

奥泉光「シューマンの指」を読む - 音楽の「隠嶮」 としてのメタミステリ小説一

著者	山本 亮介
著者別名	YAMAMOTO Ryosuke
雑誌名	文学論藻
巻	87
ページ	33-53
発行年	2013-02
URL	http://id.nii.ac.jp/1060/00012933/



奥泉光『シューマンの指』を読む

—音楽の「隠喩」としてのメタミステリ小説—

山本亮介

※本稿は『鳥類学者のファンタジア』・『シューマンの指』の内容、結末に触れるところがあります。

1 『鳥類学者のファンタジア』から『シューマンの指』

へ

奥泉光『鳥類学者のファンタジア』¹は、ジャズ・ピアノストの女性「池永希梨子／フォギー」がナチス政権下のドイツへタイムスリップし、有名ピアノストであった祖母「曾根崎霧子」に出会う、いわば〈音楽SF〉といった趣向の小説である。「霧子」はそこで、神秘思想を実証する極秘演奏会の奏者選ばれ、「オルフェウス音階」(「フィボナッチ数列」を十二音律上に適用したもの)からなる反音楽的ピアノ曲の演奏

に挑む。その神秘思想は音楽を宇宙の諧調として極度にイデア化するものであった。一方、現実の演奏は「純粹音楽」の類落形態と位置づけられる(再現不可能な音楽の至高性へと向かう奏者の精神的努力にのみ、演奏の意義が認められる)。

さて作品には、二つの決定的な演奏シーンが描かれている。

一つ目は、極秘演奏会における「霧子」と「フォギー」のピアノ。「霧子」は身の毛もよだつような反音楽を弾きこなすも限界に達し、否応なくバトンタッチした「フォギー」はジャズ風に曲をつなぐ。演奏中に生じたカタストロフの最中、「完全な音楽」で満ちた「水晶宮」の世界へ二人は飛ぶこととなる。二つ目は、ニューヨークのミントンスで、「フォギー」が若きマイルス・デイビスらと舞台上に立つエピローグ的な場面。

「完全な音楽」の魅力を感じつつも、その非人間性を強く否定した「フォギー」は、インタラクティブなジャズ演奏の理念を体現するかのよう、奇跡のジャムセッションをやり遂げる。神秘とされる架空音楽の演奏、愉悅に満ちた即興演奏の場面ともに、まさしく小説における表現力の見せ所であり、それぞれに言葉を尽くした描写が展開されていると言える（なお音楽の価値としては、ひとまずのところ、ジャズの音楽空間を形成するヒューマニズムの方に軍配が上げられている）。

以上駆け足で紹介した『鳥類学者のファンタジア』は、SF、ミステリの手法を駆使して過去と現在を自在に結び、（特に戦争の）歴史における生を問題化してきた作者の本領が発揮された作品である。一方、音楽をめぐる文学表現上の課題は積み残されたままとなった。その点で特に、いわゆる（語り）をめぐる問題が持つ意味は重いと思われる。「池永希梨子」を語り手（「わたし」と語られる存在（「フォギー」）に分離する手法の採用について、作中では意図的な自己言及が繰り返される）。

（…）わたしはふだん生活していて、記憶と記憶の「あいだ」を忘れていくのかもしれない。あるいは「あいだ」を忘れることができる仕組みを指して、「わたし」と呼ぶのかもしれないとさえ、いまでは思ったりする。（…）夢であろうが、幻想であろうが、わたしはわたしが体験したと信じる事柄を語るしかない。けれども、それが「あいだ」の出来事であるならば、もはやわたしの体験とはいえないかもしれない。だから、とりあえずここからは、フォギーの物語として、出来事を語っていかうと思う。

（…）わたしが語り続ける限り、それがどんなに不思議なものであるにせよ、わたしの物語であるだろう。（108-109）

「わたし」の自己同一性を構成する記憶の「あいだ」に、「わたしの体験」と単純に同断できない、「夢」「幻想」のごとき「出来事」——忘却、隠蔽された記憶の断片とも言える——が浮上する。もちろん、引用に見られる自問は、何よりもまず、タイムスリップという信じがたい経験に対応するものである。ただし、こうした表象―再現行為に関わる問題性が、小説一般に通用することは言うまでもない。『鳥類学者のファ

ンタジア」では、非日常・非現実的な出来事の経験主体「フォギー」⇨語られる対象と、現在の「わたし」⇨語る主体とに人称を分離し、「わたしの体験」ならぬ「わたしの物語」の行為遂行的な生成が志向される。こうした試みは、音楽の演奏（行為・経験）とその言語表現（語り）の問題へと凝縮されたとき、より先鋭化することになるだろう。

近年のヒット作『シューマンの指³』は、以上のような小説表現の構造的課題を（謎）に仕立て上げた、（音楽（メタ）ミステリ）と言える。若くして伝説化された天才ピアニスト「永嶺修人」から、音大ピアノ科を目指す「私」（「里橋優」は、日々シューマンの楽曲の講釈を受ける。作品中、演奏の不完全性と不要性を常日頃強調する「修人」は、シューマン解説を発表するための雑誌制作を「私」に持ちかける。

読譜を通じて作曲家と対話すること——。／修人がやりたいと語ったことは、実のところ、一つの曲に取り組む演奏家なら誰でもがなす、あるいは、なすべき事柄だともいえる。そうした「対話」が直接に音となつて表現されるのが、演奏というものの一つの理想であるだろう。

（…）それを修人は、ピアノの演奏ではなく、言葉でやろうというのだった。つまりは文学をやろうというのだった。しかし、なぜ音楽でなく、文学なのか？　なぜピアノではなく雑誌なのか？　私はそう問うべきだった。

（95）

さまざまな伏線の意味を持つ箇所であるが、さしあたって指摘したいのは、音楽⇨演奏表現をめぐる「理想」の追求が、いわば言葉にならないものの表現に取り組む「文学」を志向している点である。すなわち、演奏⇨再現不可能性がそのまま定義となるような音楽の「理想」を、言語芸術の背理のうちに再定位すること。ここでは改めて、フィクシヨンの世界に生起した「奇蹟」のごとき演奏が、言葉を尽くして表現されるだろう。しかしそれは、小説の当初から仄めかされ、結末で一応の種明かしもされるように、自己分裂した語り手が想起⇨表象した妄想の出来事としてであった。ここでは改めて、「あいだ」に生じた経験の忘却、隠蔽が問題となつてくる。このことは、音楽という表現形態とメタミステリ構造との親和性を示すように思う。一般に語りえぬものとされる音楽（作品、

演奏行為、聴取体験など）が、言語芸術としての文学、とりわけ小説形態においていかなる表現可能性／不可能性を有するのか。以下、『シューマンの指』の読解を通して考えてみたい。

2 『シューマンの指』の音楽観と作品構造

作品は、音大中退の後に医者となった「私」が、高校時代から音大浪人期にかけての過去を回想する手記となっている。

三十年前の当時、「私」は「音楽の圏域」のうちで、その魔力に憑りつかれたように生きており、その中心には「ピアノ」と、シューマンと、そして誰より何より、永嶺修人があった（12）。後に「一切合切を、かたく心の奥底に封じ込め」、「すべてを忘れようとし、実際に忘れた」とするも、抑圧された記憶は「長い不眠の後の、あるいは宿醉に苦しむ寢床の、眠りと覚醒のはざまの曖昧な領域で、夢とも想像ともつかぬ幻影を暗がり」に描き出し（21-22）、「私」は「音楽の圏域」からついに逃れることができなかった。ところで、手記の内容Ⅱ「私」の記憶が孕む虚構性への自覚は、当初から繰り返し提示されて

いる。手記が進むにつれ、出来事の事実性は不確かさを増していき、手記の後に付された妹「恵子」の手紙に至って、「永嶺修人」が「私」の生み出した想像Ⅱ妄想の存在であったことが明らかに。それゆえ、一人称の回想体小説が有する問題性（その巧みな利用によってミステリが成立している）を考慮しながらの読解も必要となるが、まずは、「永嶺修人」に仮託された音楽と文学にまつわる思念を簡単にたどることとする。

かつて世界的ピアニストであった母を持つ「修人」は、アメリカで育った早熟の天才ピアニストとして音楽界に名を馳せていた（なお「修人」像は、作品世界で実在するピアニスト「永嶺まさ」とを模している）。「私」の通う高校にアメリカから来た「修人」が入学し、二人は出会う。「私」はかつて、「修人」が少年時代に弾いた演奏の録音をピアノ教師から聴かされたこともあって、その存在に畏怖と魅力を感じる。ただし、「修人」は決して人前で演奏を披露せず、その代わりに、音楽を語る「修人」の「言葉」が「私」を強く魅了することになる。「およそ音楽を言葉にすることについて、修人は天性

の感覚を持っていた」(64)とある背景には、「修人」が繰り返し主張する音楽のイデア論と、それに基づく「演奏されたものが不完全、なんていうのはまだ優しい方で、つまり演奏は音楽を滅茶苦茶に破壊し、台無しにする」(216)といった否定的な演奏観があった(さらなる背後に、「修人」「私」における音楽聴取の失調という病が存する)。

こうした「修人」の思想は、シューマンの音楽との関わりにおいて形成されたものであった。

「シューマンは、変ないい方だけど、彼自身が一つの楽器なんだ。分かるかな？ 音楽は、彼の軀というか、意識とか心とか魂なんかも含んだ、シューマンという人のなかで鳴っている。だから、彼がピアノを弾いたとしても、それはシューマンのなかで鳴っている音楽の、ほんの一部分でしかないんだ」(…)「シューマンがピアノを弾く——シューマンは即興演奏が好きだったみたいだけれど——そのとき、シューマンは実際に出ている音、つまりピアノから出ている音だけじゃなくて、もっとたくさんさんの音を聴いている、というか演奏している。極端

にいうと、宇宙全体の音を聴いて、それを演奏している。そういう意味でいうと、ピアノから出ている音は大したものじゃない。だから、シューマンは指が駄目になったとき、そんなに悲しまなかった。だって、ピアノを弾く弾かないに関係なく、音楽はそこにあるんだからね」(127)

—128—

このように、身体(「軀」)を中心とする実存に触れつつも、極度にイデア化されたシューマン音楽の像は、一見まさしく言葉にできないものであるように思われる。この点に浮上するのが、文学、とりわけ散文形態との親和性であった。「修人」が「音楽を言葉にする」際の「天性の感覚」とは、ほかならぬシューマン音楽の文学性と関係づけられている。

作中では、『グヴィット同盟舞曲集』における「描写」に「かたり手」を設定するという発想に触れ、「シューマンの方法は詩ではなく、小説のそれなのだ」(36)とされている。そこから、「シューマンの小説的な発想は、対位法の物語的な扱いや、視点人物が移り変わるかのごとき調性の動き、音名の暗号を密かに忍び込ませる遊びや諧謔など、作曲の方法そ

のものなかで随所に見られる」(36)との説明が付される。加えて、「ロマン派以前の音楽が、どこかで神話の輝きを帯びた叙事詩的な性格を備えていたのに対して、ロマン派は、近代文学と同様、個人の感情や内面の葛藤を物語の軸に据えるところに特色がある」(105)というように、ロマン派音楽と近代文学——ここでは特に小説を指すものであろう——の同質性にも言及がある。先に見たようなアイデア化とは別に、「修人もまた「お話」が好きだった。シューマンの音楽のなかにたくさんの「お話」を見つけ、それを語って倦まなかった」(105)という記述は、「個人の感情や内面の葛藤」を表現の軸とし、「小説的な発想」をも有するシューマン音楽の散文的文学性と結びつくものとしてある。そして、「修人」がシューマン音楽にある物語を語ったように、「私」は「修人」(とその音楽)の物語を手記の形で語ろうとするのである。

ここで踏まえるべきは、「ピアノの演奏ではなく、言葉でやろう」、「つまりは文学をやろう」とする「修人」の散文表現への志向が、音楽不聴症という自身の精神―身体状態を裏に隠し持っていたことである。それは、物語的表現としての音楽

ではない、「彼の軀というか、意識とか心とか魂なんかもぜんぶ含んだ、シューマンという人のなかで鳴っている」という音楽のあり方への接近不可能性を意味している。言い換えれば、小説の形式で語られる「お話」とは、後者のような語りえぬ音楽の様態、ないしはそれとの一体化への強い憧憬を隠蔽しつつ、そこに鳴り響くであろう〈音楽〉に駆り立てられて生まれるものと考えられる。それゆえ、「修人」の物語を語る「私」の手記の核には、「修人」の演奏をめぐる問題、謎が存在することになる。

「言葉だけではない。私は、修人の演奏を聴いたのだ！あの奇蹟のように素晴らしい演奏を！／それを語るときが、いよいよきたようだ」(131)として、「私」の手記という「お話」は最大の見せ場へと語り進む。手記の記述によれば、音楽部の卒業生を送る集まりがあった日の夜、ひとり「私」が学校へ戻ったときの音楽室で、その演奏は行われた。

あの夜——。／遙かな彼方、宇宙の無限の彼方にある、人には決して手の届かぬ何者かが、切なく憧れることしかできないはずの何者かが、一夜限り、夢の翼に乗って

運ばれてきたというような、甘美で、鮮烈で、豊かで、しかし同時に、恐ろしく、血腥い、背筋を冷たく撫でつける戦慄が闇を駆け抜けた夜。／私が、虚構と分ちがたい夢想の書き割り舞台のなかで、蠟燭の炎に似てゆらめく歓喜と恐怖の幻灯のなかで、幾度も、幾度も、立ち戻つてみた夜。／あの夜、私は、永嶺修人のピアノを、たしかに聴いた。／シューマン《幻想曲ハ長調》——あの夜、私が聴いたのはこの曲である。(134)

このように虚構と現実の「あいだ」にある出来事と設定されながら、以下、「私」の想起する「修人」の演奏＝音楽が、楽章の流れとともに語られていく。音楽小説のみならず、およそ音楽を言葉で語り、表現しようとする行為一般が、一回性の演奏の描写＝表現をめぐる困難に直面し、またとりわけ「奇蹟」のような演奏＝音楽の言語表現の成否を試金石とすることは言を俟たない。『シューマンの指』もまた、ときに詩的に、ときに分析的に、冗長と凝縮のぎりぎりの線で言葉を置いていく当該場面に、音楽小説としての価値、目的の中心があると言つてよいだろう。

そこでは、至高の演奏として現実化した音楽の調べと、その担い手であるピアノリスト「修人」の微細な姿振る舞いが、聴取・観察主体である一人称「私」の視点から表現される。そのため、「奇蹟」の音楽＝演奏を言語化する際のリアリティ、巧拙といった事柄以上に、手記のなかで繰り返し自己言及されるのは、一回性の出来事・経験にまつわる主観性はもとより、その幻想的な音楽体験の事実性、〈対象〉の实在性への問いであった。

とはいえ、「ピアノが聴こえる。／シューマン《幻想曲》Op.11——聴こえてくる音楽はこれだ。春の月下で聴いた、修人の一度限りの、奇蹟のような演奏。その音楽を、私はいま、聴いている。／ピアノの響きに言葉が重なる。ピアノの響きがそのまま言葉になる」(270)ともあるように、当の「修人」の演奏＝音楽は、それを語る行為の〈起源〉にして、かつ行為遂行的に手記として生成する出来事であり、手記＝テクストの内部にはその实在性を確認するものも、否定するものも原理的に存在しえない。それゆえ、出来事の記憶を語る「私」は、「いま」における経験の实在感をもって問いを収めようと

する。すなわち、あの晩に「修人」が弾いたシューマンの楽
曲＝演奏が、本場に「私」が言葉にしているそのままの出来
事としてあったのか（ひいては、あの晩「修人」は本場にシュー
マンを弾いたのか）、というような一人称の音楽体験から敷衍
される疑念を、現在「私」の言葉語る行為とともにある「ピ
アノの響き」の主観的実在性の強度で処理するのである。一
方で、同じ夜にあった殺人事件の第一発見者という経験もま
た、「あの夜が、夢でも幻でもない、現実と名付けられた領域
にたしかに属するものだ」と、いまでも私は確信が持てない。
（…）事件の詳細は警察の調書その他には記録されているだろ
う。けれども、あの場面そのもの、《幻想曲》の余韻のなかで
私が見たあの場面は、私の記憶の仄暗い沼にしか棲息できず、
手に触れることができないという意味では、夢や幻と変わら
ないともいいうる」（167）というように、客観性を奪われて不
確定となり、「いま」の「私」の主観的体験の背景へと追いや
られる。

「幻想曲の夜」と私のがちに呼んだ春の夜、三〇年の時間
を隔てたあの夜を思うとき、月下で聴いたピアノの音楽

の印象ばかりがいよいよ色濃くなって、他の一切が次第
に背景に押しやられていくのを私は感じる。あのときの
演奏は、私がかつて聴いたあらゆる演奏のなかで最上の
演奏、というより、演奏を超えた何かだった。いまやそ
れだけが鮮明であり、数々の謎は、一つも解かれぬまま、
長年棚に晒されたあげく、どれがどれだか区別のつかな
いくすんだ色に沈んで行く置物の列のようになっていく
のを感じる。（182）

過去の経験主体と現在の語る主体の「印象」が、テキスト
において行為遂行的に一体化することによってのみ「私がか
つて聴いたあらゆる演奏のなかで最上の演奏、というより、
演奏を超えた何か」といった至高の音楽＝演奏の表現可能性
が創出される。ただし続く記述に、「一つだけ鮮明なものがあ
る」として、「死体をプールから引き上げたときの、太腿の、
頑固で冷え冷えとした、蠟で固めた肉のような感触だ。思う
たび、ぞっと戦慄が身裡を駆け抜けるあの感触は、いまだ手
にはつきりと残る」（182）といった身体感覚の現存も示されて
いる。それはすぐさま、「あの奇蹟のような「音楽」の到来の、

欠くことのできない構成要素だったとすら思える」(182)と脇に置かれる。だが、手記の終盤にも「末松佳美の、クラゲのように生白くて冷たい、蠟の塗られた肉の感触は、プールから岡沢美枝子の死体を引き上げたときの感触と重ね合わされて、掌にいまも残る気がするのだ」(286)とあるように、幻想の中の現実感をもたらすものとして、「手」「掌」に残る皮膚感覚が繰り返し語られる。それらはいずれも、「私」が触れた(であろう)女性の身体・死体の感触であった。手記の中で強迫的に反復されるこの触觉の語りは、「私」が記憶の底に隠蔽している現実(ひとまずのところ、妹の手紙に記載されるような二つの殺人への関与)を示唆している。

さてここで、「私」の音楽体験という観念的至高性(「修人」の演奏)と、「私」の身体感覚という抑圧された現実経験の二項対立が成立しているように見える。しかし、この音楽小説にしてメタミステリは、そうした二項対立の一層下に、両者が結びつくもう一つの幻想／現実を有しているように思う。「私は何事かを記憶の沼底に沈め、秘密裏に処置し終えていたのではなかったか？」(170)といった語り手「私」の伏線的な

自問は、テクストに暗示された解答を、さらに深く掘り下げよう促すものと考えられるのだ。

3 ロラン・バルトの音楽論

『シューマンの指』の読解を先に進めるにあたって、有効な補助線になると思われるのが、ロラン・バルトによる一連の音楽エッセイである。それらは一時期に集中的に発表され、決して数は多くないものの、バルトの批評活動の展開において重要な内容を示すとされる⁽⁵⁾。そして、バルトの音楽をめぐる思索で中心的に取り上げられるのが、とりもなおさずシューマンの音楽、特にそのピアノ曲であった。自らピアノを弾くアマチュア演奏家でもあったバルトは、音楽と言葉に関する体験的思索を提示するにあたって、反時代的にもシューマンを取り上げ、時代の芸術批評の極北を切り開こうとする。

音楽を言葉で表現する難しさの理由について、バルトは、「一般的なものの分野に属する言語活動^{ランゲイジュ}と、差異の分野に属する音楽とを結合すること」(「音楽、声、言語」、203)にあると

している。また、「音楽を通して、われわれは、意味形成性としての「テキスト」を一層よく理解することができる」(「ラッシュ」²⁵³)とも指摘するように、一般的な意味体系を前提とする言語活動ではなく、意味以前の差異が織りなす意味形成性の次元に音楽を位置づける。そこでバルトは、音楽を「言語活動の質」と定義する。

しかし、この言語活動の質というのは、全然、言語活動の諸科学(詩学、修辭学、記号学)には属していません。というのは、質となることによつて、言語活動の中で昇格したものは、言語活動が語らないもの、分節しないものだからです。語られざるものの中に、悦楽が、やさしさが、繊細さが、満足が、最も微妙な「想像物」^{イマジネール}のあらゆる価値が宿るのです。音楽はテキストによつて表現されたものであると同時に、含蓄されたものです。発音された(抑揚に従つた)ものですが、調音(分節)されていません。それは意味の外にあると同時に、非意味の外にあるものです。テキストの理論が、今日、仮定し、位置づけようとしているあの意味形成性の真只中にある

ものです。音楽は、意味形成性と同じように、どんなメタ言語にも属しません。ただ価値の、賞賛の言述^{ディスクール}にのみ、愛の言述^{ディスクール}にのみ属します。《成功した》陳述——含蓄されたものを調音(分節)せずに語ることができた、調音(分節)を経ながら、欲望の検閲に、あるいは、語り得ないものの昇華に墮することがなかった、という意味で、成功した陳述——このような陳述こそ、音楽的と呼んで然るべきものです。多分、自分の隠喩的な力によつてのみ価値のあるものが一つあります。多分、それが音楽の価値なのです。よき隠喩であるということが。(「音楽、声、言語」、210—211)

一般化を志向する言語活動にとつて語りえないもの、「意味」なる概念の外部にとどまる「表現されたもの」、そしてかつ、意味形成性のプロセスにある「含蓄されたもの」。そうした言語活動の「質」を具現する音楽は、言語活動の分節によつて失われてしまうものである。それゆえ、「言語活動の質」としての音楽を語る陳述が「成功」するためには、必然的に「隠喩」となることが要求される。裏を返せば、「音楽の価値」

とは、音楽という表現自体がそのまま「隠喩」的であることに存するのだ。メタミステリ『シューマンの指』とは、こうした音楽Ⅱ「隠喩」の小説形態を示すものと思われる。以下、バルトの音楽論を粗描しつつ、この「隠喩」の内実をたどっておきたい。

バルトは音楽を、同じく意味以前のものとしてある（身体）の表現に結びつける。そこで、音楽に現れる「歌う声における、書く手における、演奏する肢体における身体」（「声のきめ」、197）を、音楽の「《きめ》」と名づけて評価する。その知覚は、「歌う、あるいは、演奏する男女の身体と私との関係に耳を傾け」（同、197）ること得られる。音楽の「《きめ》」を通して、受容者である自分に、芸術家の官能的な身体イメージが与えられる。

たとえばバルトは、「ピアノ曲についても、演奏する身体の部分はどれかが、私にはすぐわかる。腕であるのか、残念ながら、あまりにも多くの場合、舞踏家のふくらはぎのように筋肉質の腕であるのか、（手首の丸味にもかかわらず）爪であるのか、あるいは、逆に、ピアノリストの身体でエロティック

な唯一の部分、指の腹であるのか」（同、199）というように、ピアノ音楽における「《きめ》」の知覚を語っている。むしろ、こうしたピアノリストの身体性の感受は、演奏者バルト自身の身体感覚によるところが大きいはずだ。この点について、特別な対象となるのがシューマンであった。

つまり、名^{ワルテネウオク}人は数多く、聴衆はワンサといるが、実際に自分で演奏してみよう人や、アマチュア演奏家は非常に少ない。ところで、（ここでもまた）シューマンは、たとえ下手でも自分で演奏してみよう人にしか、その音楽を完全には聞かせないのである。私はいつもこういう逆説に驚いていた。つまり、シューマンのある作品は、私がそれを（何とか）演奏している時には私を夢中にさせたが、レコードでそれを聞いている時には、いささか私を失望させたのだ。そういう時、不思議なことに、それは貧弱で、不完全であるように思われた。私がうぬぼれていたというわけではないと思う。シューマンの音楽が耳よりももっとずっと奥にまで達するからなのだ。それは、リズムを打つことによって、身体の中へ、筋肉の中へ達

する。そして、メロスの官能によって、内臓のような所にまで達する。まるで、弾くたびに、その作品は一人の人のためにだけ、それを演奏する人のためにだけ書かれたかのようなのだ。真にシューマン的なピアニスト、それは私だ。(「シューマンを愛する」、227-228)

バルトは別のところで、専門の演奏家と聴衆とに分かれる以前の音楽、すなわち「自分で演奏する音楽」について論じている(ここでもシューマンの名が挙げられる)。それは、「とりわけ手作業的な(したがって、ある意味では、非常に官能的な)活動」(ムシカ・プラクティカ)、177)である。「まるで身体が聞いているみたい」なその音楽において、「身体は自分が読むものを自分自身で転写しなければならぬ。身体が音を作り、意味を作る。身体は書き手であって、受け手、捉え手ではない」(同、178)。こうした観点から、バルトは音楽演奏における「アマチュア」の意義を説くのだが、その唯一無二のモデルが、「それを演奏する人のためにだけ書かれたかのようなシューマン作品と、その演奏経験にほかならない。聴覚を通り抜け、身体の奥底に達するシューマンの音楽

(ピアノ曲)は、結局のところ弾いてみなければわからない。シューマンを聴くのではなく、シューマンを弾く(「自分自身で転写」する)とき、その音楽の官能を作り「感じる」ことができる。自らの身体による演奏は表現行為のみが、音楽は身体の意味の謎に迫るただ一つの方法であること。これが、言語を音楽の観点から問題化し、ともに意味形成性を具現する音楽と身体、語りえぬものとしてある両者を重ね合わせる思索の、帰結にして起点と考えられよう。

「真にシューマン的なピアニスト」バルトは、「クライスレリアーナ」について、「了解可能な何らかの作品構造を再構築させるものは何も聞えない」としたうえで、ここでは「打っているこの身体が聞える」(「ラツシュ」、235)と述べる。そして、「クライスレリアーナ」の音楽を次のように言葉にしている。

『クライスレリアーナ』の第一曲では、膨らんで球になり、織る。／第二曲では、伸びをし、それから目覚める。刺し、殴り、暗く光る。／第三曲では、緊張し、伸びる。

aufgeragt [興奮して]。／第四曲では、話しかけ、愛を

告白する。誰かが自分の恋を打ち明ける。／第五曲では、シャワーを浴びせ、列を脱け、身慄いし、登ってゆく。

駆けながら、歌いながら、叩きながら。／第六曲では、

語り、一字一字読む。語りながら、夢中になって、歌い出す。／第七曲では、打ち、叩く。／第八曲では、踊り、

しかしまた、ふたたび唸り始め、打ち始める。「ラッシュユ、
235-236)

シューマンの音楽のいわば「《きめ》」が、「演奏とは、まさに、シューマンのテキストのアナグラムを読み取る能力であり、調性とリズムと旋律の修辞学の下から、アクセントの網目を浮かびあがらせる能力なのだ」(同、240)ともあるように、演奏における「アクセント」＝打つ身体となって現れる。その記述を試みた際に示される言語表現の断片性は、「シューマンの身体は構築されることはなく、中間部を重ねてゆきながら、絶え間なく拡散してゆく」(同、238)、「それは欲動をもった身体であって、行きつ戻りつしては、他のものへと移ってゆく——他のことを考える。それは、落ち着きのない(同時に、酔っぱらい、放心し、熱中している)身体である」(同、

236) など、意味形成性としてある作曲者の身体そのものに対応する。さらにそれは、「クライスレリアーナ」を演奏するバルトの身体との関係において聞き取られ、記述されたものにほかならない。

しかしながら、「打つ——身体的に、また、音楽的に——、それは決してある記号についての記号であるはずはない。アクセントは表現しはしない」(同、240) し、「身体は語るけれども、何も言い表わしはしない」(同、245)。すなわち、音楽＝身体とは語る行為そのものであって、何らかの先在する対象を表現した記号としてあるのではない。このとき、『クライスレリアーナ』の各楽章を言葉にすることは、いかなる試みを意味しているのだろうか。

身体のとるこれらの姿は、音楽の姿でもあり、私は、必ずしもそれらを名づけるには到らない。なぜならば、そのような作業をするには、隠喩の力があるからだ(比喩による以外、私の身体をどのように言い表わせるだろうか)。そして、その力は、そこかしこで、私を素通りしてしまう。それは私のなかで揺れ動いているのだが、私に

はずぐれた隠喩が見つからない。(…)身体としての(私)の身体としての)音楽のテキストには、失われた部分のために穴が開いている。一つの言葉に、一つの名前に辿りつこうと私は努力する。ただ、一語のためならわが王国、さへも差し出そう! ああ、私に書くことができたなら! 音楽とは、書くことと戦うものことであろう。

(「ラッシュユ」、246-247)

いわば表現すること自体がその(意味)となる音楽≡身体を、語られる対象として位置づけることは決してできない。

語る行為そのものは、表現されたものにおいて、つねに「失われた部分」―「穴」となっているのだ。それは「書くこと」ができないゆえ、テキストにおいて「含蓄されたもの」とならざるをえない。そして必要になるのは、表現(演奏)する「私の身体」≡音楽を、「含蓄されたもの」のまま示しうるような「隠喩の力」である。この「隠喩」にたどりつく困難が、演奏者≡記述者バルトの前にも立ちはだかる。音楽≡身体の表現行為については、具体的な特定の言葉となった「隠喩」でもなく、あくまで「隠喩の力」という概念でしか、その表象

可能性を保てないように見える。先に引用した『クライスレリアーナ』各楽章の記述は、やはり音楽(身体)と言葉をめぐる問題系の中で受け取るべきであろう。

加えて、リズム、調性でコード化されたシューマン音楽に「打つ音の狂乱」を聞くことが、「それしか聞かないただひとりの者の幻覚」である可能性に触れ、「究極的には、ソシユールがアナグラムのな詞句を聴いたのと同様、それを聞くのは、私だけなのだ」(同、239)とも述べられる。そうした「不確かさ」は「シューマンのテキストの本質規定そのもの」(同、240)とされるが、演奏行為による身体性の感得を第一義とする音楽観がもたらす、必然的な問題点と考えてもよいだろう。「真にシューマン的なピアノリスト」と自称する「私」の演奏経験は、自己の身体的実感を唯一の根拠とするがゆえ、つねにその「不確かさ」、ひいては「幻覚」である可能性に脅かされてもいるのだ。ただバルトの議論を再構成するならば、「隠喩の力」と同じく、「幻覚」ともなりうる経験の「不確かさ」(の自覚、刻印)もまた、「音楽的」な「陳述」の成立に欠かせない要素となるように思われる。

「音楽に関する言語活動を直接変えようとするよりは、むしろ、言葉に供されるような音楽の対象そのものを変えた方がいい。すなわち、音楽の知覚レベル、あるいは、その悟性作用のレベルを修正すること、音楽と言語活動との接点を転位させることだ」（「声のきめ」、187）として、上記のような音楽＝身体論を展開したバルトもまた、音楽について語ることにアポリアを免れるものではない。というよりも、演奏する身体というもう一つの語りえぬものと合わせて主題化することで、音楽を対象とする言語表現の問題性を先鋭化するものであったと言える。

4 メタミステリ・音楽小説・「隠喩」

「私」の手記の終盤、「修人」が「幻想曲の夜」の出来事を告白する。そこでは「岡沢美枝子」の殺害に至る経緯とその顛末とともに、「私」の聴取経験として語られていた「奇蹟のような演奏」が、演奏者「修人」自身の言葉で表現される。音楽を聴き取れない病に侵されていた「修人」は、「末松佳美」と共謀して犯行の隠蔽を図り、行動の合図として音楽室

のピアノを弾こうとする。そこで、「ピアノに触ったときだ。音楽が、帰ってきていた」（275）とする「修人」は、さらに語り続ける。

最初はシューマンなんか弾く気はなかった。それは、そうだろう？ あんなときにとても弾けるもんじゃない。ところが、月の光に輝く鍵盤をみたとき、僕のなかに突然、音楽の精霊が飛び込んできたんだ。それは比喻じゃなくて、本当に何かが、ぽんと軀のなかに飛び込んできた感じがした。それを弾くしかないぞ！ 全身の細胞という細胞が叫び出したようで、ぼくは声に押されて弾き出した。（…）音楽が遠い所から、天使の翼に乗って、次々と運ばれてくる。なんていったら笑うかい？ あとからあとから音楽が、平凡ないかただけど、泉のように軀のなかであふれてくる。僕は夢中で弾いたよ。弾くというより、弾かされているといったほうがいいかもしれない。自分が楽器だっている感覚を、あるとき僕は本当の意味で理解した。それは幸せなんて言葉じゃいいあられさせない、最高の時間だよ。そのときの時間の感覚は

語る。「修人」の思想として示された、演奏を不要とする音楽アイデア論が、「回想」⇨「幻想」のなかで具現する。これが、悲劇の天才ピアノリスト「修人」という「私」の作り出した「物語」の一部にすぎない可能性は、折に触れ示唆されていた（指を失い、ピアノから、現実の音楽から追放されてはじめて、修人は真の「音楽」の響く場所で、本来彼があるべき故郷で、静かにやすらうことができた、というのは、私が勝手に作りあげた物語にすぎないだろうか？ あまりにもロマンチックな「お話」だろうか？、290）。そのうえで、「修人は、この三〇年ほどの時間、私の記憶のなかだけで生きてきたのであり、すでに物語中の人物と違ってよい」（290）と、「私」は「記憶」の物語的実在性の側に立つことで、「奇蹟」の演奏として具現した完璧な音楽の（聴取）経験を守ろうとする。

ただし最後に、「私」の手記は、想起される「一度限りの奇蹟の演奏」の幻想性（「あれは、悪魔——か何か知らないが、この世ならざる何者かが描いてみせた幻影だったのだろうか？、304」と、その至高体験の記憶（「それでいい。私が反芻する音楽の素晴らしさはそれで損なわれはしないのだか

ら」、304）の間を激しく揺らぎながら、決定的な自問を語るに至って寸断される。

しかし、修人はどうなのだろうか？ あのと、修人は本当にシューマンを弾いたのだろうか？／これもいまとなつては意味のない問いなのだろうか。しかし、なお私は問わざるをえない。問わざるをえないと感じる。／／＊

／／あのと、永嶺修人は、実在したのか？ それとも（304）

こうして「分身」⇨「修人」の実在への疑いに達する「私」の語りは、おそらく、「幻想曲の夜」における二つの出来事を忘却・隠蔽することで成立していた。その一つが、ミステリ小説としての〈「真実」の核、すなわち「岡沢美枝子」殺害への関与であることは言うまでもない。そしてすでに明らかと思われるが、もう一つは、「幻想曲の夜」にシューマンを弾いたのが、他ならぬ「私」であったことだ。後者は、音楽小説としての問題の焦点を指し示しているように思う。では、「奇蹟」の演奏をした「私」が、その音楽を「分身」⇨演奏者、「私」⇨聴き手双方の経験をもって回想、表現することに、どのよ

うな必然性があるのか。

手記で語られる高校時代の「私」とは、「音楽の圏域」にどっぷり浸かったピアノ少年、ただし「音大を目指しているだけの、演奏家の卵ですらない人間」(102)であった。手記の中、理想化された自己像と言える天才ピアニスト「修人」に、「私」の演奏を「それだけ弾けるんだもの」(83)と評価させようと、「その言葉は私の貴重な宝となり、私を前へ進ませる燃料となった」(83)と語るなど、内に抱える屈折した自意識のありようを窺うことができる。ところで手記には、そのような「私」が弾く演奏の場面も記述されている。浪人生として臨んだ音大受験の演奏試験(課題曲はむろんシューマン)がそれである。ピアノを弾き始めた「私」に、「修人」が試験会場の教室にいるとの想像が働き出す。そこから、「私は考えた——といっていいのかわからないけれど、演奏への集中とはまた別のところで、言葉が、イメージが、感情が、溪流の魚影のごとく走ったのを覚えている」(238)として、そのときの演奏体験が語り出される。

私がミスをするたびに、修人が大きく頷くのを、私は見

た。それはまるで自分だけは本当の「音楽」を聴き続けている、と告げるかのようにであり、一度ミスをすると動揺して力んでしまい、流れを見失いがちだった私に、落ち着きを与える効果があった。そうだ、「音楽」はもうあるのだ。それを少なくとも、天才永嶺修人だけは、私と共に聴いてくれているのだ！(…)私は室に光が眩く溢れたように感じ、宇宙の彼方にある「音楽」の冷たい結晶から放たれる光を、自分と修人が遠く憧れるそれを、二人が共有する眼で見詰めているのを私は確信した。(239)

—240—

つまり、「私」の実力に照らしてベストと言えるシューマン演奏の体験では、理想化されたピアニスト「修人」が聴き手となって現れている。ここで「修人」＝「分身」は、「私」の演奏―音楽の質を、その独りよがりな「確信」を保証する理想の聴き手として機能する。こうして、一介の音大受験生である「私」は、試験会場での演奏を音楽のイデア論にまで昇華し、自身の演奏経験を語るに値する記憶として形成するのだ。また先に見たように、「私」が触れた女性の身体―死体の生々

しい触感の残存も、執拗に反復して語られる。そこでは、たとえば「頑固で冷え冷えとした、蠟で固めた肉のような感触」(182)など、冷感と「蠟」の形容が繰り返し付されている。殺人をめぐる身体的記憶の抑圧もさることながら、その下層に、「幻想曲の夜」における鍵盤の触覚があることを仄めかしている。さらに付け加えれば、「私」の〈推理〉が繰り出される手記の最後半では、普段の夜に音楽室から流れる自分のピアノを、更衣室にいる「吾妻」と「修人」が冷笑するといった「妄想」(303)も語られている。

クラシックマニアの高校生が、自分の才能の程度を十分に承知し、なおかつ音楽が聴き取れない神経性の病に怯えながらも、やはり音大志望の道を外れることができない。そんな彼が、卒業直後の夜、密かな恋人であった美術教師とともに、女子生徒の殺害に関わってしまう。異常な心理状況のまま音楽室で弾くことになったシューマンの幻想曲が、あろうことか音楽のアイデアを実現したかのように感じる。そこで「私」の身体は、まさしく言葉にすることができない、一度限りの「奇蹟」の演奏「行為」を生成したのである。それこそが、「私」

の手記「テキストに開いた「穴」であり、また、「私」の記憶の「あいだ」に忘却されたものであった。

ところでバルトは、シューマンの音楽「身体」の感受をめぐつて、その主観性の問題に触れるところがあった。「分身」「修人」をもって語られた演奏経験の内容からすると、「私」はシューマン音楽の「秘密」、いわばその官能的身体性を、演奏「行為」により感じ取った「真にシューマン的なピアノニスト」ということになる。しかしその「私」の身体経験は、いつ「幻覚」とされるかも分からない「不確かさ」に満ちている。そもそも、「演奏家の卵ですらない人間」が至高のものと感じた演奏経験に、「宇宙の彼方にある「音楽」」が具現するとはどのような事態を指すのか。「私」は、言葉にならないまま確かに、残存する身体感覚と、過去の音楽経験をめぐる懐疑との間を激しく揺れているはずだ。そして、自らの「奇蹟」の演奏となつて現れた音楽「身体を、言葉にならない至高の体験のままに保持するためには、「幻想曲の夜」を天才ピアノニスト「修人」という「分身」の所作として想起する必要があった。「私」が「修人」像の虚構性を受け容れつつ、自身が作り出し

た「物語」上の实在性——それは「私」の語りえぬ音楽、身体経験の記憶に支えられている——を強弁する点に、過去の出来事としてある演奏行為経験、特に分節不可能な音楽＝身体感受を語ることの困難が集約されているように思う。

メタミステリ小説『シューマンの指』の根底には、音楽の身体性と演奏経験の語り難さが横たわっている。奇しくもバルトは、「短い断片でもって、その一つ一つが、強固であると同時に、不安定な、位置の定まらない断片でもって、つねに新しい一つの言葉を作り上げるこの能力——この決断、これは、ロマン派の音楽の中では、シューベルトの、あるいはシューマンの幻想曲、*Fantasia*と呼ばれているものです。

Fantasieren、これは、想像することと即興演奏することとを意味します。要するに、幻想を与えること、つまり、小説を作らずに、小説的なものを生み出すことです」（「ロマン派の歌」²²¹）というように、シューマンの「幻想曲」に言及しながら、「小説的なもの」へと敷衍している。そこには、「書くことが勝利を占めると、それは、身体を復元する力のない科学に取って代る。隠喩だけが正確だからだ。完全に科学的

な仕方では、これら音楽的事象、これら身体的幻想を説明するには、われわれは著作家になるだけで十分であろう」（「ラッシュ」²⁴⁷）というように、「著作家」による「音楽的事象」、「身体的幻想」の表現可能性が賭けられているとも考えられる。

古典的な記号学は指向対象にはほとんど関心を示してこなかった。それが可能だった（おそらく必然的であった）のは、分節されたテクストには、つねに所記のスクリーンがあるためである。だが、意味形成性の場であって、記号体系ではない音楽においては、指向対象を忘れるわけにはいかない。なぜなら、音楽においては、指向対象は身体だからである。身体は、能記以外の中継を経ずに、音楽に移行する。この移行——この侵犯——は、音楽から狂気を生み出す。単にシューマンの音楽だけではない。どんな音楽でもそうだ。著作家に比べると、音楽家はいつも狂人である（そして、著作家はいえ、決して狂人ではありえない。なぜなら、意味を義務づけられているからである）。（「ラッシュ」²⁴⁸）

意味を義務付けられた「著作家」が、「小説」でなく「小説

的なもの」において、音楽⇨身体を語ること。ここで求められるのはいわゆる詩的表現ではなく、あくまで小説形態をとった実験の試みであるはずだ。その意味で、一人称回想体のメタミステリ小説『シューマンの指』は、音楽⇨身体を語る「隠喩」形式の模索と達成を示すものと考えられる。それは、演奏者の語りえぬ音楽⇨身体経験を、「テキストに含蓄されたもの」の状態のまま表現することを目指す。「お話」となった小説が抑圧している「小説的なもの」を、再び小説表現として示そうとする、逆説的な努力の結果と言えるかもしれない。

注

- (1) 集英社、二〇〇一年四月刊。以下の引用は同書による。なお、(一)内の数字は頁を示す。
- (2) この点については、拙論「文学という不遜、虚構の現在」(『早稲田文学』30(3)、二〇〇五年五月)を参照していただければ幸いである。
- (3) 講談社、二〇一〇年七月刊。以下の引用は同書による(傍点)は原文のとおり)。なお、(一)内の数字は頁を示す。

(4) 日本語訳は『第三の意味 映像と演劇と音楽と』(沢崎浩平訳、みすず書房、一九八四年一月)に収録。以下引用は同書による(ルビ、傍点は原文のとおり)。なお、(一)内の「」は各エッセイのタイトル、数字は頁を示す。

(5) 以下の整理の参考として、沢崎浩平「身体 このエロチックなもの」ロラン・バルトの音楽論」(『音楽芸術』43(4)、一九八五年四月)、花輪光「テキストのなかの音楽」(『現代詩手帖』28(14)、一九八五年二月)、中地義和「ロラン・バルトと音楽」(『ユリイカ』35(17)、二〇〇三年二月)。

(6) この点については、安永愛「ロラン・バルトと音楽のユートピア」(『人文論集』(静岡大学)61(1・2)、二〇一一年一月)が、伝記的背景も含めて詳しく論じている。

(7) 音楽分析における演奏⇨身体経験の重要性と、その記述をめぐる課題については、岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』(春秋社、二〇〇三年四月)、特に、岡田暁生「序」[Musizieren——音楽すること]の復権を目指して、近藤秀樹「手の形・響きの形——ジャンケレヴィツチのアルベニス論をめぐって」、伊藤信宏「音の「身振り」を記述する——ハイドンのピアノ・ソナタと楽曲分析」が参考になる。

* 本稿はJSPS科研費(23520219)による研究成果の一部である。