

宮沢賢治のオノマトペ

～挿入歌や囃子詞にみられるオノマトペのリズム～

相原啓寿

はじめに

る、る、る、る、る、る、る、る、る、る、る。脱穀機は小屋やそこら中の雪、透き通った冷たい空気を震わせてまわり続ける。

『耕耘部の時計』

一見して、無造作に羅列されている擬音であるが、凜と張り詰めた絶え間ない空気感が伝わってくる。11 回も繰り返すからこそ生まれた持続的描写であり、読む者にその雰囲気伝わる重要な擬音である。

宮沢賢治が書いた童話には擬態・擬音・擬声語である“オノマトペ”が多く使用されており、それは童話内の「挿入歌」や「囃子詞」にも頻繁に用いられている。しかし、リズムの取り出し方しだいでそれらは単なる「音」の羅列に終わってしまう場合もある。

そこで本稿ではオノマトペの魅力を探り、挿入歌や囃子詞に生命を吹き込むリズムについて考察したい。

I

まず本章では賢治が創るオノマトペの魅力について考えてみたい。

賢治が創り出すオノマトペの魅力は何と云っても他では見ることのない独創性豊かな音色と使い方であろう。

お月さまが**カブン**と山へお入りになって
蝉が**があがあ**鳴いて
小さなみそさざえどもは、みんなまん円になって、**ぼろん**と飛んで
袋のような袴を**どふつ**とはいて
びしびし遠慮なく使うがいい
きばきばした口調で斯う述べました

『シグナルとシグナレス』
『さいかち淵』
『十月の末』
『紫紺染めについて』
『サガレンと八月』
『ビヂテリアン大祭』

ここに挙げたものはほんの数例にすぎず、このような独特の音色を持つオノマトペが彼の作品には散りばめられ、どれもが読む者を楽しませる。

また、同じような動作・表現を対象によって多少細工して、それぞれの存在や差異を強調するという方法もあり、一例として『猫の事務所』から、猫たちが不機嫌そうに扉を開ける音に注意してみたい。基本的には「ガタ、ピシャ」という音色を「ガタン。ピシャン。」「ガタツ、ピシャーン。」「ガタン、ピシャリ」と、それぞれの猫によって微妙に変化させている。

一方オノマトペの深奥性を『セロ弾きのゴーシュ』の**かっこうの鳴き声**から読み取ることができる。「たとへばかっこうとかうなくのとかっこうとかうなくのとでは聞いてゐてもよほどちがうでせう。」と

いう文章は、一見どちらもまったく同じ鳴き声であり、主人公ゴーシュも読者もその違いは判別できない。けれども推敲経過をみると、初めは「カッコウ」と「かっコウ」のように見た目に違いが分かりやすくし、しかも前部がコ^コの字を大きく、後部をか^カの字を大きくするといったアクセントも付けていたのである。また「カッコウ」と鳴けば嬉しく、「かっコウ」と鳴くと飽きた時、との説明を加えていたにもかかわらず、言葉・見た目の上でまったく同じ鳴き声に変更している。

『セロ弾きのゴーシュ』におけるゴーシュの欠点のひとつに、楽譜に捕われ過ぎるという点があった。楽譜とは「音の高低」と「リズム」を表す記号であり、誰が見ても理解できる音楽の〈見える要素〉である。ゴーシュは、この〈見える要素〉に固執していたため、曲の表情や音色等を内包する〈見えない要素〉を意に介していなかったのだ。このため、表情に乏しい演奏として楽長から叱責を受けることになるのである。

改めて文に目を通したとき、賢治は見た目では同じ〈見える要素〉＝「かっこう」という言葉を敢えて選び、その奥底にある〈見えない要素〉を「かっこうと一万言へば一万みんなちがふんです」という説明に置き換え、延いては、一つの音やフレーズにも一万ほどの解釈や違いがあるのだということを、この時点では気付いていないゴーシュにも、更には読者にも伝えたかったのではなかろうか。

次に、賢治が創りだした独特で楽しい音色以外で、他ではあまり見ることのないオノマトペの特徴を具体的に以下の2点に絞ってみよう。

1) 畳語と重複使用について

賢治のオノマトペで相当な数を占めるのは、一般的に使用頻度が高い「ぶるぶる」など2回語幹を反復させる畳語である。しかし賢治の場合、その繰り返しは2回に留まらず3回、あるいは「うろうろうろうろ」のように一般的にあまり使用されない4回にまで発展している。

一方、1つの作品内に数回に渡り同じものを、または反復回数を増減して使用する場合も比較的多いが、こうした例は賢治のオノマトペの特徴といえよう。

重複使用するのは単純に不注意、推敲途中とされやすいが、賢治の作品ではその数が余りにも多く、『寓話洞熊学校を卒業した三人』では「ハッハハ」というオノマトペだけで31回も繰り返し使用されている。彼自身は、そのことを不具合と考えていなかったのだろう。

語幹の増減変化をさせながら重複使用することで、一層の感情や早さ、重さなどがより強調される。例えばシグナルが「ガタガタ」震え、さらに嬉しくなり、なおさら「ガタガタガタガタ」震えました、という文では2回から4回に増えることで、更なる喜びの増大を描いたことになる。

このような同一オノマトペの重複使用は、それが物語のキーワードとなり、次のような効果を生むケースも考慮していたものと考えられる。

生き物を食糧とするために育て上げる人間社会の残忍さを彷彿させる『フランドン農学校の豚』では「ぢっと」というオノマトペが10回繰り返されている。

豚の成育状態を冷酷に判断する視線の表現に始まり、家畜撲殺同意書に調印させようと「ぢいっと」睨み合い、承諾書の内容を知って元気をなくした豚の処置を冷然に「ぢっと」考え、食欲不振でも食べるまで「ぢっと」怖い目で威嚇し、爪判の捺印にやっと漕ぎつけ「ぢっと」目で威圧し、最後には撲殺され「ぢっと」動かなくなる。

意図的に「ぢっと」というオノマトペを重ねることで、読む者に人間の冷酷さをまるで音楽におけるライトモチーフのように効果的に使用している。

『貝の火』では、前半に主人公ホモイの明の動向を、後半に同じオノマトペを使いながら暗の動きを挙げて両者の比較を容易にした。

前半

- 1 ひばりの子が上流から「ばたばた」もがきながら流れて来た。
- 2 ホモイは助けるため川に入り、ひばりの子の手を決して離さず「どんどん」流される。
- 3 空から「ヒュウ」とひばりの母親が飛んで来てホモイに感謝する。
- 4 母親は「ぶるぶる」震えながら我が子を抱きしめる。

後半

- 3 罠に捕われた鳥たちが「ばたばた」しても、狐の恫喝に怖気づいて助けずに逃げ出す。
- 2 狐がもぐらを虐めるため足を「どんどん」としても、ホモイは助けずそれに同調する。
- 4 玉（貝の火）が「ヒュー」と音を立てて窓から外へ飛んで行く。
- 1 ホモイがもぐらの親子を脅し「ぶるぶる」震えさせる。

(番号は物語の進行順序を示す)

前半は苦しむ者を助けるホモイの勇敢さが顕著で、この行為により貝の火が贈られるが、後半では鳥やもぐら等苦しむ者への一切の助力なく、逆に高慢さが目立ち、その結果、玉を失い失明することとなる。同じオノマトペで表現されながらも、主人公の性格の変貌によって対照的な結果を生むことになる。

2) オノマトペの音色的特徴と構成

オノマトペの中には同じ言葉でも平仮名やカタカナで、また長音(どう)と長音符号(ー)、読点の有無など多岐に渡って使い分けされている。

例えば『風野又三郎』冒頭の「どっどどどどうど どどうど どどう」を、結尾部では「ドッドドドウドウドウドウド」¹⁾とカタカナに加工。更に「ドッドドドウドウドードドウド。」と記し、言葉を伸ばす役目を担う長音と長音符号を同時に使用している。こうしたことは見た目の違いを考えてのことと思われるが、繰り返し音読すると僅かながらも、その違いが感じ取れる。

以下は、それぞれの音の印象を筆者が感じ取ったものである。

1. 平仮名の場合は腹底に響く、地鳴りのように低い音色で風の勢いを感じられる。一方カタカナの場合は、鋭さは感じるがどこことなく微風を思わせる。
2. 長音符号の方は、音色も強さも不変で真っ直ぐな伸びを感じ、長音のように母音で伸ばす場合、音色・強さも漸次変化が起こるように感じられるが、それ程の伸びは余り感じられない。

これらの印象は読み手によって捕らえ方が異なるであろうが、いずれにせよ平仮名とカタカナを使い分けることによって「音」の変化が確実にあることを伝えることが狙いであったものだろう。

①平仮名とカタカナによる長音と長音符号の使い分け

賢治の童話から長音符号を用いたオノマトペを拾集したところ、36 作品中 67 箇所で使用されている。このうちほとんどの場合がカタカナで記述されており、主に、鳥の鳴き声や笛の音といったように比較的音域が高く、しかも鋭い音色を表現する場合に多く使用されている。

一方、平仮名で書かれている箇所は 4 例あり、その中で「どぶーん」は石を淵に落す音、「どーん」は火山の爆発音であり、高音域の表現が多かったカタカナに比べ、対照的である。『銀河鉄道の夜』では「セロのようなごうごうした声」とチェロの音を平仮名で選択しており、決して「ゴーゴー」というカタカナではなく、同じ低音楽器トロンボーンの音も「ぼおっ¹⁾」と平仮名で記されている。それに対し、高音楽器のクラリネットの音をカタカナの「ポーポー²⁾」と記しているところからも、音域・音量変化を意識して使い分けていると考えられる。

②読点と空白(マス空け)

賢治の原稿は原稿用紙に書かれてあっても、マスを使う場合と使わない場合、また幾度もの推敲、推

途中で別の原稿用紙の裏面などに書くなど、その成立過程は極めて複雑である。その上清書されていないものが大部分であるため、文字間・空白・読点等の確認は非常に困難である。そこで今回は、新校本宮澤賢治全集版を底本としてこれに準ずることとする。

オノマトペの連なりで読点が使われる場合には、楽器の音や鳥の鳴き声、更に童話の挿入歌のフレーズ（掛け声、擬音、言葉遊びなど）によって付けられる場合が多い。

鳥の鳴き声でもよだかの「キシキシキシキシ」では間髪入れられない速さで繰り返し、まなづの「ピートリリ、ピートリリ」のように読点があると、繰り返す前にわずかな間のあることが感じ取れる。読点はこの「間」の有無により、付けられるのが一般的と考えられる。

以上、賢治のオノマトペの魅力について考察・分析してみた。

オノマトペによる一見直接的な表現は、堅苦しい表現を並べるより、実はずっと情景が浮かびやすい。この簡潔さが幼い子でも理解できる一番の魅力である。楽しげな音色の中に効果的に重複使用を試みたり、音色の状態や状況に即して平仮名やカタカナを選択するなど、賢治のオノマトペは、彼の言葉や音に対する鋭さを表出していることが確認できた。この深奥さと快活さの表裏一体となっているところが魅力となっているのではなかろうか。

II

本章では更にオノマトペとリズムの関係を考えることにする。

1) 楽譜が存在するもの

童話や劇の挿入歌として、または賢治が作詞作曲した歌曲として、また既存の曲に詩を入れた替え歌は約10曲ほど存在する。この中でオノマトペ群が含まれるのは『月夜のでんしんぼしら』の軍歌のみで、新校本によると a・a' の一部形式からなるこの曲は、6行1節、計4節に加えコーダが3節続いている。

賢治の作品ではオノマトペが連なると、同じものでも節によって読点や空白が付いたり付かなかったりするものがかなり多いが、この歌は4節までは全て同じ旋律であることから、それほど意識することなく付けたのではないかと推測できる。

1、4節の読点場所（他の歌詞部分省略）

「ドッテテドッテテ、ドッテテド、

「ドッテテドッテテ、ドッテテド

2、3節の読点場所

「ドッテテドッテテ、ドッテテド

「ドッテテドッテテ、ドッテテド

ここでの違いは1行目末に読点が付くか否かであり、新校本宮澤賢治全集によるとこの部分のリズムは次のようになる。



曲の特徴は四七抜き音階³⁾と通称ピョンコ節⁴⁾となっている。

2) 七・五調リズム

使用されている畳語の中で、比較的数の多い反復数2回や4回のは、囃子詞や挿入歌では意外に少なく、一方で3回反復形が頻繁に使用されている。

①ベゴ黒助、ベゴ黒助、黒助どんどん

『気のいい火山弾』

②びっくりびっくり、くりくりくりくり

『よく利く薬とえらい薬』

①は2回反復であるが、どうもリズム感がしっくりしない。一方4回反復の②は、心地いいリズムの流れが感じ取ることができる。これはどうやらオノマトペの反復回数が原因ではなく、その前文のリズムに問題にあると考えられる。試しに①と②の前後を入れ替え「びっくりびっくり 黒助どんどん」とすると語呂が良く、その逆では合わなくなるからだ。

ところで、3回反復が他の回数より好んで使用された理由のひとつに、わらべ唄や軍歌の際、簡単に手拍子が打てる1・1・3拍子に適しているからだと考えられる。またこの拍子は3・3・7拍子と同様のリズム拍子であるが、3・3・7拍子といっても変拍子ではなく、休符を数えると正確には4拍子系となる。



1・1・3拍子



3・3・7拍子

①や②で1・1・3拍子を刻んでみると、やはりリズムが合わないことが分かる。

それに対し、下記の3回反復形を用いている囃子詞では、何れも1・1・3拍子が簡単に打つことができる。(手拍子の部分を太くしている)

③おキレの角はカンカンカン

④ばけもの麦はベランベランベラン

⑤フォークのひかりはサンサンサン

⑥おキレの角はケンケンケン

⑦鎌のひかりはシンシンシン

⑧おキレの角はクンクンクン

『ペンネンネンネンネン・ネネムの伝記』

⑨おてんとさまは、カンカンカン

⑩月のあかりは、ツンツンツン

『気のいい火山弾』

- ⑪風にふかれて、すいすいすい
- ⑫風にふかれて、ばらんばらんばらん
- ⑬風にふかれて、さんさんさん

『かしはばやしの夜』

- ⑭おしりに火がつききんきんきん

『雪渡り』



③④⑤⑥⑧⑨⑭が該当する



⑦⑩⑪⑫⑬が該当する

リズムの違いは最初の十六符音符が同音価の休符に換わっているだけのもので、ほとんど同一のリズムとすることができる。

また、これらのリズムは以下の囃子詞にも適応している。

バラコック、バララゲ、ボラン、ボラン
『ペンネンネンネンネン・ネネムの伝記』

つめたい雨の ザァザザザ
かいほのしづく トンテントン
まっしろきりの ポツシャントン
『気のいい火山弾』

カン、カン、カンカエコ、カンコカンコカン
『やまなし』

雨はざあざあ ざっこざっこ
風はしゅうしゅう しゅっこしゅっこ
『さいかち淵』

鬱金しゃっぽのカンカラカンのカアン
『かしはばやしの夜』

ポツシャリ、ポツシャリ、ツイツイトン
『十力の金剛石』

3回反復の代わりに2回反復など様々なオノマトペが使用されているが、いずれも同じリズムで読むことができ、これらに共通しているのは全て七・五調となっていることである。

3) 三連符リズム

『十力の金剛石』では賢治特有の自然に対する鋭い感性を基に、オノマトペが数多く創作されている。その中でも他には余りみることがない三連符リズムのオノマトペが幾つも使用されている。

ツァリル、ツァリル、ツァリルリン



ツァリル ツァリル ツァリルリン

ぷりりぷりり



ぷりりぷりり

サング、サングリン



サング サングリン

三連符リズムを一つの情景で連続使用することで、躍動的でより楽しい場面を醸し出すことになる。下記は同リズムが適応されている例である。

おつきさんおつきさん まんまるまる >>ん
 おほしさんおほしさん ぴかりぴりる >>ん
 かしははかんかの かんからから >>ん
 ふくろはのろづき おっほ >>>ん

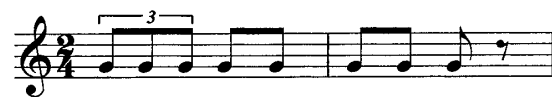
『かしはばやし之夜』



おつきさん おつきさん まんまるまるるるん



まんまるまるるるん



ぴかりぴりるるるん



ふくろはのろづき おっほほほほほん



おっほほほほほん

4) シンコペーションリズム

『風の又三郎』の先駆形である『風野又三郎』執筆中の昭和6年、賢治は教え子で音楽に精通している沢里武治に、次の4行に記されたオノマトペを見せ、曲を付けるように依頼したという。

「どっ
 どどどどう
 どどどう
 どどどう」

しかし結局、沢里は完成することができなかったが、後年、中村節也氏が生前の沢里に直接、賢治から聞いたリズムについて訊ねたところ、次のリズムを記したという。



これが『風野又三郎』推敲のどの時点であったのかは定かではないが、賢治が沢里に聞かせたリズムが上記のリズムであったにせよ、結局最終的には現在の形「どっどどどどうど どどうど どどう」に落ち着いたものと考えられる。なぜなら『風の又三郎』原稿の冒頭と結尾部の2回に渡り「どっどどどどうど どどうど どどう」と同位置で空白によってリズム分けがされているからだ。



このシンコペーションリズムは、『十力の金剛石』の雨が降るリズム「ザ、ザ、ザ、ザザァザ、ザザァザ、ザザァ」や『三人兄弟の医者と北守将軍』の「ピーピーピーピー、ピーピーピー」、及び『月夜のでんしんぼしら』の「オンオンオンオン、ゴゴンゴゴゴゴンゴ」などに用いるほど、賢治の好んだリズムといえよう。

5) その他のリズム

これまで挙げた囃し詞や挿入歌は、ある程度そのリズムを読み取ることが可能であった。しかし、次に挙げる『三人兄弟の医者と北守将軍』挿入歌内の太鼓など楽隊の音を表現するオノマトペは、人によってリズムの取り方が異なる例である。

「タンパララタ、タンパララタ、ペタン、ペタン、ペタン」

菅谷規矩雄氏は著書『詩的リズム』で、このリズムについて「二拍子とも三拍子ともとれるこのリズムを賢治はおそらくこの二重性を直感していた。タンパララッタと書けば、まぎれもなく二拍子になるはずだが、そのようになっていないところに、もうひとつの屈折をよみとれる」と述べている。しかし、これが三拍子になると下記のように優雅すぎて行進するには不適切になる。



日本では、新しく流行する外国語をより簡素に発音する傾向が多く、例えば「cappuccino (カプッチーノ)」を「カプチーノ」、「mozzarella (モッツァレッタ)」を「モッツアレタ」のように特に促音を省略することが多いようだ。日本人の感覚では促音は発音し難いのであろうし、それは今も昔も変わらない。現代でさえ正しく発音しないのに、賢治の時代では更に不正確に発音されていたものと推測できる。それ故に「タンパララタ」と記してはいるが、実際には「ラッタ」と促音を入れ二拍子で発音したものである。



同じような例に、『雪渡り』の挿入歌に「キックキックトントン」というオノマトペがあるが、これは従来2拍子で読まれており、以下のリズムとなる。



しかしこれでは「トーントーン」「トオントオン」または「トン、トン、」と記されるべきではなかろうか。「トントン」のリズムだと、次のような3拍子になってしまう。



このオノマトペは、足踏みや踊りの際に使われるものなので、3拍子でも構わないだろうが、これに伴う歌詞の大部分が七五調、時代も賢治と同時代、その上賢治が参考にしたと思われる岩手地方のわらべ歌「雪渡りかんこ」「堅雪かんこ」なども共に2拍子系であることを勘案すると、2拍子とするのが妥当に思われる。

一般的に、歌詞が付いている曲のリズムを言語化して表すことはさほど難しくなく、ことに誰もが知っている曲であれば容易であると思われる。だが逆に歌詞がない複雑な曲、もしくは自ら創造した曲などのリズムを言葉で表す場合は難しく、プロの音楽家ではない賢治にとっては、殊更困難であったに違いない。

次に以下の囃子詞のリズムを考えてみたい。

火はどろどろぱちぱち

栗はころころぱちぱち

『狼森と叢森、盗森』

ベコ黒助、ベコ黒助、黒助どんどん

『気のいい火山弾』

まず、語句からみてシンコーペーションのリズムは無理があり、七・五調を考えても字数が合わない。そこで前述の「キックキックトントン」のように長音を付け加えると、すっきりしたリズムを読み取る

ことが出来る。



また、2)の七五調リズムについても、先述の「かしはばやしの夜」⑩を例に取り、「かぜに吹かれて」に長音を加えると「かあぜに吹かれて」となる。その上、『月夜のでんしんばしら』の軍歌、『双子の星』の「星めぐりの歌」のように賢治が好んだピョンコ節を用いると下記のようなリズムも生まれる。



以上のように、オノマトペを用いた挿入歌や囃子詞のリズムについて、実際に類型化し、可能なリズムを音符化することによって、今まで漠然としていたものが少しずつはっきりとできるようになった。

おわりに

宮沢賢治の童話の中には音楽が流れ、多くの楽しい歌が歌われている。もし彼が現代に生きていたのなら、出版物に自作の挿入歌やBGMを収録したCDを添付する、ということをしていただかもしれない。それは作品を朗読する際の伴奏としてチェロを奏しようと考えていた点⁹⁾からも垣間見ることができる。

オノマトペとは「音」を文字で表現する究極の言葉であり、誰もが容易に理解できる優れた言葉である。作品内にオノマトペをこれほどまで多用していることから、彼の「音の表現」へのこだわりが窺える。

賢治は「リズムは読み手によって違うものだ。」と考え、その普遍性を確信して、リズムを読者それぞれに任せようとしたのかもしれない。今一度声に出してこれらの挿入歌や囃子詞を読んでみてはいかがだろう。自分だけのリズムが浮かんでくるかもしれない。

註

- 1) 『ポラーノの広場』
- 2) 『セロ弾きのゴーシュ』
- 3) ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シのうち4番目と7番目の音がない5音階で、明治の作曲家たちは子供達に歌い易いこの音階を多く用いた。
- 4) 全体を通して付点八分音符と十六分音符の組み合わせが繰り返される。明治時代、唱歌で頻繁に使用されていた。
- 5) 『チェロと宮沢賢治ゴーシュ余聞』によると、賢治はチェロを習うきっかけとして、詩の朗誦伴奏に考えていた、と述べている。

参考文献

- 新校本宮沢賢治全集 第6, 8~12巻 1995~96 筑摩書房。
「どっどど」リズム考 賢治朗誦のリズムいま蘇る 中村節也 宮沢賢治学会イーハトーブセンター会報第18号 1999.3.21。
詩的リズム 音数律に関するノート 菅谷規矩雄 1975.6.30 大和書房。
宮沢賢治の音楽 佐藤泰平 1995.3.25 筑摩書房。
擬音語・擬態語辞典 天沼 寧 1974.12.10 東京堂出版。
宮沢賢治——風を織る言葉 小林俊子 2003.6.20 勉誠出版。
オノマトペ擬音・擬態語をたのしむ 田守育啓 2002.9.10 岩波書店。
私の日本音楽史 團伊玖磨 1999.7.25 日本放送出版協会。
わらべうた 岩波文庫94 編者 町田嘉章浅野健二 1993.4.7 岩波書店。
日本わらべ歌全集2下 岩手のわらべ歌 編者千葉瑞夫 1985.1.30 柳原書店。
宮沢賢治の映像世界 発行者竹内正年 1996.10.31 キネマ旬報。
宮沢賢治5 編集/発行者 梅田鉄夫 1985.4.1 洋々社。
チェロと宮沢賢治ゴーシュ余聞 横田庄一郎 1998.7.30 音楽の友社。
第12回研究発表記録集 「セロ弾きのゴーシュ」にみられる宮沢賢治の音楽性について 相原啓寿 2003.3.26 宮沢賢治学会イーハトーブセンター。