

詩の起源

——ポール・ヴァレリーの『海辺の墓地』をめぐって——

林 好 雄

一、海辺の墓地

一九九六年の夏、私たちは南フランスの港町セットの坂道を登っていた（私たちは二人だった。私は、そう断言する）。フランス国鉄のセットの駅を降りてからしばらく運河沿いの通りを歩いて行くと、崖にへばりつくようにしていくつものカフェやレストランが立ち並ぶあたりに出る。そこを大雑把に見当をつけて右に折れて、木漏れ日の射し込む細い坂道に入ったのである。思いのほか急な坂道だったが、引き返すのも馬鹿らしいから、覚悟を決めて登るしかない。日向では四十度を越す南フランスの気候も、木陰ではかえって涼しいほどだ。あたりは蟬時雨しぐれだったような気がする（これはややあやふやな記憶だが）。

すると、近所で遊んでいたらしい子供たちがいつの間にか近寄って来て、その中の一人の女の子が、連れの女性を不思議そうにじっと見つめると、「雨も降っていないのに、どうして雨傘を差しているの」と尋ねたのだ。「これは雨傘パラソルではなくて、日傘パラソルなんだよ」と答えながら、そういえば印象派の時代には見慣れたものであった日傘を持つという習慣を、この国の女性たちがなくしてしまってから久しいのだなどとぼんやりと考えているうちに、まだ得心がいかない様子でしばらくこちらを見ていた女の子も、まわりの子供たちも、蜘蛛の子を散らすように姿を消してしまっていた。

坂道を登りきったところで急に視界が開けて、右手にポール・ヴァレリー記念館の建物が見えた。どういうわけか記念館は早々と閉館していたけれども（たぶん展示替えのためだったのだろう）、そう残念にも思わずに、左手にある墓地に向かった。墓石以外には遮るものがないので、南仏の真昼の陽光が容赦なく照りつける。墓地は爪先上がりの緩やかな傾斜地になっていて、突き当たりの一番高くなっているあたりに生えている糸杉（松の木だったかもしれない）を目ざして登っていくと、突然目の前に、ヴァレリーが「静かな屋根」にたとえた海が、『海辺の墓地』に描かれたとおりの姿で広がっていた。

鳩たちが歩む、この静かな屋根は、
松の木のあいだ、墓石のあいだで脈打っている。
まさに〈真昼〉は火で海を構成する
海、つねに繰り返す海！
おお、思考のあとの報酬
神々の静寂への長い眼差し！

確固たる宝、ミネルヴァの簡素な神殿、
静寂の塊^{かたまり}、目に見える貯蔵庫、
そそり立つ水、おまえの内部に
炎のヴェールで覆われた多くの眠りを守っている〈眼〉、
おお、私の沈黙！……魂の中の建造物、
だが千の瓦からなる黄金の頂^{いただき}、〈屋根〉！

（『海辺の墓地』第一詩節および第三詩節）¹⁾

一九二〇年六月に最初に『N・R・F』誌に発表されたときには、また同じ年の八月に刊行された『海辺の墓地』（エミール・ポール兄弟社）以降の刊本においては、一詩節六行全二四詩節中の第一詩節と第三詩節を構成しているこの二詩節は、一九一七年秋に書かれた草稿『我ラガ海〔Mare nostrum 地中海〕——海辺の墓地（C…の旧墓地で）²⁾』では、全七詩節中の冒頭二詩節だった。

墓地は傾斜地で海の方に向かって高くなっているから、下から歩いて行くと、松や糸杉の生えている墓地の縁^{へり}の上に、地中海が突然その姿を現わす。私たちは、「そそり立つ〔sourcilleuse〕水」を文字通り「眉 sourcil」を挙げて見ることになる。海は、二次元の図面上は墓地の上にあるからまさしく「屋根」であり、陽光に輝く波は「千の瓦」。「鳩」は、この詩の最終行で詩人自身が明かすところによれば、その地方特有の「三角帆^フの漁船^ネ foc^ク」である。墓地の縁のところまで登りきると、その先は断崖になっていて、そこに立って真昼の海を見ていると、海がヴァレリーにとって詩の源泉であることをつくづく思い知らされる。しかし、見ているのは私たちばかりではない。海もまた私たちを見ている。海は、見ている私たちを見ている「眼」なのである。

「海辺の墓地」という表題は、とりわけ「海辺の marin」という形容詞は、ただち

にステファヌ・マラルメの詩『海の微風 Brise marine』を想起させるものだ。

肉体は悲しい、ああ！ 私はすべての本を読んだ。
逃れよう！ 彼方へ逃れよう！ 私は鳥たちの陶醉を感じる
未知の水泡と天空のあいだに在るという陶醉！
何もかも、眼に映る古い庭園もまた
海に浸るこの心を引き留めはしない (『海の微風』一～五行)³⁾

類似は、表題や語彙のレヴェルに止まるものではない。それは詩が誕生する共通の風土を、つまり詩の源泉を指し示している。もっともだからといって、マラルメとヴァレリーという二人の詩人の実人生において、海が詩的^{インスピレーション}靈感の源であったなどということをおうとしているわけではない。彼らの詩的世界（それは現実世界と重なっていることも、現実世界を無価値なものにすることもある）において、「海」が詩の誕生の決定的なエレメントとなっているということなのだ。

そういうわけで、さらにもう一人の詩人の詩を引用すべきだろうか。アルチュール・ランボーが『地獄の一季節』に引用した無題の自作韻文詩の一節である。

見つけた！
何が？ 永遠さ。
太陽と混ざった
海だよ。⁴⁾

付言すれば、『海辺の墓地』第三詩節四行目の「炎のヴェールで覆われた多くの眠り」という詩句は、初期の草稿では「炎のヴェールで覆われた永遠」（第一草稿）と書かれていた。「海」と「太陽」と「永遠」の関連は、一目瞭然だろう。

ヴァレリーは、のちに一九三三年のエッセー「『海辺の墓地』について」の中で、『海辺の墓地』は、最初は「無意味な音綴^{シラブル}」の連なり、「空虚な律動^{リズム}」にすぎなかったのだと言っている。

だから私は、詩の中で私は何を「言いたかった [=意味した]」のかと質問され、問いかげられると（そういうことはよくあったし、ときにはかなり厳しいものだった）、私は何も言いたくはなかった [=意味しなかった]、ただ作りたかっただけだと、作る

という意図こそがまさに私が言ったものを望んだのだと答えることにしている。

この意図は、『海辺の墓地』について言えば、最初は空虚な律動の^{フィギュール}形象、無意味な音綴で満たされた形象でしかなかったが、それが私のところにやって来て、しばらくのあいだ私の頭から離れなかった。その形象が^{おんてつ}十音綴の詩句だということに、私は気づいた。そこで私は、近代詩においてはきわめて^{まれ}稀にしか使われないこの詩形について、いくらか考察してみた。それは貧弱で、単調なもののように私には思われた。三、四世代にわたる偉大な芸術家たちが巧緻をつくして練り上げた^{アレクサンドラン}十二音綴の詩句と比べると、それは取るに足らないものだった。普遍化の魔が、この「十」に「十二」の力をもたらしてみよとそそのかした。それは私に六行からなる一つの詩節と、その詩節の数に基づいてそこに多様な調子や機能を付与することによって確保される構成という観念とを提示した。各詩節のあいだに、さまざまな対照と照応が設けられなければならなかった。この最後の条件が、やがて、この詩が「私=自我」の^モ^ワ独白となることを要求したのである。その独白の中で、私の感情生活と知的生活のうちで最も単純で最も一貫した主題が、かつて私の青年時代に現われたとおりの姿で、また地中海沿岸のとある場所の海と光とに結びついて、呼び起こされ、織りなされ、対立させられた……。

(『海辺の墓地』について)⁵⁾

別のエッセー(「詩と抽象的思考」,一九三九年)でも、ヴァレリーは、『海辺の墓地』は、「私の内部で、ある律動から、^{リズム}四音綴と六音綴に句切られた十音綴のフランス語の詩句の律動から始まった。この形式を満たすべきどんな^{イデ}観念も、私はまだ持っていなかった。少しずつ、浮遊するいくつかの語がそこに定着して、しだいに^{テーマ}主題を明確にしていった。そして私には労働が(ひどく長い労働が)課された⁶⁾」と、同様の主張を繰り返している。確かにそこには、散文は「理解される」ことによってその目的を達成するが、詩の目的は詩句そのものに、その形式——音、形象、リズム、語と語の調和や対立、句切り、押韻等々——にあるという、ヴァレリーに一貫した考え方が認められる。しかしその形式が、ある種の「自伝的な」主題と結びついたということには、「偶然」という言葉では片づけられないような何かが、詩の誕生の秘密とでも言うべきものが隠されているような気がする。そして、もしこの見込みがそれほどの外的なものでないとすれば、それは、詩の才能に恵まれた二十歳の文学青年が、自ら密かに強い意志によって詩を書くことを放棄し、二十年後に再び詩を書き始めたことに関わっている。

二、アンリ四世ホテル

パリのサン・ミシェル大通りの緩やかな坂道をセーヌ川から南へリュクサンブール公園の方に向かって登って行くと、やがて左手にソルボンヌ大学が見え、さらにもう少し行くとエドモン・ロスタン広場に出る。右手はリュクサンブール公園の入り口だが、反対側の、広場から斜め左上にそれて行く通りがゲ=リュサック通りで、そこを百メートルほど行った一二番地にアンリ四世ホテルがある。

一九八一年の春、私はそのホテルに二ヶ月ほど滞在していた。家出のつもりで入学した大学の授業は予想通りつまらないものだったが、猶予期間を延ばそうと入った大学院はさらに馴染めないところだった。そのうち何か書いて暮らしていこうとぼんやりと考えているうちに、大学に五年、大学院に五年で、いつのまにか十年が経過していた。これ以上大学院に籍を置くことは、制度的に不可能だった。

そこで十年間の大学生活にきっぱりと方^{かた}をつけるという口実で、旅に出た。それが初めての外国旅行だった。パリからマドリッド、グラナダ、バルセロナと旅して、最後にスイスを経由してパリに戻ってみると、当時フランス政府の給費留学生としてパリに在留していた本間邦雄君(いまでは立派なりオタル研究者になっている)が、「すぐに訪ねてくるように」という江原順氏の伝言を持って待っていた。本間君と私は、大学院の森本和夫教室の数少ない常連で、パリに行ったら江原順に会うようにとすすめてくれたのも森本先生だった。

その頃の江原さんは、七区にあるムッシュー通りのアパート(近くに十七歳のランボーが最初に男色の洗礼を受けたというかなり怪しい噂のあるバビロンヌ通りの兵舎があった)とブリュッセル(これは本当にヴェルレーヌがランボーを銃で撃って負傷させた町だ)のアパートを行ったり来たりするような暮らしをしていたが、ホテル代も馬鹿にならないだろうからといって、月極めの安いアパートに話をつけてくれた。

それがアンリ四世ホテルで、家主はマダム・ウィッシャルという未亡人だった(ムッシュー・ウィッシャルにはお目にかかったことがないので、たぶん未亡人だったのだろう)。ホテルとは名ばかりの寒々としたアパートで、がらんとした部屋にただベッドが一つ置いてあるきりだったから、江原さんの家から枕と毛布を拝借して、それにくるまって寝ていた。その建物のゲ=リュサック通りに面した入り口のドアの上に一枚の標示板^{フラック}が貼ってあり、そこに、ヴァレリーが一八九一年から九九年までそのホテルに滞在したことが記されていた。しかし当時の私にはヴァレリー

はやや古くさい詩人だと思われていたために、あまり気にとめることもなかった。

ヴァレリーは、一八九四年から一八九九年にかけて、このホテルの一室でかなり奇妙な独身生活を送っている。しかし、これが初めての滞在ではない。兄のジュールが法学の大学教授資格試験の準備のためにアンリ四世ホテルに止宿していたので、一八九一年の九月から十月にかけて、ヴァレリーは、母親とともにこのホテルに滞在している。この最初のパリ滞在中、ヴァレリーは、『逆さまに』（一八八二年）の作者ジョリ＝カルル・ユイスマンスに面会している。またその本の中に引用された『エロディアド』の断章を読んで以来、ヴァレリーにとって特別な詩人となったマラルメにも、友人のピエール・ルイスによって引き合わされた。さらに一八九二年七月にモンペリエ大学法学部を卒業した（「まさにすれすれだった」と、のちに本人が言っている）ヴァレリーは、十一月から翌九三年八月にかけても、失明寸前の状態にあった母親ファニーとともに兄ジュールのもとに合流している。そしてジュールが大学教授資格試験に合格して、モンペリエ大学法学部の教員に任命されたために、いったんは八月に故郷のモンペリエに戻ったものの、自分の居場所を見つけられないヴァレリーは、その年の後半は、モンペリエとパリのあいだを行ったり来たりしてすごした。アンリ四世ホテルは、いわばヴァレリー家のパリの定宿だった。

しかし今回の滞在は、それまでの滞在とは根本的に違っていた。就職口をさがすためにパリに出てきたのである。ヴァレリーが十五歳のときに税関吏だった父バルテレミーが亡くなっていたために、ヴァレリー一家の家計は楽なものではなかった。仕事が見つかるまでは、兄のジュールが支援してくれることになっていた。ヴァレリーのパリの住居としては、アンリ四世ホテルしか考えられなかった。ホテルはペンションで、貧乏学生たちが住む一画と娼婦たちの住む一画（一九八一年に私が滞在したのは、ことによるとこちらの方だったのかもしれない）とからなっていた。当時の家主はマントン夫妻だった。

ヴァレリーの部屋の内部の様子については、ほとんど伝説化している。極端に簡素な部屋で、天蓋付きベッドのほかには、緑のソファと丸テーブルと椅子一脚、それに姿見の鏡付き衣装箆筒が置かれていた。壁には、リジエ・リシエ作の『骸骨』の石膏像の写真がピンでとめてあり、別の壁には、数学の演算用の布張りの黒板が立てかけられていた。『ムッシュー・テストと劇場で』は、この部屋で書かれた。

薄荷の匂いのする、緑がかった壁紙のこの部屋には、蠟燭を中心に、抽象的な陰気な家具——ベッド、振り時計、鏡付き衣装箆筒、脇掛椅子が二脚——が、まるで観念的存

在のように置かれているだけだった。暖炉の上には新聞が数枚、数字をびっしりと書き込んだ十数枚の名刺、それから薬瓶がひとつ。任意のものという印象をこれほどつよく受けたことはなかった。それは任意の住居であった、数学で言うところの任意の点と同じ意味の、——そしておそらくそれと同じように有効な、任意の住居。[……] わたしもまた、このような部屋で暮らしたことがあるが、これが自分のついの住処かと思うだけで慄然としたものだった。 (『ムッシュー・テストと劇場で』⁷⁾)

しかしいっそう奇妙だったのは、この部屋の住人の内面生活の方だ。すでにヴァレリーは、モンペリエの時代に、友人のピエール・ルイスが創刊した雑誌『ラ・コンク』に『ナルシスは語る』ほかの詩篇を掲載しており、これに好意的な評価を与えた新聞や雑誌の批評欄もあった。なによりも、ヴァレリーが詩界の聖人として崇拜するマラルメが、『ナルシスは語る』を称賛した。こうしてパリで、ヴァレリーは、マラルメが毎週火曜日にローマ街の自宅で開く火曜会の常連となる。親しく語り合う二人の姿を見て、人々はそこにマラルメの最愛の弟子を認めた。詩人としての輝かしい将来が約束されているように見えた。だがこの時ヴァレリーは、詩との訣別を決意していた。

私が親しくマラルメに接しはじめたとき、文学は私にとって既にほとんど一切の価値を失っていた。読むこと書くことが億劫^{おっくう}だった。そして実をいうと、この倦怠の幾分かは今も私に残っているのである。自意識のための自意識、こうした注意力の解明、そして自分の存在を明確に自分に描き出そうとする苦慮、そういうものがほとんど私から離れなかった。この秘かな苦しみは文学から源を発するにもかかわらず、しかも人を文学から遠ざけるものである。 (「最後のマラルメ訪問」⁸⁾)

マラルメが「一生涯熱愛したもの、そしてその全生涯を捧げたもの⁹⁾」を熱愛することを、ヴァレリーはすでにやめていた。『ナルシスは語る』は、マラルメの『エロディアド』の傍らに置かれると色あせて見えたし、ランボーの詩の激烈さと比べると生ぬるいもののように思われた。もとより「素朴な直観」や偶然の^{インスピレーション} 霊感による無反省的な詩の制作は、もはや不可能だった。もっと確固としたものが、「自己」、^{モルフ} 「意識」、^{エグジスタンス} 「存在」、^{シアン} 「言語」等々についての厳密な思考が、その根本的な解明が、あらゆる関係を計算しつくすことが、「ある種の^{シアン}科学」が必要だった。そうした「真正な思考の探究」と「文学の実践」とのあいだには「明確な対照」^{コントラスト} があると感じら

れた。

こうしてヴァレリーは、アンリ四世ホテルの一室で、一八九四年の夏頃から、早朝四時に起きて、『カイエ』と呼ばれる断章群をノートに書きとめる（この習慣は死の直前まで続けられた）。その同じ部屋で、『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法への序説』（『ラ・ヌヴェル・ルヴェ』誌、一八九五年）と『ムッシュー・テストと劇場で』（『サントール』誌、一八九六年）が書かれた。それらはみな、ヴァレリーにとって、文学に源を発するものでありながら、文学とは異なるテキストだと見なされていた。

就職について言えば、当初のいくつかの計画が頓挫したあとで、ユイスマンスの紹介で、ようやく一八九七年に、陸軍省砲兵資材局編集書記に採用される。若く才能に溢れた詩人にしては、地味で面白みのない職業だ。しかし「世間がすぐれた人物だと呼ぶのは、みずからを欺いたひと¹⁰⁾」であって、「強力だと世に思われている精神は、どれも、まずはじめに、自分を世に知らせるといふ過ちを犯している¹¹⁾」。これに対して、「もっとも強靱な頭脳、もっとも明敏な発明家、もっとも正確に思想を認識するひとは、かならずや、無名のひと、おのれを出し惜しむひと、告白することなく死んでゆくひとにちがいない¹²⁾」。重要なのは、「透明な生活を営んでまったくひとめにつかず、孤独に生きて、世のだれよりも先がけて^{ことわり}理を知っている¹³⁾」ことだ。ヴァレリーは、自分の書いたテキストの主人公ムッシュー・テストと同じ生活を選んだことになる。

一八九八年九月、マラルメの突然の死。享年五十六歳。

一八九九年末、ホテルを実質的に切り盛りしていたマントン夫人が金を持ち逃げして失踪したために、アンリ四世ホテルは閉鎖される。

一九〇〇年二月、女流画家ベルト・モリゾ（一八九五年に亡くなっていた）の姪のジャニー・ゴビヤールと婚約。ジャニーを紹介したのは画家のエドガール・ドガだが、そこには生前のマラルメの意向も働いていたらしい。五月にジャニーと結婚。

ベルギーとオランダの新婚旅行から帰ると、友人のアンドレ・ルベールが、彼の伯父でアヴァス通信社会長のエドゥアール・ルベールの私設個人秘書の話を持ってやって来た。給料は二倍になり、自由な時間もとれたから、ヴァレリーにとっても悪い話ではなかった。七月に陸軍省を退職。翌一九〇一年の七月には、ルベールに正式に雇用されたために、陸軍省を退職した（結局ルベールの死まで、二十年以上も秘書の役を務めた）。

新婚夫婦は、しばらくヴィクトル・ユゴー大通り五七番地に住んだあと、一九〇

二年七月、モリゾが娘のジュリーに遺したヴィルジュスト通り四〇番地のアパートマンの四階に居を定める。そこがヴァレリーの「ついの住処」になる。

アンリ四世ホテルが、その後どのような経緯でウィッシャー夫人の持ち物になったのかについては、私はなにも知らない。

三、父と子と友と

パリ五区のカルチエ・ラタンから十六区のヴィルジュスト通りへの移動は、言うまでもなく社会的階層の上昇を意味した。早朝の『カイエ』執筆の習慣をのぞけば、平凡で安穩としたブルジョワ市民の生活が始まった。『旧詩帖』所収の詩のうち最後の日付を持つソネ『ヴァルヴァン』（『ラ・クップ』誌、一八九八年）から『若きパルク』（N・R・F社、一九一七年）の刊行まで、ほぼ二十年の歳月が流れた。このまま世間に知られることなく、孤独で透明な生活が続くはずだった。

ヴァレリーが「自分を世に知らせるといふ過ちを犯して」まで、『若きパルク』を刊行したのには、いくつかの理由が考えられるが、その主たる源泉は次の三つである。

まず第一に、ヴァレリーが「巧緻な芸術の権化、最も高遠な文学的野望の究極状態を具現¹⁴⁾」する人物だと見なしていたマラルメの存在がある。確かにマラルメの詩は、その「完璧さ」ゆえにヴァレリーを絶望させ、密かに詩への訣別を決意させた。一八九七年三月、二十三人の若い詩人たちによる自筆の詩を集めた一冊の『アルバム』がマラルメに献呈された。ヴァレリーは、前記の『ヴァルヴァン』（それは、マラルメの別荘があったヴァルヴァンの森を流れるセヌ川の水辺の詩で、「森の木の葉に溶けこむ」詩人の傍らには、つねに「なんらかの本の散乱したページの陰影^{かげ}が震えている¹⁵⁾」）を寄稿する。しかしそのまったく同じ時期に、ヴァレリーは、「S・Mについての試論」を書いていた。清水徹氏の『ヴァレリーの肖像』の言葉を借りれば、それは、「マラルメを乗り越えるためには、マラルメという存在の文学的構造の秘密を明かさねばならぬ。[……]ヴァレリーがこういう方向でマラルメに対抗し、マラルメという《父》を乗り越えようとした試みの現れ¹⁶⁾」だったのだろう。マラルメも彼の家族もヴァレリーを愛していたし、八歳で死んだマラルメの息子のアナトールは、ヴァレリーと同じ一八七一年生まれだった。数年前に実の父親を失ったヴァレリーにとって、マラルメが精神的「父」の役割を果たしていたということも大いにありうることであるにちがいない。しかしこうした「架空の」（あるいは「真

実の」と言うべきだろうか) 父子関係の糸は、つねに錯綜している。結局「S・M についての試論」は完成されることなく、途中で放棄される。三月三〇日、ヴァレリーは、マラルメから『骰子の一振り』の校正刷りを手渡された。七月、ヴァルヴァンの別荘を訪ねた帰路、マラルメは「ついに一枚のページを星空の力にまで高めようとしたのだ¹⁷⁾」と、ヴァレリーは思う。

さらに翌一八九八年九月九日のマラルメの突然の死は、ヴァレリーを絶望的な孤独の淵に沈めた。ヴァレリーには、マラルメとの対話の中で、いつか聞いてみたいと思っていたことがあった。たとえば「ある原理が誰かによって認知され把握された以上、その適用に時を費やすのはむだではないのか¹⁸⁾」という疑問である。それは、何よりも「厳密で真正な思考の探究」と「文学の実践」(つまり原理の適用)のあいだの「明確な対照」の問題であり、「世のだれよりも先がけて理を知っている」にもかかわらず、無名の孤独な生活をおくるムッシュー・テストの生き方に関わるものであった。はたしてマラルメは、何と答えただろうか。大方のことは察していたと思われる。たぶん「一つの遊び=戯れにはなる¹⁹⁾」と言ったかもしれない。その答えがヴァレリーを納得させたかどうかはわからないが、いずれにせよその機会は永遠に失われ、「ついに永遠が詩人を〈彼自身〉に変えて²⁰⁾」しまった。問いは、ヴァレリー自身の内部で無限の堂々巡りを始める。ヴァレリーは、急いでそれに封印をしなければならない。しかし、喪の作業は成功しない。ヴァレリーの精神の内部に、「自己」に同化し、自己固有化することのできない特異な「他者」が棲みついて離れなくなった。逆説的にも、対話は、この他者の言葉を聞くことによってしか始まらない。

一九〇八年から翌年にかけての冬、マラルメの死から十年後に、ヴァレリーは、マラルメの詩を読み直した。一九一〇年一月、マラルメの別荘の壁に記念碑が据えられることになり、久しぶりにヴァルヴァンを再訪する。この頃、『ファランジュ』誌に掲載されたアルベール・ティボーデのマラルメ論を読んだヴァレリーとティボーデのあいだで手紙の交換が始まり(ヴァレリーの推薦によって、ティボーデの評論『ステファヌ・マラルメの詩』は、一九一二年にN・R・F社から刊行される)、ヴァレリーは、再びマラルメとの対話のことを、とりわけエドガー・アラン・ポーをめぐる対話のことを思い起こす。一九一二年一月、アンドレ・ジッドらが創刊した雑誌『N・R・F』誌の経営を引き継いだガストン・ガリマルが、マラルメの詩集刊行の計画を持ってヴァレリー一家にやって来る。翌一九一三年、N・R・F社からマラルメの『詩集』が刊行される。やがて封印が^{ほころ}綻びはじめる。

第二の源泉は、友情である。一八九〇年五月、モンペリエ大学創立六百年祭の祝宴の日に、十八歳のヴァレリーは、パリからやって来た一歳年上のソルボンヌの学生ピエール・ルイスと知り合った。ルイスは、ヴァレリーがアンドレ・ジッドと同じ眼をしていると思う。同じ年の十二月には、ルイスから話を聞いたジッドが、モンペリエにやって来る。三人のあいだには、たちまち熱烈な友情が生まれた。ルイスもジッドも、驚くべき才能の出現を直感した。翌一八九一年にルイスが創刊した雑誌『ラ・コンク』は、ヴァレリーに詩の発表の機会を与えるために作られたようなものだった。だから、ヴァレリーが内心で文学への訣別を決意しようが、いくら自分にははや詩人ではないと言い張ろうが、そんなことに耳を貸す価値はなかった。彼らにとって、ヴァレリーは紛れもなく詩人だった。ヴァレリーの頑なな性格が、彼を文学的栄光から遠ざけているのだ。

一九一一年の夏、ジッドは、ヴァレリーに散文作品の再刊を提案する。そして翌一九一二年一月に、ジッドの意を汲んだガリマールがマラルメ『詩集』の計画を携えてヴァレリーのもとを訪ねたときには、それが韻文であれ散文であれ旧作のすべてをという話にふくらんでいた。ジッドは、ヴァレリーこそは新生N・R・F社がその『全集』を出版するのにふさわしい作家だと考えていた。

ヴァレリーは、この提案にあまり乗り気ではなかった。かつて自分が書いた詩篇は、干からびた押葉標本のようにしか見えなかった。それに、何よりも「自分を世に知らせるという過ち」を犯すことになるのではないか。それは、自分が自分の意志によって選んだ「無名の」生活を否定することになる。

しかしジッドの友情は衰えることを知らず、その催促は執拗だった。ついにガリマールから、ヴァレリーが発表したすべての詩をタイプで打ったものが届けられる。

私の旧詩の刊行を求めた人たちは、散り散りのそれらの小詩篇を書き写して集めてくれて、その集を置いていってくれたが、私はそれを再び開いてもみななかったし、その申し出もいつか忘れていた。すると或る疲れた退屈な日に、偶然は（こいつはどんなことでもする）、この私の書類の中にまぎれ込んだ写しが、乱雑な書類の上にふと浮かび出るようにしたのであった。私はその時不機嫌であった。嘗つて詩篇がこれ以上冷やかな注視に遭ったことはなかった。それらは自分の作者の裡に、およそ世人の中でそれらの効果を最も受けつけなくなってしまった人を見出していた。この仇敵の父親は、極く薄っぺらな自分の全詩集の冊子を繰ってみたが、そこには、こんな遊戯を見限ってよかったと悦ぶに足るものしか発見されなかった。或る頁で手を止めることがあると、彼は大

部分の詩句の中にただ弱点を視るだけであった。彼は何かしら、それらの詩句を強化し、その音楽的実体を改鑄したい欲求を自らに覺えた……。そこにはここかしこにかなり風情のある詩句もあったが、それらはいよいよ他の詩句の非を示し、全体を損なうばかりであった。何故なら、一著作における不等性ということは、私にはその時、突然、悪中の最悪と映じたのであった……。(「自作回顧断片」)²¹⁾

しかし、それが「胚種となった」。おそらく一九一二年の年末頃、一八九一年のソネ『エレヌ、悲しみの王妃』を読み直していたヴァレリーの脳裡に、突然「誰が泣いているのか、こんな時刻に、一陣の風でないのなら？」²²⁾という十二音綴の詩句が浮かんだ。そして、それが『若きパルク』の冒頭の一行となる。ヴァレリーは、自作の旧詩を集めた詩集を自らの「詩への訣別の書」にしようと考えていたが、それだけでは質量ともに貧弱だと思われたので、何か新しい詩をつけ加える必要があった。

ひとたび『若きパルク』の制作が始まると、旧詩の「改鑄」はそっちのけになった。一九一三年には、それが七〇行ほどの詩篇に発展する。しかし、それから先は遅々としてはかどらない。たびたび中断し、何度も放り出そうと思った。第一次世界大戦の勃発という外的出来事と草稿を見せられたピエール・ルイス（ルイスとジッドの友情は一八九五年ごろに破綻している）の親身のアドヴァイスがなかったら、『若きパルク』が完成することはなかつたろう。ともかくも一九一七年四月、全五一二行の長詩『若きパルク』（限定六〇〇部）が、独立した単著としてN・R・F社から刊行される（『旧詩帖』が刊行されるのは、一九二九年になってからだ）。

第三の源泉は、やや微妙なものである。ヴァレリーは、『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法への序説』も『ムッシュー・テストと劇場で』も彼の『カイエ』の制作も、「文学から源を発するにもかかわらず」それとは別のもの、むしろ「人を文学から遠ざけるもの」だと考えていた。そのような「思考の迫及」（自己と意識の研究）と「文学の実践」（とりわけ韻文詩の制作）のあいだには、「明確な対照」があるように思われた。

しかし「思考の迫及」であれ「文学の実践」であれ、それはともに「言語手段の使用を本質とするもの²³⁾」ではなかろうか。しかも日常的で実用的な道具としての言語を用いて行なう行為ではなかろうか。「詩人の問題は、この実用的な道具から、本質的に非実用的な作品を実現する手段を引き出すということにある²⁴⁾」。この点でヴァレリーは、つねにマラルメの忠実な弟子である。

言葉を語ることは、大衆が最初にそれを扱う場合のような、簡便で代替的な通貨のような機能とは反対に、何よりもまず夢と歌であって、^{フィクション}虚構に捧げられる芸術を構成する必要性によって、〈詩人〉のもとでその潜在的な力を取り戻すのである。

いくつかの単語から、全体的で、新しく、国語の中には見出せない、まるで呪文のような語を作り出す詩句が、言葉のこの^{イソルマン}孤立=分離を完成する。用語の意味と音響とに交互に加えられた焼きの入れ直しの工夫にもかかわらず、用語に残存している偶然性を、至高の一撃によって否定しつつ。そして、普通の話し方の断片であるのに、そのようなものは今までに一度も聞いたことがないという驚きをあなたがたに引き起こすのであり、同時にまた、名ざされた事物の微かな記憶が新しい雰囲気^{レミニサンス}に浸されるのだ。

(「詩句の危機」)²⁵⁾

詩の制作においては、日常的な言葉（「未加工で直接的な言葉^{パロール}」）が改鑄され、焼きを入れ直されることによって詩句（「本質的な言葉」²⁶⁾）となるのだが、「思考の追及」では、言葉を鑄直す必要はないのだろうか。それとも、真正な思考は言葉なしで行なわれ、ただそれを声や文字によって表現し、伝達するときだけに通貨のような言葉を利用するということなのだろうか。どちらの仮定もほとんど説得力を持たない。「文学の実践」と「思考の追及」の関係は、たんに「詩」と「散文」の対立ではない。その関係は、もっと入り組んでいる。

さらに『ムッシュー・テストと劇場で』は、最初から文学的虚構（語り手、登場人物、物語、対話等々）を抜きにしては成立不可能であったが（清水徹氏は「証言小説²⁷⁾」だと言っている）、一九二五年に刊行された英語版『ムッシュー・テストとの一夜』（ロナルド・デイヴィス社）では、同年に『コメルス』誌に発表された「序」と「ムッシュー・テストの航海日誌抄」が加えられ、二六年には、これに「友の手紙」と「マダム・エミリー・テストの手紙」（ともに一九二四年に『コメルス』誌に発表）が加えられて、「テスト連作」とも言うべき錯綜した虚構的テキスト群を構成している。またこの他に「ムッシュー・テストとの散歩」「対話」「ムッシュー・テストの肖像のために」「ムッシュー・テストの思想若干」「ムッシュー・テストの最期」といったテキストがあることも知られている。このうち「ムッシュー・テストの最期」は、おそらく一九〇〇年頃に書かれたと推測されているが、同時期には「考えれば考えるほど私は考える²⁸⁾」で始まる詩的散文『アガート』も書かれていた。

また「ムッシュー・テストの航海日誌抄」には、彼の『カイエ』の断章がほとんどそのまま利用されており、その『カイエ』の中には、今日ならば散文詩と呼ばれるような断章もいくつか含まれていたから、「思考の追及」と「文学の実践」のあいだに境界線を引くことは、ますます困難になっていた。一九一四年三月、のちに独異なシュルレアリスムの散文『ナジャ』（一九二八年）を書くことになる十七歳のアンドレ・ブルトンがムッシュー・テストに会いにやって来る。ブルトンは、『ムッシュー・テストと劇場で』の中に新しい詩の可能性を見出していた。

四、自伝

一九一七年四月に、N・R・F社から初版六〇〇部で刊行された『若きパルク』は、はからずもヴァレリーに当代随一の詩人という世間的栄光をもたらした。しかし他方で、一九一二年から一七年にわたるその制作は、ヴァレリーの内部に一種の「歌う状態²⁹⁾」を生み出した。「ある種の言い回し、ある種の言語形式が、ときおり魂と声との境界の上に自ずからくつきりと浮かび上がって、生きることを求めているように思われた³⁰⁾」。それが青年時代の詩作の改鑄の作業の中から生じたことを考えれば、再び生きることを求めていると言うべきだろうか。のちに『魅惑』（一九二二年、一九二六年、N・R・F社）に収録された詩のほとんどは、この一九一六年から一八年の時期に懐胎している。

ヴァレリーは、一九一七年六月一四日のジッド宛の手紙の中で、『若きパルク』について、「あとになって私は、でき上がった詩の中に何か……自伝（もちろん知的な自伝ということだが）のような雰囲気を見出した³¹⁾」と言っている。また一九四一年に行なった講演では、『ナルシスは語る』（『旧詩帖』所収）から『ナルシス断章』（『魅惑』所収）へと発展を続けた『ナルシス』詩群（ヴァレリーは、それを『若きパルク』の「対部」だと見なしていた）について、「私が選んだこの〈ナルシス〉という主題は、若干の説明と示唆とを要する一種の詩的な自伝だ³²⁾」とも言っている。「自伝」とはどういう意味だろうか。

南仏モンペリエの植物園の一隅に「ナルシッサの霊を鎮めるために」と刻まれた遺跡があつて、ヴァレリーはその場所を愛していた。十八世紀英国の詩人ヤングの娘の遺骸が密かにそこに葬られたのだと言われていた。こうした青年期の個人的神話が、ギリシア神話で水鏡に映った自分の姿に恋をするナルシス像と結びつくことによって『ナルシスは語る』という詩が生まれた。

しかしその詩がただ単に故郷の追憶を喚起したということだけならば、それを改めて「詩的な自伝」だと言うことはなかつただろう。ヴァレリーは、そこに「私=自我」の「感情生活と知的生活のうちで最も単純で最も一貫した主題」を見出した。つまり、ヴァレリーがその後の散文の中で展開した「私を見る私を見る me voyant me voir³³⁾」(『ムッシュー・テストと劇場で』)という自己と意識についての「真正な思考の探究」が、同様に『パルク』と『ナルシス』の詩篇の中に存在していることに気づいたのだ。

私は私を見る私を見ていた、身体をくねらせて、そして
私が眼差しを向けるたびに私の深い森は金色に彩られた。

(『若きパルク』三五～三六行)³⁴⁾

再び詩を書くことは、ヴァレリーにとって、語と語、詩句と詩句、詩節と詩節のあいだの律動、抑揚、諧調、対照、照応を構成する骨の折れる「労働」の再開だった。しかし他方でそれは、主題に関しては、つまり「ヴァレリーの個人的歴史との関係においては、一八九二年から一九一七年までの彼の思索を詩の制作作業のなかへと再導入すること³⁵⁾」(清水徹『ヴァレリーの肖像』)にほかならなかつた。ヴァレリー自身は、「ある自我[moi]の瞑想が詩的宇宙に移されたものを提示する³⁶⁾」(『海辺の墓地』について)のだと言っている。

山を下りたツァラトストラのように、あるいは「人生の真昼」とも言うべき四十五歳の年にさしかかったフリードリッヒ・ニーチェのように、ヴァレリーもまた自分の過去を振り返って、「私は私自身に私の生涯を語り聞かせようと³⁷⁾」(ニーチェ『この人を見よ』)するのだろうか。しかし、ヴァレリーにツァラトストラの大らかさはない。それは、むしろ二律背反の危うく微妙な均衡の上にかろうじて立っていた。

隠された死者たちは確かにこの地面の下にいるが
大地は死者たちを温めてその神秘を干からびさせる。

〈真昼〉は高く、〈真昼〉は不動で

自己の内でも自己を思考して自己自身に適合する……

完全な頭にして完璧な王冠よ

私はおまえの中の秘密の変化だ。(『海辺の墓地』第一三詩節、第五草稿第四詩節)

この詩節の最初の二行は、全三詩節からなる初期の草稿（第二草稿）では、もっとはっきりと「隠された死者たちは確かにこの地面の下にいるが／神秘を干からびさせる灼熱が／あの世への配慮を焼き尽くした³⁸⁾」と書かれていたし、決定稿の第一一詩節一行目の「光り輝く海の番犬よ、偶像崇拜者を退けよ！」からも、また第一八詩節で「黒く金色に塗られた靈魂の不滅」（一行目）を「美しい嘘で敬虔な策略」（四行目）だとしていることから、それが靈魂不滅説（仏教では、こうした主張をする一派は「先尼外道」と呼ばれる）に対する断固たる拒絶であることは明らかだ。それは、マラルメの『葬送の乾杯』と同一の詩想=思想のもとにある。

生と死を結ぶ魔術的な回廊^{コリドール}の期待に

私が黄金の怪物の苦悶する空虚な杯を捧げているのだとは思わない！

[……]

おお、あなたたちみな、暗い信仰を忘れよ。

光り輝く永遠の天才は影=霊^{ジェニ オンブル}など持っていない。

（『葬送の乾杯』三～四行および三七～三八行）³⁹⁾

靈魂の不滅も、輪廻転生も、偶像崇拜も、死者の復活も、この「真昼」の容赦のない陽光のもとでは、その魔術的な力を失う。「真昼」はすべてのものを焼き尽くして、灰にしてしまう。天才の完全な消滅（『葬送の乾杯』は、テオフィル・ゴーティエの死後、詩人の栄光を称えるために編まれた詩華集『テオフィル・ゴーティエの墓』に寄稿された）のあとに残るのは、ただ墓と詩人の栄光（つまりその作品）だけである。

周到にも『海辺の墓地』全二四詩節中の第一三詩節に、『我ラガ海——海辺の墓地（C…の旧墓地で）』（第五草稿）全七詩節中の第四詩節に、つまり詩の「真昼=正午」に置かれたこの詩節に君臨しているのは「真昼」だ。それは、「真昼」が「自己の内で自己を思考して自己自身に適合する」絶対的な至高の地点だ。最初期の草稿（第一草稿）につけられた題名は『真昼——我ラガ海 [Mare nostrum]』だった。ヴァレリーの詩の中で、「真昼—海—太陽—永遠」は、つねに同一のテーマ系列をなしている。

私はここで、マラルメのもう一つの詩のことを想起せざるをえない。『続誦（デ・ゼッサントのために）』もまた「真昼」の詩である。『続誦（デ・ゼッサントのために）』^{フローズ}

に)』は、私がこれまでに作品論を書いた唯一の詩で、「ステファヌ・マラルメの「神秘劇」——『続誦(デ・ゼッサントのために)』の表題について——」および「ステファヌ・マラルメの「受難曲」——『続誦(デ・ゼッサントのために)』試解——」と題されたその論文は、國學院大學外国語研究室の紀要『Walpurgis' 88』と『Walpurgis' 89』に掲載された。私は、その三年前からかろうじて國學院大學文学部の兼任講師の職を得ていたのである。『ワルプルギス Walpurgis』という紀要名が象徴するように、その頃はまだ、教員はあくまでも文学や学芸との関係を持ちつづけるのだという共通の雰囲気失われていない時代だった。共同研究室の休憩時間は、外国語や語学・文学の垣根を越えて、活発な議論が絶えなかった。それは、今日の改革の名を借りた大学制度再編の中で、おそらく日本中の大学において瀕死の状態にあるものだ。

私たちは私たちの顔を巡らしていた
(私たちは二人だった、私はそう断言する)
様々な魅力に満ちた風景の上に、
おお妹よ、おまえの魅力と比較しながら。

権威の時代は動揺する
人々が何の理由もなく、
私たちの二重の無意識が
より深くしているこの真昼について

アイリスの咲き乱れる土地、その風景が、
それが確かに存在したかどうかは花々は知っているが、
〈夏〉の喇叭の黄金が呼びあげる
名前を持っていないと言うときに。

そうだ、大気が種々の幻影ではなく
視覚で満たしている島の中で、
あらゆる花がますます大きく身を拡げていったが
私たちはそれについて語り合わなかった。

あまりにも巨大になったひとつひとつの花は
秩序に従い整然と
透明な輪郭で身を飾り、
その空隙が庭園から花を分離した。

長いあいだ望んでいた栄光、^{イデ}〈観念〉
私は全身高揚して見ていた
あやめ科の花々が
この新たなる義務に立ち現われるのを、

しかし思慮深く優しい妹は
その眼差しを微笑よりも遠くには向けなかった、
そしてそれを聞くかのように
私は昔ながらの心遣いをしている。

^{フローズ}
(『続誦 (デ・ゼッサントのために)』第三～第九詩節) ⁴⁰⁾

題名の「^{フローズ}続誦」は、カトリックの教会用語で、「大きな祝祭において福音書朗読の直前にミサで歌われる、脚韻を踏んだラテン語の^{ソラニテ}賛歌」(『リトレ仏語辞典』の^{イムヌ}proseの項を参照。『ローマ定式書』が公認する五つの続誦の中に、死者たちの続誦である『ディエス・イレ [怒りの日]』がある)。豊富な脚韻という形式上の特色に加えて、過去の偉大な出来事の想起であるとともに現在の反復的再現でもある「詩の典礼」の意をこめて、詩の完成後につけられた。

ヴァレリーの『海辺の墓地』(十音綴)と同様に、壮麗な十二音綴の詩句を避けた八音綴の詩句による一詩節四行全一四詩節の^{フローズ}『続誦 (デ・ゼッサントのために)』の中で、この第三詩節から第九詩節までは、いわば「話中話」(過去時制が使われている)をなして、そこで物語られるのは、真昼、南の島で(南というのは「真昼midi」というフランス語のもう一つの意味だ)、私の高揚する眼差しの前で、巨大化したあやめ科の花々が、ついに「観念」となって庭園から身を引き離す光景(^{ヴィジョン}「幻影」ではない)である。「あやめ科の花々^{ヴェ}iridéés」は、その語の中に「観念^{ヴェ}idées」という語を含んでいるがゆえに選ばれた。ヴァレリーも読んだはずのティボーデの『ステファヌ・マラルメの詩』は、正当にもこの箇所を、『マラルメ詩集』の中で^{フローズ}『続誦 (デ・ゼッサントのために)』の直前に置かれている『葬送の乾杯』の一

節と関係づけている。

この天体の庭園が私たちに課す
イデアル
理想=観念の義務の中で、昨日、姿を消した人のもとで、
静かな災厄の名誉のために
陶酔した深紅であり明るく大きな花萼^{うてな}である言葉が、
荘厳な大気の振動となって生き延びるのを私は見たい、
その言葉の振動を、雨となりダイヤモンドとなった透明な眼差しが
一輪として萎れることのないこの花々の上にとどまって、
時間と陽光のあいだに孤立させているのだ！ (『葬送の乾杯』四〇～四七行)

さらに「花—詩句（詩人の言葉）—観念」の結合は、ただちにマラルメの「詩句の危機」の一節をも想起させる。

私が「花！」と言う。すると、私の声がいかなる輪郭をも追放する忘却の中から、よく知られた花萼^{うてな}とは別の何ものかとして、現実のどんな花束にも不在の、心地よい観念^{イデア}そのものである花が、音楽的に立ち昇るのだ。 (『詩句の危機』)⁴¹⁾

真昼、いまや詩人（主体）の意図や主題からも、現実の事物（客体）の束縛からも解き放たれた詩句が、詩の典礼（「理想=観念の義務」）の中で、まるで「灯火の虚像が宝石類の上に長く尾をひいて煌めくように、その相互の反映によって輝き」ながら「この言葉の孤立を完成する⁴²⁾」のであり、純粋な「観念^{イデア}そのものである花」となって立ち昇るのである。

再び『海辺の墓地』に戻ろう。マラルメにおいて詩の誕生の場所であった「真昼」は、ヴァレリーにおいては「完全な頭にして完璧な王冠」（第一三詩節五行目）である。それは自己が自己を思考して、自己と自己とが完全に一致する絶対的な無限の瞬間だ。しかし「私」は「真昼」ではない。「私」はその「秘密の変化」なのだ。この第一三詩節最終行は、草稿（第四草稿）の段階では、いったん「そこでは私は秘密の変化にすぎない」（強調は林）と書かれたあとで、現行の詩句に修正された。またその草稿の余白には、やがて決定稿の第一四詩節に発展する次のような詩句が走り書きされていた。

おまえはおまえの不安を収容するために私を持っているにすぎない
私の後悔，私の流涕，私の負債は
私たちのダイヤモンドの傷だ⁴³⁾

草稿の「私たちのダイヤモンド」が決定稿で「おまえの大きなダイヤモンド」に変えられたのは、それが「真昼」の属性であることを明確にするためだろう。

思考において、「私」は決定的にずれている。自己が自己を思考するとき、思考する自己が自己であるならば思考された自己はもはや自己ではないし、自己を思考する自己を自己だと認めるためには、もう一つ別の自己が必要になる。こうして、自己を求めようとすれば、私たちは無限に後退するしかない。それは無限のパラドックスだ。

ゼノン！ 残酷なゼノン！ エレアのゼノンよ！
おまえは翼のある矢で私を貫いた
その矢は震え、飛ぶが、また飛ばない！
震える音が私を産み、矢は私を殺す！
ああ！ 太陽……なんという亀の影だ
魂にとって、身動きのできない大股のアキレスにとって！

(『海辺の墓地』第二一詩節，第五草稿第六詩節)

エレア派の哲学者ゼノンによる「飛ぶ矢」と「アキレスと亀」のパラドックスへの言及であるが、それが「自己」と「意識」の問題であることは、四行目の「震える音が私を産み、矢は私を殺す！」について述べられた『カイエ』の一節からも明らかだ。

「震える音が私を産み、矢は私を殺す」
つまり、感覚が私に意識を創る
(私を呼び覚ます)
その後続く { 反省) が私を刺し貫く。
 { 意味)

(『カイエ』第XVI卷)⁴⁴⁾

また最後の二行は、最初期の段階の草稿（第一草稿以前のメモ）では、もっとは

つきりと「その光輝が私を殺すこの宙吊りの中で／〔偉大なる〕太陽は一匹の亀のごとくであり／そして魂は、身動きのできない大股のアキレスだ⁴⁵⁾」と書かれていた。「太陽＝亀」（ヴァレリーにとって「太陽」は、「海」と同様につねに「永遠」の象徴だ）の後を追う「魂＝アキレス」（意識＝精神の同伴者）は、絶対に追いつくことができない。

この第二詩節について、のちにヴァレリーは、「『海辺の墓地』について」の中で、「形而上学的な色調によって、先行する詩節における官能的なものや「あまりにも人間的な」ものを埋め合わせる役割を負っている」のだと説明している。

エレアのゼノンの有名な議論が現われる詩句は、〔……〕形而上学的な色調によって、先行する詩節における官能的なものや「あまりにも人間的な」ものを埋め合わせる役割を負っている。それはまた、語っている人物を——抽象の愛好家を——より厳密に明確化している。最後にそれは、その人物のうちの思弁的なものやあまりにも注意深すぎたものに、現実的な反射力を対立させるのだが、その反射力の突発が暗い不動性の状態を破砕して四散させて、君臨する光輝を補うものとなる。——同時にその反射力は、人間的な、非人間的な、そして超人間的なあらゆる物事に関する判断を覆すのだ。意識についての意識が繰り広げる存在することと認識することとの隔たり^{エカール}をあまりにも残酷に感じさせるような瞑想の持続と鋭敏さに対する反逆を表現するために、私はゼノンのイメージのいくつかを利用したのである。魂は、素朴にもこのエレア人の無限を究め尽くそうと望んでいる。（『海辺の墓地』について）⁴⁶⁾

しかしこの第二詩節の六行は、第一詩節とともに最も初期の段階の草稿（第一草稿以前のメモ）の中にすでに存在していて、前の三行と決定稿とのあいだにはわずかな異同しかないし、後の三行についても、「太陽＝亀」、「魂＝アキレス」という図式は最初から明示されているから、十数年後の回想の「形而上学的な色調によって、先行する詩節における官能的なものや「あまりにも人間的な」ものを埋め合わせる役割を負っている」という発言は、決定稿については当てはまるかもしれないが、それをそのまま鵜呑みにすることはできない。さらに一九〇二年以来『カイエ』の随所に見られたゼノンのパラドックスについての考察が「一九一七年の六月から八月にかけて再燃している⁴⁷⁾」ことを考慮すれば、むしろ次のような告白の方に信憑性がある。

告白するが、私は随分前から、かなり困難なくつかの問題を論じることに飽きていた。私の精神は、自分で自分に与えておきながら、それを究め尽くして手を切ることが容易ではないような種類の主題によって占拠されて、自分が自ら円環地獄を築き上げてしまったのだと感じていた。私の精神は、光と闇、力と無力が補い合う同じ状態を際限なく繰り返し通過した。(「公子と『若きパルク』」⁴⁸⁾)

ヴァレリーが再び詩を書くことによって、この自縄自縛の円環地獄から脱出したというのは、あまりにも心理学的な解釈だろう。「意識についての意識」の問題は、意識する自己を主体=自我とし、意識される自己を客体=事物としているかぎり、二元論的な枠組みを脱け出すことはできない。現実の生を営む存在者のもとでは、「存在すること」と「認識すること」とはつねにずれており、その隔たりを抹消することは不可能である。そして自己の徹底的な実体化あるいは自己の完全な精神=精霊化は、このアポリアを深めることにしかない。

それは、ジャック・デリダが言うように、「自伝的なもの〔autobiographique〕における伝記的なもの〔biographique〕と自己〔autos〕、そのすべてが今日再評価に付されている⁴⁹⁾」のだとすれば、自伝的な問題である。自伝〔autobiographie〕の問題とは、文字どおり自己〔auto〕と生〔bio〕と書記〔graphie〕の問題だからである。ところでヴァレリー自身が、一方で、自分の詩の中に「知的な伝記」あるいは「詩的な伝記」を見出したと言い、他方で、「最も重要なもの——詩の女神たちの行為そのもの——は、波乱に富んだ事件や、生活ぶりや、偶発的な出来事や、つまり伝記に描かれうるような一切のものとは無関係だ⁵⁰⁾」(『アドニス』について)と書いているのだから、それは現実の生から源を発するものでありながら、人をその生から限りなく遠ざけるものだ。自伝を書くことは、自己と生を虚構的なものに、ほとんど死に近いものにしてしまう。ある意味ではすべての自伝は虚構的なものであり、またすべての虚構作品は自伝的なものである。こうした事情に特に敏感だったロラン・バルトは、マルセル・ブルーストの小説『失われた時を求めて』に関する講演(一九七八年)の中で、次のように述べている。

ブルーストの作品は、「私 je」(語り手)を舞台に——あるいはエクリチュールに——登場させる。しかしこの「私」は、そう言ってよければ、すでにもはやまったく「自己 moi」(伝統的自伝の主体=主題かつ対象)ではないのです。「私」は、思い出し、打ち明け、告白する者ではありません。それは発話する者なのです。この「私」が舞台に乗せ

るのは、エクリチュールの「自己」であって、この「自己」と戸籍上の「自己」との絆は不確かで、ずらされているのです。

(ロラン・バルト「長いあいだ、私は早くから床についた」)⁵¹⁾

「ある原理が誰かによって認知され把握された以上、その適用に時を費やすのはむだではないのか」というのが、『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法への序説』や『ムッシュー・テストと劇場で』を書いていた頃のヴァレリーの考えだった。その理論によれば、完璧な作品を書く能力を手に入れた者は、もはや作品を書く必要はないのだった。しかし書く^{エクリール}というただそれだけのことによって、どんな運命が書く者^{エクリヴァン}を待ち受けているのか、若きヴァレリーはまだ充分に気づいていなかった。

作者の起源は作品かもしれないが、作品の起源が作者であるかどうかは、かなり怪しいものだ。一九一九年(『海辺の墓地』の雑誌発表の前年)の十月、その年に『N・R・F』誌から独立したばかりのガリマール書店から、『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法への序説』が新たに「覚書と余談」を加えて再刊されたが、ヴァレリーは、その「覚書と余談」の中に、「幸運にも、作者は決して人間ではない。人間の生は、作者の生ではない⁵²⁾」と書き込んだ。「書くことは、書く者^{エクリール}に、自分自身に抗して分裂することを求める。厳密に言って、ただそのことにおいてのみ、人間の全体が作者になる⁵³⁾」からである。「書くこと」は、「私=自我」の分裂の経験である。

しかしヴァレリーの「作者」は、たとえそれが「人間^{オム}」や「人物^{ベルソス}」ではないとしても、依然として「主体^{シュージェ}」の位置を占めつづける。

精神がこの高度にまで上昇させるのは、その親愛なる人物ではない。精神は、その人物のことを思考することによって彼を放棄するからであり、その人物にとって代わって、名前も来歴もない、あの形容し難い私=自我^モを「主体」の地位につけるからである。

(「覚書と余談」)⁵⁴⁾

自己の意識を意識する自己の意識(自意識)の追及は、結局のところ「純粹意識」とか「純粹自我」というようなものにたどり着くほかないが、書くこと^{エクリチュール}において、書いているのは誰でもない者なのであって、主体とか意識の覇権は粉々に破碎されてしまう。書く者は死ななければならない。そのことをよく知っていた二十五歳のマラルメは、友人のアンリ・カザリスに宛てて、「幸運にも、私は完全に死んだ⁵⁵⁾」と、そして「いまや私は非人称^{アンベルソネル}の存在であり、もはやきみの知っていたステファ

ヌではない⁵⁶⁾」と書き送った。またその一年前の、やはりカザリス宛ての手紙の中では、人間が「物質の虚しい形態でしかない」ことを承認したうえで、決然としてこう宣言した。

私は、この物質の劇の上演を自分の身に課してみたいと思っている。自分が物質であることを意識しつつ、それでもなお自分では存在しないことがわかっている〈夢〉の中に熱狂的に飛び込んで、〈魂〉と、太古の昔から私たちのうちに積み重なってきた同様に崇高な印象とを歌って、これこそが真実である〈虚無〉を前に、この栄光ある虚偽を宣言するのだ。
(一八六六年四月二八日、カザリス宛)⁵⁷⁾

それから四半世紀後の一八九四年（ヴァレリーがパリに出てきた年だ）の講演において、「栄光ある虚偽」は「一つのぺてん⁵⁸⁾」あるいは「一つの遊び=賭け」（「音楽と文芸」と言い直される。そして詩人の「非人称性」についても、テキストという「〈自己〉の演劇」の上演において、作家が「着想者としての自分の個人性=人格^{ベルソナリテ}に関して払う犠牲は完璧なものとなり、奇妙な復活のうちに終焉を遂げる⁵⁹⁾」（「本については）」のだということが再確認されている。私としては、こうした劇の上演（二十年前の試論で、私はそれを「神秘劇^{ミステール}」あるいは「受難曲^{パッション}」と呼んだ）は必然的に自伝的なものにならざるをえないと思うし、最初からマラルメはそのことに自覚的であったと確信している。ヴァレリーは、『若きパルク』を、そして『海辺の墓地』を書くことによって、マラルメと同じ場所に立ったのではなからうか（もっとも、それで彼らの作品の評価が変わるわけではないのだが……）。

五、プシュケ

ところで草稿『我ラガ海——海辺の墓地（C…の旧墓地で）』（第五草稿）全七詩節中に二度（決定稿では七度）登場する「魂 *âme*」とは誰（あるいは何）だろうか。一方で「海」を「建造物」として自分の中に（あるいは自分のために⁶⁰⁾）持つものでありながら、他方でアキレスと同様に決して「太陽=亀」に追いつくことはできないのだから、それが語り手の「私」に、あるいは自己を意識する意識に近い存在であることは明らかだろう。ヴァレリー自身は、のちの『カイエ』の中で、「作者はこの語に生への渴望という意をこめた——換言すれば、欲望としての生そのもの、あるいは生の内の力の感覚であって、その力は、どんな個的存在が獲得しうる以上

の認識と行動を可能にするものだと作者に信じさせるものだ⁶¹⁾」と説明している。

否、否！ 立ち上がれ！ 絶え間ない時代の中に！
打ち砕け、私の身体よ、物思いにふけるこの思考の形式を！
飲め、私の胸よ、風の誕生を！
海から発散するみずみずしい涼気が、
私に私の魂を返してくれる……おお塩辛い力よ！
波のところまで走って行って生き生きとして跳び上がろう！

(『海辺の墓地』第二詩節)

エミール・ポール兄弟社版の『海辺の墓地』には、「わが魂よ、不死を求めず、きみの限界を汲み尽くせ⁶²⁾」というピンダロスの『ピュティア祝勝歌Ⅲ』からのエピグラフが付されていた。「魂」の意のギリシア語の原語はプシュケである。

A. 先に言及した拙稿「ステファヌ・マラルメの「^{バッション}受難曲」——『^{プローズ}続誦(デ・ゼッサントのために)』試解——」の中で、私は、詩の始めから終わりまで語り手の「私」に伴う「妹」を「私の魂、プシュケ」だと推測した。すでに述べたように、この詩の第三詩節から第九詩節までは一種の「話中話」をなしており、もしこの旅が詩の寓意であるのなら、旅の同伴者である「妹」は、詩人の^{プシュケ}魂だと考えられるからである。「私たち」は「二人」でありながら(「私はそう断言」している)「一つの顔」を持っていて、その私たちの目の前で、「あまりにも巨大になった」花々が^{イデ}観念そのもの」となって立ち昇るのを、「私は全身高揚して見ていた」のだが、「思慮深く優しい妹はその眼差しを微笑より遠くには向けなかった」。「私」は、再び魂の声に耳を傾けている。

『^{プローズ}続誦(デ・ゼッサントのために)』が『独立評論誌』に発表されたのは一八八五年一月のことであるが、その翌々年の一八八七年四月に、同じ『独立評論誌』に寄稿された「演劇についてのノート」の中で、マラルメは、「そもそも間違いは、自分の^{アーム}(魂)を、プシュケ、私の魂〔with Psiche, my soul〕を連れて芝居に出かけたことにあった⁶³⁾」(きっとひどくつまらない芝居だったのだろう)と記し、そのページの下に『ユラリウム』(第二詩節)エドガー・ポー」という註を付している。

一八七二年十月(『^{プローズ}続誦(デ・ゼッサントのために)』発表の十三年前、『葬送の乾杯』発表の一年前)に、マラルメは『芸術文学ルネサンス誌』に、エドガー・アラン・ポーの詩『ユラリウム』の散文詩訳を発表している。ただし、そこで「私」

と「私の魂、プシュケ」が彷徨うのは、「アイリスの咲き乱れる」南の島ではなくて、「孤独な十月の夜」、霧深く「暗いオーベル湖のほとり」だ。

ここで、かつて、糸杉が巨人のようにそびえる小道を通過して、私は私の魂と彷徨っていた——糸杉の小道を私の魂、プシュケとともに。

(『ユラリウム』第二詩節一～三行)⁶⁴⁾

「夜も更けて、星時計の文字盤が暁を示す」ころ、「私たちの小道の果てるところに」、アスタルテ（金星あるいはウェヌスと同一視される女神）の「二股の角を持った三日月が立ち昇った」。恐怖に襲われたプシュケは、「両の翼をほこりの中に引きずり」ながら制止するけれども、「私」は「その光が私たちを正しく導く」ことを信じて、なおも進んで行く。

私たちは小道の果てるところまで行ったが、墓の扉に遮られた。銘が刻まれた、墓の扉に遮られた。「優しい妹よ、何が書かれているのだ、この墓の、銘の刻まれた扉の上に」と私が言うと、彼女は答えた——「ユラリウム！ ユラリウム！ これはあなたの亡きユラリウムの納骨堂！」

(同上、第八詩節三～八行)

暗澹たる旅だが、「私の魂、プシュケ」が、つまり「優しい妹」が旅の同伴者であり、導き手であること、語り手の「私」による回想の過去時制、最後に碑銘の刻まれた「墓」が出現する構造など、ポーの『ユラリウム』が、シャルル・ボードレーの『悪の華』の詩篇（たとえば『旅への誘い』の一節「私の子供よ、私の妹よ、／考えてごらん／そこに行っていっしょに暮らす楽しさを、／ゆっくりと愛し、／愛して死ぬ、／おまえに似たあの国に⁶⁵⁾」）とともに、マラルメの『続誦（デ・ゼッサントのために）』の源泉の一つであったことは確実だと思われる。

なお『若きパルク』の創作の過程で、友人のピエール・ルイスから、彼が長年温めていた小説の題名『プシュケ』をヴァレリーに譲るという提案があり、ヴァレリーが「きみの脳髄のしるし⁶⁶⁾」をもらうわけにはいかないと言って断るという一幕もあった。結局二人の友情のために、『若きパルク』の中に、プシュケは、ピエール・コルネイユ作の『プシュケ』から引用されたエピグラフ「〈天〉はこのあまたの奇跡を／一匹の蛇の住みかのために創ったのか」の中にその痕跡を残しただけだが、もし仮に『プシュケ』という題名が選ばれていたとしたら、それはいったい誰を名ざ

していたのだろうか。それが、『若きパルク』の冒頭の問いである。

誰が泣いているのか、一陣の風でないとしたら、こんな時刻に
ただ一人、極限のダイヤモンドとともに。……いったい誰が泣いているのか、
泣いている私自身のこんなにも近くで。 (『若きパルク』一～三行)

ポー、ボードレル、マラルメ、ヴァレリー……その不可能な父子関係の糸。

B. なぜプシュケ(魂)が、ギリシア・ローマ神話において、愛の神エロース(アモル)の美しい伴侶になったのか、その理由はよくわからない。ローマの詩人アプレイウスの『黄金のろば』によれば、数奇な運命によって怪物の妻となった美しいプシュケは、禁じられていたにもかかわらず、誘惑に負けて眠っている夫の姿を見てしまう。怪物は、実は美しい青年の姿をした愛の神エロース(アモル)で、驚いて目覚めたエロースはたちまちプシュケの前から逃げ去った(本当の姿を見ようとすれば、あるいは真実を知ろうとすれば、最も大切な愛を失うことになるという教訓だろうか)。プシュケはエロースを探し求めて世界の果てまでも彷徨うが、神々は許さず、とりわけエロースの母である美の女神アプロディーテー(ウェヌス)によって、プシュケはあらゆる難行苦行を強いられるが、最後にはついにエロースと再会するのである。

一九四三年夏学期および一九四四年夏学期の講義の中で、マルティン・ハイデガーは、「自然ハカクレルコトヲ好ム[立ち現われることは自らを覆蔵することに恵みを贈る]⁶⁷⁾」(断片一二三)というヘラクレイトスの箴言を、「[ソノ女神ハ]アラユル神々ノナカデ、マズ第一ニエロースヲ案出シタ」(断片一三)というパルメニデスの言葉と結びつけている。

「エロース」とは、本質的に思索するなら、「恵み」という思索的な語をあらゆる詩作的な名前であるが、それは、この「恵み」という語がピュシス(φύσις)のいまようやく明け初め^そつつある本質を名づけている限りにおいてである。

(『ヘラクレイトス』⁶⁸⁾)

ピュシス(自然)とは「立ち現われること」であって、私たちが自然の出来事だと見なしているものは、「ピュシス(φύσις)の光の中で」、「それらが「立ち現われること」という仕方の内で初めて目に見えるようになる⁶⁹⁾」のである。ピュシス(立ち現われること)の本質は、たとえば「地中に埋め込まれた穀物の種が発芽するこ

と「立ち現われること」において、新芽が芽吹くことにおいて、花が咲き開くこと「立ち現われること」において⁷⁰⁾、太陽が「立ち昇る」ことにおいて示される。このピュシスすなわち「立ち現われることは恵み与える、しかもその立ち現われることは、それが立ち現われることであるという点において、自らを閉ざすことに、この自らを閉ざすことが立ち現われることの固有の本質の内て統べることを、恵み与える⁷¹⁾」。エロースとは、このピュシスの贈与（「恵み」）の名前であった。

この自然の贈与（エロース）の拾集は、必ず人間のプシュケ（魂）を介在する。魂とはもともと「いぶき、氣息」の意であるが、「呼吸ということで空気の単なる出し入れが意味されているわけではない⁷²⁾」。その本質は「外に取り出しつつ取り入れること⁷³⁾」、つまり「開けた場所へと立ち現われつつ自らを開くことにあり、そのような立ち現われはその都度、開けた場所を自らの上にかつ内に引き取り、そのように引き取りつつ開けた場所に留まり、滞留する⁷⁴⁾」ことである。ところでヘラクレイトスにとって、ロゴス（Λόγος）の本質は、「拾集すること」および「収集すること」としてのレゲイン（λεγειν）にほかならない。

開けた-非覆蔵な場所への人間の立ち現われである魂はロゴス（Λόγος）を持っている——魂の立ち現われは外に取り出し-救護しつつ取り込むという仕方では統べているのであり、何を取り込むかと云えば、そこへと魂がそのいや果ての結末において**ロゴス**（Λόγος）に注意深く傾聴しつつ出掛けて行ったところのものであり、そこにおいては魂はこの拾集によってくつろいで有るようなそうしたものを取り込むのである。

(同上) ⁷⁵⁾

そこでハイデガーは、ヘラクレイトスの箴言（断片四五）を次のように解釈する。

タマシイノ際限ハ、ドコマデ行ッテモ、ドノ途ヲタドッテ行ッテモ、見ツカルコトハナイダロウ。計レバソナニ深イモノナノダ。[魂の最果ての結末を君は君の途上に見出すことはできないであろう、たとえ君があらゆる道を辿って行っても、それほど遠くを示す拾集（収集）を魂はもっている。]

(同上) ⁷⁶⁾

魂はつねに遠方を指し示すのであり、その「際限」は「ソナニモ深イ」。しかしその「最果ての結末」において、立ち現われつつ（露現しつつ）覆蔵するピュシス（自然）の「恵み」であるエロースは、プシュケ（魂）の拾集（収集）を待つて

いるのだろうか。エロースがプシュケの^{レダイン}収集に抵抗したり、拒絶したりすることはないのだろうか。おそらく一九四四年のハイデガーは、元初的なロゴスという意味でも、人間の魂のロゴスという意味でも、いまだなおロゴスに期待をかけすぎているのかもしれない。旅の結末には、調和とくつろぎに満ちたものなど待っていないかもしれない。それどころかそれは、目的地も道標も見失った果てしのない彷徨かもしれない。最悪の場合は無限の堂々巡りにしかならないだろう。しかしそれでもなお私たちは、気づいたときにはすでに旅の途上にあつて、それが私たちに許された唯一の冒険であるのならば、^{プシュケ}魂の指し示す道を辿り、魂が傾聴するものに深く耳を傾けなければならない。

C. 二〇〇四年十月にジャック・デリダが亡くなってからだいぶ時がたったので、もうそんなことを言う人もあまりいなくなったが、デリダは長いあいだ、「否定神学の技法を模倣している⁷⁷⁾」として非難されてきた。これに対してデリダは、一九八六年にエルサレムで行なわれた講演「いかにして語らないか——^{デネガシオン}否認」の中で、否定神学が、「あらゆる述語、さらにはあらゆる述語的言語は、本質に対して、まことに神の超本質性に対して不適合なままにとどまるのであり、それゆえにただ否定的な（「否定神学的な apophatique」）賓辞のみが神に近づき、神の沈黙の直観へと私たちを導く⁷⁸⁾」のだと主張する、その主張そのものにおいて、「あらゆる否定の彼方に、存在の彼方にさえ、なんらかの超本質性を、存在の彼方の存在を留保している」という点で、「自分の書くものは「否定神学」には属していない⁷⁹⁾」のだと明言している。

もっともこの一点をのぞけば、デリダの「^{ディスクール}脱構築的」言述と否定神学の論述の手順のあいだに類似性があることはデリダ自身も認めるところであり、デリダは、とりわけ否定神学が「祈り」であり「他者への呼びかけ」であることを高く評価している。「あらゆる祈りの内には、他なるものとしての他者に対する呼びかけが、怖れずにあえて言えば、たとえば神に対する呼びかけがある⁸⁰⁾」。そしてこの「祈り」と「他者への呼びかけ」は、魂を通して、魂に導かれて行なわれるのだ。もちろんその背景には、プラトンの^{アナムネーシス}想起説（イデア論）と新プラトン主義による^{エマナティオ}流出説がある。人間の魂は、神あるいは^{ト・ヘン}〈一者〉の映写幕あるいは^{スクリーン}受像器だと考えられていた。デリダは、「魂の抱く諸々のすべての像が退けられ、ただ魂が唯一の〈一者〉（das einig ein）を熟視するとき、魂の裸の存在は、苦も快も感じることなく自らのうちに安らいでいる超本質的存在（ein uberwesende weseen, lidende ligende in ime selben）である神的一体性の形相なき裸の存在（das blose formlose wesen）

と出会う⁸¹⁾」というマイスター・エックハルトの説教の一節を引用して言う。

魂は、眼においてその力を行使するのであり、存在しないもの、現前しないものを見させる。魂は「非-在の中で働くのであり、非-在の中で働く神に従うのだ」。このプシユケによって導かれて、眼はこうして存在の敷居を通り越して非-在に向かい、現前しないものを見るのである。 (『プシユケ——他者の創出』⁸²⁾)

否定神学に対するデリダの批判は、この「存在しないもの、現前しないもの」を「超本質的存在」として神学的体系の中に留保しておくことによって、あらゆるものをいわば再自己固有化し、結局は再実体化する運動に対して向けられるのであり、「祈り」を、語りえぬものの沈黙の直観だとか魂と〈一者〉との神秘的合一の体験としてではなくて、まったく他なる者としての他者への呼びかけとして、誰でもない者への祈りとして、怖れずにあえて言えば、神なしの祈りとして考えることはできないのかと問いかけているのだ。

さらにデリダは、フランス語の *psyché* がある種の鏡を表わす普通名詞でもあることを指摘するのを忘れてはいない。

禁じられていたにもかかわらず、許婚の夫を見たいと望んだために、エロースを失うことになるプシユケ [*Psyché*]。しかし同音異義語のあるいは普通名詞のプシユケ [*psyché*] は、回転軸に取りつけられた大きな二つ折りの鏡でもある。女は、たとえばプシユケ、魂は、彼女の美あるいは彼女の真実は、頭の前から爪先にいたるまで、そこに自分を映したり、感嘆したり、飾り立てたりすることができる。 (同上)⁸³⁾

角度が自由に変えられる姿見の鏡。しかしそれは、室内のありふれた調度品ではない。それはただちにムッシュー・テストの部屋の鏡付き衣装箆筒を、そしてナルシスが自分の姿を映した水鏡を想起させるものだ。

プシユケと名づけられた鏡は、ありふれた品物を表わしているのではない。鏡を見せようとしている自分の動作の現場を取り押さえる動作もまた、ありきたりの動作ではない。鏡にこの権利を認めるにせよ認めないにせよ、鏡がそれを義務とするにせよしないにせよ、この鏡は、自分が語るのを聞きながら、見せている自分の姿を見なければならぬ。そんなことが可能だろうか。 (同上)⁸⁴⁾

「自分が語るのを聞く」という文言から、それが、デリダが『声と現象』以来たえず取り上げ直している西洋形而上学の閉域の迷宮のこだまであることを聞きとることは、それほど難しいことではない。「自分が語るのを聞く」という活動は、いかなる外部世界をも必要としない「絶対的に純粋な自己-触発⁸⁵⁾」だと見なされてきた。だから意識に対して直接的、無媒介的に現前する「声」の優位性に立脚する西洋形而上学の音声-ロゴス中心主義を暴露し、解体することが、デリダの「脱^{デコンストラクション}構築」の賭けだった。

しかしここで問題なのは「模^{シミュラクル}像と鏡の作用」であり、「鏡について、そして人々が泰然とナルシズムと呼んでいるものの厄介な論理について思索^{スベキュレ}すること⁸⁶⁾」なのだ。たしかにそれは、さらに厄介な問題であるにちがいない。原型なしに際限なく増殖しつづける模像、自己がすでに自己の像でしかないような無限の反射作用であるプシュケ（合わせ鏡）。それは閉じられた世界の脱出不可能性の比喩だろうか。それとも同一性のエコノミーの比喩だろうか。しかしその比喩そのものが鏡と鏡^{スベキュラリテ}の作用とに依拠しているとしたら、そもそも比喩とは何だろうか。少なくともその思^{スベキュラシオン}索は、思考そのものの可能性（と不可能性）を問い、哲学^{アンヴァンシオン}の創出=発明そのものを問い直すことを要求するだろう。デリダが最初から繰り返し語りつづけているように、形而上学の閉域からの脱出は不可能であり、脱構築は、そうした諸困難に対してどんな明確な解決策も効果的な処方箋も与えはしない。ただ原初的な^{フヴォワール}権力=暴力の創出=発明を暴露し、そこに亀裂を入れて、それが抑圧し、隠蔽したものを明るみに出すだけだ。哲学が現前化と自己固有化の装置であるかぎり、あらゆる操作子（エクリチュール、差延、代補、パレルゴン、散種、アポリア、幽霊等々）を使って攪乱しつづけるだけだ。

デリダの「創^{アンヴァンシオン}出」もまた「新たなもの」の創出ではない。「新たなもの」を「現在の諸可能性の総体と関係づける」ことは、それを再び形而上学的体系の閉域の中に回収することにほかにらず、「プシュケを破砕しはしないし、鏡の彼方へは赴かない⁸⁷⁾」。だから「唯一可能な創出とは、不可能なものの創出⁸⁸⁾」であり、「主体でも客体でもなく、私^{モワ}=自我でもなく、意識でも無意識でもない⁸⁹⁾」ような「他者の創出」である。この創出は、私が創出するのでも、他者が自らを構築するのでもなくて、ただ「他者の到来」であり、デリダは、「他者のこの到来に備えること、それこそが脱構築と呼びうるものだ⁹⁰⁾」と言う。それは、限りなく「祈り」に、また「他者への呼びかけ」に似ている。

「私たち」は、他者によってしか、他者の到来以後にしか創出されることができない。「おいで」と言う他者、そしてその他者に対してもう一つの「おいで」で答えることが、望ましくまた関心を抱くに値する唯一の創出であるように見える他者の到来。他者は、もちろん自らを創出しない者であり、それゆえそれは、世界内の唯一の創出であり、この世界の唯一の創出であり、私たちのものである創出であるが、また私たちが創出する創出である。というのも、他者はつねに世界のもう一つの起源だからであり、私たちは創出されなければならないからである。私たちという存在、そして存在そのもの。存在の彼方へ〔存在を超えて〕。(同上)⁹¹⁾

プシュケという鏡に、「まったく他なるものの^{アヴァンチュール}冒険あるいは出来事を到来させること^{エヴェヌマン}」⁹²⁾。哲学が真理と本質の忠実な僕でありつづけ、理性による世界の全面的解明に固執するものであるかぎり、たぶん哲学には不可能だ。文学ならば……？

六、アナスターズ！

二〇一〇年の夏、私たちはパリのバステュー広場の近くのホテルにいる。時間と空間の境界がやや曖昧になった連れの婦人は、時おり、「私たちは三人だ」と奇妙なことを言うが、それは、パリの夏の日差しが急に陰ったり、また強く差し込んだりするのと同じことだ。そのホテルの私の部屋の窓からは、小さな煙突が何本も突き出た屋根や、フェルメールの『デルフトの眺望』に描かれているような「黄色い小さな壁」が見える。マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』の中で、病気の小説家のベルゴットが、わざわざその絵を見るために展覧会に出かけて行って、それが描かれているのを確認した直後に倒れて、そのまま急死した、あの「黄色い小さな壁」だ。

朝晩の食事と、たまに市場に買い物に出かけるほかは、連れの婦人が外出することはほとんどないので、私の方も、週に二度ほど国会図書館に通うだけで、たいていは自分の部屋で、フロランス・ド・リュシーによる『魅惑』の草稿研究や『カイエ』の断章などを読みながら過ごしている。

風が起つ！……生きようとしなければならない！

廣大無辺の風が私の本を開いては閉じる、

波が飛沫しぶきとなって岩間から 逆ほとばしる！
飛び立て、目も眩む本のページよ！
打ち砕け、波よ！ 歓喜に踊る水で打ち砕け
三角帆の漁船が 啄ついでんでいたこの静かな屋根を！

（『海辺の墓地』第二四詩節、第五草稿第七詩節）

第五草稿（全七詩節）の直前の第六詩節におけるゼノンのパラドックスと自意識の円環地獄とは一転して、溢れんばかりの生の讃歌だ。多用された感嘆符号と力強い命令文が、それを強調している。この最終詩節から、『カイエ』断章中の「生への渴望」、「欲望としての生そのもの、あるいは生の内の力の感覚」を読み取ることは、ごく当然の読解の態度だと思われる。自意識との格闘に精魂尽き果てたヴァレリーは、その際限のない探究を放棄して、再び「生」に回帰したのだろうか。しかしこの詩は、十三歳で故郷のセットを去ってから三十年以上もたって、おそらくはパリのアパルトマンの書斎で書き始められたのだ。四十半ばの中年男が、くぐもった低い声で「生きようとしなければならない」と呟きながら、必死に生命の残り火を掻き立てようとしている悲痛な姿が想像される。話はそれほど単純ではあるまい。風も、波も、目も眩む本のページも、三角帆の漁船も、すべてが過去の記憶の中から呼び起こされたのだ。

忘れるべからず——書物は孤独の産物であり、沈黙の嫡子である。沈黙の嫡子は能弁の嫡子とはなんの関係もない。何ごとかを言いたいという欲求から生れ出た思考とも、非難とか個人的見解とか、いずれにせよ暗く濁った観念から生まれた思考とも無関係だ。

忘れるべからず——私たちが書く本の素材というか、文章の実質をなすものは、現実からそのまま切り取ってきたものではなく、非物質的なものであるべきだ。だが、そもそも私たちの書く文章自体が、そして使われる挿話のたぐいも、私たちが現実から、また現在から、うまく脱出することができた最良の瞬間の、透明な実質を元にして作り成されるべきなのである。一冊の本の文体も説話の部分も、そのときのおびただしい光の滴が凝ったものにほかならないのだ。（ブルースト『サント=ブーヴに反論する』⁹³⁾

もちろんブルーストの場合、問題の鍵となるのは「無意志的記憶」であって、そこには、「未来には、わたしの心をそそるものはもうなにひとつない。ただ過去の回想のみが、わたしをよるこぼせることができる⁹⁴⁾」と告白するジャン=ジャック・ル

ソーから『シルヴィー』のジェラルド・ド・ネルヴァルを経てプルーストにいたる文学的系譜を認めることができる。しかし、「無意志的記憶」から蘇った「光の滴」が、そのままただちに「作品」に、「一冊の本」になるわけではない。プルーストの中には、「こんなふうにかきかきしすぎている。この小さな黄色い壁のように絵具をいくつも積み上げて、文章そのものを価値あるものにしなければいけなかったんだ⁹⁵⁾」とつぶやくベルゴットがいる。ある意味では、つまりヴァレリーとは別の意味で、プルーストは、「私の声がいかなる輪郭をも追放する忘却の中から、よく知られた花^{うてな}とは別の何ものかとして、現実のどんな花束にも不在の、心地よい観念そのものである花が、音楽的に立ち昇る」(「詩句の危機」と言うマラルメの忠実な弟子であったように思われる。

一八八五年一月、マラルメの『続誦(デ・ゼッサントのために)』が『独立評論誌』に掲載されたときには、冒頭二詩節と第三詩節のあいだには線が引かれていて、それが第三詩節以降の「話中話」(過去時制が使用されていることについてはすでに触れた)を呼び起こすための一種の「祈り」であり、「他者への呼びかけ」であることを明確に示していた。

イッペルボールよ！ 私の記憶から
勝ち誇って起ち昇ることはできぬのか、
今日は鉄装の本の中の
呪文であるおまえは。

なぜなら私は、学によって、
神秘を求める心の賛歌を
私の忍耐の作品の内に住ませるのだから、
地図、植物誌、典札定式書。 (『続誦(デ・ゼッサントのために)』第一、第二詩節)

「イッペルボール」は、そのギリシア語の原義から「彼方に投げられたもの」の意。詩から起ち昇ることを希求される純粋な「観念^{イデ}」であり、「神秘を求める心の賛歌」であり、存在の彼方へと向かう「祈り」そのもの。「勝ち誇って起ち昇ることはできぬのか」という否定疑問文は、人間が「物資の虚しい形態でしかない」ということを承知のうえで、それでもなお「この物質の劇の上演を自分の身に課してみたい」

という二律背反の、しかしそれ以外のあらゆる決意を生ぬるいものにしてしまうような決意の表われ。ヴァレリーの『海辺の墓地』最終節の「飛び立て、目も眩む本のページよ！」には、その反響がある。ちなみに「起ち昇る *se lever*」というフランス語の代名動詞は、『海辺の墓地』最終節の「風が起つ」とも、「詩句の危機」の「心地よい観念^{イデ}そのものである花が、音楽的に立ち昇る」とも同じものである。

あたかもこの冒頭二詩節の「祈り」に呼応するかのように、『続誦^{プローズ}（デ・ゼッサントのために）』の最終二詩節（再び現在時制に戻っている）で、旅（あるいは詩の制作）の同伴者である「思慮深く優しい妹」は、「アナスターズ」という言葉を発する。「アナスターズ *Anastase*」もまたギリシア語の「アナスタシス *Ἀνάστασις*」〔復活あるいは起立の意〕に由来する語だと推測される。

愛しい子供はその恍惚を放棄する
そして様々な道を辿ってすでに博学となって
永遠の羊皮紙のために生まれた
「アナスターズ！」という語を発する、

墓が、その父祖の、どこかの風土のもとで、
あまりにも大きなグラジオラスに隠された
「ピュルケリ」という名前を持っていると
嘲笑しないうちに。^{プローズ}（『続誦（デ・ゼッサントのために）』第一三、一四詩節）

「愛しい子供」は、前掲の一八六七年五月一四日のカザリス宛ての手紙の中で、マラルメが、「〈詩人〉はその〈思想〉の内に彼の妻を、〈詩〉の内に彼の子供を持っている⁹⁶⁾」と書いていることから、またボードレルの『旅への誘い』の冒頭の「私の子供よ、私の妹よ」という呼びかけからも、「思慮深く優しい妹」であり、「私の魂、プシュケ」であるに相違ない。「ピュルケリ *Pulchérie*」は、ラテン語の形容詞 *pulcher*（美しい）からの造語で「美」。「墓」は「本」の隠喩で、「墓」が嘲笑するというのは、「美」が「鉄装の本の中の呪文」のごときものに、解読不能な虚しい墓碑銘に化してしまうということ。そうならないうちに、「イッペルボール〔彼方に投ぜられた詩句=観念〕よ「アナスターズ〔起ち上がれ〕！」と、「様々な道を辿ってすでに博学と」なった「私の魂、プシュケ」は言うのであり、こうして詩の円環は冒頭へと回帰するのである。

それにしても、墓を前にしての「アナスターズ〔起ち上がれ、復活せよ〕！」という命令は、たとえば新約聖書のラザロ復活の挿話を想起させざるをえない。墓の中で死後四日たったラザロに向かって、イエスは、「ラザロ、^で出て来なさい⁹⁷⁾」(プレイヤー版仏訳『新約聖書』の「ヨハネによる福音書」の訳者であるジャン・グロジャンをはじめとして多くの訳者は「外に出て来なさい」と訳しているが、ジャン=リュック・ナンシーは、これを「ラザロ、起ち上がれ⁹⁸⁾」と言い換えている)と命じるが、もしイエス自身の復活ということがなければ、ラザロの復活は何ものでもないだろう。ラザロ復活の挿話の直前の箇所、ラザロの姉妹のマルタに向かって、イエスは、「あなたの^{きょうだい}兄弟は復活する」と言う。マルタが「終わりの日の復活の^{おひ}時に復活することは存じております」と言うのに対して、イエスは、「わたしは復活であり、^{いのち}命である。わたしを信じる者は、死んでも生きる⁹⁹⁾」と言うのだ。イエスの磔刑と復活について、このときはまだ誰も知らないはずだから、神とイエスだけが知っていて、それを予告しているのだろうか。それともイエスの受難以前に、つまりイエスの生前において、イエスはすでに復活だということだろうか。おそらくはあらゆる復活が、さらにはキリスト教的^{フオフ}信のすべてが、このイエスの復活にかかっている。

ジャン=リュック・ナンシーは、『私ニ触レルナ Noli me tangere』の中で、「復活」とは、死の中で、死において「^{シユルレクシオン}起ち上がること」であり、「使用不可能なものの、他者の立ち現われであり、身体の中で、身体として消え去るものの立ち現われだ¹⁰⁰⁾」と言う。

アナスタシス〔復活〕は、自己に、つまり固有の主体に属するものでも、それらから生ずるものでもなくて、他者に属し、他者から生ずるものなのだ。それは、他者から自己に到来する、あるいは自己の内の他者に帰属している——さらに言い換えれば、それは、自己の内での他者の^{ルヴェ}起立である。起ち上がるのは他者であり、死んだ私の中で復活するのは他者である。他者が私を復活させるというよりは、むしろ私に代わって他者が復活するのだ。(『私ニ触レルナ』¹⁰¹⁾)

私が死んで、私の代わりに他者が復活するということ、それはただちに二十五歳のマラルメの手紙の「幸運にも私は完全に死んだ。[……] いまや私は非人称の存在であり、もはやきみの知っていたステファヌではない」(アンリ・カザリス宛)という言葉をも、それから四半世紀後の「着想者としての自分の^{ベルソナリテ}個人性=人格に関して

払う犠牲は完璧なものとなり、奇妙な復活のうちに終焉を遂げる」「本については」という言葉をも想起させる。マラルメにとって、「書く」とは、つねにそうした唯一無二の経験であったし、それこそが、「物質の虚しい形態でしかない」人間に対して、「この天体の庭園が私たちに課す理想=観念の義務」であった。

すでに言及した二十年以上前の試論の中で、私は、『続誦（デ・ゼッサントのために）』を、錬金術の「大いなる業」とイエス・キリストの受難劇とをモデルにした「神秘劇」あるいは「受難曲」として読むことを試みたが、その背景には、マラルメが若年時に夢想した「一冊の本」（「結局のところ世界は一冊の美しい本に到達するために作られている¹⁰²⁾）あるいは「作品」の構想が、この詩の雑誌発表時には、それを「全体として」完成することは断念されて、いわば「本の雛型」とも言うべき「断章」（部分）によって「一冊の本」（全体）を覚醒させるという方法論上の変遷があった。試論では、それを、「この頃『続誦（デ・ゼッサントのために）』の雑誌発表当時」、「本」の最初の構想からほぼ二十年たって、「本」を全体として完成することはすでに断念されており、その後の詩人の努力はもっぱら「その制作された断章を示すこと」によって、「つまり作られた部分によって、この本が存在するということを証明する¹⁰³⁾」ということに向けられるのである。たぶんマラルメは自らの「断章」を「書物の雛型」とすることによって唯一の「本」を覚醒させようと試みたのである。そしてこの「本の雛型」は十分に計画され熟考されたものでなければならなかったのだ¹⁰⁴⁾（「ステファヌ・マラルメの「受難曲」——『続誦（デ・ゼッサントのために）』試解——）と指摘しておいた。

おそらくその「本の雛型」の中核をなすのは『エロディアド』詩篇と『半獣神の午後』であり、さらに『葬送の乾杯』をはじめとする数篇の韻文詩が（ことによると数篇の散文詩も）加えられるものと推測されたのだが、そこに『続誦（デ・ゼッサントのために）』を、カトリック的典礼であると同時にまた純粋な祈りでもある、まさしく「続誦」として位置づけることはできないかと考えたのである。それは、「その意味が今も残っているある偉大な出来事の荘厳な想起というこの詩の過去を思い起こさせる特質と、超自然的なものが成就される祭式の執行というミサに属するすべてのことと同様に典礼的で魔術的ですからある特質の両方をはっきりと認められる¹⁰⁵⁾」（『円環の変貌』）というジョルジュ・プーレの言葉に導かれてのことだった。もともとマラルメは、錬金術師であるわけでも、カトリック信者であるわけでもないのだから、この死と復活の「受難曲」（あるいは「神秘劇」）も、結局のところ「栄光ある虚偽」の上演であり、「一つの遊び=賭け」あるいは「一つのぺてん」

にすぎないという皮肉悲痛な覚悟に裏づけられたものであることは、いくら強調しても強調しすぎるということはない。

七、「起」について

最後にもう一度『海辺の墓地』に戻る時が来たようだ。

風が起つ！……生きようとしなければならない！

広大無辺の風が私の本を開いては閉じる、

しかし、風はどこから「起つ se lever [吹き起こる]」のか。これが最後の問いだ。

風は、南フランスの港町セットの東南端の標高七〇メートルの海辺の墓地から吹き起こるのではないだろう。一九一七年秋に書かれた草稿『我ラガ海——海辺の墓地』に付されていた「C…の旧墓地で」（一九二八年まで、セット Sète は Cette と綴られていた）という注記は、一九二〇年の雑誌発表時には削除された。そもそもこの詩は、おそらくはパリのアパートマンで、『若きパルク』の制作に悪戦苦闘していたヴァレリーの脳髄に、突如として「やって来た」のだった。書きもの机を前にしたヴァレリーは、その時故郷のセットで実際に風が吹いていようといまいと一顧だにすることなく「風が起つ」という詩句を書きとめたにちがいない。詩は、つまり文学は、虚偽や不正の嫌疑をかけられることなしに、すべてのことを言う権利を、あるいは言わない権利を持っている。

あらゆる作品の虚構的だと推定される構造は、^{レスボンサベリテ}責任=応答可能性に関しては、政治的な法あるいは市民の法に照らして、署名者に対して意味と^{レフエラン}指示対象とを免除する（つまり彼のテキストの内部が意味し、ねらいをつけ、誇示したりクリプト化したりするものを免除する。だから彼のテキストは、つねにどんな意味をも、どんな指示対象をも提起することなど意に介さず、何も言おうとしない [=意味しない] ものになるかもしれない）。（ジャック・デリダ『死を与える』¹⁰⁶⁾

文学は、単なる事実の^{ルボルタージュ}報告ではない。だから「文学的出来事の中にクリプト化

された秘密あるいは秘密の効果は、世界内のなんらかの意味や現実に応答したり、^{レボンドル}対応する必要はないのであって、その点に関しては、ある種の一時停止=宙づり状態に委ねる^{コレスボンドル}¹⁰⁷⁾」のである。いつも通りの懇切丁寧なデリダの解説だか、要するに「あまりにも巨大になったひとつひとつの花は／秩序に従い整然と／透明な輪郭で身を飾り、／その空隙が庭園から花を分離した」(『続誦 (デ・ゼッサントのために)』)ということであり、「その言葉の振動を、雨となりダイヤモンドとなった透明な眼差しが／一輪として萎れることのない花々の上にとどまって、／時間と陽光のあいだに孤立させている！」(『葬送の乾杯』)ということなのだ。

「風が起つ se lève」という現在形は、いかなる現在とも、いかなる現前性とも関わりを持たないだろう。それは、^{プレザン}事実確認的な文でないばかりか、^{コンスタタティブ}過去の出来事がありありと描写するための説話的な技法でもなければ、科学上のあるいは哲学上の普遍的真理を表わしているわけでもない。もし「現前する」ということが、現実の世界において、私や私たちの眼前に実際に立ち現われるということの意味しているならば、風は、セットの海辺の墓地にも、パリのヴァレリーの書斎にも現前していない。それどころか、風は、この世界の時間と空間の座標のどこにも生起しない(=場を持たない¹⁰⁸⁾)。しかし、どういうわけか私は、私たちは、そのどこにもない場所の中に、もっと確かなものが立ち現われていると感じている。この世界に場を持たないということは、かえって、ヴァレリーのもとにも、また彼の詩を読んでいる私たちのもとにも、時空を超えて「風が吹き起こる」条件なのだ。マラルメが「花」について言ったように、私たちはそこに、「現実のどんな風土にも不在の、心地よい^{イデ}観念そのものである風が、音楽的に起ち昇るのだ」ということ、それは、論理的言語の本質の一義性とはまったく無縁の、詩句となった言葉の非-現前の力、非-在の力によるのだということを確認している。その確信はあまりにも深いので、この非-在の風を感じることがなければ、このどんな受動性よりも受動的な感受性がなければ、日常的な現実世界の中で、私たちが風を感じることはできないと思えるほどだ。ハイデガーは(あるいはヘラクレイトスは)、それを、^{プシュケ}魂は自然(立ち現ワレツツ自ラヲ腹蔵スルコト)の恵み(エロース)を拾集(収集)すると言ったのであり、^{ピリアー}エックハルトは、魂は「非-在の中で働く」と言ったのだ。魂がこの非-在の風の「受像器」であるがゆえに、詩人たちは、^{プレザン}プシュケをつねにその同伴者としてきた。おそらくあらゆる現前性は、つまりあらゆる現前するものは、この非-現前性によって、この非-在によって私たちに現前するのである。

それにしてもヴァレリー自身が、『海辺の墓地』を「私=自我」の独白と呼び、「そ

の独白の中で、私の感情生活と知的生活のうちで最も単純で最も一貫した主題が、かつて私の青年時代に現われたとおりの姿で、また地中海沿岸のとある場所の海と光とに結びついて、呼び起こされ、織りなされ、対立させられた」（『海辺の墓地』について）と言っているのだから、風は、ヴァレリーの、「私=自我」の過去から、記憶の中から、形式上あるいは構造上の様々な改変を加えられて、呼び起こされるのではないだろうか。風は、「私=自我」の脳髄の中に、「純粹自我」あるいは「純粹意識」の中に吹き起こるのではないだろうか。もちろんこの場合、「私=自我は、世界が現実存在する原因ではなくて、世界の現前性の起源¹⁰⁹⁾」（デリダ「痛み、源泉」）だと考えられている。それは、風が、つまり世界が、「私=自我」の前に立ち現われるという、あらゆる現象学の本風景についての記述であって、私たちは、この「立ち現われること」あるいは「現前すること」の歴史性について、つまりその非-歴史性（時間的空間的座標の中に場を持たないこと）について、そして風の非-現前的な現前性について、たった今考察したところだった。

デリダの指摘を待つまでもなく、この「私=自我」という源泉は、「概ね視線として、視線の場そのものとして記述されている¹¹⁰⁾」（同上）。ヴァレリー自身は、それを「劇場のイメージ」で語っている。

この意識は、率直に言って、劇場の暗闇の中に收容された目に見えない観客を思わせる。反対側の芝居を見ることを強いられて、自分自身を見つめることはできない存在^{プレザンス}。それでも、一定の方向を向くことを余儀なくされながら、自分が、この息をつくこともできないような夜のすべてを構成しているのだと感じている存在。[……] なにもものも生まれることも、死滅することも、どんな程度にも存在することもできず、瞬間も、場所も、意味も、形象も、なに一つ持つことができない——この定められた舞台の上でなければ。 （「覚書と余談」¹¹¹⁾

自己自身をのぞいて、そこにすべてのものが登場する舞台の起源あるいは源泉としての「私=自我」。見る眼そのものとなった「私=自我」、それは山から下りてきたツアラトストラが出会った「人間の大きさをした耳¹¹²⁾」と同じくらい奇妙な動物だ。その手や足は、つまりその肉体はどこに隠れているのだろうか。いずれにせよ、「私=自我」の見るその「舞台」に、「私=自我」は決して立ち現われない。「芝居」や「舞台」が「世界」の比喩であるとすれば、「私=自我」は、その万華鏡の内部のような「世界」に属していない。

その視線は、意識自身には影響を与えることができない。それほどまでに意識は後退して、すべてのものの外に自らを位置づけたのであり、それほどまでに意識は、何であれ自分が思い描いたり呼応したりすることのできるものの中には決して姿を現わすまいと専心してきたのである。それはもはや、すべてを吸収してなにも返さない暗黒体にすぎない。
(「覚書と余談」)¹¹³⁾

もちろんそれは、その「暗黒体」は、世界の外にあるわけでもない。それでは世界の外に、「私=自我」が属しているもう一つの別の世界があることになってしまうからだ。その別の世界は、いったい誰が見ているのか。

それでもなおヴァレリーは、「純粋な私=自我」を「世界内の存在そのものの唯一かつ単調なエレメント¹¹⁴⁾」だと言い、「一個の石、一本の植物、一つの運動、一つの対象を、私たちは、私たち自身の実体を用いて想像し、形成するのだ。たぶんどんなイメージも、私たち自身の一つの起点にすぎない¹¹⁵⁾」(同上)と言う。世界の内にも外にも属しておらず、厚みも重量も持たない極微塵の網膜(さらに言えば目に見えない脳内の視覚を司る細胞)ですらない「私=自我」が、どのようにして世界を構成し、どのようにして世界を見るのだろうか。「私」も「他者」も立ち現われない世界(というのも、「他者」と「私」と「世界」は同時に生起するものだから)に、はたして「風が起つ」のか。

あらゆるものの外に位置する「暗黒体」と化してもなお「私=自我」が世界を構成するという能動的な独我論的野望は、何に起因しているのだろうか。道元の『正法眼蔵』の第一巻「現成公案」の巻には、「自己をはこびて万法を修證するを迷とす、万法すすみて自己を修證するはさとりなり¹¹⁶⁾」という一文があって、「万法〔あらゆる事物現象〕を「自己」を起点として解明しようとする試みは「迷」だと明言されている。しかし西洋近代の知識人にとって、まず「私=自我」を確立することがあらゆる活動の原動力だった。だから「書く者」としてはどんな数奇な運命をたどろうとも、日常生活において「私=自我」あるいは「自己」の同一性を喪失することは、無底の暗闇の中に落ちていくような恐怖をもたらす。そのことが、道元によって見透かされている。

『正法眼蔵』「恁麼」の巻では、僧伽難提尊者エクリヴァンとが伽耶舎多そうぎやなんだいの問答がやしやた(出典は『景德伝燈録』二「僧伽難提」章)が取り上げられている。

第十七代の祖師、僧伽難提尊者、ちなみに伽耶舎多これ法嗣なり。あるとき、殿にかけてある鈴鐸の、風にふかれてなるをききて、伽耶舎多にとふ、「風のなるとやせん、鈴のなるとやせん。」伽耶舎多まうさく、「風の鳴にあらず、鈴の鳴にあらず、我心の鳴なり。」僧伽難提尊者いはく、「心はまたなにぞや。」伽耶舎多まうさく、「ともに寂靜なるがゆゑに。」僧伽難提尊者いわく、「善哉善哉、わが道を次べきこと、子にあらずよりはたれぞや。」つひに正法眼蔵を伝付す。

これは、風の鳴にあらざるところに、我心鳴を学す。鈴のなるにあらざるとき、我心鳴を学す。我心の鳴はたとひ恁麼なりといへども、俱寂靜なり。(『正法眼蔵』「恁麼」)¹¹⁷⁾

釈迦牟尼仏の弟子の摩訶迦葉から数えてインド第十七代の祖師である僧伽難提尊者が、あるとき、風鈴が鳴るのを聞いて、伽耶舎多に、「風が鳴っているのか、鈴が鳴っているのか」と問いかけた。伽耶舎多が「風が鳴っているのでも、鈴が鳴っているのでもなく、私の心〔我心〕が鳴っているのです」と答えたので、さらに「どうして心なのか」と問うと、「ともに静かで安らか〔寂靜〕だからです」と答えた。そこで、伽耶舎多に正法眼蔵を伝えて、後継者にしたというのである。

道元は、この問答を、古今東西今日にいたるまでの「学道の標準」としながらも、伽耶舎多の「我心の鳴」という言葉を誤解する者が多いことを批判している。

伽耶舎多の道取する、風のなるにあらず、鈴のなるにあらず、心の鳴なりといふは、能聞の恁麼時の正當に念起あり、この念起を心といふ。この心念もしなくば、いかでか鳴響を縁ぜん。この念によりて聞を成ずるによりて、聞の根本といひぬべきによりて、心のなるといふなり。これは邪解なり。(同上)¹¹⁸⁾

誤解する者たちによれば、音を聞くというまさにそのような時(「恁麼時」)には、意識する心の働き(「心念」)が起こるのであって、この意識する心の働きが生起しなければ、音は聞こえない。この意識する心の働きによって「聞くこと」が成就することが根本であって、それを「心が鳴る」と言うのだが、それは間違った解釈だ。

一法わづかに寂靜なれば万法ともに寂靜なり、風吹寂靜なれば鈴鳴寂靜なり。このゆゑに俱寂靜といふなり。心鳴は風鳴にあらず、心鳴は鈴鳴にあらず、心鳴は心鳴にあらずと道取するなり。親切の恁麼なるを究辦せんよりは、さらにただいふべし、風鳴なり、鈴鳴なり、吹鳴なり、鳴鳴なりともいふべし。(同上)¹¹⁹⁾

「風が鳴る」のではなく、「私の心が鳴る」のだった。「鈴が鳴る」のではなく、「私の心が鳴る」のだった。そのことをよく学ばなければならない。しかし「私の心」を、この意識する心の働き（「心意識」）を、あらゆる事物現象の、この「世界」の起源だとか源泉だと思ってはならない。「心が鳴る〔心鳴〕」ということは、「風が鳴る」ということではないし、「鈴が鳴る」ということでもない。さらにそれは、「心が鳴る」ということでもないのだ。仏祖が代々伝えてきた「正法眼蔵〔仏法の真実そのもの〕」は「寂靜」であるから、一つの事物現象（「法」）が寂靜であれば、諸々のあらゆる事物現象も寂靜であって、風が吹くのも寂靜、鈴が鳴るのも寂靜、心が鳴るのも寂靜なのだ。こうしてすべてが寂靜なのだから、むしろただ「風か鳴る」とか「鈴が鳴る」とか言えばよいのであり、ただ「吹くことが鳴る」だとか「鳴ることが鳴る」だとか言えばよいのだ。風が吹き起こるときには、「私の心」ばかりでなく、全世界、全宇宙が鳴り響くのであり、それでいてともに静かで安らか（「俱寂靜」）なのである。伽耶舎多が「ともに寂靜なるがゆゑに」と言ったまさにそのときに（「正当恁麼時」）、風は吹き起こったのだ。

同じ『正法眼蔵』の「海印三昧」の巻に引かれた『維摩詰所説經』の一節「仏言、但以衆法、合成此身。起時唯法起、滅時唯法滅。此法起時、不言我起。此法滅時、不言我滅〔仏言わく、ただ衆法を以て此身を合成す。起時は唯法の起なり、滅時は唯法の滅なり。此の法起する時、我起と言わず。此の法滅する時、我滅と言わず¹²⁰⁾〕」について、道元はまず、「但以衆法、合成此身」という句を「諸々の事物現象（「衆法」）によってこの身体を合成する」というような読み方を避ける。「但以衆法〔ただ諸々の法によって〕」あるいは「衆法合成〔諸々の法が集合して成り立っている〕」こそが、この世界のありのままの「縁起」のあり方をびたりと言い当てた言葉（「道得」）であって、この身体（「此身」）もまた「衆法合成」の一つの姿にすぎないからである（「衆法合成せる一合相、すなわち此身なり¹²¹⁾」）。

起時唯法起。この法起、かつて起をのこすにあらず。このゆゑに、起は知覚にあらず、知見にあらず。これを不言我起といふ。我起を不言するに、別人は此法起と見聞覚知し、思量分別するにあらず。さらに向上の相見のとき、まさに相見の落便宜あるなり。起はかならず時節到来なり、時は起なるがゆゑに。いかならんかこれ起なる、起也なるべし。

（「海印三昧」）¹²²⁾

この「但以衆法」（あるいは「衆法合成）」の世界にあつては、「起〔起こる〕」時はただ「法〔事物現象〕」が起こるのであり、「滅〔滅する〕」時はただ「法」が滅するのであって、それ以外に「起」という実体はないのだから、「起」は、なんらかの主体による弁別的知覚認識でもなれば、知識に基づいた見解でもない。「我」の身体なり、知覚認識なり、意識作用を起点にして世界を構成するような超越論的な図式化は、道元によって厳しく退けられるのであって、道元は、それを「不言我起」という仏言に読み取っているのである。仏教は、「自我」というようなものが精神としてであれ、霊魂としてであれ、実体として存在することを否定する「無我」の立場だから、「不言我起」と言われるのは当然のことであるが、ここでは『正法眼蔵』第一巻「現成公案」の冒頭第二文「万法ともにわれにあらざる時節、まどひなくさとりなく、諸仏なく衆生なく、生なく滅なし¹²³⁾」を想起せざるをえない。森本和夫先生の『『正法眼蔵』読解』では、この「われ」を、「ところで、「われ」とは、「そのもの」なり「それ自体」なりを意味する語にはかならない。すなわち、自己同一的なものなり実体的なものなりを指すのである。つまり、ある特定のものに拘束された、身動きのつかない、硬直した在り方に属するわけである¹²⁴⁾」としているが、いつもながら明晰かつ明解だ。ところで「不言我起〔我起を不言する〕」の時に、意識を意識する意識（自意識あるいは純粹意識）のようなもの（「別人」）が現われて、「此法起〔この法が起こる〕」と知覚し、知見するわけではない。我と我、我と汝、我と他者が、仏教においては仏と仏が相見える「向上の相見」においては、ともに透体脱落^{とうたいとつらく}して、「起」はかならず「時節到来〔まさにその時が来た〕」であり、結局のところ「起」は「起也〔起だ〕」と納得されるのである。

道元の『正法眼蔵』に触れたのは、数少ない友人の西村正志君がたまたま印度文学印度哲学科に進んで、『正法眼蔵』を修士論文にしたことが端緒だったが、一語一語、一文一文味わいながら読むようになったのは、その後大学院で森本和夫先生に教えていただくようになってからだ。今では『正法眼蔵』は、日本仏教思想を代表する著作として世界中で高く評価されているが、私は、最初から思想だとか哲学だとか宗教とは違うものだと、そして漠然と詩や文学に近いものだと感じていた。それはおそらくは私自身の気質や好みに応じたものだが、もしその他に理由があるとすれば、「言葉」に対する態度の相違があるではないかと思われる。¹²⁵⁾ 科学的にであれ哲学的にであれ、世界を隈なく解明し説明するために「言葉」を使用するのは、「言葉」に対する誤った接し方ではなかろうか。マラルメが「書くこと」について巡らせた思考のことを考えると、なおさらそう思う。

『正法眼蔵』の中で、「老梅樹の忽開華のとき、華開世界起なり。華開世界起の時節、すなわち春到なり¹²⁶⁾」（「梅華」）などという言葉を読むとき、私たちは、全世界がぐらりと動くのを、どこからか風が吹き起こるのを感じる。それは、よい詩や小説を読んだときと同じ感じだ。『正法眼蔵』の中に数多く引用された仏祖たちの言葉や問答は、道元の「言葉」に対する詩的感覚の鋭敏さを証している。

『正法眼蔵』では、それは「道得^{どうて}」（成功した言語表現）と呼ばれている。たぶん話が逆になっているのだ。最初に画期的な哲学的発見なり、決定的な宗教体験があって、それを言葉に言い表わしたのではない。ヴァレリーが「風が起つ」と書いたから、そこに風が吹き起こったのだ。その時（「正当恁麼時」）、「私=自我」は死んで、ただ吹き起こる言葉のなすがままにならなければならない。「書く」とは、そうした前代未聞の体験なのだ。だからこそ道元は、「一句の道著^{どうぢや}は一代の挙力^{こりき}〔全生涯の総力〕なり¹²⁷⁾」（「三界唯心」）と言い、「むかしよりいまだ一語をも道著せざるを、その人といふこと、いまだあらず¹²⁸⁾」（心不可得）と言い、さらには「諸仏諸祖は道得なり。〔……〕仏祖にあらざれば問取なし、道得なし¹²⁹⁾」（「道得」）とすら言うのである。ヴァレリーもまた、「覚書と余談」の欄外に、「〔作品を自分たちの感情の排泄物にしている作家たちの〕作品は、感動させることはできるが、作品を生み出した者たちを建立することはできない。彼らは、作品を作りながら、自分たちが知らなかったものを作ることを学ばず、自分たちがそうではなかったものになることを学ばない¹³⁰⁾」と書いているが、こういう文章を読むと、やはりマラルメの弟子だとうれしくなる。

註

- 1) ポール・ヴァレリー『海辺の墓地』（詩集『魅惑』所収）からの引用は、すべてプレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集 I』（ジャン・イティエ校訂、ガリマール書店、一九五七年、一四七～一五一頁）からの拙訳。
- 2) フロランス・ド・リュシーの草稿研究（『ポール・ヴァレリーの自筆草稿による『魅惑』——ある変身の歴史——』、ミナール社、一九九〇年）は、『N・R・F』の雑誌発表にいたるまでの『海辺の墓地』の自筆草稿を八段階に分類しており、おそらく一九一七年の十月末から十一月にかけて書かれたと推定されるこの草稿は、その第五草稿にあたる。拙稿で第一草稿とか第五草稿と言うときには、このリュシーの分類によっている。
- 3) ステファヌ・マラルメ『海の微風』、プレイヤード版『マラルメ全著作集 I』（ベ

- ルトラン・マルシャル校訂, ガリマール書店, 一九九八年, 一五頁) からの拙訳。
- 4) アルチュール・ランボー『地獄の一季節』, プレイヤード版『ランボー全著作集』
(アントワーヌ・アダン校訂, ガリマール書店, 一九七二年, 一一〇頁) からの拙訳。
 - 5) ポール・ヴァレリー『『海辺の墓地』について』, 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集 I』(一五〇三頁) からの拙訳。
 - 6) ポール・ヴァレリー「詩と抽象的思考」, 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集 I』(一三三八頁) からの拙訳。
 - 7) ポール・ヴァレリー『ムッシュー・テスト』, 清水徹訳, 岩波文庫, 三四～三五頁。
 - 8) ポール・ヴァレリー「最後のマラルメ訪問」, 伊吹武彦訳, 『ヴァレリー全集 7』所収, 筑摩書房, 一九頁。
 - 9) 同前, 同頁。ただしここは拙訳。
 - 10) 前掲『ムッシュー・テスト』, 一六頁。
 - 11) 同前, 一七頁。
 - 12) 同前, 同頁。
 - 13) 同前, 一八頁。
 - 14) 前掲「最後のマラルメ訪問」, 『ヴァレリー全集 7』, 一九頁。
 - 15) ポール・ヴァレリー『ヴァルヴァン』, 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集 I』(八五頁) からの拙訳。
 - 16) 清水徹『ヴァレリーの肖像』, 筑摩書房, 二〇〇四年, 一八七頁。
 - 17) ポール・ヴァレリー「『骰子の一振り』——『マルジュ』誌主筆への手紙」, 前掲『ヴァレリー全集 7』所収, 一二頁。ただしここは拙訳。
 - 18) 前掲「最後のマラルメ訪問」, 『ヴァレリー全集 7』, 二〇頁。ただしここは拙訳。
 - 19) ステファヌ・マラルメ「音楽と文芸」, プレイヤード版『マラルメ全著作集 II』
(ベルトラン・マルシャル校訂, ガリマール書店, 二〇〇三年, 六七頁) からの拙訳。
 - 20) ステファヌ・マラルメ『エドガー・ポーの墓』, 前掲プレイヤード版『マラルメ全著作集 I』(三八頁) からの拙訳。
 - 21) ポール・ヴァレリー「自作回顧断片」, 佐藤正彰訳, 『ヴァレリー全集 6』所収, 筑摩書房, 二〇五～二〇六頁。ただし若干の語にふり仮名をつけた。
 - 22) ポール・ヴァレリー『若きパルク』, 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー

- 著作集Ⅰ』(九六頁)からの拙訳。以下も同じ。
- 23) ポール・ヴァレリー「詩人の手帖」, 佐藤正彰訳, 前掲『ヴァレリー全集6』所収, 三八頁。
- 24) 同前, 四〇頁。ただしここは拙訳。
- 25) ステファヌ・マラルメ「詩句の危機」, 前掲プレイヤード版『マラルメ全著作集Ⅱ』(二一三頁)からの拙訳。
- 26) 同前, 二一二頁。
- 27) 前掲『ヴァレリーの肖像』, 一四三頁ほか。
- 28) ポール・ヴァレリー『アガート』, 恒川邦夫編, 筑摩書房, 二七頁。
- 29) ポール・ヴァレリー「公子と『若きパルク』」, 佐藤正彰訳, 前掲『ヴァレリー全集6』所収, 二二一頁。
- 30) 同前, 同頁。ただしここは拙訳。
- 31) 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集Ⅰ』(一六三三頁)に抄録された手紙からの拙訳。
- 32) 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集Ⅰ』(一五六〇頁)からの拙訳。
- 33) 前掲『ムッシュー・テスト』, 四一頁。ただしここは拙訳。
- 34) 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集Ⅰ』(九七頁)からの拙訳。
- 35) 前掲『ヴァレリーの肖像』, 二七四頁。
- 36) 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集Ⅰ』(一五〇五頁)からの拙訳。
- 37) フリードリッヒ・ニーチェ『この人を見よ』, 川原栄峰訳, 『ニーチェ全集15』所収, ちくま学芸文庫, 二〇頁。
- 38) 前掲『ポール・ヴァレリーの自筆草稿による『魅惑』——ある変身の歴史——』, 一五八頁。
- 39) ステファヌ・マラルメ『葬送の乾杯』, 前掲プレイヤード版『マラルメ全著作集Ⅰ』(二七~二八頁)からの拙訳。以下も同じ。
- 40) ステファヌ・マラルメ『^{プローズ}続誦(デ・ゼッサントのために)』, 前掲プレイヤード版『マラルメ全著作集Ⅰ』(二八~三〇頁)からの拙訳。以下も同じ。
- 41) 前掲「詩句の危機」, プレイヤード版『マラルメ著作集Ⅱ』(二一三頁)からの拙訳。
- 42) 同前, 二一一頁。
- 43) 前掲『ポール・ヴァレリーの自筆草稿による『魅惑』——ある変身の歴史——』, 一六〇頁。

- 44) ポール・ヴァレリー『カイエ』ファクシミリ版第XVI巻, 国立科学研究中心出版局, 一九五七~一九六一年, 四七頁。
- 45) 前掲『ポール・ヴァレリーの自筆草稿による『魅惑』——ある変身の歴史——』, 一五二頁。
- 46) 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集I』(一五〇六頁)からの拙訳。
- 47) 前掲『ポール・ヴァレリーの自筆草稿による『魅惑』——ある変身の歴史——』, 一五三頁。
- 48) 前掲「公子と『若きパルク』」, 前掲『ヴァレリー全集6』所収, 二二二頁。ただしここは拙訳。
- 49) ジャック・デリダ『^{じでん}耳伝——ニーチェの教育および固有名詞の政治——』(ガリレ社, 一九八四年, 三九頁)からの拙訳。
- 50) ポール・ヴァレリー「『アドニス』について」, 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集I』(四八三頁)からの拙訳。
- 51) ロラン・バルト「長いあいだ, 私は早くから床についた」, 『ロラン・バルト全集』第三巻(エリック・マルティ校訂, スイユ社, 一九九五年, 八三〇~八三一頁)からの拙訳。
- 52) ポール・ヴァレリー「覚書と余談」, 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集I』(一二三〇~一二三一頁)からの拙訳。以下も同じ。
- 53) 同前, 一二〇五頁。
- 54) 同前, 一二二八頁。
- 55) 前掲プレイヤード版『マラルメ全著作集I』(七一三頁)からの拙訳。
- 56) 同前, 七一四頁。
- 57) 同前, 六九六頁。
- 58) 前掲プレイヤード版『マラルメ全著作集II』(六七頁)からの拙訳。
- 59) 同前, 二一五~二一六頁。
- 60) 最初期の草稿(第一草稿)では, いったん「魂のための」と書かれたあとで「魂の中の」と修正されている。前掲『ポール・ヴァレリーの自筆草稿による『魅惑』——ある変身の歴史——』, 一五七頁。
- 61) 前掲『カイエ』ファクシミリ版第XXII巻, 八一九頁。
- 62) エピグラフの訳は中井久夫訳『若きパルク』(みすず書房, 一九九五年)による。
- 63) 前掲プレイヤード版『マラルメ全著作集II』(一六一頁)からの拙訳。
- 64) 『ユラリウム』の散文詩訳は前掲プレイヤード版『マラルメ全著作集II』(七

- 三七～七三九頁)からの拙訳。以下も同じ。
- 65) シャルル・ボードレール『旅への誘い』, プレイヤード版『ボードレール全著作集 I』(クロード・ピショワ校訂, ガリマール書店, 一九七五年, 五三頁)からの拙訳。
- 66) 前掲プレイヤード版『ポール・ヴァレリー著作集 I』(一六二六頁)に抄録されたルイス宛の手紙からの拙訳。なおヴァレリーは, 若い頃にモンペリエで見かけたロヴィラ夫人を密かにプシュケと呼んで偶像化していたし, ルイスにとってプシュケは, おそらく妻の姉で, 詩人ジョゼ=マリア・ド・エレディアの娘マリであった。彼らにとってプシュケは, 半神半人の偶像化された女性の名でもあった。
- 67) マルティン・ハイデッガー『ヘラクレイトス』, 辻村誠三・岡田道程・アルフレド・グッツオーニ訳, 『ハイデッガー全集第55巻』所収, 創文社, 一二五頁。なお [] 内はハイデッガーによる読解。ヘラクレイトスとパルメニデスの箴言もこの本に拠る。
- 68) 同前, 一五〇頁。
- 69) 同前, 一〇一頁。
- 70) 同前, 一〇〇頁。
- 71) 同前, 一五四頁。
- 72) 同前, 三一四頁。
- 73) 同前, 四一二頁。
- 74) 同前, 三一五頁。
- 75) 同前, 四三六頁。
- 76) 同前, 三一六頁。
- 77) ジャック・デリダ『プシュケ——他者の創出』(ガリレ社, 一九八七年, 五三七頁)からの拙訳。以下も同じ。
- 78) 同前, 五三六頁。
- 79) 同前, 五四〇頁。
- 80) 同前, 五七二頁。
- 81) 同前, 五八三頁。
- 82) 同前, 五八四頁。エックハルトの説教からの引用もデリダの同書に拠る。プシュケと祈りの問題については, 森本和夫『デリダから道元へ』(ちくま学芸文庫)を参照。また拙稿『『プシュケ』と『パ』——いかにして書かないか——』(『駿河台大学論叢』第一二号, 一九九六年)をも参照。

- 83) 同前, 三〇頁。
- 84) 同前, 一〇頁。
- 85) ジャック・デリダ『声と現象——フッサールの現象学における記号の問題入門』, 林好雄訳, ちくま学芸文庫, 一七六頁。
- 86) 前掲『プシュケ——他者の創出』, 一〇頁。
- 87) 同前, 五八頁。
- 88) 同前, 五九頁。
- 89) 同前, 五三頁。
- 90) 同前, 同頁。
- 91) 同前, 六〇頁。
- 92) 同前, 六一頁。
- 93) マルセル・ブルースト「サント・ブーヴに反論する」, 出口裕弘・吉川一義訳, 保苺瑞穂編『ブルースト評論選 I—文学篇—』所収, ちくま文庫, 二〇四頁。
- 94) ジャン=ジャック・ルソー『告白』上, 桑原武夫訳, 岩波文庫, 三二二～三二三頁。
- 95) マルセル・ブルースト『失われた時を求めて9』, 鈴木道彦訳, 集英社, 二九三頁。
- 96) 前掲プレイヤー版『マラルメ全著作集 I』(七一五頁)からの拙訳。
- 97) 『聖書』, 新共同訳, 日本聖書協会, 「ヨハネによる福音書」一の一の43。
- 98) ジャン=リュック・ナンシー『私ニ触レルナ』(バヤール社, 二〇〇三年, 二二頁)からの拙訳。以下も同じ。
- 99) 前掲『聖書』, 「ヨハネによる福音書」一の一の23～25。なお仏訳聖書では、「命」は「生 *vie*」と訳されており, また前掲プレイヤー版『聖書』には「私は復活である」とのみ書かれていて, 「生」の語はない。
- 100) 前掲『私ニ触レルナ』, 二九頁。
- 101) 同前, 三五頁。
- 102) ステファヌ・マラルメ「文学の発展について」, 前掲プレイヤー版『マラルメ全著作集 II』(七〇二頁)からの拙訳。
- 103) ポール・ヴェルレーヌ宛(一八八五年十一月一六日)の手紙, 前掲プレイヤー版『マラルメ全著作集 I』(七八八頁)からの拙訳。
- 104) 林好雄「ステファヌ・マラルメの「^{パッション}受難曲」——『^{フローズ}続誦(デ・ゼッサントのために)』試解——」, 『Walpurgis' 89』, 國學院大學外国語研究室, 一九八九年,

- 六一頁。ただし「書物」を「本」に変え、表記等細部を変更した。
- 105) ジョルジュ・プーレ『円環の変貌』（プロン社、一九六一年、四三四頁）からの拙訳。
- 106) ジャック・デリダ『死を与える』、廣瀬浩司・林好雄訳、ちくま学芸文庫、三四六頁。なおフランス語の *vouloir dire* という熟語動詞は、一般的に、人が主語のときには「言おうとする」、物が主語のときには「意味する」という意味を表わす。
- 107) 同前、三四八頁。
- 108) フランス語の「生起する *avoir lieu*」（英語の *take place* にあたる）という熟語動詞は、逐語的に訳せば「場を持つ」という意味になる。
- 109) ジャック・デリダ『余白（哲学の）』（ミニユイ社、一九七二年、三三四頁）からの拙訳。以下も同じ。
- 110) 同前、三三七頁。
- 111) 前掲「覚書と余談」、一二二四頁。
- 112) フリードリッヒ・ニーチェ『ツァラトウストラはこう言った』（上）、氷上英廣訳、岩波文庫、二四二頁。
- 113) 前掲「覚書と余談」、一二二二頁。
- 114) 同前、一二二八頁。
- 115) 同前、一二三三頁。また「それぞれの目に見えるものは、見ているものにとって、無縁のものであると同時に必要不可欠のものであり、またそれよりも劣っているものだ」（同前、一二一八頁）とも書いている。
- 116) 『古本校訂正法眼蔵全』、大久保道舟編、筑摩書房、一九七一年、七頁。ただし表記・字体等は、森本和夫『正法眼蔵読解1』（ちくま学芸文庫、四一頁）によった。以下も同じ。さらに「仏道をならふというは、自己をならふ也。自己をならふといふは、自己をわするるなり。自己をわするるといふは、万法に證せらるるなり」（『古本校定正法眼蔵全』、七頁）とにべもないが、おそらくそれは、単に「能動—受動」の問題ではないのだ。
- 117) 同前、一六四～一六五頁。
- 118) 同前、一六五頁。
- 119) 同前、同頁。
- 120) 同前、一〇二頁。ただし括弧内の読み下し文は、森本和夫『正法眼蔵読解2』（ちくま学芸文庫、二二三～二二四頁）に拠った。

- 121) 同前, 同頁。
- 122) 同前, 一〇三頁。
- 123) 同前, 七頁。
- 124) 前掲『『正法眼蔵』読解1』, 三九頁。
- 125) そのような思いから「不立文字と書物——道元, マラルメ——」(『駿河台大学論叢』第3号, 一九八九年) という拙文を書いたことがある。
- 126) 前掲『古本校訂正法眼蔵全』, 四五八頁。
- 127) 同前, 三五三頁。
- 128) 同前, 六六頁。
- 129) 同前, 三〇一頁。さらに道元は, 「その道得は, 他人にしたがいてうるにあらず, わがちからの能にあらず」(三〇一頁), 「心のちからにあらず, 身のちからにあらずといへども, おのづから道得あり」(三〇二頁) と言う。それは, 「諸法実相の自道取」(「諸法実相」, 同前, 三六五頁) なのだ。前掲拙稿「不立文字と書物——道元, マラルメ——」をも参照。
- 130) 前掲「覚書と余談」, 一二〇六頁。