

# レオナルド・ダ・ヴィンチを読むヴァレリー

## —『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』論のためのメモ—

今井 勉

「Xを読むY」という題目で、作家の読書体験を探る。XとYの組合せは無限にあるだろう。ある作家が何かを読んでそれに反応する。その痕跡が作家のテキストに刻印される。私たちは、その痕跡をたよりに、作家の読書体験がどのようなものであったのか、その原像を求めて遡っていく。この種の追跡調査は文学研究の手続きとしては平凡であるが、作家の思想形成を研究する場合、とりわけ有効な手段である。なぜなら、思想形成期の読書体験はしばしば劇的かつ決定的であり、その激しい反応の様態そのものの内に、作家が独自に目ざそうとしているものの基本線が窺えるからである。

ポール・ヴァレリー（1871-1945）が『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』<sup>(1)</sup>（以下『序説』）を書いたのは二十三歳の時である。この年1894年、ヴァレリーは『序説』の執筆に入る一方、『テスト氏と一夜』を構想し、さらに、いわば正式に『カイエ』執筆の習慣をも身につける<sup>(2)</sup>。1894年は独自の散文の紡ぎ手ヴァレリーの出発の年と言えるだろう。もちろん、ヴァレリーの思想形成がこの時期に終わっていたなどというのではない。ヴァレリーの探究が本格的な実践期間に入っていくのはむしろそれ以降である。しかし、ヴァレリーという作家の、ものを書く基本的な態度はこの時期すでに成熟しているように思われる。私たちの興味の対象は、『序説』『テスト氏』『カイエ』といったヴァレリー独自のテキストが誕生する過程で、ヴァレリーが先人のテキストにどう反応しながら自分の基本姿勢を鮮明にしてきたのか、という問題である。この問題を考える際『序説』は手がかりの宝庫となる。というのも、『序説』は陰に陽にそれまでのヴァレリーの読書遍歴ないしは反応の歴史の総決算書的人格を持っているからだ。

『序説』に刻印された読書の痕跡は多種多様であるが、特に顕著なものを三

つ挙げるとすれば、ヴァレリーの読書体験の時間軸に沿って順に、エドガー・ポー<sup>③</sup>、レオナルド・ダ・ヴィンチ、自然科学系諸論文<sup>④</sup>となるだろう。それぞれ決定的な反応を若いヴァレリーにもたらしたこの三者は『序説』の主要な参照体系を構成するものである。来たるべき『序説』論で私たちは、これら三つの読書体験を軸に、先人のテキストを読んで反応し、自らのテキストに取り込んでいくヴァレリーの姿を詳細に追跡していかなければならない。本稿のねらいは、その中でも特に、レオナルド・ダ・ヴィンチを読むヴァレリーの姿を追跡することにある。

なぜレオナルド・ダ・ヴィンチなのか。第一に、『序説』読解の場で、現実のレオナルドが残した著作を読むヴァレリーの姿が見落とされがちだという事情がある。たしかに、『序説』のヴァレリーは、歴史的実証的博識を排除し、レオナルド的精神の「仮説的な」「モデル」を提示するのだ、と力強く宣言している。しかし、だからといって現実のレオナルドの著作を無視するなどとはヴァレリーは一言も言っていない。それどころか、「ある知的生活の細部」「人間の業績の生成過程」「内面の劇」への問いかけを強制するものとして「レオナルドの手稿」を第一に挙げるほど、現実のレオナルドの著作と深く関わっているのである<sup>⑤</sup>。第二に、『序説』研究のレベルでも、ヴァレリーが「レオナルドの手稿」をどう読んだかに関する具体的研究が手薄の感を否めない。これまでに「ポール・ヴァレリーとレオナルド・ダ・ヴィンチ」と題した論稿はいくつかある<sup>⑥</sup>が、それらは概ねヴァレリーの生涯との関わりから一般的に論じたものであり、ヴァレリー青年期における決定的読書体験という観点から具体的に分析していない点に物足りなさが残る。第三の理由はより積極的である。すなわち、ヴァレリーのレオナルド体験は、『序説』というヴァレリスム宣言における倫理的な信条の表明に深く関わっている点で特別な位置にあると思われるのである。たしかに、ポー体験や自然科学系諸論文を読む体験の一種の派手さに比べると、レオナルド体験は地味なものに見えるかもしれない。しかし、その体験は、ヴァレリーの自我の革命と極めて密接に関わっていると感じられるのである。

以上のような理由から私たちは、レオナルドの手稿を読むヴァレリーの姿を探究してみたい。手順として、まずレオナルド手稿と出会ってから『序説』執

筆に至るまでの経過を概観し、続いて『序説』におけるレオナルド手稿の痕跡をいくつか手がかりにしながら、ヴァレリーのレオナルド読書あるいはレオナルドの「ヴァレリー化」の様態について考察することにしよう。その結果として、ヴァレリーという作家が先達のテキストと対峙し、自分の血に同化吸収し、自らのテキストに織り込んでいくあり方のひとつのモデルのようなものが浮き彫りにできればよい、と思う。

## 1. レオナルド手稿との出会いから「序説」制作まで

ヴァレリーがレオナルドの手稿に接し始めたのはおよそいつ頃のことであろうか。晩年の1939年5月13日付フィガロ紙に、ヴァレリーは「レオナルド・ダ・ヴィンチの著作」と題する記事を寄せ、次のように書き出している。

私の二十歳頃、時折時間を潰しに行った図書館で、偶然から（これなくしては私たちは精神を持つまいが）、レオナルドの手稿の写真複製版のうちの一巻を、繙き、頁を繰ったのだった。学士院所蔵のオリジナルに抛りラヴェッソン＝モリアンが刊行したもののも一つである。私はそれまで、第一級の精神の生活と、その自らの能力との親交についてのかくも並外れた資料が世界に存在しようとは想像もしなかった。

ヴァレリーの二十歳頃といえば、1891年頃である。「時折時間を潰しに行った図書館」とは、ヴァレリーがモンペリエで学生生活を送っていた頃のモンペリエ市立図書館を指すだろう。ヴァレリーはレオナルド手稿との出会いが「偶然」によるものだと言っているが、出会いの可能性は高かったはずである。というのも、十九世紀末のヨーロッパでは、レオナルド・ダ・ヴィンチ手稿の刊行が堰を切ったように相次ぎ、それまでは一部専門家の研究対象に過ぎなかったものが一般読者の眼にも触れるようになったからである。とりわけ、ヴァレリーが手にした、シャルル・ラヴェッソン＝モリアン編訳によるフランス学士院所蔵手稿（『レオナルド・ダ・ヴィンチの手稿』全6巻<sup>⑥</sup>）の出版は、写真複製技術を駆使し、天才の手稿を忠実に提示した点でまさに画期的であったと言

える。大判の見開き右頁にレオナルド手稿の写真複製版を、左頁に原文筆写と仏訳を配したこのエディションは、1881年に刊行を開始し完結までに十年を費やした。全6巻が完結した1891年に、ヴァレリーはこの「第一級の精神の生活と、その自らの能力との親交についてのかくも並外れた資料」とのつきあいを開始したわけである。

晩年の回想を裏付ける資料として参考になるのは、1891年10月1日付のギュスターヴ・フルマン宛の手紙である。ヴァレリーはちょうどこの時（1891年9月19日から10月23日まで）パリに滞在しており、ユイスマンスと面会した後、ピエール・ルイスの紹介でマラルメに会っている。二人の師に念願の面会を果たした点で意義深いこの滞在中、ヴァレリーはフルマン宛に次のように書いている。

昨日、カードなしで図書館にもぐりこむのに成功した。僕がダ・ヴィンチの手稿と、アルベール・デュラーとマラルメの本を繰っていたらルイスが僕の腕をつかんだ<sup>9)</sup>。

ここでの「図書館」とはパリの国立図書館であると思われる。そして「ダ・ヴィンチの手稿」とはモンペリエの図書館で親しんでいたはずの学士院版『レオナルド・ダ・ヴィンチの手稿』の他に、例えば、後述するリヒター版の『レオナルド・ダ・ヴィンチの文章作品』（上下2巻1883年刊）や『絵画論』（1651年刊のイタリア語版及び仏語版）なども含まれるかもしれない。ともかく、フィガロ紙の回想記事とこの手紙から考えて、1891年の時点で、ヴァレリーがレオナルドの手稿に触れていることは確実である。そしてそれ以後、レオナルド・ダ・ヴィンチの名前はヴァレリーの読書リストに位置を占めるようになる<sup>10)</sup>。

## 筆写するヴァレリー

ヴァレリーは、折に触れ図書館でレオナルドの手稿を眺め、関心を引く箇所については筆写を行っている。1892年から1894年頃のヴァレリーのさまざまなノートやメモ類を集めた資料<sup>11)</sup>等の中には、そのような筆写メモが少なくとも四例ある。以下、簡単な紹介を試みたい。

まず第一に、1892年のものとされる紙葉<sup>(12)</sup>。これは紙の表がすべて引用句集となっている。パスカル3箇所とランボー1箇所の引用に混じって、レオナルドからの引用が2箇所ある。

「どんな物体もその類似によって周囲の大気を満たしている。類似はまったく全体の中にありしかもまったく部分の中にある」

「大気は無数の光り輝く直線で満たされている。これらの線は互いに交差し織り合わされているが、ある線は決して他の線の場所を占拠することはない。これらの線は、諸々の物体に対して、それらの理由の真の形を表象しているのである」（ヴァレリーはこの引用文の左横に縦線を引き、「ファラデー！マクスウェル」と書き込みをしている。）

出典は明示されていないが、この二つの引用文の典拠は学士院版『レオナルド・ダ・ヴィンチの手稿』第1巻手稿Aの紙葉2裏である。ヴァレリーの引いている部分がラヴェッソン＝モリアンによる仏訳と一致していることから、ヴァレリーが学士院版を見ながらこの部分の仏訳をそのまま筆写していることは間違いない。この引用句集は、前後する他の紙葉に比べると大判であり、裏には水浴する「ヴィーナス」の丁寧なデッサンがあって、明らかに他の紙葉群とは異なる装飾的趣が感じられる。つまり、単なる引用句集という以上に、当時のヴァレリーの精神を刺激する一種の名言集とでも言うべきものだったのでなかろうか。また私たちは、「大気は無数の」で始まる箇所が『序説』§51の忘れがたい引用と同じ部分であることに気づく。これについては後で触れる。

第二に、これも1892年頃のものとする読書ノート<sup>(13)</sup>。

ダ・ヴィンチ 手稿BD／モラル、デッサンの方法、音楽、水、建築等、飛行機械

手稿B 築城術 真珠漁 ギリシア火 蒸気砲 精神の存在 組合せ飾り 教会 [...]

「ダ・ヴィンチ 手稿BD」とは、やはり学士院版『レオナルド・ダ・ヴィ

ンチの手稿』第2巻の手稿Bおよび手稿Dを指す。ヴァレリーは、特に、手稿Bの頁を繰りながら、興味を引く断章やデッサンのテーマを並べて書きとめる一方、レオナルドの言葉で気に入ったものはそのまま筆写している。「飛行機械」や「築城術」をめぐる数々のデッサンを眺め、レオナルドのノートを熟読する経験は、やがて『序説』を書くヴァレリーにとって基本的記憶として生きるはずである<sup>(14)</sup>。

第三の資料は、1892年から1893年頃にかけてヴァレリーが使っていたと見られる小型の黒い手帳<sup>(15)</sup>の中に記された次のメモである。

J. P. リヒター ダ・ヴィンチの文章作品<sup>(16)</sup>

普遍的になる仕方について 人間にとって自らを普遍的たらしめるのは容易なことである。なぜならあらゆる動物は互いに似ているからである。<sup>(17)</sup>

ヴァレリーは、学士院版『レオナルド・ダ・ヴィンチの手稿』の他にもうひとつのエディション、すなわち、ジャン＝ポール・リヒター編訳の『レオナルド・ダ・ヴィンチの文章作品』<sup>(18)</sup>も見ていることがわかる。リヒター版は大英博物館所蔵手稿、ウィンザー宮所蔵手稿、フランス学士院所蔵手稿等を盛り込んでジャンル別に編集し一つの頁の左側にイタリア語を、右側にリヒターによる英訳を対照させた充実度の高い2巻本である。ヴァレリーは「普遍的になる仕方について」と題する一節をイタリア語で筆写している<sup>(19)</sup>。この引用句はやがて『序説』の中で用いられることになるが、ヴァレリーにおけるこの引用句の決定的な重要性については、後で詳しく触れる。

これまで挙げた三つの例は、すでにヴァレリー独自の関心の所在を物語る貴重な資料であるが、いずれも「筆写」メモの段階にとどまっており、レオナルド手稿についての分析や論評を行うレベルにはまだ達していない。それに対して、次に見る第四の資料は単なる筆写ではない。これは1893年の執筆とされる紙葉である<sup>(20)</sup>。

ダ・ヴィンチと応用。力の定義。p.2. それは、G F° 6 V° においてと『絵画論』LXVIIにおいて、洪水と戦闘に関して応用されている。

「力の定義。p.2.」というのは、おそらく学士院版『レオナルド・ダ・ヴィンチの手稿』第2巻の手稿Bの2頁目にあたる写真版紙葉3裏に見られる記述を指しているのではないかと考えられる<sup>(21)</sup>。そして「G F° 6 V°」は、同じく学士院版『レオナルド・ダ・ヴィンチの手稿』第5巻手稿G紙葉6裏の記述「洪水の形象」に、また「『絵画論』LXVII」は、1651年版『絵画論』第67章「戦闘をどのように表象すべきか」と一致する。このノートが示すのは、前三例におけるような「筆写」のレベルを超えて、レオナルド手稿の空間を踏査し、相互に関係する断章の間を往復する域に達しているヴァレリーの姿である。同時に、1893年には学士院版とリヒター版の二つの他、1651年版『絵画論』<sup>(22)</sup>もヴァレリーの参考書目に入っていることがわかる。なお、この第四例もまた、第一例や第三例と同様、『序説』のテキスト場に直接的な形で使用されることになるだろう<sup>(23)</sup>。

以上に見てきた四つの資料は、いずれも、レオナルドの手稿を読むヴァレリーの姿を示す指標である。レオナルド手稿に向かうヴァレリーは、自らの関心を引きつける箇所をピックアップして筆写し、何かを学びとろうとしている。その「何か」とは、レオナルドの文章とデッサンに一貫する極めてダイナミックな精神の運動力学とでも言うべきものではなかったろうか。

## 『序説』の制作

1894年3月、ヴァレリーはモンペリエを出て念願のパリ生活を開始する。ロベール・マレによれば、パリの文壇人たちとのつきあいが始まったこの年のある時、「ポール・ヴァレリーはマルセル・シュウオブ宅を訪問し、レオン・ドーデの前でレオナルド・ダ・ヴィンチについて非常に見事な語り口を披露し、レオン・ドーデはジュリエット・アダン夫人を通じてヴァレリーに『ラ・ヌーヴェル・ルヴュ』誌に論稿を書くよう依頼した。これが『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』になる<sup>(24)</sup>」という。つまり、シュウオブの家で仲間たちの集まりがあった際に、当時『ラ・ヌーヴェル・ルヴュ』誌の編集に携わっていたレオン・ドーデに会い、レオナルドをめぐる見事な話しぶりを示したことが、『序説』誕生の出版レベルでの直接的な契機であったというわけである。

仮に雑誌から執筆を依頼されることがなかったとしても、ヴァレリーは当時

の彼自身の精神の宇宙を星雲的に取り巻いていた多様なテーマをアマルガム的にテキスト化する意志を持っていたようである<sup>(25)</sup>。しかし、正式な執筆依頼は1894年12月12日付の『ラ・ヌーヴェル・ルヴュ』誌発行人兼編集責任者ジュリエット・アダン夫人の手紙<sup>(26)</sup>によって現実化し、それはヴァレリーにとって初めての注文原稿であった。

『序説』の実質的な制作期間は、注文を受けた1894年12月半ばから『ラ・ヌーヴェル・ルヴュ』誌に原稿を届ける1895年3月半ば<sup>(27)</sup>までのおよそ3か月間であったと考えられる。ヴァレリーは「テーブルの上に、かつての覚書、アルバム、手帳、そして封筒の裏を残らずひっぱり出して<sup>(28)</sup>」制作に励む。この「かつての覚書」や「手帳」の中には、先に見た四つのノートも含まれていただろう。そうして、全編特異な緊張の漲る独自の散文『序説』は1895年8月15日号の『ラ・ヌーヴェル・ルヴュ』誌に掲載され、ヴァレリーを語る上で最も重要なテキストの一つとなる。

私たちはこれまで、レオナルド手稿を読むヴァレリーの姿を、『序説』以前の資料を見ながら概観してきた。しかし、ばらばらのノート類から、ヴァレリーにとってのレオナルド体験の位置を計ることにには限界がある。断片的なメモ類が明確なテキスト場に織り込まれて初めて私たちは、書き手ヴァレリーにとってのレオナルド体験の位置を知ることができる。次の課題はしたがって、『序説』におけるレオナルドからの引用の仕方を検討することである。論の進め方として、レオナルド手稿の影を網羅的に逐一検討する仕方は採らず、『序説』の中でもとりわけ書き手ヴァレリーの基本姿勢に関わると思われる引用句に絞って考察することにしたい。

## 2. 〈Hostinato rigore〉

### 鐫のデッサン

ヴァレリーは『序説』§2で、あらゆる点で卓越し、最高度に広がりを持った思考を実践した人物を想像すると宣言したあと、次のように書いている。

Je vois que tout l'orienté : c'est à l'univers qu'il songe toujours, et à la



rigueur.<sup>(29)</sup>

ヴァレリーは上の文に続けて、事物の諸形態を手に入れ、自然の構造に達し、多様な建築物を構築し、幾多の兵器を設計する「彼」すなわちレオナルド的精神について、「彼は～する」という肯定文をいくつも重ねて列挙しながら、その広がり強調している。その列挙の中には、レオナルド手稿とつきあってきたヴァレリー自身の読書の経験が凝縮されていると言えるだろう。それら具体的な記述を導く役目を果たすのが上に挙げた箇所である。ここでヴァレリーは、《rigueur》という単語に次のような註を付けている。

*Hostinato rigore, obstinée rigueur. Devise de L. de Vinci.*<sup>(30)</sup>

この「レオナルド・ダ・ヴィンチの銘句」がヴァレリーの精神の磁場に取り込まれて、どのような展開と屈折を受けるかについて考察する前に、この銘句の典拠を特定する必要がある。ヴァレリーはこの銘句をどこで見つけたのだろうか。註には具体的な典拠の明示がない。ヴァレリーが「博識」を排除すると宣言している以上、私たち読者はヴァレリーに対して典拠の明示といういかにも「博識」じみた動作を望むことができない。しかし、『序説』でヴァレリーが参照しているレオナルドの手稿は、学士院版、リヒター版、1651年版『絵画論』および1893年刊行の『鳥の飛翔に関する手稿』<sup>(31)</sup>の4種類だけなので、それらを検討すれば典拠は容易に特定できる。リヒター版『レオナルド・ダ・ヴィンチの文章作品』第1巻三百五十六頁（第六百八十一項）<sup>(32)</sup>がそれである。

ここに極めて興味深い事実がある。それは、《Hostinato rigore》の銘句が見いだされるリヒター版の頁の見開きに写真版図録として収録されているデッサンの存在である。上から順番に、まず、楕円形の枠に囲まれて、大地を耕す鋤のデッサンとそのすぐ下に《Hostinato rigore》の銘句、次に、円形の枠に囲まれて、羅針盤のデッサンとそのすぐ下に《Destinato rigore》の銘句、最後にやはり円形の枠に囲まれて、ランプのデッサンがある<sup>(33)</sup>。リヒター版を参照しているヴァレリーが《Hostinato rigore》の銘句を単に独立した言葉としてではなく、大地を耕す鋤のデッサンと不可分のワンセットとして眺めたであろうこと、

加えて、《Destinato rigore》の銘句を従えた羅針盤のデッサンと、多くの光線を放つランプのデッサンがヴァレリーの眼を射たであろうことは十分ありうる。

リヒター版の図録を眺める限りでは、レオナルドが《Hostinato rigore》に込めた意味は、大地を耕す鋤のイメージが効いて、たゆみなく粘り強い（《Hostinato》＝《obstinée》）努力を持続する肉体的かつ精神的な厳しさ・厳格さ（《rigore》＝《rigueur》）であると考えられる。マルセル・ブリオンはその著『レオナルド・ダ・ヴィンチ』において、レオナルドが《Hostinato rigore》の銘句を鋤のデッサンと共に記した頃と、有名な「ヴィトルヴィウスの男性像」（ヴェネチア・アカデミー所蔵）のデッサンが書かれた頃とがほぼ同時代である点を指摘しつつ、レオナルドの「モットー」について語っている。ブリオンは、円形の中で手足をコンパスのように広げ厳しい眼でこちらを睨む男性裸像が若いレオナルドの自画像であること、「万能の天才」とレッテルを貼られるレオナルドが、実際は、土を耕す鋤が象徴する辛くたゆみない努力を粘り強く重ねていく人間であったことを力説する。「ヴェネチアのデッサンの男性は天を注視するわけでもなく地を注視するわけでもない。彼はその腕の間に、その脚の間に、天と地を抱く。彼は両手両足を四つの基本点へと投げ出して広がりをも所有している。彼は世界を満ちし、世界を支配する。しかし、この王座は《obstinée rigueur》によってのみ獲得されるのであり、我々の眼に対して固定されたあの眼差しは我々の心の奥底まで突き刺し、世界を刺す、鋤の刃のように<sup>(34)</sup>。」

では、この「鋤の刃」は、若いヴァレリーの心をどう「突き刺し」たのだろうか。『序説』を書くヴァレリーは、《Hostinato rigore》の銘句を、一方ではレオナルド的な意味の方向に沿って忠実に取り込むと同時に、他方では自分の精神の磁場に取り込んで言わば「ヴァレリー化」させていると言うことができる。

忠実な取り込みは、『序説』を書く試みの出発点でなされている。ヴァレリーは、『序説』執筆に取りかかる頃、兄ジュール宛の手紙で「それ（『序説』制作）を実行するためには、僕が非常に気に入ったダ・ヴィンチの銘句そのもの《Hostinato rigore》を応用しなければならないでしょう<sup>(35)</sup>」と明言している。『序説』はレオナルド的精神を想像するという大胆な試みを語ったテキストだが、その第一段落でヴァレリーは、「あらゆる点で卓越した人間」を想

像することの非常な困難を述べたあとで次のように書く。

しかし、粘らねばならぬ、なじまねばならぬ、この我々の想像力にとって異質な要素の集まりが我々の想像力に課してくる苦しみを乗り越えねばならぬ<sup>(36)</sup>。

「苦しみを乗り越えねばならぬ」という執拗な意志・努力・忍耐のテーマは、明らかにレオナルドの意味での《Hostinato rigore》の忠実な反映と言えるだろう。このテーマが、二単語から成る銘句《Hostinato rigore》の中でもとりわけ形容詞《Hostinato》に力点を置いているのに対し、次に扱いたいのは、特に《rigore》という名詞のヴァレリー独特の使用法である。

### 正確さへの熱狂

ヴァレリーは、《Hostinato rigore》が示す厳格な努力の教訓を汲みつつ同時に、鋤のイメージに備わる鋭さに引かれたのだろうか、《rigore》を、「正確さ」や「厳密」の意味で使う場合がしばしば見られる。たとえば『序説』草稿には、《Hostinato rigore Et la rigueur!》と記した直後に、「正確さという光はさまざまなイドラを殺す」と書かれた一節がある<sup>(37)</sup>。このように単刀直入に《rigore》=《précision》とする記述は『序説』決定稿では直接的には現れないがしかし、ヴァレリーはレオナルドの精神について「彼は幾多の研究の厳密な表象[...]を完成させている」(§2)と書き、「(彼の)推論は[...]極めて厳密である」(§26)と書いて、《rigore》=《précision》の等式を間接的に語っているのである。

若いヴァレリーの「正確さ」への熱狂は注目に値する。「正確さ」への言及は『序説』の中でも特に熱した調子を帯びる箇所でなされる。§9末尾でヴァレリーは「思考についての意識」をめぐる、「方法は、思考のあらゆる組合せを刺激し、それらを正確に見ること(《les voir avec précision》)、それらを含むものを探究することにある」と述べ、続く§10で、「もし意識的であるというこの様態が習慣的になれば」と条件を付けた上で「所与のものより一層強い、または、一層正確なあるもの(《une chose plus intense ou plus exacte que

la chose donnée 》) を必ず見抜く能力に到達できるだろう」<sup>(38)</sup>と書いている。次章で詳しく述べるが、『序説』のヴァレリーは、思考を思考する意識の習慣的状态、思考のすべての組合せを汲み尽くして「極限」を越える境地を強く求めている。その激しい欲望が「正確さ」という言葉とともに現れるのは、ヴァレリー自身が「さまざまなイドラ」にまみれた自我から脱却するための手掛かりを「正確さ」への意志に見いだしているからであろう。1919年の『註と余談』で、『序説』執筆時代を回顧して「私はぼんやりとしかし熱烈に正確さを崇拜していた<sup>(39)</sup>」と書き、1925年の『テスト氏』英訳版序文で、『テスト氏』執筆時代を回顧して「私は正確さという鋭い病におかされていた<sup>(40)</sup>」と書くヴァレリー。「正確さ」《précision》への熱狂は、『序説』や『テスト氏』を書くヴァレリー、自我の革命の最中にあったヴァレリーの信条なのである。

1894年夏頃から同年末頃までの執筆とされるカイエ第1冊『航海日誌』に見られる《La rigueur imaginative est ma loi》<sup>(41)</sup>という記述は、《rigueur》という言葉を直接用いている点で、《Hostinato rigore》を十分意識しているだろう。想像力を働かせるに際して何よりもまず《rigueur》を考へるというのがヴァレリーの信条である。この《rigueur》には、《Hostinato rigore》の銘句が持つ粘り強い努力の側面と「正確さ」への意志の側面を二つながら併せ持った響きがある。また、『序説』の草稿を見ると、ヴァレリーは、ページの最上段にこの銘句を記していることがある一方で、《Hostinato rigore》を「内面の劇」のタイトルにふさわしきものと見なしていた時もあることがわかる<sup>(42)</sup>。ヴァレリーが構想する「内面の劇」とはすなわちヴァレリー自身がレオナルド的精神を想像するという想像力の冒険に他ならない。安易な称賛や実証的博識を排除して、ヴァレリー自身のレオナルドを想像する冒険は、「苦しみを乗り越える」飽くなき努力と「正確さ」への執拗な意志だけが頼りの危険な冒険である。冒険記としての『序説』が、論理的整合美から遠く、「正確さ」自体よりはそれを目指す意志ばかりが強烈で、論理で読者を説得するよりも、一種の緊張感と力で読者を圧倒するテキストとしてあるのは、《Hostinato rigore》を自らの信条とした若いヴァレリーの不器用で誠実な賭の所産ではなかったろうか。

## 羅針盤のデッサン

《Hostinato rigore》と鋤のデッサンについて述べたついでに、リヒター版の図版に載っているもう一つの銘句とデッサン、すなわち、《Destinato rigore》と羅針盤のデッサンについても一言述べておきたいと思う。《Destinato》は、「運命によって決められた」というほどの意味であるが、ここでは「羅針盤」のデッサンがあることから、「方向づけられた」の意味に解することが十分可能である。

ヴァレリーは1894年の夏頃から正式に『カイエ』を書き始める。つまりそれまでのような、ルーズリーフ的な紙ではなく、一冊の形を成すノートに自分の思考を書き込む習慣を身につけるのである。周知の通り、この『カイエ』記述の習慣はほとんどヴァレリーの生理として彼が死ぬ1945年の夏まで51年間続き、ノートの数は二百六十冊にのぼるだろう。その記念すべき第一カイエの表題が《Journal de Bord》（『航海日誌』）、第二カイエが《Livre de Loch》（『測程日誌』）、第三カイエが《Log-Book》（『航海日誌』）といずれも航海用語である点に注意しよう。ヴァレリーが、精神の探究という壮大な試みを「航海」にたとえるに際しては、レオナルドの《Destinato rigore》の銘句と羅針盤のデッサンの象徴がひとつのヒントになったかもしれない。精神の機能を解明するという目的に向かって「方向づけられた」ヴァレリーが、飽くなき《rigore》（厳格または厳密）を「羅針盤」として、探究の「航海」を日々続けていく。その日々の日誌が『カイエ』である。

これまでも指摘されたことがあるように<sup>(43)</sup>、『カイエ』とレオナルドの手稿は、大局的に見て似た点がある。量的な面での膨大さ。質的な面では、かなりの程度において感情的・生活的記述（特殊個別的側面）を排除し、知的・理性的考察（一般普遍的側面）を記述しているという点。自我の革命を熱烈に求めているヴァレリーは、レオナルドの手稿というひとつのエクリチュールの実践形態・執筆スタイルの中に、ある種の親近感、自分の存在理由の発現の場を看取したのかもしれない。イタリア人レオナルドは、ヴァレリーにとって母の国の大先達であると同時に、精神の力を具現し、強い生き方を教える父親的存在でもあるという点で「親和」の下地は十分あったと思われる。しかし、同じ地中海文化圏に生まれた二人を文明論的に比較して論じる試みは本論の枠を大きく

越える。《Hostinato rigore》と《Destinato rigore》を単なる言葉としてではなく、いわば実存的に生きて実践しようとしたヴァレリーの取り込みの激しさを確認するとともに、次の引用句の分析に移りたい。

### 3. 《Facil cosa è farsi universale!》

「普遍的になるのは容易なことである！」（§ 8）。『序説』の読者にとってこの一句は忘れがたい。まず意味論的には、「普遍的になる」という、一般に困難を予想させることがらが「容易である」とされている逆説性が印象的である。そして音韻論的には、イタリア語原文を発音した場合に十音節詩句<sup>(44)</sup>の形になっている音楽性が効果的である。

ヴァレリーはまたしても出典を明示していないが、先に見たように、1892年から1893年頃の小型の黒い手帳によれば、出典はリヒター版『レオナルド・ダ・ヴィンチの文章作品』であることがわかる。しかし、この箇所 の原典は学士院手稿Gであり、ヴァレリーは原典の方もラヴェッソン＝モリアンのエディションによって見ているはずだ<sup>(45)</sup>。さらに、やはりヴァレリーの参照書であった1651年版『絵画論』の第22章<sup>(46)</sup>も引用箇所と同じ内容であることから、結局ヴァレリーは、三種の刊本すべてにこの引用句を見いだしたと考えてよい<sup>(47)</sup>。

### レオナルドの文脈

さて、レオナルドの原文の文脈はどのようなものであろうか。レオナルドが「普遍的」という語をどういう意味で用いているか知るために、直前の断章（『絵画論』第21章。学士院版手稿G紙葉5裏の上段部分）と合わせて以下に掲げてみよう<sup>(48)</sup>。

「画家は普遍的になるよう努めなければならぬ。なぜなら、一つのことは上手に行うが他は下手に行うならば、彼は著しく威厳に欠けるからだ。それは、ある人間は太っていて背が低い、または背が低くて痩せている、あるいはその中間であるのに、人間には均衡がありうるからといって裸体の多様性を探究せず、規則的で均衡のとれた裸体だけを研究する多くの人た

ちと同様である。この多様性をまったく顧みない人たちはあらゆる人物像を同じ一つの鑄型にはめて形作っているのです、その形象はどれも似たり寄ったりに見える。これは最大級の非難に値することだ。」

「人間（の多様性を描く術を心得た者）にとって普遍的になるのは容易なことである。というのも、あらゆる地上の動物は手足を備え、手足は筋肉と神経と骨から成っている点で互いに似ているからである。異なるのはそれらの長さや太さにおいてのみであることは解剖において示されよう。水の動物に関しては、その種類は極めて多い。それらの種類は昆虫のように無数にある以上、私は画家に対してそれらに規則性を見つけるようにと説得するつもりはない。」

ここでレオナルドが語っているのは画家の心得である。まず前半では、「同じ一つの鑄型」でしか描かない姿勢を戒め、「多様性」に対処すべきだと説く。「普遍的になる」とは、多様な人物像を多様な仕方で描けるようになる、という意味に解される。次に、後半部すなわちヴァレリーが圧縮引用している箇所になると、対象が人間からさらに動物へと拡大されている。レオナルドの文脈は、人間も地上動物の一種であり、筋肉・神経・骨から成る手足を持つ、つまり身体の構造が似ているのだから、多様な人物像を多様に描ける画家ならば、地上動物を描くのも容易なはずだ、というものである。前の文脈と合わせて考えると、ここでレオナルドが言う「普遍的になる」という言葉はすなわち、「一つの鑄型」にはまるのではなく、多様な対象を多様に描き、さらに人間だけを描くという特殊なレベルにとどまらず、動物という博物学的により広い一般的なレベルにまで対象を広げることを意味するだろう。

## ヴァレリーの文脈

一方、ヴァレリーは「普遍的になるのは容易なことである」という引用句をどのような文脈で持ち出しているのだろうか。それが現れる『序説』§ 8前後の文脈を眺めてみよう。直前の§ 7でヴァレリーは、レオナルド的な高度な精神を備えた者たちの秘密は、諸事物の間に「連続性の法則」を見つけ関係の網の目を紡ぐ点にある、と述べ、続く§ 8で、このような諸事物を関係づける方法

がレオナルド的な精神の場においては「生得的」「基本的」であり、その精神の場の「生命そのもの」であり「定義」である、と何度も言い換えて強調してから次のように書きつける。

そして私がこの文章を書きながら思い浮かべている人物と同じくらい力を備えた思想家たちが、この特性から、彼らの暗々裡のさまざまな資源を引き出している時、彼らは、より意識的で明晰な瞬間、《Facil cosa è farsi universale!》普遍的になるのは容易なことである！と書き記す資格を持っているのだ<sup>(49)</sup>。

この箇所を読んだだけでは、ヴァレリーが「普遍的になる」という言葉に込めた意味が見えにくい。「この特性」とは、「連続性の法則」を見つけ諸事物の間を関係づける生得的方法を指すと思われるが、「より意識的で明晰な瞬間」とはどういう瞬間であろうか。答えは、上に続く部分を読むと見えてくる。『序説』§9と§10の主題は、「意識」と「極限」についてである。

ヴァレリーの言う「意識」とは「思考の諸作用に関する意識」「思考についての意識」であり、私たちは便宜上、この意識を、メタ意識と呼ぼう。メタ意識は最強の精神においてすら稀にしか存在しないが、それは、あらゆる通常の個別的思考を対象化し等価なものとする。メタ意識状態で通常の思考を観察する「二重の精神生活」のある一点に至ると、通常の思考の流れの中に法則性が見いだされる瞬間がある。その時、通常の思考を構成する諸項を「その後ではすべてが変化してしまうような極限」まで至らせたいとする欲望が現れる。メタ意識状態が習慣的なものになれば、この欲望は実現可能で「知覚されるある対象のあらゆる関係を一挙に考察するに至るだろう」し、「持続しすぎた一つの思考の外で目覚めること」もできるだろう。ヴァレリーの論旨をかいつまんで言えば、以上ようになる<sup>(50)</sup>。

こうした後続の文脈からもどって考えると、§8の「より意識的で明晰な瞬間」とは、自らの通常の思考の流れの中に法則性が見えてくるまでにメタ意識が澄み渡った時を指すだろう。そして、「普遍的になる」とは、通常の思考を構成する諸項の組合せがすべて汲み尽くされて「極限」に達し、「あらゆる関



係」が「一挙に考察」され「持続しすぎた一つの思考の外で目覚めること」ができる境地を意味するはずである。したがって、ヴァレリーが《Facil cosa è farsi universale!》に込めた意味は、諸事物の間に「連続性の法則」を見つけるレオナルド的精神が自らの思考そのものについても法則を見いだした時、自らの思考を自在に操作できる境地に到達する、というものである。前後の文脈を読む限りにおいては少なくとも、そのように解釈することができるように思われる。

以上、私たちは、「普遍的になるのは容易なことである」という一句をめぐって、レオナルド手稿の原文脈とヴァレリーの『序説』の文脈をそれぞれ検討してみたわけであるが、両者の隔たりはかなり大きい。画家の心得を説くレオナルドの文章と、「連続性の法則」や「意識」や「極限」といった言葉を使って精神の劇を語るヴァレリーの文章とでは、一致点を探すのが困難なほどである。しかし、ヴァレリーは、レオナルドの文章に何か決定的に重要なことを学んでいるはずだ。その「何か」がヴァレリーにとって極めて貴重であったからこそ、レオナルドのイタリア語を格言的詩句の形に凝縮加工し、さらに、どの既訳にも存在しない感嘆符まで付けたに違いないのである。ヴァレリーは何を吸収したのだろうか。

### 構造的類似への信念と『序説』の出発点

この点について、私たちに直接的なヒントを与えてくれる記述が、1919年の『註と余談』の中にある。そこでヴァレリーは、『序説』執筆当時を回顧して次のように書いている。

そして私は、ヘラクレスは我々より多くの筋肉を持っていたのではなく、彼の筋肉はただ我々より太かったに過ぎない、と考えた。私は彼が持ち上げる岩を動かすことすらできないが、我々の諸器官の構造は異なったものではないのだ。私は彼と、骨と骨、繊維と繊維、作用と作用とにおいて対応しており、我々の類似性が、私に彼の仕事を想像することを可能にするのである<sup>(5)</sup>。

この記述は示唆的である。というのも、一読して明らかな通り、「諸器官の構造」の「類似性」という点が、レオナルドの文章とほとんど変わらないからである。レオナルドは、人体と動物の体の構造は似ているから、画家は人物画ばかりでなく、動物画を描くことも容易なはずだ、と説いていた。すなわち、レオナルドは「普遍的になるのは容易なことである」とする根拠を、身体上の構造的類似に求めている。レオナルドの文脈においてヴァレリーが注目したのは、この構造的類似への依拠という点ではなかろうか。「ヘラクレス」とは、『序説』でヴァレリーが想像しようとしたレオナルド的精神の比喻である。「諸器官の構造」をさらに精神の構造に延長すれば、1919年の回顧文はそのまま『序説』の出発点として読むことができる。『序説』のヴァレリーは、身体的構造の類似から精神的構造の類似へ、絵画の方法論から想像の方法論へと、レオナルドの文脈を大胆にずらしている。レオナルドの精神のたどる仕事についての想像は「我々の類似性」を根拠に可能なのだと考える。この野心こそ『序説』の大前提である。『序説』は、卓越した精神とはどのようなものかを想像する試みを大きな枠組としているが、その出発点はまさに精神の構造的類似への依拠または信念に他ならない。普通の人間である「我々」は卓越した人間と精神の構造が似ているから卓越した人間を想像することができる。これが『序説』の書き手の基本的な立場である。『序説』は次のような文章で始まる。

一人の人間の後に残るのは、その人間の名前とその名前を称賛や嫌悪や無関心のしるしとらしめる業績とが我々に考えさせるものである。我々はその人間が思考したのだと考えて、彼の業績の中に、我々自身が考えた彼の思想を再び見いだすことができる。我々は我々自身の思想に似せて彼の思想を作り直すことができるのだ<sup>(52)</sup>。

この冒頭に続けてヴァレリーは、ある人間の業績からその思想を「我々自身の思想に似せて」「作り直す」場合を三つに分けて述べていく。第一に、「我々」と同じ普通の人間の場合。その思想の作り直しは容易である。第二に、ある点で卓越した人間の場合。「我々」はその卓越した特性の「萌芽」しか持たぬが「我々の想像力」を一方に拡張すればその人間の思想の作り直しは不

可能ではない。そして第三に、あらゆる点で卓越した人間の場合。その精神の広がり非常に大きいために、そのような人間の思想の作り直しは極度に困難である。「しかし、粘らねばならぬ、なじまねばならぬ、この我々の想像力にとって異質な要素の集まりが我々の想像力に課してくる苦しみを乗り越えねばならぬ」。ヴァレリーはそう言って、第三の場合を選択する。

私はある人間を想像するつもりである。その人間からは実に多様な活動が現れたので、そうした多様な活動を産みだす思考を想定するとなるとそれ以上に広がりを持った思考は存在しないというような人間である<sup>(53)</sup>。

この「想像宣言」をするに当たってヴァレリーが依拠したものが他ならぬ「我々の類似性」なのだ。第二の例すなわち、ある点で卓越した人間を想像する場合についてヴァレリーは、その人間において「卓越した特性」が「我々」の内にも「萌芽」として潜在している、と捉えていた点に注意しよう。「萌芽」は万人の精神に共通している点で「我々」の精神は互いに似ているのだから、「萌芽」の開花した人間を想像することは可能である。「萌芽」の一般性を「我々」の精神的構造の「類似性」と捉えることが許されるならば、想像可能だと断言するヴァレリーの前提にはまさにこの精神の構造的類似への依拠があると言えるだろう。さらに、第三の例すなわちヴァレリーが「あらゆる点で卓越した人間」をヴァレリー自身の思想に似せて作り直そうとする場合についてはいっそう明白である。

いかなる理解も、ここでは、ある統一的な秩序の発明、ある一つの発動機の発明と融合し、理解しようと自らに課しているシステムを一種の同類によって活気づけようと欲する<sup>(54)</sup>。

精神の全能力をあらゆる分野に渡って発揮したような人間を想像することは「一種の同類」である「我々」にとって可能なのだ、とヴァレリーは考える。さらに、§4でヴァレリーは、人間のさまざまな業績がいかにして生成するかという問題の探究理由として「このような探究は、あらゆる精神がその精神の産

物が見させるほど深くは異なったものではないと思うために必要なのだ<sup>(65)</sup>」と書いている。ここに読み取れるヴァレリーの考えは、極端に言えば、天才も凡才も精神の構造はほとんど変わらないとする見方、あるいは、例えば科学者と芸術家では一見したところ仕事の結果が大きく異なっているように見えるがしかし、その精神の構造はそれほど異なっていないのだとする見方である。こうした精神の構造的類似性に対する信念のようなものは「普遍的になるのは容易なことである」としてその根拠を人体と動物の身体の構造的類似に求めたレオナルドの場合と、構造的類似を根拠に持ち出しているという一点においてはまったく同じである。レオナルドの教訓は大きく形を変えつつも、『序説』を書くヴァレリーの中で強く生きているのである。

## 自我革命の呪文

以上は、言わば表層的・形式的な面で、ヴァレリーがレオナルドに学んだことである。ところで、ヴァレリーがレオナルドから得たものは、より深層的・実存的レベルでの、一種の励ましという側面もあったのではないかと私たちは考える。二人の文脈で決定的に違っているのは、「普遍的になる」ことが「容易」だとする立場の違いである。神中心の中世的世界像やギリシア的理想美の紋切型から自由なルネサンス期の代表的“マルチ人間”レオナルドにとっては、多様な対象を多様に描き、人体のみならず動物の体をも描くこと自体が実際に「容易」だったに違いない。これに対してヴァレリーの文脈では、「普遍的になる」ことが強く望まれているが、その実現は「容易」どころか、極めて困難な業である。《Facil cosa è farsi universale!》の『序説』での文脈をもう一度思い起こそう。ヴァレリーがそこに込めた意味は、メタ意識状態のある一点で自らの思考そのものについて法則を見いだした時に人は自らの思考を自在に操作できる境地に到達する、というものであった。しかし、§ 9と§ 10を読む限りでは、現実はこの境地に到達することは極めて困難である。というのも、メタ意識は「最強の精神においてすら稀にしか存在しない」上に、通常の思考の流れに法則性が感じられるのはメタ意識状態の「ある一点」でしかない。さらに、ある対象のあらゆる関係が一挙に考察されるのは「もし意識的であるというこの様態が習慣的となれば」という条件つきだからである。習慣的

なメタ意識状態や「あらゆる関係」を汲み尽くす「極限」まで至る心的状態は、実現が極めて困難なのだ。つまり、「普遍的になるのは容易である！」というのは、極めて困難な前提が乗り越えられて初めて到達しうる仮想の境地なのである。しかし、そうであるにもかかわらず、現実的には不可能に見えるこの稀有望な心的状態は、『序説』の書き手によって強く求められている<sup>69</sup>。

この困難な欲望、すなわち、澄んだメタ意識によって通常の思考を対象化しその法則をつかみたいという困難な欲望は、レオナルドの人間の想像という困難な試みと、パラレルな関係にあるだろう。なぜなら、『序説』のレオナルドの人間とは、困難な欲望を実現した人間として想定されているからである。それではなぜヴァレリーは、レオナルド的な「あらゆる点で卓越した人間」を想像し、自らの思想に似せてその作り直しを目指す、などという尋常でない困難な試みに乗り出したのだろうか。

自分の特殊個別的な通常の思考を対象化して何らかの法則性をつかみだし自分の思考を自在に操作できるような境地に到達したいという欲望は、ヴァレリー青年期において、極めて強烈な実存的欲望であったと思われる。ド・ロヴィラ夫人をめぐるかなり長期に渡った感情の危機、文学で身を立てていくことに絶望し詩作をやめるキャリア上の危機、1892年から1894年頃のヴァレリーの精神の風景は決して明るくないが、自我の革命は緩やかに進行していた。恋愛に挫折し詩作をやめる一方で、レオナルドの手稿を眺め、数学や物理学の著作に思想のヒントを求めるようになり、書くものが「具体的直観から抽象的直観への意志的な変化<sup>(57)</sup>」を示すようになる。特殊個別的な普通の人間に過ぎない特殊的自我を消去し、そのような小さな自我を包摂する広大な普遍的自我を希求するヴァレリー。精神の機能を一般性・任意性・非人称性のレベルで表象しようと試みることによって、自分の特殊的な精神の機能を特殊個別的な一例として相対化し、自分を苦しめる感情的・文学的危機を対象化しようとするヴァレリー。ヴァレリーの自我の革命とは要するに、特殊自我の消去であり普遍自我の希求である。こうしたヴァレリーの個人的状況を考えて時、私たちは『序説』における「想像宣言」をヴァレリー自身の自我の「作り直し宣言」として読むことができる。すなわち、自らの思考を自在に操作するレオナルド的な「普遍的」精神を想像することによって、言い換えれば、レオナルドの人間

の思想を作り直すことによって、ヴァレリー自身を「普遍的」たらしめようとした「自我の革命宣言」として。その意味では『序説』は特異な自伝的テキストであると言うことができる。

《Facil cosa è farsi universale!》、そう叫びたいのはヴァレリー自身である。格言的詩句の形に凝縮加工されたこの文句は、《Hostinato rigore》と同様に銘句として、または、悪魔祓の呪文としての役割を果たしたかもしれない。思考を思考するメタ意識を研ぎ澄まし、人間の精神の一般性・非人称性の中に特殊な自我を消し去り、レオナルドのような「普遍的人間」を想像することによって、かつての自分でない新しい自分、もはや特殊個別的な自我を超越した機械的システムとしての普遍的・非人称的な自我に自らを「作り直す」こと。格言的詩句の形に凝縮した上に、どの版にも存在しない感嘆符をつけたのも、自分自身の自我の革命を鼓舞し、困難な試みを励ます気持ちを込めた「ヴァレリー化」の証明ではないだろうか。ヴァレリーによってエッセンスに還元されたこの引用句は、『序説』草稿のある段階においては、エピグラフとしての役割を負っている<sup>(58)</sup>。『序説』決定稿へと執筆の進む過程で、エピグラフの位置から本文中での引用句の位置に移動したことを、前景から後景への「後退」と消極的に捉えるのは説得的ではない。『序説』のテキスト全体がヴァレリー自身の自己普遍化の試みを物語る自己革命的テキストであることを考えれば、この引用句はエピグラフとして祭り上げられるよりはむしろテキスト全体の中に溶かし込まれるまでに血肉化するに至ったのだと積極的に捉えるほうが説得的ではないだろうか。

#### 4. 加工引用

《Hostinato rigore》も《Facil cosa è farsi universale!》も共に、『序説』を書くヴァレリーの倫理的・実存的な基本姿勢に深く関わっているだけに「ヴァレリー化」の屈折を受けた引用句であると言える。特に《Facil cosa è farsi universale!》は、ヴァレリーの磁場に取り込まれて大幅な「加工」を被った引用句として極端な例を提供するものである。次に私たちは、レオナルドの手稿からの一見忠実な引用であるように見えて、実は、巧妙に「ヴァレリー化」して

いる引用句を二つ取り上げながら、「加工」せざるをえないヴァレリーの内的促しについて検討してみたい。

## 化粧の形

はじめに、『序説』§51で引かれる次の文を見よう。ヴァレリーはまず引用文の仏語訳を、続いて現代伊語訳も提示し、出典（学士院版手稿A紙葉2）もきちんと明示している。以下は仏訳部分の日本語訳である。

「大気は無数の光り輝く直線で満たされている。これらの線は互いに交差し織り合わされているが、ある線は決して他の線の走行路を借りることはない。これらの線は各物体に対してそれらの理由の（それらの説明の）真のフォルムを表象しているのである<sup>(59)</sup>。」

本稿第1章で触れたように、ヴァレリーにおけるこの箇所の引用体験はこれが初めてではない。1892年執筆とされる紙葉においてすでに、レオナルドのこの文はラヴェッソン＝モリアンの仏訳をほぼそのまま引いて、いわば名言集の中に書き留められていた。つまり、ヴァレリーにとってこの引用句とのつきあいは長いのである。

ところで、『序説』における仏訳引用文は、1892年のノートでほぼそのまま筆写されていたラヴェッソン＝モリアンの仏訳とは微妙に異なっている。『序説』のヴァレリーは、レオナルドの原文に忠実なラヴェッソン＝モリアン訳に「化粧」を施しているのである。まず第一に、ラヴェッソン＝モリアン訳では何の強調もなされていない二つの単語が、それぞれ異なる仕方で強調されている。ひとつは「表象している」《représentent》という単語であり、これはイタリアックによる強調。もう一つは「フォルム」《FORME》という単語で、こちらは大文字による強調である。第二に、ラヴェッソン＝モリアン訳では「場所」《place》となっている部分が、ヴァレリー訳では、「走行路」《parcours》という単語に置き換えられている。1892年の「忠実な筆写」から『序説』における「加工引用」までの間に何か起こったのだろうか。

私たちは、1892年の引用句集ないしは名言集の中で、問題のレオナルドの引

用文の左横に縦線が引かれ「ファラデー！マクスウェル」と書き込みがしてあったことを思い出そう。ヴァレリーがマクスウェルの『電磁気論』を読んで「非常に面白い」と語るのは1893年11月27日付ジッド宛手紙<sup>(60)</sup>においてであるから、この書き込みは1892年のものではなく、後になされたものと考えてよい。『電磁気論』を読むヴァレリーは、一見空虚な空間に電磁「力線」の幾何学的充満を予見したファラデーと先駆者ファラデーの電磁場の仮説に数学的な証明を与えたマクスウェルとに非常な感銘を受けたようである。実際、1894年頃のヴァレリーが書いたものの中で、ファラデーとマクスウェルは、第一級を代表する二人組としての位置を保ち続けている<sup>(61)</sup>。本稿冒頭で述べたように、マクスウェルやトムソンなどをはじめとする科学者たちの著作は『序説』の主要参照体系の一つであり、その読書体験について検討するには別の論稿が必要になる。さしあたり、私たちにとって重要なのは、レオナルド体験の上にマクスウェル体験が重なったために、問題の引用句が「加工引用」されざるえなかっただろうという点である。大気を飛び交う線のイメージとそれを予見する想像力は、まずレオナルドの読書によってすでに、ヴァレリーにとって親しいイメージであり、想像力の理想型となっていた。そしてマクスウェルの『電磁気論』によって電磁気学の物理的空間表象とりわけ「力線」のイメージを知ったヴァレリーの想像界で、レオナルド的な線のイメージがファラデー・マクスウェル的な力線のイメージと重なった瞬間、ヴァレリーは、以前のノートから例の引用句集を取り出し、レオナルドからの引用の隣に感動を込めて「ファラデー！マクスウェル」と書き込みをしたにちがいあるまい。ヴァレリーにとって、ファラデーとマクスウェルはレオナルド的想像力の現代的具現者と映ったのである。

このイメージの重なり体験は、『序説』で想像力を論じるヴァレリーにとって貴重な体験であったろう。可視の部分の規則性が不可視の全体の規則性を「表象（代表的に示）している」ことを見抜き、見えない全体の「形」《FORME》を見抜く想像力は、『序説』のテキスト場の至る所で、理想の位置に置かれている<sup>(62)</sup>。『序説』を書くヴァレリーは、もはやレオナルドの引用をそのまま忠実な形で、つまり1892年の段階でのようにラヴェッソン＝モリアンの仏訳を素直にそのまま引いてそれで満足できる状態ではなかったはずである。



「フォルム」や「表象」を大文字やイタリックで強調し、ラヴェッソン＝モリアン訳の「場所」という語を「走行路」という一歩踏み込んだ単語に置き換えて加工したのは、ヴァレリーがレオナルドの原文の仏訳をよりファラデー・マクスウェル的な力線のイメージに近づけて解釈するように読む側を誘ったからということももちろんあるだろう。事実、『序説』§51の論の運びは、まずレオナルドの引用文から始まり、次に充満と空虚の問題に移り、そしてファラデー・マクスウェル・トムソンへと流れていく。しかし、それ以上に、この加工引用が示しているのは、ヴァレリー自身の読書遍歴の中で起こった、幸福な相互的参照とでも言うべきひとつの事件の余韻ではないだろうか。レオナルドからの引用文の「化粧の仕方」そのもののうちに私たちは、ヴァレリーのレオナルド体験だけでなくそれと重なったファラデー・マクスウェル体験をも読みとることができるのである。

### 感嘆符の意味

「加工引用」の興味深い例をもう一つ掲げよう。『序説』はレオナルド手稿からの次の引用で終わっている。上に見た「大気は無数の線で」の引用と同じく、まず仏語訳、続いて現代伊語訳が掲げられ、脚注には出典（『鳥の飛翔に関する手稿』）が明示されている<sup>(63)</sup>。以下は仏訳に基づく。

偉大な鳥は、大白鳥に登って、その最初の飛翔を行うだろう。世界を呆然たる驚きで満たし、あらゆる書物をその栄光で満たしていく。それが生まれた巢に永遠の称賛あれ！<sup>(64)</sup>

「偉大な鳥」はレオナルドが夢見た「飛ぶ人間」を表し、「大白鳥」はフィレンツェ近郊にあるチェチェロ（「白鳥」の意）山を指す。飛行機械に乗って「飛ぶ人間」はレオナルドの好きな研究課題であった。この『鳥の飛翔に関する手稿』ばかりでなく、学士院版手稿Bにはハンググライダー型からヘリコプター型まで実にさまざまな飛行機械のデッサンがある<sup>(65)</sup>。「飛ぶ人間」を夢見て飛行機械の研究に勤しむレオナルドの姿は、「普遍的人間」レオナルドをめぐるイメージの中でも特にヴァレリーが好んだものの一つである。「彼が飛ぶ

人間の構築を夢見るとき、彼は見るだろう、それが舞い上がって山々の頂まで雪を取りに行き、もどって来てその雪を真夏、暑さに揺れる街の舗石にばらまく姿を<sup>(66)</sup>。」(§29)「飛ぶ人間」をイタリックで強調するヴァレリーは、カイエ『航海日誌』の中で「飛ぶ人間。普遍的人間<sup>(67)</sup>。」というように並べて記している。つまり、ヴァレリーにとって「飛ぶ人間」は「普遍的人間」の代名詞でもある。「飛ぶ人間」レオナルドとヴァレリー自身の関係を詠じた「詩」が、『序説』草稿の中に見られる<sup>(68)</sup>。

〔ル・ペイルーから〕私は何度見たことか  
彼が海から西へと渡って行き  
細い空の円を破裂させるのを。  
彼は実験していた  
空中で彼の機械について  
そう見えた　しかし実際は  
私について。あれは私に読み方を教えること  
だったのか。なんという初等読本！  
あの機械が泥にはまることがあるとすれば  
それは木々の頂においてだ。

この「詩」は『序説』決定稿には現れずに終わったが、ヴァレリーにとっては、レオナルド手稿とつきあってきた感慨を込めた個人的な「詩」であつたろう<sup>(69)</sup>。ここでの中心的イメージは、ヴァレリーの想像界の中で、「彼」が自ら制作した飛行機械に乗って大空をテスト飛行している姿である。「ル・ペイルー」はモンペリエ市街の西の外れにある高台の散歩道で、すぐ北には植物園があり、ヴァレリーにとっては親しい散歩コースであった。「彼」とは飛行機械を夢見る「飛ぶ人間・普遍的人間」レオナルドと見てよかろう。モンペリエ時代から近所の図書館でレオナルド手稿を眺めていたヴァレリーが、やはりユルバン5世街の自宅から遠くないル・ペイルーで、空を見上げながら「飛ぶ人間」の空想に耽ったとしても何の不思議もない。この「詩」で面白いのは6行目から8行目までの部分である。夢想から覚めて反省的になった「私」によれば、

レオナルドが実際に実験していたのは「私について」であって、この実験は「私に読み方を教えることだった」という。詳しい具体的な記述はなく、ただ、「私に読み方を教える」ために与えられた教科書が並大抵のものでなく、「なんという初等読本！」と叫ばせるような途轍もないものだったことが暗示されるだけである。この「初等読本」をレオナルドの手稿と考えるのは散文的に過ぎるが、それでも、ヴァレリーがレオナルド手稿を読んで「学んだ」ことから、この「詩」を書く時点までにかなり蓄積されていただろうことは予想できる。「普遍的人間」レオナルドの精神のディナミズムと想像力の豊かさ、構築への意志、自己に対する厳しさ、「あらゆる点で卓越した」その精神の力は、自らの普遍化を企図するヴァレリーにとって一つの理想であったはずだ。この「詩」は、「飛ぶ人間」レオナルドへのオマージュであると同時に、レオナルド手稿を読んで、確かに「読み方」を習ったと感じるヴァレリー自身の体験の確認の意味も含んでいるのである。

さて、引用文にもどろう。原典は『鳥の飛翔に関する手稿』の最終ページに当たる裏表紙の内側に記されている。書かれた位置から見て、レオナルド自身の個人的感慨を記した「あとがき」的な文言と見なすことができる。これを引用するに際してヴァレリーは、ラヴェッソン＝モリアンの仏訳とピウマチの現代伊語訳をほぼ忠実に借用しているが、一点だけ決定的に違うのは、引用文末尾に、ラヴェッソン＝モリアン訳にもピウマチ訳にも存在しない「感嘆符」《！》を付けている点である。この「感嘆符」は、どう説明したらよいだろうか。

もちろん、「それが生まれた巢に永遠の称賛あれ」は祈願文と取れるから、最後に感嘆符を付加することは言わば自然の勢いで、翻訳のルールに違反するほどの加工であるとは言えないだろう。しかし、この感嘆符は、「称賛あれ」だけを受ける符号ではなくて、この引用文全体に対するヴァレリーの極めて親密な思入れを表している、と取ることもできるように思われるのである。

「それ（偉大な鳥すなわち飛行機械）が生まれた巢」とは、結局、レオナルドの精神であるから、引用文はレオナルド自身の自画自賛になる。ヴァレリーは、レオナルドがこのような自画自賛をするに至る状況を思い描いてこう記している。「彼は叫ぶ、彼の未完了のままの労苦に雷撃を浴びせ、精神の至高の視界の出現、粘り強い確信によって彼の忍耐とさまざまな障害を照らしなが

ら<sup>70)</sup>。」問題の引用文が置かれるのはこの直後である。すなわち、ヴァレリーは引用文全体を一つの「叫び」と捉えているように見える。ヴァレリーが想像したレオナルドの叫びは、自らの労苦がなかなか実を結ばず完了に至らないことに対する苛立ちを静め、「粘り強い確信」によって自らの忍耐力を鼓舞し、克服すべき困難に立ち向かうための、励ましの叫びなのだ。この「粘り強い確信」《obstinée certitude》という言葉は、もちろん、《Hostinato rigore》と響き合う表現である。また、これと並記されている「精神の至高の視界の出現」という表現は、倫理的な崇高さを感じさせると同時に、ヴァレリーの意味での「普遍の人間」の境地とつながるように思われる。

ヴァレリーは、レオナルドの手稿の中では比較的稀に昂揚したこの箇所、レオナルドがレオナルド自身を励ます姿を見いだしている。飛ぶ人間＝普遍的人間・レオナルドが、ここでは、よりヴァレリーの位置に近いところにいる。「飛行機械」が実現しない現在の絶望と、いつかそれに乗って「飛ぶ人間」が実現するだろうという未来への希望が混じりあって稀な昂揚を示すこの箇所に、ヴァレリーは、ヴァレリー自身の状況を投影しているのではないだろうか。自分の仕事は未完了の困難な労苦だが、忍耐して、粘り強い確信を持ち続けなければならない。1919年の『註と余談』でヴァレリーは、『序説』時代を回顧しながら「私は、当時私につきまとっていた幾多の難題を、あたかも彼（レオナルド）がそれらに遭遇し克服したかのように、彼に帰した。彼の能力を想定し、自分の当惑の身代わりにした。私はあえて、彼の名のもとに自分を考察し、私の人間を利用したのだった<sup>71)</sup>」と書く。『序説』末尾の引用文は、「飽くなき厳密」「普遍的になるのは容易なことである」と共に、おそらく、ヴァレリー自身に対する鼓舞・激励の叫びなのである。『序説』は、「普遍の人間」の想像宣言で始まり、激励の叫びを示すひとつの感嘆符で終わる。想像の試みはテキスト内で完結したわけではなく、励ましの叫びをあげながら「未完了の労苦」の持続を予定したままである。

## 結び

本稿で私たちは、主に、『序説』のいくつかの引用句を取り上げながら、

ヴァレリーのレオナルド体験のあり方を探ってきた。さまざまなテーマが複雑に錯綜している上に、文章自体の凝縮度が高いため、一般に難解または生硬な若書きと言われる『序説』。迷宮のようなこのテキスト場への入口は多く、どこから入るかによって見えてくる風景も変わる。言い換えれば、多様な観点から多様に読むことなしには全体が見えてこない構造になっているのである。レオナルド・ダ・ヴィンチという参照体系への注目も、多くの入口の一つに過ぎない。しかし、やや控えめに見えるこの入口から中に入ると、かなり興味深い風景が展開するということは今や認めることができるだろう。

ヴァレリーのレオナルド読書には真剣勝負の緊張感がある。ただ称賛しかないような実のない読み方ではまったくないし、研究者的な距離を置いた読み方でもない。これはと思った部分は徹底的に読み込み、考え、そして想像する。手稿が写真版で複製されていれば、レオナルドの鏡像文字の息づかいにまで目を配る。イタリア語の筆写については、現代伊語訳だけでなくレオナルド自身のイタリア語にまで遡り、削除や加筆なども丁寧に追う。訳文については、既訳を参照しつつもヴァレリー流に納得ゆく仕方加工する。「加工」はレオナルドの文脈そのものに及ぶこともある。ヴァレリーの読み方は食欲だが、よく消化吸收して自己の血に取り込む点においてまったく誠実である。ヴァレリーの想像力は、レオナルドの手稿を起爆剤として、必ず感応し運動するのだ。

ヴァレリーにおけるレオナルド読書の緊張感という点に関しては、『序説』草稿に見られる次の一節が示唆的である<sup>(72)</sup>。

美術館や歴史物語のあの人物ではない、そうではなくて、別の人間だ！  
その人間なら私は知っている。時には私はその人間だったことさえあるのだ。

そう、短い時間ではあるが、レオナルドだったことがある。ちょうど、ポーだったりパスカルだったり、ボナパルトだったり、あるいはデュパンあるいはデカルトだったりしたことがあるのと同様に。これらのパート、これらの劇を持ったことがある。動物、魚、天使等だったことがあり、船乗りだったこともあり病人や死者だったこともある。

構築する、予見するあるいは見る喜びを知った。それは同じ一つのもの、内部で精錬された眼だ！提起された事物が何を含んでいるか、それを垣間

見ること。

「時には私はその人間だったことさえある」「レオナルドだったことがある」、私たちはこれを、ヴァレリーと共に、「同一化」の経験と呼ぶことができる。『序説』§18でヴァレリーは「同一化」に触れて「想像力の生活の中でこれ以上に強力なものはない」と言い、「同一化能力」は「想像力の活気を刺激し、潜在エネルギーを顕在エネルギーに変換する方法」であると述べている<sup>(73)</sup>。ヴァレリーの想像力が対象に激しく感応した時、それは同一化という尋常でない経験になる。「同一化」と「ヴァレリー化」では、言葉上はベクトルの向きが反対に見えるが、想像力を徹底して働かせ所与のテキストに集中していく「同一化」とは、『序説』冒頭のヴァレリー流に言えば、自己の思想に似せて対象の思想を作り直すこと、つまりは対象の「ヴァレリー化」を意味するだろう。両者は同じ一つのことの二つのアスペクトである。私たちは、レオナルドの手稿を読むヴァレリーの姿の中に、想像力による「同一化」あるいは「ヴァレリー化」の劇的な例を見たように思う。最後に、これもまた『序説』草稿の中に書かれたもうひとつの「詩」、「ヴァレリー化」したレオナルドを私たちによく伝える「詩」<sup>(74)</sup>を紹介して、論を閉じよう。

レオナルド！全く正しい！すべてに極めて正確で  
好きなことは何でもやり どんな情熱の下にも  
より偉大な情熱を隠している君、  
目覚める術を知っていた君、目覚めていた君、  
おお、力よ、所与のもの以上の何かを必ず見抜き、  
それを見ている君を見る力よ！  
君はいつでもつかみなおしていた  
君の自我を 君の主要なる差違を。

(1) Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Œuvres I*, Gallimard, 1980, Bibliothèque de la Pléiade, p.1153-1199.以下、*Œ I*, 1153-1199.のように略記する。本稿での『序説』からの引用は原則的にプレイアド版を底本としたが、1895年の初版と異同がある場合は、1895年版(*La Nouvelle Revue*, tome XCV, livraison du 15 août 1895, p.742-770.)に基づいた。また本稿では便宜上、『序説』の形式段落(『序説』は全部で五十四の形式段落から成る)を例えば§ 51(第五十一段落を表す)のように略記する。

(2) *Œ I*, 22. (アガート・ルアール=ヴァレリーによる伝記的年譜) 参照。また、第一カイエ『航海日誌』中のいくつかのページを基に、『序説』『テスト氏』『カイエ』を書くヴァレリーの内面を分析した論考として、恒川邦夫「ペネロペの織布 - 『カイエ』のヴァレリー -」(『文学』1991年春季号、岩波書店、p.58-71. 特に、p.62-69.)を参照。

(3) ヴァレリー1889年の評論『文学の技術について』にはボードレル訳のポーの『ある詩の生成』の影響が明白である。ヴァレリーはこの他、『マルジナリア』、「デュパン三部作」(『モルグ街殺人事件』『マリー・ロジェの謎』『盗まれた手紙』)そして『ユーレカ』を読んでいる。『序説』で直接引用されるのは『マルジナリア補遺』所収の「シェークスピアについて」(『序説』§ 18原註)だけだが、「効果理論」や「(作品生成の)舞台裏への眼差し」といったテーマは明らかに『ある詩の生成』の読書体験の延長上にあると言える。

(4) ヴァレリーがマクスウェルの『電磁気論』を読むのは1893年11月頃(ジッド宛1893年11月27日付手紙一註(60) 参照)と考えられる。同書序文は『序説』§ 51に引用される。また、§ 10原註ではアンリ・ポワンカレの数学論文(『形而上学倫理学誌』1894年7月号所収「数学的推論の性質について」)への言及が見られる。この他にも、ウィリアム・トムソン(ケルヴィン卿)の『科学講演録』(1893年刊)やポワンカレの他の論文、エチエンヌ・J・マレイの連続写真をめぐる論文やシャルル・アンリィの科学的美学論文等も『序説』の参照テキストと考えられる。

(5) *Æ I*, 1158.

(6) René Huyghe, 《Valéry et Vinci》 in *Quadrige*, oct. 1945, p.8–12., 《Léonard de Vinci et Paul Valéry》 in *Gazette des Beaux-Arts*, oct. 1953, p.183–198./Edmée de la Rochefoucauld, 《Paul Valéry et Léonard de Vinci》 in *Bulletin de l'Association Léonard de Vinci*, n° 7, p.5–9., 《Parallèles Paul Valéry, Léonard de Vinci, J.Wolfgang Goethe》 in *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, 24<sup>ème</sup> vol. (1970–1971) p.99–113./Jacques Duchesne-Guillemin, 《Valéry et Léonard》 in *Essays in French Literature*, nov.1971, p.57–71. これら諸論文の他、ヴァレリーの作品全般におけるレオナルドの影響を「普遍性と構築」のテーマから論じたものとして、ラウル・ペルモン『ポール・ヴァレリーと美術』第二章 (Raoul Pelmont *Paul Valéry et les Beaux-Arts*, 1949, Harvard University Press, p.36–65.) を参照。また、唯一、『序説』における「レオナルドの手稿」の読書体験を部分的にはあるが極めて綿密に追究したものとして、ジャンニヌ・ジャラの次の論考がある。Jeannine Jallat, 《Léonard dans le texte》 in *Micromegas, rivista di studi e confronti italiani e francesi*, nn.2–3, 1983, p.275–282. 本稿はジャラの研究に大きなヒントを受けながら、考察の対象を『序説』を書くヴァレリーの基本姿勢に関わる引用文に広げた点において、ジャラの仕事の延長線上に位置づけられる。

(7) Paul Valéry, *Vues*, La Table Ronde, 1948, p.227.

(8) *Les Manuscrits de Léonard de Vinci, le Manuscrit A de la Bibliothèque de l'INSTITUT*, 1881., *Manuscrits B&D*, 1883., *C,E&K*, 1888., *F&I*, 1889., *G,L&M*, 1890., *H*, 1891., publiés en fac-similés avec transcription littérale, traduction française, avant-propos et table méthodique par Charles Ravaisson-Mollien, Paris, Quantin. 以下、学士院版手稿からの引用は、B 47r° (手稿 B 紙葉 47 表を指す) のように略記する。仏訳はヴァレリー個人が手を入れている場合を除き、すべてラヴェッソン＝モリアンによるものを示す。

(9) *Paul Valéry–Gustave Fourment Correspondance 1887–1933* Gallimard, 1957, p.122.

(10) 例えば 1892 年 4 月 27 日付ジッド宛手紙にはレオナルドの名前が二度用いられている。*André Gide–Paul Valéry Correspondance 1890–1942*, Gallimard,



1955, p.158.

(11) フランス国立図書館手稿部所蔵《NOTES ANCIENNES II De 1892 à 1894》(手稿番号NAF19114・マイクロフィルム番号3431)以下、NA II, BN msのように略記する。

(12) NA II, BN ms, f° 90. なお、「大気は無数の」で始まる引用箇所については註(59)参照。

(13) NA II, BN ms, f° 297.

(14) 例えば『序説』§29の中の一節「私は、16世紀イタリアの警戒心の見事な現れをそこに味わいつつ思い出す。同一軸の回りに相互に独立して存在する四つの階段があって、それらが城主から外国人傭兵を隔て、金で雇われた兵士たちの各部隊を互いに隔てているような天守閣を彼が構築したことを」。これは、B47r°やB48r°のデッサンについて語っているものと見て間違いはない。レオナルドの手稿は言うまでもなく言葉とデッサンから成っている。言葉は引用できるが、デッサンについては図版収録でもしない限り引用は難しい。そこでヴァレリーは、自ら眺めたレオナルド手稿の多様なデッサン群を想起しながら、それらのディナミズムを言葉によってテキスト化するという方法を採用。『序説』§26から§30にかけてのヴァレリーの語りは極めて印象的である。この「語り」についてはジャラの前掲論考を参照。

(15) フランス国立図書館手稿部所蔵手稿番号NAF19140。非常に傷みやすい資料のためマイクロフィルム化自体が困難なのか、本稿執筆現在マイクロフィルム化は未だなされていない。

(16) NAF19140, BN ms, f° 11 gauche, 《J.P Richter.The lit.works of Vinci》

(17) *ibid.*, f° 11 droite, 《Dell ordine del farsi universale/Facile cosa è a chi sa farsi [universale] l'uomo – farsi/poi universale in pero che tutti gli animali an/similitudine》( [universale] は線で抹消されている。／はヴァレリーによる改行を示す。この箇所の意味については註(19)参照)

(18) *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the Original Manuscripts by Jean Paul Richter, 2 vol., London, Sampson Low, Marston, Searle&Rivington, 1883. リヒター版はその後1939年に第二版が出版されているが、『序説』制作にあたってヴァレリーが参照したのはもちろん1883

年刊の初版である。

(19) 註(17)に示したヴァレリーの筆写はリヒター版の第五百五項(第1巻 p.252-253.)のイタリア語原文(項目の題名と本文冒頭三行分)をほぼ忠実にメモしているが、《animali》の直後の《terrestri》(「地上の」の意)という単語を省略している。なおリヒター版第五百五項左肩部分にこの箇所の原典が《G. 5b》すなわち「フランス学士院版手稿Gフォリオ5裏」とあるので、ヴァレリーがこちらをも参照している可能性は十分ある。学士院版の編訳者ラヴェッソン＝モリアンは、レオナルドの文中で《Facile cosa è a chi sa farsi [universale] l'uomo farsi poi universale》となっている点についてレオナルドが最初の《universale》を消した時、前の《farsi》を《fare》に直し忘れたのではないかと推測し、この箇所の仏訳を《C'est chose facile à qui sait faire l'homme, de se faire ensuite universel,[...]》としている。

(20) NA II, BN ms, f° 155 r°.

(21) 《Définition de force et mouvement dans les animaux. Je dit que ledit mouvement est causé sur plusieurs points d'appui.》《La force est faite de dégonflement de muscles et de raccourcissement de muscles qui se retirent, ainsi que de nerfs qui se tendent autant que le veut le sentiment qui passe par les cordes vides.》(B 3 v° イタリアックはレオナルドによる抹消を表す)

(22) 1651年版『絵画論』にはイタリア語版(*Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, Raphaël de Fresne 編訳)と仏語版(*Traite de la Peinture de Léonard de Vinci*, Fréart de Chambray 訳)があり、共に1651年、Paris, Jacques Langloisの刊行である。『序説』§14原註でヴァレリーが引用している『絵画論』第271章はこの1651年版に依拠している。

(23) 『序説』§26でヴァレリーは、戦闘・嵐・洪水を描写するレオナルドに触れて、原註に「『絵画論』と学士院手稿(ラヴェッソン＝モリアン編)の戦闘と洪水の描写を参照。ウィンザー手稿には嵐、爆撃などのデッサンが見られる」と記している。ただし具体的な章番号や紙葉番号は明示していない。なお『絵画論』第67章だけでなく、それに先行する第61章から第66章(「子供」「老人」「老女」「女性」「嵐」等をいかに表象すべきか)も『序説』§26本文の参照体系に組み込まれていることを指摘しておく。

(24) *André Gide–Paul Valéry Correspondance*, p.229, note 1.

(25) *Paul Valéry vivant*, Cahiers du Sud, 1946, p.260–261.兄ジュール宛の手紙の中でヴァレリーは「この話（『ラ・ヌーヴェル・ルヴュ』に論文を書く件）が駄目になったら[...]なにか冗談めいたものでもでっちあげてやるつもりです」と書いた上で、温めている多様なテーマを列挙している。そこには「現代都市」「航海の美学」「専門家の数学的概念」「メカニズムと機械の美学」「力学的機構」「いかなる心理的現象が力学的に表象されうるか」「想像的組合せの理論の素描」「連続的感覚の導入」「無意識な個人的用語法についての一般的批判」等、『序説』につながる問題系列が複数露呈している。

(26) フランス国立図書館手稿部所蔵《LEONARD DE VINCI I》（手稿番号 NAF19054・マイクロフィルム番号4234）紙葉第92番。以下、LEOI, BN ms, f° 92のように略記する。なお、ヴァレリーはこのアダン夫人からの手紙を兄ジュール宛の手紙で紹介している（*Paul Valéry vivant*, p.262.）。アダン夫人の字体は極めて読みにくい。ヴァレリーも兄宛手紙で「ルーペ片手に一時間を要求したあの字体」と評している。

(27) ヴァレリーが『ラ・ヌーヴェル・ルヴュ』誌側から受け取った一連の手紙（1895年3月12日付および同3月29日付のアダン夫人の手紙、同3月26日付ロベール・シェフェールの手紙、同3月28日付レオン・ドーデの手紙。順にLEOI, BN mss, ff. 93, 100, 94, 98.）によると、ヴァレリーは同年3月半ばに原稿を届けたが、アダン夫人はヴァレリーの原稿の冒頭3ページ分について書き直しを要請していることがわかる。ヴァレリーはこの要請に対して相当の衝撃を受けたことが推測されるが果して、この要請と『序説』冒頭部分の複数の異なる草稿の存在とが関係しているかどうかという問題は、『序説』の執筆経過を考える場合、決して小さくない問題である。この問題は、『序説』のマニュスクリ研究の場で改めて取り上げなければならない。

(28) *André Gide–Paul Valéry Correspondance*, p.229.

(29) *Œ I*, 1155.

(30) *ibid.*

(31) *I Manoscritti di Leonardo da Vinci Codice sul volo degli uccelli e varie altre materie* pubblicato da Teodoro Sabachnikoff trascrizioni e note di Giovanni

Piumati traduzione in lingua francese di Carlo Ravaisson-Mollien, Parigi, Edoardo Rouveyre Editore, 1893.

(32) *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, vol.1. p.356. リヒター版第六百八十一項の記述は、まず左肩部分に出典(W.243)が明示され、頁の左側に《Ostinato rigore》(レオナルドの表記は《Ostinato》でなく《Hostinato》であると註記されている)および《Destinato rigore》の二つの銘句があり、頁の右側に、リヒターによるそれぞれの英訳《Stubborn rigour.》《Doomed rigour.》がある。なお、1939年の第二版では、出典のウィンザー手稿の番号が「W.12701」に、英訳が《Obstinate rigour.》《Destined rigour.》にそれぞれ改められている。

(33) *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, vol.1. PL. LXII No.2.

(34) Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, Paris, Albin Michel, 1952, p.359.

(35) *Æ I*, 22.

(36) *Æ I*, 1154.

(37) 《*Hostinato rigore* Et la rigueur! ce bain, cette joie! Quel janus, ce mot. La lumière de la précision fait mourir les idoles.[...]》(LEO I, BN ms, f° 14 r°)

(38) *Æ I*, 1162.

(39) 《j'adorais confusément, mais passionnément, la précision》(*Æ I*, 1207.)

(40) 《J'étais affecté du mal aigu de la précision.》(*Æ II*, 11.)

(41) *Cahiers 1894-1914*, I, Gallimard, 1987, p.68-69.

(42) 《*Hostinato rigore*》(LEO I, BN mss, ff.5 r°, 14 r°) / 《*Hostinato rigore* Rigueur obstinée. C'est le titre d'un drame perdu,[...]》(LEO I, BN ms, f° 34 v°) / 《Intérieurement il y a drame. Un [drame], qui dans notre sujet aurait pour titre *Hostinato rigore*[...]》([drame]はヴァレリーによる削除。LEO I, BN ms, f° 36 r°)

(43) エドメ・ド・ラ・ロッシュフーコーの前掲論考参照。

(44) イタリア人仏文学者ヴィイト・カロフィリオ氏より、「母音の数は十二であるが、発音した場合、二重の母音脱落が起こるため、音節数は十である」との教示を戴いた。同氏に感謝申しあげる。

(45) 註(17)および註(19)参照。

(46) 《Dell'essere universale Facil cosa è all'huomo che sà, farsi universale, imperoche tutti gl'animali terrestri hanno similitudine[...]》, *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, CAP. XXII.

(47) ヴァレリーは三種の刊本すべてを参照した上で、原文を大幅に省略し、さらに、どの刊本にも存在しない感嘆符を付加して、《Facil cosa è farsi universale!》という格言的詩句に凝縮している。『序説』の引用文においてヴァレリーが、学士院版（学士院版に収録されているレオナルド手稿のオリジナル写真版の該当箇所を見てもやはり《e》が付いているように見える。少なくとも《Facil》ではない）やりヒター版のように《cosa》の性数に一致して《e》を従えた形の《Facile》とせず《Facil》に《e》を付けなかったのは唯一《Facil》と表記されている『絵画論』イタリア語版のみに依拠したからというよりは、十音節の格言的詩句の形に定型化するための作詩法的要請からというのが正しいと思われる。というのも、イタリア語では《Facil》に《e》を付けると「ファチレ」と発声されて詩的音楽性に傷がついてしまうからである。

(48) 拙訳にあたっては1651年『絵画論』仏語版のド・シャンブレー訳、1890年学士院版のラヴェッソン＝モリアン訳（後半については1883年リヒター版の英訳も）参照しつつ、レオナルドのオリジナルに忠実なラヴェッソン＝モリアンの仏訳に基づいた。

(49) *Œ I*, 1160.

(50) *ibid.* 1161–1163.

(51) *ibid.* 1232.

(52) *ibid.* 1153.

(53) *ibid.* 1155.

(54) *ibid.* 1154.

(55) *ibid.* 1157.

(56) 思考の法則への欲望とその欲望成就の不可能性という構図は、後の未完の傑作『アガート』にも見られる。この点については次の拙論を参照。「思考の昼と夜－『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法への序説』と『アガート』－」（恒川邦夫編『ポール・ヴァレリー『アガート』－訳・注解・論考』筑摩書房、1994年、所収、pp.240–255.）

(57) 《Mon écriture me révèle le changement volontaire qui s'est fait en moi d'intuitif concret en intuitif abstrait》(NA II, BN ms, f° 18 v°.)

(58) LEO I, BN ms, f° 37.

(59) 『序説』のヴァレリーによる仏訳は以下の通り(Æ I, 1192.)。《L'air est rempli d'infinies lignes droites et rayonnantes, entrecroisées et tissées sans que l'une emprunte jamais le parcours d'une autre, et elles *représentent* pour chaque objet la vraie FORME de leur raison, (de leur explication).》この箇所には、所有形容詞《leur》の曖昧性という問題がある。《leur》は複数主体の所有形容詞であるから、意味論的に直前の《chaque objet》を受けるはずだと考えたくても文法的には不可である。すると複数主体は《elles》すなわち「無数の線」ということになるが、そうすると今度は「無数の線が無数の線の理由の真のフォルムを表象している」という一種のトートロジーに陥ってしまうように見える。実はこの矛盾はレオナルド自身の原文に起因する。ヴァレリーが1892年に筆写していた学士院版のラヴェッソン＝モリアンによる仏訳(A 2v°)を以下に示す。《L'air est plein d'infinies lignes droites et rayonnantes, réciproquement entrecoupées et tissées, sans que l'une occupe la place de l'autre ; elles *représentent, pour les objets* pour un objet quelconque, la vraie forme de leur cause.》(イタリックはレオナルドによる削除を表す)つまり、レオナルドは初め「すべての《allio》物体に対して」《pour les objets》と書いたが、続いてそれを抹消し「ある任意の《aqualunche》物体に対して」という表現に改めている。しかし「その理由の」の「その」に当たる所有形容詞は《della lor chagione》というように「すべての」という複数を受ける「それらの」《lor》のままであり、文法的な統一がなされていない。1892年の筆写でヴァレリーは、この不統一を回避するため、レオナルドによって削除された部分である《pour les objets》の方を採用している。ところが、『序説』§51では、イタリア語原文を掲げた制約もあってか、文法的困難は困難として、レオナルドに忠実な仏訳を提示している。

(60) André Gide–Paul Valéry Correspondance, p.191.

(61) Cf. André Gide–Paul Valéry Correspondance, p.215. ; Cahiers 1894–1914, I, pp.47, 395.

(62) Æ I, 1163, 1168, 1169, 1173, 1176, 1194, 1195, etc.

(63) プレイアド版では脚注が落ちているが、『ラ・ヌーヴェル・ルヴュ』1895年8月15日号では、『*Codice sul volo degli uccelli*. Edition Sabachnikoff.』というように出典が明記されている。

(64) *Æ I*, 1198–1199.

(65) B ff.73v°, 74r°, 74v°, 75r°, 77v°, 79r°, 79v°, 80r°, 83v°, 88v°, 89r°, etc.

(66) *Æ I*, 1178. なお、ヴァレリーは1919年の『精神の危機』「第一の手紙」の中で、『序説』§29のこの箇所と§54の引用部分とを合成しながらレオナルドに触れている(*Æ I*, 993.)。

(67) *Cahiers 1894–1914, I*, p.67–68.

(68) 《Que de fois je l'ai vu [du Peyrou] / traverser de la mer à l'Occident / crever les cercles du ciel fin./ il faisait des expériences / sur sa machine dans l'air/ semblait il – mais en réalité / sur moi. Etait ce m'apprendre / à lire ? Quel alphabet ! / Une chose qui si elle s'envase / c'est dans les sommités des arbres.》([ ] はヴァレリーによる削除、/ は改行を表す。LEO I, BN ms, f° 6 v°.)

(69) 『序説』執筆中の1895年1月3日付ジッド宛の手紙でヴァレリーは、この「詩」の全体を、改行なしで散文風にした上で、若干の改変を加えつつ手紙の本文に溶かし込んで書いている。親友ジッドには自らのレオナルド体験をさりげなく語っておきたかったのだろうか(*André Gide–Paul Valéry Correspondance*, p.229.)。なお、手紙では《du Peyrou》はそのまま使われている。

(70) 《il s'écrie, — foudroyant son labeur imparfait, illuminant sa patience et les obstacles par l'apparition d'une suprême vue spirituelle, obstinée certitude : [...]》(*Æ I*, 1198.)

(71) *Æ I*, 1232.

(72) 《...non celui des musées et des histoires, mais un autre ! Et celui là je l'ai connu. Je l'ai même été quelquefois./ Oui, à des minutes, on a été Léonard comme on a été Poe, Pascal, Bonaparte, ou Dupin, ou Descartes. On a eu ces parties, ces comédies. On a été bête, poisson, ange, etc. marin aussi, malade et mort aussi./ On a connu les délices de construire, de prévoir ou de voir c'est le même, œil affiné au dedans ! apercevoir ce qu'impliquent les choses proposées.》( “/” は段落変更

を示す LEO I, BN ms, f° 12 v°.)

(73) *Æ I*, 1170–1171.

(74) 《Léonard! si juste! étant si exact avec tout/ et ne te refusant rien et cachant sous/ toute passion, une plus grande Passion,/ toi qui savais te réveiller, toi qui te/ réveillais, o pouvoir de voir toujours quelque chose de plus que la chose donnée et/ de te voir le voyant! Tu rattrapais toujours/ ta personne, ta différence majeure.》

( / は改行を示す LEO I, BN ms, f° 15r°.) この「詩」には、ヴァレリー化したレオナルドのエッセンスが見られる。《*si exact avec tout*》は、ヴァレリーの意味での《*Hostinato rigore*》つまり「飽くなき厳密（正確さ）」と対応する。また《*toi qui savais te réveiller, toi qui te réveillais*》および《*pouvoir [...] de te voir le voyant!*》とは、メタ意識の習慣的覚醒状態にあって思考の法則をつかみ、思考を自在に操作する、ヴァレリーの意味での《*Facil cosa è farsi univèrsale !*》の境地を描いている（これは『テスト氏』にも直結するテーマである）。最後の《*Tu rattrapais toujours ta personne, ta différence majeure.*》は、思考する自我とそれを眺める（思考を思考する）自我との間を習慣的に往復できるヴァレリーの意味での「普遍的人間」レオナルドの姿を象徴するだろう。なお、この「詩」は、『序説』草稿では他に見られない飾り文字で書かれており、この飾り文字の息づかいそのものにヴァレリー自身の昂揚が窺える。

最後に、拙訳に際しては既訳を参照した上で自由に変更した点が多いことをお断りし、先達の訳業に深く感謝申し上げる。