

J・M・マリの文体論

角 倉 康 夫

マリの『文体の問題』(*The Problem of Style*)は、もともと、一九二〇年、オックスフォードでおこなった講演である。文体論であるが、批評論あり、創作論あり、文明論や人間論もある。また、講演のこととて、マリ自身のことわっているように、よく、横道へそれたり、くり返しがあったりする。そういうわけで、また、それだけ、厚味があり、豊かで、熱っぽく感じられる。そういう講演を以下のような形にまとめてみたのであるが、マリが文体について語っていることばをかりて言えば、マリの血や骨を取り去って、その着衣だけを残したものに なってしまったことをおそれる。なお悪いことには、マリが論をやるにあたって引用した詩や散文の実例の多くを割愛してしまった。これは問題の性質上、致命的なことである。あれやこれやで、ひげ目を感じるのであるが、もしこれによって、マリの文学精神の一斑をでも伝え得ておればさいわいである。

一

文体ということばはいろいろな意味あいで用いられる。マリはそれを次のような三つの場合に整理している。

(一) 私は先週の『土曜評論』の論説の筆者を知っている。セインツベリイ氏だ。文体は紛れもなく氏のものである。

(二) ウイルキンソン氏の思想は面白い。しかし氏は文章の書き方を知っていない。氏は現在、文体をもっていない。

(三) マーローは誇大なことばを用いると考えられるかもしれない。笑劇的とさえ思われるかもしれない。しかし一つの性質が彼の誇大なことば、彼の残忍、彼の笑劇といった短所を補ってあまりがある。つまり、彼は文体をもっている。

(一)の場合、文体は表現の個人的性癖、作家特有の表現法 (personal idiosyncrasy of expression) を意味している。筆者がだれであるかを知る手がかりを与えてくれる性質である。

作家がこの意味での文体をもっていると言うことは、必ずしも彼を称賛することにはならない。たとえば、マリによると、メレディスの文体が独自のものであることは否定すべくもないが、すぐれた文体とはいえないという意見が漸次、有力になりつつあるし、ジョンソン博士の文体の特異性は「Johnsonese」という名称を奉られ、ヘンリー・ジェイムズの後期の文体はH・G・ウェルズによって、「豆を拾いあげようとする河馬」と評されている。

しかし、また、この意味での文体を作家がもっていないと言えば、それは彼を非難することになると思われる。もっとも、十七世紀末の散文の場合のように、個人的なニュアンスを確実に識別することは尋常の力量と学識とをもってしては到底企て及ばぬところ、ということもあろうが、とマリはいう。

(二)の場合、文体は表現の技法 (technique of expression) を意味している。それは、フランスのジャーナリストがもっている、イギリスのジャーナリストがもっていないとしばしば指摘される性質で、一連の観念を明せきに説明する力である。

この意味での文体は、マリの考えでは、知的観念の説明にのみ適用するのが正しい。「思想はすぐれている

が、文体がまずい」ということは、哲学者やエッセイストについては言い得ても、小説家や詩人については言い得ない。第一、小説家や詩人は、小説家や詩人の資格においては、実は、観念というものは全然もっていない。彼らがもっているのは、知覚 (perceptions)、直観 (intuitions)、情緒的信念 (emotional convictions) である。次に、小説家や詩人が真実の知覚をもっているということの唯一の証拠は、その知覚がそのすべての特殊性において伝達されているということである。この伝達が成功している場合、文体がすぐれているとか、まずいとか言うのは、人を誤まらせる所以である。まこと、着想はすぐれているが表現がまずい (well conceived but badly written) 詩や小説は chimera である。

議論の場合は事情が違ふ。議論は論理的な意味での観念を取り扱う。この種の観念の説明は明快であることもあれば、ばく然としてよく分らぬということもある。無駄がないということもあれば、無駄が多いということもある。この意味での文体は、少なくともある程度、教えることのできるものである。ものを書くとき、守らねばならないいくつかの一般的規則はある。あいまいであってはならないとか、語法違反 (solecism) は避けねばならないとか、文法が相当に正確でなければならないということなどである。ただし、いかに文法や文章構成法が正確であっても、それだけで真実の意味での文体 (positive style) をつくるのに十分とはいえない。表現の技法という意味での文体についてさえもそうである。

(三)では文体ということばは絶対的な意味で (absolutely) 用いられている。それが正確には何を意味しているかは分らないが、それは普通、次のような詩句をマローが書くことができることを意味すると言って、マリが引用しているのが、

See where Christ's blood streams in the firmament.....

とか、

Sweet Helen, make me immortal with a kiss.

Her lips suck forth my soul : see where it flies.

これらの詩句についてマリはこう言う——これらはマーローの詩句である。マーロー以外の何びとも、シェイクスピアでさえも、書くことができなかったであろう詩句である。シェイクスピアがマーローの文体で書いていたとき、このような壮大さは彼にとっては不可能であった。それが彼に可能となったとき、彼はマーローのとは全く違った、独自の文体をつくり出していた。たしかに、これらの詩句はマーローのものである。しかし、マーローは文体をもっていた、とわれわれが言うとき、それは、個人的な表現法をすべて超越していながらも、はつきりとあらわれるためには、個人的な表現を必要とする（と思われる）性質をさして言っている。この絶対的な意味での文体は個人的なものと普遍的なものとの完全な融合である。偉大な作家はそれとも偉大な詩句の中においてももっとも強烈、鮮明に自己自身である。ばく然とした形而上学的な言い方をすれば、絶対的文体とは個人的な特殊な表現の中に普遍的な意味が完全に表現されている文体のいいである、と。

二

文体を(一)表現の個人的性癖としての文体、(二)表現の技法としての文体、(三)文学の最高の達成としての文体の三種類に分けたが、これら三つの文体の意味は相互の間で混乱する機会が大きい。批評家はコンテキストによって文体ということばを上^上の三つの意味のうち、どの意味で用いているかを明らかにすべきである。しかし、現実には、そうしていることはまれである。批評家はともすれば、自分の不完全な達成にテコいれをするための支柱として、一般的な用語を使う。あいまいでぼんやりした知覚に重量と權威との外観を与えるために、十分な、特殊な意味をもたせないで一般的な用語を用いる。文体ということは甲の意味から乙の意味へ、乙の意味からさらに丙の意味へと知らぬ間に轉移し、変幻きわまりないこと Proteusのごとくである。かくして文体と特定の文学作品との間の^{ツァイト}生命的な関係が弱められ、ついには全く断絶してしまう。そこから文体についてのいろいろなまちがった考えが生まれてくる。

たとえば、作家特有の表現法という意味での文体なることが全く無差別的に称賛のことばとして用いられる。あたかも作家がその作品のすべての場合、すべての場所においてそこにありと認められることが文学上のメリットであるかのようなのである。しかし、それは、一般的にいつて、作家の自我の厚顔な押しつけである可能性の方が大であり、近年の小説のなかの肝要な会話が小説家の自我の実体化となっていることがいかに多いことか、とマリは言う。

また、次のような誤まれる文体観も生まれる。表現の技法としての文体をマリはアクセントのない文体 (unaccented style)とも呼ぶが、この種の文体は、既述のように、知的議論の明せきな解説にふさわしいものである。そこには、人の気を狂わせるようなメタファは一切なく、ことばのもつ造形的 (plastic)・情緒的暗示は最小限に削減されている。このアクセントのない文体が人生の^{イリュージョン}幻覚を与えることを主要な機能とする作家のメリット

と見なされることがある。これは「高級批評」(superior criticism)と称してもよい批評において一般的となっている詭弁のうち、もっとも悪質のものである。この種の批評では、平板な文体はどのような主題について用いられても、それ独自の、ある貴族的な美徳をもつとされ、これに反し、鮮明(vivid)であることは野卑(vulgar)であることとされている。これは全くの邪説である。自らのうちに、創造的活力の欠如しているためか、あるいは「高級な人」(superior person)の軽べつを恐れてか、この邪説を信奉する作家は偏狭(provincial)となるであらう。

文体についての誤解には次のようなものもある。すなわち、文体は装飾であるという考え方である。これは文体についての最も通俗的な迷妄である。鮮明即野卑という考え方が「高級な人」の誤解であるとすれば、文体は装飾であるとするこの誤解は市井の人の誤解である。

ある一つの性質が数種の意味を併せもっているという威厳を獲得するとき、この性質は独自の生命をもっているかのようによそおいはじめる。文体がひとたびこの独立的存在を獲得しはじめるや、文体は装飾なりという考えが根を下しはじめたのである。もし文体がある実体から離れて独立に存在し得るものであるならば、それは装飾以外の何ものであり得ようか。

この誤解は近代作家のうち、最も慎重なスタイリストの一人であるR・L・スチーヴンソンによって助長されている。彼の「play the sedulous ape」というフレーズは、やまよい歩き、ときどき、作品にとつく文体という幽霊的存在に実体を与えようとして用いられる。健全な文学的本能または率直な正直さを普通程度にもっている人ならだれでも、直ちに、この幽霊を取り押え、しずめることができる。しかし、それはまた抜け出て、他の人たち、たとえば、新聞の論説委員とか政治家などにとつのである。

立體は裝飾である、という考へ方はメタファをも裝飾と見なす。アリストテレスの時代から、メタファの自由自在な驅使が最高の文體のしるしとされているが、そのメタファも、散文的な眼をもつて見られ、直観的な鋭さを失つた精神によつて分析されると、とかく裝飾のように見えがちである。それは何か付け加えられたものに見える。説話 (narration) という丈夫な織物に縫いつけられた裝飾みたいなもので、それが取り去られても、織物は依然として長持ちし、役に立つであらう。なるほど、メタファはしばしばこのように用いられてきたし、現在も最も普通にはこのように用いられている。しかし、マリの強い主張によれば、メタファは裝飾どころではない。比較の行爲とさえもほとんど關係がない。論理的には、なるほど、比較の行爲に基礎をおいている。しかし、シェイクスピアのようなメタファの達人の發展においては、比較の行爲がだんだん無視されてゆくのをみることが出来る。メタファはほとんど理解の一樣式 (a manner of apprehension) となる。メタファをかういう風に見てはじめて、シェイクスピアの後期の文體の与える言語に絶する印象を真に説明することができる。メタファが次から次へところがるように続く、その文體の与える印象は混乱の印象ではなく、迅速にして不斷の啓示の印象である。マリは言う——メタファは作家の独自のヴィジョンのユニークな表現である。それを用いることができる能力は、本来、通常人が真夏の青空をみるとき、「青い」と言うことができる能力と同程度に單純で直接的なものである、と。

文體は裝飾である——これはくり返しいえは、迷信である。メタファもこの迷信になんらの支持を与えるものではない。それでは文體の本質は何か。文體の本質は有機的 (organic) ということである。文體は人そのものである。文體は作家の独自のものの見方である。文體は作家自身の考へ方、感じ方である。感じよ、見よ、しかれば余のことはおのずから付け加えらるべし——これが現実の文學創造のプロセスであるべきである。それゆゑ、

文体を、それに生命を吹きこんでいる知覚、思想、感情が構成している体系全体から離れて、考察することは根本的に無理である。

三

作家特有の表現法という意味での文体を作家がもっていると言うことは、必ずしも彼を称賛することにはならない、しかし、また、その意味での文体を作家がもっていないと言えば、それは彼を非難することになると思われる、というマリの所見をさきに紹介した。文体の源泉は強烈で決定的な独自の情緒 (a strong and decisive original emotion) のなかに見出されるべきであるという見解をうけいれることによって、文体は作家特有の表現法であるという定義の意味が一そう厳密に把握されることができるといえる。

独特の感じ方と見方とは独特の言語使用法を強制する。それゆえ、真の文体——作家の感じ方、見方を言語によって完全に、また、適切に表現している文体と解すれば——はユニークなものでなければならない。この視点からすれば、作家特有の表現法は文体に必須のものと思われる。それゆえにまた、そのような表現法は、一見したときには、文句のつけようのない、よいものと思われる。ところが、実際は、作家特有の表現法がよいものかどうかは、それが本物の (genuine) 個人的感じ方の表現であるかどうかにかかっている。つまり、作家特有の表現法というも、本物もあれば、にせ物もある、というわけである。これを見分けるのは読者——それは批評家の卵 (critic in embryo) である——の責務である。

文体は個性的でなければならない、文体は個人特有の感じ方の表現であるから——これが原則である。しかし、文体が個性的というも、それにはいろいろな場合がある。作家の感じ方が標準的な感じ方から異常にかけ

離れているからという場合もある。作家が伝えようとしている特殊な情緒的経験が人間経験の普通の範囲からはみ出ているからという場合もある。あるいはまた、作家がたとえば、虚栄心とか、凡庸で事なかれ主義の市民を驚かしてやるうという、不純な動機にそのかされて、故意に自分の言語を大げさで奇矯なものにするという場合もある。この最後の場合にせ物である。それは独創的であるように見せかけようと努力する青年の文体である。しかしそれにとどまらず、一人前の作家の文体であることもまれではない。独自の感じ方をする力を失い、したがって、文体が真実の情緒という健全な樹液を奪われて、やどり木的な独自の成長を遂げるときに見られる現象である。背後に、起源となる真実の情緒 (a true originating emotion) を全くもたない文体である。

それでは、作家特有の表現法が本物か、にせ物かはどうして知るか。われわれがある文体を必然的・不可避免的 (necessary and inevitable) であると感じるとき、つまり、文体の中に、一つの首尾一貫した感情様式全体 (a whole mode of feeling that is consistent with itself) との直接的な関連を発見することができるとき、そこには作家特有の表現法がある。すなわち、今いった関連をわれわれが知覚することができるとき、文体の特異性は不可避のものであり、われわれが感知せしめられる独自の情緒がこの表現を、しかも、この表現のみを要求したのだとの確信にわれわれは到達することができるであらう。

作家特有の表現法が本物であるか、それともにせ物であるかを識別するためには、鋭敏な感受性と、なかならず、忍耐が要求される。文体のきわだった独創性をすべて、にせ物として追放することは批評の傾向である。見なれないという理由で、ある文体を追放することは許し難い。従来、批評家は常にこの過誤をおかす傾向があった。何か学べきものがあると信ずることは批評家にとっては困難なことである。批評家は十分な謙虚さをもって、新しい文学作品に素直に服することを拒否する。ことばそのものの下に横たわっているあのより深い文体

(deeper style) ことは存在を与えている魂を探し求めて耳を澄まそうとする忍耐を批評家はもととはしない。このアンダートーンが欠けている場合に、言語の偏奇と古風とはいわれのないものであり、忌むべきものである。しかし、このアンダートーンが存するか、存しないかと、耳を傾ける忍耐をもっていなければ本物を見のがす危険がある。

作為的 (artificial) ということは文学の批評においては、よく軽べつの意味を含めて用いられるが、この作為性 (artificiality) の問題も内側からアプローチしなければならない。生氣に満ちた (vital) 感情の中心がそこにあり、それをわれわれが知覚できれば、作為とおもわれるものも実際は技巧の勝利 (triumph of art) である。見なれぬ文体に接し、忍耐強くそれにわが身を服せしめた後、このようにして、また、このようにしてのみある経験様式全体 (a whole mode of experience) がわれわれに伝えられることが可能であったのだとわれわれが感じるとき、われわれは真の文学作品を発見したのである。作為という批評用語はこの上もなく細心の注意を払って用いられなければならない。作為にもにせ物と本物とがある。独創的で新奇な経験様式を自然的に表現する言語 (the natural language of an original and unfamiliar mode of experience) である文体のもつ作為性は本物である。これに反して、特色ある経験様式がないのに、ただ文学的業績をあげたいという願望だけがあると、あるいは、感じる能力が衰微し去ったのに、その能力が旺盛であった頃には自然で、健全な表現方法であったものが、矢たらにのさばって、自らのまがい物的存在を主張するとき、その結果として生じる作為はにせ物である。この不健全な作為はメレディスとヘンリー・ジェイムズの後期の作品とにおいて少なからず発見される。

作家特有の表現法としての文体にかえれば、この文体には本物とにせ物があることは既に述べたが、本物がにせ物に墮落することがある。われわれは文体は独自の経験様式の直接的表現であるという考えにしがたってきた

が、感情と言語との間のこの健全な関係が断絶し、両者をつなぐ生命的な絆が朽ち果ててしまったときでも、なおかつ、作家は彼特有の表現法をはっきりと掲げつづけるかもしれない。いや、おそらくはそうすることであろう。それはにせ物である。マリはこれを不毛の文体 (a barren style) と呼ぶ。作家は、全く異常な、または、全く明確な知覚と思想とを自由自在に表現するために、新しい、はつらつとしたことばの結合をつくる。これがやがては単なる因襲となるかもしれない。この因襲はある個人の特異な発明品であるからとて、空虚さと無意味さとが減じるものではない。最も不合理で、最も苛酷な因襲のいくつかは社会によって課せられた因襲ではなく、個人が自らに課した因襲である。このような因襲にさいなまれるようになった作家は熱狂的な崇拜者を欠くことはないであろう。たとえば、ワーズワスが強烈で親しみのうすい知覚にかって生命を与えた言語を手ぎわよく取り扱う蒼白な幽霊にすぎなくなったとき、彼の崇拜者たちがいて、彼の最も無意味な誇大の言に天才のしるしを発見した。しるしは、なるほど、あった。しかし、それはもはや天才のしるしではなかった。崇拜者たちは徒党を組んで、文体の付随的なものをば、その本質的なものと取り違えたのである。

ワーズワスの後期の詩は不毛の文体、つまり、言語の、または、表現の習慣が鋭い知覚と抵抗し難いほど強い情緒とによってもはや生命を吹きこまれていない文体の一例である。同様に、メレディスやヘンリー・ジェイムズも中心的な、起源となる力 (the central, originating powers) の萎縮になやんだ。ジェイムズは技巧に過度に没頭したための報いをうけたのである。もっと正確に言えば、ジェイムズは、彼が表現しようと欲した人生から、直接的な情緒的衝動を受け取る力が衰退したと同時に、関心の対象を表現のプロセスそのものに移したのである。

これはジェイムズにとどまらず、極度に意識的な作家を常に脅かす危険である。技巧が独自の生命をよそおい

は始めるのである。異様な内容と新しい意味とを読者に受け入れさせようとして、ことばに強制を加えるという骨の折れる喜び——これが創造的な作家の特権である。その特権を捨てて、ことはがそれみずからの法則におとなしく従って溶解するのを観照するという、微妙ではあるが不毛の満足に就くのである。というのは、空虚な作家特有の表現法は深玄な形式をそなえているかもしれない、目に見えてはつきりと空洞であるというのではなく、また、無生命であるというのではなく、華麗豊富きわまる外観を呈しているかもしれないからである。

創造的努力がゆるんだとき、文章が突然の活力を与えられるように思われることがある。単語が相つぎ、文が相つぎ。しかし、それは靈感の作品であることは決してなく、翌朝、目がさめてみれば、だらりとして生命がないように見える。この状態が豊富なヴォキャブラリーと偉大な力をもった作家において洗練されたと想像すれば、スウィンバーンの悩んだ幻覚がうすうすと感じられるというものである。あるいはまた、作家の衝動の源が彼の織りなそうとしている複雑錯綜した意匠の形式美を観照する喜びにあり、この幽霊的な、ほとんど超感覚的な情緒が文体の活力となる根源的な、起源的な情緒にとって代わるという状態があるかもしれない。これはしばしばヘンリー・ジェイムズの運命であったと思われる。これらの状態のいずれかが存在するとき、作家特有の表現法があるのみならず、また、文体の肥大 (hypertrophy) がある。肥大した文体は一種の活力をもっている。しかし、それは雑草やキノコの活力であり、本物でないとはいいい切れぬものの、また、たしかに、本物とはいえない活力である。

四

真の文体の由って生ずるところは、マリによると、おのおのの作家に特有の情緒的または知的経験様式 (a mode

of emotional or intellectual experience which is peculiar to each individual writer)であつた。それはまた、単に、起源となる情緒 (an originating emotion) とも呼ばれた。経験様式といたり、単に、情緒と呼んだりして、あいまいであるが、この文体の源泉となるべきものについて、もう少し詳しい説明をマリからきくことにしよう。マリのいう文体の心理 (the psychology of style) を探るのである。そうすることは、また、マリの第三の意味での文体、つまり、個人的なものと普遍的なものとの完全な融合としての文体、絶対的文体についての多少とも明瞭な観念を得ることにもなる。

主観的な文学である抒情詩の発生においては、ある単一の起源となる情緒が第一の要因となることは大てい人の認めるところであろう。抒情詩がどのようにして生まれるかを考えてみよう。

まず、詩人の存在が根底からゆさぶり動かされる。ゆさぶり動かすのは現実の世界の物体や出来事のこともある。たとえば、ある特定の女性とか西風など。あるいは、また、観念の世界の対象や出来事のこともある。たとえば、不死の予感とか死または永生についてのヴィジョンなど。詩人は自分をゆさぶり動かすこの情緒に表現を与える。この表現はリズムとミーターとの規律のもとに、単なる豊富さを抑制され、扇情的な反応の平面から引き上げられる。動揺を与えられた存在に意識的な統制が加えられて生まれた詩が非常にすぐれた詩である場合、その一語々は、論理的な意味によってのみならず、また、暗示力によって、詩の起源となった情緒に完全に適合しているであろう。さらにそれ以上に、リズムはその情緒と調和しているであろう。

主観的な文学である抒情詩においては、単一の情緒が起源となり、それが主導的な役割を演ずることについては異論がないとしても、劇詩や小説など、客観的な文学においてはどうかであろうか。たとえば、『アントニイとクレオパトラ』のような完全な戯曲を、抒情詩の場合のように、単一の情緒と関連させて考えることの不可能で

あることは明らかである。『アントニイとクレオパトラ』の起源は作者におけるただ一つの単純な動揺にあるのではない。シェイクスピアという存在の動揺は複雑なものであったはずである。作者の存在のこの複雑な動揺をひっくり返してあらわすために、マリは経験様式 (a mode of experience) というフレーズを用いるのである。このフレーズについてのマリの説明をきくことにしよう。

普通以上に鋭敏な感受性をそなえていること、これが文芸家の資格である。日常生活や精神生活におけるいろいろな対象やエピソードから、作家は、普通人の場合に比べると、一そう深刻な、一そう確な諸種の印象をうける。作家が個々の印象に直接的に、且つ、完全に反応する底の最も単純で抒情的なタイプの芸術家でなければ、これらの印象は累積する。これらの印象はある程度、相互に廃棄しあい、さらにそれ以上に、相互に強化しあう。これらの印象全部から、一つの首尾一貫した情緒的な核 (a coherent emotional nucleus) が現われ出てくる。少なくとも、円熟するように運命づけられている芸術家の場合はそうである。この情緒的な核はしばしば一種の思想によって強化される。思想というも、それは哲学者の思想とは違って、特殊から特殊へと働いてゆく。創造的芸術家は一般化しない。いやむしろ、彼の一般化は抽象的でないという方がよい。芸術家はどれほど多く思索しようと、彼の人生にたいする態度はとりわけ (par excellence) 情緒的である。芸術家においては、情緒的な付随物を伴った多数の鮮明な知覚から、一つの全体としての人生 (life as a whole) の性質についての感覚 (sense) が現われてくる。人間世界のすみずみにまで滲透している支配的な性質についてのこの感覚と強調とが大作家の作品にユニークな普遍性を与える。マッシュュー・アーノルドが最高の種類の詩の基準とした「人生の批評」によって分離しようと企てた普遍性である。もっとも、マリによると、「人生の批評」とは比喩的な観念である。偉大な作家は人生を「批評」しない。批評とはなかならず知的な活動である。アーノルドは最高の詩の

例として、シェイクスピアの例の 'We are such stuff as dreams are made on :.' などをあげるが、それは彼が「人生の批評」とは作家の特有な達成の相似物にすぎないことを忘れてゐるからである。それにしても、アーノルドの創造したこのフレーズはそれ自体、大へん価値があるものである。

偉大な作家は人生に関して結論に到達することはない。彼は人間世界のある性質をはっきりと見分ける。彼的情緒は相互に強化しあって、彼のなかに次第に情緒の習慣を形成する。つまり、ある種の対象と出来事がある特有の重さと意味とをもって彼に感銘を与える。この情緒の性癖、つまり、傾向が経験様式と呼ばれたものである。過去のいろいろな情緒のこの神秘的な積み重ねによって、作家は、円熟の境地に達したとき、特殊なもの (the particular) に普遍的なもの (the universal) のもつ重さと力とを与えるという奇跡をなしとげることができる。「魂のある状態では、生の深遠な意味が眼前の光景——それがいかに平凡なものであっても——の中に完全にあらわされる。つまり、光景は意味のシンボルとなる」というボードレールのことばをマリは引用している。

青春時代のさまざまな鮮明な情緒が洗練されて、一つの複雑な、首尾一貫した人生態度となり、情緒の性癖が固められて、一つの経験様式となった詩人や劇作家や小説家はプロットを選ぶ。万事はプロットの選択にかかっているとはアリストテレスの至言である。プロットの選び方にもいろいろあって、たとえば、作品を書いて生計を立てなければならない作家は時代の嗜好を考慮の中にいなければならない。しかし、作家が完全に自由な行為者である場合、彼のプロットの選択は一そう微妙な、一そう重要な意味をもつてくるであらう。

そのとき、プロットは「生の深遠な意味全体があらわされる」ものであらう。この場合、「生」とは作家の経験の世界であり、その「深遠な意味」とは、作家の心に最も的確且つ最も深刻な印象を習慣的に与えてきた事物

と出来事との中の共通の要素となっている情緒的性質をさす。それは一部分は作家自らの創造であるが、また一部分は現実の世界が現実にもっている性質である。その性質をはっきり見分けることのできるのは創造的作家の鋭敏な感受性である。円熟した作家が完全に自由な行為者である場合、彼の選ぶプロットはこの性質と完全に調和しているであろう。プロットは結局、本質的に、人生の出来事である。それが歴史あるいは伝説からとられようと、日常生活からとられようと、作家の独創的な考案になるものであろうと、とにかくそうである。そういう人生の出来事には、いわば、作家が見分ける人間世界の性質がしみこんでいるであらう。その出来事のさまざまな部分やいろいろな人物のまわりには、作家の過去の経験の集積が結晶するであらう。飽和液にひたした糸のまわりに結晶ができるように。

こういう次第で、偉大な客観的文学作品も、抒情詩や心情を吐露するエッセイの場合と同じく、起源となるある特有の情緒と関連して考えられなければならない。偉大な作家にあっては、この情緒が限りなく複雑であらう。それを定義したり、記述したりすることはこの上なく困難であらう。それを完全に表現することがまさに作家が自らに課した目標であったのだから当然のことである。われわれはそれを作家とは違ったわなの中に捕えようとする。つまり、そのまわりに知的概念という網を投げようとする。しかし、われわれがアプローチしようとするその情緒の特有の性質は作家が選んだ手段以外の手段では伝達し得なかったであらうという事実は依然として残る。われわれはただ近似値を得ることができるだけである。悲劇詩人はえん世哲学者ではない。もしそうなら、えん世哲学を書いたであらう。特有な種類の情緒を特有な種類の知的概念に移すことは批評にとって不可避である。しかしこの方法の危険は明らかである。われわれが解明しようとしている作品の独自性を顧み、それを不断に参照することを怠れば、われわれ自身のものではない材料、さらに一そう悪いことは、実は、作家のものである。

ないのに、われわれが強引に作家のものとする材料を土台にして、われわれ自ら、一つの哲学を構築しようとする仕事に携わることになる。これは興味深くはあるが、いささか的是ずれの仕事である。

批評家はその引用によって判断されるべきだというルールの背後には、今しがた述べたような危険の自覚がある。引用がすぐれた鑑識力の間違いない証拠であるというわけではなく、抽象に陥り、的はずれになることから守ってくれるというわけである。批評家は作家の本質を定義することはできないかもしれないが、それに気づき、それを知っているということを示すことはできるし、この本質と読者の心との直接的な接触を妨げる障害物のあるものを除去することができる。このことをするためには、批評の対象である作家のユニークで本質的な性質を理解する必要がある。作家の経験様式が自分の中にしみこむまで作家になれ親しんでおく必要がある。批評家は偉大な作家の作品の中から、その作家の複雑な経験様式にピタリと適合する箇所を探す。この箇所がプリズムとなり、それを通して、作家の情緒の全スペクトルが突如、集中されて、一条の強烈純粋な光線となる。つまり、作家の経験の世界全体が完全に凝縮されて、十数行あるいは数語となっている。そういう箇所を批評家は探す。

こういう十数行あるいは数語が文体の極致である。そうしてそれは内部から (from within) のみ確実に認知され得るのである。読者は、作品にはじめて外面的に接触する瞬間においてさえも、それらのものの多くに反応する。しかし、そのすべてに反応するというわけではない。偉大な文学にはすべて、真の普遍性 (catholicity) があり、それは、最も不用意な接触によってでも、誤りなく捕えられるものではあるが、それはまた、理解力のレベルが違うと、違った種類のものとなるからである。偉大な作品は、最初読んだときに、その十分な意味、その本質的な美しさが汲みとれるものではない。読者が忍耐強く、その作品の創造的中心 (creative center) に努力

してはいつだって、それを捕えたときはじめて、その作品がわかったとほんとうに言えるのである。そうして文学作品を真に理解したときはじめて、その文体について積極的な (positive) 断言を下すことができるのである。

最高の文体は個性の極限と非個性の極限との結合であって、一方では、特有の、個人的な情緒の集中であり、他方では、この個人的な情緒の創造されたものの中への完全な投出である。文体について語る場合の明白な危険は二つある。一つは、文体の本質的なものではなく、付随的なものについて語る危険であり、他は、この危険を避けようと努力して、ばく然とした一般論に陥る危険である。文体は多くのものである。しかし、これらのものが定義し得るものであればあるほど、それと指さすことができるものであればあるほど、文体ということばに隠されている中心的な意味から遠ざかっているのである。この文体の中心的な意味とは、ある個性的な経験様式にとって不可避であって、それと有機的につながっている表現ということであり、さらに、この経験様式と表現との間の正確な関係が成就された場合においてもなおかつ、経験様式の意義と普遍性との大小、それが人間世界全体を包括している度合い、その人間世界にたいする適切さの多少、そういうものに依じて、絶対的完全さの度合いが増しもし、減りもする表現ということである。文体ということばのこの意味と比較すると、他のいろいろな意味は色あせて、区々たるものになってしまう。というのは、この意味の文体が芸術というピラミッドのまさに頂点であり、最高の達成であり、同時に、文学において不朽であるすべてのものの生命的な原理 (vital principle) であり、われわれの多くにとって、シェイクスピアの数十行からなる一節 (たとえば、クレオパトラの死のシーン) を最も輝しい人間精神の征服とするところの無比の力 (virtue) である。

五

文体とは作家特有の情緒や思想、あるいは情緒や思想の体系を精確に伝達する言語の性質である。思想や情緒が精確に伝達されたとき、文体は完全である。しかし文体の絶対的偉大さの度合いは、文体が伝達しようと企てる情緒や思想の体系の包括性 (comprehensiveness) の大小にかかっている。今まで述べてきたことをかいつまんで言えばそういうことになる。

文体はまったく情緒や思想の精確な伝達に依存している。情緒や思想の精確な伝達がないところには文体は存在しない。

情緒や思想の伝達はまことに簡単なことと思われるかもしれない。事実、純粹な思想 (pure thought) の伝達はおそらく困難なことではなからう。しかし文学はこの種の思想の伝達とほとんど関係がない。文学においては純粹な思想というようなものは一つもない。文学においては思想は常に情緒の侍女である。文学は論理学者や科学者や数学者などの純粹さとはなんの関係もない。純粹な思想の本質的性質は一定不変の価値をもっている記号によって完全に表現され得るということである。ことばはこの種の記号ではない。ことばは不定で変化しやすい。普通のことばを用いる形而上学者は単にすぐれた詩人か、へば詩人にすぎないと考えることができる。プラトーンとスピノザはすぐれた詩人であったが、ヘーゲルはどちらかといえば、へば詩人であった、といった風に。

文学において一役を演ずる思想は体系化された情緒 (systematized emotion) である。習慣的になり、ついに信念の威厳をそなえるにいたる情緒である。偉大な戯曲や小説における基本的な頭脳のはたらかきは理性——純粹理

性たると実践理性たるとを問わず——によって遂行されるものではない。トランセンデンタリストであるエッセイストでも、そのなすところは、彼の情緒を紙の上に書きつけようと努力することに外ならない。最もきびしい心理分析家でも、彼の本能的な反応の中に、ある秩序をもちこもうと企てているにすぎない。なんらかの意味で、文学全体は情緒のこのような伝達に存しているのである。

この伝達をいかにして行なうか。これが作家にとっての文体の中心的問題である。問題は、いかにして作家は彼の情緒の特殊性を他人に感じさせるかということである。情緒が全く単純、個人的で、深遠なまたは包括的な要素を全然含まない場合はいうまでもなく、作家の情緒が体系化されて、一つの自己矛盾のない全体になり、作家の心の中で形成されたプロットの上に投げ出されつつある場合にも、同じ問題が解決されなければならない。個々別々の情緒がそれぞれの特殊性のままに伝えなければならない。

作家にとってのこの問題に対する解決法を示すものとして、マリは次のような文体に関するスタンダーの定義を引用する——「文体とは、ある一定の思想に、その思想が産み出すべき全効果を産み出すのに適合する情況をのこさず付加することである。」(Style is this : to add a given thought all the circumstances fitted to produce the whole effect that the thought ought to produce.) この定義で注意しなければならないのは、「思想」とはいわゆる思想ではなく、芸術的表現のプロセスを経る前の直観、信念、知覚、およびそれらに伴う情緒をひくくめて表わす一般的用語であるということである。

効果を産み出すのに適合する情況をすべて付加するというものの、単に情況を羅列するだけでは、読者をして作家の思想の特異性を再創造させるには十分でないであろう。情況を残さず、徹底的に書き加えてゆく方法は一種の文体を産み出すかもしれないが、それは潮解した文体 (style in deliquescence) である。スタンダー自身

の文体は高度に圧縮された文体であった。タブロイド版の文体と呼んでもよいのである。付加される情況はともかくも最大限の意味を帯びたものでなければならぬ。引き締って簡潔な(compact)ものでなければならぬ。作家がその思想を十分効果的に伝えるために、思想に付け加えるべき情況は描写的(descriptive)で、精確な(precise)なものであるべきであり、作家が目ざす描写の精確さは説明的(expository)というよりは創造的(creative)である。作家の仕事は定義することではない。すなわち、読者がある方法で考えることができるようにしむけることではなく、ある方法で感じるように読者に強いるべく努力することである。文体は強制的なものである。この努力のために、慎重な作家はあらゆる種類の方策を用いるであろう。

そういう方策の一つとして、作家は文または語句にリズムを与えようと努力する。‘the murmuring of innumerable bees’とか‘the moan of doves in immemorial elms’などは陳腐であるが、その例である。これらの諸行はそう微妙ではなく、またそう効果的ではないとマリは評する。しかく‘Absent thee from felicity awhile, / And in this harsh world draw thy breath in pain / To tell my story’は詩と戯曲とにおける天才の靈妙不可思議な方策であって、その効果についてマリは次のように述べる——十八世紀の半ばに、今は忘れられているダニエル・ウェップ(Daniel Webb)が指摘したように、二行目のせりふをはっきりと発音しようとするれば、呼吸が苦しい。臨終のハムレットの唇から流れ、流麗そのものの(perfectly liquid)第一行に続くので、その効果は倍加される、と。

しかし、マリの考えでは、リズムを用いて効果をあげようとする方策は、大家が用いると、最大の効果をあげる可能性をもちがするが、あくまでも補助的なものである。なるほど、文体はそのような方策によって完成される。しかし文体はそのような方策に依存するものではない。そうしてそれは、大家級の下に位する作家が手

にすると大へん危険な道具である。野心的な作家が単調で意図的なリズムによって効果を殺してしまっている例がきわめて多い。

リズムによる効果が成功するためには、効果と効果との間に確かな区別を立てなければならぬ。対照がなければ区別は立てられないが、リズムの対照を微妙にあやつりつつ、その対照をことばの持っている知的暗示に従属する地位にとどめておくようにすることは、きわめてデリケートな仕事である。語句の音が意味を圧倒するのを許すことは容易である。意味が相当はつきりしている場合でもそうである。リズムによって効果をあげようとする努力に伴う危険についてマリはこう言っている——ある単語の音楽的暗示は主としてその音に存するのではない。むしろその単語が呼び起こすイメジャリイと文学的連想とに存しているのである。そうして、独立した音楽的価値をもっているといひ得る単語の大多数の場合、音楽的暗示と意味とは協和していない。音楽的暗示が優位を占めることを許されるとき、文体の退廃が始まったのである。このように言語の創造性が犠牲にされている非常に多くの例がスウィンバーンに、少なからざる例がコンラッドに見えらるであらうと思う、と。

マリは言語芸術家にきびしさを要求する。すぐれた文体の必須の性質は精確さである。精確さは最大限に確保されなければならない。音楽の面で一〇〇パーセントの効果をあげるために、一パーセントでも精確さを犠牲にする作家は下降の道をたどるものである。あらゆる芸術はそれ独自の性質をもっている。言語芸術家は言語という手段以外の手段にたよる前に、言語という手段のなかにひそむユニークな可能性を現実のものとすべく、あらゆる努力を惜しんではならない。音楽は精妙で、自己充足的な芸術であって、そのユニークな可能性は話しことば (spoken language) の企て及ぶ範囲のはるかかなたにある。言語の音楽的可能性にうつつをぬす作家は水に映った肉をとろうとして、口にくわえた肉を水中に落とす犬に似ている、とマリは言う。

作家は音楽的完成という蜃気楼を追うことをつしまなければならぬが、それと同じく、絵画を模倣しようと努力することによって邪道にふみこむことのないよう、戒心しなければならない。「詩は絵のごとし」という異端を論破することは困難である。それは次のような事情による。

創造的な文章 (creative writing) の必須の性質は具体性ともいべきものである。作家は精確たらんと努力して、描写しようとする事物の相似物を他の存在領域のなかにたえず探し求める。作家はたえず、いわば、精神的性質に物質的性質を与えている。メタファを求める努力もこの線に沿うものである。

この具体性の実現をマリは結晶化 (crystallization) と呼ぶ。結晶化はメタファの形をとることもあれば、形象となることもあり、あるいはまた、意義ある細部 (detail) の形であらわれることもある。結晶化は、どのような形で行なわれるにせよ、それは一種の固体化 (solidification) としてあらわれる。生きた文體におけるこの要素の最高の重要性を強調しようとする熱心さのあまり、作家は、しばしば、作家たるものは造形的 (plastic) でなければならぬという傾向があった。造形的ということばはフローベールの手紙のなかでときどき用いられており、チェホフもゴリキアへの手紙の中で使っているが、これらの作家が造形的というとき、想像力による結晶化 (imaginative crystallization) を意味している。ところがこのことばを実に多くの人が誤解したのである。造形的であるための最上の方法は、作家が実際に造形芸術作品を描写することであると考えた作家もあれば、造形芸術家の仕事のプロセスであると誤り考えられたプロセスを模倣することによって造形的たり得ると想った作家もいた。こういうわけで、「詩は絵のごとし」というフレーズの読み違いが復活して、今なお消滅しないで余命を保っている。この誤解は少なくとも、十九世紀においては、偉大な作家たちが自らの作品に適用した、がっしりした (solid) とか造形的ということばの誤解に端を発している。これらの形容詞は比喩的なものにすぎず、そ

らに基づいて実践的な教えを打ち立てることなどは不可能であることは見やすい道理と思われる。ところが、このことは、最上の種類の文章は最大限の精確さを獲得する唯一の方法である結晶化であるという事実によって困難にされたのである。すぐれた文章の性質を記述するメタファがメタファをつくる現実のプロセスと混同されたというわけである。

文体のがっしりしたという性質は、マリによると、次のように解されなければならない——がっしりしたというのは文章に適用される比喩的な形容詞であって、それはいくつかのことを意味している。すなわち、ことばの完全な節約、完全な精確さ、なканずく、文章が作家の精神から完全に放出 (eject) されたものであるということなど。この意味でのがっしりしているという性質の達成に必要な手段の一つは、作家が伝達しようと努めている情緒や思想のユニークな性質を伝えるための具体的イメージやシンボルを発見する能力である。

偉大な創造的作家は性質についての知覚の膨大な貯え (a vast store of perceptions of quality) をもち、それを自在に利用することができなければならない。そういう知覚をもっておればもっておるほど、彼の文章は精確になるだろう。つまり、彼自身の情緒の性質をより精確に伝達することができるであらうし、読者のなかに相似の情緒を呼び起こすことができるであらう。換言すれば、作家が第一級の作家となるためには、あらゆる種類の感覚的経験 (sensuous experience) にたいする能力が事実上、無限でなければならない。しかしこれは作家としての偉大さが経験の範囲の広大さに依存しているからではない。彼の情緒的経験 (emotional experience) は洗練されて、情緒的信念 (emotional conviction) の一つの体系をなし、感覚的経験とは違った種類のものである。一つの全体としての人生についての理解、特殊のなかに普遍を見分け、特殊的なものを普遍的なものシンボルとする力——これは偉大な作家を区別するしるしであり、すべての偉大な文体のなかにはっきりと見られる——は

感覚的知覚(sensuous perceptions)ではなくて、情緒的観照(emotional contemplation)に由来するのである。しかし感覚的知覚はこの観照的経験(contemplative experience)の完全な表現のために必要である。偉大な作家は定義し難いものを定義しなければならない。

この科学も論理もひとしく不可能と宣言する仕事をなすために、作家は鮮明な感覚的経験の蓄積を必要とする。これが文学の魔術的言語である。それを用いて詩人は論理や科学の言語、日常の談話のことばでは伝えることのできない秘密を表現するのである。これらのことばは相続されるものではないし、習いおぼえることのできるものでもない。不朽の文学作品はすべて言語の勝利(a triumph of language)というよりはむしろ、言語にたいする勝利(a victory over language)である。創造的作家のエネルギーがなければたえず枯渇のふちに沈もうとしているヴォキャブラリーへ、生命を与える知覚を、突如、注入するものである。

六

前章においてわれわれは創造的文体(creative style)へのアプローチをこころみたが、その際、文体にとって必須の性質としばしば考えられているリズムの音楽的暗示とイメージャリイの視覚的暗示とは二次的なものであると述べた。他方、文体の必須の性質は精確さである、ただし、この精確さは知的なものではない、すなわち、定義の精確さではなく、情緒的暗示の精確さであるといった。さてその精確さを達成するにはいろいろの方法があるが、それらはすべて結晶化という名の下に一括することができる、そうしてこの結晶化のプロセスは感覚的経験の異常な能力を要求し、創造的作家が全く感覚的でない知覚体系を表現し得るためには、感覚的知覚の異常に豊かな蓄積に依存することを示した。本章ではこの結晶化についてのもう少し詳しい説明をマリからきくことに

しよう。

普通以上の感受性をそなえた人がここにいるとする。この人は、しかし、自分のいろいろな印象を拡大し、洗練し、それらの印象をして一つの全体としての人生を包括するにいたらせる能力——くり返しいえ、最高のリンクに属する作家の特徴とマリが考える能力——をもたないとする。この人はプロットをつくったり、人生の性質 (the quality of life) についての複雑で包括的な感覚 (sense) を表現することができるとような世界を創造しようとする衝動はもたないし、また、その能力もないであろう。彼の情緒的反応はいかに鋭敏であっても、偶発的 (episodic) なものであろう。彼は刺激に反応する。そうしてそれはそれだけのことで終ってしまうであろう。彼の天才は純粹に抒情的なものであろう。彼が書いているものが散文であっても、そうであろう。人間生活における一つの事物または一つの出来事がある圧倒的な情緒とその情緒を表現したいという欲望を彼のなかに呼び起こす。結晶化は、いわば、自動的に成就される。その情緒を伝達するためには、それを呼び起こした事物を描写するほか方法がないからである。もし彼の情緒が本物の情緒であれば、描写は鮮明且つ精密となり、それによって、情緒は読者に伝達されるであろう。情緒の原因となったものがそのまま情緒のシンボルとなるのである。

このいわば第一次の結晶化はいたるところで起こる。すぐれた描写文はすべてこの活動に依存している。これは普通に描写といわれている活動とは全く違う。普通にいわゆる描写は細部 (detail) を計画的に積み重ねることである。これでは読者になんらの情緒をも呼び起こさない。細部が作家の鋭敏な情緒の原因でなかったからである。結晶化がおこなわれるところでは、作家にたいして事物が示される、その示され方が鮮明であるから、その鮮明さが、事務的に細部を積み重ねることを仕事としている作家のヴィジョンには全く欠けている鮮明さをその事物に与えるのである。細部が単なる細部ではなく、深い意味をになっているのである。つまり、作家が細部を

感覚的に把握し、そこから彼の情緒が生まれるのである。事物と情緒とは積極的、能動的 (active) な関係をもっている。情緒が事物のまわりに結晶しているのである。こういう場合には、ヴィジョンをもたない作家の逃げ場所となる色彩のない、干からびた形容詞や副詞は不要である。

いま述べた第一次の形式の結晶化はそれだけで、単独に、簡単な抒情詩や描写文の中にあらわれるが、もっとしばしば、複雑な文学作品の中にあらわれる。そこでは、より微妙な形式の結晶化であるメタファと同じく、大きくて構造的な (structural) 種類の、別の結晶化——プロット——の付属物となる。

作家が自然の世界 (the physical world) の単一の事物や単一の群の事物によってではなく、偶然に見た人間生活のある出来事によって深く心を動かされるとする。この場合にも、彼の感覚的知覚は鋭敏且つ精確である。この出来事に關係している人間の物理的特異性に強烈な喜びを感じる。しかし、それにもまして、この出来事の心理的性質を鋭敏に感じとる。この感じはその出来事が現実にもっている意味とは全く均衡のとれないものかもしれない。その出来事に参加した人たちの意識から遠く離れた意味をその出来事に賦与しているかもしれない。その出来事は一つの啓示として、過去の経験の結果、人生という多様な織物のなかに常に存在する一すじの糸と彼が感じたある性質——陽気で楽しい、あるいは皮肉な、あるいはまた悲劇的な性質を顯示するものとして彼に現われるかもしれない。再び、そこには結晶化がある。作家の情緒の原因となったものが情緒のシンボルとなる。マリはワーズワスの *Leech Gatherer* の出会いをその一例とする。もともと、マリによると、ワーズワスはその道德的偏見に災されて、詩の結末の調子がこのシンボルによって呼び起こされた情緒と全く不一致である。われわれは想像的知覚 (imaginative perception) の高所からサミュエル・スマイルズ (*Samuel Smiles*) のレベルにまでひきずり下ろされる。

ところで、文学作品がたとえば『リア王』とか『アントニイとクレオパトラ』のなかに存在するような完べきの文体をもつためには、結晶化はあらゆる面 (plane) において完全でなければならない。すなわち、まず、土台となるプロットの創造において。次に、登場人物を如実に見せること (realization) において。さらに、登場人物が話し、登場人物を描写する言語において、そうしてこの結晶化のプロセスはおのおのの面において同種のものであるが、相違したものである。ある作家は人生についての情緒的理解 (emotional apprehension) に到達する力を持ち、その理解の適切且つ自然なシンボルとなるプロットを構成する力をもっているかもしれないが、鮮明な感覚的知覚の能力は貧弱かもしれない。そういう人はすべての部分が活き活きとしている文体という生きた血と肉とで骨格をおおふことができないのである。詩人としてのワーズワス、小説家としてのバルザックをマリはそういう作家の例とする。彼らの作品においては、現実には偉大な文学というよりはむしろ偉大な文学の大きい、骨太の構造を見ることができるとの方が多い。完べきな文体の達成よりはその土台が見られることの方が多い。これとは逆に、鮮明な感覚的知覚の能力はもっているが、人生についての理解に到達する力を欠いている作家が多い。そういう作家は特殊 (Particulars) の世界にしばらくつけられている。彼はその世界の中では、創造的であり、彼の文体は彼の限界内において可能な完べきさをすべてそなえている。

最も偉大な作家に必要ないろいろな天賦の才能の結合は、そういう作家にアプローチしようところみればところみるほど、奇跡的と思われる。マリはそういう奇跡をシェイクスピアにおいて見る。人間の歴史においてたしかに前例のないような豊富な感覚的知覚によって、シェイクスピアは不断に、言語にたいする勝利 (a victory over language) をおやつている。この充電しすぎた、爆発した、張り詰めた、膨脹した言語 (this overcharged, exploded, tense, swollen language) を指びおやつてしなやかなものとし、もつとも靈妙な (ethereal)

情緒の輪廓にしたがわせる無比の力を持っている。「シェイクスピアとミルトン」とか「シェイクスピアとダンテ」とか「シェイクスピアとホメーロス」と併称する習慣があるが、マリはそういう習慣をあきたらなく思う。あまり意味のないものと思う。匹敵するものなしとして、シェイクスピアをただ一人で放置しておくのはどうも安心できないので、ホメーロスとかダンテとかミルトンとならべるのである。彼らは踏み石である。いや、むしろ、シェイクスピアという遊星があまり遠くまでいってしまわないよう、つなぎ止めておくための鎖である。ミルトンはあるほど偉大な言語芸術家であった。彼も英語のために勝利を獲得してやった。しかし、彼が英語を大いに豊かにしたとは知らないし、『失樂園』や『サムスン・アゴニスティーズ』を読むと、彼は英語を殺した、とこれまでに何度となく感じた、とマリは言う。われわれはミルトンが英語をおしこめた道に沿って前進することはできない。ミルトンに死があるとすれば、シェイクスピアに生があるとて、「もしわれわれが創造的文体の秘密——現代における文学の創作のために現代人に価値あるかもしれない秘密を知りたいと思うなら、われわれはシェイクスピアにおもむかねばならぬ」とマリは断言する。

マリにしたがえば、シェイクスピアを研究することは如何に書くかを学ぶことである(Studying Shakespeare is studying how to write)。シェイクスピアの言語の知覚的要素(perceptual element)を理解することが親密になるのに比例して、感覚的世界(the sensuous world)においてわれわれが識別する(discriminate)力は鋭敏になるであろう。言語をつくりなおし、言語を新しくする直接的知覚を集積する力を生まれながらにしてわれわれがもっているということはありそうにないことである。それは最高の文学的天才の特権である。しかし、われわれのうちの者は、その力の小断片を萌芽の状態でもっているということはあり得ることである。もっておれば、その力は、同じ力がシェイクスピアにおいて働いているのを見るとき、拡大し、自らを意識するのである

う。シェイクスピアの知覚を認知する行為はそれ自体、知覚的である。そうして、シェイクスピアが彼の言語を形成するときに基づいた實在 (reality) と関連して、彼の言語を是認する (ratify) ことは、ほとんど創作といえる。人はもはやシェイクスピアを読まないと思われることがときどきあるとマリは言う。まじめな気持ちでシェイクスピアにおもむく人はシェイクスピアがもっていないもの——哲学を発見するためにシェイクスピアにおもむく。おそらく、人は劇作家を求めてシェイクスピアにおもむくであろう。もちろん、シェイクスピアは劇作家ではある。しかし、かつて存在したもっとも精妙な言語芸術家を求めてシェイクスピアにおもむく人は異常に少ない。現代人の意識の無限の複雑さを主張し、その複雑さを伝達するために、英語をこまぎれの断片にしてしまうことが流行している今日、シェイクスピアについての親密な知識はまことに当を得たものである。ヘンリー・ジェイムズについての親密な知識はその十分な代用たり得ない。

七

文体は有機的 (organic) なものである。文体は人が身につけている衣服ではなく、まさに人の血であり、肉であり、骨である。文体に生命を吹きこむ知覚や感情や思想の体系全体から離れて文体を考えることは実は不可能である。言語の分析を主な手がかりとして文体を判断するのは、着用している衣服によって人を判断するにほとんど等しい。

このような立場から、マリは英語聖書の文体にたいし批判的である。英語聖書の文体は完全無欠 (infallible) であるといわれる。しかし、それは、マリによると、独断であり、そういう独断にわれわれは挑戦しなければならない。そういう独断を不問に付しておくことは、文体の本質的な性質 (essentials) に注意を払わず、その

偶然的な性質 (accidentals) に注意を集中するのを許しておくことになるからである。

英語聖書とシェイクスピアとは英語で書かれた二つの卓越した文学作品であるとはしばしばいわれることである。そういわれると、そうではありません、と反対するのは困難である。しかし、そういわれるのを聞くと、マリはいつも不安を感じるのである。そういう人は、一方では、シェイクスピアを正当に評価しておらず、他方では、英語聖書についての自分の気持ちを偽っているのではないかと思うからである。

英語聖書が卓越した文学作品であるという意見に反対するのが困難なのは、聖書の文体がある意味ではすばらしいといえるからである。翻訳者が利用したヴォキャブラリーは不思議なほど純粹 (singularly pure) である。シェイクスピアのヴォキャブラリーよりも断然純粹である。しかしヴォキャブラリーの力は、実は、その純粹さ——純粹さということそのことが、言語に適用されるときには、きわめて恣意的な概念である——にあるのではない。道具としての適応性 (adaptability) にある。聖書のヴォキャブラリーで表現できることと、シェイクスピアのヴォキャブラリーで表現できることとの比較を試みるとよい。比較は不可能である。マリによると、ヘーゲル流の哲学を除いて、現代の情緒も、思想も、すべて、適切に、まことに豊かにシェイクスピアのヴォキャブラリーで表現できるだろうが、聖書のヴォキャブラリーで表現するとなると、それらのものは大い、ずたずたに寸断されて、見分けがつかなくなってしまうことだろう。

その上、マリによると、大きな意味での文体という観点から英語聖書の文体を見ると、聖書の半分の文体は極悪 (atrocious) というも、ほとんど誇張ではあるまい。旧約聖書中の歴史を書いている諸書の大部分や、新約聖書の福音書は悪しき文体の見本である。そうして翻訳者がどんなに手を尽くしてみたって、この事実を変えることはできなかったであろう。これに反し、ヨブ記の翻訳はきわめてすぐれた詩ではあるが、ヘブライ語の原典の

方がすぐれているとマリは確信する。

こういう考え方は異端ときめつけられるかもしれないが、マリがあえてこのような異端的な考え方を提出するのは、前にもいったように、欽定訳聖書の文体にたいする迷信的な尊敬が文体の問題への率直なアプローチを妨げていると思うからである。ルナンの『イエス伝』は、全体として、文体の点においては、福音書の物語よりも無限にすぐれているという命題をマリは提出し、この命題は真に公理的なものであって、文体を考えるとときには承認されなければならないと言う。単に原著者の事実について考えてみただけでも、四福音書を一括して、その文体について語るということは、「存在しないもの」について語ることであることは明らかである。福音書に文体があるとすれば、四つの文体がある。そうしてそれら四つの文体を、よい好み (good taste) の持ち主である英訳者たちが好みのよさという同じ一つのワニス (the same varnish of propriety) でおおったわけであるが、それによってそれらの文体の実体 (substance) を変えることはできない。その実体なるものを検討すれば、創造的文学と考えられてしかるべき要素は二つある。一つは報じられているキリストのことばそのもので、*'Come unto me all ye that labour and are heavy laden, and I will rest...'* とか、*'My god, my god, why hast thou forsaken me?'* などである。もう一つは、劇的效果で、*'Then all the disciples forsook him and fled'* のときである。前者は福音書のものではなく、イエスのものである。My god, my god, why hast thou forsaken me? は、たしかに、世界がこれまでに聞いた叫びのうち、最も恐ろしい叫びである。それをEli, Eli, lama sabachani? とヘブライ語——われわれの大部分が知っている唯一のヘブライ語である——になおしても、その力は弱くならない。われわれはその叫びが何を意味するかを知っている。後者は、実際は、文体の効果では決していない。その劇的效果はイエスの性格に依存しているのであるが、そのイエスの性格を想像的に理解 (im-

agitative realization)させるのは福音書の原作者たちではない。彼らが再現しているイエスのことばを取り去ってしまうと、イエスの性格は跡かたもなく消え去って残らない。‘Then all the disciples forsook him and fled’——これだけのことなら、実直な巡査の証言書でも伝えることはできるだろう。そこには文体が存在するためのもっとも基本的な条件すら欠けている。

そもそも、言語の正確さなどというものは、せいぜいのところ、すぐれた文体の消極的な一条件にしかすぎない。欽定訳聖書の英語に親しんでおくと、野卑な言語から救われるという。しかし、野卑なことばづかいがないということは積極的文体の保証には少しもなりはしない。

言語のよい好み (good taste in language) が文体における創造的原理として仮装することを許しておく——まさに、これが、文体ということばのなかに隠されている多くの虚偽のうち、最も多くの混乱を生じるものである。言語のよい好みは作家をどこへつれてゆくこともできない。マッシンジャーの言語の好みは洗練されたものであった。しかし、彼の文体は、概して、拙悪であったというにちゅうちょしない、とマリは言う。それは、彼の感じ方、考え方が彼独自のものではなく、彼の知覚が鈍で、無様であったからである。「マッシンジャーの言語にたいする感覚は彼の事物にたいする感覚を追い越してしまっていたのだ。彼の目と彼のヴォキャブラリーとは協力していなかったのだ」というエリオットのマッシンジャー論の一部が思いあわされる。これに反して、ウエプスターは言語のよい好みなどというものは全然もっていなかった。ときには、彼の言語の好みはショッキングであった。しかし、彼の考え方、感じ方は独自のものであって、それを発作的に、回りくねったり、目がくらむほど明せきであったりする表現のなかに投射することに成功した。彼は積極的な文体をもっていたのである。こういうわけで、言語の純粹さというものは文体への全くあてにならぬ手がかりである。英語聖書の文体の完全

無欠さの主張もそういうあてにならぬものをあてにしての議論である。

八

最後に、文体論についてのマリの結論というべきものを書き加えておこう。

文体とひと口にいうものの、文体にはいろいろさまざまある。ただ一種の文体があるのではない。大文体 (great styles) もあれば、小文体 (little styles) もある。非文体 (non-styles) もある。そうして、残念なことであるが、請求さえすれば、ただで、大文体なり、小文体なりを手にいれることができるわけのものではない。あるいは、骨を折ってみてさえも、そうである。作家がなし得る最上のこともネガティブなことである。しかし、最も小さい作家でも、必ず自分の個性 (individuality) が失なわれないようにするために、何事かをする事ができる。自分が感じていると思っていることを必ず感じ、自分が考えていると思っていることを必ず考え、ことがばが意味していると自分が考えていることを必ずことばに意味させることによってである。自分の個性が何らかの価値があるものか、どうかは別問題である。しかし大ていの個性は価値がある。それはまれであるからだ。独特な感じ方をする (feel distinctly) ことを人に教えることはどうしてもできない。しかし、おそらく、自分が独特の感じ方をしているかどうかを発見する最上の方法は自分を勘定の中にいれぬことであろう。非個性的であることが個性を達成する最上の方法であり、非個性的であると、みずからをあざむく機会がはるかに少なくなるのである。「客観的作家はみずからを隠すことによって巨人となる」ともマリは言っている。I・A・リチャーズのことば——「われわれが非個性的であると言うのは、われわれの個性が一そう完全に含まれているということを言う、奇妙な表現法にすぎない。」が思いあわされる。

〔付記〕

筆者はかつて (*The Albion*, New Series, No. 1) エリオットの文体観についての考察をこころみたことがある。本稿を草するにあたって、そのエリオットの文体観が脳裡を去来したが、草し終ってから入手した John Casey: *The Language of Criticism* (Methuen, 1966) には、エリオットの「伝統と個人の才能」(一九一七)とほとんど時を同じくする J・M・マリの『文体の問題』は doctrine においても、phraseology においても、きわめてエリオットの (highly Eliotean) である。