

語学と文学との間

一

俗に、「彼は語学はできるが、文学はわからない」というようなことが言われる。この場合、「語学ができる」というのは主として外国語を読む能力がすぐれているということであり、「文学がわからない」というのは、その外国語の文学作品を文学として読み味わう能力に欠けているということであろう。極端な場合、日本の科学者が自分の専攻する分野のロシア語の論文なら自由に読みこなすことができるが、トルストイやドフトエフスキーを原語で味わうことはとてもできないというような場合が考えられる。それほど極端でなくとも、英語の新聞雑誌の記事ならかなり自由に読めるが、英米の小説は味読

できないというような場合は、ごく普通に見られるであろう。このことは何も外国語に限らなくて、母国語についても同じである。日本語を自由に読み書き話せるが、日本文学を文学として鑑賞できない人はいくらも居るはずである。語学力≡文学的感性という等式は成立しないということになる。

逆に、「彼は語学はできないが、文学はわかる」という場合はどうであろうか。この場合も、語学とはある特定の外国語をさし、文学とはその外国語で書かれた文学をさすとすれば、「語学ができない」というのは、その外国語を全く知らないということではない。もし、そうであれば、その外国語で書かれた文学作品を理解することなどは到底考えられない。そうではなくて、「語学が

山 田 泰 司

できない」というのはあくまで程度問題であって、「語学力があまりすぐれていない」ということであろう。それにもかかわらず、その外国語で書かれた文学作品を、十分にまたはかなり理解できる、というのなら、理屈が立つ。実際、明治の文人たちの回想録には、原語で英米の文学作品―特に小説―のみならず英語で大陸のものまで乱読したことが記されていることが少なくない(たとえば、田山花袋『東京の三十年』)。彼らは語学的に正確には読めなかったかも知れない(ただし、彼らの語学力を過少評価すべきではあるまい)。しかし、彼らの文学的感性は語学力の不足を補って余りあったのだ。

もっとも、語学力の不足に加えて、彼我の文学的風土の違いが作品全体を誤解せしめるというようなことはあったであろう(たとえば、西欧の自然主義についての日本の作家たちの誤解)。しかし、文学作品の唯一無二の絶対的理解などあり得ないとすれば、誤解も理解のヴァリエーションである。意義ある誤解というものが考えられる。明治の文人たちは文学研究のために、そうした作品をわざわざ原語で読んだのではない。自分の創作の糧となるものを捜し求めながら読んだのである。自己に

作品を引きつけて読んだのである。こういう自己中心的な文学の読み方は、もちろん一般に正しい態度ではないとされている。完全に自己中心であるならば、他人の書いた作品など読む必要がないわけであり、それがすぐれた作品であればその作品の与え得る多くのものを無駄に捨ててしまうことになるからである。これに反して、全く自己滅却的な読み方も好ましいものではないだろうし、第一そういう読み方を実践できるかどうかも疑問である。作品と適当な距離を保ちながら自己を失わずに読むことが理想であろう。

それはともかくとして、「語学はできないが文学はわかる」という言い方には何か引っかけがあるものがある。この言い方には、語学力というものは文学的センスよりも一段と価値の低いもの、語学力などは文学的理解に奉仕すべき僕にすぎない、といった含みがこめられてはいないだろうか。「楽譜は読めないが音楽はわかる」という言い方と同じようなことが文学についても言えるであろうか。文学のことは音楽の楽譜と同じような性質のもので、文学的感動を起こさせる媒体にすぎないのであるうか。

二

C・L・レン (Wrenn) はその『英語学概論』(*The English Language* 一九四九) の中でこう書いている。

「フィロロジ (Philology) という用語は、…テキストの理解に必要な言語上の事項の技術的研究を含めて、元来、文学の研究を意味した。ところが、この語は正しくはロゴスに対する愛 (Love of Logos) を意味するからであり、ロゴスとは思想と言語の両方を包含したからである。今日、イギリスでは…フィロロジの意味は狭められ、文学とは切り離して言語のより技術的研究のみ適用されている。だが、英語に近づくのに、語学 (Language) と文学とをこのように区別するのは、全く誤解を招き有害であるばかりか、明らかに不自然でもある。この二つの学問、研究を切り離すことはできない。作者の言語の意味を研究することによってのみ (これは古い文学を読むためには歴史的知識をも含むことになるが)、十分な美的満足は得られるのである。」

そして、言語研究の目標の第一として、異なる時代の英文学の傑作の鑑賞を大いに高めることをあげ、言語の歴史的研究の重要性を強調し、最もりっぱな文学批評も、その多くは、批評家が英語を歴史的に研究することを怠っているためにそこなわれていると指摘している。

また、すぐれた文献学者であったW・R・チェンバーズ (Chambers) は、その論文集『人間不撓の精神』(*Man's Unconquerable Mind* 一九三九) の中でこう述べている。

「私はこの語 (フィロロジ) を、言語の研究のみならず、文学の研究をも含むより古い、より広い、より正しい意味で用いたいと思う。ユニヴァーシティ・コレジは、イギリスおよび近代諸国の言語と文学の講座が設けられたイギリス最初のところであった。そして、ここでは、言語の研究が文学の研究から分離されることは決してなかった。」

このように、この二人の文献学者の信念は、文学を理

解するために言語の研究が不可欠であるとする点で、いみじくも一致している。語学は文学理解のための道具などではなく、語学こそ文学の理解を成立させるものだ、という信念である。こういう信念こそは過去の文献学者たちの精神的支柱であった。しかし、もう少し突っ込んで考えて見ると、このような研究態度の裏には、作品のことは究めることによって、作者の意図に無限に近づくことが可能である、というオプティミズムがひそんでいないであろうか。また、そうして作者の意図に無限に近づくことが理想だとしても、その理想は、作品のことは究めることによって達成できるものであろうか、という疑問が起こって来る。

ここで問題を少し別の観点から眺めて見よう。文学はことばで書かれる。したがって、文学とことばは切り離すことができない、と仮定しよう。とすると、文学はことばと全く等しいということになるだろうか。われわれは、たとえば小説を読むとき、ことばを超越しているように思われる文学的体験——プロット、性格、広い意味での形式等々——を意識する。だが、こうした体験はすべてことば——言語的手段——によって伝達されること

を認めないわけに行かない。これが文学とことばとの問題を反省するとき、われわれの直面するパラドックスである。言語的素材とより大きな文学的体験とはどういう関係にあるのだろうか。言語という媒体と文学的体験の間には越えられないギャップがないであろうか。ことはそのものをいかに究めても、それがそのまま文学的体験に結びつくとは言えないのではあるまいか、という疑問が生じてくる。

この問題に一応の解答をあたえているのは、シカゴ派批評家のエルダー・オルソン (Elder Olson) である。彼は次のように論じている。

「詩の本質がきわめてあやふやになってきて誰かれとなくその定義を試みている今日、定義は通例次のようなことばで始まる。すなわち「詩とは……するところのことば (words) であるとか、……するところの言語 (language) であるとか、……するところの說話 (discourse) である、等々という工合である。実は、詩はそんなものではないのだ。椅子とはこれこれの特徴を持った木材であると定義すべきではないのと全く同様

——椅子は木材の一種ではなく家具なのだ——詩を一種の言語などとは定義してはならないのだ。椅子は木材ではなくて木製(wooden)なのだ。同様に、詩は単語の集まり(words)ではなくて言葉から成る(verbal)のである。もちろん、ある意味では、ことば(words)は極めて重要だ。正しいことばでなかったり、それが把握できなければ、われわれはその詩を把握したことにならない。別の意味では、詩に用いられていることばは、その詩の中で最も重要でない要素なのである。というのは、詩のことばはその詩の中の他の何物をも決定しないからである。それどころか、ことばはそれ以外のすべてのものによって決定される。ことばだけがわれわれの見たり聞いたりするものではあるが、ことばはそれから推論される目に見えないものによって支配されている。そして、われわれが詩を読んで感動するのは、音やリズムによって感動するのは、音やリズムによって感動させられる限りを除いては、ことばによって感動を受けるのではない。ことばの表わすものによって感動を受けるのだ。」

ここでオルソンは新批評流の言語分析(Verbal analysis)

(*st.*)に異論を唱えて、ことばそのものよりもことばのさし示すものに重点を置くという立場をとっているが、彼もやはり詩(ひろく文学一般を含む)にとって、ことばが重要なことは認めざるを得ないのである。

オルソンの態度は次の短い引用文にさらに一層明瞭に窺える。

「詩の中のある表現の文法的意味をつかみ次第、われわれは推論を引き出しはじめるが、われわれはそれを推論であるとは気付かない。なぜなら、われわれは日常、推論をやっているからだ。話すことばからその人の性格、境遇、考え……などをいつも推論しているからである。」

オルソンがこの中で「文法的意味」と呼んでいるものが何をさすかはあいまいであるが、解釈を加える前の表層的意味をさすと見ることができよう。テクストの個々の単語の連なりから読者の心の中に一続きの経験が生まれる。これがことばという媒体——テクストの表層の消滅と呼んでもよい現象なのであって、これはテクストを

理解したり解釈したりする働きにかかわりのある複雑な問題と関連がある。われわれは日常生活において他人のことばを実際に耳で聞き、ことばそのものももちろん、それが発せられるときの抑揚、音程、口調、場面、などから総合的に判断して推論を下す。それにもかかわらず往々にして誤解する。まして、そこにただことばしか手懸りとして与えてくれない文学作品をオルソンのように日常の発話並みに扱うことは余りに不用意であろう。抽象的な文学理論というものは、いかに精緻であろうとしても、かならず隙のあるものだから、これだけの引用文からオルソンの理論をあげつらうつもりはないが。

さて、この章の初めに戻れば、チェンバーズが文献学という語を「言語の研究のみならず、文学の研究をも含むより古い、より広い、より正しい意味で用いたいと思う」(“I wish to use the word……”)と書いたのが一九三九年であるから、その前後からイギリスにおいても言語の研究と文学の研究とを別個の学問として取り扱う傾向が現われて来ていたのだと思われる。レンもその十年後の一九四九年には「今日、イギリスでは……文献学の意味は狭められて、文学とは切り離して言語のより技

術的研究にのみ適用されている」ことを慨嘆しているのである。そして一九六〇年代の現在では、イギリスにおいても *philology* という用語は第一に「言語科学」(*science of language*) という意味で用いられ、「学問・文学に対する愛」(*love of learning and literature*) という意味では稀である。しかも、アメリカで一九五〇年以後、公式に言語学の意味で用いられ始めた *linguistics* という用語がイギリスに逆輸入されて、新しい言語学について論述されるときに用いられるにいたっている。このようにして、文献学として文学や文化史と提携して発達して来たイギリスの言語研究も、専門化の運命を回避することはできなかったのである。

アメリカの言語学が独自の道をあゆみ始めるのは、サピア (Edward Sapir) の『言語』(*Language* 一九二二)、とりわけブルームフィールド (Leonard Bloomfield) の『言語』(*Language* 一九三三) 以後である。この二人の言語学者の理論は、ともに、書かれた文学を持たないアメリカ・インディアン語を記録し、分析し、記述しようとする努力から生じたものである。レンもこの二人の著書を彼の『英語学概論』の巻末の参考書目の中にあけて

いるが、これらの書物がアメリカの言語学の方向を決定し、さらにイギリスの言語学にも大きな影響を及ぼすことになるであろうことは予想しなかったに違いない。

これら二人の言語学者の理論が基礎となつて、いわゆる構造言語学 (structural linguistics) へと発展した。

構造言語学は、記号としての音体系・音組織の分析を研究の出発点とする。英語のような文化語といえども、アメリカ・インディアン語のように話しことばが言語本来の姿であると考へる。したがつて、書きことば、まして文学などに関心を払っている余裕はなかつた。構造言語学は意味に無関心であるわけではないけれども、初めから意味の分析に入れば循環論に陥ることを警戒して、まづ形態の最小単位の分析から始めたのである。その結果、どうしても意味を敬遠してゐるような印象を与えることになつた。意味の解釈を重視する文学批評が、こうした傾向を持つ言語学に対して無関心であつたのは故なきことではなかつたのである。(もつとも、サピアとブルームフィールドでは、その氣質、研究態度において相違するところがあつた。サピアが組織的ではないが、視野が広く、人間味豊かで、文学にも関心を寄せていたことは、

著書『言語』の中に「言語と文学」という一章をもうけていることでもわかる。しかし、構造言語学に決定的な方向を与えたのは、冷徹で組織的で、直感とか洞察とかいう個人的才能にかかわりなく、誰がやっても同じ結果に到達できるような客観的方法の確立を目指したブルームフィールドであつた)。こうして、アメリカでも、文学と語学の両方の分野ですぐれた業績を残したキトレッジ (George Lyman Kittredge 一八六〇—一九四一) やマンリー (John Matthews Manly 一八六五—一九四〇) のような学者の存在は考へられなくなつてしまつたのである。

構造言語学 (または記述言語学) は過去三十年余にわたつて言語の科学的研究の発展に大きな貢献をしたが、その言語分析は「観察のレベル」(“observational level”)にとどまり、奥深くひそむ言語の法則 (underlying regularities) に対する洞察においては乏しいうらみがあつた。そして、ここに言語の深層構造に新たな解明をもたらす理論として現われたのがチョムスキー (Noam Chomsky) の『文法の構造』(Syntactic Structures 一九五七)である。彼の理論はまだ発展途上にあり、修正と補

完がなされつつあるが、その中の「文法性」(grammaticalness)という考えは、文学批評にも密接な関連がある考えとして、文学研究にも適用される可能性を十分含んでいるものである。仮りに、文学を「言語の創造的な使用」(the creative use of language)と定義するとすれば、文学とは、言語学的記述というコンテクストの中では、言語の正統ではない、あるいは逸脱した形態と等しいと見なすことができよう。

Spring is a perhaps hand

— e. e. cummings

という文の「perhaps」使い方が、どういう文法性の程度 (degrees of grammaticalness) にあるかを記述することが可能であろう。また、ある表現が文法的に逸脱しているとき、それが文学的に有意義 (significant) であるのは、どういう場合かを検討することができるようになるかも知れない。ともかく、この文法性という考えは、今後、文学鑑賞を精密化するのに寄与するところの大きい概念になるように思われる。

三

最後に、はじめに触れた「語学がわかる、わからない」という問題に立ち帰ってみたい。

語学力という言い方は極めてあいまいな表現である。これを「外国語がわかる」と言い換えても、あいまいさに大差はない。たとえば、「英語がわかる」というのはどういふことなのか。それは少なくとも英語の意味がわかるということであろう(「意味」ということは自体があいまいであるが、それについてはあとで触れる)。わかるということの最も低次の段階は、具体的な物をさし示す外国語の単語を聞いて、または活字で見ても、その物を頭に思い浮べることのできる段階であろう。チョーク (chalk) という音を聞いて、または活字で見ても、チョークの像を頭に結ぶことができるような場合である。しかし、同じく具体的なものでも、その種類を示す単語、たとえば「[tɪ:] (tree)」という語を聞いて、あるいは活字で見ても、われわれ日本人が頭に結ぶ像は、英米人のそれと同じであろうか。まして、抽象度の高い語の場合、たとえば 'nature' といった語に接して、英米人の受け取るものと、

日本人の思い浮べる「自然」とでは決して一致することはないであろう(もちろん、英語の「nature」はほかにいろいろの意味をもつが、ここでは考慮外に置く)。このような場合には、英米人と日本人との、自然観はもちろん人生観、宇宙観の違いをも考慮に入れなくてはならなくなる。翻訳不可能論が唱えられる根拠の一つがここにある。しかし、われわれは英米人の考える「nature」というものを理解できる、少なくとも理解しようと努めるべきであろう。そうしなければ異なる文化の理解などの初めから絶望してかかるほかはないであろう。

単語より大きな単位、句(phrase)についても大体同じことが言えるが、より大きな単位だから句のほうがより理解が困難とばかりは言えないことは注目してよい。

たとえば、「at the mercy of the wind and waves」(風波のなすがままに)を直訳的に「風や波の慈悲を受けて」と理解すれば、たいてい文脈の中で通らないであろうが、一度これが「風波のなすがままに」ほどの意味であることを教われれば、理解できたも同然である。もちろん、英語のこの句と日本語訳が同価だということではない。しかし、外国語の理解はすべて近似的理解であることを認

めるならば、このくらいのことには無視してよい場合もあるであろう。むしろ、この句を句として、一単位として把えることのできる能力の方が重要である。ここで英語の構造についての理解が問題となる。

チャールズ・C・フリーズ(Charles C. Fries)はその論文『意味と言語学的分析』(“Meaning and Linguistic Analysis”)の中で、言語的意味(Linguistic meaning)は

辞書的意味 (Lexical meaning)
 構造的意味 (structural meaning)

の二つから成ると言う。ここで構造的意味とは文法的意味(grammatical meaning)と呼んでもよいものである。われわれは文を構成する個々の単語の辞書的意味を知りさえすれば、その文の全意がわかると考えがちであるが、これは誤りである。フリーズがほかのところであげている例を引けば

The water in our village well is good to drink.

という文の意味を求めるために、英語の構造(文法)を全然知らないものと仮定して、この文を構成する十個の単語をことごとく辞書に当って語義を確かめ、それらを組み合わせ融合して見ても、この文の全意「私たちの村の井戸の水は飲むのに適している」は得られないであろう(確率上の問題である以上、全く不可能というのではない)。ただ辞書の示すように、個々の単語は極めて多義であるから、この文意を求めるのは干し草積みの中のものを探しようなものである。万一捜し当てたとしても、それが正しいという確証はどこにもない)。しかも、*is* という語を文頭に移せば

Is the water in our village well good to drink

となり、同一語句でありながら、事実の陳述でなくて質問となる。単語の順序をさらに変えれば

To drink the well water in our village is good.

(私たちの村の井戸水を飲むのはよいことだ)

To water well the drink in our village is good.
とだ)
(私たちの村の飲み物を十分水で薄めるのはよいことだ)

となり、文意がまったく別になる。これで明らかのように、個々の語彙項目としての語義とは別の意味の層があると考えられる。この意味の層が構造的意味と呼ばれるものである。そして、フリーズに従えば「言語学意味は構造的意味——すなわち、辞書の項目の対比的構造の配列に伴う刺激・反応特徴——のわく内での辞書の意味から成る」ということになる。また、構造的意味は辞書の意味に先行する、とも言える。初学者に「文脈(context)をよく考えて辞書を引きなさい」と注意するのは、言語学的にはこの考えを応用したものに外ならない。

以上、極めて初歩的な例を引いて、英文の読解にあたって、英語の構造についての認識が基礎になることを明らかにしたが、文学を読む際には、さらに一層、構造に対する深い洞察と理解が要求されることは言うまでもない。たとえば、メルヴィル(Melville)の傑作『モビー・ディック』(*Moby Dick*)は、*じ*のような文で始まっている。

Call me Ishmael.

(僕をイシメイルと呼んでくれ給え)

言うまでもなく、これは命令文である。近代英語の命令文はすべて主語として you を持つ核文 (kernel sentence) から引き出される。伝統文法では、この you は心の中で補われ (understood)、変型文法では you が深層構造にある、という説明をする。ともかく、作者メルヴィルは、この明示されていない you を用いて、読者と、じかの親しい関係を打ち樹てようとしているのである。作者はこうして物語りの始まる前に読者を巧みにその中に引き入れてしまう。この書き出しがいかに効果的であるからは、もしそれが

My name is Ishmael.

であったと仮定して見ればよい。このように書き換えてみると、原文の持つ「これはぜひ君に聞いてもらいたい話なんだ」という切実に訴えかけるような調子が失われ、

単なる自己紹介の文句になってしまふであらう。

詩から例をとれば、ワーズワス (Wordsworth) の有名な水仙の詩 ("Daffodils") の第一連はこうである。

I wandered lonely as a cloud

That floats on high o'er vales and hills,

When all at once I saw a crowd,

A host, of golden daffodils;

Beside the lake, beneath the trees,

Plintring and dancing in the breeze.

(谷や丘の上をただよう雲のように

私はひとりさまよひあるいた。

そのときふと目にしたのは

湖のほとり、木立の下に

躍りはためく金色の水仙の大群。

数知れぬ花がそよ風にはためいていた。)

この原文を、少なくとも表面上の意味を変えずに、次のように書き直したらどうであらうか。

Wandering lonely as a cloud
 That floats on high o'er vales and hills,
 All at once I saw a crowd,
 A host of golden daffodils;

原文との相違は、第一行の“*I wandered*”を“*Wandering*”とし、第三行の“*When*”を省いた二箇所だけである。そのために、この二行の韻律にわずかな変化の見られることは確かである。しかし、紛れもなく詩としての力が失われている。根本的な変化は統語法(*Syntax*)に関するものである。第一行をいわゆる分詞構文に変えたために、第三行が主文になって、「見た」(“*I saw*”)という点に重点が置かれ、原文の第一行、

I wandered lonely as a cloud

の動詞の単純過去形 (“*wandered*”) の暗示する「さまよう」という動作の完結感が失われ、さまよい疲れて引き返えそうと思いかけたとき、水仙の大群をふと見かけ、

そのみごとに心を奪われ、次の数行で描写を重ねずにはいられなくなるという精神の充実感が、
 Wandering lonely as a cloud

All at once I saw a crowd,

という構造ではなんら必然性を帯びて来ないのである。分詞構文では、さまよい歩くという動作から見るという動作へと、自然になだらかにつながってゆき (“*all at once*”) という句にもかわらず)、驚異の念が表現されていない。これで、原詩のシンタックスがいかに抜きさしならぬものであるかがわかる。

以上で、英語の構造が意味をになっていることが明らかにになった。特に、詩においては構造が詩的効果を高める上で大きな役割を果たすことが少なくないのである。そして、そうした構造上の効果を感じ取るためには、まず英語の正常な語順を十分身につけていなければならぬ。これは言うまでもない。シェイクスピアのソネットには *When-clause* で始まるものが多いが、それによって生ず

る効果は、時を表わす副詞的修飾語句は、文尾に来るという正常な構造に熟知してはじめて感得できる。

言語的意味を成すもうひとつの意味は、フリーズに従えば辞書的意味である。さきの例文をあげれば

The water in our village well is good to drink.

の中で、この文の構造も単語の意味も、'well'を除いて全部わかっているとする。その場合、この未知の単語の意味をきめるにはどうしたらよいか。この単語が名詞であることは、'our (village) well' の 'our' と 'village' 所有格によってきめられる。これ以上は、もう辞書を引くより外にないであろうか。そうではない。この 'well' の意味の見当をつけることはできる。'water,' 'village,' 'good to drink' と 'village' の項目から類推して「井戸」の意味であろうことを推量することは不可能ではない。もちろん、このような推量が当たっているとは限らないが、このような類推はわれわれが未知の単語に接したとき、よく行う操作である。ひとつのまとまりのある発話単位の中の語彙は、互いに意味上、ある関連を保っている。

る。このような語彙の分布をフリーズは「語彙の散らばり」('lexical scatter')と呼んでいる。同じ概念を、イギリスの言語学者は「連語」('collocation')と名付けている。例えば、'economy' と 'village' の項目は 'affairs,' 'policy,' 'plan,' 'programme,' 'disaster' と 'village' の項目と同じ言語的環境の中で現われるであろう。これらの項目は 'economy' の「排列語」('collocates')と名付けられ、'economy' そのものは節項目 ('nodal item') と名付けられる。さらに、'finance,' 'industry' を節項目として取り上げれば、これらの連語の範囲は 'economy' のそれと連語上の重なり ('collocational overlap') が見られるに違いない。こうして、これら三つの節項目は、まとめてひとつの「組」('set')に分類できる。

連語という概念は文学の言語を研究するのに重要であるように思われる。作家は普通の連語と珍しい連語との相互作用によって——すなわち、新しい、文体的に有意義な連語を用いて——効果を挙げることが多いからである。たとえば、ローレンス・ダレル (Lawrence Durrell) の散文集 *Bitter Lemons* と 'village' の題名 'sour' (すっぱい) を予想するところに「にがい」という語が

あるので、はっとさせられ、文体的効果が生じている。
ディラン・トマス (Dylan Thomas) は、こうした連語
に彼一流のひねりを加えることを得意とした。たとえば

a grief ago
once below a time
happy as the heart was long
all the sun long

などは、それぞれ 'a year ago,' 'once upon a time,'
'happy as the day is long,' 'all the day long,' とい
った普通の連語をひねったものである。さきあげたカ
ミンツスの

Spring is a perhaps hand

の perhaps が、'soft,' 'delicate,' 'tentative,' などの
普通の形容詞にあきたらず、シェクスピアを思わせる大
胆さで副詞を当てたものであろう。こういう詩句を解す
るのに、何も連語という概念を持ち出さなくともすむわ

けであるが、この概念を応用すると解釈が精密化される
であろうことは疑いない。

連語の概念は隠喩 (metaphor) を解釈するのにも役立
つであろう。詩を読んでいるとき、ある単語が隠喩とし
て用いられているのか、そうでないのかはつきりしない
ことがある。たとえば、'roar,' という語が名詞として風
の音をさすのに用いられているとする。一方この語はラ
イオンのほえる声について用いられることが多い。そこ
で風の音をライオンの声にたとえているのだ、つまり隠
喩と解したくなるのであるが、その語の前後にライオン
または猛獣に関連する語が何もない場合は、ライオンの
ほえる声にたとえていると解するのは無理であろう。(アー
チボールド・A・ヒル (Archibald A. Hill) の「意味的
対比を支配する原則」(“Principles Governing Semantic
Parallels”) と題する論文を参照)。

このように、文学作品を言語学的に分析することは、
解釈を精密にするという意味では正当化されるであろう。
しかし、このような言語学的アプローチが文学批評に
取って代わるということはありません。文学批評は何よ
りも人間の価値を問題にするものであり、価値は科学的

方法の能くするところではないからである。われわれは、エドワード・スタンキヴィツ(Edward Stankiewicz)の次のことばを忘れてはならないであろう。

「……独創的な詩編の理解と解釈は、分析者のあの洞察と直観の問題である。われわれの分析の対象は、常に暫定的な性質しか持ち得ないわれわれの記述よりも

広大なものである以上、いかなる分析も完全なものとはなり得ない。また、分析は芸術作品そのもののもたらす美的、情緒的感動に取って代わることはできない。」(『Linguistics and the Study of Poetic Language, *Style in Language* edited by T. Sebeok)

(一橋大学助教授)