を聴いている。そして友人のクロードの入隊を見送ったこと、俳優のジェラルド・フィリップが死んだこと、シネマテークで黒沢明の「野良犬」を見たことも書いている。

12-3 普遍的主体

普遍的自己、普遍的主体、普遍的私、普遍的生などさまざまな言い方が登場してきているが、辻邦生は、その後の思索のなかでは「普遍的主体」

という言い方に統一している。12月7日の日記ではその「普遍的主体」のありようについてまとめているので次に引用しておきたい。

セーヌ河にかかるポン・デ・ザール（芸術橋）の上でセーヌ河の上流に見える橋、ポン・ヌフ全体を見ながら「美しさを喚びおこす現象は何か」という自問に端を発して思索が展開されている。この美しい風景を描写し、自らの感動を呼ぶものを書くことによって固定したところではたして感動を呼ぶのか。充分ではないはずだ、として別なところに「原理」があるはずだとする。

原理は別のところにある。つまりそれらは「動き」のなかに配置されなければならない。無方向のなかでなく、一つの方向を与えられ、その動きのなかに置かれなければならない。僕が伝えたいと思う美しさ——それは、静止的な画面では創造できないのだ。我々はある感じ易い状態に置かれている必要がある。それでなくても、文字に接する場合は理智的なのが普通だ。我々から不感の状態を破るのは、物語の魔術である。詩が音楽によるように、小説が物語にたよるのはこのためだ。それは物語までゆかなくてもいい。一つの感情の敏感な状態をつくれればいいのだ。それは、ある「状態」の設定である。「方向をもつ場」の設定である。（12月7日）

「一つの方向を与えられ」ることは、一定のまとまりがあることになる。それは作者が伝えたいとする「美しさ」の方向にまとめられることだ。その意味で動きがあるということになるのだが、その場合にしても、感動を与え、美を与えるためには言葉を用いる。詩の場合は朗読することで、あるいは音楽にのせることで、つまり言葉の響きが美と感動をもたらす。小説の場合は、それが「物語」であり、その「物語」を構成する「言葉」である。この「言葉」によって、物語を紡ぐのが小説家であるが、その小説家には、辻邦生に言わせれば、「ある状態の設定」すなわち「方向をもつ場」の設定が求められるわけだ。

このような「場」をもって臨むとき、次に問題となるのは表現の方法である。表現すべき全体の形、つまり「形象」について思索を展開し、まとめる。この「形象」とはむしろ表現形態のことである。

もろもろの形象のなかで、なぜかく描かれた形象が愛されうるのか？ その形象が主体にとってよいものであり、この主体が偶然的な個人的主体でなく普遍的なものへ高まっているので、その形象は真に、普遍的に、よいものとなるからだ。そこで作家に要求されるのは、普遍的な主体であること、かかる主体としてよいものを見出すこと、そしてよいものをよい形として実現することである。普遍的主体とは、日常の個々の偶然性にわずらわされぬ高い必然性に生きる自由な生きいきした精神であって、真によいものに魅惑され、自分をわすれ、時間を忘れていられる存在である。そのようなラヴィサンな幸福感は、個人的なものではなく、真に深く、人間的な普遍に達しなければならない。事実、現実との、一体的な、心ときめく、自由に解放された、融合がなくしては、芸術は生れない。／そこでこのように結論できる。たとえばポン・ヌフの夜景の美しさは、それを受け入れやすい、もっともそれに適した心的な状態をつくるよう、方向づけた場をつくる必要がある。そのなかで真に深い感動が、現実以上のものとなって生れるだろう。もしある若い男が社会から閉めだされ、孤独な状態にいれば、彼がポン・ヌフの夜景をみれば、ある感動をうけるだろう。（同）

ラヴィサン ravissant はフランス語で「うっとりするほどすばらしい」という意味である。辻邦生自らが結論づけているので、この部分はそのまま理解できよう。

そしてこの日の日記は次のような確認で終わる。

金の心配、恋のおそれ、野心、等々。あたかも幾つかの主題をなす旋律のような。これらは「場」の流れ、動きである。小説家の位置は、その「場」のなかに、つつまれ、また、それをつつむところにある。そこに没入するという、その中に転位するという魔法の幸福なくしては、小説はすくなくとも生れない。そこに現われる人間たち、アントリーグについてなお多くふれなければならぬ。（同）

アントリーグ intrigue もフランス語で「すじ立て」の意味である。そして、さらに具体性を伴いながら書いてるところを次に引用しておく。

ある性格をもつ人物が生きいきと動くのに見ほれるのは、小説家の大きな快樂の一つだ。この世にいて、小説家は交響する一大音響の渦のなかにいる。その一つ一つの音と旋律をたしかめ、組合わせて、シンフォ

ニーなりクワレットなりをつくらねばならぬ。人間の性格、癖、外貌、生活の細部に、ラヴィサンな感動をうけないなら、小説家として十分ではない。それも単なる知的関心ではなく、画家が色と形に、音楽家が音と旋律に魅惑されるように、その「性格」に魅惑されなければならない。しかしこの世で我々と直接に関係する人間は、そのような「純粹」な形では現われず、したがって、我々は、与えられたままでは魅惑されることは少い。それはあくまで直接さを去って、「私」は普遍的自我となり、あらゆる直接的な現実からはなれ、自由な飛翔のなかにいて、はじめて実現する。それは永遠の魅惑される存在であり、偶然的「私」でありながらその時「私」は永遠の空の下にいる。それは「私」が見、「私」が魅惑されると同じく、「かつてあり、今あり、後にある」人々が見、魅惑されるものなのだ。真にそのような「私」であり、そのような魅惑の深さにあって、はじめて芸術の空間——この永遠——は開くのである。(12月8日)

かくして辻邦生は小説家たらんとする位置を確保した。この後は、これまで触れてきた作家たちの方法や展開の仕方などに思いをめぐらし、確認している。リアリズムの問題にも触れている。そして小説論の展開にも自信を持って書けるようになる。

そして自らの世界を次のように確立する。

ある感動があって、「それ」によって同じ感動が生まれるとき「それ」は望まれた形象である。「それ」の形象に魅惑されるとき、それは感動を与える装置となるのだ。概念を有効性から解放する。画家が形象を有効性から解放した純粹状態で成立させるように。概念は感情を支配する要素である。感動と相応じる概念となる。感動と相応じる概念であるように。概念は形象を構成する。感動はひとまとまりの形であり現われる。そのためのもっともよい出発点を求める。水滴が円くなるように、それも引きしまった必要なものだけの相関連した形で生まれるとき、そのひとまとまりは

強く感動も強い。それは個々においてそうであり、また全体においてそうである。感動をもつ主体が常に中心にあり、この中心に自ら位置して物をながめるのだ。それは個の中心と同時に全体の中心にいる。

(12月24日)

たとえば小説に書きたいとするある物語があるとする。むろんそれは「感動」を与える物語である。作者自身が感動を覚えたからこそ小説にしたいのである。その「感動」を読者に伝えるために、その「感動」に満ちた秩序を構成しなければその作品は成功とは言えない。その構成のあり方が「形象」であり、「感動を与える装置」となる。その「感動を与える装置」を構築するためには「概念」が中心的な役割を果たす。それを辻邦生は「感動をもつ主体」としているわけだ。だから小説世界、つまり「ひとまとまり」あるいは「全体」の世界の中心に「個」としての作者自身がいることになる。この存在が「普遍的主体」である。かくして辻邦生は、その自信のあるべき位置を確認し、確信したのである。

問題は感動が現実の形を直接かりずに感動そのものが自らの実現すべき魅惑ある純粹な形象を見出すかどうかである。まずそのために現実の現象は完全に忘却のなかに打ちすてられなければならない。感動の秩序に、現象を再構成する。これこそが創造の名に伏する仕事である。……感動は様々の色合いをもつが、すべての人々がその偶然的な事柄にふれて感じるのだ。人々にとってその感動こそが、本質の問題であり、永遠なのだ。この感動が、形象化されたものは、すなわち「永遠の形象」なのだ。それは現象の断片ではない。もしそうだとすれば、それは偶然的なものにすぎないであろう。

(12月24日)

(以下次号)

(2000. 1. 11 受理)