

### 記憶・他者・身体：村上春樹『ノルウェイの森』と自己物語の困難

鈴木, 智之 / スズキ, トモユキ / SUZUKI, Tomoyuki

---

(出版者 / Publisher)

法政大学社会学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

社会志林 / Hosei journal of sociology and social sciences

(巻 / Volume)

50

(号 / Number)

2

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

80

(発行年 / Year)

2003-12

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00015268>

# 記憶・他者・身体

—村上春樹『ノルウェイの森』と自己物語の困難—

鈴木智之

〈キーワード：自己物語・記憶・他者・身体〉

## 【目次】

- |                             |                      |
|-----------------------------|----------------------|
| 序章 物語をめぐる物語, としての小説         | 第3章 「直子」—沈黙する身体      |
| 1 はじめに                      | 1 病いの語り              |
| 2 自己物語の氾濫                   | 2 行き違う物語             |
| 3 物語の自意識としての小説              | 3 「再入場」への恐れと「待望者」の誤謬 |
| 4 村上春樹と「自己物語の困難」            | 4 神話化する身体/夢想化する記憶    |
| 第1章 想起(の物語)の失敗              | 5 証言の失敗              |
| 1 記憶のための物語/証言のための物語         | 第4章 「緑」—語り続ける身体      |
| 2 共有された死者の記憶                | 1 語り手としての「緑」         |
| 3 物語の座礁と語りの再編成              | 2 物語を受け取ることの困難       |
| 4 第一の企図の放棄                  | 3 作り話, あるいは嘘つきの戦略    |
| 5 物語の破綻と残された問い              | 4 境界画定のゲーム           |
| 第2章 身体/他者—自己物語とその様々な困難      | 5 コンティンジェント・セルフ      |
| 1 自己物語の困難                   | 終章 忘却の忘却としての物語       |
| 2 他者とともにあることの困難: 「永沢」と「ハツミ」 | 1 生存の論理/死者の物語        |
| 3 身体を生きることの困難: 「レイコ」        | 2 忘却としての語り直し         |
| 4 重要な共演者の死                  | 3 ループする語り            |
|                             | 4 浮上し続けるものとの闘い       |

## 序章 物語をめぐる物語，としての小説

たとえば、私たちが「私は自分自身を思いのままにすることができない」と言うとき、私たちはまた、ひとつの物語を別の物語で囲んでいることになる。（ロイ・シェイファー「精神分析の対話における語り」）

### 1 はじめに

自己物語の困難をめぐる物語として、村上春樹の長編『ノルウェイの森』を読み解くこと。これが本稿の全体にわたる課題である。

こうした読解の作業は、以下のような二つの、相互循環的な目論見に基づいて行われる。ひとつは、小説テキストの読解の中から、社会生活の中で展開される自己言説・物語言説についての分析視角を獲得すること。そしてもうひとつは、その作業を通じて、『ノルウェイの森』という作品を生み落とした社会的・歴史的コンテクストの形を記述していくこと、である。前者を、作田啓一らに倣って「文学からの社会学」、後者を「文学の社会学」（＝文学についての知識社会学）と呼んでもよいだろう。この二つの課題は、相互にベクトルを違えるものではあるものの、実質的には決して排除しあうものではない。

かつて、G. ルカーチやL. ゴルドマンの構想した「文学の社会学」は、作品の中に描きだされた社会像や世界観を、最終的には社会的現実の「反映」として位置づけようとするものであった。しかし、文学作品の形式や内容は、これを生みだした歴史・社会的文脈のありようを単純に反復して描きだすものではないし、その現実によって機械的に規定されるものでもない。文学は、それ自体において自律性を備えた思考と表象の形式であり、これをあらかじめ準備された社会についての認識から一方的に説明することはできないのである。そこで、発想の転換を図り、独立した思考の媒体としての文学を積極的に位置づけることで、文学作品の中から社会的認識の枠組みや命題を引きだしていこうとしたのが「文学からの社会学」であった。しかし、この考え方に立って文学の自律性を一方的に強調してしまうと、逆に作品とその歴史・社会的文脈との錯綜した関係（とりわけ、テキストのコンテクストへの依存関係）が語りにくくなってしまう。

知識社会学的な観点から見れば、どれほど自律的な思考の形態といえども、歴史的な文脈の制約に対して完全に自由ではありえない。むしろ、みずから自律性を要求すればするほど、歴史・社会的現実をめぐる思考は、その成立を拘束する条件に

についての認識を含み込んでいかなければならなくなる。ここに、再帰的な反省のプロセスが生じてくるのである。

文学についても同様のことがいえる。文学テキストは、しばしばそれ自体の成立を制約する条件——文学生産の条件——についての反省的な思考をうちに含んで展開される。少なくとも、自律的なシステムとしての「近代文学」は、そのような再帰的な反省の媒体として制度化されてきた。

テキストとコンテキストとの関係を見定めようとする私たちにとっては、この文学的思考の自省的な性格を利用して、二つの現実領域を往還しながら相互の関係を描きだしていくことが必要となる。文学から社会学的認識を呼び起こそうとする作業と、社会的文脈の中に位置づけることでテキストの意味を読みとっていく作業は、相互的な循環の中でしか成立しえないように思われるのである。

## 2 自己物語の氾濫

こうした視角に立って、以下に示される論考では、ひとまず文学テキストを読み、そこに含まれる現実認識を抽出していくことに主眼を置くことにしよう。しかし、こうした作業は、現実的には、社会的コンテキストについてのイメージをまったくもたずに、白紙の状態から手をつけることのできるものではない。テキストの読解の中で、コンテキストとのリンクを張っていくためには、指標となる外在的な現象についてあらかじめ目星をつけておかねばならない。では、さしあたり、その文脈上の現実として私たちが念頭に置くことができるのは、どのような状況であるのだろうか。これを簡単に記述しておくことにしよう。

私たちは今、様々なメディアに夥しい数の私的な物語が湧出し、流通していくという事態を目の当たりにしている。

例えば、テレビには今やたくさんの「一般人」が登場し、嬉々としてそれぞれの私生活（性の問題、恋愛のなりゆき）を語り、番組の中で痴話喧嘩を繰り広げ、タレントの仲介のもとで、時には仲直りを、時には仲違いをして帰っていく。あるいはまた、やはり「一般視聴者」から募られた若者たちが、番組上の仕掛けられた「演出」に乗って恋愛のパートナーを探し、求愛したり、時には求婚したりというストーリーを演じてみせる。テレビという、公共的な性格をもつはずだったメディアの上に大量に流出していく、この私的な性の物語はいったい何を語りかけているのだろうか。

あるいは、インターネットを覗けば、そこには無数の個人が、私的な日記を、ホームページなる空間の上に「公開」している。しかもそれらの多くは、これとってなんの変哲もない、日常生活者の日々の活動の記録である。その私生活の記録を、誰でもがアクセスしうるような場所に公表しようとする欲望は、どこから生まれてくるのだろうか。

同様の傾向は、電子・映像メディアに限って見られるものではない。小林多寿子が報告しているように、1980年代以降、「自分史」と呼ばれるジャンルがブームと呼びうるほどの広がりをもって書かれ、これを出版するビジネスが「自分史産業」としてひとかどのにぎわいを見せている。これとって突出する何かをもたない——そうってよいだろう——自分自身の半生を、「書物」として形にとどめようとする行為は、活字という媒体における自己物語の露出の形態であるといえるだろう（小林, 1997）。

誰もが、自分の生を語りたがっている。多くの者が、各々の人生を共有された文化的枠組みの中に位置づけるだけではおさまらず、「私個人」の物語として形作ろうと苦心している。そして、その一人ひとりの物語を、限定された私的な関係の中だけでなく、不特定の他者の前にさらけだし、人々に見てもらいたがっている。私たちは今、いたるところに、様々な形で、こうした欲望の現れを見いだすことができる。

しかも、これはどうやら日本国内だけの話ではない。

K. プラマー (Plummer, 1995=1998) が論じたように、アメリカでは1970年代以降、それぞれの「性の物語 (セクシュアル・ストーリー)」を公に語るものがひとつのムーヴメントとなっている。また A. フランク (Frank, 1995=2002) によれば、人々はしだいにそれぞれの「病いの経験」を、それぞれの自己物語として語らねばならなくなっている。さらに、A. エランベール (Ehrenberg, 1995) によれば、公私の境界が堅牢であったはずのフランスでも、90年代に入って、私的な性生活を告白するテレビ番組が好評を博している。「ロフト・ストーリー」のような、カメラの前で演じられる「私生活」を覗き見るタイプのテレビ番組の成功も、その延長線上にあるといえそうである。

自己物語の氾濫。私たちが目の当たりにしているこの現象を指して、そのように形容することができるだろう。人がそれぞれに、自分自身の「性」を、「病い」を、あるいは「死」を、「私個人の物語」として提示し、それを聞いてくれる人を探し求めている。私たちはそうした自己物語の時代を生きているのである。

もちろん、いつの時代にも人にはそれぞれの人生があり、そこには物語があったことだろう。人がそれぞれの物語を生きているというだけのことであれば、それは時代を超えていかなる社会にも妥当する事実である。しかし、個々の人間が、それぞれの生を「私の物語」として形作らねばならず、しかも、その物語を語り続けることに悪戦苦闘しているという事態は、やはりこの時代に顕著な特徴である。ここでいう「悪戦苦闘」とは、「生活することに精一杯」という意味ではもちろんないし、単に「いかに生きるべきかに悩んでいる」ということにとどまるものでもない。それ以上に、人がみずからの生を物語的な現実として形象化すること、つまりは「語る」という行為それ自体が困難に直面しているのである。だからこそ、人はそれぞれに「語り」の作業過程を露出させ、物語の成立を承認して貰わねばならない。夥しい数の自己物語の氾濫は、そうしたところに生まれているように見える。

人がそれぞれに物語的な現実を生きているといっても、物語が順調に進行している時には、あえてそれを言葉にして喋ってみたり、人前にそれをさらして演じて見せたりする必要はない。その時には、人はただ黙々と自分の人生を生きればよいのである。逆に見れば、人が自分自身の物語を語る（書く、喋る、演じる）ことを必要とするのは、往々にして、物語の進行が不確実なものになっている時である。失敗してしまった時、行き詰まってしまった時、強い非難を浴びた時、人はあえて自分の生き方を振り返り、それを他人の前にさしだして見せねばならなくなる。「自分はこのように生きてきた。だからあの時にはあせざるをえなかった。だから今自分はこのようにして生きている」。こうした確認や反省や弁明を「語り」という作業を通して行わねばならなくなる。そうであるとすれば、「物語の氾濫」の背後には、物語の危機がひかえていると見るべきであろう。一人ひとりに物語を語り続けることを要請しながらも、その物語の継続を困難にしている状況があるのだとすれば、それは何か。ここに問われるべきひとつの課題が見いだされる。

### 3 物語の自意識としての小説

以下では、こうした問題を一方に意識しながら、『ノルウェイの森』という小説のテキストを読み進めていく。しかし、その課題の一面において、探究の目的を社会生活の中での語りのありように置くのだとすれば、なぜあえて小説を経由しなければならないのだろうか。先にも述べたように、小説のテキストは外的な現実の忠実な写像でも反映でもない。まして、一人の作家のひとつの作品が、その時代の状況を偏りなく描きだすとも思われぬ。とすれば、小説のテキストを読み、解釈を

与えるという作業は、社会現象の解明という観点からは、二次的ないし補足的な位置を超えてることにはないはずである。少なくとも、社会的現実の分析という一面では、それがあまりにも間接的で、迂遠な手段であることを認めざるをえない。

しかしながら、小説という媒体を経由することには確実にひとつのメリットがある。それは、小説という言説が、語りの条件に対する再帰的な反省の上に成り立っているという点に求められる。

ここで、小説とは何か、などという大きな問いを掲げる必要はない。しかし、この言説のジャンルが、「物語」の成立が困難なものとなった状況の中で、その困難に対する認識をみずからの形式（あるいは内容）に折り込んでいく形で成立してきたことを確認することができる。

例えば、W. ベンヤミンは、ニコライ・レスコフを論じたエッセイ（「物語作者」）の中で、「口伝えの伝統から生まれる」ものとしての「物語」と、「本質的に書物というものに依存している」「小説」とを対置させ、近代の初頭において「小説」が台頭するのは、「物語の衰退」を示す「初期の徴候」に他ならないのだとする。彼によれば、「物語」は「経験」に基づく実践知の雛形として口から口へと語り継がれてきたものであるが、近代において「経験がその株価を下げ」、語り手が聞き手に対して「助言」を授けることができなくなってしまう。この時、これにかわって、孤立した個人の体験を語るものとしての「小説」が生まれてくるのである。

物語作者は、その語ることを経験から引き出してくるが、それは自分自身の経験であることもあるし、報告された経験ということもある。そして、それをまた、かれの話に耳をかたむけるひとびとの経験とする。小説は、それに対して、自己を切り離してきた。孤独のなかにある個人こそ、小説の生まれる産屋なのだ。かれは自己の最大の関心事についてさえも、範列となりうるような発言を行うことはもはや不可能であり、他人の助言を受け入れることも、また、他人に助言を与えることもできない。(Benjamin, 1936=1969)

先行する他者の経験がみずからの生を導く「型」としての力をもたないような世界、したがって個々人が一人ひとり「弱々しい裸の存在」として現実にもきあわねばならない世界。小説は、この孤独を本質とする世界に生みだされる。それは、一人ひとりの体験が、常に独自性を帯び新奇なものとなってしまった時代の叙事詩、経験の語りが共同体的な紐帯の結び目とならないような時代の物語である。しかし、

このように小説を「神に見捨てられた時代の叙事詩」(ルカーチ)と見なすことができるとして、ではなぜ人々はそれを語り＝書き続け、聞き＝読み続けるのか。そこにはすでに伝承されるべき教えも助言も含まれないのだとしたら、その言説がなおも増殖する理由は何なのだろうか。

おそらく、そのひとつの答えは、小説が「物語」を困難なものにしている状況を思考するための媒体となっているという点にある。つまり小説は、ジャンルそれ自体においてメタ・ナラティブとしての性格をもち、それゆえに近代を代表する言説形式となりえたのである。

いうまでもなく、『ドン・キホーテ』のアイロニーは、「騎士道の物語」の存立不可能性に対する自省の上に可能となる。また、I.ワット(Watt, 1964)によれば、リチャードソンやフィールディングの「リアリズム」は、型にはまった伝統的な知識——物語はその媒体である——への懐疑の上に、そのつどユニークで新しい経験を描きだそうとする批判精神の生み出したものであった。さらに、フロベールによるエクリチュールの彫琢は、語りの透明性に抗して、言語それ自体を前景化しようとする意志に裏打ちされたものであった。

いずれの場合においても、小説は、語りとそれによって表象されるべき現実との間にわたされる緊張関係への自意識の上に成立し、その緊張に対する自覚を形式や内容のうちに繰り込んだところに成立する。そして、この伝統——伝統批判の伝統——は、小説がモダンな言説の制度として存続している限り受け継がれていると見ていいだろう。少なくとも、物語の可能性に対する批評性を内在させなければ、小説は「文学」としての価値をもちえない。このジャンルを成り立たせているのは、語りに対する自意識なのである。

そうであるがゆえに、私たちは、小説のテキストとともに、物語の条件とその可能性について思考をめぐらせることができる。小説は語りを困難なものとする状況への批評の媒体である。もちろん、その批評的な反省は、さしあたり「文学的な語り」の条件をめぐる思考として、文学作品の内容や形式のうちに現れてくる。しかし、その背後には、社会生活の中で、社会的現実を成立させている「語り」についての認識が作動している。むしろ、この後者の「現実における語り」に対する反省が、文学の論理に媒介されて、作品の成立条件をめぐる思考へと変換されるのだと考えることができる。そしてこの時、小説には、二つの次元で、物語をめぐる困難な状況を主題化することが可能である。ひとつは、小説を構成する語り(作品の語



り) それ自体の水準。もうひとつは、小説の中で語られる物語内容の水準である。一般に、二つの水準は、相互に連動しあい、相互に規定しあいながら進行していく。小説は、二つの水準を重ね合わせ、往復しながら、「物語の条件」を思考する。したがって、私たちに課せられるのは、この二つの次元（形式と内容）がどのようにリンクしながら「語り」による「思考」が展開され、これによって「物語」をめぐる状況にいかなる理解が与えられるのかを抽出することである。

#### 4 村上春樹と「自己物語の困難」

もちろん、すべての小説が語りの条件のことだけを思考してテキストを押し進めるわけではない。その形式や内容において、「物語をめぐる物語」として読むことが的外れな作品、あるいはほとんど無意味であるような小説は数多くあるに違いない。上に述べたことは、ジャンルの基底を形づくる問題構成のあり方を示すにとどまる。その問題の現れ方は、当然作品ごとに大きく異なるものである。しかし時として、その語りに対する自省の意識は、作品全体を支配し、テキストの進行を全面的に規定していく。私たちはその一例を、村上春樹の小説『ノルウェイの森』に見ることができる。

『ノルウェイの森』という作品は、「自己という存在を物語ることの困難」を主題として書かれている。これが以下の考察における基本的な分析視点である。

与えられた状況の中に「私」という存在を引き受け、これを一貫性のある物語へと語りあげていく営みの危うさ。あるいは、一度語りだしてしまった物語の筋道を引き継ぎ、それを未来へ向けて送りだしていく試みのおぼつかなさ。さらにはまた、ひとたび途絶えてしまった物語をもう一度つなぎ合わせ、再び語り直すことの思いもよらない辛さ。この作品は終始、自己を自己として語り続けようとする企ての困難を見すえ、そこにつまずく人間の様をとらえようとしている。物語は時に障害にぶつかり暗礁に乗り上げ、また時には行き場をなくして散逸する。『ノルウェイの森』は、物語としての自己が、そうした状況の中でぎりぎりの綱渡りを経ながら生き延びていく形、あるいはそれが語り継がれえずに潰えてしまう場面を描いて、私たち（読み手）の中に痛々しさの感覚を残す。その傷ついた自己物語に覚える痛み感覚こそが、この作品をひとつの時代の表徴たらしめているようにも思えるのである。

作品全体を支える語りと、その語りによって呈示される物語の双方の水準におい

て、『ノルウェイの森』は、「物語をめぐる困難な状況」に問いを発している。つまり、この作品は、自己の存在を物語として語り続けることの困難、あるいはひとたび自己の物語が途絶えてしまったあとでそれを語り直すことの困難に照準を置いて、これを形象化するところから「物語についての物語」を語ろうとしているのである。

しかし、それはなにも『ノルウェイの森』という作品に限られたことではないといえるかもしれない。村上の作品、とりわけその長編小説は、処女作の時点から一貫して「自己物語の困難」を主題としていたからである。

例えば、『風の歌を聴け』（1979年）は、過去に経験した挫折や破綻の物語を語られぬものまたは語りえぬものとして置き、ひとつの自己物語が停止したあとに成立する日常の風景を断片的スケッチのコラージュとして描きだそうとする作品であった。そして、『1973年のピンボール』（1980年）から『羊をめぐる冒険』（1982年）へといたるその続編の中では、語られぬことによって放置された過去の記憶に、主人公——「僕」——が繰り返し儀礼的な切断を試み、語られぬ物語を外部化することによって現在を生き続けようとする物語が語られていく。初期の三部作は、ひとつの物語が中断してしまったあとで、残された時間を生き延びるための作法を探し求めるもうひとつの物語を提示するものであった（鈴木 1994, 1995）。

『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（1985年）も、この主題の延長線上に位置づけることができる。ただしそこでは、前作までの「僕」の生き方——過去の物語を切断することによって現在の自己を生きようとする戦略——があっけなく崩壊するプロセスが語られ（「ハードボイルド・ワンダーランド」）、他方で、失われた過去の時間を呼び戻そうとする道を選択するもうひとつの物語が生成していく（「世界の終り」）。作品はここで、自己物語の困難という事態に対して、前作までのそれと異なる態度を示し始めている（鈴木 1999）。

『ノルウェイの森』は、この『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』のあと、1987年に刊行される。「僕」と「直子」の物語として書かれたこの作品が、先行する長編群と同一の主題を変奏していることはいうまでもない。自己物語に関与する重要な人物である「直子」の病いと死を前にして、「僕」（ワタナベ・トオルという名を与えられている）がその困難な状況をいかに生きていくのかというテーマは、まぎれもなく初期作品からの連続性を示している。

しかし、そこにはまたいくつかの新たな要素も見られ、この主題に対する「テキストの思考」は少しずつ深化を示している。

第一に、初期の三部作では直接に語られることのなかった「直子」（あるいはそれと同じ名を与えられ、相同的な位置に立つ存在）が、ここではじめて正面から描かれ、それによって、いわばブラックボックス化されていた「直子」自身の物語がさしだされることになる。そして、この作品では、「直子」もまた「キズキ」という恋人の死によって自己物語の継続に困難をきたしている。つまり、前作までの「僕」とこの作品における「直子」には平行的な状況を与えられているのである。こうした状況設定の上に、この作品での「僕」には、「直子」という他者の物語の回復にいかに関わりうるのかという課題が、自己の物語の修復に強く結びつく形で課せられることになる。ここでは、自己物語の困難という主題が二重化された形で構成されているのである。ひとつの物語が途絶えてしまったあとで、人はいかにして自己の存在を語り直すことができるのか。これが、従来の作品から継続されるひとつの問いである。しかし同時に、こうした困難な状況の中に置かれた他者の物語に自己はいかにして関わりうるのかというもうひとつの問いが重ね合わされている。それは、前作「世界の終り」において、「図書館の女の子」とともに「森」へ向かうことを決意した「僕」の後日談として見ても、当然語られねばならない主題である。

第二に、この長編においてはじめて、「身体」が、「自己物語」を制約する厄介な存在として主題化されるようになる。とりわけ、この作品では、「性的な身体の不随意」が繰り返し語られる。もちろん、自分の身体が性的に意のままにならないという経験は前作までの中にも語られていた（例えば「ハードボイルド・ワンダーランド」では、「図書館の女の子」とベッドインした「私」が一時的な性的不能に陥る）。しかし、それはまだ周辺的なエピソードの中で語られるものにとどまっていた。

当然のことながら、「私」がどのような「身体性」をもって存在しているかということは、「私」の物語を方向づける重要な要件のひとつである。「身体」は自己物語の不可欠の構成要素であり、同時に、言語的な語りによっては容易に制御することのできないその外部条件でもある。この作品以降、村上春樹の作品は、「性」の問題として、あるいは「暴力」という現象として）しばしば制御しえない身体を主題化し、それが自己物語の構成にいかに関わるのかを問うていく。その意味で、『ノルウェイの森』はひとつの新しい主題の出発点を記している。

第三に、「緑」という新しい人間像の導入によって、作品は、自己物語を語る新しい作法、それまでの登場人物には与えられていなかった新しい語りのスタイルを

提示している。「僕」の物語は、二人の女性の間を揺れ動きながら進行するが、物語の顛末から見れば、「直子」との関係において行き詰まり座礁した「僕」の物語を、「緑」が救出するという構図を描きだすにいたる。二人の女性、二つの物語の形を平行的に提示しながら、作品はこの時代を生き抜いていく——語り抜いていく——「自己」の形を模索しているようにも見える。

作品において提示された、こうしたいくつもの要素を相互に交錯させることによって、私たちは、自己物語の条件をめぐる思考の糸口を引きだすことができるはずである。そして、既述のようにそれは、この作品を生みだした「文脈」についての認識視角を設定することにもなるだろう。「物語をめぐる物語」としての小説は、その語りを支え、あるいは阻害している諸条件についての思考の媒体であり、その産物でもある。

## 第1章 想起（の物語）の失敗

生存者たちは、自らの物語を語りうるために生き残ることを必要とするばかりではない。生存者たちは、生き残るために自らの物語を語ることを必要とするのだ。

（ドリ・ローブ『証言』）

### 1 記憶のための物語/証言のための物語

ひとつの出来事の記憶を、あえて「語りえぬもの」として封印することによって、その出来事以後に現れる風景を描きだすこと。それが村上春樹の初期三部作における方法であった。そしてここでは、「直子」という名は、その秘匿された記憶の所在を示すラベルとして機能していた。

ところが、この作品において、語り手はその「直子」という名をもった女の思い出を語り始めようとしている。『ノルウェイの森』は、その意味で、みずからの貼った封印を解いていく試みであるようにも見える。

周知のように、この小説は、すでに三十七歳となった語り手——「僕」——の脳裏に、「ノルウェイの森」のメロディが引き金となって、「直子」の記憶がよみがえってくるころから始まる。想起する主体の意志とは無関係に暴力的に回帰する記憶、

身体的な苦痛として現れてしまうその記憶の形は、想起されるべき出来事がいまだトラウマとしてあることを示している。「僕」の中で、その出来事は、時間的な距離をもって回想されるような「過去」になりきっておらず、非言語的な感覚（ここでは音楽）を契機として、身体的な変調を伴いながら、意図せざる記憶を立ち上げてしまう。ナラティブ・セラピストであれば、こうした「トラウマ的な記憶」は「語り直し」という手続きによって、物語へと再統合され、構造化されねばならないということだろう。その意味において、ここで「僕」が試みていることは、断片的な感覚の痕跡を寄せ集めて、物語を再構築し、「トラウマ的記憶を物語記憶に変換、または翻訳する」作業（Caruth, 1995）なのである。この時「心の傷」として彼の中に残存している出来事を物語るという営みは、何らかの意味においてセルフセラピーに近い作業となる。「僕」にとって、「直子」の記憶を語ることは、ささやかな自己療養の試みという性格を伴っている。

だが、果たして「僕」は、この作品において、出来事の物語化に首尾よくたどり着き、みずから癒しを与えることに成功しているのだろうか。ここに検討されなければならないひとつの問題がある。

とはいえ、語り手は、この物語をみずからの癒しの試みとしてのみ意味づけているわけではない。記憶の物語化という作業において賭けられているのは、トラウマの処理ばかりでなく、同時に「記憶への責任」を遂行することでもある。

記憶し続けるために、「僕」は今この文章を書き続けなければならない。作品の第一章において、語り手はそう主張している。というのも、記憶し続けることが、「直子」との間に取り交わされた約束だったからである。

かつて「直子」は「僕」に「私のことを覚えていてほしい」、「いつまでも私のことを忘れないで」いてほしいと請い、「僕」は即座に「もちろんずっと覚えている」、「いつまでも忘れない」と答えたのであった。その約束を語り手は今も確かに覚えている。しかし、忘れまいとする意志の力だけでは記憶をつなぎとめることはできない。今や「僕」は「直子の立っていた場所から確実に遠ざかりつつ」（上. 11）あり、「あまりにも多くのことを既に忘れてしまった」（上. 19）のだと自覚されている。だからこそ「僕」は、この物語を語らなければならない。「直子との約束を守るためにはこうする以外に何の方法もない」（上. 20）からである。書くこと、つまりは文章という形をとって「直子」の記憶を物語ることが「直子」を忘れずにいるために唯一可能な手段なのだという認識がここには示されている。したがって、ここに語られようとしているのは「記憶のための物語」なのである。

だが、物語（を書くこと）は決して記憶をつなぎとめるための確実な手段ではない。語り手自身、文章を書きながらも、「ひょっとして自分はいちばん肝心な部分の記憶を失ってしまっているんじゃないか」、「僕の体の中に記憶の<sup>リンゴ</sup>辺土とでも呼ぶべき暗い場所があって、大事な記憶は全部そこにつもってやわらかい泥と化してしまっているのではあるまいか」（上. 20）と不安にかられている。さらには、「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」（上. 20）のだという諦念のような認識さえ示されている。

「僕」にとって、書くこと、物語ることは、記憶をつなぎとめるためになしうる唯一の積極的な行為である。しかしそれは不十分な手段であり、語りによる記憶の再構成には決定的な欠落が伴ってしまうかもしれない。この意味で、物語るということはひとつの賭けなのだといえるだろう。確かに物語は想起の持続を可能にするひとつの回路であり、その語りが首尾よくなしとげられれば、「僕」はみずからの過去を自分自身の物語の中に統合し、位置づけることができる。しかしそこには成功の保証はない。物語という不完全な容器は、はたして「直子」の記憶をつなぎとめ、「記憶への責任」を果たすことができるのか。私たちが読み進めていくのは、そうした「賭け」の記録でもある。

この時、「僕」が語らなければならないのは、一人の人間がみずからの意志によって死にゆく物語である。しかし、自死という行為へとおもむく他者の姿を、物語という形式はどこまでとらえきることができるのだろうか。語り手はここで、かつて語り得ぬものとして封印した出来事を呼び起こし、その証人となろうとしている。しかし、証言の試みは、語られるべき出来事の一回性ゆえに、しばしば言語的表象の限界をあらわにし、言葉による経験の再現に本質的な逆説がひそむことを気づかせる。みずからの死を選び取った「直子」の、その最後の行為について、「僕」の語りは何を伝えることができるのか。ここに、作品の語りに負わされたもうひとつの課題が横たわっている。

本章の目的は、この小説に語られた物語を三十七歳になった「僕」の想起の試みとしてとらえ、その語りがみずからに課した課題をどこまで遂行しえているのかを検討することにある。そのためには、語りがどのような仕掛けをほどこすことによって様々なエピソードを物語化しようとしていたのか、またそれは「直子」と「僕」の関係をどこまで再現しえているか、そして最終的には、その「物語」の形式が「直子」の「死」という出来事をどこまで表象しえているのかを問うことになる。

## 2 共有された死者の記憶

物語が可能であるためには、様々な出来事を継続的な連関性の中で生起させ、そこにプロットを立ち上げていく何らかの契機——物語の駆動装置——が必要である。『ノルウェイの森』においては、「直子」と「僕」の共有する一人の死者の記憶が、二人の間に物語の始動を促している。

その死者は「キズキ」という名を与えられて、「僕」の語りの中に登場する。「キズキ」は、「僕」の高校時代のただ一人の友人であり、「直子」の幼なじみにして恋人でもあった。しかし彼は、高校三年の春に、「僕」とビリヤードに興じた後、ひとり自宅のガレージでガス自殺を遂げる。この親友ないしは恋人の死が、その後の「僕」と「直子」の物語を規定する原点となっている。

ただし、「キズキ」の死という出来事それ自体について多くのことが語られるわけではない。なぜ彼が自殺するにいたったのかについて、読者にはほんのわずかな手がかりしか与えられない。「遺書もなければ思いあたる動機もなかった」（上、46）と、語り手はそっけなく事実を報告するばかりである。したがってそれは、語りの中で、それ自体については遡及的に問われることのない所与の出来事として位置づけられ、その後の物語を始動させる役割だけを担っている（一人の死者の記憶を物語化するために、もう一人の物語られることのない死者の記憶を呼び出すという手法は、おそらくそれ自体において矛盾を孕んでいる。それは、物語の起源を過去にむかって延べ送りしながら、語られるべきでありながら、語られぬままに置かれるものをそのつど新たに作りだしてしまうからである）。しかしいずれにせよ、この作品において語られているのは、「キズキ」の死という出来事をうちに含んで展開される物語なのではなく、その「死」をそれぞれのセルフ・ストーリーの中に統合することのできないままに再開されていく、「以後の物語」なのである。

この「キズキ」の死は、「僕」と「直子」のそれぞれに解消困難な問い——あるいは「謎」——を残している。「直子」にとって、幼なじみであり恋人でもあった人物の喪失は、端的に自己を語る言葉の喪失、自分自身の物語の消失を意味することとなった。その自己の存在を導く言葉の喪失を、作品は「直子」の「病い」として形象化する。他方、「僕」においては、「キズキ」の死がもたらした問題はもう少し漠然としている。しかし、ひとつだけ確かなことは、「僕」が他者の感情や物語に関わることに、著しい困難を覚えているということにある。自己の感覚に誠実であることが容易に他者を傷つけてしまう、そうしたエゴの形を、「キズキ」の死後「僕」は抜け出すことができない。みずからの生を誠実に生きることと、他者と共

にあること。この二つの課題を同時に充たすことが「僕」に負わされたテーマとなる。

「僕」と「直子」の物語は、「キズキ」の死からおよそ一年を経て、大学生となった二人が、偶然に東京で再開を果たすところから始まる。この時、二人はそれぞれに、自分の存在を現実の他者との間に位置づけ、そこに物語の場を見いだすことに困難を覚えている。そうであればこそ、この二人の再会は、それぞれの「困難」からの「治癒」の物語を呼び起こす。それぞれの自己物語の回復を賭け金とした、新たなストーリーが可能になるのである。「直子」には、文字どおり「失語」からの回復、「病い」からの回復という課題が発生する。そして「僕」には、その他者の物語の回復に寄り添うことで自己の物語を取り戻すことが課題として与えられる。

かくして、共有されながら語られることのない「死者」の記憶を前提として、それぞれの自己物語の回復という「企図」が設定される。この企てを『ノルウェイの森』における物語の「第一の企図」と呼んでおくことにしよう。

### 3 物語の座礁と語りの再編成

しかし、この第一の企図だけで、語り手は物語を完成させ、『ノルウェイの森』という作品の全体を編成しているわけではない。むしろ、これによって始動する「第一の物語」は早々に行き詰まり、語りを押し進めるために、語り手（あるいは作者）はまた別の仕掛けを繰り込んでいかざるをえなくなる。

作品の第二章から三章にかけて、「僕」による語りは、おおむね第一の企図にそって進行していく。語り手は、東京で始まった「僕」の寮生活を語り、「直子」との偶然の再会を語り、「直子」と「キズキ」と「僕」との三人の関係を語り、やがて二人が頻繁に会って話をするようになる過程を描く。親友の死に媒介された、そのかつての恋人とのラブストーリーは、「突撃隊」や「永沢」といった脇役たちのエピソードを織り込みながら順調に発展して行くかに見える。

しかし、「直子」に寄り添おうとする「僕」の物語は、いとも簡単に挫折し、あっけなく途絶えてしまう。第一の物語の座礁は、「直子」が二十歳を迎えた誕生日の夜の場面におとずれる。

その夜、二人は「直子」の部屋で食事をし、音楽をききながらワインを飲む。やがて「直子」は珍しく饒舌に自分自身の思い出を語り始める。しかし、その語りはとめどなくなり、「直子」は「四時間以上もノンストップで喋り続ける」（上. 74）。ところが、それならば「何もかもなりゆきにまかせよう」と「僕」が心に決めた矢



先、「直子」の話は突然に途絶えてしまう。

しかし直子の話は長くはつづかなかった。ふと気がついたとき、直子の話は既に終わっていた。言葉のきれはしが、もぎとられたような格好で空中に浮かんでいた。正確に言えば彼女の話は終わったわけではなかった。どこかでふっと消えてしまったのだ。彼女はなんとか話しつつけようとしたが、そこにはもう何もなかった。何かが損われてしまったのだ。  
(上. 74)

「直子」はここで、たどり続けてきた自分自身の物語を不意に見失い、言葉を継ぐことができなくなってしまう。彼女が物語を語り続けるために必要な「何か」が損われてしまったのである。「直子」は、消失してしまった自己の物語に置き去りにされ、言葉を失い、ひとかたまりの身体としてそこに投げだされてしまう。彼女は「まるで吐くような格好で」うずくまり、とめどなく涙を流す。「僕」はその体を抱き寄せて、「泣きやむのを待つ」。そしてその晩、二人は性的な関係をもつが、「直子」の言葉は甦らない（「彼女の唇は一切の言葉を失い、その体は凍りついたように固くなっていた」(上. 77)）。むしろ、思いがけず「僕」を求めてしまったその身体は、「直子」の物語の破綻を決定的なものにしてしまったように見える。「キズキ」の死によって途絶えてしまった「直子」の物語は何ら修復されぬまま放置されており、その事態に対して「僕」はあまりにも無力である。「自己物語の二重の回復」という課題は、ここで早くもその乗り越えがたい困難を露呈することになる。

語り手はここで、いったん「直子」を舞台から退場させる。彼女は、突然にアパートをひきはらい、「僕」の前から姿をくらませてしまうのである。「失踪する女」という村上作品におなじみのモチーフがここにも反復されているのだといってよいだろう。しかし、『ノルウェイの森』においては、この失踪者の捜索という形でその後の物語が導かれて行くわけではない。「直子」は京都山中の療養施設——「阿美寮」——へと身を移し、そこから「僕」に所在を示す手紙を書いてよこす。彼女は、自分の問題を「病い」として受け入れ、その「治療」という形で、物語を取り戻すための闘いを継続しようとしているのである。

しかしそれは、「直子」の物語が、「僕」の手の届かないところへと移行してしまったことを意味している。「直子」の物語に関与することによって自己の物語を取り戻すことが「僕」にとっての第一の企図であったのだが、この時点で、その「僕」の企ては中断を強いられることになる。

ここで作品は、物語の基本的な主導原理を修正することになる。「僕」はもはや「直子」の「病い」とその「治癒」の物語からは取り残され、ただ彼女の「帰還」を待ちわびるだけの存在となる。「僕」の物語は「帰還者の待望」という枠組みに追いやられてしまうのである。もちろん、「僕」はただじっと待ち続けているのではなく、その後も二度にわたって「阿美寮」を訪ねていく。しかし、その訪問は、「僕」と「直子」の関係に、実質的な変節をもたらさない。「僕」は「直子」に「いつまでも待つ」という意志を告げ、山を降りて来るばかりである。この間、第一の企図に導かれた「直子」と「僕」の物語は、すでに暗礁に乗り上げ、語りを押し進めていく力を失っているのだと見ることができる。

そして語り手は、「直子」の立ち去った後の世界に、これと入れ替わるかのようにもう一人の重要な登場人物、「緑」を送り込んでくる。

「緑」の登場は、作品の第四章、結果として見ればテキスト全体のおよそ六分の一が語られた時点においてである。

大学近くのレストランでオムレツとサラダを食べている「僕」に、顔に見覚えのない女の子が突然近づいて話しかけてくる。多くの読者にとって、ここでの「緑」の登場は予期されなかったものである。何の予備知識もなく読み進めてきた者には、そこに現れた「ひどく髪の短い女の子」が「僕」の物語を決定的に左右する存在であることを、容易に見通すことはできないはずである。

この時点での「緑」の投入が、語り手によってあらかじめ意図されていたのかについては、さしあたり知る術がない。しかし、少なくともその存在を予告するような記述は、それ以前のページの中にはまったく含まれていない。第一章において示されたところによれば、作品は三十七歳となった語り手が過去を回想するという形で呈示されているのであるから、形式的に考えれば語り手ははじめから「緑」の存在を認識していたはずである。したがってその登場が何ら予告されていなかったとすれば、それは故意に隠蔽されていたか、あるいは事前には登場する予定ではなかった人物がここで必要になってしまったということを示している。

しかし、ここで問われるべきことは、語りを導いた意図そのものにあるわけではない。重要な点は、「直子」の退場と「緑」の登場によって、作品全体を構成する語り手が、当初の企図とは別の論理に導かれるようになったという点にある。一方で、「直子」との関わりにおける「僕」の物語は、もうひとつの世界へ立ち去ってしまった人物の帰還を待望する物語へと変質し、こちら側の世界では、「緑」とのまっ

たく新たな関係が芽生え、成長していく。「緑」との関係における「僕」の物語が、それ自体においてどのような仕掛けに導かれているのかについてはまた後に論じることにするが、それが何であれ、「僕」と「緑」と間に親密な関係が生まれ育っていけば、他方における「直子」の物語との間に、何らかの緊張関係が呼び起こされることになる。二つの関係を、最後の最後まで両立させることはできないということが、暗黙のルールとして課せられてくるからである。

そこに生まれてくるものは、変則的な三角関係の物語である。「変則的な」というのは、「緑」と「直子」がそれぞれに別の空間に生きていて、二人は一度も顔を合わせることも交わることもなくすべてが推移するからである。「僕」を頂点とする三角形の他の二点が異なる平面上に置かれている。したがって、あれかこれかという選択は、二つの並行する世界の双方に関わっている「僕」が、それを問題として意識化する時にはじめて意味をもつことになる。

しかしいずれにしても、「緑」の登場は、物語全体を押し進める上で、当初のそれとは別種の駆動装置を作品の中に組み込むことになる。もちろん、そうであるからといって、作品をはじめに立ち上げていた第一の企図がただちに消滅してしまうわけではない。「直子」との関係を実現し、その中で「直子」の病いを癒すことは可能であるのかという問いは、先送りされながらも相変わらず持続的に維持されている。しかし、その最初の問いと並走するように、もうひとつの物語——「緑」との物語——が始まり、その両者を包み込んで「三角関係」の物語が作品全体の枠組みを構成することになる。

長編小説においては、作品の語りを先々へと送りだしていくために、語り手が次々と新たな仕掛けを呼び込み、物語の駆動装置を増幅させていくということがよく見られる。小説はこれによって、語り全体の編成原理を修正し、再構築しながら成長していく。それは、まだそれだけでは、決して作品の破綻を意味するわけではないし、物語の最初の企図がその時点で放棄されてしまったことを示すわけではない。

私たちは、この語りの組織改編の中で、「直子」と「僕」の間に始まった第一の物語がどこへ導かれていくのかを慎重にたどっていかなければならないだろう。三角関係の物語へと作品全体の枠組みが移行させられる中で、語り手はその当初の問い——第一の企図——をどこまでつきつめて語っているのだろうか。

#### 4 第一の企図の放棄

第四章以降、すなわち「緑」の登場の後、『ノルウェイの森』は、二つの物語を

交互に前景化させながら、「僕」と「直子」、「僕」と「緑」の物語を並列的に進行させていく。その間に「僕」は、二度にわたって京都の山中を訪ね、その前後にも頻繁に手紙のやりとりがなされる。しかし、それはそれとして、「緑」と「僕」の間には速いテンポでもうひとつの物語が進行していく。

ここに語られていくのは、二つの物語を同時に生きてしまっている「僕」という存在の分裂の形である。「僕」は二つの空間を往還し、個々の場面ではそれぞれの物語をたどりながらも、潜在的には同時に二つの物語を経験している。物語的存在としての「僕」は、二つの人格に分裂し、その二重の人格を並列的に発展させていく。『ノルウェイの森』という作品が、読者の意識に一定の緊張（不安）を呼び起こすとすれば、その理由の一端は、こうした自己物語の分裂がことさらに病理的な事態としてではなく、容易に一個人を捉えてしまうという点に求められるだろう。「僕」は誠実に「直子」を待ち続けていながら、しかし同時に「緑」を求めてしまう。この単純な事実が、「三角関係の物語」という形式をとって、作品全体を組織化する主題となる。

しかし、こうして二つの競合的な恋愛譚に分裂することによって、語りが長編小説としての構えを獲得するのだとすれば、その時、作品の冒頭に掲げられた課題は最終的にどのような形で処理されていくのであろうか。

この作品では、二つの恋愛の物語が同時進行しながらも、ある段階までは、あれかこれかの選択の問題が、主人公の意識の中で強く主題化されない形で語り進められていく。それは、一方の当事者である「緑」にすでに恋人があり、それを口実に「僕」との関係が恋愛関係として言語化されないことを理由としている。しかし、その「緑」が恋人と別れ、「僕」のことが好きなのだと告白する場面から、急速にそれが「問題」として顕在化し始めることになる。ところが、二つの物語の両立不可能性が問題として強く自覚された瞬間に、他方の当事者である「直子」は、自殺という形で姿を消してしまう。そこに物語としての必然性がないとすれば、あまりにも都合な展開だといわざるをえない。しかし、今ここで考えてみなければならぬのは、「直子」の死が都合のよいタイミングで与えられるということそれ自体ではなく、その出来事が「僕」による語りの空間の中に余りにも唐突な形で浮上してくるという事実である。読み手は、その「死」が報告される場面において、語り手が何事かを語りそこね、テキストの中に一種の空隙が生じているような印象を受ける。具体的には、その空隙は、第十章と第十一章の間に穿たれている。

第十章において、「緑」と「僕」は互いの感情を確認しあい、そのあと「僕」は

「レイコ」に手紙を書く。「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」なのだと言って、「僕はどうすればいいのだろう」と助言を求める。そして、「レイコ」からの返信。「直子は元気である」「緑に強く魅かれるのであればそれに身をまかせればよい」「ただしそのことは直子には黙っていきましょう」と彼女は書いてくる。その手紙の引用で第十章は閉じられている。

ところが、ページをめくって第十一章の冒頭は次のように書きだされる。

直子が死んでしまったあとでも、レイコさんは僕に何度も手紙を書いてきて、それは僕のせいではないし、誰のせいでもないし、それは雨ふりのように誰にもとめることのできないことなのだと言ってくれた。しかしそれに対して僕は返事を書かなかった。なんて言えばいいのだ？ それにそんなことはもうどうでもいいことなのだ。直子はもうこの世界には存在せず、一握りの灰になってしまったのだ。(下. 222)

ここではすでに、「直子」の「死」は既知の事実であるかのように語られている。私たち(読者)は、何の前触れもなく、「直子」がすでに「一握りの灰になってしまった」世界へと連れだされてしまう。しかし、それはもちろん読者にとってだけの問題ではない。「僕」にとってもまた「直子」の死が唐突におとずれた出来事だったからこそ、ここで語りの飛躍あるいは断絶が生じているのだ。語り手が、「直子」の死をそれまでの物語のシークエンスの中に統合することに失敗しているのである。

しかし、「直子」との物語を生きてきたはずの「僕」の語りの中から、彼女の最後の物語がきれいに脱落し、いわば省略されてしまうというのは、語りの展開としてやはり奇妙であるし、その物語の中心に位置する人物から見れば、あまりにも迂闊なことだといわざるをえない。もちろん、「直子」の死の直前の様子については、後に「レイコ」の口から事後的な報告がなされる。しかし、その場面での語り手は、実質的に「レイコ」であり、「僕」はただその証言を聴く側に置かれている。「僕」は「直子」の死の物語の証言者の位置には立てずにいるのである。

この時、「僕」には「直子」の物語を「聴きとる」ことができているのかどうか、つまりそれを自分自身が語り継ぐことのできる物語として受け取っているのかどうか、私たちは怪しまざるをえない。むしろ、「僕」にとって「直子」の死は、「キズキ」の死がそうであったように、理解可能な出来事として自己の世界の内部に位置づけることのできないもの、その意味で自己の世界の外から突然に到来する偶発事

に類するものである。だが、そうであるとすれば、それまで「僕」が生きてきた「直子」との関係はいったい何であったのだろうか。

「直子」の自殺が、予見することのできない唐突な事件として浮上してしまうということは、それまでの語りが、「直子」が死を選択する可能性を取り逃がしたまま進行してきた、ということの意味している。「僕」は「直子」との関わりの中でそれなりの物語を培ってきたのではあるが、その物語は、「死」へとむかう「直子」の行為のなりゆきに十分な理解をほどこすことができない。潜在的にせよ、ひとつの可能性としてあった「直子」の死は、少なくとも「僕」の物語の射程の外に置かれていた。だからこそ、その出来事は、語られうる世界の外から唐突にもたらされる事<sup>アクシデント</sup>件として現象化する。先に見た語りの断絶は、物語的理解の限界が露呈する場所として捉えておくことができる。

作品の終局にいたって突然にあらわになってしまったこの断層は、それまでの物語が「直子」という人間の生き方について決定的な事柄を語り損ねてきたのではないか、つまりは物語がその外部にとりまいている混沌を十分に制御しえずにきたのではないかという不安を喚起することになる。「僕」が物語という手段を用いて想起しようとしてきた「直子」の姿は、どこかでとりかえしのつかない欠落を抱えているように思われる。その意味では、第一章に示された語り手の不安がここで現実のものとなっている。「直子」は、「僕」による「僕」の物語に対して「他者」のままにとどまっているのである。

「僕」は「直子」の死の知らせに動転して、その出来事の意味をあらためて受けとめ直すこと、現実を意味づける枠組みの修正を強いられることになる。「僕」が「旅」に出て放浪をするのは、その理解不能な出来事を受けとめ直すための儀式的な手続きである。

だが、その流浪のあげくに「僕」がたどりつくのは、次のような認識であった。

おいキズキ、お前はとうとう直子を手に入れたんだな、と僕は思った。まあいいさ、彼女はもともとお前のものだったんだ。結局そこが彼女の行くべき場所だったのだろう、たぶん。でもこの世界で、この不完全な生者の世界で、俺は直子に対して俺なりのベストを尽したんだよ。そして俺は直子と二人でなんとか新しい生き方をうちたてようと努力したんだよ。でもいいよ、キズキ。直子はお前にやるよ。直子はお前の方を選んだんだものな。彼女自身の心みたいに暗い森の奥で直子は首をくくったんだ。なあキズキ、お前は昔俺の一部を死者の世界にひきずりこんでいった。そして今、直子が俺の一部を死者の世界にひ

きずりこんでいった。ときどき俺は自分が博物館の管理人になったような気がするよ。誰一人訪れるものもないがらんとした博物館でね、俺は俺自身のためにそこの管理をしているんだ。(下. 231)

「僕」はここで、物語を始動させた第一の企図を反復し、「直子」と「僕」の関係に課せられていたものが何であったのかを確認しようとしている。そして、その企図の破綻、すなわち「直子」の死を前にして、これを物語化するために「僕」がもちだすのは、作品を潜在的に規定していたもうひとつの変則的な三角関係——「直子」を頂点として「僕」と「キズキ」が対峙する三角関係——である。物語を始動させるために動員された「キズキ」という死者が、今度は物語を閉ざすために呼び戻される。三角関係の焦点にあった女が、「僕」ではないもう一人の男を選んだのだとして、「僕」は「直子」の死を了解しようとする。しかし、この陳腐な物語化の枠組みが、はたしてどこまで死へとむかう人間の現実を再現＝表象しえているだろうか。少なくともそこからは、「キズキ」の死後に「直子」が生きてきた時間がきれいに脱落している。

「僕」と「直子」の物語は、このひとりよがりの解釈とともに、しまりのない、しりつぼみの結末をもって閉じられる。語り手はここで、物語を正確に語り終えることを放棄してしまうのだといいかえてもよい。語り手は、「直子」の姿を、その死へと至る結末までを含めて、十分な現実性をもって想起し、表象することに失敗している。物語は、決定的なポイントで、理解すべき事柄を取り逃がしているのである。

それでも、『ノルウェイの森』という小説が、何とか物語としての体裁を保っているのは、作品全体を編成する原理が、すでに第一の企図から離れ、別の枠組みへと移し換えられているからである。「直子」の死に先だって、「僕」はすでに「緑」との関係を「決定的なもの」だと認識し、それを言葉にしている。物語は、「直子」を放棄した後、結局はそこに着地点を見いだす他はない。「僕」が「緑」に電話をかけ、「世界中に君以外に求めるものは何もない」(下. 262)と告げることで、作品は閉ざされる。

とはいえ、作品全体のこの暫定的な結末は、物語のとり残した混沌を完全に隠蔽することができない。物語という手段をもって「直子」を想起し、その記憶を留めようとする試みは、「直子」について本質的な何かをとらえ損なったまま、語りの中に破綻の跡を残さざるをえないのである。その意味で、この最後の場面で、「僕」

が「緑」に「あなた、今どこにいるの」と問い返されてしまうことにはひとつの必然がある。「僕」は「緑」を求めながら自分の居場所を見失っている。「緑」との関係を選択したことで、「僕」は確実な場所にたどり着いたわけではない。混沌の中で、かろうじて自己の物語を語り継ぐべき方向を見いだしているにすぎない。「緑」は、そのあとに語り続けるべき物語を、ひとまずたぐり寄せるべき方向を示すシグナルとしてそこに姿を見せているのである。

## 5 物語の破綻と残された問い

かくして、「僕」と「直子」の再会に端を発して語り進められてきた物語は、語り手としてもまた主人公としても、「僕」が「直子」の姿を見失うことによって終局を迎える。それは、「直子」との関係の中で自己の物語を再構築しようとする「僕」の試みにおいても、その物語を語ることで「直子」の記憶をつなぎ止めようとする語り手としての「僕」の企てとしても、決定的な破綻を抱えたまま結末を迎えるのである。

しかし、私たちの読解の目的は、この物語の破綻を、批評的あるいは道徳的に批判することにあるわけではない。それはむしろ、この挫折の理由を探り出すことから、この作品＝物語の語りを促し、押し進めてきた諸条件を索出することにある。

成就されなかった想起の物語の企ては、さらに様々な問いを生起させる。

なぜ「直子」は死へとむかわざるをえなかったのか。

なぜ「僕」は「直子」に寄り添うことができなかったのか。

なぜ「僕」による語りは、「直子」の姿を取り逃がしてしまうのか。

こうした、物語の失敗をめぐる発せられる問いは、その物語の構成条件を明らかにするための手がかりとなるだろう。

既述のように、小説は、その語りに課せられた条件をめぐる思考を、その作品内容（物語世界）に重ね合わせながら進展していく。『ノルウェイの森』についても、その「語り」の限界を理解するために、作品の中に示された現実の読解をさらに進めていかなければならない。



## 第2章 身体/他者—自己物語とその様々な困難

確かに私は自分が無実だと感じるが、救われたもののなかに組み入れられている。そのために、自分や他人の目に向き合う時、いつも正当化の理由を探し求めるのである。

(プリーモ・レヴィ『溺れるものと救われるもの』)

### 1 自己物語の困難

「私たちは永久に自分自身についての物語 story を語り続ける」。精神分析学者ロイ・シェイファーの示すこのシンプルな命題は、自己という現象をめぐるひとつの解釈の起点を与えてくれる。すなわち自己とは、そのつどの現在における語り telling によって構成されるものである。これを出発点として、人が自己の生を物語的形象へと構成しようとする営み、およびその所産を指して「自己物語 self-narrative, self-story」と呼ぶことにしよう。

この自己物語という概念のうちには、すでに二重の視点が含み込まれている。すなわち「私」という存在は、そのつどの語りによって「構成されたもの」つまり「語りによる表象」であると同時に、それを「構成する作用」つまりは「語りという行為」において生成し続けるものでもある。「語り手である私」が「語られたものとしての私=物語の登場人物としての私」を生み出すのではあるが、その「語る主体としての私」の存在は形作られた物語に制約されてはじめて可能になる。この循環的なプロセスの中で「自己」というものをとらえようとするのが、自己物語論の視点である。

ここで用いられる「物語 narrative」とは、一連の出来事を筋立てのうちに統合することによってそこに一定の意味秩序を生み出すような認識と叙述の一形式を指している。したがって自己物語とは、私たちが自分自身を何らかのストーリーの中に位置づけ、それによって自己を「有意味」な存在として構成しようとする営みである。

それはまた、自己が過去から現在、現在から未来へと発展するストーリーの中心的存在として、すなわち方向性をもった時系列的な秩序を担う「時間的」な存在として形作られていくということでもある。物語は、その一面において、過去に生じた出来事を選択的に結びつけることによって、それまでの事態のなりゆきに一定の了解を与えようとする。その限りで、自己の生を物語るということは、過去の経験

の集積に「筋立て」という形の理解をほどこし、現在へといたる筋道を受容可能なものへと変換させようとする営みである。と同時に、物語は、過去を語るという営みの中から、未来へむけての方向づけを引きだそうとする。もちろん、物語られた過去が一義的にその後のストーリーを決定するわけではない。しかし、筋立てられ語られたその時点までの経緯は、来るべき自己のありようを限定された可能性のうちに拘束しながら、未来にむかって何らかの像を投げかけることを可能にする。「私はこれまでこう生きてきた、だから私は今こう生きることを選択する」。こうした形で、物語は将来にむけての判断を立ち上げる。物語は将来における可能性を制約するとともに、その選択の条件を与えるのである。私たちの意志的な決定の働きは、この意味で物語にその力を負っている。

しばしば、「人生は物語である」という言い方がなされる。私たちがここに示している認識も、おおよその含意においてはこの定型的な人生観に接合することができる。しかし、一般に「人生は物語」といわれる時に込められている楽天的な響き（だからそれは常に豊かな意味をもっている、というニュアンス）を私たちは必ずしも共有するものではない。また、自己物語という概念は、人の一生が出生時から死亡時までの直線的時間のうちに形象化されるということの意味するものでもない。自己物語論は、人が一定の時間を生きていればそこにおのずから物語が生じると見るわけではなく、むしろ人はそのつどの現在において自己を語り直し、それによって物語を継続するという課題を背負わされている、と考えるところに成り立つ。この意味において、自己物語は絶えず「再帰的」に構成されねばならないのである。

そうであればこそ、自己物語はしばしば障害に出会い、乗り越えがたい危機に瀕して停滞もする。アーサー・フランク (Frank, 1995) は、ロナルド・ドゥウォーキンに言葉を借りながら、それを「語りの難破 narrative wreckage」と呼んだ。物語は時に「海図と行き先 map and destination」を失い、暗礁に乗り上げる。例えば、それまで元気に働いていた人が病気や障害を受け入れねばならない時、「一生をこの人と」と思っていたパートナーに裏切られた時、人はひとつの筋書き（物語としての自己）を放棄して、これを新たなストーリーのうちに語り直さねばならない。その語り直しの作業は、ともすれば辛苦の営みとなるだろう。あるいはまた、「人生は物語」であるがために、その時点ごとの生き方がそれまでに「たどられてきた筋書き」に縛られ、抜き差しならない事態や取り返しのつかない行き詰まりの状態に陥ることがある。物語が筋立てとしての秩序をもつがゆえに、選択の

幅が制約され、生きることが難しくなってしまうのである。仮に「人生は物語」であるとしても、それは語り続けることの容易ならざる物語、ともすれば途絶えてしまう物語なのだといわねばならない。

いずれにせよ、例外的にであれごく日常的にであれ、自己の物語を語り続けることが著しく困難な状況というものが存在する。自分自身の物語を語り継ぐ作業が阻害され、その克服に努力を要するような状況や条件を指して、ここでは「自己物語の困難」と呼んでおくことにする。

『ノルウェイの森』という作品は、「僕」を中心として、その両翼に「直子」と「緑」、さらにはその周辺に「レイコ（石田玲子）」「永沢」「ハツミ」といった脇役たちを配し、一種の青春群像劇といった形をとって語り進められる。作中で、「僕」が説明するエウリピデスの芝居のように、ここには「いろんな人が出てきて、そのそれぞれにそれぞれの事情と理由と言いぶんがあって、誰もがそれなりの正義と幸福を追求している」。「そのおかげで全員がにっちもさっちもいなくなり、身動きがとれなくなってしまう」（下、81）のである。これを「自己物語の語り手」という観点から見れば、それぞれの登場人物は少しずつ異なった「語りの条件」を与えられ、様々な自己物語の困難を形象化しているのだといえるだろう。しかし当然のことながら、エウリピデスの演劇のように最後に神様が現れて交通整理をしてくれるということは、ここでは期待できない。たがいに調停困難な複数の物語がせめぎ合う中で、登場人物たちには一種の「サヴァイヴァルゲーム」が課せられているかのようである。

その中で、作品世界の中心に置かれているのは、「僕」と「直子」、そして「緑」の物語である。これに対して、その他の人物——脇役たち——は、主人公の直面する「問題」を、よりシンプルな形で、モデルとして例示する役割を負っている。そこでここでは、まず周辺的な人物からとりあげて、それぞれにどのような状況が自己をめぐる語りを阻害しようとしているのかを点検していくことにしよう。

## 2 他者とともにあることの困難：「永沢」と「ハツミ」

「自己物語の困難」という視点から『ノルウェイの森』を読む場合に、「僕」と「直子」と「緑」以外に、少なくとも三人の登場人物について、作品の中での役割を確認しておかねばならない。

一人は「石田玲子（レイコ）」である。「直子」の入った療養所の患者であり、そ

のルームメイトでもある「レイコ」は、「僕」と「直子」の関係を媒介する役割を担うと同時に、彼女自身の「病い」の来歴を語る中で、ひとつの「自己物語の困難」を示している。

他の二人は、「僕」の生活する寮の先輩である「永沢」とその恋人「ハツミ」である。二人の物語は付随的なエピソードとして語られながらも、「僕」と「直子」の関係をひとつの論理的な形式において凝縮しており、そこには作品の主題的な核が示されている。以下ではまず、この二人の共演者の位置づけから検討を始めよう。

「永沢」は、「僕」と同じ寮に住む二学年上の東大生である。名古屋で大きな病院を営む父親と東大医学部を出てその病院を継ごうとしている兄をもつ「永沢」は、自分自身も「何の苦もなく東大に入り、文句のない成績をとり」、「外務省に入り、外交官になろうとしている」エリートの典型として描かれている。経済力に恵まれ、風采もよく、女たちにももてる。強靱な意志と傑出した知性の持ち主である彼は、「ごく自然に人をひきつけ従わせる何か」、誰もが一目見ただけで「この男は特別な存在なんだ」と思ってしまうようなオーラを発している。その卓越性は、これといって裕福でもなければ突出した才能ももたない「僕」の凡庸さと好対照をなし、ここに語られる「僕」の物語をその時代のありふれた「一大学生」の物語として印象づける役割を果たしている。しかし、この作品における「永沢」という存在の重要性はむしろ、その対照性を背景としながら浮かび上がってくる「僕」との共通性のうちに見いだすことができる。というのも、「永沢」は、外部の世界（他者・社会）に対して「僕」が知らず知らずにとっている身構えを、自覚的に徹底し、自分のスタイルとして体現しようとする存在だからである。特にそれは、他者に対する距離のとりかたに典型的に現れてくる。

「永沢」には「大学に入ったときからつきあっている」恋人「ハツミ」がいる。上品で知的で思いやりにみちた「ハツミ」は、「永沢」が他の女たちとゲームのように関係をもっても「文句ひとつ言わず」、「永沢」を「真剣に愛し」「それでいて何ひとつ押しつけることのない」女として描かれる。

「永沢」はその「ハツミ」を「俺にはもったいない女」と認めながらも、しかしその彼女のためにさえ自分のスタイル、自分のシステムを決して崩そうとはしない。外務省に入り海外勤務になったら「ハツミ」をどうするのかと訊ねる「僕」に、「永沢」は「それはハツミの問題であって、俺の問題ではない」とにべもなく答える。

「つまり俺は誰とも結婚するつもりはないし、そのことはハツミにもちゃんと言ってある。だからさ、ハツミは誰かと結婚したきゃすりゃいいんだ。俺は止めないよ。結婚しないで俺を待ちたきゃ待ちゃいい。そういう意味だよ」(下. 102)

人はそれぞれに孤立したひとつのシステムとして生きていくしかない。自己のプログラムにしたがって発展するシステムが他者のそれに接続しなくてもそれは仕方がないことであるし、その自分の生き方が他者に理解されなくても、それならそれでやむをえない。人は他者を救うことも、他者に救われることもない。だからこそ、人に理解されないことを嘆くのはやめて、孤立した自己のシステムを作動させ続けねばならない。ここには、「永沢」が「永沢」なりに選び取った「この時代の倫理」(三浦雅士)がある。

こうして傲然と強者の哲学を語る「永沢」と、自己主張をひかえて聞き手にまわる「僕」の姿勢との間には大きな印象の相違がある。しかし、いずれにせよ「個」としてのモラルにしか信を置くことができなくなっているという点で、「永沢」と「僕」の間には深く通じ合うものがある。その二人の身構えの類似性は、「永沢」の口からこう語られる。

「俺とワタナベには似ているところがあるんだよ。(……) ワタナベも俺と同じように本質的には自分のことにしか興味が持てない人間なんだよ。傲慢か傲慢じゃないかの差こそあれね。自分が何を考え、自分が何を感じ、自分がどう行動するか、そういうことにしか興味が持てないんだよ。だから自分と他人をきりはなしてものを考えることができる。」(下. 113)

「俺とワタナベの似ているところはね、自分のことを他人に理解してほしいと思っていないところなんだ。(……) そこが他の連中と違っているところなんだ。他の奴らはみんな自分のことをまわりの人間にわかってほしいと思ってあくせくしている。でも俺はそうじゃないし、ワタナベもそうじゃない。理解してもらわなくたってかまわないと思っているのさ。自分は自分で、他人は他人だって」(下. 115)

これに対して「僕」は、「僕はそれほど強い人間じゃない」、「誰にも理解されなくていいと思っているわけじゃない」と抗弁する。しかし、「永沢」は決して「ワタナベ」の人となりを見誤解しているわけではなく、その言葉は明らかに「僕」の一面をいいあてている。「僕」は、他者と関わる前にまず「個」であろうとする。自

分が何を考え、何を感じているのかを確かめ、そして自分がどう行動するのかを決断する。はじめに「自分自身」を確認して、それから他者に相対していく。「理解しあいたいと思う相手だっている」ことは確かだが、「それ以外の人々にはある程度理解されなくてもこれは仕方がない」と思ってしまう。そこには、関係の倫理より先に、自己の感性、自己という独立したシステムに準拠しようとする「個体化」した存在の形がある。

だが、当然のことながら、それは他者の物語に寄り添うことを困難にする。あるいは、そうした個人を共演者として要請する他者の物語を困難にする。

「永沢」に対する「ハツミ」の関係は、そうした状況の中での「自己物語の困難」を体現する。「ハツミ」は、「自分は自分で他人は他人」だと考えるところからしか「自己物語」を構想できないエゴイストを、自分の物語の「重要な共演者」として求めてしまう。そこにもたらされる悲劇を、「ハツミ」は「自死」という形で、あまりにもあっけなく表現する。

ハツミさんは——多くの僕の知りあいがそうしたように——人生のある段階が来ると、ふと思いついたみたいに自らの生命を絶った。彼女は永沢さんがドイツに行ってしまった二年後に他の男と結婚し、その二年後に剃刀で手首を切った。(下. 119-120)

だが、「永沢」のエゴイズムを「僕」もまた共有するのだとしたら、この「ハツミ」の死は、「僕」を共演者に求める者のたどるべき道筋を何らかの形で予告していると考えねばならない。婉曲化された形で「僕」と「永沢」は「ハツミ」の死に対して共犯関係に立っている。そして、「永沢」が「ハツミ」を救うことができないように、「本質的には自分のことにしか興味を持たない」「僕」もまた、他者の物語に寄り添うだけの身構えをすでに喪失しているのかもしれないのだ。

いずれにしても、「永沢」は「僕」の中のある一面を、純化して体現した存在であり、したがって、その「永沢」に対する「ハツミ」の関係は、「僕」とその「共演者」がたどるかもしれない物語の筋道を、ひとつのモデルとして暗示している。「僕」もまた、他者から切り離された孤立したひとつの個として自己をとらえ、その自己の感性に頼ることではしか行動を選択することができない。その「僕」が、他者——「直子」——の物語の回復に寄り添って生きることを求められている。ここに、「僕」に課せられた課題の困難がある。「永沢」と「ハツミ」は、「僕」の物語の「企図」に孕まれているこの矛盾を、理念化して明示する役割を負ってこの作品に

登場するのである。

### 3 身体を生きることの困難：「レイコ」

他方、「レイコ（石田玲子）」は、みずからの身体によって阻害される物語を体現している。

「レイコ」は「直子」が療養のために入所した阿美寮の住人であり、「直子」のルームメイトである。7年前からこの療養所に暮らす「レイコ」の病気はすでにほぼ完治しているものの、彼女は周囲の人間にピアノを教えながら寮生活を続けている。

作品における「レイコ」の役割は大きくわけて二つある。ひとつは「僕」と「直子」の間を仲介する役割。「寮」を訪れた「僕」を案内し、施設の沿革やそこでの生活ぶりを説明する。自分のことを多く語ろうとしない（あるいは語れない）「直子」に代わって、その病気の容態を伝える。さらには、「直子」の死後、その最期の様子を「僕」に語り聞かせる。そうした媒介者・伝達者として「レイコ」は物語の進行に大きな役割を果たしている。（村上春樹の作品では、主人公が未知の世界に足を踏み入れる時、必ずといってよいほど女性の道先案内人が登場する。双子の女の子、ピンクの服を着た太った女の子、耳のモデル＝キキ、図書館の女の子、などなど。レイコもそうした先導者の列に並べることができるはずである。）

しかしそれだけではなく、「レイコ」は、自分自身の「病い」の物語を語って聞かせることによって、「永沢」や「ハツミ」と同様に、作品の中軸となる物語（「僕」と「直子」と「緑」の物語）のある一面を相同的に反復し、その主題的構造を解説する役割を担っている。それは、身体に由来する「自己物語の困難」というテーマである。

子どもの時からプロのピアニストを目指してレッスンを積んできた「レイコ」は、音大の四年生の時、突然左手の小指が動かなくなってしまうというアクシデントに見舞われる。はっきりとした原因も見つけれないまま、コンクールを前にしたストレスによるものと診断された「レイコ」は、大事な時期にピアノを離れて生活することを余儀なくされる。大学こそ何とか卒業し、指は普通に動くようになったものの、プロの演奏家になるという夢はそこであっけなく潰えてしまう。

それでコンサート・ピアニストになる夢はおしまいよ。二ヶ月入院して、退院して。病院に入って少ししてから小指は動くようになったから、音大に復学してなんとか卒業することはできたわよ。でもね、もう何かが消えちゃったのよ。何かこう、エネルギーの玉の

ようなものが、体の中から消えちゃってるのよ。医者もプロのピアニストになるには神経が弱すぎるからよした方がいいって言うしね。それで私、大学を出てからは家で生徒をとって教えていたの。でもそういうのって本当に辛かったわよ。まるで私の人生そのものがそこではたっと終っちゃったみたいなんですもの。私の人生のいちばん良い部分が二十年ちょっとで終っちゃったのよ。そんなのってひどすぎると思わない？ 私はあらゆる可能性を手にしてたのに、気がつくともう何もないのよ。(上. 217)

しかし、「レイコ」のこの最初の破綻は、一人の男性の登場によってひとまずは修復される。ピアノの教室の生徒であった「彼」は、レッスンを受け始めて半年後、突然彼女に結婚を申しでる。

三ヶ月間、私たち週に一度デートしたの。いろんなところに行って、いろんな話をして。それで私、彼のことがすごく好きになったの。彼と一緒にいると私の人生がやっと戻ってきたような気がしたの。二人でいるとすごくほっとしてね、いろんな嫌なことが忘れられたの。ピアニストになれなくなっちゃって、精神病で入院したことがあったって、そんなことで人生が終っちゃったわけじゃないんだ、人生には私の知らない素敵なことがまだいっぱいつまっているんだって思ったの。(上. 219)

二人は結婚をし、子どもを作り、「レイコ」は自分自身の物語を再び語りだすことに成功したかに見える。ところが、そのつかのまの安寧は一人の少女の出現によって再び解体してしまう。ピアノ教室の生徒として登場したその少女は、ある時、「レイコ」に性的な関係を仕掛け、「レイコ」の体は意に反してその誘惑に応えてしまう。その出来事は、「夫」との関係の中で危うく保たれていた彼女の精神的なバランスを突き崩す。「レイコ」はある日、睡眠薬を飲んでガス自殺を図り、病院へかつぎ込まれる。二人はそこから関係を立て直すことができずに、結局は離婚の道を選ぶ。少女の出現は、二人が少しずつ積み上げていったものを、あっという間に崩壊させ、ゼロに戻ってしまう。以来、彼女は阿美寮の住人となり、未だにそこから出ていくことができない。

「だから私なかなかここを出られないのよ」とレイコさんは言った。「ここを出ていって外の世界とかかわりあうのが怖いよ。いろんな人に会っていろんな思いをするのが怖いよ」(下. 30)



この「レイコ」の語る来歴は、みずからの身体に阻害される自己物語の困難を凝縮している。突然に動かなくなる身体。あるいは、自己の意志に反して他者の働きかけに応じてしまう身体。それは、「レイコ」がそれまでの関係の中で紡ぎ上げてきた物語の縦糸を裁ち切り、その先へと語り進めることを不可能にしてしまう。身体を介して他者に関わり合うことが「自己」の「物語的同一性」を保証してくれないということ。ここに「レイコ」がまだ「阿美寮」から出ていくことを決断しえない理由がある。彼女が「外の世界」へ向かうためには、自分の体を包摂し、その体に支えられた自己の物語を取り戻さねばならないのである。(作品の最後で「レイコ」が「阿美寮」を出ていく際に、「僕」との性的関係を経由していくことの意味もここに見いだされる。性的な身体の回復は、「レイコ」が外の世界で他者に向き合いながら新しい物語を語り始めるために必要な条件なのである。)

「阿美寮」を訪ねた「僕」に「レイコ」が告白するこの物語は、『ノルウェイの森』という作品全体の中では「付随的な挿話」の位置にとどまっている。しかし、それはやはり、「僕」と「直子」の自己物語を困難な状況に追い込む要因を、「永沢」や「ハツミ」とは別の角度から照らしだし、例示している。とりわけ、性的な次元において自己の身体が思うままにならず、それが自己物語の展開を阻害してしまうという構図は、対称的な形で「直子」の物語と対をなしている。

「直子」にとっては「性的不能」が問題である。彼女は、「キズキ君のことを本当に愛していた」にもかかわらず、何度試してみてもその体を受け入れることができなかった。

「全然濡れなかったのよ」と直子は小さな声で言った。「開かなかったの、まるで。だからさごく痛くて。乾いてて、痛い。いろんな風のためにためしてみたのよ、私たち。でも何やってもだめだったわ。」(上. 206)

ところが、その「キズキ」の死後、「直子」はたった一度だけ性的な身体を獲得する。それは先述のように、二十歳の誕生日の夜、「僕」と相対した時のことであった。

「私、あの二十歳の誕生日の夕方、あなたに会った最初からずっと濡れてたの。そうしてずっとあなたに抱かれないかと思ってたの。抱かれて、裸にされて、体を触られて、入れ

てほしいと思っていたの。」(上. 206)

しかしそうした状態はたった一度だけの奇跡か気まぐれのように二度とおとずれることがない。その後、「直子」の体は再び、「僕」に対しても性的な関係を受け入れることができなくなってしまうのである。「レイコ」の体が意志に反して「反応してしまう身体」であるとするならば、「直子」のそれは「反応できない身体」であるということができる。

他方、この「性的不能者」としての「直子」ともうひとつの対偶をなす形で、「僕」もまた「性的に抑制の利かない身体」の持ち主として登場する。「直子」への、あるいは「緑」への「恋愛的」な感情に揺り動かされながらも、「僕」は「永沢」とつれだって街中で女の子を誘い、それを一度も楽しいとも思わないままホテルに連れ込むという行動を繰り返す。そして、「直子」の病いが癒えるのを待つのだといいながらもどうして「ゆきずりの女の子と寝つづける」のかという「レイコ」の問いに、こんな答え方をする。

「それもどうしていいかわかりませんね」と僕は言った。「いったいどうすればいいんですか？ ずっとマスターベーションしながら待ちつづけるべきなんですか？ 自分でもうまく收拾できないんですよ、そういうのって」(上. 213)

身体化された性は、「僕」にとっても意志的に制御しきれないもの、「自分でもうまく收拾できない」ものとしてここに提示されている。

『ノルウェイの森』という作品全体に氾濫する性についての言説、あるいは性的なるものの描写が何を意味しているのかについては、かなり多様な解釈が可能であろうし、それだけでも独立した論考が書けるかもしれない。しかし、今ここで確認しておくべきことは、この作品が「性」をかなり通俗的なイメージの中に位置づけ、それを自己物語の展開を阻害する身体的な要因の象徴として利用しているという点にある（意に反して反応してしまう体とか、意に反して反応しない体というものは、ポルノグラフィが心身二元論的な図式の中で常套的に描きだす身体像ではないだろうか）。逆にいえば、登場人物たち（「僕」「直子」「レイコ」そして「緑」）にとって、「性的な身体」を取り込み制御することが、物語の回復ないし継続にとって、ひとつの重要な鍵となっているということでもある。彼ら/彼女らにとって、身体は自己物語の主体に対して外部化された位置を取り、物語の「環境」あるいは物語

の「他者」の側に属している。その身体を物語的自己の側に奪回すること。これが、登場人物たちに共通に課された課題となっている。そして、後に見るように、この点においても「直子」と「緑」の体は対称的な構図の上に描かれている。

いずれにしても、この段階で確認されるべき点は、「レイコ」の語る「病い」の物語が、身体に条件づけられた自己物語の困難を例示し、凝縮された形で、「僕」や「直子」、あるいは「緑」に課せられている問題の所在を示しているというところにある。

#### 4 重要な共演者の死

こうして脇役たちによって体现されている物語の破綻は、「僕」と「直子」がそれぞれに直面している問題をモデル的に例示している。その中であって、二人の中心的な人物は、互いの関係の中で、その困難を乗り越えていこうとしているように見える。

「僕」と「直子」の物語の起点をなしているものが、「キズキの死」という出来事であることはすでに述べたとおりである。「自己物語」に「困難」をもたらす要因として概念化するとすれば、その「キズキの死」という所与の出来事は、「物語」の「重要な共演者の死」として位置づけておくことができる。

自己物語は個人が自己について語る物語であるが、それは常に、自分以外の登場人物として「他者」の存在を必要とする。シェイファーがいうように、私たちは、「自分自身についての物語」と同時に、「他者についての物語」をも語り続けねばならない。「私」は、他の誰かとともに生きている者として自己の存在を物語ろうとしているのである。しかし、他人は他人でやはり自分の物語を生きている。したがって、他人が「私」の物語の登場人物としてその世界に包摂されながらも、同時にその「私」が他人の物語に包摂されるという相互的な関係が発生する。この時、複数の自己物語がスムーズに接合され、調和のとれたストーリー展開を見せるとは限らない。「私」の物語にとって、「他者」の物語は資源であると同時に障害であり、その限界でもある。一個人の構想するストーリーは、しばしばその共演者である他人の行動によって裏切られ、筋立ての変更を迫られることになる。

もちろん、「私」にとってすべての他人が同程度の重要性をもって自己の物語に関わってくるわけではない。ある範囲までの人々が何をしようと、「私」は自己についての語りには何ら影響を受けずに生きていくことができる。しかし他方で、その存在が「私」の物語に深く関与し、その人の対応いかんで筋立てが大きく変化して

しまうような人物が存在する。こうした、特定の他者を指して、ここでは「重要な共演者」と呼んでおくことにしよう。

その「重要な共演者」の「死」は、しばしば「私」の物語にふりかかる最大の困難のひとつである。例えば、近親者の突然の死は、その人との深い関わりの中で生きてきた人々の自己存在を根底から揺さぶり、残された者たちはそれぞれの物語の語り直しを迫られることになるだろう。

フィクションの語り手は、こうした「重要な共演者の死」、とりわけその「突然の死」を、「自己物語の困難」という状況を演出するための有効な舞台装置として利用することができる（一例をあげれば、宮本輝の『幻の光』では、前夫の突然の自殺によって取り残された女性が、自己の存在を語り直していくプロセスが作品化される）。『ノルウェイの森』において、所与として置かれる「キズキの死」も、そうした状況設定のための道具として位置づけることが許されるだろう。では、この「キズキ」という人物は、「僕」や「直子」にとってどのような存在であり、その死は二人の自己物語にどのような初期条件を与えているのだろうか。

#### ①「僕」:「キズキ」の死と残された「謎」

親しき人間との死別の悲しみを主題化した著作の中で、トーマス・アティッグは、その身近な人間の死は、残された者の世界に解消することのできない「謎」を残すのだと語っている。

私たちが悲しむとき、単なる問題ではなく、謎が人生の中心的位置を占める。(……) 問題とは、解決し、決定的な形で答え、制御し、征服することができる試練だ。私たちは満足できる解決法を見つけ、先に進む。これに対して、謎は、それほど断固として対処することができない試練を突きつける。だから悲しむ営みのなかで世界を学び直すとき、単純に問題を解くのではない。謎とは、私たちをとりまく環境に常に存在する要素である。生きていくうえで無視できないほど重要な条件をなし、しつこく私たちに挑みかかり、刺激する。謎を克服することも、謎が突きつける試練を、これを解くことによって消し去ることもできない。(Attig 1996=1998: 18)

「キズキ」という存在の突然の喪失が「僕」にもたらしたのも、ここでアティッグがいう意味での「謎」に他ならない。

作品の中で「僕」は、「キズキ」という「たったひとりの友だち」の死が自分に何をもたらしたのかを、語り手という身分から何度か言語化しようと試みている。

しかし、その場面で「僕」が提示する言葉は奇妙に抽象的で、どこか現実としっくりかみ合っていないような感じを与える。

例えば「僕」は、その事件の後「キズキの死」につながるさまざまな物事を「みんなきれいさっぱり忘れて」しまおうと試みる。しかし、どれだけ忘れようとしても「何かぼんやりとした空気のかたまりのようなもの」が残ってしまい、それはやがて「はっきりとした単純なかたちをとりはじめる」。そして、そこに得られた認識を「僕」は次のような言葉に置き換える。「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. 48) のである、と。

死は生の対極存在なんかではない。死は僕という存在の中に本来的に既に含まれているのだし、その事実はどれだけ努力しても忘れ去ることのできるものではないのだ。あの十七歳の五月の夜にキズキを捉えた死は、そのとき同時に僕を捉えてもいたからだ。(上. 49)

「キズキの死」は、死が「僕」という存在の内部にあることを気づかせる。それ以後、「僕」は、「生のまっただ中」にありながら、「何もかもが死を中心にして回転している」という感覚を覚え続ける。

あるいはまた別の箇所では、「僕」は「キズキという男の存在はいったい何だったんだろう」と自問している。そして、「その答えは見つからなかった」と言いながらも、「僕にわかるのはキズキの死によって僕のアドレセンスとでも呼ぶべき機能の一部が完全に永遠に損われてしまったらしいということだけだった」(上. 148) と告白する。ここで「アドレセンス」という言葉で呼ばれているものは、後に「ハツミ」という人物のうちに「僕」が見いだすものとリンクして、特別な意味をもつ「何か」を指し示している。

「死は生の対極存在ではない」とか「僕のアドレセンスとでも呼ぶべき機能の一部」といった抽象化された言葉づかいは、確かに、読者の中に様々な観念を呼び起こしうるだけの力をもっている。しかし、まだそれだけでは、指し示されている事柄が十分に現実的な像を結ばない。「僕」にとって、「キズキの死」が残したものは「謎」の域にとどまっており、「問題」に転化することができていない。どうすれば現実の行動においてその事態に対処することになるのかが、その言葉づかいの中からまったく見通すことができないのである。

ただし、少なくとも確かなことは、「キズキ」の死後「僕」には、他者との親密

な関係の形作ることがひどく厄介な事になってしまっている、という点にある。これを、「僕」にとっての「問題」の原型と見ることができるだろう。具体的なレベルで語られたひとつのエピソードを手がかりにとってみよう。

「キズキ」が自死を遂げた後、「僕」は「ある女の子と仲良くな」り、「彼女と寝る」ことにもなるが、「彼女は僕に対して何ひとつ訴えかけてこなかった」といって、高校卒業と上京を機にあっさりと別れてしまう。その時、「東京に向う新幹線の中で僕は彼女の良い部分や優れた部分を思いだし、自分はとてもひどいことをしてしまったんだ」と、「僕」は一応の後悔を示してしている。しかしすぐさま、それはすでに「とりかえしがつかない」といって、「僕」は「彼女のことを忘れることに」する。ここでの「僕」は、他者の感覚や物語に「応答する力 responsibility」を欠いた、ひどく酷薄な人間である。

もちろんこれは、親友の死後の気持ちの荒みを示す小さなエピソードとして片づけてしまえばよいのかもしれない。しかし、この小さな挿話は、「キズキの死」以降の「僕」という存在のありようを端的に指し示してはいないだろうか。「僕」という人間は、好んで人を傷つけようとするようなタイプではないし、常に「誠実さ」を失わないでいようとするところがある。しかし、「永沢」が喝破したように、その誠実さはまず何よりも自分自身の感覚に対する誠実さとしてある。そして、自分の存在に絶えず忠実であろうとするが故に、その意図とは裏腹に他者を簡単に傷つけてしまう。これを、その年齢にありがちな、ありふれたエゴイズムと見なすのは容易である。しかし、自己に対する誠実さと他者に対する酷薄さが対になって、それが他者を深く傷つけてしまう構図は、この作品における「僕」の物語の基本線を示しているし、既述のようにそれが「永沢」と「ハツミ」の物語として同型的に反復されてもいる。とすれば、作品を通して主題化されているひとつの「問題」は、この小さなエピソードに集約される自分自身のエゴイスティックな酷薄さ、自己の感受するものに忠実であろうとすることで意図せざるまま他者に冷淡になってしまう、そうしたエゴの形にあるのだと見ることもできる。「キズキの死」によって「僕」に与えられている「問題」とは、自分自身に対する「誠実さ」なるものが、他者に対する「酷薄さ」とセットにならざるをえない、そうした自我のありようなのである。

## ②「直子」：「キズキ」の死と物語の停止

他方、「直子」にとって、「キズキ」の死がもつ意味はさらに重い。

幼い頃から時間を共有しあい、ごく自然に「恋人のような関係」(上. 234)を結んできた「直子」と「キズキ」はいわば未分化なひとつの自我であった。二人は「互いの体を共有」しているかのように、あるいは自我を「お互いで吸収しあったり」(上. 235)するかのようにして成長してきた。

「私とキズキ君は本当にとくべつな関係だったのよ。私たち三つの頃から一緒に遊んでいたのよ。私たちいつも一緒にいろいろな話をして、お互いを理解しあって、そんな風に育ったの。」(上. 207)

二人は「無人島で育った裸の子供たちのよう」に、互いのイノセンスを共有していた。「おなか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」(上. 236)。それは、他者として出会った二つの自我の間関係ではなく、ひとつの繭の中に生み落とされた二つの未分化な生命体であった。だからこそ直子は、「私たち二人は離れることができない関係だったのよ。だからもしキズキ君が生きていたら、私たちたぶん一緒にいて、愛しあっていて、そして少しずつ不幸になっていったと思うわ」(上. 235)と語る。「少しずつ不幸になっ」ていくのは、成長とともに否応なく二人だけの繭を出て、外の世界に向き合わねばならないからである。しかし、たとえ「イノセンスの喪失」へといたる「不幸な」物語であったとしても、「直子」にとってそれは自分自身の生について思い描くことのできる唯一のシナリオであった。もとより、「直子」の自己物語は「キズキ」との関係の中で与えられたものであり、「キズキ」の存在と不可分のものであった。したがって、その不在という事態は考えうるどのストーリー展開の中にも入っていない。だからこそ、「キズキ」の死は単純に「直子」の物語を停止させる。その起源において「キズキ」と共有されていた物語 story の中断が、「直子」の語り narrative を持続不可能なものにするのである。

そしてそれは、自己を語る言葉の喪失、失語の経験として現象化する。「僕」と再会した時点で、直子はすでに、言葉を奪われた存在、物事を思うとおりに語る力を失った存在として登場する。

「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、いつも見当ちがいな言葉しか浮かんでこないの。見当ちがいだったり、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ち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、追いかけてこをしてる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とまわりながら追いかけてこしているのよ。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、こっちは絶対にそれに追いつけないの」(上, 41)

ここでは、「物語の停止」は「失語」という「病い」として表示される。その「病い」において、「物語の停止」と「言語の喪失」とが一对の関係として提示されているのである。

こうしてそれぞれに問題を抱えた「僕」と「直子」の物語は、既述のように、大学生になった二人が偶然に再会を果たすところに始まる。そこから、それぞれの自己物語の回復を賭け金とした、新たなストーリーが立ち上がっていく。「直子」には、文字どおり「失語」からの回復、「病い」からの回復という課題が発生する。そして「僕」にとっては、その他者の物語の回復に寄り添うことで自己の物語を取り戻すことが課題として与えられる。二人の物語は、それぞれの自己物語の回復を賭けた物語として生起するのである。

ところが、前章において見たように、その二人の物語はあっけない形で破綻を示し、最終的に「直子」は自死を遂げ、「僕」はその物語に十分な形で寄り添うことすらできずに終わる。私たちが次に問わなければならないのは、なぜ二人の物語が、物語としての展開を示しきれずに途絶えてしまうのかにある。

### 第3章 「直子」—沈黙する身体

最初は、自由になるためにぼくたちの物語を書こうと思った。しかし、執筆しようとしてもなかなか思い出がよみがえってこなかった。物語が逃げていってしまうようで、書くことでそれを取り戻そうとした。しかし、思い出を誘い出すことはできなかった。(ベルンハルト・シュリンク『朗読者』)

#### 1 病いの語り

「直子」が死んでしまったあとで一人あてのない旅に出かけた「僕」が、ひと月



あまりも放浪を続けたあげくに、「キズキ」の記憶を呼びだして語りかけた時の台詞を、もう一度確認してみることにしよう。

「でもこの世界で、この不完全な生者の世界で、俺は直子に対して俺なりのベストを尽くしたんだよ。そして俺は直子と二人でなんとか新しい生き方をうちたてようと努力したんだよ。」(下. 231)。

ここで「僕」は、最善を尽くしたけれど報われなかった努力の結果として、「直子」の死を自分に納得させようとしている。私たちとしては、ひとまずこの言葉を受け入れて、それまでの「僕」のふるまいが、「僕」なりの「ベスト」であったとしてもよいだろう。しかしそれでは、最善の努力が払われたにも関わらず、なぜ「直子」との間に「新しい生き方をうちたてよう」とする試みは、これほどあっけなく潰えてしまったのだろうか。既述のように、「キズキ」の死後、途絶えてしまった「直子」の物語を再び語り直す作業に寄り添うことが、「僕」にとっても自己物語を再構成するための重要な要件であったはずである。にもかかわらず、「僕」と「直子」の二人の物語が、そこから再生することができなかつたのはなぜなのか。

「緑」というもう一人の存在が現れたから、というのがこれに対するひとつの答えである。確かにそうした説明は可能であるし、作品全体の枠組み（三角関係の物語）はこの読み方を許容するようにも見える。しかし、それはおそらく問題の本質をついていない。「僕」にとって、「緑」との関係と「直子」との関係はそれぞれに別々に進展していくものであるし、「直子」の物語の顛末は、「緑」と「僕」との関係とは無関係なところで生起している（「直子」は、「僕」が「緑」との決定的な関係をもったから「死」を選んだわけではない）。二つの物語が断絶したまま進行してしまうということが、むしろ、「僕」（あるいはこの小説）に与えられた基本的な条件なのである。したがって、物語の破綻の理由は、「僕」と「直子」のそれぞれの生の形と、その相互の関係の中に求められなければならない。

ただし、その「直子」の死へといたる物語に「僕」が十全に関与しえなかつたのだとすれば、十七年後の「僕」による語りとして与えられたテキストの中に「直子」の姿を正確をつかみとることは容易なことではない。語り手としての「僕」は、「直子」にとっての本質的に重要な何かをとらえそこなっており、したがって「直子」の物語のなりゆきは完全には提示されていないからである。しかし私たちとしては、語られた事柄を通して、語り手がつかみそこねた姿を探りあて、そこから

「僕」が「直子」との物語を継続しえなかった理由を推察していかざるをえない。

ここでは、「直子」にとっての問題が「病い」という形をとって示されていることをひとつの手がかりとしてみよう。もちろん、「病い」と「病いならざるもの」との境界を実体視することには慎重であらざるをえない。しかし、物語の中で「直子」の「他者性」を際立たせるレトリックとして「病い」が一定の効果を発揮しているとすれば、「直子」と「僕」との間に「病む者」と「病まざる者」の關係に類した境界性が発生していることをやはり度外視することはできない。では、「病いの語り」としてこれをとらえた時に、「直子」の物語をどのような形で概念化することができるだろうか。

## 2 行き違う物語

この課題にむけての考察の足がかりを、A. フランクの『傷ついた物語の語り手』(1995年)に求めよう。この著作においてフランクは、病いの経験に端を発した語りの形式に三つの類型を提示している。

第一の類型は、回復の語り *restitution narrative* と呼ばれる。回復の語りは、病む人が再び健康を取り戻すことを前提とし、その健康の回復を目標点として諸々の経験を組織化していくところに成立する物語である。それは「昨日私は健康であった。今日私は病気である。しかし明日には再び健康になるであろう」(Frank, 1995=2002:114) という基本的なストーリーラインにそって語り進められる。この時、病いは正常な軌道からの一時的逸脱であり、病気が癒えれば私はまたもどおりの物語に復帰することができる、と見なされる。病むという経験は、到達されるべき未来(回復された健康)にむけて進行していく時間的秩序の中で組織化され意味づけられていく。病んでいる身体は、病む人の自己から切り離され、それ自体において自足的に存在する修復可能な機械としてとらえられる。いうまでもなく、この物語形式は、すべての病いを治療可能な疾患としてとらえ、技術的に統制していこうとする近代医療のイデオロギーに合致するものであり、病人となることを通常の責任と義務の一時的な免除としてとらえた「病人役割」(パーソンズ)の理論にも親和的に接合するものである。そして重要なことは、この語りの形式が、「死の不可避性 *mortality*」をその物語の中から排除し、死の可能性を言語化することを原則として禁じようとするという点にある。

これに対して、語りの第二の類型は、「混沌の語り *chaos narrative*」と名づけ

られる。「混沌の語り」は「回復の語り」の対極に位置する。そこには話の「継続性」も、出来事相互を結ぶ「明確な因果関係」もなく、語りの中から「一貫した連続性」が見失われている。したがって、混沌の語りは「プロットの欠如 non-plot」によって特徴づけられ、聴き手はそこに物語としてのシーケンスを発見することができない。この意味で、究極的には、混沌の語りとは反一語り anti-narrative であり、それを物語と呼ぶことのうちにはすでに背理が含まれている。

病いの経験は、しばしば混沌の経験となる。病む者は、みずからの身体を統制する力を失い、物語は身体の偶発性に翻弄され、統一的な自己像を提示することができなくなる。この意味で、混沌は「反一自己物語 anti-self-story」でもある。しかも、混沌の語りは、他者がこれを容易に聴き取ることのできないものであり、それゆえに、病者が痛みと苦しみに対する承認を求め、他者からの支援を得ることが極めて難しくなってしまう。混沌を生きる語り手は、自己と世界との間に時間的な秩序にそって進展していく物語を発見することができず、したがって自己の経験する苦しみに目的を与えることが許されない。

この二つの類型に対して、「探求の語り quest narrative」と呼ばれる第三の形式が対比される。「探求の語り」は、病いのもたらす「苦しみにまっこうから向き合い」、その「病いを受け入れ、利用しようとする」物語形式である。語り手は、その経験を否定的にのみとらえるのではなく、これを積極的・肯定的に受けとめ、「病い」を通じて何事かを獲得しようとする。つまり、「探求の語り」においては、「病い」は解消されるべき一過性の「悪しき状態」と見なされるだけでなく、その経験自体のうちに「意味」を見いだされるべきものとなる。物語は、「病者であることの新たなありかた」を追求する。そのプロセスは、しばしば「旅」のメタファーによって表現される。それは、上の二つの類型とは異なり、「病い」の物語を「病む者」自身の物語として立ち上げることを可能にする。「探求の語りは病者にその人ならではの声を与えるのである」。

ここで三つの語りの類型を紹介したのは、「直子」の病いをめぐる「直子」自身と「僕」の物語化の様式にこれらの概念——とりわけ前の二つの概念——を適用することによって、二人の間の行き違いの理由を明らかにすることができるからである。結論を先回りしてしまうならば、「直子」は結局「混沌の物語」を抜け出すことができず、「僕」は「回復の物語」という枠組みの中でしか「直子」の病いをとらえることができなかったのである。

「直子」の病いをめぐる二人の言葉のやりとりの中には、その病いのもたらす混乱の深さや、それに伴う予後についての期待のズレがくりかえし明らかにされている。

例えば、東京で再会した「僕」と「直子」が四谷から駒込まで散歩をした日の別れ際の会話。ここで「直子」は、「うまくしゃべることができない」、何かを言おうとしても「見当ちがいな言葉しか浮かんでこない」のだと訴え、それから「僕」にこう問いかける。

「そういうのってわかる？」

「多かれ少なかれそういう感じて誰にでもあるものだよ」と僕は言った。「みんな自分を表現しようとして、でも正確に表現できなくてそれでイライラするんだ」

僕がそう言うと、直子は少しがっかりしたみたいだった。

「それとはまた違うの」と直子は言ったが、それ以上は何も説明しなかった。

(上. 41)

「直子」はここで、自分自身の言葉が自分で語ろうとしているものを決定的なところで取り逃がしている、という感覚を訴えている。「言葉」が「現実」を制御しきれずに、「混沌」が露呈しているといってもいいだろう。これに対して「僕」は、「そういう感じは誰にでもある」、「言葉が現実をつかまえきれないという経験なら誰もがしている」ことだと受ける。だが、それは「直子」をがっかりさせるだけの受け答えであった。「直子」は「それとは違うのだ」といいながら、それ以上の説明を断念している。「僕」もまた、話題を変えて、それ以上は立ち入ろうとはしない。

「それは誰にでもあることだ」という「僕」の応答は、例えば「痛い」という言葉で何ごとかを訴える者に、「僕も痛いことがある」、「みんな痛い思いをするんだ」と答えて慰めようとする陳腐さに近いものがある。そこに取り残されるのは、「痛い」というありふれた言葉でしか表出されなかった、その人の私的な経験の領域である。しかし、その経験をとらえようとしても「見当ちがいな言葉しか浮かんでこない」と感じられる状況の中で、聴き手はその人の「経験」をどう受けとめようがあるのか。言葉あるいは語りの秩序に乗ってこない他者の物語を、私はどのように「聴き取る」ことができるのだろうか。

「直子」との関わりの中で「僕」に課せられているのは、この言説的な秩序の中にはとらえることのできない他者の経験を引き受けることであった。それは、フラ

ソクという言葉の借りれば、「混沌の声 voice を聴き取ること」に他ならない。

しかし、少なくとも「僕」と「直子」のやりとりから判断する限り、「僕」は一度も「直子」の「混沌」をそれとして受け入れようとはしていない。例えば、はじめて「阿美寮」を訪ねた「僕」と「直子」の次のような場面。

ここで「直子」は、「私はあなたが考えているよりずっと不完全な人間」であり「あなたが思っているより私はずっと病んでいる」、だから「私を待たないで一人で先に行っちゃってほしい」、ただ「私のことをいつまでも覚えていて欲しい」だけなのだ。「僕」に訴える。これに続いて二人のやりとりは以下のように続く。

「僕の望むのはそれだけじゃないよ」と僕は言った。

「でも私とかかわりあうことであなたは自分の人生を無駄にしてるわよ」

「僕は何も無駄になんかしてない」

「だって私は永遠に回復しないかもしれないのよ。それでもあなたは私を待つ？ 十年も二十年も私を待つことができるの？」

「君は怯えすぎているんだ」と僕は言った。「暗闇やら辛い夢やら死んだ人たちの力やらに。君がやらなくちゃいけないのはそれを忘れることだし、それさえ忘れれば君はきっと回復するよ」

「忘れることができればね」と直子は首を振りながら言った。

「ここを出ることができたら一緒に暮らさないか？」と僕は言った。「そうすれば君を暗闇やら夢やらから守ってあげることができるし、レイコさんがいなくてもつらくなったときに君を抱いてあげられる」

直子は僕の腕にもっとぴったりと身を寄せた。「そうすることができたら素敵でしょうね」と彼女は言った。(上. 268)

ここには、「僕」と「直子」の「期待の構造」の大きなズレを見ることができる。「君を待ち続ける」のだという「僕」の言葉は、基本的に「回復の語り」を前提として発せられている。「僕」はここで、「直子」の「病い」の「起源」を「暗闇やら辛い夢やら死んだ人たちの力やら」という形で指し示し、それを「忘れる」という方法で、病いを治癒させることができるのだと語る。それは文字どおり「混沌を忘却せよ」という「物語のイデオロギー」を反復するものだといえるだろうし、少し見方を変えれば、その語り口は、問題の原因を特定し処置をほどこすことによって解消するというパターン（キュア・モデル）の中に収まっているのだともいえる。いずれにせよ、その言葉を支えているのは「君はきっと回復する」という物語の至

上命題である。

しかし、「忘れることができればね」、「そうすることができたら素敵でしょうね」という「直子」の言葉は、その治癒の可能性を信じていないところから発せられる。もとより、問題の「起源」を忘却できないからこそ、「直子」は「自己物語」を語り継ぐことに「困難」を覚えているのだというべきだろう。少なくとも、彼女は「回復の語り」という枠組みでは自分自身の存在をとらえていない。そこに、「僕」と「直子」の間の埋めがたい溝が広がっている。しかし、「直子」は自分の物語をポジティブに語る言葉をもたない（混沌を生きている）がゆえに、ただ「私の状態はあなたが考えているものとは違う」という発言を繰り返すことしかできない。「それとは違うの」が、彼女の発しうるおそらく唯一の言葉なのである。

実際、作品の中で「直子」は、「私はあなたが考えているよりずっと深く混乱しているのよ」（上. 17）、「私はあなたが考えているよりもずっと不完全な人間なのです」（上. 159）という訴えを繰り返し、「僕」のように「いつかは回復する」ことを前提として未来を考えることはできないのだと伝えようとしている。しかし、終始「回復の物語」の枠組みの中で言葉を発している「僕」は、その訴えにまともに耳を傾けることができない。それは、「僕」が二度目に「阿美寮」を訪ねていく場面でも、何ら変わるところがない。

「どうして私濡れないのかしら？」と直子は小さな声で言った。「私がそうなのは本当にあの一回きりなのよ。四月のあの二十歳のお誕生日だけ。あのあなたに抱かれた夜だけ。どうして駄目なのかしら？」

「それは精神的なものだから、時間が経てばうまくいくよ。あせることないさ」

「私の問題は全部精神的なものよ」と直子は言った。「もし私が一生濡れることがなくて、一生セックスができなくても、それでもあなたずっと私のこと好きでいられる？ ずっとずっと手と唇だけで我慢できる？ それともセックスの問題は他の女の人と寝て解決するの？」

「僕は本質的に楽天的な人間なんだよ」

（下. 166-167）

ここでのやりとりは、二人が再会した日に、「直子」の「失語」を理解できなかった状況から、「僕」が何ひとつ変わっていないことを示している。「僕」は、「直子」の「病い」を相変わらず「回復」へとむかうべきものとしてしかとらえていない。それは「誰にでもある」そして「いつかは直る」一過性の現実として意味づけ

られる。「回復の物語」を語る者は、「混沌を生きる者」の「声」を聴く力をもちえていないのである。

### 3 「再入場」への恐れと「待望者」の誤謬

A. フランクの示した語りの類型は、単に現象として現れた物語を分類するためのカテゴリーにとどまるものではない。語りとは、認識の基本的な様式であり、現実を秩序化する有力な手段である。したがって、それぞれの語りの形式はそのまま現実を理解し意味づけていく上での基礎的な枠組みを構成し、同時に、物語として理解していくことのできる経験の限界を規定するものでもある。異なる語りの類型を生きる者は、互いの世界を想像し了解することに困難を覚える。とりわけ、回復の物語によって秩序だてられた世界を生きる者にとって、プロットもシーケンスもない混沌の語りを受けとめ、それを通じて現実を了解することは決して容易な作業ではない。

混沌の世界を、その外部から理解しようとする者は、しばしばみずからの所有する「語りの構造」をその経験に対して押しつけてしまう。フランクは、その具体的な場面をとらえることによって、二つの物語の間にはいかなる行き違いが生じるのかを描きだそうとしている。

例えば、ホロコーストの経験（極限的な混沌の経験）を、その生き残り（サヴァイヴァー）の証言を通して語り継ごうする試みの中で、聴き手は証人の語りをどのように引きだしていくのか。フランクは、L. ランガーの研究（Langer, 1991）に依拠しながら、インタヴューア―がその語りをキャンプからの「解放」の時点をもって閉じられるような物語へと誘導しようとしているのだと論じる。すなわち聴き手は、収容所での経験をひとつの終局にむかって進行するストーリーとして組織化しようとしているのである。ところがインタヴューア―の期待に違って、語り手たちは、「解放をみずからの経験の領域を分かつ明確な境界線であるとは考えていない」。彼らはそこに困難の終了を見ることを拒否するのである。

最も印象的なのは、ランガーが引用する一人の証人の事例である。解放の時にはどんな風を感じたのかという問いに答えて、彼は「その時、私にとっての困難がまさに今始まるうとしていることが分かったのです」と言う。ランガーは、この発言が、「伝統的な歴史の語り」の中で確立された期待を裏切るものであることを指摘している。（Frank 1995=2002: 150）

ホロコーストにおける経験は、それがまさに混沌の世界であったがゆえに、キャンプからの解放の時点で直ちに終結する物語とはなりえない。むしろ、解放の時こそが「困難」の始まりであると感じ取られるのである。ランガーの示したこの洞察に、フランクは病いの経験を重ね合わせる。

例えば、多くの患者が、ようやく病いも癒えて病院での生活から解放されようという段になって強い不安を訴え、「まぢかに迫った退院をサボタージュしよう」とさえ思うのはなぜか。あるいは「癌を患った人の多くが、嫌がっていた治療もいよいよ終了するという時に、ある種の恐怖感にかられる」のはなぜなのか。こうした不安や恐れは、キャンプからの解放の時に、「私にとっての困難がまさに今始まろうとしている」と思うサヴァイヴァーの感覚とパラレルなものである、とフランクは見る。それは、彼によれば、自分がそれまで経験してきた「混沌」を「想像することのない、そして想像してみようもしない」世界へと「再入場」することにむけられた恐怖である。みずからの治療経験に照らして、彼は次のように語る。

自分自身の癌の治療の過程でも、私は病院を嫌いながら、何度となくそこが自分の居場所を持てる唯一の空間だと思ったものであった。化学療法は、私に混沌をもたらす源泉そのものと言ってもよいものであったが、それ自体が生み出す問題に対する一種の解決策でもあった。しかしその解決というのは、治療を終了させるという点にあったわけではない。解決は「混沌の経験を」理解しえなかった、理解しようもしなかった世界から隔てられているという点にあった。(Frank, 1995=2002:152)

「病い」を「混沌」の経験として生きてしまった者にとって、「健康」という名の「秩序」を享受する人々の間に復帰することは、決して問題の解消を意味しない。その人々は、自分が経験してしまったものを、理解することも、想像してみることもないからである。

「阿美寮」に入った「直子」に関しても、相似的な状況を見いだすことができる。彼女が、入寮してから「四ヶ月近く」経った時点で「僕」に宛てて書いた手紙の一節を読み返してみよう。

私たちはたしかに自分の歪みにうまく順応しきれないでいるのかもしれませんが。だからその歪みがひきおこす現実的な痛みや苦しみをうまく自分の中に位置づけることができな



くて、そしてそういうものから遠ざかるためにここに入っているわけです。ここにいる限り私たちは他人を苦しめなくてすむし、他人から苦しめられなくてすみます。何故なら私たちはみんな自分たちが『歪んでいる』ことを知っているからです。そこが外部世界とはまったく違うところですよ。外の世界では多くの人は自分の歪みを意識せずに暮しています。でも私たちのこの小さな世界では歪みこそが前提条件なのです。私たちはインディアンが頭にその部族をあらわす羽根をつけるように、歪みを身につけています。そして傷つけあうことのないようにそっと暮しているのです。(上. 162)

ここで「直子」が、「私たち」という人称代名詞で語っていることに留意しよう。そして、その「私たち」を同じエンブレムによって結ばれた「部族」と呼んでいることにも。「歪み」を身につけているがゆえに、「外の世界」では「他の人々」と傷つけあわねばならない「私たち」が、この小さな世界では、互いに苦しめあうことなく暮らしていける。だからこそ、「直子」は次のように続ける。

この施設の問題点は一度ここに入ると外に出るのが億劫になる、あるいは怖くなるということですね。私たちはここの中にいる限り平和で穏かな気持ちになります。自分たちの歪みに対しても自然な気持ちで対することができます。自分たちが回復したと感じます。しかし外の世界が果して私たちを同じように受容してくれるものかどうか、私には確信が持てないのです。(上. 163-164)

ここでは、最後に「私」という単数の一人称が戻ってくる。この小さな世界を出ていくとすれば、それは「ひとりひとり」の決断であり、ひとりで「外の世界」に相対することを意味しているからである。

いずれにしても「直子」は、先に見たフランクと同じように、治療(療養)の場を「自分の居場所を持てる唯一の空間」として認識している。そして、その空間から外に出ていくことを「怖い」と感じている。

実際、この時点で「直子」は「一時に比べるとずいぶん回復したように自分でも感じるし「まわりの人々もそれを認めてくれる」(上. 159)、そして「担当医は私がそろそろ外部の人と接触を持ち始める時期だと言い」(上. 164)始めているのだと記している。「直子」にとって、「再入場」の問題が現実のものとなりかけているのである。

しかし、その不安や恐れを、「僕」は実質的に理解できない。「回復の語り」の中

で「直子」の病いをとらえ、その「帰還」を待ちわびている「僕」にとって、病いの快方は「よいニュース」以外の何ものでもない。「いつかきっと直る」、だから「僕は待ち続ける」といってはばからない「僕」は、「解放」の時点にホロコーストの物語のエンディングを見ようとするインタビュアーによく似ている。

先にも見たように、「直子」が山中の施設に入ってしまった後、物語における「僕」の役割は、「帰還者の待望」に限定されてしまっている。その人があちら側の世界から戻ってくるのをただ待ちわびる「僕」は、出征兵の戦場からの帰郷を待つ家族や、収容所からの捕虜の解放を待つ同胞と同じように、こちら側の世界へと再入場する者の恐怖を予期しない。「待望者」という位置そのものが、その視座のありかたにおいて、混沌の経験を取り逃がすものとして準備されているのである。「待望者」は「病む者」をやがて「帰還すべき者」ととらえるがために、その物語を読み違えることになる。

作品の中で、この「再入場への恐れ」をもっとも明示的な形で示しているのは、「レイコ」である。その「病気」はすでにほぼ癒えているにもかかわらず、彼女は「阿美寮」を出ていくことができずにいる。「ここを出て行って外の世界とかかわりあうのが怖いよ。いろんな人に会っているいろんな思いをするのが怖いよ」と「レイコ」は訴える。それは、自分の生の秩序があっけなく崩れおちて、「混沌」を目の当たりにした者ゆえの「恐れ」である。

「直子」の自死へといたる物語についても、あるいは同様の推論が可能であるのかもしれない。もちろん、死の直前の状態では、彼女の病状は悪い方向へとむかっていたのであるから、それは「健康な人々」の世界への「再入場」の場面ではない。むしろ逆に、「直子」は「専門的な病院に移って集中的な治療」を受けねばならなくなっている。しかし、いずれにしてもそれは「阿美寮」を離れ、「回復の物語」にとりこまれることを意味している。「直子」にとって、「阿美寮」は、「自分の居場所を持てる唯一の空間」であった。それは、そこに生活を共にする人々が、互いの「混沌」を了解し、それをシェアすることのできる関係を作っているからである。「療養のための施設」ではあっても、「治療を行う場所」ではないものとして設定された「阿美寮」は、逆説的な意味で「病者のユートピア」となる。そこでは、「治療—回復—復帰」という物語プロットの適用が事実上免除されている。苦しみから「解放」されるために「病気」と闘うための場所という立て前は、確かに維持されている。しかし、そこには、この近代的な物語の枠組みが失効する、一種のエア・

ポケットが出現している。だからこそ、「直子」はそこに居場所を見だし、「回復の物語」にとりこまれて外の世界へ押し込まれることに恐怖を感じる。

もちろんここで私たちは、「直子」の死の理由がその「混沌の場所」から外に出ていくことへの拒否であったなどと断定することができるわけではない。しかし、いずれにしても確かなことは、「直子」の病いをめぐる「語りの形式」の不一致が、二人の間に決定的な期待のズレを呼び起こしていることである。病いの経験のさなかにある者とこれを外部から取り巻く者との間に生じるこうした行き違いは、「僕」が「直子」の言葉を「混沌」の語りとして受けとめるだけの身構えをもちえなかったことに由来している。物語の枠組みそのものが、他者の「不安」と「恐れ」を不可視のものにしてしまうのである。

#### 4 神話化する身体/夢想化する記憶

そして、おそらくはそのまなざしの行き違いと裏腹の事態であるといっていよう。「阿美寮」に引き籠もった後の「直子」は、「僕」の目から見て、同一の現実の地平を共有しない「異界」の住人、すなわち「異人」へと姿を変えていくことになる。

京都の山中に設定された「混沌の場所」としての「阿美寮」は、そのトポグラフィックな位置づけにおいても、また物語の構造的な配置においても、「僕」のいる現実的な空間に対置される「別世界」としての地位を獲得している。しかし「直子」は、そのもうひとつの世界の住人であることによって直ちに「異人」としての性格を帯びていくわけではない。それよりもむしろ、「僕」が「直子」の経験（混沌の語り）を共有するための枠組みをもちえていないということが、両者の間にリアリティの分離を引き起こし、「直子」を「異界」の存在へと変容させていくのである。フランクが示した語りの類型は、それ自体において、世界を認知し構成するための基礎的な形式であり、その枠組みを共有していないということは、その「他者」を共約不可能な世界の住人として現出させることになる。

この小説では、そうした視角のズレに由来するリアリティのギャップは、「僕」の語りの中に登場する「直子」が、しだいに現世的な存在感を失い、いわば神話中の人物へと変貌していくという形で立ち現れてくる。その兆しはすでに、はじめて「阿美寮」を訪ねていった「僕」の前に「直子」が姿を見せる場面に読みとることができる。

どれくらいの時間そんな風にしていたのだろう。僕はそんな予想もしなかった記憶の奔流（それは本当に泉のように岩のすきまからこんこんと湧きだしていたのだ）にひたりにきっていて、直子がそっとドアを開けて部屋に入ってきたことに気づきもしなかったくらいだった。ふと見るとそこに直子がいたのだ。僕は顔をあげ、しばらく直子の目をじっと見ていた。彼女はソファの手すりに腰を下ろして、僕を見ていた。最初のうち僕はその姿を僕自身の記憶がつむぎあげたイメージなのではないかと思った。でもそれは本物の直子だった。（上. 190）

「僕」はここで、高校時代に「キズキ」とバイクに乗って遠出をしたときのことを思い起こしている。ひとりソファに横になった「僕」の脳裏に、「昔の出来事や情景が次々」浮かんでくる。「直子」は、その湧出する記憶が作りだしたイメージに紛れるかのように、いつのまにか「僕」のいる部屋に滑り込んできて、気がつけばソファの端に腰を下ろして「僕」を見つめている。「直子」は、幻想のように、音もなく現れ、そこに佇んでいるのである。互いに沈黙のままじっと目をのぞき込むそこでのわずかな時間には、どこか日常ばなれした特異な現実感が張りつめている。

ただし、もちろんそれは「本物の直子」であるに違いない。ふたりはここで短い会話を交わし、それからソファに並んで座って、体をすりよせる。

直子はソファの僕のとなりに座り、僕の体にもたれかかった。肩を抱くと、彼女は頭を僕の肩にのせ、鼻先を首にあてた。そしてまるで僕の体温をたしかめるみたいにそのままの姿勢でじっとしていた。そんな風に直子をそっと抱いていると、胸が少し熱くなった。やがて直子は何も言わずに立ちあがり、入ってきたときと同じようにそっとドアを開けて出ていった。（上. 191-192）

しかし、こうして再び言葉もなく姿を消していった「直子」には、どこか実在感が希薄である。この場面における「直子」には、どこか「夢想」の匂いがまとわりついている。さらには、この後で「僕」が深い眠りに落ちてしまったと書かれていることも、ここでの「直子」の現実味を疑わせるひとつの要因となっているし、夕方になって改めて出会った「直子」が「はじめて会うときのように」あいさつをし、「本当に恥かしがっているよう」に見えるということも、その疑いを裏打ちする記述であるように読める。

そして、夜。

眠りについて、夢を見ていた「僕」が、夜中にふと目を覚ますと、「直子」がベッドの脇にぽつんと座っている。その場面は次のように語られる。

目を覚ましたとき、僕はまるでその夢のつづきを見ているような気分だった。部屋の中は月のあかりでほんのりと白く光っていた。僕は反射的に床の上に鳥のかたちをした金属を探し求めたが、もちろんそんなものはどこにもなかった。直子が僕のベッドの足もとにぽつんと座って、窓の外をじっと見ているだけだった。彼女は膝をふたつに折って、飢えた孤児のようにその上に顎をのせていた。僕は時間を調べようと思って枕もとの腕時計を探したが、それは置いたはずの場所にはなかった。月の光の具合からするとたぶん二時か三時だろうと僕は見当をつけた。激しい喉の乾きを感じたが、僕はそのままじっと直子の様子を見ていることにした。直子はさっきと同じブルーのガウンのようなものを着て、髪の毛の片側を例の蝶のかたちをしたピンでとめていた。そのせいで彼女のきれいな額がくっきりと月光に照らされていた。妙だなと僕は思った。彼女は寝る前には髪どめを外していたのだ。(上. 239)

この記述の内にはいくつかの不審な点が盛り込まれており、それがこの場面にごく怪奇小説の一節のような雰囲気をもたらしている。まずは、枕もとに置いたはずの腕時計がなくなっていること。もちろんそれは「僕」の思い過ごしだったのかもしれないし、「直子」がそれをどこかに動かしたのかもしれない(時計が床の上に落ちているのをあとで「僕」は見つけることになる)。しかし、日常の中で習慣と化しているふるまい(寝る時には時計を外して枕もとに置くというような)の中に、小さな異常を発生させるというのが、怪奇小説のひとつのレトリックでもある。そして何より、時計を奪われるということは、「時」を奪われることに等しい。これによってこの場面は、時計によって計測される日常の時間から遊離して、ある「真夜中」へと滑り落ちることになる。

ついで、僕を襲う「激しい喉の乾き」。それはやはり、定型的な「恐怖」の演出アイテムであるといえるだろう。

そして何より、「直子」が寝る前に外したはずの「蝶のかたちをした髪どめ」。確かにそれも、再び起きだした「直子」が丁寧に髪をまとめ直したにすぎないのだといえればそれまでのことである。しかし、その小さな事実に「僕」が「異状」を感じていることがおそらくは重要であろう。説明はつけられるけれども、どこか不自然な印象を与える些細な出来事。それは、虚構のテキストが、「現実」の中に「現実

ならざるもの」を滑り込ませるための常套的な道具立てである。

いずれにしても、「直子」はこの場面で、一言も口をきかぬまま、ぴくりとも動かぬまま「月光」の中に膝を抱えて座り込んでいる。そして突然、「僕」が喉を鳴らしたことを合図にするかのように、枕もとにすり寄ってくると「僕」の目をじっとのぞき込む。しかし、そのまなざしには実体のある人間のものという印象が伴わない。

僕も彼女の目を見ただけで、その目は何も語りかけてはいなかった。瞳は不自然なくらい澄んでいて、向う側の世界がすけて見えそうなほどだったが、どれだけ見つめてもその奥に何かを見つけることはできなかった。僕の顔と彼女の顔はほんの三十センチくらいしか離れていなかったけれど、彼女は何光年も遠くにいるように感じられた。(上. 240)

「向う側の世界がすけて見えそうな」ほどに澄んだ、しかし「何も語りかけてはいない」その瞳は、「直子」をどこか霊的な存在へと変容させている。私たちはここで、それが実在の「直子」なのかどうか、この場面が現実の世界のことなのかどうか、疑いをかけてみることができるだろう。

そして、「僕」もまた、その実在を確かめようとするかのように、手を伸ばして「直子」に触れようとする。しかし、彼女はすっと身をひいてそれをかわし、それからゆっくりと服を脱ぎ始める。やがて、髪どめだけを残して、何も身につけていない「直子」の裸体が現れる。その体を見て、「僕」は「完全な肉体」だと思う。

これはなんという完全な肉体なのだろう—と僕は思った。直子はいつの間にこんな完全な肉体を持つようになったのだろうか？ そしてあの春の夜に僕が抱いた彼女の肉体はいつたいどこに行ってしまったのだろうか？ (上. 241)

月光のもとに晒される「完全な肉体」。それはまさに神話的な形象である。終始無言のままに繰り広げられるこの真夜中の一場は、すでに現実と夢の境界を超えて、あやかしの世界へと移行しているようにも思われる。少なくとも、ここでの「直子」の姿を「僕」が現実に見たのか、それともそれは夢の中の一場面に過ぎないのかは、十分に判定をつけることができない。そのまま、「直子」はやがて元のように服を着て、無言のうちに部屋から姿を消す。その後で、「僕」は時計を発見し、再び現世の時間を取り戻すことができる。しかし、翌朝、顔を合わせた「直子」

からは「昨夜僕の前で裸になったという気配」はまるで感じられない。

もちろん、この夜の場面が現実の出来事描いているのか、それとも夢や幻の光景を再現しているにすぎないのかということが、それ自体において問題となるわけではない。場面の現実性を疑わせる要素は多数仕掛けられており、それを幻想のシーンとしても、他の記述との間に不整合は起こらない。とはいえ、「僕」はこれを基本的には「現実」の枠組みの中で語って見せている。その枠組みの妥当性を判断する資格が、私たちに与えられているわけではない。

しかし、その上で重要なことは、「僕」の回想する「直子」の姿が、「夢」と「現」の狭間をさまようような「境界性」をまとっており、それは「直子」を、半ば現実的、半ば幻想的な存在へと変貌させているという点にある。「直子」はかつて「僕」と「お互いの不完全な体を触れあわせた」未成熟な存在から生まれ変わって、「性的な興奮を感じさせないほど」「あまりにも美しく完成された」身体へとメタモルフォーズしている。「直子」はもはや、現実の女の子ではなく、神話として記憶されるべき「異人」と化しているのである。

少なくとも、「直子」の夜の姿は、現世的な存在であることをやめ、神的なものへと近づいている。逆に見れば、昼間「レイコさん」とともに「普通」の姿を見せる「直子」は、「異人」が身をやつしたかりそめの姿に他ならず、そうなれば草原の中での性的な関係にはどこか「異類婚」的な性格をも感じ取ることができる。そうであるとすれば、「口」と「手」だけを使って行われる「直子」とのセックスも、また別様の象徴性を帯びたものとして読むことができるし、そこには「異人との交わり」ゆえの特異な官能性を感じることもできるだろう。「僕」はここで、すでに神話と化した「直子」に出会い、その身体に触れているのである。「直子」は「物語的現実の枠組み」を共有しない「異界」の女であり、したがってそれは触れれば触れるほど「災厄」の高まっていくような「魔性」の性格を帯びているのである。

この時、私たちが検討しなければならないのは、こうした神話性が、「直子」の物語を聴き損ねていることの代価として生じているのではないか、という点にある。現実の他者としての「直子」に応答する力を失ってしまったがゆえに、回想の中の「直子」は「完全な身体」をもつ神的な存在へと姿を変えてしまう。それは、物語の象徴的な次元においては、想定されうる論理ではないだろうか。

そして、もしそういいうるのだとすれば、ここでもやはり「直子」の「帰還」を待つという「僕」のシナリオは、この時点においてすでに破綻しているのだと見な

ければならない。「僕」は「現実」の中で、「不完全」な物語を生きている「直子」をあらかじめ見失っているのであり、その帰還を待望しながらも、もはや彼女とは「異界」において遭遇することしか許されなくなっているのである。

## 5 証言の失敗

いずれにしても、この時点において「僕」は、「直子」の物語に寄り添うだけの力もちえないまま、独善的にその「回復」を待ちわびているだけの存在と化している。「直子」の「死」に対して「僕」に何らかの罪があるとすれば、それは他方で「緑」との関係を発展させ、「緑」の方を選んでしまったことにあるのではない。むしろ「僕」の罪は、「直子」の語り、あるいはその「混沌」を聴き取ることができなかつた点にある。

「直子」との約束を守って、その存在を記憶し続けるために語りだされたこの物語が、肝心の地点でその姿を見失ってしまうのは、他者の語りに応答し、共鳴する力を、「僕」が根本的に欠落させていたことに由来している。みずからの死を選択した他者の行為を証言しようとする「僕」の語りは、最終的にその無力を露呈して終わるのである。

とはいえ、いうまでもなく、問題はこうした小説中の人物を道徳的に糾弾することにあるわけではない。むしろ問われなければならないのは、読み手としての私たちが、この破綻した物語を受け取り、何らかの形で応答してしまうという点にあるだろう。私たちはどこかで、「僕」や「直子」と存在の条件を共有しているのかもしれないし、似たり寄ったりの状況を生き延びることを強いられているのかもしれない。『ノルウェイの森』が陳腐なラブロマンスに終わらないとすれば、その力の一端はおそらく、作中の人物たちと読者とがともに直面しているであろう「物語の困難」に由来している。



## 第4章 「緑」—語り続ける身体

癒されたい？ 何から？ もちろんそれが問題なのだ。

(E. F. ロフトス& K. ケッチャム『抑圧された記憶の神話』)

### 1 語り手としての「緑」

これまで私たちは、「僕」と「直子」の関係を基軸に据えて、『ノルウェイの森』に描かれた様々な自己物語の軌跡をたどってきた。そこに見いだされたものは、それぞれの個人が、偶発的な条件に翻弄されながら、容易に挫折してしまいそうになる物語を語り継いでいかねばならない状況であり、またそうした状況の中で逼塞しそうになる自己の物語を、他者の物語の回復に寄り添うことで蘇生させようとする主人公の姿であった。しかし、その「僕」の試みは、他者——「直子」——の混沌の経験をすくいとることのできないまま、やはり挫折して終わることになる。「僕」は、死に至る「直子」の物語を正確にたどることもできぬうちに、ひとりこちら側の世界に取り残されてしまうのである。

では、こうした破綻の物語を一方に据えてみた時、作品全体を支えるもうひとつの関係——「僕」と「緑」の物語——は、どのような意味を帯びたものとして読みとられることになるだろうか。「僕」は、「直子」とともに生きようとしていた「回復の物語」が座礁し停滞すると同時に、平行して「緑」との関係の中にもうひとつの物語の可能性を見いだしていく。これによって生まれた不規則な三角関係の一角を担いながら、「緑」は「僕」の物語を袋小路から救いだし、これを未来にむけて押し進めることを可能にしているように見える。「直子」の「死」との対照において、「緑」は少なくとも「生存」の可能性を強く感じさせる。それでは、自己物語の語り手としてとらえた時に、「緑」はどのような個性をもって造形されているのだろうか。そして、その「緑」の物語、あるいは「緑」との物語が生き延びることを可能にしている条件とはどのようなものなのだろうか。

### 2 物語を受け取ることの困難

「小林緑」は、あらゆる点で「直子」の対極に登場する人物である。それは単に「僕」をめぐるいびつな三角関係の一翼を担うということの意味するだけではない。みずからの物語を語り続ける存在としてとらえた時にも、「緑」と「直子」は、その語りをとりまく諸条件の与えられ方において、さらにはその状況に抗して自己を

語り継ぐための対処法において、好対照をなす存在であるように思われる。

しかしそれは、みずからの物語を語り継ぐことに困難を覚えている「直子」に対して、「緑」がそれをやすやすとやり遂げている、ということの意味するわけではない。確かに、「緑」は終始饒舌であり、その言葉にも揺らぎがなく、いつも正確に自分自身の生き方を語っているように見える。けれども、個別の場面を超えてその言動をたどっていくならば、「緑」もまた「緑」なりに自己の生を物語り続けるための困難な闘いを強いられている様子が見えてくる。ただし、その闘いのありようは、語りを困難なものとする条件の与えられ方において、すでに「直子」のそれとは様相を異にしている。

「緑」の物語が直面している問題を、ひとまずは「物語を受け取ることの困難」、あるいは「物語の起点を定めることの困難」と呼んでおくことにしたい。

既述のように、自己物語とは、過去から未来へと続く継起的関係の上のみずからの経験をつなぎ合わせ、これによって持続的な同一性をもった自己像を構築しようとするところに成立するものである。この時、物語が閉じたまとまりを構成するためには、そのストーリーの起点と終着点とが確保されていなければならない。始まりがあって、途中の経過があって、結末を迎えること。これが完結したひとつの物語の姿である。この時物語は、始点と終点をもつ線分になぞらえることができる。

自己物語に関しては、主要な人物（＝語り手でもある「私自身」）は常に人生の途上にあって、なおもその物語を生き続けているのであるから、厳密には閉じた全体を構成することはありえない。しかし逆に見れば、物語の結末は常に、暫定的な形で語り手の置かれている現在に設定され、その「今の私」にむかって諸々のエピソードが配列されることになる。極端な例外を除いて、物語の結末は「今現在の自分」という形で先取りされているはずなのである。

これに対して、物語の「起点」の方は、形式的にはそれぞれの語りにおいて選り取られねばならない。私たちの自己物語は、どこかに語りの始まりのポイントを探し当てることを必要とするのである。

しかしこの時、個々の語り手は「私」の物語を任意の地点から自在に語り起こすことができるわけではない。多くの場合に、物語の初発の条件はむしろ限定されたものとしてあらかじめ与えられている。語り手は、まずそのスターティング・ポイントを受け取り、受け容れるところから始めなければならない。

例えば、「直子」にとっては、「キズキ」というパートナーが、所与のものとして

あらかじめ存在していた。物心のついた時にはすでに「キズキ」が傍らにあり、知らぬ間に「直子」は二人の関係を生き始めていたのであった。そして、この「キズキ」との間に生まれた関係は、「直子」の自己物語にとっては常に揺らぐことのない「起点」をなしている。たとえそれが「少しずつ不幸になっていく」物語であったとしても、彼女は自分が生まれ落ちた世界からひとつの物語を受け取ってしまったのだといってよいだろう。そうであればこそ、この「重要な共演者の死」は、彼女の物語そのものを中断させ、語りの進行を困難にするのである。

しかし、誰もがそうした揺るぎのない物語の起点を、自分の生まれ落ちた世界から受け取ることができるわけではない。人は時に、自分自身の物語の原点を容易に見定めることのできないまま、暫定的な語りを続行しなければならない。

「緑」にとっての問題とは、まさにその「物語の恒常的な暫定性」にある。彼女は、それを引き受けて語り継いでいくことのできる物語、あるいは語り継ぐに価するだけの物語を、自明のものとして受け取ることができない。彼女がそこに投げ込まれてある世界は、「小林緑」というストーリーを継続的な筋立ての中に送り込んでいくための装置や、その物語に動員されるための資源を十分な形で用意してくれないのである。したがって「緑」は、物語 story の起点を欠いたまま、その場ごとの語り telling によって常に当面の自己像を立ち上げていかねばならない。その結果、「緑」の提示する自己像はひどく不安定なものとなり、振れ幅の大きなものとして見えるようになる。

「緑」が、場面ごとには極めて鮮烈な像を提示しながら、全体的としては一貫性を欠き、とらえどころがないと思わせてしまうのも、おそらくはこの点に由来している。そもそも最初の登場の場面から、「緑」は印象の定まらない存在として「僕」の前に現れる。それ以前に何度も教室で見かけていたにもかかわらず、突然に髪を切った「緑」を「僕」は特定することができないのである。もちろん、この像としての未確定性、安定的なカテゴリーにおさまらない浮遊感が、「僕」を「緑」へとひきつけるのである。

「緑」が持続的な物語を語りえないのは、彼女の育ちあがった世界と、その世界から引き継いだ諸々の性向や記憶が、彼女の置かれている現時点での語りの場（自己物語の場）の中で、持続的な物語の「仕掛け」や「資源」として十分に機能しないからである。

その「緑」が生まれ育った環境について、『ノルウェイの森』という作品は例外

的なまでに多くの情報を与えてくれる。具体的な地名を伴って、「緑」がどんな地域の、どんな家庭に育ち、どんな学校に通ったのかが語られる。

それによれば、「小林緑」は、「豊島区北大塚」の小さな書店（「ごく普通の町のごく普通の本屋」（上. 122））に生まれ育つ。（出身階層は、自営業者として中間層に属するが、その営業の形態と地域性を考えれば都市の中下層に位置づけることができるだろう。しかし、ここで重要なことは、その家庭がサラリーマンでも労働者でもブルジョアでもないマージナルなカテゴリーに分類されることにある。周辺的ではあるものの、しかしとりたてて特異ではない、ありふれた存在として「町の本屋」という設定が選択されている。それは周辺的でありながら無徴のカテゴリーなのである。）

その家族の中で、母親は二年前に脳腫瘍でなくなり、父親も今同じ病気で入院治療を受けている。その父親について、「緑」はこのように評する。

「あの人、悪い人じゃないのよ。ときどきひどいこと言うから頭にくるけど、少くとも根は正直な人だし、お母さんのことを心から愛していたわ。それにあの人のはあの人なりに一所懸命生きてきたのよ。性格もいささか弱いところがあったし、商売の才覚もなかったし、人望もなかったけど、でもうそばかりついて要領よくたちまわってるまわりの小賢しい連中に比べたらずっとまともな人よ。」（下. 68）

小さな商店主として生きてきた「誠実」で「まとも」な人生。関東大震災も太平洋戦争も経験したけれど、あとからふりかえってみても、「そういうのあったっけなあ」としか思い起こせないような「全然ドラマティックじゃない」一生（下. 89）。この父親の生き方と性格に関して、語られるものは「凡庸さ」と「善良さ」、つまりはドラマ性の欠如、あるいは物語としての無徴性である。

そして今、この父親は病院の一室で死を迎えようとしている。「家具やら建具やらを全部運び出されて解体されるのを待っているだけの古びた家屋のよう」に、ただ「ひとつの生命の弱々しい微かな痕跡」となって、父親はベッドに横たわっている。ここでは、「平凡な」ドラマが「平凡な」ままに終わろうとしているのだ。

そして「緑」は、週に四日、姉と交代でこの父親の看病に追われている。同室の「奥さん」にいわせれば、「緑」は「よく気がつくし、しっかりしている」（下. 77）有能な看護者である。「緑」は確かにその役割を、またそれをしっかりとこなしてしまう自分をも、「現実」の一部分として引き受けねばならない。しかし、そこか

ら派生する自己像が、「緑」のパーソナリティやその物語において一貫した像を結ぶわけではない。つまりそれは、乱暴につながり合われていく、複数の「緑」の一断片にすぎないのである。

しかも、この下町の小さな本屋に生まれ育った「緑」は、なぜか名門の女子校に進学をする。「四谷駅からしばらく歩いたところにある」その高校は、「育ちも良き成績も良い」「金持ちの娘」ばかりが集まる、「お嬢様学校」である。この場ちがいな空間に迷い込んでしまった「緑」は、その学校を「死ぬほど嫌いだった」といいながら、ただ学校に負けてしまうことだけを怖れて、勤勉に通い、優秀な成績でこれを卒業する。「学校」という選別の仕組みが、偶然にも「下町」の「小規模自営業者」の娘をまったく異質な階層文化の中に導き入れる。しかし、彼女はその新しい世界に何ら積極的にコミットすることなく、ただその場所を通過するためだけに歳月を送る。それはそれでひとつの闘いの形であり、ひとつの物語の形である。しかし、「緑」にとってそれは自分自身の存在を積極的に形作るための物語ではなく、むしろ「私自身の物語」の起点を先送りするための闘いであったということが出来るだろう。

どんな個人にとっても、家族的出自や階層的な帰属が、その後にとどろく物語の道筋やその形式を大きく制約する。しかしそれは、自己物語の出発点とその行方を決定するわけではない。個々の語り手にとってのひとつの問題は、その世界によって与えられた限定的な可能性を、自分自身の物語の起点として引き受けることができるかどうかにある。「緑」にとっての困難は、彼女がその出身階層とその生活世界から多くのものを受け取りながら、それを起点とした安定的な自己物語を語りだすことができないという点にある。確かに彼女は、与えられた個々の状況の中では、役割を引き受け、その場その場を乗り切っていく。しかしそれは彼女にとって、物語的自己同一性（リクール）を追求するための原点となるものではなく、当面の自己像を立ててその場の状況を通過していくための手段にしかなりえていない。したがって「緑」は、場面ごとに、あるいはその相手ごとに、時に応じて多様な顔を見せる。語りの原点となる場所をもたないがゆえに、多様な自己の可能性をちぐはぐに継ぎ足しながら、複数の物語を振りまいていく。ある意味では、自在で柔軟な自己といえるかもしれない。しかし見方を変えれば、それは空虚でバランスの悪い自己、目前の他者や関係にに応じていかようにも姿を変えるような「条件依存的 contingent」な自己のあり方なのである。

多くの場合に、生まれ育った環境によって与えられる経験は、その人間の人格的

な土台となる感覚や性向を形成する。それは、その人間を身体のレベルにおいて造形し、後に出会う様々な場面に対する基本的な身構え——「ハビトゥス」——を作り上げていく。「緑」についても当然同じことがいえる。例えば、「よく気がつく、しっかりものの介護者」というハビトゥスを「緑」はその家族的環境の中でやはり培ってきたはずである。ところが、彼女がその世界から受け取ったもの（ハビトゥスあるいは文化資本）は、物語的存在としての彼女を土台から支えるものとして確立されているわけではない。それはどこか隙間だらけで、どうにでも変わりうる余地を多分に残してしまっている。例えば、「緑」の作る料理は、関西の料理人の書いた本に学んだがために、すべて関西風の味つけになっている。それは、家族の中に家族の食文化といえるものが存在しなかったからである。味覚という基礎的な身体感覚の形成において、その出自の世界がベースとなるものを用意してくれない。それゆえに、偶然にであった書物（外部的なメディアがもたらす外部的な情報）が、いかようにも彼女の身体を作り込む。空虚であるがゆえに可塑的な身体をもった「緑」は、偶発的な世界の働きかけに対して無防備に投げだされている。彼女の存在は、偶然の出来事との出会いによって、いかなる方向へもむかってしまいかねない、そうした危うさを抱えている。彼女がその世界から受け取ったものは、「緑」の「物語 story」の基礎をなし、そのたどるべき筋書きを方向づけるような力をもちえないのである。

家族的な世界が、「私」の物語の起点たりえないという事態は、「緑」が両親の死や不在に対して、これといった悲しみの感情を覚えることができないという点にも現れている。

「それなりに複雑だったのよ、うち。でもね、私ずっとこう思ってたのよ。なんののかんのといっても実のお父さん・お母さんなんだから、死んじゃったり別れちゃったりしたら悲しいだろうって。でも駄目なのよね。なんにも感じないのよ。悲しくもないし、淋しくもないし、辛くもないし、殆んど思いだもしないのよ。ときどき夢に出てくるだけ。」  
(上. 141)

両親からは『『十分じゃない』と『全然足りない』の中間くらい』の愛情しか受けなかったという「緑」は、決して両親を嫌っているわけでも憎んでいるわけでもない。また、母の死に対する「悲しみ」の感情の欠落は、「緑」という人物の「人格的な欠落」を意味するものでもない。それはむしろ、「緑」という存在と「家族」

との根本的な距離、あるいはその「無関与性」を示しているといえるだろう。ちょうど、この話をしている「僕」と「緑」の前で、燃え上がっている火事場の炎や煙が二人にとっては無縁の「風景」でしかないのと同様に、親たちは「緑」の「現実」の一部でありながら、彼女自身の「物語」には「無関与」なものにとどまっているのである。

こうして自己の物語のコアとなるものを受け取ることができないまま、「緑」は世界に相對さなければならぬ。あるいは、語りの起点となる場所を定めることができないまま、「緑」は自己の物語を語って見せねばならぬ。そこには、ひとつの物語 story を、自己存在の核心にふれるものとして与えられてしまった「直子」のそれとは、確実に質の違う痛みが伴う。そこに生じる、とらえどころのない「空虚」の感覚を、「緑」は自作の奇妙な唄に託している。

あなたのためにシチューを作りたいのに  
私には鍋がない。  
あなたのためにマフラーを編みたいのに  
私には毛糸がない。  
あなたのために詩を書きたいのに  
私にはペンがない。(上. 140)

『『何もない』っていう唄なの』と「緑」はいう。確かに、「緑」にとっては「何もない」ということがテーマなのだ。

しかし、この物語の起点の不在、物語を受け取ることの困難を前に、「緑」はただ沈黙へと後退して行くわけではない。「緑」という人物が格別の個性を放っているとすれば、それは、この空虚を前にたえず語り続ける力、「何もない」世界を語り抜けていく力を備えていることにある。

途絶えてしまった物語のあとで言葉をなくしてうずくまる「直子」に対して、いっこうにまともな形で始まらない物語を前にして、ひたすらに言葉を発し続ける「緑」。この「緑」という語り手の登場が、「僕」の物語を、その当初の企図から見れば思いもよらなかった方向へと導いていく。では、空虚を前にしてなおも言葉を発し続ける「緑」の語りのスタイルとはどのようなものなのだろうか。

### 3 作り話、あるいは嘘つきの戦略

まず第一に、「緑」は嘘つきである。あるいは少なくとも、作り話の名手である。状況に応じて、あるいは相手に応じて、彼女はもっともらしい作り話をいとも簡単に紡ぎだしてみせる。例えば、「父がウルグァイへ行ってしまった話」。「緑」の家で一緒に食事をし、二人で食器を洗っている時に、彼女は「僕」に、突然、父親が戦争中の友人を頼って「ウルグァイに行ったまま戻ってこない」のだと告白する(上. 133)。

「一度だけ絵ハガキが来たわ。今年の三月に。でもくわしいことは何も書いてないの。こっちは暑いだとか、思ったほど果物がうまくないだとか、そんなことだけ。まったく冗談じゃないわよねえ。下らないロバの写真の絵ハガキで。頭がおかしいのよ、あの人。その友だちだか知りあいだかに会えたかどうかさえ書いてないの。終りの方にもう少し落ちついたら私とお姉さんと呼びよせるって書いてあったけど、それっきり音信不通。こっから手紙出しても返事も来やしないし」(上. 134)

しかし、このウルグァイ行きの話は真っ赤な嘘である。「緑」の父親は脳腫瘍で倒れ、都内の病院に入院している。そして、そんな嘘をついたことなど気にかける様子もなく、「緑」はそのしばらく後に「僕」を病院へと連れていく。

「我々は何処に向っているんだろう、ところで？」と僕は訊いてみた。

「病院よ。お父さんが入院していて、今日いちにち私がつきそってなくちゃいけないの。私の番なの」

「お父さん？」と僕はびっくりして言った。「お父さんはウルグァイに行っちゃったんじゃないの？」

「嘘よ、そんなの」と緑はけろりとした顔で言った。「本人は昔からウルグァイに行くんだってわめいてるけど、行けるわけないわよ。本当に東京の外にだってロクに出られないんだから」

「具合はどうなの？」

「はっきり言って時間の問題ね」

我々はしばらく無言のまま歩を運んだ。(下. 63-64)

「緑」はこうして、しばしば即妙に嘘を語る。そして「僕」はたいていそれを「言葉通り」に受け取ってしまう。「僕」には「嘘」を「嘘」としてやりとりするノウハウが欠けている。



「緑」の作り話の技法はその他の場面でも発揮される。例えば彼女はアルバイトで地図に添える小冊子にその地域の解説文を書く仕事をしている。その仕事のこつは、地域にまつわる「ちょっとしたエピソード」を盛り込んでおくことなのだ。「緑」は「僕」に説明する。そして、「でもよくそういうエピソードがみつかるもんだね、うまく」と感心する「僕」に、「緑」はさらりとうこう答える。「そうねえ（……）見つけようと思えばなんとか見つかるものだし、見つからなきゃ害のない程度に作っちゃえばいいのよ」（上. 118）。

こうした作り話の才能は、平気な顔で罪のない「嘘」をつく場面にものみ発揮されるものではない。たわいのない想像、あるいは妄想の物語をくりだすことも、「緑」のおしゃべりの大事な一部分である。その妄想のおしゃべりは、陳腐化した、通俗的な物語のイメージにあふれている。例えば、酔っぱらった「緑」が「僕」に「私が今いちばんやりたいこと」を語る場面。

「ねえ今私が何やりたいかわかる？」と別れ際に緑が僕に訊ねた。

「見当もつかないよ、君の考えることは」と僕は言った。

「あなたと二人で海賊につかまって裸にされて、体を向いあわせにぴったりとかさねあわせのまま紐でぐるぐる巻きにされちゃうの」

「なんでそんなことするの？」

「変質的な海賊なのよ、それ」

「君の方がよほど変質的みたいだけどな」と僕は言った。

「そして一時間後には海に放り込んでやるから、それまでその格好でたっぷり楽しんでなって言って船倉に置き去りにされるの」

「それで？」

「私たち一時間たっぷり楽しむの。ころころ転がったり、体よじったりして」

「それが君の今いちばんやりたいことなの？」

「そう」

「やれやれ」と僕は首を振った。（下. 50-51）

ここで「緑」が語ってみせるのは、自分自身と「ワタナベ君」を登場人物とした、ポルノまがいのからみのシーン、あるいはむしろ、安易なポルノフィルムよりもさらに陳腐なドタバタコントさながらの物語である。定型化して流通する大衆的物語の（俗悪とっていい）イメージを引っ張り込んで、そこに自分たちの姿を重ねながら編集して、「これが今やりたいこと」なのだと言ってみせる。それはもちろん、

酒に酔った上での「猥談」の一種であり、ありもしない出来事を語る無意味な言葉の遊びである。しかし、陳腐な虚構の世界に自己の像を重ね合わせ、無意味にこれを増殖させていく「遊び」の姿勢は、「何もない」世界に相對する「緑」の身構えを端的にあらわしているようにも思える。「俗悪」な「定型」の引用を弄ぶのは、彼女自身がより本来的な何かを信じているからではなく、現実の世界がオーセンティックな物語を欠いて「陳腐」なドラマの反復に終始しているからであり、自分自身もまたその「ばかげた物語の雛形」から自由ではないからである。「お笑い」の芸人たちが、陳腐な定型と化した現実をさらにデフォルメしながら自作してみせるのと同じように、「緑」は架空の物語の中で、無意味なまでに型にはまった欲望を「自分自身」に演じさせて遊ぶ。空虚なものに空虚なものをぶつけていくような、この中身の無い語りの増殖は、確かな物語を発生させない世界を生き延びていくための戦術なのだといえるだろう。

もちろん、「緑」の演じている自己像がすべて大衆的メディアに媒介された物語からの借用によって構成されているわけではない。既述のように他方では、その出自の世界から受け継いだ「古風な下町の娘」としてのハビトゥス——「親切でやさしいし、よく気がつくし、しっかりしているし、おまけに綺麗だし……」——も顔をのぞかせるし、さらにはどうにも分類することの出来ないあまりにも突拍子のない行動パターン——例えば、父親の遺影の前で裸体をさらしてみせる「緑」——を見せることもある。「緑」の自己は、それら一貫しない断片の寄せ集めであり、そのつぎはぎである。「緑」の存在は、置かれた状況に対していつもどこか「場違い」で「ちぐはぐ」な印象を与える。「お金持ちの娘」たちの中できつい身構えを強いられる「緑」、大学のフォークソングサークルで家父長的な活動家たちと喧嘩をする「緑」、男子寮や病院に超ミニのスカートをはいて乗り込んでいく「緑」。いずれの空間にも「緑」の人間像に安定的で平穏な「形」を与えるような場は存在していない。しかし、その「状況」とのズレこそが「緑」を個性化する。明確な像を結ばないまま、ちぐはぐにつなぎ合わされながらも、そこには常に確かな存在感を放って「緑」が現れてくる。

このつかみ所のない不確実な像を、「緑」という個性へとまとめ上げているのは、偶発的な状況を絶えず意味あるものへと分節化し、物語を立ち上げ、その中心に存在し続けようとする、「緑」の語り手としての力量に他ならない。嘘であれ作り話であれ、陳腐であれ凡庸であれ、「緑」は「何もない」世界にむかって語り続け、そこに（その場限りのものであれ）「お話」を立ち上げてしまう。

この「緑」に与えられた「語りの才能」(時には「嘘つきの才能」「作り話の才能」)は、「直子」との対比において、作品を対称的構造の中に構成していくひとつの機能的な意味をもっている。

即興的な作り話の語り手である「緑」に対して、「直子」は常に「公正」だの「誠実」だのにこだわって、「本当のこと」をいおうとする存在である。しかし、むしろ「本当のこと」をいいあてようとするからこそ、「直子」は自己を語る言葉を見失っていく。「直子」の自己物語は、いつも「真実性」という重たい基準を背負わされて語られようとしている。しかし、そうであればこそ、言葉が本当の自分に追いつけないという感覚が、直子の語りを困難なものにし、彼女を沈黙と失語へと追いやる。

他方「緑」は誠実な沈黙よりも饒舌な作り話を選び取る。彼女のおしゃべりは「真実性」という基準を掃き捨て、果てしなく言葉を増殖させることのできるような発話空間を生み出す。つまり、「発話の妥当性の基準」をずらすことによって、語り続ける「私」を産出することに成功するのである。

過去の事実や記憶に関して、あるいは内面的な感情に関して、私たちはしばしば、本当のことをいおうとするがゆえに何もいえなくなるという経験をする。例えば、「自分は本当に彼/彼女のことが好きなのだろうか」と自問してみる時、本当の感情を確認してそれを言葉にしようとするほど、本当の気持ちは分からなくなってしまふ。感情は常にアナログで、漠然としたものであり、その真実をいいあてるには、言葉はあまりにも単純で粗雑であるように思える。この時、「本当のこと」をいいあらわすことなどできないというこの状況を前にして、言葉を失い、沈黙し、あるいは言葉の陳腐さに戸惑ってしまうのが「直子」的であるとするならば、それとは逆に、たとえ陳腐ではあっても言葉の力によってそこに世界を作り上げてしまおうとする態度を「緑」的なものとして対置することができるだろう。

「緑」の「発話し続ける力」は、感情に対する態度に関しても、「直子」のそれと対極的であるように見える。例えば、「緑」が「つきあっていた彼と別れた」ことを「僕」に告白する場面を見よう。

「それでどうしたの？」

「彼と別れたわよ、さっぱりと」と言って緑はマルボロをくわえ、手で覆うようにしてマッチで火をつけ、煙を吸い込こだ。

「どうして？」

「どうして？」と緑は怒鳴った。「あなた頭おかしいんじゃないの？ 英語の仮定法がわかって、数列が理解できて、マルクスが読めて、なんでそんなことわかんないのよ？ なんでそんなこと訊くのよ？ なんでそんなこと女の子に言わせるのよ？ 彼よりあなたの方が好きだからにきまってるでしょ。私だってね、もっとハンサムな男の子好きになりたかったわよ。でも仕方ないでしょ、あなたのこと好きになっちゃったんだから」(下. 206)

この感情表現の揺るぎなさ（「あなたの方が好きだからにきまってるでしょ」）が、「緑」を「直子」の対極に位置づけ、その対照の中で、彼女にひとつの魅力を与えている。もちろん、「あなたが好き」という「緑」の言葉が作り話だというわけではない。考えなければならないのは、「緑」の感情表現の二値的な明晰さ（彼よりもあなたが好き）であり、それがどのようにして可能になっているかである。

おそらく、そうしたクリアな言語化が可能であるためには、前言語的に感情が発生しそれを事後的に概念化するという形ではなく、言葉にすることで感情が形作られ、言葉とともにリアリティが立ち上がるという接続回路が必要である（「好き」だから「好きだといえる」のではなく、「好きだといえる」のだから「好き」ということなのだ）。あるいは、その感情自体が不確定であっても、ひとつの言葉によってそれをいいあらわして、それが実際の関係を先に押し進めていくものであるならば、その言葉で世界を切り取り、現実を裁いていくことに、むしろモラルを見いだす（「ワタナベ君が好きだといえる」以上、「恋人とは別れる」。あるいは逆に、「別れた」以上「ワタナベ君が好きだということにきまっている」）。

このようにして「緑」は、不確定な現実を横断しながらも、明晰に語ることで生きてしまう。「緑」にとって、「言葉」が妥当であるかどうかは、その言葉によって生きていく形が開かれていくかどうか、他者との関係の中で生きていくための身構えを導きだせるかどうかにある。それを、「言葉のプラグマティズム」あるいは「語りのプラグマティズム」と呼んでおくことができるだろう。

#### 4 境界画定のゲーム

言葉と世界、表象と現実の結びつきに関するこうしたプラグマティックな態度は、他方で、身体と自己の関係をどのように立て、その身体との関わりの中で他者との関係をいかに定義づけていくのかという局面でも、「緑」と「直子」とを対照的な存在にしたてている。

既述のように、『ノルウェイの森』では、「身体」との関係が「性」をめぐる自己

制御の可能性の問題へと特化され、これによって記号化される形で主題化されている。この作品の中で、「緑」は、「永沢」と並んで、しかし「永沢」とは別の形で、みずからの性をコントロールすることのできる登場人物として描きだされている。

「永沢」にとって「性」の自己制御という問題は、自己の身体的な存在を完全に統制し、同時に他者との関係をも支配することにある。「永沢」は、寝たい時には誰とでも寝るような男であるが、それは自分自身の欲望に翻弄され、それを制御しえないからそうするのではない。むしろ、「永沢」にとって、自在にセックスの相手を見いだすということは、自己規律と他者支配のトレーニングである。「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のが紳士だ」（上. 105）と、「永沢」はみずからの「行動規範」を語る。「名前も知らない、顔も覚えていない」女たちと一度だけ寝て、別れる（下. 112）。その「ゲーム」もまた、この「行動規範」の中に収まっている。自己の身体と身体を介した他者との関係を、自分があらかじめ設定した規則に従わせ、完全な予測可能性 predictability の下に置くこと。それが「永沢」にとっての勝利なのだといえるだろう。

これに対して「緑」は、「永沢」のように自分の身体や他者との関係を意志的にコントロールし、支配することができるわけではない。彼女は、その場の流れの中で「僕」とキスをしてしまうし、欲望を抑えきれずに「相手」を求めてしまうこともある。にもかかわらず、「緑」の身体は、「直子」や「レイコ」のそれのように、制御不可能なものとして暴走したり、自己の意志に背いたりして、彼女の人格の殻を脅かすようなものにはならない。それは、「欲望」と「感情」の結びつきが言葉によってはっきりととらえられ、したがって、欲望にもとづく行為が明確な意味をもって「緑」自身に把握されていくからである。そして、この意味の成立と同時に、していい関係としてはいけない関係、あるいはその関係の中でしていいこととしてはいけないことの境界線が、そのつど確定されてくる。例えば、「緑」は、元の恋人と別れた後で「僕」のことが好きなのだと告白し、「僕」のことを求めていることをはっきりと認める（「今は何も考えずに抱きしめてほしいのよ。私二ヶ月間これ我慢してたのよ」下. 209）。しかし、「僕」が「直子」との関係に答えを出すまでは、最終的な行為だけは「しない」ことを選択する。キスをし、裸になり、ベッドの中で触れあいながら、しかし最後の行為だけはまだ許さない。そこにはあるいは「挿入行為」に特権的な意味を与える男根中心的なセックス観の介在を見るべきなのかもしれない。しかし、仮にそうであったとしても、「緑」にとって重要なことは、していいこととできないことがそこに区別され、これによって二人の関係が

制御されるという点にある。そこに一線が引かれているがゆえに、それを超えてることが特別な意味をもつものになるのであるが、その境界がどの地点に設定されるのかはさほど重要なことではない。

あらためて指摘されるまでもなく、この小説は、「性に関する禁欲的なモラル」の解体した状況を背景に描かれている。登場人物たちはすぐに誰かと寝てしまうし、そのこと自体が道徳的に非難されたり、倫理的な問題として緊張をもたらしたりするわけではない。しかし、性的な関係を一律に禁止する（したがってまたその行為に一律に意味を与える）規則が存在しないということは、ただちに何でもあり（フリーセックス）の状態をもたらすわけではないし、その行為や行為の禁止が特別な意味をもたなくなるというわけでもない。むしろ、確固たる規範が存在しない状況においてこそ、人々は「する/しない」をそのつど判断し、その判断に「意味」を付与して行かねばならなくなる。つまり彼らは、その状況ごと、関係ごとに、セックスの「意味」を立ち上げる規則を探り当て、共同化しなければならない。この点では、「性」はますます厄介な代物と化しているのである。

この複雑性の高まった状況に対して、「永沢」は、常に自分自身が事前に設定したルールを持ち込み、それを状況や他者に与えることによって、偶発的な関係を制御＝支配しようと試みる。自己の「行動規範」の徹底こそが、「永沢」の戦略なのである。逆に、「緑」の方法は、状況に応じて、関係に応じて、ゲームの規則を更新していくことにある。あるいは、そのつど即興的にルールを定義し直そうとすることにある。したがって、「緑」との関係においては、何が何を意味するのかが予測不可能で、時としてそれを共有することが困難になる。「僕」は、「緑」のしかける「意味の確定作業」にしばしばついていくことができず途方に暮れてしまうし、「緑」は自分が与えた状況の定義に一人相撲をとることになる（例えば、「髪」を切って髪型を変えたことに「僕」は気づかない。「手紙の返事を遅らせたこと」が何を意味しているのかを「僕」は理解することができない）。しかし、そうした失敗を繰り返しながらも、「緑」は倦まずに「関係」の定義を試み、行為し、その意味を伝達しようとする。その絶え間ない境界画定のゲームを継続する力が、「僕」を「緑」との関係の中に導き入れていく。

ここには、不確定な世界に抗して生き延びていく自己のひとつの生存の様式がある。それは自分自身の行動規範（マキシム）を立ち上げることで秩序化をはかろうとするスタイルとは、明らかに異なる生の形である。それは、あらかじめ存在するコードに依存するのではなく、むしろ状況に依存して意味を産出し続ける即興的な

物語の語り手の姿である。その場面ごとに規則を探り当てていくゲームの中で、「緑」は性的なるもの・身体的なるものを意味秩序の中に組み込み、これによってそれを処理し、制御する力を獲得する。そのスタイルは、意に反して反応してしまう身体や、意に反して反応することのできない身体に翻弄されて、物語の連続性を見失ってしまう「直子」のそれとは、やはり対極的なものとして提示されている。

##### 5 コンティンジェント・セルフ

かくして『ノルウェイの森』は、それぞれに異質な条件づけと、さらにはこれに対する異なった身構えを備えた二人の女性を「僕」の両翼に配して、三角関係の枠組みを借用しながら、自己物語のサヴァイヴァルゲームを展開させていく。

ひとつの起点からずっとたどり続けてきた筋書きが突然に途絶えてしまって、どこへもむかうことのできない「直子」の物語と、確実な起点を得られないまま拡散しそうになりながら、そのつど新たに立ち上げられていく「緑」の物語。言葉をなくしてうずくまってしまう「直子」の身体と、饒舌に言葉を発し続ける「緑」の身体。そして、「直子」の死と「緑」の生存。結果として作品が描きだしたものは、この二つの運命のコントラストであった。

そして私たち読者は、「僕」とともに、分裂してしまった二つの物語の間を行き来しながら、この時代を生き延びるための生の形、あるいは物語の形とは何であるのかを思考することになる。『ノルウェイの森』という作品が、どこか酷薄な印象を与える理由のひとつも、おそらくはこの辺にあるのだろう。ここにさしだされているものは、生存を賭けた戦いの敗者と勝者、そしてはからずもその勝者との遭遇によって救出されるひとりの人物の物語である。

しかし、その対照的な配置の前提には、やはり連続的な状況が置かれている。「直子」と「緑」、あるいは他のすべての登場人物達に共通のものとして課せられている時代的な条件がある。それは、あえて一言でいえば、物語に対する「偶発性の顕在化」にある。

もちろん、「物語」とはもとより、偶然の条件に依存しながら、その行き先を修正しつつ進行していくものである。確かに、物語られることによって、さまざまな出来事の間には必然の感覚が生じる。しかし、そこに語られる継起関係は決定論的な因果律にもとづくものではない。いいかえれば、物語とは、アクシデンタルな要素に遭遇しながらも、これをとりこみつつ出来事の継起性の感覚を産出し続けるも

のなのである。

しかし、『ノルウェイの森』においては、諸条件の偶発性が物語の吸収力を上回ってしまい、語りの連続的な進展そのものを危機にさらしてしまう。この世界の中では「他者」や「身体」は予測不能・制御不能な要件として現れ、それぞれの登場人物はこれに振り回されることによって、自己の物語を語り継ぐことの困難を経験する。ある者は、みずからの身体に背かれて語り続けようとしていた物語の破綻を知る。またある者は、共演者としていた他者の喪失によって物語を途絶させることになる。その中であって、定められた物語の起点をもちえない「緑」は、状況における偶発性の高まりに最も翻弄されやすい人物であると推測される。彼女にとっては、物語の基本設定そのものが、条件依存的に変動してしまいかねないからである。

では、語らるべき「私」の物語にとって過度に不確定なものとなってしまったこの世界を、人々はどのように生き延びることができるのだろうか。

既述のように、そのひとつのモデルは「永沢」によって示されている。繰り返せば、それは自己の物語を制御するための規則を強固なものとして確立し、これによって外的な世界との関係をも支配しようとする戦略である。だがそれは、自閉的で独善的な自己の世界を確立するだけのことであり、何よりも他者の物語に「応答する力 responsibility」を欠落させてしまう。

「緑」はおそらく、もうひとつの可能性を体現している。それは「永沢」のように強固な自己システムを維持することによって外的世界の複雑性に対処しようとするものではなく、逆に、その時点ごとの状況に強く依存しながら、境界と編成を組み換えていくシステムのあり方を示す。物語論的にいいかえれば、現時点での新たな関係に応じて、そのつど物語の「起点」を選び直し、みずからの生きているストーリーラインを描き直そうとするような、高度に再帰的な性格をもった自己の姿である。

もちろんそれは、多分にリスクを孕んだ生の形を示している。

本来物語とは、過去に準拠して現在のありようを基礎づけるという形式をまとうものである（これまで私はこのような物語を生きてきた。だから今はこのように生きている）。たとえその過去の現実が現在の関係に依存する形で想起されているとしても、語りの秩序においては、過去から現在、起点から結末へという方向性をもつことが、語り手の現在を安定させるために必要となる。これに対して、構成された過去の事実があまりに現在の状況によって左右されてしまうならば、あるいはま



た物語の起点の選択に何ら必然性のないことがあらわになってしまうならば、物語は「過去によって現在を基礎づける」という機能を果たしえなくなってしまう。物語的存在としての「私」は、そのつどの可変的な状況に応じて、いかようにも変貌してしまうことになるだろう。

しかし、それが語り手にとって逃れがたい条件であるとすれば、私たちは常に語り続け、語り直し、物語の時系列的な表象の中で目前の関係に意味を与え、これを基準としながら、循環的に自己像の構築を継続していくしかない。「緑」は、この絶え間ない語り直しという課題に倦むことのない身体性をもってこの世界に登場する。そして、「僕」はその「緑」と遭遇することによって、新たな語りの形式へと巻き込まれ、取り込まれていく。閉じたシステムを形作ることによって物語的同一性を防衛しようとしていた僕は、もうひとつの可能性に出会い、語りの難破から救助されていくことになるのである。

## 終章 忘却の忘却としての物語

物語が教えるのは、常にもうひとつの物語が存在するということ、そして、他の様々な物語が可能であったということである。

(A. フランク『傷ついた物語の語り手』)

### 1 生存の論理/死者の物語

生き残った者 —「永沢」「レイコ」「緑」そして「僕」

生き残りえなかった者—「キズキ」「直子」「ハツミ」

(消息不明の者 —「突撃隊」)

自己物語の生き残りを賭けたゲームは、かくして、くっきりと明暗を分けた勝敗表を残して閉ざされることになる。その戦いの記録を通して、私たちがここに読みとってきたものは、例えば「永沢」のように、外部的な偶発性を拒絶して物語の軌道を保ち続けていくだけの強い自己システムを構築してしまうか、さもないならば「緑」のように、不断の語り直しの中で語る主体としての自己を維持し続けるか、そのいずれかの形を取らなければ「私」という存在の持続が危うくなってしまふよ

うな世界のありようであった（そして、この点に関していえば、「僕」は「永沢」と「緑」の中間に生きている。この世界を生きる多くの者は、「僕」がそうであるように、二つのスタイルを幾分かずつ取り入れながら、どうにかして「私」の像を保っていくのであろう。そうであるがゆえに私たちは、「僕」の視線から物語をたどりながらも、どこかで「永沢」に自分の姿を重ね見たり、同時に「緑」こそが等身大の自分に近い姿を映していると感じたりもするのである）。

さて、これを受けて、あらためて私たちは考えてみなければならないだろう。はたして、その「永沢」や「緑」のうちに、私たちがこの世界を生き延びていくための作法を見いだしうるのだろうか、と。

作品の展開に即していえば、他者の物語に応答することのできない「永沢」は「ハツミ」を死へと追いやり、同様に「僕」も「直子」の自死の物語に取り残されてしまうことになる。自分自身の感性と行動規範（マキム）に忠実であることによって、不確定な世界を生き延びようとする選択は、倫理的な次元において破綻を示しているように見える。

先にも引用した A. フランクは、人々の病いの経験を「回復の物語」という定型の中に取り込んでいく社会的枠組みが失効してしまった状況——彼はそれを脱近代ポストモダンと呼んでいる——においては、人々の生命＝生活は、まさに一人ひとりの声によって語られねばなくなるのだと論じている。しかし、個々の語り手に託されたその物語は、しばしば出来事の有意味な連鎖を導きだすことができず、混沌の中に落ち込んでしまうことになる。フランクは、こうした脱近代的な状況においては、まず何よりも、混乱の中で途切れ途切れに発せられる声を聴き取ることが求められるのだと考える。物語 story の秩序に組み込まれることのない他者の痛みと、その苦しみが生み落とす断片的な呼びかけの言葉に応じることこそが、新しい時代の倫理なのである。

これまでの読解を繰り返せば、「直子」に相対して「僕」に欠落していたものは、この「混沌についての語り」を聴き取ろうとする力であった。「僕」は、「名前のない苦しみ」を前に言葉を失う「直子」の語られることのない痛みを受け取ることができなかった。それがおそらくは、「直子」に対する「僕」の「罪」なのである。

このように、「永沢」とそれに通じる一面での「僕」の生き方が物語の破綻を招いて終わることを一方に置いて見るとすれば、他方における「緑」のスタイルは、確かにひとつの代替的な選択肢を示しているように思われる。ひとつの起点に始まる一貫した自己の物語に拘泥する者たちが、偶発的な諸条件に翻弄され、阻害され

て立ちすくんでしまうか、さもなければ他者の抹消の上に自己の生存を賭けていくしかないのだとすれば、安定した物語の起点をもたずに、時々の関係に依存しながら「私」の存在を語り続けていく「緑」のスタイルの方が、はるかにタフな生き方を示しているのだと見ることができる。少なくともそこには他者の経験に対してより開かれた自己の形がある。物語の確実な土台となるものを何ひとつ与えてくれない世界——それを「脱近代的」と呼んでもよいだろう——の中で、偶発的な自己を語り続ける「緑」の闘い方の中には、この意味でひとつの倫理性を見いだすことができるのである（この「緑」の闘いの姿勢は、次作『ダンス・ダンス・ダンス』の中で反復されるメッセージ——「踊り続けるんだ」——に呼応している。それは、ここで用いてきた言葉に置き換えれば、「起点をなくした物語あるいは偶発性に翻弄される物語を語り続けること」に他ならない）。

しかし、こうして生き残った者たちの物語から教訓的な結末を引きだしてしまうことは、おそらくこの作品の核にあるものを大きく裏切ることになる。少なくとも、語り手としての「緑」の現代性を一面的に称揚する形で論を閉じてしまえば、ここに語られた物語の「破綻」の意味をあまりにも過小に評価することになるだろう。というのも、『ノルウェイの森』という小説の核心には、やはり、語りきれなかった死者の物語、あるいは死者の記憶をめぐる物語が置かれているからである。

はじめに指摘したように、サヴァイヴァルゲームを生き延びてしまった「僕」がここで何事かを語り始めねばならないのは、一人の死者の記憶をとどめ、その存在を忘却せずにおくためであった。では、「直子」の記憶を甦らせ、その思い出を語り直そうとするこの想起の試みと、その挫折の記録が証言しようとしているものは何であるのだろうか。私たちは今一度その点に立ち返ってみななければならない。

## 2 忘却としての語り直し

繰り返し論じてきたように、自己物語はそのつどの現在において再構成されねばならないものである。自己物語とは、本来そうした性格のものなのだということができる。

この常に語り直されるという物語の基本的性格は、その作業が順調に進められている限りにおいては強く自覚されることがない。むしろその時には、物語が常に構築し直されているとは受け取られずに、ただ継続的な物語が展開されていると感じられることになるだろう。しかし、いったん物語の存続が困難な状況に直面した際には、文字どおりその「語り直し」が要求される。ここでは、それまでに生きてき

た物語が対象化され、そのプロットが組み換えられ、その軌道の修正がはかられねばならないのである。したがって、その時点では何らかの形で「断絶」が生じているはずである。

『ノルウェイの森』という作品が描きだしていたのは、こうした意味における物語の「断絶」、自己物語の「語り直し」が常態化した世界であった。そして、物語の語り手としての「緑」とは、「常に語り直して生きる」というスタイルを体現する存在でもあった。

しかし、自己の生きている物語を不断に更新し続けるという「緑」の生の形にはある種のあやうさがつきまとっている。その一因は、物語の語り直しが、かつて生きられていた物語の忘却を伴わざるをえないという点にある。

すでに述べたように、物語るということは過去の記憶をとどめるための手段であり、同時に過去から現在への連続性の感覚を構築しようとする作業でもある。しかし、ひとたび途絶えてしまった物語のあとで、あらためて過去の出来事を振り返り、これを新たな筋立てのうちに組み直すという場面においては、過去はその新しい物語の枠組みにおいて再解釈されており、過去のその時点で生きられていた物語的現実がそのままの形で統合されているわけではない。その物語の中で過去と現在との継続性の感覚が維持されているとしても、それはひとつの枠組みの内部での連続性に過ぎず、かつて別の枠組みの中で生きられていた現実との同一性は何ら保証されてはいない。むしろ、そこでは自伝的記憶の想起を支える「<sup>スキーム</sup>図式」そのものが更新されているのであるから、それは時間軸上に現れた他者の視点で新たに構築された現実でしかありえないのである。この意味において、物語の語り直しは、過去に対して決定的な断絶をもたらすことになる。したがって、語り直しとは常に忘却の作法でもある。

そして、おそらくはこれを物語のイデオロギー性と呼ぶことができるはずであるが、新たな物語へと語り直すという作業は、それが首尾よく達成される時には、そこにかつて生きられていた物語の忘却が伴っているという事実をも隠蔽することができる。物語は、過去に経験された事柄を出来事の継起的な関係の中で想起させ、これによってその事実 に一定の明確な意味を与えることを可能にする。その有意味な出来事の連鎖において、過去から現在にいたる道筋が線的なつながりをもったものとして再構築されてしまうのである。語り直しの時点で生じていたはずの「断絶」は補修され、「何かが途絶えてしまった」という感覚は早晚連続的な時間の表象の中に塗り込められてしまうことになるだろう。語りによる再構築がこうした課題を

十分に果たすことができる時には、私たちは、かつての物語の忘却という事実を忘却することができる。

### 3 ループする語り

しかし、再構築され続ける物語は忘却の忘却という課題をどれほどうまくこなすことができるのだろうか。潰えてしまった以前の物語の痕跡を、物語の語り直しによって、きれいに消し去ることは果たして可能なのだろうか。破綻の物語、あるいは物語の破綻をめぐる物語として『ノルウェイの森』という小説を読み進めてみた時、私たちは否応なくそうした問いに直面することになる。

この作品に限らず、もとより村上春樹による小説のテキストは、忘却を忘却しきることの不可能性を出発点とするところから語りだされていた。例えば、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』では、かつて生きられていた物語の世界が意識の奥底に切り離されて、無欠の状態のまま保存されている。システムの深層へと封じ込められた過去の物語は完全に消失してしまうものではなく、現勢化されることのないままどこかに息づいて、浮上の機会をうかがっている。「語られぬ過去は物語の対極としてではなく、その一部として存在している」のである。寓話化されたパラレルワールドの形象は、そうした世界観を具象化しているように思われる。

そして『ノルウェイの森』においては、文字どおり潰えてしまった物語が身体化された痛みとして再浮上するところから、語りが始動していく。「僕」はそれまで、決して消え去ることのない物語の痕跡を身体のどこかに抱え込んだまま、それ以降の新たな物語を生きてきた。しかし、長い時を経て、途絶えてしまった物語の記憶が再び呼び起こされる。忘却の忘却というバリアが綻びかけたところから、「小説」は語り始められるのである。

しかし、繰り返すまでもなく、その想起の語りは失敗に終わる。

そこに思い起こされようとしている物語は、かつて主人公（＝語り手）が結末にまで導こうとしながら途中で手放さなければならなかった物語である。とすれば、あらためてこれを甦らせようとする試みが破綻に終わるのも当然のことといえるだろう。「僕」には、もともとその物語を最後まで語り通すだけの力が与えられていない。語り手としての「僕」にできることは、物語の破綻を、再度、想起の語りの破綻として反復することではない。

したがって、「直子」の突然の死によって途絶えてしまった物語は、何度繰り返

し語られてみても、唐突な中断とともに放棄されざるをえない。そして「僕」は、その物語が途絶えてしまったあとに、「直子」との関係とは別の場所で、物語の語り直しへとむかうことになる。そこに語られようとしていたものは、破綻を約束された物語、あるいはその物語を語りきることの不可能性である。

しかし、逆説的なことに、それが破綻に終わる物語であるからこそ、語り手は繰り返しそれを物語ることを強られる。「緑」との関係の中で、新しい物語を生き始めた僕は、やがていずれかの時点で、中断された物語の回帰に出会うことになる。そのきっかけは、おそらくいつも瑣末な痕跡の浮上である。この小説では、それは飛行機の機内に流れる「ノルウェイの森」のメロディであった。

いずれにせよ、破綻の物語は、その語りが常に中断によって終わらざるをえないがために、いつか再び語られねばならない。物語の破綻は、したがって、完成されない物語のループを呼び起こすことになる。語り手である「僕」は、語り直しを余儀なくされるたびに忘却を繰り返し、しかしその忘却を忘却しきることができず、どこかでまた古い物語の記憶を語り始める。ここに描かれるトラウマの円環から、語り手はいつまでも抜け出すことができないのである。

#### 4 浮上し続けるものとの闘い

かくして、語りの秩序の中に回収されることのない記憶に端を発して起動した「小説」の語りは、繰り返し物語の難破に遭遇しながら、閉じることのない円環を描き続ける。その不完全な世界の住人は、忘却の事実を忘却しきれずに、物語の断絶の感覚を抱え込むことになる。

この世界では、誰もが——首尾よく生き延びた者までもが——ひとつの（または複数の）物語が途絶えてしまったあとの現実を生きている。そして、かつて成就されることのない別な物語があったことを忘却しきれずにいる。忘却の忘却というイデオロギー装置が十分に機能することのないこの世界では、人々は、なんらかの物語を生きながら、その物語の秩序が自分の世界を覆い尽くしていないということにどこかで気づいている。人々は、現実の小さな綻びについて浮上してくるかもしれない何かを感じ取っているのである。

そうした中で、自己の物語を語り直し、語り継いでいくという営みは、この回帰する記憶と闘い続けるということの意味する。しかし、その闘いに完全な終止符が打たれるとすれば、それは強固な物語の再構築によって、忘却のシステムが完全に作動する時にしかありえないだろう。そのような結末は、欺瞞的な自意識の中に自

己物語を囲いこんでしまわない限りおとずれることがない。したがって人々は、途絶えてしまった物語の痕跡に触れ続けねばならない。もはや、今現在の現実としては生きることのできない物語が、消失することなく「潜み続けている」ことから目を背けることができないのである。ここに、この作品が伝えようとするもうひとつの倫理性の契機がある。それは、物語によって忘却された過去の存在に、あるいはその消去された語りの声に耳を傾けること。破綻の物語を繰り返すことによって、物語に回収されることのなかった過去の存在に意識をとどめることである。

『ノルウェイの森』という小説は、こうした一種の倫理的な呼びかけに応じて語りだされている。語り手は、記憶の底から浮上してしまう何かと遭遇することによって、完成されることのない「物語化」の企てに引き込まれていくのである。

しかし、それではなぜ、このトラウマ的な語りの円環の中にとらわれてしまった物語が、これほどまでの時代性を獲得することになったのか。

この問題について、私たちはまだ十分な答えを導きだすことができそうにない。しかし少なくとも、個々人の物語が不断に「語り直される」ような状況の中では、誰もが同じような「語りの難破」に遭遇する危険性を抱えており、また現に多くの人々が、物語を語り継ぎ、継続させることに呻吟しているのだと見ることができる。その意味では、様々な自己物語が露出する時代の中で、同時にトラウマ的な記憶の語り直しという主題が浮上するのは決して偶然のことではない。

『ノルウェイの森』という作品の成功が示しているのは、物語することも忘却することもできない記憶をめぐる語りのループが、多くの読者の中に「トラウマ的な体験」を惹起し、それぞれの物語と接合しながら流通していくという事実である。それはもちろん、この作品に語られた人々の姿が、そのまま等身大の現実を反映しているということを意味するわけではない。しかし、その「問題」を起点として展開された小説の語りは、日々の暮らしの営みの中で、絶えず浮上し続ける何かを感じ取りながら、自己物語の語り継ぎに悪戦苦闘する人々の自意識に呼応するだけの力を備えている。作品がその読者に「痛々しさ」の感覚をもたらすのだとすれば、その感覚は、「自己物語の困難」の相同性と、それにもとづく「共感」の可能性に立脚しているのである。

〈テキスト〉

村上春樹 1987 『ノルウェイの森（上・下）』（講談社文庫版 1991）

## 〈参考文献〉

- Attig, Thomas 1996 *How We Grieve: Relearning the World*, Oxford U.P. 林大訳  
『死別の悲しみに向きあう』, 大月書店, 1998年
- Benjamin, Walter 1936 高木・佐藤訳「物語作者」, 『ベンヤミン著作集7 文学の危機』,  
晶文社, 1969年
- Caruth, Cathy 1995 *Trauma: explorations in Memory*, Johns Hopkins University  
Press, 下河辺美知子監訳『トラウマへの探究 証言の不可能性と可能性』, 作品社,  
2000年
- Ehrenberg, Alain 1995 *L'Individu incertain*, Calmann-Levy.
- Felman, Shoshana & Dori Laub 1992 *Testimony, Crisis of Witnessing in Literature,  
Psychoanalysis and History*, Routledge
- Frank, Arthur W. 1995 *The Wounded Storyteller, Body, Illness, and Ethics*, 鈴木  
智之訳, 『傷ついた物語の語り手 身体・病い・倫理』, ゆみる出版, 2002年
- 加藤典洋 1983 「自閉と鎖国—1982年の風の歌—」, 『文芸』1983年2月号, 河出書房新社  
— 1987 『批評へ』, 弓立社  
— 1990 『日本風景論』, 講談社
- 小林多寿子 1997 『物語られる「人生」 自分史を書くということ』, 学陽書房
- Langer, Lawrence 1991 *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, Yale University  
Press.
- Macherey, Pierre 1966 *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero
- 三浦雅士 1982 『主体の変容 現代文学ノート』, 中央公論社
- 野家啓一 1996 『物語の哲学 柳田國男と歴史の発見』, 岩波書店
- 岡 真理 2000 『記憶/物語』, 岩波書店
- Plummer, Ken 1995 *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*,  
Routledge, 桜井厚・好井裕明・小林多寿子訳『セクシュアル・ストーリーの時代』,  
新曜社, 1998年
- 作田啓一・富永茂樹(編) 1884 『自尊と懷疑—文芸社会学をめざして—』, 筑摩書房
- 下河辺美知子 2000 『歴史とトラウマ 記憶と忘却のメカニズム』, 作品社
- Spence, Donald P. 1982 *Narrative Truth and Historical Truth, Meaning and  
Interpretation in Psychoanalysis*, Norton.
- 鈴木智之 1992 「ゴールドマンプログラムの批判的継承とその限界—J. レナール『小説の  
政治的読解』(1973年)を中心に—」, 『年報社会学論集』第5号, 関東社会学会  
— 1993 「文学テキストの社会学とモダニティー—L. ゴールドマンからP. V. ジマへ  
—」, 『帝京社会学』, 第6号, 帝京大学文学部社会学科



- 1994 「記憶のアレゴリー—村上春樹と社会言語的状况の現在 (1)—」, 『帝京社会学』, 第7号, 帝京大学文学部社会学科
- 1995 「探偵とその分身—村上春樹と社会言語的状况の現在 (2)—」, 『帝京社会学』, 第8号, 帝京大学文学部社会学科
- 1997 「私の中のもうひとり—分身殺害譚の社会学的読解の試み—」, 『社会労働研究』第43巻第3・4号, 法政大学社会学部
- 1999 「パラレルワールドの変容—村上春樹と社会言語的状况の現在 (3)—」, 『社会志林』第46巻1-2号, 法政大学社会学部

Watt, Ian 1964 *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*,  
University of California Press