

英米文学研究における文体論の位置

菊池 昭

[I] 文学と言語

文学が言語による芸術であることには何の異論もないはずであるが、しかし現実の文学研究はそのかんじんの「言語」を置き去りにして——あるいはそれを跳び越えて、直接に作者の思想とか作品のプロットとかについて論議する、いわば文学を印象的に「批評」することで満足している傾向があるといわざるをえない。

もしそうした態度をも文学の学問的研究とよびうるならば、外国文学の場合、原文とは別の「翻訳されたもの」によってさえ、ある程度の研究成果が期待できるということにもなりかねないであろう。つまり、作品を構成する素材としての言語の役割を単なる「意志伝達」の手段としてだけ眺めるところに、こうしたいわば文芸批評的立場は成立するわけだが、文学を芸術たらしめるもの、あるいはより直截に言って、一つの文章を文学たらしめるものは、もちろん「言語を抜きにした」ところで論議される思想の偉大さでもなければプロットの斬新さでもあるはずはない。つまり文学の核となるものは、言語との内的関係に対する考察を欠くという意味でいわば言語の外側にあるそうしたもろもろの事項なのではなくて、後述するようにただ厳密に言語そのものなのであり、これが文学が言語芸術といわれるまさにその理由なのである。

そして、文学と言語とのかかわり合いがそういうものであるならば、「文学とは何か」に対する答はひたすら「言語とは何か」という言語の本質に対する問いかけへの答にかかわって来ることは明らかであり、それは言語を単

に「伝達」手段とみる通常の言語理解を突きぬけなければならないもののはずである。

英米文学が「文学」である以上、その研究もまた当然、「言語」なるものをもう一度原初的に振りかえってみることから始めるべきものであろう。

[II] 言語について——S.K. ランガーの説

さて、言語の伝達機能は、たしかに日常の言語活動の根幹をなすものであり、そこでは言語は実在（外部の事物、事象）と直接結びついていると素朴に信じられている。だが例えば ソシュールが概念 'concept' と聴覚映像の結合したものとしての言語記号 'le signe linguistique' なる心的実在体を措定⁽¹⁾するのは、物と名がそのまま連合するのではないことを認識するからであり、言語は観念の無限平面とそれに相對する同じく無限定な音の平面との上に同時接触的に引かれた下位区分、観念と音とを仲介するものと考えられているからである。⁽²⁾

このソシュールの考え方はまた、「語それ自体は、一般の物や事象に直接結びついているのではなく」「対象の表象 'conception' を運ぶもの 'vehicle'」「表象と連合している一つのシンボルである」という S.K. ランガーの考えに⁽³⁾通ずるであろう。

ランガーによれば、こうした「シンボル」の使用は、他の動物にもみられる「存在の徴候 'symptom'」あるいは「行動の原因、もしくは行動を命ずる手段」としての単純な「サイン」の使用とは異った「社会的組織化の結果」であり、「思考する生物は、思考を進めるために常にその経験をシンボルに翻訳しつづけていなければなら」ないものであると同時に、そうしたシンボ

(1) Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale* (Payot, Paris, 1968), p. 98.

(2) *Ibid.*, pp. 155-156.

(3) Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (The New American Library, Inc., N.Y., 1951), p. 61.

ル化行為は「食べること，見ること，動きまわることと等しく，人間の一次的な活動，基本的な要求」なのである。そして対象のこの「定式化，抽象化」，つまり「対象に命名し，それを固定し，それを表象すること」こそが，言語の最初の用法——起源なのであり，しかもそうして「命名された物」は，更に次の段階で人間が「新しい経験，あるいは事物についての新しい観念」に面接したとき，それに対する「一つの隠喩的表現」としてよび起される——つまり，まだ名のないものを「指示するために明確な語が欠けているならば，彼は論理的類推の力にたより，そして彼が意味する事物のために，表示的‘presentational’シンボルである何か他のものを表わす語を用いる」というかたちで利用されながら進化発展して来たものなのである。⁽⁴⁾

かくしてランガーは、「何かに名前を与えるという考えは，かつて抱懐された最も広大で生産的な観念だ⁽⁵⁾」と言い切るのであるが，たしかに，人間は己れの意志を伝達する欲求の以前に先ず自分の面する対象に命名する欲求を持ったと考えるのは自然であり，また正当であると思われる。なぜなら，「名を与える」ということは，それによってその対象を「自己のもの」とする，逆にいえば，その命名を通して「自己」なるものを表現しつつ，同時にその自己表現によって世界の中での自己を確立することを旨とするものだからである。従っていわゆる伝達なるものの実相は，こうして確立された自己が，確立したことによって今度は逆に他者の対象となり，他者の言語活動内にくり込まれる——いわば，言語的關係における自己の他者化であるということができると思う。

しかもこの「命名」という行為は，対象と言語との単なる一対一の関係によってなされるものではなく，一つの対象には理論上それにあてはめうる多数の名前，あるいはランガーふうにいえば多数の表示的シンボルが存在するのであって，人は先ずそれら多数の語群中から自己の状況に最も即した一つ

(4) S. K. Langer, pp. 37-125.

(5) *Ibid.*, p. 126.

を選びとって、その対象の名前とするのである。従ってそれは、むしろ一種の創造行為に近く、言語とはまさにこうした創造的選択行為にほかならないといえよう。

文学行為とは、根源的にまさにこの「名の無いもの」への命名であろう。すなわち、新しく目前に展けた認識的世界に、先ず何よりも自己確立のために「隠喩的」表現を与える一つの壮大なシンボル化の行為、と考えて始めて文学の本質は理解される。つまり、文学とは、言語を用いて、しかも言語発生の精神を純一に、従って極度に意識的論理的な反省のもとに維持持続するものとして捉えねばなるまい。

〔III〕 英米文学研究の目的

言語の本質がかかるものであり、それと文学とのかかわり合いの仕方をかかものとして捉えるならば、概念的存在としての「文学」——文学一般ではなくて、英国あるいは米国で生まれたものというはっきりした枠をもつ英米文学の特質は、先ず「英語」という言語を通して把握されなければならないことは自明である。

文学の研究とはつまる所、その国の文学に固有のものを見究めることである。そしてこの「固有のもの」は明らかにそれぞれの国に独自の文学的伝統から生まれるものである以上、研究の具体的な進め方は、その国の文学伝統はいかなるものかの探究をも含めて、更にある作品が（あるいは作者が）その伝統の中でどのように位置づけられるか——伝統から何を受けとり、伝統に何をプラスしたか（伝統とは、そうした歴史的な伝承、変形、添加行為の総体にほかなるまいから）を探ることだといえる。

しかし更に翻って、作家が伝統をどのように受けとめるかは、結局その作家の人生全体ないしは世界全体に対する態度によって決ってくるものであり、そうした作家の精神的姿勢——最も広い意味での彼の思想は、実は認識世界に対する彼の命名の仕方、その世界に対する隠喩的表現としての表示的

シンボルの選び方にそのまま示されるといえるであろう。言語の進化史的考察は、ことばがまさにこうした人間精神との密接な関係において発展したものであることを確認させるが、こうした考察を経て始めて、人間における「思想はことばであり、ことばは思想であって、ことばと思想の間に時間のへだたりはない」ことが明言できる⁽⁶⁾のである。

とすれば、言語をはなれての単なる「素材としての思想」や技術としての構成法についての論議が、文学研究としては意味をなさないばかりではなく、ある作家、作品の文学伝統内での位置づけという文学研究の目的は、ついにその作家、作品の文学的言語伝統内での位置づけという問題に還元されなければならないことは明らかであろう。

つまり、一つの文学作品が日本語でもドイツ語でもなく、まさに英語によって書かれたものならば、その作品についての一切の論議は、先ずその作品を構成する英語という言語の考察——ある語がその作者（あるいは作品）によって、英語伝統の中でどのように受けとめられ、あるいはどのような新たな価値を付与されたかを探るということから始められるべきものなのである。

現在まで、文学研究法としての主観的浪漫的解釈学のほかに、文献的実証主義による客観的な研究態度もあったことは事実である。だがこの客観的姿勢がついには瑣末な資料偏重に陥って、全体的なパースペクティブを見失い勝ちであったことは別にしても、しかしここでもまた浪漫的解釈学と等しく「言語」という文学の最も本質的なものが無視されていたという事実ははっきり認識しておく必要がある。

[IV] 文学研究と言語学

ところで、このようなある作家による言語伝統の伝承、転化——一口に言って、彼独自の世界への命名、その世界に表現を与えるためになされる「語

(6) Herbert Read, *English Prose Style* (Beacon Press, Boston, 1966), p. x.

の選択行為」, 上述の言い方を繰り返せば, 表示的シンボルの選択行為の結果として表われる陳述の相こそが、まさに彼の「文体」とよばれるものなのである。

つまり, 作者は自己の全生命を投入して無数の同意義的表現の中から自己の世界に最もふさわしいただ一つの表現を選びとるが故に, その文章の姿 'style' は「彼の声」⁽⁷⁾そのものとなり, あるいは前述の言語と思想の関係は「(思想と文体は) 一つの事実の二つの相であり, 思想は文体を造型し強調すると同時に, 文体は逆に思想を形造り強調する」⁽⁸⁾という文体と思想との関係に進展するのである。従って文体を研究するということは, 文学を研究するための有効な手段であるばかりではなく, むしろ端的に必須のものといわざるをえないが, しかしそうであれば理の当然として, この方法による文学研究には言語学からの協力が不可欠のものになるのは明らかであろう。

だが現在の言語学の研究対象は, 一つの自律的自己完結的体系としての言語であって, その使用主体(民族)も使用される場も——従って当然, その言語による文学作品も完全に無視された状態にあるというのが実相であろう。

[V] 人文科学における「人間」の回復——

L. シュピッツァーの場合

レオ・シュピッツァーの注目したのも、まさに文学と言語学との間にあるこの「巨大な深淵」であった。彼によれば, この深淵は人文科学 'the humanities' としての両者が共にその主要な問題——「人間」を見失ったことから生じたものであるが故に, 人文科学が「人間」の探究というその本来

(7) Pierre Guiraud, *La Stylistique* (Presses Universitaires de France, Paris, 1963), p. 109.

(8) Bonamy Dobrée, *Modern Prose Style* (The Clarendon Press, Oxford, 1964), p. 3.

(9) Read, p. 182.

の目的を見つけなおす以外に、このギャップは埋めようがなかったのである。⁽¹⁰⁾ 別様にいえば、彼における文体研究の目指すものは、究極的にただ「人間」だったともいえるであろう。

文学作品から結局その作者という「人間」——作者の魂の根源、作者の“psychological etymon”を浮び上げようとする種類の試みは、あるいは別にこと新しいものではないかもしれない。だがシュピッツァーが、「言語と話者の魂の間の緊密な内的関係」に注目しつつ、しかも「芸術家は言語の外形的事象に内的な意味を付与しているのだ。ということは〔作家における〕ある語の意味は、少くとも現在の用語法からすれば、任意のかたちで音声的事象と結びついているだけということであり、それはまさに、作家が彼の意味を肉付けするために選択する言語事象が、読者からみれば勝手気ままなものということなのだ。作品の中の〔語と意味の〕任意の結合というそうした印象をのりこえるためには、作家自身の創造的中心に身を置いてみることに、芸術的有機体を再創造してみることにしかない」と考える時、彼が従来の「偶発的、印象的な観察」からする文学批評を越えていることはたしかであるといえよう。そして彼は、彼のこの考えと決意に従って、「作家の魂は、言語、モチーフ、プロット等の衛星をすべてその軌道にひきつけている太陽系のようなもの」であるが故に、作品のどんな細部からでも作者の精神に近づくことができるのであり、「特定の作品の外面的様相について細部を観察し、次にその細部を集めて、作者の魂の中にあると思われる創造原理を浮き上げ、更にそのようにして試験的に構成した内部形式が全体を説明しうるかどうかを見るために別の観察へ戻る、という前後運動‘back and forth movement’‘to-and-fro voyage’」の方法によって文体の研究——文体論‘stylistics’を「言語学と文学史の間にあるギャップの懸け橋」たらしめようとするのである。⁽¹¹⁾

(10) Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* (Russell & Russell, Inc., N.Y., 1962), p. 4.

(11) *Ibid.*, pp. 10-29.

だがシュピッツァーのこの方法は、彼自身「芸術作品に適用されるべき段階的理論は提供できない。ファースト・ステップはただ才能と経験と信頼による作品の観察だけである⁽¹²⁾」というように、厳密な意味での科学性を持たないが故に、彼は「その言語的出発点を忽ち捨て⁽¹³⁾」てしまい、結局その方法も本質的に「主観的直観的」なもの、あるいは「最初に心理的な解釈を下し、その後で言語的に地固めをするにすぎない⁽¹⁴⁾」と批判されざるをえなかったのである。

しかし、文体的事実 'stylistic fact' を先ず「ある作品の文学的目的に対する有効性ということから考えられた言語的要素⁽¹⁵⁾」として捉え、常に作品そのものに密着しつつ、しかもそれを言語的事実の単なる目録ないしは収集にはとどめずに、作者の創作意図の理解、ひいては作者の「根源」 'etymon' の把握に結びつけたことは彼の大きな功績と考えるとよいであろう。⁽¹⁶⁾

[VI] シュピッツァー説の主観性の乗り越え—— 言語的事実の客観的観察

とはいえ、シュピッツァーの方法にも主観的な面が強く残ることが事実である以上、文体論は「人間」の探究というその意図は保存しつつ、しかし方法的により厳密な科学性を備えることが必要になるであろう。そのためには、シュピッツァーによって排斥されたある作家における言語的特徴の統計

(12) Spitzer, pp. 26-27.

(13) Guiraud, p. 75.

(14) Cf. Stephen Ullmann, *Language and Style* (Basil Blackwell, Oxford, 1964), p. 125.

(15) *Ibid.*, p. 126.

(16) 細部観察から全体把握へというシュピッツァー的立場によるすぐれた研究例としては、例えば Erich Auerbach, *Mimesis* (Doubleday & Company, Inc., 1957) をあげることができよう。方法としてはもちろん、より広範に、一つの作品から一人の作家の著作全体の分析ということも当然ありうるが、いずれの場合にも作者の「人間」の把握という最終目的のために、先ず文体的事実としての言語要素を的確につかむことが要求される。

的な処理という方法も、場合によってはむしろ積極的に援用すべきであろうし、あるいはまた、シュピッツァー的「個人の文体論」と対極をなすシャルル・バイイ派の「表現の文体論」⁽¹⁷⁾をさえ、それがまさに言語の表現性を問題にするものであるが故に、利用すべきは利用するということも当然に考えられなければならないまい。

(i) ヘミングウェイを例とした統計的方法

例えばヘミングウェイの主な作品の動詞を調べてみれば、数の上で自動詞が他動詞のほぼ3倍の量で使われていることがわかる。ところでフェノローサのいうように「英語の偉大な強さが、アングロ・サクソンとラテンの両方から生まれた他動詞のすばらしい陣容にあり」「シェクスピアの英語が測り知れず他に勝っている理由」が「他動詞の堂々として根気強い使用」⁽¹⁸⁾にあるならば、ヘミングウェイのこの自動詞多用はいささか奇異の感じを抱かせる。だが彼の場合、この自動詞は、分詞構文というかたちにおいてそれと密接に関係づけられている現在分詞と比較しながら考えなければならないものなのである。すなわち、この現在分詞を同じく統計的に調査してみれば、それが主動詞とは逆に多く他動的に働いている（他動的現在分詞の使用量は自動的その1.5倍）ことを知るのであって、ヘミングウェイにおける自動詞はこの他動的現在分詞と、ソシュールのいわゆる統合‘syntagme’関係に置かれ、それと対立することによって価値をえていることが明らかになるのである。⁽¹⁹⁾つまり、動きと力に満ちた外界は他動詞によって示されるが、しかしそれは結局自動的主動詞に流れ込んでそこで凝縮し確定されることによって、逆にヘミングウェイにおける自動詞の強さを際立たせているといえよう。

Having thought this out, he waited until Maria came up walking

(17) Guiraud, p. 42.

(18) Read, p. 35.

(19) Saussure, p. 171.

with Pilar. (*For Whom The Bell Tolls.*)

そして自動詞についてのこの検討から更に我々は、流動的な外部を流動的のままにしておくのではなく、常に「自己」において統一し秩序づけようとする、ヘミングウェイの強烈な自我の確認へとさかのぼって行くことも可能になるはずである。⁽²⁰⁾

統計を文体研究に利用することには、例えばそれが文体上の微妙なニュアンスをつかむのには粗策にすぎ、あるいは、質は単なる量にすりかえられて様々なエレメントが皮相な同一性のもとに一括されてしまうというような批判もたしかになされるのであるが、しかしあるエレメントが一回だけ現われるか、10回現われるかは、作品の特別の工夫の密度を知る上でやはり無視できる問題ではありえず、あるいはまた、文体要素の分布の仕方の不均一が統計的に明らかにされるということになれば、それは作者の美学についての何かを指示していると考えないわけには行かないであろう。

だが、統計結果についてそう考えることはとりもなおさず、逆に単なる数字の羅列には何の意味もなく、それは常に作者の内部との関連において捉えられなければならないということでもあるのだ。⁽²¹⁾

(ii) 「表現の文体論」の利用

文学の研究が先ず言語的事実の観察から始まるものならば、それは「表現の文体論」⁽²²⁾をも援用すべきものであろう。この文体論は言語の表現性を問題

⁽²⁰⁾ 統計的アプローチについては拙論「Hemingwayにおける分詞構文の問題」、『時事英語研究』Vol. VI (日本時事英語学会, 1967) 及び「James Baldwinにおける‘describe’の意味」、『文体論研究』第12号 (日本文体論協会, 1968) を参照されたい。

⁽²¹⁾ Cf. Ullmann, pp. 118-121.

⁽²²⁾ シャルル・バイイによって始められた「表現の文体論」は、バイイが厳密に日常の話しことば‘Ordinary speech’の情意性の調査に研究の対象を限っていたのに対し、その後継者はこの狭すぎる枠をはみ出で、文学的言語を含めた一切の言語の「表現性」——情意的倍音、強調、均整、リズム、口調や、あるいはそれぞれのレジスター (文語的、口語的、俗語的等)、それぞれの場面 (歴史的、異国的、地方的、職業的等) 内での感情喚起的要素を研究するようになった。(Cf. Guiraud pp. 53-55.)

にするものであって、ある作家における個人的文体の発生的な原因を探るものではないにしても、しかし両者が「文学の研究」という共通の目標をもつ限りにおいて、⁽²³⁾ それぞれの「強調する所は異ってはいても、[二つを] 結びつけることは不可能ではない」ばかりではなく、むしろそうすることが必要であるといわざるをえないのである。なぜならば、個人的文体論の主観性、直観性を脱却するためには、言語的事実のより厳密な客観的観察が要求される一方、記述的文体研究の立場は、もしそれだけに終るならば、「文学におけるコミュニケーションの最も興味深くさんぜんたる相——[外形と内容の] 言語を越えた関係 ‘non-linguistic connexions’⁽²⁴⁾」を創り出す作家内部の必然性については、ついに不問に付されたままに終るからである。

例えば A. ロドウェイが、Augustan works——18世紀の諸作品についてその syntax の型を単純で妥当な象徴的記号に還元しようと試みるのも、作品理解の主観性直観性をできるだけ排除しつつ、しかもその記号間の調和のとれた対照関係から、syntax を越えて存在する ‘plus-quality’ を目に見えるものとして検証しようとするためである。⁽²⁵⁾

だが彼自身も注意するように、syntax の文体的効果は、実は作品中の他の効果——情意的、あるいはメタフィジックな効果と不可分なのであり、上記のような苦心の操作さえも、単に syntax についての考察である限り、ただ、syntax の型がそのまま美学の大きな部分を占める Augustan works についてのみあてはめうるものなのである。

つまり、文体論とは「言語の要素そのものに関係するのではなく、その潜在的表現力にかかわる」⁽²⁶⁾ もの、言語を越えた “plus-quality,” あるいは “non-linguistic” な関係を探るものである以上、シュピッツァーの直観的態

(23) Ullmann, p. 150.

(24) G. N. Leech, “Linguistics and the Figures of Rhetoric,” in *Essays on Style and Language*, ed. Roger Fowler (Routledge and Kegan Paul, London, 1967), pp. 155-156.

(25) Allan Rodway, “By Algebra to Augustanism,” in *Essays*, pp. 58-66.

(26) Ullmann, p. 111.

度への批難にもかかわらず、それらは最終的には多かれ少かれ、心理的、情意的、あるいは知覚的に把捉せざるをえず、しかもこの「言語を越えた関係」が語の配置から偶発的、自然発生的に生まれるものではなく、作者の意識的操作——彼の美学の結果として表われるものである以上、それは当然に作者の内部とつながるものとして観察しなければならないのである。

(iii) 「倒置」による効果——フォークナーにみる一例

例えば表現の感情喚起的 ‘evocative’ 手段の一つである「倒置」形態のうち、作家の美意識が端的に表われている簡潔な例を、我々はフォークナーの *Sanctuary* の中に見出すことができる。

(a) Upon her black satin lap lay a platinum bag.

(b) A platinum bag lay upon her black satin lap.

上例 (a) はフォークナーのものであり、下例 (b) はそれを通常の文形態に戻したものである。上例では母韻 ‘assonance’ [æ] の中間に “lay” 一語だけを挿入することによって、(b) の如く三語の介在のために [æ] 音が一種 cacophony 的になることが避けられ、反ってスムーズでバランスのとれたリズムを作り出すことに成功する。

フォークナーにおいて更に重要なことは “black” と “platinum” のコントラストであり、黒の上に置かれた銀色の印象の鮮明さは、もし文の構造をフォーマルにするために逆の順序（下例）でそれらの色を現わすならば、その効果が半減されるものであろう。ここでは対象の物自体よりもその色彩が重要なのであり、その故に目に映った大きな黒から小さな白へという順序をそのまま記述することで、そのコントラストが生み出す印象の強さを保存するのである。

(iv) フォークナーにおける「色彩語」

フォークナーでは、しばしば「色彩」が美学でいう “feeling into” 「感情

(27) Leech, p. 154.

移入」を容易にするための手段となっている。Sartoris において、川に転落して重傷を負い、家に運ばれる ヤング・ベイヤードについてそれぞれ “a red shock (... , then blackness),” “a red doze” の表現が使われるが、他にも独特の「色」を使いながら、彼は随所である事件、ある場面の雰囲気 の描出に効果をあげている。例えば

In the rife, pinkwomansmelling obscurity behind the curtain he squatted, pinkfoamed, ...
(*Light in August.*)

The copper light has completely gone now; the world hangs in a green suspension in colour and texture like light through coloured glass.
(*Light.*)

Everything was sort of violet and still, the sky green paling into gold beyond the gable of the house ... (*The Sound and the Fury.*)

... between silence and nothingness where lights—yellow and red and green—trembled in the clear air, repeating themselves.
(*The Sound.*)

... a fragile evanescent iridescent sphere ... (*Absalom, Absalom!*)

... wet yellow sedge died upward into the rain like melting gold ...
(*Absalom*)

そしてこの「色」は、ついに人物の内部と密接に結びつく点にまで進む。

... the slight dowdy woman with untidy gray-streaked raven hair coarse as a horse's tail, with parchment-colored skin and implacable pouched black eyes which alone showed no age because they showed no forgetting, ...
(*Absalom.*)

B. ドUBLEはフォークナーにおける形容詞の新鮮で意表をつく使い方、ある

いは他の語の形容詞的転用や、「意味」と「音」の一致 ‘the sound echoing the sense’ について実例をあげ、フォークナーがことばの「色彩」を正しくつかんでいたことを強調するが、⁽²⁸⁾ ドブレのこの評語は、フォークナーの「色彩語」の使い方にもそのままあてはまるのであって、フォークナーは語の最も広い意味において「色彩」の作家であったといえるのである。

(v) フォークナーにおける「外国語」使用の効果

以上述べて来たところは、感情喚起手段としての「倒置」という統辞上の問題から始まり、それとの関連において不可避免的に同じ喚情的効果のための語い面 ‘lexical level’ の考察に向ったわけだが、更にフォークナーにおける外国語使用による evocative な効果として次の一文をあげてみたい。

... though we had passed where he was still pulling upstream majestic in the face of god gods. Better. Gods. God would be canaille too in Boston in Massachusetts. (The Sound.)

外国語の使用は通常異国情緒の表出を狙うとされているが、フォークナーの場合、その見方はあてはまらない。この “canaille” というフランス語は、これと同義の英語、例えば “rabble” よりも、その鋭い緊張した音によって、それを用いた Quentin の内心のいらだち——意気揚々とボートを漕いで行く友人に対する反感と、またこれに後続する文との関連からも判じられる妹 Caddy を奪った男に対する憎しみとの二つによって惹き起されたいらだちに表現を与えているといえるし、更にはこのフランス語の持つ意味合いが、英語よりもはるかに強く侮蔑的であるということも、彼にこの語を「選ばせた」理由であろうと思われるのである。

[VII] 「選択」について

ところで上述の論は、明らかに同じ意味内容を示しながら異なる形態を持つ

(28) Dobrée, p. 65.

他の語 (または統辞構造) との比較において進められている。なぜならば、あるものの価値を考えるためには、常に「そのものの交換されうる、性質の似ていないもの」「それと比較できる、性質の似たもの」⁽²⁹⁾の存在が必要である以上、言語価値もまた言語的事件 ‘linguistic events’ の連鎖の中での垂直的な「交換」と、水平的な「比較」——リーチの術語に従えば “paradigmatic foregrounding” と “syntagmatic foregrounding”⁽³⁰⁾ において考えられなければならないからである。これを作家の側からいえば、同一の概念を表現する様々な言語形態の中から彼がその一つを「選択」するということなのであり、従って文体論は、様々な文体的異形 ‘stylistic variants’ の存在と、作家によるその「選択」という行為の存在を前提として成立するということになる。

だが「選択」というこの「意識的」行為を強調しすぎることは、たしかに無理のない批判をもまたよび起す。すなわち作家が常にそうした意味で意識的であると考えるのは、何か機械的で非現実的な感じがするという批難である。⁽³¹⁾ 更にまた、個々の片々たる言語的事実にのみとらわれすぎることは、言語学がまさにそうなったように全体的なパースペクティブを見失うということにもなりかねない。R. ファウラーが文体論の極限単位は、センテンスを越えた全体としての言語 ‘the language as a whole’ であると言い、文やその下位区分 (語、音韻など) の分析は文体論に必須の基盤ではあるにしても、それはテキスト全体、テキストの他の構成要素と関連づけて眺められなければならないと強調する⁽³²⁾のも、上述の危険に気づいていたからであろう。

しかし、文学とは結局最も意識的な創造活動の一つであり、その意味において作家は普通想像される以上に意識的に表現手段の「選択」を行っている

(29) Saussure, p. 159.

(30) Leech, pp. 144-147.

(31) Cf. Ullmann, p. 150.

(32) Cf. Roger Fowler, “Linguistic Theory and the Study of Literature,” in *Essays*.

と考えられるのであるが、また仮にそれが無意識に行われたとしても、その無意識的行為にこそ彼の人格の一切がむしろ直截に投影されるともいえるのであって、とすれば「文体なるものは作者にとっての自覚的事実ではなく、かえって観賞者にとってのみ自覚的事実である」というように考えることも時には必要になるであろう。⁽³³⁾

とはいうものの、作品解釈のためにただ安易に選択の観念を持ち出すことにはそれなりの危険があるという事実はやはりゆるがせにできない。特にイメージャリーは作家における選択ということを口にしやすいものだけに注意しなければならない問題を含む。

[VIII] イメージャリーと作家の実生活——

フォークナーの直喩

例えば、ある作家によって使われたイメージャリーからその作家の過去の経験、環境等の影響——一つの伝記的資料を見つけ出そうとするようなことがしばしば試みられるが、そうした試みは結局単なる恣意的解釈に墮さざるさえないであろう。作品中でのイメージャリーの果す役割、質、適切さと言ったものは「伝記」的要素とは全く別個の独立したもので、ヘミングウェイにおけるライオンのイメージと彼のかつてのアフリカ旅行、あるいはフォークナーの「すいかずら」と彼の南部での生活、と言ったようなものが果して相互につながりを持っているものかどうかは当人以外には本当に知ることのできないものだし、また知る必要もない、つまり本質的な事柄ではないのである。

フォークナーの *The Sound* 中に現われる直喩の vehicle (比較されるものとしての tenor に対して、そのアナロジーを運ぶもの) を検討してみると、それが何よりも先ず登場人物の性格を裏付けるものとして働いていることが

(33) 小林英夫, 『美学的文体論』(広済堂, 1968), p. 87.

確認される。

すなわち、使用量からいえば、白痴の Benjamin ではただの数例、合理主義者 Jason が10数例、そして一種主情的な観念者である Quentin においてはほとんど絶え間ないのであるが、一方質の面からみれば、Benjamin の vehicle はいかにも知能の低い者のイマジネーションらしく、一見いかにも具体的であるが、しかし事實は最も象徴的な意味を含んでいるといえよう。

- (1) Caddy smelled like trees.
- (2) Quentin [Versh, Father] smelled like rain.
- (3) a long veil like shining wind

Quentin の vehicle は手のこんだもので、しばしば死に近いものがとられると共に、ある意味で感覚に刺激的であるといえる。

- (1) bare poles like a ghost in broad day
- (2) the shadows of things like dead things in stagnant water
- (3) my face like yellow leaves on a twig

Jason のものは、いわばひたすらに即物的で、味もそっけもない。

- (1) like a hawk
- (2) like a camphor factory

彼における一番気のきいた直喩は “biting her mouth like it ought to have poisoned her” 一つであろう。

[IX] イメジャリーと作家の “spiritual etymon”

——ヘミングウェイとフォークナーの比較

これらの直喩は、フォークナー個人の實生活についてはどんな些細なこと

も明らかにしない。探れば探るほど浮かび上って来るものはただ登場人物の性格だけなのであるが、しかしまた逆に、まさにそうであるからこそ、そこには少くともリードのいう「作者の人格の一切の痕跡が消えてしまう印象主義の最後の段階⁽³⁴⁾」をめざす、フォークナーの文学観が間違いなく表われているといえるのだし、しかも作家のイメジャリーとは、[II]章において述べた言語の進化過程における「名の無いものための隠喩的表現」としての表示的シンボルの役割とまさにその発生の基を一にし、従って、そこに多かれ少かれ「選択」の意識が働いていると考えられる以上、前述のファウラーのことばの通り「作品を構成する他の要素」に協力する、あるいは他の要素から協力されることによって、作者を伝記的にではなく、まさにその精神の根源において捉えるための道をつくるのに役立ちうるという、「選択」一般に通ずる原理がこれにもやはりあてはまると考えざるをえない。要はその利用の仕方であればならないであろう。

例えばヘミングウェイとフォークナーのイメジャリー、特に隠喩の扱い方の違いをみると、このことは明瞭になる。

前述の通り、ヘミングウェイは分詞構文という統辞上分析的な構造を多用するのであるが、そのことからわかるように、この作家は事件をいわば分析的に眺める目をもっていたのであり、その目を通してアクチュアルなものを的確に写し出して行く、そうした意味での生来の「散文家」であったといえる。だが隠喩とは本来分析とは逆のもので、観察した数個の要素を一つの支配的なイメージに総合することであり、言ってみればそれは散文のものであるよりむしろ詩的精神の産物なのである。⁽³⁵⁾

フォークナーの文体には強く詩的なものがあるとはよくいわれることだが、それは別にしても彼はいわゆるアクチュアルなものをアクチュアルなものとしてそのまま単純に写し出すのではなく、作家自身の言い方を借りれば

(34) Read, p. 156.

(35) Cf. *Ibid.*, p. 23.

「アクチュアルなものを経外典的(アポクリファル)なものに昇華しよう⁽³⁶⁾」というはっきりした決意のもとに、アクチュアルなもの、局所的なものに深くかかわりながら、しかも始めからそれを「全体」的なものに昇華させる——具体的にいえば、局所的な南部社会の生態を普遍的な人間の歴史の中に繰り込むことを志向したことにおいて、彼の持つ目はヘミングウェイとは対照的にものを総合的に見るものだったといえよう。そしてこの二人の目の違いは、端的にそれぞれのイメージの取り扱い方の差となって表われざるをえない。

すなわち、分析的なヘミングウェイにあっては、そのライオン、豹、あるいはキリマンジャロの頂などのイメージの出現は、作品全体の構成からみれば甚だ唐突で不自然にきわ立ち、その意味では扱い方が素朴であるともいえるのであり、従ってそれらのイメージがヘミングウェイの抱懐する願い——自然との合一の願いを表わすであろうことを、読者に直ちに推察させる。一方、フォークナーの例えば「かもめ」「泥」「水」「すいかずらの匂い」などのイメージは作品の中に有機的にとけ込み、全体の一部になり切っているが故に、その深い象徴性はむしろ見過され勝ちな一種の危険性をもつのであるが、しかし他面、作品全体がそれらのイメージを支点として展開しながら、しかもフォークナーの場合にあってはまさにそのイメージにこそ端的に彼の形而上学(例えば、かもめと「時間」の関係など)が、あるいはその清教徒的パーソナリティ(「水」に対するあこがれなど)⁽³⁷⁾が現われていることを知るのである。

[X] 「選択」と「文学の価値」

いずれにしろ「選択」の概念に付随するいくつかの危惧にもかかわらず、

(36) *Writers at Work: The Paris Review*, 宮本陽吉訳(新潮社, 1964), p.184.

(37) フォークナーのイメージアリーについては、拙論「*The Sound and the Fury*における聖書的表現」, 『北海道英語英文学』第XIV号(日本英文学会北海道支部, 1969)参照。

しかしそれはまたたしかに言語の表現力と、その力をどのように作家が活用しているかを明らかにする有効な道具たりうるものということができよう。もちろん、「選択」行為は無制限に自由に行われるものではなく、当然作品の主題、登場人物の性格、作者の文学観、世界観等によって制限されるわけであるが、そのことは逆に、その「選択されたもの」の検討を通して作家の精神と彼の美学の内側に入っていくことができることを我々に信じさせる根拠にもなるはずである。⁽³⁸⁾

しかしここで明確にしておかなければならないことは、文体論が「選択」された語の美的価値——「よい文章」とは何かの基準をきめるのではなく、何が「よい文学」であるかを考えることを目ざすものだということである。「よい文章」は一つの作品を「よい文学」たらしめるための不可欠の要件でないばかりではなく、それは望ましい条件でさえないかもしれない。文学の価値は、作家の世界全体へのかかわり合いの仕方によってきまる。とすれば文体論の目的は、ある作家の文体がまさに「その人そのもの」であることを確証することでなければなるまい。

ドブレが、ストレーチャーにおける「ダッシュの頻用、clichéの多用、多音節語の疊用など」要するに彼の語使用には慎重さが欠けているという批難にもかかわらず、それに真の「文学」を認めるのは、ストレーチャーによって「選ばれた」語が、そうした批難にもかかわらずまさしくストレーチャーその人を完璧に載せているためなのである。⁽³⁹⁾

あるいはまた逆に、「選択」の結果としての文体を、作家におけるそうした「内心の声の誠実な反映」⁽⁴⁰⁾と信ずる故に、我々は例えばフォークナーやウルフの、自然主義的簡潔さとは裏腹の冗長な文章を分析しながら、しかしそれらがまさしく不安定な時代を生きる現代人の意識のそのままの現われ方で

(38) Cf. Ullmann, p. 153.

(39) Dobrée, pp. 47-48.

(40) *Ibid.*, p. 222.

あり、しかもその「意識」はまた様々な他の「意識」によって取りまかれて
いるという事実の認知⁽⁴¹⁾に到達しうるのである。

[XI] 日本人による外国語文体の研究に考えられる困難点

かくて、文学が言語芸術である以上、英米文学研究のための文体論的立場はもはや無視しえないことは明らかであろう。だがこの方法に従って文学作品を研究することには、その著者と同国人の場合でも必ず心しなければならない問題があることもまたたしかである。すなわち、その作品が古い時代のものであるならば、その時代の語法としては単なる cliché にすぎなかったもの、あるいは意味的に当時とは変っているもの、にその当時の社会的・地域的背景の的確な知識がないままに現在の用法からだけみて一つの表現的価値を与えてしまう「つけ足しの過誤」‘errors of addition’ と、逆に過去において表現的価値を持っていたある語法について、現在それが失われてしまっているが故に気づかずにすぎてしまう「見落しの過誤」‘errors of omission’⁽⁴²⁾ である。

この二つのエラーは同国人においてさえも過去の作品を研究する場合には絶えず注意していなければならぬ落とし穴であるが、日本人が英米文学を「文体的」に研究する場合には、作品の生まれた時代に関係なくこれらの過誤を犯し勝ちであろうし、更に我々の場合、その上に「音韻面での過誤」もつけ加えなければならないものであろう。

しかしこれらの困難にもかかわらず、我々が文学研究を単なる主観的・浪漫的解釈から救い、一つの科学として自立せしめるためには、「日本人にも可能な範囲で」という留保条件つきではあるが、絶えず言語学の分野から滋養をえつつ、それと文学とのかかわり合いを探っていくこと以外にないであろう。

(41) Cf. Auerbach, p. 473.

(42) Cf. Ullmann, p. 156.