

「うまいこと言う」のための語用論

—中国西南部における掛け合い歌の認知詩学的考察—

梶丸 岳

京都大学大学院

gakukazi@gmail.com

1. はじめに

文学作品に対して認知言語学的分析を試みる研究は近年「認知詩学」(Cognitive poetics)として確立しつつある(Stockwell 2002)。ただ、認知的必然性や必要性から遠く隔たった美の世界にあるように見える言語芸術としての詩は、それが明らかに言語を表現手段とするものでありながら、いまだ言語学の枠組みに十分に回収することが出来ていない。それは詩的表現の解釈における認知的基盤や過程については説明がなされるものの、その本質的な価値と思われる詩的効果がどこから来るか、そしてなぜそのような表現がとられ、その解釈が始まるのかという動機のようなものがほとんど明らかになっていないことに表れている。その原因の一つは、詩作のような芸術活動を 1 人の天才による美的表現に求める、カント以来のドイツ美学に端を発する「芸術」というロマン主義的概念によって、その表現の根源を崇高な領域に封じ込めてしまったことにあるだろう¹。だが、詩人も人である。その表現には何らかの動機がある。また、芸術としては扱われていない詩的表現は、たとえば「うまいこと言う」の「うまいこと」の指し示す表現のように、我々の日常的言語表現の中にも見受けられる。認知言語学は人間の身体や認知構造から言語を研究するものであるが、それゆえに言語行為の動機や効果まで含めてそうした言語表現を論じる可能性を秘めている。本研究ではこれまでの認知言語学の成果を応用しつつ、詩的効果の要因とは何かについて芸術性に訴えない角度から考えてみたい。その研究対象として少々風変わりな言語行為を取り上げる。それは掛け合い歌である。

複数の人または組が歌を掛け合う歌掛けの風習は東アジアを中心に広く存在する。特に中国西南部にある雲南省から貴州省、そして広西チワン族自治区の少数民族²を中心に歌掛けは広く行なわれている。日本でも風土記に「歌垣」として筑波山での歌掛けが記載されており、奄美地方では「八月踊り」と呼ばれる祭りになどにおいて歌掛けが見られる³。近年舞台化、演芸化が著しく歌掛けの要素がほとんど失われてしまった奄美の歌(中原 1989)をのぞいて、ほとんどの歌掛けでは膨大なストックフレーズが記憶されており⁴、歌い手はそれをその場や歌の流れに合わせて編集して歌う。またその歌の流れ(文脈、ストーリー)はある程度定型化されていることが多い⁵。その表現は確かに詩的と呼べる姿をしているが、少なくとも天才の創造性の発露とは言えない。そして何よりそれは美を孤独に追求した結果ではなく、相手との遊戯的言語行為、つまり「うまいこと言う」ことを志向している。

本研究が対象とする掛け合い歌は中国貴州省で「山歌」と呼ばれるものである。山歌にはプイ族がプイ語⁶で歌う「プイ歌」と、プイ族および漢族が漢語で歌う「漢歌」がある⁷。これまで中国では中華人民共和国建国以来政府や学会⁸主導で『民間文学資料』などとして掛け合い歌を含む大量の民間歌謡が蒐集・整理されてきた⁹。だがその多くは編集が加えられており実際に歌われたものとは異なっている。これとは別に日本では近年日本古代文学上の難問である「歌垣」の一つのモデルとして中国の歌掛けを研究する研究者が現れてきており、工藤・岡部(2000)や遠藤(2003)などその成果は着々と上がってきている。だがこれらの研究は歌の記録とその形式の解明、日本古代文学作品との対比に焦点が当てられており、表現の理解や詩的效果がいかに達成されるのかについて言語学的な側面から研究はなされていない。さらに中国でもここ数年鄭(2005)や李(2005)など「山歌」に関する優れた研究¹⁰が出てきている。だがこれらも歌詞や旋律の形式分類や詳細な分析が主であり、歌詞の言語学的分析はほとんどなされていない。本研究の対象である貴州省の山歌にいたってはまとまった具体的研究すら見当たらないのが現状である。

だが歌掛けとは対人コミュニケーションの一種であり、その表現が即座に理解され、返答されなければ成り立たない相互行為である。先述の通り確かに掛け合い歌の歌詞は詩的表現と呼べるもので満ちているが、それは(西欧的概念としての)芸術的関心から生まれた言葉というより、「いかにしてうまいこと言うか」、つまりいかに評価される表現を生み出すかという実践的関心から生まれた言葉である。ならば掛け合い歌の歌詞を研究するに当たって、その歌詞がいかなる認知プロセスを経て理解されるのか、西欧の美学より一般的な詩的效果の定義を含めて考察することは必要不可欠である。

以上をまとめると、本研究の目的は単に掛け合い歌という非常にマイナーに思われる言語現象の言語学的解明のみを目指すのではなく、そこからより一般的な言語認知のプロセス、つまり詩的效果まで視野に入れた言語認知のプロセスの解明を目指すところにある。

本研究で用いる資料は2006年9月に貴州省羅甸県で購入したプイ歌の三枚組みVCD(以下[VCD プイ歌]と表記。なおこのVCDの収録場所は広西チワン族自治区にある、羅甸県に程近い天峨県である)、2007年2月に貴州省羅甸県で春節にあわせて開かれた山歌ステージ(「山歌表演」)で歌われたプイ歌(以下[07年プイ歌])、および2008年2月同じく山歌ステージで歌われた漢歌(以下[08年漢歌])をそれぞれ現地のインフォーマントの協力を得て書き起こした上で漢語に訳してもらい、それをさらに筆者が日本語訳したものである。漢歌に関しては歌手本人たちの校正も経ている。この他文献からの引用も必要に応じて行なうこととする。

次節ではまずプイ歌と漢歌における表現技法、とくに比喩をそれぞれ認知言語学的手法で分析し、それでは解決しきれない問題を明らかにしていくこととする。

2. 山歌における比喩表現

2.1 プイ歌における比喩表現

プイ歌はおおむね男女が2人ずつ組になって歌を掛け合う。プイ歌の旋律は基本的に同じフレーズであり、歌詞の1首¹¹の長さにあわせて適宜組み合わせられる形になっていて伸縮自在ではあるが、大体1首10秒から20秒ほどしかない。それにさまざまな歌詞をつけて、1ターンあたり15～30分かけて歌う。よって掛け合いが一通り終わるには非常に長い時間がかかり、短くても2時間ほど、歌手によると「7日7晩」(2006年の歌手へのインタビューより)歌い続けられるほどである(ちなみに[VCD プイ歌]は3時間弱で中途半端に終わっており、[07年プイ歌]は7時間ある)。

この掛け合いの中で歌手は定型的な隠喩、直喩などを使用する。決まり文句的な隠喩としてたとえば次のようなものがある¹²。

- (1) Gaanl fengz xux ndaix riezries.

伸ばす 手 受け取る 得る (話)

手を伸ばして(あなたの話を)受け取った。

[VCD プイ歌]

- (2) Doodt beah xux masdaauz dinl fengz haaul joongsmengz dauc yuanh

脱ぐ 服 受け取る 桃の実 指 手 白い あなたたち 来る 手渡しする

raizgueh haaul mengz goc dauc yuanh.

ともかく 白い あなた 兄 来る 手渡しする

服を脱いで桃の実を受け取る、ともかくあなた方の白い手が来て手渡しするのだから。

[VCD プイ歌]

この2つの例は、ターンの冒頭に続けて歌われるもので、特に[VCD プイ歌]においてほとんど全ターン冒頭に多少形を変えつつ登場する。(1)は「手を伸ばして受け取る」が隠喩であり、riezriesは日常使うことばではないが山歌内で「話の内容」といった意味を表わすある種の歌ことばである。(2)は「桃の実」が相手の歌を意味している。レイコフ風に言えば、これらの事例から歌は受け渡される贈り物であるという概念メタファーが導ける。

確かに(1)も(2)もかなり慣用的であると思われるので、この概念メタファーは適切だと言えよう。これを概念メタファーと認めることで(1)と(2)のメタファー表現で「手」が使われるのも理解できる。この概念メタファーを使って使用／理解される歌詞にはこのようなものもある。

- (4) Xoonz xoois dies xus biangh juzsaangz ngongznix.

句 私 放る 置く 辺り 球場 今日

今日私は球技場の辺りに句(=歌)を置いた。

[07年プイ歌]

「07年ブイ歌」の歌われた場所が町の球技場だったので「球場 juzsaangz (漢語「球場」からの借用語)に置いた」と歌われているが、ここでも歌は受け渡される贈り物であるという隠喩が前提となっている。この例はターンの末尾あたりに歌われた歌詞であり、「私は歌をもう歌い終わるのでターンを受け継いでくださいね」と相手に歌い掛ける部分である。

またブイ歌では連続して同じ隠喩に基づく歌詞が続くことがある。次の事例は男性側のターンにおいてこの順でほぼ連続して歌われている。

- (5) Nyiel lix ramx banz bangl bail haaic ...

大河 有る 水 なる 渦巻く 行く 海

大河には水があり、渦を巻いて海へ行く。

[07年ブイ歌]

- (6) Mieh ningh ramx dauc waangz ...

しない あふれ出る 水 来る 池

水はあふれ出て池に着いたりしない。

[07年ブイ歌]

- (7) ...rauz miz nyiz ramx dasdauc juangh dingh ...

私たち ない 考える 水 流れてくる 飛び込む 池

私たちは水が池に流れ込むとは思いませんでした。

[07年ブイ歌]

- (8) Dongzinh ramx juangh waangz bail dangz xieh xic daic nuomh.

ともに 水 飛び込む 水溜り 行く 着く 消える へと 泣く 細々と

水と一緒に水溜りに流れ込んで消え、細い声で泣く。

[07年ブイ歌]

この一連の歌詞には水は山歌を歌っている女性であるという隠喩と、水の溜まっている場所は山歌を歌っている男性であるという隠喩、さらに歌の技量は水の量であるという隠喩が用いられている。これに従えば、(5)と(6)は「山歌を歌っている相手の女性は立派な歌い手であり、(立派な男性の歌い手のところへ行くべきであって) 技量の劣った男性と掛け合うべきではない」、(7)と(8)は「まさか私たちのような技量の劣った男のところに来てしまうとは思わず、(技量がつりあわないので) 悲しくて泣いてしまう」というように解釈できる。こうしたものと同様な、詩や文学作品全体を通底する形で用いられる隠喩を、ワースは「メガメタファー」 megametaphor と呼び(Werth 1994, 1999)¹³、作品全体を通じて繰り返し使われることで非常に繊細な概念効果を生むことができるとしている(Werth 1994: 89)。この(5)~(8)においてもこうした表現が見事に絡まりあって「立派な人がつまらない人のところに来てしまった」という失望(と相手の賛美)が印象的に表現されている。

また、隠喩を直接的表現と並べて用いることもある。次の事例はやや長い首の一部分である。

- (9) ...lauc maz hans geh aail leg maz guaaail geh mac ...

酒 なぜ 度数が高い ～より 酒糟 子ども なぜ 賢い ～より 母

酒はなぜ酒糟より度数が高いのか、子ども（＝相手の女性）はなぜ母親より賢いのか

[07年パイ歌]

ここでは相手の女性が聡明であることを、酒の度数の高さに喩えている。隠喩であるが、直後に直接「あなたは賢い」ということを述べているので、解釈の幅は限りなく狭くなっている。こうした表現は根源領域と目標領域のつながりが明示されている点で直喩に近い。

- (10) Nac mais lumc daauzwaangl dangz bux langl bux nac yac los.

顔 赤い ～のように 桃 なる 人 古い 人 新しい ～も 曖昧な

顔は桃のように赤くなり、古い人も新しい人も顔が分からない。 [07年パイ歌]

mais は化粧の紅の色を指す形容詞であり、この事例では桃の赤さが顔色に結びつけられている。ここでは相手の家の裕福さを述べる文脈で、「顔色がすっかり赤く（よく）なり、知り合いが見てもわからないくらい人相が変わってしまう（ほどこの家ではいい食事を沢山食べられる）」という意味である。また、数はそれほど多くないがパイ歌独特の想像上の物を歌の中に盛り込むこともある。次の事例はやや長い首の一部分である。

- (11) Bux dies bux xic haanl aul deel lumc jincmoixdaanl ...

人 置く 人 すぐ 答える 必要だ それ ～のように 金梅蛋

人が置いたらすぐ答え、その（返事の歌）を金梅蛋のようにしなければならない

[07年パイ歌]

この一節に出てくる「金梅蛋」は漢語を用いているが、パイ歌でよく述べられる想像上の卵（中国語で「蛋」は卵の意）で、「すばらしくてとても貴重なもの」の喩えである。つまり、この歌は「あなたからの（すばらしい）歌の返事に（あなたの歌につりあうくらい）りっぱな歌をすぐに歌わないといけない」という意味である。

2.2 漢歌における比喩表現

一方の漢歌は、歌唱形式はパイ歌と同じ（男女が2人ずつ組になって歌う）であるが、歌詞の形式は大きく異なっている。漢歌は基本的に7音節で「分句」、14音節で「句」を作り、旋律は1句を単位としている。2句が1段を構成し、2段で1首と呼ばれる長さになる¹⁴。掛け合いはこの1首ずつ交代で行なわれる。歌詞の構成はこの形式に沿った形で、1段でひとまとまりの内容を述べ、次の1段で前段の字句を変えて同じ内容を繰り返すようになっている。

漢歌における比喩の使い方はこの構成に沿った形になっている。1つ目は第1句が第2句の序詞のようにになっている例である¹⁵。

- (12) 十冬腊月下大雪， 真冬の寒い頃大雪が降って、
脚又疆来手又缺。 足は凍えて手も動かない。
搭伴老幼唱两首， あなたと一緒に2首歌うと、
心头抖抖像筛煤。 心は石炭をふるいにかけるようにぶるぶる震える。[08年漢歌]

ちなみにこの事例が歌われた年には記録的な大寒波が貴州省を含む中国南部を襲っており、第1句には非常に実感がこもっている。ともあれ、第1句で「寒くて震える」と歌い、続く第2句では「あなたのような歌の名手と歌を掛け合うと緊張して震える」と歌って「震える」というイメージを強調している。

次の事例では第1句と第2句で比喩と直接表現が入れ違いに使われている。

- (13) 慢慢唱歌慢慢来， 歌はゆっくり歌えばゆっくり出てくる、
慢慢划柴慢慢开。 薪はゆっくり割ってゆっくり（割れ目を）開く。
慢慢划柴柴成块， 薪はゆっくり割れば薪は（いい大きさの）塊になる、
慢慢唱歌歌成排。 歌はゆっくり歌えば歌は続く。 [08年漢歌]

この事例では歌を掛け合うことを薪割りに喩えている。隠喩ではあるが(5)と同じく直接表現と並んで使われているため、意味的解釈の幅はほとんどない。

最後にもう一つ事例を挙げておきたい。この事例では最初の3つの分句が木についてのものであるが、第2句内では木と女性（掛け合いの相手）が対句となっている。

- (14) 三棵杉树共一窝， 三本の杉の木が一箇所に生えていて、
下雨三年不透脚。 三年雨が降っても根は濡れない。
贵州出名大树子， 貴州は大木で有名だが、
妹家出名好山歌。 妹の家はよい山歌で有名だ。 [08年漢歌]

第1句は慣用的な隠喩で、「しっかりと団結している」という意味や「(腕前や仕事が)確かである」という意味で用いられる。ここでは後者の意味である。第2句ではこれを受ける形で「貴州は大木で有名だ」と歌われるが（実際貴州は風光明媚な森が多く、省都貴陽は「林城」と呼ばれる）、それに続く言葉でこれが相手の歌のすばらしさを称える比喩であることが明らかにされる。第1句における「三本の杉の木」の隠喩のイメージが第2句の前半で「貴州の大木」へと換喩的に投射され、それが最後に「貴州＝妹の家」「大木＝よい山歌」という形で並行的に投射される。というわけで第2句は構造的に最後の分句にい

たるステップとなっている。この構造はレイコフの「どの隠喩も起点領域と目標領域、そして起点領域から目標領域への写像を持つ」(Lakoff 1987)という考えの一つの複合的な具体例として見ることができよう。ただし、それが彼の言う概念メタファーのような慣習的に定着した関係なのか、それとも偶発的な写像関係なのかは、議論の余地がある。

以上が漢歌で使用される比喩の代表的なものである。(9)のように直接的表現と隠喩が並列して用いられることはブイ歌でも見られるが、漢歌のほうが頻度は高い。その結果解釈の幅が狭くなっており、投射される概念領域間の関係が固定されている。これは短い語句でやりとりするために誤解や理解不能になることを避けるための技法なのかもしれない。

3. 「うまいこと」についての認知意味論

しかしもしも言葉のやりとりや意志伝達という意味でのコミュニケーションが目的なら、なにもこのように入り組んだ表現を取る必要はない。レイコフとジョンソンの提示した概念メタファー論 (Lakoff and Johnson 1980) は隠喩が人間の世界認識に欠かせないものであることを示した点で画期的であるが、隠喩が使われるのはそのような強い必然性からだけではない。さらに(9)~(11)のような直喩という隠喩と類似しつつより概念間のつながりが明示的な表現 ((9)は厳密には直喩ではないが)、そして(12)のように隠喩と直喩がともに一つのイメージを強調する形で連鎖的に用いられている表現には、概念メタファー論では尽くされない動機があるのではないだろうか。そこで認知言語学から詩的表現へのアプローチが要請される。その例としてまずレイコフとターナーが詩的隠喩について共同研究した Lakoff and Turner(1989)が挙げられる。この研究においてレイコフとターナーは、文学作品における詩的隠喩には、慣習的隠喩を拡張して用いる「拡張」、概念図式を慣習的なものより精緻化させる「精緻化」、慣習的隠喩の不適切さを示す「問いかけ」、そして慣習的隠喩を複合的に用いる「組み合わせ」といった思考が働いているとした。

この研究は詩的隠喩が人間の認知体系の中枢部と結びついていることを示したものであり、基本的にはレイコフが提唱している概念メタファー論が詩的言語にも適用できることを主張している。確かにここまでで示してきたように、隠喩が理解されるもっとも基本的な過程に対してこのような形で認知科学的説明を加えることは可能である。だがそれだけだろうか。レイコフとターナーはこの本の結論で「詩人はわれわれが依って立つ日常的メタファーを用いながらそれを越えた世界へとわれわれを連れ去り、通常の方法で考えているだけでは到達し得ない洞察へと導いてくれる。新たな世界の認識方法をもたらしてくれることこそが、詩人が精神の芸術家であるゆえんなのである」(Lakoff and Turner 1989: 215)と述べているが、詩人や山歌の歌手たちが与えてくれるのはそうした洞察だけだろうか。また詩的効果についてもほとんど何も説明してはくれない。たとえばイエイツの詩における換喩の分析をしている箇所「このように、換喩を用いることで複数の概念枠が喚起されるところに、重要な詩的効果があるのだ」(Lakoff and Turner 1989: 101)と述べているが、ここで言う詩的効果とは何なのか。これについてほとんど何も述べられないまま、分析の

大半が隠喩の概念メタファーや換喩の構造の解明（Lakoff and Johnson(1980)やLakoff(1987)で示された道具立ての応用）に当てられているため、結局詩的隠喩とそうでない隠喩は本質的に何も変わらないことを強調する結果になっている¹⁶。つまり、結局レイコフとターナーは概念メタファーに尽くされないものには目を向けていない¹⁷。

ただ、山歌の歌詞における詩的効果を明らかにする手がかりは彼らの議論の中にも見出される。(10)や(12)～(14)のように、山歌における隠喩の多くはイメージ的隠喩(Lakoff and Turner 1989: 89-90)である。イメージ的隠喩では根源領域から目標領域へとイメージが写像される。山歌においてそのイメージとは基本的に美醜や様態であり、それを思わぬところから「ぴったり」な程度を表現する領域から投射することで驚きや興味をもたらすことができる。つまり、「うまいこと言う」とはそうした心理的效果をもたらすべく適切な領域を提示することにある。これは別にわれわれに新たな世界認識を拓く、というような大げさな効果ではない。なぜならこれらの表現は多少慣習化されていてもその効果を減ずることはなく、使い古されようともやはり「うまい」言い方だからである。そしてそうした「うまい」イメージが投射されることで目標領域のイメージ自身に根源領域のイメージが二重写しのようにかぶさるように感じられ、結果目標領域の印象が強化されることになる¹⁸。誇張表現もこれと本質的に同じ表現技法だと考えられる。

(15) Xus banz xibnyih ndeenl gal xoongz xeengz ndil rag.

置く なる 十二 皿 足 テーブル きしむ よく 折れる

12 皿を置いて、テーブルの足が折れそうだ。

[VCD プイ歌]

この事例は女性側が「相手（男性側）の家が金持ちでご馳走が豪華だ」ということを述べている部分の一部であるが、このような誇張表現も印象の強化によって達成されているという点では上述の直喩や隠喩表現と同じと言える。先に述べた通り、慣習的に用いられる(1)や(2)ももともとはそうだったのだろうし、こうした表現が日常的にはほとんど用いられないところを見る限り、そうした印象効果の山歌における独自性が完全に失われたわけでもなさそうである。

ということは、ここで残された問題は、なぜそのような表現を用いることになるのかということである。そしてさらにもう一つ、次のような事例がなぜ「おそらくこうだろう」という形で解釈されるのかという問題がある。

(16) Woil lix gogt jeeulhaz ruangz neec ...

なぜなら 有る 根・茎 チガヤ 悲しませる 妹

チガヤの茎があるので妹はつらい

[07 年プイ歌]

この事例は [07 プイ歌] において女性側が男性側に歌いかけている部分の一部である。

書き起こしの際、手伝ってくれたインフォーマントが「何のことだかよくわからないが」と言いながら、「チガヤの茎は細く、(男性側の歌もそれくらい細かいところまで表現が行き届いていてすばらしいので)それを思うと妹(=女性側)は(自分の歌が相手に比べて下手なので)つらい」というように解釈してくれたものである。残念ながらパイ歌は歌手にその解釈を確認することができなかったので本当のところはわからないが、このインフォーマント自身歌い手であることを考えると、彼の類推はほぼ正しいと仮定することができる。そして、我々にも彼の解釈がそれほど間違っただけとは思えず、「そうだといわれればそうだろう」というぐらいの程度納得することができる¹⁹。だがなぜこれが納得できるのか。「同程度のイメージの提示」としての隠喩としてはやや不適切であるにもかかわらずなぜそう解釈できるのか。それを解明するためにはこの詩文の外の世界が必要である。つまり、語用論的考察の必要がある。そこで重要な手がかりとなるのがスペルベルとウィルソンが提唱した関連性理論である。

4. 関連性理論における「うまいこと」

4.1 関連性理論による解釈

関連性理論は意図明示的刺激を対象に、その刺激によるコミュニケーションを最適な関連性という観点から説明する。意図明示的刺激とは情報意図(誰かに何かを思わせたいという意図)と伝達意図(「誰かに何かを思わせたい」と思っていることをその誰かに伝えたいという意図)を持つ刺激であり、その関連性はその刺激が相手の認知環境に及ぼす文脈効果(顕在性パターンの変化)と、その刺激の処理(解釈)に要する努力量の差として測られる。そして以下のような関連性の原則を提示する。

- (17) 関連性の認知原則：人間の認知は関連性の最大化に適うように働く傾向がある。
- (18) 関連性の伝達原則：全ての意図明示的刺激は自身の最適な関連性を見込みを伝達する。
- (19) 最適な関連性：意図明示的刺激は以下の場合聞き手にとって最適な関連性を持つ。
 - a. 聞き手が処理する労力に見合うだけの関連性がある。
 - b. 伝達者の能力と選好に合致するものの中で最も関連性がある。

この関連性の原則から考えると、意図明示的刺激の解釈は労力が最も少なくてすむ解釈仮説の検証から始め、労力に見合うだけの関連性がある解釈仮説に行き当たったところでストップする。またここで述べられている認知環境には文脈も含まれる。聞き手は発話を聞いてこれら関連性の原則に従って適切な文脈を選択し、発話を解釈していく。(Wilson and Sperber 2002, 金沢 1999, 東森・吉村 2003)。

こうした関連性理論に従えば(16)のような文章は、関連性の原則に従って「関連性を持つ

もの」として解釈が開始される。その解釈過程は Carston(2000)に従えば以下のように説明されるだろう。gogt は「根」と「茎」という意味があるが、「チガヤ」「細い」という属性から一義化によって「茎」という意味に解釈される。続いて、「男性側の歌もそれくらい細かいところまで表現が行き届いていてすばらしいので」「自分の歌が男性側に比べて下手なので」という理由を示す推論部分はどちらも前提推意だと考えられる。この推意はかなり飛躍があるように思われるが、この歌詞が置かれた文脈は「あなた（＝男性側）の歌はすばらしい」と讃える部分であり、また注 19 に示したように一般的にプイ歌は相手を褒め自分は謙遜することになっているので、そうした文脈を参照すると前述のような推意が立てられるのである。そしてこうして得られた表意は「あなたの歌はすばらしい」または「あなたはすばらしい歌手である」という推意へといたる。

漢歌の場合ここまで飛躍した推意を得る必要があることはまずないが、それでも文脈がなければ適切な解釈ができない隠喩が用いられることがある。

- (20) 哥家门边有棵桃， 兄（＝男性側）の家の門には桃の木がある、
 十人过路九人摇。 十人が（門前の）道を過ぎれば九人が揺する。
 我们来买你不卖， 私たちが買いに来てあなたも売らない、
 别人来买随他挑。 ほかの人が来ると好きに選ばせる。 [08 年漢歌]

この歌詞は文脈がなければほとんど何のことも理解できない。これが歌われた文脈は、男性側が女性側を褒めたたえ、自分と結婚して欲しいと歌いかけ、女性側が相手の言葉は嘘で、その気にさせておいて遊ぶだけだと返事をする、といったところである。よって、(20)の前半は表意「兄の家にある桃の木は多くの人が手を出す」から「桃の木」は「兄の家の前」にあることから換喩によって「兄」の意味に解釈され、それを多くの人が「揺する＝関心を持つ」ことから、相手を讃えるという文脈によって「兄は人気がある」という推意にいたる。後半は「私には（桃を）売らないのに他の人には売る」という表意から、「桃＝兄」「(恋愛に関する文脈から) あげる＝恋愛をする」「私たちには売らない＝私たちは嫌い」「他人には売る＝他の人が好き」といった一連の推意が得られる。まとめると(20)は「あなたは人気者だが、私より他の人の方が好きなんだろう」と言って相手を不誠実だとなじっているのである。

4.2 関連性理論における詩的效果

このように、関連性理論に基づけば、少々苦しい解釈であっても関連性の原則についての信念から説明することができる。詩的效果についても関連性理論では概念メタファー論よりはっきりと言及が行われている。スペルベルとウィルソンは詩的效果を「関連性のほとんどを幅広い弱い推意の配列を通じて達成しているような発話の持つ独特の効果」(Sperber and Wilson 1995[1986]: 222)として規定している。そして詩的效果が生み出すのは

「共通の知識ではなく共通の印象」(Sperber and Wilson 1995[1986]: 224)であるとしている。つまり、より解釈に必要な労力が多く、かつ明確な意味というよりあいまいなイメージを喚起する表現が詩的効果を持つのである。またその文学性は単独の孤立した発話からよりも、文脈による推定から生まれる。(解釈に適切な)文脈の探索がうまく導かれ多様なソースから幅広い想定が顕在化すれば詩的価値が高く成功した表現であり、探るべき文脈が不十分にしか与えられなかったり、ステレオタイプのメタ表象的な情報のまとまりにアクセスするものなら、それは詩的価値が低い失敗した表現ということになる(Pilkington 2000: 190)。

こうした詩(文学作品)の評価のしかたは一見妥当なように見える。確かに文字に書かれて「観賞」する作品なら、文脈に導かれながら一つの言葉から多様なイメージが喚起される文章が詩的であると言えるだろう。ピルキントンなどの文学者が分析するシェイクスピアやフロストなどはその典型的文章かもしれない。だが全ての詩的作品がそうであるわけではない。

関連性理論による詩的効果の定式化への批判としては、関連性の原則の「最適性」偏重や意味重視への批判があげられる。グリーンは大学や大学院における創作を題材に、全てのテキストは関連性の原則とは逆に読まれうるし、推意が得られなくても(詩が「意味する」ものが何か分からなくても)意図が分かる(何をしようとしているのか分かる)こともある、として関連性理論を批判している(Green 2001)。

山歌には、これとは異なった側面から関連性理論による詩的効果を批判する可能性が秘められている。その理由は山歌の形態にある。現代において一般的に詩的作品と呼ばれるものは、孤独に創造され、作品は創作の場から離れて本棚に収まり、1人で読まれるテキストである。それとは異なり、山歌は創作²⁰の場に密着した、複数で掛け合われる「声」である。そのため、その場で理解されなければ、その表現がどれほど想像力をかきたてられる可能性があるろうとも、コミュニケーションとして不適となり「うまい」言い方として評価されない。次の事例は(14)の次に歌われたものである。

- (21) 罗甸听到好山歌， 羅甸ではいい山歌が聞ける、
 绕山绕水要来学。 山を巡り水を巡って来て学ばないといけない。
 前面绕来亭子过， 手前では巡って小屋を過ぎ、
 还是绕来听山歌。 さらに巡って山歌を聞く。 [08年漢歌]

この歌の歌詞自体はそれほど悪いものではないが、(14)との関連が薄いためあまり評価されない。ただ意味は分かるのでまだよい。次のブイ歌の事例は「表現の意味がよくわからない」としてインフォーマントからの評価が低かった。

(22) Nuangz jauc raanz jauc ramxraaiz mengz nauz haec nuangz godt galaaz.

妹 頭 家 頭 露 あなた 言う あげる 妹 履く 靴
ndilgeh haec nuangz naailroz gaanc ndilgeh.

もっと良い あげる 妹 挨拶する 言う もっと良い

妹(=自分)の頭の上には露がのっている、あなたは妹にもっと良い靴を履かせてあげると言い、もっと良い挨拶をしようと言った。 [07年パイ歌]

この歌詞は男性側の歌いだしに対する女性の最初の返答をするターンで歌われており、後半部分では直接相手(男性側)の歌に言及している、相手の歌った内容を確認しようとしている²¹ことは分かる。だが前半部分の比喩が何のことなのかほとんど理解できない。もちろんいろいろと文脈から弱い推意を導き出すことはできる。「露がのっている=外で濡れていてみすばらしい」、また「露=あなた」と解釈すれば「あなたという立派な人がわたしと一緒にである」とも読めるかもしれない。だがこれらの推意はいずれも弱すぎる²²。

関連性理論における「詩的効果」をもたらし表現の定義は、「文脈からおぼろげに何をしたいのか分かるが、何が言いたいのかはよく分からない表現ほど詩的である」とも読める。たしかにじっくり繰り返しかえし詩を「読んで」味わうような鑑賞法を想定するなら、何を言っているのかすぐ分かるような表現は詩的ではないように感じられるかもしれない。だが「声」である掛け合い歌にはそのような余裕はない。膨大に存在する定型的な表現を適宜編集し、言い換えてその場で繰り返す中で、詩的表現を探るのであり、相手に即座に理解されなければどんな「美的」な言葉も無意味である。(22)はそれに失敗しているために評価が低いのだ。

関連性理論の用語を用いて言えば、掛け合い歌において評価が高いのは、関連性を文脈から得られる強い推意または表意によって達成しつつ共通の印象が喚起される表現である。たとえばパイ歌では次のような歌詞がそれに当たる。

(23) Lumc bux fooih bux fooix yamzsil ...

～のように 人 うっとりした 人 うっとりした 釣りをする

うっとりした人、うっとりした人が釣りをするように

[07年パイ歌]

この歌詞は男性側が歌ったものである。この直前で彼らは「あなたにはうっとりするほどりっぱな夫がいる」「あなたはその人に(惚れ込んで) うっとりしている」と歌っている。その文脈からこの歌詞はそのうっとりして腰砕けになっている様子を表わしていることが分かる。まさに女性側はすばらしい夫を見て「釣り人のように」体をくねらせてうっとりしている、というわけである。確かに釣りをする人(この地域に海はないので川釣りである)は全身をしなせながら釣竿を引き、時には強く引かれてふらつくこともある。こうした「共通の印象」(またはイメージ)が強く得られさえすれば、多様な推意は必要ない。

そして、「詩的」という言葉が西洋における芸術性に限定されない、「よい」「おもしろい」「美しい」とある一定の集団で認められる表現に適用されうるとしたら、(23)は紛れもなく詩的である。

5. 「うまいこと言う」のための語用論試論

結局のところ、ここで問題となっているのは詩的表現とコミュニケーションの関係ではないだろうか。繰り返すようだが漢歌にしるブイ歌にしる、相手が意味を理解できること、コミュニケーションとして成立することが表現の限定要因になっている。ここまでは概念メタファー論も関連性理論も同じ問題を考え、それぞれに解決策を提供していると言える。概念メタファー論では文脈を十分に扱えていないこと、関連性理論ではその意図中心主義的思想から来る解釈過程の説明の不十分さ(金沢 1999)といった問題はあるが、ここまで論じてきたとおり本研究対象である山歌に対してもそれなりに適切な説明を与えることが可能であり、さしあたって有効な理論だと言える。

しかし、どちらの理論も考慮していない問題がある。それは時間、または声と文字の違いである。両理論に限らず言語学では一般に言葉の解釈に無限の時間が割けるという理想状態を想定している。だがそれでは現実の言語の認知からあまりにかけ離れている。文字であれば(出版された文学作品なら)繰り返し読んで理解を深めることもできるが、声ではそうはいかない。あまりに複雑な構造は理解できないし、常識(常套句から一般的言語規則まで)からあまりに外れた表現は理解できない。関連性理論でいうところの「多くの弱い推意」など言語コミュニケーション(特に声によるもの)にとって障害でしかない。それよりも「すぐに理解できて印象に残る」表現が好まれる。山歌のような掛け合い歌の場合は、さらに日常的な言葉遣いとは異なった表現をすることが求められる。山歌は言葉を楽しむ娯楽である²³。そのためにその表現はいわゆる「詩的」な、芸術性が高く解釈に労力を要する表現への志向と、分かりやすく日常的(慣用的)な表現への志向の綱引きから生み出されることになる。その結果、慣用句の助けを借りてその場に「ぴったり」なイメージを喚起するような、なおかつ日常的には使用しないような表現が多用されることになるのだ。

掛け合い歌は世界に数多くあるが、いずれも龐大な慣用表現(ストックフレーズ)がある。最初に述べたとおり山歌にも多くの慣用表現があり、それらをその場で改変しながら使いまわすのが通例である。そして歌の流れ(文脈)すらもある程度決まっている。他の掛け合い歌でも似たようなものがある。漢歌においてはさらに定型詩の形式を取っている。こうした規則の中でいかに見事な心理的・情景的描写を行なうかが掛け合い歌の楽しみ所であり、それによる聞き手の感嘆や笑い、感動が詩的效果である。関連性理論のいう「文脈から適切に導かれる多様な弱い推意」は特に文字で書かれた文学においてこうした詩的效果が起こる要因の一つと考えるべきである。それも、詩的效果が生じるための必要条件ではなくいくつもある十分条件の一つである。そして、本研究で提示したイメージの劇的

な合致または輻輳も詩的効果が起こる十分条件である。

かくして、音声コミュニケーションにおける詩的効果を考えるならば、それはおおまかに次のように定義できるだろう。詩的効果とは、ある言語表現において、根源領域におけるイメージ（構造の全体的布置）が、日常的言語使用における場合とは異なった形で、文脈によって適切に目標領域のイメージと合致または輻輳したときに喚起される、何らかの快適な情動である。そこにいたる認知プロセスにおいては、レイコフの概念メタファーやスペルベル&ウィルソンの文脈効果などが働いていると見ることができる。

最後に一つ積み残された問題について言及しておきたい。それは動機の問題である。冒頭に述べたように、詩的効果が（詩的）言語行為の終点だとすれば、動機はその始点である。その起源に近いところにあるのはゴッフマン流に言えばフレーム(Goffman 1986[1974])のようなものではないだろうか。ゴッフマンはフレームを、「出来事（少なくとも社会的な）やその中におけるわれわれの主體的関与を統べる組織の原理に応じて」作り上げられた状況の定義や基本的要素である、としている(Goffman 1986[1974]: 10-11)。もちろんこのフレームは攪乱されうるのであるが、それがなければ円滑に社会的行動を取れないため、基本的に人々はこのフレームを維持するように努力する。つまり、人々はフレームを構成する諸要素（規則）を守るように行動する。山歌のような掛け合い歌の場合、歌の諸規則を熟知し身体化させた歌い手たちはそれに従った表現や解釈を遂行する。こう考えると、その内実の一端が本研究で論じてきた比喩表現とその解釈ということになる。こうした動機は言語学や詩学研究の範疇ではないかもしれないが、それに隣接した問題として言語表現の研究と密接な関連があるように思われる。こうした動機、および比喩や誇張以外のさまざまな表現（規則を含んだ）のさらなる解明を今後の課題としておきたい。

注

1. 佐々木(2008)によれば、カントは美を、理性と対立する感性、客観と対立する主観に属する問題として論じ、天才を無歴史主義的創造性によって規定したわけではない。むしろ美や芸術の概念を今日批判されているような形に仕立て上げたのは後進の美学者たちであった可能性がある。ともあれ、こうした「芸術」概念は人類学などにおいて 20 世紀に入ってから長らく批判的であった(佐々木 2008)。
2. 中国では民族政策上さまざまな「民族」を 56 に分類しており、総人口の 95%を占める漢族以外の 55 の民族を「少数民族」と規定している。
3. 歌掛け研究に関する概観は梶丸(2005)を参照のこと。
4. 歌掛けを行なう人々の用いる言語はほとんど無文字であり、たとえ文字があっても歌手がそれを知っているとは限らない。また筆者の調査しているプイ族では高学歴の人間はほとんど歌掛けができない（歌の中でこれが言及されることもある）。よって基本的に歌掛けは口頭性に依存した言語行為であると言えるだろう。
5. 中国西南少数民族の歌唱文化の研究から、辰巳(2000)はこの定型を「歌路」という概念

を用いて指摘している。

6. プイ語は漢-チベット語系チワン-トン語支に分類される言語であり、特に北部チワン語方言と極めて密接な関係があるとされる(喻(1980)。なお、Edmondson and David(1997)を修正した形で引用した Snyder(1998)ではチワン語とともに北部タイ語と近いとされている)。基本文型はSVO型であり、修飾語の大半が被修飾語に対して後置される。文字表記に関しては、一部祈禱文記録用の文字を除いて一般に無文字であった。新中国成立後の56年から文化大革命期の断絶をはさんで政府主導で続けられた研究に基づきプイ語をアルファベットで表記する表記法が考案され、何度かの修正を経て1995年正式にプイ語文が認められた。本研究におけるプイ語表記はその『布依文方案(修訂案)』(「修訂案」)に基づく。プイ語には大きく分けて三つの方言区があるとされており(プイ語方言の詳細については喻(1980)および伍・辛(2000)参照)、「修訂案」が基準音を取っている望谟県と本研究の調査を行なった羅甸県は同一の方言区に属しているためプイ語文でほぼ忠実に表記可能である。ただし8つあるプイ語の声調のうち第3調と第6調が逆転するため、第3調を表すcと第6調を表わすhの表記を逆転させている(これは1990年代から羅甸県のプイ語を研究している Wil Snyder(中国名:辛維)氏が用いている表記法に倣っている)。つまり、本発表における調号と調値は以下の表のようになっており、「修正案」と同様、各音節の末尾にこれをつけて声調を表わすようにしている。

表1. 本研究におけるプイ語声調表記

声調	一	二	三	四	五	六	七	八
調値	24	11	53	31	35	33	35	33
調号	l	z	h	x	s	c	t	(なし)

7. 「山歌」の意味するところには人によって多少異なるが、基本的に山歌が複数の男女(男性2人対女性2人)を基本とする歌掛けであることに変わりはない。これについては梶丸(2005:84)参照。ただし拙論では山歌を「プイ山歌」としているが、その後の調査で山歌の中でも中国語で歌うものは漢族もプイ族と全く同様に歌うことが確認されたので、本研究では単に「山歌」と呼ぶこととする。なお中国語の「山歌」には日本語における「俗謡」に近い意味合いがあり、「山歌」と称される歌は中国各地にある。そしてその多くは本研究の対象と同様掛け合いによって歌われる。「プイ歌」「漢歌」はその「山歌」を使用言語によって区別するときの呼称であり、現地で一般に用いられている。
8. 中国における「学会」には学術的なものから文芸振興協会的なものまであり、この場合は後者である。もちろん後者であっても、いわゆるアカデミックな研究者も積極的に参加している。
9. プイ族の例では、中国民間文芸研究会貴州分会編(1982)、貴州省民間文学集成弁公室主編(1989)、貴陽市布依学会(2007)などが挙げられる。ちなみにこれらはすべて漢歌または

プイ歌の漢語訳であり、プイ語のまま記載されている文献は筆者の知る限り趙焜他編訳(1988)ぐらいで非常に少ない。この状況はおそらく他の少数民族でも大差ないのではないかと予想される。なぜならほとんどの少数民族の言語には元来文字がなく、人民中国建国以来政府主導で多数の言語に対して文字が考案されたが、実際にはどこでもほとんど普及していないからである。

10. 鄭(2005)は江蘇省などにおいて呉語方言で歌われる叙事山歌を、李(2005)は中国西北部で広く歌われている「花児」と「信天遊」という山歌を対象としている。どちらも「山歌」と呼ばれるが貴州省とは地域的に遠く隔たっており本研究対象と直接の関係はない。
11. 「首」とはひとつつながりの旋律で歌われる歌詞の単位である。インフォーマントがプイ歌について漢語で説明する際用いる。なお、プイ語ではプイ歌の単位があいまいで、「1首」も歌1曲全体も *weanl* を数量詞として用いる。
12. 以後歌詞の引用例では、調子を合わせるためだけに発音される「襯詞」や決まり文句として最初に置かれる序詞的部分は省略する。なお、一般に注9にあるような歌集でも襯詞は省略されている。
13. ワース自身はメガメタファーが概念メタファーの一種だとは述べていないが、ストックウェルはメガメタファーも概念メタファーの一種とみなし、「しばしば肝心な時点で、しかも作品のテーマとして重要な拡張メタファーの形をとって現れる」としている(Stockwell 2002: 111)。ただ(5)~(8)の隠喩表現は作品のテーマでもないし、そもそも山歌は単独の作者が書いた作品ですらないので、これらをストックウェルの述べた意味でメガメタファーと呼んでいいかは議論の余地がある。
14. この形式は漢詩の七言律詩に似ており、漢詩の影響がうかがえる。ただし詩の規則は漢詩より緩やかで、各句末が押韻されていればよい。
15. 以下漢歌の事例は中国語簡体字で表記することとする。貴州省の漢語方言は北方方言の西南官話に分類されており、文法は標準中国語と大差なく、ほとんどの語句は問題なく漢字表記できる。発音に関してはほとんどの地域で *n* と *l* の区別がない、声調は4つだが調値が標準中国語と大きく異なるなど、標準中国語と異なる点が多いが、本研究において発音は重要でないので国際音声記号表記などは省略した。貴州漢語方言の詳細については貴州省地方志編纂委員会(1998)を参照。
16. 内海(2003)は、詩的効果や文学性が、レイコフらの主張する身体的経験に基づく知識構造によって説明できそうにないとして批判している。またツァールは、詩的隠喩のような目新しい隠喩の解釈では、概念メタファーよりも、古典的なピアズリーの葛藤理論(Beardsley 1958)のほうが有効に機能するため、概念メタファーを持ち出す必然性がないとしてレイコフを批判している(Tsur 1999)。こうした批判はいずれも概念メタファーで適切に扱える領域がレイコフの主張するそれよりも狭いのではないかとする点で本研究の批判と共通している。
17. 認知言語学における隠喩を含む言語表現の解釈において、フォコニエとターナーは包

括的スペースと融合スペースを導入することで概念メタファーより一般的な説明を与える「概念ブレンディング」を提唱している(Fauconnier and Turner 1998)。確かに概念ブレンディング論はレイコフの概念メタファー論を統合できる概念装置であるが、言語表現の効果や動機を説明しない点で概念メタファー論と同様の欠点を持っている。

18. レイコフとターナーは隠喩を2つの領域間を双方向的に比較し、互いを写像しようという隠喩の「相互作用説」を、必ずしもそうっていない事例を挙げて批判している。しかし、写像された結果イメージが二重写しになるように感じられるという現象はこれとは別である。なぜなら、あくまでこれは「二重」なのであり2つのイメージが完全に融合してしまうわけではなく、あくまで主要なイメージは目標領域にあり、根源領域はそれを強化する役割を果たしているだけだからである。
19. もちろんあまりにこじつけだと思われる人もいるだろう。しかし、プイ歌が一般に相手をひたすら褒めるものであるということを知れば解釈の強引さは薄れるのではないだろうか。こうした文脈が類推に与える影響については次節で詳しく論じる。
20. 山歌の歌詞は個人の天才の発揮としてゼロから「創造される」ものではない。その点でこの用語は誤解を招きやすいが、そもそもそのようなものとして創作活動を捉えること自体近代ヨーロッパの美学に特殊な考え方である。オラリティの世界において創作とは規範に則った変化のことである。オラリティの問題については Ong(1982)、Horowitz and Samuels(1987)を参照。
21. プイ歌のターンは全体として概略次のような順序で進行する。まず「相手の歌を受けてこれから返答することを述べる」、続いて「相手の歌った歌詞を繰り返して確認する」、「テーマについて相手の歌った続きを述べる」、そして最後に「自分の歌い終わりを述べる」。それぞれ数首～数十首かけて歌われる。また、随時定型的で文脈に影響を与えない文句(「今わたしたちはね」といったもの)が挿入されることもある。
22. この歌が中国奥地の少数民族によって歌われたということで、何かエキゾチックな解釈方法でもあるのではないかと期待する人もあるかもしれない。実際、貴州省に隣接するチワン族の掛け合い歌はあまりに複雑で解釈規則が地域限定的なので、歌い手以外の地域の人間には何を意味しているのか分からない(推意が得られない)という(手塚 2002)。しかしながら、この歌詞はそういった類ではなく、むしろ歌い間違いとしたいような、インフォーマントが書き起こしながら「一つ一つの単語はわかるが全体として何が言いたいかわけがわからない」と言ってなかなか全体の中国語訳ができなかった箇所なのである。ただ、もちろん本当に歌い間違えている可能性もある。この直前の首を書き起こしていた時、インフォーマントは「この歌詞は意味が分からないが、普通ならこう歌う」として似た発音から始まる歌詞を教えてくれた。
23. 漢歌の聴取において、旋律は直接の美的鑑賞対象というより、生明(1988)の言う「言語機能音階」のように、発話内容を理解させる規則としての広義の「文法性」を担った存在である(梶丸 2005)。プイ歌においても旋律は同様の扱いを受けている。

参考文献

- 生明慶二. 1988. 『伝承機能音階』論序説—西南中国における『伝承機能音階』の成立と変容, 雲南納西族を中心として』『漢民族を取り巻く世界』(学習院大学東洋文化研究所調査研究報告 No. 25) 29-104.
- Beardsley, Monroe C. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Carston, Robyn. 2000. Explicature and Semantics. *UCL Working Papers in Linguistics*. 12: 1-44.
- Edmondson, Jerold A., and David B. Solnit(ed.)1997. *Comparative Kadai: The Tai Branch*. Dallas: Summer Institute of Linguistics and the University of Texas at Arlington.
- 遠藤耕太郎. 2003. 『モノ人母系社会の歌世界調査記録』東京: 大修館書店.
- Faouconnier, Gilles and Mark Turner. 1998. Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science* 22(2): 133-187.
- Goffman, Erving. 1986[1974]. *Frame Analysis*. Boston: Northeastern University Press.
- Green, Keith. 2001. *Creative Writing, Language and Evaluation*. Sheffield Hallam Working Papers on the Web. 2.
- 貴陽市布依学会. 2007. 『布依族情歌精選』北京: 中国文史出版社.
- 貴州省地方志編纂委員会(編) 1998. 『貴州省志・漢語方言志』北京: 方志出版社.
- 貴州省民間文学集成弁公室(主編) 1989. 『貴州布依族歌謡選』貴陽: 中国民間文芸出版社.
- 東森勲・吉村あき子. 2003. 『関連性理論の新展開—認知とコミュニケーション』東京: 研究社.
- Horowitz, Rosalind, and S. Jay Samuels(ed.) 1987. *Comprehending Oral and Written Language*. London: Academic Press.
- 李雄飛. 2005. 『文化視野下的山歌認同与差異』北京: 民族出版社
- 梶丸岳. 2005. 「歌掛けにおける旋律の機能」『音楽学』51(2): 81-93.
- 金沢創. 1999. 『他者の心は存在するか—〈他者〉から〈私〉への進化論』東京: 金子書房.
- 工藤隆・岡部隆志. 2000. 『中国少数民族歌垣調査記録 1998』東京: 大修館書店.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George, and Mark Turner. 1989. *More Than Cool Reason*. Chicago: The University of Chicago Press. [大堀俊夫(訳)『詩と認知』東京: 紀伊國屋書店, 1994.]
- 中原ゆかり. 1989. 「コミュニケーションとしての歌」『日本歌謡研究』28: 55-63.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy*. London: Methuen&Co. [桜井直文・林正寛・糟谷啓介(訳)『声の文化と文字の文化』東京: 藤原書店, 1991]

- Pilkington, Adrian. 2000. *Poetic Effects*. Amsterdam: John Benjamins.
- 佐々木重洋. 2008. 「感性という領域への接近—ドイツ美学の問題提起から感性を扱う民族誌へ—」『文化人類学』73(2): 200-220.
- Snyder, Donna. 1998. Folk Wisdom in Bouyei Proverbs and Songs. *Proceedings of the 8th international Conference on Tai Studies*, Bangkok: International Conference on Tai Studies.
- Sperber, Dan, and Deirdre Wilson. 1995[1986]. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London and New York: Routledge.
[内田成子(訳)『認知詩学入門』東京: 鳳書房, 2006.]
- 辰巳正明. 2000. 『詩の起源 東アジア文化圏の恋愛詩』東京: 笠間書院.
- 手塚恵子. 2002. 『中国広西壮族歌垣調査記録』東京: 大修館書店
- Tsur, Reuven. 1999. Lakoff's roads not taken. *Pragmatics & Cognition* 7(2): 339-359.
- 内海彰. 2003. 「認知言語学や関連性理論は文学の認知研究に貢献できるか?」, 小方孝(編)『認知システムとしての文学—ワークショップのディブリーフィング』(日本認知科学会テクニカルレポート No.46) 150-158.
- Werth, Paul. 1994. Extended metaphor—a text-world account. *Language and Literature* 3(2): 79-103.
- Werth, Paul. 1999. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. New York: Pearson Education Inc.
- Wilson, Deirdre and Dan Sperber. 2002. Relevance Theory. *UCL Working Papers in Linguistics*. 14: 249-287.
- 伍文義・辛維. 2000. 『中国布依語対比研究』貴陽: 貴州人民出版社.
- 喻翠容. 1980. 『布依語簡志』北京: 民族出版社.
- 趙焜・吳啓祿・陳亮明(編訳) 1988. 『布依族酒歌』貴陽: 貴州民族出版社.
- 鄭士有. 2005. 『吳語叙事山歌演唱伝統研究』上海: 上海辞書出版社
- 中国民間文芸研究会貴州分会(編) 1982. 『民間文学資料第四十七集(布依族対歌)』貴陽: 出版社未詳.