

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	村上春樹『ノルウェイの森』論：反復(リプリーズ)する物語と音楽
Author(s)	阿部, 翔太
Citation	近代文学試論, 56 : 1 - 12
Issue Date	2018-12-25
DOI	
Self DOI	<a href="https://doi.org/10.15027/49044">10.15027/49044</a>
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00049044">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00049044</a>
Right	
Relation	



# 村上春樹『ノルウェイの森』論

— リフレックス  
反復する物語と音楽 —

阿部 翔 太

## はじめに

村上春樹の文学には、処女作『風の歌を聴け』（「群像」一九七九年）から今日に至るまで、一貫して多種多様な音楽が物語の解釈コードとして織り込まれており、それらは単に作品の舞台となる時代の文化的なアイコン、あるいは登場人物や村上の音楽趣味といったもの以上の意味を有しているといえよう。また、村上は「文章を書くこと」と「音楽を演奏すること」は、「リズムの重要性、インプロヴィゼーションの楽しさ、聴衆とのあいだに共振性を確立することの大切さ」という点において「直結している」と語っており<sup>1</sup>、そのスタイルにおいても、音楽に負うところ大きいことがうかがえる。

作品内における音楽と、それが物語に影響を及ぼす作用の具体的な因果関係は個々の作品によって異なることは言を俟たないが、村上文学における音楽の特徴としては、「データタッチメントであろうとする主人公に、外部とのコミットメントをうながす。喪失感に傷つく心をうるおし、つながりたいという一步をふみ出させる存在」であると概括する太田鈴子氏の指摘ほか<sup>2</sup>、「きわめて個人的な儀式を立ち上げるための触媒<sup>3</sup>」、「異界への前触れを示すもの<sup>4</sup>」、「非在の他者を呼び出すパスワ

ード<sup>5</sup>」、「記憶の再生力<sup>6</sup>」といった特徴が指摘されている。

さて、本稿で取り上げる村上の代表作『ノルウェイの森』（講談社、一九八七年）もまた、音楽が重要な鍵となる作品である。本作品では、なによりビートルズの音楽は看過できないといえようが、その他、今井清人氏は、「実際に「僕」（ワタナベ）——引用者注）がターナーブルーにのせる」二つのアルバム——マイルス・デイヴィス『カインド・オブ・ブルー』と、ビル・エヴァンス『ワルツ・フォー・デビー』が、〈ワタナベ〉と〈直子〉の人物像と重ね合されていることを指摘し、佐久間由梨氏は、「ラディカルな黒人解放闘争と結びつけて」受容されていたジョン・コルトレーンに関する作中の記述に注目し、「学生運動のさなかに、ジャズという異文化を日本人が受容する際の倫理性について問題提起する作品として、さらに音楽がイデオロギーと結び付けられる過程で、その音楽的深みが殺されてしまったことをなけば悲劇的に描く作品」という解釈を提示している。

このように、作中の様々な音楽に注目し論じられてきた『ノルウェイの森』であるが、ここで物語に流れる音楽の登場の仕方に注目してみると、本作品には、村上の他作品と比して特筆すべき点がある。それは、物語に深く関わる音楽が、登場人物たち自身によって演奏されている

ということである。加えて注目したいのは、物語の主人公たる（ワタナベ）もまた、物語の後半に至って音楽を奏するという点である。作家川上未映子が村上との対談<sup>9)</sup>において指摘しているように、村上文学における音楽は女性キヤラクターとの結び付きが強い。『ノルウェイの森』では、〈レイコ〉や〈緑〉といった主要人物が音楽を奏でている。こうした女性キヤラクターたちが、「medium（巫女）的な」存在として「主人公をしばしば「普通ではない場所」に導いていくこと<sup>10)</sup>の多い村上文学の特徴からして、男性キヤラクターである（ワタナベ）が音楽を奏でることと物語の関係性は看過されてきたのではないか。

以上の問題意識をふまえ、本稿では『ノルウェイの森』において登場人物たちが自身が演奏するいくつかの音楽に注目し、その意味を明らかにすることを目的とする。その際、まずは作品タイトルと作品構造に注目し、本作品と音楽の深い関係性を明示したうえで、論の後半では、〈ワタナベ〉がギターで演奏する、ザ・ドリフターズ『アップ・オン・ザ・ルーフ』に焦点を当てながら、本作品における音楽の在り様について検討していく。

## 一、ビートルズとデュッシー

『ノルウェイの森』においてまず重要な音楽は、作品タイトルに採られたビートルズの楽曲『Norwegian Wood』（以下『NW』と略記）であろう。物語冒頭、三七歳の〈ワタナベ〉は、飛行機の中で流れる「どこかのオーケストラが甘く演奏する」『NW』を耳にし、激しい混乱とともに一八年前（一九六九年）の、〈直子〉との記憶を想起し手記を綴り

始める。それはなにより、『NW』が、当時〈ワタナベ〉が恋をしていた〈直子〉と結びついているからに他ならない。

「この曲を聴くと私ときどきすごく哀しくなることがあるの。どうしてだかはわからないけど、自分が深い森の中で迷っているような気になるの」と直子はいった。

「一人ぼっちで寒くて、そして暗くって、誰も助けに来てくれなくて。だから私がリクエストしない限り、彼女はこの曲を弾かないの」

《上・第六章・一九六頁》

このように、『NW』は〈直子〉の孤独な心を表象する音楽であり、物語を起動させる重要な曲として登場している。

また、ビートルズ関連でいえば、物語のラストシーンについて村上は「最後のシーンはビートルズの好きな人ならわかると思うけれど、『エリナ・リグビー』と『ノーホエア・マン』ですね。」と述べている。この二曲は、〈ワタナベ〉と〈レイコ〉による〈直子〉の葬式の場面において〈レイコ〉が演奏する曲であり、『エリナ・リグビー』の「All the lonely people / Where do they all come from? / All the lonely people / Where do they all belong?」、そして『ノーホエア・マン』の「Nowhere man」のリフレインは、「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。」という最後の一文へと反響していく。このように、『ノルウェイの森』の物語の底流にはビートルズの音楽があるといえるだろう。<sup>12)</sup>

ところで、村上は『ノルウェイの森』執筆当初、もともと作品タイトルを「ノルウェイの森」ではなく、フランスの作曲家クロード・ドビュ

ツシーのピアノ曲集『Espaces』の第三曲「雨の庭 Jardins sous pluie」（「雨の中の庭」）として構想していたことはよく知られるところである。ドビュッシー「雨の庭」では、その主題に二つのフランス童謡——「ねんねよ、坊や Dodo l'enfant do」と「もう森には行かない Nous n'irons plus au bois」の旋律が引用され、分散和音の多用により、まるで「アルペジオが滝となって深淵へ落ち込んでいく」<sup>14</sup>かのような譜面から鳴り響く音楽は、雨の情景を繊細に表現している。

村上が当初、「雨の庭」をタイトルとして構想していたことは、作中、印象的な「雨」の日の場面が数多く描かれていることからもうかがえる。たとえば、「ワタナベ」と「直子」が初めて体を重ねた（直子）の誕生日や、「緑」の父親が亡くなった日、そして「直子」の姉が自殺した日にも雨が降っていた。このように、「死」と関連する場面が多く見受けられる一方で、「雨」が持つ「豊饒」や「神の恩寵」、「幸運」といったイメージを象徴しているかのようには、「ワタナベ」と「緑」が日本橋の高島屋の屋上で抱きしめ合い、決定的な関係になる日にも雨が降っている（「もしもう一回今日をやりなおせるとしても、まったく同じことをするだろうと確信していた。やはり雨の屋上で緑をしつかり抱き、びしょ濡れになり、彼女のベッドの中で指で射精に導かれることになるだろう」《下・第十章・二二二頁》）。そしてなにより、物語冒頭において「ワタナベ」がドイツに降り立った時の天候は「雨」であり、『ノルウェイの森』は「雨」のイメージに覆われた作品であるといえよう。このように、両義的な「雨」の場面が反復して描かれる『ノルウェイの森』には、村上が当初想定していたドビュッシーの音楽の残響が、たしかに見て取れるのである。

ではなぜ、村上はタイトルを変更したのだろうか。この点に関して村上には、執筆当初「ごちんまり」として綺麗でメランコリックな小説を想定していたが、予定よりも長くなり「ごちんまりとした」とは言えなくなってきたこと、そして周囲から『ノルウェイの森』しかないじゃん」と言われたことを挙げているが、これらに加えて、『ノルウェイの森』の二年前に刊行された『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮社、一九八五年）との連続性を意識していたのではないかと推察される。《世界の終り》パートにおいて、手風琴を見つけ唄を思い出した「僕」が、「図書館の少女」とともに「森」へ向かうという結末は示唆的である。すなわち、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』において、「僕」が、恋をした〈図書館の少女〉とともに楽器（音楽）を携え、喜びや愛、憎しみや悲しみといった様々な感情——「心」をもった人々が暮らす「森」へ向かった後の物語こそが、『ノルウェイの森』と捉えることができるだろう。

## 二、〈レイコ〉の音楽——「フーガ」

以上、『ノルウェイの森』のタイトルをめぐる音楽と本作品との関わりを見てきた。次いで、実際に作中の登場人物が演奏する音楽、ここでは〈レイコ〉の「フーガ」に焦点を当て、作品構造を明らかにしていきたい。

先述したように、『ノルウェイの森』においてビートルズの音楽の存在は大きいといえようが、作中最も多く登場する音楽が、〈レイコ〉の演奏するバッハの「フーガ」である点は、本作品の構造を明らかにする

うえで看過できない。(レイコ)が物語全体を通して何度も演奏する「フーガ」は、物語において(レイコ)が初めて演奏する曲であり、かつ、(直子)の葬式において最後に演奏する曲でもある。

一般に「フーガ」とは、「ひとつの主題(ときには2つあるいは3つの主題、この場合には二重フーガあるいは三重フーガと呼ぶ)が、各声部あるいは各楽器に定期的な規律的な模倣反復を行いつつ、特定の調的法則を守って成る楽曲」<sup>17)</sup>を指す。日本近代文学史を紐解けば、この「フーガ」の形式が小説の構造に取り入れられた作品としては、堀辰雄『美しい村』(野田書房、一九三四年)がその代表であろうが、『ノルウェイの森』もまた、「移調された同形」のパターン(場面)が実際に多様に反復された「フーガ」の形式によって書かれた作品」であることが指摘されている。<sup>18)</sup>

では果たして、いかなる「主題」や「場面」が反復して描かれているのだろうか。

『ノルウェイの森』では、なにより「死」という主題が模倣反復して描かれている。(キズキ)、(ハツミ)、(緑の父)、(直子の姉)、そして(直子)。翻ってそれは、「生」という主題の反復でもあることに思い至るならば(「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している。」(《上・第三章・四六頁》))、『ノルウェイの森』が「カジュアルティーズ」と「そのカジュアルティーズの後に残って存続していかなくてはならない人々」が「孤独に戦い、傷つき、失われ、失い、そして、もかかわらず、生き延びていく」物語<sup>19)</sup>であることを、(レイコ)の演奏する「フーガ」は主題レベルで暗示しているのである。

こうした主題の反復は、すなわちそれらに付随する出来事の反復で

もある。反復のモチーフは、作中のいたるところで散見される。たとえば、(ワタナベ)の東京と阿美寮の往来や手紙の遣り取り、(永沢)との「ガール・ハント」、先述した「雨」の日の場面、そして後述するように、作中、数度描かれる「屋上の場面」には注意しておきたい。

さらに、物語冒頭、三七歳の(ワタナベ)が「もつと昔、僕がまだ若く、その記憶がずつと鮮明だったころ、僕は直子について書いてみようと試み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」(《上・第一章・一八頁》)と語るように、本作品における反復性は、物語内容のみならずメタレベルにおいても確認される。(直子)の自殺から、一八年後の現在時に至るまで、(ワタナベ)は幾度となく(直子)の記憶を反芻しては、文章に起こすことを断念し続けている。記憶の想起と断念という堂々巡りの反復性の中で、(直子)に関する記憶は「刻一刻と薄らいでいく」。それでも、「私のことを覚えていてほしいの。」と訴えかけてきた(直子)との約束を守るため「骨でもしゃぶるような気持で」書き始められた物語は、そのように反復し想起された記憶の中のうちの一つであり、おそらく(ワタナベ)はこれから(直子)の記憶を幾度となく反芻していくのだろう。

このように、『ノルウェイの森』が「フーガ」の形式によって成立していることは、しばしば村上文学の特徴として言及されてきた「神話的構造」とも関わりが深い。ここで注目されるのが、音楽と神話に相同性を見出す構造主義の泰斗、レヴィーストローヌによる一連の神話分析である。「人間の生み出したもので神話の本質についてもつとも参考になるのは音楽であるように思える。」<sup>20)</sup>と宣言するレヴィーストローヌは、神話と音楽に二つの結び付き——「類似関係」と「隣接関係」——を

認め、一八世紀に生み出された「フーガ」の形式が、神話の形式を引き継いだと語っている。<sup>22)</sup>

『ノルウェイの森』は、〈ワタナベ〉がオルフェウスよろしく「死」の世界（阿美寮）から〈直子〉を奪還せんとする物語であることが指摘されており、こうした神話的構造を有していることは、「フーガ」の形式によって書かれていることとも無関係ではないだろう。

また、オルフェウスの冥府下りの物語は、豎琴の名手であるオルフェウスが、その演奏によって冥界の王ハーデースの心を動かしたことで、死んだ妻エウリュディケーを冥界から地上へ連れ戻そうとして失敗する物語であり、内容面において音楽と深い関わりがある点で類似している。このような、音楽によって愛する人を取り戻そうとするオルフェウスの設定は、物語の後半においてギターを演奏し始める〈ワタナベ〉にも重ねて見て取ることができるのである。

### 三、〈ワタナベ〉の音楽——『アップ・オン・ザ・ルーフ』

これまでの分析から、『ノルウェイの森』における音楽に注目することによって、「雨」の場面や反復のモチーフを明らかにしてきた。そしてこれらは、〈ワタナベ〉が演奏し始める音楽と非常に関わりが深い。そこで本節以降、〈ワタナベ〉が演奏する曲に焦点を当て、物語の展開を追っていきたい。

まず注目したいのは、〈ワタナベ〉が阿美寮で〈レイコ〉と初めて会った際に交わした、以下の何気ない会話である。

「あなた楽器って少なくともこの何年かいじったことないでしょう？」と彼女はまず最初にいった。

「ええ」と僕はびつくりして答えた。

「手を見るとわかるのよ」と彼女は笑って言った。

（中略）

「楽器何かできる？」

「いや、できませんね」と僕は答えた。

「それは残念ねえ、何かできると楽しかったのに」

そうですね、と僕は言った。どうして楽器の話ばかり出てくるのかさっぱりわからなかった。

《上・第五章・一七一頁》

「どうして楽器の話ばかり出てくるのかさっぱりわからなかった」という〈ワタナベ〉の疑問に対する解答は、最後まで明らかにされることはない。〈レイコ〉がギターを弾くことを趣味としていることを考慮すれば、〈ワタナベ〉もなにか楽器ができれば一緒に演奏して楽しむことができる、という単純な意味として受け流すことも可能であろう。しかし、ここでの〈ワタナベ〉の発言が、物語において重要な布石となっていることには注意すべきである。なぜなら、この時「楽器」ができないと〈レイコ〉に語った〈ワタナベ〉は、物語の後半に至ってギターを演奏し始めるからである。

たいしたギターではなかったけれど、一応正確な音は出るようになった。考えてみれば、ギターを手にしたのなんて高校以来だった。

僕は縁側に座って、昔練習したドリフターズの『アップ・オン・ザ・ルーフ』を思いだしながらゆっくりと弾いてみた。不思議にまだちゃんと大体のコードを覚えていた。

《下・第十章・一七二頁》

右記の引用は、物語の後半（直子）が自殺をするおよそ五ヶ月前）、退寮した（ワタナベ）が、下宿先の庭掃除をしたお礼に家主から借りたギターを演奏する場面である。すなわち、（ワタナベ）は本来、音楽を奏でる者であったのである。

ではなぜ、（ワタナベ）は高校時代弾いていたギターをやめてしまったのだろうか。

それは、高校時代、「唯一の友人であった」（キズキ）の死が影響しているのではないだろうか。（キズキ）の死後、地元を離れ東京の大学に進学した（ワタナベ）は、「あらゆる物事を深刻に考えすぎ」「あらゆる物事と自分のあいだにしかるべき距離を置く」生活を始める。同じ寮に住む（突撃隊）や（永沢）との限定的な交流はあるものの、「一人で旅行をして、一人でごはんを食べて、授業のときはひとりだけぼつんと離れて座っている」「孤独」な生活を送っていた。

しかし、東京で偶然再会した（直子）と、大学で出会った仲を深めていった（緑）、この二人の女性の間で（ワタナベ）は煩悶する。そうした生活を送るなかで、（直子）とともに暮らすために（ワタナベ）は退寮し、下宿先でギターを演奏するのである。ここでオルフェウスと（ワタナベ）を重ねてみれば、（ワタナベ）がギターを演奏し始めたのは（直子）を求めてであったかのように思える。また、最終的に（直子）の自

殺によって彼女を失ってしまう点もオルフェウス同様である。しかし、妻エウリュディケーを失ったオルフェウスがその後、女性との関係を絶つたのに対し、（ワタナベ）の音楽はもう一人の人物——（緑）を呼び寄せることになる。

ここで注目したいのが、（ワタナベ）が演奏する曲『アップ・オン・ザ・ルーフ』である。『アップ・オン・ザ・ルーフ』は、一九五三年に結成されたリズム・アンド・ブルース（R & B）の名門ボーカルグループ、ザ・ドリフターズが、一九六二年に発表した曲であり、リリース後「全米5位に上がるヒット」曲となっている<sup>(25)</sup>。その歌詞の一部を以下に引用する<sup>(26)</sup>。

When this old world starts getting me down

And people are just too much for me too face

I climb way up to the top of the stairs

And all my cares just drift right into space

On the roof, it's peaceful as can be

And there the world below can't bother me

Let me tell you now

（中略）

Right smack dab in the middle of town

I've found a paradise that's trouble proof (up on the roof)

And if this world starts getting you down

There's room enough for two

Up on the roof (up on the roof)

Up on the roof (up on the roof)

Oh, come on baby (up on the roof)

Oh, come on baby (up on the roof)

Everything is all right (up on the roof)

鬱屈とした世界を抜け出して、平和でパラダイスのように素晴らし  
いこの屋上へおいでよ (up on the roof) と語りかけるシンボリックな歌  
詞であり、たしかに〈直子〉とともに暮らすことを決意した〈ワタナベ〉  
の心境と一致している。

しかし、果たしてこの時〈ワタナベ〉が演奏した音楽は、〈直子〉へ  
向けられたものだったのだろうか。『アップ・オン・ザ・ルーフ』とい  
うタイトルから連想される「屋根の上」のイメージからは、まずなによ  
り、〈緑〉の家の屋上から近所で起きた火事見物をする場面が想起され  
よう。すなわち、この時〈ワタナベ〉が奏でた音楽は、〈緑〉と呼応し  
ていたのではないだろうか。

#### 四、反復する屋上の場面

〈ワタナベ〉が初めて〈緑〉の家を訪れた際に、近所で起きた火事見  
物をする屋上の場面を詳しくみていこう。

「昔フォーク・グループやってたの」という〈緑〉は、ギターを演奏  
し、「知っている唄をひとつおり唄ってしまおうと、今度は自分で作詞・  
作曲した」『何もない』という「不思議な唄」を唄い、その後二人は初  
めて口づけを交わす。ここで〈緑〉が唄う『何もない』という唄は、一

九五九年にデビューしたフォーク・グループ、ブラザーズ・フォアがカ  
バーしてヒット曲となった『七つの水仙』をもとにしていると考えられ  
る。〈ワタナベ〉は、〈緑〉の家を訪れる際に水仙の花を持参している  
が、これをみた〈緑〉が「私、水仙って大好きよ」、「昔ね高校の文化  
祭で『七つの水仙』唄ったことがあるのよ。」(《上・第四章・一二四頁》  
と語っていることは示唆的である。『七つの水仙』は、「私は邸宅も土

地も、お金も持っていない」けれど、「あなたに広い丘の朝を見せてあ  
げられる、そしてキスをして7つの水仙をあげる」という歌詞のラブ・  
ソングであり、「ない」というモチーフを〈緑〉は借用して『何もない』  
という唄を作り上げ、〈ワタナベ〉への好意を示したのである。<sup>28)</sup>のちに  
〈緑〉がこの日を振り返って、「これが生まれて最初の男の子とのキス  
だったとしたら何て素敵なんだろうって。もし私が人生の順番を組み  
かえることができたとしたら、あれをファースト・キスにするわね、絶  
対。」(《下・第七章・四一頁》)と語っているように、この場面は、その  
後惹かれ合っていく二人の関係を暗示する重要な場面である。

だが、この時の〈緑〉との口づけは「何処に行くあてもない口づけ」  
であり、『何もない』という唄に関しても〈ワタナベ〉は「歌詞もひどい  
し、曲もひどかった」と感じており、この日の出来事は「初秋の午後  
の束の間の魔力」が引き起こしたものと慎重に語られている。こう  
した背景には、ビートルズとフォーク・ソングをめぐる一九六〇年代末  
の音楽状況を重ねてみることができるだろう。戦後日本におけるポピ  
ュラー音楽の受容を、同時代資料をもとに丹念に辿った三井徹『戦後洋  
楽ポピュラー史 1945-1975 資料が語る受容熱』(N.T.T出版株式会社、  
二〇一八年六月)によれば、六〇年代後半には、ビートルズに代表され



るリヴァプール・サウンドの熱狂が失われつつある傾向にあり、かわりに台頭し始めていたのがフォーク・ソングであった。元来、民謡や民族音楽を指すフォーク・ソングは、六〇年代に至ってベトナム戦争や公民権運動を背景に、戦争反対や人種差別反対、政府批判を謳うプロテスト・ソングとして、とくにインテリ学生層にブームを巻き起こした。<sup>29</sup>一方、こうした流行に対しては、「ラヴ・ソングや宗教歌とならべて『プロテスト・ソング』というような言葉を置いたとしても、間違っているとはいえないだろう。だが、なんとなく置きごちが悪い。やはりこういう新しいフォーク・ソングを、本当に伝統的なものと同列に置くことには不自然さがある」と危惧する声もあり、商業的にもはやされたきらいのあるプロテスト・ソングとしてのフォーク・ソングには批判的な見方もあった。

こうした、ビートルズからフォーク・ソングへという流れは、ビートルズの音楽に重ねられる〈直子〉から、フォーク・ソングをやっていた〈緑〉へと〈ワタナベ〉の愛情が移り変わっていくことと重ねてみるとができるが、「演劇史Ⅱ」の講義を中断して大学批判演説を始めた学生に対して嫌悪感を表す場面からも明らかのように、〈ワタナベ〉は学生運動に対して距離を置いており、当時プロテスト・ソングとしてもはやされたフォーク・ソングをやっていた、出会う間もないばかりの〈緑〉に対して少なからず警戒心を持っていたのかもしれない。しかし、のちに〈緑〉から、大学入学後に入った「フォーク関係のクラブ」が「インチキ」であったという話を聞き、「私は愛情しか信じないわ」と語りかけられた〈ワタナベ〉は、次第に〈緑〉との絆を深めていくのである。

その後、〈直子〉とともに暮らすため退寮し引越した〈ワタナベ〉は、下宿先で『アップ・オン・ザ・ルーフ』を演奏し始める。しかし、〈ワタナベ〉が奏でる音楽は、〈直子〉ではなく、〈緑〉との関係が決定的になる雨の屋上の場面を呼び寄せることになる。

引越した後、〈レイコ〉から〈直子〉の病状が悪化したという手紙を受け取り、「楽観的観測が一瞬にしてひっくり返されてしまったこと」にショックを受けた〈ワタナベ〉は、〈緑〉にも口をきいてもらえず、「とても辛くて淋しい四月と五月」を送る。その後、仲直りした〈ワタナベ〉と〈緑〉は、日本橋の高島屋の屋上で、降りしきる雨の中、抱き合い口づけを交わす。そして、〈緑〉と別れた〈ワタナベ〉は、帰りの道中、「僕は緑を愛していた。そして、たぶんそのことはもつと前にかっていたはずなのだ。僕はただその結論を長いあいだ回避しつづけていただけなのだ」(《下・第十章・二二二頁》)と語り、〈レイコ〉への手紙の中で「僕は直子を愛してきたし、今でもやはり同じように愛しています。しかし僕と緑のあいだに存在するものは何かしら決定的なものなのです。」(《下・第十章・二二三頁》)と綴っている。すなわち、〈ワタナベ〉が「緑を愛していた」ことを潜在的にはあれ「わかっていた」のは、彼が下宿先で高校時代以来、再びギターを演奏し始めた時点において既に認めることができるだろう。

こうして、〈直子〉へ届けるはずだった『アップ・オン・ザ・ルーフ』が〈緑〉と呼応したことは、〈ワタナベ〉に、〈直子〉の死に対する罪の意識をもたらした一因となったのではないだろうか。その罪を贖うかのように、〈ワタナベ〉は〈直子〉の葬式において『アップ・オン・ザ・ルーフ』を演奏する。いわば、〈直子〉への鎮魂歌として捧げられ

るのである。これと関連して、実のところ『ノルウェイの森』には、先述した〈緑〉との屋上の場面以外に、〈直子〉を想起させる屋上の場面がある。それは、〈ワタナベ〉が〈緑〉と出会う前、〈直子〉が自分の誕生日を境に、一時〈ワタナベ〉のもとから姿を消してしまった状況のなか、〈ワタナベ〉が〈突撃隊〉からもらった螢を寮の屋上から夜空へ放つ場面である。

螢が消えてしまったあとでも、その光の軌跡は僕の中に長く留まっていた。目を閉じたが厚い闇の中を、そのささやかな淡い光は、まるで行き場を失った魂のように、いつまでもいつまでもさまよいつづけていた。

僕はそんな闇の中に何度も手をのばしてみた。指には何も触れなかった。その小さな光はいつも僕の指のほんの少し先にあった。

《上・第三章・八六頁》

「魂」に喩えられる螢の淡く小さな光は〈直子〉を暗示しており、ここでは最終的な〈直子〉の死をも暗示されているといえよう。〈直子〉の葬式で『アップ・オン・ザ・ルーフ』を演奏した際、〈ワタナベ〉はこの時の屋上の出来事を想起していたのかもしれない。

しかし、〈直子〉への罪悪感が強いのであれば、〈緑〉と呼応した『アップ・オン・ザ・ルーフ』を演奏するべきではなかったのではないか。おそらくここには、〈直子〉と〈緑〉をめぐる〈ワタナベ〉の深い混乱が見え隠れしている。「あなたは緑さんを選び、直子は死ぬことを選んだのよ。あなたもう大人なんだから、自分の選んだものにはきちんと責

任を持たなくちゃ。」と諭す〈レイコ〉に対する〈ワタナベ〉の、「結局最後の最後で彼女（〈直子〉——引用者注）を放り出しちゃった。これは誰のせい、だとか誰のせい、じゃないとかいう問題じゃないんです。僕自身の問題なんです。」という言葉からは、〈ワタナベ〉が〈直子〉の死後も彼女に執心していることがうかがえる。それゆえ、その後〈ワタナベ〉は〈緑〉ともうまく関係を構築できなかったであろうことは想像に難くない。それは、〈ワタナベ〉の〈傷つけやすさ〉<sup>31)</sup>が、〈直子〉だけではなく、〈緑〉に対しても影響を与えていることから明らかであろう。〈直子〉か〈緑〉か。この二人の女性に対する〈ワタナベ〉の混乱は、こうして物語冒頭の、三七歳の語り手たる〈ワタナベ〉の激しい混乱へと重ねられていくのである。

#### おわりに

『ノルウェイの森』は、登場人物たちが音楽を聴くだけではなく、自分たち自身で演奏していることが大きな特徴として挙げられる。なかでも、主人公の〈ワタナベ〉が物語終盤において音楽を奏で始めたことは注目に値する。

村上文学における主人公たちは、しばしば「内向的」、「受動的」といった言葉で捉えられ、『ノルウェイの森』の〈ワタナベ〉についても、「彼は常に作中に登場する、何らかの形で「精神」を病んだ人々の「聞き手」としてのみ登場させられている。」<sup>32)</sup>、「突撃隊 直子、永沢さん、ハツミさん、緑、レイコさん、彼らのいずれもがワタナベ君に対して「聞き手」の役割（つまりカウンセラー、サイコセラピスト）を要求してい

る。<sup>(34)</sup>」といった受動的な役割が指摘されてきた。しかし、音楽を演奏する（ワタナベ）は、「聞き手」としてだけではなく、「演じ手」としても他者と関わり合い、この『ノルウェイの森』の物語を奏でる一演者として重要な役割を担っているのである。

では、登場人物たち自身が音楽を演奏することには、一体どのような意味を見出すことができるだろうか。

音楽が自明のこととしている「聴く」という行為は、フランスの美学者ミケル・デュフレンヌの定義に従えば「音を出すものを内在化するこ<sup>(35)</sup>と」である。そして、音楽を奏でるといふ行為が、いわば感情表現としての機能を有していることを考慮するならば、音楽とは奏でる者の内面性の発露であり、それゆえ、聴く者は、奏でる者の内面を内在化する契機をもち得るのである。言い換えれば、音楽を演奏する／聴くという行為は、他者との共鳴を志向することそのものに他ならない。とするならば、『ノルウェイの森』において登場人物たち自身が演奏する音楽、そして音楽を奏でるといふことは、「外部とのコミットメントをうながす」（前掲太田）ものではなく、コミットメントの有り様の一形態として、まさに他者とコミットすることそれ自体のメタファーとして機能しているといえよう。

『ノルウェイの森』は、かつて愛し、手に入れたいと渴望しながらも死の世界へ旅立っていった人々への愛惜／哀惜の念を、音楽に仮託することによって成立した作品なのである。

注

- (1) 村上春樹「小説家にとって必要なものは個別の意見ではなく、その意見がしっかりと拠って立つことのできる、個人的作話システムなのです」（『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュー集 1997-2009』文芸春秋社、二〇一二年九月、三九〇頁。初出は『THE BELIEVER BOOK WRITERS TALKING TO WRITERS』二〇〇五年一〇月）
- (2) 太田鈴子「村上春樹作品における音楽―『風の歌を聴け』から『ダンス・ダンス・ダンス』まで―」（『学苑』第86号、二〇一二年一月）三七頁。栗原裕一郎・大谷能生・鈴木淳史・大和田俊之・藤井勉「村上春樹を音楽で読み解く」大谷能生「第1章 村上春樹と『ジャズ』」（日本文芸社、二〇一〇年一〇月）三三頁。
- (3) 注3、五六頁。鈴木淳史「第2章 村上春樹と『クラシック』」
- (4) 今井清人「村上春樹の音楽―鼠三部作を中心に―」（『専修総合科学研究』第20号、二〇一二年一〇月）二八頁。
- (5) 今井清人「村上春樹の音楽Ⅱ―世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」と『ノルウェイの森』を中心に」（『専修総合科学研究』第21号、二〇一三年一〇月）六頁。
- (7) 注6。
- (8) 佐久間由梨「村上春樹のアメリカ黒人文化とジャズ―『ノルウェイの森』と『海辺のカフカ』におけるジョン・コルトレーン表象から」（『専修大学人文科学研究所月報』第293号、二〇一八年五月）
- (9) 『みみずくは黄昏に飛びたつ 川上未映子訊く／村上春樹語る』「第一章 優れたパーカッションリストは、一番大事な音を叩かない」（新潮社、二〇一七年四月、四八頁。初出は『MONKEY』Vol.7（二〇一五年一〇月）において川上は、「そういえば村上さんの小説に、男性でミュージシャンの登場人物ってあまりいないですよ。ぱつと思いつくのは「トニー滝谷」の滝谷省三郎くらい？ 女性では、わりにいるように思うんですけど。彼女たちにおいては、何というか、ある種の喪失感と音楽が、密接に結びついていますよね。」と述べている。
- (10) 注1、三八八頁。
- (11) 「村上春樹ロング・インタビュー」（聞き手・加賀山弘、『Par Avion』Vol.1、一九八八年四月）二四頁。なお、田中勸儀氏は、この二曲に関する

- る村上の発言をもとに、「[ELEANOR RIGBY]」[「The Lonely people」]（孤独な人々）がリフレインされていたように、そして「[NOWHER MAN]」にまさに「行き場のない男」が歌われていたように、本作では、深い孤独と喪失感を抱えて彷徨する男の物語が語られたのである。それは春樹文学の根幹に関わるテーマでもあった。」と述べている（『ノルウェイの森』——現実世界と他界との間で』『國文學 解釈と教材の研究』一九九五年三月、八一頁）。
- (12) 『ノルウェイの森』は、手紙が多く登場する作品であるが、とりわけ物語の後半、〈直子〉と〈緑〉に対してしきりに手紙を送っている（ワタナベ）の姿からは、ビートルズの「All My Loving」が想起されるだろう。
- (13) 『新編 世界音楽全集 器楽編 20 ドビュッシー ピアノ曲集 I』（音楽之友社、一九九〇年二月）、『作曲家別名曲解説ライブラリー⑩ ドビュッシー』（音楽之友社、一九九三年六月）、栗原裕一郎・大谷能生・鈴木淳史・大和田俊之・藤井勉『村上春樹の100曲』（立東社、二〇一八年六月）等参照。
- (14) V. ジャンケレヴィッチ『ドビュッシー\*生と死の音楽』「1 衰退」（船山隆・松橋麻利訳、青土社、一九八七年一〇月）一八頁。ジャンケレヴィッチは、ドビュッシーの音楽の特徴を「屈地性」という言葉で表現し、「彼の楽句は、調組織という引力に従わずに下降していくのだ」、その下降線は「無限の彼方にある地点、絶対下よりもっと低く、非在すらも越えてしまう地点を旨さすように思われる。」と述べている。こうした下降意識は、井戸といったモチーフに代表される村上の地下意識と相通じるところがあるだろう。
- (15) 『イメージ・シンボル事典』[「rain 雨」]（大修館書店、一九八四年三月）五一―六頁。
- (16) 『「ひとつ、村上さんでやってみるか」と世間の人々が村上春樹にとりあえずぶつつける490の質問に果たして村上さんはちゃんと答えられるのか?』「質問43 雨の中の庭」（朝日新聞社、二〇〇六年一月）四二―四三頁。
- (17) 『新音楽辞典 楽語』「フーガ」（音楽之友社、一九七七年三月）四九四―四九五頁。
- (18) 酒井英行「村上春樹・『ノルウェイの森』論（Ⅱ）」（『人文論集』54号、二〇〇三年七月）四七頁。
- (19) 村上春樹「自作を語る 100パーセント・リアリズムへの挑戦」（『村上春樹全作品1979-1988』⑥ ノルウェイの森』講談社、一九九一年三月）一〇頁。
- (20) レヴィーリストロース『生のもと火を通したものの』「序曲」（早水洋太郎訳、みすず書房、二〇一二年四月）四一頁。
- (21) 「類似関係」とは、たとえばオーケストラの総譜を理解するためには「一段一段ではなく、頁全体を把握することが必要」であり、神話もまた「段を重ねて書いてあるオーケストラの総譜のように」扱うことで、「それをひとつのまとまりとして理解」できるといふ、どちらも「 $\mu$ 」できごとの束によって表わされていることを指す。「隣接関係」とは、一七世紀に「神話のモデルによって作られていた」物語に代わる最初の「小説」が登場した際に、「長らく神話のはたしてきた機能」を、「十七世紀はじめのフレスコバルディや十八世紀はじめのバッハとともに西欧文明に現われた音楽、十八・十九世紀のモーツァルト、ベートーヴェン、ワグナー」の音楽が引き継いだことを指す。（レヴィーリストロース『神話と意味』「第五講 神話と音楽」大橋保夫訳、みすず書房、一九九六年一月）
- (22) 注21、六九頁。「音楽にはいろいろな特定の形式がありますが、それについても、音楽がそれらの形式を作り出したとき、神話のレヴェルですでに存在していた構造を再発見しただけだと言ってもよいくらい似ているのです。たとえば、バッハの時代に形をととのえたフーガ形式は、ある種の神話、つまり二人の人物ないし二群の人物が登場するような神話の進み方に驚くほどそっくりそのままの表現です。」
- (23) 加藤弘一氏は、「異象の森を歩く——村上春樹論」（「群像」、一九八九年一月、一九五頁）において、「この作品は禁忌を犯したために最愛の女をうしなうという「犯禁—離別」のプロットを骨子としており、（中略）夕鶴やオルフェウスの系統の物語と見た方がいい。」と述べている。
- (24) 『世界神話伝説事典』「オルベウス」（勉誠出版、二〇一六年八月）五六―六頁。
- (25) 栗原裕一郎・大谷能生・鈴木淳史・大和田俊之・藤井勉『村上春樹の100

- 曲』（立東社、二〇一八年六月）一四六頁。
- (26) 歌詞の引用は、CD『THE DRIFTERS UP ON THE ROOF THE BEST OF THE DRIFTERS』（ワーナーミュージック・ジャパン、二〇一三年三月）による。
- (27) 小西慶太『村上春樹』を聴く。ムラカミワールドの旋律』（CCCメディアアハウス、二〇〇七年四月）一一九頁。
- (28) 酒井氏は、前掲論文（注18）のなかで、水仙の花と『七つの水仙』に注目し（ワタナベ）と（緑）が呼応し合う様相を論じているが、『何も無い』という唄との関連については言及されていない。
- (29) 三井徹『戦後洋楽ポピュラー史1945-1975 資料が語る受容熱』第五章一九六〇年代後半」（NIT出版株式会社、二〇一八年六月）参照。
- (30) 中村とうよう『フォーク・ソングのすべて』「I フォーク・ソングとはなにか？」（音楽之友社、一九六六年八月）三〇頁。
- (31) 中村三春氏は、〈直子〉が「〈傷つけられやすさ〉（vulnerability）脆弱性・攻撃誘発性」を帯びている」のに対し、「ワタナベは〈傷つけやすさ〉を身に負って」いることから、『ノルウェイの森』は「セクシュアリティの領域を舞台とした、ヴァルネラビリティの物語なのである。」と述べている。（「〈傷つきやすさ〉の変奏——村上春樹の短編小説におけるヴァルネラビリティ」『層——映像と表現』Vol.4、二〇一一年三月）
- (32) 〈ワタナベ〉は、退寮し引越した際、三週間ほど〈緑〉と連絡をとらなかつたことで彼女を傷つけ、仲直りした直後も、〈直子〉のことばかりを考え、再び〈緑〉を傷つけている。さらに、再度仲直りをした後、雨の屋上の場面で〈緑〉から、「でも私をとるときは私だけをとってね。」、「傷つけることだけはやめてね」とお願いされいながら、その後〈直子〉が自殺すると、〈緑〉に事情を話さず一カ月旅に出かけてしまい、〈緑〉を再三傷つけている。
- (33) セシル・モレル「村上春樹の小説世界 『ノルウェイの森』のリアリズム」（『村上春樹スタディーズ03』まんぼう社、一九九九年八月、一八五頁。初出は『世界文学』一九九七年六月）
- (34) 桜井哲夫「閉ざされた殻から姿をあらわして……——『ノルウェイの森』とベストセラーの構造」（『ユリイカ』一九八九年六月）一八五頁。
- (35) ミケル・デュフレンヌ『眼と耳——見えるものと聞こえるものの現象学』

「聞こえるもの」（棧優訳、みすず書房、一九九五年八月）一一一頁。

**付記** テキストは、『ノルウェイの森』（上・下、講談社、一九八五年九月一日）を使用した。

なお、本稿は第七回村上春樹国際シンポジウム（二〇一八年五月二七日）於・淡江大学 における口頭発表「音楽を奏でる者たち——『ノルウェイの森』における「共鳴」——」に基づくものである。席上、貴重なご意見を頂戴した皆さまに、記してお礼申し上げます。

（あべ しょうた、広島大学大学院博士課程前期在学）