

THE
WELL-TEMPERED CRITIC

よい批評家

—文芸批評の平均率法—

ノースロップ・フライ著

渡辺美智子訳

八潮出版社

訳者

福岡市出身。

1958年早稲田大学教育学部英語英文科卒。

訳書・J.M.マリー『文体の問題点』（八潮出版社）。

V.C.ケネディ『検査室管理の手びき』（近代出版）。

現在・早稲田大学教育学部非常勤講師。

よい批評家

ノースロップ・フライ著

<検印省略>

発行所	八潮出版社	千代田製本工場・加藤製図所	訳者	渡辺美智子	一九八〇年十二月二十日印刷
東京都千代田区飯田橋一丁目六番四号			発行者	渡辺喜一	一九八〇年十二月二十五日初版
電話・東京（二六二）七〇一二番			印刷	刈部印刷	
振替・東京二三八九八番					

1098-630156-8509

目 次

序 文	1
第一章 話し方と文体の教訓と倫理.	3
第二章 文体入門.	41
第三章 この世であなたが学んで知っているすべてのこと .	95
原 注	141
訳者あとがき	147

序 文

この本は1961年3月、ページ・バーバー財団の招きで、バージニア大学で行った講義内容を改訂・追加したものである。私は、バージニア大学の友人達や、当地でお世話になった方々、特にアーサー・ストーカー教授の御親切に御礼申し上げたい。

読みやすくするために、章を設け、講義の内容をその順序に並べた。章の内容は、元の講義の時と同じく、サイリーナスの箱が次々に前の箱に納まっていくように、前後の章を関連づけた。第一章は、国語（英語）教育の場でよく見られる問題を取り上げ、これが、文芸批評の方法の技術上の一面を形成している問題でもあると結論できるところまで論じつめた。第二章は、文芸批評の方法について説明し、第三章は、批評とは何ぞやを論じ、第一章の社会的、教育的分野の議論に戻っている。

私の『批評の解剖』を読まれた方は、第二章が、同書の第四章で行った定義のいくつかを少し簡単な形に直したものであることにお気づきであろう。『批評の解剖』についてのいくつかの書評は、私がアーノルドの「標準」方法を重要視していない

と書いているが、私は彼の方法そのものを軽く扱ったのではなく、彼の方法が批評のためでなく、社会的、道徳的動機で使われた結果、批評を誤った方向に導いたと私には思えるので、この点について多くを語りたくなっただけである。この本の「高文体」について論じている個所で、私はアーノルド理論の価値についての私の所見を記している。

N. F.

第一章

話し方と文体の教訓と倫理

初期の鍵盤楽器では、一つの音階、たいていはハ長調、だけを完璧に調律するのが慣わしであったそうである。そうするとその音階、またはその近接調で作曲された音楽は美しく調子よく響くのだという。しかし、この調律法だと作曲家の使える調は限られてくる。たとえばハ長調から遠い嬰ト短調は少なくとも音楽家の耳には木一杯に止ったむくどりの鳴き声〔高く騒々しい鳴き声、いい音ではない〕のように聞こえるであろう。そこで改良がなされた。1オクターブは12の半音に等分に分けられる、そして、たとえば嬰ハ音と変ニ音は同じ音である、と信じることにした。これらの仮定は純正ではないが、実際的である。こう仮定したおかげで作曲家は24の調をすべて使うことができ、バッハは「平均律クラヴィア曲集Ⅰ、Ⅱ」の中で二度24の調を全部使っている。そして小さな違いも聞きわける耳にも大方満足できるものとなった。

文芸批評もこれと同じことができると私には思える。文芸批

評は、文学の研究から派生したものであり、同じ対象を扱うが、より広い分野に関連がある。文学研究家は、批評家と違って、文学の比較的狭い範囲のことを研究する。リドゲート [C₁₃₇₀—C₁₄₅₁, 中世] の研究をし、その成果を発表すれば、その学者はリドゲート研究者の一人として知られるようになる。そして抜群の業績を上げれば、リドゲート研究家の第一人者となる。彼が自分自身の音階をできるだけ正確に調律すると、リドゲートに関するすべての問題についての彼の発言は美しく調和のとれたものとなる。しかし音楽用語で言うならば、よい学者でも実際に演奏しやすい調律を施されていない批評家になることもあり得る。なぜなら文学研究は真に座標となる批評の方法を未だ確立していないからである。わが国では、学者としての大学教授は、大学院で教育されているが、批評家としては独学である。彼等の勉強法としては、年表——しばしば「伝統的流派」とも呼ばれるが——のみを実際には調べている文学の「調査」に目を通すことがあるだけである。彼等は大学で教えなければならぬし、教えることは勉強することでもあり、大学で教えることは批評家になることでもあるので、独学で批評家になるという努力はまずまずの成果を上げている。それにしても即興的な仕事でなく、まとまりのある批評ができるようになる方法はないものであろうか？

長年私は、文学研究者を学者であると同時に批評家にも養成できる、座標となる総合的方法、すなわち、まずチャーター研究家である方法、同時に彼がドストエフスキーやプラトンにも転調できる方法、それから文学は言葉を論理的に並べたものであって、ポーブが言うような、機智や技巧を無秩序にたくさん盛り込んだものではないということを文学者に理解させる方法を探してきた。こんな風に多くのことを目的にすると、細かいことを切り捨てなくてはならなくなる。だが、平均率法と同様妥協することにはいい点がある。総合的方法を見つけようとしている内、いくつかのことが分かってきた。その中で最も重要なことの一つは、文芸批評の問題と文学教育の問題は切り離しては論じられないことが分かったことである。と言うのは、批評家が文学をなるべく包括的に勉強しようとする、二つの問題が浮び上がってくるからである。一つの問題の群は純粹に批評の問題で、文学の研究全体に関係がある。もう一つの問題の群は、アーノルドが言う、文化・教養の問題で、社会の言葉の使い方、一般人の読み、書き、話す水準と関係がある。この第二の問題の群は、教師である批評家が、彼が学生に教えたことを学生がどう役立てたかを観察しながら、または、社会的存在である批評家が、彼が社会に貢献したことの結果として何が起るか、あるいは何が起らないかを見ながら、何に興味を持

っていくかに関係がある。文学の技術的問題は次の章にゆずるとして、まず批評と教育の関係を一つ二つ探してみよう。

解決するにも、観察するだけでも、最も基本的な問題が最も難しいということは一般的常識である。この前、小学校の視学官が私に聞いた。「四年生の子供は詩にとっても熱心だが、大人は読もうともしないですね。これはどういうわけでしょう？」この質問を受けて私はことが逆さまだと思った。この観察の鋭い質問は文芸評論家が教育者にするものであって、教育者が批評家に対してするものではないことは分かりきっている。しかしこれがいくらよく分かっていると言っても、それが答になるわけではない。「教師は詩を分析することによって子供の詩への興味の芽をつみとっているのではないか」から、「現代詩は現代生活を扱っていない」まで、自動的な、あるいは常套的な答はたくさんある。しかしこのようないい加減な答は、気安めにすぎない。

答を見つけたわけではないが、どこから答を探していけばいいかは分かっている。この仕事をはじめるとまたしても教育の問題と批評の問題が同時に浮び上ってくる。われわれはかなり幼い時に韻文と散文の違いを教えられる。それからまじめに何かを表現する時はわれわれは散文を使うこと、そして韻文は巧妙にできているが、根本的には普通の散文を歪め変形させたも

の〔韻を合わせるために語順を変える〕であることを、徐々に教え込まれる。これは学校で教えられるのではなく、学校外の人との交際を通じてそう信じるようにさせられるのである。この確信の根底には、散文は普通の話し方のことであるという純粹に批評上の仮定がある。この仮定は古くからある。文学作品の中からこの例をあげると、モリエールの『町人貴族』の中に M. ジュールダンが一生の間散文を話し続けてきたことを発見して喜ぶ場面がある。この場面は誰が見ても面白い。しかし、M. ジュールダンは一生散文を喋ったのではない。そして散文は普通の話し方ではない。文学史を見ると、散文の技術より韻文の技術の方が国によっては二世紀以上も先に発達していることが分る。もし散文がほんとうに普通の話し方であったならなぜこのようなことが起こったのであろうか？

普通の話し方は、散文と区別できないというだけの理由で散文と呼ばれている。真正の散文は目的のある思考の表現あるいは模写、または慎重に選ばれた言葉による描写である。そして散文の構成単位はセンテンスである。すべての散文が正確な描写をしているとか、思想をよく伝えているとか、論理的に分かりやすく書かれているわけではないが、散文は正常なよい頭の持主が、散文のリズムや構文を使って考えた文を写しとったものである。だから散文は普通の話し方でなく、聞き手を意識

し、どんな種類の聞き手に話すのかを前もって知っていて準備した、最も行儀よく、最もよい衣服を着た普通の話し方ということになる。散文は難かしい慣用句を習熟し、正確に表現できる人々だけが常用する言葉である。そして彼等は教養はあるが、不自然な話し方や本の文章みたいな話し方はしない。彼等がそういう話し方をする時は、話し方のリズムは散文でないものの影響を受けている。

子供の話は散文ではない。子供の話し方には、その時の気分によって歌うような、あるいはむずかるような強いアクセントのある話し方のリズムがある。知らない町で道を尋ねる時、人は散文を使わない。完全にガートルード・スタイン流の、くどくど繰り返すリズムで話す。その時の言葉の構成単位は、散文のセンテンスでもなく、十九行二韻詩でもない。ティーンエイジャーが電話でデートの申し込みをする時、話し方のリズムはいくらか祈禱に似ており、祈禱のように形式が整っているが、散文は使っていない。混み合っているカクテルパーティで親し気にかん高い声で喋る婦人は散文を使う雰囲気がない。聞く人達は文章を聞いているのではなく、声の抑揚を聞いているだけだから。先日学生が英語が落ちたと言って相談に来た。彼が去った後、私は彼の言ったことをすぐさま書きとめておいた。

Y'know, I couldn' figure what happened, cause, jeez, well, I figured, y'know, I had that stuff cold—I mean, like I say, I'd gone over the stuff an' I figured I knew it, and—well, jeez, I do' know.

どうしてこんなことになったのかさっぱりわかんないんですよ。ぼくはよく勉強したのにどうしてだかわかんないんです。ぼくは完全に暗記したと思ったんだ。何回もさらったんだけど。まったくめんどくらっちゃうよ。

私はこれは散文ではないと信じる。彼が試験に失敗したのは、彼が自分の話を散文に書きかえる難かしさをよく理解していなかったためである。彼は勿論英語は取っている。しかし英語の授業は彼には役に立たなかった。十五年間の学業は彼の話し方に何の影響も及ぼさなかったのである。この学生は教育の問題を浮き彫りにしている好例である。しかしこの問題は学校〔小・中・高〕や大学が直接解決するのではない。人が上の階級に属したいと思えば、話し方は大きく改善されていく。もし北アメリカで昔の英国のように話し方が階級によって違っていれば、もし下層階級と中流階級の話し方が違うことが当然であると受け取られているなら、中流階級は、幼時からずっと中流階級の話し方を続けるであろう。しかし北アメリカ社会の階級は英国とは違うから、バーナード・ショーの『ピグマリオン』は北アメリカを舞台にしては書かれそうもない。

普通の話し方とは、主に意識の流れなどとあいまいに呼ばれているもの：絶えず頭の中に流れていて、ウォルター・ミティ [The Secret Life of Walter Mitty, James Thurber. 1894-1916, 米国のユーモア作家、諷刺漫画家] のようにわれわれが思想であると感じがいている、白昼夢、記憶、心配事、連想、考え事、空想、を言葉で表わすことである。従って、普通の話し方は主に自己を表現することである。表現力の未熟、放心、聞き手の不在などの理由で、普通の話し方は聞き手を十分に意識していない。聞き手を十分に意識すると、話し方は正しく美しい、世間が受け入れている型通りのリズムに変わる。普通の話し方の不ぞろいなリズムは次の二つの型にはめると世間が認めている型に変わり得るのである。一つは同じリズムや音を繰り返して使う、繰り返しの型。もう一つは理論的に語の意味を考えて語を選んで文を作る、理論的語義型。同じリズムや音が繰り返しあらわれるよう語を並べると韻文を作っていることになるし、主語と述語の構文法上の関係にできるだけ注意しながら文を作れば散文になる。この二つを比べると、韻文はより単純でより原始的な型であり、このことは韻文が散文より歴史的に先に発達していたことを証明するものである。

しかし、普通の話し方の中には、独特のリズムの構成単位、すなわち中心的な語や考えが含まれていて——これが普通の話し方の目的であるが——構文法は大むね無視されている短い句

が含まれている。普通の話し方は考えをまとめる途中にあるので散文よりずっとくどくどしている。繰り返が多いということは、意味のない語が並んだ大衆的な詩のように、必要のないリズムカルな語が詰まっているということであり、大衆的な詩に意味のない繰り返しを入れるのは、普通の会話の中に繰り返しを入れることに起源がある。会話は個人の連想の流れを辿りながら行われるので、普通の話し方のテーマは一つのことに縛られずさまざまな話題に及ぶ。普通の話し方の中には、個人的な連想が目立って多く含まれているので、私はこれから、普通の話し方のリズムを連想のリズムと呼ぶことにする。

昔から連想のリズムは、悲劇では、リア王のせりふのように狂気を表現するために、また喜劇では、教育のない人や精神錯乱者のせりふに使われており、ミセス・クイックリーとジュリエットの乳母はシェイクスピアの作品の中にあるこの例である。しかし文学が普通の話し方や内心の考えのリズムを体系的に研究しはじめてから、百年そこそこしか経っておらず、まねの文学が広がりはじめたのと時を同じゅうしていた。英文学では〔ディケンズの〕『ピックウィック・ペーパーズ』の中の馬車が低いアーチの下を通った時のアルフレッド・ジングルの説明の個所にこの試みがはじめてされている。

Terrible place—dangerous work—other day—five children—

mother—tall lady, eating sandwiches—forgot the arch—crash—knock—children look round—mother's head off—sandwich in her hand—no mouth to put it in—head of a family off—shocking, shocking!

恐ろしい場所——危険な仕事をしていたら——先日——五人の子供——母親——背の高い婦人、サンドイッチを食べていた——アーチのあることは忘れていた——ガチャン——コツン——子供達は見まわした——母親の首は飛んでいた——サンドイッチは彼女の手の中に——それを入れる口はない——一家の主は死んでしまった——ショック、ショック！

ジングルはジョイスの『ユリシーズ』のブルーム氏とモリー夫人のような連想の話し方をする一連の人物達の最初の例であった。*Time and Western Man* [1927] の中でウインダム・ルイスは、ジングルとブルームの関係について書いているが、私は、これらの関係から彼がひき出した結論は批評としては当たっていないと思う。ブルームの心の中の独白は、ジングルの話のように構文法を無視した句の羅列であるが、リズムは少し遅く、退屈で、話し手〔ブルーム〕の身体の特徴と合っている。

Confession. Everyone wants to. Then I will tell you all. Penance. Punish me, please. Great weapon in their hands. More than doctor or solicitor. Woman dying to. And I schschschschschsch. And did you chachachachacha? And why did you? Look down at her ring to find an excuse. Whispering gallery walls have ears. Husband learn to his surprise. God's little joke. Then

out she comes. Repentance skin deep. Lovely shame. Pray at an altar. Hail Mary and Holy Mary.

告白。誰でもしたい。だから私はあなたに何でも言う。ざんげ。私をどうぞ罰して。彼等〔僧〕の手の中に大きな武器が。医者や弁護士よりも大きな。女はしたい。そして私はシュシュシュシュシュ。あんたはチャチャチャチャした？なぜあんたはした？彼女は指輪を見ながら言いわけを考える。外の廊下で囁き声。壁に耳あり。夫は驚くべきことを聞いてしまった。神の小さな冗談。それから彼女は出て来る。心からのではないざんげ。美しくて恥ずかしい。祭壇で祈る。アヴェ・マリア、聖寵満ち満てる聖母マリア。

さて、ここにまた違った型があらわれたと考えることができる。著者が登場人物にこういうふうに話したり考えたりさせる時は、登場人物は読者を意識していないように見えるが、著者はしている。つまりジョイスは登場人物に世間の認めている第三型で話させたのである。ジングルとブルームは文学上の喜劇的人物であり、生きた人物がモデルとしてあるわけではない。ジングルとブルームの独白は、ジングルやブルームに似ている実在の人々の独白より規則的なリズムをもっている。

そこで、言葉による表現には三つの主なリズムがある。第一は、センテンスを構成単位とする散文のリズム。第二は、普通の話し方や文学のさまざまな場面にでてくる、長さが不揃いで、単純な構文の短い句を構成単位とする連想のリズム。第三は、脚韻や頭韻などの他にも繰り返される特徴がしばしば同時