

## 『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法への序説』論

山 本 省

## 序

ヴァレリーの作品でいわゆる連作と呼びうるようなものがいくつかある。その代表的なものは、テスト氏を主題にする四つの作品とその後書き足されたいくつかの断片的小品、デカルト、マラルメをめぐる数々のエッセー、そしてこれから我々が検討しようとしているレオナルド・ダ・ヴィンチ論であろう。ここでは、最初のレオナルド論であると同時にヴァレリーが発表した最初の散文でもあり、創造行為をめぐる方法論が後年のヴァレリーには見られないほど熱っぽく展開されているという意味できわめて注目すべき作品である『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法への序説』(1895年)<sup>(1)</sup>を検討する。

## 第一章 中心的な問題

## (1) 可能性の場としての天才について

親密な師弟関係にあったマラルメについてのヴァレリーの文章だけは、彼がマラルメと師弟関係にあったという事情も手伝い、それ以外の連作とはいささか趣を異にするが、これらの連作はすべてレオナルドに関するヴァレリーの次のような確信を共通の基盤にしている。「個人の最も真実であるもの、最も「彼自身」〔原文における大文字で開始する単語は括弧「・・・」で示す〕であるもの、それは彼の可能性〔原文におけるイタリック体は傍点で示す〕である——彼の身の上話からそれを引き出そうとしても確かな結果は得られない。」(1203)<sup>(2)</sup> 彼の描くレオナルドは、当然のことながら、歴史上存在したレオナルドというよりも、ヴァレリーの観念的世界の中で創造された抽象的な人物であり、レオナルドという名前はただ借用されているにすぎないと言うことさえできる。「だから、私〔ヴァレリー〕の試みは、歴史上のレオナルドよりもむしろ「レオナルドという人物の可能性」を私のやり方で構想し、描写することにあった」(1203—1204、傍註)と、ヴァレリー自身も最初のレオナルド論を第二のレオナルド論『覚書と余談』(1919年)の中で回顧している。

「可能性」の最も純粋な形はテスト氏において提示されるわけであるが、テスト氏はヴァレリーの考える理想的人物像(ポー、ドガ、デカルト等々)の結晶のごとき存在であると同時に、ヴァレリーの生活の倫理的側面、いかに生くべきか、人間に何ができるかといったテーマを自らの課題とするヴァレリー自身の分身でもある。彼はヴァレリーとともに生活し、年齢を重ねる。何しろ彼は証券取引所の勤め人であり、そういう意味では、作家や詩人のような人種とははっきりと一線を画した、社会的にはごくありきたりの人物である。外面的、社会的には何ら注目に値する仕事を残さず、彼は自分自身のためにのみ生き、自分自身の可

能性を極限まで追究する。生きることと考えること、このテーマはヴァレリーの生涯を通じての主要なテーマで、1920年代になってから相次いで発表される彼のデカルト論へと受け継がれていく。<sup>(3)</sup>

一方、マラルメに関する文章において可能性としてのマラルメが書かれなかったというわけではないが、何しろマラルメはヴァレリーにとってはあまりに身近な存在であったために、『テスト氏』におけるような抽象化はほぼ不可能であったということは認めざるをえない（同じことは、ドガを扱った『ドガ・ダンス・デッサン』にも当てはまる）。しかしながら、当然のことながら、マラルメをめぐる数限りない事実の中から、ヴァレリーにとっての可能なるマラルメを表現しうるような事実が選り出される。それらはマラルメの歴史的事実というよりも、マラルメの歴史そのものになりうるとヴァレリーが判断した事実である、と言えるであろう。事実を借用し、それを構築することによって、ヴァレリーは自らの内にある可能なる詩人としてのマラルメ像を確立する。

ヴァレリーのレオナルドをめぐる一種の天才論を語るにさいして、今、ヴァレリーによって創造された（とは言え、そこにドガの姿が交錯するのは否定できない）テスト氏と、実際に彼が親しく交際したマラルメという両極に位置する人物を簡単に紹介したわけであるが、この二人の天才の間に、ヴァレリーがじかに言葉を交わすにはいたらなかった歴史上の人物レオナルド、デカルト、ポーなどが、ヴァレリー流の天才として存在しているわけである。

しかし、いずれにしろ、テスト氏とレオナルドはヴァレリーの生活の出発点にあって確立された、彼の生とその創造行為を象徴しうる二つの偶像である。テスト氏の根底に生活者ヴァレリーがあるように、レオナルドは思索し創造するヴァレリーの分身である。一連のレオナルド論において、「普遍性」(1155, 傍註)の象徴としてのレオナルドに仮託して、ヴァレリーは芸術家、思索家としての思考を展開するわけであるが、ヴァレリーが諸芸術の中で最も重視する建築芸術、ポーから教えられたと彼自身明らかにしている連続性(首尾一貫性)の概念、完成へのあくなき執念、さらに透徹した分析の力、以上のような諸問題を一身に担いする人物として、ヴァレリーにとってレオナルド以上に理想的な人物は、歴史上には、存在しなかったとすることができるであろう。

理解ということの一切は、ここでは、唯一の秩序を、唯一の原動機を発明することと違いがなく、それは、理解力が自らに課している体系を、一種の相似物によって、活気づけようと欲するものである。決定的なイメージを作りあげようと専心するのである。理解力は、自らの大きさとその明晰さゆえに備わっている激しさで、自分自身の統一を取り戻すにいたる。何かの機械装置を操作するかのような具合に、ひとつの仮説が名乗りをあげ、すべてを成し遂げたひとりの人物が、すべてが通り過ぎたにちがいない中心的なヴィジョンが、かくも沢山ある形態の間に幾千もの純粋な絆を張りめぐらし、あの謎に満ちた多様な建造物を本能が命ずるままに仕上げた怪物的な頭脳あるいは奇妙な動物が、姿を現す。こうした仮説の産出は、様々な変奏こそ許容されるが偶然性は一切含まれていないひとつの現象である。この仮説は、それを対象にして論理的分析を試みるだけの値打はある。この仮説こそこれから我々が関与した利用しようとしている方法の根幹なのである。

(1154)

テスト氏のような架空の人物ではなく、マラルメのような身近な人物でもないレオナルド・ダ・ヴィンチは、歴史上の人物でありながら、完成された画家、建築家、思索家のすべてを一身にあわせもっており、ヴァレリーの理想をほぼ体現していると予想することのできる「万能の人」と呼ばれるにふさわしい人物である。テスト氏とレオナルドという二つの偶像にヴァレリーが託した諸問題は、それらが彼にとって普遍的であったという事情も手伝い、生涯にわたり彼に関わることになる。そうした偶像の創造にさいして「偶然は一切含まれていない」(1154)と断言されていることから、それらの偶像は確固たる生活の基盤に支えられたものであることが推測されるし、それを作りあげることができた青年ヴァレリーの「論理的な分析力」(1154)がきわめて精確であったとも言えるのである。例えばパッハには、最初の動機が提示されるやいなや、それを核としてごく自然に音楽が弾み出てくるような印象を我々に与える作品があるが、そこではその音楽の核心を発見するために必要だったはずの努力の痕跡は抹消されている。ヴァレリーのこのレオナルド論においても、レオナルドという中核の光が設定されるやいなや、彼の筆は、先ずレオナルドを導き出すための一般的概念を、次いでレオナルドの創造物を、さらに最初に提示された仮定の再確認を、何の苦勞を感じさせることもなく、しかし情熱をこめて描写していく。「レオナルド・ダ・ヴィンチの名前にまして相応しい名前は見当たらないようだ。一本の木を思い描こうとする者は、その木がそこに立っているのを想像するために空あるいは背景を思い描かざるをえない。ほとんど感じ取ることができるが、ほとんど知られていない論理のようなものがそこにはある。私が命名する人物もこの種の演繹へと帰着する。」(1156)

## (2) 伝記の問題

『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法への序説』は「疑わしい逸話の継ぎ合わせ、作品目録の注釈、年代考証」(1156)とは無縁のところ、創造者レオナルドという野心的仮説が提示、展開、解決——勿論ヴァレリー流に——されている作品である。ヴァレリーは、「知的な生涯の細目に対するひとつの見解を、うまい考えなら必ず備えている方法についてのひとつの示唆を、それも想像しうる無数の事柄の中からたったひとつだけを選び出して、見せようと試みる。」(1156)それ故に、読者が歴史上のレオナルド・ダ・ヴィンチとの一致をこの作品の主人公に求めることのないようにと、彼は警告している。「この人物について私が言うことのほとんどすべては、この名前を輝きわたらせたあの人物に関することだとは考えられないであろう。〔名前とその人物との〕一致は私の追究するところではないが、それはそうした一致を不十分な形で定義することは不可能だと判断するからである。」(1156)

以上はこの作品の方法であるだけでなく、ヴァレリーのほとんどすべての作品を支えている方法である。この方法を、客観的論理の構築を欠如した安易な印象批評と指摘することは容易であるが、ヴァレリーは、上に引用した文章からも明らかなように、一見客観的に見える事実の積み重ねというものの価値を全く認めていないので、そのような非難はヴァレリーの文学と全くかみ合っていないと行うことができよう。我々は、表面に現れている論理のつながりよりも、あらゆる存在の中核に君臨しているはずのエネルギー、それなくしては何ものも始動できない原動力の価値を評価するという立場にいる。表面的な知識が問題なのではなく、我々を内部から突き動かすに足る何物かが真に問題になる。力になりえない知識を、

真の知識と呼ぶことはできない。(4)

伝記を作りあげる作者は——その人物の生を生きようと試みることもできるし、あるいは、それを構築しようと試みることもできる。しかも、この二つの方針には互いに対立するものがある。生きるというやり方は、不完全なものの中へ自らを変貌させていくことである。この意味での伝記とは全編が逸話、些事、瞬間である。

構築とは、それとは反対に、「全くの別者」になりうる存在者のア・プリオリな条件を含んでいる。

この種の論理は、知覚できる一連の経験の中で、私が既に「宇宙」と呼んだものへとつながっていく——、また、ここでは、一人の人物へと通じていく。

要するに、思考の可能性を、可能な限りの意識によって制御しつつ、利用することが問題になっているのである。(1156, 傍註)

### (3) 作品の構成について

早くから建築を偏愛していたヴァレリーは建築家としてのレオナルドを好んで取り上げつつ、構築という問題にしばしば言及するが、このレオナルド論において、ヴァレリーが目指すのは彼自身のレオナルド（可能なものとしてのレオナルド）の構築である。当然のことながら、ヴァレリーの作品それ自体もよく組み立てられている必要がある。先ず（一章、二章で）自らの方法（このことは既に触れた）の提示で開始し、次いで（三章から六章で）認識の問題を一般的に検討し（『覚書と余談』の後半がこの問題を敷衍している）、作品の中央にいたりレオナルドが登場する。全体は十三の章から成るが、その中央にあたる第七章で初めてレオナルドの絵画、建築、発明品等々が具体的に取り上げられる。後にその構成の見事さをヴァレリーが指摘することになる『最後の晩餐』を模範にこの作品は組み立てられているのではないだろうか。レオナルドの絵画の登場人物と同数の章から成るこの『序説』では、中央（キリストの位置）でレオナルドが姿を見せ、後半は、前半に展開された一般的な認識論がレオナルドの作品を通じて再確認され（八章から十一章まで）、次いで、芸術の受容の仕方を再検討することによりこの作品の方法を再確認し（十二章）、雄大な飛行を夢見るレオナルドに対する作者の個人的愛着がにじみ出る一瞥（十三章）ですべての幕が閉じられる。

『最後の晩餐』の背景には、窓が三つある。イエスの背後に開いている中央の窓は、円形の蛇腹によって他の二つとは区別されている。この曲線を延長すれば、円周が得られるが、その中心はキリストになる。フレスコ画の主要な線のすべてはこの一点へと集中するが、作品全体の均整はこの中心と愛餐のテーブルの長い線とにかかっている。神秘というものがあるとすれば、その神秘とはいかにして我々がそのような組み合わせを神秘的だと判断するのかということを知ることの神秘であり、この神秘なら解明できそうである。

(1187)

ヴァレリーの『序説』における主要な線はすべて可能なレオナルドに集中するのであるが、歴史上のレオナルドが我々に残してくれた様々な作品に『序説』の中央で照明を与えた

ヴァレリーが、『最後の晩餐』のこのような構図を意識していなかったとは言えないであろう。レオナルドの傑作と自作をつなぐ絆を密かに設定しておくということは、ヴァレリーの気紛れ、読者へのひめやかな呼びかけであり、その裏に何が隠されているか我々は知る術を持たないが、エウパリノスが自分が建てた神殿にかけて愛した女性の数学的形態を組み込んだと打ち明ける<sup>(5)</sup>ように、ヴァレリーも何らかの個人的体験もしくは憧憬をそこに盛り込んだということは、当然のことながら予想される。ともかく、『海辺の墓地』で哲学的雰囲気を与えるためにアキレスの挿話を付け加えたヴァレリー自身語っているが、この『序説』にもこの種の遊戯が含まれているという可能性は高いのである。というのも、レオナルドの雑多なジャンルにわたる製作物は人間性にも欠けていないからである。「情熱と区別のつかない彼の学問が気晴らしの中に入りこんでいるのであるが、その気晴らしの最中にいつでも別のことを考えているように見えるという魅力が彼にはある……世界の生のままの統一体とその濃密さの中を歩いて行く彼の後を私は追って行くつもりであるが、彼は自然を自分に対してきわめて親しいものに飼い慣らしてしまっているので、彼は、自然に触れるために自然を模倣し、ついには自然の中には含まれていないような物体を考え出そうという難題に立ち向かうことになるであろう。」(1155—1156) ヴァレリーの最終的なねらいは、勿論、「自然の中には含まれていないもの」、つまり彼の精神の中にある 普遍的な天才としてのレオナルド像の確立であったが、そこにヴァレリー自身の個人的な楽しみが欠けているわけではないのである。

#### (4) 文体について

この章の最後に、この作品の文体の特徴について一言触れておく必要が感じられる。というのも、このレオナルド論は、何と言っても、熱っぽいのである。数年の彷徨の後で見出した方法に対する自信と陶醉、さらにせっかちさまでがうかがえる、ヴァレリーとしては幾分珍しい文章になっていると言うことができる。ヴァレリーの作品としては全く異例のことに、本文を補うための傍注が後年付け加えられたということからもこの作品の特異さが理解できる。この傍注はレオナルドをめぐる三つの連作すべてに見られるが、我々が取り上げている『序説』の傍注に限り、本文の修正を求めるものがかなりある。この間の事情はいずれ稿を改めて考えてみたいが、バスカル論の性急さまではいかないにしても、この最初のレオナルド論にはヴァレリーの魂の高揚が、こうした事実からも、はっきりとうかがえるのである。

陶醉といったような形容をヴァレリーは遠ざけるであろうが、しかしながら、上の引用文に見られる「情熱と区別のつかない彼の学問」が混ざりこんでいる気晴らしがもたらす陶醉、いずれひとつだけは偶像を選ばねばならないのであるから選んだそのたったひとつの偶像（創造する人としてのレオナルド）の称揚、そうしたいわば山の頂きに辿り着いた時に初めて味わう気持の高揚に譬えられるような雰囲気がこの作品には終始支配的である、と我々には感じられる。このことは、止めどなく豊富な例を列挙し、時には幾分か脱線気味になるのもいわずに筆を進めていくヴァレリーの姿勢からもうかがえる。すべてが可能態としてのレオナルドという中心に向かいながらも、そこに向かっていくという確信が時には大胆な脇道廻りをも可能にするのである。第二作『覚書と余談』ではヴァレリーが冷静に往時を高みから俯瞰しているといった趣が感じられるが、この作品ではヴァレリーは一つひとつの

対象に接近し、自らの印象を確認していく。文体もそうした態度を反映して、若々しく、奔放で、情熱的である。

これまで、二十三歳のヴァレリーの若さと自負が満ち溢れているこの作品の主要な問題の概要を紹介してきたが、それらすべてが集中する核心を明らかにすべく、いくつかの観点からこの作品に一層の検討を加えていきたい。

## 第二章 創造行為

### (1) 作品発生の謎の解明

レオナルドの作品を具体的に検討する前に、ヴァレリーは先ず自分の芸術論を展開する。というのも、もし可能ならばレオナルドという名前を借りずに——レオナルド論を書くというのが依頼された仕事であったのだから、レオナルドの名前を無視することはできないという外的状況があったにもかかわらず——、芸術論一般を語ってもよかったのである。しかしヴァレリーの言葉を借りるならば、何かを思い描くためには「背景」(1156)が必要である。歴史的レオナルドを背景に設定することにより、構築という創造行為について議論を展開していくことが一層容易になる。前述のごとくレオナルドが登場するのは第七章になってからであるが、そこでは、例えば『テスト氏との一夜』においてテスト氏の登場が語り手（幾分純粋さの劣るもう一人のテスト氏）によって準備されるのと同様に、具体例の前に一般的検討が加えられている。この部分は作者ヴァレリーの知的自伝であると、我々は評価している。「この最終的な明晰さは、長い彷徨、やむにやまれぬ偶像崇拜の後で初めて目覚めるのである。」(1161)

ヴァレリーのたどり着いたこの「最終的な明晰さ」とはいかなるものであったのであろうか、ということをしばらく考えていきたい。

我々とはかく「作品の発生」(1157)を忘れる、あるいは無視しがちである。作品があたかも初めから存在していたかのように考えがちである。また、「どのようにして作品を作ったかを語る勇気のある作者はきわめて少ない。さらに、そのことを敢えてつきとめようとした者はもっと少ない」(1157)のである。あらゆる創造の源泉には「共通の基盤」(1157)があるとヴァレリーは言う。その成果が例えば芸術の分野と科学の分野では大きく隔たっていると考えるのに我々は慣れているが、大切なのは結果ではなくて発生の場、創造の場であり、あらゆる創造行為を支えているこの「共通の基盤」なのである。「精神の働きが我々に役立つのは、我々がそれらの働きを慰戯あるいは法、定理あるいは芸術品などと名付ける前の、さらにそれらの働きが完成するに伴い元来の互いに似ていた状態から離れていく前の、揺れ動き、未分の、一瞬ごとに変化して止まない状態にある時なのである。」(1158)これこそ、テスト氏が眠りにつく直前に注意をこらして見きわめようとする意識と無意識の臨界点であり、普通は我々はそうした現象を創造や靈感といった言葉で表現することによって満足しているが、それこそ規模の違いはあれ凡人も天才も自らの内に秘めている現象なのである。

人間はこうしていくつかの視像（ヴィジョン）を持ち歩いているが、その視像の力がす

なわちその人の力なのである。人はそこに自分の歴史を盛り込んでいる。その視像こそ人間の生涯の幾何学的な場なのである。人々をびっくりさせるあの決定が、あの展望が、あの電撃的な予言が、あの天啓が、あの不可解な不安が、さらに様々な愚行が、降ってくるのはそこからなのである。また、途方もないことが生ずるような場合には、抽象的な神々、守護神、靈感、その他もろもろの神々に呼びかけて、そのような出来事は一体全体どこから発生したのかと、茫然自失の体で、問いかける。またしても何かが創造されたと人々は思いこむ。というのも、舞台裏に眼をやらぬばかりか、神秘や摩訶不思議を拝するあまり、論理的なものさえ奇跡として扱ったりするが、その靈感の人は一年も前から準備ができていた。彼は熟していたのである。彼は、恐らく自分でもそれと気付かずに、ずっとそのことを考えていたのである。そして、誰の目にもつかないところに彼は目をつけ、種々の組み合わせを行いもっぱら自分の精神の中ばかりを読み取っていた。秘密は、ボナパルトの秘密や最高の知性がいったん我がものとする秘密と同じくレオナルドの秘密は、——我々の手から抜け落ちてしまう連続性の法則を持つ諸事物の間に、——彼らが見出した、——見出さずにはおれなかった——関係の中にあり、そこにしかありえないのである。彼らは決定的瞬間にあってはもはや明確な行為を実行しさえすればよかったに相違ない。世界中が目を凝らし注目している最後の難事業とは、二つの線分の長さを比べるような実に単純なことではしかなかった。(1159—1160)

「形成物」(1161)の発生の問題はヴァレリーの生涯にわたる思考の対象となる。この作品では歴史上のレオナルドではなく可能性としてのレオナルドが問題にされるということはすでに述べたが、ここでも同じことが言える。現象として観察される事実ではなく、様々な現象を統御しているはずの根本的な法則が問われる。文学を例にとるならば、しかじかの文章がいかにか素晴らしいということを示すためのその文章の分析ではなく、いかにしてそうした文章が生み出されたかという創作の秘密を解明することの方が重大だということになる。秘密というのは少し大袈裟な言葉なので、創造の仕組み(メカニズム)と言いかえた方が適切かもしれない。「こういう観点から見れば、我々が今かかわっている方法の統一性というものも明らかになってくる。このような場においてはその統一性は元来備わっているもの、基本的なものである。それはそうした観点の生命そのものであり、またその定義でもある。この文章を書きつつ私が思い浮かべている人物のように力強い思索家がこの方法の統一性という特性からそこに潜んでいる可能性を引き出す時、彼らの意識的で明晰な瞬間に彼らが「自ラガ普遍的ニナルコトハ何ト容易ナコトデアロウカ！」と書くのもっともなことである。彼らは我ながら驚異的な機械であることに、一瞬、感心することもできよう——だが、即座に驚異などというものは否定しざるであらう。」(1160—1161)物事のあいだにあるはずの統一性をとらえようとする、こうした態度をヴァレリーは先ずポーから学んだのであった。宇宙を支配しているはずの統一原理を発見しえたと自負するポーはかの気宇壮大な宇宙論『ユリーカ』を書いたが、ヴァレリーもまた自ら発見した力を芸術のみならず、政治問題にまで応用する。滅多に熱狂することのないヴァレリーが、こうした認識方法をポーから学んだことについて、後年きわめて熱っぽく回想している<sup>(6)</sup>のは、微笑ましいことであるが、そのポーについての『ユリーカ』について』と題された作品の冒頭には、我々が問題にして

いるレオナルド論にも共通する熱っぽい文体が見出されるのである。

(2) 見る（観察する）という行為

これまで検討してきたような認識の仕方を心得ている人は、分析や推論ではなく、先ず見る（観察する）ことから始める。心を空にして、対象をしっかりと見るということが、あらゆる認識に先立つからである。

抽象し組み立てる前に、人は先ず観察する。五感の個性、五感のそれぞれの素直さが、一群として提示された諸特性の中から、当人が取り上げ展開させうる特性をいくつか区別し選別する。(1164)

レオナルドと名付けられたこの「普遍的な人」(1164)もまた、当然のことながら、見ることから開始し、視覚を通じて事物の中に入り込み、様々な事物をいっぱい自らのものとして抱え込むにいたる。分析的にあるいは批評的に見るというのとは違い、対象そのものと一体化すると形容できるような態度で、眼の機能を十二分に活用することによって外界と交わる。精確に見ることによってのみ、精確な認識が可能になる。あらゆる認識の前提となる精確な視覚によって導き出される精確な世界把握、それに伴う「本能の陶醉」(1164—1165)を若きヴァレリーはたっぷりと味わったに違いない。その余勢がこの作品ににじみ出ているということが確認される。「普遍的な人も、同様に、ただ単に観ることから始め、いつでも様々な光景を一杯に吸収して帰ってくる。個々の本能の陶醉、現実の些細きわまりない事物が提供する感動へと彼は舞い戻ってくるのであるが、この本能と事物は、両者とも、それぞれの特性によって完結しており、いずれにしても実に多くの効果を内に秘めているのが見てとれるのである。」(1164—1165)

我々の大多数は、眼で見る代わりに概念でもって見る。見るというよりも対象の表面を撫でまわすにすぎず、見ていると思ひこんでいるにすぎない。芸術の効用とは、それまで我々に見えていなかったものを見えるようにさせてくれるところにあるといった意味のことを、ヴァレリーも「傍註」において指摘している(1165、傍註参照)。これは自然科学の領域でも観察される現象ではないだろうか。レントゲン写真がいくら正直に現実を写しとっていても、未熟な医師にはそこに病気の徴候を読み取ることはできない。また、門外不出のシスティナ礼拝堂の秘曲を一度聞いただけで、それを再現するのに充分であったというモーツァルトの耳には、常日頃いかほど多彩で微妙な音が聞こえていたことであろうか。陶醉にまでいたるといふこの感覚の快楽は、上の引用文とは裏返しに、例えば、次のように敷衍することも可能である。

わずかな足の運び、光の加減、視線の鈍化などによって作り出される風景の移り変わりもこうした人々〔眼ではなく概念によって物を見る人々〕には通じない。彼らは自分の感覚の中では何ひとつ組立もしないし、解体もしないのである。彼らは、静かな海の表面は水平だと心得ているので、海が視界の果てでは立っているということを知らない。鼻先、つややかな肩口、二本の指が、ふと一条の光の中にくっきりと浮きぼりにされようと、

そこに、彼らの目に見える世界を豊かなものにしてくれる真新しい宝石を認めようとするようなことは絶対はない。この宝石こそ、彼らがよく知っており、唯一存在している彼ら自身の断片なのである。そして、名称のないものは無に等しいとして投げ捨ててしまうので、彼らの受ける印象の数はあらかじめ厳密に決められてしまっている。(1165—1166)

世に無数に存在する「名所」(1165)なるものを信用せず、ごく素直に自分の五感を働かせるという態度がこの「普遍的な人」の出発点である。このように言うのは容易であるが、それを実行するのは困難をきわめているということは自明の理である。いたるところ他人によって与えられた観念が氾濫しているからである。

### (3) 知覚の問題から認識の問題への移行

ヴァレリーは一貫して視覚を扱う。他の感覚を問題にしてもよいのであるが、視覚が最も知的と形容しうる感覚であること、この作品においては視覚に訴えるレオナルドの建築という空間芸術に力点が置かれていること、以上の二点を考えあわせると、ここでヴァレリーが五感の中から視覚を選んだということはきわめて道理にかなっていることが理解できる。さらに付言すれば、五感のうちで視覚に次いで重要ともいえる聴覚を思い浮かべるならば、ヴァレリーに音楽の趣味がなかったなどと言うわけでは勿論ないが、そしてまた、彼はヴァグナーに感嘆し、さらにオネゲルと共同の仕事もしたという事実を無視するつもりでもないのが、体質的に言って、彼は、何よりも建築——十八歳頃早くも建築に関するエッセーを彼は書いている<sup>(8)</sup>——を、そして絵画を好んでいたということはより一層説得的な事実である。つまり、彼には生まれつき視覚的な世界の方が身近で親しかったのである。

視覚を備えた人間に関して、彼がいかなるところにしようと、彼が空間に取り囲まれている以上、次のように言うことができる。「観察者は決して壊れることのない球体の中に囚われており、そこでは、動きや物体という形の様々な相違はあるが、その球体の表面は、たとえその球体のあらゆる部分が入れ代わり移動しようとも、そのまま閉じたままなのである。観察者は、先ず、この有限の空間の条件でしかない。時々刻々、彼はこの有限の空間なのである。」(1167)これは第五章の冒頭部分であるが、この章と次の章にわたり、可視世界の球体の中で、見る者が無限の可能性の中から自分の視覚の対象を取り出し、次いで、その対象とそれを取り囲む諸事物との関係を、それらと自分自身との関係を見出し、それら諸事物のあいだにしかるべき関係を打ち建てていくのであるが、その過程が描写されていく。

我々の注意を引きつける物体は、先ず、身体の病める部分と同様に、我々の意識の中で大きく膨らむ。「そうした目立つ箇所は、記憶に留め易く見るにも心地良いと思われるであろう。観察者が夢想の境へと舞い上がっていくのもこうしたところからであり、彼は、最初に心に留めたもの最もよく心得ているものから類推できる個々の性格を、次第に数多くの対象へと拡大していくことができるであろう。彼は以前に見た空間を思い出すことによって今眼前にある空間を完成させていく。次いで、彼は、思うがままに、相次ぐ印象を整えたり解体したりする。」(1168)

その結果、孤立した物体は存在しないはずであるから、視覚は、視覚の届かないところに存在するはずのものまで追究していくことになる。物体のある部分を与えられるとその全体

を思い描こうとする視覚の働きの様々な実例を提示するヴァレリーの文章を、次に引用してみるが、このような畳みかけるような事例の列挙はこの作品中随所に見られ、それらが喚起するそれぞれのイメージを追っていくのに読者は時として困難を感じることもあるが、止めどなく溢れ出る奔流にも譬えうるこのようなイメージの氾濫から、自ら発見した偶像に確信を抱くに足るだけの確かな手ごたえを感じることでできる喜びに酔いしれる若きヴァレリーの姿が髣髴としてくるのではなからうか。そしてまた、幾分せつちかな印象を与える次のような文章の背後には若きヴァレリーの情熱が渦巻いているとも言えるのである。

彼は奇妙な組み合わせの妙を味わうことができる。花や人の群れ、ひとつの手、それだけが孤立した頬、壁面に投げかけられた光の斑点、動物がもつれ合う偶然の出会いなどを完全で充足した存在として彼は眺める。彼には部分しか与えられないので目に見えないその全体の姿を思い描いてみようとする。鳥が飛翔によって描く面の広がり、投げられた石が滑り行く曲線、我々の身振りを明示する表面、さらに、昆虫の振動のきしむような縞模様、木々の横揺れ、車輪、人の微笑、潮汐などがあらゆるものを貫く網目の中に作り出す流動的な唐草模様や形の定まらぬ部屋、以上のごときものを彼は類推する。時として、彼の想像したものが砂や水の上にその航跡を残し、また別の時には、彼の網膜そのものが、時の経過につれて、自らの移動の形態を何か現実の対象になぞらえうるようなこともある。(1168—1169)

ここまでは、我々の理解を妨げるものは何もない。ヴァレリーの独自性はこの後に発揮される。上の引用文で、物体の運動によって生ずる形態が列挙されているが、今度は、静止している物体の形態が運動を引き起こすという現象が指摘される。「幾何学者は、運動の研究から時間と速度を取り除けるのだから、形態の研究にも時間と速度を導入できるはずである。」(1169) また、現実的には、いずれの国の言葉でも、

波止場は伸び、山は聳え、彫像は立つ。(1169)

それぞれの物体の内包する喚起力によって、我々は物体がゆっくりと動き始めるのを感じる。「類推の眩暈、連続性の論理はこのような働きをその傾向の極限まで、止まることのできないところまで、運んでいく。万物は、想像の世界の中では、少しずつ活動していく。」(1169) 『エウパリノス』においても、理想的な建造物は歌うと形容される<sup>(9)</sup>ことになるが、同種の表現が、既にここでも、用いられている。ヴァレリーの世界にあっては、見る人の視線のもとでは、静止しているものは何もなく、すべてが生命を持ち、躍動する。

この部屋の中でも、このような考えだけが持続するままにさせているものだから、物体はランプの炎のように振る舞う。肘掛け椅子は即座に燃え尽き、テーブルは素早く自分の輪郭を描いたあと不動の姿勢を保ち、カーテンは果てしなく絶え間なく流れる。それは全く複雑極まりないのである。物体の動き、輪郭の循環、結び目の混じり合い、また速度の通路、低下、渦巻、錯綜と言ったものの中に入り込んだ後、我を回復するためには、整然

とした忘却というあの偉大なる力に訴えかけねばならない——そうすることによって、既成の概念を損なうことなく、抽象的観念が、つまり大きさの序列という観念が打ち建てられることになる。(1170)

純粹な知覚が問題になっているのであるが、これは同時に認識の問題にも関与してくる。思考もまた、既知のものから少しずつ複雑な対象へと向かい、両者の間で彷徨を重ねるのである。

世界の中には不規則的なものの中に規則的なものが配置されているが、この規則的なものこそ「人間精神の最初の手引」(1173)になる。というのも、思考が要求する最初のもものは規則性だからである。「それらの要素が完全に相似であるか、あるいは、それら諸要素間の差異が純然たる距離だけに、混同されることのないきわめて基本的な事実だけに帰しうる場合には、そこで成すべき仕事はあの純粹に微分的な観念に帰着する。」(1173) 思考の諸要素をも物体の性質のごとくみなし、それを我々の精神が最も容易に把握することのできる線分のごときものへと還元する。高次元の複雑さを持つものについては、そこに必ず認められるはずの連続的な性質を表現するために、周期性の概念を採用する。カルテジアンとしてのヴァレリーの面目躍如たるものがある。

陰喩、抽象、言葉を援用して連続性を拡大することが、あらゆる思索の基礎であり目的である。(1174)

世界の複雑な現象のすべてを理解可能な単純な要素に還元することは、我々には容易にはできないことであり、事実、我々は日々その困難を痛感させられている。しかしながら、「彼〔レオナルド〕は並々ならぬ平衡感覚を備えているので、すべてが彼にとって問題になる。理解力のちょっとした隙間にも彼の精神の産物が忍び込んでいく。」(1172) 普遍的平衡感覚を体現している人物を想像することは、知性の偶像テスト氏を想像するのと同様、当然のことながら可能である。

### 第三章 レオナルド・ダ・ヴィンチ

レオナルドの名前は第一章から触れられてはいたが、彼がその全貌を現すのは、主人公である彼を据えつけるのにとっておきの、この作品の中央(第七章)においてである。世界の連続性を追究してきたこれまでの思索の完璧な体現者としてのレオナルドの数々の仕事が一挙に列挙される。

テスト氏を描写する時、「私」は知らず知らず自らの内部に燃え上がってくる何物かに気付きそれを制御しようと試みるが、それと同種の興奮がヴァレリーの精神にも生じたであろうということが、矢継ぎ早にレオナルドの偉業を数え上げる精彩あふれる彼の文章から読み取ることができる。レオナルドの手記や絵画を紹介するヴァレリーの文章は、当然のことながら、『序説』前半で検討してきた認識——見ることで開始し、次いで物と物との関係を把握し、さらに諸事物の間の連続性を追究することによって得られる現実認識——の諸次元を

再確認していくわけであるが、その中から、例えば、レオナルドのおびたしい写生画を活写している一節を引用してみよう。

土や石の落下が装う性急と緩慢、どっしりした湾曲から幾重にもひだのある飾り布まで、屋根の上にたちのぼる煙から彼方の木立、地平線にかすむぶな林まで、魚から鳥まで、海に反射する太陽のきらめきから白樺の葉の無数の薄い鏡まで、うろこから湾を歩む輝きまで、耳や巻き毛から貝殻の凝固した渦巻まで、彼は進んで行く。貝殻から瘤のように盛り上がった波の渦まで、小さな池の皮膚からその皮膚を温めているかと思われる静脈、爬行という基本的な運動、液体の作りなす蛇へと、この人は移って行く。彼はあらゆるものに生氣を吹きこむ。泳ぎ手のまわりの水、彼はそれをスカーフとして、筋肉の努力を際立たせる布としてはりつける。空気、彼はそれを、その大空の航路とそのこまやかな呼吸が、青みがかった葉のような空間、茫漠たる水晶の厚みを持った空間を突き抜けて、解体し残存させる、雲雀の舞い上がる航跡に陰のぼろ屑として、泡立つ水泡の消失として、固定する。(1176—1177)

この感覚の戯れの記述には喜びが満ち溢れている。この喜びは後に『覚書と余談』で増幅されることになる。さらに、人間の根本的な力としての純粹精神（自我）があらゆる精神活動を司っているという確信（それは『テスト氏』でも示される）がヴァレリーにもたらした興奮の余燼がここにも存分にうかがえる。例えば、レオナルドが建物を作る様子は次のように形容される。「彼は戯れ、大胆になり、自分のあらゆる感覚をこの普遍的な言語で明晰に表現する。その豊かな陰喩の可能性のおかげでそのことは成しうるのである。この世の中の最も軽い断片、最もささやかな輝きが内包するものをも無視するということのない彼の趣味が、彼の存在の力と凝集力とを新たに作る。彼の喜びは祭りの装飾、魅力溢れる発明品へと姿を変え、そして、彼が空飛ぶ人間を夢見る時、その空飛ぶ人間が山々の頂きに雪を探しに飛翔していき、夏、暑さでうだる都の舗道にその雪をばら撒くために帰ってくる有様を、彼は眼に浮かべることであろう。」(1178)

ヴァレリーの喜びをレオナルドが共有する。さらに、レオナルドの精神が連続性の模範ともいえる純粹精神そのものであるということが、付け加えられる。レオナルドは絵画、建築、哲学、文学というような専門の閉鎖的な壁を突破してしまう。「何かの分野で斬新と評価されるものは、大抵の場合、全く予測されていなかった手段や概念の侵入によって獲得されるものである。」(1180) 彼は自分だけで一体系を成しているのです、世の中で決められた専門という枠組みの中で活動するような人間ではない。「彼の行為の数とそれら相互の連携は、それらの行為を均整のとれた物体、いわばそれ自体で自足した体系、もしくは絶えず自らを自足させていく体系へと変じる。」(1179)

かくして、この『序説』の中心部が満たされたが、これに先立つ章と後続する章はすべてこの中央のレオナルドと相関関係を持っている。さらに、前半と後半はほとんど対称的に構成されているのである。前半で展開された「見る」という行為に端を発する創造行為の具体例として、これ以降は、レオナルドの作品が取り挙げられていく。この『序説』のねらいはレオナルドの生涯を「構築する」(1156、傍注) ことにあると言明されていたことから明

らかなように、創造行為にとって肝要なのは構築するということである。構築するということは、創造者が純粋な観想からはぐくんできた構想に基づいて、ひとつの秩序をもった新たな世界を打ち立てることである。

我々は今や「構築」というものの喜びに触れている。これまで示してきたいくつかの見解の根拠を実例によって示し、構築の実際における思考の全体的な働きの可能性を、またほとんどその必然性をも証明していくことにしよう。私がこれから触れようとする個々の結果は、一見したところ互いに相容れないかのように思われる概念を数多く用いないことには、それを獲得するにはいかに大変な困難を伴うものであるかということ、読者の皆さんにはよく御理解いただきたい。(1181)

#### 第四章 レオナルドの芸術

##### (1) 構築、そして装飾

構築（組立）とは「自分で考えることをもはや考えが及ばないところまで拡大しよう」(1182)とする企画であり、そのためには、まず、自己の内部に構築すべき明瞭な観念をはぐくむことが必要である。その観念は、専門領域という枠組みとは無関係に拡大され、組み立てられていくのである。

構築するということは、ひとつの計画あるいは明確な見通しと、選び出された素材との間でなされることである。秩序づけようとする対象が何であろうと、最初の秩序にもうひとつの秩序が置き代えられる。素材は石、色、言葉、概念、人等々であるが、それらの持っているそれぞれの性質が、この一種音楽的なものの全体的な条件に変更を加えるわけではない。というのも、それらの性質はそこでは、比喻を続けるならば、まだ音色の役割しか果たしていないのである。驚くべきことは、明らかに折り合いそうにない様々な素材の寄せ集めによって作り上げられたこの人間の製作物では、それを配置した人がまるでそれらのひそかな親和力を知っていたかのごとくに、それらが適材適所に首尾一貫して活用されているという印象が感じられることが時としてあるということである。(1182)

元来それぞれ別々の秩序に属していた素材が、構築されることによって、新たな統一ある一貫性を獲得するにいたる。そこにいかなる親和力が作用しているのか、往々にして分からない。また、その構築を実現した当の本人にもその秘密が理解できないということさえある。靈感という言葉によって創造行為を説明することはヴァレリーの最も嫌うところである。本能でも、習慣でも、遺伝でも、納得のいく説明は得られない。最初にすべての原動力になるひとつのアイデアがあり、それを中核にして秩序が打ち建てられる。そのためには、当然のことながら、そこにいたるための筋道、あるいは方法が必要となってくる。

構築するということは、その努力が何らかの納得できる結果に到達するやいなや、そこで用いられている様々な用語に共通する尺度を、意識的になるという事実だけで既に想像

しうる、そして抽象的あるいは想像的な存在以外の存在は持たないということが可能な基本的要素もしくは原理を、考えさせるに違いない。種々の変化の組み合わせられたひとつの全体、多彩な質により作り上げられている一枚の絵、ひとつの建物は、唯一の素材あるいは法則から成る様相の場としてしか思い描きようがないが、それらの表面に現れていない連続性は、我々がその建物をひとつの統一体として、我々の探究の限られた領域として認めるその瞬間に、我々が確認するものである。ここでもまた、我々の認識において力学という慣性の法則に似ているかの心理の連続性の公準というものがある。デジタルな組み合わせのように純粋に抽象的な純粋に微分的な組み合わせだけが、限定された統一体の助けを借りて構築されるのである。そうした組み合わせとそれ以外の可能な組み合わせとの関係は、世界における規則的な部分と規則的でない部分との関係と同じであるということに注目していただきたい。(1183)

創造行為とは一見無縁に見える「数(数字)」の概念がここで持ち出されているが、方法論の確立した数学の考え方を応用しようという方針は、この作品には最初から一貫している。「科学に関する業績、とりわけ数学の業績は、その骨格がきわめて透明なので、人によって作られたのではないとさえ思われるかもしれない。そこには何か非人間的なものがある。」(1157)芸術もまたこれと同種の完成を目指しており、それまで無秩序の状態にあった世界に人間の秩序を導入し、それを拡大していくことによって、一種非人間的とも形容すべき芸術的完成が達成されるのである。「芸術には、芸術のいかなる様式いかなる気紛れをも命名することのできる、しかも、いまだに定義されたことがない自然というものに対する芸術の対立あるいは接近ゆえに生じてくると考えられている難題のすべてを一挙に解決してしまう言葉がある。」(1184)ここでヴァレリーは「装飾」という概念を提示する。この装飾という観点から、古代の壺に見られるあの模様から、「言語とその原始的な旋律、言葉と音楽との分離、それぞれの分化発展、言葉のそして文字の発明、可能な比喩的表現の複雑化、抽象的な単語のかくも興味深い介入〔後略〕」(1184)にいたる人間の多種多様な営みを、ヴァレリーは自信あふれる筆致で説明していく。

そして、「装飾の概念とそれぞれの芸術との関係は、数学とそれ以外の諸科学との関係に等しい」(1185)という、大胆きわまりないが、それなりの説得力を持っていることが明らかになっていく仮説が提示されるにいたる。

時間、長さ、密度、質量等々の物理学の諸概念は、計算される時には、同質的な数値でしかなく、その結果を解釈される時になり初めてそれぞれの個性が現れてくるのであるが、それと同様に、ある効果をねらって採択され秩序づけられた諸事物は事物に固有の特性の大部分に対していわば超然としており、その効果の中で、受容者の予測不能の精神の中で初めて、諸事物はそれらの特性を取り戻すことになる。芸術作品が構築されるのは、それ故に抽象作用によってであり、さらに、この抽象作用は、現実世界から借用した要素が占める部分の複雑さの度合いに応じて、その力強さも様々でありそれを定義する難易度も様々である。逆に言えば、芸術作品が評価されるのは、一種の演繹によって、精神的イメージの形成によってであり、そしてまた、この形成そのものも同様に、壺の単純な模様な

のかあるいはパスカルの断ち切られた文章がその形成を促すのかということによって、その力強さの度合いは変わるし、骨折れの度合いも変わってくる。(1185—1186)

諸科学において数学が抽象作用によりその発展に貢献しているのと同様に、芸術作品が構築されるのはこの装飾という人間のほとんど本能的な意志によるところが大きいとすることができよう。ここでヴァレリーが装飾と名付けた概念は、後年追加された注釈をみても、上に述べた抽象作用にはほぼ等しいということが明らかである。「画家は、製作している最中には、事物を色として、その色を彼の行為の要素として見ている。」(1185, 傍註) 画家は、現実世界にある素材の諸要素から装飾として必要なものを抽象し、利用するのである。出来上がった作品は、抽象作用の複雑さの度合いにより、その価値が決まってくる。

## (2) レオナルドの作品

先ず見ることから開始し、次いで構築するということについてヴァレリーの文章に則して我々は検討を重ねてきたが、今度は、芸術作品の評価の仕方が問題になる。この場合でも、前半で述べたのと全く同じことを再確認していけばよい。「見る」ということが、ここでも、必要不可欠である。「絵を判断するための最も確実な方法は、先ずその絵の中に何物をも識別せずに、その区切られた場に同時に並べられている色彩の斑点が要求するがままに推論を歩一歩押し進めていき、陰喩から陰喩へ、推測から推測へと上昇していき、ついには主題の理解へと、時には、最初のうちは必ずしも感じ取ることができたわけでもない喜びを意識する状態へと、到達する。」(1186) 芸術作品を「見る」ということは、秩序と無秩序が雑然と交錯する現実世界を「見る」ということと、基本的に同じである。前者にあってはその作品の秩序を作ったのは作者の意図であるのに対して、後者にあってはそこから秩序を紡ぎ出していくのは「見る」人自身だという相違は否定できないにしても。

謎のようなとしばしば形容される『モナ・リザ』を製作するにあたって、レオナルドもまた謎のような方法で絵筆を動かしたわけではないのである。「レオナルドが用いたのは漠然たる観察や恣意的な表情ではない。モナ・リザはそうしたものでは絶対に仕上がらなかったであろう。不断の英知が彼を導いていたのである。」(1187) ヴァレリーは『モナ・リザ』の秘密を解明するためにはもう少し冷静沈着な研究が要求されると述べているだけで、彼自身の見解は保留しているが、『最後の晩餐』については、それを背後から支えている構図に関して解釈を示している。しかしながら、構図の骨組みが明らかにされたからといって、それでその作品のすべてが容易に理解できるわけではない。「神秘というものがあるとすれば、その神秘とは、いかにして我々がそのような組み合わせを神秘的だと判断するのかということを知ることの神秘であり、この神秘なら解明できそうである。」(1187)

しかしながら、「思考の多様な活動の間の連絡交渉」(1187)を最高度に追究する芸術は、ヴァレリーによれば、絵画ではなく建築である。

この建造物を通して、あるいはむしろ、適合性と安定とを、様々な均整と状況とを、形態と素材とをといった諸条件を調整するためというだけでなく、幾多の様相それ自身の間で、様々な均衡それ自身の間で、三つの次元それぞれの間でというような諸条件の一つ

ひとつを調和させるために組み上げられた想像上の足場の間でこそ、最も見事に我々はレオナルドの知性の明晰さを再構成することができるのである。この知性は、将来その建物をひとまわりし、建物に近づき、窓から姿を現す人が感じとるはずの感覚を、そこでその人の目に写るものを、戯れに思い描いてみる。また、この知性は、骨組の拮抗しあう努力、その骨組を揺り動かす風の震えを感じ取り、屋根瓦や軒蛇腹を自在に照らし、陽光が床に差し込んでくる部屋の中に閉じ込められつつ散乱する光の形態を予測してみる。支柱にかかるまぐさ石の重さ、アーチの適切さ、穹窿の難しさ、玄関の石段から吐き出される滝のような階段、さらに、耐久性に富み、装飾を施され、防御され、窓ガラスで潤され、我々の生活のために作られているため我々の言葉を収容し、そこから我々の生活の煙が漏れ出る、そのようなひとつの塊へと最終的には落ち着く創意のすべてを、この知性は検証し判断していくのである。(1188—1189)

知覚的要素のみならず、力学的要素、さらには「分子物理学」(1188)といった多彩な分野にまで認識が及んでいくことによって、建造物は理想に近づいていくであろう。そして、ここでは当然のことながら、ヴァレリーはレオナルドの建築物をそのように完成されたものとみなす。レオナルドは建物を見る人々の反応を前もって予見し、それらの人々の期待に応えるように建物を築き上げる。彼の建物は静止することに甘んじない。注意してそれらに接するならば、レオナルドの建物は動き始める。「建物の不動性というものは例外的である。建物が動くようになるまで、多彩に変容する建物の諸要素によってもたらされるありとあらゆる組み合わせが味わえるようになるまで、位置を変えてみることをこそ楽しみなのである。柱は回転し、奥行きは深い、回廊は滑り、無数の視像が無数の協和音が建造物から抜け出てくる。」<sup>(10)</sup> (1190)

かくして、レオナルドの建築物、彼に内在する芸術家と科学者——一見したところ相容れないように見えるかもしれない二つの分野の研究者——の全面的で過不足のない協力によって完成されたこの独立した存在物は、日常の用途を過不足なく満足させるのみならず、そこに近づく者に語りかけ歌いかけるのである。「このような考え方を援用すれば、芸術家と学者という一見きわめて相異なった二つの領域の間を、つまりこの上なく詩的であるだけでなく幻想的でさえあるような構成から手で触れることも重さを測ることも可能な構成へと、我々は中断することなく移っていくことができるのである。組み立ての問題とは、分析の問題を裏返しにしたものにすぎない。物質の組成はもとより思考の形成に関しても、あまりに単純すぎる概念を放棄したということは、我々の時代がかちえた心理的な成果である。教条的な説明と同様に実体論的な夢想は影をひそめ、仮説、名前、模型を形成しようとする学問は、先入観に満ちた理論や単純きわまりない偶像から解放されていく。」(1192)

以上でヴァレリーによる建築家レオナルド・ダ・ヴィンチの検討は完了する。レオナルドの世界認識にあっては彼のすべての知識を統御する中核の光、それはすべてに張り巡らされている思考の連続性であると形容できるであろうが、そうした持続的な力をレオナルドは絵画や建築だけでなく彼のあらゆる活動領域にまで押し広げていく。さらに、驚くべきことに、彼は芸術家と科学者の類例を見ない見事な総合化を成し遂げた。以上がヴァレリーの主張である。

## 第五章 結 語

(1) ヴァレリーのこのレオナルド論は、最後に、これまで展開してきた方法の正当性を確認する。

芸術を論じる場合、ヴァレリーにとって大事なものは、「美、生命、神秘などの定義」(1197)ではなく、構成の問題である。これまでさかんに論議されてきたこのような架空の問題はできるだけ早く一掃してしまいたいものだ、ヴァレリーは述べている。「十分間ばかり自分自身を注意して見さえすれば、このような洞窟の偶像の誤謬は明らかになるだろうし、常に空虚で抽象的な名前が常に個人的しかも厳密に個人的な視像と連結していることの無定見にも気付くはずである。」(1197)

様々な建築材料に対する抽象化の作業によって組み立てられた建物がそれに接する人々に語りかけ、歌いかけるということが詳細に分析、説明されてきたが、同様のことは、あらゆる芸術において、その作者、作品、その作品の享受者に関しても言える。「作品化と名付けられている作業は真正正銘の表現の問題であり、そこには、独自の意味やそれぞれの作者が自分の用いる素材に託する鍵といったものは一切こめられてはおらず、そこにあるのはただその素材の性質と公衆の精神だけである。」(1197)

既に提示された遠隔操作という作業をここで再度登場させることも可能であろう。ただし、作者が直接その芸術の享受者の心进行操作するというのとは違い、作者は作品の中にそうしただけの可能性を備えた「機械」(1198)を仕掛けておき、それを今度は享受者が自らの感性に応じて自発的にその芸術を再現するということになる。作品そのものは作者と読者を中継する機械のような存在であるが、そしてその作品の中にこめられた様々な意味が効果を発揮するのも読者の心中においてであるが、作者が、読者のことを、つまり人間一般について精確で深い認識を自分のものにしていく度合いによって、その作品は一層鮮やかな映像を読者の心中に結ぶ。芸術作品はそうした精神における個人的な形成物を刺激し結合するために作られたひとつの機械なのである。

分析に次ぐ分析、総合に次ぐ総合の後でレオナルドが獲得した作品は、人間社会における確固たる存在感を持つ財産になった。冷静な作業をその生涯にわたり持続させたレオナルドは、自らの情熱——ロマンチックな憧憬とさえ形容しうる情熱——を実現させるために絶えざる努力を惜しまない。レオナルドはこう記しているという。「大きな鳥が大きな白鳥山の頂上から初めて飛翔するであろう。世界中を啞然とさせ、あらゆる書物をその栄光で、その鳥が誕生した巢に対する永遠の讃辞で満たすであろう。」(1198—1199) 空を飛翔するというこの至高の情熱、それはレオナルドの情熱の中でも群を抜いて輝かしい情熱であり、そのような奇想天外とも評しうる情熱を持ちえたからこそ、彼の芸術はあれほどの完成度に到達することができた。この情熱がその原動力であった。このような途方もない憧れ、それに歩み近づく時に得られる心からの喜び、こういう喜びを伴わないものは芸術とは呼べないであろう。このレオナルドの壮大な計画に、自分自身の普遍の人間という偶像（それはテスト氏という文学的な形をとることもある）を対置しつつ、ヴァレリーはこの作品の中で自らの信念、自らの情熱を検討してきたのである。

では、ヴァレリーの情熱とは何か。それは認識の方法の確立のための情熱であり、その方法の基礎はこの『序説』において実現されたと評価しうる。彼の芸術論は、レオナルドの巨鳥と同様、大きく羽ばたいていく。そして、それは、我々読者の心中に同種の情熱を呼び覚ます力（可能性）を秘めた機械を仕掛けるに十分なエネルギーを所有している。

(2) 後年、ヴァレリーは自らの若き日の情熱の産物であるこの『序説』をなつかしげに回想しつつ、基本的には若き日の情熱の価値を是認し、数多くの傍註を書き加えるにとどまらず、『覚書と余談』さらに『レオナルドと哲学者』、その他いくつかの短文を公表することになるが、それらはいずれも最初の『序説』とは文体の趣が随分と変わってしまっているし、当然のことながら、力点の置き方も大きく変化している。本稿にあってはその相違を詳しく検討する余裕はないので、レオナルド三部作の全体的な研究は別の機会に譲りたいが、いずれにしろ、若きヴァレリーの方法論の確立のための情熱は脈々とその命脈を保っており、この『序説』の原動力になった情熱がすべてのレオナルド論を支える中核の光であり続けるということには変わらない。

『最後の晩餐』においてすべての主要な線が、ヴァレリーの指摘によると、キリストに向かってるように、『序説』でも、レオナルドが登場する第七章を中心にほとんどすべての章が対称的に構成されている。認識の方法の問題、芸術の方法の問題が『序説』の中核を形成しているように、この方法の問題はヴァレリーによるレオナルド論のすべての中核となり、さらに、『序説』はヴァレリーの作品の総体（『カイエ』を含む）の中核の光であるだけでなく、テスト氏を内に持つ生活者ヴァレリーの全生涯を導く光ともなった。『序説』の情熱とは、若き日の苦渋に満ちた彷徨の結果獲得された方法論に賭ける夢であり、その情熱はヴァレリーを生涯にわたり高みへと導くに足るきわめて豊穡な情熱であったと結論することができるのである。

## 註

- (1) Valéry, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* (*Œuvres*, Tome 1, Pléiade), PP. 1153-1199. 以下, 「レオナルド論」のプレイアド版からの引用については, 引用文の後にそのページ数を記すことにする。
- (2) Valéry, *Note et digression* (*Œuvres*, Tome 1, Pléiade), P. 1203.
- (3) 拙論「デカルトとヴァレリー」(信州大学教養部紀要人文科学第14号, 1980年) 参照。
- (4) 「知」と「力」に関しては, 例えば, 『人と貝殻』で敷衍される。
- (5) Voir Valéry, *Eupalinos* (*Œuvres*, Tome 2, Pléiade), P. 92,
- (6) Valéry, *Au sujet d'Eurêka* (*Œuvres*, Tome 1), PP. 854-855.
- (7) ヴァレリーと音楽の関係については, いずれ稿を改めて検討するつもりである。
- (8) Valéry, *Paradoxe sur l'architecte* (*Œuvres*, Tome 1), P. 1402.
- (9) Valéry, *Eupalinos*, P. 93.
- (10) 既に 182-183ページに引用した, 部屋の中で家具などが動き始める光景を描写した文章を思い起こしていただきたい。

## Sommaire

### Réflexion sur l' *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*

Satoru YAMAMOTO

Dans l'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, sa première prose publiée, Valéry choisit comme sujet Léonard de Vinci pour nous présenter, à travers cet homme universel, sa méthode de création qu'il pense avoir enfin trouvée après des années de recherches. Mais il ne s'agit pas là tellement du Léonard historique, que du Léonard valéryen, symbole d'un artiste qui y est présenté comme un homme analytique et synthétique, lequel "a un sentiment de la différence des choses infiniment vif".

Valéry nous montre très minutieusement comment un artiste idéal construit un bâtiment : homme clair, il commence par regarder exactement ce qui se présente devant lui, ensuite il trouve parmi les choses les relations qui les unissent, et enfin il arrive à reconstruire, en utilisant des matériaux dont il connaît déjà les relations, un nouvel ordre pour réaliser son rêve.

Ce qui est important dans cette œuvre, c'est que, tout comme les passetemps du Léonard valéryen "se mêlent de sa science qui ne se distingue pas d'une passion", le style de Valéry s'y accompagne de sa passion, que nous reconnaissons dans ses phrases qui présentent parfois presque une infinité de descriptions. Plus de trente ans plus tard, profitant de l'occasion de la publication de son troisième article sur Léonard intitulé *Léonard et les Philosophes*, Valéry ajoute à cette *Introduction* beaucoup de notes marginales qui veulent corriger quelques expressions qu'il avait écrites au seuil de sa carrière littéraire. Cela veut dire que Valéry, qui n'aime pas se corriger (Voir la note qu'il a ajoutée à son *Stendhal*), pense qu'il a mis un peu trop de passion dans son *Introduction*.

Cette œuvre, très bien équilibrée au point de vue de la construction, où Valéry a versé tant de passion et de fierté, se composant des treize chapitres au centre desquels se trouve Léonard comme Jésus dans la Cène, nous annonce la vie artistique de Valéry lui-même et forme comme le noyau esthétique de sa vie entière, alors que *La Soirée avec Monsieur Teste*, publiée un an plus tard, forme le noyau de sa vie éthique.