

## 英語文体の諸相

山田 泰司

### I

われわれは文章について、しばしば文体 (Style) というものを問題にするが、「文体とは何か」と開き直って考えてみるとけっして容易に答えることができない。具体的に実際の文章に即して「文体」なるものを論ずることは昔から行われているが、抽象的にこのことばの意味するところのものを厳密に定義することは、あたかも文学を定義するのと同様、きわめてむずかしい。福原麟太郎博士は文体について次のように述べておられる。

「或作家は或言ひ方をする。それは運命のやうなもので、どうにも逃れ難い。そして、それは如何に分析して見ても尽すことの出来ない微妙な空気に包まれてゐる。読者はただそれを感得することが出来るのがせいぜいで、説明することは出来ない。」(『英文学研究法』 p. 84)

文学的にみた文体とはまさにこうしたものであろう。われわれは多少とも英文学に親しめば、これは Dickens でこれは Stevenson、これは Herrick でこれは Donne、とその文章を識別するくらいのことは、かなり正確にできるようになる。各作家の調子とか書き癖がわかるようになってきているからである。しかし、その区別を理性的なことばで説明しようとする、非常に困難を覚え、たとえ説明できたとしても、何か大切なことを言い逃したようなもどかしさを覚えることが多い。福原博士のいわれる「微妙な空気」を掴みそこねたような気持がするものである。

しかし、ともかく「文体」ということばは、最も普通の意味ではどのように用いられているのであろうか。Beckson & Ganz: *A Reader's Guide to Literary Terms* は

次のように定義している。

「文体 (*style*) ということばは少なくとも二つの意味で用いられるが、その意味は区別されねばならない。ある作家について「ホッチキスの思想はなかなか気がきいているが、気の毒なことに彼は文体をもっていない」と言うとき、われわれは文体というものがある作家には見出され、またある作家には欠けている不変の性質であると想定しているのである。時にプラトンのといわれるこの意味では、文体とは目的に手段を完全に合致させることを暗に意味する。かくして、文体ということばは卓越 (*excellence*) を表わす一般的同義語として用いられよう。あるいはもっと明確には、作家が伝えたいと思う意味を正確に表現するユニークな言語パターンを発見したことを暗示するであろう。

第2の意味、すなわちアリストテレスの意味では、文体は評価するよりも分類することばとして用いられよう。かくて、われわれは風刺的文体 (*satiric style*) とか、ミルトンの文体 (*Miltonic style*) とかイタリア風の文体 (*Italianate style*) などという。批評家はある特定の文体に感心しなかったり、またはある場合その使用を不適切と考えるかも知れないが、ある作家にそうした文体が存在することを見分けると、その作家を非難するのではなく、単に分類するのに役には立つ。作家の文体の分析が十分に推し進められると、結局その人間そのものを分析することになる。個々の作家の文体を特徴づけるもろもろの性質（そのあるものはあまり微妙すぎてとても識別できないこともあるが）の総計は、彼の文学的個性をなし、また彼の心理的個性を反映することにもなる。ビュフォン (*Buffon*) も言うごとく、文体は人間である。」

この解説によれば、第1の意味における文体は思想を明確に説明する能力を問題にするものであって、哲学者や評論家の文章について論理の脈絡、一貫性がみられるかどうかという表現の技術に関わりをもつことばである。すなわち、この意味の文体は、知的なアイデアの説明に適用し得るのみで、文芸作品には使用できないという点で比較的簡単である。ところが第2の意味の文体はもっと複雑である。解説者たちはこの意味での文体は単に分類するのみで評価しないといっているが、果してそうであろうか。たとえば '*plain style*' (平明な文体) といえば、平明な文体が好ましいという評価がたいていは裏に含まれているし、'*ornate style*' (華麗な文体) といえば、そういう修辭的な文体が今日では好ましくないという評価がやはりなされていることは確かである。'*Miltonic style*' ということばでは、いかにも客観的の分類がなされて

いるようにみえながら、このことばが実際に用いられる際には批評家によってほめるか、けなすか、あるいは皮肉の気持がこめられていることが多い。元来、分類するつもりで使われはじめたこの第2の意味の文体が、第1の意味の文体と同様、一種の評価語として用いられるようになってしまったところに、文学における文体の意味が複雑な意味合いを帯びるにいたった動機がある。

文学的な文体論の代表的著作である *The Problem of Style* (1922) を書いた J. M. Murry も、文体ということばを定義づけることのむずかしさに言及しているが、彼はこの語に三つの用法を認めている。

第1は「先週のサタディ・レビューの論文は誰が書いたのか、ぼくにはわかる——セイントペリ氏だ。あの文体は間違えようがない」というときの用法である。この意味での文体は、「それによって筆者を見分け得る、表現の個人的特異性」(“personal idiosyncrasy of expression by which we recognize a writer”) を指す。この特異性という意味の文体をある作家がもっているということは、かならずしもその作家がすぐれているということではない。Dr. Johnson はいわゆる Johnsonese と呼ばれる特異な書き方をしたが、べつにそういう書き方がすぐれているということにはならないし、Henry James の後期の書き方は、H. G. Wells に「かばが豆を拾おうとするみたいだ」とからかわれた。ただ、この意味での文体を作家がもっていないというのは彼をけなすことになろう、とマリは言う。

第2の用法は「ウィルキンソン氏の思想は興味あるものである。しかし彼は書き方を学ぶ必要がある。現在のところ彼は文体をもっていない」という場合の文体である。ここでは、この語は表現の技術について用いられている。この意味の文体は、さきにベクソン・ガンツが第1のプラトンの意味として解説しているのを引用したのと同じ意味の文体である。フランスのジャーナリストが生来もちあわせ、イギリスのジャーナリストがもちあわせていないとしばしばいわれる、一連のアイデアを明確に説明できる能力のことである。

第3の用法は「マーロウは大げさで茶番めいてさえいるけれど、それを補って余りある唯一の特質をもっている——彼には文体がある」という場合である。この意味の文体が何を意味するかは正確にはわからない。ただわかることはマーロウが文体をもっていたというのは、彼が

See where Christ's blood streams in the firmament...  
(ああ、キリストの血が天空を流れて行く。)

とか

Sweet Helen, make me immortal with a kiss.  
Her lips suck forth my soul: see where it flies.

(やさしいヘレンよ、接吻でおれに不死の命をあたえてくれ、彼女の唇がおれの魂を吸いだす。ああ、魂が飛んで行く。)

というような詩行が書けたということである。ほかに誰もこのような文章を書けるものはいない。この詩行は明らかにマーロウの作だと識別できる特異性をもっている。しかし、「マーロウが文体をもっていたというのは、一切の個人的特異性を超越するある性質、しかもそれがあらわになるためには個人的特異性を必要とするようなある性質を指して言っているのである」(p. 7)。こういう絶対的な意味における文体とは、個人的なものと普遍的なものとの完全な融合であり、ジョンソン博士が文体をもっていたという場合の単なる個人的特異性を指すものではない。

要するに、マリは文体という語に、個人的特異性としての文体、表現の技術としての文体、文学の最高の達成としての文体の三つの用法を識別する。このうち前二つの用法はベクソン・ガンツの解説する文体の最も普通の二つの意味と大体共通するが、第3の用法にマリはひときわ高い芸術的含蓄をあたえているといえよう。これら三つの意味はそれぞれははっきりと区別して用いられねばならないのに、実際の文芸批評などでは混同されるために誤解を招きやすいとマリは指摘している。

同じく文学的文体論で見逃すことのできないのは Bonamy Dobrée, *Modern Prose Style* (初版 1934, 第2版 1964) である。マリが文体の意味を明確にするのに、きわめてきょうめんなのにくらべて、ドプレーは一見無ぞうさである。彼は文体ということばに定義らしい定義さえあたえていない。彼はマリのように文体の意味をきびしく追求せずに、むしろこのことばに伸びやかな奥行をもたせようとする。

「本を読むときにはいつも、たとい声を出して読まなくても、また意識的に心の中で単語を形づくらなくとも、われわれは一つの声に気づく。それはあたかも誰かがわれわれに話しかけ、何かを語り、あるいはわれわれの感情に働きかけていたかのようなのだ。この声こそはわれわれが大ざっぱに文体と呼ぶところのものであり、作者がどんなに自分の個性を無視しても、たといそれを隠そうとしても、わざとパロディを書いているのでないかぎり、自分の声を、すなわち自分の文体を偽ることはできないのである。・・・多少なりと名の通った作者を知れば、彼の書いたものを読むと彼の生きた声の抑揚までも聞えてくるように思えてびっくりする。さらにある作者が偉大なのは、結局彼の文体によってなのだ。・・・われわれがある作者を見覚えるのは彼の文体によってなのである。」(pp. 3—4)

これは柔軟な頭脳をもったすぐれた文学鑑賞家のことばである。文体に対するマリの態度が多分に批判的（‘judicial’）であるとすれば、ドブレーのそれは一そう鑑賞的（‘appreciative’）である。引用文の扱い方でも、マリにあってはかなり裁断的であるのに対して、ドブレーは具体的に語句を取り上げて丁寧にその味わいを説いている。文学的文体論においては、文体ということばの意味をあらかじめ厳密にきめてかかることは、かならずしも必要ではない——むしろ運用に便利な仮説を立てておけばよいといえよう。

次に *English Prose Style* (1928) を書いた Herbert Read は文体をどうみているであろうか。彼は「あらゆる文体が近似するとか、もしくは、あらゆる文体の判断の背景となるような絶対的ないし純粋な散文文体という抽象的実体（“an abstract entity, an absolute or “pure” prose style, to which all styles approximate, or against which all styles are judged”）」(p. xii) があるだろうかと自問する。そういうものがあるとは思いますが、これを正確に定義することはできない、とリードはいう。抽象的にいって、文体とはどういう意味かという問いにリードは答えを出さない。また「文体こそは推論（reasoning）の試金石だ。すなわち、よく考えられたものはよく書けているし、反対によく書けているものはよく考えられたものにちがいない、と時々主張されてきた。だがこの論法は正しくない。すぐれた文がしばしば誤った前提に立っていることがある」（p. 89）ことをリードは指摘している。こういう指摘はリードが作者の立場に立って創作的表現という見地から文体をみていることを示している。

ともかくリードが文体の理想形態というものを想定していることは興味がある。われわれは実際の文章の文体を論ずるとき、背後に何らかの意味でその文章のあるべき姿、もしくは‘norm’を頭に描いていることが多い。もしそうした‘norm’が設定できるならば、文体論は「科学性」を増すことになろうと考えられる。リードはこうした考え方をわずかに暗示しているにすぎないが、あとで触れる言語学的文体論の中には‘norm’からの逸脱を文体の本質とみようとすものがある。

Alec King & Martin Ketley: *The Control of Language* (1939) は副題に “A Critical Approach to Reading and Writing” とあって、文章の読み方、書き方を教える学生向きの本であるが、I. A. Richards のことばの「意味」についての考え方を文章論に応用したものとして異色である。リチャーズのいわゆる「指示的意味」（‘referential meaning’）と「情緒的意味」（‘emotive meaning’）の区別、文学作品における‘tone’の重視などの考え方がこの文章論の基礎になっている。この本に

は、特に文体を論ずる一章が設けられているが、そのアプローチはさきの三つの文体論のアプローチとはかなり趣きを異にする。まず文体というものは作者の心の中の思考や感情に関わりをもつものであるから、書き方のスタイルというより思考と感情のスタイルと言った方が正確だろうという。さらにそれ以外に作者の個性的見地 (“individual point of view”), 主題 (および読者) に対する作者の態度というものがある。著者たちはこれらとの関連において文体というものをみようとする。

文体とは三つのもの、(a) 思想, 感情, もしくは観察の明快さ, (b) 作者の主題または読者, もしくは両者に対する態度, (c) 作者の心の働きにおける工夫 (artifice) の程度, この三つの反映である。科学的散文 (科学のみならず哲学・神学など物の道理を説明する散文) の唯一のよい文体は明快な文体 (“lucid style”) であるとして、筆者によってその文体が全くちがっているように思われるのは、‘tone’ のちがいと思考における工夫の程度のちがいの二つから生ずる。この場合 ‘tone’ とはリチャーズ的な意味での、自分の主題や読者に対する作者の態度を指す。科学的散文においても ‘tone’ はほとんど必ず現われる。作者は謙そんな態度をとることもあり、自信たっぷりの態度をとることもある。前者では、文中に「確かに」(certainly) とか「明らかに」(evidently) とかいった「身振り」語 (“gesture” words) が用いられることが多い。それによって読者の同情ある理解を求めようとするのである。この ‘tone’ なるものは、文学作品においては、多種多様で作品の効果に大きな影響をあたえることはリチャーズの指摘する通りである。

思考における工夫とはどういうことか。われわれは他人にみせる文章を書くとき、ただとりとめなく心に浮ぶままを書き記しはしない。多かれ少なかれ、論理の脈絡に注意しながら書く。その程度が問題である。たとえば、次のこっけい詩は論理を無視して書かれたものである。

As I walk down this hill  
 The impact of my feet on the pavement  
 Makes ragged flashes across my eyes.  
 Pavement is a beautiful word.  
 “While I stand on the roadway or on the pavement grey  
 I hear it in the deep heart’s core.”  
 If John ever has to write on Yeats  
 I’ll tell him that “deep heart’s core”  
 Is a reminiscence of Blake.

I believe in Blake, although he was daft.  
 “If I go bug I want to do it like Ophelia.

There was class in the way she went out of her head."  
That's how I feel about Blake.

(大意——この岡を下るとき、ぼくの足は舗道に当って目の前がちかちかする。ペープメントとは美しいことばだ。「路上にあるいは灰色の舗道にたつひまも、われはそれをわが深き胸のおくがにきく。」ジョンがイエーツについて書くようなことがあったら、「深き胸のおくが」という句はブレイクを思い出させると彼に教えてやろう。ブレイクは気違いだったが偉かったと思う。「気違いになるならオフィーリアのようにやりたいもの。彼女の気の狂い方は立派だった。」ブレイクについてはそんな気がする。)

この詩には思考の 'artifice' というものはほとんどみられない。全く個人的な連想を並べただけのものだ。いわゆる「意識の流れ」('stream of consciousness') のこっけい化である。そこにユーモラスな感じが出ているのだが、これを散文で多少なりとも筋道を立てて書き直すとどうなるか。第2スタンザについて試してみよう。書き直しをする度毎にもとの形から遠ざかって、より論理的になるようにしてみる。

(a) I believe that Blake was an important writer, although he was daft. Daftness is of two kinds, the kind that would put me in a loony bin, and the kind that would make me as great as Ophelia. Ophelia's daftness was a classy daftness, and so was Blake's. That's why I believe in Blake.

第2の書き直しでは、もっと観念を整理してみる。そのためには、筆者自身が気違いになるという部分は筋違いであるとしてこれを省けば、次のようにもっと客観的になる。

(b) Blake was an important writer, although he was said to be mad. Madness differs in kind and degree. One madman is put in an asylum; another wins the reputation of a genius. Ophelia was mad, that was her greatness. And Blake's madness gives him the same kind of significance.

第3の書き直しでは、観念を論証の連絡ある形に並べてみると、もっと明瞭に短く表わせる。

(c) Blake was an important writer, although he was said to be mad. For madness differs in kind and degree, and may qualify a man for an asylum or win him the reputation of a genius. So that, just as Ophelia's madness made her great, so did Blake's madness make him important.

最後に、18世紀の作家たちが好んだ対照法 (antithesis) などを用いて思い切って修辭的に書き改めてみる。同時に、当時の作家たちが適当と考えた語句が入ってきて 'tone' も変わってくる。

(d) Blake's poetry was distinguished by its peculiarity and earned for him the reputation of a madman. But the opinion that he was mad must be tempered by the knowledge that, if what is singular is not always admirable, yet what is original and peculiar is often the evidence of genius. And we may remark that, as the insanity of Ophelia is her distinctive excellence, so the reputed insanity of Blake is at least to be considered as his claim to immortality.

以上4つの書き直しは、順次に観念の提示の仕方に、より多くの工夫が施されていることが明らかであろう。こういう工夫は‘artificiality’（わざとらしさ）と同一視されてはならない。観念を提示するには、ある程度の工夫は必要である。しかし問題は、どのくらいの工夫を施したらよいかという程度の問題である。そしてこの問題に対する答えが作家の文体をある程度きめることになる。

現代のように古い秩序が崩壊し、戦争や革命がいつなるとき起るかも知れない不安な過渡期においては、自分の思想の外形を整えるために修辞をこらすような作家をわれわれは信用しない。われわれは思想がその赤裸々な姿のままに捉えられ表現された文章を信用する。外形を整えるためにいじり回された思想の表現は、われわれの採らないところである。もっと世の中が穏やかになり、多くのことを当然のこととして受け取ってよい時代が来たら、われわれはまた18世紀の作家のように思想を飾り、それを様式化する余裕ができるだろう。しかし現代にはその余裕はない。だから今日の最もすぐれた作家たちの文章は明せきで、飾りがなく、自然なのだ。ジャン・コクトーが言ったように「文体とは何か。多くの人々にとって、それはきわめて単純なことを言う複雑な方法のことだ。われわれの見地からすれば、それは複雑なことを言うきわめて単純な方法なのである。」(*The Control of Language*, p. 208)

以上、これまでに出ているイギリスの文学的文体論4つを、その理論面から簡単に紹介したのであるが、これらはそれぞれアプローチでは多少のちがいをみせながらも、文体論の実践の面では驚くほどよく似ている。それはここで取り上げなかった、心理学的立場をとる Vernon Lee: *The Handling of Words* (1923), 修辞学に即した Herbert Grierson: *Rhetoric and English Composition* (1944), 作家の人格 (character) を重視する F. L. Lucas: *Style* (1955) についてもいえることである。この事実は文体というものの概念に関して、少なくとも文学者の間には暗黙の理解が成立していることを示している。ただ文学者による文体の細部の扱い方が主観的、恣意的に過ぎ、したがってその実践面で多少の差違が生まれてくることは認めないわけにいかない。そこで言語学を純正な科学たらしめようと努力している言語学者が、こうした文学者の勘にたよる文体研究に不信の念をいだくことは当然であろう。しかし文体論



は科学たり得るであろうか。本格的な文体論 (stylistics) の確立を目指して、めざましい業績をあげた Leo Spitzer は、文体論の動機の第一歩がすでに個人的感動に出発するのであるから、文学作品に適用すべき一步一步段階を追っての理論的解釈 (“a step-by-step rationale to be applied to a work of art”) を読者に提供することはできないと言う (*Linguistics and Literary History*, pp. 29—27)。文体論の第一歩が感動だから文体論が科学たり得ないということにはならない。しかしそれが厳正、徹底的なテキストの言語的分析によって確証されないかぎり、言語学的にみれば断片的、主観的なものにとどまることは否めない。文学者による文体論がそのようなものになりがちなのは、まず第1に文体論の方法論が確立していないためである。第2に、パラグラフとか作品全体という大きな単位を巨視的に取り上げるからである。そこで言語学者たちは、もっと小さな単位、すなわち単語、句、せいぜいセンテンスまでの単位に研究の範囲をおさえて、この範囲内で文体論の方法をまず確立し、次いでもっと大きな単位にまで及ぼして行こうとする。すなわち言語学者たちは微視的に文体というものを攻めて行くことになる。 (このようにセンテンスまたはそれよりも小さい単位を対象とする文体論は ‘microstylistics’ と呼ぶことができよう。) 普通の文学的文体論は取り扱うべき言語的事項の単位を明確に限定しないで、任意に問題を取り上げるために主観的、断片的になりやすい。言語学的文体論が純粋に「科学的」たり得るかどうかについては、スピッツァーの言うように疑問があるが、少なくともそれは客観性を目指して努力しているように思える。

## II

たいていの文学的文体論に共通する態度は、文体というものを表現の個人的特異性として捉えようとする態度である。特に「個人的」という点にアクセントを置いているところに文学的文体論の「文学性」があると見てよいのであるが、「個人的」という点を一応無視して、文体を単に表現の特異性として捉えるならば、それはかなり語学的文体論に近づくことになる。ある表現の特異性を「個人的」もしくは「個性的」なものとして捉えようとする、かならず主観的な解釈が入ってくる。そこで文体の概念から「個性」というものを捨象するならば、文体論はそれだけ客観性を増すことになると考えられる。では表現の特異性とはどういうことを指すのであろうか、またそれはどういう場合に文体と関わりをもつのであろうか。

一般に言語事実はばらばらに独立して存在しているのではなくて、“every” 対

“each”, “all” 対 “every”, “all” 対 “each”, “a” 対 “the”, 「無冠詞」対 “a”, 「無冠詞」対 “the”, 「現在」対「過去」という風に、ある対をなして、すなわちある対照関係（‘contrasting relationship’）を結んで存在しているとみるのが便利である。同様に語彙においても man—woman, horse—mare, duck—drake, lion—lioness は、それぞれ対照をなしている。“There is a lion in the cage.” という文では、そのライオンが雄でも雌でも通用するのに対して、“There is a lioness in the cage.” では雌でなければならない。同じく “man or beast” という句では “man” の中に “woman” も含まれる。すなわち, “man”, “horse”, “duck”, “lion” などの単語が「一般的」(general) な語であるとすれば、それらと対をなす “woman”, “mare”, “drake”, “lioness” などの語は「特殊的」(specific) である。この対照関係は「非特徴的」(unmarked) と「特徴的」(marked), もしくは ‘norm’ と ‘variant’ との関係ともいうことができる。そしてこうした関係は、以上のように対照がきわめてはっきりしている場合ばかりでなく, “school” と “kindergarten”, “cat” と “pussy”, “rain” と “drizzle”, “courage” と “guts” と順次に微妙な対照関係にまで及ぼすことができる。形容詞その他の品詞についても同様である。“old”——“young”, “light”——“heavy”, “big”——“small”, “short”——“tall” などとはたがいに反意語であるが、これら対をなす形容詞のどちらか一方が「非特徴的」であることは, “How *old* is the baby?” とか “How *tall* is your fence?” とか言えることから明らかであろう。われわれが “When Shaw was ninety years *young*” という言い方をおもしろい、気のきいた言い回しと感ずるのは, “old” という「非特徴」語を期待する場所に、わざと “young” という「特徴」語を用いてひねりを加えてあるからである。

こういう対照関係は単語のみならず連語 (collocations) についてもいえる。散文においては稀であるが、詩では意識的に連語に対照関係を結ばせることが時々行われる。たとえば Dylan Thomas は “once *below* a time,” “all the *sun* long,” “happy as the *heart* was long” のような言い方をし、それぞれの連語の ‘normal’ な構成要素の一つを、他の単語で置き換えることによって、読者の意表を突くという大胆な言語実験を試みた。

さらに、こうした対照関係は語順についても認めることができる。英語ではある語順の型が目立たない、非特徴的なものと考えられている。たとえば平叙文では S + V (+O) という語順が ‘normal’ であり「非特徴的」である。とすると, “A man who could pass by a sight so majestic and impressive as this would be dull-

spirited.” という文が「非特徴的」であるのに対して、‘Dull would he be of soul who could pass by / A sight so touching in its majesty.’ (Wordsworth) は明らかに「特徴的」である。もちろん、伝えられる意味内容には変わりがない。しかし、あとの文は「威厳」(dignity) といった特殊な ‘tone’ を感じさせずにはおかない。読者にあたえる効果には明らかな変化がある。

文体を表現の特異性という観点から捉えるにあたって、以上述べたような意味の対照関係ないシステムという見方を採用することは、これを用いて用いれば、かなり有効な手掛りを提供してくれるように思われる。文章表現というものは、結局ことばの選択、配列である。そして、そうした選択、配列は広く言えばすべて文体に関わりをもつといえる。しかし、そうした役割を全部文体論が引き受けることは文体論の範囲を不当に広げ、文体論の自律性をかえって損うことになる。そこで、次には文体論はことばの選択、配列のどういう面を対象とするのか、また対象とすべきかについて考えてみたい。

言語にあらわされることばの選択には3つの異ったタイプが考えられる。その一つは、たとえば“*x* loves Mary”において、*x*に“to eat”と“John”とのいずれかを選ぶかという選択によって例証される。こうした選択は主として「文法的」(‘grammatical’) である。“to eat loves Mary”という文は英語ではない。すなわち、この文は文法学者が英語の構造の記述のための基礎として認める材料の中に起るパターンと合致していない。言い換えれば、英語の法則によって許されていない文である。したがって、ここでは“John loves Mary”を選ぶほかはない。第2のタイプは“*x* loves Mary”の*x*に“Peter”と“John”のいずれを選ぶか、あるいは“it was *x*”の*x*に“drizzling”と“pouring”のいずれを選ぶか、という例によって示されよう。こんどは“Peter loves Mary”, “John loves Mary”, “it was drizzling”, “it was pouring”という四つの文はすべて「文法的に可能」(“grammatically possible”) である。しかし話し手または書き手は、伝えようとする内容の真偽という根拠に基いて、あたえられた場面においてどちらか一方を選ぶであろう。このタイプの選択は「非文体論的」(‘non-stylistic’) と呼ぶことができる。第3のタイプの選択は“he is a *x*”において*x*に“fine man”と“nice man”とのいずれを選ぶかといった場合である。この場合、両方とも「文法的に可能」で‘idiomatic’でさえある。どちらもある共通の指示(“reference”)のわくをもっている。このようなタイプの選択を「文体論的」(‘stylistic’) と呼ぶことができよう。この「文体論的」選択は、もちろん語彙のレベルにとどまらない。音声的な面(特殊な声の質、

話し方の速度など)、音素 (*singing/singin'*), 形態素 (*sings/singeth*), 単語, 句, 節, センテンス, さらにもっと大きな単位にも関係する。(Nils Erik Enkvist, "On Defining Style", *Linguistics and Style*, pp. 16—17)

ことばの選択としての文体を考える際に、以上三つのタイプの選択を区別することは必要であろう。だがその区別は時に困難を伴うことがある。「文法的選択」と他の二つの選択との境界は、比較的是っきりときめることができる。文法は可能な表現と不可能な表現とを識別するのに対して、「非文体論的」選択と「文体論的」選択とは共に文法的には任意の選択を含む。すなわち共に文法的には許容される範囲内での異った選択を行うという点では共通点もっている。たとえば *night—day, drizzling—pouring* との二者選一は明らかに「非文体論的」であるが、“*it was raining*”と“*it was drizzling*”との間の選択は「文体論的」選択に近づく。この例によっても、「非文体論的」選択と「文体論的」選択とに、はっきりした境界は定め難く、たがいに連続しているとみることができ。両者の間の差は常識的な言語経験によってきめなければならない、あやふやなものであることがわかる。それでも大体次のようなことは言えるであろう。本質的に「文体論的」選択は‘denotation’は同じであるが、その‘connotation’が異っているような二つ以上の言語形式から一つを選ぶことによって区別される、微妙な意味のちがいに関係をもつ。また次のようにも言うことができる。

「よい文体とは、その意味領域(‘meaning-area’)を大体同じくするいくつかの語の中から、伝えたいと思う経験の適切な象徴化(‘the appropriate symbolization’)を選ぶことにあるように思われる(たとえば“*pussy*”と言わずに“*cat*”と言う場合のように。)(Jeremy Warburg, “Some Aspects of Style”, *The Teaching of English*, p. 39)

いずれにせよ、文体を調べるとき、このように三つのことばの選択の型を考慮に入れることは、その限界を認めさえすれば、かなり有効なアプローチであろう。外国人にとっては、“*It is pouring*”と“*It is raining cats and dogs*”の差が、「文体論的」差であるか「非文体論的」差であるのか、きめがたいような例が少なくないけれども、このような考え方は語学的文体論の領域を明確にするのに大いに役立つ。

ことばの選択としての文体に対する見方と多分に平行するものに、文体を「normからのずれ」(“a deviation from a norm”)と見る考え方がある。これもさきに述べた意味の対照関係ということから自然に出てくる文体の捉え方である。この捉え方

にも選択としての文体の捉え方と共通する困難がある。何を‘norm’として捉え、何を「ずれ」とみるかをきめることは、時に不可能でさえある。単語の‘norm’は比較的きめやすいが、それからの「ずれ」をどう記述するかはむずかしい。センテンスになると、その記述はいっそう困難である。しかし文法の助けを借りれば、センテンスの‘norm’も一応はきめられるのであるから、具体的なテキストについて、ある程度の客観性をもった文体調査はできるであろう。選択としての文体の捉え方と併用すれば、これまたかなり有効なアプローチになる得るであろう。

### III

次に具体的なテキストについて、語学的文体論を実践してみよう。例として取り上げるのは、Anthony Trollope, *The Eustace Diamonds*, Chapter XXI からの一節である。場面は Lady Eustace (Lizzie) が庭のあずまやにすわって、Shelley の *Queen Mab* を読んでいるところである。彼女には二つの心配事がある。ユースタス家の家宝のダイヤモンドを盗んだと非難されていることと、貸し馬車屋から料金の請求がきているが、払いたくないと思っていることである。

She began her reading, resolved that she would enjoy her poetry in spite of the narrow seat. She had often talked of “Queen Mab”, and perhaps she thought she had read it. This, however, was in truth her first attempt at that work. “How wonderful is Death! Death and his brother, Sleep!” Then she half-closed the volume, and thought that she enjoyed the idea. Death—and his brother Sleep! She did not know why they should be more wonderful than Action, or Life, or Thought;—but the words were of a nature which would enable her to remember them, and they would be good for quoting. “Sudden arose Ianthe’s soul; it stood all-beautiful in naked purity.” The name of Ianthe suited her exactly. And the antithesis conveyed to her mind by naked purity struck her strongly, and she determined to learn the passage by heart. Eight or nine lines were printed separately, like a stanza, and the labour would not be great, and the task, when done, would be complete. “Instinct with inexpressible beauty and grace, Each stain of earthliness Had passed away, it reassumed Its native dignity, and stood Immortal amid ruin.” Which was instinct with beauty—the stain or the soul, she did not stop to inquire, and may be excused for not understanding. “Ah”,—she exclaimed to herself, “how true it is, how one feels it, how it comes home to one!”—‘Sudden arose Ianthe’s soul!’” And then she walked about the garden, repeating the words to herself, and almost forgetting the heat. “‘Each stain of earthliness had passed away.’ Ha;—yes. They will pass away, and become instinct with beauty and grace.” A dim idea came upon her that when this happy time should arrive, no one would claim her necklace from her, and that the man at the stables would

not be so disagreeably punctual in sending in his bill. “‘All-beautiful in naked purity!’” What a tawdry world was this, in which clothes and food and houses are necessary! How perfectly that boy-poet had understood it all! “Immortal amid ruin!” She liked the idea of the ruin almost as well as that of the immortality, and the stains quite as well as the purity.

As immortality must come, and as stains were instinct with grace, why be afraid of ruin? But then, if people go wrong,—at least women,—they are not asked out anywhere! “‘Sudden arose Ianthé’s soul; it stood all beautiful . . .’” And so the piece was learned, and Lizzie felt that she had devoted her hour to poetry in a quite rapturous manner. At any rate she had a bit to quote; and though in truth she did not understand the exact bearing of the image, she had so studied her gestures, and so modulated her voice, that she knew that she could be effective. She did not then care to carry her reading further, but returned with the volume into the house.

このパラグラフで作者トロロプは、ユースタス夫人がシェリーの詩を読んだときの彼女の反応を叙述している。同時に、作者はユースタス夫人の心の動きや、彼女の読んでいる詩に批評を加えている。

作者は特に雰囲気効果やことばのハーモニーをねらわずに、ただ一つの完全なエピソードを物語っている。そこでこのパラグラフを一文ずつ少し詳しく分析してみよう。

1. She began her reading, resolved that she would enjoy her poetry in spite of the narrow seat.

彼女は狭いすにすわって肉体的不快感を感じるにかかわらず、彼女の詩 (*her poetry*) を楽しもうとする。“*her reading*”, “*her poetry*” と所有格をわざわざ用いたところに彼女の決意の強さが強調されている。この読書は彼女に大きな喜びをあたえるはずなのである。

2. She had often talked of “Queen Mab”, and perhaps she thought she had read it.

ここには、早くも作者のユースタス夫人に対する態度があらわれ始めている。作者は彼女が実際に読んだこともない本について話しをするようなことをやりかねない女であることを暗示する。彼女は自分でもそういう本を読んだことがあると思ひ込んでしまうような女なのである。“*she thought she had read it*” の “*thought*” がここではよく利いている。

3. This, however, was in truth her first attempt at that work.

この文では、作者の “Queen Mab” についての見解があらわれ始めている。ユース

タス夫人がこの詩に親しんでいるのかも知れないという読者の速断をぶちこわし、作者はシェリーのこの詩が難解であることを暗示する。それは“attempt”しなければならない本なのだ。ユースタス夫人の“first attempt”の結果は以下の passage に述べられる。彼女は声を出して読み始める――

4. “How wonderful is Death! Death and his brother, Sleep!”  
5. Then she half-closed the volume, and thought that she enjoyed the idea.

この仕草はむずかしい本を無理をして読もうとする人のそれである。その心的態度はユースタス夫人のように決意して詩を読もうとしている人のそれである。しかし彼女は自分に自信がもてない。彼女はいま読んだ箇所がおもしろいと思ってはいるが (“*thought that she enjoyed the idea*”), まだ確信がもてない。彼女はいま読んだ箇所についていろいろ考えてみる。

6. Death—and his brother Sleep!

この行は引用ではなくてユースタス夫人の考えをあらわす。ダッシュは彼女が一寸死について考えこんで、それから“Sleep”に考えを移したことを暗示する。

7. She did not know why they should be more wonderful than Action, or Life, or Thought; —but the words were of a nature which would enable her to remember them, and they would be good for quoting.

彼女は考えこみ、わずかにためらう。“Death”と“Sleep”と同じく大文字で書き始められた抽象語“Action”, “Life”, “Thought”とシェリーが“wonderful”だと言うこの二つの単語とをはかりにかけてみる。しかし Death と Sleep ということばは何となく彼女の記憶に訴える。どういう風にかは明らかにされないが、彼女は虚栄心から、さきの2行があとになってみんなの前で引用するのに役に立つと思いつくのである。

8. “Sudden arose Ianthe’s soul; it stood all-beautiful in naked purity!”

彼女はまた一行を読む。彼女は特に自分にとって魅力のある詩行や箇所を目を走らせて、自分の空想に耽けるのである。

9. The name of Ianthe suited her exactly.

ユースタス夫人は Ianthe という名前にひかれる。彼女の心を捉えるのは、Ianthe の性格ではなくて名前なのだ。自分の Elizabeth (Lizzie) という名前はあまり「詩的」でないような気がするのである。

10. The antithesis conveyed to her mind by naked purity struck her strongly, and she determined to learn the passage by heart.

ここで、ユースタス夫人にわざわざ暗記しようと決心させる種類のものがどんなものかがわかる。それは単に引用できるという虚栄心ばかりではなく、自分のものになりたいと思う名前 (“Ianthe”) のもつ詩的な感じであり、“naked purity” という言い回しに含まれているきわだった暗示性なのである。明らかに彼女は “naked” であるものが “pure” ではないと考えている。“naked purity” という対照に打たれて彼女は断然この句を覚えようとする。

11. Eight or nine lines were printed separately, like a stanza, and the labour would not be great, and the task, when done, would be complete.

ユースタス夫人に、暗記しようという気持ちにさせたもう一つの理由は、印刷された頁に詩行が間隔を置いてゆったりと並んでいるからである。詩を暗記するのは labour であるが自分で自分に割り当てた task がすめば、その task は申分のないものになるだろうという期待がある。

12. “Instinct with inexpressible beauty and grace, Each stain of earthliness Had passed away, it reassumed Its native dignity, and stood Immortal amid ruin !”

前の文にほめかされた批判をさらに強化するために、作者はシェリーの詩を5行普通の散文として(各行のはじめの語に大文字を用いて)書く。この箇所は Ianthe の魂について述べたところであろうが、次の文が示しているように作者は読者にもユースタス夫人にもこの詩行をあまり丹念に読むことを期待していない。

13. Which was instinct with beauty, —the stain or the soul, she did not stop to inquire, and may be excused for not understanding.

作者のシェリーに対する態度は、いまやこの文の終りの数語で明らかになる。しかし同時に、ユースタス夫人のような詩の読み方を作者がどう考えているかも明確にする。作者は彼女の読み方を次の文で例証する。

14. “Ah,”—she exclaimed to herself, “how true it is; how one feels it; how it comes home to one! —‘Sudden arose Ianthe’s soul!’”

ユースタス夫人の読み方は全く主観的なものである。彼女はよく考えもせずに詩人に共鳴する。胸にじんとかくという (“it comes home to one!”)。そしてわざと “how one feels it; how it comes home to one!” と “me” の代りに “one” を用いているところに、彼女のかくれた気どりがうかがえる。



15. And then she walked about the garden repeating the words to herself, and almost forgetting the heat.

詩人に完全に共鳴し、暗記という“task”に真剣にとりかかったいま、ユースタス夫人は行動を起こす。作者が“almost forgetting”と書いているのは意味深長である。ユースタス夫人は完全に「仕事」に没頭し切ってはいないのである。まだ暑さが気になるのだ。

16. “Each stain of earthliness had passed away.”

ここでは、ユースタス夫人がこれから明らかにするように、彼女の胸にじんときくる(“comes home”)詩行が紹介される。

17. “Ha; —yes. They will pass away and become instinct with beauty and grace.”

“They”とは何を指すか。前文の“Each stain”を受けて、彼女をおかす stain が一つではなく複数であることを暗示する。文法的にはおかしいが、彼女の心の動きをよく伝えている。

18. A dim idea came upon her that when this happy time should arrive, no one would claim her necklace from her, and that the man at the stables would not be so disagreeably punctual in sending in his bill.

ここでなぜシェリーの詩がユースタス夫人の胸にこたえたかが完全に明らかになる。彼女は“stains of earthliness”を彼女の差し迫った問題——彼女がユースタス家のダイヤを着服したと言い立てられていることと馬車代のたつての催促——と同一視していることがはっきりする。彼女の二つの“stains”は詩人のいう“stain”に比べればきわめて現実的な“earthliness”である。この比較に作者の皮肉な目がのぞいている。

19. “All-beautiful in naked purity.”

ふたたび引用をして、ユースタス夫人は自分に暗記をする決心をさせた詩句に立ちもどる。いままで彼女が考えてきたことからして、彼女の心の中を“purity”という思いが最も強く支配しているものと読者は期待するが、それも束の間で、次の文では“purity”がたちまち“nakedness”に屈してしまうことが示される。

20. What a tawdry world was this, in which clothes and food and houses are necessary!

前文の“naked”を受けて、彼女の考えている“nakedness”が単に着物のない

状態であることを強調するばかりでは満足しないで、彼女が食物や家といった俗事に執着している人間であることがあばかれる。前文の“naked”に巧みなひねりが加えられたわけであって、いわゆる‘ambiguity’の例である。

21. How perfectly that boy-poet had understood it all!

作者は引き続いてユースタス夫人の感想を報告している。彼女の思いがシェリーの青春を思い起させるのは不思議ではない。彼女はいまやある程度シェリーを自分になぞらえる。

22. “‘Immortal amid ruin!’”

彼女は意味深長な詩行をもう一行声を出して繰返えしてみる。

23. She liked the idea of the ruin almost as well as that of the immortality, and the stain quite as well as the purity.

作者はここで女主人公の代弁をする。彼は彼女の思いを報告しないで解釈する。われわれはこれまでの部分で“stains”に言及することが何故彼女の胸にこたえるかをすでにみてきた。作者は“ruin”，すなわち社会的恥辱を受けることを自分がまんざらいやでもないと考えていることを断言する。ユースタス夫人は、もし彼女が家宝のダイヤを不法に所持したことが証明されれば、社会的汚名を着ることになるだろうが、この少年詩人シェリーの詩に慰めを見出しているのである。

24. As immortality must come, and as stains were instinct with grace, why be afraid of ruin?

作者はここでユースタス夫人の心の中の抗弁を紹介する。彼女は詩人のことばを論証の基礎として、こうした思い切った結論に到達する。

25. But then, if people go wrong,—at least women, —they are not asked out anywhere!

彼女は急に不安になる。彼女は突然“ruin”の結果どうなるか、間違いを犯した結果どうなるかに思いいたる。彼女は自分が女であることを思い出し、“immortality”とか“instinct with grace”といった仰々しいことばを忘れて、きわめて現実的な口語的表現“they are not asked out anywhere”に移る。ここで文体ががらりと変わってこっけいな効果が出る。それからまた突然、次の文にみられるような高尚な詩行の暗記にとりかかるところもこっけいである。——

26. “‘Sudden arose Ianthe’s soul; it stood all-beautiful...’”

声を出してこの行を口ずさむ。

27. And so the piece was learned, and Lizzie felt that she had devoted her hour to poetry in a quite rapturous manner.

作者はふたたびユースタス夫人を解釈する。ふたたび “her hour” と所有格が用いられて、彼女の自己中心的態度が強調される (Cf. “she would enjoy her poetry”)。それから “rapturous” という語は少なくとも微笑を誘わずにはおかない。作者はすでにユースタス夫人の *raptures* なるものが浅ましい俗事といかに混り合っているかを示してくれたからである。また “quite rapturous” という言い方は夫人自身のふだんのものの言い方を暗示する。

28. At any rate she had a bit to quote; and though in truth she did not understand the exact bearing of the image, she had so studied her gestures and modulated her voice, that she knew she could be effective.

この文の最初の部分 (“a bit to quote”) はふたたび夫人自身のものの言い方を暗示しているが、その他の部分はすべて作者のことばであって、ユースタス夫人の浅薄さとそれをごまかす能力をもう一度指摘している。

29. She did not care to carry her reading further, but returned with the volume into the house.

ここでも ‘care to read further’ と言わずにわざわざ “carry her reading further” と所有格を用いていることが特徴的であり、彼女の詩の読み方が自分に引き寄せての勝手な読み方であることが最後まで暗示されていると解することができる。そしてこの結びの文には一語も特に目立つような単語は用いられておらず、構文も英語として最も ‘normal’ なものであって、作者の淡々とした語り口をよく伝えているといえよう。

このパラグラフを全体としてみれば、これは典型的な ‘storyteller’ の文章といえるであろう。その語り口は穏やかで、ゆったりとしていて、軽い皮肉がこめられている。構文からいえば、たとえば “Eight or nine lines were printed separately, like a stanza, and the labour would not be great, and the task, when done, would be complete.” のように、おもに “and” を重ねて clause と clause を連続することが、この文体の ‘norm’ になっている。また単語では “stain”, “ruin”, “naked” などシェリーが詩の中で用いている語に、ユースタス夫人がひねりを加えて ‘ambiguity’ (多義性) をあたえていることがユーモラスな効果を添えている。

全体の ‘tone’ はユーモラスであって、そのユーモアの感じは作者の観察や批評、

シェリーからの引用、時に直接話法、時に間接話法で伝えられるユースタス夫人の意見などを織り混ぜることによって醸し出されている。

次に論説体（‘Argumentative Style’）の文章を取り上げてみよう。Matthew Arnold, *On Translating Homer*, Lecture III からの引用である。

Homer is rapid in his movement, Homer is plain in his words and style, Homer is simple in his ideas, Homer is noble in his manner. Cowper renders him ill because he is slow in his movement, and elaborate in his style; Pope renders him ill because he is artificial both in his style and in his words; Chapman renders him ill because he is fantastic in his ideas; Mr. Newman renders him ill because he is odd in his words and ignoble in his manner. All four translators diverge from their original at other points besides those named; but it is at the points thus named that their divergence is greatest. For instance Cowper's diction is not as Homer's diction, nor his nobleness as Homer's nobleness; but it is in movement and grammatical style that he is most unlike Homer. Pope's rapidity is not of the same sort as Homer's rapidity, nor are his plainness of ideas and his nobleness as Homer's plainness of ideas and nobleness; but it is in the artificial character of his style and diction that he is most unlike Homer. Chapman's movement, words, style, and manner are often far enough from resembling Homer's movement, words, style, and manner; but it is the fantasticality of his ideas which puts him farthest from resembling Homer. Mr. Newman's movement, grammatical style, and ideas are a thousand times in strong contrast with Homer's; still it is by the oddness of his diction and the ignobleness of his manner that he contrasts with Homer the most violently.

Therefore the translator must not say to himself: "Cowper is noble, Pope is rapid, Chapman has a good diction, Mr. Newman has a good cast of sentence: I will avoid Cowper's slowness, Pope's artificiality, Chapman's conceits, Mr. Newman's oddity; I will take Cowper's dignified manner, Pope's impetuous movement, Chapman's vocabulary, Mr. Newman's syntax, and so make a perfect translation of Homer," Undoubtedly in certain points the versions of Chapman, Cowper, Pope, and Mr. Newman, all of them have merit; some of them very high merit, others a lower merit; but even in these points they have none of them precisely the same kind of merit as Homer, and therefore the new translator, even if he can imitate them in their good points, will still not satisfy his judge, the scholar, who asks him for Homer and Homer's kind of merit, or, at least, for as much of them as it is possible to give.

So the translator really has no good model before him for any part of his work, and has to invent everything for himself. He is to be rapid in movement, plain in speech, simple in thought, and noble; and *how* he is to be either rapid, or plain, or simple, or noble, no one yet has shown him.

これは人を説得しようとする文章である。この文章が興味があるのは、単語の単純な並べ方に種々の工夫を加えながら、アイデアが提示されるその方法のためであろう。

まず、筆者は第1のセクションにホーマーの作品のもつ四つの特徴をあげる。第2セクションには、これら四つの特徴のうちの一つまたはいくつかを再現できなかったために誤ったホーマー訳をした4人の翻訳家があげられる。第3セクションから第7セクションまでの間で、これら翻訳家たちがその他の点でホーマーとどう相違しているかが示される。第8セクションと第9セクションでは、翻訳家がこれら4人の翻訳家の最もすぐれた点を探り、それらを自分の訳の中に結合することによって完全な翻訳をこしらえようとしないうまいまめられている。そして第10セクションと11セクションで結論が述べられている。冒頭のセクションにあげたホーマーの四つの特徴をいかに再現するかを示した、すぐれた翻訳の模範はないというのがその結論の要旨である。

冒頭のセクションの構造を明らかにするために、その構成部分を次のように並べることができよう。

1. Homer is rapid in his movement,  
Homer is plain in his words and style,  
Homer is simple in his ideas,  
Homer is noble in his manner.

これら四つの陳述をもって筆者は単純な一つのパターンを確立する。このパターンに、あとのセンテンスで筆者はいっそうの工夫を加えるが、このパターンを全く見失うことはないのである。ホーマーという固有名詞がすでに第1セクションで四回繰り返えされているが、これからあとの文章でも何度も繰り返えされる。形容詞“rapid”, “plain”, “simple”, “noble”も、これに伴うそれぞれの名詞“movement”, “words”, “style”, “ideas”と“manner”とともに何回となく繰り返えされる。同時に、単調を避けるために、センテンスのリズムが注意深く破られている。すなわち、上のように配列した文で、第1, 3, 4行は三つ強勢をもち、第2行目だけが四つの強勢をもっている。

2. Cowper renders him ill because he is  
slow in his movement and elaborate in his style;  
Pope renders him ill because he is  
artificial both in his style and in his words;  
Chapman renders him ill because he is  
fantastic in his ideas;  
Mr. Newman renders him ill because he is  
odd in his words and ignoble in his manner.

繰り返えされるパターンを明らかにするために、終止符までの四つのセンテンスを

並べると上のようになる。これら四つのセンテンスは第1セクションでホーマーという名前が四回繰り返し返えされていたのと釣合いをとって、おのおの翻訳者の名前で始まっている。

おのおのの文において、述語動詞 (“renders”) も、目的語 (“him”) も、限定副詞 (“ill”) も、みな同じものが用いられている。おのおのの翻訳家のホーマー訳がまずい理由はさまざまであるが、第1セクションの名詞 (“movement”, “words”, “style”, “ideas”, “manner”) がここでは第1セクションの形容詞とは対照的な形容詞 (slow / rapid; elaborate / simple; artificial / simple; fantastic / simple; odd / plain; ignoble / noble) と組み合わせられて繰り返し返えられることによって、ある種のバランスが保たれている。

また第1セクションにおけると同様に、ここでもリズムは巧みにバランスが保たれているが、変化をあたえられている。各文の最初の部分 (“Cowper renders him ill because”) はみな四つの強勢をもっているが、その次の部分の強勢の数は4, 3, 2, 4とちがっている。

3. All four translators diverge from the original at other points besides those named; but it is at the points thus named that their divergence is greatest.

この部分では最初のパターンは捨てられているが、意識的に単語や音の繰り返ししが行われていて均斉感が保たれている。“diverge” という語は “divergence” という語で釣合いが保たれ、“points” と “named” が繰り返し返えされ、“those named” と “thus named” とは位置は離れているが、たがいに音をひびかせている。

4. For instance Cowper's diction is not as Homer's diction, nor his nobleness as Homer's nobleness; but it is in movement and grammatical style that he is most unlike Homer.

“For instance” という語句で、最初のパターンに変化が導入される。以下四つのセクションのおのおのにおいて、4人の翻訳者がおのおのホーマーと異っている点が明示されるが、まずクーバーから論ぜられる。この文の最初の部分では “Cowper's diction” と “Homer's diction”, “his nobleness” と “Homer's nobleness” とが釣合いを保っている。

5. Pope's rapidity is not of the same sort as Homer's rapidity, nor are his plainness of ideas and his nobleness as Homer's plainness of ideas and nobleness; but it is in the artificial character of his style and diction that he is most unlike Homer.

この前に確立されたパターンが、わずかにリズムに変化を加えられることによって

繰り返えされる。このリズムの変化は、すでにきめられた語結合をちがえる必要によるばかりではなく、“as”の代りに“of the same sort as”と書くといったわずかなちがいによるものである。この前のセクション同様、最初の部分では主な名詞にバランスが保たれ、次の部分では第2セクションの批評が繰り返えされている。文の末尾は第4セクションと同じ“that he is most unlike Homer”である。

6. Chapman's movement, words, style, and manner are often far enough from resembling Homer's movement, words, style and manner; but it is the fantasticality of his ideas which puts him farthest from resembling Homer.

この部分では確立されたパターンに、もう一つのわずかな変化を加えてある。最初の部分に“are often far enough from resembling”という語句が出てきて、これが次の部分とひびき合っている(“puts him farthest from resembling Homer.”)。第2セクションの“fantastic”はここでは名詞の“fantasticality”にかわっている。

前二つのセクションと同様、このセクションはあとの部分に七つの主な強勢をもっていて、同じく“Homer”で結ばれている。

7. Mr. Newman's movement, grammatical style, and ideas are a thousand times in strong contrast with Homer's; still it is by the oddness of his diction and the ignobleness of his manner that he contrasts with Homer the most violently.

このセクションは、4, 5, 6のセクションで確立されたパターンから最も離脱している。最初の部分に名詞のバランスがない。次の部分は“but”ではなく“still”で導かれている。第2セクションの形容詞“odd”と“ignoble”とは、それぞれ“oddness”“ignobleness”と名詞になり、最初の部分の“a thousand times in strong contrast”とバランスをとるかのようになり、“Homer”で終らずに“he contrasts with Homer the most violently”となっている。

8. Therefore the translator must not say to himself: “Cowper is noble, Pope is rapid, Chapman has good diction, Mr. Newman has a good cast of sentence: I will avoid Cowper's slowness, Pope's artificiality, Chapman's conceits, Mr. Newman's oddity; I will take Cowper's dignified manner, Pope's impetuous movement, Chapman's vocabulary, Mr. Newman's syntax, and so make a perfect translation of Homer.”

第4, 5, 6, 7のセクションの初めの部分で筆者はおのおのの翻訳家の特質を示したが、この引用の三つの部分の最初で、そうした特質を思い起こしている。さきの“Chapman's movement, words, style and manner”はここでは“Chapman has

good diction” となり, “Mr. Newman’s . . . grammatical style” は “a good cast of sentence” と表現されている。

第2の部分では4人の翻訳家の欠点が思い起こされる。そしてセンテンスのこの部分の釣合いを保つために, 6のChapman’s “fantasticality” は “conceits” ということばで言い直されている。

第3の部分では最初の部分とつながっている。形容詞 “noble”, “rapid” および “good diction” と “a good cast of sentence” はこんどは “dignified manner”, “impetuous movement”, “vocabulary”, “syntax” と言い直されている。

この文が著しく変化しているのは, 筆者が想像する翻訳家が話しているためとみることができよう。しかし次の文では, 最初の二つのセクションで確立したパターンを筆者自身が棄ててしまっている。

9. Undoubtedly, in certain points the versions of Chapman, Cowper, Pope and Mr. Newman all of them have merit; some of them very high merit, others a lower merit; but even in these points they have none of them precisely the same kind of merit as Homer, and therefore the new translator, even if he can imitate them in their good points, will still not satisfy his judge, the scholar, who asks him for Homer and Homer’s kind of merit, or, at least, for as much of them as it is possible to give.

すでに十分に確立された単語のパターンを繰り返す傾向がここにもみられるが, ここでは “points” と “merit” と固有名詞の “Homer” の繰り返えしに変化をもたせている。“All of them” と “some of them” とが釣り合い, もっと効果的なリズムを出すために, これまで注意深く守られてきた “Cowper, Pope, Chapman, and Mr. Newman” という順序が “Cowper, Chapman, Pope and Mr. Newman” という順に変わっている。

10. So the translator really has no good model before him for any part of his work, and has to invent everything for himself.

これは全体の中で最も技巧の少ないセンテンスであって, アイデアを簡明に, リズムや表現に微妙な工夫をこらさずに述べている。

11. He is to be rapid in movement, plain in speech, simple in thought, and noble; and *how* he is to be either rapid or plain, or simple or noble, no one yet has shown him.

この最後のセクションで第1セクションの四つの形容詞が思い起こされ, それらに伴う名詞がわずかに変わっている (“words and style” の代りに “speech” とな



り、“ideas”の代りに“thought”となっている)か、“manner”のように消えてしまっているものもある。そのために“noble”という語が単独で用いられて文尾という意味の強勢の置かれる位置を占めている。

アーノルドのこの文章は読者(または聴衆)を説得する目的をもって、彼の個人的判断を述べたものである。ただそれが盛られている文体は数学的といってよいほど‘impersonal’である。こういう文章は今日でははやらない。しかしヴィクトリア朝の論説体の文章は、このような文章のヴァリエーションと言ってよいほど、こういう文体が‘norm’をなしていたのである。