

# 法華文学としてのイーハトヴ童話「かしはばやしの夜」

——オノマトペの共振的效果に根ざした「法華文学ノ創作」をめぐる

木村直弘

## 序

「宮沢賢治ほど擬音のつくり方を工夫し、たくさん詩や童話に使った表現者は、ほかにみあたらない」とは、詩人・評論家の吉本隆明の言だが、たしかに、全集の巻末索引にオノマトペが掲載され、そのオノマトペ集が単行本として上梓<sup>2</sup>されている文学者は他に類をみない。では、賢治は何のために、オノマトペを多用し造語までしたのであるか。それは賢治のオノマトペの多くが「童話」中に多く見られる表現だからだろうか。しかし、たとえば有名な『イーハトヴ童話 注文の多い料理店』（盛岡市杜陵出版部・東京光原社、一九二四年十二月一日発行）広告文を見ればわかるように、少なくともイーハトヴ童話は、「少年少女期の終り頃から、アドレッセンス中葉に対する一つの文学としての形式をとつてゐる」「作者の心象スケッチの一部」であり、「古風な童話としての形式と地方色とを以て類集したもの」であつて、「童話」はあくまでもそこで採用された「形式」にすぎなかった。つまり、対象読者とされたのは「少年少女期の終り頃」から、「アドレッセンス」すなわち青春期・思春期の「中葉」の世代であり、決して児童向けにオノマトペが多用されたわけではないということである。これに関連して、賢治のオノマトペや造語について詳しく論じた前出吉本は次のように書く。

かれは幼童をよろこばせるために童話を書いたのではない。また幼童が好きだという理由で童話を書いたのでもない。またかれ自身が幼童性をもった未熟なところだから童話を書いたのではない。仏教の信仰による幼童の教化というモチーフ

はあったかもしれないが、それもじぶんが内がわから燃焼して白熱すると、じぶんでこわしてしまっている。ただかれは、普遍的な年齢のための童話という矛盾を書く必然（運命）をもっていた。そしてこれだけがかれの擬音に、理念の意味をあたえた。<sup>3</sup>

そして、最終的に吉本が出した答えは、以下のようなものである。

賢治はじぶんの思考を他者に伝えたいと願ったとき、その願いは瞬時になえられるはずだというかれのユートピアを、条件からきめてゆきたかった。意味多様体のアモルフなそして重層したかたまりを、いっきよに表音で実現できたらという願望が、じぶんのユートピアと一致できる言葉の場所が、かれの擬音と造語の世界だった。<sup>4</sup>

賢治が他者に伝えたいと願った自分の思考、擬音に与えた理念の意味、いっきよに表音で実現できたらと賢治が願ったかもしれない「意味多様体のアモルフなそして重層したかたまり」としてのオノマトベの「さらに形而上化するところまでは、つきすんだ」例として吉本が挙げるのが、賢治晩年の未定稿の詩「丁丁丁丁」であり、就中「尊々殺々殺／殺々尊々々／尊々殺々殺／殺々尊々尊」という箇所について、「作者賢治の形而上学である仏典の呪詞にちかい音と、（とうとい）と（ころす）という対照的な意味をあらわす語の組合せ、あるいは（とうとばれる）と（ころされる）という対照的な意味をあらわす語音によって表象された音喩とみなされる」と指摘しているのは興味深い。<sup>5</sup>

しかし、結局吉本がオノマトベの「意味」に拘泥しているのに対し、本稿が注目するのは吉本が追究しなかった、オノマトベに見出される「仏教の信仰による教化というモチーフ」と「仏典の呪詞にちかい音」との関係である。すでに宗教学者の町田宗鳳や中沢新<sup>6</sup>によって、賢治文学における（オノマトベの）リフレインと賢治の唱題の実践との関連についての示唆がなされてきた。また、宮澤清六が自身朗読の録音も残している「原体剣舞連」についてのエッセイで、「ダー、ダー、ダースコ、ダー、ダー」という調子の、念仏のようなもの<sup>8</sup>と書いているように、賢治のオノマトベは「音」を通して念仏・唱題とも結びつく可能性を有している。そこでポイントとなるのが、オノマトベが喚起する音＝振動による「共振」＝「共鳴」である。

たとえば、法事などの際、実際に自身でお経なり念仏なり題目なりを口から発すると、自分の声が体内に響くだけでなく、周囲とも共振していることを実感する人も多いだろう。また、我々が一斉に念仏や唱題を始めた場合、最初はばらばらだったそれぞれの声は、だんだん同じリズムに揃ってゆく。こうした現象は自然科学でいう振動による「同期現象(synchronization)」の一種であるが、ここで重要なのは、「南無阿弥陀仏」や「南無妙法蓮華経」といった文字の意味よりも、反復して唱えられる音響の直接的振動によって、われわれの身体が共振させられ、周囲との一体感<sup>⑧</sup>共感が惹起されるという事実である。

実は、このことは賢治文学を読み解くにあたって一つの新たな視点を提供してくれる。その視点とは、念仏や唱題の本質が言葉の意味の理解にあるのではなく、それらによって惹き起こされる振動の共有にある、と実感した賢治が、その共振<sup>⑨</sup>共鳴<sup>⑩</sup>共感<sup>⑪</sup>効果を狙って、振動(あるいは摩擦)表現そのものであるオノマトペやそのリフレインを多用したのではないか、そして、その独特なオノマトペやリフレインの横溢するイーハトヴ童話の世界こそ、「雨ニモマケズ手帳」に記された「法華文学ノ創作」が試みられた場であつたのではないか、というものである。よって、本稿の目的は、この新しい仮説の検証にある。

たとえば、イスラム教の聖典「コーラン」の意味が「声に出して読まれるもの」であること、そしてキリスト教のヨハネによる福音書冒頭の「はじめに言<sup>ログス</sup>ありき」の「言」が声に出された言葉を指していることは言うまでもないが、まさに「童話」こそ、小説といった他の散文ジャンルに比べ、声に出して読まれる可能性が高い(あるいはそれを前提としている)ジャンルであることは看過されてはならない。<sup>⑫</sup>つまり、賢治が敢えて声に出して読まれることを前提とすることこそ「古風な童話としての形式」を採用したとも考えられるのである。

そもそも、一般的には全く相容れないと見做されている浄土真宗と日蓮宗という二つの宗派間を、賢治はなぜあつさり越境できたのか。それは、仏教学者・正木晃が正しく指摘するように、「両方とも、念仏と題目という、しごく簡単明瞭でありながら、威力抜群とされる「唯一絶対の呪文」を擁している<sup>⑬</sup>」からにはかならない。そして「呪文」とは「意味」ではなく、声として発せられるその「音」＝「振動」が重要なのである。

しかし、賢治文学と法華経に関する先行研究では、オノマトペ的表現であつても、その「音」ではなく、あくまでもその「意味」に焦点が当てられることが殆どであつた。たとえば、サンスクリット学者・松山俊太郎は、「南無妙法蓮華経」を梵語の音で表記した「オホーツク挽歌」「樺太鉄道」に出て来る「ナモサダルマブフンダリカサストラ」という賢治の表記につ

いて、文法的に誤りであり（文法的に正しくは「ナマハ サッダルマ・ブンダリーカ・スートラーヤ」、題目の梵語原音を写すという「この試みは失敗であるばかりか、唱題の歴史についての無知を露呈している」と断じている。しかし、逆にこの「試み」について、賢治が題目を、「意味」ではなく「音」として捉えていたことの証左とも捉えることが可能である。

関連して、仏教評論家・大角修は、賢治の生前に発表された作品中、法華経の名が登場するこの唯一の例について、「正統日蓮教学においては「南無妙法蓮華経」以外の唱題はない。それを「ナムサダルマ……」などというのは異端の証である」としつつ、この片仮名表記について、「短く音を切って唱える「南無妙法蓮華経」よりも「なもあみだぶつ」の念仏に近いのではないだろうか」と述べている。さらに大角は、「浄土真宗本願寺派の学僧である島地大等が法華経を讃える本を著すなど、今日では考えられない」戦後仏教のセクト主義にも言及し、島地編『漢和对照妙法蓮華経』（前掲書簡「五〇」中の「赤い経巻」）にみられるような「寛やかな精神が失われた」ことが「賢治の「法華文学」をわかりにくくしている」としているが、たしかに、従来の教理的「意味」に拘る先行研究は、念仏と唱題を「音」として一括りにする発想を持たなかった。しかし、賢治が敢えて漢字を片仮名化して題目を書き入れたことは、いわば念仏・題目の「オノマトペ化」とも見做すことができよう。たとえば、前出・正木晃が、記憶しやすいようにリズムミカルにつくられている浄土真宗の正信偈を、賢治が嫁ぎ先から出戻った伯母ヤギから「子守歌」のように聞いており、「賢治の詩や文章にみられる独特のリズム感が、この正信偈を耳にしたことによってやしなわれた可能性はひじょうに高い」と指摘しているように、こうした発想は、自らの身体感覚に即して考えてみれば、けっして突飛というわけではない。以下、具体的に賢治童話中のオノマトペと念仏・唱題との関係を考える前に、まずは、賢治自身の念仏・唱題に関する言説を確認しておこう。

## 一 賢治と念仏・唱題

前述のように、浄土真宗の熱心な信者だった「宮澤まき」に生まれた賢治が「無意識に」「口に称名の起」こる（書簡四「一九二二年五月三十日付」）ほど、幼い時から「南無阿弥陀仏」の念仏に親しみ、その後法華経信仰、すなわち田中智学が組織した法華・日蓮系在家仏教教団・国柱会に入信してからは「本門の題目」すなわち「南無妙法蓮華経」を唱えていたことはよく知られている。

たとえば、一九一八年三月十三日に突然盛岡高等農林学校を除籍になり郷里に帰った親友保阪嘉内に宛てて賢治が送った書簡「五〇」(一九一八年三月二十日頃)では、「南無妙法蓮華經南無妙法蓮華經 どうかどうか保阪さん すぐに唱へて下さいとは願へないかも知れませんが 先づあの赤い経巻は一切衆生の帰趣である事を幾分なりとも御信じ下され本氣に一品でも御読み下さい そして今に私にも教へて下さい。」と書き、また同様に、志願兵としての兵役後除隊し故郷に戻った保阪に宛てて(日蓮)「大聖人御門下にな」ってくれるよう懇願する内容の書簡「一八一」(一九二二年一月中旬)では、

この時あなたの為すべき様は

まづは心は冤にもあれ

甲斐の国駒井村のある路に立ち

数人或は数十人の群の中に

正しく掌を合せ十度高声に

南無妙法蓮華經

と唱へる事です。

決して決して私はあなたにばかりは申しあげません。実にこの様にして私は正信に入りました。竜ノ口御法難六百五十年の夜私は恐ろしさや恥づかしさに震えながら燃える計りの悦びの息をしながら、(その夜月の沈む迄座って唱題しやうとした田圃から立つて)花巻町を叫んで歩いたのです。知らない人もない訳ではなく大低の人は行き遭ふ時は顔をそむけ行き過ぎては立ちどまってふりかへって見ておました。盛岡の農林学校では化学の一年が見学に来てゐてその一群にもあひました。向ふは校歌を唱つてゐたのです。その夜それから讀ふべき弦月が中天から西の黒い横雲を幾度か潜つて山脉に沈む迄それから町の鶏がなく迄唱題を続けました。

といった記述がみられる。

また、賢治と同年に国柱会信行部に入信した関徳弥によれば、賢治は常々、自分たちは法華經の信者だと世間に言われるよ

うにならねばならない、そのためには町中で唱題する勇氣が必要だと語り、実際、ある寒い冬の夜、賢治がすたすたと堅い雪道を踏みながら花巻の町中を声高らかに唱題して歩いた。<sup>15</sup>

このように、賢治が、自らも唱題し、周囲にも唱題することを勧めることによって、法華経信仰を弘めようとしていたことは明らかである。<sup>17</sup> 加えて、死の二年前に書かれた両親宛ての書簡「三九三」（一九三一年九月二十一日付）に「どうかご信仰といふのではなくてもお題目で私をお呼びだしてください。そのお題目で絶えずおわび申しあげお答へいたします。」とあるように、賢治にとって唱題は、自他が通じあえる一種のコミュニケーション・ツールとして意識されていたことも看過されてはならない。

さて、こうした直接的な弘通だけではなく、「高知尾師ノ獎メ」によって「法華文学ノ創作」という間接的弘通について示唆された時、賢治はいつたいどのような方途を模索したのだろうか。一九二二年一月に突然上京してきた賢治と鶯谷の国柱会館で面会した高知尾智耀自身は、後年のエッセイで「あらたまって、彼に対し、法華文学の創作を勧奨した記憶はない」とし、「農家は鋤鋤を以て、商家はソロバンを以て、文学者はペンを以て、各その人に最も適した道に於て法華経を身に読み世に弘むるのが、末法に於ける正しい修行のありかたであると云うことを力説したと思う」と記している。よって、賢治は自分自身のやり方で「法華文学」を創ってゆくことになった。しかしその「法華文学」は当然「既成の疲れた宗教」（『注文の多い料理店』広告文）的なものであつてはならない。賢治の作品について高知尾自身は、「法華経礼讃の詩歌又は物語とか或いは利生談」といった「世間で普通に解釈している」法華文学とは異なり、「法華経の正しい信仰をもった作者が、その信仰のやむにやまれぬ発露として実現された芸術」「妙法蓮華経の芸術的結晶、所謂如来の表現」と見做していた。

では、賢治は「ペンを以て」どのように「世間で普通に解釈している」のとは異なる法華文学を創作しようとしたのだろうか。賢治は、関徳弥宛て書簡「一八五」（一九二一年一月三十日付）で国柱会で高知尾に面会したことを書き送っているが、ここで注目したいのは、関徳弥宛ての次の書簡「一九五」（一九二一年七月十三日付）である。そこで、賢治は「図書館へ行つて見ると毎日百人位の人が『小説の作り方』或は『創作への道』といふやうな本を借りやうとしてゐることを批判的に例示しつつ、『これからの宗教は芸術です。これからの芸術は宗教です。いくら字を並べても心にならないものはてんで音の工合がらちがふ。頭が痛くなる。同じ痛くなるにしても無用に痛くなる。』と記している。ここでのポイントは賢治にとって「音の

「工合」が極めて重要な創作要素であったということであり、「音の工合」がテキスト中最も直接的に具現されるのは、オノマトペによってであることは言を俟たない。よって、「法華文学ノ創作」と賢治の独特なオノマトペ表現との関連を探るにあたって、「音の工合」やオノマトペと最も直接的に関連する「唱題」が国柱会においてどのように位置づけられていたのかを確認しておく必要がある。

## 二 田中智学による「唱題」論

国柱会における唱題の位置づけを明らかにするにあたって、阪阪嘉内宛て書簡「二七八」（一九二〇年十二月上旬）で「必ずあなたを感泣させるに相違ありません」と書名が挙げられた、国柱会の創始者・田中智学の著書『日蓮聖人の教義』（師子王文庫、一九一〇年）および講義録『本化妙宗式目講義録』（山川智應整記。博文館、一九〇四―一〇年。改題…『日蓮主義教学大観』天業民報社出版部、一九二五―二七年）における記述を確認しておこう。

『日蓮聖人の教義』によれば、日蓮の教えは、本化、すなわち釈迦が成仏した頃からの弟子の菩薩によって伝えられた妙法蓮華経宗を意味する「妙宗」や「本化妙宗」と略称される。その宗旨は、一乗妙法蓮華経の本体（本仏の実体）である「本門の本尊」、「一乗妙法蓮華経の信念（本仏の正智）」である「本門の題目」、そして一乗妙法蓮華経の実行（本仏の妙相）である「本門の戒壇」の「三大秘法」である（ちなみにこの「秘」には「隠れて見えない」という意味と「貴いから容易に示さない」という意味が籠められている）。ここでの「本門」とは、他の仏教とは異なり唯一「法華経本門寿命品」の教義に由来するたに付された言葉とされる。この三大秘法は、「悉く「妙法蓮華経」の五字を体とする」、「三一相即」即ち「一法の三方面といふこと」とされた。本尊、題目、戒壇はそれぞれ、意業、口業、身業の三業に対応しており、その乱すことができない典型的修行として「本尊に対し題目を口唱する」ことが挙げられる。すなわち、まとめれば

- ▲「意」に本尊を帰依する……本尊の心々意業
  - ▲「口」に題目を口唱する……題目の声々口業
  - ▲「身」に合掌の印を結ぶ……戒壇の姿々身業
- └──「受持」（三業一如）…正行

となる。<sup>20)</sup>これら三業一如を「受持」することのみが「正行」すなわち「正意の行」なのであり、それは「本尊に対し題目を口唱する」こと、すなわち唱題することに収斂することになる。しかし、同じ「口唱」でも意義を認めて唱える（但信）か、何も知らなくてただ唱える（単信）かの二つがあり、当時の日蓮宗のそれは、後者になってしまっていると批判される。たとえば、賢治が五回繰りかえして読んだと語っていた『本化妙宗式目講義録』で田中智学は、当時の日蓮宗諸派の唱題の現状について、本来「助行」であるはずの四種の修行、すなわち「読・誦・解説・書写」のうちの読誦が、正行のようになっていない、正行である唱題はただ数さえこなせばよいといった「蟬噪蛙鳴」<sup>21)</sup>状態で「少しの熱誠も報恩の思想も籠って居ない」と批判する。田中によれば正しい唱題とは、「本仏の智慧、慈悲のこもれる梵音、成仏の要道」である。つまり田中にとって、本仏の智慧そのものである「妙法蓮華経」の五字を、「考へこれを想ふのでなく、直に音声に唱へしめる」こと、すなわち題目を「精神をこめ信念の叫として一生懸命に唱へる」ことこそが正行であった。<sup>22)</sup>

このように、唱題が正行、すなわち「正しき成仏の修行としての要」であるのに対して、経文の読誦は「行者の安心信念を助けるため」の「助行」、言い換えれば「吾人行者の安心門の解を助け、題目正行の信念をますく堅固にするために修する行」と位置づけられる。よって「お経の方は、歌誦法音で、諷誦的、音楽的に信念を鼓舞策励するに在る」とされた。一方、「御題目は爾でない、信念誠心の極りをこれにこめて唱へる」ものなので、「唱題には何の思慮分別を用ゐるべきでない」とされ、明確に「正行は唱題のみである」と断言される。つまり、日蓮宗諸派の中でも、国柱会は、より題目正行、すなわち唱題を重視していたのである。<sup>23)</sup>

さらに興味深いことに、田中智学は、唱題について、この総頁数三三〇八頁に及ぶ浩瀚な講義録中でもとりわけユニークな講述をしている。それは、田中が重要視する有相行、すなわち観念的な行（無相行）ではなく具体的な行の一つである「声塵立行」について言及された箇所である。「塵」とは、「染汚」すなわち、真理の顕発を妨げる汚れの意味で、眼、耳、鼻、舌、身、意の六根の対境として、それぞれ色塵、声塵、香塵、味塵、触塵、法塵の六塵がおかれていますが、国柱会の修行で当面必要となるのは、色塵、声塵、法塵の三つとされた。「声」については、心が有相すなわち物に表れ出る初めのものであるから重要なのだということになるが、そこで智学はいろいろなオノマトペを具体例として挙げている。すなわち、



当家のごときは、有相門の基礎から有相行を立てたのである、有相門によって万法の秩序を保つものである、而して形なき心から、直に歴々分別すべき有相の境界に出て、争ふべからざる印象を与へるものは声である、声は、心が有相にあらはれる始である、すなはち心から物に出る始である、喜憂の念は心自ら知るのみで、外界にはあらはれないが、それが外界にあらはれる時は声になる、真に愕いた時はアツといふから彼は愕いたとわかる、如斯喜には亦喜の声がある、この声は一たび出ては再び帰すことの出来ぬものであって、而も心をよく顕すものである、この声で心の或る意味を正確に言ひ顯し得るものは語辞である、が声だけでもその情はわかる、唾のアーオーの中にも喜怒自からあらはれる、文章でもその感情を露骨に表すには声で表してある、『夫子喟然』も声である、『呵々大笑』も声である、笑にもアハ、とかクス／＼とかガラ／＼とかみな心が違ふ、晒然と笑ふとか、車の飛で行く様な震然など、いふ笑もあらう、甚しいのはカンラカラ／＼などもある、要するにこれ声の中には飾らず偽らぬ原始的情が籠って、自から千万無量の意味を含んで居る、武張った人、平和な人みなわかる、武張たのは声が跡に響く、平和なのはオーといふ風の音が多い、阿吽の二つなど、いふ彼のアーの声は、生々發展の音である、鳥のカーなどは武張て居る、鳩のポオーなどはオで平和な声だ、兒童の玩具に土の鳩がある、吹くとポー／＼鳴る、金や角ではあの音がでない、土に限る、京都の大仏に、土でこさへた鈴がある、あれが大変に面白い、聖人的音声が出る、心ばかりでなく外界のものでもその音でその性を表して居る、土は金属や、角や、貝類と違って堅剛の固性を持って居らない柔和なものだから平和の音が出るのだ、此と同じく声は人の意思感情を原始的によく表すものでまた複雑高等なる思想もこれで綴り得るものである、声だの香だのといふものはともに無相から有相へ出たものである、仍でこの声塵を修行の体とするはこれ有相行の有相行たる所以である。<sup>36)</sup>

ここで注目すべきは、驚いた時の「アツ」、唾の「アーオー」、笑い声の「アハ、」「クス／＼」「ガラ／＼」「カンラカラ／＼」、阿吽の「アー」といったオノマトペの具体例が挙げられ、「要するにこれ声の中には飾らず偽らぬ原始的情が籠って、自から千万無量の意味を含んで居る」とされている点である。人間の声だけにかぎらず、「鳥のカー」「鳩のポオー」、そして土の鳩笛の「ポー／＼」なども例に出され、土の鈴にいたっては「聖人的音声が出る」と述べられていることも看過されてはならない。つまり、人間の「声」に限定されないということは、まさにそこに生起する「音」あるいは「振動」に法力が認め

られていることにほかならないのである。<sup>(27)</sup>

ではこうした賢治の愛読書の記述と賢治の創作はどのように関わっているのだろうか。ここで注目すべきは、前述の「オホーツク挽歌」や「樺太挽歌」にみられた梵語原音表記の試みにも由来する、仏教の起原たる古代インドへの関心である。

### 三 「古典ブラーマ」と「大曼荼羅」を結ぶもの

古代インドへの賢治の関心は、多くの先行研究が指摘するように、一九一一年八月の大沢温泉での夏期講習会以降、何度も直接講話を聞いたり対話したりする機会があった、天台教学の權威で所謂第一次大谷探検隊隊員としてスリランカ、インド、ネパールの仏跡調査をしたこともある前出・島地大等由来と考えられる。賢治の法華入信のきっかけとなり、臨終の床で千部印刷し知己への配布を親に遺言した朱色の表紙の「国訳妙法蓮華経」のモデルと考えられる前出書簡「五〇」の「あの赤い経巻」、すなわち島地編『漢和对照妙法蓮華経』（一九一四年、明治書院）自体、その表紙にサンスクリットやインドの仏教遺跡のレリーフの図が記されているように、インドを強く連想させる意匠を採り、内容的にも、法華経本文の後に「梵文陀羅尼神呪」という項目が付されていることによつてそのイメージは強化される。ここでは本文・妙法蓮華経巻八・陀羅尼品第二十六の文中で漢訳された五つの「呪」（「薬王菩薩陀羅尼呪」「勇施菩薩陀羅尼呪」「毘沙門天王陀羅尼呪」「持国門天王陀羅尼呪」「羅刹女陀羅尼呪」「普賢菩薩陀羅尼呪」）の元のサンスクリットが「梵文陀羅尼神呪」としてアルファベット表記で掲載されている。<sup>(28)</sup>賢治がこうした「呪」から影響を受けていることは、賢治の文語詩「祭日（二）」の四句の冒頭にそれぞれ「アナロナビクナビ……ナビクナビアリナリ……ナリトナリアナロ……アナロナビクナビ……」とおかれた片仮名表記からも明らかである。<sup>(29)</sup>これは、前掲五つの呪の一つ毘沙門天王陀羅尼呪「阿<sup>あり</sup>犁<sup>なり</sup> 那<sup>なり</sup>犁<sup>なり</sup> 阿<sup>あ</sup>那<sup>な</sup>盧<sup>ろ</sup> 那<sup>な</sup>履<sup>り</sup> 拘<sup>く</sup>那<sup>な</sup>履<sup>り</sup>」<sup>(30)</sup>（アルファベット表記では「Atte tatte natte vanatte anade nadi kunadi svaha」）に由来する。ちなみに、「呪」とは、要は魔術的な力をもった言葉という意味で「音」自体が重要視されており、この「漢和对照妙法蓮華経」でも「呪」はその音訳だけがなされ、その言葉の意味についての説明は当然のことながら付されていない。

さて、こうした古代インドの「呪」繋がりで注目したいのは、前出・挽歌群と同じ『心象スケッチ春と修羅』所収「無声慟哭」中の「風林」の初期形（詩集印刷用原稿第一段階）「かしはばやしの夜」中の言葉である。<sup>(31)</sup>それは「（古典ブラーマのひ

とたちには／あすこは修弥のみなみの面だ」という形で登場する。「修弥」とは「須弥山」（農民芸術の興隆）に「宗教中の天地創造論 須弥山説」という表記あり）のことで、古代インドでの世界観で世界の中心にある聖なる山とされていたものが、賢治は、後に削除された短歌で、この「須弥山」と「大曼荼羅」とを密接に関連づけている。すなわち、

須弥山の瑠璃のみそらに刻まれし大曼荼羅を仰ぐこの国（歌稿〔A〕七五七）

はらからよいざもろともにかゝやきの大曼荼羅を須弥に刻まん（歌稿〔A〕七五八）

というものが、ここでの「大曼荼羅」とは、「大曼荼羅御本尊」、すなわち日蓮門下の諸派における「法華曼荼羅」（文字曼荼羅）「十界曼荼羅」を指す。十界曼荼羅とは、中央に髭のような字形で書かれた題目「南無妙法蓮華経」、その周囲に釈迦仏、多宝仏や菩薩などの名前を記したもので、賢治も国柱会入信後授与されたこの「御曼荼羅」を経師屋で小さな軸にしてもらい大切にし、『雨ニモマケズ手帳』にも、略式の「御本尊」が書きつけられていることはよく知られている。この「大曼荼羅」の中心はまさに題目であり、それはとりもおさず、古代インドの世界観で世界の中心とされた須弥山と類比せられていることは、これらの短歌からも容易に推測されよう。

そして、ここに「古典ブラーマ」についての解釈を重ねると、さらに重要な示唆が得られる。「古典ブラーマ」とは、ブラーフマナ文献、すなわちバラモン教の聖典「ヴェーダ」の一部をなすもので、古代インドで複雑な祭祀の体系が整備された時代、紀元前八〇〇年ころを中心とする数百年間に生まれた祭祀書のことである。ヴェーダの基本部分はサンヒターと呼ばれ、マントラ、すなわち讃歌・歌詞・祭詞・呪文の集録であり、ブラーフマナは散文で書かれたマントラの説明書ということになるが、ここで注目すべきは、インドにおいては、祭祀と呪法（呪文を唱えて行う法式）との間に本質的区別がないということである。<sup>33</sup>その儀式では、神々が祭場に呼び出され、そこで唱えられるマントラのもつ神秘的な呪力（ブラフマン）によって支配される。つまり、この「古典ブラーマ」の時代に最も重要視されていたのがほかならないマントラ、すなわち唱えられる呪文だったということは看過されるべきではない。

マントラとはすなわち「文字」「言葉」という意味で、反復して数多く唱えることで絶大な威力を発揮すると考えられていた。その後仏教では、「真言」の他に「密言」「呪」「神呪」「明呪」等と訳されてきたが、マントラそのものの意味は漢訳されず、サンスクリットを音写した漢字で表記され、直接読誦されているのは先述の通りである。「それは、マントラは音であるために――まさにそれゆえに――効きめがある」<sup>34)</sup>からである。

さらにこれに関連して、仏教にも大きな影響を与えた古代インドのタントラ（聖典）について知っておくことも理解の助けになる。インドのタントラ研究者アジット・ムケルジーによれば、タントラとは、宗教ではなく、人生を神秘的に見る態度でもなく、「それは人生体験であるとともに、人間がもって生れた精神的な力をひきだす方法であり、体系」<sup>35)</sup>であり、「個々の人間と宇宙とが出会う『場』となる接点の上に、宇宙との交差点を定めた一つの体系的な行法」<sup>36)</sup>である。そして、この宇宙の交差点は、マントラを唱えること、あるいはマンガラやタントラ図形を描くことによって呼び起こされる。タントラによれば、「われわれがこの宇宙で見たり感じたりする物体はすべて、震動をそれぞれ凝縮した音」<sup>37)</sup>であり、

生物であれ無生物であれ、すべてのものはある特定の周波数をもった震動音だということができる。音と形は、たがいに関連していて、すべての形はある強さをもった震動音であって、すべての音には、それぞれ目に見える形が対応している。つまり音というのは形の反映であり、形は音から生れたものである。音を根源として、音によってあらわれる動的な力を図形化したのが《ヤントラ》である。<sup>38)</sup>

とされる。ちなみに、ヤントラとは「助け」とか「道具」といった意味で、タントラ儀礼や瞑想のさいに精神集中をうながす手段として用いられるものである。すべてのヤントラには、神聖な音節すなわちマントラが記されているが、それはまさに「大曼荼羅」と通底する。つまり、「古典ブラーマ」は「須弥山」を介してというよりも、まさにタントラ的な思想やマントラ的な音、振動を介して「大曼荼羅」と密接に繋がっているのである。

実は、この音＝震動のもつ影響力の重視を介して、この「かしはばやしの夜」という心象スケッチは、『イーハトヴ童話 注 文の多い料理店』中の同じタイトルが付された童話とも共鳴する。すなわち、この心象スケッチは「（かしはのなかには鳥の

巢がない／あんまりがさがさ鳴るためだ」という句で始まり、「月光は柏のむれをうきたたせ／かしはいちめんさらさらと鳴る」という句で閉じられており、また「月（光）」や「沼森<sup>⑧</sup>」という言葉を絡めている点でこの同題のイーハトヴ童話と共通するところが多いのである。以下、これまでの考察を踏まえ、この童話におけるオノマトベが、どのように「法華文学」のための表現として定位されているかを検証してゆくことにする。

#### 四 イーハトヴ童話「かしはばやしの夜」における共振の音風景

『イーハトヴ童話 注文の多い料理店』所収の童話はどれもオノマトベに満ちていると言ってよいが、就中それが充ち満ちていると言えるのが、『注文の多い料理店』広告文で賢治自身が「桃色の大きな月はだん／＼小さく青じろくくなり、かしははみんなざわざわ言ひ、画描きは自分の靴の中に鉛筆を削つて変なメタルの歌をうたふ、たのしい「夏の踊りの第三夜」です。」と紹介している「かしはばやしの夜」である。一九九六年にこの童話を原作とした音楽劇《かしはばやしの夜 舞台のためのカーニバル》を作曲した林光も、この作品を「注文の多い料理店」のなかでも、とびぬけてとらえない童話」とし、「歌合戦でのみごとにナンセンスな歌詞の羅列とか、木の世界（かしわばやし）と鳥の世界（ふくろう）との摩擦とか」「解いてみたい謎のかけらがいっぱいだ」と述べている<sup>⑩</sup>。林の言う「ナンセンスの歌詞の羅列」では、当然賢治独特のオノマトベが重要な役割を果たしているの言うまでもない。

たとえば、この童話に関する多くの先行研究のうち、詩人・吉田文憲は、「ざわざわ」といった音の描写に注目し、「かしはばやし」の「はやし」が、木の「林」と、夏祭りのかけ合い形式の「お囃し」の掛詞になっていることを指摘している<sup>⑪</sup>。このように、柏林が「ざわざわ」といった摩擦音のオノマトベと結びつけられ、実際、画かきと清作、清作と柏の木、柏の木と梟、それぞれの間の「摩擦」がオノマトベとともに描写されていることは、それがこの童話の構造と密接に関連していることを示唆している。以下、具体的にその内容を解析してゆこう。

#### （一）噪音的オノマトベによる「共振」と「感染」

まず、まるで調子はずれの途方もない変な声で「鬱金しやつばのカンカラカンのカアン。」と叫ぶ画かきに対して「赤いし

やつぽのカンカラカンのカアン。」と叫び返した清作は、画かきに「うまい」と讃められ、誘われて画かきがお呼ばれしている柏林へ行く。柏の木大王に前科者と言われた清作は怒って口喧嘩になるが、若い木がなだめに入って

「おつきさん、おつきさん、おつきさん、

ついお見外れして すみません

あんまりおなりが ちがふので

ついお見外れして すみません。」

と叫ぶと、柏の木大王も「ぢつとお月さまを眺めて」心を落ち着けてから、静かに歌を歌いだす。その歌は「月」を主題とした七五調の歌で、

「こよひあなたは ときいろの

むかしのきもの つけなさる

かしはばやしの このよひは

なつのをどりの だいさんや

やがてあなたは みづいろの

けふのきものを つけなさる

かしはばやしの よろこびは

あなたのそらに かゝるまゝ。」

と、どこにもオノマトペ的要素がない。画かきはそれを「うまいうまい」と讃めて「じぶんの文句でじぶんのふしで歌ふん

だ。」と呼びかけ、まずは「ぼくがいゝやうにするから」と（賢治の言う）「変なメタルの歌」、すなわち「賞品の歌」を

「一とうしやうは 白金メタル

二とうしやうは きんいろメタル

三とうしやうは すゐぎんメタル

四とうしやうは ニツケルメタル

五とうしやうは とたんのメタル

六とうしやうは にせがねメタル

七とうしやうは なまりのメタル

八とうしやうは ぶりきのメタル

九とうしやうは マツチのメタル

十とうしやうから百とうしやうまで

あるやらないやらわからぬメタル。」

と歌う。ここにもオノマトペはみられないが、かなり唱題的なリフレインと似ているということは頭においておいてよいだろう。

その後、柏の木たちがそれぞれ歌いはじめるが、後へいけばいくほど「ナンセンスな歌詞」すなわちオノマトペが増えていく。途中、入口から三番目の木は「うこんしやつぽのカンカラカンのカアン／あかいしやつぽのカンカラカンのカアン。」と歌い「第六とうしやう、にせがねメタル」をもらうが、これは、物語の最初と最後におかれたこれらの表現と関連づけるためにおかれており、実は、「鬱金」や「赤」という漢字が使われていないのは、音を強調するためである。

そもそも柏の木どもは「ホツホウ、ホツホウ、ホツホウ、ホツホウ」とか「わつはつはつは、わつはつはつは、ホツホウ、ホツホウ、ホツホウ。がやがやがや……。」といった「風のやうな変な声」を出す、すなわち「ざわざわ」ざわめく存在であり、また、

この後、歌合戦の「妙なるうたのしらべ」を耳にしてまかり出たという梟たちも

「のろづきおほん、のろづきおほん、

おほん、おほん、

ごぎのごぎのおほん、

おほん、おほん、」

と「ばかのやうになつてどな」る、(田中智字の表現を用いればいわば)「蟬噪蛙鳴」的な存在であった。しかしそれらのボスである柏の木大王や梟の大將は当然それらとは異なっている。梟(アイヌの伝承では、月から風のような音をたてて降りてくる神。詳しくは別稿に譲る。)の大將が「まるで黒砂糖のやうな甘つたるい声で」、すなわち「甘露」のような声で歌うのは、

「からすかんざゑもんは

くろいあたまをくうらりくらり、

とんびとうざゑもんは

あぶら一升でとうろりとろり、

そのくらやみはふくろふの

いさみにいさむものゝふが

みゝづをつかむときなるぞ

ねとりを襲ふときなるぞ。」

というもので、前半には「くうらりくらり」「とうろりとろり」というリズムミツクなオノマトペ、後半は七五調で具体的な意味をもつ言葉とが接合された内容となっており、そこには明確に他の歌との差異が設定されている。それを、梟たちが前掲の



となり声の（歌というより）リフレインのある噪音的オノマトペで「囃し」たてたので、柏の木大王は眉をひそめ、「どうもきみたちのうたは下等ぢや。君子のきくべきものではない。」と否定したため、梟の大将も顔をしかめる。しかし、梟の副官が「みんな一しよにおどりませう。さあ木の方も鳥の方も用意いゝか」と両方に呼びかけ、

おつきさんおつきさん まんまるまるゝん

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 かんからからゝん

ふくろはのろづき おつほゝゝゝん。

と歌う。この歌によって、摩擦があつた柏の木と梟たちはそれぞれのやり方で踊り出し、いわば同期化し、「じつにそれがうまく合」うようになる。これに喜んだ柏の木の大王も、

「雨はざあざあ ざつざつゝゝあ

風はどうどう どつどつゝゝゝう

あらればらばらばらつたゝあ

雨はざあざあ ざつざつゝゝあ」

と、賢治好みの摩擦音的オノマトペやリフレインが支配的な歌を歌う。この後急に霧が落ちてくることから、摩擦音的オノマトペが中心となったこの歌には、マントラの一種の呪力が備わっていることがわかる。

さて、以上みてきたように、ここでのポイントは、単なる七五調的な「意味の通る」歌詞の部分、すなわち音楽としての「歌」だけでは「同期」は起こらないが、摩擦音的オノマトペ（それはとりもなおさず振動である）を交えたとそれが皆にうまく伝わったことにある。それは、敢えて賢治がトルストイの芸術の定義として「地人芸術概論」等の授業でよく紹介した表

現を用いれば、うまく振動が「感染」<sup>(12)</sup>していく過程の描写であった。その最もわかりやすい例が、最初はオノマトベなしの七五調の歌を歌っていたが、「感染」後は、摩擦音的オノマトベの方が優勢でさらにリフレインも強調された歌を歌う、柏の木大王であることは言うまでもない。まさにその「感染」を媒介したのは、柏の木と梟の間の摩擦を仲裁するため梟の副官が歌った歌であった。つまり、その各行の前半は具体的な意味をもつ言葉、後半はオノマトベで構成されており、ともにリフレイン的なパターンをもつことで、各行前半の意味のある言葉も、音やリズムを構成する要素としての面が強調され、いわば呪文的な形に近づいているのである。

実は、このパターンは、歌合戦の場面でも同様に配置されている。成績のよい第一等賞の歌にはオノマトベは含まれないが、次々と歌が登場するにしたがって、夏祭りの「お囃子」的にかけられる噪音的なオノマトベの影響で、歌にもオノマトベが増加する。当然、さらに「摩擦」も惹き起こされるが、最終的には仲裁されることになる。

## (二)「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン」

さらにこうした「具体的な意味をもつ言葉と音としてのオノマトベとの結合」が、この童話中最も印象的なオノマトベ、すなわち、田中智学が例に挙げていた甚だしい笑い声「カンカラカラ」に近い音をもった「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン」についても起っていることも看過されてはならない。この「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン」は、当初「鬱金しやつぽのカンカラカンのカアン」と怒鳴られた清作が苦し紛れに怒鳴り返した時の声だったが、画かきはそれを気に入る。そして、このお囃子的かけ合いは、歌合戦の際に入口から三番目の柏の木によって盗用され、清作はそれに怒るが、画かきは「じぶんの文句でじぶんのふしで歌ふんだ」と言っていたにもかかわらずこの柏の木を咎めず、にせがねメタルを与える。そして、このプロセスを経て、まさにこの物語の大団円で描写されるのは、「林のずうつと向ふの沼森のあたりから」かすかに響く「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン」、すなわち（当初の清六ではなく）誰あろう「画かきが力いっぱい叫んでゐる声」である。それはすなわち、「じぶんの文句でじぶんのふしで歌ふんだ」と言っていた画かきにも「感染」が起こったことの謂なのである。

当然のことながら、こうした音＝振動による「感起」「感染」は、賢治の「法華文学ノ創作」にとつて重要なポイントであ

る。よって改めてこのポイントに、この「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン。」がなぜ最初・中間・最後の場面におかれているのかという視角からアプローチしてみよう。「カンカラカンのカアン」というこの金属音的なオノマトペは、通常なら帽子（＝具体的物体）と結びつけられることはない。しかし、前述の「具体的な意味をもつ言葉と音としてのオノマトペとの結合」が、この「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン。」にも適用されていると考えれば、この結びつきは極めて意図的なされたものであることがわかる。最初、「赤いトルコ帽」を被った画かきが怒鳴るのは、「鬱金しやつぽのカンカラカンのカアン。」で、それに対し清作が「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン。」と苦し紛れに返す場面では、これらはまだかけ合い状態に止まり、共振状態には至っていない。しかし、途中、歌合戦の際に、入口から三番目の若い柏の木によってこれら二つの声は、「うこん」「あかい」と漢字を平仮名表記にかえた形で接合され、リフレインを形成する。この平仮名化によって「鬱金」や「赤」はその意味よりも「音」が強調され、それら全体がオノマトペ的叫び声として捉えられることになる。そして、最後の場面では、「赤いしやつぽだけがほうり出」され、林のずっと向こうの沼森からかすかに響いてくるのは、「鬱金」ではなく「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン。」と画かきが「力いつぱい叫んでる声」だけ、という状態になる。これらの描写の意味は次のように解釈されうる。すなわち、次章での説明に先駆けて言うならば、「赤いしやつぽ」＝「赤いトルコ帽」は「あの赤い経巻」を暗示している。最初画かきが頭にそれを被っているにもかかわらず「鬱金」と叫んでしまうのは、画かきが、まだ具体的な言葉の「意味」に頭でかちこたわっている状況を示している。それが「正意の行」に達していないことは、「赤いしやつぽ」が仏教の本場インドのものではなく（イスラム教が主の）トルコ帽とされていることからわかる。そして、途中で、オノマトペやリフレインの振動による感染が起こり、最終的に、具体的な物（＝意味）である「赤いしやつぽ」が捨てられ、「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン。」と力いっぱい叫ぶ声、すなわち音響のみが残る。それは、言葉の「意味」の理解ではなく、まずは「信念の叫」としての唱題の「音」すなわち振動を共有することが重要なのだ、という教化が成立した過程描写と捉えられるのである。

ここでの、具体的な「赤いしやつぽ」という意味の部分と「カンカラカンのカアン」という音＝振動とが組み合わされた表現では、前述の田中智学の唱題論をふまえれば、言葉の意味がはつきりしている部分を、いわば「音楽的」な「経文読誦」、すなわち「助行」として、それに対して、リズムはあるが非音楽的なオノマトペの部分を、まさに「唱題」すなわち「正行」

として捉えることが可能である。つまり、オノマトペやリフレインを含まない七五調の音楽的な歌は「助行」にしかなりえないし、リズムのないただの騒音も正行たる唱題にはなりえない。音楽的な部分、すなわち意味が明確な部分はあくまでも助行であるのに対し、オノマトペやリフレインの部分が発する音・振動が正行であり、あくまでも後者を優勢にその両者がうまく接合されることによって、教化が起ることになる。よって、ここで示された、最初なかったオノマトペやリフレインが各競技参加者の歌にとりこまれ優勢になっていく過程は、とりもなおさず唱題が正しく弘まる過程の暗示と解釈されよう。

### (三) 振動表現としての「笑い声」

さらに注目すべきは、たとえば、オノマトペはないものの唱題的リズムをもつ賞品の歌を聴いた柏の木大王が「機嫌を直してわははわはと笑」うように、この童話には「笑い声」の表現が多く描かれていることである。前掲のように田中智学が声塵立行の説明の際に挙げていた例が笑い声のオノマトペだったことを思い起そう。たとえば、歌合戦で一等賞をもらった柏の木に対して、「わあ、うまいうまい。あゝはゝ、あゝはゝ。」みんなはわらつたりはやしたりしました。」という表現がおかれているように、笑い声と囃す声は、ともに音楽的な音ではなく強烈な振動を齎すオノマトペとして同根であることが示唆される。それは、たとえば、「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン。」という清作の怒鳴り声を聞いた画かきが、その音が林に「こんこんひゞ」くほど「まるで咆えるやうな声で笑ひだ」したり、「あつはゝ、あつはゝ、とびつこのやうな笑ひかた」をするといった描写で、「笑い声」と音楽的でない噪音が等号で結ばれていることから明らかである。

さらにこの噪音は、摩擦と密接に関連づけられている。例の盗作をする入口から三本目の柏の木は、清作が通り過ぎるとき、「ちよつとあざ笑」う。また、第八等賞をもらう柏の木は、最初清作の方をみて「ちよつとばかにするやうにわら」つてからオノマトペのない歌を歌い、「おい、誰かあとを付けてくれ」と言つて終わる。それを受けて柏の木たちは「ホツホウ、ホツホウ、ホツホウ、」と「風のやうな変な声」を出して清作を冷やかす、さらにこれらの「お囃子」を受けて、清作をからかう具体的な歌詞を歌つた柏の木に対しては、笑い声と風のような変な声を合体させた「わつはつはつは、わつはつはつは、ホツホウ、ホツホウ、ホツホウ。がやがやがや……。」というさらにオノマトペが強調された表現が続く。つまり、その木には、柏の木とも清作との摩擦だけでなく、「笑い声や風のやうな変な声」が摩擦音であることを象徴するために、「マッチ」のメ

タルが与えられるのである。摩擦とはより振動を感じさせるものであることは言うまでもない。

前出『日蓮聖人の教義』において田中智学は、「本門の題目」について、「法華經の名に含まれたる深重広大なる意味、その中には仏の智慧が籠り、仏の護念の約束が籠って居る、その妙名を唱て、仏の智慧と慈悲とを感じ起する所の行法」であり、特に「口に唱へるのは心に念じ身に行ふことを鼓舞鞭撻するの謂である<sup>(43)</sup>」としていた。ここでの「感起」や「鼓舞鞭撻」という言葉が、前掲のように、賢治の紹介するトルストイの芸術の定義「芸術は情緒を感染しむる手段である」中の「感染」という言葉と共鳴するのは言うまでもない。田中のいう「飾らず偽らぬ原始的情が籠って、自から千万無量の意味を含んで居る」声による「感起」「鼓舞鞭撻」は、言葉の意味ではなく、オノマトベやリフレインの唱題的效果、すなわち振動による共振効果によって引き起こされるものであった。

「文」を中心とする東アジアの言葉は、「文字を話し」「文字を聞く」言葉であり、それに対して、「言」を中心とする西欧の言葉は「声を書き」「声を読む」言葉であるとは、書家・石川九楊がことあるごとに強調する話だが、<sup>(44)</sup>実はオノマトベはその中間にある極めて媒介的、両義的な言葉である。賢治は、「法華文学ノ創作」にあたって、その言葉としての性質を利用し、法華世界と現世との仲介をはかったとも考えられるだろう。

しかし、ただ単にオノマトベを多用しただけでは法華文学とはなりえない。前出・大角修は、日蓮の言う「文底秘沈」をふまえ、「賢治の『法華文学』は法華經を秘匿することによって成り立っているので、法華經の經文に引きもどすと、その世界は壊れてしまう<sup>(45)</sup>」と指摘しているが、まさにこのイーハトヴ童話「かしはばやしの夜」で周到に「文底秘沈」されているのが、法華經へのリンクを含む表現であった。次章では賢治がいかにこうした「法華文学ノ創作」への手がかりを作品中に綿密に周到に配置しているかについてみてゆくことにしよう。

## 五 「文底秘沈」された妙法蓮華經・法師功德品第十九へのリンク

童話「かしはばやしの夜」については、出版された『イーハトヴ童話 注文の多い料理店』所収の発表形以外に初期形が残されている。前述のように、「法華文学」としての重要な要素である、この童話大団円で画かきが「赤いしやつぽのカンカカンのカアン。」と怒鳴る場面は、初期形にはない。つまり、それは賢治が「法華文学ノ創作」のため推敲を重ねた結果盛り

込まれた表現とも考えられる。実は、そうした表現は、一見「法華文学」的な要素がまったくなさそうなこの童話中、初期形にはなく発表形で加えられたものである。

たとえば、前述の、当初七五調の意味ある歌を歌っていた柏の木大王が、それこそ「びつこのやうな」リズムを伴う賢治好みの摩擦音が支配する歌を喜んで歌う変化（＝感染）のきっかけとなったのは、柏の木大王と梟の大將との間を仲裁するため、「赤と白の綬」をかけた梟の副官が「笑つて」歌い出した歌であり、ここでは、柏の木と清作との摩擦が止揚されたことも、「かしははかのかの　かんからから、ん」という歌詞で暗示されていた。ではなぜこの梟の副官がそうした力をもてたのか。それは、梟の副官がまさに「赤と白の綬」をかけていたからにほかならない。なぜか。

## （二）「赤と白の綬」

初期形で「副官らしい若いふくらふ」はこうした綬をかけていないのだが、実は、「赤」とは「あの赤い経巻」すなわち賢治の法華入信のきっかけとなった島地大等編『漢和対照妙法蓮華経』を、また、「白」とは「白蓮」、すなわち「妙法蓮華経」の「蓮華」、「ブンダリーカ」を示唆しており、賢治がわざわざ「じゅ」とルビをふった「綬」とは、まさに「呪」、すなわちマントラ、ひいては唱題の謂にほかならない。つまり、梟の副官は、赤い経巻、すなわち法華経を受持し唱題したのであり、彼が歌ったオノマトベと意味をもつ言葉とが意図的に接合された歌とは、とりもおさず「正行プラス助行」を行っていたことになるのである。

ほかに、赤と白を組みにした表現は、この童話中「赤だの白だのぐちやぐちやついた汚ない絵の具箱」という形で現われるが、この段階での画かきにはまだ唱題的なオノマトベによる感染は起きていない。しかし、彼が最初から「赤いトルコ帽」を被っており、「カンカラカンのカアン」というオノマトベ表現も最初からしていることから、この画かきはすでに「赤い経巻」を持って、少しは唱題もしたことはある存在として考えられるだろう。よって、そうした状態にある彼の絵の具箱は、赤と白はあるもののまだ汚いものとして描写されていたわけだが、「カタンと」音をたてておろされた後に描写がなくなるそれは、今や「林のずうつと向ふの沼森のあたり」まで去った感染済みの画かきによって、前章で考察された「赤いしやつぽ」同様、「意味にとらわれた物」の象徴として「ほうり出」されたと想像される。

そして、前掲の、最終的に画かきに感染した「赤いしやつばのカンカラカンのカアン。」も、音、すなわち唱題が引き起す振動によって共振した読者たちが志向すべき世界について記述した、あの「赤い経巻」への暗示であるのは言を俟たない。

## (二)「十九本の手」

こうした解釈の前提となる法華経へのさらなるリンクは、他の箇所にも用意周到に「文底秘沈」されている。たとえば、「ざわざわ」いう、言い換えれば唱題する、柏の林に囀子のボスである柏の木大王は、「大小とりまぜて十九本の手」と「一本の太い脚」をもっていると形容されているが、この表現も初期形にはない。では、なぜここに「十九」といった半端な数がおかれることになったのであろうか。

実は、賢治は、この大王にわざわざ「白いひげ」をひねらせているのだが、この「白いひげ」も前述の「白蓮」、すなわち妙法蓮華経を暗示するアイテムである。これらをふまえ、この童話「かしはばやしの夜」において「大小とりまぜて十九本の手と、一本の太い脚」という表現が、唯一無二の妙法蓮華経を構成する二十八品のうち十九番目の「法師功德品」への参照を示唆していると解釈すると興味深いことがわかってくる。この法師功德品では、仏が菩薩たちに、善男善女がこの法華経を受持し、読んだり、唱えたり、説明したり、書き写すならば、彼らは、八百の眼の功德、千二百の耳の功德、八百の鼻の功德、千二百の舌の功德、八百の身の功德、千二百の意の功德を受けることができ、これらの功德により六根は莊嚴となり、すべてが清浄となると説いている。ここでの「若善男子、善女人、是の法華経を受持し、若は読み、若は誦し、若は解説し、若は書写せん。」とは、「正行プラス助行」、すなわち、前述の「具体的な意味をもつ言葉と音としてのオノマトペとの結合」に対応していると捉えることができる。

この法師功德品では、六根それぞれについて、前掲順に沿ってその功德の内容が列挙されるが、その数が示すように、これらの中で最も記述の重点が置かれているのは、耳の功德である。<sup>(8)</sup>この功德ゆえに、耳は穢れや濁りがなくなり、下は阿鼻獄から上は大いなる喜びの世界までの三千世界の中、内や外のいろいろな言語や音声聞きわけることができるようになること、諸々の具体例が挙げられている。

では、なぜ舌が耳と同じ千二百の功德として重視されているのであろうか。実は、この舌の功德は、耳の功德と密接に関連

づけられている。すなわち、舌が浄化されると悪味を受けることはなくなり、その人の身に入るものは皆、天の甘露のように美味になり、その浄められた舌根を以て、大衆の中で演説するならば、深い妙声を出して、よくその心に入り、皆を歓喜、快樂へと導き、諸々の天使、天女、神々も、この深い妙声による演説や言論の次第を聞き、皆、悉くこうした説法音を来聴するとされているのである。<sup>49)</sup>

さらにもう一つ二百の功德とされた意の功德の場合も、清浄になった意根を以て、一文でも一句でも聞けば、無量無辺の義に通達するとされ、耳と関連づけられている。<sup>50)</sup> こうした関連づけは、実は、眼の功德と身の功德の間でも行なわれており、たとえば、後者の説明では、法華經を受持する者はその身が清浄になり、清く澄んだ瑠璃を見ているように、衆生は皆見えることに心の喜びを得ること、そして、浄妙な鏡で諸々の色像を映すように、菩薩の清浄なる身は皆世の姿を映し出すように見えること、これは見た本人だけが明らかに判るので、他の人には見えないものであることが説かれる。<sup>51)</sup>

ただ、ここで看過されてはならないのが、この童話でも、法師功德品で説かれているように、聴覚（耳根）だけでなく、ほかの五根にも対応する表現を置いているという事実である。たとえば、初期形がそこから残されている童話冒頭、清作が画かきに向かつて「赤いしやつぽのカンカラカンのカアン。」と怒鳴り、画かきに氣に入られて一緒に柏林に入っていくまでのシーンであれば、耳根（聴覚）に関する表現としては、「カンカラカンのカアン」「どなりました」「咆えるやうな声で笑ひだしました」「その音は林にこんこんひびいたのです」「えへん、えへん」「手をばちばち叩いて」「あざ笑ひました」、眼根（視覚）に関する表現としては、「画かき」「赤いしやつぽ」「影法師」「赤だの白だのぐちやぐちやついた汚ない絵の具箱」「浅黄いろ」「銀のきな粉」、舌根（味覚）に関する表現としては、「おなか为空いて」「団子のやうに」「銀のきな粉」「べろべろ嘗めながら」、鼻根（嗅覚）に関する言葉としては、「肉桂のやうなほひ」、身根（触覚）に関する表現としては「べろべろ嘗めながら」、そして意根（意識）に関する表現としては「すつかりよろこんで」「まるでびつくりして、それからひどくはづかしがつて」が挙げられる。「おなか为空いて」という表現のすぐあとに、「お空はこれから銀のきな粉でまぶされます」と、「空」という漢字を「空く」と「空」に掛け、さらに「おなか」に対応する表現として「銀のきな粉でまぶされる」という表現が置かれ、さらにこの「粉」は童話冒頭の「なにか粉を噴いてゐるやう」と形容された白樺の幹の描写とも関連づけられているなど、賢治が創作にあたって入念に言葉を選んでいるのは明らかである。



ここで注目すべきは、「肉桂のやうなほひ」という嗅覚に関する表現が初期形（「林のなかは浅黄いろで、しんとしてあました。」）ではなく、発表形で加えられていることである。つまり、賢治は敢えて六根各々について表現を盛り込むため、それまで欠けていた嗅覚の表現を敢えて足したのである。

さらに、たとえば別の場面だが、前掲の梟の大將が「まるで黒砂糖のやうな甘つたるい声で」歌うのは、まさに味覚と聴覚がミックスされた表現であるが、前述のようにこれも法師功德品第十九では、法華經を受持・読・誦・解説・書写して舌の功德を得れば、「諸の苦渋の物」を舌根に置くとそれらは「天の甘露の如くにして」上味になると説かれているのである。<sup>52)</sup>

賢治がこの作品だけでなく他の童話でもあざといまでにわざわざ五感に対応した表現をちりばめているその理由は、賢治自身に共感覚があったからというよりは、まさにこの法師功德品第十九に由来する表現であると捉えるべきであろう。それをもたらした「法華文学」の重要な創作要素であったのだ。

## 六 他の賢治作品へのリンク

以上、「法華文学」としての童話「かしわばやしの夜」の考察から明らかになったように、法華經自体の經文は直接明示されることはなく、たとえば「赤と白の綬」や「十九本の手」といった表現によってそのリンクが暗示されていた。しかし、こうした「文底秘沈」も、すぐれて法華經な発想であり、それは「法華文学」の一つのストラテジーと考えてよい。

実は、この童話に関しては、法華經だけでなく、「かしは」「月光」それに「沼森」という共通項をもつ心象スケッチ「風林」やその初期形「かしはばやしの夜」などが参照対象として明らかになったが、ほかにも「法華文学」的内容をもった作品へと張られたリンクがあり、そのことがいわばこの童話の「法華文学性」を強化することに繋がっている。つまり、手垢のついたジャーゴンを敢えて用いれば、この童話は他の多くの作品との関係のもとに成立している「間テクスト性 intertextuality」に満ちていると言うことができよう。<sup>53)</sup> そのリンク先である二つの賢治童話「十力の金剛石」と「二十六夜」について、詳述は紙幅の都合上別稿に譲るが、以下簡単に言及しておくことにする。

## (二)「十力の金剛石」

童話「かしはばやしの夜」の最後で、柏の木大王が「雨はざあざあ ざつざつざつあ／風はどうどう どつどつざつざう／あらればらばらばらつた、あ／雨はざあざあ ざつざつざつあ」と歌うと急に「霧が落ちて」くる。その後は青白い霧が月を隠したりと、「霧」に絡めた林の中の情景描写が意味あり気に続く。この霧については、その前にすでに歌合戦で第五等賞・とたんのメタルを獲得した歌に「露、ほつしやん ほつしやん ほつしやん」という形容があるが、「むかし、ある霧のふかい朝でした。」という冒頭以降文中で徹底的に「霧」が強調されている童話「十力の金剛石」でも、霧は「ポシヤポシヤ」「ポツシヤリ、ポツシヤリ」「ポツシヤン、ポツシヤン」と降り落ちる。そもそも「十力」とは仏がもつ十種の知力もしくは菩薩が用いる十種の力のことで、この童話も当然仏教色に溢れているのは言を俟たない。たとえば、前出・大角修はこの童話の、

今までポシヤポシヤやってゐた雨が急に大粒になってざあざあと降ってきたのです。(中略)

ザッ、ザ、ザ、ザザアザ、ザザアザ、ザザア、

ふらばふれふれ、ひでりあめ、

トバアス、サファイア、ダイヤモンド。(中略)

という、王子と大臣の子が虹の脚もとにあるらしい絵具皿を野原に探しに行く場面の描写を引いて、「この文は法華經に説かれている仏国土つまり仏の国を思わせる」とし、仏国土が一般的イメージと異なりすぐれて「鉱石質の世界」であることにについて指摘している。<sup>(55)</sup>ここで大角が具体的に例示するイメージは、仏教經典成立にあたって影響があったと考えられる西アジアのオアシス都市の「イスラム庭園」だが、実際『往生要集』や『中天竺舍衛國祇洹寺図經』における極楽浄土の描写を一読すれば明らかなように、「鉱石質の世界」としての仏国土の描写が古代インド由来であるのは言を俟たない。

特にここで看過されてはならないのは、仏国土では、七宝などの宝玉や貴金属がさまざまな「音風景」を形成していることである。たとえば、『往生要集』『見仏聞法の樂』の項では、それ自体宝石からできている菩提樹の枝葉を風が揺らすことによ

つて生起する音が、すぐれた教えを説き、諸々の仏の国にゆきわたることが説かれる<sup>36</sup>。この童話の草稿にもメモ書きされた「虹の絵具皿」が「かしはばやしの夜」の画かきの「絵の具箱」と関連づけられるように、「十力の金剛石」での摩擦音的オノマトペを含んだ歌の数々もまた、前掲「かしはばやしの夜」中のそれと類比関係にあると考えられるのである。

賢治学者・大塚常樹は、この童話に込められた「十力の金剛石がすべての生物や国土に充滿している」というメッセージを「結局『草木国土悉皆成仏』の言い換え」、すなわち「大乘仏教の『一切衆生悉有仏性』そのもの」であるとし、さらに、この童話とモリス・メーテルリンクの有名な戯曲『青い鳥』との関連について言及している<sup>37</sup>。またさらに童話「かしはばやしの夜」と『青い鳥』との関連についても言及されており、それは間接的に「かしはばやしの夜」と「十力の金剛石」とに関連があることも示唆する。実は、それに先行する研究が指摘してきたように、童話「かしはばやしの夜」は、メーテルリンクのノーベル文学賞受賞作である有名な戯曲『青い鳥』（一九〇八年）第三幕第二場「森の中」と明らかに関連する。たとえば、賢治が一九一七年四月に「雲とさす／きりやまだけの柏ばら／チルチルの声かすかにきたり」（歌稿（B）四五七）と詠んでいるように、賢治が戯曲『青い鳥』を読んでいたのは確実である。たとえば、この第二場「森の中」には、「櫛大王」や「金剛石」が登場し、さらに、前述「かしはばやしの夜」中の「柏の木大王も白いひげをひねつて」という描写に対応する「櫛大王」の「白髯がゆすぶれる」という描写もある<sup>38</sup>。

トルストイ、タゴール、ニーチェなどと同様、大正時代の文壇の「流行児」であったメーテルリンクは、一般に象徴主義の詩人・劇作家というイメージだが、当時の「現代の思想家」を紹介する文献にも、ヴィルヘルム・オストヴァルト他と並んで立項され、「詩人で科学者」と紹介されている<sup>39</sup>。この標語が賢治にそのまま当てはまることは自明であるが、では『青い鳥』は「法華文学」としての「かしはばやしの夜」や「十力の金剛石」とどのように関連するのであろうか。ここでのポイントは、『青い鳥』が童話劇、すなわち戯曲であるということである。すでに先行研究が指摘するように、国柱会の機関誌『妙宗』にもメーテルリンクについての言及があるが、ここではその内容ではなく、国柱会が戯曲という形式を重視していたことに注目したい。国柱会の教化活動の中でも特徴的なのは、「国性芸術」すなわち「法華経によつて開顕された日本国体の美を、芸術で表現し讃歎する」芸術伝道活動であり、この「国性芸術」は「国性劇」という演劇と歌舞音楽に大別されていた<sup>40</sup>。文化人類学者・山口昌男は、賢治の演劇活動について、浅草オペラの影響だけでなく、江戸っ子のお祭り感覚に根ざした講釈師的素質

を有する田中智学の「国性劇」が一つのモデルとなっており、その「身についたパフォーマンクス性や祝祭的な面」を見たり聞いたりしたことにヒントを得ているとしているが、本稿第三章で引用した智学の唱題論にもその祝祭感覚が垣間見える。そして、歌合戦におけるオノマトベがまさにその祝祭性を否が応でも高めていることは言を俟たない。それは、賢治がなぜこの童話を「夏の踊りの第三夜」としたのかということにも関連するが、それは童話「二十六夜」でさらに明らかとなる。

## (二)「二十六夜」

「かしはばやし⑥の夜」を「月崇拜の物語」と捉える先行研究もあるように、この童話から童話「二十六夜」へのリンクを考える際、「十力の金剛石」中の「霧」にあたるキーワードは、同じく極めて意味あり気に繰り返し描写される「月」である。「二十六夜」とは、「二十六夜待ち」あるいは「二十六夜講」とも呼ばれる、陰暦正月および七月二十六日の晩、月の出るのを待って行なわれる念仏講であり、月光の中に阿弥陀如来・観音菩薩・勢至菩薩の阿弥陀三尊が現れると信じられていた、すぐれて仏教的な行事である。童話「二十六夜」では、旧暦六月二十四日晩から二十六日晩までの情景が描かれており、「二十六夜」とはまさに「第三夜」にほかならない。もちろん、「かしはばやし⑥の夜」では「満月」「柏林」であるのに対して、「二十六夜」では「三日月」「松林」といった相違もあるが、これらの童話はともに「林」＝「囃子」という通底イメージに依拠した「音」に満ちている。また、後者では、梟が明確にお経を唱えているが、その形容に付されたオノマトベは「ゴホゴホ」であり、前者の梟による噪音的オノマトベと呼応する。要は、前者の童話でオノマトベを用いて暗示しかされなかった唱題と梟との関係は、後者の童話を参照することによって、それらのオノマトベが経文読誦ひいては唱題や念仏と関連していることが明らかになるという仕掛けである。あるいは、前者では、そうした音風景とは一見融合にしくそうな月の描写も、「二十六夜講」という念仏講へのリンクが張られることによって、前者のテキストに自然に定位することとなる。前出「三大秘法」の「秘」に、「隠れて見えない」という意味と「貴いから容易に示さない」という二重の意味が籠められていたように、重要なことは文の底に秘め置かれているという日蓮の「文底秘沈」も、間テクスト性という一般的文学理念と相俟って、賢治の「法華文学ノ創作」にとって不可欠の要素となったと考えられるのである。

## 結語

日蓮以上に国家主義的傾向が強い国柱会への入会は「聖者宮澤賢治のほとんど唯一の誤りであり、賢治の芸術、すなわち詩や童話と何の関係もないものとみられてきた」ため、「多くの評者は、徐々に国粹的傾向を強めてきた国柱会から賢治は離れたという」<sup>(97)</sup>とは哲学者・梅原猛の言だが、国柱会信者の側からも、賢治の作品なり記録には、智学の影響、特にその「日蓮主義的国体論の思想が全く反映されていない」<sup>(98)</sup>という意見が出ているように、賢治の法華文学は、そうした思想を反映させるものではなかったのは自明である。仏教学者・正木晃は「日蓮宗や国柱会による「解釈」を除外した、いわば生のままの法華経にも、賢治は魅力を感じていたはずである」としているが、盛岡中学卒業後に目にした島地大等編『漢和对照妙法蓮華経』を一読し身体が震えるほどの衝撃を受けた賢治が自らの死後の供養として所望したのが、「国訳妙法蓮華経」の千部印刷・配布であったことに鑑みれば、それはおおいに首肯されるところである。

たとえば、前述「二十六夜」に関する先行研究では、この童話における浄土教的色彩と賢治の法華信仰との齟齬をいかに調停するかが問題となることが多いが、<sup>(99)</sup>そもそも、賢治の信仰が、国内仏教中唯一法華経を重んじない宗派である浄土真宗（念仏宗）から、島地の天台教学的法華経観を経て、国柱会が依拠する日蓮教学的法華経観へと変転し、<sup>(100)</sup>最終的に国柱会の純正日蓮主義的影響力が消えていった中でも、賢治がそうしたギャップを乗り越え、最終まで法華経を奉じ続けられたその理由は何か。実は、各々の教理にとわられず、念仏と唱題に共通する振動としての音による感起・感染というテーマをそこに設定すれば、こうした対立はあっさりとし揚げされるのである。

先に見たように、国柱会では日蓮宗も含めた他の宗派以上に、正行としての唱題の意義を強調していたことも、賢治の改宗の背景にはあったと考えられる。幼少期から培われたであろうこうした振動のもつ力、すなわち共振についての賢治の関心は、国柱会で強調された唱題が喚起する力への関心と結びつき、国柱会自体の思想には最終的に馴染まなかった後も、いわば絶対的真理としての唱題に収斂し純化された。日蓮が『一生成仏抄』で「衆生本有の妙理とは妙法蓮華経是なり故に妙法蓮華経と唱へたてまつれば衆生本有の妙理を観ずるにてあるなり」と述べているように、法華経、特に賢治が感動した如来寿量品第十六に顕れた「法界唯一の至尊たる久遠実成の本仏」<sup>(101)</sup>は、「衆生本有」、すなわち自分の内にあるのであり、それを「感起」す

るために唱題がなされる。そして、このことは前掲「人間がもって生れた精神的な力をひきだす方法」としてのタントラの説明とも重なっていた。それをふまれば、賢治は、人間にとって何かによって最も直接的に「感起」されていると感じられるのが振動による共振効果によってであることを、幼い頃からの自身の念仏・唱題経験を通して知っており、創作初期に企図された「法華文学ノ創作」にあたっては、文にそうした効果を籠める、すなわち文底秘沈するために、独特のオノマトペを用いたと考えられるのではないだろうか。まさに、そのテクストが音読されるやいなやオノマトペに籠められた音<sup>3</sup>振動によって読み手は共振し、それはとりもなおさず唱題と同じ効果をもたらすのである。

賢治の初期童話「かしはばやしの夜」で「法華文学」的要素として示されたこうした共振志向は、さまざまな思想や現実経験によってさらにブラッシュ・アップされ、晩年、「法華文学」にとらわれない形、すなわち純粹にオノマトペ<sup>3</sup>震動による（情緒の）「感染」を主題とする童話「セロ弾きのゴーシュ」等へと結実することになる。本稿では、当時のさまざまな思想における「振動」や「共振」という概念がいかに賢治の創作に重要な視点を提供したかという話を割愛せざるを得なかった。これについても「十力の金剛石」および「二十六夜」論とは別に論じる予定である。

## 註

- (1) 吉本隆明『宮沢賢治』（筑摩書房、一九八九／一九九六年）三三一頁。
- (2) たとえば、田守育啓『賢治オノマトペの謎を解く』（大修館書店、二〇一〇年）、杉田淳子編『宮沢賢治のオノマトペ集』（筑摩書房、二〇一四年）など。
- (3) 吉本、前掲書、三三九～三四〇頁。
- (4) 同前、三五二頁。
- (5) 同前、三三四頁。
- (6) 「賢治の力強いフレイシンの背後には、彼の題目の実践が大きくかわっているように思われる」。町田宗鳳『「野性」の哲学——生きぬく力を取り戻す』（筑摩書房、二〇〇一年）一三四頁。
- (7) 「そのリズムは日蓮宗のお題目であり、真言宗の真言であり、あるいはもつと言えば反復する機械の音です。」中沢新一『哲学の東北』（青土社、一九九五年）六〇～六一頁。
- (8) 宮澤清六『兄のトランク』（筑摩書房、一九八七年）一二二頁。清六の孫・宮澤和樹氏によれば、清六が録音を残した「原体剣舞連」

の朗読は、賢治自身の朗読に近いものだと言六が生前語っていたということだが、たしかにその「dai-dai-dai-dai-dai-sko-dai-dai-dai」の朗読には念仏的平板さが感じられる。関連して以下のエッセイも参照のこと。和合亮一「だだだだだすだだ、だだだだだすだだ」(『文藝別冊 宮沢賢治——修羅と救済』河出書房新社、二〇一三年) 一〇～一二頁。

- (9) 「ホイヘンスの原理」で知られ、振り子時計の発明の際に、この同期現象についても初めて観察・考察したクリスティアン・ホイヘンス (Christian Huygens 一六二九～一六九五) は、この現象を「一種の奇妙な共感」と呼んでいた。詳しくは、蔵本由紀『非線形科学——同期する世界』(集英社、二〇一四年) 一六頁を参照のこと。この同期現象と賢治作品との関連については稿を改めて論じる予定である。

- (10) たとえば、児童文学研究者・宮川健郎は、「近代童話」には「現代児童文学」で失われた「作品を読む「声」と接近していること」という特徴が見られることを指摘し、本稿で取り上げる賢治童話「かしはばやしの夜」について、「声のボトラッチ」に満ちた、すなわち「それを音読する「声」を呼びこみうるような作品である」としている。宮川健郎「声と力——「かしはばやしの夜」のことなど」(『宮沢賢治研究 Annual』第一四号、二〇〇四年) 一二五頁参照。関連して、賢治研究の泰斗の一人、詩人の天沢退二郎も「賢治テクストの備えている音声的特質、音楽的魅力」の受容を訴えている。天沢退二郎「宮沢賢治をさらに読み、聴くことに向けて」、前掲『宮沢賢治——修羅と救済』七頁。同様に、文化人類学者・山口昌男も牧野立雄とのインタビューで「宮沢賢治は、大きな声を出して、わかつてもわからなくても、声を出して読んでいるほうがいい」と感想を述べている。山口昌男「宮沢賢治の祝祭空間」(同『敗者学のすすめ』平凡社、二〇〇〇年) 二八八頁参照。

- (11) 正木晃「なぜ、宮沢賢治は浄土真宗から日蓮宗へ改宗したのか？」(フラット・アブラハム・ジョージ、小松和彦編『宮沢賢治の深層——宗教からの照射』法藏館、二〇一二年) 二二六頁。さらに、正木は、浄土真宗と日蓮宗には、一仏信仰(阿弥陀如来のみと釈迦如来のみ)、唯一の根本経典(無量寿経のみと法華経のみ) など、キリスト教と相通する一神教的性格が共有されており、賢治のキリスト教への関心とも決して齟齬しないことを指摘している。

- (12) 松山俊太郎『綺想礼讃』(国書刊行会、二〇一〇年) 四一頁。

- (13) 大角修『「宮沢賢治」の誕生——そのとき銀河鉄道の汽笛が鳴った』(中央公論新社、二〇一〇年) 一四二頁。

- (14) 同前、七三頁。ちなみに、島地大等編『漢和対照妙法蓮華経』(明治書院、一九一四年、増補五版・一九一五年) 冒頭(一～二四頁)には、明太宗皇帝御製の「大乘妙法蓮華経序」に続き、聖徳太子御賛、伝教大師御釈、弘法大師御釈、法然聖人法語、道元禪師法語、日蓮聖人法語、存覚上人法語、白隠禪師法語が収録されている。

- (15) 正木、前掲書、二二〇頁。

- (16) 関徳弥によれば、仏前で唱題する賢治の声は「凛々としてあくまでも力強く、美しく朗々として気品がある」もので、その「声を聞いたほとんどの人は誰でも生涯忘る、ことの出来ない深い魅力を感じ」たという。関登久也『宮沢賢治素描』(協栄出版社、一九四三年) 三四～三五頁参照。

(17) たとえば、死期を悟った関の父親は賢治から「法華経は仏教の最王経で法華経なくして仏教はなりたぬこと、又仏教は妙法蓮華経の五字で表はされ、この五字の中にこそ仏の一切が含まれてゐること、この五字を身口意の三業にたもてば、必ず人間は最上の仏位に行けること、そして結極は題目を唱へるのが一番仏意に叶った事」であることを聴き、それから毎日死ぬまで唱題を続けたという。同前、四二頁参照。

(18) 高知尾智耀「宮沢賢治と法華文学」(大島宏之『宮沢賢治の宗教世界』湊水社、一九九二年)六二〇頁。

(19) 田中智学『日蓮聖人の教義——一名妙空大意』(師子王文庫、一九一〇年)二四六―二四七頁。

(20) 同前、四七五頁。

(21) 関、前掲書、二六頁。ちなみに、賢治は、国柱会入信を保阪嘉内に報告した書簡「七七」(一九二〇年十二月二日付)で、入信前の

一九一九年に田中智学の演説を二十五分だけ聴いたことはあつたと書いている。その後、文語詩「国柱会」(下書稿)に「大居士は眼をいたみ／はや三月 人の見るなく／智応氏はのどをいたづき／巾巻きて廊に按ぜり」という連があるように、賢治入信当時、田中智学は眼病の治療中だったため、高知尾智耀は賢治を田中に紹介することはせず、結果的に賢治は田中と直接面会する機会はなかった。しかし、高知尾は、賢治の深き法華信仰を培ったものは「実に田中智学先生の高著『日蓮主義教学大観』全五冊の精説にあつたといえると思う」としている。高知尾智耀「田中智学先生と宮沢賢治」(続橋達雄編『宮沢賢治研究資料集成』第一五巻、日本図書センター、一九九二年)二六三―二六四頁参照。

(22) 田中巴之助(智学)『日蓮主義教学大観』(山川智應整記、天業民報社出版部、一九二五―二七年)一八〇六頁。

(23) 同前、三〇〇四―三〇〇五頁。

(24) 同前、一七八二―一七八四頁。

(25) 同前、一七八三―一七八四頁。

(26) 同前、一七八一―一七八二頁。

(27) たとえば、日蓮が「法華弘通の菩薩」とした(「御義口伝下」の「一 妙音品」)妙音菩薩が八万四千の菩薩とともに発来する様子を、妙法蓮華経巻七・妙音菩薩品第二十四では、「経る所の諸國、六種に震動して、皆悉く七宝の蓮華を雨し、百千の天樂、鼓せざるに自ら鳴る」(島地、前掲書、五四六頁)と記されている。奏されていない楽器が自然と鳴ったとは、まさにその現象が「震動」による共振の結果惹起されたことにはかならない。法華経の弘通は震動・振動と密接に関連しているのである。

(28) 宮澤清六(宮澤、前掲書、二二二頁)によれば、一九一三年から島地の説教を聴いていた賢治と島地編『漢和对照妙法蓮華経』との出会いは賢治が盛岡高等農林学校受験勉強中の一九一四年九月頃であり、父政次郎にその畏友高橋勘太郎から贈られたそれを読んだ賢治は、特にその中の「如来寿量品」を読んだ時には「特に感動して、驚喜して身体がふるえて止まらなかつたと言う」。賢治と島地編『漢和对照妙法蓮華経』との関連については以下の文献を参照のこと。田村公子「宮沢賢治研究のための覚え書き——島地大等の『漢和对照妙法蓮華経』」(『留學生教育・琉球大学留學生センター紀要』第一号、二〇〇三年、八一―八九頁)、同「島地大等が宮沢賢治に与



えた影響」(『留學生教育・琉球大學留學生センター紀要』第二号、二〇〇五年、二三〜三九頁)。

(29) 島地、前掲書、六一三〜六一四頁。

(30) 原子朗『定本宮澤賢治語彙辭典』(筑摩書房、二〇一三年、一九頁)には、この尻取り式に並べ替えられた呪文について「いかにも賢治の創案らしく、句の意味よりも音の響きを配慮した一種のことば遊びの表現と思われる」とある。

(31) 島地、前掲書、五七九頁。

(32) 童話「かしはばやしの夜」に関する先行研究では、吉見正信がこの心象スケッチ「風林」との関連について言及しているが、初期形についてのコメントはない。吉見正信「『かしはばやしの夜』」(『国文学解釈と鑑賞』第六五巻第二号、二〇〇〇年、七二〜七七頁)。

(33) 辻直四郎『インド文明の曙―ヴェーダとウパニシャッド』(岩波書店、一九六七年)一二五頁参照。

(34) J・E・ペーレント『世界は音―ナーダ・ブラフマー』(大島かおり訳、人文書院、一九八六年)三五頁。

(35) アジット・ムケルジー『タントラー―東洋の知恵』(松長有慶訳、新潮社、一九八一年)二七頁。

(36) 同前、五七頁。

(37) 同前、三一頁。

(38) 同前、五七〜五八頁。

(39) ちなみに、沼森とは岩手山南東部に実在する地名だが、この童話の舞台として「初期短篇綴」中の草稿「沼森」との関連に言及している文献もある。関口安義『賢治童話を読む』(港の人、二〇〇八年)一七六〜一七八頁参照。

(40) 林光『音楽劇かしはばやしの夜』(合唱団じゃがいも一九九六年第三三回定期演奏会プログラム、一九九六年)。

(41) 吉田文憲「はじまり」の光景 口承文芸とのゆきかい――「かしはばやしの夜」と「鹿踊りのはじまり」を読む(『国文学解釈と教材の研究』第三七巻第一〇号、一九九二年九月)三五頁。ちなみに、吉田は童話「風の又三郎」についてもオノマトベに注目し、それを「ど」の音の振動と反復の物語」と捉えている。吉田文憲「ど」の振動、空白の夜の眠り――「風の又三郎論」(1)(同『宮沢賢治―妖しい文字の物語』思潮社、二〇〇五年)一四六頁参照。

(42) たとえば、詩人・管啓次郎も作家・古川日出男との対談で「賢治自体がもっていた、彼自身の意図や生涯なんかはるかに超えた、ものすごく大きな感受性、すべてに対して反応してしまう宇宙霊としての自分みたいなものがテキストの中に宿っていて、それが伝染してくる。それにわれわれも感染していく。」と、賢治テキストのもつ伝染性や感染性について語っている。古川日出男×管啓次郎『波動する言葉―賢治を「銀河鉄道の夜」を生きなおす旅」前掲『文藝別冊 宮沢賢治』三六頁参照。

(43) 田中、『日蓮聖人の教養』二五〇頁。

(44) たとえば、石川九楊『二重言語国家・日本』(日本放送出版協会、一九九九年)七一頁など。

(45) 大角、前掲書、一三七頁。「文底秘沈」とは、日蓮『開目抄』における「一念三千の法門は但法華経の本門寿量品の文の底に(秘し)しづめたり」という文に由来する。賢治が法華経中で特に感動したのがこの如来寿量品であった(前掲註二八参照)。

(46) この童話の初期形、あるいは初期形と発表形との比較に関する先行研究としては以下が挙げられる。続橋達雄「童話「かしはばやしの夜」の成立」(『四次元』第二〇二号、一九六八年、三四―三九頁)、小沢俊郎「鬱金しゃつぽと赤いしゃつぽ」(『賢治研究』第一七号、一九七五年、一―六頁)、同前「イーハトヴ童話集としての「注文の多い料理店」——「かしはばやしの夜」を中心に」(『日本児童文学』第二二巻第三号、一九七六年、八四―九四頁)、萬田務「かしはばやしの夜」再考」(『国文学解釈と鑑賞』第五一卷第一二号、一九八六年、一〇〇―一〇五頁)、井上寿彦「イーハトヴ童話「注文の多い料理店」のうち「かしはばやしの夜」以下の三作品について」(『東海学園女子短期大学紀要』第二四号、一九八九年、一三一―一四二頁)、杉浦静「かしはばやしの夜」考——推敲と構図」(『国文学解釈と鑑賞』第五五巻第六号、一九九〇年、一二二―一二七頁)、平澤信一「新資料発見「かしはばやしの夜」下書稿断片」(『宮沢賢治研究 Annual』第二号、一九九二年、二二三―二二七頁)。

(47) 島地、前掲書、四六五―四九〇頁。

(48) ちなみに、眼の功徳に割かれた分量は約一頁半(同前、四六五―四六七頁)だが、耳の功徳には五頁分(同前、四六七―四七二頁)が割かれている。

(49) 同前、四八〇―四八四頁。

(50) 同前、四八七―四九〇頁。

(51) 同前、四八四―四八七頁。

(52) 同前、四八一頁。

(53) こうした推敲によって五感表現が揃えられた例としては詩「第三芸術」が挙げられる。詳しくは以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「宮澤賢治〈農民芸術概論〉の地平——「多様ノ統一ノ原理」をめぐる」(『岩手大学教育学部研究年報』第七〇巻、二〇一一年)一七―四三頁、特に、三三―三七頁。また、賢治童話における五感表現に関連しては、「貝の火」冒頭の描写がわかりやすい例となっている。詳しくは、同じく以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「ホモイはなぜ盲いねばならなかったのか——宮澤賢治「貝の火」におけるシャーマン召命の景観と神話論理」(『岩手大学教育学部研究年報』第六六巻、二〇〇七年)五一―七〇頁、特に、六三―六四頁。ちなみに、以下の文献は、童話「貝の火」における「ホモイの耳」と童話「かしはばやしの夜」における「清作の耳」を類比している。清水正「かしはばやしの夜」を読む」(同『童話集「注文の多い料理店」を読む」D文学研究会、二〇〇七年)五七七―五七九頁参照。また、賢治作品における共感的表現については、以下の文献を参照のこと。免田賢「宮沢賢治の世界の心理学的考察」(『佛教大学教育学部論集』第二三巻、二〇一二年)一四七―一六三頁。

(54) 賢治作品におけるこうした間テクスト性の諸相については、以下の拙稿を参照されたい。木村直弘「宮澤賢治〈土神ときつね〉管見——狐はなぜ「美学」をかた(語・囀)るのか」(『岩手大学教育学部研究年報』第七一卷、二〇一二年、六九―八八頁)、同「ハイパーテキストとしての『ギルちゃん』——宮澤賢治による〈青森挽歌〉から〈マリウロンと少女〉へのリンクをめぐる」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第二二号、二〇一三年、一〇七―一二九頁)、同「宮澤賢治とドッセルゲンガー——青森挽歌に

おける〈喪〉の視座をめぐって」(中里まき子編『トラウマと喪を語る文学』、朝日出版社、二〇一四年、八五〜九八頁)、同『宮澤賢治影への射程——アンデルセン童話という回路をめぐって』(岩手大学宮澤賢治センター編『賢治学』第一輯、二〇一四年、一三八〜一七六頁)。

(55) 大角、前掲書、一九九二〇〇頁参照。ちなみに、作家・古川日出男は、前掲・管啓次郎との対談(前掲『文藝別冊 宮沢賢治』、三九〜四〇頁)で、「作品内に頻出する鉱物名以外に、非常に鉱物的な感觸の音の重ね方が多い」こと、そして賢治童話の「ルビ遣いは、青少年期から仏典とかに引き込まれていた彼の資質にも要因がある」と考えられることを正しく指摘している。

(56) ちなみに、その音を聞いた人々は、深い安らぎと不退転の境地に達し、耳が清められるのだが、それは耳根に限ったことではなく、この菩提樹を見、嗅ぎ、舐め、その光に触れ、その樹をイメージすることにより、まさに眼根・鼻根・舌根・身根・意根の六根すべてが悟りに達するまで清浄になると説かれる。詳しくは以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「平泉音の古層——中尊寺供養願文のサウンドスケープ」(東アジア海域叢書第一六巻『平泉文化の国際性と地域性』汲古書院、二〇一三年) 六五〜九四頁。

(57) 大塚常樹「蜂雀という指標——『青い鳥』と『十力の金剛石』」(同『宮沢賢治心象の記号論』朝文社、一九九九年) 二六六〜二七〇頁参照。

(58) 大塚常樹「かしはばやしの夜」の深層構造——「十力の金剛石」と比較しつつ」(『国文学解釈と鑑賞』第七一卷第九号、二〇〇六年) 一五一〜一五四頁。

(59) たとえば、続橋・前掲論文、恩田逸夫「宮澤賢治における大正十年の出郷と帰宅——イーハトヴ童話成立に関する通説への検討を中心」に「『明治薬科大学研究紀要』(人文科学・社会科学) 第六号、一九七六年、一〜三五頁、就中二五〜二九頁、秋枝美保「かしはばやしの夜——『青い鳥』との比較」(『国文学解釈と教材の研究』第二七巻第三号、一九八二年、七四〜七九頁)、安藤恭子「かしはばやしの夜——即興の祭り」(同『宮沢賢治「力」の構造』朝文社、一九九六年、一五〇〜一七二頁)、多田幸正「賢治童話の方法」(勉誠社、一九九六年、一一〜一九頁)、渡辺愛子「宮沢賢治研究——『かしはばやしの夜』を中心に」(『東洋大学短期大学論集 日本文学編』第三三号、一九九七年、四八〜六〇頁)などが挙げられる。

(60) 『『青い鳥』がノーベル文学賞を受賞した年に出た邦訳、メーテルリンク『青い鳥』(島田元麿・東草水共訳、実業之日本社、一九一一年) 九一〜九三頁参照。ちなみに、ここでの「金剛石」「樹大王」「白髯がゆすぶれる」という訳語については、後に出版された『メーテルリンク全集』第五巻(鷺尾浩訳、冬夏社、一九二二年) 九〇〜九三頁ではそれぞれ「ダイヤモンド」「樹の大王」「白い髪は風に吹かれてゐる」となっているため、少なくとも賢治が後者を参照していないことは明らかである。日本におけるメーテルリンク受容については、以下の文献を参照のこと。ウィリー・ヴァンドウワラ(講演)「日本におけるメーテルリンク文学の受容——『青い鳥』を中心に」(『白百合女子大学児童文化研究センター研究論文集16』、二〇一三年、一三九〜一六〇頁)、および榊原貴教「メーテルリンク翻訳作品年表」(『翻訳と歴史——文学・社会・書誌』第一六号、二〇〇三年、四〜二二頁)。

(61) そのエッセイ集『知恵と運命』(一九一一年)は知的青年たちの必読書のように読まれたことである。鈴木貞美「メーテルラン

ク」(天沢退二郎・金子務・鈴木貞夫編『宮澤賢治イーハトヴ学事典』弘文堂、二〇一〇年)四九五頁参照。

- (62) 小松武治『現代の思想家』(警醒社書店、一九一四年)一一八―一二七頁参照。たとえば、「神秘的哲学者だけあつてメエテルリンクは、破れ壁に咲く草花にも宇宙の秘密を明かすの手掛りを知り悉く事が出来た。」(一九九頁)、「然り彼は科学上の世界観と詩的世界観との間に何等矛盾や争闘を見ず過した。」(中略)「メエテルリンクは二十世紀に於て此格段なる運動の指導者であつた。即ち此宇宙を蘇生せしめた点に於て没すべからざる功績を有して居る人物である」(一二二頁)と紹介されている。

- (63) 上田哲「田中智学と国柱会の文芸活動」(同『宮沢賢治——その理想世界への道程』改訂版、明治書院、一九八八年)一三四頁、および安藤、前掲書、一七二頁を参照のこと。両者が言及する国柱会発行誌『妙宗』(第六篇第九号、一九〇三年九月)「布教欄」掲載の(武田)智密「近世文学概説」第一回の中には「メテルリンクは沈黙がたゞ神秘界に接触せらるゝのだといふし」(四一―四五頁)という文言が見えるだけである、しかしその文末に、第二回の議題予告として「モーリス、メテルラン」とあり、本来は次回でメテルリンクについて詳述される予定だったようだが、結局第二回は執筆されなかった。ちなみに、賢治とメテルリンクとの関連については、関連して以下の文献も参照のこと。安藤恭子「悲哀」の逆説——宮沢賢治とメテルリンク」(安川定男先生古稀記念論文編集委員会編『近代日本文学の諸相』明治書院、一九九〇年、二六八―二六六頁)、山根知子「賢治の死後世界への意識の変遷——トシのメテルリンク受容との関わりから」(同『宮沢賢治妹トシの拓いた道——「銀河鉄道の夜」へむかって』朝文社、二〇〇三年、一二九―一六〇頁)。

- (64) 田中香浦(監)『国柱会百年史』(国柱会、一九八四年)一五〇頁参照。ちなみに、田中智学は国性劇公演に毎回喜劇を一番加えたかったようだが、費用や国柱会館の舞台が能舞台であることを勘案し、喜劇ではなく狂言を加えたという。同前、一五九頁参照。

- (65) 山口、前掲書、二七七―二八三頁参照。賢治は、神貴農学校勤務時代(一九二一年十二月)保阪嘉内宛て書簡「一九一九」で「しきりに書いて居ります。書いて居ります。(中略)愛国婦人といふ雑誌にやつと童話が二篇出ました。(中略)学校で文芸を主張して居ります。芝居やをどりを主張して居ります」と書いている。「愛国婦人」一九二二年十二月号と翌年一月号に掲載された童話とは「雪渡り」であるが、秋枝美保は、この童話と「かしはばやしの夜」における「からかい歌」の比較から、文化史家ウォルター・オンクによる「声の文化」をめぐる議論を援用し、そこに「闘技性」「ゲーム性」を看取しているが、これらも祝祭的要因と言える。秋枝(青木)美保「宮沢賢治「かしはばやしの夜」論——力動的なコミュニケーションの様式」(『比治山大学研究紀要』第四号、一九九七年)二八頁参照。また、英文学者・高橋康也も、賢治のテクストにおける「口語的日本語の生々しいリズム、力強い伝達力と喚起力」が単なる童話作家・詩人のものではなく「劇作家の天稟を思わせずにはおかない」としている。高橋康也「不条理な祝祭劇——劇作家宮澤賢治ノート」(『ユリイカ』第九巻第一〇号、一九七七年)四四頁参照。

- (66) 小笠裕二「夏のをとりの第三夜——「かしはばやしの夜」論」(同『童話論 宮沢賢治——純化と浄化』蒼丘書林、二〇一一年)一二二頁。ちなみに、小笠は、この童話で「祭り」に仮託された宗教性について「仏教の盂蘭盆会に棚経を説むといった習慣化・形骸化したものではなく、柏の木たちが行ったような宇宙や自然に対する畏敬といったプリミティブな折りであった」としている。

(67) 梅原猛「賢治と日蓮」(『文學界』一九九六年九月号)二四六頁。前出・山口昌男(山口、前掲書、二七七頁)も同様に「宮沢賢治の研究者も、日蓮主義というヤバイから、田中智学の影響は少なかつたというふうに言いたがっている。宮沢賢治は日蓮から出発して途中で田中智学から離れ、後になるともつと深遠な世界へ行ったという見方がある。」と述べており、両者とも田中智学からの影響関係は残つたと考えている。

(68) 大橋富士子「宮沢賢治と国柱会」〔賢治研究〕第七六号、一九九八年一頁。

(69) 正木晃「仏教、前掲『宮澤賢治イハトヴ学事典』、四〇九頁。

(70) たとえば、杉浦静二「二十六夜」考（『国文学解釈と鑑賞』第五一卷第二号、一九八六年一一八—二三頁）、大島丈志「法華文

学としての二十六夜」考——梶の悪業に出口はあるのか（『文教大学国文』第三四号）二〇〇五年 五五—七二頁 荒木浩一 宮澤賢治『二十六夜』再読 作二改の「去聲」早への「市」と「月」と「三」（『日本仏教宗教学研究』第一二二号、二〇一二年、六三—七一頁）など。

(1) 賢治の浄土真宗から去華言印への移行の問題については以下の文状を参照のこと。丹羽俊夫「宮沢賢治と念仏宗の関係」『四次元』  
 治「二十六夜」再読「浄土教から法華世界への純飾と一月天子」(『日本仏教総合研究』第一号、二〇一二年、六三頁)など

(7) 賢治の洋子真宗に法華信仰への利行の問題について以上の文脈を参照のこと。丹羽佑三「宮沢賢治と念仏宗の關係」『四念』。

第一五〇号、一九六三年、三四—四二頁）、公岡幹夫「宮沢賢治の其主論理観における法華経言仰と真宗言仰の相互浸透」、『比較思想研

第三〇号、二〇〇三年、八四（九一頁）、大平宏龍「法華経と宮沢賢治——私論——」（『文藝月光』第二号、二〇〇一年、六〇（七七頁）

および大谷栄一「国土成仏」という祈り——宮沢賢治と日蓮主義（『ユリイカ』第四三卷第八号、二〇二一年、一八六—一九五頁）。

(72) 田中、『日蓮聖人の教義』、二四九頁。

(73) 振動によつて惹起される「情緒の感染」をオノマトペによつて表現している最もわかりやすい例が童話「セロ弾きのゴーシュ」であ

る。詳しくは、以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「〈摩擦〉〈震動〉〈感染〉——宮澤賢治『セロ弾きのゴーシュ』におけるトルストイ

の芸術論と石川三四郎の動態社会美学のインタールフェイス」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第一〇号、

二〇二一年、五五〇八四頁）、および同「イーハトヴの音は越境できるか——宮澤賢治《セロ弾きのゴーシュ》におけるオノマトペの中

国語訳をめぐって」(岩手大学宮澤賢治センター編『賢治学』第三輯、二〇一六年、三三―七二頁)

【附記】

本稿の一部は、宮沢賢治生誕二二〇年記念第四回国際研究大会における研究発表「共振する世界としてのイーハトーブ—オノマトペの唱題的效果に根ざした「法華文学ノ創作」をめぐる」(二〇一六年八月二十八日、於グランシエール花巻・金剛の間)ですでに公にした(要旨は、『宮沢賢治研究 Annual』第二十七号、二〇一七年に掲載)。なお、賢治テクストの引用はすべて『新』校本宮澤賢治全集(筑摩書房)に依った。なお本稿は、平成二十八年年度岩手大学研究力強化支援経費による研究成果の一部である。

(きむら・なおひろ、岩手大学人文社会科学部教授)