

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	https://hdl.handle.net/11094/12300
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

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。⁽¹⁾

ところで、「語り」が従来の語りの枠を破り、「歌ごえ」として

突出してくる契機として、視覚的なイメージとは対照的な、聴覚的なリズムを考えることができるのではないだろうか。このような発話の転換は作品のモチベーションとどのように関わるのか、レトリックの問題は内容とどのようにかわるのか、宮沢賢治の「風の又三郎」を例にとって、「語り」が「歌」になる契機について考察したい。

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」の一面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ところである。

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、自然地理や初步的な地球物理学を村の子ども達に教えたりする。当時の

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

どっどどどどどどど どどどどどどど

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

どっどどどどどどど どどどどどどど

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」といふべきものを探してみたい。

「種山ヶ原」は、達二の夢のなかの歌がモチーフとなった童話である。のちにこの歌は口語詩「原体剣舞連」と文語詩「種山ヶ原」の二つとなって完成されるが、「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っ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って、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つすを「どっどどどどどど」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。ダー、スコ、ダーダー。」

「夜風さかまき ひのきはみだれ、

月は射そとぐ 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。 ホツ、ホ、ホツ、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、豆原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 ゑつじゅつじゅ

風はしゅつしゅつ しゅつじゅつじゅ

——「さいかち淵」

雨はどつじゅつじゅつ雨三郎

風はどつじゅつじゅつ又三郎

——「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「しゅつじゅ」と呼
ばれているために、「又三郎」に該当する部分が「しゅつじゅ
しゅつじゅ」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への
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 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

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

かしははかんかの 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、「もの声」「非人称の声」といつてよいものである。「雨はぞつこぞつこ雨三郎」も、「どつどどどつどつ」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、「かしはばやしの夜」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、オノマトペによっ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」といつのがもっとも近いかもしれない。「歡喜」の

情感によっ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。「かしはばやしの夜」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ってオマーヂュをうたう、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が、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った。こうした言葉以前のことば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、「どっどどどどどどど」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メージ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
の交差した場所につまえ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」を考えていたといつて差し

支えないだろう。(4)

「どっどどど どっどどど どっどどど どっどどど

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

どっどどど どっどどど どっどどど どっどどど

どっどどど どっどどど どっどどど どっどどど

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、あけがた近くの青く
ろい、うすあかりが障子や柵の上の提灯箱や家中いっばいでし
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と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。一郎は顔いっば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
をきゝすましご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
も又ごつとその鳴って吠えてうなつてかけて行く風を見ておま
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

みんなもすぐ声をそろえて叫びました。

「雨はどつどつどつどつ雨三郎

風はどつどつどつどつ又三郎」

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も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、引用場面でもどこからともなく聴こえた「雨はどつどつどつどつ雨三郎、風はどつどつどつどつ又三郎」は、そういう非人称の「もの声」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「雨はどつどつどつどつ」と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」の産物であったのに対して、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よう。⁵⁾

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つ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そうである。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／風はどうっこ 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っても、それは「誰でもないものの声」に等しい呼び声であったに違いない。

(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

芽生えてくるといって構図で捉えたが、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、オマージュをうたう。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、栃だんこ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／せながさしよえば、はんの木も／
くだけで光る／鉄のかんがみ。

ぎんがぎがの／すすぎの底でそっこりと／
咲ぐうめばちの／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イをもつものである。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って開きながら、「いまここにあるもの」から、「ここにはないもの」へと虚構の橋を渡す、もつ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つぷうに捉えていないもんだから、ドンジャラホイになつてしまふ。自由律によつて、内的なリズムを性根をすえてうたいあげてみるといふ覚悟が必要なんじゃないかと思つぷ。」

瀬田貞一『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「音節の低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10月16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、おのれ自身で作りに出したもの(意味素材・ここでは言語)に襲いかかるような場合」「その現実が読み取れるのは、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。われわれ勳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)