

村上春樹「ノルウェイの森」論

一、語ることによる「自己療養の試み」

村上春樹の作品においては、例えば題名のような重要な位置を占めるものによってばかりではなく、ごくさりげない、むしろ、見落とされそうなところに置かれているものによっても、作品の全体像がシンボリックに表されるといったことがよくある。

例えば、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」の最初の方で、音の聞こえない長い廊下を案内される「私」が、相手の唇の動きを「プルウスト」と読んで、困惑する場面がある。その時の「私」にその意味はわからないし、その後も特にそれについて明かされることもなくストーリーリイが進行して行くため、このエピソードは、あたかも、スタティックな物語が定着しないためにストーリーリイに入れられた単なるノイズのようにも思える。しかし、単なるノイズだと解釈してみても、なぜ「プルウスト」なのかという「私」の疑問は宙に浮いたまま、残ることになる。そして、結局、この疑問は、この作品全体が「私」にとつての「失われた時を求めて」であり、その時の「私」はそれに向って案内されていたのだということに思い当るまで、その解

消をひき延ばされるのである。

「ノルウェイの森」では、同様のことが、シンボリックではなく、ずっと明瞭に行われている。すなわち、第三章に、「直子」とあてもなく東京の町を歩きまわった「僕」が「まるで魂を癒す宗教儀式みたいに、我々はわきめもふらず歩いた」と語るところがあるのであるが、「ノルウェイの森」という作品全体を眺めてみれば、まさしくそれは「まるで魂を癒す宗教儀式みたいに」見えるのである。

「ノルウェイの森」という作品を全体的に見渡すと、「僕」を初めとして、「直子」、「永沢さん」、「レイコさん」、「緑」、その他この作品に登場する多くの人物たちは、皆、精神的な傷を、もっと正確に言えば、思考を言葉が完全に伝達できないという、すなわち、思考と言葉とのズレ・意味されるものと意味するものとのズレという言語状況において傷を負った人間たちである。そして、彼らは、たとえ不完全な、ズレたものであっても、懸命に文章を書き、話し、歌を唄い、電話をかけ、性交し、様々な方法で自分たちの思いを語ることによって、自己を癒そうと試みる。そして、ある者の試みは挫折し、また別の者はある程度その試みに成功するのである。

ここで一例をあげれば、「ノルウェイの森」は、ハンブルグ空港に着陸した飛行機の中でBGMとして流れたビートルズの『ノルウェイの森』が、「頭がはりさけてしまわないように身をかがめて両手で顔を覆い、そのままじっとしてい」なければならぬほど「僕」を「混乱させ揺り動かした」という場面から始まっている。すなわち、ここであらわになっているのは、「僕」が抱え込んでいる病であり、精神的な深い傷である。そして、その心の傷を癒すために、三十七歳の「僕」は、一九六八年から一九七〇年にかけての記憶を、すなわち、この「ノルウェイの森」という物語を語り始めなければならぬのである。

そして、この物語を語り始めようとする「僕」は、自分が語ることに ついて次のように述べている。

もっと昔、僕がまだ若く、その記憶がずっと鮮明だったころ、僕は直子について書いてみようと思いたことが何度かある。でもそのときは一行たりとも書くことができなかった。(略) 全てがあまりにもくつきりとしすぎていて、どこから手をつければいいのかかわからなかったのだ。あまりにも克明な地図が、克明にすぎた時として役に立たないのと同じことだ。でも今はわかる。結局のところ——と僕は思う——文章という不完全な容器に盛ることができるのは不完全な記憶や不完全な想いでしかないのだ。そして直子に関する記憶が僕の中で薄らいでいけばいくほど、僕はより深く彼女を理解することができるようになったと思う。何故彼女が僕に向って「私を忘れないで」と頼んだのか、その理由も今の僕にはわかる。もちろん直子は知っていたのだ。僕の中で

彼女に関する記憶がいつか薄らいでいくであろうということ。だからこそ彼女は僕に向って訴えかけねばならなかったのだ。

「私のことをいつまでも忘れないで。私が存在していたことを覚えていて」と。

すなわち、「僕」の語る「ノルウェイの森」という物語は、「文章という不完全な容器に盛ることができぬのは不完全な記憶や不完全な想いでしかない」という言葉の本質的不完全性を前提にして語り始められており、語ることに由る過去の事実の克明な再現や伝達がねらわれているわけでは決してない。かつて「その記憶がずっと鮮明だったころ」「直子について書いてみよう」と思っても「一行たりとも書くことができなかった」と同様に、語り始めた今も、思考と言葉とのズレ、すなわち、意味されるものと意味するものとのズレという言語状況は変わっていないのである。過去の事実そのものを語ることは不可能であり、語ることができるのは、二十年近くもの長い時間を隔てて薄れてしまった記憶の断片をもとにして編集し直され、解釈し直された光景でしかない。したがって、「僕」は、いくらか記憶を掘り起こし、文章を書いたとしても、決して「直子」とも、過去そのものとも結びつくことはなく、過去を失い続けるしかないのである。つまり、「直子」を、過去そのものを召喚し、それと結びつくという救済は最初から存在しないのである。

むしろ、「僕」が語り始めようとするのは、失われたものを取り戻すためではなく、かつては語りえぬものであった「直子に関する記憶」が客観的に「より深く」理解できるようになったと思うほどに薄れ、すでに語ることが可能になったことを確かめるためであるように思わ

れる。つまり、「僕」が行う「自己療養の試み」は、結局、過去が確実に薄れ、失われて行くという時間の流れを受け入れることにはかならないのであり、過去の出来事を眺め直し、解釈し直すことによって、時間の流れを受け入れ、状況に対して自己の意識を調整し直すことなのである。

このことは、単に「ノルウェイの森」の語りに関するのではなく、言語の本質的不完全性を前提としている村上春樹の小説のすべてにおける（もちろん、短篇小説の中には、あるいは、短篇小説とも呼べない短い作品の中には例外もあるが）、最も基本的な方法であり、中心の問題であると言えるように思われる。しかし、そのことについてさらに論じるのは後にまわし、ここでは、「ノルウェイの森」についてもっとくわしく見て行くことによって、問題の形をさらに明確にした

二、メディアの喪失・意味内容と意味作用とのズレ

例えば、癒すべき傷の最も顕著な、言わば、「ノルウェイの森」における典型的な登場人物は「直子」である。第二章で、偶然「僕」と再会した「直子」は自分自身の状態について次のように語る。

「うまくしゃべることができないの」と直子は言った。「このところずっとそういうのがつづいてるのよ。何か言おうとしても、いつも見当りがいい言葉しか浮かんでこないの。見当りがいいだったり、あるいは全く逆だったりね。それでそれを訂正しようとする、もっと余計に混乱して見当りがいになっちゃうし、そうすると最初に自分が何を言おうとしていたのかがわからなくなっちゃう

うの。まるで自分の体がふたつに分かれていてね、追いかけておこなうみたいなそんな感じなの。まん中にすごく太い柱が建っていてね、そのまわりをぐるぐるまわりながら追いかけておこなっているのよ。ちゃんとした言葉っていうのはいつももう一人の私が抱えていて、こっちは私は絶対にそれに追いつけないの」

「何か言おうとしても、いつも見当りがいい言葉しか浮かんでこない」という「直子」の抱えている問題が、思考と言葉とのズレ、意味されるものと意味するものとのズレであることは、ことさらに言うまでもないであろう。ここで確認しておきたいのは、彼女の苦痛が、何よりも言語状況の問題であるということである。すなわち、「ちゃんとした言葉」を「いつももう一人の私が抱えていて」、「こっちは私は絶対にそれに追いつけない」ということ、すなわち、自分の思考を完全に伝える完璧な言葉が確かに存在するにもかかわらず、それを自分は欠いており、したがって、それに到達しなければならないという言語意識によるということである。

この後「直子」は、「ねえ、私のしゃべり方って昔と少し変わった？」と訊く。つまり、「直子」は、「僕」を相手に、こうした完璧な言葉に自分が少しでも近づいているかどうかを確かめようとしたのである。そして、「僕」は、「直子」とよく顔をあわせていた「昔」、すなわち、「直子」の幼なじみで恋人であり、また、「僕」の唯一の親友であった「キズキ」がまだ生きていた頃の言語状況について次のように語る。

三人でいると、それはまるで僕がゲストであり、キズキが有能なホストであり、直子がアシスタントであるTVのトーク番組みた

이었다。いつもキズキが一座の中心にいたし、彼はそういうのが上手かった。キズキにはたしかに冷笑的な傾向があつて他人からは傲慢だと思われることも多かつたが、本質的には親切で公平な男だった。三人でいると彼は直子に対しても僕に対しても同じように公平に話しかけ、冗談を言い、誰かがつまらない思いをしないようにと気を配っていた。

(略)

僕とキズキと直子はそんな風に何度も一緒に時を過したものが、それでもキズキが一度席を外して二人きりになってしまうと、僕と直子はうまく話をする事ができなかつた。二人ともいつか何について話せばいいのかわからなかつたのだ。実際、僕と直子のあいだには共通する話題なんて何ひとつとしてなかつた。

ここで、「直子」と「僕」とは、「キズキ」がいた時には、言葉に詰まることもなければ、話題に困ることもなかつたこと、そして、「キズキ」がいなくなつた時、二人の間で意味作用を担う媒介・言葉を失い、二人に共通の話題・意味される内容も失つたことが語られる。つまり、「キズキ」の死が、「直子」にとつての「ちゃんとした言葉」の死、すなわち、「直子」と「僕」という限定された言語関係における、意味されるべき実体とそれを意味する透明な媒介の喪失という事件であり、思考と言葉とのズレ、意味されるものと意味するものとのズレという問題に「直子」を直面させた契機なのである。ただし、この「キズキ」という媒介が、意味される実体とそれを完全に意味する言葉であつたと、そして、意味内容を完全に担う言葉があつては存在したのだと言うことはできない。意味される実体とそれを完全に意味

する言葉とは、最初から、その死・喪失としてしか語りえないものである。

こうして、「キズキ」の死後、「僕」と再会した「直子」が、何よりも「僕」との関係において、失われた「ちゃんとした言葉」を回復しなければならぬという願望を抱えこんでゆく経緯が明らかにされ、一つの物語の流れをつくつて行く。それは、一見、自然な自己回復への願ひに見えて、実は、言い換えれば、時間を逆転し、失われた思考と言葉との一致、すなわち、死んだ「キズキ」を取り戻そうとすることにほかならない。最初に引用したように、第三章から、「僕」と「直子」とは日曜日が来ると東京の町を黙って歩き続けるようになるのであるが、「僕」は、「直子」について、「彼女の求めているのは僕の腕ではなく誰かの腕なのだ。彼女の求めているのは僕の温もりではなく誰かの温もりなのだ」と、あるいは、「直子は虚空の中に言葉を探し求めつづけた」と語るのである。

そして、二十歳の誕生日、「直子」が「僕」に向つて懸命に語ろうとした時、彼女が語れば語るほど「不自然で歪んでいる」と「僕」が感じるの、そのためである。

直子はその日珍しくよくしゃべつた。子供の頃のことや、学校のことや、家庭のことを彼女は話した。どれも長い話で、まるで細密画みたいに克明だった。たいした記憶力だと僕はそんな話を聞きながら感心していた。しかしそのうちに僕は彼女のしゃべり方に含まれている何かがだんだん気になりだした。何かがおかしいのだ。何かが不自然で歪んでいるのだ。ひとつひとつの話はまともでちゃんと筋もおつているのだが、そのつながり方がど

うも奇妙なのだ。Aの話がいつのまにかそれに含まれるBの話になり、やがてBに含まれるCの話になり、それがどこまでもどこまでもつづいた。終りというものがなかった。

ここで「直子」の話を「不自然で歪んでいる」と感じさせないために必要なのは、すべてを語り終えるまで語り続けようとするのではなく、不完全なままに語ることを止めること、あるいは、後日談のつけられた小説のように見せかけの終りをつけて語ることを止めることである。すなわち、それは、すべてを語る言葉としての「キズキ」の不在を、そして、思考と言葉とのズレ・意味されるものと意味するものとのズレを受け入れることである。

この後、「直子」は、自分が語り終えることができず、話が終わることのないままに「どこかでふっときえてしまった」時、「僕」と寝るのであるが、それは、とめどもなく語ってもなお言葉という不完全な容器には盛ることのできない記憶や想いを性交によって伝えようとする、すなわち、語ることによってかえってあらわになる言葉の不完全性（「キズキ」の不在）を補償しようとする無意識の試みである（先回りして言えば、「ノルウェイの森」において、性交は、こうした言語の不完全性を補償しようとする試みとして扱われているのであるが、ここでは、「キズキ」の生きていた時には「直子」との間に性交を必要としていなかったことを指摘するに止めたい）と思われる。しかし、「直子」は、自分自身のこうした行為を認めることができず、深い混乱に陥って療養施設に入っていくことになるのである。

三、意味作用の戯れ

一方、「キズキ」の死、すなわち、意味内容を担った言葉の喪失という事件を「直子」と共有しながら、「僕」は、「直子」とは違う言語状況に在る。そうした「僕」の言語状況を象徴しているのが、「突撃隊」と「永沢さん」という二人の登場人物である。

先に登場するのは「突撃隊」というあだ名の「僕」のルームメイトである。「本当のことを言えば彼は政治に対しては百パーセント無関心」であるにもかかわらず、彼は「突撃隊」と呼ばれている。彼がそう呼ばれているのは、彼らの任んでいる学生寮が「あるきわめて右翼的な人物を中心とする正体不明の財団法人によって運営されており」、「陸軍中野学校の出身という話だったが、これも真偽のほどはわからない」寮長による国旗掲揚が行われること、また、彼が、他の学生が不潔に暮らしているのに対して「病的なまでに清潔好き」で、「洋服を選ぶのが面倒なので」「いつも白いシャツと黒いズボンと紺のセーターという格好」であり、さらに「頭が丸刈りで背が高く、頬骨がはっぺいた」ということによる。おそらく、同じ右翼的な寮に住む学生たちが、彼を「突撃隊」と呼ぶことによって、自分たちの「うさん臭さ」を解消し合うという事情がそこにはあるように思われるのであるが、ともかく、右翼的な学生寮というコンテキストの中で、彼に関して、清潔好き、服装や髪型に無関心といった本当の意味内容が無視され、曖昧なコノテーションによって生み出された「突撃隊」という空疎な言葉・実体のない意味作用だけが勝手に流通しているのである。

しかし、「僕」は、ルームメイトとして彼の本当の姿をよく知りながら、「直子」のように「ちゃんとした言葉」を回復しようとはせず、彼を「突撃隊」と呼び、冗談の種にすることを止めないのである。

そんな突撃隊の話をする直子はいつも笑った。彼女が笑うことは少なかつたので僕もよく彼の話をしたが、正直言つて彼を笑ひ話のたねにするのはあまり気持ちの良いものではなかつた。彼はただあまり裕福とはいえない家庭のいささか真面目すぎる三男坊にすぎなかつたのだ。そして地図を作ることだけが彼のささやかな人生のささやかな夢なのだ。誰がそれを笑ひものにできるだろうか？

とはいふものの、突撃隊ジョークは寮内ではもう既に欠くことのできない話題のひとつになつていたし、今になって僕が収めようと思つたところで収まるものではなかつた。そして直子の笑顔を目にするのは僕としてもそれなりに嬉しいことではあつた。

だから僕はみんなに突撃隊の話を提供しつづけることになつた。すなわち、「僕」は、自分の思考と言葉とが、意味されるものと意味するものとズレていることに気がつきながら、しかし、その本来の意味内容からズレた言葉が明るい話題を求めている相手の感情を刺激するという理由で、とりあえず、そうした言語状況を容認し、そうした実体のない意味作用との戯れに参加して行くのである。つまり、この時の「僕」は、意味されるものと意味するものとズレという事件を、「直子」のように真正面から深刻に受けとめようとはせず、言葉による遊びという別の側面から受けとめているのである。

続いて登場する「永沢さん」は、このような「僕」の言語状況をさ

らに鮮明に表している。

とにかく彼は話がうまかつた。べつに何かしたいことを話すわけでもないのだが、彼が話していると女の子たちはみんな大抵はおつと感心して、その話にひきずりこまれ、つついとお酒を飲みすぎて酔払つて、それで彼と寝てしまうことになるのだ。(略)

僕が永沢さんにせかされて何かをしゃべると女の子たちは彼に對するのと同じように僕の話にたいしてひどく感心したり笑つたりしてくるのである。全部永沢さんの魔力のせいなのである。まったくたいした才能だなあと僕はそのたびに感心した。こんなのに比べれば、キズキの座談の才なんて子供だましのようなものだつた。まるでスケールがちがうのだ。それでも永沢さんのそんな能力にまきこまれながらも、僕はキズキのことをとても懐しく思つた。キズキは本当に誠実な男だつたんだと僕はあらためて思つた。彼は自分のそんなささやかな才能を僕と直子だけのためにとつておいてくれたのだ。それに比べると永沢さんはその圧倒的な才能をゲームでもやるみたいにあたりばらまいていた。だいたい彼は前にいる女の子たちと本気で寝たがつているというわけではないのだ。彼にとつてはそれはただのゲームにすぎないのだ。

ここで、「僕」は、「キズキ」と「永沢さん」を比較し、その違いについて語つていふのだが、それは、かつての「キズキ」の役割を「永沢さん」が代わつて占めているからである。すなわち、かつて「直子」のいた場所に不特定多数の「女の子たち」が位置し、そして、「僕」と「直子」とのあいだを媒介していた「キズキ」に代わつて、「永沢さん」が「僕」と「女の子たち」とのあいだを媒介しているの

である。つまり、「僕」をとりまく言語状況は、誠実な限定された言葉（「キズキ」）から不特定多数の相手に対するゲームの言葉（「永沢さん」）へと、すなわち、意味内容を伝達する透明な媒介から意味内容とはズレたところで相手を誘惑し、相手の感情を刺激する自立した意味作用へと変化したのである。そして、意味内容の欠如を埋めようとするように、彼らはおしゃべりの後多くの相手と寝るのである。

しかし、「僕」は、こうした言語状況にまきこまれ、半ばそれを容認しながら、一方では、「キズキのことをとても懐しく」思ってもいる。「僕」と「永沢さん」とを結びつけているのは、このような誘惑の言語ゲームにおいて、「僕」が「永沢さん」の能力に「敬服も感心もしなかったせい」であり、「永沢さん」が「人々を率いて楽天的にどんだん前に進んで行きながら、その心は孤独に陰鬱な泥沼の底でたうっていた」ことを、つまり、「直子」や「僕」と同様に「永沢さん」もまた、こうした言語状況において傷ついている人物であることを知っているからなのである。

「永沢さん」は、自分自身のやっていることを「空しい」と感じ、また、それが「ハツミさん」という魅力的な恋人を傷つけていることも分かっているにもかかわらず、ちょうど賭博常習者のように、自己の言語能力を試す機会をやりすごすことができない。多くの言語をマスターし、外交官の道を選び、「自分がやりたいことをやるのではなく、やるべきことをやる」と言う「永沢さん」は、相手を誘惑し、相手の感情を操っているように見えて、実は、自らの主体を持たず、言語ゲームにおいて自分の置かれた一つの立場、言語ゲームの中で押しつけられた一機能としての自分しか持てない。ちょうど、意味される

ものと意味するものとのズレという状況において、「直子」が「ちゃんとした言葉」という「キズキ」の幻から逃れられないように、「永沢さん」もそうしたシステムについて熟知しながら、誘惑の言語ゲームから逃れられないのである。そして、こうしたことの結果として「ハツミさん」が自殺した時、「僕」は「永沢さん」という媒介、意味作用の戯れとのつながりを断つのである。

四、救済のための儀式

「直子」が療養施設に入った後、代わって「緑」という女の子が「僕」の前に現われ、「僕」をめぐる言語行為の場は、療養施設の「直子」および「直子」のルーム・メイトの「レイコさん」と、外界の「緑」との二つに分割される。

先に療養施設の方を見ると、初めて「直子」を訪ねた「僕」は、「レイコさん」から、「私はあなたを助けるし、あなたは私を助けるの」と、そして、「あなたは直子を助け、直子はあなたを助けるの」と言われる。「どうすればいいんですか、具体的に？」と質問する「僕」に対して、「まず第一に相手を助けたいと思うこと。そして自分も誰かに助けてもらわなくてはならないのだと思うこと。第二に正直になること。嘘をついたり、物事をとり繕ったり、都合のわるいことを胡麻化したりしないこと。それだけでいいのよ」と「レイコさん」は答える。つまり、この療養施設は、できるだけ正直に語ろうとすることによって、すなわち、相手を誘惑するような言語ゲームを避け、可能な限り透明な媒介としての言語行為を試みることによって相互療養を目指す場なのである。

例えば、「直子」は「僕」に、「キズキ」について「あの人はずっと子供のままであったのよ」と、だから「もしキズキ君が生きていたら、私たちがぶん一緒にいて、愛しあっていた、そして少しずつ不幸になっていったと思うわ」と言う。そして、その理由を訊ねる「僕」に「世の中に借りを返さなくちゃならなかったからよ」と答えて、次のように続ける。

「成長の辛さのようなものをね。私たちは支払うべきときに代価を支払わなかったから、そのつけが今まわってきてるのよ。だからキズキ君はあんなっちゃったし、今私はこうしてここにいるのよ。私たちは無人島で育った裸の子供たちのようなものだったのよ。おなががすけばバナナを食べ、淋しくなれば二人で抱きあって眠ったの。でもそんなこといつまでもつづかないわ。私たちはどんどん大きくなっていくし、社会の中に出ていかなくちゃならないし。だからあなたは私たちにとっては重要な存在だったのよ。あなたは私たちと外の世界を結ぶリンクのような意味を持っていたのよ。私たちはあなたを仲介にして外の世界にうまく同化しようとして私たちに努力していたのよ。結局はうまくいかなかったけれど」

ここで「直子」が語っている、成熟を拒否した「キズキ」は死すべくして死に、「キズキ」の死によって大人になる道が開けたという物語、言わば、モラトリアム状態から自我の確立へという成長・自立の物語は、「キズキ」の死を合理化し、受容しようとする点で「直子」ばかりではなく、「僕」をも救おうとする物語であり、また、他者としての「僕」を「外の世界」との「リンク」として利用したこと

直な告白であり、また、今こそ「リンク」として助けてほしいという「直子」から「僕」への援助の要請でもある。すなわち、失われた「キズキ」に対する親愛の情をこめた追憶や、ノスタルジックな青春の回想であるよりは、何よりも自己と外界との新しい関係をつくるための物語なのである。

「キズキ」に最後に会って話をしたのは「僕」なのであるが、その「僕」にも、この物語が事実をもとにしているのかどうかさえ確かめることはできない。「キズキ」の死に関する「僕」の記憶は次のようなものである。

その五月の気持の良い昼下がりには、昼食が済むとキズキは僕に午後の授業はすっぱかして玉でも撞きにいかないかと言った。僕もとくに午後の授業に興味があるわけではなかったので学校を出てぶらぶらと坂を下って港の方まで行き、ビリヤード屋に入って四ゲームほど玉を撞いた。最初のゲームを軽く僕がとると彼は急に真剣になって残りの三ゲームを全部勝ってしまった。約束どおり僕がゲーム代を払った。ゲームのあいだ彼は冗談ひとつ言わなかった。これはとても珍しいことだった。ゲームが終ると我々は一服して煙草を吸った。

「今日は珍しく真剣だったじゃないか」と僕は訊いてみた。

「今日は負けたくなかったんだよ」とキズキは満足そうに笑いながら言った。

彼はその夜、自宅のガレージの中で死んだ。N360の排気パイプにゴムホースをつないで、窓のすきまをガム・テープで目ばりしてからエンジンをふかせたのだ。死ぬまでにどれくらいの時

間がかかったのか、僕にはわからない。親戚の病氣見舞いにかけていた両親が帰宅してガレージに車を入れようとして扉を開けたとき、彼はもう死んでいた。カー・ラジオがつけっぱなしになって、ワイパーにはガソリン・スタンドの領収書がはさんであつた。

遺書もなければ思いあたる動機もなかつた。

このように、「キズキ」の死という事実そのものは、実は何も物語ってはいない。先に見たように、「キズキ」の死が意味内容を担った言葉の喪失を象徴しているならば、もちろん、これは当然のことである。そして、そうしたあまりにも物語ることのない事実を受け容れるために、実体のない多くの言葉が積み重ねられ、物語が紡ぎだされなければならぬのである。「直子」は、何も語らない過去の事実を、自分が生きて行くための物語に編集し直している。そうした点から観れば、できるかぎり正直に語られたこの成長・自立という物語ですら、自己の存在を合理化するための一種の自己欺瞞であるという可能性を否定しきれず、不完全で不安定な物語でしかない。この成長・自立の物語を懸命に語りながら、「直子」自身は、これによっては救済されず、結局、自殺してしまふのである。

しかし、「僕」の方は、この物語を聞いた日の夜中、ふと眼を覚まし、「成熟という肉をつけ加えられた」「直子」の「完全な肉体」を見たように思い（これも慎重に事実かどうかは確認されないこととして語られる）、成長・自立という物語を補強する。そして、療養施設から帰り、「直子」の状態が悪いことを「レイコさん」から知らされても「僕」は次のように思う。

おいキズキ、と僕は思った。お前とちがって俺は生きると決め

たし、それも俺なりにきちんと生きると決めたんだ。（略）そして俺は今よりもっと強くなる。そして成熟する。大人になるんだよ。そうしなくてはならないからだ。俺はこれまででできることなら十七や十八のままでもいいと思つていた。でも今はそうは思わない。俺はもう十代の少年じゃないんだよ。俺は責任というものを感じるんだ。なあキズキ、俺はもうお前と一緒にいた頃の俺じゃないんだよ。俺はもう二十歳になったんだよ。そして俺は生きつづけるための代償をきちっと払わなきゃならないんだよ。

結局、「僕」は、「直子」の語つたこの成長・自立の物語によって救済され、この物語を生きようとするのである。

一方、療養施設の外、「緑」へと目を向けると、例えば、「直子」のいる療養施設から帰つてきた「僕」は、外の雑多な世界に違和感を覚えるが、「緑」に会つて、「君にあつたおかげで少しこの世界に馴染んだような気がするな」と言う。

独立した二人の人物として語られているところへ、こうしたことも加わつて、例えば、「病氣療養している直子」に対して「緑」は「健全なイメージ」である、あるいは、「直子」が「静」であるのに対し「緑」は「動」である、「直子」が「死」であるのに対し「緑」は「生」である、「直子」の療養施設が「異界」であるのに対し「緑」の住んでいるのは「日常世界」である、「直子」の役割が「成長の過程で喪失してきたものへの思いを担うメディア」であるのに対し「緑」は「外部の現実につながっている存在」である、というように、「直子」と「緑」との差異に注目し、二人を対照的な存在として読む解釈が多くなされるように思われる。

もちろん、「直子」と「緑」とは違っている。しかし、「直子」と「緑」とは、決してそのような対照的な存在であるとは思えない。すなわち、「直子」と同様に、「緑」もまた、言葉にできない思いを、すなわち、言葉とズレた思考を山のように抱え込み、そして、それを「僕」に向って懸命に伝えようとするのである。つまり、こうした言語行為においてこの二人は同じなのである。

例えば、「僕」と知り合った頃の「緑」は、父はウルグアイに行つたと言う。

「ウルグアイに移住しようとしたのよ、あの人。馬鹿みたいな話だけど。軍隊のときの知りあいだウルグアイに農場持つて、そこに行きやなんともなるって急に言いだして、そのまま一人で飛行機乗って行っちゃったの。私たち一所懸命とめたのよ、そんなところ行つたってどうしようもないし、言葉もできないし、だいいちお父さん東京から出たことだつてロクにないじゃないのつて。でも駄目だったわ。きつとあの人、お母さんを亡くしたのがものすごいショックだったのね。それで頭のタガが外れちゃったのよ。それくらいあの人、お母さんのことを愛してたのよ。本当によ」

そして、「緑」は、父からウルグアイに来るように言われても「不潔なものとか不潔な場所とかが大嫌いな」姉は「絶対に行かない」と言つて、さらに次のように続ける。

「知らないわよ。でも彼女はそう信じてるの。道はロボのウンコでいっぱい、そこに蠅がいっぱいたかつて、水洗便所の水はろくに流れなくて、トカゲやらサソリやらがうようよいるって。そ

ういう映画をどこかで見たんじゃないかしら。お姉さんって虫も大嫌いな。お姉さんの好きなのはちゃらちゃらした車に乗つて湘南あたりをドライブすることなの」

実際には、ウルグアイに行くというのは父親の願望でしかなく、「緑」の父親は脳腫瘍で入院している。そして、「ロボのウンコでいっぱい」というのは、父の看病に疲れた孤独な「緑」自身の状態を表すための、言わば、難解な比喩であり、「緑」にとつての世界観を表す彼女だけの記号なのである。そして、こうした誰にも伝えることのできなかった思いを、言葉とズレた思考を、「緑」は次第に「僕」に伝えて行くのである。

入院している父のところへ「僕」を案内することにした「緑」は、その途中、『資本論』を新入生にいきなり読ませ、質問をされると上手く説明できないで怒る大学のサークルの連中について次のように語る。

「そのとき思ったわ、私。こいつらみんなインチキだつて。適当に偉そうな言葉ふりまわしていい気分になって、新入生の女の子を感心させて、スカートの中に手をつっこむことしか考えてないのよ、あの人たち。(略) 他の新入生だつてひどいわよ。みんな何もわかってないのにわかったような顔してへらへらしってるんだもの。そしてあとで私に言うのよ。あなた馬鹿ねえ、わかんなくたってハイハイそうですねつて言つてりゃいいのよつて。ねえ、もっと頭に来たことあるんだけど聞いてくれる？」

そして、病院に着くと、父を見舞いに来る親戚について次のように語る。

「親戚の人が見舞いに来てくれて一緒にここでごはんを食べるでしょ、するとみんなやはり半分くらい残すのよ、あなたと同じように。でね、私がペロッと食べちゃうと『ミドリちゃんは元気でいいわねえ。あたしなんかもう胸いっぱいではん食べられないわよ』って言うの。でもね、看病をしているのはこの私なのよ。冗談じゃないわよ。他の人はたまに来て同情するだけじゃない。(略) みんなは私のことを荷車引いてるロバか何かみたいにしてるのかしら。いい年をした人たちのにどうしてみんな世の中のしくみってものがわかんないのかしら、あの人たちが口でなんてなんとでも言えるのよ。大事なのはウンコをかたづけるかかたづけられないかのよ。私だって傷つくことはあるのよ。私だってヘトヘトになることはあるのよ。私だって泣きたくなることあるのよ。

内容の無い言葉をふりまわす世間の人々に傷つけられた怒り、そして、そうした人々のする言語ゲームの中で、可愛い女子学生や元気な娘といったような役割を押しつけられることへの憤り、そうした鬱積した感情を「緑」は「僕」に懸命に語る。

そうした言語行為の相手に「緑」が「僕」を選んだのも、もともと、大学で「ストが解除され機動隊の占領下で講義が再開されると」、「ストを指導した立場の連中が」「何事もなかったように教室に出てきてノートをとり」、名前を呼ばれると返事をするという状況の中で、「僕」だけが返事をせず、そして、その理由を「緑」が訊ねても「今日はあまり返事しなかったんだ」としか答えなかったからであり、すなわち、「僕」が偽善的な言語ゲームを行わず、言語ゲームの中で

の役割を押しつけないからである。

また、「直子」が「僕」に「キズキ」との性的関係について率直に語るように、「緑」は「僕」に性的妄想をしきりに語るが、それは、決して「僕」を挑発し、誘惑しようとしているのではなく、「ただ自分の感じていることをそのまま正直にあなたにつたえたかっただけ」なのである。

つまり、一見、「僕」をめぐる言語行為の場は、「直子」のいる療養施設の中と「緑」のいるその外という二つに分割されたように見えるのであるが、しかし、療養施設の外においてもその内と同様に、できる限り正直に語ることによる相互療養の試みがなされているのである。そうした意味で、「直子」と「緑」とは、対照的存在ではなく、言葉と思考との、意味作用と意味内容とのズレという言語状況において言語行為を行おうとする者のそれぞれ別の可能性であり、村上春樹の他の作品で言えば、いわゆる初期三部作における「僕」と「鼠」、また、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」における「僕」と「私」のような、分身あるいは同時存在と呼べるようなものである。「緑」は、不完全な、時には先に引用したような彼女の中にしか存在しない記号のようなものを使ってさえ、心の中に抱え込んだ言葉にならない思いを洪水のように語るのであるが、それは、十分に語ることでできなかった「直子」の代わりに語るのであり、そして、癒されることのなかった「直子」の代わりに救済されるのである。

「ノルウェイの森」という作品が、表面的には、「直子」を愛していた「僕」が次第に「緑」というもう一人の女の子を愛するようになり、そして、「僕」が「緑」への愛を確信した時、すぐその後で「直

子」は死に、「僕」は「緑」と結ばれようとするという物語でありながら、そうした展開に違和感を生じさせないのは、こうした「直子」と「緑」との同時存在性といったものためなのである。

最後につけ加えると、「直子」のルーム・メイトの「レイコさん」もまた、「直子」や「緑」と同様の存在である。「レイコさん」は、自分自身の経歴を「僕」に語るのであるが、それは、ここまで語られてきた「僕」や「直子」や「緑」の物語と同様の構造を持っている。

「四つときからピアノを始め」、「ピアノが上手いということだけでまわりが気をつかってくれ」、「けっこうちやほやされて育った」と言う「レイコさん」にとつて、音楽が、言葉以上に自己と外界をつなぐメディアである。そして、「レイコさん」の物語も、「音大の四年のとき」「突然左の小指が動かなく」なったというメディアの喪失から始まり、思考と意味作用とのズレ、閉じられた思考の自己増殖、その結果精神病院への二度の入院というように続く。

そして、次に、誠実な信頼できる相手と出会い、結婚し、保護されたモラトリアムの期間がやってくる。しかし、「話が上手く」、「自分の能力を試したいという理由だけで、無意味に他人の感情をあやつたりもする」一人の虚言症の少女が、その状態を決定的に壊す。その少女は、「レイコさん」にレズビアン関係をしかけて拒絶されると、逆に、「レイコさん」からしかけられたという嘘をつく。「レイコさん」に精神病院の入院歴があるというコンテクストの中で、その嘘が周囲に広まり、勝手に世間の人々の間をひとり歩きして行く。そして、「レイコさん」は再び発作を起こし、この療養施設にやって来たのである。この虚言症の少女は、「ハツミさん」を自殺にまで追い詰めず

にはいられなかった「永沢さん」に似ている。

しかし、「レイコさん」の話は、「そういうのもあとになってからそうだったんだなあと思うだけでそのときはわからないの」というように既に過去の記憶として解釈し直されており、その少女のことでさえ「考えようによっては可哀そうな子」と、そして、その少女の言葉を信じた人々のことも「みんな責めるわけにはいかないわよ」というように、過去の記憶として冷静に語られている。「レイコさん」のこの物語は既に語り終えられており、ただこの施設から出るきっかけが必要なのである。そして、「直子」の死がそのきっかけとなる。施設から出た「レイコさん」は、「直子」の服を着て「僕」を訪ね、かつて「直子」のために弾いた曲を思いつくかぎり弾き、「あの子の音楽の好みは最後までセンチメンタリズムという地平をはなれなかったわね」と「直子」の物語を完結させ、その後、「僕」と性交するのであるが、このことは、「レイコさん」もまた、「直子」の代わりに救済される存在であることを表しているように思われる。

旭川で音楽教室を手伝うと言う「レイコさん」を送った後、「緑」に電話をかけた「僕」が、「あなた、今どこにいるの？」という「緑」の質問に答えられないところで「ノルウェイの森」は終る。

僕は受話器を持ったまま顔を上げ、電話ボックスのまわりをぐるりと見まわしてみた。僕は今どこにいるのだ？ でもそこがどこなのか僕にはわからなかった。見当もつかなかった。いったいここはどこなんだ？ 僕の目にうつるのははずこへともなく歩きすぎていく無数の人々の姿だけだった。僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びつづけていた。

「僕」が自分の現在の位置を語れないからといって、ここで「僕」がアイデンティティ・クライシスに陥っていると、あるいは、物語がステイックに完結するのを作者村上春樹が避けようとしているのだ、というようには思われない。むしろ、これは、不完全なものであったにせよ、「僕」が失われたものの物語を語り終えたことを表しているように思われる。語ることのできるのは、たとえわずかであっても現在そのものからはズレた過去の物語、解釈された記憶にすぎない。「緑」は「僕」と共に生きるものであり、現在生きている時間は、客観的に語ることのできないもの、名づけようのないものである。こうした意味で、「僕」が「どこでもない場所のまん中から」としか言えない場所から「緑」を呼びつづけるのは、物語の終り、すなわちこの失われたものについての過去の記憶の物語からの出口としては、当然のことなのである。

五、一九八七年の「リアリズム」

村上春樹は、『村上春樹全作品』（一九九一年 三月）別刷エッセイ「自作を語る 100パーセント・リアリズムへの挑戦」の中で、「ノルウェイの森」の創作意図について、次のように述べている。

この小説の中で僕がやりたかったことは、いかなれば（これはあとになって気づいたことなのだ）『風の歌を聴け』の完全なるひっくりかえしである。『風の歌を聴け』も『ノルウェイの森』も、フォーマット自体はどちらもいわゆる青春小説である。そこに描かれるものは、二十歳前後の青年が成長過程でみつめる世界の光景である。しかしその二つの小説の違いは決定的である。

『ノルウェイの森』を書くときに僕がやろうとしたことは三つある。まず第一に徹底したリアリズムの文体で書くこと、第二にセックスと死について徹底的に言及すること、第三に、『風の歌を聴け』という小説の含んだ処女作的気恥ずかしさみたいなものを消去してしまおう「反気恥ずかしさ」を正面に押し出すこと、である。

ここで、村上春樹は、「ノルウェイの森」という作品と処女作「風の歌を聴け」との関連性、つまり、問題の継続性と反転とについて述べている。すなわち、よく知られているように、「ノルウェイの森」という長編には、その原型として「蜚」という短篇があり、村上春樹自身、「ノルウェイの森」が『蜚』を何とかふくらませよう、伸ばそうというところから始まっている」（「村上春樹ロング・インタビュー」Par AVION 一九八八年四月）と、そのモチーフについて語ってもいる。しかし、当初の執筆動機がそのようなものだったにせよ、「あとになって」みれば、「ノルウェイの森」は「風の歌を聴け」の「完全なるひっくりかえし」をねらったものだったというのである。

「風の歌を聴け」を書いたとき、「最初は普通のリアリズムの文体の小説を書いた」のであるが、それでは納得できず、書き直したというエピソードを、村上春樹は様々なインタビューの中で繰り返し語っている。そして、「ノルウェイの森」は、まず「第一に徹底したリアリズムの文体で書くこと」をねらいにした点で、「風の歌を聴け」の「ひっくりかえし」だと言っているのである。

しかし、ここで村上春樹の言っている「リアリズム」は、一般的ないわゆるリアリズムではない。村上春樹は、この「自作を語る 10

0パーセント・リアリズムへの挑戦」の中で次のように続けている。

僕の考えるリアリズムというのは、まず簡易（コンベンショナル）ということではなくシンプル）でスピードがあること。文章は筋の流れを阻害せず、読者にそれほど多くの物理的・心理的要求をしないこと。感情というものはなるべく自立させず、あまり関係のないものにうまく付託すること。それが僕の設定した『ノルウェイの森』における文章的アクセスの概要であった。それは僕にとつては、或る種の挑戦であった。しかし結局のところ——僕が想像するに——多くの人々は（とくに文学プロパーにおいてはということだが）この文体をリアリズムとしてはとらえなかったようである。

おおざっぱに言つて、リアリズムという概念は、描かれるべき事物が現前に確かなものとして存在し、そして、言葉によつてそれを描写し、再現できるという、現実と言葉との関係に対する信頼感を前提にしているものであるように思われる。

しかし、最初に見たように、「ノルウェイの森」においては、一九八七年の現在から十八年前の過去の記憶が語られるのであるが、語られるものが実在したのかどうか不確かであり、また、十八年前の記憶の正確な再現が目的とされているわけでもない。そして、物語は、そうした現実と言葉との信頼関係が失われたところから動き始めるのである。たとえ抽象化を避けた「シンプル」な文体であっても（それは確かにリアリズムの特徴ではあるが）、言葉の本質的不完全性を前提にし、そのうえでその不完全な言葉によつて語ろうとする村上春樹の「リアリズム」は、かつて在った小説の型として一般に言うリアリ

ズムとはまったく別のものである。

そして、言葉の不完全性を前提にし、その不完全な言葉で語るといふ点においては、「風の歌を聴け」も「ノルウェイの森」も同様なものである。

「風の歌を聴け」の冒頭の部分には、次のように書かれている。

「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね。」

僕が大学生のころ偶然に知り合ったある作家は僕に向つてそう言った。僕がその本当の意味を理解できたのはずっと後のことだったが、少くともそれがある種の慰めとしてとることも可能であった。完璧な文章なんて存在しない、と。

しかし、それでもやはり何かを書くという段になると、いつも絶望的な気分に見舞われることになった。僕に書くことのできる領域はあまりにも限られたものだったからだ。例えば象について何が書けたとしても、象使いについては何も書けないかもしれない。そういうことだ。

8年間、僕はそうしたジレンマを抱き続けた。——8年間。長い歲月だ。

（略）

今、僕は語ろうと思う。

もちろん問題は何かひとつ解決してはいないし、語り終えた時点でもあるいは事態は全く同じということになるかもしれない。結局のところ、文章を書くことは自己療養の手段ではなく、自己療養へのささやかな試みにしか過ぎないからだ。

「完璧な文章などといったものは存在」せず、したがって「文章を書くことは自己療養の手段ではなく、自己療養へのささやかな試みにしか過ぎない」にもかかわらず、ちょうど「完璧な絶望が存在しないように」書くという「自己療養へのささやかな試み」を行わずにはいられない、それならばいったいどう書けばよいのか、すなわち、言葉の本質的不完全性を認識しているにもかかわらず、その言葉によって語るといふ不毛な行為を行わないでいられないならば、いかに語ればよいのか、この問題は「風の歌を聴け」から「ノルウェイの森」まで持続されているのである。

ただ、この問題については、「風の歌を聴け」において村上春樹がとった方法が、物自体や出来事自体を語れず、隠喩的にあるいは換喩的にしか語れないという言葉の不完全性を逆手に取り、過剰なレトリックと知的な構成によって、感情を抽象的に自立させ、生な感情の流露を抑制すること、あるいは、筋の流れを寸断することによって、その空白から読者に何かを読み取ってもらうことといった、言わば、できるだけ語らないようにして語るといふ方法だった（詳しくは、拙稿「村上春樹試論——主体性のサバイバル——」『近代文学試論』二十七号参照）のに対し、「ノルウェイの森」においては、それと対照的に、抽象化を避けた「シンプル」な文体によって、語れるかぎり語ったということなのである。

そして、語る内容においても、作者の「処女作的気恥ずかしさ」もあって、「風の歌を聴け」では語られないままに終わった「セックスと死」について、「ノルウェイの森」では「徹底的に言及すること」が意図され、また、「風の歌を聴け」においては遠い可能性としてしか

示されなかったコミュニケーションの成立による「自己療養」あるいは「魂を癒す」ことについても、「ノルウェイの森」ではある程度語られることになった、こうした意味で、「ノルウェイの森」は「風の歌を聴け」の「完全なるひっくりかえし」なのである。

こうした反転には、もっと語ることだってできたのではないかという反省、「風の歌を聴け」でとった方法が結果的に言葉の不完全性によりかかる形で語れることまで語らずに済ませてしまったのではないかという、村上春樹の思いがあるように思われる。もっと「シンプル」に語ることだってできるのだという思いが、「ノルウェイの森」を「風の歌を聴け」の「完全なるひっくりかえし」にしたように思われるのである。

「ノルウェイの森」は、一九八七年の「僕」によって、一九八七年の「僕」のために語られている。すなわち、語られている物語の舞台は一九六九年から一九七〇年であるが、語りの文体は一九八七年のものである。つまり、「ノルウェイの森」の「リアリズムの文体」とは、一九八七年の「リアリズム」なのである。

「ノルウェイの森」は、単に一九六九年から一九七〇年の青春を再現した一般のリアリズム作品を超えた、寓意性を持った作品であるように思われる。確かに、「僕」や「緑」が直接語るように、一九六九年の学園紛争は思考を十分に伝達できない言葉の氾濫ではあったであろうが、思考と言葉との、意味されるものと意味するものとのズレから始まり、意味内容からズレて浮遊する意味作用の戯れ、実体的ない言葉による誘惑の言語ゲームとそれによって押しつけられる社会的役割、こうしたものをくぐりぬけて救済を求める「僕」の遍歴は、あえ

て具体例をあげれば、言語的記号による概念と聴覚的イメージとの結びつきの恣意性を主張したソシュールの言語学の紹介から始まって一九八〇年頃流行した文化記号論、言葉・記号の遊びのような現代芸術、実体のない言葉をまき散らす宣伝広告・コピー、マスコミによって毎日作られる情報・物語、こうしたものにとりかこまれて一九七〇年代から一九八〇年代を生き続けた我々自身の寓話であるように思われる。こうした意味で、「ノルウェイの森」は、「羊をめぐる冒険」あたりから始まり、「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」で明確化した喩の断片から寓話へという流れの延長上にあり、現在を直に言葉で語れるかのような一般的なリアリズムを超えた、一九八七年の「100パーセント・リアリズムへの挑戦」であったと思われる。

村上春樹は、『ユリイカ』（一九八九年 六月臨時増刊号）の「村上春樹ロング・インタビュー」の中で、「ノルウェイの森」について「それはそこで始まって、そこで終る話なんです。だから僕は『ノルウェイの森』の続編は書かないし、それを補充する短編も書かないです」と語っている。そして、続いて発表した長編「ダンス・ダンス・ダンス」では、物語を展開して行くのは「風の歌を聴け」の「僕」に戻っているのであるが、作品の舞台は一九八〇年代になっている。先に述べたように、「ノルウェイの森」は、例えば「風の歌を聴け」の最後につけられた「デレク・ハートフィールド」の墓参りに行ったという後日談のような、一見物語の終りのように見えるが実は見せかけの終りにすぎないものとは違う終り方になっている。あるいは、「ノルウェイの森」は、村上春樹が繰り返し書いてきた一九六九年から一九七〇年にかけての物語を語り終え（言うまでもなく、完全にすべて

を語りつくしたということではないし、したがって、それは一種の原体験的なものとして今後の作品の中にも存在し続けるのではあろうが）、一つの区切りをつけたという意味でも、画期的な作品となるのかもしれない。