

こ と ば と 文 学

上 村 和 也

一

「ことばと文学」(1)という題名の意味は、いうまでもなく、ことばと文学とは、どんな関係にあるかということである。そうして、この関係のあり方ということで、一方では、ことばと文学との間に、全然矛盾するものを感じないでごく素直にこの題名に接することが出来る人々がいるであろう。そして、大半の人々がそうであろう。彼等はいう、「文学はことばから成り立っている。ことばなしには文学はありえない」となるほど、文学はことばでできている。この事実は、誰れも疑わなかったし、又疑ってもいない。イーリアスは古代ギリシア語で書かれ、ベオオルフは古代英語で、万葉集は漢字(万葉仮名)で書かれた。そして、それらのことばは、もう古語になったとしても、ことばであったことは間違いない。事情は二十数世紀(イーリアスの場合をとれば)経た今日でも同じである(ここではツルイズムを述べると同時に、ことばを学ぶことの重要性に注目したい)。しかし、文学は、ことばで成り立っているということは、事実ではあるが、ただそれだけでは、無論、ことばと文学という問題には、ほとんど解決を与えていないといわなければならない(2)。しかし、又一方ある人々は、「ことばと文学」の題名を読んで、丁度、熱い氷というようなある矛盾した響きを耳にうけるであろう。彼等はことばと文学とは、はじめから相容れないもので、それは全く別物であり、文学はことばの外にあると思っ

たって、「ことばとは何か」、「文学とは何か」という問に対して、あらかじめ解答を与えておかなければならないといえはいえるかも知れない。しかし、それを真正面から論ずれば問題を必要以上に複雑多端にする恐れがあるばかりでなく、又必ずしもその必要はない。そこで、ここでは両者の関係ということに視点をしぼり、その限りでその問題にもふれることにし、その方法として、ことばの面からその働きを具体的に説明することによって文学の面へ進んでゆくつもりである。

(ことばと文学の問題はいわば永遠の問題である。だから、永遠に解答が与えられるべきものであろう。私は、英語を教えるという仕事に対する個人的な疑問と反省から主として教育に関心を持って来ている。そして、その過程で、最近この問題が気になって来たので、まだ、必要な本も読んでいないが、知識を整理するという意味もあり一応この小論を書くことにした。)

註(1) わが国において、ことばと文学とが、両者の本質との関係で問題にされるようになったのは、最近(戦後)のことだと思われる。一般にことばと文学とが結びつくには、(一)科学的で、文学の独立性を認める文学観の確立、(二)言語研究上、共時的研究態度の定着、および意味論(特に一般意味論)研究の発達、(三)幾分(二)と重なるが「文学からことばへ」に対して、「ことばから文学へ」の研究態度等が必要であると思われる。(一)については、戦前の文学観は、それ自体、古典を偏重し現代文学軽視の傾向がある誤ったものであった。それに文学が国語教育の中で取りあつかわれる時にも、それは「人格陶冶」という面、あるいは「国民精神の涵養」という面に重点がかかり過ぎるきらいがあった。(二)については、Saussure が昭和に入り紹介され、国語学界に大きな影響をもった。10年頃になると文章心理学、文体美学その他が現われ、ことばと文学が接近して来たが、なお十分ではなかった(無論それらは、それなりに大きな重要性を持つが)。戦後にはいろいろな言語学書が翻訳・紹介された。ハヤカワの『思考と行動における言語』が一般意味論の入門書として出たのもその一つである(この書には「感性的コミュニケーションの言語」その他で、文学のことばについて

しかし、文学——形象的思惟としての文学——は、ことばの外にあるとはどうしても思えない。だから、私はことばを追求してゆけば必ず文学の本質に、ある光を投げかけることが出来るという考えのもとに以下論を進めたいと思う。ただ、ことばと文学との問題を論ずるにあ

の記述がある)。又戦前発表された言語過程説の独自の発展とその批判があり、そのうちにことばと文学が結びつく素地があったといえる。その一つの成果として、時枝氏と西尾氏との間のことばと文学に関する論争がある。(三)に関しては、「文学からことばへ」は、一般に、出来上がったたりっばな文学作品から出発し、その訓詁・註釈あるいは文章様式の研究に終る傾向があった。そのため文学とことばというより、文学の中のことばというものになりがちだった。

以上、わが国におけることばと文学の結びつく過程を極く大雑把に述べたが、欧米における事情はよく知らない。ただ、英国だけについていえば、I.A.Richards, William Empson, T.S.Eliot (New Criticism の勃興)あたりからではないかと思われる。なお、これらの事情については、十分 elaborate な考察が必要であるが、以上は問題の提起という意味で一言述べた。

- 註(2) ことばと文学は関係があるのかないのか。あるとしてもことばの中には本質的に文学向きのものとそうでないものがあるのか。もしそういうものがないならば、どうして文学が普通のことばから生まれて来るのか等々の問題に解答が与えられないかぎり「ことばと文学」の解決はないといえる。
- 註(3) 一般の言語学書、例えば、Jespersen の “Language” をはじめ、Saussure の “Cours de linguistique générale” にも Bloomfield の “Language” にも、「ことばと文学」というような項目は見られない。この点 Sapir の “Language” は例外といえる（因に Sapir は詩人でもあった）。又 Mario Pei の “The Story of Language” (p.265) には、次のような事が書いてある。

“It is unfortunately fashionable in a few linguistic circles to regard literature as something set apart from language, to play up the spoken, popular tongue to the detriment of the written, literary language, and to view as “language” par excellence that form of speech which is most out of accord with the literary tradition—colloquialisms, vulgarisms, and slang.” (傍線筆者)

そして、彼はことばと文学とは根本的に一つである。(Language and literature are fundamentally one.) といっているが、結局話しこ

とばと書きことばの問題・翻訳の問題あるいは文学作品の生み出した表現・語（例えば、Braggadocio とか Mrs. Malaprop）というようなことで「ことばと文学」の章を終っている。ことばと文学に関する文学者と言語学者の態度について Louis H. Gray の次のことばは興味深い。

“When we find those who regard themselves as *littérateurs* decrying the value of rigid linguistic training as mere juggling with sounds and forms; or when we see, as is too frequently the case, those who profess to be linguists regarding students and writers of literature as nothing more than shallow aesthetes, slaves of mere subjective impressions, and governed only by the sensuous impressions of style (whatever that vague term may mean), we may safely say that neither is a complete master of his trade. Between true literature and true linguistics there is no conflict; the real linguist is at least half a *littérateur*, and the real *littérateur* at least half a linguist.” (Foundations of Language, pp.142—143)

最近では、Gray の希望している方向にあるのではないと思われる。例えば、ブラーグ学派の文芸理論など（『英語青年』1962年3月号、J.V. Neustupny の論文参照、および註(1)参照）。

二

ことばの起源のことは言語学およびその他の関係学問にたずさわる人々にまかすとして（尤も、ことばの起源の問題は言語学上の一種のタブーであるようだ。無論理由のないことではないが）、何時の頃か分らないが人間はことばを発明した。そして、そのことばを使って事物を示したり、知識を伝えたり、心に起る感情や思想を人に伝えたりすることにより人間同志の相互理解に役立てて来た(1)。これはどうしようもない事実であるが、どうしてこちらのいうことが向うに通じるのか、又あちらのいうことが自分に分るのか、それがあまりに事実であり過ぎて、一般に家常茶飯の事柄には深い思いを払わないという人間の通弊も手伝って、かえって問題にされない傾向があった。ところが、それが一度問題にされると、それがあまりに不思議に思えたので、ある人々は伝達などにはありえないといい、又ある人々はその驚異的な働きのためにそれを神のせいにしたりした。だから、わが国に言霊の思想があり、又これに似たことが他の諸国にもあ

るということは必ずしも偶然ではない。又いわゆる文学作品の感動が神秘化されたり、インスピレーションが神に帰せられたりしたことと上述のことは、その軌を一にするといえる。

文学はそのことばを使って表現されたものである。文学がことばを媒体とする芸術だという意味は、楽音が音楽に対する、色彩が絵画に対する、大理石あるいはブロンズが彫刻に対する働きを、ことばが文学に対して持つということである（媒体とは単なる手段ではなく手段が目的の中に生かされているものをいう）。人がいくら美しい感情なり美しい概念なりを心に描いていても、ただそれだけでは文学とはならない（ここでは一応創作に関していうことにする）。その感情なり概念なりは実際表現されていなければならない。「知られざる傑作」はあっても表現されない傑作はない。ここに、はじめてことばと文学との実質的な関係が生まれてくる素地がある。ことばは、前にも述べたように伝達の道具であり、スターリンのことばを借りれば、「言語は手段であり、用具であり、人びとは、それによってお互に意志を通じ、考えを語り合い、相互の理解に達する」のであり、「言語は思惟と直接に結びつき思惟活動の結果や認識活動の成果を、単語や文中の単語の連合であらわし、それによって人間社会における意見の交換ができるようにする」ものである(2)。相互理解の手段即ち伝達（コミュニケーション）の手段ということから、その何かを伝えるという点で関係づければ文学と伝達ということが新たに問題になってくる(3)。しかも、この伝達という働きはことばにとっても無論のこと、文学にとっても極めて大切なことである。そして、文学における伝達のことを強調したのがトルストイであった。彼はそれを感染力（infection）ということばで表わしている。即ち、「一度味わった心持を自分の中に呼び起して、それを自分の中に呼び起した後で、運動や線や色や音や言葉で現わされる形にしてその心持を伝えて、他の人も同じ心持を味わうようにすると同時に、芸術のはたらきがある。芸術とは、一人の人が意識的に何か外に見えるしるしを使って自分の味わった心持を他の人に伝えて、他の人がその心持に感染してそれを感じるようになるという人間のはたらきだ。」(3)文学が現実生きるのは、作者がその作品を通じて読者に働きかけ、その結果何らかの変化を読者に与えることにある。それは文学の本来の働きが何か人知を越えたアブリオリな神秘性に求められたり、生活上の余分のエネルギーが遊びとして放出されたものとか、人々の心の悪徳、偏見、虚栄とかを矯正する働きであるとか、快樂のためであるとか、美の具体化されたものとかというように定義づけられたのに反してあくまでも伝達にあるとす

るのである。リチャーズは次のようにいう、「コミュニケーションがあったといえるのは、一つの精神がその周囲に働きかけ、そのため他の精神が影響をうける、しかもその第二の精神のうちに第一の精神のうちににおける経験と似た、そして部分的にその経験によって引きおこされたところの、一つの経験がおこったときである。」(4)もし文学が、このコミュニケーションの働きにより我々の心に、移りゆく現実をはっきり認識させ、変革しようとする意欲を起させ、それと同時に人間の生命自体を一層躍進させ、生きる意味を深化させるというこの上ない大切な効果を持たないならば、我々は文学に接する理由はない。

ここでちょっと伝達（コミュニケーション）ということばについて、その整理をしておく必要がある。私は、今まで伝達ということばをいわば自由に使って来た。即ち、私たちの日常生活におけることばによる伝達、いいかえれば、「机の本をとって」とか「庭の花が咲いた」とか「私は幸福だ」とか、論理学風にいえば、命令的機能・表現的機能・情動的機能ということばの三つの機能を伝達ということばで表わした。それはこの三つの機能は何らかの意味で伝えているからである。そして、人々がことばという時には、この機能のことを第一に考えるのが普通である。ところが、トルストイの感染力という概念と結びつけて説明した伝達はそれと全く同じだとはいえない。ことばがみんな文学ではないからだ。そこで第一の伝達から第二の伝達へどうして発展するか、第一の伝達に用いられることばには、第二の伝達のことばと本質的に異なるものがあるだろうかというようなことが先きの「ことばと文学」の問題に取って代るということになる。

そこで、ことばそのものの伝達の仕組みを簡単に説明しておくこととしよう。

註(1) ことばを伝達手段と規定するのは、Jespersen その他の一部の言語学者からの強い反論がある。例えば、Jespersen は『人類と言語』の中でヘルマン・パウルの「言語の本来の機能は、必ずや何物かを伝達する手段に協うことに存する」といつているのに対して「かくの如きは、決して本来の機能でもなければ、現在の機能でもない。」といい、「最も初期の言語は少しも知的なものではなく、実一種、歌と話との中間の、長い殆んど無意味の音の雑然たる集積を伴った、強烈なる感情の理解し得る表現と云はんよりは、寧ろその強い感情を洩す為の用をなすものであって、間接には、結局伝達的手段ともなろうが、本来は決して、他人に何かを告げる手段とは考えられて居なかった」

といっている。即ち言語は単なる伝達手段ではなく人々が遊ぶ道具であり、口を動かし音声を出しその音声を聞くそのこと自体に楽しみがあるものだというのだ。Jespersen の言語の起源に関する sing-seng 説からして上述の説明は当然だともいえるが、そのような歌ともことばとも判然としないものを言語一分節された音声を持ち、シンボリック記号であり、しかも叙述的機能を持つ言語—といえるかどうかは大きな疑問であり、ある程度、伝達作用を否定する意味であげてある盗賊語・隠語にしても、思想を隠すということは仲間には伝えるということではないだろうか。又この Jespersen の主張は、文学を説明するのに、一見ことばは伝達手段という場合より好都合のことに思えるが、そういう感覚的なものも、感性和理性を一体とした人間を通過しなければ文学とはなりえない。その意味でことばは伝達手段と規定しても不条理ではないと思う。

註(2) スターリン著『弁証法的唯物論と史的唯物論』161ページ 国民文庫（用語は少し違う）

註(3) ことばが存在するためには、即ちことばの伝達作用が存在するには、次の三者が必要欠くべからざるものだという。話者・素材・聴者がそれである。これと同じようなことが文学の伝達作用についてもいえる。作者・作品・読者。したがって、両者の関係の仕方の相違が結局ことばと文学の問題を解く鍵になるといってよい。

註(4) トルストイ著『芸術とは何か』61ページ 岩波文庫

註(5) I.A.Richards : Principles of Literary Criticism, p.177. Dover Books.
“Communication, we shall say, takes place when one mind so acts upon its environment that another mind is influenced, and in that other mind an experience occurs which is like the experience in the first mind, and is caused in part by that experience.”

三

胎児が、二百八十日にわたる母体の中の生活をしたあと生まれ出て来る。それまでの生活は完全に子供の欲求の満足と生長に適した理想的環境においてのものであった。ところが、この世の中に生まれ出てくると同時に、全くいままでの世界とは違った、その子供にとっては非理想的な環境に放り出されたことになる。即ち、初生児は

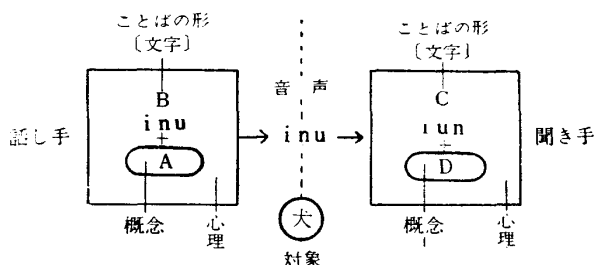
両親の手助けなしには、生存すべく何一つ出来ない。生きようとする意志さえ潜在的にしか見いだせない。ただあるのは吸う・泣く・呑みこむという本能だけである。そして、これらのいわば歴史の知恵ともいべきものをもとにして生きると同時に、これから先き数十年にわたる生活に必要な知識と技術を学ばねばならない。それには、まずその本能自体の再編成が環境の刺激や反応をたよりになされなければならない。泣くということはこの人間世界ではどういう意味を持つのか、周囲の人々からの反応を教えたと受け取り、徐々に学んでゆかなければならない。泣くということはただ泣くという事実のまま放っておかれることは出来ない。それはこの人間社会の現実の中にいるということから来る当然のことである。本能的衝動は大人による意味づけがなされなければ諸本能の働きは単なる意味のない騒ぎに終るであろう。ところで、泣くということはどういう意味があるであろうか。最初子供が無意味に泣いたとする。大人がそれを聞いて母乳を欲しがっているのだと解釈し、子供にそれを与える。すると子供は泣き止む。その時、子供は欲求が満足されある快感をおぼえる。こういう事が幾回もくり返されているうちに、泣くということ、母乳があたえられるということが原因と結果という一つの関係として子供の頭にきざまれる。そこではじめて泣くということが意味を持つようになったといえる。無論泣くということの意味はそれだけではないが、意味づけということに関しては、すべてに同じだといえる。ことばも、一個体がこのようにして、非理想的環境の中で生長してゆく過程の一つの大きな手段として、このようないわば、原始的な状態の中から学ばれてゆくものである。したがって、ことばの習得もその意味では習慣の形成と何ら変るところはない。子供に「犬」ということばを教えるとしよう。それには「inu」という音声を子供にただ投げかけるだけでは、ことばの習得は出来ない。「iru」という音声を聞かせるだけでなく、例えば、向うから犬がやってくる場合、その方に自分の顔を向けると同時に子供の顔も一緒にそちらに向け、又その他すべての手段をつかって、自分がその犬に全身の注意を払っていることを子供にじかに、いわば、肌ふれさせて示し、子供も又同じような注意を犬に払うようにさせることが必要である。いいかえれば、子供も親も一体となり、犬と親子からなる一つの場面の中に没入しなければならない。そしてこの場面の中で発せられた「inu」という音声とその場面の中心ともいえる犬をふくむ現実との間に子供の頭の中で結びつきが出来あがる。この際も同じ対象（即ち犬）を使つての幾度かの反復練習の後、記憶されるのだが、その場合のことば（音声）はその対象をのぞいては

通用しないものであろう（条件反射的）。したがって子供が次に前と違った色の犬を見た時、[inu] ということばで表わすか、あるいはその時 [inu] といわれたことばに正確な反応が出来るかどうかは分らないが、それでも又 [inu] という音声を聞くと、子供は前の「犬」と今度の「犬」との間に共通のものを抽象して、それを「犬」の意味（概念）とする（第2信号的）。同じようなことが幾回も幾回もくり返されてゆくとか抽象作用はどこまでも広がって、その極限の所で「犬」ということば一概念と音声の結びついたことば一として子供の頭に定着し蓄積される。だからことばも人間の経験の場面の中の一つの要素として考察されなければならない。いいかえれば、ことばはことばだけでは理解出来ないのである。There was speech in their dumbness, language in their very gesture. シェイクスピアのこのことばは、この間の事情をよく物語っている。ことばの習得がことばだけでなく伝達作用を助けるその他の身振り・表情等の場面の教えがなければならないという時、次の二点に注意する必要がある。まず第一に、大人あるいは他人が子供に「犬」という語を教えるのだから、そこには必然的に個人を越えたある社会的基盤がなければならないことである。簡単にいえば、よそからの働きかけが大変重要だということである。我々が日本語を話し、英国人が英語を話すのは単にそのような言語集団の中に生まれたからにはかならない。いわゆる言語過程説は、ことばは「思想内容を音声或は文字を媒介として表現しようとする主体的な活動それ自体である(1)。」とか「言語を行為する主体を、言語主体と名づけるならば、言語は、言語主体の実践的行為、活動としてのみ成立する。このことは、具体的には、言語は、個人においてのみ成立することを意味する(2)。」とか主張する。が日本人がなぜ英語を話さないかという素朴な疑問に答えてくれない。第二に、ことばが生まれてくる時、即ち場面に密着していることばは、それが話されたり、聞かれたりする時は、そのことばが現実と密着しているので、そのことばだけとっても、現実の生々しい反映が反響となって聞えてくる。子供のことばが、又その生活一般も芸術的だといわれる一つの理由は、子供のことばが大人のそれにくらべて生(なま)の(なま)ものだといえるからだ(もっとも、子供は文学作品は作らない。いわゆる児童文学も大人の作ったものである。それは表現の問題になるが、悲しいこと、うれしいことをそのまま素直に悲しい、うれしいと表わさなくなった時、その人にとって文学が始まったといえる)。

そこで伝達の仕組を図で示してこの章を終りたいと思う。これは服部四郎氏のものを参考に書いたものである。

る(3)。

まず話し手が犬の来るのを見て聞き手に「犬」という場合を考えると、話し手はまずその犬を見て、犬だと思い（犬を認識し）、それと同時に犬の概念を思いおこし、それを [inu] という文字と結びつけてことばとして発する。そして、その発話が聞き手に理解されるには、聞



き手も「犬」という概念と、[inu] の文字とが結び合わさっていないとなければならない。この場合、伝達はそれでも完成されているが、聞き手も犬を実際見ることによって、一層伝達は確実なものになる。しかし聞き手のことばによる理解の内容が、したがって概念それ自体も、話し手のそれと全く同じだということとはあり得ない。今までの両者の経験の蓄積が違うからだ。「人生」とか「文学」とかの抽象名詞の概念を取り上げて見れば、このことははっきり分る（尤も、これは抽象名詞にかぎったことではない）。しかし、又それだからといって、両者が全く違うということとはありえない（もしそうならことばの伝達作用はありえない）。ソシュールのラングとパロールは結局このことをいったものである。ことばを通して両者の理解ができるための最少の社会的要素がラングである。図で説明すればA, B, C, D, でAとD, BとCは等しい。それに対してパロールは実際に発現されたもの、発せられたものである（無論この中にはラング的要素もある）。ソシュールはラングが本質的で社会的なものとし、パロールを個人的で副次的で多少偶然的だとして言語学の研究対象としては二次的なものとした(4)。しかし、ことばの変化という問題を解くのにはどうしてもパロールにその原因を帰さなければならない。それに発せられることばは、新しいことばであり、そこには常に創造の要素が潜在的にしろ存在している。実は言語過程説の主体性とソシュールの客体性はそれらを弁証法的に把握することによって、ことばの本質がとらえられる。ただパロールの個人的特徴を個人的習慣的特徴、個人の体質的気質的特徴、その場かぎりの繰返されない特徴などのようなあまりに個人的すぎて、一般化への発展が望めないものであるかぎり、上の弁証法も正常な発展をとげないであろう。ところが、ここにそれにもっとも大きな働きをする文学のことが問題とされるにいたる。詩(Poetry)は語源的には作ることを意味した。ところで、その作(創作)

るということは、如何なる意味であったろうか。

註(1) 時枝誠記著『国語学原論』5ページ

註(2) 時枝誠記著『国語学原論続篇』4ページ

註(3) 服部四郎著『言語学の方法』164ページ

註(4) Saussure は言語活動には個人的な面と社会的な面とがあり、一を除いて他を考えることはできないといいながら、言語学としての研究対象は言語 (langue) であるといっている。

「何を差置いても先ず、言語 (langue) の土地の上に腰を据え、これをもって言語活動の爾余一切の顕現の規範となすこと」といい、その言語の定義をして下のようにいっている。

『ところで、言語とは何であるか。我々に従えば、それは言語活動とは別物である；それは後者のある一定部分にすぎない、尤も本質的な部分であるが。それは言語活動の能力の社会的所産であり、同時にこの能力の行使を個人に許すべく社会団体が採用したる、必要なる制約の総体である。言語活動は、全体としてみれば、多様であり混質的である；数個の領域に跨り、同時に物理的、生理的、且つ心的であり、なおまた個人的領域にも社会的領域にも属する；それは人間の事象のいかなる部類にも収めることができない；その単位を引出すべを知らぬからである。

之に反して、言語はそれ自身一体であり、分類原理をなす。これを言語活動の諸事実の中で第一位に置きさえすれば、他にどのようなにも分類の仕様のない総体のうちに、我々は本来の秩序を与えることになるのである。』(『言語学原論』19ページ)

このようなラングを主体とする言語研究も、大変重要なことであるが、これを上からのものだとすれば、パロールをも含めた下からのものが一層正しい態度であると思う。

四

ことばの伝達の仕組を説明したところで、文学における伝達について *passing notice* だけでも与えておかねばならない。ことばは、話者と素材(話される事柄)と聴者があってはじめて存在する(ひとりごとなどは今考えない)ことはいうまでもない。それと同様に文学にも話者に対する作家、素材に対する作品、聴者に対する読者を予想することが出来る(前に述べた)。そこで、作家・読者について述べたいと思う(作品に関しては次の章で述べる)。

創作ということがなくしては、作品も読者もない。文学があるためには、まず創作ということが欠くべからざる

ものである。作家は一人の人間として種々の活動に従事しているが、作家としての活動は作品を作ることである。ところで、創作とはどんな活動であろうか。トルストイは例の明晰さで次のようにいっている。

「例えば、ごく簡単な場合を取ると、ここに、狼に出会って怖い思いをした男の子があるとして、それがその時の話をするのに、他の人たちにも自分のその時の感じを起させようと思って、先ず自分の事、その出会う前の自分の具合、あたりの様子、森、自分の暢気な気持ちを話してから、そこへ狼の姿、その動き、狼と自分との距離などを持ち出す。そういうものはすべて一もしその子が話をしながら自分のその時の心持ちをもう一度新しく感じて、聴手に感染させ、話手の感じた事をすっかり聴手も感ずるようにしたとすれば—それは芸術だ。その子供は狼を見たこともないが、ただ狼を怖がったことが度々あるので、その時の自分の怖い感じを他の人にも起させようと思って、狼に出会った話を拵え上げて、自分が狼を思い浮かべた時と同じ心持を自分の話で聴く人に起させるほどうまく話したとすれば、それもやはり芸術だ(1)。」

ここで、まず注意しなければならないことは、その男の子は話をしている時には実際その狼に会い、追いかけているのではなく、狼からは全く安全な所にいるということである。男の子は、狼から逃げる途中の場合は目下狼から出来るだけ遠くへ逃げるという事で、頭がいっぱいであり、それ以外の非実際的な事は思い浮かべない。彼の感覚も精神もその逃げる行為に集中している。そして、その行為はむしろ一種の衝動ともいふべきもので、恐怖感というような純粋な感情がおこるまでにはなっていない。ところが、彼がいったん安全地帯に入り込めば、逃げる必要がなくなると同時に、今までの、狼の様子、自分の走って来た道、その他のいろんなその時の事情を心の中でいわば劇的に思い浮かべる。その時、はじめて、ますます恐ろしい思いが募り、思わず身振いする程の恐怖感に達する。真の感情とはそんな種類のものをいう。だから、逃げる行為が実際的な行為とすれば、この物語る行為は非実際的な行為といえる(少なくとも表面的には)。次に注意すべきは、このパッションの働きである(喜・怒・哀・楽等の強い感情を一語で表わす日本語はないから、パッション (passion) を使うことにする)。というのはパッションによって心が揺り動かされることにより、彼の心の底から今まで眠っていたものが意識の上にのぼり始める。そして、それは現実の事物に対する意味を附加する働きをする。のぼって来るのは過去の経験によって蓄積された意味の固まり、好み、性向であるからだ。意味自体は、それぞれ矛盾した

ものでもかまわない。ただそのパッションに染められているということと同じなのである。よくいわれる「多様の統一」とか、「意味ある形式」というのはこのことをいっているのだろう。次にこの起ったパッションは、無論それだけでは文学にはならない。このパッションは現実のことばという客観的なものによって具体化されなければならない。芸術家以外のものにとって創作過程でもっとも困難なことは、実にこの客観化するという仕事である。この際作家の心のパッションはことばの持つ客観的存在の抵抗にあい、修飾され、純化される。その結果、いつの間にか（文字通りの意味で）、作品が出来上がる。現実によってパッションを感じた作家が、そのパッションの客観化を通して、即ち主体の客観化ということを通してのみ、そのパッションを処理しようとする所に創作活動の大半がある。ただここで創作ということが行為としてだけのものではなく、作ると同時に見るという活動の反復だということに注意する必要がある。作家の中にはそれを観察しているもう一人の鑑賞家が常に住まっている。これは、「私は歩きます」という文において、「歩きます」の主体が「私」だとすれば、「私は歩きます」の主体は、これを客観的に見ている別の主体ということになる場合を考えればよく分る。このように個人において自己は、個人からぬけ出て、仮の主体となり、個人を客観化する働きがある（丁度客観的存在物に名辞を与えそれを主体化するように）。これはことばの働きと密接に関係しあい、人間を人間たらしめるものだともいえる（これについては次の章でのべる）。

又トルストイの「その時の心持ちをもう一度新しく感じて」という所の新しくの意味は次のように解釈出来ると思う。第一パッションは、新しいものとか、珍しい経験とかに起されやすいし、又そうして起ったパッションは新しい。我々は、古くて、習慣的なものには新しさは感じにくい。だから、素材は新しいものがないといえる。かりに、古い、見なれたものに新しい感動を感じることが出来る人があったとしても、その人は、その中に何らかの新しさを発見しているのである。それにパッションがおこれば、必ずその人だけの特有な見方で、現実を見るようになる。だから、それが個性的だという意味で新しいといえる。又男の子が感じた事を、聞き手に感じさせようとして話すのだが、相手が同じ気持を抱くかどうかは疑問であるが、作品は結局読者あつてのものである。ただ、読者は必ずしも創作家によって意識されていない。これは日常会話の場合と違うところで、文学の場合、読者にすぐ訴える必要はないので、その点に関しては、時間的に長い目で見る必要がある。いずれにしても、作品が読まれる場合は、鑑賞者は作家のたどった

道を逆にたどることになる。作家が現実→passion→作品をたどれば読者は、作品→passion→現実の道をたどる。両者の現実の認識およびpassionの深浅は同じとはかぎらない（ことばの概念と同じように）。それと同時に、作家の創作体験中の作ると見る、創作と鑑賞の弁証法的活動を読者もしなければならぬ。読者の創作とは、自分の関心、興味にしたがって、作品を自分のものとして解釈することであり、鑑賞とは作品通りに素直に読むことである。ミシヨ―は、これについて次のように述べている。

「作品を座標軸にして、作家と読者とは、互いに対称的な位置を占めるのである。もっと碎いて説明するならば、作家が作品のなかに「存在」したり「不在」になったりするのとまったく同じように、読者のほうでも、作品にむかって「存在」したり「不在」になったりするということである。このようなわけで、作家と読者とは、作品をはさんでかわるがわる、「存在」と「不在」とのふたつの射程のうえで、勝負をするのである。しかもその際、大事なことは、作品に対して「不在」である生活——すなわち、「人間としての生活」——は、作家の場合でも読者の場合でも、作品に対して、「存在」する生活にかかわる度合いの深さに応じてのみ、重要性をもつということである(2)。」

読者が作品にむかって「不在」の生活とは、読者の人間としての生活ということで、読んでいる自分ではなく、鑑賞している自分の姿である。

それから、又たとえ子供が狼を見たことがないが、それに会った話を拵え上げて話すという所は次のように理解出来る。先きの子供は狼から逃げて安全地帯に入ってから話したのであるが、話している時は狼は見えていないのであるから、結局その時実際経験したか、しないかは問題にならないのである。(尤も以前に一度狼に会ったことがあるとか、又狼の話を聞いたとかの経験は必要だろうが)。これは次のような文を参考にすれば分る。

犬が来た。

犬は哺乳動物である。

「犬」ということばが、具体的表現として用いられると同時に、抽象的表現にも用いられるという事実は、上の表現（狼の場合）の可能であることを示してはいないだろうか。

註(1) トルストイ著『芸術とは何か』60ページ 岩波文庫

註(2) ミシヨ―『文学とは何か』216ページ 世界教養全集

五

私は、今まで、ことばの伝達(コミュニケーション)と文学の伝達についてその概略を示してきた。そこで、最後に両者の関係について述べたいと思う。ことばの働きを、言語活動における主体的要素と社会的要素の弁証法的発展過程にあるとし、文学の創作・鑑賞においては、その両者において、創作過程と鑑賞過程の弁証法的活動があるとした。この両者(言語活動と文学活動)は客体に働きかけると同時に客体から働きかけられるという弁証法的な作用と、その素材がいずれもことばであるという点が共通している(文学活動も言語活動もことばがその基盤になっているからして当然である)。そこで、次のような同じ文をもとに、両者の関係を見てゆきたいと思う。

桜の花が咲いた。……言語活動(文学以外のことば)

桜の花が咲いた。……文学活動(文学の中のことば)

まず、両者の文章はどこも変るところがないということ、即ち、ことばの上では、日常語と文学に使われることばとは区別がないということである。しかし、実際これが日常語として使われる時には、その聞き手(必ずいる)が、それに対して、その桜の花を見るという行為が直接にともなう。ところが文学の場合は、情緒的価値的判断がともなうだけでなく、そのことばを聞いて、聞き手が言語行為をすとか何か身体的行為をすとかということはない。しかも聞き手(読者)は必ずしも、必要ではなく、そのことばは話者(作者)のためだけのものといってよい。その意味で、前者がよりプラクティカルで後者はプラクティカルでないといえる。

S.K.ランガー女史は、ことばをシンボル化の一つとして、そして、それは手段でもあり、目的でもあれば、非実践的でもあるとしている。そして、人間の生活は終始動物的な実践によって一貫されているのと同様に、あくまで祭式(これは実践的でなく、伝達のためでもない行為)によっても一貫されているという。即ち彼女によれば、芸術の一形態である文学は非実践的なものであり、それはことばそれ自体の中にある非実践的なもののせいだということになるのだろう。しかし、非実践性は意義がないとか、何の役にも立たないというものではない。これについては、次のことばは極めて重要だと思われる。

「死という事実は人間にとってきわめて不可解な事実である。それは底なしの泥沼のなかに引き入れられていくような不可解な何ものである。それは人間にとってまず恐怖そのものである。しかし人間はこの不可解な何ものかに<死>という名辞をあたえる。つまりその何ものかをシンボル化する。そこには新たな事態

がおこる。すなわち、今まで底なしの泥沼に引き込まれるような不安であったものが、その不安な何ものかに<死>という名辞を与え、ある安静を獲得する。人間は<死>という言葉で<生>に相対させることによって死そのものを自己になじみのあるものにする。つまり死を自己に転化する。それは、不可解な死のただなかにおいて自己を確信し、自己の根拠を見ることがあり、それはひいては世界において自己を確信し、世界にとって自己が何ものであるかを確信することである(1)。」

シンボル化にはこうした大切な目的があるのであるが、これは、先ほど述べたようなことばの実践的なものが非実践的になり変わるといよりも実践的な要素をふくみながら他の要素も加えてゆくことである。

日常語においては聞き手の反応が直接、行為となって現われる。文学語の場合は、特定の聞き手(読者)は初め分らない。そして、各個人の胸にうけとめられるが、それは表には現われない。もし前者を横にのびゆくものとすれば、後者の場合縦にのびゆくものだといえる。そして縦にのびてゆくというのは、それだけ意味が深まることではなかろうか。しかもこの深化を主として司どるのがパッションである。即ち、逆にいえば、強いパッションがおこればおこるだけ、我々のことばは、目下の一つの目的を果そうとする伝達手段としてのことばではなくなるということである。そのパッションを、現実のことばで表現しようとする、それはどうしても、「桜の花が咲いた」という一文だけでは、そのパッションは処理できない(この文が結局文学作品でないから)。それが出来るにはこの文は余りに、ことばの抵抗力の点で弱すぎるのである(文学としての俳句の場合、短い文でもそれをうけとめるだけの力がある)。この際は、花が咲いた事実だけでなく、その花の色とか、枝ののび具合とか、あたりの木立の様子とかを、適切なことばで表現したくなる。日常語のように桜の花が咲いた事実を伝えるのだったらそれで用がすみ、又場面の助力を借りて、聞き手も話し手の感情も伝わるが、文学の表現の場合は、そういう場面の助けをもことばで意識的に表現し、聞き手にその感動を自然に引き起させねばならない。私は先ほど、文学の中のことばといったが、この文は俳句ではないから文学そのものではない。他の表現された多くの文章と共に文学になる可能性はあるが。日常のことばは、我々の伝達要求をそのままかなえてくれるが、日常生活そのものが余りに実践的で実利的であるため、意識の表面を通り深く浸透しない。文学はその有用性を極力さけるけれど、その結果いつか個々の心の奥深いところにその影響を及ぼしている。即ち、一つの目的、利益に

つかえないで、いっぺんにすべての目的、利益につかえようとする。いって見れば、人間が生きるということに直接に役立とうとすれば、文学はおのずから、実用性には一応無関心にならざるを得ないのである。これがはからずもランガー女史によって非実践的といわれたものだが、ある意味ではこれほど実践的なことはないともいえる。人間がその一部分と環境との間に分裂をきたし、それとのバランスの回復を持とうとするかぎりでは、実践的な行為とか知的な能力でそれに向かう。ところが、人間全体と環境との間の分裂の回復は、けっしてそれだけでは達成出来ない、想像力の力なくしては人間全体との調和（胎児の母体内での調和のようなもの）はないであろう。しかも我々は、そのような調和を、文学的体験で味わうことが出来るのである。

ことばで書かれたものすべてに文学の名を冠せるかどうかは大切な問題である。しかしこの問題は、人間の特殊の人々の書いたもののみが文学であるとか、又書かれたものの題材・分量・形式などにより決められるものではない。それは、それを読むことにより文学的経験をしたかどうかで決められるべきものである。従来の文学の定義が、文字で書かれたすべてというのと、ある特殊な美的体験を起させるものとの間をさまよっていたのは逆にいえば、すべてに文学の可能性を含ませ得るものだということの証左ではないだろうか。

ことばと文学に関する時枝氏の「文学は、本質的に言語そのものである」という主張は（言語過程説から当然のことだが）、ことばと文学を連続したものであるとする点で正しい。ただ氏の文学とことばの区分には、曖昧で、説得力に欠けるところがある。例えば、「要するに文学は言語の匂ひゆく姿において、把握されるものであり、折目正しい言語であり、綾ある言語であるといふことになる。」という結論がそうであり、又「眺める文学」と、「呼びかける文学」との議論にしても、両者が何かアプリオリなもので、その事自体が文学の鑑賞に差別を必要とするものであるとしたり、文学であるなしの問題に直接関係するものと見るところに問題がある。人間は、元来呼びかけることも眺めることも出来るし、又そうしなければならぬ存在なのだ。それに文学作品の読者は、作品を読みそこに描かれた内容にすぐに反応を示し、何か行動に出るということはないのである。

そこで、ことばの延長線上に文学があるとして来たこの小論も、書かれたものすべてが文学であるとするわけではないので、次にその区分の大まかな目安をあげることにする。

一般に科学は、抽象的に描き、文学は具体的に描くとされている（文学の形象性）。即ち、科学は一般化し、抽

象化し、文学は具体化し、個性化する。桜を取り扱う場合、それを分析して、その中から桜一般に適用できる普遍的要素を見つけだすのが科学であり、そこにある桜そのものの特殊性、一回性を描くのが文学である。この両者の相違はきわめて大きい。そこで(一)ことばそのものは、厳密には記号だから抽象的なものである。「桜」ということばは、桜一般に対して使われる。そこでこのもともとの抽象的なことば（したがって文）が、それをつかって成り立っている文学にどうしてなり得るか。即ち、抽象的なものがどうして具体的なものになるのだろうか、という問題がおこる。それはことばが、単なる記号ではないからだ。あるいは人間には想像力というものがあるからだといってもよい。ことばは記号であると同時に、その中に、強弱の差はあるが、現実の反響がこだましているものである。現実の経験の感覚と記号とがいわば融合して一体となったことば、即ち、生のことばが、文学のことばだとすれば、その現実の反響の弱いことばが、日常語であり、又一応科学のことばだといえる。日常語には、その融合が達成される必要な物理的、心理的余裕がない。一方日常語は常に場面の中で発せられ、ことば以外の助力により伝達の目的が達せられるので、それほどことばそのものに重さがかかって来ない（文学においては、そのすべてをことばで表現せねばならない）。科学のことばは、その融合の強いものから弱いものへ、弱い物から強いものへの移行のうちにあるといえる。前者の場合（自然科学）、ある物を分析し、抽象してゆくうちにますます現実との結びつきが薄くなる。例えば、顔を医学的に、あるいは、骨相学的に解剖し、分析してそれをことばで表わしたものは、それが緻密になればなるほど、文学作品の顔の描写に比べて、その全体的なイメージを読者に与えることが出来なくなる（それは想像力の働く余地を与えないから）。又後者の場合（社会科学）は、ある概念例えば「人生」をいろいろな他のことばにいい換えることにより、本来曖昧なことを現実と密着したものにより「人生」の意味をはっきりわからせるという方法をとる。それに比べて、文学のことばは初めから終りまで生のことばといえよう。(二)したがって、科学論文においては、一般に題名(問題)が決定され、又その解決もついた後でそれを述べる、説明するという意味で書かれる。文学には、そういうものはない。別ないい方をすれば、科学においては結論だけを取り出して他に利用出来る。文学には、そのような結論はない（ハッピーエンディングは結論ではない）。あるとしたら初めから結論である。(三)文学におけることばは、その一つ一つが創造されたものである。勿論、ことばはそこにあるものであるが、現実の感情・思想を表現しようとす

る時のことばの選択において、その発見された新しい感情・思想(いい文学作品には必ずそういうものがある)を盛る器としてのより正確な適切なことばを探そうとすればするほど、今までのものとは違ったものになる。常人がAと表現する所を文学者はBと表現して一般の人々にもその適切さを認めさせる。(それで、もし伝達手段としてのことばが文学というものに発展していなかったならば、表現そのものが貧弱なものであったばかりでなく、文化の維持さえ出来なかったであろう。)四日常語も科学用語も知識を出来るだけ正確に、迅速に与えるのが目的であり、したがって、その目的のためには手段(表現技術)は比較的等閑に付せられる。

君が悪いと思う。

貴方が悪いのだと思います。

両者は情報を伝える点からいえば同じであり、感情的ニュアンスの相違からくる人間関係の違いを、文学とは違い、出来るだけ無視する態度をとる。(四)日常使うことばはほとんど無意識のうちに口をついて出てくる。丁度歩く時左右の足が機械的に出るように。したがって、そのような活動には、深い感情は、ともなわないのが普通である(我々精神自体も心の底から動かされるのも稀だから)。ところが、文学は極めて意識的な感情を前提としている。この点だけについていえば科学の場合も同じことがいえる。もしこの心をその底から動かすような感情がないならば文学にしても科学にしても、その書かれたものは何か冷たいものになる。

最後に洋画などによく出てくる次のような場面を思い出して見るのも無益でないと思う。

恋人同志が公園のベンチに腰かけ何やら話し込んでいる。あたりの木立のたたずまい、泉の音、霞んだ向うの山々、夕焼、そういった夕暮の景色はすべて彼等のためにあるように思える。すると、その場に感じた一人が静

かに立ち上ってキーツか誰かの詩を口ずさみ始める。相手は今までとは少し違った厳粛な気持がして、相手から眼をそらすと、じっと見るともなしに足もとを見ながら聞き入る。あとは静かな中に詩だけが流れてくる。

このシーンから次のようなことを考えて見る。彼等が話しこんでいた時の会話は、日頃誰でもしている会話と変りがあるものではない。「空がきれいだ」とか「帰りましょう」とか何かいって知識を伝えている。しかし、顔を相手からそらして、遠くを見やりながら詩の吟詠を始めると、会話が止み、今まで彼等の間にあった結びつきがなくなる。しかし、それに代ってもっとしっかりした心の結びつきが出来ることを密かに確信しているのである。

彼が彼女から眼をはなして、それを遠くの山々へ向けたということは、一人に話しかけるのではなく、自分自身に話しかけるためではなかったか。いや、一人に(あるいは自分自身に)ではなく、人類に話しかけるためではなかったか。しかも、文学は個人が孤独の中に自分自身に忠実に生きることより、その結果、いつの間にか多くの人々の間に生きているのを発見するという、一種の離れわざをするものである。又このシーンを作った芸術家(文学者)は、それを単なる知識—いつか使うのに役立つであろう知識—を与えようと作ったのではない。人間は、明日のためばかりにきょうを生きてだけでなく、まず、きょうのためにきょうを生きねばならない。文学はそのきょうの生き方を教えてくれるものである。

(日常語と文学(詩)との音声上の相違、その他、音声に関してはふれなかった。これも考察されねばならない問題だ。)

註(1) 杉山康彦氏の「言語と文学」文学1964. 8月号。

(この論文から多くを教わった)

註(2) 時枝誠記著『国語学原論続篇』120ページ