

村上春樹「ダンス・ダンス・ダンス」論

—「イグザイル」の視点から—

山根 由美恵

はじめに —「イグザイル」意識—

追放／亡命の身の者が位置づけられるのは中間的狀態である。新たな環境にすっかり溶けこんでしまうわけでもなく、かといって故国からまったたく切り離されているのでもなく、かたや、なかばからめとられ、なかば超然と身をひきつつ郷愁と感傷にさいなまれないながら、かたや、物真似にたけてまぎれこむか、漂泊の身であることを隠して暮らすかのいずれかではない状態。生き残りの術にたけることが至上命令となるが、新たな環境にすっぽりとはまり、なじみすぎないようなえず警戒もしていなければならない。

〔『知識人とは何か』〕

サイードの語った「exile」（追放された者・亡命者・流浪の身）の境遇である。¹この「中間的狀態」は、村上春樹「ダンス・ダンス・ダンス」（一九八八 以下「ダンス」と記す）の主人公「僕」、および執筆時の作者の心境と極めて近いものを持っているのではないだろうか。実際に村上は自身を「イグザイル」と感じていた時期がある。

私はかなり長い期間にわたって日本を離れ、外国で生活していた。七年か八年のあいだだ。『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』という小説を書いたあとで日本を出て、『ねじまき鳥クロニクル』という小説を書き終えるまで、たまにしか帰国しなかった。²他人には言わなかったけれど、私自身はそれを一種のイグザイル（故郷離脱、という表現がいちばん近いだろうか）だと考えていた。最初はヨーロッパに住み、それからアメリカに住んだ。

一人の小説家として、私は様々な外部の場所を体験し、腰を据えて、そこで日本語で物語を書く（引用者注 傍点は原文にあり 以下同様）という作業を試してきたわけだ。日本という、日本語にとって、また同時に私自身にとって、アプリアリな（最初から当然のものとしてある）状況を離れることで、自分がどのような方法で、どのような姿勢で日本語（あるいは日本語性）を取り扱えるか、それを意識的・無意識的にその都度フェイズを変えながらマッピングしてきたのだ。³

村上は現在グローバルな読者層を持ち、「日本」性というものが希

薄に見える作家である。しかし、右からもわかるように村上は「日本」という地域性と言語に意識的に拘り、その文学を描き続けている作家でもある。本稿は村上の「イグザイル」意識を追い、村上と「日本」との関係から、評価の低かった「ダンス」の再考を試みるものである。

*

「ダンス」は、山下真史氏が「三部作の続編として構想されたことはたしかだが、その間に書いた『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』と『ノルウェイの森』のテーマを持ち込み、なおかつハッピーエンドにする構想であったために、いささか強引な着地をすることになったというのが、妥当なところであろうか」と的確に述べている。⁴加藤典洋氏も、『ダンス・ダンス・ダンス』の小説としての瑕疵は、この小説がその主題（引用者注 内閉への連帯が世界への回復かという対項）に沿った統一した物語世界を構成できていないことなのである」と批判した。⁵山下氏は次のようにも述べている。「この小説で、〈僕〉は殺人事件、殺人犯に直面しながらも社会正義ということはほとんど意識しない。それは、おそらく、〈僕〉が〈本当の自分〉を探し続けることや、友だちを守るという個人的な問題に気を取られすぎているからであろう」、「八〇年代はバーチャル化が進み、社会に関わることの無力感が生まれ、内閉せざるを得なくなった時代である。そのような時代には、人は社会に関わらずに〈本当の自分〉に出会えるという錯覚を持ちやすくなる」、「殺人事件を目の前にしても、〈フエアネス〉や社会的責任の問題に目をつぶってしまった〈僕〉は、まさにそのような時代の陥穽に落ちていると言えよう」。山下氏も「僕」が自己中心であることに批判の目を向けている。

評価として、「僕」が個人的な問題ばかりに囚われすぎる、むりやりハッピーエンドにしており、問題の解決の仕方が安易、といったところであろうか。ただ、「ノルウェイの森」「ダンス・ダンス・ダンス」は日本ではなく、南ヨーロッパ（ギリシャ・イタリア）で書かれたテクストである。つまり、「ダンス」は「日本」に拒み、「日本」を離れて描かれた「日本」なのである。⁷

だからこのふたつの小説には宿命的に異国の影がしみついているように僕には感じられる。それら異国の町で僕ら（というのは僕と家内のことである）はおそろしく孤独だった。知り合いと呼べるような人もほとんどいなかったし、僕らの話すことのできる言語は友だちや知りあいを作るにはいささか不十分なものだった。

おまけに、僕らの立場は、あらゆる意味あいにおいてひどく中途半端だった。僕らはやってきて、見るべきものを見て、そのまま通り過ぎていく観光的旅行者ではなかった。でも、そこに留まって生活の根をおろす恒久的な生活者でもなかった。そして僕らはどうのような会社にも団体にも属していなかった。僕らはあえて言うならば、常駐的旅行者だった。⁸

本稿では「イグザイル」の視点、つまり「常駐的旅行者」という視点から「ダンス」を捉え直す。テクストにおける村上と「日本」との関係について考察することで、「ハッピーエンド」に込められた別の側面を明らかにしたい。今回は、一「高度資本主義社会」という舞台

設定、二「僕」、三「五反田君」、四「イグザイル」意識からみる結末、という観点から考察を進める。

一 「高度資本主義社会」という舞台設定

―南ヨーロッパから見た「日本」―

テキストの特徴は、高度資本主義社会が強調されていることである。

「我々は高度資本主義社会に生きているのだ。そこでは無駄遣いが最大の美德なのだ。政治家はそれを内需の洗練化と呼ぶ。僕はそれを無意味な無駄遣いと呼ぶ。考え方の違いだ。でもたとえ考え方に相違があるにせよ、それがとにかく我々の生きている社会なのだ」、「僕は無駄というものは、高度資本主義社会における最大の美德なのだと彼に教えてやった」。主人公のこのような態度から、高橋敏夫氏は『高度資本主義』をステージとしたこの物語は、軽やかなステップの音をたえず響かせながら、その実、『高度資本主義社会』の地盤をいっそう強固なものへと踏みかためていくという、まことにうっとりというしい物語にほかならない」と痛烈に批判している⁹⁾。しかし、「ダンス」は高度資本主義社会の地盤を強固なものにかためているのだろうか。むしろ、「僕」はその世界を醒めた眼差しで見えており、距離を取っているように見受けられる。以下、描かれている舞台設定と「イグザイル」意識を比較しながら、主人公の立ち位置を考えてみたい。

「ダンス」で繰り返し語られる「高度資本主義社会」の姿は、テキストの舞台である一九八三年ではなく、執筆時のパブルと一致している。パブル時の「日本」について、古茂田宏氏は『ジヤパン・アズ

・ナンバーワン』に象徴される「奇跡の成功国ニッポン」と評し、次のように続けた¹⁰⁾。

こうした「豊かな」国日本をいやおうなく印象づける「美食」^{グルメ}「ファッション」「海外旅行」「クルマ」……にかんする情報群の洪水がある。もちろん、これら出版物のおおきな部分を占めるパルプマガジンの類は、ことさらに自らを「思想」として主張するものではない。にもかかわらず、そうした「無思想」が大量に生産され消費されるという現実そのものが、現代という時代の大文字の思想を無言のうちに語っていると、言ってもそれほど事態をねじまげたことにはなるまい。

主人公「僕」は自分の頼まれ原稿を、全く無意味で、誰の役にも立ちそうにない代物「文化的雪かき」と述べ、パブルとインクの「無駄遣い」とであると認識している。古茂田氏の語る情報群の洪水は、この時代は出版物が担っており、「僕」が行った「文化的雪かき」はパブルマガジンそのものである。つまり、「僕」は「無思想」をシステムティックに生み出す側の人間として設定されている。前作までの「僕」は、仕事をここまで割り切った形でしょうとはしなかった。物語の初めの「僕」は、「それがとにかく我々の生きている社会なのだ」と自分で自分のやっていることを納得させる姿が目立っている。

「ダンス」刊行後のインタビューにおいて、村上は「八〇年代に入ってくる。いわゆる高度資本主義ということですね。これはもうあらゆる要素を全部呑み込んでいく」、「そうになると、何が善で何が悪か、

何が前衛で何が後衛かというのがまったくわからなくなってくるんですね。そういう構造そのものが崩壊しちゃってる。その中で『僕』という人間がどう生き残っていくかというのに僕は興味があるんです」と語っている。^{〔1〕}「ダンス」では、価値観が変わってしまった社会の中で、個人である「僕」がどう生き残っていくか、に力点を置いていることがわかる。テキストに設定の一九八三年よりもバブルに近い様相が現れているのは、(価値観が変わった中で生き残る「僕」)を強く印象づけさせる方法であろう。そして、この「僕」は、サイドの語った「生き残りの術にたけることが至上命令となるが、新たな環境にすっぽりとはまり、なじみすぎないようたえず警戒もしていなければならぬ」という言葉に見事に符合している。

ところで、この「日本」の姿は南ヨーロッパから見られていた「日本」と重なっている。次の『遠い太鼓』の文章は、「ダンス」執筆直前のものである。

隣のテーブルに座っている中年のギリシヤ人が僕に向かってほら、テレビを見てごらんよ、日本だよ、と言う。一等船室のロビーのテレビのニュースが東京兜町の証券取引所の光景を映し出している。こわばった顔つきをした人々が何かを叫んでいる。指を上げてゐる。シヤツの袖をまくりあげて、電話に向かって何か怒鳴っている。でも何のことだか僕には理解できない。「money」だよ、「money」とギリシヤ人が片言の英語で言う。そして金を勘定する仕種をする。どうやら株が暴落したらしい。でも詳しいことは彼の英語力では説明できない。(＊あとになってわかったこと

だが、それが例のブラック・マンデーだった。僕はこのときのことを思い出すたびに、スコット・フィッツジェラルドのことを考える。スコット・フィッツジェラルドは一九二九年の大暴落をチュニアを旅行しているときに知った。「まるで遠い雷鳴のように」と彼は描写している。もちろん、ブラック・マンデーは規模として一九二九年の暴落とは比べ物にならなかったけれど、その時のなにかしら不安定な空気のことを僕はまだ記憶している。後略) (カヴァアラからのフェリーボート)^{〔2〕}

ここでは、村上がテレビに映し出される「money」に翻弄される兜町の人々をギリシヤ人と同じく醒めたまなざしで見ていることがわかる。そして「その時のなにかしら不安定な空気」という言葉から、このような社会は、早晩続かないという予感を持っていたことが窺える。このように、村上は当時の「日本」と距離を置いた場から「日本」を見つめ、「日本」を描いていた。ただ、村上の立場は南ヨーロッパの人々と全て一致しているわけではない。テキストの「僕」は高度資本主義社会に対し皮肉な態度をとっているが、その「日本」の社会を全否定しているわけではないからである。ただ、時代に順応しているようにみえる「僕」は、このまま時代に埋没するのではなく、変わらなければならないと痛切に感じ取っており、今まで築きあげてきたものを捨てて、「いるかホテル」に向かっていく。

こうした舞台設定で、物語はどこに向かおうとしているのか。それが主ストーリーと結末の「ハッピーエンド」と関わっているのではないだろうか。つまり、この結末は村上の「日本」に対するアンビバレ

ンスな感情と関わる、ということである。

二 「僕」―「常駐的放浪者」の孤独―

主人公「僕」は心の震えを失った人物として描かれている。これまで多く村上文学で描かれてきた喪失感を抱えた主人公である。誰とも繋がりを感じられない「僕」は、「羊をめぐる冒険」で一緒に行動し、突然去った女性・キキが、「いるかホテル」で「僕」を呼んでいるように感じ、北海道へ出向く。キキは見つからず、「いるかホテル」の異次元空間にいた羊男と出会う。そこで「僕」は「何とか自分の生活を維持していること。でも何処にも行けないこと。何処にも行けないままに年をとりつつあること。誰をも真剣に愛せなくなってしまうていいこと。そういった心の震えを失ってしまったこと。何を求めればいいのか分からないこと」を話す。この時の「僕」の内面の吐露は「常駐的放浪者」の孤独とシンクロしているためか、非常に切実であり、胸に迫ってくる。それは村上文学を好んで読む都市生活者の内面と呼応しており、こういった面がグローバルに受け入れられる一因であろう。

この「僕」の訴えに対し、羊男は「踊るんだよ」、「何故踊るかなんて考えちゃいけない。意味なんてことは考えちゃいけない。意味なんてものもないんだ。そんなこと考えだしたら足が停まる。一度足が停まったら、もうおいらには何ともしあげられなくなってしまう。あんたの繋がりはもう何もなくなってしまう。永遠になくなってしまうんだよ」と答える。一見繋がりのない「踊る」という行為で、求め

るものを探すという説明は、村上文学の特徴を顕著に表している。主人公「僕」について太田鈴子氏は次のように述べている。¹³⁾

『ダンス・ダンス・ダンス』は、高度資本主義経済下の現代都市社会を生きる者を描いたリアリズム小説をベースにしているかのようなのであるが、底を流れているのは、この物語を語る「僕」という男が、自分自身の内奥で作り上げた一種の物語である。「オドルンダヨ」は、社会に積極的に行きくんだよ、相手を求めていくんだよという意味をこめて、作中、羊男が「僕」という男を励ます言葉である。この言葉が作品の表題となっているのだが、この「僕」という男は、その言葉を持って出て行ったにもかかわらず、他者と関わる際、常に自己中心である。それは、他者や周囲との複合的な関係から立ち上がってくる自己が語られていないことよって明らかである。

氏が的確に語るように、「ダンス」は「自分自身の内奥で作り上げた一種の物語」である。ただ、この「自分自身の内奥」の世界であることが「ダンス」のもっとも顕著な特徴なのではないだろうか。そもそも「踊るんだよ」という言葉には意味はない。「意味なんてことは考えちゃいけない」と羊男は述べている。つまり「踊るんだよ」には、「社会に積極的に行きく」「相手を求める」といった意味は正確には含意されていないのである。

「ダンス」を読み進めていくと、個人的であるように見える「僕」が、相手を理解する能力に長けている姿が描かれていることに気づく。

「僕」は相手との距離の取り方が非常にうまく、個々のパーソナルスペースを犯すことなく、相手に寄り添うという形を徹底している。ユミヨシさん、ユキ、五反田君といったそれぞれの相手への対処には、「僕」が相手のことを思って行動していることが窺える。最も顕著に表れているのはユキへの対応である。

「待てばいいということだよ」と僕は説明した。「ゆっくりとしかるべき時が来るのを待てばいいんだ。何かを無理に変えようとせずに、物事が流れていく方向を見ればいいんだ。そして公平な目で物を見ようと努めればいいんだ。そうすればどうすればいいのかが自然に理解できる。でもみんな忙しすぎる。才能がありすぎて、やるべきことが多すぎる。公平さについて真剣に考えるには自分に対する興味が大きすぎる」

「僕がそれについてどう思うかというのは全然問題じゃない。君がどう思うかというのが問題なんだ。言うまでもないことだけれど。『それはいささか虫がよすぎる』という考え方もあるだろう。『考慮に値する建設的な姿勢だ』という考え方もあるだろう。そのどちらを取るかは君次第だ。何も急ぐことはないよ。ゆっくり考えて、それで結論を出せばいい」

これらの「僕」の発言からわかるように、「僕」は対象を公平な目で見て、複数の考え方を提示し、相手に考えさせている。自分の思いを押しつけることはない。このような態度から、ユキは「僕」に全幅

の信頼を置いている。彼女の母であるアメは「あなたにはあの子の気持ちごとにもよくわかるのね。どうしてかしら」と「僕」に語るが、それは「僕」が相手を「理解しようと努めているから」という言葉に尽きる。「僕」は「僕」なりの誠実さで相手を理解しようと努め、実際相手と深いコミュニケーションを取っている。五反田君は「僕」との関係を深めていくにつれ、「つきあわせちゃって悪いとは思うんだけど、君しか話し相手がいないんだ」、「僕はここに来てまたずっと愚痴を言っているような気がするな」と親友として認識するようになる。ユミヨシさんに対しては、彼女が肉体関係を持ちたくないと思っただけそれ以上手を出さず、彼女が電話で泣きたければ、ずっと泣かして彼女につきあっている。ユミヨシさんの少し神経質な性格を知り、彼女を傷つけないように、近すぎず、離れすぎない距離を保ちながら、彼女と繋がりに続けている。

このように、「僕」は独善的な人間としては、決して描かれてはいない。「僕」が個人的であるのは、〈物語の展開〉においてなのである。クライマックスに向けて、「僕」は「死」を通して世界と繋がっている人物であると評される（「あなたは死というものを通して世界と繋がっているのよ」）。ただこの「死」は自分自身の「影」の死となっている（「あなたを呼んでいたのはあなた自身なのよ。私はあなた自身の投影に過ぎないのよ。私を通してあなた自身があなたを呼び、あなたを導いていたのよ。あなたは自分の影法師をパートナーとして踊っていたのよ」）。「死」という厳粛なものとの関わりが、テキストでは自分自身の一部を失うという意味に変換されている。

テキストが自分自身へと集約していく方向性は、村上自身の問題と

重なっている。「ある意味では僕は失われてしまっている」、「僕が失われているのは、僕が故郷を遠く離れているからではない。僕が失われているのは、僕が僕自身を遠く離れているからだ。そして今日、僕は遠く自分自身を離れた場所から、またもう少し移動しようとしている」（「ミコノス撤退」¹⁴）。ここで語られている「僕」は村上自身のことであるが、「ダンス」の前半・誰とも繋がっていないと感じている「僕」の心境と限りなく近い。繰り返しになるが、テキストの特徴は、価値観が変わってしまった高度資本主義社会の中で主人公「僕」がどう生き残るか、である。それがこのときの村上の主眼であったのだが、それはそのまま作者自身の問題にも繋がっているのである。

三 「五反田君」——もう一人の村上——

「ダンス」が、作者の影を多く含む世界であることは、主要登場人物である五反田君にも顕著である。中学校の同級生、ハンサムで何でもできる五反田君はスター俳優である。しかし、愛している妻と離婚させられ、借金に縛られ、何の自由もない。離婚はしたが、妻と隠れて会っており、この状況から抜け出せることはできない。そのような状況から、五反田君はキキを殺す。このような殺人者の造形は「納屋を焼く」に既に描かれており、快樂殺人犯の心情の吐露がある¹⁵。五反田君はこのキャラクターから派生し、ハンサムですべてが完璧な人間として「僕」には見えていた。

しかし、五反田君は物語が進むにつれて、「僕」以上に内面が描かれていく。ある意味、「僕」よりも魅力的なキャラクターになってい

く。物語のクライマックスにおいて、五反田君は「いったいどこまでが現実なんだろう？　そしてどこからが妄想なんだろう？　どこまでが真実なんだろう？　そしてどこからが演技なんだろう？」、「たぶんある種の自己破壊本能だろう。僕には昔からそういうのがあるんだ。一種のストレスだよ。自分自身と、僕が演じている自分自身とのギャップがあるとどこまで開くと、よくそういうことが起きるんだ」、「演技する僕と、根源的な僕との溝が埋まらないかぎり、それはいつまでも続く。それは自分でもわかってるんだ。僕がプロの俳優になつてからその溝はどんどん大きくなっている。演技が大掛かりになるにしたがつて、その反動も大きくなってくる。どうしようもないんだ。僕は今に女房を殺すかもしれない。コントロールできない」と語る。これから本当の自分と現実の自分との乖離については、心理学的なアプローチが行われている¹⁶。

テキストでは五反田君は「僕」の分身と語られる（「五反田君は僕自身なのだ。そして僕は僕自身の一部を失おうとしているのだ」）。五反田君は「僕」の一部だけでなく、村上の一部としての側面もある。次の場面は、五反田君が「僕」にマスコミの情報操作に対して語ったものである。

僕が言いたいのは、必要というものはそういう風にして人為的に作り出されるということだ。自然に生まれるものではない。でっかいあげられるんだ。誰も必要としないものが、必要なものとしての幻想を与えられるんだ。簡単だよ。情報をどんどん作っていきやあいんだ。（略）ある種の人間はそういうものを手に入

れることで差別化が達成されると思ってるんだ。みんなとは違うと思うのさ。そうすることによって結局みんなと同じになつて、ことに気がつかないんだ。想像力というものが不足しているんだ。そんなものただの人為的な情報だ。ただの幻想だ。僕はそういうのにとことんうんざりしている。

五反田君はマスコミによる人為的に生み出された「必要」を強く批判している。ただ、この「必要」については、村上自身も生み出す側に立たされていることを本人は自覚していた。

僕の頭の中では、まだ電話のベルが鳴り響いている。それも蜂のたてる物音の一部なのだ。電話だ。電話が鳴っている。りんりんりんりんりん。彼らは僕にいろんなことを要求する。ワープロだかなんだかの広告に出ろと言う。どこかの女子大で講演をしろと言う。雑誌のグラビアのために自慢料理を作れと言う。誰それという相手と対談しろと言う。性差別やら、環境汚染やら死んだ音楽家やら、ミニスカートの復活やら、煙草のやめ方やらについてコメントをくれと言う。なんとかのコンクールの審査員になれと言う。来月の二十日までに「都会小説」を三十枚書いてくれと言う（ところで「都会小説」っていったいなんだ？）。

僕はべつに腹を立てているわけではない。もちろん腹なんか立てていない。何故ならこれらは既に決定された事項であるからだ。僕はただ単にそこに含まれているだけなのだから。誰が悪いわけでもなく、誰が間違っているわけでもない。それはわかっている。

僕だつてある意味では、そういう状況に加担している人間のひとりなのだ。かなりまわりくどい意味の隘路を辿っていくことになるけれど、それでもやはり僕だつてちゃんとそれに加担している。だから僕にはそういう物事に対して腹を立てる権利なんてないのだ。たぶん、ないと思う。僕に電話をかけているのは、僕自身でもあるのだ。ある意味では。

そういう二重性が僕を苛立たせる。そして無力感を抱かせる。
（「蜂は飛ぶ 1986年10月6日 日曜日・午後・快晴」）^{（7）}

この村上の記述は、五反田君がテキストで語っていた台詞とかなり重なっている。村上も五反田君と同じように「これらは既に決定された事項」、「そういう状況に加担している人間のひとり」として捉え、苛立ちと無力感を抱いていた。村上はこのような状況に耐えられず「日本」を離れ、「イグザイル」を開始したわけである。テキストにおける五反田君の苛立ちとは、「日本」で忙殺されていた頃の村上の苛立ちの様がストレートに表されている。

しかし、「ダンス」において、「僕」は殺人を犯した五反田君と対決することはなかった。五反田君はマセラティに乗って海へ飛び込み、自殺する。この結果を「僕」は、「結局彼ははじめから決めていたのだ。彼はきつかけを待っていただけなのだ」と考える。この言葉には、自分が自殺を止められなかった後悔を軽くし、「僕」に責任がないという言説になっている。五反田君は、「僕」の分身であるが、村上の一部でもあった。「ダンス」では自分自身の一部を突き放しきっていないことがわかる。この意味でも、「ダンス」は極めて個人的なテク

ストと言える。

四 「イグザイル」意識から見る結末

主人公「僕」は、様々な人と関わり、別れや「死」を通して、自分の求めるもの、ユミヨシさんを見つける。「ねえユミヨシさん、僕をこれ以上一人ぼっちにしないでくれ、と僕は思った。僕には君が必要なんだ。僕はもう一人ぼっちになりたくないんだ。君がいないと僕は遠心力で宇宙の端っこの方に吹き飛んでいってしまいそうな気がするんだ。お願いだから僕に顔を見せて、僕を何処かにつなぎとめてほしい。現実の世界につなぎとめてほしいんだ」。現実の一人の女性を求める「僕」が、朝を迎える場面で物語は終わっている。「はじめに」で触れたように、この「ハッピーエンド」が最も不評であった。それはユミヨシさんのキャラクターとしての魅力が弱かったことが理由に挙げられるだろう。「ダンス」では「五反田君」やユキが生き生きと描かれているのに対し、主人公「僕」が一貫して求めていたユミヨシさんが平凡であった。もちろん、平凡であることが、彼女のキャラクター設定であったと言えるが、やはり彼女の魅力が少なかったため、「僕」が彼女とハッピーエンドを迎える結末が、取って付けたように感じられるのである。

ここで、「イグザイル」意識と重ねてみたい。テキストで描かれていた「僕」の孤独は「常駐的旅行者」の孤独とも言い換えられる。「日本」に居場所を見つけれず、海外に出たものの、そこでは別の世界があり、コミュニティーに入れない「常駐的旅行者」。「僕」が必死で

ユミヨシさんを求めるのは、何かにすがりたい村上の本音の表れではなかったか。異国で「日本」を遠ざけながらも、「日本語」にしがみつき、記憶の「日本」で「日本」を描いていた村上。もちろん、「ダンス」を書くことで、実際の村上が居場所を見つけれられたわけではない。しかし、何かに繋がりたいという根源的な欲望が「僕」の姿に重なっていると考えられるのである。「日本」に反発し、異国をさまようが、そこでのコミュニティーには入れない。その彷徨いは続き、「常駐的旅行者」としての孤独を持ち続けている。なんとか現実の世界に繋がりたい。強引だと感じられるハッピーエンドの結末は、この時の村上とストリートにシンクロしている、と考えることができないうか。「ダンス」がハッピーエンドになったのは、何かに繋がりたいという思いの方が強すぎて、キャラクター設定が弱いにも関わらず、展開を進めてしまった結果と言える。

この当時の村上にとつて「日本」は、離れたい場所であった。しかし、離れていても、「ダンス」の舞台に選び、そこで生き残ろうともなく主人公「僕」を描いている。離れたいが、離れられない、といったアンビバレンスな感情をもつて、テキストは描かれている。この時の村上は徹底的に個人的な問題を突き詰めている。それは、高度資本主義社会を邁進する「日本」があり、「日本」を離れながら、そこで日本語を用い、「日本」を描く自分がどう生き残るか、といった問題とも言い換えられよう。村上は「ダンス」において、「日本」と自分との距離を模索し、「日本」から離れるのではなく、繋がる可能性を残した。ただ、この解決の仕方が強引だったため、「イグザイル」は続くこととなる。

おわりに

「ダンス」は「僕」の内奥の世界が描かれており、様々に瑕疵がある。しかし、「イグザイル」意識からテクストを見た時、そこには「日本」に対するアンビバレンスな感情、つまり「日本」に苛立ち、「日本」に反発しながらも、「日本」に繋がりたいという思いが表されている。そのことは後に歴史にコミットした「ねじまき鳥クロニクル」やモデルが特定できる団体が多数描かれた「1Q84」に繋がる、「日本」へ帰帰への第一歩だった。

浜邦彦氏は「エグザイルの作家は、現在住んでいる場所と、あとにしてきた故郷とをつねに同時に生きる者であり、そこから思いもよらないような創造的で普遍的な拡がりを獲得する可能性を秘めている」と述べている。この「可能性」に関して、「ダンス」ではうまく機能したとはいえない。ただ、「日本」を離れたかと思いつつも「日本」にこだわり続けている姿が、「僕」の彷徨いと合致していることは確認できる。その後、「ねじまき鳥クロニクル」において、「イグザイル」意識の一つの飛躍が生まれることになる。

長期間「日本」を離れた村上が「日本」を舞台とした物語を描き、その物語が「日本」という枠を超え受け入れられている。村上の「イグザイル」意識の討究は、なぜ世界中で村上文学が受け入れられているのか、という村上文学特有の問題を解決する糸口となるのではないだろうか。

注(1) エドワード・W・サイード『知識人とは何か』(一九九五・五 平凡社)

(2) 『イグザイル』期の村上の年譜

- 1986 ・10…イタリア・ローマを経て、ギリシアに渡航。短編集『パン屋再襲撃』
- 1987 ・1…イタリアのシシリー島へ移る。6月 日本に一時帰国。9月 ローマに戻る。「ノルウェイの森」刊行
- 1988 ・3…ロンドンに滞在。8月 ローマに戻り、松村英三とギリシア・トルコを取材旅行(↓『雨天炎天』)。10月 「ダンス・ダンス・ダンス」刊行
- 1989 ・5…ギリシャ・ロードスを旅行。7月南ドイツ・オーストリアを旅行。10月帰国、すぐにニューヨークへ
- 1990 ・1…帰国(↓1991) 短編集『TVピープル』刊行。5月 『村上春樹全作品 1979～1989』(講談社) 刊行開始。6月 「遠い太鼓」(紀行集) 刊行。8月 「雨天炎天」(紀行集) 刊行
- 1991 ・2…アメリカ・プリンストン大学に客員研究員として在籍(↓1995)
- 1992 ・1…プリンストン大学大学院で現代日本文学のセミナーを担当(↓1993・8)。7月メキシコ旅行。10月 「国境の南・太陽の西」刊行
- 1993 ・7…マサチューセッツ州ケンブリッジのタフツ大学に移籍(↓1995・5)
- 1994 ・2…「やがて哀しき外国語」(紀行文) 刊行。4月 「ねじまき鳥クロニクル」第一部・第二部刊行。6月中国内蒙古自治区とモンゴルを取材旅行(中国側ノモンハン、モンゴル・ウランバートルからハルハ河東の戦場跡)
- 1995 ・3…一時帰国。地下鉄サリン事件を知る。8月 「ねじまき鳥クロニクル」第三部刊行。アメリカ大陸横断旅行、ハワイ滞在中を経て、帰国。

(3) 『アンダーグラウンド』(一九九七・三 講談社)

(4) 『ダンス・ダンス・ダンス』(『村上春樹と一九八〇年代』二〇〇八)

・ 一 おうふう。

(5) 『イエローページ 村上春樹』(一九九六・一〇 荒地出版社)

(6) 『ダンス・ダンス・ダンス』論―一九八〇年代の生き方とその問題―

『村上春樹と一九八〇年代』二〇〇八・一一 おうふう

(7) 『ヨーロッパ滞在年譜(一九八六年二月〜一九八八年八月)』

1986・10月4日〜6日…ローマ

10月…アテネ

10月末…スベツツエス島

11月〜12月28日…ミコノス島

1987・1月…アテネ經由ローマ

1月…シシリ島・パレルモ

(この間、タオルミナ、マルタ島へ小旅行)

2月〜3月…ローマ…3月7日、「ノルウェイの森」

第一稿脱稿、3月26日・第二稿脱稿)

4月…イタリヤ・メータタ村旅行

4月18日〜…ギリシア・パトラス↓アテネ↓ミコノス↓クレタ島

5月…ローマ

初夏；日本一時帰国(〜9月始め)

9月…ヘルシンキ↓ローマ(〜1988年7月)

10月11日〜…アテネ↓テサロニキ↓カヴァラ↓レスボス島

秋〜3月…ローマ…(フエレンツェーポローニヤ小旅行)

1988・12月17日から「ダンス・ダンス・ダンス」を書き始める

3月始め〜終わり…ロンドン

「ダンス・ダンス・ダンス」脱稿

4月…日本一時帰国(〜8月)

8月…ローマ

(8) 『遠い太鼓』(一九九〇・六 講談社)

(9) 『反村上春樹論―「既知」王国の空虚』(『文学のミクロポリティクス』

一九八九・一一 れんが書房新社)

(10) 『ポストモダンリズムと唯物論』(『モダンリズムとポストモダンリズム』

一九八八・六 青木書店)

(11) 『村上春樹大インタビュー』(『文藝春秋』一九八九・四)

(12) 『遠い太鼓』(一九九〇・六 講談社)

(13) 「消費社会の中の現実」(『学苑』二〇〇八・三)

(14) 『遠い太鼓』(一九九〇・六 講談社)

(15) 拙稿「二つの『納屋を焼く』―同時存在の世界から『物語』へ」(『広

島大学大学院文学研究科論集』二〇〇九・一一)

(16) 岩宮恵子『思春期をめぐる冒険―心理療法と村上春樹の世界―』(二

〇〇四 日本評論社)、真鍋守栄「村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス』

についての一考察―心理学の視点から」(『茨城キリスト教大学紀要』

二〇一〇) など。

(17) 『遠い太鼓』(一九九〇・六 講談社)

(18) 「「エグザイル」と「ディアスポラ」―「西インド諸島」出身の黒人

知識人たち」(『思想読本4 ポストコロニアリズム』二〇〇一・一一

作品社)

* テキストは『ダンス・ダンス・ダンス』(一九八八 講談社) を使

用した。

(やまね・ゆみえ、広島国際大学非常勤講師)