



Title	村上春樹『ノルウェイの森』論：「雨の中の庭」としての回想小説
Author(s)	大野, 建
Citation	国語国文研究, 161, 34-47
Issue Date	2023-08-30
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/93173">https://hdl.handle.net/2115/93173</a>
Type	journal article
File Information	161_3.pdf



# 村上春樹 『ノルウェイの森』 論

——「雨の中の庭」としての回想小説——

大野 建

## はじめに

村上春樹の最も広く読まれている小説が『ノルウェイの森』（講談社、一九八七年九月）であることは間違いない。しかし、この小説が完成直前まで「雨の中の庭」<sup>1</sup>というタイトルで執筆されていたことはどれほど知られているだろうか。

もちろん現行のタイトルは、作中でも奏でられるビートルズ<sup>2</sup>「Beales of Norwegian Wood」を援用したものである。曖昧模糊とした「押し隠す森」<sup>3</sup>のイメージを含みながら作中の京都の森を強く印象づけている。また歌詞の直訳が小説のプロットに持ち込まれている。このように小説内容と深い関係があり、この小説が『ノルウェイの森』と名付けられる必然性は十分にある。だが、小説執筆を牽引したであろう「雨の中の庭」という構想段階のイメージにさかのぼって読解することで、これまでとは異なる側面が見えてくるはず

である。

本論は執筆段階で意識されていた「雨」と、その中の「庭」というモチーフに着目する。「雨」が「僕」の直子と緑との関係に結びつき、さらに三七歳の「僕」が回想する記憶の地平が「雨」に降りこめられる「庭」として示されていることを明らかにする。

『ノルウェイの森』の研究は従来、直子・緑を対象とする関係性への着目と、それを「僕」が語る構造への着目の二系統に分かれていた<sup>4</sup>と言える。その中で大きかったのは前者の、恋愛関係に着目し、直子を死に追いやる「僕」の他者に向き合えない様といった異質性を論じるものであった。だが、破綻した恋愛の内実とその原因をリアステイックに特定し倫理的評価を加えるよりも、まずは小説として出来事の語られ方を検討した方がいいのではないか。「雨」は前者の二人の恋愛を取り巻く出来事に、「庭」は後者の記憶を思い出して書くという小説構造の根幹にそれぞれ関わるレトリックである。<sup>6</sup>

本論では、『ノルウェイの森』が「雨の中の庭」という仮題と緊密に連関する構造と表現によって成立していることを論証する。それによって「雨の中の庭」が、手放せない記憶を小説化する回想小説の方法を示していることを明らかにする。

## 一 直子・緑との関係を取り巻く雨

『ノルウェイの森』は雨の小説である。冒頭は雨から始まり、全編にわたって雨が随所に現れる。特に直子・緑との恋愛関係の場面に集中して雨が出現している。これらの場面で雨は恋愛の出来事を取り巻き、その一部を構成し、その性格を表現している。すなわち直子との関係においては、雨が二人を親和的に取り囲み、「僕」を直子との関係へと引き込んでいく。

そもそも文学において水や雨は、恋愛に関わるものに限っても、普遍的なモチーフである。男を誘惑し死に引き込むセイレーンのイメージは直子にも当てはまる部分がある。また雨は、涙と重ねられ心情の表現に用いられる他、逢瀬を妨げたり引き延ばしたりする。『ノルウェイの森』では心情の表現というより、登場人物に直接働きかけ、「僕」を水の世界へといざなう役割がある。

村上の小説でも水や雨はたびたびモチーフとして用いられる。例えば「街と、その不確かな壁」(『文學界』、一九八〇年九月)では壁の中の街が、音が水滴となって大気に溶け、時が淀みとなるといったように水に象られ、壁の内外の行き来は川の遡行や流下によってなされる。あるいは「土の中の彼女の小さな犬」(『すばる』、一九八

二年一月)では降りしきる雨が陸地に海の匂いを引き込む。海は主人公「僕」にとつて幼少期に水死体を見た死の空間である。雨によって死の空間が日常に浸入することで「僕」はホテルで出会った女に染みついた死の臭いに気付くことになる。<sup>8</sup>『ノルウェイの森』も「僕」たちを取り巻き「僕」を異界に連れていく雨を風景の中に丁寧書き込み、また海を死の世界としつつ、直子を水のイメージをふんだんに用いて形象化している。前出の作品の系譜に連なるが、長編小説を緻密に構成する一貫したレトリックとして他に例のない充実度をもって雨や水が働いている。

それが最も顕著なのは、物語の展開を決定づける直子の誕生日の場面である。「直子の誕生日は雨だった」と、その一日全体を降雨という状況に置いて語り出される。この一日に起こったことはすべて雨の影響下にあるのである。

僕はレコードをかけ、それが終ると針を上げて次のレコードをかけた。ひととおり全部かけてしまうと、また最初のレコードをかけた。(…)窓の外では雨が降りつづけていた。時間はゆっくりと流れ、直子は一人でしゃべりつづけていた。

雨が「降りつづけていた」事態と直子が「しゃべりつづけていた」事態が同じ述語で対応している。すなわち、降りやまない雨と直子の止まらない発話とが、時間がゆっくりと流れる誕生日の出来事として統合される。また、他動詞「つづける」が自動詞「降る」に接続していることに着目したい。文法的には自動詞「つづく」が接続

する「降りつづいていた」が自然である。ここでは雨が動作主の役割を持たされ、自律的に運動するかのような表現になっている。この場面は直子の長すぎる発話に介入し得ず、状況が展開しない中でレコードを回し続けるしかない「僕」の身動きの取れない様が描かれている。雨の自律性の表現は「僕」の受動性を際立たせる。

直子との性交の後も引き続き「そして窓の外を降りつづける四月の雨を見ながら煙草を吸った」と、他動詞「つづける」が使われている。依然として、雨の自律性と「僕」の受動性が演出されている。また、「窓の外」に対して、動作・作用の行われる場所や場面を表す格助詞「で」ではなく、動作・作用の及ぶ場所を対象として示す格助詞「を」を取っている。したがって雨の降る場所が「窓の外」に限定される。この表現は窓を通して雨を見る「僕」の限定性を示す。<sup>10</sup>「僕」は直子との性交について「正しかったのかどうか、僕にはわからない」が、「でもそのときはそうする以外にどうしようもなかったのだ」と述懐している。「僕」は自身の行為を俯瞰的観点から評価し得ない。主体性を失い、状況に身をまかせて直子と一線を越える。「僕」の躊躇や困惑が、雨の能動性と対照的に表されているのである。

このように誕生日が雨に関わって語られているのは、この一夜が雨と結びついて記憶されているからに他ならない。事実、この日を思い返す時にはその構成要素として雨が挙げられている（「僕は彼女たちと寝ながらずっと直子のことを考えていた。闇の中に白く浮かびあがっていた直子の裸体や、その吐息や、雨の音のことを考えていた」。自律的に降り続ける雨が直子の止まらないおしゃべりや回り続けるレコードといった引き延ばされた時間を導き、また「僕」

の主体性を消失させて、「僕」に直子との関係の線を超えさせるのである。「ルウエイの森」はこのように主要なエピソードを雨の支配下の出来事として語る。このことが、「僕」がいまだにその重力圏から逃れられず雨の中で回想を始める小説冒頭を導いている。

阿美寮の場面では、雨は「僕」の知覚に浸入し異界的な空間を立ち上げ、「僕」を直子との関係へより一層引き込んでいく。

雨は朝になってもまだ降りつづいていた。昨夜とはちがって、目に見えないくらい細い秋雨だった。水たまりの水紋と軒をつたって落ちる雨だれの音で降っていることがやつとわかるくらいだった。(…)/(…) 空気は湿っぽくてひやりとしていた。鳥たちも雨を避けるように小屋の奥の方にかたまつてひっそりと身を寄せあっていた。／「寒いですね、雨が降ると」と僕はレイコさんに言った。／「雨が降ることに少しづつ寒くなつてね、それがいつか雪に変わるのよ」と彼女は言った。／(…) 雨のおかげであらゆるものの色がくつきりとして見えた。地面は黒々として、松の枝は鮮やかな緑色で、黄色の雨合羽に身を包んだ人々は雨の朝にだけ地表をさまようことを許された特殊な魂のように見えた。

「僕」の阿美寮の見方に雨が介入している。水紋、雨だれの音、空気、鳥たち、寒さ、あらゆるものの色といった数々の物事やその感受のされ方が雨を原因として説明されているのである。これはこの前夜の場面から一貫しており「もうぼつぼつと雨が降りをはじめてい

て、電灯の光が細かい粉のように彼女の体のまわりにちらちらと漂っていた」と電灯の光の特殊な見え方が降雨と結びつけられている。雨が阿美寮を特異な空間として出現させている。そしてその中で、東京では起こり得なかった親密な関係を成り立たせる。

そして我々は雨の音を聴きながら葡萄を食べた。／「こんなふうに雨が降つてるとまるで世界には私たち三人しかいないって気がするわね」と直子が言った。「ずっと雨が降つたら、私たちが三人ずつとこうしてられるのに」(…)／雨は降りつづいた。ときどき雷まで鳴った。(…)このままずっと雨が降りつづけばいいのにと僕も思った。

雨が三人の関係を取り持っている。雨が三人を囲み、世間から押し隠して関係を持続させるのである。ここでは「雨は降りつづいた」と自動詞「つづく」が用いられている。直子の誕生日の場面とは異なり、「僕」に身動きの取れない状況に巻き込まれている戸惑いはない。阿美寮での雨は「僕」たちに親和的である。「僕は本を置いて懐中電灯を消し、直子を抱き寄せて口づけした。闇と雨音がやわらかく僕らをくるんでいた。(…)そして雨の音を聴きながら、僕は静かな眠りについた」とある通り、この場面の雨は「僕」たちの関係を柔らかく包みこみ、また「静かな眠り」を取らせる平穏な性格である。東京で「僕」に一線を越えさせた雨は、異界的な阿美寮では親和的に「僕」を包んで引き留めようとし、直子との関係をより親密なものにさせていく。この雨もまた、東京に帰った「僕」に雨あが

りの草原の匂いと雨音として、阿美寮と結びついて記憶され回想される(「暗闇の中で、僕はもう一度直子のあの小さな世界へと戻って行った。僕は草原の匂いをかぎ、夜の雨音を聴いた」)。

このように『ノルウェイの森』では雨が「僕」と直子の関係に介入し、その関係性を象つて語られている。東京での直子とのデートの場面でも「朝方ばらばらと降つたりやんだりしていた雨も昼前には完全にあがり、低くたれこめていたうつつとうしい雨雲は南からの風に追い払われるように姿を消していた」とか「まるで魂を癒すための宗教儀式みたいに、我々はわきめもふらず歩いた。雨が降れば傘をさして歩いた」とある。この時点では「僕」に行動変容を迫ることまではないものの、雨は全編を通して「僕」と直子の関係を取り巻いている。それゆえ、直子の死後の「僕」の回想の中でも次のように語られるのである。

僕はどうしても眠れない夜に直子のいろんな姿を思いだした。(…)僕は彼女がああ雨の朝に黄色い雨合羽を着て鳥小屋を掃除したり、えさの袋を運んでいた光景を思いだした。半分崩れたバスデー・ケーキと、あの夜僕のシャツを濡らした直子の涙の感触を思いだした。そうあの夜も雨が降っていた。

直子の思い出としてまっさきに挙げられる二つのシーンに雨が介入しており、「僕」として直子の記憶と雨は不可分である。そして雨は回想の中の二人を取り囲んで物語の基底を成していく。つまりこれらの記憶を想起する際の「ぬかるみ」の表現に結実し、「僕」を

回想の一九六九年に引き込んでいくのである。このことは二節で論じよう。

実は、直子だけでなく緑との関係においても雨は「僕」たちのあり方を象っている。小説終盤で緑が恋人と別れ、「僕」との関係が決定的なる場面を雨が取り巻いている。

我々はゲーム・コーナーの裏手で傘をさしたまま抱きあつた。固く体をあわせ、唇を求めあつた。彼女の髪にも、ジーンズのジャケットの襟にも雨の匂いがした。(…)/「そんな下らない傘なんか持つてないで両手でもっとしっかりと抱いてよ」と緑は言った。/「傘ささないとずぶ濡れになっちゃうよ」/「いいわよ、そんなの、どうでも。今は何も考えずに抱きしめてほしいのよ。私二カ月前これ我慢してたのよ」/僕は傘を足もとに置き、雨の中でしっかりと緑を抱きしめた。高速道路を行く車の鈍いタイヤ音だけがまるでやのように我々のまわりをとり囲んでいた。雨は音もなく執拗に降りつづき、それは僕らの髪をぐつしよりと濡らし、涙のように頬をつたつて落ち、彼女のジーンズの上着と僕の黄色いナイロンのウインド・ブレーカーを暗い色に染めた。(…)/「ねえ、私たちなんだか川を泳いで渡ってきたみたいよ」と緑が笑いながら言った。

「僕」と緑は雨を気にせず抱き合う。「僕ら」を濡らす雨は自動詞で「降りつづき」と書かれている。「濡らし」「染めた」という他動詞とのつながりを考えればこの部分はむしろ他動詞「降りつづけ」

でも不自然ではない。しかしここでは状態性の自動詞が用いられており、「雨」に動作主の役割を持たせない。また、雨が降りつづく状態を受ける代名詞「それ」が挿入され、雨が降ることと、濡らし、落ち、染めることが並列されない。状態性動詞「降りつづく」と動作性動詞「濡らす」「落ちる」「染める」が読点によって分かれたれている。雨が降っている状態(「それ」)が「僕」たちを濡らすという構文であり、雨は主語になっていない。したがって雨に濡らされるという受動性の要素が希薄である。このように統語の面で、雨の主体性を削減し、雨を意に介さない「僕」たちを描き出している。

この前の場面でも、他の人々に外出を控えさせる雨を、「僕」と緑は気にしない様子が書かれていた。「朝からずつと雨が降りつづいていたせいか、デパートの中はがらんとしてあまり人影がなかった」や「店内には雨の匂いが漂い、店員たちもなんとなく手持ち無沙汰な風情だった」や「雨の屋上には人は一人もいなかった。ペット用品売り場にも店員の姿はなく、売店も、乗物切符売り場もシャッターを閉ざしていた」といった、降雨ゆえ人気のないデパートの様子が繰り返して描かれ、その中で雨を気にしない「僕」と緑を浮かび上がらせている。緑との関係における雨は直子とのそれとは異なり、「僕」を屋内に引き留める性格を持たないのである。

この日の雨は「梅雨どき特有の、風を伴わないまっすくな雨で、それは何もかもをまんべんなく濡らしていた」とか「我々は傘をさしてぐつしよりと濡れた木馬やガーデン・チェアや屋台のあいだを散策した」と、物を濡らす性格が取り立てて書かれている。当然「僕」たちも雨に濡れるのだが、緑はこれを「ねえ、私たちなんだか川を

泳いで渡ってきたみたいよ」と笑い飛ばしている。川を泳いで渡るといふ比喩を持ち込むことで、物を濡らす雨を消去するレトリックである。二人の関係を取り巻き、その表現が関係性を象っている点では直子との関係と同様に雨は働いている。だが緑との関係における雨は「僕」たちにとつて取り立てて親和的とはいえず、無視される存在である。このように雨との関わり方において直子と緑が対照的に表されており、『ブルウエイの森』は雨によつて効果的に構成されている。

## 二 水によつて形象化される異界

ここまで、直子・緑と「僕」の関係を雨が取り巻いていたことを確認してきた。とりわけ、雨を無視する緑に対して、直子は雨と重ね合わされて語られていた。この延長上に直子が湖の比喩で異界性を帯びて語られることを指摘できる。

阿美寮で直子と再会した「僕」は彼女の肉体的変化を湖の比喩で語っている。直子の特徴は「湖のように深く澄んだ瞳」と言われる。瞳の透明度は東京での直子も言及されている（「冬が深まるにつれて彼女の眼は前にも増して透明に感じられるようになった」）。だが、湖と喩えられるのは阿美寮に来てからのことである。この湖の比喩は変化した直子の肉体的描写に結実する。

彼女が少し体を動かすと——それはほんの僅かな動きなのに——月の光のあたる部分が微妙に移動し、体を染める影のかた

ちが変わった。丸く盛りあがった乳房や、小さな乳首や、へそのくぼみや、腰骨や陰毛のつくりだす粒子の粗い影はまるで静かな湖面をうつろう水紋のようにそのかたちを変えていった。／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？

以前はあくまで瞳の透明度の高さの形容であった「湖のよう」という比喩は、ここでは影を「静かな湖面をうつろう水紋」と見なし、直子の肉体そのものにかかっている。性的興奮さえ感じさせない「完全な肉体」に変化した直子が湖の比喩で語られている。湖の比喩は、直子の死の直前のレイコからの手紙の中でも用いられていた（「天気の良い日に美しい湖にボートを浮かべて、空もきれいだし湖も美しいと言うのと同じです」）。直子に一貫して用いられる湖の比喩は、その死後、「僕」に打ち寄せる波へと展開する。

そんな風に彼女のイメージは満ち潮の波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、僕は死者とともに生きた。ここでは直子が生きていて、僕と語りあい、あるいは抱きあうこともできた。（…）暗い波の音のあいまから直子はそう語った。／しかしやがて潮は引き、僕は一人で砂浜に残されていた。

死者のイメージが波として押し寄せ、「僕」を死者の世界に連れて

いくが、潮が引くと「僕」は生者の世界に取り残される。死者の世界が海として形象化されている。もとより阿美寮も東京から離れた京都のさらに山奥に位置し、異界訪問のようにして訪れられていた。ここが死者の世界として異界性を帯びていたことは明らかである。現に、阿美寮から東京に帰ってきた「僕」に対して緑は「幽霊でも見てきたような顔してるわよ」と言っている。直子に対して用いられる湖の比喩とは死者の世界の異人を含意するものであった。それは例えば、直子の「私たちみんな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人間なのよ」と生き方を水泳の比喩で語る発言にも見ることが出来る。阿美寮に到着したばかりの「僕」が不意にキズキとの思い出に浸る場面で「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）にひたりきっていて」と死者の記憶を泉の湧き水と喩えるのも、これらに連なるものである。

このような死の世界を水を用いて形象化する表現は、この物語の時間を「ぬかるみ」として空間的に表す語り手「僕」の認識へと結びついていく。回想において語られる一連の時間は「それは今にして思えばたしかに奇妙な日々だった。生のまつただ中で、何もかもが死を中心にして回転していたのだ」と振り返られている。「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」という「僕」の認識の通り、新しい人物の死を契機に死の存在感を抱え込み異質化する日常（「奇妙な日々」）が描かれる小説が『ノルウェイの森』であった。そして、一九六九年、一九七〇年と設定されている物語の時間は次のように「ぬかるみ」と捉えられているのである。

一九六九年という年は、僕にどうしようもないぬかるみを思い起こさせる。一歩足を動かすたびに靴がすつぽりと脱げてしまいいそうなく深く重いねばり気のあるぬかるみだ。そんな泥土の中を、僕はひどい苦勞をしながら歩いていた。前にもうしろにも何も見えなかった。ただどこまでもその暗い色をしたぬかるみが続いているだけだった。／時さえもそんな僕の歩みにあわせてたどどしく流れた。まわりの人間はとくに先の方まで進んでいて、僕と僕の間だけがぬかるみの中をぐずぐずと這いまわっていた。僕のまわりで世界は大きく変ろうとしていた。その時代にはジョン・コルトレーンやら誰やら彼やら、いろんな人が死んだ。人々は変革を叫び、変革はすぐその角までやってきているように見えた。でもそんな出来事は全て何もかも実体のない無意味な背景画にすぎなかった。僕は殆んど顔も上げずに、一日一日と日々を送っていくだけだった。僕が目に見えるのは無限につづくぬかるみだけだった。（…）／一九七〇年という耳馴れない響きの年がやってきて、僕の十代に完全に終止符を打った。そして僕は新しいぬかるみへと足を踏み入れた。

一九七〇年前後の政治の季節を背景にしながら、しかしそれと無縁な「僕」の停滞が「ぬかるみを這いまわる」と書かれる。この「僕」の異質化した日常の「ぬかるみ」のイメージ形成には直子に用いられていた湖の比喩が関与している。水のイメージで象られる異界が雨となって日常を取り巻き浸食する。このように死を抱え込んで異

質化した日常が泥土として空間的に描かれる。これは「雨の中の庭」という仮タイトルに関わって、限定された時空間を語る回想小説の手法を構成するものである。

以上、物語の進行につれ直子が水のイメージに象られた異界の人へと変化していく様相を確認した。湖や海は死の世界を表象し、死の世界は雨によって現実世界に呼び込まれている。そのようにして死の世界の浸食を受けながら過ごされる日々が、雨に降りこめられた庭、すなわち「ぬかるみ」として把握されるのである。だが、出来事や日々を空間的に捉えることを「僕」の回想の語りの問題に回収する前に、直子の身体を論じなければいけない。この空間的な把握の問題は、直子のイメージが草原や庭といった空間と結びつき、その記憶が「僕」に空間的に抱えられることと緊密に連関している。

### 三 記憶を抱え腐敗する肉体

本節では前節でレトリックの面から確認した直子の身体変化をストーリーの人間関係と連関させて整理し直し、あわせて直子イメージの空間化を明らかにする。

東京で「僕」と会った時には「直子は見違えるほどやせていた」が、阿美寮に入ると「成熟という肉」が付く。直子の身体変化は、キズキの死による欠落から阿美寮に入った後の完結への変化であると、人間関係の面から把握されている。

しかし今僕の前にいる直子の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。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。

阿美寮で晒された「完全」な直子の肉体は、興奮といった影響を「僕」に及ぼさない。直子の肉体の「完全」とは他者との関わりを持たない完結性を意味し、「僕」に疎隔を感じさせる（「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」）。他方、東京で「僕」と会っていた頃の直子の肉体は「不完全」であるが、それゆえに他者との接触を可能にしたと語られている（「我々はお互いの不完全な体を触れあわせることでしか語ることでできないことを語りあっているだけなんだ。こうすることで僕らはそれぞれの不完全さを分かちあっているんだよ」）。直子の肉体は人間関係のあり方を表している。

完結した直子は、自らの病に「僕」を関わらせることを拒む。自殺直前には「私はたまたもう誰にも私の中に入ってほしくないだけなの。もう誰にも乱されたくないだけなの」と言い、それ以前にも「ねえ、どうしてあなたあのか私と寝たりしたのよ？ どうして私を放っておいてくれなかったのよ？」とか、「会うときは綺麗な体で彼に会いたい」というように、病からの回復を一人で成し遂げようと

し、「僕」を参入させようとする。だが、レイコによれば直子の病は心を開くことで回復するものである（「開くとどうなるんですか？」／（…）「回復するのよ」と彼女は言った）。このような意味においては病の回復過程に「僕」を参入させない直子は死を運命づけられているとも言える。心を開ける「僕」と開けない直子は対照的である。これはキズキの死の記憶への態度の対照ともなつて表れる。

「君は怯えすぎてるんだ」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つと回復するよ」／「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。

忘れようとする「僕」と忘却を諦める直子とのすれ違いが会話に表れている。このずれが小説末尾の死に囚われる直子と、「僕は今どこにいるのだ？」と日常から放逐され居場所を喪失する「僕」とを導くのである。直子の身体は重い死者の記憶を抱え、それに引き寄せられ、「ぐるつと回る」運動を繰り返し留まる身体である。なお、直子の死後、死者の記憶を抱えることは「僕」においても「僕の体の中に記憶の辺土とでも呼ぶべき暗い場所があつて、大事な記憶は全部そこにつもつ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」と語られる。ここでは記憶が空間的に把握され、また記憶が死蔵されることが腐敗として書かれている。阿美寮を出たレイコも「そろそろ出てもいい頃よ。だつてもう八年もいたんだもの。こ

れ以上いたら腐っちゃうわよ」と言い、記憶を抱え一つの場所に留まることは腐敗としてイメージされるのである。これらと同様に、キズキや姉の死を「僕」と共有することもなく一人で抱え込む直子の身体は、腐敗のイメージを与えられ、土地として空間化される。

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甘く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体が病まなくておいてはくれないのか、と僕は思った。何故彼らは直子をそつと閉めたが、部屋の中にもやはりその春の香りは充ちていた。春の香りはあらゆる地表に充ちているのだ。しかし今、それが僕に連想させるのは腐臭だけだった。

庭の土地に直子の肉体が重ね見られている。直子の肉体は植物が生える庭の土地として「横たわ」と「僕」にイメージされる。死者に囚われた身体が「庭」となり、風に揺れる草を生やす。これはやがて草原を形成するものである。死者の記憶を抱えた直子が空間的に把握され庭として語られる。この直子の身体に庭を通じて草原を重ね見るイメージが、「僕」が直子の空間として草原を想起する小説冒頭の淵源となつている。

#### 四 「庭」と回想の方法

それでも記憶は確実に遠ざかっていくし、僕はあまりに多くのことを既に忘れてしまった。こうして記憶を辿りながら文章を書いていると、僕はときどきひどく不安な気持ちになってしまう。ひよ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とふと思うからだ。僕の体の中に記憶の辺土<sup>リノチ</sup>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もつ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、と。

（ここには庭として抱えられる「僕」の記憶の性質が示されている。回想する「僕」の記憶の不完全な性質を語る小説冒頭で、「僕」は空間として直子の記憶を抱えている。記憶の忘却は「遠ざかる」と距離の喩で語られ、また失われた記憶は「暗い場所」の「辺土」に堆積する。このような直子の記憶の空間化は、前節で論じた直子のイメージの空間化に端を発している。また、失われた記憶が「やわらかい泥」となり辺土に堆積するというイメージは直子が語った野井戸によって形成されている。死者が折り重なり忘れられる「暗くはじめじめ」した穴として直子のいる場所の草原の風景が象られていく。記憶を抱えた直子が腐敗し泥となり草原を形成するというイメージが、「僕」が直子の記憶をその墓場の辺土を内側に隠し持つ草原の空間として想起することを導いている。

「僕の体の中」に抱えられた記憶は、身体を通じて「僕」に切迫する（その風景は僕の頭のある部分を執拗に蹴りつつけている）。このような記憶を抱え込んだ「僕」が日常世界から居場所を喪失している様が小説末尾で描かれる。

緑は長いあいだ電話の向うで黙っていた。まるで世界中の細かい雨が世界中の芝生に降っているようなそんな沈黙がつづいた。僕はそのあいだガラス窓にずっと額を押しつけて目を閉じていた。それからやがて緑が口を開いた。「あなた、今どこにいるの？」と彼女は静かな声で言った。／僕は今どこにいるのだ？／（…）僕はどこでもない場所のまん中から緑を呼びづづけていた。

直子の死を経て死者の記憶を抱え、雨を通じて死の世界の浸食を受け「僕」の日常が異質化した結果、日常世界に居場所をなくし「どこでもない場所」にいる自分が発見されている。日常世界にいる緑とのコミュニケーションの不調を示す沈黙が雨の比喩を用いて表されている。「世界中」が雨の降る芝生の庭として「僕」の心象に形象化されている。異質化した「僕」がいる世界は死の記憶に取り囲まれた「雨の中の庭」として示されているのである。そしてこの結末は冒頭と対応している。

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。十一月の冷やかな雨が大地を暗く染め、雨合羽を着た整備工たちや、のっぺりとした空港ビルの上に立った旗や、BMWの広告板やそんな何もかもをフランドル派の陰うつな絵の背景のように見せていた。

この冒頭部で草原の風景を想起する前に、雨のない上空から雨雲を抜けて雨の降る世界へと異界訪問のように入り込んでいることは注目に値する。物語全体の回想が雨を通じて死の世界としての異界性をまとうている。「僕」は二〇年近く経った現在でも水のイメージで象られる死の世界の浸食を受けているのである。ここでは一節で論じた回想内の雨と同様に、雨が「僕」の知覚に影響を及ぼしている。「雨が見せる」と無生物「主語を取って、見る「僕」が従、雨が主の関係になっており、日常の異質化をもたらす雨に対して従属的な「僕」のあり方を表している。一、二節で検討してきた水のイメージを用いた小説化の動きはこの冒頭の雨が起点となつていえると言えよう。「僕」は雨に影響され、回想の物語を一貫して水のイメージを用いて語るのである。

回想される過去と語る現在の落差は、研究史において様々に議論されてきた。緑を選び直子を死に追いやった「罪の自覚」やトラウマの語り、生き残った自己の合理化などが読み込まれている。だがここまで見てきたように、回想される「僕」と語る「僕」はともに日常世界の異質化を受け、「どこでもない場所」の「雨の中の庭」に囚われている。語る現在においても雨の影響を受け続ける『ノル

ウェイの森』において、回想とは、出来事から距離を取って反省的に語るアイロニーの方法ではなく、いまだに語りきれない記憶をぎりぎり小説化が可能になった地点で語るものである。出来事から距離を取れない故に起こる過去の現在への浸透が想起・語りの際の一貫した水のイメージの使用となつて表れている。「雨の中の庭」とは、死の記憶の切迫を受け、水と空間のレトリックを用いて回想の物語を小説化する方法を示す自己言及的なタイトル案であった。

### おわりに

以上、『ノルウェイの森』において仮タイトルの「雨の中の庭」が小説を構成するレトリックであったことを明らかにした。直子の辿り着く死の世界を水のイメージを用いて形象化し、直子を水の女として描き出す。また、とりわけ直子と「僕」の関係を雨が象り、日常に死の世界を引き込み「ぬかるみ」として異質化させるものとして雨が用いられていた。この異質化した日常を記憶として抱える際に空間的な庭のレトリックが使われる。「雨の中の庭」とは、日常から放逐された「僕」の居場所を指し示しつつ、出来事を小説として緊密に構成する方法を示す言葉であった。

死の世界の切迫を受け日常から放逐される事態は、「あちら側」に触れ「こちら側」での居場所を喪失する、と一般化できる。The Beatlesの*Nowegian Wood*の歌詞（女の家に上がり込んだが共寝できず、翌朝置き去りにされる）はこのような小説の結構をも表している。「雨の中の庭」を起点にした本論の解釈は『ノルウェイの森』

という現行タイトルと相違するものではない。

「雨の中の庭」は記憶を回想小説として構成する語り手「僕」の方法を示していた。これは小説化の手つきに対する自覚的な認識を表す。だが、「僕」は語る現在の時点においても「雨の中の庭」に居続けている。日常世界の地に足を付けられず、今なお死の世界に囚われている。「僕」は、自らの立つ場所を「雨の中の庭」として外側から示す俯瞰的な視座を持ちえない。過去の出来事を相対化できない「僕」が表される小説には、小説化の方法を自覚するタイトルはそぐわないのではないか。主人公「僕」を小説の書き手に設定し、自己言及を含みながら自覚的に小説を作る書法は、『風の歌を聴け』（『群像』、一九七九年六月）や『中国行きのスロウ・ボート』（『海』、一九八〇年四月）をはじめ村上作品に多く見られる。『ノルウェイの森』はこれらのような小説化の要素を小説内に持ちながらもそれを前景化させず、記憶に囚われ居場所を喪失した「僕」を強く打ち出している。

《附記》本文の引用は、村上春樹『ノルウェイの森』上・下（講談社文庫改版、二〇〇四年九月）に拠った。なお引用に際しては、一部ルビを省略する等の改変を適宜施している。引用中の（…）は中略を、／は改行を意味する。

## 注

1 「村上春樹 ロングインタビュー'88年1月12日 ローマ」『Par

## 2

AVION』第一巻第一号（SDCC出版部、一九八八年四月）で村上には執筆段階でのタイトルの変遷を次のように明かしている。「僕は最初からこの小説は『ノルウェイの森』にしようと思っていたんです。でも書いているうちにだんだんぐらぐらしてきてね、変えようと思っただけです。なんか、外国を舞台にした小説だと思われるのも嫌だったし、ビートルズの曲名を安易にひっばってきかたと思われるのも嫌だったし、それでいろいろと考えたんです。途中は『雨の中の庭』というので通していません。イタリア語で言うと、イル・ジャルディーノ・ソット・ラ・ピオッジャ。この小説はけっこう雨のシーンが多いんです。でもこの題はいささか暗かった。イタリア語でいうとかっこいいんだけど、まさかイタリア語の題をつけるわけにもいかないし、で、結局もとに戻って『ノルウェイの森』。どう考えてもこの題以外にはなかったですね。でも最初からすんなりといったわけではないです」。また、村上春樹『ヴィラ・トレコリ』、『遠い太鼓』（講談社、一九九〇年六月）では、「結局すつかり完成して、『ノルウェイの森』というタイトルがついたのは、ポロニーヤに（引用者注——講談社の社員に原稿を渡すために）行く二日前のことだった」と書いており、完成直前まで『雨の中の庭』として執筆されていたことがわかる。

村上春樹『ノルウェイの木を見て森を見ず』『村上春樹雑文集』（新潮社、二〇一一年一月）では『The Beatles の Norwegian Wood』の和訳「ノルウェイの森」をめぐって、この曲のアンビギュアス（規定不能）な響きを指摘し、詞は「よくわけはわか

らないけれど、すべてを押し隠す曖昧模糊とした深いもの」を示していると述べ、「ノルウェイの森」という解釈に支持している。

3 直子の誕生日の場面（床に座りワインを飲む）を中心にしながら、緑の家で火事を見物する場面、「僕」の夢で柳の枝から鳥が落ちる場面など作品全体にわたって歌詞の直訳が用いられている。

4 例えば、竹田青嗣「恋愛小説の空間」『群像』第三卷第八号（講談社、一九八八年八月）、吉田春生「非『恋愛小説』としての『ノルウェイの森』」村上春樹、転換する（彩流社、一九七七年一月）、山根由美恵「村上春樹『ノルウェイの森』論——『緑』への手記」『近代文学試論』第四〇号（広島大学、二〇〇二年一月）など。

5 例えば、遠藤伸治「村上春樹『ノルウェイの森』論」『近代文学試論』第二九号（広島大学、一九九一年二月）、秋山公男「『ノルウェイの森』——アドレセンスへの遡源」『愛知大学文学論叢』第一二八輯（愛知大学、二〇〇三年七月）など。

6 これは「ノルウェイの森」の土台となった「螢」（『中央公論』、一九八三年一月）にはなかった要素である。同じく回想小説の形式を取っているものの、螢が飛び去る場面に象徴されるように出来事と回想の間に距離がある。「螢」に対して、「ノルウェイの森」は過去の出来事が回想にまで浸透し、「僕」の物語に影響を及ぼす。

7 水の女の文学的系譜に関しては小黒康正「水の女 トボスへの

8 船路」（九州大学出版会、二〇一二年四月）を参照。

他にも、「午後の最後の芝生」（『宝島』、一九八二年八月）や「世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド」（新潮社、一九八五年六月）、「ねじまき鳥クロニクル」（新潮社、一九九四年四月）は川が、「ねじまき鳥クロニクル」（新潮社、一九九四年四月）では井戸が異界への通路になる。また、海を死の空間として描くものには「五月の海岸線」（『トレフル』、一九八一年四月）や「七番目の男」（『文藝春秋』、一九九六年二月）などがある。井上義夫「水のいざなひ、物語の誘ひ」村上春樹と日本の「記憶」（新潮社、一九九九年七月）は、「五月の海岸線」を中心に、村上上の小説において水が死と結びつくことを明らかにし、この起源に村上上の幼児体験があると論じている。

9 「螢」では「雨が降りつづいていた」だったが、『ノルウェイの森』で書き直される際に「雨が降りつづけていた」に改められている。

10 「螢」から『ノルウェイの森』に書き改める際に、この場面で雨を見る主体が直子から「僕」に書き換えられている（『螢』では「僕」が背中を向けて窓の外の雨を眺めた）。「僕」が語る雨の物語という構成との整合を図ったと考えられる。

11 山根由美恵「村上春樹『ノルウェイの森』論」『緑』への手記」（前掲注4）。山崎真紀子「直子の乾いた声——村上春樹『ノルウェイの森』論、『めくらやなぎと眠る女』を手がかりとして。——」村上春樹と女性、北海道……。『彩流社』二〇一二年一月。初出は山崎真紀子「直子の乾いた声——村上春樹『ノル

- ウエイの森」論、『めくらやなぎと眠る女』とともに。』『札幌大学総合論叢』第二九号（札幌大学、二〇一〇年三月）。
- 鈴木智之「記憶・他者・身体―『ノルウェイの森』と自己物語の困難」、『村上春樹と物語の条件』『ノルウェイの森』から『ねじまき鳥クロニクル』へ』（青弓社、二〇〇九年八月）。初出は鈴木智之「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―」、『社会志林』第五〇巻第二号（法政大学、二〇〇三年十二月）。
- 13 遠藤伸治「村上春樹「ノルウェイの森」論」（前掲注5）
- 14 三宅ちぐさ「短編小説と長編小説の文体的特性——『螢』と『ノルウェイの森』の場合」、『就実語文』第二五号（就実大学、二〇〇四年十二月）では、『ノルウェイの森』は「螢」より回想の視点が出来事に近いことが文体論的に指摘されている。

（おおの たける・北海道大学大学院博士後期課程）

