

澁澤龍彦の小説作品における音楽の扱いをめぐって

小野貴史 芸術教育講座

キーワード：澁澤龍彦，小説，音楽

1. はじめに

澁澤龍彦（1928～1987）。戦後の「前衛」とともに歩んできたフランス文学者、博物誌的「知」の巨人としての批評家、日本文化の真髄を深く理解したエッセイストにして小説家。批評家としての彼が、戦後の昭和における芸術文化に与えた影響は強く、当時の我が国ではあまり知られていなかった芸術家、たとえばハンス・ベルメール¹⁾などを積極的に紹介し、さらに池田満寿夫²⁾や四谷シモン³⁾をはじめとする日本の若手芸術家をその批評によって一般に広く知らしめた功績は大きい。一方、彼は音楽に関して高度な理解と、周囲の音環境に対する鋭敏極まりない耳を持ちながらも、自らを「視覚的人間」として、一部の鋭い記述を除いて極めて客観的な記述と純粹無垢な一音楽愛好者としての逸話しか残さなかった。

2008年5月に発表した評論論文『澁澤龍彦と音楽—その知られざる音楽観の深層—』⁴⁾では、澁澤龍彦の著作や手紙、生前に親しく交流していた人物らの回想、蔵書等をもとに澁澤龍彦の知られざる音楽観について考察した。その論文では、(1)澁澤龍彦のサウンドスケープの実践のごとき感性と自然に対する美意識の確かさ、(2)理論的側面はともかく、特にクラシック音楽に対する見識の深さ、(3)音楽に対する純粹な愛着、これら3点を読み解くことができた。これによって、一般に音楽に関心が薄いと解釈されがちな澁澤龍彦像を多少なりとも変えることができたのではなかろうか。また、生前に書かれた記述を全集をもとに詳細に調べていくと、一般に論ぜられているよりも多くの音や音楽に関する記述を見出すこともできた。

このように、前論文がいわば澁澤の音楽観の分析を主眼に置き、総括的要素を持って書かれていたのに対し、本論文では澁澤龍彦が残した小説作品に焦点を絞り、それらの作品における音楽の用法を分析する。

2. 澁澤龍彦の小説遍歴

1954年、ジャン・コクトーの自伝的小説『大跳びらき』⁵⁾ (Le Grand Écart) の翻訳が白水社から出版された。これが澁澤の文筆家としてのデビューであった。当時澁澤は26歳。東大仏文科を卒業後間もない、岩波書店の社外校正係をやりつつ糊口をしのぐ若者であった。翌年には河出文庫からマルキ・ド・サドの『恋の駆引』⁶⁾ (Augustine de Villeblanche, ou le stratageme de l'amour) を皮切りに、フランス文学の翻訳家として数多くの作品を我が国に紹介していく。また、1959年には評伝『サ

1) ハンス・ベルメール (Hans Bellmer, 1902-1975), ドイツの画家, グラフィックデザイナー, 写真家, 人形作家。

2) 池田満寿夫 (1934-1997), 版画, 彫刻, 陶芸, 作家等, 幅広い分野で活躍した。

3) 四谷シモン (1944-), 人形作家。

4) 小野貴史『澁澤龍彦と音楽—その知られざる音楽観の深層—』(2008), 第24回名古屋文化振興賞受賞論文; 名古屋市文化振興事業団 <http://www.bunka758.or.jp/03jigyo/images/2008sinkousyo-hyouron01.pdf>

5) 『澁澤龍彦翻訳全集』1巻 (1996), 河出書房新社

6) 同『翻訳全集』1巻

ド復活』⁷⁾ (弘文堂) を発表する。

その後、1961年、評論集『黒魔術の手帖』⁸⁾ (桃源社)、1962年、評論集『神聖受胎』⁹⁾ (現代思想社) を刊行。以降、翻訳家としての活動と並行して評論・エッセーも手がけるようになり、1970年代以降、それらの著述の比重がより大きくなる。

澁澤が小説家として認知されるきっかけは、1979年1月から翌年1月まで12回にわたって河出書房新社の雑誌「文藝」に連載された『唐草物語』によってである。この作品は後に単行本化され、1981年に泉鏡花文学賞を受賞することとなる。1954年にはじまる文筆家としての彼のキャリアからすれば、ずいぶん遅咲きの小説家であったといえよう。しかし、澁澤本人はとりたてて小説家とは意識していなかったようで、晩年のエッセーでも自身の職業をエッセイストと定義している。

さて、1979年の『唐草物語』以降、彼の仕事の中心は小説が占めるようになり、『ねむり姫』、『うつろ舟』、『高丘親王航海記』といった作品を、その残された短い晩年に集中的に発表した。

しかし、小説家としてのデビューは早く、1955年、友人たちと結成した同人誌「ジャンル」に『撲滅の賦』を発表している。つまり、文筆家としての初期と晩年に、澁澤の小説群はまとめて書かれているのだ。年代的には1954年から1962年までの初期小説群と、1979年から彼の死によって幕を閉じられる1987年までの後期小説群である。1962年から、再び小説創作が開始される1979年までの間に、創作メモや取材ノートに小説と思しき構想は全く残っていないことから、この期間は完全な空白時期と見なしていいだろう。

では、現存する小説を初出を含めて以下に全てを列挙する。

『サド侯爵の幻想』

未発表作品。没後に全集を編纂している段階で、書齋から封筒に入った原稿が発見され、「澁澤龍彦全集」別巻1に収録。FIN:13, mars, 1954 (1954年3月13日) と自筆原稿に記載。

『撲滅の賦』

同人誌「ジャンル」創刊号 (1955年7月)。河出書房新社刊『澁澤龍彦全集』1巻収録。実質上の小説デビュー作であるが、上記『サド侯爵の幻想』同様未発表作品が他にもあったとの証言もある¹⁰⁾。

『エピクロスの肋骨』

同人誌「未定」3号 (1956年5月)。全集1巻収録。

『陽物神譚』

同人誌「未定」6号 (1958年6月)。全集6巻収録。

『マドンナの真珠』

「三田文学」(1959年7月)。全集3巻収録。

『錬金術コント』

同人誌「アルビレオ」32号 (1959年9月)。全集1巻収録。

『犬狼都市』

季刊誌「聲」春号 (1960年4月)。全集2巻収録。

『哲学小説・エロティック革命 二十一世紀の架空日記』

「日本読書新聞」(1962年1月8日号)。全集3巻収録。

7) 『澁澤龍彦全集』1巻 (1993)、河出書房新社

8) 『澁澤龍彦全集』2巻 (1993)、河出書房新社

9) 同『全集』2巻

10) 新潮社刊、『新潮日本文学アルバム54・澁澤龍彦』(1993)における種村季弘の記述。

『人形塚』

双葉社「推理ストーリー」(1962年12月号)。全集3巻収録。

以上9作品が初期小説とカテゴライズできる。以降、1979年まで小説作品からは遠ざかっていく。

これら初期作品群のうち『犬狼都市』、『陽物神譚』、『マドンナの真珠』の3作品は1962年4月に桃源社から『犬狼都市』として1冊にまとめられ、刊行される。また、澁澤の没後、これらの初期小説群は河出文庫から『澁澤龍彦初期小説集』として2005年に文庫化されている。

次いで後期の一連の小説群。

『唐草物語』

「鳥と少女」「空飛ぶ大納言」「火山に死す」「女体消滅」「三つの髑髏」「金色堂異聞」「六道の辻」「盤上遊戯」「闇人あるいは無実のあかし」「蜃気楼」「遠隔操作」「避雷針屋」以上12の短篇から成り、それぞれ「文藝」1979年1・2月合併号から1980年1月号まで12回にわたって連載された。単行本では『唐草物語』としてまとめられ、河出書房新社から1981年7月に刊行。同年泉鏡花文学賞を受賞。全集18巻収録。

『ねむり姫』

「ねむり姫」「狐媚記」「ぼろんじ」「夢ちがえ」「画美人」「きらら姫」の6編から成る短篇集。それぞれ「文藝」1982年5月、8月、11月、1983年2月、5月、8月号に掲載。1983年11月に河出書房新社から『ねむり姫』としてまとめられ単行本として出版。全集19巻収録。

『うつろ舟』

「護法」(福武書店「海燕」1985年7月号)、「魚鱗記」(文藝春秋社「文學界」1984年12月号)、「花妖記」(「文學界」1984年1月号)、「髑髏盃」(「海燕」1986年4月号)、「菊燈台」(新潮社「新潮」1985年12月号)、「髪切り」(「譚」4号・1985年12月刊)、「うつろ舟」(「海燕」1984年9月号)、「ダイダロス」(中央公論社「海」1983年12月号)の8編から成る短篇集を単行本として1986年6月に福武書店より刊行。全集21巻収録。

『高丘親王航海記』

「儒良」「蘭房」「猿園」「密人」「鏡湖」「真珠」「頻伽」の7章から成る澁澤初の中篇小説。それぞれ「文學界」1985年8月号、11月号、1986年5月号、8月号、1987年3月号、6月号にて発表。1987年8月5日、澁澤龍彦没。同年10月文藝春秋社より単行本として出版され、翌年、同作品に対し読売文学賞が贈られる。全集22巻収録。

以上が澁澤龍彦が残した小説と分類される作品の全てである。分量としては単行本にして5冊分にしかならないが、とりわけ後期の作品群は、主として日本や中国の古典に題材を得て自由に創造された幻想文学として極めて高い評価を得ている。さらに、晩年の病床で『玉虫三郎物語』なる新しい小説を構想し、数枚の構想スケッチを残しているが、これは残念ながら着手されずに澁澤の死とともに幻の小説となってしまった。生前、澁澤本人が知人たちに語ったところによれば、主人公である玉虫三郎が時空を越えてあらゆる時代を旅する一種の冒険小説のような構想だったそうである。

また、上記以外でも、書誌的には「エッセー」とカテゴライズされている『東西不思議物語』(全集15巻)や『ドラコニア奇譚集』(全集19巻)も物語ふうの作品である。前者は1975年12月から毎日新聞・日曜版に1年間連載され、1977年に毎日新聞社から1冊の単行本としてまとめられて出版された。これは東西の不思議な物語を要約しつつ自由に紹介する内容だが、『唐草物語』以降の澁澤の小説のエッセンスのようなものを垣間見ることができる。後者の『ドラコニア奇譚集』は1980年5月から翌年6月にかけて青土社刊行の雑誌「ユリイカ」に12回にわたって連載された作品で、書誌学

的区分ではエッセー集とカテゴライズされてはいるものの、小説ふうのフィクションにはじまり、途中で博物誌的解説が挿入されたりと、純粋なノンフィクション・エッセーにとどまらない極めて自由な筆致が印象的である。

それらに対し初期小説群は、ありふれた日常における設定の上で、フランツ・カフカばりの幻とも現実ともつかぬ不条理な展開を見せる。ややもすると強引な、そして少し意地悪く読めば新奇さを追求するあまり背伸びをしているような作風である、とも言えよう。また、一般に知られる、東西のあらゆる書物と四谷シモンの人形等様々なオブジェに囲まれたあの有名な自宅書齋に籠って、ディレクタントな博物誌的知識を操る「密室の異端者」としての澁澤龍彦像ともかなり異なる。いわば駆け出しのひとりの若手作家、といったイメージが強い。

そして澁澤の文筆活動における中期は、小説の創作からはしばし遠ざかり、博物誌的ディレクタントイジズムを縦横に駆使したエッセーに新しい機軸を発見し、多くの評論・エッセー集を刊行していく。そうした中で、澁澤龍彦の研究上最も重要なエッセーが『思考の紋章学』¹¹⁾ (全集 14 巻) である。澁澤本人もその重要性を認め、「(このエッセーは) 博物誌ふうのエッセーから短篇小説ふうのフィクションに移行してゆく、過渡期的作品と考えることができる。」「私が初めて日本古典を題材にして書き出したエッセーだということもできるだろう。それまでもつぱらヨーロッパに向けられていた私の目が、この作品とともに日本にも向けられるようになった。」(「文庫版あとがき」河出文庫：1985) と説明している。

この『思考の紋章学』、つまり 1975 年を境に澁澤龍彦は、先に述べた日本の古典などを題材とした、より伝統に深く根ざした小説を書き始めるのだ。先に挙げた『東西不思議物語』にもその萌芽を読み取ることがもちろんできる。フランス文学の翻訳家としてそのキャリアをスタートさせ、ヨーロッパの文化的博物誌を彷徨い、やがて日本の文化的土壌に回帰する。1975 年以降の澁澤のスタンスを「日本回帰」と批判する人間が当時は多かったようである。しかし、その後連続して発表された、より自由に現実と幻想の時空間の狭間を飛翔するかのような小説群を前に、そんな批判はかき消されてしまったのである。1979～1980 年『唐草物語』、1983～1984 年『ねむり姫』、1983～1985 年『うつろ舟』、そして遺作となった 1985～1987 年の『高丘親王航海記』。これらは全て、ほぼ明白な原典の存在が研究者たちによって明らかにされているし、生前の澁澤本人も出典を隠さず述べている。

こうした後期小説群への移行過程については、澁澤自身が 1974 年に刊行されたエッセー集『胡桃の中の世界』¹²⁾ の 1984 年 8 月に書かれた「文庫版あとがき」(河出文庫：1984) で重要な記述を残している。つまり、1970 年代の澁澤は「エッセーを書く楽しみをみずから味わいつつ、自分の好みの領域を気ままに飛びまわって、好みの書物から好みのテーマのみを拾いあつめるという、いわば贅沢きわまりない方法によって」これらエッセー集を書いていたと。しかし、1970 年代後半から 1980 年代に入り、「ひたすら原型を求め、イメージの結晶を求めていた私だったが、いまや、それをロマネスクにふくらませることに楽しみを味わっているというわけだ。これまであまりストイックだったものだから、その反動であろう、フィクションの世界で少し放蕩したくなったわけだ。これが私の近年になって小説を書き出すようになった理由である。」と。小説家ならば、もっと抽象的記述でごまかしてしまいそうな核心を、いかにもクールに自己分析するこの記述は、よりアカデミックな世界で長きにわたって執筆を続けてきた文学者としての理性を感じさせる。

11) 1975 年 10 月から 1976 年 9 月まで「文藝」に連載、単行本初出は 1977 年河出書房新社より。

12) 全集 13 巻 (1994)

これら大きく分けて3つの創作段階に分けられる澁澤像について、生前の彼と親しかったフランス文学者の巖谷國士は「本名澁澤龍雄である彼は、その生涯のさまざまな時期に、多少の自己演出も交えながら、澁澤龍彦像をつくろうとしていた」¹³⁾と分析している。

3. 小説作品における音楽

それでは、本節では具体的に、澁澤龍彦が自身の小説においてどのように音楽素材を扱っているのかを、年代順に詳細に見ていくことにする。

1954年から1962年にかけて書かれた9つの初期小説群では、創作順に以下の作品で音楽についての記述を見つけることができる。

『サド侯爵の幻想』(1954)

バスターイーユ牢獄からサド侯爵が革命を擁護するアジテーションを叫ぶ場面で、群衆のうたう「革命歌カルマニユール」¹⁴⁾が一瞬びたりと鳴り止んだ、という記述。作品中の頂点というべき場面で、音響的にゲネラル・パウゼを挿入することによって、効果的な演出となっている。

『撲滅の賦』(1955)

金魚鉢の中の金魚に見つめられ、次第に妄想を駆り立てられていく男の心理を描いた小説。音楽に関する表現としては作品後半に扱われるオルガンに譬えられた表現・・・「硝子鉢は音のしないパイプオルガンのように鳴りひびき」「万華鏡的セレナーデ」「宇宙の崩壊スケルツァンド」「水槽のオルガンは余韻を残して鳴りをしずめ」等が印象的であるが、後年澁澤の手で邦訳される¹⁵⁾ ジョリス＝カルル・ユイスマンスの小説『さかしま』(À rebours)¹⁶⁾の表現の影響下にあるとも解釈できよう。こうしたやや大げさともいえる抽象的表現は後期作品群では見られなくなる。

『エピクロスの肋骨』(1956)

結核サナトリウムを脱走した主人公「コマスケ」の不条理な逃避を追う、という設定の短篇だが、本作品は澁澤の小説中、音楽が最も重要な素材として扱われているものである。澁澤と同じフランス文学者である巖谷國士の手による体系的澁澤論を打ち立てた名著『澁澤龍彦考』¹⁷⁾においても、この新たな特質について言及されている箇所があり、それを以下に引用する。

— (『エピクロスの肋骨』における) 音楽のモチーフの導入も、時間に関連するものとして興味ぶかい。デルタ・リズム・ボーイズ¹⁸⁾の「ドライ・ボーンズ」や、ロッシーニのたぶん(小説内で厳密に言及されていないがゆえに断定はできないが)序曲が、コマスケの脱出と変貌の旅と、それにとまなう外界の転変のさまの、軽くてどこか切ない、リズムカルな伴奏となっている。(中略) 黒い敬虔なボーイズ、夜の植物たちの「低音合唱」によって閉じられるまでの展開は、のちに「視覚型」を自称するようになる作者(澁澤)にこそふさわしい、眼に見える音楽なのだともいえる。—

(巖谷國士『澁澤龍彦考』、河出書房新社、pp.57、カッコ内小野加筆)

さらに、この『エピクロスの肋骨』は、具体的な既存の楽曲が、小説の重要な素材/BGMとして扱われる、澁澤にとっては極めて珍しい作品である。

13) 巖谷國士『澁澤龍彦の時空』、河出書房新社(1998)

14) La Carmagnole フランス革命期の革命歌

15) 澁澤龍彦訳 初版：桃源社(1962)、現行：河出文庫(2007、第6刷)

16) たとえば『さかしま』第4章における「口中オルガン」(orgue à bouche)等の表現。

17) 巖谷國士『澁澤龍彦考』、河出書房新社(1990)

18) デルタ・リズム・ボーイズ：ニューオリンズで結成されたアメリカ・ジャズ界におけるヴォーカル・チームの草分け的存在。1953年と1961年来日し、日本のヴォーカルグループ創世記において最も影響を与えた存在と言われる。

『マドンナの真珠』(1959)

この作品は、タイトルからすでにイタリアの作曲家ヴォルフ・フェラーリ (Wolf-Ferrari, 1876-1948) のヒット曲であるオペラ『マドンナの宝石』(I gioielli della Madonna; 1911) から来ているのかも知れないが、真相は不明のままである。小説の内容は、彷徨する幽霊船上でのドラマだが、巻頭言として「おお、疾風よ、この夢みる海原の惰眠を揺り醒ませ」と、ワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』(Tristan und Isolde) における第1幕の台詞(台本も作曲者ワーグナー自身が執筆)が掲げられている。さらに、この作品では前作『エピクロス肋骨』同様、既存の楽曲がある種の固定楽想といった趣で扱われている。その楽曲とはダルラピッコラの『囚われの歌』。ダルラピッコラとはまた変わった音楽を選んだものである。ルイーダ・ダルラピッコラ (Luigi Dallapiccola, 1904-1975) はイタリア現代の作曲家であり、新ウィーン楽派の影響下に1930年代より、イタリアでは最初期に12音技法を導入した無調音楽を作曲した人物として知られる。彼には『囚われ人の歌』(Canti di prigionia; 1938-1941) と『囚われ人』(Il prigioniero; 1944-1948) の2つの作品があり、混同されがちだが、前者は合唱・2台のピアノ・2台のハープと打楽器のための一種のオラトリオであり、後者は管弦楽を伴うオペラである。この小説では「薄倅の女王、マリィ・スチュアートの祈りの合唱が鐘の音とともに最高潮に達すると」という本文中の描写と登場人物から見て、前者と断定できる。しかし、同時代音楽の畑でこそ重要な作品と認知されているこの難解な作品は、現在でも一般に広く知られたものとは言い難く、1950年代の濫澤が何故この曲を知っていたのかは不明である。また、後年の濫澤の記述から見ても、彼自身の音楽的嗜好はせいぜいストラヴィンスキーやオルフのバーバリズムくらいまでである。もしかすると戦後モダニズムの風潮に乗って、小説内で扱う音楽素材もモダンなものにしたかったのであろうか。

『錬金術コント』(1959)

画家でもあるバーテンダーの不思議な小断を題材とした短篇だが、アルフォンス・アレの短篇小説『奇妙な死』(Une morte Bizarre) を下敷きにしたものである。『錬金術コント』の文中に「シベリウスの作品に『ホールベルクの時代』という典雅な曲がある通り」という記述があるも、前2作のように小説中のモチーフとして展開されることはない。また、ホールベルクはホルベアのことだと思うし(ドイツ語読みでホールベルク、デンマーク語読みではホルベア)¹⁹⁾、『ホルベアの時代より』(またはホールベルク組曲)(Aus Holbergs Zeit op.40) という楽曲はシベリウスではなくグリーグの作品(ピアノ曲として作曲され、後に弦楽合奏に編曲された)のことであろう。117を数えるシベリウスの作品リストに同様のタイトルのものはない。おそらくは、同様に北欧の作曲家同士の名前を勘違いしたのであろう。常に正確で周到な記述が印象的な後年の濫澤のスタイルに慣れている我々にとって、極めて珍しいミスでもある。

以上が初期小説群における音楽に関連する記述である。

その後20年近くもの間小説からは遠ざかり、再び「フィクションの世界で少し放蕩」するようになる。長年にわたる文筆家業で鍛えられたその尖筆から紡がれる「フィクション」としての小説は、しかし、初期小説群に見られる生硬なイメージとは大きく異なり、和漢の古典を典拠としながらも時間軸を自由に往来するかのごとき一種の「幻想文学」としての個性的なスタイルが確立されていく。もっとも、濫澤本人は自身の小説作品に対して、「朝日新聞」の1986年11月21日掲載のインタビューで「私としては一種のコント・ファンタスティック(幻想物語)として書いている。小説というより

19) ルズヴィ・ホルベア (Ludvig Holberg, 1684-1754), ノルウェーの文学者、劇作家、デンマークで活躍。

物語である。」と述べている²⁰⁾。

20年近くに及ぶ作家としての沈黙を破り、澁澤が「フィクション」として発表したのが『唐草物語』(1979～1980)である。この作品は12の短篇から成る小説集で、そのうち「六道の辻」で音楽が重要なモチーフとして扱われている。この作品は、文和2年、南北朝抗争で荒廃した京都の六道珍皇寺に住み着いた「マカベ」と呼ばれる男の物語である。「マカベ」はあらゆる階級の民衆を集めて輪になって踊る「マカベ踊り」を広めるのだが、その男の吹く篠笛が、この短篇終結部のクライマックスを築く役割を果たしている。こうした邦楽系統の素材を用いる手法は、初期小説には見られなかったものであり、澁澤の作風の大きな変遷を知ることができる。また、作品冒頭に謡曲の『熊野』(ゆや)から道行が引用されるが、こうした既存の楽曲の引用は後期小説群でただひとつ、この作品のみである。

続く『ねむり姫』(1982～1983)でも表題作の「ねむり姫」の中で、聖衆に扮した盗賊集団が奏る、おそらく詳細に記述される楽器編成から見て雅楽と想像される音楽描写が用いられ、また「夢ちがえ」では、主人公である耳しいた万奈子姫が聴くことができた鮮やかな田楽囃子の描写が中心となって物語が展開される。この作品では、初期小説には見られない精緻を極めた美しく華麗な(と容易に読者に想像できる)音楽描写に澁澤の筆力を思い知るが、一方で、後期小説群では具体的な既存の楽曲を引用することはしなくなる。あえて、その小説内で描写される音楽を固定せず、読者のイメージを音楽の持つ抽象性に委ねようとしているようにも見受けられる。この傾向は『うつろ舟』(1983～1986)も同様であり、表題作の「うつろ舟」では飛行機の中のヘッドホンで聴くロック・グループの「ビートのきいた荒々しい音の洪水」の中に、主人公が諸行無常・是生滅法と声明を幻聴する場面でも、結局は用いられる音楽の正体は不明のままである。

そして最後の作品となった澁澤唯一の中篇小説『高丘親王航海記』(1985～1987)でも、海路、天竺をめざして旅を続ける高丘親王の吹く笛の描写がエキゾチックなこの作品で要所要所に用いられ、ひとつの重要なモチーフとなっているにも関わらず、明確な楽曲の提示はなく、観念の輪郭を詳細に記述するスタイルを貫いている。

4. おわりに

小説作品における構造や展開を、音楽における楽曲構造を援用して説明しようとする試みは、これまでも数多くなされてきた。

ピエール・ブーレーズ²¹⁾は、音楽技法は非常に特殊なものであるがゆえに、自動的にあらゆる直接的影響を遠ざけてしまう、と述べている²²⁾。この発言を裏返せば、音楽の特殊性ゆえに、何にでも譬えられる、という解釈もできよう。

たとえばミラン・クンデラ²³⁾は『小説の技法』²⁴⁾の中で、ドゥニ・ディドロ²⁵⁾の小説について「ポリフォニー」、「変奏」、「数学的構造」という3つの音楽的技法の関連性を指摘している。また、立原正秋はそのエッセイの中で、自身の小説はモーツァルトの二短調のピアノ協奏曲 KV.466 の構造を援用した、と楽譜を引用しながら語っている²⁶⁾。中上健次は自身の小説はバッハのブランデンブル

20) 『全集』別巻2, (1995)

21) ピエール・ブーレーズ (Pierre Boulez, 1925-), フランスの作曲家、指揮者。

22) ブーレーズ『ブーレーズ音楽論—徒弟の覚書—』(Relevés D'apprenti) ~ 「音と言葉」, 船山隆他訳, 晶文社 (1982)

23) ミラン・クンデラ (Milan Kundera, 1929-), チェコの作家。

24) Milan Kundera, "The Art of the Novel" ~ Part Four 'Dialogue on the Art of Composition', Pernnial (2003)

25) ドゥニ・ディドロ (Denis Diderot, 1713-1784), フランスの哲学者、作家。『百科全書』の編者。

26) 『立原正秋全集』22巻, 角川書店 (新装版, 1998)

ク協奏曲から大きな示唆を受けたと述べている²⁷⁾。

このように、架空の時間軸である種のフィクションを構築する芸術技法として、小説と音楽を結びつける試論は数多い。しかし、小説構造を音楽形式に当てはめて説明しようとする行為は、抽象を上塗りする危険性をも孕む。

本論文では、澁澤龍彦の小説作品を、そのように楽曲構造から分析する目的で書かれたものではない。しかし、たとえば澁澤が後期小説群で開拓した手法である、時間軸を自在に行き来する構成などは、音楽的に見ればコーラージュ技法、もしくは多少大げさに言えばポリリズム的展開などと説明することも可能であろう。

だが、澁澤の小説における音楽的特徴は、作品全体から読み取る音楽的外部構造ではなく、むしろ個々の記述における、生々しいまでの実体を伴う音楽の存在そのものにある。たとえ、それらが具体的な既存の楽曲でないにせよ。

一般に知られる作家としての澁澤龍彦は、『唐草物語』以降の4つの作品集の作家として、というカッコつきで解釈されるべきかも知れない。しかし、晩年に初期小説の『犬狼都市』を含む小説集を文庫本として出版されることを許可していることから、さらには死の床にあって澁澤夫人に「自分が死んだらきっと誰かが昔の2つの小説を本にするだろう」²⁸⁾と予言していることから、決して過去の作品に対して否定的ではなかったはずである。しかし、初期と後期の小説群における音楽の扱いの差はあまりに大きい。抽象に抽象を上塗りするかのごとく使われる楽語と、デルタ・リズム・ボーイズからルイジ・ダルラピッコラに至る洋楽を中心とした様々な既存の楽曲の引用が散りばめられた初期小説群と、邦楽を中心に物語が展開され、しかし、結局『唐草物語』の「六道の辻」に引用される謡曲『熊野』以外、全く楽曲名を挙げなかった後期小説群。小説内における音楽素材の扱いの変化は、先に引用した『思考の紋章学』のあとがきにも述べられる通り、それまでヨーロッパに向けられていた目が、日本にも向けられるようになった結果であろう。また、澁澤の日記や資料³⁰⁾から、生前に澁澤が足を運んだ演奏会などをリストアップしてみると、それまでクラシック音楽が中心を占めていたレパートリーが、この『思考の紋章学』が書かれた1975～1976年以降、国立劇場や歌舞伎座等、日本の伝統芸能へとシフトしていくのである。こうした新しい音楽知識の拡大と変化した嗜好が、そのまま小説にも反映されている、と言っても過言ではあるまい。

T.S.エリオットは「新しい作品が生まれれば、秩序も変わり価値も変わる」と説明している³¹⁾。澁澤の小説作品における音楽用法の変化を「間テクスト性 (intertextuality)」という言葉で説明せずとも、彼の知識的枠組の変化と拡大が、彼の作品の秩序と価値観を変えたと説明したほうが簡単であろう。

澁澤龍彦は音楽についてさほど雄弁には語らなかった人間であったが、澁澤の音楽芸術に対するスタンスは、先に挙げた『ドラコニア奇譚集』にきわめて重要な発言が書かれている。

—そもそも絵だの音楽だのについて、内心の感動を思い入れたっぷりに語るのには、私の趣味ではないのである。それならばいっそ、その絵なり音楽なりを成り立たせているところの外部の条件を語ったほうが、まだましである。そして外からことばの包囲網によって、内心の感動をいくらかでも限定することができれば、それで満足すべきではないかと思う。感動そのものには手をつけないの

27) 『中上健次全集』14巻、集英社（1996）

28) 『撲滅の賦』と『エピクロスの肋骨』を指していたと思われる。

30) 『全集』別巻2「年譜」

31) T.S.Eliot, "Tradition and individual talent", Methuen (1950)

である。なぜならば、それはもともと、ことばにはなりようがないものだからだ。－

(澁澤龍彦『ドラコニア綺譚集』～「スペインの絵について」河出文庫, pp.123～124; 全集 19 卷)

この発言は、小林秀雄をはじめとする印象批評への苦言、と解釈される向きもあるし³²⁾、現に澁澤自身も芸術作品に対して客観的なスタンスを守り抜いてきた。

しかし、この発言を裏返せば、創作されたフィクション、つまり小説中で扱われる音楽は、具体的作品名等の「外部の条件」を隠匿したまま、それらが持つイメージを描く手法へと転換される構造が見えて来るのである。

「観念には形があると思っている」と澁澤龍彦は述べている（『「思考の紋章学」わが著書を語る』、全集 15 卷）。彼は評論やエッセーの中で音や音楽等の聴覚的題材を扱う場合、形ある音響の聴取というスタンスをストイックなまでに貫いている。これらの姿勢は、もちろん後期小説群にも反映されている。たとえそれが小説内での架空の楽曲であるにもかかわらず、内部条件を客観的に描写することによって、それらが実体を伴うあたかも具体的な音楽のように聴こえてくるのである。

<参考文献>

澁澤龍彦：『澁澤龍彦全集』（全 22 卷＋別巻 2），河出書房新社（1993～1995）

* 初期小説群は『澁澤龍彦初期小説集』、河出書房新社（2005）、後期小説群は『唐草物語』、同（1996）、『ねむり姫』、同（2006）、『うつろ舟』、同（2002）、『高丘親王航海記』、文春文庫（2006）として全て文庫化されている。

澁澤龍彦：『澁澤龍彦翻訳全集』（全 15 卷＋別巻 1），河出書房新社（1996～1998）

巖谷國士：『澁澤龍彦考』、河出書房新社（1990）

巖谷國士：『澁澤龍彦の時空』、河出書房新社（1998）

種村季弘編：新潮日本文学アルバム『澁澤龍彦』、新潮社（1993）

ピエール・ブーレーズ：『ブーレーズ音楽論－徒弟の覚書－』、船山隆他訳、晶文社（1982）

Milan Kundera："The Art of the Novel", Pernnial（2003）

足立美比古：『越境する音楽－文学そして哲学へ－』、勁草書房（1997）

立原正秋：新装版『立原正秋全集』第 22 卷、角川書店（1998）

中上健次：『中上健次全集』第 14 卷、集英社（1996）

T.S.Eliot："Tradition and individual talent", Methuen（1950）

巖谷國士／種村季弘／出口裕弘／松山俊太郎編：『回想の澁澤龍彦』、河出書房新社（1996）

巖谷國士／種村季弘／出口裕弘／松山俊太郎編：『澁澤龍彦を語る』、河出書房新社（1996）

澁澤龍子：『澁澤龍彦との日々』、白水社（2005）

『國文學 澁澤龍彦 幻想のミノロジー』1987 年 7 月号、學燈社（1987）

³²⁾ 巖谷國士『澁澤龍彦考』、河出書房新社（1990）