

技術的映像と文字

—村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス』における「ハワイ」の文脈を探して—

鄭 秀鎮

要旨

村上春樹の『ダンス・ダンス・ダンス』は作品の構成において整合性を欠いているという否定的評価が目立つ作品である。本稿では特に作品の主題における必然性を欠いていると指摘されている、ハワイへの旅行の部分にむしろ作品全体の主題と密接につながる文脈を見出そうとする試みである。主人公「僕」は、1980年代日本社会において現実感覚が稀薄化されていくという問題意識を持っている。この問題意識は「僕」のハワイ行きによってもっと鮮明になる。ハワイという、観光を目的に計画的に作られたイメージで成り立っている空間に来た「僕」は、そこに住んでいる写真作家アメと詩人ディック・ノースの間の奇妙な関係から、技術的映像（写真）が文字文化（文章）を圧倒している、二つのコミュニケーション媒体の不均衡な力関係を二重写式的に読み取ることになる。そしてこれこそ「僕」が現実感覚の弱体化の原因を意識し、次なるステップを模索する契機になる。この点において「ハワイ」は作品全体の主題をむしろ鮮明にする文脈を有することになる。

キーワード：技術的映像（写真），文字（文章），広告，ハワイ，イメージ

1. はじめに

『ダンス・ダンス・ダンス』の作品としての評価は、山下真史が指摘するように、全体としてみると芳しくないと言える¹。否定的な評価を受ける原因の一つは、作品があたえる「ちぐはぐな印象」²にある。加藤典洋の言を借りれば『ダンス・ダンス・ダンス』の小説としての瑕瑾は、この小説がその主題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³。特に鈴木智之は、「ユキの存在は、物語の本筋に直接に結びつきそうもない枝葉のエピソードへと「僕」を導いていく。少女は、「僕」を父親「牧村拓」へと引き合わせ、さらにはハワイまでひっぱって行って、母親アメとそのパートナーである片腕の詩人ディック・ノースとの出会いを用意する。この間の一連の挿話は、(中略)強引に導入され、ちぐはぐに接続されているように見える（暇をもてあます「僕」を突

然にハワイへと連れていく展開にどんな必然を見いだすことができるだろう)」⁴と批判している。本稿はこのように先行研究でちぐはぐで必然性を欠いていると指摘されている部分（牧村拓に会い、ハワイに行つてアメとディック・ノースに会う部分）に作品全体の主題とつながる文脈を与えようとする試みである。それによって「僕」のハワイ行きはむしろ作品の主題をいっそう鮮明にする部分であることを明らかにし、あるいは今までとは違う、新たな作品の主題を炙り出すことにもなるだろう。

本稿の構成においては、作品の中でハワイ滞在の部分だけを切り取って論じるのではなく、作品の中で「ハワイ」という空間と「僕」のハワイ行きがどんな意味を持つのかを明らかにしてくれる前後の文脈をまず浮き彫りにしようとする。そのため、ハワイに旅立つ前まで『ダンス・ダンス・ダンス』の主人公「僕」がどんな問題を抱えているかを探って見ることから始める（2章の前半）。その後、「僕」の問題意識が「僕」の個人的なものとして作品導入部にだけ現れるのではなく、「牧村拓」という人物の作家としての転落の軌跡を通して「僕」の問題意識と繋がるものが現れていることを確認する（2章の後半）。このようにしてより具体化された問題意識からハワイという空間の意味を考察し（3章）、そしてハワイに住んでいる写真作家アメと詩人ディック・ノースとの関係、写真とハワイとの関係（4章）を通して、作品導入部の東京で「僕」が抱え込んでいた問題意識が場所を移動しながら深化され作品全体を貫く主題にまで発展していくことを議論しようとする。

2. 東京——稀薄な現実感覚

『ダンス・ダンス・ダンス』の「僕」は前作（『羊をめぐる冒険』）で、自分の分身とも言える親友「鼠」の自死による衝撃からやっと回復し、広告のコピーライターなどの仕事をしながらなんとか社会復帰している。しかし「僕」は自分を取り巻く現実に対して何かが間違っているという感覚を持っている。「僕」が抱えている、このような現実感覚にまつわる問題意識は、まず何よりも自分が現在やっている仕事の中味に対する不満からうかがうことができる。

大体は PR 誌や企業パンフレットの穴埋め記事の仕事だった。ごく控え目に言って、僕の書かされた原稿の半分はまったく無意味で、誰の役にも立ちそうにない代物だった。パルプとインクの無駄遣い。（中略）

午前二時半に電話がかかってきてどうしても六時までに四百字詰め二十枚書いてくれ（アナログ式時計の長所について、あるいは四十代女性の魅力について、あるいはヘルシンキの街——もちろん行ったことはない——の美しさについて）と言われれば、ちゃんと五時半に仕上げた。（中略）

雪かきと同じだった。雪が降れば僕はそれを効率よく道端に退かせた。一片の野

心もなければ、一片の希望もなかった。(上：42頁～44頁)⁵

「僕」は自分の現在の仕事に対してプライドを持つどころか、すさまじい虚無感に苛まれている。まず、何よりも「僕」は真実ではないものを書いている。「PR誌や企業パンフレット」というのは、よいイメージを得るためのものである。「僕」が繰り返し口にする「高度資本主義社会」において会社や団体がよいイメージを得るのは、構成員たちが長年にわたって地味に努力しその結果として生まれた商品の実際の使用価値と効用によってなされるだけではない。むしろイメージ製作専門家——広告代理店のPR専門テクニック——によって人工的にイメージを作っていく側面のほうがどんどん大きくなっている。「PR誌や企業パンフレット」のために文章を書く「僕」の仕事は、このように人工的にイメージを向上させる狙いでなされるものである。自分が行ったこともない「ヘルシンキの街の魅力」について、写真やテレビなどから見た映像イメージにもとづいて、もっともらしく書く作業は、技術的媒体によって半ばステレオタイプ化された「ヘルシンキの街」のイメージの流用（使いまわし）に過ぎない。我々の日常を支配している広告コピーは、「真実」であるかどうかではなく、もっともらしさが重要である。それが信頼感と魅力を誘導するからだ。「僕」のやっている仕事はまさにこの真実らしくみせる文章を次から次へと、「雪かき」のように書き続けることである。

また、「PR誌や企業パンフレット」のための文章、しかもその「穴埋め記事」というのはあくまでも写真が主役である紙面構成の中で写真に添えられる、副次的な役割としての文章である。普通、我々は、まず文章が先にあり、その文章の意味の理解を助ける補助的手段として写真があると思いがちだ。しかし、「僕」の言う「高度資本主義社会」における現代広告ではそれとは逆である。写真のほうからまず広いスペースを占めた後、文章のほうから比較的小さめに与えられたスペースの中でむしろ補助的な役に回されている。広告業者はまず写真がどのように、そしてどれくらいインパクトを与えることができるかを最優先にする。そしてそのインパクトの力に満ちている写真を引き立たせるような文章を添えるのである。紙面全体を占めるスペースにおいても、リアルさを表現する迫力においても、写真すなわち技術的映像イメージが、文章すなわち文字を、圧倒している。そのため「僕」は文章を書く仕事に携わってはいるものの、文章を書く人間がその文章に託す期待もプライドも最初から諦められている。「一片の野心もなければ、一片の希望もな」い。「僕」の文章書きは、どうせ溶けて消えさせるために「効率よく道端に退かせ」る「雪かき」にすぎない。

文章を書くことを生業としていながら、自分の文章に対して自信と自負をなくしているのは、「僕」だけではない。ユキを媒介にして会うことになるユキの父であり作家の牧村拓もその一人である。

彼は冒険作家というふれこみで新しい分野に仕事を広げた。一九七〇年代の始め頃だ。前衛よさらば、行動と冒険。彼は世界の秘境をめぐり、それについて文章を書いた。エスキモーと一緒にアザラシを食べたり、アフリカで原住民と生活したり、南米のゲリラの取材をしたりした。そして書齋型の作家を激しい言葉で非難した。最初はそれはそれで悪くなかったのだが、十年も同じことをやっているうちに——まあ当然のことだが——みんなそれに飽きてきた。だいたい世界にそれほどたくさん冒険の種があるわけではない。リヴィングストンとかアムンゼンの時代ではないのだ。冒険の質は薄れ、文章だけが仰々しくなっていた。それに実際のところそれは冒険でさえなかったのだ。彼の大方の「冒険」にはコーディネーターとか編集者とかカメラマンとかがぞろぞろ同行していた。TV が絡むと、それに十人くらいのスタッフとかスポンサーとかがついてきた。演出もあった。あとになればなるほど演出がふえてきた。それは業界の人間ならみんな知っていることだった。(上：245 頁)

注目される新人として文壇に現れ、確かにいい作品も書いてきた牧村拓は、写真家アメと結婚した後からは、なぜか、以前のような鋭い文章を書くことができなくなってしまって、「一九七〇年代の始め頃」から、世界の秘境をめぐりながらその記録を文章にする「冒険作家」になる。ところが、実際『ダンス・ダンス・ダンス』の時間的背景である 1980 年代の日本においては「秘境」のリアリティは完全に失われ、「秘境」探検はテレビ番組『水曜スペシャル (川口浩探検隊)』(NET [現テレビ朝日]) など、パロディーの道具立てとしてだけ現れることになった⁶。牧村拓はもうその全盛期が過ぎ去った「秘境」ブームにすぎりつき、それについての文章を書き続けるが、「冒険の質は薄れ」ていく。タンガニーカ湖付近で消息を絶ったが、スタンリーに救出された「リヴィングストンとか」、北極海で遭難したノビレ探検隊を救助に行き、そのまま行方不明となった「アムンゼンの時代ではない」からだ。1980 年代になると、行方不明になるほどの世界の奥地、開発の手が届いていないフロンティアはもうなくなっているのだ。このように「秘境の種」がなくなった時代に牧村拓は「冒険作家」という触れ込みで一応「文章」を書きつづけるが、「冒険」としての実質を伴わないまま、「文章だけが仰々しくなっていた」。牧村拓の「文章」は、意味伝達の価値が下がる、「文章」のインフレーションに見舞われているのだ。牧村拓の書く冒険小説は「コーディネーターとか編集者とかカメラマンとかがぞろぞろ同行」し、やがては文章の力だけではやっていけず、技術的映像である「TV が絡む」ことになり、「スタッフとかスポンサーとかがついてきて」、「演出も」することになる。牧村拓のいう「冒険」は、文章(本)のためのものではなく、どんどん技術的映像(TV)のためのものになる。そのため、牧村拓の「冒険」は、ある効果を狙って前もって用意されたルールの上をなぞる、あらかじめ作り上げられた「冒

険」、すなわち「冒険」をシミュレートする「イメージ」そのものになるのである。

この名ばかりの冒険みたいに、名ばかりの作家に転落したユキの父牧村拓とは対照的にユキの母アメは写真作家としての名声をますます高めていく。ユキはこのアメが現在住んでいるハワイに自分一人では行けないので「僕」に一緒に行ってくれないかと頼んでくる。

僕はそれについて少し考えてみた。そして考えれば考えるほどハワイに行ってもいいような気持ちになってきた。というか、何となく東京の街を離れて全く違う環境に身を置いてみたかった。僕はこの東京の街で全くの手詰まりになっていた。良い考えというのが全然頭に浮かんでこないのだ。糸は切れたままだったし、新しい糸も出てくる気配はなかった。(下：42 頁)

ユキの提案を「僕」が受け入れたのは、「キキ」という女性の行方探しがなかなか進展を見せない、現在の「手詰まり」感から抜け出して解決の糸口を模索したい気持ちがあったはずである。ところが「ハワイ」という空間は、作られたイメージが隅々にまで浸透してきて瀰漫する 1980 年代の「東京の街を離れて」「身を置いてみる」に値するほど、東京と「全く違う環境」だろうか？はたしてハワイは「あらためて視点を変えて物事を見直し、考え直してみる」(下：43 頁) ことができるほど、「僕」に「新しい経験」をもたらす場所なのか？

3. ハワイ——イメージの楽園としての観光地

牧村拓は自分の娘であるユキとのハワイ行きを積極的に進める。

「(前略) 簡単だ。シベリアに行くわけじゃない。(中略) ハワイなんてディズニールランドみたいなもんだ。あつという間だよ。寝転んで口を開けてりゃいいんだ。(後略)」(下：45 頁～46 頁)

「ハワイ」は、文明の利器からかけ離れた過酷な自然条件の下で生き残る力が試される「シベリア」のようなところではない。この小説の時間的背景である 1983 年に開園した「東京ディズニールランド」が人工的な埋立地に作り上げられた人工的な夢の空間であるように、ハワイもそれに負けないうらい人工的な要素で固められた空間である。あたかも手つかずのままの美しい自然であるかのようなワイキキも、観光地として開発しようとする計画の下で、沼地を埋め立てて人々の楽園幻想によって作り上げられた人工的な空間である⁷。ハワイについて人々の頭の中に入っているものは、映画や広告写真などの映像媒体を通して注入された幻想的な楽園のイメージであり、ハワイに行ってみるにす

るものも実はその楽園イメージにぴったり合うように調整された——場合によっては新たに作られた——数々のアトラクションである。それらは昔からハワイに住んでいる先住民の情緒とは繋がりを持っていない。ただ観光客向けの商品価値を追求した、文化の最も稀薄化された形式に過ぎない。そのような人工的なアトラクションに満ち溢れるハワイは——ディズニーランドのアトラクションのように——旅行者（というよりは観光客）本人の主體的で能動的な好奇心を許さない。牧村拓が「僕」に言ったように、「寝転んで口を開けてりゃいい」だけの空間、メディア観光産業複合体によって敷かれたイメージのレールに乗せられたまま、受動的に反応することだけが期待される空間である。では、実際、「僕」とユキが、ハワイでどのように時間を過ごしているのかをみてみよう。

僕らは外に出て灯のともり始めたにぎやかなカラカウア通りをぶらぶらと散歩した。（中略）混みあったロイヤル・ハワイアン・ホテルのビーチ・バーで休んだ。僕はまたピナ・コラーダを飲み、彼女はフルーツ・ジュースを飲んだ。（下：106 頁）

夕食を食べ、「E.T.」を見た。そしてハレクラニのバーで二人でピナ・コラーダを飲み、優雅に踊る老人たちを眺めた。ユキが酔っぱらい、僕は彼女をホテルに連れて帰った。まあまあだ。良くも悪くもハワイ的な一日だった。（下：116 頁）

「僕」とユキのハワイでの過ごし方には確かに「くつろぐ」意義はある。しかし今までとは違う新しい場所に行き、そこで新しい経験をする、真の「旅行」の意義は皆無である。人々は遠方の地へ旅行し、驚きと喜びを発見し、世界には今まで自分が属していたところからは思いつくことができない新しい考え方があり、生活の可能性は、自分の住んでいた町だけでつきるものではないということを学んだ⁸。ところが、「僕」とユキのハワイでの行動は——他のだいたいの人々と同じく——テレビや広告から紹介され尽くされた定番のところでの決まり切った行動にとどまっている。そもそも、「僕」とユキがハワイに行くこと自体が 1980 年代の日本人にとって極めて凡庸な——いわゆる定番の——選択であった。ハワイ観光局は日本市場重視を鮮明にし、日本ハワイ旅行業協会や日本の旅行代理店との連携を深めながら頻繁にテレビ画面を通してハワイをアピールする映像を流していたので⁹、「僕」にも、ユキにも、1980 年代の日本人の誰にも、ハワイはお馴染みの場所であった。なお、1980 年代における日本の投資資本のハワイ進出によって古いホテルは次々と取り壊され、投資ブームを当て込んだ高層のコンドミニウムが續々と建設されて¹⁰、日本人がハワイ訪問中に訪れる観光地、宿泊するホテル、プレーをするゴルフ場、食事を楽しむレストラン、ショッピングをする店すべてが日本企業によって所有されていることも珍しくなくなっていた¹¹。

このような日本資本によるハワイのリゾート開発、特にゴルフ場建設による農地の買

い占め、住宅地の地上げによる地価高騰、海浜部のホテル建設による環境破壊などがハワイの人々の反発を受けていたが¹²、これは「僕」が数ヵ月前に東京から北海道に行って目の当たりにした、新「いるかホテル」の建設をめぐる地上げと不正疑惑の問題とそっくりである。北海道で旧「いるかホテル」をぶち壊した跡地に建てられた新「いるかホテル」のような「ビック・ビジネス」の日本資本の浸透により、ハワイはあたかも「日本人の庭」¹³のような空間になりつつあったのである。

4. 技術的映像（「写真」）に仕える文字（「詩」）

この「日本人の庭」のようになったハワイにユキの母で有名な写真作家であるアメが住んでいる。「僕」はそこにユキを連れて行って、写真作家アメに直接会うことになる。そこにはアメのボーイ・フレンドであるディック・ノースという人も同居しているが、このディック・ノースとアメは、『ダンス・ダンス・ダンス』という作品全体の主題に係わる、奇妙な関係で結ばれている。

「ママはね、昔からずっと詩人が好きなの。詩人だか詩人志望だとか若い男の子。現像したり何のかんのしているときに後ろで詩を朗読させるの。それが趣味なの。変な趣味。詩なら何でもいいのよ。（後略）」（下：72頁）

写真作家アメが撮る「写真」という媒体は、人類史上最初の技術的映像である。十九世紀半ばにおける「写真」の発明の時点をもって「グラフィック革命」と呼ばれていることからわかるように、今日の社会に氾濫する技術的映像イメージの始原がこの「写真」というメディアであり、映画もビデオもこの写真を動かしたものの、すなわち、「写真」の延長にある媒体である。映像イメージの氾濫による現実感覚の希薄化とそこから来る閉塞感を一つの問題として意識し続けている「僕」は、このような行き詰まりの感覚から抜け出すことによって何らかの新たな契機を期待してハワイに来たのである。ところがハワイはイメージの氾濫と圧迫から抜け出すどころか、むしろ東京以上にイメージで覆い尽くされた空間である。このようなイメージの空間「ハワイ」で、世の中に撒き散らされる代表的な技術的映像である写真を製作するアメから、「僕」は技術的映像の圧迫感を直に感じることになる。アメは写真現像作業の時、ボーイ・フレンドに「後ろで詩を朗読させる」。写真は技術的映像文化の代表的なものであり、「詩」——をはじめとした小説などの文学——は文字文化の代表的なものである。アメが写真を現像するとき「詩人」のボーイ・フレンドが後ろで朗読する「詩」はその「写真」の内容とは何ら関係はない。「僕」が「PR誌や企業パンフレット」の「穴埋め記事」として書く文章が「何でもいい」、「字が書いてあればいい」（上：401頁）ように、ディック・ノースがアメのために朗読する詩もただ「詩なら何でもいい」。つまり、「詩人」ディック・ノース

が、アメの写真に対して詩の内容で影響を与えているわけでもないのだ。あくまでも「写真」という技術的映像が主であり、「詩」という文学はその写真の完成のために後ろに控えて奉仕する従である。「写真」を現像する時だけではなく、実生活においても写真作家アメに対して詩人、ディック・ノースは主従関係で結ばれたように奉仕している。

ディック・ノースはこまめな人物であるらしかった。彼はアメがそのサンドイッチを食べているあいだ、また台所に行ってみんなのためにコーヒーを作ってくれた。(下：87頁)

ディック・ノースは空のビール缶と皿を下げた。(下：89頁)

彼が掃除をし、洗濯をし、料理を作り、買い物をし、詩を朗読し、冗談を言い、煙草の火を消してまわり、歯を磨いたかと尋ね、タンパックスを補充し（一度僕は彼の買い物に同行したものだ）、写真をファイルし、タイプライターを使ってきちんとした彼女の作品目録を作った。彼はそれを全部片腕でやっていたのだ。それだけやったあとで、自分の創作にむけるための時間が彼に残されているとは、僕にはとても思えなかった。かわいそうな男だ、と僕は思った。(下：135頁～136頁)

写真作家アメのために詩人、ディック・ノースは、写真制作と整理にかかわる補助だけでなく、アメが写真だけに専念できるよう家事全般まで受け持つ。アメのタンパックスまで補充してあげるほどアメの身の回りの世話に忙しいディック・ノースにとって、「詩人」として自分の「詩」を創作することは二の次に回されている。アメとディック・ノースとの関係は明らかに公平な関係ではない。時間であれ労力であれ、何かを一方向的に捧げられ、搾取される関係である。実際、ハワイに来る前に会った牧村拓は、離婚する前までのアメとの結婚生活について次のように振り返っていた。

二度と一緒に暮らしたいとは思わんよ。あれは地獄だ。俺に作家としての才能があったとしても——あったんだ——あの生活のせいできれいさっぱり消えたよ。正直言って。(上：409頁)

牧村拓はアメとの結婚生活で決定的な何かが損なわれたと強く感じている。牧村拓の言った言葉の意味を、「僕」はハワイにきてアメとディック・ノースの関係を目の当たりにして理解することになる。文章に携わる自分の時間まで犠牲にしてまで、写真を撮るアメ——あるいはアメの撮る写真——に惹きつけられているディック・ノースに対して「僕」は複雑な同情心を抱くことになり、アメに対しては女性としての魅力を感じなが

らも、まぎれもない反感が湧いてくる。

牧村拓が彼女と暮らしたことで人生と才能を磨り減らしたと言ったことも、今では理解できるような気がした。彼女はまわりの人に何かを与えるというタイプではなかった。それとはまったく逆だ。(中略)でも僕は関係ないんだ、と僕は叫びたかった。(中略)僕は彼女の輝かしい才能に対して差し出すものなど何も持ち合わせてはいないのだ。もし持ち合わせていたとしても、僕は自分の為にそれを使わなくてはならないのだ。(中略)できることなら、僕は大声でそう言いたかった。(下：88頁)

アメによって牧村拓の何かが消尽し、作家として「まともな物が書けなくなってしまった」ように、ディック・ノースもまた致命的に何かをアメによって損なわれるのであろうと「僕」は確信している。それにしても「大声で」「叫びた」いくらいの「僕」の激しい反感の正体は何なのか？ここにはアメという一個人に対する反感よりはもっと複雑なものがあると言わざるを得ない。写真をはじめとする技術的映像が幅を利かせている中、その技術的映像にひっそりと添えられる、ただの飾り的な文章を黙々と「雪かき」みたいに書き続けてきた「僕」にとって、アメとディック・ノースとの不公平な関係は、ただディック・ノースという一個人が犠牲になっているだけでなく、技術的映像によって文字が貶められていく世の中のメディア環境がくつきりと二重写しにされているのではないだろうか。

以下では「僕」がディック・ノースに対して持つ、この同情心の複雑なところ——であると同時に「僕」のアメに対する反感の複雑なところ——をもう少し具体的に見ていこう。それはディック・ノースがアメに何かを「差し出す」時、どんなものを差し出しているのか、言い換えればアメによって「磨り減」るディック・ノースの資質——価値のあるもの——は何かを探ることであり、その過程でディック・ノースは普段からどんな価値を志向しているのかを探ってみよう。

まず、ディック・ノースの職業からみてみよう。彼は「今は詩を書いている」と、「日本の俳句や短歌や詩を英語に訳す仕事もしている」(下：73頁)る。詩と翻訳、すなわち、ディック・ノースは文章に係わる仕事、文字文化を生業としている。そして、これが「僕」とディック・ノースとの間に微妙な同類意識を与えよう。

彼は僕にどのような仕事をしているのか、と質問した。

フリーランスのライターだ、と僕は答えた。

彼は僕の職業に興味を持ったようだった。たぶん従兄弟のまた従兄弟くらいの間柄の同業者だとでも思ったのだろう。どんなものを書いているのか、と彼は訊いた。

何でも、と僕は言った。注文があれば何でも書く。要するにそれは雪かきのようなものなのだ、と。(下：79頁～80頁)

実際「僕」も「大学を出てから友だちと二人で小さな翻訳事務所を始めて、なんとかそれで食べてきた」(『羊をめぐる冒険』上：68頁)ので、「翻訳」を通した文章への係わりという共通点が「僕」とディック・ノースとの間にあるわけだ。共通点はこれだけではない。ディック・ノースが「詩」という文章を書いているとすれば、「僕」は「広告コピー」という文章を書いている。「僕」は「三年ほど前からPR誌や広告関係の仕事にも手を広げて、そちらの方も順調に伸びてい」(『羊をめぐる冒険』上：68頁)た。このPR誌や広告関係の仕事において「僕」がやるのは、写真のような技術的映像の製作ではなくその技術的映像に添えられる文章、つまり広告コピーやキャプションを書くことである。短い文章の形式で自分の考えと感情を凝結させる「詩」のように、同じく極めて短い文章の形で売ろうとする商品を要約して見せる広告コピーは、現代消費資本主義の中で商品を題材にした「詩」であるとも言える。

そして「ヴェトナムで片腕なくし」(下：85頁)たディック・ノースは、1960年代の時代精神を大きく規定したヴェトナム戦争の傷跡を身をもって背負っている人物でもある。そのためか、ヴェトナム戦争に反対する、1960年代の反戦運動と多くの問題意識を共有し、またその反戦運動に影響されて触発された側面も大きいヒッピー・ムーブメントの、「自然」への回帰の精神がディック・ノースの価値観の重要な部分を占めている。

義手をつければ運転は簡単なのだが、なるべくならつけたくないのだと彼は言った。「自然じゃないんです」と彼は説明した。「あれはつけるとどうも落ち着かない。便利にはちがいないが、違和感があるんです。自分じゃないみたいだ。だからなるべく腕一本の生活に自分を馴らすようにしているんです。少し足りないにせよ、自前の体だけでやっていけるように」(下：90頁)

1960年代は「自然」が消滅されていく感覚が「第一世界」(西欧、米国、日本)の人々にかつてないほど強く意識され、公論の場で問題とされ始めた時代である。遠藤徹が指摘するように、1960年代には、一方には宇宙開発や月面着陸におけるサイボーグ技術に代表されるように「人工」への憧れと熱狂があり、他方には公害問題をはじめとして人間を取り巻く環境から元の姿としての自然が消え去り、そこに人工的な異物が浸透してくることに對する反感があったのだ¹⁴。「自然」が回りから消滅していく、この感覚に誰よりも強烈に反応したのが1960年代のヒッピー・ムーブメントである。人類を取り囲む世界がどんどん人工化された結果、最後には人間の身体だけが残された最後の「自然」になってしまうのではないかという、未曾有の不安感。ディック・ノースはこのような

感覚を持って、「義手」を、自分のアイデンティティを損ねる「自然じゃない」ものだと言っている。ディック・ノースのこのような価値観は、空間における「自然」らしさの追求にも繋がっている。

「カウアイは良いところです。静かで人も少ない。本当は僕はカウアイに住みたい。オアフは駄目だ。トゥーリスティックだし、車も多すぎるし、犯罪も多い。でもアメの仕事の関係でここ（オアフ——引用者注）にいるんです。（後略）」（下：79頁）

ディック・ノースは現在自分がアメと住んでいる「オアフ」が好きではない。一言でハワイと言ってもハワイは多くの島から成っている。ディック・ノースとアメが住む「オアフ」にはハワイ観光の中心地であるホノルルがあり、ホテルやショッピングモールなどのビルがそそり立っている。ディック・ノースは「オアフ」におけるすべてが「観光」を中心に配置され動かされている、まさに「トゥーリスティック」（touristic）な空間だから、「オアフ」が嫌いなのだ。にもかかわらず、ディック・ノースは「アメの仕事の関係で」やむを得ずこの「トゥーリスティック」な「オアフ」に住んでいるのであるが、アメの仕事である「写真」は、「トゥーリスティック」なもの、すなわち観光と密接な関係を結んで発達してきたものである。この写真と観光との関係については後に詳しく論じることにして、ここではアメのボーイ・フレンド、ディック・ノースの観光的ではない空間への志向をもう少し掘り下げてみよう。ディック・ノースは「素敵なビーチがあるんです」（下：90頁）と言って「僕」をハワイのある浜辺に案内する。

少し離れたあまり人気のないビーチまで歩き、そこに寝転んでビールを飲んだ。あまりに暑いせいで、どれだけビールを飲んでも酔わなかった。あまりハワイらしくないビーチだった。背の低い不恰好な樹木が茂り、砂浜も均一ではなくて、どことなくごつごつしていた。でもまあ少なくともトゥーリスティックではなかった。付近にはピックアップ・トラックが何台か停まって、家族づれが水遊びをしていた。沖合ではロコが十人ほどサーフィンをやっていた。（下：92頁）

ディック・ノースが「僕」を案内したところは、「背の低い不恰好な樹木が茂り、砂浜も均一ではなく」「ごつごつ」したビーチである。「僕」にとってハワイの「素敵なビーチ」は背の高いヤシの木みたいな熱帯樹木が目を楽ませるように配置されているビーチである。しかしこのようなハワイの「素敵なビーチ」とは、観光リゾート辺りに計画的に植え付けられたヤシの木の写真イメージである。「僕」の頭の中に植え付けられているハワイの「素敵なビーチ」の写真イメージに比べて、ディック・ノースが「素敵なビーチ」だといって連れてきたビーチは、人工的ではない、まさに「自然」のままのビー

チ、本来のハワイのビーチである。ところがこのようなビーチは、「僕」（の目）には、「あまりハワイらしくないビーチ」である。ディック・ノースの言う「素敵」さとは、「トゥーリストティックではな」い、「自然」なことである。そしてその「自然」なところ、「トゥーリストティックではな」いところは、「均一ではなく」、「ごつごつして」いて、写真や映画のような技術的映像のイメージに飼い慣らされている「僕」の目には決して美しくはないところである。そこは観光ガイドブックをめくれば掲載されているワイキキ近辺のビーチのような、観光産業が作り上げたイメージではなく、写真イメージの外の世界——現実——である。この写真イメージの外の世界、ディック・ノースの言う「素敵なビーチ」の沖合で「サーフィンをやっつい」る人々も観光客か観光客相手のサーファーではなく地元の「ロコ」である。この「ロコ」という人々は、ハワイでの事業経営のためにアメリカ本土から渡ってきた白人ではなく、ハワイ先住民や昔から代々ハワイに住んできたアジア系の現地の住人を指す言葉である¹⁵。ところがアメがハワイで自分の写真に収める被写体は、主にこの「ロコ」たちである。ディック・ノースが言うには、アメは「何でも」写真に撮るのであるが、ハワイで彼女が写真に撮る主な被写体は「生活する人々」、「漁師や庭師や農夫やコックや道路工事の人、魚屋さん」（下：79頁）である。ハワイでこのような職業に従事しながら「生活する人々」はほかならぬ「ロコ」たちである。アメは写真の被写体としての「ロコ」たちを求めてハワイにまでやってきたわけだ。ではアメは被写体としての「ロコ」たちにどんな価値を求めているのだろうか？

これに答えるためには写真についての優れた洞察であるソングの『写真論』で指摘されているように、写真には何かを略奪する要素がある¹⁶ということ想起する必要があるだろう。写真作家は、技術的映像の氾濫によりますます貧血してきた現実感覚——何でもすでに見たことがあり行ったことがあるような感覚——への輸血を求めて、すなわち、ソングの表現を借りれば「新しい経験」を求めてあちこち旅行することになる¹⁷。その新しい経験を持つとアメは「カトマンズ」に、あるいは「北海道」に、「ハワイ」に「思いつくとどっかにさっと行っちゃう」（上：219頁）のである。

アメにとって「ロコ」は、民族的・文化的観光につながる魅力的な被写体である。ハワイの中のあらゆるもの、人や文化や自然環境までも、観光イメージ作りのために変質され、再編成されてきたハワイの歴史において「ロコ」はハワイの中心部ではなく周辺部で「トゥーリストティックではな」いものとしてひっそりと生き残っている、ハワイの「本物＝オリジナル」であり、そのためアメが輸血しようとする「新しい経験」である。ところが「経験」とは言ってもアメが写真を撮るためにこの「ロコ」たちの生活に入っていくのではない。ただ訪問するにとどまる。アメと「ロコ」たちの間で生活のレベルでの交流を通じた、お互いに対する理解があるわけではない。アメは「ロコ」のことを真の意味で「経験」するのではないのだ。その意味でアメのような写真作家こそ、ソ

タグの言葉を借りれば、「超 - 観光客 (super-tourist)」である¹⁸。実際、観光は写真との提携関係の中で発達してきたし、写真の持っている略奪的な要素の核心もここにある¹⁹。たとえば、ハワイ先住民たちの伝統の舞踏であったフラが世界中で売り物にされ有名になっていった過程には、エキゾチズムを売りものにする写真家とその写真家によって撮られ世界中に撒き散らされる写真があったのである²⁰。ハワイ先住民（「僕」が今、目の前にしている「ロコ」たち）を、生きた観光資源として利用するのに写真や映画などの技術的映像が大きな役割を果たしてきたのは、ハワイを訪れる観光客のために演じられるフラ・ダンスのスポンサーが写真用品で有名なコダック社である²¹という事実が端的に証明している。また観光客の前で写真に撮られることを前提にして踊るハワイ人フラ・ダンサーたちのフラも、いわゆるアメリカ本土の人々の好み——カリフォルニア州にあるスタジオで撮影されたハリウッド映画の映像によって形成された好み——に応じてハリウッド式にアレンジされたフラであることから、ハワイのありとあらゆるものを観光資源化するのに技術的映像が強力な影響を及ぼしてきたことがわかる²²。

このような写真と観光との同盟関係、そしてそれがもたらす現実の歪曲から見た時、アメが住む場所、行く場所が「ハワイ」（海外での居住地）、「箱根」（日本での居住地——下：227 頁）、「カトマンズ」、「北海道（の中で観光開発が進む地域）」など、有名な観光地ばかりであることは決して偶然ではない。アメは稀薄になった現実感覚を補充するためにあちこち動き回るが、そこでのアメの活動は結果的にはその場所をより一層観光地的な空間——現実の欠如したイメージの空間——にしていだけである。しかし、このような観光地的なものが嫌いでありながらもディック・ノースはアメの「写真」に惹きつけられる。

「彼女に会ってから僕の中での詩に対する考え方自体が変わりました。彼女の写真は何というか、詩というものを裸にしてしまうんです。僕らが言葉を選びを選んで、身を切るようにして紡いだものが、彼女の写真においては一瞬にして具現されているんです。具現（エンバディメント）。彼女は空気の中から、光の中から、時間の隙間からそれをさっとつかみとり、人間のいちばん深い部分にある心的情景をエンバディーズするんです。僕の言ってることわかります？」

「だいたい、と僕は言った。」

「彼女の写真を見ていると、時々怖くなることがあります。自分の存在が危くなるような気がすることもあります。それほど圧倒的なのです。あの、*dissilient* っていう言葉知ってます？」

「知らない、と僕は言った。」

「日本語でなんというのかな、ぼんと何かが割れて弾けるような感じ。何の予感もなく突然世界が弾けて割れるんです。時間や光やそういうものが *dissilient* するんで

す。一瞬にして。天才です。僕とも違うし、あなたとも違う。失礼、ごめんなさい、僕はあなたのことをまだよく知らない」(下：92頁～93頁)

観光客はなく「ロコ」だけがいる「ハワイらしくないビーチ」でディック・ノースは、アメの写真が、自分の「詩」にもたらす無力感について真剣に語る。ディック・ノースは確かにアメの個人的な才能——「天才」——を称賛している。しかし「僕らが言葉を選びを選んで、身を切るようにして紡いだものが、彼女の写真においては一瞬にして具現されている」という彼の言葉は、「写真」という技術的映像が「詩」という文字(文章)に対して持っている、現実の再現能力における優位、その媒体の違いからもたらされる挫折感を強調していることも明らかである。永らく芸術の本領であったミメーシス(mimesis)、そしてそのために「身を切るよう」な思いで格闘する芸術家の苦悩は芸術のロマンでもあった。そのミメーシスがカメラのシャッターを切る指一本の動作によって「一瞬にして具現されて」しまう時、文字でミメーシスに挑む詩人(あるいは小説家)や絵の具と絵筆を持ってキャンバスを相手にミメーシスに挑む画家たちが抱いていた芸術のロマンはその存在価値を失ってしまうのである。

ディック・ノースが、ここで「僕ら」と言っていることから、写真と文字という対比の意識は明らかである。「詩」を書くディック・ノース本人と、写真に添えられる広告コピーを書く「僕」を、一緒に同じく文章(文字文化コード)に係わる存在として括って表現し、アメの写真によってディック・ノース本人に襲い掛かる無力感は、「僕」においても同じ問題であることを彼は「僕」に言いたがっている。ディック・ノースには、アメの写真によって「自分の存在が危くなるような気がする」ほど「圧倒」される、文章表現者としての不安感と挫折感を「僕」と共有したい気持ちがあるわけだ。

ところがディック・ノースが「dissilient」という英語で表現するアメの写真の力、「突然世界が弾けて割れる」ように「一瞬にして」達成される現実の「具現(エンバディメント)」は、果たして本物の現実を踵わにするのだろうか？本当に写真は文章より世界に対して深い理解を可能にしてくれるのだろうか？アメの写真が見せてくれる斬新さ(のように見えるもの)は結果的に何をもたらずのだろうか？写真(によって代表される技術的映像)は我々をより現実に近づけるところか、現実感覚それ自体を弱めているのではないだろうか？写真のような機械的な複製の迫真感が、逆にオリジナル——現実——の力を消滅させるのではないだろうか？

そもそもアメの撮る写真は対象物(被写体)との深い交流を通して得られるものではない。「その場の思いつき」(下：110頁)で北海道からカトマンズに、またハワイにひよひよ移動しながらも、被写体の生活には入らないで安全に距離を置いたまま被写体の表面を刷り取るだけである。新しい被写体を求めて足早にあちらこちらに現れる写真作家とそれによって生まれる世界各地の写真は、我々がその写真のようにあちらこちら

らに遍在しているような感覚、実は写真で見ただけなのに既にそれらを経験したような欺瞞的な現実感覚をもたらすのではないだろうか²³。

アメの撮る写真は、斬新な被写体、エキゾチックな被写体を私たちの目の前に持ってくるが、最初に感じたその斬新さ、そのエキゾチックさも、あちらこちらに氾濫する写真イメージを通して繰り返し目にすることによって、急速に陳腐なものになってしまう。この意味で、新しい被写体を求めて世界各地を飛び移りながら写真を撮るアメの行為は、「現実＝本物」の地位を貶めるという点において、テレビカメラと一緒に「世界の秘境をめぐりながらそれについて文章を書く」く牧村拓の冒険作家としての活動と同じものである。アメの撮る写真は、新しい被写体を写真イメージという形で観光事業と提携しながら世界中に撒き散らす。それは新しい被写体がかもともと属しているところのオリジナリティを文化的に搾取する行為である。そして文化的に搾取された当の被写体は地域性と固有性を観光資源的なものに変質させられ、ステレオタイプ化されたものとして陳腐化していく。すなわち、写真は消滅してゆくもの——牧村拓の探し求める「秘境」——を写真に撮ることによってその消滅を早めたりもするわけだ²⁴。このように世界各地の「秘境」がカメラの前に「裸に」され、その地域の固有性を写真のための被写体的価値として略奪され続けるにつれて、牧村拓が書く「冒険小説」の材料である「秘境」が消え去り、それによって「冒険の種」が消え去り、その結果「冒険の質は薄れ」るのも当然のなりゆきであろう。

ここまでの議論を通してアメと「写真」と「ハワイ」は、現実の力を弱らせる技術的映像イメージとして強固に結び付けられていることが分かってきた。それによってハワイを作品の中で位置付ける文脈も明らかになってきた。観光を何よりも第一の目的とし、真実としての現実が二の次にされて作られたイメージの空間「ハワイ」で、写真作家アメと詩人ディック・ノースの関係を通して、文字文化が技術的映像に圧倒され、その力を失いつつある構図が作品の中で一番象徴的でありながらも一番鮮明に表れた場所として、それゆえに『ダンス・ダンス・ダンス』という作品の主題を決定付ける場所として「ハワイ」を作品の中に位置づけることができる。

結局、「僕」がハワイに来て得られたのは、東京で「僕」が感じていた現実への違和感が、技術的映像による現実の弱体化という構図——をまさにそのまま具現しているアメとディック・ノースの関係——の理解を通してより具体的な問題意識に発展する契機であったと言える。そしてこの問題意識を深めた末に辿り着く結論は何か、つまり技術的映像による現実の弱体化という状況の中で今までのような無力感から脱するために「僕」はどのような結論に至ったのか。最後にこれについて「僕」が作品の中で出した答えを明らかにしつつ、結びの章とすることにした。

5. おわりに

「僕」とディック・ノース、牧村拓がみすばらしいながらもなんとか文章の世界を生きている人物だとすれば、写真作家アメと（本稿では取り上げなかった）映画俳優の五反田君はそれぞれ写真と映画という技術的映像の世界を生きている人物である。ところが作品の終わりに近いところで、五反田君は自殺し、アメは交通事故によるディック・ノースの死によって落ち込む。これで技術的映像の世界を生きていた人々の存在感は——もちろんこれによって技術的映像が文字文化を圧倒する世の中の構図が変わることを示唆するわけではないが——作品の後半になるにつれ影を潜めることになる。その一方で、北海道へ行ってユミヨシさんと一緒に暮らそうする「僕」は次のような決心をする。

ほぼ三年間切れ目なく雪かき仕事をやってきたあとで、僕は何か自分の為に文章を書きたいというような気持ちになっていた。

そう、僕はそれを求めているのだ。（下：387頁）

「僕」は今までのように技術的映像に仕える——と同時に依存する——文章ではなく、より自立的な文章を書こうと決心する。技術的映像が世界を覆い尽くしている中でも、文の世界を模索し、文章の可能性に賭けているのだ。映像が人間に直感的な認知を可能にする一方、文字（文章）は考えることを強いる。人間は文字を相手にする限り、とにかく考えなければならないし、そこにはどうしても批判的な思考が入ってくる。連作『1973年のピンボール』の「僕」も「出口があればいいと思う。もしなければ、文章を書く意味なんて何もない」（26頁）と語るように、文字（文章）が駆動させるこのような能動的な思索の力こそ自分の抱える問題に気づかせ、それに対する解決の道を開くのではないだろうか。中村三春は『ダンス・ダンス・ダンス』の主題を、「書くこと」による自己救済の意志であるとの確に指摘した²⁵。写真と文字という二つのコミュニケーション媒体の対比の構図を通して作品の中で「ハワイ」が接続される文脈を考察した本稿は、中村三春がこの作品に対して提出した主題を違う角度から補強することにもなった。

註

¹ 山下真史「研究史編『ダンス・ダンス・ダンス』」宇佐美毅、千田洋幸編『村上春樹と一九八〇年代』おうふう、2008年、314頁

² 加藤典洋編『イエローページ村上春樹』荒地出版社、1996年、140頁

³ 加藤、前掲書、150頁

- 4 鈴木智之「恐怖の浮上——村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス』と物語生産の条件」『社会志林』51(1)、2004年、法政大学社会学部学会、40頁（「引き合わせ」の漢字「会」は原文ママ）
- 5 本作品は講談社より1988年に刊行された。本稿でのテキストの引用は『ダンス・ダンス・ダンス』（上巻・下巻）（講談社、2004年）に拠った。『ダンス・ダンス・ダンス』からの引用文は作品名を省略し上巻と下巻をそれぞれ（上）・（下）と表示し、その後に頁数を表した。『1973年のピンボール』と『羊をめぐる冒険』からのテキストの引用も、講談社の2004年版に拠った。
- 6 飯倉義之「美しい地球の〈秘境〉——〈オカルト〉の揺籃としての一九六〇年代〈秘境〉ブーム」吉田司雄編『オカルトの惑星——1980年代、もうひとつの世界地図』青弓社、2009年、35頁
- 7 山中速人『イメージの楽園——観光ハワイの文化史』筑摩書房、1992年、67頁～68頁
- 8 ダニエル・ブーアスティン、後藤和彦・星野郁美訳『幻影の時代——マスコミが製造する事実』東京創元社、1964年、90頁～91頁
- 9 矢口祐人『憧れのハワイ——日本人のハワイ観』中央公論新社、2011年、191頁
- 10 山中、前掲書、128頁
- 11 矢口、前掲書、190頁
- 12 山中、前掲書、225頁～226頁
- 13 矢口、前掲書、7頁
- 14 遠藤徹『『沈黙の春』の騒々しさ——化学物質の六〇年代』富永茂樹編『転回点を求めて——一九六〇年代の研究』世界思想社、2009年、223頁～234頁
- 15 矢口、前掲書、204頁
- 16 Susan Sontag, *On photography*, London : Penguin Books, 1979, p.14
- 17 Sontag, op.cit., p.161
- 18 Sontag, op.cit., p.42
- 19 Sontag, op.cit., p.64
- 20 山中、前掲書、41頁
- 21 ブーアスティン、前掲書、119頁
- 22 このようなフラはハッパ・ハオレ式のフラと呼ばれた。ハワイ先住民たちはこのようにハワイ伝統とは異質な趣をもってしまった「ハワイ文化」を、嫌悪感を込めてハッパ・ハオレと呼んでいた。←山中、前掲書、138頁
- 23 Sontag, op.cit., p.81
- 24 Sontag, op.cit., p.65
- 25 中村三春『『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』『ダンス・ダンス・ダンス』四部作の世界——円環の損傷と回復』『国文学 解釈と教材の研究』、40(4)、学灯社、1995年3月、77頁

