

九鬼周造の押韻論におけるポール・ヴァレリーと歌論

——「純粹詩」を手掛かりに——

藤 貫 裕*

1. はじめに

2023年は堀口大学が『明星』にポール・ヴァレリーの詩篇五篇を訳載してから、2024年は「ナルシス断章」の翻訳を含む鈴木信太郎『近代フランス象徴詩抄』（1924）が出版されてから、それぞれ100年目にあたる¹⁾。彼らの訳業を起点とすれば、日本のヴァレリー受容は丁度一世紀という節目を迎えることになるのだ。そして、こうした長きに渡るヴァレリー受容史に関する研究もまた、徐々に蓄積されつつある。例えば、日本のヴァレリー受容の最初期から主導的な役割を果たしてきた東京の批評家たちについては、特に小林秀雄を中心に研究が進められている²⁾。また、ここ20年ほどで京都学派の哲学者や彼らと縁のある文学者たちによるヴァレリー受容の個別研究も行われるようになった³⁾。とりわけ田辺元が『ヴァレリーの芸術哲学』（1951）で展開したヴァレリーに対する批判的解釈については、近年その再批判が試みられている⁴⁾。

京都学派の哲学者の一人と目される九鬼周造もまた、ヴァレリーからの影響関係が度々指摘されてきた⁵⁾。九鬼が詩の韻律を論じた押韻論、とりわけ、日本語による押韻詩成立の理論的可能性を探るとともに自ら実作も試みた「日本詩の押韻」（1941）では、ヴァレリーの詩や詩論から複数の引用がなされている⁶⁾。九鬼が参照する内容は多岐にわたるが、その一つにヴァレリーによる「純粹詩」の定義が挙げられる（4/237）⁷⁾。次節で確認するように、「純粹詩」という言葉は、九鬼とヴァレリーとを結びつけるきっかけになったと言われている。また、九鬼が押韻論や押韻詩の実作において「ヴァレリー流の純粹芸術を志向していることは明らか」という指摘までなされている⁸⁾。しかし、管見の限り、これまで九鬼の押韻論とヴァレリーの純粹詩論との比較を主題とする研究はなされたことがない。そこで本稿ではこの研究の欠を補う

* ふじぬき ゆう 京都大学人文科学研究所 人文学連携研究者

ことをまず目指すのだが、その際九鬼の押韻論、ひいては詩学全体の核心部に位置する——それにも関わらずこれまでその関係が指摘されることすら稀であった——歌学、特に本居宣長のそれにも注意を向ける⁹⁾。そうすることで、九鬼による純粹詩論受容の特徴が明確になるのみならず、詩における意味と音の関係を理解するにあたって九鬼の押韻論が抱えることになった問題点を浮き彫りに出来ると考えている。

本稿の構成は以下の通りである。まず純粹詩を介した九鬼とヴァレリーとの結びつきおよび九鬼による詩の純粹性に関する議論を確認する(2)。その上で、九鬼の押韻論が一方で宣長の歌論に依拠しつつ、それと対極的なヴァレリーの純粹詩論も受容することで、詩の意味内容と韻律形式に関してどのような見解に陥っているかを示す(3)。そして最後に、これまでの論述を踏まえながらその意義と今後の展望を述べる(4)。

2. 「純粹詩」から見る九鬼とヴァレリーの結びつき

それではまず、純粹詩という言葉が如何にして九鬼とヴァレリーとを結びつけたのかを確認していこう。九鬼は1921年より文部省嘱託として、京都帝国大学文学部講師着任のため帰国するまで足掛け8年に及ぶ欧州留学に旅立った。フランスには1924年秋から1927年4月までと1928年6月から同年12月までの二回にわたり滞在している¹⁰⁾。そして、アンリ・ブレモンのアカデミー・フランセーズ講演をきっかけに純粹詩論争が勃発した1925年10月は、九鬼がパリ大学文学部に入学した月でもあるのだ。九鬼はブレモンの講演を直接聴いたわけではないが、何らかの仕方で論争に触れ(恐らく翌年刊行のアンリ・ブレモン『純粹詩』を通じて)、そこから論争の発端となったヴァレリーの詩や詩論に向かっていったといわれている¹¹⁾。そしてヴァレリーの作品や思想は、九鬼自身の偶然論や時間論とともに、押韻論や押韻詩の詩作に影響を与えていったとされる¹²⁾。

実際、『日本詩の押韻』にはヴァレリーの純粹詩論と内容的に類似する議論が見出される。九鬼はその末尾で、日本語の「音楽的可能性を發揮」させることが「詩の純粹な領域を建設すること」につながると論じる(4/449)。また別の箇所では、韻律形式を持たない自由詩と対比するかたちで実際の押韻詩作品を分析した上で、「感情と言語のありふれた平凡な塊りから、音楽的理念の客観的姿を彫り出すところに、純なる芸術の建設と創造がある」とする。

「韻」の排列を自然のままに委ねて顧みないのも主観的感情を言語によって再現したに過ぎない。

雨に濡れて忽ち

日の照るままに乾く
涙もろきものには
ここは住まいやすきか

感情と言語のありふれた平凡な塊りから、音楽的理念の客観的姿を彫り出すところに、純なる芸術の建設と創造がある。

雨に濡れて忽ち
乾くに早きかたち
涙もろきものには
住まい易きこの庭（岩野泡鳴）(4/229)

九鬼がここで例に挙げているのは、『岩野泡鳴詩集』（1907）に収録された「圓き石」という作品の最終節である¹³⁾。全9節36行からなるこの詩は、各節に九鬼の用語でいう「平坦韻」——四句押韻（脚韻）の一種で二対の二句を「イイロロ」といった具合に順番に並べたもの——が施されている（4/378）。実際に引用箇所を見てみると、「雨に濡れて忽ち」の「忽ち」（tachimachi）と「乾くに早きかたち」の「かたち」（katachi）、そして「涙もろきものには」の「には」（niwa）と「住まい易きこの庭」の「庭」（niwa）がそれぞれ韻を踏んでいることが分かる。こうして詩の内容——雨に濡れてもすぐに乾く庭という風景に、涙もろい者にとっての住みやすさ（＝涙を流してもすぐに乾くという慰め）が見出されること——はそのままに、脚韻によって形式的なリズムが生まれていると理解できる。

押韻による音楽性の付与を通じて詩固有の純粹性が形成されるというこうした論旨は、一見したところ、ヴァレリーの純粹詩論の主張と重なるように見える。ヴァレリーは「純粹詩——ある講演のための覚書」（1928）において、「散文的なものなどもはや一切現れない」純粹詩とは、まずもって「音楽的な連続性が決して中断されることのない」ような作品であると語っている（*Œ*, I, 1713¹⁴⁾）。しかし、同じ箇所でもヴァレリーは純粹詩が「意味の関係それ自体が協和的な関係と絶えず類似する」ような詩であるとも語っている¹⁵⁾。言い換えれば、詩の音楽的な側面が、意味的な側面と相似的な対応関係を有するに至ってはじめて、その作品が純粹詩と呼ばれるのだ。そしてヴァレリーは、こうした「音と意味の一致がどれほど稀有なものであるのか」を指摘して、その成立が非常に困難であると述べる（*Œ*, I, 1712）。というのも、詩人が用いざるを得ない「通常言語 *langage ordinaire*」は「彼の意図には適さず、彼のために作られたわけではない手段の集まり」、即ち、音以外にも意味をはじめとして「最初に与えられる特性があまりにも豊かな、豊かすぎて結局のところ困惑しないではいられないほど多様な全

体」であるからだ (*ibid.*)。

このようなヴァレリーの純粹詩理解を踏まえてもう一度九鬼の押韻論に戻ろう。すると、九鬼もまた「詩にあつては言語の意味観念と音声の韻律とが共に有機的全体性に向かつて協力しなければならぬ」としている (4/443)。しかし、「有機的全体性」に向けた言葉と意味の「協力」と言われる際に念頭におかれている事態は、ヴァレリーが純粹詩論で述べている「音と意味の一致」と同一であるか。また、その成立の困難さを鋭く自覚してその原因を詩人と言語の対立に見出したヴァレリーに対して、九鬼はこの問題をどのように考えていたのか。この二つの問いに答えることが次節の課題となる。

3. 九鬼によるヴァレリーの純粹詩論解釈と本居宣長の歌論

九鬼の押韻論における音と意味の連関とその成立の問題を論じるにあたり、確認しておかなければならないことがある。それは、九鬼にとり詩とは押韻詩も含めて「抒情詩」、即ち「現在における感動と直観とがある時」に成立し、それを「端的に表現するものでなければならぬ」ということである (4/45)。例えば、九鬼は『万葉集』所収の柿本人麻呂の歌を例にあげる (4/45-46)。

たまだすき うねび の山の かしはら ひじり みよ あ 生れましし 神のことごと つがの木の い
 玉襷 畝傍の山の 檜原の 聖の御代ゆ 天にみつ 大和を置きて あをによし 奈良山
 や継ぎ継ぎに 天の下 知らしめししを 鄙にはあれど 石走る 近江の国の 楽浪
 を越え いかさまに 思ほしめせか 天離る 鄙にはあれど 石走る 近江の国の 楽浪
 の 大津の宮に 天の下 知らしめしけむ 天皇の 神の尊の 大宮は ここと聞けど
 も 大殿は ここと言えども 春草の 繁く生ひたる 霞立つ 春日の霧れる ももしき
 の 大宮所 見れば悲しも¹⁶⁾

九鬼の抒情詩観に従えばこの歌は、天智天皇の造営した大津宮跡を訪ねるも、春霞の中に春草が生い茂るのみであることを目の当たりにした瞬間、人麻呂が抱いた「悲しも」という慨嘆に端を発し、また他の語句の意味内容も全てその表現に向かっていると解される。確かに内容の大半を占める大津宮に遷都するまでの経緯も、音に聞く大津宮跡の何もない情景も、「悲しも」を表現する導入として理解することができよう。九鬼の表現でいえば「投網をひきあげるとき、拡がった網が竜頭の一点に集注してくるように、すべてが現在という中心に集まってくることによって詩が成立」しているのだ。また、九鬼は人麻呂の作品のように感情を表す語句が直接読み込まれていなくとも、感情が象徴的に表現されている詩歌も抒情詩とみなす。例えば松尾芭蕉の代表作「古池や蛙飛び込む水の音」は、象徴的な抒情詩であるとされる

(4/47)¹⁷⁾。

このような九鬼の抒情詩観は一体どこに由来するのか。すぐに思い出されるのは、浪漫主義を代表する詩人と謝野晶子・鉄幹夫妻の主宰する第二次『明星』に九鬼が作品を投稿し、「同人に准ずる位置づけを」与えられたとみなされていることである¹⁸⁾。しかし、それ以上にここで見過ごしてはならないのは、九鬼が自らの抒情詩理解を述べる時、「歌よむは物のあはれにたへぬ時のわざなり」という『石上私淑言』巻一・第十二条の本居宣長の主張がひかれていることである（4/45）。この引用が見逃せないのは、続く第十三条で「歌のいでくる」さまが語られる中で、抒情詩における意味と音の連関に関する非常に明確な考えが表明されているからである。該当箇所を以下に引用する。

さてさやうに、せんかたなく物のあはれなる事ふかきときは、さてやみなんとすれども、心のうちにこめては、やみがたくしのびがたし。これを物のあはれにたへぬとはいふ也。さてさやうに堪がたきときは、をのづから其おもひあまる事を、言のはにいひいづる物也。かくのごとくあはれにたへずして、をのづからほころび出ることばは、必ず長く延て文あるもの也。これがやがて歌也。なげくながむるなどいふも此時の事也¹⁹⁾。

まず確認したいのは、「自己の心持ちがどうしても押さえきれないで溢れ出て来てはじめて詩となる」という九鬼の主張は、「物のあはれにたへぬ」、即ち、「せんかたなく物のあはれなる事ふかきときは、さてやみなんとすれども、心のうちにこめては、やみがたくしのびがたき」が故に、「をのづから其おもひあまる事を、言のはにいひいづる」ことで歌となす、という宣長の歌論に基づく（というより言い換え）と理解できる点である。さらに、「もののあはれ」——何事につけ心に深く感じられた時に抱かれるしみじみとした情感——に発する言葉が「必ず長く延て文ある」とは、詩作の源泉となるような深い感情は、おのずと詠嘆の声となること、そして、その声には音楽的な修飾様式が自然と備わるということである²⁰⁾。要するに、宣長によれば意味と音の調和した歌は、その主題となるべき詩人の感動（もののあはれ）が、自らを表現するにふさわしい語句や音楽的な表現形式を要請するところに成立する。

こうした宣長の歌論は、ヴァレリーの純粹詩論とは正反対である。ヴァレリーは「純粹詩——ある講演のための覚書」の中で「詩 la poésie」と「一篇の詩 une poésie」と「詩法 art poétique」について論じる（*E*, I, 1708）。「詩」は「特別な心の衝撃」「ある種の感動」であり、「わたしたちの内的気質」と「わたしたちに強い印象を与える状況（現実の、あるいは観念上の）とのある一致から、自然に、自発的に生まれてくる」ものである（*E*, I, 1708-1709）。しかし、「一篇の詩」にせよ「詩法」にせよ、それらは「この種の感動を人為的に作り出す手段」である（*E*, I, 1709）。ヴァレリーは、表現される内容（詩）とそれを表現する形式や作品（詩法や

詩篇)との区別を強調するのだ。それどころか、同じく純粹詩を論じた「一詩人の手帖」(1928)にあるように、「男性韻と女性韻の規則的な相互の繰り返し」といった形式的な「細部」を不可侵のものとみなして、「この繰り返しを遵守しないような興奮に身を任せる」ことは慎まなければならない(『E, I, 1703』)。むしろ、ヴァレリーが純粹詩という言葉をはじめて用いた『『女神を識る』序言』で語られているように、「あらゆる主題から、そして卑俗な感傷的魅力と雄弁の粗雑な効果からの独立」こそが純粹詩の進むべき方向なのである(『E, I, 763』)。要するに、ヴァレリーによれば意味と音の調和した純粹詩は、詩人が自らを詩作へと駆り立てる感動や興奮(詩)を、それとは独立した形式上の制約(詩法)に従わせる(調和させる)ことで成立する。宣長は意味内容が音楽的形式を生み出すところに、ヴァレリーは意味内容を音楽的形式が制約するところに、言葉の意味と音が調和した純粹な詩的世界の成立可能性を見出すのだ。

それでは、このように相反するヴァレリーと宣長両方の詩歌論を学んだ九鬼の押韻論は、どういった内容になっているのか。まず「言語の意味観念と音声の韻律」の「有機的全体性」に向けた「協力」という、前節で確認した九鬼の考えは、上述した宣長の歌論を踏まえることでその内実が理解できるようになる。即ち、詩の主題となる感情(宣長における「物のあはれ」)が「有機的全体性」であり、語句の意味内容も韻律形式もその主題の十全な表現という一点の目標に向かっているのが、言葉の意味と音との協力という事態だと考えられる。例えば九鬼は、「文学の形而上学」(1940)の中で萩原朔太郎の「天景」(『月に吠える』(1917)所収)の全文を、畳句(リフレイン)という形式に着目して取り上げている。

また詩の用いる畳句も同様の根柢を有っている。例えば萩原朔太郎の詩

しづかにきしれ^{しりんばしゃ}四輪馬車。
 ほのかに海はあかるみて
 麦は遠きにながれたり
 しづかにきしれ四輪馬車。
 光る^{ぎょちょう}魚鳥の天景を
 また^{まど}窗青き建築を
 しづかにきしれ四輪馬車。

現在が深みを有つように繰り返すのである。多少長い詩形にあっても、すべてが現在の一点に集注するように、技術上リズムとか韻とか行とか畳句とか反歌というようなものを用いてあくまでも繰り返すのである。長い詩形をそれによって謂わば短縮するのである。詩

のそういう外形上の技術は詩を同じ現在の場所に止まらせて足踏みさせているようなものである。詩を永遠の現在の無限な一瞬間に集注させようとするのである（4/50-51）。

朔太郎の自作解説によれば、この作品は「初夏の明るい光に輝いた自然を、軽快な四輪馬車の幻想に表象して一種の浪漫的なノスタルジアを歌った」抒情詩である²¹⁾。九鬼が着目するのは「しづかにきしれ四輪馬車」という畳句で、合計三回に渡って繰り返されている²²⁾。九鬼によれば、この畳句の反復によって「すべてが現在の一点に集注」するのだという²³⁾。確かに畳句は、作品の意味内容を統一した上で主題となる感情（現在）を集中的に表現していると理解できる。まず、1行目と4行目の畳句は、異なる詩句の意味内容を一つに連結している。つまり、海（そのなかで泳ぐ魚やその上を飛ぶ鳥）や麦畑や建物といった「初夏の明るい光に輝いた自然」を、馬車の車窓を次々流れて行く一連の風景と理解することを可能にしている。さらに、最終行の畳句は、様々な風景を通り過ぎた上でなお、しづかにきしみをあげながら走り続ける馬車の様子を反復することで、過ぎ去ったものへの郷愁の表現に貢献していると考えられる。こうして九鬼は、言葉の意味（各詩句の意味）と音（韻律としての畳句）とが「有機的全体性」（「浪漫的ノスタルジア」）の表現に収斂していく一範例として朔太郎の「天景」を理解していると考えられる。

しかし、九鬼は詩の韻律形式の理解についてはヴァレリーのそれを採用しているように思われる。というのも、九鬼は「詩の律格は権威をもって迫る客観的規範」であると指摘した上で、「感情の主観に生きようとする」自由詩に対してその「合理的超克」を目指す律格詩を対置させているからである。

自由詩を主張する者は感情の律動に従うことを云う。然しながら、この場合の従うという意味は詩の律格に従う場合とは意味を異にしている。感情の律動とは主観的事実である。詩の律格は権威をもって迫る客観的規範である。両者の間には衝動に「従う」恣意と理性に「従う」自由との相違に似たものがある。自由詩の自由は恣意に近いものである。律格詩にあっては詩人が韻律を規定してみずからその制約に従うところに自律の自由がある。現実に即して感情の主観を生きようとする自由詩と、現実の合理的超克に自由の詩境を求めようとする律格詩とは、詩の二つの行き方として永久に対蹠するものであろう。（4/226）

このように、作詩の動機かつ完成した作品の主題として感情を据える抒情詩観に立つ一方で、純粹詩論に従い韻律形式は外的規範として捉えた場合、押韻詩における意味と音の調和を理解するにあたり致命的な課題に直面する。まず韻律形式をヴァレリーに従って外的規範と捉える

限り、予め成立した主題（詩作の原動力となる感情）が自らに合った内的形式を生み出す（あるいは見つけ出す）という宣長の論とそれが両立する余地はない。また、動機となる感情の十全な表現を詩作の目的として、韻律形式をその表現への寄与という観点からのみ評価する限り、形式による主題の制約（ないし変容）がむしろ意味と音の思いがけない調和へつながるといふ、ヴァレリーの創作過程は許容され得ない。ここに、ヴァレリーの純粹詩論と宣長の歌論を、両方とも正面から受け止めてしまった九鬼だからこそ陥ってしまった隘路があるのだ。

4. おわりに

最後に、これまでの論述を振り返りながら今後の研究に関する見通しについて二点述べたい。まず、九鬼の押韻論や押韻詩に関する評価の一つとして、「韻律を詩の意味形成の力として、作品の構成力として把握することの弱さ」が指摘されているが、この指摘は重要かつ深い反省を要する²⁴⁾。本稿で明らかにしたように、九鬼の押韻論で韻律形式と詩の意味内容の関係が上手く論じられていないのは、宣長の歌論とヴァレリーの純粹詩論という相反する理論を両方取り入れたことに由来する根の深い問題である。この問題は九鬼個人の資質に還元して良いものではなく、抒情詩としての日本詩歌の伝統を背負いながら韻律を規範的な外的形式として取り入れようとするならば、誰でも逢着せざるを得ない問題なのである。このことを考え合わせると、詩人大岡信による中村真一郎評——中村は戦中から戦後にかけて定型押韻詩運動を主導したマチネ・ポエティックの中心人物で、生涯にわたり押韻詩の詩作を続けた——が興味深い。大岡は、中村の詩では「個人の生理的条件は、押韻定型のふるいにかかけられて、ほとんど発動の余地がない」からこそ、「詩人の言語経験が豊かで複雑になってゆけばゆくほど、その作品の質も高まってゆくという現象が、必然的に生じうる」と指摘し、それを「定型の功德」と呼んでいる²⁵⁾。この定型の功德という考え方は、韻律形式を通じて詩人がはじめ抱いた主題からの独立を目指すヴァレリーの純粹詩論的な方向の意義を具体化したものとして理解できる。そしてそのように理解することで、歌論的な抒情詩観からの離脱とヴァレリーの純粹詩論への接近という観点から、中村の作品を読み直す視座が開かれるように思われる。

その中村は、『頼山陽とその時代』（1971）において江戸時代の漢詩人大窪詩仏の漢詩に「ヴァレリーの「風神」^{ル・シルフ}を想わせる同語反復の軽妙な音楽的效果」を見出しているのだが、ヴァレリーと漢詩とを結びつけるもう一人の人物として唐木順三が挙げられる²⁶⁾。唐木は「方法と方法化しえないもの」（1957）の中で、『詩学講義 第一講』におけるヴァレリーの創作論——そこでは広く「作ること poiein」が、「行為 l'acte」を通じた「限定できないもの l'indéfinissable」の「本質的な限定 la détermination essentielle」による「精神の作品 œuvres de l'esprit」の生産として捉えられる（E, III, 956, 973）——が「東洋の詩論をさえ思いださせる」

と述べる²⁷⁾。九鬼のヴァレリー受容が宣長の歌論を背景とすることで独特なものになったのだとすれば、中村や唐木のヴァレリー受容もまた、彼らの漢詩理解を踏まえて今後理解されていく必要があるだろう。

註

- 1) 堀口大学「ヴァレリイ五章」『明星』第四卷第一号、「明星」発行所、1923年、11-13頁。鈴木信太郎「私のヴァレリー」『鈴木信太郎全集』第五卷、大修館書店、1973年、580頁。
- 2) 小林をはじめとする批評家たちによる、「自我」や「近代」といった概念に着目した受容の諸相については、清水徹「日本におけるポール・ヴァレリーの受容について——小林秀雄とそのグループを中心にして——」(『文学』第1巻第4号、1990年、44-63頁)、および森本淳生「〈ヴァレリー〉の超克——〈ヨーロッパ精神〉と対峙する日本近代批評を映す鏡」(『日本学術振興会 科学研究費補助金・基盤研究(C) 近代日本におけるフランス象徴主義受容に関する総合的研究 中間報告書』第一号、2013年、5-32頁)を参照。特に小林のヴァレリー受容に焦点を当てた論考としては、例えば清水孝純「小林秀雄のヴァレリー援用——『『悪の華』一面』について」(『小林秀雄とフランス象徴主義』、審美社、1980年、30-46頁)や森本淳生「批評言語と私小説論——ヴァレリーから小林秀雄へ」(『言語社会』第5号、一橋大学大学院言語社会研究科、2011年、150-169頁)が挙げられる。
- 3) 卒業論文でヴァレリーの純粹詩を扱った井上靖(卒業論文の面接官は植田寿蔵と九鬼周造)については、藤沢全「井上靖におけるヴァレリーの詩論受容——若き日の文業を視座として——」(『国際関係研究(国際文化編)』第20巻第2号、日本大学国際関係学部国際関係研究所、1999年、121-152頁)が扱っている。また、森本淳生「創造的フランス——竹内勝太郎とヴァレリー」(宇佐美斉編『日仏交感の近代——文学・美術・音楽』京都大学学術出版会、2006年、158-177頁)では、西田幾多郎と面識を持ちその思想の影響も受けた詩人竹内勝太郎による独特のヴァレリー解釈が論じられる。
- 4) 例えば上原麻有子「田辺元の象徴と哲学——ヴァレリーの詩学を超えて」(『日本の哲学』第15号、日本哲学史フォーラム、2014年、81-96頁)は翻訳哲学の観点から、杉村靖彦「懺悔道のポエティクスに向けて 田辺元『ヴァレリイの芸術哲学』再読」(伊藤貴之・河合一樹・蓼欽彬・山村奨編『東アジアにおける哲学の生成と発展 問文化の視点から』法政大学出版局、2022年、70-90頁)は宗教哲学という視座から、ヴァレリー読解に基づく田辺の「象徴」理解が孕む問題点を提起している。
- 5) 本稿では、竹田篤司が提唱し藤田正勝が拡張した「知的ネットワーク」としての京都学派の定義を採用することで、九鬼もその一員に数え入れることとする。竹田の定義によれば、京都学派とは「西田・田辺の両者を中心に、その学問的・人格的影響を直接的に受け止めた者たち」による「相互に密接に形成し合った知的ネットワークの総体」である(竹田篤司「下村寅太郎——『精神史』への軌跡」藤田正勝編『京都学派の哲学』昭和堂、2001年、234-235頁)。藤田はこの定義を大筋において受け入れつつ、その影響関係を直接的な師弟関係だけでなく間接的なそれ、例えば同僚(九鬼はこの関係に含まれる)や批判者、そして後継者まで広げることを提案している(藤田正勝『日本哲学史』昭和堂、2018年、340-341頁)。

- 6) 『九鬼周造全集』(岩波書店, 1980-1982年)には、詩における押韻を主題とする論考が四つ収録されている。全集第五巻所収の「邦詩の押韻について」は1930年3月に『冬柏』創刊号に小森鹿三名義で発表されたが、元々は1927年3月13日と4月3日に『明星』に投稿されるも同誌休刊のため掲載されなかった「押韻について」の一部である。この「押韻について」の原稿の内、九鬼自身の手許にあったものを大幅に加筆修正して成立したのが、1931年10月岩波講座『日本文学』に発表された「日本詩の押韻」である。この岩波講座版もまた、同時期『大阪朝日新聞』に掲載された記事とともに全集第五巻に収められ、前者は「日本詩の押韻」(B)、後者は「日本詩の押韻」(A)と題されている。そして岩波講座版の更なる改訂を経て最終的な決定稿となるのが、1941年9月刊行の遺作『文芸論』に収録され全集第四巻に収められた「日本詩の押韻」である。以下本稿では、特に断りのない限り全集第四巻所収の決定稿を参照する。なお、各稿の成立や主な異同については君野(2001)による簡潔なまとめがあるので参照されたい。
- 7) 以下、九鬼周造全集からの引用箇所は(巻/頁)で略記して示すとともに、旧仮名遣いおよび旧漢字は現行表記に改める。
- 8) 磯谷孝「九鬼周造における知性の祝祭——実存と詩学」『思想』(653), 岩波書店, 1978年, 19頁。
- 9) 宣長の歌論とまで特定してはいないが、小山俊輔は、九鬼が「体験を詠嘆する和歌や俳句という伝統を引き継ぎ」つつ「作者の像を薄めて作品としての自律性を高めるか」を自らの課題としていたのではないかと述べている(「九鬼周造の押韻論とフランス文学」(宇佐美斉編『日仏交感の近代』前掲書, 145頁)。また、藤田は富士谷御杖の言霊論を九鬼が読み替えた上で自身の偶然論や押韻論に導入していることを指摘している(前掲書, 217-218頁)。
- 10) 九鬼の留学全般については『九鬼周造全集』の別巻所収の「年譜」の他、藤田正勝『九鬼周造——理知と情熱のはざまに立つ「ことば」の哲学』(講談社, 2016年)に、留学先で出会ったベルクソンやハイデガーといった著名な哲学者たちとの交流が簡潔にまとめられている。また、特にフランス滞在時に焦点をあてた論考として、サルトルと九鬼との関係を中心にフランスの哲学者たちとの交流を描いた澤田直「一九二八年の九鬼周造とサルトル——ポンティニーの夏期懇話会をめぐって」(『Lilia candida』(37), 白百合女子大学フランス語フランス文学会, 2007年, 21-27頁), そして、フランス時代の詩歌を集成した遺著『巴里心景』(1942)の注解やイタリア語訳を中心に留学時代の九鬼の人物像に迫った、清瀬卓「九鬼周造の巴里——1920年代のダンディズム」(第一回[2005年]から第四回[2008年]は京都外国語大学言語平和研究所発行の『京都外国語大学研究論叢』に、第五回[2009年]のみ同研究所の『COSMICA』に掲載)が挙げられる。
- 11) 『九鬼周造文庫目録』(甲南大学哲学研究室, 1976年, 112頁)によれば、九鬼は1926年に刊行された初版を所有していた(Bremond, Henri. *La poésie pure, avec un débat sur la poésie* par Robert de Souza. Paris, B. Grasset. 1926. 321p.)。また、ヴァレリーを知ったきっかけが純粹詩論争であったことは、本人が直接述べているわけではないが、中村真一郎「『日本詩の押韻』とマチネ・ポエティック」(『九鬼周造全集』月報6, 岩波書店, 1981年, 1頁)で指摘され、藤田も賛同している(前掲書, 200頁)。
- 12) 九鬼周造の押韻論における哲学(とりわけ時間論と偶然論), そしてヴァレリー受容の関係は一筋縄ではいかない。押韻論におけるヴァレリー解釈の仕方が既に九鬼の哲学を前提している場合もあるからである。しかし、ヴァレリーの純粹詩論解釈に関しては、後論のように、九鬼の哲学を考慮せずとも理解可能な論点である。むしろ、今回は九鬼の哲学を踏まえずにどこまで理解

を進めることができるのかを示す中で、九鬼研究における押韻論解釈の幾つかを今後問い直す手掛りを得ることを目指す。その見通しについては、註や結論で適宜言及する。

- 13) 岩野泡鳴「圓き石」『岩野泡鳴詩集』金尾文淵堂、1907年、88-91頁。
- 14) 以下、ヴァレリー著作集（リーヴル・ド・ポッシュ版）からの引用箇所は（*Æ*、巻、頁）と略記する。（*Œuvres, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, 3 vol., Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 2016.*）なお引用部分の翻訳については、筑摩書房版の『ヴァレリー全集』全十二巻（1967-1968）および『ヴァレリー集成』全六巻（2011-2012）、そして平凡社の『ヴァレリー・セレクション』上下巻（2005）の既訳を参照した。以下、既訳を踏まえた上で拙訳している場合はその旨を註で明記する。
- 15) 本引用箇所は拙訳。最も特徴的な点として、原文「*les relations des significations seraient elles-mêmes perpétuellement pareilles à des rapports harmoniques*」の *des rapports harmoniques* について、特に言葉の音同士の調和関係であると解した上で *harmoniques* を「協和的」と訳した。全集版の訳者である佐藤正彰は「諧調的」、平凡社版の訳者である松田浩則は「調和的」と訳している。*harmonique* に音楽的な含意を読み込む点では佐藤の解釈に近いが、「諧調的」というと音楽性の中でも調和のとれた「調子」という意味を帯びるのに対して、「協和的」と訳すことで、良く響き合うような音同士の調和「関係」という意味を明示することを狙った。
- 16) 柿本人麻呂「卷一 二九 近江の荒れたる都に過る時に、柿本朝臣人麻呂が作る歌」『万葉集』(1)、小学館、1994年、42-43頁。
- 17) この句を抒情詩として解釈するのは決して特異な解釈ではない。例えば堀切実は『新注評釈新芭蕉俳句大成』（明治書院、2014年、920-925頁）で、「草庵詩人としての愁」や陽春の訪れを聞き留めた「喜び」の他、実に様々な「詩情」がこの句に読み込まれてきたことを紹介している。
- 18) 坂部恵「九鬼周造・『明星』・「いき」・ハイデッガー（鉄幹・晶子——夢の憧憬）——（パリ、そして世界思想）」『国文学』第52巻第7号、2007年、40頁。
- 19) 本居宣長「石上私淑言」『本居宣長全集』第2巻、1968年、108-109頁。
- 20) 宣長における「文」の用法については、マーク・メリ「和歌論用語を定義すること——本居宣長の「文」をめぐる」（『詞林』第二十四号、大阪大学古代中世文学研究会、1998年、41-59頁）を参照。
- 21) 萩原朔太郎「詩の音楽作曲について」『萩原朔太郎全集』第6巻、筑摩書房、1987年、500頁。
- 22) 「天景」の豊句については、那珂太郎「朔太郎の詩の音楽性」（『萩原朔太郎その他』小澤書店、1975年、118頁）の中で、豊句内部の音韻に関する緻密な分析が行われている。また、天沢退二郎「天景」（『国文学』第23巻13号、学燈社、1978年、91頁）では、豊句の視覚的效果に関する分析も行われている。
- 23) 九鬼はここで、豊句などの反復を通じて詩が「永遠の現在の無限な一瞬間」に集注するとも述べている。永遠の現在は九鬼哲学の主要テーマである偶然論や時間論と関わっており、この文言の解釈には別途慎重な検討を要する。例えば宮野真生子「言葉に出会う現在——永遠の本質を解放する——」（『言葉に出会う現在』ナカニシヤ出版、2022年、286-287頁）は、九鬼の回帰的時間論を踏まえることで、「永遠の現在」の表現という観点から九鬼の「天景」解釈を論じている。しかし、九鬼の回帰的時間論との比較という立論のため「反復」という論点に議論が限定されており、九鬼の抒情詩観についてはそもそも論じられていない。
- 24) 大野圭一郎「九鬼周造の押韻論と詩について」『九鬼周造全集 月報3』岩波書店、1981年、5頁。

- 25) 大岡信「押韻定型詩をめぐって」『マチネ・ポエティック詩集』水声社, 2014年, 217頁。
- 26) 中村真一郎『頼山陽とその時代』中央公論社, 1971年, 351頁。
- 27) 唐木順三「方法と方法化しえないもの —— ひとつのヴァレリイ解釈 ——」『唐木順三全集』第四卷, 1967年, 341頁。

要 旨

九鬼周造は純粋詩論争をきっかけにヴァレリーの詩と詩論を知り、自らの押韻論に取り入れていった。まず、九鬼もヴァレリーも詩の音楽性を重視し、韻律が詩に固有の純粹性をもたらすと論じた。また、両者とも純粋詩の成立には音楽的側面を顧慮するだけでは不十分であり、意味的側面との調和が必要であるとする点も共通している。しかし、純粋詩における意味と音の調和の内容とその成立の仕方に関しては理解が異なっている。そもそも九鬼にとって、詩とは押韻詩も含め全て抒情詩に他ならない。この抒情詩観の背景にあるのは本居宣長の歌論である。宣長の歌論（『石上私淑言』）では、「もののあはれ」が歌作の根源に位置づけられた上で、それが自らの言語表現にふさわしい音楽的な表現様式を生み出していくと論じられる。それに対してヴァレリーの純粋詩論は、詩人を創作へと駆り立てる感動（「詩 la poésie」）があることは認める一方、詩作の過程では韻律形式をはじめとする外的規範（「詩法 art poétique」）が詩人の表現しようとする主題や意図を制約する。この制約を乗り越えて出来上がる作品（「一篇の詩 une poésie」）においては、はじめ作者の心に抱かれた主題からは内容的には独立しながらも、語の意味的關係と音楽的關係との間に相似的な対応關係が成立する。このように宣長の歌論は意味内容（もののあはれ）による内的な韻律様式（文）の生産に、ヴァレリーの純粋詩論は外的な韻律規範による主題の制約に、意味と音の調和した純粋詩の可能性を見出す。九鬼はこれらの詩歌論を踏まえて、詩作の動機と完成した作品の内容に関しては、宣長の抒情詩観を採用する一方で、ヴァレリーの純粋詩論に基づいて創作における韻律形式を外的規範と解する。その結果九鬼は、抒情的な意味内容それ自身による適切な韻律形式の生産という道と、韻律形式の制約を通じて意味と音との均衡を目指す道の両方を自ら閉ざしてしまったのである。

キーワード：九鬼周造、ポール・ヴァレリー、本居宣長、純粋詩、もののあはれ

Summary

Kuki Shūzō and Paul Valéry emphasize the importance of formal and musical elements of poems (e. g. rhythm and rhyme) to write “pure poetry”. However, they have different opinions of pure poetry on the harmony of meaning and form and the ways to compose it. On the one hand, Kuki understands these issues based on the idea of “Mono no aware” (deep sentiment toward things) in *Isonokamisasamegoto* written by Motoori Norinaga. According to Norinaga, people cannot help expressing one’s feelings in words when they are deeply impressed by touching sentimental aspects of human life and nature. This sentiment urges poets to find the optimal combination of words that can achieve the integration of semantical and metrical elements in poems. Kuki accepts this idea in “Metaphysics of Literature”. On the other hand, however, Kuki adopts the Valéry’s idea of poetical form in “Rhymes in Japanese Poetry”. Valéry argues in his theory of pure poetry that poets and their “poésie” (creative and spontaneous impulse) must obey formal rules to create the best correspondence between semantical and phonetical aspects. Consequently, Kuki confronts an acute dilemma between French formalism and Japanese lyricism in his understanding of pure poetry.

Keywords: Kuki Shūzō, Paul Valéry, Motoori Norinaga, pure poetry, Mono no aware