

言語資料としての用例文の性質とあり方について

松 中 完 二

0. はじめに

意味研究において、意味の抽出と分析は、すべからく言語資料を基にして行われるべき性質のものである。そして語の意味認識は、場面と文脈という背景情報を基に成立する場合が多い。この要素を満たす言語資料は、必然的に会話文としての色合いを帯びたものとなる。

しかしながら、これまで言語学の世界では、意味研究の題材に会話文が用いられることは皆無に等しかった。もっと具体的に言えば、多義現象を中心として扱う意味研究の世界で、映画の台詞における会話文を題材として用いたのは、私の研究が初めてであり、それ以前には見られなかった。¹⁾

文の意味解釈の研究に際して、映画の台詞における会話文を題材として用いることは、現在でこそさほど珍しくもなく、また同様の言語資料を用いる者も出てくるようになったが、私事ながら、映画の台詞における会話文を意味研究の題材として用いたことで、私自身も当初は学会などでも事あるごとにその理由を問われたものである。

この点に関して、埋橋勇三（2002:8-9）は、その問題点を次のように指摘している。

“ところで英語の語法や文法に関する研究を行なうときに、そこで使う例文はどこからもってくるのだろうか。私の知る限りでは、ほとんどの場合において類似した研究が載っている論文や書物からの引用である。[中略]

例文が論文などに登場するまでにはいろいろな経緯があると思うが、一旦、選択された例文には暗黙の了解のようなものが付きまとう。あの高名

なアメリカ人英語学者が使ったのであるから信頼できる。ほかでもないあの人が引用しているのだから自分が使っても大丈夫だろう。あの辞書に載っているのだから誰も文句をいわないだろう。たぶん、多くの場合、こんな思いが引用する側にあるのではないか。[中 略]

学会などの発言を聞いても感じる。ある例文に疑問を持ち、どこからの引用かを質す。高名な学者の名前が出てくれば、それ以上は何も言わない。別の名前であれば追求が始まる。このような現実に触れるたびに思うのであるが、その人の独自の見解とは何なのか。その人は例文についてどのように考えているのか。理論、理論と、理論が先走り、その結果、例文そのものに関する議論はあまりなされなかったように思う。理論的側面に関しては驚くほど細やかな心配りをする。周到に身辺を固める。これに反して、理論を証明する例文そのもののあり方についてはあまり関心がなさそうである。”

これまで、言語学の世界で研究の対象となる文は、談話分析や方言研究などの、自然言語における会話文を対象とすることで成立する一部の専門的領域を除いては、決して自然言語における会話文ではなかった。そしてそれは意味研究の分野においても例外ではない。

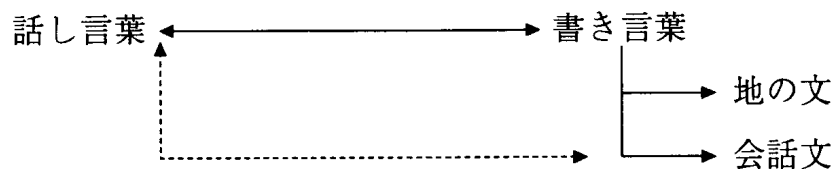
よって、本稿では、私の専門研究における、言わば副産物である言語資料としての用例文の性質とあり方について、言語学的な理想と可能性を踏まえながら論考したい。

1. 言語資料としての用例文

1・1. 言語資料としての用例文の性質

ここで、言語資料における用例文の定義と性質について明確にしておく。言語資料は、話し言葉と書き言葉の二つから成り、話し言葉とは日常、我々が何気なく対話の際に用いる音声言語を指す。一方書き言葉とは、一種の記録された形として文字で紙に書き出されたものを指す。そこでは新聞、雑誌、文芸小説など、紙に書かれた言葉がそれに当る。ただし、ニュースキャスターが読み上げるニュースの内容や、政治家の国会答弁、映画、

ドラマ、演劇、漫画などの視聴者に向けて投げかける台詞などは、たとえそれが口頭によって伝えられる音声言語であっても、あらかじめ用意された言葉を、その性質上、日常の話し言葉に限りなく近付けているだけであって、それは書き言葉の域を出ない。それらはあくまで、書き言葉の中の会話文という位置付けとなる。一方、同じく書き言葉であっても、演劇のト書きや文芸小説の説明や描写に当てられ、会話の形を取らない文は地の文と呼ばれ区別される。この関係を分りやすく示せば、次のようになる。



話し言葉を言語資料とするには、録音や録画といった記録された音声資料や映像資料により、そこでの発話そのものを研究対象としなければならない。しかし映画やドラマの台詞、歌謡曲の歌詞は、その全てが口頭による発話、すなわち音声言語であり話し言葉の形を取っているが、それらは書き言葉を限りなく話し言葉に近付けた人為的なものである。

1・2. 言語資料としての用例文の理想

しかしながら、先述したように、これまで意味の研究において、言語資料として話し言葉資料が用いられた場合は皆無に等しい。話し言葉資料が、これまで意味研究のための言語資料として不適応であると考えられてきた問題については、国広哲弥（1980:187）も次のように指摘している。

“口語資料は録音により採集するのが理想であるが、処理にエネルギーがあるので、必ずしも实际的ではない。インフォーマントから組織的に引き出す方法は、一面では効率のよい方法であるが、他面言語の自然さが損なわれるおそれがある。その危険を十分承知した上でその資料は利用すべきである。”

国広のこの指摘は、話し言葉を言語資料とする際の問題を如実に示している。しかし、こうした難点にもかかわらず、反復使用や保存性、更には一般への幅広い認知といった問題から、自然言語、特に話し言葉の言語資料として最も有益であると考えられるのが、映画の台詞やテレビドラマにおける台詞であろう。

このことについて、埋橋勇三（2002:10）は次のように述べている。

“基本的には例文は意図的にでっちあげたものではなく、自然なものにすべきである。したがって、例文は自然言語（natural language）の中に見出すのがよい。説明しようとする言語現象が含まれていて、かつ、自然な英語であること、このことが最低限の条件である。”

私自身も、己の専門とする論文や研究において、日常の不完全かつ断片的な自然言語を研究対象とする理由は、そのような言語こそ、人間の共有する意味の認知構造を強く反映する要素を有していると考えからである。また、文が不完全かつ断片的なものであればあるだけ、それだけ強く何らかの共通の意味認識が作用することで、我々は発話行為とそこでの意味理解という現象を可能にしていると考えられるのである。よって、意味研究に日常の不完全かつ断片的な自然言語が対象とされるべき理由もここにある。それゆえに語や意味の抽出と分析は、自然言語を対象にしてこそ、より有益なものとなる。

ただし、そこでも場面という背景知識が必要となるため、こうした言語資料の記述には、常にその背景知識を明記する必要性が高くなる。しかしながら、そこで使用されている言語は、まさしく我々の日常性を投影した自然言語そのものである。

2. 言語資料の分類と性質

2・1. 自然言語

自然言語 (Natural Language) とは、日常の生活において、人々が無意識に用いている日常言語を言う。この“自然”という語は“人工”という語に対比して使用される。人工言語は、限られた範囲の概念内において意味を伝えるように設計されたものである。例えば、コンピュータのプログラミング言語や楽譜、モールス信号などは人工言語の最たるものである。その意味で言えば、これまでの構造主義言語学で扱われてきたような文も、人間の生成する文という形を取ってはいるものの、一種の人工言語である。

一方、自然言語は、先に述べたように我々の認知を言語表現として表わす日常の言語である。そして言語学が研究の対象とするものは自然言語である。その研究の重要性について、池上嘉彦 (1975:15) は次のように述べる。

“ところで日常のことは使いの中でも、たとえば「動物のことば」(animal language) とか「身振り言語」(gesture language) とか「コンピュータの言語」(computer language) とかいった表現がなされることがある。このような表現に出てくる「言語」とか「ことば」というのは、日本語とか英語とか言う場合のふつうの意味での「言語」——特に「自然言語」(natural language) と呼ばれることがある——ではもちろんなく、比喩的な意味で使われたものである。「言語」とか「ことば」といった表現がこのように本来の言語そのもの以外の記号体系にも適用されるということは、「自然言語」の意味での言語がさまざまな記号体系の中でも独特の地位を占める重要なものであることを示しているものと考えられる。”

同様に、自然言語の性質とその研究という問題に関して、磯谷 孝 (1980: 24-25) は次のように結論付ける。

“人間の生の営みとは、様々な言語を習得し、そしてみずからも様々な言語を生成することである (cf. Yu・ロトマン『文学理論と構造主義』勁草書

房)。我々は環境に適応するために、環境から様々な情報を得て事態を認知すると共に、環境に働きかけるために様々な情報を発する。

情報はかならずしも記号によって伝えられるとは限らない。黒雲が嵐の到来を告げるといったような自然的情報もある（この場合、黒雲のことを記号とはいわないで、徴候などという）。しかし、記号によって伝えられる情報のほうが人間の生活における比重は重いから、情報はすぐれて記号によって伝えられるとあってよい。情報に様々な種類がある以上、記号にも当然、様々な種類があるはずである。同じような種類の情報を伝える記号と記号は一つのまとまり、すなわち記号体系を形成するが、この記号体系を広い意味で言語ということがある。

言語をこのように拡大解釈すると、自然言語における諸言語にさらに文化の諸要素が加わってくる。それらの諸言語は、ここでわざわざ列挙するまでもない。文化の各領域がそれぞれ言語をもつのである。我々はこの言語から、何かを読み取ったり、そこに何かを読み込んだりして、文化を理解し、記述する。文化は、文化——文化の言語（記号）——自然言語へのその翻訳（この文化の用語体系）——より明示的で平易な日常言語への置き換え、というようにして我々の理解に達するから、究極的には、自然言語が第一言語となり、そのうえに様々な二次言語が形成されることが出来るのではないか（cf. Yu・ロトマン前出書ほか）。とりわけ、二十世紀に入ってから、あらゆる人間行動の記号的性格が認識されるようになり、文化の諸言語という考え方が次第にクローズ・アップされるようになった。そこで我々の問題に即していうと、自然言語を基礎とする様々な記号体系間の翻訳について云々することが可能なのである。”

自然言語の統語構造は、文法概念を用いた構文研究で解明することが可能である。しかし自然言語の意味を解明することは、文法概念を用いた構文研究では限界がある。こうした自然言語と人工言語の問題について、Schaff（1962:78）は次のように述べる。

“In all the comparisons and analogies between artificial and natural languages, one essential point must not be lost sight of: artificial languages are always built on the basis of natural ones, and it is only on such a basis that they are possible and comprehensible. This also refers to their arbitrarily conventional nature: the conventions used in building the various languages (the languages alike of deductive theories, of codes, ciphers, etc.) are based on existing natural languages and would not be possible without them. This is why, for all

the analogies and similarities between the various systems of signs used in human communication, the attempt to extend natural languages the conclusions drawn from the analysis of artificial languages is basically in error, precisely because natural languages can perfectly well exist without artificial ones, whereas the latter must be based on the former and as such shine with reflected light only.”

“およそ人工言語と自然言語との比較と類似における一つの本質的な点は、つぎのことを見失ってはならないということである。すなわち人工言語はつねに自然言語の土台の上に組み立てられるのであり、自然言語は人工言語がその上でだけで可能であり理解されうるものであるような唯一の土台なのだ、ということである。このことはまた、人工言語の任意でコンヴェンショナルな性質に関係している。すなわちさまざまな言語（演繹の理論、コード、暗号、のような言語）をつくるのに用いられたコンヴェンションは、実在している自然言語を土台にしているし、それなしには不可能であったであろう。このことは、人間のコミュニケーションにおいて用いられている記号のさまざまな体系の間のすべての類似と相違にもかかわらず、自然言語に、人工言語の分析から引き出された結論を拡張するという試みが根本的に誤っていることの理由である。まさに自然言語は、人工言語なしに完全に立派に実在しうるからであり、これに反して人工言語は、丁度それが反射された光とともにだけ輝くように、自然言語にもとづかなければならないからである。”

（平林康之訳，1969:102.）

そして、意味の問題を全面的に扱うのであれば、構文研究を無視することとはできないが、それ以上に正面から意味そのものに取り組まねばならず、そのような意味の問題を無条件に内包している言語が自然言語に他ならない。そして自然言語とは、先に述べたように、日常の生活において、人々が無意識に用いている日常言語を言う。そうすると、自然言語としてそのエッセンスが凝縮されたものは日常の話し言葉ということになる。

2・2. 話し言葉資料

話し言葉資料とは、書き言葉資料の対局に位置する言語構造である。それは、自然言語の反映された言語構造である。そしてそれこそが、意味と認識という問題を如実に映し出す言語である。というのも、書き言葉に比

べて、話し言葉は、文法規則といった観点から見て、文としての完全さや正確さが欠ける側面が強い。またそこでは、書き言葉とは明らかに異なり、多義性を強く有する基本語彙の圧倒的な使用による意思疎通が目立つ。また、話し言葉は、基本的に相手との対話を原則として成立する言語形態であり、そのため必然的に会話という形式を取ることが多い。仮に、対話者を必要としない独白（monologue）と呼ばれる形式を取る場合であっても、そこには自分自身という対話者が存在するため、この現実から外れるものではない。そのため、書き言葉においては絶対に見られないような、相手への対話機能を持った“you know（でしょう）”や“Well, I'll tell you something.（いいこと、ちゃんと聞いて）”などといった表現が見られるのも、話し言葉の特徴の一つである。

こうした書き言葉と話し言葉の特徴を簡単に対比して記せば、次のように言えるであろう。

（書き言葉）	（話し言葉）
形式的	非形式的
文法的に完全な文	断片的な文
一人の書き手	二人以上の参加者
明示的	非明示的
反復がない	反復が多い
複雑な文構造	単純な文構造
形式的な語彙の使用	一般的な語彙の使用

こうした言語の差異とそこでの特徴は文体の問題であり、その母語話者にとっては、特に難しい対処法ではない。問題は、そのような不完全かつ断片的な表現に内在する意味をどのように抽出し、記述するかである。

また記号体系としての話し言葉は、我々の日常生活の周辺に散在してい

る。そしてその保存による反覆使用という点では、演劇、映画、テレビ、漫画、文学作品、歌謡曲といった対象が考えられる。これらは全て、意味論で扱われることの少なかった会話文を包括している。また話し言葉には、創作としての芸術の言語も含まれ、そこには小説、詩、俳句、短歌などがある。そしてこれらに見られる言語の記号体系は、自然言語に基づいたものでありながら、一種独特の仮構世界のものである。それゆえこれらの対象に見る言語使用は、我々の日常会話のような自然言語ではなく、独自の媒介を有し、意味研究のための独自の方法と可能性を有していると言えよう。

そのためここでは、演劇、映画、テレビ、漫画、文学作品、詩歌における話し言葉の特質について見ていく。

2・2-① 演劇の言葉

演劇の場合、そこで用いられる話し言葉は、我々の日常のそれと比べると、重厚で誇張的であり、不自然さを感じさせるものである。しかしそれは、観客という聴衆に対して取られる形態ゆえのものであると言ってよい。こうした、演劇における台詞の重厚さとその日英語の性格について磯谷孝（1980:28-29）は次のように推測する。

“演劇の言葉は声を持ち、身体を通じて動作と結び付いている。散文では主人公達の会話そのものよりも地の文において思想が展開され、心理や意識の描写が行われたりして、地の文の比重がいちじるしく高いが、散文の核心は演劇では、ふつう登場人物たちの対話や独白、動作や表情に転換される。その場合、散文の作者ないし語り手が登場人物について行なう心理描写、意識描写は、かならずしも主人公の語る言葉のなかに組み入れたり、動作に変換できるとはかぎらないし、思想もせりふのなかに組み入れると、話し言葉として非常に重くなったりするから、そのところの工夫がむずかしい。思想と心理、意識の描写がなければ、筋の展開だけになってしまうし、話し言葉のなかにそれが読み込まれると、話し言葉は不自然に長く時間を取り、話し言葉らしからぬ荘重さを帯び、筋の展開を妨げることにもなりかねない。散文ではもっぱら言葉のみが線條、連鎖として連ねられ、

分析的であるのに対し、演劇は同時空間的、総合的であり、種々の感覚像を含むから、前者は抽象的、後者は具体的である。だから言葉そのものを取り上げてみると、散文の言葉よりも演劇の言葉のほうがもちろん簡明であるが、我々の日常の話し言葉とくらべると、意味の荷重は大きく、重厚で誇張的である。こうしたわけで、演劇の言葉は、散文の言葉とも我々の話し言葉とも異なった、別の種類の言葉ということになる。このことは特に日本語について言えそうである。欧米人の対話はもともと演劇的であるのに対し、我々の対話は身内同士の、言葉によらない対話である。これは戯曲の翻訳にもかかわりをもってくるのではないだろうか。”

磯谷の指摘に見られるように、演劇の台詞は確かに重厚で誇張的である。しかしそれは、演劇における会話文、話し言葉の不在を意味するものではない。そのことは上の磯谷の指摘にも、「欧米人の対話はもともと演劇的である」という表現で姿を表わしている。

2・2―② 映画の言葉

一方映画の場合、それは演劇と同様に虚構の視聴覚世界であるが、そこでの発話や構造を支えるものは実社会の社会的、文化的背景要素である。このことについて、飯島 正（1972:27）は、次のように述べている。

“映画言語にとって一番最初に考えなくてはならないことは、言語のもとになっている記号という点で、映画が記号になるとしてもそのまえにまず現実の再現であるという点である。”

そのため、そこでの臨場効果と迫真性は、演劇の比ではない。そして映画における現実世界の再現は、そこでの台詞のあり方とも無縁ではない。現実世界の再現は、そこでの自然言語の再現でもある。その結果、重厚で誇張的な演劇の台詞と異なり、我々が常日頃身近に用いている自然な言葉が用いられることになる。その点で、飯島（1972:29）の“現実再現のイメージのなかでの言語活動は、人間の目がとらえた現実における言語活動とそれほど異質のものではない”という指摘は正しい。そして、そこでの

言語活動の形態は、その多くが対話として形成される。しかしそれでも、実社会における対話と決定的に異なる要素、すなわち映画という創作ゆえの独自の性格や限界も併せ持っている。それは、映画の対話も演劇同様に、観客に向けられたものであり、それゆえに実世界では見られないような説明的な台詞運びが多いということである。このことについて、新田晴彦(1994:26-28)は実際の映画の会話を例に上げながら、次のように述べる。

“次は「ミッドナイト・ラン」の冒頭部分です。マスコーネは犯罪容疑者の保釈金を金融する業者、そしてウォルシュは元刑事で現在は容疑者を捕まえお金をもらう賞金稼ぎです。マスコーネは保釈金を金融したマデューカスという男が逃亡したので保釈金を取り戻せません。そこでウォルシュに頼んでマデューカスを捕まえさせることにします。

MASCON: Did you ever hear of a guy named Jonathan Mardukas ?

WALSH: The Duke ? Yeah, I know who he is.

MASCON: What do you know ?

WALSH: He's that accountant that embezzled a couple million from some Vegas wise guy and gave it to charity.

MASCON: That's very good. Only thing is it wasn't a couple of million, it was fifteen million dollars. It wasn't some Vegas wise guy, it was Jimmy Serrano.

WALSH: I know, I know, I can read the papers.

MASCON: Well look, I don't wanna bring up the past but isn't Serrano the guy that ran you outta Chicago when he was running things back there ?

WALSH: He didn't run me out.

MASCON: Yeah, right, right. You gave up being a cop to do this shit.

WALSH: All right, what's the point ?

MASCON: The point, Jack ? I bailed out the accountant. See, I didn't know who he was at the time. I mean, had I know there was no way I would've put up the bond. I mean, it's only a matter of time before Serrano vanishes this guy from the planet, and I'm out four hundred and fifty thousand.

WALSH: You're out four hundred and fifty thousand on this guy ?

MASCON: No.

WALSH: No ?

MASCONI: No. Because I got you, and you're the best, and you're gonna find him and bring him back.

マスコーネ: ジョナサン・マデューカスという男を知ってるか?

ウォルシュ: デュークのことか? 知ってるさ。

マスコーネ: 何を知ってる?

ウォルシュ: 会計士で、ベガスのやり手から数百万ドル横領して、その金を慈善団体に寄付した。

マスコーネ: よく知ってるな。ただし正確には数百万ドルじゃなく、1500万ドルだ。それにベガスのやり手じゃなく、ジミー・セラノだ。

ウォルシュ: 知ってるさ。俺だって新聞ぐらい読むからな。

マスコーネ: 別に過去をほじくりだそうってわけじゃないが、セラノじゃねえのか、あんたをシカゴから追い出したのは。

ウォルシュ: 別に追い出されたわけじゃない。

マスコーネ: ま、そういうことにしとこ。この稼業をするために警察を辞めたんだよな。

ウォルシュ: で、話の要点はなんだ?

マスコーネ: 要点? 俺がその会計士を保釈してやったのさ。その時は奴のことを知らなかった。知ってりゃだれが保釈なんかするもんか。セラノが奴を始末するのはもう時間の問題だ。そうすると俺の45万ドルがパーになる。

ウォルシュ: 45万ドルがパー?

マスコーネ: いや。

ウォルシュ: いいや?

マスコーネ: パーにはならねえ。あんたがいるからな。あんたは最高さ。見つけ出して連れ戻してくれ。

マスコーネが「ジョナサン・マデューカスという男を知ってるか?」と尋ね、ウォルシュが「知ってるさ」と答えます。ここまでは問題ありません。問題は次のマスコーネの「(マデューカスの) 何を知ってる?」です。マスコーネもウォルシュもジョナサン・マデューカスについて知っているのですから、もしこれが現実の会話なら「それなら話が早い、奴を探して連れ戻してくれ」とマスコーネがいきなり最後の台詞を言っておしまいになるはずです(もちろん異論はあるでしょう)。

「何を知ってる?」以下の会話は、ジョナサン・マデューカスについての説明で少なくともマスコーネとウォルシュには不要なやり取りです。しかし、説明がないと観客はジョナサン・マデューカスがどういう男で何をしたのか皆目見当がつかず、マスコーネが何の為に彼を連れ戻したいのかも分かりません。そうするとストーリーがチンプンカンプンになってしま

います。それを防ぐために二人に会話をさせ物語の設定を観客に教えます。”

しかしこうした要素こそ、一方で言語学的な採集用例としての利用可能性を増大させるものである。ただし、そこでの日本語訳となると、これと同じようにはいかない。そこでの日本語訳は字幕から採ることになるが、これはそのままでは意味の記述用例としては役に立たない。なぜなら、映画の字幕には創作という特有の性質ゆえに、様々な制約が存在するからである。こうした日本語字幕の性質とその制約について、かつて清水俊二(1992:64-65)は次のように述べている。

“口で喋る言葉を日本文字に翻訳した際、どうしても翻訳の方が長くなる。だから台詞をそのまま忠実に訳して画面へ焼きつけてみると、人物が喋り終って、シーンが次のカットへ移っても、まだ文字が出ているというような醜態を演じなくてはならない。喋る時間と文字の出ている時間とをできるだけ同一にしなければならない。

次はどの位の程度まで台詞を翻訳するかという問題である。全部の翻訳をしたのでは、観客は読むのに気をとられ、画面の方へ注意が行き届くまいし、あまり少なくては、今度は意味が通じない惧れがある。”

こうした指摘からも分かるように、そのまま字幕スーパーに出ている訳語、訳文を意味記述として用いることには、不備が目立つ。そのため、最低限度の場面と文脈が判断されるように補足と解説を加えた形での手直しが必要とされる。

2・2-③ テレビにおける言葉

テレビドラマにおける台詞も、基本的には映画のそれと方向性を一にする。ただし、ドラマに限って言えば、一回の放映時間とその内容には連続性があり、一回で終了してしまう映画とは異なり、それゆえに先に見た映画のような補足的な解説の機能を持った発話は映画のそれよりも少ない。また、テレビは極めて大衆的な媒体であり、映画以上に我々の生活の一部

となっている。そのため、そこで用いられる言語も我々の日常におけるそれを反映した明瞭かつ自然な話し言葉である場合が多い。しかもそこでは、よほど特別な事情がない限りは、ある程度訓練された標準語が用いられる。

そして映画やテレビドラマにおける台詞を言語資料として用いるメリットは、人間の知覚と感情は密接に関係しているため、自分をその場面の中に置くことで登場人物と自分が同化し、そこでの擬似体験に基づく意味認識が促進されることである。そこでは特に、語の多義的使用や主体の感情的側面に焦点が当てられることになる。この点で、プラトンの伝統的感情論における登場人物の「模擬体験 (simulation)」と共に、Carroll (1997, 1998) が主張するような、自分と登場人物との「同化統合 (assimilation)」の側面が促進され、意味認識とそれに伴う感情が焦点化されるのである。こうした、テレビや映画に特有な主人公と視聴者との焦点化を、Carrollは“point-of-view editing (視聴者側の視点による編集法)”と呼んでいる。“point-of-view editing”についてはMessaris (1994) に詳しいが、要するにカメラに映し出された映像を視聴者が追うことによって、視聴者自身がその作品の中の登場人物の視点となり、作品全体を客観視することでそこでの登場人物の感情を共有することが可能となる編集法のことである。作品の感情を理解するには、ある焦点化された出来事に関連した知識を駆使する必要がある、登場人物になって模擬体験するだけでは不十分であるというのがCarrollの主張である。

この主張は、場面とそこでの発言の意味認識にもそのまま通じるものである。なぜなら、泉子・メイナード (2000:137) も言うように、“意味の解釈には、ある場をどのような〈見え〉として捉え、それに関した意味をどのような〈なる視点〉から理解するべきかを察知する必要があるのだが、その見えがどのようなものかを知らせるのが言語の〈ストラテジー〉”だからである。

このように、映画やテレビドラマにおける台詞を言語資料として用いる

メリットについて、同じく泉子・メイナード（2000:137）は次のようにまとめている。

“ビジュアルな情報が豊富な作品では、言語が視点の設定に貢献する度合はかなり低くなる。言語表現で焦点化するより、画面に映し出されるイメージが、自ずと焦点化されて提示されるからである。しかし、そのような作品でも言語表現が用いられる限り、場交渉の過程で言語のストラテジーが具現化する情意が、意味解釈全体に作用することに変わりはない。”

2・2一④ 漫画における言葉

一方漫画の場合、それは映画やテレビと同様に虚構の視聴覚世界であるが、そこでの発話や世界を支えるものは実社会の社会的、文化的背景要素である。そして、そこでの言語活動の形態も、その多くが対話として形成される。この点で、漫画における登場人物の話す言葉は我々の日常言語であり、そこでの臨場効果と迫真性も、映画やテレビのそれと同様である。ただし、漫画の言葉は映画のような、説明的、補足的な解説の要素を含んだ言い回しはさほど多く見られない。その理由は、漫画は一つのストーリーが映画ほど長くなく、そのためあらかじめ設定された紙面の中でのストーリー展開において、登場人物の心的状態やその発話をするに至った経路などが簡易に描写されなければならないという制約があるためである。ゆえに、そこでの意味解釈の決定は、発された言語表現よりも、むしろ、その場面や発話者の表情などの背景情報に強く依存する傾向がある。そのため、純粹にそこでの発話のみを取り出して、意味解釈の採集資料とすることには自ずと限界がある。これはテレビ言語とも同様の性質である。ただし、そうした性質を踏まえれば、意味解釈における場面の影響を説明付ける場合には、有効な言語資料となり得る。また他方で、漫画では音声的な効果の側面を全て文字に頼らざるを得ないため、そこでは擬声語、擬態語が多用される。それゆえに、そこでの擬声語、擬態語を表わす文字表記法も独自の発達を見せる。²⁾

2・2-⑤ 文学作品の言葉

文学作品の言葉については、その書記資料としてのあり方に対して二つの対立する見方がある。一つは文学作品の言葉は我々の実社会における言語構造を如実に反映した精髓であり、その保存性や一般社会への広い認知ゆえに、最も優れた、かつ最適の言語資料であるとする考え方である。事実、この考え方は広く浸透しており、西尾寅弥『形容詞の意味・用法の記述的分析』(1972)、宮島達夫『動詞の意味・用法の記述的研究』(1972)、佐藤喜代治編『国語学研究事典』(1977)、国広哲弥『理想の国語辞典』(1997)、『日本国語大辞典 第2版』(2000-2002)をはじめ、その他の意味を扱った研究書においても、そこで用いられた言語資料は、その多くが文学作品からのものである。この傾向は、我が国における意味研究の言語資料の主流であると言っても過言ではない。

一方もう一つの見方は、文学作品に用いられている言葉は、作家が独自に作り上げた麗飾に富み、日常的な自然性から逸脱したものであり、それゆえに意味研究の言語資料には不向きであるとする考え方である。この点に関して、国広哲弥(1982:188)はその問題点として「地域方言」、「文語体」、「逸脱用法」、「文体的変容」といった特徴を上げ、次のように述べる。

“しかし文学作品は〔中 略〕言語の専門家が研ぎ澄ました感覚で用いた珠玉の例があると同時に、芸術作品にあり勝ちな日常性からの逸脱、可能性のぎりぎりの限界までねじ曲げた用法も含まれている。その極致は詩である。”

しかしこれらの難点を熟知し、標準的用法に対する確固たる認識をさえ持っていれば、文学作品における言語使用を言語資料として用いることは、こうした難点以上にその魅力の方が大きい。特に我々が認知構造において共有する意味概念の体系とその言語表現という問題に関しては、文学作品における言語使用はこれ以上ない魅力と有用性を備えていると言ってもよいだろう。また文学作品には、記述文と会話文の双方が含まれており、そ

の対象の性質によってそれらのどちらに重点を置いた採集を行なうかが極めて簡易に行なわれ得る。しかもそこには、記述文や会話文といった相違点にかかわらず、同様に言語を成立させるために我々が共有している意味の問題が等しく含まれている。³⁾

2・2-⑥ 詩歌における言葉

次に、歌謡曲の歌詞や詩、俳句などで用いられる言葉について考察する。歌謡曲における記号体系は、話し言葉でありながら、そこでの形式は我々の日常言語とは多少隔たりがある。そこではむしろ、演劇における言語使用に近い部分がある。ただし、演劇のそれよりも、日常的な会話調の形態が主ではある。そしてそこでは、直接的な会話を喚起させる話し言葉と、作品の流れ全体を説明するト書きの部分が混在しており、聴衆を対象に行なわれる言語活動という点で、演劇や映画のそれと同じ性質を有している。

そのことを、例を上げて考察する。

There she goes	むこうを彼女が行く
And knows I'm dying	ぼくが死にそうなのを知りながら
when she says "Who is Johnny?"	「ジョニーってだれ？」と彼女が 言うとき
Games with names that girl is playing	女の子が遊ぶ 名前の遊び
All she says is "Who is Johnny?"	彼女は「ジョニーってだれ？」と 言うだけ
I try to understand	ぼくだって人間だから
because I'm people too	わかろうとしている
And playing games is part of human nature	遊びをするのは人間性の一部
My heart's in overdrive	生きているって素晴らしい
(El DeBarge, <i>Who's Johnny?</i>) (神崎 浩訳『フーズ・ジョニー』)	

この歌詞で、“Who is Johnny?” の箇所以外は、全てト書きの性質を有している。先の映画の台詞と同様に、日常の対話では余剰なものである。そ

れゆえにそこでの言語使用は、話し言葉でありながらも、我々の日常のそれとは少なからず差異を感じさせるものである。歌謡曲における歌詞に見る話し言葉は、むしろ詩歌のそれに近い性質を有していると言える。

更に、詩の言語について目を移す。詩や俳句における言語形態は、日常のそれとはかなりかけ離れながら、それでいて演劇のような荘重さは少ない。そこでは言語の形式もさることながら、その性質上、文字数といった制約が課される。またそれゆえに、余韻や余白といった、言語表現によらない空白部分に意味を抽出することが可能であり、詩歌の言語形態はそれを旨とする。特に、日本語の世界では、この傾向が著しい。一方で英語では、言語表現による情報が多すぎて、原文の日本語に見られるような余韻や含みを表現するのが難しくなる。更に、そうした性質ゆえに、日本語に比べて冗長かつ説明的な言い回しが多くなる。

こうした性質とその翻訳について、かつて谷崎潤一郎(1975:63-65)は、『源氏物語』とその英訳を取り上げ、次のように述べている。

“われ、の国語の構造では、あまり言葉を重ねると重ねただけの効果がなく、却って意味が不明徴になることは、この例を見ても明らかであります。なおもう一つ、今度は日本語の原文と、その英訳とを対照してみましょう。次に掲げるものは源氏物語の須磨の一節と、英人アーサー・ウエーレー氏の英訳であります。

かの須磨は、昔こそ人のすみかなどもありけれ、今はいと里ばなれ、心すごくて、海人の家だに稀になむと聞き給へど、人しげく、ひたたけたらむ住ひは、いと本意なかるべし。さりとて都を遠ざからむも、古里覚束なかるべきを、人わろくぞ思い乱るゝ。よろづの事、きし方行末思ひつゞけ給ふに、悲しき事いとさまゞなり。

これを、ウエーレー氏はどんな風に訳したかと云うと、

There was Suma. It might not be such a bad place to choose. There had indeed once been some houses there; but it was now a long way to the nearest village and the coast wore a very deserted aspect. Apart from a few fishermen's huts there was not anywhere a sign of life. This did not matter, for a thickly populated, noisy place was not at all what he wanted; but even Suma was a terribly long way from the Capital, and the prospect

of being separated from all those whose society he liked best was not at all inviting. His life hitherto had been one long series of disasters. As for the future, it did not bear thinking of!

(須磨と云う所があった。それは住むのにそう悪い場所でないかも知れなかった。まことにそこにはかつて若干の人家があったこともあるのである、が、今は最も近い村からも遠く隔たっていて、その海岸は非常にさびれた光景を呈していた。ほんの僅かな漁夫の小屋の外には、何処も人煙の跡を絶っていた。それは差支えのないことであった、なぜなら、多く人家のたてこんだ騒々しい場所は、決して彼の欲するところではなかったのであるから。が、その須磨さえも都からは恐ろしく遠い道のりなのであった。そうして彼が最も好んだ社交界の人々の総べてと別れることになるのは、決して有難いものではなかった。彼のこれまでの生涯は不幸の数々の一つの長い連続であった。行く末のことについては、心に思うさえ堪え難かった!)

と、こうであります。

ウエーレー氏の源氏の英訳は、近頃の名訳であると言う評判が高いのでありまして、日本人が読んでさえなか、理解しにくい古典を流暢な英文に翻訳し、しかも原作を貫く精神とリズムとを或る程度に生かし得ていることは、大いに感謝してよいのであります。こゝに引用した一節なども、英文としてみれば恐らく立派なものでありましよう。されば私も、この文章を批難する気はありませんが、たゞ、同じことを書いても英語にするといかに言葉数が多くなるかと云う実例として、お目にかけるのであります。”

そして、谷崎が指摘する、言語のこのような表現可能性の問題は、芸術言語において最も顕著にその問題を露呈する。⁴⁾

3. むすびにかえて一用例文の理想と現実一

言語学の世界で、自然言語における会話文が研究対象とされ得ない理由は何点かあるが、その中でも顕著なものをまとめると、以下の理由が上げられる。

- (1) 会話における意味の決定は、その多くが文脈や場面といった、厳密な言語資料として扱うことが困難な不確定な要素により成り立つため、そうした不確定な要素の説明や記述に自ずと限界があるため。

- (2) 会話を文として見た場合、それはあまりにも非文法的側面が強く、いくら文法的規範が整っていても、そこから正しい文が演繹されることは皆無に等しく、そのような断片的な文の記述に限界があるため。
- (3) 自然言語の会話は、それが発せられる目的が言語学的な資料として残すためではなく、その場限りの自然消滅的な要素を強く有しており、そのような性質の文をどこまで言語資料として採集、記述、そして保存し得るかという問題が残るため。

こうした問題について、Mey(1993:192)は言語行為という視点から、次のようにまとめる。

“Historically, speech act theory has been as an ‘eye-opener’, making us see that we can do things with our words—that our words work for us in speech acts. But how these words work, and how, or where, these speech acts are used, is not immediately evident, and cannot at any rate be derived from a formal framework, in the way that correct sentences are supposed to be ‘deduced’ in a grammar.

The main reason for this is that there is no such thing as a ‘correct’ conversation. Conversation is what happens: when people use language together, their speech acting only makes sense in a common context. The most important thing about speech acts is their function in conversation; it is not crucial what the speech acts represent ‘officially’: what counts is how the conversationalists use them.”

“歴史的に見て、言語行為理論は「啓蒙的役割」を果たしてきた。すなわち、言葉を用いてものごとをなすことができるということ（言葉は言語行為をするさいに私たちのために働いてくれるということ）に気づかせてくれた。しかし、言葉がどのように働くのか、言語行為がどこで、どのようになされるのかということは、一目瞭然というわけではない。また、言葉は形式的枠組みから派生されるということでもない。文法から正しい文が演繹されるわけでもない。

その最大の理由は、「正しい」会話などありえないということである。会話はひとつのでき事であって、人々が言葉を用いているとき、すなわち、人々の言語行為のコンテキストが共通しているときにしか意味をもたない。言語行為の最も重要な点は、会話における機能である。言語行為が会話の

中で「正式に」何を表わしているのかということはさして重要ではない。問題は、会話者たちがどのようにその言語行為をしているのか、ということである。”
(澤田治美・高司正夫訳, 1996:207.)

こうした考えは、発話の意味を決定する要素は、表面的に現出する言語表現のみならず、それを行なう人間の認知構造とそれを支える共通の意味認識によって形成されることを強く物語るものである。そしてそれを如実に表わしているのが、会話文という、極めて日常的に、我々の言語生活を形成している言語活動である。

また、次に問題となるのが、採集用例の数である。言語とそこで生成される意味を研究する場合には、徹底的なパロールの帰納的分析によってしか有効な結果は得られない。我々の中にあるラングとしての意味認知構造を抽出するためにも、絶対的な用例数の必要性は大なるものがある。この意味で、用例の数は何にも増して大切である。絶対的な数の用例があつてこそ、そこで始めて意味の帰納的分析が可能になる。ただし、ここで「絶対的な数」と述べたことに注意が必要である。「絶対的な数」の用例とは、単におびただしいまでの、用例数の多さを指しているのではない。

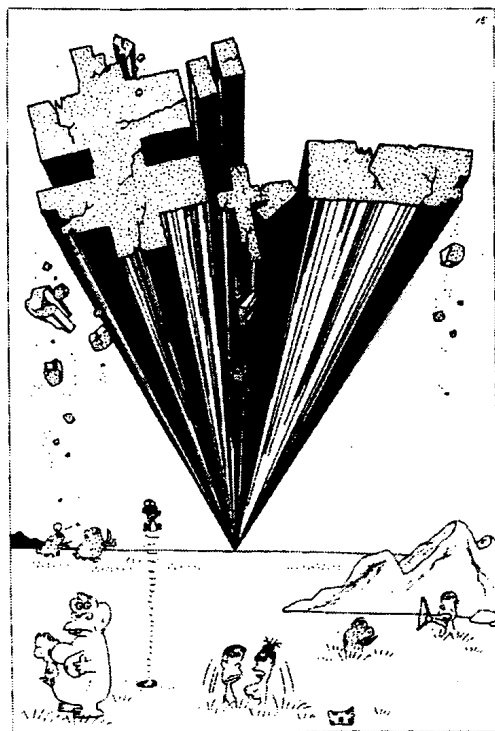
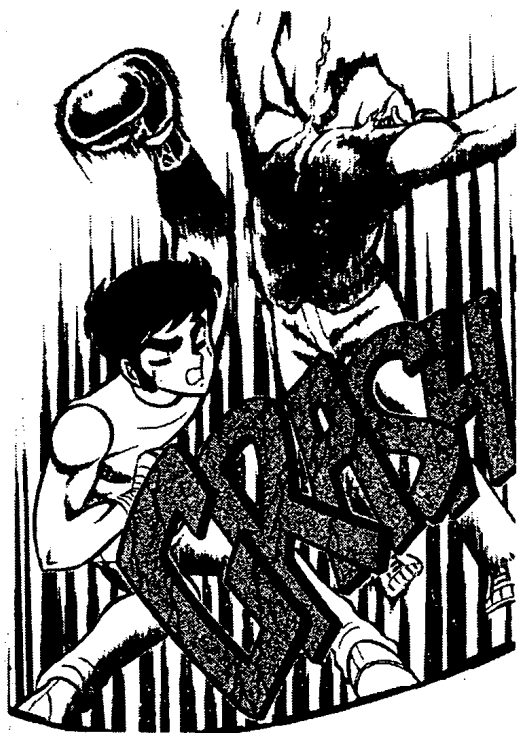
確かに用例の数は大切である。例えば、十個の語義を持つ語を対象とした際に、五つの用例しか採集できずにいて、その五つの用例からその語の有する全ての語義を記述することは不可能である。仮に可能であったとしても、その論の信憑性は低い。対象語が十個の語義を持つ語であるならば、用例も最低十個必要である。一つの語義に一つの用例があれば、それだけでも記述法として成立し得るというのが意味研究における根本的姿勢である。すなわち「絶対的な数」の用例とは、必要にして最小限の用例数を意味する。なぜなら、そこでは類似する場面での類似する言語表現が見られることがしばしばある。そのような類似用法をただ羅列しても、そこには何の価値も生まれない。そのため、用例の数自体は、必要条件ではあるが、十分条件にはなり得ないのである。

大事なのは、その用例の意味を形成する上で、根底に共通する意味概念の抽出に役立つ用例の採集、記載とその意味記述である。それを踏まえた上で、理想としては、意味認識とそれを基に行なわれる多義的使用の実際を見るために、できれば用例の数が多いにこしたことはないというのが、用例採集に当たっての私の基本姿勢である。

そして先述したように、日常生活における自然言語の中でも、特に曖昧な話し言葉の意味を決定付ける大きな要因が、発話者の認知構造において意味認識を形成する土壌となる、場面や文脈といった背景情報である。⁵⁾

注 1) 松中(2000、2001^a、2001^b、2002^a、2002^b、2003^a、2003^b、2004^a)を参照のこと。

2) 漫画では、以下に見られるように、擬声語、擬態語の表記に際して独自の表記法が成立し、その性質や形態を視覚的に訴えるような技法が発達している。



(車田正美『リングにかけろ』第6巻、p.314。) (園山俊二『ギャートルズ』第1巻、p.346。)

こうした問題について、Stein (1935:238) は、

“Language as a real thing is not imitation either of sounds or colors or emotions it is an intellectual reaction and there is no possible doubt about it and it is going to go on being that as long as humanity is anything.”

“言葉は、それが本物であるなら、音の模倣でも色彩の模倣でも感情の模倣でもない。それは知的な再創造であり、そのことに疑いの余地はない。そして、そこに人間の息吹が感じられる限り、言葉は本物の言葉として存続し続けるのである。” (松中訳)

と結論付ける。

- 3) 事実、私自身も己の専門研究では、文学作品における言葉を用例文として数多く用いている。具体的には松中 (2003^b, 2004^a, 2004^b) を参照のこと。
- 4) この問題は、特に芸術文における意味と表記の問題として姿を表わす。例えば詩においては、「模倣的調和 (harmonie imitative)」という、詩の創作では、音と意味との一致から詩の美しさが生まれるため、意味内容に即した音を持つ語を用いるべきであるとする主張が持ち上がる。またそれは、半諧音や頭韻法、韻といった言彩の問題をも生み出す。音と意味とのつながりは、純粹に慣習的かつ文化的なものである。signifiéとsignifiantの関係が恣意的であるというSaussureの指摘は有名だが、そこにおける言語記号の恣意性には、ある派生的命題が含まれている。すなわち、言語記号が恣意的であるということ、同一の言語の原話者間での合意を意味する。そしてこれは、余剰的に、あらゆる言語における表意音と観念との不変の結合を生み出す。また音の象徴性という問題は、それを表わす意味との連関で、詩の創作や効果音の表記という命題を投げかける。こうした問題に取り組んだ言語学者が、Jespersen、Sapir、Jakobsonである。特にJakobson (1976:118-119) は、音の象徴性と詩の創造性に関して、次のように述べている。

“L'intimité du lien entre les sons et le sens du mot donne envie aux sujets parlants de compléter le rapport externe par un rapport interne, la contiguïté par une ressemblance, par le rudiment d'un caractère imagé. En vertu des lois neuropsychologiques de la synesthésie, les oppositions phoniques sont à même d'évoquer des rapports avec des sensations musicales, chromatiques, olfactives, tactiles, etc. Par exemple, l'opposition des phonèmes aigus et graves est capable de suggérer l'image du clair et du sombre, du pointu et de l'arrondi, du fin et du gros, du léger et du massif, etc. Ce «symbolisme phonétique», comme le nomme son explorateur Sapir, cette valeur des qualités distinctives intrinsèque, bien que latente, se ramène dès qu'elle trouve une

correspondance dans le sens d'un mot donné, dans notre attitude affective ou esthétique envers ce mot et encore plus envers des mots de significations polaires.

Dans la langue poétique, où le signe comme tel assume une valeur autonome, ce symbolisme phonétique atteint son actualisation et crée une sorte d'accompagnement du signifié. Les mots tchèques *den* 《jour》, et *noc* 《nuit》, avec l'opposition du vocalisme aigu et grave, s'associent aisément dans la poésie au contraste de lumière de midi et des ténèbres nocturnes. Mallarmé déplorait le désaccord entre les sons et le sens dans les mots *jour* et *nuit* du français. Mais la poésie réussit à effacer cette divergence par un entourage de vocables aux voyelles aiguës pour le mot *jour*, graves pour *nuit* ou bien à faire ressortir des contrastes sémantiques qui s'accordent avec celui des voyelles graves et aiguës, tels que la pesanteur du *jour* confrontée avec la légèreté de la *nuit*."

“語の音と意味との結びつきが緊密なため、話す主体は、内的連関によって外的な関係を補い、類似性によって、比喩的性格の原基によって、隣接性を補いたい気持ちになる。共感覚の神経心理学的法則によって、音の対立は、音楽的、色彩的、嗅覚的、触覚的感覚、などとの関連を喚起することができる。たとえば、鋭い音素と重い音素の対立は、明るさと暗さ、尖ったものと丸いもの、繊細さと大雑把さ、軽さと鈍重さなどといったイメージを暗示することができる。その探究者サピエーアが名づけて言うところのこうした《音声象徴性》、弁別特質のこうした内在的価値は隠れているが、それに応対するものを、ある特定の語の意味のなかに見出すか、または、そうした語、それにもまして分極的表意作用をもつ語に対するわれわれの感情的、美的態度の中に見出すやいなや、活気づく。

記号そのものが自律的価値をおびる詩的言語にあっては、こうした音声象徴性の実現化されるにいたり、所記の一種の付属物を生み出す。鋭い母音組織と鈍い母音組織との対立をもつチェコ語の *den* [dɛn] 《昼》と *noc* [nɔts] 《夜》が、詩のなかでは、真昼の光、夜の闇という対照と容易に連合する。マラルメは、フランス語の *jour* [ʒu:r] 「昼」と *nuit* [ni] 「夜」という語における、音と意味との不調和を嘆いた。だが詩は、*jour* という語に対しては鋭い母音、*nuit* に対しては鈍い母音を含む語彙的環境を配して、こうした食いちがいを解消するのに成功するか、あるいはまた、鈍い母音と鋭い母音の対照に調和する意味論的対照、たとえば夜の軽やかさと対比された昼の重苦しさを引き立たせるのに成功するのである。”

(花輪 光訳, 1977: 154-155.)

Jakobson のこの言葉は、音の象徴性と意味の結合という問題に対する一つの解答である。こうした詩の持つ効力の特殊性について、同じく Jakobson (1960:753) は次の様にまとめている。

“[前 略] a poetic work cannot be defined as a work fulfilling neither an exclusively aesthetic function nor an aesthetic function along with other functions; rather, a poetic work is defined as a verbal message whose aesthetic function is its dominant. Of course, the marks disclosing the implementation of the aesthetic function are not unchangeable or always uniform. Each concrete poetic canon, every set of temporal poetic norms, however, comprises indispensable, distinctive elements without which the work cannot be identified as poetic.”

“[前 略] 詩作品は、美的機能だけを果たす作品としても、また他の諸機能と一緒に美的機能を果たす作品としても定義されえない。詩作品はむしろ美的機能がドミナントである言語メッセージとして定義される。もちろん、美的機能の遂行を明らかにする特徴は不変でもなければいつも一定であるわけでもない。しかし、それぞれの具体的な詩的規範、各時代の一群の詩的基準のどれも、それがなければ作品が詩であると確認されえない必要不可欠で特殊な要素を含んでいる。”

(川本茂雄編, 1985: 45.)

こうした、音と意味の象徴性とその表記法といった問題について、Valéry (1933:215-217) は次のように括る。

“La puissance des vers tient à une harmonie indéfinissable entre ce qu'ils disent et ce qu'ils sont. 《Indéfinissable》 entre dans la définition. Cette harmonie ne doit pas être définissable. Quand elle l'est, c'est l'harmonie imitative et ce n'est pas bien. L'impossibilité de définir cette relation, combinée avec l'impossibilité de la nier, constitue l'essence du vers. Le poème-cette hésitation prolongée entre le son et le sens.”

“詩句の力は、詩句の現実と詩句の理想との間にある定義し得ない調和によって形作られる。「定義しえない」こと自体がすでに定義に含まれているのである。この調和は定義され得るものであってはならないし、もし定義が可能であるなら模倣的調和ということになり、決して歓迎すべきものではない。この関係を定義することが不可能であること、そしてこの関係を否定することが不可能であることと結びついていることが、詩句の本質を形成するのである。詩とは、音と意味の間にある永いとまどいを言うのである。”

(松中訳)

こうした、音と意味の象徴性が最大限にまで昇華された形が、注2に見るような、漫画における擬声語、擬態語の表記法である。

- 5) 場面や文脈といった背景情報は、意味研究の大きな課題の一つであり、言語学の世界でもこれまで多くの論考がなされてきた中心的問題の一つである。この点については機会をあらためて更に論じたいと思う。

引用・参考文献

- Carroll, Noël. 1997. Simulation, emotion and morality. In Hoffman, Gerhard. and Hornung, Alfred. eds. 1997. *Emotion in Postmodernism*. pp.383-399. Heidelberg: C.Winter.
- Carroll, Noël. 1998. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press.
- 飛田良文. 2002. 「映像を考える」 城生伯太郎編. 2002. 『映像の言語学』 pp.9-34. おうふう.
- 保崎則雄. 2002. 「映像利用における様々な問題点と課題」 城生伯太郎編. 2002. 『映像の言語学』 pp.35-80. おうふう.
- 飯島 正. 1972. 「映画言語について」 『言語』 1972年8月号、pp.25-32. 大修館書店.
- 池上嘉彦. 1975. 『意味論 意味構造の分析と記述』 大修館書店.
- 磯谷 孝. 1980. 『翻訳と文化の記号論』 勁草書房.
- Jakobson, Roman. 1960. The Dominant. In *Roman Jakobson Selected Writings III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. The Hague: Mouton Publishers. (川本茂雄編. 1985. 『ロマンヤコブソン選集 3 詩学』 大修館書店.)
- Jakobson, Roman. 1976. *Six Leçons sur le Son et le Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit. (花輪 光沢. 1977. 『音と意味についての六章』 みすず書房.)
- Jakobson, Roman. 1963-1973. *Essais de Linguistic Générale*. Paris: Editions de Minuit. (川本茂雄監修. 1973. 『一般言語学』 みすず書房.)
- 城生伯太郎編. 2002. 『映像の言語学』 おうふう.
- 国広哲弥. 1982. 『意味論の方法』 大修館書店.
- 国広哲弥. 1997. 『理想の国語辞典』 大修館書店.
- 松中完二. 2000. 「edgeの概念構造と多義的意味認識について—認知的視点から—」 『英語語法文法研究』 第7号、pp.135-150. 英語語法文法学会.
- 松中完二. 2001^a. 「throughの概念構造についての認知意味論的考察—その多義構造とメタファー的意味認識について—」 『JELS』 第18号、pp.121-130. 日本英語学会.
- 松中完二. 2001^b. 「forgetの概念認識と多義的使用について—認知的視点から—」 『英語表現研究』 第18号、pp.10-18. 日本英語表現学会.
- 松中完二. 2002^a. 「developの原義と多義的意味派生について—原義の設定と多

- 義的有契性についての認知的分析—」『JELS』第19号、pp.206-215.日本英語学会.
- 松中完二. 2002^b. 「gameの概念カテゴリーと多義性についての認知的考察」『日本認知言語学会論文集』第2巻、pp.23-33.日本認知言語学会.
- 松中完二. 2003^a. 「英和辞書の意味記述と訳語の隙間— goodの訳例に見る意味認識と訳語生成の創造的側面について—」『ICU比較文化』第35号、pp.127-145. 国際基督教大学比較文化研究会.
- 松中完二. 2003^b. 「businessの多義的意味認識について—多義の意味的有契性に対する認知的考察—」『経済文化研究所 紀要』第8号、pp.21-58.敬愛大学経済文化研究所.
- 松中完二. 2004^a. 『現代英語語彙の多義構造—認知論的視点から—』国際基督教大学大学院比較文化研究科提出博士学位論文.
- 松中完二. 2004^b. (印刷中) 「語の多義的意味拡張についての認知的考察—「山」の場合を基に—」『日本語学の展開』掲載頁未定. 東京堂.
- Messaris, Paul. 1994. *Visual Literacy: Image, Mind, and Reality*. Boulder: Westview Press.
- Mey, Jacob. 1993. *Pragmatics: An Introduction*. Malden, Mass: Blackwell. (澤田治美・高司正夫訳. 1996. 『ことばは世界とどうかわるか』ひつじ書房.)
- 宮島達夫. 1972. 『動詞の意味・用法の記述的研究』秀英出版.
- 西尾寅弥. 1972. 『形容詞の意味・用法の記述的分析』秀英出版.
- 新田晴彦. 1994. 『スクリーンプレイ学習法』スクリーンプレイ出版.
- 岡田 晋. 1981. 『映像学・序説』九州大学出版会.
- 佐藤喜代治編. 1977. 『国語学研究事典』明治書院.
- Schaff, Adam. 1962. *Introduction to Semantics*. Warszawa: Pergamon Press. (平林康之訳. 1969. 『意味論序説』合同出版.)
- 泉子・K・メイナード. 2000. 『情意の言語学—「場交渉論」と日本語表現のパトス—』くろしお出版.
- 清水俊二. 1992. 『映画字幕は翻訳ではない』早川書房.
- 小学館国語辞典編集部. 2000-2002. 『日本国語大辞典』小学館.
- Stein, Gertrude. 1935. Poetry and Grammar. In *Lectures in America*. pp.209-246. New York: Random House.
- 高島秀之. 2002. 「映像と表現」城生伯太郎編. 2002. 『映像の言語学』pp.115-160.おうふう.
- 谷崎潤一郎. 1975. 『文章読本』中央公論社.
- 植条則夫編. 1990. 『映像学原論』ミネルヴァ書房.
- 埋橋勇三. 2002. 「英語研究で使用される例文に関する一見解」『白山英米文学』第7号、pp.7-20.東洋大学文学部紀要第55集英米文学科篇.
- Valéry, Paul. 1933. *Rhumbs*. Paris: Librairie Gallimard.

吉村公三郎. 1979. 『映像の演出』 岩波書店.

漫画資料

車田正美. 1998. 『リングにかけろ 6』 集英社文庫.

園山俊二. 1988. 『中公愛蔵版 ギャートルズ』 第1巻、中央公論社.