

Title	物語から歌へ: 「風の又三朗」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

味があるのだろうか。「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)こ物語の「語り」なかに、突然「歌」がうたいだされることがあ

ていることに気づいたことからであった。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

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

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。

定することができる。

本論では特に物語の「語り」が突然「歌い手」に変わるとき、本論では特に物語の「語り」が「歌」に変わる時、がにい。物語文学の地の文としての「語り」が「歌」に変わる時、をこに何が起こり、どういう意味がもたらされているかを考えてを記しているができる。

を調べたことがある。(1)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

ところで、「語り」が従来の語りの枠を破り、「歌ごえ」として

て考察したい。「風の又三郎」を例にとって、「語り」が「歌」になる契機についいトリックの問題は内容とどのようにかかわるのか、宮沢賢治の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、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

- 「風の又三郎」の成立過程

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

るものである。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」の一場面として前者は独立した物語としてはストーリイの起伏やまとまりに欠

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

言っていいような、一種モダニスムの啓蒙科学小説なのである。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

どっどどどどうど どどうど どどうすっぱいくゎりんもふきとばせ いくるみもふきとばせ どどうど どどうど どどうど どどう

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。のちにこの歌は口語詩「原体剣舞連」として整えられたも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。しまり、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って、分裂し解消していった作品と考えられるだろう。とは、山の木々に風の吹き荒れるようすを「どっどど」というオノマトペを太鼓の擬音に準えた「ダー、ダー、ダー」というオノマトペを太鼓の擬音に準えた「ダー、ダー、ダー」というオノマトペを大鼓の擬音に準えた「ダー、ダー、ダー」というオノマトペをとは、山の木々に風の吹き荒れるようすを「どっどど」というオノマトペをは、山の木々に風の吹き荒れるようすを「どっどど」というオノマトのといって、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によりない。

だろう。 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

「又三郎、又三郎、どうと吹いて降りで来。」

また、

「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、 月は射そゝぐ、銀の矢なみ、

打っつも果てるも 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

風はどっこどっこ又三郎 雨はざっこざっこ雨三郎 風はしゅうしゅう 雨はざあざあ(ざっこざっこ) しゅっこしゅっし。

「さいかち淵

風の又三郎」

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 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 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 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 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

呼びかける点で、わらべうたに通じるものがある。 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 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 しゅっこ」となっているが、基本的に同じ意匠の歌と思われる。 ばれているために、「又三郎」に該当する部分が「しゅっこ いかち淵」では、主人公が「瞬一」という名で「しゅっこ」と呼 このあと、「風はどうどう」というオノマトペを中心に、「風野 なども、「又三郎」への呼びかけに分類することができる。「さ

「風どうと吹いて来、豆呉ら風どうと吹いて来。」 又三郎、又三郎、どうどっと吹いて来。. 面で歌われる。

どっどど どどうど どどうど すっぱいざくろも吹きとばせ ああまいざくろも吹きとばせ どどう、

どっどど どどうど どどうど どどう

「 風野又三郎」

ドッドドドウドドドウドドウ、

楢の木の葉も引っちぎれ

とちもくるみもふきおとせ

ドッドドドドウドドドウドドドウ。

どっどど どどうど どどうど どどう

青いくるみも吹きとばせ

すっぱいくゎ りんもふきとばせ

どっどど どどうど どどうど どどう

「風の又三郎」

風野又三郎」

しはばやしの夜」を例にとって考えてみたい

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

るのをみることができる。

するとき、オノマトペが地の文を揺するようにして立ち現れてい

い。これらのモチーフのどれをとっても、「語り」が「歌」に転換

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 て自然への呼びかけとした()、などと言うことができよう ズム() や、伝統的な伝承のモチーフ()、それらをあわせ

ある。きこりの清作が正体不明の「赤いシャッポの絵描き」に誘 かしはばやしの夜」には中心的なテーマやストーリイが希薄で

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 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

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

ど「どっどど」の歌の系譜に加えることのできるものも含まれる。 ざあ、ざっざゞゞゞゞあノ風はどうどう(どっどゞゞゞゞう」な

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。

2 言葉にさきだつリズム

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リ

ふくろはのろづき おつほゝゝゝゝゝんかしははかんかの かんからからゝゝんおほしさん ぴかりぴりるゝんおつきさんおつきさん まんまるまるゝゝん

がない歌群である。

「文」といっていいものかもしれないが、いずれあり、自然への「頌」といっていいものかもしれないが、いずれあり、自然への「頌」といっていいものかもしれないが、いずれおり、自然への「頌」といっていいもないほど、陳述性がない。これらは人容のほとんどないことばである。文法的に間違ってはいないが、容のほとんどないことばである。文法的に間違ってはいないが、など、ここでの歌は「自然の事象への呼びかけ」以外、意味内など、ここでの歌は「自然の事象への呼びかけ」以外、意味内

た作品世界の成立を危うくさせている。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

言えば「歓喜」というのがもっとも近いかもしれない。「歓喜」の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、そイノマトペは、なによりリズムのことばである。これらの歌の

破綻しているという印象が強いのである。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

世られるもののようにみえる。(^2)(³) 自然のものが自然の事象にむかってオマージュをうたう、そこ 自然のものが自然の事象にむかってオマージュをうたう、そこ 自然のものが自然の事象にむかってオマージュをうたう、そこ

(2) リズムの身体性と共通感覚

ばのリズム自体がある身体感覚を幻覚させる。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。こうした言葉以前前に引いた歌は、どれも幼稚で原始的な生命感にあふれ、体

が統合されてひとつの「体験」に近い影響を、いわば「体験の残味覚、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、「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

口承性や伝統を媒介として生じるのではないだろうか。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

例えば、「どっどどどどうど」の歌について与田準一はこう書く。

をもあびせかけてくれ、わたしたちをむしろ、風そのものと合そのものをうたいまくり風にふきまみれる果実の甘、酸、香味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す。からだごと動かし声にだしてさけばせずにはおかぬていのけんだの感覚とイマジネーションを存分にかきたててくれましかしこのうたは、このうただけ独立させてあじわっても、わ

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)

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身体感覚といい、体で感じることば以前のリズムといっても、

支えないだろう。(4)

た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をきょすましだ。と空を見上げました。

すと、今度は胸がどかどかなってくるのでした。昨日まで丘やも又ぢっとその鳴って吠えてうなってかけて行く風を見てゐますると胸がさらさらと波をたてるやうに思ひました。けれど

ちになって胸をいっぱいはって息をふっと吹きました。あ、はあ、なって自分までが一緒に空を翔けて行くやうな気持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一斉に斯う動き出してどんどんどんタスカロラ海床の北のはじ野原の空の底に澄みきってしんとしてゐ風が今朝夜あけ方俄に

るべきであろう。をストーリイに沿って進める構想力のもとになっていることをみ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」んでったがも知れなぃもや」という虚構として、意識の流れに自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

せ/どっどど どどうど どどうど どどう//谷川の岸に小さどどう/青いくるみもふきとばせ/すっぱいくゎりんもふきとば象的な歌ごえに立ち返りたい゜だっどど どどうど どどうど ここで、わたしたち読者は再び「風の又三郎」の冒頭、あの印

あると言えるかもしれない。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図を感じられないだろうか。「又三郎は飛んでったがも知れなぃ」覚を刺激し開放しながら、何かの予感に向かって唆す語り手の意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

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

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。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

しました。すると誰ともなくいかちの木の下からどぼんと水へはいってみんなの方へ泳ぎだました。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

「雨はざっこざっこ雨三郎

風はどっこどっこ又三郎」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。

雨はざっこざっこ雨三郎

風はどっこどっこ又三郎

に淵からとびあがって一目散にみんなのところに走ってきてが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

「そでない、そでない。」みんなは一しょに叫びました。「いま叫んだのはおまへらだちかい。」とききました。

たがたふるえながら

身体性は、口誦の力と言い換えられるかもしれない。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、「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

きであろう。 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らだごと動かし声にだしてさけばせずにはおかぬていのこの語勢ての方言――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

ここで「口誦」と「口承」の近接性を考えることができる。「風

の声」ということもできよう。こ又三郎」は、そういう非人称の「ものの声」であると同時に、「場らともなく聴こえた「雨はざっこざっこ雨三郎、風はどっこどっ二節で「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。

のではなく、声の上が出るといっているように、誰もが無意識に共有しているもの、その「気」を形成するものたちとしての共同性を見いっていいようなものを言い表したのが「雨はざっこざっこ」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、とかではなく、声の主が誰であるかということには意味がない、とかではなく、声の主が誰であるかということには意味がない、とかではなく、声の主が誰であるかということには意味がない、とかではなく、声の主が誰であるかということには意味がない、とかである。近代の文学が「自我」のした共時的な「場」の産物であるといえるかもしれない。村の子ともたちが無意識に、まるで身体そのものの反応として一斉に叫いた。 した共時的な「場」を形成するものたちとしての共同性を見いう意味で「誰とも知れない」のである。近代の文学が「自我」のではなく、声のに対して、口承の文芸は、共通の言語を仲立ちという意味で「誰とも知れない」のであるということには意味がない。と言っないのではなく、声では、共通の言語を仲立ちという意味がある。

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

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

もしれない。 なった「先生」や初期形の「ブルカニロ博士」へと展開されるかているが、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

自己認識と大きく重なるものがあるように思える。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

ಠ್ಠ

(2)「場」のリズム

るのではないだろうか。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っいながら揺する、寝かし付けながら身体をそっと叩く、あるいは、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

呼応して律動するものである。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

(一九三二年) で、中井は「数学的解釈」「存在論的解釈」「歴史的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」

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「内なる意味」は、「時の会得」「邂逅の思想」とも表現され、何も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「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」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

か。「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

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

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にも共時的にも共同的であることが強調されている。その「集団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

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「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

(2) 聴覚的な幻想

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

て読んでみれば明らかである。 で読んでみれば明らかである。 でい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、しだいにひとつ用した。比喩のイメージの多くは視覚的要素にもとづいている。芽生えてくるという構図で捉えたが、そこで比喩という指標を採

みたい。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

思われる。

思われる。

このとき、ことばの概念的意味は殆ど置き去りに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といったう。視覚的イメージから立ち上がる幻想は、大脳の言葉といったれ、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いれ、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であるのでは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です。

このとき、ことばの概念的意味は殆ど置き去りにないだろうか。このとき、ことばの概念的意味は殆ど置き去りにないだろうか。このとき、するいだろうか。この枠組みを内側から破る一つの契機になっているといった。

「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、対している。

「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いったう。視覚的イメージから立ち上がる幻想は、大脳の言葉といったう。視覚的イメージがある。とが、対しているというでは、対している。

受け継がれ、詩「原体剣舞連」として完成されていく。 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ダースコ、ダーダー」の歌は、次々に幻想を生んで、作品を無軌「 種山ヶ原」で執拗に繰り返される「ダー、ダー、ダー、ダー、

方言による短歌を歌い交わしていく。 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、

くだげで光る/鉄のかんがみ。お日さんを/せながさしょえば、はんの木も/

咲ぐうめばぢの/愛どしおえどし。ぎんがぎがの/すすぎの底でそっこりと/

「水仙月の四日」では、その冒頭に雪童子が鮮やかに歌う。

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

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

像」というべきものが鮮やかである。従来の文学のジャンルには音の多用や、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、非常にこれらの歌は、いわゆる「短歌」でも「詩」でも「童謡」でも

持つもののように思われる。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

立ち上がってくる。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るのと同じように、語り手の生々しいリズム感を手がか「物語」のなかから、比喩や幻想が「イメージ」そのものとして

らない。(フ)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向かって開きながら、「いまここにあるもの」から、「ここにないそれは「物語」の求心力に拮抗し、ストーリイやテーマを外に

註

リック』収録(1)畑「宮沢賢治論――比喩的性格をめぐって」有精堂『近代のレト

(2) 日本の童謡についての注文と批判として

るという覚悟が必要なんじゃないかと思う。」... 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う。「リズムについて、それを内的なリズムが湧き出して行くと言うふ

瀬田貞二『幼い子の文学』

- にほかならないわけである。」 中村雄二郎『共通感覚論』(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
- (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。彼はの固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の固有性について、ひとつの見解を示している。の間有性について、ひとつの見解を示している。の間有性について、ひとつの見解を示している。の間有性について、ひとつの見解を示している。の間有性について、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』

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き、『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(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

想的な内容をめぐっては評価が分かれるであろう。

文学おいて、それぞれに結実しているといえるかもしれない。

思

- 武田両氏による学会発表を参照。(6)日本倫理学会第5回大会(1999年10月16日)における、本間・
- 意味を産む微分化の場にもいるのだ。
 (7)「現実が課す枠組みの革新と転位のメカニズム」について欲動により、現実が課す枠組みの革新と転位のメカニズム」について欲動により、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

クリステヴァ『詩的言語の革命』(原田邦夫・訳)