



Title	物語から歌へ : 「風の又三郎」の作品世界を吹き抜ける風
Author(s)	畑, 英理
Citation	臨床哲学. 2000, 2, p. 4-15
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/12300">https://hdl.handle.net/11094/12300</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 物語から歌へ

「風の又三郎」の作品世界を吹き抜ける風――

畑 英理

## 0 物語から歌へ

物語の「語り」なかに、突然「歌」がうたいだされることがある。伝統的な「歌物語」のように作中人物が歌をうたう（詠む）こともあるが、物語の語り手がうたい始めるとき、つまり地の文の「語り」が「歌」に変わるとき、その語り口の変質にどのような意味があるのだろうか。

このようなことを考えるきっかけとなったのは、宮沢賢治の童話群を読みながら、そこにうたわれる数多くの歌や、特に夥しいオノマトペに接したとき、それを無意識に口のなかで「音読」していることに気づいたことからであった。

字づらからこれらの物語を読むとき、私たちは無意識に「歌」の部分だけは詩のように間をとって小さく音読する。また耳をすましてその歌ごえのなかに作品世界の手ざわりのようなものを確か

めようとする。「歌」とはそのように言葉の意味をこえたところで作品を知る手がかりになっているのである。

本論では特に物語の「語り手」が突然「歌い手」に変わるとき、そこに何が起こり、どういう意味がもたらされているかを考えてみたい。物語文学の地の文としての「語り」が「歌」に変わる時、「語り」として伝えられるものとは異なるレベルの言説が、意味内容とは別に、もたらされていることは明らかである。そして語り手の発話も、いまままで異なる位相から発せられていることを想定することができる。

かつて私は「比喩」の発話が、それまでの発話と異なるところから視覚的なイマジネーションに先導されて立ち現れてくる契機を調べたことがある。<sup>(1)</sup>

ところで、「語り」が従来の語りの枠を破り、「歌ごえ」として

恐らく最先端科学情報であつたその学問的知識がテーマであると  
言つていいような、一種モダニズムの啓蒙科学小説なのである。

1 「風の又三郎」の成立過程

「風の又三郎」の成立はそれほど単純ではない。『全集』校異で見る限り、「さいかち淵」と「種山ヶ原」の系列、また少年小説「風野又三郎」と、二つの系列が合流した形で「風の又三郎」が成立している。

前者は独立した物語としてはストーリーの起伏やまとまりに欠け、物語の完結性に乏しい。後に「風の又三郎」の一場面として挿入されることで、むしろ相応しい位置を得たということができるものである。

後者は構成としては流布している「風の又三郎」に近いが、主人公は転校生高田三郎ではなく、超自然的存在の風野又三郎である。風野又三郎は、地球を自由に循環し、その経験から、自然地理や初歩的な地球物理学を村の子ども達に教えたりする。当時の

引用した「風の又三郎」の冒頭の歌声が、この系列のどこから響いてくるのか次に「歌の系譜」というべきものを探してみたい。

「種山ケ原」は、達二の夢のなかの歌がモチーフとなつた童話である。のちにこの歌は口語詩「原体剣舞連」と文語詩「種山ケ原」の二つとなつて完成されるが、「原体剣舞連」として整えられたものは、ややエクセントリックな叙情と激しいリズム感によつて祝祭的な異空間が表現された佳作である。一方散文の部分は「風の又三郎」に合流することによつて、その劇的な設定を救われる。

つまり、歌の部分は詩に、物語の部分はより大きな物語の一部となつて、分裂し解消していった作品と考えられるだろう。

太鼓の擬音に準えた「ダー、ダー、ダー」というオノマトペを使って、話者の身体的な内在律としてのリズムを表現していることは、山の木々に風の吹き荒れるようすを「どつどつどつどつ」と「どつどつどつ」という肉声的なリズムで歌い込んでいく手法と共通するものがある。

り、このような主観的なリズムの表現がオノマトペの本質である  
だろう。

「ダー、ダー、ダー、ダー、ダースコダーダー。」  
「ダー、ダー、ダー、ダー。ダー、スコ、ダーダー。」

「夜風さかまき ひのきはみだれ、

月は射そぐ 銀の矢なみ、

打うつも果てるも 一つのいのち、

太刀の軋りの 消えぬひま。ホッ、ホ、ホッ、ホウ。」

——「種山ヶ原」

もともと、「風の三郎」という呼称は、伝承の童歌に見られたよ  
うである。これらは、東北地方の童歌に多く見受けられる「から  
す勘左衛門」「とんび藤左衛門」などと同じように、子どもが野山  
で遊びながら、自然に歌い出されるものであったろう。北原白秋  
編『日本伝承童謡集成』には「又三郎」という呼びかけが採録さ  
れており、この歌は「風野又三郎」で子供たちが又三郎を呼ぶ場  
面で歌われる。

「又三郎、又三郎、どつどつと吹いて来。」

「風どつと吹いて来、豆真ら風どつと吹いて来。」

「又三郎、又三郎、どつと吹いて降りて来。」

——「風野又三郎」

また、

雨はざあざあ ざつこざつこ、  
風はしゅうしゅう しゅつこしゅつこ。

——「さいかち淵」

雨はざつこざつこ雨三郎  
風はどつこどつこ又三郎

——「風の又三郎」

なども、「又三郎」への呼びかけに分類することができる。「さ  
いかち淵」では、主人公が「瞬一」という名で「しゅつこ」と呼  
ばれているために、「又三郎」に該当する部分が「しゅつこ  
しゅつこ」となっているが、基本的に同じ意匠の歌と思われる。  
このあと、「風はどつどつ」というオノマトペを中心に、「風野  
又三郎」「風の又三郎」へと、以下のように発展していく。これら  
はリズムに身を任せながら、自然の事象としての風そのもののへ  
呼びかける点で、わらべうたに通じるものがある。

どつどつ どつどつ どつどつ どつどつ

ああまいざくろも吹きとばせ

すっぱいざくろも吹きとばせ

どっどど どっどどど どっどどど どっど

——「風野又三郎」

ドッドッドッドッドッドッドッドッドッ

櫓の木の葉も引つちぎれ

とちもくるみもふきおとせ

ドッドッドッドッドッドッドッドッドッ

——「風野又三郎」

どっどど どっどどど どっどどど どっど

青いくるみも吹きとばせ

すっぱいくわりんもふきとばせ

どっどど どっどどど どっどどど どっど

——「風の又三郎」

## 2 言葉にさきだつリズム

### (1) 意味を超えたリズムの奔出

1で引用した歌群は、賢治自身の内的な幻想世界から発したり

ズム（ ）や、伝統的な伝承のモチーフ（ ）をそれらをあわせて自然への呼びかけとした（ ）などと言つことができようが、そこに共通してオノマトペの重要性を見逃すわけにはいかない。これらのモチーフのどれをとっても、「語り」が「歌」に転換するとき、オノマトペが地の文を揺るようにして立ち現れているのを見ることが出来る。

オノマトペが歌を先導して語りに立ち現れることに関して、「かしはばやしの夜」を例にとつて考えてみたい。

「かしはばやしの夜」には中心的なテーマやストーリーラインが希薄である。きこりの清作が正体不明の「赤いシャツポの絵描き」に誘われて夜の柏林で歌合戦に巻き込まれる、それだけの話だが、その歌合戦が呆れるほどナンセンスで、滑稽さと無気味さの紙一重を感じさせるのである。それら多くの歌群のなかには、「雨はざあざあ、ざっざざざあ／風はどうどう どっどどどどど」など「どっどどど」の歌の系譜に加えることのできるものも含まれる。他にも、

くるみはみどりのきんいろ、な、

風にふかれて すいすいすい、

くるみはみどりの天狗のあふぎ、

風に吹かれて ばらんばらんばらん

くるみはみどりのきんいろ、な、

風に吹かれて さんさんさん。

おつきさんおつきさん まんまるまるゝゝん

おほしさんおほしさん ぴかりぴりるゝん

かしははかのかの かんからからゝゝん

ふくろはのろづき おつほゝゝゝゝん

など、ここでの歌は「自然の事象への呼びかけ」以外、意味内容のほとんどないことばである。文法的に間違つてはいないが、「文」といっていいかわからないほど、陳述性がない。これらは人間的な人称を持たない言説であり、「ものの声」「非人称の声」といつてよいものである。「雨はざつこざつこ雨三郎」も、「どつどどどど」も、同じように自然のなかから発した非人称の声であり、自然への「頌」といつていいものかもしれないが、いずれも自然の事象と、リズムとオノマトペ以外、陳述としての意味性がない歌群である。

また、見方を変えていえば、これらの歌の無軌道な奔出が、「かしはやしの夜」の作品としての統一性を損ない、完成され閉じた作品世界の成立を危うくさせている。

オノマトペは、なによりリズムのことばである。これらの歌の数々は、オノマトペによつてある情動を表現しているのだが、それは日本の近代文学では殆ど見られなかった情感であり、強いて言えば「歡喜」というのがもっとも近いかもしれない。「歡喜」の

情感によつてオノマトペが勝手に叫ばれ、物語全体がそのエネルギーに引きずられていく。「かしはやしの夜」などはそのために破綻しているという印象が強いのである。

自然のものが自然の事象にむかつてオマーージュをうたう、そこには本来人間の言語は必要がない。それを敢えてことばで表現すれば、オノマトペのようなことばになるのだろうか、そういった原始感覚からことばが生まれるとき、人は何よりもまずリズムとして感じるのではないだろうか。ことばのリズムとは七・五律のような数えられる拍(タイム)ではなく、もっと個別的で自由な感覚である。それはことばに先立つものであり、身体から直に発せられるもののようにみえる。(2)(3)

## (2) リズムの身体性と共通感覚

前節に引いた歌は、どれも幼稚で原始的な生命感にあふれ、体が意識を離れて叫び出したという趣があつた。こうした言葉以前のことがまずリズムとして身体感覚から引き出され、そのことばのリズム自体がある身体感覚を幻覚させる。

できれば声に出すことが望ましいが、これらの歌を聞いたり読んだりすることで、聴覚的なリズム、視覚に訴える色調やかたち、味覚、オノマトペの指示する触覚的な身体感覚、そのようなものが統合されてひとつの「体験」に近い影響を、いわば「体験の残

像」のようなものを身体に残すのである。そこにはアリストテレスの「センス・コムニス」に近い、五感の統合された内的感覚が働いているように思われる。さらに、そこに呼び覚まされた身体感覚は、幼い頃から同じ言語体系の中で育まれたものに共通の口承性や伝統を媒介として生じるのではないだろうか。

例えば、「どつどつどつどつ」の歌について与田準一はこう書く。

しかしこのうたは、このうただけ独立させてあじわっても、わたしたちの感覚とイマジネーションを存分にかきたててくれます。からだごと動かし声にだしてさげばせずにはおかぬていのこの語勢の律動感覚が、わたしたちを闊達なこせつかない一個の自然児に開放させてくれます。風というコトバを使わずに風そのものをつたいまくり風にふきまみれる果実の甘、酸、香味をもあびせかけてくれ、わたしたちをむしろ、風そのものと合体させてくれるといった歌句配列の信号性は、民族と市民感情の交差した場所にうまれた新わらべうたともいえるものです。

『詩と童話について』(S五一・一二)

身体感覚といい、体で感じることは以前のリズムといっても、文学はことばを媒介とした表現であり、オノマトペもことばである。与田が「民族と市民感情の交差した場所」というとき、個別の各言語に内在する「身体のリズム」を考えていたといって差し

支えないだろう。(4)

「どつどつ」 どつどつ どつどつ どつどつ

青いくるみも、吹きとばせ

すっぱいくわりんも吹きとばせ

どつどつ どつどつ どつどつ どつどつ

どつどつ どつどつ どつどつ どつどつ

先頃又三郎から聞いたばかりのあの歌を一郎は夢の中で又聞いたのです。びっくりして跳ね起きて見ると外ではほんとうにひどく風が吹いて林はまるで咆えるやう、あけがた近くの青ぐろい、うすあかりが障子や棚の上の提灯箱や家中いつぱいでした。…中略…家の前の栗の木は変に青く白くみえてそれがまるで風と雨とで今洗濯をするとても云ふ様に烈しくもまれてぬました。青い葉も幾枚も吹き飛ばされ、ちぎれた青い栗のいがは黒い地面にたくさん落ちてぬました。遠くの方の林はまるで海が荒れてゐるやうにごんごんと鳴ったりざつと聞えたりするのでした。一郎は顔いつぱいに冷たい雨の粒を投げつけられ風に着物をもって行かれさうになりながらだまってその音をきゝすまじどつと空を見上げました。

すると胸がさらさらと波をたてるやうに思いました。けれども又どつとその鳴って吠えてうなつてかけて行く風を見てゐますと、今度は胸がどかどかになってくるのでした。昨日まで丘や

野原の空の底に澄みきってしんとしてゐる風が今朝夜あけ方俄に一斉に斯う動き出してどんどんタスカロラ海床の北のはじをめがけて行くことを考へますともう一郎は顔がほてり息もはあ、はあ、なつて自分までが一緒に空を翔けて行くやうな気持ちになつて胸をいっぱいはつて息をふつと吹きました。

引用は、「風の又三郎」の最後の日（九月二日）の夜明け部分である。烈しい風雨の吹き荒れる秋の早朝、その風雨の気配を身体じゅうに感じとっている一郎の胸の高鳴りと「世界」への予感に満ちた共感が描き出される。「どつとど どつとど どつとど どつとど」というオノマトペによつて、この朝の一郎の気持ちの高まりが「からだごと動かし声にだしてさげすみにはおかぬてい」の身体感覚として表現されている。

そのとき一郎の五感のざわめきが予感したものが「又三郎は飛んでつたがも知れないもや」という虚構として、意識の流れに自然に結ばれていく過程がある。ここではこのような情動が「語り」をストーリーに沿つて進める構想力のもとになっていることをみるべきであろう。

ここで、わたしたち読者は再び「風の又三郎」の冒頭、あの印象的な歌ぐえに立ち返りたい。「どつとど どつとど どつとど どつとど／＼青いくるみもふきとばせ／すっぱいくわりんもふきとばせ／どつとど どつとど どつとど どつとど／＼谷川の岸に小さ

な学校がありました。」と、始まる物語の語り口のなかに、身体感覚を刺激し開放しながら、何かの予感に向かつて唆す語り手の意図を感じられないだろうか。「又三郎は飛んでつたがも知れない」という虚構に橋を架けるのは、そのような感覚の開放された場であると言えるかもしれない。

### 3 フィクションのふたつの形態

#### （１）「場」のことばを媒体する身体

身体感覚が虚構性にかかわっているという点に関連して、ここでもうひとつ、考えておきたいことがある。それは、「風の又三郎は誰か」というこの童話の核心のテーマにも関わるものである。

みんなは河原から着物をかかへて、ねむの木の下へ遁げこみました。すると又三郎も何だかはじめて怖くなったと見えてさいかちの木の下からどぼんと水へはいつてみんなの方へ泳ぎだしました。すると誰ともなく

「雨はあつちあつち雨三郎

風はどつこどつこ又三郎」と叫んだものがありました。



みんなもすぐ声をそろへて叫びました。

「雨はざっ ざっ ざっ 雨三郎

風はどっ ごとっ ごと三郎」

すると又三郎はまるであわてて何かに足をひっぱられるやうに淵からとびあがって一目散にみんなのところへ走ってきてがたがたふるえながら

「いま叫んだのはおまへらだちかい。」とききました。

「そでない、そでない。」みんなは一しよに叫びました。

「風の又三郎」で、高田三郎と村の少年たちの対照を描いた印象的な場面である。誰ともなく聞こえてきた叫びに間髪を入れず、村の子どもたちは唱和して叫ぶ。その打てば響くような自然な反応の仕方は、無意識のうちに、身体そのものが覚醒して声を出させたというような、プリミティブなものを感じさせる。ここでの身体性は、口誦の力と言い換えられるかもしれない。

三郎少年は、その無意識の共感帯のようなものから疎外されているが、それは彼が村の子どもと同じことば——身体の言語としての方言——を持たないからではないだろうか。与田準一が「からだごと動かし声にだしてさげばせずにはおかぬていのこの語勢の律動感覚」と表現したものを、三郎は共有していないと見るべきであろう。

ここで「口誦」と「口承」の近接性を考えることができる。「風

の又三郎」はもともと口承の童歌にみられるモチーフであった。二節で「非人称の声」という言葉を使ったが、引用場面でどこからともなく聴こえた「雨はざっ ざっ ざっ 雨三郎、風はどっ ごとっ ごと三郎」は、そういう非人称の「ものの声」であると同時に、「場の声」ということもできよう。

例えば柳田国男が口承文芸について「聴く者の言わんとしてあたわざる感覚を、代表するより他のことはできなかった」と言っているように、誰もが無意識に共有しているもの、その「気分」といっていいようなものを言い表したのが「雨はざっ ざっ ざっ」の誰とも知れぬ声なのである。これは超自然的な面に重きがあるのではなく、声の主が誰であるかということには意味がない、という意味で「誰とも知れない」のである。近代の文学が「自我」の産物であつたのに対して、口承の文芸は、共通の言語を仲立ちとした共時的な「場」の産物であるといえるかもしれない。村の子どもたちが無意識に、まるで身体そのものの反応として一斉に叫ぶことにも、その「場」を形成するものたちとしての共同性を見ることができるだろう。<sup>(5)</sup>

さらにまた、身体感覚から呼び覚まされる言語というものが、もともと「場」の言葉であることも、この場面から読み取ることができる。

転校生の高田三郎がこの「場」の外にいること、かれらを結ぶ「無意識の共感帯」のようなものからはずれていることは、三郎少

年が村の子どもの言葉を話さず、無国籍的な「標準語」を話すことからも理解できる。この点で彼は「先生」と同じ世界に位置しているが、この問題はまた、「銀河鉄道の夜」で午後の授業を行なった「先生」や初期形の「ブルカニ口博士」へと展開されるかもしれない。

彼らは常に作品生成の秘密を知っている人物であり、「場」の外にあり、やや超越的な、しかし孤独なその面影は、作者じしんの自己認識と大きく重なるものがあるように思える。

## (2) 「場」のリズム

たとえば、生まれてまもない子どもを、母親が抱いて歌をうたいながら揺する、寝かし付けながら身体をそっと叩く、あるいは母の胎内でその鼓動や呼吸を聴き、それらの刺激に呼応するものとも原始的な反応として、私たちは「身体感覚」を身に付けているのではないだろうか。

自分自身の呼吸や脈拍、内蔵感覚という内なる触覚のようなものでさえも、さまざまな環境の変化に合わせてその都度変化しているのであろうし、生命とか身体というものは、本来そのように呼応して律動するものである。

日本のリズム論としては草分け的な中井正一の「リズムの構造」(一九三二年)で、中井は「数学的解釈」「存在論的解釈」「歴史的

解釈」によってリズムを考察している。「存在論的解釈」において「拍子の内奥によき耳だけが味到せんとする呼吸が内在する」

「すでに生理的呼吸を遠く超えて、生そのものを通路として、存在の本質にただちに横超す気分としての本質理解」ととらえた「内なる意味」は、「時の会得」「邂逅の思想」とも表現され、何ものかと合一する緊張感が、身体の生理的感覚として捉えられている。

中井は特にリズムを論じるとき、スポーツや競技を媒介するものとして身体性を重視した視点を持つが、このように、自らの生理に呼応するものとしてある律動を感じるとき、初めてそれを「身体感覚としてのリズム」と呼ぶことができるのではないだろうか。

そのような身体に刻まれたリズムが、言葉の記憶とも結びついたものであることは、失語症の研究からも発見されているようである。失語症に陥り、言葉が全く話せない方が、歌をうたうことはできるのだという。以前よくうたった歌などは身体が覚えていて、とても楽しそうに流暢にうたうことができるのである。それは、おそらく大脳の言語野とは異なるところから発話されているのだろうが、そこでは、いわゆる語意的な意味とも統辞論的な意味とも異なる、「呼応する」「交感する」といった一種のコミュニケーションとしての言葉の意味が現れていると考えられる。それはつまり「場」の言葉である。(6)

また中井によるリズムの「歴史的解釈」では、リズムが通時的にも共時的にも共同的事であることが強調されている。その「集団性」の強調には、時代の要請とイデオロギーのための偏りを感じさせられるが、リズムを呼応するものと考えれば、ある集団のなかでシンクロナイズするものと位置づけられる。ここでは、もう少し普遍的に「場のリズム」というものを考えてみてはどうだろうか。

「場」のリズムとは、共同体のリズムであり、それは人間の集団だけではなく、風や雨の音、日のひかり、野山のたたずまい、といったものからも感じられるだろう。本来、伝承の童歌などは、それらが交錯したところで歌われたものだった。「雨はざっこざっこ 雨三郎／風はどうこどうこ 又三郎」の叫びは、身体がそのリズムを捉えて思わず発したものであり、叫んでいる彼ら自身にとつても、それは「誰でもないものの声」に等しい呼び声であつたに違いない。

## (2) 聴覚的な幻想

以前、私は宮沢の詩作品に特徴的な、イメージが独立して勝手に歩き出す現象を捉え、それを「イマジスティックな幻想」と名付けたことがある。記録的な詩のなかに想像力が膨らみ、虚構が

芽生えてくるという構図で捉えたが、そこで比喻という指標を採用した。比喻のイメージの多くは視覚的要素にもとづいている。賢治の口語詩のなかにばらまかれたイメージが、しだいにひとつの中心に向かって構成をとり、物語としての体裁を整えていく様子は、宮沢とし没後のいくつかの詩編と「銀河鉄道の夜」を続けて読んでみれば明らかである。

本論では、「ことばに先立つ身体感覚としてのリズム」を、虚構が立ち上がるもうひとつの契機として「聴覚的な幻想」と呼んでみたい。

童話の語りのなかに、突然歌がうたいだされる。そのとき、文学のことばは一人称的な「私」をはなれ、自然の事象に、あるいは世界の存在に、身体感覚を伴った情感を以て、オマージュをう動かす。視覚的イメージから立ち上がる幻想は、大脳の言葉としてさしつかえないだろうが、リズムが先導するこれらの言葉は、一種の皮膚感覚とでもいう身体のレベルでの発話といえるのではないだろうか。このとき、ことばの概念的意味は殆ど置き去りにされ、「物語」の枠組みを内側から破る一つの契機になっていると思われる。

「種山ヶ原」で執拗に繰り返される「ダー、ダー、ダー、ダー、ダー、ダー」の歌は、次々に幻想を生んで、作品を無軌道に暴走させる。この幻想とリズムは、その後もモチーフとして受け継がれ、詩「原体剣舞連」として完成されていく。

また、「鹿踊りのはじまり」では、栃だんごを見つけた鹿たちが、方言による短歌を歌い交わしていく。

お日さんを／せながさしょえば、はんの木も／  
くだけで光る／鉄のかんがみ。

ぎんがぎの／すすぎの底でそっこりと／  
咲ぐうめばぢの／愛どしおえどし。

「水仙月の四日」では、その冒頭に雪童子が鮮やかに歌う。

カシオピア、／もう水仙が咲き出すぞ／  
おまへのガラスの水車／きつきとまはせ。

アンドロメダ、／あぜみの花がもう咲くぞ、／  
おまへのラムプのアルコホル、／しゅうしゅと噴かせ。

これらの歌は、いわゆる「短歌」でも「詩」でも「童謡」でもなく、けれど、「物語」から切り離して鑑賞できるほどの、非常に強いことばのリアリティをもつものである。ことに方言による濁音の多用や、s音やk音などの子音のするどさによって「聴覚的映像」といふべきものが鮮やかである。従来の文学のジャンルには

まらない、けれどことばの芸術として、いままでにない可能性を持つもののように思われる。

「物語」のなかから、比喩や幻想が「イメージ」そのものとして立ち上がるのと同じように、語り手の生々しいリズム感を手がかりに、「語り」そのものから「語りきれないもの」が、歌となって立ち上がってくる。

それは「物語」の求心力に拮抗し、ストーリーやテーマを外に向かつて開きながら、「いまここにあるもの」から、「ここになもの」へと虚構の橋を渡す、もうひとつのモチベーションに他ならない。(7)

#### 註

- (1) 畑「宮沢賢治論——比喩的性格をめぐる」有精堂『近代のレトリック』収録
- (2) 日本の童謡についての注文と批判として

「リズムについて、それを内的なリズムが湧き出していくと言うふうに捉えていないもんだから、ドンジャラホイになってしまふ。自由律によって、内的なリズムを性根をすえてうたいあげてみるという覚悟が必要なんじゃないかと思う。」

瀬田貞二『幼い子の文学』

(3)「そしてこのようなリズムに対する感覚とは、体性感覚統合の働きにほかならないわけである。」 中村雄二郎『共通感覚論』

(4)リズムとことばに関しては、カトラーの興味深い実験がある。彼は言語の音声知覚の単位は、普遍的な単位によって決まるのではなく、個別の言語が持つリズムの単位に依存するという仮説を立て、実験を重ねた。その結果、フランス語などロマンス語系の言語では「音節の時間の長さ」(シラブル・タイミング)によって、英語圏では「強勢が現れるまでの時間長」(ストレス・タイミング)により、また日本語では「音節の下位構造に位置するもの」として「モーラ・タイミング」によっていることを示す結果が出た。従って、音声知覚の単位は各言語が持つリズムの単位によっている可能性が高い、ということが実験から示唆されている。この結果は、わたしたちが今問題にしている。「ことばに先立つリズム」とその固有性について、ひとつの見解を示している。

大津由紀雄 編『認知心理学・3 / 言語』

(5)柳田国男『口承文芸史考』は、昭和二一年に出版されたが、柳田が『口承文芸大意』という表題で引用部を含む本書前半を書き上げたのは、昭和七年(一九三二)であった。本文中引用した中井正一のリズム論も、「風の又三郎」も同年の作であることをみると、一九三〇年代の日本の「自我を超える」思想が、民俗学と哲学と

文学において、それぞれに結実しているといえるかもしれない。思想的な内容をめぐっては評価が分かれるであろう。

(6)日本倫理学会第50回大会(一九九九年十月十六日)における、本間・武田両氏による学会発表を参照。

(7)「現実が課す枠組みの革新と転位のメカニズム」について欲動による度重なる棄却がおのれを保持し抑制するために、おのれ自身で作出したもの(意味素材・ここでは言語)に襲いかかるような場合」「その実現が読み取れるのは、リズム、パラグラム、擬態語「オノマトペー」のなかに、そして一方知的作業——ふたつの異質なもののあいだの闘争の論理的説明——のなかである。われわれ動はこのような実践を行なうことによって、もつとも根源な、能記にたいする闘争として維持される異質なものの混在という場にいる。しかしそれと同時にわれわれはまた、このうえもなく精緻な意味を産む微分化の場にもいるのだ。

クリステヴァ『詩的言語の革命』(原田邦夫・訳)