

# 小説構想への試み

- 13) Part I
- 51) Part 2
- 40) Part 3
- 100) Part 4
- 210) Part 5

bon 7-44P, he bop 姉, Pomy 姉.  
中央 姉, P153 の 糸の 姉 妹 威  
2 姉 5 弟 (= カロ・VIII で 使 っ け  
度), 弟 2 姉 妹. <sup>Orion</sup> ~~Orion~~ Climb (王 弟, 十 姉  
妹) の 姉 妹 (姉 妹)  
P.199 ~ 200. 不 在 時 の 姉 妹 姉 妹  
A 姉 の 兄 弟 (1 弟 妹, と 合 計 弟 妹 2  
人 の A 姉 妹 と, non-AE と 兄 弟 弟 妹  
姉 妹)

- 268 ) Part 6

très  
bien

清水徹，小佐井伸二

★対話★

# 今日に於ける創作ノート

中村真一郎『小説構想への試み』の余白に

著者について

中村真一郎（なかむらしんいちろう）

一九一八年、東京に生れる。東大文学部仏文科卒業。詩人、批評家、小説家。

最近の主な著書には『四季』、『夏』、『秋』（いずれも新潮社、一九七五、七八、八一年）の他に、『小説の方法』（集英社、一九八一年）、『時のなかへの旅』（思潮社、一九八一年）、『わが点鬼簿』（新潮社、一九八二年）、『本を読む』（新潮社、一九八二年）などがある。

## 小説構想への試み

一九八二年七月二〇日印刷

一九八二年七月三〇日発行

著者——中村真一郎

発行者——鈴木 宏

発行所——株式会社 書肆風の薔薇

東京都千代田区神田駿河台三―七 荻野ビル4F

電話〇三―二九三―八九八二 郵便番号一〇一

振替東京五―一三七六四

印刷所——株式会社第一印刷所

製本所——株式会社美成社

定価——二八〇〇円

発売所——星雲社

東京都千代田区神田錦町三―六

電話〇三―二九四―五八一八

ISBN 4-7952-7153-4

●乱丁・落丁本はお取りかえ致します。

清水 今度、書肆「風の薔薇」という

新しい本屋から、中村真一郎さんの《四季》四部作のうちの《春》と《夏》の創作ノートが一冊本にまとめられて出ることになったわけだけど、まず最初に感じたことは、日本ではこれまで、作家の創作ノートが発表されたことがわりと少ないんじゃないか。ましては制作中の作品に關しての創作ノートを発表するというのは非常に珍しいケースだと思う。けどヨーロッパでは、創作ノートの発表というのはいくらも普通のことなんだね。ちょっと調べてみたんだけど、あるひとつの作品はその生成過程を通してもっとも深く理解されるということを最初に言い出したのはどうもゲーテらしいんだ。それからあと、シュレーゲルあたりも作家の舞台裏の重大性ということをいっている。だから、ロマン派の考えなわけよね。そういう考えにもとづいてドイツでは、作家のノート、覚え書の類が重要視されて、地方分権国家だったドイツのいろんな君

主たちが好んで作家のノート、下書、原稿類を集めたらしい。ゲーテ・シラー文庫というのが、非常に早い時期にできている。

フランスはそういう点においてはむしろ後進国らしい。でも、ぼくなんかが知っている例でいうと、ヴァレリーだね。ヴァレリーの死後、二種類の「遺稿」が残されている。ひとつは、生前から有名だった約三万ページの《カイエ》、今ぼくが友人たちと翻訳中の《カイエ》だけど、この中にはヴァレリー自身の創作ノート的なものは非常に少ししかない。もうひとつはいわゆる創作ノートないし草稿で、これが《カイエ》とはほぼ同じ量あるらしい。こんな具合に、ヴァレリーの場合には二本立てで、若い頃から毎朝のように書いていた《カイエ》つまり一種の雑記帳があって、その中には、部分的には散文詩があったり、あるいはたとえ、死ぬ直前に完成された『天使』という作品の第一稿があったりするのだけれども、おおまかにいうと、それぞれの作品にについての下書ノート類は別なんだ。それから、例えば、《ナルシス関係書類》

とか、《我がファウスト・ドシエ》とかいう形でまとまっているが、目下のところ公表はされていない。ただ一応整理されて、国立図書館には入っているわけね。でも、驚いたことに、今になってみると、ヴァレリー先生はね、<sup>はた</sup>二十歳以前の時の原稿までとってあるらしいんだよ。(笑)それから、もうひとついえば、わりあい最近に、フランスで、Centre d'analyse des manuscrits modernes《近代作家草稿類分析研究センター》というのができたんです。その目下最大の仕事はプーlstの草稿研究なんだけれども、その所長に口説かれて、アラゴンが自分の全書類を寄付したんだよ。アラゴンもむやみと取ってあるんだ。ぼくにはこれは大変に興味ふかいね。そんなふうに、作家が自分の創作ノートや覚え書、草稿などすべてを取ってあるケースというのは外国ではかなり多くあるんだが、日本ではそれがほとんどない。これはどういふことなんだろう？

創作ノートなどを残すということに關しては二つの要素が考えられると思う。一つは作家の生にとっていけば重要な

ことは書くことだから、そういう生の軌跡は取っておきたいという考え方ね、この気持はわかるような気がする。それからもう一つは、中村さんもこの本の序文に似たことを書いているけれど、作家がある程度世間的に注目されるようになっていった場合には、自分がどうやって作家生活を営んできたかということを知らせたいという欲求があるんじゃないか。どうなんだろう、その辺は。

小佐井 中村真一郎の場合は、自分がどうやってこの《四季》四部作を書いたかということを読者、とくに若い野心的な書き手に知らせたいという欲求は、はっきりあると思う。話をまず、創作ノートを取るか、取らないかにしぼって言うのと、やっぱり二つの小説家のタイプがあると思うね。これは、中村さんも序文でちょっとふれているし、それから、福永武彦自身が書いていることだけで、つまり、福永さんが、石川淳の所へ行って、机の上を見ると、創作ノートなんてものは全然なくて、作中人物の名前だけ書いた小さな紙があるだけだったらしいんだ。事実、石川淳自身も、『処女懐胎』につ

いてどこかで書いていたように思うんだけれど、あの冒頭の、貞子だったっけ、女主人公を数行書いてね、そのまま、ほっぽらかしにしておいたら、たまたま、あれ、『人間』だったと思うんだけど、雑誌から注文がきたんで、そいつをとりだして書きついで行ったら、最初に書いた段階では、芸者になるものやら、お嬢さんになるものやら、わからなかった女主人公がひとりでお嬢さんになってしまっただけで、ああいう作品ができた、と。中村さんはそれに対して、序文の中では、疑義をさしはさんでいるけど、でも、ぼくはほんとうだろうと思う。石川淳先生の場合、精神の運動を重んじるっていうことがあるんだけど、一般的に言って、資質的に短編作家というのは、石川淳方式でだいたいくんじゃないかな。最初の一行が生まれて、それからまた次の行ができて、あるいはジュリアン・グリーンも書いているけど、ある語が次の語を生んで、っていう風にして書いていくってのが短編作家の場合だと思うんだ。そして一方、福永さんのように非常に丹念にノートをとる人もいる。もっとも福永

さんの場合、中村さんは否定的だけど、死の直前に自らそのノート一切の破棄を命じたっていう話もあって……まあ、それはともかく、福永さんがどこかで書いていなかったかな、自分は小説を書くよりは、書く前にいろいろプランを練ってノートをつける方がはるかに楽しい、と。日本でノートがとられたことがあまりないのは、結局、日本の近代文学の主流というのが、私小説<sup>わたくし</sup>、言いかえれば、短編小説だったからじゃないかな。まあ最近私小説の長いものもあるけれども、本質はかわっていない、つまり短編的という本質はかわっていない。だから、日本の作家というのは多く短編的であるという資質からして、俳諧的でもないんだけど、構成を考える必要がない。小説の構成という事を真剣に考え出したのが、まさに、戦後派で、まさに中村真一郎さんや何かの第一次戦後派の連中だ。戦前、そりゃもちろん、堀辰雄なんかは、考えてたけどさ、非常に特殊な作家だったんじゃないかな、むしろ、小説の構成というものを考える作家の方が。

それと、日本の特性というものがある

んだろうかね、作家は完成したものをだけ  
を読者に示すべきだという。あるいは、  
楽屋裏を明かすのはいかんという、ある  
倫理的なものね、作家としての、小説家  
としての。それがあのかないか……。

**清水** それは考えられるね。別の角度  
から言う、日本の文壇に見られる一つ  
の特徴で、ときに悪く作用するものがある  
と思う。つまり、文学はある意味で神  
聖化しすぎているんじゃないか。作品、

文学というのはありがたいもの、何かと  
ても感動するものであって、だから文学  
はわかるなんてものじゃないんだという  
考え方。神聖化というか神秘化というか、

つまり創作ノートというものを目の前に  
したときの反応というのは、作品をわか  
ろうとする方向でしょう。あるいは分析  
的に読もうとする方向。ところが作品を  
分析的に読もうとする方向を拒絶する姿  
勢が日本の文学風土にあるような気がす  
る。すこし分析的に書くと、批評じゃな  
くて解説だって言われるからね。国文学  
研究の方で言えば、これは草稿・ノート  
類が発表されなかったためかもしれない  
けれど、伝記的研究が多かった。だから、

創作ノートは求められなかった。批評家  
や研究者自体の方でもあまり求めなかつ  
た。

**小佐井** 日本では文学も芸のひとつだか  
らな。志賀直哉を写したりして……。芸  
道に神秘化はつきものだ。楽屋裏をみせ  
るのは、芸の精神に反するんだよ。

## II 創作ノートの意味

**清水** 一般的に創作ノートの意味みた  
いなものを考えてみないか。まず、大き  
く言う創作ノートというものが、文学  
において、あるいは文学という制度にお  
いて、あるいは、文明の中でどういう位  
置をしめるかという問題だな。こうやつ  
て中村さんは創作ノートを出した。日本  
でもある作家の全集の中にはいくら入  
っている。他方でヨーロッパには、作品  
をめぐるさまざまな断片類、日記から始  
まって、メモ、創作ノート、初稿、デラ  
といったものを、非常に大事にとってお  
くという精神がある。言いかえればヨー  
ロッパにおける文学という制度あるいは  
文明は、そうした一切を保存し、公表す

ることを含んでいるわけだ。じゃ、そう  
いう創作ノート類にはどういう意味があ  
るのかっていうと、随分いろんなことが  
いえるだろうと思う。まず非常に単純な  
ことをいうと、創作ノートというのは作  
品が出来あがる過程だよな。そこで、文  
学に対するアプローチを仮に、文学研究  
と批評との二つに分けてみると、ヨーロ  
ッパでも、日本でも、そうなんだけれど、  
作品の生成過程というものを伝記的に考  
えていく立場がある。言ってみれば作家  
から作品へという考え方ね。ある作家は、  
どういう性格をしていて、どういう環境  
にいて、どういう影響を受けたから、  
だからこれを書いたという、俗にサント  
II ブーヴ的といわれている方法ね。この  
場合にももちろん、ある程度、作家のメモ  
とかなんかがあれば、それも吸収しちゃう  
けども、でも結局のところ、そうした  
伝記面にすべて吸収されてしまうような  
批評あるいは文学研究方法というもの  
があったわけだ。これは、いまでもつづ  
いている、俗になったり、精密化されたり  
して。第二番目としては、創作ノート類  
が、重要視され出してからの文学研究の

在り方として、作家の最初のメモ、それからノート、下書、第一稿、第二稿、決定稿っていうのをずっと追っていく研究方法がある。フランスで言えば、これは *création littéraire* 派、《文学的創造》派、つまり、ヴァレリーの後を襲ってコレージュ・ド・フランスの教授になったジャン・ポミエのエコールがそれだね。ところで、作家から作品へという伝記的研究方法にしても、作家の残したさまざまなドキュマンを通じて作品がいかにして生まれてきたかをあとづける《文学的創造》派にしても、なぜそういう研究態度が生まれてきたかという疑問が立てられる。さっき、文学を神秘的なもの、神聖なものとして見る姿勢ということをいったけど、逆にいうと神秘的なもの、神聖なもの、謎というのは、いつだって、なぜそんなのかという疑問を誘う訳でしょ。なぜそんなのかという疑問を解くために、たとえば、サント・ブーヴは、ある作家を研究する場合にその作家がどういう女とつきあったかを調べるといった訳だし、また、いかにして作品ができたかを草稿から全部調べていくとする。それは、

結局は文明なんじゃないかって気がするんだな、おおげさなことをいうと……。

つまり文明というものは、謎があっちゃいけないものなんだよ。不愉快なんだ、謎があるっていうのが。だから、そういう意味でいえば、創作ノート類がなぜ文学研究において重要視されるかというの、文学研究っていうものが要するに文明だからんじゃないか。ついでにもう少し言うと、文明化されるというのは、当然いい意味と悪い意味とあるね。

早い話が、どこにも謎がなくなったりしたら、しょうがないという感じがあるよね。そこで、謎をむやみと明かしていくという立場に対して、謎の方は断固として抵抗するというイタチごっこみたいなものが文明の中には必ずある訳だろ。そこで文学というものは、ときに断固として文明から離れて、場合によってはアンチ文明になる。文明であって、同時にアンチ文明でもあるという何か不思議な関係にあるもの、その一つの露頭みたいなものが、創作ノート類だね。

小佐井 少し飛躍しちゃうみたいだけどね、結局、傑作というのは永久に謎が残

る訳だよ。作者にはその自信がある一方、つねに疑いもつきまとうからこそ、研究者も研究できるし、批評家も批評できるんじゃないかな、徹底的に。それから、君がさっきいった二つの方法ね、一つは、あえていえばサント・ブーヴ的な方法、もう一つは、サント・ブーヴ的じゃない、作品の生成過程をおっていくっていう学問的研究、《文学的創造》派ね、この二つと《ヌーヴェル・クリティック》とは関係がある訳？

清水 そこがとても複雑に入り組んでいるんだな。《ヌーヴェル・クリティック》というのは、じつはけっして等質のものじゃないんだが、バルトが『批評と真実』で定義した言い方にならえば、それ以前のいわゆる実証主義的文学研究が、みずからをオールマイティとして作品の真実を発見するという立場をとっていたのに対し、実証主義もひとつのイデオロギーとしてあるにすぎず、《ヌーヴェル・クリティック》とはみずからの選んだ方法ないしイデオロギーをひとつの立場だと自覚した上で、マルクス主義なり精神分析学なりそれぞれの立場から作品と

いう現実と接近しようとする姿勢ということになる。総じて従来の伝記的方法には反旗をひるがえしているけれど、広い意味で創生神話に向っていかうとする姿勢のものもあれば、作品第一主義をつらぬこうとするものもある。それが、すこしあとの、広い意味での構造主義以後では、たとえば日本でも翻譯が出ているジャン・リカルドゥーが典型だけど、ヴァレリーの三万ページの《カイニ》より彼の一篇のソネットのほうがはるかに重要だと言って、読書次元における作品の表層的機能作用を分析的に描写するという姿勢が出てくる。ところで、《ヌーヴェル・クリティック》からリカルドゥーまでに共通するのは、文学作品は唯一の真実へと還元されるようなものじゃないという考え方で、ここで創作ノートの問題と交錯するわけね。

つまり、さっき言ったサントル・ブーヴの方法にせよジャン・ポミエの方法にせよ、作品を生成過程のなかに置き戻して、作家の人生に、あるいは作品のはじまりに、つまり時間の次元に開いた上で、ひとつの意味なり真実なり連続的な真実の

過程なりを求めようとする。一種の因果律に支配された考え方、あるいは生成過程をずうっとたずねて、終局点に作品を眺めて、作品の唯一の真実は何であるかを知らうとしている。メモ、下書、第一稿、あるいは、いろいろ参考にした作品についても、その最終的な作品という唯一のものへの道程でしかない。はっきりと価値の階梯がある。だからフランスの場合には、《文学的創造》派が出るもつと前から、マニエスクリは正確なテキストの決定のための資料なんだね。正確な唯一のテキストという前提、あるいは大明神があるわけだ。ある作品なり、ある作家なりの核心的な真実、唯一絶対の真実をめざすということに、文学研究あるいは文学批評が奉仕していたわけだよ。だけど、《ヌーヴェル・クリティック》と、広義の構造主義によってもたらされた新しいものは何かというと、作品の多義性をいいたしたことだと思う。言いかえれば、唯一絶対の真実ではなく、「構造」という考え方。そこから創作ノート類に対する新しい姿勢が出てきた。つまり、文学研究者あるいは批評家が創作ノート

類を読むのは、作品を多義的に読むための手がかりと言うことになり、逆にいうと、出来あがったテキストと、出来あがったテキストの前のテキスト、アヴァン・テキストは、多義性をもつ「構造」の前で等価だということにさえなってくる。だから、構造主義以前の《文学的創造》派と、それ以後の critique génétique、《生成的批評》は、両方とも「生成」ということをいうんだけど、生成に対する観念がまるで違うという気がするんだな。言いかえれば、多義性の観念が確立してからあとの《生成的批評》は、作品制作活動の行われている、あるひろい構造的な場を、テキストとアヴァン・テキストとを使って照らしたそうとする。だから一例を挙げると、ヴァレリーの En（「ふつう」「夏」と訳されている）という題の詩についての生成的批評があるんだが、さまざまなドキュマンから作品制作の複雑な場が照らしだされてゆくと、この標題が「夏」の意味なのか、それとも《動詞の過去分詞なのか、決められないようになってしまったよ。

そこでね、また別の観点からいうと、

なぜ、創作ノート類が重大なのか、あるいは、なぜ、作家にせよ、批評家にせよ、文学研究家にせよ、創作ノートに関心を持つようになったかについていうと、それは中村さんがこの本の序文で、二十世紀小説というものが、開かれた作品になったということをいっているけれど、それを別の角度からいうと、作品というものに完成がありえない、という事態と関連してくると思う。もちろん一般的に言って、文学研究の重大な職務のひとつは信頼しうるテクストを作ることだけども、他方で決定版テクストをつくりえないという事態が現代文学では生じてきている。ブルーストしかり、宮沢賢治しかり……。

**小佐井** 君の話を聞いて、今、思ったんだけどね、結局、特に小説の場合ね、まあ、今や常識だけど、日本で常識でないだけで、ブルーストとジョイスとカフカ以後、ある意味では、袋小路に入ってしまったわけね。君が訳しているマニーも言ってるけど。そこで小説という形式に対する猛烈な反省が起こってきた。特に、ヌーヴォー・ロマンだ。ところが、

ヌーヴォー・ロマンの連中は、袋小路に入りつつあった小説をさらに袋小路に押し込んじゃって、そこで行き詰りがきた。だから、創作ノートとか、いろんなメモとかを調べ直して、もう一度、小説というものを反省してみようという動きがあるわけだが、その小説の行き詰りと、今君が言った、作品というものには完成はあり得ないっていう一種のひらき直りとは関係ない？

**清水** それもあると思うけどね。おそらくフローベールやブルーストがそうだし、マラルメが典型なんだけど、自分が無限に挑んでいるという意識を持ったときに作品には完成がなくなっちゃった。**小佐井** その無限というのは、神ではないんだ。

**清水** 関係はあるだろうけど、はっきりしと神とは言えないだろうな。

**小佐井** つまり、infinimentに書き続けるということ？ ああるいは書くことによつてinfinに挑むってこと？

**清水** infinにむかっているために、infinimentに続けざるを得なくなつてしまふ。フローベールには神様なんかどこ

にも出てこないけど、やっぱりフローベールからだろうな。

**小佐井** 出てこないから、じゃないかなあ。**清水** うん、から、ね。でもとにかく、あそこで作品に完成がなくなつて、だから一見どうでもいいことが、決められない。有名なあの『三つの物語』の中の「ヘロディアス」の、一番最後の副詞を

どうするかって話。三つか四つの副詞を目の前においてあれこれと考える。最後に決めたのが絶対的にすぐれている、って言えるのかな。いわゆる「推敲」という次元を通り越した不思議な運動だよ。

**小佐井** まさに、フローベールだな。

『感情教育』の初稿があつてね、何十年かけて、また『感情教育』を書き直してね。彼の作品はほとんどそうじゃないか、二つあるよな、二回やっているもんな。

『聖アントワヌの誘惑』にしろ……。

**清水** いろんな草稿類がごそつと残されていて、実は今行われているエディションとこれとの完璧な照合はかならずしも充分に行なわれていないらしいんだ。『感情教育』なんてこれからなんだぞ。おかしいことで、フローベールから創作

ノート類の深刻な意味が始まっていないが  
らね。

小佐井 やっぱり、フローベールという  
のは最初に小説に疑問をいだいた人でね。  
《live sur rien》とか言い出して……。

だからさ、ぼくがさっきいった小説形式  
に対する疑問というものが、我々をして、  
まあ、ジードからかな、我々をしてこう  
いう創作ノートかなんかに興味を起こさ  
せるんじゃないかな。

清水 それからブランショ。ブランシ  
ョはその批評活動においては創作ノート  
などは、まあ、ほとんど利用しない批評  
家だよ。でも、彼の批評を読んでいく  
と、できあがった作品そのものについて  
論じているわけじゃない、カフカ論にし  
ろ、マラルメ論にしろ。ブランショの言  
い方を借りれば、どこから書くことがは  
じまるか。本当の意味で、どこから書く  
ことがはじまるかという問題を、ブラン  
ショはひたすら論じている。別の言い方  
をすれば、エクリチュールというものは、  
いつ生まれるか、という問題。そしてブ  
ランショによると、書きはじめるために  
はすでに書いていなくちゃいけない。書

くという過程そのものから、何かしれぬ  
中心の焰に接近したエクリチュールが生  
まれる。そういう劇そのものを捉えよう  
とすれば、それこそ創作ノートから作品  
までを総動員しなければならなくなる。

ひとつ、おもしろいケースがあつてね。  
『感情教育』の問題なんだけど、『感情教  
育』ってのは、フレデリックという男が  
アルヌー夫人にほれるという話だね。で  
あれは、フローベールの若いときの初恋  
の女性の話だということになっている。  
ところが、どうも違うらしいんだ。モデ  
ルとしてのシュレザンジェ夫人というの  
はいるんだけど、そんなに好きじゃなか  
ったらしいんだよ。(笑)

小佐井 ああ、そうなの。ぼくは教室で、  
今『ボヴァリー夫人』を読んでいるんだ  
けど、あの例のガルニエ版の年譜をみせ  
てね、シュレザンジェ夫人との出会いが  
重要だといってたんだよ……。

清水 ここでこれまでとまったくちが  
う意味で実生活と文学の問題というのが  
出てくる。つまり、フローベールが下書  
からはじめて、延々と苦勞して書いてる  
うちに、段々好きになつてしまふ。アル

ヌー夫人という文学的人物が生まれてエ  
クリチュールが展開されてゆくときに、  
はじめてそのモデルが本当に好きになつ  
たらしいんだな。で、彼は、全部書き終  
ってから、その作品をおくるんだよ、ア  
ルヌー夫人のモデルだったシュレザンジ  
ェ夫人に。そうすると、小説に書いてある  
とおりにシュレザンジェ夫人が尋ねてく  
るというおかしなことがあるわけ。夫人  
の方は、もうそのとき、かなりの年だよ。  
たしか亭主が死んでからだったと思う、  
もしかしたら、何かあるかもしれない  
て思ってきたのかな。そこで寝たとか寝  
ないとかいうことになる。よくわかん  
ないんだけどね。そういう風に、書いて  
いるうちに、書くということが異様な意  
味を帯びてくるということがあるわけで、  
創作ノート類が重要視されるというのは、  
一方でいえば、作品に完成がなくなった  
ことなんだけど、別の観点からいうと、  
小説に対する反省というよりは、むしろ、  
文学において一番重大なのは、作品じゃ  
なくて書くことだ、という意識の誕生に  
対応しているんじゃないか。

小佐井 いやね、今、フローベールの話

聞いてね、びっくりしたけど、あり得ると思うんだな。ぼくは『白い伽藍』という長編書いたときにね、ぼくのフランス体験、かなり使っているんだけどさ、もちろん小説だから、ほとんど嘘なんだけどね、それが現実だと思っているの、今は。むしろ、小説に書かれている方が現実で、あとの本当の実体験っていうのは、消えちゃっているんだよな。文字に定着されちゃうとそういうことがあるんだよね。だから、フローベールが書いてるうちに好きになっちゃったというのは非常によくわかるね。

### Ⅲ 『小説構想への試み』を巡って

小佐井 じゃ、この辺で中村さんのこの創作ノートの話に入ろうか。中村さんがね、小説ノートを発表する。なぜ発表するかというと、これは、「あとがき」で書くらしいんだけど、作品のテキストつまり連作『四季』というものと、創作ノートを二つ並べると、複数の読み方ができるわけだ。一つの作品になるためには、いろんなものが捨てられていつていると

いうことがあるわけで、だから、作品を、その創作ノートといっしょに並行して読んでいけば、その一つの作品を何通りにも読めるってことがあるよね。別な筋があったのが消えていったとか、娼婦が登場するはずだったとか。それから、「人物表」と、「事件年表」とを合わせて刊行する。そうすると、つまり、ある長編で、バルザックの小説を、『人間喜劇』全体を、我々が読む場合に、ラスチニヤックあるいはヴォートランという人物だけに焦点をおいて、いくつかのものを読んでいくということができるように、この作品もそうやって読んでほしい、いくつかのね、いくつかっていつてもかなり多くの短編の複合体としても、読めるのではないのか、というのが確かに彼の希望なんだ。非常に現代的な野心だよな。

清水 もう一つはこの四部作の場合、全四冊の長い小説が一人の人間の二十代からあとの五十年間ぐらいの小説だから、「事件年表」が添えられれば五十年間を、年代順にもう一度置き直して読むこともできるわけだ。

小佐井 それと君がさっきいった、作品

というのは永遠に完成しないという非常に現代的な考えね、それを完成させるには、読者のね、参加も得たいと、そういう読者に対する呼びかけでもあるんだな、これは。

清水 それははっきりしてる。だけどもある作品が完成するのは読者においてであるというのは一般論として言えることだけど、この四部作と創作ノートの関係とはちょっとちがうと思うんだ。なぜならば、作品は読者によって完成するという立場をとる人は、何も創作ノートを出さなくてもいいわけだろ。作品だけでいいわけだ。創作ノートと作品との対照によって、*working papers*としての読み方ができるということは、その作品を超えた、その作品のまわりに広がっているもの全体を読者に与えることになるよね。別の言い方をするとね、ヴァレリーの『ユーバリノス』の中に、「私は多くの人間として生まれて、たった一人の人間として死ぬ」という有名なせりふがあるけれど、つまり人間はいろいろな可能性を持っていて、たった一人の人間として死ぬ。作品というのはそういうもので

もある。いろんなことがありえた、書かれなければならない、しかし、一つの作品となつて終っている。それだからこそ、作家は一生書き続けなきゃしょうがないわけだよ。いろんなものを、結局書けなかったから。書けなかったものを書こうとして書き続けてゆく。

小佐井 だから、今度の創作ノートによるとね、それが非常にうまくいっているんだよね、中村さんの場合。四部作、つまり、「春」「夏」「秋」「冬」としたから、『春』に書ききれなかったものは、『夏』まわしになったり、『夏』に書ききれなかったやつは『秋』まわしになったり、『春』で描ききれなかったある人物を『冬』でもう一度書こうとか……。

清水 それからもう一つは、中村さんの場合には、創作ノートを発表する必然性があるんだ。四部作《四季》に、彼は、自分のほとんど全生涯を入れようとしているのだけど、全生涯を入れようとしたって、たかだか四冊には入りきれない……。で、中村さんはここで書いているけど、これまでしょっちゅうメモをとったり、スケッチしたりしていて、そう

いうものを全部、封筒にはうりこんでいて、過去数十年間の蓄積であるそういう材料を使つて書いている。だけどたぶんそういう材料の全部は、四冊の中に使いきれない。そうだとしたら、その四冊のまわりに、使いきれなかったノートも入れちゃおう。入れることによって全体小説がより全体小説になる……。

さらにさっき一般論として言つたように、創作ノートがもしも、一人の作家における書く力とか書く意志とか書く能力とかの問題になるんだとしたら、作品としての書かれた結果としてのいわばとりあえずの完了態なのだから、その作品自体から書くという力そのものを引き出しにくいかもしれない、読者の側からはとすれば、創作ノートを出すことは、そこまでの射程を充分にもちうると言えるんじゃないか。

ところで、君は、『四季』『夏』と今度の創作ノートを小説家の目で両方対照させながら読んで、どんなところが面白かった？ 小佐井 『春』の方はね、対照して読んでみると、やっぱり正直いって小説の方が面白い、当然だけど。小説ノートの方

は印象が薄いんだね、『春』に関しては、ただ『夏』の方はね、小説を読まないで、じかに創作ノートだけ読んでいったわけ。そしたらそれがべら棒に面白くてね。非常にスリリングだったね。小説が生まれてくる、その息づかいっていうかな、それをひしひしと感じたね。それで、ある極端な読み方が可能だと思つた。つまり、小説の方にはこだわらないで、この上段の中村さんのノートと下の自註を組みあわせて読んでいくと、それぞれ、読者なりにひとつの小説のイメージが浮かびあがってくるんじゃないか。それと『夏』のノートね、これはまず恋愛論だなと思つた。現代の恋愛に対する批判、非常に保守的になってきたことに對する批判ね。それから恋愛というのは、まさに中心が神秘的な体験である……。非常にいい言葉がいくつももあるよ。つまり一種の箴言集ね、マキシム、愛についての。あるいは、社会的批判もちょこちょこ出てくるし、一種、文明論としても読める。実に色んな読み方が可能だね。勿論、小説論としちゃ、非常に面白い。だからこの本は単なる小説ノートじゃない

くて、中村真一郎による恋愛論、文学論、文明論、それに都市論でもあるよね。それであらためて思っただけで、例のロラン・バルトの『バルトによるバルト』、あれと同じだと思っただけ。中村真一郎による中村真一郎だ。特に上段のノートと下段の自註をあわせて読むとね。中村真一郎って人は、一体どんな *scholarship*、*「感受性」* を持っていて、どういうことに関心があって、特にその生涯どうしたとかね、そういう格好でも読めるなあと思った。中村さんが最近出した『小説の方法』だったわけ、あれも読書による自伝のようなものだから、それよりもこれはもって彼自身に密接したものだな。特に、いづれ近々出るはずの『事件年表』っていうのはさ、つまり彼が生まれた時から始まるってことがあるし、そういう意味でも、これはまさに『彼自身による中村真一郎』だね。

清水 ぼくの中村真一郎像はこうなんだ——中村真一郎の中に二つの極があるひとつは、サロン。何人かが集まってしゃべったり、楽しんだり、つきあったりしている広い意味でのサロンね。サロンた

って室内のサロンである必要はないんだが。

小佐井 『源氏』を紙芝居でみんながみて、ランブイエの館にみんなが集まって、モリエールの朗読がある、と……。

清水 中村さんが風俗小説ってものに関心を持ったのは、そこからくると思うんだよ。そして、もうひとつの極は神秘主義だと思う。第一巻『四季』というのはぼくの好きな作品なんだ。リリックというだけじゃなくて、非常に中村さんのである面が、色々あるわけだね。『春』がなぜおもしろいかというと、あの終わりの方で、作中人物が祈るだろ。あそこは、作家中村真一郎が初めて書いた情景だと思う。小説家・中村真一郎にとつての非常に重大な核をあそこで書いた。確か『死の影の下に』なんかにはそういうところあるけれども……いや『死の影』より『愛神と死神と』にかなりあるかな。それから『長い旅の終り』の末尾にある高市清という人物が中国の都市で追われて教会に入る場面ね。だけど、この『春』のように思い切って書いたことはないと思う。ところが、この創作ノートではあ

の部分は一行しかないんだ。どうなんだろう、中村さんは自分の神秘的経験を一度スケッチしたことがあるんじゃないだろうか。そのスケッチがどんなに拙くてもぼくはそれを読みたかったな。そこが、この『四季』創作ノートに対するひとつの不満なのね。これはないものねだりだけど。もっと何かあるんじゃないかって気がするんだ。ぼくはやっぱ、あの神秘的経験ってのは経験としてあったんだと思うよ、中村さんに……。

小佐井 そのところは問題だね。まあ、大変なことなんだよね、小説家としては、それを書くのは……。やっぱね、君が今言った、そのサロンの方はね、『青年たちの家』でもいいし、『一部の「夏」だ』と『黒い部屋』でもいいんだけど、非常にうまく書けているんだね。ところがね、あの神秘的体験の部分はね、もう一步という気がする。それはもう、書けたらね、小説家としてすごいことだよ。それは本当にむづかしいんでね。むづかしいということを前提にして言うとな、ぼく自身もある意味じゃそれに一番関心があるから、そこは特に注意して

読むんだけど、中村さんはどう書いているのかなと思って読むわけ、そこをね。『四季』について、最初にね、教会で、聖水盤かなんかにこう手を入れようとするよね、何かが止めるんだよね。それ、今度の創作ノートにものってるけどね。それで、いっとう最後に、ひざまづいて祈っていた、と……。最初の止められたところはいいんだな。つまり、神秘的体験というのは、多分、否定的に書くところある小説のリアリティを持つと思うんだなところがね、まともに、肯定的に書くのはね、これ本当に至難の技だと思う。特に、散文で、小説でやるってのは。まあ、ブルーストはやってるけどね。ブルーストの場合だって、徐々に徐々にやってるだろ。まず、ブチット・マドレーヌがあって、教会堂の尖塔があって、三本の木があって、ヴェネツィアがあって、一番最後に「見出された時」で、そこへもってきて、すべてあそこで総合しちゃうよね。ずつとやって、やつとあそこまでいったと思うんだよ。『死の影の下に』五部作の最終巻『長い旅の終り』の場合もね、君がさっき言ったように、主人公の

高市が、ぼくの記憶では、フィリピンかどこかの教会のなかで、祈ろうとしてもどうしても祈れなかった、っていう所があるよね、あそこがやつぱり一番いいところでしょ(＊)『夏』のノートは、結局神秘的体験、つまりA嬢とのことだけだね、それしか書いてないって言っているくらいじゃないか。恋愛における神秘的体験、つまりA嬢との体験をとにかくどうやって書くかっていう作者の苦心の跡をひしひしと感じたね。だから、ぼくはすべてを『冬』に期待したい。

\* これはぼくの記憶の誤りで、祈ったところで殺されるのだ。(小佐井)

清水 それとね、この四部作の、ロマンティックな言い方をすれば、魂みたいなのは、せっかくこんな本を出そうとしている人には悪いけど、やつぱりここにはないだろ。作品の方にあるんだな。そういう意味で、創作ノートと作品とのどうしようもない不連続がある。それは当然といえば当然なんだけど、ぼくにはその不連続をうめたいという意識があるんだよ。それから、中村真一郎という作家が『四季』の作家になるといって、その

スリリングな現場ね。それを解るためには、もつといるっていう感じがしないでもないんだ。さつきちらつと言ったこととの関係で言えば、この創作ノートの発表は大変な快挙だと思うし、これが出たことによつて、我々は連作『四季』というものを小説だけを読むときよりもつとこういうんな形でおもしろく読むことができる、確かにいえる。今、君がいったみたいに、ここには、~~※~~彼自身による中村真一郎がある、彼の小説論があるし、恋愛論があるし、文明論がある。にもかかわらず、すこしばかり、不満なんだ。ぼくが、中村さんから聞いたところによると、メモやスケッチをたくさんためてあつて、それをひつぱり出して整理して、物によつては、それをそのまま使ったり、あるいは、それを書き直したりするし、それからまた、彼はいろんな場面を別々に書いていって、それからそれを、家中のあちこちに貼ったりつるしたりしてから、最後にまとめていくという創作方法をとるらしい。そうすると、中村真一郎における小説生成過程というのは、最初に、何十年間か、書きためたメ

モ、スケッチ、アイディアその他のばらばらの紙があった。その次に、それらの紙片をいくらか使いながら、多分彼は、場面を書いて、それから作品を書いた。そうすると、『四季』というできあがった作品と、今度の『四季』創作ノート』の間の段階があるんだと思う。つまり、この本の上段のメモから、ほとんど決定稿に等しいものをばつと書いたとは思えないんだよ。まず初稿を書き、あるいは部分的な初稿を書き、場合によっては、ある部分は、古い手紙をそのまま使おうとしたり、昔のスケッチをそのまま使おうとして、昔のスケッチをあちこち直して、ということをやったわけでしょ。ここでぼくが、はっきり文学研究者あるいは批評家としての立場に身をおくと、そこもほしいんだな。メモ、スケッチ、創作ノート、それから第一稿、第二稿、決定稿という段階をふんだのだとしたらこまめでやった以上、中村さんは全部出すべきだと思うんだ。

なぜかと言うとね、ある面白い経験をしたんだけど、ある小さいグループで大江健三郎が草稿を使いながら自分の小説

の書き方を発表したことがあるんですよ。その大江君の最近の小説の第一稿ってのは、発表された形態の数倍の長さを持っているんだ。もつと驚くことに、第一稿っていうのは、ものすごく、読みやすい。実に、なだらかな文章で書いてあるの。ところが彼はそれを削りに削って、あちこち文章を複雑にし、削り方を複雑にして、あの不思議な魅力をもつ文体をつくりあげていくんだよ。なんともなんともやって、つくりあげていくんだな。そういう長い間の一連のドシエがあれば、それはさっきいった意味で、いかにして作品にまで到達するかということがあとづけられるばかりじゃなくて、作家大江健三郎の想像力の働き方や彼のあの不思議な文体の放射力のひろがりまでが、たぶんある程度はのぞける。それからさっき言ったブランショの問題ね。この小説ノートは、やっぱりこれはノートであって、小説のエクリチュールではないわけだから、小説のエクリチュールが一体どこで始まったかということとは、これではまだつきとめられない。だから、ここまでやったら、中村さんはそういう草稿類全部

を、いまずぐ公表はしないでも、いずれどこかに寄付すべき義務があると思うんだよ。

小佐井 それは勿論そうだ。だけど、その前に、ぼくが言いたいのは、作家はいつたん書き出しちゃうと、想像力の動きというやつがあつて、ノートはやっぱりあくまでノートでしかないんじゃないかってことなんだ。そういう意味じゃ、中村さんは、タイプとしちゃ石川淳タイプじゃないかな、福永さんと違って。福永さんのこともまだ伝説的で、実証はされていないんだけど。それでやっぱり、書いている時の精神の運動にいったん身を委ねちゃうとね、ノートがそれ程重要じゃなくなってくるんじゃないかな、という気がするんだけどね。中村さんの場合、多分第一稿はあるとは思うけどね、第二稿、第三稿なんてのはなくて、あるいはあったとしても第一稿とそんなにかわらないんじゃないかな。むしろ、ブルースト風になってるんじゃないか、原稿がフローベールのじゃなくて『感情教育』第一稿、第二稿っていうのがあるんじゃないかって、ブルーストがやったように、

第一稿に、すごい書き入れをやるんじゃないかな。

中村さんは、大江健三郎とは別なタイプの作家だと思ふな、そういう意味では第一稿にずっとこだわる人じゃないかしら。というのはね、今、思い出したんだけど、いつだったかな、アナイス・ニンの日記読んでね、ちょっと衝撃を受けたんだよ。そのときに、まあ、ぼく自身はジュリアン・グリーンもやっているせいもあって、日記というのはね、案外これからの文学形式、昔からあるけれども、文学形式としてかなり面白いんじゃないか、って思ったわけ。中村さん、その頃『四季』を書き出して、人生の総体をね、自分の人生の全体をどうとらえるかってことでものすごく悩んで、ある時そういう話になって、それでぼくが、もしかしたら日記という形式が人生全体を描くに適していないかって、中村さんに言ったわけ。そしたら、そのときにね、中村さん、それを否定したんだ。どういう風に否定したかっていうとね、日記っていうのは無意識が出てこないからだめだ、と言うんだな。『夏』のノート

にもどこかで書いてあるけどね、それはしきりにいつているんだよ。書いているうちに、無意識がどんどん出てくる。だからこそ、小説っていうのはおもしろいんだ。それをね、『夏』はかなり意識的にやっているのね。第一稿っていうのは、いちばん無意識が出る。第二稿っていうのは、『夏』のノートのいちばん最後に出てくるけど、推敲になってしまふんだな、中村さんの場合。大江君みたいに全部書き直せば別かもしれないけど、中村さんはそういうタイプじゃないからね。第一稿にこそ、無意識が出てくるわけだ。第一稿を尊重する作家だよ、中村さんはやっぱりブルースト的タイプなんじゃないかな。だから第一稿に紙を貼りつけてやっていく……。

日記といえば、中村さんは日記をつけてるはずなんだ、ずっとね。秘密の(う)字体で。それは彼が死んじやうとき、解らなくなっちゃうわけよ。色んな記号があるらしいんだけどね。

清水　だったら、その日記もやっぱり中村さん、いずれ寄付すべきだな、後世の研究家のために。

小佐井　それと、ぼくは『夏』の創作ノードで書き手として非常に面白かった部分があるんだけどね。それはね、古い手紙をそっくりそのまま使おうっていうアイディアが彼に浮ぶんだ。今度の本の上段のノードをみると、古い手紙を使うことについて一行だけなんだが、下段の自註は充分長いわけ、なぜ古い手紙を使わなきゃならないか。それは小説の技法としてもものすごく面白いことなだけだね、結局それに失敗してるんだよ、中村さん。もう少し一般的に言うと、この小説ノードのある面白さは、中村真一郎による中村真一郎の観点からみて、実際に小説にならなかった部分を拾っていくと、中村さんの感性の資質がわかってくるっていうこともあるね。例えば売春だ、結局、それは書かれない。自註を読むと書かれていたら、すごいと思うんだけどね。残念だよ。これには、だから、中村さんの感性のすぐれた資質と同時に、その限界もまた出ているんだ。つまり、小説家としての弱点が正直に出ているんじゃないかという気がしたよ。(笑)　だから、うっかりこういう小説ノードなど発

表する……

清水 ものじゃない、と。(笑) いく

ら丹念にノートをとっても、結局の所、最後は小説を書くというの方が重大になっちゃうというのは、ぼくもそうだと思うし、だから神秘的経験のことでさっき言ったことは、君の言うとおりかとも思うけど、本当じゃないのかなあ……

小佐井 ないと思うよ。だって、しょっちゅうあるんだもの、ここ、頭の中に。(笑)

今度これ読んで、中村さんというのは結局、同じテーマを一生かけて追求したんだと思ったなあ……。ただ小説の形、フォームをかえたけれど。そして、中村さんほんのいろんな小説形式を試みた作家は他に類がないけれどね。だから、ぼくは、中村さんは、むしろジード的な人だと思っていたんだ。彼自身もそういってたし。つまり、どんどん脱皮してゆくタイプの作家である、福永は違う、福永はグリーンだと。福永さんは開き直っているよね、どこかで。自分は同じ主題をぐるぐるまわりながら、深めていけばいい

んだと……。でも、結局、中村さんもね、福永さんと本質において同じではないかと、また、もしかしたら、あらゆる作家は、そうなのかもしれないと思ったね。中村さんというのは、一生同じテーマを追求しているね、まあ、それが、連作『四季』では本当に深まったと思うけれども……。

それと清水なんかにはきつと面白かったんじゃないかな、今度の小説ノートで明かされてるね、なぜA嬢であるかというの。ネルヴァルから来ているんだな。

清水 明かされてる。ま、それは読者に直接あたってもらうとして、誤解を恐れずに少し大胆な言い方をする、中村さんという人は、一生『シルヴィ』という畑を耕し続けたんじゃないか、という気さえするね。さっき、サロンのものについていたけど、もしかすると、中村真一郎という作家の原風景は、『シルヴィ』の中の、お城の前で子供たちが踊るところじゃないかとさえ言える。これはけっして中村さんがブッキッシュな作家だという意味じゃないんで誤解してもらいたくないんだが、言ってみれば中村さんにあ

ったある原質的なものが、『シルヴィ』読書とその後の制作活動をつうじて、いわば原風景的なものに育ってゆくという意味なんだけど。あそこにはつきり二つの極があるわけですよ。ロンドを踊っている子供たちというサロンのなものと、それから、主人公の少年がひとり孤独になつて感じる始源的な愛の感情みたいなもののふたつね。あそこでは神秘的とまでなっていないけど、あれがずっと神秘的になつていくんじゃないか。ああいう核みたいなものを自分の宇宙へと拡大していった。さらに中村さんの場合には、ネルヴァルにはなかった、volupté(肉欲)と精神性の一致がそこに加わることになる。サロンのなものと神秘的なものというのはsenséと精神的なもの、っていう風に対応関係ができるからね。それが中村さんの小説の世界の構造で、それは特にこの『夏』のノートでは非常にはつきり出てると思う。

小佐井 一方、『春』のノートで感じたことなんだけどね、つまり、人称の問題ってあるだろう。大問題なんだよね。ぼくもしょっちゅう悩んでるんだけど、特