

小説と音楽の間で、彼女が知っているただひとつのこと：津村記久子『ミュージック・ブレス・ユー!!』

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-04-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 渡邊, 英理, 荒木, 香帆 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00010040

小説と音楽の間で、彼女が知っているただひとつのこと ——津村記久子『ミュージック・ブレス・ユー!!』——

渡 邊 英 理 ・ 荒 木 香 帆

1、文学と音楽の間から、現代小説と音楽の間へ

近代以前、文学と音楽の間には、現在ほどに明確な境界が引かれていたわけではない。むしろ、物語を介して、両者は、きわめて近しく密着した関係にあったと言えるだろう。たとえば、その有り様を「語り物」と呼ばれるジャンルに見ることができる。各地を巡る盲目の法師が、琵琶をかきならし、平家の栄枯盛衰の「物語」を語る。中世以来、各地を遊行する芸能者たちに担われたのが、この語り物であり、物語を運ぶ同じひとつの器として文学と音楽は存在した¹。

ここに確認できるのは、物語の原初の媒体が声＝音にあったという事実である。人間の声帯を振動させることで音が出る。音の連なりが織りなす語りとは、言葉であるのと同時にメロディーでもある。初発の楽器の音色が、声なのだ。その声から発せられる語りこそが、文学であると同時に音楽でもあるというような未分化な形で物語を花開かせた。

日本社会において、音楽と文学の間に、明確な境界線が引かれるようになったのは、明治以降の近代化の過程の中でのことだと言える。西洋近代のnovelの翻訳概念である小説という新たなジャンルが、日本近代文学の中心に据えられる。およそ西洋のそれをモデルとした近代文学と、近代音楽が、学として日本の中で立ち上げられ、学術領域として切り分けられた。こうした過程の中で、中世以来の「語り物」のような音楽と文学が融合した、境界的な物語は、場所を奪われ周縁化されていったと言えるだろう。

「語り物」の時代において、物語は、音や節を伴う声で語られ、いわゆるライ

¹ 「語り物」については、中村とうよう『ニッポンに歌が流れる』（ミュージックマガジン、1999年）、兵藤裕己『平家物語—「語り」のテキスト』（ちくま新書、1999年）等を参照。

ブ空間とも言える、大人数の他者との共同空間の中で楽しまれた。しかしながら、活版印刷技術が発達し普及を遂げた近代以降の文学において、物語は、個人で黙読する活字メディアを媒介とした享受が、主流となっていたのだった。聞くから読むへ、物語の享受の方法が大きく転換したのが、近代だった。

かくして別々のジャンルとして分岐し、また独立した両者、文学と音楽が、現代小説の中で、ふたたび出会い、交差する。その時、文学は、音楽と、いかに出会い、いかなる解釈＝翻訳行為を遂行するのか。この小説と音楽の間をめぐる翻訳的問題を追究することが、本稿の目的のひとつである。以上で述べた理論的、歴史的背景を踏まえ、以下では、荒木香帆が、津村記久子の小説『ミュージック・プレス・ユー!!』を対象に、上記の課題を追究する。

2、「音楽」、それは、「彼女が知っているただひとつのこと」

本に巻かれた帯は赤かった。若い女性が瞑想する様に目を閉じている横顔の装画で、本の半分ほどを隠す幅の帯には、「アザミよ、ヘッドホン1個引っ掛けてどこに行く——」という煽り文と、野間文芸新人賞受賞作であることが紹介されていた。小説『ミュージック・プレス・ユー!!』²は2008年ごろ、そのような姿で書店に並べられていた。

津村記久子は、2005年に『君は永遠にそいつらより若い』（筑摩書房、2005年³）で太宰治賞を受賞してデビューした。それに次ぐ形で大きく評価されたのが、この『ミュージック・プレス・ユー!!』である。本稿では、『ミュージック・プレス・ユー!!』について、本文中で「彼女（主人公）が知っているたったひとつのこと」であると語られる「音楽」という切り口から論じる。本題に移る前に、津村の処女作である『君は永遠にそいつらより若い』と、代表作である『ポトスライムの舟』⁴（講談社、2009年）に少し触れておきたい。

3、主題の分解と変奏①／『君は永遠にそいつらより若い』に始まって

津村は、芥川賞を受賞したその年、受賞後第一作として『八番筋カウンスル』

² 津村記久子『ミュージック・プレス・ユー!!』（角川書店、2008年／角川文庫、2011年）。津村記久子が初めて書き下ろしとして発表した作品。本稿では、文庫版を用いる。

³ 太宰治賞受賞時は「津村記久生」名義で、原題は『マンイーター』（のちに改題）。2005年に筑摩書房から単行本が刊行され、のち2009年にちくま文庫より文庫版が刊行された。本稿では文庫版を用いる。

⁴ 第138回芥川賞受賞作。初出は「群像」2008年11月号。講談社から2009年に単行本が刊行され、のちに講談社文庫より2011年に文庫版が刊行された。本稿では、文庫版を用いる。

(朝日新聞出版、2009年)を書き下ろした。『八番筋カウンスル』の出版に際して、津村インタビューに興味深い回答がある。

私はひとつの小説を書いて、それを分解して次の小説を書いているところがあるんです。デビュー作である『君は永遠にそいつらより若い』を分解したのが『ミュージック・プレス・ユー!!』と『八番筋カウンスル』。これからは『八番筋カウンスル』を分解したような小説を書いていくのかな⁵。

筆者はこの発言を目にした時、「やっぱりそうだったのか」と、これまでの一連の津村の仕事について考えてきたことについて確証を得た気分だった。少しずつ姿を変えながら、同形反復的に表出する記号や構図(例えば、それは登場人物の造形や設定、物語の構造)は地下水脈のように、作品群の中に受け継がれている。

インタビューでも挙げられている津村のデビュー作『君は永遠にそいつらより若い』は、卒業を控えた大学生「ホリガイ」の日常を描いた小説である。全体を通じてどこか脱力した様な筆致で綴られる日常生活だが、その文体が掘り起こすものは、日常の中に潜む暴力と怨嗟と、そしてそれらを敏感に感じ取っては抵抗を試みる人々の姿だ。『ミュージック・プレス・ユー!!』にもこれらの主題は受け継がれ、なにより、主人公の人物造形の類似が、津村作品に流れる水脈の存在を読者に感じさせる。試みに、ホリガイとアザミを比較したい。

ホリガイは22歳の大学生で、身長が175センチ、そして処女である。海外のロック・バンドへの造詣も深い。一方で、『ミュージック・プレス・ユー!!』の主人公である女子高生のアザミは、身長は170センチ以上で、パンク・ロックに傾倒している。彼女たちが持つ自意識にも共通項がある。それは、「普通」の女の子／女として評価されることへの距離感と、自分と同じ性であるはずの「女の子／女」たちからの孤立感だ。大多数の同性の人々が属する円の外に、彼女たちのポジションがある。暴力に晒された時に、怨嗟に敏感に反応した時に、そして思いもよらぬタイミングで露見するヒエラルキーの外に置かれて無化されている自分を知って傷心する時に(アザミの抱える困難はホリガイの困難とはまた違うが)彼女たちの脳裏によぎるのは、彼女たちがこれまでに見聞きし

⁵ 「きららfrom BookShop」2009年のインタビューより。

(http://www.quilala.jp/pc/fbs/old_from_bs/pu_interview09.html (2017年2月6日現在))

た音楽や映画の世界なのだ。ホリガイの音楽や映画の世界とそれを受容する主人公という性質は、アザミに付与され、その存在感はより拡張されている。

彼女たちはいつも「微妙」な位置にいる。安全な巢はなく、人々の群れの中に自分の居場所があるとも思っていない。ホリガイには変わった習慣がある。「女として際立ってへん」⁶と自認する習慣、それはグラビアアイドルの切り抜きを集め、襖に貼り付けることだ。

こちらを不安に陥れるような物語が薄いぶん、雑誌のヌードグラビアを眺めるのは昔から好きだった（中略）。これを取り巻く世界はちゃんとして、整然としている、と強く思っていた。女の子たちとそれを売る人たちとそれをみる人たちの簡潔な相関図があり、それは、かれらの間でどんな感情の駆け引きがあるにしろ、とてもゆるぎないもののようにわたしは思っていた。現実はそのようなものではなくもっと流動的で、頭の硬いわたしにはとても疲れるものだというのを、わたし自身がどこかで拒みたい気持ち、そういった行動の根拠にはあったのかもしれない⁷。

ホリガイはよく「ホリガイ」自身について語る。語りは、まるで観察をするかのような冷静さで行われる。とりわけ、性の問題に費やされた言葉が目立つ。「女としてどうしようもないのなら、せめてそちらの側に立って話ができますよ、といらぬ売込みのようなことをして」／「わたしと同じぐらい女の子としてインポテンツとか」などと自分を表象する。性についての一連の語りは、ホリガイが経験してきた性の苦々しい部分を想起させると同時に、様々な理不尽な出来事や日常に潜む暴力を暴く引き金となる。性を分断する境界線上に足を下すのではなく、線の内側に足を踏み入れるのでもなく、宙ぶらりんになっているホリガイは、作品を跨いで、アザミという女子高生に、そして他の作品のなかに転生し続けている。

4、主題の分解と変奏②／『ポトスライムの舟』というひとつの頂点

『ミュージック・ブレス・ユー!!』が出版されたのは2008年だが、およそ同時期に津村『ポトスライムの舟』を執筆している。翌年1月、同作で津村は第

⁶ 『君は永遠にそいつらより若い』 p.13

⁷ 『君は永遠にそいつらより若い』 p.13～p.14

140回芥川賞を受賞した。この作品に向けられた、「ロスト・ジェネレーション」「派遣社員」「就職氷河期」に直面する若い労働者の現実を描出する文学という評価は、小説家・津村記久子の代名詞のようにになっている。

29歳、工場勤務のナガセは、食い扶持のために「時間を金で売る」虚しさをやり過ごす日々。ある日、自分の年収と世界一周旅行の費用が同じ百六十三万円で、一年分の勤務時間を「世界一周という行為」にも換金できると気づくが――。ユーモラスで抑制された文章が胸に迫り、働くことを肯定したくなる**芥川賞受賞作品**⁸。

津村の小説は、とりわけ労働者や若者に対して静かに励ましを送る。日々を送るなかで生まれる喜びや怒り、「なぜ」と問いかけても答えの返ってこない理不尽な出来事。喜怒哀楽だけでは到底語り尽せない「生きる」行為について、「ユーモラスで抑制された文章」で書き連ねている。筆致は軽妙で、『ミュージック・プレス・ユー!!』も『ポトスライムの舟』と同じか、それ以上に「ユーモラスで抑制された」軽妙な文体が活きている。しかし、肉体や精神が引き裂かれんばかりの苦痛をひたすら「抑制された文章」で描いた「十二月の窓辺」⁹や「地下鉄の叙事詩」¹⁰といった作品もある。既刊の表題作の多くは「ユーモラスで抑制された文章」に当てはめることができるが、その言葉や作風だけが津村作品を構成しているわけではない。

『ポトスライムの舟』は、まず経済的に不安定かつ切迫した環境に身を置く「労働者」の姿が注目を集めるが、津村の言葉を借りれば、ナガセは「労働者」である以前に「持たざる者」¹¹である。「持たざる者」の内訳には多種多様な人々が含まれるが、ナガセや『ポトスライムの舟』にフォーカスすると、端的に、新自由主義のなかで不利な立場に追いやられてしまった人々と言い換えることができる。そればかりでなく、「持たざる者」には趣味的なものや他者（配偶者や家族、恋人、人脈など）、資産的なものを所有していない、という意味付けも

⁸ 津村記久子『ポトスライムの舟』（講談社、2009年／講談社文庫、2011年）のあらすじ。太線は原文のまま表記。

⁹ 津村記久子『ポトスライムの舟』（講談社、2009年／講談社文庫、2011年）に収録。初出は、「群像」2007年1月号。

¹⁰ 津村記久子『アレグリアとは仕事ができない』（筑摩書房、2008年／ちくま文庫2013年）に収録された書き下ろし作品。

¹¹ 「持たざる者」については、文庫版『ミュージック・プレス・ユー!!』の兵庫慎司による解説を参照した。

ある。しかし、それらは必ずしも自らが望んで「持つ」「持たない」を選択できるのではなく、社会や他者から「持て」と強要される場合もある。つまり、「持たざる者」が描かれることによって、社会や外部的要因によって「持たざる者」にされてしまうこと、「持つ」ことを強要する外圧への反抗のメッセージを読者や社会に対して投げかけているのだ¹²。

「持たざる者」はデビュー作から存在するが、この小説が大きく評価されたことは、構成の巧みさや現代社会を象徴する物語に対しての評価だけでなく、津村が根気強く描いてきた「持たざる者」が肯定された結果なのではないだろうか。

アザミも同様に「持たざる者」である。作品の最後に、アザミは電車で揺られながら「今ヘッドホンをかぶっていないし、何も持っていないし、これからもそうだけど、自分はひょっとしたら、音楽を聴いたという記憶だけで生きていけるのではないかと思った」と、夢物語のような思い付きをする。これは単なる一瞬の思い付きなのだろうか。

世の中には、趣味的なものも他者と一緒に手にできる幸運な人がたくさんいて、それは両方持ってる人、他者を持ってる人、趣味的なものしかない人、の順に人間の序列は決まっているとアザミはうすうす気づきかけていたが、トノムラの様子は、そういった認識のものともしなかった。(中略) アザミ自身も自分が持たざる者であることをあまり気にしていなかった。音楽があるだけかもしれません。(中略) 要するに、音楽は恩寵だった¹³。

引用は、『ミュージック・プレス・ユー!!』の題の由来を示唆する箇所でもある。アザミを「持たざる者」の呪縛から解き放つのは、音楽を聴くという趣味だった。音楽を作るでもなく、音楽を演奏するでもなく、音楽について(トノムラがするように)文章を書いてWEBで発信するわけでもない。物質的には何も成さない行為がアザミの生を肯定して励ます。この「音楽を聴いた記憶だけで生きていく」夢物語は、他人の承認をも必要としない生の肯定の形なのだ。

『ポトスライムの舟』の「ポトスライム」とは、水に差すだけで繁茂する植物

¹² 泉谷瞬「暴力からの脱出／他者への接近——津村記久子「地下鉄の叙事詩」論——」(『日本文学』、2014年9月)、北田幸恵「ロスジェネ雨宮処凛と津村記久子に見る「プレカリアート」と「ジェンダー」」(『社会文学』、2009年)などを主に参照した。

¹³ 『ミュージック・プレス・ユー!!』p.173

の名前である。最低限の水さえあれば生きのびる植物の逞しさと手軽さに惹かれて、ナガセは喜々として世話をする。食べることはできないし、作中でナガセが見る夢の話のように、最低限の水さえない場所ではポトスですら枯れてしまう。かなりの力技だが、ポトスの繁殖とナガセやアザミの生きる行為をそのまま重ね合わせると、最低限の「何か」さえあれば生の希望は潰えず、「何か」はその人が自分で探しに行ける。物語の冒頭と結末に登場する世界一周旅行のポスターのなかでは、男の子がアウトリガーカヌーに乗っている。ナガセが夢の中で乗って旅する舟と同じだ。少人数を乗せる「波に逆らうのではなく、波に乗る力に長けてて、ひっくり返りにくい」(p.12) 頼もしい舟は、津村の「持たざる者」たちの旅を象徴している。

5、アザミが知っているただひとつのこと

(1) 音楽と人物造形

まともなことはほとんど何も知らないという劣等感も込みで、ただひとつの知っていることとしての音楽について、あたりかまわず喋りまくっていた。それは本当に、誰にも受け入れられなかった¹⁴。

数え上げるだけで骨が折れた。それくらいたくさんの楽曲や映画、ミュージシャン、俳優の固有名詞が登場する。ほかの作品でもぼつぼつと登場してはいたが、『ミュージック・プレス・ユー!!』では、題名のとおり、思い切りよく散りばめられているのだ。それでも、松浦理英子との対談で津村が答えているように、アザミが好む音楽は明確な意図をもって選定したという¹⁵。音楽のジャンルではパンク・ロック。バンドとしては、ブリンク182¹⁶。そして、彼女が知っているただひとつのこと——音楽はアザミに何をもたらしたのだろうか。

アザミは大阪在住の高校3年生である。卒業を控え、周囲が進路を次々と決めていく中、アザミは進む道を決めかねていた。なにしろ、落第寸前で進級し、人と関係を築くことも苦手だった。彼女が自覚する前に恋が終わり、参加していたバンドが解散し、進路の話以前に補講に追われる日々が続くが、変わらずに傍にあるもの、それが中学時代に出会ったパンク・ロックである。

¹⁴ 『ミュージック・プレス・ユー!!』 p.101

¹⁵ 津村記久子、松浦理英子「弱さに寄り添う音楽と小説」(「群像」、2009年1月)

¹⁶ 以下、本稿で用いるアーティスト名、人名、作品名は『ミュージック・プレス・ユー!!』の表記に準じる。

ジャンルについて説明すると次のように整理できる。パンク・ロックが属するロック・ミュージックはカウンターカルチャー的性質を持つ音楽文化である。その担い手は当時の伝統や習慣に染まらず、アンダーグラウンドに生きる人々だった。特に、黎明期のパンク・ロックは抵抗文化の側面が強調され、活動は過激なものとなった。時代の変化とともに、パンク・ロックは細分化され、メッセージや見た目そのもののスタイルも変化した。基盤となっている性質は綿々と受け継がれている。パフォーマンスの奇抜さもさることながら、パンク・ロックのミュージシャンたちの人気を後押ししたコンテンツのひとつにファッションがある。パンク・ロックのファッションとは、伝統的な装いに対して、鋏の付いたジャケットや引き破ったようなTシャツとジーンズ、逆立てて派手に染色した髪など、革新的かつ挑戦的な風貌であった。あえて「普通」で「正統」な容貌を拒否し、非難されかねない装いをする——異端的イメージ、劣等イメージの前景化がパンク・ロックのシーンで行われていた。発祥は1970年前後のニューヨークの音楽シーンからと言われるが、すぐさまイギリスにもパンク・ロックの波が及び、当時のイギリスの不況や失業者増加の不満の受け皿としてパンク・ロックが機能した。

視覚的なものはアザミの人物造形に対しても影響を与えていると推測できる。この点は、歯科医に頼んでわざと派手なカラーリングにしている歯列矯正器具が象徴している。

アザミはとても気に入って、わざわざ人に見せたがるが、一般には、歯列矯正器具はあまり好意的な印象を持たれないものだと言える。アザミは歯の表面に器具を装着するが、歯の裏側に器具を装着する治療法もあり、後者の最大のメリットは外から見えないことにある。故に、主に審美的な理由でこの治療法は選択される。作中でアザミと同じ方法で矯正治療中のモチヅキは、むき出しになっている器具に負の印象を抱いており、治療が終わりさえすれば一切が好転すると思いきこんでいた。ほかに、創作の場においても、アメリカで放映されたテレビシリーズ『アグリー・ベティ』¹⁷（2006年～2010年）でも、主人公はメガネと独特のファッションと矯正器具がトレードマークとなっている。同ドラマでは、最終シリーズで洗練されたファッションに身を包み、歯列矯正器具が取れ、念願の雑誌編集者になる。まさしく、イニシエーションの象徴として機

¹⁷ 『アグリー・ベティ（原題：Ugly Betty）』は、アメリカ合衆国のABCにて放送されたドラマシリーズ。放送期間は2006年9月～2010年4月、全4シーズン。

能している例で、アザミの矯正器具にも当てはめることができる。また、作中でモチヅキがアザミを振る際に、映画『グーニーズ』¹⁸に登場する歯列矯正中のキャラクターのエピソードを引用するが、そもそも『グーニーズ』のgoonyの意味そのものが「間抜け」である。アザミの矯正器具を取り巻くイメージは、作中人物の視点からも、他の創作物に反映されているイメージを見ても、決してポジティブなものではない。『アグリー・ベティ』の主人公と同じように、アザミの矯正器具も作中で外れる。ただ、ベティともモチヅキとも違って、そこに寂しさや物足りなさを覚えてしまうのが、アザミという人物である。

(2) パンク・ロックと「弱さ」

『ミュージック・ブレス・ユー!!』に登場する音楽は、津村が意図的に選出、配置していることは前述のとおりだが、次の松浦理英子との対談での回答のなかで、具体的な方向性に言及している。

私はずっと聴いてきたのは、主に女の子につれなくされたとか弱い男の子のことをうたうバンドなのですが、そういう男の人は実際にいるんです。『ミュージック・ブレス・ユー!!』だとトノムラというキャラクターがそうです。(中略) だから女だけれども弱い男の子の音楽には共感できる¹⁹。

ブリンク182、SUM41、ディセンデンツ、ニュー・ファウンド・グローリーなど、洋楽ファンには馴染みのある名詞がアザミやトノムラの口から次々と出てくるが、これらのバンドは確かに、男性のミュージシャンばかりである。ごくまれに、女性のミュージシャンの名前が登場するが、アザミが傾倒する範囲の外の人であるので、費やされる言葉は少ない。自分は女子高生だが、周りの女の子たちは遠い存在であると感じるアザミは、現実の身分である女子高生ではなく、パンク・ロックの歌の主人公である「女の子につれなくされたことについての歌をプレイする」男の子に自分を投影し、男の子に成り代わってパンク・ロックを歌う。つまり、アザミが共感を寄せる対象は、自分と同じ世代と性別である女子高生ではなく、「弱い男の子」であり、「弱さ」の問題なのだ。

既に名前が挙がっているブリンク182は、『ミュージック・ブレス・ユー!!』

¹⁸ 『グーニーズ (原題: The Goonies)』(リチャード・ドナー監督、1985年)。少年たちが、海賊が隠したといわれる財宝を探す冒険映画。

¹⁹ 津村記久子、松浦英子「弱さに寄り添う音楽と小説」(「群像」2009年、1月号)。

の中でもひととき大きな役割をもつ。1992年に結成されたプリンク182は「おれって何歳だっけ？」²⁰のヒットを切っ掛けに広く認知されるようになった。アザミの一番初めの音楽体験も、この「おれって何歳だっけ？」^{ホワッツ・マイ・エイジ・アゲイン?}のミュージック・ビデオを見たことだ。また、幼少期にADD（注意欠陥障害）を疑われて病院で検査を受けた、というアザミの設定は、「おれって何歳だっけ？」に登場する「いったいADDってなんだよ？」²¹という歌詞に影響を受けていると推測できる。病院でのADDの検査をアザミの母親に勧めたのは、彼女を受け持っていた男性教諭だった。アザミの頭はどこかおかしいし、まともな将来なんてないだろう、と見下すように言う教諭に対し、アザミの母は抗議し、娘をあるがままに受け入れる。ADDか否かの結果は判明していないが、社会の中の格差や序列を感じさせた原始体験、そして、立場の優越を利用して迫害しようとする権威的なものへの懐疑と抵抗の表れとして、このエピソードが描かれている。しかし、成長し、高校生になったアザミが常に抵抗の姿勢を示しているか、と問われれば、物語の起点ではそうではない。むしろ、自己に対する諦観が目立つ。「自分の頭が悪いから仕方がないこと」を理由に、様々なことを自分から遠くに追いやろうとする。自分の言葉が相手に受け入れられないこと、勉強ができないこと、恋愛も結婚も子育ても満足にはできないこと、それらに対して常に諦観の態度である。存在を肯定してくれる他者がいる一方で、アザミの周囲には先述の男性教諭のように嘲りの視線で見下す他者も少なからず存在し、繰り返される日常の中で、アザミ自身も彼らの視線を受け入れていた。アザミは自分を圧迫する視線に気づき、憤りをにじませることもあるのだが、彼女自身も「何もできない私」ということに逃げ込んでしまっている。自分をスポイルしているのは他者であるが、いつしか自分自身をスポイルしていた、という外部の視線の内面化のプロセスをここに読み取ることができる。そして、この停滞しているアザミの自己認識を揺るがすのも、出口を用意するのもまた、音楽を通じて行われる。

アザミが諦観の態度を崩すのは、音楽を通じて知り合った少女「アニー」が友人の死にショックを受けていると知った場面からである。日本語でも、アニーの母語である英語でも、彼女になんと言葉をかければいいのかかわからず狼狽えるアザミは、この場面で初めて「このままではいけない」と諦めを捨ててアニー

²⁰ 「おれって何歳だっけ？（原題：What's my age again?）」。1999年発売のスタジオ・アルバム『エニマ・オブ・ザ・ステイト（原題：Enema of the State）』に収録。

²¹ 原文：「What is the ADD?」

に向き合って言葉を屈ける決意をする。

具体的な楽曲は「おれって何歳だっけ？」のほかにもうひとつ「カルーセル」が登場するが、諦観をやめたアザミを後押しする音楽として起用された、と考えることができる。こちらもブリンク182の曲で、アザミが友人の旅立ちを見送って帰路につく場面で、彼女はこの曲に思いを馳せる。イントロの長い初期のバージョンが好きな自分と、後発のイントロが短いバージョンを好んだアニー。アニーは「彼らのやりたかったことがより明らかな形で表現されているから」(p.233)と、アザミの好んだ「カルーセル」を否定した。そのまま訳せば「回転木馬」を意味するこの曲は、アザミたちが通学に利用していた環状線の暗喩であると考えられる。アニーの否定の台詞は、今まで方向性の定まらなかったアザミの「やりたかったこと」が定まりつつあることを予感させる。また、アザミの「カルーセル」が、つまりは「環状線」が否定されることは、同じような日々の繰り返しの中でいつしか内面化されてしまっていた諦観の放棄の兆しだと考えられる。「彼らのやりたかったことがより明らかな形で表現されているから」という一文が、改版の時に加筆されたものであることが、その論拠である。

(3) 2000年代の「個人」対「音楽」

アザミの耳は、常にヘッドホンによって塞がれている。ヘッドホンを外す必要がない限り、音楽を聴き続ける。プレイヤーの充電が切れようものなら落착かなくて仕様がなくて、充電だけは怠らないように細心の注意を払う。バンド活動をしたこともあるが、しかし、アザミが音楽を聴くときはほとんどの場合一人だ。ヘッドホンやイヤホンを付けて一人で音楽を聴くこと、この点に関しては、現代ではなんら珍しい姿ではない。例外はあるにせよ、現代の「普通」の音楽との関わり方の特徴は、「音楽」対「私」、「音楽」対「1人」である。1979年に登場した「Walkman」など、携帯式の音楽プレイヤーが流通し始めると、音楽は持ち運び可能なモノとなった。音楽再生機器の小型化によって生活の中の「音楽」の形が大きく変容したことに象徴されるように、「音楽」の享受のされ方は時代とともに変化してきた。時代を遡って、ロック・ミュージックの黎明期である1960年代に目を向けると、流通形態はCDではなくレコード盤であり、「皆で音楽を聴く時間」の共有が一般的であった。「音楽」対「私たち、皆」であり、音楽は共有するものとして存在した。アザミの音楽との付き合い方は、時代を反映したものである。常に音楽を聴いて自分を鼓舞し、慰めてき

たアザミだが、前述の「カルーセル」の場面では、ヘッドホンを身に着けていない。あれほどに注意を怠っていなかった音楽プレイヤーの充電に気が回らなかったことが原因だが、それでも仕方ないと思えるようになっていたのだ。この場面の「カルーセル」は、アザミが記憶を頼りに心の中で再生している。片時も音楽を手放さなかった。耳から流れ込むのは聴きこんだパンク・ロックで、ヘッドホンの外側の雑踏や人の声は、アザミには届いていない。音楽は様々なことを彼女に教えきっかけを与えたが、次第に彼女は音楽の世界に閉じこもってしまった。しかし、ヘッドホンを外して、けたたましくホームに入ってくる電車の音を耳で聞き、心の中では「カルーセル」を再生するアザミは、耳を介する「聞く／聴く」行為でいて、ヘッドホンの外側の世界に踏み出した。

本章の冒頭で引用したように、アザミは自分自身が唯一知っていることとして音楽を捉えている。そして、音楽そのものは恩寵である、とも言う。恩寵である音楽は、アザミに音楽を聴く楽しみや、音楽による感情の慰撫を与えるだけではなく、他者との出会いの場として機能し、他者や自分との向き合い方を考えさせる。要約すると、『ミュージック・ブレス・ユー!!』は、作者によって、音楽から着想・造形されたようなアザミが、音楽を反響板にして自分を見つけ、音楽を介して成長する物語、となる。

アザミは音楽を聴いて、音楽を語り、ミュージシャンについても語る。実は、アザミだけでなく、津村の小説には時折そのような人物が登場する。『君は永遠にそいつらより若い』のホリガイも、アザミほど勢いづいてはいないが、音楽を語る言葉は、平時の言葉よりも豊かだ。ホリガイはイノギという女性に、アザミはモチヅキに語りかける台詞として、「音楽語り」が展開される。ホリガイもアザミも、音楽への長々とした語りを通じて、音楽が描く人物の姿や、音楽を作るミュージシャンたちの去就を辿りながら、生きていくこと／人生について思いを馳せている。

「音楽語り」の構造に着目すると、『ミュージック・ブレス・ユー!!』の時代では、同じ時間、同じ空間で誰かと一緒に聴く視聴形態が失われているからこそ、彼らは音楽について語り、文章を認めていると考えられる。時間や空間を同じくして音楽を共有できない代わりに「音楽語り」が代替行為として機能する。また、自分自身についてのみならず、音楽と音楽が発信するメッセージについて語る行為は、現代日本のポップ・ミュージックで盛んな極めて私的な「自分語り」とは趣が異なっている。パンク・ロックが個人的経験を越えたプロテスト・ソングを生んだように、彼女たちの「音楽語り」は「自分語り」よりも

射程が広い。津村が展開させる「音楽」の話は、現代を舞台にしながらも、60年代、70年代の音楽が持つ背景ともリンクする。

何も持たず、ほかには何も知らないアザミが知っているただひとつの「音楽」というもの。パンク・ロックの文化的背景に目を向ければ、社会的な圧力に対する抵抗の姿、津村が用いる意味での「持たざる者」達の姿が浮かぶ。音楽と共にあれば、そこから世界の全てが吹き込まれるかのようにアザミは思い込んでいたが、この思い込みには「先」の展開がある。ヘッドホンから流れ込む音楽が心を潤してくれたなら、今度はヘッドホンを外して、他者にも向き合うこと。恩寵は消えない。電車が走る音を聴けるようになって、アザミの頭の中で「カルーセル」は完璧に再生されるのだから。

[付記] 本論は、荒木香帆氏の卒業論文『『ミュージック・プレス・ユー!!』を中心に読み解く津村記久子の文学』(2016年3月)の一部に加筆修正を施したものである。渡邊は指導教員としていくつかの助言を行ったが、本稿は、基本的に荒木香帆氏の業績となるものである。