

「セロ弾きのゴーシュ」における音楽的陶冶の諸相

——宮澤賢治の童話によるコラージュ——

中地雅之*

(1997年10月31日受理)

序

ゴーシュは町の活動写真館でセロを弾く係でした。けれどもあんまり上手でないといふ評判でした。上手でないどころではなく実は仲間の楽手のなかではいちばん下手でしたから、いつでも楽長にいちめられるのでした。

ひるすぎみんなは楽屋に円くらんで今度の町の音楽会へ出す第六交響曲の練習をしてゐました¹⁾。

宮澤賢治が晩年の病床で最後まで推敲を重ねた童話「セロ弾きのゴーシュ」は、音楽演奏に関する記述が全編を貫いているという点において、彼の作品の中で独自の性格を有している。本作品はそれ故に、賢治研究一般に見られる成立過程・伝記的背景・表現法・宗教的解釈のみならず、音楽史・音楽美学・音楽教育論・演奏論的な観点からの考察を生んだ。この作品の背景には、賢治が自ら初心者程度であれチェロの演奏を行なっていたということ、音楽が文学の根底にあるものという理由から東京でチェロの個人レッスンを受けていること、当時貴重だったクラシック音楽のレコードを多数購入し販売元から表彰されていること、花巻農学校において音楽劇の創作試みていたこと、農民芸術論を記し花巻で合奏団を組織していたこと等、童話に投影されたと推察される賢治自身のリアルな音楽体験が存在している²⁾。

音楽を中核に置いて最初の「ゴーシュ論」を展開したのは、この童話にゴーシュの音楽学習の過程を認めた音楽認知心理研究者の村尾忠廣(1975)といえるだろう。後に、詳細な賢治と音楽に関する資料を背景とした佐藤泰平(1982)の研究、音楽美学の視点からの西崎専一(1992)の論考が続き、さらに音楽教育学から芸術と教育の背反の問題を視野に入れた瀬戸郁子(1992, 94, 95)の、また演奏論の観点を持った中川保子/松田司郎(1992)・梅津時比古(1996)等の諸稿が存在している。

本稿の目的は、先行研究で論じられていない音楽的陶冶の視点から「セロ弾きのゴーシュ」という童話を再読することにある。同時に本稿は、音楽的陶冶の諸相を「セロ弾きのゴーシュ」という作品を通じて省察する一序論として位置付けることができる。

* 岩手大学教育学部

I

そらと思って弾き出したかと思ふといきなり楽長が足をどんと踏んでどなり出しました。

「だめだ。まるでなってるない。このへんは曲の心臓なんだ。それがこんながさががさしたことで。諸君。演奏までもうあと十日しかないんだよ。音楽を専門にやってるるぼくらがあの金沓鍛冶だの砂糖屋の丁稚なんかの寄り集りに負けてしまったらいったいわれわれの面目はどうなるんだ。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でないんだ。それにどうしてもびたっと外の楽器と合はないなあ。いつでもきみだけとけた靴のひもを引きずってみんなのあとをついてあるくやうなんだ、困るよ、しっかりしてくれないとねえ。光輝あるわが金星音楽団がきみ一人のために悪評をとるやうなことで、みんなへもまったく気の毒だからな。では今日は練習はこゝまで、休んで六時にはかっきりボックスへ入ってくれ給へ。」みんなはおちぎをして、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。

物語は、オーケストラの練習風景・ゴーシュ³⁾の住む水車小屋・演奏会の大きく三つの部分から構成される。上掲の練習風景において、ゴーシュは楽長から「セロがおくれた。」「セロ。糸が合はない。」という注意を受け、「困るなあ。ぼくはきみにドレミファを教へてまであるひまはないんだがなあ。」という皮肉を浴びる。全団員の面前で個人に侮蔑の言を投げ掛けられたゴーシュは、合奏練習の後に「その粗末な箱みたいなセロをかゝへて壁の方へ向いて口をまげてぼろぼろ涙をこぼし」、「気を取り直してじぶんだけたったひとりいまやったところをはじめからしづかにもいちど弾きはじめ」るのであった。

この場面でゴーシュは楽長から、「リズム感」「音程感」「基礎力」「表現力」「アンサンブル能力」の欠点を指摘されているのだが、これは後に童話の寓意を考察するうえの伏線となる。しかし、十日後の演奏会でアンコールを弾かされることになったゴーシュは、〈印度の虎狩〉⁴⁾の演奏によって、同じ楽長から進歩に対する絶大な称賛を受けることになる。

「ゴーシュ君、よかったぞお。あんな曲だけれどもこゝではみんなかなり本気になって聞いてたぞ。一週間か十日の間にずるぶん仕上げたなあ。十日前とくらべたらまるで赤ん坊と兵隊だ。やらうと思へばいつでもやれたんぢゃないか 君。」

本作品に関する研究の大半は、この十日間で起こったゴーシュの変化の意味と、水車小屋におけるゴーシュと動物たちの交流の寓意を解釈することに力点が置かれている。この変化の過程は、主としてゴーシュの人間の成長（あるいは精神的）と音楽的成長（あるいは芸術的）の二極から論じられる。それらには主として、羅須地人会の芸術活動やセロの学習体験、花巻農学校での教師生活といった賢治の音楽活動や教育活動といった伝記的背景と童話との関連が述べられている。本稿では、読者論的な立場から最終稿自体を考察の対象に置き、先行研究における各解釈の妥当性よりもその多様性に着目し、音楽的陶冶の視点から緒論の統合を試みた

い。以下、童話の進行順に各場面を一夜ずつ取り上げ、音楽的陶冶の過程を考察していく。

II

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。

夜中もたうにすぎてしまひはもうじぶんが弾いてゐるのかもわからないやうになって顔もまっ赤になり眼もまるで血走ってとても物凄い顔つきになりいまにも倒れるかと思ふやうに見えました。そのとき誰かうしろの扉をとんとんと叩くものがありました。

「ホーシュ君か。」ゴーシュはねぼけたやうに叫びました。ところがすと扉を押してはいつて来たのはいままで五六ぺん見たことのある大きな三毛猫でした。

ゴーシュが住む水車小屋へ大きな三毛猫が訪問することによって、物語は現実的な器楽の練習風景から童話の持つファンタジーの世界へと転移する。このスノビッシュで傲慢な猫は、「ロマチックシューマン作曲」の〈トロメライ〉⁹⁾をゴーシュにリクエストするが、「嵐のやうな」〈印度の虎狩〉の演奏によって小屋から追撃されてしまう。この場面の寓意を、いかにして読み取ったら良いであろうか。

*

「生意気なことを云ふな。ねこのくせに。」

セロ弾きはしゃくにさわってこのねこのやつどうしてくれやうとしばらく考へました。

「いやご遠慮はありません。どうぞ。わたしはどうも先生の音楽をきかないとねむられないんです。」

「生意気だ。生意気だ。生意気だ。」

ゴーシュはすっかりまっ赤になってひるま楽長のしたやうに足ぶみしてどなりました。がにわかにかきを變へて云ひました。

「では弾くよ。」ゴーシュは何と思ったか扉にかぎをかけて窓もみんなしめてしまひ、それからセロをとりだしてあかしを消しました。

猫の訪問の場面でゴーシュは、童話の終盤で再現される〈印度の虎狩〉を奏する。音楽的視点を中心に置いた解釈においては、ゴーシュがこの猫とのやりとり場面からどのような音楽的課題を解決したかということが論じられる。この種の論考を最初に行なった村尾は、猫に対する怒りに誘発された演奏を通じてゴーシュが音楽の〈表情〉を、そしてそれに集中していく様子から〈興にのって弾くこと〉を獲得したと述べている(村尾：1975a, pp. 12-13)。また佐藤は、楽譜に固執するゴーシュの練習方法との対比から、「楽譜の拘束から開放されて」〈音符に

感情を乗り移して演奏すること〉を実現したという（佐藤：1995, p.197）。西崎は異稿との厳密な比較から「正確に弾くことへの強迫観念を一時でも忘れさせる役割を猫が果たし」⁶⁾、ゴーシュ自身を押しつぶしそうな「巨きな黒い」「チェロを弾く苦しみを一時忘れさせることができた」と、指摘している（西崎：1992, pp.30-32）。一方で瀬戸は、「はんけちを引きさいてじぶんの耳の穴へぎっしりつめ」た自分の演奏がフィードバックできないゴーシュの状態から、「衝動とか情動」という「私たちの心の最も低いレベル」に作用した、「ストレス解消」の一種としてこの演奏を捉えている（瀬戸：1992, p.21）。

これらの解釈は、童話内における描写を根拠としている点でいずれも興味深いものであるが、本稿では先に述べたように、これらの諸説を競合させて最も妥当なものを選択することは敢えてしない。それに代えてここで、ある音楽演奏は多面的な性格を持ち得るものである、という事実を指摘しておきたい。演奏の目的は、演奏者自身ですら単一に限定することが困難な性格を持つものである。また音楽学習における学習内容も、学習指導案の目標に示されるような明快な形で必ずしも獲得されるものではない。よって、この童話の各場面が多様な解釈を生むことはある種の必然であり、また同時に多様な読みを可能にするという点に、この童話の名作たる由縁を認めることができるのである。

いずれにせよ、この場面から確実に読み取れるのは、ゴーシュが「ひるからのむしゃくしゃ」の延長にある怒りから猫に対して〈印度の虎狩〉を演奏し、合奏練習の時とは打って変わり「すっかり面白くなってきました勢よく」セロを弾いたということであろう。猫の登場によってゴーシュは、自らの音楽を変容させたのである。これは、猫が意図的に指導したものでなければ、ゴーシュが目的を持って学習したものでもない。しかしながら、この演奏は猫を傷つけるための、またある種の怒りを発散させるための、極めて音楽性の低いものであったと判断される。

* *

セロ弾きは何と思ったかまづはんけちを引きさいてじぶんの耳の穴へぎっしりつめました。それからまるで嵐のような勢で「印度の虎狩」という譜を弾きはじめました。すると猫はしばらく首をまげて聞いてゐましたがいきなりパチパチッと眼をしたかと思ふとぱっ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。

猫とゴーシュの交流の場面において、音楽に限定されない寓意はどのように解釈され得るのだろうか。複数の研究が賢治の仏教思想の側面から、この猫の場面を「修羅の瞋恚⁷⁾の情」にゴーシュがかられていると解釈している（分銅：1993, p.131／中野：1993, p.243）。ここでゴーシュは、「ひるま楽長のしたやうに」怒り、〈印度の虎狩〉によって猫を攻撃するのである。童話の冒頭にあるとおり、ゴーシュが楽長にいじめられているとすれば、ここで楽長対ゴーシュという図式はゴーシュ対猫という関係に投影される。森は、楽長を父性性の象徴と解釈し、昼からの楽長への不満を含めて鬱積した怒りを自分よりも弱者である猫にぶつけるという、この場面におけるゴーシュの他虐性を指摘している（森他：1990, pp.276-279）。ここにみられる、いじめられるものがさらに弱いものにいじめを行なうという二重構造が、いじめの心

理学的研究の諸事例と一致するのは興味深い(稲村:1985, pp. 67-89)。ゴーシュが楽長によって「名ざして非難されなかったら、あれほど猫を傷めつけることはなかったであろう」という中野の解釈も同様の視点を持つものであろう(中野:1993, p. 111)。

猫が登場する直前に、ゴーシュが「虎みたいな勢で」練習していたという表現は注意を引く。〈虎狩〉は〈猫狩〉の比喩として解されることがあるが(瀬戸:1992, pp. 20-21)、上述の二重構造を考えるとゴーシュは自分自身を狩っていることになる。苦しむ猫が何度も〈扉〉にぶつかりながらも〈扉〉を開けることができないという表現は、瞋恚から開放されない葛藤するゴーシュの姿の象徴として解釈することが可能である。ゴーシュは、自ら水車小屋の「扉にかぎをかけて窓もみんなしめてしま」ったのである。西崎は、「仲間の前でこれだけ罵倒されたゴーシュの心のなかに並外れた強迫観念が生まれ、自己閉鎖的な態度を呼んだとしてもまったく当然」(西崎:1992, p. 26)と解し、猫の場面において「心理的な閉塞状態は少しも変わっていない」と述べた上で、猫の退出を見届けるゴーシュの〈ちょとのわらい〉にその後の変化への予兆⁹⁾を認めている(西崎:1992, p. 32)。

* * *

この猫の訪問の場面において、ゴーシュは確かに楽長が指摘した「怒るも喜ぶも感情といふものがさっぱり出ない」という欠点に、少なくとも「怒る」という点である種の解決を見せた。しかしながら、猫に見せた他虐性、情動的演奏という音楽性の低さとは、翌晩以降の問題として引き継がれる。

この場面の最後でゴーシュは、〈印度の虎狩〉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。

さあ、猫は愕いたの何の舌を風車のやうにふりまはしながら入口の扉へ行って頭でどんとぶつつかってはよろよろとしてまた戻って来てどんとぶつつかってはよろよろまた戻って来てまたぶつつかってはよろよろにげみちをこさえやうとしました。ゴーシュはしばらく面白さうに見てゐましたが

「出してやるよ。もう来るなよ。ばか。」

ゼロ弾きは扉をあけて猫が風のやうに萱のなかを走っていくのを見てちょっとわらひました。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。

III

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どれか屋根裏をこっこつと叩くものがあります。

「猫、まだこりないのか。」

ゴーシュが叫びますといきなり天井の穴からぼろんと音がして一疋の灰いろの鳥が降りて来ました。床へとまったのを見るとそれはかくこうでした。

「鳥まで来るなんて。何の用だ。」ゴーシュが云ひました。

「音楽を教はりたいのです。」
かくこう鳥はすまして云いました。

この後に続くかくこうの場面は、この童話のなかで最も重要なものとして着目されている(佐藤：1995, pp. 199-197/西崎：1992, p. 45)。その主たる理由は、ゴーシュがかっこうの去りぎわに窓=自己の殻の象徴=を蹴破ること、また童話の終結部でゴーシュが夜の空に向かってかくこうへ謝罪することの二点に集約される。以下、音楽的側面からこの場面の寓意を探っていきたい。

*

ゴーシュは弓をかまへました。かくこうは「くっ」とひとつ息をして「ではなるべく永くおねがひいたします。」といてまた一つおじぎをしました。「いやになっちゃうなあ。」ゴーシュはにが笑ひしながら弾きはじめました。するとかくこうはまたまるで本気になって「かくこうかくこうかくこう」とからだをまげてじつに一生けん命叫びました。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づけてゐるうちにふっと何だかこれは鳥の方がほんたうのドレミファ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ゝやうな気がするのです。「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うんじゃないか。」とゴーシュはいきなりぴたりとセロをやめました。するとかくこうはどしんと頭を叩かれたやうにふらふらとしてそれからまたさっきのやうに「かくこうかくこうかくこうかっかっかっかっかっ」と云ってやめました。それから恨めしさうにゴーシュを見て「なぜやめたんですか。ぼくらならどんな意久地ないやつでものどから血がでるまでは叫ぶですよ。」と云ひました。

「音楽を教はりたい」というかくこうとの交流を通じて、ゴーシュは何を獲得したのであろう。村尾は、かくこうの用いる〈ドレミファ〉という表現と求道的な姿勢から、表層的には「正確な音程」と「厳しい練習の必要性」を、深層として「一音に理想を追求する気迫」を学んだと解する(村尾：1975a, pp. 14-15)。また、佐藤は「音楽に対する厳しさ」を(佐藤：1995, pp. 197-199)、西崎は「一万云へば一万みんなちがふ」を鍵に、様々な音楽的表情を伴った基礎及び到達点である音階の重要性をゴーシュが認識したと考察する(西崎：1992, pp. 38-41)。瀬戸は、村尾に準じ「音程・音色・音長という音楽的構成要素」と「小さな一音を追求するきびしさ」をかくこうが教える、とこの場面を解釈している(瀬戸：1992, p. 21)。

ゴーシュとかくこうとの対話がかっこうの鳴き声を通じてなされていることから、この場面における〈演奏〉内容の対象となるものは二音程度のモチーフの音程・音色とその多様な表情=デュナーミクとアーティキュレーション=と捉えられる。一方で、音・音楽に向かう姿勢や探求心、いわゆる〈美学〉に関しても両者は論を戦わせている。さらに、〈音楽教育〉的視点においては、学習者と指導者という両者の関係の逆転、あるいは崩壊がこの場面では重要な意味を持つ。

ゴーシュがすっかりおこってしまっていて、「こらとり、もう用が済んだらかへれ」と云ひました。

「どうかもういっぺん弾いてください。あなたのはいゝやうだけれどもすこしちがふんです。」

「何だと、おれがきさまに教はってるのではないんだぞ。帰らんか。」

<専門家>のゴーシュに「音楽を教はりたい」と訪問してきた<ど素人>のかっこうは、ゴーシュの演奏を逆に批評し、ゴーシュ自身も「弾けば弾くほどかっこうの方がいゝやうな気が」し始めるのであった。さらにかっこうは、「ぼくらならどんな意久地のないやつでものどから血が出るまでは叫ぶんですよ。」とゴーシュを鳥以下と叱咤する。ここに、伝統的な指導者と学習者の関係に亀裂が生じ、ゴーシュはかっこうを高圧的に恫喝するのである。この、指導者と学習者という境界の問題は、別の形で翌晩訪れるゴーシュと狸の子にも引き継がれることになる。

* *

「黙れっ。いゝ気になって。このばか鳥め。出て行かんとむしって朝飯に食ってしまふぞ。」ゴーシュはどんと床をふみました。

するとかっこうはにわかにはびっくりしたやうにいきなり窓をめがけて飛び立ちました。そして硝子にはげしくあたまをぶっつけてばたつと下へ落ちました。「何だ 硝子へばかだなあ。」ゴーシュはあわてゝ立って窓をあけやうとしましたが元来この窓はそんなにいつでもするする開く窓ではありませんでした。ゴーシュが窓のわくをしきりにがたがたしてゐるうちにまたかっこうががばつとぶっつかって下へ落ちました。見ると嘴のつけねからすこし血が出てゐます。

先に触れたように、この場面におけるかっこうとの喧嘩は、音楽家としても人間としてもゴーシュに大きな変容を与えるきっかけとなる。かっこうを「ばか」と罵るゴーシュには、ある種の慢心⁹⁾と(分銅：1993, p. 131)、自分の欠点に対峙できずに力で相手を組伏してしまう弱さが(中沢・松田：1992, p. 72)認められる。森は、「あなたのはいゝやうだけれどもすこしちがうふんです」ということばを、ゴーシュの現実から逃避する生き方自体に対する指摘と解釈している。さらにゴーシュの怒りを、抑圧していた無意識の<影>を表出された際の、脆弱な防衛本能の働きと説明している(森他：1996, p. 281)。

しかし佐藤が解くように、かっこうとの誤解による別れによって、「ゴーシュが自分の甘さに気付き、傲慢さを恥じて謙虚に自分の音楽の見直しをはじめた」ことは、次に続く狸の子やねずみの子との交流へとつながる。このゴーシュの心の開放が、水車小屋の窓ガラスに象徴されていることは、複数の研究者によって指摘されている(西崎：1992, p. 45/中野：1993, p. 234)。かっこうとの衝突は、ゴーシュの内面に新たな風を送り込む契機となったのである。

* * *

つかまへてドアから飛ばしてやろうとゴーシュが手を出しましたらいきなりかくこうは眼をひらいて飛びのきました。そしてまたガラスへ飛びつきさうにするのです。ゴーシュは思はず足を上げて窓をぱっとけりました。ガラスは二三枚物すごい音して砕け窓はわくのまゝ外へ落ちました。そのがらんとした窓のあとをかくこうが矢のやうに外に飛びだしました。そしてもうどこまでもどこまでもまっすぐに飛んで行ってたうたう見えなくなってしまうしました。

ここで、「ドレミファを教へてまであるひまはない」という形で楽長が指摘した、ゴーシュの「音程」と「基礎力」に関する欠点は改善されたのだろうか。この場面の記述から、それを直接読み取ることにはできない。しかし、かくこうがゴーシュに対して自身の音楽への疑問を抱かせたことは、これ以降の大きな転身の契機となる。

IV

今夜は何が来てもゆふべのかくこうのやうにはじめからおどかして追ひ払ってやろうと思ってコップをもったまゝ待ち構へて居りますと、扉がすこしあいて一疋の狸の子がはいってきました。ゴーシュはそこでその扉をもう少し広くひらいて置いてどんと足をふんで、

「こら、狸、おまへは狸汁といふことを知ってゐるかっ。」とどなりました。

すると狸の子はぼんやりした顔をしてきちんと床へ座ったまゝどうもわからないといふやうに首をまげて考へてゐましたが、しばらくたって「狸汁ってばく知らない。」と云ひました。

第三夜における狸の子とゴーシュの二重奏は、交響曲やソナタの三楽章におかれるスケルツォと呼ぶに相應しい（佐藤：1995, p. 182）。〈愉快的な馬車屋〉というジャズの曲想に調和するように、ゴーシュは狸との会話の中で頻繁に笑いを見せる（西崎：1992, p. 46）。ゴーシュのセロに合わせて、狸の子がチェロの胴を棒で「ぼんぼん」叩くという、賢治のユーモラスな発想は秀逸である。

*

すると狸の子はまたふしぎさうに

「だってばくのお父さんがね、ゴーシュさんはとてもいゝ人でこわくないから行って習へと云ったよ。」と云ひました。そこでゴーシュもたうたう笑ひ出してしまひました。「何を習へと云ったんだ。おれはいそがしいんじゃないか。それに睡いんだよ。」狸の子は俄に勢がついたやうに一足前へ出ました。

「ばくは小太鼓の係でねえ。セロへ合せてもらって来いと云はれたんだ。」

昨晚に続いてゴーシュは動物に音楽の指南を求められるのだが、この場面での音楽的交流は

前二夜とは異なった様相を示す。村尾は、太鼓という楽器の性格から「リズム」を、またかっこうとの対比から「芸術におけるユーモア」を、また二者の交流から「コミュニケーション」と「アンサンブル」をゴーシュが学んだと解く（村尾：1975b, pp. 22-23）。西崎と瀬戸もアンサンブルにおける音楽の共有の喜びが、この場面におけるゴーシュの重要な体験であると指摘している（西崎：1992, p. 49／瀬戸：1992, p. 22）。また佐藤は、この場面でゴーシュが自分の弱点と楽器の問題に初めて気が付いたことを指摘している（佐藤：1995, p. 202）。ここでの二者の音楽的交流の鍵は、〈リズム〉と〈アンサンブル〉という二点に集約できる。

前夜のかっこうと異なり、ゴーシュはここで狸の子と音楽を共有する。狸の子はアンサンブルを行なう中で、拍に遅れるゴーシュのリズムの癖を指摘するが¹⁰⁾、かっこうの場合と異なり、ゴーシュはその意見に耳を傾ける。ここに、指導者・学習者といった境界はなくなり、音楽を媒介として共に生きる＝共生する＝二者の姿が見られる¹¹⁾。萬田が指摘するように、狸の子はゴーシュに対して「先生」という呼称を用いない（牧：1992, p. 82／萬田：1994, p. 158）。

* *

「ゴーシュさんはこの二番目の糸をひくときはきたいに遅れるねえ。なんだかぼくがつまづくやうになるよ。」

ゴーシュははっとしました。たしかにその糸はどんなに手早く弾いてもすこしたってからでないと音が出ないやうな気がゆふべからしてゐたのでした。

「いや、さうかもしれない。このセロは悪いんだよ。」とゴーシュはかなしさうに云ひました。すると狸は気の毒さうにしてまたしばらく考へてゐましたが「どこが悪いんだらうなあ。ではもう一ぺん弾いてくれますか。」

「いゝとも弾くよ。」ゴーシュははじめました。

「ほのぼのとした時間を共有」するユーモラスな情景は、音楽的側面に限定されないこの場面の特徴として捉えられる。分銅は慢心や瞋恚が薄れ、ここでゴーシュが「素直な心を取り戻している」（分銅：1993, p. 131）ことを、中川・松田は「閉ざされた心を開放」（中川・松田：1992, p. 74）していることを指摘している。森は、父子の強い信頼の絆をもった狸から、成長に必要な理想的父子関係をゴーシュが学んだとし、欠点を拒絶しない度量の広さを準備し、「吹き荒れていた未分化な感情がしだいに整理され」始めたと解釈している（森他：1996, pp. 82-85）。ここで、猫とかっこうを拒絶したゴーシュは狸を受容し、自己の持つ問題に対峙し始めるのである。

* * *

楽長の「セロがおくれた」「ぴたっと外の楽器と合はない」という、ゴーシュのリズムやアンサンブルに関する問題は、ここで解決の糸口を見付けた。

扉や窓ガラスにぶつかった猫やかっこうと異なり、狸の子は障壁に会わずに一礼してゴーシュの水車小屋から出て行く。「こはれたガラスからはいつてくる風」¹²⁾を吸うゴーシュに、この夜大きな変化が起こったことは確かである。

「あ、夜が明けたぞ。どうもありがたう。」狸の子は大へんあわて、譜や棒きれをせなかへしょってゴムテープでぱちんととめておじぎを二つ三つすると急いで外へ出て行ってしまいました。

ゴーシュはぼ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、町へ出て行くまで睡って元気をとり戻さうと急いでねどこへもぐり込みました。

V

第四夜にして初めて、ゴーシュは動物の訪問を予感して小屋へ招き入れる。童話に賢治が記した最後の訪問客と、ゴーシュはどのような音楽的交流を果たしたのだろうか。

次の晩もゴーシュは夜通しセロを弾いて明方近く思はずつかれて楽器をもったまゝとうとうしてゐますとまた誰か扉をこつこつと叩くものがあります。それもまるで聞えるか聞えないかの位でしたが毎晩のことなのでゴーシュはすぐ聞きつけて「おはいいり。」と云ひました。すると戸のすきまからはいって来たのは一ぴきの野ねずみでした。そして大へんちいさなこどもをつれてちょろちょろとゴーシュの前へ歩いてきました。

*

ゴーシュはびっくりして叫びました。

「何だと、ぼくがセロを弾けばみづくや兎の病気がなほると。どういふわけだ。それは。」

野ねずみは眼を片手でこすりこすり云ひました。

「はい、こゝらのものは病気になるとみんな先生のおうちの床下にはいって療すのでございます。」

「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に療る方もあればうちへ帰ってから療る方もあります。」

この後にゴーシュは子ねずみをセロに空いた穴から楽器の内部に入れ¹³⁾、〈なんとかラプソディ〉を「ごうごうがあがあ」と弾き始める。村尾はこの場面に「音楽療法的な観念」を認めながらもこれを警戒し、より大きな「動植物から人間までを一つとする愛のエネルギーとしての力」を音楽が持ち得ることを述べている（村尾：1975b, pp. 25-27）。西崎は、音楽のリズムと生理的リズムとの呼応から、生きる時間を共有する自己と他者を一体化するものとしての音楽の性格をここに認めている（西崎：1992, p. 52）¹⁴⁾。また瀬戸は、猫の場面との対比から、気分・情操が関わるより音楽性の高いものと、この演奏を評価している（瀬戸：1992, p. 22）。

昭和初期において、賢治が「癒しとしての音楽」に着目している点は注目し値する。ここで

癒されているのは病気の子ねずみだが、同時にゴーシュも「子ねずみを癒すことによって」癒されているのではないか（西崎：1992, p. 55）。それは、ねずみの親子にパンを分け与えるという、ゴーシュが動物たちに初めてみせた善意からも伺うことができる。また、森は「病気の子ねずみ」をゴーシュの心の病んでいる部分の象徴として解釈しており（森他：1996, p. 287）、ここに猫の場面で見られたいじめと同様の二重構造＝癒すものが癒され、癒されるものが癒す＝を見ることが可能であろう。

* *

「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。

「ああよくなったんだ。ありがたうございます。ありがたうございます。」

中野は、ねずみからの感謝によって「楽長から頭ごなしにどなられ、感情の冷えきっていたゴーシュ」が暖かい心と豊かな感情を取り戻す、と解釈している（中野：1993, p. 235）。この場面には、対照的な宗教的解釈が併存する。分銅は、仏教的視点からパンを与えるゴーシュが本来の人間性ややさしさに戻って「慈悲の心」を起こしていると指摘している（分銅：1993, p. 131）。また山田は、キリスト教的にパンの授与を捉え、ゴーシュが父性に目覚めると読み取っている（山田：1995, p. 81）。さらに森は、ねずみの母からの母性愛にゴーシュが癒され、内向的性格の持つ対他配慮の欠如という傾向を克服する方向へ向かっていることを示唆している（森他：1996, p. 287）。

ゴーシュの自覚の有無に関わらず、ゴーシュは四晩の動物の訪問によって、「自分を回復、獲得する」（中野：1993, p. 235）糸口をつかんだのである。換言すれば、ゴーシュは動物と音楽に向き合うことによって、自分自身を癒し始めたのである。

* * *

野ねずみの親子と猫の退出を比べれば、ゴーシュの内的な変容は自ずと明らかになるであろう。

ゴーシュはセロを床へ置いて戸棚からパンを一つまみむしって野ねずみの前へ置きました。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じぎをしたりしてから大じさうにそれをくはえてこどもをさきに立てゝ外へ出て行きました。

「あゝあ。鼠と話すのもなかなかつかれるぞ。」ゴーシュはねどこへどっかり倒れてすぐぐうぐうねむってしまひました。

それから六日目の晩でした。金星音楽団の人たちは町の公会堂のホールの裏にある控室へみんなぱっと顔をほてらしてめいめい楽器をもって、そろそろホールの舞台から引きあげて来ました。首尾よく第六交響曲を仕上げたのです。ホールでは拍手の音がまだ嵐のやうに鳴って居ります。楽長はポケットへ手をつっ込んで拍手なんかどうでもいゝといふやうにのそのそみんなの間を歩きまはって居ましたが、じつはどうして嬉しさでいっぱいなのでした。

野ねずみの親子が訪問した後の五日間に起こった出来事は、童話には記されていない。この五日間の解釈は主として、演奏会に向かって「やみくもに突進する時間」(別役：1980, p. 15)、動物たちとの交流で獲得したものを深化する時間(森他：1990, pp. 287-288)、新たな出来事はなにもなかった(西崎：1992, p. 63)、五日目以降も同様に動物が訪問した(沼田：1994, p. 106)等、解釈が分かれる¹⁵⁾。何も書かれていない五日間の解釈は各人に委ねるより他ないが、童話という作品の性格を考えれば、この物語の十日を現実生活のそれと同一視すること自体にも疑問をもたねばなるまい。

しかしながら、それはこの童話におけるゴーシュの十日間の成長を「実際にはありえないこと」と解釈する理由にはならない(板谷：1995, p. 141)。演奏の基礎的な素地があれば、本番直前の一週間で演奏に大きな変化が起こる得ることは、ある程度の演奏経験があるものには一般的に理解されるものであろう。その意味では、十日間におけるゴーシュの成長を以て、この童話を奇跡やナンセンスと捉える必然はない。

この場面で通り過ぎることができないことは、第六交響曲が成功に終わった後の、ゴーシュも予期していなかった学長指名によるアンコールである。

*

「だめだ。おい、ゴーシュ君、何か出て弾いてやってくれ。」「わたしがですか。」ゴーシュは呆気にとられました。「君だ、君だ。」ヴァイオリンの一番の人がいきなり顔をあげて云ひました。

「さあ出て行きたまへ。」楽長が云ひました。みんなもセロをむりにゴーシュに持たせて扉をあけるといきなり舞台へゴーシュを押し出してしまひました。ゴーシュがその孔のあいたセロをもってじつに困ってしまつて舞台へ出るとみんなはそら見ろといふやうに一さうひどく手を叩きました。わあと叫んだものもあるやうでした。

「どこまでひとをばかにするんだ。よし見てゐろ。印度の虎狩をひいてやるから。」ゴーシュはすっかり落ちついて舞台のまん中へ出ました。

一般にオーケストラの演奏会で独奏のアンコールが行なわれない点は、この場面の解釈以前に指摘される問題である(村上：1986, p. 10)¹⁶⁾。また、第六交響曲の成功で「嬉しさでいっぱい」な楽長が、楽団で「いちばん下手」とされていたゴーシュを指名することは理にかなわない。このような不自然さにも係らずこのアンコールは、ゴーシュの十日間の変化を示すために物語の終結において不可欠な場面であった。ゴーシュは、ここで〈なんとかラプソディ〉ではなく、怒りの表現である〈印度の虎狩〉を選曲する。このアンコールでの〈印度の虎狩〉は、

「はんげちを耳につめて」猫にした演奏と異なり、観客を始め団員や楽長までを圧倒するものであった。猫の訪問以後、ゴーシュにはどのような変容が起きたのであろうか。

概してこのアンコールの場面は、緒論において単なる演奏の成功という形で、動物の訪問の場面と比して簡素に述べられている。これは、現実には起こりえない状況でのアンコールという設定も、実際的な音楽的寓意を読み取る障壁になっていると考えられる。瀬戸は、〈印度の虎狩〉の成立によって、自分の音を客観的に聴ける自己としての他者がゴーシュの中に成立したと解釈する（瀬戸：1992, p. 26）。また、西崎は「ゴーシュ自身が猫になり」「興奮を演奏のなかに打ち込んで」、その集中力によって曲と演奏の巧拙を越えて音楽が人を捉えたと述べている（西崎：1992, p. 65）。

* *

それからあの猫の来たときのやうにまるで怒った象のやうな勢で虎狩りを弾きました。猫が切ながってぱちぱ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。

曲が終わるとゴーシュはもうみんなの方などは見もせずちゃうどその猫のやうにすばやくセロをもって楽屋へ逃げ込みました。

人間的成長の面から、重松は〈慢〉の浄化を達成し「自らの声誉にさえ気づかぬほど謙虚になっている」とこの場面を解釈している（重松：1982, p. 102）。その観点からは、アンコールでの〈印度の虎狩〉をゴーシュが自身の臆慮と慢心を〈狩る〉=自我を乗り越える過程の=再現あるいは完遂として解釈することも可能であろう。「切ながってぱちぱち火花を出したところ」や「扉へからだを何べんもぶっつけた所」=葛藤を乗り越えようと苦悶したとき=が蘇り、演奏を終えたゴーシュは「猫のやうに」すばやく楽屋に駆け込んだのである。

* * *

「こんやは変な晩だなあ。」

ゴーシュは思ひました。ところが楽長は立って云ひました。

「ゴーシュ君よかったぞお。あんな曲だけれどもこゝではみんなかなり本気になって聞いてたぞ。一週間か十日の間にずるぶん仕上げたなあ。十日前とくらべたらまるで赤ん坊と兵隊だ。やらうと思へばいつでもやれたんぢゃないか 君。」仲間もみんな立って来て「よかったぜ」とゴーシュに云ひました。「いや、からだが丈夫だからこんなこともできるよ。普通の人なら死んでしまふからな。」楽長が向ふで云ってゐました。

ゴーシュは明確に自覚していなかったものの、動物たちとの音楽的交流を通じて彼の内面には確実な変化=成長=が起こっていたのである。次にこの変化を音楽的陶冶の過程として捉え、全編を振り返ってみたい。

VII

ここまで、練習風景・ゴーシュと動物たちの交流・演奏会の順に、童話の筋に沿って緒論を踏まえながら十日間に起こったゴーシュの変化を追ってきた。この童話はあるセロ弾きの成長の物語と解釈でき、この視点から本作品を一種の〈Bildungsroman 成長小説〉¹⁷⁾と捉えることが可能である。しかし、ドイツ教授学概念である〈Bildung 陶冶〉の観点からゴーシュの変化を捉えた論考を先行研究に見出すことはできない。ここで緒論を「音楽的成長」と「人間的成長」の二側面から振り返り、童話の持つ構造的に着目した上で、ゴーシュの変容の過程を捉え直してみたい。

*

まず、四夜にわたる動物の訪問場面の相互関連・構造についての諸解釈を見てみよう。

村尾は、各動物が楽長に指摘された多様な音楽的課題の解決を促し、その交流からゴーシュが音楽の諸側面を教えられ学んだと解釈している。さらに、音楽することが個と他者・自然・宇宙の中に位置付けられると指摘し、各人の日々の音楽・教育活動を反射させる音楽論・教育論としての作品の価値を認めている（村尾：1975b, pp. 27-33）。

佐藤は、ゴーシュと動物の交流における物理的距離に着目し、その接近からゴーシュの心理的变化を読んでいる。ゴーシュはねこやかっこうと接触することはないが、狸の子とは楽器を共有し、子ねずみを楽器の内部に取り込んでいく¹⁸⁾。氏はこれを、ゴーシュが動物と共生していく人間的成長の暗喩と捉えている（佐藤：1995, p. 205）。またその動物や自然との対話からゴーシュが「深遠なことをいつのまにかに学ばされ」、「その時点で開眼し」、楽長や仲間の楽手たちの域を越える音楽的成長を遂げたと解釈している（佐藤：1995, pp. 212-213）。

西崎は、動物たちを「怒り、驚き、愛し、いたわり」という「ゴーシュの演奏には直接関係がない」ことこそ「本来（音楽に）関係あった」のであり「音楽の内実を豊かにすること」につながったと、この変容の構造を捉えている（西崎：1992, p. 66）。これは、人間的成長の側面が、音楽的成長へつながったという解釈として理解されよう。また、中川・松田は、職業演奏家のゴーシュが素人である「動物たちの訪問による〈学習〉で」、〈慢〉に気付く〈無心さ〉を取り戻し、自己を解放させる過程としてこの物語を捉えている（中川・松田：1992, pp. 78-79）。

瀬戸は、四種の動物を十字に配し「感覚的反応」「連鎖的反応」「主観領域内的反応」「気分的反応」という、音楽の心的な階層構造の上昇を図示している（図1）。この図では、横軸に音楽の精神的側面が、また縦軸に音楽的要素の側面が配置され、右方向への発展的階層性が示されている（瀬戸：1992, p. 24）。

山田は、この作品の構造を五点から分析し、その精密な「音楽的な構築性」を指摘する（山田：1995, pp. 81-87）（表1）。即ち、自己と他者の二元論が四動物に象徴され、逆行する自伝的記述の中でゴーシュの成長が同時に物語に描かれていると説く。

以上の諸説を踏まえた上で、次に作品構造と音楽的陶冶の面から筆者の解釈を述べ、十日間のゴーシュの変化を再考してみたい。

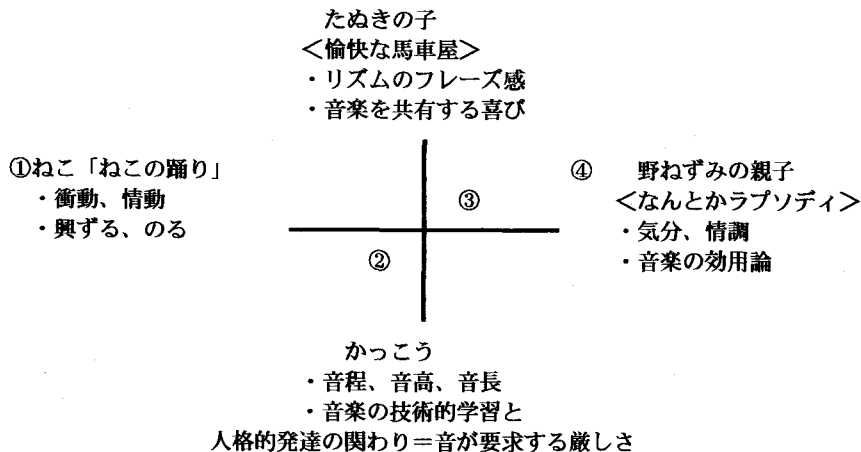


図1 「セロ弾きのゴーシュ」における音楽の十字 (瀬戸：1992, p.24)

違和・否定的 (自己意識)		親和・肯定的 (他者意識)	
三毛猫 (ノンジャラス)	かっこう (バッション)	子狸 (イノセンス)	野鼠 (コンバッション)
驕慢 (受動) × 切実 (能動) - 父性 (能動) × 母性 (受動)			
成年期	→ 思春期	→ 少年期	→ 幼年期
他者としてのゴーシュ		→ 自己=他者としてのゴーシュ	

表1 「セロ弾きのゴーシュ」の物語構造 (山田：1995, p.84)

* * *

この作品の対称構造は、瀬戸 (図1) や山田 (表1) が示す四動物の場面にのみ限定されず、前後のオーケストラの場面にまで拡張し得る。即ち、ゴーシュの成長が示されるオーケストラの場面を枠とした内部に、さらに四動物の対称的な配置が認められるのである。この中心点=対象軸=に位置する場面が、かっこうの退場と狸の子の入室と考えられる。枠の内部には、まず猫に対する<瞋恚>にかられた<印度の虎狩>の演奏、子ねずみに対する<慈悲>を呼び覚ます<なんとカラブソディ>の演奏が配置される。両場面には、ゴーシュと動物の<虐待されるもの>と<癒されるもの>としての二重構造が認められる。さらにその内部には、音楽的な要素を媒介としたかっこうと狸の子の場面が組み込まれる。両場面においては、<教えるもの><教わるもの>の境界の消失という共通の問題が取り上げられている。この対称性の中心に位置する、凄惨なかっこうの退場の場面を境に、ゴーシュは人間的・音楽的な成長へと方向づけられる。この場面で、ゴーシュが自ら<窓>を蹴破ったことは、極めて象徴的である。

これまでに辿ったゴーシュの人的成長を、ここで水車小屋=自我=の<窓>と<扉>との関係から振り返ってみよう。最初の<印度の虎狩>の場面において、ゴーシュは自ら小屋の窓と扉を封鎖し、さらにはんげちを耳につめ、猫は開かない扉へ何度も体をぶつける。これは、

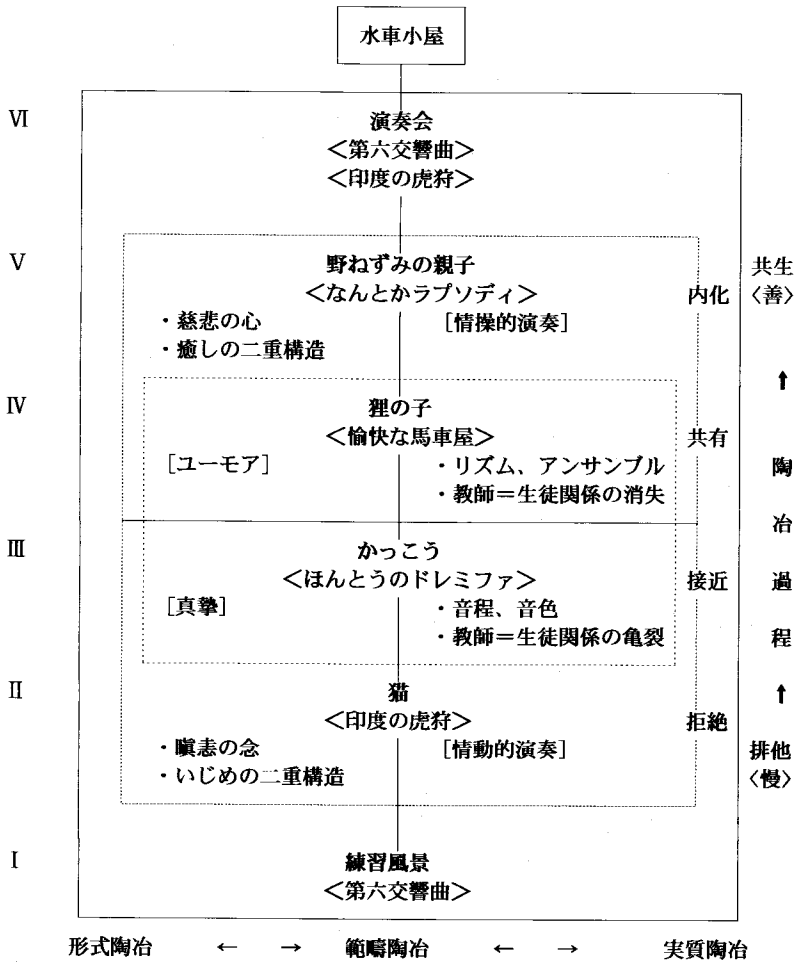


図2 「セロ弾きのゴーシュ」における音楽的陶冶（中地）

「虎みたいな勢いで」セロを練習し、「猫のやうに」舞台から去るゴーシュの、閉鎖された自己の内的葛藤と解釈できる。またかつこうは、血がでるまで窓ガラスに何回も衝突し、自分の欠点を受容しなかったゴーシュは、それを見かねて遂に自ら窓を壊すのである。「元来この窓はそんなにいつでもするする開く窓ではありませんでした」という表現は、かたくななゴーシュの心に投射される。自ら窓を破ったゴーシュは、翌晩「その扉をもう少し広くひらいて」、狸の子を迎えるのであった。狸の子の退出後にゴーシュは、「こはれたガラスからはいってくる風を吸」い、翌晩の訪問者のねずみの親子を「おはいいり」と声をかけて小屋へ招き入れる。さらに、アンコールを終え演奏会から帰ったゴーシュは、「窓をあけて」かつこうに謝罪するのであった。この水車小屋の<窓>と<扉>は、緒論が指摘するかつこうの場面に限らず、全編を通じて他者との共生というゴーシュの人間的成長をみる表現の鍵と考えられる。これは、重松・分銅・萬田がともに認める「<慢>を自戒した晩年の作者の宗教的回心」（分銅：1993, p.131）の過程に照応する暗喩として解釈することも可能である。

しかしながら、セロを愛好していた賢治の綿密な曲名の推敲過程や整然とした作品における音楽的深化の構造を考えれば、音楽的側面を無視してこの作品の真意を理解することは困難であろう。遊座が指摘するように、この童話においてはセロの音が全編を通じた「核となって、一つの環境を形成」する「コミュニケーションの端緒・媒体」（遊座：1995, p.122）を担っているのである。各場面で取り上げられている音楽的要素や音楽的機能の側面は、これまでに緒論を踏まえて論じた。よってここでは、ゴーシュがそれらを獲得していく過程に焦点を当て考察を試みたい。

この童話においてゴーシュは、楽長や楽団員とではなく、〈動物との音楽を媒介とした交流によって〉成長を遂げていく。これを、村尾や中川・松田は、〈動物が教え〉〈動物から学んだ〉と解釈している。また、萩原はゴーシュが動物との交流から「偶然うまくなる」という草稿が「知らぬまに教えられている」というテーマに変換したと解し（萩原：1986, p.116）、「教えるものが教えられるという、一種のアイロニー」（萩原：1995, p.54）を作品に認めている。筆者は、この成長の過程を様々な音楽的交流を通じてゴーシュが自ら内面化していったもの、即ち〈音楽的陶冶 musikalische Bildung〉の過程として捉えることが最も適切であると考えられる。遊座の「ゴーシュは毎晩訪れる動物たちからのメッセージを受け、自己をかえていく」（遊座：1995, p.123）という表現は、この解釈に最も近い。既に見たゴーシュの人間の成長は、常に音楽的成長と連動して描かれており、この両側面は音楽的陶冶の視点から統合することが可能である。

* * *

〈陶冶〉はドイツ教授学概念 Bildung の訳語であり、一般に「人間が文化内容との対決においてその能力を発展させる際に、人間が到達する精神形成の過程、内的形成」と理解される（東岸：1990, p.324）。〈音楽的陶冶 musikalische Bildung〉とは、この文化内容が音楽である際に生じる陶冶を指す。これまでの考察より、この童話において、ゴーシュが音楽と対決して自己の能力を発展させる中で到達した精神形成や内的形成の過程が描かれていたことは、十分に理解されるだろう。鈴木秀一が六点に集約して示す、今世紀初頭＝賢治が生きた時代＝におけるわが国の陶冶観はさらにこの童話の内容を明瞭にする（鈴木秀：1998, p.596）。

- ①陶冶は一切の教育活動に適用される ②自己活動による内部的発展を意味する
- ③陶冶は一生継続 ④教育活動の社会的方面を含まない
- ⑤文化価値を受容し精神内容を構成する ⑥完全な形成という目的を含む

これまでに緒論に見られたゴーシュの人間の成長と音楽的成長の二元論も、陶冶論に照応させた考察が可能である。陶冶論の歴史は、文化内容・知識を獲得する〈実質陶冶 materiale Bildung〉と、精神的能力・態度を獲得する〈形式陶冶 formale Bildung〉の二元的対立の過程であった（万羽：1982, p.93）。緒論に見られる動物との音楽的交流を通じたゴーシュの〈音楽的成長〉と〈人間の成長〉は、各々〈実質陶冶〉と〈形式陶冶〉として解釈することができ、図2では右側に実質陶冶の側面を、左側に形式陶冶の側面を考慮して各項目を配置してある。ゴーシュの作品研究にも、このJ.ロック, J.-J.ルソー, J.H.ペスタロッチらの系譜が重視する形式陶冶を中心とした解釈、あるいは音楽的側面という実質陶冶を視野に入れた論考等、両陶冶の側面が様々な形で混在している。

歴史的に反復してみられた実質陶冶と形式陶冶の離反の問題は、1950年代以降のドイツ語圏の陶冶理論において、〈範疇陶冶 *kategoriale Bildung*〉によって弁証法的な解決を見せた。範疇陶冶とは、「文化的意味内容の対決を通して人間の内面的形式（能力や人格）が形成されていく過程であり、物的及び精神的現実の内容に対して人間自身が解明されていく過程」（鈴木幹：1991, pp.36-37）と考えられている。それに従えば、ゴーシュの人間の成長が音楽的成長を呼んだ、あるいは音楽的成長が人間の成長を生んだという二者択一的な視点ではなく、この物語においてゴーシュは動物と音楽に対決することによって、音楽と自己の両方向へ開かれていったと解釈できるのである。

以上より、この作品には〈音楽的成長=実質陶冶〉や〈人間の成長=形式陶冶〉の一面に留まらず、音楽を通じて人間が成長する、そして人間的な成長を通して音楽が深化するという〈両陶冶の弁証法的な発展=範疇陶冶〉を認めることができる。ゴーシュの変容の過程に「過去の自分を超克せんとする願いを籠めた」（重松：1982, p.98）賢治の、音楽と人間との、そして音楽と教育との理想のかたちを、陶冶の諸側面をもってこの童話から浮き彫りにすることが可能ではないか。

結

以上、「セロ弾きのゴーシュ」に音楽的陶冶の諸相が描かれている、という仮説的視点から緒論を踏まえ全編を辿ってきた。この童話には、音楽との取り組みを通じて、ひとり人間が音楽と自己の両面へ開放されていく過程を見出すことが出来る。音楽的陶冶の視点は、同時に本作品の諸研究を相対化するひとつの新しい座標軸を提示する。賢治の音楽と教育の様々な体験が凝縮されているこの晩年の作品は、自己を投影する鏡として、これからも我々に多様な問いを投げ続けるだろう。

*

その晩遅くゴーシュは自分のうちへ帰って来ました。

そしてまた水を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

「あゝかくこう。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。

注

- 1) 本校に引用した「セロ弾きのゴーシュ」の本文は、全て筑摩書房『〈新〉校本宮沢賢治全集 第11巻 童話IV 本文篇』による。以下、童話本文の出典・掲載頁の記入は省略する。
- 2) 賢治の音楽経験に関しては、佐藤（1985, 95）に詳しい。また、「農民芸術論」と「セロ弾きのゴーシュ」の関係については、村尾（1975b）／重松（1982）／萩原（1986）の慎重な解釈に、筆者は共感を覚える。

- 3) ゴーシュという名前には、フランス語の「左」「歪んだ」「不器用な」という意味があるという(原編:1989, p.118)。また、草稿において主人公は命名さておられず、表題も単に「セロ弾きのはなし」となっていた。名前も「テウシウ」「ゴーバ」と2回変更されている(佐藤:1995, pp.190-192)。また、インドの人名に「ゴーシュ」があるという報告もある(萩原:1986, p.112)。main gauche は、音楽用語で「左手で」の意。
- 4) 童話中の楽曲は、〈トロイメライ〉以外特定できない。第六交響曲はベートーヴェンの〈田園〉とする解釈が一般である。各曲の題名の由来、推理は佐藤(1995)、西崎(1992)に詳しい。
- 5) ロベルト・シューマン作曲「こどもの情景 作品15」第7曲トロイメライのこと。猫のあいまいな知識をひけらかす性格を、賢治は題名の誤りで表現している。草稿では、この曲の代わりにシューベルトやグノーのアヴェ・マリアが選曲されていた(佐藤:1995, p.206)。
- 6) 西崎は、草稿でのゴーシュの練習において「譜をめくる」様子が強調されていることを指摘している(西崎:1992, p.30)。
- 7) 「瞋恚 しんに[宗] いかり、憎しみ、うらみの心のこと。単に瞋ともいう。三毒の一。六煩惱の一。」(原編:1989, p.364) 賢治は、瞋恚に満たされた自分の心を修羅と呼んでいた。
- 8) 既に述べた様に、猫はゴーシュのある意味での分身として解釈することができる。これは「大きな黒い」セロをしょって小屋に戻ってくるゴーシュと「半分熟した」トマトを運搬する猫との対比からも読み取れる。この観点から、猫に対する虐待をゴーシュの自身に対する嫌悪から生じたものとも考えることも可能であろう。このことは、以降のゴーシュの変容の前提としても捉えることができる。
- 9) 「慢 まん[宗] 他人に対して自分の方が優れている、心がおごり高ぶること。煩惱の一つ。」(原編:1989, p.662) 賢治は、最晩年の手紙で自分が〈慢〉によって人生で惨めな失敗をしたと述べており、萩原は〈セロ弾きのゴーシュ〉の背景に、賢治の自省の念を認めている(萩原:1986, p.100)。
- 10) 狸の子の「きたいに遅れる」の「きたい」は、奇態・奇体・期待が考えられるが、緒論においてその解釈は異なる。
- 11) ゴーシュが「ゆふべから」リズムの遅れに気付いていたという記述は、かっこうの訪問による自己の問題の受容と関連しても解釈できる。
- 12) 萬田は、賢治の作品において「風」が生命力の根源の象徴であることを指摘している(萬田:1994, p.324)。
- 13) 賢治の所有していた中古セロには穴が開いていたという。その逸話は、板谷の文献に詳しい。このセロは火災で消失し現存していない。
- 14) ここで賢治は、音の波動が体を刺激する「あんま」になると、ゴーシュに音楽による癒しを説明させている。
- 15) 草稿では、この物語には鷲や栗鼠の訪問を含め、六、七夜で構想されていた。(佐藤:1995, p.178-181)。また、別役の指摘する「空白の六日間」は、本来「五日間」でないと、十日という物語の設定に合致しない。
- 16) オーケストラの演奏会において、協奏曲の後に独奏者がアンコールを行なうことがある。賢治がこのことを想定してとすれば、〈第六交響曲〉をベートーヴェンのものとせず、チェロの大規模な独奏があったと、理由付けすることも不可能ではない。緒論でこの可能性については論じられていない。
- 17) Bildungsroman は、「教養小説」という訳語が一般的だが、日本語の「教養」という語に、独語の Bildung の意味を全て見いだすのは困難であると筆者は考える。

- 18) 窓ガラスにぶつかり負傷したかっこうに、ゴーシュはつかまえようと手を差し伸べており、これを接近の描写の一過程として理解することも可能であろう。

主要参考文献

- 板谷英紀 1982 『賢治幻想曲』れんが書房新社：東京
 — 1995 「賢治のゼロ」『宮沢賢治研究 13』洋々社：東京
 稲村 博 1986 『いじめ問題』教育出版：東京
 入澤康夫 1991 「原色複製〈ゼロ弾きのゴーシュ〉草稿について」
 『宮澤賢治 ブリシオン海岸からの報告』筑摩書房：東京
 梅津時比古 1996 「〈ゼロ弾きのゴーシュ〉に見る演奏論的考察」
 『音楽芸術 第54巻10～12号』音楽之友社：東京
 小笠原道雄 1991 「形式陶冶・実質陶冶」
 細谷俊夫他編『新教育学大事典 第3巻』第一法規出版：東京
 木村百代 1994 「〈ゼロ弾きのゴーシュ〉と〈農民芸術概論綱要〉」
 『クラボンの世界からキリストへの道』キリスト新聞社：東京
 佐藤泰平 1982 「〈ゼロ弾きのゴーシュ〉私見」
 立教女子短期大学紀要第13号（『宮沢賢治の音楽』に再録）
 — 1985 『ゼロを弾く賢治と嘉藤治』洋々社：東京
 — 1995 『宮沢賢治の音楽』筑摩書房：東京
 重松泰雄 1982 「ゼロ弾きのゴーシュ 賢治童話の〈解析〉 〈慢〉という病の浄化」
 『国文学 解釈と教材の研究 第27巻3号』学燈社：東京
 鈴木秀一 1988 「陶冶」青木一也他編『現代教育学事典』労働旬報社：東京
 鈴木幹雄 1991 「芸術と人間形成を哲学する」
 小笠原道雄編『教育哲学』福村出版：東京
 瀬戸郁子 1992 「〈ネコ〉が〈とら〉になるとき 〈ゼロ弾きのゴーシュ〉音楽論」
 『宮沢賢治研究 11』洋々社：東京
 — 1994 「再考〈ゼロ弾きのゴーシュ〉 芸術と教育の相剋をめぐって」
 『香川大学教育学部 研究報告 第I部 第92号』
 — 1995 「その後のゴーシュ」『宮沢賢治研究 13』洋々社：東京
 竹澤克夫 1994 「ゼロ弾きのゴーシュ」『宮澤賢治解説』彩流社：東京
 統橋達雄 1978 「ゼロ弾きのゴーシュ論」『宮澤賢治・童話の軌跡』桜楓社：東京
 東岸克好 1990 「陶冶」細谷俊夫他編『新教育学大事典第5巻』第一法規出版：東京
 中川保子・松田司郎 1992 「〈ゼロ弾きのゴーシュ〉に表れた宮澤賢治の芸術観」
 『帝国学園紀要 第18号』
 中野新治 1993 「ゼロ弾きのゴーシュ ——もう一つの祈り——」
 『宮澤賢治・童話の読解』幹林書房：東京
 中村文昭 1973 「ゼロ弾きのゴーシュ」『宮澤賢治』冬樹社：東京
 — 1992 「ゼロ弾きのゴーシュ 黒い音楽」『童話の宮澤賢治』洋々社：東京
 新井野洋子 1991 「〈ゼロ弾きのゴーシュ〉考——法華経序品を中心として——」
 『賢治研究 55』宮沢賢治研究会：東京

- 西崎専一 1992 「ゴーシュの音楽美学」
『音楽美の探求 音楽理解への5つの提言』音楽之友社：東京
- 沼田純子 1994 『宮澤賢治 言葉と表現』和泉選書：東京
- 原子朗編 1989 『宮澤賢治語彙辞典』東京書籍：東京
- 萩原昌好 1986 「セロ弾きのゴーシュ ——この未完成の完成——」
『国文学 解釈と鑑賞 第51巻12号』新文堂：東京
- 1995 「ゴーシュの行方 <セロ弾きのゴーシュ>私論」
『宮澤賢治研究13』洋々社：東京
- 分銅淳作 1993 「セロ弾きのゴーシュ ——<慢心>と<回心>のドラマ——」
『国文学 観賞と鑑賞 第58巻9号』新文堂：東京
- 別役 実 1981 「空白の6日間の謎」佐藤泰正編『宮澤賢治必携』
『国文学 解釈と教材の研究 第31巻別冊』学燈社：東京
- 牧 恵子 1992 「賢治作品の表現研究(3) 呼称から見た<セロ弾きのゴーシュ>」
『国語科教育 第39集』
- 萬田 務 1994 「<セロ弾きのゴーシュ>のテーマ ——通説への疑問——」
『宮澤賢治 自然のシグナル』翳林書房：東京
- 万羽晴夫 1982 「形式陶冶」『教育小事典<増補版>』学陽書房：東京
- 宮沢賢治 1996 『<新>校本 宮沢賢治全集 第11巻 童話IV』筑摩書房：東京
- 村尾忠広 1975a 「<ゴーシュ>が動物たちから学んだもの——<セロ弾きのゴーシュ>に見られる音楽と教育の思想—— 上」
『音楽教育研究 第18巻第1号』音楽之友社：東京
- 1975b 「<ゴーシュ>が動物たちから学んだもの——<セロ弾きのゴーシュ>に見られる音楽と教育の思想—— 下」
『音楽教育研究 第18巻第2号』音楽之友社：東京
- 村上陽一郎 1986 「賢治の描く人間と自然」
『国文学 解釈と教材の研究 第31巻第6号』学燈社：東京
- 森 省二・橋本和明・森 恭子 1996 「セロ弾きのゴーシュ」『童話の心と深層』創元社：大阪
- 山田兼士 1995 「<セロ弾きのゴーシュ>再説」『宮澤賢治研究13』洋々社：東京
- 遊座昭吾 1995 「共生の原理 交換するファンタジーの世界」『宮澤賢治研究13』洋々社：東京
- Klafki, Wolfgang: Nene Studien zur Bildungstheorie und Didaktik, Weinheim und Basel: Beltz 1993³
- Roscher, Wolfgang: Was bedeutet musikalische Bildung heute? In: ders. (Hg.), Erfahrung und Darstellen, Wege musikalischer und gesamt künstlerischer Bildung heute, Innsbruck: Helbling 1984