

オノマトペの力

—詩語としてのオノマトペ—

橋本敬司

1 はじめに

「『ゆあーん、ゆよーん、ゆやゆよん』のオノマトペを、中原は仰向いて眼をつぶり、口を突出して、独特に唱った」（『中原中也』）と記したのは、大岡昇平である。自らの身振りとともに唱われたこのオノマトペ。中原得意のフレーズであったに違いない。ところで、「サーカス」の中で三度繰り返されるこの「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」は、一体何故呪文のように読む者の耳に響き刻まれ、またその体を不安定に震わせてくるのであろうか。

小論は、詩語としてのオノマトペ研究の第一歩として、まずオノマトペの言語記号としての特色を明らかにし、次に中也の詩のオノマトペの特色を明らかにして、詩語としてのオノマトペの詩表現における力とはどのようなものであるのかを考察するものである。

2 言語記号としてのオノマトペ

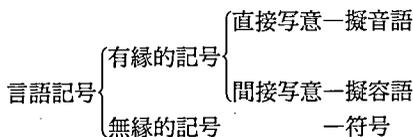
オノマトペとは、どのような特徴を備えた言語記号なのだろうか。「記号の恣意性の原理にたいしては、異議を差し挟むものはない……上述の原理は言語の言

語学ぜんたいを支配するものであって、その帰結は無数である」¹⁾とはソシュールの言葉である。この言語理論の第一原理である言語記号の恣意性については、カラーが、『ソシュール』において「能記と所記とのあいだには、なんらの自然な、あるいは不可避的な連環がない」、また「能記と所記とのあいだの関係が恣意的であるという事実は、固定した普遍的概念も固定した普通の能記も存在しないゆえに、所記自体が恣意的であり、能記も然りであるということの意味する」と明快に説いている。しかし、この「基礎的原理」の例外であり、恣意性が低くなる有契約の言語記号の一つとして「擬音語の場合があり、ここでは能記の音声がある仕方では模倣的ないしは模写的であると思われる」と論じていた。擬音語即ちオノマトペ発生の原理が、他の言語記号発生の原理と異なることはここに明白である。ところが、オノマトペ発生の起源を子供の単語創造能力に帰したイエスベルセンでさえ結局は「子どもの口から聞かれる擬声語の大多数は、子どもの創ったものではなく、他の〔ふつうの〕単語と同じように子どもが習得したものであるということは、忘れてはならない」²⁾と論じ、言語記号としてのオノマトペは、

一つの言語体系の中での意味伝達という重要な機能を備えるという社会化を被っていた。オノマトペは、他の言語記号とはその発生のメカニズムを異にするものの、言語体系の中に位置づけられると同時に、他の言語記号同様意味伝達の機能を獲得するのである。

ところで、詩に見られる言語記号即ち詩語としてのオノマトペはどうであろうか。カラーが「能記と連結される所記は、どのような形をとることもできる。その能記のふさわしい所記として通用するために所記が保持しなければならない本質的な意味の中核は存在しない」とする言語記号の恣意性は、オノマトペには全く妥当しないのであろうか。一つのオノマトペには、発生と同時に唯一の固定的所記が存在するのみならば、その所記には、言語記号の本質である可変性・差異性即ち「意味のずらし」が欠落することになり、オノマトペは自然の単なる音声的模写に過ぎず、言語記号のもつ豊かな創造性を備えない全く表現力の乏しい単なる音声の模写に過ぎなくなってしまう。

小林英夫は「象徴音の研究」³⁾において、言語記号を以下のように分類した。



この擬音語とは「語音をもって自然音を写そうとしたものであって、写される内容も写す手段もともに音響の世界である。……狭義のオノマトペ」であり、擬容語とは「ある種の態度を、自然音に相

当する語音をもって類推的に、写したものである。狭義の象徴」であった。しかし、擬容語に関しては、「一方にもっとも喚起的な記号を、他方にもっとも恣意的な記号を置いてみるならば、われわれの擬容語なるものはまさにその中間に位するであろう。そして両極の性質を、じじつ、分有しているのである」とされ、氏は、擬容語を、有縁的でありつつ無縁的であり、自然音を模写・模倣し類推すると共に、言語記号の第一原理である恣意性をも備えた言語記号と規定した。このような両義を備えた擬容語即ちオノマトペだからこそ、「オノマトペは原始創造なるがゆえに、言語にあらあらしい活力を供することができ」、また「オノマトペにおいても一記号一般のばあい同様一確立した慣用があつてこそ、それらを破つたものが新鮮な表現力を発揮する。(この見地からのオノマトペの研究は文体論の仕事にぞくする。)」とすることができるのである。

自然音を根拠に発生し、同時に言語記号としての恣意性を兼ね備えたオノマトペを擬容語とする小林の卓見によって、詩語としてのオノマトペに関する研究の地平は大いに開かれたといえる。

3 詩語としてのオノマトペ —中也詩のオノマトペ—

萩原朔太郎は、「黎明の詩、臥床のなかから遠く聴える鶏の朝鳴を、私は too-ru-mor, too-te-kur といふ音表によって書き、且つそれを詩の主想語として用ゐた。元来、動物の鳴声、機械の廻転する物音などは、純粹の聴覚的音響であつ

て、言語の如く、それ自身の意義を説明する概念がないのであるから、聴く人の主観によって、何とでも勝手に音表することが出来るわけである。したがって音楽的效果を主とする詩の表現では、かうしたものが、最も自由性の利く好材料となる。私もまたその理由から、好んでこの種の音響的主題を用ゐた」⁵⁾と述べ、詩人の主観による自由な表現としての詩のオノマトペの音楽的效果を重視した。

中原中也もまた、オノマトペを多く詠んだ詩人であった。ここでは、「ギロギロ」、「さらさら」、「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」を取り挙げ、中也詩のオノマトペの特色とは何か考察したい。

a 「ギロギロ」 (少年時)

黝い石に夏の日が照りつけ、
庭の地面が、朱色に睡つてゐた。

地平の果に蒸気が立つて、
世の亡ぶ、兆のやうだつた。

麥田には風が低く打ち、
おぼろで、灰色だつた。

翔びゆく雲の落とす影のやうに、
田の面を過ぎる、昔の巨人の姿—

夏の日午過ぎ時刻
誰彼の午睡するとき、
私は野原を走つて行つた……

私は希望を唇に噛みつぶして
私はギロギロする目で諦めていた……
噫、生きてゐた、私は生きてゐた！

中也は、「ギロギロ」だけをカタカナで表記した。詩全体を眺めた場合、容易に「ギロギロ」に焦点が合い、無意識的にギロギロする目の視線を意識するような視覚的效果が仕込まれていた。また、意味的には、希望を唇に噛みつぶし、諦めていた少年中也のギリギリの瀬戸際の危うい生ではあるが、その目だけは異様に鋭い光芒を放ちながら生きようともがき苦しんでいたことが、この「ギロギロ」において読み取ることができる。目の表情を表すオノマトペは「キラキラ・キラキラ」など「ギロギロ」に似た音のものがあるにもかかわらず、中也は何故「ギロギロ」を生み出したのであろうか。

大坪⁶⁾によれば、「G」などの「破裂音は、強く、硬く、力の籠もった感じを表し、また五通りの笑いから、母音の「O」は「円やかで深みがあり、落ちついた情感」を備えているとした。つまり、この「ギロギロ」の「ギ」即ち破裂音である「G」の音に、力強さが感じられ、「ろ」の「O」には、内に秘めたしたたかさを感じ取ることができる。例えば、「キラキラ」は余りに強烈すぎ、「キラキラ」はただ外に発散するだけで、共に単調であるように、他のどんな言葉も、ここでは「ギロギロ」を越える表現力を持つことはない。この詩において、諦めながらも生きていくという、ぐっと抑えつつもしたたかである生命力を表せる言葉は「ギロギロ」において他には無かったのである。誰彼が昼寝をするその時、野原を走る中也だけが、諦めの中にその瞳を「ギロギロ」させており、このことにおいて中也だけが生きていたのである。

諦めの中に生きるという矛盾を抱えた少年中也の豊かでしたたかな生命力、あるいは自負を「ギロギロ」というオノマトペに読み取らねばならない。

以上のことから、この「ギロギロ」は、萩原の言う音楽的效果ではなく、むしろ視覚的な効果を狙ったものと言える。中世の視線を感じさせるという意味での視覚的效果である。我々は、「ギロギロ」によって中也の視線を、身体を感じることができる。これは同時に、我々自らの視線と身体を感じ意識することでもあった。

b 「さらさら」 (一つのメルヘン)

秋の夜は、はるかの彼方に、
小石ばかりの、河原があつて、
それに陽は、さらさらと
さらさらと射してゐるのであります。

陽といつても、まるで珪石か何かのやうで、
非常に個體の粉末のやうで、
さればこそ、さらさらと
かすかな音を立ててゐるのでした。

さて小石の上に、今しも一つの蝶がとまり、
淡い、それでゐてくつきりとした影をおとしてゐるのでした。

やがてその蝶がみえなくなると、いつものまにか、
今迄流れてもゐなかつた川床に、水はさらさらと、さらさらと流れてゐるのであります。……

この「さらさら」というオノマトペの表現効果について考えてみよう。先行研究を見てみると、「停っていた時間はふたたび、流れ出す。さらさらと、さらさらと流れだす」(桶谷秀昭「中原中也一詩と宗教意識」『文芸読本中原中也』)と、停滞していた時間の再開であったり、また、「音韻効果は意識的なものである」(『中原中也一言葉なき歌』中村稔)とされ、更には、「「さらさら」というかすかな音は、同時に、中也が自分を手放すその音調でもある。この詩は、文也の死よりほんの少し前のものだが、すでにそこで、自己消却のもと劇は完了している」(『知れざる炎』秋山駿)と、「生活のない中也という物語」の中に「さらさら」が位置づけられ読まれている。

ところで、「「さらさら」というオノマトペが蝶の出現と消失を境として、一、二聯の、陽の形容・「固体」の形容から、水の形容・流体の形容へと変化させられていることも重視したい」として、「さらさら」自体に迫ったのは小関和弘氏であるが、「蝶は「光を水に置換する」と同時に、「さらさら」という言葉の変容の契機としても出現している」とも言い、氏の理解の焦点は結局は蝶に当てられており、「さらさら」は単なる形容に過ぎなかった。更に、水の流れの「さらさら」に違和感を抱かない根拠として、野山嘉正の「「一つのメルヘン」の源泉は小学唱歌「春の小川」ではないか」⁷⁾を無視できないとし、中也の耳の奥に「春の小川」の「さらさら」が流れていなかったとは考えにくい」とさえ言う。能記としての「さらさら」は確かに同じなの

だから「さらさら」発生の原点に回帰するのも詩解釈の一つの方法ではある。しかし、中也の「さらさら」は、秋の夜に陽の射す無何有の河原の水の響きであって、決して「春の小川」のそれではない。つまり、所記としての「さらさら」は全く異なっているのである。このことを忘却した氏の論は全く意味がない。

この「さらさら」が重要なのは、秋の夜に射す珪石か何か固体の粉末のような陽の「光り」と川床を流れ始めた「水」が、「さらさら」という共通の形容によって結び付けられている点である。本来何の関連もない物が「さらさら」というオノマトペを通じて関連を生じる世界、それが、中也にとっては、はるか彼方の河原で生起する現象であった。中也の身体は、そのような世界に生き呼吸していたのである。従って当然これは、恣意的言語記号によって分節され秩序化された世界即ち名辞の世界ではない。夜に陽が射し、秋に蝶が舞うという因果律の世界では矛盾としか捉えられない世界、それは「さらさら」というオノマトペが世界の音律として響くことなしに、統一を保つことのできない名辞以前の世界に他ならなかった。この詩「一つのメルヘン」においては、「さらさら」は光と水にのみ与えられた音であったが、実は中也の身体と中也が生きる世界を貫く基調音として、常にそれは響いていたのである。オノマトペ「さらさら」に仕組まれたこの意図。これを見抜くことなく、「一つのメルヘン」によって何を中也が表し求めようとしたのか、さらさら読み取ることではできまい。

c 「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」
(サーカス)

幾時代かがありまして
茶色い戦争ありました

幾時代かがありまして
冬は疾風吹きました

幾時代かがありまして
今夜此處での一と殷盛り
今夜此處での一と殷盛り

サーカス小屋は高い梁
そこに一つのブランコだ
見るともないブランコだ

頭倒さに手を垂れて
汚れ木綿の屋蓋のもと
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

その近くの白い灯が
安値いりボンと息を吐き

観客様はみな鯛
咽喉が鳴ります牡蛎殻と
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

屋外は真ッ闇 闇の闇
夜は劫々と更けます
落下傘奴のノスタルジアと
ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん

村野四郎は「読者は、「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」という不思議にわびしいオノマトペエ(擬声語)のリズムにのせられて、かるい不幸な眩暈を感じ

ながら、ゆられるのである。……「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」は、……視覚と聴覚との混りあった一つのオノマトペエをつくっている。この表現なども、彼独特の感覚的所産で、この作品に決定的な効果をおもわしている。いや、この作品の情感の大半が、この妙なオノマトペエによって作りだされているときえ思われる」（『鑑賞現代詩3 昭和』）として、このオノマトペが視覚と聴覚の混ざり合ったものであり、詩の情感の源泉である基調音だと考える。

吉田熙生は、「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」にこの詩の面白さを見いだし「擬声語とは意識に未分化な状態の感覚的表現であり、原初的な印象を与える表現である。……しかし、ここで注意されるのは、〈ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん〉という擬声語が、単にブランコの動きの修飾的表現ではなく、……次第に「サーカス」という詩の聴覚的テーマとなっていくことである。ブランコの揺れというのは、実は詩人の心のものうい揺れであり、たゆたいである。……詩人の心もまた、一種の夢と無限の中に漂っている。そのたゆたいが、〈ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん〉という、呪文のような擬声語の長短のリズムの持続によって表現されている」（『評伝中原中也』）と、この原初的な印象を与えるオノマトペを詩の聴覚的テーマ、また詩人の心の「たゆたい」であると論じた。

中村文昭は、「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」の擬音はブランコの大きなムーブをとらえているが、一種独特な幼児性と哀感を漂わせている。……あの擬音のムーブが読者の心で揺れ動き語り尽せ

ぬ何かを暗示する。……あの奇妙な快感をさそう擬音のムーブ自体が、サーカス小屋の人間たち（曲芸師と観客）と暗黒の夜と時代の戦争の冬の風の創造主であるとおもわれるとしたら、何か伝えがたいものの力をおもわずにおれなくなる」（『中原中也の経験』）と論じ、このオノマトペに幼児性と哀感を、そして読者の側の語り尽くせぬ心の揺れ動きを、更には時代の風の創造主である何か伝えがたいものの力を感じ取った。

このように論者各々に相異なる解釈を許す「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」とは一体どのような言葉なのだろうか。詩人佐々木幹郎は「中原中也」において、一つの明快な答えを示した。「それ（うた）は文字（活字）を中心とする文化の中よりも、口語りされ暗誦されることによって受け継がれてゆく無文字（非言語）の文化の中に、身体的感覚を含んだ言葉の幅として残っているもので、それを文字化（言語化）すること」である「中原の近代の論理の相対化の作業は」、「『ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん』という音とともに完成する」と、オノマトペを身体的感覚の文字化であるとその身体性に初めて論及した。

佐々木がこのように論じた根拠は、中也の『詩と其の傳統』にこそあった。

繰返し、旋回、謂はば回帰的傾向を、詩はもともと大いに要求している。平たく云へば、短歌・俳句よりも、詩はその過程がゆたりゆたりしてゐる。短歌・俳句は、一詩心の一度の指示、或ひは一度の暗示に終始するが、詩では（根本的にはやはり一篇に就き一度のもののだらうとも）その旋回の可能性

を、其處で、事實上旋回すると否とに拘らず用意してゐるものである。で、これを一と先ず「ゆたりゆたり」と呼ぶことにして、……此のゆたりゆたりが、日猶淺く大衆のものとなつてゐないので、つまり「ああいふものか」とばかり分り易いものとなつてゐないので、大衆は詩に親しみにくいのだし、詩人の方も産出困難なのである。

中也は、短歌・俳句と比較して、詩の特徴を「ゆたりゆたり」というオノマトペで表した。これに関して佐々木は、「ゆたりゆたり」という言葉も、「ああいふもの」という言葉もそうなのだが、これらの言葉の背後にはゆっくりとした人間の身振りがある」と論じた。そして、更に中也の詩語の特徴を「一、詩語が口語の話体（語りかける調子）で成立していること。二、詩行の持つリズムが、「繰返し、旋回、謂はば回帰的傾向」（「詩と其の伝統」）という、「ゆたりゆたり」した身体的感覚（身振り）を持っていること」の二点に歸した。つまり、中也の詩語は、語りなど人の身振り即ち身体を根拠に生み出されたのである。

これも、『藝術論覚え書』の中で既に中也自身が明確に述べていたことである。「これが手だ」と、「手」といふ名辭を口にする前に感じてゐる手、その手が深く感じられてゐればよい」と。「手」と言語表現する以前に手の存在を感じることに、それが「藝術といふのは名辭以前の世界の作業」と言われる、名辭以前の世界の作業である芸術であった。言葉以前に、身体を感じていることが中也の芸術の世界であり、身体とそれを深く感じていることを、どのような言葉で表現する

かが、詩人のなすべきことであつた。

詩を創造することは、詩語の創造による世界の創造であつた。このような詩語に関する考えは『藝術論覚え書』の以下の言葉に明らかである。

- 一　そして例へば詩に於ては語が語を生み、行が行を生まなければならぬ。
- 一　一つの作品が生まれたといふことは、今迄箒しか存在しなかつた所へ手拭が出来たといふやうに、新たに一物象が存在したことであり……作品は、テーマの發展であるとも、テーマの解説ではない。……嚴密に云へば、テーマとその發展も同時的存在である。
- 一　藝術といふものが、生まれるものであつて、拵へようといふがものではない……藝術といふのは、幾度もいふ通り名辭以前の現識領域の、豊富性に依據する。
- 一　名辭以前、つまりこれから名辭を造り出さねばならぬことは、既に在る名辭によって生きることよりは、少くも二倍の苦しみを要するのである。

中也にすれば、名辭以前の豊かな現識に依拠して、既にある言葉から新たな言葉を創造すること、それが芸術であり詩であり、生きることであつた。「手が深く感じられてゐればよい」と中也が言ったように、現識とは手を深く感じられる身体感覚の豊かさのことだといえよう。中也は、既にある言葉によって構成された名辭の世界に組み込まれて生きるのではなく、新たな言葉を創造することが、新たな世界を構築することであり、かつ自らの身体において自らの生命を創造し

ながら生きてゆくことであると考えた。このような心身から生み出される言語活動こそが詩を生むことであった。

このような、心身から生み出された言語記号、それが他ならぬオノマトベであった。「ギロギロ」、「さらさら」共に中也の身体をイメージさせる言葉であったように。そして特に中也の身振りとともに唱われた「ゆあーん ゆよーん ゆやゆよん」こそは、手が深く感じられている現識即ち豊かな身体感覚から新たに生み出された詩語であると同時に、新たな身体即ち世界を生み出す詩語だったのである。このように身体に起源を有し強い身体性を特色とするオノマトベとは、その人の個人的経験、感性、想像力、創造性に基づいて鳴り響くより主観的な言葉であった。つまり、この中也という主観的な身体から生み出された言葉即ち詩語としてのオノマトベは、中也自身は勿論、その人自身の経験、感性、想像力、創造性を備えた読者をも強烈に震わせる力を備えた詩的言語であった。だからこそ、異なる身体を有した読者それぞれに異なる解釈を許すのである。

4 終わりに

心理学者石黒広昭は「指示対象に向けられた行為は心の中に「身体化された図式」を作り、音はその図式に向けて発せられるのだ。……オノマトベの問題は音と指示対象の問題ではない。音と「身体化された図式」の問題である。オノマトベは一方では文化的分節化による社会化を受け、他方では行為による身体化を被っている。ならば、オノマトベは他者と

自己の身体との交わりから発生するといつてよいのではないだろうか⁹⁾と論じた。つまりオノマトベとは、単に現実の音を模写・模倣しただけの言語記号ではなく、「身体化された図式」即ち他者との間に形成された関係構造に起源をもつ、身体的主観的関係の言語記号である。従って、オノマトベはその起源である関係の変化によってその所記を変化即ち「ずらす」ことが可能となり、ここにこそ異なる身体構造を備えた読者各々の「読み」を許す詩語としてのオノマトベの力が存在するのである。また、オノマトベはその発生の原点に回帰することで、人はその音を原点である自らの身体において聴くことができる。つまり、聴覚視覚触覚などの身体感覚によって創造されたオノマトベは、身体から発すると同時に身体へと回帰してゆくのである。従って自己と他者は、オノマトベによってこそ一体化し共感できるのである。詩語としてのオノマトベ即ち作者の身体感覚の表現であるオノマトベを通して、読者はその創造の原点において作者の身体を体感し、自己の身体においてそれを共感共振できる。勿論心においても同様の共感共振が生起しているのである。詩語としてのオノマトベの力とは、新たな身体を生み出し新たな世界を生み出す力であった。

以上小論は、中也詩のオノマトベから詩語としてのオノマトベの根源的特色が身体性にあることを明らかにした。次の課題は、この身体性をより具体的に視覚・聴覚・触覚・リズム・リフレインに分けて考察し、更に詩人それぞれの文体・表現の特色をオノマトベの視角から考察することである。

注

- 1) 『一般言語学講義』小林英夫訳
- 2) 『言語—その本質・発達・起源—』
- 3) 『小林英夫著作集』第5巻
- 4) ところが小林は、「『おどろ』なり「のたりのたり」なり「しんとんとろり」なりのことば」が強い表現力を持つのは、「考える手数を要せずただちに人の肺腑を突くからである。音相が概念を喚起し概念が実在を喚起するというような迂路をへずに、語音のひびきが直接われわれの琴線に触れるからである」と、自ら擬容語の有縁性のみとその直截的表現力を見、その限界を露呈した。
- 5) 『萩原朔太郎全集』巻14
- 6) 大坪併治『擬声語の研究』
- 7) 吉田熙生「中原中也」『国文学臨時増刊号古典文学／近代文学作家の謎事典』
- 8) 「オノマトペの「発生」」月刊言語