ヴァレリー「エウパリノス」にみる制作論 THE THEORY ON POIESIS IN VALÉRY'S 'EUPALINOS'

田路 貴浩*
Takahiro TAJI

Paul Valéry's literary work 'Eupalinos' includes various topics and considerations about making architecture. This paper aims to understand it as a theory of 'poiesis'. For this purpose, the text is divided into units of meaning and they are rearranged according to the process of making architecture which consists of three terms – before, during, after. This trial, however, reveals that the linear arrangement does not success enough. For that reason, three domains - real, intellectual, virtual - are introduced to define a three-dimension framework in which it is made clear how 'spirit' works for 'contemplation' and 'making' with 'body' and 'world'.

Keywords : Valéry, Eupalinos, poiesis, spirit

ヴァレリー, エウパリノス, 制作, 精神

1. はじめに

本稿はフランスの詩人ポール・ヴァレリー (Paul Valéry, 1871-1945) の対話篇「エウパリノスまたは建築家」^{注1)}について、建築家の制作をめぐるその叙述を整合的に把握し建築の制作論として理解しようとするものである。筆者は森田慶一による建築論の再考を進めているところだが^{注2)}、「エウパリノス」から制作論を抽出するここでの作業は森田の未完の課題を継承するものと考えている。

1.1 ヴァレリーと「エウパリノス」

ヴァレリーは若くしてその才能を認められながらも、突然文壇から退いてしまった。沈黙は 20 年にも及んだが、再び表舞台に登場すると一気に時代を代表する知識人へと駆け上っていった。「エウパリノス」は 1921 年、ある建築家の作品集の序文として発表されたものである^{注3)}。ヴァレリー 50 歳のときであり、1917 年の文壇復帰後、いよいよ注目を集めはじめた頃のことである。テキストはその後 1923 年に独立して刊行されると版を重ね、まもなくして外国語にも翻訳された^{注4)}。ヴァレリーの著作のなかでもとくに重要な作品の一つとされている。

「エウパリノス」は死後の冥界に暮らす二人、ソクラテスとその信奉者パイドロスによる対話形式の作品である。パイドロスが建築家エウパリノスの発言を披露するとソクラテスがそれに触発され、ふたりのあいだで建築制作をめぐる諸事象が語られ、意味深長な省察が論じられていく。

1.2 既往研究

ヴァレリーに関する評論や論考は枚挙にいとまがない。そのうち邦訳された欧文文献にかぎってみると、ヴァレリーの思想全般を著者の独自の視点から論じるものが目につく。

F・ルフェーヴルの『ポール・ヴァレリーとの対談』はヴァレリーへのインタビュー記録である^{注5)}。入門書としてしばしば参照されるが、「エウパリノス」について語られている箇所はない。文芸批評家チボーデの『ポール・ヴァレリー』はヴァレリー研究の古典と目されている^{注6)}。ただし、ベルグソン哲学をととしたその理解は独特である。「建築」と題する節で「エウパリノス」についてふれられているが、わずかに概要が紹介されるに留まっている。同じく文芸批評家 M・レイモンによる『ポール・ヴァレリー 精神の誘惑』はヴァレリーの思索の歩みを構成的に編集した評伝である^{注7)}。邦訳文献のなかではもっともヴァレリーに即した叙述といえるだろう。「エウパリノス」についてはわずかに断片的に参照されるにすぎないが、その理解のためには最良の手引きのひとつといえる。ハイデガーに師事した哲学者 K・レーヴィットの『ポール・ヴァレリー その哲学的恣意の概要』には「人と貝」の翻訳が収録されている^{注8)}。この作品は「エウパリノス」の一部を書き改めたものとして重要だが、レーヴィットはこれをドイツ語に訳出しただけで解説はほどこしていない。しかし全編をととしてヴァレリーの思想の基軸が明らかにされている。近年公刊された D・ベルトレ『ポール・ヴァレリー 1871-1945』は私的な事蹟も含めた詳細な伝記である^{注9)}。「エウパリノス」については原稿発注から執筆、出版の経緯、そして反響が紹介されてい

* 京都大学大学院工学研究科 准教授・博士(工学)

Assoc. Prof., Graduate School of Engineering, Kyoto Univ., Dr. Eng.

る。

日本において公刊された著作のなかではじめてヴァレリーに言及したのは九鬼周造であろう。九鬼は『「いき」の構造』で「エウパリオス」の一節を引用し、建築は芸術体験の数的な形式化であることを指摘している^{注10}。その後著された押韻論でもヴァレリーが参照されているが、「エウパリオス」が主題的に論じられているわけではない^{注11}。ヴァレリーの本格的な解釈は田邊元『ヴァレリーの藝術哲学』が最初である^{注12}。これは西田哲学を継承しつつ弁証法的思想からヴァレリーを理解しようとするものだが、その解釈はかなり独特で、ヴァレリーを介した田邊哲学となっている。なお、「エウパリオス」の最初の邦訳もこの頃刊行されている^{注13}。

わが国の研究論文では「エウパリオス」を主題的にあつかったものは数編見いだされる。文学者の北村正迪は田邊の立場に共鳴しつつ虚無あるいは自己などに注目し、「エウパリオス」からヴァレリーの反プラトン主義を論じている^{注14}。その関心は制作の諸相よりもヴァレリーの形而上学超克の試みに向けられているが、ヴァレリーの根本思想を理解するうえで重要である。芸術学の郡定也は近代芸術学が自然と精神、素材と形成力などの両極の「対決」という枠組みで解釈をおこなってきたとの観点に立ち、「エウパリオス」で展開される制作と自然の「対決」を論じている^{注15}。これも「エウパリオス」の基本的理解を得るのに有用である。水野明路は文学研究の立場から「エウパリオス」を内容に即して三部に分け、各部における特徴を抽出しようとしている^{注16}。ただしそれは文学作品としての特徴であって、本稿の関心とは異なっている。

建築論分野で「エウパリオス」に最初に注目したのは森田慶一である。森田は1932年にフランスへ渡って「エウパリオス」の原著を入手し、1958年に私家版として邦訳を公表している^{注17}。晩年には改訂訳を『建築論』に収めて刊行した^{注18}。「建築そのもの」を究明しつづけた森田が早くから「エウパリオス」に惹かれていたのは、所産としての建築物だけでなく、それを生み出す制作も射程に入れようとしていたからであろう。しかし森田は「エウパリオス」の制作論を論じることはなく、それを訳出し、要約を示すにとどまった^{注19}。森田が残した課題を継承したのは加藤邦男である。加藤はヴァレリーの著作を包括的に精査し、建築制作の範型としての「建築そのもの」「全一的なもの」を明らかにし、建築論的制作論を提示してみせた^{注20}。これによって、「エウパリオス」から建築の制作論を抽出する課題は完成されたかに見える。しかし加藤の所論は現代のプラトン解釈、ハイデガーやメルロ＝ポンティの存在論、増田友也の建築論などにおおきく依存しており、独自性の強い解釈となっている。

1.3 目的

ヴァレリーは覚醒した精神による省察を魅惑的な文学表現で書き綴った作家である。講壇哲学のように専門用語を駆使した形式的体系を拒絶し、概念化以前の思考や行為そのものを生き生きとした言葉で捉えようとした。とはいえヴァレリーは自分の省察の体系化に関心が無かったわけではない。「私の主たる目的は、私自身の総体的機能—世界、身体、思考—を、できるだけ簡潔に、できるだけ明確に自分の眼に描きだしてみることだった」と書きとめ、「世界、身体、思考（精神）」による一つの体系の構築を生涯にわたる企てとしていたことを表明している^{注21}。しかしながら、「私のさまざまな観

念を完結してくれるであろう『ドイツ人』が私には欠けている」と告白しているように、省察そのものに注力したため省察の体系化はほとんど行われなかった^{注22}。

ヴァレリーの錯綜する思考の記述は「エウパリオス」にも表現されている。浮かんでは消え、戯れてはさまよう思考を反映して叙述は一直線に進まず、横滑りし、飛躍し、変奏しながら反復される。そのうえ神話や警句が散りばめられ、魅惑的な詩的表現で文彩が添えられている。それはさながら出口のない迷路のようであり、その全体を見渡すことは容易でない。こうした事情のため、ヴァレリー思想の理解は上述のようにしばしば他の思想家、ベルグソン、ハイデガー、メルロ＝ポンティ、西田幾多郎などを介して試みられてきた。ヴァレリーの省察を哲学者の思想体系によって整理しようというわけである。しかしこれではヴァレリーそのものに近づくことはできない。とくに制作に関する省察は、みずから作品を制作するヴァレリー自身の作家としての苦悩にもとづいていて、これを哲学者たちの思想体系に収めてしまえばその真髄を見失いかねない。やはりヴァレリーに即して理論化を試みることに、ヴァレリーの「ドイツ人」となるべきであろう。

1.4 方法

「エウパリオス」には制作にかかわる多様な話題が断片的に集積していて、その展開にはほとんど脈絡がない。しかも出来事の現場の叙述とその冷静な省察とが重層し、それらを明瞭に仕分けるのは難しい。さらには制作論とは異なる話題、たとえば自然物の観察や芸術作品の体験に関する話題などにも力点が置かれている。このように「エウパリオス」は重層する錯綜体を形成しており、こうしたリズム状の叙述を理論化することは容易ではない。しかし迷路を脱するために、仮にテキストを内容のまとまりごとに裁断し、制作の過程に即して一次的な時間軸に再配置してみることも可能であろう。配列のための時間軸は〈制作前〉〈制作〉〈制作後〉に区分されることになる。

しかしながら、この試みは直線的時間軸による再編成では十分な理解が得られないことをただちに明らかにするだろう。そこで三つの領域を新たに導入し、三次元的枠組みが用意されることになる。そうしてヴァレリーにしたがって身体、精神、世界を基本要素とし、制作する精神の活動様態が捉えられることになる。

作業はヴァレリーの言語表現の魅力に溺れないよう注意しつつ、その趣意だけを抜き取り再構成することになる。また、ヴァレリーが拒否した概念化もあえて導入される。その結果、作品としての文学的魅力はおおきく損なわれてしまうかもしれない。しかしその代償として得られる理論が十分に力動的であるならば、「エウパリオス」の精髓は別のかたちで保持されることになるだろう。

2. 叙述の再構成

まず、制作過程に沿って「エウパリオス」の再編成を試みよう。

2.1 制作前

人間は制作以前の段階では、自然と二様の仕方やかかわる。図式的に言うと、自然との対面を主導するものには精神と身体とがあり、精神の場合には自然は観察され、身体の場合には自然は分有されることになる。そして自然の観察の行く先には知ることと作ることの分岐、哲学者になるか建築家になるかの選択があり、この選択を経

て制作が開始される。

1) 自然の観察

精神は自然に対面するといっさいの既知の知識や概念を中断し、事物の純粋な観察を遂行しようとする。日常生活においては、家、机、酒壺などの事物を見ると、それに関する知識が前提とされている。物は概念を介して見られているといってもよい。「既知である故に、問いと答えをもつ」(166/287) のであって、その物が何かを問う場合であってもあらかじめ概念が用意されている。あるいはその物に適合する既知の概念が求められるのである。

しかし、精神はいったん純粋さの希求へと向かうと無反省に前提されている概念を中断し、事象そのものへと遡行しはじめる。それは哲学者の道である。

哲学者は、もっと広い考えをもち、全体 *tout* を必要としたがる人間だ。(176/293)

「全体 *tout*」とは万物の原理「全一 *Tout*」と考えてよいだろう。精神はもはや個別の事象の観察にとどまらない。身体が属する感覚の世界を超脱し、事物の根源的原理の希求へと進んでいく。

人間の最も深い視は空虚に向けられる。それは、全一 *Tout* のかあなたに収斂する。(205/312)

精神はそのまなざしを身体の個別性を超脱した「空虚」へと向け、いっさいの個性を脱した事物の原理、すなわちアイデアを追求する。哲学者ソクラテスは「俗界の物の美しさは少しも必要としなかった」し(100/244)、「知に関して非常に純粋な人たちが、最高の状態に達するために、感覚的な形や肉体の優美さを要求したこと」(102/245)をまったく納得できなかった。哲学者はアイデアを肉体や物体と結びつけないのである(99/243)。

しかし、ソクラテスに代表される哲学者のアイデア探求は挫折してしまう。精神は普遍的な永遠のアイデアを求めて個別的で感覚的な属性をそぎ落としていく。ところが、そうして捉えたかに思えたアイデアは結局のところ何も理解させてはくれない。

ぼくは、今ばかりいる永遠の姿勢の中に、叡智を据えた。しかし、ここからもすべては見定め難い、真理はぼくらの前にあるのに、ぼくらはもう何一つ理解できないのだ。(80/230)

自然そのものを知るためにいっさいの概念を中断して観察をはじめたものの、「全一のかなた」にふたたび概念としての「ことば *parole*」が見いだされてしまう。

このように見出される神は、ことば *parole* から生まれたことばにすぎず、またことばに還る。(211/316)

この「ことば」はもはや何ら意味されるものをもたないだろう。アイデアとは結局こうした空疎な「ことば」にすぎない。美のアイデアは「永遠の世界には姿を見せない」(94/239) ように、普遍的アイデアは純粋な叡智の世界には見いだされない。こうして反プラトン主義が宣言されることになる。

パイドロスーぼくは、プラトンとは反対のことを言うのです。ソクラテスーよろしい、続けたまえ。

パイドロスー…(筆者注：アイデア) 何か非常に稀なものに宿っているのでもなく、また自然の外にあって、最も高貴な魂によって、かれらの意匠やかれらの制作の秘密の型として静観されるモデルの中に宿っているのでもありません。(95/240-1)

「全一」のアイデアを知ろうとした精神は、ついにその方向転換を迫

られることになってしまう。

2) 制作へ

純粋な精神として知ることと、人間として造ることは二者択一の道になっている。

パイドロスーあなたが造ることと知ることの間にどんなに迷われたか、僕は今それがよくわかります。

ソクラテスー人間となるかそれとも精神となるか、そのどちらかを選ばなければならぬ。人間は、知らずにいられるからこそ、そして人間特有の妙ふしぎである知識の一部に満足しうるからこそ、行動することができる。(176-7/293-4)

純粋な精神が世界の普遍を知ろうとするのに対し、人間として生きるということとはもはやすべてを知ることを望まず、むしろ行動することを意味する。制作を目的としない哲学者は自然の「全体」を知ろうと欲するが、行動する人間にとっては「自然の全部を必要とするのでなく、ただその一部だけを必要とする」(175/293) だけである。哲学者となるか、建築家となるか、二つのいずれかが選択されなければならない。

精神がアイデア的な叡智を断念し、身体による制作という行為へと転じるのは人間として生きるためである。生存への意欲は制作意欲へと通じていて、精神は生存のために自然を利用しようとする。そればかりか精神は自然が人間の生存に都合が良いように存在することさえ望んでいる。

われわれは、自分以外のものにはすべてわれわれに都合がよいという権利しか認めないのだ！——われわれが確かに欲していることは…(中略)…(筆者注：すべてが) われわれの個人の栄養、装飾、香料、支え、資源、光、奴隷、宝庫、城壁、歎びとなつてほしいということだけだ。(207/313)

人間はみずからの生存を支持し、助長し、肯定するもののみを都合が良いものとして是認する。そうして「この実に多数の現実を己に服従」させ、世界を変容させようとするのである(191/303)。

このような生存意欲が知ることの根本動機なのである。そこで、制作する人間は純粋な精神とは異なり、自然に向かってまったく別の問いを発する。

ぼくは考えた、誰がお前をつくったのだ。(159/282-3)

知るということはすべてを知ることではない。誰かがそのものを創ったのであれば、それはいったいどのようにしてなのか。自然に向けられた問いはその作り方を知ることへと転換される。そしてこの問いを端緒に自然の観察がはじまり、自然物と人工物の原理的な差異が発見される。そのひとつは原理と構造に関するものであり、もうひとつは部分と全体に関するものである。

自然物では原理と構造が分離せず一体となっていて、「造るものと造られるものとが不可分」であり、「計画とその実施を区別しない」(180-1/296-7)。一方、人間の作品は自然とは逆で、それは「一つの思考からの行為に負っている」のであり、思考が指定する「原理は、造ることから引き離され」ている(181-2/296-7)。自然は合目的的に必然的に自己生成するが、人間の制作では計画と行為が分離している。このことは計画が人間の恣意と偶然によって虚構されるということ、制作のための計画は実施に対する恣意性をまねがれないことを意味している。

ここから自然物と人工物のふたつ目の原理的差異が導き出され

る。すなわち、人間が作品を統合するために指定するその原理は、作品を構成する部材の構造の複雑さに比べてはるかに単純だということである。自然の場合、「樹全体はその部分のいずれよりも複雑」であるように、「総体の段階は必然的に細部の段階よりも高い」(168-9/288-9)。それに対して、たとえば机という人工物の形態構造はその素材として使用される木材の組成よりはるかに単純であり、人間の制作は「不可避免的に全体が常に部分よりも低い段階にある物体を作り出すように仕向けられている」(173/291)。しかし、人工物の構成原理が単純であることは、かならずしも人工物が自然物よりも劣っていることを意味しない。むしろのちに見るように、その単純さは制作を統制する理念として機能することになる。

3) 自然との交感

ここまで見てきたように、知ることと作ことは人間の自然に対する主要な活動となっていて、これらはいずれも精神によって主導されている。ところが自然との関係にはこれとは別の様態がある。自然に対して身体が向かい合う場合であり、このとき自然とのあいだで感覚の交感が生じる。

人間は、この実体（筆者注：身体）を通じて、かれらの見るもの触れるものを分有する。すなわち、かれらは石なのだ、木なのだ。かれらは、かれらを囲む物質と接触を交わし、呼吸を交わす。かれらは触れ触れられる。(117/256)

作用に対する反作用のように、身体が自然を知覚するとき、逆に自然によって身体が知覚される。自然に働きかける身体は自然からの抵抗を受け、その反発作用によって身体は自分自身を意識することになる。こうして知覚するものと知覚されるものとは交替をくり返し、身体はいわば自然と交配した「半獣神」のようなものとして自覚される (155/280)。

この絶えず押し返される抵抗が、ぼく自身を、一步毎に風に打ち勝ち絶えず再生する、見えざる相手の力にいつも等しい力に溢れた、そんな一人の架空の半神につくり上げた…。(155/280)

自然は刻々と生成変化し、それを身体は知覚し分有する。戯れに波打ち際のしぶきに足を踏みいれるならば、水泡が足にまわりつき、波の官能的な感触に襲われるだろう。

ぼくはこの生まれたての処女泡を楽しんだ…。それは触れてふしぎに心地よい。空気を交えたなま温かいミルクだ。それが官能的な激情を伴ってやって来て、裸足をひたし、裸足を潤し、裸足を追い越し、そして岸辺を捨てて自分自身の中に引っ籠める声をささやきながら、水に降っていく。(156/281)

身体は自然との対峙から官能的合一へと導かれ、同時にその反作用として自己の身体が意識される。身体のこの素朴な経験、世界との交感はいずれ作品制作の動機へと通じていくことになる。

2.2 制作

1) 自然の原理の抽出

人間の生存に有利な人工物を構築すること、このことを目的に制作がはじまる。そのために制作者は自然を知り、それを利用しようとする。もはや哲学者のように自然の全体を知る必要はない。制作に関係することだけが要請される。

建築する人あるいは何か物を作る人は、かれらが手を加える物質の質「全体」に心を配るのでなく、ただそのいくつかに心を

配るだけだ。われわれの目的にとって十分なもの、それがわれわれに重要なのだ。(171/290)

制作のためには自然から役に立つ原理だけを抽出すればよい。

人間は抽出によって物をつくる。かれの用いする材料の諸性質の大部分を知らないかあるいは忘れ、ただ一つの材料だけでなく多くの種類の材料によってもまた同時に満足されるような明晰判明な条件にのみかじりついて。(172/290-1)

制作する人間が自然の「一部だけを必要とする」というのはこの意味においてである。物を制作して特定の目的を達成するためには、自然のなかから必要な原理だけを抽出して使用すればよい。たとえば船を制作するためには、海が船に加える力を自然の原理にしたがって捉え、それに耐えうる形状を与えればよいのである (199-200/308)。制作のためにはそれだけが必要であって、海のすべてを知りつくす必要はない。しかも制作に必要となれば、自然に対してあらゆる手段が講じられる。

次第によっては自然を拘束するために自然を模し、自然を自然に対抗させ、自然の神秘を見返させるような秘密を自然から奪いとる。(191/303)

制作する精神は自然に対抗し、自然を利用する意志を冷徹に遂行するだけである。そこに倫理的な価値判断は存在しない。

かれは、すべての事柄をただ実行と手順の関係だけから直視しました。徳も不徳も…(中略)…機に応じて実行される仕事にすぎませんでした。(192-3/304)

2) 観念から幾何学へ

こうして自然から諸原理が抽出され、それとともに解決すべき問題が列挙され整理されることになる。

ぼくはいたるところに気を配った。ぼくは問題の順序を立て直した。(103/246)

すると精神は未来の作品にむけて自由な夢想をはじめる。

ぼくは夢をむさぼる。ぼくはすでに施行したかのように構想する。(104/246)

観念やイメージの断片がはかない夢のようにつぎつぎと浮かんでは消えていくだろう。

これら精神にあらわれる諸観念はいずれ形象へと具体化されなければならぬ。観念と形象、この間隙には橋渡しの媒介が必要となる。それが「ことば」である。観念を明確化することばは形象の産出行為を規制する命題として機能する。たとえば、並木道を歩く際、「いつも二本の木から等距離を保って進みたまえ」(141/271)という「ことば」すなわち命題が指定されるなら、身体は一義的に決定される歩行の軌跡、一本の曲線を描くだろう。いっさいの曖昧さを排除して正確に定式化されるこうしたことばが身体の運動を統制するのである。

この命題は精神の「純粹可能の領域」で生成するのであって、「見る」とか「動く」といった身体の領域を離れて操作できる。

それぞれの形象はひとつの命題であり、それは他の命題と組合せることができる。こうして、われわれは見るものと動くこととかを顧慮することなく、われわれが作ったいろいろな組合せの特性を認知することができる。(143/272)

その一方で自然に属し自然の原理に拘束されている身体がある。創造的な制作は精神と身体、それらそれぞれの時間に属しつつ、こ

の二つの時間のなかで遂行される。

人間のすることは二種の時間の中で創造することだ。その一つは純粹可能の領域を、あらゆるものを模倣しこれを無限に組み合わせることができる微細な実質の奥を、流れる。他の一つの時間は自然のそれだ。自然の時間は、ある仕方で第一の時間を含み、他の仕方ですそれに含まれる。(182/297)

こうしてことば＝命題が生みだされ、身体の運動が制御され、ひとつの形象が産出される。それが「幾何学」である。

われわれがごく僅かのことで表現しようような運動の軌跡である形象、それを「幾何学的」と呼ぼう。(140/270)

幾何学はことばによって完全に制御されることで、いっさいの偶然、いっさいの恣意が排除される。

ことば無くして幾何学なし——ここがいちばん大切なのだ。ことばなしには形象は偶然にすぎない。(143/272)

このような幾何学は「半ば具象的で半ば抽象的」なもので、「視覚を、触覚を——あるいは聴覚をも——分有するだけでなく、理性、数、ことばをも分有する特殊な存在」である。それは知覚する身体と理性的な精神、その両者の協働から産出され、それゆえに「人間の真の創造物」といわれる。これが「幾何学」の真義である(135/267)。

3) 単純なことばとの邂逅

精神と身体はそれぞれの領域に属しながらも相互に包含しあい、ひとつの制作へと向かっていく。精神にはさまざまなことば、諸観念が浮かび交錯する。そこはいっさいが実在の手前にとどまる「非存在 absence」の領域である。しかし、作品を実在化させるためには、それら諸観念は「現実的 actuel」な身体との結合を果たさなければならない。

この肉体とこの精神、互いに存在を争い結局は合体しなければならぬこの否み難い現実的な存在 *cette présence invinciblement actuelle* と創造的な非存在 *cette absence créatrice*、われわれがおのおのその本性に従ってもっているこの有限と無限、この二つは今や一つのよく秩序づけられた構築物の中に結合されなければなりません。(120/257) ^{注23)}

精神はさまよいながらも、諸観念を未知の結末へ、ひとつのことばへと収斂させなければならない。

刻苦の沈黙の奥で、複雑なことばはもっと簡潔なことばに変わる。同一であるのに区別されていた諸観念は融合される。よく似たいいくつかの知的形態は、要約され単純化される。(144/272-3)

精神は試行錯誤の「沈黙」のなかでもがき苦しみながら、諸観念は徐々に整理されていく。そしてやがて「単純なことば」が不意におとずれる。

まずかれらは、下心なしにこの真理を集めて組み合わせるように見える。かれらは、自分の意図を伏せ、自分の真の狙いを隠す。かれらがどこへ行こうとしているのか、はじめは誰にもわからない…ところが、かれらは突然簡単な言を吐く。鳥は雲間から落ち、獲物はかれらの脚元にある。(188-9/301)

人工物の秩序が単純であることは自然の観察からえられた結果であったが、いまやこの単純性は制作の理念となっている。そして精神はついに諸課題を統合する単純なことばを見いだすだろう。それは幸運な邂逅であって、この幸運を手に入れた者こそが「詩人」となる(149-150/276)。

こうしてことばによる命題は厳格に身体の行為に適用され、すべての形象が正確に産出される。それが制作の格率であった。すでに洞察されていたとおり、人間の制作は自然とは異なり計画と実施が分離していて、計画は恣意的に虚構されるしかない。しかしだからこそ精神は見ることと考えること、考えることと行うことのあいだに緊密な適合性を求めている。

ぼくは観念と行為が端的に問い合い答え合っているような人物をむしろ求めるのです。(192/303)

制作する精神のこの欲求は単純なことばの発見によって実現される。そうして自然の観察と原理の抽出からはじまった精神の思考は、身体の制作行為へと転換されることになる。

ぼくは思考に適確さを求めた。それは思考が、物をつぶさに観察することによって明確に形成されて、思考そのものであるかのようにぼくの技の行為に自分を変えるためなのだ。(103/246)

単純なことばのもとに自然の必然と身体的技巧が統合され、身体の行為は厳格に制御される。そのことばは自然のように内在的で必然的なものではなく、偶然見いだされたものにすぎない。しかし精神は見いだされたことばを命題として受け入れ、それに厳格に従う。そうして身体的技巧はあたかも必然的生成であるかのように作品を産出するのである。

かれら(筆者注：芸術家)は必然と技巧を分解できないように混合する方法を発見したのだ。彼らは理性の軽業ともいべき手品や妖術を発明する。最大の自由が最大の厳格から生まれる。(189/301-2)

たとえ形象を多様化しようとする場合でも、命題による制御は厳格に遵守されなければならない。

必要なのは唯一の命題でもって、運動が動く身体にそれを、それのみを追跡する以外に自由を残さないほど正確な方式で規定されることだ。またこの命題が、この運動のあらゆる瞬間に守られ、形象のすべての部分が、拮据りにおいては異なっているでも思考のうちでは同一物であるような具合に、まもられていることが必要なのだ。(141/271)

こうしてひとつの命題は形象に多様な拮据りをあたえ、複雑で複合的な形象が産出されることになる。

2.3 制作後

1) 作品の経験

作品はいったん生みだされると人々に経験され、様々な反応を喚起する。そのうちあるものは音楽を感じさせるかもしれない。

君は、この町を歩きまわっている時、そこに建ち並ぶ建築のうちで、あるものは黙し、あるものは語り、そして最後にあるものは、それはきわめて稀ではあるが、歌うのに気がつかなかったか。(105-6/247-8)

建築が音楽のように感じることがある一方、それとは逆に音楽が建築のように感じられることもあるだろう。

オルケストラが室内を音響幻影で満たした時とかに、こんな経験をしたことはなかったか。…(中略)…君は、絶えず更新し自分で建て替わる流動する建物、すべてが拮据りの魂ともいべき魂の変容に捧げられた建物、そんな一つの建物の中に生きたことはなかったか。(125/261)

音楽が生み出す情緒は鑑賞者を取り巻き、あたかも鑑賞者を包み込む「流動する建物」としてあらわれる。

それは、追憶、予感、悔恨、憶測、確たる原因のない無数の情緒、これらを絶えず燃焼させることによって君の存在全体を照らし温める不断の焰にも似た変化する一つの充実ではなかったか。(125/261)

音楽がもたらす情緒は鑑賞者を取り巻き、鑑賞者みずからの存在そのものを「照らし温め」直観させるだろう。それと同時に事態は反転し、鑑賞者は音楽の囲いの中に出ていき自分の外にいるかのように感じる。

このここかしこに音響がつくり出した囲いの中に、世界 *univers* の中にいることは自分自身の外にいることだとぼくは気づきました…。(126/261)

音楽が生成する建物内部のような世界は日常世界とは異なる宇宙的「世界 *univers*」としてあらわれる。それは歌う建築の経験の場合も同様であろう。このような音楽と建築との類似は合理的に説明できるものではなく、その根源はもはや思考の外部に位置している。

そして君がぼくの殿堂について音楽を語った時、君を訪れたのは、それは一つの神的類似なのだ。…(中略)…このかくも異なったものの偶然とも見える結合は、驚くべき必然性に基づくのであって、その非常に奥深いところは考えも及ばないものであるが(111/251)

音楽的な建築、建築的な音楽、これらは鑑賞者の精神が肉体を介して作品と官能的に合一する経験であり、あたかも風のように時間が制止する永遠の現在の出来事である。

きわめて確かなぼくの経験からもっともよく知っていることは、われわれの魂が、時のどまんなかで、自然的に過ぎ去るものであるが内的には永遠な、時間の区切りがはいり込む余地のない、聖所となりうるということだ。…(中略)…その時魂は、ちょうど海の上を移動する嵐の間にはさまる輝かしい風のようなものだ。(98-9/243)

建築であれ音楽であれこのような宇宙的世界の経験、「神的曖昧状態」はまさに「至高の状態」(99/243)である。それは鑑賞者の身体の内奥に見いだされるだろう。

この可視形態と連続音の瞬時的な集合とのふしぎな結びつきを、人間存在の究極まで、従って究極的實在にまで、考えぬくに十分純粋な、十分理性的な、十分精緻に強靱な…(中略)…そんな人間とはどんなものか、とくと考えてみたまえ。その人間は、どれほど奥深い普遍的な根源まで進むだろうか、どんな貴重な点へ到達するだろうか、己の肉体のうちにどんな神を見いだすだろうか！そしてこの神的曖昧状態に陥って(111-2/251-2)

2) 作品経験の省察

制作における行為と知覚における運動

作品が鑑賞者を神的な至高の状態へといざなう契機は、作者の制作行為にあると考えられる。

われわれが神的なものの現に在るという最も直接的な感情を見出すべきは…(中略)…行為および行為の組合せにおいてである。(211-2/316-7)

作品の形象は命題によって制御された行為の軌跡すなわち幾何学によって構成されていた。それが鑑賞者によって見られると、今度はこの制作過程を逆行するように形象がそれを生みだした身体の運動を直観させる。

ぼくは線のような可視的な物象を動きに変え動きを物象に変える、それほど見ることで動くことが緊密に結びついているのを君は驚くべきことだと思わないのか。この変容は確実であり、常に同一であり、またことばを仲介としてそうなるのだと君は思わないか。視はぼくにひとつの運動を与え、その運動はその生成とその軌跡との繋がりをぼくに感じさせる。(142/271-2)

ことばとアイデア

このように鑑賞者に生起する情緒や運動の感覚を作品の形象とつなぐのはことばであり、なかでも比例である。建築であれ音楽であれ、比例がそのなかにいる者を捉える。

われわれは人間の作品のなかに在り、動き、生きる。…(中略)…われわれはそこに、何らかの仕方で、何びとかの意志と好みを呼吸する。われわれはかれが選択した比例のうちに捉えられ制御される。(124/260)

この比例は匿名の一般的な規則ではなく、作者の意志や好みによって選択されている。命題としての「ことば」は話言葉 *parole* であって、概念としてのことば *mot* ではない。数的な比例であっても、それは一般的な概念ではない。作品を産出することばは具体的な形象を与える個別のことばであり、作者の個性的なことばである。その意味で意志的に発話された「内的な法則」といえる。

人間は、この二つの芸術によって、二様の仕方で、あれかこれかの素材すなわち石か空気に具象化された内的な法則と意志で包まれるのだ。(127-8/262)

形象の産出のために発話されたことばには作者の長きにわたる苦悩に満ちた試行錯誤が凝集していて、それゆえきわめて個性的なものとなっている。しかし、だからこそ逆説的に普遍的な永続性を獲得することになる。

ことばのうちには、非常に短くて、そのあるものはたった一語しかもっていないが、きわめて充実していて、簡潔に力強くすべてに応答しているので、長年にわたる内なる検討や秘かな消去を凝集しているかに見えるものがあります。それらは、至高者の行為のように、不可分であり決定的です。人間どもはこのいくつかのことばで永く生きることでしょう！(187-8/300-1)

ある種の永続性を有することばはいわゆるプラトニズムの意味をぬぐい去ったかざりでのアイデアといえる。それは叡智界での永遠の真実在ではなく、作者の内にあって作者を行動させ、判断させ、欲望させるある意志であり「内的な法則」である。したがって、それはまさしく作者そのもの、作者の本質でもある。

それ(筆者注：アイデア)はぼくの中にあってぼく自身のようなものです。それは過^{あやま}つことなく行動し、判断し、欲望します…。

しかし、それを言いあらわすとなると、それは、ぼくをぼく自身たらしめているものを、自分は確かに知っていてしかもごくわずかしかならないものを、語るのと同様にむづかしいのです。

(96-7/241)

まさにそうした作者の内奥に不死のアイデアが成立するのである。

ソクラテス―…いや、^ここというものはなし、ぼくらが今

語ったことは、ぼくたちを操り人形にしてしまった他の世界の誰か修辞家の気まぐれと同様、すべてこの幽界の沈黙から自然に生まれた戯れなのだ！

パイドロスー厳密に言って不死が成立するのは、そこなのですね。(220-1/322)

ソクラテスが口にして「ここ」とは彼らの住む冥界すなわち永遠の叡智界であり、それは存在しないという。アイデアが成立するのはプラトンが考えたような叡智界ではなく、パイドロスが端的に言い当てているとおり作者の内部、しかもその「幽界の沈黙」である。それは作者の個性化された自我の背後の潜在的な自己を意味している。

3) 自己の構築

作品の産出は作者にも作用する。作品の制作によって作者が生みだされるのである。

ぼくは自分自身の建設へと進入する。そしてぼくは、ぼくの願望とぼくの力量の間の実に正確な一致に近づいて行くので、ぼくはぼくに与えられた実存在 *existence* で一種の人間制作を行ったような気がする。(103/246)

精神と身体の「実存在」は自己の願望と能力を統一させて作品を産出する。そのとき、ここでも作用と反作用の原理がはたらく。作品の内的法則によって作品が生みだされると、逆に作者というひとつの個性がうち立てられる。

このような自己の構築は制作の強い動機ともなるだろう。自己の生存に都合の良いものを制作し世界を服従させることが制作の初源的な動機であったが、その結果わずかも自己構築が達成されると、それ自体が目的化し新たな制作の動機となる。

ほんの少し余分に自分自身であるためには宇宙をも覆すことを、どんな魂がためらうだろうか。(206-7/313)

ところが、作られたものの中には作者というものが知られず、個別の作者を越えて制作が継承されるものがある。無名の器物がそのことを証示している。

それらの器物は、いわば、ひとりでに成ったもので、永年の使用が必然的にいちばんよい形を見いだしたのだ。数えきれないほどの実践がいつか理想に合致し、そこで停止する。千の人間の千の試みが徐々に最も経済的で最も確実な姿、すなわち期待された姿、へと収斂し、それをみんなが模倣する。(187/300)

無名の器物というものは長い時間のなかで制作者の恣意的な意欲や好みが払拭され、一種の「確実さ」を獲得している。それは計画と実施が一致している自然の生成のようであり、作者の自己構築とはもはや無縁となっている。

3. 理論化の試み

1) 基本構成

以上のとおり、「エウパリノス」の叙述を制作の時間に沿って再編してみたが、この整序作業はいささか強引であり、かえって制作の諸事象の循環性（制作—経験—動機—制作）や複層化（制作と制作の反省）が露わになっている。テキストの理解はある程度達成できたとはいえ、一次元的な理論化には限界があることも認めなければならない。平面的に展開する循環性や、垂直的に展開する複層化を明確に位置づけるためには、すくなくとも三次元的な枠組みを用

意する必要があるだろう。それによってヴァレリーの言う三原理とその諸相をより適確に把握することができにちがいない。

三つの基本要素と二つの活動

ヴァレリーは身体 *corps*、精神 *esprit*、世界 *monde* を制作の三原理と考えていた。

人間は全一の中に三つの重要なものを識別する—そこに自分の肉体 *corps* を見出し、そこに自分の魂 *âme* を見出し、そして自分以外の世界 *monde* がある。この三者間にはたえず取引が行われ、時には混同さえ起きる。(183/298)

これら身体・精神（魂）・世界は三原理といっても等価の三者ではない。中心は精神にあって、精神は身体に取り巻かれて主体を形成し、世界に属し、世界と対面している。そして三者はこれを基本的な構えとしつつ、相互に関係しあいながら多様に運動している。「エウパリノス」で主題とされるのはそうした運動のうちの二つ、すなわちソクラテスによって表象される知ることと、エウパリノスによって表象される作ることである。これはアリストテレスによる精神活動の分類にもとづくもので、観想 *theōria* と制作 *poiēsis* に該当する^{注24)}。

三つの領域

これら身体・精神・世界が展開する二つの活動を捉えるために三つの領域をあらたに導入することになろう（以下、図1を参照）。すなわち、実在的 *réel*、叡智的 *intellectuel*、潜在的 *virtuel* の三領域である。実在的領域とは日常世界であり、観想によってそこから超脱し目ざされるのが叡智的領域である。プラトンに倣っていえば、実在的領域は叡智の世界に対する感性的世界にあたる。これら二つの領域に加えてさらに潜在的領域が指定される。これは身体によって感覚される実在的領域の裏面であり、ヴァレリーはこの特徴を「可能的」または「全価的 *omnivalente*」^{注25)}と形容している。また「第四の身体」と名づけられるものもこれを指しているだろう^{注26)}。潜在的領域はすべてが実在化の可能性に開かれた個別化以前の領域であり、胚のような状態といえる。それはいまだ個性的存在として実在化せずに潜在的な状態にとどまるが、*virtuel* のラテン語語源 *virtūs* が力を意味するように実在的領域になんらかの作用を及ぼしている。その意味で現実的 *actual* でもある^{注27)}。

実在的領域に対して叡智的領域は垂直上方に位置し、アイデアへと向かう観想は叡智的領域への垂直上昇運動と規定することができる。

図1 三つの領域と精神の運動様態

それに対して、作品の制作は実在的領域に留まる水平運動であり、観想の運動方向とは直角にずれている。観想から制作への転回はヴァレリーが人生を賭けて悩み苦しみ思考した課題であり、その思想の枢軸をなしている。「エウパリノス」でもその転換はひとつの不可避の選択として語られていたが、この転回は 90 度の方向転換として表されることになる。

観想と制作の二方向によって、実在的と叡智的の二つの領域はひとつの平面を構成することになる。そしてその背後に潜在的領域が広がる。潜在的領域は実在的領域に対して潜在力を発揮し、叡智的領域に対しては虚無としてあらわれる。

このように三つの領域は二重の垂直関係を結んでいる。すなわち実在的領域から叡智的領域への垂直的關係と、これら二領域と潜在的領域との垂直的關係である。この二つの垂直関係は直角にずれていて、結局、観想の方向、制作の方向、そして潜在的領域の方向の三軸で構成される空間が形成されることになる。このなかで観想と制作の諸事象が展開するのである。

2) 観想

実在的領域では、諸事物に名前や概念が与えられ個別としてあらわれている。ところが、根源的に知ろうとする精神はそれら事物に対面すると与えられた概念や知識を捨て、その物自体を観察し、世界の個性を除去して普遍的に知ろうとする。それとともに精神はみずからの個性も超克するために肉体を離れ、精神のみの存在である「純粹自我 *Moi pure*」^{注28)}へと昇華しようと努めて叡智的領域に入っていく。精神は純化するためにみずからを反省的に自覚し、自我の反省、反省する自我の反省、反省する自我の反省の反省というように反省を無限後退させる。「私は我が身を眺める私を見た」^{注29)}。このように精神には自己反省による純粋化の運動様態があり、そうした純粋化によって世界の「全体」を希求し、理念的な終局点である「全一のかなた」すなわちイデアへ向かおうとする。

ところが、パイドロスがソクラテスに向かってイデアは何だかよく分からないと批判したとおり、はたして純粹自我は世界にイデアを見いだすことはできない。「エウパリノス」より少し前に書かれた別のテキストで、ヴァレリーは純粹自我も見いだす物自体もいずれも個性を剥奪され、たんなる「自我」と「X」となってしまうという結論に達していた^{注30)}。精神が叡智的領域に純化上昇するに応じて世界も叡智的領域へと登っていく。ところが結局のところ、「ぼくらはもう何一つ理解できないのだ」とソクラテスが告白してしまったように、世界は普遍的なイデアとしてあらわれることはなく、たんなる任意の存在 X となってしまう。個別を抹消した普遍とはいかようにもなり得るたんなる可能性、なにものでもありうることを本質とするなにものでもない基体でしかない^{注31)}。純粋化によって個性を超脱した自我に対して世界もその個性を喪失し、両者はあらゆるものであり得る存在へと普遍化する。ところが結局、精神も世界も叡智的領域ではその固有の存在を保持することができなくなってしまう。のちに見るように潜在的領域は実在的領域の背面にあるかぎり生成の豊かな源となりうるのだが、叡智的領域においては、叡智的領域そのものがその地平を失い、背面にあるはずの潜在的領域がたんなる虚無として露出してしまうことになる。実在的領域から叡智的領域へと垂直的超越をめざして飛び出した精神はそれが留まる地盤を失い、潜在的領域の虚無の深淵に転落してしまう。

それは精神に生存の危機をもたらすだろう。

3) 制作

この危機を脱するのは容易なことではないし、そうした観想の死点にすこしでも触れてしまえば、その後、制作に転じたとしても、そのおぞましい虚無の残照が制作に影響を及ぼさないはずはない。しかし、ここでは「エウパリノス」の叙述にしたがってこれ以上立ち入らないことにしよう。「エウパリノス」では、制作への転回はじつに単純で率直に語られているからである。

制作は精神による構想と身体による行為の統合であり、観想のように身体を切り離しては成立しない。そこでは「誰がお前をつくったのだ」という問いに端的に示されるように、知ることの欲求は作ることの欲求へと直結している。制作の最大の目的は自然に抗して生存に有利なものを作ること、自然を人間の生存に都合の良いように改造することである。実在的領域に生存しつづけようとする人間は作ることを根本的に求めているといってもよいだろう。したがって、精神は世界から原理を抽出するといっても、それは制作に役立てるためにすぎない。作るために知ろうとするだけである。精神は世界から諸原理を抽出し、それらをひとつに統合し、行為へと変換して作品を制作する。

潜在的領域での遊動

しかしながら制作する精神の歩みはけっして直線的ではなく、「エウパリノス」の叙述そのものがそうであるように、たえずさまよい、飛躍し、遊動する。その戯れは潜在的領域へと降下していくだろう。潜在的領域では精神は身体とともに遊動し、それにあわせて世界も遊動する。あるいはその逆に、遊動する世界に共鳴するように精神と身体も遊動し、精神・身体・世界のそれぞれその自律的な境界面は干渉しあって融解し、世界と官能的に交感する。叡智的領域へと進んでいった精神は身体を捨象することによって世界を知ることには挫折してしまっただが、制作においては身体をともなつて潜在的領域へと沈潜し、世界との交感という「至高の状態」を経験することになる。それは概念によって規定しえない未分化の状態であり、実在的な存在に対する「非存在」である。しかしその生き生きとした経験は現実的であり、その意味において潜在的といえる。この「至高の状態」の経験は芸術的制作の重要な動機となる。潜在的領域での官能的な遊動の経験が、合理的で合目的な制作物を芸術作品へと高めることになるだろう。

しかしながら至福の遊動状態にただようだけでは制作は実現しない。精神に浮かぶ諸観念は身体制作行為に転換され、形象が産出されなければならない。この精神と身体懸隔を媒介するのがことばである。これは身体行為を厳格に規定する命題であるが、純粹自我が求めようとした叡智的領域のイデアでも、実在的領域の諸物に与えられている概念でもない。精神が私の身体を経由して発することばであり、個別的なことばである。

単純性の志向

精神は実在的領域における世界の諸原理と潜在的領域における「至高の状態」を経めぐり遊動しながら、制作行為を制御する幾何学＝ことばを求めつづける。さまざまなことばが浮かんで消え結合と分裂をくり返す。精神はこうした先行きが見通せない生成状態を彷徨することになるが、それはまったくの無方向の運動ではなく、ひとつの方向、ひとつの理念、すなわち単純性へと導かれていく。

自然は部分から全体に向かうにつれて複雑化するのに対して、人間の制作物は全体に向かうほど単純化する。制作の本質は単純なことばによる諸部分の規制なのである。こうして精神は遊動状態を脱してひとつのことばとの邂逅へと至る。

偶然の受容と制作の自由

この単純なことばとの出会いは偶然にゆだねられている。制作にかかわる諸原理を合理的に結合することはある程度は可能であろうが、すべてを統合するひとつのことばを合理的に演繹することはできない。単純なことばはある時突然におとずれる。この偶然の邂逅を受け入れ、命題として厳格に遵守することこそ精神の意志なのである。「最大の自由は、最大の厳格から生じる」とはこの意味であり、偶然を必然として受け入れるところに精神の自由がある^{注32)}。精神はこうしてひとつのことばを引き受け、それによって身体制作行為を指導し、作品を産み落とすことになる。

自己形成

作品は産出されることで作者を産出する。精神は作品を制作すると、それによって「自分自身の建設」を実現するのである。自由な意志にもとづいてあらゆる可能性からある一つのことば、一つの行為を選択し、作品に一つの個性を付与する精神は、それによってみずからも個性化し、こうして一つの自己が形成される。

観想する精神は叡智の領域へと向かって純化と普遍化を目指したのであったが、純粹自我は何ものでもない自我へと至ってしまった。一方、身体を介して潜在的領域へと沈潜した精神は世界との至高の合一の瞬間を経験するが、もしそこに留まりつづけるなら別のかたちで自我喪失へと陥るだろう。しかし、その至高状態から立ち返って作品の産出を実現すると、精神は個性的存在としての私を獲得する。作者としてのこの個性的自己の建立、自己形成は精神におおきな充足感をもたらすだろう。だからこそ自己形成の欲求が制作の主要な動機のひとつとなるのである。

鑑賞とアイデア

ところで、ヴァレリーによれば作者と作品と鑑賞者はきびしく区別されなければならない^{注33)}。作者の制作と鑑賞者の受容は峻別されるべきであり、そのあいだに因果的な法則や相関関係を求めるのはまったくの誤謬にすぎないというのである。しかし、鑑賞者の身体が作品に包まれるとき、鑑賞者は作品と一体化して共鳴し、精神は制作された世界が「歌う」ように感じるだろう。鑑賞者は作者の制作の長い工程をいっきに遡行し、幾何学にしたがって制作した作者の身体の運動、そして遊動する精神の「至高の状態」にふれる。そのとき鑑賞者はたしかに作者が経験した精神の遊動や「至高の状態」に近づき、「作者の内奥に不死のアイデアが成立する」かのように感じるだろう。鑑賞者は実在的領域に存在する作品の背後に作者の内奥に潜む作品の永続性を直観するのである。しかし、それはあくまで作品の実在的領域が潜在的領域と接する境界面に現れる一瞬の輝きのようなものであって、その表面的な輝きの背後は作者だけでなく、じつは鑑賞者の内奥にも通じている。実在的領域では作者と作品と鑑賞者のあいだに相関関係はないとはいえ、潜在的領域においては三者の境界は溶解して「第四の身体」となり互いに共鳴しあう。作品のアイデアとは、そうした内奥の「至高の状態」を直観させる作品の表面的輝きといえるだろう。

4. おわりに

「エウパリノス」を建築制作論として理論的に理解するために、制作の過程に即したテキストの再構成を試みた。そして、その後さらなる理論化を図るために次のような枠組みが設定された。

- ・三つの領域：実在的領域／叡智的領域／潜在的領域
- ・三つの基本要素：精神／身体／世界
- ・二つの活動：観想／制作

これによってとくに精神の活動の諸相が示された。その主なものは次のとおりである。

- ・叡智的領域へ向かって純粋化しつつも、潜在的領域の虚無へ転落する
- ・実在的領域において生存のために作ることを欲求し、作るために知ることを求める
- ・観念を求めて潜在的領域を遊動し、身体を介して世界と合一する
- ・単純性を志向し、ひとつのことばと邂逅する
- ・見いだされたことばによって身体を制御し、形象を産出する
- ・作品の産出によって個性的自己を形成する
- ・鑑賞者は作品の実在的領域と潜在的領域の境界面に作品の永続性を直観する

ところでこうして抽出された制作論を振り返ってみると、詳述されていない幾つかの不明瞭な論点に気づくだろう。ひとつは観想と制作の関係である。「エウパリノス」ではソクラテスの観想の挫折が語られるが、はたして観想は制作に対して何ら意義をもたないのだろうか。ヴァレリーはまさにその間隙に苦悩したのであって、この点はさらに論究されるべきだろう。

もう一つは個人を越えた制作に関する点である。制作の帰結として作者の自己が形成され、そのことが制作の動機のひとつとなることが語られていた。作品と作者の個性化が制作過程の循環をなしているのである。ところがその一方で、ひとりの作者の制作を越えた無名の作品が称揚されている。これはいったいどのように理解できるだろうか。

二つの残された課題はヴァレリーの制作に対する両義的考えに由来している。ヴァレリーは「エウパリノス」の執筆後、「精神の濫用」ということを語るようになる。第一次世界大戦後ふたたび軍拡へと進む時流のなかで、制作する精神の暴走を批判するのである。精神はつねに新たな制作へと向かい、自然を改変しつつける。ヴァレリーは精神の最上の活動が制作であることを認めつつも、その際限ない前進がもたらす危険にも眼差しを向けていた。しかしヴァレリーは危機を凝視するだけで、危機を脱する道を示すことはなかった。精神の濫用はその後増大しつづけ、いまや地球規模の危機を引き起こしている。制作する精神の暴走をいかに制御しうるのか、ヴァレリーが残した課題はいまや喫緊の人類の課題となっている。

謝辞

本研究は JSPS 科研費 23560763 の助成を受けたものである。

参考文献

- 1) Paul Valéry : *Eupalinos ou l' architecte précédé de l' Ame et la Danse*, Gallimard, 1924.
- 2) ポール・ヴァレリー (森田慶一訳) : エウパリノス あるいは建築家 [森田

慶一：建築論，東海大学出版会，1978 所収〕。

*引用箇所は、本文中の引用文末に、参考文献 1)、参考文献 2)の順で頁の
みを数字で示す。

3) *Paul Valéry Œuvres*, I・II, Gallimard, 1957, 1960.

4) ヴァレリー全集，全 12 巻 補巻 2 巻，筑摩書房，1977-1974.

注

- 注1) Eupalinos はフランス語読みに準じると「ユーバリノス」となるが、本稿では文中の登場人物 Socrate、Phèdre を「ソクラテス」「パイドロス」とギリシア語読みするのに合わせて「エウバリノス」とする。
- 注2) 田路貴浩：森田慶一による建築論の根本課題に関する存在論的再構築，建築史学，56 号，建築史学会，pp.97-123, 2011.3. 田路貴浩：森田慶一の「エウバリノス」との邂逅，日本建築学会計画系論文集，No.680, pp.2471-2479, 2012.10.
- 注3) Louis Süe, André Mare : *Architecture*, Tome 1er, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1921.
- 注4) 「エウバリノス」の出版経緯については、吉田鋼市：ヴァレリーの「エウバリノス」と 1930 年代の建築，日本建築学会大会学術講演梗概集(近畿)F, 日本建築学会近畿支部，pp.1023-1024, 1987.10 を参照。
- 注5) Frédéric Lefèvre : *Entretiens avec Paul Valéry*, Flammarion, 1926 [フレデリック・ルフェーヴル (岩田満壽夫訳)：ボオル・ヴァレリイとの対談，日下部書店，1943]。
- 注6) Albert Thibaudé : *Paul Valéry*, Grasset, 1923 [アルベール・チボーデ (森英樹訳)：ポール・ヴァレリー、理想社、1970]。
- 注7) Marcel Raymond : *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Bachelard, 1945, reedited 1964 [マルセル・レイモン (佐々木明訳)：ポール・ヴァレリー 精神の誘惑，筑摩書房，1976]。
- 注8) Karl Löwith : *Paul Valéry : Grundzüge seines philosophischen Denkens*, Vandenhoeck & Ruprecht, 1971 [カール・レーヴィット (中村志朗訳)：ポール・ヴァレリー その哲学的思惟の概要，未来社，1976]。
- 注9) Denis Bertholet : *Paul Valéry, 1871-1945*, Plon, 1995 [ドニ・ベルトレ (松田浩則訳)：ポール・ヴァレリー 1871-1945, 法政大学出版局，2008]。
- 注10) 九鬼周造：「いき」の構造，岩波書店，pp.138-139, 1930. ちなみに、この指摘はすでに準備稿のなかに確認される。九鬼周造：「いき」の本質 (『「いき」の構造』準備稿)，九鬼周造全集，第一巻，岩波書店，pp.99-100, 1981。
- 注11) 詳細は、前掲拙稿：森田慶一の「エウバリノス」との邂逅，pp.2476-2477 を参照。
- 注12) 田邊元：ヴァレリーの藝術哲学，筑摩書房，1951.
- 注13) ボオル・ヴァレリイ (伊吹武彦訳)：エウバリノス 魂と舞踊，人文書院，1954.
- 注14) 北山正迪：ユーバリノス Eupalinos (死者の対話) に就いて—芸術論のための覚書—，立命館文学，235 号，立命館大学人文学会，pp.1-24, 1965.
- 注15) 郡定也：藝術的形成の問題—P.ヴァレリー「ユーバリノス」註解，人文學，131 号，同志社大学人文学会，pp.79-98, 1978.
- 注16) 水野明路：「ユーバリノス」の構造，仏語仏文学研究，16 号，中央大学仏語仏文学研究会，pp. 45-62, 1984.
- 注17) ボル・ヴァレリ (森田慶一訳)：エウバリノスまたは建築家，内外出版，1958.
- 注18) 参考文献 2)。
- 注19) 森田慶一：ヴァレリ「エウバリノス」要約，森田慶一 建築論集，彰国社，1958.
- 注20) 加藤邦男：ヴァレリーの建築論，鹿島出版会，1974. 加藤邦男：建築論素描 ヴァレリーの対話篇「エウバリノスまたは建築家」を巡って，新建築学大系 6 建築造形論，彰国社，1985.
- 注21) Paul Valéry : *Cahiers, I*, Gallimard, V.211, p.793, 1973 [ヴァレリー全集 カイエ篇 3, 筑摩書房，p.31, 1980]。
- 注22) *ibid.*, V.671, p.69 [ヴァレリー全集 カイエ篇 1, p.110]
- 注23) 引用文中の「非存在 absence」は、ヴァレリーが他のテキストで使用している語 *non-être* とほぼ同義と捉えてよいだろう。Valéry : *Œuvres II*, p.74 [テスト氏の最後，ヴァレリー全集 2, p.100]。
- 注24) アリストテレスは人間の精神活動を「見る *theōria*」、「行う *praxis*」、「作る *poiēsis*」に大別している。アリストテレス (出隆訳)：形而上学 (上)，岩波文庫，第 6 巻第 1 章，1959.
- 注25) Valéry : *L'Idée fixe, Œuvres II*, p.213 [固定観念，ヴァレリー全集 3,

p.176]。

注26) Valéry : *Réflexions simples sur le corps, Œuvres I*, p.930 [身体に関する一考察，ヴァレリー全集 9, p.200]。

注27) 木村敏：リアリティとアクチュアリティ 離人症再論，講座 生命 2，哲学書房，1997 を参照。

注28) 「純粹自我」についての直接的な規定は「エウバリノス」にはないが、他のテキストでしばしば語られている。たとえば次のような記述がある。「もっとも純粹なもっとも非個性的な『自我』—すべての人において同一であり、各人において普遍的であるところの『自我』」Valéry : *Une vue de Descartes, Œuvres I*, p.826 [デカルト考，ヴァレリー全集 9, p.56]。「小生が純粹自我ということの意味するのは、すべてを自動的に解脱する唯一且つ画一的な作業である意識というものの絶対です。」Valéry : *Lettre-Préface au Père Rideau*, in *Émile Rideau, Introduction à la pensée de Paul Valéry*, Desclée De Brouwer, 1944 [『ポール・ヴァレリーの思想への手引き』序文—神父リドー師宛，ヴァレリー全集 2, pp.358-359 頁]。

注29) Valéry : *La Jeune Parque, Œuvres I*, p.97 [若きバルク，ヴァレリー全集 1, p.75, 35 行]。「テスト氏との一夜」に同様のくだりがある。「俺はこうしている、自分を眺めながら、自分を眺めるのを眺めながら、以下之に準ず…」Valéry : *La soirée avec Monsieur Teste, Œuvres II*, p.25 [テスト氏との一夜，ヴァレリー全集 2, p.27]。

注30) 「もう少しすすれば、意識はもはや二つの本質的に未知な本体、『自己』と『X』とをしか、必然的な存在とはみなさなくなるだろう。両者ともに、すべてから抽象され、すべてのなかに含まれ、すべてを含んでいる。あいひとしい、同質の存在なのである。」Valéry : *Note et digression, Œuvres I*, pp.1222-1223[覚書と余談，ヴァレリー全集 5, p.92]。

注31) いわゆるロックの「裸の基体 *bare substratum*」と類似している。

注32) 九鬼周造は芸術制作における偶然性の問題について、ヴァレリーにも言及しながらさらに思索を深めている。九鬼周造：偶然性の問題，九鬼周造全集 第二巻，岩波書店，2011.

注33) Valéry : *Première leçon du cours de poétique, Œuvres I*, p.1436 [詩学叙説第一講，ヴァレリー全集 6, pp.155-156]。

(2013年7月8日原稿受理，2013年9月21日採用決定)