

Luminous Spores at the Fin de Siecle : Pater's
'Style' (Humanities)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-07-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 蜂巢, 泉 メールアドレス: 所属:
URL	https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/765

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



世紀末の輝く孢子

—— ペイターの「文体論」 ——

蜂 巣 泉

はじめに

ウォルター・ペイター（1839-94）は、1888年10月29日アーサー・シモンズ（1865-1945）宛の手紙の中で、シモンズが依頼した原稿の校正読みの遅延を詫び、現在取りかかっている仕事にいくらか難儀していると記している⁽¹⁾。この仕事が「文体論」執筆であったことは想像に難くない。「文体論」はその12月に *Fortnightly Review* 誌に初出し、翌年11月に出版された *Appreciations* の冒頭を飾った。この「文体論」は88年8月に *Pall Mall Gazette* 紙に掲載された「ギュスターヴ・フローベールの生涯と手紙」を基にして敷衍したものである。Iain Fletcher は、「ペイターを論ずる際に、何度となく文体の概念に立ち戻ることになる。それは知覚様式としての文体であり、全人格の総体的反応の現れとしての文体である…」⁽²⁾ と言う。Harold Bloom は「ペイターはカーライル、ラスキン、ニューマン、アーノルドたちができなかったことを成し遂げた。彼は未来を生み出す父であった」⁽³⁾、と言い、Gerald Monsman はそれに呼応するかのように、ペイターを‘Ur-Modern’ と名づけ、モダニズムの先駆者としてのペイターを明確に位置づけている。ペイターが未来に向けて放った孢子が着地し、20世紀に見事に開花した作家群像がウルフ、ジョイス、ブルーストといった人たちである。たとえば次のような一節は、その孢子の一部である。

私が見るものを正確にあなたにも見てほしい。「形」に敏感な心の中に、音や色や出来事がとりとめなく洪水のように外界からたえず流れ込み、共感できるものが選ばれて、心の組織の一部になる、……

I want you to see precisely what I see. Into the mind sensitive to “form,” a flood of random sounds, colours, incidents, is ever penetrating from the world without, to become, by sympathetic selection, a part of its very structure, …⁽⁴⁾

ペイターにとって一瞬一瞬の経験が重要であったように、刻々と変化する意識の流れを丹念にたどって、人間心理の奥底を見事に描いた作家たちの萌芽がペイターの作品に見て取れる。その作家たちがいずれもペイターの愛読者であったということは、ペイターの個性の表出である作品に魅了するものが大いにあったことを意味する。ペイターの作品の晦渋性は、その練りに練った筆の息遣いから生じているが、晦渋をもって知られるペイターの文体についての核心的姿勢はどのようなものであったのか。その姿勢を考察することで世紀末の学者的作家の批評態度を垣間見たい。

断片化された信条

ペイターの「文体論」は、Fletcherが言うように、「文章のいたるところで孤立的なリズムや文が個々に衝撃力を振るう。だから、読者は一つの文を読み終えるごとに、新たなリズムに調子を合わせなければならない」⁽⁵⁾。そして、「彼の作品は、批評と創作——芸術と文芸批評、散文、古典研究、私的日記文、そして哲学的小説といった境界の不明瞭な範疇にまたがっているように思われ」⁽⁶⁾、それゆえ現代の批評家たちは、彼の作品を「的確な説得力をもって他と比較し『位置づける』ことができない」⁽⁷⁾という。

ペイターは、「文体論」の冒頭で、詩と散文の差が必要以上に強調され

ていると指摘する。

散文と韻文、散文と詩の差異をことさら強調したがる人たちは、適切な散文の機能をときどきあまりに狭義に制限しようとしている、……

Those who have dwelt most emphatically on the distinction between prose and verse, prose and poetry, may sometimes have been tempted to limit the proper functions of prose too narrowly: ...⁽⁸⁾

このように二律背反的語句を取り上げての論法は、ペイターの作品の随所に散見される特徴である。更に二例を挙げてみる。

「古典的」、「浪漫的」という言葉は、他の多くの批評的語句のように、それらをあまりにも漠然とあるいはあまりにも絶対的に解釈している人たちによって、ときどき乱用されている、……

The words, *classical* and *romantic*, like many other critical expressions, sometimes abused by those who have understood them too vaguely or too absolutely...⁽⁹⁾

音楽と散文文学は、ある意味で、反対の芸術用語である。そして文学は、音楽が感覚を通じて想像力に提供するものと同じように、自由でさまざまな範囲の関心を、知性を通じて想像力に提供する。

Music and prose literature are, in one sense, the opposite terms of art; the art of literature presenting to the imagination, through the intelligence, a range of interests, as free and various as those which music presents to it through sense.⁽¹⁰⁾

Fletcher は、これは a をして b たらしめよ、という比例計算のような

ものと言うが、このようなペイターの芸術に対する批評態度は、抽象的概念の意味づけを意識して避けるという彼の基本的な姿勢となっている。そのことは、次の一節からも読み取れる。

あらゆる批評用語は相対的であり、すべての優れた芸術は、その当時にあっては浪漫的であったというスタンダールの理論には、少なくとも価値ある暗示がある。

All critical terms are relative: and there is at least a valuable suggestion in that theory of Stendhal's, that all good art was romantic in its day.⁽¹¹⁾

ペイターは芸術についても「時代」に対する考え同様、その「相対主義」精神は変わることがない。彼は批評用語の字面の検討ではなく、その実質内容に矛先を向ける。

芸術、文学の流派を区別することももちろん文芸批評の明白な仕事の一部ではあるが、文学的創作においては、それらにあまり関心を払いすぎることも易きにつくことではある。

To discriminate schools, of art, of literature, is, of course, part of the obvious business of literary criticism: but, in the work of literary production, it is easy to be overmuch occupied concerning them.⁽¹²⁾

ペイターはその理由を次のように述べる。

正当な論争は、……あらゆる代々の流派が、等しく本質に対して感覚が鈍っていることや、形式を感じることのできない野卑に反抗することである。

The legitimate contention is, ... of all successive schools alike against the stupidity which is dead to the substance, and the vulgarity which is dead to form.⁽¹³⁾

ここで重要なことは、ペイターが文芸批評と文学的創作とを同一視していることである。この創造的精神の保有者たちが共有する場を次のように述べる。

芸術家や芸術の精神で人生を扱った人たちが人間精神の回復のために、常に一緒になって建てようとしている「美の家」では、この対立は消滅する……。

In that *House Beautiful*, the artists and those who have treated life in the spirit of art, are always building together, for the refreshment of the human spirit, the se oppositions cease; ...⁽¹⁴⁾

理想の芸術

そしてこの「美の家」の完成こそが、ペイターの考える芸術の理想像なのである。彼は、散文が「近代世界独特の時宜を得た芸術である」⁽¹⁵⁾とし、「散文形式に固有の抑制がほとんど入り込む余地のない心の状態、予想できない当今の流れを真に把握できるのは、創造的散文である」⁽¹⁶⁾と言う。詩の韻律の持つ音楽的価値を十分に認めるがゆえに、理想とする散文は、詩趣を欠いてはならないと説く。ここにおいて、韻文と散文の融合が計られるのである。「あらゆる芸術は常に音楽の状態をめざす」⁽¹⁷⁾という *The Renaissance* 内のあの有名な一節は、そのような経緯からしても当然といえる結論であった。この一節は、「芸術が音楽のようになりたがっていることを意味するのではなく、ただ単にその状態を希求しているということである」⁽¹⁸⁾。これが「形式」と「内容」の完全な融合を目指すペイターの

基本的態度となっている。この原則を詩に対しても応用して次のように言う。

詩の理想型は、この区別（形式と内容）が「最小限」まで引き下げられたものである。それゆえ、叙情詩は、内容そのものから何かを取り去ることなく、内容を形式から分かつことが最も困難なことから、詩のなかで最高度に完成された形式である。（括弧内筆者）

The ideal types of poetry are those in which this distinction is reduced to its *minimum*; so that lyrical poetry, precisely because in it we are at least able to detach the matter from the form, without a deduction of something from that matter itself, is, at least artistically, the highest and most complete form of poetry.⁽¹⁹⁾

絵画芸術に転ずれば、その融合を画題と色彩、デザインに求め、いかに巧みにその画題の局面を選ぶかが成功、不成功の分かれ目であるとする。そして、「音楽の状態をめざす」理論を実践したのがジョルジョーネ派であると言う。その画題の局面に関して次のように言う。

長い歴史のあらゆる動機、あらゆる関心と効果がそれ自体凝縮し、現在の意識のなかに過去や未来を吸い込んでしまうような、一種の深い意味のある生氣あふれる一瞬、単なるしぐさ、表情、微笑など、おそらくは短いがまったく具体性のある瞬間。

A kind of profoundly significant and animated instants, a mere gesture, a look, a smile perhaps — some brief and wholly concrete moment — into which, all the motives, all the interests and effects of a long history, have condensed themselves, and which seem to absorb past and future in an intense consciousness of the present.⁽²⁰⁾

ペイターにとっては、それが画題の局面であり、ジョルジョーネ派に先立つヴェネツィア派を次のように解釈する。

画家の流派のなかで、絵画芸術の必然的限界を本能的にもせよ誤りなく理解し、絵画における絵画的なものの本質を正当に把握していた点で右に出るものはない。

By no school of painters have the necessary limitations of the art of painting been so unerringly though instinctively apprehended, and the essence of what is pictorial in a picture so justly conceived as by the school of Venice.⁽²¹⁾

また、彫刻芸術では、その典型を古代ギリシャに求め、ミロのヴィーナスについてこう語る。

それは、どうみてもその勝ち誇った美を越えた何物かの象徴とか暗示ではない。心は 有限な心象に始まり、有限な心象に終わる。しかも精神的動機のいかなる部分も失うことがない。

That is no sense a symbol, a suggestion, of anything beyond its own victorious fairness. The mind begins and ends with the finite image, yet loses no part of the spiritual motive.⁽²²⁾

ペイターにとって、ルネサンス、古代ギリシャの芸術は、まさしく形式と内容の融合した完成品であって、それらの時代が他の時代に対する優位性は揺るぎのないものである。たとえば、彼が中世主義者でもないことは、次の一文からも明らかである。その意味で、ラスキンやモリスとは一線を画している。

中世における誇張された内面性と同様に、東洋における思想の曖昧

さ、定義不足のために、芸術に示された内容は手の施しようのないものである、……

As in the middle age from an exaggerated inwardness so in the East from a vagueness, a want of definition, in thought, the matter presented to art is unmanageable, ...⁽²³⁾

精神が肉体からの独立を勝ち得れば、その精妙な美はかき消え、またその逆となっても同様の結果を招くことになる、とペイターは考える。その意味において、彫刻は異教世界が興味を寄せていた人間の普遍の性格を表現するのにきわめて適しており、絵画、音楽、詩は複雑な無限の力があるために、近代世界の独特な芸術となり得る、とペイターは主張する。

芸術家の条件

ここで、「文体論」に立ち戻って、もう一つの主張に目を向けてみたい。形式と内容の融合を図るには、「文学的芸術家は必然的に学者であらねばならぬ」⁽²⁴⁾と彼は言う。学者は、言語の「豊富なしばしば深遠な法則」⁽²⁵⁾に熟知しており、「作家であれば……抑制としての語彙、構造などの法則を考慮できる」⁽²⁶⁾からである。それによって、芸術的学者は自分の作品に統一と理想的構造を付与できる。

他のすべての芸術同様、文学においても構造はいたるところできわめて重要なものであり、感得されるか、もしくは不承不承見落とされるものである——あの建築的な仕事の概念と似ている。最初に最後を見通し、決して見失わず、あらゆる部分で残りすべてを意識し、やがて最後の文章が衰えぬ力強さでもって、最初を説明し正当化するだけである……

In literary as in all other art, structure is all-important, felt, or

painfully missed, everywhere — that architectural conception of work, which foresees 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 ...⁽²⁷⁾

その統一には抑制が必要であり、芸術的学者は、完成の域に達するまで表現を練りに練りあげていかなければならない。「自己抑制、すなわち巧みに経済的な手段……は、それ自体に美が存在している」⁽²⁸⁾からである。

というのも事実すべての芸術は、宝石師が目に見えぬ最後の塵を吹き払う仕上げから、ミケランジェロの心象に従って完成された作品が、いずこかの荒削りの石塊を最初に割る場面にさかのぼるまで、余剰のものを取り除くことにある。

For in truth all art does but consists in the removal of surplusage, from the last finish of the gem-engraver blowing away the last particle of invisible dust, back to the earliest divination of the finished work to be, lying somewhere, according to Michelangelo's fancy, in the roughhewn block of stone.⁽²⁹⁾

その結果は、究極的に、表現しようとする《もの自体》になることを目指さなければならない。そのためには、的確な語彙選択が要求される。

或ること、或る思想を写し出すのに、数ある語、言葉のなかでちょうど適合するのは一つしかない。これこそ文体の問題であって、一つの内面的表現とか、内なる像には絶対的に唯一固有の語、句、節、エッセイ、そして歌が存在する。

The one word for the one thing, the one thought, amid the

multitude of words, terms, that might just do: the problem of style was there! — the unique word, phrase, sentence, paragraph, essay, or song, absolutely proper to the single mental presentation or vision within.⁽³⁰⁾

ペイターはあくまで厳格な態度を固守する。また、精神が文体において形態的理念を備えているだけでは、その作品は偉大な芸術とはいえないと言う。

優れた芸術必ずしも偉大な芸術ではない。いずれにしてもこと文学に関しては、偉大な芸術と優れた芸術の差異は、直接にその形式ではなく、その内容による。

Good art, but not necessarily great art; the distinction between great art and good art depending immediately, as regards literature at all events, not on its form, but on the matter.⁽³¹⁾

そのような観点から、『虚栄の市』より『ヘンリー・エズモンド』を偉大な芸術とみなし、『神曲』、『失樂園』、『レ・ミゼラブル』、『聖書』をその仲間に入れる。芸術の「形式」と「内容」を思索してきたペイターは、「文体論」の結末において、「内容」の《内容》を吟味しようとする。「ペイターにとって、文体とは本来気質の特異性を映し出すものであり、まさに、『人間』である」⁽³²⁾、と Fletcher は言う。その『人間』をさまざまに描いて見せてくれたのが、『想像上の肖像』(*Imaginary Portraits*, 1887)の主人公たちの姿である。

結 び

ペイターが「文体論」を執筆したのは、冒頭にもあるように彼の晩年で

ある。彼の文学活動は、十七歳から二十歳にかけての二篇の詩に始まり、1864年、二十五歳で執筆した‘Diaphaneitè’で本格的な執筆活動を開始する。代表作 *Studies in the History of the Renaissance* は1873年、*Marius the Epicurean* は1885年に出版される。この「文体論」は、彼の創作活動の秘密を明かすものである。だが、Wildeは「いちばん興味深い、いちばん出来が悪い」という。だが、そのWildeは一方で、ペイターのエッセイは「精神と感覚の黄金の書であり、美の聖書である」⁽³³⁾と賞賛を送っている。また、Watsonは「すばらしい筆致にあふれている」⁽³⁴⁾、William Sharpは「『文体論』は精妙に芸術的で、これが収められているので *Appreciations* を購入したくなる」⁽³⁵⁾と言う。結局、「文体論」は作品としてはまとまりのない抽象的なものとなったのかもしれないが、そこで披瀝されるペイターの知見は、その後の作家たちに大いに影響を及ぼしたのである。Wildeがペイターに賛辞を送ったように、ペイターの言葉は、二十世紀に向かって孢子となって宙を舞っていく。

《註》

ペイターの作品のテキストには、Walter Pater, *The Works*, 10 vols. (London: Macmillan, 1910: rpt. New York: Johnson Reprint Corporation, 1967)を用いた。なお、テキスト翻訳にあたり、富士川義之他訳『ウォルター・ペイター全集 1, 2』（筑摩書房、2002年）を参照した。

- (1) Lawrence Evans ed., *Letters of Walter Pater*, (Oxford: Clarendon Press, 1970) p. 89.
- (2) Iain Fletcher, *Walter Pater* (London: Longmans, Green & Co., 1959) p. 31.
- (3) Harold Bloom, *Selected Writings of Walter Pater* 'Introduction' (New York: Columbia University Press, 1982) x.
- (4) *Appreciations*, p. 31.
- (5) Iain Fletcher, *Walter Pater* (London: Longmans, Green & Co., 1959) p. 34.
- (6) *Ibid.*, p. 5.

- (7) *Loc. cit.*
- (8) *Appreciations*, p. 5.
- (9) *Ibid.*, p. 241.
- (10) *Ibid.*, p. 37.
- (11) *Ibid.*, p. 258.
- (12) *Ibid.*, p. 261.
- (13) *Loc. cit.*
- (14) *Ibid.*, p. 241.
- (15) *Ibid.*, p. 11.
- (16) *Loc. cit.*
- (17) *The Renaissance*, p. 135.
- (18) Ruth C. Child, *The Aesthetic of Walter Pater* (New York: Octagon Books, 1969) p. 59.
- (19) *The Renaissance*, p. 135.
- (20) *Ibid.*, p. 150.
- (21) *Ibid.*, p. 139.
- (22) *Ibid.*, p. 205.
- (23) *Loc. cit.*
- (24) *Appreciations*, p. 12.
- (25) *Loc. cit.*
- (26) *Loc. cit.*
- (27) *Ibid.*, p. 21.
- (28) *Ibid.*, p. 17.
- (29) *Ibid.*, pp. 19–20.
- (30) *Ibid.*, p. 29.
- (31) *Ibid.*, p. 38.
- (32) Iain Fletcher, *op. cit.*, p. 33
- (33) R. M. Seiler ed., *Walter Pater: The Critical Heritage* (London: Routledge & Kegan Paul. 1980) p. 234.
- (34) *Ibid.*, p. 206.
- (35) *Ibid.*, p. 196.