

辻邦生論 1

—ものがたること—

佐々木 涇

はじめに

辻邦生の長篇小説の多くは、例えば「朝日ジャーナル」1978年11月3日号から1981年12月25日号まで150回にわたって連載され、3300枚に及ぶ作品、『樹の声 海の声』に代表される様に、雑誌に連載されたものである。37歳にして、1962年7月号の「近代文学」に最初の長篇小説『廻廊にて』の連載開始以来、今日もなお好んでこの連載形式を用いて作品の発表を続けている。年齢を考えれば作品発表の開始が遅かった点について、本論で順次明らかにしていくが、辻邦生がこの連載形式を好んでいることは事実である⁽¹⁾

同時にここで留意しておかなければならないことは、大部分の作品がナレーション形式つまり独白形式が用いられている点である。文字どおりものがたりである。例をあげて次に記してみよう。

『廻廊にて』 『夏の砦』⁽²⁾ では主人公を知る者が主人公の様子を語り、その手記や手紙を交えて主人公を浮き彫りにしながら報告している。

『安土往環記』 では、織田信長とその時代を当時日本に訪れた宣教師に随行したイタリア人の書簡を訳出した形式になっている。

『嵯峨野明月記』⁽³⁾ は、三人の声の持主が自らの人生を語り、「嵯峨本」の完成の一点で、それぞれの人生が交叉する。

『真晝の海への旅』⁽⁴⁾ は殺人事件をめぐる法廷での陳述であるが、ひとりの日本人の陳述のみで事件が描き出されている。

『春の戴冠』⁽⁵⁾ はルネッサンス期のフィレンツェの町がポツテチェルリの親友フェデリゴの独白によって展開されている。

『樹の声海の声』では、ひとりの日本人女性が明治、大正、昭和の現代史の中で、回想に基づいてヨーロッパやインドでの体験を独白している。また物分的には、作者が語りをしている。

そして、単行本として刊行されていないが、雑

誌「エコノミスト」に39回に渡って連載された『我等のなかの濁いた河』⁽⁶⁾ は、インドシナ半島を舞台にしての政変を、日本人ジャーナリストが独白する中で展開させている。

現在、雑誌連載中の『フーシェ革命暦』⁽⁹⁾ 『ある生涯の七つの場所』⁽¹⁰⁾ の総題を付し、短篇をはり合わせることで、モザイク模様を描き出すのを試みとして、連載中の作品群はいずれも独白である。

連作短篇を含む長篇12点のうちわずか3点の『天草の雅歌』『背教者ユリアヌス』『時の扉』が独白になってはいない。この他、筆者の手中にある短篇の35点のうち童話『ユリアと魔法の都』を除いて全てが独白形式となっている。

繁雑になってしまったが、長篇に限って題名を挙げてみた。これらの小説があり余るほどの「ことば」を用いて描き出されるはする。それでいて読者に向かって連射されるのではなく、作者辻邦生の描き出す世界に静かに導かれる。それは、一幅の絵の世界を伝えるために、余白の部分さえも語り尽くすかのような思いさえ抱かしめる。読者の眼前に繰り上げられるこの小説世界は、「ことば」によって読者の想像力がかき立てられた後に、構築されるのである。むろん、作者である辻邦生が、吟味し、選り出した「ことば」によるものである。この「ことば」は作者自身の想像の世界が雲散霧消しないうちに大急ぎで、しかも確実に固定するためのものである。

辻邦生の好む、この連載形式とナレーションの形式は単に形式とするのではなく、その意味を探る必要があるだろう。連載形式が作者と読者の間に若干の時間差はあれ、ほぼ同時進行として作者の描き出す世界を共有するわけである。が、本論ではナレーションの、つまりものがたりという点を中心に据えて論じていく予定である。

〈註〉

- 1) この作品の連載中に、「間奏曲、第一部（一章～十章）と第二部との間に挿入された、作者から読者への手紙」と題されたものがある。この中で次のように書かれている。「私は小説を書きはじめてから、ほとんどいつも連載という形式を選んできました。西欧ではすたれようとしているこの形式が日本に残っているのは、それがどこか日本人の好みに合っているからに違いありません。
連載には次がどうなっていくかという楽しみがあって、それが読者を惹きつけてゆくのだから、と説明する人もいます。もちろん物語である以上、こうした楽しみがなくては困りますが、それよりも私は、作品がある一定期間、読者と作者の心の中で生きていることが楽しいのだ、と考えています。
多少手前味噌になりますが、『朝日ジャーナル』の小説欄の組み方がすでにそうした〈楽しみ〉の容器、という考え方に立っています。その一回分の文章と小泉淳作氏の挿画と吉田臣さんの全体のレイアウトと、この三つが一つになって、実は〈永遠の今〉を読者のみなさんに味わっていただくよう工夫されているのです。それはあくまで小説という特権的な空間の中に、特別に澄んだ高山の頂きのような甘美な空気を閉じこめるための装置です。そしてその週その週、贈り物として味わっていただければ、というのが私のひそかな願いなのです。」
（『朝日ジャーナル』1979年11月9日号、P. 52～53）なお、この部分は『樹の声 海の声（上）』（朝日新聞社刊、1982年4月）の付録〈間奏曲〉には収録されていない。
- 2) 「近代文学」1962年7月号から1963年1月号まで六回にわたって連載され、第四回近代文学賞の受賞作となる。1963年7月に新潮社から出版される。
- 3) 1966年10月「河出・書き下ろし長篇小説叢書」として河出書房新社から出版される。
- 4) 1968年1～2月号二回にわたって「展望」に連載されるが、さらに150枚程が書き加え

られて、1968年8月筑摩書房から出版され、芸術選奨新人賞の受賞作品となる。

- 5) 1968年9月号「新潮」に第一部が掲載され、第二部は1971年3月号から6月号に連載され9月に新潮社から出版される。
- 6) 1974年6月号の「すばる」に連載開始、翌年6月号で完結、8月に集英社から出版される。
- 7) 1972年1月号の「新潮」で連載が開始され1976年10月号で完結。1977年5月、上・下二冊で新潮社から出版される。
- 8) 『エコノミスト』1972年4月4日号から、同年12月26日号まで連載される。
- 9) 1978年1月号の「文学界」から連載が開始され、継続中である。
- 10) 1974年1月号の「海」に『亡命者たち』が掲載され、以後連作短篇として継続中であるが、『霧の聖マリ』（1975年2月）『夏の海の色』（1977年1月）『雷鳴の聞える午後』（1979年4月）『雪崩のくる日』（1980年5月）『雨季の終り』（1982年11月）にそれぞれ収められ、中央公論社より出版されている。『霧の聖マリ』のあとがきにこの連作の意図が示されている。因みに主人公は常に同一の人物であることをつけ加えておく。
- 11) 「天草の雅歌」は「婦人の友」の1968年1月号から同年の12月号で第一部を、第二部は1970年1月号から開始、12月号で完結され、新潮社から1971年4月に出版される。『背教者ユリアヌス』は、1969年7月に創刊された「海」に連載開始となり、1972年8月号で完結、10月に中央公論社から出版。『時の扉』は1976年2月25日から翌年2月26日の「毎日新聞」の夕刊に連載され、毎日新聞社から1977年11月に出版された。
- 12) 「ちくま少年文学館1」として書き下ろされた童話で、1971年12月、筑摩書房から出版される。

I

1961年春、フランス滞在三年の後、帰国の折、香港を後にした船中で書かれたものに
「あの時私にできたことは一体何だったろう。」

と作者、辻邦生が書き出した短篇がある。これは9年後、1970年に発表された。⁽¹⁾ 内容は語り手の主人公がある駅で、朝の通勤ラッシュ時にホームにかかる橋が原因不明のまま、通勤通学の人々と共に落ちてしまうというものである。語り手である「私」はその状況をうまく認識し得ずに、その異様な状況に組み込まれてしまったわけである。

四年ぶりに帰国する作者の日本に対する一種の予感を、フランスにおもむく途中に寄港した時点での香港と比較して、その変貌から敏感に感じとったが故による作品である。これは単に祖国日本に対する危機意識とするよりは、日本を含めた世界の、そして人間の危機的状況に対する認識の所産とするのが相応しい。

「そうだった。その時私にできたことは一体何だったろう……。」

としめくくっているが、このような状況において人間に可能なこと、つまり作者辻邦生にとって可能なことはフランス滞在に、より明確に獲得した「書くこと」あるいは「ものがたる」ことであった。

この「ものがたる」ことは、帰国後、徐々に作品化されていくのであるが、時間を戻してみたい。

「絵本や玩具などよりは、原っぱから原っぱへ、路地から路地へ、悪童の一群と渡りあるいていた」少年に「何か別の物語の世界があることを教えてくれたのは、母が、夜、読んでくれた昔がたりの類」⁽²⁾ のためであった。それが、やがて本好きの少年をつくりあげたとして良いだろう。北杜夫が「いつごろから本を読んでいたの？」と質問すると辻邦生は答える。「ぼくも、世の本好きの子供と同じように、物語というか、少年小説にしても冒険小説にしても、あるいは講談本にしてもマンガ本にしても、とにかく読むのが好きだった。ぼくは子どものころ、赤坂に住んでいて、近所の小学校の児童図書館にある本を片っ端からむさぼり読んだ。夏休みなんかは、そこに行って読むと、日が暮れるのが惜しくってね、昼飯なんか食べないで読んだ。そうすると、こんな楽しいものが世の中にあるなら、おれもこういうものを書く人間になりたいと、つくづく思ったわけだ。」⁽³⁾ 書くこと、物語を作ることへの憧れを自らこのように回想している。

この憧れは、結果的には結実するのだが、作品として、発表されたものの中で、最も古い時点で書かれたものとして『遠い園生』がある。旧制松本高等学校に在学中、同校の思誠寮の雑誌「思誠」23号（昭和20年8月10日発行）に掲載されたものである。⁽⁴⁾ この他辻邦生自身が語るのによれば、二、三の習作を書いていたようだ。この松本時代に若き日を過ごしたことについて回想をしているがそれを引用してみる。

「ぼくの場合には、文学的風土として与えられていたということかな。それにぼくは、信州のなかでも、そういう文学に書かれた土地には行かないで、まだどの文学者も書かなかった松本に行ったということが、じゅうぶんの意味があった。」⁽⁵⁾

「文学的風土」とはどんなものか。もう少し辻邦生の綴った文章をみよう。

「東京に育って、およそ山脈も田園も野の小径も知らなかった私にとって、松本での旧制高校の生活は、知的な地平線をひらいた以上に、感覚の、魂全体の、領域を豊かに繰りひろげる場になっていた。

私はいまも、学校の裏手の林から、夜明けに聞こえてきた郭公の声を忘れることができない。それは松本で迎えた最初の朝のことだった。雨戸をあけると、畑の向うに山が迫り、その山肌を覆った林に霧がかかっていた。その林から冷えびえした大気のなかを、郭公の声が、どこかに反響をともなった音で、聞こえてくるのだった。

私はしばらくのあいだ、それが現実の出来事であると信じていることができなかった。私はほとんど茫然として、その声に聞きほれた。しかししばらくしてそれが自分に与えられた現実の生活であることがわかると、突然、言い知れぬ歓喜が湧きあがってきた。」⁽⁶⁾

1944年4月のことであった。この松本での生活そのものは、太平洋戦争のさなかにあっても、軍国青年ではなく、松本を西洋的な風土としながら物資の欠乏にもそうこだわりもしなかった。

「だからそういう意味では、いわゆる日常の世界ではなかったと思う。学生生活といったって、授業があるわけじゃなし、そしてそういう非現

実的なところに、おのずから抽象的な、生とか、死とか、愛とか、そういった問題が、具体性を欠いたかたちで現われてきたわけだ。」⁽⁷⁾

この抽象化された生活の中で、トーマス・マンをはじめとした内外の文学者や小説家に触れる。同時にこの頃、自らに課していたテーマは「詩的な精神と科学的な精神の対立」であった。⁽⁸⁾また文学をやる前に様々な仕事を遍歴したいとしてきた辻邦生は文学の本質的な問題をつかんでいた。

「でもそういう遍歴が、われわれに世界を拡げてくれるという意味が、片っ方にあるわけだね。従来の文学者・文学青年は、自分の芸術至上主義的な、狭い城のなかに閉じ込もっていたけれども、ぼくらの世代は、——もうちょっと若い人たちまで含めて、非常に早くから、戦争とか、飢えとか、さまざまな非日常的な生活のなかに投げ込まれていたから、そんなことじゃだめだということが、いわば本能的にわかっていて……。」⁽⁹⁾

文学に取り組むことが、単に「芸術至上主義的な、狭い城のなかに閉じ込め」っていいはならないとすれば、容易に「ものがたる」わけにはいかない。むしろ、これは先のテーマ「詩的な精神と科学的な精神の対立」が故に生じてきた結果である。「ものがたる」ことへの憧れの芽の生長が止んだのである。しかし、青年辻邦生は文学を捨てきれずに、東大のフランス文学科に進む。その一方で自動車会社での嘱託としての仕事にもついた。

「私はこうした仕事を積極的に、かなり熱心に行っていたように記憶する。というのは、旧制高校の後半から、私は文学を含めた芸術的営為に対してある種の懐疑をいだき、そうした主観的な任意な想像力の仕事に、全身を投げかけるだけの十分な根拠を見出すことができなくなっていたからだった。二葉亭四迷の『文学は男子一生の仕事にあらず』という言葉が脳裏に去来したのもその頃のことであった。

果して会社の仕事に、真に客観的な、動かしがたい、現実の苛酷さを感じる事ができたかどうか、私にはわからないが、それが机の上で不毛な創作を試みるより、充実した生活感を与えていたことは事実だった。」⁽¹⁰⁾

とは言え、松高時代より、抱えていたテーマを東大でのスタンダール研究を卒論とすることで、解決となり得たか、否である。

告白を聞いてみよう。

「大学の卒論に私がスタンダールを選んだのは、彼の妥協を許さぬ、鋭い知性の硬質な感じに共感を持ったためだが、実は、それ以上に、スタンダールが、一度パリにきてはじめて文学修行を廃してナポレオン麾下で軍務につき、やがてまた、ナポレオンの没落とともに文学に戻っているという経歴に、何となく自分のじくじく道と同質なものを感じたからであった。

私はスタンダールのそうした文学と現実との交錯を見きわめることによって、自分の苦しい彷徨の行方を、見定めることができまいか、と思ったのである。

なぜスタンダールは文学修行を廃して軍務を選んだのか。また軍務を未練なく棄てて文学になぜ戻ることができたのか——こうした問題は、軍務ならぬ会社勤めをしていた学生の私にとって、文学創造への突破口を見つけうる可能性をはらんでいるように見えたのだった。

私はその主題の冒頭の部分をまとめて卒業したが、引きつづいて大学院で、その解明に力をそそごうと考えた。しかし五年後にフランスに渡るまで、この問いかけはついに答を見出すことはできなかった。」⁽¹¹⁾

不能状態はまだ続いていた。しかし模索状態という形で続いていた。

「それは昭和20年からギリシアでバルテノンにぶつかる33年までの完全な空白期であるわけだ。そのあいだ書くことはしなければいけないと思って絶えず書いてはいた。日記とか、感想とか、ピアニストがピアノを弾くように、ずっと書いていたわけだけれど、創作的なことは全然出来なかった。」⁽¹²⁾

ピアノの毎日のレッスンのごとく、書き続けることが、常に「ものがたる」ことへの憧れと、それを絶えず意識した思いの変型であることは言うまでもない。

<註>

1) 1970年4月20日付の「週刊アンボ」に掲載

された。このいきさつについては、河出書房新社刊行の『辻邦生作品全六巻5』（1973年）の創作ノート（P.337）に所収されている。

2) 辻邦生第一エッセー集『海辺の墓地から——とおい記憶——』, 新潮社, 1974年, P.333

3) 北杜夫・辻邦生対談『若き日と文学と』 中央公論社, 1970年, P.32

4) 『遠い園生』は『辻邦生作品全六巻1』（河出書房新社, 1972年）に所収され、創作ノートにはこの作品に関する若干の作者自身による解説がある。

5) 『若き日と文学と』 P.24

6) 『海辺の墓地から——わが信州——』 P.200~201

7) 『若き日と文学と』 P.26

8) 同書, P.44

9) 同書, P.45

10) 辻邦生第三エッセー集『霧の廃墟から——私の大学時代——』, 新潮社, 1976年, P.15

11) 同書, P.15~16

12) 『辻邦生作品全六巻1』の付録, 月報II, 粟津則雄・辻邦生「初期作品のころ」 P.2

このレッスン課程がバリの手記として出版されている。これは1957年9月4日横浜港を出港してから、1961年3月3日横浜港に帰港するまでの手記である。河出書房新社からこの手記が出版されている。

『海そして変容（バリの手記Ⅰ）』1973年7月
『城そして象徴（バリの手記Ⅱ）』1973年10月
『街そして形象（バリの手記Ⅲ）』1973年12月
『岬そして啓示（バリの手記Ⅳ）』1974年2月
『空そして永遠（バリの手記Ⅴ）』1974年4月
手記Ⅰにはく『バリの手記』についてが、手記Ⅴにはく『バリの手記』の終りにくがそれぞれ付されている。

手記Ⅰの方では「自分は絶えず書かなければならない」とし、それによって「自分の考えたこと、感じたことを過不足ない、正確な形で表現する能力を手に入れるということであった。」つまり、「生きた思念」を文章に一致させることであり、文章は「ただ思念を包む容器」となって意味あるものとした。その結果「思念をいかに限なく照らしだし、心の中に暗くいっぱいに

蹲っていたもの全体を、そっくり外に吐きだすか、という努力となって現われた」となったことを明らかにしている。

II

若き辻邦生が陥ったところはどんなところだったろうか。先に記したテーマ「詩的な精神と科学的な精神との対立」から生じたとされているが、より具体的に記すのなら次のようになる。

「ただ実際問題として、ぼくはまた、こういうことも言えるんじゃないかと思う。つまり、小説家は、ものを書いているときに、自分の想像した世界が、現実の世界と比べて、なんとなく自分勝手の、任意のものなんじゃないかと感じることがあるのではないかと。現実には現実なので、なんとなくその方の力が強いと感じるのではないかと。これは政治と文学の対比とか、ノンフィクションとフィクションの対立とか、そういうふうに対立させてみると、よくわかる。たとえば、政治的実践の面での沖縄問題やベトナム問題に対して、文学を対立させてみるとね。まあサルトルだったら、二十億の人間が飢えているときに文学は何ができるか。というようなかたちで問題を出してくるわけね。そういうとき小説家が、現実のほうに足をとられて、机の前で書いている空想の世界が何の力ももっていないのじゃないかと疑いだしたら、これはもう、政治的行動に突っ走る以外にない。」⁽¹⁾

時代との関わりでもあるが、なにも時代だけでなく、全てを含めた現実の世界と自らの想像による世界との関係である。

先に引用した粟津則雄との対談で、粟津が「君が小説を書くのをやめたのは、やはり敗戦のせいかな」と問うと「それがね、そうははっきり説明できないと思うんだよ」と辻邦生は答える。⁽²⁾このように答えるのは、戦争の勝敗にこだわった上での敗戦ショックによるのではなく、世の中のできごとのあらゆることから総じて、言わば現実の重みということになるだろう。つまり「ものがたる」という行為があくまでも、想像の世界をかたるのなら、容易に現実の力にねじふせられてしまう。それ故に想像の力はどうにもならぬ。

中世において、全てを神が支配しているとする

宗教的な観点から、全てが説明され、理解されていた。にもかかわらず、近世以降、それが疑われ始め、合理的な見方を経て、科学観を身につけた人間が、実証されることなしに容易に全てを納得し、理解するというわけにはいかなかった。つまり客観的事実の前には、人間は屈服し、やがては科学信仰というかたちで、現実を受け入れ、そこに信頼を置かざるを得なくなったという状態である。人間が現実世界を客観的にとらえた時、それを、人間は動かし得ぬものとする。かくある時に、人間の想像力によって生み出されたもの、例えば仮定としたものが、科学によって認識し得た法則や科学で説明され得ぬ限り、現実世界にその重みをもたらさない。それ故に、現代人の信頼に耐え得るものとはならない。

物語の発生が、事実を基にして語られることによるものであることは言うまでもないが、現実味を充分に感じさせるものに対して評価が高まるのが通常である。しかし、フィクションである限り、どんなに現実味を持ち得たにしても、観念の世界であり、想像の産物であることは否めない。だからこそ、多くが、たわごととか見て来たような嘘とされて、そこに何らかの生産性が見出されることは少ない。所詮、遊びに過ぎないとされてしまう。そして古代から芸にたずさわる人間が、社会秩序外の位置に据えられ、生産に従事する人間から軽んじられてきた傾向が多く認められる。そこは一ヶ所に定着している、例えば農民の側から見れば、はなもちならぬ渡り歩く芸人たちで、より多くの自由を手中にし、憧れよりは嫉妬の対象である人間たちであった。たとえ、見る側、受け手に楽しみを与えるとは言え、農民たちにとっては慰めものに過ぎない。いつか、夢想の世界に導びかれても、現実の生活はどうにもならぬ。

芸人たちはと言えば、権力者のひいきなどによる結びつきから市民権を得、政治との関わりの中で生き続けようとする。また権力を狙う別な実力者との結びつきもあるだろう。あるいは権力者とは結びつかずに、ひたすら美的なものを求め、芸の上達のみをめざすこともあったろう。この後者の場合は芸術自律論、芸術至上主義へと導びかれる。『夏の砦』の主人公支倉冬子の美術学校の友人で画家でもある本庄玲子の主張を見よう。

「玲子は繰り返かえて、芸術作品は宗教や政治や実用などへの従属を脱して自分自身の目的（『それを美と呼んでも、精神性と呼んでもいいわ』と彼女は言った）を追求するようになってから、はじめて〈芸術〉となり得たと主張した。」

さらに玲子は主張する。

「実用的な芸術なんて、言葉の柔盾もはなはだしいわ。芸術の世界と実用の世界は火と水、天と地、月とすっぽんよ。昼と夜よりも違っているわ。実用の絆を脱したからこそ、それが芸術になれたのよ。昔は芸術家なんていなかったのよ。ただ信仰の対象となる偶像を彫る職人はいたかもしれないわ。祭りで踊り歌う音楽や詩をつくる職人はいたかもしれないわ。あるいは記録のため、飾りのため、功勞の顕彰のために、音や色や言葉で何か形があるものがつくられたかもしれないわ。しかしそんな人たちは芸術家じゃないし、そんなものは芸術作品じゃない。芸術はそうした一切から脱却して、感覚を通して精神に到る道を見いだしたとき、言いかえると美を自己目的としたとき、はじめて〈芸術〉となりえたのよ。この芸術を意識することのできた人々が、古代の偶像神のなかに〈美〉を発見したのよ。ねえ、発見したのは神じゃなくて、美なのよ。」³⁾

芸術が美を自己目的とすること、小説が常に個有的世界を保とうとすること、同時にフィクションでありながら現実味を感じさせることを目的とするなど、いずれも重みある現実に対抗しようとする姿勢が窺われる。しかし、そこにあるのは、空しい抵抗のみだ。絵を好み、描くことを試みていた『廻廊にて』の主人公マーシャは次のような告白をする。

「あなたは信じられないことだと思うでしょうが、しばらく前から制作しているうち、腕がとつぜん動かなくなることがあるのよ。意志の力ではどうにもならない。まるで誰かに呪いをかけられたみたいに。そういうとき、私は、不安というより、恐怖に近い気持を感じるのね。

.....

でも、困ったのは、硬直の発作がすぎたあとなのね。私は、自分が、まるで絵に自信がなくなっ

ているのを感じるのね。

私はそれをのりこえるために何をしたと思う？
K**の理論をつかったのよ。私はマノリスと
一緒に、形と色彩を分解して、そこに意味と価
値の関係を求める方法を学び、実際にそれを制
作にも適用してみたのよ。

この方法のおそろしいのは、自分がやってみる
前に、もうすべて可能性が計算でわりだせると
いうことなのよ。」⁽⁴⁾

『夏の砦』の織物工芸を学ぶ支倉冬子は色見本
のカードをヒントにして、絵図柄をカードによっ
て分類する。

「私は単純にこれだけのカードを組み合わせるこ
とによって無限に豊かな織地がつくりだされる
ものと信じていた。事実、初入選の作品も、特
別審査委員賞を受けた『夜の橋』と名づけた菖
蒲と流水模様の帯地も、このカードの組み合わ
せの結果に生れたものだった。」⁽⁵⁾

彼女たち、マーシャも支倉冬子も共に人々から
評価され得る作品を制作することができた。しか
しながら彼女らの試みた行為は行きづまる。冬子
の場合を見よう。

「最初の頃の制作の熱気のようなものが過ぎ、
例年の展覧会のための制作を中心にして、いく
らか全体を見渡すようにして制作プランを考え
てゆくようになると、私はいつか自分の作品の
モチーフを機械的に組み合わせることに、軽い倦
怠を感じているのに気がついた。

そうした図柄を組み合わせること自体、無意味な、
単なる繰りかえしとしてしか感じられなかつた。
それはいつかそうなったと明確に記憶されて
はいないけれど、私の感じでは、風船の空気が
抜けるように、なにか突然に、空虚になった
という気持だった。」⁽⁶⁾

彼女たちにとって、K**の理論もカードの組
み合わせのいずれも、一時しのぎに過ぎず、真の解
決とはなり得ない。そこには作者辻邦生のかつて
「ものがたる」ことの不能に陥った姿が投影され
ていると言えよう。

〈註〉

- 1) 『若き日と文学と』 P.41
- 2) 前章の註12の「初期作品のころ」 P.2
- 3) 『夏の砦』 河出書房新社、1969年10月、P.
37
- 4) 『辻邦生作品全六巻1、廻廊にて』 P.92～93
- 5) 『夏の砦』 P.34
- 6) 同書、P.35

III

「ものがたる」こと、つまり制作の意味を見出
し得ない由縁として、辻邦生はさらに思考を深め
る。人間の内界と外界という点で明確にする。こ
の内界と外界の分裂という体験は誰もが体験し得
るものである。辻邦生の長篇作品には必ずと言っ
て良いほど、かたちを変えているが、描き出され
ている。

初めての長篇小説『廻廊にて』に次のような文
章がある。

「とまれ、この小さな出来事はこの初期のマー
シャに、何か抵抗しがたいもの、思うようにな
らぬもの、彼女の言葉を借りれば『黒々と固く
つづく岩群のようなもの』の实在を、刻印づけ
たように見える。こうしたことは、普通、思春
期の入口で経験する外界と内界の分裂という風
に考えられている。それまで単一的で融合的
だった生が、この時期に、観念の発達によって、
外界が自己に対立させられるわけだ。そしてこ
の対立の経験は各個人にとって様々だが、共通
しているのは、自分が、敵たる外界にとりかこ
まれ、この外界はコンクリートの壁のように動
きもしなければ、自由にもならない、という強
烈な印象を受ける点である。」⁽¹⁾

外界の事物が永遠性を保有している点で、優位
性を示すのに比べ、精神というかたちで内界を保
持し、それを支える人間の肉体が有限であるが故
に、死後の自己の魂の行方を見定めることができ
ずに、事物の優位性に屈服してしまう。辻邦生の
作品ではこのような「外界と内界の分裂」によっ
て主人公たちは自己の有限たるを知る。煩雑にな
るが主人公たちのその思いを次に記しておきた
い。

フランスの地方の古い城館を改装した、厳格な

寄宿学校に入った『廻廊にて』のマーシャは、ある夕暮れに近くの山に登る。そこで深い感動を覚える。

「……突然、息ノデキナイ程ニ、自由ナ、空一杯ニ拡ガルヨウナ解放感ガ襲ッテキテ、私ハ思ワズ小サナ叫ビヲアゲタ。

……………

私ハ、痛ミニ似タ甘美ナ感情ニ刺シ貫カレテ、ソレカラ逃レヨウト、反射的ニ、手ニシテイタの一とヲヒログタノダ。

……………私ガの一とヲヒライタノハ、決シテ、絵ヲカコウトカ、すけっちヲシヨウトカ、イウ積リデハナカッタ。何カラ何マデ、夢中デ発作的ナ動作ダッタ。……………」

感動のうちに手にしたノートにスケッチをするがその状態は「恍惚トシタ思イノ中デ、身体ガ軽クナリ、透明ニナリ、最後ニ自分ガスッカリ空ニナリ、汲ミツクサレ、グッタリシテイッタ」というものだった。そして我に還ったマーシャが眼にするのは、自分が描いたスケッチだった。

「私が驚イタノハ、ソノ素描ト、アノ白熱シテ輝ク流レノヨウナモノトノ間ニハ、何モ関係ナイトイウコトダッタ。ソレハ、私ノ前ニ拡ガテイル風景ガ、蒼ザメタ穹空ノ下ニ、黒イ死骸トナッテ横タワッテイテ、ソノドコカラモ、数十分前ノ奇蹟ノヨウナ美シサヲ想像シエナイト似テイタ。

ソノ時ノ私ノ心ガ味ワッタ苦痛ヲ何ト表現シタラヨイダロウ。自分ガマルデ黒ク点々ト突キ出テイル岩群ノ一ツカ何カノヨウニ、動カズ、黙リツツケ、コノ世ノアラユルモノカラ切りハナサレタヨウナ感じガシタノダ。」⁽²⁾

マーシャの感情の高揚と感動のうちに描いたこの「素描」と、我に還ってからの眼前の黒々とした岩群の間に何ら関連性を見出し得ぬとしている。つまり、人間の内部に奇蹟として起り得た感動を外界の事物としての岩群が沈黙のうちに容易に否定しまう。

『夏の砦』の支倉冬子は「ものたち」との交流した幼い頃を回想する。使われていない部屋に迷い込んだ幼い冬子は、「まるで物たちの間で開かれている会議のさなかにまぎれこんだような気がした。」しかし恐くなって逃げ出し、「今にも後ろか

ら床柱や天井や壁が長い手をのばして、声をあげて私につかみかかってくるのを感じた。」⁽³⁾幼かった冬子には、こうした「ものたち」との交流が可能だった。しかし祖母や母の死という事実が訪れる頃に抱いた思いは「ものたち」との断絶を促すようになる。

「私は自分の肉体というものをあらためて、両手で確かめてみないではいられなかった。風呂のなかに沈めながら、ようやくふくらみはじめた胸のあたり、まるくなりはじめた肩のあたりを、信じられないもののように眺めた。自分の考えや感じとは別に、妙な重い他の生きもののような肉体があるということ、それは、その後ながいこと、私には、最後まで、なじむことのできない事実となったのだ。」⁽⁴⁾

外界の事物としての自己の肉体が、自然の法則に従って勝手に生長していく。青春の入口にあって、自己の肉体にまで異和感を覚える。その肉体の消滅、つまり死であるが、祖母や母の死を見た後に次のような思いにとらわれる。

「死が一切の終りだという痛いような感じ、この苛酷な喪失感は、小さな私の心に決定的な影響をあたえました。それは後になればなるほど、はっきり自分でわかってくるのでした。そうした死という事実、もしくは、それに匹敵するような苛酷な事実、の前では、言葉や空想や観念などは、煙よりも実体のない、無力なものに感じられるのでした。」⁽⁵⁾

『安土往還記』ではイタリアのジェノヴァ出身の「私」が「大殿（織田信長）」を語っている。この「私」が殺人をしたとは言え、「宿命の暗い力に支配され」⁽⁶⁾ることを容認せず、「私の自由の意志により、私の自由選択」⁽⁷⁾に基づいて、自らの行動を決している。その「私」は大殿を次のようにとらえている。

「大殿の場合、彼が執着するのは現世ではなく、この世における道理なのだ。つねに理にかなうようにと、自分を自由に保っているとでもいえるか。ちょうど風見の鶏が風の方向に自在に動けるようにとまっているのと同じだ。彼にとっては、理にかなうことが掟であり、掟を守るためには、自分自身さえ捧げなければならないのだ。」⁽⁸⁾

「私」と「大殿」の間には等質なものが窮える。つまり、自らを自由に保つという点である。しかし「私」はあくまでも運命にいどむのだが、「大殿」は「理にかなうこと」に対しては謙虚でさえあり、自らの行動を「事が成る」という合理精神をもってする。「私」はその精神の根拠を求め

「この大殿は若いころから酒に酔い興に乗ると、扇子を片手に次のような歌をうたって舞をまうのが好きだったということだ。その歌というのは『人間五十年、下天の内をくらぶれば、夢幻の如くなり』というのである。彼はすでにしてこの世界の虚無に直面し、夢まぼろしの世界をいかに生きるかに心していたといえまいか。この虚無に立ちむかい、死に挑んで、自己の意志と能力の極限まで達しようとしていたといえまいか……。」⁽⁹⁾

「大殿」のこうした考え方を「私」は賛美させる。

「私はただこの素晴らしい意志のみ——この虚空のなかに、ただ疾駆しつつ発光する流星のように、ひたすら虚無をつきぬけようとするこの素晴らしい意志のみ——私はあえて人間の価値と呼びたい。」⁽¹⁰⁾

外界の事物が「理にかなう」というかたちで「大殿」の眼に触れた時、自らの生は「夢まぼろしのごとき」ものに過ぎない。かくある時に何をするか。「理にかなう」ことに身をまかし、合理的なかたちで「事が成る」ようにしむける。そこには外界と内界の分裂を苦痛のうちに味わい、外界を構成する「理にかなう」ことを逆手にとって、自らの意志をつらぬこうとする。ひとつの生き方としての方向がそこに見ることができが、外界と内界の分裂を味わうことなしでは、とうてい到達し得ぬ位置である。

『嵯峨野明月記』の一声の持主（本阿弥光悦）は戦国の世に立ち合い、本能寺の変を知ることによって自己の生を含めた生を知る。

「そうなのだ。こうしていても波はうねっている。上りつつあるか、崩れつつあるか、それは知らぬ。ともかく私たちはこうした波のうねりなのだ。それはいつか空しく崩れさる。嘆きつつ、悔みつつ、私たちは空しく崩れさり、時代

とともに消えさるのだ。……………」

「そうなのだ、これが生なのだ。その空しさが生なのだ。」⁽¹¹⁾

先の「大殿」と同様に、「生が空しい」とするのは現実世界の事物に圧迫されていると言えよう。そして二の声の持主（俵屋宗達）は、この世の人間の姿や生活など全てを写し取ることに焦慮していた狩野光徳が死の直前に「早く絵筆を渡してくれ」と叫ぶのを目前にして、突然、絵を描く情熱が冷める。

「ひどく町の人々が空しく見えた。あれほど好きだった店々の賑わいも、通りの雑踏も、四条河原の芝居小屋のさざめきも、おれには空しいものに見えた。……………」

おれは病人のように仕事を休み、全てを投げだして、部屋のなかに閉じこもった。」⁽¹²⁾

絵を描くことで、全てを認識しようとする狩野光徳の思いは、宗達に新たな感慨をもたらした。現実世界に対する新たな認識であり、自己の意識内での外界の捉え方の変化である。

第三の声の持主（角倉素庵）は嵯峨野の別邸で儒学者や本朝物語、論語などを読むことで学問のなかに身を埋めていた。秀吉と千宗易の対立が、宗易の自刃で結末をみた事件を知り、精神と世間との関り合いを知る。

「それまで私は純粹に精神のなかだけに生きていた。それは眼に見えぬものであり、自由勝手な生き方であり、思念すればどこにでも現われる在り様と思っていた。それが学問の面白さであり、芸文の深遠さだと信じていた。しかしこの眼に見えないはずの精神、この自在に遍在している精神が、自刃という行為によって、まるで眼に見えるものごとく、そこに現前し、頭をそらし、永遠に優位する彫像として立ちはだかっているのだ。……………」

世間と無関係な精神は存在しない。いや、むしろ精神は世間と対応し、権勢者と対立している。世間は遠くにあるものでなく、このわたしと向かいあっている。権勢者や権力の交替は遠くの祇園祭りの行列のようなものでなくて、わたしのうえにのしかかっているものなのだ。」⁽¹³⁾

人間の内界での営為としての学問、つまり精神世界は孤立したものではなく、外界の様々な事象が

投影されている。素庵自身はこの事件をきっかけに世間との関り合いを知ることで、現実世界の力量に圧迫されてしまう。

思春期の入口で経験する内界と外界の分裂とは、このように現実世界とは何か、生とは何かという問いを発することをうながす。この問いを発する主人公たちはこれらでとどまることはない。さらにいくつかの作品から引用しておく。

プラトンとキリスト教に興味を抱いていた若き『背教者ユリアヌス』は父や親族が、コンスタンティヌス皇帝と司教エウセビウスの陰謀によって虐殺されたことを知って、苦しむ。

「自分にとって重大事が、まったく取るに足らぬ蟻の右往左往と、結局は同じものである、という事実——この事実ほどに苦い事実があるだろうか。永遠の時の流れから見れば、なんと人間の存在はみじめで、ちっぽけなものであろう。」¹⁰

ユリアヌスの自己に対する慰撫とも思えるこの思い。だが現実世界を敵しさと捉えることで単なる慰撫でなくなり、また宿命に屈するというものではない。自己を客観的な現実世界の中で生きていることを改めて見据えたのである。

『真晝の海への旅』として、世界一周を企図したベルナルが「地上のものは未知なのだ。ぼくらは敬虔になるべきだ。物象の前で膝を屈しなければならぬ。」¹¹という意味のことを手紙のなかで繰り返し書いたのは、明らかに事物の、現実世界の優位性をまのあたりにしていたことに他ならない。

絵の道に進んだ若いサンドロ・ボッチェチェリは、『春の戴冠』を語る友人のフェデリゴに突然話しかける。

「どうして花は一日で萎れるんだろう？ どうして長くてもせいぜい数日しか生きられないんだろう？ いや、それより何より、どうして花も木も草も死ななければならぬんだろう？ 人間だって、どうして死ななければならぬんだろう？ どうしてこんな変なことがあるんだろう？」¹²

有限たる生に対する素朴な問いであるし、生きるものを刻明に描写することを望み、絵画の中にその姿を定着させようとする者の問いである。

『時の扉』では、無知であったと自認し、人間を信じていた矢口忍は、人間の悲しみや裏切り、虚栄心さえも「生きるしるし」として詩の中に歌いこんだ。だが彼を慕うト部すえを自殺に追いやったのは、彼自身の裏切りによるものだった。以後、詩作をせず、禁欲的な生活を自己に課した。彼が保持していた詩作を支えていたものが、ひとつの生の消滅によって失われてしまったのである。つまり精神が外界の事実打ちのめされたわけである。

『樹の声 海の声』では、主人公の返子咲耶が少女時代に親しかった義兄の死を知らされた当時を回想する。

「私はこの突然の不在感にどうしても慣れることができませんでした。その折れた矢に似た不在の持つ奇妙な断絶感が私を苦しめていたのです。……………」

川村の義兄の死は、私には、どうしても納得のいかない謎のようなものとなって残りました。折れた矢の、その折れた感触は、私の心に、苦痛となって残ったのです。……………」

私が川村の義兄の死後、一種の放心状態を経験したのは、この苦痛と困惑が極端に激しかったからでした。私は自分なりに必死になってこの苦しみから逃れようと、霧のなかを這い上ろうとつとめていたのです。」¹³

長々と引用してきたが、いずれも作者辻邦生のテーマとしていた「詩的な精神と科学的な精神」が形を変えているこそすれ、常に扱われている。客観的事実としての死、限りある生命、肉体、永遠、物象の合理性、大自然などによって、人間の思いが圧迫され、打ちのめされてしまう。かくある時に、人間の思いとしての、言わば「詩的な精神」の営みによる小説を書くこと、「ものがたる」ことはどんな意味があるか。この対比のなかにあっては、単に想像の世界への逃亡とされ、退けられてしまい、夢物語あるいはロマンチックだとして説明がつけられ、片づけられてしまうことが多い。これに屈する限り「ものがたる」ことは不可能だ。

〈註〉

- 1) 『辻邦生作品全六巻 1, 廻廊にて』 P.36
- 2) 同書, P.27~29

- 3) 『夏の砦』 P.126
- 4) 同書, P.157
- 5) 同書, P.220
- 6) 『安土往還記』 筑摩書房, 1968年8月, P.10
- 7) 同書, 同頁
- 8) 同書, P.75
- 9) 同書, P.106
- 10) 同書, 同頁
- 11) 『辻邦生作品全六巻5, 嵯峨野明月記』河出書房新社, 1973年3月, P.94
- 12) 同書, P.104
- 13) 同書, P.107
- 14) 『背教者ユリアヌス(上)』中公文庫, 1974年12月, P.250~251
- 15) 『眞晝の海への旅』集英社, 1975年8月, P.12
- 16) 『春の戴冠(上)』新潮社, 1977年5月, P.49~50
- 17) 『樹の声 海の声(上)』朝日新聞社, 1982年4月, P.192

IV

「ものがたる」ことの不可能をどこで、可能に転じるか。辻邦生はどこでそうしたか。ここで先にあげたバルテノン体験について語る必要があるが、もう少し先に延ばしたい。むしろ作品の中で、主人公たちがどのようにして、前章で記した内界と外界の分裂を乗り越えたかを見ていきたい。初期の作品、『廻廊にて』と『夏の砦』を中心に据えながら。

『廻廊にて』の画家を志した主人公マーシャが「前だったら、自分の作品が屋根裏部屋に投げこまれるなどと考えたら、とても平気じゃなかったわ。自尊心もあるし、自分の存在理由だって主張したいし、焦燥や不安だってあるんだし……。」¹¹⁾

とするのは、他者との間に位置関係を主張する存在である。しかし、晩年になって、次のような思いを抱くのは何故か。

「このごろになって、やっと自分の絵に未練がなくなってきたようよ。」

さらに

「このごろ、急に、いろいろのことが、まるで透視するみたいに、わかってくるような気がするのよ。なぜかしら、どんなこととも和解できそうな気がするのよ。」¹²⁾

とも言う。このような思いを抱くまでには、マーシャにとって長い時間の経過とさまざまな人間たちとの出会いが必要だった。

例えば軽業師のようなアンドレであるが、マーシャに次のように話す。

「私には、危険のなかに身を置いている曲芸師、闘牛士、冒険家たちだけが、なにか、人間に残された最後の高貴なものを、担いつづけているような気がしたの。だって、この身体の凍るような危険感、恐怖、戦慄に打ちかつには、ただ生れつきの大胆さや、神経の太さだけでは、だめだからよ。訓練された意志力と、神経の完全な統御と、緊張して自由に動く筋肉、それに何よりも、そこに生命をかけていることから生れる真剣さが、必要なのね。死に接しているからこそ、生のすべての姿が、一瞬、火花のように現われてくるのね。」¹³⁾

そして、これらを眺めるだけの観客は、「生の外側に出てしまって、生の形を演じる」だけだとするアンドレは、生きることは「激しく震撼する生の実感のなかで、感覚の燃焼によって手に入れる、生の内容の深い体験なのだ」¹⁴⁾とする。しかしながら、たとえそのように生きていたところで、やがて訪れる死は、その人間だけの死に過ぎない。つまり個別的なところでの生き方に過ぎず、個別的な世界に存在したに過ぎない。偶然に得た生を生きるのみである。

マーシャが放浪中に出合った友人ローザは、人間の意志という面を強調する。

「……その一人の力が、どんなに無力であったか、私たちは知っているわ。でも私が死んだら、私のかわりに誰かが、その見えない壁にむかって叩きつづけるべきなのよ。そうよ、その人間を否もうとする意志に対して、ただこうすることによってだけ、人間であろうとする意志が生きつづけるのよ。ただ、この意志だけが、一人一人の〈死〉をこえて、生きつづけるのだと思わなくて？人間を否定する意志（これはあらゆる形で現われているわ）に対して、それは人間

の空間をつくろうとする意志なのね。そしてただ、それだけが個人的〈死〉を聖化することができるのだわ。……………その意志が支えつづける〈人間の空間〉を信じなくては、〈死〉は永遠に個別的な、偶然のものにおとしめられるほかないのよ…………。」⁽⁵⁾

「人間の空間をつくろうとする意志」があつてこそ、人間の人間たる由縁とするのである。ローザがこのような考えに到るのには、1930年代後半の政治情勢とからんでいるとする点に、作者の現実世界との関り合いにこだわっているのが見てとれる。そのこだわりを容易に捨て切れないことが「ものがたる」ことの不能を生み出しているのは言うまでもない。つまり「人間を否定する意志」に対抗することである。

しかし、「人間の空間をつくろうとする意志」のみで、「ものがたる」ことは可能か。否である。それ以前に、「人間を否定する意志」つまり人間を圧倒する現実世界をどう捉えるかである。作者辻邦生はマーシャに語らせる。マーシャの祖国、ロシアに続く大地に触れて、「故郷」を認識せしめ、彼女の友人ババクリサントス宛ての手紙の中で語らせる。

「夜露をふくんだ乾草の匂いや、家畜の臭いをただよわせる風、樋から落ちる水滴、遠くで吠える犬の叫びなどが、身体のなかにしみとおってくるにつれて、自分が、ながいこと、大地から引きさかれていたことが、次第に、明らかになってくるような気がします。

私は、そこに示されているものが、直ちに故郷を意味する、とは、決して言うつもりはありませんし、また現代では、自らすすんで故郷をすてることが、特殊の意味をもつという事実には、反対もいたしません。しかし私が、ここで、故郷という言葉を使うとすれば、それは何も生れ育った場所だけを意味するのではなく、故郷との風土的類似が呼び起こす、ある精神の領域をむしろ意味するのです。この領域は、だから、比喩的な故郷といつてもいいわけなのですが、でも、やはり本当の故郷との血縁的な結びつきがなければなりません。感覚的に感じられる精神領域（精神の本質的に適合する領域）という風にいいかえることもできましようか。

こういう意味の故郷を失うとは、どういうことでしょうか。それは単にふるさとを離れてさすらいに出たという意味だけではなく、人間が人間と結びつきうかけをも失うことを意味します。」⁽⁶⁾

「感覚的に感じられる精神領域」を自らのうちに包み込んだマーシャはさらにババクリサントスに宛てた手紙で、一角獣のタピスリを前にして考えたことを書きつづる。

「総ベテノモノハ、繰り返サレル。単ナル流転コソガ、物ノ宿命ナノダ。シカシコレハ別ダ。ソノたびすりの空間ハ、生レタ時ニ、自分固有ノ未来ヲ持ち、自分ノ宿命ヲ成熟スル方向ヘ歩ミツツケテイル。……………私タチニトッテ、一日ハ繰り返シデアリ、朝ニ戻ルコトデアルノニ、コレダケハ、自分ノ新シイ時間ヲ、自分ノ未来ト宿命ノ成熟ノ方向ニ向カッテ、キリ開イテユク。コレダケガ(与ヘラレタ時間デハナク)自分ノ固有ノ時間ヲモチ、自分デアルコトニ欣喜シ、自ラノ成熟ヘト永遠ニ上リツツケテユク。コレコソガ〈美〉デアリ、美ノ意味デアリ、美ノ本質ナノダ。……………」

アノ浄福ノ若い娘ガ一角獣ニ守護サレテイル凶柄ハ、万物ノ照応スル一点——〈美〉——ニ護ラレテイル人間ヲ象徴スルヨウニ思ワレマシタ。ソノ時、突然私ハ激シイ感動トトモニ、アル光ガ走り過ギルノヲ感ジマシタ。ソノ時、突然、私ハ自分が全キ自由ニナッテイルノヲ感ジマシタ。欣喜ニ充チタ自由トナッテ、私ハ、万物ト一ツニナッテイマシタ。私ハ消エ、ソシテ〈私〉ガソノ時ハジメテ存在シ出シタノデシタ…。」⁽⁷⁾

自己の作品に未練を持たない存在となったのは、マーシャが、自己の作品を良くないとするのではなく、「感覚的に感じられた精神領域」を保有しているが故に、現実世界を容易にとらえ得る存在となったからだ。つまり現実世界にあって、自己を客観視することではなく、対立した関係で自己を位置するのではない。現実世界を自らのうちにとり込んでいくことである。現実世界の一部分に自己が居るのではなく、自己の内面に全世界が投影されているのであって、それら全体を眺めている自己が居るということである。だからこそ、単なる自己の主張の証しとしての自己の作品には

未練を持つはずがない。このマーシャについて語ってきた日本人画家は、彼女の墓の前で「マーシャ、あなたは少なくとも〈あなた〉という見事な作品としてそこにいる」とする。

「感覚によって感じられる精神的領域」について、辻邦生はさらに『夏の砦』で深める。われわれもこの作品を仔細に見ることで、このマーシャのたどりついた位置、及び、『夏の砦』の主人公支倉冬子の獲得し得た位置を見ることにしよう。

『廻廊にて』の冒頭の序詞にマーシャの母親の独白が記述されている。そこには「感覚的に感じられる精神的領域」の象徴として「雪ノウタウ歌」を聞く場面がある。同じようにして、『夏の砦』においても、主人公、支倉冬子の幼年時代に関する独白が序章となっている。この序章では、広い屋敷に住む幼い冬子が樟のざわめきを聞き、亀などを相手に遊びながらも、自己の世界に徐々に溶けこみ得ないものを感じとっていく過程が語られている。例をあげてみると、「乾草の匂いのする女の子」「西日の赤く照らす女中部屋の匂い」などであるが、その「匂い」が彼女にとって異質なものを感じさせた。冬子にとっての客観的事実の認識の予感に他ならない。この独白によって語られる世界は、冬子が一挙に取り戻す世界でもある。

序章における独白が幼年時代のものであることはすでに述べた。マーシャの場合でも幼年時代のできごとの象徴として「祖父の椅子」がある。作者辻邦生にとって過去、とりわけ幼年時代における現実世界の認識の仕方が重要となってくる。これを導くためにギュルテックローネ姉妹を作者は登場させる。妹エルスは、『廻廊にて』のアンドレを想起させるような、快活な少女である。この姉妹の館に招かれるのだが、この家のできごとが、過去のことを思い出せる。冬子の家が、空襲で焼けた時のことである。冬子の幼年時代、つまり「故郷」を父が呪縛にかけてしまった時のことである。

「あの家が焼けて、私たちはやっとあれから自由になれたのだ。私たちはもうこうした過去に蓋をしておもうね。私たちはこれから新しい未来にむかって歩きだそう。ちょうど今こうやって歩いているようにね。もう過去に未練を持つんじゃないよ。いいかい。」⁽⁸⁾
しかし、過去を捨てることが、前進を保障するわ

けではない。客観的事実、現実世界の重みのなかであえぐことになってしまう。

「祖母の死にはじまった苛酷な事実は、こうして最後には、この樟のざわめく家そのものを滅ぼし、そこにまつわる一切の思い出を消し去ったのでした。」⁽⁹⁾

この考え方で生きることは、冬子をして織物工芸の制作不能という事態に至らしめた。つまりこれらのことが、思い違いであることを知る。

「この過去とは、多くの場合、前へ進む力を汲みだす深い豊かな源泉であることがあり、それに私は気がつかなかったのでした。」⁽¹⁰⁾

が、今や、閉じ込めて、捨てたはずの過去が有用となってきた。あのエルスの快活な姿は、冬子自身の幼き姿がそのまま重なってくる。自然の申し子のようなエルスの姿。エルスとの交わりのなかで、冬子は一挙に過去を取り戻す。その世界はどんなものか。

「かつて恣意のまま、勝手に感じたり考えたりすることを、あのように無意味だと痛感させられていた私——その私が、逆に、感じられ、自ら考えた世界だけが、実は、存在する世界なのだ、と思えるようになったのは、こうした過去を取り戻した結果です。」⁽¹¹⁾

それにしても、『夏の砦』の作者は、この冬子の幼年時代からも心のつくまでを、最大もらさずと言わんばかりに、序章における独白の中にあり余るほどの言葉を用いて、読者の眼前に提出する。この独白を通じて、幼い時に感じるがままにとらえた世界を、そしてそのもたらす情感を、ことばによって定着させることに意味があるわけだ。

冬子がかつて東京で見た図版のみで魅了されたグスターフ侯のタピスリをあらためて見る。現物をこの北欧の地で、初めて見た時には、やたらに物質的な素材感のみが目立ったに過ぎなかった。しかし、今や冬子自身にのみ「存在する世界」を保持した彼女は、むしろ違う印象を受ける。グスターフ侯のタピスリのなかに展開された世界は「不思議にしんと澄んだ世界」だった。その印象を長くなるが重要であるが故に次に引用する。

「私は息をつめて春の農耕図を見つめました。以前、そこに優美な中世風の様式を感じていましたが、いまこの種まき、耕作、飼育の三つの

動作をする農民の男女を、後景から前景に開くようにして配列した構図を見ていると、そこに同じような線のつよさ、簡潔さ、いくらかのこわばりを感じました。その人物たちは写実図というより、ギニョール人形のように胸も大きく、様式化され、それだけに、どこかおどけた様子、誇張された表情が感じられました。それだけにこの雄大で素朴な気分にあふさわしく、煩雑な細部を無視した単純さのなかに、私は、後の時代の、写実図で、ただ優美さを狙った農耕図よりは、ずっと生活の本質に近い、瞑想的な、深い、暗い、重苦しいものを感じました。それは色彩版や写真版でみていたときに感じた国際様式風に優雅にまとめられた作品ではなく、織りの荒さ、粗野な生活の匂いのじかに残るかたい手ざわり、つまり石造の農家の裏の機屋で、生活の合間合間に織られた無意識の作品なのでした。もちろんそこには巨匠の手腕を感じます。無意識といっても、決して無技巧だというわけではありません。……………

その織匠が生活や四季の自然の運行と一致し、その中に単純に無意識にとけこんでいて、それを愛し、そこに生きているので、その織匠の身体の律動や魂の動きを通して、おのずと、自然のリズムが伝達されているのだ、という感じがするのです。¹⁰⁾

支倉冬子がかくして捉えたものを自己のうちに内包したまま、S**諸島で、黙々と織物をする女たちを訪れる。彼女たちが素直な状態で、情感を味わいつつ、製作している姿に触れる。そして「たわいのないこと」としながらも、書きつづる。

「ありのままの世界——無色な主体によって見られた平板な、凡庸な、怠屈な世界——大まかな、埃りっぽい、共通の世界、そうした世界を認知する判別力はたしかに必要です。しかしそのために、私がそうであったように、自分の心情、自分の眼ざし、自分の属する世界を失うことがあったら、それも一つの頽廃だといわなけ

ればなりません。私たちがこの世にあるということは、私たち一人一人に与えられた世界を深く、意味深く生きることに他なりません。」¹⁰⁾

冬子の言う「自分の心情、自分の眼ざし、自分に属する世界」がどんなものか、つまり「詩的な精神と科学的な精神の対立」がこのようなかたちでわれわれの眼前に現われてきたのである。この「世界」を保有することは、アンドレやエルスのように快活に、体全身で瞬間瞬間を味わいつつ、生きる。あたかも物ごころのついてない子供のよう。「自分に属する世界」というかたちで、現実世界をとらえなおすこと、それは冬子をして制作可能ならしめ、ひいては辻邦生が作者として「ものがたる」ことを可能ならしめる位置に到達せしめたのである。何故ならば、この一点に到達する以前は、客観的事実に圧迫され続け、とりわけ「死」を意識することで、自己の生が有限であることを認識させられ、「生きる」ことの意味が自らのものとなり得ていないから。「生きる」ことの意味を確保していない限り、「ものがたる」ことは無意味である。単なるフィクション、夢物語などに過ぎない。たとえ現実性^{リアリテ}がそこに見られるにしても。

(以下次号)

〈註〉

- 1) 前記『廻廊にて』P.21
- 2) 同書、P.20~21
- 3) 同書、P.68
- 4) 同書、P.70
- 5) 同書、P.136
- 6) 同書、P.123
- 7) 同書、P.140~141
- 8) 前記『夏の砦』P.228
- 9) 同書、同頁
- 10) 同書、P.229
- 11) 同書、P.230
- 12) 同書、P.231~232
- 13) 同書、P.213) 同書、P.234