

# 村上春樹『1963／1982年のイパネマ娘』

## レポート集

(第20回)2023年2月18日(土)13:45～「1963／1982年のイパネマ娘」第1回討論

(第21回)2023年3月18日(土)13:45～「1963／1982年のイパネマ娘」第2回討論

2023年4月8日(土)「1963／1982年のイパネマ娘」レポート締切。

(第22回)2023年4月15日(土)13:45～「1963／1982年のイパネマ娘」第3回討論

## 目 次

- 人間とは何か？ 物質と記憶 ……………佐野 之人 (2)
- 非因果律世界への誘い ……………渡辺 優 (7)
- 村上春樹 1963／1982年のイパネマ娘 覚書 ……………田中 克典(10)
- 「イパネマの娘」を介して、永遠の女性に出会う話 ………T.T. (12)
- 『形而上のボレロ』 ……………奈原 伸雄(15)
- 「1963／1982年のイパネマ娘」を読む ……………大藤 渉 (19)
- 「見えないもの」を語る ……………村上 林造(22)

岡部昌平

# 人間とは何か？物質と記憶

—村上春樹『1963/1982年のイパネマ娘』を読む—

## 佐野 之人

### はじめに—この小説の構成—

この小説は歌詞の部分をして、一行空けた箇所によって、四つの部分に分けられている。また『全作品版』では最後の部分の前にはアスタリスク（\*）が置かれている。

冒頭に「イパネマの娘」の歌詞が置かれている。「僕」はレコードの歌詞を読んでいるかのようにある。歌詞に続く第一の部分で「僕」は、おそらくは高校時代に初めて聴いた頃の1963年のイパネマ娘と、おそらくはこの小説を書いている現在、つまり1982年のイパネマ娘を比較し、そうして「レコードの中」の彼女が年をとらないことに改めて気づく。

そうして「僕」はおそらく実際にレコードに針を落としたのであろう。音楽が鳴り始めるが、その途中で「僕」はこの曲を聴くたびに起ってくる連想に注意が向く。まずは「高校の廊下」。しかし「イパネマの娘」と「高校の廊下」には何の脈絡もない。「いったい1963年のイパネマ娘は、僕の意識にどんな小石を放り込んでいったのだろうか？」と「僕」は不思議がる。さらに「高校の廊下」といえば「コンビネーション・サラダ」が連想されるが、ここにも何の脈絡もない。「コンビネーション・サラダ」といえば「野菜サラダばかり食べていた」「女の子」を思い出すが、「この連想はとても筋がとおっている」ことを認める。

突然第二の部分に移る。それは「昔むかし」「物質と記憶とが形而上学的深淵によって分かれた時代があった」という「ある哲学者」の言葉との出会いをきっかけに、「僕」が「1963/1982年のイパネマ娘」に出会う場面である。ここでは「1963/1982年のイパネマ娘」は「形而上学的な女の子」と呼ばれている。彼女は「形而上学的な足の裏」を持ち、「形而上学的な熱い砂浜」を音もなく歩き続けている。「僕」はそんな彼女に声をかけ、会話を交わし、共にビールを飲む。

第三の部分は、「1963/1982年のイパネマ娘」との出会いの後、「僕」が地下鉄の中で彼女を見かけるたびに、彼女は「僕」に微笑を送ってくれること、二人の心はどこかでつながっている気がする事が述べられている。そうしてその「結び目」について「僕」は想像をめぐらす。そうすると「いろんなことが、いろんなものが少しずつ懐かしく思えてくる」。そうして「僕と僕自身をつなぎ目だっているはずなのだ、きっといつか、僕は遠い世界にある奇妙な場所で僕自身に出会うだろう」という気がしてくる。それは「僕」と「僕自身」、「主体」と「客体」が「ぴったりと見事にくっついている」そうした場所だとされる。

アスタリスクを挟んで、第四の部分は「1963/1982年のイパネマ娘」が「レコードの最後の一枚が擦り切れるまで」歩き続けることが述べられてこの小説は終わる。

これを見ると、まず「イパネマの娘」の歌詞が置かれ、最後にアスタリスクを挟んで同一の内容が繰り返されているのが分かる。すなわち、冒頭の歌詞に続く第一の部分では「イパネマの娘」を聴くという「僕」のありふれた日常経験の中で起こっている出来事への気づき、第二の部分では「1963/1982年のイパネマ娘」との出会い、第三の部分では出会いの経験後の「僕」の経験と思索が述べられた後に、冒頭の「イパネマの娘」が現在の「僕」の視点から再度経験されている。曲は同一であるが、その間になされた「僕」の経験によってそこに全く異なった場が開かれることになる。しかしここでも最終的な問題は読者がこの同一の曲をこの小説の終わりでどのように聴くか、ということである。その限りにおいてこの手法は「ニューヨーク炭鉱の悲劇」のそれと同一であり、こ

の作品も小説の「形式」に関する「実験」に他ならない。すなわち同じ曲（歌詞）を小説の最初と最後に置いて、その間に語り手「僕」の経験を語り、最後の部分で読者が何を体験するかを試みたものに他ならない。

おそらく語り手自身はこの小説において到達した地点からこの小説を書き起こしている。その意味で語り手「僕」の視点は小説の視点人物である「僕」の視点とは異なる。しかしながら小説において語り手「僕」は視点人物「僕」の視点を越えることはない。そのため読者も視点人物「僕」の経験に沿ってこの小説を経験すればよいことになる。その点が歌詞をエピグラフのように冒頭に掲げ、視点人物である「僕」にないような経験を読者に予めさせている「ニューヨーク炭鉱の悲劇」の手法と異なっている。それ故ここでは「僕」の体験を読者がどのように体験するかを上述の四つの部分に即して考えて見たい。

### 第一の部分—〈驚き〉—

冒頭に「イパネマの娘」の歌詞が掲げられている。ここで「僕」は歌詞を読んでいるようである。そうして 1963 年に海を見つめていたイパネマ娘が 1982 年にも同じように海を見つめていることに気付く。「彼女はあれから年をとらないのだ。彼女はイメージの中に封じ込められたまま、時の海の中をひっそりと漂っている」、ここに「僕」の〈驚き〉がある。日常的には何の不思議もない。現実と「レコードの中」を区別すれば済むことだ。「僕がターン・テーブルにレコードを載せ、針を落とす」、これが現実で、「彼女はすぐに姿を現す」、これがレコードの中だ。現実は時間の中にあり、イメージは時間の中にない。現実には 1963 年にイパネマ娘がいたとして、1982 年には「彼女はかれこれ四十に近いはずだ」、ということになるが、イメージの中のイパネマ娘は「あれから年をとらない」。

このことは何もレコードに限らないことに読者は気づくだろう。過去の写真や映像の中にとりこまれたイメージも年をとらない。文字もそうだ。過去に書かれた文章が開く世界（イメージ）も年をとるといことがない。さらに考えるならば、我々は日頃様々な「物（物質）」と関わっているが、我々が物と関わるということは、そうした物の中にこめられたイメージと関わるということなのである。物だけではない。我々が人（他人）と関わる時、我々が関わっているのは他人が我々に対して開くイメージなのである。こうしたイメージは年をとらない。現に何年も会っていない友人のイメージはそのままである。久しぶりに再会して誰だか分らないことも少なくない。そこで新しいイメージに刷新されたとしても、以前のイメージが変化したのではない。新たに別のイメージができただけである。こう考えて見ると、我々が生きているのは所謂物や物質の世界ではなく、それが開くイメージの世界であり、こうしたイメージを持つことができるから我々は世界のうちで生きることができるのである。

そうであるとするなら、我々は生成消滅する物（物質）の世界に生きているのではなく、原理的に「年をとらない」イメージの中を生きていることになる。我々が関わっている世界が実は時間を超越した世界なのではないか、これが「僕」の〈驚き〉であり、こうした〈驚き〉を読者はみずからの体験に照らして共有することになるだろう。ただしここではなお、物は主観から離れて存在し、その中に取り込まれているイメージが意識（主観）に対して開かれる（経験される）というように考えられている。

「僕」は実際にレコードに針を落とす。音楽が鳴り始め、彼女が姿を現わす。読者も CD のスタートボタンを押せば、何十年も前の音楽が、時間を越えてみずみずしく鳴り響く。レコードの音楽は物（レコード）の中にとりこまれた、過去の世界にして時間を越えた世界（イメージ）の記録なのである。

しかしそれと同時に「僕」は奇妙なことに気付く。「イパネマの娘」を聴くたびに、それとは全然関係のない「高校の廊下」を思い出し、「高校の廊下」を思い出すと、これまたまるで脈絡のない「コンビネーション・サラダ」を思い出す、というのである。「コンビネーション・サラダ」というと「野菜サラダばかり食べていた」「女の子」を思い出す。「コンビネーション・サラダ」からその「女の子」を連想することは筋がとおっているが、それ以外はおよそいかなる脈絡もない。「なぜ「イパネマの娘」を耳にするたびに高校の廊下を思い出すことになるのか、僕にはよくわからない」、ここに「僕」の驚きがある。読者もまた自らの体験を省みるならば、まったく脈絡のないイメージに突然襲われることがあることを認めるだろう。(驚き)は読者の驚きでもある。ただしここでは意識(「意識の井戸」)に「記憶」が投げ込まれ(「小石を放り込む」)、それらが、脈絡があろうがなかろうが、機に従って連想される、というように考えられている。

第一の部分では「僕」は、物の中にイメージがとりこまれており、それが開かれることで意識のうちに記憶として蓄積され、それが機に応じて連想という仕方で想起される、そのように考えているようである。

## 第二の部分—〈出会い〉—

第二の部分は突然「ある哲学者」の言葉、「昔むかし、物質と記憶とが形而上学的深淵によって分たれていた時代があった」で始まり、またいきなり「1963/1982年のイパネマ娘は形而上学的な熱い砂浜を音もなく歩きつづけている」という文が続いている。このことは「僕」が「ある哲学者」の言葉に出会い、その言葉を通じて「イパネマの娘」に出会ったことを示している。二つの文の直接性は出会いの突如性を表している。

しかし当然のことながら、読者は第一の部分と第二の部分の脈絡を探る。「物質」ということでおそらく、レコードや針の世界、「記憶」ということで「高校の廊下」などを連想するはずだ。物質は客観的世界にあるもので、記憶は主観的意識のうちにあるものと考えられており、「物質と記憶が分たれている」のは当然と思っていた「僕」はこの「哲学者」の言葉を、驚きをもって受け止めたであろう。それは読者にしても同じことである。この「哲学者」に具体的な哲学者の名を充てることは可能かもしれない。しかしこの「ある哲学者」の言葉のもつ意味はあくまでもこの小説の中で解釈しなければならない。

その言葉によれば、物質と記憶を分けていたのは「形而上学的深淵」であった、しかも「昔むかし」そういう時代があった、というのである。おそらく「僕」はこの言葉を、衝撃をもって受け止めた。そうして直ちに「1963/1982年のイパネマ娘は形而上学的な熱い砂浜を音もなく歩きつづけている」と形而上学的風景が直接法で語られる。おそらく「僕」は物質と記憶を分ける通常の先入見が破れ、そこから物質と記憶が分かれる「形而上学的深淵」へと飛躍的に超入したのであろう。そうしてそこに形而上学的風景が開かれたのであろう。「形而上学的深淵」という言葉の直後に、「形而上学的な熱い砂浜」という語を含む形而上学的風景が直接法で語られるという唐突さがそのことを示している。

「僕」は物質と記憶が分かれる以前の「形而上学的深淵」に飛び込み、そこから物質と記憶が分かれる現場に立ち会っているのである。「昔むかし...時代があった」とあるが、この「昔むかし」の「時代」に具体的な時代の意味はない。物質という客観的で空間的なものと、記憶という主観的で時間的なものがそこから分かれる原初の根源を言っている。それ故そこは物質と記憶の両者の同一と非同一の場面、あるいは差異の場面である。差異といってもAとBの差異ではない。それらはすでに空間化・物質化されている。そうではなくそうした空間・物質と、それがそこから立ち現れる、それ自体は決して空間化・物質化され得ない時間・記憶との差異である。そうした場面から形而上

学的風景が立ち上がっているのである。それ故この形而上学的風景は、感覚的世界を超越し、これと並ぶ所謂「形而上学的」世界ではない。直接法で語られているのはそのためである。ここで「僕」が用いる「形而上学的」という語は（根源的）と同義である。

この形而上学的風景の中で「僕」は「1963/1982年のイパネマ娘」と出会い、会話を交わし、ともにビールを飲む。砂浜同様、彼女も「形而上学的な女の子」である。しかし常識的にはそのような出会いは非現実的であると考えられる。しかし物（物質）と主観を分け、両者を（物と物）として空間化し、現実の出会いとは（物と物との交流）とする先入見から解放されるならば、形而上学的な出会いこそが根源的にして現実的な出会いとなる。

「僕」はこうした「形而上学的」な出会いを果たしながら、なおそのことを十分に理解しない。「僕」は、疑念を抱いていたのであろう、「思い切って」「君のことを考えるたびに、僕は高校の廊下を思い出すんだ。どうしてだろうね」と彼女に問いかける。「僕」は記憶というものを空間化し、ばらばらにしたうえで連想という仕方で脈絡をつけようとしているために、脈絡のない連想に対してこのような問いを抱くのである。それに対して彼女は「人間の本质は複合性にあるのよ」と答える。脈絡のないイメージも含めてすべてのイメージが「1963/1982年のイパネマ娘」という一つのイメージの中に含まれている、これを彼女は「複合性」と言っているのである。すなわち記憶とは空間化されない時間そのものなのであり、この時間が純粋に異質的（複合的）なのである。

さらに彼女がこうした「複合性」を「人間の本质」としていることにも注意しなければならない。仮に「僕」がイメージの複合性を理解したとしても、それは「物質」にとりこまれたイメージの複合性というように、客体的にしか理解しないだろう。そこで彼女はさらにつづけて「人間科学の対象は客体にはなく、身体のうちにとりこまれた主体にあるのよ」と言う。「僕」は「物体」（「対象」）にイメージが蓄積され、「意識」（「主体」）のうちに「記憶」が蓄積されていると考え、両者を相変わらず空間化・客体化して対置させている。こうした空間化・客体化が破れるところで「イパネマ娘」との「形而上学的」な出会いを果たした「僕」であるが、そのことを「僕」は十分に理解していないのである。

こうした空間化・客体化が破れた所に決して空間化・客体化されない「身体のうちにとりこまれた主体」、こうした純粋な時間としての「主体」「記憶」に「人間の本质」があり、それが「人間科学の対象」だというのである。もちろんその「対象」はどこまでも分からないものである。

「僕」は彼女の言うことがよく分からなかったのであろう。「ふうん」と言う。それに対し彼女は「とにかく生きなさい。生きる、生きる、生きる。それだけ。生きつづけることが大事なことなのよ。私にはそれだけしか言えない」、そのように言う。先の彼女の言葉ではややもすると「人間の本质」を外から「対象」とすることが「大事」だと理解される怖れがあった。もちろん「人間科学」はそれしかできない。しかしそれ以前に「大事なこと」がある。それが「人間の本质」を外から眺めるのではなく、内側から触れること、体験するということである。それは「生きる」ことに徹すること、ひたすら「生きる」ことである。この体験ないし直観が「人間科学」を導くことになる。

そうして彼女は「私はただの—形而上学的な足の裏を持った女の子なの」と言って会話を閉じる。「ただの」とはどういうことであろうか。おそらく「形而上学的深淵」から分かれた物質（イメージ）に過ぎないことを言うのであろう。視線をそこへと向けてはいけなく、そうした「物質」がそこから分かれてくる所の「深淵」、すなわち時間・記憶そのものである「生きる」こと、視線はそこへと向けられるべきことを言うのであろう。最後に「ビールをどうもありがとう」「どういたしまして」という挨拶を交わして二人は分かれる。

### 第三の部分—〈出会いの後で〉—

第二の部分で「イパネマ娘」との出会いを経験した「僕」は、それ以前とは明らかに異なる世界を生きている。「時々、ほんのたまにだけれど、地下鉄の車両の中で彼女の姿をみかけることがある。僕は彼女を知っているし、彼女は僕を知っている。そのたびに彼女は〈あの時はビールをどうもありがとう〉式の微笑を僕に送ってくれる」と「僕」は言い得ている。「1963/1982年のイパネマ娘」はもちろん「僕」のイメージだ。それが何かの機に（「ほんのたまにだけれど」）「僕」に開かれる。機となるものが何故「地下鉄の車両の中」なのか、どういう脈絡で「彼女」を見かけるのか、それは分からない。しかしそれを「僕」は以前のように「物質」（客体）の中にとりこまれたイメージとも、主体の中に不意に起こる記憶の想起とも考えていない。そこに立ち現れているのは主客の同一と非同一、主客の差異の深淵から立ち現れているものだからである。もちろん日常生活はつねに主客に分れ、そのつど空間的に分節されたイメージの世界を生きている。しかし形而上学的な出会いを経験した「僕」は「あれ以来我々はもうことばは交わさないけれど、それでも僕らの心はどこかでつながっているんだという気はする」と言い得ることができたのである。もちろん日常的な意識の中では「気はする」と言い得るのみである。

その「つながり」について「僕」は「どこでつながっているのか僕にはわからない。きっとどこか遠い世界にある奇妙な場所にその結びめはあるのだろう」と推測している。この推測は頭で考えた推測ではない。形而上学的な出会いの体験がそのように日常的な意識に推測させているのである。その「結びめ」は「形而上学的深淵」に他ならないのであるが、日常的な意識からは、それは「どこでつながっているのか わからない」「どこか遠い世界にある奇妙な場所」としか言い得ない。

「僕」はその「結び目」をさらに「想像する」。「そんな風に考えると、いろんなことが少しずつ懐かしく思えてくる」とあるが、この「懐かしい」感じは思考の産物ではなく、思考が「人間の本質」である「形而上学的深淵」に触れ、それに導かれているからである。「人間の本質」である「複合性」においてはすべてが相互に融合しており、空間的な並置のような在り方をしていない。その「結び目」は「いろんなもの」と「僕」を結びつけるだけでなく、「僕と僕自身」をもつないでいる。その「結び目」においては「僕は僕自身であり、僕自身は僕である。主体は客体であり、客体は主体である。そのふたつのあいだにはどのような種類のすきまもない。ぴたっと見事にくっついている」。こうした哲学的な言明も体験に導かれ、語り得ぬものに厳選された言葉を与えたものである。しかしそうした言明も日常的な意識の立場からは直接法で語ることはできず、「そういう奇妙な場所がきっとどこかにあるはずなのだ」と語るにとどまる。

### 第四の部分—「イパネマの娘」再聴—

アスタリスクを挟んで、おそらく再度「イパネマの娘」のレコードに針を落としたのであろう。曲が流れているかのようなのである。次のように述べられてこの小説が終わっている。「1963/1982年のイパネマ娘は今も熱い砂浜を歩きつづける。レコードの最後の一枚が擦り切れるまで、彼女は休むことなく歩きつづける」。「僕」は彼女との出会いとその後の思索を経験することで、それ以前とは全く異なる場所で、異なった仕方でのこの曲を聴いているに違いない。それはあたかもバッハのゴールドベルク変奏曲を全曲通して聴くのに似ている。しかしこの小説における「実験」の目論見は、ここでも読者がこの小説をどのように読むか、である。それ故この最後の部分で、語り手「僕」はおそらく読者につきのように問いかけているのであろう。〈あなたはこの曲をどこで、どのように聴いているのか？〉この小説は「僕」の語りを通して読者が「人間の本質」すなわち「人間とは何か？」を体験し、そうした体験に即して自ら哲学することを想定しつつ書かれたものではなからうか。

村上春樹『1963/1982年のイパネマ娘』解説

佐野之人

1. 「形而上学的深淵」から小説を哲学した。

物質と記憶の**差異**

(空間と時間)

×物質(空間)と記憶(時間)を並べて理解…すでに**両者共に空間化されている**

×時間から空間(化されたもの)が生ずる…**同上**

○時間においてある = **空間的なものが立ち上がる** | **日常的な意識**

(**形而上学的深淵**) | (**形而上学的風景**) | 分別・整理された世界

**同時**

**差異**

|

↓

「**結び目**」→**〈出会い〉の場**

いろいろなものと僕

(イパネマ娘)

僕自身と僕

客体と主体

|

|

|

|

|

|

物 × 物

| いろいろなもの × 僕

| 僕自身 × 僕

| 客体 × 主体

切り離される

においてある場所

僕が音楽に没入

ハイデガーの存在論的差異・「存在者(対象化)と存在(対象化できない)」

一般概念

反省・意識(分別・日常生活世界)

2. その立場から「僕」の経験を読者の立場から追った。

# 村上春樹「1963／1982年のイパネマ娘」を読む

— 非因果律世界への誘い —

## 渡辺 優

この小説は、シンクロシティという概念をボサノバのスタンダードナンバーである「イパネマの娘」という音楽を通して具体的に表現しようとしている。シンクロシティとは心理学者ユングが唱えた言葉で「意味のある偶然の一致」を指し、日本語では共時性と訳されている。

僕が「イパネマ娘」という音楽レコードを聴いたとき、現れる世界は

形而上学的な暑くて長く白い砂浜で、白い波が打ち寄せている。風はなく、水平線の上には何も見えない。潮の匂いがして太陽はひどく暑い。

イパネマ海岸の風景が浮かびあがってきているのであるが、この風景は僕がレコードジャケットなどの情報から描き出したものであろう。つまり、この風景は僕の感覚器を通して収集し、蓄積した情報から描き出しているのである。そして、イパネマ娘という偶像は

すらりとして、日に焼けた  
若くて綺麗なイパネマ娘

というこの言葉からでたイメージである。そして、曲とともに風景と人物が現れ、

この曲を聴くたびに僕は高校の廊下を思い出す。暗くて、少し湿った、高校の廊下だ。天井は高く、コンクリートの床を歩いていくとコツコツと音が反響する。北側にはいくつかの窓があるのだが、すぐそばまで山がせまっているものだから、廊下はいつも暗い。そして大抵いつもしんとしている。

これは明らかにイパネマ娘がいる世界と「高校の廊下」は対称性をもっている。歩いているところは、熱い砂浜に対して固く冷たいコンクリートの床。周りは窓と山に覆われた閉鎖的な廊下に対して水平線はるかに広がる白い砂浜は開放的である。更に

高校の廊下といえば、僕はコンビネーション・サラダを思い出す。

高校の廊下とコンビネーション・サラダの間には何の脈絡もないように思えるが、イパネマ海岸の色鮮やかな情景とコンビネーション・サラダのレタスやピーマン、キュウリの色鮮やかさは、類似的なものがあるように思う。そして、

この二つはたまたま何かの加減で結びついてしまったのだ。

というが、対称と類似という規則性はイパネマ娘を介して結びついている。「私たちの脳は一般に、自らを取り巻く環境の中に規則性を見てとろうとする。己の感覚器を通して収集し、蓄積した膨大



少量の情報の中に、自ずと結びつきを見出そうとするのである。」とポール・ハルパーン<sup>(1)</sup>は言う。このように全てのものごとは因果律によってつながっているように思える。現に、読者自身（私だけかもしれないが？）も作者の意図に踊らされて、僕の思い出に規則性を見出そうと謎解きを始めているではないか。

音楽の世界から想像されたイパネマ娘が歩いている海岸線の風景の中に僕が身を委ねたとき、二人の会話が始まるのであるが、イパネマ娘が発する言葉は僕自身の言葉であり、僕は経験に裏打ちされた記憶を言葉にして対話している。熱い太陽のもとにいけば、のどを潤す美味しいビールを欲するであろうとする経験に基づいた記憶である。その記憶の中から、

君のことを考えるたびに、僕は高校の廊下を思い出すんだ」「どうしてだろうね。」

と、疑問をイパネマ娘に投げかけるのであるが、これは先に読者が述べた規則性によって思い出しているのだという解に対し、それだけでは説明できないと、「×」を出しているのだ。たしかに、膨大な記憶量の中から、なぜピンポイントで「高校の廊下」が選択されてきたのかその解はない。関連性を探せば、イパネマ娘につながる光景は他にもたくさんあるはずだ。因果律だけでは説明できない2枚の写真を結びつける何かあるはずだと述べているのである。

こんな僕の疑問に対して、イパネマ娘は「人間の本質は複合性にあるのよ」とか「人間科学の対象は客体ではなく、身体のうちにとりこめられた主体にあるのよ」、「とにかく生きなさい。生きる、生きる、生きる。それだけ。生きつづけるのが、大事なことなのよ。」と物質と精神の二項対立を示唆するようなことを答えるのである。これは冒頭の

「昔むかし」とある哲学者が書いている。「物質と記憶とが形而上学的深淵によって分かれていた時代があった」

につながってくる。物質以外の思考や感情、精神、魂といった対象は物理的に検出できない別の世界に存在する。換言すれば、精神世界と物質世界は見えないところで対をなすかのように共存するということだ。しかし、脳科学はこの二つの世界を電気信号あるいはホルモンといった体内物質で結びつけてしまった。これもまた因果律の世界である。

その後、僕が現実世界に戻ったとき、

時々、ほんにたまにだけ、地下鉄の車両の中で彼女の姿を見かけることがある。僕は彼女を知っているし、彼女は僕を知っている。そのたびに彼女は《あの時はビールをどうもありがとう》式の微笑を僕に送ってくれる。あれ以来我々はもうことばは交わさないけれど、それでも僕らの心はどこかでつながっているんだという気はする。

イパネマ娘の姿を借りた僕自身と僕は、ことばを通して触れ合っていたが、今では、ことばを介在させなくてもイパネマ娘の姿を借りた僕自身とは触れ合えるということだ。何も介在しないで通じ合う不思議な世界があるはずだということだろう。

私たちはことばを使ってものごとを考え、他者と会話し、あるいは自分自身とも会話している。また、私たちは言葉によって記憶し言葉によって記憶を甦えらしているのではないだろうか。ことばを知らない、幼い子供のころの記憶はほとんどの人が持っていないだろう。ことばを覚えたころ

から情報は脳内に蓄積され、言葉のキーワードによって情報が引っ張り出され思い出となっているのではないだろうか。脳内では言葉は電気信号に変換され、記憶は脳のある部分に書き込まれている。コンピューターの処理装置と記憶装置が電気信号でつながっているように。

しかしながら、言葉を交わさずとも二つを結びつける結び目が「どこか遠い世界のある奇妙な場所にあるのだろう」と僕は考えている。そこは空間的場所ではなく、更なる高次元の世界であって、人間の思考では描き出すことができない場所。なぜならば、私たちはその場所を表現する言葉を持っていないからだ。そして、その高次元での出会いは、イパネマ娘という媒体さえも介さず直接、僕と僕自身がつながり、

「そこでは僕は僕自身であり、僕自身は僕である。主体は客体であり、客体は主体である。そのふたつのあいだにはどのような種類のすきまもない。ぴたっと見事にくっついている。」

ことばも介さず、信号のやり取りもなく二つのものが、意思を疎通させたように結びつく、非因果律こそシンクロシティ「意味ある偶然の一致」であろう。

人間の精神現象には、ときとして関連性のない二つの出来事がつながってしまうことがある。それを私たちは「虫の知らせ」とか「神の啓示」などの言葉で表現し、あたかも因果律があるように解釈するが、純粋に考えれば、これも同じ時空の中で起きているある種のシンクロシティである。そして、この物語の中の「イパネマ海岸」写真と「高校の廊下」写真の結びつきもシンクロシティではないだろうか。

シンクロシティは量子世界を説明するときに使われている。ミクロの粒子のペアはどんなに距離が離れていても互いに相手の状態がわかっている。ミクロの粒子のペアは「スピン」という一定の状態を保つ。一方が上向きなら、他方は必ず下向きのスピンを保つ。一方の粒子のスピンの向きを逆転してやると、他方の粒子のスピンの向きもそれに応じて反転する。粒子のスピン状態の変換は瞬時に起きる。光の伝搬速度より早く生じるのである。

注

(1) ポール・ハルパーン『シンクロシティ・科学と非科学の間に』権田敦司訳 あさ出版  
2023年

(裏話)

このレポートは図書「シンクロシティ・科学と非科学の間に」を参考にして考えているが、この本を初めて手にしたのは、3月9日である。そして、西田読書会で「イパネマ娘」を読み始めたのは3月18日である。同じ時期に、全く違う分野の本を読んでいるが、私の中では、この二つが結びついてしまった。これもまたシンクロシティではないだろうか。

◎村上春樹が小説をつかって「意味ある 偶然の一致」を表現している(渡辺)

◎村上春樹の小説は「意味ある 偶然の一致」を表現している(奈原)

記憶は言葉がないと結びつかない

言葉を介さない記憶はないか?(佐野)

イパネマ娘 言葉 僕

言葉を介さない世界とは?

# 村上春樹 1963/1982年のイパネマ娘 覚書

田中 克典

2023年4月7日

たまたま耳にしたレコードが、体の中で回り続ける、それは、どんな意味をもつことなのだろうか？この物語は、そんなことを読者に語りかけている。

主人公「僕」は、高校生時代（1963年）に、たまたま、「イパネマ娘」というタイトルのレコード音楽を耳にした。「イパネマ娘」は、1962年に、アントニオ・カルロス・ジョビン（ブラジル）作曲、モライス作詞のボサノバ音楽で、モデルは、エロイーザ・ピニェイロという女性で、当時は18歳ころ。イパネマは、ブラジル・リオデジャネイロ市南東部の地区の海浜保養地である。

僕は、このレコード音楽によって、僕の中で、僕だけの「イパネマ娘」に出会った。それは、まさに、レコードが僕の中に小石をほうりこむとともに、レコード自体が僕の体内に入り込んだ一瞬だった。それが、どんな小石だったかはわからない。そのレコードが、その後も、僕の体内で回り続け、時としてそのイパネマ娘が僕の中に現れてくる。そして、僕に、脈絡のない風景、出会いを思い起こさせる。

1982年、30代後半となった僕は、久しぶりにイパネマ娘に出会った。それは、初めて出会った1963年と同じ場所、同じ時間、形而上学的世界での出会いである。そこで、イパネマ娘と久しぶりの会話をする僕は、初めての出会いから20歳近く年を取っているのだが、そのイパネマ娘は、初めて出会った1963年当時と同じ年齢で、容姿も変わっていない。変わっているのは僕だけなのだ。

イパネマ娘は、形而上学的世界の娘、そのようなイパネマ娘を座標軸としながら、僕は、僕自身の中での1963年から1982年、19年間の時の流れを感じ取る。その際、どうしても出会った当初の陰影が付きまとう。それは、高校の廊下、そこから脈絡もなく何かの加減で結びついたコンビネーションサラダ、さらには、少し知っていた野菜好きの彼女、きちんとした説明もつけられないような「脈絡」の中での記憶である。しかし、僕にとっては、なぜか心の奥底に染み付いた陰影である。

1963年からの19年という年月、僕にはいろんなことが起こっている。喜怒哀楽の連続である。他方で、イパネマ娘は、出会った当時と全く変わらない。元気いっぱいに砂浜を歩き続けている。イパネマ娘は、足の裏までも、また、足の裏から微かに聞こえる波の音までも形而上学的で、当時と変わっていないのだ。

では、イパネマ娘にとっては、僕はどんな存在なのだろうか。僕も形而上学的存在なのだろうか？彼女は、1992年の僕の心の状況を見抜いている。「僕自身」を探している僕の心の状況を見抜いている。彼女にとっては、僕は、形而上学的世界の人間ではないのだ。だから、形而上学的世界から、僕に対し、「(僕と僕自身の結び目を探すには) 生き続けることが大事だ」と伝える。

僕は、その後、時々、ほんのたまに、地下鉄車両の中で、イパネマ娘の姿を見かける。その時、彼女も僕に気づく。僕と彼女との間には不思議な空間が生まれる。

イパネマ娘との出会いは、僕にとっては僕自身との出会いなのだ。だから、その出会う場所ではできることなら、(ブラジル・リオデジャネイロ市南東部の地区の海浜保養地のような) 暖かい場所であってほしい、そして、そこに冷えたビールの数本もあればいいことはない、と考えてしまう。

私たちは、毎日の暮らしの中で様々な出会い、経験を重ねていく。その中で、自分自身が大きく

変化し（それを成長というのかもしれない）、時として、自分自身を見失ってしまうことがある。自分自身がどこにあるのか、今のままの自分でいいのか、などと迷ってしまう自分を見ることもある。そんな時、年月を経ても全く変わらない「何か」を座標軸として「今の自分」を見つめ直す「場所」を求めてしまう。「僕」にとって、その「何か」がイパネマ娘であり、「場所」が彼女との出会いの場所ではないのか。

そんな「何か」を、人はどうやって手に入れるのか。「僕」は、たまたま聞いたレコード「イパネマ娘」を耳にしたことで、その「何か」を手にしたのだ。

人は、この「何か」との出会いを求めながら生きているのではないか。それは、決して脈絡をもった出会いではない。出会ったときにはわからない、出会った後になって、見えてくる、そんな形而上学的な出会いではないか。

きっかけは、様々だろう。レコード、小説、映画 etc. 私たちの暮らしの中に、数えきれないほどのきっかけがあるのかもしれない。でも、そこからこのような出会いを手にしていくのは、ある意味容易ではないかもしれない。しかし、反面、だれでもその可能性を持っている。大切なことは、そのような出会いを求めて生き続けることなのではないか、そのことをこの物語は、読者に問いかけているのではないか。

#### ◎「余白のある音楽は聞き飽きない」(『雑文集』新潮文庫)

- ・価値判断の堆積が人生を作る＝村上春樹にとっての音楽の意義
- ・年と共に見方が変わってくる体験
- ・価値判断には収まらないものが余白にはある

- ・偶然の「出会い」を求めている。
- ・変わらないモノ(座標軸)を通じて自分を見つめ直す
- ・1963年と1982年の時の間で僕は大きく変わっているが、イパネマ娘は変わっていない

#### ◎「1963年と1982年の間」

余白とは？

現われているモノに対する隠れたもの？

## 「イパネマの娘」を介して、永遠の女性に出会う話

T・T

レポートの最初に、第2回読書会で言及した「神の雫」をご紹介します。

週刊誌「モーニング」に2004年から2014年まで連載されていた漫画で、主人公とそのライバルが至高のワインを探求するという内容です。

その漫画の登場人物たちは、ワインの味わいを味覚・嗅覚にとどまらない五感全て、さらに記憶や感情に訴えるような豊富な語彙で表現するので、読者は「どんなワインやろ、わくわく」と思うってしまうのでした。



以下の「日経クロストrend」の記事

「人気漫画『神の雫』原作者2人に聞く ワイン語彙力の鍛え方 (1)」

<https://xtrend.nikkei.com/atcl/contents/18/00417/00011/>

で紹介された原作者の言葉を引用します。

「つまり、1本のワインから引っ張り出してくる何かには、バックグラウンドや国籍や文脈などにかかわらず、人間である以上変わらない部分があるんです。だったら、これを漫画にできないか。

ワインの持っている世界を、自分たちで映し出せるのではないか——。これが『神の雫』の出発点になりました。」

「1963/1982年のイパネマ娘」は、「神の雫」と似たような構造を持っているように思います。「神の雫」原作者の言葉を借りると、「イパネマの娘」という曲から引っ張り出してくる何かには、バックグラウンドや国籍や文脈などにかかわらず、「人間である以上変わらない部分」があり、「イパネマの娘」が持っている世界を村上春樹流に映し出したら、こんな小説になりました、ということではないでしょうか。

この小説の最初の方、「この曲を聴くたびに僕は高校の廊下を思い出す。～なんだか「いちご白書」みたいな話だ。」までは、「僕」と「イパネマの娘」の個別の関係、つまり「バックグラウンドや国籍や文脈」に関わるようなことが語られます。

ある時期に繰り返し聴いていた音楽を後日聞き返したとき、音楽をトリガーとして当時の記憶が妙に生々しく芽づる式に想起されることがあります。小説のこの部分は、そんな誰しもが経験する芽づる式記憶想起が描かれていると思います。

記憶は歴史年表の様なものではなく、無意識のうちに加工と再構築をされており、その過程は「僕」の意識からも隠されているために、「僕」はその芽づる式のことを「脈絡がない」と繰り返します。しかし、芽づるの中の導管では水や栄養分が行き交っているように、一見脈絡がなさそうな記憶の数々を関連づける通路には生命が通っています。それらの記憶は、非常に個別的なものでありながら、さらには「イパネマの娘」が持っている世界の核心部分＝「人間である以上変わらない部分」に続いています。芽づるが地下にあるように、その通路も無意識にあって「僕」にはわかりません。

小説の次の部分「昔むかし」とある哲学者が書いている。～」では、「僕」がそのような「イパネマの娘」の持つ世界の核心へ向かって逆行していきます。その辿り方は歴史学者のような方法ではなく、おそらく哲学者のような方法でもありません。「僕」はいきなり「形而上学的な」イパネマの海岸にジャンプしています。つくづく、文学は自由でいいなと思います。

「僕」がそこで出会い、言葉を交わしたイパネマ娘は、「イパネマの娘」で歌い上げられた美少女であるにとどまらず、勤められたビールを飲み、知恵のある言葉を口にし、何か成熟した女性を思わせませす。このイパネマ娘は、男性一般の（ひょっとしたら女性一般にとっても）無意識的かつ普遍的な憧憬対象であるところの「永遠の女性」なのではないでしょうか。男性が現実の女性をみて何かしら好意を抱くときは、心の底にある「永遠の女性」の一部を現実の女性に投影しているからだとすると、「永遠の女性」はそこら中にいるということになりますし、男性の理想を全て具現化したような女性はこの世に存在し得ないという意味では、「永遠の女性」はどこにもいないということになります。このような「どこにもいるし、どこにもいない」という特性のことを、この小説では「形而上学的」と呼んでいるのではないかと私は考えます。

佐野:「地下鉄の中」＝「高校の廊下」と同じ

奈原:「記憶の通路」がきちっとしている、「場所」論、地下鉄の場所、濃密な時間が流れるところ

「において」＝あるものは「何か(場所)において」ある

「有」の場所、対立的「無」の場所、真の「無」の場所(絶対無)

佐野:Tさんのレポートは大変面白いと思った

イパネマ娘＝「永遠の女性」(どこにもいるしどこにもいない)という着眼

奈原:「永遠の女性に出会うということは人生の最高の幸せ」

大藤:永遠の女性って変形し得るのかな？ 同じ像を見るのか、目の前の女性を見ると移り変わるのか？

佐野:永遠の女性とは余白があるということだ。

大藤:余白とは同じ余白なのか？ 余白が座標軸になるのか？ 永遠の女性を座標軸と考えるのかどうか？ 私の求めた永遠の女性じゃない、と思うとすると悲しい。

村上:「文學は自由だ」、まったくその通りだが、それだけに自由に恐ろしさを感じる

どのようにしたら「形而上学的な」イパネマの海岸にジャンプできるのか、その方法はこの小説では示されていませんが、夢を見るとか、疲弊し切ってボーっとするとか、酒や薬物に頼るとか、いずれにしても表面的な自我の働きを抑制する必要があるのかなと思います。私の推測に過ぎませんが、イパネマ娘が「とにかく生きなさい。生きる、生きる、生きる。」というのは、それだけそのときの「僕」は疲労困憊してへろへろになっていて、生命力が枯渴しかかっていたのではという気がします。弱った中年の「僕」が「イパネマの娘」を聴いて「永遠の女性」に出会い（再会し）、生命のエネルギーが補充され元気になった、という物語なのかもしれないと想像します。

その次の段落「時々、ほんのたまにだけれど、～」では、「僕」は現実世界に戻っているようですが、「地下鉄の車両の中で彼女の姿をみかけることがある。」とあるのは、また新たな記憶が無意識のうちに加工・再構築されたのかもかもしれません。芽づるの先に新たな小芽が育っている感じでしょうか。心の底の「永遠の女性」とのつながりは強化されたようで、「僕らの心はつながっているんだという気はする」とあります。

「僕はその結び目を想像してみる。～」の段落の、「僕」と「僕自身」ですが、4月8日の西田読書会で佐野先生がご紹介くださった本「西洋哲学史」にどんぴしゃのことが書いてありましたので、引用させていただきます。

「純粹持続について—。外から対象を眺めるのではなく、内から対象に直接接触した時、われわれはそこに直ちに絶対的なもの、形而上的なものに触れているとってよいであろう。(中略)ベルグソンがわれわれに伝える形而上的風景は、いわゆる彼岸の超越的世界、イデア的世界ではなく、われわれ自身の内面、或いはわれわれ自身の奥底に認められる純粹持続そのものであり、「持続の相の下に」捉えられた生が、形而上的な生に外ならないのである。」

「われわれが普通にわれわれの自我と考えているのは、硬化した殻のような自我であり、表面的な自我である。しかしその底に生きて動いている根底的な自我がある筈である、と。幻のような自我、影のような自我、寄生虫的な自我の底に、真に生きている底なる自我が潜むのである。(中略) 純粹持続とは実に、このような根底的自我の在り方であろう。」

ここで述べられている「表面的な自我」「根底的自我」がそれぞれ「僕」「僕自身」に対応しているように思います。そして、優れた芸術(ワイン含む)はこれらの自我を融合させるものであり、「僕」も「イパネマの娘」を聴くことによってその境地に至ったはずなのですが、それなのになぜ「きつといつか、僕は遠い世界にある奇妙な場所で僕自身に出会えよう、という気がする。」「主体は客体であり、客体は主体である。そのふたつのあいだにはどのような種類のすきまもない。ぴたっと見事にくっついている。そういう奇妙な場所がきつとどこかにあるはずなのだ。」というふうに「気がする」「あ

るはずなのだ」という不確かな言い回しをするのでしょうか。それは、この場面の語り手が「僕＝表面的な自我」であるからであり、主客が一体した幸福な時間は「僕＝表面的な自我」にとっては我がことのようにいて我がことではなく、常に憧れの対象であり続けるからなのかもしれません。

この小説は、これまで読書会で読ませて頂いた村上春樹作品の中で最も共感できるものでした。私も「どこか遠い世界にある奇妙な場所」での私自身との出会いを期待しており、できることならそれは暖かい場所であってほしく、冷えたビールが何本かあれば言うことない、と願っています。

4月15日に所用あり第3回読書会に参加できないことが非常に残念です。みなさまのレポートを拝見するのをとても楽しみにしております。



# 村上春樹『1963\1982年のイパネマ娘』:読書感想文

## 『形而上のボレロ』

奈原 伸雄

### ㊦ 「分けて-つなぐ」

「分節」という術語がある。意味は端的には「分かる」ということであり、その意味の素は、文字どおり「分けて-(節で)つなぐ」と読める。「人間は対象を分節して認識する」<sup>1)</sup>などを使う。さらに言えば、「混沌が言葉によって分節されて秩序づけられる」<sup>2)</sup>とも表現できるように、この言葉には「形而上学的」な使われ方が似合いそうだ。それにしても、「分かる」ためには「分けて」「分かれ」なければならないとは、人間の性は悲しい。しかし、それはしばらく心の括弧に畳んで、取り敢えず、この「文節」という言葉が含み持つ、文学作品の脈絡の分かり難さを解きほぐし、さらにはその魅力をあぶり出してくれそうな予感に期待してみる。

村上春樹の短編『1963\1982年のイパネマ娘』には、「形而上学的」という言葉が何度も出てくる。その回数を律儀に数えたりしたら、軽蔑されそうなくらいの頻度である。しかも、これが文中の半ばから、《脈絡なんてない》とか《脈絡なんてまるでないのだ》といった投げやりな攪乱の後に、唐突に使われはじめたこともあって、また、西洋語の翻訳のために、わざわざ漢籍から転用された「形而上」なる難語に結局馴染めず、とうとう論理的な詰めは散漫なままに終わったかに見える(《 》内はテキスト『村上春樹全作品』版からの引用。以下同じ)。

### ㊦ 「脈絡なき文脈」

それでも、この「脈絡なき文脈」をその気になって、もう一度大づかみに読み通してみると、《形而上学的深淵によって分かたれていた》ものが、作品の終盤になって《どこかでつながっている》と語られていることに気づく。この気付きは《そこでは僕は僕自身であり、僕自身は僕である。主体は客体であり、客体は主体である。そのふたつのあいだにはどのような種類のすきまもない。ぴたっと見事にくっついている》とまで断言して、意味内容は未だ少々離散していようとも、あの「分けて-つなぐ」という筋立てだけはくっきりと浮かび上がらせる。

この経緯が「形而上学的」と言われる所以は、「分けて-つなぐ」ところの「-」の間に、人間が汗をかき時間をかけてたどる物語りを挿入する権利が、(形而上学的に)保証されているからではなかろうか。「答え」のない、「問い」でしかありえない「形而上学」に、せめて物事を表現する力だけでも与えたい親心かもしれない。

だから、20年前に、《僕》がレコードの中の「仮想の時空」で体験した記憶でさえも純粹に持続する。《すらりとして、日に焼けた／若くて綺麗なイパネマ娘が／歩いていく》。《形而上学的な熱い砂浜を／潮の匂いがする、太陽はひどく熱い／とても長い砂浜を》、《歩き疲れて》も、《喉だって乾いて》も、《彼女は休むことなく歩き続ける》。

もとより、「分けて-つなぐ」文脈の、「分ける」前と「つなぐ」後の世界の何たるかに人知は及ばない。それに、この間隙に付与された「時間」も、まるで「暗くて深い河」<sup>3)</sup>のごときアポ

リア(難問)である。《好きだと言いたいんだけど／僕のハートをあげたいんだけど／彼女は僕に気づきもしない。／ただ、海を見ているだけ》。男と女の間にある《深淵》は、「僕と僕自身の間」にも「主体と客体の間」にも在って、絶対に渡れぬ河と知るからこそ今夜も舟を出す。

その上に、「文学」とは、骨張った論理が透けて見えると、それだけで興奮めするリスクをはらむような、ある種のギャンブル性を伴う「時間の分身」であり、またそのための「賭け金」<sup>4)</sup>でもある。あるいは、「文学」は、「救われないという状況のみに救いがある」<sup>5)</sup>ような《形而上学的深淵》を創作して、「深い河」の渡しを買って出る「分節の媒介」でもある。従って、例えそれが報われなくても、「文学」は、少なくとも時間を「生産的にする」<sup>6)</sup>極めて人間的な営為になるといえる。

### ④ 「分節」の芸術

加えて、「文節」には表現の芸術性を高める効果もある。例えば、音楽でしばしば用いられる「アーティキュレーション」<sup>7)</sup>。指示内容は「明確に表現する」<sup>8)</sup>ことであり、「自在に・巧みに表現する」<sup>9)</sup>ことをも含意する。そのためには、「はっきりした部分に分ける」<sup>10)</sup>ことが要請され、「スタッカート」では「音と音との間を切って断続的な感じに音をはずませる」<sup>11)</sup>。逆に「テヌート」においては、「音符の表わす長さいっばいに、十分に音を保持して演奏する」<sup>12)</sup>等々、いわば音符に託された時間の空間的な「分節」にしっかりしたメリハリを付けることで、無機質な造形に却って表情が表れるのである。

こうして、脈絡のないところに文脈はつくられる。「若い女の肉体」が何の意味なく唯々歩き続ける、この作品の無意味な空間は、南米の太陽の光と潮の匂いが、人間の肉感と記憶に乱反射するだけのようで、「形而上学的」な奇妙な響きが『ボレロ』のように繰り返されることによって、われわれの現存在をしてなぜか《とにかく生きなさい。生きる、生きる、生きる。ただそれだけ》とリズムカルに脈動させる。「音楽」は感性の赴くままに、文語の脈絡では説明のつかないリズムと旋律と和声をつくり出す。

ここで留意すべきは、これらの出来事が生成する場が、《レコードの中》であるという事実である。レコードの中には、諸々の情報がきちんと「分節」されて蓄積されており、再生も《針を落とせば彼女はすぐに姿を現す》ように随時に可能である。それは、《いつもしんとしている》、正確無比の《僕の記憶》の象徴であり、併せて、《野菜をバランスよく食べてさえいれば全とうまくいく》ほどに《信念の人》が想起するパワーの象徴である。主人公は「技術上の事実」に「心霊上の事実」を併せ持つ、理念型の人格性を帯びてくる。

こうして、《昔むかし》《形而上学的深淵によって分かたれていた》《物質と記憶》は、《僕》の心身において再会する。そして、《イパネマ》とは、この上なくストイックな《僕》が於いて在る「形而上学的」かつ煽情的な「場所」であり、その空間を歩み続けるのが《1963／1982年》という濃密な時代であり時間であり、かつその化身としての肉感的な《イパネマ娘》である。こうして「時と場と肉」の真の形而上学が再生される。

### ④ 「時と場と肉」の形而上学

しかし、ふつう「形而上学」には、この作品のように豊かな「分節効果」は期待すべくもな

い。あたかも浅春の宵に、それとも夢の中で、梅の香が馥郁と漂う混沌の闇を、概念で文節してどうする？と言いたくなる面は確かにある。それは、歴史的な経過がそうさせたというより、そもそも形而上学出生の事情を引きずっているというから、この問題の根は深い。もともと古代ギリシア人の「存在了解」は、かつて日本人が自然の生成原理を「苔ムス」と表現したような「始原の単純性」を湛えていたという<sup>13)</sup>。

しかし、プラトンもアリストテレスもその「現出の運動そのものから眼をそらし」<sup>14)</sup> たことから、彼らの「存在忘却とともに形而上学が始まる」<sup>15)</sup> というのである。それは、アテネにおける理念型としての「民主主義」が、墮落態としての「衆愚政治」を招き、その「過剰」に疲れ果てて「哲人王政」を要請した事情と重なるようにも思える<sup>16)</sup>。この顛末が「以後の形而上学の歴史を一貫して規定することになる」<sup>17)</sup>。これを「プラトンの呪縛」と言い、20世紀ファシズムに連なるといふ説もある<sup>18)</sup>。

「実存は本質に先立つ」<sup>19)</sup>とはサルトルの有名なテーゼであるが、ハイデガーによれば、概念のそのような差別化以前の「本質存在と事実存在とのこの分岐、この区別によって始原の存在が蔽い隠され、いわば忘却されてしまうこと」<sup>20)</sup>に問題の原点があったことから、「存在に始原の単純性を回復せしめること」<sup>21)</sup>が彼らの「形而上学」の目標となる。しかし、「それはおのれを隠すという仕方でわれわれの存在の根底にひそんでもいるらしく、わずかに詩人だけがそのかすかな記憶の痕跡を手がかりに、それに呼応しうる」<sup>22)</sup>という。

ここで「詩人」とは、芸術家であり、文学者であり、さらに哲学者を加えるべきであろう。メルロ・ポンティは「始原の存在」を、「肉」という独特のキーワードを用いて概念化した。それは「見ることや感じることの〈主体〉と〈客体〉とをおのれのうちに合わせもつ比類のない」<sup>23)</sup>、いわば「野生の存在」<sup>24)</sup>であり、われわれは「それを〈場〉との関係においてしか知覚しない」<sup>25)</sup>。この作品において、「場」とは「イパネマ海岸」であり、「肉」とはその「娘」であって、彼女が《歩きつづけ》、《僕》が《生きつづける》のが、真の「時」となるのである。

#### 【参考文献と参照箇所】

- 1) 『思考の用語辞典』中山 元 著 ちくま学芸文庫 (2010.1.30) 「分節」426頁
- 2) 『現代文のキーワード』鎌田 亨 ほか著 学研教育出版 (2014.3) 「分節」26頁
- 3) 『黒の舟歌』野坂昭如 唄 日本コロムビア (1974)
- 4) 6) 『現代フランス哲学に学ぶ』戸島貴代志・本郷均著 放送大学教材 (2017.3.20) 191頁  
cf. ポール・リクールの哲学「テキストから物語へ：時間性のアポリア」
- 5) 『宗教とは何か—遠藤周作の『深い河』から考える—』遠藤 陽 著  
山口西田讀書会 第6回饗宴 資料7頁 (2023.3.25)
- 7) 『ランダムハウス英和大辞典』第2版 小学館 (1994) cf. 「アーティキュレーション：〔音楽〕  
旋律を構成する個々の楽音・楽句を明瞭に演奏・歌唱すること、〔建築〕分節、節づけ
- 8) 9) 10) 前掲書 cf. 「articulate」の語義から
- 11) 12) 『精選版 日本国語大辞典』小学館 (2006) cf. 「スタッカート」「レガート」
- 13) 『哲学と反哲学』木田 元 著 岩波現代文庫 (2004.8.19) 19頁
- 14) 前掲書 239頁 15) 前掲書 241頁

- 16) 『民主主義—古代と現代』 M.I.フィンレイ 著、柴田平三郎 訳 刀水書房 (1991.3.20) 5 頁  
cf. 「プラトンとアリストテレスがともに民主主義を原理的に否定していた」
- 17) 前掲書(13)) 241 頁
- 18) 『プラトンの呪縛』 佐々木毅 著 講談社 (1998.1.10) 18 頁
- 19) 『現代フランス哲学に学ぶ』 戸島貴代志・本郷均著 放送大学教材 (2017.3.20) 100 頁
- 20) 前掲書(13)) 16 頁    21) 前掲書(13)) 17 頁    22) 前掲書(13)) 35 頁
- 23) 前掲書(13)) 30 頁    24) 前掲書(13)) 30 頁    25) 前掲書(13)) 31 頁

分節 文学 音楽 哲学 物語 混然一体

筋立て

脈絡はないが文脈はある 脈絡なき脈絡

分節の芸術

ハイデガー＝忘却されてきた存在を取り戻す

# 「1963／1982年のイパネマ娘」を読む

## 大藤 渉

「表現するものと表現されるもの」

①音楽を聴いている時の体験 ②それを言葉で表すとは

聴く体験出来事を言葉で表す 僕は聞く、音楽を聴く⇒出会い環境、状況  
イパネマ娘からすればどう考えているのか？

思い出す、聞く

体験の中ではいろいろと起こっているのだろうが、その中で思い起こされるのはごく一部  
形而上学的ありかた(主語がない)

イパネマ娘は、目には見えない。手で触ることもできない。彼女の匂いを嗅ぐことも、声を聞くこともできない。しかし、「僕がターン・テーブルにレコードを載せ、針を落とせば彼女はすぐに姿を現わす」。もう一度、目をこすって、じっと見ても、やっぱり目には見えない。けれど、彼女はただ、海を見つめている。そんな具合に、「僕」には彼女が現われる。(分別でなりたつ現実的次元)

「曲を聴くって、こういうことでしょ？」と「1963／1982年のイパネマ娘」は、いきなり僕に語りかけてくる。困ったことになった。

「どういうこと？」と僕は返してみる。

「目には見えないものが現われるってこと」と彼女は言う。

「目には見えないものは、見えないけど」と僕は言う。

「曲を聴くとき、イパネマ娘が現われる。曲を聴くたびに、ある記憶を思い出す。思い出した記憶から、別の記憶を思い出す。そこでは色んなものが現われて自由につながるのよ」

「つまり、曲を聴くとき、イパネマ娘が見えることが聴くってこと？」と僕は首をかしげる。

「はあ」と彼女はため息をつく。「イパネマ娘を見るために曲を聴いたら、イパネマ娘はイパネマ娘ではなくなってしまうわ。音楽を聴くときって、現わされているものからは考えられないのよ」

「うーん」と僕はうつむく。

「曲を聴くとき、あなたには何が見えるの？」

「それは聴いてみないとわからないよ」

「そういうことよ。」

〈聴く〉という出来事は、音と音を結びつけ、音と音の結びつきは、あらゆる記憶を結びつける。しかし、実際に「僕」が音楽を聴くとき、意識されるのはその一部である。「イパネマの娘」の表現によって、表現されるのは「高校の廊下」であり、「高校の廊下」の表現によって、表現されるのは、「コンビネーション・サラダ」である。表現と表現されるものは、法則のようにあらかじめ結びつくことが決まっているわけではない。「脈絡なんてまるでないのだ」。曲を聴くたびにある記憶を思い出すとしても、その結びつき方は因果関係的な確実性をもつ結びつきではない。曲を聴いた結果として、「高校の廊下」を思い出すのであり、「高校の廊下」を思い出すために、曲を聴くことはできない。したがって、一方は他方に対して異質で還元することはできない。それらは、〈聴く〉という出来事によって結びついている。〈聴く〉という出来事から、聴く「僕」、聴かれる曲が生まれ、イパネマ娘が姿を現わす。さらに、〈聴く〉ことは

〈思い出す〉ことにつながってゆく。ここに原因と結果のようなつながりはない。それは、〈聴く〉という出来事において一挙につながり、意識されるにつれて、その一部が浮かび上がってくるのである。その結びつき方は、自由である。だから、意識されうる限りでは、脈絡なんてないようにも思えるし、筋が通っているとも思える。だが、意識される手前において、〈聴く〉という出来事は様々な事物と結びつき、あらゆる記憶と結びついているのだ。

イパネマ娘は形而上学的な世界にいる。そこには音も風もない。だが、潮の匂いがする。太陽はひどく暑い。形而上学的な世界にいるイパネマ娘は、形而上学的な女の子だ。形而上学的な女の子は、年をとらない。1963年に聴いても、1982年に聴いても、「同じ場所で、同じ時間に」みかける。それに、ずっと歩いていても足の裏が熱くならない。形而上学的な足の裏に触れると微かな波の音、それも形而上学的な音がする。それは、感覚を越えた世界の感覚である。そんな形而上学的な世界において、イパネマ娘と「僕」は出会い、会話する。

「1982年に聴いているのに、1963年と同じ場所で、同じ時間にみかけるってどういうこと？」と今度は僕から尋ねてみる。

「形而上学的な場所と時間は、限られることがないのよ」と「1963/1982年のイパネマ娘」は言う。

「『古い話』っていつてるのに？」とさらに僕は訊いてみる。

「私には古い話だと思ってしまうけど、それは私によって限られているにすぎないの」

こめかみを押さえながら「僕には君の言っていることがよくわからない」と僕はつぶやく。「その『僕には』の手前に形而上学的な場所と時間が広がっているのよ」と彼女は言った。

「『僕には』の手前？」僕の手前と言われても、僕にはやっぱりわからない。

イパネマ娘に出会うということは、「イパネマの娘」と「僕」とで見える世界に出会うことである。そこでは、本当に出会っているか否かといった問いは成り立たない。出会うこと自体が重要なわけではない。出会うことで見えてくる世界が重要なのである。それはたとえば、それを学ぶこと自体を大事にするのではなく、それを学ぶことで見えてくる何かを大切にすることである。そこで出会う何かは、前もって知りえない形而上学的な場所と時間におかれている。たとえその何かが、一般的には物質的と考えられる足の裏であっても、それは「形而上学的な足の裏」である。実際に手で触れることはできないけれども、形而上学的な場所と時間においては足の裏に指を触れることができるのだ。

形而上学的な場所と時間が感じられるためには、生きるものがなければならない。曲は曲だけでは、曲にならない。曲を聴く人間がいなければ、聴かれる曲もなく、イパネマ娘も形而上学的なままで現われることができない。〈聴く〉という出来事において、曲と人間は出会う。曲は人間に還元されないし、人間は曲に還元されない。全く異質な者同士が出会うことによって、これまでには見えなかった何かが見えるようになる。それは、通り過ぎてしまったと気づかれるようなものであり、すでに出会っているけれども読み解かれることで現われるものであり、問われるべきかつ思考されるべきものである。

「生きる」「聴く」が二つの出来事なのか？(三層構造だが、)

生きるということは、あらゆる出会いとともに成り立っており、限りない複合性をもっている。そのような生において、あらかじめすべてが見えるようなことはない。新たな言葉、新たな表現、新たな出会いによって、今まで見えなかったものが見えるようになる。しかし、そこ

で現われる何かは、身体から切り離されたどこかにあるようなものではなく、すでに出会ってしまっているけれどもこれまで意識されえなかった何かであり、これまで私にはわかりえなかった何かである。ここにおいて、生き方が問題になる。生き方によって、意識される何かと意識されえない何かに分かたれる。出会い方によって、一方ではわからないままに見えなくなり、他方では、永遠に問い続けられる対象になる。生きることで何かを思い出し、何かと出会う。そこで思い出す何かは、ある仕方によって見えるものである。「仕方」なしには生きられない。意識されないところで身体のうちにとりこまれたものたちはつながっていて、ある仕方によってその一部が浮かび上がってくる。だから、人間の生は、知ることからはじまっ  
てはいない。知られるものはすでに出会っている何かである。ふとした瞬間に、ある何かに出  
会い損ねていたことに気づき、同じ時間、同じ場所ですっと出会っていたことに気づくような  
かたちで出会うのである。形而上学的な世界の結びつきを變形しうるのは生きるということだ  
けである。だから、これまで出会えなかったものと出会うには、これまでけっして見るこ  
ができなかったにもかかわらず見るこしかできないものを見る仕方へと、生き方を意志するし  
かない。そのあり方は、僕も私もないところで、やって来るものをやって来るがままに意志す  
ることだろう。

「僕」と彼女はどこでつながっているのだろうか。どこでつながっているかはよくわからないけれど、「僕」にも彼女にも還元することができないことは確かである。そのつながりを、言葉に表すならば、「僕」と彼女、曲を聴く「僕」であろうか。そこでは「と」や「聴く」が結び目になっている。だが、「僕」と彼女が出会うことによって見えてくる世界との結び目はどこにあるのだろうか。僕と僕自身をつなぐ結び目もあるのだろうか。でも、それらを結びつける場所がどこかになれば、出会うということを考えることはできないだろう。僕には意識されな  
いけれど、わからないけれど、そういう場所があるからこそ、自力では到底出会えそうにない  
ような異質で多種多様なものたちと出会うことができるのだろう。

\*

これから先、誰とも出会えないかもしれないけれど、「1963/1982年のイパネマ娘」は歩きつづける。誰にも見つけてもらえないかもしれないけれど、レコードの最後の一枚が擦り切れるまで、彼女は休むことなく歩きつづける。そうして生きつづけるのが、ただ生きるのが、大事なことなのだろう。

# 「見えないもの」を語る

——村上春樹「1963/1982年のイパネマ娘」を読む——

## 村上 林造

小品「1963/1982年のイパネマ娘」は、1982年4月に「トレフル」に発表された後、『カンガルー日和』（1983年9月 平凡社）に収録された。「1963/1982年」という題名からしても、これは1963年に録音されたボサ・ノヴァの名曲「イパネマの娘」のレコード<sup>1</sup>を、語り手（僕）が1982年に聴いたことを題材にしたものと考えてよいであろう。

僕はこの小説で、自分と「イパネマ娘との出会い」を語っているのだが、いうまでもなく実際の出来事としては僕はレコードを聴いているのであって、実際にイパネマ娘と出会ったわけではない。そして「レコードを聴く」体験そのものは言語以前の非分節的な混沌であり、人の認識で包摂しえぬ何かであって、その出来事を言葉で語る（言葉の次元に移す）と、それがここでは、僕の主観的認識に従って「イパネマ娘との出会い」ということになる。ある出来事を言葉で表現することは、言語（認識）以前の次元から言語（認識）の次元へ移行するということなのである。つまり、「レコードを聴く」という体験と、それを「イパネマ娘との出会い」と語る（意味づける）ことの間には深淵が横たわっているのだが、我々は常にその深淵を飛び越えながら日常生活を送っているのである。そのことは例えば、「レコードを聴く」体験を「イパネマ娘との出会い」と表現することに何の違和感も不思議も感じないという形で現れる。しかし時によると、言語以前の経験の次元と、それを言葉で分節し主観的に意味づけた認識の次元の間に横たわる深淵が前景化されることもない訳ではない。「1963/1982年のイパネマ娘」で試みられているのは、読者をそのような体験に出会わせることではないかというのが論者の予感なのである。

なお、「トレフル」掲載の初出テキストは、初版『カンガルー日和』（1983.9 平凡社、後講談社文庫 1986.10）に掲載された後、『村上春樹全作品 1979-1989⑤』（1991.1 講談社）に収められる際に訂正と増補が行われた。本稿では全作品版をテキストにしなが、手入れの意味についても考えていきたい。

### I

考えてみれば、我々がある言葉を用いて「何か」を表現するというのは不思議なことではないだろうか。というのは、そこに用いられた「言葉」と、それが表す「何か」との間には必然的なつながりはないからである。例えば、なぜ「イパネマ娘」や「鱒釣り」という言葉が「イパネマ娘」「鱒釣り」の意味や概念を表すのか。もちろん、そこに何らかの関係が成立している事は否定し難いから、我々は「イパネマ娘」「鱒釣り」という言葉からその言葉にまつわる様々な図像やイメージ、概念を

---

<sup>1</sup>『イパネマの娘』は1962年に作曲されたボサ・ノヴァの歌曲。アルバムとしては、1964年3月に発表された「ゲッツ／ジルベルト」（1963年3月録音）が有名。アメリカのジャズ・サクソ奏者スタン・ゲッツとブラジルのボサノヴァ歌手ジョアン・ジルベルトのほか、作曲者であるカルロス・ジョビンがピアノ、ジョアンの妻（当時）アストラッド・ジルベルトがボーカルをつとめた。1964年のグラミー賞では、最優秀アルバム賞、最優秀エンジニア賞の2部門を受賞する大ヒット作となった。シングルカットされた『イパネマの娘』は最優秀レコード賞を受賞している。



思い浮かべるのであるが、そこで思い浮かべられたものは人によって異なるだろうし、場合によっては全く別物である可能性さえ否定できない。それにもかかわらず「イパネマ娘」や「鱒釣り」という言葉は多くの人に用いられ、大したトラブルもなく社会で大きな役割を果たしているし、人にとっての対象（世界）とは、それらの言葉（記号）によって作られているとさえいえるほど、言葉は人間の存在と生活にとって不可欠の役割を果たしているのである。

記号表現とは、何かを表すのにそれとは別のあるものを用いることであり、その機能は象徴や寓意のそれと相似的である<sup>2</sup>。例えば、「ハト」が「平和」を表し、「王冠」は「王権」を、「信号の赤」は「止まれ」を表す。最も代表的な記号である言語で、シニフィアン（文字や音）がそれぞれの意味や概念（シニフィエ）を表すのもその一例であるといえる。言語がその意味を表す機能には言語以外の記号と異なる独自の面もある<sup>3</sup>とはいえ、代理表現としての機能の原理（何かを表すのにそれとは別のあるものを用いること）自体は変わらない。例えば「教壇に立つ」とは「教職にあること」の比喻であり、「二本並んだ歯ブラシ」は「同棲（夫婦）関係」を喩え、「怒髪天を衝く」は「激しい怒り」を表す。つまり、「教職」「同棲」「怒り」等の意味を表すのに、目に見える物事に喩えたり、擬えたりするのである。要するに、記号表現とは、「目に見える」具体的なもの（表現するもの＝記号＝シニフィアン）による「目に見えない」もの（表現されるもの＝意味＝シニフィエ）の代理表現であり、人類は種々の記号体系をもちいることによって文化を生み出し、文明を築いてきたと言えるのである。

「1963/1982年のイパネマ娘」では、「イパネマの娘」という「レコードを聴く」体験が、「イパネマ娘との出会い」として語られる。レコードを聴く中で何が起り、僕がどういうことを体験したのかはもちろん言語以前の（目に見えない）事象であるが、それが、ここでは「イパネマ娘との出会い」という目に見える出来事によって表現されているわけで、記号による代理表現のメカニズムはここでも機能しているといえる。だがそれは取り立てて特別のことではなく、我々が言葉で何かを表現する時に当たり前に行っていることにすぎない。

村上春樹自身、『村上春樹全作品』に付けられた『自作を語る』補足する物語群』の中で、この作品について次のように述べている。

1963/1982年のイパネマ娘はある種概念をつきつめて書いた作品である。ここには具象性というものは皆無である。1963/1982年のイパネマ娘はリチャード・ブローティガンにとっての『アメリカの鱒釣り』と同じような位置にある。僕の作品を例にあげれば、『貧乏な叔母さん

---

<sup>2</sup> 『ウィキペディア (Wikipedia)』によれば、「記号（きごう、英: sign）とは、それ自身ではなく、それを解釈することによって理解される意味を伝える媒体のことである。身近な例では信号や交通標識、非常口を示す印などがある。信号の青色の電球そのものに「進め」の意味はないが、それを解釈することで「進め」の意味が理解される。狭義には、文字やマーク、絵など、意味を付された図形を指すが、広義には表現物、ファッションや様々な行為（およびその結果など）までをも含む。また、『ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典』によれば、「一般には、符号や目印と同様に、約束に従ってある表象によってそれとは別のものを指示するものをいう。しかし今日、記号は数学、論理学、認識論、社会学、心理学などの分野で重要な概念となりつつある。この場合、記号は一つの対象であるが、他の事象の本質を表象するものであり、記号によって認知された表象が、記号のもつ本来の意味とされる。すなわち記号は意味のない手であり、命名法の一つでもある。ここから記号は、人間の思考作用の本質にかかわるものとされ、哲学者 R.カルナップは『記号分析こそ哲学の課題である』と明言している。なお、記号がその意味と分ちがたい内的一致を保持しているとき、それは『象徴』と呼ばれる。」

<sup>3</sup> 言語が意味を構成する単位は「言語記号」と呼ばれ、それが「言語以外の記号と異なる特質」は、「表わされる意味とそれを表わす形との組み合わせで、その両者の関係が恣意的であること、音単位と意味単位という二重の分節性をもつものであること、時間の流れの中ではじめて実現することなど」にあるとされる。（精選版 日本国語大辞典）

の話』と似ていると思う。

「1963/1982年のイパネマ娘はある種概念をつきつめて書いた作品」であり、「ここには具象性というものは皆無である」というのは、本作の題材である「レコードを聴く体験」が視覚的表象性を捨象した対象、つまり「目に見えないもの」であるということである。もちろん評論や論考であれば、具象性を抜きにして「ある種概念をつきつめ」ることは珍しくないが、具体的な出来事を語る小説で、そこで語られる出来事が視覚的表象性を捨象されているという例は珍しい。先に記号とは、目に見える具体的な何かによって目に見えない意味を表現するものであると述べたが、「見えない」のは記号の意味であって、具象的な記号そのものが「見えない」訳ではない。しかし、ここで問題になっているのは、人が音楽を聴いている時に「そこで起こっていること」であり、それ自体、人が視覚や聴覚、触覚等を通じて表象することのできない何かであろう。だが、考えてみれば、「意味」とはまさにそういうものであり、そうであるからこそ、それはただ目指されるしかない何かなのである。そのように考えれば、「目に見えない」とは単に視覚によって認識できない(小さすぎる、大きすぎる、暗すぎる、明るすぎる等)ということではなく、人の感覚によってはアプローチできない次元の対象を指していることになるし、「意味」とはまさにそういう次元における対象のことであることに思い当たる。つまり、「1963/1982年のイパネマ娘」は、記号が代理表現によって表す意味を、人間の感覚を超えた次元において焦点化し、前景化させつつ、それにアプローチすることを試みた小説であるといえるだろう。

そういう意味では、ここで村上春樹が具象性皆無の作品例としてブローティガンの『アメリカの鱒釣り』や彼自身の『貧乏な叔母さんの話』が挙げているのは参考になる。「アメリカの鱒釣り」や「貧乏な叔母さん」という言葉は一見したところ具象的であるように思われるが、実際に小説を読むと、それらの言葉が視覚的具象性を備えていないことがわかる。それは、それが用いられる文脈が、一般的な対象理解のための枠組みを逸脱しているからだ<sup>4</sup>。このことから、言葉の意味は言葉それ自体に内在するのではなく、むしろ文脈に支えられて発生してくるものであることがよく分かる。文脈抜きに「イパネマ娘」や「アメリカの鱒釣り」、「貧乏な叔母さん」等の言葉に接しても、その意味は不明瞭で、読者はその言葉の意味を測りかねる。そしてそのような体験は、我々が言葉の意味が「分かる」と思っていることは、自分の人生経験と言葉の置かれた文脈によって常識的にそう思いこんでいるだけで、実は言葉の意味は、感覚によってアプローチできない次元の対象であることを改めて体感させる。

「1963/1982年のイパネマ娘」において、僕は「イパネマの娘」をレコードで聴くという言語以前の体験を、「イパネマ娘との出会い」として語る。レコードを聴く中で僕が体験した出来事はもちろん目に見えない事象なのだが、その事象を僕は「イパネマ娘との出会い」というあたかも「目に

---

<sup>4</sup>『アメリカの鱒釣り』(新潮文庫 18 頁)から、語り手が人生初めての鱒釣りに挑戦しようとクリークに行った時のことを引く。「近づいてみると、何かおかしい。クリークの様子がおかしい。動きが奇妙なのだ。やがてもっと近くまで行って、その理由が分かった。／滝は木立の中の家に通じる白い階段だった。／私は茫然と、階段を上から下へと目で追いながら、長いことそこに立ち尽くしていた。／しばらくして、このクリークを手で叩いてみたら、木の音がした」。その後「〈アメリカの鱒釣り〉からの返事」があり、そこには「いくらわたしだって、あの場合はどうにもならなかったよ。階段をクリークに変えることなんかできやしない。そういえば、わたしにもいちど同じようなことがあった。ヴァーモントで老婆さんを鱒のいる小川と見まちがえ、謝罪するはめになったのだ。／『いやあ、失敬』とわたしはいった。『あなたを鱒の川とってしまっ』／『人違いだよ』と、その老婆さんは言ったさ」。〈アメリカの鱒釣り〉とはいったい誰(何)なのか、そもそもそれを何かに同定しようとするのが間違いなのか、読者は戸惑わざるを得ない。また『貧乏な叔母さん』に登場する「貧乏な叔母さん」は、僕の背中に「びたりと貼りついて」いて、「友人と酒を飲んでいる最中に、僕の背中から…ちらりと顔をのぞかせる」(中公文庫 65 頁)という。

見える」出来事として表現する。そこで働いているのは、言葉を通じて言葉以前の次元の意味を表現するという代理表現としての記号機能そのものであるが、この小説においては、その一部始終がどれほど「見たまま」のように語られても、読者はそれが実は「見えないもの」であることを忘れ得ない。読者は「見えるもの」を読みながら、実は「見えない何か」に接し続けるという宙刷り状態に置かれる。そしてそれは、言葉では表現し得ない次元を生きるという経験そのものといえるのである。

## II

語り手は作品冒頭に「イパネマの娘」の歌詞を掲げたのち、「1963年、イパネマの娘はこんな具合に海を見つめていた。そしていま1982年のイパネマ娘もやはり同じように海を見つめている。彼女はあれから年をとらないのだ」と語る。1963年の「イパネマの娘」はおそらく僕に強い印象を与えたのであろう。その記憶は1982年の現在の僕の内部に生き続け、この曲を再び聴くたびにさまざまな記憶がよみがえる。確かに昔聴いた音楽を聴くことで記憶が呼び起こされるのはよくあることだろう。「イパネマの娘」は僕の意識の中になにを呼び起こすのか。

それはまず、「高校の廊下」の記憶を呼び起こし、次に「コンピネーション・サラダ」を思い出させ、それは「野菜ばかり食べていた」女の子の記憶に結びつく（1963年の僕はおそらく高校生だったのだろう）。僕は、なぜそうなるのか「よくわからない。脈絡なんてまるでない」というが、確かに意識の中に過去の記憶がよみがえる時、そこに合理的な因果関係は辿れないのが普通であろう。それは夢を見る時に似ていて、なにかの関係があるから現実世界の何かが現われるのだろうが、夢の中ではそれは現実世界の文脈と切り離され、異なる文脈の中に移し替えられて現れる。「脈絡なんてまるでない」という僕の思いは、我々が、意識的に統御する現実領域と記憶が堆積した無意識領域とのほざまで生きていることを改めて思い出させる。

また、僕は「野菜ばかり食べていた」女の子を「いわゆる信念の人」と呼び、彼女の記憶を「なんだか『いちご白書』みたいだ」と語る。「いちご白書」とは1960年代の学生闘争を題材に1970年に公開されたアメリカ映画であり、それは、社会変革をめざして人々が立ち上がることで世界をより良いものにできるという当時の社会の空気感を我々に思い出させる。しかし、「イパネマの娘」がなぜそれが呼び起こすのかは分からない。僕は「いったい1963年のイパネマ娘は、僕の意識の井戸にどんな小石を放り込んでいったのだろう？」と言うのだが、確かにかつて聴いた「イパネマの娘」は、僕の「意識の井戸」の底に堆積した様々な記憶と結びつき、それを意識の世界に浮上させるのである。しかし、「イパネマの娘」によって呼び起こされたそれらの記憶そのものが直接的にこの曲の意味であるわけではない。音楽体験の意味とは、認識に回収される空間的な事物（モノ）の図像的表象ではなく、音楽に向けられた意識の中で不断に生起し続ける時間的体験そのものだからである。言い換えれば、それは音楽が語りかけて来るものを聴き、それに応えるという対話的関わりの過程であって、意識の底から浮かび上がって来る個々の記憶はそのような対話的関わりの中から姿を現す指標のようなものであろう。

そうであるからこそ、僕は「イパネマの娘」によって呼び起こされた過去の記憶について語った後、「イパネマの娘」との出会いについて語り始めるのである。

「昔むかし」とある哲学者が書いている。「物質と記憶とが形而上学的深淵によって分かたれていた時代があった」

1963/1982年のイパネマ娘は形而上学的な熱い砂浜を音もなく歩きつづけている。とても

長い砂浜で、そこには穏やかな白い波が打ちよせている。風はまるでない。水平線の上には何も見えない。潮の匂いがする。太陽はひどく暑い。

ここでは、「イパネマの娘」の曲によって生起するイメージが語られているのだが、そこには歌の歌詞が深く関わっているであろう。その情景は、聴覚（「音もなく」）、視覚（「とても長い砂浜で...水平線の上には何も見えない」）、嗅覚（「潮の匂いがする」）、触覚（「風はまるでない...太陽はひどく暑い」）によって捉えられたイメージなのだが、それが立ち上がるには、「すらりとして、日に焼けた／若くて綺麗なイパネマ娘が／歩いていく。／歩き方はサンバのリズム／クールに揺れて／やさしく振れる」という歌詞から出てきたものであろう。つまり、歌詞は言葉であるだけに、それが表すものを五官によって捉えられる現実的次元で表現してしまうのである。

しかし、僕が「イパネマの娘」を聴く体験とは、その歌詞を詩として読む体験ではないし、イパネマ海岸における美女の写真を見る体験でもない。僕が「イパネマの娘」を、単に空間的に静止した存在としてでなく、「歩きつづけ」る時間的事象として語るのは、単にそれが歌詞でそう歌われているからだけでなく、音楽を聴くという僕の時間的体験の中で呼び起こされたイメージであることにもよるだろう。つまり僕は、五官に捉えられた海岸の現実的情景を語りながら、他方で時間の流れの中で「彼女」が砂浜を「歩きつづける」姿をイメージしているのである。そして同時に見落とすことができないのは、僕がここで彼女が歩いている場所は「形而上学的な熱い砂浜」であると語っていることである。それはここが「目に見えない」砂浜であり、人間の視覚では捉え得ない場所であることを示している。つまり、僕の中に立ち上がる「イパネマ娘」とは、歌やサクソフォンやピアノの演奏による「目に見えない」何かなのである。

そのうえで、僕は「イパネマの娘」との「出会い」を語る。彼女と僕はどのように出会うのか。それは、僕が彼女に「やあ」と「声をかけ」、「ビールでも飲まない？」と「誘ってみる」ことから始まる。僕はここで、「彼女は少し迷う。でも彼女だって歩き疲れている。喉だって乾いている<sup>5</sup>」と語る。「歩き疲れ」たり「喉」が「渇い」たりするのは、肉体を備えた現実的存在としての「彼女」のイメージであろうし、レコードがかかっている間ずっと「歩きつづけ」るのは音楽の中だけに姿を現す形而上学的な「彼女」であろう。それはまた彼女が「少し迷」ったうえで「いいわね」と返事するところでも同様であろう。つまり、「イパネマ娘」とは、常識的には両立するはずのないダブルイメージを孕んだ存在として語られているのである。それは、二つに引き裂かれ、矛盾をはらんだ存在と言ってもよい。この点に「1963/1982年のイパネマ娘」における「彼女」の人物造形の特徴があることは確認しておきたい。

その後、僕と彼女が「ビーチ・パラソルの下で一緒にビールを飲む」局面が開かれ、二人の対話が展開されることになる。僕が「たしか1963年にも君をみかけたよ。同じ場所で、同じ時間にね」と言ったのに対して、「彼女は少し首をかじげ」、その後で「一息でビールを半分飲み、缶にぽっかりと開いた穴を眺める」。『村上春樹全作品』版では、その後に初出にはなかった次の語りが加筆、挿入される。

それはごく普通の缶ビールの穴だ。でも彼女がじっと見ていると、それはすごく意味のあるもののように思える。世界じゅうがすっぽりとそこに入ってしまいそうに思える。

---

<sup>5</sup> この破線部分は『村上春樹全作品』版で追加された。以下、本稿の引用本文では、破線によって『全作品』の加筆部分を示す。

この挿入によって、1963年の僕の記憶が果たして彼女にも共有されているのかどうか、息をつめて彼女の返事を待つ僕の緊張感が伝わって来る。おそらく僕にとって、当時の彼女との出会いは抜き差しならない大きな意味を持っていたのであろう。彼女は言う。

「でも会ったかもしれないわね。1963年でしょ？ えーと、1963年……うん、会ったかもしれない」

「君は年をとらないんだね？」

「だって私は形而上学的な女の子なんだから」

僕は肯く。「あの頃の君は僕になんて気づきもしなかったよ。君はいつもいつも海ばかり見てた」

「あり得るわね」と彼女は言った。そして笑った。素敵な笑顔だった。でも彼女はたしかに少し悲しげに見えた。「たしかに海ばかり見ていたかもしれない。その他には何も見ていなかったかもしれない」

ここで彼女が「1963年……うん、会ったかもしれない」と返事したことは、僕にとって小さなことだったとは思えない。僕の記憶では「あの頃の君は僕になんて気づきもしなかった」し、「君はいつもいつも海ばかり見てた」。そして彼女自身も当時を振り返って、「たしかに海ばかり見ていたかもしれない」と認めるのである。「彼女」がかつて僕と「会った」可能性を認めてくれたのは、僕には大きな喜びであっただろうが、それと同時に僕は、彼女が現実的次元の存在ではなく、「年をとらない」「形而上学的な女の子」であることを十分知っている。彼女自身、かつて自分が「たしかに海ばかり見ていたかもしれない。その他には何も見ていなかったかもしれない」と言っているからである。同時に僕は、彼女が「少し悲しげに見えた」ことに眼をとめている。これはおそらく、彼女が「形而上学的な女の子」であることを悲しんでいると想像されるが、なぜそのことが悲しみの原因となるのか。

また、それに続く部分において、平凡社（講談社文庫）版では、彼女が自ら「ねえ、ビールもう一本もらえる？」と言い、それに答えて僕が「いいとも」と「缶のふたを取ってやった」となっているのに対し、全作品版では、「僕は自分のためにビールを開け、彼女にも勧めしてみた。でも彼女は首を振った。それほどたくさんビールは飲めないのだと彼女は言った。『ありがとう。でもこれからまだずっと歩いていかなきゃならないから』と彼女は言った」と変更されている。この変更は、彼女が僕の世界とは異なるレコードの中に生きる形而上学的存在であることを強調し、注意喚起する変更であるといえる。そのようにみれば、全作品版で実施された手入れは、「彼女」が「形而上学的な女の子」であることを強調して、二つの次元の矛盾と乖離が際立たせられる方向で行われていることが分かる。

そして、そのことが最も端的に示されるのが次の場面である。そこで、僕が彼女に「そんなにずっと歩いていて、足の裏が熱くならないの？」と訊くと、彼女は「大丈夫よ。私の足の裏はとても形而上学的にできているから」と自ら答え、「すらりとした足を伸ばして、足の裏を僕に見せてくれ」。それに対して、僕は次のように語る。

それはたしかに素晴らしく形而上学的な足の裏だった。僕はそこにそっと指を触れてみた。熱くもないし、冷たくもない。彼女の足の裏に指を触れると、微かな波の音がした。波の音までもが、とても形而上学的だ。

ここで僕が彼女の足の裏を「見」、「触れてみる」というのは、彼女を現実的な存在とする行動であるが、それにもかかわらず、僕がすぐさま「足の裏はとも形而上学的にできている」と言うのは、「彼女」の現実性を打ち消し、かのじょが視覚や触覚でアプローチすることのできない非現実的存在であることを確認するわけである。しかも「彼女の足の裏に指を触れると、微かな波の音がした。波の音までもが、とても形而上学的だ」というのであるから、視覚や触覚のみならず聴覚（「波の音」）さえも超えた異次元の世界である事が念押しされているのである。

さらにそれを補強説明しているのが、「昔むかし...物質と記憶とが形而上学的深淵によって分かたれていた時代があった」という「ある哲学者」の言葉であろう。この「哲学者」の言説を逆転させれば、現在においては「物質と記憶とが形而上学的深淵によって分かたれて」いないということになる。しかし、常識的に言えば「物質と記憶」つまり物質と精神、現実と非現実、五官で感知できる次元と感知できない次元等さまざまな二項対立の枠組みは絶対であるように思われる。それにもかかわらず「物質と記憶」が「分かたれて」いないとはどういうことか。それを「イパネマの娘」についていえば、彼女は、僕が「見」、「触れ」、言葉を交わす現実的存在であると同時に、他方では目に見えず、触れられもせず、聞くこともできない形而上学的な対象である。つまり、彼女は「物質と記憶」が「分かたれて」いない世界を生きているということであろう。

僕はしばらく目を閉じていた。それから目を開けて、冷えたビールをひとくち飲んだ。太陽はぴくりとも動かなかった。時間さえもが止まっていた。まるで鏡の中に吸いこまれてしまったようだ。

これは現実の日常的次元ではなく、「時間さえもが止まって」いる形而上学的な次元である。「彼女は1963年に「海を見つめていた」のと同様、今の1982年にも「同じように海を見つめている」、「年をとらない」存在＝「いつも十八で、クールでやさしいイパネマ娘」であり、「僕がターン・テーブルにレコードを載せ、針を落とせば彼女はすぐに姿を現わす」。しかし他方では、僕はその「彼女」とビールを飲み、対話している。つまり、僕は現実的・日常的次元で彼女に接しながら、同時にそれが形而上学的次元の出来事であることを、繰り返し確認するのである。読者は、そのような僕の語りによって、矛盾する二つの次元のはざまに誘い込まれ、言葉以前の次元（音楽を聴く体験の次元）と言葉の次元の間で宙吊りにされて、戸惑わざるを得ない。しかし、先にも触れたように、音楽体験の意味とは実体としての空間的事物ではないし、それを五官で捉え、想像した図像的表象でもない。それは確かに五官によって感受されたものであるとはいえ、それを超えた次元において何かが生起する時間の中での身体体験である。音楽が語りかけて来るものをそのように受け止めるならば、ここで僕が行っているように、一方では対象を視覚や聴覚で受け止めつつ、そのような受け止め方では捉え得ないことを確認するという語りの方も納得できるのではないだろうか。それはまさに、二つの異なる次元に引き裂かれた対象を語り出すためのアクロバティックな表現方法ではないかと思われるのである。

「君のことを考えるたびに、僕は高校の廊下を思い出すんだ」と僕は思いきって言う。「どうしてだろうね？」

「人間の本质は複合性にあるのよ」と彼女は言う。「人間科学の対象は客体ではなく、身体のうちにとりこまれた主体にあるのよ」

「ふうん」と僕は言う。

「とにかく生きなさい。生きる、生きる、生きる。それだけ。生きつづけるのが大事なことな

のよ。私にはそれだけしか言えない。私はただの——形而上学的な足の裏を待った女の子なの」  
そして1963/1982年のイパネマ娘はももについた砂を払い、立ちあがる。「ビールをどうもありがとう」  
「どういたしまして」

「イパネマの娘」を聴くとなぜ「高校の廊下を思い出す」のか、僕は「思い切って」彼女に聞いてみる。それに対して、彼女は、「人間科学の対象は客体ではなく、身体のうちにとりこまれた主体にあるのよ」という。彼女は、人間を内部と外部、主体と客体を分節し、対立的に把握するのでなく、むしろそれらを「複合」的に「身体のうちにとりこ」むことで「生きる」生命として生を営むところに「人間の本質」にみるのである。我々はこれを、どのように理解すべきであろうか。

僕が、1963年発売のスタン・ゲッツの演奏による「イパネマの娘」のレコードを1982年に聴いた時、そこでは何が起こったのか。ここで僕が出会った「対象」とは、音楽の感興に身を浸しつつ、僕の身体に入ってきた「何か」である。それは、いかなる形にも分節もできないし、意識によって包摂することもできないものであり、人は「それ」との生き生きとした交わりの中で時間を生きることで、確かにある具体的な生の意味を感じ、受け取る。だが、そこで感じられるものは、音楽を聴く人が味わう根源的な生の感触とも言うべきものであり、人は音楽からの呼びかけに耳を傾け、それに応答する対話的關係の中で「それ」に出会う。ここで彼女が、「とにかく生きなさい。生きる、生きる、生きる。それだけ。生きつづけるのが大事なことなのよ」というのは、彼女との間に生命的対話的關係が結ばれたからこそ可能になったものであって、それは、単独の主体が観念的にあれこれ考えたり、分析したりするのは異質な体験なのではないだろうか。

### III

作品結末で、僕は「地下鉄の車両の中」で「イパネマの娘」（のポスター？）を見た経験を語る。

時々、ほんのたまにだけれど、地下鉄の車両の中で彼女の姿をみかけることがある。僕は彼女を知っているし、彼女は僕を知っている。そのたびに彼女は〈あの時はビールをどうもありがとう〉式の微笑を僕に送ってくれる。あれ以来我々はもうことばは交わさないけれど、それでも僕らの心はどこかでつながっているんだという気はする。どこでつながっているのかは僕にはわからない。きっとどこか遠い世界にある奇妙な場所にその結びめはあるのだろう。

「僕は彼女を知っているし、彼女は僕を知っている」、「我々はもうことばは交わさないけれど、それでも僕らの心はどこかでつながっているんだという気はする」という確信は、二人の対話が始まる前の僕にはなかった。その時の僕は、1963年当時の記憶が彼女と共有されているかどうかさえ、確信がなかったのである。それに対して今、僕が、彼女との心のつながりを信じているのには、「イパネマの娘」のレコード体験が大きな意味を持っているのであろう。

また、僕の確信は、自分と彼女のつながりにとどまらず、「僕と僕自身」の關係、「主体」としての僕と「客体」としての僕につながりにも及んでいる。僕は、「どこかにきっと僕と僕自身をつなぐ結び目だってあるはずなのだ。きっといつか、僕は遠い世界にある、奇妙な場所で僕自身に出会うだろう、という気がする」、「そこでは僕は僕自身であり、僕自身は僕である。主体は客体であり、客体は主体である。そのふたつのあいだにはどのような種類のすきまもない。ぴたっと見事にくっついていて。そういう奇妙な場所がきっとどこかにあるはずなのだ」という期待を語っているのであ

る。

この「奇妙な場所」とはモノゴトが言葉で分節されることで対象化される次元や、五官によって人が感覚的に対象を把握する次元とは異質な場所であろう。また、僕と「イパネマの娘」の「出会い」の体験を思い出すならば、それは自分の感覚に映じた対象であると同時に、直接的な感覚では受け止め得ない「形而上学的」次元でもあろう。僕と「イパネマの娘」の「出会い」の体験とは、対象を自分の感覚で受け止めつつ、同時に感覚を超えた次元を志向しつづけるという「複合的」な体験であった。我々は言葉で対象を把握する限り、認識主体である「僕」と客体である「僕自身」は二元的対立関係を結ぶほかないし、そこでは認識で包摂しえぬ非分節的次元は見失われざるを得ない。しかし、人は、音楽を聴いたり絵画を観たり、小説を読んだりする経験において、主体としての自己の視覚や聴覚を通して対象を客体化し、認識的に把握しているのではない。その時、人は対象からの非言語的な呼びかけに耳を傾け、いわば沈黙の「声」を聴くことで、「それ」に向かって自分自身を開く。そのような対話的態度を通して、人は対象との生き生きとした生命的交わりを生きるのであり、その場所では、内部と外部、主体と客体が「複合」的に機能するのであろう。そういう場所において、人は認識を超えた「何か」に出会うのである。「1963/1982年のイパネマ娘」とは、僕がそういう場所において「イパネマの娘」と「出会った」経験であり、それによって彼女との心のつながり確信し得たのではないだろうか<sup>6</sup>。

そして、僕自身について言えば、それをこういう形で語り得たことには大きな意義があったはずである。

「イパネマの娘」をレコードで「聴く」体験において、僕の感覚は「イパネマの娘」の演奏にだけ向けられ、視覚や触覚、嗅覚はもちろん、聴覚もレコード音以外の音に対しては遮断され、除外される。それは、ここでの「対象」を空間的表象や図像による表象に還元してはならないということであろう<sup>7</sup>。そもそも体験や出来事は本質的に言葉以前の次元にあり、そこで「どうことが起こったのか」とは言語で語れない。我々は、日常的に何かを言葉で表現する時に、実はそれが言語以前の出来事であることを意識しないまま言葉を使うのだが、言葉の意味とは言葉以前に向けられているのである。そのように考えれば、「1963/1982年のイパネマ娘」は、日常的な人の営みに孕まれたそのような問題性に焦点化することで、言葉を用いて言葉以前の世界を表現する試みであろう。僕が、「きっといつか、僕は遠い世界にある、奇妙な場所で僕自身に出会うだろう」、「そういう奇妙な場所がきっとどこかにあるはずなのだ」と語っている時、僕は自分自身が小説の語り手として今後向かうべき地点について、その予感を語っているように感じられるのである。

渡辺:形而上学とは？

目に見えない＝人間の認識を超えたもの

奈原:人生とは何か？ 知的な答えは言えなくても:表現する＝物語ることはできる

田中:

---

6 ルカーチの言葉を借りれば、それこそが「形式のうちに運命をながめ、形式が間接的かつ無意識におのれのうちに秘めている魂の内実を、このうえなく強烈な魂の体験として味わう」(『魂と形式』)ということなのであろう。

7 言葉(記号)の機能は「目に見えない」意味(シニフィエ)を、「見えるもの」(視覚的図像)で代理表現することにあるのだが、それは言い換えれば、それが本質的に比喻や象徴の機能だということである。



【『村上春樹全作品』版本文】  
1963／1982年のイパネマ娘

すらりとして、日に焼けた  
若くて綺麗なイパネマ娘が  
歩いていく。  
歩き方はサンバのリズム  
クールに揺れて  
やさしく振れる。  
好きだと言いたいんだけど  
僕のハートをあげたいんだけど  
彼女は僕に気づきもしない。  
ただ、海を見ているだけ

1963年、イパネマの娘はこんな具合に海を見つめていた。そしていま1982年のイパネマ娘もやはり同じように海を見つめている。彼女はあれから年をとらないのだ。彼女はイメージの中に封じ込められたまま、時の海の中をひっそりと漂っている。もし年をとっていたとしたら、彼女はもうかれこれ四十に近いはずだ。もちろんそうじゃないということもあり得るだろうけれど、彼女はもはやすらりとしてもいないだろうし、それほど日焼けもしてはいないだろう。彼女にはもう三人も子供がいるし、日焼けは肌を傷めるのだ。まだそこそこに綺麗かもしれないけれど、二十年前ほど若くはない——ということだ。

しかしレコードの中では彼女はもちろん年をとらない。スタン・ゲッツのヴェルヴェットのごときテナー・サクソフォンの上では、彼女はいつも十八で、クールでやさしいイパネマ娘だ。僕がターン・テーブルにレコードを載せ、針を落とせば彼女はすぐに姿を現わす。

好きだと言いたいんだけど  
僕のハートをあげたいんだけど……

この曲を聴くたびに僕は高校の廊下を思い出す。暗くて、少し湿った、高校の廊下だ。天井は高く、コンクリートの床を歩いていくとコツコツと音が反響する。北側には幾つか窓があるのだが、すぐそばまで山がせまっているものだから、廊下はいつも暗い。そして大抵いつもしんとしている。少なくとも僕の記憶の中では廊下は大抵いつもしんとしている。

なぜ「イパネマの娘」を耳にするたびに高校の廊下を思い出すことになるのか、僕にはよくわからない。脈絡なんてまるでないのだ。いったい1963年のイパネマ娘は、僕の意識の井戸にどんな小石を放り込んでいったのだろうか？

高校の廊下といえば、僕はコンビネーション・サラダを思い出す。レタスとトマトとキュウリとピーマンとアスパラガス、輪切りのたまねぎ、そしてピンク色のサザン・アイランド・ドレッシング。もちろん高校の廊下のつきあたりにサラダ専門店があるわけじゃない。高校の廊下のつきあたりにはドアがあって、ド

アの外にはあまりぱっとしない25メートル・プールがあるだけだ。

どうして高校の廊下が僕にコンビネーション・サラダを思い出させるのだろうか？ ここにもやはり脈絡なんてない。そのふたつはたまたま何かの加減で結びついてしまったのだ。ペンキ塗りのたてのベンチに知らずに腰をおろしてしまった不運なご婦人のように。

コンビネーション・サラダが僕に思い出させるのは昔ちょっと知っていた女の子である。この連想はとても筋がとおっている。なぜなら彼女はいつも野菜サラダばかり食べていたからだ。

「もう、バリバリ、英語のレポート、バリバリ、済ませた？」

「バリバリ、いやまだ、バリバリ、少し、バリバリバリ、残ってるな」

僕も野菜はけっこう好きな方だったから、彼女と顔を合わせればそんな風に野菜ばかり食べていた。彼女はいわゆる信念の人で、野菜をバランスよく食べてさえいれば全てはうまくいくものと信じ切っていた。人々が野菜を食べつづける限り世界は美しく平和であり、健康で愛に満ちあふれているであろう、と。なんだか「いちご白書」みたいな話だ。

「昔むかし」とある哲学者が書いている。「物質と記憶とが形而上学的深淵によって分かれたれていた時代があった」

1963／1982年のイパネマ娘は形而上学的な熱い砂浜を音もなく歩きつづけている。とても長い砂浜で、そこには穏やかな白い波が打ちよせている。風はまるでない。水平線の上には何も見えない。潮の匂いにする。太陽はひどく暑い。

僕はビーチ・パラソルの下に寝転んでクーラー・ボックスから缶ビールを取り出し、ふたをあける。彼女ははまだ歩きつづけている。彼女の日焼けした長身には原色のビキニがびたりとはりついている。

「やあ」と僕は声をかけてみる。

「こんにちは」と彼女は言う。

「ビールでも飲まない？」と僕は誘ってみる。

彼女は少し迷う。でも彼女だって歩き疲れている。喉だって乾いている。「いいわね」と彼女は言う。

そして我々はビーチ・パラソルの下で一緒にビールを飲む。

「ところで」と僕は言う。「たしか1963年にも君をみかけたよ。同じ場所で、同じ時間にね」

「ずいぶん古い話じゃないこと？」と言って彼女は少し首をかしげる。

「そうだね」と僕は言う。「たしかにずいぶん古い話だ」

彼女は一息でビールを半分飲み、缶にぽっかりと開いた穴を眺める。それはごく普通の缶ビールの穴

だ。でも彼女がじっと見ていると、それはすごく意味のあるもののように思える。世界じゅうがすっぽりとそこに入ってしまいそうに思える。

「でも会ったかもしれないわね。1963年でしょ？えーと、1963年……うん、会ったかもしれない」

「君は年をとらないんだね？」

「だって私は形而上学的な女の子なんだもの」

僕は肯く。「あの頃の君は僕になんて気づきもしなかったよ。君はいつもいつも海ばかり見てた」

「あり得るわね」と彼女は言った。そして笑った。素敵な笑顔だった。でも彼女はたしかに少し悲しげに見えた。「たしかに海ばかり見ていたかもしれない。その他には何も見ていなかったかもしれない」

・20年なら記憶の賞味期限が切れる？

・自己同一性？ 個物の同一性？

僕は自分のためにビールを開け、彼女にも勧めてみた。でも彼女は首を振った。それほどたくさんビールは飲めないのだと彼女は言った。「ありがとう。でもこれからまだずっと歩いていかなくちやならないから」と彼女は言った。

「そんなにずっと歩いていて、足の裏が熱くならないの？」と僕は訊いた。

「大丈夫よ。私の足の裏はとても形而上学的にできているから。見てみる？」

「うん」

彼女はすらりとした足を伸ばして、足の裏を僕に見せてくれた。それはたしかに素晴らしく形而上学的な足の裏だった。僕はそこにそっと指を触れてみた。熱くもないし、冷たくもない。彼女の足の裏に指を触れると、微かな波の音がした。波の音までもが、とても形而上学的だ。

僕はしばらく目を閉じていた。それから目を開けて、冷えたビールをひとくち飲んだ。太陽はぴくりとも動かなかった。時間さえもが止まっていた。まるで鏡の中に吸いこまれてしまったようだ。

「君のことを考えるたびに、僕は高校の廊下を思い出すんだ」と僕は思いきって言う。「どうしてだろうね？」

「人間の本質は複合性にあるのよ」と彼女は言う。

「人間科学の対象は客体ではなく、身体のうちにとりこまれた主体にあるのよ」

「ふうん」と僕は言う。

「とにかく生きなさい。生きる、生きる、生きる。それだけ。生きつづけるのが大事なことなのよ。私にはそれだけしか言えない。私はただの——形而上学的な足の裏を待った女の子なの」

そして1963/1982年のイパネマ娘はももについた砂を払い、立ちあがる。「ビールをどうもありがとう」「どういたしまして」

時々、ほんのたまにだけけれど、地下鉄の車両の中で彼女の姿をみかけることがある。僕は彼女を知っているし、彼女は僕を知っている。そのたびに彼女は〈あの時はビールをどうもありがとう〉式の微笑を僕に送ってくれる。あれ以来我々はもうことばは交わさないけれど、それでも僕らの心はどこかでつながっているんだという気はする。どこでつながっているのかは僕にはわからない。きっとどこか遠い世界にある奇妙な場所にその結びめはあるのだろう。

僕はその結び目を想像してみる。そんな風に考えていると、いろんなことが、いろんなものが少しずつ懐かしく思えてくる。どこかにきっと僕と僕自身をつなぐ結び目だってあるはずなのだ。きっといつか、僕は遠い世界にある奇妙な場所で僕自身に出会うだろう、という気がする。そしてそれはできることなら暖かい場所であってほしいと思う。もしそこに冷えたビールが何本かあるなら、もう言うことはない。ここでは僕は僕自身であり、僕自身は僕である。主体は客体であり、客体は主体である。そのふたつのあいだにはどのような種類のすきまもない。ぴたっと見事にくっついている。そういう奇妙な場所がきっとどこかにあるはずなのだ。

\*

1963/1982年のイパネマ娘は今も熱い砂浜を歩きつづける。レコードの最後の一枚が擦り切れるまで、彼女は休むことなく歩きつづける。

場所論 鏡

場所においてある=写す(認識)