工
400 函
2-0

ポール・ヴァレリーの建築論的研究

── 構築について ──

1

加　藤　邦　男

昭和52年11月

ポール・ヴァレリーの建築論的研究

── 構築について ──

1

加　藤　邦　男

昭和52年11月

目次

まえがき
序言
構築について
建築的構築
詩的構築
結語

まえがき

建築への問いは、その問いそのものが建築的でなければならない。建築論の課題はこのことに要約される。しかし、問はつねに何事かを巡って問われざるを得ない。何事かがあれこれの問いを誘うのである。もっとも完全な問いは、あらゆる問いを尽すことであり、そのことは、もっとも多くの問いを誘う魅惑的な何事かと、誘惑される精神とによってのみ可能となる。そのような問いは、もののはじまりと形成、つまり経歴を問う問いであり、問う能力をきわめる精神によって問われなければならないであろう。

建築するためには建築される手の経歴を知らねばならない。より良く建築するためには、したがってよりよく知らねばならない。現実の工作物や建築物は、こ

の意味において、建築せられたものと直ちに考えてはならない。よりよく知られることにおいて、その限りではじめて建築されるものとなるのである。したがって、先ずものの経歴を問うことから建築ははじまる。

ポール・ヴァレリーが問われるのは、ポール・ヴァレリーが一つの完全な問いであり、それを建築論的と認めうると信ずるからである。われわれの問いは、ポール・ヴァレリーの形成を問い、その成り立ちを知ることが当面の目標であるが、人の成り立ちを知ることも建築論でありうる。なぜなら建築することにおいてわれわれは、はじめて建築家と成るからである。しかしここで言う人の成り立ちとは、人の生い立ちや活動の歴史的事実ではなく、歴史そのもののことであり、ヴァレリーという名前は単に歴史上の実在人物に冠せられているに過ぎず、ここで問題とするヴァレリーは問われることによって問いのなかに生きるわれわれのヴァレリーでなければな

らない。ヴァレリーとは、ある歴史上の実在人物が生涯をかけて残した膨大な詩的作品、詩的芸術的科学的創造を巡る思索、及びそれらの思索そのものの反省、その全体に冠せられた名誉的称号であって、そのような作品全体が或る種の光輝を放って魅惑的なのであり、そのはじまりと形成を問うことをさまざまに誘うのである。

われわれの目指すところは、先ずヴァレリーの問いが如何なることであり、その問いが建築論的であるのを示すことにある。ヴァレリーの問いは全て書かれた作品から知られるが、書かれた作品が問いの全てを顕示することは出来ぬからである。また思考がそのものがすでに不思考を含んで隠しているのである。われわれの記述がヴァレリーの全作品の走査にまるものではなくその幾つかを選択しての考察であり、そのような考察も結局は普遍性をもちうるとしても、それほどの深みに到達しているかどうか、心もとない。しかしその深みとても確

かな目盛で計量できぬ性質のものであれば、この考察もいったないままに、それはそれとしての一つの努力と認めざるを得ない。

使用したヴァレリーの著作は、全て次のものに拠った。

Paul Valéry : Oeuvres, Tom I et II, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1957

Paul Valéry : Cahier, Tom. I et II, Bibliothèque de la Pleiade, éd. Gallimard, Paris,

Paul Valéry : Vues, collection Le choix, éd la Table Ronde, 1948

本論文着手の契機は、恩師森田良一博士の御研究にある。先生の訳書『エーパリノス または建築家』および訳詩『列柱のうに』は長い間、憧憬の対象物であったが、それに対して問うことの非力を感じつつ今日に至っ

ていた。この問いを教えてすることへの励ましは、恩師増田友也博士による。先生を先導的中心とする京都大学建築学教室の建築論研究者の方々の身近にいて、共に一つの空気を呼吸し得ることは、何にもまして貴重な栄養である。この機会に深く感謝の意を表する。

昭和52年　京都にて

著者

序言

主観が客観的事物の真理を探究する、いわゆる自然科学的、認識的方法の有効範囲について、いろいろな分野で再検討が行われてきている。その結果、すぐれて人間的行為としての諸技術の方法についても再検討が迫られている。建築技術は、すぐれて人間的行為の代表的なるものの一つであり、その方法についての反省は、これを欠くことが出来ない。方法とは、ギリシア語 μέθοδος, つまり μετά（後）, ὁδός（道）に起源をもち、後を追うこと、つまり道を辿ってゆくことであり、探究のことである。デカルトの『方法序説』は、『理性を正しく導き、もろもろの学問において真理を求めるための方法序説』つまり方法であるが、この方法は、Cogito, ergo sum を出発点とし、自然を対象としての自然科学的、認識的方法ではなく、その探求の重要な要素として Cogito、つまり「自我」もしくは「意志」を含んでいる。道を辿る我を含んでいる。μέθοδος に由来する方法 methode

とは、したがって、人間の行為（技術）の方法についての反省をも含めた方法、いわば方法の方法である。建築論の研究は、この方法を問題とすることを避けて通ることはできない。そして反省する主体、つまり我をも反省する徹底的反省の困難のなかに我が身を持してみなければならない。

本論文は、このような困難のなかで、建築とは如何なることであるかについての一つの考察を行うものである。それは、デカルト的方法化を詩において試みたポール・ヴァレリーの詩篇と思索を検討し、そのなかから詩と建築との類似を見出し、その類似の隠喩性もしくは象徴性を考察することである。ところで、このような企てが可能と思われるのは、次の事実によっている。古代ギリシャでは、制作を「模倣」と「非模倣」の制作に区別し、建築術は音楽の制作と共に後者に含められた。「プラトンは万有、あらゆる存在、の本源（アルケー）としてイデア

idea を想定し、イデアを直接模写して物そのものを造る方向と、神がイデアを模写して造った形象を、心像 phantasma の助をかりて、さらに模写する方向と。音楽・建築・器物の制作は第一模写に属し、eikastikē と呼ばれ、第二模写は phantastikē と呼ばれて絵画、彫刻の制作がこれにあたる。[4] ヴァレリーの先達ステファヌ・マラルメは、純粋に音の律動的組み合せである音楽を、自らの詩作の理想とした。マラルメの深い影響に刻まれたヴァレリーは建築を自らの詩作の理想としている。詩を通じて、建築，音楽を比較し、これら三者の共通点と差異を明らかにすることは、個別の特殊的芸術を通じてその背後の普遍を知ることである。ヴァレリーの詩作の理想とした建築は、しかしながら、現実の具体的建築術であるはずはなく、それは詩が到達すべき理想であり、普遍的水準にあるのでなければならない。従って、ヴァレリーを辿りつつ、建築の普遍的水準を類似

的に考察することができると思われる。

ここで「建築」なる語について一言しておかなければならない。「現代ヨーロッパ語で建築を言いあらわす語は」、藤田慶一によれば、「ほとんどすべてラテン語のarchitecturaから導かれていて、それはまたギリシャ語のarchitectonicēから出ている。…architectonicēはarchitectonicē technēの略であって、architectonのtechnēを意味する。Architetonは、初・原，原理、首位・頭を意味するarchēと、工匠・職人を意味するtectonとの合成語である。こうして、ギリシャ人は建築を、単なる職人あるいは手技の工人の術ではなく、原理的知識をもち、職人たちの頭にたち、諸技術を統べ、制作を企画し指導しうる工匠の技術と理解し、そのようなものと規定した。」注2 ここでtechnēという語は広義の技術の意味に解されねばならず、それはラテン語のtechnicus, arsを語源とする技術technics、芸術，手法artの

両義に亘る。つまりそれは、「物を造り出すこと一般、制作 poiesis, として」初、考えられていたと言われる。つまり建築 architectonicē は、諸もろの技術の上位において、それらを統べる、技術の技術という意味を担い、今日でも西欧語ではそのような意味で用いられることもあるのである。しかしまた、建築術も一個の技術であるならば、諸々の技術が十全に自らを統御しうる理想的段階としての建築が推論されても不思議ではない。詩人ヴァレリーの場合がまさしくこれである。彼は、マラルメと共に、自らの詩作を技術の問題としていたのである。そこで、或る種の深みにおいて、詩と建築が相互的に考察されることになる。次に、両者の共通の、あるいはより一般的には、諸技術に共通の普遍が問題化され、やがて方法もしくは方法化が問題とされねばならない。本論文は、このような反省の道程を具体的に素描することであり、その道程の果に我々自らが立ち臨んでみることの

試みである。

× × ×

フランス詩歌の系譜というのは記念碑的総体、つまり文芸批評という一つの技術が築きあげる建築において、マラルメの詩とヴァレリーの詩は尖塔の末端の眼に見えないほどの高みにある、とアルベール・チボーデはいう。しかし、フランス詩歌のなかでも、もっとも難解とされる数々の作品を産み出したヴァレリーがこれほどの高い評価を受けるのは、一批評家によるだけではない。ポール・ヴァレリー（1871－1945）は、すでに青年時代から象徴主義の詩人ステファヌ・マラルメ（1842－1898）の讃美者であり、1890年頃には直接の接触が始っていたといわれる。マラルメの詩は、はじめ一般の嘲笑によって迎えられたが、やがてその《難解さ》のうちにはかならぬ詩への神秘的信仰とでもいえるものが見出されるよ

うになり、その詩篇が崇められるようになっていた。マラルメの詩の美しさは最大に反マラルメの者も認めたというのである。ヴァレリーは、マラルメが切り開いたこの成功に多大の恩恵を得ているといわれる所以である。1917年に発表された詩篇『若きパルク』によってヴァレリーの名声は動かぬものになるが、そこには、詩篇の難解さと、それを別にした詩句そのもの、おしくはそれが喚起する表象の明自な比類ない美しさとの奇妙な対照があるとされる。ヴァレリーはその後世間の名声と尊敬の限りを受け、1945年の彼の死は、フランス中の悼みをもってうけとられ、国葬が営なまれたのであった。

もちろんヴァレリーの偉大さはこのようなことで尽されるものではない。周知の通り、彼は通常人の及びもつかぬ精神の高みにまで一気に達したのであり、それは、詩作を通じより根源へと遡及する試み、そのために詩作の前提となる言語を反省しその厳密な使用の試み、、、

さらにその前提となる自己自身全体、精神をほとんど絶対的に純化するまでの試み、の総体であった。そこにはまさに恐るべき深淵が穿たれている。

ヴァレリーは、フランスの地中海岸ではマルセイユに次いで重要な商業港セートの町に生れる。父はコルシカのある船乗りの一族の出であり、母は17世紀来ジェノヴァに定住した家族の出である。幼年時代はこの港町セートで過し、海にひかれ一度は海洋学校への進学を志すが、やがて文学と絵画に、さらに厳密科学や音楽に興味を持ち、10代の後半には早くも詩作を始めている。文学的には、したがってかなりの早熟であったのである。ヴァレリーにとって海は重要な意味をもつ。セートの町はトーと呼ばれる内海と地中海との狭間に建設され、その背後には標高180mのサン＝クレール山がある。この山からの海と空の眺望、見下ろす町並みから突き出る突堤やその尖端の燈台、さらに遥かかなたに延びてゆく細い帯

状の土地、これらはヴァレリーの最も好んだ眺めであろうし、彼の作品のなかにさまざまな姿形をとって表われてくる。「つれづれに、海岸で、海を前にしてわれわれの心中に生ずるところを判読しようと試みるならば、口辺に塩を感じ、水のざわめき或いは轟きに耳をなぶられ或いは驚かされつつ、この全能の現存 présence に答えようと欲するとき、人はこれの裡にいくつかの下書きされた思想、詩の断片、行動の幻影、希望、脅威などを見出す。」注4 また、「地球と月と太陽と空気の相共に働く作用が、それぞれの効果をその上に合成しているこの大きな流動体に、豪壮に生命を与えないことは、精神にとってほとんど不可能である。古代人が彼らの神々に賦与し、またわれわれ自身も往々女たちに擬する、気紛れで激しく我がままな性格の観念は、海と隣り合って暮している者にはますまぬがれない。」注5 海と大地とが相競う地点としての海岸、砂浜、また流れ過ぎる水と波

が打ちよせてくる岸辺、あるいはまた水中を自在に動きまわり、ときには水面上にとびはね出てくる魚類が詩の表象となりまた思索を導くのである。「海のなかで、身体は海をかきまぜ、海を抱みとろうとする。身体は生命とそれの自由な動きとに我れを忘れ、海と共にあまたの諸観念 idées を生みだす。」注6

ヴァレリーの母方の一族はジェノヴァに住んでいて、彼は毎年夏の休暇をそこで過す習慣があったらしい。18歳の年9月初、例によって家族とともにジェノヴァで過したときに経験した知的、感情的危機は、あの有名な「ジェノヴァの一夜」としてよく知られている。「私は二十歳であった。その頃私は思考のもつ力を信じ込んでいた。そして、私は自分が存在することと、そしてまた自分が存在しないということについて奇妙な工合に苦しんでいた。あるときは無限の力を自らに感じていたが、何かの問題に直面するや否やその力は失なわれるのであ

って、このように私の力が実際的に非力であることが私を絶望させていた。」注8 この記述は、あの「ジェノヴァの一夜」の危機が何であったかをよく物語っているが、『テスト氏との一夜』についてのマルセル・レイモンの分析も参考になる。「精神が活動を阻害されるという重大なことが起ったのだ。身体の中にできた『恐しい対象』、遠くで靄をかぶって次第に凝結した『恐しい対象』が非常に間近に接近――不可解な道筋を通って――してきて、突然、一瞬のあいだ意識を侵蝕する。」注9 それはつまり、精神、すなわち反省的意識と、身体すなわち生命との分離と、その分離の原理的な不可能性に根ざす危機であった。またその後、1896年にはロンドンの下宿でヴァレリーが自殺しようとしたことがあるともいわれる。注10 精神と身体の問題は、ヴァレリーに終始つきまとう問題であり、精神の側に立とうとするヴァレリーには、「離脱してゆく人間の最の意識」や「死」の観

念が問い、そして彼の解決は、いわゆる問題解決の解決ではなく、『テスト氏との一夜』のテーマ、「人間に何が出来る」を問うことであり、その問いが方法化されるのである。「自分の身体が輝き出す瞬間があるのだ、、、混乱したようなまた散漫なような何かしらあるものが僕のうちに姿を現す。、、、すると僕は記憶の中を捜して何でもいい、或る疑問、或る問題を取りあげる、、そいつにのめり込む。、、、とうとう苦痛に堪えず無理にも問題を観察するようになる。そのことを考えるのだ！——待つものは、ただ自分の叫びだけなのだが、、叫びを耳にするや、、、対象は、恐ろしい対象は、たちまち小さくなり　小さく小さくなり、僕の内的視界から逃げてしまう。」注1 ヴァレリーの詩篇は、彼が待った叫び、自らが叫ぶのではなく自らの内で自ずと発せられる叫びにほかならぬのであろう。このジェノヴァの事件を前後して約20年間に亘り自らの作品を発表しなか

ったことも、20年の沈黙としてよく知られている。しかしまたその頃から死の時までの約50年間、絶えず毎朝夜明前の一時を、家人達が未だ起き出さない暁の静けさのなかで自らのために研究ノートを書きつづけたこともよく知られている。「ヴァレリーの言語使用の方法は、彼が沈黙した――あるいは彼がこれ自身のためにしかノートを書かなかった――長い期間を考慮しなければ理解できない。……言語に対する彼の疑念は、数々の理解できない奇蹟によってのみ支えられている生 vie に対する彼の疑念の一特殊例に過ぎなかった。」注2 1898年までに書かれた青年期の全作品を収めた『旧詩帖』から、1917年の『若きパルク』までの20年間が沈黙の時期である。1918年から1922年にかけて『魅惑』の詩篇が書かれ、「そうしてここで、わが詩業は終れり、わが本性から迸りでる抒情の素材はこれをほとんど尽くせり、と思うのである」注3 それは、ヴァレリーの詩篇が非常なる完成

そのものであること、すなわち深淵から汲み出た言葉であり、「まさしく海から運ばれてきた言葉」(注)である。ヴァレリーの詩篇は形而上学的であるといわれるが、また彼の形而上学的反省が、これまた詩的なのである。ヴァレリーは、結局もっとも根源なるあるもの、「存在性」の到来を、全身の努力と緊張によって待つのであり、あのものの圧倒的な完全さの前で詩人は沈黙し、言葉は自ずから成り、その詩篇は、「海から運ばれて」くるのである。

しかしこれらの事を、今ここで早急に語ってはならない。まずヴァレリーにとって詩作とは何か、詩篇とは何か、を問いつつ、また作品の生成が如何にして起るかを詩と建築について検討することから始めなければならない。

注記 ― 以下、著者名のない引用文献は全てポール・ヴァレリーのものとする。Pléiade版著作集 Paul Valéry は PL と略記し、第1巻を PL. I, 第2巻 PL. II と記す。

1. 森田慶一, 西洋建築思潮史, p. 5
2. 同上書 p. 3 ; 森田慶一, 西洋建築入門, p. 11
3. 森田慶一, 前掲書, p. 4
4. Regards sur la mer, (PL. II, p. 1334)
5. ibid.
6. J. Charpier p. 8
7. この日付については、滝田文彦, Genova の一夜について、ヴァレリー全集(筑摩書房, 昭和52年増補版) 月報2
8. Au sujet d'Eurêka, (PL I, p. 854)
9. Marcel Raymond, Paul Valéry et la tentatios de l'esprit, p.

10. 杉本秀太郎, ヴァレリーの自殺について, 前出筑摩月報2

11. La Soirée avec Monsieur Teste, p.

12. Merlau-Ponty, Résumé de cours, Collège de France, 1952-60, L'usage littéraire du langage, p. 24

13. Albert Thibaudet, Paul Valéry, p.95

14. Eupalinos ou l'architecture, p.76 (gallimard, nrf)

構築について

Hostinato rigore（飽くなき厳密）

アルベール・チボーデはヴァレリーについて優れた評論を残しているが，そこで詩人は二つの型にわけられるという。その一つは，本来詩人であるが故に詩を作るすべを知る詩人であり，一方は，詩を作るすべを知るが故に詩人である詩人であるとし，ラマルティーヌ，ユゴー，ノワイユ夫人は前者の型に，ラシーヌが後者の型に属し，ヴァレリーはこの後者のなかに数えられねばならないという。前者にとっては散文で書こうとすべてが詩であるが，後者にとって詩は一特殊場合であり，より広大でより絶対的なある根源的現実 réalité antérieure の二義的な実現にすぎないのだという。詩篇がそれとは別の一つの根源的現実を背後にもつものかどうかは検討されねばならない問題である。チボーデ(は続けていう。)ヴァレリーにとっても詩は文学の一特殊場合であり，また文学そのものも

また一特殊場合，つまりより一層根源的で広大な領域を蔽う精神的，宇宙的現実の一証明に過ぎない。ヴァレリーが詩を書くのは，単に詩の言語によく通暁しているからにすぎないのであって，彼が言わんとしていたその当のものは，詩以外の散文とか小説とか哲学とかあるいは代数学であってもよく，これらの言語の分野においても等しく展開されえたものであると考えられる。つまり究極的には一つの精神的実体とでもいうべきものがあって，詩という属性 attribut であれ，他の文学的ないしは理論的なる属性であれ，それを属性として一面的に表現できるのである。注2

ここで注目すべきことは，詩作がより広大なものの一特殊場合であるということである。これは如何なることであろうか。それは直ちにチボーデが言うように，特殊の背後に，究極的な精神的実体とでもいわれるようなスピノザ的実体の観念を要請するのであろうか。その問題の鍵はチボーデ自身が別のところで示していることが手掛りとな

る。ヴァレリーはラシーヌと同じ型の，つまり古典主義詩人である。ところでチボーデは古典主義ということと新・古典主義とを区別している。注9 新・古典主義とはミロのヴィーナス像に考古学的に復元して両腕を付け加えるようなものであるとし，形の全体性をねらう態度であるとする。これに反して古典主義とは，古典を前にした夢想であって，形はあくまでも部分であって，しかもそれから存在の動的全体性を感じとろうとする態度である。それは，あたかも運動そのものの知覚が，現実にはありえない形象的表象からよそおられるように，古典主義芸術の不在のその場所に，明晰で洞察に富んだ思想を存続させ，それが歴史的持続における総体的エラン élan général（古典主義はふつう正確な秩序立った単純な外形として実現されるのだが）である。つまり古典主義の本質は，その形にあるのではなく，その外形が具体化しているところの眼差し，夢想にあるというのである。更にまたチボーデは，古典主義は，そのポエジーないしその抒情性の，情熱的にしてか

非人称的性格をもち，これと対照される浪漫主義は，人称的な詩であって，それの感情を公衆に与え，それを時代の感受性に押しつける様式であると言う。つまり古典主義では，万人に通ずる最大限の真情をいてある感情を表現 exprimer するのではない。感情に最大限のポエジーを表現せしむる faire rendre のであって，この意味での表現もしくは効率 rendement と詩の対象が問題なのである。すると，主体つまり詩人は，詩の対象に至る通過の場としてのみの意義しかない。詩の対象とは，古典主義の詩においては，人間の心 coeur，國家，王，文学のメチエ metier（ボワロー）とされたが，ヴァレリーにおいては，そのような抽象的観念ではない。ヴァレリーではそれは，彼自身であるが，浪漫主義のそれよりも遙かに程度の高い自己自身である。ヴァレリーの詩の中心的主題は，ナルシス神話である。しかし，その彼自身も通過の場でしかなかったのである。彼の詩に重要な唯一のもの，唯

一の課題、それは宇宙（l'Univers（普遍なるもの））である。この宇宙とは、日常言語が指示するあの感覚的世界に留まらない。われわれが宇宙に到達するのは自分自身への反省を通してである。ヴァレリーの詩の対象は自分自身ではなく、まさに世界であって、それも単なる心理的世界ではなく宇宙的世界であり、この意味で形而上学的な詩を実現している。注4してみるとヴァレリーは、この宇宙的ことがらを詩的に言い表わし、そのときそれが詩の対象となるのである。

詩作は一特殊場合である、という言明はこのことを念頭に置いているのである。宇宙的ことがらが何であり、そのことが如何に確定できるのか、あるいはそれ以前に、確定が可能なのかどうかは、後に問題とすることにしよう。ここではそれを一まず、宇宙という言葉のままに置いて、詩作ということとの関連を考察してみよう。詩的対象が宇宙であり、それに至る構造が上のようであってみれば、先ず詩的対象があって、それが詩作の技法

を要請するわけではない。まず詩作ということがあって、詩的対象がおてくるのである。外界を注視し，己れ自身を反省し，世界に注く眼差しが，そこに一つの可能な技、つまり詩を作るすべを見いだすが故に，詩的対象がおてくるのである。

具体的には様ざまな個別的技術があり，それらを総称してわれわれは技術と呼ぶ。何ものも技術によってしか創り出されないとし，一切の生成に技術を予想するヴァレリーが実際に行使した技術は，詩における技術である。一切の生成に予想される技術，普遍的な一般的技術とは何であろうか。すでに述べたように，技術 technics とはギリシャ語のテクネー τέχνη に由来するが、真理を輝けるものの光のなかへ現出せしめる顕現も，真実を美のなかに現出せしめることもテクネーであった。注5 プラトンの『シュンポジオン（饗宴）』（205 B）には次の一節がある。「創作ポイエーシスというのは、広い意

味の言葉です。いうまでもなくいかなるものであれ、非存在から存在へ移行する場合その移行の原因はすべて創作術です。したがってまた、あらゆる技術に属する製作は創作であり、それに従事する作者は創作であるわけです。」注6『技術論』においてハイデガーは、非存在を「現在していないもの Nicht-Anwesendes」、存在を「現存するもの Anwesendes」、移行を「移り-出て-行く über-vor-gehen」、と読み、ポイエーシス ποίησις を「顕わに-前に-もたらすこと Her-vor-bringen」としている。テクネーはつまりポイエーシスに属す。ところでポイエーシス、すなわち「顕わに前にもたらすこと」とは、隠蔽性からの脱蔽、顕現であり、ギリシャ人はこれを「蔽われざる真性 ἀλήθεια」と呼ぶ。技術は顕現の仕方の一つであり、技術の本質は顕現、つまり蔽われざる真性の領域にある。テクネーという語は、プラトンの時代に到るまで、エピステーメー ἐπιστήμη という語と同伴していて、いずれの語

も広義における認識することを指し，認識するとは開示することと，顕現することである。アリストテレスのエピステーメーとテクネーとの区別は，それぞれが顕現するところの「何を」とその仕方「如何に」に基づくとされている。術，技術ということが広義に解されるとは，その語の語源に帰ることであり，プラトンの『シュンポジオン』の文脈も，全体のなかの一部を抽出してそれに全体の名前を当て，抽出の残余部分には別の名前を使用していることを指摘したものである。詩作ということが残余の諸技術と共に一つの技術であること，また普遍的な一般的技術とは何の意味であるかは，かくの如く理解されるのである。

ヴァレリーにおける技術とは何かを知るためには、まず彼の精神の分析から見てゆかねばならない。すなわち、精神は行為においてこかなく、行為はかならず技術を媒介とするからである。精神はもっぱら意識の領域であり、行為は人間のうちなる自然、つまり身体の領域で営まれる。『ユーパリノス』のソクラテスは言う。「人間の営みは二つの時間のなかで創造することにある。一方は純粋可能の領域、あらゆる事物を模倣し、それを無限に組み合すことのできる精緻な実体のうちに流れる時間である。もう一つは、自然の時間。これはある意味で前者を含み、ある意味では前者に含まれている。」精神と身体はしかしながら単純に二元的区分を受けているのではない。ヴァレリーの思索はたえず精神の傾斜と誘惑に導びかれてゆくものの、それがいかなる真の奥底にも到達しないことは彼自身がもっとも良く知っている。

「われわれのもっとも奥深い思考さえも，すべての思考を反相的なものにする打ち勝ちがたい諸条件にまって，かこまれている。」そしてまた，「思考は身体に属し，身体を動かし，身体を知らず，身体に従い，身体を忘れ，身体に不意をつかれる・・・」注8ということになる。ここで「打ち勝ちがたい諸条件」とは，規則的，周期的性質をもつ「深奥の有機的生活」のことであり，この有機的生活が精神にはある種の撹乱によってしかあらわれてこない。撹乱のなかには，非常に重大でありながら全くの無言の撹乱もあり，ある一部の撹乱が生命にとってそれらが重要であるとを問わず，一種の偶然がわれわれにそれを感じさせ，また何を離くようせるのである。注9しかしそれでもデァレリーは，一まず精神の誘誘惑に従い，そして入り込むところが「転位の森」，「周囲が全て鏡でできた宮殿」であろうと，とにかくその中に歩み出すのである。そこでの身体の不意打ちが，あ

の「ジェノヴァの一夜」を招いたにせよ，あるいはまたテスト氏の苦みであるにせよ，である。精神は，苦しみを予覚しながら自らの純化をめざして進む。その究極の純粋精神は，結局発狂しても神格化してもむだであるのだが，このことが人間にとって旅を暗示し，ヴァレリーがセートの町でみた，宇宙へ通じると感じられたあの「海」がヴァレリーを誘ったように。この精神の苦みの構造は，そっくり意識の構造として理解できる。意識とは常に何ものかの意識であり，意識は自らの前に何ものかを見ざるを得ず，そこに見いだされたものにあらざるものとして自らを見いだす。ヴァレリーはここに三人の者を置く。可視の者，その者を見る私，その者を見る私を見る私，つまり第三の私である。しかしこの第三の私もまた一つの意識であるからには，それが反省されるにはんで更に意識の意識が想定されなければならず，それは無限に遡及することになる。しかし実際には，ヴァレリーの

言うように上の三者しかありえないのであって，たびたまざまな見られる者があるのであって，またさまざまな私があるのである。半＝の私とは，一切のなかにありながら一切を見るその私からの離脱であるから，一切からの離脱である。つまり見るということは，見る者の見られるものからの離脱として考えることが出来うるからである。見者は一切を際限なくしりぞけるのであり，それが認識の基本的，恒常的極限にあっては，依然なおものをもの包していない。つまり意識の見いだすものは見られている者そのものではないところのものであり，したがってそこに見えてくるものは私が意識的にそのそこに見いだすものでありながら一つの誤謬であり，その限りではそのものは私の見るということにおして一つの障害である。またそのそこにものを見いだしている私はすでにして私ではないのであり，ものは私の見いだされないところのものとして現われ，私自身は次々に私ではないとこ

ろの仮面をかぶって来るのである。私の存在様態は，瞬間のするまでに変化し続ける多様性の下にある。このことを意識したのはパランデルロからサルトルまで実に多くの人々が数えられるもののヴァレリーはそれを最大限の鋭敏さでこれを意識した，とマルセル・レイモンは言う。注10 このようになると，自己把握，つまり意識は一種，錯覚かも知れない。「自己認識ということが意味をもつかどうか確かでない。」注11 私という存在は，ぼんやりとした影のような実在にすぎぬというだけではない。私の感じるもの，私の感情が，「鏡の表面に見えるあれらの物体――それらがあることのできるはずのない場所で相呼応し，自らを形づくり，ちょうど部屋全体が銅の小さなボタンの上に映るように自分の一部のそのまた一部となる，そうした物体と同じ性質をもつものである。」注12 そこで「われわれの自己同一性 identité と統一性 unité とは，われわれにとっていわば無縁のもので

」注は、ということにもなり、それでもその同一性を言うことは、それが把捉できぬ何ものかであるということで、私に関してのあらゆる変態 métamorphose を通じて識別不能のほかを信じることである。ヴァレリーはこれを識別不能 incessible でありながら把捉できぬ insaisissable ものと名づける。「あゝ誰が私に言えるのか、どんなふうにして、非存在を通して、私という人格全体が保たされたか、また、どんなものが、虚無の一つの岸から他の岸に、私を、生気なく、しかも生命に満ち精神を積載して、運んだのか」（詩篇B）と歌う。意識というものを徹底して研ぎ澄ます極としての純粋意識、徹底して冷静な純粋明察の注視へと、傾斜するうちに、様ざまなことを及着するのであり、むしろこの様ざまな及着、思索こそ、実はヴァレリーにとって重要であったのであるが、彼は結局、一切の対象から離脱した純粋意識はすでにして意識にあらず、明察の眼も他の一切について結論せざるを

えない相対性を自らも免れ得ぬと結論するに到る。しかし，明察の眼は，意識が本来対象から離脱すべきものであるように相対性をまぬがれたいと願うものであり，しかもその絶対的な変のうちで眼には見えない或る変化と，神秘の法則とに，自ら従わされていることを知っている。「ひとがすべてを見て，しかもなお自分自身が可視であり，外からの注視によって把握されうる対象であると感じるのをやめないこと。そしてその背後に何ものをも残さない場所や視界を，自分に決して見出さないこと。そう感じるのは，一種光輝にみちた苦痛である。」

注14 したがって，モンテーニュのエセー essaie，つまり己れを試みる一つの力を証し，軌跡という意味のエセーを引用しつつマルセル・レイモンが言うように，一個の人格を形成しきること，つまり捉えることはぎぬ，人間(に)はその都度記述すること réciter，いわば一語一語と綴ってゆくこと épeler(のみ)が可能である。注15なぜなら，

人間はつねに発生と死滅の中間にいて，その発生と死滅を知らず，自己に関してはただぼんやりとこれ影のような姿をうえていて，捉え難い流水のようなものである。

ヴァレリーにおいては，精神の人が工作人 homo faber と精妙な反極をなしている。構築する construire という意識的行為，つまり技術によって，精神の領域が照しだされる。つまり精神の人と工作人とは同一の者の表裏であり，精神の人は，それがなにものであれ，何ものかであることの絶えざる拒否に自覚的に帰着し，工作人はあれこれのどれかあるものを正確に作り上げようとする意志である。ところが産みされたるあるものとは，すでにして意識(的)精神にとって障碍であるが，しかしこの障碍の産みは意識が自覚的たらんと欲しそのために創りあさねばならなかったものである。このことは上述した意識の構造から自明であるが，ヴァレリーはこれを有益な障碍と考えている。ここにヴァレリーが単なる霊感の人ではな

く技術の人と言われる理由がある。「私は熱狂だけで書くのはくだらぬと思っていたし，今でもそう思っている。熱狂は依存たるものに相応しい心境ではない。いかに火力が大きくとも，それが有用となり動力となるのは技術で火力を制肘する機があってこそ，はじめて可能なのだ。種々の抵抗を適当に設置して，火力の完全な流失を阻止しなければならないし，また力が平衡状態にかえろうとする不可避の傾向に対して，巧みに遅滞を対抗させ，勢の死な下降から，何ものかを抽出することを可能にしなければならない。」注16 このようにして産出される作品とは，数かずの必要な障碍から成り立つ総体であって，技術とはこのような障碍の構築されることであり，また一つの障碍の産出とはそれによって意識の，精神の純化されることであるから，構築するとは精神の純化のことでもある。技術の構築によって精神はより精神になるというのはこのようなことであって，精神の純化の反極としての純粋技術，純粋な構築の行為，これがすなわち「作る ποιεῖν」という

行為であろう。創作するということが，あるところのものを作ることではない，あらざるところのものを産出するのだということも，このような文脈で理解できることである。

このような構築はどのようにして行われうるのか。ヴァレリーは，思考の（もっとも）現実的なるもの le plus réel と感覚的現実 la réalité sensible とを分け，前者は後者ならざるものだという。思考のもっとも現実的なるものは，もっとも身近すぎてもっとも把握しがたいものの譲渡不能，把握のできぬ何ものかであるが，われわれが，この内面の不断の変容を観察するとき――この観察は不確実で，しばしば疑わしい結果しかもたらさないのだが――われわれはあの二者，思考の現実と感覚的現実の多様な姿はたがいに比較可能なのだと信じ込み，その結果いわゆる心的世界 le monde psychique を感覚世界 le monde sensible から借りた隠喩 métaphore，とくにわれわれが自己の

身体の地平で実行できる行為や仮用から借りた隠喩で大まかに表現するということになる。たとえば、pensée（思考）という語はpesée（重みを計ること）から、saisir（把捉する・掴性で捉える）、comprendre（共に把握する・理解する）、hypothèse（下に置く・仮説）、synthèse（共に置く・綜合）などの諸語についても同様である。

次に、これら感覚的現実の素朴な心像の特殊性を消散させて、その粗起、頻度、周期性、連合の難易の度合、持続だけを読みとろうとすれば、ただちに物質世界（的といわれるところのもの）にそれらの類似物analogieを見つけ、さまざまな科学的分析語を近づけて、それらにあるひとつの場、ひとつの連続性、何次の移動特性、何々の速度を想定しつづいて何次の質量とエネルギーを想定してみたい気持に駆られる。そのときひとは、この種の体系はいくつも可能であり、そのうちどの体系が他よりもより価値が高いわけでもなく、またそれらの体系はなにごとかを明るく照しだす

点で肯定であるが，それで監視されねばならず，それが類似物の発見という点に純粋に表現として果す役割にそれでもまだ戻されねばならないことに気づく。というのも類比依用 analogie とは，まさしく心像の多様な変化をとらえる能力，諸心像の構造の相互関連を認知する能力にほかならぬからである。そしてこのことが心像の生じる場である精神を描写不能のものたらしめる。通常の言葉はそこでは力を失うのだ。そこでは心像が形成されて，精神の眼のまえへと噴出する。心像にまつわる単語をわれわれ描きだしてくれるものは精神である。」注17 このように人間はさまざまな視覚 visions を抱いているわけで，この視覚 vision の有する力が人間の力となるのである。構築するとは，これらの類似物 analogie を体系へと組みたてる類比依用 analogie であって，構築すること（について）考えるためにはこのような，体系，心像，譲渡不能の何かの関連を考慮しなければならない。ヴァレリーはまた別のと

こうで次のように書く。「眼の前の紙の白さのなかに，実現可能かもしれないもののせいで，まちがいと選びとられずに終る記号のすべてにたいする寛容のせいで，不定に揺れうごく心像を凝視したことのないひと，——また澄明な大気のなかに、じゃまな存在しない建物を見たことのないひと。——目標の遠さにゆえする眩暈や，手段についての不安や，遅滞と絶望の予見や，漸進的につづく諸段階の計量や，その当時には推論すべきでないものについてまで、あるべきものとして指定しながら，未来にたいして投げかけられる推論，そうしたものにいまだかつて取りつかれたことのないひと。」注は　これらの人たちは構築するということが照らし出す精神の広がりの豊かさや機略縦横ぶりにもまた精通していないのだという。

ここで，構築するということと可能性ということとにおいて考えなおしてみよう。マラルメの詩論に有名な

『骰子の一擲』と題されたのがあり，ヴァレリーはこの非凡な作品を見て恐らく最初の人であると言い，(この詩篇について) 短い詩論的考察を加え(つつ)当時の一般的理解を批判している。注19 つまり詩人が，通常の形象や諸形象相互間に繰りひろげられる云々などとは無関係に全く自由に構想を巡らして一つの詩篇を書きそれを次いで適当な配置を定めて最終的なテキストを作りだしたのだ，という通常の考えを批判し，(一つの詩篇の構成(composition)は構想のその時であり，構想の一様態にほかならぬのであり，それもって存在しているある知的なメロディーの上に視覚的なハーモニーをはりつけることではない。後でまた論じられることになるが，マラルメが詩の理想として音楽を念頭におき，『骰子一擲』は演奏会で聴いた音楽の影響で作られたとしても，それ同時にマラルメは音楽を恐るべき詩の敵と見なし詩はその高を奪還せねばならないと考えていたのである。精神の人が一切を拒否して立つその領域は一切を入れ込んだ全くの真空ではない，

にしても，それらは，チボーデがその解決のよりどころとするベルグソンの言う無 le néant でもあるまい。ベルグソンにとって無とはあらかじめ存在するものであって存在が次にそこを全剥にはって到来するのであり，現実全体があたかも敷物の上の如く無の上に拡がって在る。あるいはそれ空のガラスコップとそれに注ぎ込まれる液体を比喩として（図形のことを）説明する。注20 ベルグソンはそれ別のところで知的努力について，力動的図式 schéma dynamique を説明概念とする。（注21）これはリボの説に拠っていて，それに従えば，明白な心像（イメージ）にそそう図式 schema が幸にあり，しかも不動の堅固な単一の図式ではなく，柔軟で élastique 動き易いある図式があり，精神はその輪郭を定めることを自らに禁じ，図式の方が自ら（に）一つの形を賦与するために委ねませてくる諸々の心像の定着を待つのである。図式は固定的であろうと動的であろうとにかく，図式が諸心像へ展開していくその間に知的努力の感情が生じるの

である。つまり知的依着とは，ある一つの表象作用を，さまざまな意識の平面を横ぎって，抽象から具体へ，つまり図式から心像へとおもむく一つの志向へと導いてゆくことにあるのだということになる。

可能性ということは，一切の拒否の基盤であり，無の欲求であるが，この無とは一切の空無では勿論ない。しかし一切の有をその上にもこくは内に充す教物や容器でもない。しかしまた，一切の出現に先だってつまり具体的な要素や心像の展開に先だちそれらに実体をまえる混沌とした弾力的なあの「力動的図式」として理解こなければならないだろうか。あたかもわれわれの具体的な有在様態の理解のために身体図式 schéma corporel をもち出さねばならないかのように。

『数多の一瞬』を救うことは，可能性の一可能事すなわち偶然を滅却するのではないが，その「一閃」の光芒は偶然そのものを照しつつ，さらに可能な(残)余の散

子の目を指示する。」注22 この一擲の偶然は熱狂や霊感ではない。全くのいわば数学的偶然であるが，詩人にあえてこれの詩句をもたらすのは一つのraison（理性・理由）で，それは一つの偶然がそこからもぎとらんできた可能性の領野を「あたかも種のまったくり引き抜かれた植物のように，生きたまま はらんでいるのである。」それは，マラルメのあの白紙の無限の可能性そのものであり，心像出現以前のある図式というよりももっと現実的で力に満ちたものである。夜空にちらばる星辰の文様は詩篇にたとえられるが，マラルメの詩は白紙の上にちりばめられた星辰，つまり詩句が，白紙とともに一貫の詩篇をなすのである。

可能性の領野と一可能事とはこのように一つの作品の生成というそのことに全て含まれるのであるが，ふたたびその構造のみをあえて図式的に引きのばしてみよう。散るの一擲つまり一偶然事を起すことは精神が一つ

の方向を選択することであり，一切を分析し行為によって価値ある単純さを実現してゆく。この一瞬が同時に照らし出す残余の総体を見るのは，総体に注ぐ繊細の精神 esprit de finesse であり，事物の錯綜性を明らかにし，その全体のいわゆる幾何学的精神 esprit de géométrie と共に同一の根から派生しているのである。可能性の構築は，この二精神を複眼のように働かせつつ行われる。

可能性の領野を一個処事と残余の諸個処（可能的な）のひらがりという図式で考えてみれば，個処を照す光を投ずる技術はさまざまであるから，可能性の領野を一つの厚み，もしくは深さにおいて考察することが許されよう。

ヴァレリーは『序説』において思考（について）の内的現実と感覚的現実とを分けていた。感覚的現実とは素朴な心像（多かれ少なかれ）の総体であろう。それはまず視覚、聴覚、触覚などの感覚世界であり，それらの感覚を通してとらえられ取りだされる諸々の形象世界である。次にそれらの心像もしくは形象の

特殊性を消散させ抽象的な，うわべより論理的に透明な知的世界を想いえがくことが出来る。注ロ つまり工作人から精神の人に到る一つづきの厚みを想定してみることである。この厚みのそれぞれの程度に可能性の領野があるのであり，それがもっとも内的世界，感覚能が把捉できぬ何ものかの領野と類似的にむすばれていることは言うまでもない。そうすればこの厚みの上に構築を成りたたせる素材の数かずを配列することができる。すなわちもっとも具体的感覚的なもの，色音触覚像などから言語，さらには数の如くもっとも透明で単純なものを配列することができる。つまりこの配列はもっとも曖昧で不透明なものからもっとも正確で透明なものへの一尺度であり，諸々の構築はこの尺度で計ることができる。『エーパリノス』のソクラテスはいう。「ある国の人々は，その思考のなかで迷ってしまう。だが，われわれギリシャ人にとってあらゆる事物は形 forme である。われわれ

は事物から関係のみを留める。そうして澄みわたった白日のような二の関係の世界に嵌りこんであらゆる理知ある人々を満足させる知恵と科学の殿堂を、オルフォイスのごとく言葉の力をかりて打ち建てる。そこで二の偉大な号令は、われわれに見事なまでに正確な言語を要求する。「言葉」を意味する名辞は、われわれの國ではまた「理性」と「計算」を意味する名辞でもある。ただの一語で二の三つを指しているのだ。」注4 構築するとは形(forme)を構築することであり、形とは言葉であり ロゴスである。構築の尺度はロゴスの尺度のことであり、理性と計算、数はその最端に置かれ、もっとも身体的感覚的な不透明な形はその反極に置かれている。それぞれの構築の技術、たとえば数学、科学の理論化、音楽、建築、絵画、舞踊、文芸、などがその素材つまり言語もしくはロゴスの様態によってこの尺度のある中を占めるのである。詩歌は他の文芸とともに言語を素材とするが、言語がも

の日常的使用の価値がヴァレリーの目指す純粋詩をさまたげるものとし，語の全くの数学的使用，いわば全くの関係のみで成りたつ語の構成を試み，いわばヨーロッパ語の語根の世界とでもいうべき韻律の世界を構築してゆくのを後にみることになる。音楽が詩の理想とされるのは，もっとも感覚的な（聴覚）の世界が，もっとも厳密正確で透明な数的関係の世界にまで溶けあっているその尺度やの広大さによるのであり，ヴァレリーにとって建築術が理想とされるのも同じ理由でありながら音楽よりより広い尺度広とはいわないまでもより広範囲にわたるロゴスの総体の構築と思われたからでもあろう。

ところでこのような可能性の尺度とはあくまでも仮想の図式であってわれわれの現実がそれ（それによって）に従ったり説明されるというわけではない。現実の問題は「敲くの一撃」のまさにこの一撃にあるのであって，構築することの鍵もここにある。「驚くべきことは事物が在るという

ことではない。それがかくのごとくであって他のごとくでないということである。この世界の形象は無限の組み合せをなすその要素のすべてをわれわれがそれを知らずに一切所有している形象系の一部に過ぎぬ。創作者の秘密はここにある。」上に想定した可能性の領野の厚みとは同時に個々の可能事，一偶然として見いだされる形象の厚みであって，問題は，そのことにおいて最大限の厚みないしは深さを見ることである。「一本の樹を思い浮かべるものは，その樹がまさにそこにそうしている姿を見るためには空ないしは背景を思い浮べざるをえないものだ。」注25 可能性の領野とはこの意味で構築することにかかわっているのであり，単に生きようとすることに記念にかかわっているのではない。構築するとは，要するに「可能なかぎり最大量の意識によって統制された思考の可能なかぎりの極限量の使用ということだ。」注26

これがまた，われわれが自らに装うものこれの似姿を創

りあげ，その系列から現在のわれわれの姿を抽きだしていく創意の秘密である。

ヴァレリーは幾人かのそれの似姿をして現われてくる人物を創りだしている。それらの人物は多かれ少なかれ彼自身の極値の姿，反-極 hyperbolic である。それらの人物は，意識を極限にまで押しやってそこには（未知なる）「自我 le Moi」と「X」とか必然的存在とはみなさない――ゆからの抽象として，現実の生身の（偶然の）ヴァレリーの反極であったり，現実の出現せるヴァレリーに対して，彼が自ら修得しなかった技術を行使する人物たとえば数学者，哲学者たちであったり――『ユーパリノス』のソクラテスは，人生の途上でそれらの可能なそれを観念として放棄したのだという――，あるいは可能性の領野を全く自由自在に動きまわる理想の人物であったりする。しかし，ここでいう反-極（アンチ）とは，或る事の正反対ということではない。現実の一つの偶然に深さをもたらす反極であって，一

つの極があるからこそその反－Anti－が正当な意味をもつ
という限りでの反－極である。このような反極を与える
必要は，自らの技術，詩があらゆる技術のなかで優位を
占める諸芸術，特に音楽，建築，舞踊を克服して最大限
の深みを得ることになしている。そのためについには，
技術の問題をも反－技術の問題と精妙に釣り合せ，つま
り技術の人ヴァレリーと全く似ることを拒否する人物テ
スト氏，つまり反ヴァレリーとを釣り合せつつ，あらゆ
る個別的技術の拒否，不在にも等しほどの一般的技術を
仮定してみようとする。純粋技術というものがありえな
いかと夢想する。そこでは「真の敵は偶然である。」真
の作品とは、可能性の領野を構造と化すことについて論
述したり，それを表現することではない。構造化そのも
の，つまり構築することの創出でなければならず，レオ
ナルドという人物は，そのような創出への『序説』なので
あろう。

自らの諸々の思考を意識すること，思考を反省することは，それらがすべて思考であることで，それぞれとも等価 égal 等質 homogène であることを認め，そのいかなる形の結合も自然であり正当な一等価の体系 système d'équivalence を産みだし，これを正確に観察することから暗示されるものを探求することにあると感知することがあって，これが『序説』の方法なのであった。デカルトのレオナルドは，したがって幾重にも折りたたまれた多重の，多次元のデカルト，デカルトの私案であり，思惟の抽象的場である。幾何学的方法と呼ばれるものもこのためである。デカルトは言う。「その諸行為がそれぞれ極めて鮮明に卓越しており，もしそれらに［これを一瞥に統括する］ひとつの思想を仮定すれば，これ以上に高尚な思想はあるまいと思える，そんな人物を私は設定してみる。」そしてまた，「じつは当時の私に精神の能力と思えていたもの，私はそれを人間と名づけ，また

レオナルドと呼んだのである」注27 実在したレオナルドの業績から推量して，もっとも可能なかぎり広汎な技術的な思惟の理念的場を，一種の聖化 canonisation によって虚構的にレオナルドと呼んでいるのである。レオナルドの草稿やデッサンはヴァレリーの眼を「眩ませ」，そこに「何か幻想的な創造物が夢想をきめた打撃によって放出する火花の，きらめく総体，というような異様な印象」をうけ，それに魅せられていたのである。注28 レオナルドは，「なにか得体の知れない偉大な遊戯の破片を拾う」者，「世界自体の創造者 artiste」である。つまり彼は，「実在のあのレオナルド」よりもむしろ「一レオナルドの可能性 le Possible」なのである。注29

ヴァレリーの『序説』は，この故に壮大な一世界の劇であり，バルザックの『人間の劇 Comédie Humaine』よりも，いやダンテの『神の劇 ― 神曲 ― Divina Comedia

にくらべてもはるかに貴重な『知性の劇 Comédie Intellectuelle』である。注30 そこでは，思惟の根を凝縮し幾何学化しようとすること，つまりヨーロッパ諸語からギリシャ古典語，サンスクリットへと遡上しつつ，それ自体では発音されない音声の単なる指示と子音からなる「語根の世界」，発話以前の沈黙に似た言語の別天地，優れた作品となってはじめて自己をゆるやかに顕現してゆくというそうした行為からなる世界が描き出されようと試みられるのである。しかし，「これを歌える詩人の」まぼなく」，やがてそれはヴァレリー自身の詩業そのものにおいてこそ見いだされねばならないことなのである。

構築することの様相について考察しておこう。ヴァレリーでは，霊感の人と技術の人とが区別されていたことはすでに述べた。読者の感動は直接的に作者の感動に依拠し，あるいはその結果であるという主張は，あたかも創作は存在しないかのようで誤りであるとヴァレリーは言う。注31 (すでに引用した文をもう一度読んでみよう。)「いかに火力が大きくとも，それが有用となり動力となるのは技術で火力を制御する機械があってこそ，はじめて可能なのだ。種々の抵抗を適当に設置して，火力の完全な流失を阻止しなければならないし，また力が平衡状態にかえろうとする不可避の傾向にたいして，巧みに遅滞を対抗させ，熱の不毛な下降から，何ものかを抽出することを可能にしなければならない。」注32 文章を書くことにおいても作家は同時に三者である。第1に源泉 sources であり，第2に技師 ingénieur であり，第3に拘束装置 contraintes である。第1の

ものは衝動 impulsion であり，霊感を受け直感を働かす。第2のものは予見し，構成し，抑制し，削除する。つまり未知の人びとに対してもっとも強力に働きかける語句を探し出し自分のことばを練り直し文章を取りとりつくり変える。第3のものは論理と記憶であって，対象を保持し，連絡をともち，所要の組み合せがある持続をもってつように保證する。「書くこと écrire とは，奥奮した精神の膨張がそこで現実の抵抗にあい，これにうち克つために力を発散するような言語の機械を，できるだけもっとも更に周に，もっとも精密につくることであろうし，したがって書くことは作家に，自己に反抗して分裂することを要求するのである。ただこの仕業においてのみ，厳密な意味で，人間はそのすべてをあげて作家 écrivain となる。」注33

創作ということは作品が産出されるそのことであり，その産物とは作家が自らに作りだした障碍――ただし有用な障碍――であり，作家の仕事とはそれを，創作の業

の始まりつまり感動と，終りつまり忘却・無秩序・忘渡との間に導入し，かく導入せられた作品・障碍が，肉的諸現象の純粋に過渡的な本性と争い，若干の活動の自生と独立的存在とを，獲得しようとすることにある。自己の感動の排泄にすぎないような作品は，人を感動させはするがそれを産出した当の本人を築きあげることはない。創作とはこれの知らなかったものを作りあすことであり，それが，嘗てなかったものになることであるから。注34

作家は啓示，直観をうける。しかし啓示はある僅かの秩序をもった出来事にすぎず，直観は通常の知性の光にくらべればある意味では光線が過剰でありその結果は正確でない。直観はありのままの現実を与えるとはいっても，それは不充分であり，直観は受動的にうけとるよりもむしろ能動的に捉えることに，あるいは捉えるというよりも吟味してみることにある。われわれの思考は，無限の複雑さをもってある現実に何か単純な形姿を与え

たうえでそれを捉えたり使用したりすることが出来るようになる。吟味するとは単純な形姿を見いだしそれをそこにもたらすことである。技術が作品をそのようなものとして産出する。

精神はそれの偶然に依存せざるを得ない。けだし意志は身体という迂路を経て精神に間接的にしか働き得ない。意志は繰り返すことが出来るだけである。精神はしたがって自ら予期せざるものを受けとりそれとよえる。それはあまりにも自由すぎて複雑であり、それあまりにも茫漠としているので、それのいなるもの、外なるものを諸々の障碍とし、自らも一つの反・障碍として作品となり産出されることはすでにみた。したがって作品に価値を与えるのは直観や霊感ではない。作品が深奥からでてくるといっても、直観や霊感に深さを見ることはできない。深さとは、或る形姿のもとに、不在なる残余、背後として見ることが出来るからである。また、作品が内

れわれに巻き起す意外性，それがいかに貴重であれ，その驚きが作品に価値を与えるのではない。作品の価値は，「われわれの必要との出会にこそある。つまりわれわれがそれについて行い得る反省的使用 usage réflechi であり，ことばを変えれば，全人をあげての協力である。」注35

そこで絶え間なく行かなければならないのは，われわれの側の選択するもの，われわれの側で作品を作ってゆくそのである。ヴァレリーは，自ら創出した極限のんレオナルドをして，一つの偶像「あくなき厳密 Rigueur obstiné ないしは Ostinato rigore 」を崇かしめる。それは要求するところのもっとも多いものであり，制作における最大の正確さと完全な統制を徹底する。このような統制のもとで真に積極的な自由が可能になる。偶然という全くの自由は，偶然の一つ一つに身を任せ何ものにも繋がれず全てに重のかさん，海上にうかぶ浮きの様に，結局は同じ一点に繋ぎ留められることになる。積極的な自由と

は，論理に導かれて分析ははるかに遠い結論まで到達する。そしてそれ客観に現実に戻る。そこでは古いものは古いがなお捨てられることなく，新しいものも新しいが故に拒否されることはない。ゆるぎない永遠に今日的な現在が問いつづけられる。ここには知性と感性，幾何学的精神と繊細の精神のあいだにはもはやない。この深淵の把捉不可能性と徹底的分析の明るさ，この二極の間を柔軟機敏にこれを変容する達人が，真の自由を享受するのであり，それがまさに『序説』のレオナルドその人である。

「レオナルドにとって啓示はなかった。彼の右手に開く深淵はない。深淵は彼に橋を夢想させるだろう。深淵は何か機械仕掛けの巨鳥の実験に役立つかも知れない。」注36 ヴァレリーは，このようなレオナルドを，さまざまな運動法を身につけ騎手のわずかな気持の変化で，さからうことも遅れることもなく一つの歩調からほ

かの歩調にうつる名馬にたとえている。大げさな身振りで人を驚かすのではない。「たった一度も踏み違えない完璧な歩き方という」注37技術である。この技術の厳密で単純なることが、単に形の上だけで古典的ということと混同されることがあるのである。

以上で，ヴァレリーの思索が初いていた思惟の地盤的場を図式的ではあるが概観することができた。そして構築するということがその場を構造的に捉える中心概念であることがわかった。次にこの構築することそのものを辿らねばならない。それは詩そのものにおける事であって，最も広汎な，そしてとても深い思索はそのようでもありえず，彼が散文による表現をことさらなまなかったという事実はこの故のことである。われわれは，ヴァレリーの作品をただ享受するだけでは足らない。われわれが自らに課すべきことは，自ら構築することである。ヴァレリーの投じた「一撫」をわれわれ自身の「一撫」としてその可能性をわれわれ自身の眼で確かめねばならない。

ヴァレリーは，高踏派 Parnassien，象徴主義 Symbolisme の系譜に続く詩人である。高踏派は，浪漫派 le Romanti-

ticisme の予言的詩人 poeta vates に対する工作的詩人 poeta faber として現われ，形式の完成の探究と「芸術のための芸術」の祭祀という共通の願望の上に立ち，詩の技巧（métier）の観念を詩の内部に解放し再建したと言われている。象徴派を代表する詩人マラルメは，この技巧についての感情を，ちょうど中世のフリーメスン団が建築において為したように，逆説的神秘主義 mysticisme paradoxal の頂点にまで押し進めたとされている。つまりマラルメは高踏派がその詩句のなかに持ち込んだために それ自身を重苦しくしている詩の諸々の素材を排除すること，つまり素材の重さから絶縁することで，象徴派というあの魂の運動，あの純粋詩への意志をもたらしたのだといわれる。[注38]

マラルメでは詩的技巧に対する考察が諸芸術に関する反省にまで高められる。ヴァレリーにおいては，それがさらに一般的な技術に関する考察へと普遍化されてゆき，技術的行為を考えぬくことで，人間の存在およびその存

在の極限にまで登りつめ，この希薄な必要こそ詩の技術にまって，詩的に歌われざるほかはないと確信するにいたったのであった。

マラルメは，詩と音楽を対比させ，すでに述べたごとく，単に詩篇に音楽の純粋性を賦与するに留まらず詩は音楽を征服し乗り越えねばならぬと考える。音楽は自然の諸現実を（それを）「揺曳する振動」となすことによって希薄化し生命化するが，現実の様相がこのように消滅する振動に変えられる時，その充実した虚無から逆自然的なもの，つまり理念idéesが現われてくるが，音楽によって喚起される理念はたんに喚起されるだけでそれ自体に無意識的潜在的なものにすぎない。したがってそのものも言葉として発せられるのでなければ留まることがなく，この理念を永遠に萎まぬ花とするためには，それ自体に意識的知的な言語にならねばならないとする。注39

「私が花（『）という時，私の声は，はっきりした輪郭（Je dis : UNE FLEUR...）

を何もあとに残さずすぐに忘れられてしまう。が同時に
われわれの知っている花とはちがった，現実のどんな花
束にもない，におやかな，花の観念そのものが，言葉の
もつ音楽の仕方によってとらえられる。」注40

ヴァレリーにとっては，詩はまったく語そのもの
でありながらしかもそれが人間的事象を超越することが
十分である。自己のもつ技術を完全に駆使する明晰な精
神はそうした詩を構築することができるとし，詩を建築
とを比肩させる。詩は，詩以外に実在し詩がそれを模倣し
もしくは暗示する形象ではなく，そのようにして啓示さ
れる別世界や背後的な手を期待しない。もしマラルメの
言う観念そのものが，そうした意味でのプラトン主義的
であるとするならばヴァレリーはそれを拒むであろう。

「私は彼（マラルメ）の待機をじに思い描いていた。魂は語の調体系（これの詩語についてのある種の科学）
に向って差しあされ，諸語の宇宙のなかである一語が生

起するのをまさに感じとろうとしている。この宇宙にお
いては，不安げに生れようとする一つの思考が喚起する連
音や反響の秩序全体を把えるや魂は自ら滅するのである」
そして彼（マラルメ）はいう。「私が『花』という言
葉」注41
ヴァレリーはこのように解釋する。建築への瞑想
のなかにもっとも実り豊かなものがあるとヴァレリーが
信じる根拠は，音楽が構築しないからであるとチボーデ
は言う。注42 音楽は人間活動operariの「飽くなき厳密」
を做うことがあっても，それはただこれを瞬時のうちに
解消させるからである。「ちょうど二次ある音楽が，秒
度の注意を次ぎ次ぎに呼び起こし，つなぎ合せて，夢の自
由を構成・作曲し，たんに瞬間的にすぎぬ理念と連合す
るように精神の均衡の波動は，存在の逸脱的な様態を現
出させる。われわれは自らのなかに結実することはない
がたんに生れ出ることはできるいくつかの感受性の形

式をもっている のである。」人間のもっとも直接的生命に根を下す言語から、その全ゆる曖昧さを排除し純化した詩的言語体系が構築されることにおいて詩篇が結実するように、建築的構築が、もっとも自然的なそのもの（に発した）からもっとも純粋化された数的、幾何学的関係が、構築することにおいて自然の物と肩を並べる作品を結実してゆくのであって、これら全てがあのレオナルドのもっとも広汎な活動の領野全域にわたっての行為によって象徴されているのである。

注記

1. A. Thibaudet, Paul Valéry, 1923, Paris.
2. op. cit., pp. 5 ~ 6.
3. op. cit., pp. 162 ~.
4. op. cit., p. 165.
5. M. ハイデガー, 技術論, (小島, アルムブルスター訳), p.28.
6. プラトン全集(岩波書店) 5, 饗宴, 205 B (鈴木照夫訳).
7. 加藤清, ハイデガーにおける技術の問題, p.13.
8. Note et digression (PL. I, p.
9. op. cit. p.
10. M. Raymond, op. cit. p.
11. Choses tues, (PL. II, p.
12. M. Raymond, op. cit. p. , Suite, (PL II, p.)
13. Descartes, (Variété), (PL. I, p.)
14. Note et digression (PL. I, p.

15. M. Raymond, op. cit. p.

16.

17. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, (PL. I,

18. op. cit., p.

19. Le coup de dès, lettre au directeur des Marges. (PL. I, p).

20. Bergson, L'évolution créatrice, (Oeuvres, P.U.F, Paris, p. 728).

21. Bergson, L'énergie spirituelle, (Oeuvres, P.U.F. Paris, p. 948).

22. A. Thibaudet, op. cit., p. 26.

23. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, (PL. I,

24. Eupalinos,

25. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci,

26. ibid.

27. Note et digression,

28. op. cit., p.

29. op. cit., p.

30. op. cit, p.

31. Note et Digression,

32. Op. cit., p.

33. op. cit., p.

34 op. cit., p.

35. op. cit., p.

36. op. cit., p.

37. Autour de Corot, (PL. II, p.)

38. A. Thibaudet, op. cit., p. 178.

39. アルベール・チボーデ, ポール・ヴァレリ (森英樹訳), p. 53 の注記を参照.

40. マルセル・レイモン, ポール・ヴァレリ, 精神の誘惑 (佐々木明訳), p. 5 の注記 (2) を参照. マラルメ, 『詩の危機』 よりの一節.

41. Je disait quelquefois à Stéphane Mallarmé ..., (PL. I, p. 656).

42. A. Thibaudet, op. cit., p. 53.

建築的構築

動くものの上に動き動かす一堂宇を建立する建築術より敏感な建築術はまったくない。(Regards sur la mer)

× × ×

建築的構築ということが、グァレリーにとっていわばレオナルド的という意味で、全ゆる創造の、とくに芸術的創造の理想であったことがわかった。創造行為は非常に広い範囲の技術的行為にわたるが、芸術的という限定はグァレリーにとって単に事実的な芸術的創造に限るのではない。アインシュタインの理論も、精緻さの故に理論そのものを楽しむことができる（彼が）というように、自然科学的仮説理論やその他の技術的仮説も、その構築の厳密性によっては、芸術的創造と同種である。ここで建築的構築が、そして芸術的創造に言及しながら論じるものの、この意味で、それが及ぶ範囲のある普遍性を学びていることを注意しよい。この点では、グァレリーにとって建築的構築とは何であったかが考察されることになる。

ヴァレリーの青春期の座右の書は，ヴィオレ＝ル＝デュック（1814－1879）の『フランス中世建築辞典（Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe－XVIe siècle, 1854～1868）』であった。注1 またヴァレリーは自分の同時代のフランス人建築家オーギュスト・ペレー（1874－1954）の簡潔厳格な古典主義的建築活動について熟知していた筈であり，少くともペレー自身はヴァレリーの思想的影響を受けていたと考えうる。建築的構築を主たる主題にしつつヴァレリーの思索を展開しつつそれ自身が一つの見事な詩的作品となっている『ユーパリノス，または建築家』は，注文に応じて――注文に応じることが創作の唯一の契機であることをヴァレリーは随所で強調する――図録『建築』注2のために書いた（対話篇）ものであるが，この図録は，建築，室内装飾，絵画，彫刻，版画（の作品）を，ヴァレリーの対話篇と共に収録しており，副題には，1914年以来フランス様式形成に貢献してきたものとある。つ

まりヴァレリーには，画家やその多くの芸術家達との交遊のほか吉坊建築家の仕事に親しく接していた筈である。しかし，そのために彼の夢想する建築的構築が当時の実際的技術行為を基準に考えられたとしてはならない。すでに述べたように，ヴァレリーにとっては建築と音楽という二の二大非模倣芸術は，もっとも厳密な技術によって創造され，最大の厳密性と効果とが一体となっているもので，建築は（その限りでここでいう）一つの理想であり，20世紀初頭の現実の建築ではない。『建築家に関する途説』注3ではそのことが明確に言明されている。ギリシャ時代，ゴシックの時代では，建築は人間の夢を恒久的に実現し，教会堂は建築の讃歌であり人間の頭上遥かな天井は永遠に祈っていた。しかしその後三百年に亘って沈黙と頽廃が続き，今や建築は困窮に生命を奪われていると言う。そこで19世紀の新しい光を孕んだ苦悶の夜から，主の顕現に際して我々は曙光を浴びて，あの三賢者のごとく，

聖なる誕生を祝福するのであるが、諸芸術のうち建築だけがこの歓喜から除外されているという。そこでヴァレリーは来るべき理想の建築を、長時間に亘る石材の彫琢によらず、「これらの空しい言葉」によって、まだ見えぬ建築という星を半ば夢想しながら予覚する。したがってそれは一般的な理想の建築でもない。あくまでもヴァレリーの魂が行望するところの魂に応ぎぬ。しかしこのヴァレリー個人的というそのことが、かえって一つの普遍性を帯びることになるのである。建築、創造、人間的行為はあくまでも個人的であることが原理なのだから。

×　×　×

『芸術的創造』について語っているなかでヴァレリーは，自己の知的生活には哲学的諸問題にもなり得る若干の問題の執拗熱心な研究と詩的形式の下における美的産出，つまり間歇的ではあったが芸術の実施 exercice という二つの部分のあったことを述べている。注4 ところでこの二つの部分は相互に交錯していて，哲学的ともいえる探求に耽っているときに芸術の魔神 démon または感覚が精神の奥底で眼を開いており，詩的創作においては自らに主導的となっていた理念 idée や文法や思考体系等が創作活動のうちに表われあがって作用せざるを得なかったと言う。あらゆる技術において計画と実施という二相が見分けられるが，ここでいう理論と実践の問題を考察することは技術の基本的諸問題を提出することになる。

この理論と実践の問題は，ヴァレリーにおいて，

「一般的な理論的部門の考察――例えば《世界観》とか人間或いは精神という現念のごとき――は、芸術家自身の裡に、又彼の芸術的実践に関していかなる役割を実際に演じるのか」註5 という形で持ち出され、理論について、「一般的ではあるが、しかし仮人的な（即ち諳得しえばかりではなく深く感得しえ）概念、他方において、一作品中に及映し得、一芸術的創造の実体そのものを――作品によって表現されていなくとはいえ――いわば形成し得るような概念……、或いは、芸術家の特殊化された行為のために、それらの行為が実施され、或る方向においては方位をととのえられ容易にされ拘束をかけられ、他の方向においては阻止され妨害されるー－－というような一種の形而上学的場を創りあげ概念」と言いかえている。註6 つまりここで問題となる理論とは、一般的なあの芸術から発して芸術を目ざす芸術理論ではなく、非常に仮人的な事物の本質直観を構成するような抽象的

理論的視覚 vision であって，グレリーはこれを芸術家の必須な諸々の対象と在在との独自で強烈な視覚 vue とを区別し，この両者の関係を問題としようとする。

そこでグレリーは《知的》諸因による感動，つまり知的感受性のありうることについて語る。知性そのものの作業，その固有の未来，その悦びと苦しみ，その光栄と悲惨，これらのものを定着し復元する芸術がありうる。もちろん知的感動は他の諸感動より稀であり，そのような芸術は限られた反響しか持ち得ぬけれども。

次にリヒアルト・クヴナーが『トリスタンとイゾルデ』の創作について誰かへ書いた手紙の一文を引用し，「私は或る非常な情熱の支配下に，且つ数ヶ月の理論的瞑想の後に『トリスタン』を創作した」における情熱と理論的瞑想という背反する二条件に注目する。そこに彼は，自らの行った理論的瞑想の干渉についての証拠を見あたと信じ，それがマラルメのあの抽象的象徴主義の方策

組織された話手の方策，つまりレヂナルド的な方策を見出す。すなわち情緒的直感的生活の欲求にしか応じないように見える事実の一部門に適用せられた，科学的精神の全手段を用いての緊急，徹底的分析の干渉を見出す。このことから，抽象的論証力の行使，一般の客観的計算の行使は，詩的価値の生産，創造つまり芸術の実施と相容れ得るばかりか，更に芸術家の行動と作品のより影響力とを最高度の効率と威力に達せしめる上に不可欠であると考える。

諸芸術の秩序においても，巧みに導かれた理論的分析は，丁度，人間の直接的可能力を遥かに凌駕する，自然に対する作用手段を与える科学の如きものであって，非常な手段の結合，その干渉における正確さ，複雑な方策の発揮を可能とする，つまり強烈な持続した迫力を制作物に伝達するのに役立ちうるのであって，その結果圧倒された観者もしくは聴者にしてみれば，その創造を

何か超人的な存在の業としたい気持にもなるのである。音楽家のすることはこのようなことであり，五線紙に記された諸記号は，幾何学的比例のように大きさからみても構造からみても一定の直観の彼方にあるような数，しかもそれらの数を概念することなく正確かつ有用にそれらを見いて思弁し運算しうる，すなわち現論にし実践しうる数を表象するのであって，そのような諸記号がわれわれの裡に広大な音の宇宙を喚みおこすような有機的威力を誘発する。そのような音の幻覚的宇宙がその次に，全体的宇宙まことくな《無限の》複雑性の最も深奥な最も意味深い幻覚をわれわれにもたらすことになる。

　　建築は，このような音楽の過程を全て包みつつ，音の幻覚的宇宙の代りに，可視的，触知可能な宇宙を喚みおこすのであり，その思弁つまり理論的分析の深さと多様性において遙かに優れているとヴァレリーには思えるのである。そしてこのような過程が可能な言語芸術とし

て，彼の純粋詩が瑠想されてゆくへであるが，このことはまた別の所で論じられるであろう。

ところでこのように実践において積極的に干渉する現論的分析とは，ヴァレリーにとっては決してあの体系的形而上学ではない。彼にとって体系的形而上学とは，人間，つまりこの死すべき者たちの（住む），絶え間なく流れ去る広漠として波打つ水面，あらゆる色彩を虚無に向って押し流してしまう広大な流れ，一切の流転を，純粋な岸辺から見ているようなものである。それは夢を見ているようなものである。「エーパリノス」のソクラテスは言う。「---まれ私もかつてこの死すべき者の一員であったこと，当時私は，まさしくいま私が見ているような観点から，いっさいを見ようと努めていたことを思い出している。現にいまわれわれが置かれているような永遠の姿勢のなかにこそ，《知恵》はあるものと私は考えていた。---真理はいまわれわれの目前にありながら

> われわれはもはやなに一つ理解できない。」註7 ニ
>
> ルはイリソス川の岸辺にとつ冥府の哲学者ソクラテスの
>
> 回想である。ここで問題としなければならないのは、む
>
> しろ一切の流転するこの死せる者たちの世界での理論で
>
> なければならない。彼は別の所で言う。「せいぜい諸理
>
> 念の一総体――諸問題の記述集である。――けれど
>
> もそのような書物［即ち理論］は、いつも自分がこれを
>
> 思う瞬間から無限に遠い距離に置く。そんな遠いそこに
>
> ある著作の大体の理念を伝えることは到底むつかしい。
>
> 自分が寄る岸辺 bord なくして考えるものに、私はどこか
>
> ら近寄 aborder たらいいかわかりません――。」註8
>
> つまりこのような理論に組織的に接近する方法はない
>
> というのである。構築ということは、計画と実施、理論と
>
> 実践という問題を提起するのであるが、理論と実践がこ
>
> のように相互干渉的であるので、結局この両者を巡る諸
>
> 問題が一つの主題となって経始することになるのであり

、環境との両者の関係において捉えられることになる。

ここで一気にヴァレリーにおける認識の問題を整理しておこう。注9 一般に人間の生存と《自然》とか《世界》というような観念のなかに包含させて、この観念のほうはわれわれ人間自身についての観念のなかに含ませる、つまり含み含まれる関係が論じられるのであるが、ヴァレリーはこれを静的な関係のままに留めない。彼の思考においては不均等性 inégalité ということが重要であり、それは意識とは本質的に不安定なものであり、一つの傾斜をなしていることになるのである。自然の中の人間は、図式的には十球として壊れることのない球のなかに捕えられているが、そこには異ったいろいろなものが散在しており、それがやがてさまざまな運動やさまざまの事象となるはずのものであり、また球面のあらゆる部分がつぎつぎと新しいものに入れかわり球面上を移動しているが、球面自体はあくまでも閉ざされている。注10

この球面内のいろいろなもののうちに、人間自分の身体もその一つに数えられるのであるが、そこにある任意の諸形態から訴えてくる諸感覚を人間は感じるようになる。任意の混頓としての諸感覚がわれわれの可感な身体を分かつのいくつかの地点を誘発することになり、いわば一種のゲシュタルト化が始まるのであるが、そこから視覚を司る人間が夢想へと高まってゆきおし、以後人間はおのの眺めている対象、彼がそっとしておく知っている対象から由来する諸特質をしだいに多くの対象へとくりひろげてゆくことが本来るようになる。つまり先行する空間を異いまうことによって許よの空間を完全化してゆくことになる。これらの視覚像はあくまでも諸部分であるが、それを直観——直観 intuition とはラテン語の注視 intuitio に由来し視ることである——しつつ、それらよりなる眼に見えぬ全体を思い描こうと意志しはじめる。諸物の運動から諸々の形態が生みだされ、形態はうみだす運動

へと移行する。ヴァレリーはこれを継起の空間化と、時間による空間の分解 chronolyse と考えり、これら相反する変換レー役の対称性を認めている。注11 雨の滴が一本の線のように見え、無数の破裂が連続して一つの音として聞える。これ言語表現として、突堤が延びる、山が聳えている、彫像が立っということもある。形態の研究と運動の研究とは相互補的な反極を代表しているのである。

知覚によって得られる一心像と他の心像の予見があって、細部は次々に入れ替わりつつ究極的には全体を想像せしめるのであるから、その都度の心像は細部にしか過ぎず、あらゆる心像が等価であり、知覚はそうした等価体系 système d'équivalence を仮りあげることになる。ヴァレリーにおける認識はこの等価物の変形の能力のことであり、ある物を知るとは、仮想的に如何にしてその物を現出しめるかという手段を知ることである。注視と認識とは従って同一のことであり、注視によって対象は

単に客体の催眠状態を惹起する固定性から脱し，最初の相貌を失い，常に見知らぬもの，奇異なものとして変形的に現れるが，認識によって任意の一個の対象は結局望むがままに変形されるということになる。つまり認識とともにあらゆる知的な相の分析がはじまり，分析の対象となるものについて，未分節を分節しうるかぎりにおいて名がつけられるということが起る（ことになる）のである。こうして意識の，注視の，認識の傾斜は，根源の事実と等価体系，および等価体系中の類比 Analogie のような脈絡を作い，傾斜に含まれる論理に従い自らの極限，つまり停止することの不可能性へと赴かせることになる。

人間はまず観察する。それは上のように知的であり感覚的である。そこでいわば受容されたゲシュタルトは自らのために表現に移してみると，感覚器官が受けとったというエネルギーの復えといえるような現象が産出されるのであるが，まもなくこのエネルギーの方が，

一仏人のものである反省的思考を導入して，眼差の光景を変形することになるのである。

ヴァレリーにおいて認識と実践はこのような結びつきにあり，知るとは手段を知ることであるが手段が目的を変えることもあるのであり，このような仕方の理想レオナルドは，科学と芸術とを結合したのである。ここではこのような普遍的人間をただ単純に視ることから始め，常に自己に内景 spectacle を深み込ませることへと戻ってくるのだということに注目するに留めておこう。

× × ×

芸術的事象について考察するとき，諸作品を十分に定義された実在とみなすことは誤謬である。従って制作物の生成をたどり直そうとして作品から作者にいわば直接的に昇ることはあまない。制作物というものは決してそれ自体において考察することはあまず，具体的な一観察者の裡あるいは(に)従っていかに考察されることもない。また制作物が実施されてゆく現実というものは，無数の偶然の付随事件又は外的な偶有事から成っていて，その結果が制作物の質料のなかに堆積され結合されている。この制作物が特に推敲を重ねられ幾度も手が入ったような場合には，遂に定義し得る作者なき制作物となるのである。つまりこのような制作物を，何らの干渉も受けず一気に作り得る作者など(固定的に)想像することがあまないのである。制作には無数の時があるのであり，その都度作者は変って在らざるものとして在るからである。

そこでデュレリーは，芸術的事象に関して三つの因子を先ず区別する。創造者あるいは作者，作品という可感の対象，働きかけられる者，読者，観者，聴者の三因子を分ける。これら三因子について無意識的もしくは含蓄的な統合を行う判断は油断がならず，これらの一に係わるものと他に関するものと決して混同してはならないという。注12

一作品とはそれ自体では一個の物に過ぎぬのであって，機能していない機械が物質塊にすぎぬと同様であって，その存在は潜在的latenteである。それが顕在化するためには観賞者の感覚もしくは予め抱懐された理論がなりはばならないので，作品そのものという概念を取り去ることは困難である。

作家は，他の人が彼の作品と呼ぶものを識るのにもっとも都合の悪い位置にいる人間である。つまり作者とはそれがなすところを知らざる者ともいえる。一般に芸

みない労作によって連れて行かれる矣からはじめは甚だ遠ざかっていることをわれわれは実感する。労作とはこれと異るように自分を強いることではないかとブレリーは言う。「作者は，自分の著作を再び手がける時，その考慮は常に創作時の諸事情の回想と混じている。付随事件，蹉跌，抹消したり又は実施しなかった部分，術策と意想外の文脈全体を同時に見ることなくしては，ほとんど自分の著作を見ることができない。」註は従って作者にとっては終了し絶縁した構築物としての作品の総体の効果を感じることは困難である。作者は創意のあらゆる宿駅をさめぐり，幾多の四辻を横ぎり，幾多の道の交叉点で躊躇し，そこで不可能が可能となり障碍が手段となったことを知っている。しかって作者にとって自分の創作物が完成したことを識るのは，その作品にとっては外的なものによるのであって，それは期間，筋立の分量，嫌気，疲労，あるいはこれで十分と思うことであ

あり，結局一個作物の完了とは放棄にすぎず，常に延長し得るかも知れぬ一進展において常に完璧的なものと見なし得る中止に過ぎぬということになる。

ここでもまた限界を確定され終了した物としての作品が，作者の側からすれば，この仕の全体から偶然にひりとられた一種の断片，過渡的形式としてしか認められないということがわかる。そのような作品が，今度は読者，観客，聴者にとっては，もはや時間を越えた一構築物として提示されることになるのである。

もし作家が創作に伴うこれを程度に意識しうると想定すれば，創作過程において自分が二つの位相を通過してやくことを確認することになろう。第一の位相は，感動的位相であり，それは作品とは無関係な外的干渉を受けず，停止されず凝固されず，変形の可能性から引き放されることがない，あの作品の生きた状態の時期であり，ヴァレリーが~~二~~未来の破片と名づけるものの混

法における秩序があろう。それはエーレンツヴァイクの言う無意識の走査の時期に当るのであろう。注は、しかし、いままで自己の内面のみを見ていた作者が一作品を残すやいなや、外的効果の打算、適応の問題となり、このためにこれの創作物が働きかける相手のことを心にかけ、そのような人の大体の観念をつくり、同時にこの働きかけのために自分の駆使できる手段を思い描く。

つまり作品とは、私（作者）、主題、観賞者、手段、回想等々、それぞれが独立したものの一和解、一配置、いうなればこれらを独立の諸因子とした一函数であるとも言える。換言すれば、作品とは諸々の因子の総体的な働きfonctionであって、その働きが十分に遂行されるために必要な一種の遊戯規則——文学においては叙述や描写や準備の類、つまり数々の序論prolégomène——の定義が作品には含まれている筈だということになる。

かくて、「芸術家の逆説的運命は、不定の一人の

相手に働きかけるために、限定された諸要素を結合することを彼に命ずる。」注15 そこで、芸術的創造について考察するには、制作物のなかに含まれているこれらの芸術家に課された、諸条件、諸因子の異質的な多様性を考慮しなければならない。従って主に問われることは制作物において、それを誰がどのようにして作ったのか、という問である。しかしその作者が不明であるのにそのものをどうして制作物と認めうるのかという問題がある。次にこのことについてのヴァレリーの思索をたどってみることにする。

事物を一つの創作物と認め、その創作方法と作者とを順次に問うていくことはどこから始まりうるのであろうか。それは先ず事物を見るということに端緒がある。われわれは、われわれを取りまく偶然で無差別な形象をなす夥しい事物のなかに、ここかしこに観察される、あるいはむしろ注目を促すような顕著な自然の形成物のある一つによって精神が刺戟されることがあるからである。しかし通常の場合のものの見方は、肉眼で見るというよりも悟性の眼で見ることの方がはるかに多い。「色彩ある空間の代りに彼らは概念を検討するのだ。立方体の、白の、低く、上に延び、ガラスの反射がところどころに穴となって輝いている形態は、彼らにとってはただちに一軒の家なのだ、〈家〉というものなのだ！　複雑な観念であり、多くの抽象的性質の調和なのだ。彼らが位置を変えても、それにともなう空の列の動きや、彼らの

感覚のうけとめる像をたえず変化する表面の移動は，絵
にかうにほれ落ちる，――概念は変化しないからだ。」
注16　このような通常の見方は，己れの固眼よりそで
しる自家用の用語辞典にしたがった知覚であり，見るこ
との悦びと苦痛をほとんど知らず，すぐに眼につく場所
の選択，限定された体系のなかに安住してしまう。いつ
でも見ているものが，嘗って見たことがないもの，新奇
なものとして現われてくることがあるのであり，そのよ
うな視覚は絶えず新たに作り加えると同時になにかを破
壊しているのである。

鳩の群が歩いてゐる　この静かな座視は，
松の樹間，墓石の列ぶ間に，胸搏ってゐる。
（海辺の墓地）注17
墓地の急斜面からは，紺碧の海が眼下にあをぞらの如くに
見え，その地方特有の漁船の舟が，座視のごとく鳩が群れ
ているように漁ってゐる。注18　つまり通常の眼には

静かな水面はあくまでも水平であるが，詩人の肉眼には，海は視野の果てで直立しているのである。

もっともこのような知覚の現象は，視覚以外にも拡げられようが，視覚はあらゆる感覚のうちでもっとも精神的であり，精神のなかでは視覚像が優位を占めている。つまりある印象（im-pression，すなわち外から内への刻印）は，錯誤illusionと類比analogieとによって補足されるのであるが，そのような補足は視覚像のあいだでもっともよく行われる。たとえば，鉄の固さについて語るときほとんど常に鉄の視覚像が産出されるが聴覚像が産出されることはほとんどない。

つまり肉眼で見ることは知っている（自分が）よりも多くの事物を見るということであり，また逆に，永続的で普遍的意味をもつとされている語は，実はそうではなくてまったく特殊的で個人的な映像を喚起し，ある個人の記憶や行実を決定するのである。したがって，創作物と創作

物にあらざるもの，つまり人工，自然という語の喚起する映像についても再検討されねばならない。人工という語の表わすものは，そのものの素材，製法，使用目的，製作者が自明の等のものであろうが，そのようなものであっても，それら製作の諸原因が全く不明のものとして見えることもある。また自然という語は一般的で経験のいかなる可能性をも含むかに思えるが，実はそうではない。それは人間より強力な何かが錯綜し，引き裂かれ，眠り，なおも刺繍を施しているという視像を呼び起こし，詩人たちはそのなにものかを人格化して，それに残酷さとか優しさとか，いろいろな意図の存在を認めたのだ。」注14　したがって，われわれは，存在するものの任意の一隅から注視すること，このことからはじめの制作物についての問いをはじめなければならない。

×　×　×

『ユーパリノス』のソクラテスは，ヴァレリーが
象徴的意味をこめた場所，すなわち存在と非在の相争う
境界である《海と大地》との国境，果しない渚辺と磯に
沿って進んでいるときに，この二つの領国の際涯のない
交換の玩弄物の一つ，純白で光沢のある堅い軽い手ざわ
りの良い物体――貝殻――を見つけ，その ものの形成を
問う。この問はある思考の源であり，それがひとりでに
ソクラテスの建築的構築と認識の二筋道に分れていった
と回想する。レーヴィットによれば，この自然の形成の
問題は，1916年の『カイエ』第五巻の覚え書（pp. 826 ff.）
にすでに見られ，1923年の対話篇『ユーパリノスあるい
は建築家』においてはじめて文学的表現として現れ，
やがて1937年の随筆『人と貝殻』において記述的分析の
鋭い哲学的試論の一つとなっていると言う。またここに
おける人間の作品と自然の形成物との相違に関するヴァ

レリーの分析に含まれるものは、アリストテレスがTechneとPhysisという主題で概念化したものをほとんどおていないともいう。注20 ここでは、ヴァレリーとアリストテレスとを比較検討することは本題ではない。ただヴァレリーがこれの肉眼によって物を注視し思索したというそのことをわれわれがもう一度引き受けて実践してみることである。ヴァレリーは再び言う。「私の大問題の一つ。あるものが人間の作品であるか否かは何によって見分けるのか。これは聞きなれない問である。しかしこの問は、精神的諸作品の生産に関わる問題設定の本質点においてかならず出される。---」注21 そしてまた別のところでは、「---もしかすると、自然の産物でも人間の行為の産物でもないものが存するかもしれない。---二種の製作とふたりの製作者しか存在しないことを証明するものは何ひとつない。」注22 とも言う。つまりこの問いは、人工、自然という語によって最初に

107

立てられたのであって，人間と自然との関係をも問うことで根源的にそれは問い直されねばならない。詩人の直観は遥かな彼方まで到達するものであり，それを詩的形象から感得できるか否かはわれわれの方にかかっている。ヴァレリーの問いに対するレーヴィットの疑念は，また別の機会において再検討される必要があろう。

ここでは，「人と見霽」になりながら，この問いの展開とその意味するところを考察してみよう。

自然とはそもそもに、われわれ自身もその一員であり諸々の存在者の総体である。それらのものは、漠然たる雑音のごとき状態であろうが、その中の一つの純粋音のごとく、あるいは純粋音からなる旋律的編成のごとく一つの秩序がわれわれの注目を惹きそれらのような秩序としてわれわれは一つの形態をこれらの混乱の中に見いだす。たとえば、結晶、花、貝殻などの可視的物象がそうである。われわれは、それら(の形態)を模倣したり、公式化したり、幾何学的に再構成することはできる。つまりそれらの対象物の構築の骨組み Construction を構想しうる。だからこそそれらのものは興味をそそりわれわれの注目を惹く。しかしわれわれはそのものの形成 formation を理解しない。その故にそれらのものはわれわれを当惑させるのである。そこでヴァレリーは(一つの)貝殻に目を留め、その貝殻(について)のいわば現象学的記述を行うのである。

109

貝殻の形態そのものについて全く外面的，一般的な叙述をすることができる。すなわち，その形の主題は渦巻状螺旋形であり，それは筒という理念と捩れという理念を原則とするが，個々の貝殻に注意するとそれぞれに個体的独自性が認められ，それが一つの主題の多様な変化variation，変奏曲をなし基本的主題を害うことなく豊かにしている。そこには主題の潜在的可能性がふくまれているのであり，これを幾何学的に僅かの記号で要約することもできるが，優美な真珠母の襞のなかに隠れてゆく螺旋の滑らかな傾斜した入口の有様は，幾何学的記号で要約することはできない。さらに貝殻の形態には本質的な一性格があり，それは螺旋の非対称性である。螺旋は非対称的形であるが自然界の貝殻には，頂点から見て右から左へと進みながら渦巻く貝殻はない。著しい統計的非対称性がある。

しかしこのような一般的な形態叙述は，そのもの

について何かを教えるところが少い。われわれは見数を注視しなければならない。それは知的概念にまらぬ素朴な問かけから始めねばならない。われわれは事実と理論との厖大な資料，知識があると信じそれに頼るあまり，われわれの注意を惹きはじめた事物の大部分からすみやかに注意を外らしてしまうと，そのようなことでは，一切が真に，全ての角度から検討されたと証明するものは何もないのである。

そこで私は(注23)，眼にとまった事物について，起源，機能，他の事物への関係など何一つ知らないという白紙の状態となる。つまりこの拾い物 cette chose trouvée（見出された物）を生れて初めて眺め，その外面的形態の一般的性質を認めながらも更に問う。一体誰がこれを作ったのか，と。私の精神の最初の動きは「作る Faire」ということを思い浮かべることであった。

「作る Faire」という理念は，最初の，最も人間的

な観念である。説明するExpliquerとは作る一つの方法を述べることにほかならず，思考によって作り直すことである。認識はいわばこの意味で認識的実践とも言える。作るという理念は，何故，如何にという問を要求するのであるが，この要求から知っていることを知らぬふりをするにもることもあり得るのであり，それは知っていることが作る術を知ることにはっきり帰着しない場合であり，知識はそのとき本源に引戻される。

そこでヴァレリーは白紙の状態から，懐疑という術策によって，見慣の形象の中にある種の構築と，ある種の意図をもつかのように思える手の創作の如きものとを見分け得るように思い，自問する。

やがて，「誰がこれを作ったのか」という問は，与えられてある対象物が人間によって作られたか否かを何によって認めるかを問うことになる。一見この自明に思える問も，ある物が誰かの手になったことをよく承知

しているだけであって，物うのものにそれを識る特徴や
目印が具わっているわけではない。自然の物におしてな
されるこの問いは，実は，芸術作品を作ったのは誰かと
いう問いと同根をもつ。それは芸術の神ミューズから生
れたのか，幸運の女神に由来する偶然か，永い労苦の結
実かという問いであって，作者をモーツァルト，ウェル
ギリウスと呼んでもさしたる意味はなく，そういうもの
は精神の中には生きていないのであって，われわれの裡
において創作するものは決して名をもたないのである。
すでに第一章で述べたようにヴァレリーにとって，一人
物とはうの可能な諸々の人物，うのあるものは観念とな
って請え，またあるものはその時，その時の姿を作品に
刻み込む，そのような人物の全体であった。
　　ヴァレリーは再びこの見殻を取りあげて考える。
それは，空間の諸形態に対するわれわれの感情と，触覚
をたのしませるものにおしてわれわれが指の力で可塑化

しまうとする本能との両方に、良く適い、魅惑的に自らを差しおしてくるからである。そこで二の貝殻を、誰かが、誰かのために作ったのだと主張することを妨げるものは一向に見当らないのである。ヴァレリーに拾われた貝殻は全体的な形、つまりその各部分のすべての相貌が成す統一を、顕著な脈絡を、明白な外観の連関性を把捉し予見し得るほどの或る調和を示す、そのような形のものとして彼の眼の前に姿を現わしたのである。小石は大きな石の破片でもあろうし、小石の破片はその数だけの他の小石となるだけであるが、貝殻は破片となっても多数の貝殻とはならぬ。その一つの破片はそれに接合すべき破片の形態を暗示する、つまり破片は一つの全体を要求するのである。

　　このヴァレリーの考えをよく理解しその正当性を確かめるには、われわれの手の働きと精神との関連を調べてみれば良い。注24　ある事物がわれわれの注目を惹

くとき，われわれはその物を注視しつつそれを手に取りあれこれと引っ繰り返してみるものである。その時差だされ，その物に触れてそれを捉む手は，むやみに障碍物に突き当ってそれを壊すかあるいは自らを傷つける手ではない。手はその物に触れるまで自らを伸展させ触れるやいなや今度は自らを捉め né-fléchir（再び曲る，反撥する），手の構成要素である多数の小骨と関節によって掌を閉ざし窪ませ，指を折げて曲げつつ，その物の形をいとしむようにして柔かく握りしめ愛撫する。手はその形を自らによってなでる。手に関する動詞，prendre，saisir，tenir 全て把捉する，保持することを表すが，同時に知的機能，理解するなどをも示し，更にわれわれの根源的態度，つまり自ら世界を開きつつ自ら閉じる様をさまざまに物語る。注25　物を知る仕方には眼の働きと手の働きとがある。この二つの知覚様式はいわば類似作用とでもいうべき作用によって驚くに値ばれていて，

その他諸々の知覚作用と共に等価体系をなしているのであるが、それぞれの現象に著しい差異が認められる。視覚はわれわれに事物の半分しか知らせてくれない。視覚は世界の一般的連続性と、そこに形象化するあらゆる対象の親縁集団 communauté とをわれわれに表わす。視覚の差別とは可能的諸行為の輪郭に過ぎず、今まさに行われる行為が対象をしっかりと把捉しそれを身体の高みに引き上げ、宇宙への所属からより離された私立的な諸々の身体で空間を住みつく peupler ことが本来である。」注26　視覚とは反対に私が触れることが本来のに二物に同時ではない。したがって触覚はたえず人間を本来の個人性 individualité と諸々の在者との不連続性に連れ戻すのである。つまり把む手とは選ぶ手である。手は手の要するものを奪取するが触れずにいたものは一時無視することができる。また触れる手は手の意に反して遮択していることがある。手は自らを露呈してはひっこめる。今の手は

経起において多数性を呈験している。注27 しかし一体純粋視覚，純粋触覚ということが考えうるであろうか。盲人や不具者を調べてもその証拠はない。人間は常に全体的であり，知覚は全て等価である。視覚と触覚の差異とはわれわれの一つの両義性を表わすに過ぎない。触覚で起りうることは視覚の欲成でも起りうる。二つの感覚は互いに交錯する。

物に触れる手は，わずかの体漫義，力の入れ方など無意識的なわずかの契機によって入れ変ることが主張される。このような能動と受動との相互浸性は視覚にも起り，したがって眼と手とは，われわれに他性 l'altérité と一致する可能性を与えるのである。身体的感覚がこのようにわれわれと他性との結び合流と一致とを示すのであるが，このことについての攻省が形態と次元 dimension という観念を明確化する手がかりとなりうるのである。

身体を基盤として事物と私とが合致しまた交錯し

あうという相互依的な場があるのであり，私が物を識り connaitre とは交わることであり（あり共に生れること），reconnaitre とは感謝すること である。われわれはしたがって私という身体の側にあることも物の側にあることと等しく可能なのである。手の働きが作るということも，この根源的な働きを考慮してはじめて充分に理解できるのである。手が偶知的にまたは自らの意志による選択に従って把む素材は，すでに手に刻印されている型の形態が手をしてその可能的雛型たらしめ，遂に手が充分に素材を把握するまで自らの可塑性によって形態を実現する。手が表わす諸々の可能的形態はしたがってあれこれの願の表現であり，それらの形態を形づくることはその願望を満たそうとする目的ある行為である。しかし手は一時も同じ形を留めず，その身振は変化し，遂にあのもっとも劇的な身振である，仕事のにてがりつこうとする。そのような手は今まさに手を欠如しつつ，しかし全ゆる時間の全過がそ

の後も中断されない現前にしがみつこうとする努力であろう。手とは、世界の奥さを測る器官であり、存在論的驚愕を生きているとも言える。

ここで再びヴァレリーに戻らねばならない。以上の諸考察を通のて、ヴァレリーは結論する。見数の創作は可能であり、人間の創作しうる創作と異るところはないと。見数の形態に統一性、全体性が認められるのであるから、そのことからこの見数には創作行為における指導的理念 idée directrice を考えざるを得ない。それは(手の)可能的形態の一つであり、先在的理念であって、作る者の力によって作品として実現されながらその作品からは判然と区別されて存続し監視し支配する理念がある。「創造するために私は分裂する。」とヴァレリーは言う。注28

ところでヴァレリーは，形態を他の知覚の諸要因から引き離す。先在的形態なる観念・らくの似姿である現実の形態にそるまで幾つかの道が，選択される素材とうんぬんと予めとも規定される行為の差異にすぎと有りうるに過ぎない。すん況実の形態は或る大きさをもつが，それはいつでもより大きなものより小さなものを考えることを妨げないが故に，やはり一つの形態は，うのものとして考えることがあまりのである。

次に，形態を作るうの作ることうのものにおいてヴァレリーは二つの特態を見わけう。うの一つは生物的有機的な作りえであり，他の一つは人間に固有の作りえである。前者においては，唯一の形態が唯一の方式でしか作らんず，いわば自ずから成るのであり，そこには一切の選択は介在せず，したがってうの行為をわれわれは理解することがあまない。この方式でわれわれが作るも

A は，われわれが B を作る以上われわれを作る。この時われわれ人間は B と異るところがなく，この行為を行うにはその仕方を知る必要もなく行為の全体をとってそれを知ることから始める必要もない。そしてこの行為を遂行するには生命が不可欠であるが，その時にこの遂行が生命に不可欠である。次の様態は人間の計画的な作る行為である。ここでは，或る一つの形態実現の企てが可能なのは，それと全く異る他の諸形態も創りうると思うことも可能だからである。人間は制作に当り，様々な仕方とさまざまな資材で能起的に作業し，(作られる) 物体の方は，際限なく長さ山得る直形の一系列に於ね，幾多の形態の一状態に過ぎず，物体の制作において為しうることは，或る属性を他の属性に置換し，或る結合を一つ一つでなければ考案も利用もできぬ或る多様多種な能力と特性とに置換することである。確実に人間的な人間に特有な製品はすべて，明確に分れ限定され列挙される

継続的な動作の数にによって制作され、実は、という事を仕事という行為がその多様性を目標のために作りだし秩序づけるために、明確な思考の現実を要求する。つまり先ず或る計画 dessein がその人間に働きかけて、その人間を自らのための或る特化した道具 instrument と化すことによって人間は家や船やその他諸々の道具を作りだす。制作において人間は模範(モデル)と意志との持続を自らに培うが、思考の現実は一時的であり多くの努力を要すること、つまりこの持続は意思し注意力は分散してしまうこと、それゆえ人間の明瞭に区分される諸機能の価を測定し、集中し、統御し、鼓舞するものは、また全く性質を異にするものだということをわれわれは手をもって知っている。熟考された計画 desseins réfléchis や意欲された構築行為 construction voulue は、われわれの表面化しない有機的活動とさまざまで無縁であるように思われるのはこのためである。そこで人間は、素材と時機と選んであの具設

と似たものと化すことがある。その時人間の生命は、いわば側面的 latéral な仕方でしかこの仕事を従事しない。ここでは、生命は人間の仕事に不可欠であるが仕事の方は生命に不可欠ではない。

このようにして、人間の制作の仕方を知るということで見殺が理解されたのである。してみると今度は、これ以上問いを進めるためには、その制作者を解明しなければならないことになる。そのエンゲルバートは、制作物の有用性、つまり何のためにこの見殺は作られたのかを問う。そして唯一つの答しか彼は見出さない。それは彼の眼と指を楽しませるのであり、彼は音楽の一楽節を聴くようにその物をゆっくりと眺めて時を過す。それは人間の作る芸術作品のようであり、何らの必要性もなく生命に関わる何物もそれを命じない。それは全面的にそれを決定しうるような或る必然からくるのでもなければ、それを偶然に帰することも出来ない。しかし今は、

或る物に対して當にそれにあらざる物への関連を問題とする有用性の問を一先ず措いて先に進まねばならぬ。われわれは物を未だ充分には知っていない。物を知るためには、その物の制作者を知ることと関係してゆくからである。

制作の始動者としてヴァレリーは三つのものを挙げて検討する。第1は人間である。第2は人間と同形的 anthropomorphique に理解される「自然 Nature」である。つまり人間が作るすべを知らず、しかも人間には作られたものの様に見える一切のものを、人間は自然が生産すると看做す。「自然」とは産出者であり、Nature naturant（能産的自然）であり、その産出物を Nature naturée（所産的自然）と言う。第3は「偶然 hasard」であり、偶然の産物などと言うが、これは単に或る注目すべき物に過ぎず、要するに思考する人間にも「自然」にも等しく敬め得ないものを偶然のせいに帰しているに過ぎない。偶然

は何物をも産出しない。ただ偶然の或る物にむして特に敏感な人間をうまれ、その人物(の関心)にとって或る物は注目すべきものとなる。この三者、人間、「自然」、偶然は、してみると全く人間の介入があってこそ成りたっていることに注意しなければならない。「自然」は原理的にアンソロポモルフィック人間同型的に概念化されている一つの力であり、偶然ということにも人間の関心がなければ成立しない。

　　創作の始動者である貝という生命の仇きについては、一方には顕微鏡的観察によってこの動物が外部から摂取するカルシュウム塩と共にその諸々の器官の仇きにより自らを着いつつ貝殻を形成してゆくことを知るが、このような分析的観察の間に全体の秩序の形成、つまりこの軟体動物そのものを見失ってしまう。他方貝の発生についてその原因に様ざまの仮説が立てられるがそれらは全て因果律に基くが、この因果律も人間が想像も予見もし得ない非人間的事実にあてるあまりにも人間的な仮定

に由来する。結局，人間の精神は，自らの外的行為の諸手段について有する意識，その行為の機構を認識する必要もなくこの行為が自ずから生じるその様態について有する意識，そのような意識によって厳密に限界を画されている。このような行為の型が，われわれの知性が仮りうるための唯一の原型（モデル）であって，この型からかけ離れたものはわれわれの知性をうけつけない。

無機物についてわれわれが知っている程には生命的事象については知られていないのであり，われわれは己れ自身の生長を知覚することさえもまず，つまり感知し得る結果を感知し得ぬ変化から抽象するほどに緩やかな進行をわれわれは想像することがまず，観察の対象において行われるのとは全く無関係なわれわれに属する歩みを当て嵌めるという仕方以外に生命過程を想像することはできない。

貝殻が人間の創作物でもなく偶然の産物でもない

のであるから，いわゆる能産的な「自然」という何物かを発明しなければならないが，そのものは，人間の働きとそのものの働きとの相違によってしか定義出来ない。人間の創作には常に選択の自由があり或る目的が先行して原因として働く。しかるに見れ・いては自己に与えられた課題しか知らず，その課題も見の生存そのものと混淆している。修正となく，抑制もなく，推敲もないその作品は際限なく繰り返えされる一つの試みに他ならない。あの非予称性（や変則性）という逸脱は，機械的でもなく偶然でもない。機械は逸脱せず偶然は均等化するからである。精神ならば逸脱を何らかの意図に基く。更に有用性については，これは本来人間とその知的領域以外では何らの意味もなさないのである。これがって見故の創作は目的・手段の行為である人間の創作と非常に対立的であり，それは生きられたのであって為されたのではない。ところで生きられる事は，われわれの自覚的行為に当て

数のなければ想像もまたなかった。しかってこの動物に対する考察は人間の創作に対する考察と微妙にまじり合わざるを得ないのである。そこで非人間的な事実というものに合致することも断念しなければならなくなってくるのである。

つまり、人間(行為)という避け難い形式がわれわれに別にのものとして区別することを教えた諸構成要件、すなわち感覚にわれわれが区別せざるを得ぬ力、時間、素材、錯合、相関する「大きさの秩序」等が、貝殻の生成過程においては、渦巻状螺旋という これも避け難い主題に応じて、無差別に不可分なものとして組み合されるということはかなりありそうなことと思える。出来上った貝殻の有する文様や色彩およびその配置は「測地図 geodésiques」を思わせ、仮か知れぬ「力の場 champs de forces」を暗示する。そのような仮定を想定せざるを得ない。貝殻の示す創作上の確実性、内面的発生の必然性、形態と素材との

不可分相互的結合，これらのものをよく想像せしむるその
を人間の行為の意識のなかに見ることはできない。芸
術家達も，その作品の素材は外部から得，自らの存在(全体)から
ら分離される精神の或る特別の適用によってしか，自ら
造りする形態を造ることがない。芸術における完璧さ
とは，このような具象の創作を，人間の作品の中に発見
しあるいは発見するという感情に外ならぬのではないか
とヴァレリーは言う。

貝は，自らの貝殻を作ることと自らの生命を維持
するという二つの異る活動を行わねばならないが，この
内的統一についてはわれわれは何ら知るところがない。
しかし貝には更に驚くべき二つの位相が認められる。そ
の一の位相は，独り閉り籠り，営々と働く己が不在において
構築に身を捧げる時であり，その位相は，この営々と
した旅人の隠れ家と運命を支へつ強りつ世界に歩み出し
探検する時である。生存と冒険と(に関する)この二つの様式が，

交互に見に抱かせる二つの意識，二つの空間形式，二つの時間，二つの幾何学，二つの力学を原理と法則との唯一の図表のうちにどのようにして結びつけるのか，とライプニッツは問いながら，見がでんの世界経験とこが内的生活経験とを調整するために，まん，それが身体組織に与えられて次々と識別し默徒とざるを得ぬまっしく相異る二つの生存様式の下に「自然の統一 l'unité de la Nature」を推理によって見出すために，見にラプラスの言う「最も崇高な分析能力 les ressources d'analyse la plus sublime」とおがりたものなしに済すことはできぬと言明することになる。注29

こうしてライプニッツは，人間の創作と自然の形成とを比較しながら，人間との差異性において能産的「自然」を想定し，そこに二つの空間性と時間性とを見いだし，その背後に「自然の統一」と「最も崇高な分析能力」とを措定せざるを得なかった。しかしそこに見出された「自然」の完璧性とは，人間的創作を一つの極とする

反極に見おろされたものであり，人間の創作の理想にほかならない。しかし人間自身が，ある時は「身体・物体の世界 monde des corps」に，ある時は「精神の世界 monde des esprits」に有り，われわれの反省は，この二つの多様性，「時間」，「幾何方式」「力」の様式を組合み合せ方式を，この差異性を解消せしめる方式を，常に探求している。自然の物，この具象を巡る問いは，人間自身において不可知な事柄，つまり自然を，人間的な問いによって取り囲みつつ自然における不可知な事柄を欠如として顕わにしつつそこに自然の統一者としての「自然 Nature」を感じ取らせることになったのである。完璧な作品を作るという願望は，このような自然の完璧さ，つまり計画し選択し，迷い，労作する人間の創作があの見の不可分の確実かつ必然的創作に近づくことであり，自らの身体的運動を完璧に外れることなく精確に道を歩みとそうとする願望であって，いわば自らが能産的なあの「自然

デミウルゴス
」，造物主としての「神」となる欲望である。

今やこの自然の物の有用性が明らかとなる。すなわちそれは，ヴァレリーにとって，かの哲学者ソクラテスにとって，自らが何者であり何を知り何を知らぬか，をいろいろ考えさせることにおいて有用であったのだ。しかもその問はさまざまな問を次々に派生させ，そのいずれもがやがて不可知の問であることがわかる。つまり自然の物を，自然の創作した作品を中心に一連の問が集められ，それらが相互に関連しあいながら一つの円環を閉じ，そうしながらこの円環がこれまた一つの人間の作品となってその周りに新たにさまざまな問いを集めることになる。一つの作品はまた新たな作品を呼び，ここに素描せられたかくの如き一つの場は，多重の構造となしながら，作品，創作を巡る求心的場でありながら，そのものは完結せず未完のものとして遠心的場でもある。ヴァレリーの『人と貝殻』，およびやがて分析する『ユー

パリ・スチには建築家』がほかならぬこのような場を，一方は問いとして，他方は対話的弁証として素描するものである。

これまでで，自然の創作を向うことにより，反社的に可能性として，また多重構造の場として（人間の）創作の構造が明らかにされた。今や創作のなかでもっとも未来的であり完璧を希求する創作，すなわち芸術的創造の一つ建築的構築について述べなければならない。

× × ×

建築的構築とはヴァレリーにとって何であったかを知るには、『ユーパリノスあるいは建築家』に依らねばならないが、この対話篇の読み方には一つの注意が必要である。登場するソクラテス、パイドロスの両者とも作者ヴァレリーの発明した人物であり、彼の純粋精神を表わし、それが二人の人物となって弁証法的に問いかけをしている。したがってそれはいわば肉体を離れた(独限的)知性であって、死すべき者たちの生滅と運動の時間を象徴するイリソス川の岸辺にあで立つ異界の幻である。しかしヴァレリーが度々強調するように、人間は計画と実施、精神と身体とに自らを分裂する。したがってこの岸辺の幻達は全くの虚構ではない。生身のヴァレリー自身が、自らの創作行為において作品の中に写しとし焼付けた己れ自身の精神でもあるのである。このことについては、最後にまた触れねばならなくなるであろう。

砂浜でヴァレリーの注目を惹いた貝殻のように，街の中には精神に取り付き魅惑して止まない，「歌う chanter」建築(物)がある。周知のようにヴァレリーは，荷車から吐きだされる石材の堆積にも劣る，口をきかない建築物，日常的慣習によってそのものの(有用な)性格を意味する語りかける建築物，「人間たちのなかで自分自身にさからって努力しうる人，つまりある一個の自分を選んでそれを自分に強いることのできる人が稀なのと同じぐらい稀な」真の美を顕わすおのずと歌いだすような建築(物)を区別する。われわれがここで問題としなければならないのはこの歌う建築物である。歌うを表わすchanterとはラテン語のcanoおよびcarmenに遡ることが出来，それは歌うことであり，響かせることであると同時に，詩作，神(ダル)託，呪詛，魅惑，宣告のことである。歌う建築物とは，従って人の注目を惹き，それを注視するものを引きつけて離さず魔術のように(その者の精神を)魅了し，ある共鳴を喚起する建築

物のことであり，まさしくあの自然の作品，貝殻の如きもののことである。それは，重大な議論や迫圧した会話に挿まれるごく小さな一句や僅かの沈黙が，非常な重みを持ち絶大な効果を産みおし，結局は論述全体のいわば実質となすような，あの一句や沈黙の如きものであって，音楽の主題となる一小節のように耳につきまとい繰り返し繰り返し響いてくるものである。ユーパリノスが対話篇のなかで，ヘルメスのために建てたあのささやかな神殿が，恋としたあるコリント娘の数学的形象だと言うとき，この純粋な形象が，祝婚歌を伴奏する笛の音のように，神殿を見るわれわれの魂を刺し通し惑乱させ魅了するのである。またヴァレリー自身，詩集『魅惑 charme』の一詩篇において列柱の歌うことを述べ自ら『列柱の歌』を歌っている。

このように建築物が歌うことを感得する者は，つまり可視的形態が発起する音の一瞬の集合とに秋やかな

暗合，あの根源的類似作用（アナロジー）によって，かの言い表わすことはできないが秘かに感じとれる存在を感じているのである。神ならぬ死すべき者でありながらこのような類似について，自己の存在を極限まで押し進め，究極をきわめるまでに思索を進めることのおえる者，その者は自らの内奥のしかも万人に共通なある一つの始源を目指して進み，やがてたどり着く貴重な地点において，この世のものならぬ曖昧さの状態——詩的状態——にとどまし，そしていよいよ，その優美な姿は直接に楽音の純粋さに通じ，汲めども尽きぬ和音の感動で魂を魅了するような建築物を構築する者，そのような人物こそ理想の構築者である。死すべき者として「自然」の造物主となるべき者である。しかし，そのようにして実現すべき建築物，構築者とはどのようなものか，それを知識として把えることはおえない。ただ夢想することがおえるだけである。構築という行為のみが確実な事柄である。

ユーパリノスを魅惑するこの歌う建築は，不可知の創作者とその完璧な作品を夢想せしめることにより，ユーパリノスに裁判をまた，批判となり，罪を自覚せしめることにおいて有用であった。形態を可視の対象に実現し自らとも実現することの裁判であり，それを（意識的）反省することにおいて批判であり，かくして実現された対象がそれ自身を新たに変えさせることにより，その対象は一つの誤謬として見あされる点において罪であった。

そこでファレリーはユーパリノスをして構築の過程を順次語らしめる。

先ず精神の程度の緊張状態において至験される詩的状態の恍惚においては，人は最早やそれ自身ではない，私も誰にの諸対象も判別としない催眠にあり，この夜の闇から精神の諸々の能力が発し，幻覚の作用で現実にむかって進み寄り，自らはこれの沈黙になってそれに懇願する。その一瞬その能力は精神を圧倒し絶体絶命の苦

隠を惹き起すありあまる恩寵であるが，構築者はそれを制止し，自分自身の生命の一環の中断によってその能力を仮がものとし，不分割なるものを分割する。つまり諸々の観念（イデア）の生起そのものを緩和し，生れるべき一つの形態をみいだし，みいだすこれ自身がそれを可視の物体へと構築しようと望むのである。この一瞬にあらゆること，或る対象の上に落ちる眼差とそれと同時に生れる認識との間に起る（はずの）一切の問題が表現する。こうして構築とは，まさにあろうとする未来に，その新しさの力強さはそのまま，かってあった過去の妥当な要求を満させることであるのだ。たえざる現在を生きる日常的人間が，構築するとはすでにして予倩であり，その創作行為は晦渋ならざるを得ない。

次に創作行為における精神の働きにおける身体の協調が記述される。ヴァレリーはすでにデカルト的方法の批判の一環において『身体に関する単純な考察』を行

い。メルロー＝ポンティの身体性の問題を予知している。ユーパリノスは語る。「この実体（身体）によって生きている者は自分の見るもの触れるものの性質を分ちもつ。彼らは石ともなり木ともなる。自分がとりこまれている質料と接触を交し，呼吸を交す。自ら触れもすれば触れられもし，自分の重みをかけるがまた他の重みを支えもする。――やがて夢もしくは無限の眠りに落ちいるとき，ふたたび水の本性をよみがえらせ，砂と化し，雲と転じる。他のときにはまた電留を蓄え，稲光を走らせもする――。」もちろん身体性に基く私と物との相互交錯の事実からこの言葉を理解しなければならない。

精神は自らのあまりにも近くにあり，また精神がこれに浸透しているこの身体という自然を正確に利用できず，しばしば精神はこれが空虚な殻に閉じこもり幻を生みだすが，やがて曙と共に光の中に歩みでて身体と盟約を

結ぶ。知性は身体を呼び寄せ，身体の現実性を知性に寄与する。ここでただ生きている身体と夢みている精神は，両者の「娘」となるべき作品，つまり両者の結び目を発見することになる。身体，現実そのものの現前と，精神，創造的不在との両者が存在を争い合いながら和解し結ばれ，この両者が騒然たる構成のなかに結合する。ヴァレリーは書く。「もし神々の加護により，両者が協力して仕き，たがいに便益と優美とを，美と持続とを，また線に対しては運動を，想念に対しては数値を交換するものとすれば，それは両者が互いの関係，それぞれの行為を発見したからこそであろう。願わくばこれら両者が私の芸術の素材を介して，互いに協力し合い，理解し合うことを！　石材とそれに加えられる力と，外郭線とその内部にこもる質量と，光と影と，作為を加えられた配置，遠近法の幻影と重量の現実感と，これら両者の交渉の対象物でありそこから生じる利得こそは，遂に私が《

完成》と名づけるあの腐敗することのない富となるべきものなのだ。」注30　これはあの理想の建築物と理想の自己実現という完璧さへの無類の祈りに他ならない。構築とはこの在在と不在の両者の結ばれそのものである。

自然においては，無機物の形成も生物の生成もすべてその構築と不分離の原理そのものによって造られる。自然の営みには細部も総体も区別なく自らとの脈絡を保ちつつ，自らと自らにあらざるものとがすべて同一の実体substanceを構成しているかの如く全ゆる方向へ向かって同時に成長する。しかし人間においては，ある一つの思考を原点とする行為に基き作品が産みされる。作品を構築することから原理は分離され，原理にとっては外的な力によってその原理は物質に強制されるが，行為はこの力が原理を物質に伝える手段である。すなわち人間は，あの含み含まれる関係にある二種の時間，純粋可能性の時間と自然の時間のなかで創造する。この原理は幸に判明なものである筈がないが，人間が自覚的にこれを建て直し物を区別するとき，――同一の身体の両手が触れる時，その一方の手に「私」が局在し自ら触れるものとな

りも一方の眺められるものとなる手を触れる，このような自覚過程の現象学的記述に示されるように注31 ——つまり，ヴァレリーの言う体系的全体（le tout もしくは l'ensemble），身体 corps，精神 Esprit，世界 Monde の眠れる均衡がよみがえらされ建て直される時，人間が自ら従う原理である。身体は行為において自らを手段と化す，精神は知をおのれ変え，世界は耐久的に持続しなければならぬ。ここでヴァレリーは，この原理を，ウィトルウィウス以来の建築の三原理と用・美用強の三原理を認める。この原理によって自らを建直す時の構築の産みだす作品が完璧な作品であり，そのような作品は建築だけであり，建築こそが最高の構築を実現すると考える。

この三原理はヴァレリーにおいて身体・精神・世界の全体と相即であるから，当然これら三つの原理も全体的に理解すべきものである。幾世紀にも及ぶ使用の結果必然的に最良の形態が見出され，いわば自ずからでき

たと言うべき道具はある。それは無数の実践のまある日たまたま理想に達しそこにとどまる，そのようなもっともむだのない確実な形態の收斂である。それは多数の模倣を呼ぶが，この模写がその形態以外の概念に答え法けやがてそれを隠蔽してしまう。このようなことは可視の形態だけではなく理念的な手柄についても起ることが指摘されている。たとえば外からは測り知れぬ道板につぐ道板を集約していると思えるような言葉がある。また幾何学者の述べる簡潔な考察の言明はこのような厳密な種類の美にたいする比類のない探究を表明している。ここで芸術家たちが自知にいどみかかって可視の形態をそのような言葉さにおいて見あろうとするのと，詩人や幾何学者達のように，生きた私の自発にたして言葉と公式のかたの自然を置きかえ，精神によって明晰に限定され管理された行為によってそれ自体として完成された世界を構築するのとが比較される。このような世界は生きられる世界から

ほるかに距っていると同時に，部分的にはそれと一致するほど接近する。ここでは，完全な形態ということが，オエの自然における構築と，少なくともオイの自然から抽出されたオエの自然における純粋な構築を意いてあり，程度の純粋なテオリア理論が，プラクシス実践を反理的に包んでいることが示されるのである。そこで，分離された原理にまるあの構築することの意義が強調されることになる。

今離された原理による構築とは、実際にはどのようにして実行されるのであろうか。建築の構築では、それはどのようであろうか。

一般的に感覚的事物の存在様態は多様であるので、それらが招来する結果は無和であり、それらが果す機能は無数である。つまり或る一つの思考の行為が内包しうるよりも遥かに多くの性格と結果を現実の事物は一つ一つ背負っているが、しばらくの間、人間はこの多様な現実を自ら進んで征服する。

構築は先ず自然を認識することから始まる。しかしこの認識は、一般的概念——設或のもしくは恣意的な——に基づく認識ではなく、自己の全く個人的知識、それだけに一層普遍的でありうる知識によって行われる。自然の個人的至験において、その自然をある物体に及ぼす諸作用に置きかえ、自らはこの作用に抗抗する反作用を

見ようとする。自然界においてはこの作用反作用は問題にもならないのであるが，自らと全自然に対抗して進むことにより作用と反作用の力の緊張が有効性を生みだし，われわれの能力はその時，さまざまな形態と力とをどのように処理するかにかかっているのである。シドンの港のトリドンの船の構築は，動揺してやまぬ海を設の作用としてその反作用として形づくられたとパイドロスは述べる。注32　作用があってこそ反作用があるのであり，障碍が進行を妨げるからこそ進行そのものも可能となる。しかしこの有益な障碍は表現すれば精神の動きを妨げるように作用する。従って形態を選びだすことが芸術家の精妙な行為となり，前進するために必要なものは障害物から奪いとり，動作を最小限度に妨げるものしかそこから受け取らないことは形いかんにかかっている。

パイドロスがソクラテスに造船師トリドンの作品を称賛する美しい文章がある。

「私は彼の作品のうちでもっとも純粋な娘，流線形の清楚な『反発』号が沖に出てゆく姿をこの目で見ました。処女航海に出発する宵のことです。そのあかねさした頬は，進みゆく水路から跳ねあがることごとくの接吻を受け，堅く月をはらんだ帆の張りきった三角形が，彼女の腰を波に押えつけていました。」注33

そこには，精神が描きだす形態の輪郭が身体の行為と結びついて着色され，生みだされた作品は自然の中に歩みだし，自然のなかの物体としていつの日かまたソクラテスの注目を惹くことにもなるのである。自然・身体，自然・物体と重なりつつ，作用・反作用の実践（プラグマス）と理論（テオリア）が結合する。実践のはじまりに先立って理論が予想されねばならぬが，理論は身体の領域に限定せられて実践となる。いわば理論は身体的存在に閉じこめられる。しかしプレソーは第4の身体で予覚したように，身体的存在は，その外に身体的存在ならざるものと原理的には

区別される。それは可能的領域であり，認識はその
ことから何ごとかを汲みとりつつ年年の欲域に繰り入れ
ことに限定する理性である。しかし精神の主はこの存在の
領域から逸脱する。創作とは自らを作り直すことであり
、構築するとは作品を創作すると同時に自己を建て直す
ことであった。このように逸脱する精神は一切を存在の
領域に限定しようとする精神をも更に限定しようとする
意志であり究極的にはあの造物主（デミウルゴス）に昇るものであるが，
これを導く理性とは何であろうか。しかし最も純粋な現
論が現実的な実践と接近し力を貸すこともあった。この
両者の動機がこのように無媒介的に接近するとき，恐ら
く全ゆる創造の原初的理性 λογος があるのであろうが，
今ここではこれを一つの予感として留めておかざるを得
ない。

ここに到ってヴァレリーは，遂にソクラテスを採って最後の秘密を示すことになる。完璧な建築的構築をこの冥府，現世のイリソスを見下す岸辺において知ったソクラテスは，若き日に砂浜の貝殻を問うことで構築することと認識することのうち，認識の道を選んだ自分を悔恨する。全てを知ろうとした賢者の亡霊はもないと思う。しかし，全てを知ることに倦げ自らの内に垂籠む賢者そのものがすでに幻であったのである。賢者は生きながら岸辺にとどうとしたのであり，これがヴァレリーのある種の形而上学批判でもある。そしてこの賢者の幻であるソクラテスが，今度は自らがあのユーパリノスの語った言葉を口にする番なのだ。「いとしき身体よ，今や一段と確かな霊感を得た私の知性は，みなたを自分のもとへ呼び寄せることをやめることはないであろう。」注34 貝殻についての回想を再び検討し直し，建築

彖ユーパソノスや造船技師トリドンの話を聞いてあれこれと思念を深めたソクラテスは，まさに構築の行為に移ろうとする粋純精神であり，引き離された原理そのものである。彼はもう身体をこが手段として生きさえすれば良いのであり，それはすでに最も現実的な知性の「幻」である。そしてヴァレリーは，このソクラテスをして，「生者が生存を忘れ去ろうとするように，われわれの場合は非存在を幻想によって忘れようと努めるのだ。」注35と語らしめる。それからソクラテスは反・ソクラテスの一つ，構築者ソクラテスとなって自らの構築を語る。ここに，原理と構築，計画と実施，理論と実践との関係が最後的な形で，『ユーパリノス』という作品によって示されているのがわかるようになる。

ソクラテスは，「人間であるか，精神であるか，そのいずれかを選ばなければならない。」と言い，「人間は無知であることができるからこそ，まれ人間の奇癖

である認識の一部分だけに満足できるからこそ行動できる。認識はつまり必要以上にいく分大きすぎるのだ！」

注36 とも言う。精神は，生きる人間と異り，全てを知ろうとする。しかしその精神も結局は身体に捕えられていて，自ら限定し知るところのものの外に，非在を残すのであった。知性は知り尽すことはない。知り得るということは，知られざるものの残余によって意味をなす。しかがって，奇妙にも，最も純粋な精神も行動にはいってこか完全にありえないが，まれ迄に最も純粋な精神，すっとも多くを知る知性であるからこそ行動にはってそれは一層完璧にありうるともいえるのである。ソクラテスはそのような純粋精神を体現するものとしてヴァレリーが産みしたのであるが，一方ヴァレリーの方は，このような精神を一個のそが作品と為すことにおいて，この図式を完結させてゆくのである。謎のような最後の会話は，ここにおいてその意味を明らかにする。

153

「…だが，ここでは…。いやここなどというものはない。そしてわれわれがいままで述べてきた事も全て，われわれを操り人形だと考えた下界のある雄弁家［依存ヴァレリーのこと］の幻想ともども，この冥府の沈黙の自然のためのen jeuにほかならない！――不滅とはまさしくそういう事なのですね。」（［］など傍点は筆者）注31

より多くを知ろうとする知性，より完璧たろうとする構築は，一つの意志によるものであろうが，この意志を導く理性とは何かというあの問いが再び問われねばならない。ヴァレリーは一つの炎というが，それがこのような最終の理性Logosであろうか。彼がよく意志機関とひきあいにもしていう肉奥にとじ込められた有効な熱，そのものは感じられることはなく，われわれが感じる熱気は有効な熱ではなくすでに放散し消耗された熱に過ぎないという意味での肉奥の熱であろうか。注32 身体の

154

事象はこの消耗されて放散する熱であり，しかしこの熱が諸々の形態を輝かし，諸々の心像表象は一連の完璧な論理に従い，さらに望むべきものを何も残さない音楽をなして継続する。注39　ソクラテスは，この構築の秘密については次のように語っている。

「まるでわれわれのたった一つの炎と，そのいかにも短い純粋持続とが，かってあった，また現にある，そして将来あるであろう一切を焼き尽くしてしまうのに価したかのごとく。ただし，この炎が生命を（燃えつづけ）ようとしているがまた炎が飲み込んで滅しもする存在そのものに関して，その全ゆる喜びと全ゆる知とを打って一丸として，唯一の光輝を放射することがあればという条件で！、、、」注40

単に思索のみに頼って『神』をつかもうとすることは有効な道ではなく，そうして見おさめる『神』は，語から生まれた語に過ぎず，反対に諸々の行為とその組み合せにこそ，神的なるものの現前のもっとも直接的な意識を見おさねばならないとソクラテスは述懐する。そうしてわれわれの力のうちで，実生活には無用の部分，われわれを限りなく超越する，限定不可能な対象の追求のために取っておきと思われる部分の最善の用途が見おされる。注41

もし宇宙がある行為の結果とすれば，またその行為もある『存在 Ethe』と，またその『存在』の欲求，思考，知恵，能力などの結果とするならば，人間もある一つの行為によってのみ偉大な神意を把えることが出来，一切を創造したところの者に倣うことを決意することができる。これがもっとも自然なやり方で『神』となる

とにほかならぬ。[注42] そして構築行為があらゆる行為のうちでもっとも完全無欠であると考えられることになる。

ヴァレリーは造物主の構築と並べて建築家の構築を強調する。[注43] 造物主は《混沌(カオス)》に排戦する。それは全ゆるものが同等に入りまじりあった状態であるが、そのあらゆる類似(similitude)と隠された同一性 identité cachée を自らの敵としてわれわれの前にみごとにあばき立ててみせ、そこに不均等性 l'inégalité の秩序を打ち立てる。この不均等性とは、あまりよく知られぬものがよく知られるものへと移行する自発性[注44]のことであり、混沌状態の世界に手を下して一切の原型をそこから引きだしたのである。ところでわれわれの構築者は、当初の無秩序ではない。造物主がつくりあげた世界の秩序である。『自然』は形成され四大要素は分離されている。彼は神が手を休めたその地点をそれの行為の原点とする。

はじめには現にあるものがあったのである。資金、労働力、諸々の必要に応じる計画、資材などがある。しかしそれだけではそこから何も生れない。造物主は被造物に無関係の自分の計画を遂行した。今やその逆が行われねばならない。あの不均等性の移行を逆にしなければならないのである。造物主は人間にさまざまな物を楽しむのに必要なもの、また生きるのに必要なものさえが、総じて人間の欲するものはそえとくみなかったのである。

そこで建築によって不均等式は逆行される。構築者は人間の欲求を造物主よりも少しは正確に理解する。そして彼は成功と失敗を重ねつつ自らの仕事を導いてゆく。

「私はまず一切のあらゆる間を探り求げて障間のない方法を発展させて行った。何処、何故、誰のため、如何なる目的、如何なる規模の？——そして私の精神を

しだいに鍛えてゆき，その頂点で，一つの株式場と一つの森を建物に，荘厳な均衡に変貌する作業にかかる決心をしていった！……そして，私に設計を払う人物の意向を考慮して図面を作りあげた。立地，光線，影，日を勘定に入れながら。また，規模や日照，取りつき，隣接地，地下の土質などによって敷地を選定しながら……

それから，私は原材料から，生ける人間たちの生活と歓喜に全く適合した私の目指す物を組み立てようとしていた……魂にとっても快適な，身体にとっても貴重な物象，空間そのもので『時間』さえそれを消化することは容易ではない，幾世紀の打撃でなければ崩壊さやることはない物象，そればかりか，時間はそれまでにその物象を二次的な美で装い，それを覆うやわらかな金色のさび，そこにただよう犯し難い厳，そしてその物象のまわりに生じてくる他との比較やひそやかな優しさなど，時の経過とともに育てられる一つの魅惑……」[注45]

× × × ×

構築することから産みされる建築物が，非常に稀ではあるが歌うことがあると言われた。このことについて今や詳しく考察することが求まるようになった。構築の構造の解明の上で，歌う構築とは何であり，それは如何にして可能かを問うことが求まるのである。それはまた構築そのものを問うことであり，究極的にはその構築は，新たな一つの構築によってしか問うことが求まないことであろうが，ヴァレリーの作品はその新たな構築の素描に力を借してくれるように思われる。

歌うとは魅惑することであった。ユーパリノスはあのプラトン的なアリストテレスの一句，「愛されるものが動かすように，動かす」注46をまねて，「私の神殿は，愛する対象が人間たちと動かすように彼らを動かさねばならない。」注47と言う。そして彼のヘルメス神殿は，彼が愛したコリント娘の数学的形象であった。この

魅惑とは何か。また「のような建築物が歌う」といわれるのは単なる比喩に過ぎないのかあるいはそれ以上の事であるのか。これらのことを問題にしなければならない。

ソクラテスは言う。「精神にとって蜜蜂のように思える言葉がある。蝿のように執拗につきまとい、精神を悩ませる言葉があるのだ。《歌う》という言葉が私を刺してしまった。」注48 そしてその刺傷がソクラテスを刺激してやまず、あらゆる芸術について思索を誘う。魅惑とはこのように、ある物(の形態)が私につきまとってやまず私の内なる力を呼び出し、やがてそれをあれこれの思索に誘い、構築へと導いていくその作用である。では私の内なる力はどのようにして呼びおこされるのか。それは、あの内面の炎が、その消耗の結果として熱気を発散してくるように、内的なリズムが、感動で震える魂がその振動を次第に響き鳴り渡らせるのである。この始源の泉の旋律は、厳粛な諧調や無限の魔術を手段として、偉大な

161

作曲家が発散せしめた身を打震わせるような深い音響の波，つまり音楽的なるものに到達するのである。これが魅惑ということと，それが直接的に歌うことと一体であることの意味である。

この音楽的なるものを直接的に，無媒介的に構築する二つの純粋な形式がある。音楽と建築の二つの非模倣芸術といわれるものがそれである。その本性は，人間を人間のなかにとじ込める芸術であり，あるいはでしろ存在をそれ自体の作品のなかにとじ込め，魂を魂自体の行為のなかに，それらの行為の生産物のなかにとじ込めることのできる芸術である。このときソクラテスがトこれはちょうど，かってのわれわれの身体がこれの目の創造物のなかにとじ込められ，視界に取り囲まれていたのに似ている」と言うのは注目すべき個所である。ヴァレリーが視覚の問題を，それの思索の最も重要な一問題としていたことはすでに述べたことであるが，その視覚と

は通常の視覚ではなかった。全てを未知の奇異なる何事かとして見る、いわば生れおずる発生状態の視覚であり、それぴり一層それは精神的な注視の仇きでもあった。蒼天の上に何事かを見極めようとする注視の眼差しに映する振動する輪郭、変幻の多彩色は、あの山裏の震動と微妙な類似（アナロジー）を見ださせはしないだろうか。（発生の状態では）視覚は聴覚的であり聴覚は視覚的であり、この両者を判然と区別することはあまない。したがってヴァレリーが、その強い視覚的傾斜の性向にもかかわらず、音楽的類似を持ちだすのは、まったく正当なことでありながら、一方では音楽的傾斜の強い、マラルメの影響を考慮して、はじめて理解できることでもあろう。視覚的なこの問題への近接法は別の時（機会）に譲って（について）、ここではヴァレリーに従って音楽を通しての近接法を辿って行こう。

ヴァレリーはこの二つの芸術の類似点に着目する。建築と音楽とはいずれもわれわれの感覚の総体を独占

する点が全体的である。建築は一種の完全な空間を形成する……。われわれはそのとき、人間の作品の内部に存在し、行動し、生きるのだ。……われわれはいわばある人物の意志と雰囲気とを呼吸する。彼が採択した比例（プロポーション）のなかに抽きとられ制御され、われわれは彼から逃れることができない。」註釈　音楽の場合の空間についてソクラテスは語る。「……最初の空間が、なにか知的に統一されて、変動してゆく空間に入れかわるといって、あるいはむしろ、時間そのものが四次八方から君を取り囲んでいるといって同じことではなかって？流動的でたえず更新され、それ自体のうちに再建されてゆく建築物のなかで、その広がり全体の魂とも言うべきある一つの魂の変容に全身をすっかりゆだねきって生きた経験が君にはなかったか？それは……音の存在を照らしまた暗める不断の変にもとえられる変動してゆく充実感ではないか？……そしてまるで煙の充満した部屋のな

かの巫女のように，尽きることなく産出される魔力のなかに閉じ込められてしまったのではなかったか？」注50

しかし音楽はこのような変容する流動に過ぎぬことではないと注意されている。聴いている音楽の流動性は，さらにもっと流動的な聴く者の思考に比べると，まるで不動のように感じられ，いわばその流動性全体が一つの固体，あたかも聴く者の魂の周囲に建築された殿堂を形成しているのだと言う。注51

可視の物象や言語を媒介とする芸術は，どうしてもそれらの媒介物が作品のなかでそのものの本性と固有の意味をまじえてしまう。それは利点であり不利な点でもある。しかし建築と音楽では，当の建築と音楽とは全く違うものをわれわれに考えさせる。それは他の世界の記念碑 monument である。音楽は宇宙の生成を，建築は宇宙の秩序の安定を直接的にわれわれに思いだされるのを目的としているかのようである。精神の自由とは，ニ

Aような秩序を探究し，諸々の方法でその再構築をすることであるから，音楽と建築は，精神の構築作用と自由性とを喚起する。しかし，ここでは表象的外観は捨象される。そしてまた聴者や観者にその感覚さえも消失させるのではないかと思われる。「つまり私には諸々の楽器の奏する音が，もう私の耳の感覚としては感じられなくなってしまう。――交響曲はいろいろのうちに，きわめて正確に，生気に溢れた真理と普遍的な冒険，あるいはまた抽象的な組合せに変化してしまい，そのため私は，可感な媒介物である音の知覚を失ってしまう。」

注52

かくて建築物は，音楽作品と共に，この世のものとは思えぬ歌を歌うこともあるのである。そこで建築的もしくは音楽的構築の仕方，如何にが明らかとなる。構築物は，音程を組み合わせるにせよ，遠近法（パースペクティヴ）にする配置にせよ，常にこの世界，日常的世界の外にあって構想する。

「彼は他所にもまた彼以外には実在しないものを取り集めてそれに生命を与らせ，時には自然に関する明瞭な思いをも受けもする。そして泉の湧水のごとく迸りでた理念がその無垢なままで「未来」の建築家にあてがわれる不死の夜に，そしてそれは彼が可視（表象的な）の類型から解放されて，彼を混沌のまま不安にさせていた内的な『宇宙』の象徴 symbole や綜合 synthèse を得る時であるが，その時にこの一層偉大にされた音楽［すなわち建築］の思考と意志とは高貴な交響楽のごとき独創的作品を構成・作曲 composer することだろう。」注53　これは『エーパリノス』の後に同じ主題の下に，アンドレ・ジドとピエール・ルイスの仮名の献呈のついた短い散文『建築家に関する逸話』の一部である。泉とは精神の内奥の泉であり，夜はヴァレリーの常套の理念，全てのものの発生の始源であり，内奥の夜がやがてその炎の放射によって形相をおかぬ色い染める曙，この時にあの宇宙の諸々の象徴化が始

まる。その作品は、表象的外観の支配を脱んで急げず、現実とは直接的交渉がなく、「過去 Passé」や諸々の近い将来の現象や欲望的記憶 mémoire matériel から全くひり離されて、この世のものならぬ様相を呈して現われる。

しかしこの作品はそれ感覚的手段によってあらゆる法則に形象をえそしくはあらゆる法則から形象をひきだすことにおいて産みされたものに違いない。この世のものならぬ光明や感動の陰影が、音楽にあっては幾多の交響曲の節奏 mesure や和音 accord への音の直接的に構築であり、建築ではこの構築が各種の材料の恒久的配置によって固定されるのである。つまりかの身を打ち震わせる深い音響の波が、音楽では音として構築され、建築では石の截断組積のうちに構築されて日光の中に想像的形相 forme imaginaire が打ち立てられる。ここでは、幾分アリストテレスの形相の考えを思わせるかのような仕方で、あの始源からの秘密の類似作用 analogie によって宇宙的象

徴化が説明されるので，したがって音楽と建築の類似はこの根源の類似作用に帰すると言わねばならない。そこで音楽から建築への変換も仮定することが可能となるのであって，これが全ての形象化，つまり全ての法則を形象化する幾何学的手法として理解される所以である。すなわち，もっとも掛け離れた諸関係になする数学的知力を有する者，また線を描いたり曲線を見わけたり，あるいは一つの交響曲の裡に含まれ偉大な芸術家達に安やすと奏される楽器が喚起する有意味な色彩を想い浮べたりすることのおまる者は，旋律（メロディー）の諸形式に潜む華麗さを建築に移すことがお来るのである。このよう力幾何学的知力によって，可視の，触知可能な建築が地上に出現するのであるが，いうまでもなくそれは予めある神秘的な領域に光明を与え，そこで天使たちの聖なる合唱による祝福を受けたのである。構築とは，したがって，具体的領域と純粋精神の領域，つまり自然，大地と聖なるものと

の争いを実現することであり，争いとは，この世のものならぬもののための形象と知覚を消失させるあの陶酔と，可感な形態の下に，あれかも精神が身体に住みつくように住みつく努力とが相手倒しながら争い一つの作品を産出するからである。

ヴァレリーは，『建築家の逆説』において，具体的に建築と音楽とを比較する。ランスの大聖堂とタンホイザーの或る部分，ギリシャ時代の神殿の古典な壮麗さと或る楽曲の燃えるように美事な第二楽章 andante が，言い表わし難い照応を見せると言う。また，金管楽器は黄金の扉――フィレンツェの大聖堂前の洗礼堂には，有名な『黄金の扉』がある――のごとく華やかで，ヴァイオリンの絃は教会堂の焼絵ガラスが祭壇の聖体器の中心を生気で色どるのと同じ光を注ぎ（得も言われぬ），オルガンは夢想する者のために雷を轟かせる円天井（巨大な）を出現させる。フリュートの飛翔は余り高いので，その上にもっと眩暈を起させる

優美な小円柱であり、その他の楽器や声楽は、勇壮なる勝利者たる「存在Ethos」——純粋精神——が哀れな詩集の——自らの作品を引き渡す未知の聴者・観者——ために引幕役を勤めている、香を焚き籠めた暗闇の仏神を照らすべく燈めいているように思われることになるのである。

こうして作品は構築者の思考を全て反映し、過ぎ去りの悲しみや暗やかな感動がそのままに形象化される理由も今や明らかである。愛する人に感動させられるその感動こそあの始源の泉の湧水であり、そこにおいてこそ構築者は、あの把捉することのできぬ、憂鬱や微笑や魅惑を体得したのである。

そしてヴァレリーは、蒼天に未だ見果てぬ一大建築を夢想する。

「ここに扉口の飾りアーチは、典礼の始まるのを知らせる弟妻曲のように希望に満ちて開き、軽快なヴォールトのリブは柔軟な身振を示し、若々しい優美さを持

つアーチは植物の茎に見られる女性的な優雅に沿って喰ま し，窓に嵌めた焼絵ガラスは数石の上に紫色の，引き延ばされたりうの花形の影を落し，あまねの宝石の長い雨足を降らせている。

それは沈黙の森であり，ゝゝ彼えには綿有の石貼床に潜む優雅な薄暗（がりの中）に白百合のような大柱と円柱が交叉し，——それらは神秘の花を着けていて，その冠石の下には，「知恵の木」の果実のごとく綾多の宇宙的，魔術的象徴が刻まれている。

それはまた，そこに座る者が我を忘れ，聞き耳を敢てする森であり，宗教的意義がある幣状刻形が区別をつけている数奇を凝した壁には，思い掛けずも，純粋な黄金の後光をつけた蓮が薄白い盃状の花を開いている。それはあるいはヴァグナーの音楽に誘われて月光の野原で摘まれたかも知れず，今やこのような貴重な飾りに鋲止まれて聖所の壁を飾っている。

ここに全的な勝利の錨係留 largo が至高のヴォールトの下に炸裂し，建築的意匠（モチーフ）の全てが，かの秘密の，つまり栄光の絶対的愛の秘密を打ち明けるにそる。・・・

↓ 注54

×　×　×

ところで類似依存に導かれ形態が形象化されるときの幾何学的手段，つまり法則に形象をもとめるところから形象をおきだすことは，もう一つの問題を持ち出す。

このように実現される形象は，しんがってなかば具象的であり，なかば抽象的である。この幾何学的形象は，超越的イデアではなく，人間の創造物であり，それは感覚的であり，理性的であり，数的であり，言語的である。全ゆる形象とは，それ自体としては幾何学的形象とはなりえない。幾何学的形象は，法則という形象そのものの外にある掟であり制約に限定されて形がくられる。たとえば何らかの模倣すべきモデルはその形象を実現させることのある法則を具体的に表わしている。しかし，最も純粋な幾何学的形象は，具体的な実在の諸形象の抽象の末，否定的にしか定義できないのであるが，それをあえて，「ユーパリノス」のソクラテスは，「---さまざ

まな形象のうちで，ごくわずかな言葉で表現できる運動の軌跡を《幾何学的》と呼ぶ」と言う。たとえば，二本の木のいずれからも常に等しい距離を保って歩くように言うものとすれば，その条件の下でそのような形象を運動者の行為が生みだす。そして視覚と運動が緊密な統一を保ち，視覚は私に運動をよえ，その運動は運動の新たな生成を私に感じさせまた全ての描線の拘束を感じさせる。すなわち私は視覚によって動かされ，運動によってそれまでよりも余分な一つの映像に包まれる。しかも時間によってそれに近づくにしても空間内にそれを見出すにしても，私によえられるのはいつも同一物である。。。。」注55　ここに，もっとも身体的な運動が，若干の言葉の規則に基かれ，時間的もしくは空間的に一つの幾何学的形象を産出することが指摘されている。空間的，時間的な幾何学的諸形象が身体的運動にかかわっている点は重要であって，視覚像や旋律が，それを見，聴くわれ

われに情緒的感動を惹起したり，それらの形象の背後に深さを見てとることが理解されるのはここにもとづくのである。ところでもっとも原初的に運動を導いてある形象を産みやしめる法則，言葉とは何であろうか。それを言葉の，ロゴスの果に見定めようとするのは一つの願望であろうが，一度この願望をいだくやいなや原初の言葉はわれわれの運動を制限する。形象を産出する運動はあてのない浮動ではなく目標のある作業に変えられ，この作業は言語的に明示しうるので，各々の形象は一つの命題となり，これを他の諸々の命題と組合せることも可能となる。したがってこの道筋をたどることによって，つまりロゴスを感覚的形象や秩序をつくる運動，たとえば舞踊の産出の導き手とせず，ロゴスのいわば直系の産出物であるわれわれの言語の理路整然とした組立ての言説によって，構築することも可能である。

言語のもつ不純性，つまり消費される実用的言語

情感的相貌の表象的言語がもっとも明晰で純粋な言語とまじわっている。この言語の不純性に汚染された言語的場を清掃 nettoyage することにより，思考は純粋な言葉へ導かれる純粋な作業となり，それによって思考はそれ自身の眼の前で，己れ自身へと変容する。ついには，それ自身の暗黒のなかから，思考作用の活動の全容を抽出するにいたる。ここで，言葉は構築することがあまるのであり，「オルフェウスさながらに言葉によってあらゆる理性的存在を満足させるような知恵と学問の殿堂を打ち建てる。この偉大な芸術のためにわれわれは驚くばかり正確な言語が要求される。言語を意味する名そのものが，われわれのあいだでは，理性と計算との名でもある。」

注56　ここで一つの事物は形態となり，形態とは関係である。言葉というものはそれぞれが別れの状況の下で作られたものであり，~~われわれは~~私にとってはそれぞれたものであり，私はこの言語的状況に産み落された

のであるから，私自身が確な道を踏み去し遠い彼方まで到り着こうとし，際限のない岐路に迷い込まないためには，それらの「言葉を，形の予整な石塊を調整するように調整しなければならない。その時，この種の調整処置につきものの幸運と予期せぬ効果を期待することになり，そのような仕事に運命によって恵まれている者には《詩人》の名をよこねばならない。」注5)

かくして，われわれは，建築的構築について考察を進め，その構築が音楽的構築とともに，幾何学的方法になる，ロゴスに導かれた作業行為であることが明らかとなり，ロゴスの直系の言葉による構築の問題に行きついた。ここで言葉の構築，つまり詩的構築を検討すべき段階に来たのである。

注記

1. Albert Thibaudet, Paul Valéry, p. 49.
2. Architecture, recueil publié sous la direction de Louis Süe & André Mare, 1921, Paris.
3. Paradoxe sur l'architecte
4. Création Artistique, in Paul Valéry, Vues, La Table ronde, 1948, pp.
5. op. cit.,
6. op. cit.,
7. Eupalinos, p. 14 (Gallimard nrf).
8. Création Artistique, op. cit., p.
9. Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci, (PL. I, p.
10. op. cit., p.
11. op. cit., p.
12. Création Artistique, op. cit., p.
13. op. cit., p.

14. Anton Ehrenzweig, The Hidden Order of Art, A Study in Psychology of Artistic Imagination, p.

15. Création Artistique, op. cit., p.

16. Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci,

17. Le Cimetière marin, 第1詩節（鈴木信太郎訳）より.

18. 全上詩篇, 訳者解注より.

19. Introduction à la Méthode de Leonard de Vinci,

20. カール・レーヴィット, ポール・ヴァレリー, その哲学的思惟の現象. (中村志朗訳), pp. 239 ~ 241.

21. Paul Valéry, Cahier vol. 25, p. 321.

22. Mon Faust, Le Solitaire, intermède (Pl. II, p. 396).

23. 以下の記述において, 聞いは, 問う主体「私」とひりはだでないので; 本文中にのかぬうず, しばらく主語「私」と, ヴァレリーの L'homme et la coquille に於いて借用する.

24. Jean Brun, La Main et l'esprit, P.U.F., Paris, 1963.

25. op. cit., pp. 145 ~

26. J. Nogué, Esquisse d'un système des qualités sensibles, Paris, 1943, p. 87.

27. J. Brun, op. cit., p. 146.

28. L'homme et la coquille, (PL. I, p.

29. op. cit., p.

30. Eupalinos, p. 47 (Gallimard, nrf.).

31. Mauvaises pensées

32. Eupalinos, p. 110 (Gallimard, nrf. ИЗДАТЬ).

33. op. cit., p. 113

34. op. cit., p. 46

35. op. cit., p. 118

36. op. cit., p. 91

37. op. cit., p. 126

38. A. Thibaudet, op. cit., p. 170

39. op. cit., p. 172. Et p. 176.

40. Eupalinos, p. 116

41. op. cit., pp. 119~120.

42. op. cit., p. 120.

43. op. cit., pp. 121~

44. Introduction,

45. Eupalinos, pp. 125~126

46. アリストテレス, 形而上学 第12巻 第7章 (1072b)

47. Eupalinos, p. 24

48. op. cit., p. 49.

49. op. cit., p. 50.

50. op. cit., p. 51.

51. op. cit., p. 52

52. op. cit., p. 56

53. Paradoxe sur l'architecte,

54. op. cit.,

55 Eupalinos, pp. 64~65.

56 op. cit., p. 69.

57 op. cit., p. 70.

工
400 函
2-0

ポール・ヴァレリーの建築論的研究

―― 構築について ――

2

加　藤　邦　男

昭和52年11月

ポール・ヴァレリーの建築論的研究

―― 構築について ――

2

加　藤　邦　男

昭和52年11月

詩的構築

、、、

ここに 或る叡知が 語り、

その荘厳な声が 鳴り響く。

鳴り響く時 われと身も その声は識る

水の声 森の声ではないように、

如何なる人の声でもない、と。

(飯田信太郎訳、アポロンの巫女)

ヴァレリーにとって芸術の諸形式が，あの根源的な，肉奥の宇宙的なるものに関連する等価体系であると考えられるのであるから，詩的構築に関して常に他の芸術的諸形式が比較されるのは当然のことである。普通，「詩 Poésie」なる名称は，言語のある種の効果にもとづいた芸術の一形式を示すのであるが，詩という一芸術が予想し，表現伝達せんとする，感動にもとづく創意工夫の状態 état d'invention に対しても次第に広義に用いられるようになった。景観や人物および情況をも詩的 poétique という。つまり一般的に，詩的状態とも言える現象があるのであり，これが全ゆる構築の源泉である。ところでこの詩的状態と構築を問うことにより，詩が単なる芸術の一形式であるだけでなくより特権的位置を占めることがわかるようになり，また一方すでに前章で下書きされていたように，構築とは，単に実践的構築だけでなく，

それに先立つ分離される計画もしくは理論的実現と呼ばれる理論的構築でもあるのであり、理論的構築とはロゴスに導かれ手引き役として詩的構築であることもわかるようになる。本章では、詩作的構築を辿りつつそれが詩的構築という普遍的構築であることを考察してみよう。

『コローを回りて』は、絵画の構築を考察することにより詩の構築を述べた文章である。これには思慮深いヴァレリーの意図が隠されている。すなわち絵画を語る――絵画の成立事情や画家の人物評などではなく絵画そのものを語る――ということが一見唐突に思えながら、あらゆる芸術が、あのソクラテスの貝殻が多くの問いを誘ったように、言葉（パロール）をもって生きていることを示すのである。一つの「文学 littérature ――文芸の探求――」が、人間を創造的産出に赴かしめるところのものと、その奇異な本能の結果（effet）である産出物と不可分であることを示す隠れた意図がある。一個の作品の基

本的原因とは，作品が語られたいという欲求ではないか，絵画からは何もしくはその他の言説 discours の概念を取りされば絵画はその意味と目的を失うとヴァレリーは言う。しかしこのことは絵画のいわゆる文学性のことを言っているのではない。それどころかヴァレリーは全ての芸術形式に要求するように絵画が絵画そのものであること，絵画の純粋性を要求している。またヴァレリーは，制作中の画家が次第していくのは全く特殊であり見かけだけであって，実際は画布上の不思議な映像の為で，詩情と生硬の混り合った言説を際限なくそれに向って話しかけ，屈折され圧迫され，しばしば狂わされた一つの「文学」全体が，夜になって驚くべき正確な「語」，つまり作品となって爆発し，この最も正確な作品という語は，画家の聴いた最も不正確な語とは非常にかけはなれたものとなる。注1 またこのような文学は，画家の制作の舞台裏でも注目すべき役割りを果す。画家は称ざ

まに，それの全般の大綱を(文に)書きとどめ，思案し，種々の処方や技法を，あるいは倫理的なそれ自身への途などを書きとどめよ。ワグナーの作曲において見られたような理論と実践が，画家においても知られているのであり，最も知性的，最も鋭い現性家が，われわれの五感に最も力強く働きかけ最も圧倒的な感力をもった作品を作るのであることが確認される。

計画と実施が分離されるのは建築的構築にのみ特殊なのではない。音楽の作曲も思考された構築であり，画家の眩きのように，夢と形式との境界をさまよう眩きの状態であの最も起伏の激しい旋律をこれに浮びにがらせるに至るのであって，完璧な実施は演奏者の手にかかっているのである。しかし自ら完璧な(画布の)演奏者たる画家の(創)造行為(に)おいてさえも理論的瞑想の時があるのである。そこには完成以前の眩きのような言葉 parole が介在しているらしいことが窺えるのである。

「コローを周りて」のなかで，画家のいろいろな類型が挙げられている。そのうち最も著しい対比をなす型として，ドラクロワとコローを挙げる。注2

ドラクロワはたえずペンを手にして書きながら，思索し構成しかつ諸々の処法や技法を記す。しかしコローにおいては，生活，観照および絵画の間に知的な媒介がほとんどあるいは全くない。ただコローは，良く見ることcontemplationとよく仕事することtravailという掟を繰返すだけである。しかしコローが理論的構築を書かなかったけれども，これに課する掟を書きそれを目で見る必要があったという事は注意すべきであるとゲレリーは言う。ドロクロワは，ワグナー，ボードレール等と共に大理論家であって，感覚的径路を通じて人の魂を支配しようと執念し，彼等の問題は人を陶酔せしむるか圧倒するかであり，速い難い効果のみを夢想する。その知的合所

は，人の心のなかに確信をもって演奏しうるような鍵盤を見さだめである。彼らは人間の核心に急許に達しそこにのり移ろう——posséder 所有するという語の悪魔的意味において——と気ぜわしく，しかもこの急許とは，人の有機的生理的，つまり身体の内実を全由して人間全体を制御し根底から掌握する。つまり彼らは人を服従せしめようとする。これに対してコローは，これの感じるところへ人を誘う。人を服従させるところの，人をしてこれの幸福な眼差の体位たらしめようとするのである。ドラクロワはルーヴル博物館に度々足を運び巨匠の作品にその芸術上の秘密を問い質す。コローは巨匠たちに尊敬の念を懐くものの，彼らの作るfaireことは彼らだけのものであり，他のものの手段はこれに役立つところかかえって邪魔になると考えるに違いない。

ドラクロワとコロー，この二人の画家において，眼に見えてくるものの機能が違っていることは注目すべ

ことである。「自然」とは，ドラクロワにとっては辞書でありコローにとってはモデルである。一般に芸術家はそれぞれ可視の世界と特殊な関係を結んでいる。ある芸術家は，可視的世界についてはただ一つの普遍的視覚 vision があると信じ込み，この教義に確信をもちこれの作品から感情，個人的なるものに発する不均等性全体を除去しようとし，作品のこのような意味での厳密な類似性と，その制作にこれを設却した作家とを人は感嘆するに吝いないと考え，そのことにこれの栄光を見出せると希望するのである。第二の型の芸術家は，第一の型と同じようにして制作を始め，一般に最後までこの臨床的態度を保つ。しかしそれは，「自然」をそれに彼らが感ずるところを（われわれに）感じさせようとし，自然を描きつつそれ自身を描こうと欲する。モデルを再現表象（reproduire）するのではない。モデルが彼らに原因となる印象 impression をわれわれにおいて産生 produire しようとする。このことは，視覚的真実 vérité

optique と感情の現実的現前 présence réelle との一種不可知な精妙な組み合せを要請しまたその組み合せを発起しもする。それは決して実在のモデルをその通りに写すことではない。コローはこの型の芸術家であって，彼の「自然」と制作への信頼は一つの単純さの精神の表現であるが，この単純さとは単純にするという手段的方法ではなく，一つのいわば目的つまり理念的限界である。つまり，ものの複雑さや可能な多数の見方や試みがあることを前提として，その複雑さと多数性が次第に検索され最後にこれにとって本質的な一つの形態（もしくは）一つの行動の方式に帰する，そのような理念的限界である。それはまた生ける人間つまり死すべきものの到達不可能な究極であったあのラファエリーの純粋性そのものである。最後にまたこの型の芸術家がある。それはドラクロワのごとき芸術家達で，彼らにとって「自然」は辞書でありその語彙のなかから構図 composition の様ざまな要素を汲みとる。「自

然」はここでは何よりもまず彼らの記憶の資源と構成作用の素材の総体である。それは常に現実もしくは生々しい資料であるがそれ不完全不確実な資料である。芸術家達は，一度素描によって心像が定められ，またある一瞬の活々した再現的表象 representation に引き続いて諸作品を構築する時，そのような資料を直接観察によって確認し修正するのである。

ヴァレリーが最も深い価値を見出すのはオニのコロー型の芸術家においてである。彼らにとって「自然」は重要な意義をもっていた。それは倣うべきモデルであるが，その模倣とは上述したような意味であって決して単なる模写ではなかったのである。

ではヴァレリーその人はどのような形の詩人と考えられているのか。先ずチボーデの見方に拠ってみよう。

注3

19世紀に到るまで大詩人の多くは叙事詩 épique 又しくはとくに劇詩 dramatique に属していたが，19世紀になると詩の相要は抒情詩になる。つまり詩の形式はともかく詩人の表現するものはこれ自らの状態であり，ゲーテ，バイロン，フランス・ロマン派に共通しているという。詩人は一定の公衆を見いだしこれを全体として感動させ熱狂させ，その代弁者の役を果す。つまり吟唱叙事詩 Rhapsodie が普遍的図式であり，これを源として無差別に叙事詩，劇詩，抒情詩が生れる。

マルセル・レイモンは，ボードレール以来のフランス詩はすべて純粋詩的なものという精神(範疇的な)の一状態との関係で理解できるとし，注4 チボーデは純粋詩の嚆矢

をフランス・ロマン派とイギリス詩との合作のうちに見る。この純粋詩の理念は音楽との接触のなかに発見されたのだが，ヴァレリーはマラルメほどこの音楽からの富の奪還に執心しない。しかしヴァレリにとっても純粋詩は中心問題であることには変りなく，それは言語の純粋用法を目指す。しかしそれが言語の純論理的用法でもなく，高踏派 Parnassiens がめざした彫塑的用法でも，象徴派のめざす音楽的用法でもない。それは，純粋に技術的詩的用法である。つまりしかじかのものを表象的に表現するものではなく，チボーデによればベルクソン的術語によって，精神の創造行為の力動的図式 schéma dynamique を表わす語句，詩句，詩篇であり，レイモンによれば，純粋に詩的なるもの，詩的感情もしくは一般的な生存感覚との関連における詩篇ということになる。

チボーデは，マラルメやヴァレリーの詩は，その詩句が筋道だった論理を内容として含まず，むしろ何ら

りも語詞の肉 chair verbale を以ってとし，感覚的に声に近いものである場合，とりわけ通常の理解をとまどわせ，それは何よりも関係である。彼らの詩句はいわば，律動的物質として，しかも連続的な洗練を伴って実在している。それは母韻 assonance，頭韻 allitération，脚韻 rime，そしてまれあらゆる厳密さと規律で織りあげられた一種比類ない織物 texture である」注5 という。ここでテボーデは事物の詩と関係の詩を区別する。先が音楽と夢想と雄弁からなる尽きることのない調和な諧調集，演説的リズムの燦然たる溢出，つまり演説の詩ラマルティーヌを挙げられるに次いで，獲物を釣り上げる漁人のようにこれの視覚を強靱な詩句の糸に絡めて視ってそれをたぐり寄せるヴィクトル・ユーゴーの巨大な眼は事物の世界を倦むことなく無際限に浚い上がらせてゆく，事物の詩を挙げる。これにたいしてヴァレリーの場合は「マルジュ誌編集長に宛てた手紙――殴り書き一瞬」注6 を引用しつつ，星を散り

ばめた天空が，存在と非存在との相反するこつの画面，この二枠の眺めの反転，つまり地の上に表われる二枠の図，存在と非存在との関係，秩序に詩学があると言う。引用文には，「わたしは自分がいま，沈黙の宇宙のテキストに囚われてしまった感じでした。明晰さと謎とできているテキスト，見る人次第で非劇的なものでもありまた何の関心をも呼ばぬものであり，語り語らず，多種多様な意味を織りなすテキリス。秩序と無秩序を一体となし，神を否定するほどにまた力強く神を予知し，現象もみばない全体の広がりの中にうねりが遠い天体に結ばれてあらゆる時代を包み込んでいるテキスト。・・・俳句の空には何というモデル，何という学びがあることか！・・・その場所に，マラルメは疑いもなく詩の至上律，一つの詩学を見ていたのです」と読める。それは，チボーデのいうように一つの地の上の二枠の図であるかどうかはともかく，夜空の暗闇の上の白く輝く軌跡の上

のまさにその上に，そこに隠された何ごとかに思いを寄せていたことは確かである。夜空の織物はたしかに表と裏との二重の織物 texture をなす一つのテキスト texte であるが，その裏は表の背後に隠されているからこそ裏なのであり，この関係を直ちに存在と非存在との弁証の関係とすることには危険がある。

このような微妙な関係であるからこそ，通常の関係には関係する二物が介在するが，むしろ関係そのものを一つのテキストで示す困難がある。ヴァレリーの詩はその故に，テキストそのものが流動的であり，描写されるに留まる心像は一瞬のものであり，詩そのものが現知の注視に対してとるあの逃走，暗示の風姿，形象である。

ラシーヌのような古典的な劇詩には，叙述がくりあす文脈の連続性が影のように伸びた必然性があり，全体と部分が明晰な秩序の下に決定され，その詩は当然かく

のごとくであるという一種の決定論的必然性を示している。それは論理的situationの文脈である。ところがマラルメやヴァレリーの詩においてはこのような必然性のそれが特徴的である。詩人はいわば語によって先導されているようであり、それは計算する人が数に導かれているようである。「私は、言葉を不確定に期待していたため、それぞれの言葉をそれが持つあらゆる力において感じる」[注7]とヴァレリーは言う。しかしそれは必然のそれ、単なる偶然ではない。「いかなる偶然にもあらず、——非常なる機会chanceが固められてゆく」のであり、この幸福の言語がたやすく見えされ、やがて詩篇が、一つの思考が奇異に完成されるのである。

チボーデにおいては、ヴァレリーはマラルメから明確に区別されていない。チボーデは本来マラルメの~~研~~研究家であり[注8]またヴァレリー自身が独自の解釈によってマラルメを理解しているからでもあろう。けだ

し，一詩人を解釈によって類型に分類することは危険である。むしろこのような分類は解釈者を表出している徴候と見るべきであろうか。

しかし，今度は，この危険を承知の上で，マルセル・レイモンの解釈を見てみよう。すでに見たようにレイモンは現代フランス詩は，純粋に詩的なるものという精神の一範疇と関係していると指摘し，これを一つの精神的過程として説明する。つまり人間は行為によって未分化を分化し，ついには自分自身から身を離して自分を自分自身に対立させる。最初の未分化の状態とは，一つの全体的な生の営みであり，人間は自分自身や行為については漠然とした意識しか持たない。詩的感情とわれわれが呼ぶところのものは，起源においてまったく，一般的な生存感覚のうちに浸透されていた。この一般的な生存感覚は，レヴィ＝ブリュールの言う超自然的なものの情緒的範疇に結びついているが，近代の知的意

識の深化と機械的技術文明においては，詩的感情が心的領域の内部に凝縮されて孤立し，ある種の特権的瞬間に固有の性格をもつ経験として，純粋に，意識に現われるようになると言う。しかし，この純粋に詩的なるものが先験的に設定される観念であり，仮説的な過程によって説明されねばならないものであろうか。後にみるように明らかに一つの詩的状態といわれる現象は認めうるのであり，ヴァレリーはレイモンの言うように一つの精神の過程を観察したのではなく，詩的状態の現象の本質を直観もしくは注視したという方が正しいであろう。この保留の上でレイモンの説を見てみよう。

　レイモンは図式の一方にこの詩的感情を置き，他方の詩との関係において三つの類型を見わける。それにアポリネールやシュールレアリストたちの反応は，詩を生の全体に逆流させ，われわれのあらゆる活動に詩を侵入させて，それらを魔法にかけられたものにすることで

あるように思われる。それは詩を孤立させて詩的なるものの瞬時にとじ込めようとすることであり、詩は完全に日常から離れた非日常であり、ただある時にそれ自体、不思議な訪れによって啓示されるもう一つの実在となるに過ぎない。この訪れと訪れとの間に、詩的ならざる生活があり詩的生活と組起的並列をなすということが実際に考えられるだろうか。レイモンの考えるようなシュールレアリストの詩は、したがって自ら詩を否定する矛盾を包み込んでいるといわねばならない。ボードレールからマラルメに到るまでの類型では、純粋詩を実現するためにそれに適した言語の純化、言語の詩的機能をその実用的あるいは伝達的機能から次第に意識して区別するための同一の苦行、努力が続けられる。しかしヴァレリーは、ボードレール、マラルメの系列に続きながら、言語についてのいかなる神秘主義をも主張しようとせぬ点で袂を分つと言う。「ユーパリノス」のソクラテ

スは、起源と究極目的への郷愁を自分のうちで根こぎにしたと信じている。彼は、人間が作られなければならぬとすれば、人間のうちの神的なものは人間によって創られたものでしかありえぬと信じる。ヴァレリーは、マラルメのように、芸術に「地上のオルフェウス的説明」であることを求めず、何かを証明することを作品に要求しない。しかしこれはまことに微妙な問題であって、マラルメの「・・・私が花という・・・」の一句の解釈がプラトン主義的イデアであるか、ヴァレリーの考えるようにそうではないのかによって意見は異ることになろう。「私が花という」――この句が具現するのは現実のいかなる花束にもない、匂やかな花の理念そのものである、というマラルメの誘惑は、プラトン的であって、詩句は……背後的世界を表象する暗示的形象ではないとレイモンは指摘する注9が、ヴァレリーは、マラルメが専心していたのは一種の語の科学であって、語の詩的負荷 charge

poétique ともいうべきものを評価し、語が秘密に、潜勢的に、ある深い感性の神秘的法則に従って詩人の可能力のなかで秩序だてられると考え、マラルメは一つの待機であり、生れ出ずるべく気ぜわしい一つの思考が連関と共鳴の一切の秩序を喚起し、待機はそこに溶解され、マラルメは「私が花という」と書くのだと言う。注10 レオ・レイモンの言う神秘主義、つまりプラトン主義的超越性をヴァレリーに認めないという点に注目すべきである。もし言語的世界とは別に存在するものの実在の世界なるものを仮想してみても、言語的世界は全く異る現実であって、そのものとして把握できぬ実在的世界との関係など定義することは出来ない。ヴァレリーは直ちに、むしろ才ェの自然ともいえる言語的世界をほめ出すことを強調するのである。しかし、レイモンのように、言語的世界と実在的世界、言語と自己、われわれの実在と純粋自我、というようにある種のサルトル的図式に赴けば…

ヴァレリーの態度、思考は両義的だと言わざるをえなくなる。われわれはこの方向での分析をこれ以上進めないでおこう。そしてヴァレリーの詩の原点、あの詩的状態という現象に着眼してみよう。それはヴァレリーにとって如何なる現象であったか、その本質注視とはどのようであるかを問うことによって彼の詩をよりよく理解しようと試みてみよう。

ここでヴァレリー自身によりつつ作家が自らおく詩的状態を考察してみよう。すでに彼は，もし作家が意識的であれば，自らが二つの作用を，つまり一般的心理に属する感動的作用と，その時一つの作品の制作を思うやいなや直ちに外的効果を打算する作用，つまり手段・技術を思う作用とが見分けられることを言った。[注11] ここではこのオの作用を検討しなければならない。

詩的状態についてヴァレリーは，視覚的契機，音響的契機，律動的契機の実例を挙げて説明している。

コローの例は，「自然」がその優れた仕訳において可視の物象の一定の布置配列から生じる独特の詩的価値を示すモデルもしくは作例となることであった。一般には，われわれは生活世界のさまざまな相貌に無関心かあるいはある限定された重要性しかもたず，その時はそれにそして明確に決定された行為によって応じ，行為

がわれわれの知覚効果を消耗もしくは無効にする。つまり物を把捉しこれを道具的手段と化す行為である。しかし、外界のある様相が、それを対象として捉え、限定したり類別することを越えて、直接われわれの心を動かす時があった。これにおいては的確に対応する行為は全くなく、しかしながら生命機能がそれによって直接的影響を受けることもない。この特異な感動の効果は定義できない。それでいてある世界に関する観念をわれわれに与える。この感動の効果は、常にこの世界の不完全な啓示、試まぐれか幸運な符合から得られたもので、その故になにかあるなましい一事がわれわれに至上の喜びに満ちた人生を想像せしめるのである。ヴァレリーなんど海の視覚の誘う夢想とはそのようなものであった。古代人など神々に、また現代人も往々女に擬する特定の観念は、海そのものが誘いだしてやまぬものであった。ヴァレリーは海への眼差しが、水液と精神から、裸形の観念を生みだ

すと言う。逃れること，つまり逃れるために逃れるという——実現の水平線の衝動——逃走の観念と，この観念の深い原因と思われる（不条理な）永劫回帰の観念——逃れようと望みうる者は再び始まるものに限る，際限のない正午の——をいびかしめるのである。「私は海を見るともなく眺め，あるいは内裡に声なく注視して，どんなに多くの時間を使い果したであろう。……このような眼差しからどうして眼を離されよう。——水の集魂の活々とした不活潑の幻惑を誰が逃れ得よう。それは透明と反映，静止と運動，平穏と暴力を使い分け，人間の気に，法則と偶然，不秩序と周期を，流動する姿で，排列し，展開し，連を提供し，或いは連絡を塞ぐ。」注12 まれびアレリーの生地セートの丘の上から海と街を眼が領し所有するあの記述や，ソクラテスの貝殻への注視の状態が別の実例である。この状態の眼差しにおいて注目すべきことがある。それは白紙の状態における眼差しであり，そこに現

われる視覚は覚てなかったもの見知らぬ奇異なるものであることであった。

「ロンドン橋。・・・私は眼を捉えられた。・・・見ることの快楽が、渇きというもののもつすべての力で、快まく構成され眼の前の光に私を釘づけにしていた。そしてその光のゆたかさを私は汲みつくしえなかった。しかし私の背後に私は、おのがじし生活の直接的目的に永遠にうきなられた盲人たちの目に見えぬ一群がせかせかと果てもなく流れてゆくのを感じていた。私にはこの群集が、・・・かけがえのない人間たちでは少しもないように思えるのだった。反対に私は、みずからそれと知らずに、私の身体のかげ、私の眼に見えぬところに、すべて一様の、何かは知らぬ或る真空に一様に吸い込まれる、粒々たちが流れをなしあげていた。そのせわしげな音のにぶい流れが、単調に橋を渡ってゆくのを聞いていた。私はかってこれほどの孤独を、漫心と苦悩のきわ

あった孤独を感じたことはなかった。群集と水のあいだで夢想するという危険の、奇妙な快楽という知覚。私はロンドン橋の上で、わが身に詩の罪を覚えていた。」注13

ここでは私と景観、群集とが混りあい、しかも私自身は孤独のうちにその存在感ちう失いつつある奇妙な視覚現象が記述されている。また別の実例を見てみよう。それは「テスト氏との一夜」におけるオペラ座の光景である。

「……見渡せば眼を奪うばかり、ざわめきわたる人の群。これと私たちとの間に、銅製のとてつもない少女がとちはばかっている。いきれの奥に、女の裸体の一片が、小石のように物静かに光っていた。夥しい扇が、いいめいに勝手に、影と光の世界の表面に生きて、天井の燈を指して泡をふいていた。私の視線は、幾千とも知れぬ顔を拾い読み、やがて悲しげな一つの頭の上に落ち、また数知れぬ腕の上に、人々の上に、果ては燃え上ってしまった。……テストは吐息をついた。熱気と色彩の

吹きおす火のような顔，広い肩，光に輝く染められた黒い体，着物を着た塊の全容が，太い円柱に支えられ，また紙の傘を掲げる。赤と金色の入り交じったこの豪壮のただ中に孤立に感じられるものは，一瞬たりとも彼の眼を逃れなかった。」注14

ここでは全感覚が，視覚，聴覚，触覚が光景に粘着し人間までもが物と化し小石や銅以上に生命を持ったものがはなくなっている。まさに発生状態にある感覚的印象をつかむことが問題となっている。ヴァレリーにとって真の見者とは，植物であろうと人間であろうと，まれ拡をさせて注視する身体の一部分であろうと壁面上の光の斑点であろうと，それを堅固な全体的存在として眺めるものである。彼は諸部分より，それらからなる眼に見えぬ全体を思い描こうと意志しはじめる。しかしまれ見者は，受動的ともいうべき態度で知らず知らずに催眠状態に落ち込む。つまり見ている物の事物を考えなければ

ある種の麻痺状態のなかに恐ろしい、しびくの物を凝視しているが、それを普通の眼で見るやいなやたちまち覚醒する。ここに眼差しのうちにある受動性と能動性、つまり凝視のうちに意識は盲目化され、覚醒とともに距離が回復し対象が再生する。この不思議な状態は、あのアレリーによる自身の両者が交互に触れる手、触れられる手となる相互交叉によって理解しうる。この相互交叉によって私はここそこにその都度同在する。それはまた物を触れる手が同時にその物に触れられる手であり、私は、ある時は物であり、ある時は私である。私が物に同在することもあるのである。また、視覚と触覚との調整作用により、視るとは離れて待つことであり、視覚においても同じ私と物との相互交叉が存しうる。

「眼差。」お会うこの眼差しは、奇妙な関係を生じさせる。それの眼を追う他人の眼を、自らの眼から離すことがお来なければ、自由に考えることは仔ぴとも出

来ない。二人の眼差が互に他を捉えると、もはや二人ではない。そこでそれ独りに留まることは困難である。

相互交換する二つの眼差。この交換 échange という語はうまく言ったものだ。それは極く小さい時間の間にある transposition, métathèse, つまり二人の寄与がけうれた眼の、二つの視差の chiasma を実現する。---君は私のイトーだ、私の外観を捉み、私は君のを捉む。君は私ではない、というのも君が私を見るからだ、また私は私自身を見ないからだ。私に交知するのは、君が見ている私である。君に交知するのは私が見ている君である。

もしわれわれがお互いに知り合うに至るには、いくらわれわれが互いに反射しあってもわれわれは互いに他である。そして全ての残余は同一、もしくは恐らく共通である。われわれの眼差しが離れれば離れるだけ、われわれは互いの見解を失い、それだけ益々判別できなくなる。

私が君を見るのは，私は君ではないのだから，君でなくあるために見るのである。

この種の分析は，自己の自己自身に対しても適用し得る。」注15

ここで言うchiasmaとは視覚における自と他との交叉のことであるが，これは眼差は同時に見られる眼差であることを示すのであり，その眼差は人を物と化することがある眼差しであるから，物を人と化すことともないわけではない。実事，われわれは物にまなざされることもあるわけである。

視覚世界は，このように目まぐるしく変動する運動であり，さまざまな可能的連関を含み，可視の光景，形態，瞬間がわれわれの眼差を捉えて，そこに一時留めるのである。コローが観察した大地の相貌も，個性化され，他に類のないそれ自身の歴史をもった，いわば人格的なものであり，互いにそれらのものとコローが眼差を交し

あっていいに違いない。地上の名所も，このような不思議な視覚の歌があり，それを人れんじて見出す者は幸福がある。

聴覚においても同じ明瞭な例が見出される。われわれ聞えるのは，私たの音響であるが，それは無関心なものかもしくは現に存在しあるいは差迫ったわれわれようとする何らかの合図である。合図とは一つの記号でありわれわれに一つの行動を命ずべきものである。ところが楽音というものは聞えてくるや否や，われわれの中に一つの予感状態，一つの芸術的創造を期待する状態を作りおこす。われわれは楽音を聞くや，われわれ自身のうちに，視覚にも起ったように，可能な諸関係から成りたつ一つの宇宙があることを直ちに識る。そして音楽は，この宇宙の中にわれわれが逗留することを許すのである。

さらにまた一つの律動が自分自身に付きまい，はじめのうちはこの側面的な活動の半ばの意識しかなかっ

たものが，そのうち突然精神に可感のものとなり，律動が一種の強要をいって迫ってくる危険をヴァレリーは語っている。注16 それは何か一つの身体を持ちたがりその完成状態に到達したがっているように思えたと言う。それは裸形の律動，全く無条件の打拍によって成ろうとするようであるが，それがヴァレリーの意識に一層明晰になり得たのは，言表し得る諸要素，音綴syllabeとか語とかを借り，いわば形が身体となることによってはじめてなり得たのであり，それらの音綴と語は，形成時点においては，それらの音楽的価値と引力とによって決定されるに違いない。それは一つの下書き状態，その当初の状態であり，そこでは，律動的形式がその際の唯一の許容条件，あるいは発現条件を成していて，形式と素材とは互いにあまり区別がなかった。ヴァレリーはこのように語っている。

これらの詩的状態とは，受動的であると同時に知

的な非受動的生法であり、それの(能動)作活動を行っている人が一種の電光に撃たれる状態であり、それは断片から成っている。「時として私の観察したことは、精神の一感覚の到来、一の閃光、それも照しおす閃光ではない、(ぴかりと)煌めく閃光の到来ということです。それは告知し、照らすよりも遥かに多く指示し、要するに、それはそれ自体、延期されることがあまりという妄想を一緒に伴なっているところの一つの謎です。‥‥一つの事実が現われる。特殊な増感(sensibilisation)が行われる。やがて人は暗室にゆき像の現われるのを見るでしょう。」注17 ここで事実と感性との関係は明確にし得ない性質のものである。それ詩的状態のある(もつ)方位が感性を変更し、増感する。その時それは、音綴の置換による語がただちに一詩句となりその詩句が自ずと必然的に詩作を導く、つまり詩の一切が次々と産みされる一種の複生 prolifération によって確認されることであるが、このことは後に、詩の構築において再

び立ち戻らねばならない問題である。

詩的状態とは，結局一つの共鳴的状態である。つまりわれわれの，感覚的，精神的生命の全体系がこの共鳴状態に陥るや，われわれの受容 impression，理念 idée，衝動 impulsion，表出 expression の手段の間に一種の相互的な調和的連繋が生れる。あたかもわれわれの全ての能力が，突如として，相互間で流通し，共約的であるかの如くに。そしてこのことは，一つの作品の形態を構成する感覚的原因と，その基底をなす知的効果，すなわち理論との間の，神秘的なほど正確な対応関係によって明かにされている，とヴァレリーは言う。注18 そこにおいては，芸術の創意工夫は，装飾，舞踏，身振表現などと同じく自然なもので，それらとほとんど等価的といえる。未開人はこれを恍惚たらしめ熱狂せしめる光景の前で踊り歌う，そして感歎するに従って熱中のあまり忘我する。しかし作者は，一種の覚醒によって自ら制作に赴く

ハマあり。

詩的状態を，感動の位相として考察してきたが，そこには常との技術手段の位相へと，つまり何かが身体を得ようとする肉化への蠕動があった。つまり感動の位相は手段の位相から連続的に自覚されるものであり，その間には自と他，私と物との不分化の，あるいは絶えざるchiasmaの状態であり，いわば私は一種の催眠状態にあるのであった。今や覚醒して自ずと制作に従がう位相に移らねばならない。しかしこの位相もまた，明晰な覚醒といえるのかどうかは，今のところ保留にしておかざるを得ない問題であるが，とりあえずそれは疑惑をもって良いことであることを注意しておこう。

ヴァレリーが先ずはじめに詩的状態における古代人の魔術的行為を指摘するのは注目すべきことである。香りや眼差や声の音色がはっきりと捉えがたいものの力強い支配力をわれわれに及ぼすことはわれわれも経験す

ることが出来る。魔術的な魅惑の詩的なることは、芝や物象の姿のなかに予定調和していると言っても、人が屢く感動の言い知れぬこだまと言っても事は同じである。とにかく古代人達は、ヴァレリーの言うように、自然の物象の最も著しいものを随所に神と崇め、それらの物象を他から区別し、一つ一つの名前をそえた行為そのものによって、またこれらの物象に一種の生命を伝達したことによって、それらの物象を真の芸術作品、あらゆる芸術のなかで最も古い芸術作品とした。この太古の芸術とは一つの印象・受容(im-pression)から直に一つの表現・表出(ex-pression)が生ずるのに感激する、一瞬、日没、神々しい森などを見る時の驚嘆などの如く、われわれの記憶のなかで記念碑となる独特な瞬間に感激する、というようなことであった。また原始人も今日の未開の民のように、そのような感激に、自ずと舞踊、身振りでもって応えることはすでに述べた。ここにすでに創作の秘密が示されているので

ある。ヴァレリー自身の至験では，ある日わが身につきまとう律動が音綴syllabeや語を借りて関化したし，あるいは一つの詩句がその音響性sonorité と音色timbre によって選みだされてヴァレリーにあらわれて来たという。この思い設けぬ要素の暗示する意味，それの喚起する心像，その統辞法的詞姿figure などがいわば相称的に彼を導いてその詩句の存在を準備（正当化）するような一つの開始と，その究き効果をよえるような続きとを待ち，その期待に従ってその詩句の余後に詩篇を構築するよう導いたという。このような詩篇の形成を，自ずから成ったとし，それを自然界における植物の挿木，挿葉などのように一部分から次第に完全な一個体となり自らに父母な一つを作ってゆく複生prolifération にたとえる。

結局，このようにある一部分，一詩句，律動にまる形成の音綴や語，これらが作者が捉えるもしくは作者へと受肉してくる「黎明」a 精髄 essence de l'aurore ——つま

催眠からの覚醒への移行――であり，それが真の意味で作品全体よりも恐らくは一層多くの経験や知識を包含していて，またこれの芸術に完全に通暁した人のより深奥な芸術的変化の努力を包含するのではないかと言えようになろう。

この意味では，芸術家は自然(的)なるものに帰すると主張できる。しかしそれは生れ変った一個の新しい人間としての自然的なるものであろう。つまりこのような芸術家は，僅かの音響的，図形的，語詞的なものの中に，一瞬の感動と一生を費した深い知識とを顕わすからである。そして自ら発見したものをそれ自らに附加し，また新たな欲求がそれの中に生れ来るのを見る。芸術家の全経歴はこのような形態の(たえざる)変化であり，それは多感な感動の相相の夢のなかにあらわれる醇朴な創作本能の覚醒であり，また同時に，自らの創作のうちに，努力して労作して獲得する自由さと単純さとの感情の二相で織りな

されている。この感情こそが，人々に感覚と理念との間で最大の精神の業 jeu をなさしめるのである。ここに至ると意図と方法，基底の概念作用と形態を産む行動との間にもはや差異はなくなる。芸術家の思索と芸術の素材との間には新しい相関関係を持つ密な内的対応関係が結成される。ヴァレリーは歌う。「空の紺碧に濡れた純粋飛翔のイデーが，（ほし羽根を休め得ぬ語などあらず。」

明暗に調やわずかの線描が十分な視覚的表現をなし得ると，素描や版画を愛し巧みにやりおおせた画家達の中で優れているのは，かのすばらしい色彩画家，レンブラント，クロード，ゴヤ，コローであり，このような芸術家は本質的に詩人であるとヴァレリーは言う。注19

ヴァレリーはまた，「外的生命 vie extérieure」なるものがあると言う。注20 これは一種の感覚全般が関与して作り成す神秘的なもの，すなわち一つの強烈深奥な生命である。これに対するヴァレリーの説明は，若葉

僧や神秘家のようにそれ自身の中に籠って孤立する術策を心得て実行する人が内部に設定している（一つの完き）神の生命というが，その意味は曖昧である。むしろ視覚の例を挙げて言えば，注視により視覚世界の可視的な一切に「私」を偏在させうる人そのもののような生命，つまりそれの身体に宿る普遍の生命にひとしくて，（身体の眼差しであるから）視覚によって活性化された生命を与えられる外的な生命と理解できようか。従って彼が言うように，神の生命に対してわれわれの通常の生活は障害や断絶の機会，破壊や妨害の機会を育らしているのであるが，同時にまたこの神の生命に全てのイマージュと表現手段をそなえている事も理解しうる。われわれの感覚は，感覚するもの，感覚される可感のものとの表裏二重の構造をなすのであり，感覚する身体の裏地である外的生命は，あくまでも表の裏として隠れているのであり，~~[illegible]~~裏そのものが顕われることはないのであるから，あの表象と表現の手段がなければ，つまり可感のも

のの生命活性が表わされなければ、無にも等しいのである。このような感覚は単にばらばらな感覚的刺戟のモザイクではない。つまりわれわれの眼は一つの色を見ることにおいて対応的に所与の物の対象物として一つの他の色をつくり出す。また一つの色は孤立した一刺戟ではなく、たとえば赤色は血の赤であるという、つまり赤さそのものの一親縁の一群があるのである。換言すれば、「私は何かを見ないことはない。私のいま見ているある物は、それ以外のものであっても良い。やはりそれを私は見る。たまたま現前に見る景観にしても、私はわが手中にその細部を自分の好きなように描き直す力を感じる」ということである。つまり見ているその物に執着するのではない、見ることそのものが問題なのである。在るものを見て、その陰として不在の可能なるもの、を見、そこに一つの可能的形態、を見るのである。一般的な形態においても同様な特性が存すると思われる。それは根源

的には、われわれの感覚が虚空を前にして展開する自然的な反応であって、虚空の上に、白紙の上に、感覚の知覚作用を働かせある諸形態を配置せんとする。ヴァレリーはこれに対して、ホフマンの『クライスレリアナ』の「オイフォン」という純音――その音が聞えてくると、その音の中に特殊な無限の聴覚的宇宙が展開される――の例と、クロード・モネが白内障の手術を受けて視力を全く失った時その瞬間、彼が類のない冷徹な美しさの青色が現われるのを感じたという例を挙げる。

「突如、ある語が詩人に押付けられる。それは、われわれの精神存在 l'être mental という隠れた霊魂中で、かの先天的に心にひろがっている記憶をその語自体の周囲に定位づけてゆくらしい。そしてこの語はぜひとも必要な形象や発音的形態を要請し、召集し、もしくは次第にこれの方から啓示する。かくして自らの出現や、自己の現前の執拗さを正当化する。これらの語こそ詩篇

の萌芽となるのである。」注21

すなわち、詩的状態は、知覚し、オブの生命を活かす人において、創造的産出への渇望を生み、この渇望はこの瞬間の賜物を支え永遠化せんとする。自然的な熱情が、興奮状態あるいは恍惚状態から所有の意志 vouloir に移行して、己れの愛する物を再創造するよう促す。所有するとは同時にまた一つの知識をうることであり、それは、一形態を創造する行為のなかに、形態が生み出す行為への情熱を燃えつくすのである。その次の問題は、形態を構築する行為、技術、能力の問題となる。

詩作は思考と同じく言語を介して行われ，言語なくしてはあり得ないのであるから，詩について考えを進めるには言語批判は避けることはできない。また同じ言語活動による一見二つの側面的活動のごとく思われる詩作と思考の問題も見逃すことはできない。まずここでは，ヴァレリーがどのように言語問題を考えたかを調べてみなければならない。(ない。そして)また，詩が音楽のように歌うのであれば，詩における言語と音楽における記号——五線紙に記される(さ)記号の総体——との依用の類似は有るのかどうか，また類似は何にあるのかが，考察されるべきである。

言語とは，意志もしくは意味を伝達するための(目的の)実用的手段であり，万人に共通的で，統計的な起源の手段である。また言語は，語彙と統辞法とに分類される約束事 convention の総体であり，約束事であるということは，ある結果が外的に規制されていることであって，そのよ

うだなくてもあり得る連結ということである。言語の約束事は習慣のものであり不明確で、そのほとんどは意義不可能である。語における音と意味の結合はヴァレリー自身、ソシュール学説とは無関係に同じ結論、つまり恣意的結合であると考えている。この全ては言語を媒介とする芸術の障害となる性質であり、なぜなら芸術とは本来、万人に共通な行事かだはなく、ある個人の個人的行動——行為と肯定affirmation——であり、また習慣的結果による意味と音の結合の語彙や統辞法は厳密さを欠き、誤解や各人による語の表意価値もしくは効果の相違が生じるので、文芸はこのような障害を一身にひきうけて残された可能性を活用するということになる。

　　従って文芸が表向や、それがもたらす結果の適合性について何らかの信頼をもって、言語的構築物にたって読者に到達し得るものとしては、音楽における記号のように、語の律動性と音響的な感覚的諸固有性しかない

と言わざるを得ない。

しかと，われわれは可視的世界に投げ出されて在るそれをそこで見出すように，そこで言語的状況を見出す。ヴァレリーは，「混乱した概念と無秩序もしくは不全な関係との一総体もしくは一領域の対応している一つの語の体系――言語的状況 situation verbale ――のなかに自分を見出す」注22と言う。はじめに混乱があるのだが，人は，この言語の精神的場を清掃するより先に問題解決に飛んでゆくことがあまりにしばしばあるとも言う。可視的世界においてわれわれは，そこで諸々の形を見分けることに習熟しつつ見ることを学ぶように，言語的世界においても，語り，書くことを，言語を聴きわけながら，学んでゆかねばならないのである。言語はなによりもまず，呼気によって発声されるということが根源的事柄であり，言語を聴くとは呼気の発声を聴くことであり，他人の呼気を身近に感じつつその呼気を自己のものとして

も感じまようになり，ここに言語の共通性の源泉が見ら
れるのである。このような発生の言語のもつ意義は，わ
れわれの存在にとって根源的なるものであり，なぜなら
呼気から言葉への進展は，あの視覚にみちた二重の襞の
発生と同じく，自己もしくは自我の存在の契機であるか
らであり，そのような意義もしくは価値は，音に於て意的に約
束される諸々の意味とは別しなければならない。意味は
定義され得るものでなければならず，意義もしくは価値
は語(個存的に)固有であり定義することも他の記号で置きかえる
ことも出来ないからである。従ってこのような考え方を
辿って来れば，言語に二つの層を認めなければならない
つまり音と意味との恣意的結合による実用的言語の表層
と，音もしくは律動による言語の内面的固有性の深層と
である。これは，言語を手段として考える時にも問
題となることである。
すなわち，言語とは手段であるが，全ゆる部門の

技術と同じく，この手段は目的に反作用を及ぼす。ヴァレリーはトマス・アクィナスの讃歌「汝の能うかぎり散えてせよ，Quantum potes, tantum aude!」をよく引用する。つまり手段の限りをつくすことであり，この手段の認識、感情が目的を変えてしまうことがしばしばある。しかもヴァレリーは言う。「のみならず，或る深遠な思想のごときは，或る一内容を呼びおこす言語論形式の，変化であって，或る調子を持つ或る言語上の調整の，精神裡の現象もしくは印刷に，その起源を負うたのだと信ずる……。」 註23

言語のこの二重性が明かとなれば，詩と散文もしくは日常語の差異について考えることが出来る。実用的な日常語は，その用いえの確かさについて立証が可能である。手段は目標に到達する時放棄される。散文もまさに理解されることによって息をひきとる。それは，散文が注意深い精神のなかである理念もしくはある感覚の形態と全

面的に置換されるからである。言語はそのような理念もしくは概念のままに消滅する。ヴァレリーは言う。「われわれの記憶は、われわれが理解できなかった言辞をわれわれに繰り返す。反復は理解できないことにおける答である。反復は言語行為が成就し得なかったことをわれわれに示す。しかし一方では、こうした状況に、われわれが理解できたときは、われわれはその言辞がわれわれの内に生でしめた理念を他の表現形式で再現することができる。言語行為の成就にあって、われわれは、ひとたび獲得した理念の可能な表現形式の多様性を規定する中心点の支配者となる。つまり意味 le sens ――ロゴスがつねに解除される類種的代替物への依存のその――こそ、純粋な散文の対象、原則であり散文の存在限界なのである。」注24

詩は散文からも別さなければならない。すくともヴァレリーにとって、この詩は、徹底的な散文排除の産物

といえるが、しかしそれは散文と同じ言語を使用することは変りがない。しかし従来と違って、詩とは、訳して明瞭な概念や超越的観念を伝達もしくは表現・表象するものではない。従って、詩を別の言葉に置きかえて「詩を理解する」ことは出来ず、結局、詩が散文の傍参事であると信じることの不可能性の故に詩であると知る人のためにしか詩は存在しないとさえいうのである。詩は通常の意味では理解されえない。意味論的代替物を持たないのである。それゆえに詩は理解されずに反復されることになる。次のヴァレリーの文はこの事と詩の creation を知る上で興味深い。

詩とは言語芸術の一つであり、言語とは実践の為りゆくものである。つまり人間の意志伝達は実践において、また実践への検証によってはじめて確実となる。このことを説明して言う。

「父を愛して下さい。あなたは私に父を愛して下

さる。あなたは私のいうことが分ったはずだ。」このとき発話は，ある調子，ある声の音色，一定の抑揚とテンポで行われ，それに続くことはできない。言葉そのものが支配されるまでもなく行為が遂行されるのである。続けてヴァレリーはいう。「しかし，この事は終ったわけではない。奇妙なことに，この調子，あなたの短い文章の詞姿 figure de votre petite phrase のごときものが，私のなかで響き渡り，あたかも私の口が言に入ったとでもいう様に私の内で反復されるのだ。そして私はこの短い文章――その意味は始んど失なわれ役をなさないのに乍ら生きようと欲する，しかしまったく別の生を生きようと欲するこの文章――を自ら~~口ずさむ~~私の内で聞くのを楽んでいるのだ。この文章はひとつの価値を得た。この文章の意味役目の終結とともにひとつの価値を得たのだ。それはもっと聴かれたいという欲求を創りだしたのだ。――ここに詩的状態の境域にわれわれは居る。」注25

言語における一般的特性，つまり音と意味との恣意的結合が詩的形成物を産み可能にしているのだとも言えよう。語には不思議な多様性がある。それは結局生そのものの多様性にほかならないのだが，「語は，吹次，音声学，意味論，統辞論，論理学，修辞学，文献学，韻律法，作詩法，語源学等々の諸法則において正当化しうる。」注26 このような多様性こそが，詩作を複雑きわまる配慮や労苦に満ちたものにしていると同時に詩に厳粛さと完璧性をもたらす原因でもあるのではないか。

結果の原因をなくし目的は手段を吸収する手段－目的系の散文に対して，詩は，生きられることによって死なず，自らの灰から再生し，自らが存在していたところへその無限に回帰すべく意図されて作られているのであり，詩篇はこのような特質によって認められるのであり，この特質をそれの形態のなかに再現reproduireさせるべく詩篇は誘う。つまり詩とは，われわれを誘って詩

をいつも同一の形態のもとに自揚成せるべく感動させるのである。」注27 詩の反復，つまり共鳴作用は，詩人一読者をこえて共鳴し続けるのであり，この意味で可視の自然界における眼の誘惑者の如く，言語的世界における耳と口の，つまり聴くことと発語することの誘惑者として存在するということが出来る。

詩とはそのようなものであって，何事かを説明せず，何かを表象するものでなく，その詩的状態から生じるこの詩的状態を新たに共鳴させるとしても，その関連についてヴァレリーは興味深い例を挙げている。それはドガとマラルメの会話である。

「あなたの職業は珍しい。私といえば，私は自らが選んでそのを作るには作れないのだが，しかし私は多くの理念(idées)で満ちている。」というドガにたいしてマラルメは答える。「親愛なるドガよ，詩句を作るのは理念idéesで作るのではないでない。それは語で作るのだ。」注28

　　これに対してヴァレリーは，つぎのように論証しないが，ドガもまちがっているわけではないと考える。ドガのいう現念とは，あの画家の眩き，内面の言説であって，それは絵画語によって表出され得るものであるが，しかしドガが現念と呼ぶあの内奥の文章，つまり精神の一切の表白や知覚，これらが直ちに詩句となるのではない。そこには（全く）別の仂き，修正，変形という事が媒介（介）しなければならない。比喩，隠喩，暗示などによる変形の仂きによる象徴作用のことをヴァレリーはここで考えているのであろうが，内面の言説は言葉に言い表わせないのであるからこの象徴は，別世界の，又は宇宙的象徴であった。直接的に何事かを表示する言説ではない，詩句という（一回）違った言説は，丁度舞踊が歩行に対して同じ身体を用いながら違った調子と運動であるように，奇異に秩序をとられ，何らの必要――自らを創り出すという必要でなければ――――にも応えないが，やはり普通の言説と同じ統辞法，用

じ形態，同じ音響と音色を利用しているのであって，たびそれらが違った風に協調させられ喚起されているのである。言い表わすことの不可能な別世界，内奥で秘密に感じられるもの，不死なるものについて正確的に語るのである。その故にこの奇異な言説は，それを聴くのとは別の人物により行われているように思われ，それを聴く者とは別の者へ話しかけられているかのようで，それはつまり「一つの言語のなかの一つの言語」なのだということになる。

ヴァレリーは，『レオナルドと哲学者たち』において，このような詩がわれわれにもたらすものこそ，哲学が目指すべきものではないかと言う。[注29]

哲学者たちは自ら思考することについて記述する。その記述の言語は無数の約束事から成りたっていることはすでに述べた。しかし言語なくして思考することはまず，しかって言語というものがわれわれ自身だということはほとんど確実である。思考についてのヴァレリーの観察を要約してみよう。

われわれの思考が深化のほうに向いはじめるやいなや，つまりわれわれがこの思考を生きはじめるやいなや，われわれは思考が全く増殖する言語から分離するのを感じる。語がわれわれに欠けていると感じ，われわれ自身と我，そこである語があるべき現地はいささかもないことを知る。というのは語の可能力 puissance とは，既に

是験ずみの状態の近隣を自ら通過させたりまたは復元を調整するいは脱走するところにあるが，思考をきるとは決して反復されない心的生活に結びついているのである。つまり深く考えるということは，常に遠くまで考えることと，言語の自動作用から可能なかぎり遠く離れて考えることに過ぎないのであり，日常よりも（この考え）有効，厳密，完全に考えることではない。その時，語彙，文法は外部から a 贈物，res inter alios actas（他人のあいだで行われていること）であると感じる。つまり，何物をもってしても思考の連続的な本性を固定できない思考の世界においては，言語はなにも完成できぬことを直接的に感じるのである。われわれの注意力は，言語とわれわれ自身をも忘れる。われわれの緊張，熱情はわれわれ自身と言語とを対立させることになる。

とすれば，哲学者たちは，自らの深奥の思考状態を伝えるのに苦しい努力はせずなるものであったのだろ

うか。哲学というものは、従ってヴァレリーにあっては、ある人間が、ときとして在れてることと認識することとの間の一瞬の等価状態ないしは両者の可逆状態のなかで、自己の主張を思考しつつ、自己の思考をまとめつつあって――（しかもその際、彼は自らが今提供していると感じている現実、自分が受け入れることのできる現実について、一切を投げんで普通なある組み合せが秩序づけられ、明瞭になろうとしていることを予感しているが、この予感の続く間、彼は一切の模倣的表現を停止させようと試みる・・・）――自分の取りどころとする態度、期待、約束のことば。」注30と答えることが出来る。

言語というものは、その本性上、哲学者の努力が離れんとには全く不利なはたらきをする。哲学者の思考状態をわれわれに伝えることはついに成功しなかったのであり、Idea, Dunamis, Etre, Noumène（実体）, cogito,

Moi（自我）等は全て文脈によって決定せられる語である。詩等の作品は，言い得ない事を言うものに，通常の語法は屢ゞ曲げざるを得ず，詩人はこのような作品の上に一様の個人的創造によって生命を附与することになるのである。

しかし，日常の実用的な機能的言語の重要性が変さゝるわけはない。いづこの言語は初歩的で複雑な近似的手段という性格を帯びつつ，唯一の特別な用語のために使用されるのに純粋な符記号系，（つまり）創りだされた言語の発達をまたに，その役割を次第に痩せ細らせてしまうことになる。ヴァレリーは，現代の一切が精密化してゆく世界において精密化してゆくものは哲学の原始的な表現手段では堪えられないと警告する。そこでヴァレリーは，創りだされる言語的記号に二つの類型を挙げる。一つは，語法則を可視的形態に転位する記号であり，もう一つの記号系は音響の世界をいわば実打ちしているので

このような記号の可視的形態の属性を眼で辿りつつわれわれはその運動（の意識）を通してある一つの大きさの空間の感覚を味うことになる。例へば図形的ダンスは、それを花せしめる意味をまた解釈するのは言語かもしれないが、心のなかに把捉する行程においては言語に優る。点と点との関係を図形的に示す一種の表意文字、さまざまな約束事――比例尺 échelle，軸 axe，軸格子 réseaux，類比 analogie――の総体を文法とする言語，図形内のそこかしこの図形の部分間の相互依存関係や，図形の位置等にを論理とする言語が考えられるのである。もう一つの言語的記号の代表的な例は音楽的記号である。これについてはすでに何度も繰り返えされているので今ここで改めて述べるまでもないが，音による素描（デッサン）や転調 modulation が，われわれの状態の変化を表現する内的法則に実によく適合するので，それらの音楽的表出秩序は，内的法則と聴覚的に表現する方式であり，微妙な人間的現象の研究に

とって、モデルとして役をつかもしれぬ厳密な方式だと思わせられることがある。この種の探究では、言語的記述は聴覚に匹敵することはち来ない。この聴覚像とは、うに伝達されて生に関する諸事実うのものの変形であり復原であるからである。

このように視覚、聴覚によって伝統的な言語的手段によっては不完全にしか伝えられぬあの豊富なるものが伝達され、暗示されうることがわかる。以上の考察を基として、ヴァレリーは哲学者のとり得る方向として(これ)う視覚的、聴覚的の二類型に現りつつ二つの方向を示唆する。(注31)つまり、哲学の主要な存在手段たる自己意識 conscience de soi が、哲学において内的有効性と必要性を設きつつ一方では言語による論述への依存からもたらされる弱点を成め、哲学者たるはうんぬんそれの本性に従ってその思考を一定の約束事とき別しようと請われる。ここで(内面の変化を思い描くように)第一の型の哲学者は、保持されるもの ce qui se conserve に

注意力を注ぎ，その思考の作品を言語そのもののなかに辿りはじめようとする。彼らは形式的な規則を信頼するかぎりにおいて知力で捉えうるもの（intelligibleの固有の現実を見出し，全ての言語はその不連続性と文法，命題の形式をこれから借りていると考える。この種の哲学者は，言語には現性の中実や明確に限界を決められた手順のようなものがあると仮定し，言語にゆだねられる一切を同時的なものとみなすものと考えて，いわばそれを就眠し，さらには，この言語という人の製作品であるとともに誰の製作品でもないものを，誰かある人間の作品として土台から構築しなおそうと試みたり，完全に仕上げようと試みたりする，いわば建築家になぞらえることもできる哲学者たちである。」注32 次にこの種の哲学者たちは，これの内的変化に特に敏感であり，言語の手前のところen deçà du langageを見つめ，そこで直感intuition——事物の視覚——をもとめる，かのごとくして心的形態の観察をする。こ

の依拠を発展させてゆけば，あるかすかな依拠にまって時間と聴覚との芸術，つまり音楽一等かいることになり，このような哲学者は音楽家になりうることも出来る。

ところでヴァレリーにとってレオナルドとはまさしくこの二つの類型を自在に，つまりもっともかけ離れた両極を一挙に下ることの出来る人物であり，「絵画と哲学としていわばらのレオナルド」は，上の二型の哲学者とでも名づけられるべき筈のものである。

ヴァレリーの詩業は，この可能的人物レオナルドの実践と言うべきではないか。

このようにして詩と哲学の内的な繋がりが，主に後者の存在を必須の言語として批判することによって明らかとなるのである。従ってヴァレリーの詩が形而上学的主題の詩であると言われるとき，それはたまたま選ばれた主題もしくは個人的好みの主題ではなく，詩がもっとも純粋な努力の下に現われる時，必然的に表われる相貌であり，を

山が人間存在の根源的存在を歎くという点において哲学的主題となるのであるが，分見できないように，でしろそれは伝統的記述による哲学よりもより直接的に哲学的な歎を現うべき性質のものであることが証明されるのである。

ここにおってヴァレリーの詩作の特色が明るかとなる。その「言行的創造」におけるヴァレリーの記述注33の示唆するところが明瞭となる。彼はある日、一つの律動に付きまとわれている自分を見出す。一時の間この側面的活動の半ばの意識しか持たなかった彼は、幾度くの律動が彼の精神に非常に可感なものとなる。この律動は一種の強奪を以って迫り、何か一身体を持ちたがっているように思われる。しかしこのことが一層彼の意識に明晰となるのは、言表しうる、音響や語とかを借りもしくは我がものとすることによってはじめて可能であり、この時点でそれらの音響と語とは、その音楽的価値と魅力とによって限定されるに違いない。つまり最初の裸形の律動、全くの無条件の律動が、一つの下書状態、つまり姿をしつつある状態――ここでは律動的形式が唯一の許容もしくは発現の条件をなし――に移り、この形式

と素材とが未だ別の状態に留る状態に移るのである。次に一種の意識の覚醒によって、つまり意識がさまざまの形を(しれ)要求の数を増加させて意識の欲求を拡張しつつ、従り叫びおされていた音響と語が置換され、そこにある最初の一詩句が全く未来あがって見出される。しかしそれはしかも変更不能で、一必然の結果として彼に現われたのである。そうするとこの詩句が一つの音楽的、論理的な続きを要求する。この要求は切迫していて、今度は労作と術策、つまり技術に訴えつつ詩人は、つい今しがた自分が一瞬あ、たところの人間を模倣しなければならなくなる。このような詩的一瞬の到来は(と技術的労働の時と)、ヴレリーはこれを自発的幸運の開歓と言い、その原由は、言語の手性——つまり音と意味の恣意的結合——によるのだと説明する。音響性や音色によって喜びされた詩句の場合、可視的なるものの誘発する美感が音楽的なる類似作用を介して詩句を喜びする場合も同様であって、かような瞬

起する心像，暗示する意味，統辞法的形態もしくは調音異が，いわば言表不可能性の相称的使用によって詩人を導き，この詩句の存在を準備し正当化する詩作の開始と，うまに完な詩法的効果をよえうるような技術的続きを待機し，その期待に従ってその詩句の余後に詩的構築を行わやるべく仕向けるものであった。つまり一つの幸運にも自発した詩句から，一詩篇の一切の要素——主題，調子，韻律学的型など——がもみさんでくるのであり，これをヴァレリーは植物の増生 prolifération に比較したことはすでに述べた。

なるほど詩歌には，一主題から発して壮大な物語りを歌い語る，古典的叙事詩，劇詩，悲劇，喜劇がある。しかしヴァレリーにとってこれらの詩篇は本質的に詩歌の特性が少く表われている詩篇であると言う。叙事詩や劇詩は，それらが要約され，語られ得るという，つまり詩の価値とは別の散文的なもう一つの価値を持ちうるが

故に，反詩的固有性をもつというのである。詩歌なのに
のという――いわば純粋詩とでもいうべき――詩歌は，
自らをこばむことなくしては散文化されない。つまり詩
歌の特性は本質的に感性的形式と意義的価値との間の，
特異な，全く稀な相互的対応関係にある。これ迄次的意
義の間には，通例な諸関係，つまり明白な直線的理解に
必要な以上の諸関係――これとは並時関係――がなけ
ればならない。ここで彼は，マラルメの「散文－断章」を常
いおいているに違いない。そこでマラルメは，視覚的単
位がある紙面……黒と白との配列の効果，さまざまな
活字体の比較強度……を究めることにより，単なる直
線的読書にあらたに面的な読書をもたらし験ぎ合と，文
学の領域をいっそう豊かにしたと，ヴァレリーは注釈す
る。注34 つまり，詩人の営為全体が，好運にも
稀にしか授からぬ，ある内容と形式の結合という構造を
もつことに係っているのである。詩人が使用する言葉

や隠喩や，諷喩等の技法はかくては迂回的なのである。そして茫漠の空白を表如として現われる大建築のように，詩は（自紙の白さの上に）措築されねばならないが，（ヴァレリーは，）これは他の諸芸術にまして詩歌において更に遥かに困難であり，この詩的措築の困難を乗りこえることはほとんど不可能に等しいと言う。ここでヴァレリーの言う措築とは，装飾的 ornemental という意味で言われており，この装飾とは，虚空に付置せられる可能なるものの代償物であり，その意味では，虚空は潜勢的に諸々の形態で充満しているとも言える，そのような形態の相称的な可視的形象の統体を意味している。注35 つまりヴァレリーは，措飾という名辞のもとに，一切の幾何学文様やその他の可視の形象，音の体系（体系）とみなすが如き形成，発生を見ているのであり，これら認知可能なるものの構造と相称的に，その裏地として認知不可能なるものごとかを，その構造の発生の場所として予想しているのである。従って詩作の措築とは

決して詩の論理的もしくは美代記的構成の事ではない。

結局、それは、詩篇がその各部分間に和声的関係、相称、対比、移応等を系統的に導入して、音楽の巧緻な複雑性に追い越そうと努める詩篇の構築にほかならない。しかってその構築は、溶液のなかの一微子にはって結晶(形)が作られてゆくように、海流のなかに一つの渦潮が発達して行くような事であり、その中心には常にあの幸運な一節句、一詩句が基本型をなしていて、(それが)可視もしくは可知の構造の相称的増殖の法則において、いわば建築的に構築されてゆくとでも言えようか。

かくて積築され，その結果としてわれわれに遺贈されているヴァレリーの詩篇は，完全な自由を獲得して飛翔する純粋詩であるが，それは全くの自由詩 le vers libre ではない。それは散文化の傾斜をこるがらである。それはむしろ完全に規律づけられた詩 le vers discipliné であり，詩句の内部にある諸々の障碍や困難をある種の言語的検閲所として自らの倫現となし，詩句の骨格を練り上げ，堅固な果因 pulpe を培い，明確な詩的意識をもたらし，それらの故にこそ，真実の詩歌となるのである。

詩篇においてヴァレリーは，古典的な様ざまの技法を凝す。詩句の各行は，母音とよ音の重韻つまり，母韻 assonance，頭韻 allitération による脚韻 rime の局在を正確に丁寧に施すことにより形を整え，なおかつそれらの相呼応する音が各語の相互的意味関連を明す。

Car l'Hydre inhérente au héro

（何故なら この英雄に由来する「大蛇（ヒドラ）」座も）注36

における半諧音 assonance, r, a 音のひびきと, 発音さ

れず視覚のみを打つ t, また,

Assise, la fileuse au bleu de la croisée

Où le jardin mêle deux se dodeline;

Le rouet ancien qui ronfle l'a grisée.

（玻璃窓の蒼色の空のあたりに, 絲を紡ぐ女が

窓辺に 庭がさらさらと響きをたてて 揺れ（坐りこんでゐる。）

古めかしい絲繰車の唸る事が 女を酔はせた。）

および

Au bleu de la croisée où tu filais la laine.

（[お前が、] 羊毛を紡いでゐた 玻璃窓の蒼色の

空のあたりに。）（鈴木信太郎訳より）注37

における l, r の頭韻, しかもチボーデが指摘するように恐らくは l は laine（羊毛）, r は rouet（糸繰車）

を表わすのであろうが, この説は, ronfler という動詞が

Fを差先で発音するという意味でもあるから正しい訳語

ない。

. . . la chair

Amèrement vomie au soleil par la mer,

(. . . 肉体は

海により苦渋へ向けて太陽の光に吐きあさ

(れて,)

(鈴木信太郎訳) 注38

では,文中の一語が,同じ文中の他の語に適合する性質

をもち,苦渋が,塩分を含んだ海と肉体とを共通し,両

者が同根に連なっていることを表わす,いわゆる代喩法

hypellage がみられる。『秘密の歌』や『別れの歌』で喚

起される詩心像は,固定的でなくたえず流動的であり,

つまり,詩語の意義が一貫した意味関連を示す統辞法に

よらず,一切の心像や意味も,詩の一点,一瞬にして現

われ消滅する閃光aのかずの,すなわち関係うのそのを

示すのであり,それらはいわば悲走や暗示の詩学なので

ある。仏語とラテン語との結合や諸々の文彩が豊富に見いだされ，場合によっては，レイモンが指摘するような，語源的深みにおける或る次元を垣間見させさえする。

De sa grâce redoutable
Voilant à peine l'éclat,
Un ange met sur ma table
Le pain tendre, le lait plat;
- - -
（瞑想を乱しかねない優雅な
その輝きを辛じてとみ隠して，
天使は私の机の上に柔らかな
麺麭（パン）と生の牛乳を置く。）（鈴木信太郎訳）注39

この詩句における語幹 ta- は，仏欧語においては，拡げる広がりを示すとレイモンドは言い，éclater（炸裂する）や table（食卓）のなかに認められ，これらの語源的暗示が詩篇中の語の巧妙な配置によって可能となること

を詩人は知らぬ筈はないとも言う。黎明にカイエ(手記)を記すヴァレリーの机上に、天使、つまり夫人が置く牛乳もクリーム煮の鏡となって反がる。上記の訳では、lait を「生の」としているが、「そらな牛乳」と訳せるほどの但訳であろう。つまり言語と人間の心の動きとの間に、あと鏡の浸透 osmose がもたらうるのであり、その作用を利用して、言語の引き起こしえぬ印象を、詩作の精練によって復活させることも出来るのである。その他、ヴァレリーの詩篇や対話篇その他に、ほとんど常にギリシャ的な古典的、神話的要素が鏤められているかと思うと、まんちゃんが、地中海の風景や、ヴァレリーが好んで賜る黎明や黄昏の光景の上に重ねる、そこここに梨や植物や小動物が現われる。これらは決して古典的愛好家の偏見ではなく、あの印象の詩的状態から溢れ出の後そのものを最大限の新鮮さをもって、詩句のなかに再生させんがための手段であった。神話的題は後に考察されよよ

うに，ある種の存在論的意義を担うべきものであって，意識的覚醒の奇跡，秘密が，その下で詩篇となるべき一つの枠組であると考えられる。いずれにせよこれら一連の詩話は，事物や言語が一度設定されると，その慣習的規則の仕きが発揮せられ，それらによってわれわれのあの新鮮であった黎明，発生が，存在物の一つの島に，祝祭に供じられてゆくのであるが，この言語のいわば封印を再び破り，われわれが物との，われわれ自身との深奥の触れあいを再びもとめることを目的とするのである。

ヴァレリーの詩が，存在論的であるのは自然のことである。彼の詩作の各時期を通じて現われる題材，ナルシス神話はそのことをよく物語っている。しかしヴァレリーにおけるナルシス神話は，観念論的な解釈，つまり，感覚的な外的事物の世界が，内面的生を映しだすスクリーン，即ち「表象」であるという解釈を受けいれるものではない。レイモンはヴァレリーのナルシスを次のよ

うに解釈する。

「ヴァレリーのナルシスは、自分を眺めることと、あるいは事物を自分の中にかい間見ることしかできない。彼のまなざしは停止し、澄みきった鏡となる。……凝視する彼の言葉が意味するのは、ただひとつ、反射あるいは反省――つまり自己の二重化――の象徴の虚構、すなわち外部のものでありながら彼の思考をその儘り写し自体をなすほどに深してやまぬ、うれいて眼に見える、そうした事物を、『自己』のうちに反映する存在と針先の動きにほかならぬ。……『ナルシス語る』では、哀調を帯びた深い憂愁がそこここにあふれている。二分された存在とthe divideは、彼が僧まずそこから身をおき離す彼自身のある部分を憂慨しつつ、虚しいとわかっている欲望に涙する。十二音綴詩句が静止した波のように続き、ある一つの息吹によってわずかに活気づけられるに過ぎぬ。」 註40

ナルシス神話の題材は『旧詩帙』の（なかの）『ナルシス語る』，『魅惑』のなかの『ナルシス断章』，交声曲（カンタータ）の台本として書かれた『ナルシス交声曲』などに歌われるが，一大詩篇，『蒼きパルク』や，ヘラクレイトスの断章に着想を得たといえるような，フランス語にあるもっとも美しいオードの一つとチボーデがいう『アポロンの巫女』（ヴァレリーの最後の散文詩『天使』）その他ほとんどのヴァレリーの詩篇に見え隠れしているのであり，結局，その多様な変調につきまとう最も基本的なある形式を示すのである。そこには凝視することにおいて成就するひとつの神秘の生起が語られるのであり，見ることによって存在する自己の二重化――反射もしくは反省 reflexion――の形相の象徴が構成されているのである。これらの詩篇に共通の主題構成を，散文詩，『ABC』によって見てみよう。注41

そこにある基本的主題の形式は，存在と非存在との交錯である。物質的現実を別にして，純粋に人間的，

精神的現実の二つの側面，つまり身体という外観になって意味される（精神の）現実と，意識，もしくは自意識として示される精神の現実の二側面の交錯である。身体は可視のものの世界に住む現実であり，意識，つまり見る箇は，見ることにおいて見うるものを仮り通そうする力，つまり存在の可能的力，可能性である。しかしこの存在と非存在は二者択一ではない。現実の生の混沌とは，事物の普遍的運動に押し流されている「過渡的状態 état de passage」であり，（ここでは）一切が一つの形をおめて変化してゆき，その形は漠然として動きやすく，形成されつつあると共に解体され，存在が非存在に向いつつある。終ることのない変貌 metamorphose がそこにあるのだ。そこで，詩篇「ABC」の筋を辿ってみよう。この詩篇は，それが冒頭の文字が，A，B，C，、、、であるような飽く迄実現されなかった計画の草稿から，辛うじて公表されたものの最初の三篇である。注42 これは，深夜から夜明けかけて並

ぶ三つの黎明、二つの覚醒を告げている。

「A」においては、初めに睡眠がある。それは生命の閉ざされた箱舟、すなわち人間という身体、完全に受動的な状態が描かれる。身体がある深淵によって精神から切り放されている。その寝息は停止という存在の呟きである。この身体の沿息で宙吊りにされた自我、「私」は、この見知らぬ二つの身体に自らの沈黙、不在、を認め、それを観察するのであるが、その時身体は巨大な「時間」から解放された一つの時間、時間の島、しかもかの巨大な「時間」のそれではあれ、かも光の一環として永続する時間となる。「私」はこの身体の上に身を屈めるが、両者の間に少しも交換がない。「私」は深淵を跨いでこの見知らぬ分身をただ眺めているだけである。そして「私」は空しい沿いの繰り言を並べたてる。「私たち二人はどういうその一方が無くては何者でもないのだが、二人の間には、一つの深淵があるばか

りである。」しかしやがて「私」は，こいの熱情と意志とを，このものの無気力と怠惰と反抗の志操からひきだし，この島のそこここにこいの力を及ぼすことを知っている。「私」は身体の同化に，「こいの手応に」，あたかも奇蹟の如くに開花する。「私」はこいの欲するを化生まで欲し，その最尖端も「私」に従う。こうして私と身体とは不即にも「眼の王国」の中へ入ってゆく。つまりやがて視覚になって無気力の身体は奇蹟のように「私」となるはずである。物に触る手が「私」の手となるのである。しかしまだここでは待機の時であり，身体は現前であり，「私」はかつて在り，これから在るであろうところの，つまりは現在では不在なのだ。やがてこの身体という物体が動き出し，形態は変化し，その音はあたかもこれ自身に荒し迷うかのようにして一つの説話の行為を織く。その声は，誰の声でもない。宇宙に孤立して，何の束縛もない，誰のそのでもない一つの"呼び声"，愛，

要請，つまり一つの無駄口である。ここに，「私」の疲労，奇蹟，固形体がある。「私」の労苦と計画と，そして昼間がある。深い眠りのなかから意識が目覚め，まだ眠っているこれの分子，もしくはこれを包蔵してくれる生命の箱舟を，深淵を跨えて眺めている時である。

やがて詩篇『B』において，力の一突がやってくる。統一が四肢を捻え，首から足の先まで一挙体が貫いて人間がお来る。あれかも奇襲の如く。「起きろ，」と私の身体全体が叫ぶ。不可能と絶縁せねばならぬ。・・・今やって，歩り，お前の計画を空間の中に結合させろ。人の見るものの中に飛び込んで行，れお前の眼に従いて行け。人の数えることのお来る歩調をもって，光と行動との球体の中に没入して，お前の力を，お前に抵抗する対象において構築しろ・・・」いかなるものが如何なる仕方であるか知れぬままに，「私」はその深淵を自ら分構築物にまって一跨ぎにして，身体と交わる。私は「虚

無の一つの岸から他の岸に、生気なく、しかも生命に満ち精神を積載して運ばれる。」しかしこの深淵の橋は、絶えず架構し直されねばならない。架構は始まりかつては次の開始にすっと中断され、その都度、幾つもの人格の仮面が取り落とされ戯れる。

詩篇「と」は、穏やかで、夜の荒れしい終りが微妙に彩られている時である。それは、深い憂愁の(重さの)うちにほとんど起伏のないテーンの波のように断絶なく展開されてゆく。構築された世界において「私」は眠り(醒め)め、「私」は昼にして夜である。魂は、時間の泉に水を飲み、暗闇のナニと暁のナニとを飲み、眠入った女、すなわち身体、支配された天使、すなわち消息と、それを厭じ、冥想し悲しみ、やがて世界の絶頂、「夜の一面の雲天を突き刺す半裸の山巓になお遊れる。」ここにおいて忘我の超越状態に入るのである。しかしそれは忘我の境地ではない。「私」はえずこれの谷を見る

しつつ、その不在にその同一性をゆめ、この世界の絶頂においてもなおこれの過ぎ去った姿を、「半白の髪の少年が半ば眠んでいるような半ば神格化された昔日の栄光を、、、、寒梨子な姿」を見ることをやめないのである。それは昔、「私」がここで、同じ時に、見た夜と在との光景そのものであり、この最後の時にあってそこの分割はつきまとう。ここで「私」は呟く。「二つに分割されてなおどう祈ろうか。もう一人の自分自身が祈りを聴くかも知れない時に、どう祈ろうか。——未知の言葉でしか祈らなくてはならぬ、というのはもの為だ。謎を謎に返せ、謎の為の謎に。君たちのやれ神秘であることを、てめやれ神秘であることにまで高揚せよ。君たちの中には何物か君たちを越えているものに等しい物があるのだ。」注43 これについてレイモンは次のように述べている。「ヴァレリーは、自分の青春と老年との二重の自我の結合しかこの奇妙な君たちに、ともに力を合わせて、自

この うちにある未知なるものを，「夜の一面の蓋天」の中に集積する未知なるものに対決させようと祈願する。夜と昼との間に，一つの対話の瞑想と欲望とがたびたび一つ浮びあがるのである。」注44

ここにヴァレリーの詩の根本的な主題が明らかとなっている。詩篇は，人間の根源的な構築という行為において，一個の存在があの全一的存在の普遍に回帰しそのそこから再生されるその神を示すと同時に，その実践そのものなのである。詩人は存在に呼びかけ，その遍在の耳に到達せんと叫ぶ。その全力をあげて世界の果て，最高の高み，欲望の尖端にたっている。そこで自らの戦き，それが感じとるかなる旋律を聴き，それの全体が，それの唇がその振動を捉えるときがあり，奇蹟によって詩句が成る。このようにして成る詩句はしかがって単に詩作的構築というだけでは充分でない。それは全ゆる芸術的構築の普遍の構造を開示し，まさに実際にその構築

を行うが故に、全ゆる詩の構築を包みまた全ゆる詩の構築の本質でもある。このような意味で、真の詩作的構築は、「詩的構築」と言わねばならない。そのような構築において聞える声は、ヴァレリーの歌うまさに次のような声に違いない。

人間の名誉、神聖な『言詩』、
予言を宣べる装飾された言葉、
肉体の中に迷い込んだ神が
その身を縛られる美しい鎖、
光が貫く神の黙示、神の意志は、
ここに或る叡知が語り、
その荘厳な声が鳴り響く、
鳴り響く時われと身をその声は識る、
水の声、森の声ではないように、
如何なる人の声でもない、と。

（『アポロンの巫女』の最終句）

鈴木信太郎訳による。）注45

ヴァレリーのこの詩的主題は，舞踊において，その踊子の姿に理想の形を実現する。歩行における舞踊は散文における詩文に対比されたのをすでにみた。対話篇「魂と舞踊」のなかでは，踊子は，全身舞踊となり，動きの全体を身に降げ，いわば現実的なるもののうちでもっとも現実的な動きを自在になし，何かこれ以外のある形態に従っているようでありながら遂にはその形態そのものとなって実現する。この踊子の行為はまさに純な変身 métamorphose である。踊子は，「その肉体の極めて迅速な変化のうちなかで，ついに炎にも比べるべき（校）態となる、、。もう動きなどといっていられない、、、。それは動作と手足の区別がつかないので、、、」注46刹那は形を生み，形は刹那を見て，踊子はこれの影を逃れて天翔る。

「彼女はその全身を、敏捷な手のように解き放たれ，しかもつながれたものにした、、、。私の手のみが踊子の全

のあの把捉，あの自己を喪失することができる……」

そして遂には，踊子が回転しはじめ，可視のもの一切が彼女の魂から飛びさり，魂の一切の泥が至純のものから分離する。やがて人間も物もその踊子のまわりに漲ぎれる円形の残滓となる。「見たまえ……彼女は回る」という……。一個の実体が自らの力で，自らの行為で，精神が思索や夢のなかでとても到達できなかったほど深く手段の本性を変える迄をもつのだ。」注釈　ここに，詩の究極の姿が語られている。それは全くの現実の事件の現象でありながらそれを越えている，あの原始の詩的状態が目の前に到来しているのである。

　　この舞踊について打話篇のソクラテスは語る。「快楽の徒よ，ここには夢の反射があり，偶然の影だにないすを見よ……。しかし夢の反射とは，パイドロスよ，別の夢でなくて何だろう。理性そのものが見る警戒と緊張の夢！」　精神の夢想によっては到達できなかった

現実そのものである舞踊はたしかに夢のあとである。しかし二の現実そのものが別の夢、現性そのものが見る警戒と緊張の夢にほかならぬというのである。つまりこの現性が見うところのものは、今われわれの見ているもの、正確な力と工夫された幻の世界である。(いかにそれは)「夢、夢では(まん)あるが、相称性の妙をきわめ、全てが行為、連鎖である夢！・・・いかなる厳格な法則からなるが、それがここで明晰な額の形を自らに得さしめ、現実的なるもの、非現実的なるもの、知的に捉えうるものとが、ミューズの可能力に従い、ていかに溶けあい一つになりうるかを、死すべき者たちに顕示しようという意図において、かの(この)法則が一刻もあれ、という夢を見ているのだ。」注48 ここで再び『ユーパリノス』の最後の対話、死すべき存在の幻想と死者の幻想とともども実存の(この数の)自然なためであれという、あの一節が甦える。

音楽は五線紙の記号により、詩歌は言語的記号に

より，つまり抽象的表面的な道をさて，また舞踊は身体そのものの動きによって直接的に，あの内奥の可能力を揺り動かし昂奮させ，縛り解放 ~~させ~~ する。この力はわれわれを貫き通し，われわれの諸理念全体をまた昂奮せしめる。諸々の記号は幻の宇宙を喚起する有機的力をもち，全体的宇宙のもとくは無限の複雑性のもっとも深奥な，もっとも意義ある幻覚を起す。われわれの，存在と非在との二つの時の交互的錯綜によって，二様の夢が，幻覚が交錯し，その極限的姿があの踊子のフィナーレによって具現されたと見るのである。舞踊は，理性のみる現実の幻そのものを現実に見せてくれる。その姿は，歌うより抜どころではない。あまりにも人間そのものでありながら，しかもあまりにも人間から遠い，自動運動もしくは自律性そのものである。ここにおいても，この全くの具現の秘を見ている理性の眼は排除さん得ない。この幻のためわれわれは無際限に幻を呼んで行くか

のように。

この絶えざる幻の戯れにおいて、常に新たな仮面の下に人間は現われ、これの分身であるその仮面を見ずるをえないのであるが、ヴァレリーの『好奇礼讃』の指(にあって)において、作者と演奏者との関係のその称を捉えている。

注49 作者、つまり構築を知性によって計画する者は、常に側面的に行き、間歇的で異称な配置の内面的諸能力しか参加しない特殊的な作業によって創造する。敢えて言うならば、眼にまかせてこれの拍子を数え、夜と昼との、夢と形式との境界、つまり曙をさまよう眩きの状態で、作品を自分に浮び上せるに到る。すると今や作品が定着され、規定の作品として提示され、作者はすでに作品を見る者にとって潜在化し、『神』の如くに隠れて不在である。しかしこれらの作品は、作品そのものとしてはいかの事物や記号の集合に過ぎず、作品はそこでは潜在的であり、人間的行為により顕現することを待機して

いる。そなれち作品は特定の誰かに宛てられもせず，やがてその作品を現実に生きる人に，全人的な惜しみない請負を要求する。「構築者が予見したこの人間エネルギー，これらの説明に尽かれれば，ラシーヌ或はモーツァルトがそれの死の裡に見ましれ生命，この音調，この響，それをそれ自身の裡に再び見まして，楽譜なり原文なりの指示しこいる機械化材にそれを適用するのは，実演者のすることである。」注50 つまり作品はそれに対応して実現の一行為を誘発しなければならず，この行為の成は，行動する人，実演者，に一切依存するというのである。その行為は直接の，媒介のない，完全な行動でなければならない。作品が作品として価値を発揮するのは，作品が内包する価値の豊富さと共に，それを受肉化する行為の妙手 virtuosité に一切依存する。音楽は演奏され，詩は歌われ，舞踊は踊られる。建築は実際に構築されねばならない。ここにおいて要求される完全な行動と

は，舞踊において見られる如く，身体のすみずみまで「私」によって住みつかれ，しかも精神的知性の夢想を現実の幻に変えるように生きられる行動である。その時にはすでに「私」はない，ただ身体がその律動をますます早めて舞い踊るあの戯れ jeu があるのみである。この jeu（戯れ）のなかに，作品も，作品を実演する者も，さらにはそれを見る者も，共どもに巻き込まれてゆく。このように生そのものをただひたすらに生きようとする人間は，幻の幻，夢の夢が現われるその場所にほかならず，この場所において一つの戯れが生起するとも言えるし，自動的な作品そのものがそこで肉化するとも言える。ただしこの肉化とは，気力のない塊である身体が，あの力の一突きによって活性化される限りにおける肉化である。

ここでは，もはや物，身体，私，などは問題ではない。存在と非在も問題とはならない。それらは全て，あの肉奥を裏地として相称的に織り成される幻の織地の

綾figureの燿きとでも言うほかはない。しかしその実他においては，その燿と見る眼差しも，その炫欲と聞く耳も，これがってーの声も存在しえない。沈黙ということさえ言うこともできず，沈黙の相を見ることもできない。謎は謎に還され，知られ得ぬ言葉の祈り，神なき最後の祈り……。

注記

1. Autour de Corot, (PL. II, p. 1308)
2. op. cit., pp. 1308 ~ 1311
3. A. Thibaudet, op. cit., pp. 57 ~
4. M. Raymond, op. cit.,
5. A. Thibaudet, op. cit, p. 59
6. Un coup de dès, lettre au directeur Marge, (PL. I p. 626)
7. Album de vers anciens, l'Amateur de poèmes, (PL. I p. 95)
8. A. Thibaudet, La poèsie de Stéphane Mallarmé, éd. de la Nouvelle Revue Française.
9. M. Raymond, op. cit., p.
10. Je disait quelquefois à Stephane Mallarmé, (PL. I, p. 656)
11. Création artistique, op. cit., p.

12. Regard sur la mer,

13. Choses tues Ⅸ, (PL. Ⅱ, p. 512)

14. La soirée avec Monsieur Teste, (PL. Ⅰ, pp. 20~21)

15. Choses tues Ⅵ, (PL. Ⅱ, pp. 490~491)

16. Création artistique, op. cit.,

17. op. cit.,

18. Autour de Corot, (PL. Ⅱ, p.

19. op. cit., p.

20. op. cit., p.

21 op. cit., p.

22. Création artistique, Vues, p. 292.

23. op. cit., p. 299

24. Mémoires du Poète, Comentaires de Charmes,
(PL. I, pp. 1509~1510)

25. Poésie et pensée abstrait, (PL. I, pp. 1324~1325)

26. op. cit., (PL. I, p. 1328)

27. op. cit., (PL I, p. 1331)

28. op. cit., (PL I, p. 1324)

29. Léonard et les philosophes, (PL. I, pp. 1262 ~)

30. op. cit., (PL I, p. 1264)

31. op. cit., (PL I, pp. 1268 ~ 9)

32. op. cit., (PL I, p. 1269)

33. 本章の頁または、Création artistique, Vues, p.

34. Le coup de dès, lettre au directeur des Marges, (PL. I, p. 627)

35. Introduction à la méthode de Leonard de Vinci, (PL.

36. "Ode Secrète", Charmes, (PL I, p. 152)

37. ××× "La Fileuse", Album de Vers Anciens, の冒頭の一句と最後行。(PL I, pp. 75 ~ 76)

38. "Naissance de Vénus", Album de Vers Anciens,

(PL. I, p. 77)

39. "Palme", Charmes, (PL. I, p. 153) の冒頭の詩句.

40. M. Raymond, op. cit., p.

41. ヴァレリー全集 (筑摩書房), 才1巻, 415頁, 『ABC』(鈴木信太郎訳) 又は、Oeuvres, tme I, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, nouvelle éd. 1975 の Note を参照。

42. 前掲書、全集の編者注記によると、ヴァレリーの草稿にもとずいて、1976年、オーギスト・ブレゾ書房より、全24篇よりなる散文詩集『アルファベット』が刊行されたとある。

43. 引用文は全て、前掲書、全集, 才1巻, 鈴木信太郎訳に準拠した。

44. M. Raymond, op. cit., p.

45. "Pythie", Charmes, (PL. I, p. 136)

46. Ame et Dance

47. op. cit.,

48. op. cit.,

49. Esquisse d'un éloge de la virtuosité, Vues, pp. 351 ~

50. op. cit., p. 355

結語

もはや問題は、空間や光について語ることではなく、そこにある空間や光に語らせることなのだ。それは果てしない問いかけであろう。…奥行とは何か、光とは何か、在るとは何か（ti tó ón）。

（メルロ＝ポンティ，『眼と精神』注1）

今までに，芸術的創造とはヴァレリーにおいて，恣意的なるものを用いて必然へ到る注2構築ということを基礎的概念として捉えられ，建築的構築が全ゆる芸術的創造，特にヴァレリーの詩作的構築の理想形態であったことが示された。それは，人間が望みうるもっとも美しい，もっとも完全な行為の典型としてであり，ヴァレリーにとって完成された建築物とは，人間的実存が含意するさまざまの志向，創意，知識，力の総和を一望のもとに示すものであり，あらゆる芸術のなかで建築のみが，視覚の分割し得ぬただ一瞬において，人間的能力の全体感を抱かせてくれるのである。このように詩作のモデルとして観察された建築的構築には，一つの特殊的行為に働いている原理的思考作用を認めることが出来るのであるが，このような観察そのものがすでにヴァレリー

の詩作的構築の素描もしくは下書きにほかならなかったのである。つまり建築的構築が，自らの前にある一対象的事象として観察されたのではなく，観察することはすでにヴァレリー自らが行うべき主体的構築行為にほかならず，その観察において一つの思考が生きられる。ヴァレリーにとって，そのような生きられる思考は，必然的に構築的行為であって，従って詩作的行為そのものにほかならぬ。『ユーパリノス』のソクラテスが，貝殻を観察するのは，まさに貝が構築するその仕方について，構築的に思考することであった。また建築家ソクラテスは，自らが夢想する建築を言語によって構築しようとした。『建築家に関する逆説』は，音楽との対比において，いまだ実現されぬ，待望される建築を言語によって歌うことであり，このようにして歌われる建築から一つの詩篇が得られている。『建築家に関する逆説』の最後の数行は，十二音綴（アレクサンドラン）で書かれ，オルフェウスの竪琴と歌にま

り石塊が自から集まり形をなし，青空に向って黄金の壁が築かれてゆく様と，その建築の音楽的諧調が表わされている注3。この部分は後に『旧詩帖』に收録されている詩篇『オルフェウス』となる。

ヴァレリーにおいて，このように建築と詩との密接な関係を最も完全な形で示すのは，詩篇『柱列のうた』と楽劇『アンフィオン』であろう注4。

『柱列のうた』は6脚4行で書かれた詩篇で，活字の配列そのものがすでに行ち並ぶ柱列の姿を頁の紙上に実現している。円柱は個々に独立してそれ自体として在るのではない。一つの円柱は他の円柱と互いに関係し，そこに認められるのは柱列である。しかしこの関係を具現するのはやはり個々の，可感的形として認められる美しい円柱ではある。この詩篇の各節が，柱列とそれが支える神殿との関係，あるいは光や大気との関係を詩的に表わす。この有名な詩篇には，鈴木信太郎訳注5をは

じめ文学者による優れた和訳詩が、また建築家によるものとして森田慶一博士の簡潔な訳注6がある。この詩篇の構成を図式的に示すため森田訳に準拠した鈴木訳を参考にしつつ、一つの試訳を次に示す。

×　×　×

『柱列のうた』

優しい　円柱の並び、
陽の光を　帽子にうけて、
その軒を　つたって巡る
まことの鳥に　飾られて、

優しい　円柱ならび、
おゝ紡錘の　管絃楽よ！
そのおのおのが　自らの沈黙を
協和の楽に　生贄にする。

——等しく光放つ 円柱群よ、
高だかと 何を捧げる？
——欠くことのない 希望へと
われらの勤勉な 優美さを！

声をそろえて われらは歌う
九天を 支えていることを！
おゝ，歌う 眼のために
唯一の 賢い声よ！

見よ，何と 純真な歌か！
澄みきった われらが要素
いかばかりか よい音色を
光から 抽き出すことか！

かくも冷やかに かくも金色に

われらは土の 臥戸から
鑿に斫られて 掘き出され、
白百合の花と 咲き匂う！

結晶の 臥戸から
われらの眠りは 打ち破られ、
金歯の 鋭き仇牙で
われら円柱は 掬えられたり。

飢々たる 月に立ち向い、
月と太陽を 凌がんために、
われら一つ一つは 磨かれる
足指の 仇のごとくに！

瞬のない われら婢女(はしため)、
顔なくて 浮べる微笑、

291

美しき人は　われらの前で
自ら感じる　純な脚を。

敬虔に　似そろう姿、
帯術の　下の鼻を
白い重荷に　みつ聲いた
豊かなる　われらが耳を、

永遠に　黒き瞳の
その上に　天空の寺院、
神々なしに　われらみな
神の座に　歩みゆく！

われら円柱の　古代の若さ、
すさびた肌の　肉体と美しき影が、
数から　生れた

その精妙さを 詩示する！

黄金の 数の娘、
天空の法則に 精通したもの、
われらが上に 密色をした
神ひとり 落ちて眠る。

満ち足りて眠る 「日の神」が、
われらの額の 上に静止する
愛の卓子の その上に「日の神」を
日毎日毎に 捧持しよう。

半ば焦け 半ば冷やかな、
朽ちることない われら姉妹、
われら円柱は選ぶ 踊り相手に
そよ風と 舞い散る柏葉、

幾十の世紀はかくて流れ、
幾多の民びとは亡び去り、
いまそれは深遠の昔
いや昔よりもずっと昔！

世界よりもなお重く
われらの変らぬ同じ愛の下に
石が波を切り渡るように
われら円柱は日々を渡る！

われらは進む時間のなかを
光り輝くわれらが身体
幾世の語り継ぎに跡を印す
筆舌尽きぬ歩みを運ぶ、、、。

柱列の律動。6脚4行の韻律が、この詩篇を構築

する端緒である。眼に映じる事物、あの円柱群がこの詩篇を導く理念である。その有する白い姿形に見られた詩人の律動感、運動感、また、「美しき人の純な脚」、「顔ばくて浮べる微笑」がそうである。純な脚、微笑とは、光り輝く白さと影の円柱において見られるのであり、ここにおいて、自らの美しさを円柱において見る美しき人と円柱の関係、美しき人その人において美を見、その理念を建築において構築する建築家と美しき人との関係、建築家の理念構想と実現を円柱において見てそれを詩篇となる詩人と円柱との関係、これら一切の錯綜した諸関係がある。そしてこの白さと微笑とは、「虚空に微笑を求めていた者の面上に最後に浮ぶ微笑」注7にほかならない。

この理念的な純粋な心像、断片は、後に述べるようにヴァレリーがこれを飽和した母液のなかの小さな一結晶核と言うが、まさしくそれらが埋もれている無秩序

の暗闇のなか、つまり「土の臥床」のなかから抽き出され、人為的業で彫琢され組みあげられ磨がかれて円柱群となることを示す。その建築物は光を受けて天空の下に聳え立ち、「唯一つの賢き声で、眼のために歌う」のである。その歌のよき音色は光から抽き出される。円柱を見る人は、そこに古代の美しき人の面影を認める。

これらの円柱群は、その美質を数に負う。金数とは、古代ギリシャにおいて美しいとされた、19年周期の太陰暦法における年を表わす数である注8。建築が構築せられるときのこの秩序は、天空に認められた宇宙的金数、かのマラルメが眺めた虚空の星辰配置の秩序のごとき比例が、金数の娘、つまり神殿と円柱群の秩序なのである。これは、建築と詩とに共通した可能的な、より根源的な秩序原理を示唆する。律動する円柱群はかくして歩み出し、その同じ律動と心像はヴァレリーの一詩篇となっている。この歩みは、最早や単なる散文的歩行では

ない。いづこかに赴く目的ある運動ではなく、そのそこに留まりつつ、「そよ風と舞い散る枯葉」を相手に舞踊する運動であり、遠い昔から未来永劫にわたりこの律動を持続しその跡をその時その時に印しつつ歴史そのものを表わすのである。

この詩篇は、歌う建築的構築の様子を示しつつ、それ自体が一つの歌う詩的構築をなすのであり、これらの理念、心象の諸断片を随所に鏤め、あるいは顕かにあるいは隠しつつ6脚4行の詩篇となったものである。換言すれば、諸々の材料と建築的技術によって実現せられる神殿建築という詩的作品をもたらす媒体となる、その同じ理念が、ここでは詩人ヴァレリーを方便として、一篇の建築的詩篇となったと言えようか。

（アン）

楽劇『アンフィオン』は，アルチュール・オネガー（1892年－1955年）によって作曲され，1931年，パリのオペラ座で，イーダ・ルビンシテイン（1880年－）と彼女が属するバレー団（ロシア・）によって実演された。アンフィオンとは，ギリシャ神話中の人物で，ゼウスとアンティオペとの間に生れる双生児の一人であり，詩人，音楽家と言われる。この双生児は，テバエの支配者となりその城壁を築く。アンフィオンは竪琴の名手で，その奏する音は石をも引きつけ，城壁をフリュートと竪琴を奏しながら構築したと伝えられている。『アンフィオン由来』注9によると，この楽劇の成立は次のようである。すでに述べたようにヴァレリーにとって，一建築物とは人間の理想的構築行為を一望のもとに示すものであったが，建築術は，「美を愛し，美を観念することと，美を観念させることとは全く別であることをわれわれに教える」のであり，何物も自らの力で立ちつづけることは未だ

、現実が一切の物の上に，特に精神の作品の上に加える破壊的諸原因に対する一種の警戒心を彼に植えつけたと言う。つまり，作品は生まれるや直ちに危険に生き，「抵抗試験」を受けねばならず，従がって，いかなる作品もその存続のためには，「記憶」つまり「形態」を，丁度，塔を構築する人たちが構造に思をいたすように，考えねばならぬという。そして建築と音楽との類似性を考察しつつ，材料と形式との緊密性，全能的手段たる「反復法」を採り入れもっとも一般的な感性に訴える点，大きさ強さとがよえる物理的効果が感覚と精神を圧倒する点，各種の組み合せ，整然たる展開を暗示し，幾何学や解析学に結びつきまれは比較しうる点，これらの諸点に共通性を見出す。ことに建築と音楽とが，既成物から材料を借りたり，また既成モデルを取り入れたりしないこと，つまりその手段において不純性を伴わぬところから，構築において，全体と部分との結合が感じ易くまた易い

点に注目し，そのために曖昧で偶然的な印象をまぬがれると考えられる。しかしこのように音楽や建築について何らかの一思考を形づくることが，現代では抽象的思考とされていて，それは，身体を欠き一つの骨組をたどるだけの思考である。思考には本来その固有の身体ともいうべきものがあるのであり，いわゆる抽象的な無味乾燥の思考は受肉化 incarnation するのであり，音楽，建築についての思考の受肉化が『アンフィオン』の萌芽である。つまり，神話的な意味に充満した場面を夢想させ，アンフィオンの歌声と琴の音と共に，「石や卓になる岩塊が転げ出し，ある一点に向い，あるいはよろめき跳ね返りながら引きつけられる。そうしてこの一点に石の断片は集合し，次第に形態をなし，秩序立ち，一つの殿堂を，一つの寺院を構成する。」注10 『アンフィオン』の発想されるのはこのようにしてであるが，この発想そのものは，いわば作品の準備期であり，実施される作品は

、「規則と形式的構築との過度に及ぶほどの使用」が果せられたものであった。普通の演劇は言うに及ばず，歌劇（オペラ）でも韻文歌と身振りとテンポにより，そこには非日常的場面と日常的場面との「不純な」混合が認められるので，ヴァレリーは全てを約束に基づく条件なり制限を加え，舞台全体をいわば一種の儀場化することによって，そこに複雑な表意価値を有する作品を生み出そうとする。この儀式的構成とは，「管弦楽と歌とは根本的に異なる役目を授けられ，劇的動作と身振りと舞踊は厳密に区別され，おのおのが適当な時に，はっきり定められた時間だけ演じられる。さらに舞台の空間をいくつかの場と面と階層に分割し，これらの領域は一つ一つの作品のなかで，歌うある群れに，踊るある群れに，または身振りするある群れに，あるいは他の全ての人物を作りて特定の一人物に，割り当てる。・・・これら空間の各部に一つの役割を振り当てることになる。時間についても

同様で，時間は分割され・・・厳密に測定される。・・・全体は想像しうる限り最も厳しい拘束と分業の体系を示すことになる。」注11　ヴァレリーはこの作品を，歌劇（オペラ）でも舞踊でもオラトリオでもなく，宗教的儀式に近づきうるもので，それを『楽劇（メロドラム）』と名付ける。そこでは「動作は非常に制限されるものの，動きはその各契機がもつ有意味な詩的実体に従属しなければならない。」注12　この作品は二段に構成されている。第一段は，作品の準備期，霊感の時期であり，生命的な律動や旋律がアンフィオンのアポロンから授かる琴から生じ，音楽の生れ出ずる時期である。第二段は，生まれる楽音に石は自ら動き，建築が構築され，音楽は第一段のかすかな音階から今や最大限に，つまり音楽のもつ全能力を轟然と展開させることになる。かくて作品は詩的作品となる。これによって，ヴァレリーは自らの思考が，実際的行為において遂行される身体をもつ思考であり，そのような思

彼は、『ユーパリノス』のソクラテスが喋ったような、身体を欠き骨組をたどるだけの思考ではなく、一つの形態を構築する思考であると主張する。この構築的行為を出来うる限りもっとも美しく感動的なものたらしめるには、「ソネ14行詩を考えおした人を、この小定型詩のもっとも美しいものを書いた人よりも私は上位に置く」注1とヴァレリーが言うように、独自の「楽劇」としての形式を纏わせて実現させねばならなかったのである。ここにヴァレリーの詩的構築の一典型を認めることが出来るのである。

建築と音楽を思考することは，このようにヴァレリーにとって詩的構築の典型なのであるが，この事実を取って，諸芸術に優劣の差が想定されていると考えてはならない。また不純な素材を用いる芸術がその純粋性に達するためそれだけ余計に労苦を強られているのだというわけでもない。

音楽では，楽音という例外的な音が，混乱した騒音世界に生じるやいなや，楽音の構造，連絡，差異性もしくは類似性の直接的把捉があり，そのとき直ちに特殊な雰囲気がつくりあされると同時に，一つの特殊な期待状態がわれわれの感性に生じ，つまり一切がわれわれの裡において変り，われわれは音楽の出現を期待するという意味で，音楽は純粋なのである。音楽は音によってわれわれの全感覚を圧倒するが，建築は視覚において，あるいは空間においてわれわれを圧倒する。しかし建築物

は，ある種の混乱しれ，もしくは抽象作用から結果した自然物の集積には相違ない。それは実用的な日常的習慣的事物であるから，純粋性において音楽に劣る。また，詩篇は，なによりも先ず統計的起源，実用的便宜の，もっとも複雑で不純な言語を手段とする点で，詩的構築においてもっとも大きな困難を伴うものであった。これら三芸術を並べて比較すれば，また個別的な純粋性を一般的に議論すれば，純粋性においても，あるいはまた純粋性への到達の難易においても，程度の差が認められるように見える。しかしヴァレリーの思考の焦点はこれらの推論にあるのではない。ヴァレリーにとっては，建築は音楽的でなければならず，音楽は建築的に構築されねばならず，詩篇は音楽性と建築性とを獲得してはじめて詩篇たりうるのである。いずれにおいても，単純で芒洋たる詩的断片――一楽音や画家のパレット上の美しい色や旋律もしくは律動を伴う一詩句など――と，それが萌芽

として働きつつやがて成る一作品の意識的技術的構築が問題とされねばならないのである。一作品とはあくまでも「詩的感動産出機」注14である。つまり一切の特定の制作から完全に独立した詩的状態――これはわれわれの内的身体的精神的傾向と，われわれに印象を与える現実的もしくは観念的状況との間の，ある協和から自然的自発的に結果するとされる――と，この詩的状態に類した一状態を誘発する，つまり詩的感動を生起せしめる手段としての制作ないしは作品とが区別せられる。ヴァレリーにとって中心問題は，芸術的制作そのものにおいてこの事を意識的に反省するということである。言いかえると，作品はそれを見る人に詩的感動を誘発し，その人における詩的感動は新たな制作をその人において発動させねばならない。その人における新たな制作とは，単なる詩的状態の生起と消滅に過ぎぬ時もあれば，その人をして理論的考察に誘うこともあると，また新たなる一作

品の構築に向わせることもあろう。いずれにせよ創作は反省を呼び，反省は創作として構築される，あの理論と実践もしくは計画と実施，反省と構築との円環性が問題となるのである。音楽作品が建築作品を誘発することもあれば，建築作品が詩篇を構築させることもあり，諸芸術における交叉性が認められる。重要なのは事物的存在にほかならぬ作品そのものではない。作品はいわば事物的な機械であって，問題なのは，一作品から他の新たなる作品への，一つの過去から一つの未来への変貌，変転であり，現在とは常にあの一瞬の詩的状態であって，それを契機とする反省と構築との円環性こそが問題となるのである。

前章までで，建築的構築と詩作的構築を記述し，そこに根底的に共通する普遍的な詩的構築について示唆しておいた。一般にわれわれは，或る種の風景や境遇や人物などについて，それらが詩的であると言い，そこに一つの詩趣 la poésie を認める。それは一つの感動すなわちあの自然的自発的詩的状態を指している。他方またわれわれは詩的芸術について語り，しかじかの詩，すなわち一詩篇 une poésie は美しいと言う。この時の詩的芸術とは，あの自然的自発的詩的状態と類似のこれまた詩的な一状態を誘発する人為的手段を指す。建築，音楽などが詩的芸術であるが，厳密な意味では詩とは，言語手段の使用を本質とする。ここにおいてヴァレリーは，独立的な詩的感動，つまり詩的なるものと，その他の人間的感動もしくは事物，あるいは芸術作品とを区別している。独立的な詩的感動とは，「一幻覚の感情あるいは一世界

の幻覚――そこにあっては，諸もろの出来事，心象，存在者，事物は，たとい通常の世界を満たすものに似ているにせよ，他方においてわれわれの感性の総体と，説明することは出来ないがしかし内奥の関係の裡にあるがごとき一世界の幻覚――をもえようとすることである。既知の対象物と存在者は，いわば……音楽化 musicalisé される。それらは互いに他によって共鳴するものとなり，われわれ自身の感性とほとんど調子を合せられる accordé のである。」注15　詩的感動によって現実はそのままの姿で，いわば音楽化されつつ幻覚となり，われわれ自身の内奥と現実とが互いに調子を合わせ共鳴し，われわれの内と外とが一つの全体的生となって現象すると言えよう。この幻覚化される世界をヴァレリーは詩的世界 monde poétique と呼び，これが夢の状態と類似していることを指摘する。この詩的世界は，われわれが自らの意志によってそこへ入り込んだりそこからあたりすることはお

来ない。「その世界はわれわれの裡に開じ込められており，それわれわれはその世界の裡に閉じ込められている」のであって，それはわれわれの通常の手段や作用力を超えていて，いわば忽然に出現し消滅する。しかし，人間はこの詩的状態を随意に再構成する手段，つまりいいかえるとそが感性的存在の自然的所産を人為的に発展する手段を探索し，かつ発見したのである。「人間はこれらのかくも不確かな形成formation それは構築construction と，いわば，自然から抽出し，時間の盲目な流れから取り出し得たものである。」注16 一詩的世界を現出し，これを再現し，これを豊かならしめるために，人間はすでに述べたように種々の手段を用いこれを発展せしめたのであった。ヴァレリーはこれらの手段の中でもっとも古くから尊崇すべきものではあるが，もっとも複雑で利用するのに困難なものは言語であると言う。詩人とは，人間の厂史的地域的な共同生活の無秩序の果実というべ

き共通言語という通俗的一素材を用いて，人為的にして理想的な一秩序を創出するための，「孤立せる人間の一努力」注17を為すものである。しかしわれわれは，この詩人ヴァレリーのこの言明にたいしては，建築家とは詩人でなければならぬと応答しなければならない。なでならば，この詩人の努力，つまり一詩的世界の現出，再現の努力は，すでに見たように全ゆる芸術的創造において目指されることであり，その反省と構築における言語もしくは言語的なるものの介入は常に認めなければならないからである。

このような詩的努力が，完全に詩的な作品を創出することが出来るとき，それはヴァレリーの語る純粋詩である。それは，実用的，現実的なる事象がもはや全く現れることのない理想的な詩，一つの絶対詩である，ということになる。しかしながら実際には，詩は言語から完全に超脱することは出来ず，建築がその事物性を捨

てることもある。詩作についてヴァレリーは次のように語る。「もしも詩人が散文に属するものはもはや何物も現われないような制作，音楽的連続が決して中断されることなく，意義の関係がそれ自体不断に諧調の連関に相似し，一つの思想より他の思想に変ずる思想の変換があらゆる思想よりも一層重要に見え，文飾の遊技が詩題の現実性を包含するというような，かかる詩篇をいつか構成するに到り得るならば――その時その人は成就する――事物としての純粋詩を語ることもできよう。しかし事実はそうはゆかぬ。言語の実践的あるいは実用的な部分，習慣と論理的形式，語彙中の無秩序，非合理性（言語の成立時代や由来が無限に多様であるために），これらは，かかる絶対詩創造が現実にありうることを不可能ならしめているのである。」注は　つまり純粋詩とは，現実の作品として存立することはない。純粋詩的な作品は事物ではないのである。かの孤立せる人間の努

力は，従って絶えざる努力であり，純粋詩は実際に到達される努力目標ではない。「詩は純粋に理想的な状態に近づくための一努力である」と言うものの，ヴァレリーはこれを到達すべき目標とは考えていないと言わねばならない。「…すべき」という言い方には何がしかの倫理性が伴われるが，純粋詩という用語には倫理的純粋性を想わせる不便があり，ヴァレリーの考えている純粋詩は実はむしろ分析的理念であると言う注19。このような純粋詩の概念が要請されるのは，「詩篇というものに対するわれわれの理念を明確にするのにそれが役立ち，言語が人間に生ずる効果と言語との多様な関係の，かくも困難かつ重要な研究においてわれわれを導くべき」観察から演繹された一つの仮構fictionとしてである。それは詩作の実践に対する理論としてであり，実践を括弧に入れた，いわば未だ受肉化しない理論，という仮構であり，いうならば裸形の詩とも言うべきものであろう。

あらゆる作品には，かかる意味での純粋と呼びうる断片もしくは認知可能な要素を含んでいるが，それはあくまで断片としてであり，要素としてである。一つの芸術作品とは，実際上はその構成素材のなかに鍵のられた純粋な諸断片から成りたつ。詩篇においては，(たとえば)それは「秘めて美しい一詩句 vers」であり，あらゆる芸術作品を真に芸術作品たらしめているのは，この「一詩句」つまり純粋詩であると言わねばならない。これは，メルロ＝ポンティが『眼と精神』において視覚現象を分析しつつ，画家の(タブロー)画像そのものが「自己形象化的 autofiguratif」であり，それは，アポリネールが祈りあされたとは思われずまるで自ら形になったとしか思えないと言う一詩句，またアンリ・ミショーがクレーの画布の上に認めた「原初の根底から発し鎖や徽のように適地を進んで生えてきた」色彩であり，ヘルメス・トリスメギトスの言う「光の声とも思われた未分節の叫び」つまり言葉以前の叫びで

あり，可視的なるものの「内的活性 animation interne の放射」であるとしても，これらのものに相当するのであろう 注20。これらの言葉以前の叫びこそ，メルロ＝ポンティによれば，芸術家が「奥行，空間，色彩」という名の下で求めているものであり，これこそが芸術を成すものであって，事物の表皮をえぐり取ることによってしか現われ出得ず，それが事物が事物となり世界が世界となるその秘密を示すという。ここにおいても，この「叫び」そのものは言葉とは成らず，事実上，事物の表皮をえぐり取ることは不可能であるからそのものは事物の顕われの下にあるいは裏に隠されてしか求められない。ヴァレリーの純粋詩もしくは「美しい一詩句」とは，このような背景を持つことをここでは指摘するに留める。

ヴァレリーはまた言う。「純粋詩の概念は，近寄ることの不可能な一範型 type inaccessible，詩人の欲求と努力と能力との理念的限界 limite ideale の概念である。」注

る。しかしヴァレリーの考えでは，詩作とは結局，われわれの内奥と外界との共調的共鳴現象，つまり全体的生という，詩的世界を現わしめる等価体系をなす芸術的創造すなわち構築の諸形式の一つである。この構築から結果する現実の詩的作品は，精神を魅惑し，それを観察することへと誘う。その観察は作品の評価であり分析であるが，この観察そのものがまた構築的でなければならず，ここに観察は一つの独自の価値を与えられて，詩作において一つの限界的な極限概念もしくは仮構の純粋詩が考えだされるに到ったのであろう。このような純粋詩とは，あるいは一般的に純粋芸術とは，いわば作品以前の裸形の芸術とも言うべきものであり，メルロ＝ポンティの「一度聞かれると通常の視覚という眠れる力のうちに実存以前の秘密 secret de pré-existence を呼び醒ます」ところのかの「未分節の叫び cri inarticulé」注22である。それは，現実の事物性を見えも受肉もしない作品つまりその事物

性の故に対象的に把捉し得るいわば純粋即自の如きものではない。しかしまた、諸事物において表象されるところの先験的な超越的内在性のものでもないのである。

ヴァレリーにおける純粋詩とは，単に詩という芸術の一領域に限られずより広い背景を持ちうること，従ってそれは視覚的聴覚的なるもの以外，つまり感覚的なるもの以外のことであり，純中詩においては分節化された言葉以前の叫びであること，そのような理念的極限概念であることがわかった。構築行為における物の発生，言葉の発生，つまり理念の問題があらわれてきたわけで，ここでヴァレリーにおける思考の問題を検討しなければならなくなった。

『詩と抽象的思考』においてヴァレリーは，「詩」と「抽象的思考」とは通常理解されているような対立した観念ではないと言う。この二つの名辞を対立させる考え方は，十分に定義されそれについてはこれ以上反省する必要のないとする二概念から出発して，そこに明白な現実の関係を見ることに基いている。言語という

ものは，それが一度発話され書かれてしまうと，何事の十台明快で明確なことをさっさと書いてしまったようなつもりになる。そして自らの経験を省みることなくそれらの言語を基に，それを論拠としてまた内容とする一理論を組みたてることが出来ると思いむ。しかしそのようにして出来上る思考体系は，肝腎として役立った同じ語詞的不調和を結果的に再び見ることになる。そこでプレリーは自ら語詞的状況の清掃 nettoyage de la situation verbale と呼ぶことを要請するのである。それは，事物を専ら操作するいわゆる対象的思考や，非反省的なるものを先験的に受け入れてしまう観念論的もしくは主観的思考のいずれでもない。それは，未だ分析の手の加わっていない諸もろの生の経験のなかに身を置くこと，つまり主体そのものへ，経験そのものへ立ち戻ることであり，物そのものの近みで検討することである。

このようなプレリーの方法は，現象学的方法で

あって，たとえば，Theodore F. Geraets がメルロ＝ポンティの哲学的思索の展開について結論するところと一致している注23。この反省の方法は，外的観点から内的観点への移行であるが，その内性 intériorité とは心理学的内省でも一致による直観でもない。フッサールを含む全ゆる古典的超越論の，いわゆる客観から主観への移行ではない。それは主体そのもの，経験の内性であって，これは主体が決定的に純粋な対自 un pour soi pur となることを始めるものとして正当に認めうるところの至験である。反省的方法には，経験論 empirisme であろうと主知主義 intellectualisme であろうと，一つの予見 préjugé がある。それはあたかも何処かほかで実現済みの絶対的に顕かな知 Savoir absolument explicite があるとする考えに根づいているからである。自らに一つの知の世界を発明して構成するものは世界を所有し支配しようと試みる者であって，(本来は) 世界のただ中に位置づけられているが故に世界に開いて在

る筈の一個の人間としては，世界を見ていないのである。ところが私の身体こそが，実はそのような世界所有や世界支配を拒むのであり，それというのも身体とは純粋対象とはなり得ず，決して完全に構成されることがないからである。身体と共に知覚世界全体が自らを隠し，構成主体を要求せずこれを排除するのである。ヴァレリーの立場では，これらの事がすでに云われていると思われる。

語詞的状況の清掃とは，ヴァレリーによれば，まず言語を注視することにある。言語を見るということにおいて言語の使用の様相が一変する。「語は，諸君がそれを日常語で聞いたり使ったりする際には完全に明快で，普通の章句の速い渋びのなかにはめ込まれている際には，何の難しさも惹き起さないものを，それを常用から取り出して別個に検討し，その一時的機能を取り去った上で，それに一個の意味を探すとなると，にわかに魔法

が行われたように厄介になり、異様な抵抗を導入し、一切の定義の努力を頓挫させてしまう。」注24 言語はいままで一手段であったが、今や目的となり、究めるべき知的欲望の対象となる。つまりは謎、深淵に思考の責苦に、変ずるのである。ヴァレリーは、語というものはわれわれが渡谷に渡された薄板の橋であって、その上を人が身をひるがえして渡るようなものだと言い、通常の言語使用では、その橋の上に留まらずに飛んでいるのであるが、特にその上に留まりその持ち工合を試めすように その薄板の上で踊って遊んだりすると、弱い橋は落ち壊れ、全ては深みに陥ってしまうと言う。また、われわれは語を通るわれわれの通過の速度によってのみ、他人を理解し、己れ自身を理解するのだとも言う。とすれば、われわれは思考のために如何にすれば良いのであろうか。それは、言語にによることを用心して、むしろ主体的経験の方に向わねばならない。そこで自己の真の状態を

観察し，これの理性と非理性とをそこに発見し，意味が如何なる仕方で生きた状態において存在するかを見ようとすること，これが唯一の方法である。つまり言語的定式と，用いられた言語とは独立の非言語的な価値と意義とに遭遇しようと試みるとき，自らの裡に起るところを注視することである。ヴァレリーは言う。「驚くのは私の生そのものであり，そこに素朴な衝動と心像，私の要求と私の個人的経験との生の産物」つまり生より発する思考を見ますと言う。

ここでは思考は語るそのこととは分離されていない。さらに語るは，見る触れるなどの一切の経験から分離して取りあつかわれていない。そのような分離が行われるとすれば，そのときすでに反省が支配し，そのことが「生の経験」に身を置くことを妨げる。このような経験における感覚とは，通常の意味での知覚ではもはやない。それは経験そのものでなければならず，メルロ＝ポンテ

イの言う知覚的信念 fai perceptive 注25 であり，これにそが更に超越論的なものなのである。そのような感覚は身体にもともと結合して在るが故に，本当には考えられぬのであり，われわれはこの感覚を実践し，実施し，あるいはそれを現実に生きる exister することは出来るが，そこから何がしかの真理を抽き出すことは出来ない。メルロ・ポンティがデカルトに関して指摘するように，「もし王女エリザベートのように，どうしても視覚について何ごとかを考えてみたいのであれば，アリストテレスやスコラ哲学に立ち帰って，思考を身体的なものだと考えさえすれば良い」注26（傍点筆者）と言わねばならず，ヴァレリーがここで論じる思考とは，もはや通常の思考として取りあげられぬものであり，逆説的に身体的思考と言うべきものである。この身体的思考こそが，全ての知を再び定義しなおす手段をわれわれに与えてくれるものである。

「生より発する思考」あるいは身体的思考における観察からヴァレリーは，詩的萌芽と分析的思考の萌芽との二側面を認める。詩的萌芽はあの詩的状態の観察において認められた。この未分化なはずの状態が詩的と形容されたのは，それがやがて詩の萌芽となり詩篇を生むという結果により，事後に a posteriori おいてであり，その結果は常に詩篇を成すとは限らぬところの或る特殊な一状態なのである。この一状態が何らかの偶有事からはじまって生じ，その本性に従って特殊な発展をし，そのことによって人はしばらくの間，通常のもっとも頻繁な心的体制から己れが遠ざかっていることに気づくが，やがて自らの周期が完了して再び自分の生と思考との間のかの通常の交換体制に戻るのである。「この閉ざされた周期は，詩の一可能力をいわば剥奪して，これに外的形態を与える一行為の周期である」注27と言えるのはその間に詩篇が作られるからである。もちろんこれが他の

詩的な芸術作品においても事情は同じ筈である。しかし他の場合には、まったく同じ偶発事が、きわめて別な結果を生むのが観察される。「例えば、理念 idee の突然の接近、一つの類似が私を捉える。おにかも森のたびなかの角笛の呼び声が耳をそばだたせ、そしてわれわれの全筋肉はこれに隠然と定位づけられ、葉ごもりの空間の奥のある一点に向って調整されるのを覚える」注28 ことがある。この時は突如の知的感情の分析が自分を伸えたのであり、この相における持続からは、やがて自らの思考の習慣に合体するにいたるある命題、以後の探求の方便となるはずのある定式が得られるのであった。つまりかの特殊的一状態において、一偶有事がやがて詩的あるいは分析的思考に成長する、同一の源からの萌芽が観察されるのである。

また、この同一の源からの萌芽を観察するということは、論理的推論においてもそこに詩的直観とでも言

うべき一見正反対の活動が根づいていること，また詩人や芸術家においても抽象し論理的推論がなければ一作品の構築，つまりこれの詩的状態の痕跡を後に残すことも出来ないこと，このことを確認することである。「同一の自我 le moi はきわめて異なるさまざまの姿をとり，純起的特化によって抽象家にも詩人にもなれる。この特化はうれづれ，純粋に無繋縛で，表面的に外的環境と一致した状態，すなわちわれわれの存在の平均的状態，交換の無差別状態からの一つの逸脱なのである。」注29

それは外的環境もしくは外の事物において自らの内性を認め，自らの内性をあれかも外的事物の内として感じうる，あの視覚における見る者と見られる物との，内と外との交叉もしくは二重化のことであり，経験するとは，そもそも一平均状態の内と外への両側面への裂開であり，このことによって物が見え，それが見られ，遂には逆説的に存在の平均状態，未分化の状態が認め得るという

ことである。したがって経験において語りうる，特化する自我 le moi とは，その内，無差別あるいは未分化の状態からの一つの逸脱であるということになる。

ヴァレリーの言う詩的状態とは，未分化な生の一特殊状態であり，外的もしくは内的をとわず世界の一切が外観は通常のままでありながらしかも全く別な様態で結び合い，音楽化され，互いに他によって共鳴する，つまりは諧調的対応をなすのであった。それはまさしく新たな世界の発生状態であり，世界が世界となるその特別な一瞬である。この状態はしかし，完全に不規則で，恒常ではなく，意志にまらず脆弱で，それと獲得するのも偶有的であれば失うのも偶然であり，いわば夢や夢想と酷似するのである。この状態は一詩人をつくるのに十分ではない。夢で宝物を見るだけでは，覚めて足もとに繋がれるその宝物を見出すことにならないように。詩人や芸術家が単に霊感のみによって創作するのではないと

ヴァレリーが幾度も機会ある毎に強調するのもこの故である。「霊感を受けた人」とは観賞者が作家に授ける好意的附字に過ぎないとさえヴァレリーはいう。この特殊状態と、その同じ状態の人為的合成、つまり創作とは、感覚と行動におけるが如き差異がある。この人為的合成は複雑であるが、それによって瞬時的に産出せられる作品は、観賞者に初めのあの特別な状態を再び誘発し得るのであり、つまり世界のはじまりを到来させるのである。この複雑な人為的合成においては、通常では詩と対置され正反対のものと考えられる抽象的思考が専ら働くのである。

この現象についてヴァレリーは次のように語る注30。彼が散歩に出かけた時、一つの律動（リズム）に捉えられ、それが彼には我がものならぬ異様な機能作用という印象を与えた。そこに今一つ別の律動が来て、最初のものに重なりそれと結合した。この二つの律動の法則の間に、

或る種の横断関係が設定される。すなわち歩行する脚の運動と，何か自分で呟いていた歌，あるいはむしろ彼を方便として唆かれていた歌とを結合した。この合成はますます複雑となり，やがてそれは彼の通常の利用可能な律動能力に従って相応に産出し得るところ全てを凌駕した。つまり彼は音楽家ではなく音楽の技術を知らない。この恩寵は人を間違えたのだとヴァレリーは考える。なぜなら授り物をその彼は如何ともなし得なかったのであるから。『アイフィオン』の構想は，オネガーという一音楽家を得てはじめて音楽として実現し得たのであり，ヴァレリー独りでは，それは或る意味では不完全な文芸的仮構に留まったであろうように。しかしヴァレリーは続けて語る。しばらく経つと，かの幻惑は突如消滅し，日常的現実に回帰する。そこで彼は思いもよらぬ作品の胚胎と，その新生児が夢想のうちに飛び立ったのに気付き，その驚きは次いで反省に変じるのであった。つまり

ここでは，歩行という身体的運動が彼をして活発な理念 idée の発生状態に保ちつつ，歩き方と思考との間にはある交互性が成立していて，思考が歩みの早さを変えるし，また歩みの方が思考に刺戟をあたえていたのである。このことについてヴァレリーは次のように考える。「歩行中の心的産生物は，私の脳髄側で消費される或る全般的興奮に応えるものに違いない。そしてこの興奮は，それに可能の範囲でこれを満足させ，これを軽減するのであり，興奮が力動性を消散しさえすれば，それが理念であろうと回想であろうと上の空で口ずさむ律動であろうと，これにとってはいずれでも良いのである。」注31

この日の経験のヴァレリーにおいて，かの興奮が律動的直観のうちに消滅したのであり，その直感は，いまだ彼の意識内で「自分は音楽を知らぬということを知る人」が目覚めないうちに発展した。「自らが飛ぶことが未だぬことを知る人」は，飛ぶ夢を見ている人の裡には未だ

現れて活動していないことと同様であると，ヴァレリーは答える。すなわち，「――を為すすべを知らぬ人」とは，何か特定の（他の）ことを為す人物であって，すでに可能的人物ではない。反音楽家たる詩人ヴァレリーがそうであり，かの反哲学者たろうと試みた『ユーパリノス』の建築家ソクラテスがそうである。「何かを為すことを夢想する人」は，いわゆる可能的人物であって，従って全てを可能とする虚構の人物，普遍的人間である。

ヴァレリーにとっては，これら全てのことが，彼のM・C・E図式，すなわち「外的世界 Monde extérieur」，「われわれの身体 notre Corps」，「われわれの精神 notre Esprit」という三大可能力の間に行われるのである。ヴァレリーの現象記述においてはまず，外的環境 milieux extérieur と身体との二元的失鳴現象が注目されている。身体とは，トルロ＝ポンティも指摘するように，それを反省の対象とすればすでに外的であり，自らの皮膚の

の下の暗闇に幾多の外的対象物が詰まっているのを見るだけである。外的世界とわれわれの身体は同一側に所属するが故に外的律動が内的律動と重なり合う事になる。外的律動は身体運動的律動であり，諸もろの外的環境に規制されているが，その外的なもののうちにわれわれは内的なるものを見出し，したがって内的律動を認めることにもなる。内的律動とは外的律動のいわば影もしくは隈の如くであるものの，実はその内実であり，外的なものを表面にその裏として現われてくるが如くである。この構造はそのまま視覚の構造であることと，ここでは指摘するのみに留めておこう。かくの如く二重化された表裏組織が，精神の働き，つまり思考を剥奪することになるのである。超越が，身体・世界から分離した閉鎖的精神，つまりいわゆる思考に委任されるのではない。精神の働き，思考は，身体・世界に住みつき，律動の二重性において，互いに交流し，交叉することが認められて

いるのである。従ってグアレリーaC・E・M図式は，相互換的関係の図式と言わねばならない。

ヴァレリーが観察した，この生のある特殊な要素状態，つまり詩的状態そのものを検討してみよう。先ずヴァレリーは，「突然，自分にのしかかってくる一つの律動に捉えられ」注32それが歩行する身体的運動と，自ら呟いていた歌もしくは彼を方便として呟かれていた歌の律動，という二重化を招いたと言う。また別のところでは，「……或いは一つの律動に行きまとわれている自分を見出した。ひと時の間，私はこの側面的活動の半ばの意識しか持たなかったが，その後で，その律動は突然私の精神に非常に可感なものとなった。その律動は一種の強要をもって私に迫ってきた。」そして，遂にそれが言表し得る諸要素，つまり音級とか語とかを一つの身体として借りることによって，またはそれがものとすることによって，今までの側面的もしくは非主題的活動が，意識化もしくは主題化されるようになり，やがて，

それが詩句から詩篇へと成長したと言う注33。また或る場合には、このような無条件的打拍の代りに、音響性や音色によって一詩句が産出され、過飽和溶液中の一小結晶の如く仂いて詩篇を成立させたとも述べている注34。また別のある場合にはもっと具体的に記述している注35。「詩篇『海辺の墓地』は或る律動によって私の裡に始まった。それは4音綴と6音綴に区切られた10音綴のフランス詩句の律動である。」この形式に先立つ律動の上に、浮動する語が次第に主題を限定しつつ、詩人の労仂によって詩篇が構築されたのであった。また、「他の詩篇『アポロン（ピーティー）の巫女』は、8音綴の詩句で、その音楽性は自ずと成った一句によって最初に現われた」のであった。Pâle, profondément mordue,（色蒼ざめて、咬傷ふかく、）注36この詩句が、その前後に語もろの詩句を背後的に前提としていて、詩人の作業はそれを顕しだし、構築してゆくことであった。これらの諸例に

おいて，一方では全く無条件の律動うのものが発端であり，他方では一旋律，一音響，一詩句が，うの感覚的形態を認知されることによって，やはりあの初発的律動を喚起している。

ここに記述された経験のいずれの場合においても、まずはじめに，「突如の」「無条件の」あるいは「側面的」つまり非主題的（したがって意識化以前の）なある律動が予感され，次に，身体的運動もしくは歌，唸きとして受肉化された律動が見あされている。しかしこれは，一特殊状態としの言いようのない，全くの現在であり，ヴァレリーがこれを詩的と形容するのは事後のapostrophe のことであった。やがてこの全くの現前による受肉現象が自覚され，意識的に把捉され，主題化されて，あるーつの詩的所産もしくは発生と言い得るようにもなる。そして受肉化した唸き，音，一詩句は，意識と感覚との交互的反復によって作品へと構築されてゆくのである

。いずれの場合においても，この突然の側面的，非主題的受容 im-pression からの受肉，および主題化作用による意識的表出 ex-pression という周期は共通に認められる。その相異は，受肉化されるものが，単なる律動，拍子もしくは咳きのごとき未分節なものであるか，あるいは自然に口をついてある数分の分節化を伴う歌もしくは一詩句であるかに過ぎないのである。

この現象記述は如何に解釈することが出来るだろうか。ルードヴィッヒ・クラーゲス，『リズムの本質』注37では，律動 Rhythmus と拍子 Takt とが区別されている。律動とは，ギリシャ語の rheein（流れる）に由来し，不断に持続するものを指示し，事物（Ding）よりもむしろ本質的に現象 Erscheinung の世界に属し，また，現象するとは類似作用によるのであるとする。つまり律動は，類似するもの das Ähnliche の再帰であり，過ぎ去ったものの更新 Erneurung であって，それは一般的生命現象である

。従ってそれは，分節化された系列において，持続性を区切るところの点，というよりも，点と点との間隙，持続そのものである。つまり限界により単純に限定せられた事象というより，終始の限界がはっきりしない波動の事象のごときを指すので，そこで区切りの系列が，波動を分節するのではなく，波動における方向の対立が分節化を行う。従ってこれは，反省的思考によって概念的に把捉し得ず，純粋に質的概念によって支配される。直観世界の指示 hinweisen による判断に頼るほかはない。これに反して拍子とは，触れる，突く，叩くなどを意味する tangere に由来し，楽器の弦を一様に叩くことを意味する。それは同一なるもの das Gleiche の反復であり，明確に境界づけられたものの系列である。単調な均一間隔の音系列が，聞き手によって様ざまな Gestalt，すなわち強弱さまざまの拍子として聴きとられるように，われわれが知覚する諸もろの拍子，たとえば2拍子などは，われ

われが生みだすものである。しかし注意して打音の間隔を確かめようとすると，それまで知覚されていた拍子は消え，「客観的基礎系列」が認知される。つまり単音的系列は意識的精神的活動によらねば聴きとり得ず，たとえばメトロノームの規則的系列がそうであるが，それは生命的律動を否定する。しかし，L・クラーゲスは，この律動の生命所属性と基準的拍子の精神所属性とは，体験 Leben と意識 Bewußtsein に二分されるのではなく，「どんな体験も意識的ではなく，どんな意識もものを体験しそれは生きることはあまぬ」注38 とし，体験一般の無意識性への洞察を行っている。気分，情調 stimmung の変化によって体験は流れているのだと仮定する。しかしわれわれにおいては，意識，無意識は対起的交替として現われるのではない。無意識は仮定するほかはなく現象するものではない。L・クラーゲスは，無意識を生命の下方であるとし，覚醒と睡眠という生命状態は，意識，無

意識ではなくむしろ、覚醒においては無意識的体験に、体験内容の回想能力が付け加わるのだと考える。とすれば、睡眠は覚醒によって引き裂かれるのではなく、覚醒の波打つ下を睡眠が絶えず一つの流れとなって流れつづけているのである。そこで律動と拍子との対立は、事実上では融合されるのである。つまり律動と拍子のうねりにおける強弱の度合が、互いに他を補強し合うのである。「素朴人は拍子をいわば恣意的な戯れと混同しているが、そのために拍子を失うことはない。それを可能にするのは、彼らの内面的律動の豊富さである。一方、逆に内面的律動が甚しく弱々しい時に拍子を得、持し、またその拍子によって律動を保持するには、あまりぴり整った拍子が必要とされる」注39のである。つまり、「精神が、いわば生命事象の道を遮断すると、その遮断された生命事象のなかに平均値を超えた圧力を起こせる体甲を精神が為し得ることさえある」注40とい

うことである。この故にこそ，律動と拍子とは，実際的には統一的全体として現象するのであるが，分析的に考察すれば，そこには規則づけられるべき境界を設定する精神の作業と，それ他方には，陽音抑音，強弱交替などによって，その境界へと急きたてられているように感じる経験とが見分けられることになる。現実の拍子においては，いわゆる拍子における精神から拍子の生命は実へ通じていてそこに拍子の二重性が認められるのであって，これをL・クラーゲスは，表現における生命と精神の表示する幾何学的場と称し，そこで律動と拍子とはいわば互いに抗争しつつ結合するのである。

L・クラーゲスによれば，基底を流れ続ける無意識的な律動と意識的に反省され把捉される表層的な拍子とが対置せられている。しかしそれは単純な対置ではない。なぜなら，表層の拍において現象的には，知覚されるGestaltと反省されて把捉される，いわば認識的な単

純粋な系列とが区別されているからである。ビビL・クラーゲスでは、無意識と意識、睡眠と覚醒、つまりは律動と拍子との対置が主に論じられていて、知覚における無意識的過程については特殊の注意が向けられていないからであろう。L・クラーゲスの言う生命的内実、律動と、知覚される Gestalt 化しつつある拍子とは表裏の関係であって、それらを両者に区分して個別に論じたり、その相互的関係を論ずることは難しい。しかし、L・クラーゲスの意識層において、このような発生的もしくは Gestalt 化しつつある知覚的表出と精神活用、すなわち計測化可能な次元との相関を注目しなければならないであろう。そうすれば、ここにおいてもまた、ゲシュレリーの経験記述が認めたあの同じ関係を見ることになるのである。

以上の記述と分析において、基底の普遍的な生命的律動と、意識的な有目的な拍子とが見わけられ、その間

に意識化しつつある知覚的次元の発生もしくは崩壊とが見分けられる。生命的律動は反省以前の事象であり，それは従って私の身体にも外的世界にも均しく遍在しているということもある。或る拍子は，それを背景として自らの話度を次第に獲得し顕在化する。つまり拍子の発生は，分析的には，全くの非主題的，他面的でありながら，やがて私の身体，世界に潜む律動感を強調するかのように意識に迫り，その圧迫力がやがて一つの拍子系列を産ませて，自ら主題化する。

ここに二つの事に注目しなければならない。つまり生命的四次とは「私」以前の非人称的次元のことであり，それを私の主観の四次であるということは恣意的であって，むしろ私の身体がそのただ中に在る世界にあまねく遍在すると考えざるを得ないような生命的四次であり，従って拍子において主題化されるのは，私の内であることも私の外つまり事物のものであるともいえる。更

に，その内と外とは，実は固定的な分ではなく，何らかの事後の意識的な志向を契機にこそしばらく固定されるのであり，また相互換されうるのである。その実は，生命的内実と称されるものが現象するには，その内実が表面的顕示的な形相の下に現われることである。無意識とは意義上，現われたり反面的に把捉されたり固定することの不可能な何かである。生命的内実も同様である。従って拍子という規則系列は，一般的には，知覚作用に基づいて抽象されたのであって，それは様々な感覚的形態を取り得る。視覚的形態において線の流れや色の調子や形の律動が実際に知覚され，聴覚においても視像を文字通り知覚することがあり得る。

つまり，内的なものは外的なものの裡において，しかもあくまでも外的なるものへの内として際されて顕われること，この現象において私（の身体）と物とが交互に，語もろの知覚形態が交代，交叉することが認め

345

うれるる。

ヴァレリーが認めている「感性の給付による自発的産み」と作品の製作との間の深淵な差異が問題となる。というのは、この差異そのものが、みの詩的萌芽と思考の萌芽を分岐して生じさせた萌芽そのもの、つまり発しつつある萌芽もしくは知覚であり、やがてヴァレリーが認めるように、内裡の問いかけから通常の言語とは異る詩句が成立するときに必然的に介入すると考えざるを得ない、「或る変改 modification、変形 transformation」なのである。言いかえると、その感覚的形態と機能の裡に消滅する言語が、通常の実用的抽象的使用という実用的体制から、この感覚的形態が自らの効果によってこれを受け入れさせ、数えさせ、反復させるという、そういう重要性を帯びる詩的・宇宙的体制に移行する、その時に、その「或る変改、変形」が介入しているのである。この感覚的形態への注目、つまり言語そのものを注視する

とは，注視するものをその他のものの上に浮び上らせることであり，或る種の分離である。この分離とは，注視されるもの相互の諸関係である。この諸関係は，柏子の知覚におりる如く，いろいろな色合いに富んだ秩序として現象するものの，そのうちに，数知的な諸法則，結合，色合，連絡，交叉等が認知され得て，丁度音楽におりる楽器のように計量可能なのである。従って詩的宇宙を実現させるためには，感覚 sensations を現実の行為 actes に正確に対応させるような，十分に定義された手段の完全な一体系を所有しているという技術者が必要であり，芸術家とはそうした人物のことであった。とすれば，詩的宇宙の一要素は，たとえば一詩句や個別的楽音は，それだけで詩的宇宙の全体をよく喚起する。つまりそれらの一個の要素は，「一発端の感覚 sensation d'un commencement」，「一世界の発端」を感じさせるのである。画家のパレットの色どりがそうであり，演奏直前に音階を調べる音

法楽人論もつの混沌とした楽器の音色についての経験が
下ごに描かれてきた。ヴァレリーは言う。「……新
しい秩序が予告され，諸石自身もそれを迎えるべく無意
識に自分を整えるのであって，このように詩的言葉は
，そのあらゆる関係と比例とをもってすでにわれわれの
裡に在ったのである。「あたかも塩の飽和溶液のなかで
一結晶的言葉が凝るためには，ごく小さな結晶の分子
的衝撃を待っているごとくに。かかる体系の結晶的現念
idéeを待つ……とは敢えて言わないが。」注41 こ
のようにあの体制の変異性もしくは変形は，この発端(com-
mencement)であり，この発端とは一世界の発端であり，
一つの小結晶のごとき詩句や旋律や形象は，つまり一現
念idéeは，このような発端をよそえるところの一世界の徴
象emblèmeもしくは具現者的象徴であろう。

しかし言語は音楽より一層複雑である。騒音に満
ちた混沌と，楽音が喚起する音楽的世界とが，截然と区

別されないようには，日常的散文の混乱と不純性から詩的言葉が明確に区別されない。一つの言辞にはさまざまな形態と態が認められ，この言語の多数性はすなわち「生」そのものの多数性である，とヴァレリーは言い，また言語的材料に取り組む詩人にとっては，測り知れぬ困難が待ちうけているという。

このような詩人の努力とは何になるのであろうか。ヴァレリーにとって詩人とは，ある偶発事件から発して隠れた変形を受ける人間であり，全般的に対処し得る自分の通常の精神的，感覚的，運動的状態を離れ，その裡に一作品，詩句を産み出す，生きた一体系が構成されるのである。たとえば，幼児は生後数ヶ月後に歩くこと，話すことを覚え，行動の二つの型を獲得する。そのような幼児は，両脚を用いることを覚えると，やがて歩くのみならず，走ったり跳ねたりすることも出来ることを発見する。つまり幼児はこれの目的のために一種の第2次的効

用，つまり自分の運動定式の一般化を「発明」し，「発見」する。歩行の単調さに比べて舞踊は無限の創造と変化と形象を可能にする。同様にまた，話すことを覚えた幼児はそれを実用的に使用するのみならず，理屈抜きのときそれの響きにいろいろの修飾を与えたりする。その不思議と神秘さのために好きになるいろいろな話をまた繰り返し言う。こうして歩行と舞踊，散文と詩という背反二種が区別されるようになる。ここで，散文と詩，実用と詩との二作制が全く同一手段，材料を基盤にして分岐するのである。使用や理解において自らを消滅する散文に比べて詩篇は対照的である。詩句はその音と律動の魅力に惹かれて繰り返される。詩篇はその生を終ってもこびない。

それが私たちを魅了，いままで自らがあったところに無際限に再び成るように詩はできている。詩は，その形式の故にそれを再現させようとするという，この固有

性によって識別される。詩はわれわれに、それを同一に再建するように刺戟する。」注42 しかしこの繰り返しは反復と更新の統合である。詩篇は、拍子のように意識的な同一反復を請うと共に、それ自体は本質的に類似的であって、類似的とはある間隔を置いて新しいものがそれ、それに応じたものが消滅し、新たなものが類似によって再帰し、消滅したものが更新されることである。その故に、詩篇の経験は、その都度に新たであり乍ら、そこに生命的連続性が認められるのである。

ここで散文の実用的抽象的体制と詩的世界との間を揺れる，ヴァレリーの振子の比喩を検討してみよう。これは相称の二空間を揺れる振子であり，その一方には感覚的形態，他の方には表意的内容を結びついている。詩的経験において振子はこの二空間を生動する。そうして，形式と内容，音と意味，詩篇と詩的状態との間に一つの相称，すなわち重要性と価値と性能との相等性が認められ，これは散文の法則に対立する。というのも散文法則とは，この言語の二成分の不等性を命ずるのであるからである。詩的機制つまり言葉による詩的状態産出の諸条件の本質的原理は，ヴァレリーにとっては，表出 expression と受容 im-pression との間の諧調的交換 échange harmonique である。このモデルは，より普遍的な事柄についても拡張されて適用される。「この詩的振子は，われわれの感覚からある理念 idée またはある感情 sensation a

に赴き，感覚のある想い出と，その感覚を再生できるような潜在的行動のそれへ戻る。（注43）しかるに感覚とは本質的に現在であり，思考心像感情なるものは常に既存在の事物の産出である。つまり記憶が思考の実体であり，予見，欲求，計画や希望，憂慮の意図が，われわれの主要な心的活動である。思考はつまり不在をわれわれの裡に生きさせる作業であり，その間われわれの身体は休息状態にあり，思考は身体とは独立に，見たり行動したり受けたり所有する。つまり潜在的行動の幻覚をわれわれにもたらす作業である。ヴァレリーは彼の詩的核心を，「声」と「思考」，「思考」と「声」，すなわち「現前」と「不在」との間に据えると言う。そこで一詩篇の価値は，音と意味との不可分性にあると結論されるのである。このような詩人の作業は，一見では不可能事と思える。一詩篇の効果とは，時として言葉の意義よりその音や韻りの方を多く信じられた巫女の呪文のようなの

である。

詩句を生みだす心的生活の特殊相とは，言葉の音と意味とが等しい重要性を帯び，あるいは保っている相であり，音と意味とが分離すべからざる内奥の結合の欲求，期待，可能性が要請され，与えられ，待望されている状態である。この状態は，日常生活上の全ゆる必要と排反するし，言語表記法の単純化，抽象化に反対する。その故に，実用習慣からも抽象的言語の要求からも排除され，通常では非常に稀な一状態なのである。このような内奥の改変によって詩句という詩的な一結晶，一断片が得られる。ここにはマラルメやヴァレリーのあの貴重な要素の産み落しが見るのである。

しかし次に，一詩篇，一作品が創り出されるためには，人間の労作が必要である。この労作は，地中に散在する宝石の如き貴重な要素，諸断片を，それらが「眠っている」無意識の夜から引き出し，寄せ集め，変改し，装

飾品に例えている」注44のである。この作業は知力ある刻苦がある。そこでは正しい推理と抽象的思考が必要である。ここにこそ不在を収穫する計画，思考と，取り集められ保持された要素，断片もしくは材料との間に，交換作用，つまりあの構築の仕方が在る。ここにおいて詩人は建築家である。「構築するということは，或る一つの計画 project もしくは或る一つの確定された視覚 vision と，選び取られた材料とのあいだに存在する。」注45 ヴァレリーにとっての表現は，言語体系によって伝達され表現されるという通常の考え方にあるのではない。それはこの構築における思考行為そのものと思考操作の裡に事物の表現が求め得るのである。つまり詩人は，その抽象的思考を，或いは一つの哲学を持つ。それは彼の詩人としての行為そのものの裡に実在されているのである。ここにおいてヴァレリーの詩人のあり方は二様である事が明らかとなる。つまり彼の「詩神 Muse」や「偶然

の反種差から他の反種差への移行の時に飛び越えられる
あの深淵なのである。ヴァレリーの経験の記述において
われわれは，この深淵に次つぎと現われてきたものを注
目した。最初は一つの律動であった。その律動は自らの
身体を要求するように一つの形態をまとって現われること
を要求した。そのときすでにわれわれは純粋律動以外
のもの，拍などをを別し反省の介入の可能性を認めた
のであった。あるいはまた別の場合には一つの音楽性を
伴う一詩句が現われてきた。それは純粋詩的断片の産
であり，次いでこれらの諸断片が，ヴァレリーの言う「
装飾的法則作用」によって，詩人の思考の欲求と期待が
それら諸断片に提供する環境に投じられて，種的的増殖
を行い一作品を産みおとす。これら全てを通じて，活動の
開始から認められた可能的二元性が存する。つまり，「
何ものかが自己を表現せんと欲し」，また他方何らかの
表現手段，つまり形式の一要素がこが原因を求め，詩人

Hasard」のある贈り物を受けとり，かの貴重な要素の産出者としてのあり方と，それとは異る建築家としての詩人，つまり数多の反省，決定，選択，結合を為す構築者としてのあり方がある。ここにおいて構築の謎は，如何にして一瞬の例外的な霊感作品を誘発する作品を長い労苦によって詩人は構築するのか，という，通常人がしばしば霊感の訪きに帰属せしめる創作のなかに在るのではない。それはむしろ，純粋たる黙契の連繋しかない音と意味との語における二重性の協調のため，詩人のある瞬間に宿る霊験力 verbe，つまり感覚と思考との間に孤立が生れる，その孤れそのもの，換言すれば，感覚と思考との間の運動の零度，知覚作用の零度にあると言わねばならない。

詩的孤立の成就，つまり感覚と思考の二面性は，生命的持続の反復もしくは変容の反映であり，ここにおいて，例外的な霊感詩篇によって成る作品の謎は，一つ

の魂の領域の中に一つの意味を自らにおめる，その表現の素描という二元性である。一元は意味的であり，他元は形式的感覚的である。そして最後に問わねばならないのは，構築そのものへの謎であり，その始まりであるところの貴重な要素，つまり純粋詩的断片もしくは理念idéeであり，それによって喚起される詩的宇宙の発端そのものであり，詩的宇宙とは何かという問いである。

ここで構築について，すなわち詩的構築における詩人と建築家の行為について，整理してみよう。いままですでに示されたように，ヴァレリーにおける構築する者，建築家とは，詩人における建築家である。この人物は，自ずと産出された純粋詩的諸断片を発端に，抽象的思考による計画，構成に基づいて，これら諸断片を組み立ててゆく者である。逆の言い方をすれば，建築家は自ら構築し得るにはまずこのような諸断片を産出する者でなければならない。従ってこの意味でやはり建築家は詩人に含まれねばならない。これらの諸断片は，選びとられる材料の如く見なされるのであって，構築とはそれらの材料の組立の間にその諸断片を嵌め込み鏤ばめ隠すのである。結局，構築は材料の組み立てることであり作品を作品たらしめている詩的断片（純粋）は，組みたてられてゆく材料と材料との間に隠されて在るとも言えよう。こ

ように純粋詩的断片は現念的断片であり，構築の始まりは，この現念的断片を見ることにある。

構築の過程，形態は，ヴァレリーが言う「装飾的法則作用」に係わる。ヴァレリーの装飾ornementという概念は，全体に対応するものであり，可能なるものの代償であり，自由をいわば完全にすると共に自由を廃棄してするものであり，知られる限りで最古のものの表面を？え得い人類の工史の始まりほど古いものである注46。この装飾という語によってヴァレリーは空間的諸形態のほかに，言語とその原初的旋律，つまり音と意味の開発から結果される一切をも考えているのである。それは，「諸々の変種を含む空間上，時間上の有限な部分と終了ことがある。こうした変種はしばしば特性を帯びた認知の対象であることが多いが，ここかこの対象の意義や通常の用途は無視されて，そこからは秩序と対象相互の反応だけが存続することになる。効果はこの秩序に左右さ

れる。効果は装飾の目的であり，こうして作品は公衆に感銘をよえ，感動を湧き立させ，心像を呼び起こす装置という性質を帯びるようになる。」注47 つまりこの装飾という概念は，個々の特殊的芸術における諸々が数学的関係となる。~~[illegible]~~ ある効果を目指して選ばれ秩序づけられた諸対象は，個々の特殊的具体的特性から切り離され，効果という側面において見る人にはじめてもとの特性を回復する。たとえば，画家は仕事の間，事物を色彩と看做し，建築家は建築物各部を数的比例と寸法の関係と看做す。ここに，作品構築における抽象作用と思考の働く余地がある。

絵画では，画家は一平面上に配置する諸具の境界線，厚さ，触れ合い方，対照などを自己の表現に役立てる。それ或る画像についての判断は，そこに描かれた事物にまるごとではなく，あらかじめそこに何物をも認知せず，限定された面上のある色彩がなす斑点の図形

的現象によって強いられる事柄を一つ一つ述べ，比喩から比喩へ，仮定から仮定へと上昇してゆくことである。

では建築においてはどうであろうか注48 ヴァレリーにとって一建築物とは，ほとんど文明全体に等しいのであり，自然と対置される意味での「都市 cité」を構成する複雑な存在である。われわれの認識は，まずその一部をなす変りやすい諸装置 décor，次に高さや奥行を見に，見方によって無限に変容する諸もろのモチーフの饒舌この上もない組織を，たどたどしく判読することから始める。つまり建築物の普遍性を正しく評価するには，「都市 cité」の観念に依拠することである。その魅力を知るには無数の外観を想い起すことである。建築物は静止していない。「快楽とはつまり自分が移動して遠にけり，建築物を動かすほどにまでなること，ついで音化する各部分がまえもって組み合わされていることごとく享受するほどにまでなることだ。こうして円柱群は迴転し

、奥行は流れ出し、階段は溶り、幾千という視像、幾千という協和が大建築物から脱け去してくる。」注49

しかし、ヴァレリーにとって建築物は空間のなかにある。それは次元の秩序である。空間とは、われわれがそれを想像するやいなや、空虚であることをやめて多数の任意の構築物で満され、そして全ての場合、必要なだけ小さくすることのできる形象の並置に置きかえうる。それゆえあらゆる先験的観念に由来する形象を排除してはじめて見る一つの空虚に、われわれは、ある一つの小結晶体のごとき建築的断片を見るのであり、かの同じ装飾的な原則原則に従って、その結晶体が独自の仕方と論理によって次々と諸形態を誘発してゆくのである。それがわれわれの把握可能な程度に納められ、ある一つの場milieuの構成要素を表わす。この場milieuの特性は、この構成要素によって左右される。われわれはたとえば、このようにして多数の構造のなかに捉えられ、その中を移動

している。われわれのまわりで空間が果してどのような仕方で占有されているのか、言いかえると、どのように空間が形成されているのか、を想像するためには、そこに見あたる事物の諸々の性質の一部分を取りあげて、それを強調させて観察される対象となる空間ないしはそこにある諸事物の配置と同じ特性を有する構造を有生産するような建築物をそこに挿入することが必要である。そうしてはじめてその空間について明確な表象が想い浮べられるのである。つまりこのような抽象化作用の働きによって、感覚と思考の領域を横断し、詩的な幻想的構築物から、能知し計画し得る構築物にいたるまで、連続性を失なわず動きまわることがあえるのである。

建築における問題は空間的現象そのものであり、その空間を表象し得ることとその構成要素を見あうこととは同時である。構成要素の本性は、かの純粋詩的な理念的断片であり、装飾的法則によって構築され組みたて

らんでゆく。空間的構築においてヴァレリーは，空間の数学的――いわばプラトン的デーが精神の眼で見た全空間を貫ぬく秘密な力線，レオナルド・ダ・ヴィンチが認めた世界線の如きもの――が建築的な仮設上の構築物となるものだと考えている。

構築における視点を，構成の問題は，その効果の問題であり，詩的効果は抽象的思考のはたらきによって芸術家の求める所の作品の効果である。しかしまた，芸術家がそれの求める一つの心像を作品の効果にまで，と他人の精神の裡に表わしようと試みるとき，その心像は文章や画布や譜表の上に捉えられうるやいなや色褪せ萎えてしまうように思われる。このような表現上の困難もしくは表現の不可能性のために芸術家は絶望する。芸術家はそれのなすところを知らないのだとヴァレリーは言う。こうすると，創造の問題は結局この構築うんぬんの以外にはあり得ないことになって，構築うんぬんはすでに見んま

うに，感覚的相と思考的相との接中の間に限定されて，
るのであった。それは底よがあまりにも深く通り過ぎて
しまう深淵であって，それであるからこそこの深淵を留
ることは不可能な事であるが，われわれの問題はその
ここにこそある。

ヴァレリーが示した感覚相と思考相それは感覚的形態と意味的内実との両者を往復する振子の比喩は、すでにヴァレリーの詩的状態記述や、クーデスの分析において見られるように、未分化のものの手前発生状態における意味的分節化作用の関係であって、この関係の始まりは現象的な純粋詩的論断片もしくは理念であった。これらの問題が、感覚と思考との両面を含む知覚の問題にほかならぬことも下に指摘しておいた。ここでは、この問題をメルロ＝ポンティによる知覚からの接近によって検討し直してみよう。

ヴァレリーの振子のモデルは、メルロ＝ポンティにおける「感覚的なもの le sensible」の le resentant と le sentant との関係として捉え直すことが出来よう。ヴァレリーにおいては、純粋な感覚つまり現象と純粋な思考つまり現れにおける不在（思考または未だ）との両極の間

の浮動流中する現象が捉えられぬものそれは不可知のものとして記述されていた。メルロ＝ポンティにおいては、この捉えられぬものそれは不可知のものを真正面に見据えて、身体もしくは身体性という不動のものを大地の如く基底にして、その上に浮動し交叉する私と事物（感覚的）、つまりle sentant と le sentiについて記述するのである。それはヴァレリーがその上に留まることは出来ぬとした深淵そのものについての記述である。

私という同一身体の両手の一方が他方に触れるとき、一方の手が他方の手を触知し他方の手は一方の手に触れられるのであるが、この関係は時によって交互換する。このことは視覚においても聴覚においても現象する。「つまり、触知される身体と触知する身体とは表と裏のようであり、更によく言えば、唯一つの円周の行程の二つの円弧のようなものであって、それらは上の方からはたから右へ移動し、下の方からはたから左へと移動す

るものの，結局は同一行程の二相における唯一の運動にほかならぬ。そして航知される身体について語られるにと全てが，それが一部をなす『感じられるもの le sensible 』全体の上に，また世界のとれ及ぼされる。」注50 つまり身体を世界のなかに，主体を身体のなかに置き，あるいはまた逆に世界と身体とを主体のなかにおくのは積年の偏見であると指摘し，世界は身体とともに，「肉 chair 」であるという。しかがって感覚があるというのは，一つの感覚的なるもの un sensible が他の一つの感覚的なるものとの間に，交渉によって「即自の一つの感覚的なるもの Sensible en soi 」が形成されるときである。「即自の感覚的なるもの」は，事実としての身体にも事実としての世界にも所属しない。いわば相対する二面の鏡像の間がそのどちらにも属していない行物が，なのである。メルロ＝ポンティが，肉 chair と呼ぶのは，この「即自の感覚的なるもの Sensible en soi 」の超普性，「自我

Moi-même」という私の生得の無名性 anonymat inné のことである。「肉とは、物質でも精神でもない、いわば実体ではない。肉を名指すためには「要素 élément」という古い名称が必要となろう。これこの意味は、水、空気、大地、火について語るために用いていた意味において、即ち普遍的事物、時空的個体と理念 idée との中間にあって、つまりそれがものの一つの小片が見出されるところならばどこにでも存在するという一つの存在様式 style d'être ……が重要であるような一種の受肉化した原理という意味である。」注51

……身体と事物、つまり世界が同一の織地で織り成されているのであり、その一つが自らを振り返る se retourner もしくは se réfléchir（反省する＝身を捻る）することによって、感覚的なるものがあるということである。とすれば、感覚的なるものに対する意味的内実とは、通常の外とか、つまり外界に対する私の内面というよりも、

フッサールがやなぎを指す話，それのぜとメルロ＝ポンティが指摘する，あの世界という概念，つまり「物の世界」，すなわち誰でも識っている世界と，物の『内的世界』，つまり物の表面がその限界であるに過ぎぬあの視覚性に充満した暗闇」注52における外と内として理解しなければならない。内とは外によって顕わにされながらかつ内として隠されているのであり，メルロ＝ポンティは，この物の外的世界をVisible，内的世界をInvisibleと呼ぶ。やなぎで用いられた（概念）とするフッサールの世界とは，空とか大地というふうにものではない。「それは一つの新しい型の存在であり，多孔性，プレグナンスもしくは普遍性の存在――つまり多孔性であること，意味の含蓄に満ちていること，普遍的であること，そのような存在の仕方――であって，ある者の前に世界が自ら開くとき，その者は世界のなかに取り込まれると共に含んでいるのである。」注53　そこでは，いれるところで身体

性は名前として浸透していて，その者の皮膚の手前，存在の奥底までも及んでいる。従って le Visible と l'Invisible との関係は，相対立する二者の関係ではなく，感覚的なものに対する「裏地 doublure」，「深さ profondeur」の関係である。ヴァレリーの様子は，実はこのような外と内，Visible と Invisible との間を去来するということでなければならない。

メルロ＝ポンティは，プルーストの音楽的理念，すなわちかのスワンの「小楽節 la petite phrase」について語りつつ，これが物における物の深さ，つまり l'Invisible であるところの一つだという。この小楽節は，その内容をスワン個人のみならず，この旋律を聴く全ての者に伝達可能にしている。一般的に，聴覚世界にとどまらず，視覚世界その他の一切の経験もまた l'Invisible の探索なのである。このような諸理念がわれわれに語りかけ，それぞれの論理と首尾一貫性，相互交叉，一致などを持ち，

その論の外観は，知られざる「論力」や「論法則」のみせかけの姿なのだ。論理念はわれわれの身体，感覚性 sensibilité にまってのみ知られうるのであって，感覚を超越した何物かではない。つまり理念とは一つの図的経験のなかではじめて現念としてわれわれにもたらされるほかないようなものである。しかしまた，この現念というものは，われわれがそれを手中にいれようと近づくにつれて遠ざかるのを感じざるを得ず，理念を明確化することはわれわれに理念そのものをもたらすのではなく，その差異の複製をもたらすのみである。

　　プルーストのスワンは，その旋律の本質，つまりその意味をなす「douceur rétractée et frileuse（縮こまって寒がりの甘美さ）」を音楽の記譜法の間に救い出すことができた。それは，ヴァレリーが指摘したように，その旋律を単純な評価値をもつに過ぎぬ形態として取っていたに過ぎず，それがほら知覚していたあの神秘的な全一

entité に取ってかわっていれのである。「このような現念にとっては、『暗闇に覆われて』在ること、『見せかけの姿』下に『現われること』が本質的である。この理念が、『われわれの魂のあの侵入されない勇気と強さとまうは偽大な夜』は虚空 vide ではなく、『空無 néant』ではない、ということの保証をわれわれにえている。しかしながら、これらの全- entités, 領域 domaines, 世界 mondes は、あの大いなる夜を織りなし、その中に住みついており、そしてその大いなる夜は、これらのものの現前を闇のなかで誰かの現前を感じているかのようにして感じるのだが、その大いなる夜の魂はこれらのものを、それらが結びつけられたままである le visible との交渉によってはじめて獲得するのである。」注54

ブランショーのいう乳液（ミルク）のもつ秘密の黒さが、その白さを通してしか近づき得ないように、語もこの理念とは、それぞれの感覚的なるものの下方で二重になり、その

れが二の感覚的なるものの別の側面もしくは深さなのである。これらの現念が織り成す織地は、全ゆる図の不在であり、しかもそれらがそれぞれの感覚的なるものの一様に限定されているのであるから全くの無rienではないところの一つの否定性négativitéであるとメルロ・ポンティは言う。こうしてみると、現念そのものを、われわれは見あしたり、聴いたりするのではない。またいわゆる精神の眼や心の眼で見たり聞いたりするのでもない。現念とは、そこにあるうのこと、il y a であり、諸もろの感覚的なるものの背後にあって、その在りかたは互いに他から完全に区別され、価値と意味作用において相互間で等しくはない、という特別で独特な仕方である。

それ、最初の感覚、つまり一つの音楽を聴くやいなや詩的世界のはじまりがあった。それは再び閉じられることのあり得ない一次元の開扉であり、それ以後のありゆる経験がそこに準拠されるべき水準が設定されるこ

とである。現念とは、この水準、この次元のことである。従って現念とは否定的 négative であり、あるいは限定された absence circonscrite であるが故に、それはわれわれの所有としてはないものであって、逆に現念のほうがわれわれを所有しているのである。メルロ＝ポンティはまう。「ソナタを産出しそしくは演奏するのは、それやその当人ではない。演奏者は自らを、他人達はその演奏者自身を、ソナタに仕える者と感じる。演奏者を貫いて歌い出すのがソナタであり、このソナタはあまりに突然に叫び出すので、演奏者はそのソナタについてゆくために『これの楽句に飛びついてゆかねば』ならないのである。」注55 われわれの身体諸部分をまとめ、私の身体と世界とをまとめているところの、概念化されぬ凝集力によって、いわば現念的諸断片の方が互いに固着する。メルロ＝ポンティは、私の身体と現念もしくは物との関係を問い、私の身体はそのいずれでもなく、むしろ物、

世界を測る一計測者 le mesurant であり，そこに一つの理念性 idéalité を認めねばならないと言う。

理念とは常にはじめからやり直される記号と記号との間の開け ouverture，つまり決して完了することのない差異化 différentiation であって，それは，世界の肉が le visible における le voyant（見る者），le voyant における le visible との裂開 déhiscience であるのと同様である。従って諸もろの音の配置が自らの上に開くところの意味が私の身体の上に反響するのだとも言い得る。メルロ＝ポンティは「見る」と「語る」との相互模倣を論じた後に，次のように言う。「……要するに言葉 parole が視覚世界の諸構造を変貌させ，自らが精神の眼差し，すなわち intuitus mentis となるとき，その無言の知覚作用 perception muette［つまり視覚］と言葉との両方を支えているのも，またおのおのの肉が昇華 sublimation de la chair するかのようにして理念のほとんど肉的ともいうべき或

る現存 existence によって、自ら顕現するのも、それはやはり相互換性 réversibilité という根源的なあの同一の現象の霊的効力 vertu のおかげである。」注56

一つの文章を理解するということは自分の音響的存在のなかにその文章を充分に受け入れることにほかならず、その文章を entendre する（聴く－理解する）ことである。ここでは、明的な「即自の感覚的なるもの」の裂開としての感覚する者 le sentant と感覚的なるもの le sensible が、相互に交代すること、つまりヴァレリーの振子の振巾そのものがもっとも根源的な現象の霊的効力とされているのである。理解しなければならないのは、感覚的形態と意味的内実、または視覚と言葉、感覚と思考との一方から他方への関係、つまり弁証法的転倒があるということ、または因有を集めて一つの綜合に到達しなければならないということ、それではない。理解しなければならないのは、それらが理念性に基づいた振子の

橋本の二反極性そのもの――メルロ＝ポンティの言う「究極的真理にほかならぬ相互換性」――の二つの様相だと言うことになろう。

× × ×

ここに到ってわれわれは最後の問いを問わねばならない。かの純粋詩的断片がわれわれの感覚によって知覚され、受肉するやいなや忽ち開かれる詩的世界、つまり詩的作品が開く宇宙とは何であるかと問うことである。この問いは、必然的に宇宙の生成もしくは宇宙の始まりを問う、宇宙創成説 cosmogonie 的問いである。前節までに検討されたところの理念および理念性がすでにこの宇宙の発生そのものであるが、ここでは再びヴァレリーの推論に従ってこの問を検討してみよう。

自らの詩作によってヴァレリーが目指したのは、詩的作品の構築の歓びそのものを歌うことであった。それは、つまり詩的宇宙を開くその一瞬を自ら歌いつつ、自らもまたそのような宇宙を開くべき一詩篇と成るという累乗的構造をつくる。それは自覚的構築であり、この宇宙を開くことえの問いが詩作においてしか成立しない

ことの確認でもあった。ヴァレリーの詩が「宇宙的な詩」と言われるのはこの故である。言うまでもなくそれは、ルクレティウス（紀元前94年頃－55年）の哲学的教訓詩 DE NATVRA RERVM（『物性論』）のように抽象的諸観念を伝達するために利用された詩ではない。なぜなら「観念をたどるに向ける注意が歌をたどる注意と相競わぬようにすることはできぬ」注57からである。それは、知性を主題とするものの、完全な「詩」でなければならず、ヴァレリーによれば、フランス精神の諸活動のいずれもが有する自主性にたいしてきわめて敏感であり、それらの混用を必要とする仕事を好まないし、「歌わないですむことを歌うのが不得手」であると考える。つまりヴァレリーの宇宙的詩とは、「感覚と知性の世界を包含する大規模な簡潔な高尚な作品」注58なのである。

宇宙とは常識的には事物の総体であり、ここでの問いは、この事物の総体とは何か、その総体は如何にし

て生じたのか、その来歴を問題にすることである。それは極く単純に、われわれの眼前にある諸事物以前、つまり光以前に何が在ったのか、それを見出そうと欲することであり、あるいは、われわれの諸知識の或る特別な組み合せがそれら諸事物以前にあって、そのような知識の組み合せが、諸事物の源泉であり世界である体系と、われ自身にほかならぬ諸事物の創始者とを出現させ得るかどうかを試してみることである。」注59 これらの問いは、言語を扱う文芸、物質的材料を用いる諸芸術や技術、あるいは科学の各領域で均しく聞えるのである。文芸においては、永遠性の沈黙を破る無限に稚成ある一つの「声」――やがてわれわれが聞くその最初の叫びが虚空に伝播し「言葉 Parole」が諸本質にその経歴を開く――、諸芸術や技術においては一粒の豊富な成分の泥――この泥の闇のなかにやがて造物主がかの純粋詩的諸断片を見出す――、科学においては科学の対象の最古の形態

これらが問われるであろう。しかし一般的に事物の起源の思索は、すべてそれら「事物の現状を巡る夢想であり、現実の一様の表顔であり、あるがままの世界について試みられる改変」注60なのである。

あの沈黙の永遠性のうちに生じる「声」以前について、虚無 néant という理念が必要ならば、「その一つの虚無という理念そのものがやはり虚無であり」注61「虚無」と名指して言うからにはそれはすでに「有」として扱われている。「虚無 néant」の理念は……すでに何物かであり精神が完全な闇と沈黙に自己を擬しているのである。……そして私は、あらゆる心像がまったく急なばに一時的にしか排除されていないあの不在状態 absence と、あの外観上の無性 nullité とを私が自ら意識している行為によって維持するために、私がそこにいて私の意志を働かせているのを感じ、その意味で私はなくてはならぬ存在なのである。……しかしそれはす

でに一つの心象であり一つの行為であって、私は一時的に便宜上私自身を指して「虚無 Néant」と呼ぶに過ぎない」注62のである。

あるいはまた、創造に先立つ一つの極度の無秩序 désordre を起源に置くことが出来るだろうか。もしそれが可能であるとすれば、太初のこの無秩序は無限の無秩序でなければならず、それはわれわれの想像を絶するのであり、そのようなものをわれわれは考えることも定義することも出来ない。つまり徹底的な無秩序から世界を抽き出すことは出来ず、混沌が完璧であればわれわれはそれに手をつけることは出来ないのである。

最古の形態もしくは絶対的な「始まり commencement」はどうであろうか。全ての始まりとは、本来的に偶然の一致 coincidence でなければならず、この場合、すべて一切 tout と全くの空無 rien との何らかの接触が想定されなければならない。「始まり」について考えよう

とすれば、その「始まり」とは既に結果であり、「あらゆる始まりはすでに何物かを終了する」注63のであるから。従って絶対的な「始まり」は心理的に一つの神話 mythe としてしか考えることは出来ないとヴァレリーは推論する。

そこで、われわれが「宇宙 univers」と呼び、それが始まるのを見ようと欲するあの「全－Tout」という理念が特に必要となる。しかしわれわれは通常これを何物かであると漠然と考えて、かく想像する何物かを「全－」と呼んでいる。この「全－」は一切の事物と同様に、いつか始まったのであり、「全体の始まりがその部分の始まりよりもずっと奇異で荘厳であるに相違なく、それを知ることがはるかに重要だと信じ込んでいる」注64のである。このような全体性やその起源は、われわれが作りあげる偶像であり、その根拠となる自然の物体の統一の認識も、われわれが自らの身体について持つ統一感

に基づいているのである。このような偶象的全一が、われわれが有する幼稚で原始的な宇宙という理念、つまり自然的で散文的な観念であるとヴァレリーは言える。

この「全一」を想定するための根拠となる統一感とは、視覚の統一作用にほかならない。ヴァレリーは、視覚がその統一作用によって何らかの意味で時間の差を消滅させるので、事物の総体についての明確で直截な観念を持ちうるのだとヴァレリーは言う。見られる諸事物の外観とその内実、奥行き、つまりそれらにおいて見られるところの「私」自身の内実とは、メルロ＝ポンティが言うように、表裏の関係であって、視覚を働かせることはいわば「私を私の視覚の中に閉じ込めるのであり、私の眼に映じる眺めの多様性はそれらを対象とする私の意識によって統一されているのだ」注65と言うことも出来るのである。このようにして時間的差が認められない一つの球圏が「私」の存在に付き纏うかのようであり、こ

の球圏が「私」と共に移動し、その内容は際限なく変化するが、それが蒙り得るあらゆる変換によってその充実が常に保証されている。この球圏から「私」は逃れ出ることは出来ず、「私」は「私」の身体が行う視覚的操作運動に取りまかれていて、そのため「私」は常に同じ中心の位置に連れ戻される。「このようにして私が見るのは一つの全一であり、私がそれを一つの『全一』と言うのは、それが何らかの意味で私に見るという能力をあますところなく働かしめるからである。私はかかる一元的形態 forme d'un seul tenant と私の周囲の事物のかかる並置照合においてしか、何物をも見ることができない。そして他のいかなる感覚もこの囲いの中で或る何処かと必ず連絡するのであり、その中心は思案し、自分自身に話し掛ける」注66（傍点筆者）のである。

ある一瞬に視ることが出来る全てが「私」に示すあの統一性、そこに視られる奥行や事物の形や色の相互

関係の総体が「私は自らの感覚のまわりに在ると信じるものの、その感覚によって隠されかつ顕わにされるところの全体的宇宙についての最初の理念、モデル、つまり萌芽の如きものを私に伝達するのである。」注67 そこでヴァレリーは、一切の可能の事物の裏に無辺の「隠れた巨大な体系」が、「私」の持続の現実的 actue で感覚的 sensible な要素の一つ一つを支え、貫き、培い、吸収するのであり、またそれらの要素が存在し消滅するように圧迫するのもこの隠れた体系作用によると考えざるを得ないのである。

この一瞬の宇宙的萌芽から完全な、絶対的な宇宙に転じることはどのようにして可能となるのであろうか。一方では一切を容認し、一切が可能であり、一切を表現するし、また一方ではわれわれの知的操作の下に把捉可能な形象を構想し構築することがわれわれに可能となるのであろうか。知的能力と可能的一切とを比較すれば

、既に述べた諸もろの困難が直ちに明るみに出る。「何物とも対立せず、何物をも拒否せず、何物にも似ていないものの概念は如何にして得られるのか。もし何物かに似ているならば、それは一切ではない。またそれが何物にも似ていないとすれば・・・」注68 それは何であろうか。それは一切を限定するが自らは何物にも限定されぬ何かと言うほかはない。「宇宙」とは直観の対象とはならないように、それはまた論理をも超越しているのであると言うほかはない。この意味で「宇宙」とは神話的表現に過ぎぬのであって、それについては全く不規則に、何らの連絡もなく独立的に思考するほかはない。ヴァレリーは、「そして宇宙の起源については、――始めに「伝説的神話」があったのである。そこには常に「伝説的神話」しかないのである Au commencement était la Fable. Elle y serait toujours」注69 と結論する。

このようにして、ヴァレリーの詩は宇宙的始まり

を歌う詩という意味で真に宇宙的詩である。ヴァレリーの多くの詩篇が、古代ギリシア神話に題材を得ているのは、単なる古典偏愛の故に留まらない。それて自らの作品が宇宙的次元を獲得するための方便であり、その獲得方法の象徴的暗示であり、また詩的発見、つまり宇宙的萌芽の神話的な内実の受肉でもありうる。ヴァレリーにおいては構築することが常に中心問題であるが、その構築はかくのごとく創成もしくは生成の問題に通じているのである。構築する者は、自らの非思考すなわち言葉以前の沈黙の声をそのまま裏地として隠しつつ非構築し、その表地によって構築する。それは、「発明家がこれの発明についてそれが有する弱点を知りつくし必然的にその美点の全てを強調してその欠点を隠す」ごとくであり、「われわれに不確実なことを納得させようとする者は常に誠実さと沈黙とを併用してきた」注70ごとくである。

構築・生成を軸に、構築する者と造物主（デミウルゴス）との交叉、構築される物と構築する者つまり感覚される物 le sentiと感受する者 le sentant との相互換性があるのだということになる。存在するもの一切、つまり存在するものの存在性を問うこと ti to ov は、ほかならぬ存在者としてのわれわれが立てる問いであって、したがってそれは超克されることはなく、究極的答はない。それは尽きることのない問いかけである。それはまた、偶然の例外的な一瞬を視る視像 vision を語ろうとすることでもあろうが、そもそもそれはいかなる言葉で語られるのか。それは「始まり」の神話を歌う詩によって、語りつつ語らないことによってのみ可能なのである。この故に詩的感覚はわれわれを究極的真理に導くのだと言うことも出来たのであった。

注記

1. Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Gallimard, Paris, 1964, pp. 61 ~ 62

2. Histoire d'Amphion, (PL. II, p. 1277).

3. Paradoxe sur l'architecte, (PL II, notes, p. 1405)

4. "Cantique der Colonnes", Charmes, (PL. I, pp. 116 ~ 120).

Amphion, mélodrama, (PL. I, pp. 166 ~ 181)

5. 『群柱頌』, ヴァレリー全集 オ1巻 pp. 142 f, 筑摩書房, 1977.

6. 『柱列のうた』, 森田慶一評論集 1, pp. 23 ~ 27, 彰国社, 1957.

7. Pensée abstraite, (PL. I, p. 1330)

8. 金数については、ヴァレリー全集上掲書 p. 136 の鈴木信太郎訳注による。

9. Histoire d'Amphion, (PL. II, pp. 1277 ~)

10. ibid., (PL. II, p. 1280).

11. ibid., (PL. II, p. 1281).

12. ibid., (PL. II, p. 1282).

13. ibid., (PL. II, p. 1281).

14. Poésie pure, notes pour une conférence, Mémoire du poète, (PL. I, p. 1463).

15. ibid., (PL. I, p. 1459).

16. ibid., (PL. I, p. 1460).

17. ibid., (PL. I, p. 1463).

18. ibid.

19. ibid., (PL. I, p. 1457).

20. Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, pp. 69~71.

21. Poésie pure, (PL. I, p. 1463)

22. Merleau-Ponty, op. cit., p. 70

23. Theodre F. Geraets, Vers une nouvelle philosophie transcendantale, pp. 182~187,

Martinus Nijhoff, La Haye, 1971.

24. Poésie et pensée abstraite, (PL. I, p. 1317)

25. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, pp. 209 ~ 210, Gallimard, Paris, 1964

26. Merleau-Ponty, op. cit., p. 55

27. Poésie et pensée abstraite, (PL. I, p. 1319)

28. ibid., (PL. I, p. 1319)

29 ibid., (PL. I, p. 1320)

30. ibid., (PL. I, p. 1322)

31. ibid., (PL. I, p. 1323)

32. ibid., (PL. I, p. 1322)

33. Création artistique, op. cit., p. 300.

34. ibid., p. 301.

35. Poésie et pensée abstraite, (PL. I, pp. 1338~9).

36. "Pythie", Charmes の第5行の詩句。(PL. I, p. 130).

37. Ludwig Klages, Vom Wesen des Rhythmus, Verlag, Gropengiesser, Zürich, Leipzig, 1944, 『リズムの本質』(杉浦実訳), みすず書房, 1971.

38. ibid. (杉浦実訳), p. 45.

39. ibid., p. 88

40 ibid., p. 90

41. Poésie et pensée abstraite, (PL. I, p. 1327)

42. ibid., (PL. I, p. 1331)

43 ibid., (PL. I, p. 1332)

44. ibid., (PL. I, p. 1334)

45. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, (PL. I, p. 1182)

46. ibid., (PL. I, p. 1184)

47. ibid., (PL. I, p. 1185).

48. ibid., (PL. I, pp. 1188 f.)

49. ibid., (PL. I, pp. 1189 ~ 1190)

50. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, op. cit., p. 182

51. ibid., p. 184.

52. ibid., p. 195.

53. ibid.

54. ibid., p. 197.

55. ibid., p. 199.

56. ibid., p. 203.

57. Poésie et pensée abstraite, (PL. I, p. 1335)

58. Au sujet d'Eurêka, (PL. I, p. 857)

59. ibid., (PL. I, p. 862)

60. ibid., (PL. I, p. 863)

61. ibid.

62. ibid.

63. ibid., (PL. I, p. 864)

64. ibid.

65. ibid.

66. ibid., (PL. I, p. 865).

67. ibid.

68. ibid., (PL. I, p. 866)

69. ibid., (PL. I, p. 867).

70. ibid., (PL. I, p. 858)