



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)	畠, 英理
Citation	臨床哲学. 2000, 2, p. 4-15
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/12300
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—

畠 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つたのは、富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つた。

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聞をとつて小さく音読する。また耳をすましてその歌「じえ」のなかに作品世界の手さ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じえたところで作品を知る手がかりになつてゐるのである。

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、どうこつ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、もたらされてゐることは明らかである。そして語り手の発話も、今までと異なる位相から発せられていふ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メージ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」へとして

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、一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イ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ふ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

アリスの心の世界へようこそ
アリスの心の世界へようこそ

引用した「風の又三郎」の冒頭の歌声が、この系列のどいかんな
響いてくるのか次に「歌の系譜」と二つ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「種山ヶ原」の一ひと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、分裂し解消していくた作品と考えられるだろう。

太鼓の擬音に準えた「ダ一、ダ一、ダ一」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「ビツビツ ビツビツ」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

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。

「又三郎、又三郎、どうと吹いて降りで来。」

「風野又三郎」

また、

櫻井の手帳

風せしをいのまへ

「さいかち淵」

夜風さかまき ひのきはみだれ

月は射そゝぐ 銀の矢なみ、

打つも黒てるも
一つのいのち、

太刀の軋りの 消えぬひま。ホツ、ホ、ホツ、ホウ。」

原ヶ山種

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つたろう。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、どうどうと吹いて来。」
「風どうと吹いて来、豆黒ら風どうと吹いて来。」

ああまこやくろも吹きとばせ
すつぱこぞくろも吹きとばせ

なども、「又三郎」への呼びかけに分類することができない。「やいかち淵」では、主人公が「瞬」とこのひ名で「しゅう」と呼ばれていたために、「又三郎」に該当する部分が「しゅう」と「しゅう」となつてこるが、基本的には同じ意匠の歌と思われる。このあと、「風はどりどり」とこのオノマトペを中心にして、「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

תְּמִימָנָה לְמִימָנָה לְמִימָנָה לְמִימָנָה

風野又三郎

櫛の木の葉も弓ひがれ
とかやくぬおもんせおとせ

風野又三郎

ズム（ ）や、伝統的な伝承のモチーフ（ ）、「それらをあわせて自然への呼びかけとした（ ）」などと書いたことができるよつが、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搖すようにして立ち現れる、のをみることができる。

「せせらぎやしの夜」を例にとって考えてみたい。

「風の又三郎」

の露山樂た采れに立とカハセハヘに 漢稿たと無聲歌の組一画
を感じたわぬのである。それが今この歌群のなかにば「國はれあ
れお、れひれラハシハシあ、風はミハミヒ、ミヒミシハシハシ」な
ど「ミヒミヒ」の諺の系譜に加へるのぞれゆきを令めね。

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

くるみはみどりのせんいろ、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 ぱらんぱらんぱらん
くるみはみどりのせんいろ、な、
風に吹かれて せんせんせん。

おつわわんおつわわん まんまぬまぬへへん
おせしゃんおせしゃん ぴかりぴりぬへん
かしさはかんかの かんからかんへん
ふくろはのうづか おつまほへへへん

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」とは、文法的に間違つてはいないが、「文」といつ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 じわつこ 雨三郎」も、「じつじ じつじうじ」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ゐるのだが、それは日本の近代文学では殆ど見られなかつた情感であり、強いて言えば「歓喜」というのがもっとも近いかもしだれない。「歓喜」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」などはそのためには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が、そういう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、もつ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）

前節に引いた歌は、どれも幼稚で原始的な生命感はあふれ、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つの「体験」に近い影響を、いわば「体験の残

像」のよつ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。せりに、そこには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にだらうか。

例えば、「どつどじどじど」「歌にひこと山田準一 まじかく書く。

しかしこのうたは、このうただけ独立させてあじわつても、わしたしたちの感覚とイメージネーションを存分にかきたててくれます。からだ」と動かし声にだしてさけばせす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。風といつコトバを使わずに風のものをうたいまくり風にふきまみれる果実の甘、酸、香味をあびせかけてくれ、わたしたちをむしり、風そのものと合体させてくれるといつ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こえるものです。

『詩と童話にひこと』(1951・11)

身体感覚といい、体で感じることば以前のリズムとこつても、

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」といふとき、個別の名言語に内在する「身体のリズム」を考えていたとこつて差し

支えないだらう。(4)

「 どつどじど どつどじど どつどじど どつどじど

青いくるみも、吹きとばせ
すつぱこくわいんも吹きとばせ

どつどじど どつどじど どつどじど どつどじど
どつどじど どつどじど どつどじど どつどじど

先頃又三郎から聞こたばかつのあの歌を一郎は夢の中又聞いたのです。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砲えるやつ、あけがた近くの青ぐろい、つすあかりが障子や棚の上の提灯箱や家中いっぽいでした。…中略…家の前の栗の木の列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でも云ふ様に烈しくもまわるました。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ゐました。遠くの方の林はまるで海が荒れてゐるやつでした。一郎は顔いっぽいに冷たい雨の粒を投げつけられたのでした。一郎は顔いっぽいに冷たい雨の粒を投げつけられ風に着物をもつて行かれさつになりながらだまつてその音をきゝすましがつと空を見上げました。

すると胸がさうりたりと波をたてるやつ思ひました。けれども又ちつとその鳴つて吠えてうなつてかけて行く風を見てゐますと、今度は胸がじかどかなつてくるのでした。昨日まで丘や

野原の空の底に澄みきつてしんとしてゐ風が今朝夜あけ方俄に一斉に斯う動き出してどんどん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。

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」をストーリイに沿つて進める構想力のもとになつていてみるべきであろう。

IIJで、わたしたち読者は伸び「風の又三島」の頭、あの岳
象的な歌「えに立ち返りたい。」
「うへ青こくらみもふせとせせへすいせこくわりんもふせとせ
せへうへうへ うへうへ うへうへ うへうへ うへうへ うへうへ
うへうへ うへうへ うへうへ うへうへ うへうへ うへうへ うへうへ

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らうか。「又三郎は飛んでったがも知れない」という虚構に橋を架けるのは、そのよつた感覚の開放された場であると言えるかもしない。

3 フィクションのふたつの形態

(一) 「場」の「」を媒体する身体

身体感覚が虚構性にかかわつてゐるところに、関連して、「」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つたと見えてさいかちの木の下からじょ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

「風はどひーじゅひー又三郎」 と叫んだものがありました。

みんなもすぐ顔をそろへて叫びました。

「雨はやつゝ ジヤツツ トコトコ 三郎

風はゞいひ トコトコ 三郎」

すると又三郎はあるであわてて何かに足をひっぱられるやうに濡からとびあがつて一田散にみんなのところに走つてきてがたがたふるえながら

「こま叫んだのはおまくらだちかい。」とききました。

「やでなこ、やでなこ。」みんなは一しみに叫びました。

「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、村の子どもたちが唱和して叫ぶ。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こうよつた、「ココロタイプ」なものを感じさせる。ここでの身体性は、口誦の力と言ふ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つた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らうか。高田準一が「からだごと動かし声にだしてわせばせすこはおかぬてこ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こと見るべれである。

「口誦」と「口承」の近接性を考へる」とができない。「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。一節で「非人称の声」とこつ言葉を使つたが、引用場面でどこからもなく聽こえた「雨はやつゝ ジヤツツ トコトコ 三郎、風はゞいひ トコトコ 三郎」は、やがてこの「非人称の「ものの声」であると同時に、「場の声」とこいつともいできよう。

例えば柳田国男が口承文書について「聽く體の言わんとしてあたわる感覺を、代表するより他のことはできなかつた」と述べてこるよつて、誰もが無意識に共有してこるもの、その「気分」とこつてこよつたものを言ふ表したのが「雨はやつゝ ジヤツツ トコトコ 三郎」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なく、声の主が誰であるかとこつことは意味がない、といふ意味で「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對して、口承の文書は、共通の言語を仲立ちとした共時的な「場」の産物であるとこえるかもしれない。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齊に叫ぶことにも、その「場」を形成するものたちとしての共同性を見出しえるだらう。(5)

転校生の高田三郎が「の「場」の外にこる」と、かれりを結ぶ「無意識の共感帯」のよつたものからはずれてこぬ」とは、三郎少年

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「ブルカーロ博士」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のである。しかし、生命とか身体といつもの、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」といった「内なる意味」は、「時の会得」「邂逅の思想」とも表現され、何と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。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。以前よくうたつ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。

「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。「雨はざつ」、「ざつこ 雨三郎」、「風はどつ」、「どつこ 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、私は富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た構図で捉えたが、そこで比喩という指標を採用した。比喩のイメージの多くは視覚的要素にもとづいている。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、富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、虚構が立ち上がるむつ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、文學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、大脑の言葉と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かだろうか。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つていて思われる。

「種山ヶ原」で執拗に繰り返される「ダー、ダー、ダー、ダー、ダース」、「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、柄だんじ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。

「お田さんを／せながさしょえば、はんの木も／ぐだげで光る／鉄のかんがみ。」

「ぎんがぎが／すすきの底でれつ／こつと／咲ぐつめむりの／愛／しおえ」と。

「水仙月の田」では、その顔に雪童子が鮮やかに歌う。

「カシオペイア、／もつ水仙が咲き出す／おまくのガラスの水車／きつとませせ。」

「アンデロメダ、／あゼミの花がもう咲く／おまくのラムダのアルコホル、／しゅうしゅと曠かせ。」

註

動

知らない、けれどじばの藝術として、今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、語つ手の生々しいリズム感を手がかりに、「語つ」そのものから「語つられないもの」が、歌となつて立ち上がつてくる。

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向かつて開きながら、「こまごま」にあむむの「から」、「ここにないもの」へと虚構の橋を渡す、もつらとつのチベーションに他ならない。(7)

(1) 煙「富沢賢治論——比喩的性質をめぐつて」有精堂『近代のレトアリック』収録

(2) 田本の童謡についての注文と批判として

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言葉について、「聴覚的映像」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

(3)「そしてこのようなり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。」中村雄一郎『共通感覚論』

(4)リズムといじばに関しては、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つ仮説を立て、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。従つて、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、といつことが実験から示唆されてくる。この結果は、わたしたちが今問題にしてくる。「いじばに先立つリズム」とその固有性について、ひとつ見解を示してくる。

大津由紀雄 編『認知心理学・3／言語』

(5)柳田国男『承文芸史考』は、昭和二年に出版されたが、柳田が『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(1999年10月16日)における、本間・武田西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と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、もっとも根源な、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)