

言語表現型と文脈断層の助詞

森 田 良 行

一 表現型の種類

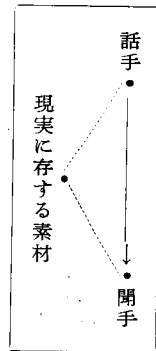
およそ言語表現においては、語と語・句と句・文と文との間において必ず話手の立場の移動が行われ、従って、「文章表現は話手の立場の転移をその根底原理となす」と極言してもよいであろう。言語行為は継続的行為であるから、或る立場より別の立場への移り行きは時間的推移において行為される。このことは言語が絵画や彫刻などとは根本的にその性質を異にすることを意味する。絵画・彫刻における点や線の構成は空間的拡りの相において捉えられる。一方、言語は時間的推移の過程において表現され理解される。話手（もしくは書手）は素材たる対象の如何に拘らず必ずこれを言語の有する時間的拡りの相において表現しなければならぬ。時間的拡りを持たぬ静止物を聞手に伝達する場合にさへ、話手はこれを自己の視点の動きとして、幾つかの異なる立場から把握し、時間的長さの相において表現せざるを得ない。聞手も同様、それを理解する場合、時間的長さとして表現者の立場（もしくは視点）の動きを追い、全体として一箇の静的形象を観念内

に創造する。かかる場合、その言語表現は理解され、話手聞手間に言語伝達がなされたという。言語活動の成立である。以上の如く言語は極めて特殊な表現様式をもち、対象を一旦自己の性格に合わせて作りかえ、理解者は再びそれを元の姿へと戻さねばならぬ。手の込んだ拘束多き伝達手段と言わねばならぬであろう。

* この、立場より別の立場への転移を「展開」と名づける——
拙稿、「文章論と文章法」国語学第三十二輯参照

所で、言語行為を仔細に眺める時、そこに二通りの行為が存することに気付く。一は言語行為における素材が兩行為者にとって現実的なもの。与えられた現実についての表現である。これは話手聞手間の言語行為の成立する場（行為のなされる現実の場）の内に素材も共存し、その素材はあくまで現実的なもの。たとえば話手聞手が相対して現実を目にふれる周囲の情景を素材となし、これを語りあうような場合。従ってこの場合の言語行為は、話手聞手に共有の「話の場」があつて、素材は言語行為者が現実内に存することを意味し、この関係は左の如く図示し得るであ

らう。

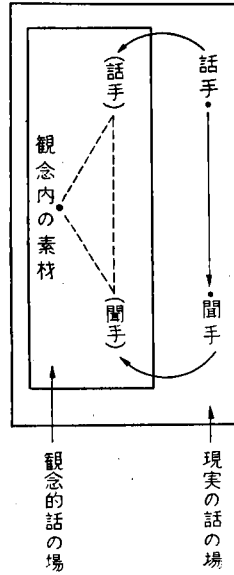


さて、先生が教室で生徒に向って「この教卓をもっと綺麗に拭きなさい！」或は、花瓶に生けてある一輪の花を指さし、「この花は美しいですね」と言ったような場合、これは明らかに現実的な表現である。ここにおける話の場は教室内であり、話手は教師、聞手は生徒、また素材は現実に教室内に存する教卓あるいは花である。——このように、素材が話手聞手によって構成される話の場内に存する現実的なものである場合、そこに成立する言語表現を現実的表現型の言語行為と呼ぼうと思う。

これに反して、現実的表現型とは全く性質を異にした次の如き表現性が考えられる。すなわち、表現の対象たる素材が両行為者にとって観念として捉えられるものである場合、——現実に話の場内に存するのではなく、行為者の観念内のみ存する場合——かかる素材はあくまで観念的なものである。それは記憶として観念内に残存する個別的素材の場合もあり、一般概念として形象される観念的素材の場合もあり、また、想像として意識的につくりあげる架空の素材の場合もあり、或はまた、夢の如く無意識的につくり出される非現実的素材、時としては全く意識的に観念内に構成する抽象的概念を素材となす場合すらある。これらは言

語行為のなされる現在の話の場内において現実として捉えられる素材ではないが、行為者の観念内において確かに存在する観念的素材である。かかる観念的素材を対象とした言語行為をおこなう場合、表現者は、現実の自己とは別に、観念的に分裂したもう一人の自己が、その観念内の観念的につくり上げられた素材を眺めそれを対象とした表現行為を行って行かねばならない。一方、聞手たる理解者は、表現者と同様、自己を観念的に分裂せしめ、かく分裂した自己が、表現を通して、観念内に形成された対象を眺めその動きを追って行く。それ故、この場合、現実の話手聞手のほかに観念的な話手聞手というものが必要となり、その観念的に分裂した行為者が観念内の素材の動きを追って行く。この場合現に相對している話手聞手は現実的言語主体者であり、観念的素材を対象とし把握している話手聞手はそれとは別な観念的主体者である。たとえば、教場で先生が生徒に対して「それは星の美しい晩でした」と言った場合、現にそう言いそれを聞いている先生・生徒は現実的の主体者であるが、一方、星の美しい夜の情景を観念的に想像しそれを見つめている表現者ならびに理解者は、これは観念的の主体者である。星の美しい夜の情景は現実の話の場（教室）の内には何処にもなく、それは行為者の観念内のみ存する素材である。現実的の主体者は相手の顔を見ているかもしれない。また何処か別の箇所に視線を注いでいるかもしれない。しかし彼の観念内には等しく美しい星の夜景が展開し、それを眺めるもう一人の自己が存在する。これが観念的の主体者である。かく観念的な表現においては、現実的の主体者とは別に、それから分裂した

観念的主体者が必要となる。それ故、かかる表現型においては、現実の話し聞手によって成立する話の場のはかに、観念的に分裂した話し聞手によって構成されるもう一つの話の場が成立する。この二つの話の場が重なって同時に成立する所にこの種の表現行為の特色がある。二重の話の場といえよう。



一例をもって説明しよう。我々が戯曲あるいはシナリオを読むとする。この場合、劇作家あるいはシナリオライターは現実の話し手（書手）であり、読む我々は現実の聞き手（読手）である。この現実の作者と読者との間に書物を読むという行為によって必然的に一の「話の場」が醸成される。しかるに、我々読者は、戯曲やシナリオを読むことによって、その対象を一の舞台芸術として観念内に構成する。もはや書手は陰の存在として舞台の背後にかくされ、読手はただ観念内に展開する舞台面だけを追ってゆく。そして単なる観客の立場から、時としては役者自身の立場に移って彼等の行動を追ってゆく。この舞台面を眺める読手は観念的主体者であり、戯曲の文字面を一字一字辿っている現実的主体者とは

別な主体者である。このことは劇作家やシナリオライターにした所で同様、彼等も台本を執筆する時、まず観念内にて架空の舞台面を構成し、自由に役者を登場させ（時としては自身が役者に扮して）芝居を演ずる。この観念的舞台を構成する作者は観念的主体者であり、現に戯曲を執筆している現実的主体者とは別なそれから分裂した主体者である。かくして舞台面と、それを眺め（観客の立場）また自ら役者として行動する（行為者の立場）観念的な書手または読手によって一の「場」が構成される。この「場」は現実的主体者たる書手読手によって構成される現実の話の場とはまた別な観念の話の場である。ここに二重の話の場が構成されたことになる。

* 戯曲はそれを芝居として舞台上に実演する場合、現実の場と観念的場とが一致する。為に「場」が観客の理解行為を助けるが、戯曲としてこれを読む場合、この二つの場が一致せぬので、観念的場は読手の恣意的方面に傾きやすく、理解行為が不完全となりやすい。この読手の観念的場の構成のズレを正すため、作者はしばしば文中に註記を挿入し、読手の観念的場の構成の不備を補ってやらねばならぬ。これがいわゆる「とがき」である。戯曲の台詞が観念的場の内における表現であるのに対し、とがきは現実的場における表現である。従って、台詞の中に挿入されたとがきは観念的表現の中に挿入された現実的表現ということが出来ようか。

ともあれ観念的表現型においては「現実の話の場」と「観念的の話の場」との二つの場がだぶっているわけである。現実的表現型

をその話の場の構成上から一次元の表現と称するなら、これは二次元の表現といわねばならない。そこで言語行為には全く異質の二つの型があることが判明した。

言語行為
├ 現実的表現型
└ 観念的表現型

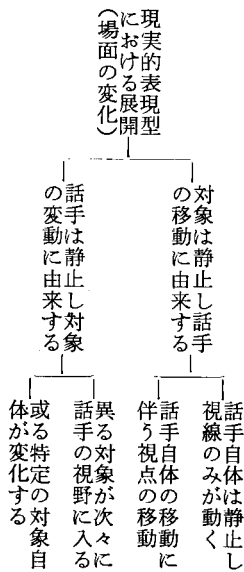
二 展開における立場の移動とその種類

現実的表現型の言語行為においては、対象たる素材は話の場のうちに現存するものである。それ故、かかる表現行為においては展開はあくまで現実の事実拘束されていると言わねばならない。話手の視点の動きとして展開は行われ、決して非現実的な相を帯びない。現実の事実が現在話手自身の立場において把握される、その把握の連続こそ展開の姿である。それは決して他人の立場に乗り移ったり、過去や未来に遡ったり、或は現在以外の他の場所到自己を移してみたりはしない。従って、次の如く定義し得るであろう。この種の型は必ず話手自身の立場として対象が捉えられること。しかも各対象を順次把握する時間的経過は現実の時間的推移と一致すること。この二項は極めて重要な事実である。

さて、この種の型における対象の移動には次の二通りの方法が考えられる。(一)は話手自身の視点の動きによって生ずる素材把握の立場の転移。これには話手自身は静止していて視線だけを動かす場合と、(二)話手が動いており(話手が道を歩いて、また汽車から窓外の景色を眺めて)為に話手自身の移動につれて対象も変

じてゆく場合との二種が含まれる。また他方は、(一)話手自身は何等移動しないで、対象の方で変化して行く場合。たとえば(四)道端に立って道行く往来の人や車馬の流れを把握するように、異なる対象が次々と視野に入ってくる場合。或は、(二)火事で次第に家が焼け、そしてだんだん沈火して行く模様を捉えるように、特定の対象自体が時間的に変化する場合、それらがこれに当らう。

かくしてこの種の表現型の展開には次の四通りの型が存在することに結着する。(一)実際にはこれらが混合して表れる場合が多い。



これに反して、観念的表現型においては、やや趣を異にする。この種の表現型においては、素材を把握する話手(書手)は、また理解行為において表現を通して素材を把握する聞手(読手)は共に現実の話手聞手とは別な、観念的場を設定する話手聞手である。この観念的行為者は、観念内における存在であるから、この場合、素材に対する行為者の態度——対象材間の立場関係——は必ずしも現実的なものに拘束される必要はない。時間的にも、場所的にも、また人的にも、展開における行為者の立場の転移は極めて自由である。現実の(或は行動の)時間的推移に伴う必然

的な環境条件の変化に基く対象材間の關係の変化とは全く別な變化——非現實的な、時としては超時間的な變化——をなすこともある。今その變化を次の三種類に分つて考察する。

- 1、時の 転移
- 2、場所の 転移
- 3、人的立場の 転移

1 時の 転移

現實的表現型においては、時の推移に伴う展開は、絶えず現實の時間的経過に歩調を合わせる。現實の時間的推移「過去↓未来」を話手は絶えず現在の瞬間の連続として知覚するのであるから、通常現在形として言語表現を行う。ここにおいては把握の時間的推移は現實の時間的推移と一致する。国語において一羽の鳥が飛立つのを見て「鳥が飛立った」と表現した場合でさえ、形式上は過去の形を用いているが、これも決して話手が現在の位置において対象を觀念内における過去の事実として回想しているのではない。対象の動作（飛び立つこと）は表現する際にはすでに過去のものとなっているであろうが、これを捉える話手の立場はあくまで現在なのである。かく、(1)対象把握が必ず現在の立場にてなされること、並びに、(2)対象の時的経過と把握の時的経過とが一致すること、の二点に現實的表現型の特色がある。

一方、觀念的表現型においては、素材たる対象は觀念内のものであり、これを眺める行為者は觀念的行為者である。ここにおいては対象の生起した「時」と話手の位置する「時」との關係をど

のようにするか（過去の關係とするか、現在の關係となすか、また未来の關係としてしまうか）は自由である。あるいは、対象が或る時間的拡りを有しているに拘らず、これを瞬間として捉えることさえ許される。徒然草に、

のどやかなる日影に墻根の草もえいづるころより、やや春ふかく霞みわたりて、花もやうやうけしきだつほどこそあれ、をりしも雨風うちつづきて、こころあわただしくちり過ぎぬ。青葉になり行くまで、よろづにただ心をのみぞなやます。徒然草 十九段)

というのがある。ここにおいて、「より」から「まで」に至る対象の時間的推移は垣根の草萌えいずる初春より青葉になりゆく晩春までというかなり長い期間である。しかるに表現者はこれを三ヶ月という長い期間を要して把握したのではない。觀念的表現においては、すべて対象の時間的経過は觀念的に体得されるのであるから、対象の時間的経過を觀念内に自由に縮約することが許されるのである。同様觀念的表現においては、対象の時間的経過が遙か過去における実であったとしても、必ずしもこれを過去として捉える必要はない。過去における事実をも觀念内において現在の立場として捉えることが許される。いわゆる「歴史的現在」なる表現法はこれである。

觀念的表現においては「歴史的現在」として現實的表現の場合と同様現在表現の方式をとるが、表現機構の点から眺める時、そこに単一の場と二重の場（現實的場と觀念的場との重なり）との相違があることに気付く。

観念的表現型においては、歴史的現在なる表現法をとることに
より、対象の時間的推移「遠い過去→近い過去→現在」に平行し
て絶えずこれを現在の関係で「現在→現在→現在」と捉え表現す
ることが可能である。と同時に、恣意的に、対象の時間的推移に
逆って、「現在→近い過去→遠い過去」の順序でこれをすべて現
在の關係に置きかえて表現することも可能である。更に、対象の
実在に近い過去にはじまって一旦遠い過去に遡り、次に一転して
現在に視野を転ぜしめ、これをすべて現在の關係で捉え表現する
ことすら可能である。歴史的現在の表現方式においては、対象の
時間的推移は観念的に捉えられるので、必ずしも対象の現実の時
間的推移の順序性に縛られることなく、その把握の時間的順序を
どのような順においてなすかは自由である。(過去と同様、未来
→将来かくあらんと想像した状態→を現在形式で表現することも
可能である。これは「歴史的現在」に対して「想像的現在」とで
も呼ぶべきであろうか。)

* 推理小説によく見られる、事件を冒頭に提出し、ついでその
由来を謎の如く順次解きほぐしてゆく手法は、まさしくこれ
である。文章研究においても、時的転移に目をつけて、その
全体的構成を把握することは大切である。

歴史的現在法の如く現在の關係で捉えることをせず、これを過
去や未来として捉え表現出来ることは言語表現の特異性の一であ
ろう。歴史的現在法や想像的現在法は映画の場合と全く等しいの
であるが、過去表現および未来表現が可能であるということは言
語の最も優越した特質である。

言語表現においては対象の実在の「時」に拘束される必要は毛
頭ない。ここではただ実在に対する立場のみが問題である。観念
内の対象を過去のものとして顧みる立場が過去法で、未来のもの
として望む立場は未来法である。この両表現様式の相違はあくま
で対象把握の時的立場に関することであり、対象自体の実在の
「時」に關係しない。従って、観念内にある対象は総て、どんな
対象であっても、これを顧みる立場で捉えるなら過去法として表
現され、現在の立場で眺めるなら現在法として表され、望み見る
立場で捉えるなら未来法として表現せられるのである。過去法で
表記せられているからその対象は現在法の対象より以前の實在で
あると判断することは皮相な見解である。表現様式と対象の実在
の時とは必ずしも一致しないのである。

右の如く、観念的素材を対象とする観念的表現様式においては
対象に対する時的立場の変更が自由である所から、展開において
も対象に対する時的立場を転移せしめることが可能となるのであ
る。

2 場所の転移

観念的表現において表現せられる「場面」は観念内に構成され
る場面であるゆえ、その場面をいかなる場所と定めるかは全く恣
意的である。現実的主体者たる話手・聞手は室内で向い合ってい
たとしても、観念内に全く別の場面・情景を創造することが出来
る。この時、観念的主体者は観念内の情景を眺めているのである。
それ故、現実的主体者の視野にある場面と観念的主体の眺める場

3 人的立場の転移

面とは一致しない。現実的主体者の見る場面は現在自己の視野にある場面である。従って、現実的表現においては、場面の場所的変化は、言語行為者が自己の視点を動かすか、或は、対象の方が移動するか以外に方法はない。一方、観念的主体者は観念内に恣意的に構成された場面を眺めるのである。従って、観念的表現においては、主体者の視点の移動は、観念内に構成する場面をすりかえることにより自由にかつ瞬時に行うことが出来る。観念的表現においては、対象の把握者は観念的主体者であるから、対象の場所的移動につれて自由にかつ敏速に自己の位置や視点をも変動せしめることが可能である。現実的主体者の視点は静止状態であっても、それとは無関係に、観念内の場面は対象の動きにつれて絶えず変化しているのである。

今は山中 今は浜 今は鉄橋 渡るぞと 思うまもなく

トンネルの やみを通して 広野原 (小学唱歌)

右を読みながら、観念的主体者は、表現の展開につれて観念内の場面を変化させている。この観念的場面の転移は、時として瞬間に行われることもある。

「彼は家から学校まで走りつづけた。」

場所的变化は時として非現実的空想的様相を帯びる。まだ見ぬ宇宙の果へ恰も宇宙旅行をなすかの如く自己を移し得る(宮沢賢治「銀河鉄道の夜」など)のは観念的表現なるが故である。舞台の模様を側面からばかりでなく上部から俯瞰することすら可能なもの(中原中也「正午」など)観念的表現なるが故である。

観念的主体者は場面の変化におかまひなく観念内において対象の動きを追ってゆく。言語行為者は、観念内において、自己の経験から「表現」を通して様々の情景を自由に創造し、登場人物を恣意的に点描し、その動きを捉えてゆく。この場合、観念的関手は、時として必要に応じて積極的に舞台にのぼり、(素材が構成するもう一つの「場」—観念的場—の内へ突入し)そこで演じている役者の内へと入りこみ、第三者の立場から役者そのものの立場へと乗り移り、登場人物として思惟し、またその目を通して舞台を眺め劇を構成してゆく。このことは次のことを意味する。—現実的関手から分裂した観念内における関手(観念的主体者)は観念内の情景に対する傍観者の立場から、必要に応じて更に自己をもう一度観念的に分裂せしめて登場人物の立場(行為者の立場)へと移ってゆくことが可能であると。——このことは観念的分裂が二重になされることも有り得るということを意味する。そして第一回の分裂によって現実の読手から劇を眺める観念的主体者が分裂し、第二回の分裂によって劇を眺める主体者から劇を演ずる観念的主体者が分裂したのである。第一回の分裂によって生じた主体者を第一次観念的主体者と称し、二度目の分裂によって生じた主体者を第二次観念的主体者と名付けよう。

現実的主体者は現実的場の内に居て現実的場を眺めている。第一次観念的主体者は現実的場の内において観念的場を眺めている。そして、第二次観念的主体者は観念的場の内において観念的場を眺

めているのである。例をもって示すなら、――

密柑畑へ来る頃には、あたりは暗くなる一方だった。「命さへ助かれれば――」良平はさう思ひながら、三つともつまづいても走って行った。(芥川竜之介「トロッコ」)

右例において、括弧外の部分は傍観者(第一次観念的主体者)の立場として叙述を進め、一方「命さへ助かれれば」は良平の立場(第二次観念的主体者の立場)に転移しての思惟である。ここに傍観者の立場より行為者の立場への移りがある。単に思惟するだけにとどまらない。たとえば、――

「さあ乗らう？」

彼等は一度に手をはなすと、トロッコの上に飛び乗った。トロッコは最初徐ろに、それから見る見る勢よく、一息に線路を下り出した。その途端につき当りの風景は、忽ち両側へ分かれるやうに、ずんずん目の前へ展開して来る。――良平は顔に吹きつける日の暮の風を感じながら殆ど有頂天になってしまった。(芥川竜之介「トロッコ」)

の傍線部は明らかに行動者「良平」の実感である。ここでははじめ傍観者の立場より、次に良平の立場へと視点は移る。作者は舞台外(観念的場の外)から良平達の行動を眺め、「彼等は一度に手をはなすと、トロッコの上に飛び乗った」と叙述する。彼等の乗ったトロッコは次第に速度が加わり勢よく坂を下る。この時作者の視点は傍観者(第一次観念的主体者)の立場からトロッコ上の良平の立場(第二次観念的主体者の立場)へと移る。作者は良平の目を通して、眼前の光景が二つに別れて勢よく自分の左右へ

と展開してゆく様を観取する。それは我々がシネラマを見、橋で勢よく雪の坂道を滑走する実感を自らのものとして体験するのに似ていよう。ここにおいては、小説「トロッコ」をよむ読手は現実的主体者であり、良平達によって演ぜられる劇を眺めている読手は第一次の観念的主体者であり、良平の立場に転移して劇を演ずる読手は第二次の観念的主体者なのである。ここにおいては観念的主体者は他人の立場に移り、みずから行動者として思惟し体験し知覚する。展開における人的立場の転移と云い得よう。

* ここでいう観察者より行動者への立場の転移は、波多野完治博士の云われる「地理的環境」より「行動的環境」への移行とはやや異なる。博士のそれは第三者の視野に映じた様を筆者が自らの立場において代弁する方式であり、そこには言語行為における立場の人的転移は全く認められない。素材を相手の視野や感覚に求めるだけである。(波多野完治「文章心理学」一九一頁参照)

なお、人的転移といっても、必ずしも登場人物とは限らない。動物、時には非情物にまで転移の及ぶことがある。(童話などに多い。)

以上、観念的表現型における展開上の特殊な転移を、(1)時、(2)所、(3)人、の三項目にわたって眺めてきた。次に、現実的場面と観念的場面との交錯、特にそれらにおける観念的主体者の特殊な転移を実作において眺め、それらがどのような展開方式によって文面上に表れるかを追究し、かかる視点からの考察が文章研究に

対していかなる役割を果し得るかを検討してみようと思う。

三 文章分析と文脈断層

徒然草に次のようながある、――

神無月の比、栗栖野といふ所を過ぎて、ある山里にたづね入る事侍りしに、遙なる苔のほそ道をふみわけて、心ほそくすみなしたる庵あり。木の葉にうづもるかけ樋のしづくならでは、つゆおとなふ物なし。閑伽棚に菊紅葉など折りちらしたる。さすがにすむ人のあればなるべし。

かくてもあられるよと、あはれに見るほどに、かなたの庭に、おほきなる柑子の木の、枝もたわわになりたるが、まはりをきびしくかこひたりしこそ、すこしことさめて、此の木なからましかばとおぼえしか。(第十一段)

右の文章において、観念的主体者たる読手は、理解行為においてどのような径路を辿るものであろうか。文章展開と思考展開とはどのような関係性を有しているか。以下、冒頭より順次表現の「場」に即して展開の姿を分析してみよう。

まず、冒頭の「神奈月の比、栗栖野といふ所を過ぎて、ある山里にたづね入る事侍りし」の一節は、明らかに作者兼好が読手に対して、これから述べるべき物語の成立由来を知らせる意図を含んでいる。従って、これはこれから述べるべき物語を引出す誘因とはなっていない。物語内容と直接の関係はない。当然この一節の言語表現においては、話手と聞手とは現実の「話の場」の内のみ位置している。(この場合、必ずしも共時的・共所的面談と

は限らない。)まずスクリーンに作者の顔が大写しされ、「私は十月頃、栗栖野という所を通って或る山里に尋ねて行ったことがございしましたが、」と前置する。ここでは話手が舞台の表面に現れ、じかに聞手に伝達する形式である。右の文章の文字を一字一字辿っている書手・読手は現実的主体者であるが、スクリーンに現れる話手とそれを眺める聞手は、これは現実的主体者から分裂した第一次観念的主体者なのである。この話手・聞手は共に傍観者の立場にあり、現実的な場の内へのみいる。次に作者の顔はスクリーン上から静かに消え失せ、同時に苔の細道が籠ろに現れ出す。これからいわゆる作者のいう「物語」が始まるのである。観念的話手・聞手は更にもう一度観念的に分裂し、その第二次観念的主体者がスクリーン上に展開する場面を追うのである。ここでは第一次の話手は舞台裏にかくれ、聞手はもっぱらスクリーンを通して舞台上の役者(第二次の話手)の動きを追ってゆく。第一次の話手は、背後から舞台上の役者を人形師の如く操るばかりで決して自ら舞台面に現れようとはしない。観客は話手の口からじかに聞くのではなく、舞台上の劇を通して理解するのである。故に、ここではもはや話手・聞手は現実の場のうちの話手・聞手ではない。観念的場のうちにおける第二次観念的主体者たる話手と聞手との関係となる。観念的場の外(傍観者の立場)にいた話手・聞手は、観念的場(行為者の立場)のうちに突入したのである。いわゆる人的転移である。従って、「……たづね入る事侍りし」と「遙かなる苔のほそ道をふみわけて……」との間では、表現場面の次元が異なる。強いてこの部分を訳すなら、「尋ねて行ったこと

がございましたが、その時——苔の細道を踏みわけて……」とでも訳すべきであろうか。この「侍りしに」の部分の展開についてはまた後程ふれることにしよう。

さて、「遙なる苔のはそ道ふみわけて……」に入ると、場面は一転して、作者の姿が消え苔の細道がスクリーン上に現れる。カメラはこの細道を次第に前進して行くよう捉えてゆく。ここでは明らかに視点は細道を歩みゆく作者の視点へと移され、観客は恰も自らか細道を進んでゆくかの如き錯覚に陥る。すなはち、聞手は観念的に役者(細道を歩む作者——これは現実の作者ではない。対象化された作者である。)の立場へと乗り移り、役者の眼を通して舞台上の情景を眺めて行く。観念的場に対する傍観者の立場から観念的場の内の行為者の立場へと移り行く。人的転移——二重の観念的分裂である。

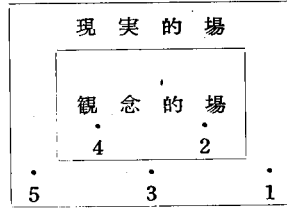
カメラは更に細道を進み、やがて庵がスクリーン上に現れる。当然読手たる観客もスクリーン上に展開しゆく情景の変化に従ってその位置を変じているわけであり(場所の転移)作者と共に作者の眼を通して算や関伽棚へと視線を転じてゆく。ここで再び作者の顔がひょっとと現れ、「さすがにすむ人のあればなるべし」と説明する。第二次観念的主体者の関係から第一次観念的主体者の関係へと一旦立帰り、かくただがきを述べてから再び前の関係へと戻る。「かくてもあられるよ」は作者の感懐であると同時に、作者の立場に転移した読手の感懐でもあるからなのである。次に視点は彼方の庭へと一転する。カメラの向きの変動につれてスクリーンから庵の姿は隠れ去り、杖いっばい実を結んだ柑子の

木が写りはじめる。やがて柑子の木はスクリーンの中央まで移動し、そこで視点の動きは停止する。観念的主体者はカメラのレンズを自らの視点としてこれらの情景を眺めている。

さて、ここで空然スクリーン上から柑子の木が消え失せる。同時に三たび作者の顔が大写しに画面いっばいに現れる。一瞬読手たる観客は行為者の立場から観客の立場へとひき戻される。ここでは最初の書きだしと同様、スクリーンに向う観客は第一次の作者対読者の関係——現実的場へと出たのである。「……すこし」とさめて、此の木なからましかばとおぼえしか」は、そのスクリーン上にある大写しの作者が観客(聞手)に向かって言っている言葉であり、「……というわけで少しことさめて、『いっそんな木などなければ良かったものを——』と、このように感じた次第でございます。」とでも訳せばよいであろうか。先の情景を見て勃然と心を支配し始めた行為者たる観念的作者の感情を、解説者たる作者が代弁して聞手に伝えているのである。さて、大写しの作者の顔は「……とおぼえしか」と言い終ると、そのまゝ静かにスクリーン上からうすれて消え、この映画は終幕を告げるのである。それと同時に『神無月の比』を見ていた第一次観念的読手は現実的自己に戻り、かくて書物を下に置き、ほっと一息つくのである。

以上の如く、『神無月の比』の構成は、すべてが観念的場の内に終始するのではない。観念的場が現実的場の上に重なり合った形をとる。そして、(1)話手・聞手は最初観念的場の外におり、傍観者の立場として観念的場を眺める。(2)ついで観念的場の内へと

席を移し、行為者の立場へと転移する。(3)「さすがにすむ人の……」の所で一旦現実的場に戻ったが、(4)再び観念的場に立帰り、(5)「すこしことさめて……」に至って元の現実的場へ出て、かくて表現行為は終止する。



さて、ここに二重の「場」が成立し、その「場」と「場」の間を主体者は行きつ戻りつする。この観念的場は現実的場より一次元高い「場」なのである。この次元を異にした「場」より「場」への転移——異次元的展開においては、そこにかんがりの落差が認められるのである。(展開はいずれも言語主体者の立場の変化を基盤としているにしても、異次元的展開の場合の転移は確かに同次元の展開の場合に比して立場の基底の次元が違う!) 私はこれを文脈に断層があるものと考え、この種の展開を担う「に」を「文脈断層の語」と呼ぼうと思うのである。現代語においては「が」が「に」にとって代り「……ある山里にたずね入ったことがありますか——」の如き形式をとる。また、「と」を用いて「……ある山里にたずねて行きますと——」の如き形式も用いる。従って、「が」「と」も文脈断層の語ということが出来よう。これら文脈断層はすでに古くから存するのであり、その用例も極めて多い。『徒然草』を眺めても、「明くるまで月見ありく事侍りしに」(三十二段)、「或人清水へまゐりけるに」(四十七段)、「童の法師にならんとする名残とて各あそぶ事有りける

に」(五十三段)、等々その用例は枚挙に遑がない。これら文脈断層語の箇所は、理解過程から考えるなら、「……ということがありましたが(或は、……を致しましたが)、その時——」と解釈せねばならない。文脈断層以前は現実的場における話手より聞き手への直接の伝達ないし説明であり、断層以降は話手によって説明された観念的場における行為・状態の叙述である。いわゆるテレビ・映画的手法である。

そこで、文脈断層語「に」「と」「が」のかゝる用法は、機能的見地から、その他の用法とは切り離して別箇に考えるべきであろう。「に」「と」「が」を接続助詞と考えるなら、これを「文脈断層の助詞」と唱え、時枝誠記博士のように「に」「と」を指定の助動詞と見るならば、その連用形中止法に文脈断層という働きを設けねばならぬであろう。(さすれば口語の「と」もこれに含ませ得る。) いずれにせよ文脈断層は句の接続機能における一特性である。

* 文脈断層はしばしば断層語なしに現れることがある。一文から次の文への展開において、「に」「と」「が」等がなくなるとも、そこに文脈の断層が存する場合には、「場」の交替を観念内にてなきねばならぬ。

四 む す び

文脈断層の問題は極めて微々たる問題かもしれない。しかし、文章表現をその表現の場に即して考察する時、そこに「場」構成上見逃し得ない大きな相違点のあることに気付くのである。今回

は『徒然草』を例としてその文章構成を分析してみたのであるが、かく表現の場に即した分析態度においては、単なる意味内容のみから、或は外形上からのみ追究する部分的考察においては到底把握し得ない文章の全体的構成様式を察知することが可能なのである。文章表現は個々の文表現の連続ではない。なるほど一の文表現より次文は展開し、かく順次展開を積み重ねて文章表現は完成されるのではあるうけれど、文章を全体として一の単位的なもの

と把握する態度においては、更に大きな視野から、文章全体の表現の「場」に即した把握の態度を養わなければならない。そういう意味で、現実的場と観念的場との二種の場を区別し、それらの交錯の姿態を完全に把握することもあながち無意味ではあるまい。文脈断層が文章理解に占める位置の軽重はひとえにその把握の態度にかかっていると云っても過言ではないのである。

◇バックナンバーの頒布について

本誌の復刊第一輯乃至第十八輯は第二輯をのぞいて、残部があるのでご希望によりおわけする。申込みの方は振替東京二七〇七三番をご利用下さってご送金願いたく、会員に限り送料は当会の負担とする。なお古い号には多少の汚れがあるがご承知おき頂きたい。

第一輯	百二十円	第十二輯	百四十円	第九・十輯の特装本(単行本型)	「日本
第三輯	同 右	第十三輯	百五十円	文学論攷	」は八百円。
第四輯	同 右	第十四輯	同 右	坪内逍遙「ここやかしこ」	は送料共百六
第五輯	同 右	第十五輯	同 右	十六円。	(単行本形式、紙装約百六十頁。
第六輯	同 右	第十六輯	百七十円	小説「ここやかしこ」	及び「逍遙先生初期
第七輯	同 右	第十七輯	同 右	文芸論拾遺	」を改録。本書のみ要送料。)
第八輯	四十円	第十八輯	同 右		
第九・十輯	六百元	臨時号	四十円		
第十一輯	百六十円				