

演奏会小説のアレゴリー ——上田敏『うづまき』について

新田孝行

はじめに

『うづまき』は明治から大正期にかけて批評家・翻訳家として活躍した上田敏（1874～1916）が残した唯一の本格的創作小説である。1910（明治43）年1月1日から3月2日まで『国民新聞』に連載された。『海潮音』（1905年）をはじめとする海外文学の翻訳、文学はもちろん美術、音楽、政治、思想などあらゆる方面で啓蒙的な評論活動を展開し、まだ三十代でありながら京都帝国大学教授として、誰もが認める文壇の重鎮であった敏が並々ならぬ情熱をもって取り組んだ『うづまき』は、期待された評価を得られず失敗に終わる。本作が収録された『上田敏全集第2巻』の「解説」で比較文学者の島田謹二は、「丁度自然主義の全盛期にあたっていたから、その大勢力に異をたてたこの作品の評判がよかろうはずはない」とその事情を説明している¹。森鷗外は本作を敏にしか書けない小説だと述べたが、それは不評の作品をあえて弁護するためだった²。その後『うづまき』は、日本近代文学史において、永井荷風の『冷笑』（1910年）と並んで自然主義に対する「享楽主義」を代表する作品と位置づけられることになったものの、一般の読者からはほぼ忘れられた作品と言ってよい。

その『うづまき』に注目したのは、文学者の音楽体験を考察する一部の研究者たちである³。本作の中盤には主人公が演奏会で西洋音楽を聴く場面がある。そこで

¹ 『定本上田敏全集第2巻』、教育出版センター、1979年、624頁。

² 本間久雄『明治文学作家論』、日本図書センター、1990年（復刻、原著は1951年）、260頁。

³ 例えば、安川定男『作家の中の音楽』、桜楓社、1976年。中村洪介『西洋の音、日本の耳——近代日本文学と西洋音楽』、春秋社、1987年。瀧井敬子『漱石が聴いたベートーヴェン——音楽に魅せられた文豪たち』、中公新書、2004年。

の音楽記述が、敏の音楽に対する優れた感受性や教養を裏づけるものとして、同時代の作家たちの小説と比較されつつ高く評価された。もっともそうした議論では、『うづまき』における音楽記述が小説全体においてもつ意味や思想的主題との関連は十分問題にされてこなかった。本稿はこの点を明らかにすることを目的としている。

第一章 思想小説としての『うづまき』

1 ディレッタニティズムと行動

『うづまき』はジャンルの的には思想小説に属する。敏本人を思わせる知識人、牧春雄の思想的变化が本作の主題である。春雄は最初、「神経を敏にし、感覚を鋭くし、始終精神を爽やかにして、森羅万象の^{からくり}万花鏡を、残る限なく見破りたい、要するに有為の世の^{うゑ}樂を^{たのしみ}あらゆる^{かぎり}多く享けたい」という「享楽主義」の信奉者として登場する⁴。敏は「享楽主義」に「ぢれつたんちずむ」というルビを振っている。「ぢれつたんちずむ」、すなわちディレッタニティズムとは、ここでは19世紀フランス半ばの思想、あるいはそれに基づく生き方を指す。「すべてを理解しようとする欲望」（ジュール・ルメートル）に動機づけられるディレッタニティズムは、「知的で快楽的な精神の状態」を持続させ、「様々な異なった生き方を試み、なおかつその一つ一つの生き方に身を投じないようにする」（ポール・ブルジェ）観照的な態度を推奨する⁵。

『うづまき』前半の牧春雄はまさにこのようなディレッタントとしての知識人であり、その「享楽主義」もウォルター・ペイター流の唯美主義に留まっていた（「真に芸術の愛がある少数の人と共に、美の宗教の崇拜を行ひたい（522）」、「超絶して静に傍観しようとした（537）」、「享楽主義は、あらゆる事物を理解し、翫味するに在る（551）」⁶。この観照的な態度は、小説の後半になると「^{こもりがち}籠勝の不精者」の

⁴ 『定本上田敏全集第2巻』、518頁。以下、『うづまき』からの引用は末尾の括弧内で全集第2巻の該当する頁数を示す。ただし、旧字体を新字体に改めた。

⁵ 福田和也『奇妙な廃墟——フランスにおける反近代主義の系譜とコラボラトゥール』、国書刊行会、1989年、71頁。

⁶ ペイターの著作、特に『ルネサンス』が『うづまき』に与えた影響については、玉木意志太宰「上田敏とペイター——『うづまき』覚書き」、『立命館文学』531号（1993年9月）、1-21頁。本間久雄、前掲書、264-266頁。

「^{かくれが}避難処 (594)」と呼ばれ、「人生の渦巻に捲込まれるのを^よ避ける」「消極の享楽主義 (596)」として否定される。

思ふに真の享楽主義、積極の享楽主義は、人生の渦巻に身を投じて、其激流に抜手を切つて泳ぐのである。(中略) 生命の豊富は、撓まず屈せず、活動し奮闘するに依つて増加する。努力の為の努力、不断の力争と征服とは真の享楽家が常に奉ずべき教えである、(後略) (596)

このように、消極的な観照ではなく積極的な行動を旨とする「積極の享楽主義」を結論として小説は閉じられる。さしあたり二つの問題がある。まず、「積極の享楽主義」とは具体的にはいかなる行動か。小説は春雄がこれを決意する時点で終わっており、「積極の享楽主義」に目覚めた彼が実際に何を行うかは書かれていない。結果的に小説の読者には観念的な印象を残す。意図的とも言えようが、「積極の享楽主義」の具体的な本質とは矛盾するだろう。

もう一つ、より深刻な問題がある。登場人物の生き方の変化を通して作者自身の思想を語るのが思想小説だとすれば、その思想が単なる知識として読者に伝わるだけでは本来不十分である。単に読まれるだけでなく、読者を説得しなければならない。『うづまき』の結論はある種の行動主義だから、なおさらである。牧春雄が「積極の享楽主義」に転じる姿を通して、上田敏は読者に「行動せよ！」と主張する。しかし、その主張が何らかの行動に結びつかず、ただの知識として受け取られるだけならば皮肉というほかない。説得しようとした人から、うんざりした顔で「もうわかった」と言われるような事態である。

『うづまき』には敏自身の自己反省を読み取ることもできるかもしれない。敏はおそらく当時の日本で、海外の文学や思想に最も通暁した人物の一人だった。しかしそれは、単に知を弄ぶ「消極の享楽主義」ではなかったか。しかも、彼がとりわけ関心を寄せたのは、ニーチェ主義の影響下、バルクソンの思想とも交流しつつ発展した生の哲学であり、また、スタンダールの文学を参照しつつ、ディレッタンティズムや象徴主義の知的閉塞を打ち破る活路を行動に見出す右派の文学であった。

後述するように『うづまき』は、19世紀末フランスの愛国的文学者モーリス・バ

レス (Maurice Barrès, 1862-1923) の決定的な影響の許に書かれている。加えて、批評家としての敏は晩年、王党派のシャルル・モーラスにさえ言及している (『独語と対話』、1915年)。こうした、後にヨーロッパにおいてファシズムを招来する極右のフランス現代思想や文学を言葉だけの理屈として紹介することに、敏は批評家として限界や矛盾を感じたのではないか。フィクションへの挑戦は、そのことが一つのきっかけになったと推測される。

いずれにせよ、『うづまき』は脱構築的に読まれるべき小説である。発話行為論の用語を使えば、それはコンスタティヴ (事実確認的) にだけでなく、パフォーマンス (行為遂行的) にも読まれることを前提として書かれたテキストである。「積極の享楽主義」は、一方で明示的な主張として行動を要求するが、他方でこの要求は、「積極の享楽主義」を小説の主題や結論とする要約的な理解とは相容れない。

2 モーリス・バレス『ベレニスの園』の引用

したがって注目すべきは、「積極の享楽主義」こそ「真の享楽主義」であるという結論よりも、これが導かれる過程である。なぜ春雄は思想的に転換したのか。そのプロセスに、作者が読者に期待する変化が重ね合わされているはずだからである。

春雄の「享楽主義」が「消極」から「積極」へ移行する契機は三つある。物語の順序にしたがって挙げれば、春雄が恋する女性夏子、演奏会で聴いた西洋音楽、そして、洋行によって「思想上の変遷を経た (595)」友人永田法学士との会話である。このなかで「積極の享楽主義」に到る直接的な契機となるのは三番目の永田との会話である。それは春雄にモーリス・バレスの言葉を思い出させた。

春雄は此友人の談話を聞いて、モーリス・バレスの言に、『聡明の人は唯一種の対話を行ふ。二個の「我」の間の対話である、一時しか続かない、現在の「我」と、常に人が努力して到達しようとする真の「我」との対話だ』とあるのを思出した。永田は今其真の「我」を発見しつゝあるのだらう。いや、他事では無い、自分も亦真の我を求めることを怠つてはなるまい。(595-6)

バレスの引用は『自我礼拝』(*Le Culte du Moi*)の第三部『ベレニスの園』(*Le Jardin de Berénice*, 1891年)の結末、第13章からのものである。

Or, pour une âme de qualité, il n'est qu'un dialogue, c'est celui que tiennent nos deux moi, le moi momentané que nous sommes et le moi idéal où nous nous efforçons.⁷

『蛮族の眼の下に』(*Sous l'oeil des barbares*, 1888年)、『自由人』(*Un homme libre*, 1889年)、そして『ベレニスの園』の全三部からなる小説『自我礼拝』は、一人の青年による「自我」の探求を描いたバレスのデビュー作である。『自我礼拝』は「自我の即自的な存在の否定から始まって、自我の確立の方法としての行動の必要性の確認を経て、アンガージュマンを通じての無意識との合一による自我の確立という結論にいたる」⁸。敏が引用した『ベレニスの園』では、ブーランジェ將軍派の国会議員候補として南仏のアルルで選挙運動を行う青年フィリップが、土地の自然やそれに根ざした生活を暮らす人々、とりわけ、彼らの無意識的本能を体現する女性、「こゆるぎ」(*Petite-Secousse*)という愛称をもつ女性ベレニスとの交流を通じて「自我」を確立する。

「自我」はバレス文学のキーワードだが、敏が引用した箇所注目すべきは、それが意味的に二重性をもつことである。直前で主人公フィリップは「彼女こそ僕になりたい自我なのだ」(*Elle est le moi que je voudrais devenir*)と語る。このとき「自我」とは、一方で「彼女」、すなわちベレニスという具体的な個人である。同時にこの「自我」はある理念でもある。それは、ベレニスが一人の女性であると同時にそれを超えた存在でもあるという二重性に対応する。『ベレニスの園』の結末で、フィリップはベレニスを死によって失う。しかし、第13章のタイトル「「こゆるぎ」は死せず」が示すように、ベレニスは大地と結びついているがゆえに「死さない」。ベレニスは一人の女性であると同時に大地の分身、あるいは霊である。「こゆるぎ」(*Petite-Secousse*)は文字通りには「微かな揺れ」だが、日本語訳の訳者伊吹武彦

⁷ Maurice Barrès, *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Tome I, Au Club de l'Honnête Homme, 1965, p. 374.

⁸ 福田和也、前掲書、78頁。

に拠れば「民衆のなかに振動する本能」を示している⁹。ここには、『自由人』においてその萌芽が見られ、後に「ナショナリズムの情景と教義」(*Scènes et doctrines du nationalisme*, 1902年)等において明確に提示される「大地と死者」というパレスの政治的主題が確認される。

「自我」の二重性は別のレベルでも見出される。「le moi idéal où nous nous efforçons」は一方で、厳密に文法的に読めば、「我々が努力するところの理想的自我」であり、自我とは我々が努力する場所である。他方、「理想的自我」を「努力」の目的、すなわち努力によって目指すべき対象と比喩的に読むことも可能であり、実際、敏は「常に人が努力して到達しようとする真の『我』」と訳している。修辞学的に言えば、理想的自我は努力と換喩(メトニミー)的に隣接する、すなわち、努力が行われる場所であると同時に、努力と隠喩(メタファー)的に交換される、すなわち、努力してなるべき対象でもある。

つまり、「le moi idéal où nous nous efforçons」は、我々が理想的自我を目指して努力している時こそ我々は理想的自我の状態にある、という含意をもつ。本来理想的自我は、努力によって到達すべき目標だから、努力をしているこの我々ではまだない。しかし努力は、『うづまき』における「積極の享楽主義」の定義で言われるように、「努力の為の努力」となる。努力自体が目標となると、理想的自我とはすなわち、この努力をしている我々自身ということになる。理想に向かって努力している人間の姿こそ理想的な人間の状態だという教訓的な言い回しにも聞こえるが、問題は、その修辞的構造と、小説の思想的内容との対応関係である。

「le moi idéal où nous nous efforçons」において、隣接に依拠する換喩的な意味(努力が行われる場所としての自我)は、類似に依拠する隠喩的な意味(努力によって到達すべき目標)へと変わる。自身のちに国会議員になるパレスは文学者による政治参加の先駆けとして知られるが、この換喩の隠喩化こそアンガージュマンのレトリックにほかならない。努力によって到達したり獲得したりしようという対象への欲望を直接、即座に実現する行動こそアンガージュマンだからである。

パレスの思想にはフィヒテからの影響が指摘されている。すなわち、フィヒテの有名な自我論は、「テーゼとして自我は反テーゼとしての他者に出会うが、自我は

⁹ 伊吹武彦「解説・年譜」、『新集 世界の文学 25 パレス 自我礼拝』、396頁。

他者を吸収した自我として残るとするもので、弁証法のなかで止揚はおこなわれず、超越性はいっさいうみだされない¹⁰。すなわち、欲望の対象が即その実現の場であることによって「自我は他者を吸収した自我として残る」。こうして自我を超越する契機は失われ、行動が自己目的化する。まさにアンガージュマンそのものである。

『ベレニスの園』では、特権的な女性との出会いを通じた地方の民衆の本能との触れ合いが、フィリップをその延長としての選挙活動というアンガージュマンに導いた。小説の作者であり、最初の読者でもあるパレスは実際に政治家となった。それでは、『ベレニスの園』の思想的枠組みを継承したはずの『うづまき』において、春雄はどのような行動に到るのか。フィリップのような政治活動、あるいは女性との情熱的なエピソードを期待した読者は裏切られることになる。というのも『うづまき』では、「積極の享楽主義」を決意した主人公が具体的な行動に移ることも、恋する夏子とのさらなる関係も描かれることなく、夏子との再会に胸躍らせる春雄を描写して小説は閉じられるからである。

又スタンダルの小説シャルトルズ・パルムの有名な冒頭に、ワアテルロオの戦場に臨もうとする主人公の心理を叙して、初めての夜会に趣く少女のやうだと書いてあるのを思出した。(598)

結局『うづまき』は、行動を決意するという決断を行う地団駄で終わる。結論としての「積極の享楽主義」は具体的には示されない。しかし行動は、文字通りの物語とは異なるレベルですでに起こっていたのではないか。すなわち、『うづまき』というテキストを読むという行動である。「積極の享楽主義」という『うづまき』の思想的結論を、テキストのパフォーマティヴィティとして考察できるのではないか、というのが本稿のとりあえずの仮説である。

確かに、読むことは常識的に考えて、「積極の享楽主義」が含意する行動としては不十分であり、不適當であるように思われる。それは行動ではなく認識に留まるというのが一般的な見方だろう。しかし、『うづまき』という小説は、演奏会にお

¹⁰ 福田和也、前掲書、79頁。

ける音楽記述という場面＝場所において、読者にとってそれを読むことが、認識やその結果としての理解を超えた行動であるような、すなわちアンガージュマンであるようなテキストとして構成されている。それに触れる前にまず、演奏会の場面が物語のレベルでどのように位置づけられているのかを確認しなければならない。

第二章 演奏会小説としての『うづまき』

1 ベレニスと夏子

「真の我を求める」決意をした春雄は、「自分も此二三日の短い間に起つた鴨狩や音楽会の為に、新しい生活に入つたのでは無いか、これから人生の試験に臨むのでは無いか（596）」と語る。「新しい生活」とは「真の享楽主義」、「積極の享楽主義」の段階を指す。春雄は「鴨狩や音楽会の為に、新しい生活に入つた」と振り返っているが、「鴨狩や音楽会」はまさに春雄が過去に夏子と会った場所である。この二つの場所は『うづまき』において、スケールは違うものの、バレスの小説における南仏の大地——「ベレニスの園」——に相当する。当然、春雄にとっての夏子は、フィリップにとってのベレニスのような存在とひとまず理解できる。ベレニスが彼女の生きる大地と結びついているように、春雄にとって夏子は二人が会った場所の記憶と結びついている。

〔鴨狩をした〕村上の別荘の庭先で、吹上の虹の傍に立つて、明るい池の反射を^{てりかへし}浴びた夏子の姿、上野の楽堂の同じ空気の中で、シャルパンチエの曲に、^{ひと}齊しく伊太利亜の^{けしき}光景を夢み、トリスタン、イソルデに、ドルドラのセレナアドに相思の情の切なさを共に感じたあの夏子……。 (596-597)

注目すべきは同一性を示す語（「同じ」「齊しく」「共に」）の反復である。演奏会で春雄は夏子の隣の席で音楽を聴いた。その体験を通して、夏子と「同じ」曲を聴き、「同じ」光景を想像し、「同じ」思いを感じたと春雄は夢想する。上に引用したのは小説後半の春雄による回想だが、それより前の演奏会の場面でも、「『フライシュッツ』の序楽」、すなわちヴェーバーの歌劇《魔弾の射手》序曲の記述で、隣の席に座った夏子との音楽体験を通した同一性が強調されていた。

いつの間にやら、^{あるけすたら}管弦楽部の用意が出来て居て、「フライシュッツ」の序楽が始まった。角笛は朗々として、^{あだじお}緩慢速度の曲を吹起し、溫柔と悽愴とを兼ねたあの独逸古伝説の意を仄めかすと、^{かりうど なげき ましよう}続いて狩人の歎、魔性の出現、^{じやう}月夜情を訴へる少女の^{をとめ}祈祷、^{いのり}染々と^{しみじみ}春雄の心を動かしたが、この音楽の波の上に、夏子の心も漂つてゐて、^{しぶき}同じ繁吹を浴び^{うねり}同じ曲波に乗るかと思へば、更になほ嬉しい、懐かしい。(566)

すなわち、演奏会とは春雄が夏子との同一性を確信した場所である。冷静に考えれば、この確信は春雄の一方面的な妄想にすぎない。それは恋愛上の心理に留まる限り素朴なものだが、以下の二点を考慮すれば問題を孕んだものとなる。

第一に、この盲目的確信は、『うづまき』の思想的結論であるアンガージュマンと、換喩の隠喩化という点で修辭的に軌を一にする。春雄は、たまたま隣に座った、すなわち換喩的な存在である夏子との間に隠喩的な同一性が発生したことを疑わない。この同一性の確信は、アンガージュマンと同じ修辭的な構造に起因するが、それでも行動には到っていない。第二に、春雄の盲目的確信に夏子の個人性は関与していない。演奏会での音楽体験やそれを通じて得られた同一性は、そこに居合わせた聴衆全員によって共有されたのであり、春雄にとって夏子との間のそれだけが特別なものとして感じられるのは、端的に彼が彼女を愛しているからにすぎない。音楽体験やそれに伴う同一性が全体的なものであるがゆえに、春雄は夏子との間にも同じものを確信できる。

2 演奏会小説

演奏会における共通の音楽体験がそれを聴く人々の間に一体感や共感を発生させる、あるいは「音楽が聴衆を一つにする」というのは今では通俗的な言説だが、あくまで歴史的に形成されたものである。『うづまき』が発表された1910年当時の日本において、西洋音楽は音そのものという感覚的な対象である以前に、それが演奏されるコンサートホールという特殊な会場——『うづまき』で演奏会の舞台となる上野の奏楽堂は、当時日本で唯一のコンサートホールである——や、演奏に長時間無言で耳を傾ける慣習といった、目新しい西洋の制度として受容されていた。

そのことは、『うづまき』とほぼ同時期に書かれた西洋音楽の演奏会を舞台とす

る小説——本稿では「演奏会小説」と呼ぶ——が端的に示している。具体的には夏目漱石の『野分』（1907年）、島崎藤村の『春』（1908年）、永井荷風の『帰朝者の日記』（1909年）、森鷗外の『藤棚』（1912年）などである。敏をモデルにした音楽通の人物が登場する藤村の『春』を除けば、いずれも文明批評小説としての性格をもつ。西洋流の演奏会に集まった人々や会場の様子を紹介しつつ、当時の皮相な西洋化に知識人の立場からコメントすることがその目的となっている。

これらの文明批評的演奏会小説には『うづまき』と異なる二つの特徴が認められる。一つは、作者自身が投影される登場人物の孤立である。友人の中野と異なり自分がひとりぼっちだと感じる『野分』の高柳、演奏会に行ってもそれなりに楽しみはするものの、結局西洋音楽が日本の建築や気候と一致しないと不平を並べ立てる『帰朝者の日記』のピアニスト、演奏の最中も上の空で政治的な問題について考える『藤棚』の高級官僚秀磨は、それぞれ立場は違うが、演奏会の雰囲気には溶け込めないことを強く意識している。その孤立が作者に文明批評を行う俯瞰的な視点を与える。

もう一つ、決定的なのは、演奏会で演奏される音楽そのものがほぼ描写されないという点である。漱石も荷風も鷗外も、演奏会という特殊な空間を描写するものの、そこで演奏される音楽については、ごく簡単な形容や型通りの紹介を行うばかりで、曲名さえ言及しない場合もある。一方、『うづまき』では演奏会での演奏が大々的に記述され、小説中の技巧的な見せ場となっている。「敏の集中力、鑑賞力（そして記憶力）は、矢張り非音楽専門家の域を遙かに超えていたと断定せざるを得ない」と述べる中村洪介をはじめ¹¹、研究者たちが音楽記述に敏の高い音楽的能力を読み取ったのは自然なことと言えるが、その政治的含意を彼らは見逃している。

3 国民国家の雛形としての演奏会

1910年前後に書かれた演奏会小説のうち、文明批評を目的とした小説では、主人公は孤立し、音楽そのものは記述されず、一方で例外的に音楽が記述される『うづまき』では、主人公と別の登場人物が同じ音楽体験をし、それを通じて、少なくとも主人公が相手との強い精神的結びつきを確信したことが述べられる。これは何を

¹¹ 中村洪介、前掲書、244頁。

意味するか。

ここで指摘すべきは、「想像の共同体」としての演奏会と国民国家の相似性である。いずれも見ず知らずの人間たちを聴衆や国民という集団として組織する、換喩の隠喩化というアンガージュマンと同じ修辭的構造に依拠する。批評家の結秀美はベネティクト・アンダーソンの『想像の共同体』に依拠しつつ、国民国家を成立させる要件として「俗語革命」、すなわち明治20年代に始まる言文一致運動を挙げ、演説における口語でもあった「である」体がこの運動において決定的な役割を果たしたと述べる。「運命性を連続性へ、偶然を有意味なものへ」——これは換喩の隠喩化という修辭的構造の言い換えにほかならない——変える「ナショナリズムの魔術」を支えた言文一致運動は、「である」体に刻印された高揚した気分、すなわち「^{ポエジー}詩」を必要とした¹²。

西洋流の演奏会とは、国民国家の雛形としての「想像の共同体」である。そこではたまたま隣に座った聴衆の間で、共通の音楽体験を通した同一性が形成される。むしろ、これは理念にすぎず、敏以外の演奏会小説はその失敗をフィクションとして描いていた。これらの小説が、日本の性急な西洋近代化を批判する文明批評小説だったことはそれと無縁ではない。そこでは音楽が、聴衆を一つにする美学的な力をもつポエティックな芸術としてまだ捉えられていない。それどころか、音楽そのものが単に記述されていない。

『うづまき』の画期的な音楽記述は、音楽のもたらす美的な興奮によって夏子との共感を確信する春雄の姿を通して、音楽がそれに耳を傾ける人々を精神的に結びつける芸術であることを広く印象づけた。敏は、彼自身や同時代の啓蒙批評家が行っていたように、音楽が芸術であるとただ喧伝するのではなく、それが聴き手の間で共感を発生させることをフィクションとして描いた。さらに、音楽がそのようなパフォーマンスな機能をもつと定義したうえで、同様のパフォーマンスな機能をもつような言語によって音楽を記述した。それを読むこと自体が新たな体験であり、行動でさえあるような音楽記述を敏は『うづまき』において試みたのである。

¹² 結秀美『日本近代文学の〈誕生〉』、太田書店、1995年、24頁。ナショナリズムと言文一致体のポエジーに関しては、「第一章 俗語革命と「^{ポエジー}詩」」参照。

第三章 『うづまき』の音楽記述

1 《魔王》

『うづまき』の演奏会場面で以下に引用するシューベルトの歌曲《魔王》の描写は敏の音楽記述を典型的に示す例である。そこでは春雄の個人的な体験を聴衆一般、すなわち「聴く人」の体験へと押し広げるような工夫が為されている。

「誰ぞや風の夜に馬の音」終にギ……ンドと張上げた高音^{かうおん}が、其儘ではどうしても治まらない、まだ上るだらうか、それとも斜^{なぞへ}に滑落^{すべり}ちるだらうか、何しろ不定、疑問、不審等の意が十分に顯はれて、歌詞の意味としつくり合つてゐる事が、咄嗟の間、自から聴く人の胸に浮ぶと思ふ間に、すぐ次の音は、上りもせず、下りもせず、同じ調子で平らに延^のして受付いである。「児を連れたる父親ぞ」「キ……ンド」と結んだ終の音は、前の疑問の節末に対して、確かに受答をしてゐる。斯ういつた風に、歌は進んで魔王の影^{おび}に怯^{ふと}える懐^{ころ}の幼児^{けらく}が「あれ……よ、あ……れ、『えるるけえにひが』」と訴へ、魔王は亦幽界の快樂^{けらく}を述べて「いざ……行かむ……わが……児よ……」と誘惑するあたりは、極めて単純な方法で以て、性格の描写を試みてるやうだが、よく考えて見ると、此曲の感動力は、全く和聲^{くわせい}の妙から来てゐる。あの態^{わざ}とらしく無い旋律の美は、一般の景情を表してゐる伴奏の音楽から出た必然の結果とも言へる。それだから、曲の終に近づいて、低音部の楽声^{ちだん}が地踏^だ鞆^{ふん}ふんで迫^{せり}上げて行つて、態^{わざ}と主調音との関係を乱す所で止めてあるのも、段落を際立たせ、終局を浮上らせる巧妙^{かさねきた}の手段である。重^{かさね}来た^{きた}今迄^{けきかうさうぜう}の激昂^{げきかう}騒擾^{さうぜう}が、はたと止んで、悲劇の完結は、畏怖^{おそ}の沈黙^{ちんもく}に終つてゐる。此所^{ざんじ}暫時^{ざんじ}全く伴奏が無い。懐^れの「児ははや……ことき……れぬ」と、宣叙調^{れちたちお}のやうに歌ひ収める一番終の所に、溫和^{あんだんて}速度^{くわげん}の和絃^{わげん}が伴ふばかりだ。然し形勢が必迫^まし、感情が緊張する為、曲の結の含蓄^{こた}が自然と胸に徹^まへて、音楽の形式も圓く纏^{まと}りがついてる。近世音楽に於ける表情と形式との関係を説明するには、此曲の如きが実に好適例であらう。例へば此曲を真味に聴いてみると、表情の豊かな楽声の為に思はず興奮して、知覚が自然鋭敏になつて来る。そこで曲の形式中の主要部^{すく}が、平常^{ふだん}の冷淡な時なら、よく解らない位に、極微^{ごくみ}に仄^くめかされてゐても、直にそれと気が付いて、首尾相応じた完全の形式を認めるやうになる。春雄が今此最高音^{そぶらの}の歌を聞いて、染々^{しみしみ}と感じ入つた清興^{せいきやう}を、知力の語で以て説明したら、ま

づ斯ういつた事になるのだらう。(569-70)

ここではまず、不特定多数の聴衆（「聴く人」）にとって共通の音楽的出来事として演奏の記述が開始される。その途中で、それまで潜在していた語り手が姿を現し、いま聴いている音楽の分析を始め（「よく考えて見ると、此曲の感動力は、全く和声の妙から来てゐる」）、作品の歴史的な位置づけに関して啓蒙したりする（「近世音楽における表情と形式との関係を説明するには、此曲の如きが実に好適例であらう」）。しかし、最後になって、以上は春雄の感想であることが明らかにされる（「春雄が今此最高音の歌を聞いて、染々と感じ入った清興を、知力の語で以て説明したら、まづ斯ういつた事になるのだらう」）。

つまりこの段落には、不特定多数の聴衆が聴いたものとしての演奏の記述、三人称の語り手による曲の解説、春雄の個人的感想の三つのレベルが混在する。これらの間の移行は極めて自然に行われている。「よく考へて見ると」という語り手の登場は、その前の演奏の記述と継ぎ目なく、一つの同じ文において為されており、演奏の記述と音楽史的解説は相補的な関係に置かれている。全体が春雄の感想だったのも「斯ういつた事になる」と事後確認されるので、そうだったのかと認めるほかない。「聴く人」はすなわち春雄だった。もっとも、この同一性は読みの実践から離れた比較的抽象的なレベルで確認されるものであり、結局のところ明示的な、単なる知識の段階に留まっていると言えなくもない。

2 集中的聴取、隠喩的音楽記述、形式主義的音楽美学

引用した箇所の後半では、音楽に集中して形式を認知する集中的聴取が望ましい聴き方として提示される（「此曲を真味に聴いてみると、表情の豊かな楽声の為に思はず興奮して、知覚が自然鋭敏になつて来る。そこで曲の形式中の主要部が、平常の冷淡な時なら、よく解らない位に、極微に仄めかされてゐても、直にそれと気が付いて、首尾相応じた完全の形式を認めるやうになる」）。これに対応するのが、その前後の演奏描写に用語が使用されていることである。用語とは音楽の形式をシンボリックに指示する隠喩にほかならない。「主調音」「宣叙調」「温和速度」といった専門用語の使用は、『うづまき』における音楽記述の大きな特徴となっている。敏は、一方で具体的な音楽作品を形式の隠喩である用語によって記述しながら、他

方、音楽の理想的な聴取の目的が形式の認知にあることを主張する。

音楽を形式と措定する形式主義と、形式を指示する隠喩としての用語の能力に対する信頼が疑問視されない限りで、音楽を用語によって記述した文学テキストの読みは、音楽の聴取と認識論的な同一性を得る。言い換えれば、それは聴取に相当する行為を遂行しようとする。この読みにおいては、聴取の理想である形式の認知がその過程で実践されることになり、これは換喩の隠喩化であるから、このときの読みはアンガージュマンと同一の修辭的構造をもつ。

ここでは、アンガージュマンの属性である積極性が、本来異なったレベルに属する聴取という行為を自らに同一化しようとする読みの暴力的な逸脱に対応する。この逸脱こそ『うづまき』の演奏会場面、その音楽記述が有するパフォーマンス的である。理想がその場で実践されるアンガージュマンは演奏会場面で生じる。小説の最後に春雄の決意として述べられる「積極の享樂主義」は、この場面の読者によってすでに行われていたことになる。このように考えると、『うづまき』における演奏会の場面には、筋の上で春雄に夏子と出会う機会を与えたり、作家が音楽を語る自らの文学的技量を誇示する以上の、小説の問題性と結びついた論理的必要性があったことになるだろう。

しかし、以上のことが言えるのは、繰り返せば、あくまで音楽の形式主義と形式の隠喩としての用語の權威に基づく限りにおいてである。研究者たちは敏の音楽記述に敏自身の音楽的能力の鋭敏さ、「細かい点に至るまでの味読」¹³を認めてきたが、それは端的に言って敏が、当時としては珍しく、専門性の強い用語を音楽記述において駆使したからだった。評価の前提となったのは、音楽を形式と捉え、それをより細かく分節化することを価値と見なす形式主義的な音楽美学である。

確かに敏の立場は、もちろん稚拙なものとはいえ、広い意味での形式主義的音楽美学と言えるが、その内容は現在一般的に考えられているものと必ずしも同じではない。例えば、音楽学者のリディア・ゲアは、十九世紀初頭の西洋音楽の言説において、「具体的な意義をもつ通常の世界と音楽を結びつけ、音楽を普遍的、精神的意味のレベルに高める」先験論と不可分と見做されていた形式主義が、後に「実証主義的な、科学的に様式化された理論化」と結びついたことによってそれと切り

¹³ 安川定男、前掲書、71頁。

離されたと述べている¹⁴。

後者の意味での形式主義は、音楽の実践から遊離したとしてしばしば批判されているとは言え、依然として支配的な言説であり、『うづまき』の音楽記述を取り上げた論者がこの立場から評価を下すのは無理もない。しかし、歴史的な影響関係から言っても、それ以上に『うづまき』の主題的（「積極の享楽主義」）かつ修辭的（換喩の隠喩化）企図から言っても、敏にとっての形式主義は前者の、実践的な政治的含意をもつ形式主義だったと言わねばならない。そこでは、音楽と同一化されるものとして措定された形式は「普遍的、精神的意味」をもつ。形式は抽象的であると同時に、実践的なコンテクストでは、その属性である没概念的な否定性を通して普遍性として機能する。形式の認知を目標とする音楽の聴取は聴衆を、そのような対象として音楽を記述した文章を読む読者という潜在的な聴衆も含めて、全体化の方向へと導くことになる。端的に、それは聴衆を一つにする。

3 「楽声そのもの」のパラドクス

しかし、『うづまき』における音楽記述には、そのパフォーマティヴな機能と矛盾する特質が物質的に刻まれている。注目すべきことに、引用した箇所だけでなく、演奏会場全体についても言えるのだが、使用された用語は、例えば「宣叙調」「温和速度」「最高音」に対して「れちたちほお」「あんだんて」「そぷらの」という具合に、平仮名のルビが付いた漢字となっている。漢字は意味を、平仮名のルビは原語の発音を伝える（引用文中のルビは全集にしたがったが、連載終了の3ヶ月後に大倉書店から出版された初版本は総ルビである）。

敏が学生時代、二十代前半に書いた演奏会批評では、これらの用語が使われた場合、当時の慣例にしたがって片仮名で原語が示されていた。それに対して『うづまき』では、意味が漢字で、原語の発音とその平仮名のルビで示されているので、結果的にここでの音楽用語は、美的に日本語化された外国語になっている。

敏はかつて評論家として、ジョージ・デュ・モーリアの小説『トリルビー』（*Trilby*, 1894年）を紹介し、「其有名なる「トリルビー」（一八九四）中、シオパンの楽曲を形容したる一篇は、凡べての習俗を脱却して、放胆呵成の文辞なり。こ

¹⁴ Lydia Goehr, "Writing Music History," *History and Theory* 31:2, 1992, p.192.

れは楽声を叙したる文字に非らず、楽声そのものなりと人の言へりしも道理あり」と述べていた¹⁵。敏はこの「ショパンの楽曲を形容したる一篇」がよほど気に入ったらしく、他の機会には紹介するとき英語の原文が長々と引用されている¹⁶。これは名翻訳家として知られる敏には珍しいことだが、「楽声そのもの」という評価はその音と不可分であり、引用するとき外国語に翻訳してしまうのは確かに意味をなさない。

対して、敏が『うづまき』において試みたのは「楽声を叙したる文字」ではなく「楽声そのもの」、すなわち、単なる音楽記述ではなく、それを読むことが音を聴くことと等価になるような、新たな行為を生み出す文字を書き込むことだった。その読みにおいて、音楽の聴取との認識論的同一化を、用語のような単語レベルではなく、文章全体のレベルで行うことによって隙のないものにすることが意図されている。言語が「楽声そのもの」である、精確にはそう見せかけるためには、「楽声」とそれを「叙したる文字」が分裂することは許されない。

しかし、この分裂は言うまでもなく不可避である。そこで、この分裂を糊塗するために「叙したる文字」の同質性が要請される。つまり、「叙したる文字」が日本語化される。「楽声そのもの」という同質性が、日本語としての同質性に横滑りし、すりかえられる。必要なのは「そのもの」という本来性を保証する同質性であって、「楽声」の方は二義的であるかのようでさえある。

しかし、これはまさに「そのもの」であるがゆえに、敏の意図とは反対の結果を招いている。例えば、田山花袋は『近代の小説』（1923年）で『うづまき』を論じ、その文章には「新しい言葉と古い言葉とが一緒になつて混雑して」おり、「未だ完全なスタイルを成すに至らずして終つた」と否定的に評価している¹⁷。確かに敏の音楽記述には「古い言葉」が特に目立つ。例としては、難解な四文字熟語（「激昂騷擾」）や漢字（「地踏躰」）、あえて「古い」読みをさせられた語（「斜に」）が挙げられる。

¹⁵ 「近英の散文」、『定本上田敏全集第3巻』、教育出版センター、1978年、184頁。初出は『帝国文学』第3巻第9号、1897年9月。

¹⁶ 「最近海外文学」、前掲書、448頁。初出は「デュ、モリエ Du Maurier」、『帝国文学』第3巻第8号、1897年8月。

¹⁷ 『定本花袋全集第27巻』、臨川書店、1995年、176頁。

これらは日本語として過剰に同質的、つまり、あまりにも日本語化されている。敏の音楽記述はまず「楽声そのもの」であろうとし、次いで日本語そのものであろうとすることで、指示対象である「楽声」、すなわち鳴り響きとしての音そのものとの断絶を逆説的にも露呈してしまっている。その徴候的な例が音楽用語にほかならない。それは外来語であり、本来「新しい言葉」のはずである。にもかかわらず、演奏会批評でそうだったように片仮名ではなく、漢字表記によって、わざわざ「旧い言葉」にされている。この漢字は原語の音とは無関係な、意味を伝えるだけの当て字であるから、とりわけ呪術性を帯び、それによって自らの用語としての客観的普遍性を裏切っている。

4 アンガージュマンとしての書くこと、あるいは濫喩

本稿の仮説は、『うづまき』の主題的結論としての行動をテキストの行為遂行性とすることだった。それは音楽の集中的聴取であり、形式の隠喩である専門用語を駆使した演奏会場面の音楽記述は、この集中的聴取に相当する行為を読みにおいて発生させることを目的としていた。そのための語りや修辞に関する工夫、そのまやかしや失敗はすでに明らかにされている。『うづまき』は多くの読者を獲得できなかったという意味で失敗した小説だが、聴取に相当する行為を遂行させることにも結果的に失敗した。しかし『うづまき』に関して決して否定することができないのは、それを上田敏が書いたという行動の事実である。

演奏会場面には研究者たちが『うづまき』のクライマックスと見なした一節がある。

春雄の心は、取つ置いつ、丁度「フウガ」の曲に、高音^{たかね}の節^{ふし}に追付かうとしては、低音の旋律が、浮いたり沈んだりして、付いて行くやうになつたが、急に夏子が振向く途端、互の眼が、はつと会つた。生命^{いのち}の珠^{たま}を、此^{こゝ}に盛^{さか}つて、今の一気に飲干せよと、春雄は堅く決心した。(565-6)

ここでの「決心」は小説の結論として述べられる決意、つまり「真の我」を求める行動、「積極の享楽主義」の決意に相当する。一方、「生命の珠」とは「真の我」に相当する。しかし「生命の珠」とは何か。それは、音楽の官能性が夏子の官能性

と一つになり、杯に盛った酒を飲み干したかのような陶酔のなか、春雄と夏子をひとつにする。この同一化は、物語の上では、あくまで春雄の心理内、想像に留まっていた。しかし、いま引用した箇所では、音楽を媒介とする夏子との同一化が、文脈上音楽と夏子、それぞれの官能的魅力を示唆するにもかかわらず、そのいずれからも逸脱する、文字通りの意味を特定することのできない「生命の珠」という濫喩（カタクレシス）の暴力的な押しつけとして実際に遂行されている。それは物質的に起ったのであり、その限りで疑いなく一つの事実、歴史的な出来事である。言い換えれば、「生命の珠」という濫喩は、この歴史的な出来事に読者を直面させるパラバシスとして機能する¹⁸。

¹⁸ 引用した一文に関する以下の読みは、ポール・ド・マンの「ハイポグラムと書き込み」（1981年）で、ヘーゲルの『精神現象学』第一章「感覚的確信」に触れた箇所に刺激されたものである。「意識（「ここ」と「いま」）は言語のために「誤った、人を欺く」ものなのではない。意識は誤った、人を欺くものだから言語である、それ以外のものではない。そして意識が誤った、人を欺くものであるのは、それが見せること（montrerまたはdémontrer、deiknumi）、あるいは指すこと（ZeigenまたはAufzeigen）によって、すなわち（指すことを可能にする）認知としての現象の一般性を、（指すことを必然的にする）感覚的知覚の直接性と個別性の喪失において含意する方法で、決定するからである。意識は直示的であるがゆえに言語的なのである。言語は、話す意識の比喩形象において初めてヘーゲルの章で明示的に現れる。（中略）話す意識の比喩形象は、名づけるという直示的機能によってもっともらしいものにされる。書かれた、または書き込まれた言語について言えば、それはヘーゲルのテキストではあらゆる方法のなかで最もリテラルな方法でのみ現れる。すなわち、実際の紙切れに我々を突然直面させるパラバシスによって、である。その紙切れの上にヘーゲルは、人が言おうとする唯一のことである感覚知覚の確証性それ自体を言うことの不可能性について、まさにそのときその場所に書いていた。個別性（いまここ）はずっと昔、話し言葉（Sprache）以前にとうに失われていた。（中略）話し言葉のいまここと違って、書き込みのいまここは誤りでも、人を欺くものでもない。彼はそれを書き留めたから、ヘーゲルのテキストのいまこの実在は、全く空虚であるのと同じくらい否定することができない。それは、例えば、『精神現象学』というテキスト全体を、この紙切れ、この紙切れ、等々といった果てしなく反復されるどもりに還元する。家や木、夜、昼のようなヘーゲルが言及する他の諸々の例ならば容易に愛着を感じるようになる——しかし、誰が彼のいまましい紙切れを気にかけているのか。これはそれについて我々が最も聞きたくないものであり、もはや一つの例ではなく、一つの事実であるがゆえに、我々が実際に手にする唯一のものだ。（中略）この紙切れに書き留めることは（それを言うのとは反対に）直示的ではもはやないし、正しいにせよ誤っているにせよ、指すことの身振りではもはや

いまや明らかとなったのは、暴力的な遂行としての文字を書き込む行為である。これは同時に、その必然的な相関物としての書き込みの物質性において、人に何かを決定させ、新たな行為の遂行へと導くのではなく、むしろそれを永遠に引き延ばし、妨げる。「生命の珠を、この卮に盛つて、今の一気に飲干せよと、堅く決心した」という一文において、「飲干す」という行為は、吸収という運動性において読むという行為に比較することができるかもしれない。しかし、「生命の珠」という文字は、読もうとしても意味を決定することができない。それは「此卮に盛」られた、つまり「この紙切れ」に書き込まれた「生命の珠」という文字にすぎない。したがって、「今の一気に」という「決心」は、「此卮に盛つて」という「果てしなく繰り返されるどもり」によって「決心」それ自体の「決心」で終わる。これは『うづまき』の物語的結論のみならず、それを読むことで音楽を聴かせるという音楽記述のパフォーマティヴィティが失敗し、それが繰り返されることに対応する。読みは決定し、遂行することを望むのだが、春雄が夏子との新たな関係に入ることを決断しても、「春」が「夏」とともに訪れることはない。二人の再会は永遠に先延ばしされている。これ自体読むことの不可能性のアレゴリーなのである。

ないし、一つの例、Beispielではもはやない。それは何の痕跡も残さずに忘れることの完全なる抹消である。言い換えれば、それは決定の決定的な削除である」。Paul de Man, "Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading," *The Resistance to Theory*, Foreword by Wlad Godzich, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986, pp. 41-43.

