

ペイターにおける文体の問題 (Ⅱ)

小 林 定 義

Sadayoshi KOBAYASHI : PATER ON STYLE

第1部⁽¹⁾において、「スタイル論」(*Style*, 1888)に述べられているペイターの文体観を考察するとともに、このエッセイが単なる文体論、芸術論にとどまらず、人間ペイターの、唯美主義者からモラリストへの深まりを告白したものであることを明らかにした。

この第2部では、文体にかんする数多い発言をなし、自らの文章についても英文学史上例をみないほどの彫琢をほどこした、スタイリスト、ペイターの文体の秘密を探ってみたいと思う。もちろん一人の人間の文体の秘密の解明といったことは至難のことであろう。不可能事と言えるかもしれない。一見明快な分析のかけに、必らず洩れるものがあるはずである。いや、明快であればこそ、かえてその実体を見失うことがあると言ってよいだろう。文体の本質といったものは本来そのようなものであろう。たしかに「文体は人間なり」である。それは意識的な文章家でない人の文体にも言えることだが、ペイターの場合にはとくにそのことが言えそうである。ペイターの標準的な伝記を書いたベンソン(A. C. Benson)はこう言っている。「たとえどれほど(ペイターの)文体の性格を分析したとしても、画家、音楽家の場合どうよう、われわれはその秘密に達することは出来ぬ。」(...however much we may analyse the characteristics of the style..., we cannot penetrate its secret any more than we can penetrate the secret of the painter or the musician.)⁽²⁾

そのためであろうか、ペイターを語る人は必らずその文体について語っているにもかかわらず、上記のベンソンをふくめて、ほとんど印象的な批評の域を出ていないうらみがある。しかもそれらはことごとく、ペイター独特の掉尾文(periodic sentence)に集中されていると言ってよい。したがって、ペイターの用語にかんして印象批評ならざる分析を試みることは望ましい義務であろう。

本稿は、ペイターがイギリス文壇に登場した初期の名著「ルネッサンス」(*The Renaissance*, 1873)中の「ダ・ヴィンチ論」(*Leonardo da Vinci*, 1869)を中心にその用語を検討し、その特色を明らかにすることに主眼をおいたものとなる。

注 (1) 「ペイターにおける文体の問題 (Ⅰ)」島根大学教育学部紀要第1巻(人文・社会科学篇)昭和42年12月

(2) A. C. Benson: *Walter Pater* (Macmillan, 1907) p. 116.

「ダ・ヴィンチ論」で使われている語で特色のあるのは、その形容詞である。その具体例をあげることから始めよう。(頁は *Library Edition* ⁽³⁾ のそれ。訳は田部重治氏 ⁽⁴⁾ のものを借用した。イタリック体は筆者。)

- (1) a genius of which one characteristic is the tendency to lose itself in a *refined* and *graceful* mystery. p.98. (優雅で優美な神秘に自からを没する傾向を一つの特質としている天才)
- (2) Verrochio turned away...as if his *sweet* earlier work must thereafter be distasteful to him, from the *bright* animated angel of Leonardo's hand. p.102. ヴェロッキオは彼の早い時代の美しい製作が今後自分にとって無趣味であらねばならぬかのように、レオナルドの手になる輝ける活気ある天使から顔をそむけた。)
- (3) He learned here the art of going deep, tracking the sources of expression to their *subtlest* retreats, the power of an *intimate* presence in the things he handled. p.104. (彼は、ここで深く事物の奥底を究める事を学んだ。表現の源泉を、その最も微妙なところまでも辿ることを学んだ。彼が取扱ってゐるものに存する最も内部的な実在の力を学んだ。)
- (4) Some of these are full of a *curious* beauty, that *remote* beauty which may be apprehended only by those who have sought it carefully...p.105. (これらの或物は珍らしい美に充ちている。その美はこれを注意深く求める人々によってのみ了解される遠い美である。)
- (5) It (=the life of Milan) was a life of *brilliant* sin and exquisite amusement... p.109. (それは華々しい罪といみじき快樂との生活であった。)
- (6) the two elementary forces in Leonardo's genius...generating...a type of *subtle* and *curious* grace... p.109. (敏い珍らしい優美の型を生ずる...レオナルドの天才に存する二つの根本的な力)
- (7) He paints flowers with such *curious* felicity... p.110. (彼は珍らしいほど巧妙に花を描いた。)
- (8) ridged reefs of trap-rock which cut the water into *quaint* sheets of light... p.110. (水を光の珍らしい表面に分割する玄武岩の畝立つ層)
- (9) a *cloudy* mysticism is refined to a *subdued* and *graceful* mystery... p.104. (曇れる不可思議は、静穏な優美な神秘と精練され...)

(3) *The Renaissance* (Macmillan, 1925).

(4) 田部重治訳「文芸復興」(岩波文庫, 昭和26年)

- (10) Daughters of Herodias, with their *fantastic* headdresses knotted and folded so strangely to leave the *dainty* oval of the face disengaged... pp.115-6. (卵形の優雅な顔備へを蔽はないように、奇妙に束ねたたまれている空想的な頭飾をもつヘロディアスの娘達)
- (11) Out of the *secret* places of a unique temperament he brought *strange* blossoms and fruits hitherto unknown... p.117. (彼の並びない稟質の秘密の場所から、彼は今までに知られない奇妙な花と実とをもたらした。)
- (12) a train of sentiment, *subtle* and *vague* as a piece of music p.119. (音楽の一節のやうに精巧な捕捉しがたい感情の連鎖)
- (13) ...the young Raphael... painted it with a *sweet* and solemn effect... p.120. (若いラファエルは之を描いて、柔和な真面目な効果をもっている。)
- (14) the deposit, little cell by cell, of *strange* thoughts and *fantastic* reveries and *exquisite* passions p.125. (珍しい思想と空想的な瞑想と精妙な感情とが少しづつ堆積して出来上ったもの)
- (15) a waving field of *lovely* armour p.127. (うるわしい甲冑の波立てる野原)

以上の例を読んで誰にも気がつく点が2つあるだろう。一つは形容詞が限定性をもたされていないこと、他はそれらの形容詞相互の同義性ないし類似性である。第1の非限定的な性状形容詞 (qualifying adjective) の検討から始める。

(1)の用法では、'refined' でかつ 'graceful' な 'mystery' とあっても、読者には直ちにどのような 'mystery' であるか分りにくい。二つの形容詞ともにきわめて漠然としていて限定的性格がとぼしい。(2)の 'sweet' はさらに捉えがたい。この引用の箇所は、レオナルドがその一部(左端の天使)を描いたとされている、師匠ヴェロッキオの絵「キリストの洗礼」を評した言葉であるが、'sweet' の意味を適確にとらえるには、ヴェロッキオの初期の作品についての知識が要求されるであろうし、また仮にヴェロッキオを良く知る読者にも、この漠然とした 'sweet' の意味は容易にとらえがたいだろう。田部氏訳の「美しい」にはない響きがこの語にはあるはずだ。'bright' についても同じことが言える。筆者はこの語の正確な意味を得ようと「キリストの洗礼」の複製にあたってみたが、レオナルドの描いたといわれる天使は、決して普通の意味での「輝ける」(田部訳)天使ではない。C. O. D は 'bright' の語義として、'Emitting or reflecting much light, shining; lit up with joy, hope, etc.; vivid (~red, etc.); illustrious; vivacious, quickwitted (often iron.)' をあたえているが、ペイターがここに使った 'bright' はそれらのどの一つにも限定できにくいものであり、逆に、それらすべての語義を含んでいるといえる。

いちいち検討するわずらわしさを避け、最後に(11)および(14)にみられる 'strange' をとりあげ

てみたい。ふたたび C.O.D にあたってみると、'Foreign, alien, not one's own, not familiar or well-known (to), novel, queer, peculiar, eccentric, singular, surprising, unaccountable, unexpected.' とある。田部氏は 'strange blossoms' に「奇妙な花」、'strange thoughts' に「珍しい思想」といった訳をあたえているが、ここに使われた 'strange' はそのような限定を受けるにはあまりにも漠然とし、かつ暗示的であると言わねばならぬ。

さて、散文における語の用法は、詩におけるそれとちがひ、明確な限定性が要求されるはずである。散文が散文としての存在理由を主張できるのは、そうした限定性、言い換えれば客観性をそなえている場合であり、近代における散文の発達もその線にそったものであると言える。その点から言えば、ペイターにおける形容詞の非限定性は散文の用法からずれていると言わねばならない。ハーバート・リード (Herbert Read) は散文における形容詞の機能について、「性状の修飾語を加えることは、抽象的で視覚化されぬものから、明確な知覚への前進である。漠然とした状態から生々とした状態への前進であるから、截然とした明確さが散文において基本的に必要なものである」 (...to add an epithet of *quality* is to progress from the abstract and therefore unvisualized entity of *substance* to the definite entity of a *sense perception*. And since this is a progress from vagueness to vividness, it suggests that clear definition is an elementary need in prose style.)⁽⁵⁾ と言っている。

これに対して、暗示性、象徴性を生命とする詩における言葉づかいは、非限定的なものにならざるを得ない。この点について池上嘉彦氏の語学面からの研究があるが、それによると、たとえば詩における 'bower' の多用は、それが 'cottage' (小屋), 'chamber' (寝室), 'boudoir' (女性の部屋), 'arbour' (あずまや) のいずれの意味も内包しているからである、となっている。そうした考察を更に他の 2, 3 の語に対してなしたあと、氏は「詩語の意味は特殊化または細分化しない傾向が見られる」⁽⁶⁾ と結論している。ペイターにおける形容詞の用法は、上にみたように細分化、特殊化をさけている点から、詩的用法といえるものであろう。

もちろん、ペイターの形容詞の非限定性、一般性、さらに暗示性は、それ単独で生じたものではなく、仔細にみれば、被修飾語との関係において成立したものであることが分る。'refined' とか 'graceful' といった語は 'mystery' という語の前におかれたことで、'sweet' は 'work' という名詞の前におかれたことで、その非限定性を得たと考えられる。'bright' と 'angel', 'strange' と 'flower', 'thoughts' との関係もそうである。リードが「ペイターは、修飾語を使用するさいに、特定の語を並置することによって、比喩的倍音を造り出すことをねらっている。そこから生ずる効果は散文より詩にふさわしいものである。」 (Pater, in the use of epithets, aims at the production of *metaphorical overtones* by the juxtaposition of particular words. The effect is more appropriate to poetry than prose.)⁽⁷⁾ と言っているのは、ペイターの形

(5) Herbert Read: *English Prose Style* (G. Bell and Sons, 1963) p. 15.

(6) 池上嘉彦著「英詩の文法」(研究社, 昭和42年) p. 83.

(7) Op. cit., p. 22.

容詞の使い方の秘密にふれた言葉である。つまり、ペイターは散文に詩的手法をもちこんだということである。

ペイターは「スタイル論」において散文と韻文の区別より、想像力に訴える「力の文学」(the literature of power) と理性に訴える「知の文学」(the literature of knowledge) との区別を重視している。⁽⁸⁾ ペイターは「力の文学」を目指したのであろうか。彼の文章は詩的散文ないし散文詩といったものになっている。少くとも形容詞の用法についてはそういうことが言える。従って、上に引用した田部氏の訳が、それぞれの形容詞が負っている意味の何分の一しか伝えていないのは、あらゆる詩の反訳につきまとう宿命というべきであろう。ペイターの文章が英語国民にも難解であることはよく知られた事実であるが、その理由の一つに、こうした語の詩的非限定性があげられて良い。ペイターを読む者は、詩を読む細心さと想像力を要求されるであろう。

ではペイターの、「ルネッサンス」におけるこのような詩的性格はどこから生まれたのであろうか。

2巻、550頁におよぶ詳細な「ペイター伝」(*The Life of Walter Pater*)の著者トマス・ライト(Thomas Wright)によれば、ペイターには詩作に熱中した時期があった。これは「ペイターは少しばかりのユーモラスな韻文を除けば、少年時代まったく詩というものを書かなかった」(He never wrote poetry in childhood, except a few humorous verses.)⁽⁹⁾とするベンソン説に反駁して、同書で力説されている点であるが、ライトがあげているペイターの友人の証言と、ライト自身がペイターの詩稿——それは同書でしばしば引用される——をかなり多く所持している事実から、われわれはペイターに、詩作に傾倒した時期があったことを疑うことは出来ない。たとえばライトは、1856年(ペイターの16、7才の頃)の作として、

Every wave behind us glancing,
Wears a crest of snow-white foam,
Like the matin cloud advancing,
In the blue ethereal dome.⁽¹⁰⁾

ふりかえれば波ことごとく
白雪とまごう波がしらを立てて進む
天の蒼穹を朝の雲が
進み行くごとく。

という一連をもつ「天上の船人の歌」(*The Chant of the Celestial Sailors*)をあげ、1857年の作として、アポロの侍女カサンドラの悲劇をうたった、

(8) cf: 拙稿「ペイターにおける文体の問題(Ⅰ)」p. 6.

(9) Op. cit., p. 209.

(10) Thomas Wright: *The Life of Walter Pater* (Euerett & Co., 1907) vol. I, p.101.

Can'st thou not forgive the error,
 Wilt thou not recall the word?
 It is little for a mortal
 To be vanquished by a god! ⁽¹⁾

(アポロよ) 私の罪は赦されませぬか
 あの御言葉はいつわりでしたか
 ああ、人間の神に亡ぼされることは
 何ととるに足らぬことでしょう。

という「カサンドラ」(*Cassandra*) と題する詩の一連を紹介している。もちろんここにあげた詩は、ライトも言っているように、「美しいが独創的とはいえぬ情緒」(*beautiful, but not original, sentiment*) ⁽²⁾ の詩であるが、ペイターはこれらの詩をキングズ・スクール(*King's School*) の級友に朗読して聞かせたらしい。

1858年、ペイターはオックスフォードのクィーンズ・コレッジ(*Queen's College*) に入学する。この頃ペイターの幼少時代からのキリスト教信仰はすっかり冷め、ヒューマニズムへの目覚めがおこる。そして1860年頃には、手もとにあった詩稿を、そのキリスト教的匂いを嫌って、ことごとく焼却する。そしてペイターは一生ふたたび詩と称されるものを書かなくなる。だが、詩稿は灰にすることは出来ても、心の中の「詩人」は亡ぼすことは、容易に出来ることではなからう。現にペイターは1877年に発表した「ジョルジオーネ画派」(*The School of Giorgione*) で、抒情詩をもって文芸形式の理想としている。

1863年、クィーンズ・コレッジの古典科を卒業したペイターに、ふたたび文芸への情熱がよみがえる。そのことは、同年、バイウォーター(*Ingram Bywater*)、トマス・グリーン(*Thomas Hill Green*) といった学者達の集りである「オールド・モラルティ」(*The Old Morality*) という文芸クラブへの入会という事実で分る。このクラブは、会員が自作のエッセイをもちよって朗読する集いで、ペイターの処女エッセイというべき「透明性」(*Diaphaneité*, 1864) はここで読まれたといわれている。詩稿を焼いてから5年後のことである。それにつづいて発表される「ルネッサンス」の諸エッセイにわれわれが「詩」を感じるのも、きわめて自然なことと言わねばならない。

「ルネッサンス」のペイターが「詩人」であったこと、それがそのエッセイの用語に詩的用法に現われたことを知ったわけだが、では、その詩的傾向はどのようなものであったか。

さきに、ペイターの形容詞にみられる第2の特色として、それらの間にみられる同義性をあげておいた。今それらを抜書きしてみると、

(1) *Ibid.*, p. 119.

(2) *Ibid.*, p. 119.

Sweet, bright, subtle, intimate, curious, remote, brilliant, exquisite, quaint, cloudy, subdued, graceful, fantastic, strange, dainty, secret, vague, lovely.

ということになる。これらの形容詞は、もともとペイターにおける形容詞の非限定的用法の例として、「ダ・ヴィンチ論」から引用したものであるが、結果は、それらの形容詞相互の類似性の存在をも示すことになったものである。そしてそのことは、「ルネッサンス」のペイターに、ある特定の語に対する好みがあったことを暗示している。そして限られた語に対する好みというものは、それを使用したペイターに、或る特定の気分、情緒があったことになるだろう。詳細にその間の事情をしらべてみよう。

「ダ・ヴィンチ論」の中で最も多用されている形容詞は 'strange' である。頁を追ってその用例を拾ってみると、

By a *strange* fortune (p. 99), a lover of *strange* souls (p. 100), *strange* fancy-work (p. 101), *strange* eyes or hair (p. 105), other *strange* small creatures (p. 105), manuscripts, written *strangely* (p. 106), a *strange* variation of the alchemist's dream (p. 107), *strange* swiftness (p. 107), *strange* secrets in the art of war (p. 108), *strange* harp of silver (p. 108), Leonardo's *strange* veils of sight (p. 111), headdresses knotted and folded *strangely* (p. 115), *strange* blossoms and fruits (p. 117), St. John's *strange* likeness to Bacchus (p. 118), *strange*.... was the effort to see.... (p. 120), *strange* painted arabesque (p. 121), *strange* affinities (p. 124), *strange* thoughts (p. 125), *strange* webs (p. 125), *strange* tower of Sienna (p. 126), *strange* toys (p. 127)

と、エッセイ全体にわたって、21回も用いられている。もちろん或る特定の語が術語として多用されることはある。たとえば「美」を定義しようとする美学上の文章に 'beauty' という語の多用といった場合である。しかし、「ダ・ヴィンチ論」における 'strange' は、事情が異なる。ペイター以外の人であれば、その半分は姿を消したであろう。執拗なまでの多用である。ペイターは 'strange' 以外の語彙に無知であったのではないかと思わしめるほどである。

さらに注目すべき点は、'strange' の多用でもなお飽き足らぬかの如く、それとほぼ同義語である他の語が多用されることである。それを使用回数を示しながらあげてみると、

curious (10), odd(4), exotic (3), mystic(al) (2), novel(1), quaint (1), singular (1), peculiar (1), enigmatical (1), bizarre (1)

それが名詞としては、

curiosity (6), mystery (5), mysticism (2)

となって現われる。これだけで「ダ・ヴィンチ論」でペイターが描こうとしているレオナルドの肖像の輪郭が想像できるほどである。そしてそれは、「ダ・ヴィンチ論」執筆の際のペイターの心を占めていた気分であったと考えられる。

さらにこの 'strange' を中心とする語群のまわりにおいて、このエッセイの情緒を支えている語のグループが4つあると考えられる。今それをグループ別にまとめてみると、

- A) delicate (7), subtle (6), faint (6), refine (5), fine(5), *finnesse* (4), exquisite (4), refined (3), delicacy (2), refinement (1), fugitive (1), changeful (1), subtlty (1), faintness (1), *recherché* (1)
- B) *secret adj.* (7), *secret n.* (5), distant (2), hidden (2), remote (2), vague (2), intimate (2), withdrawn (1), cloudy (1), obscure (1), far-off (1)
- C) beauty (21)※, graceful (3), dainty (3), beautiful (3), lovely (2), grace (2), charm (2), fair (1), sweet (1), sweetness (1)
- D) *dream n.* (6), fantastic (5), fancy (5), dreamlike (1), after-dreaming (1), fanciful (1), illusion (1)

これらの語は「ダ・ヴィンチ論」のいたるところにちりばめられることによって、お互いに反響し合いながら、まるで一つの絵の色彩効果のように、全体の印象を暗示的に生み出していると言える。このことは「ルネッサンス」の他のエッセイについても言えることで、「ミケランジェロの詩」(*The Poetry of Michelangelo*, 1871)における‘sweet’, ‘strength’, ‘death’の各語, 「二つの初期のフランスの物語」(*Two Early French Stories*, 1872)における‘passion’, ‘beautiful’, ‘sweet’, ‘love’の各語, 「ボティチェリ論」(*Sandro Botticelli*, 1870)の‘peculiar’, ‘quaint’, ‘charm’の諸語の多用がそれである。

さきに、クィーンズ・コレッジを卒業したペイターに少年時代の文芸熱がよみがえり、それがオールド・モラリティという文芸クラブへの入会という形をとって現われたことを述べたが、ライトによれば、この会合の一つでペイターは唯美主義者スウィンバーン (Algernon Charles Swinburne) と出会うことになる。⁽¹³⁾ もっとも、「オックスフォード英文学の手引」(*The Oxford Companion to English Literature*)の第4版(1967)によれば二人の出会いは無かったことになっているが、いずれにしろ、後者もスウィンバーンのペイターへの影響を認めているように、再燃したペイターの文芸熱は唯美主義の道を辿ることになる。

当時のイギリス文壇の唯美主義運動は、上記のスウィンバーンの他に、評論家ラスキン (John Ruskin), ラスキンを師と仰ぐロセッティ (Dante Gabriel Rossetti) の主宰するラファエル前派 (The Pre-Raphaelite Brotherhood) の詩人達, およびラファエル前派の人達と親交のあったモリス (William Morris) によってすすめられていた。これらの人達に共通した主張は、保守的道德に安住していた中期ヴィクトリア朝の人々を、芸術、美へと目覚めさせることであった。たとえば、彼等の中で最も影響力が強かったラスキンは「ヴェニス石」(*The Stones of Venice*, 1853)において中世ゴシック建築の美を賛美し、「現代画家」(*Modern Painters*, 1860)においては、当時の産業熱から芸術への解放を説いている。スウィンバーンは劇詩「カリドンのアトランタ」(*Atlanta in Calydon*, 1865)においてヘレニズムを謳歌、つづく「詩と民謡集」(*Poems and Ballads*, 1866)ではヴィクトリアニズムに対して強くパイガニズム (異教主義) を唱導している。

※ 半数は術語として用いられている。

(13) *Ibid.*, p. 209.

キリスト教の信仰を捨てた——それはとりもなおさず宗教的で保守的なヴィクトリアニズムを捨てたことになる——ペイターが、自己の再燃した文芸熱に唯美主義的色彩をあたえようとしたことは、きわめて自然な成行であったと言えよう。1860年代の終りから70年代のはじめにかけて書かれたペイターの「ルネッサンス」のエッセイには、明らかに、唯美主義派の詩にみられる独特の言葉づかいと共通したものがみられるのである。ロセッティとモリスの詩を比較のために引用してみる。

Love Enthroned

I marked all kindred Powers the heart finds fair : —
 Truth, with awed lips ; and Hope, with eyes upcast ;
 And Fame, whose loud wings fan the ashen Past
 To signal fires, Oblivion's flight to scare ;
 And Youth, with still some single golden hair
 Unto his shoulder clinging, since the last
 Embrace wherein two sweet arms held him fast ;
 And Life, still wreathing flowers for death to wear.

Love's throne was not with these ; but far above
 All passionate wind of welcome and farewell
 He sat in breathless bowers they dream not of ;
 Though Truth foreknow Love's heart, and Hope foretell,
 And Fame be for Love's sake desirable,
 And Youth be dear, and Life be sweet to Love.

玉座につける愛

快よき同類の諸力を私はみた。
 唇かきこめる真理、天を仰げる希望
 さわがしき羽をもって
 灰と化せる過去をのろし火と燃えたたせ
 天かける忘却をおびえさせる名声
 いとしき手と手が合った抱擁のあと
 なおもその肩にやさしき金髪一すじ残す青春
 そして死にささげんと花輪を編む生。

愛の玉座にはそれらの力はなかった。
 歓迎と訣別のはげしい風のはるか上空に
 愛はそれらの力の思い及ばぬ所に住んでいた。
 真理は愛の心を予知し、希望は予言し
 名声は愛にのぞましきもの、そして
 青春は尊く生はうましきものではあるが。

この詩でわれわれの目にとまるのは、'Love', 'Death', 'Life', 'sweet' の繰返しである。
 'Love', 'Death', 'Life' の三語は、'Truth', 'Hope' などと共に、擬人化されているが、その用

法はきわめて抽象的であって、やはり同種の語を多用したロマン復興期の詩人の用法に比すれば、観念的であると言える。「生命の家」(*The House of Life*, 1870) と題する一連の詩を7年間も妻の柩におさめておいたほどの切実な人生体験があったロセッティではあったが、彼の詩には、一般的、抽象的な語の多用が目立つ。それが、「磨きあげられたスタイル、洗練された言葉づかいが、意味の明確さへの良心的努力にとって代っている」(A care for finish of style and polish of phrasing takes the place of a scrupulous effort at definition of meaning.)⁽⁴⁾ というロブスン (W. W. Robson) の非難を招いたわけであろうが、こうした言葉づかいは次のモリスの詩にも共通である。

October

O Love, turn from the unchanging sea, and gaze
Down these grey slopes upon the year grown old,
A-dying mid the autumn-scented haze,
That hangeth o'er the hollow in the wold,
Where the wind-bitten ancient elms infold
Grey church, long barn, orchard, and red-roofed stead,
Wrought in dead days for men a long while dead.

Come down, O Love; may not our hands still meet,
Since still we live today, forgetting June,
Forgetting May, dreaming October sweet—
—O hearken, hearken! through the afternoon,
The grey tower sings a strange old tinkling tune!
Sweet, sweet, and sad, the toiling year's last breath,
Too satiate of Life to strive with death.

And we too—will it not be soft and kind,
That rest from life, from patience and from pain,
That rest from bliss we know not when we find,
That rest from Love which ne'er the end can gain?—
Hark, how the tune swells, that erewhile did wane!
Look up, love! — ah, cling close and never move!
How can I have enough of life and Love?

十月

恋人よ、姿変らぬ海から目をそらし
灰色の斜面に影おとす老いしこの年をみつめよ。
高原の谷間にかかる秋の匂いを運ぶ霧の中
今、臨終の床にあるこの年を。
高原には風に傷められた榎の古木が
遠い昔今は亡き人々のために作られた

(4) *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 6. p. 358.

灰色の教会堂，棟長き納屋，果樹園
そして屋根赤き農家を抱いている。

恋人よ，降りて来い。過ぎし六月を忘れ
五月を忘れ，十月をたのしきものと思い
今日も又生きてあれば
ぼくらの手のむすばれることはない。
聞け，この午後，灰色の塔が
あやしき調べをかなでるのを。
疲れ果てたこの年の最後の呼吸は
いともうわしくまた悲しげで
生に疲れ，死に抗う力も今は無い。

そしてやがて僕達も——
生と忍従と苦しみからの解放
いつ得られるとも分らぬ至福からの解放
あきることを知らぬ愛からの休息
それらはやさしく心をなぐさめるであろう。
聞け，今消えた鐘の音の又鳴りわたるのを，
眼をあげよ恋人。寄りそい身じろぎするな。
どうして生と愛にあきることがあろうか。

この詩を支配しているのもまた，‘love’であり，‘life’であり‘sweet’であり，そして‘grey’
といった語である。いったいに唯美詩の主題は，生と死のはざまにある美と愛の至上を歌いあ
げることだと言ってよく，それが彼等の作品に共通に，‘love’，‘life’，‘death’等の語が頻出す
る原因となっている。

ところで，こうした唯美派詩人に多用される特定語のもたらす効果についてワイルド (H. C.
Wyld) は「英詩用語の諸相」 (*Some Aspects of the Diction of English Poetry*, 1933) にお
いて次のように言っている。「これらの語 (‘life’, ‘death’, ‘birth’, ‘sleep’, ‘age’, ‘youth’, ‘love’
等の諸語) はそれぞれ特有の魅力，魔力を帯びていて，直ちに我々の心に，珍らしくはないが，
しかも神秘的な永遠の世界の或る物，喜ばしい，また恐ろしい自然の或る過程，我々の生存に
伴いがちな，ロマンチックまたは畏怖的ではあるが常に想像力を刺戟するような何物かと呼び
起こす」⁽⁵⁾ といっている。またリードも，「そのような (連想に富む) 語は普通，過度の情緒，
熱狂を引きおこす出来事，状態を叙述するものである。(中略) ‘Love’, ‘death’, ‘soul’ ‘god’,
‘heart’, ‘poetic’, ‘little’, ‘sweet’, ‘quaint’, ‘passionate’, ‘mystic’, ‘magic’ 等の語は，もしそれ
らの卑俗でセンチメンタルな用法をさけたい場合は，警戒してかからねばならない。」 (Such
words are usually descriptive of events or situations which give rise to an excess of
emotion or enthusiasm.... *Love, death, soul, god, heart, poetic, little, sweet, quaint,*

(5) 三井清訳「英詩用語の諸相」(研究社，昭和34年) p. 11.

passionate, mystic, magic, are all words which must be approached warily, if a vulgar or sentimental use of them is to be avoided.)⁽⁶⁶⁾ といっている。二人の言葉は、唯美派の詩人とペイターの用語の秘密を明らかにしているといえよう。それらの語の多用が意識的であったか否か、それは知れぬが、ともかく唯美派及ペイターの姿勢が「特有の魅力、魔力を帯びた」語によりかかっている、その結果、彼等の作品に「過度の情緒」がみとめられることは否定できないところだろう。「ペイターの文体は、唯美主義運動の特徴である、ものうい耽溺と安易な神秘主義とによって、しばしば力を弱められている」(...his style is indeed often vitiated by the languorous indulgence and facile mysticism characteristic of the aesthetic movement.)⁽⁶⁷⁾ と、初期のペイターを評してウォード (Anthony Ward) が言っているのは、上記のような特色を指摘したものと思える。

さて「ダ・ヴィンチ論」の用語で第3に注目すべきことは、外国語の生みの用法であろう。文中からそれを拾ってみると、

[フランス語] *finnese* (精妙), *recherché* (精巧な), *ennui* (哀愁), *bizarre* (怪奇な), *bien-être* (幸福), *naïve* (純心な), *A Monsieur Lyonard, peinteur du Roy pour Amboyse* (アンボアズ朝廷画家レオナルドに)

[イタリア語] *bullà* (守札), *belli capelli riccie inallati* (美しい波うつ巻毛), *impromptu* (即興で), *piazza* (広場)

[ラテン語] *HOMO MINISTER ET INTERPRES NATURAE* (人間は自然の僕、また説明者である), *Infelix Sum* (私は幸福) *subtilitas naturae* (自然の幽妙)

[ドイツ語] *müde sich gedacht* (考えに疲れる)

この中、'finnese' は先にもあげたように、文中4回も使われ、'bien-être' も2度使用されている。

ラスキンが「ヴェニス石」で中世ゴシック建築の美を賛美していることは既にふれたが、いったいに唯美主義者には中世趣味が強く、ラファエル前派という名称もそこに由来しているし、モリスは好んでその詩に中世を歌った。(ペイターには、モリスの「ゲニヴィアの弁明」(1858)を論じた「唯美詩」(*Aesthetic Poetry*, 1865)というエッセイがあり、彼自身も中世フランスに題材をとった「二つの初期のフランスの物語」で、中世の恋と友情を描いている。)

こうした遠い時代へのあこがれは、容易に遠い土地へのあこがれ——エキゾティシズム——へと移行し得る。底にあるものは同一の感情の流れである。そしてそれが主題の選択に現れると同時に、異国の言葉の生みの使用となって現れるわけであろう。それらは先にみた特定の語と、ある特別の情緒をかきたてる点で、同じ効果をもつものであると言える。

ところで、以上考察してきた「ルネッサンス」の用語の特色を裏付けるような言葉が彼の文体理論にみられるであろうか。「スタイル論」が発表されたのは1888年で、「ルネッサンス」

(66) Op. cit., p. 8.

(67) Anthony Ward: *Walter Pater; The Idea in Nature* (Macgibbon & Kee, 1966) p. 177.

の中で発表の一番早い「ヴィンケルマン論」(Wincklemann)が1867年だから、その間に20年のへだたりがあって、「スタイル論」をここで引|合|いに出すのは見当はずれの感がないでもない。しかし、「スタイル論」の中で理想とされている「形成即内容」の文体美は、「ルネッサンス」の一篇である「ゾルフォーネ画派」で説かれているものから一步も出ていない点から考えれば、その用語論を「ルネッサンス」に応用しても誤りを犯すことにはならないだろう。

ところが、そう考えて「スタイル論」に述べられている用語論を検討しても、意外にわれわれが期待するような言葉はない。わずかに「学者は歴史的感覚がなければ学者とは言えないのだから、廃語や使い古された語はもちろんのこと、現在使用されている語の繊細なすどきをもよみがえらすであろう」(...as the scholar is nothing without the historic sense, he will be apt to restore not really obsolete or really worn-out words, but the finer of words still in use, ...) ⁽¹⁸⁾ という個所、「学者は、触覚、視覚と同様われわれにちかに迫る、新鮮なサクソン系の単音節語と、副次的意図に富むラテン系の長い香気のあるラテン系の語とを、入れ混ぜることをおそれないであろう」(Racy Saxon monosyllables, close to us as touch and sight, he will intermix readily with those long, savoursome, Latin words, rich in "second intention".) ⁽¹⁹⁾ といった言葉に、「ルネッサンス」における特定の用語の多用、その特有な使い方に対する弁明ともうけとれるものがあると考えられる。

いったいに「スタイル論」の論述は抽象的なそれに終始している。したがって用語論も結局のところ「一事一語」を説くこと以上に出ていない。「一つのことに一語、一つの考えに一語を、数多い適語と思われるものの中から選びぬくこと、ここに文体の問題がある。心に浮かんだあるもの、内面の像、そういったものに絶対的にふさわしい唯一の語、句、センテンス、パラグラフ、エッセイ、歌、それを選び出すことである。」(The one word for the one thing, the one thought, amid the multitude of words, terms, that might just do: the problem of style is there! — the unique word, phrase, sentence, paragraph, essay, or song, absolutely proper to the single mental presentation or vision within.) ⁽²⁰⁾ これはリードのようにペイターの文体を否定する人達にも全く異論のない言葉だ。問題は、したがって、「適語」を選ぶ時の作者の内面であろう。「適語」は究極のところ作者の心が選ぶものである。われわれはペイターの資質といったものを、その文体を考察するさいに、考えに入れなければならないわけである。

ペイターの利用に特色的である形容詞の非限定用法、(外国語をふくめて)特定語の多用、それらは読者の眼にふれると同時に、読者の情緒の琴線にふれ、読み進むにしたがってセンテンス、パラグラフ、さらにエッセイ全体の、ある独特の情緒的雰囲気構成することになる。

(18) *Appreciations* (Macmillan, 1927) p. 16.

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

(20) *Ibid.*, p. 29.

それは詩——とくにペイターが理想とした抒情詩——の技法と全く同一であると言ってよいだろう。客観的な事実の過不足ない伝達など、そこには見るべくもない。「ルネッサンス」の序論においてペイターは、アーノルド (Mathew Arnold) の「対象をあるがままにみること」(to see the object as in itself it really is) という態度を一步すすめて、「自己の印象をありのままに知ること」(to know one's impression as it really is)⁽²¹⁾ を批評家の第1の義務とし、そのため彼は、事実より事実の印象を尊ぶ「印象主義者」であると一般に評されている。批評家として対象に向ったペイターはそうであつたらう。しかしその印象を筆にする時、ペイターは詩人に早変わりするのではあるまいか。対象によってかき立てられた情緒を、用語をふくめたあらゆる文体技術を使うことによって創造的に読者に伝えようとするわけである。リードがペイターの文体を表現主義のそれであるとするのも自然なことである。彼が、「表現主義の意図的なねらいは、外界の印象の記録というより、主観的な情緒体験を『表現する』こと」(The deliberate aim of this (=expressionist) movement was to “express” subjective emotional experiences as opposed to the recording of impressions derived from the external world.)⁽²²⁾ と言い、「この表現派のレトリックに欠かすことの出来ぬものが二つあって、一つは個性的反応を感得するだけの感受性、もう一つはこの情緒を拡大し、自己投射、自己表現、自己創造のために、その感情性を誇張し、発展さすことである」(Two things are essential to an expressionistic rhetoric: *sensibility* enough to be aware of one's individual reactions, and *emotion* enough to enlarge this sensibility, to magnify and exploit it in the interests of self-projection, self-expression, self-‘creation’.)⁽²³⁾ といっているのは、「ルネッサンス」のペイターの文体を評するに適確な言葉であると言えよう。

その文体にはたしかに魅力がある。独特の、あやしげな詩的魅力がある。それ故に「ルネッサンス」は当時の人々に熱狂的に迎えられた。しかしペイターは何時までも「ルネッサンス」のペイターにとどまっていなかった。唯美主義の限界を知ったペイターは、やがて、「メアリス (Marius, the Epicurean, 1885) さらに「プラトンとプラトン哲学」(Plato and Platonism, 1893) と、着実にモラリストの道を歩んで行くが、文体も徐々にそれと共に変化して行く。この稿でみてきた唯美主義的な用語の特色は、後期の作品には全くといってよいほど影をひそめる。

おそらく、あらゆる時期のペイターにみられる文体的特徴は、その独特の掉尾文であろう。冥想に沈みながら、ゆっくりと重い足を運ぶ人のリズムをそのまま備えた掉尾文、それがペイターの本質的な文体であろう。本稿は、初期のペイターの文体に特有の、魅惑的ではあるが、彼にとっては東の間の美ともなったものを考察したことになるうか。

(昭和43年8月)

(21) *The Renaissance*, pp. viii.

(22) *Op. cit.* p. 158.

(23) *Op. cit.* p. 159.