九鬼周造の文芸思想とフランス象徴主義

宗像衣子

はじめに

九鬼周造は、自らの根本的課題である時間論や偶然性の問題との緊密な関係において、文学・文芸の問題、日本詩及び日本芸術の問題、ひいてはフランス象徴主義の問題に関心を示している。そこで本稿では、九鬼の関心に沿いながら、九鬼の文芸観とフランス象徴主義との関係について考察したい。とりわけ、九鬼は、ボードレール、ヴァレリー、ヴェルレーヌに強い興味を示して彼らを取り上げているが、マラルメについては、重要な事柄であるにせよ、注においてしか述べられていないようである。しかし九鬼の論には、マラルメを想起させる点が多々ある。その点を顧慮しながら考察を広げたいと思う。

ただ九鬼は膨大な著作を残しており、かつその全容は多岐にわたり、とても全体を学び全体から検討することは筆者の力の及ぶところではない。ここでは、論点としては明確に展開されていないと思われるフランス象徴主義との関係、

特にマラルメとの思想的触れ合いについて指摘するに留めたい。

まず、九鬼の文芸論は、既述のように彼自身の中心的課題と思われる時間論や偶然論に関わるが、さらに無の思索とも緊密に関わることに注目したい。それらにいわば全面的に繋がるとも言える押韻論、すなわちその例証も膨大で、豊富な立証と共に展開された論考「日本詩の押韻」の重要さは言うまでもないが、ここでは本論の主旨にしたがって、同じく文芸論としてまとめられ、押韻の問題にも当然触れられている彼の『文芸論』、その劈頭に据えられた「文学の形而上学」について検討したい。

次に、九鬼が西洋帰国の直前、フランス郊外のポントニーでの講演において論じた「日本芸術における『無限』の表現」について、これも本論の主旨に沿って考察したい。これは同じ折の講演中の「東洋的時間」の話題に関わっているので、それについて瞥見した上で、日本芸術の無限について吟味したいと思う。[1]

その上で最後に、フランス象徴主義の側からであるが、要所で挙げられるボードレールへの関心、ヴァレリー、音楽家ドビュッシーへの関心について検討したのち、シュアレスの誤解に対する指摘と、マラルメへの言及から見当をつけて、九鬼とマラルメの類縁関係を、総合芸術論と東西芸術論の領域から言及したい。既述の前者「文学の形而上学」において、芸術諸ジャンルの相関性にかかわる問題を、とりわけ抽象的レベルで、詩人の思索との対照関係のうちに感得できるだろう。[2] 後者「日本芸術における『無限』の表現」においては、具体的レベルで九鬼と詩人マラルメの照応が垣間見られるだろう。その他全面的に、膨大な具体例から、その思考を本稿のひとつの視覚からまとめつつ、二人の繋りの可能性、そして九鬼とフランス象徴主義との関連について検討を加えたいと思う。

I 「文学の形而上学」

『文芸論』の最初に収められたこの厳密な論考の推論の要点を本稿の主旨の論点にしたがって、九鬼自身の厳格な言葉遣いに拠りながらまとめてゆきたい。[3]

一 言語による芸術としての文学

ここでは、言語の形而上学ではなく、文学を言語によって表現された芸術と考えて、言語芸術としての文学の形而上学を対象としている。その本質は言語による時間芸術であり、そのためにまず芸術の時間性について考える。歴史が時間面へ自己を投げ自己を映したものが芸術であり、それは小宇宙として完結しているという。また芸術は直観を特性とする点で、現在という時間性をもっており、学問や道徳と比較すれば、学問の時間的性格は過去的、道徳の場合は未来的と言える。宗教のそれは永遠であり、形而上学的現在と考えられている。芸術は現象学的現在であり、一定の持続をもった現在である。直観において持続する現在が芸術を成立させる場面であるとする。[4]

ところで時間の現象に量的時間と質的時間の区別が一般に考えられる。前者は同質的乖離的であり、計量できる。後者は異質性と相互浸透を特色とする、すなわち流動、持続である。それは、音楽の流れ、色の連続を想起させるという。[5] 色彩の流れは分割のない多様性として自明とする。文学の時間性は質的時間に属するが、量的時間に近いものは詩のリズムである。しかしそれは区切りをもち、質的相違、感じの質的相違があり、単に数量的なものではない。リズムの時間性格は、様々な持続の緊張を示す点で質的である。区切りの他に、音の長短、アクセントの強弱も、緊張の度合いによる性質上の関係である。[6] 韻が顧慮されると、さらに質的時間となる。相互浸透に押韻の可能性がある。相互浸透が記

憶の形で成立する。これが、時間芸術たる文学と音楽に共通の性格であると考える。詩において音楽性を排斥することはできない。では音楽から文学を区別する時間性格とはどのようなものか。

二　文学と音楽

音楽は音の知覚で成立している。文学は言語に基づく想像を領域とする。音楽は表現的芸術、文学は再現的芸術として、時間性格の相違があるという。音楽の質的時間の持続は音楽が音として知覚される時間、音楽が実際に満たす時間の持続であるが、文学は実際に文学が満たす時間の外に他の時間の持続を含みうる。それは非現実的なものを直観させるから、重層性の特質をもつ。短時間の読みの間であっても大きな観念的時間の持続をもつ。音の知覚と言語の想像により時間現象が重層性をもつ。言語の感覚性と観念性との二重性によって重層的時間が現象する。過去が同じ姿で蘇り、無限の深みをもった現在がある。時間が回帰性を帯びて繰り返される。永遠の今が存在する。意味の上層の観念的時間と、音の下層の知覚的時間の持続の大きさは、多様であると考える。時間の重層性は文学の生命である。上層部はさらにいくつかの時間層を重ねられる。[7] したがって音楽と文学を区別する哲学的特色は時間の重層性にあるという。

ところで音楽が表現性を離れて再現性に近づくにしたがって、音楽は文学化されたとみなしうる。つまり、音楽が音そのものによって時間の重層性を示す場合は、本来の単層性を否定することで自己を文学化する。一方文学は、特に詩は、音楽性を強調する場合、自己本来の重層的性格により、上層の観念的時間を否定することなく、下層の知覚的時間の音楽性を示す。文学の音楽化は自己の本質的内奥の発揮であり、音楽の文学化は自己以外の他者になることである。特に詩のように、音楽を含まない文学はない、とする。

三　文学と絵画

次に重層性の点で、文学と絵画を比較する。文学と時間の関係は、絵画と空間の関係に似ているという。空間芸術は空間を満たすことで成立しているが、彫刻や建築など三次元の空間に成立するものは、実際に満たしている空間の広がりしかもたない。彫刻は再現的に物体の形をつくり、建築は表現的に内部空間を素材とするが、実際の空間以外の空間をもたない点では一致する。二次元の絵画は、二次元性が三次元性を含む以外にも、実際に満たす空間の中にさらに大きな空間の広がりを観念的に重層しうる。[8] 重層性は二重以上の場合もある。彫刻が空間の重層性を示そうとすれば、自己の本領を離れて絵画化するほかない。建築の場合、重層性を構成しようとすれば絵画的な特殊な技巧を要し、絵画自体の助けを借りることになる。絵画は彫刻や建築に対して、空間の重層性を特色としていると考える。したがって、文学と絵画は、時間的、空間的に、重層性を示す点で類似しているとする。

つまり、音楽、彫刻、建築は現実的な現在に繋がれ、絵画と文学にある現在は、上層構造において非現実的なものの直観のなかにある。絵画は色彩により、文学は言語により、知覚ないし表象の錯覚のもとに、空間的に時間的に大きい展望を獲得する。絵画と文学が空間、時間の重層性をもっているのは、色彩または言語による非現実的知覚と非現実的表象に基づく。文学は観念的時間のほかに観念的空間をもちうるし、絵画は観念的空間のほかに観念的時間をもちうる、と九鬼は考える。

空間が文学の形式的条件になっているのは対話を形式とする戯曲である。戯曲は、演劇として現実の場面・空間において演出される。小説も内容として空間が入ってない場合はほとんどない。文学に空間が入ってくるほど、文学は絵画に接近する。絵画も時間の流れを含むほど、文学に近づく。運動を表現している絵画は、運動の空間時間性に基づいて

時間を含む。たとえば絵巻物の時間性は、実際に絵巻物を広げる現実的時間に基づく。[9] 絵巻物は文学と絵画の総合芸術として、本質的に文学に接近している。発生的意味からもそれは証明される。したがって、絵画は観念的時間を含みうるが観念的空間を特色とし、文学は観念的空間を含むが観念的時間を特色とするということになる。

四　時間の重層性と文学の種類

以上のように、時間の重層性を時間芸術としての文学の哲学的本質であると考える。[10] まず文学は芸術の一種である限り、第一に文学の時間性は現在的、第二にその時間性は質的であり、第三に時間が重層性をもつ。重層性をもった質的な現在が、文学の時間性の本質である。この一般的性格が文学の種類によって分化していく様子を検討すれば、時間的性格が具体的になるという。過去に重点が置かれるのは小説であり、未来に重点が置かれるのは戯曲、現在は詩である。時間現象において、過去未来現在に重点が置かれることの意味を見る。過去を起点に未来へ流れる持続としての記憶を必要とする時間がある。それは過去に重点を置く時間論である。未来に重点を置くと、未来を起点として把握される。未来の目的があって、目的への距離が時間として成立する。このとき時間とは意志または努力であり、時間の本質は記憶ではなく予料である。第三は、現在を重点とした場合であるが、過去未来は存在していない。過去は沈んだ今、未来は浮かんで来ない今。過去の記憶、未来の予料が成立している場面は、現在である。今が現在。今は厳密に一点と見れば無いようなもの。現在は直観として現前すると考える。直観としての現在が時間の本質となる。

第四の時間論として、過去も未来において再び来るもの、未来も過去においてすでに来たもの、が考えられる。時間は円形、回帰的という論が示される。現在は無限の過去と無限の未来をもっている。現在は無限の深みをもった永遠の

今、時間は無限の現在である。これらの見方は態度の相違に拠るのであり、第一は生物学的、第二は倫理学的ともいえる。第三は心理学的で、第四は形而上学的であるという。時間の流れを見つめようとすると、現在に重点が置かれる。時間は川の流れにたとえられる。[11] 永遠に循環している水のように、新しいものが生まれては死に、死んでは生まれるのである。

そして時間性の分化を詳細に見てゆく。小説は物語であり、主体が述べる。時間は過去から未来へ展開する。記憶を辿る。写実的か否かという問題ではなく、もっとも包括的である。現実的時間と想像的観念的時間は接近している。この観念的時間は自由性をもつ。ともあれ知的要素が優位であり、学問に近い知的性格をもつ。過去的時間性と言える。戯曲は多元的構造をもち、対話で提出される。行動が本質的意味をもつ。せりふの独立が戯曲であり、演劇のほうが発生的には先である。戯曲は意志と行動を本質とする。未来を起点とし、筋が必要である。大詰めを起点として逆に構成される。喜劇悲劇は、破局または解決という単一な未来的局面へ戯曲全体が押し込められ、劇的効果が上げられる。時間に一定の限度が必要となる。道徳に接近し、倫理的性格をもつという。さて小説と戯曲が客観的であるのに対して、詩は主観的である。[12] 感動と直観があるとき詩が生まれる。現在の一点に集中されるので、詩はあまり長くてはいけない。現在の瞬間の直観と感動として詩は成立する。詩の現在は永遠の今である。詩のリズムの反復は現在が永遠に繰り返すこと。それは現在が永遠の深みをもっていることであるとする。押韻もリズムと同じである。韻、行、畳句、反歌、すべて繰り返す。詩は、永遠の現在の、無限な一瞬間に、集注させられる。文学の中で詩は、特に現在性が浮き彫りにされる。芸術の一般的な現在性に、さらに詩の現在性が加わる。詩の時間性は現在的現在である。したがって詩は芸術的性格の顕著な文学と言えると推論される。

しかし実際の作品はこれら三つに分類されるようなものではない。小説にも詩的要素があり、詩にも戯曲的要素がある。文学の時間性の分化も複雑である。時間的本質は分化を含む基礎形態として、重層的な質的現在と言える。

さて歴史は時間の具体性である。過去に起点を置くのは記述的学問的態度。未来に起点を置くのは、行動的道徳的態度。両者は動的態度と言える。静的態度は、直感的または芸術的態度であるとする。歴史の動きの横断面を凝視し味わう。必然性は自由の形態をとり、自由が必然性の姿を帯び、必然自由態が美であると考える。芸術作品が芸術作品として成立するのは現在の直観においてである。芸術家は制作過程において、直観として持続をもち、異質のものの相互浸透をもつ。[13]音楽と文学は純粋に質的現在に成立する。音楽が時間の単層性によって生命・精神の持続の形式を表現し、もっとも印象が直接的な官能的芸術であるのに対し、文学は、時間の重層性によって生命・精神の形式内容の両面を全的に表現し、人間の命と魂を示すもっとも深い人間的な芸術と言えるという。以上のように、歴史の時間的性格を背景とする文学の哲学的性格を明らかに論じてゆく。

Ⅱ 「日本芸術における『無限』の表現」

これは九鬼がフランスからの帰国直前、一九二八年八月一七日に行った講演の原稿によるものである。九鬼の日仏文化への思いが集約されていると言えよう。内容的にも本稿の主旨にとって貴重である。[14]これには、その前、同月一一日の講演、おそらく当論の前段階としての「時間の観念と東洋における時間の反復」論が据えられている。深く関わる論旨なので、まずそれについて、前項と同様の仕方で、概略内容を示しておきたい。

一「時間の観念と東洋における時間の反復」

東洋的時間について、回帰的時間、繰り返す時間、周期的時間が重要だという。時間概念一般について考察しなければならない。ハイデッガー、ベルグソンもこの点において同様であるが、時間は意志に属する。時間を意志によって構成されたものとする。東洋においても時間は意志的なものと解釈されている。ところで円は、始めなく終極なく閉じられ、回帰である。

では回帰的時間の概念とは何か。無際限の再生、意志の永遠の反復、時間の終わりなき回帰、輪廻である。輪廻は因果律に支配され、原因と結果は連鎖を為す。因果性は同一性を目指し、同一性に帰着するのが一般である。ここに永遠に繰り返される同一的時間の観念がある。体験された時間や可測的時間の他に、第三の時間観念があるが、それは通常の時間とどう関係するか。時間の現象学的存在学的構造を特徴づけるため、時間はエクスタシス、つまり脱自の三つの様態、水平的な未来現在過去をもっているとする。回帰的時間については垂直的なエクスタシスが存する。各現在は無限に深い厚みをもった今である。これは現象学的ではなく、神秘説的である。前者現象学的脱自は連続性が、後者は非連続性が核心である。前者は純粋異質性、不可逆的であり、後者は絶対的同質性、交換可能、可逆的である。水平面は現実面であり、垂直面は仮想面であるが、この二面の交わりが時間の特有の構造であるという。発生的経験的考察によって形而上学的時間概念の核心に触れることはできないと結ぶ。

さてこの回帰的時間を解脱しなければならない。仏教的厭世観は意志を否定しなければならない。意志を否定する主体は知性であり、時間は意志に属するから、この仕方で時間を解脱しうる。日本では、仏教のほかに武士道という道徳的理想がある。意志の肯定、否定の否定。涅槃の廃棄。意志の永遠の繰り返しが、最高の善である。無限なる善意志は

完全には実現しえない。絶えず自己の努力を更新しなければならない。無窮性に無限性を、無際限に無限を、終わりなき継続のうちに永遠性を見出さねばならない。評価すべきものは意志、自己自身を完成せんとする意志であると考える。要約すれば、東洋的時間は回帰的時間であり、繰り返される。周期的かつ同一の時間である。ここからの解脱には二つの方法がある。主知主義的超越的解脱と主意主義的内在的解脱。前者はインドに起源をもつ宗教の涅槃、後者は日本の道徳的理想と武士道。前者は時間を知性によって否定し、後者は真に生きるために時間を気にしない。前者は不幸を避ける快楽主義の帰結であり、後者は絶えず戦い、不幸を幸福に変え、永遠に内なる神に仕える雄々しい決意の道徳的理想主義の表現であるとする。

二　「日本芸術における『無限』の表現」

この基盤に立って、「日本芸術における『無限』の表現」が展開される。同様に論点を書き留めたい。岡倉天心は、日本芸術の歴史はアジアの理想の歴史となっていると考えた、と九鬼は言う。[15] 日本の芸術は東洋の思想を反映している。西洋においてギリシア哲学とユダヤ宗教が調和対立しつつ西洋の文明の発展を規定したように、東洋でアジアの文明の歩みを条件づけてきたのは、インドの宗教と中国の哲学であるという。前者は仏教・禅の神秘主義に、後者は老子学派の汎神論に見出される。これらは同じ精神的経験の宗教と哲学における表現である。つまり時間と空間からの解脱であるとする。老子にとっては「道」が事物の本質である。道は極めて大きく極めて小さい。本質であると同時に空虚である。[16]

日本の芸術はインドの神秘主義と中国の汎神論の影響下に発展した。そして武士道は芸術についての考えを深めた。

武士道は絶対精神の信仰、物質的なものの軽視である。内的芸術はこの三つの源泉をもつ。この三つの人生観、世界観を知らなくては、有限における無限の理想主義的表現の意味を捉えられない、と九鬼は考える。[17]

三　絵画に置ける無限の表現

まず絵画の場合を見る。日本絵画における無限の表現を学ぶ際、主題はあまり意味がない。美学的見地から重要な、絵画の技法自体に日本芸術の支配的傾向と本質的関心事があり、有限によって無限を表現することが顕著に示されているという。絵画は空間に表現される芸術だが、形而上学的倫理的理想主義は、月並な空間概念を壊さねばならない。どのように破壊し、かつ建設的な理念が実現されたか。西洋芸術においては、遠近法が重要な役割をもっているが、東洋芸術では空間の幾何学的構造を破壊しようとする。万物の根底にある本質、有限の追及であるという。近いとは何か、遠いとは何か、と考える。数学と物理学の世界は相対的であり、心のみが絶対的である。芸術家に、幾何学的遠近法を再建する自由はある、しかし形而上学的遠近法が一層芸術的であるという。[18]

可視的事物の有する形は行動に相対的であり、絶対的な形ではない。芸術が絶対を捉えるなら、美的絶対的な形を創出するには、名称で呼ばれる自然の形を破壊しなければならないと考える。そこで自由な構成が出てくるという。[19]樹木全体でなく樹幹のみ、背景に寺、枝が片隅から浮かび、橋は杭のみ、屋根しか見えない家など、[20]不完全なものは完全になるだろう。空虚なれば満たされるだろうと老子は言う、と九鬼は語る。絶対的な形と美的な形は、しばしば不完全で空虚な形、形なき形だという。鑑賞者は自発的に魂・想像力を働かせねばならない。無意識の活動に鑑賞者は幸せを見出す。美的価値は暗示の価値においてのみある、と彼は考える。[21]

形の次に、線について検討する。一般に事物は静態において表象する習慣がある。そこから日本美術が線に与えている重要性が生まれるという。[22] 線は力動的であり、現在に未来を捉え、空間のうちに別の空間を含み、自ら動く、という。線は絶対の力と無限の躍動を表すのに用いられるとする。無限と絶対の生彩は、線のリズムと表現によって可視的にできる。力強い大胆な線を描く素質の有無で、画家の才能は判断される、と彼は言う。[23]

最後に色彩に言及する。真の画家は無限のなかに生きる、すなわち、白と黒の単純な色のなかに生きる。白と黒は光と闇のように対立しつつ調和している。白紙に水で濃淡をつけ、また筆遣いで、ニュアンスと色調の世界を生む。色にあらざる色で色どりの手段を見い出す。単純性と流動性への嗜好は、無限への郷愁と空間の差異を消し去ろうとする努力から生じる、と考える。[24]

以上、日本画の四つの特徴は、汎神論的理想主義の表現であるとする。正確な遠近法の不在、自由な構成、線の重要性、水墨画。すべて空間からの解脱にふさわしいと考えられる。[25]

絵画の主題について、無限はいたるところにある、と付け加える。無限は万物に、万物は美になる。すべては見方に関わる。肉体的精神的に醜いもののなかにも美を見出す。夜のうちに光を示すのが芸術家であるとする。恥ずべき事柄も純粋で清澄な熱情で扱われる。芸術のための芸術の理論は何世紀も前から実践されていたのだという。また、日本の彫刻と建築にも、空間からの離脱という同様の特徴があるという。線の優位性、単純さ、虚空への嗜好は、木彫において顕著である。運慶、能面には無限への憧憬が見られる。建築も思想を反映している。屋根の線、床の間、竹に、単純さ虚空の理念がある、と捉える。[26]

四　詩歌の場合

では次に詩歌はどうか。いたるところに無限があるから、極少も極大も無限を含む。短歌は三一文字、俳諧は一七文字。日本の洗練された詩型は短い。長い時間より一層多くを含む短い時間を実現するという。最古のものは、七世紀後半と八世紀前半の万葉集である。三つの型は、長歌、旋頭歌、短歌であるが、短歌は反歌であり、長歌の末尾句のようなものだった。九世紀初頭には今様歌が出るが、俳諧の起源は新しく一六世紀である。俳諧は短歌の最初のテルセだったから発句と呼ばれた。長歌から短歌、短歌から俳諧が独立し発達したことは、短詩形創造への美的要求を示すと考える。[27]短歌と俳諧は日本のもっとも洗練された姿を代表している。それ以外に、長歌とその近代詩形が生成しているとする。

第二に対称的な形は固定的で有限の感を有する。無限の表現は非対称的かつ流動的な姿において実現されるという。これゆえ五音七音で形成される。長歌と今様歌はこの韻律によっているが、短歌や俳諧はその絆が緩められ、独立性と自由を得ている。俳諧は第三項で撹乱する。中間部七音は、最初の五音に続く働きを保持しながら、同時に終わりの五音に先行している。中間部は緩やかに進み、一転、続く五音へと飛ぶような調子をもつ。俳諧の律動的旋律の際立つ美は、この変化する流動性、魅惑的な枠にある、と彼は考える。非対称的で流動的な形によって、可測的な時間からの解脱の理念が実現されるとする。

次に第三に、詩では、さらに予料において、時間に先行する暗示的表現によって、無限の躍動と力動的本性が表現されねばならないという。すべてを表現してはならない、説明してはならない。本質的な線のみ、後は想像力の生動的な遊びにゆだねるのだとする。[28]詩人とは沈黙を守る人。沈黙は雄弁以上に雄弁である。[29]多くは名詞と形容詞のみで動詞が

ない。[30] 畳韻と漢字で贅沢な豪華さ、墨色の見事さをもつという。数刷毛による絵であり、それは計り知れない広がりをもつ、と考える。

詩の主題について付記し、宗教的道徳的な深遠と同時に「恋するプシュケ」について言及する。古今和歌集や新古今和歌集においての分類からもそれは見られるという。第四に汎神論的な思想、すなわち、全体の本質はひとつであるという理念の表現があるという。[31] 第五に、白と淡色の好み、そして単純さへの嗜好がある。無限は単純なものであり、多様性を含みかつ越えているとする。第六には、絵画同様、事物の否定的側面は、理想主義的汎神論的な詩に肯定的位置を見出すという。[32] 生の不協和音を尊重し、それを旋律の調和の創造と為すという。[33]

最後七番目に、循環する時間の理念の現れが見られるとする。[34] 現実ではないのに実在的、抽象ではないのに観念的として、現在と過去のうちに同時によみがえる時、平常は隠されている永遠の本質が開放され、真の自己が目覚める。時間の秩序から解放された一瞬、解放された自己が、われわれの内に創造される。[35] 無限が充実した現在の時がある。[36] ここから偶然の問題[37]と循環する時の問題が省察される。

五　音楽の場合

日本の音楽については、抽象的な仕方で語りにくいという理由で、日本音楽に近い西洋の旋律について見ている。好例としてドビュッシーを挙げる。たとえば「子供の領分」などは、全く日本の旋律であり、三味線と踊りを想うという。「亜麻色の髪の乙女」も、旋律の自由進行と不完全の完全の点で日本的だという。ささやくように演奏されるという。加えてドビュッシーは日本美術の愛好家でもあることを指摘する。彼の仕事部屋には北斎の色刷版画があり、その大波か

ら、「海」の作曲の間、インスピレーションを受けたという。[38] ラヴェルの水の戯れも、琴のようであるとする。基本的性格は何だろうか。型にはまった時間から解放する努力であると考える。「各瞬間において音楽がまったく完全で」、かつ「接近した部分のすべてが代る代るやってくる」[39] 流動性があるという。他方、音の乱舞を消す単純性を挙げる。[40]「沈黙に包み込まれた簡潔さ」[41]、これは日本音楽の特徴であるが、さらに日本芸術全般の特徴であると彼は考える。

フランスの評者による「三味線音楽は茫漠とした無限定の移ろいやすいものを有している」[42] や「曙光があるだけ、昼光がない」といった言葉を興味深い指摘として挙げる。あるいは、日本の旅行の思い出として、日本の小曲に「ペレアスとメリザンド」のゴローのテーマを想うとか、三味線音楽は郷愁的で繊細で日本のすべてを想う、と語る人物の例も挙げる。[43] また別の旅行者は、歌いながら、日本の歌の優雅さと比べれば自国の歌と旋律が粗野に感じられたと語ったが、[44] 日本音楽の美と巧致を見たこのベルンハルト・ケレルマンは、ドビュッシーの対極、ワグナーと同国のドイツ人であることを九鬼は強調する。

可測的時間からの解放と、多様性全体が消える単純性という二重の性格をもつ音楽を、汎神論的神秘主義の表現力豊かな芸術様式と見る。印象主義は軽率に扱われているのではないかと考える。それは印象を受動的に受け取る機械ではない、自発性は眠っていない。北斎の波は、印象主義と同時に表現主義の例であるという。英知的世界の形式、同時に感性的世界の形式であるとする。瞬間の印象は、魂の奥底から来た永遠の神秘の声の表現である、と見るのである。[45]

以上、日本芸術一般の優れた特徴は、客観的観点から見て、無限の表現と言える、とする。[46] 造形芸術における空間からの解脱、詩と音楽における時間からの解脱。では主観的機能はいかなるものか。精神生活の要素として無限といかなる関係があるか。精神生活の活動の場面は時間であり、この時間を解脱しようとする。永遠を、真善美を求める。芸術

の機能は、儚い瞬間の不滅化ではなく、永遠の創造にある。永遠の無限、美を芸術家は把握すると考える。それによって人間存在の教師たりうる。時間からの解脱を教え、美にほかならない永遠において生きることを教える。しかし自己の理念を強引に教える無能な教師ではない。暗示の価値、想像力の強さを信じている[47]、能動的自発性を喚起するのだ、という。その教えは、鑑賞者に視点を示し、道を開くのみである。鑑賞者に眩惑を与えるだけ、仕事は残されたままであるとする。芸術による時間からの解脱は二度ある、と九鬼は考える。すなわち、無限を創造する芸術家において、そして、観照によって創造に参加する鑑賞者においてである。[48]

象徴主義の理論家シュアレスの思考に対して九鬼は疑問視する。シュアレスは、『西洋の俳諧』[49]序文において、俳諧の偉大な美的価値を述べながら、しかし、日本の芸術全体の内容に関して、それは儚い一瞬の事物に執着するが、無限と永遠への憧憬を知らないとする。西洋では永遠に生きるために生きる、持続が問題であり、形而上学が生まれ、数学が生まれた。日本の芸術は自分たちの芸術とは正反対であり、すべてが空間的であって内的でない、という。しかしこれには根拠がなく、誤っている、と九鬼は考える。[50]無限と永遠は心の中、思考の中にある。内的芸術は、無限と永遠を客体化する。非物質性が浸透しており、外的なものを退ける。これがわからなければ日本の芸術を理解できないだろうと述べる。無限と永遠の、有限で束の間の象徴として、日本芸術の題材や事物は理解されねばならないと語る。[51]では、フランス象徴主義と触れ合う思想はどこか。

Ⅲ　フランス象徴主義

右記の講演原稿の注において、フランス象徴詩と日本の内的芸術への関心を九鬼は記しているが、前述の九鬼の思索

を眺めながら、確かに、フランス象徴詩を学ぶ側から見れば、実際その思考の近似性に驚かされるところがあった。厳密な比較検討となると、慎重を期すべき問題がすぐ想起されるが、ここでは、顕著な類似性を可能な範囲で検討したい。[52]本稿の注などにおいて折々触れてきたものをも振り返りながら、対照できないだろうか。

九鬼が例証として挙げているのは、日本、及びフランスを中心にヨーロッパの多くの作家たちであるが、ここでは、九鬼自身が名を挙げるフランス人作家に限って考えてみたい。フランス人のなかでも、特に重要な点で挙げられていると考えられる人物、さらに、本稿の関係で重要と判断した数人の人物に絞って、以下検討したい。

一　ボードレールの世界

九鬼の全体的思索において、ボードレールは顕著な位置付けをもつ人物として挙げられるだろう。[53]九鬼は、西洋中世哲学における信仰・理性の問題を探究しながら、精神的霊的な境域において官能の世界にも心を惹かれたという。九鬼は、江戸末期のデカダンス、ダンディズム、いわば、ボードレールのモデルニテと響き合う気質をもつという。それを自ら如実に示すような九鬼の句を見よう。[54]

「悪の華」と「実践理性批判」とがせせら笑へり肩をならべて
たましひを見つめて額におのれから「時代錯誤」と焼印おす[55]

これは、『巴里心景』に収められた二首である。[56]「悪の華」と「実践理性批判」の二作品は、「九鬼の精神と思索の振幅

の両極端を象徴している」ように思われるという。[57] 後者は、九鬼滞在中の第一次大戦下のヨーロッパで、ドイツ中心に新カント学派の勢力が残るなか、哲学に新しい息吹を吹き込もうとする新興勢力の兆しが見える時期の学びにかかわるという。一九二二年―二三年、九鬼は新カント学派を学び、その後現象学を学び、ハイデッガーらの指導を受けている。[58] つまり九鬼はドイツの新旧世代のカント読解を知っている。九鬼にとってカントは哲学的思索の模範だったという。カントの『純粋理性批判』は、厳格主義の道徳を示している。一方、『悪の華』は、前者の七〇年後、一八五七年、ボードレールによるモデルニテの書である。それは九鬼の感覚と思考に影響を与えたのだろう。ボードレールの巴里で、一九二四年以後、詩歌に心を動かす。ボードレールとその『パリの憂鬱』に象徴されるサンボリスムの詩と詩論に触発され、自分自身詩作し、『巴里心景』として、日本に書き送るが、それは後の『「いき」の構造』に繋るという。[59] ここに日本の美意識を省察したでもあろう。[60] 前者の句は、ボードレールとカントに共に魅かれつつ、どちらにも徹し切れずに自ら笑うしかない、という九鬼の心だろうか。[61]

後者の句について。一八世紀後半、理性の頂点で思索したカントと、一九世紀半ばすぎ、ロマン主義の後、象徴主義とモデルニスムを拓いたボードレールを比べるのは、時代錯誤である。さらには高等官僚を父にしながら、哲学を思索する、あるいは高等遊民の歌の日々を送るということに対する時代錯誤の思いもあるだろう。[62] しかしここには、母の恋人であり父親役でもあった岡倉天心[63]の個人主義の強さも見うけられると言われる。[64]

既述のように、九鬼は帰国間近、一九二八年八月、パリ近郊ポントニーで「東洋における時間の観念と時間の反復」「日本芸術における『無限』の表現」と題してフランス語で講演をした。ニーチェの永遠回帰とインドの時間観念を挙げ肯定的に論じている。[65] 一九二九年一月帰国、その後、死までの一〇年あまり、時間の問題、詩や押韻を中心とする文学

文芸の問題、そして両者の交点といえるような偶然性の問題について思索した。一九三五年、『偶然性の問題』が刊行されるが、それは、時間の問題と平行したライフ・ワークだったという。時間や偶然の哲学的問題をまさに導き出す文学が重要な要素をなしていたのだろう。[66] 時間や偶然の問題も文学から発想の源を得ていると言われることが納得できる。音韻上の一致、すなわち偶然性が、文学のうちに芸術的に生かされている、と九鬼は考えるが、これに関しては、九鬼の関心事、押韻の源の思考として、ヴァレリーが挙げられている。

二　ヴァレリーの思考

ヴァレリーはひとつの語と他の語との間に「双子の微笑[67]」(sourires jumeaux) があると歌い、語と語との間の音韻上の類似性の偶然的な響き合いを双子相互間の関係に比している。

九鬼が「日本詩の押韻」の最初にエピグラフとして挙げるのは、その「双子」の詩句である。

Salut ! encore endormies
A vos sourires jumeaux,
Similitudes amies
Qui brillez parmi les mots !

Paul Valéry

ヴァレリーは、マラルメの詩的思考に共感し、詩を感性と知性の総合的あり方として追及し、押韻のもつ美的効果について論じている。[68] これに導かれるようにして、九鬼は膨大な「日本詩の押韻」の論を実証的に展開してゆく。押韻については九鬼自身の関心から詩作を試み、パリからも、『明星』に送っていたが、掲載はされなかった。九鬼にとって、押韻は、時間、反復、偶然の出会い、水平と垂直の交錯の関係のひとつのモデルとして、重要な問題であっただろう。九鬼は、押韻を、詩に欠かせないものとする。大正昭和の日本の新体詩が、押韻無視の自由律へ赴くのは耐えがたかった。日本詩の押韻の必然性について繰り返し述べている。押韻問題、詩の問題を、文学の問題の必須のこととしている。死後直後の出版の『文芸論』でも、「日本詩の押韻」は、多くの具体例を揃え、精細な展開を示して、五分の三の量をも占めた。

文学の問題は、このように時間、偶然の問題と深くかかわり、九鬼の大きな関心事であった。一九三三年、京都大学文学部での「文学概論」の講義は、秀れた日本近代の文学論であり、綿密な絵図のような構成をとっているという。[69] 文学の小宇宙構造、時間的性格、リズム論、永遠の今、観念性、重層的に包括する文学の時間の特殊性、小説など、ジャンルを具体的に仔細に検討している。「永遠の今」、無限の深みの現在・顕現としての詩に、文学・芸術の成果を見ている。壮大な構築の論である。

このような重要な問題意識、押韻に関して、理論的思索的側面から、ヴァレリーの詩句を筆頭に置き注目し、導きの源としているのであった。[70]

三　ヴェルレーヌの詩

では、詩のより具体的な面からはどうだろうか。ヴェルレーヌの詩の流動性、単純性が指摘されている。そして、それに見合うような、詩であり詩論である、その詩篇「詩法」に留意している。これは、理論を好まないヴェルレーヌが、象徴主義の理論家シャルル・モリスに捧げた詩論の詩と言えるものであり、象徴主義の根本的主張を表明するような詩である。「詩法」[71]には、曖昧さ、非対称性、流動性、単純性が、その詩篇自体において現れていると思われる。一見押韻に反対するような詩句も、押韻の横暴に対しているものであり、この詩自体にもうかがわれる彼自身の繊細な内部韻まで見れば、詩の押韻の重要性、音楽性への傾倒は明らかである。[72] 二節を挙げよう。

詩法　(Art poétique)

何よりも音楽を
そのために奇数脚を
空気にあわく細かく溶け
何ものも重く留まらない

雄弁をとらえ、くびり殺せ。
またついでに
「脚韻」をたしなめよ。

さもなくばそれはつけあがる。

前者、第一詩節は、特に、非対称性、流動性、非固定性の重要性を示し、空気に溶け込むような曖昧さを望む彼の姿勢が見られるだろう。また後者、第六詩節では、脚韻のゆきすぎた横暴を戒める意思が明確だろう。それが脚韻を捨てよという意味でないことは、彼自身の詩作からも、また何よりこの詩自体からも明白である。

その繊細で情緒的な詩篇が日本人にも感覚的に好まれ、よく翻訳された理由も推察できる。印象派風とも言われる彼の詩のタッチは、印象派モネにも比肩されるものであり、[73] 九鬼の取り上げたドビュッシーにも通じる性質であった。ではそのドビュッシーの音楽、印象派・象徴派と呼ばれる音楽についてはどうだろうか。

四　象徴主義ドビュッシーと日本の芸術

ドビュッシーの音楽を九鬼は、日本的なものとして第一に挙げ、その流動性、単純性、ほのかな音の動きを指摘した。九鬼は、何人かのフランス人の評者を挙げてそれを確認しようとした。対極的なワーグナーの国の人、ドイツ人までが、その繊細優美さに聞き惚れる様を、日本の音楽と比較すれば西洋の音楽の粗野を感じさせられるという言葉まで示して、論証として伝えた。ドビュッシーが音楽に東洋を取り込んだという話も記されている。[74] ドビュッシー自身の言葉からもそれらは明らかにできる。ドビュッシー自ら、同様の東洋世界の音について述べている。[75] また今やジャンケレヴィッチが、まさにそうした性質、無から無への空気の流動のような彼の音楽の性質について論じている。そしてそこに、ドビュッシー自身から、また、ジャンケレヴィッチからも、マラルメの「扇の詩」が浮上し、まさに詩人マラルメとの緊密

な創造世界の関連が示されていることに注目しなければならない。九鬼自身、「ペレアスとメリザンド」のほか、マラルメの詩の前奏曲である「牧神の午後への前奏曲」に言及している。

ドビュッシーの作品にマラルメとの重要な関連が見出されるのは、九鬼がマラルメ自身を大きく取り上げていないところからすると、マラルメを深く崇拝し、その論にも影響を受けたヴァレリーを挙げながらマラルメ自身にことさら触れないこととも相俟って、よけいに興味深い。マラルメの考察に赴く前に、九鬼自身の論理の展開として、否定的に指摘しているシュアレスについて確認しておきたい。

五　シュアレスの日本芸術に対する誤解

九鬼は、シュアレスの日本の芸術に対する誤解を指摘した。シュアレスは『西洋の俳諧』において、西洋の詩と似ているようで、似ていない点を、思想的レベルで論じた。九鬼にとっても、日本詩に対する誤解は日本の芸術全般の誤解に繋がる重要なことだっただろう。シュアレスは、日本の芸術には表層の繊細だけがあって、思考と科学の深みがないという。[76] やはり象徴主義の理論家と言うべきシュアレスのこの言葉は示唆深い。性質に相通じるところはあるが、思想的理解や交流はないということなのだろうか。シュアレスが、ボードレール、そして彼を師とする象徴主義の詩人たちに共鳴していたことを思えば不思議ではある。おそらく異なる局面に対峙していたのだろう。

九鬼がマラルメを、同じく象徴主義の思想家理論家というべきマラルメを取り上げなかったことと微妙な関係はないだろうか。九鬼の側も、フランスの詩と思索に、異なるものを見たのではないだろうか。おそらく表現上の違和感だろうか。九鬼がマラルメを注において挙げ、首肯しているのは、叙述が問題ではない、喚起することが重要だ、という、

基本的要件とはいえ、その思考だけである。では、マラルメとの思索上の類似性を振り返りたい。

六　思想的詩人マラルメ

叙述ではなく、暗示と喚起が問題であること、これは確かにマラルメが繰り返し語ったマラルメの中心的思考である。すべてを語らないこと、鑑賞者にゆだねることも同様である。マラルメはまさに厳格でありながら、感性の人である。マラルメは、また、線的である詩のあり方に宇宙全体の音楽性として意味を見出していた。宇宙の感覚と音楽の感覚、そして無の感覚は顕著な彼の性質であった。語れないということを語ること、無を浮上させること、それが彼の課題であった。そして、偶然性についての問題は『骰子一擲』に見られるように、マラルメの終生の問題でもあった。

この意味で、九鬼の著作に登場は少ないが、一番の性質の似通いを感じさせる。ではなぜ、登場が少ないのか。言葉の相異、互いの厳密さが阻むものではないだろうか。理論家であり詩人でもある九鬼と、詩人であり理論家でもあるマラルメには、同様の厳密さがありながら、その厳密さゆえに九鬼から語りえないものがあったのではないだろうか。また表現、表現方法の相違がある。言語の違いもあってもたらされる表現の違い、そして出自の違いによる表現方法の違いに、少しのずれも気になって語れなかったのではないだろうか。言語による思考と思考の表現、詩の意識と詩の表現の間にある、また言語自体の相違にある、人間の創造の問題に関わる、微妙なずれが問題となるような気がする。[77] 今後の課題としなければならない。

おわりに

以上、例証こそ目立たないが、かなり本質的なところで九鬼とフランス象徴主義、とりわけその中心人物というべき詩人マラルメの思索は関連すると言えるだろう。例証の少ない理由として、マラルメの言葉が、その思想の厳密さに見合った詩文として晦渋あるいは曖昧に過ぎて読みにくかったところがあるのかもしれない。詩論に触れられていないのも気になる。詩人の中心的大作、それも偶然性をテーマとする作品に触れられてないのも不思議である。しかし、もともと象徴主義の系譜としてのボードレール、ヴェルレーヌ、ヴァレリーの三人に対しても部分的概括的であり、さほど具体的ではなかった。具体的なのは日本の詩歌に対してである。つまり九鬼にあって、日本の詩歌に関心が深く、西洋の詩や詩論は、比較対照的に、あくまで自分自身の論理展開のために、その滋養として学びたかったのではないだろうか。

あるいはむしろ、美術の場合に多く当てはまる論理の明快さを思えば[78]、より、言語上の困難、言語の相違を思わせられる。そこには比較文化の困難の一端が垣間見える。そうしたことへの自覚も思われる。

最後の講演での、日本の芸術、文化が語られる一方的な熱意においても、立場状況もあるだろうが、それがうかがえるといえないだろうか。九鬼は西洋の思想、文芸、芸術、文化から多くを学び取った。そして日本を振り返り、あくまで日本に生きたような気がする。その際、マラルメは確かに九鬼に与えるところがあり、その哲学と詩の、融合的あり方そのものこそは、もっとも九鬼に近いのではないだろうか。いわばフランス象徴主義者たち、ボードレールの情感にあるダンディズムとモデルニテ、ヴァレリーの理論にある厳格な意識、ヴェルレーヌの単純さ流動性の感覚、そのような性質、表現を含みすべてを併せもったようなマラルメの姿が、九鬼を通じて見える。ボードレールの弟子として、象徴主義の詩人たち、とりわけヴェルレーヌをシュアレスが賛美するなら、シュアレス自身を越えたところに、日本との

関わりにおいて、九鬼とフランス象徴主義は、詩と思索の世界における文化的異母兄弟と言えるような点があるのではないだろうか。

注

1 このとき、先の『文芸論』中の「芸術と生活の融合」「日本詩の押韻」について、様々な点が確認できるだろう。同書に収められた敷衍的な「風流に関する一考察」「情緒の系図」については、本論の主旨に即して暗示される。これに関しては、『九鬼周造全集』第四巻の解題参照。

2 直接的対応の記述の困難があり、本文の展開上、適宜本文や注で記してゆくことになる。

3 以下、著者の極めて精確緻密な論理展開と語彙使用に鑑みて、いちいち引用の印は付さないが、著者自身の論旨展開の語彙・表現を借用させていただかざるをえなかったことをおことわりせねばならない。

4 自然科学の扱う抽象的時間は点としての現在である。

5 この色彩の連続性はマラルメの詩学を、まさに表現自体として思わせる。

6 アクセントを考慮していない点で、日本の詩とフランスの詩は共通している、という。日本の詩のこうした観点からの研究として、Georges Bonneau, *Poésie japonaise et Langues étrangères : Technique et traduction*, 1935 は有益である。

7 入れ子のように重複作用が無限に続けられると考えている。

8 風景画に顕著であるとする。

9 空間芸術としての絵巻物から空間時間芸術としての映画への距離は近い。映画と文学は、緊密な内的関係に立つ、と加える。
10 プルーストを挙げて例証する。
11 孔子の思考の例が挙げられる。
12 この場合抒情詩を指すという。
13 自然科学の時間、数学との比較が述べられている。
14 『九鬼周造全集』第一巻参照。これについては、全集付録の坂本賢三訳を参照させていただき、訳語等を使用させていただいた。田中久文編「日本的性格」『九鬼周造エッセンス』一五二―一七一頁参照。拙著『ことばとイマージュの交歓』第四部参照。
15 岡倉天心『東洋の理想』二頁。
16 荘子が蝶になった夢を見たのか、蝶が荘子になった夢を見たのかという逸話は有名である。千葉宗雄『荘子寓話選』五〇頁参照。
17 彼は、単に日本の芸術は、女や風景を描いた版画、茶道具等ではない。真に偉大な芸術は知られていない、と語る。
18 これは端的にマラルメの芸術的遠近法を思わせる。《The Impressionists and Edouard Manet, 1876》, *Documents Stéphane Mallarmé 1*, pp.76-77. 拙著『マラルメの詩学』一〇〇―一〇一頁等参照。
19 《Compositionn arbitraire》の語を使っているが、斬新な構成はジャポニスムのひとつの大きな影響力として知られている。

20 部分的配置、描写についても前注に同じ。

21 暗示の価値については、まさにマラルメの思考そのものである。

22 線の価値に関してもジャポニスムの影響力の重要な要素である。同時にマラルメの詩的関心事でもある。

23 馬が紙面から逃げ出すという話が記されている。

24 水墨画の例である。

25 藤田嗣治における日本的特色について指摘している。

26 線の思想、無限への希求、虚の思索もマラルメを如実に想起させる。前掲拙著『マラルメの詩学』特に第一部参照。

27 ヴェルレーヌの短詩を思わせる。

28 これはまさしくマラルメの思考にほかならない。

29 沈黙の価値についてもマラルメの主張やマラルメへの評価を思わせる。前掲拙著第一部参照。

30 芭蕉の例が挙げられている。

31 芭蕉の俳諧の根底にある宇宙的共感を思わせる例が挙げられるが、これもマラルメの思考そのものというべきだろう。

32 マラルメの詩的思考、あるいは詩作の真逆・裏返しである。

33 詳細は別稿にせざるを得ないが、マラルメ、ボードレールに通じる思想である。

34 芭蕉が例に挙げられている。マラルメも同様である。

35 プルーストの「失われたとき」と「見出されたとき」の思考が例証されている。

36 蝉丸が例に挙げられている。

37 マラルメの問題でもある。
38 これについては、マラルメとの関係から論じた。前掲拙著第四部第二章参照
39 同前。
40 こうした点におけるドビュッシーの思索とマラルメの思索の共鳴は、あるいは、前者が受けた後者の影響についてては、平島正郎が詳細に論究するところである。前掲拙著同所参照。
41 ロマン・ロランの証言を挙げている。
42 アルベール・メーマンの証言として引いている。（『日本の演劇』）
43 シャルル・ヴィルドラックの言葉を引いている。（『日本旅行から』）
44 ドビュッシー自身の、ガムランに対する証言が想起される。前掲拙著同所参照。
45 ジャポニスムについて前掲拙著特に第二部参照。
46 マラルメの目指したところが思われる。
47 マラルメの同様の思想について前掲拙著第一部参照。
48 同前。
49 André Suarès, *Haï-Kaï d'Occident*, Chez Madame Lesage, Paris,1908 の序論参照。拙著『ことばとイマージュの交歓』第四部参照。
50 九鬼は紀貫之も例に挙げている。
51 モネ、ドニ、永徳、応挙や、ベルグソン、ゴッホ、北斎、雪舟、の線や色について、また形而上学的遠近法から装

飾的遠近法について論じているが、極めて興味深い。対称性の不在の点では、詩におけるアレクスサンドラン、アンジャンブマンについても語っている。田中久文『九鬼周造　偶然と自然』一九九―二四三頁参照。

52　プルーストの記憶の理論はしばしば挙げられている。

53　坂部恵編『九鬼周造　偶然性の問題・文芸論』解説部三三一―三三八頁参照。

54　前掲書に、永井荷風、萩原朔太郎、折口信夫に見られるものだったと説明されている。

55　この後に続く句は、「時にまたズアラトゥストラの教へたるのどけき笑ひ内よりぞ湧く」である。

56　初出は『明星』誌（一九二五―二六年）。匿名で掲載されている。

57　坂部前掲書三三四頁参照。

58　ハイデッガーの「存在と時間」は一九二七年、『カントと形而上学の問題』は一九二九年の出版。

59　坂部恵『不在の歌』四五―七〇頁参照。

60　大東俊一『九鬼周造と日本文化論』一四―三一頁参照。

61　こうした境地に生きた日本人はいなかったと思われる、と坂部は言う。前掲『九鬼周造　偶然性の問題・文芸論』三三七頁参照。

62　連句最後のニーチェの登場に関して、考察されている。同所三三八頁。

63　菅野昭正編「岡倉覚三氏の思い出」『九鬼周造随筆集』一七九―一八六頁、解説参照。

64　ニーチェへの共感、肯定の笑いが想起される。

65　西田幾多郎は九鬼を時間の論文ひとつで京都大学の講師に推奨したという。

66 磯谷孝「偶然性と言語」『九鬼周造の世界』七八―一一四頁参照。

67 詩篇«Aurore»の第二詩節の最初の四行である。Paul Valéry, *Œuvres Complètes I*, p.111.

68 主にマラルメ論として、前掲書（pp.619-710）参照。

69 漱石の文学論と並ぶものであるという。坂部前掲解説部参照。

70 第二次大戦後、マチネ・ポエティックのように、日本語による詩の押韻の重視と、日本語とその内面の律動の問題は終わっていない、と坂部は言う。（前掲所）

71 「詩法」の第一節と第六節のみを、本論に即して挙げる。Paul Verlaine, *Œuvres Poétiques Complètes*, pp.326-327.

72 前掲拙著『マラルメの詩学』第二部第二章参照。

73 同所。

74 前掲拙著第三部第二章参照。

75 同所。

76 André Suarès, «Sur Haï-Kaï, L'Utah ou Tanka et le petit poème du Japon», *Haï-Kaï d'Occident* 序論参照。ロチの理解も想起される。拙著『ことばとイマージュの交歓』第三部第二章参照。

77 本論では、マラルメの登場の少なさも考えて、探究をこの程度にとどめ、九鬼の本文に即して、マラルメ側から、多く注記で示すことにせざるをえなかった。なお、『骰子一擲』に対しては、田辺元による理論的研究がある。

78 前述のように、九鬼による、モネ、モーリス・ドニ、ゴッホ、北斎等への的確な言及には、とりわけ驚かされるところが少なくなかった。なお本稿では、詩学上、多局面から極めて示唆的な理論の展開を九鬼に見たが、現段階で

は、九鬼について、論点を九鬼自身の語彙表現によってのみ要約的に整理することしか力が及ばなかった。詳細な具体的な研究は今後の課題にしたい。

参考書目

九鬼周造『九鬼周造全集』第一巻、第四巻、岩波書店、一九八一

菅野昭正編『九鬼周造随筆集』岩波書店、二〇〇五

坂部恵編『九鬼周造偶然性の問題・文芸論』京都哲学選書第五巻、燈影社、二〇〇〇

坂部恵・藤田正勝・鷲田清一編『九鬼周造の世界』ミネルヴァ書房、二〇〇一

坂部恵『不在の歌　九鬼周造の世界』TBSブリタニカ、一九九〇

田中久文『九鬼周造　偶然と自然』ぺりかん社、一九九二

田中久文編『九鬼周造エッセンス』こぶし書房、二〇〇一

田辺元『マラルメ覚書』筑摩書房、一九六一

大東俊一『九鬼周造と日本文化論』梓出版社、一九九六

岡倉天心『東洋の理想』創元社、一九四一

千葉宗雄『荘子寓話選』竹井出版、一九八八

宗像衣子『マラルメの詩学』勁草書房、一九九九
宗像衣子『ことばとイマージュの交歓』人文書院、二〇〇五
アンドレ・シュアレス『ドビュッシーに就いて』清水脩訳、地平社、一九四三
Carl Paul Barbier, *Documents Stéphane Mallarmé I*, Nizet, 1968.
Charles Beaudelaire, *Œuvres Complètes 1*, Gallimard, 1975.
Georges Bonneau, *Poésie japonaise et Langues étrangères : Technique et traduction*, 1935.
Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1971.
Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Baconnière, 1968.
Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes 1*, Gallimard, 1998.
André Suarès, *Haï-Kaï d'Occident*, Chez Madame Lesage, Paris, 1908.
Paul Valéry, *Œuvres Complètes 1*, Gallimard, 1957.
Paul Verlaine, *Œuvres Poétiques Complètes*, Gallimard, 1962.