

「相同性の誘惑」の世界文学に向かって

——永井荷風と村上春樹の文学における〈音楽〉——

林 信蔵

はじめに

「相同性の誘惑」(tentation homologique) というコンセプトがある。音楽記号学者ジャン＝ジャック・ナティエが『音楽家レヴィ＝ストロース』(*Lévi-Strauss musicien*) において提示し、その副題にも用いた言葉であるが¹⁾、実体としては異質なものの間に、無限定な類推によって相関関係を見出そうとする傾向のことを意味する。

ナティエによれば、レヴィ＝ストロースには実に独特なコンセプトが存在するという。それはすなわち、伝統的に「神話」が担っていた役割を 18・19 世紀において引き受けたのが「音楽」であるという主張であり、「神話」においても「音楽」と同様に、異なる要素の間に対称・並行・逆転などの関係が見出されることで、ひとつの全体として統合され、最終的に矛盾が乗り越えられるという発想である。そして、ナティエは、レヴィ＝ストロースによるリヒャルト・ヴァーグナーの《指輪四部作》における「愛の断念」(Renoncement à l'amour) のライト・モチーフの分析やモーリス・ラベルの《ボレロ》に関する分析を上記の主張の実例として挙げている²⁾。

レヴィ＝ストロースの思想の特性を吟味するという文脈からは離れよう。構造主義者ではなく、異なる文化的背景を持つ作品や芸術ジャンルを越えた作品の相関関係を論じる比較文学者にとっても、一見、異なる事象の間に「相同性」を見て取ろうとする欲求は、非常に大きいものであると思われる。しかしながら、研究者である以上、コーパスを限定することなしに、他者によって再現可能な相似関係の発見方法を提示することなく、ありとあらゆる分野の間の親和性を見つけたと主張するならば「相同性の誘惑」に負けてしまったと批難されても文句は言えないだろう。

ところが、創造性のみが問題となる芸術家や作家の場合、このような誘惑に惹かれることは何の問題もない。実際、多くの文学者が、自らの文学的創造の奥深い本質を語る際に、文学とは別のものに仮託して語ってきたし、そういった営みを取りわけ好む作家がいた。こういった〈幻想の相同性〉が作家にもたらした創造性の意味を考察することが比較文学の一つの大きな使命なのである。

例えば、文学における自然主義の主導者であり、近年、美術批評家としての一面も注目されているエミール・ゾラは、自らの文学的創造の特徴や困難をマネやゼザンヌをモデルとした画家の人生を通じて語ったことが知られているだけではなく³⁾、『実験小説論』では、社会的な関心を持つリアリズム小説を科学的実験に擬えた⁴⁾。むしろ、可能世界を構築する物語と現実世界の中で行われる実験を同一視することは、客観的事実には基づかない。しかしながら、そうすることで、ゾラが仮想的な物語理論を語っていると、アンリ・ミットランに倣って解釈するな

らば、ゾラの無意識的な直感は、そのストーリー・テラーとしての才能をうまく説明してくれると言えるのである⁵⁾。

本稿では、こうした「相同性の誘惑」に惹かれた作家のリストに幾つかの名前を付け加えるために、永井荷風と村上春樹の文学的営為における比喩的なモデルとしての〈音楽〉というテーマを扱いたい。直接的な影響関係が想定しにくいこの二人の作家を並べて扱うのは、実証性という観点からはデメリットがあるが、次のようなメリットが期待できるという側面もある。すなわち、〈音楽〉に仮託して文学創造を語ることを意味を考察し、二人の作家を関連付けることで、文学的流行や時代を超えた作家の関連性を、事象の個別性を捨象することなく議論することが可能になるという利点である。

永井荷風の文学的営為における〈音楽〉

永井荷風の文学的営為は、西洋的なリアリズム小説をゾラの文学的モデルを借用しながら、日本において創造しようとする試みから始まる。生理学的知識を援用し、人間の精神的な側面よりも肉体的な側面に注目する生物学的リアリズムを基礎にしながら、人間の本能的な欲望が社会においてどのような害悪をもたらすかという関心を持って、荷風は『野心』(1902)や『地獄の花』(1902)という作品を書き上げた。

ゾラにおいて、その生物学的知識は、シャルコーやロンブローゾなど世紀末のパリにおいて脚光を浴びた神話的な精神医学とも親和性を持つものであり、ゾラの生物学的リアリズムには、欲望の「抑圧と横溢」(refoulement et débordement)のモチーフが散見されることが指摘されている⁶⁾。荷風自身もそうした要素を直感的に摂取しており、欲望の抑圧の末に暴力的な動物性をむき出しにする人物を『地獄の花』において登場させている。そして、そうしたダイナミックな内面の動きを、迫真性を持って描くためには、語り手の地の文と会話文のみでは不十分であったのであろう、人物の思考や発話をできる限り忠実に再現しながら、語りの全体的な調和を維持する語りを、ゾラの用いる自由間接文体 (le style indirect libre) の英訳を介しながら摂取している⁷⁾。

デイヴィッド・ダムロッシュは「世界文学」を「発祥文化を超えて流通する文学作品をすべて包含する」ものとして定義しているが⁸⁾、そういった世界文学のありさまをパスカル・カサノヴァは『世界文学空間：文学資本と文学革命』の中で、現実の政治空間と関係しながらも独立している全球的な場である「世界文学空間」の歴史的形成と支配構造の考察を通じて論じている⁹⁾。この世界文学空間には、パリ、ロンドン、ニューヨークなど、文学資本の蓄積と集中の度合いにおいて他を凌駕する中心的な極が存在し、それらの中心が持つ磁場は、各々の国民的な文学空間が有する引力と干渉し合っているという。このようなモデルを参照することで、カサノヴァは、文学資本の蓄積において劣っている国民的文学空間に属する作家が、自国の文学空間に対して自らの優越性を主張する際に、世界文学空間の中心における規範を参照し、中心において認知されることを目指すことを意味を考察している。

たとえば、ジェームス・ジョイスやサミュエル・ベケットは、パリの文学界に認められることを介して、アイルランドやロンドンの文学空間に自らの文学の優越性を認めさせた。しかし、

彼らは、パリに自らの価値を認めてもらうだけではなく、パリの文学界において聖別された後に、パリの文学的規範そのものに影響を与えることに成功した点において、世界文学の中で非常に卓越した存在でもある¹⁰⁾。

一方、荷風によるゾラの自然主義的文学規範の参照は、基本的には、国民的文学空間における内向きの優越性の主張を目的としており、世界的な文学的中心において自らの作品の普遍性が認知されることを目的としていないことは、当時の日本の状況を考えれば自然であるといえるだろう¹¹⁾。明治における日本の世界的中心に対する遅れの意識、物理的・文化的・言語的距離の存在に加え、当時の日本の文学空間が相対的に独立し自律的に機能していたために、国民的文学空間の中において作家として認知されることが若手作家にとって何よりの目標であった。

それゆえに、荷風が1903年に4年8ヶ月にわたるアメリカ・フランス外遊に出発以後、ほどなくして、ゾラの自然主義的文学規範に対して距離を要求するようになるのも、自然主義的な文学規範に限界を感じ取り、その限界を内側から刷新するために新たな規範を紡ぎ出したと言うわけではない。むしろ、日本よりも世界文学空間の中に組み込まれていたために、より多くの情報にアクセス可能であったアメリカにおいて、世界文学空間における自然主義文学の優越性が大きく低下していることを知ったためである。荷風は、文学的中心を参照するという同じ戦略を維持しつつ参照の対象をアップデートしたのである。

荷風が新しく参照することになった文学的規範は、パリで勝利を取っていた象徴派に代表されるポスト自然主義の文学であった。こうして、荷風は、社会性よりも芸術性、客観性よりも主観性、そして、ジェラルド・ジュネットの『物語のディスクール：方法論の試み』における用語を借りれば「物語内容」(histoire)よりも「物語言説」(récit)を重視する文学的傾向を自然主義に對置させる¹²⁾。一方、世界的中心から遠く離れ、自然主義の凋落に敏感に反応することができなかった田山花袋らの日本の自然主義者たちは、西洋のポスト自然主義作家たちの作品を自然主義の枠内に再統合すべく苦心することで「主観的な自然主義」という世界的に見ても独特な文学理論をひねり出さざるを得なかった¹³⁾。

だが、パリの文学資本を同胞よりも早く自らのものとして手に入れようとする荷風の冷徹な戦略は、一方で、彼がアメリカで見出した西洋音楽やオペラに対する個人的な情熱とも大いに関係があった¹⁴⁾。荷風は、ニューヨークに居を移す1906年後半以降、熱心なオペラ通いを始めるのだが、そのレパートリーは、その後のリヨン、パリでの観劇によるものも含めると、代表的なものだけでも、モーツァルトに始まり、ロッシーニ、ヴェルディ、プッチーニなどのイタリア・オペラ、ヴァーグナーのほぼすべてのオペラ・楽劇、チャイコフスキーなどのロシア・オペラ、ベルリオーズ、グノー、ビゼー、サン＝サーンス、マスネなどのフランス・オペラなど、ほとんど網羅的と言ってよいものである¹⁵⁾。

そして、このような音楽に対する強い関心が、リヨン滞在中(1908年2月20日)に友人に宛てた以下の書簡の荷風研究者によってよく知られた一節を書かせることになる。

さて自分は自分一家の思想作物についてはどうしても形式的になつて行く傾があると思つてゐる。自分は形式の作家で満足する。藝術の価値はその内容にあらずして寧如何にしてその内容の思想を発表したかといふ手際にある。水夫が檣の上で大洋の月に対する情懷

は大なる詩であるが其れを發表する事の出来ぬ水夫は即水夫で詩人ではない。自分は文章詩句をある程度まで音楽と一致させたいと思つて居る。言辞の発音章句の朗読が直に一種神秘的な思想に触れる様にしたい。即ヴェルレーヌやマラルメの詩のやうにしたいと思つて無論此の両詩人の詩は絶えず読返して居る。¹⁶⁾

(下線による強調は筆者による。以下同様)

この一節では、音楽への情熱を下敷きにした象徴詩人に対する関心が述べられている。だが、この時期の荷風が自然主義小説家から象徴詩人に転向することを意図していたかといえ、必ずしもそうではなく、直前に引用した書簡は次のようにフランスの散文作家に対する言及へと続いていく。

モーパッサンの短篇中で「夜」だの其れから「水の上」の如きものはたしかに此の境まで進んで居るし又ピエールロチのものでは *Fantôme d'orient* (「東方の幽霊」嘗て己が愛したるトルコの少女の墓を弔ふ文) の書始め又は *Le passage de Carmencita* (昔馴染のチリーの婦人が老衰して行くさまを書いた短篇) の如きも此の実例であらうと思ふ。結構も思想も単純で強ひて其の主意を云へば悲しいとか哀れだとか云ふ一言で尽きて了ふが読んで居ると丁度音楽をきくと同様で口で説明の出来ない一種幽遠な悲愁を感じるのだ。¹⁷⁾

以上の荷風の証言により、外遊中の荷風にとって、特定の散文作家の文章から受ける印象は、音楽から受ける印象に等しいと受け止められていたことが確かめられた。ただしその一方で、荷風は、音楽と文学を接近させる要素に関して「一種神秘的な思想」、「一種幽遠な悲愁」と言及するのみで、何を意味するのかを明確に指示していない。

そこで、荷風の主張のさらに細部に目を向ける必要があるのだが、そうすることで、文学を音楽に近づけることとは、以下の二点を意図したものであると解釈することが可能になる。すなわち、「結構も思想も単純」でありながら「幽遠な悲愁」を感じさせることから、物語内容以上の文学的効果を物語言説に持たせることを目指していると解釈できる。そしてまた、その「幽遠な悲愁」は、「口で説明の出来ない」ものであることから、言葉では表現することが難しい印象を表現対象とすることを意図しているのである。

こうした解釈は、1910年に発表された短文「文章の調子と色」における荷風の主張を参照することで十分に正当化することが可能であると思われる¹⁸⁾。このエッセーの中で、荷風は、古来名作の中で「決して文章の拙いものはない」と指摘した上で、文章が上手いこととは、人の「心持」を十分に表現することができることなのだと述べている。ここで荷風の言うところの「心持」とは、静的な心的状態と言うよりは、重層的で移ろいやすい無意識的な情動を指していることが見て取れる。そして、そうした「心持」を表現する手段こそ「文章の音楽的調子」なのである。

文章の上に七五とか或は八六とか、然く際立つた調子を用ゐて、文章の形式を韻文にしなくても、散文として、夕暮なら夕暮の感じ、朝なら朝の感じ、其他、嬉しいとか、悲しいとか云ふ微妙な心持を、微妙な文章の音楽的調子に依つて、人に伝えることが出来ると信

じて居る。そして、私は私の文章の中に、矢張り音楽的の調子を加味することに苦心して居る。即ち文字と文字とを綴つて行く其中に、自らなる調子を作つて、其間に言葉で現はし得られぬ所の情調を、読者の胸へ自ら刻んで行くと云ふ方法である。¹⁹⁾

以上から、重要な文学的価値を、音楽を参照することで生み出そうとする意図が荷風にあったことが確認できた。それでは、そうした意気込みは、荷風の文学作品の中にどのような形をとって現れることになったのだろうか。無論、本稿において、このテーマを網羅的に検証することは難しい。ここでは、その実践のありようの一端を何うことができる事例を挙げるに止めておこう。

『放蕩』の物語言説における音楽の反映

その一例とは、荷風の外遊の最も大きな成果とも言うべき『ふらんす物語』初版（1909年、博文館、発禁）の巻頭に納められた小説『放蕩』（後に『雲』と改題）の一節である²⁰⁾。この作品は、そもそも音楽作品との関わりが強い。それというのも自伝的な要素を大いに含むこの作品において、パリに住む愛国心に乏しい外交官である主人公貞吉が、かつてニューヨークにおいて関係を持った愛人アーマを思い出す場面があるのだが、そのアーマのモデルであるイデスは、荷風が『西遊日誌抄』において、ヴァーグナーの《タンホイザー》に登場するヴィーナスに擬えられていた女性だからである²¹⁾。

以下に引用する場面で、貞吉は、ロザネットというパリの娼婦と一夜を共にしているのだが、そのふとした仕草からアーマのことを思い出す。ロザネットが喚起するアーマの記憶は、はじめは、貞吉を官能的な愛の世界へ導いた女性という一面であった。だが、まどろみのなかで、意識が混乱するなか、次第に、アーマは、自己犠牲の精神を発揮し、貞吉が道を踏み外すことを防ぐためのヨーロッパに旅立つように促した神聖な女性という様相を帯びてくる。つまり、ヴァーグナーにおいては相容れない存在として描かれるヴィーナスとエリザベートという女性像がアーマの記憶のなかで統合されていることになる。そして、そうした内容が物語世界のなかに流れる歓楽の歌と神聖な賛美歌の交錯としても表現されている。

[……] 貞吉は覚えずほろりと涙を落した。拝むやうに其の足元に跪いた。官職を捨てて遊民にならうなぞとは余りに無謀な空想であつた。物事は真率に、謹み深く考へねばならぬ。自分は官命止み難く、海を隔てて逢はれぬ恋に憧憬れやう。其の方が遙に恋に忠実なるものと云ふべきである。形容の出来ない、痛ましい、同時に美しい悲哀が、胸の底深く突入るのを覚えた。ああ、あの時に、静なワシントンの街の、何処からともなく流れて来る、遠い会堂の賛美歌の声をば、自分はアーマと二人、如何なる深い感動を以て黙聴したであらう。

[改行・章が変わる]

ふと、夢に聞く響かとはばかり、耳につくのは、あの、遠い昔の賛美歌の声ではなくて、身は大西洋を越えて欧州の中心。巴りの放蕩児が夜を明かして騒ぐ舞踏場の音楽である。

貞吉は同衾して居る女の眠りを覚さぬやうにと、そつと身を寢床から滑り出し、煖炉の前の長椅子にぼんやり坐つた。火はまだ燃えて居る。部屋は暑い。²²⁾

章が変わる前の文章で「考へねばならぬ」、「憧れやう」という主人公の思考・発話を表す言葉は「～は考えた」・「～は言った」といった言明動詞なしで語り手によって報告されている。それゆえに、語り手と主人公との心理的な融合が見られるフランス語の自由間接文体に近い語りとなっている。実際、その融合の一つの指標として、語り手が主人公を指し示す言葉が「貞吉」から「自分」に変化することを指摘できるだろう。そして、「ああ」以降の語りにおいては、感極まった調子となっていく。しかし、章が変わった後の文章では、アーマの思い出を断ち切るかのように、アメリカとの距離を感じさせる「欧州の中心」による体言止めが用いられ、その後は、客観的な視点からの描写へと戻っていく。

筆者は、すでに、この場面が《タンホイザー》のパリ版改良版（ウィーン版）の歌合戦の場面におけるタンホイザーの歓楽の記憶の無意識的想起の場面と関連性があることを指摘したことがある²³⁾。この意味では、荷風の音楽傾倒は、作品の物語内容に題材を提供したという点で、非常に大きな意義を持っていたと言える。しかし、その一方で、本稿においてさらに議論を深めたい点は、上で引用したような自由間接文体に近い心理描写の語りから客観的な描写への移行が、まどろみから急に我に返った貞吉の「心持」の変化に対応しており、それゆえに、こうした「心持」の表現が「文章の調子と色」において説明された「音楽的調子」の加味のひとつの実践例として解釈できるか否かという問題である。

この時期の荷風は、精神分析が学問分野として確立される以前に流行した無意識の理論とショーペンハウアーの音楽哲学とを緋い交ぜにしたような著作に関心を持っており²⁴⁾、その初期作品において、無意識的欲望の「抑圧と横溢」のドラマを表現するために摂取した自由間接文体を、音楽のありようと通じる捉えがたい心理の動きの表現のため転用した可能性は大いにありと考えられる。

だが、ここで悩ましい問題に行き当たる。それは荷風が「文章の調子と色」において「文章の音楽的調子」が生まれる条件を第三者にとって再現可能な形では示していないことである。上で引用した『放蕩』の一節では、荷風が《タンホイザー》に見出したライト・モチーフと関連がある「賛美歌」と「舞踏場の音楽」という記述があった。このために、荷風がこの一節を音楽的に表現しようとしていると解釈する蓋然性が存在した。しかしながら、『放蕩』において、自由間接文体に準ずる語りと客観的な描写の交替は、作品の至る所で散見され、その多くの箇所ですべて具体的な音楽作品への言及はない。

「文章の調子と色」における荷風の論理に従うならば、「心持」を表現する主要な手段は文章に「音楽的調子」を帯びさせることである。それならば、高揚し混乱した「心持」の表現に適した自由間接文体に準ずる語りを頻繁に用いる『放蕩』では、その大部分において「音楽的調子」が加味されていると解釈することもできる。しかし、そのうちのどれが「音楽的調子」なのかは不明であり、それゆえに、音楽と文学の並行関係を想起する読みは解釈者の恣意に従うことになる。また、自由間接文体に準ずる語りが見られる場所の全てに「音楽的調子」が加味されているとしたら、全てを説明できることによって何も説明していないことになってしまう。か

くして、こうした解釈が持つ批評的な潜在能力は半減してしまうのである。

では、こうした問題は、荷風の説明の不備によって起こったのであろうか。こうした疑問に答えるためには、荷風以外の音楽愛好家の文学創造に眼を向ける必要があるだろう。

音楽愛好家、村上春樹

今日、世界文学の舞台において、村上春樹は、最も知名度が高い日本人作家の一人といっても過言ではないだろう。その彼が音楽愛好家であることは、作家になる前後にジャズ・バーを経営していた経歴があることが、ノーベル賞の発表の時期が近づくと毎年ジャーナリズムが取り上げて一種の風物詩になることからわかるように、世間一般に定着しているイメージであると考えられる。

ただし、彼の音楽に対する好みがジャズなど特定の音楽ジャンルに特化したものではないことが以下のインタビューにおける発言から見てとることができる。

僕はもうかれこれ半世紀近く、ジャズを熱心に聴き続けているのだけど、クラシック音楽を聴くのもそれに劣らず好きで、高校生の頃からレコードを集め、コンサートにも時間が許す限り頻繁に通ってきた。とくにヨーロッパに暮らしているときは、文字通り浴びるほどクラシック音楽を聴いた。ジャズとクラシック音楽を交互に聴くことは昔も今も、僕のハートとマインドにとってとても有効な刺激に（あるいはまた安らぎに）なっている。どちらかひとつだけしか聴いてはいけなと言われてたら、どちらをとるにせよ、ずいぶん淋しい人生になってしまうだろう。（中略）「素敵な音楽」を聴くことによって与えられる純粋な喜びは、ジャンルを超えたところに存在している。²⁵⁾

ここで村上が彼の中のクラシック音楽の地位をジャズと同列に引き上げようとしているのは、このインタビューが小澤征爾とのクラシック音楽をめぐる対談であるということと決して無縁ではないだろう。『小沢征爾さんと、音楽について話しをする』の中で、村上春樹は、このインタビューを通じて、次第に「僕と小沢征爾さんとのあいだには、いくつかの共通点みたいなものがあるのではないかと感じるようになった」という親近感を持つに至ったと述べている。小説家と指揮者という生業の違いを超えて、それぞれの性質に親和性を感じることで、ある種の「同性の誘惑」に惹かれているとも言えるのだが、そうした雰囲気が醸成される中で「インターリュード」と称し「文学と音楽との関係」という題目の文章が挿入されている²⁶⁾。

そこで、村上は「最近になって、昔より音楽が少しはよくわかるようになった」印象があると言い、しかも、それは「小説を書いていると、だんだん自然に耳がよくなる」ためではないかと述べている。そして、最終的には、小説執筆と音楽聴取の間には、プラスの相互作用があると断言するに至るのである。

これに対して、日本のマエストロは、単に「ふうん」と答える。この対談の中で、このような突き放した反応が見られるのは比較的稀であり、やや意外な印象を受けるが、このことが二人の対談がお互いの意見を単に追認し合うような性質のものではないことも示している。そして、

村上は、その内容をより具体的に説明しようと試みるのだが、その時に、文学と音楽に共通する要素として「リズム」をあげる。

僕は文章を書く方法というか、書き方みたいなのは誰にも教わらなかったし、とくに勉強もしていません。で、何から書き方を学んだかという、音楽から学んだんです。それで、いちばん何が大事かっていうと、リズムですよ。文章にリズムがないと、そんなもの誰も読まないです。前に前にと読み手を送っていく内在的な律動感というか……。機械のマニュアルブックって、読むのがわりに苦痛ですよ。あれがリズムのない文章のひとつの典型です。²⁷⁾

すると小澤は「文章のリズムというのは、僕らがその文章を読むときに、読んでいて感じるリズムということですか？」と質問する。それに対して村上は同意し、さらに「リズム」を作り上げるための具体的な方法に言及していく。

そうです。言葉の組み合わせ、センテンスの組み合わせ、パラグラフの組み合わせ、硬軟・軽重の組み合わせ、均衡と不均衡の組み合わせ、句読点の組み合わせ、トーンの組み合わせによってリズムが出てきます。ポリリズムと言っていいかもしれない。音楽と同じです。耳が良くないと、これができないんです。²⁸⁾

こうした具体的な説明に対して小澤は「文章にリズムがあるというのは、僕は知らなかった。どういうことになるのか、まだよくわからない」と述べる。最終的には、小澤が選挙公約のマニフェストを例に出し、村上が「それが要するに「リズムがない、流れがない」」ことであると述べ、小澤が「そうか、そういうことか」と一応納得することで別の話へと移っていく。だが、村上の言うところの「文章のリズム」が音楽的な意味でのリズムに擬えてよいものであるかに関する小澤の意見は、はっきり表明されないままとなる。

村上と小澤の意見の食い違いの理由については後述することになるが、以上のやり取りからさしあたって確認できるのは、荷風と同じく村上も自身の物語言説の文学的特徴を語るために音楽のイメージを用いていることである。村上春樹の文学作品の物語言説は、世界各国の言語に翻訳され、多くの読者を得ている事実が示すように、翻訳可能性に開かれた透明性の高い文体を持っていると考えられる。しかしながら、村上作品を読んでいると、単に意味を伝えるのに適している形を選択したとは言えない意図的な配慮が組織的に用いられていると判断しうる箇所が存在するのも事実である。

以下、本稿では、こうした文体的実践の一例を挙げる。それは、『ノルウェイの森』において、主人公の「僕」の周りの人々の死が語られる際に、多くの場合、その死が予告されるという事例である。そして、こうした事例を考察することで村上の物語言説の特徴の一端を明らかにし、その特徴を村上の音楽傾倒と結びつけることを試みたい。

『ノルウェイの森』の「ポリリズム」

荷風の語りの分析において「物語言説」と「物語内容」というジュネットの概念を採用した
ことと整合性を取るために、再びジュネットのナラトロジーを参照するのは、無益ではないだ
ろう。ジュネットは、「物語内容の時間」(語られる出来事の時間)と「物語言説の時間」(出来
事が語られる順番)の対応関係を考察する際に、その両者の関係に差異が生まれる語り方を「錯
時法」と呼んだ。そして、さらに基準となる語りの時間に対して、それ以前に起こったことを
語ることを「後説法」、それ以後におこることを予想したり予告したりすることを「先説法」と
呼んでいる²⁹⁾。『ノルウェイの森』の語りの特徴と関連があるのは、「錯時法」のうちの「先説法」
であるが、精緻な類型論的議論を目的としていない本稿では、さしあたって、「予告」という日
常的なコノテーションを含む用語を保持する。

その予告が最も早く現れるのは、「僕」の親友キズキ、キズキの恋人で後に「僕」の恋人にな
る直子が高校時代に三人で閉じられた濃密な小世界を形成していたことが語られる場面である。
語り手である「僕」は、こうした小世界を支えていたのは、キズキであったことを説明する際に、
あたかもうっかりその事実を明かしてしまったかのように、キズキの死を間接的に予告する。

[……] キズキが戻ってくると、また話が始まった。直子もあまりしゃべる方ではなかった
し、僕もどちらかといえば自分が話すよりは相手の話を聞くのが好きというタイプだった
から、彼女と二人きりになると僕としてはいささか居心地が悪かった。相性がわるいと
かそういうのではなく、ただ単に話すことがないのだ。

キズキの葬式の二週間ばかりあとで、僕と直子は一度だけ顔をあわせた。[……]³⁰⁾

この予告が省略による物語内容の時間の単なる跳躍でないことは、このすぐ後に、語り手は、
キズキが「僕」をビリヤードに誘い、キズキが勝ったという話を報告し、物語内容の時間が戻
ることから分かる。そして、このような語りの時間の交錯がその外見よりも意図的に用いら
れていることを主張するために、こうした同じ現象が「僕」の寮の先輩で外交官になる永沢の恋
人ハツミの死、大学の友人緑の父親の死を語る際にも繰り返されることを指摘しておく必要が
あるだろう。

ところで、ジュネットは、物語内容と物語言説の時間が「完全に一致した状態である一種の
ゼロ度の存在」は「仮説的」なものであり、「われわれの(つまり西洋の)文学的伝統は、これ
と反対に、典型的な錯時法の効果によって始まっている」と述べている³¹⁾。つまり、物語内容
の時間と物語言説の時間は、差異が生まれる方が一般的であり、「錯時法」が用いられないほう
が特異な状態だと言う。ただし、ジュネットは「錯時法」の使用について、「先説法」は「後説法」
よりも用いられる頻度が「はるかに小さい」とも述べていた³²⁾。その理由は「物語のサスペ
ンスに対する配慮は小説の「古典的」観念(広い意味での小説であって、その重心はむしろ一九
世紀の方に位置する)に固有のもの」であるからだと言う。それゆえに『ノルウェイの森』に
おいて、主人公や作中人物たちにとって重要な意味を持つはずの死が予告によってあらかじめ
明かされることは、この小説の読者の予想を大きく裏切るものであると言える。

しかしながら、村上が意図したものが「小説」ではなく、「古代の叙事詩」のようなものがもたらす効果だったとしたら、こうした驚きそのものが的外れなものと言えるかもしれない。ジュネットによれば「古代の三大叙事詩、『イリヤス』・『オデュッセイア』・『アイネーイス』のいずれもが、予想を述べた一種の要約から始まって」いると言う³³⁾。そして、この「予定された宿命の筋立て」は、『ノルウェイの森』でも用いられていると考えることが可能である。それというのも、この小説の冒頭において、主人公はすべてを失う運命にあることが、あらかじめ「予告」されているからである。

『ノルウェイの森』の冒頭の場面で「僕」は、それ以後の物語で語られることの全てを知っている立場にある。その「僕」がドイツのハンブルク空港に着陸した際に、流れてくるBGMであるビートルズの《ノルウェイの森》を聞いたことで、無意志的な記憶の想起が起り、直子との思い出が蘇ることで物語が始まる。だが、その追憶とは「僕」が「自分がこれまでの人生の過程で失ってきた多くのもの」のことを考え、「失われた時間、死にあるいは去っていった人々、もう戻ることのない思い」に向き合うことなのである³⁴⁾。

以上の分析から、『ノルウェイの森』の中には、後にアクセントがあること、すなわち、一個人に関する物語の最終的な結末である死を語る文章であるという性質と、初めにアクセントがあること、すなわち、最終的な不幸をあらかじめ予告して扱う物語言説であるという性質が共存していると言うことができる。いわば、現実においては、誰にとっても決定的な意味を持つ死という内容を、死を取るに足らないものとして扱う神話的な形式で語っているのであり、そのような緊張関係を孕みながら物語が成立していると言える。

それでは、こうした語りの特徴は、村上が小澤に語った言葉の音楽性という文脈からどのように解釈することができるのだろうか。ここで、ポイントになるのは、村上が小澤に対して、単に小説の創造において「リズム」が重要であると述べるだけではなく、「ポリリズムと云っていいかもしれない」とも付け加えていたことである。異なる声部において、例えば二拍子系のリズムと三拍子系のリズムが同時に演奏されることによって生まれるポリリズムは、異なる声部を同時に持つことのない小説では、原理上実践不可能である。それにもかかわらず、「ポリリズム」という言葉を村上が用いた背景には、上述した語る時間と語られる時間の緊張関係を表現するために適当な言葉が他に見つからなかったからと解釈することができるのではないか。

レヴィ＝ストロースが音楽と神話を同一視していたことは、本稿の冒頭ですでに言及したが、レヴィ＝ストロースは、神話の目的の一つは、人間の現実と信仰との矛盾を乗り越えることであると述べていた³⁵⁾。また、さらに、神話と同様の機能を持つ音楽を描写する際に例として挙げたラベルの《ボレロ》において、音楽的な矛盾が乗り越えられる仕組みとして、二拍子と三拍子のポリリズムにも言及していた³⁶⁾。つまり、本稿で提示した『ノルウェイの森』解釈は、レヴィ＝ストロースの支持を得ることが期待されるのだが、まさに、その期待こそが、筆者が「相同性の誘惑」に駆られ始めた兆候なのである。

たとえ、村上が「ポリリズム」を物語言説と物語内容との緊張関係を指し示すために用いたことが事実であったとしても、その場合の「リズム」とは、例えば、強弱や弱強、強弱弱、弱強弱、弱弱強など、アクセントを持つ拍と持たない拍がグループ化されることによって生まれるリズムとは別のものである³⁷⁾。村上の発言において、「リズム」は、音楽の用語から派生したが、

音楽的な意味とは同一視できない次元で使われており、それゆえに、成立しているのは、ポリ・〈リズム〉なのだ。おそらく、このような意味の横滑りがあったために、音楽家である小澤征爾は、村上の話の本質的には理解できなかったのだろう。

実際、村上は、「言葉の組み合わせ、センテンスの組み合わせ、パラグラフの組み合わせ、硬軟・軽重の組み合わせ、均衡と不均衡の組み合わせ、句読点の組み合わせ、トーンの組み合わせによってリズムが出てきます」と説明するのだが、では、どのように組み合わせるとどのような「リズム」が生まれるのかについて、荷風と場合と同様明白には語っていない。それは、ある意味では当然で、荷風も村上も、自身の文学創造の機微について音楽の用語で語っているのだが、そうした内奥は、作家自身でも完全には説明できないからこそメタファーを用いているのである。

研究者である以上、第三者にも再現可能な形で二つのものの類似性を提示しなければ、「相同性の誘惑」に負けたことになってしまうことは冒頭ですでに述べた。したがって、筆者のたどり着ける唯一の結論は、荷風も村上春樹も〈音楽〉に言及することで、自らの文学創造の内奥を明かした——あるいは、明かすのを回避した——という事実であり、同時に、文学創造のメタファーとしての〈音楽〉は、個別の文学的テキストの生成の秘訣を教えてくれることは決してないという事実である。

音楽愛好家の世界文学

以上のように、永井荷風も村上春樹も、それぞれの文学創造の内奥を〈音楽〉に仮託して説明しようとしたが、そうした言説の分析から、それぞれの作家の物語言説の持つ芸術性の由来を解明することは不可能であった。それゆえに、音楽と文学の「相同性の誘惑」の意味を問う試みは徒労に終わったと言うべきであろうか。

しかしながら、ここで強調したいのは、音楽と文学の「相同性の誘惑」が荷風と村上にもたらした創作上の意気込みは、かなり親和性が高いものであった点である。荷風が「文字と文字とを綴つて行く其中に、自らなる調子を作つて、其間に言葉で現はし得られぬ所の情調を、読者の胸へ自ら刻んで行く」と表現し、村上が「言葉の組み合わせ、センテンスの組み合わせ、パラグラフの組み合わせ、硬軟・軽重の組み合わせ、均衡と不均衡の組み合わせ、句読点の組み合わせ、トーンの組み合わせによってリズムが出てきます」と表現したように、物語言説の表現性を追求しようとする二人の作家の共通した姿勢は、他の多くの作家よりもこの二人をまとめてとらえることを正当化してくれる。

ここで、視線を再び世界文学の方に向けるならば、19世紀の後半から20世紀の前半にかけて、象徴派の詩人やマルセル・ブルーストなど、写実主義や自然主義の規範に対抗しようとする作家たちが、しばしば、彼らの文学的理想を〈音楽〉に仮託する音楽愛好家であったことが想起される³⁸⁾。カサノヴァは「文学的リアリズムの持つ本質的な他律性」について言及していた。すなわち「ナチュラリズムは書かれたことがらと現実とのあいだには一致があるという幻想を与えるただひとつの文学技法」であり、こうした技法が生み出す効果は、多くの場合「権力の道具としてであれ、批評の道具としてであれ、政治的に使用されることの説明は大部分について」と言うのである³⁹⁾。そうだとすると、「他律的」な文学に対置されるのは「自律的」な文

学になるのだが、歴史的には、ポスト自然主義の作家の作品こそがそういった自律的文学のありようの一端を体现している。

フランスのポスト自然主義の作家たちが美学的な参照点としたヴァーグナーが非常に強い政治性を帯びた美学を有していたことや、ヴァーグナーに影響を受けた作家たちもヴァーグナーに対抗する形でフランス的なものの探求に向かった側面があるために、カサノヴァ言うところの「政治的利用」とは何なのかという問題は、より慎重に取り扱う必要がある。だが、自然主義を乗り越えようとした作家たちが、文学を日常的・現実的な意味から解放し、その自律を要求したことは事実であるように思われる。そして、そうした作家たちは、しばしば、音楽愛好を文学の自律のための戦いの旗印としたのである。

それでは、このような音楽愛好家の作家の系譜に荷風と村上を位置付けてみると、どのような批評的な可能性が生まれるのだろうか。まず、荷風に関して想起すべき点は、『放蕩』が収載されている『ふらんす物語』などの帰国直後の作品は、発表当時、当局により発禁処分を受けたという点で、荷風も文学の自律性のために戦わざるを得なかった経験を持った作家であったという事実である。そのような立場で、〈音楽〉をよりどころにして「形式」の作家として物語内容の重要性を相対化することは、非愛国思想を広め、風俗の壊乱を誘発することが自らの作品の主な目的でないという予防線を張ることにもなる。そして、時勢がより切迫し、文学の自律性がほとんど奪われる太平洋戦争期において、荷風の音楽愛好は、文学の自由のための抵抗に有効な手段を提供したのではないかと考えることすら可能なのである。今後、このような視点から戦時中の浅草オペラ館通いや菅原明朗との浅草オペラ《葛飾情話》の共作、映画台本『浅草交響曲』の執筆の意味を考察することが課題となる。

カサノヴァは、その著書で、荷風の名を一度出しているが、それは、パリがいかに全世界の文学者から憧憬される卓越した文学首都であるかを例証するためにすぎなかった⁴⁰⁾。しかし、文学の自律性のために戦う音楽愛好家という荷風像は、世界文学の舞台において、荷風がより普遍的な関心の対象になりうる潜在性を有していることを示している。

一方、村上春樹に関して言えば、今日、ノーベル賞を取れそうで取れない作家であることをめぐって、その普遍的な文学テーマの不在や遊戯性に関する指摘がなされることがある⁴¹⁾。しかし、音楽愛好家として物語内容より物語言説を重視するという主張は、たとえば、声楽に対する器楽の優越といった美学を経由することで、物語内容の空虚さが、むしろ、文学の純粋性を追求した結果だと主張する機会を与えるだろう。

また、物語言説を重視するという主張は、我が国の文学的営為において、ある種のリアリズム的傾向の過大な評価が行われる場合、例えば、特定の政治的な意図に従属した他律的な文学が評価を得るといった傾向が強まるような事態が生じるならば、そうした文学的潮流に対抗する作家として、世界文学におけるより普遍的な認知の可能性を広げることができるかもしれない。

おわりに

このように本稿では、文学創造の最も繊細な細部に焦点を絞ることに失敗し、解像度が低いイメージを得ることで、結果的に、文学作品を全焦点的な視点から眺める可能性を得ることが

できた。おそらく、こうしたプロセスを意図的に行うことが世界文学の読みの一つのありようなのであろう。

本稿では、永井荷風や村上春樹の具体的な考察を中心に、一部のフランス人作家の音楽愛好に簡単に言及するにとどめざるを得なかったが、今後こうした視点から、音楽によって媒介された文学の世界的な系譜を作成することが課題となる。そして、この試みはまた、国境や時代を越えることには積極的であったが、芸術ジャンルを越境することに対しては、比較的慎重であったように見える世界文学の読みの戦略をさらに広げることにも寄与することが期待される。

注

- 1) Jean-Jacques Nattiez, *Lévi-Strauss musicien : essai sur la tentation homologique*, Actes Sud, Arles, 2008. なお、本稿における外国語文献の引用は、訳者を明示しない場合に限り、拙訳である。また、書物のタイトルは『音楽家レヴィ＝ストロース』のように二重括弧で、文学以外の芸術作品のタイトルは《指輪四部作》のように、山型二重括弧で示した。
- 2) *Ibid.*, pp. 73-87 et pp. 165-168.
- 3) ゾラはその『制作』(*L'Œuvre*, 1886)の中で、主人公クロード・ランティエのモデルとしてマネやセザンヌを用いたことが知られているが、『制作』の岩波文庫版訳者である清水正和は、その「解説」において、ゾラの作品準備プランの冒頭にある以下のような言葉を引いている。「クロード・ランティエを通して、芸術家の自然との闘い、作品創造の努力、肉体を与え生命を生み出すための血と涙の努力を描きたい。それは常に真実との闘いの連続であり、しかも常に打ち負かされる天使との格闘である。つまり私はこの作品で、私自身の内密な創造の営み、絶え間なく苦しい出産をかたむかうだろう。『制作』(下巻, 岩波文庫・1999, p. 346)。
- 4) *Le Roman expérimental*, dans *Œuvres complètes d'Émile Zola*, édition établie sous la direction de Henri Mitterant, 15 vols., Cercle du Livre précieux, Fasquelle, Paris, 1966-1969.
- 5) Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, coll. « Que sais-je ? », P. U. F., Paris, 1986.
- 6) Jean Borie, *Zola et les Mythes : ou de la nausée au salut*, Seuil, Paris, 1971.
- 7) 荷風の初期作品におけるゾラの影響の多角的考察は、拙著においておこなったために、ここでは詳細には立ち入らないこととする。詳細は、拙著『永井荷風 ゾライズムの射程：初期作品をめぐる』(春風社・2010)を参照されたい。
- 8) デイヴィッド・ダムロッシュ『世界文学とは何か?』, 秋草俊一郎, 奥彩子, 桐山大介, 小松真帆, 平塚隼介, 山辺弦訳(国書刊行会・2011)。原著は, David Damrosch, *What is World Literature ?*, (Princeton University Press : Princeton), 2003. なお、「世界文学」の理論家としてダムロッシュとともに名前が挙がる人物として、フランコ・モレッティが存在する(フランコ・モレッティ『遠読：〈世界文学システム〉への挑戦』, 秋草俊一郎, 今井亮一, 落合一樹, 高橋知之訳, みすず書房, 2016. 原著は, Franco Moretti, *Distant Reading*, (Verso : New York), 2013)。文学研究において重視されてきた「精読」に頼らず、計量的な分析によって「世界文学」を論じる「遠読」というコンセプトを提示したことで知られているが、ダムロッシュの「世界文学」の解説方法は、基本的には翻訳論をベースにしたものであり、精読を放棄していない点において、モレッティの流儀とは異なっている。
- 9) Pascale Casanova, *La république littéraire mondiale des Lettres*, Seuil, Paris, 1999, 岩切正一郎訳『世界文学空間：文学資本と文学革命』(藤原書店・2002)
- 10) 前掲書, pp. 393-398.
- 11) 初めの出世作『地獄の女』が懸賞に応募し、入選し出版された後に、森鷗外に声をかけられて感激したという逸話は有名だが、後年自身の初期作品をゾラの模倣だったと振り返るように、若き荷風がゾラ

を参照しつつ、世界文学の最先端を行く文学的挑戦を行おうという気概を持っていた形跡はない。

- 12) 『物語のディスコース』、花輪光、和泉涼一訳（書肆風の薔薇・1985）、原著はGérard Genette, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 1972における用語を参照した。「物語内容」は、語られる出来事の内容面を指し、「物語言説」は語り方を指す（p.17）。
- 13) いわゆる「私小説」のように、人間の個人的な側面をできる限り克明に表現することを目指す傾向は、西洋的な文脈では、ポスト・自然主義文学の系譜に入れられるべきものであると考えられる。
- 14) 荷風における「タンホイザー体験」の意味のその文学的な反映というテーマは、拙論「永井荷風の《タンホイザー》体験—『放蕩』における音楽聴取体験の反映をめぐって—」、『音楽文化学論集』第5号（東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻博士後期課程研究論文集・2015）において論じた。本稿は、その内容を前提としながら、そうした荷風の文学的営為をより広い文脈に位置付けることを意図している。
- 15) 外遊中の荷風のオペラ体験に関する実証的研究としては、代表的なものとして以下の論考を参照のこと。秋庭太郎『荷風外伝』（春陽堂・1979）、平岩昭三『洋行時における荷風の音楽・演劇体験をめぐって（一）—在米時代について—』および平岩昭三『洋行時における荷風の音楽・演劇体験をめぐって（二）—在仏時代について—』（『日本大学芸術学部紀要』（10-11・1981-1982）、松田良一「永井荷風とオペラ」『椋山女学院大学研究論集』（15-2・1984）、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）。
- 16) 『荷風全集』第27巻、p.23。本稿における荷風の文章の引用に関しては、岩波版新全集（1992-2011、全30巻、別冊1巻）に拠ったが、一定の書記上の修正を行った箇所もある。また、引用にあたり巻数と項数を記す。
- 17) 同前、pp.23-24.
- 18) 『荷風全集』第6巻、pp.401-406.
- 19) 同前、p.404.
- 20) 『荷風全集』第5巻、pp.5-77.
- 21) 『荷風全集』第4巻、p.325。なお、大野茂男が指摘するように『西遊日誌抄』には、日記というよりも創作としての側面が色濃く存在する（『西遊日誌抄』における抹殺と虚構、『国語と国文学』44-6・1967）。イデスの存在に関してもその虚構性が議論の対象となっているが、本稿では、たとえ虚構であったとしても自らの恋の物語を《タンホイザー》になぞらえたという点に注目している。
- 22) 『荷風全集』第5巻、pp.53-54.
- 23) 拙論、前掲注14
- 24) 荷風が無意識世界と音楽的体験との類似性に対して関心を持っていた事実については、以下の論考において言及した。拙論「鈴木春信の幻想曲—永井荷風の美術批評における比喩としての〈音楽〉をめぐって」『大正イマジユリィ』9（大正イマジユリィ学会・2013）
- 25) 小澤征爾・村上春樹『小澤征爾さんと、音楽について話しをする』（新潮文庫・2013）、pp.14-15.
- 26) 同前、pp.149-154.
- 27) 同前、pp.149-150.
- 28) 同前、pp.150-151.
- 29) 以上、ジュネットの物語の時間の順序をめぐる議論は、前掲注12、pp.27-84を参照した。
- 30) 『ノルウェイの森 上』（講談社文庫・2004）、p.50.
- 31) ジュネット、前掲注12、p.30.
- 32) 同前、p.70.
- 33) 同前
- 34) 『ノルウェイの森 上』、p.8.
- 35) Nattiez, *Op., cit.*, p.55.

- 36) *Ibid.*, pp. 165-167.
- 37) 本稿におけるリズムの定義は、G. W. クーパー、L. B. メイヤー『音楽のリズム構造』、徳丸吉彦訳（音楽之友社・1972）、原著はG. W. Cooper, L. B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, (University of Chicago Press: Chicago), 1963を参照した。
- 38) ナティエはプルーストの音楽傾倒に関して、*Proust musicien*, Ch. Bourgois, Paris, 1984において論じている。このタイトルは、*Lévi-Strauss musicien*と木霊を返し合っており、音楽愛好がさまざま分野でどのような意味を持つか考察することがナティエのライフワークの一つとなっていることが見て取れる。
- 39) カサノヴァ、前掲注9, p. 254.
- 40) 同前, p. 53. 彼女によれば「日本の詩人で作家の永井荷風（1879～1959）は1907年、パリに到着したとき、モーパッサンの墓前に参った」という。しかし、1907年に荷風がモーパッサンの「墓前に参った」と言うのは、現実に即していない可能性がある。たしかに、荷風は『モーパッサンの石像を拝す』の中で誤解を招くような書き方をしているが、それは自分のモーパッサンへの傾倒を母国の読者に向けて強調する意図があったと考えられる。カサノヴァは、荷風のパリ憧憬を純粹なものとして捉えているが、彼女もまた、このような文学的な演出に騙されたという側面がある。
- 41) 川村湊は、ノーベル賞に関して、ノーベル委員会によって選考対象から外される幾つかの要因を挙げているが、その中の一つに、ミステリーやSFなどのエンターテインメントが高い文学と言うものがあることを指摘している。こうした手法の一部は、村上の作品の中にも取り入れられており、そのことが村上のノーベル賞受賞を阻んでいると考えることは可能である。川村湊『村上春樹はノーベル賞をとれるのか?』（光文社新書・2016）。

