

文体論の輪廓

——新しき葡萄酒は新しき革ぶくろに——
(マルコ ii. 22)

両 角 克 夫

文体論は、<文体>を対象として、言語表現の個性的形態を比較し、その構造を分析し、言語表現の個性記述を進め、更にその価値評価を目ざすものであり、言語学と文学批評との中間にあつて、これらを互に媒介するものでもある。



言語現象は人類的なものであると同時に歴史社会的民族的なものであり、又個人的なものでもある。所謂言語学と呼ばれるものは、歴史社会的制約の下に発達して来た夫々の国語を通じてより普遍的な言語一般を貫く原理を見出さんとする。この一般化の方向が、通時的共時的を問わず科学としての言語研究の目ざすところであつた。然し、言語研究にはも一つの方向がなくてはならぬ。それは言語表現を個別的な特色に於て捉えこれを記述するものであつて、特殊化への方向を志向するものと云えよう。例えば、言語一般に於ては、科学的論理的記述に用いられる没個性的言語と、文学などに見られる感性的美的言語などがあり、I. A. Richards は前者を <symbolic language> 後者を <emotive language> と呼んでいる。又夫々の国語の特質を比較し、その構造を分析記述せんとする<英語の特質><フランス語の特質>などの研究があり、更に国語の中に於ては、方言の研究があり、又個人差の研究がある。かくの如く、言語表現の特殊面を対象化したものが<文体>であり、一般化 (generalization) の方向とは逆に、特殊化 (individualization) の方向に考察を進めるのが文体論であり、この二つの方向は相補うことによつて言語現象の認識を深めるものである。

言語表現は普遍と特殊の両極から考察することが出来るとともに、意味内容と表現形態の二面からも考察することが出来る。文体論は当然、言語の morphology に属するものであるが、その一般的形態 (例えば、文法に於ける語形や文章形態) などを取扱うものではなくして、まとまつた思想や感情の表現形態、即ち言語主体の感じ方、考え方、に密着して、その反映としての言語表現の個性的形態を考察していくものであり、一般言語学に於ける如く単位 (例えば、phoneme, morpheme, semantemeの如く) を設定することは、文体論に於ては不可能に近い。それは思想や感性を単位に還元出来ないのと等しい。<文体>とは、その文字の示す如く<文>の形相であり容姿であるが、この場合の<文>とは、syntax に於て取扱われる如き公約的没個性的な、語の組織ではなく、言語主体の精神内容の反映としての言語表現であり、自由な創作としての言語

形態なのである。

以上に於て、私の目ざす<文体論>の、対象としての<文体>とそれを扱う方法、及び言語学に於ける<文体論>の位置が明白にされた筈である。

★

文学研究又は文学批評と呼ばれるものには、大きく分けて、(1)作家論 (2)作品論 (3)読者論の三分野が考えられるのであるが、文体論はの中で作品論の基礎をなすものである。<文>と<人>とを直接に結びつけることは危険であつて、文学研究に於ける文体論は、どこまでも作品に即してその言語芸術としての性格を明白にし、更にその評価を志向するものであり、作品に於ける思想的意味内容(what)を直接に問題とするものではなく、内容の表れ方(how)を問題とするものである。即ち、同一の内容に対しても、その表し方は自由であつて、様々な形が可能であり、ここに文体論の大切な領域がある。従つて文体論は、言語学に於ては、最も総合的で、直観によつて把握されるべき領域の多い部門であり、言語学としては最後の位置にあるものと云えるが、文学研究に於ては最初の位置に来るものである。

Charles Bally は、人間生活に於ては、情的意志的要素(éléments affectifs et volontaires)がしばしば優勢であり、これは言語に反映し、言語が純粹に知的な構成物であることを妨げており、言語の心理学的考察が要請されて来ると述べ、言語活動をば感情の表現であり、行動の用具として研究することが言語学にとつて大切なことを力説する(cf. Ch. Bailly: Le Langage et la Vie)。そしてこの分野に彼は文体論の名称を与えている(Traité de Stylistique Française—p.1)。然し、Ballyの立場が、科学としての言語学の中にその文体論を位置づける限り、そこには価値的な評価の試みはさけられなくてはならぬ。これに対して、Remy de Gourmontの《Le Problème du Style》、J. M. Murryの《The Problem of Style》、H. Readの《English Prose Style》などは文学批評の基礎部門としての文体論であり、文学が単なる言語現象ではなくして、価値の世界である以上、文学論の基礎的分野としての文体論も当然、文体の研究を通じて文体の批評にまで行かなくてはならぬ。ここに、言語学に於ける科学としての文体論がどこまでも没価値的な考察に留るのに対し、文学研究に於ける文体論は芸術的価値の考察の領域に進出するものである。文体論は、意味内容と表現形態の関係に於て、その個性的表現形態を記述するものであるが、文学研究に於ける文体論はその個性の分析と比較を通じて、夫々の個性の位置づけと評価を行うものである。ここに、言語学に於ける文体論が、文学研究に於ける文体論の基礎部門となるべきことが主張出来るのであり、又個性的表現形態としての文体は文学作品に於て最も明白に把握出来る点に於て、言語学に於ける文体論も素材として文学作品を取扱わないわけにはいまい。ここに於て、言語学からの文体論と文学研究からの文体論が、<文体論>の名前に於て統一されるものであることが明らかにされるであろう。

★

文体論の課題は、<文体>の考察を通じて、言語と文学と人間の認識を深めていくことであるが、<文体>とは、無形の意味内容を表現し伝達するための言語形態であり、意味内容をもる器として、その個性的側面と色合を直観的に識別すると同時に、その構造を分析し再構成することによつて文体の創造の過程を辿つてみるのが文体論の実察であろう。そして文体とは言語主体の、思想と感情の反映であると同時に、言語表現に臨んでの無意識的な習慣又はくせであり又心理的效果を目ざしての意識的造形でもある。Bailly などの取扱う文体はむしろ前者であり、文学研究に於て問題となるものは後者の文体である。文体論は勿論、文体を作る立場ではなく、文体を観ていく立場であるが、文体をよく観てこれを理解していくためには、その文体の作者の位置に一応立つてみる必要があるのである。つまり、意味内容をもる器ともいべき文体は、その内容、即ち作者の意向、目的などを理解せんと努力することなくしては把握出来ない。従つて文体の評価も、言語主体の意図、即ち意味の把握なくしては不可能であるが、意味内容そのものの評価には立入らぬのであり、どこまでも表現形態の評価に留らんとするものであつて、ここに文学批評に於ける文体論の限界がある。

言語は、無形にして不可視的な意味と、音に媒介される概念的記号体系との結合に於て成立するものであり、文学研究に於ても二つの方向が考えられる。即ち、意味内容から表現形態への方向と、表現形態から意味内容への方向である。然し如何に節約され抑制された表現であつても、言語又は文学に於ては表現のないところでは意味を問題とすることは出来ない。言語主体の意向を把握せんとする場合、どこまでも表現形態の忠実な考察から出発すべきである。然し観る立場としての研究、即ち科学はどこまで押し進めようと、主体の内的意図の完全な把握に至ることは出来ない。そこには何らかの意味で飛躍が必要である。ただ手がかりとしてはどこまでも作品の形に即して行くのが悪い意味での独断的印象批評の間違いを少くする唯一の方法であろう。今日、所謂 New Criticism と呼ばれるものは、その過度の分析癖とその内的理解の欠如を問われながらも、印象批評に対する一つの批判としての意義をもつものと云つてもよいであろう。ただ、言語の内的意味の把握への努力なくしては言語や文学の morphology そのものも不可能である。

★

文体が、思想や感情の個性的表現形態であるとするならば、思想や感情の種類だけの文体、国語の数だけの文体、更に話し手の数だけの文体が存在することにならう。然し私がここで取扱いたいのは、種差としての国語ではなくして、個人差としての文体であり、parole 又は speech としての言語表現なのである。個人の文体と云つても、それが言語表現である限り、個人的表現の形成の背後には、人類的な言語活動と、歴史的集団的制作としての国語の制約とがあり、これら三者の結合によつて文体は具象化され

るのである。従つて総合的な意味で文体を考察していく場合には、この三者に則していかななくてはならない。即ち、(1)思考や感情とその言語表現との関係、(2)国語としての性格、(3)言語主体としての個人の個性的表現形態、の三者である。ただこの中のどれを中心として取り上げるかによつて、その文体論の性格が決定されるであろう。(1)は共時的一般言語学に於ける主要な部門を占めるものであり、(2)は比較文法又は比較言語学の領域に属するものであり、(3)は言語の心理的又は美的考察を形成するものである。換言すれば文体論の原理的考察は(1)に関し、日本文学、仏文学、独文学などを国民文学として総体的に取扱う場合には(2)に関する基礎研究が必要であり、具体的に個々の言語作品を観ていく立場は(3)に関するものと云えよう。

★

文体とは言語表現に於ける個性的形態であり、文体論は個性記述を志向するものであるが、文体論が普遍的認識にまで達せんとする努力を捨てぬ限り、文体の個性的側面をも一般的なものの中で観ていくことが要請されるのであり、そのためには文体の個性的なものを様々な基本的言語単位の組合せの特殊形態と考えていくことが必要である。又その結果として当然、ある要素を共有するものを一つの群として捉え、文体の分類を試みることによつて様々な典型 (types) を設定してみることは、文体論の大切な方法である。文体に於ける types は文学運動として又は流派(schools)として文学史上に現われている場合もあり、作家の思想や教養の型にもとづくものもあり、又作品としては、その genres によつて分類することも出来よう。例えば、韻文と散文、詩と小説と劇と論文などの文学上の genres による文体の分類である。然し分類ということは、ある一つの特色を基準としてなされるのであり、他の特色を基準とする場合には又他の分類が可能なのである。従つて分類ということは、認識のための一つの方法にすぎない。いかなる作品も、文体の上から観て複合体なのであり、単一なものではない。

語が結合して文を作り、文が結合して文体が出来るものとすれば、文体を決するものはまず語の選択であり、又語と語との配列であり、idea (思考内容) の展開の仕方である。勿論 idea の性質そのものが文体を大きく色づけるのは自明である。又作者の思考方法、態度などは、文体を決する重要なものである。例えば、抒情的、写實的、諷刺的等々である。又作品を同じ調子で統一するか (大多数のものはこれである)、又は異なる文体の組合せによつて作品を構成する (例えば T. S. Eliot: *The Waste Land*, J. Joyce: *Ulysses*) などである。結局は、その場合に於ける適切なる内容と適切なる表現とが結合した時に真の文体が得られるのであつて、未熟な思想や感情や経験は未熟な浮上つた装飾的技巧の文体を生むだけである。

文学作品に於て、言語表現を価値的に観ていく場合、意味は含蓄であり、文体は風格となる。風とは個性的様式であり、格は普遍的価値基準である。個性が単に個性であり、他と異なっているだけでは価値をもつものではない。個性が独自でありながら普遍的価値の世界と結びつく時にはじめて<風格>にまで自己を高めることが出来るのであ

る。従つて価値的考察にまで進まざるを得ない文学研究に於ける文体論は、当然、風格としての文体を対象とするものである。風格にまで形成されない文体は、言語学に於てむしろ対象とされるべきものであろう。

以下、私は实例に即して文体の types を考察してみたいのであるが、文体の如き微妙な有機体を多少なり自信をもつて論じ得るのは国語のみであり、外国文学の場合は、その国語としての特殊な言語習慣を超えて、少なくとも翻訳によつてさえその偉大さを伝え得るような典型的な作品をのぞいては、多くの危険をともなうものと思う。そして翻訳によつてさえその偉大さを伝え得る作品の偉大さとは、その内容に関するものであり、又思考形態や作者の物の観方、態度などに関するものである。思考の内容やその形態が直接的に言語表現の性格を決定する範囲に於ては、思考のスタイルは言語のスタイルに対応する。これは翻訳の可能な文体である。というのは、思考や感性は、それが純粹であればある程、真に人類的なものに近ずき、ここに学問や文芸——即ち文化と呼ばれるものの、個人、民族、国境、時代等を超え得る可能性が潜んでいるからである。真の普遍性、人類性は、個や特殊を否定する抽象的なものではなく、個や特殊を包みながらそれを超えるものでなくてはならぬ。風格と云い、典型と云うものは、個性的な形を保ちながら、そこに普遍的価値を暗示するもの、即ち<象徴>でなくてはならぬ。個や特殊を無視した普遍は肉体を失つた抽象でしかなく、現象として存在しないのであり、又普遍を離れた個や特殊は単に珍しいばらばらな現象にしかすぎない。然し、国語としての特殊な表現力を極度に生かそうとした文体——例えば語の連想的機能を無限に働かせていく比喩的喚起的 (evocative) 表現——については、その国語を言語として体得するだけでなく、その国語を作つて来た国民の生活感情をも自己のものとしなない限り、それを完全に享受することは出来まい。これは、言語が極めて特殊な歴史社会的約束の数々によつて成立している概念記号の体系であり、造形芸術や音楽に比して直接に感性に訴えて来る要素に乏しいからである。ここに、言語芸術としての文学が、人類的なものになろうとする場合に大きな障害に直面することになる。

以上のような理由から、私は明治以後の日本文学の展開に於ける文体の様相を中心として、それに多少の外国文学の典型的なものを混じて考察を進めてみたい。



明治以後の日本文学に於ける文体の著しい現象は口語文体の発展である。これは二葉亭によつて<言文一致>として取上げられたものであつたが、口語が文学用語に入つて来たのは写実主義や自然主義の文学に対応する文体であつたからである。文語は長い時間に亘つてみがかれて来た文体であるが、形式的制約と装飾が多く、心情や自然や人事を直接に描写するには日常話されている口語が適當であるのは当然のことであつた。然し口語は文学用語として文体にまで形成されるためには多くの作家の努力と実験が必要であつた。

自然、社会、人間等をありのままに見て描いて行こうとする写実主義の文学は、あら

ゆる因習や主観から自由になつて現実を直視し、実感を基にして創作を進めようとするものであり、強いてその立場を説明するならば、実証的科学的なものであつた。このような文学の製作にあつて、美文に陥りがちな文語を離れて、無装飾で柔軟な日常的な口語が適当なものと感じられたことは論をまたない。生きた言語とは結局その時代の人人の話す言語であつて、これが口語であるから、口語こそ、その時代の生活感情をもる器でもある。装飾や修辞の束縛の少ない口語が、直接的で写實的記述的な文体に発達していくのは自然であつた。二葉亭の《浮雲》以後、花袋、白鳥、秋声、などの所謂自然主義と呼ばれる人々の平面的で感動を抑制した文体が現れた。鷗外の、美文的な文語の散文は別として口語体の小説、例えば《雁》の如きも極めて簡潔なものではあるが、平面的、説明的であつて文章としての独自の造形性はない。これに比べると漱石の口語の文体は、緊密性を欠く部分もあるが、ふくらみと柔軟性があり、彼が一面俳人としての感覚を養つた故もあつて、色彩の変化にも富んでいる。これは漱石が、近代人としての心理の明暗を鷗外よりも深く了解していたからに外ならない。

ともにロマン主義の立場から出発して自然主義に接近していつたものに、藤村と独歩がある。然し藤村の文体は、感情移入のあとが著しく、詠歎が多い。つまり素直な口語体ではない。これに比べて独歩の文体は、抒情性に貫かれてはいるが、その直接に読者に訴えて来る明快でこだわりのない記述は印象的な効果をもっている。

秋の半過、冬近くなると何れの海浜を問わず、大方は淋れて来る。鎌倉も其通りで、自分のやうに年中住んで居る者の外は、浜へ出て見ても、里の子、浦の子、地曳網の男、或は浜づたひに往通ふ行商を見るばかり、都人士らしい者の姿を見るは稀なのである。
(運命論者)

独歩の文体はすべてこんな調子である。

二葉亭の言文一致、即ち小説に於ける口語体の確立以後、自然主義、私小説、の作家達によつて、直接的、説明的、平面的な口語文体が用いられて来たが、それは実生活と結びついた現実を写實的に取扱うためのものが多く、口語文体そのものに対する美的関心が払われていたとは云えない。明治から大正に至るまで詩は殆んど文語で作られたことは、その辺の事情を説明するものであろう。現実としての生活や自然を露骨に描写的に捉えようとした、啄木や長塚節などの例をとつても、小説に於ては口語が、詩や歌に於ては文語が用いられている。そして芸術性の点から云うと、彼等の文語の作品の方が勝れているのではないか。

例えば長塚節は、その小説《土》の冒頭、冬の日の鬼怒川べりの荒涼とした風景を如実に描こうとしている。

烈しい西風が目に見えぬ大きな塊をどうつと打ちつけては又どうつと打ちつけて皆覆けた落葉木の林を一日苛め通した。木の枝は時々ひうひうと悲痛の響を立てて泣いた。短い冬の日はまだ落ちかけて黄色な光を放射しつつ目叩いた。さうして西風は

どうかするとぼつたり止んで終つたかと思う程静かになつた。泥を拗切つて投げたやうな雲が不規則に林の上に凝然とひつついて居て空はまだ騒がしいことを示して居る。それで時々は思い出したやうに、木の枝がざわざわと鳴る。

これを、同じく長塚節の自然を主題とした短歌と比べてみよう。

おしなべて白膠木の木の实塩ふけば
土は凍りて霜ふりにけり

枳棋さびしき枝の葉はおちて
骨ばかりなる冬の霜かも

白埴の瓶こそよけれ霧ながら
朝はつめたき水くみにけり

以上二つの例を比べてみると、その一つ一つの言葉の選択、リズム、心理的美的効果、等から見て、後者の方が、文体として勝れたものであり、成功したものであると思う。前者の口語による自然の描写はややもすると冗長な説明に陥らんとするに反し、後者の文体は、単なる写生を超えて、<冬>のもつ性格の、象徴的形象化にまで達している。従つて読後の印象は後者の方が強く鮮明である。

長塚節とは傾向を異にしながらも、実生活に於ける自己を直接に歌つた石川啄木に於ても、その口語散文に於ける文体よりも、短歌に於ける文語のそれはより印象的であつたと云えよう。

いのちなき砂のかなしさよ
さらさらと
握れば指のあひだより落つ

何がなしに
頭のなかに崖ありて
日毎に土のくづるごとし

よごれたる手をみる――
ちやうど
この頃の自分の心に対ふがごとし

これらは、文語ではあるが、そのリズムは口語的である。然し口語では勿論ない。このように、口語が明治以後、大正に至るまで記述的な小説にのみ用いられ、未だ詩とし

て形成されなかつたことは、口語の美しさが自覚されなかつたことを物語るであろう。小説又は散文と詩は決して別々のものではなく、それらが言語表現の美的形成を志向する限り共通の課題を有するものである。唯、文学の歴史から見て、詩と呼ばれるものの方が、散文や小説と呼ばれるものよりも、言語表現の美的効果、即ち文体により多くの注意が払われて来たことは確かである。そして詩に於ける言語は保守的であつた。散文はその時代の話し言葉により接近したものであつた。散文は日常的なものであるだけに、それを芸術にまで高め純化する仕事は才能を要する仕事であり、実験的な試みが必要とする。そして、散文によつて詩が書かれる段階、日本に於ては口語によつて詩が書かれる段階に到つて、はじめて散文や口語の文体が自覚的に取上げられたことになる。そして詩人のかかる成果は当然小説にも影響を与える。このようにして、散文と詩は別個の概念ではなくなりつつある。例えば、James Joyce の《Finnegan's Wake》は小説であると同時に詩でもあろう。梶井基次郎などの散文のあるものは詩と呼んでもよい。又金子光晴や北川冬彦は散文詩と呼び得るものを書いている。つまり、言語表現がその説明的な概念性を超えて、どれだけその含蓄と風格を獲得するかによつて、その言語表現の芸術的価値が定るのである。明治以後の日本の口語散文に於て、その芸術性への考慮の払われた最初のもは芥川龍之介の短篇に於てであつたと云つても過言ではない。《羅生門》《地獄変》《歯車》など芥川の記事は実によく手の入つたものである。その特色を強いてあげるならば、圧縮と要約にあり、そこには知性の役割が著しい。これは芥川がE. A. Poe や Flaubert などから得たものであつた。とにかく、芥川に於て物を書くということが意識的になり、その効果が作者によつて計算されることにもなつた。そこでは無駄がはぶかれ、目ざす内容や効果に対して必然的な言語表現が厳しく吟味されることになつた。Flaubert が、その《Trois Contes》の最後に置いた《Hérodias》の結びに、《その首が大変重かつたので彼等はそれを かわるがわる 持ち合つた》とあるが、このかわるがわる (alternativement) の一語を見出すために拈つたと思われる努力の大きさは有名である。芥川に於ても類似の努力が見られる。

Herbert Read はその《English Prose Style》の序に於て、Poetry と Prose との区別を説明し、詩は印象の圧縮的集中 (condensation) であり、散文は分散的放射 (dispersion) であると云う。更に Ezra Pound による、《ドイツ語に於ける Dichtung (詩) は dichten (圧縮する) から来た語であつて、詩の性格を説明する》と云う言葉を引用している。然しこれは厳密な区別ではない。散文にあつても短篇に於てはかかる圧縮 (condensation) を屢々見るのである。かかる傾向は、はやくから潜在していたが、ついに、Baudelaire の《Le Spleen de Paris》に於て散文の詩 (poèmes en prose) が書かれることになつた。それ以後散文詩が一つの genre として成立して来た。Mallarmé の散文詩や Rimbaud の《Illuminations》はその典型的作品であり、又《Les Chants de Maldoror》を書いた Isidore Ducasse はすでに強烈な存在だつた。このように詩と散文とは相対立する概念ではなくなつて来た。それはむしろ文体の問題に置き換えられて来たとも云える。Baudelaire は、《Le Spleen de Paris》の冒頭に於ける Houssaye に与える文の中で説明しているが、韻も律もないが音楽的であり、柔軟

(souple)であり、ぶつつけるような (heurté) 詩的散文、即ち魂の抒情と夢想の波と認識の飛躍にそうことの出来るような散文を書くことが、彼の野心であつたのである。

又他面散文と詩との接近に関しては、《Leaves of Grass》の著者 Walt Whitman などに始ると云われる自由詩の運動の意味は大きい。自由詩は欧米などに於ては、定形的な韻律の束縛から自由な詩を意味した。日本に於ける新体詩から口語詩（高村光太郎など）への進展の過程に於ては、この自由詩の影響を見落すことは出来ない。日本に於ける口語詩は殆んど散文であり、行を感情に合せて改めていくことぐらいが小説其他の散文と異なるにすぎない。ここに、日本に於ては文体の問題は、大正から昭和にかけて、ポエジーの欠除を特徴としていた自然主義、人道主義、社会主義、等の作家の描写的散文の平面性を如何にして美文ではなくて文体にまで高めるか、口語散文の美を如何にして発見し造形していくかが、龍之介などの仕事であつた。それを受けこれを更に押進めて実験的な文体造形の試みをしたものは所謂新感覚派の人達であり、横光利一をその中心とする。

彼は自分の靈魂が一直線に馳けるものとは思はなかつた。雲と空気の濃気差があつた。星雲と月と太陽の引力に屈折した。なほ三十個の木星族の彗星が邪魔した。今、彼の此の必死の遊戯を苦しめてゐるものは、木星を巡る九つの衛星に反応する靈魂の屈折率である。

「兄さん。」

隣室から妹の弱々しい声をした。彼は黙つてボイルの法則にかじりついた。

$$\dots \frac{P}{P} \cdot \frac{1}{1+mt} = \frac{p_0}{P_0} \cdot \frac{1}{1+m_0t_0} \dots$$

「兄さん。」

$$\dots \frac{1+Rp}{1+Rp_0} \doteq 1 \frac{a}{r} \doteq 1 \dots$$

「カーテンを開けてよ。」

「待て。」

$$\dots \frac{a}{r} 1 - S - \frac{a}{r^2} dv = -ds \left(\frac{a}{r}\right)^2 dr = adS \dots$$

「もうお日様が入るでせう。」

◀園▶

ここには、死の病にとりつかれている兄と妹を主題にしたものであるが、二人の意識を対位法的に追いながら、死に臨んだ人間の意識とは甚しく離れた数式（これは物理的にはデタラメに近い）を効果的に取入れている。これは自然主義以後の平面的な口語文体を破つて立体的な構成を獲得しようと試みたものである。然し横光には一面甘い感傷性があつて、晩年になつてからそれが濃厚になり、それは文体を平板なものにした。

★

散文は、元来話し言葉から発達して来たものであつて歌う言葉ではない。従つて感情よりはむしろ概念的意味を介して **communication** を志向するものであつた。それは従つて韻律的な制限を受けず、物語りや事件を如実に記述するのに適した。古代、中世の偉大な叙事詩が分れて、抒情詩と小説とになつた時、散文が小説に結合していつたのは当然であつた。近代の小説は大ていの場合、物語り (story) 即ちある事件の全貌を統一的に時間の順序を追つて描出したものであり、その興味の中心は事件であり登場人物の行動と心理を包む運命のいたずらである。従つて、その場合の散文は、それ自身の美しさを主張するものではなく、物語りの筋をはこび、人間の心理を説明し記述する手段にすぎない。筋と心理の面白さは、劇や映画、又他の外国語にも比較的容易に移し得るものであつた。従つて小説家の場合、第一の問題は如何にして面白い筋を作り出すか、如何にして面白い事件を見出すか、であつて、それを如何に美的に表現するかは余り問題にならなかつた。これは14世紀 Boccaccio の《Decamerone》から 18, 19, 20 世紀までの picaresque や自然主義、ロマン主義、人道主義、社会主義等の小説の系譜であつた。然し一方 Lafayette 夫人の《クレヴの奥方》から Fromentin, Radiguet, Gide 等に至る心理小説の繊細な散文があり、又散文そのものもつ造形性によつて、魂の波動、又は美的感動を定着しようとする人達がいた。これは主として詩人か短篇作家であつた。E. A. Poe, G. Nerval, Aloysius Bertrand, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, 等がそれであり、こうした流れの中に長篇作家としての Proust や Joyce を見出すことが出来る。この種の散文作家は、従来の story-teller から離れて、散文を芸術作品たらしめようとした人々であり、換言すれば散文の詩人である。文学を音楽に近づけることによつて芸術の領域に無限に接近せしめんとした象徴派の人々の自覚的な努力は言語美学の上で偉大な業績を残したものと云えよう。それは、言語は、デリケートな組合せによつて、日常的な意味と連想から脱して、喚起的暗示的性格を帯び、不可視的な世界と魂の律動を定着し得るのであり、筋ではなく雰囲気、概念を超えて感性をば伝達し得るものであるという発見であつた。それは言語の表現力の拡大であつた。

dadaism の破壊も新しき出発を用意した。言語芸術家は不斷に言語の世界を拡大して来たのであり、詩人と呼ばれる人達はその中心にいた。今日では詩人 (poet) と云う言葉はむしろ本来の意味にかへつて、創作者又は芸術家と云う言葉に置きかえてもよく、所謂<詩>と云う既成の文学作品を作る人必ずしも詩人とは呼べない。それは、story-teller としての小説家が詩人でないのと等しい。言語世界に於ける創造活動こそ第一の問題であつて、散文と詩、口語と文語、等の区別は二義的なものである。

日本に於ては、文学に於ける口語散文の歴史は短く、これから更に更に作家達によつて展開されるべき領土である。近代ヨーロッパでは16—17世紀のフランスのモラリストに於て散文の成熟を見たと云えようが散文の歴史は韻文に比してはるかに若い。散文はその論理的記述性の外に、内在的の音楽性、視覚像への連想性、等を見出されなくては

ならぬ。第二次大戦を前後して、又記述的説明的文体による物語り中心の文学が多量に生産されるようになった。これは、文学の芸術的側面よりもむしろ、その素材的内容をなす思想や話しの筋がより大きな比重を占め、内面的な言語の造形よりもむしろ激しく変動していく外部世界の姿に心を引かれる人達が多くなったことを意味する。然し筋の面白さは、それが象徴的比喩的性格を持たぬ限り通俗的なものに終るのであり、風俗画以上には出られないであろう。思想は、廻りくどい文学に求める必要はなく、哲学や宗教の書により直接的に表現されている。文学の文学たる存在の理由は、やはり意味の含蓄（密度）と風格（造形）の魅力であり、即ち言語による美又は *pleasure* の形成であつて、かかる作品こそ時代を超えて生き残り、繰返して享受されて来たところのものである。そこには、詩の本質（ポエジイ）が具象化されている筈である。

★

18世紀フランスの博物学者 Buffon の有名な言葉「*Le style est l'homme même.*」は一般には「*Le style, c'est l'homme.*」の意味に解され、文体と作家の人柄とは直結するかの如く受取られている。然しこれは少々間違いであつて、Buffon は、科学的発見の基礎事実が人類共通の所有となつても、それを如何に表現するか即ち *style* は、作家の個人的特徴を留めるものとの意味で云つたのであると云う（cf. *Petit Larousse p. 1248*）。たしかに、文体はその背面をなす思考形態、世界観、などと密着しているものであつて、文体にはそうした作家の内部が反映していることは勿論である。然し文体とは不斷に創造され工夫されていくものであるから、意識的で知的な作家の場合は、そこに彼の人間臭の如きものを捉えようとするのは無理であつて、客観的意味での技術的なものとして又、作家を離れて一応独立した＜もの＞となつた作品の美的構造としての文体観を確立する必要がある。文体に対して余り意識的でなかつたと思われる D. H. Lawrence の如き作家は、思想や人間観の展開がその興味を中心であり、生涯を通じてその文体には変化がなかつた。むしろ、無意識的な癖の如きものが彼の人の反映としての文体を形成している。これに比して J. Joyce の如き作家は、文体に対して絶えず意識的であり「*Dubliners*」「*A Portrait of the Artist as a Youngman*」などに見られる Flaubert 流の *solid style* から、「*Ulysses*」に於ける20世紀英仏文学の様々の文体の綜合の如き作品、更に「*Finnegan's Wake*」の如き言葉の音響的象徴性をねらつた文体と、不斷に文体の変革創造を続けたのであり、そこには Joyce の人生論ではなくして、芸術家としての彼の＜手＞を觀るべきである。芸術家にとっては、あらゆるもの——思想、哲学、感情、そして自分自身すらも、新しき存在を創り出す場合の素材であり、*hints* なのである。この場合、通俗的な意味で、文体と作家の人柄とを直結することは妥当ではなくなる。むしろ芸術家から、非個人的な *creation* と *imagination* の活動を取去つた時には、極めて通俗的な、又は人道的な、ありふれた世間人が見出されるであろう。それこそ作家の眞の姿だと思ふ人もあるかも知れない。然しそれは作家以前の間人像であり、心理学、生理学、社会科学、等の対象としての人間像に過ぎない。

こうした人間像を文体に結びつけることの出来るのは、無意識的な作品に於てのみ可能なことである。倫理や良心も、作品に於ては芸術家としての仕事の中でのそれであつて、これを徒らに拡大すると信者とか、人格者とか、善人とか、人道主義者、社会主義者だけが所謂偉大な文学作品を作り得ると云つた誤謬に陥るのであり、これはよく見かけるところのものである。宗教が宗教として、倫理が倫理として、科学が科学として、その独自の方法と目的を有する如く芸術も芸術としてその役割りを果すべきであり、相互間の調和的協力は夫々の領域の限界の自覚に於て可能であり、genresの混合を招くことは相互の機能を充分發揮させることにはならぬ。

★

言語学に於ける文体論は、出来る限り没価値的立場から言語の個性的表現形態を記述することに出発し、文学研究に於ける文体論は、文学批評の基礎的部門をなすものと私は述べた。文学批評とは、文学作品の評価を行うものであり作品の価値を定める試みでもある。では文体評価の基準ともなるべきものは何であろうか。それはやはり、外に表れた言語表現としての文体が作者の志向した無形の意味の世界をどれだけ適切に具現化し顕現しているかということである。無形の意味の世界は無限であり、言語表現の世界は有限である。従つて意味の世界は表現されることによつて定着されると同時に限定される。従つてある意味を表現する場合に、一つだけの言語形態があるのではなく、無数にその形態を変え得る。無形のものは、形の世界に於ては無数の限定様式をとり得るからである。その中でどのような形式が適切なものかを観ていくことが文体の評価であり、そのためにはまず形なき意味の世界、作者の目ざすものを把握しなくてはならぬ。例えば、Hemingwayの文体を評価する場合には、Hemingwayの志向内容とてらし合せてなすべきであり、彼の感傷と装飾を排した記述的で簡明な文体は *maked style* とも云うべきでそれは彼の描こうとする対象が外部的なものであり、筋の面白さであり、行動であり、単純な心理であるからである。その意味で彼の文体は目的にかなつたものであり高く評価されてもよい。然し彼の志向そのものの内面的価値に関しては、別個の問題であり、文体論の立場からは内容の評価には徒らに立入らないまでのことである。Faulknerの晦渋を極めた文体も、彼の世界が複雑で *obscure* なものであるところから由来するのであつて、その文体の評価も内容との連関に於て行われるべきであろう。又動詞や接続詞や前置詞のような、実体ではなくしてその関係を表す説明語を出来るだけ排し名詞や形容詞の単語を区切つてならべていく所謂 *imagists* の文体は視覚的形象をねらつたものであり、T. S. Eliot の《The Waste Land》の III に出ている次の *diction*

.....

The river sweats

Oil and tar

The barges drift

With the turning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar.
.....

などはその一例である。又 G. Apollinaire の《Calligrammes》に見られる如き文体は極度に絵画に接近しようとしたものであり、又最近では Dylan Thomas の詩作には文字の排列に視覚的要素を多大にもり込もうとした試みがあつた。かかる文体に於て問題となるのはやはり言語表現がどれだけ視覚的、絵画的たり得るかであつて、Apollinaire も Thomas も未だ実験の域に留つていたと思う。言語をその概念性をぎせいにしてまで音響記号として用いようとした Joyce の《Finnegan's Wake》も亦、言語の音楽性を極度に發揮させようとした実験であつた。言語芸術を音楽や造形美術の世界に接近させようとする事は今後更に試みられてよい。それは結局言語のもつ日常的な概念的説明性を超え、言語を純粹に感性的直観的記号にまで還元し造形していこうとする言語芸術家の努力の一部分をなすものであろう。俳句の意図もそこにあつた。

Summary**An Outline of Stylistics**

KATUO MOROZUMI

The problems treated of in this essay are as follows:—

- (1) object of stylistics.
- (2) methodology of stylistics.
- (3) situation of stylistics in linguistics and literary criticism.
- (4) relation between meaning and style.
- (5) a short survey of the development of the spoken style in Japanese literature since the Meiji Era.
- (6) valuation of style.