

唐木順三におけるポール・ヴァレリーと漢詩

——「待つ」という詩人像を手掛かりに——

藤 貫 裕*

序

ポール・ヴァレリー（Paul Valéry, 1871-1945）は、作家として詩や批評をはじめとする様々な作品を遺した。その文筆活動の多彩さに応じて、日本におけるヴァレリー受容を担う人々の方も多彩な顔ぶれが揃っていた¹⁾。その中でも近年、京都学派の哲学者やその関係者によるヴァレリー受容が精力的に研究されている²⁾。彼らがヴァレリーに着目する理由は様々であるが、共通して関心を抱くテーマもいくつか見受けられる。その一つがヴァレリーの詩論、とりわけ詩作における偶然と必然の関係をヴァレリーがどのように理解したかという問題への注目である³⁾。例えば竹内勝太郎（一八九四—一九三五）や九鬼周造（一八八八—一九四一）は、ヴァレリーの韻律形式に関する論述に着目して、それぞれの観点から詩作における偶然と必然の関係を論じている。

唐木順三（一九〇四—一九八〇）もまた、「方法と方法化しえないもの——一つのヴァレリー解釈」（一九五七）の中で、二人とは異なる角度からこの問題を取り上げている。しかし、竹内と九鬼のヴァレリー解釈は先行研究でも取り上げられている一方、唐木については、詩作における偶然と必然という論点はおろか、そもそも彼のヴァレリー解釈を主題とする先行研究すら、管見の限り見当たらない⁴⁾。そこで本稿は、詩作の偶然性と必然性を巡るヴァレリーの考察を唐木がどう理解し展開したのかを明らかにすることを目指す。それは単に先行研究の欠を埋める作業に留まらず、唐木研究ひいては京都学派によるヴァレリー受容研究を推進していく上で重要な新たな視座や課題を示唆するものとなるだろう。

本論の構成は以下の通りである。まず第一節で唐木におけるヴァレリーの位置づけを概観した上で、第二節で「方法と方法化しえないもの」におけるヴァレリーの詩作論理解を確認する。

*ふじぬき ゆう 京都大学人文科学研究所

その後第三節と第四節では、特に詩作における「待つ」という在り方に焦点を絞り、唐木の解釈とヴァレリー本人のそれとを比較することでその異同を明確化する。

一. 唐木におけるヴァレリーの位置づけ

唐木のヴァレリー論を論じていくためには、まずそのテーマが論じるに値する所以が論じられねばならないであろう。というのも、序で指摘したように唐木のヴァレリー論を主題とする先行研究は一つもない上に、今回取り上げる「方法と方法化しえないもの」の他に、ヴァレリー論を主題とする論文も著作も唐木にはないからである。しかし、唐木がヴァレリーについて論じた分量の少なさは、唐木におけるヴァレリーないし日本のヴァレリー受容における唐木の存在感の小ささを必ずしも意味しないように思われる。

まず指摘できるのは、唐木と日本のヴァレリー受容における重要な人物たちとの交友関係である。唐木が一九四六年講師に着任し後教授も務めた明治大学には、唐木とともに筑摩書房の顧問に就任していた佐藤正彰と中村光夫をはじめ、鈴木力衛、寺田透、中村真一郎、林達夫、渡辺一夫といった戦前から戦後にかけてのヴァレリー受容を担った面々が集結していた⁵⁾。特に佐藤について、唐木はまずヴァレリーの翻訳者（『ヴァリエテ』）として知り、明治大学で同僚になってからは公私ともに密接な関係を持った⁶⁾。

さらに見逃せないのが、ヴァレリーを巡る田辺と唐木の思想的交流である⁷⁾。田辺は『ヴァレリーの芸術哲学』（一九五一）に結実する一連のヴァレリー論を筑摩書房の雑誌『展望』に連載したが、その編集者として参考文献の手配から原稿の回収まで一手に担当したのが唐木であった。そのやりとりは遺された書簡に事細かに記されているが、事務的な連絡だけでなく解釈に関する踏み込んだ意見交換もそこでなされていた⁸⁾。この点に関して本稿ではこれ以上論じないが、「方法と方法化しえないもの」が収録された『詩と哲学の間』（一九五七）が献本された際、田辺は特にそのヴァレリー論が自らの「関心を動かしました」と述べた上で、「御論旨全く御同感と申す外ありませぬ」と高く評価していたことは、ここで付言しておきたい⁹⁾。このように、唐木はヴァレリーを論じた文学者や哲学者の多くと関わりを持っていたのだ。

次に、唐木本人がヴァレリーを論じた文章に目を移してみると、唐木の思索におけるヴァレリーが決して無視してよい存在でないことに気づかされる。まず指摘されなければならないのは、唐木が文壇に初めて登場した『現代日本文学序説』（一九三二）のわずか二年後に発表された「横光利一」（一九三四）の中で、唐木は既にヴァレリーのダ・ヴィンチ論に言及した上で横光の作品の分析に用いていることである（一・四二八-四三一）。その後『現代史への試み』（一九四九）や「『明暗』論」（一九五二）では、ヴァレリーと対照することで、ドストエフスキーや夏目漱石の作品の特徴や意義を端的に浮彫にしようとする（三・三八-三九、十一・一〇二-一

〇三)。要するに、ヴァレリーは唐木が近現代文学を理解し批評していく上での参照点の一つであった。

さらに、「方法と方法化しえないもの」や関連する記述には、唐木に対するヴァレリーの影響の大きさがより直接的に窺われる。『詩と哲学の間』の後記では、「フランス語の読めない」唐木が、それにも関わらず翻訳をたよりに「ヴァレリイを相手にして私流儀の解釈を試したこと」によって、「その後に書いたものに多かれ少なかれこのヴァレリイ試論の影が落ち」ることになったと語られている。実際、本稿では扱わない論文後半部の論旨——そこでは、ヴァレリーの近代批評における知性理解（「計算」や「測量」という「地中海的性格」）に着目した上で、それとは異なる知性の可能性が示唆される——は、その後の様々な著作に散見される¹⁰⁾。

このように見ていくことで唐木におけるヴァレリーは、唐木の思想との関わりや日本におけるヴァレリーの受容史といった観点からみて、興味深い点がいくつもあることが理解されよう。それでは京都学派によるヴァレリー受容、特に詩作における偶然と必然という問題に関心を絞った時、唐木はヴァレリーをどのように理解し展開したのか、そしてその解釈の特徴は何処にあるのか。こうした問いを以下で順に確認していこう。

二. 唐木における詩人としてのヴァレリー——知性主義の預言者

唐木は、ヴァレリーがはじめ偶然の余地が全くない完全に必然的な作品を目指したとみる。唐木によれば、ヴァレリーは「無秩序から秩序への構成」としての建築こそが「人間の志うる最も完全な規範であると信じた」上で、「文学の領域において、建築的形式をもつ作品」があるかを問い、「ボオやマラルメの作品」を「それに対する答え」として見出した。ヴァレリーの見るところ、彼らの作品は「資材に制約された力学的測定」に基づき予め計算し尽くされた「設計図」——それは「作業の途中において、思い付きによって加除し、またおきかえうものではない」——に「忠実であることによって、初めて完成される」「恣意と偶然を拒否する完璧な構成をもつ作品」だったというのだ。そしてヴァレリー本人もまた、こうした「無秩序に散在するものに秩序をあたえ、一定の方式のもとに組み立て、構築する」建築的な創作活動の一環として、詩作に取り組んだとされる（四・三二七-三二九）。

しかし、ヴァレリーの試みはすぐに建築と詩作の根本的な相違に由来する困難に直面する。それは詩作の材料が言葉であることに由来する問題、即ち、言葉は詩人が自らの意図に合わせて自由に生み出したり加工出来たりしない「世間の手垢に汚れた」ものである上に、その組み合わせ方や読者への効果などを客観的に測る「力学も器具もない」という難題である。唐木によればこの課題に直面したヴァレリーは、建築としての詩を実現することから、それを「極限」として不断に追求することへと自らの詩作の目標を切り替えた。唐木自身の言い方で言え

ば、ヴァレリーは「制作者自身の純粹化という果しない課業、努力」を通じて「純粹自我」としての詩人となることを自らの課題とするようになった（四・三二九）¹¹⁾。

唐木はヴァレリーのレオナルド論、とりわけ「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」（一八九五、以下「序説」）と「覚書と余談」（一九一九、以下「覚書」）に基づいて純粹自我の内容を理解する。唐木の理解する純粹自我とは、「対象と対立して、別の領域に存在する」のではなく、一切の事物を「対象化し、認識するというその働き」それ自体である（四・三三二）。この対象化という働きは、「世界と対峙して、これと距離をたもち、距離をたもつことによって測定を可能にする」とともに、「現実とは可能の一部分にすぎず、現実の組合せよりも、より完全な組合せ、構成が可能であるという洞察」をもたらすことで、「洞察者をして構成者、創作家として再出発せしめる」（四・三三〇、三三三）。このように「一切を対象化し、第三人称化」という在り方は、当然「苦痛、努力の継続」を伴っており、「それを決行する主体の決意」がその都度必要となる。つまり純粹自我とは、自己の静的な状態ではなく動的な過程、事物の対象化を通じて知性的に分析し再構成し続けようという意志とその働きである。ヴァレリーの見るところレオナルドこそ、こうした純粹自我としての在り方を最も「徹底した」「知性の工作人」であり、自らが「言語芸術において遂行する」課題（「能動知性による詩の幾何学化」）に取り組む上での指針を与えてくれる存在であった（四・三三二-三三五）。

このように唐木は、「覚書」の頃までのヴァレリーは、完全に偶然を排除した詩を実現することの困難を自覚していたものの、その追求（必然化）はどこまでも可能であると考えていた、とみなす。その上で、レオナルド論の中でも「レオナルドと哲学者たち」（一九二八、以下「哲学者たち」）において、こうした考えにさらなる転回がもたらされたとする。唐木が着目するのは、ヴァレリーがその序で、美に関わる事柄の抽象的・体系的理解を目指す美学の限界を指摘した上で、知性と無関係でありながらその根元であり基準であるような神秘的な契機（美の「歓喜」）を暗示している箇所である（四・三三五-三三六）。唐木によれば、「哲学者たち」では美学に対して行われた「ミステイフィカシオン」（神秘化）が、「詩学講義 第一講」（一九三七）においては詩作を含む創作全般へと拡張される（四・三四〇）。唐木の着眼点は、ヴァレリーがそこで詩作には「待つ」という姿勢が要求されると論じている点である。待つより他ないということは、「偶然」そして「神秘」がそこに介入するということである。要するにヴァレリーは、自らの「詩作体験」の分析を「ゆきうるところまで分析」することで、「美しい法則的な形を作り出す」ということは、時折にのみ可能な「奇蹟的な逸脱」でしかあり得ない、と結論づけたのだ（四・三四一）。とはいえ唐木は、ヴァレリーがあくまで「厳密に規定しうる領域の極限を究めようとしたこと」はここでも認めており、「手放してインスピレーションや神秘に韜晦する怠け者を嫌悪」し続けたこともおさえてはいる。唐木が強調したいのは、いくら言葉の意味や音をはじめとする全てが計算され尽くしたかに見える完璧な作品も、その「厳

密の背後には、無限定にして無統一な主体のあることを、寧ろ誰よりも強く感じ、その無限定な意志が限定化される機の神秘を、詩作人として誰よりも強く体験した人」がヴァレリーだということである（四・三四二）。

かくして唐木が描き出すのは、一切の偶然を排除した詩の完成、次いでその合理的追求の果てに、作品成立の根源に不可避の神秘的な偶然を認めざるを得ないという「絶望」にうちひしがれながらも、その神秘に与ることを信じて「盲目な力と知性との格闘」を自らの内で続ける「預言者」ヴァレリーである（四・三四三-三四四）。こうした唐木のヴァレリー理解の中でも以下でさらに論じたいのは、「待つ」という詩人の在り方を巡る唐木とヴァレリーの論述の詳細な比較である。唐木は「待つ」ことを語るヴァレリーの詩論は『詩経』をはじめとする「東洋の詩論をさえ思い出させる」と語っている（四・三四一）。しかし、漢詩を念頭におく唐木とフランス詩、とりわけ厳格なフランス詩法に則った象徴詩を念頭におくヴァレリーが見据える詩人の「待つ」という在り方は、具体的な事柄として果たしてどこまで一致しているのだろうか。この問いへの応答が次節および次々節の課題となる。

三. ヴアレリーにおける「待つ」——「海辺の墓地」を手引に

それではまずヴァレリーの方からみていこう。まずおさえたいのは、ヴァレリーにおける「見出された」詩句と「作られた」詩句との区別である（C, IV, 884）。見出された詩句とは「夢にかなり類似した状態を通して」「詩人の心に浮かんでくる」詩句で、言葉ではなく詩の「形式」や内容に関する「幻視」であることもある（C, IV, 162, 641）。それに対して作られた詩句は、意識的に選ばれ推敲された詩句である。ヴァレリーは、詩人が待望する偶然としてまず前者を念頭においていると考えられる。

しかし、詩人が待たなければならないのはこれだけではない。詩人は上述した「二種類の詩句を組合せ調整」して二つの間にある「不均衡」を解消することで、ようやく作品の完成までこぎつけることができる（C, IV, 884）。そしてその過程にこそ「待つ」という事態が成立する。『詩学講義 第一講』では、以下のように述べられる。

実際のところ、私たちは自らの精神の体系における自由にしか働きかけることができません。この自由の度合いを引き下げるにせよ、その他 —— 私が言いたいのはそうした制限下でも可能な変容や置換です —— については、望むものが生じるのをただ待つより他ありません、私たちには待つことしか出来ないのですから。私たちは、自己の内部で手に入れたいと願うものに正確に辿り着くためのいかなる手段も有していないのです。（Æ, III, 968-969）

ここでヴァレリーは、詩人が詩作の中で「精神」の「自由の度合いを引き下げる」こと、さらにそのような「制限下でも可能な変容や置換」については「望むものが生じる」のを「待つ」よりほかないと指摘する。

こうした詩作の端緒と過程において詩人が何を待たなければならないかについて、ヴァレリーは自作を解説した「「海辺の墓地」について」(一九三三)の中でさらに具体化してくれているように思われる。「海辺の墓地」(一九二〇)は詩人ヴァレリーの代表作の一つと目され、一節六行全二四詩節(一四四行)からなり、各行が十音節で統一された上に脚韻をはじめとする押韻も重層的に施された、厳格な韻律形式を有する作品である¹²⁾。さらに内容も極めて豊富でありながら「自我の独白」という点で結び付けられ統一されている。こうした形式の厳密性や内容の一貫性は、ともするとこの作品がヴァレリーの知性の賜物—語句の組み合わせや効果を予め計算し尽くすことで最も整合的な完成品を予め思い描いた上で、その形式や内容に即した語句を適宜配置することで完成したもの——であるかのように思わせる。しかし、ヴァレリー本人が語る詩作の内実は大きく異なる。

ヴァレリーによれば、「海辺の墓地」の創作はまず十音節一行という「近代詩においてはほとんど用いられない」「空虚なリズム形」が彼に「つきまといに來た」ことから始まった。そしてそれは続けて、「六行の詩句からなるある詩節と、これらの詩節の数に基づき、また、それらに割り当てられるべき多様な調子と機能によって確立される、ひとつの構成の観念」を彼に提示したのだという(E, II, 285)。こうした十音節の詩行というアイデアを起点とする一連の「構成の観念」が、「海辺の墓地」の詩作における「見出された」詩句にあたると考えられる。さらにこうして見出された形式の諸条件は内容の成立とも無関係ではない。こうした諸条件は「この詩が「自我」(私)の独白であることを要求」する上に、「この独白においては、私の情動的で知的な生における最も単純かつ恒常的な諸々の主題、私の青年時代に欠かせない地中海沿岸のある場所の海と光に結びつけられた主題のいくつかが呼び出され、織り上げられ、対立させられることが求められた」のだと語られる(Ibid.)。つまり、「海辺の墓地」を詩作するヴァレリーには、表現したい内容が先にあったのではなく与えられた形式がまずあったのであり、その形式の示唆に従うという仕方でも内容(主題)が成立していったのである。

しかし、形式と主題が定まったからといって作品が完成するわけではない。こうした「構想」の後に「かなり長い作業がそれに続いた」と語られる(Ibid.)。ヴァレリーはそうした作業の一例として、古代ギリシャの哲学者エレアのゼノンに言及する箇所(第二節第一二—一二六行)を取り上げる。

Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !

M'as-tu percé de cette flèche ailée

Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !
Le son m'enfante et la flèche me tue !
Ah ! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme; Achille immobile à grands pas ! (Œ, I, 677)

ゼノン！酷薄なるゼノン！エレア派のゼノン！
お前は私をこの羽根付きの矢で射抜いた
唸りを上げて飛びかつ飛ばない矢で！
その音が私を生み出すしその矢が私を殺しもするのだ！
ああ！太陽…何という亀の影
魂にとって アキレスは大股のまま動かない！

ヴァレリーによれば、本節は「対照をいくつも作りださなければならないし自我の各瞬間にある種の均衡を保つ必要もあった」が故に導入された。もっとも、当初ヴァレリーは「哲学からただその色彩をいくらか取ろうと考えただけ」であった。しかし、この箇所は完成稿では、それまでの内容が含んでいた感覚的なものや「あまりに人間的なもの」を、形而上学的な調子によって補う」ことや独白者を「抽象の愛好家」として「より正確に規定する」といった様々な役割を果たすに至ったのだという (Œ, II, 288)。

こうしたヴァレリー本人による創作過程の解説は、以下のように理解できよう。まず、上掲の詩句は「見出された形式」（やそれによって示唆される主題的内容）を前提にした上で、それと合致させるという意図のもとに「作られた」詩句であった。しかし、ヴァレリーはそうした制限下で可能な語句の組み合わせや内容の詳細に関して、確たる見通しがあったわけではなかった。実際、この節については最初期の草稿から何度も推敲が繰り返されている¹³⁾。この推敲過程——二一節を構成する語句や内容を細部まで見通してはいないヴァレリーが、「海辺の墓地」全体の構想上の形式的・主題的制約の下で、可能な語句や内容の組み合わせを実際に書き出しながら具体的に吟味すること——こそ、「手に入れたいと願うものに正確に辿り着くためのいかなる手段も、自らの内には有していない」詩人が、「自らの精神の体系における自由」を「引き下げ」た上で、「そうした制限下でも可能な変容や置換」の中から「望むものが生じるのをただ待つ」という在り方であろう。一言で言えば、詩人は「見出された」詩句だけでなく「作られた」詩句の推敲過程においても、語句や内容の具体化に際しては適切なものが生じるのをあくまで「待つ」のだ。また偶然と必然という観点から整理すれば、ヴァレリーが論じる（体験する）詩作とは、偶然と必然が幾重にも不可分な仕方で絡み合った営み——偶然「見出された」詩句を端緒として、それを意図や形式の計算によって必然化する過程を経て厳

格な形式と首尾一貫した内容を有する作品へと到るが、その過程にも実は具体的な語句内容の生起という偶然が参与するし、形式や意図といった必然化の契機がそもそも偶然に由来する——なのである。

四. 唐木における「待つ」——良寛の漢詩解釈を手引に

前節で確認したように、ヴァレリーが詩作の端緒や過程で待つものは、どこまでも具体的な形式や語句内容であった。そのことを踏まえると、以下の引用で述べられた「待つ」ことに関する唐木の理解は、ヴァレリー本人のそれと齟齬をきたしていることが見えてくる。

限定されたもの、定型づけられたものと対立しながら、それを作り出す精神は、「不安定、不統一、不條理」なもの、「自己の周りを、それ自身で唸りを発して廻転している」ものである。この無限な「可能性を内包する宝庫」であるところのエネルギーが、自己自身の不安定、無秩序と分裂抗争し、偶発的な機縁をえて、自己と反対な形、限定へと転化する作用こそ、「作る」ということにほかならない。転化といっても、もともと自然転化、発生的転化ではない。即ち因果の系列、過去が現在を限定する系列ではない。反って未来が現在を呼び込むのである。「ここでは、次の瞬間が、それに先立つ瞬間の産んだものに対して、絶対の力をもつ」のである。そこではただ「待つ」しかできないとヴァレリーは言う。(中略) 盲滅法が「時によって」美しい法則的な形を作り出すという「奇蹟的な逸脱」が、言葉を媒介にして行われるのが詩作＝詩にほかならぬ。(三・三四〇-三四一)

唐木によれば、それ自身非合理的で「無秩序」な一方、「偶発的な機縁」を通じて合理的な秩序へと時に「転化」する「精神」の作用こそが「作る」ということに他ならず、この転化——詩作の場合それは「言葉を媒介にして行われる」——こそ「待つ」ということなのだという。要するに唐木は、詩作を詩人の内面で偶発的に生じる体験の言語化として捉えている。そうすると、ここで想定されている「待つ」とは、少なくとも前節で確認したヴァレリー本人が語る詩作とは大きく異なる詩人の在り方であるように思われる。こうした理解を紐解く手掛かりになると思われるのは、良寛の漢詩に対する唐木の評釈である。

良寛は五合庵に独り住んで、等閑に膝を伸ばしていた。ひとのいないところで、自然の声にうながされて、胸中の琴がおのずからに鳴った。

蕭 條^{しょうじょう}タリ三間^{さんげん}ノ屋^{おく} 終日無シ二人観ルー

獨坐^{かんそう}ス間窓ノ下 唯ダ聞ク落葉ノ頻ナルヲ
(中略)

右の詩句のうち、「唯聞落葉頻」「只聞遠溪声」「只聞草蟲聲」「静聞春禽声」に殊に注意したい。只聞く、は無心に聞くであるとともに、只管に聞くでもあろう。獨り間（閑）窓の下に坐り、或いは寂寞たる夜半、孤燈の下に坐り、或いは山の徑に休んで、耳をすましている。そこに聞こえてくる落葉の音、遠い谷川の音、或いは蟲の音、鳥の聲は、さながらに自然そのものの響、地の底からの聲であったろう。（中略）耳聾の者だけに聞こえてくるという自然の稀なる聲は、初期西田哲学でいえば「純粹經驗」である（十四・二二九-二三〇）。

まず確認したいのは、ここには「待つ」という語は出てこないが、「等閑に膝を伸ばしていた」とは「待つ」ことの言い換えとして理解できることである。というのも、「考え、待つということ」（一九六五）の中で唐木は、「等閑に待つ」ことが「待つことの極意である」と述べているからである。それは、「今日来るか、明日来るかという待ち方」ではなく、「いつ訪れるかわからないものが、いざ来たという場合、それに心を開き、手を開いて迎え応ずることのできるような姿勢」である（四・一九四-一九五）。

次にこうした理解も踏まえて、はじめに引用されている作品の内容と唐木の解釈を確認していこう。唐木が取り上げているのは『草堂詩集』人巻に収録された作品の一つで、訪れる人のいない小さく貧しい庵室で、窓の下で一人静かに座って頻りに散り落ちる葉音を聴いている、というのが内容の大意である¹⁴⁾。唐木の解釈における力点は第四句の「唯聞落葉頻」にある。具体的には、そこでの「聞く」が「無心に聞くであるとともに、只管に聞く」という態度であるとした上で、落葉の音を「自然そのものの響、地の底からの聲」、初期西田哲学でいえば「純粹經驗」であると解する点が特徴である。

この唐木の解釈は「等閑に待つ」という理解や西田の純粹經驗論（に関する唐木の理解）も踏まえると以下のように理解されよう。唐木の見るところ、良寛は詩を書く材料が見つかることを意図し緊張しながら落葉の音を聴いていたのではない。彼はくつろいだ姿勢で、雑念なく落葉の音だけに一心に耳を澄ましていた。こうして「無心」になった良寛に聞こえてくるのは「純粹經驗」としての葉音、即ち、「見る主観、見られる客観、ともに亡じて」「鳥啼き、花匂うところ、桃花が咲きみだれ、水の悠々と流れる処、飛花落葉がそのままに究極処」であるような「実在」の境地で鳴り響く音である（十四・二三二）。重要なのは、唐木はこうした「究極処」を「リズムミカル」な「芸術的美的な具体相」でもあると捉えている点である（同上、十二・三六一）。要するに唐木は、主客合一の境地でリズムミカルな実在と一つになった良寛が、そ

の境地を言葉で表現したものとして上掲の漢詩を理解しているのだ。

唐木が「自然の声にうながされて、胸中の琴がおのずからに鳴った」ということの内実は、以上のようなものであると考えられる。

こうした無心になることで自ずから成就するような作品は、当然厳格で統一的な形式や内容を備えたヴァレリーのそれとはまったく異なるものとなる。唐木は良寛の「知我詩非詩/始可與言詩」（我が詩の詩に非ざるを知って/始めて與に詩を言うべし）という詩句を踏まえて、「漢詩の専門家からみれば良寛の詩は規則にかなっていない」「とても詩とはいえないような言葉遣い」であるが、「その非詩たるところが実は詩そのもの」、つまり、素直に「心中の物」を写すことである、というのが良寛の詩観であると指摘している（十三・三二二-三二三，三二六）。要するに、唐木もヴァレリーも詩作には「待つ」という姿勢が不可欠であるとみなしているが、具体的に何を待つのかについては意見を異にしているし、その結果どのような作品が出来上がるかについても非常に異なる見解を有しているのだ。

結 語

最後にこれまで得られた知見に基づく今後の展望を唐木研究、次いで京都学派によるヴァレリー受容研究の順に示したい。まず指摘したいのは、唐木のヴァレリー論と「風流」（風狂・風雅）を巡る思索との関連である。唐木は『詩とデカダンス』（一九五二）の中で、ヴァレリーの「ペルシャ人の手紙に寄する序」における事実と虚構の二分法を集中的に吟味した上で、それと風流の思想とを結び付けて論じている（四・四三）¹⁵⁾。それに加えて、今回取り上げたヴァレリー解釈もまた、唐木の風流論とつながっている。というのも、唐木が「待つ」詩人としての在り方を体現しているとみた良寛は、道元や大燈国師とともに「禅家の風流」を体現する宗教詩人とみなされていたからである（十四・二三二）。もっとも本稿で示したように、実際のところヴァレリー本人と唐木が論じる良寛の間には、その在り方（待ち方）にせよ出来上がる作品にせよ大きな差異が横たわっている。とはいえ、唐木の思索の中核に位置する風流論に対して、「多かれ少なかれ」「ヴァレリー試論の影が落ちている」（四・三九一）ということは、まずおさえられなければならない事項として、今後の研究で念頭におかれるべきであろう¹⁶⁾。また、今回取り上げた唐木のヴァレリー解釈は京都学派によるヴァレリー受容の中でも田辺のヴァレリー解釈と興味深い対照を示す。そもそも竹内や九鬼の解釈では「詩学講義」の内容は踏まえられていない一方、田辺は『ヴァレリーの芸術哲学』の第六章において、唐木と同様「詩学講義」における「待つ」という記述に着目して、ヴァレリーの詩作における偶然と必然の関係を論じている。しかし田辺は、ヴァレリーは最終的に自らの知性主義を「なお脱却しなかった」という、唐木とは正反対の結論に達する¹⁷⁾。こうした田辺の解釈は、近年田辺のヴァレリー解

釈の再検討が盛んに行われている中でも、まだ取り上げられていない。これまで研究されてきた九鬼や竹内の解釈に加えて、今回検討した唐木のそれも踏まえて今後田辺のヴァレリー理解を検討することで、京都学派のヴァレリーの創作（詩作）論受容に関する一つの見取り図が浮かび上がってくるだろう。

附 記

本稿は、美学会西部会第三四一回研究発表会（二〇二二年十二月三日）における発表の一部を基に、質疑応答などを基に内容を改めた上で、今回全面的に書き下ろしたものである。発表当日は会場の参加者から、また後日には美学会委員の方々から有益なコメントをいくつも賜った。心より御礼申し上げる。

凡 例

『唐木順三全集』全十九卷（筑摩書房、一九八一年—一九八二年）からの引用は漢数字で（巻号・頁）を略記する。なお、旧仮名遣いや旧送り仮名等は現代のものに改めている。

ヴァレリー著作集（リーヴル・ド・ポッシュ版）からの引用箇所は（*Œ*, 巻, 頁）と略記する。（*Œuvres, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, 3 vol., Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 2016.*）また、カイエ（ファクシミリ版）からの引用については（*C*, 巻, 頁）と略記する。（*Cahiers, édition intégrale en fac-similé, 29 vol., C. N. R. S., 1957-1961.*）翻訳については、筑摩書房版の『ヴァレリー全集』全十二卷（一九六七—一九六八）、『ヴァレリー全集 カイエ篇』全九卷（一九八〇—一九八三）、『ヴァレリー集成』全六卷（二〇一一—二〇一二）の既訳を参考の上、拙訳している。

注

- 1) これまでのヴァレリー受容研究では、特に批評家による受容に関する研究の蓄積が進んでいる。小林秀雄と河上徹太郎による最初期（一九二〇年代後半から三〇年代初頭）の受容から吉田健一による三〇年代から第二次大戦期頃の受容を、当時のフランス文学研究全体の状況を踏まえながら論じた清水徹（一九九〇）、そして、「近代の超克」という主題を設定の上、人物（河上徹太郎の他、中島健蔵・高橋広江・中村光夫・加藤周一、そして哲学者の田辺元）と時代（一九二〇年代後半から一九五〇年代）の幅をさらに広げて論じた森本（二〇一三）によって、当時の批評家によるヴァレリー受容の諸相が明らかにされている。個別研究が最も盛んなのは小林秀雄で、フランス文学研究者の森本（二〇一一）（二〇一六）、比較文学研究者の清水孝純（一九八〇）、近現代日本文学研究者の鈴木（二〇〇一）（二〇一三）といった具合に、様々な分野の文学研究者によって多角的に研究されている。また、ここ一〇年の間に加藤周一によるヴァレリー受容に関する研究も着手されつつある。前掲の森本（二〇一三）の他、岩津（二〇一六）と三浦（二〇二〇）を参照。
- 2) 本稿では京都学派の諸定義の中でも、西田幾多郎と田辺元を中心とする「知的ネットワーク」という定義を採用する。本定義の詳細については、（竹田 二〇〇一：二三四—二三五）ならびに（藤田 二〇一八：三四〇—三四一）を参照。現状最も精力的に検討されているのは、田辺元が『ヴァレリーの芸術哲学』（一九五一）で展開したヴァレリー論である。いずれの先行研究も、田

辺のヴァレリー解釈が彼独自の「絶対無」の思想を背景とする「象徴」理解に基づくことをおさえた上で、主に芸術哲学（創作行為論）としてのヴァレリー読解を論じるもの（上原 二〇一四）（田中 二〇一六）と、ヴァレリーの論述に社会存在論や宗教哲学（の非在）を読み込んでいくという田辺の戦略を批判的に吟味していくもの（篠原 二〇一五）（寥 二〇二二）（杉村 二〇二二）とに分かれている。

- 3) 例えば森本は、ヴァレリーが「日本においては、詩においてよりも、むしろはるかに批評において受容された（傍点原文ママ）」と指摘している（森本 二〇一三：五）。それに対して本稿で言及する京都学派の人々はいずれも、ヴァレリーの批評にも目を通した上で、詩の読解や詩作をはじめとする創作論に対して強い関心を示している。一例を挙げれば、井上靖——彼の卒業論文は、ヴァレリーの純粹詩論に関するもので、その査問官は京都学派の哲学者九鬼周造や植田寿蔵であった——が着目したのもまた、詩人としてのヴァレリーであった。井上のヴァレリー受容については藤沢（一九九九）を参照。
- 4) 竹内によるヴァレリーの詩論や作品解釈については森本（二〇〇六）に詳しい。九鬼のヴァレリー解釈については磯谷（一九七八）や藤貫（二〇二四）を参照。
- 5) 明治大学時代の唐木については、斎藤（一九八二）を参照。それにしても、なぜ戦後の明治大学にこれほど多くのヴァレリーに関心を持つ研究者や文学者が集結したのか。そして、彼らの間にヴァレリーを結節点とする思想的交流はなかったのか。こうした問いは日本におけるヴァレリー受容史を今後考えていく上で一つの有力な問いとなりえるだろう。
- 6) 両者の交流については、両者がお互いのことを綴ったエッセイが参考になる（十八・一三七—一三九）（佐藤 一九九七：二八七—二八九）。
- 7) 後述する関係の他、田中久文は註二で言及した論文の中で、一九五〇年代後半に唐木が相次いで発表した「日本中世の芸術論」が、『ヴァレリーの芸術哲学』における田辺の芸術観に「新たな展望」をもたらしたと述べている（田中 二〇一六：三八）。
- 8) 『田辺元・唐木順三往復書簡』（二〇〇四）に収録されたヴァレリー関連の書簡は、『ヴァレリーの芸術哲学』出版前後の一九四九年から一九五一年に限ってみても、二四通にのぼる。
- 9) 同書、四一〇頁。
- 10) 一例を挙げれば、一九五二年に発表された前述の「『明暗』論」——「方法と方法化しえないもの」を収録する『詩と哲学の間』が公刊されたのは一九五七年だが、論文が執筆されたのはそれに七年先立つ一九五〇年であった——では、「近代の作家中、最も構成的な、また方法的な小説を書いた一人である」漱石は、「東洋の「道」という」「理性の方法という領域を含んでしかもそれを超えている」「概念以前の体得的な事実」に依拠することで、ヴァレリーの詩論における方法論的限界を突破したと論じられる（十一・一〇三）。
- 11) ヴァレリーのレオナルド論における「純粹自我」を詩作との関わりで理解するのは、田辺にも共通している（田辺 一九六四：四二—五〇）。
- 12) 鈴木信太郎と中井久夫による「海辺の墓地」の邦訳には、詳細な注解がそれぞれ付されているので参考にされたい（鈴木 一九六八：三四五—三六〇）（中井 二〇〇三：二七九—二八八）。なおここで一つ付言すれば、京都学派にはこの作品の読解にあたり宗教を経由する人物が複数いる。例えば、竹内勝太郎は「海辺の墓地」（彼は「海の墓場」と訳す）が「壮大な論理に導かれ」た「傑作」であるとみなした上で、「華嚴の思想」という「仏教の思想と全然無関係なものではない」と主張する（竹内 一九六八：二一五—二一六）。それに対して田辺は、この作品の「明澄平靜」を一方では評価しながら、それはこの作品の内容が宗教的次元の深み——例えば『ルカに

よる福音書』に見出されるような「死復活の転換に媒介せられた真実なる生の原理」——に到達していないことの証左でもある、という否定的な評価を他方で下している（田辺 一九六四：一五二-一五三）。

- 13) 「海辺の墓地」の草稿研究、特に第二一節の推敲については、Lussy (1990: 39, 152-154) ならびに Lussy (1996: 459-460, 470) を参照。
- 14) 内山知也・谷川敏朗・松本市壽編『定本良寛全集』第一巻、中央公論新社、二〇〇六年、二八三頁。
- 15) 『詩とデカダンス』におけるヴァレリーと風流論との接続については、先行研究でも既に粕谷一希が指摘している（粕谷 二〇〇五：一五七）。
- 16) 唐木における風流論の重要性、具体的には、風流論と彼の生涯にわたる思索の主題であった「虚無」の思想との密接な関わりについては、飯島（二〇一七：四四-四七）を参照。
- 17) 田辺元「ヴァレリーの芸術哲学」『田辺元全集』第十三巻、筑摩書房、一九六四年、一六一頁。

参考文献

- 飯島孝良「唐木順三の一休論における「伝統」と「近代」」『現代と親鸞』親鸞仏教センター、二〇一七年、三六-七八頁。
- 磯谷孝「九鬼周造における知性の祝祭——実存と詩学」『思想』（六五三）、岩波書店、一九七八年、一一-二六頁。
- 岩津航「加藤周一とヴァレリー」坂巻康司編『近代日本とフランス象徴主義』水声社、二〇一六年、一八四-二〇五頁。
- 上原麻有子「田辺元の象徴と哲学——ヴァレリーの詩学を超えて」『日本の哲学』第十五号、日本哲学史フォーラム、二〇一四年、八一-九六頁。
- 内山知也・谷川敏朗・松本市壽編『定本良寛全集』第一巻、中央公論新社、二〇〇六年。
- 粕谷一希『反時代的思索者：唐木順三とその周辺』藤原書店、二〇〇五年。
- 唐木順三「横光利一」『唐木順三全集』第一巻、筑摩書房、一九八二年、四二六-四三一頁。
- 「方法と方法化しえないもの——ひとつのヴァレリー解釈——」『唐木順三全集』第四巻、一九八一年、三二三-三五七頁。
- 「佐藤正彰のこと」『唐木順三全集』第十八巻、筑摩書房、一九八二年、一三七-一三九頁。
- 斎藤正直「明大教授時代の唐木さん」『唐木順三全集』月報（十七）、筑摩書房、一九八二年、五-七頁。
- 佐藤正彰「文人唐木」『フランス文学雑話』佐藤正彰文集刊行会、一九九七年、二八七-二八九頁。
- 篠原質明「無常と絶対無——田辺元の哲学」『あいだ/生成』（五）、あいだ哲学会、二〇一五年、一-十三頁。
- 清水孝純「小林秀雄のヴァレリー援用——「『悪の華』一面」について」『小林秀雄とフランス象徴主義』、審美社、一九八〇年、三〇-四六頁。
- 清水徹「日本におけるポール・ヴァレリーの受容について——小林秀雄とそのグループを中心に——」『文学』第一巻第四号、一九九〇年、四四-六三頁。
- 杉村靖彦「懺悔道のポエティクスに向けて 田辺元『ヴァレリーの芸術哲学』再読」『東アジアにおける哲学の生成と発展 間文化の視点から』伊藤貴之・河合一樹・寥欽彬・山村奨編、法政大学

- 出版局，二〇二二年，七〇-九〇頁。
- 鈴木信太郎訳『ヴァレリー詩集』，岩波文庫，一九六八年。
- 鈴木美穂「小林秀雄『モオツァルト』論——P・ヴァレリー，河上徹太郎からの受容」『国文目白』（四〇），日本女子大学国語国文学会，二〇〇一年，三六一-三七三頁。
- 「小林秀雄『近代絵画』論——ボードレール，ヴァレリーと〈近代〉」『国文目白』（五二），日本女子大学国語国文学会，二〇一三年，一八七-一九七頁。
- 竹内勝太郎「ヴァレリー論断片」『竹内勝太郎全集』第三卷，思潮社，一九六八年，二一-二二九頁。
- 竹田篤司「下村寅太郎——「精神史」への軌跡」藤田正勝編『京都学派の哲学』昭和堂，二〇〇一年，二二四-二三九頁。
- 田中久文「「行為」と「変貌」の美学——田辺元・唐木順三往復書簡を中心に」『日本の哲学』（一七），日本哲学史フォーラム，二〇一六年，三二-五一頁。
- 田辺元「ヴァレリーの芸術哲学」『田辺元全集』第十三卷，筑摩書房，一九六四年，一一-六一頁。
- 田辺元・唐木順三『田辺元・唐木順三往復書簡』筑摩書房，二〇〇四年。
- 中井久夫訳『改訂普及版 ヴァレリー 若きバルク/魅惑』みすず書房，二〇〇三年。
- 藤沢全「井上靖におけるヴァレリーの詩論受容——若き日の文業を視座として——」（『国際関係研究（国際文化編）』第二〇巻第二号，日本大学国際関係学部国際関係研究所，一九九九年，一一-一二頁。
- 藤田正勝『日本哲学史』昭和堂，二〇一八年。
- 藤貫裕「九鬼周造の押韻論におけるポール・ヴァレリーと歌論——「純粹詩」を手掛かりに——」『人文学報』（一二二），京都大学人文科学研究所，二〇二四年，五三五-五四七頁。
- 三浦信孝「ヴァレリーを読む加藤周一——小林秀雄のヴァレリーとの比較において」『加藤周一を21世紀に引き継ぐために——加藤周一生誕百年記念国際シンポジウム講演録』三浦信孝・鷲巢力編，水声社，二〇二〇年，二二五-二四九頁。
- 森本淳生「創造的フランス——竹内勝太郎とヴァレリー」『日仏交感の近代——文学・美術・音楽』宇佐美斉編，京都大学学術出版会，二〇〇六年，一五八-一七七頁。
- 「批評言語と私小説論——ヴァレリーから小林秀雄へ」『言語社会』第五号，一橋大学大学院言語社会研究科，二〇一一年，一五〇-一六九頁。
- 「〈ヴァレリー〉の超克——〈ヨーロッパ精神〉と対峙する日本近代批評を映す鏡」『日本学術振興会 科学研究費補助金・基盤研究（C）近代日本におけるフランス象徴主義受容に関する総合的研究 中間報告書』第一号，二〇一三年，五-三二頁。
- 「〈球体〉脱出のもうひとつの道——小林秀雄における象徴主義の超克」『近代日本とフランス象徴主義』坂巻康司編，水声社，二〇一六年，二八七-三〇九頁。
- 寥欽彬「形の論理 唐木順三と田辺元の制作をめぐる」『東アジアにおける哲学の生成と発展 間文化の視点から』伊藤貴之・河合一樹・寥欽彬・山村奨編，法政大学出版局，二〇二二年，二五三-二七三頁。
- Florence de Lussy, *Charmes d'après les manuscrits de Paul Valéry: histoire d'une métamorphose*, 2 vol., Paris: Lettre modernes Minard, 1990-1996.

要 旨

唐木順三は「方法と方法化しえないもの——一つのヴァレリー解釈」（一九五七）の中で、ヴァレリーの創作論、とりわけ詩作における偶然と必然の関係に関するヴァレリーの理解を吟味する。唐木は、ヴァレリーによる一連のレオナルド・ダ・ヴィンチ論および「詩学講義 第一講」に基づき、一切の偶然を排除した詩の完成次いでその合理的追求を志しながらも、最終的には作品成立の根源に不可避の神秘的な偶然を認め、その神秘に与ることを信じて「盲目な力と知性との格闘」も続ける「預言者」として、詩人ヴァレリーを描き出す。そして、こうした詩人における「待つ」という在り方が漢詩人における創作の極意にも通じると論じる。しかし、ヴァレリーが語る詩人の待つという姿勢と唐木が思い描く漢詩人のそれとはその内実が異なっている。ヴァレリーによれば、詩人はまず詩作を動機づけまた方向づけるような「見出された」詩句を待たなければならない。さらに詩作の過程においても、見出された詩句との整合性は勿論のこと、その他の内容的・形式的な諸条件とも合致するような具体的な語句については、実際に書き出しながらそれらが生起してくるのを待つ必要がある。ヴァレリーのこうした詩作の在り方は、「海辺の墓地」（一九三三）に関する原稿や自作解説で具体的に論じられている。それに対して唐木は、江戸時代の禅僧良寛の『草堂詩集』に収録された漢詩解釈を通じて、漢詩人における「待つ」という在り方を論じる。唐木によれば、良寛は「訪れる人のいない小さく貧しい庵室で、窓の下で一人静かに座って頻りに散り落ちる葉音を」「無心に聞く」中で「自然の声にうながされて、胸中の琴がおのずからに鳴った」ことで詩を書き上げた。つまり詩を作ろうと意図してではなく、ただ無心に落葉の音に耳を澄ませる（＝待つ）中で自ずから生じた内面の変化に促されて、その境地を言葉で表現するに至ったのである。

キーワード：唐木順三、ポール・ヴァレリー、待つ、「海辺の墓地」、良寛、偶然と必然

Résumé

Cet article s'intéresse aux spécificités de la réception des écrits de Paul Valéry par l'École de Kyôto. Nous nous concentrerons sur l'interprétation de la pensée de Valéry par Karaki Junzô (1904-1980). Avant d'entrer dans les arguments de Karaki, nous examinerons l'importance de son interprétation de Valéry. Nous nous pencherons ensuite sur la manière dont Karaki comprend la théorie de la composition poétique de Valéry. Nous ferons reposer nos explications sur son article de 1957 intitulé « De la méthode et de ce qui ne peut être méthodisé – Une interprétation de Valéry ». Nous nous concentrerons alors essentiellement sur le thème de l'« attente » en tant qu'attitude du poète. Dans la section suivante, nous chercherons à mettre en lumière la relation entre contingence et nécessité lors de la composition poétique à travers « Le cimetière marin » (1920) de Valéry. Nous verrons que si Valéry cherche à composer de manière rationnelle des poèmes, il admet néanmoins l'existence de liens de contingence entre les mots et les phrases, lesquels obligent le poète à une forme d'attente. Enfin, nous présenterons l'interprétation de la poésie chinoise par Karaki, lequel prend pour exemple un poème chinois du moine bouddhiste japonais Ryôkan (1758-1831). Selon Karaki, Ryôkan aurait spontanément écrit l'un de ses poèmes alors qu'il écoutait, sans intentionnalité, le bruit des feuilles qui tombent. Autrement dit, Ryôkan aurait attendu un changement intérieur qui l'aurait poussé à écrire.

Mots-clés : Karaki Junzô, Paul Valéry, attendre, Le cimetière marin, Ryôkan, contingence et nécessité