

辻邦生のパリ滞在 (17)

Le séjour de Kunio Tsuji à Paris

佐々木 涇*

SASAKI Thoru

17 さらなる転回

17-1 だまし絵

パリ滞在中に書き上げた四作めの短編『影』は、前回に見たとおり辻邦生にとっては容易に書けたのではなかった。最初の作品である『見知らぬ町にて』は、死を迎えたときに美の女神に出会うということに象徴されるように、永遠がテーマである。そして二作めの『城』は、ひとつのことばからその時の心象風景が現れ、具体的に映像化することによって書かれた作品である。テーマは、小説を書くことへの意欲が達成できない辻邦生自身の心象風景である。三作めの『ある晩年は』1960年の4月29日に書き上げたもので、これまでこの作品については本論では取り上げてない。1962年3月号の「近代文学」に掲載されて発表された作品である。主人公の弁護士が時計のようになきっちりと仕事をこなして来たにもかかわらず、晩年になって時計の歯車が狂ったような生活をするようになってしまった。弁護した死刑囚のことばから、自らの来し方の生を見つめるようになったからだ。つまり理詰めには明け暮れた生を振り返り、「生命が成就する」ことを考え始め、自らの生涯を見つめ直したのである。まさしく辻邦生自身のその時点での「生と死」に関する考え方を作品化したのである。

これらの作品を書き上げた後に取りかかったの

が『影』である。辻邦生が、のちにこの作品についてコメントしている文章を見ておきたい。

「パリの手帖」に書かれた『影』についてのノートはつぎのようなものである。

〔ある死〕一人の会社員、平和な家庭。ある夜、一人の蒼ざめた男が訪ねてくる。「ちょっとよっただけだよ。来週の月曜の夜八時にまた来る」そう言って帰る。会社員はそれから日夜、この蒼ざめた男のことを考える。どうしても思いだせない。そしてその日となる。その夜、八時が近づくにつれて、突然彼は男のことを思いだす。白い曠野。男はよろめいて歩いてゆく。「命令だ」男は云う。「うらむなよ」そうだ。彼だった。会社員は蒼ざめる。男の足音が近づいてくる。確実に。会社員はドアを見つめる。とってが動く。会社員は叫び、気を失う。気の違った男が見出された。

初期短篇がすべて、作者が当時暮していた西欧を背景とし、主題に好んで芸術の存在理由を軸とした生と死、永遠、美、愛などを取りあげているのに対し、この作品だけは戦後の日本における良心性の問題を扱っている点で、異なった方向を目ざしている。現在まで作者のなかで、この方向へ作品が十分に発展させられていないが、作者自身は決して異質な作品と思っているわけではない。「影」は1962年1月号の「近代文学」に発表された。

(『辻邦生作品 全六巻 1』河出書房新社、1972年、p.310)

*産業社会学部教授

当然注目すべきは「この作品だけは戦後の日本における良心性の問題を扱っている点」である。主人公が、自らの戦争体験と会社勤めのなかで合理化実施という役割を果たすうちに味わう軋轢が描かれている。そしてこの作品に登場するのは、自らの内面と外の世界がうまく調和しない、つまり人間の内面世界と外の現実世界とのありようである。したがって辻邦生がいう「良心性の問題」が内面の世界に属することであることを考えれば、辻邦生なりの文学的テーマに即しての作品化と言えよう。しかしそのテーマがうまく自らのうちに消化されていなかった。そのためにこの作品を書くことに苦闘したのである。この作品について詳述するのは別の機会に譲りたい。

『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」と書いた6月3日の日記の冒頭には「ある主題の動きの中に描写を入れること——描写自体が主題と内側から関係している場合」と問題を提起している。つまり『影』を書いている間にぶつかった問題である。主題と関わりがあるために自分の内側にあるとは言え、描写すべきそれが客観的な事実であれば、これまで辻邦生が常に問題としてきた対立事項の中に入ってしまふ。これをいかに自らの内側で統一するか。これについての思索が始まったのだ。

それは自分の奏でるメロディであるということなのだ。自分のものとしてのメロディ。／いきなり自分の抒情的な内部を表現するというのではない。それが可能な場合はごく少い。そのメロディは、その抒情的な内部は、それを担い発展させる行為、人物、事物によってはじめて、生きる。このような「対象」——生きられた対象——をまるく完結させなければならぬ。自分の直接の抒情が支えではなく、自分の全内容に鳴っているメロディと照応する「物」の中心点に、すべてを投げるのである。自分の側でメロディを鳴らすのではなく、照応する装置をつくることで、鳴らすのだ。「向う側」で鳴らし、「私」はただ耳をかたむけるだけだ。この「対象」と「私」の間には、直接の結びつきはない。自分を失い、自分が物のなかに流れているよろこび。自分の夢が、物の中で鳴りわたるよろこび。

(『パリの手記Ⅳ 岬そして啓示』河出書房新社、

1974, p.223。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。)

統一するための手段として、辻邦生が表現すべく言葉として採用したのが、「メロディ」である。この「メロディ」をならすようなものを配置するのではなく、鳴り出すように配置するわけだ。別な言い方をしてみる。物語がある主題にそって書かれることは当然であるが、その場合明らかにその主題を明確にするために種々のエピソードが複数採用される。しかもそのエピソードが説明的であってはならず、まして書き手の情感を直接的に、たとえば書き手による主観的な判断にもとづくことばで表現してはならない。風景や登場人物のしぐさ、表情を書き表すことによって表現する。これらを辻邦生は「照応する装置」というのだ。それを設定することで書き手は「自分を失い」、姿を消すのだ。ここで辻邦生は「トロンプ・ローユ trompe-l'oeil」というフランス語を登場させ、キーワードとして設定する。このことばは「だまし絵」の意味である。部分的にはそれぞれ関係のない絵でありながら、より距離をおいて見ることで全体がひとつの絵となるわけだ。各部分の絵は、すなわち採用されたエピソードである。これらによって物語全体の主題を表現することになる。

独立した場面と、主題からの照明とで、そこに「感動」が生れる。／この実在と化した「文体」。中心にあること、トロンプ・ローユを知ること、主題によって立っていること……／イデーを物で書く(例えばスタンダールのヴェリユールの描写)／深くその中で開花した実在感、これをこんどの『ばらと夕やけ』のなかで実現したい。主題が「実在」として宇宙の真ん中にある。これは、それ自体が開花するものだ。それが開花していることが、すべての根源だ。生が眼をあけることだからだ。そのあと、この主題が、各挿話を、太陽が遊星を支配するように、保っている。個々は独立し、しかも太陽のまわりをまわる。各挿話の円環的に閉鎖する力が、挿話の個々の部分を統一し、ひきつける。／しかもティポージがいうように、よき構成ではなく、その個々が生命力をもっていなければならない。(※当時考えられていたリルケを主題とした短篇。スケッチだけで完成されなかった。—原註)

(同)

思索はこのようにして、自ら納得する地点に到達した。理論的に一定の到達点に達したとは言え、苦悩は続く。

17-2 望むべき「主体」

新たな問題の出現を6月9日の日記に辻邦生は書き記す。

小説の原理について——昨夜、考えた結論。「ある考えをひとまとまりの文で書く。それが統一している。ある感情＝思考を、ひとまとまりの文で書く。それは直接、あられせずに「物」に照応する。物がひとまとまりの思考をになう。したがって、物の分析的な拡散(分析的に描写すること)は、このひとまとまりの *pensée* を運ぶための装置である。この *pensée* が、物の形を統一している。(物とは行為、人物、言葉、環境等がフォルムとしてとらえられたもの。)感動をこのフォルムであらわす場合、フォルムはまず判断で形成される。(例えばゲルダ・ブッデンブロークの顔。)判断はそれ自体ではまだ冷たい。なぜそれが「物語」のなかで生きるか? (6月9日)

*pensée*は「考え、思考」で、「フォルム」とは「形」の意味でいずれもフランス語である。引用した前半の部分は、これまでの思索のまとめである。後半部分、すなわちもっとも望ましいかたちで書き表すべき描写を「フォルム」としているのであるが、これは書き手の判断に基づいて書かれる。しかしこの判断が直接的に現れてはならない。したがって、その判断を「物語」のなかで生かすためにどうするかが問題となっているわけだ。この結論の後半部分をさらに引用する。辻邦生が範とするトーマス・マンの書き方を注意深く分析した上での言い方である。

ゲルダの顔はある光をあてられた部分であり、その個々の細部は、感情内容を吸収されることによるのみ、成りたっている。内的印象の外的感覚への翻訳である。「物語」の動きは、この抽象性の冷たきをもつ判断から、抽象性をすて、そこにただよう感情の動きだけをすくいあげる。これは「物語」が判断で成りたちながら、緊張感のなかに入れられ、そこに強い感情が目ざめてくるため、しかもそれが方向をもつため、描写は、それが感情の動きである以上、空間的、静止的なものから、時間的、音楽的なものに変るためである。物語の感情プラス描写の感情という囁

み合いは、つねにおこる。物語はまずある λ の状態とそれを解明したいというアクティブな欲望の主体との葛藤の上になりたつ。この解明の要素としてあらわれる障害が、「物」または描写の感情である。この論理的な範囲において、光をあてられた部分が浮びあがる。……等々 (同)

たとえば物語の主題にそった登場人物の顔が描写されている。むろん「悲しい顔」という表現では書かれてはいない。なぜなら「悲しい」とは書き手の主観による表現である。だからこのような表現は退けられて、悲しい表情を表すために、具体的に眼の動き、頬や口の形、そして顔全体の表情を描き出すのだ。これらが、「悲しさ」を読者が読みとるための「物」である。この「物」の書き方によっては、書き手の感情が直接に投影されてしまい、あるいは書き手の意図しない感情が表現されてしまうことがある。それ故に辻邦生は「障害」と言い、これを避けるためにどうしたらよいのか、つまり新たな苦悩が生じたのである。この苦悩は容易には収まらない。しかし苦悩を避けようとする思いを辻邦生は戒める。

苦悩の外にのがれようとするこの弱い心が、僕の創造を貧困にしてゆくのだ。それは、この「真実への配慮」の体系から出ることであり、創造とはまったく関係のないことになる。苦悩の外に出ること、真実のためにはすべてを引きうけるという気持を失うこと——これは、実用的な体系のなかで、金銭を利殖し、成功し、世間的な名声を得ることが最高だとする、道徳ないし生き方に通じる。表面的には、それに無関心を粧っているが、苦悩の外に出たいという弱い精神がある以上、やはり、真実の配慮のために、死ぬということをおそれているのだ。しかもそこに作品の、形成を関係づければ、それはどんな冒険的な試みにみえようと、一向に、世間の規格から、はなれようとはしないのだ。この腐った空気への嫌悪。

(6月11日)

苦しむことを避ける、それは辻邦生にとってまさしく現実的な体系の世界に住むことであり、自らに課していることとは逆のことであり、すなわち「真実の配慮」を取り扱わない世界に住むことになる。それは目的として定めている「物語」の世界への到達を放棄することだ。それをしたくないから自らに叱咤激励するために激しく書きつけ

るのだ。「この腐った空気への嫌悪」と。この後にプルーストの苦悩に対する言葉を引用しながらさらに強く戒める。

もっとも自分の魂の中心に根ざしたところで、この苦悩の問題が考えられないかぎり、底の浅い、文化住宅風の、道徳教育的な、偽善的な作品しかつくれない。ますます深くなる苦悩に対して、小説家であることすらできなくなる。……(略)……この純粹な苦悩と歓喜に生きること——そして断じて自分であること、自分のトンネルをほってゆくこと。すべての苦悩のなかにおりてゆくこと。プルーストが晩年あの孤独に耐えぬいて作品を書きつづけたことは奇蹟ですらあるように思われるが、それはすでに、そのようになることに、作家としての存在の高い意味を見、そこに歓喜をすら見出していたからなのだ。それは老残の文士とは異なる。貧乏をしなければならぬ、という文学処世訓とは全くちがう。貧乏ですらなかったのだ。そんなものも、実用の、習慣の体系のなかのものにすぎないのだ。いい作品を書くという意識にこびりつく、かくれた処世慾は全くないのだ。それは死に追われながら真実に達することであり、ただそれだけが「生」である人間の存在の形なのだ。僕が「書く」という行為を通して歩いてきたこの歩みが、あのプルーストの忍耐と克己と孤独に通じていないかぎり、小さな名声で、僕はだめになるだろう。数日前の、雑誌にのる、のらないで、考えこんでいたことは、おそらく、僕には無意味なことだ。

(同)

自らを戒めるのに辻邦生は、自身の文学的テーマに沿った見方、つまり「精神的に感じる領域」と「科学的にとらえる世界」と区分けする見方に分別して、前者にこだわるために後者を廃すべきものとして自らのあり方を決している。そのあり方がまさしく辻邦生の求める生き方であるのだ。そしてそれを探り当てるまでは書き方に関するテクニクは「かくれた処世慾」に導かれるものであって好ましくはない。そして悲痛とも言うべき叫び声が聞こえるかのような記述に目を通しておきたい。自らのありよう、「主体」に思いを寄せ始めている場面である。

結局、僕は、精神的な方法ではなく、ここまできた。金がなければ、金をつくることで、学問が足りなければ勉強することで、それにとまらぬ苦痛をなおした。このかぎりでは、それは正しい。根本的な治療

法の一つだ。しかし問題は、そのような「主体」は、つねに、その次元でしか、苦痛を感じないということだ。この実用的な、なおせうる「主体」は、死にいたる病の前には、どうするのか？ 僕の創造者としての底の浅さは、ここに由来する。「主体」は苦痛をいやし、自由になれてはじめて、何か仕事ができる、というのではない。そういうことがあっても、それは深くない。なぜなら、「主体」がいやしうる次元にあるからだ。……(略)……僕はこの低い次元の「主体」として、見えぬ槍をかまえているのだ。「主体」は自由になり、精神を働かすことができるようになったとき、それは、相変らず低い次元の「主体」でしかなく、その精神も低い次元の、教育者のなものなのだ。なんとというおぞましきだろう。人相手ではなく、神か、おそらく自分を相手にした「主体」の高い次元への、それ自体の、プルースト的な受苦を通した生活がなくては、僕は、深い作品は書けまい。低い次元——物と水平になった——競争心、名誉心と水平になった——知能のてらいと水平になった——金と水平になった——この低い存在をすてて、受苦を通して高まらねばならぬ。それは、自分が、みぶりだけではなく、真に、この低い次元の「主体」に、何の幸福も見出さなくなるまでは、不可能だろう。(同)

苦しむ「主体」の状況は今の引用文で理解できよう。苦痛を感じる主体は、低い次元のものであり、このような状況にあって「幸福」を感じている限り、あるべき「主体」に到達できないとしている。否定すべき事柄としてここに書き連ねてあるのは凡人のわれわれが求めようとするものに他ならず、これを求めて幸福感を味わう。しかし辻邦生は、そのような幸福感を味わう状態にあっては望むべき高次元の「主体」ではないとする。めざすべき「主体」のありようを次のように熱っぽく語る。

そこですべてがあらわれ、もっとも高い存在形式と考えることだ。そのようなものとして、そのような内からの衝動として、そのような精神の拡がりとして、喘ぎとして、恍惚として、悩みとして、衝迫として、自分の「存在」が緊張し、精神化し、真実になり、「ながい灼熱が光となる」ように集中し、それがこの世を支配しなければならぬ。心をつらぬく郷愁として、僕はそこに立ちつくさねばならぬ。そうでない僕、退屈し、方向を失い、だるくなり、何もする気力もない僕、そして金がきたり、多少の名声で元気づく僕——こうした偶然的僕は、できるかぎり小さくならなければ、プルーストの高みには達しない。こう

した僕は、「永遠の僕」を蝕む。僕という「現存」をこわす。もちろん、これを書いているその「僕」がすでにこれを書きつつ、かかる偶然的な、低い次元の「僕」であるかも知れぬ。裏にまわって何かしなければならぬような「主体」、伝記的なものによって元気を吹きこまなければならぬ「主体」、それは弱い主体だ。「ねばならぬ」で勇気づけられてる主体は、この「世」を見ることさえできない。「純粹の欲望」——永遠の、胸をさしつらぬく深い深い愛と欲望が、ただこの存在を高く導くのだ。(同)

どんなに辻邦生が熱っぽく語っても、この引用文から明らかになるのは、否定すべきことが中心となっている点である。「そうでない僕」「気力もない僕」「名声で元気づく僕」などは、いずれも「偶然的僕」である。そしてこのような「僕」は後半部で否定されている「弱い主体」と重なる。前にも触れたように客観的に存在している現実世界にあってはまさしく「弱い主体」はどうにもできず、しかもその「主体」から辻邦生が脱しなければならぬとしている状態にいることだ。

17-3 「書く」ことと「目ざめ」ること

さらに辻邦生は「書く」ということに思索を展開する。

「書く」ことが何らかの野心、名声に向けてなされるのなら、それは、名声、野心がこの世の中のことである以上、「書く」ことは、この世の中のことでしかない。そこでは「書く」ことと他の行為とが、この世という平面の上に、並存している。そこでは「書く」ことは絶対的な行為ではなく、この世の循環の中に入っている。そこでは、「書く」ことは永遠につづけても、果しない継続の中にある行為でしかない。

(同)

「弱い主体」の状態での「書く」という行為と補ったほうがより分かりやすいだろう。この状態にあっては低い次元で幸福感を味わう、たとえば名声を得るなどの欲望を満たして終わってしまうのだ。もちろん辻邦生はこれを否定する。そして彼が望むべく状態は次の通りになる。

もし僕がこの世の開花として、眼をみひらいたものとして、作品を見るのであるとすれば、それは「私」と「この世」が行為を媒介に対立しているの

はなく、「私」が「この世」となって「開花」するのにはかならない。作品は「現実」なのである。しかも永遠に現在化された、開花した現実である。「書く」ということは、この世をそのように果しなくつつんでしまい、現在化し、眼をひらかせるので、書いている作家の意識からは、この世のなまのままの領域は、全くしめだされてしまっている。野心、名声の動くそうした領域は、「書く」行為の中にはない。ただ僕には「書いている」間だけしか、真に生きることができないのは、こうしたわけだからだ。しかも言葉が、そのように描くことだけが、創造の日々に神が描いたように、人間に与えられる現実なのだ。(同)

ここに引用した文章は全体的に理解しにくい。しかし「私」を今まで見てきたような「弱い主体」「偶然的僕」ではなく、高次元の「主体」すなわち作者の状態と、とらえることで明瞭になる。優れた作品を読んだときその素晴らしさは「弱い主体」の作者がもたらすものではなく、高次元の「主体」の状態にあって、取り込んだ世界を自身と共に全面的に表現したためである、と言い換えることができよう。だから辻邦生の言う「生のままの領域」はないのだ。そして高次元にある「主体」がこのように作り出した作品はひとつの「現実」、つまり作品世界が現実として存在することになる。「『書いている』間だけしか、真に生きることができない」と辻邦生が書くとき、この現実生き続けたいという願望があることに他ならない。

したがって、このような認識を持ってこそ、次のようなことが断言できるのだ。

一行のある永遠の憧れの旋律を創造すること——それが芸術家の務めである。それはこの世を合理化する実践の歴史的展望をこえて、その方向で、その先へつきぬけることにかならない。その意味で、この「今」の歴史の段階における、もっとも鋭い人間の意識であるといってよい。「私」が死んで、その「この世」になるほかに、「この世」が生き、目ざめ、輝くことはないのだ。現実と向きあっているのではなく、自分が一粒の麦となってそこに死に、すべてのものの姿に変身するのだ。そのときのみ、人々も町も環境も、行動も、ゆらめく影のようにあらわれ、眼をひらき、よみがえるのだ。「書く」ということは、このように、この世で窮極の行為なのだ。死ぬということの意味——それはこの世に成るといことなのだ。

(同)

芸術家としての「務め」、果たすべき役割に言及していることは明らかである。そして芸術家は「もっとも鋭い人間的意識」を求められるべき存在だとしている。わずかなこの数行で小説家が、芸術家が社会と切り離されるべく存在ではないことも辻邦生の認識の範疇に入っていることが理解できる。そしてこの「もっとも鋭い人間的意識」が作品世界のさまざまなものに姿を変えて、先に辻邦生が言った「普遍的私」が宿るようにして描き出されるのだ。汎神論のひとつに生物であれ、無生物であれ、どんなものにも、そのものなかに神が宿っている、というのがあったが、この「神」の代わりに「普遍的私」あるいは「人間的私」とすれば理解度が増すがどうだろうか。そしてこの引用文の最後のフレーズを受けて、辻邦生はさらに次のように展開する。

「書く」ことが、この世のすべての行為を象徴的にこえるとき、それはすべての行為であって同時に「書く」行為という象徴的行為となる。すべてを基礎づける絶対的行為なのだ。そのように「私」が「この世」となる。「私」が書くのではなく、「この世」が目ざめるのである。「私」の投げかける視線、その映像——それは世界がそのように「目ざめ」ているのである。「私」は「この世」の忠実なる「目ざめ」であり、「私」はその「現在化」である。「私」のみるところは「世界の現われ」である。「私」のなかで「世界」が「私」の苦悩と歓喜のなかに復活するのである。もはやそこでは人々の評判、友情、金銭、社会的地位、愛情、その他すべての幸福は、このなかに含まれるものとなる。「私」はもはやそれと同じ次元にいない。「私」は私の悪評をすら根拠づける立場にいる。「私」はこのようにして窮極の、根拠づける「詩」に達し、ただそのような「現われ（具象的な旋律）」としてのみ、他人の前ではなく絶対の前に、虚無の前に立つ。それは「私」が「この世」となり、この「大いなる意志」のなかに身をゆだね、それを、あたかも、現わそうとするように、虚無の前で、中で、自らを形象してみせるのだ。「書く」ことは、このようにして、それは「この世」をこえる。「この世」で対立するものは何もない。「私」は「この世」の決してみることでできない「自らの顔」になるのだ。しかもそれをみる者はない。「作品」は「この世」の目ざめにほかならぬ。すべてが——幸福も不幸も野心も何もかも——この中にあり、小さなうごめきなのだ。「作品」は大きな世界なのだ。(同)

この部分での「書く」ということはまさしく書くことに他ならない。しかし留意しておきたいことは、ただ単に果物などの静物を習作として素描するかのような書き方ではない。写真のように写し取るかのような書き方でもない。「私」が保持する世界が作品化することによって、「この世」にあるものをその世界に相応しいように書くことなのだ。しかもその書き方は「歴史的展望をこえて、その方向で、その先へつきぬける」ような方向性を持った「もっとも鋭い人間的意識」に支えられているのだ。だから辻邦生は、その「私」が書くものは「私」そのものであるように書くことで、つまり作品世界に写し取られた「この世」が「目ざめ」というのだ。このような考え方による「書く」という行為は、写し取って描き出すだけのものではなく、新たな世界を生み出す為の行為であるということになる。そしてその世界を著すのが、小説家である。

確かにこのように辻邦生は理解はしていた。この時点での辻邦生のいる状態、あるいは『影』を書くときに襲った苦悩は次のようなこととなる。

僕は、この世と対立しながら、しかし、もはや、そこには何も見出さず、それをこえる。野心や金銭や競争や愛は、この小さな世界の出来事なのだ。それが僕を苦しめるとき、僕は、「書く」ことの意味を見失ったときだ。「書く」ことが、対立する世界を相手にしはじめたときだ。(同)

この引用された部分は、最後のフレーズから理解すると分かりやすいだろう。「対立する世界」とは「野心も金銭も愛」のある小さな世界である。これらを書く対象としたいとき、「書く」行為は、これまで見てきたように高次元の位置から低次元の位置に移ってしまうのである。だから本当の意味での書くことの「意味」を失ってしまうのだと、辻邦生は思いを記したのである。ところがこのような理解を進めることを否定するのであるが、このことは「書く」という言葉の意味を持つ限界としているとして良いだろう。この思索の過程で「書く」ことについての認識は深まり、自らの変身に視野が及ぶようになる。

そうではない。「書く」とはそれでは大きな矛盾に

おちいる。「書く」ことが「目ざめ」である以上、それはもはや「この世」をこえ、「この世」となるのだ。だから「書く」ことには野心も金銭も愛もないのだ。もっと深い、純粋な憧れ、純粋な欲望、花々の自然の開花する力が、「私」を、「死」へと駆りたてるのだ。「私」はただその虚無に立つ一つの「花」にすぎない。しかしそれは宇宙を包む花であり、宇宙を目ざめしめる「花」である。その「私」が「この世」で何かをすることは、「書く」こと以外の行為)それは、より深く、「この世」へと変身するためである。

(同)

辻邦生の論理の展開はこのような形で締めくくられている。「主体」のありようによって「書く」ことの意味が違ふ。そしてここに引用した部分は、新たな思索を予感させる記述である。

17-4 《小さな自己》から《大きな自己》へ上に引用した部分の日付が6月16日である。それから半月ほど後の7月3日の日記の冒頭にはさらなる展開を示す文章があり、確信に満ちた思索と取りうるべく自らの姿勢を顕わにしている。

外界は私がつくる故に、ある。普通の現実、実用的な経験と体系から生れる。このような実用的現実からぬけ出た世界——メロディにみだされた世界——は、同じく、私によってつくられる。私によって、それははじめて存在する。かかる世界を、永遠の価値にみちた世界、結晶としてある世界、ブルーストのいわゆる「真の生」と呼びうる。「真の生」は僕が見出し創造しなければならない。(7月3日)

これまでの思索の到達した地点を言い換えたものである。そしてそれをブルーストの「真の生」になぞらえている。そしてこれを辻邦生自身が見出し創造しなければならないとしているのだ。

「細部」とは先に明らかにした「だまし絵」のエピソードとしての部分絵を構成する部分である。つまり最小のピースと考えて良いだろう。このように捉えて「世界をつくり」、全体をあらわす統一した「メロディをつくる」、すなわち「真の生」を見出し、「永遠の現在化すること」が課せられるのである。これを辻邦生は言い換える。「『私』がつくるのである以上、自己のアキュミュレーションである」と。アキュミュレーション (accumulation) とはフランス語で「蓄積、集積」の意

味である。そして確信を持った思索展開が具体性を帯びた言葉で記述する。

自己——すなわち濃霧のような現実をこえて真の生、「輝く開花」を生きた自己——のアキュミュレーションであり、それは単に自己が平凡に見たことを描くのではなく、かかる「自己をこえた自己」が「真の現実」を駆け、そこに *atmosphère de poésie* をつくることである。「自己をこえた自己」つまり開花した自己、深い感動にさしつらぬかれ、メロディにみちた自己とは、具体的にいえば「作品の要求」である。「作品」とはかかる「真に生きた自己」——「必然化された自己」——「時間をこえた、ブルースト的 *joie* を感じる自己」——「ビール・アカン橋を渡るメトロの窓からみた、晴れた夕焼空の下にひろがる。パリの灰色の屋根をみた自己」——である。現実において生きるとは、このような真に生きる瞬間 (印象) のために深く生きることであり (『デルフトの眺め』をある朝店頭でみたとき——フィレンツェの一日の如き——) それが自己のなかで「真の生」となる。その「深い生の層」を拡げること、かかる「自己」のアキュミュレーションを展開することは、霧につつまれたような現実において、人間的な領域を拡げることにはかならない。これは歴史の方向に対して、人間をまもるという仕方、参加することである。(歴史は認識によって照らされ、それだけ進歩する。しかし認識は、人間を、機能的個々に分割する。こうして人間の魂の領野が狭められ、人間の疎外がはじまるが、それを恢復し、進歩することに参加しながら人間の魂を見出してゆく。) このような「現実」の深さを見、自分がそれに深くさしつらぬかれるためのみ、芸術家の現実の次元での行動がある。(同)

atmosphère de poésie は「詩的な雰囲気」で、*joie* は「よろこび」の意味でいずれもフランス語である。「ビール・アカン橋を渡るメトロの窓からみた、晴れた夕焼空の下にひろがる。パリの灰色の屋根をみた自己」とは6月23日付の日記に「帰りメトロで川を渡るとき、灰色のパリの屋根々々が整然と並び、その上を夕焼けた空が大きく拡がっているのを見る。久々に『あゝパリだな』という深い感慨を覚える」と書いてある記述と重なる。『『デルフトの眺め』をある朝店頭でみたとき」とあるのは1959年8月15日の日記に関連の記述がある。ギリシャに行く前の時点である。この絵を描いたフェルメールの色彩感覚のことを書いた後に次のように記す。

朝、ミルクを買いに通りにかかっては、ショウウィンドゥのなかのフェルメールをのぞきこむ。そのたびに、これが芸術なのだという気がする。いくらその甘美さに酔っても、それは汲みつくされるどころか、ますます豊かにその甘美な陶酔を深めてゆく。ここに、フェルメールの世界があるということは、僕に一つの啓示を与える。芸術とはその深さにおいて現われるものだ。そして、その偏狭なまでに独自であるということが、芸術を成立させる大きな根源の動因なのだ。なぜなら、この世で死ぬことによって、はじめて生きうる芸術的世界とは、彼によってのみ存在することができ、彼がこの世ととりかえ、そこに住もうと意志された世界だからである。彼はその「美」以外に生きられないところまでゆき、この世における「死」を、それ故に、願ったからこそ、芸術が生れたのだ。彼に「死」を願わさしめたのは、この「美」なのである。それは彼によってしか存在しない。だから彼は、創造することによって彼自らがその作品の第一の魅惑者となる。(『パリの手記Ⅲ 街そして形象』河出書房新社、1973、p.242)

フェルメールの「デルフトの眺め」を見ての感慨を書き表しているのはむしろのこと、独自性が芸術を成立させる啓示さえ与えているのだ。そして「フィレンツェの一日の如き」とあるのは、二年前のイタリア旅行で訪れたフィレンツェで過ごした一日のことである。平たく言えば、印象深い感動の世界に常に入ること、ということになるだろうか。つまり現実において生きるとは、この感動の世界、すなわち強い印象を受けることが真に生きる瞬間であり、深く生きることを意味する。したがって、それが自己のなかで「真の生」となる。これがまさしく人間的な領域だとするのだ。しかもそれを描き出すことが、「書く」ことの意味である。

僕らが現実で感動し、……(略)……そのような霧の中の現実における「真の生」が、そこで一挙によみがえり、断片的だったものが、有機的に互に手をのべ、(物語が全体たろうとする牽引力による)ひとまとまりの「輝く部分」の集合となり、そこに身を投げることに、書くことは、どんな現実で生きることも、激しい幸福をもたらす。「激しい幸福」「印象」に身を投げだすこと——吸われるような大きな眼——それは芸術家が現実において生きることだ。「知る」ことだけではなく身体じゅうで感じることに。深く打たれること。そして「書く」とは「輝く部分」を保つこと、開いたままに、永遠の現実として「現実」の中

に支えることだ。(現実に engager して印象を求める。印象に engager して現実にかえる。)

(7月3日)

「engager」とは「拘束する、入り込ませる、投資する」という意味である。ともかくも、かくして辻邦生は小説家としてどのような状態にあればよいのかを確実に認識したのである。これらの思索をまとめるかのようにしているので次に引用しておきたい。

僕はこの数週間の肉体の低下のなかで精神的にある転回をなしとげたようだ。それは僕が《小さな自己》を出て《大きな自己》へと拡がったともいおうか。ここには漠としたイデーのかたまりがあって、まだ正確に位置づけることができない。しかしこの《大きな自己》とは僕が「印象を求める」という言葉で呼んだもので、世界がそれによって目ざめるという意味の、純粋な主観、精神性、普遍的自己というべきものである。……(略)……《大きな自己》とは、いわば精神的な普遍体のごときもので、そこではじめて人間の内面性が外界に光をあてているが、我々の《小さな自己》もこれに参加しているのだ。この《大きな自己》は世々限りなく生きる精神性であり、世界の目ざめであり、必然性である。……(略)……「私」がなければ世界は眼を開かない。しかし「私」がなくとも世界はある。亡びる私は《小さな自己》である。僕自身を《小さな自己》への落下から救って(競争心、嫉妬、心臓のどきどき鳴り、神経的になり、おなかをこわすような状態、およそ小さな自己から出たわずらい)この純粋な欲望として、印象へ深く見開いた眼として、「自己」を支えつづけなければならない。「私」が見ること——それは普遍的人間が見ることなのだ。「私」が偶然的自己からはなれてみたことは、それ故、世界の創造なのだ。なぜなら見、言うこと——それが創造だからだ。(7月5日)

漠然とはしていながら、《小さな自己》から《大きな自己》への転回を成し遂げたとし、願うべき存在となったわけである。そして八日後の日記にはたった一行次のようにある。

「私」が世界をつくる以上、「私」にとって「世界」は内的なものであり、対立するものではない。

(7月13日)

(以下次号)