

多くの祭りのために^{フエト}

——村上春樹『ノルウェイの森』を読む——

——理想と現実という二つの極点を同時に満たそうとする詩の表現はむずかしいものである。清岡卓行『手の変幻』

勝原晴希

第一章 「完全な肉体」

1 「僕は今どこにいるのだ？」

僕は三十七歳で、そのときボーイング747のシートに座っていた。その巨大な飛行機はぶ厚い雨雲をくぐり抜けて降下し、ハンブルク空港に着陸しようとしているところだった。(中略) やれやれ、またドイツか、と僕は思った。(上7)

『ノルウェイの森』は、そのように始まる。やがて着地が完了し、天井のスピーカーから流れはじめたBGMの「ノルウェイの森」のメロディが「いつものように」、「いや、いつもとは比べものにならないくらい激しく僕を混乱させ揺り動かし」て、飛行機が完全にストップするまで「僕はずっとあの草原の中にいた」。

……その風景は僕の頭のある部分を執拗に蹴りつづけている。おい、起きろ、俺はまだここにいるんだぞ、起きろ、起きて理解しろ、どうして俺がまだここにいるのかというその理由を。(中略) ハンブルク空港のルフトハンザ機の中で、彼らはいつともより長くいつともより強く僕の頭を蹴りつづけていた。起きろ、理解しろ、と。だからこそ僕はこの文章を書いている。(上12)

「ノルウェイの森」のメロデイが「僕」にもたらず激しい混乱と動揺は、日常生活の中で忘却に委ねられて眠っていた「あの草原」の、不意打ちのような回帰、突然の甦りに由来している。もちろん「僕」はシートに座ったまま機内において「その十月の草原の風景だけが」「くりかえしくりかえし頭の中に浮かんでくる」のであって、実際に草原にいるわけではない。自明のことのようにだが、この存在の二重性——機内にいるのでありながら、同時に草原の中にある——は重要である。心ここにあらずという言い回しが、身(身体存在)と心(意識存在)との乖離を示しているように、「僕」のいる場所は、身体としての「僕」(機内)と、意識としての「僕」(草原)とで異なっている。

ところで作品の最後、第十一章に振り返られる十八歳—二十歳の「僕」の最後の姿も、そのような存在の二重性を帯びて語られているのだった。

僕は今どこにいるのだ？

僕は受話器を持ったまま顔を上げ、電話ボックスのまわりをぐるりと見まわしてみた。僕は今どこにいるのだ？ でもそこがどこなのか僕にはわからなかった。見当もつかなかった。いったいここはどこなんだ？ 僕の目につるのははいずこへともなく歩きすぎていく無数の人々の姿だけだった。僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びつづけていた。(下293)

阿美寮を出て「僕」を訪ねてきたレイコさんを上野駅まで送って別れたあと、「僕」がどこにいるのかは、「受話器を持つたまま顔を上げ、電話ボックスのまわりをぐるりと見まわしてみた」と、明瞭に示されている。上野駅の改札を出たあたり、とは限らないにしても、「僕」が電話ボックスの中にいることは確かだ。どこにいるのかが明瞭でありながら「いつたいここはどこなんだ？」と問う「僕」の身と心とは、やはり乖離している。

身と心との乖離という事態は他の場面にもいくつか語られていて、それらを参照することで事態の意味が明瞭になる。第二章ではほぼ一年ぶりに再会した直子は、「僕」の前になって四ツ谷から駒込まで歩いた果てに、ふと気づいたように「ここはどこ？」と問う（上43）。あるいは第七章で、直子を阿美寮に訪ねて東京に戻ってきた「僕」を見て緑は「幽霊でも見てきたような顔してるわよ」と言い、「ここがなんだか本当の世界じゃないような気がするんだ」と訴える「僕」に「ジム・モリソンの歌にたしかさういうのあった」と言うのだが、その緑の言葉に「僕」は「People are strange when you are a stranger」とその歌詞を口にする（下49）¹。「僕」を先導するように歩く直子の心はキズキとの世界に在り、「幽霊でも見てきたような」と緑に言われる「僕」の心は直子との世界に在る。

身と心との乖離の現われている場面が、もうひとつある。「幽霊でも見てきたような」と緑に言われるその前夜、阿美寮から戻ってきたその足で「僕」は、アルバイト先の新宿のレコード屋に向かっていた。店番をしてレコードを売りながら、「店の外を雑多な種類の人々が通りすぎていくのを僕はそのあいだぼんやりと眺めていた」。

店のとなりには大人のおもちゃ屋があつて、眠そうな目をした中年男が妙な性具を売っていた。（中略）淡いピンクの口紅を塗ったどうみても中学生としか見えない女の子が店に入ってきて（中略）煙草はないかと僕に訊いた。（中略）みんな同じくらい酔払った三人連れのサラリーマンが公衆電話をかけている髪の毛の長いきれいな女

の子に向って何度もオマンコと叫んで笑いあっていた。

そんな光景を見ると、僕はだんだん頭が混乱して、何がなんだかわからなくなってきた。いったいこれは何なのだろう、と僕は思った。いったいこれらの光景はみんな何を意味しているのだろう、と。(下41〜42)

店の外には「わけのわからない種類の人々」が「次から次へと」現われ、「なにをするともなく座りこんだりして、やがて「どこかに消えて」いく。「雑多な種類の人々が通りすぎていく」その光景は、電話ボックスの中にある「僕」の目に映る「いずこへともなく歩きすぎていく無数の人々の姿」に似ている。レコード店で店番をしている「僕」にあたかも百鬼夜行図の如き夜の新宿の光景の「意味」が分からなくなっているように、電話ボックスの中にある「僕」には「電話ボックスのまわり」の世界の「意味」が分からなくなっている。もはや明らかであろう。「ここはどこ?」「という問いは、身の置かれてる「ここ」という場に対して「stranger」である心が、「ここ」は「本当の世界じゃない」、「ここ」の「意味」が分からないと感じていることを示している。

阿美寮への最初の訪問のとき、レイコさんは「不自然なかたちで自分を擦り減らしちゃいけない」、「つまらない歪みかたをすると年をとってから辛いのよ」と言っている(上243)のだが、夜の新宿で「僕」が見た人々はまさに「不自然なかたちで自分を擦り減らし」ている。直子に、どうして自分やキズキやレイコさんのような「どこかでねじまがって」いる人間ばかり好きになるのかと問われて「僕」が答えたように、「ねじまがっていると僕を感じる連中はみんな元気に外を歩きまわってる」(上289)。「僕」にとって「ねじまがっている」のは「外」、つまり直子の言う「外の世界」。「社会」(上264)なのであって、直子やレイコさんが病者として現象してしまうのは、彼ら(キズキや直子の姉、叔父も含めて)が、病んでいる「外の世界」への適応に躓き、あるいは自ら適応を拒んで、「どこかでねじまがっ

て、よじれて、うまく泳げなくて、どんどん沈んでいく」(上288)からだ。

レイコさんを見送って緑に電話をかけ、「僕は今どこにいるのだ？」という惑乱に陥るまでの状況を、確認しておこう。直子の服を着て阿美寮から「棺桶みたいな電車に乗って」(下282)やって来たレイコさんと「僕」はギターを弾き、直子の好きだった「ノルウェイの森」を二度弾いて「直子のお葬式」をする。その夜「四回交った」「僕」は、旭川へと向かうレイコさんを上野駅まで送る。口づけを交わし、レイコさんは最後の「忠告」として「私のぶんと直子のぶんをあわせたくらい幸せになりなさい」と告げ、ふたりは握手をして別れる。そしてアステリク(*)によってパートが隔てられ、「僕は緑に電話をかけ……」とつづく。緑に電話をかける直前の「僕」が直子の世界の影響下にあったことが、執拗なまでに示されている。

かつて阿美寮で直子が「あなたの人生の邪魔をしたくないの」と言った(上300)ように、「僕」の部屋を訪ねてきたレイコさんもまた、「私、あなたの邪魔をしてるんじゃないかしら？」(下283)と言う。「私のぶんと直子のぶんをあわせたくらい幸せに」という言葉は、生への励ましであると同時に、呪縛でもある。その言葉は、「外の世界」を拒絶して「どんどん沈んでいく」ことのないように、という励ましであると同時に、「ねじまがつている」「外の世界」に狎れて「不自然なかたちで自分を擦り減らしちゃいけない」という呪縛でもあり、レイコさんの励ましに促されるようにして緑に電話をかけたときの「僕」は、その呪縛のもとで「外の世界」に対する「stranger」としてあった。作品最後の「僕は今どこにいるのだ？」という混乱は、夜の新宿の光景を見たときの混乱と同質の、よりいっそう激しいものにはかならない。「電話ボックスのまわりをぐるりと見まわしてみた」けれども、「僕」には「これらの光景はみんな何を意味している」のか、その「意味」が分からない。「僕は今どこにいるのだ？」という問い、むしろ悲痛

な叫びには、「ここ」は「本当の世界じゃない」という、「外の世界」＝「社会」に対する「stranger」の批判、根源的な違和感が込められている。

2 もうひとつの過去

改めて作品の冒頭に戻ろう。ささやかなことのようにだけでも、「僕は三十七歳で、そのとき」と始まる一文の「そのとき」という言葉は過去のある時点を指すのだから、「この文章を書いている」「僕」の現在＝「今」とは区別されている。「この文章」がいつどこで書かれているのかは分からない。ハンブルク空港からホテルに着いてただちに、とはさすがに思えないが、いずれにせよ手記執筆の現在から振り返られている過去は、ひとつではない。手記に綴られる十八歳―二十歳の「僕」だけではなく、「三十七歳で、そのときボーイング747のシートに座っていた」「僕」もまた、「この文章を書いている」「今」の「僕」によって回想されている。そして「ノルウェイの森」のメロディによる混乱と動揺を「いつものように」と語るその言葉は、「そのとき」までに同様の体験が繰り返されているという、一定の幅のある年月の存在を示唆している。

作品の最後のシーン以降、作品冒頭の「そのとき」に至るまで、「僕」は「ノルウェイの森」のメロディーを耳にすると「いつも」混乱と動揺に襲われ、「風景」に「起きろ、起きて理解しろ」と覚醒を喚起されていた。そこに、手記に回想される十八歳―二十歳の「僕」につづく、二十歳―三十七歳の「僕」の姿がある。作品の最後の時点から手記執筆の現在に至るまでの、現実と折り合いを付けて生きてきた「僕」というもうひとつの過去が、直接には語られていないけれども、作品には折り畳まれている。

冒頭の「僕」は、三十七歳という年齢、ボーイング747に乗っていること、シートに座っていること、つまり、誰が・いつ・どこで・なにを、ということを自覚している。このときの「僕」は自らを定位できているわけだ。そのことが手記執筆の現在の「僕」による対象化にとどまらないことは、「やれやれ、またドイツか」という「そのとき」の「僕」の言葉に明らかだろう。恐らくは観光ではなく仕事のために何度かドイツを訪れている「僕」は、もはやドイツに慣れ、現実には狎れてしまっている。「ずっとあの草原の中にいた」のにスチュワードと戸惑うことなく会話を交わすことができるのも、そのためである。一時的に地上を離れて飛行していた航空機が「ぶ厚い雨雲をくぐり抜けて」ふたたび地上に着陸する。搭乗以前と同じ日常の世界、ルーティンと化した仕事の連続が待っていることを知っている「僕」は、現実にとどぷりと浸かっている。だからこそ「ノルウェイの森」のメロディによる混乱と動揺は「いつもとは比べものにならないくらい激しく」、「風景」の呼びかけは「いつもより長くいつもより強」かった。「やれやれ、またドイツか」とうんざりしたように思う「僕」には、かつての「僕は今どこにいるのだ？」という悲痛な叫び、「stranger」の感覚が見失われ、忘れられている。

それゆえ「僕」が緑と結ばれているかどうかは、重要なことではない。「電話ボックスのまわり」、すなわち「外の世界」＝「社会」が、意味と価値を見失って「ねじまがつている」、「本当の世界」ではない「どこでもない場所」である限り、たとえ緑と結ばれようと「僕」が満たされることはないだろう。重要であるのは「僕」が「そのとき」、「外の世界」＝「社会」に対する根源的な違和の感覚を忘れ、忘れていることさえ忘れ果てようとしていた、ということだ。「起きろ、起きて理解しろ、どうして俺がまだここにいいのかというその理由を」という「風景」の激しい促しによって「僕」は「この文章」を書き始めた。そして手記の最後に至り、「いったいここはどこなんだ？」と激

しく惑乱する「stranger」の姿を確認して、その「理由」——「風景」が忘れられ失われようとしていること——は理解され、筆が置かれる。『ノルウェイの森』は、現実に押れきっていた作品冒頭の「僕」が、作品の最後に「stranger」の感覚を取り戻す、回復の物語としてある。

ところで第一章には「この文章」を書く理由としてもうひとつ、「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のだ」(上22)ということが示されていた。草原につづく松林の中で直子はふたつの願いを告げる。ひとつは「会いに来てくれたことに對して」「すごく感謝してる」、「とても嬉しいし、とても——救われる」ということを理解して欲しいということ、もうひとつは「私が存在し、こうしてあなたとなりにいたことをずっと覚えていて」欲しいということである。「あの草原」の「風景」から「確実に遠ざかりつつある」(上12)と言われ、直子との記憶が「今も刻一刻と薄らいでいく」(上22)と言われるように、「風景」の記憶とは、直子との記憶にはかならない。

「ノルウェイの森」のメロディに激しく促されて「この文章」を書くこと、そのことよって「風景」の記憶を取り戻すことは、現実に埋没し果てようとしている二十歳—三十七歳の「僕」が、十八歳—二十歳の「僕」の世界へと廻行して、もう一度直子に会いに行き、直子を思い出すことに等しい。「風景」を取り戻すために、そして直子に会いに行き、直子を思い出すために、「この文章」は書かれた。そして最後、「僕は今どこにいるのだ？」という、忘れ果てかけていた「stranger」の感覚、世界の「意味」に対する根源的批判としてあるゆえに「僕」に「意味」喪失の激しい惑乱をもたらす、「stranger」の存在感覚を取り戻して手記は閉じられる。つまり直子の存在そのものが「stranger」であり、現実に対する批判としてある、ということである。

……そして直子に関する記憶が僕の中で薄らいでいけばいくほど、僕はより深く彼女を理解することができると

うになったと思う。何故彼女が僕に向って「私を忘れないで」と頼んだのか、その理由も今の僕にはわかる。もちろん直子は知っていたのだ。僕の中で彼女に関する記憶がいつか薄らいでいくであろうことを。だからこそ彼女は僕に向って訴えかけなければならなかったのだ。「私のことをいつまでも忘れないで。私が存在していたことを覚えていて」と。

そう考えると僕はたまらなく哀しい。何故なら直子は僕のことを愛してさえないなかったからだ。(上23)

「そう考えると僕はたまらなく哀しい」という文によって巧妙に接続されているために気づきにくいのだが、最後の一文は奇妙である。直子が愛していたのはキズキだけだったのだ、と解釈するのが妥当ではあろうけれども、それにしても「僕のことを愛してさえないなかった」直子が「私のことをいつまでも忘れないで」と言うのは、ふつうに考えればいささか一方的な願いに感じられる。全体の文脈に筋をとおすためには、記憶がいつか薄らいでいくことを直子は知っていたこと、そして「いつまでも忘れないで」と訴えたということが、「僕のことを愛してさえないなかった」と結びつくのでなければならぬ。

恐らく、事態はこうであろう——。「直子は僕のことを愛してさえないなかった」、それほどまでに直子は「stranger」であり、その存在そのものが、最終的に「僕」がそこで生きていくことを選択した「外の世界」＝「社会」に対してそれは「本当の世界じゃない」と告げる、根源的な批判としてあった。直子を失って以降、好むと好まざるとにかかわらず現実に対応し、日常に狎れていくことよって「stranger」の感覚は失われていく。それゆえ「僕の中で彼女に関する記憶がいつか薄らいでいく」ことは、当初から予見されていた。「私が存在していたことを覚えていて」という直子の訴えは、「僕」に対する重要なメッセージとしてあった——。そのように考えると、「直子に関する記憶が

僕の中で薄らいでいけばいくほど、僕はより深く彼女を理解することができるようになった」という、やはり奇妙な一文も、失うことよってかえって（あるいは初めて）、それがどれほど重要なものであり、失ってはならないものであったかが理解されるという事態として、受けとめることができる。「私を忘れないで」と直子が訴えた「その理由も今の僕にはわかる」と記す「今」の「僕」には、すでに手記の最後、電話ボックスのシーンが見えていたはずだ。

3 「完全な肉体」

「僕のことを愛してさえないなかった」というほどにまで、直子の存在そのものが「stranger」であり、現実に対する根源的な批判としてある、というのはどういうことであるのか。第一章で回想されている「風景」の中のふたりの散歩、直子が「私が存在し、こうしてあなたのとなりにいたことをずっと覚えていて」と願った散歩がなされたのは、「僕」が直子を阿美寮に初めて訪れた日の、翌日のことだった。

散歩の前夜、つまり訪問当日の夜、「僕」は奇妙な体験をする。深夜、夢を見て目を覚ましたとき、直子が「僕のベッドの足もとに座って窓の外を見ていた。それから直子は枕もとの床に膝をつき、ガウンを脱いで蝶のかたちをしたヘアピンだけを着けて、「その裸の体を僕の目の前に曝し」た。その姿を目の当たりにした「僕」は「完全な肉体」という言葉を繰り返す。

……やわらかな月の光に照らされた直子の体はまだ生まれおちて間のない新しい肉体のようにつややかで痛々しかった。（後略）

これはなんとという完全な肉体なのだろう——と僕は思った。直子はいつの間にか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ったいどこに行ってしまったのだろうか？

その夜、泣きつづける直子の服をゆっくりとやさしく脱がせていったとき、僕は彼女の体がどことなく不完全であるような印象を持ったものだった。(後略)

しかし今僕の前にいる直子の肉体はそのときとはがらりと違っていた。直子の肉体はいくつかの変遷を経た末に、こうして今完全な肉体となって月の光の中に生まれ落ちたのだ、と僕は思った。まずふつくらとした少女の肉がギズキの死と前後してすっかりそぎおとされ、それから成熟という肉をつけ加えられたのだ。直子の肉体はあまりにも美しく完成されていたので、僕は性的な興奮すら感じなかった。(上270～271)

直子の存在そのものが「stranger」である、と前節に述べたが、ここに語られる「完全な肉体」こそが、現実に対する根源的な批判としての「stranger」である。直子の「完全な肉体」を目の当たりにした翌朝、「僕」は台所に立つ直子、食事をともにする直子を、「なにかのしるしのようなものを求めて」「じつと、あるいはちらちらと、眺める。だが直子の様子は以前と変わらない。

「ねえ、ワタナベ君、どうしてあなた今朝私の顔ばかり見てるの？」と直子がおかしそうに訊いた。

「彼、誰かに恋してるのよ」とレイコさんが言った。

「あなた誰かに恋してるの？」と直子が僕に訊いた。

そうかもしれないと言って僕も笑った。(上273～274)

前夜、「完全な肉体」を前に「僕は性的な興奮すら感じなかった」。だが翌朝、食事を共にする直子に向ける眼差しは、恋をする者のそれとなっている。「死んだ友だちの恋人」(上63)であった直子が、このとき初めて恋の対象となっ

た。そして「その恋はひどくやこしい場所に僕を運びこんだ」(上10)。「なにかのしるしのようなものを求めて」直子を眺める「僕」は、目の前にいる直子に、前夜見た「完全な肉体」の徴を求めている。そのような「僕」の振る舞いは、エロス(愛)を地上のものを手がかりとしてアイデア⇨真実在へと至る運動であるとする、プラトンのアイデア論に似通っている。

愛の神であるエロス神を讚美する演説が繰り広げられるプラトン『饗宴』において、演説の最後にソクラテスは、マンティネアのディオティマから聴いたという話を紹介する。エロスとは美への愛であり、「よいものを永遠に自分のものにすることを求めて」いて、「美しいものの中で、生み、子をなす」ことによって永遠と不死に与ろうとする。美を求めるエロスの道は順次、段階を上がって、ついには美そのものに至る。美そのものとは、永遠常住のものであり、生成消滅することも増減することもなく、また人によって時によって地域によって異なるような相対的なものでもない。

さらに言えば、その者には、この美は、顔や手といった身体の部分のようには見えないし、なんらかの言葉とか知識のようにも見えない。また彼には、この美が生物とか大地とか天空など、美とは異なるなにかの中に内在しているようにも見えない。むしろ、その美は、ほかのなものにも依存することなく独立しており、常にただ一つの姿で存在しているものなのだ。⁽³⁾

ここで語られているのは美そのもの⇨美のアイデアについてであるけれども、他のすべてのアイデア⇨真実在についても同様であろう。アイデアは「ほかのなものにも依存することなく独立しており、常にただ一つの姿で存在している」。すなわち「完全」である。「完全」なものは「ほかのなものにも依存することなく独立して」いるのであるから、

他のものへと向かうエロスの運動を起こすことはない。だから「直子は僕のことを愛してさえないかった」。さらにディオティマは言う、「いやしくも人間の生が生きるに値するものになるとしたら、それは美そのものを見ているこの段階においてなのだ」(『饗宴』¹⁵)と。「美そのものを見ているこの段階において」人間の生は意味と価値の光に照らされ、「本当の世界」になる。直子の存在そのものが「ねじまがつて」いる現実に対する根源的な批判となるのは、このゆえである。「stranger」の存在感覚は、「僕」が目撃した直子の「完全な肉体」すなわち超越性に由来している。

だがそれにしても、「完全な肉体」なるものは地上に存在し得るのだろうか。プラトン『饗宴』において美のアイデアは「顔や手といった身体の部分のようには見えない」とされている。プラトンにおいて真に実在するものは、知覚の対象ではなく思惟の対象である。アイデアは時空を超えた永遠常住のものであり、肉体は時空にあつて生成し消滅するものであるから、両者は相いれない。つまり「完全な肉体」など、修辞のこととしてでなければ、地上にはあり得ないはずである。

とはいえプラトン『パイドロス』において、ソクラテスはステシコロスの話であるとして、恋ゆえの狂気を弁護して次のように語っている。

人間の魂は、どの魂でも、生れながらにして、真実在を覗て来ている。(中略)しかしながら、この世のものを手掛かりとして、かの世界なる真実在を想起するということは、かならずしも、すべての魂にとって容易なわけではない。

(中略)

さきに言ったように、美は、もろもろの真実在とともにかの世界にあるとき、燦然とかがやいていたし、また、

われわれがこの世界にやって来てからも、われわれは、美を、われわれの持っている最も鮮明な知覚を通じて、最も鮮明に輝いている姿のままに、とらえることになった。(中略) 美のみが、ただひとり美のみが、最もあきらかにその姿を顕わし、最もつよく恋ごころをひくという、このさだめを分けあたえられたのである。⁽⁴⁾

「われわれの持っている最も鮮明な知覚」というのは、視覚のことを指している。「思慮」などの他のさまざまな徳性とは異なって、「ただひとり美のみ」が「視覚にうったえる自己自身の鮮明な映像をわれわれに提供」する〔饗宴〕⁸⁴。だから「僕」が現実のこととして直子の「完全な肉体」を見ることは可能である。深夜の月の光の中で「僕」は視覚を通じて、直子の「完全な肉体」を「最も鮮明に輝いている姿のままに、とらえ」ていた。すなわち地上のアイデアとして。このとき「僕」は「完全」なものに立ち会っているのだから、アイデア＝真実在を求めるエロスの運動は始発しない。直子が「僕のことを愛してさえないなかった」ことと「僕」が「性的な興奮すら感じなかった」こととは、ともに「完全な肉体」の超越性に由来している。

これに対して翌朝、台所に立つ直子に「完全な肉体」の徴を求める「僕」の眼差し、「誰かに恋してる」者の眼差しは、先にも述べたようにエロスの運動を意味している。プラトンによれば「この世界」＝地上の肉体と結びついた魂の多くは「かの世界なる真実在」を忘れてしまうが、じゅうぶんに記憶を持っている魂はよく想起することができる。台所に立ち、食事を共にする直子を見つめる「僕」は、「この世のものを手掛かりとして、かの世界なる真実在」を、すなわち「完全な肉体」を「想起」しようとしている。

そのように考えると、第一章で「もちろん直子は知っていたのだ。僕の中で彼女に関する記憶がいつか薄らいでいくであろうことを」と語られていたことも、解けてくる。直子が覚えていてと願っていたのは、「完全な肉体」を「僕」

の目に見せた直子が確かに「存在し、こうしてあなたのとなりにいたこと」なのである。地上の肉体と結びついた魂の多くが「かの世界なる真実在」を忘れてしまうように、「完全な肉体」の記憶が失われやすいものであることを、「もちろん直子は知っていたのだ」。

直子の予見を証するかのように、阿美寮から戻ってまだ一週間も経たないというのに、「僕」の記憶は早くも曖昧になっている。緑に連れていかれた病室で「僕」は重篤の緑の父親にひとり付き添いながら、「時間が過ぎ、あの小さな世界から遠く離れれば離れるほど、その夜の出来事が本当にあったことなかどうか僕にはだんだんわからなくなってきた」、「本当の出来事にしては全てが美しすぎた。あの直子の体も月の光も」(下87)と思う。「死にかけている小柄な男」(下94)という深刻な地上の現実を前にすると、「あの小さな世界」は遠ざかり、色褪せ、薄れてしまうのだ。

4 「ひどくややこしい場所」——地上のアイデアという背理

直子の存在そのものが「stranger」であり、現実に対する根源的な批判としてあるのは、その「完全な肉体」の完全性すなわち超越性に由来しているということ、そして彼女が覚えていてと願っていたのは、「完全な肉体」を「僕」の目に曝した直子が確かに「存在し、こうしてあなたのとなりにいたこと」であることを、前節に見た。だが事態は、ひどく複雑である。前節に見たように、「僕」が現実のこととして直子の「完全な肉体」を見ることは可能である。けれども直子が現実のこととして「完全な肉体」として在ることは不可能である。「完全な」ものは「ほかのなにも」にも依存することなく独立して「いるのであるから、「顔や手といった身体の部分」を必要としないし、それらに

支えられることもないからだ。

「僕」が直子の「完全な肉体」を目にする場面に、竹田青嗣氏は「超越」を読み取っている。

「僕」にとって直子は、現実世界を超えた場所に像を結んでいる「超越」の対象なのだが、まさしくそのことによって、「僕」は現実の中で直子と交わる⁶ことができない。『ノルウェイの森』で「僕」の恋愛の対象として現われる直子と緑というふたりの女性は、したがって、現実を超え出る可能性と、現実における他者との交わり⁵の可能性、というふたつのことからの条件を象徴しているように思える。

またセシル・モレル氏も、直子を「僕」の「プラトニック」な対象としている。

たとえば、「僕」にとって、現実の「直子」とイメージの「直子」は分裂しています。すなわち、現実の「直子」は不可視化（虚無化）して、イメージの「直子」が現実化しているのです。つまり、「直子」は「僕」にとって、プラトニックな相手です。そこで「緑」の登場が必要になってきます。「緑」は「僕」にとっては、現実的なエロスの対象です。（中略）「キズキ」は「直子」にとって、プラトニックな相手です。そこで、「僕」の登場が必要になってきます。「僕」は「直子」にとって、現実的なエロスの対象です。⁶

竹田青嗣氏もセシル・モレル氏も、プラトンのアイデア論を背後に想定して解釈していると考えて間違いないだろう。ともにすぐれた論であり、多くを教えられるのだけれども、しかし作品における事態の複雑さが、両氏の論ではかえって見えにくくなってしまふ。「現実を超え出る」⁷「プラトニック」、「現実における他者との交わり」⁸「現実的なエロス」と捉えるならば、ふたりの指摘には共通するものがある。すなわち両氏ともに「僕」にとって「直子は「分裂」している、と見ている。しかしながら作品が示しているのは、分裂しているはずのものが、同じひとつのものと

して、捉えられている、という事態である。

確かに竹田氏の言うように、直子の「完全な肉体」はその「完全」性において「現実世界を超えた場所に像を結んでいる」。そのことは、「瞳は不自然なくらいに澄んでいて、向う側の世界が透けて見えそうなほどだった」、「彼女は何光年も遠くにいるように感じられた」(上289)のように語られている。何よりも「僕が手をのばして彼女に触れよう」とすると、直子はすつとうしろに身を引いた」のは、竹田氏の言うように「現実の中で直子と交わるゝことができない」ことを示している。しかし「僕にとつて」その夜、現実、直子は「その裸の体を僕の目の前に曝していた」(上290)。そのことは「あれは間違いなく本物の直子だった、夢なんかじゃない」(上290)と、念を押すように確かめられている。視覚という「われわれの持つている最も鮮明な知覚を通じて」、直子の「完全な肉体」は、その「肉体」性において現実のこととして、目撃されている。

直子の「完全な肉体」を現実のこととして見ているからこそ、「僕」は翌朝、台所に立って朝食を作り、ともに食事をしている直子に「なにかのしるしのようなもの」を求めめる。確かにセシル・モレル氏の言うように、現実の「直子」とイメージの「直子」は分裂しているように見えるが、しかしこの食事の場面で「僕」は現実の「直子」にイメージの「直子」の「しるしのようなもの」を求めているのであって、「現実の「直子」は不可視化(虚無化)して、イメージの「直子」が現実化している」わけではないことは明らかだ。直子への「恋」が「僕を運びこんだ」なのは、「完全な肉体」(イメージの「直子」)を「僕」に見せた、その同じ直子が、台所に立って朝食を作っている(現実の「直子」という「ひどくややこしい場所」なのだ。

「僕」の直子への愛に象徴されているのが竹田氏の言うように「現実を超え出る可能性」であるならば、「僕」は「現

実の中で」「交わるゝことができない」直子との合一を求めて「現実世界を超えた場所」、すなわち死の世界に向かうだろう。たとえば三島由紀夫『金閣寺』の修行僧が金閣寺に放火したのち、燃え上がる炎の中に身を投げようとしたように。しかし直子に「私はあなたを道づれにしちやうかもしれない」(上300)と言われながら、「僕」が模索しているのは直子を阿美寮から「外の世界」へ連れ出す方途である。「僕」は「もしよかつたら二人で暮さないか?」と直子に申し出をし(下184)、実際に部屋を借りて「一緒に住むことができる」としたら、それがいちばん良いんじゃないかな」という手紙を書き送っている(下190)。

また直子が「僕」にとつてセシル・モレル氏の言うように「プラトニックな相手」であるならば、直子に性欲が向けられることはないだろう。だが食事の後、冒頭に回想される草原でのふたりの散歩の途中、「私と寝たい?」と聞かれて「僕」は「もちろん」と答え、直子の手に誘われて射精する(上291)のだし、さらに阿美寮から東京に戻った夜、「月の光の下で見た裸の直子のことを思い、そのやわらかく美しい肉体が黄色い雨合羽に包まれて鳥小屋の掃除をしたり野菜の世話をしたりしている光景を思い浮かべ」、「直子のことを考えながら射精」している傍点引用者、下43。「完全な肉体」を「僕」の目の前に曝して見せた、その直子は、「僕」にとつて現実の肉体を持つ、現実的な性の対象となっている。「我々は最初から生死の境い目で結びつきあつた」(下281)と、直子の死後に「僕」はレイコさんに語る。「道づれにしちやうかもしれない」と警告するように言う直子に「二人で暮さないか?」と申し出る「僕」が必死に探っていたのは、「超越」⇨死へと向かおうとする者を「現実」⇨生にとどめようとする可能性である。

前節で「いやしくも人間の生が生きるものになるとしたら、それは美そのものを見ているこの段階においてなのだ」というディオティマの言葉を引いた。さらにディオティマは言う、「美そのもの」を視覚ではない「しか

るべき力」を用いて見る者は、真実に触れ、真実の徳を生みだし育み、神に愛され、「不死なる存在」にすらなれる、「そんなことが人間に許されればの話だが」と『饗宴』¹⁵³。ディオティマの話語り終えてソクラテスは言う、「このようなものを手に入れようとするとき、人間のような本性のものに力を貸してくれる協力者として、エロス以上に優れたものを手にするのは容易ではないのだ」と。ここに「恋愛は人生の秘鑰なり」とする北村透谷「厭世詩家と女性」(一八九二)は書かれた。⁽⁷⁾

ソクラテスの言う「このようなもの」とは「完全」なもの、時空を超越した不死のものであり、「人間のような本性のもの」とは「不完全」なもの、時空に拘束された死すべき肉体を持つものである。先にも述べたように「僕」が直子に「完全な肉体」を見ることは可能だが、直子が現実の存在として「完全な肉体」を持つことは、原理的に不可能であり、存在そのものが矛盾している。「まずふつくらとした少女の肉がキズキの死と前後してすっかりそぎおとされ、それから成熟という肉をつけ加えられたのだ」という「僕」の観察は、直子の肉体がまさに時の流れの中にあること、生成消滅するものであることを示している。ひるがえってディオティマによれば「美そのもの」とは「純粹で、清らかで、混じりけがなく、また人間の肉体とか肌の色のような、いずれは滅び去ってしまうたくさんのくだらぬものによって汚染されてもいない」(『饗宴』¹⁵²)。

「肉体」を持つ地上の存在である直子が「完全」⇨アイデア⇨真実であることなど、決してあり得ない。だから直子は「私はあなたが考えているよりずっと不完全な人間です」(上¹⁷⁸)と言ひ、「手紙に書いたでしょ？ 私はあなたが考えているよりずっと不完全な人間なんだって」(上²⁰⁹)と繰り返す。「不完全な人間」が「完全な肉体」を持つ、すなわち「肉体」⇨現実⇨地上が、「完全」⇨超越⇨アイデアを抱え込む、そのような背理、原理的な不可能性の設定

に『ノルウェイの森』の、深い森の奥で迷うような不透明感が生まれている。そしてその矛盾は「あれは間違いなく本物の直子だった、夢なんかじゃない」と考える「僕」、原理的には「超越」と「現実」とに「分裂」するはずの直子を同じひとりの直子として捉える「僕」にも共有され、「ひどくややこしい場所に僕を運びこむ」。現実の存在でありながら超越へと引き寄せられていく直子、地上の背理を生きる直子に「会いに来てくれたこと」は、彼女にとって「とても嬉しいし、とても——救われる」(上29)ことだ。というのもそのことは、地上の背理を生きる苦しみを、それとして認識することであり、理解し、共有しようとすることであるからだ。だが同時にそのことによって「僕」もまた、深い森の奥で迷いつづけなければならぬ。

第二章 「不完全な人間」

1 蝕まれる「完全」

最初の阿美寮訪問の当日——その夜、「僕」は直子の「完全な肉体」を目撃することになるのだが——、直子のリクエストでレイコさんが「ノルウェイの森」を弾く。このときすでに「僕」は「全体としてみると彼女の美しさは成熟した女性へのそれへと変化していた」(上25)と感じていて、「成熟」「変化」とあるように、直子が時間を生きる存在であることが示されている。と同時に「たった半年間の間に一人の女性がこれほど大きく変化してしまうのだという事実が驚愕の念を覚えた」ともあって、直子の変化が単なる物理的な時間経過によるものではないことも示されている。キズキへと引き寄せられていくことが、直子に「変化」をもたらしている。話題は永沢さんの話からいつかキ

ズキのことへと移っていく。「死んだ人はずっと死んだままだけど、私たちはこれからも生きていかなきゃならないんだもの」(上229)——それは作品の最後で「僕」とレイコさんが確かめあうことでもある——と言う直子は、時空を超脱した死者とは違って有限の時空を生きていることを、この時点では放棄していない。しかし直子は突然、「まるで吐くような恰好で泣いた」(上84)あの春の夜のときと同じように、体を震わせて泣き始める(上232)。「生きていかなきゃならない」と思いながらも直子はキズキの方へ、時空を超脱した世界へと引き寄せられていく。

レイコさんにはばらく散歩して来て、と言われて「僕」は部屋を出る。そして「奇妙な非現実的な月の光に照らされた道」を辿り、雑木林を抜け、丘の斜面から直子の部屋の灯を見つめる。

その光は僕に燃え残った魂の最後の揺らめきのようなものを連想させた。僕はその光を両手で覆ってしっかりと守ってやりたかった。僕はジェイ・ギャツビーが対岸の小さな光を毎夜見守っていたのと同じように、そのほのかな揺れる灯を長いあいだ見つめていた。(上233)

「燃え残った魂の最後の揺らめきのようなもの」という記述は、第三章で突撃隊からもらった蛍の描いた光の軌跡が「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」(上98)ことを受けている。天空の星を見上げるギャツビーがデイジーの住む地上の館の緑の灯火を見守っていたように、「僕」は地上に「行き場を失った魂のよう」な直子を「しっかりと守ってやりた」と願っている。『グレート・ギャツビー』は「僕」にとつて「最高の小説」であり、永沢さんと親しくなったのは「二人とも『グレート・ギャツビー』を読んでも」(上67)からだった。

ジェームズ・ギャツプがジェイ・ギャツビーと名前を変えたのは、十七歳のときで、それは「彼自身のプラトンの

純粹觀念の中から生まれ出た像」であつた。デイジーと相思相愛でありながら貧しさの故にギャツビーは結婚を申し込むことができず、デイジーは他の男と結婚してしまふ。その後、巨額の遺産を手にしたギャツビーは、デイジーの屋敷の対岸に広大な邸宅を持つ。恋に落ちることで失われてしまつた「彼という人間の理念イデアのようなもの」を回復することを願ひ、「すべてを昔のままに戻して」デイジーと注意深くやり直すために。

……五年前、ある秋の夜、二人は枯れ葉が舞う街路を歩いてゐた。やがて樹木がなくなり、歩道が白い月光に洗われているところに着いた。二人はそこで歩を止め、互いを見つめあつた。(中略)ギャツビーは目の端で、何ブロックもまっすぐにつづく歩道が紛れもなく一本の梯子となつて、樹木の頭上にある秘密の場所に届いてゐることを見て取つた。もし一人だけでそこに上ろうと思えば、上ることができる。そしていつたんそこに上つてしまえば、生命の乳首に吸いつき、比類なき神祕の乳を心ゆくまで飲みくだすことができる。

デイジーの色白の顔が彼の顔に近づくと、ギャツビーの胸の鼓動はますます速まつた。もしこの娘にキスをし、この言葉にならぬ幻影を、彼女の限りある息づかいに永遠に合体させてしまつたら、心はもう二度と軽やかに飛び跳ねることはないだろう。神の心のごとく。それが彼には分かつた。だから待つた。星に打たれた音叉に、今一刻耳を澄ませた。それから彼女に口づけをした。唇と唇が触れた瞬間、彼女は花となり、彼のために鮮やかな蕾を開いた。そのように化身は完結した。(179～180)

「言葉にならぬ幻影」＝永遠のものを、「彼女の限りある息づかい」＝地上のものに合体させてしまふならば、心は地上に縛りつけられて、時空を超越した神の心のような軽やかさは失われてしまふ。だからギャツビーは「星に打たれた音叉」に耳をすませ、それから口づけをする。というのもそのとき、「家々のひそやかな明かりが、かすかなう

なりを立てて暗闇にこぼれ、夜空の星のあいだにはめまぐるしい動きが見受けられた。すなわち、地上の明かりと夜空の星の動きとが「謎めいた高ぶり」のうちに、ひとつになつていた。天上と地上とがひとつであることを確かめ、ギャツビーは口づけをする。その瞬間、デイジーは「限りある息づかい」を持ちつつ「言葉にならぬ幻影」の「化身」となる。¹⁰すなわち地上のイデアである。樹木の頭上の「秘密の場所」に届いている「梯子」(＝「白い月光」に洗われた「歩道」)は、「か的美を目指して、たゆまぬ上昇をしていく」ことを「梯子を使って登る者のように」と譬えるプラトン『饗宴』を意識したものであろう。¹¹

『ノルウェイの森』が『グレート・ギャツビー』に範を得ていることは確かだが、とはいえギャツビー／デイジーがそのままに「僕」／直子であるとは言えない。「彼女の声にはぎっしり金が詰まっている」と語り手の「僕」＝ニック・キャラウェイに言うギャツビーは、デイジーの声の天上性が、地上の財力によつて支えられていることを知っているし、デイジーもまた「すべてを昔のままに戻」そうとするギャツビーに「ああ、あなたはあまりに多くを求めすぎる!」、「過去にあつたことは変えられないのよ」と嘆く。それに対して直子は「あなたを道づれにしちゃうかもしれない」と言い、「我々は最初から生死の境い目で結びつきあつた」と「僕」は言う。ギャツビー／デイジーとは違つて、「僕」／直子は「完全な肉体」＝地上のイデアという背理を共有している。

『ノルウェイの森』が範を得ているものとして、もうひとつ、「僕」が阿美寮で読みつづける『魔の山』がある。主人公ハンス・カストルプがショーシャ夫人に思慕を寄せるのは、少年時代に特別な関心を寄せていて、今ではとつくと忘れてしまつていたプリビスラウ・ヒツベが「ショーシャ夫人の姿でふたたび眼前にあらわれ、キルギース人の眼で見つめた」からだが、そもそもプリビスラウに関心を持ったのも、その「キルギース人ふうの眼」のゆえであつた。

ハンス・カストルプはショーシャ夫人に、こう語りかける。

「僕にはほんとうに夢をみているようなんだよ、二人でこうして坐っているのがね、——不思議ニフカイ夢ノヨ
 ウナネ、コノヨウナ夢ヲミルニハ、トテモフカク眠ラナクテハナルマイカラネ。……ホントウライウト、コレハ
 ヨク知ツテイル夢、ズットミテキタ夢、長イアイダノ、永遠ノ夢ナンダ、ソウトモ、コウシテ君ノソバニ坐ッテ
 イルノハ、永遠ノムカシカラナンダ」⁽¹²⁾

カタカナ部分は、ドイツ人であるカストルプが山のサナトリウムで出逢うショーシャ夫人に、フランス語で語りか
 けている。というのもドイツ語ではなくフランス語で話すのは「責任ナシデ、アルイハ、夢ノナカデ話スヨウナモノ
 ダカラ」だ。カストルプにとつて「二人でこうして坐っている」現実が、同時に「コウシテ君ノソバニ坐ッテイル」
 永遠に重なっている。永遠が現実として現象している。しかしショーシャ夫人は「詩人ネ」と言い、「アンタハトテ
 モカワツタ、カワイイ空想家ネ」と言うばかりでまったく理解を示さず、カストルプにもショーシャ夫人が決して理
 解しないであろうことは分かっている。それに対して『ルウエイの森』においては、「僕」は現実の直子に「完全
 な肉体」の徴を求めようとし、直子もまた「私はあなたが考えているよりずっと不完全」なのだ、自らの「不完全」
 を嘆くように言う。『魔の山』と比較してもやはり「僕」／直子の背理の共有は特徴的である。

阿美寮への二度目の訪問の後、直子との同居を考えて部屋を借りた「僕」は、幻聴に苦しめられる直子の様子を伝
 えるレイコさんの手紙に「楽観的観察」を覆されて衝撃を受け、一日、庭を眺める。

春の闇の中の桜の花は、まるで皮膚を裂いてはじけ出てきた爛れた肉のように僕には見えた。庭はそんな多くの
 肉の重い腐臭に充ちていた。そして僕は直子の肉体を思った。直子の美しい肉体は闇の中に横たわり、その肌か

らは無数の植物の芽が吹き出し、その緑色の小さな芽はどこから吹いてくる風に小さく震えて揺れていた。どうしてこんなに美しい身体が病まなくてはならないのか、と僕は思った。なぜ彼らは直子をそっとしておいてはくれないのだ？（下200）

生々しい記述である。と同時に、奇妙な記述である。というのも「僕」は「直子は今ひどく混乱しています。混乱して、怯えています。幻聴もだんだんひどくなっています」というレイコさんの手紙を読んでいるながら、そして直子自身、「私の問題は全部精神的なものよ」（下188）と言っていたにもかかわらず、「直子の肉体を思」っている。病んでいるのは精神あるいは心であるはずなのに、「僕」は直子の「美しい肉体」「美しい身体」にこだわっている。すなわち「完全な肉体」の記憶に。直子の精神ではなく身体「病」に苦悩する「僕」の思惟において、本当に蝕まれているのは「肉体」ではなく「完全」である。「無数の植物の芽が吹き出」すという生命⇌時間の侵蝕によって、「肉体」の「完全」性は損なわれてしまう。「燃え残った魂の最後の揺らめきのような」「光」を「両手で覆ってしっかりと守って」やろうとしても、その「光」は守るすべもなく薄れ、消えてゆく。

すでに述べたように、「完全」であることと「肉体」を持つことは矛盾している。「完全」は時空を超越した永遠常住のものであるが、「肉体」は時空のうちにあつて生成消滅する、生命の創り出すかたちである。「無数の植物の芽が吹き出し……風に小さく震えて揺れて」いるという、本来ならば生命の讃歌と呼んでもよい現象が「病」とされるのは、それが「完全」にとっては自己否定であり矛盾だからである。⁽¹³⁾

2 「奇妙な場所」

直子の「完全な肉体」に魅せられた「僕」は、「春が僕にもたらしたものを憎み、それが僕の体の奥にひきおこす鈍いずきのようなものを憎んだ」(下201)。すなわち、生命を。「僕」は「膜」のうちに籠もることで「彼ら」⇨生命の侵蝕を防ごうとするが、それはすなわち時間の侵蝕から逃れようとするものであり、死に至る道でもある。緑からの手紙を受け取り、「僕」は「いつまでもこんなことしてちゃいけない」と、方向を転じ始める。

この手紙は何を意味しているのだ、いったい？ 僕の頭はひどく漠然としていて、ひとつの文章と次の文章のつながりの接点をうまくみつけることができなかつた。どうして「科目登録」の日に彼女と会うことが「おあいこ」なのだ？ 何故彼女は僕と「おひるごはん」を食べようとしているのだ？(下202)

緑からの手紙を受け取った「僕」の、「この手紙は何を意味しているのだ」という困惑は、作品最後の「僕は今どこにいるのだ？」という混乱と同質のものである。生命の侵蝕を防ごうとして薄い膜のうちに籠もっている「僕」は、このとき「完全」⇨超越の方向を向いている。「ひとつの文章と次の文章のつながりの接点をうまくみつけることができなかつた」というのは、「日常会話するのにもかなりの困難を覚えて」いる(下198)直子と同じ症状である。超越⇨天上に捉われているために、現実⇨地上における主体の形成が困難となっている。それゆえ「僕」には、関係を修復しようとしている緑の気持が理解できない。超越⇨天上へと引き寄せられていく直子に捉われている「僕」は、現実⇨地上を生きる緑に対して「鉄板みたいに無神経」(下203)なのだ。

月の光の下で直子が「僕」の目の前に曝した「完全な肉体」は、「完全」と「肉体」との背理を孕んでいた。それはキズキを求めつつも「生きていかなきゃ」と生む方向に向かおうとする直子の孕む背理であり、その直子に惹かれ

つつも彼女を「外の世界」へと救い出そうとする「僕」の孕む背理でもある。「完全」と「肉体」との背理を人物に割り振れば、「完全」＝超越＝直子、「肉体」＝生命＝緑となる。「完全な肉体」を見せた直子が台所に立つ姿に「僕」の「恋」は始動したが、「完全」に惹かれるあまりに生命＝時間を憎悪し、「意識がひどく弛緩して、暗黒植物の根のようにふやけ」という、地上の現実を生きる主体にとつての危機に際会して、「本当に数の少ない僕の友だちの一人」(下22)だった緑への「愛」が確かなものとなる。「僕」はレイコさんに手紙で告げる。

僕が直子に対して感じるのはおそろしく静かで優しく澄んだ愛情ですが、緑に対しては僕はまったく違った種類の感情を感じるのです。それは立つて歩き、呼吸し、鼓動しているのです。そしてそれは僕を揺り動かすのです。(中略) どうしてこんな迷宮のようなところに放りこまれてしまったのか、僕にはさっぱりわけがわからないのです。(下24)

ここでは竹田青嗣、セシル・モレル両氏の言うように、直子は「現実を超え出る」ものとして「僕」にとつて「プラトニックな相手」であり、緑は「現実における」「現実的なエロスの対象」となっている。この対照性は、「完全な肉体」という背理を孕んでいた直子の、その「肉体」＝地上＝現実性が後退していくことによって明瞭なものとなったのだが、とは言え「完全な肉体」が孕んでいた「完全」と「肉体」との背理という「ひどくややこしい場所」は、直子への愛と緑への愛とに揺れる「迷宮のようなところ」として継続している。

緑への愛を「決定的なもの」と告げる「僕」に、レイコさんは返信で「私たちは……不完全な世界に住んでいる不完全な人間なのです」「人生の流れに身を委ねなさい」「生きるってなんて素晴しいんだろう」と答える。その言葉は「僕」が緑を、すなわち生命＝地上の生を選択することを肯定している。その選択は直子を「外の世界」に連れ出

そうとしていた「僕」にとって、自然なことだ。

レイコさんの返信で第十章は終わり、「僕」の選択の結果であるかのように、第十一章は「直子が死んでしまったあとでも」と始まる。先に引いたディオティマの言葉を使って言えば、「僕」は「純粋で、清らかで、混じりけがなく」「汚染されてもいない」「永遠常住のものではなく、「人間の肉体とか肌の色のような、いずれは滅び去ってしまう」生成消滅するものを選んだ。だが「直子は白い灰になり、緑は生身の人間として残っている」(下25)からといって、「純粋で、清らかで、混じりけがなく」いものを放棄するのではない限り、「完全」と「肉体」とのはさまの「迷宮のようなところ」から解放されることはない。

直子の葬儀を終えて「僕」は放浪の旅に出る。「彼女の肉体はもうこの世界のどこにも存在しない」が、「僕はあまにも鮮明に彼女を記憶しすぎていた」(下21)。「僕」は山陰の砂浜で「直子のいろんな姿」を思い出す。

そんな風に彼女のイメージは満ち潮のように次から次へと僕に打ち寄せ、僕の体を奇妙な場所へと押し流していった。その奇妙な場所で、僕は死者とともに生きた。ここでは直子が生きていて、僕と語り合い、あるいは抱きあうこともできた。その場所では死とは生をしめくくる決定的な要因ではなかった。ここでは死とは生を構成する多くの要因のうちのひとつでしかなかった。直子は死を含んだままそこで生きつづけていた。そして彼女は僕にこう言った。「大丈夫よ、ワタナベ君、それはただの死よ。気にしないで」と。

そんな場所では僕は哀しみというものを感じなかった。(中略)死なんてただの死なんだもの。それに私はここにいるとすぐく楽なんだもの。暗い波の音のあいまから直子はそう語った。(下22)

春の闇の中に横たわる直子の「美しい肉体」から無数の植物の芽が吹き出すことを「僕」が思ったのは、レイコさ

んの手紙を受け取った日だった。その手紙でレイコさんは、専門医をまじえたセッションに「僕」を加えることに直子が反対した理由を、「彼女の表現をそのまま伝えると『会うときは綺麗な体で彼に会いたいから』」（下198）と記していた。「彼女の表現をそのまま伝える」と、わざわざ書き添えているのは、レイコさんも言うように「問題はそんなことではなく一刻も早く回復すること」だからであり、「回復」とはもちろん精神あるいは心のそれを指すのであって身体の回復ではないはずだ。

直子が願っていたように、砂浜で「僕」が思い出す直子の姿は、もはや生命の侵蝕を受けることのない「綺麗な体」となっている。時間と空間の束縛から解放された「その奇妙な場所」では「死は生の対極にあるのではなく」、生と死とを隔てるものはない。生死とは生成消滅する世界に属することからであり、永遠常住のものに生と死の区別はない。「彼女のイメージ」と言われているように、「僕」が思い出す直子の姿は、ここでは「現実世界を超えた場所に像を結んでいる」（竹田）。「ここにいとすとすぐ楽なんだから」と言う直子は、もはや背理に苦しむことなく時空を超脱した「完全な肉体」であり得ている。だから「完全な肉体」を見せた直子の姿は、ここでは思い出されていない。「その奇妙な場所」＝時空の束縛を超脱した永遠常住の世界に、「僕」も行くことができる。そして山陰の海岸で直子を思いながら「暗い波の音」に誘われて、そのまま海へと歩みを進めれば、ずっと直子と一緒にいられる。「それはただの死」なのだから「死を含んだままそこで生きつづけ」ることができる。だが「僕」はそのような方向を選ばない。「しかしやがて潮は引き、僕はひとりで砂浜に残されていた」（下203）とあるように、「僕」は「彼女の肉体はもう……どこにも存在しない」「この世界」に残る。「その奇妙な場所」では「僕は哀しみというものを感じなかった」けれども、しかし生成消滅する「この世界」にあつて「それはただの死」ではない。「どのような真理をもつてして

も愛するものを亡くした哀しみを癒すことはできないのだ」(下253)。

「僕」は直子との共生(死と生の差異がない不死の世界における共生)を求めて「現実を超え出る」(竹田)ことを選ばない。しかし「超越」を切り捨て、直子を忘れることも選ばない。「僕」が選ぶのは、直子の欠落を抱えて、生成消滅する世界を生きる、という道だ。海岸で「僕」に心から同情してくれた若い漁師に、心の中で「あれほど美しい肉体がこの世界から消え去ってしまったんだぞ！」(下254)と叫んだように、「この世界」に確かに存在した(その存在を目撃した)「完全」⇨超越が失われてしまったという欠落を、捨てることはできない。だからといって、「僕」は「この世界」を生きる「肉体」⇨地上の現実を切り捨てることもしない。十六で母親を亡くしたと語る若い漁師に「お前の母親がなんだっていうんだ？」と激しい怒りに駆られた「僕」は、おそらく自分が漁師の気持に対して「鉄板みたいに無神経」であることに気づき、「高校三年のとき初めて寝たガール・フレンド」に「どれほどひどいことをしてしまったか」と「冷えびえとした気持」になって、東京に戻る。

3 生への愛／死への愛

少し寄り道をする。

『魔の山』のハンス・カストルプがとりわけ愛しているのはシェーベルト「菩提樹の歌」だが、カストルプの「良心の懷疑」によればその世界は「禁断の愛情の世界」であり「死の世界」であった。「作者」は「その歌、その世界、その世界への愛」について、それは「死がつくりだし、死を宿している生命の果実なのである」と語る。¹⁴⁾

その歌、その世界、その世界への愛は、この世でもっともこまやかな健康的なものである。しかしそれは、この

一瞬、もしくは、一瞬あとの一瞬までは新鮮でつやつやして健康的であるが、たちまちに腐り、くずれやすい果
 実にも似ていて、新鮮なうちに食べれば心情を爽快そのものにしてくれるが、食べるのがすこしでもおくと、
 それを味わう人類のあいだに腐敗と破滅をひろめるのである。つまり、死がつくりだし、死を宿している生命の
 果実なのである。(『魔の山』下 539)

それは「魂の奇蹟」ではあるが、「生命愛、有機界への愛の目からは、正当な理由から疑わしい目でながめられ」、
 「良心の宣告によると、克己によって克服すべき対象」なのであって、「魂の魔術の最良の子供は、その魔術の克服の
 ために生命をけずって死ぬ人間であろう」とされる。「人間は善意と愛とを失わないために、考えを死に従属させな
 いようにしなくてはならない」(下 283)と忠告する『魔の山』の「作者」は、ハンス・カストルプの「生命愛、有機界
 への愛の目」、懐疑による「良心の宣告」を肯定しているが、だからといって「菩提樹の歌」の世界、そしてカス
 ルプの世界への愛を、否定しているわけではない。ギャツビーが「頭上にある秘密の場所」に上って「生命の乳
 首に吸いつくことを思ったように」、「死がつくりだし、死を宿している」世界は、しかし同時に「生命の果実」で
 あるからだ。

それにしてもどうして、「死がつくりだし、死を宿している」世界が「生命の果実」となるのだろうか。プラトン『パ
 イドロス』によれば、「魂」は「自己自身を動かすもの」であり「常に動いてやまぬもの」であるがゆえに「不死の
 もの」であり、「動の源泉となり、始原となるものである」。かりに始原が生じるものであるなら、始原を生じる何か
 他のものがあることになり、始原が減びるものであるなら、やはり始原を生じるものが必要となる。それゆえ始原そ
 のものは、生じることも減びることもないものである。

……翼のそろった完全な魂は、天空たかく翔け上って、あまねく宇宙の秩序を支配するけれども、しかし、翼を失うときは、何等かの固体にぶつかるまで下に落ち、土の要素からなる肉体をつかまえて、その固体に住みつく。つかまえられた肉体は、そこに宿った魂の力のために、自分で自分を動かすようにみえるので、この魂と肉体とが結合された全体は「生けるもの」と呼ばれ、そしてそれに「死すべき」という名が冠せられることになったのである。¹⁵⁾

プラトンの考えにしたがうならば、「魂と肉体とが結合された全体」である人間は、そもそも「魂」と「肉体」との結合という、地上の背理として存在している。「神」とは「魂を持ち、肉体を持ち、しかも両者は永遠に結合したままにいるものとして」、「何か不死なる生きものというかたちで」、人間がその姿を作り上げたものだが、人間における結合は「神」と違って永遠ではない。「魂」と「肉体」との結合によって生成消滅する世界に内属し、「生けるもの」と呼ばれる人間は、同時に同じ理由によって「死すべきもの」でもある。「死」によって「生けるもの」は生成消滅の世界から離脱する。それゆえ死者は、不死である。「キズキは十七のままだし、直子は二十一のままなのだ。永遠に」(下24)。「生けるもの」の世界から見られる不死の世界は「死」の世界として表象されるが、不死のものである魂こそが「動の源泉となり、始原となる」。すなわち「死が作りだし、死を宿している」不死のものこそが「生命の果実」となる。

「奇妙な場所」とは、『魔の山』に説かれる「菩提樹の歌」の誘う世界であり、時空から超脱した死の世界である。

「僕」は「生命愛、有機界への愛の目」によって、すなわち緑への愛によって、「奇妙な場所」における直子との共生＝死を選ぶことはしなかった。だが、だからといって直子への愛を捨てたわけではない。『魔の山』においても、「作

者」は「良心の宣告」を説くが、しかし作品の最後、戦争の勃発によって平地へと降り、弾雨の降り注ぐ戦場の泥にまみれてカストルプが口ずさむのは、「菩提樹の歌」なのである。

4 「多くの祭りのために」^{フエト}

旅行に出る前とほぼ同じ状態で、すなわち現実を超え出ることを選ばない（＝緑への愛）が、「超越」を切り捨てることも選ばない（＝直子への愛）という状態で東京に戻った「僕」は、「自分自身を穢れにみちた人間のように感じ」ひとり部屋の中に閉じこもる。

僕の記憶の殆んどは生者ではなく死者に結びついていた。僕が直子のためにとっておいたいくつかの部屋は鎧戸を下ろされ、家具は白い布に覆われ窓枠にはうつすらとほこりが積っていた。僕は一日の多くの部分をそんな部屋の中で過した。そして僕はキズキのことを思った。（中略）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。（中略）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の管理をしているんだ。（下257～258）

念のために確認しておけば、「僕」が借りた一軒家は「一部屋と小さなキッチンと便所」と「広い押入れ」という間取りだった（下257）。だから「僕が直子のためにとっておいたいくつかの部屋」というのは現実の部屋ではなく、直子との記憶に結びつく、心的な部屋である。とは言えそこは死者である直子が生きている「奇妙な場所」ではない。「この不完全な生者の世界で」「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」、その「新しい生き

方」を象徴する架空の部屋であり、結局のところ現実のものにはならなかった虚在の部屋である。「僕」は直子⇨超越の〈欠落〉を抱えて生きている。

東京に戻って四日目にレイコさんの手紙が届き、その二日後、「僕」の部屋を訪れる。「自分自身に対して許しがたいものを感じるんです」と言う「僕」に、レイコさんは答える。

「あなたがもし直子の死に対して何か痛みのようなものを感じるのなら、あなたはその痛みを残りの人生をとおしてずっと感じつづけなさい。そしてもし学べるものなら、そこから何かを学びなさい。でもそれとは別に緑さんと二人で幸せになりなさい。あなたの痛みは緑さんとは関係ないものなのよ。これ以上彼女を傷つけたりしたら、もうとりかえしのつかないことになるわよ」(下28)

「たとえ彼女が僕を愛していないとしても」「放り出すわけにはいかない」「それがある種の人間としての責任である」と言う「僕」に、緑は「私は生身の血のかよった女の子なのよ」と言い、「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」と願っていた(下232~233)。レイコさんの助言は、緑の願いと一致している。だがこの助言、この願いに従うことは、とてつもなく困難だ。それは「完全」と「肉体」との背理、超越と現実との背理を、背理のまま維持しつづけることにほかならないのだから。

第一章1にも確認したように、直子の服を着て阿美寮から「棺桶みたいな電車に乗って」やって来たレイコさんと、「僕」はギターを弾いて「直子のお葬式」をする。「ギターを弾いているときのレイコさんは、まるで気に入ったドレスを眺めている十七か十八の女の子に見えた」(下278)。「私はもう終ってしまった人間なのよ」とレイコさんは言う。

「あなたの目の前にいるのはかつての私自身の残存記憶にすぎないのよ。私自身の中にあつたいちばん大事なものは

もうとつこの昔に死んでしまっていて、私はただその記憶に従って行動しているにすぎないのよ」と(同)。そして五十一曲目が終わり、ふたりは「本当にあたり前のことのように」抱き合う。

「怖いよ、私。もうずっとこれやってないから。なんだか十七の女の子が男の子の下宿に遊びに行ったら裸にされちゃったみたいな気分よ」

「ほんとうに十七の女の子を犯してるみたいな気分ですよ」(下287～288)

そして「僕」は「何の子兆もなく突然射精した。それは押しとどめようのない激しい射精だった」。このときふたりは、十七の女の子と十七の男の子として性交している。十七歳とはキズキの自殺した年齢であり、ギャツビーが「プラトンの純粹観念」に従ってジェイ・ギャツビーという自らの「像」を創出した年齢でもある。

レイコさんの場合、「私自身の中にあつたいちばん大事なもの」とは「音楽」であろう。最初の阿美寮訪問の際、レイコさんは「僕」に自らの過去を語っていた。彼女はプロのピアニストになるつもりで「一点の曇りもない青春」を送っていたが、音大の二年生の時、突然、左の小指が動かなくなる。回復して復学し音大を卒業するが、「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」(上243)。そしてレイコさんは「自分がどれほど音楽が好きだったか」、「自分がどれほどそれに飢えていたか」を認識し、「ある年齢を過ぎたら人は自分のために音楽を演奏しなくてはならないのよ」と語る(上249)。虚言症の中学二年生の女の子がレイコさんを犠牲者として選んだのは、彼女の言うように「その子をひきつける何かがあった」から、すなわち「エネルギーの玉のようなもの」の「残存記憶」があつたからだ。⁽¹⁷⁾

一方の「僕」は、十七歳で自殺した親友のキズキに触れて、こう語っている。

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。(上54)

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なわれてしまったらしい。

(上167)

なあ、キズキ、おまえは昔俺の一部を死者の世界にひきずりこんでいった。(下258)

大学のストライキが機動隊によって解除され、講義が再開されたときに、大学解体を叫んでいた学生たちが出席してくるのを見て、「僕」は心の中で「おいキズキ、ここはひどい世界だよ」「こういう奴らが大学の単位をとって社会に出て、せっせと下劣な社会を作るんだ」と思う。ここはひどい、下劣だ、間違っている、と感じるためには、言葉にはならないとしても何かしら〈正しさのようなもの〉の感覚が前提されている。そして〈正しさのようなもの〉の感覚が存在するためには、〈正しさ〉そのもの⇨アイデアがあるのでなければならぬ。キズキは、〈正しさ〉そのものへと向かう存在感覚を放棄することを拒絶し、「外の世界」⇨「社会」を拒絶して自殺した。そのとき「僕」の一部⇨アドレセンスとしての「僕」も死んだが、「俺は俺自身のためにその管理をしている」。すなわち十七の男の子としての「僕」とは、キズキの自殺とともに死んだアドレセンスとしての「僕」の「残存記憶」にはかならない。すべての起源はキズキの死にある。

レイコさんと「僕」は、十七の女の子と十七の男の子として、もはや名前(⇨社会的地位や役割を示すもの)など必要のない者として、交わっている。このとき「僕」は、かつて直子の「完全な肉体」を前にして回想した、「あの春の夜に僕が抱いた」ときの言葉を、レイコさんに語ることもできただろう。

僕は今君と性交している。僕は君の中に入っている。でもこれは本当に何でもないことなんだ。どちらでもいい

ことなんだ。だってこれは体のまじわりにすぎないんだ。我々はお互いの不完全な体を触れ合せることでしか語るることのできないことを語りあっているだけなんだよ、と。(上叵)

かつての「春の夜」の直子と「僕」、そして今このレイコさんと「僕」は、「不完全な体」のもの同士として、「体」を交えることによつてしか「語る」ことのできないことを語りあっている。「語る」ことのできないこと」とは、何か。「かつて僕と直子がキズキという死者を共有していたように、今僕とレイコさんは直子という死者を共有している」(下叵)。死者は時空の束縛から超脱している。かつての「春の夜」の直子と「僕」、そして今このレイコさんと「僕」は、「お互いの不完全な体を触れ合せることで」しか触れることのできない超越の世界にふれようとしている。プラトニック・ラブとは、地上の美を手掛かりとしてイデアの世界を指向することである。すなわちここに語られているのは、思惟の対象を求めるといふ意味でプラトニックであると同時に、知覚の対象である体を交えるものとしての現実的なエロスである。

ふたたび先の確認を繰り返せば、その夜「四回交つた」「僕」は、旭川へと向かうレイコさんを上野駅まで送る。口づけを交わし、レイコさんは「私のぶんと直子のぶんをあわせたくらい幸せになりなさい」と告げ、ふたりは握手をして別れる。口づけを交わすふたりを、まわりを通り過ぎる人たちはじろじろと見ていたが、「僕」にはもうそんなことは気にはならなかった。「我々は生きていたし、生きつづけることだけを考えなくてはならなかったのだ」(下叵)。「お互いの不完全な体を触れ合せることでしか語る」ことのできないことを語りあつたふたり、時空の束縛を超越した世界を指向したふたりは、しかし時空に内在する世界、地上の現実を、自らの意志で選択し、その選択に責任を持つて生きていかなければならない。

『ブルウエイの森』の扉には「多くの祭りのために」と記されている。「祭り」とはレイコさんの言う「エネルギーの玉のようなもの」の祭典であろう。問われているのは「祭り」のあと、どう生きるか、ということである。手記に回顧される一九七〇年前後とは、そのような時代ではなかったか。いや時代を限る必要はない。『ロード・ジム』においてジムの生を語るマールウが、聞き手（それは読み手でもある）に向かって挑むように言う、「生の強烈さ」そのものとしての「光」、その「光」にかつて人生の行程において憧れ、「光」を目指し、あるいは貫かれた人は、少なからずいるはずだ。マールウの語る「魅惑の光」こそが、まさしく「祭り」であるだろう。

率直に言って、私が不信の念を抱いているのは、私の言葉ではなく君たちの心だ。もし君らが、肉体に糧を与えるために想像力を枯渇させてしまっていないければ、私としても雄弁になれるだろう。失礼なことを言っているつもりはない。幻想を持たないのはまっとうなことだし——安全だし——儲かるし——退屈だ。けれど君たちだって、かつては生の強烈さを、些細な事どもの衝撃の中で生みだされるあの魅惑の光を知っていたはずだ——冷たい石から打ち出された火花の閃きに劣らず驚異的な、そして、ああ、同じくらい儂い光を！

こうしてわたしたちはもう一度、手記の最後、作品の最後の、電話ボックスの中の「僕」の姿に辿りつく。第一章に述べたことを繰り返せば、激しい混乱に襲われている「僕」の「僕は今どこにいるのだ？」という問い、むしろ悲痛な叫びには、「ここ」は「本当の世界じゃない」という、「外の世界」＝「社会」に対する根源的な批判、超越という「stranger」の感覚に由来する批判が、込められている。「僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びつけ」る。「どこでもない場所」すなわち「本当の世界じゃない」地上の「社会」にあって、その「まん中」すなわち直子＝「stranger」の位置から、緑すなわち「生命」への愛を、「僕」は呼びつけづけている。¹⁹「世界中に君以外に求めるもの

は何もない」(下292)と。

注

- (1) Jim Morrison はロック・ミュージシャンで、The Doors のボーカリスト。作品「People are Strange」はアルバム「Strange Days」(一九六七)所収。
- (2) すでに大学一年の九月、「僕は大学教育というのはまったく無意味だという結論に到達した。そして僕はそれを退屈さに耐える訓練期間として捉えることに決め」(上102)としている。
- (3) プラトン『饗宴』中澤務訳(光文社古典新訳文庫、二〇一三)。150頁。以下、プラトンのイデア論の理解については、藤沢令夫氏の『プラトンの哲学』(岩波新書、一九九八)および『イデアと世界』(岩波書店、一九八〇)に多くを負っている。
- (4) プラトン『パイドロス』藤沢令夫訳(岩波文庫、一九六七)。二〇一四・八、第61刷、81〜84頁。
- (5) 竹田青嗣「恋愛小説の空間」『群像』一九八八・八↓『恋愛というテクスト』海鳥社、一九九六。引用は『村上春樹スタディーズ03』若草書房、一九九九による。
- (6) セシル・モレル「村上春樹の小説世界『フォルウェイの森』のリアリズム」『世界文学』一九九七・六。引用は『村上春樹スタディーズ03』による。
- (7) 「想世界と実世界との争戦より想世界の敗将をして立籠らしむる牙城となるは、即ち恋愛なり」。本論に引き寄せて言えば、想世界⇨超越、実世界⇨現実である。あるいはまた「歌念仏」を讀みて」(一八九二)で透谷は言う、「プラトンの言へりし如く、恋愛は地下のものにあらざるなり、天上より地下に降りたる神使の如きものなることを記憶せよ」、「人間に不完全の認識あるよりして、何物かを得て之を贖はんと欲望は天地間自然の理なれば、此欲望の一転して他の美妙なる位置に思慕を生ずる実情を描写するを、詩人の本領とは云ふなり」。「思慕」とはすなわちイデアへと向かうエロス(愛)の謂いであろう。
- (8) スコット・フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』村上春樹訳、中央公論新社、二〇〇六愛蔵版。159頁。原文は「The truth was that Jay Gatsby of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself」。野崎孝訳『グレート・ギャツビー』(新潮文庫、二〇一三・79刷)では「彼が自分について思い描いた理想的観念から生れ出た」。大貫三郎訳『華麗

なるギャツビー』（角川文庫、二〇二二、44版）では「真実プラトンの考えかたからおのれを生みだした」。

(9) 注(8)村上訳書、178頁。原文は「I gathered that he wanted to recover something, some idea of himself perhaps, that had gone into loving Daisy.」野崎訳では「デイズィを愛するようになった何か——おそらくは自分に対するある観念をでも——取りもどそうとしている」。大貫訳では「きつとデイジーを愛するようになった自分をどう考えていいのか、もういちどその考えをひき戻したがっているのだろう」。「that had gone into loving Daisy」を「デイジーと恋に落ちることで、その理念は失われてしまった」とする村上訳でなければ、文脈の理解ひいては作品の理解に齟齬を来すのではないかと思われる。

(10) 原文は「At his lips touch she blossomed for him like a flower and the incarnation was complete.」野崎訳では「彼の唇にふれられて、彼女は彼にむかつて一輪の花のごとく開花した。同時に彼の夢も一個の人間の姿に具象化されたのである」。大貫訳では「彼の唇が触れると、彼女は彼のために花のように開いてくれ、彼の夢の顕現も完璧だった」。

(11) 村上訳「何ブロックもまっすぐにつづく歩道が紛れもなく一本の梯子となって」の原文は「The blocks of the sidewalks really formed a ladder.」野崎訳では「何丁もつづく歩道がほんとうに梯子になって」。大貫訳では「歩道の街区がほんものように梯子になって」。なお、五年前の秋の夜のことを語るギャツビーの話に耳を傾ける語り手の「僕」ニック・キヤラウエイは、遙か昔の何かを思い出しかけながらついに声にはならず、思いだしかけていたものとの繋がり永遠に失われてしまふのだが、これもプラトンの「想起」が意識されているのだと思われる。

(12) トーマス・マン『魔の山』関泰祐・望月市恵訳（岩波文庫、上二〇二二34刷、下二〇二二431刷）。上571頁。なおカストルプがジョーシャ夫人の「眼」に惹かれることと、ギャツビーがデイジーの「声」に惹かれることは、そのあり方が似通っていて、ともに「永遠ノムカシ」からの恋人であることを示している。

(13) 萩原朔太郎の詩作品が、それまでの〈金属〉〈鉱物〉イメージに代わって〈病〉と〈腐敗〉のイメージに覆われるのは、彼が〈天上〉の超越世界への志向を断念した『月に吠える』後期以降のことである。〈天上〉から〈地上〉への交錯期に書かれた『春の芽生』（月に吠える）一九一七、所収。原題「春」、一九一四・五、初出）では、生命の讃歌とも言うべき春の芽生えが、無気味なものとして感じられる——「私は私の腐敗した肉体にさよならをした／そしてあたらしいできあがつた胴体からは／あたらしい手足の芽生が生えた／それらはじつにちつぽけな／あるかないかも知れないぐらいの芽生の子供たちだ／（中略）／いま過去のいつさのものに別れを告げ／ずるぶん愉快になり／太陽のきらきらする芝生の上で／なまあたらしい

人間の皮膚の上で／＼と春のぼるかを踊るときだ」。

- (14) 三宅幸夫『菩提樹はさざめく』（春秋社、二〇〇四）は、ヴァイルヘルム・ミュラー（詩）とフランツ・シューベルト（曲）による『美しき水車小屋の娘』と『冬の旅』とを、後者が前者の続編であると仮定し、『冬の旅』の主人公は『美しき水車小屋の娘』という過去を背負って旅に出たことになる。もちろん、その過去とは失恋ではなく、小川のさざめきに呪縛された「自殺（未遂）」であり、それが彼のトラウマ（精神的外傷）となっている」と説く。三宅氏によれば『菩提樹のさざめきがいざなう先は、永遠の安息であり、より即物的にいうならば首吊り自殺』なのであって、最終詩節に至っても主人公は「あそこなら慰みが得られるのに」と、いまだに死について思いをめぐらせている。ただし三宅氏は最終詩節の音楽に、ミュラーの詩が語っていない「治癒」を表現するというシューベルトの意図を推測し、そこにロマン主義を突き抜けた「モデルネ（近代）の領域」への一步を見ている。

- (15) プラトン『バイドロス』藤沢令夫訳、岩波文庫、70頁。

- (16) ことからは『国境の南、太陽の西』に引きつがれる。すなわち島本さんは「僕」に、「わたしを取るか、取らないか。中間はないの」と告げている。

- (17) ジョセフ・コンラッド『ロード・ジム』（池澤夏樹）個人編集 世界文学全集Ⅲ・03、河出書房新社、二〇一一）の訳者・柴田元幸氏は、その「解説」においてコンラッドの時代的位置づけに関してテリー・イーグルトン『人生の意味』の一節——「典型的なモダニズム芸術は、秩序だった宇宙の記憶にいままだ取り憑かれていて、そうした宇宙に郷愁を抱くゆえ、意味の消滅をひとつの苦悩、醜聞、耐えがたい喪失と感じてしまう」——を引きつつ、コンラッドを「モダニズム以前を実感として体内脳内にとどめていて、かつポストモダニズムをも予見していた」としている。「モダニズム以前を実感として体内脳内にとどめて」いるとはすなわち、神による宇宙の秩序＝「意味」の「残存記憶」である。

「僕」は永沢さんに『ロード・ジム』を借りて読んでいる（上115）が、結果的に卑劣な行為を取ってしまったことで失われた誇りの回復に命を賭けるジムは、「彼という人間の理念イデアのようなもの」を取り戻そうとするギャツピーと同じく、失われた「意味」の「残存記憶」を生きる者として語られていると言えよう。そのジムの行為を語る「私」＝チャールズ・マローウは「人の倫理的ありようはひとつの約束事ではなく、ゲームの数ある規則のうちのひとつにすぎないが、とはいえそれが自然な本能に対して無限の力を持つことになって」いると醒めたように語るが、しかし繰り返し「自ら進んでジムの思い出し、さま

ざまな地で人々に語る。このマローウの装われた冷笑を徹底すれば、国家（官僚機構）の頂点を目指すことを「ゲームみたいなもんさ」とうそぶく（上116）永沢さんになる——「彼（＝永沢さん）の場合、相手の女の数が増えれば増えるほど、そのひとつひとつの行為の意味はどんどん薄まっていくわけだし、それがすなわちあの男の求めていることだと思っんだ」（上227）。

〔18〕『ロード・ジム』前掲訳書、第二十一章、246頁。『ロード・ジム』の巻頭には「誰か他人も信じてくれる瞬間、私の確信は無限に深まる」というノヴァーリスの言葉が掲げられている。ちなみに生の強烈な光は『海辺のカフカ』に現われる。

〔19〕レイコさんの言うように「あなたは緑さんを選び、直子は死ぬことを選んだ」（上281）からといって、「直子の死に対して何か痛みのようなものを感じる」のである限り、緑と結ばれることは容易なことではない。直子への愛＝超越志向は、現実＝社会に対する批判として機能するが、しかし現実＝生命を損なってしまう。とはいえ緑への愛＝現実志向は、現実＝生命を手にはするが、同時に現実＝社会を引き寄せてしまう。北村透谷の陥った堂々巡りである。透谷と異なるのは、「社会」に対する批判において緑が「僕」と一致しているということだ。

緑は言う、「世の中にはいろんなものを押しついたり押しつけられたりするのが好きなんってけっこう沢山いるのよ」（下51）。ソクラテスは言う、「たぶん私たちのどちらも立派で善いことを何一つ知ってはいないのだが、この人は知らないのを知っていると思っっているのに対して、私のほうは、知らないで、ちょうどそのとおり、知らないと思っっている」（プラトン『ソクラテスの弁明』納富信留訳、光文社古典新訳文庫、二〇一二）。緑の言う「押しついたり押しつけられたりするのが好きなのは」、「立派で善いこと」＝世界の意味、生の意味を「知らないの」に知っっていると思っっている」人のことである。

納富信留氏の同書解説によれば、いわゆる「無知の知」という標語は誤りであり、「不知」（アグノイア）が「知らないこと」であるのに対して、「無知」（アマテイアー）は「知らないこと」を自覚して、いない、最悪の恥すべきあり方を指し、そういう「無知」のあり方は「思いこみ」（ドクサ）と呼ばれる。

わたしたちは生きている限り、「社会」から逃れられない——「無人島で育った裸の子供たちのような」（上264）直子は「そのつけが今まわってきてるのよ」と言う——二度の家出をした緑に父親が「どこいったって同じだぞ、ミドリ」（下99）と言ったのは、どこに行ってもそこが地上である限りは「思いこみ」（ドクサ）を「押しついたり押しつけられたりする」「社会」＝「車輪の下」——僕は緑の家＝小林書店で、ヘルマン・ヘッセの『車輪の下』を読んでいる——からは逃れられないという意味だろう。それゆえ「僕」と緑との交流は、地上から浮き上がったファンタジーに傾いている。ふたりは「やさしく穏やかで、

そして何処に行くあてもない口づけ」(上164)を交わすし、「僕」は緑に「春の熊ぐらい好きだよ」(下172)と言い、関係を修復したとき緑は「日本橋の高島屋の食堂」そして「屋上」に「僕」を連れていく(下226)。

*『ノルウェイの森』の引用は講談社文庫(上…二〇二三年47刷、下…二〇二三年44刷)に拠り、上下の別と頁数を記した。

(かつはら・はるき／本学教授)