

## 文学のかたち

——ヴァレリーと特にブランショをめぐる——

尾崎孝之

### 1. ことばと世界

ポール・ヴェルレーヌに「詩の技法」と題された作品がある。それは、「何よりも音楽を／そのためには、茫漠として大気にとけゆく／「奇数脚」の方がいい／そこには重々しく気取ったものは何もない〔De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.〕」という詩句で始まり、次のように終わっている。「君の詩句がミントとタイムを／香らせる朝のきりぎりする風に／散るよき出来事であればいい……／そのほかはすべて文学〔Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym ... / Et tout le reste est littérature.〕<sup>(1)</sup>」

ヴェルレーヌのこの詩では「文学」ということばが、詩の核心を形成する「音楽」からみたら余計なもの、余分なものと思われている。詩人がここで考えている「文学」は、具体的には、音楽（や絵画）にとって実現することの困難な作用である感情や感覚、さらには行動や出来事の直接的な表現のことを意味するのであろう。

詩人にとって最も重要なことは「音楽」という、ことばでは直接に表現することのできない何ものかであることが理解されるが、しかし、そ

れもひとつの文学のかたちなのではないだろうか。つまり、ヴェルレーヌは本当の詩、いわゆる「文学」を超えたものとしての「音楽」によって表象される詩と、そうではないいわゆる「文学」とを区別しているのではないだろうか。

文学には、本来様々なかたちがあると考える方が現実的であるかもしれない。詩人の数だけ、小説家の数だけ、評論家の数だけ、劇作家の数だけ、それぞれ異なった文学のかたちはあるのだ。ということは、逆に表現すれば、文学とはそもそも何であるのかという問いには、ひとつの確固とした答が存在しないことを意味する。

文学とは何か。こうした問いを投げかけることはできるかもしれないが、この問いにいきなり答えるすべはないかのようだ。だからこそ、つまり、「文学とは何か」という問いに応答することができないからこそ、文学は、文学と呼ばれるものは、あり続ける。あたかも生や死とは何かという問いに応答するすべがないにもかかわらず、あるいは応答することができないからこそ、生や死があり続けるかのように。

実際に、小説や詩や評論などが今も出版され続けている。「文学とは何か」に答えることができないとき、そこにもう一つの問いが浮かび上がってくる。それは、我々は何故文学に惹かれるのかという問いである。

我々が文学に惹かれるというとき、我々は（そうしたものを考えることができるかと仮定したときの）文学そのものに惹かれるのか、それとも、文学がことばのつらなりを通して、ことばのつらなりの場で、表現しようとする心の動き、たとえば、喜びや悲しみといった心の動きに、触れ合い出会うことによって出現する感動に、惹かれるからなのだろうか。

心の震え、感動を求めて我々は文学に向かうとしても、しかし、この喜びや悲しみそのものは文学なのであろうか。よく考えてみると、喜びや悲しみそのものというとき、そんなものはあるのかと問い直すこともできる。（あたかも文学そのものというようなものがあるのかと問うこ

とができるように。) 事実、人がある場面に出会って、喜び悲しむとき、そこには必ずことばの介入があるのではないか。ことばのない喜び、ことばのない悲しみというものはあるのか。そもそも喜びや悲しみという心の動きは、喜びや悲しみということばによってしか表現されえない、もっと言えば、存在しえないものなのではないのか。

こうして、心の動きとことばのつらなりとは、切り離し難く結び付いているかのようだ。喜びや悲しみという心の動きは、人がことばとある意味で一体化する（かに見える）過程を経て出現するものといえる。

そこで先程の問い、文学に何故惹かれるのかに戻ろう。

それは、我々が感動したがっているからなのだ。逆に言えば、感動のない状態、心が動かない状態に耐えられないからだ。もっと言えば、ことばのない状態に我慢できないからなのだ。こうして、感動を求めることとことばを求めることが一つに重なる。

あとは、うまい、へたの問題に移っていくのだろうか。つまり、いかにうまく喜びや悲しみを創りだすか、いかに巧妙に人の心を動かすようにことばを並べていくのかという問題に。技能や技術の問題に。練習や訓練の問題に。

しかし、ここにもう一つ厄介な事実がある。それはことばがあるいは人の心が、技術や訓練によって支配されきってしまうものではないということだ。ことばや人の心は、技術や訓練の単なる対象物ではないということだ。もっと言えば、フロイトが発見したといわれる無意識が、意識の支配を逃れるように、ことばや人の心は技術や訓練という作業になじまないところがある。

我々が問題として取り上げるモーリス・ブランショのことばを使えば、技術や訓練や意識の世界は昼の世界であるとすれば、ことばや人の心や無意識の世界は夜の世界なのだ。

もちろん、ことばや人の心や無意識といっても、いきなり、それがこ

とばだけの世界、心だけの世界、無意識だけの世界として存在するわけではない。ことばにはそれが表象しようとするものがらやものの世界、現実の世界がなければ、ことばはことばとして存在し得ない。

現実の世界がなければ存在し得ないことばは、ある意味において、想像の世界のものと言ってもいいかもしれない。しかし、忘れてならないことは、逆に、ことばという想像の働きがなければ、ものやことばという現実も存在し得ないということである。先程の喜びや悲しみという心の動きが、喜びや悲しみということばがなければ存在し得ないのと同じである。

もう一度、ことばや心と技術や訓練との関係に話を戻そう。19世紀に、ことばや心は、技術や訓練を通して支配することができると考えた、ある意味で妄想を抱いた詩人が現われた。アメリカのエドガー・アラン・ポーである。彼は一つの詩作品を意識の完全な支配の下で創造することができると主張した<sup>(2)</sup>。その考えに一時共鳴した詩人がボードレールであり、マラルメだった<sup>(3)</sup>。しかし、マラルメは、最終的に意識の支配を逃れる「偶然」という要素を廃棄することはできないことを認めざるを得なかった<sup>(4)</sup>。

先程のブランシヨのことばを使ってもう一度言えば、ことばや心や無意識という夜の世界に、技術や訓練や意識という昼の世界の光を当てようすることはできるかもしれない。ある程度はそれも可能であろう。しかし、光を当てられた部分の夜の世界は、その当てられた光のために、夜であることを止めてしまう。

ブランシヨが1955年の『文学空間』や1959年の『来るべき書物』で追求しようと企てたのは、夜の世界の正に夜であることの神秘を究めようとする事だ。昼の世界に決して引き渡されることのない夜の世界の神秘をそれでも究めようとする事だ。それは無謀な、不可能としか思えない試みなのかもしれない。



## 2. ヴァレリーと文学

ことばのつらなりで構成された文学は、こうして、極めて曖昧なあり方をしていることが、あるいは曖昧なあり方でしか存在し得ないことが感じられる。

この曖昧さに耐えられなかった詩人・文学者の一人がポール・ヴァレリーである。あたかも、アルチュール・ランボーが文学の持っているどうしようもないくだらなさ、無力さあるいは嘘っぽさを強烈に思い知らされて、20歳で文学を放棄してしまうように、ヴァレリーは、青年時代の危機を境にして、20年間いわゆる文学から遠ざかる。

1917年に、友人のアンドレ・ジッドの勧めで再び詩を作り始め、『若きパルク』や『魅惑』という作品、その純粋さやクリスタルのような透明さにおいてフランス詩の頂点にまで登りつめた作品を創り上げる。

このヴァレリーが正に文学の曖昧さを何とか軽減しようと試みて、様々な文学論を書いた。具体的に観察してみよう。彼は、1939年、第二次世界大戦が始まる年に、オックスフォード大学で「詩と抽象的思考」と題した講演をする。その中から、何箇所か、ことばや詩や散文についての彼の考え方、明白で明晰な彼のことばの展開を見てみよう。

最初は、ことばの機能について述べる<sup>くだり</sup>件である。

例えば、「時間 (=天候) [temps]」ということばが飛んでいるのをさっと捉えてみる。このことばは、言説 [discours] の中で本領を発揮していた限りにおいて、何かを表明しようとする誰かによって発話されていた限りにおいて、絶対的に清澄で、明確に、誠実に、忠実に遣われていた。だがこうして、羽根を擱まれてたった一つにされてしまう。すると、そのことばが復讐する。それは、自分が果たす機能よりも多くの意味が自分にあることを我々に信じ込ませる。それは、手段

でしかなかったが、こうして今や、目的になった、哲学のぞっとするような欲望の対象になったのだ。それは、思考の謎、深淵、懊悩に変容する。(中略)

それぞれのことば、ことばの一つ一つは、我々が、思考の空間をかくも素早く跨ぎ越すことを、<sup>おの</sup>自ずから表現となって形成される考えの衝動についていくことを、可能にしてくれるのだが、それらは、人が断層の上に、あるいは山の亀裂の上に渡す頼りない板、俊敏な動きのうち人が通るのを支えるそうした板のように私には思われる。だが、力を入れずに通るように、立ち止まらずに通るように、——そして、なかならずその細い板の耐久力を確かめるために、その上で面白がって踊らないように……もろい橋はすぐにもひっくり返ったり、折れたりする、そして、何もかもが深みの中に落ちてしまう。皆さんの経験に問いかけてほしい。すると、我々が他者を理解し、そして我々自身を理解するのは、正にことばの中を我々が移動するその速さのおかげであることがお分かりになるだろう。決してことばについてあれこれ論じることをしてはいけない、さもないと、最も明白な言説でも、多かれ少なかれ知的装いを凝らした謎や幻想に分解されてしまうのに立ち会うことになるのだ。<sup>(5)</sup>

ヴァレリーのこの一節には、なるほど、ことばの持っている謎めいた側面が読み取れる。ことばは確かに、一つのことばともう一つのことばとが出会い、つながり、流れるその動きの内ではかききた働きをしない。一つの具体的なことばを取り上げてその意味を問うこと、あるいは一般的にことばとは何かと正面から問うことは、あたかも生とは何か死とは何かを正面から問うことと同じように、そこにはいきなりの答えはないかのようだ。だから、ヴァレリーは、そうした正面からの問いかけを止めてしまう。そうした愚鈍に見える問いを遠ざけて、明瞭に意識化でき、

明晰に言語化することのできる現象だけに注意を集中することになる。細く脆い板の上で立ち止まるな、と自分や他人に言いきかせる。ここには、ことばの意味そのものよりも、ことばの機能の方を重要視するヴァレリーがいる。その反映が次の逸話の内に読み取れる。

偉大な画家であるドガは、マラルメの次のようないかにも正当で単純なことばをよく私に話してくれた。ドガはときとして韻文詩を作ることがあった、そして、幾つか見事なものを残した。しかし、絵画に比べたら副次的なこの作業に大きな困難をしきりに感じていた。(それに、彼はいかなる芸術にも可能な限りの困難さを導入するような男だった)。彼はある日マラルメに言った。「あなたの仕事はまるで地獄のようなものですな。私は自分の思う通りのものをどうしても作ることができません、私には考えはいっぱいあるのですが……」するとマラルメは彼に答えた、「ドガさん、韻文詩は、考えを使って作るのではありません。<sup>(6)</sup>それはことばを使ってですよ」。

マラルメのこのいささか嫌みっぽい放言は、ヴァレリーを面白がらせている。確かに詩は、特にマラルメが到達しようと目指す詩は、ある確固とした意味や考えをことばを使って、ことばの場で表現しようとするものではない。つまり、ことばを手段として何かことば以外の思考や感情を表現しようとするのを目的とするものではない。しかし冒頭でも述べたように、ことばと思考や感情とは分ち難く結び付いている。

ここでは、ことばと考えを切り離そうとするドガに、マラルメがそんなことは不可能だということを遠まわしに言っている。

ヴァレリーは、この切り離すことのできないことばと心の動きの関係をさらに突き詰めて、ことばの意味ではなく、ことばのリズムが詩には重要な要素、むしろ第一原因であるかのように、自らの回想を次のよう

に述べる。

「海辺の墓地」という私の詩は、私の中ではあるリズムから始まった、それは4-6で区切られる10音綴のフランスの韻文詩のリズムであった。私にはまだこの形態を満たすべきいかなる観念もなかった。少しずつことばが漂いつつも固定されて、主題が徐々に決定されると、仕事（とてつもなく長い仕事）が必要となった。<sup>(7)</sup>

「海辺の墓地」というヴァレリーの代表的な作品の出発点にまずあったとされる4-6のリズム。それは、例えば次のようなものだ。この作品は大変長いものだが、冒頭の6行だけ引用してみる。真昼の太陽が、屋根に喩えられた地中海の静かな海に反射している、その海面には鳩に喩えられた漁船の白い帆も見えている。

鳩の歩くこの静かな屋根が  
 松の間でゆれている、墓の間で。  
 正義の『正午』は火で作りに上げている  
 海を、いつも再開される海を！  
 おお、ひとときの思索の後の報いよ  
 神々の静寂の長い眼差しよ！  
 Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
 Entre les pins palpite, entre les tombes;  
 Midi le juste y compose de feux  
 La mer, la mer, toujours recommencée!  
 Ô récompense après une pensée  
 Qu'un long regard sur le calme des dieux!<sup>(8)</sup>

ヴァレリーは何か言いたいこと、訴えたいこと、言わずにおれないことがあって作品を作り始めたのではないことに注目したい。ある考えがあって、ある感情があって、それをことばを使って、ことばの場で表現しようとしたのではない。もしそうであれば、ヴァレリーの詩に限らず、誰の詩作品でも、あるいは小説作品でも、詩人や小説家はこういうことが言いたかったという形でその作品の要約をすることができることになる。そして、その要約が読者に理解されるとき、作品そのものは必要ではなくなるかもしれない。

しかし文学に限らず、絵画も音楽も彫刻も建築も具体的な作品の全体こそが重要なのであって、その要旨なり要約なりがもし可能であるとしても、それが具体的な作品全体の肩代わりをすることは決してない。

ヴァレリーの「海辺の墓地」の場合も、最初にあったのは、そして最後に残るのも、恐らくはリズムなのではないか。4-6で区切られる10音綴のリズムがまずあって、そこにどんなことばのメロディーをのせるのかについてヴァレリーは長い時間をかけて、先にその名前を挙げたエドガー・アラン・ポーの詩の構築術を思わせる極めて意識的な作業に取り組むことになる。

ところで、ポール・ヴァレリーは詩、特に韻文詩と散文とはその作り方が全く違うものであると考えている。言わば、リズムから始まりリズムで終る詩と、意味から始まり意味で終る散文との違いについて次に見よう。

ごく幼い子供のことを考えてみてほしい。私たちがかつてそうであった子供は自分の内に多くの可能性を秘めていた。生まれて何ヶ月も経つと、彼は同時に、あるいはほとんど同時に、話すことと歩くことをおぼえた。二つの型の行動を獲得した。彼は今や二種類の可能性を所有していることになる、一瞬一瞬の偶然の状況が、彼の欲求や様々な

想像力に応じて、自分にできることをそうした可能性から引き出すであらう。

自分の脚を使うことをおぼえると、彼は自分が歩くことだけでなく、走ることもできるという発見をするだろう、そして、歩いたり走ったりするだけではなく、踊ることもできるという発見をするだろう。これは大きな出来事なのだ。彼は、自分の手足にとっての一種の副次的な有用性、自分の動作様式の広範化を同時に創出し発見したのだ。実際歩行がつまるところかなり単調で、改良の余地のほとんどない活動であるとすれば、この新しい行動形態である「踊り」は、無限の創造と変容あるいは形象を可能にする。

しかしことばの面においても、彼は同じような展開を見出さないであろうか。彼は話す能力の可能性を高めるであろう。ジャムを求めたり、犯してしまったちょっとした罪を否認することよりもっと多く、ことができるという発見をするだろう。推論の力を自分のものにするであろう。一人でいるとき、自分を楽しませるような作り話をこしらえるであろう。それが奇妙だから神秘的だからという理由で好きになる幾つかのことばを繰り返すこともあるだろう。

こうして、「歩行」と「踊り」に対応するかのよう「散文」と「詩」という対立する型が彼の中で位置を占めて区別されるようになるだろう。<sup>(9)</sup>

詩と散文の違いをそれぞれ踊りと歩行の違いに喩えて説明するのは、実は何もヴァレリーが始めたわけではない。16-17世紀の詩人マレルブによれば、17世紀の詩人ラカンがそのことを既に言っていたことをヴァレリー自身も先の引用のすぐ後で言っている。<sup>(10)</sup>

ここで注意すべきなのは、ヴァレリーが詩と散文のあり方を明白に区別することにいささかも躊躇しないことだ。詩のあり方と散文のあり方

とは全く違う、これがヴァレリーの考え方である。自分の外側に、いわば客観的に存在している相違としてヴァレリーは、詩と散文を捉えている。

こうしたヴァレリーの考え方、つまり詩と散文との区別というレベルにとどまって文学を考察する考え方の背後にあるのは、彼の人間（の能力）に対する信頼なのだ。人間中心主義とも言えるこの感覚は、彼が育った地中海の自然が育んだものだ。ヴァレリーに「地中海の靈感」という1933年に行なった講演をもとにしたエッセイがあるが、そこで、ギリシャのソフィストの祖と言われるプロタゴラスのことば「人間は万物の尺度である」を引用しながら、個々の場面で様々に変容する特殊で具体的な自我ではなく、それらの多様な自我をすべて支配するものとしての普遍的な自我を想定している<sup>(1)</sup>。これは、自然の中心に人間がいるように、様々な自我の上に普遍的な、あるいは純粋な自我が存在することを意味している。つまりそこには、人間＝自我に対する信頼がある。だからこそヴァレリーは、病気のジッドが、キリストをめぐる「自己犠牲」ということばを発したとき、ジッドがうわごとを言っているとしてあわてたのである<sup>(2)</sup>。ヴァレリーには、人間を超えたものとしての神の存在は考えられなかった。

### 3. ブランショと文学 I（オルフェウス）

ヴァレリーが詩と散文を明確に異なるものとして区別したのは、今見てきた通りだ。このことに関して、モーリス・ブランショはどう考えているのだろうか。この切り口からブランショの文学について考えてみたいと思う。

そこで、ブランショが1955年の『文学空間』、1959年の『来るべき書物』

で取り上げた二つの逸話、一つは「オルフェウスの眼差し」、もう一つは「セイレンのうた」と題された節や章で取り上げた二つの逸話をめぐって考察を進めて行きたい。

オルフェウスにしても、セイレンにしても、ともにうた、つまり詩が関係する話だが、後者はセイレンのうたが、オデュッセウスの策略に打ち負かされてしまう話である。とすれば、オルフェウスの話に詩の世界の記述を、セイレンの話に散文の世界の記述をブランショがするのはないかと期待してもいいかもしれない。果たしてそこにはどんな世界が展開しているのか。

まず、「オルフェウスの眼差し」の冒頭の部分を引用する。

オルフェウスがエウリュディケの方に降りて行くとき、芸術は、夜がその身を開くような威力〔puissance〕である。芸術の力によって、夜はオルフェウスを歓待する、それは第一の夜の歓待してくれる親密さ、協調〔entente〕、和合になる。だが、オルフェウスが降りて行ったのは、エウリュディケの方なのだ。エウリュディケは、彼にとって、芸術が到達することのできる究極である、彼女は、彼女を隠蔽する名前の下で、彼女を覆うヴェールの下で、深々とした昏冥の地点〔point〕である、その地点の方に芸術、欲望、死、夜が向かうように見える。彼女は夜の本質がもう一つの夜として接近する瞬間なのだ。

「地点」といっても、オルフェウスの企て（＝作品）〔œuvre〕はそれでも、深みの方に降りることによってその「地点」への接近を確固たるものにするにあるわけではない。彼の企て（＝作品）、それは、その地点を昼の光に連れ戻すこと、昼の光の中でそれに形態や形象や現実性を与えることだ。オルフェウスは何でもできる、その「地点」を正面から見つめることを除いて、夜の中で夜の中心を見つめることを除いて。<sup>(13)</sup>



いきなりこうした文章を前にして、読者は、ブランショの文章を特徴づける難解な用語法に戸惑うかもしれない。彼には読者に解かり易い明解な文章を提供しようとする親切心はないかのようだ。それは、しかし、親切であるとか意地悪であるとかという問題ではない。読者の理解を考慮する余り、明解な文章を書くことで、ある重要なことがらが失われてしまうかもしれない。

ブランショを読むとは、ブランショのことばを忠実に辿ることだ。そこで、オルフェウスがエウリュディケの方に向かう動きを述べたこの箇所で見出すべきは、「その地点の方に芸術、欲望、死、夜が向かうようにみえる。彼女は夜の本質がもう一つの夜として接近する瞬間なのだ」という文章である。

芸術、欲望、死、夜がどうして並べられているのか。

芸術はオルフェウスのうたの力、そのおかげで冥府の通行が可能になったうたの力である。欲望は、オルフェウスのエウリュディケに対する愛の動きだと思われる。死は、エウリュディケの死というオルフェウスの冥府への降下の原因。夜は、エウリュディケを閉じ込める冥府の闇のことだろうか。いずれにしても、それらは、ブランショが文学について考えをめぐらすときに、欠かすことのできない要素なのである。

そして、夜の本質とは、冥府での夜と一体化したエウリュディケのあり方を表現し、もう一つの夜とは、それでも地上に連れ戻されようとしている限りにおいて、つまり、ことばと何らかの関わりをもたされようとする限りにおいて、冥府の夜とは決して一体化しないエウリュディケのあり方を意味していると考えることができる。

これは、一つの解釈、読み方にすぎないが、それにしても、ブランショは何故かこうした解釈がなければ、何のことを言っているのか全く解からないような様相を呈する文章を書く。どんな読者でもその意味がすぐに理解できるような文章を書くことを目指そうとはしていないかのよ

うだ。

一つの単語が一つの意味とだけ結び付くとき、意味、思像〔image〕は明確な輪郭線をもって鮮明に浮かび上がってくる。ブランショの場合は、たとえ散文であれ、明確なことばを構成する意味の一対一対応が目指されてはいない。彼のことばのつらなりには、飛躍や抽象が観察される。明確な論理のつながりがそこでは途切れてしまう。読者はそこで一時、あるいは永遠に作者に置いてきぼりを食らわされてしまう。この置いてきぼりは、しかし同時に、読者自身がことばのつらなりから一時顔を上げて自分で考える、感じることを要請している。

ともあれ、この最初の引用文では、オルフェウスにとってのエウリュディケの冥府でのあり方と、妻を地上に連れ戻すオルフェウスの企て(=作品)が述べられていた。

次の引用に移る。

だが、オルフェウスは、その移り行きの動きの中で、完成しなければならぬ企て(=作品)を忘れてしまう、それも、必然的に忘れてしまう、何故なら、彼の動きの最終の要請とは、企て(=作品)が存在することではなく、誰かがその「地点」に面と向かって立つことであり、誰かがその「地点」の本質を把握すること、それがあらわれるところで、それが本質であり、本質的なあらわれであるところで、つまり夜の中心において、その本質を把握することだからである。<sup>04</sup>

この文章でブランショが言いたいことは何であろうか。

いささか結論じみたことを今言ってしまうとすれば、それは正にこの「地点」こそが、冥府にいるエウリュディケが象徴するこの地点こそが、ブランショの考える文学の起源、始原、原点〔origine〕であるということだ。それにしても、文学の起源というようなものは果たして存在して

いるのであろうか。

ブランシヨはこの時期、そうしたものが存在している、少なくともそうしたものの存在を求めている。文学の起源ということばでブランシヨが表現したいこと、それは次のようなものだと思われる。

文学の起源とは、文学を文学たらしめているものだが、それをいきなりはっきりと昼の光で鮮明に照らし出すことはできない。いきなりそれを掴むことはできない。中原中也は「言葉なき歌」で「あれはとほいい処にあるのだけれど／おれは此処<sup>(ここ)</sup>で待つてゐなくてはならない」とうたっていた<sup>(15)</sup>。中也は、「あれ」を求めてオルフェウスのように冥府に移りゆくことをしなかった。

死んで冥府にいるエウリュディケを生の世界に連れ戻す、これがオルフェウスの最初の企てだった。しかし、ブランシヨはそれは彼の最終の企てではないと言う。

ブランシヨのこうした考え方は、オルフェウス自身にしてみれば、とんでもない誤解、あるいは邪推なのかもしれないが、ブランシヨの考えるオルフェウスの最終の企てとは、冥府にいる、その限りにおいて死んで夜の闇の中にいるエウリュディケを見ることなのだ。昼の光の中に連れ戻して昼の光の中の、生の中のエウリュディケに直面することは、オルフェウスにとっては最重要の要請ではなくなった。

生を生たらしめているかもしれない死を、死の本質である夜の闇の中で見ること。ブランシヨもドストエフスキーと同じように、現実の世界において、自分を殺そうと準備された銃の前に立たされた経験を持つ。第二次世界大戦の最中、銃殺寸前の「彼」をロシア兵が見逃してくれたという記述が『私の死の瞬間』<sup>(16)</sup>にある。

生は生の中に包まれているときよりも、死を前にするとき、生として激しく認識されるかもしれない。だからこそ、オルフェウスは死や夜の真っ只中<sup>(16)</sup>にいるエウリュディケを見ようとするのだ。ブランシヨは、そ

れを靈感の働きと見做している。その文章を引用する。

もし世間がオルフェウスを裁くとしても、作品は彼を裁かないし、彼の過ちを暴かない。作品は何も言わない。そしてすべては次のように進む、あたかも掟に背くことで、エウリュディケを見つめることで、オルフェウスは、作品の深い要請に従うことしかしていなかったかのようであり、靈感を受けたそうした動きによって、彼は冥府から闇の亡霊をしっかりと奪い返し、それを知らず識らずに作品の大なる昼の光の内に連れ戻したかのようである。

うたへの気遣いもなく、掟を忘れる欲望の焦りと軽はずみの内で、エウリュディケを見つめること、これこそが正に靈感なのだ。靈感はしたがって、夜の美しさを空虚の非現実性に変容させ、エウリュディケを亡霊に、オルフェウスを果てしなき死者にするのだろうか。靈感はしたがって、夜の本質が非本質的なものになり、最初の夜の歓待してくれる親密さがもう一つの夜の欺瞞の罠になるこうした疑わしい時機(7)なのだろうか。それ以外ではありえない。

ここで作品とブランショが呼んでいるものは、具体的な文学作品なり芸術作品のことであろう。そうした作品、オルフェウスの過ちを暴くことも裁くこともしない作品は、自らが作品として残りつつも、最終的には作品としての形を解体されてしまうことを要請する。先程のことばを用いれば、作品そのものがその起源に限りなく接近することを要請する。

うたがうたとして完成されることよりも、うたが自らを超えるものとしての起源に立ち向かうこと、そうした動きをうたや詩人にもたらしめるのが靈感である、とブランショは言う。靈感ということばは多くの場合、詩人に作品の構想を吹き込むことによって、作品の生成(=完成)を促す超自然的な働きを意味しているが、ここでは逆に、作品をその起源に

限りなく接近させることを通して、具体的な個々の作品を解体させる働きを要請するものとして用いられている。

うたがうたを超えるものとしての起源に立ち向かう、これについて次のようなことを考えてみたい。

例えば、芭蕉は「閑さや岩にしみ入る蝉の<sup>(18)</sup>声」とうたった、あるいは「古池や蛙飛こむ水のをと」<sup>(19)</sup>とうたった。「閑さ」や「古池」という沈黙、無言、静寂に、人にうたをうたわせるものに到達するためには、そうした「蝉の声」や「水のをと」を通らなければならないし、あるいは逆に、沈黙、無言、静寂という人にうたをうたわせるものが、「蝉の声」や「水のをと」といううたをうたわせるのだ。

いきなり、「閑さ」や「古池」が、それだけが登場することはない。むしろ、「閑さ」や「古池」は、「蝉の声」や「水のをと」があって始めて出現する、「蝉の声」や「水のをと」にかき消されて始めて沈黙、無言、静寂という人にうたをうたわせるものが出現するのだ。かき消されて始めて出現する動きは、ブランショの「〈すべてが消滅した〉が現われる」(<Tout a disparu> apparaît.)<sup>(20)</sup> という文章の内に木魂している。

ブランショにとって、作品は自らの存在・存続を最終の目的としてはいない。むしろ、自らの起源に接近することを最終の要請としている。たとえそれが自らの存在・存続を終えるもの、超えるもの、破壊するものであるとしても、自らの起源への接近を目指している。もちろんそれは、あくまでも最終の要請なのであって、それが企てられるためには、予めの作品製作という作業が必要であることを忘れてはならない。

別の観点から論じてみる。オルフェウスはエウリュディケを愛する。生身のエウリュディケが生身のオルフェウスの眼前にいるとき、ことばはいらない。ただ、本稿の冒頭でも述べたように、愛するという感情は、愛することばがあって始めて存在するものであるとすれば、ここで言うことばはいらないというときのことばとは、芸術作品に代表され

る極めて意識的な作業の内では用いられることばであることに注意しておこう。そうした意識的な作業としての作品を目指して用いられるようなことばはいらない。愛ということばさえも、あるいは正に愛ということばこそ必要ではない。

愛ということばは、生身のオルフェウスと生身のエウリュディケが切り離されたときに初めて生まれる。愛のうたが生まれる。それはいわば、愛を求めるうた、愛を喪失したうた。たとえそれが、愛の歓びをうたっているとしても、それはうたの歓びではあっても、愛そのものの歓びではない。過ぎ去った愛の歓び、あるいは未だ来ていない愛の歓びである、その限りにおいて、不在の愛の歓びなのだ。

愛をうたうのは、愛の対象がここといまにないからである。逆に言えば、愛をうたうことで、ここといまの現前の愛が不在の愛に変わってしまう。ちなみに、ピエール・ジャン・ジュヴという20世紀に活躍した詩人がいるが、彼が、愛する女性、エレヌと呼ばれる死んでしまった恋人に向かって、「もうお前がいない今、お前は<sup>(2)</sup>何と美しいのだ」とうたっている。正に、愛の対象の不在が、愛のうたをもたらすのであり、愛のうたが愛の対象の不在をもたらすのだ。

とすれば、オルフェウスがエウリュディケを地上に連れ戻す途中で、振り返って見ようとしてしまうのは、地上に連れ戻すことで、オルフェウスがエウリュディケとここといまを共有することで、無言の愛が実現してしまうことを怖れた、ことばを決定的に失うことを怖れたためなのであろうか。ジュヴにはそうした傾向があった。ボヌフォワはそこを攻撃した。詩のことばを救うために、ここといまという現前を否定する<sup>(2)</sup>といつて、ジュヴを批判した。

しかし、ブランショによれば、オルフェウスがエウリュディケを振り返って見ようとするのは、ジュヴがそれを目論んだように、うたをうたい続けるためではない。正に、うたわないためなのだ。うたの起源に

到達しようとするためなのである。うたの起源に到達してしまい、そのことでうたをうたうことを一回限りに止めてしまうことだ。しかし、それは不可能な企てでしかありえない。うたの起源への接近の試みは果てしなくなされるしかない。

つまり、うたということばの作品を作り上げることが最も重要なことではない。そうではなくて、人にうたをうたわせるもの、言わばうたの起源があるとすれば、そうした人にうたをうたわせるものと一つになる、少なくとも、そこに到達しようとするの方が、ことばでできたうたそのものよりも重要なのである。

そして、人にうたをうたわせるものとしての起源があるかもしれない空間、それがブランシヨのいう文学空間という「空ろなる充溢<sup>(2)</sup>」としての空間なのだ。それは、ここいまにいながら、同時にここいまから無限に離れた自由な空間、あるいはここでもなくいまでもない、不在でもなく現前でもないニュートラルな空間なのである。

次にブランシヨが述べる作品と靈感と起源との関係について観察してみる。

靈感によってオルフェウスが脅かされているように、作品も危ない目に会わされている。その瞬間、作品は究極の不確実性の地点に到達する。だからこそ、作品は自らに靈感を与えるものにかくも頻繁に、かくも強く抵抗するのだ。だからこそ、また作品は、彼女を見つめないときにしかお前は私を手元に置けないよと、オルフェウスに言いながら自らを守るのだ。だがこの禁じられた動作は、正にオルフェウスが、作品の存在を保証するものの彼方に作品を持ち運ぶために完遂すべきことであるし、夜の元から彼のところにやってくる欲望に引きずられて、自らの起源〔origine〕に結び付くように夜に結び付いている欲望に引きずられて、彼が作品を忘れて始めて完遂することのできるこ

なのである。<sup>24)</sup>

欲望ということばをめぐって起源ということばがここで初めて使われている。そして欲望の起源は夜と関係付けられて用いられている。起源といっても、それが昼の光に照らされて浮かび上がることも、明白な形で出現することもないありさまがこうして理解される。

もう一つ注意すべき事柄は、あたかも作品が主体性をもった生き物であるかのように扱われていることだ。作者が作品を作る、オルフェウスがうたをうたうのかもしれないが、作品やうたはただ作者やオルフェウスに受動的に従うだけではなく、逆に作者やオルフェウスに対して主体的に語りかけてもいる。マラメルが詩人は「ことばに主導権を譲り渡」し、自らは消滅する存在であると述べているが、ブランショのこの文章<sup>25)</sup>においても作品が主体的にことばを発しているかのようなのである。

そして、作品も靈感の動きによって、自らの存在そのものが脅かされる。それは、靈感によって作品の起源ともいべき地点に引き戻されてしまうからである。その起源とは恐らく、ありとあらゆる姿の作品、様々な様相を呈する独特な作品の彼方にあるかもしれない地点、しかも、そうしたありとあらゆる姿の作品を吸い込む大いなる真空のような地点、先の芭蕉のことばを用いて言えば、「閑さ」や「古池」が暗示する、あるいは「閑さ」や「古池」の彼方にひかえる大いなる沈黙、あらゆることばがそこから生まれ、あらゆることばがそこに消えゆく沈黙の地点が、ブランショがここで言う作品の起源なのだ。とすればそれは、ポール・ヴァレリーが述べていた個々の場面で様々に変容する特殊で具体的で多様な自我を支配する普遍的な自我、純粹自我のあり方によく似ている。ただし、ヴァレリーがあくまでも支配するものとしての純粹自我のあり方を求めているのに対して、ブランショはそうした人間の支配を超えたものとしての起源への接近を求めているのだ。



先の引用に続けて、ブランショは次のように書いている。

この眼差しの内で作品は失われる。その時機だけだ、作品が絶対的に消失するのは、そして、作品よりももっと重要な何ものか、作品よりも重要性を欠いた何ものかが告げられ、肯定されるのは。作品は、自らが消失するこの欲望の眼差しを除けば、オルフェウスにとってすべてである、したがって、作品が自らを超え、自らの起源と一つに結ばれ、不可能性の内に自らを捧げることができるのも、この眼差しの内においてだけである。

それにしても、ブランショは何故作品の起源というものを考え、それにこだわるのか。個々の具体的な作品の特異性をすべて捨象して、ということ言ってみれば、具体的な作品をすべて捨象して、そのありとあらゆる多様性の彼方にある「空ろなる充溢」、あるいはニュートラルなのっぺらぼうの空無に惹かれるのか。

推測される一つの理由は、こうした起源としての空無、空無としての起源への接近こそが、ブランショには何ものにも変えがたい喜びだからである。

それはまた、何一つ所有しないという観点からすれば、宗教的な無所有、無所得に通じている。作品が作品を超えて起源に向かうように、ブランショという人間はブランショという人間を超えてそうした空無の地点に向かうかのようだ。

そして、空無は正に自由そのものであることを忘れてはならない。つまりブランショにとっては、文学作品との出会いを通して、そして出会いの場で、この自由の地点に向かう動きこそが肝要であることがこうして理解される。

しかし、それは引用の最後にあるように、「不可能性」に身を捧げる

ことでもある。ここでブランショが言う「不可能性」とは、自らが主体的な力を揮うことができないあり方を意味している。それは絶対的な受け身の動きを、法然や親鸞のことばを使えば「他力」に身を任せた状態なのだ。

次は、オルフェウスの眼差しの前と後について述べる箇所である。

オルフェウスに付き従う本質的な夜——無頓着な〔insouciant〕眼差しよりも前の夜——、オルフェウスがうたの魅惑の中に取り込む聖なる夜、そのために、うたの限界や限られた空間の中に押し込まれている聖なる夜は、確かに、眼差しの後にそうになってしまう空ろな浅薄さよりも豊かであり、厳かである。聖なる夜はエウリュディケを閉じ込めている、それはうたの中でうたを超えるものを閉じ込めている。だが、聖なる夜もまた閉じ込められているのだ、それは縛り付けられていて、付き従うものであり、儀式の力によって、秩序、公正を意味することばによって、真っ直ぐなものによって、「タオ」という道によって、「ダルマ」という機軸によって制御された聖なるものである。オルフェウスの眼差しは、その聖なる夜を解き放ち、限界を打ち砕き、本質を収め引き止めていた掟を打ち破る。オルフェウスの眼差しは、こうして、自由の究極の時機、オルフェウスが自分自身から自由になる時機となる。そしてさらに重要な出来事なのだが、彼が作品をその気遣い〔souci〕から自由にし、作品の中に収められていた聖なるものを自由にし、聖なるものを聖なるもの自身に、聖なるものの本質である自由に、自由であるというその本質に、聖なるものを与える〔*donne*〕（靈感は、こうして、すぐれて贈与〔*don*〕となる）。

ここでは、オルフェウスがエウリュディケの方を振り向く、その眼差しがもたらす自由について集中的に述べられている。ブランショがここ

で言う自由とは、先ほどのことばを使えば、空無の地点に出現する無所有の自由である。何も持たない自由。自分が自分自身からも解放される自由、そこに出現するのが、何ものにも捉われない聖なるもの、自由であることをその本質とする聖なるものが、自らに引き渡される動きなのである。

こうして、聖なるものは聖なるものとして出現する。聖なるもの以外は「～からの自由、解放」であるとすれば、聖なるものは「～への自由、解放」なのである。それは、聖なるものが本来自由そのものであるからである、とブランショは考えている。ということは、ブランショがオルフェウスの眼差しに、あるいはその彼方に、文学の起源を見ようとするのは、そこに聖なるものとしての自由が垣間見えると考えていることになる。

靈感と欲望について述べる文章を引用する。

靈感は、オルフェウスの眼差しを通して、欲望に結び付いている。欲望は焦燥〔*impatience*〕を通して無頓着〔*insouciance*〕に結び付いている。焦燥に駆られていない者は、無頓着に辿り着くこと、気遣いがそれ自身の透明さと一つになるその瞬間に辿り着くことは決してないだろう。だが、焦燥だけでよしとする者は、オルフェウスの無頓着で、軽率な眼差しが可能になることは決してないだろう。だからこそ、焦燥は、深々とした忍耐〔*patience*〕の中心であるべきだし、忍耐の果てしない待機と沈黙と慎み深さがその内奥から湧出させる純粋な閃光、究極の緊張が点火するきらめきとしてだけではなく、そうした待機を逃れた光り輝く地点や無頓着の見事な偶然としても湧出させる、純粋な閃光であるべきなのだ。

ブランショがここで言う靈感は、欲望を中間項にして、無頓着に結び

付いている。普通、私たちが考える靈感は、先程も述べたように、詩人なら詩人に、詩作品の核となるような構想を外から吹き込んで、詩人に作品を構築させる働き、超自然的な働きのことを意味する。靈感は作品を出発させるその動機のようなものとして、そして作品の完成を促すものとして考えられている。

ところがブランシヨは、靈感を、作品の完成から作品を逸らせるものとしてとらえている。作品が作品として完成すること、独自の存在を持つことを靈感は妨げる。妨げて、作品が作品として完成されるのとは逆に、作品がその起源に立ち向かうようにしむける。作品が作品の起源に立ち向かう動きをブランシヨは作品解体〔*désœuvrement*〕と呼んでいる。*désœuvrement* には、この意味のほかにも、何もしない（＝無為）という意味もある。作るのではなく、作らない、何もしない、あるいは解体する。

だが注意すべきなのは、作品解体が行なわれるためには、解体すべき作品がなければならぬことだ。だからこそブランシヨは、焦燥は忍耐の中心でなければならないと言う。忍耐して作品が出来上がるかにみえる、その出来上がったかにみえた、忍耐の中心としての作品が、今度は、作品の起源という大なる空無に立ち向かう、その動きがブランシヨのことばを使えば、純粋な閃光であり、きらめきであり、光り輝く地点であり、見事な偶然でもある。

「オルフェウスの眼差し」と題された章は「飛躍」という小節で終わっている。そこから引用する。

書くことはオルフェウスの眼差しと共に始まる、そしてこの眼差しは運命やうたへの気遣いを打ち破る欲望の動きなのだ、そして、靈感を受けた無頓着なこの決定の中で、起源に到達し、うたを聖なるものにする欲望の動きなのだ。だが、この瞬間の方に降りて行くためには、

オルフェウスに既に芸術の威力が必要であった。こういう意味だ、つまり、人は、書くという動きによって開かれた空間の中を進んでしか赴けないこの瞬間に到達するとき、初めて書くことになる。書くためには既に書いていなければならない。こうした対立矛盾の内に、書くことの本質も経験の困難さも靈感の飛躍も位置しているのだ。<sup>(2)</sup>

ここに来ていきなり、書くことが問題にされる。今までは、うたとか作品とかが問題にされてきたが、ここで書くことが問題にされる。それは、書くことであって、何を、どのように書くのか、ということでは全くない。

作品が作品の起源に立ち向かう動きを①とし、詩人や小説家が作品を構築するために書くことを②と考えるとすれば、「書くためには既に書いていなければならない」という文章は、①の書くことが出現するためには、②の書くことが必要だという意味になるであろう。

ブランショは多くの人のように、②の段階の書くだけで満足しない。文学の起源、作品の起源というようなものに心を向ける。それが書くことの本質であり、経験の困難さであり、灵感の飛躍であると述べている。

それはしかし、本質や瞬間や飛躍や困難なのではあっても、普段の状態ではないことに注意しよう。

文学の起源や文学空間に代表されるような最も重要なことは、確かにあるかもしれない。しかし人生は、最も重要なことだけで成り立っているわけでもない。むしろ、大切とも思われない瑣末なことがらや出来事で満たされた時間や空間が日常の姿であろう。文学空間は、ブランショにとって、そうした日常の姿とは別のもう一つの世界である。それは彼が、日常の瑣末なことがらというここといまの方ではなく、生命の営みを生命の営みたらしめているもの（生命の営みの起源）の方に目を向けてしまうことを意味する。それは、ここといまという日常の表面の姿

ではなく、その表面の背後あるいは彼方にあるかもしれない起源への、正に隠されたものの現れへの眼差しである。

オルフェウスをめぐるうたの力について述べてきたブランショは、この最後の小節に来て、いきなり書くことを問題にする。ここにもブランショの文学に対する考え方の一つの側面を垣間見ることができる。それは、うたうことも書くことも同じレベルで文学空間を構成していることである。つまり、ヴァレリーには存在していた韻文詩や散文の間の明確な区別というものとは最早問題にはなっていないということである。

全ての道は文学に通じているのだ。

#### 4. ブランショと文学II (セイレン)

オルフェウスのうたについて観察してきたが、今度はセイレンのうたをめぐるブランショがどんなことを述べているのか考察してみたい。

セイレンはギリシャ神話の妖精である。文学の起源を探るブランショは、そのための題材を、ヨーロッパの起源の一つともいうべきギリシャにさかのぼって、探究している。ホメロスが、その『オデュッセイア』第12歌でこのセイレンのことを物語っている。

ブランショがこの題材を選んだのは、そこでセイレンをめぐる、セイレンのうたという言わば抒情詩が、オデュッセウス＝ホメロスの叙事詩という策略に打ち負かされる論を展開するためであると推測することができるかもしれない。事実ブランショは、セイレンのうたにある種の欠陥を読み取っている。これはセイレンのうたに限らず、あらゆるうた(＝抒情詩)の、(叙事詩あるいは)散文に対する弱み、欠点、欠陥を意味しているのであろうか。

その弱みとは、言い換えれば、(叙事詩あるいは)散文に関して人は

それを理解することができる、明確なことばでそのいわゆる内容を表現することができるのに対して、うた（＝抒情詩）に関して、人にはそうした理解というものができないことに由来する。換言すれば、（叙事詩あるいは）散文に対して人は主体的に立ち向かう、つまりその対象に対してある種の隔たりを介して立ち向かうことができるのに対して、うた（＝抒情詩）に対しては、マラルメの言うように、うた（＝ことば）に主導権を譲り渡す状況が出現する。詩において人は主体的に振舞えないのだ。ところで、セイレンのうたに対して、オデュッセウスは、一人で、自分の力だけで対抗するのではなく、水夫や策略の力をかりてその魅力をはぐらかし、迂回させて弱める。これに対して、オルフェウスが冥府に降りて行くのは一人であった。（ちなみに、言い伝えによると、オルフェウスはセイレンと、うたとうたの勝負を行なって勝った<sup>(3)</sup>という。だからこそ、そこでも、セイレンのうたには欠陥があるのかもしれない。）

もしオデュッセウスが真正に、純真にセイレンのうたを聞いていたとすれば、たとえ柱に縛り付けられていたとしても、気が狂ったかもしれない。あるいは、後に引用するブランショのことばを用いれば、絶望したかもしれない。そのことで自分を超えた存在になる、自由の空間に到達することができたかもしれない。あたかも、オルフェウスが気の狂ったように欲望＝靈感に突き動かされて、エウリュディケの方を振り向いてしまったように。あるいは、後から出てくるメルヴィルの『白鯨』のエイハブが白鯨に気の狂ったように挑みかかるように。

しかし、オデュッセウスはセイレンのうたを聞いても、気が狂うこともなく、（最終的には）正気のままであった。彼が正気のままでありえたのは、彼の耳が本当には聞こえていなかったからだとして、ブランショは後に引用する文で述べている。そこには、うたという狂気に対する散文という正気の勝利が物語られていることが推測される。

うたは人を魅了する。そのうたの力をはぐらかしてしまう日常の力、

毎日を生き延びる力の勝利。魅了する力に勝ったオデュッセウスには、何があるのか。その勝利の後には何が残っているのか。それは、冒険の後の味気ない荒涼たる日々であろう。

しかし、こうした味気ない荒涼たる日々という現実を生きることには人がやがて耐えられなくなる。そこで、もう一度冒険に満ちた狂気の世界、魅惑的な世界を夢みることで、ここといまの退屈を紛らわそうとする。あたかも、セイレンのうたの力を策略を用いて紛らわせるように。たとえばそれがパスカルの言う気晴らしに過ぎないとしても、そうした世界を夢みる。そこに働いている力、それが想像力であろう。

人が物語を読む一つの理由は、退屈で変わり映えのしない毎日の安定から、冒険に満ちた不安定を夢みるからである。人は安定を求めるが、しかし、安定に満足しきってしまうことはできない。安定の彼方に、現実の味気ない荒涼たる日々の彼方に、想像力に溢れた冒険を夢みるのだ。これが、多くの人が考える物語の存在理由であろう。

しかし、「セイレンのうた」でブランショはそうした多くの人が考えるようなことを述べてはいない。どんなことを言っているのか、まず、冒頭の部分から引用する。

セイレンたち。彼女たちは確かにうたっていたようだ、だが、それは満足を与えるうたい方ではなかったし、うたの本当の源泉〔source〕や本当の巧みさがどの方向に向かって開かれるのかを聞かせる（＝理解させる）〔entendre〕だけのうたい方であった。それでも、未だに来るべきうたでしかない彼女たちの不完全なうたを通して、彼女たちは航海者を、うたうことが本当に始まるかもしれないそうした空間の方に導いた。彼女たちは、したがって、航海者を欺かなかつたのだ、実際に目標に導いたのだ。だが、一度その場所<sup>ひとたび</sup>に辿り着くと、何が起こったのか。その場所とは何だったのか。最早消え去るしかなかった場



所、何故なら、音楽は源泉と起源〔origine〕のこの領域において、世界のどんなところよりも完全に消え去っていたからである。それは、生者たちが耳を塞いで沈んで行った海であり、セイレンたちが誠意の証として、ある日、自らも消えていかなければならなかった海である。

この冒頭の文章にも、起源ということばが使われている。そしてセイレンたちのうたは、不完全なうたであると言われる。これは、もう何度も言ったように、ブランショにとって完全なうたがもしあるとすれば、それは起源の地点で鳴り響いているうたであるということだ。しかし、その起源の地点は、正に、あらゆる音が消滅する場所である。とすれば、完全なうたとは無言の、沈黙のうたということになる。

あらゆる音の彼方、あらゆるうたの魅惑、美しさの彼方に垣間見られる大いなる沈黙の地点。その沈黙こそが、うたを本物のうたにする。うたはそこまで行かなければならないが、そこまで行くとき、具体的な個々のうたは消え去るしかない。大いなるうたとしての沈黙と合一するしかない。それは、うたを聞く人生の航海者も、うたをうたうセイレンも同じである。

引用を続ける。

確かに、オデュッセウスは、彼女たちを打ち負かした、だが、どんなやり方で打ち負かしたのか。オデュッセウス、オデュッセウスの頑固さと慎重さ、危ない目にも遭わず、その結果を受け入れることもなくセイレンたちの出し物を愉しむように導いた彼の不実さ、こうした卑怯で、陳腐で、平静な節度ある享楽（中略）、オデュッセウスの態度、聞いている（＝理解している）〔entend〕ということは耳が聞こえていない〔sourd〕ことなのだが、そうした者の驚くべき耳の聞こえない

さ〔surdité〕は、それまで人間たちに差し向けられていた絶望をセイレンたちに伝染させるのに十分だし、この絶望を通して、セイレンたちを現実の美しい女、たった一日だけ現実的でその約束に相応しい威厳に満ちた女、したがって、自分たちのうたの真実や深みの中に消えていくことができる女にさせるのに十分なのだ。

危ない目にも遭わずに、非現実な（靈感を受けた）勢力〔puissances〕と勝負すると常に言い張るであろう技法〔technique〕の能力〔pouvoir〕によって、セイレンたちが打ち負かされたとしても、オデュッセウスはそれでも彼女たちから解放されたわけではない。彼女たちは、落ちて行きたくないところに彼を引き寄せたし、自分たちの墓になった『オデュッセイア』の内懐に隠れて、彼と多くの人たちをうまく行ったり行かなかったりする航海、物語の航海に就かせたのだ、そのときうたは、最早直<sup>じか</sup>の〔immédiat〕うたではなく、物語られたうた、そのことで、表面的には無害のうたになった、頌歌〔ode〕は挿話〔épisode〕となったのだ。<sup>(3)</sup>

セイレンのうたは、あるいは、セイレンたちは、オデュッセウスの陳腐な技法によって打ち負かされてしまう。ブランシヨはそうしたセイレンたちのうたを、非現実的であり、靈感を受けた勢力と形容している。靈感ということばは、起源というそれと同様、「オルフェウスの眼差し」とこの「セイレンのうた」に共通したものだ。とすれば、ブランシヨにとって、うたは現実的なものではないと理解してもいい。そして逆に、現実的なものの代表として、ホメロスが物語る『オデュッセイア』の中のオデュッセウスの挿話がある。直<sup>じか</sup>のうたとしての頌歌から物語られたうたとしての挿話への移行行きである。

こうして問題にされる挿話の形態としての、物語〔récit〕と小説〔roman〕についてブランシヨは考えるが、この二つの間には差異（ブランシヨは

文学に関して差異を言うことは余りない、その意味では珍しい差異) があるとして、「物語の秘された掟」と題された小節を次のように始める。

ここで述べられているのは寓話〔allégorie〕ではない。あらゆる物語〔récit〕とセイレンたちとの出会いの間、あらゆる物語とその欠陥によって力強いうたとの出会いの間に、口火を切られる極めて昏冥な闘いがある。オデュッセウスの慎重さが、つまり彼の内にある人間的な真実、韜晦、神々の駆け引きに乗らない粘り強い天分が、常に用いられて完成される闘い。小説〔roman〕と呼ばれるものはこの闘いから生まれた。小説について、その前景にあるのは、予めの航海なのだ。オデュッセウスをその出会いの地点にまで赴かせる航海なのだ。この航海は、全く人間的な話である、それは、人間たちの時間に関わるものだし、人間たちの情熱に結び付いている、それは実際に起こるし、航海者たちのすべての力と注意力のすべてを吸い寄せるほど豊かで多様でもあるのだ。(中略) 気晴らしが小説の深いうたなのだ。絶えず方向を変えること、手探りの状態で、あらゆる目的を逃れるように、巧みな娯楽に変容する不安の動きの中を前進すること、それが小説の第一の、最も確実な正当化なのである。(中略)

物語は、小説が行くのを止めるところ、それでいて、自らの拒絶や豊かな無視によって導くところから始まる。物語は、英雄的にも、思い上がりに溢れて、たった一つの挿話の物語なのだ、オデュッセウスと不十分ではあるが魅力的なセイレンたちのうたとの出会いの物語なのだ。<sup>64</sup>

ブランショによれば、頌歌〔ode〕を挿話〔épisode〕にしようとするオデュッセウスと、それがたとえ不完全なうたであるとしても、あくまでもうたであり続けようとするセイレンたちのうたとの出会いに出現するのが物語である。つまり、人間と人間を超えた存在である妖精や神々

との出会いに出現するのが物語である。

そうした物語へと傾くオデュッセウスとセイレンたちのうたを会わせて、そこに一つの闘いを引き起こそうとするきっかけをもたらすもの、即ち、人間と人間を超えたものとしての妖精や神々との出会いという物語を始めさせるもの、それを準備させるものを、ブランシヨは「予めの航海」としての小説と定義づける。「オルフェウスの眼差し」の終わりに述べられていた「書くためには既に書いていなければならない」をここで想起するとき、小説は「既に書いていなければならない」の②の書く動きに結び付き、物語は「書くためには」の①の書く動きに結び付くと思いついて言ってもいい。

小説と物語をこうして区別するものは、そこに、人間と神々との関係（＝記述）〔relation〕があるかないかという一点である。人間が人間を超えたものに向かい、それと出会おうとし関係しようとするように、自分が自分を超えたものに向かい、それと出会おうとし関係しようとするように、文学が文学を超えたものに向かい、それと出会おうとし関係しようとするのは、文学が正に文学でなくなろうとするその時空に、それが起源という形であれ、消滅という形であるとしても、そこにこそ文学の真の姿があるとブランシヨが考えているからである。

ブランシヨはそうした文学のあり方を髣髴とさせるかのように、物語についての論を次のように続ける。

物語は一般的に、日常の時間の形や普段の真実の世界、多分あらゆる真実の世界をすり抜ける例外的な出来事の物語であるというのは本当だ。だからこそ、物語は、そんなにも力を込めて、自分を虚構の浮薄に近づけるようなものはすべて拒絶するのだ（本当だと思えること、親しいことしか表明しない小説は、逆に、虚構として見做されることに大いにこだわる）。（中略）

しかしながら、物語の内に、生起した例外的な出来事で、人が何とかしてその報告〔rappporter〕を試みようとする例外的な出来事の真実の記述〔relation〕を見ると、物語の特性は全く予感されていない。物語は出来事の記述ではない、出来事そのものなのだ、その出来事の接近なのだ、そうした出来事が生じるように召喚されている場所なのだ、未だに来るべき出来事であり、魅力的な威力〔puissance〕によって物語も自分が現実のものになることを期待することができる来るべき出来事なのである。<sup>(4)</sup>

ここでブランシヨは物語についての論を一步進める。小説は、小説であることを止めようとはしない。小説は小説という枠組みを決してはみ出そうとしない。これに対して、物語はその枠組みをはみ出そうとする。それは、物語は出来事を物語るものではないということだ。出来事そのものだという。出来事の物語ではなく、物語という出来事なのだ。

出来事は、人間が神々に関わるような例外的な出来事であっても、無数に存在するかもしれない。したがって、その出来事に繋がる物語も無数に存在するかもしれない。しかし、ブランシヨにとって重要なのは、そうした無数の例外的な出来事が物語られた作品そのものではない。そうした無数の例外的な出来事に身を置くという経験、それ自体はあらゆる多様性を捨象した唯一の経験、それが物語という出来事になるのだ。それは、しかし、接近であり、出会いではあっても、合一ではない。それは常に「来るべき出来事」なのだ。

そして、この物語という出来事にも、先程の「書くためには既に書いていなければならない」と同じ力学が存在している。つまり、作品が作品として完成するという枠組みを超え出て、その起源に向かおうとするかのように、物語も物語という枠組みを超えようとする。しかし、そのためには、枠組みを構築しなければならないのだ。ブランシヨは先の引

用に続けて、次のように述べている。

それ〔物語と出来事との関係〕は、正に、大変微妙な関係（＝報告）〔rapport〕なのだ、恐らく、常軌を逸したものなのだろう、だが、それこそが物語の秘された掟なのだ。物語は、ある地点〔point〕の方への動きなのだ、その地点とは、未知であり、無視され、よそよそしいものであるだけでなく、予めこうした動きの外ではいかなる種類の現実性も持たないように見える地点でもあり、それでいて、いかにも抑え難いものであるために、物語がその魅力を引き出すのはその地点からだけであるし、また、物語はその地点に到達してしまう前には「始まる」ことさえもできない地点なのであるが、それでも、その地点が現実のもの、力強いもの、魅力的なものになる空間を供給するのは、ただ物語だけであるし、物語の予見できない動きだけなのである。<sup>(9)</sup>

ここでブランショが使っている地点ということばは「オルフェウスの眼差し」でも用いられていたことばである。それは文学の起源を意味していた。

うたの魅力を魅力たらしめているものをうたの起源とすれば、物語の魅力をやはり魅力たらしめているものを物語の起源と呼んでいいだろう。その起源をブランショはいずれも「地点」ということばで表現している。一方で、それはオルフェウスの眼差しによって消失する夜のうちのエウリュディケであり、他方では、それはオデュッセウスを惹きつけるが、彼の策略に負けて自らが消失するセイレンのうたである。

文学の起源がこうして、うたにも物語にも、何の区別もなく用いられているありさまが感得される。ブランショにとって、ヴァレリーが問題にしたような詩と散文の区別など全く問題にならないことが、ここでも

確認される。もっとも、ブランシヨはここで、物語と小説を区別してはいるのだが。

ただ、うたと物語とで異なる点があるとすれば、それは、うたにおいて余り問題にならなかったこと、つまり、物語においての、作者と登場人物との関係という問題であろう。「オデュッセウスがホメロスになるとき」と題された小節の冒頭を引用する。

もし、オデュッセウスとホメロスとが、その役割を都合よく分担する別々の人物である代わりに、たった一人の同一の存在であったとしたら、もし、ホメロスの物語が、セイレンたちの「うた」が開けてくれた空間の内懐においてオデュッセウスが完遂する動き以外の何ものでもなかったとしたら、もし、オデュッセウスという名の下で、固着されてはいても縛めからは自由なオデュッセウスという名の下で、ホメロスがその場所の方に進み行く、彼がそこで消え去るという条件で話したり物語ったりする能力が約束されるようにみえるその場所の方に進み行く限りにおいてしか、物語る能力を持たないとしたら、どうなっていたらどうか。

それこそが、物語の奇妙さの、言ってみれば、物語の主張の一つなのだ。物語は物語自身しか「記述 [relate]」しない、しかも、その記述は、記述がなされると同時に自らが物語ることがらを産出するのだ、それが記述として可能なのはその記述の中で行なわれていることをそれが実現するときだけである。というのもそうしたときに、記述は、物語が「描写 [décrit]」する現実が絶えず物語としてのその現実と一つになることができ、物語としての現実を保証することができ、そこに自らの保証を見出すことができる地点あるいは次元を所有するからである。

物語についても、それが物語としての完成という枠組みを超えてその起源に向かおうとする限りにおいて、その物語に関わる登場人物、作者、読者はいずれも同じ動き、「記述」が「実現」する動きを持つ、あるいは、この動きを生きることになる。そして、物語という散文を構成することばのつらなりにも、ブランショは、詩においてことばに「主導権を譲り渡す」と言うマラルメと同じ力学を認めている。マラルメがことばに「主導権を譲り渡す」と言うとき、そこで詩人が表現しようとすることは次のことである。

日常生活における普段のコミュニケーションの場で、人はことばを道具のように手段として、主体的に自由に意識的に使いこなしているようにみえる。実は、そこでも、人が接する言葉の仕組みがあって、その縛めの下でしかことばを配列することができない。語彙の面でもそのことは言えて、例えば、昼 (jour) ということばは暗く響き、夜 (nuit) ということばは明るく響くのを人はどうすることもできない<sup>(8)</sup>。しかし、マラルメがここで言おうとすることは、日常生活におけるコミュニケーションの場でのことばと人との関係ではなく、詩作品を構成することばと詩人との関係についてなのである。先ほどの例をもう一度使って言えば、生身の恋人や妻がいなくなって始めて存在し始める、あるいは生身の恋人や妻を不在にさせてしまう「ことば」の主体性である。

詩においてことばは、こうして主体性をもって、詩人の意志を離れて、自由に動くのである。ブランショはこのことばの自由な動きを詩作品に限定することはしない。散文にもその現象を観察する。作者は書いている途中で、登場人物の言いなりになって、登場人物の後に付いていくことしかできないという体験を持つことがある。これは、詩人がことばに主導権を譲り渡すのと同じ現象である。この言わば記述の現実化は、作者と登場人物との一体化（への接近）、さらには、読者と登場人物との一体化（への接近）を意味しているのだろう。そのとき、作者や読者と



登場人物との一体化（への接近）を通して、一体化（への接近）の場で、恐らく、作者や読者や登場人物の具体的で個々の性格や人格は消失して、正に物語が物語の起源に向かう動き、「物語は物語自身しか『記述』しない」という現象が生じることになる。

ところで、「物語は物語自身しか『記述』しない」という文は、ブランショの文学に対する考え方の一つの側面を特徴的に表明している。彼は、物語が物語る無限の多様性の彼方に物語るという動きそのものを見るように、文学作品の無限の多様性の彼方に、詩、小説、演劇、評論、日記、手紙、ありとあらゆるジャンルにわたる多様性の彼方に、ただ一つの動き、文学という動きを見ている。ことばのつらなりは、何も創作された作品に限らない、ブランショは日記や手紙についても、創作作品と変わらずに文学として接する。

ブランショは次に、オデュッセウスとメルヴィルの小説『白鯨』のエイハブとを比較して述べている。

彼〔オデュッセウス〕は限度を保持するとき、正にセイレンの「うた」が駆け抜けるように誘う現実〔le réel〕と想像〔l'imaginaire〕との間の隔たりを保持するとき、すべて〔tout〕となるだろう。結果は、彼にとっては一種の勝利であり、エイハブにとっては暗い敗北である。オデュッセウスがエイハブの見たものの声を少し聞いた（＝理解した）〔entendu〕ことを否定することはできない、だが、彼はその聴解〔entente〕の只中でしっかりと頑張ったが、エイハブの方は思像〔image〕の中に消えてしまった。このことは、一方が変身に身を任せるのを拒んだのに対して、他方がその中に入り込み消失したことを意味する。この試練の後、オデュッセウスは、かつての自分に再び戻る、そして、世界は多分前よりもみすばらしくなっているが、前よりも確固とした、確実なものになっている。エイハブはかつての自分に戻ることはない、

そしてメルヴィル自身にとって、世界は、たった一つの思像の魅惑が彼を惹きつけるこうした世界の無い空間の中に沈み込む脅威に絶えず晒(9)されている。

この引用で注意しなければならないのは、変身ということばである。オデュッセウスは変身を拒んだ。一方でエイハブは変身の中に飛び込んだ。変身とは何であろうか。自分が自分を越えたものと出会い、それまでの自分とは違うものになろうとすることなのか。オデュッセウスはセイレンのうたと出会っても、自分であることを止めなかった。これに対して、エイハブは白鯨と出会うことで、自分を越え、この世での自分の生命を失った。これは、セイレンたちがオデュッセウスの策略に負けて、ブランショのことばを用いれば、「現実の美しい女」「威厳に満ちた女」になって「自分たちのうたの真実」としての海の底に消えていったのと同じである。

ここいまの世界から、もう一つの世界への移り行きが変身である。これはブランショのことばを用いて表現すれば、現実から想像への移り行きであろう。

「セイレンのうた」という章の第一節「想像との出会い」の最後に「変身」と題された小節が置かれている。その冒頭を引用する。

物語は、オデュッセウスやエイハブが暗示するこの変身に結び付いている。物語が現前させる行動（＝粗筋）〔action〕は、それが到達できるあらゆる次元における変身の行動（＝粗筋）なのだ。もし、便宜上、——というのも以下の断定は正確ではないからだが——小説を前進させるものが、集団のにしる個人のにしる日常の時間であると言うとすれば、もっと正確に言えば、時間にことばを与えるという欲望だと言うとすれば、物語は、前進するのに、現実のうたから想像のうた

への移行というこのもう一つの時間、このもう一つの航海を持っていることになる、現実のうたを、少しずつそれだけでいても（ちなみにこの「少しずつそれだけでいても」は変身の時間そのものである）想像のうたに変身させるこの動きを持っているのだ、そして、想像のうたとは常に離れたところにある謎めいたうたであり、そこにある距離をあたかも駆け抜けるべき空間のように指名したり、うたが導こうとする場所をあたかもうたうことが囿であるのを止めるであろう地点のように指名したりするのだ。

物語はこの空間を駆け抜けようとする、そして物語を突き動かすもの、それは、この空間の空ろなる充溢が要請する変容なのだ、すべての方向に働きながら、恐らく、書く者を強力に変容させる変容、だが、物語そのものも同じように変容させ、ある意味において、この移行そのものを除いては何一つ生起し得ない物語の中で、作動するものすべてを変容させる変容<sup>(4)</sup>なのだ。

何回も用いて恐縮だが、先ほどの「書くためには既に書いていなければならぬ」をここでも採用するとすれば、②の書くことに相当する現実のうたから①の書くことに相当する想像のうたへの移行に注目しなければならない。それは、オデュッセウス＝ホメロスが聞いたセイレンの現実のうたから、うたがうたの起源に向かう移行、想像のうたへの移行である。

ブランショは現実のうたが想像のうたに移行するこの「空ろなる充溢」への変身において、「作動するものすべてを変容させる変容」において、時間の曖昧さに注目して次のように述べる。

曖昧さのすべては、ここから作動を開始する時間の曖昧さに由来する、つまり経験の魅惑的な思像はある瞬間現前しているとしても、一方で

その現前はいかなる現在にも所属していないし、自らが入り込むようにみえる現在を破壊することさえもある、と言ったり感じたりすることが可能になる時間の曖昧さに由来する。本当なんだ〔il est vrai〕、オデュッセウスは現実〔réellement〕航海していたのだ、そして、ある日、ある日付に、謎めいたうたに出会ったのだ。したがって彼は次のように言えるのである。今、それは今生起する。だが、今何が生起したのか。ただ未だに来るべきうたの現前。現在の内で彼は何に触れたのか。現在のものとなった出会いの出来事ではなく、出会いそのものという果てのないこうした動きの開始である、その出会いはそれが肯定される場所と瞬間からいつも隔たっている、というのも、その出会いは、この隔たりそのものであるからであり、不在が現実のものとなる想像のこの距離であるからである、そしてこの距離の果てで出来事は、その生起をようやく始める、それは、出会いの真実自体が完遂される地点であり、いずれにしても、そこからその出来事を発話することばが生まれようとする地点<sup>(41)</sup>なのだ。

-----

モーリス・ブランショの文学のかたちを考察するために、「オルフェウスの眼差し」と「セイレンのうた」を読んできたが、この二つの作品が収められている1955年の『文学空間』と1959年の『来たるべき書物』をめぐって、そこにどんな差異が存在するのかに少し言及して、本稿を終えたいと思う。

「書くためには既に書いていなければならない」という「オルフェウスの眼差し」の最終部で用いられていた文を最後にもう一度取り上げると、そこには、「既に」という過去に関係することばと現在のそれとが同時に用いられていた。この共存する過去と現在は、ニュートラルな時間としての空間に繋がっていく。そして正にこの空間こそが書物全体の

名前『文学空間』に結び付いているのだ。

一方で、この「セイレンのうた」第一節の最終部で用いられている時間、しかもそれは「来るべき」という形で、未来に関係している時間は、物語が物語という枠組みを越えてその起源へと向かう移行の動きを通して実現されるべき変身を象徴している。これは正に書物全体の名前『来るべき書物』の核心を成す動きなのである。

『文学空間』は、一瞬の、時間の流れの止まったような詩＝空間の世界であるとすれば、『来るべき書物』は、うた（＝頌歌）〔ode〕が物語（＝挿話）〔épisode〕に変身する動きが正に生まれ出ようと待ち構える物語＝時間の世界なのである。

こうして、空間と時間という差異が存在するとはいえ、「オルフェウスの眼差し」と「セイレンのうた」は、いずれも、文学作品が文学作品の起源に向かう動きを述べようとしている点で、共通している。

それは、表面の実に多様な姿の彼方にある「空ろなる充溢」とブランショが呼ぶ空無の空間への接近の試みである。

そして、文学の起源への動きは同時に自由への動きでもある。自由であるとは、決して固定しない、固着しないことである。あらゆる縛りから解き放たれることだ。この境地を感得するために、ことばという一種の縛り、固着を通過しなければならない。ことばには、人をものに固着させる動きと同時に、ものから人を解放させる動きがある。この二つの動きは、しかし、切り離された全く別々のものではなく、一つの動きなのだ。その内に互いに対立矛盾する方向＝意味〔sens〕を秘めたことばの動きを通して、ことばの動きの場で、人は自由に接近することができる。その二つの方向＝意味が形成する隔たりにこそ、自由が垣間見られる。

ヴァレリーがことばを深淵の上に渡された細い板としての橋に喩えたが、正にその隔たりそのものとしてのことばを通して、ことばの場に、自由が垣間見られる。

しかし、その自由はオルフェウスが見ようとするエウリュディケの姿〔image〕のように、また、オデュッセウス＝ホメロスが、自分は真正には聞こうとしないでやりすごすことで、それをセイレンたち自身の方に反転させて、そのために、彼女たち自身が海の底に沈み行くことになる声＝音〔voix＝son〕のように、それに合一することは、たとえそれを祈願することができるとしても、人間には許されていないものなのであろう。

それにしても、文学の起源にブランシヨは何故こだわるのか。文学の起源に到達しようとすることで彼は何を指すのか。

人間が人間を超えた存在と出会う、自分が自分を超えた存在と出会う、作品が作品を超えた存在と出会う、すべてに共通するのは、一つのものがそれだけでは決して完成＝完結しないということだ。それは、どこか、宗教的なことがらを想起させるのであるが、宗教が求める超越者に相当するものが目的点だとすれば、起源へのこだわりとは、逆に出発点への指向の動きである。こうして、その内に宗教的な傾きとしての終着点への動きと、それを反転させた始発点への動きという二つの動きが出会い、相殺しあうことで、そこに自由であることを本質とするニュートラルな空間が出現する。

このことと同時に、ブランシヨの中には、文学を一回限りに終らせたいという欲望があると考えることができる。文学に対する偏執、恋着が余りにも強いために、そうした偏執、恋着の縛りから解放されるために、文学の起源にさかのぼろうとしたのではないのか。

文学を愉しむだけで事が済むのであれば、それはそれでいい。しかし、ブランシヨの場合は、文学を愉しむだけで事が済まなかった。このまま行けば、文学に食らい尽くされるという恐怖があったのかもしれない。24時間文学に捉われ続ける恐怖と歓び。狂気へと引き渡されてしまうことへの恐怖と歓びがブランシヨに、その第一原因としての文学の起源

を求めさせるのであろう。

事実、彼は『来るべき書物』の中の「文学はどこへ行くのか」と題された第4章の「文学の消滅」という第1節で次のように言っている。

「文学はどこへ行くのか」。確かに、驚くべき問いだ、だがさらに驚くべきなのは、もし答があるとすれば、それは誰にでもわかる答だということだ。つまり、文学は文学そのものの方へ行く、消滅する<sup>(42)</sup>というその本質の方へ行くということだ。

こうして、文学に捉われ続けてきたブランシヨ、それが小説であれ、詩であれ、演劇であれ、評論であれ、日記であれ、手紙であれ、すべてを文学と見做していたブランシヨが、やがては文学ということばを使わなくなる。そして、文学なのか、哲学なのか、思想なのか、随想なのか、アフォリズムなのか、いかなる明確なジャンルにも分類できない断章風の文章を書き始める。

あたかも、16世紀、17世紀のモンテーニュやパスカル、ラ・ロシュフーコーのような文章、それはブランシヨにとって最早文学という枠組みに限定された文章ではなくなっている。むしろ、エクリチュール[écriture]と呼ぶしかないものになっている。「書く[écrire]ためには既に書いていなければならない」と彼は言ったが、まさに「書く」ことだけが問題となるような作品を発表し始めるのである。

本稿は、2010年4月24日の「愛知大学公開講座『言語』2010」において発表したものである。その機会を与えて下さった加藤俊夫先生はじめ、高橋秀雄先生、田川光照先生に深く感謝します。

## 注

- (1) Paul Verlaine, *Jadis et Naguère* dans *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, pp. 326–327.
- (2) Edgar Allan Poe, «La Genèse d'un poème» dans *Prose*, traduction de Charles Baudelaire, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, pp. 991–1009.
- (3) Paul Valéry, «Variété» dans *Œuvres I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, pp. 608–609.
- (4) Stéphane Mallarmé, «Un coup de dés» dans *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, pp. 455–477.
- (5) Paul Valéry, «Variété», pp. 1317–18.
- (6) *Ibid.*, p. 1324.
- (7) *Ibid.*, p. 1338.
- (8) Paul Valéry, *Charmes* dans *Œuvres I*, p. 147.
- (9) Paul Valéry, «Variété», pp. 1329–30.
- (10) *Ibid.*, p. 1330.
- (11) *Ibid.*, p. 1092.
- (12) 村松剛、『評伝ポール・ヴァレリー』、筑摩書房、1968年、18頁。
- (13) Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 179.
- (14) *Ibid.*, p. 179.
- (15) 中原中也、『在りし日の歌』、『新編中原中也全集』第1巻、詩I本文篇、角川書店、2000年、256頁。
- (16) Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, Fata Mogana, 1994, pp. 7–12.
- (17) Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, pp. 181–182.
- (18) 井本農一、堀信夫、村松友次校注・訳、『松尾芭蕉集』、『日本古典文学全集』4、小学館、1986年、102頁。
- (19) 同上書、169頁。
- (20) Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 169.
- (21) Pierre Jean Jouve, *Matière céleste* dans *Œuvres I*, Mercure de France, 1987, p. 282.
- (22) Yves Bonnefoy, «Pierre Jean Jouve» dans *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1992, pp. 280–281.
- (23) Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 16.
- (24) Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 182.
- (25) Stéphane Mallarmé, «Variations sur un sujet» dans *Œuvres complètes*, p. 366.



- (26) Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, pp. 182–183.
- (27) Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, pp. 183–184.
- (28) *Ibid.*, p. 184.
- (29) *Ibid.*, p. 184.
- (30) «Sirène» in *Grand Larousse encyclopédique*, tome 9, Librairie Larousse, 1964.
- (31) Blaise Pascal, *Pensées* dans *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, pp. 582–588.
- (32) Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, p. 9.
- (33) *Ibid.*, p. 11.
- (34) *Ibid.*, pp. 11–12.
- (35) *Ibid.*, p. 13.
- (36) *Ibid.*, p. 13.
- (37) *Ibid.*, pp. 13–14.
- (38) Stéphane Mallarmé, «Variations sur un sujet», p. 364.
- (39) Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, p. 15.
- (40) *Ibid.*, pp. 15–16.
- (41) *Ibid.*, pp. 16–17.
- (42) *Ibid.*, p. 237.

