

視覚的表現と分析的表現

池田義一郎

一、文字の視覚的效果

雑木の多い田舎の山を眺めていると四季の移りかわりに驚かされることがある。秋の木の葉が散り空気がすむ頃思出す句は

葉凋山寺出

秋の感じを陸游は五字でこのように鮮明に描き出している。英詩の中にも美しい叙景で知られたものは多いが、眼にうかぶイメージの鮮明さでは漢詩に匹敵するものはないように私には思われる。アリンガムの水彩画のような池の詩

Four ducks on a pond,

A grass-bank beyond,

A blue sky of spring,

White clouds on the wing;

What a little thing

To remember for years——

To remember with tears.

William Allingham

は英詩としては珍しく漢詩に近いものを感じさせるが、同じように水辺の小景を写した李白の「丹陽湖」の驚くべき鮮明さにはかなわなう。

亀遊蓮葉上

鳥宿蘆花裏

少女棹輕舟

歌声逐流水

この相違はまず表音文字と象形文字の差から来るものと思われる。表音文字で綴られた言葉は判断作用を通じて概念的表象をよび起すのであるが(中には音調によつて感情的気分を伴うこともある)、葉、寺、亀、鳥、舟、というような漢字はそのまま一個の絵で、直ちに感覺的表象をよび起す。これは日本語の詩が仮名文字の間にところどころこうした絵をまじえることによつて読む眼を助ける効果を考えてみればわかる。現在の漢字は原始漢字にくらべるとずい分様式化された記号になつてゐるが、いくつかのものはまだ象形の効力を失つてゐない。「物の眞の形を見ることになれた」彫刻家ゴッデイエ・ブルゼスカ (Gaudier Brzeska) は全然予備知識なしに漢字のあるものを正しく読み得たとエズラ・パウンドはいつてゐる (*ABC of Reading*, p. 5)。原始漢字の稚拙な絵が幾世紀の純化と洗練を経てエッセンシャルな線だけが残し、一種のアブストラクト芸術のようになつてゐるのであろう。私たちは空海の書や宇錢の画讀や中国人の見事な招牌を見て、その様な感じを受けることがある。ストリンドベリイもストックホルムの図書館に司書をしてゐた頃、はじめて漢籍を見て漢字の威厳に打たれ、シナ語の研究を思い立つたと目伝小説に書いてゐる。ブルゼスカは「馬」という漢字を見て “Of course, you can see it's a horse.”

といつたとパウンドは書いているが、この「見てわかる」ことが漢字をいわば国際的な眼の記号にしている。中国語は多くの方言にわかれているため、北京と上海と広東の人は話し言葉は通じないが、書かれた言葉を見ればわかるのである。私たち日本人も漢詩について其の音調やリズムを何も知らないで、いわば耳でなく眼で鑑賞することが出来る。私たちは先祖以来このように黙読と眼による鑑賞になれてきたのであるが、西洋の詩の場合はそうはいかない。英語にも *night, knight* や *rise, right, write, wright* のように視覚にうつたえるものもあるが、これは極めて例外的で、英語の正しい音調やリズムを知ることなしに英詩の美しさを完全に味うことは不可能と思われる。「honour, glory, victory, courage」というような語は、どんなに使い古るされても魔術的なひびきを失わない」とハーバート・リードはいつているが (*English Prose Style*, p. 8)。英語を母国語としない私たちが、こうした語感を身にしみを感じるようになるだろうか。「どの言語にも詩的表現に特に適したいくつかの言葉がある。あるものは想像に与える心象又は思想から、あるものは耳に与える効果から」とゴールドスマスは言うが (F. B. Bateson: *English Poetry and the English Language*, p. 70)。私たちに英詩の *image* や *idea* はある程度はわかつても、その *music* はとらえられないのではないか。英詩のスペクトルに対する私たちの感受能力は、こうした文字の性格から、漢詩のそれに対するより低からざるを得ないと思われる。

ゴールドスマスと同じようなことをパウンドもいつている。彼は「偉大な文学とは最大限の意味を充実させた言語に外ならぬ」といひ、言語を充実させる手段として次の三つをあげている (*How to Read*, p. 47)

- 一、*Phanopoeia* (Phanopoeia) 眼に見えるイメージを心に投影させるもの。
- 二、*Melopoeia* (Melopoeia) 音とリズムによつて感情的相関をよび起すもの。
- 三、*Logopoeia* (Logopoeia) 直接的な意味に関連して我々の意識に在る知的又は感情的連想を刺戟し、右の二つの効果をよび起すもの。

手とり早くいえば一は視覚的效果、二は音楽的效果、三は知的効果を生み出すものである。パウンドは一の視覚的效果につい

て「幾分その特殊な文字のせいであらうか、フアノピアは中国人によつて最高度に達せられている」といつている。パウンドの命名したという「イマジスト」(心象派)の言葉の革命は、英詩に視覚的効果をとりにいれることにあつた。二つの動機がこの運動に合流しているように思われる。一つはヒューム(T. E. Hulme)の「言語と文体についての覚書」(*Notes on Language and Style*)に述べられている考で、「一つ一つの言葉は眼に見える心象でなければならぬ。将棋盤上のコマであつてはならない。」(p. 11)「人がものを書く場合それと同時に眼に見える意味が眼前に浮ぶのでなければ書けるものではない。この心象が書くことに先行し、そして書いたものに力あらしめるのである。」(p. 12)。これは浪漫主義の無限彷徨をやめて秩序と抑制と明確な地上の事象に帰らねばならぬというヒュームの古典主義の文学的帰結であつた。もう一つの動機はパウンドが管理人となつたフェノロサ遺稿のうちに森槐南「有賀長雄の指導による」漢字論」(*The Chinese Character as a Medium for Poetry*)があつたことである。漢字の直接事物と結びついた表現は、パウンドに詩とは漠然とした普遍的なものを対象とすべきでなく、個々の事象を明確に示すべきものだということを教えた。分析的抽象的な表現、雲をつかむような詩に代つて強固で明瞭な詩を書かねばならぬ。「多くの作品を書くよりも、一生にただ一つのイメージをつくり出す方がよい。」こうした考は現世紀の新しい詩人たちの決定的動向となつたように思われる。「イメージという言葉そのものが、この五十年ばかりの間に神秘的な魔力をもつようになつた」「イメージの新しさ、大胆さ、豊富さということが現代詩の特性であり、現代詩を支配している魔神である」とデイ・ルイスはいつている。(Day Lewis: *The Poetic Image*, p. 17)

散文がたんねんな分析と抽象の過程をすすむものであるとすれば、詩はこれと逆に瞬間的な総合と具体化によつてイメージをとらえる。イメージを結晶させるものにメタファがある。メタファとはフェノロサによれば、「物質像をもつて非物質関係を暗示するもの」で、リードはこれを「メタファの完全な定義」だといつている。(English Prose Style, p. 23)。漢字は物の形をあらわすものであるから、非物質関係を物質像であらわすことが非常に多い。目に足がついて「見」、日と月が一緒になつて「明」という風に、一つ一つの字がすでにメタファである。「天道人道」「天無口」「青山白雲人」、いずれもイメージ

をもつて抽象的なものを表現している。

鬼 手 佛 心

これはある外科医の部屋に掲げてあつた書の文句であるが、このメタファは「知的感情的な複合心理を一瞬のうちにあらわす」というパウンドの定義によくあてはまつている。私たちは此の短い句から直観的に外科医の総合的イメージをよび起し、何となく尊敬と信頼感を抱かせられる。これがメタファによる詩的表現の効果である。しかし考えてみると外科手術は詩の世界ではない。患者にとつて大事なことは医師の風貌や全体的な感じよりも、その技術や経験や心性についての細かい正確な分析である。詩的表現はそれを全体的印象の中に包みこんでしまう。本来散文の世界であるべきところにメタファが入りこむことの危険はここにある。こう考えると日本の政治家たちが難局に立つといつてもきまつて「明鏡止水」とか「光風霽月」とかいつたような漢語のメタファを持ち出す秘密がわかつてくる。メタファは詩的表現の生命であるが、分析的叙述を本質とする散文では、「ケークの上にならべた桜んぼ」(ティ・ルイス)の役をするのがせいぜいで、悪くすると現物を詩的代用品にすりかえて知性を眠らす役をする。いわゆる「名文」が、しばしば私たちに警戒心を起させるのはこのためである。十八世紀の偉大な散文家がメタファを警戒したことは、ジョンソンのスウィフトを評した有名な言葉“*The rogue never hazards a metaphor.*”によつてわかる。中国の詩文にあらわれる人物がみな多かれ少かれ神仙味をおびて *picturesque* であるが複雑な現実感を欠くのはメタファによる詩的表現が多いせいであり、ガリヴァの超現実世界が却つてリアルに感じられるのは、メタファによる総合印象でなく細かい分析的表現によつて「ごまかし」を感じさせないからであろう。

対象を分析によらずにコンクリートな相似物(メタファ)でとらえるのが原始人の言語であつた。(子供の言葉、スラング、ニックネームもメタファ的表現をとる。直覚的でコンクリートだから、*discursive* な大人の言葉より生き生きとした詩を感じさせることが多い。スラングが広く用いられて上品な言葉に昇格するとこの味は消えエマソンのいう化石となる。)このメタファが多くの人々にたびたび用い

られるにつれて最初の個物的な内包を失い、外延が拡がって同種類のどんなものにも適用されるようになる。たとえば原始人の言語は掘立小屋にあげた窓を家の「眼」というメタファでとらえたのであるが、このメタファも慣れてくると誰もマド（目戸）や window（= wind+eye）を「眼」の意味だとは感じなくなる。これがいわゆる最初の適切な生き生きとした個物指示の力（つまり詩）が消えて、どのような窓にも通用する類名詞になつてしまう。また原始人の混合した知覚から生れた Sentence-word では不可分であつた実体の属性や動作状態が、知覚の発達につれて次第に実体から析出され、「赤い」花「赤い」空、人が「走る」風が「走る」というような分析的表現が出来るようになる。即ち形容詞や動詞は、こうした分析の所産である。さらに分析過程がすすむと、この属性や動作状態が実体から切りはなされて、それだけが独立の対象となつて、これに焦点が向けられるようになる。これが抽象名詞で、形式は実詞だが、実体の表象をよび起さない虚構の言語形式である。（赤い花や布は現実存在するが、実体をはなれた「赤」そのものはどこにも存在しない。）この「赤」がさらに抽象化されて「色」、色がまた抽象化されて「光の振動」という風に、人間はこうした分析過程によつて物の性質について次第に精密な知識をもつようになる。そして知識が分析的に精密になればなるほど言語もまたいよいよ分析的になつていく。「知覚の発達と同じく、言語の進歩の方向は全体から部分へ、混合から分析へと進むもので、その逆ではない」と Jean Piaget はその精細な小児言語の実験研究で結論している。彼はまた「混合的知覚は分析を閉め出す」ともいつてゐる（*Language and Thought of the Child*, pp. 133-134）。漢字は複雑な事象や心理を鮮明なイメージで直観的にあらわし詩に高度の視覚的效果を与えるが、そのネメシスとして鋭利な分析の道具にはなれない運命にあるように思われる。

二、文法構造から

古典中国語がパウンドのいうフアノピアの最高度の表現に達しているのは、一は漢字の性格にもよるが、その文法構造も

また視覚的効果を高めるに適している。試みに最初にあげた李白の「丹陽湖」をジャイルズの英訳とならべて比較して見よう。

亀遊蓮葉上
鳥宿蘆花裏
少女棹輕舟
歌声逐流水

A tortoise I see on a lotus-flower resting;

A bird 'mid the reeds and the rushes is nesting;

A light skiff propelled by some boatman's fair daughter,

Whose song dies o'er the fast-flowing water.

H. A. Giles

これを同一内容の、漢語と英語による表現と見て、双方にあらわれた語をヘンリ・スウィートの分類によつて実語 (full word) と形態語 (form word or empty word) の二種類に分けて見よう。これは日本語の詞と辞の区別がそうであるように、どちらともつかぬケースが少くないのであるが、大体次の標準による。

- 一、実語 独立の意味内容を持ち、それだけで表象を思い浮ばせるもの。
- 二、形態語 それだけで表象を思い浮ばせることなく、専ら文法的機能を果たすもの。

この標準によると原詩の語数二十のうち形態語は位置関係を示す上と裏の二つであり、訳詩では語数三十五のうち形態語は十七ということになる。表象をよび起す語は実体をあらわす実詞、実体の属性をあらわす形容詞、実体の動作状態をあらわす動詞である。このうち一番はつきりしているのは実詞で、形容詞動詞はより抽象的普遍的であるが（たとえば「花」といえば特

定のものをさすが、「赤い」といえば花ばかりでなく、すべての赤いものに通用する)、実詞というのは最大公約数的な概念綜合であるから、これを形容詞で限定すると、より明確な表象をよび起すことになる。代名詞及び冠詞前置詞接続詞副詞即ち一括して *particles* とよばれるものは表象をよび起すことなく、もつばら文法關係をあらわし、意味を荷なう実語をいろいろに結ぶ紐の役をする。「丹陽湖」は叙景に最も巧みな詩人が描いた「言葉の絵」(*word-picture*)だから、実語を多く用いてイメージを充実させ、絵にならない形態語を極度に省略しているのは当然であろう。これに反し次の詩は家庭日常の生活を述べたもので、酒好きの父親が、その責任を子供に転嫁して一杯飲もうというユーモラスな気分をあらわし、漢詩のうちでも最も散文に接近した例である。

責子

陶潛

白髮被兩鬢	肌膚不復實
雖有五男兒	總不好紙筆
阿舒己二八	懶惰故無匹
阿宜行志學	而不愛文術
雍端年十三	不識六与七
通子垂九齡	但覓梨与栗
天運苟如此	且進盃中物

White hair covers my temples

I am wrinkled...

And though I have got five sons,

They all hate paper and brush.

A-shu is eighteen :

For laziness there is none like him.

Ahsuan does his best,

But really loathes the Fine Arts.

Yung-tuan is thirteen,

But does not know "six" from "seven."

Tung-tzu in his ninth year

Is only concerned with things to eat.

If Heaven treats me like this,

What can I do but fill my cup?

A. Waley

原詩は中国の最もすぐれた抒情詩人の天真らんまんを發揮した作であるが、訳詩の方は例としてあげるには適當でないかもしれない。博學なウエイリイは、ここでは珍しく多くの誤訳をしている。「二八」を *eighteen* としたのは十六歳の誤、「志学」を *does his best* としたのは直訳で十五歳の誤、「六与七」を "*six*" from "*seven*" としているが六と七の區別がつかないでなく六と七を加える勘定を知らないということ、いずれも漢文の数のあらわし方が直截でないところから来た誤訳である。「雍端年十三」を *Yung-tuan is thirteen* としているが「淵明に五子あり舒、宣、雍、端、通と名付く」とあるから、これは双生児である。二子を「雍端」とするあらわし方は「二八」、「志学」と同じく特定の「約束」によつて成り立つもので、論理的普遍的な表現からは遠いといわねばならない。誤訳を含む例は適當ではないが、原詩が分析的叙述に最も近しい

た例であり、訳詩も誤訳は別として、それ自身でままとまつており、また誤訳そのものも言語考察の対象となり得ると思われるので取りあげることにした。これを前の例と同じ標準で分類すると、原詩は語数七十のうち形態語が二十五、訳詩は語数七十七のうち形態語が四十一となり、前例にくらべると形態語の占める率が両方とも著しく多くなつてゐる。これはイメージをつくり出す詩的表現よりも、事実を分析的に叙述する散文の表現に近づいてゐることをあらわす。原詩にくらべて英訳の形態語の率は前の例ほど甚しくはないが相かわらず多い。ことに形態語四十一のうち人称代名詞が十もあり、原詩にはこれに対応する語が一つもないことが注目される。代名詞を形態語とするのは、実詞とちがつて実体を「命名」するのでなく「指示」するに過ぎないからである。This is mine. That is yours. というとき、よび起されるのは実体の表象ではなく、this, that, mine, yours は、それによつて指示されている帽子とか本とかいうような実体がこの場において話者とどんな関係に立つてゐるかをあらわすのである。また代名詞を形容詞的に用いても my cap, your cap と red cap とはちがう。red は帽子の属性をあらわし色の表象をよび起すが、my, your は話者との関係を示すだけで属性の表象はよび起さない。このように話者と聞き手とそれ以外のものを区別し、その関係を一々はつきりいい表わす言語は正確な分析的論理的叙述に適するが視覚的效果はそれだけ低下するわけである。

中国語や日本語では人称の区別は特に必要な場合以外は省略され、その関係の理解は場や前後関係にまかされてゐる。「私は私の中食を終えた」などと explicit にいわない。しかし英独仏語では、こんな自明の関係でも一々言い表わさねばならぬ。英語の文法は独仏語にくらべてよほど簡単になつてゐるが、それでも代名詞には性、数、格に関する厄介な「一致の法則」がある。これは中国語や日本語から見ると全く要らざる苦勞のように見えるが、しかし英語の方から見れば、苦勞はむしろ中国語日本語の側にあるというであらう。というのは中国語や日本語には、英語にはない階級制度や慣習から生れた夥しい人称代名詞があつて、相手と場によつて、時には細かく神経をつかつて、一々これを使いわけなければならないからである。アメリカならば you 一つですむところを日本では最高の敬称から最低の蔑称まで何十種の二人称代名詞があることは驚くべきことに

ちがいない。それらはいずれも、英語の *you* の透明で論理的なものくらべて複雑微妙で濃い感情に染められている。英語の人称代名詞の用法の繁雑さは関係の明示論理の正確さのためであるが、日本語の人称代名詞はこのような知的な論理関係には無関心で、もつばら感情的な対人意識に支配されているように見える。

代名詞に関連して考えるべきものは冠詞である。前にあげた「丹陽湖」の英訳では形態語十七のうち冠詞が七を占めており、原詩にはむしろこれに対応する語は一つもない。中国語や日本語から見れば、これもまた要らざる苦勞のように思われるが、一体冠詞はどんな機能をするものであろうか。冠詞は常に形容詞的に用いられるから学校文法では語類は形容詞となつてゐるが、*a rose, the rose* を *red rose* と *the red* のように実体の属性の表象をよび起さない。 *a rose* という *one* among the innumerable roses in existence (Jespersen) で、*the rose* という類概念に入るものなら何でもよく、*the rose* といえば、*バラ*の類に属するある特定の個物又は類全体をさす。このように不定、特定、類全体の区別を立てる判断作用を表現するのが冠詞で、意味から考えても、また語史から考えても、代名詞の語類に入れるのが当然である。中国語や日本語で「花を見る」「書を読む」というとき、それが不定のものか、特定のものか、または一般の花見や読書を意味するかは、その場の状況や前後関係によつてきめる外はない。このような区別を一々明示しない言語が正確な分析的叙述に適しないことは、代名詞省略の場合と同様に考えられる。

英語の冠詞は品詞を定着させるという、もう一つ重大な機能を果している。イエスペルセンのいうように英語は他のどの歐洲語よりも大幅に品詞転用の自由をゆるしているのであるが、これは近代英語が屈折語尾を殆ど失ひ、文法関係を主として語順であらわすようになつたからである。品詞の転用が自由に語順が文法関係をあらわすというのは中国語において最も典型的に見られる現象で、このために「人人人」とならべて文を成すことさえ可能である。英語でも

But me no buts.

I like a but for its contradictoriness.

He's a *but* man. (cf. a yes man)

There's no one *but* loves his parents.

Everyone *but* you.

He all *but* did it.

"You are a liar!" "But!"

というように *but* が接続詞ばかりでなく動詞、名詞、形容詞、代名詞、前置詞、副詞、間投詞とあらゆる品詞に用いられるようになった。こうなると従来行われてきた八つの品詞分類も意味を失うわけで、英語の語類も中国語の実字虚字の二大別にならうて、実語と虚語の二つに分けられるべきだと主張する学者も出てきた (F. Bodmer: *The Loom of Language*, p. 122)。中国語では品詞の別は立てられない。それでいて「人々」と書いて「人が人を人とす」と理解出来るのは語順の約束が確定しているからである。英語でも文法関係中必須なもの、即ち「主語動詞目的関係」(actor-action-goal relationship) と「修飾語実詞関係」(character-substance relationship) は語順であらわされる。しかし次のような電文では陳述が要求かゝらざらであるかまぎらわしう。

Ship sails today.

これを *The ship sails today.* 又は *Ship the sails today.* と冠詞を入れると問題はなくなる。(Fries: *The Structure of English*, p. 62)。上にあげた *but* の例では *I like a but.... He is a but man.* の不定冠詞が同様に品詞のままらわしうを救っている。このように冠詞は名詞の marker として品詞確定の役をしているが、冠詞をもたない中国語はこの問題をどう解決しているか。中国語に「言語」「仇敵」「船舶」(船には品詞はないが船舶とすれば名詞に確定する) というような同意語を重ねた複合語が多いのは一つはそのためであろう。これも総合的表現には便利であるが、複雑な事象や思想を鋭利に分析することには向かない。

リードは散文において *be* 動詞が省略される例をあげ、これは散文よりも詩の手法だといっている。フェノローサは「繫辞を使ったとたんに詩は消える」といひ、シユイクスピアが *is* を稀にしか使わないといふ觀察を述べてゐる(H. Read: *English Prose Style*, p. 35)。漢詩にはこの繫辞(補語を伴ふ *be* 動詞)に相当するものがなく、「柳暗花明」「月白風清」「月明星稀」などという。「明月」の語順は屬性十実体で、表象結合によつて月の一層明確な觀念をあらわす。これはイエスベルセンの *such Junction* で、いわば単語に等しいものであるが、「月明」といふ語順は *Nexus* で、判断をあらわし、これだけで叙述は完結しフル・センテンスとなる。英訳と対照した例をあげると

池南柳色半青青(李白)

South of the pond the willow-tips are half-blue and bluer.

Ezra Pound

次の例では訳者は繫辞の省略に留意してゐるように見える。

地僻衣巾古 年豊笑語譁(陸游)

The place—remote: their coats and scarves old:

The year—fruitful: their talk and laughter gay.

A. Waley

「地僻」は英語では *The place is remote* であるが、この繫辞は何の意味内容も持たない単に判断作用の記号であるにすぎない。だからこれを省略するのは中国語ばかりではない。ブルームフィールドはこの繫辞省略の形式を「等式叙述」(equational predication)と呼び、ロシア語やタガロク語に普通な文型であるといつてゐる(Bloomfield: *Language*, p. 173)。英語

でも諺や新聞のヘッドラインや掲示の文句によく見られるが、実体と属性を緊密に結びつけることによつて表象をつよくよび起す効果がある。リードが散文よりも詩の手法であるというのはこの為で、繋辞が入ると判断形式が強くなつて散文的になる。漢文でも「子誠齊人也」とか「巧言令色鮮矣仁」というように「也」「矣」などの助辞が入ると指示や断定の意がつよくなり、散文には普通な形式であるが詩には見られない。英詩でもリズムの關係で繋辞を省略することが多く、これがまたイメージを鮮かにする効果をあげている。たとえばバウンズの *Near Perigord* の結びの句

And all the rest of her a shifting change,

A broken bundle of mirrors!

Pope の *Solitude* のはじめの句

Happy the man, whose wish and care

A few paternal acres bound,

最初の例にあげたプリンガムの池の詩に繋辞を入れるとすれば *Four ducks were on a pond..... White clouds were on the wing* となり、「生きてゐるイメージ」が過去にうすれてしまふであらう。ブラマニングの *Pippa Passes* の構成もこれに似たところがある。

The year's at the spring,

And the day's at the morn,

この *is* の省略形は、むしろリズムのためであるが、もし *is* としたら判断が強く表面に出て散文に近づき、それだけ「詩は消える」ことになる。なおこの場合の *is* は *at the spring* のような前置詞句で限定された「動詞」でなく単なる判断記号

at the spring や at the morn が直接 predicative の役をこつてゐることに注意しなければならぬ。

繫辞の is に関連して思ふべきのは “there is” の is であらう。これは存在をあらわす「動詞」であつて、この方は漢文にも、それに対応する「有」という動詞がある。この there は意味を持たなう形式語で (フリースは structure filling word とよんでゐる)、場所をあらわす副詞の there とは区別されなければならぬ。次の二文の there は全然別語のように意味がかわり発音もがかり。

1. *There is a can that I've looked for many times.*

2. *There is the can that I've looked for many times.* (*Structure of English*, p. 161)

(1) は「探しものがある」のひあり、(2) は探しものが見つかつて「其処」にあるわけである。注意すべきは (1) の there is の次には必ず a, no, some, every, few, many のような不定の意味の語が来ることと、定冠詞 the が来るのは次のような列挙 (enumeration) をあらわす場合に限られることである。

There is, first, the style; second, the art of telling a story; and, third, an interest in humanity. (G.

H. Vallins: *Better English*, p. 26)

(1) の there is の次に必ず不定のものがくるのは、我々の判断形式が既知のものに fresh information を加えていくのが順序であり、例えば The King employed a tailor. The tailor was a clever man. という順序で進行する。A tailor was a clever man. という言ひ方がなるのは、不定のものをいきなり持ち出して、これにまた新しい情報を加えることが、此の順序に合わぬからである。不定のものを主語に持ち出す時は文頭におかなくて、*There was a tailor who was a clever man.* というように、まず不定のもの「存在」を承認させて、それから新しい情報に移るのが我々の思考順序に合致した表現形式である。フランス語の il y a、ドイツ語の es gibt も英語の there is に似た形式である。漢詩の例をあげると

有客有客字子美（杜甫）

東方有一士（陶潛）

この「有」も *there is* に似た形式で、あとに不定の主語を導くことも同じである。中国語では主語十動詞の語順が決定的であるだけに、この倒置は注目に値する。散文の「有朋自遠方來」や「有人曰」の「有」も不定の意味の主語を最初に出さず、まず存在を承認させる形式である。日本語でも「人がいつた」というよりも「ある人がいつた」という方が自然で、この「ある」は漢文の「有人曰」の「有」と同じ機能をしているのではないかと思われる。

繫辭の *be* は意味内容を持たず、詩や *vid* な散文ではしばしば省略されるが、口語ではこれに強調をおいて漢文の「也」や「矣」のように指定の意をつよめることが多い。日本語の「である」もこれと同じはたらきをする言葉であるが、これには敬語法による複雑な変化がある。此の無意味な言葉が日本人の言語生活に大きな比重を占めているのはこのためである。永井荷風は日本人の演説について次のような感想をのべている。「其言語は散漫にして且無意義なる剩語が多い。一言半句を發する毎に必ずデアリマス、デゴザイマス、ト云フケデスの如き剩語が反復せられる。暫く聴いていると此等の剩語ばかりが耳について他の必要な言語は聞取れないようになる。翻つて文章のことを思うに、言文一致体の文に於ても心ある詞芸家は筆をとるに當つて文勢の緩慢に流るることを慮り、成るべくデアルの剩語の反復を避けようと苦心している。講演においては目に見る文章よりも一層此等の注意が無くてはならぬ筈であらう」（荷風隨筆）。この事情は日常会話の場合も同様で、ことに旧式の婦人の挨拶は大部分この「剩語」で成立しているような印象をうける。

漢詩が英詩にくらべて形態語の少いのは、表象を強く思い浮べさせ視覚的效果をあげるのに役立つ。しかし形態語が少ないということは、代名詞、冠詞の機能のところで触れたように、文法關係を一々言表せず、その理解をその時の「場」にまかせることを意味する。このように形態語をきりつめた表現は「今」「此処」にあるものについていうときは理解に支障がなく、*vid* な効果を与える。（詩はデイ・ルイスが「生きているイメージ」について述べているように、何等かの意味で常に「今」「此

処」をあらわす。しかしこのような表現は「今」「此処」をはなれた場合、あいまいになることをまぬがれない。コンテキストの明瞭な言表がないと、二重三重の意味をもつ言葉は、どのようにでもとれるからである。人間は無限に多様な事象と無限に複雑なその關係を言い表わすのに、限られた語彙しか持たないのであるから、当然言葉は多義に用いられる。この多義にわたる言葉を、その場の正しい意味に定着させるのがコンテキストである。「コンテキスト自身は常に字義どおりの意味に表現されなければならぬ」(S. K. Langer: *Philosophy in a New Key*, p. 114) という理由はここにある。浮動する意味を決定すべきワタがぐらついていては、表現はあいまいにならざるを得ない。このようなコンテキストをあらわすのが、それ自身に意味をもたない、従つて透明で論理的な形態語の任務であるとすれば、正確で精密な形態語の使用が発達していない言語は「今」「此処」を遠くはなれることは出来ない。(幼児の言語ははじめは物の名前ばかりで、七八歳の知能に達してはじめて *because* のような言葉が使えるようになるという Piaget の報告を思い合すべきである。) 即ち詩的表現に適しても分析的論理的表現には向かない。「今」「此処」を遠くはなれて、科学哲学などの普遍抽象の世界に入ると、言葉の多義性を処理出来ず、多くの解釈をゆるす、あいまいで神秘的表現となる。