

文体論と文学教授法(5)*†

H. G. ウイドウソン

宮崎 彰 男 訳††

第4章 文学における意味伝達作用の特性

前章では、文学作品において逸脱した文はかなりよく見かけられるが、このような言語での逸脱が文学の決定的な特徴ではない、ということが考察された。文学の特殊な性質に極めて重大であると思えるのは、文学作品が実際の言語体系の規則に要求される構造に上載せられた規則的構造を表すように創り上げられている、ということである。こういう規則的構造のいろんな構成素が逸脱しておろうが逸脱しておるまいが、あるいは、いずれの場合も同時にあてはまるということがあろうが、それはさほど重要なことではない。私がいま主張したいことは、このような規則的構造を構成するということは、その結果、自立した単位の意味伝達行為をもたらすということである。この意味伝達行為は社会的脈絡から独立しており、慣習によって許容される現実とは異なる現実を表出する。言い換えれば、文学はテキストとしては逸脱していなくてもよいが、ディスコースとしてはその性質上、逸脱していなければならない、ということである。

先ず、通常の意味伝達の場面がどのような項目から構成されているか考えてみよう。標準的には、発信者が信号を送信して受信者がそれを受け取るのが普通である。発信と送信と受信は、物理的操作としての意味伝達の過程を述べる項目である。社会的な観点から言い直せば、発信者がメッセージを受話者に向かって送ることになる。通常①の状況では、発信者と発話者は同一人物であり、同じく受信者と受話者は同一人物である。音声による信号を送信している人は発話という行為をしている人であり、聴覚によってその信号を傍受している人は発話を受け取っている人である。同様に、書かれた形式のメッセージを送っている人は、これが秘書の速記録を経由していようがまいが、発話者であり、それを読み取っている人はそのメッセージが向けられている受話者である。この一般法則には例外があることであろう。例えば、立ち聞き、電話の盗聴、他人あての郵便物の開封などである。しかし、こういうことは常軌をはずれた非社会的な行動とみなされることは知ってのとおりである。標準的な社会慣習は(少なくともほとんどの社会において)、発信者と発話者は同一人物であり、そして、受信者と受話者は同一人物であるということである。

文法との関わりでは、発信者であり発話者である人物は一人称であり、受信者であり受話者である人物は二人称である。これらは意味伝達の場面に関与している者が演じる役割である。これらに加えて、三人称がある。これは、意味伝達の相互作用には参加していないが、

† 原稿受理日 昭和61年10月15日

†† 三重大学教育学部

そこにおいて言及される誰かあるいは何かを表示する。
文学のディスコースの例をいくつか考えてみよう。

I am the enemy you killed, my friend. . . (Owen)
友よ、わたしはきみに殺された敵. . . (オーエン)

I am not yet born; O hear me.
Let not the bloodsucking bat or the rat or the stoat or
the club-footed ghouel come near me. (MacNeice)
わたしの生まれるのはこれから、ああ、いうことを聞いてくれ。
あの吸血こうもりを、ねずみを、てんを、
足の曲がった食屍鬼をそばに近づけないでくれ。 (マクニース)

I come from haunts of coot and hern. . . (Tennyson)
わたしは黒がもと青さぎの住む地の生まれ. . . (テニソン)

I bring fresh showers for the thirsting flowers,
From the seas and the streams;
I bear light shade for the leaves when laid
in their noonday dreams. (Shelley)
わたしは水をもとめる草花にさわやかな雨をもたらす、
海と川から汲みたての雨を。
わたしはその葉にやわらかい陰をもたらす
真昼の夢に身をまかす葉に。 (シェリー)

最初の二つの引用でまず明らかなことは、一人称の代名詞がメッセージを実際に発している人を指していないということである。発信者の基本的要件は、その人が生きているということであり、死体や胎児は不適格である。もう一つの要件は、発信者は人間でなければならないということである。ところが、三番目の引用では、一人称はテニソンではなく小川を、四番目の引用では、シェリーではなく雲を指している。これらのメッセージの発信者は詩人オーエンであり、マクニースであり、テニソンであり、シェリーである。彼らが実際に紙にペンを向けてこれらの詩行を書いたのである。しかし、発話者は死体であり、胎児であり、小川であり、雲であって、これらすべては三人称の対象物となるべきものである。即ち、指示される物であって、意味伝達の場面に実際に関与する人ではない。それ故、通常の発信者であり発話者でもあるという結合関係は解消されており、発話を行っているのは発信者ではなく、発信を行っているのは発話者ではないのである。したがって、上の引用の中の一人称の代名詞は慣用的なものではなく、どういうわけか三人称と合成されて独特の指示作用を創り上げている。慣用的な一人称が慣用的に指示することを可能にする結合関係を解消する結果、一人称と三人称を指示する結合関係が生じているのである。引用中の'I'は(発話者としての)一人称であると同時に、(意味伝達に関与することのできない非人間あるいは無生の対象

物としての) 三人称でもある。

さて次に、二人称が文学のディスコースにおいてどのような働きをしているか考えてみよう。

Ye trees! whose slender roots entwine
 Altars that piety neglects. . . (Wordsworth)
 なんじら、そのほっそりした根を信心深き心が
 軽んずる聖卓にからませている木々よ. . . (ワーズワース)

Thou still unravish'd bride of quietness,
 Thou foster-child of silence and slow time. . . (Keats)
 なんじ、なお、けがれを知らぬ静寂の花嫁、
 なんじ、沈黙とかんまんな時との里子. . . (キーツ)

With how sad steps, O moon, thou climbst the skies. . . (Sidney)
 おお、なんという悲し気な足取りで、月よ、なんじは空にのぼることか. . .
 (シドニー)

この三つの引用では、受話者はメッセージを受け取ることのできない無生物であり、したがって、三人称の実体であるはずである。通常、私たちは言うことを実際に理解したりそれに答えたりすると思ひながら、木やギリシャの壺や天体に対して話かけることはしない。ところが、詩人は鳥、花、山、季節などの人間でない対象に話しかけることが大変よくある。詩人は、自分のメッセージを実際に受け取るのは人間である読者なのだということを知っていて、そうするのである。それ故、文学作品においては二人称も慣用的な二人称と異なっている。受信者と同人物ではない受話者を指しているからである。ここでもまた、通常は分離不可能な受信者と受話者の結合関係が解消されており、その結果、二人称の代名詞に三人称の意味が付加されている。

私が述べているのは、一人称の代名詞と二人称の代名詞は文学作品において独特の趣意を帯び、それは一人称と三人称の辞書の意味ならびに二人称と三人称の辞書の意味が混合したものである、ということである。もし先の引用を通常のディスコースに転換するとすれば、代名詞を変えて例えば次のようにしなければならないだろう。

He is not yet born. . .
It comes from haunts of coot and hern. . .
The still unravish'd bride of quietness. . .

しかしこうすれば、もとのディスコースの趣意は変わり、詩人はもはや「同じことを言っている」とは言えない。その違いをここでは、経験の直接性が無くなり、詩人がその中に完全に入り込むという状態から遠ざけられると述べておくことができよう。後で、どのように異なっているか、もっと厳密な説明を試みることにする。

これまで、三人称が文学のディスコースで一人称ならびに二人称と結合し、どのように関与者の働きに引き込まれているかということ、そして慣用的にはこれらの人称と関係する代名詞に独特の趣意を付与する結果になるということを見てきた。次の問題は、それでは三人称の代名詞それ自体は文学においてどのように働くのか、ということである。次の例を見てみよう。

Fear took hold of him. Gripping tightly to the lamp, he reeled, and looked round. The water was carrying his feet away, he was dizzy. He did not know which way to turn. The water was whirling, whirling, the whole black night was swooping in rings. He swayed uncertainly at the centre of all the attack, reeling in dismay. In his soul, he knew he would fall.

As he staggered something in the water struck his legs, and he fell. Instantly he was in the turmoil of suffocation, fighting, wrestling, but always borne down, borne inevitably down. Still he wrestled and fought to get himself free, in the unutterable struggle of suffocation, but he always fell again deeper. Something struck his head, a great wonder of anguish went over him, then the blackness covered him entirely.

In the utter darkness, the unconscious, drowning body was rolled along, the water pouring, washing, filling in the place. The cattle woke up and rose to their feet, the dog began to yelp.

(D. H. Lawrence: *The Rainbow*)

恐怖の念が彼を襲った。ランプをしっかりとつかんだまま彼はぐるぐる回った。そして周囲を見た。水の流れは彼の足をさらおうとし、彼はめまいをおぼえた。彼はどちらの方向を向けばよいのかわからなかった。水はぐるぐる、ぐるぐる回っていた。暗黒の夜全体が何回も輪のようになって上から急襲してきた。彼はその襲撃のまっただなかでふらふらと傾き、狼狽しながら回転した。心の中で、自分は倒れるということが彼にはわかっていた。

彼はよろけたとき、水の中で何かが彼の脚にあたった。そして、彼は倒れた。あっという間に彼は息苦しくなり、つかみかかり、もがいた。が、そのたびに下に、どうしようもなく下に引きずり込まれた。それでも、何とも言えないほどの息の詰まる苦闘の中で、彼はもがき、つかみかかり、自由の身になろうとした。しかし、そのたびに彼はますます深く沈んでいった。何かが彼の頭にあたった。驚くほどすさまじい苦痛が走り、そして、暗黒が彼をすっかり包み込んだ。

真っ暗闇の中で、意識のない、おぼれて死にそうなその肉体は転がって流されていった。水は、その間も、どっと押し寄せ、流れ寄せ、土地を満たそうとしていた。牛は目を覚まして立ち上がり、犬は激しくほえ始めた。

(D. H. ロレンス『虹』)

ここで注目しなければならないのは、ロレンスはおぼれている一人の男の感覚を描写して

いるのだが、それはその性質からして観察できない感覚であり、普通の状況では間接話法^②を用いなければ三人称について述べるのでできない感覚である、ということである。心の中と神経組織で進行していることがらをこのように直接的に描写して適切でありうるのは、'Fear took hold of me. . . 'や'*In my soul, I knew I would fall. . .*'などのように、一人称においてのみである。^③しかし、勿論、この引用節では代名詞を変えて慣用に従わせようとしても何にもならない。それは、ここで描写されている人物(トム・ブラングウェン)はおぼれているわけであり、また、彼は墓のむこうから話しかけている幽霊ということで描写されているわけではないからである。^④それ故、一人称も三人称も慣用的な意味では適切ではない。要するにこの引用節で生じているのは、三人称と同時に一人称の趣意を帯びている三人称の代名詞である。そして、これは'*Gripping tightly to the lamp, he reeled, and looked round. . . The cattle woke up and rose to their feet, the dog began to yelp. . .*'などの普通に観察可能なできごとを描写する場合のように、三人称が際立っていると思えるときもある。また、あるときには、トム・ブラングウェンの実際の感情が叙述される場合のように、一人称がいわば焦点を合わされているようなときもある。しかし、私たちはこういう使い方^⑤に不適合があるとは思わない。何故なら、その代名詞はコードの意味で用いられているのではなく、この文脈で独特の趣意を帯びているということがわかっているからである。

文学のディスコースにおいては、それ故、通常の場合と異なり、受信者に直接メッセージを送る発信者がいないように思える。その代わり、そこにあるのはある意味伝達の場面の中に組み込まれたもう一つの意味伝達の場面と、発信者と受信者がだれであるのかということには左右されない自立した意味を持つメッセージなのである。'I'と'youthou'あるいは'yeyou'の趣意の一つにはこれらの代名詞がコードによって指示するもの、つまり発話者と受話者から引き出されており、また一つにはこれらの代名詞が文脈によって付与されている三人称的特徴を手に入れることから引き出されている。これはその結果、文学のディスコースというものは、発信者が直接に受信者にメッセージを送るという既成の社会的相互作用と距離をおいた未定のディスコースであるということになる。文学のメッセージは、他のメッセージとは異なり、通常の社会的活動の道筋では生じない。それは予め設定されている場面から生じないし、また何らの応答も要求しない。文学のメッセージは、人と人をつなぐものとして、即ち、日常の社会生活に関することからを押し進める手段として有用なのではないのである。通常の意味伝達の場面は次のように表すことができるであろう。

III

I	II
発信者	受信者
発話者	受話者

一方、文学のディスコースで用いられる場面は次のようなものであると考えられる。

I / III ^⑥	II / III
発信者 発話者	受話者 受信者

このように文学の意味伝達作用を特徴づけることに対して三つの異論があるだろう。その第一は、英語の代名詞というものは一般に一人以上の人を指すことがあるので、文学のディスコースでの使われ方に何の異常さも認めない、という異論である。確かに、複数の一人称は I + III という辞書的意味を持つことがある。話し手と直接話かけられていない人を一人またはそれ以上含んでいる場合はその通りである。例えば、

My wife has a train to catch so we must leave at once.

妻が汽車に乗らなければならないので、私たちはすぐに出かけなければならないのです。

また‘we’には、夫が妻に次のように言うとき、話し手と聞き手 (I + II) が含まれていることもある。

Your train leaves at 10 so we must leave at once.

きみの乗る汽車は10時発だから、ぼくらはすぐに出かけなければならないよ。

さらに、‘we’には、次のように夫が言うとき、三つの人称 (I + II + III) がすべて含まれている場合もある。

Your train leaves at 10. Call the children, we must leave at once.

きみの乗る汽車は10時発だよ。もう子供たちを呼んで、さあ、すぐに出かけなくては。

同様に、複数の‘you’も、受話者が二人以上の場合は、II + II^⑦となるであろうし、また、直接話かけられていない人が含まれている場合は、II + IIIとなるであろう。しかしながら、‘we’や‘you’という複数の代名詞には多項指示とでも呼べる働きがある。これを I + II とか I + III と表すことができよう。一方、これまで問題にしてきたのは単数の代名詞であって、これらはコードにおいては単一指示の働きしかないが、文学作品においては複合指示と呼べる働きをしているのである。これを I / III、II / III、III / I と表すことができる。最初の数字は実際の代名詞の形式の特徴を示し、次の数字はその特徴と複合された新しい付加的特徴を示している。複合的な単数の代名詞は、一人の人 + もう一人の人を指し示すのではなく、通常は二人の人と区別されるものの独特の融合であり、二人のうちのどちらでもないと同時に、二人のうちのどちらでもある一人の人を指し示している。この趣意を帯びて代名詞が用いられるのは文学のディスコースにおいてのみである。

第二の異論は、ある意味で異なる人称が複合化されていると言える例を挙げることはできるが——これは今まで私がしてきたことであるが——だからといって、すべての文学作品がこのように代名詞を用いているということにはならない、という意見である。一人称が明らかに発信者であり発話者である詩人を指している事例は数多くあるではないか、特に、叙情詩においては数多くある、とこういう意見の持ち主は言うことであろう。この異論は反駁するのに比較的困難な意見である。しかし、次のように述べて反駁を試みよう。私が引用した

例——それ以外の多くの例をだれでも引用することができると思うが——は、次のような意味において、文学のディスコースの典型的な例である。それは、たとえ一人称の代名詞と二人称の代名詞がメッセージを発信したり受信したりできない性質の実体を指していなくても、それらはなおその趣意を発信者と発話者ならびに受信者と受話者の結合関係が解消され、三人称の特徴が付加されることに依存している、という意味においてである。何故そうなのかということを理解するためには、どのような役割が作者によって担われているかということを考えてみなければならない。日記や個人的な手紙（これについては後で触れるが）を除いて、あらゆる種類の書き言葉によるディスコースでは、発信者であり発話者である人物は社会的に公認された役割、例えば、弁護士、公務員、実業家、ジャーナリスト、教師などの役割を持っている。その人が何を言うか、それをどのように言うか、は彼が持っている役割によって大いに左右されるので、思い通りに自分自身の個人的な考えを表明する自由はない。彼にそういうことをするときがないのは、実に、彼の話の受話者が関心を抱いているのが彼の役割上の考えであって、彼の私的な、個人的な意見ではないからである。このような意見は、個人が社会的存在として演ずる公的役割では表に出ないその人だけの私的生活の一部である。慣習的な意味伝達における'I'は、社会的役割を担っているときの人を指し、私的存在の個人は指さないとと言えるであろう。

他方、文学作品における'I'は、まさに個人の私的な考え、印象、想像、知覚を指し示す。これらは、あたかも隠れている所から現され、客観化される。そして、適切なメッセージの形式を創り上げて客観化を行うのは作家である。しかし、そのときの'I'が指しているのは、メッセージの発信者とか、芸術家とか、「創作者」といった者としての作家ではなく、彼が客観化しようとしている内的自己である。そして、この客観化するという行為そのものの中には、必然的に、この内的自己を分離して、それを三人称の実体のごとく観察するということがあるのである。実際、この内的自己は作家の現実の自己と全く対応せず、彼自身が体験していると想像された経験に対応していることもある。私たちは、作家が一人称の代名詞を用いるとき、自分自身の実際の経験を描写しているとか、ある告白をしているとか考えることはできない。言い換えれば、発信者と発話者が同一人物であると考えすることはできないのである。

作家は、勿論、自分が仕事をする土俵である芸術的慣習によってこの発信者と発話者の区別が可能となることと、またそれによって、彼が一人称で言うことにたいして何ら社会的責任を負う必要がなくなることをよく知っている。この点で、文学作品は日記や個人的な手紙とは違うのである。日記や個人的な手紙では、発信者と発話者の区別は何もない。書き手は現実のことを述べ、彼自身の感情を表明し、事実を話していると受け取られる。こういうわけで、日記や個人的な手紙は、法定で人を有罪にしたり、証拠として採用されたりすることがあるのである。ラブレターは発信者を婚約破棄という行為に係わらせることもあるが、恋愛詩は書き手をそのようなことに係わらせると思われことはない。こういうわけで私は、作家というものは常にこれまで述べてきた枠組みである分離された意味伝達の場面の範囲内で創作活動をしている、と主張したいのである。これは、その枠組みそれ自体がすぐに認められることが簡単でない場合においても、そうである。作家として彼は何ら直接的な社会的役割を演ずる必要はないのである。

作家が社会的役割を持っていないという主張から、第三の異論が生じることになる。作家は、社会を改革するとか、寛大な処置を嘆願するとか、政治的な行為を呼び起こすといった

社会的目的を持つことがよくあるではないか、という異論があることであろう。これに対しては、確かに社会の良心を動かすことが作家の目的であることもあり得るが、そのような場合、彼が良心に影響を与えたい人々に向かって直接話かけるという方法は取っていない、と答えよう。作家はある現実、即ち、ある個人的な想像による世界を表出する。読み手はそのとき、この現実の観察者として、なんらかの方法で行動しないではいられない気持ちになるかもしれない。それでも、読み手は作家に行動するように指示されたわけではない。ハセックの小説『善良な兵士シュヴェイク』は抑圧に抗するよう民族を鼓舞したかもしれない。スタイロンの小説『ナット・ターナーの告白』は著しい社会的不正の意識を引き起こしたかもしれない。しかし、これらは小説であり、政治的パンフレットではないのである。これらの及ぼす社会的影響は、強力であるかもしれないが、すべて間接的なものであるに違いない。そして、当然のことながら、小説であるがゆえに、小説としての影響力はそれらが引き起こす行為によって計られることはできない。政治的パンフレットや宗教のトラクトは、読み手にある行動を起こすようにしなければ失敗であるが、文学作品がうまく創られているかどうかは、結果として生じる行動には全く関係ないのである。ほとんどの文学作品はいかなる社会的行為をも引き起こさない。シェリーは詩人のことを「社会的認知を受けていない世界の立法者」と言った。が、社会的認知を受けていない立法者は、立法者ではない。詩人は法を制定する者に間接的に影響を及ぼすことはあろうが、彼自身は法を制定することはないのである。

私は、こういうわけで、直接的な社会の脈絡から分離されているということは、文学の意味伝達作用の特性に係わることであり、と主張したいのである。文学のディスコースは通常の意味伝達の相互作用から独立しており、いかなる既存のディスコースともつながりを持たず、また、ことばやその他の方法によるどのような行動も後に続くことを当てにしない。その解釈は、それがあつ場面脈絡の中に置かれること、即ち、発信者の役割や私たち自身の受信者としての役割を認めることに依存するのではない。文学のディスコースは自立した統一体であり、いわば自立した意味伝達の単位として内在的に解釈されることが可能である。そして、直接的な社会生活の現実から分離された未定の状態にあるのである。

作家が言語によって規則的構造を形成するよう求められているのは、文学作品というものが他の社会的な相互作用と切り離されているからである。文学作品は他のディスコースとつながりを持っていないので、自立したものとなるように構成されなければならない。その構成、即ち、言語による独特の規則的構造の創造こそが、必然的に、言語コードの慣習的な使い方によって伝達される現実とは異なる現実を映し出すのである。例えば、次のレトケの短詩を考えてみよう。

CHILD ON TOP OF A GREENHOUSE

The wind billowing out the seat of my britches,
 My feet crackling splinters of glass and dried putty,
 The half-grown chrysanthemums staring up like accusers,
 Up through the streaked glass, flashing with sunlight,
 A few white clouds all rushing eastward,

A line of elms plunging and tossing like horses,
And everyone, everyone pointing up and shouting.

温室の上に登った子供

風は、ぼくの半ズボンの尻をふくらます。
ぼくの足は、ガラスと乾いたパテを割って鋭い破片をつくる。
成長半ばの菊は、非難がましく下からにらみ、
しま模様のできたガラスの下から、浴びた日の光をきらきら反射させる。
わずかの白い雲は、みんな東に向かって疾走する。
一列に並んだ楡は、馬のように飛びはね、上下に揺れる。
そして、みんなが、みんなが上を指さし、叫んでいる。

この詩をテキストとして考えれば、それが一連の名詞句あるいは名詞群から成っていると記述することができる。さらに、それが文法的に逸脱していることを、この詩は動詞句 (VP) という義務的範疇を欠いた「文」と言うことによって、説明することができる。^⑧つまり、この詩は大文字で始まってピリオドで終わっており、独立した発話のごとく呈示されている。ところが、独立した発話というものは文とのつながりを保っていなければならないのに、ここにはいかなる文もなく、あるのは唯いくつかの名詞句だけである。^⑨生成文法の最初の基底部規則は

$S \rightarrow NP + VP$

という規則であるが、この詩に必要とされる規則は

$S \rightarrow NP + NP$

などの規則であるように思える。勿論、名詞句だけから成り立つ発話を発見することはよくあるが、注意すべき大切な点は、このような発話は独立した発話ではなく、それ以前に現れている発話と関連して文が再構成されるのに必要な文構成素を与えられる発話である、という点である。例えば、この詩の第一行は、次の対話におけるように、ある質問にたいする応答として使われることが可能であろう。

A: What do you feel?

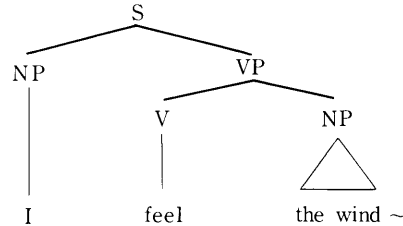
B: The wind billowing out the seat of my britches.

この場合、B のことばは一つの名詞句から成る発話ではあるが、A の質問がこの発話を次の文と関連させる方法を与えてくれる。

I feel the wind billowing out the seat of my britches.

私は風が半ズボンの尻をふくらませるのを感じる。

したがって、Bの発話の背後には、名詞句'I'と動詞句'feel the wind~'から成る文があり、さらに動詞句は動詞'feel'と名詞句'the wind~'から成っていると判断することができる。このことを次のような図で表すことができよう。



ところが、この詩においては、必要な文法情報を引き出すもとなる既出の言語材料がないので、詩の中の名詞句とそれらが構成素である文とを関係づける方法がないのである。

既に現れているテキストが与えてくれる文法情報の一つに、時制がある。上のAとBとの対話では、Aの質問の中にある動詞の時制は、Bの応答の背後にある主文と、この主文の目的語である名詞句に埋め込まれた文とに移行されている。第2章でみたように、名詞句における前置修飾と後置修飾の要素は、埋め込み文から派生していると説明できる。この埋め込み文は、変形操作の最初の段階では関係詞節となるが、最終的には前置形容詞または後置修飾語句となる取り扱いを受けることの可能な文である。例えば、Bの応答の場合、この応答の背後にある文の深層構造は大体次のような形式になるであろう。

I feel the wind/the wind is billowing out the seat of my britches.

これは変形操作による処理を受けて、次のような選択可能な表面形式となるであろう。

I feel the wind which is billowing out the seat of my britches.

I feel the wind billowing out the seat of my britches.

しかし、Bの応答は、たとえAの質問が動詞に過去時制を使っていたとしても、全く同じ形式を取ることであろう。Aの質問が、かりに

A: What *did* you feel?

であった場合、Bの発話は次のような形式の深層構造を持つ文と関係づけられることであろう。

I *felt* the wind/the wind *was* billowing out the seat of my britches.

これから、関係詞節変形は

I felt the wind which was billowing out the seat of my britches.

を生成し、そして、削除変形によって先程と全く同じ形式の名詞句

The wind billowing out the seat of my britches.

が生成されることになるだろう。

私の言いたいのは、既出のテキストから得る補足的情報が何もないために、この詩の構成素である名詞句が特定の時間を指示していない、ということである。私たちは、‘The wind (is) billowing out the seat of my britches～.’と理解すべきなのか、‘The wind (was) billowing out the seat of my britches～.’と理解すべきなのか、さては、‘The wind (will be) billowing out the seat of my britches～.’と理解すべきなのかわからないのである。そこにあるのは、要するに、時制のない相であって、これは通常では考えられないことである。言語体系にあっては、相と時制は相互に関連し合っており、時制なくして相はありえない。実際、私たちは、現在進行時制とか、現在完了時制と言い、そう言うことによって、相を時制という一般的範疇の一特徴とみなしているのである。ところが、この詩では、通常は分離されることのできないものが分離されている。即ち、相があるだけで、時制はないのである。

これまで、この詩をテキストと観て、その言語的特異性をいくつか指摘してきたが、それらはこの詩をディスコースとして、一つの意味伝達行為として理解するために、どのような関係があるのだろうか。相を分離しているのは、時間に帰属しない進行する事態の成り行きについての感覚を述べるためである。男の子は温室のてっぺんに置かれている。その子は物理的に下界から離れた所におり、同時に、下界が表す現実から取り去られ、現実の時間から切り離されて、一種の無時間のことの成り行きだけを意識している。この時間のわくを越えた継続の感覚は、進行形の繰り返し(billowing, crackling, staring, flashing, rushing, plunging, tossing, pointing, shouting)によって明示されている。そして、この繰り返しは、この詩の言語的な構造化の初めから終わりまで、ひとつのモチーフとして貫かれているのである。

この詩が記録している現実、主観的印象の現実である。通常の言語の慣用法によっては表現されることのない現実である。何故なら、慣用法とは、その性質上、社会的に共有された慣習によって受け容れられる現実だけを表現することが可能であるからである。個人的な考え、感情、知覚、つまり一言で言えば、社会的な役割を担っているときの人間の表面下に隠れている私的個人は、慣習によって伝達されることの範囲を越えることによってしか十分に表現されえない。だが、このような現実が、社会全体によって是認されている現実と無関係であるわけでは勿論ない。したがって、こういう現実、言語コードの資源を利用し、それを駆使して、独自の規則的構造を創造することにより表現されるのである。

これまでみてきたように、さまざまな方法でコードの資源は利用され、文学のディスコースの特徴を示す言語の特異な、自立した規則的構造が創り出される。しかし、これらの方法の背後にひそんでいる、ある一般的な考え方を判別することが可能である。これを短く次のように言い表すことができよう。それは、コードにおいて分離されているものを結合し、コ

ードにおいて結合されているものを分離すること、である。^⑩前者の例として、対立する意味特徴が結合し、この対立項を融合する混成の意味単位を形成する方法がある。例えば第3章で示したように、ある語彙項目は、その辞書的意味の一部である/*-human*/という特徴と、文脈がこの語彙項目に負わせる/*+human*/という特徴とを結合して、述べられている実体が人間であると同時に人間ではないということを表す独特の趣意を創り出すことが可能である。コードにおいては、/*-human*/と/*+human*/とは明確に区別されている特徴である。ところが、文学作品においては、それらが合成され、慣習的な現実の中には収まりようのない指示対象を表出するのである。あるものは人間であるか、人間でないかであって、両方であることはありえない。ところが、文学にあっては、それが可能である。

文学作品が慣習的に区別されているものを結合させる方法としては、言語学者が二重分節または二重構造と呼んでいるものを融合させるということもある。二重分節というのは要するに、言語の音韻構造の構成単位は独立の機能を持たず、ただ文法単位を形成する働きをするだけである、ということである。わかりやすく言えば、言語音は一緒になって語を形成して、初めて有意味なものとなる、ということである。しかし、これまでみてきたとおり、詩においては、詩人が案出する音の規則的構造が語の形成以外の機能を持っている。音は、他のところでは持たないと思える趣意を語彙項目に付与することによって、意味に直接関与するのである。次の二つは文としてほとんど同じ辞書的意味を持っていることであろう。

The murmurous haunt of flies on summer eves. (Keats)
夏の夜のぶーんとひびく虫の生息地 (キーツ)

The presence of the murmuring noise of flies on evenings of summer.
夏の夜の虫のぶんぶんという騒音のある所

しかし、二番目の例は最初の例と同じ趣意を持っているわけではない。というのも、二重分節の「収斂」の度合いが違うからである。^⑪

言語構造の二つの異なるレベルをこのように結合させることは、言語が組織化される原則をかなり根本的に再組織化するというを示している。しかし、文学のディスコースは、これら二つの記述レベルの区別を消し去るだけでなく、これらのレベルの単位が参与する二種類の関係の区別をも消し去るのである。言語単位というものは、それが音韻レベルの「音」であろうが、文法レベルの「語」あるいは「語群」であろうが、二種類の関係に参与する。即ち、それは同じ音韻的環境あるいは文法的環境に出現することの可能な単位と系立関係を持ち、また、それと実際に共起して音韻的環境あるいは文法的環境を形成する単位と連立関係を持つのである。音韻レベルから簡単な例を取ると、音/p/は(音という用語は言語学者には正確さを欠いているが、ここでの議論には音と言って差し支えないだろう)、pet, pat, packなどの語に現れ、-et, -at, -ack が表す音は/p/と共起して/p/の音韻的環境となり得るものを形成する。即ち、/p/はこれらの音と連立関係にある。さらに、音/b/もまたこれらの環境に現れて、bet, bat, back という語を作ることができる。したがって、/p/と/b/は-et, -at, -ack という環境で等しく出現可能であり、故に、両者は系立関係にあるということになる。

この二種類の関係が明確に区別されることをはっきりさせるために、その区別が文法レベルでどのように働くか次の文を例として観察してみよう。

The plumber smiled.

その配管工はにっこりした。

この文には一つの名詞句(The plumber)と一つの動詞句(smiled)がある。ところで、名詞句としては他の数多くの項目が起り得るはずである。例えば、'The baker'「パン屋」、'My aunt Charlotte'「私のおばのシャーロット」、'An old man who happened to be passing'「たまたま通りかかった一人の年寄り」など。これらはすべてこの名詞句の位置に現れることができるので系立関係にある。同様に、'smiled'の代わりに動詞句としておこりうる項目は、'complained'「不平を言った」、'arrived'「着いた」、'installed a new bath'「新しい風呂桶を取り付けた」など数えきれないほどある。これらはみな動詞句であるが、もっと精密な言語の構造レベルで系立項目のクラスを立てることもできる。例えば、その文法的な環境の要素として名詞句を後続させない動詞、即ち、自動詞のクラスを作ることができる。そうすると、'complained'と'arrived'は系立関係にあるが、'arrived'と'installed'あるいは'complained'と'mended'は、系立関係にないということができる。'mend'と'install'という動詞は、後続する名詞句のない文法的環境では現れることができない。'The plumber installed'や'The plumber mended'は、非文法的な文である。同様に、'complain'と'arrive'という動詞は、他動詞の出現する環境では現れることができない。'The plumber arrived the pipes'とか'The plumber complained a new bath'とは言えないのである。

論じていることを簡略に述べれば、ある語または句は、それに取って代わることでできる他の要素と系立関係にあり、これらさまざまな代わりうる要素が機能できる位置を与えてくれる環境は、これらの要素と連立関係にある項目によって構成されている。勿論、この環境を構成している項目も相互に連立関係にある。正しい文法的な文を作る（即ち「生成する」）ためには、ある系立集合から一つの要素を選択し、それを別の系立集合から選択した要素と連結させる。例えば、ある名詞句——'The plumber'、'The boy next door'「隣の男の子」、'The Queen'「女王」——を選択し、それをある選択された動詞句——'installed the lavatory'「便器を取り付けた」、'sat on a thistle'「あざみの上にすわった」、'had lunch with the Pope'「ローマ法王と昼食をとった」——と連結させるのである。勿論、この名詞句ならびに動詞句の範囲内で、さらに系立的な選択が存在する。名詞句の範囲内においては、固有名詞か普通名詞かの選択、普通名詞のクラスにおいては、可算名詞か不可算名詞か、有生名詞か無生名詞かの選択、さらに、動詞句の範囲内においては、他動詞と自動詞は異なる系立のクラスに所属しているのである。

外国語教師にはこういった事実（恐らくこのような特殊な術語による形ではないかもしれないが）よく知られており、この事実の上に、横の項目同士が連立関係、縦の項目同士が系立関係にある次のようなおなじみの置き換え表は成り立っているのである。

それぞれの欄の中の項目は構造的観点から相互に等価である。どの項目が選択されても、他の欄の項目と連結されれば、正しい文が形成される。こういうわけで、'nurse'「看護人」と'teacher'「教師」は等価であるが、'nurse'と'Harold Wilson'とは等価ではない。'Harold

The	nurse teacher	disappeared. objected.	
Arthur Harold Wilson		shot ridiculed	a man from the BBC. the Archbishop of Canterbury. ³¹

Wilson'は'The nurse'とは等価である。さらに'disappeared'「姿を消した」と'objected'「反対した」とは、同じ欄に現れているので等価であるが、これらは'shot'「～を撃った」または'ridiculed'「～をあざ笑った」と等価ではなく、'shot the Archbishop of Canterbury'「カンタベリー大司教を撃った」または'ridiculed a man from the BBC'「英国放送協会の人をあざ笑った」などと等価である。何故なら、自動詞句と同じ欄を共有しているのはこれらの動詞句であって、動詞それ自体ではないからである。

この置き換え表が明らかにしているのは、どんな文も、ある系立関係にある項目集合の中から項目を選択し、次に、それを異なる系立集合の項目と連結させることによって形成される、ということである。文は、選択と同時に連結の結果生じるものであり、この二つは言語を構造化する基本的原理であると言うことができる。ところで、前章において、文学のディスコースで創り出される言語の規則的構造について述べたが、そこで述べたことは今や、こういった規則的構造が非常にしばしば系立関係にある項目を連結させることに依存していることを明らかにしている。即ち、同じ欄の一連の項目が選択され、それによって等価性の原理が縦の選択軸から横の連結軸へと移行されているのである。³¹ そういうわけで、エリオットの *Four Quartets* から引用された詩行は次のような置き換え表にして表せるかもしれないのである。

Words	strain crack break	under the burden. under the tension
	slip. slide. perish. decay with imprecision. will not stay in place. will not stay still.	

こういう表は'Words strain under the burden.'/'Words slip.'/'Words decay with imprecision.'/'Words will not stay still.'などの完結した文を形成する幾つかの系立的な選択可能性を与えてくれる。ところが、エリオットの行っているのは、すべての選択可能な要素を連結させ、それらの要素を選択軸においてと同様に連結軸においても等価になるようにする、ということである。その結果、ここでは系立関係と連立関係との区別は、言わば、中和されているのである。

文学のディスコースにおいては統語レベルで独特の規則的構造が創られ、この構造がその構成素に、前章で指摘したように、ある趣意を付与する。このような規則的構造は、故に、等価性を選択軸から連結軸へと移行させることに起因しているのである。さらに一例として、前に論じられたワーズワースの詩行を次のような置き換え表にして示すことができよう。

I	have felt	a presence	that disturbs me with the joy of elevated thoughts.	
		a sense sublime of something	far more deeply interfused.	
		a motion	whose dwelling is	the light of setting suns. the living air. the round ocean. the mind of man. ¹¹⁶
		a spirit	that impels	all thinking things. all objects of all thoughts.
		that rolls through all things.		

左から右へそれぞれの欄で選択を行って進んで行けば、非常に多くの異なる文を組み立てることが可能である。

I have felt a presence that impels all thinking things.

私はすべて物思うものを押し動かす霊を感じてきた。

I have felt a sense sublime of something that impels all objects of all thought.

私は一切の思いのすべての対象を押し動かす何かあるものの崇高な感覚を感じてきた。

I have felt a spirit far more deeply interfused.

私は一層深く浸透した息吹を感じてきた。

I have felt a motion whose dwelling is the round ocean.

私はその住まいが大きく豊かな大洋である動きを感じてきた。

I have felt a spirit that disturbs me with the joy of elevated thoughts.

私は高められた思いの喜びで私を落ち着かせぬ息吹を感じてきた。

これらの文はそれぞれ統語的に正しい単位になっているばかりでなく、どれを取ってみても、後のすべての文と意味的に非常に類似している。もとの詩行が述べていることの要約として、どれもまずまずの意にかなうものであろう。しかし、ワーズワースはどれか一つを選択するのではなく、そのすべての文を連結して一つの規則的等価構造を創り出している。もとの詩行の特別な効果——（前章で注目したように）言葉に絶するものを表現しようとして

いる詩人の試み、その性質上、直接描写できない経験の本質を捕らえようとしている詩人の試みを表示する効果——を創り上げているのは、これらの文の統語的等価性と意味的等価性との融合である。このようにワーズワースの詩行を置き換え表にしてみることで、ある文学のディスコースを形成するために、系立関係と連立関係とがどのように結合されているかということを示すことができる。また、これによってワーズワースの文体の言語特徴を説明することができよう。この言語特徴を見分けることがワーズワースの文体が「崇高である」とか「壮大である」という私たちの印象の根拠となるのである。このように、文学的な判断にたいして言語的な支えを与えることが可能であろう。これまで置き換え表を用いて述べてきたが、これは文学を教えるときにもこの表が利用可能な方法を指向している。

これまで、文学における言語使用の諸相を考察してきたが、それらは言語コードにおいて明確に分離されているものを結合させることにかかっているということであった。さてここで簡単にその逆のこと、つまり、通常は一つにされているものを分離することによる文学のディスコースの諸相を振り返ってみよう。この最もわかりやすい例は、勿論、この章のは初めのほうで十分論じられたように、発話者を発信者から、受話者を受信者から分離するということである。見過ごしてはならないのは、この分離は文学のディスコースが通常の社会的相互作用の過程から独立していることを示す前兆であるということと、まさにこの独立しているという特性のゆえに、文学のディスコースにおいてはその内的な規則的構造が意味を帯びるように案出されなければならない、ということである。そして、こういう規則的構造は、通常の言語の構成を逆転させることによって形成される。こういうわけで、結合されているものを分離するということは、終極的に、分離されているものを結合させるということに行き着く。即ち、一方は他方から生じる当然の結果である。文学のディスコースにおける規則的構造が、言語体系の構造を慣習的なやり方で実現したものに過ぎなければ、文学のディスコースはそれが具備する独立性と超脱性を失い、その結果、文学的特性を失うことになるであろう。

このことは、本章の初めのあたりで論じられたレトケの詩で明らかにされる。そこでは、相が時制から分離されていたが、この分離はそのディスコースを既存の相互作用から引き離すために生じた結果である。しかし他方では、この結果、動詞の進行形がこの詩の文脈の中で一つだけ孤立して起こることを許さないということになる。それは他の事例とともに規則的に配列されなければならない。この詩の第1行の

The wind billowing out the seat of my britches. . .

は（ある質問に対する応答であるとか、何らかの方法で既存のディスコースとつながりがある場合を除いて）それ単独では何の意味も成さない。それはこの詩の他の行と結び付けられて初めて、自立した構造物として意味を成すのである。故に、コードの規則に準拠した構造を破壊することは規則的構造を文脈の中に創造することに至る道を開く、ということも可能であろう。

通常は結合されているものを分離するということは、したがって、文学のディスコースの超脱性を予め示すしるしである。次のような、詩の冒頭の詩行が、さらに例として挙げられる。

No, no, go not to Lethe, neither twist
 Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine. . . (Keats)
 いや、ならぬ。忘却の川へ行くことも、毒の酒をもとめて
 しっかり根をはったトリカブトをねじり取ることも. . . (キーツ)

Yes, I remember Adlestrop. . . (Edward Thomas)
 そのとおり、私はアドレストロップをおぼえている. . .
 (エドワード・トーマス)

これらは尋ねられていない質問に対する応答である。普通の状況では、このようにディスコースを始めることは全く不可能である。応答は、それ以前になされた質問によって起こらねばならないからである。これらの詩行は単独では何の意味も成さない。これらはそれが一部となっている詩のその他の部分と結び付けられて、初めて意味を成す。即ち、これらの詩行は、ある種のつながりから切り離されているので、他のものとのつながりを形成しなければならぬのである。

ここで、文学のディスコースにおいて広範に見られるもう一つの特異性が考慮されるべき特徴として浮かび上がる。これもまた、慣習的な区別が文学において取り去られる方法を例証する特徴である。さて、上の二つの引用は話し言葉での応答のように聞こえ、読む者はその音声の抑揚を聞き取る。ところが、勿論、これらの詩行は書き言葉を媒介にして与えられている。さらに、この冒頭の詩行から展開する原詩においては入念に言語が組み立てられていることは、書き言葉の意味伝達の様式を私たちに連想させる。しかし、文学において実際に利用される回路、即ち、媒介は（ほとんどの場合）書き言葉の媒介である一方で、その意味伝達の様式が書き言葉の媒介と慣習的に結び付いている様式ではないことはよくあることである。例えば、一般に詩という文学形式を考えてみると、その音声や強勢による規則的構造の形成は、それを土台にして非常にしばしば詩的意味が創り出されるのであるが、明らかに聴覚に訴えかけることが意図されている。この点で、詩には話し言葉による意味伝達という性格がある。他方、こういう効果ならびに他の効果を達成することに向けられる努力そのもの、入念な構成、推敲と修正——これらはすべて書き言葉の様式を思い起こさせるが、話し言葉のそれを思い起こさることはない。即ち、その媒介は書き言葉によっている。しかし、その意味伝達の様式は、慣習的な意味で、明確に話し言葉によるものでもなく、また、書き言葉によるものでもない。その様式は両者の混合されたものである。詩以外の文学形式も、類似した話し言葉と書き言葉とによる二者共存の混合物を見せてくれる。文学は意味伝達の一つの様式であるが、慣習的な言語の使い方にはこれに相当するものはないようである。このことは、後で短編小説を観察するとき、もう一度考えてみよう。

私は文学作品における代名詞の用い方についてかなり詳細に述べた。一人称がそのディスコース内部に在る何らかの実体を指示し、外部に在る発信者を指示しないということも指摘した。そこで、三人称は一体何を指示しているのか、という疑問が起こってくる。文学作品が、既述のものを指し示していない三人称の代名詞で書き始められているのに気付くことは、大変よくあることである。普通の状況では、もし仮に'he'や'she'が使われれば、これらの代名詞は既に述べられた人を指示するか、発話がまさに起こっている場面の中にいる人を指示す

るかである（第2章で論じた用語を引き合いに出せば、前方指示か、直示的指示かである）。‘he’や‘she’は誰であるか既にわかっている人を指示対象として表す。ところが、文学作品においてはそうではないことがよくあるのである。次の例を考えてみよう。

She walks in beauty like the night. . . (Byron)
彼女は夜のごとく美しさにつつまれて歩む. . . (バイロン)

She was a phantom of delight. . . (Wordsworth)
彼女は喜びの化身であった. . . (ワーズワース)

この‘she’とは誰のことであろうか。これらの詩においてはどこにも述べられていないのである。それ故、この代名詞は固有名詞の性質を帯びている。この代名詞はある独立した指示作用を持つものとして、通常のディスコースでは決して機能しないやり方で機能しているのである。

小説は、先行するものを指示しない三人称の代名詞の用例を数多く提供してくれる。次の例はどれも短編小説の出だしである。¹

He came back into the kitchen. The man was still on the floor, lying where he had hit him, and his face was bloody. . .

(Somerset Maugham: *The Unconquered*)

彼は台所にもどって来た。その男はまだ床の上で、彼が彼に一撃をくわえた所にのびていた。顔は血で汚れていた. . .

(サマセット・モーム『征服されざる者』)

She was sitting on the verandah waiting for her husband to come in for luncheon. (Somerset Maugham: *The Force of Circumstance*)

彼女はベランダにすわって夫が昼食を食べに帰って来るのを待っていた。

(サマセット・モーム『環境の力』)

Flame-lurid his face as he turned among the throng of flame-lit and dark faces upon the platform. In the light of the furnace she caught sight of his drifting countenance. (D. H. Lawrence: *Fanny and Annie*)

彼がこちらを向いたとき彼の顔は、プラットホームの上に群がる人々の炎に照らされた黒ずんだ顔のなかで、燃える炎のように赤く輝いていた。

(D. H. ロレンス『ファニーとアニー』)

1 提起している問題点を検証し、原典にあたってさらに調査したいと思う読者にかなり手に入りやすいという前提に立って、例証のほとんどを意図的に次のものから引用している。Christopher Dolley (ed.), *The Penguin Book of English Short Stories*; James Cochrane (ed.), *The Penguin Book of American Short Stories*.

Soon now they would enter the Delta. The sensation was familiar to him. (William Faulker: *Delta Autumn*)

いまからすぐ彼らはデルタに入ることになっていた。その胸の高鳴りは彼には初めてのものではなかった。(ウィリアム・フォークナー『デルタの秋』)

It was an eighty-cow dairy, and the troop of milkers, regular and supernumerary, were all at work. (Hardy: *The Withered Arm*)

そこは八十頭の乳牛がいる搾乳場であった。そして、その乳しぼりの一団は常雇いも臨時雇いもみな乳しぼりの最中であった。(ハーディ『萎えた腕』)

これらの文が関係を持つ先行のディスコースはないわけであるから、ここの代名詞は何も指示してはいない。読者はいわば頭から信用して、こういう代名詞を受け入れなければならない。しかし、これらは先に引用した詩行に現れた代名詞とは違って、後でそれぞれのディスコースから間違いなく指示的趣意を獲得する。物語が進行すると、誰が指示されているのかわかるからである。したがって、普通のディスコースでは代名詞はその趣意を過去に遡って先行したものから引き出すが、文学のディスコースでは代名詞がその趣意を未来に向かって後続するものから引き出すことがよくあるということである。さらに言えば、文学のディスコースがそれより大きい脈絡から分離されているために生じる意味上の空白は、文学のディスコースそれ自体によってのみ満たされるのである。

このように、文学のディスコースにおいては三人称の代名詞が前方指示的に機能していない場合が頻繁にある。そういう場合、それらは(第2章の区別を参考にすれば)パイロンやワーズワースの詩行におけるように、唯一指示または直示的指示と記述されうる方法で働いているか、または、短編小説の出だしの例におけるように、後方指示と記述されうる方法で働いているかである。しかし、三人称の代名詞は、通常、このような方法で機能することはないのである。前方指示、後方指示、唯一指示という区別立てはハリディーによるもので、第2章で定冠詞について述べられた。さて、上の散文のすべての引用には、構造的基準でもって規定すれば、前方指示か直示的指示となるはずの定冠詞の付いた名詞句がある。ところが、そこでの働きは前方指示とはなりえない。名詞句が遡って指し示す対象が何もないからである。例えば‘The man was still on the floor’の‘the man’とは一体どの男なのだろうか。何も述べられてはいないのである。一方、その指示作用が通常の意味で直示的であるということもありえない。私たちが述べられている台所に今いるわけでもないし、床に横たわっている男が見えているわけでもないからである。私たちにはその男の正体がわからないし、知ることはできない。また、叙述されている場面の中に物理的に存在しているわけでもない。しかしそれでも、どんな言及もそれ以前にはないこと、他方、後方指示であることを普通は表す特徴¹⁰もないことから、結局、こういう定冠詞付き名詞句を直示的に解釈することに傾くのである。即ち、それ以前に何も述べずに‘The man’のような名詞句や‘he’や‘she’という代名詞を用いることは、読者をその虚構の場面に引きずり込み、その場面の中に関与者として巻き込むことによって、直接的な指示作用を感じさせるという効果がある。勿論、読み進んでゆくと、これらの指示語句を特定化するのに必要な情報は与えられ、この点で、これらは後方指示として機能していると考えることができる。要するに、その情報はそれが通常存在す

る名詞句内部の場所からそれ以後のディスコースの部分に移行されているのである。故に、結論として、上の引用の定冠詞付き名詞句と代名詞は、最初の段階で直示的に機能して読者にある種の直接的な臨場感を与えるという効果を持つが、同時に、読者はそれらを不完全な後方指示の語句として扱いつつ必要な情報を発見するために読む行為を続行するので、読者は現在に巻き込まれていると同時に未来にも投げ込まれている、と述べることができよう。ここでもまた、文学のディスコースにおいて異なる機能が結合している例を見るのである。

指示作用を未来へと投げ込むこと、読者の注意をこれからやって来ることへと投射すること、これらの目的は、勿論、読者に読み続けさせること、即ち、言語コードとその慣習的用法との知識によって読者が読むとき自然に持ち込む期待とは異なる期待を読者のなかに生じさせることである。すでに指摘したように、作家はこれから起こることを読者に先取りさせるような言語の用い方をする。読者を過去へ向かせるのではなく、未来へ投げ込むことを狙って定冠詞付き名詞句を用いるのは、いま述べたことの一例である。

二重の機能を帯びた定冠詞による指示の例をさらに挙げておこう。

The Picton boat was due to leave at half past eleven.

(Katherine Mansfield: *The Voyage*)

そのピクトンの船は11時30分に出発の予定であった。

(キャサリン・マンズフィールド『船旅』)

The room was warm and clean, the curtains drawn, the two table lamps alight. . .

(Roald Dahl: *Lamb to the Slaughter*⁹)

その部屋は暖かく清潔であった。そのカーテンは引かれ、そのテーブルにはふたつの電灯がともされていた。

(ロウアール・ダール『殺しの道具』)

The lieutenant stood in front of the steel sphere and gnawed a piece of pine splinter.

(H. G. Wells: *In the Abyss*)

その中尉はその鋼鉄の球体の前に立ち、手りゅう弾の破片をかじり取った。

(H. G. ウェルズ『深淵にて』)

There were two white men in charge of the trading station.

(Conrad: *An Outpost of Progress*)

その交易場所を監督する白人が二人いた。

(コンラッド『文明の前哨地』)

相が時制を伴わずに現れたり、代名詞と定冠詞付き名詞句が、普通はそれ以前の言及あるいはその場面の中に存在する指示対象を前提とするにもかかわらず、その文脈の中に先行する指示語句またはその場面の中に直接指示している対象がないままで現れたりすることは、いずれも文学のディスコースの独立性を反映している言語使用面での特徴である。いずれの場合も、その趣意はディスコース内部の他の言語特徴とそれがどのように結び合わされているかということから引き出されるのである。

この独立性を私はこれまで非常に強調してきたが、この性質にはさらに言及しておくこと

のできる別の特徴をもたらす。これは文学が意味伝達の様式として二者共存的であるという、すでに詩との係わりで述べられた特徴と関係がある。通常のディスコースにおいては、一般に、関与者や時間的・場所的状況の細部を与える必要はない。話し言葉のディスコースであれば、こういう細部のほとんどは実際のその場面の内部に現れているし、また、意味伝達の相互作用の渦中で現れてこない細部というものはこのディスコースと重要な係わりを持たない。書き言葉のディスコースでは、(社会的役割を演じているときの公人に対して)私人の資格による発信者であり発話者である人についての事実、私的通信においてのみ重要な係わりを持つ。が、そういう事実はこの場合すでにわかっている事実である。発信行為が実際に起こっている時間と場所に関する事実は、両方の関与者が共有する直接の場面から絶縁しているのが書き言葉の性質なのであるから、一般に問題にされることはない。しかし、ディスコースが社会的脈絡から切り離されている場合、さらに、発信者と発話者ならびに受信者と受話者がもはや同一人物であると確認できない場合、意味伝達の相互作用が起こる場面は創造されなければならないのである。この場合、関与者についての事実と彼らがやりとりする状況についての事実とは、ディスコースそのものの中に取り込まれていなければならない。その結果、こういうディスコースの意味伝達の様式は、純然たる話し言葉の様式でもないし、書き言葉の様式でもない。両者の結合した様式なのである。

こういう理由で小説には頻繁に人物や状況の描写がみられるという特徴がある。こういう描写は、言語行為も含めた関与者の行動が理解されるために無くてはならない場面の脈絡を表示しているのである。短編小説では、よくこの種の情報が冒頭において導入されるのを見ることがある。ダールの引用もそうであった。これと一緒に引用したコンラッドの『文明の前哨地』の出だしは、以下のように続いている。

There were two white men in charge of the trading station. Kayerts, the chief, was short and fat; Carlier, the assistant, was tall, with a large head and a very broad trunk perched upon a long pair of thin legs.

その交易所を監督する白人が二人いた。カイアーツは主任で背は低く太っていた。カーリアは助手で背は高く、すらりと長い二本の脚のうえには大きな頭と非常に幅の広い胴がのっていた。

さらに次のような冒頭の出だしが例として挙げられる。

Day had broken cold and gray, exceedingly cold and gray, when the man turned aside from the main Yukon trail and climbed the high earth-bank, where a dim and little-travelled trail led eastward through the fat spruce timberland. (Jack London: *To Build a Fire*)

いつの間にか夜が明け、寒い重苦しい日が、はなはだしく寒い重苦しい日が始まっていた。その男はいま、ユーコンの主要街道からそれて、土手のように盛り上がった隆起を登っていた。そこには一本の小道がその肥沃なもみの森林地のなか

を西の方につづいていた。 (ジャック・ロンドン『たき火』)

It was the dead hour of a November afternoon. Under the ceiling of level mud-coloured cloud, the latest office buildings of the city stood out alarmingly like new tombstones among the mass of older buildings.

(V. S. Pritchett: *The Fly in the Ointment*)

ある11月の午後の静まりかえった時のことであった。一面に広がる泥土のような色をした雲の天井の下に、その町の最新のビルが、立てられたばかりの墓石のように、古いビルのかたまりの中に突き立っており、人を不安に陥れた。

(V. S. プリチェット『軟膏の中の蠅』)

人物と状況の叙述は直截ではない——もっとも、そうであることなぞ予想はしていないであろうが、場面が通常の社会生活の現実から引き離された場面であるため、場面を構成する異なる因子である人物と状況を分けておく必要はないからである。ここでも、結合の原則が働いているのに私たちは気付く。したがって、よく経験するように、人物、時間、場所は、場面を構成する個別の因子として描写されるのではなく、普通「主題」と呼ばれているある種の複合的現実の特徴として相互に関連づけられているのである。再び、ロレンスの短編小説『ファニーとアニー』の冒頭を考えてみよう。

Flame-lurid his face as he turned among the throng of flame-lit and dark faces upon the platform. In the light of the furnace she caught sight of his drifting countenance, like a piece of floating fire. And the nostalgia, the doom of homecoming went through her veins like a drug. His eternal face, flame-lit now! The pulse and darkness of red fire from the furnace towers in the sky, lighting the desultory, industrial crowd on the wayside station, lit him and went out.

Of course he did not see her. Flame-lit and unseeing! . . .

彼がこちらを向いたとき彼の顔は、プラットホームの上に群がる人々の炎に照らされた黒ずんだ顔のなかで、燃える炎のように赤く輝いていた。溶鉱炉の明かりを受けて、彼女は浮遊する炎のように揺れ動く彼の顔の表情を見付けた。そして、郷愁が、帰郷の運命が麻薬のように彼女の静脈を走った。彼の変わらぬ顔、今それは炎に照らされていた。空中の溶鉱炉の塔からは脈動する黒ずんだ赤い火が噴き出され、それはこの沿道駅にいる漫然とした様子の労働者の群れを照らし、彼を照らし、そして消えていった。

勿論、彼の方から彼女は見えなかった。炎に照らされて、見えなかったのだ。 . . .

この情景、即ち、溶鉱炉の黒ずんだ赤い明かりは、解くことができないほどその男の外見と絡み合っている。その明かりは、その場所の特徴である外的現象であり、それと同時に、

その男のある内的性質の鏡でもある。これは、彼の顔の外側と内側にある明かりである。つまり、人物と場所は相互に他方によって表現されている。これは発話者としてのファニーの目に入っている現実である。何故なら、述べられているのは彼女の印象であり、また、この短編小説の底流を流れている主題を構成する要素は彼女の印象であるからである。三人称の代名詞が用いられているが、すでに承知している通り、この代名詞は特に付加された一人称の特徴を帯びることが可能である（そして、ここでは実際にそれを帯びている）。『ファニーとアニー』のこの引用節をちょっと見れば、ここでの代名詞‘she’と‘her’は‘he’‘his’‘his’と非常に異なる趣意を持っていることが明らかになる——即ち、前者は一人称の付加的意味を帯びているが、後者はそうではない。

文学のディスコースにおいて必要とされるこの種の人物と状況との描写にぴったり対応するものは、他の言語の使い方には見られない。私たちは、人物と状況とがどのように混合されることが可能であるかということを探った（そして、ロレンスの例は決して孤立した例ではない）が、人物描写が状況と絡み合っていない場合でも、その描写が文学的であると示してくれる、異なる特徴を結合させる働きがある。例えば、慣習的には、（警察での目撃者によって述べられるような）外見の描写と（身元証明書に記載されるような）性格の描写がある。しかし、文学における描写では、この二つが結合されることがよく起こる。次の例を観察してみよう。

He was a little man, considerably less than of middle height, and enormously stout; he had a large, fleshy face, clean-shaven, with the cheeks hanging on each side in great dewlaps, and three vast chins; his small features were all dissolved in fat; and, but for a crescent of white hair at the back of his head, he was completely bald. He reminded you of Mr. Pickwick. He was grotesque, a figure of fun, and yet, strangely enough, not without dignity. His blue eyes, behind large gold-rimmed spectacles, were shrewd and vivacious, and there was a great deal of determination in his face. He was sixty, but his native vitality triumphed over advancing years. Notwithstanding his corpulence his movements were quick, and he walked with a heavy, resolute tread as though he sought to impress his weight upon the earth. He spoke in a loud, gruff voice.
(Somerset Maugham: *Mackintosh*)

彼は小さな男だった。背丈は普通よりもずいぶん低く、大層ずんぐりしていた。顔は大きくて肉付きがよく、ひげはきれいに剃られていた。頬は両側に垂れ下がりが、堂々たるたるみをつくり、下顎は広大な三つの部分に分かれていた。彼の小づくりの顔の造作は脂肪のなかに全く溶けて無くなっているかのようであった。頭は後部に三日月形の白髪があるだけで、ほぼ完全に禿げていた。彼はピックウィック氏を想起させた。彼は異様な、おかしな人物であったが、不思議なことに、威厳がなかったわけではなかった。彼の金縁の眼鏡の奥にある青い目は鋭く、生気にあふれていた。顔は断固とした性格を大いに物語っていた。六十才ではあつ

だが、彼の持ち前の精力は年月の流れに屈することはなかった。肥満した体であるにもかかわらず、彼の動きは素早く、歩くときの足取りは、まるで大地に彼の体重を押し付けようとしているかのごとく、重たくし決然としていた。彼は大きな、どら声でしゃべった。 (サマセット・モーム『マッキントッシュ』)

ここでは、ある男の身体的な様子と個性とが相互に他方によって描写されている。彼の目は、青く、鋭い。顔は、肉付きよく、断固としている。足取りは、重たくし、決然としている。第3章で考察したフォースターの『インドへの道』からの引用でもそうであったが、通常は互いに異なる種類の描写に適切であると思える細部が、ある一つの事柄の特徴として描き出され、それによって独特の趣意を帯びている。このサマセット・モームの引用節は、第6章でもっと綿密に検討するつもりである。

最後に、この章の主要な論点を要約をしておこう。文学のディスコースは社会と直結した脈絡から分離されており、その意味は自立的でなければならない。作家が述べようとするのは、その性質上、慣習的な手段によっては伝えられない。その結果、作家は彼独自の意味伝達の方式を案出しなければならない。この方式は、本質的に、通常言語構造と言語使用の原則を逆転させること、即ち、通常は分離されているものを結合し、通常は結合されているものを分離する、ということから成っている。この結果、まさしく言語コードとその標準的な使い方によって現実化された現実の慣習的な把握の仕方は、不安定な状態に置かれる。しかしそれでも、その現実誰もがよく知っている現実であると認めることが可能である。それは、丁度、文学のディスコースの言語が日常茶飯事に用いられている言語であると認めることができるのと同じである。しかし、ただ違うのは、内と外が、いわば逆転しているということである。即ち、それは、ある普通ではない、新しい見方によって表出される現実である――

... both a new world

And the old made explicit.

(Eliot: Burnt Norton²)

... ある一つの新しい世界と

既存の古い世界とが共に明示される。

(エリオット「バート・ノートン」)

しかし、その明示の仕方は決して完全ではない。慣習的に受け容れられている現実の背後に存在する現実、捕らえ難い現実である。その様々な、いろいろと変わって見える様相は、個人の想像力によってのみ映し出される。文学作品の作者は、彼の言語の扱い方において、このような現実を知覚することができる。しかし、彼が創り出す規則的構造は、彼が知覚するものだけではなく、その非常に捕らえ難い性質をも表出する。もしそれが捕らえにくいものでなければ、普通に意味伝達可能なものの枠の中に入れることのできるものであるならば、それは、勿論、通常社会における感じ方や信念の体系に組み込まれることであろう。そして、それによって価値の無いものであることが証明されるであろう。したがって、文学作品の作者が練り画く言語の規則的構造は、ある独特の経験を捕らえると同時に、それに本来備わっ

2 T.S.Eliot, *Four Quartets* (Burnt Norton), Faber and Faber, 1959.

ている特徴である捕らえ難い性質を表出しなければならない。したがって、この規則的構造は予見可能なほど規則的であってはならない。こういう理由で、例えば、先に論じたワーズワースの『ティンタン寺院』の詩行やロレンスの文章を読むとき、それらの言語の規則的構造がどのように展開していくのかということについて読者は不安定な宙ぶらりんの状態に陥れられるのである。

故に、文学によって意味伝達されるのは、ある現実の個人的な認識である。この現実とは、一般的な社会的承認を受けている現実以外のものであるが、それでもそのような現実と無関係ではない。そのはっきり規定できない、完結していない、絶えず変わりうる特性のために、この現実とは明確に述べられることはできない。ただ表出されることができるだけである。読者は、作者によるこの異質な現実の知覚に整った形を与える言語の規則的構造によって、期待を抱かされる。そして次に、こういった規則的構造が変化して彼の期待が打ち消されるにつれて、その現実の捕らえ難い性質を経験する。文学が意味伝達していることを理解することは、必然的に、その意味伝達の方法を理解するということを伴う。即ち、内容と方法は一体で分かつことはできない。文学作品が、どんな解釈であってもそれだけで満足いくようにパラフレーズされたり、説明されたりできないのはこういう理由による。たとえこのようなことを行っても、それは文学作品の本質的な多義共存という特性を既定の慣習的なことばにはめ込むだけである。文学を教えるときの根本的問題は、文学の意味伝達作用の内容と方法との融合について学生の認識を育成することである。このことは、その特性を通常の言語の使い方に移し変えずに、それと関係づけることによってのみ可能となるであろう。ここで、教育的な問題に目が転じられることになる。

第4章 訳注

* この訳は三重大学教育学部「研究紀要」第36巻 [人文・社会科学] (1985) 所収の「文体論と文学教授法(4)」に続く訳である。

- ① 「発信者」「発話者」「受信者」「受話者」は、原著ではそれぞれ'sender'、'addresser'、'receiver'、'addressee'。通常の場合はこのような区別は必要ないが、以下において、ある意味伝達の中に組み込まれた別の意味伝達の場面に言及するときが必要となる区別である。
- ② 原著では'reported speech'となっているので「間接話法」としたが、このような特定の文法形式と結びつく用語をここで用いることが妥当であるかどうかという疑問が起こる。「間接的な述べ方」という方が適切であると思われる。何故なら、「間接話法を用いなければ三人称について述べることのできない感覚」と言われている感覚は、直接話法でも述べることはできるはずである——'He said that fear had taken hold of him. . .'; 'He said, "Fear took hold of me. . ." それ故、厳密に言えば、この種の感覚(X)はそれを直接体験した人(A)がそれについてある人(B)に話すということが先ずあって、その話を聞いたBが今度は別の人(C)にそれを話すという過程で述べられる感覚である。故に、Xに近づくために、Bは直接体験者Aを間に介在させる必要がある、CはAに加えてBをも間に介在させる必要がある。問題はこういう介在者による間接性であって、「間接話法」という特定の文法範疇に結び付ける必要はないように思う。
- ③ 先の記号を用いると、「Aが本人自身にしか直接には分からないXという感覚を述べる場合においてのみ」というのが問題の核心で、「一人称においてのみ」という人称の選択は結果の現象である。②で見たように、直接話法においても、一人称は現れるからである。
- ④ この説明は、今おぼれている人物が、おぼれているがゆえに生きており、生きているがゆえに墓に葬られていない人物が、その状況における本人の感覚や気持ちをその状況の進行と同時的に述べることなどありえない、ということであろう。

ただ、このウイドウソンの説明は、「慣用に従わせようとしても」慣用と不適合になる理由を挙げているわけであるから、おぼれている人がその現場で本人の感覚を述べるというのは通常ありえないという最初の理由付けはよいとして、墓のむこうから話しかけている幽霊ではないから通常ありえないという次の理由付けはここでの議論を混乱させるかもしれない。何故なら、彼のここでの説明の筋をたどって言えば、幽霊であれば直接それ自身の感覚を述べても社会的慣用と不適合にならないということになるからである。これは、勿論、不適合であり、そのことはすでにオーエンなどの詩行について述べられているところである。こういうわけで、この説明には、社会的慣用と詩において通例起こるということが無意識に同化されている部分があることを知って読まなければならないだろう。

- ⑤ 「コードの意味」とは、これまで用いられている「辞書の意味」と同じこと。
- ⑥ 原著ではI/IIとなっているが、ここでは明らかにI/IIIであるはずであり、そのように訂正した形で図示した。
- ⑦ I、II、IIIという数字は、これまでの表し方からみると、文法的数は問題にせず、人称だけを表していると考えられる。直前の例文において、子供が複数いるのにI+II+IIIと表されているのはこれを物語る。故に、ここではII+IIではなく、二人以上のIIとでも表されるべきであろう。でなければ、先の例文の表示などはI+II+III+III+ α とでも表されるべきであったろう。
- ⑧ ウイドウソンの言うようにVPが省略されているというのも一つの解釈であろうし、また、後で対話形式にして省略部分の回復を可能にする文脈を設定するとき彼が示す句構造標識のように、Sに直接支配されているNPと、VPに直接支配されているVが欠けているという

のも一つの解釈である。

- ⑨ 「独立した発話」とは、文脈に依存せず、単独で現れることの可能な言語単位、即ち、言語形式の最大単位と言われている文のことである。ここでの論点は、レトケの詩が、一見、文の装いをして示されているが、実は、文脈に依存しなければその省略部分を回復できない「独立していない発話」であるということである。「独立していない発話」とは、換言すると、不完全な文とも言えるであろうし、また、文とは認められない発話とも言えるであろう。Lyonsは二種類の省略を説明するなかで、これに関連することを述べている。Cf. John Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics* (Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1968), pp. 174-5.

なお、ウイドウソンが「独立した発話」の要件として述べていると思える「大文字で始まってピリオドで終わって」いるという特徴への言及は、詩の前後に文脈を構成する他の発話がないまま、単独で現れていることを言おうとしているのだろうが、この後わかるとおり、「独立していない発話」にもあてはまる特徴であるので、幾分ミスリーディングであると思える。

- ⑩ ウイドウソンのこの規則的構造の仕組みの基本原理は、非常に明確にして簡素かつ独創的である。彼のこの基本原理はヤコブソンの「詩的機能」をもカバーする。訳注⑮参照。
- ⑪ 「二重分節 [構造]」とは、言語が二つの単位に分節されていることを指す、その一つは、最小の有意な単位である形態素への分節で、これは第一次分節と呼ばれている。もう一つは、それ自体有意な単位ではないが、意味の弁別に関与する単位である音素への分節で、これは第二次分節と呼ばれている。「二重分節 [構造]」は、第一次分節しか持たない他の記号体系から、記号体系の一つである言語を区別する特徴である。

なお、「形態素」と「音素」は、本文において、非公式な言い方である「語 (彙項目)」と「(言語) 音」で表されている。

- ⑫ 「文」と言う必然性はここには無いように思える。「文」と言うより、普通に「句」と言うほうがよいのではないだろうか。
- ⑬ 語と音が一点に向かって共力しているということを述べていると思われるが、具体的にどのような「収斂」があるのか述べることは簡単ではない。試験的であると断って述べるなら、キーツの詩行は弱強五歩格の整然とした形式をとっており、第一歩格と第二歩格の強拍部に長母音/ə:/と/o:/がある。これは虫のたてる間断のない、単調な、低い音を、語の表す意味と共力して表していると言えるかもしれない。さらに、最後の強拍の音節にも長母音/i:/が現れており、余韻を残響させているとも受け取れるかもしれない(この詩行は *Ode to a Nightingale* の第五連の最後の詩行でもある)。一方もう一つの場合は、/o:/は現れていないが/ə:/と/i:/は共に現れている。しかし、これらはそのすぐ後に /-riŋ/ とか /-niŋ/ という連鎖があり、どちらかと言うと、語の表している意味とは少し異なる弾性の、調子の良い響きを感じさせ、「収斂」の度合いは比較的低いと言えるかもしれない。
- ⑭ 原著では *The Archbishop* ~と冠詞が大文字にされているが、統一をとるため小文字で表した。
- ⑮ 「等価性の原理が縦の選択軸から横の連結軸へと移行されている」という文学のディスコースの特性の一面についてのウイドソンの指摘は、広く知られているヤコブソンの 'The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.' 「詩的機能は等価性の原理を選択軸から連結軸へと投射させる。」という詩的機能の定義に由来していると思われる (Roman Jakobson, 'Closing Statement: Linguistics and Poetics' in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (Cambridge, Massachusetts: The M. I. T. Press, 1960), p. 358).

ウイドウソンの一般化の非常に興味深く、また、教えられる点は、文学のディスコースのこの側面を他の側面とともに、「コードにおいて分離されているものを結合し、コードにおいて結合されているものを分離する」という一般原則に還元して説明しようと試みている点である。個々の側面を別々に述べたり、それらをプラハ学派の概念‘foregrounding’「前景化、目立たせること」で、一足飛びに一般化しようとする試みもよく見られる。そういうなかで、ウイドウソンの捕らえ方はそのギャップを埋めてくれる説明力と説得力に富んだ一般化であるように私には思える。

- ⑩ 引用されたワーズワースの詩行と照合すると、この欄は次のように修正されたほうが引用に、より忠実になると思える。

the light of setting suns. the round ocean. the living air. the blue sky.
in the mind of man.

- ⑪ 原著では‘meanings’が用いられているが、これまでの用語の使い方に基づけば、‘values’「趣意」が用いられるべきであろう。
- ⑫ ‘The man’に前置詞句や関係詞節のような後置修飾語句が後続していないという特徴。
- ⑬ 原著では Raold となっているが、Roald の誤植。