

【論文】

テスト氏の文体

東 宏 治

..Je l' (=M. Teste) ai entendu désigner un objet matériel par
un groupe de mots abstraits... (*La soirée avec Monsieur Teste*)

1 「肖像画」の文体

ヴァレリーは『テスト氏との一夜』を小説と呼ぶよりは、むしろ絵画の一ジャンルをさす用語を使って、**portrait** (肖像) と好んで称している。彼が『一夜』に触れて小説という語を用いるときは、たいてい、彼が構想してはいたがついに実現しなかった、もっと長大な作品となるはずの、**抽象小説の一断片** (あるいは「ひとつの**脳髓の小説**」の最初の章) にすぎない、という言い方をするのである。彼がジッドにあてた手紙によれば (一八九六年一月十一日付、この頃まだ『一夜』は完成していない)、彼はドガとポアンカレに関する一文を書く意向をもっており、そのためには「**肖像こそ、** **ぼくが取組んでみたいジャンルだ**」と言っている (*Gide-Valéry: Correspondance, p.256*)。また同

じころ、兄のジュール・ヴァレリーにあてた手紙には（一八九六年二月）、アンリ・ルアールの家で初めてドガに会えたことに触れて、「ぼくは幸福なことにドガと知己になりました〔……〕。彼の作品にぼくはとても興味を惹かれていたから、ほんの数ヶ月前に、彼に関する長い研究を、肖像という形式で書こうとしていたくらいです〔……〕」（*Lettre à Jules Valéry, inédite. cf. PL. I, p.23*）」とあり、「肖像 portrait」という表現形態に、偏愛をもち、あらゆる意味合いをもたせていることがわかるのである。（このドガ論が実現するのは、三十七年後の、恐らくは『ドガ・ダンス・デッサン』（一九三三）においてである。）

彼の *portrait* という形式と呼称への好みは、のちになっても変わっていない。エドモン・ジャールの証言によれば、「テスト氏との一夜」を書いたとき、ヴァレリー氏は、この『一夜』が、ある小説の第一章となるだろうと考えていたが、この作品を書き終えたときには、自分がこの主人公について全てを語ってしまったこと、そして第二章というものは不可能であることをはっきり理解したのだった（Edmond Jaloux: *le Romancier, dans l' Hommage à Paul Valéry, le Divan, n°79, mai 1922, p.214 cf. PL. II, p.1386*）」とあるのだが、にもかかわらず、周知のようにヴァレリーは『一夜』の発表後も、のちに《テスト群》^{シニカル・テスト}と称される一連の作品を書き続けていた。『友の手紙』『エミリー・テスト夫人の手紙』（英訳本のための）序文』『テスト氏の航海日誌抄』の発表されたのが『一夜』の三十年後であり、他の残りの四篇はさらに二十年後、彼の死の翌年である。しかし、それらの作品が、彼の構想していた大きな「小説」の二章以下にあたるか否かは別にして、そういう作品群を書き継いできた数十年後でさえも、彼は相変わらず「この文学的肖像」とか「抽象的肖像」と言い、「架空の肖像」と呼んでいるのである（*Lettre à A. Thibaudet, 1911, PL. I, p.35; lettre à M. Gould, 1936. PL. II, p.1381; Degas Danse Dessin 1933, PL. II, p.1168 et p.1384;*

Canier, 21, p.695, 1938)。彼はこの portrait という言葉で、一体何を思い描いていたのであろうか？

「カイエ」には、『テスト氏』のための創作メモといえる断章がたくさんあるのであるが (Jackson Mathews によれば二百弱)、その一番最初に現われる覚え書には (一八九四年、即ち『一夜』の執筆を開始した年であり、完成した『一夜』が発表される二年前のノートになる)、「ある紳士の肖像 (Le portrait de Monsieur un tel)」と題して、ある男の「肖像」を描くために次のような三つの骨組が示されている。まずその人物の外観、外貌を呈示すること、第二にその人物のアイデンティティを、いかえればテストの、テストたるゆえんを定義しておくこと、そして第三に、この「定義」された人物を、何らかの具体的な状況^{シチュエーション}下に置いてみることに。

「ある紳士の肖像^{ムッシユ}」

(a) 彼の外観^{みとくれ}の全て。彼の外観が意味するもの全て。また彼の、自分自身の眼に映る肉体的、精神的姿。歩き方、顔の特徴、膚色、しなやかさ、身ぶり手ぶりの仕方、彼の性格におけるヴァリエーション。

(b) 彼の彼たるゆえん (son identité) を定着すること。「知の領域」における半径 P (これは、例えばある人間の「半径」の意か) の描く最大距離と可動範囲。彼の識別能力のおびただしい数量。

彼は何について考えてきたのだろうか？

彼は何について最もよく考えたのだろうか？

彼の主導的な世界観のこと。

彼の均衡性の雛型をこしらえること。

彼は他者たちのことを考えるのだろうか？

自分を誰れかと比較することがあるのか？自分を分類したりするのだろうか？

言葉や仕草・ふるまいの、その使用頻度のこと。

(c) 応用。ヴァリエーション。

彼が食事をし、性交し、苦悩するさまを描くこと。

解釈―舞台裏の原理。彼の「収支帳尻」。(Cahier, 1, p.19)]

このノートが明らかに『テスト氏との一夜』のための覚え書きであり、『一夜』がたしかにこの三つの要素から構成されていることは、この作品を分解してみれば明らかになる。その分解の仕方も色々可能であろうが、ぼくは二通りの分解作業を試みた。そのひとつは、例えば聖書註解者が福音書を対象とし、シャーロキアンが《ホームズもの》の原典を対象として、文章の一字一句をとりあげて、キリストやホームズの、思想や発言や事蹟のみならず、日常的な細部を蒐集するように、テスト氏の細部を求めて、作品群を、とりわけ『一夜』を、いわば腑分けするのである。こうして集った細部を大きく分類して浮かびあがってくる幾つかの項目は、テスト氏の顔つき、身体つき(背たけ、肩幅、頭部、足等)、立居振舞、服装、嗜好品、日常の行動範囲、生計、住まいや部屋の様子、ほのめかさされる過去の履歴などの、いわば「調書」であり(右の引用に言う(a)である)、テスト氏という存在の、さまざまないまわ

して語られる「定義」集であり、彼の本質をなす思考と方法への言及であり（b）、エミリー夫人や「私」という友人、モッソン神父等、他の人物たちが見聞したところの、かれらとの間に起る彼のエピソード集（c）であった。これらは右のカイエに言う（a）（b）（c）にそれぞれ対応しているのである。

もうひとつの作業は、『一夜』を、物語の筋に従い場面の展開に応じて、いくつかのまとまりに分節することである。『一夜』を仮に次のような八つの部分シークエンスに分解することができるだろう。

- (1) 話者たる「私」の自己紹介とその考え方の披露（テスト氏登場のための下ごしらえ）
- (2) テスト氏の外観、外貌、立居振舞
- (3) テスト氏をテスト氏たらしめる能力とその努力
- (4) 「オペラ座」での一夜
- (5) 「オペラ座」からの帰路
- (6) テスト氏の部屋の様子
- (7) 就寝前のテスト氏のおしゃべり
- (8) テスト氏の眠り

このうち(1)のテスト氏紹介のための導入部を別にして、(2)は右の創作メモの(a)に言う、対象たる人物の外観・外貌の描出、(3)は(b)での、その人物の本質のいわば「定義」づけ、(4)と(8)は、(c)に言う「応用」篇であって、テスト氏のテスト氏ぶりを、オペラ座での観劇と、自室での就寝という二つのシチュエーションに彼を配置することによって、発揮させる部分となっている。

こうして、どちらの分解作業によっても（これら二通りの作業が、文体についてぼくがこのエッセエで書こうと思ふことからの基礎となったのである）、彼が「肖像」を描くために必要と考えた三つの構成要素が、小説的粉飾をほどきされながらも、発表された『テスト氏との一夜』の骨組をかたちづくっていることが明らかになる。そして右に引用したカイエの断章が、単に『テスト氏との一夜』のための創作メモにすぎないにもかかわらず、ここに表われている *portrait* の構造は（あるいは技法は）、実は彼のこの『テスト氏』という「小説」にだけでなく、他の多くの批評作品にも見てとれるものであって、いわば彼の批評の原理ともなっている。例えば、『ドガ・ダンス・デッサン』はその見事な表われである。この批評作品全体が、ヴァレリーによるドガという画家の「肖像画」となっているが、個々の三十いくつかの短い章もまたそれぞれが、異ったポーズをするこの人物を、別個の視点から描いた肖像デッサンかクロッキーといった趣となっている。つぎにそのデッサンの一例として、「ドガの政治論」と題された断章を引用して、彼の「肖像」の（ただしここでの直接の対象はドガではなく、政治家のクレマンソーであるが、むしろ同時にこの両者の肖像が彷彿とするようになっているのである）文体を示してみよう。それは、ここで当然引用すべきであるものの、そうするには作品全体を示さねばならなくなる『一夜』の、*portrait* の文体を同時に説明することになるはずである。

(A) Il avait jadis connu Clemenceau dans les coulisses de l'Opéra, où ce personnage^①
 curieusement égoïste, jacobin absolu, aristocrate des plus méprisants, persifleur uni-
 versel, sans amis, fors Monet, mais ayant des fidèles, dur, aimant d'être craint,
 capable d'aimer un peuple, de le roidir jusqu'au salut, homme de plaisir, d'orgueil,^②

de péril, fréquentait. ^⑨ Il adorait la France et méprisait tous les Français... [.....]

(B) Un soir qu'il se trouva auprès de Clemenceau, tous deux assis sur la même banquette, au foyer de la Danse, il l'entreprit... Il m'a conté cette conversation, ou plutôt ce monologue, une quinzaine d'années après.

Il développa sa conception haute et puérile. Que, s'il fût au pouvoir, la grandeur de sa charge dominerait tout à ses yeux, qu'il mènerait une vie ascétique, garderait le logement le plus modeste, rentrerait tous les soirs, du ministère à son cinquième...
Etc.

«Et Clemenceau, lui dis-je, qu'est-ce qu'il vous a répondu?

— Il m'asséna un regard... d'un mépris!...»

(C) Une autre fois, rencontrant encore Clemenceau à l'Opéra, il lui dit qu'il était allé le jour même à la Chambre : «Je ne pouvais, durant toute la séance, dit-il, détacher mes yeux de la petite porte de côté. Je me figurais toujours que le paysan du Danube allait entrer par là...

— Voyons, Monsieur Degas, riposta Clemenceau, nous ne l'aurions pas laissé parler...»

(*Degas Danse Dessin*, PL. II, p.1200 et p.1201)

(A) かつて彼〔ドガ〕は、オペラ座の楽屋でクレマンソーとよく顔を合わすことがあった、というのも、この人物、この奇妙に独断的で、過激的な共和主義者で、人に対しては極めて傲慢な貴族主義者、手あたりしだいの冷笑家で、モネ以外の友達はないが、その代りに多くの心服者をもち、横暴で、人に恐れられることを好み、しかも一国の国民を愛することもできれば、救国にむけて奮起させることもでき、さらには享楽主義者で、気位が高く、危険を喜ぶ類の人物は、この楽屋によく通ってきたものだったから。彼はフランスを熱愛しながらも、あらゆるフランス人を軽蔑していた……。〔中略〕

(B) 或る晩ドガは舞踏劇場の休憩室で、同じ長椅子に腰掛けているクレマンソーと話をしたことがあった……。そのときの会話、というよりもむしろそのときのドガの一人舞台を、彼は十五年ほどたってから私に話してくれた。

彼はクレマンソーに、彼の高級で子供じみた持論を披瀝したのだった。曰く、もし自分が国政を司る者であったとしたら、自分の責任の重大さがすべてにまさると考えて、自分は苦行者のような生活をして、住まいもごく質素に保ち、毎晩、役所からどこかのアパートの六階に帰ってゆくだろう……。云々。

「で、クレマンソーは何んと答えました？」と私が聞くと、ドガは、「ただ私の顔を、何か……全く軽蔑しているような眼つきで見ただけだった……。」と言った。

(C) また別なとき、オペラ座でまたもやクレマンソーに出会ったドガは、彼に向って、今日は

議会を傍聴しに行きましたよと言った。「私は傍聴しているあいだ、脇の入口から目を離すことができませんでした。例のダニューブの農民〔ラ・フォンテーヌの寓話に出てくる人物で、一般にむさくつという意味で用いられる〕が入ってくるさまを絶えず想像していたもので……。」

「だけどドガ君」とクレマンソーがやり返した。「入ってきたとしても、発言させやしませんよ……。」

彼の肖像 *portrait* の技法の基本的なパターン（さきの(a)(b)にいう肉体的、精神的定義づけと、(c)にいうその人物をめぐるエピソードのつみ重ね）は、この短い章のなかでも異っていない。これは、内容はむろん別にして、形式としては、『一夜』の（また、『ドガ・ダンス・デッサン』をはじめとする彼の批評作品一般の）ミニチュア模型のようなものである。まず(A)の部分は、クレマンソーという宰相の「定義」づけであり、(B)と(C)は、その二つのエピソードの紹介である。(A)において、クレマンソーの数えてみれば十四ほどの特徴が、形容詞により、名詞により、現在分詞、句、文によって、いわば鉛筆の描線によって粗描されている。この部分は、絵画の人物デッサンかクロッキーのようなものだ。なぜタブローといわずデッサンであると言うかといえば、これらの十四の形容辞句がすべて断定表現であるからであり、個々にみれば、恐らくその断定にいたるためのさまざまな逸話や出来事や来歴の、うわさや見聞や証拠のたぐいがたくさんあったことであろうが、それらを要約し、細かな要素を捨象しているためであって、これを、随所で印象派のタブローを想起させるプルーストの小説の文章と比較してみれば、一層納得されるだろう。注(2)

例えば、政治家のクレマンソーの肖像と比較するため、『失われた時を求めて』から、今さしあたって思いつくと

ところで外交官の「ノルポワ侯爵」を紹介する部分（『花咲く乙女たちのかげに』PLI, pp. 434—438）と対照された
 い。このノルポワ侯爵の人となりを紹介する文章は（この部分が印象派の画風を連想させるといふわけではない）、
 ページ数にして引用したヴァレリーの文章の数倍はあるのだが、クレマンソーの特徴を列挙したようにノルポワのそ
 れをあえて箇条書きにすれば、（1）貴族の生れにもかかわらず、共和政府から外交官として重用されたこと、（2）長
 い外交官生活を通じて、消極的、旧体制的、保守的な、いわゆる「お役所かたぎ」がしみこんでいたこと、（3）その
 職掌がら、言葉使いに慎重な、ひどく「つめたい男」として通っていたこと、の三点にすぎず、こういう特徴づけな
 らほんの数行ですむ。残りの大部分は、このそれぞれの特徴を述べるための、それらにまつわるさまざまな出来事の
 見聞やうわさの記述であり、さらに（これが最も小説を小説らしくさせるものであるが）、ノルポワとこの小説のな
 かで係わりや交際をもつ「私」や「私」の母や父をはじめとする他の登場人物たちの、ノルポワのそれらの特徴をめ
 ぐる意見や関連ぶりの陳述なのである。引用したヴァレリーの文章の（B）（C）に見られるエピソードが、一応これ
 に相当する風に思われるが、小説では、一人物とそのもろもろの特徴とは、他の人物たちと何よりも有機的な結合を
 し、新しい生命をもって成長し発展し、ちょうどこの実人生と似たような、作者でさえ予想しない展開をおのずから
 もつ可能性があるのでに比べれば、批評（やヴァレリーの小説作品）は、いかに生き生きとした人間や場面を描いて
 も、あくまで観る人の手による人生の一切断であり、写真で言うトリミングととなっているのである。（しかしここに
 こそ批評があるのだ。）言ってみれば、ヴァレリーの「肖像画」にあつては、その対象たる人物を坐らせ、ポーズを
 とらせて、あるいは動作の最中を^{トリミング}粹取りして、作家はその人物の^{モデル}周囲を歩き、さまざまな角度から観察し、解釈し
 て、鉛筆なり絵筆なりによって、その人物を背景から浮きぼりにするのに対し、小説のなかでは、その人物はいつま

でもポーズしているわけではなくて、呼び声を耳にすれば立ちあがって、話者や他の人物たちと会話し、交際し、交渉し、交錯して、いつの間にかいなくなつて、また別の新しい場面に姿を見せるものなのである。

こうして『テスト氏』の（とりわけ『テスト氏との一夜』の）文体の第一の特徴は、この「定義」とエピソードの積み重ねとからなる「肖像 (portrait)」の技法からくるのである。それはデッサンの文体であり、批評の文体である。しかし『テスト氏』には他にもいくつか文体特徴があつて、以下の章において、その特徴の最も顕著にあらわれた例を示しながら論じてみよう。

2 抽象性の文体

『テスト氏との一夜』は、《シークル・テストテスト群》をなす他の作品の色々な意味で原器のようなものであつて、前章においてこの作品をぼくは仮に八つの部分に分節してみたが（本稿43ページ）、他の作品は、個々に分解してみれば、この八つのいずれかに分類することができるのである。ということとは、他の作品は、この『一夜』の八つの部分の何らかのヴァレリー変奏であり展開であるということになる。これをさらに言い換えてみれば、ヴァレリーは、テスト氏の「肖像」を描くためにテストという存在の「定義」と、それを応用し適用するためのいくつかの舞台設定を考案した際、彼に考えつくことのできるかぎりのことは、『一夜』のなかでほとんどその原型を考えつくしていたと言ふことができるのである。なるほどこの意味で、エドモン・ジャルールの証言（40ページ）にみられる彼の言葉が、別のニュアンスを

帯びて納得されてくるのである。「『テスト氏との一夜』を書いたとき、ヴァレリー氏は、この『一夜』が、ある小説^{ロマン}の第一章となるだろうと考えていたが、この作品を書き終えたときには、自分がこの主人公について全てを語ってしまったこと、そして第二章というものは不可能であることをはっきり理解したのだった。」

こうした『一夜』という原器に照らしてみれば、『テスト氏との散歩』(一九四六)という小品は、『オペラ座の一夜』の場面の変奏である。オペラ座で「私」とテスト氏とは、演じられていたかんじんの舞台^{オペラ}の方はそっちのけで、観客の反応を見るという、社会観察ないし集団心理の研究を行っていたように、この『散歩』では、マドレーヌ教会の近くの歩道に立って(あるいはカフェに坐ることもあったのだろうか?)、この大通りを行き交う人々と外の景色をながめ、そのものの音に耳を傾け、そこに存在する人や物を内感覚によって触覚しているのである。実際、この短い作品はわずか八つの段落からなり、各々の段落はほんの数行の、長くても十行にも達しないものであるが、ひとつひとつの段落に、このような二人の視覚・聴覚・内感覚(触覚)などの感覚体験のそれぞれを対応させているため、およそ無駄なおしゃべりと感じさせる記述は何ひとつない。まさにこのような感覚の記述こそ、この作品の目的であるからであらう。

[……] Nous nous mettons ensemble et nous regardons le mouvement doux et incompréhensible de la voie publique qui charrie des ombres, des cercles, de fluides constructions, des actions légères, et qui apporte quelquefois quelqu'un de plus pur et d'exquis : un être, un œil, ou une bête précieuse faisant mille formes dorées et

qui joue avec le sol. [……]

Nous écoutons, d'une oreille délicate, le mélange du bruit de la rue ample, la tête pleine des nuances abondantes du pas des chevaux touffus et de l'homme interminable, qui anime vaguement les profondeurs, leur faisant rouler comme en songe, une sorte de nombre confus dont la grandeur tremble et rassemble les marches, la nue opulente du monde, les transformations des indifférents les uns dans les autres, la presse générale de la foule. (*La Promenade avec Monsieur Teste*, Pl. II, p. 57)

〔……〕われわれ「テスト氏と「私」」は一緒になって、この大通りの、おだやかだが理解しがたい動きを見つめる、この動きは、さまざまな影や輪や、流動する構造物、軽快な動作などを運ぶが、またときには、さらに純粹で妙なるものも運んでゆく、即ちひとりの存在、ひとつの眼、あるいは金色をした無数の姿態を示しつつ地面と戯れてゆく大切な動物。〔……〕

われわれは、混みあう馬たちや無限につづく人間の足音の豊富なニュアンスで頭のなかを一杯にしつつ、この広い通りの騒音の混合に精巧な耳を傾ける、この混合は、この通りの底に、大きさの増減する一種漠然とした韻律を、まるで夢のなかでのように鳴りひびかせては何とほ知れぬ生気を与えるのであり、またさまざまな歩みを、世界の豊かな変貌脱皮を、一様な顔をした人々の相互交換を、群衆の広大なひしめきを、とり集めているのである。

さて、ここに掲げた二つの断片は、そのうち視覚と聴覚の記述の部分である。読者は、何よりもこの二つの段落が、どちらも、長いがたったひとつの文で書かれていること、そしてその文の統辞法的な構造が、極めてよく似た形態をもっていることに気づき驚くのである。そのことは、一読したところではよく分らないのだが、文の要素を次のように配列し直してみると明らかになるだろう。

←{[...]}ensemble{[...]}

nous regardons le mouvement —doux et incompréhensible de la voie publique

S V O

—qui charrie—des ombres,

—des cercles,

—de fluides constructions,

—des actions légères,

—qui apporte quelquefois quelqu'un de plus pur et d'exquis:

—un être,

—un œil,

—une bête—précieuse

—faisant mille formes dorées

—et qui joue avec le sol.

←{—d'une oreille délicate,

—la tête pleine des nuances abondantes du pas—des chevaux touffus

S V O

—qui anime vaguement les profonds,

←(leur faisant rouler comme en songe une sorte de nombre—confus

—dont la grandeur tremble)

— [qui] rassemble — les marches,

— la mue opulente du monde,

— les transformations des indifférents les uns dans les autres,

— la presse générale de la foule.

即ち、どちらの文も、その主要な骨格はSVOの文型となっており、それぞれの目的補語(O)を、ひとつの語群と二つの関係節とが修飾し説明しているという形態を示していることだ。

これらの文章の主語(S)をなす「われわれ」(テスト氏と「私」)の感覺する行為(見つめる *regarder*、耳を傾ける *écouter*)の対象(O)が、具体的な個物ではなく、大通りの「動き」*le mouvement*であり、同じこの通りの騒音の「混合」*le mélange*であるという、どちらも抽象的なもの(即ち抽象名詞が用いられている)であることは、やはり大きなひとつの特徴であるだろう。一般的に言って、ヴァレリーの文体特徴のひとつに、抽象性をあげることに恐らく異論はないものと思われるが、その抽象性の印象の理由は個々の文章によって異なっており、その理由のいくつかを、いくつかの文章を例示することによって示すこと(本章だけでなく、別の章でも適宜論じられるはずである)は、結局このエッセエの最終の目的なのである。そしてここで、この二つの文章から抽象的な印象を受けて、その理由を探る場合、次のような二つのことがらを頭において読む必要がある。

ひとつは、抽象とは、元来、個々具体の物や現象から、それらに共通したものを抽出する行為であるのだが、逆に、そうして抽出して得られた抽象物には、それを共通にもつところの個々具体の事物が隠されて含まれているのだということである。もうひとつは、ものごとの認識の(従ってまたその表現の)仕方には、例えばある一本の樹の真

近に立って、その幹や枝や葉や花を観察し描写するやり方もあれば、その樹から一步二歩と後ずさりに遠ざかって、その樹も属する（すでに点のようにしか見えなくなっている）林の一角なり全体なりをながめ表現するやり方もあるということだ。

第一の点を念頭に置いてこの二つの文章を読むとき、このどちらの抽象名詞にも（「この大通りの動き」にも、「この広い通りの騒音の混合」にも）、この街角を行きかう男や女たち、馬車や馬車馬や動物たちの、運動とそれらの立てるもの音、要するにこのパリの一角の人々の生活の或る時刻（朝の十一時ごろ）の具体的な情景が隠されて含まれており、このどちらの文も、これらの情景を、むろん個々具体の姿では言えないが、いわば「抽象的」に暗示し、描き出し、感じさせようとしていることに気づくだろう。それが、《doux et incompréhensible おだやかだが理解しがたい》といったような形容詞や形容語句（――線をほどこしておいた）となり、《des ombres さまざまな影》などの、主に複数の（ときに単数の）、主として不定冠詞のついた一群の名詞（――線を引いておいた）による表現となるのである。《des ombres》、《des cercles》、《de fluides constructions》、《des actions légères》、《un être, un oeil de plus pur et d'exquis》といった表現から、ぼくはこの太陽の差した（何故なら、「さまざまな影」と言う以上、天気の良い日に違いない）マドレーヌ広場近くの通りを行きかうたくさんの、思い思いに着飾った、体型も背たけも異なる通行人の男女たちや、馬車の往来（《des cercles いくつもの輪》という言葉に、少くとも馬車の車輪が含まれているはずである）、それらが刻々に形造る種々様々の図形や幾何学模様、人々の歩きぶり、走り方、身ぶり手ぶり、ときにテスト氏や「私」の注意を惹く人物（《un oeil》という表現から美しい女性の魅惑的な眼^{ながしめ}を思いうかべることも可能だろう）などを具体的に想像する。またこんな風に、ちょうど代数式で一般性を表わすために

用いられた a、b や X、Y などの文字記号のなかに具体的な数値を代入するように、想像力によって語表現のなかへ具体的な現実世界の映像をいわば代入しなければ、この文章は一向に面白くもないし、まさに「抽象的」な一節と
チンブレンカンブレンいうことになるだろう。とくに、《une bête précieuse, faisant mille formes dorées et qui joue avec le sol 金色をした無数の姿態を示しつつ、地面と戯れてゆく大切な動物》という一行を読むとき、何故かこの動物がペットの「犬」であり、ジャコモ・バラの例の絵（「鎖につながれた犬のダイナミズム」——貴婦人風の女性が犬を連れて散歩しており、その歩みの時間的経過を、女性の足元やゆれる鎖とともに犬の順ぐりに送られる四肢の動きの残像をいくつも重ねて描いたもの——）を思い浮かべないではいられない。

ただ、（ここから、前述の第二の点を想起してほしいのであるが、）こうした具体的なパリの情景を恐らくは眼の前にしながら、ヴァレリー（あるいは「私」）がここで用いる表現は、あくまで抽象的、一般的、総称的な語と語法である点に、作者があえて、ある一本の樹の詳細を語るやり方ではなくて、その樹も含んだ林の全体を見渡す位置に立って描くやり方を意図的に選んでいると行うことができるのである。そこに、この文章の抽象性のゆえんがあるのだ。しかも読者は、ヴァレリーの全ゆる文章がそうであるように、この抽象的な文章からも、現実世界の、感覚的实在の印象を同時に受ける気がするのである。まさに「一夜」のなかで「私」がテスト氏の語り、くち（文章で言えば文、体ということになるだろう）に触れて、「私は彼が一連の抽象語と個有名詞とを用いて、物質的な一対象を指し示すのを耳にした（*La Soirée avec Monsieur Teste*, Pl. II, p.19）」と言ったように、彼のこの文章は、「一連の抽象語」（抽象名詞及びそれに類する語——というのも、例えば《des ombres》という語は決して抽象名詞ではないが、にもかかわらず様々な影を包括するその総称性、一般性のゆえに、抽象性の印象を与えるからだ）によって、物

質的な現実的な対象を記述しているのである。

それにしても、右に図示したように、ここに掲げた二つの文章の、文法上、統辞法上の構造がほとんど全く同じだということについては、どう考えればよいのであろうか。それは、どんな多様な思考も、ひとたび言語によって外に表出されるときには、言語の課す制約をうけて、同じ形態をとるし、またとらざるを得ないということを語るのだから。また、同じ一人の作者の文章上のスタイルは、結局ひとつのパターンに墮しやすということの一証拠なのだろうか。あるいは、彼の「方法」からして、聴覚も視覚も、その感覚を意識する注意力にとつては等質であるのだが（これについては、拙稿『テスト氏の方法』を参照されたい）、そのことが文章の形態にも反映していると考えられるだろうか。少くとも、ここには、ヴァレリーの思考とその表現にひとつの型が（彼の喋り方のくせが）あるとは言えるのである。

*

つぎに、別なかたちで抽象性の印象を与える第二の場合の文体見本を掲げよう。

① Au haut de la maison, nous entrâmes dans un très petit appartement 《garni》. Je ②
 ne vis pas un livre. Rien n'indiquait le travail traditionnel devant une table, sous
 une lampe, au milieu de papiers et de plumes. Dans la chambre verdâtre qui sentait ③
 la menthe, il n'y avait autour de la bougie que le morne mobilier abstrait, — le ④

lit, la pendule, l'armoire à glace, deux fauteuils — comme des êtres de raison.
 Sur la cheminée, quelques journaux, une douzaine de cartes de visite couvertes de chiffres, et un flacon pharmaceutique. Je n'ai jamais eu plus fortement l'impression du quelconque. C'était le logis quelconque, analogue au point quelconque des théorèmes, — et peut-être aussi utile. Mon hôte existait dans l'intérieur le plus général. Je songeai aux heures qu'il faisait dans ce fauteuil. J'eus peur de l'infinie tristesse possible dans ce lieu pur et banal. J'ai vécu dans de telles chambres, je n'ai jamais pu les croire définitives, sans horreur.

(*La Soirée avec Monsieur Teste*, Pl. II, p. 23)

われわれは、建物のてっぺんにある、「家具つき」のおそろしく狭いアパートマンに入った。
 本一さつ見当らなかつた。机の前に坐り、ランプの下で、紙やペンに囲まれてする昔ながらの仕事を示すものは何ひとつなかつた。薄荷の匂いのする緑がかつた部屋のなかには、ろうそくのまわりに、陰気くさい抽象的な家具が——寝台、柱時計、鏡つきの洋服箆筒、それに肘掛椅子が二つ——、まるで空想上の存在のように並んでいるだけだつた。暖炉棚の上には、新聞が数まい、ごちゃごちゃ数字を書きこんだ十まいほどの名刺、それに葉びん。私は、任意の、という印象を、かつてこれほど強く味わつたことがなかつた。これは定理における任意の一点とい

うのに類似した、——恐らくそれと同じくらい有効な、任意の住居であった。この住居のある
 じは、最も一般的な内部に住んでいた。私は、彼がこの肘掛椅子で過す時間を思いやった。こ
 の純粹にして卑俗な場所で起り得べき無限の悲しみに、私は恐怖を覚えた。私もこのような部
 屋で暮したことはあるが、恐怖の念なしに、これが自分の終の住処すまかと思うことはできなかった。

これは、テスト氏と識りあった「私」が、恐らく初めて彼のアパルトマンに誘われて入ったときの、テスト氏の部
 屋の印象である。この彼の部屋を描きだす文章の大きな特徴は、否定辞の多出と、抽象的な語義をもった形容詞（及
 びそれに類した語群）の使用である。

同じ否定表現でも、二度用いられている *ne jamais* (⑥⑪) の果す機能と、他の *ne pas* (②), *ne rien* (③), *ne que* (④) の機能とは異なっているのであって、前者は (⑥⑪) の文章全体の文意の否定とはなっていない。「私は
 任意の」という印象をかつてこれほど強く味わったことがなかった⑥」というのは、テスト氏の部屋について、「任意の」
 という強い印象を受けたということであり、⑪の文の場合にも、結局のところ、テスト氏の部屋を「終の住処」と考
 えて恐怖の念を覚えているのである。ところが後者の場合、否定辞として、読者の、字面を追いつつそれを映像化し
 てゆく絵画的な想像力に、一種の昏惑を与える。

例えば、作者が《*Sur la cheminée, quelques journaux, une douzaine de cartes de visite couvertes de chiffres, et un flacon pharmaceutique*》^⑤と言ったとき、読者はテスト氏の部屋のなかの煖炉棚の上に、自分がど
 こかで見た「数まいの新聞、ごちゃごちゃ数字の書きこまれた十まいほどの名刺、そして薬びん一ケ」を、自分に思

い描ける限りに具体的な姿で置いてゆけばよい。しかし②のように、否定形で語られるとき、読者の想像力はどのようなのだろうか。その部屋に「本など一さつだつてなかった」と表現したいとき、恐らくどの国語によっても、必ずずひとまず「本」という語を使わねばならず、ついでその「本が存在する」ことを否定しなければならぬ。文の末尾に否定辞のくる日本語の場合はいうまでもなく、動詞の前に、あるいは無化されるべき対象（「本」）の前に否定詞の置かれるフランス語の場合も、この事情に大差はないのであって、その証拠が、肯定文に否定辞を付加することで否定文がこしらえられるという措辞の方法にあるのだ。つまり否定表現は、読者の想像行為に、一時停止と映像の無化という知的操作を強いることでその目的を果す（文意を伝える）のだが、この手順のゆえに、当の文章に一種の抽象感をただよわせるのである。

ヴァレリーのここでの否定辞による印象的な文章は、ちょうど小学生のころ先生が行った印象深い実験のように、先生が生徒たちにもどり色の黒板の上に貼りつけた赤い色紙の小片をしばらくみつめさせたのち取りのぞくと、その跡から、その切り紙の当初みどり色の残像が数秒後には赤色を帯びて生徒たちの眼に浮かび出てくるというあの補色の残像の実験のように、名詞という、本来外物を指示する語を見つめさせ、ついでとり去る（否定することによって、その物がその部屋に真に存在しないことを、ひしひしと感じさせ、ことさら強調するのだ。テスト氏の部屋に、およそ「本」は存在しないのであり、「机」や「ランプ」や「紙片」や「ペン」といった、昔ながらの仕事を暗示するものが一切ないのであり、「ろうそく」や「ベッド」や「柱時計」や「鏡つきの洋服筆筒」、「二つの肘掛椅子」しか並んでいないのであり、しかも、まるで「空想上の存在」のように、まさに残像のように、幻のように、存在しているにすぎないのである。試みに、この一節から、外物をさす名詞を全てノートに列举し一覧表をこしらえて、そ

の名詞群より、否定辞によって無化されているものを文字通り鉛筆によって抹消してみれば、残ったもの（家具）が何であるかがよくわかり、テスト氏の部屋の、彼の言う「抽象的な④」たたずまいが、一層鮮かに浮かびあがってくるだろう。これはかなり自覚的、意図的、意識的な読書行為であるが、こうしたことさらの操作がなくても、読者は頭のなかで、ほとんど無自覚のままにせよ同じことを行っているのだ。

いうまでもなく、この抽象性の印象は、抽象的な語義をもつ形容辞句によってさらに強められている。しかもそれらの抽象的な語や語句 (abstrait ④, de raison ④, quelconque ⑥⑦, général ⑧, pur et banal ⑩) は、具体物を指す名詞と結びついているため、ここでも一層の昏惑と抽象度を増す。「陰気くさい抽象的な家具」とは、「任意の住居」、「一般的、な内部（室内）」、「この純粋にして卑俗な場所」とは、一体どんな家具であり場所であるのか、それらを例えば映画や演劇のために具象化し映像化するとき、困難を覚えるだろう。むろん作者の意図は、言葉によって一種の絵を画くことにはなく、数学で用いる「任意の一点」というような言いまわしのもつ意味で、どこにでもあるような、とりたててあげつらう点もない室内にテスト氏が住むことを理解させ、これと正反対にきわめて個性ある彼の内的生活を暗示し逆照射するところにある。しかし作者は、同時に、この人物が、ちょうどふつうの小説に登場する人物たちがもつ実在可能性と同程度に、あたかも実在する（あるいはし得る）という印象を与える必要があったから、このような、抽象と具体の結合した表現を發明する必要があったのである。

3 内的レアリスムの文体

『テスト氏との一夜』のなかの《オペラ座の一夜》のエピソードを、例えば『失われた時を求めて』の、「話者」

がラ・ベルマの演ずる『フェードル』を観にオペラ座へ出かけてゆく、例の海底のメタファーで有名な部分（「ゲルマントのほう (PL. II, pp. 37—58)」)と読み較べてみると、ヴァレリーの文章にいかにもプルースト流の隠喩表現が少ないかに気づくのである。『失われた時』の場合、サククス大公らしき人物の後姿が、しめっぽくて薄暗い廊下を一階棧敷席へ向う姿を、「話者」にはそれが「海底の洞窟、水中にすむ水の精^{ニンフ}たちの神話の王国」へ導かれる風に見える^{わたくし}と書いてからは、それをいわば起点として、このオペラ座の情景はほとんどすべて、海や海神たちにちなむメタファーによって綴られてゆくのであり、《のように comme》で導入されるその比喩表現は数えきれないほど（五、六十箇所以下ではないだろう）であるのに対し、《オペラ座の一夜》には、比喩らしきものがほとんどなく、強いて数えても五箇所ほど、それも、一例を挙げるなら、棧敷席に坐っている女性の光のあたたか白い裸の肩を「小石のような *comme un caillou*」と言い、いたるところで女性たちの扇子が動き煽られている様子を「泡立っている *écumant*」と表現する程度なのである（ついではながら、偶々、プルーストにも女性たちの扇子の動きについての全く同じ比喩 *écumeux* がある PL. II, p.40）。

一体に比喩とは、ある「もの」（喩えられるもの）を表現するために、別の「もの」（喩えるもの）を借りる行為であるが、読者は、比喩表現を通じて、その文章から実は二つの文脈を（二つのメッセージを）読みとっていることになる。ひとつは、比喩によって喩えられている「もの」の伝える文脈（メッセージ）であり、もうひとつは、当の喩える「もの」の伝える文脈（メッセージ）である。プルーストが、オペラ座に観劇に来ている貴族やブルジョワたちの生態を描きだすために用いるところの、深海とそこに住む生きもの^ニに因んだ一連の比喩表現から、読者はこの『失われた時』の物語の本来の筋の展開を読みとるとともに、当の比喩表現自体のもつイメージが織りなす、海底と

海神たちの映像の世界を自由に思い描いてたのしむのである。最も単純な例で言えば、女性の白いむきだしの肩を「小石」に喩えるとき、読者は、（白いすべすべした小石に似た）女性の肩の白い膚（比喩されるもの）の映像と同時に、（女性のやわらかい膚あいに似た）白い小石（比喩するもの）の映像も脳裡に思い浮かべているということだ。喩えられるものと喩えるものとの両者の映像が重なりしかも並立して初めて比喩が成立するのである。プルーストのこの部分のように、一連の比喩表現がそれ自体に連続性（ここでは「海」にちなむという）をもてばもつだけ、その比喩するものの映像は一層印象深く、それ自体の物語の世界を、つかの間にせよ描きだすことだろう。その印象深さが、その比喩表現の成功を語っているのだ。そしてプルーストの隠喩的、換喩的比喩形象ほど、むしろ『失われた時』の物語の展開以上に、その形象のもたらす魅力と喜びを与えてくれるものはめったにない。

いうまでもなくヴァレリーの諸作品にも、プルーストとは別種の比喩表現ならたくさんあって、それらもまた、めったにない魅力と喜びを感じさせることに変りないのだが、その魅力は、その表現の抽象性、性のなかにこそ感じられるのである。あるいはこう言った方が正確かもしれない。彼の文章を読んで、読者が表現の比喩性をとくに生き生きと感じとるのは、プルースト流の隠喩にではなく、彼が彼の思考と文学の永遠の対象たる、精神のなかの事物や出来事を、日常生活でふつうに使用される名詞や動詞を用いて言い表わすときなのである、と。このわけはすぐにわかることであって、外界のものごとと異なり、内界の現象には、それを直截に指示する固有の言語が存在しない以上、用いられる言葉はすべて比喩表現となるし、そう受けとられてしまうからだ。

『テスト氏との一夜』や『テスト氏との散歩』などの「小説」作品にあっても、『若きパルク』や『魅惑』などの詩作品においても、ヴァレリーの作家（書くひと）としての基本的な態度は、実は根本的なみでのレアリスムであ

って、一見そう見えないのは、彼の対象が多くは（「レアリスム」というこの用語が想定させる外的世界であるよりも）内的な現実であるからである。別の言い方をすれば、かつてティボーデが定義したように、ヴァレリーは本質的には散文家なのである。そしてヴァレリーの比喩表現にあっては、このような意味でのレアリスム（いわば内的レアリスム）と、これとちょっと見たところ矛盾するもうひとつの彼の基本的な態度である抽象志向（あるいは嗜好か）とが深く結びつき、からみあっているのだ。つぎに、こうしたからみあいから生れた最も生き生きした比喩表現の文を見本を分析してみるが、その前に、この結合のいわば最も単純な雛型モデルとして、《オペラ座の一夜》の数少ない比喩表現から、この劇場を指して言う、《dans ce cube この立方体のなかで》という言いまわしをとりあげてみよう。

| | |
|-----------------------|----------------------------|
| 喩えるもの dans ce cube | 喩えられるもの dans ce théâtre |
|-----------------------|----------------------------|

これもまた比喩表現のひとつに違いないのだが（これは換喩メタファーの一種に分類されるのかもしれないが、ここでは何が隠喩シメタリかといったたぐいの分類は必要も関心もないので行わない）、これが同じオペラ座の広間や廊下を海底の洞窟に喩える場合と大分様子が異なっているのは、何よりこの cube（立方体）という抽象語に特色があるからだ。《dans ce cube》という表現は、《dans ce théâtre》という意（第一のメッセージ）を伝達するとともに、この語自体のもつ幾何学的な抽象的な形態のイメージ（第二のメッセージ）から、この喩えられるもの（劇場）の具体的なイメージに、絵画的というよりは彫刻的な、立体的で造形的な、つまり感覚的な仕上げの一触を加えるのである。この短い表現のなかで、《dans ce théâtre》という「レアリスム」と cube という「抽象性」と cube = théâtre とい

う比喩の働かよが、三つを結びつらるのである。ちつ、以下に、彼の内的リアリズムの躍如としてる一節を引用しておきたい。

《J'ai, dit-il..., pas grand-chose. J'ai... un dixième de seconde qui se montre... Attendez... Il y a des instants où mon corps s'illumine... C'est très curieux. J'y vois tout à coup en moi... je distingue les profondeurs des couches de ma chair; et je sens des zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur. Voyez-vous ces figures vives? cette géométrie de ma souffrance? Il y a de ces éclairs qui ressemblent tout à fait à des idées. Ils font comprendre,— d'ici, jusque-là... Et pourtant ils me laissent *incertain*. Incertain n'est pas le mot... Quand *cela* va venir, je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus. Il se fait dans mon être des endroits... brumeux, il y a des étendues qui font leur apparition. Alors, je prends dans ma mémoire une question, un problème quelconque... Je m'y enfonce. Je compte des grains de sable... et, tant que je les vois...— Ma douleur grossissante me force à l'observer. J'y pense! — Je n'attends que mon cri, ... et dès que je l'ai entendu — l'*objet*, le terrible *objet*, devenant plus petit, et encore plus petit, se dérobe à ma vue intérieure...

(La Soirée avec Monsieur Teste, Pl. II, pp. 24—25)

「ぼくにはね」と彼が言った。「別に大したことじゃないんだが、ぼくには……一秒の十分の一ぐらいのあいだ姿を現わす瞬間というのがあって……待ちたまえ……ぼくの身体が輝きだす瞬間があるのだ……。これは実に不思議だ。そのとき突然自分の内部なかが見えるんですよ……自分の肉の層の奥行がはっきりと見分けられる、そしてぼくは苦痛のさまざまた帯を感じる、苦痛の環とか極とか放電現象といったものをね。こういう生きた形象があなたには見えるかな？ぼくの苦しみのこの幾何学が？観念に酷似したあのさまざまな閃光というものがある。それらが理解させてくれるんだ——ここからあそこまでといったふうだね……。ところがこの閃光はぼくを不確かな状態に放っておく。不確かな、というのはうまい言葉じゃないが……。こういうことが起りそうになると、ぼくは自分の内部に、何か混在したような、拡散したようなものを見出す。ぼくという存在のなかに、何と言うか……霧のかかったような場所がいくつか出来上ってくる、いくつかの拡がりがあって、それが姿を現わすのだ。そのときぼくは、ぼくの記憶のなかを探して、何でもいい、ひとつの疑問、ひとつの問題をとりあげる……。ぼくはそいつに没頭するんだ。砂の一粒一粒を数えてゆく……。ぼくに見える限りね……。——苦痛が増してきて、いやでもその問題を観察せざるを得なくなる。つまりぼくはそいつを思考するわけだ。ぼくはひたすら自分の叫びを待っている……。そして叫びを耳にするや否や、——対象は、この恐しい対象は、小さくなり、ますます小さくなり、ぼくの内部の視野から姿を消して

しまう。」

これは、いま言ったヴァレリーにおける比喩表現と抽象表現と内的リアリズムとの一致の表われの最も美事な一例である。オペラ座からの帰路、すすめられるまま彼のアパルトマンに立ち寄った「私」は（57ページ参照）、ところがひとりさっさとベッドにもぐりこんだテスト氏から、右のような話を聞かされる。テスト氏は、まだ半分は目醒めているが、すでに半分は眠りに入ってもいるという、例の寝入りばなや目ざめる直前によくある眠りと覚醒とのあわいの（詩人ならよく知っているところの、思考と表現のための最も重要な）状態にあって、その状態を観察しつつ（あるいは想起しつつ）喋っているのである。テスト氏の言葉をできるだけなぞりながら、この部分を要約してみればこんな風になるだろう。私が眠りに入ろうとする寸前に、ほんの刹那くらいのみぢかい間ではあるが、自分の身体が内側で輝きだすように思われる瞬間があつて、このとき、まるで思念に似たような閃光に照らしだされて、私のなかで、私の肉体の深い層のようなものが、私の苦痛の帯というか輪というか極というか、そういったものが見えし、感じられるのである。そしてこういうとき、私は自分の記憶のなかを探って、何か懸案の疑問なり問題なりを思い出し、とりだそうと試みるのだが、不思議に一瞬のうちにその解決まで含めて、その問いかけの全てが見えることがあるのだが、何しろこうした半ば目醒め半ば眠っている状態にあって、このような内的な注意力を（視覚を）持続させることは実に辛くて、その苦痛に負けて、ついにはこうした視覚を失ってしまうのである、云々。

この引用の末尾に《*ma vue intérieure* 私の内的視覚》とあるように、ここでは視覚に係わる語や動詞が多く用いられており、とくに2行目から9行目にかけての部分の諸要素を次のように配列して並べてみると、彼のこの文

章が、単なる比喩表現なのか、知的、内的なリアリズムなのか、あるいは結局そのどちらとも決めるわけにゆかないものなのか、ともあれ大いに考察をさそわれることになるだろう。

| S (主体) | V (行為) | 行為の「場」 | O (対象) |
|--------|----------------------|-----------------------|--|
| je | vois (見る) | en moi (私のなかに) | les profondeurs des couches de ma chair |
| | distingue (はっきり見分ける) | dans mon être (私の中から) | des zones |
| | sens (感じる) | | des anneaux |
| | trouve (見出す) | | des pôles } de douleur |
| | | | des aigrettes |
| | | | ces figures vives |
| | | | cette géométrie de ma souffrance |
| | | | de ces éclairs qui ressemblent tout à fait à |
| | | | des idées |
| | | | quelque chose de confus ou de diffus |
| | | | des endroits brumeux |
| | | | des étendues |

興味深いことは、ここに集めたそれぞれの動詞が、同じように集めた目的補語群から、必ずしも原文通りでない目的補語を自由に選んでとつても、文意はほとんど変らないことだ。また、文中必らずしも視覚を示すわけではない動詞（例えば8行目、9行目の *il se fait, il y a*）の目的補語をもこのグループのなかに含めたのは、これらの存在や出現を意味する動詞も、結局は視覚を前提としていると考えたからである。

ここに用いられた動詞群は、またそれら動詞群の対象として列挙されている精神の（あるいは肉体の）内部にある場所や図形を示す名詞群は、単なる比喩形象なのだろうか、それとも作者が本当にこんな風に見たのだと考えて、^{レアリスム}事実報告の文章であると言うべきであろうか。恐らく本当のところは、こうした内界の記述は、確かに何かが見え感じられる気がするのだが、それは偶々そのとき口について出てくる言葉でしか表現できず、それを確かめるため再び表現しようとするとは別な語が出てき、結局、追求するかぎり永久にこの作業をくり返さざるを得ないというところにあると思われるが（これは最終章で、彼の「カイエ」の文体について論ずる際にとりあげるつもりである）、作者ほど内的視力にめぐまれないわれわれには、こうした内容の文章くらい、すぐれて抽象的なものに思われるものはないのである。にもかかわらず、不思議に現実的な印象だけは与えられる……。これこそ、まさにヴァレリーらしい「比喩表現」の、最も生き生きとした例であり、彼の最も彼らしい（彼の存在理由にかかわる）^{レソン・ディトル}文体の見本なのである。

*

テスト氏の精神の諸々の行為や操作は、動詞や、動詞を名詞化した抽象名詞によって示されるのであるが、行動中の精神を生き生きと表現するには、作者はとくに動詞を用いるはずである（なぜなら動詞とは、まさに作動中の行動

を写す言葉であるから)。ところが前にも触れたように、精神の内部で生起することがらを表現するための固有の言語が存在しない以上、彼は、その動詞を、日常生活で用いている国語から借りてこざるを得ない。そうした動詞は、もし『テスト氏』のなかからその種の動詞を抜き出し蒐集してみた場合、ふつうの生活で人間が自分の身体のどの部位を使って行う動作を表わすものが多いのだろうか。ヘルダーの『塑像論』によれば、彫刻家に必要なものは視覚と触覚であるが、彼は、とりわけ触覚こそ、諸感覚のなかで最も「愚鈍で」、ものごとを理解するのに一番時間のかかるものでありながら、しかし最も深く認識する感覚だと言う（ドイツ語の *begreifen* という動詞には「理解する」の意とともに「手で触わる」という意味もある）。興味深いことに、テスト氏の行為は、右に引用した断片で見たように「目」を使う動詞と、次にその一例をあげるように「手」を用いる動詞によって多く表現されているのである。

(A) [……] Je crois qu'il a trop de suite dans les idées. Il vous égare à tout coup dans une trame qu'il est seul à savoir tisser, à rompre, à reprendre. Il prolonge en soi-même de si fragiles fils qu'ils ne résistent à leur finesse que par le secours et le concert de toute sa puissance vitale. Il les étire sur je ne sais quels gouffres personnels, et il s'aventure sans doute, assez loin du temps ordinaire, dans quelque abîme de difficultés.

(*Lettre de Madame Emilie Teste, Pl. II, p.29*)

(B) Comment ne pas s'abandonner à un être dont l'esprit paraissait transformer pour soi seul tout ce qui est, et qui opérait tout ce qui lui était proposé? Je devinais cet esprit maniant et mêlant, faisant varier, mettant en communication, et dans l'étendue du champ de sa connaissance, pouvant couper et dévier, éclairer, glacer ceci, chauffer cela, noyer, exhausser, nommer ce qui manque de nom, oublier ce qu'il voulait, endormir ou colorer ceci et cela...

(*La Soirée avec Monsieur Teste*, Pl. II, p.19)

(A) わたくし「エミリー・テスト夫人」の思いますに、あの人の場合、いろいろな考えのあいだに連絡がありすぎるのですね。あの人は、自分だけが織ったり解いたりつくったりできる網の目のなかに、みなさんをたえず迷いこませてしまうのです。あの人は自分のなかに、ひどく切れやすく、あの人の全生命力に助けられ協力されてはじめて、その脆弱さに持ちこたえているような糸を伸ばしています。その糸を、わたくしには何かよく分らぬあの人独自の深淵の上に張りわたし、日常的な時間から遠く離れて、困難などこの淵に大胆に分け入っているに違いありません。

(B) どうして夢中にならずにいられるだろう、存在する一切をただおのれひとりのために変形するとも見える精神をもち、おのれの前にさし出された一切のものに働きかける人物に対し

て？ 私には見てとれた、この精神が、ものを加工し、混ぜあわせ、変化させ、連絡をつけているさまが、そしてその認識の場の拡がりのなかで、切断し、折り曲げ、照らし出し、一方を冷却し、他方をあたため、沈め、高め、名のないものに名前を与え、自分で忘れたと思ったものを忘却し、あれやこれやを眠らせ、あるいは色どる……という力をそなえていることを。

比喩というものは、プルーストのオペラ座の「深海」にまつわるメタファーがそうであったように、最初の鍵となる語（概念、イメージ）をもとに、連想の輪を拡げていって、一連の関連語を使用することが多いのだが、この(A)でも「*Il a trop de suite dans les idées.*」をキーとして「*une trame* 横糸／たくらみ」《*fil* 糸》の連想が生れ、*tisser* (織る) *rompre* (解く／断つ) *reprendre* (つくる) *prolonger* (延ばす) *étirer* (引伸ばす) という一貫した、しかも当然「手」を使ってなされる行為を示す動詞が繰り出されてゆく。また(B)においても、*nommer* (命名する) や *oublier* (忘却する) などを除いて、ほとんど全ての動詞が、「手」による操作を表わす言葉なのである。これまた、鍵となったのは *transformer* (変形させる) という最初の考えではなからうか。

比喩性とは別に、この二つの断片で用いられている動詞について、注目すべき点がある。それは、これらの動詞が(とりわけ(B)において)、目的補語をもたないいわゆる「絶対的用法」として使われていることである。他動詞として用いられることの多い語を、その語の示す行為の対象をあえて示さないで使用するとき、その行為の「一般性」が強調されることになるのではなからうか。例えば *aimer* という動詞を、「誰れを」「何を」愛するか示さないで次のように用いるとき、この動詞が意味するものは、「愛するということ」という一般性なのである。《*Il aime, il*

souffre, il sennuie. Tout le monde s'imite. (*La Soirée avec Monsieur Teste*, Pl. II, p.20)》「彼だつて愛するし、苦しむし、また退屈もする。誰れだつてみな似たようなものだ。」また次の一行にある *proover* のような使い方、《*Celui qui me parle, s'il ne prouve pas, — c'est un ennemi.* (*La Soirée avec Monsieur Teste*, Pl. II, p.25)》「ぼくに話しかけてくるやつ、そいつが何ひとつ証明しなければ——これは敵だ。」*aimer* や *proover* に限らない。テスト氏が「何に」苦しむ、また彼に話しかける人物は「何を」証明しなければならぬのか、こうした動詞の用法からでは分らない。それは分らないのではなく、彼はあらゆるものに「苦しむ」のであり、あらゆるひとやものを「愛する」のであり、だからこそ、これらの動詞には目的補語がついていないのである。こうした一般化した表現法もまた、ヴァレリーの文章の抽象度を高め、抽象性の印象を産み出すのである。このような絶対的な用法は、いわばヴァレリーの十八番おはこのひとつであつて（引用した(B)のなかで、彼がいかにも得々ところとした動詞を重ねているのを見るがいい）、彼らしい文体の生れるゆえんである。

4 断章の文体

LE RICHE D'ESPRIT

(A) Cet homme avait en soi de telles possessions, de telles perspectives; il était fait de tant d'années de lectures, de réfutations, de méditations, de combinaisons internes, d'observations; de telles ramifications, que ses réponses étaient difficiles à

prévoir; qu'il ignorait lui-même à quoi il aboutirait, quel aspect le frapperait enfin, quel sentiment prévaudrait en lui, quels crochets et quelle simplification inattendue se feraient, quel désir naîtrait, quelle riposte, quels éclairages!...

(B) Peut-être était-il parvenu à cet étrange état de ne pouvoir regarder sa propre décision ou réponse intérieure que sous l'aspect d'un expédient, sachant bien que le développement de son attention serait infini et que l'*idée* d'en *finir* n'a plus aucun sens, dans un esprit qui se connaît assez. Il était au degré de *civilisation intérieure* où la conscience ne souffre plus d'opinions qu'elle ne les accompagne de leur cortège de modalités, et qu'elle ne se repose (si c'est là se reposer) que dans le sentiment de ses prodiges, de ses exercices, de ses substitutions, de ses précisions innombrables.

(C) ...Dans sa tête où derrière les yeux fermés se passaient des rotations curieuses, — des changements si variés, si libres, et pourtant si limités, — des lumières comme celles que ferait une lampe portée par quelqu'un qui visiterait une maison dont on verrait les fenêtres dans la nuit, comme des fêtes éloignées, des foires de nuit; mais qui pourraient se changer en gares et en sauvageries si l'on pouvait en approcher — ou en effrayants malheurs, — ou en vérités et révélations...

C'était comme le sanctuaire et le lupanar des possibilités.

(D) L'habitude de méditation faisait vivre cet esprit au milieu — au moyen — d'états rares; dans une supposition perpétuelle d'expériences purement idéales; dans l'usage continuél des conditions-limites et des phases critiques de la pensée...

Comme si les raréfactions extrêmes, les vides inconnus, les températures hypothétiques, les pressions et les charges monstrueuses avaient été ses ressources naturelles — et que rien ne pût être pensé en lui qu'il ne le soumit par cela seul au traitement le plus énergique et ne recherchât tout le domaine de son existence.

(*Extraits du Log-Book de Monsieur Teste, Pl. II, pp. 43—44*)

精神の富者

(A) この男は、自分のなかに、たくさんの知識とたくさんの展望とをもっていたから、また多年にわたる読書や駁論や省察や内的な工夫や観察、さらにはそのたくさんの分枝的派生物で形成されていたから、彼の返答は予測することが困難であったし、一体自分がどういふ地点へゆきつくのか、結局のところどのような情景が自分を驚かすことになるのか、自分のなかではどのような感情が他を庄えることとなるのか、どのような括弧が加えられどのような思いもかけぬ単純化が行われるのか、どのような欲望が生まれ、どのような反撃やどのような照明ひらけが出現

するのか……といったことは、彼自身にさえわからぬほどであった！

(B) 恐らく彼は、自分自身の決心なり内心での応答なりを、一時の便法としてしか眺めることができないという奇怪な状態に立ち至っていたのだろう、おのれをよく知っている精神においては、その注意力は限りなく展開を続けるし、それに結着をつけるなどという考えはもはや何の意味ももたないことを、よく承知していたからだ。彼が到達したこの内的文明の段階では、意識は、どんな意見にせよ、その意見に、そのさまざまな限定条項を行列のようにつけ足してやらぬかぎりもはや許容できないし、また自分のもつさまざまな非凡な力や、自分が行う活動や置換作用や数知れぬ精密さを感じていなければ、やすらぐことができない(やすらぐなどということがあるとしての話だが)のである。

(C) ……彼の頭のなかでは、閉じた眼の背後で、奇妙な回転運動が、——きわめて多様で、自由で、だがきわめて局限された変化が——、光が、生起する、この光は、夜の闇のなかで窓しか見えぬ家を訪ね歩く人のもつランプの発する光のようでもあり、遠くの祭や、夜の市のようでもあるが、それは、もし近づくことができれば、停車場や、野蠻などんちゃん騒ぎに変わってしまうかもしれない、——空おそろしい不幸な光景や、——あるいはまた、さまざまな真理や啓示に変わってしまうかもしれない……。

それは、さまざまな可能性の聖所にして淫売宿のようなものだったのだ。

(D) 思考の習慣が、あり得べくもないような状態のまったただ中で、——またこの状態の力を借

りて——この精神を住まわせていた、純粋に観念的ないろいろな実験をひきもきらず思いついては、思考の限界状況と危機的局面をたえず利用しつつ……。

それはまるで、極度の稀薄、誰れも体験したことのないような真空状態、現実にあり得ぬほどの温度、途方もない圧力や荷重などといったものが、彼の生来の資源でもあったかのようだ、——また、彼のなかでは、いかなる思考も、彼が、最も厳格な取扱いを、ただそれ自体のためにその思考に加えては、自分の存在の全領域を探究することなしには、存在し得ぬかのようであった。

これは『テスト氏の航海日誌抄』からの一断章であるが（どれも短い断章ながら、なかでこれが最も長いものである）、恐らくこの『航海日誌抄』や『テスト氏のいくつかの思想』などアフォーリズム形式の作品は、ヴァレリー自身の「カイエ」からの再録ではないかと思われるし、少なくともその一部が、そのまま『航海日誌抄』のなかにあることは、或る研究者によって確かめられている。^{注3)}たとえそうでなくても、『航海日誌抄』の各断章が（なかには小説的粉飾をほどこすために、新たに、ことさらつけ加えた断片もあるかもしれないが、それも含めて）そのまま「カイエ」のなかに見つかっても不思議でない気がするの、この種の作品の形式と文体とが、まさしく「カイエ」の形式と文体であるからだ。

この種の（『航海日誌抄』や「カイエ」などの）文章の特徴は、全て断章であり断片であることだ。ひとつの断章は前後の他の断章とは、例えば小説や論文やエッセエが、どんな短いものであっても一つのまとまった作品であるかぎ

り、前後の他の部分と、筋の上でも論旨の展開の上でも論理的な脈絡をもつというようないみでは、直接的な関係をもたないのである。一つの断章は、言ってみれば、それでひとつの独立した作品なのである。それは、小説や論文やエッセエが、ひとつのテーマをあたため、そのテーマの展開と開陳のための、程度の差はあれ構成の工夫をこらすのとは異なって、筆者の頭のなかで、何でもよい一瞬の思考の閃めきがくるのを待って、やって来たその瞬間、その閃めきの光（観念の光）を文章でとらえようとする。彼は、文章化してはじめて、自分のそのときの思考の（閃めきの）正体を知るのだ。この閃めきの光は、嵐の夜の真暗闇の室内を瞬時照らし出す稲妻のようなもので、彼は稲光に浮かびあがった室内の机やベッドやカーテンのような、自分の心のなかの思考のたたずまいを、その光が持続しているあいだに文章化するのであって、光が消え、見えた「もの」の記憶も消えてゆくとき、文章化も終らなければならぬ。そしてその持続の時間は、テスト氏がベッドのなかで「私」に語っているように（第3章64〜65ページ参照）短く、そこでこの種の文章が全て断片に終り、断章の形をとることになるのである。

ところで、このように文章化しているあいだ、言葉（表現）を探すことと、自分のいまの思考の正体（なかみ）を知ろうとすることは同じことであるのだから、実は、そのとき見つけた言葉（表現）が、即ちそのままそのときの彼の思考の正体なのだ。稲妻と室内の喩えで言えば、この内的世界にあっては、稲妻が消えても室内の机やベッドは暗闇のなかで相変わらず存在しつづけるであろう外的現実世界とは違って、（照らしだす）「光」と（照らしだされる）「もの」とは切り離すことのできない一体をなしており、一瞬の「光」は「もの」が存在するための条件なのである。照らし出されて見えたものだけが存在するのであり、光が消えれば、あとは何もなくて、精神の闇が拡がっているだけだ。しかし文章化する当人にとっては、思考とか観念とかの「もの」は、外物のように、光が消えても暗闇の

なかに居つづけているような気がする。彼には、自分が見つけた表現と思考とが同じものだとは思われないし、つい今しがたノートの上に、闇から明るみにひき出して定着したところの、自国語（フランス語）による文章が、そのまま自分の思考の正体であったとは認めがたいのである。彼は、内言語と国語とは別のものであるから、ノートの文章は「自我語(*le langage Self*)」(*Extraits du Log-Book*, PL. II, p.42) からの翻訳文にすぎないと思うし、精神の「もの」は暗闇のなかで存在しつづけていると考えるから、再び、また三たび、「閃めきの光」が照らし出すのを待って、文章化の作業を再開するのである。こうして彼は永久に、死が訪れるまで、断章を書き続けてゆくのだ。だからこそ彼は、自分の「カイエ」について、こんな風に言うのである。

「私のこれらのカイエに書かれているものはすべて、この、断じて決定的であるまいとする性格をもっている。(Cahier, 3, p.589; PL. - Cahiers I, p.6)」 「私はしばしばここに、捕えることができなかった閃めきの代りに、あるいは閃めきではなかったものの代りに、馬鹿げた文章を書きしるす。(Cahier, 3, p.665; PL. - Cahiers I, p.6)」 「私はここに、私を訪れるさまざまな観念を書く。しかしそれは、私がそれらを〔自分の考えとして〕受け入れているということではない。それは、それらの最初の状態なのである。それらがまだ十分に目が醒めているとはいえない。(Cahier, 7, p.842; PL. - Cahiers I, p.7)」 「〔……〕これらのカイエは、私の精神にやって来たすべての物事の、暫定的な、しかも永久に暫定的な性質を具現している。即ちペネロペー。(Cahier, 18, p.201; PL. - Cahiers I, p.11)」 「私の仕事はペネロペーの仕事だ、このカイエをめぐる仕事は。——というのも、この仕事は、通常の言語から出てまたそこへ落ちこみ、言語——一般——から出て〔……〕そこへ戻ることであるからだ。〔……〕(Cahier, 12, p.606; PL. - Cahiers I, p.9)」

この種のノートを書くときの精神は、半ば目醒め半ば眠っているような状態にあるのだが（「まだ半分眠っている」）精神からこのカイエを訪れるさまざまな事がら…（Cahier, 21, p.435; PL. - Cahiers I, p.12）」これは文字通りにそうであるとともに（ヴァレリーは毎朝五時に起きてこのノートに向ったのである）、そういう状態を自分のなかに作りださなければ、自分の精神の内部を見つめつつ記述することができない、ということでもある。『閃めきの光』は、そういう、思考と言語とが入り混じる状態で見えないし、またそういう状態にあってこそ、本当に真実な文章を、しかも完成した、ということとは、手直すことの許されないうちまたその必要もない文体で、書くことができるのである。これは、さっき「ペネロペーの仕事」と称して、永遠に書きつづけねばならぬと言ったことと矛盾はしないのであって、書きあげた文章がたとえ自分の思考をとらえそこなったのがわかったとしても、その文章そのものには修正は加えられず、新たに（ちょうどジャコメッティが何度もキャンバスを代えては、全く同じポーズの同じ人物を描き直し続けたように）別のページに、「閃めきの光」に照らし出される自分の思考を求めて書き続けねばならないということだからである。「私の喋り方は、まるで…：絶え間ない抹消、書き足し、拒否を通じて出来てゆく下書きのようなものだが、ときにそこから、きわめて明確な一行、本質的な一語が抜け出てくる。（Cahier, 3, p. 750; PL. - Cahiers I, p.6)』

*

さて、冒頭の『精神の富者』という文章には、こうした「断章」という基本的な文体特徴の他に、二、三の文体上の特徴がある。それは、何より抽象名詞の頻出であり、とくにその複数形での多用であり、また場所を示す前置詞

の独特の（いわば内的な）使用である。これらの文章上の（形式上の）特色は、言うまでもなくこの断章の内容と関係がある。

この断章は（言及の便宜上、四つの段落にA、B、C、Dの符号をつけておいた）、テスト氏の「精神」の（脳髓の）、言ってみれば解剖図であって、これをつぎのような六つの要素に腑分けして整理してみたのちに読みかえしてみると、いまあげた文体特徴が理解されるのである。

（一）「場」としての精神

まず作者は、「精神」を、さまざまな出来事の起る空間的な「場」として見ているのであり、それが、通常「場所」を示す前置詞によって表わされるのである。すでに第3章に引用した文章（67ページ）にも *en moi*（私のなかに）、*dans mon être*（私のからだのなかに）という表現があったが、ここでは次のようなものがある。

en soi (A) (自分のなかに)

en lui (A, D) (彼のなかでは)

dans un esprit (B) (精神のなかで)

dans sa tête (C) (彼の頭のなかでは)

derrière les yeux fermés (C) (閉じた眼の背後で)

これらの前置詞 *en*, *dans* などは、例えば *avoir des idées en tête*（頭のなかにアイデアをもつ）のように、抽象的な場所を示す慣用例はもちろんあるのだが、この断章の、とりわけ段落(C)の部分で、《*Dans sa tête où derrière*

les yeux fermés……彼の頭のなかでは、閉じた眼の背後で」といった、いやでも頭蓋骨のなかの脳みそのつまった部分の映像を喚起させる言い方によく表われているように、これらの前置詞の本来の空間的場所を示す意味を「精神」の「場」に用いることによって、内的な空間の拡がりを印象づけているのである。

(2) この「場」で生起することがら

この「脳髓」のなかで、精神の活動ぶりが見えるのだが、それらは

des rotations curieuses (C) (奇妙な回転運動)

des changements si variés, si libres, et pourtant si limités (C) (きわめて多様で、自由で、だがきわめて局限された変化、発展)

des lumières (C) (光のようなもの)

などの生起であると言う。こうした抽象的で一般的で^{メタフォリック}比喩的な複数名詞で、作者が本当のところ何を指して言わんとしているのか正確には特定しがたいのだが、この段落(C)の末尾にある「そこは可能性の聖所にして淫売宿のようなものであった」という一文から、観察、思考、空想、欲望などが産みだすところの、高尚なものもあれば低俗なものもある、様々な無数の観念、思念、映像などの、目まぐるしいような化合、結合、組合せ、変容、分離、形成の様子を語るものであろう。だから祭の市の夜景にも、駅の雑踏のようにも、野蠻などんちゃん騒ぎにも見えれば、ときには真理や啓示が飛び出してくることもあるのだ。

(3) 「能力」としての精神

この断章には、(2)で触れ、(4)、(5)で言及するように、抽象名詞がしかも複数形でたくさん現われるのだが、そのため、却って

son attention (B) (彼の注意力)

la conscience (B) (意識力というもの)

という単数形の抽象名詞が目立つのである。これは、外や内で起る様々なことがらを観察し、識別し、弁別し、微分し、積分し、整理し、付加する、しかも自身決して休止し休息することのない機能であり能力である。言ってみれば、手(触覚)や眼(視覚)や耳(聴覚)や鼻(嗅覚)などの器官をもった中枢部なのである。

(4) この「精神」をかたちづくり、育み、養ってきたもの

この精神の養分となり、肉となり血となったもの。これらが複数形で示されるのは当然のことだろう。

tant d'années de lectures (A) (多年の読書体験)

— *de réfutations* (A) (“ の論戦と応酬)

— *de méditations* (A) (“ の考察)

— *de combinaisons internes* (A) (“ の内的な工夫)

— *d'observations* (A) (“ の観察)

telles possessions (A) (たくさん)の理解、知識)

telles perspectives (A) (たくやんの展望)

telles ramifications (A) (それらのたくさんの分枝的派生物)

(5) この「精神」の示す反応、返答

この「精神」が示す様々な反応や、結論として出す決定や返答 *ses réponses (A)*, *sa propre décision ou réponse (B)* は、この精神の豊かさと強さのゆえに無限の可能性があつて、幾通りも示すことができるので、何が飛び出してくるか予想不可能 (A) であり、偶々何かひとつ出てきても、暫定的なもの *un expédient (B)* にすぎないのである。

(6) この「精神」の適正環境

このような精神が最もそれらしく生き生きとなる条件ないし状況は、ふつうの精神には最も生きにくい、窒息しそうな環境なのである。そういう諸条件が、「状態」を表わす前置詞によって示される。

au milieu d'état rares (D) (あり得べくもないような状態のなかで)

dans une supposition perpétuelle d'expérience purement idéale (D) (純粹に観念的ないろいろな実験を絶えず思いつくような状態で)

dans l'usage des conditions-limites et des phases critiques de la pensée (D) (思考の限界状況と危機的局面をたえず利用するような状態で)

dans le sentiment de ses prodiges (B) (自分のもつ非凡な力や

— *de ses exercices* (B) (自分が行う活動や

— *de ses substitutions* (B) (置換作用や

— *de ses précisions innombrables* (B) (数知れぬ精密さ)

を感じていられるような状況で)

さらに次のような諸条件。

les raréfactions extrêmes (D) 極度の稀薄

les vides inconnus (D) 誰れも体験したことがないような真空状態

les températures hypothétiques (D) 現実にはあり得ぬほどの温度

les pressions
et
les charges } *monstrueuses* (D) 途方もない圧力や荷重

さて、さきに (79 ページ) あげた文体特徴の所以、なぜ抽象名詞の、とくに複数形が頻出するのか、その理由であるが、(場所を示す前置詞の独特な、内的な使用の理由については、すでに(1)と(6)の分析によって説明されていると思う。) テスト氏は、ボルヘスの小説に登場する「不死の人」や「記憶の人」、ムージルの「特性のない男」などと同類の、限らない注意力と認識力と記憶力とをもつ人間であって、もし可能なら、もし人間の歴史と同じだけの時間と生命を与えられるなら、過去、現在、未来の人類の全ての個々人がそれぞれに抱懐し行なうあらゆる思考や感情

や行動を自分ひとりのなかに見出し、具現し、認識し、理解することができるだろう。(ただ、ボルヘスの人物たちほど「寓話」的ではないし、ムージルの人物ほど「小説」的でも「現実」的でもなくて、その中間の、怪物性と人間的な限界とをもつ存在なのである。) だからこの男は、ひとつの民族が数世紀もかかってひとつの文明を築きあげるように、しかしたった一人で「高度の内的文明に達していた」(B)と言われるのである。

それ故、このようなテスト氏の「精神」のなかで生起するものごと(2)を、またこの「精神」をかたちづくり養うもの(4)を、さらにはこの「精神」の示す反応や決定や返答(5)をそれぞれ表現するために、作者が複数形の抽象名詞を頻出させるのは当然のことであって、このような複数形の頻繁な使用は、テスト氏の無限の可能性の表徴であり象徴であるといえるのである。

注(1) 文中、言及、引用した作品及びその略号は以下の通り。

PL. I et II = Paul Valéry: *Œuvres* (tome I et II), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard

Cahiers, 1~29 = Paul Valéry: *Cahiers* (en 29 vols.), C. N. R. S., Imprimerie Nationale

PL. - *Cahiers*, I et II = Paul Valéry: *Cahiers* (tome I et II), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard

André Gide-Paul Valéry: *Correspondance, 1890—1942*, «n. r. f.», Gallimard

Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu* (tome I, II et III), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard

(2) ついでながら(A)の部分の文体のもうひとつの特徴をあげれば、ou以下の関係節における主語の長大さ(ce personnage ~ de péril)と、最末尾の短い述部(動詞 fréquentait)との対照であって、彼が批評し、その手のうちが見えると言ったか
らかったパスカルの、例の一句 Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraye. の構文を思わせるのである。これは、
作者がここで人物の特性描写を重視し、明らかに楽しんでいたことの表われと読むことができる。

(3) 筑摩版ヴァレリー全集、第2巻、月報、清水徹『テスト氏』解説(6ページ)によれば、「カイエ」の一九〇九年—一〇年の部分の断章が、『航海日誌抄』のなかに見つかるという。また、私自身、『航海日誌抄』の11番目と12番目の断章(Pl. II, pp. 39—40)が、一九一四年の「カイエ」(Cahier, 5, p.213)の断章を、この二つのアフォリズムに分けて用いたものであること、また同じ『航海日誌抄』の23番目の断章(Le Riche d'Esprit)の前半部(Pl. II, p.43)が、一九一八年の「カイエ」(Cahier, 7, p.118)にあること、さらには『テスト氏のいくつかの思想』の1番目と24番目の断章(Pl. II, p.68 et p.73)は、それぞれ一九二五年(Cahier, 11, p.253)および一九二四年(Cahier, 10, p.357)の「カイエ」の文章であることを見つけた。