

ポール・オースター『偶然の音楽』における音楽の
匿名性

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2008-01-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上田, 肇 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00000450

ポール・オースター『偶然の音楽』における 音楽の匿名性

上 田 肇

ポール・オースターが1990年に発表した『偶然の音楽』は、スマートでスタイリッシュである。主人公 Jim Nashe はボストンの消防士という設定である。彼の父や母について詳しいことはわからない。ナッシュは妻に逃げられ、娘を彼の姉に預けて彼は出奔する。このように彼は次々と自分を世の中につなぎ止めているものを削ぎ落としてゆくのである。ところが彼には何の逡巡もない。彼にとっては父も母も存在が希薄である。しかし彼は父からの突然の遺産によって日常からも解き放たれる。それで彼は何かを求めることのない旅へと出かける。ここで陳腐なことを言えば、読者は「自分探し」とか「父親を見つけるために」というような教養小説にテーマを求めようとしてしまう。けれどもあまりにも淡々と滑らかに作者は書いているので、これがぼんやりとした不安を漂わせてはいるものの、奇妙な人々、奇妙な世界でのありえない冒険談なのかと思わせられてしまう。

しかし主人公にとって大切なもの、執着するものがはっきりと書かれている。それは車と音楽である。彼はまるで葬送の曲のようにピアノを弾いたあと、天上の音楽のようにカセット・テープを聴きながら、棺のような Saab900 で黄泉の国へと繰り出すのだ。

勿論ここはアメリカであるし、途中で相棒も拾うのであるが、その男は自分のことは自分で決められると思いついでいるギャンブラーである。ギャンブラーほど自由に生きているものはないと思われるが、しかし彼はポーカー・ゲームに負け続け、必然的に彼らは捕われの身となる。勿論ギャンブルに勝てば自由と大金が手に入る。生きるとはこういうことなのである。だから次に勝てば、次こそ勝つ、とゲームを続ける。そしてその幻想からは永遠に自由になれない。一方にあるのは、いつ果てるとも知れない無意味な労働と自分の未来が何の感動もなしに見えてしまうことの恐怖である。

ところで、この作品には主人公であるナッシュが車で旅行中にカセット・テー

プで延々とクラシック音楽を聞き続けたり、あるいは石を積み上げる労働を強いられるようになってからも、電子キーボードでクラシックのピアノの曲を多数弾いている姿が描かれる。すなわち、ナッシュにとって音楽はいつも身近にあるものなのだ。タイトルからもわかるようにこの作品には「音楽」が重要な意味を持つことが明らかで、ここではこの作品において音楽がどのような役割を果たすのかということについて検討したい。

彼は旅行に出かける前に、妻テレーズの持ち物をごみ袋に詰め込む。（「彼女をきれいさっぱり消し去るのだ。彼女の存在の痕跡を少しでも残すすべての物の集団埋葬」）それが引き金となって彼自身の持ち物も、「おのれの過去を、ただひたすら葬り去るべきガラクタ」として捨ててしまう。この場面において初めて「音楽」に関する言及がある。

レコードのコレクションはケンブリッジの中古レコード店に売った。これら一連の処置には、ある種の痛みが伴っていたが、そうした痛みをナッシュはほとんど歓迎するようになっていた。その痛みによって自分が高められるようにさえ思えた。かつて自分であった人物から遠ざかれば遠ざかるほど、未来の自分はよりよく生きられるような気がした。頭に弾丸を打ち込む度胸をやっと見出した気分だった。だがこの場合、弾丸は死ではない、生だ、新しい世界の誕生の幕を開ける炸裂だ。(MC, 18)¹

「レコードのコレクション」はナッシュが音楽に関心を持つことを示している。けれどもここでは音楽的な意味よりも、「過去」との決別、あるいは「未来」の幕開けを暗示する材料として扱われるようだ。弾丸の炸裂する音が、意味のない新しい門出のための音楽と言えるかもしれない。この引用の直後に、ナッシュはピアノを処分する。彼はピアノの処分については最後の最後まで気が進まず、ぎりぎりまで延期したのである。

自分の腕前に幻想を抱いたりしなかったが、毎週二、三時間はピアノに向かうように努め、子供のころ習った古い曲をつっかえつっかえ弾いていた。そうやっていると、いつも決まって心が和んだ。音楽のおかげで世界がよりはっきり見えるような、目に見えぬ秩序のなかでの自分の位置がわかってくるような、そんな気がしてきた。家が空っぽになって、出発の準備ができたところで、一日余分にとどまって、がらんとした壁を聴き手に長いさよならサイタルを

行なった。数十曲あるお気に入り、一つひとつ弾いていく。クープランの「神秘的障壁」からはじめて、ファッツ・ウォーラーの「ジルバ・ワルツ」まで、指が麻痺して弾けなくなるまで鍵盤を弾きまくった。(MC, 18-19)

ところが、ナッシュが車でアメリカ中を放浪するまでの人生について、決別する、あるいは捨てることのみが述べられてきていることを考慮すると、このようなナッシュのピアノに対する愛着は、この作品における音楽の持つ意味を考えるうえで大きなヒントになると思われる。

彼はそのピアノを売った金でカーステレオ用のテープを買ってしまう。彼はその行為を、「ひとつの音楽の形を、別の形に変える。いい使い方だ」と思ったりする。先ほど述べたように、彼はピアノを弾くことが、世界をよりはっきり見たり、目に見えぬ秩序のなかで自分の位置を知るのに役立つと考えているが、そのような積極的な姿勢に比べて、車であてもなくアメリカ中を走りながら、テープで音楽を聞き続けるということは何か目的もないように見え、音楽の持つ意味が希薄になるように思える。ナッシュはそのことを音楽の形を、別の形に変えることと考え、特にその意味を深く意識していないようである。けれども、それほど大切なピアノを手放すことは敢えて自分を希薄にして、自分を根無し草のような存在にしてしまうように思える。

はっきりした計画は何もなかった。せいぜい、しばらくは気の向くままに漂い、あちこち旅してまわってみる、その程度だった。二、三か月も続ければきっと飽きてしまうだろうと高をくくっていた。そうってから、何をしたらよいかじっくり悩めばいい。だが二か月が過ぎても、いっこうにやめる気にはならなかった。ナッシュは少しずつ、自由で責任のない新しい生活に恋していた。いったんそうになってしまうと、もはや止まる理由は何もなかった。

肝腎なのはスピードだった。運転席に座って、空間にわが身を投げ出す悦び。それこそが、ほかのいかなる善にもまさる至上の善となった。それはいかなる犠牲を払っても満たすべき渴望だった。自分のまわりの物は一瞬以上何ひとつ持続せず、瞬間から瞬間へと時が移っていくなかで、連続して存在しているのは自分だけのよう気がした。何もかもが変化していく渦巻にあって、彼は一個の固定点だった。世界が彼の体を突き抜け、きえていくなか、完璧に静止状態にあるひとつの物体だった。車は何ものも攻め込めぬ聖域に、もはや何ものも彼を傷つけることはできない避難所になった。車を走らせているかぎり何の

重荷も担わず、かつての人生のどんな小さなかけらにも邪魔されなかった。記憶が胸のうちに湧き上がってくることもなかった、とは言わないが、もうそれらがかつてのような苦悶をもたらすことはなくなったように思えた。ひとつには音楽も大きかったのだろう。運転しながら、バッハ、モーツァルト、ヴェルディのテープをえんえん聴いていると、まるで自分のなかから音が湧き出てきて風景を浸しているような、可視の世界を彼自身の思考の反映に変えているような、そんな気持ちになってきた。三、四か月も経つと、車に乗り込むだけで、自分が自分の体から離れていく気になれた。アクセルを踏んで車をスタートさせるだけで、音楽が彼を、重さの存在しない領域へ連れていってくれた。(MC, 19-20)

また、ここで注目しなければならないのは、この小説では言語とそれに代わりうる機能を持つものとしての音楽とに関わる問題である。

ナッシュはポツィと出会ってからフラワー、ストーンとのゲームに向かう前にポツィの腕前を試そうとするが、自らそれを言い出さず、ポツィから何か言い出すのを根気よく待っている。ナッシュは次のように言う。

もうテストのことなど忘れてしまったかのようにふるまい、その沈黙の力を利用して、ポツィの方から事を起こすようプレッシャーをかけるのだ。もしポツィが何も言わなければ、要するにそれは、口だけの奴だということだ。この逆説の対称性をナッシュは面白く思った。言葉がゼロなら、すべては言葉ということ。すべては言葉なら、見せかけとハッタリとごまかしにすぎないということ。ポツィが本気だったら、いずれ切り出してくるはずだ。(MC, 82)

結局、このあとすぐに、ポツィの方からナッシュにポーカーをやろうと言うので、ナッシュの不安は解消することになるのだが、ここで引用した文章は、ある意味で言語の能力を説明したものでもあるともいえる。そして、言葉の代わりをするものとしての、「沈黙」が強調されている。

ところで、1952年 New York の Woodstock でピアニスト David Todor によって「演奏」されたアメリカの作曲家ジョン・ケージの 4'33" という作品はピアニストが4分33秒の間にピアノの蓋を開閉させるだけの「沈黙の音楽」であった。そして彼は「サティとウェーベルンは、それを時間の長さによって決定していった。音は、ピッチ、強弱、音色、持続、それにこれらの対極にある沈黙—

これらの要素によって性格づけられる」と述べ、さらに「ヴェーベルンの沈黙のあり方に魅せられた」とも語っている。²

浅田 彰は「音楽」ならぬ音楽の条件として、「それは、極端な静寂あるいは極端な喧騒、、そして、速度」のうちに見出されるだろう、と言う。³彼の言うカッコつきの音楽とは、「(はじめにあった) 音楽をフィルターにかけて中庸化し、メタリックな輝きを奪い、閉じた空間の中に積み重ねていくことで作られた音楽」のことである。従って、「音楽」ならぬこの純粹な音楽は沈黙でさえあり得るといえるだろう。現代作曲家ジョン・ケージにとっても、沈黙 (Silence) は音楽なのである。

それならば、オースターの『偶然の音楽』において、ナッシュが言葉に対抗する力として考えている沈黙というのも、ある意味では言語でありうるわけで、上にあげた引用では、沈黙は普通の言葉が及ばない力を持ちえることをも示唆している。そして、沈黙が言葉に対応するように、この作品では音楽も言葉に対抗して、意思を伝達する手段と考えられている。さらに、ジョン・ケージの音楽の特徴として挙げられているのは Changes と Chance であること⁴を考えると、『偶然の音楽』というタイトルの意味も音楽のもつ言語を超える力の特徴に言及していると考えられる。

Frederick R. Karl は、*The New York Trilogy* を例に挙げてオースターの作品の特徴のひとつとして言語の問題をあげている。

As a novelist of conspiracy, Paul Auster has created a world as much defined by language as by his theoretical and philosophical themes. Language captures his materials by shaping and reshaping them into certain molds which seem more scenario than actuality. Language is almost always “as if.” His “world” is identifiable, clearly his. Through language, he has made it new: the way in which circumstance turns lives around, the accident around the corner; the disconnectedness of all activities, until they are linked or wrecked by chance; the sense of dwindling resources — whether food, money, worldly goods, dwellings; . . . (Karl, 97) ⁵

Language is one point of definition, that deliberately flattened out American English, colloquial, but firmly uncolored, so as to convey neutrality, even withdrawal. The language implies a fear of commitment, or at least a

hesitation. It retreats before feeling into questions of whether it connects to objects or is nothing more than subjective rhetoric, the way it fails to cohere to things, which remain beyond its reach. Alongside the problematical language is the paradoxical desire to force communication, to make you see, feel, hear what it is like to push language to its limits only to find it inadequate. (Karl, 106)

カールは、オースターが創り出す世界には、そのテーマと同じほど言語が大きく作用している、言語が作品の素材を現実であるよりも型にはまった筋書であるように見せているというのである。オースターの作品における言語的な工夫は、たとえばそれぞれが全く無関係であるように見える事柄でも「偶然」によって関連つけられたり、また彼の用いる淡々とした言葉がねじれやまぼろしあるいは認識できない次元の世界を表現し、現実や特質を破壊して、フィクションとしての複雑な理論を作り出すのである。オースターの用いる単調な英語は、人物そのものの不明確さやどのようなことから距離を置くという状態を表現するため意図的に使われているようである。オースターの言語は何かに関わることを恐れたり、そうならないまでも関わりをもつことにためらいを感じる現代人の姿を描写するのに適しているとカールは指摘するのである。

言語は果たして何かを定義しうるのか、あるいは何かを明らかにすることができるのかを考えると、オースターの作品のうちで最もよく知られた *The New York Trilogy* の第1作 *City of Glass* の主人公が私立探偵であることの意味が理解できる。彼は依頼を受けてある人物について調査を始めるが、物語が進行するにつれて目的の人物が見つかるどころかすべての状況が曖昧になり、最終的には主人公である探偵の行方もわからなくなってしまう。この作品は探偵小説のように見えても従来の探偵小説のように、何か解決されるわけではない。言い換えれば物語が完結することを意図しないのは当然なのである。なぜなら、オースターは、ここで日常生活のなぞを解くような意味で何かを明らかにしようとするのではなく、あくまでも言語が何を明らかにできるかということを探求しているからなのだ。

カールはオースターの作品のうちに見られる特徴を、最終的には言語の問題が中心であると述べているが、『偶然の音楽』にもその指摘は当てはまると思われる。

... the individual is defined by his or her ability to make something last.

Or else one is thrust to the edge of the abyss; and what was once wealth, or goods, gradually dwindles to nothing. Nothing now is the mark of former riches. The presence of such fears in the 1980s is surely a response to the inflated sense the country had of itself, its failure to look beyond the edge, and its disastrous inability to have contingency plans when the balloon burst. (Karl, 106)

何かを維持させる能力がなくなると、絶望的な状況に突き落とされ、かつての富や善も次第に衰えてゆき、現在の状況は以前の豊かさの印とはならない。1980年代にこのような恐怖が存在したことは、アメリカの思い上がった意識、危機の対処の仕方をあやまり、そして思い上がった気持が風船の破裂するように崩れたときの緊急時対策をもてなかったことに対する答えだったのである。

カールは、このような社会的状況をオースターが表現するために、彼独自の文体を用いていると指摘しているのである。

Nashe did not have any definite plan. At most, the idea was to let himself drift for a while, to travel around from place to place and see what happened. He figured he would grow tired of it after a couple of months, and at that point he would sit down and worry about what to do next. But two months passed, and he still was not ready to give up. Little by little, he had fallen in love with his new life of freedom and irresponsibility, and once that happened, there were no longer any reasons to stop.

Speed was of the essence, the joy of sitting in the car and hurtling himself forward through space. That became a good beyond all others, a hunger to be fed at any price. ⁶

ナッシュが、「はっきりした計画は何もなかった。せいぜい、しばらくは気の向くままに漂い、あちこち旅してまわってみる。...、二、三か月も続ければきつと飽きてしまうだろうと高をくくっていた。そうってから、何をしたらよいかじっくり悩めばいい」と言い、「自由で責任のない新しい生活に恋する」と「もはや止まる理由は何もなく、...、肝腎なのはスピードだった」というとき、そこにはカールが指摘するように、オースターが描く現代人の姿が象徴的に浮かび上がるのだ。

自分の行為に特に疑問を感じることもなく、ただスピードに憧れるナッシュの心境は、オースターの淡々とした英文によってその屈折した状況がむしろ強調され、リアルな描写をされるよりもかえって読者はナッシュの心情に注目することになるのである。

このようなオースターの文体は、ごくありふれた日常の生活を描くようにも見えるが、しかしフレデリック・カールが指摘するように、それは大げさな文章、意味ありげな比喻を駆使することなく現代の底に潜む危機を表現する手段なのである。

ナッシュが家族とも別れてアメリカ中をドライブするのは、そのように目的も持たず金がなくなるまで自由を享受するためだというのが、ドライブ中の彼は、自分のまわりの物は一瞬以上持続しないのに対して、自分だけが連続して存在しているように思い、変化の渦巻きの中であって、自分のみが固定していると認識する。

引用にもあるように、ナッシュは言葉が表わす事柄と思考との乖離を埋めるというよりは、その実体と一体である場所を探している人間でもある。

『偶然の音楽』において、ドライブと音楽の持つ意味を考えると、それに対抗する状況はフラワーとストーンの家でナッシュたちが見せられる『世界の街』(The City of World) という模型によって暗示されると考えられる。これはストーンが長年を費やして作り続ける彼らの生活について過去から現代にいたる時間的経過とそれに伴う変化を小さなフィギュアを使って表現したものである。フラワーはストーンが作ったというこの模型を次のように説明する。

これは人間というものをめぐる芸術的ビジョンだ。ある意味では自伝のようなものですが、別の意味では、世に言うユートピアですな。過去と未来がひとつになり、善がついに悪を滅ぼす場です。(MC, 119) (傍点一筆者)

そう言うとフラワーはその模型の街に、子供時代のストーン、大人になって検眼士として働いているストーン、そして四つ角で宝くじを買っているストーンとフラワーというようにありとあらゆる時代のあらゆる人間の姿がフィギュアで表わされていると説明する。フラワーはこの架空の街がユートピアである所以を説明するが、果たして整然として善悪のはっきりした世界というものがユートピアなのだろうか。人は自分の人生は自分で決めたいのであり、このように他人には決めてもらいたくはないということである。

それに対して、ウィリー・ストーンが作ったという『世界の都市』では、たとえ概念的には過去と現在が区別して示されていても、フラワーの「過去と現在がひとつになる」という説明を聞くまでもなく、高い位置から見下ろすようにこの模型を見る者にとって、当然、過去と現在を一瞬のうちに（同時に）認識することが可能になる。しかし、これは未来に対する絶望をも表わすことになるのではないか。

ナッシュにとって音楽は本当にどのような意味を持つのだろうか。これまで述べてきたように車を運転していると、彼は自分は重力のない空間へ飛び出すように感じ、瞬間的に存在しなくなるあたりの風景に比べて、自分ひとりだけが存在する固体になるようにも感じている。しかし、彼はその時音楽の影響を認めている。彼は音楽を聴き続けることに重要な意味を見出すのである。

浅田 彰は『ヘルメスの音楽』で次のように述べている。⁷

メタリックな切断と貫通の力が音楽を〈外〉へと解き放つ。音楽はそこを横切っていく旅人だ。そして、旅人たちの出会いやすれちがいがまた新たな音楽を散乱させることになるだろう。(011)

いわゆる「音楽」は〈外〉に出ていけなくなった音たちだけでできているというべきではないか。「音楽」を突き破って散乱する音たちだけが、〈外〉で音楽となって鳴り響くことを知っているのではないか。(012)

ここでは音楽と「音楽」の相違に注意しなければならないが、勿論、浅田の言う「音楽」とは本物の音楽のことではない。『偶然の音楽』でナッシュがドライブ中にカセット・テープで聞いているのは延々と続き絶えることがない。ナッシュはその音楽の勢いに乗せられて、重量の存在しない領域へと導かれるのである。この時、彼は音楽と自分とが一体になる感覚にとらわれている。自由気ままにドライブするナッシュにとってカセット・テープで聞いているのは、まさに〈外〉へ解き放たれる音楽であり、彼を自分の体からさえ離していく音楽ということになる。ということは、彼が聞いている音楽がバッハ、モーツァルト、ヴェルディという3人の作曲家でなければならない理由は果たしてあるのだろうか。ここでは、3人の作曲家たちの具体的な作品名は述べられていないが、『偶然の音楽』のなかで、後になってそれぞれの作品の具体的な名前が示されている。

すなわち、それらはバッハの『アンナ・マグダレーナ・バッハの音楽帳』と

『平均律クラヴィーア曲集』、モーツァルトの『レクイエム』と『フィガロの結婚』、そしてヴェルディの『レクイエム』である。バッハの2つの曲についてはナッシュはこれらを屋敷の番人マークスから与えられた電子キーボードで弾く。それらは彼がその奇妙な機械のタッチや電子音に初めは戸惑いながら、ピアノの音よりハープシコードのそれに近いことがわかり、ピアノの発明されるより以前に作曲された曲の方が電子キーボードには合うと考えて弾き出したものである。彼はここではクープレンの『神秘の障壁』という曲の方に関心を持ち、この曲の持つイメージを少しは考えている。ピアノを捨てた彼は電子キーボードで演奏する。しかし彼はそうすることに不自然さを感じない。バッハは電子キーボードで弾く方が合っているのかも知れない。そして彼の心は安らぐのである。このように、これら2つのバッハの曲あるいはクープレンの曲はナッシュにとって重要な意味を持つには至らない。モーツァルトとヴェルディの『レクイエム』を彼が聴くのはポッツィが姿を消し、彼の死が予想される場面においてである。この設定もあまりにも単純といえないだろうか。また、ナッシュが『フィガロの結婚』の美しいアリアを聞きながら、娘のジュリエットが彼に向かって歌ってくれていると想像する。この場面についても、オペラ『フィガロの結婚』がストーリーも複雑で、登場する人物の関係や性別が交差しながら進行する恋愛物語であることを考慮すると、ナッシュは娘が歌っていると想像するのは一体どの場面のどのアリアなのかという疑問も生じてくるだろう。彼の意識の中では、この場面でのアリアというのはスザンナのアリアであると思われるが、そこまでは特定されない。だが彼は幸せな父親の気分になったことであろう。このように見てくると、この作品で具体的な作曲家と曲名が挙げられている場合でもそれらに特別な関連や意味が見出されるとは思えない。この小説における音楽の持つ意味はもっと異なった視点から考えなければならない。

音楽は目に見えない。だから「盲目の調律師」という設定なのかもしれない。そして、ナッシュは母親に買ってもらったボールドウインのピアノであれ、マークスに準備させた安っぽい電子キーボードであれ、持っている楽譜を弾きまくる。何でもいいのである。自分の心に音楽が湧き上がってくるととにかく弾かずにはおれないのである。ナッシュにとって音楽には記号は不要なのだ。

ところが、ナッシュとポッツィが初めてフラワーとストーンの屋敷を訪れたときのドア・チャイムはベートーベンの交響曲第五番『運命』の冒頭なのである。こうでなくてはいけないという、決まりきった記号としての音楽。まさに運命が扉をこのように叩くという。

ローレルとハーディのような二人にはジャンクフードが似つかわしい。そして、その屋敷に置かれた装飾品やフラワーのコレクションは不可解なものである。

広間のあちこちに、壊れた彫像が置いてある。右手をなくした裸のニンフの木像、頭のない狩人、石の台座の上に浮かぶ脚のない馬。(MC, 102)

かつてウッドロー・ウィルソンの机の上に置かれていた電話機。サー・ウォルター・ローリーが身につけていた真珠のイヤリング。一九四二年にエンリコ・フェルミのポケットから落ちた鉛筆。ジョージ・マクレラン將軍の使っていた双眼鏡。ウィンストン・チャーチルの執務室の灰皿からくすねてきた喫いかけの葉巻。ベーブ・ルースが一九二七年に着たトレーナー。ウィリアム・スーアードの持ち物だった聖書。ナサニエル・ホーソーンが子供のころ脚を折ったときに用いた杖。ヴォルテールの着用した眼鏡。まったく雑多な、見当外れもいろいろの、まるっきり意味のないコレクションだ。(MC, 125)

このコレクションは実体がなくても孤立して残っているものたちである。この二人は屍の国の王のようであった。そして二人の最大のコレクションがアイランドの城の残骸であった。これらのコレクションはナッシュの捨て去ったものとの対極にある。それはまた変化し続ける音楽の対極にあるものでもある。

この作品では音楽が重要な要素になっていることは疑いもないが、一方、音楽に言及される際にそれらのすべてが明らかにされないという、音楽の匿名性、偶然性が気になる。ここでは音楽には意味が不要なのだ。つまり音楽に身を浸して、音楽によって肉体と言うものから自由になるという感覚、そこでは音楽は作曲家のものでも、演奏家のものでもなく、ただ自分の身に纏った者が主体となるべきなのである。では言葉は果たして自由に身に添ってしてくれるだろうか。

音楽には何の意味もないと言ったが、しかしナッシュは一方でモーツァルトとヴェルディの『レクイエム』を聴いてポッツィの死を悼み泣く。そして彼にとって天使の歌声ともきこえる娘ジュリエットの歌う『フィガロの結婚』の aria。ナッシュはポッツィと売春婦と三人のパーティで、気持が高揚して、自分の聖地を見つけた巡礼のようにウィリアム・ブレイクの詩「エルサレム」による賛美歌を歌う。音楽はこのように時と場合を得てナッシュの心を動かす。

干からびたものではなく、自らの体から出てくるように。

Philip Haas 監督による同名の映画⁸において、冒頭のナッシュがドライブしながら聞いているのは、小説に挙げられている作曲家たちの曲は使われず、ベルリオーズの歌曲『夏の夜』が使われている。どこかの郊外をナッシュがドライブしているスピードにこの歌曲は静かであるが非常によく合っている。

ナッシュとポッツィがフラワーとストーンの屋敷で玄関のチャイムを鳴らすと、ベートーベンの交響曲第五番の冒頭の部分が鳴るといふ部分も、映画では「運命はこのように扉を叩く」といふメロディで知られるまさに冒頭の部分ではなく、それに続くメロディが敢えて選ばれている。

ハースが行った変更を考えると、映画という視覚的な芸術における音楽の持つ意味も理解できるように思う。これまで述べてきたように原作における音楽の持つ意味が作品の内容とどのように関係するのかを見出すことが困難であり、しかも作品全体が象徴的な表現で構成されたり、言語の記号的使用が多く見受けられるという特徴を持つオースターの作品の場合、原作にある通り、音楽を聴覚的に再現することはあまりにも表面的な解釈に陥る危険性があることをハースは考慮して、このような変更をしたのではないかと推測できるのである。原作をたとえ忠実に映像化するとしても、言うまでもなく小説より時間的にも制限される映画では、小説の細部に至るまで原作のまま映像化することはほぼ不可能なことであり、省略せざるを得ない部分があるのは当然であるが、そういう事情からもさらに原作の内容に変化を加えて映画を効果的にする手段として、音楽に関する変更を施したのだと考えられる。

『偶然の音楽』のなかには、Richard Wagner に関する言及は全くないが、物語としては、石を積み上げるという不条理とも思える行為が大きな部分を占めている。ワーグナーの『ニーベルングの指環』の『ラインの黄金』の物語には、神々の長ヴォータンのために巨人ファフナーとファーズルトらが石を積み上げて世界支配の象徴であるワルハラ城を建設するというエピソードがある。また、『ニーベルングの指環』は北欧伝説にかなりの関連をもつが、その北欧伝説のひとつ「アースガルドの城壁」に注目すると、オースターのこの小説はワーグナーの楽劇やさらには北欧伝説からヒントを得ているのではないかと思われるのである。

だがオースターは敢えてワーグナーの名前やその曲名を出していない。あまりに簡単に連想が働くにもかかわらずである。やはり、オースターは一切、思考の束縛を嫌っているようだ。

オースターは歴史を通して人間を見つめる。そしてクラシック音楽をクーブランからサティまで聞かせて私たちにナッシュと同じ体験をさせるようなのだ。けれども、ワーグナーに一切言及しなかったり、他の作曲家には言及していてもそれで何か明確になるとは思えない。この曖昧さは何を意味するのか、解明するためにさらにこの作品について検討してみたい。

ナッシュは物語の最後で、マークスらを車に同乗させると音楽を聞きながらまた重力のない世界へ入ってゆく。けれども音楽が止められたとき、彼は前方から接近してくる車に向かって、アクセルを踏む。

これはナッシュが自殺することを暗示しているという見方があるが、果たしてそうであろうか。石を積み上げる労働をようやく終え再び自由になった彼に自殺をする理由はないだろう。この場面も文字通りの現実的な意味で捉えるよりオースターの意図を象徴的な面から考えることが必要である。ナッシュが再び車をドライブする自由を獲得したとき、これまでとは違った世界へ旅しようとしたことをこの最後の場面は示しているのではないだろうか。ところが彼がそのような希望をもってアクセルを踏んだとしても、その先にあるのは新たな世界などではなくこれまでと同じような自由のない世界でしかないのだということをおースターは示唆するのである。言い換えれば、高速で飛ぶように移動しえたとしてもそこにあるのは依然として同じアメリカでしかないのである。

オースターの作品には重力のない世界、存在感のない父親、いるべき場所にいない自分というように存在が見えにくいものとしての人間が重要な役割をすることが多い。この作品においても、これまで見てきたように主人公のジム・ナッシュは自分が重力のない世界へ入り込むことに喜びを感じていた。しかも、フレデリック・カールが指摘したように、オースターの作品の言語は非常に軽い、淡々としている。このような特徴のために、ナッシュの行為も極めて自然であるかのように思われる。けれども、オースターはそのように描かれる現実、そのように捉えられる社会、それはすべて現代アメリカのカリカチュアなのだと考えているのだ。

一方クラシック音楽においては、作曲家名、曲名、演奏家名、コンサート・ホールなどによって束縛される従来の音楽のあり方から、もっと偶然性を積極的に認める方向へと向かう変化が今日起きてきている。

ジョン・ケージの音楽に対する姿勢というと、作曲家による「意図的選択」を排除し、沈黙の音楽、4'33"に用いられた Chance Operation という方法が代表的なものとなった。そして、その偶然性は、作曲過程のみならず、演奏や聴

取の方法にも広く適応され、構造なき作品では、「それを知覚する人の意識の可能性」を問題にした。すなわち、作曲家の選択の自由ではなく、聴く人が音楽をどう捉えるか、が重要になる。音楽は本質的に聴く人のものと言えるのだ。ナッシュの音楽の受容の方法もまさに現代そのものと言えるのである。⁹

オースターは簡単で淡々とした言葉遣いをしながら、表わしていることは必ずしも簡単とはいえない。むしろ難解でさえある。しかし、こうして書かれた作品には鋭く現代を観察し、現代人の抱くはつきりしない現実と虚構の差を提示する。

現代においては言葉とそれを表わす対象とは乖離がはなはだしくて、その記号性も十分機能していない。人はその間で宙ぶらりんになっているようである。つまりナッシュについて言えば、責任感のある仕事からも愛する妻からもいとしい娘からも、このような言葉からは最早何の意味も見出せなくなっているということである。

ナッシュは他人に対して愛を求めるが、それは拒絶される。彼が愛する人は去ってゆく。彼は妻が家出した後、以前の恋人フィオーナ・ウェルズとの結婚を考えるが、拒絶されてしまう。また、ポッツィとは友情で結ばれていたが、結果的にはポッツィの死によって友情は途切れてしまう。一方、彼に好意や友情を示そうとする者を、ナッシュははねつける。ナッシュが石を積み上げる仕事を完成したとき、それまで厳しくナッシュたちを監督していたマークスと、その息子や孫がナッシュに対して態度を柔らげ、親しみを見せるようになるとナッシュは彼らの住む世界は自分のいる場所ではないと彼らをはねつけるように拒否するのだ。

オースターがこの作品を通して提示しようとすることは、言葉の問題である。特に現代においては、発言される言語の意味が曖昧になり理解されにくいという状況がある一方で、言語が特定のイメージを簡単に喚起してしまうという弊害もある。オースターはこのような現状を認識した上で、言葉のもたらす先入観から解放しようとしているように思える。

たとえば、ナッシュとポッツィはフラワーとストーンの姿を喜劇俳優のローレルとハーディに喩える。しかし、実際のフラワーとストーンにはそれほどの滑稽さもなければ、それとは反対の暴力的なイメージもない。ローレルとハーディから即座に思い浮かぶはずのイメージや意味は否定されるが、ではどのような具体的なイメージかというカリカチュアされた奇妙なイメージであり、その方が何とはなしに恐怖を覚えるものなのである。ナッシュが大切にしてい

たピアノを「アントネリという盲目の調律師に 450 ドルで売る」ということや、新たに買った「赤い Saab900」で旅に出るといった記述などにも何か特別な意味がありそうに思える。けれども、オースターはそのような期待を裏切るかのように意味を明らかにさせない。それ以外にも作品中で言及されるさまざまな具体的な名前にはそれぞれ特別な象徴的意味があるのかと思わせる。けれども結果は同じである。そのように考えると、この作品に先に述べた通り、ワーグナーの楽劇に通じるストーリーを読み取ることは可能であるが、オースターは敢えてワーグナーの名前をはずし、既成概念に捕われることを否定するのだ。他の作曲家についても、曖昧さを残して、むしろ匿名性を顕著にすることによって、既成のイメージに捕われることなく、むしろ自己を世界へと解放する主人公たちの人生を提示しようとしたのである。

フレデリック・カールの指摘する通り、オースターは作品を通じて言語に関する問題を探究している。『偶然の音楽』においてもその意図は様々な点から明らかであるが、ここで彼は匿名性によって言語を古いイメージから解放しようとしているように思える。

(注)

1. ポール・オースター (柴田元幸訳) 『偶然の音楽』新潮文庫 平成 13 年 p. 18.

以下、『偶然の音楽』からの引用は、MC と表示し、ページを数字で記す。
また引用はすべて柴田元幸氏の邦訳を使わせていただいた。

2. 作曲家 John Cage とその作品についての資料はインターネットから調べた。
なお、それらのうち、特に参考にしたのは次の通りである。

谷口昭弘「音と音楽を考えるページ」

〈<http://mailer.fsu.edu/~ataniguc/index-j.html>〉

広瀬 卓也「現代音楽としてのフランク・ザッパの音楽とは」から「3. ウェーベルン」「4. ケージ」〈<http://www5c.biglobe.ne.jp/~mirrors/FZ/FZMODERN.html>〉

3. 浅田 彰『ヘルメスの音楽』ちくま学芸文庫 1992 年 p. 013

4. ジョン・ケージの音楽の特徴に関する指摘も多いが、参考にしたものは以下の通りである。

Four Extracts from Silence by John Cage

〈<http://www.cnvill.demon.co.uk/mfcage.htm>〉

Larry J Solomon, "The Sounds of Silence-John Cage and 4'33'"

〈<http://www.azstarnet.com/~solo/4min33se.htm>〉

5. Frederick R. Karl, *American Fictions: 1980-2000* (Xlibris Corporation, 2001), p. 106.

6. Paul Auster, *The Music of Chance* (1990. Penguin Books, 1991), p. 11.

7. 『ヘルメスの音楽』 p.011-012.

8. Philip Haas による映画 *The Music of Chance* は 1993 年に製作された。

9. アートスケープ/ artscape (大日本印刷株式会社)

川那聡美 「チャンス・オペレーション (Chance Operation)」 を参考にさせていただいた。

〈http://www.dnp.co.jp/artscape/reference/artwords/a_j/chance_operation.html〉

(参考文献)

Th. W. アドルノ『音楽社会学序説』平凡社ライブラリー 1999年

ジャン・ボードリヤール『象徴交換と死』ちくま学芸文庫 1992年

ジャン・ジャック＝ナティエ『音楽家プルーストー『失われた時を求めて』に音楽を聴く』音楽の友社 2001年

エマニュエル・レヴィナス『レヴィナス・コレクション』ちくま学芸文庫 1999年