

kunio tsuji

辻邦生

les cahiers de paris

パリの手記

Ⅲ

la ville et la forme

街そして形象

パリの手記

Ⅲ

街そして形象

© kunio tsuji 1973

著者 ————— 辻邦生

発行者 ————— 中島隆之

発行所 ————— 河出書房新社

東京都千代田区神田小川町 3-6

電話 東京 292・3711

振替 東京 10802

印刷 ————— 中央精版

製本 ————— 大口製本

初版印刷 ————— 1973年12月10日

初版発行 ————— 1973年12月20日

定価は函・帯に表示してあります

乱丁・落丁本はお取替えいたします

街そして形象

パリの手記
Ⅲ

一九五九年一月二日(金) カンバーニュ・ブルミエール街

昨夜は初夢というのに、いままで一緒にいた人たちと離れて間もなく、自殺をするという陰鬱な夢をみた。僕が離れてきたあと、それに気づいてマイクで自殺はやめてくれと叫ぶかたわら、ピストルのにぶい音が次々にきこえてくる……、そんな夢だ。夜半に目ざめて眺める深い暗い意識の底は、星のこの合理と実用の支配する軽薄なまでに明るい世界には、理解できない。憂鬱、不安、恐怖、絶望、悖德、不倫、およそあらゆる「暗さ」のうごめく世界だ。Aが昨夜、身体の関節が痛たるといって、僕が足をもんだりしたが、なおらなかった。心配しながらねたから、そんな夢をみたのだろう。今朝、Aは元気になっていた。昨夜は嵐だったとAがいう。しかし、嵐と北の海と廃墟と情熱と絶望は、やはり僕の生れつきのロマンチックな性向が好ませるものかもしれない。一日の午前、クリストフとAが大使館にゆき、午後はAの友だちが来る。夜はクロードが、昨夜帰ってきたといつて現われる。結局、それぞれの友だちが二人ずつきたことになる。朝から一日じゅう拭ったような青空で、夕日がさんらんと長い長いかげをカンバーニュ・ブルミエール街に投げかけていた。しかし今日は、晴れたり、雨がふったり、気まぐれで寒い。リュクサンブールをぬけてきたら、木々の梢全体に、もう、ぼうつと色めいた春の気配を感じる。／僕がネリ・コルモオを訳しだしたのは、結局において、僕の考えと同じ部分が多い、しかも最も重要な部分で一致している、それをコルモオが強調し、主題の一つにしている点に同感したからだ。今日、訳しながら、そのことをよく感じる。時間を上手に使わないので、手紙やラテン語や、その他、することがたまった。

／＼ここしばらくは小説のストーリー、ナラシオンの意味について考えることにしている。コルモオのいう小説家がスペクタクルで他の人々とは別の秩序にいるというのは賛成だ。ただこれを内側で、自分の発展のなかで肉体化するというのは、まだ、相当先のこともかもしれない。おそらく、ナラシオンの考察を仲介にして、その機縁もつかめるだろう。

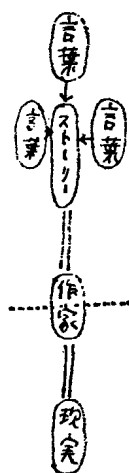
一月五日(月) カンパーニュ・ブルミエール街

土曜、クリストファとドイツ語のあと話しているところに、ギイ現われ、メトロでモンマルトルのそばの彼の歌唱^{ピアニス}の教師の家にゆく。そこでオペラの一部をきかせてくれた。暗い、すえた臭いのする寒い部屋。ピアノをひく老婆とその姉。ギイの母親。ちょうど姉妹の一人の亭主が死んだところで、テーブルの上に喪章などがおいてある。電話。帰り、クリストファがコントレスカルプのそばのシェ・ピエールで夕食をおごる。Aが、そばで喰べている小さな男の子の片言をよく覚えていて、話してくれる。「入ってきたときに、いきなり『クリスマスの木、どこにあるの?』おばさんが『もういつちゃったよ』籠をみて『あのカゴ、何が入ってるの?』『あれはからだだよ』『それならちようだい』食事をしてながら肉をたべなさいといわれ『いやいや、いっしょにたべるのはいや。こんな肉はきらいだ』」クリストファがパンをちぎって塩をふりかけて出すから、口に入れると、ひどく塩辛い。「ばかに塩辛いな。これは何の意味?」というところ「ユダヤ人たちが、^{poison}な友情を示すときに、こうしてパンに塩をふりかけて差出すんだ。」この経験はこの日のうちもとても衝撃的だった。今日昨日、すこし規則づめの生活に疲れがきて、朝おそく起き、仕事がみじめなほどしか進まない。他律によって規制することは、生活をより規則的にするのか。自律のなかに、精神の品位を見出そうとするが、このように、だらしなく崩れるのでは、どうしようもない。一日、ぼんやりしている。いらいらし、自嘲し、焦燥を覚え、また気をとりなおす。しかし実際の問題として、今後は、金もなくなるし、このように生活のリズムが崩れるのは自滅以外の何ものでもない。いず

れも生活の技術の問題だが、ここの生活は朝にある。朝をとりのがしたら一日の半分をうしなうのだ。／寒さが戻ってくる。雨が舗道をぬらし、暗い町を、雨にぬれて歩く。明るい町角、自動車の群。暗く、ほの白くぬれているサン・ジェルマン・デ・プレ。／……小説とは何かという一系列の問題は、いま、僕を、「存在」としての「物語」というところまで連れてきた。「影の部分」を「存在」の仲間に押しつけること——そこに一つの「なぜ書くか」の動機を見た。この存在となった「物語」は、実は、そこに、意味となって現われた現象的全体なのだ。無意味なものを剥ぎとられた、意味だけの現象の集り。例えばストーリーは線のようなもので、それ自体、すでに存在であって、言葉で説明することはできない。すべての説明をこえている「物」なのだ。エピソードも同じく、言葉も説明もはぎとられた「存在」である。僕はWにオルフェの神話について書いたが、「事物」のまわりにつねに背を向けてしまわることができないとは、この説明してはならない「存在」についていつているのだ。もし「前向き」になって、ものを眺めるとすれば、そこでは説明、理解、解釈がはじまる。それは物をはつきりさせるが、つねに一面をしか示さない。あることを云いたい作家は、それ故、むき出しに「説明」をはじめない。彼は「云いたいこと」を、照応する「全体」をさがし、この「全体」がそのまま出てこられる「形」——「形」そのものがすでに、その「全体」を云いあらわし、そこに現前しているような——を求める。この「形」は「全体」のために求められるが、いわば「形」がすでにあらかじめ独立的に、ある「全体」をあらわしていて、これはどうにも変形のしようがない。「形」と「全体」のこの説明をこえた一体化した照応を知っているからこそ、作家のいいたい「全体」がこの「形」の全体に合致したとき、その「形」がとりあげられる。あるストーリー、あるエピソードは何かをいう前に、それだけで、すでにある何かである。意味性である。分析すればいくらでも説明できる無限の意味性であり、線、形、色のような、

それだけで「すべて」をあらわし、しかも言葉の直接的説明には背をむけている。言葉による構成の全体であるが、実は言葉に関係ない、ある無言の全体である。言葉の排除された、言葉が侵入することのできない、堅固な、物体のような、ひとまとまりの全体である。しかしそれは「何か」の感じ、「何か」の表現である。この「何か」が主題のもつ意味性である。作家はこの「意味の全体」として多くのエピソード、ストーリーを貯えている。彼はこの倉庫のなかで、自分の云いたいものをえらぶのである。決して、言葉、説明に向わない。これがストーリー、エピソード等の存在理由だ。彼は自分のなかから、直接に、言語を媒介として、内から外への運動をしない。自分の中にあるものは、あるものとして、とどめておく（感動のごときもの）。そして、内面の倉庫から、それともっとも照応し、反映し、そのものを的確に云いつくす「物」としてのストーリーをとりだすのだ。このようにして「物」は「影の部分」において存在理由をもつ。そして、作家はこの影にすぎない「もの」を「存在」たらしめようと書くのである。

では現実にある一つの話、事件、人物——こうした「存在」は、作家にとって何なのか？ それは、コレスポンドルするものを失った孤立するある全体である。その物語的色、形、線としての、すなわち内側に向って集中し、そこで統一しているある「個体」としての存在である。作家は、これを日常的な形のまま自分と結びつけないし、世界とも関連させない。それを分析し、それを言葉で説明しようとはしない。言葉は、ただ、この「全体」を支えるのに奉仕している。磁場におかれた言葉は、中心に向って方向づけられている。作家とその「物」とは切りはなされている。「物」は言葉を自分のものとして奉仕させる。作家は、言葉を自分のものとしてでなく、ただ、この「物」という全体に捧げられたものとしてだけ使う。彼は自らの言葉を禁じられ、言葉はこの物の核への引力によってひかれるために、はじめて差しだされる。だから彼は、自分の云いたいことを、別の



形で云わねばならぬ。自分の云いたいことを云うという心理的方向は、彼が、その云いたいことを、端的に物語るストーリーなりエピソードなりを見つけたという動作を強要する。だから彼は、自分の云いたいこと、考えていること、自分と結びあっていることを、つねに、この「形」である物語の全体と結びつけ、照応させようとする。彼がストーリーで語るとはこのことをいうのである。

彼は、自分の云いたいこと、考えることをいい表わすために、ストーリー、エピソード、人物をさがす。言葉も説明も分析も概念も、彼の心には、何ものをもみたくれない。ある線が画家のころを表わすように、一つのエピソードが作家のころを表わす。作家にとって言葉はストーリーを表わすためにあり、ストーリーは彼を表わすためにある。

一月六日 カンバーニユ・ブルミエール街

とも角、今朝は九時に起きるのに成功した。それが身体の調子まで整えてくれる。午前ちゅうドイツ語。昼クリストフア。午後、久々にビプリオテーク・ナシオナルにゆく。今日は異常にあたたく、公園をぬけてゆくと、あたたかな雨にぬれたマロニエの大木が黒く、その枝は、いかにも豊かな樹液にふくらんでいるように、どこかやわらかいほの赤味が感じられる。サン・シュルピスの前の大噴水から水が落ちてゐる。その映画館で『ブス・ブス（無法松の一生）』をやっている。高峰秀子の明治女に扮した上半身と、三船敏郎が半裸で太鼓を鳴らしているところが、看板に書いてある。左手に幟が描いてあり、そこに漢字がならんでいるが、判読できないのがある。一生けんめい真似して書いたところが面白い。一日雨。傘もなく、燈りのついたリュ・リシユから、雑踏するコメディ・フランセーズの前をぬけてゆく。永井荷風のような顔をしたミュッセの石像が、半ば顔をあげ、ミュージズが上からのぞきこんでいる。その石像も雨にぬれている。青黄色いルーヴルの前のガス燈。遠く、カルーゼル門の向うに、夢のように浮きあがった凱旋門とオペリスクが、淡い橙黄色の光をあげている。木立も屋根も雨の夜の闇にかくれて、ただそれだけが細部まで浮彫りした夢幻の鮮明さで浮きあがっている。フォワイエ・デ・ボ・ザールで食事後、Aはメトロで、僕はボナバルト街からギユイエール街をのぼって帰る。ぬれて黒い舗道に、乏しい燈りがおちている。忙しく歩く人々。／モーリス・ブランショの『エスパース・リテール』を読み始める。昨日まで考えた「書く」という行為の意味が、僕のそれと全く同じであるのにおどろく。

しばらくブランショのものを読んでみたい気持ちになる。おそらく「小説論」で基礎づけようとしたことは、僕には一応イデーとしては終わったように思う。そしていまは、この到達点を出発点にかえて、どのように、かかる「存在」を真に存在にまで高めるかという接近、実践の問題が残されているのだ。夜は、ラテン語で『アポカリプス』の続きをよむ。

一月十一日 カンパーニュ・ブルミエール街

昨日あたりから時々ちらついていた雪が、夜になってひとしきり降った。AとTと三人で食後のキャフェをのみながら、カルチエ・ラタンの奥の椅子から雪のちらつくのをみている。入ってくる客の肩に降っている雪が、次第に、白くなる。雪のなかをAと道をすべりながら帰ってくる。クロズリ・デ・リラの前の広場で、雪だまを転がしている男がいる。素手で、息を吐きかけながら転がしている。街燈の光のなかを、灰色のつきない群になって舞いおりてくる雪を、久々でみる。駐車した自動車の列のうえに、ねむったように積もっている。音がとだえ、また騒音がかえってくる。／……Aがタイプを打っているの、午後ひとりでルーヴルにゆく。十八世紀絵画を丹念にみた。ようやく作品にとけこめるような気持ちになってきたようだ。ワットオの女は、みんな、すこしげすで、いかにも好色の絵かきがかいた女だという気がする。シャルダンにしてもグルーズにしてもマダム・ルブランにしても、いずれもたのしい点では悪いとは思えない。白い絵具を上塗るあの古臭い手法も、この世紀らしくてよい。はじめは、こんなものは絵ではないと思っていたが、だんだんよくなった。彫刻はギリシャを丹念にみた。フィディアスのエコールの特徴が、何となく、よくわかったような気がする。ルーヴルを出てケーをボン・デ・ザールに向って歩く。増水で、川べりの散歩道もベンチも水の下にかくれ、階段の途中に水が逆まいて流れている。灰緑色の濁った色で、水面に硬い渦の線を描いている。リュ・ド・セーヌをのぼり、セナ（上院）の前に来たとき、また雪が舞いはじめた。

一月十九日(月) カンバーニュ・ブルミエール街

前週は二、三日雪がふった。まだ道の端や公園には白く凍りついたままに雪がのこっている。セーヌも増水がひどく、カルーゼル橋の橋げたはすで見えず、五段につくってある橋げた上端の飾りの四段目が流れを盛りあげている。昨日はAとTと三人で、ジュ・ド・ポームにいった。僕の目的はセザンヌを見るためだったが、Tがはじめてなので、全部の絵を見てまわった。しかしここに来ると全部を見ないではいられないだろう。セザンヌは、しかし僕のもっとも近づきたい画家の一人だった。最近、いくら絵をみる気持のなかに、アンチミテを感じられるので、おそらくいくらセザンヌに近づけるのではないか、という気がした。セザンヌのなかで僕に抵抗を感じさせるもの、丁度画布の手前で僕を拒否するもの、苛立たしい、不透明な、無骨な、渋面をつくった、堅固な物体——こうしたものが、僕をセザンヌの前で冷やかにさせた。濁った色彩、愛想のない形体、おそろしく挑戦的な意識的な構図——こうしたもののなかにある平凡さ。僕は同時代がセザンヌを理解できなかったのに、むしろ同情する。同時に、セザンヌを理解した人々には、殆ど感動的な讃嘆を禁じえない。昨日、僕はセザンヌが拒否し、抵抗したものが、実はセザンヌの効果であり、この画家の *fascination* であることを知りえたような気がする。無愛想な線は、僕らを、画布のなかに、入りこんでゆくことを拒む。半透明の色彩は、僕らをその画布の上に固着させる。絵の中に安住し、絵の中の世界を魅惑されながらたのしんでいた眼にとって、この固い、異様な抵抗感は、ほとんど絵画の観念からは理解しえない。セザンヌにくらべれば、まだゴッホの方が抒情的であり、

なお文学的である。セザンヌは絵画のもつ、そして絵画にしかないのしみだけで構成されている。この純粹さはたしかに異様である。この純粹さは、かえって *discre* にみち、不恰好であり、瑞々しい *savoureux* な感じは蒸発し、人々のいう「物自体」の即物感があらわれてくる。しかし「物自体」という云い方は適切でない。「物質性」といっても、どこかびったりしない。ルネサンス以来、このリアリズムの迫真性は、十二分に追究されているのである。真であるとともにイデアルな現実——つまり美へ高められた現実への追究は、多くの迫真的な絵画を生みだしている。印象派ですら、手法は異なりこそすれ、この迫真的な態度には変りはない。しかしセザンヌの場合は、印象派の理論とは、決定的に異なっている。その態度において、すでに異なっている。セザンヌの「物自体」はもはやこのような現実の物体に問題はなく、実に視覚のおそるべき革命を意味している。セザンヌの純粹さは、視覚の純粹さである。あらゆる人間的機能を切斷し、視覚を純粹に保ちつづけるべきに現われる異様な世界である。キュビズムがこの方向をさらに押しすすめたし、その意味でセザンヌが現代絵画の父といわれるのはすでに常識だが、セザンヌの特異性、つまりキュビズム以後の絵画もこえることのできない性格は、この苛立たしい堅固さ、永遠にそれ自らその「場」に自らを *suspendre* している物たちの姿にある。これにくらべれば、キュビズム以後の絵画はむしろこの問いかけを解こうとし、あまりにも説明的になりはじめた。セザンヌは答えのない問のように絵を描いた。僕らの視覚は、圧迫され、苛立ちはじめ、そしてある時、ほとんど爆発的な革命を実感する。「平凡」と映った絵は、魅惑してやまない視覚の瑞々しさのなかに生れ、その粗い感触、固い抵抗は、新しいすがすがしさとなる。セザンヌにくらべると、モネは、またルノワールは、なんとという雑多な要素を絵のなかに入れて樂天的にたのしんでいることか。百枚のモネをもつても、一枚のセザンヌに匹敵することはできない。ここには絵画が、そして絵画だけが与えることの

できる純粋な魅惑があるからだ。しかしこれほど挑戦的で、これほど頑固で、これほど視覚を甘やかすことを知らない絵は、他にはない。これにくらべれば、今の非具象派の絵などは、時代に媚びるもの以外の何ものでもないし、ピュフェのおどけた線は、現代の厚顔無知の典型でしかない。ピュフェはまんが画家になるべきだった。アンフォルメルは、これはさしあたり、百貨店の装飾係にやとわれるといい。美がいかにその可能性の危機にあるかと、美を意識的に機能化し、その装飾性を回復することは、この危機を救うことにはならない。それどころか、これ以上の美の墮落はないのだ。セザンヌの絵の前からかえつてくると、この現実の異様な醜さ、奇怪なまでの死骸の堆積に慄然とする。この乱雑、この埃りっぽさ、この息苦しい有限性——恐らくこのような息苦しさから逃れようとして、セザンヌはあのタブローを形象したにちがいない。そのなかに生きることが幸福だった人でなくては、あのような頑なさには生れない。それは逆にいえば、セザンヌはこの世界には、何の幸せも持たなかったということだ。セザンヌにくらべれば、ゴッホにしろ、モジリアニにしろ、まだこの世界のかげがゆらめいている。セザンヌは絵をのぞいたら、この世には何の関心も幸福もなかったろう。彼が幸せになるためには、ますます頑なな絵を描くほかに、そうした絵をかくことによって、ますますこの世界から離れていった。そのような画家に栄光を捧げるのが、現代という奇妙な時代の悲劇的な性格である。／手紙を待っている。前週ずっと待ち、今日も待ちつづけている。借金を申込んだKからは返事がない。原稿を出した先からも何の音沙汰もない。家からも便りがない。空はくもり、空気は凍りつき、暗く、プラタナスの黒い小さな実をつけた枝が影のように、この灰色の町にいっぱいに拡がっている。いささか憂鬱だ。しかしこの世の憂鬱なぞ、たかがしれている。時がくればあとかたもなく消えてしまうのだ。／一月六日に読みはじめたモーリス・ブランショの『エスパス・リテール』を読了。非常に役に立った。すくなくとも客観的対象の

発見とレーニンから与えられた認識のたしかさを、さらに深くしてゆくためには、五年の歳月と日本からの脱出と、そしてこのような書物に出会うことが必要だった。神々を失い、人間的ですらなくなつた現代芸術が、かえつてその神々の死にたすけられて、芸術自体となることに、苦惱するよるこびを見出す、というブランショの精緻な深い洞察で書かれている。マラルメ、リルケ、カフカ、ヘルダーリンがブランショの世界を飾る四連星である。／ブランショを読みながら、紙きれにメモしたもの、いくつかまとめておく必要がある。「いかにしてこの現実の体系をこえるか？ 作品によって完結するような変化か？ 自分（現実に含まれた）を否定して、それをこえた世界に進みうるか？ 明晰であれば、合理的なこの世界の秩序にとどまる。この世界に閉ざされては、別の時間のなかに入れない。作品という現実はこの世のものである。しかしその内部は、別の時間が支配する。死んで生きるとは……？」これは最初の、そして最終的な僕の問いであった。この世界から、作品というこの世界の存在をはらみつ、同時に、別の時間の中へ転身することの可能性——それが僕の課題だった。「書けないというのは、書くに足るものを発見しえないからか？ なぜ発見しえないか？ 有効性というこの世の虚飾的な視覚にとらわれているからか？ もしアンチミテとペルソナリテの面を見出しうるならば、書くことで完成する何かがなければならぬ。」「ある独立した映像があつて、すべての言語がそれにつかえる。この映像は、今の閉ざされた可触的なアンチミテと区切られた個体を、開かれた、見えないものまでのアンチミテと、現実の強さを担いつつ無限に拡がる世界へと転化せしめて生れたものだ。」「私』でなくなり、『ある全体』になる。現実の行為が意味あるのは、この力としての側面が、何よりも真実であるからだ（歴史としての真実）。『書く』行為の力の側面をとどめることは、無限への解放、自由を主観的な弱さから救う。一方、アンチミテ（自分らの構成する力の原動）で現実と結びついている。しかしこのアンチミテの故に現実から