

ペイターにおける文体の問題 (I)

小 林 定 義

Sadayoshi KOBAYASHI : PATER ON STYLE

序 ペイターの文体と文体論

ペイター (Walter Horatio Pater) を語る時、彼の文体と文体意識にふれることがなければ、重大なあやまりを犯すことになるであろう。イアン・フレッチャー (Iain Fletcher) のいうごとく、「ペイターを論ずるとき、人がつねに立ちかえって行くのは、文体の問題である。」(One comes back, again and again, in discussing Pater, to the idea of style.)⁽¹⁾ そのフレッチャーによれば、ペイターが1864年、オックスフォードのブレイズノーズ・コレッジ (Brasenose College) の古典科の研究士 (fellow) に選ばれたとき、彼の文体が評価されたようである。⁽²⁾ ペイターの著作集 (全11巻) におさめられている作品のうち、もっとも発表の早いものが、同じ1864年の「透明性」 (*Diaphaneité*) であり、しかもそれは彼が研究士に選ばれたあとである事実、⁽³⁾ また、ペイター独自の文体が確立したのは、1867年に発表の「ウィンケルマン論」 (*Winckelman*) であるといわれていること⁽⁴⁾、などを考えあわせると、フレッチャーが自己の言を裏づけるだけの事実をあげていないだけに、1864年においてペイターの文体が世に評価されたとは、ただちに信じられない。だが、ペイターにかんする2巻の詳細な伝記 (*The Life of Walter Pater*) を書いたトマス・ライト (Thomas Wright) によれば、ペイターは、評伝作者ベンスン (Benson) などの言っているのとちがって、少年時代から相当の量の詩を書いているようで、⁽⁵⁾ あるいは、これがフレッチャーの言葉の裏づけとなるかもしれない。

学者たるの要件として、その人の文体があげられるというのは、イギリスにおいては伝統的なことであるようで、たとえば自然科学者の団体である英国科学院 (The Royal Society of London for Improving Natural Knowledge) でさえ、1660年の創立当初から、会員の論文

注 (1) Iain Fletcher : *Walter Pater* (Longmans, 1959) p. 31.

(2) *Ibid.*, p. 8.

(3) 研究士になったのが2月、*Diaphaneité* の発表は7月。

(4) "The style in which 'Winckelman' is written is a formed style; it contains all the characteristics which give Pater his unique distinction." A. C. Benson : *Walter Pater* (Macmillan, 1907) p. 28.

(5) Thomas Wright : *The Life of Walter Pater* (Everett, 1907) vol. I, *passim*.

は良き英語で書かるべきことを要求している。ペイターが職を得たオックスフォードには、明晰な文体で英文学史に特筆されるニューマン (Henry Newman)、説得力のある文章のアーノルド (Matthew Arnold) などによって、ヴィクトリア朝散文の伝統がきづかれており、ペイターが文体の問題に無関心でおれないのは、とうぜんのことといえよう。少年時代からの詩文への情熱が、ブレイズノーズ・コレヂの研究士に選ばれたことによって、より意識的な努力へと転ずることは、容易にうなずけるところである。

出発がそうである。それいらいペイターは、学者、批評家、作家として、数多くの文章を書くことになるわけだが、文体の問題は、直接的には彼自身の文体への苦心、間接的には文体論の形となって、一生彼につきまとはなれない重要な問題となる。ふたたびフレッチャーの言葉を借りると、「ペイターは、フロベールどうよう文体の理想の殉教者であった。」(Like Flaubert, he was the martyr of an ideal of style.)⁽⁶⁾

ペイターが文体を論じたものとしては、「スタイル論」(Style, 1888) がもっとも有名であるが、このほかにも、それほどまとまった形ではないとしても、「ジョルジョーネ画派」(*The School of Giorgione*, 1877)、「享樂者メリアス」(*Marius, the Epicurean*, 1885)、「メリメ論」(*Prosper Mérimée*, 1890)、「パスカル論」(*Pascal*, 1894) などにおいても、文体の問題が論じられている。一人の人間に、これだけの、正面きっての文体論があるという事実だけでも、ペイターの文体への関心のほどが、うかがい知れよう。

さて、それほどまでに文体の問題に取り組んだペイター自身の文体への、世間の評価はどうであったか。

イエイツ (William Butler Yeats) は、彼自身が編んだ「オックスフォード現代詩集」(*The Oxford Book of Modern Verse*)——冒頭に名画モナ・リザに寄せたペイターの文章を詩に改行して載せているが——の序文において、同時代の人たちの、ペイターの文章にたいする評価を面白く語っている。それによると、ヴィクトリア朝の作家がおおかた忘れられ、世間がその文体に反感をいだいているなかで、ひとりペイターは賞讃を得ていて、彼のモナ・リザについての文章はあまりにも有名になりすぎたため、「このダ・ヴィンチの傑作をみる人は、まるで、もてすぎる女性をさけるかのように、その場から逃げて行く」(...men shrink from Leonardo's masterpiece as from an over-flattered woman.)⁽⁷⁾ ありさまである。多少の誇張はあるにしても、ペイターの文章が19世紀末から20世紀のはじめ得ていた評価が、どれほどのものであったか分る。それだからこそ、イエイツは「オックスフォード現代詩集」の第1頁をペイターで飾ったわけである。

カザミアン (Louis Cazamian) と名著「英文学史」(*Histoire de la Littérature anglaise*, 1924) を共著したフランスの英文学者、ルグイ (Émile Legouis) によれば、ペイターの文章は、英語の散文のなかでもっとも洗練されたものの一つであり、完成された技巧は、その散文

(6) Op. cit., p.11.

(7) *The Oxford Book of Modern Verse*, ed. by W.B.Yeats. (Oxford, 1947) p.viii.

に詩的効果をあたえているといている。⁽⁸⁾ このルグイの評価は、イエイツの序文とほぼ同年代のものであるが、その客観性によって、ペイターの文体の英文学史における地位を、明確にしているものといえよう。

こうした讃辞の反面、批難も相当ある。その点において、モーム (Somerset Maugham) がいちばん辛辣であろう。まるでイエイツに反論するかのような口調で「人がペイターの散文をほめそやしたなど不思議なくらいだ」(It is strange that one can ever have admired that prose.)⁽⁹⁾ と彼はいう。この言葉には、19世紀末、今世紀初頭に育った彼自身の悔恨が感ぜられるとしても、「駅の食堂の壁の飾りつけをするほどの腕ももちあわせぬ人間による、ねん入りなモザイクばりの文体」(A careful mosaic constructed by someone without great technical skill to decorate the walls of a station dining-room.)⁽¹⁰⁾ とか、「貧血症の文体」(anaemic stuff)⁽¹¹⁾ となると、いくぶんはペイターの文体の特色はとらえているとはいえず、いささかヒステリックな言葉である。

素朴平明な文体で、英語散文の模範とされているスウィフト (Jonathan Swift) の文体を模倣したと自ら語るモームが、その対極にあるともいうべきペイターの文体に、理解をもちえないのは、とうぜんのことかもしれぬ。モームは、ハズリット (William Hazlitt), シェリィ (Percy Byssche Shelley), ラム (Charles Lamb) によって取りもどされた英語散文の平明さが、ド・クインシー (De Quincy), カーライル (Thomas Carlyle), メレディス (George Meredith) そしてペイターによって、ふたたび失われて行ったと、なげいている。⁽¹²⁾

いじょうのような、ペイターの文体にたいする評価は、たんにイエイツ、ルグイ、モームの個人的な趣味、判断に帰せられるものではなく、そこには、おのずから時代の嗜好といったものがひそんでいる。たしかに、ペイターの活躍したヴィクトリア朝時代には、審美主義 (aestheticism) の流行をみ、その信奉者たち——ラスキン (John Ruskin), スウインバーン (Algernon Swinburne), そして初期のペイター——は、こぞって色彩ゆたかな、技巧的な文体をつくりあげることに苦心し、世間にもそれを迎える傾向があった。そして、モームが活発な文筆活動をみせた20世紀前半においては、次第にヴィクトリア朝の「華麗文体」(Enphu-ism) はすたれ、平明な口語文体 (colloquialism) が尊ばれるようになった。

しかしながら、一人の人間の文体を、ただたんに時代の枠のなかで評価するのは、明らかに誤りである。たしかに、ペイターの文体には、ヴィクトリア朝の、そしてまた審美主義の影がみとめられる。しかし、ビュッフォン (Georges Louis Leclerc de Buffon) の言葉を借りるまでもなく、ペイターの文体はペイターの人であり、ペイター独自の思想、感情が要求した、

(8) Émile Legouis : *A Short History of English Literature*, tr. by V. E. Boyson & J. Coulson. (Oxford, 1965) p. 360.

(9) Somerset Maugham : *The Summing Up*. chap. 24.

(10) Ibid., chap. 24. (11) Ibid., chap. 9.

(12) Ibid., chap. 12.

独自の文体であることは忘れてはならない。

もちろんペイターの文体がペイターの人でない時もあった。彼がラスキンの文体を意識的に模倣したことは、ベンスンの語るところである。⁽¹³⁾ しかしながら、学界に、文壇に登場したペイターには、すでにペイター独自の文体があった。

したがって、われわれの務めは、いたずらにヴィクトリア朝の賞讃や、モームに代表される現代の批難を、そのままわれわれのものとせず、出来るかぎり客観的に、時代と個性のなかでペイターをとらえることになるはずである。

本稿はまず、「スタイル論」を中心にペイターの文体の理想を考察し、ついで、彼自身の文体に目をむけることになる。

1 「スタイル論」の位置

「スタイル論」(*Style*)は1888年の12月、フォートナイトリ・レビュー誌(*The Fortnightly Review*)に発表された。1888年といえば、すでに彼の名を高からしめた「ルネッサンス」(*The Renaissance*, 1873)、「享楽主義者メアリアス」(*Marius, the Epicurean*, 1885)は世に問われており、このあとペイターにのこされている大きな仕事といえば、「プラトンとプラトン哲学」(*Plato and Platonism*, 1893)があるのみである。「スタイル論」に先だつ文体論としては、「ジョルジョーネ画派」「享楽主義者メアリアス」⁽¹⁴⁾があることはすでに述べたとおりであるが、今あらためて、しかも独立したエッセイとして、ペイターが文体論を試みる理由はなにであろう。

ペイターが文体の理想の「殉教者」であったとは、フレッチャーの言葉であったが、彼は自己の文体のみならず、他人の文体にも厳しかった。その厳しさを物語る二つの挿話がある。

その一つ。ベンスンはペイターの言葉として次の如く伝えている。「ポーの獨創性と想像力は大いに買うが、どうも原文では読むにたえない。ひどく粗雑な文だ。ボードレルの仏訳で読むことにしている。」(I admire Poe's originality and imagination but I cannot read him in the original. He is so rough ; I read him in Baudelaire's translation.)⁽¹⁵⁾ 英語で書かれたものを、わざわざ仏語訳で読むというのだから、ペイターの英語の文体に対する厳しさが知れよう。も一つのエピソード――

ペイターは研究士の地位からやがて個人指導教師(tutor)となり、学生の直接指導にあたるわけだが、学生の読むエッセイに論評をあたえるという一般のチューターの習慣をやぶって、ペイターは学生に論文を提出させて、その中の思想の混乱、語の用法の誤りなどを、こまかく訂正したとは、ペイターの知己ハンフリース・ウォード(Humphry Ward)の言葉として、ベン

(13) "The only definite artistic influence under which he (=Pater) is known to have fallen in his school days is the influence of Ruskin, whom he read as a boy of nineteen. It is possible to trace this influence in Pater's mature style;..." A. C. Benson: op. cit., p. 7

注 (1) cf. *Marius the Epicurean* (Macmillan, 1892) . Parti., chap. vi. "Euphuism".

(2) Op. cit., p. 23.

(3) Ibid., p. 25.

スンの伝えるところである。

このようなところから、フェリス・グリーンズレット (Ferris Greenslet) が「スタイル論」を評して、「同時代の散文の根本的な罪であると ペイターが考えた、粗雑で、場あたりの印象主義的表現に対して、意識的に芸術的、学者的である散文をつちかおうとした弁である」

(The essay on 'Style' is a plea for the cultivation of consciously artistic and scholarly prose to offset the crude, slapdash impressionism, which Pater felt to be the cardinal sin of the prose of his time.)⁽⁴⁾ といっているのは、的を射ていよう。

権威に従順で、模倣に専念している、当時のイギリスの古典教育のなかで、ペイターは独創を奨励し、英語散文の新しい可能性を示したと、ベンソンはペイターを時代の中で評価しているが、⁽⁵⁾ これは「享楽主義者メアリアス」第1部第6章「ユーフィズム」でペイターが、マーカス・オウレリウス (Marcus Aurelius) の時代のユーフィズム (華麗文体) のおち入っているマンネリズム、独創性の喪失を指摘しているのに対応している。2世紀のローマはヴィクトリア朝の英国である。

こうした外部的理由と同時に、「スタイル論」を書くペイターの内面的動機があった。すでにペイターは、思想小説「享楽主義者メアリアス」によって、たんなる審美主義者ではなく、人生探究者、モラリスト (moraliste) であることをわれわれに示した。それどころか、この小説の結末が、偶然という設定ながら、主人公のキリスト者としての死であったことに注目せねばならない。やがてペイターは、プラトンに取りくみ、死の直前には、キリスト教への改宗者であるパスカルに取りくむ。

こうした時期に書かれた「スタイル論」が単なる文学の形式美の追及に終始するはずはなからう。この点の考察は本稿第4章の主題であるので、ここではただわれわれの推測を裏書きするような、二人の批評家の言をあげるにとどめたい。

フレッチャーは「スタイル論」を、ペイターの「美学上と同時に個人的な危機の生み出したもの」 (the outcome of a crisis personal no less than aesthetic)⁽⁶⁾ であるといい、アンソニー・ウオード (Anthony Ward) は、「ペイターの仕事の最後の局面のはじまりを画し、今後かれの文学思想がむかつて行く新しい方向に焦点をあててみせてくれるスタイル論」 (The essay on *Style* which defines the beginning of the last phase of Pater's work and serves to focus the new direction his literary thought is taking.)⁽⁷⁾ と評している。

2 良き芸術の条件

「スタイル論」は狭義の文体論ではなく、用語論と文章構成論からなるエッセイである。ま

(4) Ferris Greenslet: *Walter Pater* (William Heinemann, 1903) p. 76.

(5) Op. cit., p. 116.

(6) Op. cit., p. 10.

(7) Anthony Ward: *Walter Pater; The Idea in Nature* (MacGibbon & Kee, 1966) p. 176.

ず、用語論の考察からはじめよう。

ペイターは、詩 (poetry) と散文 (prose) の区別はみとめず、意味のある区別は、ド・クインシーのいわゆる「力の文学」 (the literature of power) と「知の文学」 (the literature of knowledge) であるとする。つまりペイターは、散文であろうと韻文 (verse) であろうと、そこに想像力にうったえるものがあるか否かを問題とする。そして想像力にうったえるのは、たんなる事実ではなく、作者独特の事実感であるとする。 (...the essential dichotomy... between imaginative and unimaginative writing, parallel to De Quincey's distinction between "the literature of power and the literature of knowledge", in the former of which the composer gives us not fact, but his peculiar sense of fact, whether past or present.)⁽¹⁾

「事実感」 (sense of fact) とは、よりペイターらしき表現をもつてすれば、対象からうける「印象」 (impression) ということになる。ペイターはこの対象からうける感じ、印象といったものを大切にされた人であって、前述の「享楽主義者メアリアス」第1部第6章「ユーフィズム」においては対象から「強烈な印象をうけること」 (to be forcibly impressed),⁽²⁾ また「ルネッサンス」の序文においては「自らの印象をあるがままに知ること」 (to know one's own impression as it really is)⁽³⁾ を、作家、批評家のつとめであるとする。したがって、「作家の目的が、意識するとせざるを問わず、外界の、たんなる事実ではなく、事実感を写し出すようになるに従って、その作家は芸術家となり、彼の作品は洗練された芸術となるのである」 (...just in proportion as the writer's aim, consciously or unconsciously, comes to be the transcribing, not of the world, not of mere fact, but of his sense of it, he becomes an artist, his work *fine art*.)⁽⁴⁾

「事実感」の尊重は、芸術家だけでなく、事実の客観的記述を要求される歴史家の場合にも、ペイターは要求しているようである。「たとえば、誠実な直覚をそなえる歴史家といえども、あまたの事実を前にしては、必然的に選択を強いられ、選択のさいに、自分のその時の気分を主張せざるを得ない。外部からくるのではなく自己の内部の映像からくるものを。」 (Your historian, for instance, with absolutely truthful intuition, amid the multitude of facts presented to him, must needs select, and in selecting assert something of his own humour: something that comes not of the world but of a vision within.)⁽⁵⁾

このように「事実感」「印象」を尊重する点が、同じ時代の批評家アーノルド (Matthew Arnold) との、大きな相違点であろう。

「対象をその本来の姿においてみる」 (to see the object as in itself it really is) とは、

注 (1) *Appreciations* (Macmillan, 1927) pp. 3—4.

(2) *Marius the Epicurean* (Macmillan, 1892) p. 104

(3) *The Renaissance* (Macmillan, 1928) p. x.

(4) *Appreciations*, p. 6

(5) *Ibid.*, p. 5

アーノルドの有名な言葉であるが、それがペイターにおいてどのように変質したかは、興味ある問題である。上の言葉は、「現代における批評の機能」(*The Function of Criticism at the Present Time*)の冒頭でアーノルドが使っている。「ヨーロッパ全般の知識人がそうであったように、フランス、ドイツの文学においては、批評精神というものに長年努力が集中されてきた。神学、哲学、歴史、芸術、科学といったあらゆる知識の分野において、対象を本来の姿においてとらえようとする努力が。」(Of the literature of France and Germany, as of the intellect of Europe in general, the main effort for many years, has been a critical spirit; the endeavour, in all branches of knowledge, theology, philosophy, history, art, science, to see the object as in itself it really is.)⁽⁶⁾「対象を本来の姿において見る」とは、偏見からまぬかれた「遊離的態度」(disinterestedness)を尊重するアーノルドにあつては、自己を捨てた客観的な物のとらえ方にほかならない。

ところがペイターは、同じく批評の原理を説くなかで、アーノルドを引用しながら次のように語る。『『対象を本来の姿において見る』ことが、あらゆる真の批評の目的であるといわれているが、これは正しい。審美批評において対象をあるがままにみるための第一歩は、自分の対象をあるがままに知り、それを他のものと弁別し、ありありと感ずることなのである。』

(“To see the object as in itself it really is”, has been justly said to be the aim of all true criticism whatever ; and in aesthetic criticism the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly.)⁽⁷⁾

要するにペイターにあつては、対象のあるがままの姿とは、自己の眼、心に映った対象の姿のことであり、ここにアーノルドへの批判が感ぜられると同時に、批評家としての、ペイターとアーノルドの根本的ちがいが、読みとれるわけである。⁽⁸⁾ペイターの批評が、印象批評といわれるゆえんである。

さて、このようにして得られた「事実感」を、いかにして言葉で表現するか。これを論じた部分が先に用語論といったものであって、「スタイル論」の大部分の頁がこれにあてられている。二つの対立する概念をあらわす語を使用しながら論旨を展開するのは、ペイターの好んで用いる方法——「散文」と「詩」もそうであつた——だが、今ここでは、「男性的良心」(male conscience)と「女性的良心」(female conscience)という語がもち出される。「男性的良心」というのは、別の言葉でペイターが「学者的良心」(scholarly conscience)と呼んでいるものであって、すべて、ものを書く人に要求される語彙選択上の厳しい態度をいつている。複雑で、流動的な性質をもつ言語をあつかうには、作家といえども、まず学者であることが要

(6) Matthew Arnold : *Essays Literary and Critical* (J. M. Dent, 1909) p.1.

(7) *The Renaissance*. p. x.

(8) cf. “The highest criticism, then, is more creative than creation, and the primary aim of the critic is to see the object as it really is not.” (イタリック筆者)。

Oscar Wilde : *Intentions* (Methuen, 1925) pp. 145—6.

求されるというのである。それは新語使用、古義の復活、あいまいさの拒絶、語の潜在的な色彩とイメージャリへの心の配り、といった場合に働き、また、表現の冗漫さを排除し、文に一種の緊迫感をあたえる精神である。

ペイターの人生観は、有名な「ルネッサンス」の結語にはつきりと語られているが、それは一言でいって、ヘラクレイトスからの引用にみられるごとく、「万物は流転し、何物もとどまらず」(All things flow and nothing stands.)である。ペイターの言語に対する厳しい態度の底に、言語もまた流れやまず、固定せるものでないという、言語観があつたとみることも出来よう。

こうした誠実な「男性的良心」でつくり上げられた文章は、おのづから密度の高いものとなる。ペイターは、そこで、そうした文章を読む側にも「男性的良心」をもとめるのである。読む者に「男性的良心」があれば、そのような文章は「不断の努力の試みへのたのしい刺戟」(a pleasurable stimulus in the challenge for a continuous effort)⁽⁹⁾であり、その努力を成しとげたときは、「困難を征服した喜び感」(the delightful sense of difficulty overcome)⁽¹⁰⁾が味わえるはずであるという。

このような文学は「選ばれた少数の人達の中心的要求」(the central need of a select few)⁽¹¹⁾にこたえる文学である。この点においてペイターは、やはり読者に厳密な注意力をもとめるブラウニング (Robert Browning) と同じ立場にあるといえよう。事実、ペイターにはブラウニングを論じたエッセイがあり、そのなかで、ブラウニングの次のような言葉を引用しているが、それはそのまま、ペイターの言葉と考えてもよい。「高級で難解な問題について自己の知力と想像力を働かせた人は、(読む側に)それに見あう厳密な注意力を要求する権利をもっている。」(One who employs his intellect and imagination on high and hard questions has a right to demand a corresponding closeness of attention.)⁽¹²⁾

ペイターの文章は英語国民にとつても、しばしば難解であるようだが、その一つの理由として、彼が「選ばれた少数の人達」を念頭において書いたことを挙げてよいであろう。こうしたところが、20世紀の「大衆作家」(popular writer)であるモームの理解するところとならなかつた点であろう。たしかに、ペイターが「男性的良心」の範として長々と語る、フロベール (Gustave Flaubert) の血の出るような適語追及の努力は現代の伝統ではないようである。

以上が「スタイル論」における用語論ともいべき部分である。ペイターはついで文章構成論にうつる。

語彙の選択において厳しい「男性的良心」をもとめたように、ペイターは文章の構成においては、建築の場合に働く全体に行きわたる統一的な「心」(mind)の必要性を説く。「はじめにあつて結末を予見し、終始それを見失うことなく、いかなる部分においても残りの部分

(9) *Appreciations*, p. 14.

(10) *Ibid.*, p. 14.

(11) *Ibid.*, p. 14.

(12) *Essays from the Guardian* (Macmillan, 1918) p. 48.

を意識し、最終的には、末尾の文が少しも力を弱めることなく最初の文を展開し正当化する、そういった建築学的な仕事の構想力、それが文学芸術 (literary art) の条件である。」(That architectural conception of work, which forsees the end in the beginning and never loses sight of it, and in every part is conscious of all the rest, till the last sentence does but, with undiminished vigour, unfold and justify the first—a condition of literary art...) (13) このような作品全体に浸透する構想力といったものは、するどい知的な精神であつて、用語論における「男性的良心」と対応するものといえよう。そしてここにおいても、読者は作品の意識的に芸術的な構造を批評的にあとづけることに、喜びを味わうはずである。

こうした作品の建築学的統一を支える「心」の上に、作品の雰囲気統一を保つものとしての「魂」(soul)の働きがあると、ペイターは述べる。「『魂』も『心』と同じく、前者にあつては雰囲気、後者にあつては構図の、統一への方向へむかつて、適切なものを選び、そうでないものを拒否する力である」(And this too is a faculty of choosing and rejecting what is congruous or otherwise with a drift toward unity—unity of atmosphere here, as there of design...) (14) だが、この「魂」は「心」ほど明確にとらえて定義することはむづかしい。「心」は知力の働きであつて、客観的にすべての人に読みとれるものであるが、「魂」によつては、作家はたぶん、いくらか気まぐれにしか我々に理解されることはない。気まぐれな共感とか、直接的な(心の)ふれ合いといったものを通して、或る作家は我々に理解できるが、他の作家はそうでないということが起る。」(By soul, he reaches us, somewhat capriciously perhaps, one and not another, through vagrant sympathy and a kind of immediate contact.) (15) たとえばそれは、作家の烈しい宗教性となって作品に浸透することがある。そして「それが作品の中の言葉をさまざまな度合に燃焼させ、真に言葉をとらえた場合は、その力を倍加する」(... it may enkindle words to various degrees, and when it really takes hold of them doubles its force.) (16)

ここに至るとペイターは、用語論で展開した、印象を過不足なく表現する適語だけにはあきらまず、明らかにそれ以上のものを求めている。だが、その事は第4章で詳しく論ずるはずである。

以上考察してきたペイターの用語論、文章構成論の底に、終生ペイターの頭から離れなかった芸術の理想像が一貫して流れている。それは音楽に他ならない。

すでにペイターは「ジョルジョーネ画派」において、「この芸術的理想、この内容と形式との完全な一致を、最も完璧な姿で実現するのは音楽芸術である。その理想的な瞬間においては、目的と手段、形式と内容、主題と表現との区別は存在しなくなる。」(It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter

(13) *Appreciations*, p. 18.

(14) *Ibid.*, p. 23.

(15) *Ibid.*, p. 22.

(16) *Ibid.*, p. 22.

and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression...⁽¹⁷⁾ といっているが、「事実感」を内容に、言葉を形式におきかえれば、ペイターが用語論で追及したことは、音楽の理想であったわけである。そして形式即内容の条件をみたま詩形式として、ペイターは抒情詩をあげるわけである。(…lyrical poetry, precisely because in it we are least able to detach the matter from the form,...is, at least artistically, the highest and most complete form of poetry.)⁽¹⁸⁾

また、構成論において「心」とか「魂」といった語をもち出して、作品の構成、雰囲気の一を考えた底にも、音楽があったことがうかがえる。だがこれは初期のペイターの思想ではなかったようで、「スタイル論」に5年おくれて究表された「プラトンとプラトン哲学」の第3章「プラトンと数の学説」(*Plato and the Doctrine of Number*)における「天体の音楽」(*Music of the Sphere*)説が、裏づけとなるようである。「天体の音楽」とは、全宇宙の奏でる一条乱れぬ大交響楽であり、「スタイル論」においては、芸術作品を小宇宙と見たてて、そこに音楽的調和と秩序を追及したとみることが出来よう。

(ただ、ペイターにおける音楽とは、音楽のもつ特性を抽象し、理想化したものであることは明らかである。この点で、アンソニー・ワードが、「音楽」という語はペイターの「新しい批評用語」(a new critical term)⁽¹⁹⁾であるといっているのは適切である。)

3 偉大なる芸術

さて、われわれが考察してきたペイターの「スタイル論」も、あと一頁あますだけとなった。ここまでのペイターの論旨の眼目は、結局のところ、文学作品ないし芸術作品の形式美であるといえるであろう。形式即内容論は、内容にたいして如何に適切な表現をあたえるかの問題に還元できるからである。わずかに「魂」という言葉で、それまでの文体に関する論議とちがった新味があるといえようが、それととも、作品に統一的雰囲気ないし色彩をあたえる役割を課せられたにすぎなかった。かりにペイターが、ここで筆をおくとしたら、「スタイル論」はそれまでに彼が断片的に発表してきた文体論の集大成に終ることになるだろう。そして、「スタイル論」のペイターは「ルネッサンス」の審美主義者ペイターと、あまり変らぬことになろう。「享楽主義者メリアス」によって、モラリストの相貌を明確にしたペイターに、「スタイル論」においても、従来の彼の文体論とちがった何物かを期待したいのは、われわれの人情である。

「スタイル論」の終りちかく、ペイターは、読者の意表をつくかの如く、「偉大なる芸術」(great art)という言葉を導入する。長くなることをおそれず、その個所を引用しよう。「たし

(17) *The Renaissance*, p. 144.

(18) *Ibid.*, p. 143.

(19) Anthony Ward : *op cit.*, p. 110.

かに、このエッセイでのべてきたことは、文学をも、それに従うことによって音楽が典型的に完全な芸術の位置を占めている条件下に、おこうとする傾向のものである。音楽において形式と実質ないし内容、主題と表現とをわけて考えることが出来ないという理由で、音楽があらゆる芸術の理想であるとするならば、文学は、言葉と内容との完全な一致という点にそれ独自の美点を発見することによって、たんにあらゆる物事にひそむすべての芸術性の、すべての良き芸術の、条件をみたしているだけであろう。良き芸術ではある。だが、必ずしも偉大な芸術であるとはいえない。」(...certainly the tendency of what has been here said is to bring literature too under those conditions, by conformity to which music takes ranks as typically perfect art. If music be the ideal of all art whatever, precisely because in music it is impossible to distinguish the form from the substance or matter, the subject from the expression, then, literature, by finding its specific excellence in the absolute correspondence of the term to its import, will be but fulfilling the condition of all artistic quality in things everywhere, of all good art. Good art but not necessarily great art;...)⁽¹⁾

ここには、もはや「ゾルジョーネ画派」における音楽への絶対的信奉といったものはみられないであろう。換言すれば、ここには、形式即内容論に甘んじておられぬペイターがいるのである。上の引用に続く次の言葉によって、ペイターが何を志向しているか、明らかである。「偉大な芸術と良き芸術との区別は、少くとも文学に関しては、その形式ではなく、内容と直接かわりがある」(...the distinction between great art and good art depending immediately, as regards literature at all events, not on its form, but on the matter...)⁽²⁾

「スタイル論」におくれること2年、1890年、ペイターは「メリメ論」(*Prosper Mérimée*)を発表するが、そのエッセイのねらいは、形式即内容という音楽の理想を達成した芸術家の悲劇を明らかにしようとするもので、われわれはこれを「スタイル論」の補足うけとってよい。ペイターによれば、メリメは作品の形式美を追及するあまり、作品における自己抹殺 (self-effacement)、非人格性 (impersonality) には見事に成功はしたが、彼の作品には読む人の胸にうったえるものがない。メリメの作品は「良き芸術」の条件をみたしてはいても、「偉大な芸術」ではあり得なかった。「メリメの芸術が終わったところから出発しているフランスの散文の大家は幾人もいるのである。」(There are masters of French prose whose art has begun where the art of Mérimée leaves off.)⁽³⁾

そしてペイターは具体的に文学史上から、彼が「偉大なる芸術」と考える作品をあげる。ダンテの「神曲」、ミルトンの「失樂園」、ユーゴーの「レ・ミゼラブル」、そして「英訳聖書」がそうである。それらの作品は、内容の「広さ」(compass)と「多様性」(variety)、「偉大なる目的との結合」(alliance to great ends)、「反抗精神の深さ」(depth of the note of

注 (1) *Appreciations*, p. 35

(2) *Ibid.*, p. 35—6.

(3) *Miscellaneous Studies* (Macmillan, 1920) p. 37

revolt), 「希望の大いさ」 (largeness of hope) をもつが故に「偉大なる芸術」であるとペイターはいう。

ここにあげられた作品は、かつての審美主義者ペイターの興味の対象とは、決してなり得なかった作品である。だから、ペイターの伝記作者、トマス・ライトが「スタイル論」を評して「この作品の崇高な結末は、この時期に既にペイターが、彼の少年時代の信仰への回帰の道をかたり歩んでいたことを示している。」 (The noble termination of the article indicates that by this time Pater was well on his return journey to the faith of his boyhood.)⁽⁴⁾ といっているのも、いちがいに否定することは出来ない。ペイターが、ライトのいうように、キリスト教の信仰をとりもどしたかどうかは、批評家の意見が必ずしも一致しないところだが、われわれは、ペイターの絶筆がキリスト教への改宗者パスカルについての論であったことを忘れてはならないだろう。いずれにしろ、この「スタイル論」はペイターの芸術観、文学観の変化を明確に示している作品である。「良き芸術」から「偉大なる芸術」探究への方向をはっきりと、ペイターはうたった。

ペイターは幼い時から死の冥想者であった。これは彼の作品の随所にうかがえるところであるが、その中でも、彼の幼年時代の精神的自叙伝といわれる「家うちの子」 (*The Child in the House*)、「ルネッサンス」の結語、「サー・トマス・ブラウン論」 (*Sir Thomas Browne*) によくあらわれる。つまり、死からの救いは、ペイターの一生を通じての最大の関心事であったといってよい。さればペイターはメアリアスとともに「文学の中に死からの救済をさがしもとめねばならない」 (...he should seek in literature deliverance from mortality)⁽⁵⁾ わけである。ただ初期にあっては、芸術の形式美に求められていたその救済が、今はっきりと内容に移ったのである。「スタイル論」における「偉大なる芸術」の唱導も、こう考えてみることによって、その意味が、しみじみとわれわれの心に伝わってくるはずである。

(4) Thomas Wright : op. cit., vol. II, p. 108.

(5) *Marius the Epicurean*, vol. I. p. 104