

Title	『洋楽歌詞にみる語彙文法の世界』
Sub Title	Lexical grammar in song lyrics : a new perspective in English teaching learning
Author	佐藤, 芳明(Sato, Yoshiaki)
Publisher	慶應義塾大学湘南藤沢学会
Publication year	2012
Jtitle	リサーチモノグラフ
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Technical Report
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=0302-0000-0665">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=0302-0000-0665</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ISBN 978-4-87762-261-9  
SFC-RMN 2012-002

# 『洋楽歌詞にみる語彙文法の世界』

## *Lexical Grammar in Song Lyrics*

— A New Perspective in English Teaching & Learning —

慶應義塾大学

環境情報学部

訪問講師

佐藤芳明

# 『洋楽歌詞にみる語彙文法の世界』

## *Lexical Grammar in Song Lyrics*

— *A New Perspective in English Teaching & Learning* —

慶應義塾大学

環境情報学部

訪問講師

佐藤芳明

## はじめに

本稿は、洋楽の歌詞を題材として、語の本質的意味に基づくレキシカル・グラマー(語彙文法)の視点に依拠しつつ、英語の歌詞の表現世界に対する説得性のある解釈の試みを提示し、以って、英語教育における新たな方法論を示唆することをねらいとする。ここで想定される学習者は、日本語を母語とする成人英語学習者である。

筆者は、2008年春学期以降現在(2012年7月本稿執筆時)に至るまで、慶應義塾大学SFCキャンパスでプロジェクト英語の講義をいくつか担当してきている。担当するクラスの英語力はAレベル(TOEFL-ITP 得点で3層に分けた lower class[SCORE $\leq$ 479])で、英語を比較的苦手とする参加者から成る。

本稿に直接関係する授業は、従来的な区分けでいえば、「読解」と「文法」に関心を置くものであるが、指導の方法には新規性があると考えている。その新規性とは、一言でいえば grammar in text (テクストにおける文法) という視点である。読解と文法を分離せず、むしろ融合させることで、文法が本来的な読解を導くというのがその視点の教育的意義である。そして、そういう気づきを学習者に与えることが授業の主眼となる。

しかし、筆者が担当する「読解と文法」の授業もSFCプロジェクト英語の一環として行われており、プロジェクト性の確保も重要要件となる。ここでいうプロジェクト性とは、テーマの設定を出発点として、リサーチ、プレゼンテーション、ディスカッションという3つの行為を連動させる授業の特徴のことをいう。筆者の授業でも学生は自らのプロジェクトを個別あるいはグループで遂行するため、分析対象となるテクストを選択し、grammar in text の視点からテクスト分析を行い、それを発表する。またそこには、さまざまな形態のリサーチ、ディスカッションが含まれる。しかし、本稿では grammar in text を実践するための methodological 特徴に注目する。それは、認知的な視点から言語を捉え、チャネル理論とレキシカル・グラマーを動員することで、テクスト情報の中での文法のはたらきを可能な限り明らかにし、それを新しい英語教育の方法へと応用したいと考えている。

筆者は、授業実践において、次の4点に留意している。①認知的な視点に基づいて意味的動機づけ (semantic motivation) を重視する、②英文法の全体像を提示する、③文法的形式がオーセンティックな英語表現の中でどのように使われているかを鑑賞させる、④学んだ文法知識を自らの表現の中で使う機会を提供する。

この中でもオーセンティックなテクストは授業の前提条件となる。オーセンティック

とは、英語使用者が形成するコミュニティーにおいて実際的に使用されたり、または、理解可能な表現として通用するという意味合いである。「文法」といえば、無味乾燥とした人工的で不自然な例文などが想起されやすいが、それでは言語使用の実相を捉えることはできないし、文法学習における動機づけにおいてもネガティブな影響を与えかねない。オーセンティックな題材を扱うことを避けて、本当の意味で面白い授業など望むべくもない。これが筆者の確信である。そこで、授業では文学作品、演説、時事英語、映画台詞、洋楽歌詞等の多様なジャンルから生きた素材を取り上げる。また、マルチメディアを活かした情報提示を行うことで、従来とはまったく異なった形で読解・文法指導を行うことは十分に可能であるというのが筆者の実感である。そしてここでの可能性は、教師としての実感だけでなく、学習者の感想にもうかがい知ることができる。いくつかを紹介すると、「チャンクに注目することで英語の苦手意識がなくなった」「チャンクを意識することで長くて複雑な英文も読めるようになった」「高校時代に習った文法と全然違っていて発見の連続だった」「文法の奥深さ面白さを知った」「プレゼンは初めてだったが楽しかった」「英語を自分の思いを伝える言葉として捉えられるようになった」「ディスカッションを通じて多様な解釈の可能性を知った」などの声が寄せられている。

さて、本稿のねらいは、筆者の授業を理論的に支える *grammar in text* という視点の可能性を具体的な形で示すことである。ここでの筆者の主たる関心は、文法の理解がテクストの本来の理解に繋がることを示すことがある。そして、そのためここでは、洋楽歌詞を取り上げ、歌詞の中に文法を読み取るという作業を行いたい。そのことを通して「洋楽歌詞にみる語彙文法の世界」を個別具体的に明らかにできればという思いがある。洋楽という題材の性質上、そこには音楽的な側面も含まれるが、本稿では、メロディーやリズムと言語の関係についての論及は控え、専ら言語的な側面に注目することとする。以下、「基本的な考え方」において歌詞と文法の関係を授業の進め方を意識しつつ論述し、本論となる歌詞の文法分析では、着眼したい文法項目を立てながら *grammar in text* の実践を試みたい。

# 目次

はじめに .....	1
基本的な考え方 .....	3
歌詞分析	
1. 名詞形 (a か the か無冠詞か／単数か複数か)	
1-1. Other Side Of The World .....	14
1-2. Up Where We Belong .....	16
1-3. My Favorite Things .....	17
2. 名詞チャンク／後置修飾	
2-1. A Whole New World .....	19
2-2. We Are The World .....	20
2-3. Go, Johnny Go .....	21
3. 前置詞	
3-1. California King Bed .....	23
3-2. Take It Easy .....	25
3-3. You've Got A Friend In Me .....	26
3-4. Crush On You .....	27
3-5. Can't Get You Off My Mind .....	28
3-6. Can't Get You Out Of My Head .....	29
3-7. The Star-Spangled Banner .....	29
4. 基本動詞	
4-1. Take A Bow .....	32
4-2. Blowing In The Wind .....	34
4-3. Look What You've Done To Me .....	35
5. ING	
5-1. Raindrops Keep Falling On My Head .....	36
5-2. Help! .....	37
5-3. Mad .....	38
5-4. A Thousand Miles .....	39
6. 過去形 (回想)	
6-1. Yesterday .....	40

6-2. Love Story .....	41
7. 現在完了形	
7-1. Wednesday Morning 3AM .....	44
7-2. What I've Done .....	45
8. 副詞チャンクによる状況設定	
8-1. You've Got A Friend .....	47
8-2. Bridge Over Troubled Water .....	47
8-3. Stand By Me .....	48
8-4. Because You Loved Me .....	49
9. 否定	
9-1. Imagine .....	52
9-2. All You Need Is Love .....	54
10. 代名詞	
10-1. You Belong With Me .....	56
10-2. I Want It That Way .....	56
10-3. Change .....	57
10-4. That's The Way It Is .....	58
10-5. Beat It! .....	58
11. Wh 節	
11-1. As Long As You Love Me .....	60
11-2. Part Of Your World .....	61
12. 助動詞	
12-1. May It Be .....	62
12-2. Viva La Vida .....	63
12-3. Chasing Pavements .....	64
12-4. I Don't Want To Miss A Thing .....	64
12-5. I Need To Be In Love .....	65
13. 仮定法	
13-1. If I Were A Boy .....	66
13-2. Tears In Heaven .....	67
13-3. What If .....	67
13-4. Ben .....	68

## 14. 比喩表現

14-1. Firework ..... 69

14-2. Turn Me On ..... 70

## 15. その他

15-1. Englishman In New York ..... 71

15-2. The Show Must Go On ..... 72

15-3. Kimigayo (翻訳) ..... 75

おわりに ..... 76

参考文献 ..... 77

## 基本的な考え方

筆者は、指導のアプローチとして認知的な視座に基づく新たな文法の視点を導入し、チャンク（有意味な情報の断片）単位の情報処理に着目した活動を取り入れ、参加者自らが選択した題材を分析してパワーポイントを駆使したマルチモーダルなプレゼンテーションを遂行するというタスクを課すなどによって、従来の指導ではなかなか提供できなかった「気づき」「動機づけ」「達成感」を提供できているのではないかと考えている。ここでは、歌詞における文法を論ずるに当たり、基本的な考え方を説明しておきたい。

### 言語学習における活動のねらい

英語に限らず母語以外の言語を教え学ぶにあたっては、以下の5つの側面を意識する必要がある。授業内の活動や学習者に課すタスクなどは、これらのどれ（またはどの組み合わせ）をねらいとするのか、それを自覚しつつ遂行することが、特に教える側に要請される。

1. wareness-raising(気づき)
2. Networking(知識の関連化)
3. Comprehension(理解)
4. Production(産出)
5. Automatization(自動化)

(田中他 2006)

理想を言えば、1つのクラスでこれらの5つの側面を満遍なくカバーしたい。しかし、これはクラスのレベルや扱う題材、授業の目的等に応じてそのバランスが検討されるべき問題である。本稿で取り上げる洋楽歌詞の文法分析をテーマとする授業では、上の5つの側面のうち、特に、1. Awareness-raising、2. Networking、3. Comprehension を重視している。

英語を苦手とする参加者は、日本語と英語の発想の相違が理解できずに伸び悩む者が多い。そこで、レキシカル・グラマーのアプローチに基づいて、同一の語形（言語形式）がもつ多様な構文的可能性を意味の連續性という観点からネットワーク化させ、そこで得られた「気づき」と「関連化された知識」を、具体的なメッセージの「理解（解釈）」に応用させるということが、参加者である学習者のニーズに適合するのである。レキシカル・グラマーとは、一言でいうと、語彙項目の意味内容からその項目が関係する文法を説明する試みである。語彙項目の意味内容はコアとして理解され、コアを理解することが当該語彙項目を使った文法の理解につなが

るということ、それにコアが関連項目のネットワーキングの構成原理になるということを強調するところにレキシカル・グラマーの最大の特徴がある。以下は、be 動詞に注目したネットワーキングの例である。

#### Lexical Grammar の考え方

be 動詞のコア: <(何かが) (どこかに)ある>

意味展開: 「存在」「状態」「属性」などの語義へ展開し、

さらに文法展開として

1. 「～している状態に<ある>」という進行形、
2. 「～された状態に<ある>」という受動態にも展開し、
3. <行為と向き合う>をコアとする to do と合成すれば、

「<行為と向き合う>状態に<ある>」という be to 構文が成立する

(佐藤・田中 2007)

すなわち、文法的には進行形、受動態、さらには be to 構文が be のコアから説明可能になるのである。文法学習において、こうした「気づき」と「関連化」は重要である。

特に歌の歌詞には書き手(歌い手)の心情がこめられている以上、レキシカル・グラマーの視点を採用することでその歌のメッセージがさらに深く把握できるということは、単なる認知的な次元における「気づき」にとどまらず、そこには「発見の喜び」や、ある種の「感動」もが胚胎しているはずであり、そこから英語学習全般への動機づけの深化や、自発的で継続的な学習の促進といったことにもプラスの作用が期待される。

歌の歌詞という題材の性質上、表層的な理解でとどまらず、さらに一步深まった解釈力も求められるが、その解釈力は、言語形式の背後にある発想に対する「気づき」と「知識の関連化」を前提にしたものでなくてはならない。それらを欠いたままでは、根拠のないひとりよがりの解釈(いわゆる誤解、曲解なども含まれる)に墮してしまう恐れがあるからだ。参加者である学習者が、言語の形と意味の関係を発想の次元から把握し、その種の気づきを相互に関連づけた形で知識のネットワーキングを進展させつつあるという前提を確保した上で、いざ、歌の歌詞に対峙する際には、まず正確で理にかなった「理解」を確保し、そこからさらに進んで、柔軟な「解釈」が行えるように促したいと考えている。

歌の歌詞は、いわゆる小説や物語文とは異なり、極めて、断片的な記述からなる詩的なものである。細部にわたり明示的な記述を旨とする種類の評論・論説などの説明的ディスコースとは異なり、しばし暗示的(示唆的)で、しかし、聴覚的・身体感覺的要素とあいまって聞き手の想像力を刺激しイメージを喚起させるような表現である。また、記憶に刻印されやすい洗練さ

れた形式の表現である。そして、その表現断片の一つ一つに、歌の書き手(歌い手)の思いが込められているのであるから、歌の歌詞が伝えるメッセージとは、言語形式がもつ客観的な意味のみならず、自らの思いを表出せずにいられない表現主体の想念や情念と、それらを生起せしめる具体的な状況なり生の局面なりが絹交ぜとなって、分かちがたく渾然一体となって、聞き手に訴えかけてくる何かである。従って、歌詞が伝えんとするメッセージが「分かる」ということは、必然的にその種の「解釈」を実践するということを前提とするのであり、それは、あらゆる言語使用に本然的にそなわっている要素ではあるものの、特に、歌の歌詞の解釈を試みることによって、言語によるメッセージというものも単に受身で受信するものなのではなく、主体関与的に積極的に感じ取り味わうべきものなのだということをも経験的に体得していくのではないかと考えている(これは明示的に指導する内容ではないかもしれないが、歌詞の解釈の可能性をめぐってディスカッションをしたりすれば自然と実感されることである)。

クラスのレベルや授業の内容という観点から、「気づき」「関連化」「理解」を重視する旨を上に述べた。ここで、4. Production、5. Automatizationへの配慮についてもふれるとすれば、例えば、参加者が各自でセレクトした曲を題材として分析し、スクリプトを書いて、英語でプレゼンテーションをするというタスクを課すことによって可能となるだろう。プレゼンテーションは入念に準備をしてこそ英語表現を産出できるのであって、質疑応答などを当意即妙に英語で行えるようになるためには別の段階の訓練が必要である。そこで、現実的な処方としては、時間をかけてスクリプトを用意させ(可能な範囲で添削を加え)、何度も読む練習をさせて、できるだけ原稿を見ずにオーディエンスにアドレスするようにプレゼンテーションを遂行させるというタスクを課す(これが「Automatizationを織込んだProduction」にあたる)などが理にかなうだろう(質疑応答では例えば日本語を使うことを容認したり、あるいは授業時間内はノートテイキングをさせて授業後にオンラインのクラスブログなどにコメントを投稿させるなどの対処も可能である)。

上記の内容は、英語を比較的苦手とする対象者を想定したものだが、「気づき」「知識の関連化」「理解」において高水準に達している対象者(上級者)向けにレベル調整を図ることも十分可能である。例えば、上に述べた「解釈」の世界を一層深く掘り下げて、プレゼンテーションの質的量的な負荷を高め、質疑応答を含むディスカッションに重点を置くなど調整を施せば、洋楽の歌詞という素材の魅力を存分に活かしつつ、知的刺激に満ちた表現活動の場を創出していくこともできるだろう。

## 英文法の全体像とチャック

文法を中心においた授業を行う際には、4つの留意点 – ①認知的な視点に基づいて意味的動機づけ (semantic motivation) を重視する、②英文法の全体像を提示する、③文法的形式がオーセンティックな(英語使用者のコミュニティーにおいて実際に使用さ

れ理解可能な) 英語表現の中でどのように使われているかを鑑賞させる、④学んだ文法知識を自らの表現の中で使う機会を提供する – があると述べたが、そのうちの1つである「英文法の全体像を示す」ことは、いかにして可能となるか。従来のように、品詞や文型などの項目を文法用語を中心に分類していくというやり方では、たとえ細部の分析ができたとしても、それらがどのようにして英語表現の全体像を成しているのかは見えてこない。ここで考えなくてはならないのは、言語は表現者の視点を離れては存在しないということである。言語を使う表現者が、どのような事態を構成しようとして、どのような言語形式を選択するのか。そこにどのような規則性・体系性がみられるのか。これこそが文法の本質であり、この点はどの言語においても変わりがない。英語においても、その言語を使う主体である表現者の視点からみて、何を表現しようとするときに、どのような言語形式を選択するのか、それが英文法の全体像を構成するのである。ここで、表現しようとする何かとは、外界にある世界、表現者の内面の世界と対峙して、そこからどの要素をプロファイリングして言語的に表現するかということである。

例えば、英語で空間的描写を行うとき、その空間的なイメージが意味的な動機づけとなってそれを言語形式に託そうとする結果として前置詞が使用されるのであって、前置詞という語彙項目を使うこと自体がそのねらいなのではない(この種の語の選択は概して無意識といつてもいいほど慣習化されている場合が多いが、その無意識的な慣習化の背後にも身体感覚や概念形成のプロセスを通じて意味的な動機づけが感得される、というのが認知的なスタンスである(Johnson, 1987; Lakoff, 1987)。具体的な分析については、本稿『前置詞』の項参照)。あるいは、センテンスにならない名詞句がポーンと差し出されているとしよう。それは文になっていないから意味がないのかと言えば、そうではなく、むしろ、モノ的世界の対象を表すために名詞チャンクを選択しているのだということになる(そこから、例えば、Aladdinの “A whole new world” “A new fantastic point of view”などのフレーズは、魔法の絨毯に乗って世界を見下ろす視点から見えるモノ的世界の一端を感動的に提示しているという解釈の可能性もひらけてくるのである)。

モノ的世界を語るのには名詞チャンクが不可欠であるように、コト的世界を描くには動詞チャンクが欠かせない。そして、時・理由・条件・様態・目的・程度などの多様な状況的世界を語るには、副詞チャンクが必要となる。表現者の視点から事態構成を行うための文法を構想すると、モノ的世界を表す名詞チャンク、コト的世界を表す動詞チャンク、状況的世界を表す副詞チャンクが英文法の世界を構成する。以下、名詞チャンク、動詞チャンク、副詞チャンクのそれぞれについて、文法事項の要点を記しておきたい。

## モノ的世界を語る名詞チャンク

表現者がモノ的世界に言及したいとき、名詞チャンクが必要となる。名詞チャンクを構成する要素としては名詞が中心的な位置を占めるが、名詞が示す対象をどのように把握しているかを示すシグナルとして冠詞を初めとする決定詞の選択も問われる(the, a, ゼロ冠詞; this (these), that (those); my, your, his, her, our, their, itsなど)。また、名詞には、必要に応じて数詞(順序を示す「序数」;個体としてカウントする「基数」)や形容詞を伴うこともあり、さらに、後置修飾(「空間的イメージとその比喩的拡張を示す」「前置詞+名詞」「これから行う行為を示す」「to do」「現にしている行為を示す」「ING...」「すでになされた行為を示す」「done...」「テンスを伴う節で情報を追加する」「関係詞節」or「接触節」など)が追加されることもある。これらの表現の幅が、名詞チャンクで学ぶべきことに含まれる。ここで、名詞チャンクの形式を一般化すれば、[決定詞(+数詞)(+形容詞)+核名詞](+後置修飾)となる(「数詞」「形容詞」「後置修飾」は不要な場合には使われず、名詞のチャンクで最も基本的な形は、a book や the boy などのように「決定詞+名詞」のパターンである)。

また、名詞チャンクの関連項目として、人間関係や文脈情報を把握するのに不可欠な指標となる「代名詞」(I, you, he, she, it, theyなど)もある。さらに、節(「～ということ」を表す that 節;「～かということ」を表す wh 節)や、名詞概念化された行為としての「～すること」を表す“ING”と、「行為と向き合う(概して未来指向)」状況を表す“to do”も、動詞の主語や対象となれるという意味で、名詞(チャンク)の仲間とみなすことができる。ただし、実際に学習項目として配列する際には、普通名詞を核情報として含む名詞チャンク一般と、それ以外の、代名詞、名詞節、ING、to do(名詞的用法)などは、角度を変えて別項目として提示する方がより理解されやすいかもしれない(本稿も、このスタイルを探っている。『目次』参照。)。that 節、wh 節、ING、to do などは、いずれも複数の異なる用法があるが、大切なことは、それらの用法を品詞的に分断する作業ではなく、むしろ、それらを同一語形に基づく意味の連續性を有する用法ネットワークとして把握できることになることである(上記「語学における活動のねらい」の 2. Networking に相当する)。

## 動詞チャンク

英語で表現を行うとき、名詞チャンクだけでは十分な展開は望めない。モノ的世界を示すには名詞チャンクでこと足りるが、出来事を表現するためには動詞チャンクが不可欠だからである。動詞チャンクの核となる情報は単語としての動詞である。動詞は、動作・行為・状態・事象などの出来事を表す語彙項目であるが、動詞単独でその出来事を具体的な文脈に位置づけることはできない。まず、その動作や行為がいつ行われるのかが時間軸の上で示されなくてはならない(=テンスの問題)、また、その行為が続いているのか終わっているのか(進行・完了)、

動きや変化が感じられるのか感じられないのか(進行・単純)などの「アスペクト(相)」)を示すことが求められる。このテンスとアスペクトに隣接したところに、出来事を「誰かが何かに対してはたらきかける」という動的(ダイナミック)な向きで把えるのか、それとも「誰かが～された」という受動的(状態的)な捉え方をするのかという「態(ヴォイス)」の問題が位置づけられる。さらに、動詞チャンクの先頭に置かれる法助動詞(modal auxiliary verbs[modals])も、ここで扱うべき不可欠の項目である。「法」とは「心のありよう(mood)」ということであり、will, can, may, must, shouldなどの法助動詞が使われているということは、話し手の主観的な判断がそこにこめているというシグナルである。ところで、テンスは動詞チャンクの先頭で示すので、動詞チャンクの多様な可能性を考慮した上で一般化すると、テンス{(助動詞+)(完了+)(進行+)(受動+)}核となる動詞}という具合に捉えることができる。以上は、動詞を具体的な文脈で使うにあたって、時間軸の設定、主観的な判断の提示などにかかわる部分である。

しかし、これのみならず、動詞を具体的な文脈で使うためには、誰が(誰に対して)その動作や行為をなすのか、といったことが明示されなくてはならない。これは、動詞の構文にかかわることであるが、従来の文型という発想では意味的な動機づけが不明であるのに対して、動詞のコアからその構文展開の幅も説明可能となるというのが、レキシカル・グラマーの立場である(ex. make には、「素材に手を加えて何かを作る」というコアがあり、「変化」と「産物」が理解のポイントである。She made [a cake].は「ケーキ」を産物として生みだした。She made [him a cake].であれば、“him HAVE a cake”(彼がケーキを HAVE する)という状況を、She made [him happy].であれば、“him BE happy”(彼が幸せである)という状況を、彼女が make したと捉えられる。She made [him cook supper].であれば、「彼が夕食を作る」という状況を彼女が make したという具合である。このように理解できれば、いわゆる使役構文も、「誰かが何かをする」という状況が「産物」として捉えられるということがわかる)。

### 副詞チャンク

モノ的世界を表す名詞チャンクは、一般に、核となる名詞が必要である。コト的世界を表す動詞チャンクは、核情報としてやはり単語としての動詞を必要とする。しかし、副詞チャンクには、そのような核となる情報が存在しないという特徴がある。副詞情報は、単語としての副詞(so, very, much, early, luckily など)の他、活用した動詞を含まないフレーズ単位の情報(in Japan, for the past three weeks, to tell you the truth, frankly speaking など)、「主語+動詞」を含む節情報(when I was young, as far as I am concerned, if I remember correctly など)などがある(単語の副詞を除いて、2語以上で副詞情報を形成するときに「副詞チャンク」と呼ぶことにする)。つまり、形式的に多様である。また、副詞チャンクは、位置的に比較的自由に使うことができ、「文頭」「文尾」「文中(挿入)」の3通りの可能性がある(「文頭」では状況設定的になり、「文

尾」では情報付加的(エンドフォーカスで念を押す感じ)になり、「文中(挿入)」では、慌てて言いたすような印象を与える、など位置に応じたニュアンスの相違はあるが)。また、副詞情報(チャンク)は必要に応じていくつでも使えるという特徴もある。特に「文頭」や「文尾」では、複数の副詞情報(チャンク)が使われることがよくある(ex. I went to the office [by taxi] [yesterday] [because my car had broken down].では、文尾に3つの副詞情報が連続している)。

副詞チャンクについて指導する際には、以上のように、形式的に多様であり、慣用表現も多いこと、また、位置的に柔軟で、複数の副詞チャンク(情報)が使われることもあることを理解させたい。そして、名詞チャンクと動詞チャンクが英語表現の骨格情報を作るのに対して、副詞チャンクは英語表現に多様性と複雑性(奥深さ)をもたらすことに大いに貢献するということを実感させたいものである。

以上、表現者の視点から事態構成を行うという観点で、モノ的世界を語る名詞チャンク、コト的世界を描く動詞チャンク、状況的世界を付加する副詞チャンクについて、それぞれ主要なポイントに絞って記した。英文法の全体像をより詳らかにするためには、これらのチャンクをいかに接続するかという観点から「構文と配列」という項目も抑える必要がある(田中 2008;本稿では、詩的断片表現から成る傾向をもつ洋楽歌詞という題材の特性に鑑みて、「構文と配列」という点の詳述は控え、むしろ、上に述べたチャンクのあり様の方に重点を置いている)。

実際の指導においては、上にあげたチャンクという概念を前面に出して情報(文法項目)を配列することも可能である。あるいは、チャンクと事態の関係(モノかコトか状況か、それに応じてどのチャンクが必要となるかという問題)を表現文法の原理として踏まえながらも、具体的な学びのプロセスとしては、名詞チャンク～動詞チャンク～副詞チャンクのそれぞれの重要項目を行き来しつつ学ぶというスタイルも選択可能だし、モノ・コト・状況という観点をバランスよく学ぶという意味ではそちらがより現実味を帯びていると言えるかもしれない。本稿では、上記の名詞チャンク、動詞チャンク、副詞チャンクという項目を、表現者の視点からみた事態構成のための文法を構成する支柱として意識しつつ、前置詞、ING、TO DO、THAT 節、WH 節等の項目については、構文的多様性をネットワーク化するという角度から個々の項目を取り上げている。仮定法は「副詞チャンク」ともつながるし、「法助動詞」とも関連するものである。以下では、「法助動詞」との連続性に注目して、「仮定法」を扱っている。

おおまかな文法項目の流れは以下の通りである。まず、モノ的世界を語る名詞チャンクにおいて、対象の把握の仕方によって冠詞の選択が決まるという意味で、「名詞形」を扱う(「名詞形」とは、例えば、an apple, apple, the apple, apples, the apples のように、冠詞の選択(a か the かゼロ冠詞か)と名詞の数(単数か複数か)の組み合わせの問題のことである)。次に、名詞の後置修飾のバリエーションを見る。ここで、空間的イメージを表す「前置詞」に注目して、モノ的

世界とコトの世界を架橋する。コト的世界の入り口として、基本動詞の構文的可能性に目を向ける。そして、動詞とのつながりでいったんINGが示す動的なイメージに意識を向けてから、動詞チャンクの「テンス・アスペクト」へ向かう。回想を語る過去テンスや、現在への影響を語る現在・完了を中心に扱う。次に、状況的世界を描く「副詞チャンク」を扱うが、それとの関連で副詞情報として特に重要な「否定」にも言及する。そしてここで改めて、名詞チャンクの関連項目である「代名詞」と「節の名詞チャンク」にも言及する。「代名詞」は一見易しいと思われるが、人間関係やコンテクストの把握という重要な役割を担う項目である。そして、歌の歌詞を理解するにあたって、書き手(歌い手)の心情の把握は極めて重要だが、その意味で特に重要性が高いのが、「法助動詞」と「仮定法」である。客観的な事実陳述文では決して表現しえない主観的情緒的な世界を語るのに、これらの項目は不可欠である。そして、それに関連する項目として、「比喩表現」をあげてある。

以上の点を踏まえて、以下の本編では、認知的な視座に基づく新しい文法の視点から洋楽歌詞の分析事例を記していく。ここで扱うのは、授業で解説を行った曲目と参加者のプレゼンテーションから示唆を得て分析を加えたものが含まれている。基本的なスタイルとして、歌詞の全体を網羅的に扱うのではなく、歌詞の中に現れる文法表現の分析を通じて英語特有の発想を学ぶことができるような箇所をクローズアップするという形で記述を行う。洋楽歌詞に現れる具体的な英語表現の中で、歌詞のメッセージを深く理解するために、認知言語学的スタンスに依拠して、特に、語の本質(コア)から文法を捉えるというレキシカル・グラマーの視点を重視し強調する。この新たな文法の視点の導入によって、従来の「文」を中心に据えた文法(センテンス・グラマー)では得られなかったような解釈の可能性が拓けてくることを示すことが主なねらいである。

## 歌詞分析

### 1. 名詞形(aかtheか無冠詞か／単数か複数か)

【着眼点】英語で名詞を使うとき、冠詞の有無と選択が問題となる。例えば、a pen, the pen, pen, the pen, the pens は、同じ名詞である pen が、単数か複数か、冠詞は a か the か無冠詞かという点で異なっている(これらの5つを「名詞形」と呼んでいる)。「形が違えば意味も違う」という原理(Bolinger 1977)に従えば、これらの名詞形も互いに異なる意味を表すということになる。では、これらの名詞形において、冠詞の有無や選択は何を基準にして行われるのか。レキシカル・グラマーでは、「名詞が指す対象を仕切りのある(单一化できる)対象として捉えているか否か」を a(または複数形)の使用原理と捉え、「名詞が指す対象が話し手のみならず聞き手にも特定可能であるか否か」を the の使用原理として捉えている(佐藤・田中 2007; 田中 2008)。これらの原理をふまえて名詞形を正確に把握できるようになれば、英語表現の解釈力に根本的な相違をもたらすということを、以下、Other Side Of The World, Up Where We Belong, My Favorite Things の3曲の歌詞分析を通じてみてみたい。

#### 1-1. Other Side Of The World (KT Tunstall and Martin Terefe, 2005)

名詞の使い方が面白い歌の1つに、K.T.Tunstall の Other Side of the World がある。冒頭付近 “the water”と“water”が出てくる。「一度出てきた名詞は二度目には the をつける」と言われることがあるが、ここではその順序が逆である。“the water”が先で、“water”が後に出てくるのである。また、そもそもこれらはいずれも「水」に言及しているとは言え、その文脈が異なっているように思われる。では、この歌の中で、water をめぐる2つの異なる名詞形を使っている意図はどのようなものであろうか。実際に、これらの名詞形を含む部分を歌詞から引用してみよう。

*Over the sea and far away* 海を越えた遙か彼方で

*She's waiting like an iceberg* 彼女は氷山のよう待っている

*Waiting to change* 変化するのを待っている

*But she's cold inside* でも内側が冷え切ってしまって

*She wants to be like the water* 彼女は水のようになりたがっている

*All the muscles tighten in her face* 彼女は顔をこわばらせながら

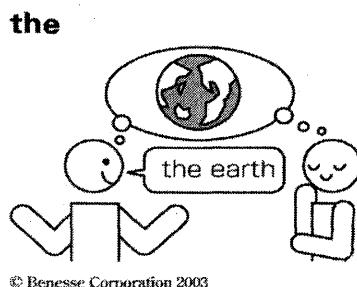
*Buries her soul in one embrace* 一度の抱擁に魂を埋める

*They're one and the same* 二人は一心同体で

*Just like water* まるで水のよう

いずれも「水(water)」には相違ないのだが、*the* を伴うか否かで、対象の捉え方が異なるということを明確に意識しなくてはならない。後半の *Just like water* は、流動的な仕切りのない水のイメージによって、二人が *one and the same* である状態を比喩的に描写する表現である。仕切りもなく特定の水ではなく、漠然と「水」をイメージしているために無冠詞の “water” という形が選択されている。一方、前半の *She wants to be like the water* は、2行目の *an iceberg*(氷山)を受けて生じた表現である。「氷山」があればその周囲に「水」があるはずだ、という判断が働くことから、名詞句の示す対象が常識的に聞き手にも特定できるという意味で、“*the water*”としているのである。

*the* の使用原理の決め手は、「話し手と相手(聞き手)の間での対象の共有感覚」である。この対象の共有感覚が生じる契機としては、「常識的共有」「指示的共有」「文脈的共有」を考えられるのだが(田中 2008; 田中他 2003)。この歌に出てくる *She's waiting like an iceberg... She wants to be like the water.* の “*the*” は「常識」と「文脈」を兼ね備えた例である。これは、*I was not able to use my car. The tires were slashed.* などの例と通ずるものである。「クルマが使えなかった」という「文脈」が与えられていて、クルマ(my car)があればタイヤ(*the tires*)はつきものという「常識」から、話し手と聞き手の間で名詞情報の共有が可能になる。これと同じ発想で、先行する「文脈」で「氷山(*an iceberg*)」が与えられていて、それとの関連で「(その氷山を取り囲む)水(*the water*)」が「常識」的に想定されるということである。



© Benesse Corporation 2003

**the のコアイメージ (コア機能)**

話し手が聞き手と名詞情報を共有している（と想定している）ことを示す

*the* の使用原理は、平たく言えばこうなる。ある名詞が示す対象を、話し手(書き手)が自分だけでなく聞き手(読み手)にも特定できると想定する場合に *the* を使う、と。逆に言えば、*the* が

使われているということは、話し手(書き手)のそのような想定が言語形式に反映しているということになる。この点を確認する意味で、*Other Side of the World* の歌詞の後半もみてみよう。

*The fire fades away* 炎はかげり  
*Most of everyday* 毎日の大半が  
*Is full of tired excuses* 疲れた言い訳ばかり  
*But it's too hard to say* でもうまく言えない  
*I wish it were simple* 単純だったらいいのにと思うけど  
*But we give up easily* でも私たちはすぐあきらめてしまう  
*You're close enough to see that* あなたは私にも分かるくらいそばにいる  
*You're the other side of the world to me* 本当は世界の向こう側にいるのだと

ここでは、唐突に“the fire”という表現が出てくる。たしかに唐突に感じられるかもしれない。しかし、ここでも単に fire とせずに *the fire* としているのには、それなりの根拠(意味的動機づけ)があるはずだ。ここではきっと、彼女と彼の関係が話題になっており、「(その二人のあいだの恋の)炎」という具合に把握することが可能であると、歌の書き手(歌い手)が想定しているためではないだろうか。つまり、これも「文脈」と「常識」が作用している用法とみなすことができるのではないか。

ところで、二人の関係性を主題とするこの一連のくだりから振り返ってみると、冒頭の5行は、それと明確なコントラストをなすように、もっぱら彼女の心象風景を描写していることがわかる。氷山のように凍てついた自分自身が溶け出す瞬間をじっと待ちわびているのだが、内面が冷え切ってしまって思うにまかせない。「海を越えた遙か彼方」というのも、物理的にはすぐそばにいるはずの彼との心理的な距離を表すものだろう。この歌がすぐれて視覚的なイメージを喚起するのは、「水」と「火」の対比的なイメージ(the water, water; the fire)、「空間的距離」のメタファー(over the sea and far away; the other side of the world)が奏功しているためかと思われる。

### 1-2. Up Where We Belong (Jack Nitzsche, Buffy Sainte-Marie and Will Jennings, 1982)

Joe Cocker & Jennifer Warnes が唄った、映画 *An Officer and a Gentleman* (邦題『愛と青春の旅立ち』)の主題歌。この歌も、冒頭に出てくる冠詞の用法に注目すると、より深い解釈が可能になる。*Who knows what tomorrow brings / In a world few hearts survive / All I know is the way I feel / When it's real / I keep it alive* 明日のことなど誰にも分からない裏切り満ちた世界

で、自分は自らが感じるままに生きていく以外にない。ここで、*the world*ではなく *a world*となっているのはなぜか。In *a world* (where) few hearts survive と “where”を補って解釈することができるのだが、「(生き残る心がほとんどない→大半の人の心が裏切られ傷つく)世界」とは、いかなる世界か。それは、人々が常識的に共有しているはずの「いわゆる世界(*the world*)」ではなく、むしろ、「いくつも可能性がある世界のうちのひとつの姿(*a world*)」に過ぎない。書き手(歌い手)の世界に対するそのような認識(思い)が *a world*という語形に刻まれているのではないか。ちなみに、“the+名詞”が慣習的にデフォルトになっているときにあえて *a* を使えば、種類を強調するような表現になる。play *the guitar* は「(いわゆる)ギターをひく」という「常識的共有」のイメージになるが、ここで play *a guitar* とすると、通常とは違った種類のギターをひくかのような印象を与えることになる。

改めて見てみると、冒頭の *Who knows...?* は修辞疑問文であり、そこには Nobody knows...? といった否定的な響きがこめられている。日本語でも「誰が構うものか?」という疑問文に「誰も構いやしない」という否定的なメッセージをこめられる。英語では Who cares? と言うが、これは会話でよく使われる表現だ。そのような *Who knows...?* という反語的な出だしが、直後の In *a world* (where) few hearts survive の “a” と、メッセージにおいて響き合っているということを感じとれるようになりたい。あえて、*the world* ではなく *a world* という名詞形が選択されているということから、本来あるべき世界とは違っている、なぜこんな世界なのか、といった慨嘆の念すら行間から感じられはしないだろうか。この歌も、また、冠詞ひとつの理解で解釈の深さに大きく影響を与えることを示す例であるのは確かである。

### 1-3. My Favorite Things (music by Richard Rodgers; lyrics by Oscar Hammerstein II, 1959)

ミュージカル映画の名作 *The Sound of Music* に出てくる歌の一つ。Julie Andrews 扮する Maria は Trap 大佐の邸宅で、わんぱくでいたずらな子供たちの家庭教師をしている。さすがのいたずらっ子たちも、雷が鳴ると怖くて皆 Maria の部屋に集まってくる。そこで、彼女が子供たちの恐怖心を吹き飛ばそうとして唄うおまじないのような歌が、以下の調子で始まる My Favorite Things である。

*Raindrops on roses and whiskers on kittens* バラにかかる雨の滴とネコのひげ

*Bright copper kettles and warm woolen mittens* 輝く銅製のヤカンと暖かいウールの手袋

*Brown paper packages tied up with strings* ひもで結んだ茶色い紙の小包

*These are a few of my favorite things* それが私の好きな物

英語で「イヌが好き」などと言うとき、I like **dogs**.のように無冠詞複数形で示すのが一般的である。これは無冠詞の複数形が、あるカテゴリーに属する「不特定多数」の対象をイメージしているということを示すのにふさわしい名詞形だからだ。その意味で、My Favorite Things に出てくる名詞の大半が、無冠詞複数形であるのは理にかなっていると思われる。

ところが、第二連の歌詞で、面白いことが起こる。無冠詞複数名詞に囲まれて無冠詞単数の名詞が出てくるのである。ここでも子供たちの好きそうなものが列挙されていく。Cream colored ponies and crisp apple strudels(クリーム色の子馬とパリパリしたリンゴの焼き菓子)／Doorbells and sleigh bells and schnitzel with noodles(ドアベルとソリのベルとパスタ付きのシュニツェル)無冠詞複数形ばかりかと思えば、“schnitzel”という名詞だけ複数形を示す語尾である“s”がついていない。これはどうしたことか。ちなみに、シュニツェルとは、ウィーン伝來の子牛肉のカツレツのような料理で、本来は子牛肉だがポークで作ることもあるのだとか。つまり、ここでは食材(飲食の対象となる素材)が問題となっているのである。I love beef / pork / beer / ice cream.などと言うとき、いずれも無冠詞の単数形を使う。これは、飲食物を一定の形をもたない素材とみなしているために、その「仕切り感の無さ」を名詞の形に反映させるためである。そこで、冗談のような話だが、「イヌが好きです」と言おうとして、I like **dog**.と言えば、「食用？」という印象を与えかねないということになる。My Favorite Things の “shnitzel”でも、仕切り感のない食材としての無冠詞単数形が選択されているということである。

歌のクライマックスの部分になると、今度は、唐突に“the+名詞”的形が出てくる。When the dog bites / When the bee stings / When I'm feeling sad / I simply remember my favorite things / And then I don't feel so bad のくだりである。「悲しくなったら、自分の好きなものを思い出して、気分を変えてごらんなさい」という励ましの言葉になっているわけだが、「イヌに噛まれたり、ハチに刺されたり」というところで、a dog / a bee ではなく **the dog** / **the bee** としているのはなぜだろうか。どれか特定のイヌだとかハチだとかが意識されているのだろうか。いや、そうではない。ここで the は、「どれか」を特定できる個体としてのイヌやハチに言及するものではなく、むしろ、その対象が「どういったものか」という観念が共有可能であることを示す the の用法である。「(みんなも知っている、いわゆる)イヌ、ハチ」といった感じで、「総称単数」と呼ばれることもある。The pen is mightier than **the sword**.(ペンは剣より強し)などは、この the の応用によって可能になる表現である。特定のペンだとか剣だとかが問題なのではなく、それらの対象にまつわる観念が共有されるという想定から使われている the である。身近な例で言えば、listen to **the radio** や plays **the guitar** の “the”も、「どの個体か」を共有するわけではなく、「どんなものか」という概念のレベルでの共有を意味している。

## 2. 名詞チャンク／後置修飾

【着眼点】モノ的世界の対象を表すチャンク（有意味な情報のかたまり）を、名詞チャンクと呼ぶ。名詞チャンクは、a book, my computer, this deskなどの「決定詞+名詞」の形が基本形である（「決定詞」とは、冠詞・所有格・指示詞など、名詞チャンクの先頭に来る語のこと）。名詞チャンクは形としては、her two new friendsのように「数詞」や「形容詞」を必要に応じて足したり、that big clock on the wallのように「後置修飾（ここでは on the wall の前置詞句がそれにあたる）」を加えることもできる（her two new friends と two new friends of hers の比較については Wierzbicka(1997)参照）。しかし、これらの選択も意味的な動機づけがあってなされているという理解が肝要である。つまり、名詞チャンクは、[決定詞(+数詞)(+形容詞)+核名詞](+後置修飾)という形で、モノ的世界を表すものであり、その形式的なバリエーションもモノ的世界の対象の捉え方(の多様性)を反映しているのである。具体的な注目点としては、核となる名詞の前に何が来るのか（「決定詞」の選択、「数詞」や「形容詞」の有無など）、後に後置修飾が来るときそれはどの形か（前置詞句から関係詞節にいたる表現の幅から何を選択するのか）という問題である。品詞としての名詞（単語）に意識を向けるのみでは決して感得できないモノ的世界の把握、これは名詞チャンクに注目することで初めて可能になる。その点を、以下、A Whole New World, We Are The World, O, Johnny Go の3曲の分析を通じて示してみたい。

### 2-1. A Whole New World (music by Alan Menken & Anthony Ryan; lyrics by Tim Rice, 1992)

Disney 映画 *Aladdin* の主題歌 A Whole New World は、Aladdin と Jasmine のやりとりで歌詞がつづられている。空間表現、ING 形なども注目に値するが、ここでは主としてモノ的世界を表す名詞チャンクに焦点をあててみたい。以下、冒頭から Aladdin のセリフにあたる部分をみてみよう。*I can show you the world / Shining, shimmering, splendid / Tell me, princess, now / When did you last let your heart decide? / I can open your eyes / Take you wonder by wonder / Over, sideways, and under / On a magic carpet ride / A whole new world / A new fantastic point of view / No one to tell us no / Or where to go / Or say we're only dreaming...*

最初の4行では、I can show you...; Tell me, princess, ...; When did you...? という語りが目を引く。ここは、Aladdin がなんとかして、Princess にも一緒に魔法の絨毯に乗ってもらいたいと

いう気持ちを伝えている。平叙文、命令文、疑問文を駆使して、相手を行動に駆り立てるべく、そのお膳立てを行っている部分である。要するにデートに誘っているのである。

On a magic carpet ride は、(I can) Take you wonder by wonder と意味的につながる副詞チャンクとして解釈できる。では、その直前の Over, sideways, and under はどうか。これらは、魔法の絨毯が空を飛ぶときの軌跡を空間的に描写した表現である。機能としては、いずれも副詞としてはたらいている。前置詞か副詞かというのも、暗記項目として対処するのではなく、ここでは何に対して over か、under かというような対象が明示されていないために、副詞としてはたらしているという柔軟な理解の仕方を身につけたい。また、ここでは何よりも空間的なイメージを感じ取ることが肝心である。

次のくだり、A whole new world / A new fantastic point of view の2行はどう解釈すべきか。これらは、いずれもセンテンスではない。センテンス・グラマーの発想からすれば、非文ということになるのかもしれない。しかし、ここはこの歌の中でとても重要なメッセージを伝える部分である。これらはセンテンスではないが、名詞情報のカタマリ、つまり、名詞チャンクである。名詞チャンクとは、モノの世界における対象を表す形式である。つまり、A whole new world; A new fantastic point of view とは、「今まで見た事もないような世界」が「眺めたこともない幻想的な視点」から見えることを、モノ的な世界の対象(モノ)として提示することで、その感動を表しているのである。日本語で言う「体言止め」にあたり、そこに詠嘆調の響きがこもるというのと似ている。後に出でくる Jasmine(Princess)のセリフにも、A whole new world; A dazzling place I never knew; Unbelievable sights ; Indescribable feeling という名詞チャンクが出てくる。これらもやはり、センテンスではないが、動詞をもたない名詞チャンクであるからこそ、ため息まじりの感動を表現するのによりふさわしい表現形式になっているのである。

## 2-2. We Are The World (Michael Jackson and Lionel Richie, 1985)

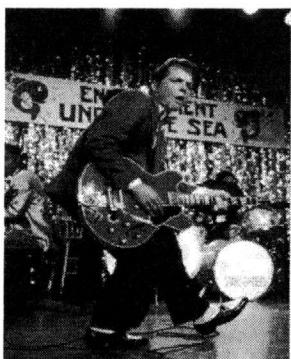
この歌は、アメリカの有名アーティストが一同に会して、USA for Africa と銘打ってアフリカの飢餓と貧困を救うために製作されたキャンペーンソングである。知らない人がいないと思われるほど有名な曲だが、歌詞の内容やメッセージが理解されているかと言えば、それは別の問題である。ここでは、名詞に対する後置修飾に注目しつつ、この歌の歌詞への理解を一步掘り下げてみたい。*There comes a time when we heed a certain call / When the world must come together as one / There are people dying / Oh it's time to lend a hand to life / The greatest gift of all*ここには色々な後置修飾の形が出てきている。まず、*There comes a time* の *a time* に対して、2つの *when* 節が続いていて、*a time* とは「いつか(どんな時か)」というと」という情報追加が行われている。「ある呼びかけに耳を傾けて、世界が一つになる時だ」と。文字の上では改行し

て大文字になっているが、それでも情報の流れが切れてしまうのではなく、a time に対する情報追加として機能しているのである。実際に、歌声に耳を傾ければ、この点も自然と了解されるだろう。

There are people の後には[dying]があつて、ING 形の1語の単語であるにもかかわらず後置になっている。英語では、一般に、後置修飾は、2語以上のカタマリで名詞を修飾する場合に起る現象である(a book on the desk, a lot of work to doなど)。ここではなぜ1語なのに後置されているのだろうか。dying people の語順ももちろんあり得る。が、それだと dying が形容詞として名詞のカタマリ(純粋なモノ的世界の対象)に組み込まれる感じになる。あくまでも、「(死につつある)人」という具合である。一方、people dying の語順になると、英語は SV の言語だから、そこに自然と“people (BE) dying”という状況が連想される。これは、どちらかと言えば、モノの世界というよりも、むしろ、「人々がが現に死につつある」という出来事性を前景化させるような表現になる。次の it's time の“time”には、[to lend a hand to life]の to 不定詞が続いている。一般に、to+do は〈行為と向き合う〉ということで「未来指向」になる。そこで、time に対して、「これから何をすべき時か」という情報を足していることになる。「生命に対して手を差し伸べるべき時なのだ」と。The greatest gift of all は、すぐ前の life を換言したもの(同格表現)で、生命がかけがえのないものであるということを訴えているのである。

### 2-3. Go, Johnny Go! (Leon Klatzkin and Gary Alexander, 1959)

映画 *Back to the Future* の中で、出てくる歌。Michael J. Fox が演ずる Marty が、自分の両親が学生だった頃のパーティー会場で、当時まだ流行っていないこの歌を激しくギターをかき鳴らしながら絶唱して、皆を唖然とさせてしまう。Go, Johnny Go!という歌の Johnny は、レイジアナの森の奥深くにある小屋で育った少年で、読み書きすらまともできないが、ギターだけは天才的に上手いという。歌詞の内容をみてみよう。



*Way down in Louisiana close to New Orleans* ニューオリンズに近いルイジアナのずっと南の方  
*Way back up in the woods among the evergreens* 常緑樹に囲まれた森の奥深く  
*Stood a log cabin made of earth and wood* 土と木でできた丸太小屋が立っていた  
*Where lived a country boy named Johnny B.Goode* そこに住んでいたのがジョニー B.グッド少年  
*Who never ever learned to read or write so we* 彼は読み書きもできなかつたもんで...  
*But he could play the guitar just like ringing a bell* でもギターの演奏だけはお手のものだった  
*Go go, go Johnny, go go, Go Johnny, go go* 行け行け、ジョニー、行け行けジョニー  
*Go Johnny, go go, Go Johnny, go go* 行け行けジョニー  
*Johnny B.Goode* ジョニー B. グッド

実際にこの曲が流れると、とても速いので正確に聞き取って理解するのは容易ではないかもしれない。しかし、ここで、以下のような情報の展開が行われているということが分かると、ずいぶん違った印象を受けるはずである。要するに、1つのセンテンスが、場所情報の副詞チャンクと名詞に対する後置修飾によって長く複雑になっているに過ぎない、ということが実感できるのではないかと思う。

*Way down in Louisiana close to New Orleans* --- 「場所」の副詞チャンク 1

*Way back up in the woods among the evergreens* --- 「場所」の副詞チャンク 2

*Stood a log cabin* --- 「存在」を表す“動詞 + 主語”

← (*made of earth and wood*) --- a long cabin に対する「追加情報」1

← (*Where lived a country boy named Johnny B. Goode.*) --- a long cabin に対する「追加情報」2

↑

(*Who never ever learned to read or write*)

--- Johny B. Goode に対する「追加情報」

最初の2行では、way down in…; close to; way back up in…; among のように、空間的なイメージをもつ副詞や前置詞を使って、「場所」の設定を行っている(ここで way は、「はるかに」といった意味あいの副詞である。本来、way は名詞だが、「(ある地点から別の地点に至る)経路」がその本質的な意味であり、そこから「道(←移動の経路)」(ex. Tell me the way to the museum.)「方法(←行動の経路)」(This is the way I did it.)「意味(←思考の経路)」(ex. She is an able person in every way.)などの語義へ展開する。さらに、「道」から換喻的に指示対象をズラすことによって、「方向」(ex. Come this way, please) や「距離」(ex. It is not a long way from here to his house.)といった語義も生ずるが、この「距離」のイメージから、さらに、副詞化し

た「はるかに」という用法が得られるものと考えられる(ex. Her score was way beyond the average.))。

ところで、この冒頭の2行は、チャンクとしてみれば副詞チャンクであり(→「副詞チャンク」参照)、まだ「誰が何をする」という骨格情報は提示されていない。それが、3行目の Stood a log cabin... であり、これは「場所」の情報が文頭に出ているために、「副詞(場所) + 動詞(存在) + 主語(物)」という情報の流れになった表現である。その主語となっている存在物(a log cabin)について、どんな小屋か、どういう場所かを説明するために、後置修飾の *made* of earth and wood と *who* never ever learned to read or write という表現を加えているのである。この *made* は当然過去分詞であり、すでになされた行為を示す語形である。ここでは、「土と木で作られた」という意味合いである。そして、*who* 以下は、Johnny B. Goode という人物について、「誰かと言えば、それは...」といった具合に情報を追加する表現となっているのである。

### 3. 前置詞

英語の前置詞は、in, on, atなどを始めとして、空間的なイメージをもつものが多い(「時」を表す前置詞の during, till, until, before, after, since; 「論理」を示す despite, except, including などの例外もあるが)。stand *by* the door(ドアのそば(近傍)に立つ)、stand *at* the door(ドアのところに立つ)、stand *behind* the door(ドアの背後に立つ)は、いずれも stand という行為がドアとどのような空間的位置関係においてなされているかということを示す表現である。Stand By Me(「副詞チャンク」参照)となると、「僕のそばに立つ」という空間的なイメージが心理的な文脈に拡張されて、「僕を見捨てないで」といった意味合いになる。このように前置詞の理解のポイントは、まず、空間的なコアイメージをつかむこと、そして、それがどのように比喩的な拡張を遂げて抽象的な用法を生み出すか、そのプロセスを把握することである。以下、このような観点から前置詞の理解に焦点をあてて、7曲(California King Bed, Take It Easy, You've Got A Friend In Me, Crush On You, Can't Get You Off My Mind, Can't Get You Out Of My Head, Star-Spangled Banner)の分析例を示してみよう。

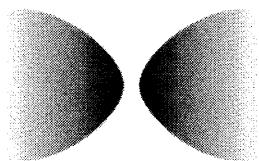
#### 3-1. California King Bed (Andrew Harr, Jermaine Jackson, Priscilla Renea and Alex Delicata, 2011)

Rihanna の California King Bed という歌の冒頭部分に注目してみよう。この歌も恋愛がテーマだが、ふたりのあいだのどういう状況を描写しているのか、以下の歌詞からイメージしてみよう。Chest to chest / Nose to nose / Palm to palm / We were always just that close / Wrist to wrist / Toe to toe / Lips that felt just like the inside of a rose / So how come when I reach out my finger /

### *It feels like more than distance between us*

かつては身を寄せ合って愛し合っていたふたり。なのになぜ、今は手を伸ばしても届かないほど遠くに感じるのかしら。ここにはそんな女性の心情が描かれている。過去(We **were** always that **close**)と現在(It **feels** like more than **distance** between us)の対比が、動詞のテンス(時制)とふたりのあいだの距離感によって強調されている。ところで、歌の冒頭の部分で、前置詞 TO を含む表現が連続している。この TO のイメージはどんなものなのか。

to<sup>1</sup>



© Benesse Corporation 2006

#### TO のコア：「対象と向き合って」

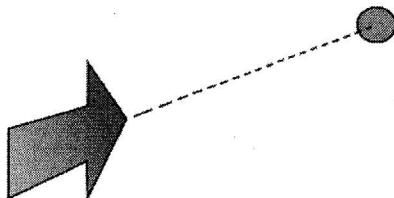
前置詞 to は、「対象と向き合って」がそのコアであり、上に示すような空間的イメージをもっている。face to face(面と向かって)、shoulder to shoulder(肩を組んで)、cheek to cheek(頬を寄せ合って)などの成句化した表現でも、そのコアを感じ取ることができる。これらはいずれも、お互いに「向き合って」いる感じを示している(ここで、例えば a face ではなくて face となっているのは、互いに向き合っている状態が前傾化して、顔そのものは仕切られた個体として捉えられなくなることと関係しているかもしれない)。

上の歌では、この前置詞 to の「向き合う」イメージを応用して、chest to chest, nose to nose, palm to palm, wrist to wrist, toe to toe という表現が使われている。これらは成句として定着しているわけではないが、恋人同士が身を寄せ合っている状態を空間的に描写するのにとても効果的な表現である。こういった感覚を身につけるためにも、コアを把握することが大切である。

前置詞 to と言えば「方向」を思い浮かべる人が多い。実際に、多くの辞書にもそのような記述がされている。それは、go to the stationなどの例に引きずられた(つまり、前置詞 to の意味を論じるにあたって、共起する移動動詞の側の意味を読み込んでしまった)解釈である。実は、この例でも、あくまで移動の結果として「対象と向き合う」(あるいは「対象と向き合う」ところまで移動する)という状況を表しているに過ぎない。She **left for** Osaka three days ago. と She **went to** Osaka three days ago. の違いは何か。もちろん、went(go の過去形)と left(leave の過去形)の動詞が違う。が、前置詞の for と to も、2つの動詞の相違を反映した空間詞であるということも見過ごすことはできない。for のコアは、「～に向かって」というもので、対象を心理的に指差すようなイメージがある。She left **for** Osaka の for はまさに「方向」を意味するが、She went **to** Osaka の to は「方向」ではなく移動動詞と共に生じる「到達」の意味あいになる。従って、両者に three days ago が続くとき、「3日前」にいる場所が異なることになるのである。She **left for** Osaka

*three days ago.*は、3日前には出発地点(どこかが明示されていないが)にいたことになるのに対し、*She went to Osaka three days ago.*では、3日前に大阪にいたことになるという具合である。

**for**



© Benesse Corporation 2003

**FOR** のコア：・・・に向かって

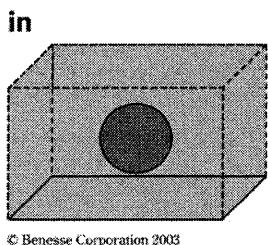
□対象を心理的に指差すイメージを伴う

*The score was 3 to 1.* や *Today's exchange rate is 77 yen to the dollar.* の *to* も「方向」ではとらえられない。いずれも「向き合って」という空間的なイメージを表しているのである。「向き合って」でとらえれば、前置詞 *to* の用法をあますところなくスッキリ理解できるようになるし、上にみた歌の歌詞などでもリアルな空間的イメージをもってその世界にひたれるようになる。コアがつかめているかどうか、その相違が英語的な発想の相違、解釈力の相違を生むということを改めて実感させられる。

### 3-2. Take It Easy (Jackson Browne and Glenn Frey, 1972)



70年代カリフォルニアロックバンド *Eagles* の代表曲。冒頭付近に現れる前置詞 *on* が注目に値する。*Well, I'm running down the road / Tryin' to loosen my load / I've got seven women ON my mind / Four that wanna own me / Two that wanna stone me / One says she's a friend of mine / Take it easy, take it easy* 過去を振り払おうと Route 66あたりをクルマでかつとばしているのか。the street なら街中だが、the road とあるから遠乗りだろう。だが、昔の女性たちが脳裏から離れない。I've got seven women on my mind の *on* が面白い。in (one's) mind だと、頭の働きの中に「思考・記憶」の中身としてちゃんと収まっている感じになるのに対して、on one's mind だと、外側からピタッとくっついて(まとわりついで)離れないといった感じになる。



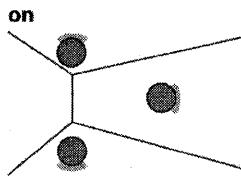
© Benesse Corporation 2003

### IN のコアイメージ

*in* (one's) mind

思考・記憶の中に収まっている

→「覚えている」「考えとしてある」



© Benesse Corporation 2003

### ON のコアイメージ

*on* one's mind

思考・記憶の内部ではなく（外部の表面に）接している

→「気がかりで」

I'm running down the road の物理的な（進行中の）状況提示に対して、tryin' to loosen my load（重荷をほどこうとして）は今現在の心理状態を描写している。road と load で韻を踏んでいる。言うまでもないが、Four / Two / One とあるのは seven women の内訳である。これはフェミニズムが流行る以前でなければお目にかかるない類の表現かもしれない。own と stone も韻を踏んでいるが、この“stone me”という語順から、stone が動詞として使われていると見抜けなければならない。意味は名詞の stone から想像できるはずだ。しかも、当の男は女だったらしなのである。引用した歌詞の最後のくだり、Don't let the sound of your own wheels drive you crazy とある。クルマとの連想も働いて“wheels”や“drive”といった語句が選択されていると思われるが、メッセージとしては、自分自身の恋愛や人生のあり方への警告になっているのが面白い。

### 3-3. You've Got A Friend In Me (Randy Newman, 1995)

映画 *Toy Story* の中で出てくる友情の歌。新入りおもちゃの Buzz Lightyear は、カウボーイ風の人形 Woody とケンカばかりしている (*Toy Story* では、おもちゃが人間のように心をもった存在として描かれている)。自分がスペースレンジャーだと信じて疑わない Buzz は、やがて孤独に陥ってしまう。が、最後には、Woody が友情を示して歩み寄ってくれる。たしかそんなくだりに出てくるのが、この歌だ。You've got a friend in me / When the road looks rough ahead / And you're miles and miles / From your nice warm bed / You just remember what your old pal said / Boy, ayou've got a friend in me ここで in も、空間的イメージで捉えるとピンとくる。You've got a friend (友を獲得した状態) と You have a friend (友をもつ状態) の違いも興味深い（→「現在完了」）。タイトルから Carole King の You've Got A Friend を彷彿とさせるが、両者は実は、「ネガティブな時の状況設定 + 友情のメッセージ」という情報展開においても共通している（→「副詞チャンク」）。

### 3-4. Crush On You (Martin Ankelius and Henrik Andersson, 2004)

Tata Young のこの歌は、ノリのいいコーラスで開始を告げる。成句と前置詞の用法が要注目である。*I wish upon a star / Wanna be right where you are / You set my world on fire / Baby I got a crush on you* この冒頭の数行だけでも、いてもたってもいられない恋焦がれるような想いが伝わってくる。「星に願いを」の When you wish **upon** a star を想起させるが、表現的には wish **upon** a shooting star(流れ星に願いをかける)などもあるらしい。upon は up+on だから、夜空を見上げつつもそこに〈ピタッとくっついて離れない〉感覚があるのだろう。Wanna be right where you are は丁寧に言えば I want to be right where you are で、Don't move. Stay where you are. なら「じっとしている」ということ。where you are は「どこかというと(where) → あなたがいる(you are)場所」という具合に理解できる。

You set my world **on** fire は「あなた」への燃えさかる想いを描写した表現。ちなみに set the house ON fire は set fire TO the house と事態は類似しているが、「家を火に〈接触〉させる」と「火を家に〈向きあって〉つける」という具合に捉え方が異なる。その捉え方が空間的なイメージの相違をもたらし、それが異なる前置詞の選択につながるのである。I got a crush ON you も心理的な振舞で物理的な接点はみえないが、そこに〈ピタッと接して離れない〉感覚が意識されて、on が選択され成句的に定着したものか。また、crush は動詞として、The wagon wheels rolled over and **crushed** him.(荷馬車の車輪が転がって彼を押しつぶした)のように使うことができる。have / get a crush on you では crush は名詞化しているが、これは「あなたを思うと胸が押しつぶされそうな気分になる」という感じで、片思いを表現する決まり文句。

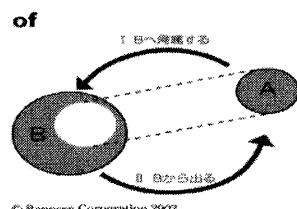
改めて表現を見直してみると、wish UPON a star / set my world ON fire / got a crush ON you などは使われている単語としては易しいものの、どれも程度の差はある成句化しているものばかりだ。upon や on といった前置詞から〈ピタッと接して離れない〉というイメージを感じとりたい。また、これらをバラバラの単語としてではなく、音の連鎖としてひとカタマリで(チャンクとして)意識できるようにしたい。そういうリズムに慣れる意味でも、とてもいい訓練になる歌である。

後半の内容も少しみてみよう。I wish upon a star / Can't you see how right we are / We should be together / Baby I got a crush on you というくだりがある。最初は Wanna be right where you are だったところ、今度は Can't you see how right we are となっている。Can't you see は「ピントこないの？」ということで、how right we are(私たちがどれほど right か)は、自分から見た二人の相性のことを言っている。私たちこんなにお似合いじゃない、と。

ここで、テンスの変化にも注目してみよう。*I used to turn around and walk away*(かつては見向きもせず去っていった)/*Never stopped to play*(立ち止まって戯れもせず)/*Cause there was no attraction*(引きつけられるものがなかったから)ここまで過去形で、やや突き放した感じだが、次に、テンス・アスペクトとともにトーンが変わる。*But in my heart you start to grow on me / Kind of suddenly / So now I've changed direction*ここでは、「あなた」の存在が大きくなっていく。ある種、突然に。*kind of*は色々な語句の程度を弱めるはたらきをする表現(ここでは副詞的にはたらいている)。ここでテンスを現在にすることで、一気に今の状況に話をもってきている。そして、*I'VE CHANGED direction*と現在・完了形になるが、これは「転換したその方向は今も有効よ」と言うことで、相手の気を引こうとするためか。*I changed direction*では、このようなニュアンスは出せないし、前文の現在・単純形とも噛み合わなくなってしまうのである(→「現在完了」)。

### 3-5. Can't Get You Off My Mind (Lenny Kravitz, 1995)

“On one's mind”という表現とのつながりで、Lenny Kravitzのこの歌が想起された。*I can't get you OFF my mind*の off は「接触」の on との対比で「分離」のイメージをもつ前置詞だから、君を my mind から離せない(→忘れられない)ということか。*Life is just a lonely highway / I'm out here on the open road / I'm old enough to see behind me / But young enough to feel my soul* ここでも、人生を孤独なハイウェイを走る旅に見立てていて、*Take It Easy*に描かれるシーンを彷彿とさせる。クルマを走らせる「オレ」は、過去を振り返るほどに年をとったが、魂の息吹を感じるだけの若さはあるんだと。*behind me*は、ハイウェイを行く情景をイメージすれば、空間的な背後を時間的な過去に投射しやすくなるであろう。*look back*(振り返る)が空間にも時間にも使えるのと同じ発想だ。歌詞の中では、*I can't get you off of my mind*のように“off of”となっていて、おやつと思うかもしれない。しかし、これも “out of”と比較すると分かりやすい。*OUT of my mind*であれば、*my mind*との関係において in ではなく out(「内 vs 外」の対比)に、*OFF of my mind*では、on ではなく off(「接触 vs 分離」の対比)に位置付けられるということである。しかし、いずれの場合も、of が〈切っても切れない〉イメージで *my mind*との関連を示しているのは変わらない。



© Benesse Corporation 2003

**of のコアイメージ 帰属と出所先（切っても切れない関係）を示す。**

これとは別のある恋愛の歌に、You are *out of* my hands. I'm *out of* my mind. (君が手の届かないところに行ってしまってボクは気が狂いそうだ)という表現があった。I'm *out of* my mind.は、Iとmyがかぶっているので、「頭の働き(理性・正気)の外にいて」というイメージで捉えらる。Are you *out of* your mind or something?で、「あなた、気でも狂ったの?」となるのも同じ道理である。

### 3-6. Can't Get You Out Of My Head (Cathy Dennis and Rob Davis, 2001)

このようなタイトルの歌が Kylie Minogue のヒット曲にあった。I can't get you out of my head は I can't get you out of my mind としてもほぼ同じ意味合いで、「あなたを私のアタマ(のはたらき)の外に出せない→あなたを忘れられない」となる。英語には、この種の空間的イメージによる表現が多い。最初の La la la la la la la...の後、こう続く。I just can't get you out of my head / Boy your lovin' is all I think about / I just can't get you out of my head / Boy it's more than I dare to think about ここは訳せば無粋な世界だから、少し想像をふくらませてみよう。

ちなみに、I just can't get you out of my head の just can't は「どうしても~できない」といった感じで、can't の否定が just で強調されている。Boy your lovin' is all I think about の Boy は語りかけたい相手への呼びかけだろう。all (that) I think about は「自分が思うことのすべて」だが、その主語が your love ではなく your loving である点は微妙だが看過すべきではない。つまり、love を抽象的な観念ではなく行為の次元で捉えているということである。この種の言葉の選択だけでも、この歌がより艶かしい印象を与えるのに貢献し得るということを見てとることもできるのではないか(→「ING」)。

### 3-7. The Star-Spangled Banner (music by John Stafford Smith, 1780; lyrics by Francis Scott Key, 1814)

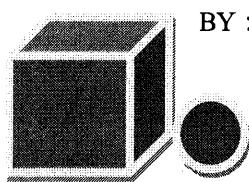
アメリカの国歌はスポーツのイベントなどでよく耳にするものの、その歌詞の内容を知る機会ははなかなかないかもしれない。この歌は独立戦争の際に、マックヘンリー要塞で従軍していた詩人が米英軍の戦闘場面を描写した詩から生まれたと伝えられる。敵の砲弾に曝されつつも、倒れることなくはためく星条旗が、米国の独立のシンボルとして昇華されている。この歌は戦場の描写であることから、必然的に空間的描写が重大な位置づけを帶びてくる。そこで、前置詞のはたらきに焦点をあてると、描写されているシーンを意識の中に鮮やかに再現することができるようになる(歌詞の中に出でくる o'er は、詩などで韻律を整えたりするために使われる over のこと)。では、実際に、前置詞にフォーカスをあてながら、この歌で描かれている情景をイメージしてみよう。

*O! Say can you see* ほら、見えるかい

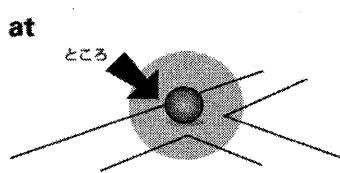
*By the dawn's early light* 早暁の光の中に

*What so proudly we hailed* われらがかくも誇らしげに讃えたもの

*At the twilight's last gleaming?* 黄昏が最後のきらめきを示していたときに



BY：近傍（そば）



© Benesse Corporation 2007

冒頭2行目の *by the dawn's early light* に対して、上の訳では「早暁の光の中に」としてある。しかし、*by* は厳密には「中に」ではない。むしろ、「何かのそばに寄って」という状況を示す。「寄って」から「拠って」へと展開するごとく、*by* も空間的な近傍(ex. She was sitting *by* the window.)から、手段を表す用法(ex. *by car*, *by air*, *by e-mail*)へ展開する。この歌の *by the dawn's early light* は、純粋に空間的な近傍を示している。かつてオランダ製 Tシャツのデザインに夜のとおりを背にした風車が描かれているもの目にしたことがあった。イルミネーションをあびてシルエットを際立たせた風車の下には *Windmills By Night* と書かれていたが、これは「風車」が「夜」に寄り添ってあるという空間的な把握である。英英辞典にあるように、この *by* を *during* で言い換えても、本来のニュアンスを感じることはできない。歌に戻ると、早暁の光(dawn's early light)の近傍に、what 以下のものが見えるかという間である。*At the twilight last gleaming* の *at* は、空間的には内部でも接触でもない「場;ところ」を示すが、それが時間表現にも応用されるのは、*at noon*, *at night*, *at ten thirty* などにみられる通りである。以下、歌詞はこう続く。

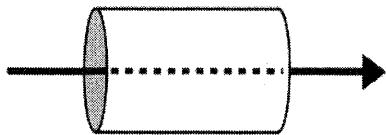
*Whose broad stripes and bright stars* その広い縞模様と明るい星々は

*Through the perilous fight* 危険な戦いを通じて

*O'er the ramparts we watched* 我々が見張る城壁の上で

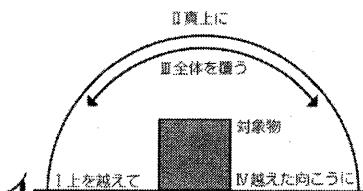
*Were so gallantly streaming* かくも勇敢にたなびいていた

**through**



© Benesse Corporation 2003

**over**



© Benesse Corporation 2003

ここに出てくる Whose broad stripes and bright stars とは、星条旗の意匠に含まれるストライプと星を指しており、それが were so gallantly streaming という状態にあったということだが、それがどこで起こっていたかを示すのが、**through** the perilous fight と **over** the ramparts we watched である。これらはともに前置詞が導く副詞チャンクで空間的な場所を示している。Through the perilous fight では、一進一退の戦況をくぐり抜けて行くという感じがするが、これは後に出てくる **through** the night(夜通し)と同様に、時間的な継続性を感じさせる表現である。Over the ramparts we watched では、見張っていた砦のてっぺんにはためく星条旗を視覚的にとらえることができる。だとすれば、over にそなわる4つの焦点(I「上を越えて」; II「真上に」; III「全体を覆って」; IV「越えた向こうに」)のうち、II の「真上に」にフォーカスした用法として解釈できる。

以下、交戦状態の緊張を経て場面は佳境へ至る。

*And the rocket's red glare 砲弾の赤くまぶしい光と*

*The bombs bursting in air 空中で炸裂する爆弾が*

*Gave proof 証明してくれた*

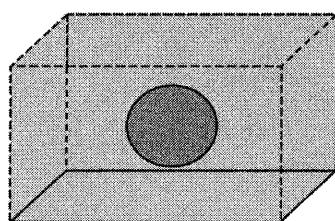
*Through the night 夜を通じて*

*That our flag was still there 我らの旗がまだそこにあったということを*

*Oh, say does that star-spangled banner yet wave おお、星条旗はしっかりととはめいているか*

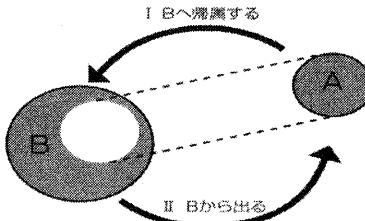
*O'er the land of the free and the home of the brave? 自由の国土、勇者の故郷に*

**in**



© Benesse Corporation 2003

**of**



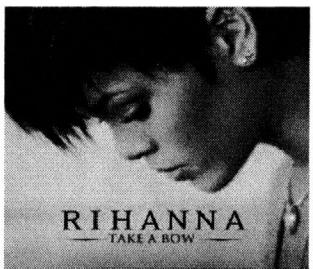
© Benesse Corporation 2003

最後の二行で、改めて問う。あの星条旗は今もはためいているかと。しかし、ここで問題となっている旗は、戦場ではためいていた具体的なモノとしての旗ではない。むしろ、アメリカの精神的な支柱となる自由の象徴としての星条旗がイメージされているのである。それが、「自由の国土、勇者の故郷」にはためいているかとの間である。このとき over の空間的イメージも、II の「真上に」から、III の「全体を覆って」にシフトしているということを感じ取ることができるのでないだろうか。ここでの星条旗は、自由の国土（全体）を見守るような象徴的存在として認知されるからである。

#### 4. 基本動詞

基本動詞はやさしいようで、実は奥が深い。一見、やさしく見えるのは、ジャンルやレベルを問わず頻繁に使われる語彙項目であるためだろう。しかし、実は難しいというのは、基本動詞の用法が多岐にわたり構文的に多様であるためである。しかし、その構文の幅も、動詞のコアから展開されるというのが、レキシカル・グラマーの捉え方である（佐藤・田中 2007）。例えば、基本動詞 have は、「対象を所有する」というのが典型的な意味である。しかし、have のコアを「自分の所有・経験空間に何かを有する」と捉えれば、「使役構文」の have も「現在完了」の have も説明可能となる。I'll have him call you back.（彼に電話をかけ直させましょう）では、I'll have [him call you back]. と捉えて、「彼があなたに電話をし直す状況」を私が have しよう（その状況を確保しよう）と言っている、という具合に理解できる。I have lost my watch. の現在完了は、I have [lost my watch]. と捉えて、「私の時計をなくしてしまった状態」を私が have している（だから今もない）という具合に捉えられる。このように、基本動詞においてもコアをつかむことによって、その構文的多様性に原理を見出すことができるのであり、是は意味的動機づけを欠いた文型の発想とは異なるものである。このような基本動詞のコアに注目する例として、以下、Take A Bow, Blowing In The Wind, Look What You've Done To Me の 3 曲を取り上げてみたい。

##### 4-1. Take A Bow (Tor Erik Hermansen, Mikkel Eriksen and Shaffer Smith, 2008)



Rihanna の Take A Bow という歌をみてみよう。この歌は、自分とつきあつていながら浮気していた相手の男性に別れ話をつきつけるという女性の視点から書かれたストーリーで成り立っている。シチュエーションとしてはありがちかもしれないが、表現的には比喩に満ちていて学びの要素が多い。舞台でのショーに関する表現が複

数みられて興味深い。ゆったり身体をゆするようなテンポも歌のメッセージにふさわしい。

歌の途中から引用すると、*Don't tell me you're sorry cuz you're not / Baby when I know you're only sorry you got caught* というくだりがある。ここに出てくる *cuz* とは *because* のことで、*because you're not (sorry)*だから、そういうフリをしないで欲しいと言っているのである。つまり、相手の本心からではない謝罪を受け入れないと。ただ、自分が隠れて浮気していたのを見つかって残念だと思っているだけなのではないかと。この状況で *you got caught* は、*you got caught (cheating)* ということか (*cheat* は「ごまかす(浮気する)」)。その後、こう続く。

*But you put on quite a show* でも大したショーをやったわね

*You really had me going* 私もつられて演じちゃってたけど

*But now it's time to go* でももう去る時間が来たわよ

*Curtain's finally closing* 幕も降りつつあるし

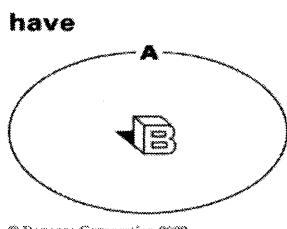
*That was quite a show* 見事なショーだったわ

*Very entertaining* すごく楽しませてくれたし

*But it's over now* でももうおしまいよ

*Go on and take a bow* 舞台に上がってお辞儀をして

ここに出てくる *You had me going* は、「あなたは[me going]という状況を have していた」と捉えて、「(あなたにつられて)演じちゃっていた」と解釈した。つまり、*You had [me (BE) going]* ということで、いわば、*[I am going]* という状況を You が have していたと捉えられる。では、ここで *going* は何を意味するかと言えば、舞台でのショーを演じることを「進行させている」と考えて、「あなたにつられて演じてしまっていた」としてある。相手(男性)は浮気をごまかして演じていたわけだが、こちら(女性)もそれを見抜けずに一緒に演じてしまっていた。このように have のコアを生かした分析ができると、自然で納得がいくのではないかと思う。

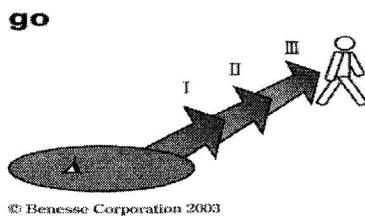


© Benesse Corporation 2003

A have B で、「A が B を自分の所有・経験空間にもつ」という意味を表す。

※ B は、モノだけでなくコトを示す場合もある。

この歌では、goの使い方もすごく面白い。You really had me **going** / But now it's time to **go** / **Go on and take a bow**と3回出てくる。goには、I「場から離れる」；II「進行する」；III「ある所に向かう」という3つの焦点があり、そのうちどこにフォーカスをあてるかでニュアンスが変わり、用法も多様化する。You really had me **going**は「進行する」、it's time to **go**は「場から離れる」に、それぞれ対応するように思われる。また、**Go on and take a bow**では、状況的に go on (the stage) ということであろうから、「ある所に向かう(到達点)」に焦点化されているという具合に捉えられる。コアイメージがしっかりとつかめれば、一見、難解とも思える「焦点化」の理論も、とてもシンプルに理解できる。語彙的には易しいとされる、have や goなどを含む表現の中にこそ、英語の発想がより鮮明に感じ取れるのではないか。

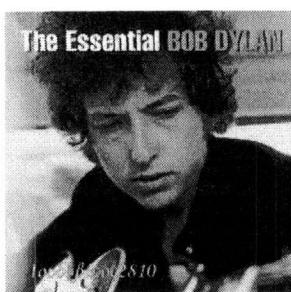


© Benesse Corporation 2003

#### GO のコアイメージと3つの焦点

#### 4-2. Blowing In The Wind (Bob Dylan, 1963)

Blowing In The Wind は、反戦メッセージがこめられているとされる Bob Dylan の歌である。How many roads must a man walk down (いくつの道を歩けば男は) / Before you call him a man? (一人前と呼べるのか) / How many seas must a white dove sail (いくつの海を渡れば白いハトは) / Before she sleeps in the sand? (浜辺で眠りにつけるのか) この歌を口ずさんでいると、“Two”とか “One”とか叫ぶ人がいた。何かと思って、考えてみれば、これは How many...? という疑問文に正面から答えて洒落ているのだと気がついた。しかし、それが言葉遊びになるということは、疑問文なのに答を求めていないということである。つまり、修辞疑問文(rhetorical question)だ。では、答を求めずにいったい何を主張しているのか。Dylan は、歌う。The answer, my friend, is blowing in the wind. と。a man は兵士、a white dove は平和の象徴か。

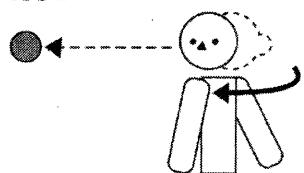


第二連は、こう続く。How many years can a mountain exist (一つの山は何年存在し得るのだろう) / Before it is washed to the sea? (海へ洗い流されてしまうまでに) / How many years can some people exist (彼らはどれだけ生きながらえることができるだろう) / Before they're allowed to be free? (自由な身になれるまでに) これらもやっぱり修辞疑問文で、答を求めている

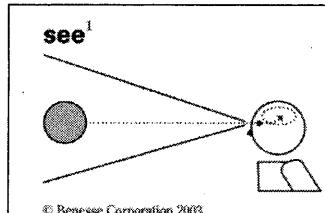
というよりも、何かを訴えているのである。「山」の存在は、不動のイメージで悠久の時を感じさせるが、一方、「人（不自由な状況におかれている人々）」が生きていられる時間は有限であり、一刻も早く自由を与えなければといった切迫した感じが伝わってこないだろうか。

第三連には、以下の表現がある。How many times must a man look up / Before he can see the sky ここで注目したいのは、look と see のはたらきである。日本語ではいずれも「見る」という訳語で、似たようなものと考えてしまうが、実は明確な違いがある。look は「目線を向ける」という動作を表すのに対して、see は「視覚器官がはたらいて対象を視界にとらえる」というのがそれぞれのコアである。「目線を向ける」と「対象を視界にとらえる」という両者の本質がわかれば、look up before you can see で、look と see を交換することはあり得ないということもよくわかるはずだ。look + up / down / around / away / back / forward (to) / into のような方向を示す副詞（前置詞）と結合するのも look だからこそで、see にはない用法である。それにしても、「何度見上げても空が目に入っていない」とは、どういうことか。戦争の不条理を直視しようとした態度への、言葉による挑戦ととれないのである。

**look**



© Benesse Corporation 2003



© Benesse Corporation 2003

LOOK のコアイメージ

SEE のコアイメージ

#### 4-3. Look What You've Done To Me (Boz Scaggs and David Foster, 1980)

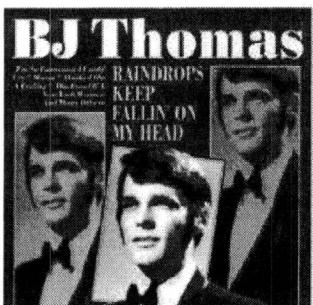
今ひとつ、look と see のつながりで、Boz Scaggs の Look what you've done to me という歌の一節にもふれておきたい。I looked at the moon and I felt blue / Then I looked again and I saw you のくだり、「月を見た僕は憂鬱な気分になってしまって、そして、再び目を向けるとそこには君がいた」といった感じか。look と see の本質がわかれば、このような解釈も可能になるのではないか。その後、以下のような表現が続く。Eyes like fire in the night / Bridges burning with their light「夜にも輝く炎のような瞳」は分かるが、Bridges burning は唐突に何か？これはきっと、「(渡った後で)橋を燃やす」→「退路を立つ」となる表現の応用である。恋の炎が燃え上がってもう戻れないといった心情描写かと思われる。

## 5. ING

ING は、「何かをしている」を基本としてそこから、「何かをしている状態にある」という(同時)進行的な状況を描写する用法と、「何かをしている(する)こと」という行為を名詞概念化した用法へと展開する(佐藤・田中 2007)。留意すべき点は、動名詞か現在分詞かという用語に基づく分類に気を取られるあまり、意味的な側面を軽視してはならないということである。ING の意味が実感できれば、用語の分類自体は必須ではない。以下、ING の分析が興味深い例として、*Raindrops Keep Falling On My Head*, *Help!*, *Mad*, *A Thousand Miles* の4曲を取り上げてみたい。

### 5-1. Raindrops Keep Falling On My Head (Hal David and Burt Bacharach, 1969)

1969 年の映画 *Butch Cassidy and the Sundance Kid*(邦題『明日に向かって撃て！』)で使われて以来、何度もカバーされており、音楽的にはとても身近な歌だろう。*Raindrops keep falling on my head / And just like the guy whose feet are too big for his bed / Nothing seems to fit / Those raindrops are falling on my head, they keep falling* という冒頭の部分で、2つ面白い点にふれたい。まず、just like ～は、「足が大きすぎてベッドに収まらない」という誇張表現で、物事がうまく収まらない様子 (Nothing seems to fit) を表している。そうと分かると、*Raindrops keep falling on my head* という最初の1行(歌のタイトル)も、人生に次々と降りかかる苦境のメタファーとして再解釈を迫られるようになる。これらの比喩表現が第一のポイントである。



今ひとつの注目点は、keep + ING である。歌詞を文字で見ると、*Raindrops KEEP falling on my head* となっているのだが、実際に B.J. Thomas の歌に耳を傾けてみると、*Raindrops ARE falling on my head* と歌っていることもあるようである。引用した歌詞でも、*Those raindrops ARE falling on my head*(現在・進行形)をはさんで、再び *they KEEP falling* と繰り返している。きっとこれは、*keep falling* も *are falling* と似て、「雨が(実際に)降り続いている」状況を表すという捉え方がなされているということを示しているのではないだろうか。BE + ING の進行形とつながっているのであれば、一般に言われるよう、「keep + ING」の ING を「動名詞」と断定するのは無理がある。実際の ING の用法にふれたとき、用語で機械的に分類しようとするのではなく、「何かをしている」という ING のイメージをつかむことが大切な所以である。

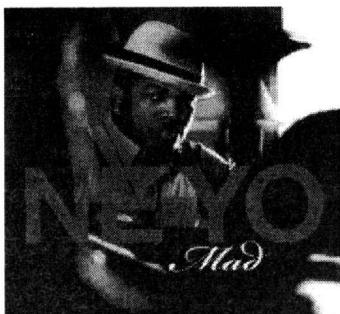
## 5-2. Help! (John Lennon, 1965)

ING つながりで、The Beatles の Help !に目がとまった。「今よりずっと若かった頃、誰の助けも要らなかった。でも、今はそんな自信はどこかへいってしまって、僕は心を開いたんだ」と、そんな語りで、歌詞は以下のくだりに入る。*Help me if you can / I'm feeling down / And I do appreciate you being round / Help me get my feet back on the ground* ここに出てくる *feeling* と *being* は、一般的な分類に従えば、それぞれ現在分詞(進行形)と動名詞(意味上の主語 *you* を伴う)となる。が、これだと両者がまったく異質の ING に思えてしまい、そこに意味の連続性が感じられなくなってしまう。文法的には、*you*[目的格]*being round* は、*your*[所有格]*being round* でも可とされるが、いずれも可能なのは何故か、形の相違に応じた意味の相違はないのか。

I appreciate *you being round*. (君がそばにいてくれて感謝している)は、I appreciate *your being round*.のように、所有格の *your* でも表現できるとされる。動名詞の意味上の主語は所有格(*your*)でも目的格(*you*)でも可だと。この説明、用法の記述としてはその通りだが、これでは *you* と *your* の違いが見えない。まず、*your [being round]* は、*your* が所有格であることから、“*being round*”を名詞的に把握していることは疑いない。一方、*you being round* だと、“*being round*”を名詞的に捉えていると考えるのはやや違和感がある。こちらは、むしろ、I saw *him crossing the street*.における “*him crossing the street*”に似たニュアンスが感じられないだろうか。つまり、観察可能な動画的状況を描写する ING の用法である。ここで I saw *his crossing* とは言わないが、それは、この *crossing* が行為を名詞概念として捉えたものではなく、むしろ、動画的状況として把握されているためであると思われる。その要請に応えるのには、I saw *him crossing* とするのがより自然であるということである。

そういった眼前にあるリアルな状況の描写といったニュアンスが、I appreciate *you being round* にもこめられているのではないか。たしかに、appreciate [*you being round*]と把握できる以上、[*you being round*]の部分が名詞的に処理されていると言うことができる。しかし、意味内容について、それは行為の地平から抽象された名詞概念というよりも、眼前に生じている ongoing の状況を活写している感じがする。だとすると、I appreciate *you being round*.の *being* は、I'm *feeling down*.の *feeling*(進行相を示す ING)とやはり意味的につながっているということになる。テクニカルな分析になってしまったが、要するに、ING は最初から現在分詞と動名詞の2つに分断して捉えるというのではなく、ING を「何かをしている」という共通のイメージでとらえておいてから、文脈に応じて(抽象化されたコトなのか眼前の状況の描写なのかによって)柔軟に解釈するのがより実践的であるということになるのではないか。

### 5-3. Mad (Mikkel S. Eriksen, Tor Erik, Hermansen and Shaffer Smith, 2008)



NeYo の Mad で、ING 形について改めて考えてみた。ING 形は、一応、動名詞と分詞に分類できるとされている。動作・状態を現に生じているものとして描写する ING と、本来は動詞で表される動作・状態などを名詞概念化した ING である。しかし、簡単に言えば、「何かをしている状態」にあるのか、「何かをしている(する)コト」なのかということであり、両者は意味的につながっている。以下の歌詞で、この点についてみてみよう。この歌では、恋人同士がこれといって理由もないのに喧嘩ばかりしている状況が、リアルタイム感覚で描写されている。*She's starin' at me / I'm sittin' wonderin' what she's thinkin' / Nobody's talkin' / 'Cause talkin' just turns into screamin' / And now it's I'm yellin' over her / She yellin' over me / All that that means is neither of us is listening...*

相手を見すえたり、腹の中を探ったりしても、お互い口はきかない。口をきけばすぐに怒鳴り合い。結局、お互いの話にまったく耳を傾けていない、といった状況か。ここに出てくる ING 形を、あえて分類してみれば、現在分詞:staring, sitting, wondering, thinking, talking(1), yelling(1), yelling(2), listening に対して、動名詞:talkin'(2), screaming となるだろうか(括弧内の数字は歌詞内の出現順)。しかし、これでは分類のための分類であって、解釈にはあまり生かせない。“'Cause talkin' just turns into screaming”では、talkin' は主語であり screaming は前置詞の目的語するために動名詞と分類されることになる。しかし、意味内容としては、ここで話題の恋人同士の会話と怒鳴り声がかなり具体的にヴィヴィッドにイメージされるはずである。つまり、ここでの talkin' や screaming は、純粹に抽象化された名詞概念というよりも、むしろ、現実に生起していることを描写する性質を帯びたものとして解釈するのが自然である。ここにみられるのは、ING 形の実際の用法には、「現在分詞か動名詞か」という文法用語に基づく分類的発想では掬いきれない意味の連続性がみられるということである。

たしかに、ING が文中で名詞的に振る舞うのか、あるいは形容詞や副詞のごとく振る舞うのか、その識別はセンテンスの基本構造を理解する上で不可欠であると思われる。しかし、そうしてセンテンス内で異なるポジションを与えられた ING であるから意味的にまったく異質なはずだと考へてしまうのはむしろ不自然なのであり、そこに意味的なつながりを感じ取れると想定す

るのがより自然だということである。今の例でいえば、*Talking just turns into screaming*.において、*talking*と*screaming*は名詞的に振る舞うのだけれども、そこに現在進行形につながるようなINGのニュアンスも感じられるということである。

ここで得られる教訓を整理しよう。実際の用法におけるINGを解釈するにあたっては、最初から相互排他的な2つのカテゴリー(動名詞か分詞か)に分けて考えるのではなく(もちろん、そのINGが名詞的にはたらくのか否かの識別は不可欠だが)、むしろ、まず差し当たり、「何かをしている」という共通のイメージで捉えておいて、次に、具体的に与えられたコンテクストを考慮しつつ、必要に応じて、同じ「何かをしている(する)」にしても、その「状態」を描写する性質がより強いのか、あるいはそれを抽象化した行為概念として提示することに主としたねらいがあるのかという判断を行うようになると、柔軟で自然な解釈ができるということである。ただし、繰り返しになるが、「状態」であれ「コト」であれ、「何かをしている(する)」という行為(動作)において相互に関連しあっているということは忘れないようにしたい。

#### 5-4. A Thousand Miles (Vanessa Carlton, 2002)

Vanessa CarltonのA Thousand Milesも、冒頭でINGの効果的な反復がみられる。*Making my way downtown / Walking fast / Faces pass / And I'm home bound* ここでは、街を通り抜けて家路を急ぐ「私」の動きが、makingとwalkingのING形で動的に描写されている。これらのING形による動画的な描写が前景として浮上しているが、それは Faces pass and I'm home bound という現在・単純形による静止画的な場面を背景としている。ちなみに、downtownは「街中に・を」という副詞である。その後、*Staring blankly ahead / Just making my way / Making a way / Through the crowd*と続く。ここでも staringとmaking(×2)のING形で進行中の状態が描かれている。ここに見られる make my wayとmake a wayの使い分けも興味深い。make my wayというと、あらかじめ自分が意図していた道を行くといった感じがするが、make a wayだと、いろいろある可能性から1つの道を選びながら進んでいくといった意味合いが読み取れる。人ごみをかきわけるようにして進んでいくという状況を描写したいのだろうか。

### 6. 過去形(回想)

過去形が回想で使われるというのは常識である。だが、しかし、忘れてはならない点がある。それは、回想というのは、語りの内容そのものは過去の事象であったとしても、それを語る主体は、常に、「今・ここ」にいるということである。このことは、生を生きる主体が、「今・ここ」でしか生きられないということとつながっている。過去を振り返ったり、未来を展望したりするといつても、そ

の想念を抱く主体は常に「今・ここ」にいる。語る主体の今と、語られる内容としての過去のストーリー。過去の事象は語られることによって新たに意味づけられ、その新たな意味づけが現在のそして未来の自分をも変容させる可能性がある。そのような視座で、過去形を使った回想という行為を捉えると、機械的な例文から時制を学ぶのとは違って、主体内の意識のドラマを感じできるようになる。ところで、いわゆる「時制」を学ぶとき、テンスとアスペクトを分けて考える必要がある。テンスは、動詞の活用で示される時間のことであり英語では過去と現在の2つで未来時制はない(will が助動詞の「現在形」、would が「過去形」であるのは紛れも無い)。一方、アスペクトとは、動作や状態のありようことで、特に「継続しているか完了しているか; 動き(変化)が感じられるか否か」という局面に注目する。以下、特に、回想を主題とする歌として、*Yesterday*, *Love Story* の2曲に絞って言及しておきたい。

### 6-1. *Yesterday* (Lennon-McCartney, 1965)

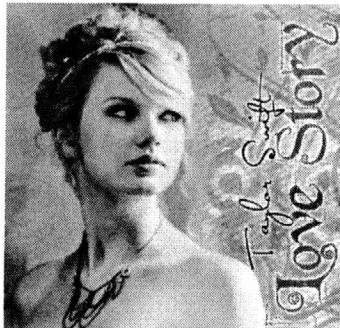
有名な The Beatles の *Yesterday* も、歌詞を改めて見てみると味わい深いものがある。追憶が主題であるから、まず、動詞のテンスや時の副詞に注目するのが順当なところである。*Yesterday all my troubles seemed so far away / Now it looks as though they're here to stay / Oh I believe in yesterday* の第一連。Yesterday と Now の文頭の副詞が過去と現在の対比を示しており、それに呼応して動詞も seemed(過去)と looks; are('re)(現在)と、テンスの上でコントラストをなしている。they はもちろん my troubles を受けているが、それが are here(ここに在って) to stay(これからとどまる)というのであるから、現在から未来への見通しの暗さを示しているのは明らかだ。そこで、Oh I believe in yesterday と嘆息するのだが、ここでの *yesterday* は名詞としてはたらいている。

ここで、believe in の in にこめられた空間的なイメージも感じ取りたい。I **believe** you. と I **believe in** you の相違は何か。I **believe** you. と言えば、それは I believe what you say. くらいの意味で、相手のコトバを信じるという意味合いである。一方、I **believe in** you. と言えば、「私の信頼があなたの内部空間におかれる」といった解釈が生じるために、「人格」「人となり」を信じるといった意味合いが生じる。I **believe in** getting up early in the morning. であれば「早起きすることの価値を信じている」ということになるし、Do you **believe in** ghosts? であれば「幽霊の存在を信じるか」となる。つまり、believe in は、対象に内属すると考えられる、価値だとか存在だとか(人ならば人格だとか)に信頼を置くということになるのである。これも、前置詞 in の空間的なイメージによってこそ、理解可能なことであろう(→「前置詞」)

## 6-2. Love Story (Taylor Swift, 2008)

英語の表現も、おやつと思う箇所をやりすごしてしまわず、ちょっと立ち止まって考えてみると新たな気づきが得られることがある。その点、題材が洋楽の歌詞であっても例外ではない。歌の歌詞という言語表現は、音楽と不可分の関係にあるため、言語のみを表現媒体とした客観的な記述・説明を旨とするディスコースとは本質的に異なっている。言語が音楽とコラボレーションを行うことによって、どちらか一方(コトバか音か)の表現媒体では決して生み出せないメッセージを伝えることが可能になってくる。歌の歌詞は、音楽的に表現されることを想定しているために、身体感覚に対してより開かれた表現となる。しかし、また、歌の歌詞が言語表現である以上、そこで生じる表現形式は、やはり書き手(歌い手)の表現の動機に支えられて生じてくるはずである。そういう点をふまえると、歌の歌詞を味わうにあたっては、特に以下の要素に注意を払いたい。表現者(=歌い手・歌の書き手)の視点から捉えられる身体感覚、時空感覚、それと地つづきになって生ずる情感や情念などである。

そのような観点から、Taylor Swift の Love Story の歌詞をみてみよう。この歌は、恋する乙女の視点から、自分と恋する相手の間柄を Romeo & Juliet のそれになぞらえて歌ったものだが、最初の回想シーンの導入の仕方が実に興味深い。



*We were both young when I first saw you  
I close my eyes and the flashback starts  
I'm standing there on a balcony in summer air*

この冒頭3行、テンス・アスペクトの使い方に注目したい。*were; saw* の「過去・単純」～ *close;* *starts* の「現在・単純」～ *am standing* の「現在・進行」という具合に展開している。目を引くのは、*I'm standing there* という表現である。*I'm standing here.*であれば、「今・ここ」の状況だから自然な表現だが、*I'm standing there.*とは、「今私はそこに立っている」ということで、これは常識

的にあり得ない表現と映る。あるいは、I was standing there.であれば、「そのとき・そこ」となるから、これもおかしくない。では、なぜ、I'm standing there.なのか。

1行目から確認してみよう。ここに出てくる *were* と *saw* は、過去の具体的な出来事を回想していることを示している。2行目の I *close* my eyes and the flashback *starts* は、現在・単純形になっているが、なぜだろうか。これは、回想の内容(過去のストーリー)ではなく、回想する主体の側の状況を描く表現である。それが現在における静止画的なイメージであるために、現在・単純形で表現されているのである。そして、その flashback(現在から過去へとフッと遡ること)のストーリーの中身が、We *were* both young when I first *saw* you から展開するということである。そして、問題の I'm *standing* there. へと至るのだが、この現在・進行形は主体の現在状況への言及と思われるが、*there* は今いる「ここ」ではなく、過去にいた「そこ」であるはずだ。このねじれをどう説明したらよいか。おそらくこうではないか。すなわち、回想される中身の物語は過去の出来事であるけれども、その物語の中に入り込んでいっているのは、今現在の自分であるという意味で、それを心理的な現実と捉えて現在・進行形で表現しているということである。「今・ここ」ではなく「今・そこ」に自分が(心理的に)いられるということで、回想という行為も、実は現在を生きる主体の意識による振舞であるということを想起させてくれる。このわずか数行の表現から感じ取ることは実に大きい。文法というのも、無機質なルールの体系なのではなくて、言葉を使用する主体の思考や感情の影響下にあるということを、改めて教えてくれるものである。

この Love Story の歌詞を、テンス(現在か過去か)に焦点をあてて、語り手の視点からどのように事態が構成されているかを考えてみると、以下のような分析も可能となるだろう。

We *were* both young, when I first *saw* you —— 回想の内容(過去テンス)

I *close* my eyes and the flashback *start*. —— 回想する主体(現在テンス)

■以下、回想の内容を(現在テンスで)眼前の出来事のように描写

I'm *standing* there, on a balcony in summer air

I *see* the lights; *see* the party, the ball gowns

I *see* you make your way through the crowd

And say hello

■以下、現時点からの回想(過去テンス)へシフトバック

Little *did* I know...

That you *were* Romeo, you *were throwing* pebbles

And my daddy *said* "stay away from Juliet"

And I *was crying* on the staircase

Begging you please don't go...

And I *said*...

■以下、私(ジュリエット)が彼(ロミオ)に言ったコトバを再現(現在テンス)

Romeo take me somewhere we can be alone

I'll be waiting; all there's left to do is run

You'll be the prince and I'll be the princess

It's a love story, baby, just say "yes"

上の歌詞に関して、「話法」という観点で、一点、補足しておきたい。Little did I know... / That you were Romeo, you were throwing pebbles / And my daddy said "stay away from Juliet" のくだり。まさか思いもよらなかつたわ。あなたが私のロミオで、私の気を引こうとしていたなんて(ちなみに、“throw pebbles”は、男性が恋する女性の部屋の窓に小石を投げて自分の存在をアピールすることで、ある文化圏では求愛の象徴的行為の一種として理解されるようである)。でも、パパが「ジュリエットに近寄るな」って言って。ここでは、語り手(歌い手)本人はジュリエットになりきっているのである。だから、父親が本当に自分の娘に対して、「ジュリエット」と呼んでいたとは考えにくいのだけれども、歌い手の記憶からそういうコトバとして引き出されて用いられているのである。引用符の中にある表現(いわゆる「直接話法」におけるセリフ)は、現実に使われた言葉をそのまま正確に借用したものだと一般に考えられている。しかし、むしろ実際には、それは話し手(書き手)の記憶を介して再現される言葉であるという、実は当たり前のこと改めて了解される。だから、それが実際に使われた言葉と(微妙に)ズレる場合があつても、それは不思議なことではなく、むしろ、自然な現象とみなされるのである。

## 7. 現在完了

現在完了は、学習者が最も理解しにくい項目の一であるように思われる。日本語に対応する概念がないということと、過去単純形と現在完了形の意味の違いが実感できないということが影響しているのではないかと思われる。また、指導の仕方として、「完了」「経験」「継続」「結果」の用法に機械的に分類させるという方法がとられることが多いが、それは動機づけを欠いた暗記項目であるから学びを効率化するよりもむしろ不要な認知的負荷を増すだけであろう。そこで、テンス・アスペクトの観点から、例えば、「現在・完了」と「過去・単純」のコントラストを明瞭に示すことが意味を帯びてくる。She **came** back.は、過去の行為を端的に述べるもの(今どこにいるかは明示されない)だが、She **has come** back.だと、あえて分析的に示せば、She **has [come back]**.となり、彼女が「戻ってくるという行為を完了した状態」を have している(だから今ここにい

る)という捉え方が可能になる。英語のテンスマーカーは動詞チャンクの先頭の1語であるから、She **came** back.が過去に、She **has** come back.は現在に言及していることは明らかである。そして、後者の“come”は、当然ながら現在形でも原形でもなく過去分詞形の come である。過去分詞形とは、「何かがすでにされた」という「完了」を表す語形である(ding が現在指向の分詞であるのに対して、done は過去指向の分詞であるという言い方もできる)。以下、現在・完了形が有する表現の可能性に注目しつつ、Wednesday Morning 3AM, What I've Done の2曲にふれておこう。

### 7-1. Wednesday Morning 3AM (Paul Simon, 1964)

現在・完了形(have done)と過去・単純形(did)の違いは何か。この点について、Simon & Garfunkel の Wednesday Morning 3AM の一節を通して考えてみたい。歌詞の中に描かれるのは映画のワンシーンを彷彿とさせる場面。水曜日の午前3時、静かに寝息をたてて眠る彼女。だが、「俺」はあと数時間でここを去らなくてはならない。以下、自白が続く。*Oh, what have I done / Why have I done it / I've committed a crime / I've broken the law / For twenty-five dollars and pieces of silver / I held up and robbed a hard liquor store* ここでは現在・完了形が4回続いた後、過去・単純形が1度出てくる。

現在・完了形は(現在テンスの) HAVE(「助動詞」と呼ばれるが、may, must, canなどのように話し手の主観的判断を示す「法助動詞」とは性質が異なる)を含むことから、すでになされていることの「現在への影響」が示唆される。例えば、I **lost** my bag.では、過去の一時点の出来事に過ぎず、その現在への影響は語られていない。一方、I **have lost** my bag.だと、「カバンをすでになくしてしまっている状態」を、今現在 have しているという解釈が可能であり、そこに現在への影響が明確に(テンスが現在であることを通じて)示されていることがわかる。あえて分析のために記せば、I **have [lost my bag]**.という把握の仕方が可能である。このときテンスマーカーは“have”であり、それが現在を示すことは疑いない(ちなみに、lost は「現在か過去か」というテンスの問題には影響を与せず、「行為や状態が続いているのか終わっているのか、変化があるのかないのか」というアスペクト(相)の観点から、「行為がすでにされた状態(=完了相)」を表示するのに貢献している)。この分析を経て、改めて I **lost** my bag.と I **have lost** my bag.を比較してみたとき、文尾に “yesterday” という(現在とはつながらない)過去の一点を示す副詞を足すと、後者が明らかに不自然になることが容易に理解されるはずである。これは、抽象的なルールとして覚える類いのものではなく、むしろ直感的にピントくる事柄である。要するに、have(現在)と yesterday(過去)の共起が不自然ということなのだから。

歌詞に戻ろう。Oh, what **have I done!** Why **have I done** it!は、何ということをしてしまったんだ、なぜそんなことをしてしまったのか、という痛切な悔恨の情の吐露である。それは直後の、I've committed a crime. I've broken the law.からも確認できる。しかし、ここでこだわりたいのは、この現在・完了形のもつメッセージ性である。というのは、ここでもし、仮に、現在・完了形（“have I done”）の代わりに過去・単純形（“did I do”）を使ったとしたら、自分が犯してしまった罪が、今現在の自分に重くのしかかってきており、悔やんでも悔やみきれない、という思いがこれほどのインパクトを伴った形では、おそらく伝わってこなくなってしまうからだ。

一方、I held up and robbed a hard liquor storeの方は、過去・単純形で、端的に過去の事実を報告している感じがする。For twenty-five dollars and pieces of silverは、それしきの金品を手に入れるためにということである。ここではテンス・アスペクトが「現在・完了」から「過去・単純」へと展開しているわけだが、これは「現在における痛切なる悔恨の情の吐露」から「過去の出来事に関するより客観的な報告」へとメッセージが展開していることとパラレルな関係にある（逆に言えば、そのような表現意図の流れが表現形式の調整をもたらしているということである）。

ちなみに、hold upは、upの状態を holdするということで、たとえば、子供を hold up するとそこから身動きできない状態になる。子供なら「抱き上げる」だが、hold up the trafficであれば、動きが一時停止させられる点に注視して、「車の流れを止める」と解釈される。ちなみに、銀行強盗が「手をあげろ(あげておろすな)」と言うのにも、Hold up!は使われる。とは言え、上に見た歌詞では、hold up and rob a storeという手続き的な表現がなされている。つまり、hold up a storeを行い、rob the storeをするということである。だとすると、やはり、この hold upは、まず「活動を停止させる」といった意味合いで捉えられるということだろう。

## 7-2. What I've Done (Linkin Park, 2007)



Linking Park の What I've done は、タイトルも含めて現在・完了形が重要な位置を占める歌である。オフィシャル PV(プロモーションビデオ)のイメージ喚起力も端倪すべからざるもので、What I've done の “what”とは、一体、何であるのか、“I”とは、どんな人物でどんな過去を背負

っているのか、などといった想像をかきたてずにはおかないと。In this farewell / There's no blood / There's no alibi / /Cause i've drawn regret / From the truth / Of a thousand lies という、冒頭部分。farewellは「別れ」だが、その縁語と思われるbloodは「血→争いの象徴」、alibiは「アリバイ→自己正当化の論理」と捉えると、ストーリーが流れ始めるのではないか。the truth of a thousand lies は、「嘘で塗り固めた真実」といったニュアンスの(自己矛盾した)撞着語法(oxymoron)である。撞着語法に存在意義があるとすれば、それは論理的に整合的な表現だけで語りきれるほど現実がシンプルなものではないということか。だとすれば、一見、論理的に矛盾するかに思われる表現の中にこそ、実は深い真理の片鱗が垣間みられることもあるのかもしれない。the truth of a thousand lies もその種の表現が意図されているのではないだろうか。続くくだりで、現在・完了形が何度も出てくる。

So let mercy come / And wash away / What I've done / I'll face myself / To cross out what I've become / Erase myself / And let go of what I've done ここでは、「自分がしてしまったこと」「自分が成り下がってしまった存在」を、それぞれ[what I've done][what I've become]という現在・完了形で示すことで、それらが今に重くのしかかっているという「現在への影響」を語っている。しかし、それらを洗い流し(wash away)、かき消し(cross out)、手放す(let go of)ことを、強く乞い願うところに、過去との決別への誓いもこめられていることを感じ取ることができる。ちなみに cross out は、「×(バツ)をつけて除外する→かき消す」といったニュアンスで、out は「出ていく→消滅する」のイメージで捉えられる。What I've done は、やはり、what I did では、決して表現し得ない世界を描いているように思われる。

## 8. 副詞チャックによる状況設定

名詞チャックがモノ的世界の対象を示し、動詞チャックがコト的世界を描くのに対して、副詞チャックは状況的世界を設定するはたらきがある(田中 2008)。具体的な情報の中身としては、「時」「場所」「様態」「理由」「条件」「程度・結果」「目的」など様々な情報を提示する力がある。従来、副詞情報は「修飾」という機能で語られ、「情報提示」の側面が看過されがちであった。しかし、オーセンティックな英語表現をみればたちどころに明らかになるように、副詞情報の情報提示機能は計り知れず、それなくしては、英語表現の多様性も豊かさも損なわれてしまうだろう。位置的に柔軟で、文頭では状況設定(お膳立て)的、文中では急いで付け足す感じ(即興的、口語的な印象を与える)、文尾では後から状況設定を足すためそちらが新情報としてフォーカスされる感じになる。こういった点をふまえて、以下、You've Got A Friend, Bridge Over Troubled Water, Because You Loved Me の3曲にふれておこう。

### 8-1. You've Got A Friend (Carole King, 1971)

Carole King の You've got a friend は、友情の歌だが、「ネガティブな時の状況設定+友情のメッセージ」という情報展開になっている(→ 3-3. You've got a friend in me)。この歌は、以下のように、友に語りかけるようにして始まる。When you're down and troubled(落ち込んで困り果てて)/ And you need some love and care(愛情や思いやりが欲しくて)/ And nothing, nothing is going right(でも、何もうまくいかない時)/ Close your eyes and think of me(目を閉じて私を思い出して)/ And soon I will be there(すぐにそこに行くから)/ To brighten up even your darkest night(あなたの最も暗い夜も明るくするために)冒頭の When 節は and～and～の並列で長くなり、close your eyes の命令文に至るまでがすべて「時」の状況設定になっているのだとわかると、メッセージがつかみやすくなるはずである。

### 8-2. Bridge Over Troubled Water (Paul Simon and Art Garfunkel, 1970)

友情をテーマにした歌で「時の状況設定+メッセージ」という情報展開と言えば、あの有名な Simon & Garfunkel の Bridge Over Troubled Water もあてはまる。When 節で、友の置かれているであろう苦境を描写して、その状況で自分はその友に対して何をしてあげるつもりなのか、それを“*I + will*(意思の表明)”の形でメッセージとして伝えるという展開である。冒頭、以下のように何度も時の設定を反復してから、I will...と自分の意思を表明する。

*When you're down and out* 君が落ちぶれて打ちのめされているとき

*When you're on the street* 君が道をさまよっているとき

*When evening falls so hard* 夕闇が辛く降りかかってくるとき

*I will comfort you* 僕が君を慰めてあげよう

*I'll take your part* 僕が君の身代わりになろう

ここに出てくる down and out は「落ちぶれて；打ちのめされて」といった成句だが、これは down が「勢力の低下」を示し、out は「出て行く→なくなって；尽きて」といった意味展開があるために生じてくるニュアンスである。ちなみに、ちょうど正反対の意味あいで、up and around という成句がある。これは、「体を起こして(up) + 動きまわっている(around)」様子をイメージできることから、「元気でピンピンしている」くらいの意味になる。病氣からすっかり回復した人について、Now he is *up and around*. と言ったりする。これらの副詞においても空間的なイメージが大切であることを改めて確認したい。When you're on the street は「街の通りを歩いているとき」が字義的だが、このコンテキストでは「道をさまよう」といった解釈がより自然だろう。

### 8-3. Stand By Me (Ben E. King, Jerry Leiber and Mike Stoller, 1961)

1961年のBen E. Kingの歌だが、映画Stand By Meでリバイバルヒット以降、今も非常によく耳にする曲である。When the night has come / And the land is dark / And the moon is the only light we see / No, I won't be afraid / Oh I won't be afraid / Just as long as you stand, stand by me. 難しい表現はないが、解釈上外せないポイントがある。ここでは節情報のつながりをしっかりとつかむことである。それがメッセージの流れを支えるからである。「節」とは「誰がどうする」とか「何がどうした」といった(SVを含む)情報のカタマリと捉えておけばよい。全体としては、“When～+メインの節+as long as～”となっているが、最初のwhen節の中にandが2回出てきて、「時」の状況を、「ああして、こうして、こうなった時」というふうに入念に設定しているのである。

今、試みに、歌詞の最初に出てくる「時」の状況設定を、「節」単位に注目して記してみると以下のようになる。When [the night has come] and [the land is dark] and [the moon is the only light we see] ここでは、2つのandが3つの節をつないでおり、その3つの節全体をひっくるめてwhenの節内に収めることで「時」の状況設定が行われているのである。ここで、andがwhen節の外にある(つまり、When節がthe night has comeで終わるとか、the land is darkで終わる)と思ってしまうと、事態構成ができなくなってしまう。確認までに、the only light (that) we seeのwe seeはthe only lightの後置修飾である。

冒頭の時の状況設定で今ひとつ注目したいのは、the night HAS COMEという現在・完了形が、the land IS darkとthe moon IS the only light we SEEという現在・単純形と一緒に使われているということである。これは、「現在・完了」も「現在・単純」もいずれもテンスが「現在」だからこそできることである。日本語が母語である場合、英語の「現在・完了形」と「過去・単純形」の相違を理解しにくい。日本語では、いずれもタ形を使った表現で理解可能であることも関係しているかと思われる。しかし、すでにみたように、I *have lost* my bag.とI *lost* my bag.のあいだには明確な相違がある。このStand By Meの最初のWhen節でも、その相違の意味を感じ取ることができる。というのは、もし、When the night *has come* and the land *is* dark and the moon *is* the only light we *see*で、“the night *has come*”の代わりに“the night *came*”とすることは、あり得ないからである。さて、このWhen節の状況設定による場面が視覚的にスタンバイすると、いよいよこの歌の世界に入っていけるのである。

When節による状況設定を受けてのメッセージは、No, I *won't* be afraid以下である。「(そんな時でも)ボクは絶対に怖がらないよ」と言うのだが、このwon't(will not)は、もちろん「推量」性を帯びているものの、発話者本人の「意志」の意味合いも強く感じられる。She *won't* listen to your advice.でwon'tに「拒絶」の意味があると言われるが、それと似たニュアンスを感じ取れる

かもしれない。

Just as long as you stand by me の“as long as”は、もともと as...as の比較から生じた表現で、「同じ(時間の)長さだけ」ということだが、そこから「～している間は」となって、さらに「～する限りは」という「条件」の接続詞としても使われるようになったものである。You can stay here **as long as** you keep quiet. のように使えるが、ここにもそのような意味の展開が感じ取れるのではないか。それがまた同じ「条件」でも、ふつうに条件を示す if との相違であるということになる。つまり、as long as の方が、他の条件は排除してでも、それさえ満たされればといった限定的な響きが生じるのである。ちなみに、「～する限りでは」というと、as far as も思い浮かぶが、こちらは「距離(far)」と関連するものだから、同じ「限り」でも、「～の及ぶ範囲では」といった意味合いである。**as far as I know** だとか、**as far as I'm concerned** はよく使われる表現だが、これらも「知識の及ぶ範囲」「関係の及ぶ範囲」に言及している。これらは、as soon as に類する(群)接続詞として整理しておきたい。細かくなるが、just は〈ズレがない〉がその本質で、文脈によって「ちょうど」とか「だけ」などとなる。ここでは as long as をもっぱら強調して、他のことは差しおいて、とにかく、「ただ“you stand by me”でありさえすれば」と、唯一の絶対不可欠な条件を提示しているのである。

ところで、この歌のタイトルでもあり、歌の中で何度も反復される Stand by me という表現は、どう解釈すべきか。ここでも前置詞の by のコアイメージをつかむことが大切である(→「前置詞」)。ここでは、「比喩的拡張(metaphoric extention)」という観点からふれておこう。もし、stand を身体的な振舞として捉えるなら、by も物理空間的なイメージになって、Stand by me は「ボクのそばにいて」と解釈される。それも、当然、可能だ。が、心情的な(友情の)メッセージと捉えれば、「ボクの味方でいて」とか「ボクを見捨てないで」などとなるだろう。つまり、物理的な「立ち位置」ではなく心理的な「立ち位置」として捉えるのである。このように、英語では、物理的・空間的なイメージを、目に見えない抽象的なレベルに投射することによって、用法の拡張が起こるという現象が実に広範にみられる。この比喩的拡張の原理に慣れることで、また、よりしなやかな解釈力が身についてくるのではないかと思う。

#### 8-4. Because You Loved Me (Diane Warren, 1996)

Celine Dion の Because You Loved Me は、冒頭の副詞句の反復が印象に残る歌である。For + 名詞の形を6度反復して、ようやく主文にたどりつくという展開になっている。文頭の For ～は、主文における be thankful に対して、その「感謝」を差し向ける先を示すものである。以下が具体的な表現である。For all those times you stood by me / For all the truth that you made me see / For all the joy you brought to my life / For all the wrong that you made right / For every dream you made come true / For all the love I found in you / I'll be forever **thankful** baby

「あなたがそばにいてくれた時」「気づかせてくれた真実」「もたらしてくれた喜び」「正してくれた過ち」「かなえさせてくれた夢」「あなたの中に見いだした愛」これらすべてに対して、ずっと感謝の気持ちを忘れない。ここで反復される For + 名詞は、be thankful とつながる副詞情報である。

副詞情報は位置的な制約がゆるく、形式的に多様であるという特徴がある。まず位置としては、文頭、文尾、そして時に文中で用いることができ、必要に応じて複数使うこともできる。I woke up [early] [in the morning] [in order to get an earlier train]. であれば、文尾で3つの副詞情報が使われている。形式的な多様性という点では、単語としての副詞はさておき、2語以上のカタマリで副詞としてはたらく(=副詞チャンクを形成する)場合、そこに核となる副詞が含まれるわけではない。副詞チャンクには、副詞句(ex. to tell you the truth, fankly speaking, in fact, etc.) ; 副詞節(when I was young, if you insist, as far as I know, etc.) ; 慣用表現(ex. believe it or not, what is worse, etc.) がある。これら副詞句・副詞節・慣用表現は、それぞれに固有の形をしている(当然、「句」や「節」としての一般的な形特徴は備えているが)。この点、名詞チャンクが核となる名詞を含み([決定詞 + (数詞 + ) (形容詞 + ) 名詞] (+後置修飾))、動詞チャンクが核となる動詞を含む(テンス([助動詞 + ] [完了 + ] [進行 + ] [受動 + ] 動詞))のと趣を異にする。

歌詞に戻ろう。Because You Loved Me の最初の6行では、For + 名詞の副詞チャンクが反復されていたが、そのそれぞれの「名詞」に対して後置修飾の表現が続くために、やや複雑な印象を与えるかもしれない。今ここで、For + 名詞 + 後置修飾という形に注目して、以下、分析的に記してみよう(下線部が後置修飾; □は関係詞またはその省略; φ は節中で名詞情報が欠けていることを示す(これは前方に関係代名詞またはその省略がみられる場合に姿を見せる記号))。

1. For all those times □ you stood by me
2. For all the truth that you made me see φ
3. For all the joy □ you brought φ to my life
4. For all the wrong that you made φ right
5. For every dream □ you made φ come true
6. For all the love □ I found φ in you

1は、when または that を補って解釈できる。2.は、“You made me see the truth.”を前提として、その種の「真実」すべてに対して、3 は、やはり that を補って解釈できるが、“You brought the”

joy to my life.”を前提に、その種の「喜び」べてに対してということ。4は、You made the wrong right.(あなたは私の過ちをた出した)を前提として、その種の「過ち」すべてに対して、5は、You made every dream come trueを前提に、その種の「夢」すべてを、そして、6では、“I found all the love in you.”を前提として、その種の愛すべてに対して、と言っているのであり、これらはすべて次に続く I'll be forever thankful baby の“thankful”的根拠なのである。

こうしてみると、副詞チャンクの表現力は圧倒的であることが確認できると思う。センテンスの骨格だけに目を向けるとすれば、I am grateful for …しかないので、その for の(感謝の根拠を示す)部分が、文頭でこれほどの情報量と複雑さを伴って反復されているのである。しかも、その for に続く名詞チャンクに後置修飾が含まれており、そこには関係詞が使われるものもあれば使われないものもある(リズム的な側面も影響しているかと思われる)。

歌詞の後半もみてみよう。ここでは、when 節の使い方が特に注目に値する。You were my strength **when I was weak** / You were my voice **when I couldn't speak** / You were my eyes **when I couldn't see** / You saw the best there was **in me** / Lifted me up **when I couldn't reach** / You gave me faith '**coz you believed**' / I'm everything I am **because you loved me** 自分が弱ったときには「力」になり、話せないときには「声」なり、見えないときには「目」になり、そして私の中にある最良の部分を見てくれた。手が届かないときには抱き上げてくれた。そして、あなたが信じてくれたから私は信念を抱くことができた。私が今の私でいられるのはあなたが私を愛してくれたから。それぞれのチャンクの最後の語が、weak, speak, see, me, reach, believed, me と/i:/の長母音を含んでいて、耳に残りやすい。そして、strength(strong の名詞形)と weak, voice と speak, eyes と see の対比も巧みである。そういう表現の技巧をこらしながら、when 節と because 節をセンテンスの後半に位置づけることによって、エンドフォーカス的に状況を確認するようなニュアンスがこめられていることも味わえるようにしたい。

## 9. 否定

否定というのは語としてみれば、副詞にあたるが、これはおよそ「修飾」という次元では捉えられない重要項目である。命題や主張が肯定であるか否定であるかは、決定的に重要な問題であるからだ。しかし、一口に否定といっても、何をどの程度否定するのかという問題がある。こう捉えると分かりやすい。モノの存在を否定する“no”;コトの成立を否定する “not”;頻度を否定する “never”的3つを否定の基軸として捉えるのである(田中 2008)。そこで、He is **not** a gentleman.(カテゴリーとしての紳士に属さない);He is **no** gentleman.(紳士としての度合い(程度)がゼロだ);He is **never** a gentleman.(紳士として振る舞うことが絶えてない(確率的に0パー

セント))、という具合にニュアンス差を感じとることができる。それぞれ、hardly は not の、few/little は no の、hardly/seldom は never の一步手前の否定(準否定)を表す、といった捉え方もできる。以下、否定の基本と応用という観点で、ImagineとAll You Need Is Loveの2曲をとりあげておきたい。

### 9-1. Imagine (John Lennon, 1971)



John Lennon の Imagine は、否定語の“no”が重要な役割を果たす歌である。「天国も地獄も国境も宗教もない」世界を想像することの大切さを訴える歌だからだ。あまりによく知られている歌詞であるが、以下、改めて英語で全体を見直してみよう。

Imagine there's **no heaven**

It's easy if you try

**No hell** below us

Above us only sky

Imagine all the people

Living for today...

Imagine there's **no countries**

It isn't hard to do

**Nothing** to kill or die for

And **no religion** too

Imagine all the people

Living life in peace...

You may say I'm a dreamer

But I'm **not** the only one

I hope someday you'll join us  
And the world will be as one

ここで特に注目したいのは、“no+名詞”(*no heaven, no hell, no countries, no religion*)の表現である。その中で、特に、*no countries* にフォーカスをあててみたい。センテンスでみると、Imagine (that) there's *no countries*.となっていて、なぜここで、there's (there is)となっていて、there are でないのかと、一見、不思議に思える。文法的には、複数なのだから are でなくてはいけないのではないかと。しかし、これは、よく考えてみるとそれなりに理由があることに気がつく。というのは、countries というのを複数の国ととらえればそれを否定するのは、複数の否定である。There are [*no countries*]と言えば、それは複数の国が存在する状況をゼロで捉えて、国が無いということになる。しかし、There is [*no countries*]というのは、countries という国が複数ある状態を国境で世界が分断されている状態ととらえれば、それを1つのユニットのごとくとらえて、There is *no countries* とするのがより自然であるということになるのではないか。ちなみに、I have *no brother*.も I have *no brothers*.も両方可能だが、後者は複数の兄弟がいる状況を想定してそれをゼロ化するという発想である。

ここで同じ否定であっても、no と not がどう違うかを整理しておこう。no とは、モノの存在を否定するものであり漢字で言えば「無」にあたる。一方、not はコトの成立を否定するもので「否」にあたる。そこで、I don't have any money.というの、I have some money.という命題を否定している（「お金を持っている」わけではない）のに対して、I have *no* money.だと、私が所有するお金の量をゼロとして捉えているという発想になるのである。同様に考えると、He is *not younger than* I am.であれば、He is younger than I am.という命題の否定であるから「彼は私より若い」わけではない=「同年齢か年上」となる。一方、He is *no younger than* I am.だと、「彼が私より若い度合いはゼロ」となって、両方老けているといった意味合いになる。A whale is *no more* a fish *than* a horse is.という有名な例文があるが、これも同じ発想で理解可能である。つまり、「クジラが魚である度合いは、ウマが魚である度合いと比べて、ちっとも多くない」ということで、「クジラが魚でないのはウマと同様」となるという具合である。

歌詞の解釈に戻ろう。Imagine の歌詞の内容をよく理解した上で、自分なりの印象を英語で表現するというタスクを課すのはどうだろうか。メッセージ内容を自分なりの言葉でパラフレーズしてもよし、リアクションを加えてもよし。例えば、以下のような回答が可能だが、これは「理解」と「産出」を兼ね備えた「解釈」の実践例であると思う。

*It makes me sad that there are still so many people on earth who fight each other, kill each other, believing that by doing so, they might be able to*

*build another world which would be less terrible to live in than the one we do now. We must realize there is no heaven above us, nor hell below us. This is the single precious world that there is, which can change into heaven or hell, depending on how we behave as the human race. If so, we have to treat this world as it is, living together in peace hand in hand, shoulder to shoulder, without killing each other for whatever reason, whether it is nationalism, religion, or any other ideology.*

*If you can imagine that this world has no national boundaries, then there would be no cause that justifies people killing each other for any nation or organization they belong to. I know you will say I am a dreamer. But remember that I am not the only one; there are many other dreamers like me. And I hope someday in the future, you'll join us as another dreamer. Then, the world will be united as one single band of dreamers.*

## 9-2. All You Need Is Love (Lennon-McCartney, 1967)

これも Beatles の有名な歌だが、音楽的には4拍子と3拍子を組み合わせた面白さがあるとされる。歌詞は単純なものとばかり思っていたが、改めて見てみるとかなりクセものようである。ちなみに Wikipedia には、「二重否定を多用したポジティブな歌詞も印象的」と記されている。この歌の歌詞に二重否定表現が多いのは確かである。が、それが「否定×否定=肯定」といった意味合いの用法であるかどうかは検討を要すると思われる。ここでは特にその点に注目して、実際の歌詞をみてみよう。*There's nothing you can do that can't be done / Nothing you can sing that can't be sung* という最初の2行。たしかに、「君ができることで、できないことはない」「君が歌える歌の中で、歌えないものはない」と読むのは可能だし、また、そう読むのが一般的である。そして、そう読むと、手放しに肯定的なメッセージを押し出している感じがする。しかし、その後はこう続いている。*Nothing you can say / But you can learn how to play the game / It's easy* 「何も言えなくたって、ゲームのやり方は覚えられる、簡単だよ」と。

その後、*All you need is love* が連呼されるのだが、[All (that) you need]とは[全て←それは君が必要としている]ということだから、*All you need is love* は「君には愛があればいい(君が必要なのは愛だけだ)」となる(類似の “all+SV” の表現に、*All I want is you.* (欲しいのは君だけ)/*This is all I have to say.* (言いたいことはこれだけです)/*All you have to do is wait.* (君は待つていればいいのさ)などがある)。歌詞に戻ると、*All you need is love* は、きっと *how to play the game* を受けたセリフであり、それがいわばゲームのルールとでも言うべきものか。愛さえあれば、

あとは何もいらない。あとは何もできなくてもいい、余計な歌など歌えなくてもいい、と訴えているように思えてこないだろうか。

もし、そうだとすると、冒頭の There is **nothing** you can do that **can't** be done は、むしろ、「できないことは、できない」と捉える方がより自然だということになる。できないことを無理してやらなくともいいんだよと。「できることで、できないことはない」と「できないことは、できない」のいずれの解釈も可能ということになるのだが、すでに述べたように一般的な解釈としては前者であろう。それは、nothing に対して、you can do でしかも that can't be done と言えるような範囲に絞り込んでいくはずだからだ。しかし、この歌が意図しているはずのメッセージとして解釈すれば、There is **nothing** you can do で「できることなど無い」という否定の内容をいったん差し出しておいてから、その「こと」に that can't be done をかぶせている感じがする。「できることは無いよ。それができないことならね」という捉え方である。歌詞の後半を見ると、このあたりのことも確認できる。

歌詞の後半、**Nothing** you can know that **isn't** known / **Nothing** you can see that **isn't** shown という表現が出てくる。ここはやはり、「知ることができるものなどないよ、←〈それ(that)〉が知られていなければね。目にすることができるものなどないよ、←〈それ(that)〉が示されていなければね」といった解釈が自然である。Nowhere you can be that **isn't** where you're meant to be.と続くが、これは、「どこにもいられないよ、←〈それ(that)〉が君が本来いるべきと意図された場所 (where you're meant to be)じゃなければね」ということである。自分の居場所ではないところになんていられないさ。でもいいんだよ、そんなところ無理して行かなくたって。愛があればいいんだと。メッセージの単純さを裏切るような構文的複雑さをもつ、不思議な味わいのある歌である。

## 10. 代名詞

ここでは主に人称代名詞に注目する。人称代名詞は、主格だけあげれば I, you, he, she, we, they, it がある。これらは英語学習の初級者が活用を覚えるときに意識して学ぶ項目だが、その後、ディスコースの中でどのようにそれらが機能するかという観点から訓練される機械がなかなかないように思われる。しかし、会話や物語を始めとして、日常的な人間関係を語る際には絶えず出てくるのがこれらの人称代名詞であり、それらが誰(何)を指標しているかを正確に把握できなければコミュニケーションが破綻してしまうほど重要な項目である。語りの主体と対話空間をイメージして、人称代名詞の指標対象をおおまかに要約すれば、こうなる。1人称は「語りの主体」、2人称は「対話の相手」、3人称は「対話空間に存在しないがすでに言及されている

(常識的にわかる)人・物」に言及する。この点を、ふまえて人称代名詞を見直してみると、これまで見えなかつたことが浮上してくることがあるはずである。そこで、人称代名詞に焦点をあてて、以下、You Belong With Me, I Want It That Way, Change, That's The Way It Is, Beat It!の5曲をみてみよう。

### 10-1. You Belong With Me (Taylor Swift and Liz Rose, 2009)

この Taylor Swift の歌は、人称代名詞の使い方と場面展開が面白い。*You're on the phone with your girlfriend, She's upset / She's going off about something that you said / She doesn't get your humor like I do* 歌い手は自分が思う男性に対して“you”と語りかけているが、彼は電話で *girlfriend (=she)* と話している最中。彼女はある理由でキレている。彼女にはあなたのユーモアは分からぬのよ、「私」みたいには (like I do)、と言っている。場面が変わって、*I'm in the room, it's a typical Tuesday night / I'm listening to the kind of music she doesn't like / And she'll never know your story like I do* いつも通りの火曜の夜、「私」の部屋。音楽を聞いていても、つい彼女と自分を比較してしまう。

さらに彼女と自分の違いを強調して、こう続ける。*But she wears short skirts, I wear t-shirts / She's cheer captain and I'm on the bleachers* 「彼女」はチアのキャプテンで目立つけど、「私」は外野席で (on the bleachers) 地味に応援する。彼はアメフトか何かのスポーツ選手なのかもしれない。が、ここでも、「彼女」と「私」の彼を見る視線の相違を比喩的に表現している可能性もある。「私」の本当の思いはと言えば、*Dreaming about the day when you wake up and find* (あなたが目覚めて気づいてくれる日を夢見ている) / *That [what you're looking for] has been here the whole time* ([あなたが探していた存在]はずつとここにいたということを) というものである。乙女の恋心を同性のライバルとの対抗意識に焦点をあてて描いているのだが、それが *you* と *she* と *I* の使い方によって巧みに描かれていることに気がつきたい。人称代名詞の用法から、人物相互の関係をつかむというのは、物語や小説などの理解においても大切な要素である。

### 10-2. I Want It That Way (Max Martin and Andreas Carlsson, 1999)

これは Backstreet Boys の歌だが、タイトルにも含まれる *it* と *that* の使い方に学びの要素がありそうだ。*You are my fire / The one desire / Believe when I say / I want it that way* 「君」は「僕」の恋の炎を掻き立てる存在だ、だから僕が *I want it that way* と言うときにはそれを信じて欲しい、と言っている。ここで *that way* とはおそらく「僕」が今語っていた何かを指しているのであり、*it* は「君」と共有されているはずの話題を示しているはずである。その話題とは、ふつうに考えて、ふたりの関係がどうあって欲しいかといったことだろう。*that* は *this* と対比される「指示」詞

だが、it は何かを直接指すのではなく、「話し手が聞き手と共有する話題を(具体名詞を使わずに)示す」ときに使う。例えば、ひとしきり説明を終えた人が、**That's it.**(まあそんなところです)と言ったりする。この that はこれまで述べてきた言葉を指し、it は共有(期待)されている話題を示すものである。

しかし、彼の *I want it that way* という訴えは彼女には届かない。二人の世界観が違うからだ。それを男の側の視点から Backstreet Boys はこう歌っている。But we are two worlds apart / Can't reach to your heart / When you say / That I want it that way ここで when you say that I want it that way というとき、you は「君」、I は「僕」にあたる。ということはつまり、同じ “I want it that way” であっても、男の I の視点から観た場合と、女の you の視点を介した場合とでは意味する内容が違ってしまっているということになる。共有の話題(it)そのものにはズレはないはずだが、一方、that way の that の内実は、二人がそれぞれの視点から指示するものであるために、微妙にあるいは大きくすれちがってしまっているのではないか。そうであるとすれば、それこそが“two worlds apart”という状況をもたらしているということではないだろうか。

### 10-3. Change (Taylor Swift, 2008)

ふたたび Taylor Swift の歌を取り上げる。身近な内容を易しい語彙で語っている。表現の断片が自然と連鎖していく様が、ふだんの会話でのやりとりを想起させる。しかし、だからこそ、その状況がイメージできないと、ストーリーの流れに乗れなくなってしまう。この歌は、いつも思いを遂げられない女友達への励ましの言葉のようである。And it's a sad picture, the final blow hits you / Somebody else gets what you wanted again and / You know it's all the same, another time and place / Repeating history and you're getting sick of it いきなり「悲しい絵(a sad picture)」とは何か、と思うかもしれない。が、これは「悲しいこと(状況)だわね」という同情のシグナルであろう。以下、こんなセリフが続く。「とどめの一撃(the final blow)くらつちやって。また誰かに取られちゃって。時間と場所が違うだけで、同じことの繰り返し、もうウンザリでしょ」と。

何度も it が出てくるが、これはやはり話し手と聞き手のあいだで共有される状況が話題になっているということかと思われる。この歌は、いきなり And it's a... から始まる。これは、きっと you にずっと語りかけている途中から歌が始まっているということであろう。だから、歌い手とその語りかける相手(you)との間で共有される状況があり、それが、it's a sad picture / it's all the same / you're getting sick of it における it にこめられているのである。この後、二人の絆を感じさせるセリフが出てくる。But I believe in whatever you do / And I'll do anything to see it through あなたが何をしようと私は信じている。最後まで見届けるためなら何でもする、と。believe in は何かの内にそなわる価値を信ずるという意味合いである。through は筒をくぐり抜けるようなイメージ

から、see ...through で「…を最後まで見届ける」といった感じである。なんとしても女友達の恋の成就を助けたいということか。

#### 10-4. That's The Way It Is (Max Martin, Kristian Lundin and Andreas Carlsson, 1999)

Celine Dion のこの歌も、it と that の用法で注目に値する。*I can read your mind and I know your story / and I see what you're going through yeah / It's an uphill climb, and I'm feeling sorry / But I know it will come to you yeah* 再び、女性が恋に悩む同性の友を励ます歌のようである。「あなたの気持ちはわかるわ。今どんな思いをしているか」といった出だしである。*what you're going through* は「あなたが通り抜けていていること→経験していること」。*It's an uphill climb* は「険しい上り坂」で、辛いことを喻える表現である。この it も既出の名詞を「指す」のではなく、今「話題として共有」されている(you の)恋愛経験を示している。*I know it will come to you* は、それがやってくる(きっと成就する)という励ましの言葉である。*come to you* というのも物理的な移動ではなく、事態の変化として「あなたが期待しているようになる」といった意味合いである。

*It's an uphill climb* の it も *I know it will come to you* の it も、I が you と共有すると想定している話題を示している。ここでは、恋愛(またはそれが成功を収める状況)である。後半にも、そのような it が何度も出てくる。*When you want it the most, there's no easy way out*(本気になって求めるとき、簡単な答などない)/ *When you're ready to go and your heart's left in doubt*(もう行けると思ってもまだ迷ってしまうとき)/ *Don't give up on your faith*(信念を捨てちゃダメ)/ *Love comes to those who believe it*(愛は信ずる者のもとに訪れる)/ *And that's the way it is*(愛ってそういうもののなのよ)最後の **That's the way it is** においても、it は共有の話題(=恋愛経験)を示し、that は前文の内容を指しているということが確認できる。

#### 10-5. Beat It! (Michael Jackson, 1983)

Michael Jackson のヒット曲だが、ギャングだか不良だかに挑まれて、さあ戦うか逃げるかという局面で **Beat it!** と叫ぶ歌である。「逃げる; ずらかる」という意味の慣用口語だが、この it は何か。起源はよくわからないが、一説に、あわててその場を去るときに「地面」を蹴って行くことが常識的にわかるために、それを beat it と表現したのではないかとされている。時間、距離、天候、状況などを常識的に共有の話題として it で示すのと似ている。*They told him don't you ever come around here / Don't wanna see your face, you better disappear / The fire's in their eyes and their words are really clear / So beat it, just beat it* ここでは it 以外にも、人称代名詞の they (their), him, you (your)から人物関係をよりクリアにつかむことができる。

**They told him don't you ever...**となっているが、これは “Don't you ever come around here”

(ここに二度と来るんじゃねえぞ)という脅し文句をよりダイレクトに思い起こしているために起った人称の横滑りである(教科書的には、They **told** him **never to** come around here.などとすべきところ)。だから、ここでは him と you が実は同一人物を指していると気づかなくてはならない。Don't wanna see **your** face, **you** better disappear は、丁寧に言えば “(**We**) don't want to see **your** face; **you** (had) better disappear.”となる。セリフの主(We)は冒頭の They と同じグループ。The fire's in **their** eyes and **their** words are really clear は、語り手の視点(I が出てこないことに注目)から、彼らが「マジ切れ」している状況を描写しているのである。しかし、テンスは were ではなく are となっているところが面白い。冒頭 They told...となっているのだが、ここでは are なのだ。

The fire's in their eyes and their words **are** really clear は、語り手が事後的に振り返って描写している場面ではないのだろう。むしろ、「今・ここ」ですごんでいる相手の目に燃え盛る怒りの炎を見て、「マジだなコイツラ」と感じている主体(him で示された人物)になりきっている語りなのだ。だとすれば、were より are がより自然で、かつ、よりリアルだ。そのリアルな語りを耳にしている聞き手にも、「どうする？ヤバいぞ！」といった気分が伝わってくるかのようである。そこで、So beat **it**, just beat **it** という叫びが連呼される。この臨場感がつかめれば、Beat **it!**の it も、共有される状況が前提にあるということが感じられるのではないだろうか。

## 11. Wh 節

Wh 節と言えば、まず思い浮かぶのは、疑問文や間接疑問の用法である。間接疑問とは、疑問詞が導く節が文中で埋め込み節(名詞節)として機能するものである。これは疑問文に続いて習得される項目であるが、語順の問題などもありその安定的な習得は容易ではないとされる。しかし、wh-系の語彙項目は、疑問詞のみならず関係詞の用法も有している。その節内の構造は、実は、間接疑問と同様である。異なるのは、当該の節とその節の外側とのつながりである。前に名詞があつて、それに対する追加情報として wh-が提示されていれば、それは後置修飾を導く関係詞の典型的な用法である。その節自体が名詞として振る舞う場合には、それは埋め込み節(間接疑問)として理解される。だが、そもそもこの種の用語に基づく議論こそが学習を阻害するという指摘もある。そこで、一例をあげて、本質を要約してみよう。I remember the day [**when** I first met you].であれば、I remember the day(その日を覚えている) when(いつかと言うと) I first met you(君に初めて会った)という具合に理解できる。このとき、when は、前の名詞に対して追加情報を示すシグナルである。一方、I don't remember [**when** I first met you].では、when I first met you 自体が、「いつ君に初めて会ったか」という名詞情報として捉えられる。

ただ、いずれにしても、when が「いつか」という時の情報とつながっているという気づきを忘れてはならない。それを忘れると、文法用語に依存して用法を分類するという機械的な作業に陥ってしまうからだ。以下、wh 節の用法に関連する歌として、As Long As You Love Me, Part Of Your World の2曲を見てみよう。

### 11-1. As Long As You Love Me (Max Martin, 1997)

一目惚れして盲目の恋に落ちた男性が、その想いを相手の女性に告げる歌。WH 節のチャンクに注目すると面白い。*Although loneliness has always been a friend of mine / I'm leaving my life in your hands* の冒頭部分、現在・完了の has been はこれまでの経緯で「孤独が友だった」という状況を示しているが、I'm leaving my life.... は今進行中の状況で、すべてを投げ出すような思いを伝えている。*People say I'm crazy and that I am blind / Risking it all in a glance* この状況での周囲の人の発言が、(that) I'm crazy と that I am blind という節の内容である。*risking it all in a glance* は「一目見ただけで無茶なことを」といった意味合いで、批判する人の視点から「オレ("I")」の振る舞いを動的に描写したものである。

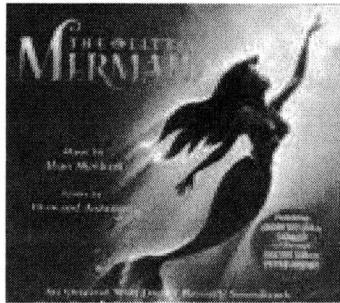
ここまで通してみると、*Although loneliness has always been a friend of mine / I'm leaving my life in your hands / People say I'm crazy and that I am blind / Risking it all in a glance* となるが、ここでの it は単に my life と対応すると考えるよりも、「この男性が孤独な過去と決別して、自分のすべてを投げ出すような恋の相手を選ぶという重大な決断をするという状況」を、共有の話題として示していると考えられる(→代名詞)。しかし、彼はこんなふうにノロケるのだ。*And how you got me blind is still a mystery / I can't get you out of my head* 「どうやって君が僕を夢中にさせたのか」が[*how you got me blind*]の節チャンクで、それは a mystery なのだと。

*And [how you got me blind] is still a mystery* では、*How did you get me blind?* という疑問文が[名詞のカタマリ]になって埋め込まれたと考えることができる。*I can't get you out of my head* は、my head を「思考・記憶の場」と捉えて、「そこから外に出せない(can't get you out of...)」つまり、「君を忘れられない」ということ。第一連、次のセリフでひと段落する。*Don't care what is written in your history / As long as you're here with me* 君の過去は問わない、一緒にいてくれればと。*[what is written in your history]* も *What is written in your history?* を[名詞のカタマリ]として、(I) don't care の対象としていると考えれば理解しやすい。

この歌、実は、次のコーラスの部分が一番面白い箇所だ。*I don't care who you are / Where you're from / What you did / As long as you love me* いくら一目惚れして、盲目の恋に陥ってしまったにしても、その相手に I don't care who you are. とまで言ってしまうとは恐れ入る。I don't care(構いやしない)の対象として、[*who you are*] [*where you are from*] [*what you did*] の3つの

WH 節が続いている。これらはそれぞれ“**Who** are you?” “**Where** are you from?” “**What** did you do?”という疑問文が前提にあって成立する名詞節である(語順の違いに注意; いわゆる「間接疑問」では倒置が起こらない)。まさに、これらの事柄は不間に付すと言っているわけであるが、こんなことを言われて、はたして相手の女性はどう思うのかと少し心配になりはしないだろうか。

### 11-2. Part Of Your World (Alan Menken and Howard Ashman, 1989)



Disney 映画の中でも *The Little Mermaid* は最も音楽的に美しいものであろうと思われる。主人公は人魚姫の Ariel だが、彼女の恋心を語る場面で歌われるのが Part Of Your World である。この歌は造語的表現も含まれており歌詞の内容は決して単純ではない。しかし、WH 構文と ING 形にフォーカスをあてることで、そのメッセージをより鮮明に感じ取ることができるようになる。例えば、アリエルが浜辺で出会ったエリック王子に恋心を抱き、地上に行ける日を夢見て“I wanna be where the people are”とつぶやく場面がある。この where は一般に先行詞を省略した関係副詞とされるが、疑問詞の理解をもとに解釈できる。つまり、[where the people are]は「どこか」というと、の人たちがいる(ところ)」という具合である。Up where they walk / Up where they run / Up where they stay all day in the sun も同様で、この Up where の反復は海底から地上を恋い焦がれ仰ぎ見るアリエルの切なる思いを伝えているのである。

*Flipping your fins you don't get too far / Legs are required for jumping, dancing / Strolling along down a / What's that word again? / Street* のくだり、“What's that word again?”は“down a ... street”と言おうとして地上界の「道」という語がにわかに思い出せず挿入した間である。ここで ING 形に注目すると、flipping(海中の行為)と jumping, dancing, strolling(地上の行為)は、いずれも連続的なイメージでありながら「海中」と「地上」の行為として対比されている。前者は分詞、後者は動名詞と用語的に分類したとしても、ING 形の視覚的イメージが彷彿としてこないメッセージの把握が曖昧になってしまうだろう(→ING)。

歌のタイトルについても興味深い点がある。タイトルが *Part Of Your World* となっているにもかかわらず、Ariel は “part of **that** world”と謳っている。この that は、手が届く距離を示す this

に対して、手が届かない領域を示す指示詞であり、それは海底からは届き得ない地上を遠く見つめるアリエルの視線の方向を示しているようである。また、(I) Wish I **could** be part of that world における仮定法の could(現在の状況に対して使われる過去形)は、現実から離れた仮想状況を描くことに貢献している。遠く離れた陸の上での人と暮らしたいという自分の願望は実現し得ない儂い夢に過ぎないという切なる心情が、助動詞 could と指示詞 that にもこめられているのである。

## 12. 助動詞

助動詞には、分詞(ING/done)と結合する be / have もあれば、疑問・否定・強調などの機能を明示する do もある(田中 2008)。が、ここでは「法助動詞」に注目したい。法助動詞は、may, must, can, will, should, would などで、「法」とは、心的態度、ひたらく言えば、「心のありよう」ということである。つまり、これらの法助動詞を使った表現は、話し手の心のありようがそこにこめられているという意味で、主観を前面に出した(態度表明的な)表現になる傾向があるということになる。She is studying in the library.は客観的な事実陳述文とみなされるが、She **may** be studying in the library.とすれば、そこには話し手の主観的な判断がこめられていることになる。この種の認識を表す状況では、法助動詞は概して「推量」の意味合いが生じる。一方、対話的な状況で言えば、Will you...? Can I...?などの用例から容易に察しがつくように、多くの会話機能表現を生む。これも、話し手が聞き手との間で態度表明をする(あるいはそれを調整する)ことから生じるものである。法助動詞の用法で、特に、注目したいのは、現在の状況を指して使う、would, could, might などである。これらは、「一步引いた感覚」を表すことから、断定を避けた婉曲表現になったり、相手と距離を置いた丁寧表現を生む。また、現実から距離を感じさせることから、やがて、これが仮想状況を述べる仮定法ともつながっていく。このような法助動詞の表現のポテンシャルに注目しながら、以下、May It Be, Viva La Vida, Chasing Pavements, I Don't Want To Miss A Thing の4曲に言及してみたい。

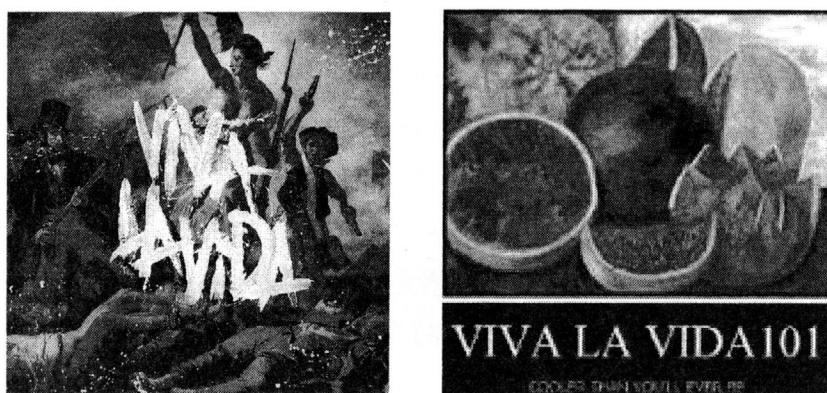
### 12-1. May It Be (Enya and Roma Ryan, 2001)

Enya の May It Be は、映画ロード・オブ・ザ・リングズのエンディングで使われた曲である。タイトルでもある May it be という表現は、歌詞の中にも繰り返し現れる。この歌を通じて、助動詞 may について少し考えてみよう。タイトルでもある May it be という表現は、歌詞の中にも繰り返し現れる。May it be an evening star shines down upon you という冒頭の1行もその例である。これは May it be that... というふうに内容節を導く that を補うと、「祈願」の may と呼ばれる用法だ

とわかる。辞書をひもとけば、*May the new year bring you happiness!* や *May you be very happy!*といった例文が見つかるだろう。この助動詞 *may* は、「妨げがない」という話し手の判断を表すと捉えれば、いろいろな用法がカバーできるようになる。「祈願」であれば、「そうなることに妨げがないように」といった捉え方になる。*May* を文頭に出すことで、単なる推量ではなく、「妨げなかれ」という願望が感じられるようになるのである。後半に出てくる、*May it be (that) the shadow's call will fly away* と *May it be (that) you journey on...* も同様である。旅路を行く大切な人に、不幸が降りかかることなく無事に旅を続けて欲しい、と祈るような表現である。

## 12-2. Viva La Vida (Guy Berryman, Jonny Buckland, Will Champion and Chris Martin, 2009)

Coldplay の *Viva La Vida* の冒頭部分で、「過去の習慣」について考えてみよう。*Would* と *used to* の違いは何か。この歌は、革命に敗れて絶海の孤島で己の半生を回想するナポレオンの心情を描写しているという説があるが、それもうなづける。ちなみに、アルバム・ジャケットの絵はドラクロワ『民衆を導く自由の女神』(1830) であり、時代背景を彷彿とさせる。また、*Viva La Vida* というタイトルは、メキシコ人画家フリーダ・カーロの代表作(1954)の表題でもある。*Viva La Vida* はスペイン語で、「生命万歳(美しき生命)」といった意味合いである。なかなかに入り口から想像力を掻き立てる歌である。



この歌は、1人称の語りで、こんなふうに始まる。*I used to rule the world*(私はかつて世界を支配していた)/ *Seas would rise when I gave the word*(私の言葉に海も割れた)/ *Now in the morning I sleep alone*(今や朝の寝床には仕える者もなく)/ *Sweep the streets I used to own*(かつて所有していた道を掃く)昔日の栄光と現在の落剥のコントラストが壮大だ。さらに、ウ~、ワ~、オ~という長母音の奥底からくるうめきにも似た響きが、何か不思議な世界の始まりを予兆しているかのようである。

ところで、used to は、use(使う)の過去分詞 used(使われた→使い慣らされた)に to (do)を伴って助動詞化したもので、過去の状態を表すが、「今はそうではないが」といった現在との「対比」がポイントである。I **used to** smoke a lot.と言えば、「今はすわないけど」と言外に伝えていることになる。歌詞の中の used to rule... / used to own... には、「今は見る影もない程落ちぶれてしまったが」という響きがこもっているのである。

一方、「過去の習慣」を表すとされる would は、背後に「意志」のはたらきが感じられる。I **would** often fish in this river when I was a kid.でも、「意志」のはたらきをもってこそ遂行される出来事を述べているように感じられる。そこで、逆に There **used to** be a shop across the street. (かつて道の向こうに店があった)を、would で表現することはできないのである。これは、there + be の「存在」構文の応用だが、存在 は「意志」の有無とは関係ないからだ。Viva La Vida の歌詞に出てくる、Seas **would** rise when I gave the word は、かつて支配者であった彼(一説にナポレオン)が号令ひとつでいかに世界を意のままに動かしたかを比喩的に表現したものだが、ここでも、やはり、「えいやつ！」といった気合い(「意志」の反映)のようなものが感じられないだろうか。

### 12-3. Chasing Pavements (Adele and Eg White, 2008)

満たされぬあてのない愛を追い求めるべきか、それとも身を引くべきかという揺れる心を表現した Adele の歌。助動詞の should と would が響き合っているのが印象的である。Should I give up / Or **should** I just keep chasing pavements / Even if it leads nowhere あきらめるべきか、それともどこにもたどりつかなくても追い続けるべきか。Or **would** it be a waste / Even if I knew my place / **Should** I leave it there 自分の立場をわきまえていたとしても無駄なのか、そのままにして立ち去るべきなのか。現在(から未来)を指向する状況で、あえて過去形の would を用いて、「一步引いた感覚」の「意志・推量」を示して、Even if I **knew** my place という仮想状況での想定(推量)を問うている。それが、「なされるべきだがまだなされていない」というアンビバレンツ(両義的)な感覚をもつ should と、見事に響き合っている。

### 12-4. I Don't Want To Miss A Thing (Diane Warren, 1998)

助動詞の使い方で、will と would のどちらも文法的には可能でも、would でなくては奥深い感情(ときに屈折した心理など)を表現できない場合がある。Aerosmith の I Don't Want to Miss a Thing で、そんな表現をみてみよう。Bruce Willis 主演の映画 Armageddon のサウンドトラックで有名な曲だが、パワフルなラブソングだ。「ただ君の寝息を聞いていたために僕はずつと起

きていられるだろう。君と過ごす一瞬一瞬がすべて僕には宝のような瞬間だ」と日本語にすると面映いが、そんな流れで以下のくだりにくる。 *Don't wanna close my eyes / Don't wanna fall asleep / 'Coz I'd miss you baby / And I don't wanna miss a thing* 注目点は、I'd miss you baby の would ('d)である。

ここに2度出てくる Don't は I don't の省略形だが、これは口語でよくみられる表現。'Coz も Because の口語的な表記だが、I'd (would) miss you baby で would のかわりに will を使うと唐突な感じがしてしまう。'Coz I'd (would) miss you という表現は、「(僕は絶対にそんなことはしないが)もし目をつぶったり眠りに落ちてしまったりしたら」という仮想の状況設定が前提になっているからである。その仮想状況の中で(つまり事実から距離をおいて)想定される結果を述べるために、「一步引いた感覚」を表すべく現在の文脈であえて would を使っているのである。これを will にしたら、「一步引いた感覚」がなくなって、端的に事実レベルで推量をしている感じになってしまう。それでは、*Don't wanna close my eyes / Don't wanna fall asleep* の表現が生きてこないのだ。

また、「ただ君の寝息を聞いているために僕はずっと起きていられるだろう」という歌詞の冒頭の1行も、*I could stay awake just to hear you breathing* のように could で表現されています。過去の事ではないのに could を使うことで、「(あえてしようと思えば)できるだろう」といった一步引いたニュアンスがこめられている。歌の歌詞では、繊細な感情の表現は不可欠だから、この種の would や could の理解はとても重要だと言える。会話でも手紙やメールでも、微妙な気持ちを伝えたい場合には、まったく同じことがはてはまるだろう。

### 12-5. I Need To Be In Love (Richard Carpenter and John Bettis, 1976)

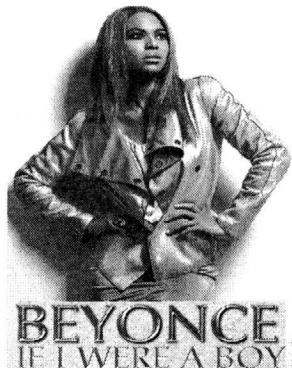
The Carpenters の *I need to be in love* にも、「一步引いた感覚」の would, might が出てくる。不完全な世界で完璧さを求めてしまう「私」は、苦しみを分ち合える人と出会えない。*The hardest thing I've ever done is keep believing / There's someone in this crazy world for me* この狂った世界に自分にふさわしい人がいるなどとは信じられない、と言うのである。*The way that people come and go through temporary lives / My chance could come and I might never know* では、名詞チャンク(*The way that...*)で「東の間の生を往来する人びとの様子」を背景にセットしておいて、そこに could と might で、一步引いた感覚の(控えめな)判断を添えている。(場合によってはあり得る)チャンスの訪れも私には(ひょっとして)感じ取れないので、という予測に、悲観と諦観が感じられる。

### 13. 仮定法

仮定法は、テンスを過去にズラすことによって、陳述される内容を非現実的な仮想状況として示す表現方法である。大切な点は、パターンとしての構文や動詞の活用形をただ覚えることはなく、そもそもテンスを過去にズラす理由が通常とは違って、時間軸で過去に遡るためではなく、現実から離れた仮想状況を語るためにあるということを絶えず意識することである。その点を自覚的に学ぶには、やはり、例文だけで仮定法を学ぶのではなく、ディスコース(テクスト)の中で話し手(書き手)の意識がどのように推移しているのかを実感しながら、学ぶ必要がある。そのことを実感できる題材として、以下、If I Were A Boy, Tears In Heaven, What If, Ben の4曲を見てみたい。

#### 13-1. If I Were A Boy (BC Jean and Toby Gad, 2008)

ビヨンセの If I were a boy は、タイトルが示すとおり仮想の世界が中心を占める歌である。If I were a boy / I think I could understand / How it feels to love a girl で始まるが、if...were...と could を使うことによって、仮想の状況設定の中で、一步引いた可能性の判断を示している。この仮想状況を引き継いで、以下 would が2度出てくる。I swear I'd be a better man / I'd listen to her この better(比較級)によって、比較の対象(実際にいる男)の存在が示唆される。仮定法の表現効果として、その男のつれなさを責めているような響きも感じられる。そう言えば、それに先立つ I think I could understand も、「あなたには分からないでしょう」といったあてこすりにも聞こえてきはしまいか。



そして、I **would** be a better man; I **would** listen to her と言ったことの理由にふれる。Cause I know how it hurts / When you lose the one you wanted 愛する人を失う心の痛みを私は知っているからだと。ここでの you は、失恋の痛手を負う人一般に語りかける感じがする。が、ふたたび理由を言い換えて、Cause he's taken you for granted / And everything you had got destroyed と

歌うくだりでは、heとyouが具体的な個人を指しているようである。「彼(he)」にいいように扱われた挙げ句、「あなた(you)」はすべてを失ったと。このyouは女友達ともれるし、本当は自分の経験なのに、あえてyouに語りかけるようにして、自己憐憫にならないような語りを工夫しているとも思われる。人称代名詞の使い方も、人間関係がどう捉えられているかを知る指標として面白いポイントになり得るだろう(→「代名詞」)。

### 13-2. Tears In Heaven (Eric Clapton and Will Jennings, 1992)

文法にもいろいろな注目点があるが、歌の歌詞の分析で特に興味深い項目の一つに仮定法があげられる。仮想の状況を語る仮定法は、助動詞の用法とも深いつながりがある。「話し手の心のありようを示す」(法)助動詞を過去形で使って現実からの距離感を示すという手法が、非現実的な状況を語る仮定法で生かされるのである。このことが分かると、歌詞の微妙で繊細な情感をつかむのにも役立つ。Eric ClaptonのTears In Heavenでその点をみてみよう。この歌はEric Claptonが3才の息子を不慮の事故で亡くした悲しみを表現したもの。*Would you hold my hand / If I saw you in heaven / Would you help me stand / If I saw you in heaven* 彼は想像の中で亡き息子に語りかける。過去ではないのにあえて過去形を使うことで、一步引いた感覚が生じ、事実から離れた想像の世界が浮かび上がる。続く*I'll find my way, through night and day / Cause I know I just can't stay / Here in heaven*には、逆に*I'll (will)*で、現実を生きていこうという意思の表明がこめられている。Here in heavenが客觀性を超越して胸に響く。



### 13-3. What If (Steve Mac and Wayne Hector, 2001)

Kate WinsletのWhat Ifは、かつての恋人との別れを振り切れずにいる女性の思いを綴る歌である。どこで彼は変わってしまったのか。もしとどまっていたらどうなっていたかしら。と、めぐる思いはとどまることがない。以下のくだり、if節内で過去テンス(ここでは過去形のhad('d)とcouldがその目印)を使って、事実から離れた仮想状況であることを明示している。*What if I had never let you go*(もしあなたを離さなかつたらどうなっていたかしら)/*Would you be the man*

*I used to know*(あなたは以前のあなたでいてくれるのかしら) / *If I'd stayed* (もし私がとどまっていたら) / *If you'd tried*(もしあなたが努力してくれていたら) / *If we could only turn back time* (もし一緒に時間を戻せたら) / *But I guess we'll never know*(でもその答は決して出ないでしょう)

What if...?は、What would happen if...?とか What would you do if...?といった意味合いで文脈に応じて解釈できる定型表現だが、Kate Winslet の歌に出てくる What if...?では、What の「どうなっていたか」という問い合わせがずっとペンドティングになっており、そこに if... If... If... If... と合わせて4つの if 節が続いている。それだけ仮想に身をゆだねて思いを連ねたいという心情が切々と伝わってくるようだ。この if 節の反復で、仮想の思いは少しずつ膨らんでいくのだが、最後は、ふっと現実味を帯びた推量に立ち戻って冷めてしまう。それが、we'll never know で、would ではなく will を使っていることから判る。助動詞の形に語り手の心情がこめられているのである。

ちなみに、*If I'd stayed / If you'd tried* は、それぞれ *If I had stayed / If you had tried* の省略形である(これらの'd は would ではなく had であることに注意)。いわゆる「(仮定法)過去・完了」で、過去の事実からズラした仮想状況を表す形だ。「仮想」の過去なので、単なる過去(過去・単純)ではなく、過去・完了にズラすという発想である。冒頭の *What if I had never let you go* に出てくる had let も同様。would と could もチェックしてみよう。*Would you be the man I used to know* の would は、What if で設定された仮想状況の中で、一步引いた感覚で「(相手の)意志／推量」について問い合わせをしている。*If we could only turn back time* では、can ではなく could を使って、一步引いた感覚で「可能性」を仮定することで、「もし、できたなら」という願望のメッセージが感じられる。仮定法の表現は、なかなか奥が深い。

#### 13-4. Ben (Walter Scharf and Don Black, 1972)

Michael Jackson が 14 才当時に歌った Ben にも、仮想状況と現実のコントラストが明白な箇所があると感じた。Ben は誰も相手にしないが、「僕」にとっては無二の親友だ。Ben, most people would turn you away(ベン、ほとんどの人は君を受け入れないだろうね) / I don't listen to a word they say(でも僕は彼らの言葉には耳をかさないよ) / They don't see you as I do(彼らは僕が見ているように君を見てないのさ) / I wish they would try to(そうして欲しいと思うけど) / I'm sure they'd think again(きっと考えなおすはずさ) / If they had a friend like Ben(ベンのような友達がいたらね)ここでも would ('d)は、一步引いた感覚で「意志／推量」を示す役割を果たしているように思われる。

## 14. 比喩表現

比喩表現は、特定の文法項目というわけではないが、解釈という行為からみてとても重要な要素であると捉えて、ここでいくつかの歌の歌詞をとりあげている。直喩(simile)と隠喩(metaphor)の相違など興味深い論点もあるが、本稿の主旨を超えるのでここではふれない。基本語の比喩的拡張 (metaphorical extention) については、8-3. Stand By Me, 3-7. The Star-Spangled Banner などを参照。

### 14-1. Firework (Katy Perry, Mikkel S. Eriksen, Tor Erik Hermansen, Sandy Wilhelm and Ester Dean, 2010)

物事が思いどおりに行かなくて無力感に苛まれたりしたときに、不思議と力がわいてくる歌である。Katy Perry の声量も圧倒的だ。歌詞の解釈では、タイトルともつながるが、*You are a firework* という表現を実感できるかどうか(花火になりきれるか)が決め手になる。例えば、建国記念日に打ち上げる花火を視覚的にイメージできれば、*You just gotta ignite the light / And let it shine / Just own the night / Like the Fourth of July* もピンとくる。*ignite / light / shine / night / like / July* の/ai/音の反復が効果的で、爆発寸前の緊張の高まりが感じられる。*Just own the night* は「夜を独り占めにして」といった感じだろうか。ちなみに、これはクライマックスとなるコラスの寸前の部分。

冒頭はもっとくすぐった感じだ。*Do you ever feel like a plastic bag / Drifting throughout the wind / Wanting to start again* 風に吹かれて宙を舞うビニールの買い物袋のような気分。*drifting throughout the wind* は風に舞う様子を視覚化できるが、*wanting to start again* は心理なので見えない。が、風に舞いつつそう感じているという、その「同時(進行)性」を ING にこめているのだろう。比喩が続く。*Do you ever feel, feel so paper thin / Like a house of cards / One blow from caving in* 薄っぺらい紙のような気分。カードを重ねて作った家のよう。フーッと一息かければへこんで(くずれて)しまう。*One blow from caving in* の from が面白い。*caving in* が起るところを「起点」として、そこからの距離がわずか one blow という発想だ。

「宙を舞うビニールの買い物袋」も「カードを重ねて作った家」も、不安定な気持ちを描いているが、そんな比喩がさらにつづく。*Do you ever feel already buried deep / Six feet under scream / But no one seems to hear a thing* 深いところに埋まってしまって、叫び声すら誰にも聞こえない。*Six feet under scream* とは、面白いですね。きっと、どこまでも深く埋もれてしまって、地上からいくら叫んでも声の届かないくらいの深みにはまっているという心理を描いているのだろう。*feel / deep / feet / scream / seem* の長母音の反復が、手の届かない深さ遠さを強調しているような気がする。次の *Do you know that there's still a chance for you / Cause there's a spark*

*in you* 以降、これらの陰鬱な気分をくつがえす逆転劇が始まる。There's a spark in you は firework 炸裂の布石である。

いよいよ、花火に点火だ。You just gotta ignite the light / And let it shine / Just own the night / Like the Fourth of July ここでは ignite the light も let it shine も own the night も行為主体は you だと確認しよう。そして、クライマックス。Cause baby you're a firework / Come on show 'em what you're worth / Make 'em go "Oh, oh, oh!" / As you shoot across the sky-y-y ここはもう花火になりきるしかない。what you are worth は「自分は何の価値があるか→自分の真価」。Make them go, "Oh, oh, oh!" は「見る者に歓声を上げさせよ」。As you shoot across the sky-y-y では、夜空をグングン駆けのぼっていく花火(=あなた)の軌跡が視覚化されている。



#### 14-2. Turn Me On (John D. Loudermilk, 2003)

Norah Jones に Turn me on という歌がある。turn on は、「ひねって(turn)、スイッチオンの状態(on)にする」といったイメージで、ふつうは電気製品やガスなど元来ひねって使用していたものに使われる句動詞である。この歌では、この turn me on と、以下の like を使った直喻表現がうまくかみ合っている。Like a flower waiting to bloom; Like the desert waiting for the rain; Like a school kid waiting for the spring など、いずれも waiting～の後置修飾で、待望の瞬間を待ちわびている感じを伝えている。伝えたいメッセージは、Like a light bulb in a dark room / I'm just sitting here waiting for you / To come on home and turn me on で、この turn me on は a light bulb があつてこそ生きる表現である。

I'm just sitting here waiting for you という「今・ここ」の私の状態が示されることによって、Like a flower waiting to bloom / Like the desert waiting for the rain / Like a school kid waiting for the spring などの比喩(直喻)表現が、「私」が待ちわびる様子を鮮やかに視覚化しているのを感じとることができる。Like a light bulb in a dark room は、「あなたがいない私」の心情を「明かりの消えた電球」の映像に託したものだろう。その電球を turn on するように、あなたが私を turn on するのを待っていると。自分を電球に見立てる発想が面白い。ここでもそうだが、turn on が

人を対象にすると性的な含意をもつこともあるが、それも意外に単純なイメージの拡張から来ていることが了解される。

## 15. その他

以下の3曲は、解釈の応用例として取り上げた。特定の文法項目に焦点をあてること自体がねらいとするものではないが、これまで記してきたレキシカル・グラマーやチャンクの視点を援用することによって、どの程度深い解釈が可能となるかを試みるための事例である。

### 15-1. Englishman In New York (Sting, 1988)

これは Sting が友人でアメリカに移住した英国出身ゲイ作家へのエールがこめられた歌らしく、英国風へのこだわりが面白い。2番の歌詞に、*If, "Manners maketh man" as someone said / Then he's the hero of the day / It takes a man to suffer ignorance and smile / Be yourself no matter what they say* とある。「礼節は人を作る」なら、彼は今をときめく人だろう云々ということだが、*It takes a man to suffer ignorance and smile* をどう捉えるか。*It takes two to dance.* (踊るには二人要る) は、「二人いてこそ、踊れる」と解釈できる。であれば、「一人前の男でこそ、無視されて微笑んでいられる」といった意味合いであろうか。

冒頭に出てくる(I) *Don't drink coffee, I drink roots my dear* の “roots”とは何かと思ったが、どうやらジャマイカ伝統の薬用効果をもつ飲料らしい。Englishman in New York の *Manners maketh man* のくだりは、以下のように続く。*Roughness makes man, as someone said / He is the rude boy of the day / Takes a man to make a stand, sometimes get wild / Be yourself, no matter what they say* 気取りのない野卑な感じを強調しているように見える。Takes a man to...のところ、「一人前でなければ、自分の立場を表明することはできない、時にワイルドに振る舞いつつ」といった感じだろうか。

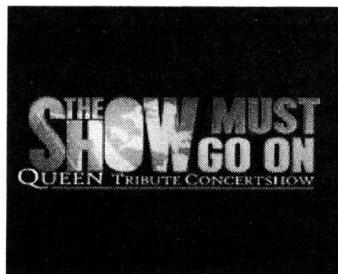
*Manners maketh man* という格言に対して *Roughness makes man* としているので、この *Roughness* がポジティブなコノテーション(含意)をもつことは疑いない。そこから展開する *the rude boy of the day* も *get wild* も、どことなく賞賛の念すらこもっているように感じられないだろうか。

特に興味深いのは、*suffer ignorance* というコロケーションの力である。*ignorance* 単体であれば、「無知」であり、それは抽象的な概念として捉えることもできる。一方、この曲の *suffer*

*ignorance*は、誰が「無知」の主で、その「無知」を被る側は誰で、それはいったい何についての「無知」なのかという、状況的、主体関与的な解釈が要請される。

ここで、改めて考えてみたい。この *Englishman in New York* という歌は、*New York* を訪れた英国出身ゲイ作家の生きざまへの賛歌のようなものとして *Sting* が書いたとされる。このことから、“suffer ignorance”における “ignorance” の正体は何を意味するのだろうか。単語としての *ignorance* であれば「無知」という抽象概念として捉えることができる。しかし、この歌に出てくる “suffer ignorance”においては、その「無知」の主とは誰なのか、そして、その「無知」を被る側は誰なのか、が問題となる。またそもそも、それはいったい何についての「無知」なのかという、状況的、主体関与的な解釈が要請される。最後の問い合わせについて考えると、それは、英國紳士的礼節への無知、ゲイへの偏見、作品への批判（「偏見」も「批判」もある種の「無知」から来ると想定される）などであった可能性は捨て難い。*Takes more than combat gear to make a man / Takes more than license for a gun* の、「武器を身につけるだけでは一端の男にはなれない」というくだり、*New Yorkers* への風刺かとも受け取れるのだが、それがまた *ignorance* の主とは誰なのかを暗示しているように思われる。

### 15-2. The Show Must Go On (Queen, 1991)



Queen のこの歌を聞くと、モーツアルトのレクイエムを想起してしまう。当時、Freddie Mercury は既に自らの死期を悟っていたようだが、あの神懸かり的な歌声は圧倒的である。歌詞からは一見、生の意味の不可知性をニヒリストックに語っているように見える。しかし、それでもシヨーを続けるのだ、という不撓不屈の決意の宣言とも思われる。ここでは冒頭の決して簡単ではない2行の表現にまず焦点をあててみたい。*Empty spaces - what are we living for? / Abandoned places - I guess we know the score.* 注目したいのは、“名詞チャンク — センテンス”という形式である。モノ的世界の提示を受けて、それに対峙してのリアクションというレトリックパターンが反復されていて、これは解釈の貴重な糸口を 提供しているように思える。

この *what are we living for?* とは、人生の目的・意味についての根源的な問だが、それに対する明確な答などないという認識が、彼の目に *Empty spaces* として現前しているということでは

ないか。一方、*Abandoned places* は、*abandon* されたということから人為の痕跡が感じられる。「打ち捨てられた場所」とか「廃墟」といった感じだろうか。*I guess we know the score.*では、2つ考えたい。第一に、*we* がどれほどの集合をさすかは聞き手の想像にゆだねられており、場合によっては人類規模という可能性もあるということ。第二に、*score* の意味。*score* には「成績、得点、スコア」などの意味があるが、人為的な取り組みの結果(内実; 真実)といった意味合いか。いくつもの廃墟を眼前にして、思う。我々は自分たちが何をしてかしてきたかを知っているだろう。

冒頭2行の対句表現の後、*On and on! / Does anybody know what we are looking for?*と続く。*on and on* は「継続」を強調した表現で、*We talked on and on*(私たちはずっと話し続けた)のような使い方をする。*On and on!*の感嘆符は、「目的を見出せぬ人生を、廃墟をつぎつぎと生み出す愚行を、飽くことなく繰り返している！」といった思いからくるものか。*Does anybody know what we are looking for?*は、先の *what we are living for?*という根源的な問の換言と思われる。ここに苛立ちや慨嘆の念がにじみ出ているとしても、それはこの問の解答不能性に対してというよりも、むしろ、それを明示できる者の不在に対するそれであるようです。誰もそんなことわかるはずはないだろうと。それでいい、だから歌うしかないんだ。そう、彼は言わんとしているかのようである。

Shakespeare の Macbeth の一節が思い起こされる。Life's but a walking shadow, a poor player 人生は歩く陰帽子に過ぎぬ、哀れな役者だ / That struts and frets his hour upon the stage, それは舞台の上にいるあいだ闊歩したり腹を立てたりするが / And then is heard no more. いざ終われば誰の耳にも残らぬ / It is a tale told by an idiot それは白痴が語る物語だ / full of sound and fury 韶きと怒りに満ちているが / Signifying nothing 意味など無い。人生に意味などないという最後の一点を凝視すれば、この言葉は虚無的に響く。がしかし、舞台で演ずる者にとって、それは響きと憤怒に満ちており、人間が皆、舞台の上で束の間演技に打ち興じる役者であるとしたら、どうだろうか。

あとは、役者であるわれわれ人間がその舞台にいるあいだ、どのように自分の *sound and fury* を表現するかが問題となる。The show must go on というこの歌のタイトルには、人生の意味を語ることなどできない。しかし、だからこそ命を滾らせてショーを続けるほかないので。命果てても歌い続けることこそ、己の人生(の意味)なのだ、という Freddie Mercury の哲学とその実践が結晶しているようにも感じられる。

"Inside my heart is breaking, my make-up may be flaking but my smile still stays on"の一節、「心は傷つき、化粧が剥がれ落ちようとも、決して笑顔は絶やさず」というところにショーマンの神髄をも見る思いがする。"My soul is painted like the wings of butterflies, fairytales of

"yesterday will grow but never die. I can fly - my friends."では、あたかも自分が不死の存在として飛翔をとげるのだと宣言しているかのようである。自らの死を覚悟していた者にして、初めて可能となる、壮絶なる不滅の宣言のようである。

第2連も意味深長である。Another hero - **another** mindless crime / Behind the curtain, in the pantomime / Hold the line! / Does anybody want to take it anymore? ここでは、「**another** が導く名詞チャンク×2～前置詞が導くチャンク×2～命令文～疑問文」という展開になっている。**another** は、the other でなく an+other であるから、すでに少なくとも同類が1つはあって、さらにひとつまたひとつといった文脈で使われる。英雄も犯罪も、幾度となく反復されるものとして提示されているということである。さらに後方で、**another** heartache / **another** failed romance が出てくるが、これも同様である。

behind the curtain は「カーテンの背後に・で」から「隠れて」となる。in the pantomime は「無言劇で」。説明がなく(口パクで)、格好だけの模倣だとでも言いたいのだろうか。Hold the line は「電話を切らずにおく」から「現状を保つ」という一般的な意味でも使える表現である。つまり、Another hero – another mindless crime / Behind the curtain, in the pantomime という前半部分が、いわば劇場的に反復される人間の営みを描写しているのに対して、後半の Hold the line! / Does anybody want to take it anymore? は、それに歯止めをかけるように「待った！もうそれで十分だ」と言っているように思えます。

ところが、「待った！(Hold the line!)」をかけたかと思ったその直後に、The Show must go on! という魂の叫びがこだますのだ。ここにどうしても意味の重層性を感じないわけにはいかない。すなわち、Another hero – another mindless crime 以下で描写されている劇場的な反復が、もし外界の歴史的事象を意味するのであれば、それには「待った(Hold the line!)」がかかるのであり、逆にもし、それが自らが生きる舞台を意味するのであれば、The show must go on! と言う他ないのだと。そして、第二連全体は、そのいずれの解釈をもごく自然に受け入れられるように巧みな表現を与えられているように思えます。その技巧と抑制のバランスが見事である。表現の抽象性もこのバランスを保持するための不可避の要請とも思われる。

この歌の中で、「舞台／ショー」と関連すると思われる主要な表現群をチェックしてみよう。behind the curtain / in the pantomime は、舞台設定の一種だろうか。another hero / another mindless crime / another heartache / another failed romance は、舞台で繰り返し演じられるシンとも思える。また、my make-up may be flaking but my smile still stays on からは、道化を地で行く覚悟がほの見える。I keep smiling ではなく my smile still stays on としている点、舞台上の己を客体化する批評的視点が採られている。そしてタイトルにしてリフレインである The show must go on! 言語的に洗練されており、発見に満ちた歌である。

### 15-3. Kimigayo (翻訳) (music by Yoshiisa Oku, Akimori Hayashi and Franz Eckert, 1880)

これは洋楽ではないが、日本語の原詞から翻訳された英語を分析し、日英の比較を行うことの知的愉しみを実感させてくれる好例として、あえて最後に採り上げてみたい。「君が代」の英訳で最も評価が高いのは、以下の Basil H. Chamberlain によるものとされている。A thousand years of happy life be thine! / Live on, my Lord, till what are pebbles now / By age united, to great rocks shall grow / Whose venerable sides the moss doth line. 厳肅な響きを醸し出すためか、thine や doth line といった古語も使われている。それぞれ現代の yours と does line に相当する。最初の1行はおおよそ「千年の幸せな御代があなたのものでありますように」といった祈りのような表現で、Live on, my Lord, till～は「閣下(陛下)には、～まで生きながらえさせ給え」といった感じかと思われるが、till 以下がかなり複雑である。

今の till 節は、原文の「さざれ石の巖となり苔のむすまで」にあたる。節内では、what are pebbles now(今は小石であるもの)が主語で、[by age][united][to great rocks]の挿入をはさんで、shall grow(成るべくして成る)へと続く。by age は「時代を経て」、united は(being) united で「(今はラバラな小石が)結合されて」。to great rocks は「(結果として)大きな岩に」となる。そこで、この till 節前半は、「今は小石であるものが、時代を経てやがて大きな岩となるまで」と解釈される。しかし、これは了解し難い。エントロピーの法則に反している。きっと、国民の精神的結束か何かの隠喩だろう、というのが最初の印象だった。

ところが、どうやらそういう現象(化学的変化)が実際に生じるのが、「さざれ石」という種類の石らしい。一説に、石灰石が長い年月の間に、雨水で溶解し、そこで生じた粘着質の乳状液(鍾乳石と同質)が次第に小石を凝結させ、やがて巨石となり、河川の浸食作用により地表に露出し、苔むした石なのだと。『石灰質角礫岩』という学名があるとも言われているそうだ。その通りであれば、What are pebbles now, by age (being) united, to great rocks, shall grow は極めて原文に忠実な正確な英訳であったと言うべきか。ちなみに最後は、great rocks を先行詞として Whose venerable sides(その神さびた側面)が続き、その「岩の側面に」the moss doth line(苔が列をなすようにつく)となる。line は他動詞で、その対象が whose venerable sides である。英訳から日本語原文の意味をより深く知ることができるのも、英語を学ぶ面白さのひとつと言えるかもしれない。

## おわりに

本稿は、language in text(テキストにおける言語)という発想を前提として、洋楽の歌詞をテキストの一種と捉えて、歌詞の英語表現にみられる文法事項に関する説得性のある分析が、歌詞の表現世界の深い解釈を支えるということを具体的な事例を通じて示し、そうすることによって、日本語を母語とする成人英語学習者を対象とする英語教育、特に英文法指導における新しい方法論の示唆を行うことをねらいとするものであった。洋楽歌詞に現れる英語表現の分析においては、認知言語学的スタンスに依拠して、語の本質(コア)から文法を捉えるというレキシカル・グラマーの視点を強調した。この新たな文法の視点の導入によって、従来の「文」を中心に据えた文法(センテンス・グラマー)では得られなかつたような解釈の可能性を示唆することができたのではないかと思う。しかしながら、如上の方法論には留保が要ることも確かである。

第一に、洋楽歌詞にみられる英語表現は、通常の散文にみられるのとは性格を異にし、規範文法的な観点からは、「省略」や「逸脱」とみなされる現象が多く含まれている可能性がある。歌には、歌詞の言語的な側面のみならず、メロディー・リズム・身体表現等の側面もあり、それらの有機的な協働によって初めてその表現が完結性を帯びる。そうであれば、前者と後者はおそらくある種の相補的関係にあるとみなして差し支えない。英語で書かれている洋楽の歌詞と言えども、言語のみでは十全に語り切れない何かがあって、それが他の表現の側面から補填されることが想定されているケースも十分にあり得ることである。本稿では、英語教育の新たな方法論に資するための題材として洋楽を扱っているため、言語形式的にみて、十分に表現者の意図が読み取れる歌の歌詞を中心に選択している。そしてその選択においては、表現者の視点から事態構成を行うという観点で、表現の意図とそれを実現するための言語形式という観点から、モノ的世界を語る名詞チャンク、コト的世界を語る動詞チャンク、状況的世界を表す副詞チャンクという、チャンク形成の視点を軸に据えて、表現される世界の全体像が可能な限り可視化されることを念頭において、曲目の選択を行うように心がけた。

第二に、テキストにおける言語形式(文法)という観点からすれば、そのテキストが属するジャンルによって、分析の視点が変わる可能性がある。英語という言語が共通である以上、根源的な次元における一貫性は維持されると思われるが、ジャンルやディスコースの型の相違に応じて、分析上必須となる固有の変数が関与することにも相応の考慮を払わねばならないであろう。今後は、洋楽歌詞以外のジャンルについても、language in textの視点から分析を行い、教育的な応用の可能性を探究していきたいと考えている。

## 参考文献

- Bolinger, D. 1977. *Meaning and form*. London: Longman.
- Johnson, M. 1987. *The Body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George. 1987. *Women, fire, and dangerous things*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wierzbicka, Anna. 1997. *Understanding cultures through their key words: English, Russian, Polish, German, and Japanese*. New York: Oxford University Press.
- ARCLE 編集委員会著・田中茂範他編 (2005) 『幼児から成人まで一貫した英語教育のための枠組み ECF—English Curriculum Framework』(リーベル出版)
- 佐藤芳明・田中茂範 (2007) 『レキシカル・グラマーへの招待 新しい教育英文法の可能性』(開拓社)
- 田中茂範 (2008) 『NHK 新感覚☆わかる使える英文法 文法がわかれば英語はわかる!』(NHK 出版)
- 田中茂範・武田修一・川出才紀編著(2003) 『E ゲイト英和辞典』(ベネッセコーポレーション)

---

---

『洋楽歌詞にみる語彙文法の世界』  
*Lexical Grammar in Song Lyrics*  
- A New Perspective in English Teaching & Learning -

---

発行日 2012年10月25日

著者 佐藤芳明

発行所 慶應義塾大学 湘南藤沢学会

印刷所 株式会社 ワキプリントピア

---

ISBN 978-4-87762-261-9  
SFC-RMN 2012-002