

〈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フェイス—

木村直弘*

(2011年3月4日受理)

Naohiro KIMURA

'Friction', 'Vibration', and 'Infection'

—On the Interface between Leo TOLSTOY's Theory of Art and Sanshiro ISHIKAWA's Dynamic Social Aesthetics
in Kenji MIYAZAWA's Fairy Story "Gauche the Cellist"—

0. はじめに

ロシアの文豪レフ・トルストイ (1828~1910年) はその芸術論『芸術とは何か? *What is Art?* (*Chto takoye iskusstvo?*)』(1897/98年)の冒頭・第1章⁽¹⁾に、彼が或る「もっともありふれた」新作オペラの下稽古に立ち会った時の光景の描写を置いている。そのストーリーは、あるインドの王のもとに結婚相手が連れてこられると、王は歌手に変装しており、花嫁はその歌手に恋してしまうが、最終的にその歌手が王だとわかってハッピーエンドに終わるという「まず空想としか思えないような、およそばかげきったしろもの」である。インド人が花嫁を連れて来る行列の場面の下稽古中、行列が進み出すとホルンと朗唱が合わなくなる。とたんに「指揮者は、まるで災難でも降って湧いたように身震いとともに指揮棒で譜面台を叩く。なにもかもがやめになり、楽長はオーケストラのほうに向きなおると、フレンチ・ホルンに食ってかかり、なぜ調子をまちがえたのかと、まるで馬車屋の捨てぜりふそっくりの、じつに口ぎたない言葉で罵倒する。そしてまた、何もかもが最初からや

りなおしである」。こうした楽長の強権的言動の描写はさらに続く。「こんどは何もかもうまく行っているように見えた。ところが、またして指揮棒が鳴り、楽長は、弱りきった、にくにくしげな声で、男女の合唱隊を叱りつけにかかる」。そしてまた「なんだい、いったい、死んでいるのか、君たちは? 牝牛め! 木偶の坊みたいにはんやりつつ立ってるのは、息の根がとまっているのか?」、あるいは、お喋りしていたコーラスガールたちに向かって「おい、君たちはここへお喋りに来たのか? ぺちゃぺちゃやりたきゃ自宅でやれ。その赤ズボンはずっとこっちへ寄って俺を見るんだ。やりなおし」等々。ここで、トルストイが敢えてオペラという最もコストのかかる蕩尽的音楽ジャンルを選んだ理由は、それが歌手、オーケストラ、合唱といった音楽家だけでなく、衣裳、舞台美術、大道具・小道具等々を含めて多くの「労働者」から成り立っているからである。搾取する側の象徴である楽長は「自分の芸術という大きな事業に没頭してほかの芸人どもの感情なんかをかえりみなどはいられない大芸術家の音楽上の伝統だということを知っているのだから、平気でそい

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

う横暴をやっつけてのける」のだが、実はこうした横暴な楽長も「労働者」同様疲弊している。当時必要額のわずか1%しか国民教育に支出されていなかったロシアで、大都市の「芸術」関連の学校、施設に巨額の補助金が出され、何十万という労働者が「芸術の要求を満たすために、過酷な労働のうちにその生涯を過ごしてしまう」状況、あるいは、たとえば学校や劇場で音楽家が「鍵盤や絃を、非常にはやく掻き鳴らすことを覚え」るよう学習させられることによって、鈍感で一面的な「ただ足や、舌や、指をねじりまわすことしかできない専門家」で満足するようになってしまう状況等、こうした芸術至上主義的趨勢にあってもはや不分明になってしまった問い、すなわち「芸術とはそのためにこれほどの犠牲をしてもいいほど重要なことなのか？」という問題視こそが、トルストイの芸術論の出発点にある。

さて、芸術論にとどまらず、当時トルストイの思想は全世界的にも知られ、たとえば、宮澤賢治の《農民芸術の興隆》には当時のベストセラー、室伏高信の『文明の没落』（初版1923年）でのトルストイの芸術論に言及した部分からのメモ的引用がみられるように⁽²⁾、賢治も当時のトルストイ主義の影響下にあったことは自明である。たとえば、彼が岩手国民高等学校の「農民芸術」講義初日（1926年1月30日）では冒頭に「トルストイの芸術批評」について話し⁽³⁾、また、羅須地人協会で「地人芸術概論」を講じた際「芸術の定義」として、ブハーリン（「芸術とは感情社会化の手段である」）やウィリアム・モリス（「芸術とは労働に於ける愉悅の表現である」）他の定義に先んじてトルストイの「芸術とは情緒を他人に感染しむる手段である」という定義を紹介しているのはよく知られている⁽⁴⁾。しかし、従来の賢治研究では、このトルストイの芸術論のキーワードである「感染」が賢治の創作にどのように反映されているのかについては殆ど顧みられてこなかった。そこでこの小論は、論者がこれまで公にした2本の先行論文⁽⁵⁾の研究成果をふまえ、〈摩擦〉と〈多様ノ統一ノ原理〉というキーワードに加え、賢治もそ

の著作『非進化論と人生』（1925年）を所蔵していた同時代人のアナーキスト石川三四郎の動態社会美学における〈震動〉という視座から、賢治作品のうちで最も〈感染〉が明確に示されている童話『セロ弾きのゴーシュ』（以下《ゴーシュ》と略記）を読み解くことを目的とする。さらに、この童話は、前掲のトルストイの「芸術とは何か」と内容的にも酷似した強権的楽長の下稽古のシーンから開始されるという共通点をもつが、実は「インド=印度」というキーワードを介して大詩人ラビンドラナート・タゴール（1861～1941年）の「創造的統一 Creative Unity」という思想とも明確にリンクされる点についても触れることになる。

1. 感情を〈感染〉させるものとしての芸術

鳥の感染症である鳥インフルエンザが2005年東南アジアで流行して以来、世界各国でその話題を聞かない年はなく、あるいはコンピュータ・ウイルスが氾濫する時代にあって、「感染」という言葉のイメージはだいたいネガティブなものへと収斂しつつあるかもしれない。しかし、日本国語大辞典第2版によれば⁽⁶⁾、近代中国で英単語辞書や西洋医学書の漢訳書で用いられはじめたこの語は、日本でも明治以降「病原体が体内に侵入する」「病気がうつる」「伝染」⁽⁷⁾という第一義だけでなく、そこから敷衍された「他のものの風習にそまる」「他人の考え方などの影響をうけてそれにそまる」という意味でも使われてきた。たとえば、明治10年代には「感化」の類語として教育学や心理学のジャンルでも用いられた術語であった。

こうした公衆衛生的発想が1870年代のルイ・パスツールやローベルト・コッホらの業績を嚆矢とする近代細菌学の進展によって、1879年から1900年まで毎年1つのペースで特定の病原微生物が発見される⁽⁸⁾という時代の流れをふまえていることは言を俟たない。日本では、1872年に刊行された『醫語類聚 A Medical Vocabulary in English and Japanese : with a Few Appendixes』によれば、「感

染」は「Affection」の訳語としてあてられており、現在「感染」という訳語が一般的にあてられる。「Infection」には「觸接傳染」という訳語があてられている⁽⁹⁾。つまりここではまず物理的接触の有無で差別化されている。前掲大辞典の説明によれば「感染」が人間を主体とするのに対して、類義の「伝染」は病気が主体であるということだが、現代では、物理的伝染の場合に「感染」ということが多いともされる。ともあれ、前掲「Affection」は「疾患・疾病」の意味であるが、他にも「愛情、情動」「作用、影響」「傾倒」といった意味があることを脳裡に入れておこう。

さて、トルストイが前掲『芸術とは何か?』の中で「感染」という言葉を用いたのは、まさに19世紀末の1897年であった。つまり、当時としては、かなりインパクトのある術語であったことは看過できない。以下、彼の所論をみてゆこう。

トルストイはこの問題を追究するにあたり、「芸術の問題はすべて、美を芸術の内容とみとめることによって、しごく簡単明瞭に解決されるものと確信している」一般人の誤解を解くために、「美学 Aesthetica」という学問の創始者とされるバウムガルテンから現代に至る独・仏・英・伊・瑞西などの主だった美学者の所論を概説する。そして美の形而上学から現代の経験的な美学までこれまでの美学史から導き出される美の基本的な定義は、1.「美はそれ自体で存在するもので絶対に完全なもの——観念、精神、意志、神——のあらわれの一つである」、2.「美はわれわれによって受けられる一種の満足で、個人的利益という目的をもたないものである」の2点に帰着するとされる⁽¹⁰⁾。トルストイの見立てでは、従来の学問としての美学による数々の美の客観的定義も、形を変えた主観的定義にすぎず、畢竟、美とは「われわれの受け一種の悦び」、換言すれば「自分に気に入って、しかも欲望を起こさせないもの」ということに収斂されてきた。しかし、トルストイによれば、こうした美についての考え方を芸術に敷衍し、快楽を芸術の目的ととらえることも無益である。すなわち、

芸術とは何か、数百万人の労力、人命、道徳までが犠牲に供されている芸術とは何か、という問いに対してわれわれが現在行なわれている美学から得た解答はいずれも、芸術の目的は美であり、その美はわれわれがそれから受ける快楽によってみとめられるものであり、芸術による快楽はすぐれた、重要なものである、ということに帰着する。つまり、快楽はそれが快楽であるからいい、ということになる。⁽¹¹⁾

従来の美学論に依拠してきた芸術論は、芸術をもっともらしくみせるための単なるトリックであり、それは結局、芸術という概念の基礎に美の概念が置かれてきたということに由来するのである。

では、トルストイは芸術をどのように定義するのであろうか。まず重要なのは「人間生活の一つの条件」としてみなすことである。例えば、人間が泣くと、この泣き声の響きや泣くときの動作等によって、悲しみの気分が他の人にも「伝染」し、同じ経験をさせる。こうした他人の感情に「感染」しうるという人間の能力によって芸術活動は担保される。換言すれば、どんなものでも「感染」させることができれば、それは芸術の対象になりうるし、たとえば受け手が芸術家の経験したのと同様の感じに「感染」すれば、それが芸術ということになる。よって、芸術の働きとは、以下のように定義される。すなわち、

一度経験した感じを自分のなかに呼びおこすこと、そして、それを自分のなかに呼びおこしたら、動作、線、色、音、言葉であらわされた形などの手段によってこの感じを他人もこれで経験できるよう伝えること、——これが芸術の働きである。すなわち芸術とは、ある人が自分の経験した感じを意識的に一定の外面的な符号によって他人に伝え、他人はこの感じに感染して、それを経験するということで成り立つ人間の働きである。⁽¹²⁾

トルストイのこうした視点、すなわち芸術作品が芸術家の体験した感情を人々に伝達する（「感

染」させる)という目的をもっているとする立場からすれば、一般民衆だから芸術を理解できないといった立論は否定される。しかし、現実には、高尚な上流階級の芸術と民衆の好む低俗な芸術とに乖離してしまっており、トルストイは、その原因を、富裕階級の人々の要求を満たすために職業芸術家が案出した4つの方法、すなわち、①剽窃、②模倣、③はったり(あるいは効果。感情に対する表面的・生理的な働きかけ)、④興味(芸術作品に対する知的関心)に起因するとする。芸術とは芸術家が体験する感情を人々に伝えることを目的としているのであるから、本来これらは芸術家によって経験された感情に代わり得るものではないのだが、例えば、「作品の意味を把握するためとかで観客・聴衆・読者が払わねばならぬ精神的努力は、読者・観客・聴衆の注意を奪うばかりで、感染を妨げてしまう」⁽¹³⁾ことになる。

つまり感染してしまえば、他人はそれを体験することになるので説明など不要であり、逆に「作品が他人に感染を及ぼしえないとすれば、どんな説明もこの作品に感染力をもたすようにすることはできない」⁽¹⁴⁾のである。よって、芸術家の体験した特殊な感情を他人に伝えるのが真の芸術であるなら、それは当然学校で教えることなどできようはずがない。しかし、現代においては、これらの方法によって芸術作品はいわば「模造品」に取って代わられているのだが、こうした「贗芸術品」制作を補助している条件としてトルストイが指摘するのが、①芸術家の職業化、②芸術批評、そして③職業学校としての芸術学校の3つであり、これらこそが「芸術とは何か」という本質的問題を曖昧化している元凶とされる。彼にとっては、ベートーヴェン後期の傑作とされるピアノ・ソナタ第28番イ長調 op.101でも、伝達されるべき決まった感情が内包されない、よって「なんら感染さすべきものをもっていない芸術の失敗作」であり、一方、百姓女の歌う歌でも、それが「一つのきまった、力強い感情を伝え」ていれば、それは「真の芸術」と見做される。

では、いい芸術作品とそうでないものとの区別

はどのようなのだろうか。トルストイによれば、内容や価値如何に関わらずともかく「感染力」が強ければ強いほど、芸術としてはそれだけすぐれたものであるということになる。すなわち、

なによりも芸術の感染力の程度は、芸術家の誠意の度合いによって増すものである。観客・聴衆・読者は、芸術家自身が自分の作品に感染し、その書き、歌い、奏でるのは自分のためであり、けっして他人に影響を与えるためではないことを感じさえすれば、芸術家のような心境はかならずこれを受け入れるほうへも感染する。また逆に——観客・読者・聴衆が、作者は自分の満足のためではなく、彼、つまり、受け入れる者のために、書き、歌い、奏でているので、あらわそうとすることをべつに自分で感じているので、あらわそうとすることをべつに自分で感じているわけではないのだ、と感じると、ここに反感が生まれ、どんな特殊な、新しい感情も、どんな巧みな技術もなんらの印象をも与えないのみか、かえって印象を突き離してしまう。⁽¹⁵⁾

こうした「感染力」の程度の差は、次の3つの条件、すなわち、①伝えられる感情の特性の大小、②この感情を伝える明確さの多少、そして③芸術家の誠意(伝えようとする感情を芸術家自身が体験する力の大小)それぞれの結果に依るとされるが、結局これらは③「誠意」に収斂する。すなわち、「芸術家たるものは、自分によって伝えられる感情を表現したいという内的な要求を経験しなければならぬ」のである。

トルストイは、真の芸術家は、今や芸術学校ではなく「世間で、巨匠の手本について学んでいる」とし、未来の芸術は、もはや「自分の芸術に対して報酬を受け、自分の芸術以外の仕事はなに一つしないような職業芸術家」によってではなく、「大衆から出たあらゆる人々によって」生み出されるとする⁽¹⁶⁾。また、芸術は一部の特権階級を指向する排他的なものではなく、だれにでもわかる、広く万人に開かれたものでなければならないというその芸術論での主張が科学論でも受け継がれることが望まれ、最終的に全体の結論部分では、科

学および宗教という局面が明確に芸術観に盛り込まれる。すなわち、「科学の助力のもとに宗教に導かれる真の芸術」は、いかなる快樂でも気晴らしでもなく、「人々の合理的意識を感情に移す生活の機関」として「人間の平和な共同生活」「万人の同胞的結合」を「宗教的自覚」のもとに実現するという「偉大な事業」なのであり、その使命は「人々の幸福がその相互の結合にあるという真理を理性の分野から感情の分野に移し、現在支配している暴圧のかわりに、神の国、すなわち、われわれすべてに人間生活の最高目的と考えられている愛の国を建設すること」にあるとされる。⁽¹⁷⁾ トルストイは、こうした「圧迫の排除」を芸術だけがなしうる任務として位置づけているが、それがすぐれて「キリスト教的ミッション」としてイメージされているところが、トルストイの芸術論に底流する本音であるといえよう。たとえば、ベートーヴェンの《第九交響曲》は、フィナーレでシラーの詩に基づく言語メッセージが導入されたものの、音楽が排他的・人工的・複雑なためその詩の思想にマッチしておらず、高い宗教的感情を伝えてないという点で「悪芸術」に分類されるが、現代人の場合で考えてみても、フィナーレだけでもじゅうぶん「感染」は起こり得るだろう。芸術の職業化の弊害を強調するあまり、芸術同様すぐれて排他的局面をもつ制度でもある宗教へのトルストイの拘りがその芸術論の説得力を弱めていることも否めないが、結局それは芸術が宗教同様最終的に「直観」に依拠せざるをえないという真情吐露にもなっているとも考えられる。

こうしてみると、芸術における感情の「感染」という概念が否が応でもトルストイ芸術論の特徴としてクローズアップされざるをえないが、この「感染」が具体的にどのようなメカニズムで惹起されるのかについては具体的に示されないままである。実は、これに一つの具体例を提示したのが、前出・石川三四郎の動態社会美学である。次章では、その内容についてみてゆこう。

2. 石川三四郎の土民芸術論・社会美学

賢治の同時代人、石川三四郎(1876～1956年)は、幸徳秋水や大杉栄とならぶアナーキストであるが、今日その名は人口に膾炙しているとは言えないだろう。しかし、賢治の蔵書にその著『非進化論と人生』(1925年)があったこと⁽¹⁸⁾や、大逆事件後ヨーロッパに渡った石川が親しく交わったフランスの地理学者でアナーキストだったエリゼ・ルクリュ(1830～1905年)の全6巻の大著『人と大地 *L'Homme et la Terre*』(邦訳名：地人論, 1905～1908年)⁽¹⁹⁾に影響を受け提唱された「土民(芸術)」の概念が賢治の「地人(芸術)」の概念に近いとされること⁽²⁰⁾などによって、賢治研究者の間ではよく知られた人物であり、その関連についての先行研究⁽²¹⁾もある。しかし、それらの中には石川の提唱した「動態社会美学」と賢治の創作実践との関連について論じたものは皆無である。よって、この小論ではこの関連(特に《ゴージュ》)について詳しく考察していくことになるが、その前提として石川の土民芸術論や動態社会美学についての概要を把握しておこう。

石川が「社会美学」を論じた3本の論考、すなわち「社会美学としての無政府主義」(『ダイナミック』第4巻第29号, 1932年3月1日)⁽²²⁾、「動態社会美学としての無政府主義」(『ダイナミック』第4巻第30号, 1932年4月1日)⁽²³⁾、「社会美学の資料としての農村生活」(『農民詩人』巻号・発行日不明)⁽²⁴⁾のうち、前者2本が収録されている『社会美学としての無政府主義』(副題：*L'idée anarchiste au point de vue esthétique*)が石川の個人出版社・共學社から「共學パンフレット第11輯」として上梓されたのは1932年6月のことであり、賢治はこの30頁ほどのパンフレット、あるいは石川の個人雑誌『ダイナミック』(1929年11月に創刊され1934年10月の第59号で廃刊。この間、1931年11月の第26号と1932年9月の第35号が発禁処分を受けている)を読むことはできたはずである。また、これらに先立って、1927年4月1日『土民芸術』第1巻第1号に発表された「土民芸術論」⁽²⁵⁾

も、同年10月に共學社から「共學パンフレット第2輯」として出版された『土民芸術論』に収められており、日本近代文学研究者・坂井健が指摘するように、賢治が1926年12月2日に上京し翌3日にYMCAへ行った賢治が、ちょうど同じ場所で行なわれていた石川の講演(タイトル「土の権威」)。翌1927年9月に刊行された「共學パンフレット第1輯」所収)を聴いたのであれば、翌年発行の『土民芸術論』を入手することも可能であったろう。まずはこの「土民芸術論」での言説をみてゆくことにする。

2. 1. 「土民芸術論」

青土社刊の『石川三四郎著作集』の編集も担った社会主義思想史家・大沢正道は、その石川三四郎論で、「啓蒙的アナキスト」でありながら組織的革命行動等には与せず内省的な求道者的スタンスを貫いた石川の特徴的な思想が根ざしているものとして、①キリスト教、②平和主義、③反政治主義、④ニヒリズムの4点を挙げている⁽²⁶⁾。こうした特徴は、トルストイと共通する点が多いが、石川の土民芸術論は基本的に、前掲ルクリュの地人論と、同じく石川が滞欧時代(1913~1920年)に親しく交わったイギリスの無政府主義社会思想家エドワード・カーペンター(1844~1929年)の影響が強い⁽²⁷⁾。たとえば、1927年3月15日の日付を打たれた「土民芸術論」の最初では、「土民」=「土着の民衆」=「地球の子」=「無限の宇宙に直属の生活を営む者」=「地球の主人公」=「原始精神の保持者」=「文明の垢に汚れない人間」という確認がなされたあと、ジャン・ジャック・ルソーの「自然に還れ」、空想的社会主義者シャルル・フーリエ(1772~1837年)の「土に還れ」、ロバート・オウエン(1771~1858年)の「主農的共同村」、無政府主義の父ピエール・ジョゼフ・プルードン(1844~1929年)の「耕す者へ土地を」、賢治も羅須地人協会での「地人芸術概論」の授業でその名を紹介したジョン・ラスキン(1819~1900年)やウィリアム・モリス(1834~1896年)らによる近代機械文明の排斥と理想としての野の

生活、トルストイの「汝は額に汗して食物を喰え」等々が挙げられ、最終的に晴耕雨読の生活を送っていたカーペンターの「高尚なる智恵と芸術とは、唯だ労働によって自立する生活より得たる知識と習慣との上にのみ真に築かるべきである」や「真の芸術と美とを有するに至り、人間は遂に、同胞相互の間に、又、動物と山川とに対し、自ら^{ユニテ}味を感ずるに至るであらう」といった言説が紹介される。これらの諸言説をふまえた上で、石川が「芸術とは何か」という問いに対して出す答えは、「感激の表現」である。ここで引かれるのも、トルストイ芸術論からカーペンターが引いた「芸術の目的は感激を伝達するにあり」、そしてフランスの哲学者ジャン=マリー・ギュイヨー(1854~1888年)の「芸術の最高目的は社会的性質の美的感激を産むにあり」というフレーズであり、基本的に先人の言説の受け売りにしかすぎない。しかし、その次から石川なりのオリジナルの表現が加えられる。すなわち

美的感激とは何であるか、意識的に総合されたる諸感情(若くは諸感覚)の調和によつて生ずる神経のビブラシオンである。震動である。⁽²⁸⁾

この「震動 vibration」も、実はやはりカーペンターが「芸術の最高使命」として、「一種神聖にして宇宙的なる生命が吾等の衷に発動したるもの」としての「心霊其もの、調和又は健全の感覚」の伝達を挙げていることに由来してはいるのだが、石川はこの概念を強調する。たとえば、「土民の美的感激は原始的である。霊魂其もの、ビブラシオンである」、あるいは「原始人には幻影的意識がない。無明の迷想がない。其感激は無限其もののビブラシオンである」等々。他にも「神経」「霊魂」「無限」と「ビブラシオン」すなわち「震動」するものとして挙げられた局面は様々だが、結局、石川にとって「震動」こそが美的感激のもっとも直感しやすいメルクマールであった。「無限」等、まで敷衍された「震動」は「宇宙」にもたやすく換言されうる。すなわち、

宇宙芸術の原始的表現たる地球は、自然は、其儘にして日月星辰と共に、清浄無垢なる詩劇をなし、崇高絶大なるサンフォニー・オーケストラを綜成する。何の技巧もない、何の作為もない、感激其ものの進現である。「無限」其もののビブラシオンである。土民芸術も亦此の如くあらねばならぬ。⁽²⁹⁾

こうした「無限」に触れて「震動」する「土民」こそが美的感激に最も近い存在なのであるが、それは「自由と自治と生活美の擁護との為に清浄なる戦闘を生活する」存在でもある。よって、論の中間部ではカーペンターやギュイヨーを引き「芸術の役目は、人類を率いて互に結合せしむるにある」としつつも、結論は「土民の芸術は戦である」と締めくくられる。カーペンターやギュイヨーの考えは前掲トルストイの言う「人々の幸福がその相互の結合にあるという真理」に由来しており、「感染」（カーペンターでは「伝染」）同様、いわば孫引き的にトルストイ受容がなされているわけだが、「震動」や「戦」という視点は、トルストイにはないことに注意しよう。

2.2. 「社会美学としての無政府主義」

前著でいわば頭出しされた内容は、続く「社会美学としての無政府主義」という論考で改めて項目立てて説明されることになった。ここで新しく導入されるのは「社会美学」という術語である。まず、「如何なる運動も美的感激なしには起らない」とされ、その力動性が強調される。しかし、当然のことながら、「美学」研究がいくら進歩しても美的感激が生起することはない。前述のようにトルストイが美学史を簡単になぞりつつ否定したように、ここで敢えて石川が「美学」を持ち出すのは、「美」が「他の社会主義の持たないアナルシズムのみの特長」だからであり、「美」の原則の究明によって「理想社会の組織を批判」し自分等の無政府主義運動の指針とするためである。ここで、石川が従来の言説の中で参照させるのがイタリアの哲学者ベネデット・クローチェ（1866～1952年）の『美学 *L'Estetica*』（1902年）⁽³⁰⁾である。

クローチェによれば「美的観照は直観」であるが、その直観も感覚の対象を必要とする。石川は、当時流行していたリップスらの感情移入美学をふまえつつ「美とは感情移入によつて成立する対象の価値である」とし、「吾々の生命が外的対象に触れて発動する感情」が物体に移入され、客観化されて美的感激が惹起されると考えた。ここでは「触れて発動する」というイメージが重要であり、美または美的価値についても、「吾々の感情移入による物象の価値」という説明が「美的観照によつて吾々の心にリズムカルなビブラシオンを起すところの物象の固有する自性の価値」となり「震動」に絡めて換言されることになる。

石川はさらにギュイヨーの『社会学的に見たる芸術 *L'Art au point de vue sociologique*』（1889年）を引き、美的感激は感じられた「調和」であるとする。そして、

その調和感が吾々に起るのは、対象の中に認められる生命の動き又は姿様が吾々の本性に融合してビブラシオン——即ち震動を起す時にある。そして吾々は、かうしたビブラシオンを大自然に対して感じ、また、同様に人類社会に対して感じる。これは直接の感覚を通してではなくて、総合的観念を通してであるが、それが一種の直観であると言ひ得るであらう。この直観の対象となるべき社会の総合的観念を検討する意味に於て、私は社会美学といふ名称を使用する。⁽³¹⁾

ではなぜ、こうした「社会美学」がアナルシズム *anarchisme* = 「無政府主義」（アナーキズム）と関連づけられるのだろうか。石川は、美的形式の原則として「多趣の一味」= 「多様の統一」を措定する。それには、各部分の「特殊性」と、その各特殊の間に一貫したリズムを生じさせるための「平等性」が並立している必要がある。つまり、「多趣の一味が成立するには、全体を一貫する一味性が明白であること、各成素の独立性がまた明らかに感じられることが必要」であり、石川にとっては、各部分の異質性を損わない「一味性 *Unité*」こそがアナルシズムの社会組織の考察に要請さ

れる重要な標準なのである。

さらに石川は「社会学の祖」オーギュスト・コント（1798～1857年）の「社会静態学 *Statique social*」と「社会動態学 *Dynamique social*」という分類を「社会美学」にも援用する。すなわち、「静態美」と「動態美」であるが、この論考においては前者の説明が主になされ、後者については後続の論考が宛てられることになった。前述の「一味性」はリズムによる有機的連帯が前提とされていたが、社会も天地自然と有機的に連帯しなければ生命の根を断たれ亡びるしかない。この有機的連関性は社会からさらに宇宙へも敷衍される。宇宙は一つの芸術体であり、社会も宇宙の一部分なので、その意味では特殊の芸術体であるが、そうした宇宙観・社会観から「一味性」が失われると社会生活から美的感激も失われる。特に社会生活の転換期にはこうした芸術体は「真に命がけの闘争」として現われることになり、そこに社会の美的価値の特殊性があるとされる。

こうした有機的宇宙・社会にあって、当然人間も「特殊」としてその構成要素である。石川はそれをオーケストラ演奏に喩える。即ち。

かうした宇宙観の下に、新らしい宇宙的サンフォニイを演奏すべき吾々の社会生活を如何に組織すべきか。第一に必要なことは各自が自由にして自発的行動が許されること、第二にその全体に一貫せる一味の連帯性が存在すること、則ち一貫せるリズムを以て発展すること、第三にその連帯せる各役員が特殊の旋律を奏すべき職分を持つてゐること、それは初めに説いた美学の総論に於ける美的形式の原則がこゝにも応用されるのである。⁽³²⁾

つまり「吾々各自身が宇宙的交響楽の一楽士」であるが、そのオーケストラには指揮者＝楽長は不要である。つまり「今日の新しい宇宙観に於ては宇宙の中心といふものがない」ように「自然界には相互的連帯生活はあるが、権力服従の生活はない」からである。こうした状態は、石川にすればアナリスムの社会においてのみ具現可能なも

のである。すなわち、

アナリスムの第一原理は、個性の完全なる自主的拡充といふことである。第二原理は、その個性は自然の相互的連関関係に於て生命の根を張つてゐるといふことである。第三の原理は、個性が自発的に社会生活を達成する場合には、その形体と色彩は千差万別にして多様多趣に発展するといふことである。そこに平等的差別はあるが、権力服従はない。分業はあるが、階級はない。⁽³³⁾

当然、アナリストといえども、当然平和な社会を志向するはずである。しかし、石川は、モリスの牧歌的ユートピアに満足することはない。人間は「純情を以てする決死の闘争に最大悲壮な崇高美を感ずるもの」とし、「人間無明との闘ひ」のさ中にあるアナリストはそれを忘れず「優柔軟弱の精神を排斥する」と主張するのである。

2.3. 「動態社会美学としての無政府主義」

では、「社会動態美学」は前述のような「社会静態美学」とどのような違いがあるのだろうか。基本的には後者が空間的事象に、前者は時間的事象に関わるようになるが、紙面の都合上石川の個人紙『ダイナミック』次号に掲載された論考「動態社会美学としての無政府主義」では当然のことながら、力動性が強調されることになる。

まず、前稿でも示された美的形式としての「多様の一味」＝多元論が確認された後、フランスの美学者エティエンヌ・スーリオ（1892～1979年）の『美学の将来 *L'Avenir de l'esthétique : essai sur l'objet d'une science naissante*』（1929年）が「動態美学 *L'esthétique dynamique*」の書として参照される。動態的美学に固有な「諸々の発展に於て旋律的（メロディック）であるところのものゝ研究」が社会美学にも応用され、スーリオの指摘する「メロディックの形態とアラバスクの形態とに極度の類似性」があることがコントの社会秩序と進歩の關係に当てはめられ、社会の秩序はアラバスク（模様）に、進歩がメロディック（旋律的なもの）に

たとえられる。ここで重要なのは「流動進展」という動的ファクターである。

前稿でギュイヨーを引きつつ確認された「調和」は、動態社会美学では以下のように位置づけられる。すなわち、

音楽に於て単なるハアモニイとは異なるサンフオニイの存在する如く、或る場合には大なる波瀾を通じて初めて一大調和が成立するのである。アナルシズムの叛逆も革命動乱も、それが人性の本質から湧出する場合には、社会的なサンフオニイとして発展するのである。

更にアナルシズムは多元論であり、自由聯合主義であつて、マルクス主義の如く一元論的強権主義でない。此点より見れば、マルクス主義の運動は極めて幼稚なるメロデイであつて、アナルシストの運動はサンフオニイに相当するものである。⁽³⁴⁾

つまり、「多元論」には動的・時間的ファクターが導入され、それは「多元的運動」として再び措定される。ここにいたって「サンフオニイ」＝交響曲という音楽の比喩がさらに効果的になる。石川は、より「一味性」を志向するベートーヴェンの交響曲よりも、多種多様な各楽器の個性の發揮を重視したドビュッシーの交響詩の方がよりアナルシスト的美的観照に相応しいものと考えた。交響曲あるいはオーケストラが多元多様であるにもかかわらず「一味性」＝「統一性」を志向するものの典型例としてよく理解されるが、前稿でも言及されていた「闘争」は、動態美学としてさらに強調されることになる。すなわち、アナルシズムは、「本来の美的社会生活を想望するのみならず、現実生活に於ける社会交響楽の一要素として自己を生かして行く」ことが必要であり、(右傾化傾向にあった当時のような)激動の時代にあつては「対立すべく最左極に」位置することが「最も交響的意義」があるとされる。まさに強権的国家至上主義的思想に反抗し、個人の尊厳と自由と独立を守るこそが「ダイナミックの美」＝動態的の表現なのである。

2.4. 「社会美学の資料としての農村生活」

この論考でも前述の主張は繰り返される。美は「精神生活の始めであり終りであり、一歳の科学を綜合した調和」である。また美は「本質に於て自由の半面」でもある。強権は機械的に「力」を集中する傾向があり、それは非有機的・病的となって美を破壊する「美の敵」である。石川にとって社会美の要素となりうる「力」とは強権的・機械的なものではなく「人類の本性と一致し、自然と抱擁し、有機的流動的に時間とともに無限に進展するもの」でなくてはならない。「特殊対象物」としての、一見牧歌的なだが現実には過酷な農村生活という厳しい状況に直面して、動的な社会美学がなすべきことは「組織美に相応する進展美の樹立」である。すなわち、

かうした農村の社会美学は単なる牧歌的情調を超越して、積極的な能動的な生活美を予想せしめるであろう。農民のための農民自らの市場が各地に起り、農民のための農民自らの競技、農民自らの芸術が起り、農民自らの文化が開けて来た時、農民の自主的生活は初めて完成されるのである。⁽³⁵⁾

つまり、本来農民は「大自然という最高最大な力」を保有しているにもかかわらず都会の資本による搾取に曝されているという農村生活の辛い現状に甘んじることなく積極的に現状打破をはかっていることこそ、「土民」に求められる「ダイナミック」＝「動的」な態度ということになる。大正時代を席卷した「デモクラシー Democracy」を「土民生活」と訳した石川は、自ら農民生活を送るべく1927年に東京府北多摩郡千歳村へ移住し、前掲共学社を起こした。この「農村的共学組織」の試みは失敗に終わるが、ここに白樺派の武者小路実篤の「新しき村」や有島武郎の「共生農場」、そして賢治の羅須地人協会との接点を見いださうだろう。美的観点から人類の社会生活を研究する「社会美学」は、一般の美学と同様「社会美とその美的評価との事実を記述し、説明する科学であると同時に、人間の美的要求に満足を与へるため

に、美的評価の内的法則に合致する方式を示すところの規範⁽³⁶⁾なのである。こうした「規範」は自ずとアナキズム的道德性と結びつけられ、困難ではあるが「美的道徳の大革命」(ルクリュの言)が要請される。この主張は、「歴史現象の多元性」という論考(『ダイナミック』第5巻第40号、1933年2月1日)ではさらに明確に「有機的生活に於ては内外無数の力が或は協合し、或は反撥して始めて運動を起し発展するのである」⁽³⁷⁾と記されることになる。

以上、石川の社会美学関係の論考の言説を追いながら、その主張を概観してきたが、念のため、これらの論考の前に上梓され、賢治の蔵書にあった石川のまとまったモノグラフィーで故田中正造に捧げられている『非進化論と人生』(1925年)における記述についてもみておこう。

2.5. 『非進化論と人生』

この著作で論じられるが前掲「社会美学」関係の論考の中でただ言及されるに留まっていたトピックに、「労働」と「リズム」がある。「土民の労働は自然の藝術に直接に參與する處の創作にして而もそれが産業なのである」とされ、土民の芸術は「自然より由來し、彼の創造は地球の表現となる。自然は彼の創造の財源であり、彼の生命は則ち地其ものである」といった表現になる⁽³⁸⁾。トルストイらが否定した職業芸術家たちにはないファクター、即ち大自然との密着が真の芸術家としての土民が拠って立つべきスタンスであり、その正当性を担保するかのよう、「自然」というキーワードを出発点として、スケールが次のように拡大される。すなわち、

カーペンターも言つた様に『生は表現である』故に生命の藝術は、生命の表現でなくてはならない。併しながら、吾々の生命は宇宙の生命の一部である。従つて吾々の藝術も宇宙の藝術の一局部で無くてはならない。⁽³⁹⁾

では芸術と美の接点はどこか。石川は次のように

言う。

然らば偉大なる美の環境は、之を何處に求めて可いか。それは自然である。自然の偉大な藝術を生活する土民社会である。⁽⁴⁰⁾

石川によれば、「美の王國は自由の世界にのみ建設される」ものである。青年が自由を要求するのは「美」を追い求めているからであり、「彼等自身の生活其のものに兎も角も一種の詩と感激とが存在する」ことになる。ではこの美的感激はどこから出来るのであろうか。それについては生活における自然のリズムと一体となった美感が重要視されることになる。すなわち、

自然界にも、人間界にも、その生活には自らなるリズムが動いてゐる。時間的のリズムと空間的のリズムとが錯綜して居る。我々の心臓の鼓動にも、肺臓の呼吸にも心機と同轉にもリズムがあるそのわれへの内なるリズムと、外なる自然あるひは人間のリズムとが、一味となつて調和した時に、われへは美感を抱くのである。その調和が大きければ大きいだけ、われへの美魂はより大いに飛躍するのである。是れはわれへが内なる美感を表現する場合も外なるリズムを感受する場合も同様なのである。⁽⁴¹⁾

そして、こうしたリズムは、前掲「自然」というキーワード同様、広義にも適用され、「土民」は「世界の人類生活の上に」大きな美しいリズムを喚起するよう要請される。なぜならこうした「美の王國」建設が可能なのは、自然のリズムを常に深く呼吸することができる「地の子」土民だけであるからである。

前掲のように、この著作はモノグラフィであるため、個人的なエッセイ的文章も収められているのだが、音楽関連のトピックについて最後に少しだけ付言しておこう。石川は当初西洋音楽にはさして興味もなくまさに門外漢であったが、渡欧しカーペンターに会った際、カーペンターが大

のベートーヴェン讚美者であり、自身による《月光ソナタ》の演奏を聴いたことからベートーヴェンに興味をもちはじめ、またベルギーで寄宿したポール・ルクリュ（1847-1914年。エリゼの甥で、同じくアナーキストで地理学者）の夫人がやはりカーペンター同様、大のベートベン讚美者であり、その後ピアニストになった次男のジャック・ルクリュのベートーヴェンのピアノソナタの演奏を聴いて感動し、「此様な藝術は、其儘にして何れもインタナショナルの性質を備へてゐる」と記している。また帰国後、帝国劇場での日本のオーケストラによる演奏を聴いて、その拙さを嘆くのではなく「日本人は音楽的天性と其材能とに於いて世界の何れの國民にも劣らない、寧ろ卓越したものを持つて居る」ので「日本ほど世界文藝の將來に大きな使命を負うて居るものは他にない」とし、「歡勸帳の舞臺に現はれるオーケストラと歌と言葉とを綜合して、一つのサンフォニー・オーケストラを西洋樂器にて演じて見よ。或は和洋兩樂器混合のオーケストラで演奏して見よ。それだけでも實に立派なものが聞かれるであらうと私は確信する」とアドヴァイスまでしている。⁽⁴²⁾

以上みてきたように、石川の主張は、基本的にルクリュやカーペンターら先人の思想に依拠したものであり、その意味で彼はまさしく「啓蒙的アナキスト」であった。その「土民芸術論」や「社会美学」も、広義には、当時のトルストイ主義の影響下、氾濫していた〈民衆藝術〉論・〈生活藝術〉論・〈農民藝術〉論⁽⁴³⁾の一つとして位置づけられる。賢治も花巻の稗和支部に関わっていた労農党（労働農民党）結成に携わった賀川豊彦が「労働は一個の芸術である」⁽⁴⁴⁾と記しているように、もちろんこれらの芸術論は、学問としての美学や芸術論をふまえてはいないものが殆んどである。美学プロパーの研究者ではない石川の論考について、「概念構成上の嚴密さに欠けるきらいがある」⁽⁴⁵⁾という指摘もあるが、これまでも見てきたように、石川の場合でも、本人がいくら自らの「社会美学」を一般の美学と同様の「科学」であ

ると主張しようと、従来の美学や芸術学という「学問 Wissenschaft」=科学ではないのは明らかである。それに関する論考のほとんどが個人紙『ダイナミック』で発表されたことからわかるとおり、これらは無政府主義のプロパガンダの様相を強く帯びたものであった。ただし、前掲の引用（註34）中にあったように、一元論的強権主義として単なる幼稚なメロディにたとえられたマルクス主義に対して、自らのアナルシズムを多元論的自由聯合主義として交響楽にたとえた石川の土民芸術論は、当時の左翼思想の中でも孤高の位置を占めている。美的形式の原則として石川が挙げた「多趣の一味」=「多様の統一」をうまく表現する語として好んで用いられているサンフォニー=「交響楽」という比喩は、それを演奏するオーケストラの各樂器、各樂句の、調和だけでなく対比的「葛藤」をも内包した表現であるとする、「戦」としての「土民芸術」という発想にも繋がることになる。それらは、音楽という時間芸術のもつ動的要素、「靈魂其もの、ビブラシオン」である美的感激（感情の激変）などと相俟って、社会活動としてまさに「活」きいきと「動」いていく動態的エネルギーを含意する術語でもあった。

さて、トルストイや石川のこうした言説と宮澤賢治作品との関連をみてゆく前に、特に石川の社会美学の重要なキーワード「多様の統一」に通じる思想をもった、もう一人触れておくべき同時代人がいる。「創造的統一」を説いたインドの大詩人タゴールである。大の親日家で数回来日も果たしたタゴールと賢治との関連については、賢治の妹トシが通った日本女子大学の創立者・成瀬仁蔵（1858-1919年）とタゴールとの交流を手がかりに、すでにいくつかの先行研究⁽⁴⁶⁾が公にされているが、ここではトルストイや石川との思想的類縁関係の面からみてゆくことにしたい。

3. タゴールの〈創造的統一 Creative Unity〉

賢治もその詩作から影響を受けた詩人・萩原朔太郎（1886-1942年）が述べているように⁽⁴⁷⁾,

大正時代の文壇では一時ではあるが、トルストイやニーチェと並んで、タゴールも「流行児」であり、詩集だけでなく思想関係の訳書も多く出版されていた⁽⁴⁸⁾。評論家・土田杏村（1891～1934年）も、タゴールを「一個の文明批評家」として評価し、モリスやカーペンターとの思想的「批評の根本的色調」が共通であると指摘しているように⁽⁴⁹⁾、ここでは石川も影響を受けたと思われるタゴールの思想的著作に依拠しつつ、石川の社会美学に通底する考え方をピックアップしてゆこう。

タゴールの『人格論 *Personality*』（1917年）の最初には、トルストイの芸術論と同じ「芸術とは何か」という章が置かれている。タゴールにとって芸術の主目的は、抽象的なものの表現ではなく「人格」を表現することにある。すなわち、前者のような考え方に根ざすと、芸術の目的は、本来は芸術における単なる手段である「美」を創造することである、という混乱が生じる。タゴールによれば、「芸術における真の原理は統一の原理」⁽⁵⁰⁾である。たとえば物質は、科学的にそれだけで取り上げれば一つの抽象にすぎないし、様式も、修辭学の法則下にあるやはり一つの抽象にすぎない。しかし、これらが不可分になっている場合は、人格の中にそれらの「調和原理」、すなわち「様式と物質、思想と事物、動機と行動との有機的な複合体」があることになる。よって、真の芸術に一切の抽象観念は不要であり、人格化の装いが要請される。たとえばベートーヴェンのソナタの真の価値とは、その中にある「人格の要素」に気付くことができることにある。こうした気付きについてタゴールが好んで用いる比喩は「豎琴の絃」であり、触れ方が強ければ強いほど、それは「音調」となって反射され、われわれの意識が強化されることになる。すなわち、

われわれの個人の心は、この媒体としての宇宙の心の、律動的振動を捉え、時間と空間の音楽として応唱する絃である。われわれの心の絃の質と数と音度は異なり、その調べは完成の域には達していないが、その法は宇宙の心の法である。それは、永遠なる演奏者が、

創造の舞踊音楽を奏する有限の楽器である。⁽⁵¹⁾

同様の記述は、たとえば、1912年にハーヴァード大学での連続講演をまとめた『サーダナー - 生の実現 - *Sādhanā : The Realisation of Life*』（1913年）中の「美の実現」と題された章にも見られる。歌い手が去れば歌も消滅するように、その歌の宇宙はその歌い手と不可分であり、それはまさに「大ぞらをおおって脈搏の鼓動を伝える偉大な心」である。それは「一本の弦に触れて、ありとあらゆる陪音をひびき出させる手のようなもの」なのであり、聴く者の「心臓は脈打ち、血液は血管のなかを流れ、わたしの肉体の何百万という生きた分子は、巨匠の指からひびき出る豎琴の弦の音に調和して、打ちふるえる」とされる。⁽⁵²⁾ ここで注目しておきたいのは、タゴールが好んで「絃」や「振動」に関する比喩表現を用いていることに加えて、賢治の〈農民芸術概論綱要〉にある「永久の未完成これ完成である」という有名なフレーズの淵源とも推測される文言、すなわち

未完成なものの中に完成のすがたを啓示する、この音楽の一節一節のなかに、完全なものがある。その一つ一つの音調が最終のものではないが、それぞれの音調は無限なものを反映している。⁽⁵³⁾

という主張である。たとえば、賢治が羅須地人協会での「地人芸術概論」の授業で詩人、ウィリアム・イェイツ（1865～1939年）の「詩人とは其の中に無限性を有し、そして作品に無限性を与へるものである」という言が引かれたことが受講生の伊藤忠一のメモからわかるが、イェイツがタゴールの詩集『ギーターンジャリ *Gitanjali : Song Offerings*』（1909年 / 英訳1913年）を絶賛したのも、こうした「無限なもの」へのタゴールの関心に共感したことが一因であり、それは賢治にも共有されていると言えよう。

1926年ダッカ大学の講演で、タゴールはこれに関連して次のように述べる。

一篇の詩としての全体的統一^{ユニティー}は、個性的な表情をかりた韻律^{リズム}的な言葉のなかに表われる。韻律は、たんに韻をふんだ言葉の混成のなかにあるだけでなく、さまざまな思想の意味深い調和のなかにある。⁽⁵⁴⁾

では、前出「律動的振動」にも通ずるリズムとは何か。

それは、調和ある制約によって生み出され限定される運動である。またこれは、芸術家の掌中にある創造の力である。言葉が韻律をもたない散文体のままであるうちは、^{リアリティー}実在の不易の感情は少しも伝わらない。そこにリズムが付与されるや、たちまちにして言葉は光彩を放つ。⁽⁵⁵⁾

逆にリズムが付与されなければ「無限なるものの感触を伝える究極性」が失われる。

『創造的統一 *Creative Unity*』（1922年）では、この「無限」は不断の運動性を示唆する術語であることがさらに明確に示されている。

「無限なるもの」は、みずからを表現するために、「有限なるもの」の多様性のなかにおりてくる。また「有限なるもの」は、みずからを真に認識するために、「無限なるもの」のユニティーのなかへ上ってゆく。こうしてはじめて、真理の週期が完結するのである。⁽⁵⁶⁾

これが可能なのは、われわれが内なるこの「一」が多数のもので成り立つ万有を知っているからであるが、それはまた逆に、自らが知る一切のものなかに、さまざまな様相における「一」を認めているからでもある⁽⁵⁷⁾。「多様なものの調和をとおして、「無限なるもの」である「一」に完全な表現を与えること⁽⁵⁸⁾が個人生活と社会の等しい目的として目ざされる。そもそもタゴールにとって「生」とは、「統合の絶えざる過程」であって「付加の過程」ではない。たとえば「成長」とは、「より充実した全体性へ向っての、一つの全体的な動き⁽⁵⁹⁾」なのであり、そこには「相反する諸力を「一」に調和させることによって、創造の奇

蹟をなしとげる力⁽⁶⁰⁾が作用しているべきなのである。こうした見解は、もちろん「特殊」としてのタゴールに留まるものではない。タゴールやエイツと同じくノーベル賞詩人であるオクタヴィオ・パスはその著『弓と豎琴 *El arco y la lira*』（1956年）において同様のことを示唆している。すなわち、

自然は生きており、森羅万象は固有の生命を持っており、客観的世界の写し^{ドブレ}であることばもまた生きている。言語は宇宙と同様、呼びかけと応答、上げ潮と引き潮、結合と分離、吸気と呼気の世界である。あることばは互いに引きつけ合い、またあることばは反発し合うが、すべてが呼応している。言行為は、天体や植物を統^すべているのと相似たリズムによって動く、生き物の総体である。⁽⁶¹⁾

以上みてきたように、タゴールにとっては、「無限」レベルにおける「統一性」と、「有限」レベルにおける多様性との循環過程が重要であり、そこには必ず力動性が存在しなければならない。そのエネルギー源となるのがリズムであり、あるいは相反する諸力も、その対立が止揚されることによって、さらに高次の調和した創造の奇蹟を齎すことになる。無限レベルのものを有限レベルに齎す時に留意せねばならないのは、抽象的にならないようにすることであり、そのためには有限レベルでも最も理解されやすい「人格性」を想起させることが必要となる。もちろんこうした「統一の原理」は「無限」↔「有限」を超えたメタ・レベルでも、そしてあるいは精神や形態にも存する。つまり、そうした内的統一性＝調和が内在されているからこそ、「無限」レベルの「統一性」＝調和と、まさに絃的に「共鳴」できるのである。この「共鳴」とは、結局多様なものがそれぞれの存在を確保しつつ「一」つに結合することであり、「無限」である「一」は「有限」レベルの多様なものの「調和」によって完全な表現が与えられるということになる。こうしたタゴールの思考に、古代ギリシャにおける天体のハルモニア論と

の親近性が感じられることは言を俟たない。もちろん西洋近代科学も「分析」だけでなく「総合」という「統一の原理」を探究しはするが、それは「非人格的」なものであるのに対して、芸術家は「独自であり、個人的であって、しかも万有の真髄にあるものを見出す」存在である。ここでいう「万有」とは、まさに有限レベルでの「多様性」の謂であり、こうしたいわばアニミズム的とも言える「万有の魂」を信じる思考が、東洋、特に日本と中国の芸術に反映されているがゆえにそれらは偉大で美しいとされた。

以上、当時の流行もあって、賢治がその著作から影響を受けたであろう、トルストイ、石川、タゴールの芸術関連の言説を紹介してきたが、ここでの思想的キーワード、すなわち、トルストイの「感染」、石川の「震動」、そしてタゴールの（石川の「多趣の一味」と同義の）「統一（性）」の3点が、以下に賢治の創作に反映されているかを、賢治が晩年まで手を入れていたということがわかっている《ゴーシュ》で検証していくことにする。

4. 《ゴーシュ》の主題としての「震動による感染」

《ゴーシュ》は賢治童話の中では完成度の高い作品であると言われる。従来、この童話は、オーケストラのチェロ弾きが主人公であるというその内容から、これまでの先行研究では、ほぼ「音楽」あるいは「音楽家」を中心とした解釈や議論が中心であった。しかし、後述するように、この童話の主題は、端的に言えば、賢治自身のチェロを「弾く」=擦弦するとき実感された身体感覚をベースに、上述の先人の思想的キーワードを反映させた「震動による感染」であり、それはイーハトヴの音象徴としての「ガ行音」⁽⁶²⁾で示される「擦弦音」を主とした、多様な様相における「摩擦」表象で統一されているのである。

まずは、前提として、もはや賢治とチェロの関係語る際にはクリシェになったかもしれない、

2つの証言を取って確認しておこう。一つは、賢治の旧制盛岡中学時代の同級生・阿部孝の「チェロを弾く賢治」と題された回想（1963年）である。「野中の一軒家のあばら屋にひとり籠って、食うや食わずの生活をしながら、毎日チェロを弾いていた」賢治のチェロ演奏について、「チェロを弾くといえば、聞こえはいいが、実はチェロの弦を弓でこすって、ぎいん、ぎいん、とおぼつかない音を出すのが精いっぱい、それだけでひとり悦に入っていた」とされ、さらに「いつまでたっても彼の演奏は、そのぎいん、ぎいんの域から、脱けでるけしきはなかった」ことが報告される。

このエッセイには、さらに見落としはならないトピックが2点含まれている。すなわち、「レコード集めに血道をあげた」賢治が蓄音器用に自分で竹針を削っていたこと、そして、ベートーヴェンの《第五交響曲》のレコードをかけながら「ぼくの詩の最後の目標は、やっぱりベートーベんだ」と言っていたという点である⁽⁶³⁾。

もう一つは、岩手県立花巻女学校の音楽教諭時代に、隣接する稗貫農学校教諭だった賢治と交流して以来の親友・藤原嘉藤治による回想（1943年）、すなわち、彼が賢治と何回かチェロの練習をした際に「低音のハ絃をゴシゴシ鳴らすと、下腹に電気あんまをかけられた様と感じ、二人でにや〜し乍ら、幻想界に飛び込んでみたのであつた」という証言である⁽⁶⁴⁾。

以下、数ある《ゴーシュ》論のうちから、こうした言説をふまえた言説について、注目すべきものを紹介してゆこう。

4.1. 「音楽」ではなく「音」に注目した 《ゴーシュ》論

賢治と音楽との関連についての研究の第一人者・佐藤泰平は、次のように述べている。

賢治は、いわゆる名曲をセロで弾く必要を感じなかったに違いない。一本の開放弦を弾くだけでも十分だったのだ。～（中略）～

多分、賢治はそれら一つ一つの音と、止めどもなく

浮かんでくる自分のイメージとを、自在に重複できたのだ。言い換えれば、自分自身をそれらの音に同化させたり、また時には、それらの音との飽きのこない対話に、夢中になったりしていたのであろう。⁽⁶⁵⁾

傍観者として聴いた賢治のチェロが「ぎいん、ぎいん」としか鳴らなかつたのは下手 *gauche* だからとする阿部の捉え方は、敢えて擦弦によって生じる「電気あんま」のような〈震動〉を敢えて楽しんでいたという、賢治と一緒に練習した藤原の証言によって半ば否定されていると考えてよいだろう。ここで看過されてはならないのは賢治による〈震動〉感覚という直接的な身体性志向である。

さて、《ゴーシュ》については、この「ゴーシュ」という主人公の名前の「発音」とその含意がこの童話を解釈するにあたっての重要なキーワードであるという点はこれまでも多くの先行研究⁽⁶⁶⁾によって指摘されてきており、もちろんそれに異存はない。たとえば、詩人・中村文昭は、この「ゴーシュ」という語をこの「作品の磁場の中心」とし、次のように述べている。

読者は、*ゴーシュ* という岩のようなゴツゴツした響きを耳にすることで、楽器と弾き手の間におこる軋轢、不器用な対応、靴のひものとけた状態ですずるひきずる楽音の不調和を感じとるであろう。先の楽長のいらだった口調そのものがこの童話の主人公の音楽として了解できるわけである。⁽⁶⁷⁾

こうした「ゴーシュ」という「音」の響きが、*ゴーシュ* がチェロを弾く場面でのオノマトペ「ごうごうごう」や「ごうごうがあがあ」に関連しているということはどの先行研究も言及する点であるが、最終的にそれらの解釈は「音楽」へと向かっていく。そうした《*ゴーシュ*》論が多数を占める中で、《*ゴーシュ*》について「音楽」ではなくこうした「振動としての音」の面に着目した研究論文が2本だけある。以下そのポイントをそれぞれピックアップしておこう。

1本は、音楽教育学者・瀬戸郁子による論考「その後の*ゴーシュ*」(1995年)である。ここではサウンドスケープ的な視点から、作曲家・武満徹の言説を参照しつつ次のような指摘がなされていて示唆に富む。たとえば、

賢治は表現しようとするより、音に聴きだそうとする。「音に聴く」ということは、邦楽で言う「さわり」に通じる。賢治には、「音の生きた実相を聞きだそうとする欲求」があったのだろう。～(中略)～

日本伝統音楽の持つ、「一音成仏」というような音との対置を、賢治は自然から知らず知らずに吸収していたのだ。阿部氏の言う「ぎいんぎいん」は、賢治にとっては、わずかの時間の推移に伴う、音の無限の変化に身体をたゆたわせる、積極的な世界であった。⁽⁶⁸⁾

しかし、この箇所からも看取されうるように、この論考では従来の「音楽」重視の視点から賢治自身のサウンドスケープ的な聴覚へと視座をシフトする可能性への探究に主眼が置かれており、《*ゴーシュ*》のテキスト自体のサウンドスケープは行なわれていない。

もう1本は、賢治学者・山根知子による論文「『童話「セロ弾きの*ゴーシュ*」の音響空間 - 「箱みたいなセロ」「孔のあいたセロ-」(2003年)である。この論考は、明確に「擦弦」による「振動」という概念がそれこそこの童話の「磁場の中心」になっていることを指摘しており、この小論の主張とまさに「共鳴」する。すなわち、山根は、賢治が所蔵し読んだことが確実である田辺尚雄著『最近科学上より見たる音楽の原理 増訂第4版』(内田老鶴圃, 1924年)に記された「絃の振動は駒を通過して木製の共鳴箱に伝わるという原理」や「弦楽器の響きには絃以上に共鳴箱の要素が大切である」といった認識が、《*ゴーシュ*》にも反映されているという前提に立脚しつつ、

～*ゴーシュ* がが絃を弓でこすることによる音響現象への意識は、四夜にわたる動物達の導きによって、譜面からセロ本体へ、絃から駒へ、共鳴箱の木の表面の響

きから内部の響きへ、さらにその内部の空気の振動からf字孔を通して外部の空気への共鳴へと、移行していったといえよう。⁽⁶⁹⁾

と指摘する。しかしこの論文でも、たとえばゴーシュの小屋を共鳴箱と捉えて、チェロの共鳴箱の振動現象と同じ作用が小屋内でも起っているといった示唆に富む読解が示されるものの、副題が示しているとおりに、著者の関心が基本的に「セロの共鳴箱に空いた孔」に向けられているため、《ゴーシュ》のテキスト中でこの〈震動〉がどのように「主題動機労作」されているかについてはほとんど言及されていない。

以上の言説をふまえたうえで、実際の《ゴーシュ》のテキスト分析に入ってゆこう。

4.2. 力動的摩擦音としてのガ行音の交響

《ゴーシュ》には、賢治のあざといまでの音的連関へのストラテジーがみられる。たとえば、冒頭、金星音楽団の練習シーン [219-220頁] では、「ゴーシュ」という主人公の名前だけでなく、一見自然にそして単純に置かれている「音楽」「楽団」「楽器」「楽手」「楽譜」そして(指揮者とせずに)「楽長」といった語が集中的に鏤められることによって、実は「楽(ガク)」という字に込められたガ行音を、全体にわたる音的連関レベルでの有機性を支える構成要素として提示している。以下、いくつかの事例を見てゆくことにしよう。

1) 「ゴーシュ」という音における「多趣の一味」

まず手始めに、わかりやすいオノマトペからみてゆこう。「ゴーシュ」という名の由来をめぐって、フランス語で「左の、不恰好な、不器用な」といった意味のある形容詞 *gauche*⁽⁷⁰⁾、あるいは南ドイツの古い方言でカッコウを意味する名詞 *Gauch*⁽⁷¹⁾、あるいはインド独立運動のリーダーで詩人でもあったオーロビンド・ゴーシュ (Aurobindo Ghose, 1872~1950年、ヒンドゥー語での発音は「ゴーシュ」、英語での発音は「ゴース」。タゴールの出身地ベンガル地方に多い苗

字)⁽⁷²⁾と、さまざまな解釈が提出されている。『春と修羅』第三集・詩一〇一五 (1927年3月23日) に「鉛いろしたゴーシュ四辺形の影のなかから」という言葉が見え、その異稿では「井戸の中の扁菱形の影の中から」となっていることから、「ゴーシュ」はフランス語 *gauche* に由来すると決定したくなるところだが、「一」語に多様な意味を包含させるという、いわば「多趣の一味」が賢治の創作上の構想であることを想定してみれば、基本的にどれも正しいと考えること、すなわち、賢治が最初から主人公名に「ゴーシュ」という言葉を選択していたのではなく、草稿段階で「セロ弾き」→「テイシウ」→「ゴーパー」→「ゴーシュ」と変化したように⁽⁷³⁾、それらも含めてこの語の内包を考えていかねばならない。たとえば、その著『ゴーシュの名前』(2005年)で前掲 *Gauch* 説を提唱し注目を集めた評論家・梅津時比古は、「『新校本 宮沢賢治全集』第十一巻の月報に掲載された「編集室から」によれば、賢治は「ゴーシュ」を「ゴージャ」と一回、書き間違えているという。もちろん単なる書き間違いではあろうが、~⁽⁷⁴⁾と記しているが、これは「単なる書き間違い」ではない。なぜならば、すでに「音・鳴子」の意味があるサンスクリット語由来説もあるように⁽⁷⁵⁾、ここでの「ゴージャ」は、サンスクリット語で「騒音」を意味する *ghoṣa*-(घोषゴージャ)⁽⁷⁶⁾ に由来する可能性もあると考えるのが、ストーリーから考えても、後述するインドとの関連から考えても、自然だからである。

いずれにせよ、「ゴーシュ」「ゴーパー」「ゴージャ」等、賢治のゴ音への拘りは明確である。さらに、前述のように、弦楽器の擦弦時の音を本文中に出てくる「ごうごう」[221,224,230,231頁] や「があがあ」[231頁] といったガ行音だけでなく、阿部孝が示した「ぎいん、ぎいん」、あるいはガリガリ、ギシギシ、ゴシゴシといったガ行音を中心とするオノマトペが一般的にもよく使われる。まさに擦弦した経験がある人なら誰でも感じる「擦る」感覚、すなわち松脂が擦りつけられた弓の馬の毛を絃に当てて上下に動かして「摩擦」

を生じさせた結果、音が出てくるという身体感覚を日本語で表現するとき最もしっくり来るのがガ行音のオノマトペなのである。

2) なぜゴーシュは水を飲むのか

しかし賢治の音的連関をめぐる「主題動機労作」はさらに巧妙である。たとえば、この童話を読んで、ゴーシュはよく水を飲むなあと感じたことはないだろうか？ この童話における水を飲むシーンは4回ある。ゴーシュが「町はずれの川ばたにあるこわれた水車小屋」に住んでいるという設定から、そこには「水」に関連した深読みがなされるかもしれないが、一般的にはチェロが上手になりたいという意味での「渴望」状態にあることを示すために置かれていると解釈されるだろう。しかし、ここでは、ガ行音の音的連関を担保するために置かれた行為の描写でもあるのだ。すなわち、

- ①ゴーシュはそれを床の上にそっと置くと、いきなり棚からコップをとってバケツの水をごくごくのみました。[221頁]
- ②そして水をごくごくのむとそっくりゆふべのとほりぐんぐんセロを弾きはじめました。[224頁]
- ③次の晩もゴーシュは夜中すぎまでセロを弾いてつかれて水を一杯のんでおますと、また扉をこつこつ叩くものがあります。[228頁]
- ④そしてまた水ががぶがぶ呑みました。それから窓をあけていつかかくこうの飛んで行ったと思った遠くのそらをながめながら「あかくこう。あのときはすまなかったなあ。おれは怒ったんぢゃなかったんだ。」と云ひました。[234頁]

①と②の飲水シーンはこれからゴーシュがチェロの練習にとりかかる前であり、ゴーシュが「渴いた」=充足していない状態であることを示すと同時に、水が練習に向かうエネルギーを与えているのがわかる。それは、②で「ごくごく」の後に「ぐんぐん」という、擬音語というよりは擬態語であるガ行音のオノマトペが配されていることから

明らかであるし、逆に、③ではチェロの練習が終わった後の飲水シーンではガ行音が配されていないことによって更にその含意が強調されている。③で注目すべきは、ガ行音にかわって「こつこつ」という清音化されたオノマトペが配されていることであり、実は、賢治はこの童話の中で、濁音と清音との変化に意味を持たせているのだが、それについても後述する。④は、まさにこの童話最後の文章だが、ここに飲水シーンが配されているということは当然その行為に重要な意味づけがなされていることを示している。その証拠にここではそれまでの「ごくごく」ではなく「がぶがぶ」と、同じガ行音ではあるがさらに飲水行為を強調するオノマトペが配されており、その段階でゴーシュ自身が以前とは変わっていることを示すため「ごくごく」は使わず、さらに未来への渴望を示すエネルギーを付与して「がぶがぶ」という語を置いたと考えられる。

つまり、「ごくごく」「がぶがぶ」という水というすぐれて流動性の高いものが咽喉への接触を通して、体内へと移動する勢いのある動的オノマトペであり、擦弦という動きを伴った摩擦音との類縁性も看取されうるのである。ちなみに、「ごくごく」もある意味一種の「摩擦」でもあることは①「ごくごく」の前の行に「ごつごつしたセロ」というフレーズが置かれることによって示唆されている。

3) なぜお辞儀をする場面が多いのか

同じガ行音でも、前出・阿部孝の「ぎいん、ぎいん」という描写にある「ギ」音は、それがイ段音であるがゆえに、他のガ行音よりもはるかに「摩擦」感が増幅された音である。そのことは、ゴーシュが絃の糸巻きを調絃のために手で動かす際の「ギウギウ」[231頁]（ちなみに、手入れされている楽器ではこうした音は出ない）や、ゴーシュが《印度の虎狩》を弾きだす前にハンケチを耳に詰める場面の「ぎっしり」というオノマトペで明らかであろう。しかし、賢治の主題動機労作は、さらに音的連関の網を広げている。

たとえば、語頭ではないが語尾に置かれている特徴的ガ行音に「～すぎ」という語がある。この童話における「～すぎ(過ぎ)」は、全部で10箇所、すなわち、

- 「ひるすぎ」[219, 221頁]
 「夜中もたうにすぎて」[221頁]
 「外から二十日過ぎの月のひかりが」[222頁]
 「十二時は間もなく過ぎ一時もすぎ二時もすぎても」
 [224頁]
 「夜中すぎまで」[228頁]
 「猫が切ながってばちばち火花を出したところも過ぎ
 ました。扉へからだを何べんもぶっつけた所も過ぎ
 ました。」[234頁]

となる。これらは「過ぎる」という動詞もしくはその派生語であり、前節で述べたようにすぐれて動態的内容を印象づけることばである。これだけであれば単なる「過程」を示すだけの語で「音」的連関については疑問をもたれよう。しかし、もう一つの語尾の「ギ」音、すなわち「おじぎ」という語によって、この過程をしめす音はまさに音的に関連づけられる。たとえば、前述の「水」と同様、この童話にはお辞儀をする場面が多い。

- ①みんなはおぢぎをして、それからたばこをくはへてマッチをすったりどこかへ出て行ったりしました。
 [220頁]
 ②「ではなるべく永くおねがひいたします。」とってまた一つおぢぎをしました。[226頁]
 ③おぢぎを二つ三つすると急いで外へ出て行ってしまひました。[229頁]
 ④青い栗の実を一つぶ前においてちゃんとおぢぎをして云ひました。[230頁]
 ⑤まもなくゴーシュの前に来てしきりにおぢぎをしなから「ありがとうございますありがとうございます」と十ばかり云ひました。[232頁]
 ⑥野ねずみはもうまるでばかのやうになって泣いたり笑ったりおぢぎをしたりしてから～ [232頁]

ここで賢治は明確に①「おぢぎ」とそれ以外の「おじぎ」とを区別している。即ち、①の主体は楽団員であり、それは楽長への形式的なお辞儀にすぎない。しかし②の主体はカッコウ、③は狸の子、④⑤⑥は野ねずみであり、後になればなるほどそのお辞儀には感謝の気持ちが籠っていることがわかる。つまり段階的に「おじぎ」という語を配すことによって、その語の含意が変化してゆくことをストーリー全体の中で意味づけているのである。それはまさに冒頭の儀礼的な意味から衷心からの感謝の意味的「過程」を示すために置かれた語なのであり、それは、前掲トルストイの芸術論での描写と同様、強権的に描かれた楽長と、それに影響されて当初動物達に対して威圧的に振る舞っていたゴーシュの心情の変化、換言すれば成長の過程を定点観測しうる装置として作用する。よって、慇懃無礼な三毛猫の場面では「おぢぎ」ではなく、真摯なカッコウ以降、動物達がもつ礼儀正しさは、ゴーシュに〈伝染〉することになる。当然そこには一種の葛藤・摩擦があり、ゴーシュはすんなりそれを受容するわけではないことも、この語尾の「ギ」音は含意しているのである。

4) なぜゴーシュはチェロの中に野ねずみのこどもを入れて弾いたのか

こうした語尾での音的連関を形成しやすいのは、たとえばサ変動詞「する」のようにラ行の活用語尾である。そして、それはここでも明確に主題動機労作されている。たとえば、「そして水をごくごくのむとそっくりゆふべのとほりぐんぐんセロを弾きはじめました。[224頁]」を例にとると、ここでは前述のように「ごくごく」と「ぐんぐん」が「ガ」行音のオノマトペどうしで呼応関係にあり、さらに「そっくり」と「とほり」という「リ」音の連関がそこにさらに被せられて非常にリズム感のある表現になり、ゴーシュのやる気がうまく表現されている。これが単なる偶然でないことは、賢治がこの「そっくり」という語を「ナシ→すっかり→また→そっくり」、そして「ゆふべのやうに」だったところを敢えて「ゆふべのとほり」に書き

直している⁽⁷⁷⁾ことから明らかである。

動詞の活用語尾を除外して、この童話中の、語尾に「リ」音を含む単語をピックアップしてみると、「係り」「あんまり」「びたり」「ふり」「いきなり」「さっぱり」「しっかり」「かっきり」「ひとり」「まわり」「あかり」「ひかり」「ぎっしり」「すっかり」「けりり」「ぐっすり」「そっくり」「とほり」「つまり」「とり(鳥)」「これっきり」「びっくり」「しきり(に)」「ばかり」「限り」「ぼんやり」「(血の)まはり」「代り」「むり(に)」「ひっそり」「やはり」「かなり」「虎狩り」「栗」「怒り」「(これ)きり」等が見出され、「リ」関連の語の多様性をかなり意図した配置になっている。また、動詞の活用語尾としての「リ」音はほとんどが連用形で用いられるため、例えば終止形とは異なり、非常に動的なファクターをもつことは言うまでもない。

また、「リ」音はラ行活用動詞の連用形であり、その使用頻度はもちろん高いが、賢治はそれも含めて敢えて強調している。たとえば、この童話の一つの山場である以下の場面では、

「すると療るのか。」

「はい。からだ中とても血のまはりがよくなって大へんいゝ気持ちですぐ療る方もあればうちへ帰ってから療る方もあります。」

「あゝさうか。おれのセロの音がごうごうひびくと、それがあんまの代りになっておまへたちの病気がなほるといふのか。よし。わかったよ。やってやろう。」
ゴージュはちょっとギウギウと糸を合せてそれからいきなりのねづみのこどもをつまんでセロの孔から中へ入れてしまひました。[231頁]

ここでは「まはり」「あり(ます)」「代り」「いきなり」というのが「リ」音語尾のある語であるが、「血のまはり」と「あり」が、その後にくる「あんまの代り」で音的に組み直され、このフレーズを際立たせる効果をもたらす。つまり、藤原嘉藤治が回想した「電気あんま」がまさに「セロの音がごうごうひびく」時の〈震動〉を形容することばとしてここでは用いられている。さらにここに

は、この童話冒頭に置かれた伏線、すなわち、ゴージュは「あんまり上手でないという評判」(=噂。サンスクリット語のゴージュにはこの意味もある)が、明確に共鳴するように音的連関が仕組まれている。そのために、この前に

だって先生先生のおかげで、兎さんのおばあさんもなほりましたし狸さんのお父さんもなほりましたしあんな意地悪のみゝづくまでなほしていたゝいたのにこの子ばかりお助けをいたゝけないとはあんまり情ないこととござい[ま]す。[230頁]

のように、まさに上手でないことを象徴する音「あんまり」がこの段階で「なほり」の連続と「ばかり」という「リ」音の連関によって結びつけられる。却って *gauche* な音の方が多く発生させることになる騒音的〈震動〉の治療効果が示唆され、さらに次頁の山場に至って、「なほり」が「療り」という漢字表記に置き換えられることによって、下手なゴージュがチェロをゴうゴう響かすと、その〈震動〉があたかも「電気あんま」のような治療効果をもたらすことを音的照応関係によって提示するのである。

こうした〈震動〉は、その後の場面でオノマトペとして明瞭に表現される。すなわち、チェロの中から出された野ねずみの子は

見るとすっかり目をつぶってぶるぶるぶるぶるふるえてゐました。

「どうだったの。いゝかい。気分は。」

こどものねづみはすこしもへんじもしないでまだしばらく眼をつぶったまゝぶるぶるぶるぶるふるえてゐましたがにはかに起きあがって走りだした。[232頁]

「ぶるぶる」というオノマトペが、現代では携帯電話の「振動音」の形容でお馴染みのように〈震動〉に直結するものであるのは自明だが、それに「つぶって」～「ふるえて」という音的連関が明確な枠の中で2回繰り返されることによって、そして、この「つぶってぶるぶるぶるぶるふるえて」

全体がさらに2回反復されることによって〈震動〉を強調している。まさに「ぶるぶる」とは、前掲・トルストイの芸術論で楽長が「まるで災難でも降って湧いたように身震い」していたように、たとえば〈悪寒〉を形容する際にも使われる表現でもあり、それはまさに身体的に何かに〈感染〉したと実感させるイメージを内包する語なのだ。ここでは「何とかラプソディ」という表記のように、もはや「音楽」は重要ではない。母ねずみがいかにも心配そうに聴いていたのは「ごうごうがああ」という音の「工合（ぐあい）」（ガ行音！）でしかない。この音の「工合（ぐあい）」＝〈震動〉が野ねずみの子だけでなくゴーシュ自身にも何か〈感染〉を起こしたことは、その段落の最後に配された「グ」音のオノマトペを含むフレーズ「ぐうぐうねむってしまひました」で暗示されることになる。

ちなみに、この「グ」音も音的連関の装置の一つであり、三毛猫の場面では、

しまひは猫はまるで風車のやうにぐるぐるぐるぐる
ゴーシュをまはりました。

ゴーシュもすこしぐるぐるして来ましたので、

～（中略）～

セロ弾きはまたぐっとしゃくにさわりましたが何気ない風で巻たばこを一本だして口にくわいそれからマッチを一本とって

「どうだい。工合をわるくしないかい。舌を出してごらん。」

～（中略）～

それから やっとせいせいしたといふやうにぐっすり
ねむりました。

～（中略）～

そして水をごくごくのむとそっくりゆふべのとほりぐんぐんセロを弾きはじめました。[223～224頁]

のように、まだ明確に摩擦音の効果についてゴーシュ自身は知らないが、着実にその過程にあることをこの「グ」音の配置によって暗示しているのである。

5) なぜカッコウは同じフレーズを繰り返すのか

さて、〈震動〉を示すこうした反復音は、すでにカッコウの場面で予告されているが、そこには〈震動〉による〈感染〉がまだ未熟であることを示すために、よく摩擦感を減ることになる清音が用いられる。まず登場場面では

それか〔ら〕もう何時だかもわからず弾いてゐるかもわからずごうごうやってゐますと誰か屋根裏をこつこつと叩くものがあります。[224頁]

と濁音のゴーシュがガ行音＝摩擦音の世界にいるのに対して、まさに清音の「かくこう」は、カ行音の「こつこつ」という小さな打撃音で登場し、「音楽を教はりたいのです」と弟子入りを志願する。他者の耳には同じように聴こえる「かっこうかっこうかっこう」も、カッコウにしてみれば微妙な違いがあり、逆にゴーシュは、「同一」であるように聴こえるフレーズでもそこに「多様性」があることをカッコウから教えられることになる。すなわち

ゴーシュははじめはむしゃくしゃしてゐましたがいつまでもつゞけて弾いてゐるうちにふっと何だかこれは鳥の方がほんとうのドレミ〔フ〕アにはまってるかなといふ気がしてきました。どうも弾けば弾くほどかくこうの方がいいやうな気がするのです。[226頁]

ここではカッコウからゴーシュへの〈感染〉が生じたわけであるが、そこではまだ〈震動〉による媒介というファクターは敢えて隠され、カッコウが〈摩擦〉による〈感染〉によって濁音化、すなわち Gauch になることはない。しかし、いわば「震動未満」の状態であることを暗示することが、カッコウの鳴き声で象徴される「反復語」が用いられる意図である。反復が細くなれば、それは〈震動〉と認識されるようになるというわけである。よって、三毛猫の場面で「風車のやうにぐるぐるぐるぐるゴーシュをまはり」「ゴーシュもすこしぐるぐるして来」たのは、さらにまだ「反復」未

満の円運動が生起しはじめたことを含意している
と言えよう。

同じ反復状態でもストーリーが進行するにつれて、すなわちゴーシュが知らず知らずのうちに〈感染〉されて成長するにつれて、「反復」の質が変化していくことに注意しよう。楽長に注意された後、ゴーシュは家に帰ってからバケツの水を「ごくごく」飲んで、

それから頭を一つふって椅子へかけるとまるで虎みたいな勢でひるの譜を弾きはじめました。譜をめくりながら弾いては考へ考へては弾き一生けん命しまひまで行くとまたはじめからなんべんもなんべんもごうごうごうごう弾きつゞけました。[221頁]

という場面は、ひたすら反復練習をしている描写である。それは「考へ考へては弾き」とあるように、ただメカニクな練習に終始しているわけではない。しかし、賢治は、そこにはまだゴーシュ自身が「知力」や「努力」では感得されない〈震動〉という契機をまた得ていない状況を示している。それはたとえば術学的な三毛猫に対して「生意気だ。生意気だ。生意気だ。」と繰り返す描写からも看取される。つまり、こうした反復状態では、まだまだ〈震動〉による〈共鳴〉には至らず、「ごうごうごうごう」はただの摩擦音にしかすぎないということになる。しかし、野ねずみの治療場面へとステップを踏むことによって、その「ごうごうがあがあ」は、治療にまでなる〈感染〉を起こせる〈震動〉へ質が向上したことを示しているのである。

6) なぜマッチをする場面が多いのか

この童話における、このような同一の行為が、主人公の成長を暗示するため、その意味を変化させてゆくという仕掛けについては、実はあざといままでのものがあと1つ残っている。《ゴーシュ》には飲水やお辞儀と同様、マッチをするシーンが多いと感じられたことはないだろうか。マッチをする場面は、冒頭、金星楽団が楽長にダメ出しを

されてから楽団員の「みんなはおぢぎをして、それからたばこをくはへてマッチをすったりどこかへ出て行ったり」する場面は、まさにこれからさまざまなレベルで〈摩擦〉が生じることを予告している。その後、弱者である動物たちに対しては自ら強権的な楽長のようにふるまうゴーシュは、生意気な三毛猫に対して「いきな〔り〕マッチを舌でシュッとすってじぶんのたばこへつけ」という一種のお仕置きのような行為に出る。そこではこうした摩擦音の導入として、三毛猫が《印度の虎狩》を聞いて

いきなりパチパチパチッと眼をしたかと思ふとぱつと扉の方へ飛びのきました。そしていきなりどんと扉へからだをぶっつけましたが扉はあきませんでした。猫はさあこれはもう一生一代の失敗をしたといふ風にあわてだして眼や額からばちばち火花を出しました。[222頁]

という場面でも、やはり〈感染〉が惹起されたことを示しているが、それはまだまだ〈摩擦〉を伴うものでもあることを示すために、瞬きする音と火花が散る音とに共有されうる「パチパチパチッ」というオノマトペが置かれている。

その後、カッコウ、狸、野ねずみとの接触を通し〈震動〉による覚醒を経験したゴーシュは、最後にまた《印度の虎狩》を弾くことになるが、それはもう三毛猫に聴かせたものとは質が違っている。すなわち、無事《第六交響曲》の演奏を終え拍手をもらって楽団員が控室に戻って来たシーンで再び、「みんなはたばこをくはへてマッチをすったり楽器をケースへ入れたり」するシーンが来る。ところが、ゴーシュが楽長の指名によって《印度の虎狩》を弾いた後の周囲の反応は「楽屋では楽長はじめ仲間がみんな火事にでもあったあのように眼をじっとしてひっそりとすわり込んでい」という描写になる。「火花」＝〈摩擦〉＝トラブルという図式は、《印度の虎狩》で「猫が切ながってばちばち火花を出したところも過ぎ」（もはや火花は散らない＝〈摩擦〉も収まった）、「火

事にあったあとのやう」というフレーズにリンクされ、「十日前とくらべたらまるで赤ん坊と兵隊」くらいの成長過程をゴーシュが「過」ごしたことを暗示する。

そして、ここにいたって前述の「水」との対照関係が明らかとなる。すなわち、ゴーシュによる飲水行為は、こうした内なる〈摩擦〉によって生じた鎮火行為の謂である。そもそもマッチをするとは最も明瞭な「文明」を象徴する行為であり、トルストイ、石川、ダコールらにとっては否定されるべき対象であった。よって、〈摩擦〉によって火花が散らなくなり、正しい〈震動〉によって他者を〈感染〉させられるようになったゴーシュは、もはや最後の場面で水を飲む必要はないのである。

さて、ここにもまた音的連関が背後で作用している。この童話中「リ」音の連関について4)で説明したが、実は、これらの多様な「リ」音は、すでにいくつかの例を見てきた如く、一つの反復表現として強調された動詞の連用形「こすりこすり」という、まさに〈摩擦〉を指向する。この場面はゴーシュからなぜ自分がセロを弾くと病気が治るのかという質問に母ねずみが答えるシーンで、まさにその答えを言葉で発する前に目をこする所作で予告するフレーズなのである。前掲の引用にもあった「すると療めるのか。」という野ねずみに対するゴーシュの問いには、〈する〉と〈擦(こす)る〉という両義性が潜んでいる。この「こすり」ことは当然「擦弦」のイメージをも胚胎しており、最終的に、この「リ」音語尾連関は《印度の虎狩》を指向することになる。当然、それには意味づけがなされているのであり、次節ではそれについて考察してゆこう。

4.3. ゴーシュはなぜ《印度の虎狩》を弾くのか

これまでいわばこの童話の作品構造における前景としてのテキストにおける音的言語表象での有機的連関について考察してきたが、それは、ゴーシュが弾く曲が、まさに「サンフォニイ」たる《第六交響曲》から独奏曲の《印度の虎狩》へ移ると

いう流れの中に位置づけられる。それは、賢治の詩「告別」(『春と修羅』第二集・三八四)での学校の教え子に対する訓示的内容に通底する「自律」の物語でもある。

前述のとおり、《ゴーシュ》冒頭、トルストイ「藝術論」第一章で活写されている楽長の横暴さは、トルストイが意図したのと同様、職業的音楽家への否定、すなわち《農民芸術概論綱要》における「職業芸術家は一度亡びねばならぬ」というフレーズと共鳴するシーンである。ゴーシュは「町の活動写真館でセロを弾く係り」だが、まさに「写真」とは都会および近代の象徴である。しかし、逆に、コンサートホールではなく「活動写真館で楽器を弾く係り」という設定は、ゴーシュがまだ職業音楽家になりきれていないことを明示しており、それは彼が町に住まず、まさに「境界」としての川辺にある水車小屋に住んで半農生活を営んでいることでそのイメージを強化する。しかし、強権的楽長に「おいゴーシュ君。君には困るんだがなあ。表情といふことがまるでできてない。怒るも喜ぶも感情といふものがさっぱり出ないんだ」とクレームされる場面は、まさにトルストイ的な意味で言えば、〈感染〉させるべき自分の感情・情緒がないということであり、それは芸術に携わるものとしては明らかに不十分である。

「トマト」という語で象徴されるゴーシュの中途半端な半楽半農生活は、三毛猫がその未成熟なトマトを失敬したものをゴーシュにおみやとしてフィードバックすることで、おみやのトマトに象徴される未成熟なゴーシュに一つの考え直す契機が与えられる。

三毛猫が慇懃無礼にゴーシュに向かって、弾いてごらんささいきいてあげるからと要求する曲は《トロイメライ》であり、それに「トロイメライ、ロマチックシューマン作曲」と解説を加えるほど学術的なスタンスをもつキャラクターとして設定される三毛猫は、もちろん、これはトルストイが挙げた職業芸術家の否定されるべき4点のうちの「芸術作品に対する知的関心」の象徴にあたる。しかし、その失礼な三毛猫に対してゴーシュ

は「ひるま楽長のしたやうに」怒り、《印度の虎狩》を聴いてのたうちまわったせいで傷ついた猫の舌をさらにマッチで擦るといふ虐待を加える。

「かくこう」が登場しても、まだゴーシュは楽長と同様、高圧的であったが、しかし前述のように、最終的には「えいこんなばかなことしてゐたらおれは鳥になってしまふんじゃないか」=〈感染〉しそうだと自身で感じる状態にまで変化する。その変化は、賢治得意の情景描写、すなわち「東のそらがぼうっと銀いろになってそこをまっ黒な雲が北の方へどンドン走ってゐます」で暗示される。ここでは「まっ黒な雲」が「強権」の象徴であることは言うまでもない。

次に来た狸の子にも、相変わらずゴーシュは強権的に対応するが、その無邪気さに笑いが起きる。ここでの「子ども」とは、何も知らない人=農民や非職業的音楽家の謂いだが、その狸の子に、専門家でもはっとするような指摘を受けて、ゴーシュはまた少し無意識に成長する。お辞儀に象徴されるように、登場する動物達はどンドン礼儀正しくなり、それに触発されてゴーシュも少しは謙虚になってくる。これもまた「ゴーシュはほんやりしてしばらくゆふべのこはれたガラスからはいってくる風を吸ってゐましたが、～」という情景描写において、工業製品としてのガラスが割れて、そこから入ってくる農村の風をとりこむことを連想させることによって暗示される。

さらに、狸の子が演奏を所望するとゴーシュが「変な曲」と感じた《愉快な馬車屋》にも伏線がある。前掲のように、トルストイがその芸術論冒頭で描いた強権的楽長について「馬車屋の捨てぜりふそっくりの、じつに口ぎたない言葉」という表現があったが、まさにここでは「馬車屋」という言葉によって喚起される否定的意味が「愉快な」という肯定的意味をもつ形容動詞と組み合わせられることによって、ゴーシュの心境に変化が表われることを暗示する。そのきっかけになるのも実は〈震動〉である。すなわち、狸の子が叩くのは、音程には関係のない「小太鼓」であり、狸が「棒をもってセロの駒の下のところを〔拍〕子をとっ

てぼんぼん」叩くシーンでは、チェロを弓で弾く際最も邪魔になる箇所である「駒の下」という、楽器本体への〈震動〉が極めて直接的に伝わる箇所が敢えて棒で叩く場所として指定され、その〈震動〉によってゴーシュにも「変な曲」から「これは面白いぞ」へと変化=〈感染〉が起こる。そして、このエピソードは、次に来る野ねずみの子どもをチェロの中に入れ〈震動〉を直接与えるシーンの伏線となっているのは言うまでもない。

野ねずみの子どもには、〈震動〉で治療してあげた上、「文明」の象徴である、野ねずみが食したことがない「パン」を食べさせるという利他的行為を通して、他者への感謝の念をもつようになったことも重要である。

ではこうした人間的成長の過程にあるゴーシュが弾く《印度の虎狩》にはどのような意味があるのだろうか。ゴーシュは、三毛猫に《トロイメライ》をリクエストされたのに無視して、(衛学的な者は嫌いそうな)ある意味野蛮なイメージを醸し出すこの独奏曲を弾く。「これから虎をつかまへる所だ」というフレーズから、この曲が「標題音楽」的内容をもつことがわかるし、それはトルストイやタゴールらの主張と矛盾しない(すなわち、トルストイは抽象的音楽を否定し、タゴールは「人格化」を説いていた)。西洋芸術音楽が20世紀に向かって他の諸芸術と同様「純粹化」=「抽象化」への道をひた走ったのは、まさに彼らの望む方向とは逆ベクトルの傾向であった。よって、三毛猫に対して《印度の虎狩》を弾く際、前述のようにハンカチを自分の耳にぎっしり詰めたという行為は、「音楽を聴かない」が〈震動〉は伝わるという状況を自ら設定したとも受けとれる反動的行動でもあった。それはもはや「職業音楽家」として弾くのではなく、職業を離れたところで弾こうとする宣言的行為なのである。

最後の場面でゴーシュはこの曲を「まるで怒った象のやうな勢で」弾く。三毛猫に向かって弾いた時の形容は「まるで嵐のやうな勢で」であり、前者は周囲に感銘を与えるが、後者の段階ではまだゴーシュは発展途上であった。成長したことを

「象」で示すというのは訳がある。それは同じ賢治童話『オツベルと象』への連想作用の喚起である。たとえば、一部引用しておく、

さあ、もうみんな、嵐のやうに林の中をなきぬけて、
グララアガア、グララアガア、野原の方へとんで行く。
どいつもみんなきちがひだ。小さな木などは根こぎになり、藪や何かもめちやめちやだ。グワア グワア
グワア グワア、花火みたいに野原の中へ飛び出した。
それから、何の、走つて、走つて、たうたう向ふの青くかすんだ野原のはてに、オツベルの邸の黄いろな屋根を見附けると、象はいちどに噴火した。

この童話について詳しく論じる紙面は残っていないが、『ゴーシュ』同様、ガ行の摩擦音や、「のんのんのんのんのん」や「パチパチパチパチ」といったオノマトペの反復表現、強権的楽長と類比される搾取階級のオツベル、マッチとの類縁関係にある「大きな琥珀のパイプ」（オツベルを象徴するアトリビュート）、それにとまなう「けむり」や「火」関係の表象（火花、花火、噴火）、そして、「吹く」「吠え」といった動詞が重要な役割を担っている等の特徴的がある作品である。この引用箇所をみれば、『ゴーシュ』において、「嵐」が「怒った象」へと言い換えられるのは、合点がゆく。しかし、他の作品との類縁関係の手がかりをわざわざ残しておくその意図はどこにあるのであろうか。実は、そこでポイントとなるのは、賢治が仏教やタゴール経由で得たインド的発想である。

オツベルにだまされ労働力を搾取される象は白象であるが、インドや東南アジアでは、古来白象は釈迦の「化身」として神聖視されている存在である⁽⁷⁸⁾。この「化身」という発想が依拠する思想的地盤こそが、タゴールの「創造的統一」や石川の「多趣の一味」といった概念に通底するものなのである。例えば、インド史学の泰斗・辛島昇によれば⁽⁷⁹⁾、インドには、その多様な民族を抱え込んでいることからわかるように、際限のない多様性がある一方で、それを一つにまとめてゆくための統一性もまたみられる。たとえば、民族

の数とおなじだけの言語が存在することになり、それらは言語系統性も異なっているにも関わらず、主語+目的語+述語という構文をとるといった共通特徴が見出される。すなわち、もし「インド文化」の存在意義は「すべての異なったものを許容しながら、文化としての統一性をつくりだすところに」ある。よって、インドにおける「統一性」とは、単一的にすべてを塗り替えてしまうという意味では全くないという理解が重要である。白象は実は釈迦の化身であるといった読み換えや連想は、極めて効果的な発想として機能する。話を賢治に戻せば、むしろ賢治は創作のストラテジーとして敢えてそれをしていたと推測される。たとえば『ゴーシュ』であれば、「ゴーシュ」の由来が複数考えられること自体が、こうした発想法に基づいていると考えれば首肯されるし、縷々みてきたように、一つのことばの含意がストーリーが進むにつれて変化するというパターンについても然りである。論者は、前稿⁽⁸⁰⁾で、賢治が「思索メモ」に残した「多様ノ統一ノ原理／美的明瞭性ノ原理」という言葉（特に前者）を手がかりに、主として「節奏」（リズムのこと。『農民芸術概論綱要』）に着目しながらそれについての検討を行なったが、まさにその思想的淵源は、石川だけでなくタゴールとも通底するこうした思考がベースにあったと考えられよう。賢治は稗貫農学校教諭時代、学生たちにタゴールの英訳詩を暗誦させていたこと⁽⁸¹⁾や、賢治はトシを介してタゴールに関心をもっていたこと⁽⁸²⁾が報告されているし、タゴールの詩集『新月』中に2度登場する架空の「テパーンタール沙漠」が『注文の多い料理店』の広告文に使われていたりといった状況証拠はある⁽⁸³⁾。ゆえに、ここに示されたのは、タゴール的なインドへの連想を示唆するキーワードとしての『印度の虎狩』や「象」なのであり、サンスクリット語で「騒音」を意味する「ゴーシャ」が「ゴーシュ」命名の由来の一つに加わるべきであることの根拠にもなりえよう。

5. 結 語

以上の考察で示してきたように、この《ゴーシュ》が、トルストイ、石川、そしてタゴールの思想的影響下にあるのはまず間違いない。それは夫々の思想家たちの芸術観の要諦を創作に反映させ、さらに徹底的な音的連関をはりめぐらせた「主題動機労作」を行なったきわめて有機性の高い作品である。

石川の動態社会美学のキーワード〈震動〉の場合は、それが現実に体感される音響的〈震動〉へと置き換えられ、チェロを弾いたことのある経験をふまえ、より身体性に密着した視点から、創作上に展開したのが、たとえば、野ねずみをチェロの中に入れて音を「聴かせる」のではなく最も直接的方法で〈震動〉を体感させることにより、(子ねずみが病気であるということからの連想作用も働く)〈感染〉が起こるプロセスに、端的に表わされている。《ゴーシュ》には多種多様なレヴェルでの〈摩擦〉の場面が折り込まれており、それも、石川の「芸術は戦」という発想のリフレインを聴くことができるし、賢治の「多様ノ統一ノ原理」は、石川の「多趣の一昧」と同根のタゴールの「創造的統一」にも依拠していると考えられる。日本近代文学研究者・鈴木貞美は、賢治の作品について「生存闘争と自然征服観が強く、相互扶助の観念は全くみられない」⁽⁸⁴⁾と指摘するが、少なくとも「闘争」については、これまで見てきた石川らからの思想的影響関係から説明されうるし、〈震動〉〈感染〉といったキーワードが石川らによって全て大自然に根差す概念とされていたことを考えれば、「自然征服」はあくまでも表層的なナラティブの仕掛けにすぎないといえよう。

また、トルストイ芸術論にあるキーワード〈感染〉については、「表情といふことがまるでできてない」「怒るも喜ぶも感情といふものがさっぱり出ない」と楽長に言われていたゴーシュが、動物相手に起ったり笑ったりして感情を豊かに表現できるようになるプロセスに示される。トルストイは以下のようにも述べている。

趣味の墮落していない人間、すなわち、都会人ならぬ労働者にとっては、これは、ちょうど、鈍くない感覚をもつ動物が森や野で、何千という足跡のなかから自分に必要な一つの足跡を見つける場合と同じく、容易なことである。動物はおのれに必要なものをあやまりなく見いだすに相違ない。人間もまた同様で、ただその天性自然の素質が自己のうちでゆがめられてさえいなければ、何千の作品のなかからでも、芸術家の体験した感情を感染させてくれるような、自分にとって必要な真の芸術作品をあやまりなく選ぶことができる。が、教養や実生活によってそこなわれた趣味をもつ人々の場合はそうはいかない。⁽⁸⁵⁾

こうした点をふまえれば、《ゴーシュ》の最後の部分で、ゴーシュが水ががぶがぶのんだあと、口にする「ああかくこう。あのときはすまなかったなあ。おれは怒ったんぢやなかったんだ。」というフレーズの意味は、「えいこんなばかなことしてゐたらおれは鳥になってしまふんぢやないか。」という職業的音楽家としてのプライドを、カッコウのおかげで体験できた〈感染〉の美的感激によって乗り越えられたことへの感謝をその時すぐに伝えられなかった言い訳とも考えられるだろう。より大自然に近い存在こそ、メンターとなりうるのである。

最後に、この〈摩擦〉をメルクマールとする童話を書いた賢治自身の嗜好について触れておこう。前述の、賢治がベートーヴェンの《第五交響曲》の5枚組レコードをかけながら「ぼくの詩の最後の目標は、やっぱりベートーベンだ」と親友・阿部孝に語ったというエピソードからも、賢治の〈摩擦〉音への好みが垣間見える。すなわち、レコード針とレコードの接触による摩擦音、それは特にSPレコードで顕著であったわけだが、たとえば針を下ろした直後にスピーカーから聴こえてくるその摩擦音は、今から音楽が生起するという磁場を出来させるものであり、いわば騒音的「お調べ」あるいは露払い的役割をしていた。つまり、この摩擦音はレコード、特にSPの場合はいわばレコード聴取にあたって必要不可欠なもので

あり、賢治が喜んで竹針を削っていたように、レコードや蓄音器という機械自体も、すぐれて〈摩擦〉を前提としたものであることを忘れてはならない⁽⁸⁶⁾。そして《第五交響曲》は、ベートーヴェンが「楽聖」として神話化される原因の一つである徹底的に計算された「主題動機労作」によって構築された典型例であるが、その全曲冒頭は弦楽器のトゥッティ（総奏）＋クラリネットだけで、*ff*で始まる。当時の交響曲でいきなり*ff*で始まるのは前例がない。もし大きな音量が欲しければそれだけ多くの楽器や、より大音量の楽器を加えればよいにもかかわらず、クラリネットは補助的扱いで弦楽器中心のユニゾンが置かれた企図は、まさに「擦弦」による〈摩擦〉の感覚を聴衆に伝染させることにあった。それは、ベートーヴェン特有の「*per aspera ad astra*」すなわち、困難を克服して栄光を獲得する（換言すれば、暗闇から光へ）という作曲理念がそれこそ全曲を貫いて明瞭に示されたのが、この曲なのであり、それは〈摩擦〉を乗り越えて〈調和〉へという石川やタゴールらの思想にも類比しうるものであった。そうした志向は、この『セロ弾きのゴーシュ』という童話の中において、作者自身の「化身」としてのゴーシュが他者との衝突、楽器との格闘、心的葛藤といった様々な〈摩擦〉によって成長していくプロセスに、より現実感を与えていると言えよう。まさに擦弦中に惹起される〈震動〉の身体感覚こそが、結果ではなくまさに過程＝プロセスを重視するこの童話の通奏低音なのである。

註

- (1) 『トルストイ全集17 芸術論・教育論』（中村融訳、河出書房新社、1973年）8～13頁。
- (2) この照合関係について詳しくは、以下を参照のこと。上田哲「宮沢賢治と室伏高信 - 「農民芸術の興隆」における賢治の文明批評 -」（同『宮沢賢治 - その理想世界への道程 改訂版』、明治書院、1988年）357～384頁。併せて、拙稿「宮沢賢治〈農民芸術概論〉の地平 - 「多様ノ統一ノ原理」をめぐって -」（『岩手大学教育学部研究年報』第70巻、2011年）25～43頁。
- (3) 受講生・伊藤清一のノートによる。『新・校本宮沢賢治全集』第16巻（上）補遺・資料篇（筑摩書房、1999年）189頁。
- (4) 受講生・伊藤忠一のノートによる。同上、200頁。
- (5) 拙稿「イーハトーヴのサウンドスケープ - 賢治作品における「音の景観」をめぐって -」（『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5号、2006年）17～38頁。および、前掲拙稿「宮沢賢治〈農民芸術概論〉の地平」17～43頁。
- (6) 『日本国語大辞典 第二版』第3巻（小学館、2001年）1322～1323頁。
- (7) 因みに、「伝染」病は「感染」症の一つ。この語にも、例えば、岩手県水沢市出身の吉田戦車が世に送り出した画期的な不条理ギャグ漫画『伝染るんです。』にみられるように、「感（伝？）化」的用法がある。
- (8) ヴァージニア・スミス『清潔の歴史 美・健康・衛生』（鈴木実佳訳、東洋書林、2010年）326頁。
- (9) ここでは以下の第二版・改訂版を参照した。T.F. Okuyama(奥山虎章)『醫語類聚 A Medical Vocabulary in English and Japanese : with Useful Appendixes』、(名山閣、²1877年) 7, 168頁。
- (10) 前掲『トルストイ全集17』30頁。
- (11) 同上、34頁。
- (12) 同上、37頁。
- (13) 同上、77頁。
- (14) 同上、80頁。
- (15) 同上、102頁。
- (16) 同上、126頁。
- (17) 同上、135～136頁。
- (18) 奥田弘「賢治の読んだ本 - 所蔵図書目録補訂 -」（栗原敦編『日本文学研究資料新集26 宮沢賢治・童話の宇宙』有精堂、1990年）209頁。
- (19) Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre*. (Paris : Librairie Universelle, 1905). 石川による以下の訳が出ている。エリゼ・ルクリュ『地人論』（石川三四郎訳、春秋社、1930年）。
- (20) たとえば、斎藤文一『宮沢賢治 - 四次元論の展開』（国文社、1991年）406～409頁を参照のこと。石川とルクリュとの思想的影響関係については、以下の文献を参照のこと。野澤秀樹「石川三四郎にお

- けるエリゼ・ルクリュの思想：その受容と差異」（『地理学評論』第79巻第14号，2006年）837～856頁。
- (21) たとえば，栗原敦「「心象スケッチ」の思想 - 宮沢賢治論（二） -」（『近代文学論』第6号，1974年）38～39頁，同「共同体・支援，信仰（上） - 宮沢賢治論（三） -」（『近代文学論』第11号，1974年）26～27頁，竹内直人「宮沢賢治「農民芸術概論」論 - 「農民」から「地人」へ -」（『日本文学論究』第59号，2000年）87～95頁，坂井健「石川三四郎と宮沢賢治 - 『非進化論と人生』と『農民芸術概論』 -」（『宮沢賢治研究 Annual』第14号，2004年）129～147頁などがある。
- (22) 石川三四郎「社会美学としての無政府主義」『石川三四郎著作集』第3巻（青土社，1978年）190～206頁に収録。
- (23) 石川三四郎「動態社会美学としての無政府主義」，同上書，207～217頁に収録。
- (24) 石川三四郎「社会美学の資料としての農村生活」，同上書，218～224頁に収録。
- (25) 石川三四郎「土民芸術論」，同上書，24～31頁に収録。
- (26) 大沢正道「石川三四郎論」，鶴見俊輔（編）『近代日本思想大系16 石川三四郎集』（筑摩書房，1976年）430頁。たとえば，石川はクリスチャンであったにもかかわらず「職業的宗教家」と交わらないようにし，自分の葬式には彼らと呼ぶなど遺言したという点からも，その独自のスタンスが看取されよう。鶴見俊輔「解説」，同上，460頁。
- (27) 石川へのカーペンター思想的影響関係について詳しくは，以下の文献を参照のこと。稲田敦子『共生思想の先駆的系譜 - 石川三四郎とエドワード・カーペンター』（木魂社，2000年）。ちなみに，カーペンターの芸術論の当時の邦訳には以下の2冊がある。カーペンター『生に徹する芸術』（三浦關造訳，更新文学社，1916年，後に『人間改造と芸術』，三浦關造訳，天佑社，1920年），『天使の翼：カーペンター芸術論』（古屋芳雄・早川孝之訳，表現の生活研究会，1925年）。
- (28) 石川，「土民芸術論」，26頁。
- (29) 同上，31頁。
- (30) ここで，石川が引用文献として挙げているのは以下の訳書である。ベネヂット・クロチエ『美学』（長谷川誠也・大槻憲二訳，春秋社，1930年）135頁である。これは春秋社から刊行された「世界大思想全集」中の一卷（第46巻）だが，この全集は全巻，宮澤賢治の蔵書にあった。奥田，前掲論文，209頁参照。
- (31) 石川，「社会美学としての無政府主義」，193頁。ちなみに，ギュイヨーからの引用は原著からのものであるが，当時出ている訳書は幾つかある。ギュイヨー『社会学より見たる藝術』（大西克禮，内田老鶴圃，1914年），ギュイヨオ『社会学的に見たる藝術』（井上勇訳，聚英閣，1925年），ジャン＝マリー・ギュイヨー『社会学上より見たる藝術』（北吟吉訳，潮文閣，1928年），ギュイヨー『社会学上より見たる藝術』3巻（大西克禮・小方庸正訳，岩波書店，1930年），ギュイヨオ『社会学上より見たる藝術』（西宮藤朝訳，春秋社，1931年）。最後のものは上述春秋社刊「世界大思想全集」の第55巻である。
- (32) 同上，200頁。
- (33) 同上，202頁。
- (34) 石川，「動態社会美学としての無政府主義」，211頁。
- (35) 石川，「社会美学の資料としての農村生活」，224頁。
- (36) 同上，257頁。
- (37) 石川三四郎「歴史現象の多元性」，同上書，257頁。
- (38) 石川三四郎『非進化論と人生』（白揚社，1925年）288～289頁。
- (39) 同上，321頁。
- (40) 同上，332頁。
- (41) 同上，337頁。
- (42) 同上，325～330頁。
- (43) この時代におけるさまざまな「～芸術論」乱立状況については，日本近代文学史家・稲垣達郎による以下の総説も参照のこと。稲垣達郎「総説」（遠藤祐・祖父江昭二編『近代文学評論大系5 大正期Ⅱ』，角川書店，1972年），473～479頁。併せて前掲の拙稿「宮澤賢治〈農民芸術概論〉の地平」21～24頁も参照されたい。
- (44) 賀川豊彦「自由組合論」『賀川豊彦全集』第11巻（キリスト新聞社，1965年）16頁。「芸術と労働」の問題については，石川が引いたスーリオが『美学と将来』の41年後にその著『美学の鍵 *Clefs pour*

- l'esthétique*』(1970年)で、「美的事象が実践的で生命的な相貌をもって現われる環境」下にあつて現在の美学の抱える根本的問題の一つとして「芸術と労働」の問題を考察しているので、少し紹介しておこう。スーリオは『美学と将来』において、美学が芸術にどのように関心を抱くのかについて、「芸術家という人間」「芸術家の創造行為の諸方式」そして「芸術家の創造行為による効果」の3点から考察する。たとえば美学が芸術家という人間を研究対象とする場合は、その内側と外側、つまり芸術家の性格を研究する心理学へ、および職業としての「芸術家」を研究する社会学へと向かわざるをえなくなり、美学独自の研究はなされないとされる。こうした二分法は『美学の鍵』での「芸術と労働」の問題でも当然当てはまり、「芸術的労働」には社会的側面と個人的側面が措定されることになる。スーリオは、「芸術は一つの労働である」とし、そう感じ、理解し、体験したことのない者は芸術の諸問題について発言する資格はないとまで断言する。「芸術とは、一定の社会の中で、その社会の美的欲求を満足させることを目ざす労働の総体である」と定義されるが、「労働としての芸術」の尊厳を理解するための具体例としてスーリオが提出するのが労働としてのオーケストラ活動であり、リヒャルト・ヴァーグナーの楽劇《ニーベルングの指輪》4部作のように「大量の専門的な労働力」を必要とするものからも看取されうるように、当然そこには経済学的な視点の導入も喚起される。もちろん、ここには、前掲モリスの「芸術とは労働に於ける愉悦の表現である」的なニュアンスも、石川の「土民芸術論」的な視点も含まれることはない。エチエンヌ・スリヨ『美学入門』(古田幸男・池部雅英訳、法政大学出版局、1974年)128~144頁。また、スーリオの『美学の将来』におけるこうした議論について詳しくは、以下の文献を参照のこと。春木有亮『実在のノスタルジー - スーリオ美学の根本問題』(行路社、2010年)59~97頁。
- (45) 宮原浩二郎「社会美学のコンセプト(1) - 理論的考察の展開 - 」(『関西学院大学社会学部紀要』第106号、2008年)36頁。ただし、基本的に宮原のスタンスは石川の社会美学の再評価にある。詳しくは以下の論文を参照のこと。同「社会美学のコンセプト(3) - 石川三四郎の社会交響楽 = 複式網状組織 - 」(『関西学院大学社会学部紀要』第108号、2009年)29~49頁。
- (46) 主なものとして、山根知子『宮沢賢治妹トシの拓いた道 - 「銀河鉄道の夜」へむかって - 第2版』(朝文社、2007年)161~209頁、吉江久弥『タゴールと賢治 まことの詩人の宗教と文学』(武蔵野書院、1999年)などが挙げられる。
- (47) 1934年に公にされた以下のエッセイによる。萩原朔太郎「ニイチェに就いての雑感」(『萩原朔太郎全集』第9巻、筑摩書房、1976年)169頁。「~丁度大正時代の文壇で、一時トルストイやタゴールが流行児であつた如く、ニイチェもまたかつて流行児であつた。そしてトルストイやタゴールが廃つた如く、ニイチェもまた忽ちに廃つてしまつた。~」とある。
- (48) ちなみに、賢治の蔵書にあるのは、前掲・春秋社刊「世界大思想全集」の第39巻に収められたタゴール『創造的統一』(古館清太郎訳、1929年)である。
- (49) 土田杏村「解説」、タゴール『タゴールの人生論』(由良哲次訳、内外出版、1923年)10頁。
- (50) タゴール「人格論」(中村元・我妻和男訳、『タゴール著作集4』、アポロン社、1961年)155頁。
- (51) 同上、180頁。
- (52) 同上、118~119頁。
- (53) 同上、118頁。
- (54) タゴール「芸術家の宗教」(森本達雄訳、『タゴール著作集第9巻 文学・芸術・教育論集』、第三文明社、1981年)294頁。
- (55) 同上、285頁。
- (56) タゴール「創造的ユニティー」(蛭原徳夫訳)『タゴール著作集8』(アポロン社、1959年)126~127頁。
- (57) 同上、85頁。
- (58) 同上、64頁。
- (59) 同上、85頁。
- (60) 同上、117頁。
- (61) オクタビオ・パス『弓と豎琴』(牛島信明訳、岩波書店、2011年)82頁。
- (62) これについては前掲・拙稿「イーハトーヴのサウンドスケープ」31~33頁でも少しだけ言及している。

- (63) 阿部孝「大正の終る頃」(続橋達雄編『宮沢賢治研究資料集成』第18巻, 日本図書センター, 1992年) 35~36頁。
- (64) 藤原草郎(嘉藤治の筆名)『フランドンの豚』「あとがき」(続橋達雄編『宮沢賢治研究資料集成』第3巻, 日本図書センター, 1990年) 109頁。
- (65) 佐藤泰平『セロを弾く賢治と嘉藤治』(洋々社, 1985年) 219~220頁。
- (66) 代表的なものとしては, 梅津時比古『《ゴーシュ》という名前 - 《セロ弾きのゴーシュ》論』(東京書籍, 2005年) が挙げられよう。
- (67) 中村文昭「『セロ弾きのゴーシュ』 - 人はどんな音楽をそこに聴くか-」(『国文学 解釈と鑑賞』第49巻, 第13号, 1984年) 113頁。
- (68) 瀬戸郁子「その後のゴーシュ」(『宮沢賢治』第13号, 洋々社, 1995年) 101頁。
- (69) 山根知子「『童話「セロ弾きのゴーシュ」の音響空間 - 「箱みたいなセロ」「孔のあいたセロ-」」(『宮沢賢治研究 Annual』13, 2003年) 143頁。
- (70) たとえば, 前掲・藤原「あとがき」109頁。
- (71) 梅津, 前掲書, 16~20頁。
- (72) 原子朗『新宮澤賢治語彙辞典 第2版』(東京書籍, 2000年) 270頁。ただし, 原は, 直接的な関係はないだろうと推測している。
- (73) 『新・校本宮澤賢治全集第11巻・童話Ⅳ』校異篇(筑摩書房, 1999年) 290頁。
- (74) 梅津, 前掲書, 20頁。
- (75) 杉山「ゴーシュの名の一つの仮定的由来」(『賢治研究』第40号, 1986年) 43頁。
- (76) 『漢訳対照梵和大辞典 増補・改訂版』(講談社, 1979年) 450頁によれば, その意味は「喧騒・騒音, 雷音, 叫聲, 鬨, (波の) 怒號, (動物の) 鳴聲・吠聲, 音・響き, 噂, 宣言, 牧人の屯處, 牧人」であり, 漢訳では「音, 聲, 音聲, 音響, 妙音, 妙聲, 吼語」などと訳されるが, 主たる意味はすぐれて「ノイズ」を指している語である。
- (77) 『新・校本宮澤賢治全集第11巻・童話Ⅳ』校異篇, 294頁。
- (78) 詳しくは, 金子民雄『宮沢賢治と西域幻想』(白水社, 1988年) 163~194頁を参照のこと。
- (79) 辛島昇「『インド文化』は存在するのか」(辛島昇・高山博編『地域の世界史3 地域の成り立ち』, 山川出版社, 2000年) 274頁。
- (80) 拙稿「宮澤賢治〈農民芸術概論〉の地平」, 特に31~37頁を参照のこと。
- (81) 関登久也『宮沢賢治物語 新装版』(学習研究社, 1995年) 233-234頁。
- (82) 賢治の弟・清六へのインタビューによる。原子朗「タゴールと宮沢賢治」(『文芸論叢』第3号, 1966年)
- (83) 原, 前掲書, 488頁。詩「追放のくに」や「舟乗」に登場する。『タゴール著作集1』(宮本正清訳, アポロン社, 1959年) 30~32, 36頁
- (84) 鈴木貞美『生命観の探究 - 重層する危機のなかで』(作品社, 2007年) 557頁。
- (85) 前掲『トルストイ全集17』97頁。
- (86) 前出《印度の虎狩》も実はSPレコードに関係がある。佐藤泰平によれば, 当時流行したダンス・ナンバー(《インドへ虎狩に》*Hunting Tigers out in "India" (Yah)*) が収録された「インドへ虎狩に」というSPレコードを賢治も聴いた可能性があるという(詳しくは, 佐藤泰平『宮沢賢治と音楽』, 筑摩書房, 1995年, 207~209頁参照)。また, その曲想がゴーシュの弾く曲にあわないので, その由来を当時の映画(*Hunting Tigers in India*)に求める研究(豊田英文「セロ弾きのゴーシュ - 「印度の虎狩」に原曲はあるのか-」, 『国文学 解釈と鑑賞』第74巻第6号, 2009年, 180~191頁)もあるが, やはりここで重要なのは, 〈摩擦〉という連想で, ゴーシュによる《印度の虎狩》の演奏とSPレコードが繋がるという視点である。

※文中の賢治作品の引用はすべて『新・校本宮澤賢治全集』(筑摩書房, 1999年)に依った。本文中にある[~頁]という表記は同書・本文篇の当該頁を指している)

[付記]

本稿は, 平成22~24年度岩手大学研究拠点形成・重点研究支援経費「岩手豊穡学 - 宮沢賢治を中心とした岩手の研究-」による研究成果の一部です。

また、末筆ながら、この拙稿を「師父」故畑道也先生の御霊に捧げます。若き日プロのチェリストになることを志されながら結局ベートーヴェンを中心とする音楽（美）学研究者の道へと進まれた先生へ、大学オケ（思いかえせば、先生を募う有志が結成したそのOBオケの名はいみじくも「金星（音）楽団」でした）で、全く強権的でなかった先生の指揮棒の下「ごうごうがあがあ」絃を擦っていたことを懐かしみつつ、まさに楽器も学業も *gauche* な「永久の未完成」の弟子から、「無限」の感謝を込めて。