

村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス』における 「美的対象」の回復

——ドナルド・メルツァーの「美的対象」および「閉所」理論の文学研究への応用——

田 中 雅 史

はじめに

私は『幻滅からの創造 現代文学と〈母親〉からの分離』で、前エディプス期の精神分析的発達モデル（対象関係論や自己心理学など）の文学研究への応用について論じた。この論文では、『幻滅からの創造』で詳しく論じられなかったドナルド・メルツァーの「美的対象」（the aesthetic object）と「閉所」（claustrum）理論を概観し、それを使って村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス』を分析する。そうすることで、こうした前エディプス的な観点からのアプローチが、退行的で夢幻的な特徴を持つ文学作品の理解に役立つことを示したい。

1 メルツァーの「美的対象」および「閉所」理論

拙著『幻滅からの創造』では、村上春樹や宮部みゆきなど、人間の心の暗部に光を当てようとする日本の現代文学を理解するためには、クライン派や自己心理学などの前エディプス期の精神内界に注目する理論を使うことが欠かせないこと、およびそのための工夫について述べた。実際のクライアントに応じて変化する必要がある臨床の技術として、様々な流派に分かれて発達したものを、文字として固定された文学作品に適用するには、前エディプス期の精神分析的発達モデルの共通部分を取り出して利用しやすくすることが必要であると私は考えた。その共通部分とは、原初的な全能の対象（空想された母親）からの分離にまつわるストレスの存在と、それを克服して空想から現実世界に到達するプロセスである。

対象関係論（クライン派）、自己心理学、自我心理学には上の2点は共通して存在する。ラカン派、さらにはユング派にも、それに近いものを見て取ることができる。

『幻滅からの創造』では、クライン派（中でもビオ

ン）、マラーの分離個体化モデル、中間派と言われるウィニコット、コフートの自己心理学などを参照して、不安や恐怖を投影同一化（projective identification）するPS（妄想分裂）的なものから、不安や恐怖を受けとめる力を持ったD（抑うつ）的なものへの心の変化を基本的なパターンとみなした。その鍵となるものとして、二者関係でのウィニコットのいう「抱えること」（holding）やビオンのアルファ機能、三者関係でのクリステヴァのいう「想像的な父親」などがある。こうした微妙に重なる部分を持ちながら異なる理論体系の一部をなしている様々な概念を比較対照しながら、実際の文学作品へのそれらの適用を試みたのである。

こうしたアプローチによって、80年代以降の日本の小説に見られる、幻想的な領域での出来事をともなった喪失感の表現に、新たな光を当てることができる。また、それ以前の日本文学の研究にも、応用は可能であろう。例えば江藤淳の『成熟と喪失』は、第三の新人の私小説的な作品群を近代化にともなう母子関係の変化とそれに抗うような母性の希求という角度から論じているのだが、自我心理学のE. H. エリクソンを参照しながらも、事実上前エディプス的な〈母-子（息子）〉関係の観点から小島信夫他の作家を分析している。こうした本が一定の評価を得ていることを考えれば、前エディプス的な観点からのアプローチは、近現代の日本文学研究に実り豊かな結果をもたらすと期待できるのである。

この章では『幻滅からの創造』の議論をさらに進めるために、『幻滅からの創造』では簡単に触れただけにとどまっていたドナルド・メルツァーの「美的対象」（the aesthetic object）理論について整理してみる。また、「閉所」（claustrum）理論についても、ごく簡単にだが、文学作品への応用という観点から触れようと思う。

メルツァーはメラニー・クラインに分析を受け、後にポスト・クライン派と呼ばれるようになった精神分

析家で、自閉症・倒錯・夢などの理解に新機軸を打ち出した独創的な研究者である。「美的対象」や「閉所」は後期メルツァーの重要な概念であり、文学・芸術の理解という点からも重要である。『幻滅からの創造』で概観したのだが、前エディプス期のモデルの文学研究への応用例はまだ多いとは言えず、メルツァーの理論に至ってはほとんど使われていないと思う。ただし、本人と本人の義理の娘で英文学者のメグ・ハリス・ウィリアムズが大きな例外で、英文学をはじめとする文学・芸術作品に頻繁に言及して自らの理論を説明している。精神分析の文学への応用というよりは、むしろ文学の精神分析への応用だが、それでも彼自身とウィリアムズの手によってメルツァーの理論の文学作品への応用例はすでにかなり提供されていると言ってよい。

メルツァーは「良い」あるいは「悪い」内的対象という用語を離れ、母親の持つ「美」とそれから生じる葛藤に焦点を当てるようになった。これは児童分析や乳幼児観察の経験などから得られた発想である。メルツァーは「はじめに美的対象があった。そして美的対象は乳房であり、乳房は世界だった」¹⁾と述べている。

またピオンが幼児の心を育てる母親的機能を「夢想」(reverie)と表現したことに触発され、メルツァーは幼児が母親的対象の「美」をとらえる心的機能の核心部に「夢」(dreaming)があるという考えを持つに至った。これはフロイト的な「夢の作業」による検閲という概念を大きく越えていて、夢を見ることは、耐えがたい感情を「抱える」母親的機能と同等と見なされている。

論文「美的対象」(“The Aesthetic Object” 1984)でメルツァーは、次のように述べている。

(前略) 閉所からの突然の脱出というモデルを心に留め置かなければ、我々はコンピューター生活の単調さからの——二次元性の生活からの、ものごとがただ見える通りのものでしかない生活からの、因果律と自動性の生活からの——脱出というものを考えることができる。その脱出は経験の別の世界で生きるためのもので、そこで本質的なものは世界の美によって主体の中に喚起される感情(emotion)である²⁾。

ここでの閉所からの脱出というのは、単に母胎内から生まれ出ることを指しており、閉所恐怖症や統合失調症の内的世界を表す後期メルツァーの用語の「閉所」(claustrum)ではない。誕生した乳児は外的世界の美

に圧倒される。中でも母親の美は乳児の感情を揺さぶる。この最初の衝撃にさらされた乳児は、次に「でもそれは内部も美しいの？」(But is it beautiful inside?)という疑問をもたざるを得ないと、メルツァーは言う。これが「美的葛藤」(the aesthetic conflict)であり、『幻滅からの創造』で述べた内容では、全能感の錯覚からの脱錯覚プロセスにあたるだろう。

この延長でメルツァーは、クライン派のPS(妄想分裂)→D(抑うつ)という変化の順を逆だと考えた。同じく論文「美的対象」で、メルツァーは次のように述べている。

こうした用語で考えるならば、心理臨床に大きな変化が起きるだろう。つまり、もし妄想分裂ポジションがはじめに起こるのではなく、そのポジションは人が対象の美の衝撃から——この最初の衝撃が引き起こした感情から、問題と疑問から——自分を守るための避難所であると考えらば³⁾。

メルツァーの考える前エディプス期の心の発達は、〈美的対象のインパクト→Dポジション→そのとば口(threshold)での美的葛藤→美的対象の回復、もしくは美的葛藤を回避した場合はPSポジション〉という順になる。心理臨床だけでなく、文学・芸術の理解という点でも、こうした「美的対象」と「美的葛藤」を強調するモデルを使うことで、作品の「美」を対象関係論を使って直接分析できるという大きなメリットが期待できる。

メルツァーは「美的葛藤」における「苦痛の経験の根幹をなしているのは不確かさ」(『精神分析と美』p. 38)であるという。母親的対象の強烈な美と、それがもたらす「でもそれは内部も美しいの？」という母親からの分離につながるような懸念は、まだ未熟な幼児の心には苦痛となる。それが精神分析のクライアントの場合は、Dポジションのとば口で「行き詰まりに至る傾向」と、「転移の中における美的経験やそれに付随する真実への愛」(『精神分析と美』p. 185)を生むという。葛藤を恐れて分析の進行に抵抗したり、助けになるものとして美しいものや信頼できるものを分析家の中に探したりするというのである。

それがうまくいかずに「美的葛藤」を避けると、PS的な状況に至るといえる。これはピオンの言うアルファ機能の逆転であり、『幻滅からの創造』で私が使った表現だと「投影同一化の悪循環」だが、メルツァーは

この点をピオンよりさらに推し進めて考えた。それが「閉所」(claustrum)の理論である。

『幻滅からの創造』で私が共通項としてくり出した心の発達のためのサイクルは、幼児の投影同一化する不快な感情が「抱えて」くれる母親的对象によって処置され、幼児の心が成長する材料になるというものである。つまり「悪い」内的対象が、「抱えること」(ウィニコット)・「包容」とアルファ機能(ピオン)・自己対象による共感(コフォート)・「想像的な父親」(クリステヴァ、これは三者関係もはいる)など様々な呼び名がある母親的機能によって、「良い」内的対象に変えられ、幼児の心に統合されるのである。それがうまくいかないと、処置できない悪感情が増殖して幼児の心に統合できない塊が生じる。ピオンが「奇怪な対象」と呼んだものだが、メルツァーは著書『閉所(claustrum) 閉所恐怖現象の研究』で、これを内的対象への侵襲的(intrusive)同一化(もしくは投影同一化の侵襲的様相)によって主体が内的空間に閉じ込められてしまった状況として描いた。この状況では母親的内的対象は「頭-乳房」「性器」「直腸」の3区画に区分(compartmentalize)され、それぞれは自他の区別と感情を欠いた、迫害的で混乱した部分対象の世界である。メルツァーは画家ヒエロニムス・ボッスの絵を例に挙げている。

「頭-乳房」「性器」「直腸」などの解剖学的用語を使うのはメラニー・クライン以来のクライン派の特徴だが、文学研究に直接は使いにくい。むしろ、「美的葛藤」の回避が人格の閉塞的で攻撃的な区画への自閉を生むという発想の方が、心の影と向き合わないことが様々な歪みを生むという『幻滅からの創造』の議論を広げる役に立ち、『ダンス・ダンス・ダンス』などの文学作品にも応用できる。

また、「閉所」から脱出するためには、全能的母親と一体であるという空想から脱錯覚して現実の母親を「知る」(know)こと、ピオンの言う「K」が大事である。メルツァーは、「喜びと苦痛の相互作用の中で、(中略)その関係性を行き詰まりから救出するのは、理解することの探求(K結合)なのである。まさにここにおいて、消極的能力(Negative Capability)が作用し、美(Beauty)と真実(Truth)が出会う。」(『精神分析と美』p. 38. 訳文一部変更)と述べている。消極的能力(Negative Capability)とはイギリス・ロマン派の詩人ジョン・キーツの言葉である。性急に唯一の答えを見出そうとせず、不確かさに耐える美的受動性がすぐれた詩的創造の条件だとキーツは考えた。母

親的对象の「美」(Beauty)は、そのインパクトによって幼児をおびやかすと同時に「美的葛藤」を抜け出す手がかりでもある両義的なもので、その謎を謎のまま享受するキーツのいう消極的能力のような力が大切だということだろう。

メルツァーは上の引用のように「真実」という言葉を多用するが、その「真実」とは「美的対象」のもたらず不安や葛藤が、ウィニコットの「抱えること」等の母親的機能——メルツァーの場合、夢を見ることもこれに含まれるだろう——を通して象徴化されたものであり、単に知的で抽象的なものではない。「美」と「真実」が結びつくとは、母親的对象が分離の受容を経て象徴化され、空想ではなく現実の領域に、ある種の「美」として、つなぎとめられることなのだ。

回復された「美」について、メルツァーは次のように述べている。

目覚めのとき、私たちは、世界の美しさ、および、
私たちが生きており、感覚と思考を持つ生き物であること
の不可思議さに再び驚嘆することになる。
(『精神分析と美』p. 109)

この引用部はピオンのいうアルファ機能による回復の例としてメルツァーが挙げているものであるが、夢を通り抜けて現実の美を見出すという、メルツァーの論点が凝縮されたような表現である。アルファ機能はベータ要素を「包容」する母親的機能だが、これをピオンは「夢想」(reverie)とも表現しており、メルツァーの論ずる夢にも同じような含みがある。幼児の心の発達において、「良い」対象と共に「抱える」機能も取り入れ同一化され、統合される。メルツァーの言う「夢」を見る力はもともと幼児に備わっていてもいるだろうが、ピオンの「夢想」の場合のように母親的对象に「夢見られる」ことで、それを取り入れ同一化すること(『精神分析の方法I』p. 107)も必要だろう。

『ダンス・ダンス・ダンス』でも主人公が一人で夢を見るだけでなく、共に夢を見ることや、夢のような場に包まれたり含まれたりする様子が描かれる。このことも含めて、次に『ダンス・ダンス・ダンス』を詳しく見ていきたい。

2 『ダンス・ダンス・ダンス』と夢

『ダンス・ダンス・ダンス』は高度成長を経た日本の資本主義が爛熟した80年代という時代に、表面的に

は適応している主人公が心理的な停滞を感じ、人生の新たな展開を求める物語である。資本主義的な価値観や権力への反感が、言葉や比喩の端々に感じ取れる。また、弱い立場の人間への共感に貫かれており、人間の内的な脆弱性への視線やフロイトの死の本能を思わせる死への傾斜が全体を覆っている。こんなところがこの小説を読んで受け取る印象だろうか。村上春樹自身が最初のページに「一九八三年三月」と書き、またインタビューなどで80年代という時代を『羊をめぐる冒険』の主人公がどう生きるかを描く試みと述べているせいもあり、時代性と関連づけている論が多く見られる⁴⁾。

この論文では『ダンス・ダンス・ダンス』に夢や夢のような状況が多く描かれている点に注目し、前節で概観したメルツァーの理論を参照しながら論じようと思う。現在では『海辺のカフカ』の結末部でカフカ少年が「仮定上の母親」である佐伯さんから血を飲む場面というものが読者に提供されているので、村上春樹小説の母性希求的側面は見やすくなっていると思われるが、1988年の『ダンス・ダンス・ダンス』出版当時はそうではなかったようだ。

例を挙げよう。『ダンス・ダンス・ダンス』について吉本隆明がエッセイを書いている。その中で彼は次のように述べている。

僕らの若者だった時代にはこんな距離感の曲線をもった恋愛小説はなかった。乳幼児のとき母親から傷を負った〈性〉を、いかに癒し、求め、回復しようかというモチーフに帰着する作品ばかりだった。(『ダンス・ダンス・ダンス』の魅力) p. 214. このエッセイの初出は1989年2月)

吉本の言う「こんな距離感の曲線」とは、お洒落で都会的な会話を楽しみ、やや押しすぎのようなどころもあるが一定の線は越えずに節度を保つような主人公の態度のことだが、吉本の感想とは逆に『ダンス・ダンス・ダンス』は「乳幼児のとき母親から傷を負った〈性〉を、いかに癒し、求め、回復しようかというモチーフ」に満ちあふれた小説である。次に論じる冒頭の「いるかホテル」の夢からして露骨に母胎回帰的だし、嫉妬や喪失の妄想を基調とする主人公の空想には、母性への渴望が見えがくれしている。このことは、母親の対象からの分離不安や喪失感を軸に考える前エディプス期の精神分析的発達モデルと比較して考えれば明らかなのだが、吉本のエッセイは『ダンス・ダンス・

ダンス』の重要な要素をうまく拾ってバランスよく解説しているにもかかわらず、この点に関して驚くほどはつきり読み損ねている。

では、さっそく『ダンス・ダンス・ダンス』の登場人物間の錯綜した「包容」関係を解きほぐしていこう。

冒頭で主人公の「僕」は、よく見る夢について語る。『羊をめぐる冒険』に出てきた「いるかホテル」の夢で、彼は「ある種の継続的状况として僕はそこに含まれている。」と感じている。

そこでは誰かが涙を流している。僕の為に涙を流しているのだ。／ホテルそのものが僕を含んでいる。僕はその鼓動や温もりをはっきりと感ずることができる。僕は、夢の中では、そのホテルの一部である。／そういう夢だ。(上, p. 5/文庫上, p. 7)

主人公はこの夢をよく見るのは、昔北海道で一緒に「いるかホテル」に泊まったキキという女性が、自分を求めているためだと思う。(『羊をめぐる冒険』では名前は出てこなかったが、『ダンス・ダンス・ダンス』ではキキと呼ばれていることがわかるので、この論文でもそう呼ぶ。) 彼は、夢の中で自分のために泣いているのはキキだと思う。

主人公の「僕」と「鼠」の登場する一連の初期村上春樹作品は、60年代・70年代という時代性と結びつけて解釈されることが多い。この小説もそのように読むならば、冒頭部分は資本主義の象徴であるような広告会社の仕事を捨てて、高度成長から取り残されたような「いるかホテル」を選ぶというふうにとれるかもしれない。

だが、この冒頭の夢の描写は単なる同時代性を超える要素を含んでいる。先ほどの引用を見てみよう。主人公が「含まれて」いるという「いるかホテル」の描写は「僕を包んでいる」「鼓動や温もりをはっきりと感ずることができる」という胎内的なものであり、このホテルは母親的と言える。主人公は冒頭から母親的対象を「夢見る」姿勢を明確にしているのである。また、「僕の為に」泣いているというキキも母親的対象と言えるだろう。この二つは結び付けられ、切望される。

いや、それでも、彼女 [キキ] は僕を求めているのだ。あのいるかホテルのどこかで。そして僕もやはり心のどこかでそれを望んでいるのだ。あの

場所に含まれることを。(上, p. 12/文庫上, pp. 15-16)

ここではこの二つが主人公を抱えてくれる「良い対象」なのか「閉所」に属するのかはまだ不明である。物語の後の展開では、その両方を行き来していると思われる。

メルツァーの「美的対象」理論と符合するように、キキには際立った美的特徴がある。彼女は耳のモデルである。

彼女は非現実的なまでに美しかった。その美しさはそれまで僕が目にしたこともなく、想像したこともない種類の美しさだった。全てが宇宙のように膨張し、そして同時に全てが厚い氷河の中に凝縮されていた。全てが傲慢なまでに誇張され、そして同時に全てが削ぎ落とされていた。それは僕の知る限りのあらゆる観念を超えていた。彼女は彼女の耳と一体となり、古い一筋の光のように時の斜面を滑り落ちていった。(『羊をめぐる冒険』 p. 61)

メルツァーは乳児が世界に誕生するときに、世界、特に母親の「美」に圧倒されると考えたが、耳を見せたキキの美しさもまさしく主人公を圧倒している。主人公が「文化的雪かき」と自嘲するライターの仕事をやめて北海道に行くのは、この「美的対象」を求めてであるが、彼の期待は満たされない。古い小さなホテルだった「いるかホテル」は近代的な大ホテルに変わっていた。そこには近代的な利便性という面では「ないものがなかった」(上, p. 60/文庫上, p. 72)が、「ここには僕が求めるべき何物もない」(上, p. 63/文庫上, p. 77)と主人公は感じる。

だが、主人公はある時、ホテルのエレベーターを通過して元の「いるかホテル」の残滓のような不思議な空間にたどり着き、そこでかつて北海道で出会った羊男と再会する。羊男とは羊の皮を被った不思議な存在である。羊男は主人公が「いるかホテル」に「本当に含まれている」と言う。受容的な態度である。主人公は自分の現状を語る。自分は何とか生活を維持しているが「何処にも行けない」し、「誰をも真剣に愛せなくなってしまっている」、何を求めていいかわからなくなり、「体の中心から少しずつ肉体組織がこわばって固まっていって」と感じる。(以上, 上, pp. 144-145/文庫上, pp. 174-175) こうした話を聞いた羊男は、どうしよ

うと尋ねる主人公に『ダンス・ダンス・ダンス』全体を通してしばしば繰り返される「踊るんだ」というアドバイスをする。

踊るんだ。踊り続けるんだ。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。意味なんてもともとないんだ。(中略)一度足が停まったら、(中略)あんたの繋がりはもう何もなくなってしまう。(中略)あんたはこっちの世界の中でしか生きていけなくなってしまう。(中略)だから足を止めちゃいけない。どれだけ馬鹿馬鹿しく思えても、そんなこと気にしちゃいけない。きちんとステップを踏んで踊り続けるんだよ。(上, p. 151/文庫上, pp. 182-183)

現実の世界との「繋がり」に対比されるのが羊男のいる「こっちの世界」である。このあちらとこちらの対比は『ダンス・ダンス・ダンス』の最後の場面でも出てくるし、ここで羊男がいる異世界側が通常「あちら側」と表現されるが、村上春樹の多くの作品に通底するテーマでもある。「ステップを踏んで踊り続ける」とは、現実世界への橋渡しとなる機能であり、クライン派的に考えると象徴形成や象徴化に当たるだろう。しかし、「意味なんてもともとない」「どれだけ馬鹿馬鹿しく思えても」などの表現に現れているように、この「踊る」ことは否定的なニュアンスで虚無的に捉えられている。この「踊るんだ」というルールは、現実との繋がりという肯定面と意味のない虚しさという否定面を併せ持つパラドックスである。

「踊る」ことの否定面は、心理的な発達プロセスからというよりは、この小説でしばしば現代社会を表す表現として出てくる「高度資本主義社会」のもたらすものである。そこはないものがないが、主人公の求めるものは何もないホテル・ドルフィンのような場所である。求めるべき「美的対象」なしには、「踊る」ことは「巨大な蟻塚のような高度資本主義社会」(上, p. 34/文庫上, p. 42)の中で、不毛感と喪失感に耐え続けることでしかない。メルツァーの言う「閉所」のような状況である。みんなが感心するぐらい上手く踊るように言う羊男の言葉は、主人公の頭の中に「オドルンダヨ。オンガクノツヅクカグリ。」(上, p. 152/文庫上, p. 183)とこだまして、主人公をおびやかす。この後主人公は、「美的対象」の回復に向けて動き出す。

3 「美的対象」としてのユミヨシさんとユキ

『ダンス・ダンス・ダンス』には何人かの主人公を引きつける美をもつ女性が出てくる。かつて一緒に「いるかホテル」に泊まったキキもその一人である。彼女はこの話では既に死んでいて、幻影として登場する。また、ホテル・ドルフィンで東京に送るようと主人公に託されたユキという少女は、外見が際立って美しい。しかし、主人公が母親の対象のように求めて葛藤を体験するのは、不思議なことに中盤ほとんど物語から消えている、ユミヨシさんという女性である。

ユミヨシさんはホテル・ドルフィンの受付の眼鏡の女の子として登場する。(この段階ではまだ名前が出てこないが、この論文ではユミヨシさんと呼ぶ。)彼女は「眼鏡がよく似合う感じの良い女の子」で、僕は「ちょっとほっと」する。受付の「三人の中では彼女がいちばん綺麗」で、まるで「ホテルのあるべき姿を具現化したホテルの精みたい」だと思っただけにひきつけられる。説明を聞きながら、「彼女が喋っているあいだ、僕はじっとその目をのぞきこんでいた。とても綺麗な目だった。じっとのぞきこんでいると何かが見えそうだった。」と感じる。(以上、上、pp. 54-58 / 文庫上、pp. 66-71)

ユミヨシさんと急速に親しくなっていく、それとともに主人公は彼女に関する葛藤を味わう。彼はフロントを通る時にユミヨシさんを目で探すようになる。食事に誘ってスイミング・スクールに行くからと断られてからは、主人公はスイミング・スクールのインストラクターへの嫉妬混じりの空想をしばしばもてあそぶようになる。インストラクターは融合的な二者関係にひびを入れる第三者であり、つまり主人公は分離不安に取り憑かれているのである。最後のあたりで「いるかホテル」に戻った主人公は、ユミヨシさんが休暇で不在であることに強い不安を感じ、30分おきに電話をかけるという強迫的な行動をとる。

ユミヨシさんと主人公の関係には、ある夢のような時空が介在する。前に述べた羊男の異空間である。はじめに出会った頃、主人公がユミヨシさんからホテルのことを聞き出そうとして話していた時、彼女はこのホテルにはおかしなところがあると言う。ある時エレベーターで16階に降りた時、異空間に入り込んだ。主人公が「リアルな夢みたいに？」ときくと「夢とはまた違うの。」とユミヨシさんは言う。そこは空気が違っており、右へ曲ると人の足音がついてくる。ユミヨ

シさんはこの体験に不安を感じ、「こういうのってじっと一人で抱え込んでると、気持ちが落ち着かないの」(上、p. 89 / 文庫上、pp. 108-109)と言う。ここでは主人公はユミヨシさんの話を聞き、彼女の悪夢を抱える母親的役割になっている。

しかし、9章では主人公はユミヨシさんとスイミング・スクールのインストラクターの嫉妬妄想にふけり、そこからエジプトのファラオが羊の皮をかぶってというような連想をつないで、羊男のことを考えるにいたる。その直後に主人公は、ユミヨシさんから聞いた異空間の暗闇に入り込んだことに気づく。

ユミヨシさんは主人公にとって「美的対象」になりつつある、実在の人物である。その人物についての内的空想は母親的内的対象である。その内的対象に否定的イメージを投影同一化した結果、暗い異空間に行き着くというこの一連の流れは、この異空間が内的対象への侵入的 (intrusive) 同一化が生むメルツァーの言う「閉所」である可能性を感じさせる。

恐怖を感じる主人公は、ユミヨシさんもこの状況を切り抜けたと考えて安心しようとする。今度は主人公の夢のような状況を支えるのが、ユミヨシさんの空想なので、ユミヨシさんが母親的对象の授乳機能的側面である。現実に戻った後、不眠になった主人公の部屋にユミヨシさんが来る。現実の彼女も主人公の不安を抱える内的母親機能の延長で行動しているのである。

物語の最後のあたりでも、主人公は休暇で不在だったユミヨシさんの存在を確認できたことで、「ぐっすり眠ることができた」(下、p. 311 / 文庫下、p. 375)という描写がある。「僕はとても現実的に君を求めている」(下、p. 310 / 文庫下、p. 374)という主人公の言葉は、ユミヨシさんが回復すべき「美的対象」として、現実と夢の両方にまたがる存在であることを示している。

次にユキという少女について見てみよう。ユキは主人公が「いるかホテル」のバーで夜遅くにウォークマンを聴いているのを見かけた、13歳の少女である。主人公の初見での印象は「どことなく痛々しそうな透明さ」をもつ「綺麗な子」というものだった。「全てを上から見下ろしている」という他人との距離感を感じさせる描写がある。(上、p. 65 / 文庫上、p. 79) 主人公はバーテンダーからあの子はお母さんが戻ってくるのを待っているのだときく。ユキは対象関係の面で葛藤を抱えていることが予想される描写である。主人公はバーを出るとき、ユキに笑いかけられたように感じる。

あるいはそれはただの唇の微かな震えだったかもしれない。でも僕には彼女が僕に向かって微笑みかけたように見えたのだ。それで——とても変な話なのだけれど——胸が一瞬震えた。(上, pp. 66-67/文庫上, p. 81)

主人公は自分が選ばれたような気がして宙に浮かんでいるように感じる。

この場面では、ユキの美しさと脆そうな感じが強調され、また主人公がユキに年齢差に不似合いだと自分でも自覚するような胸の高鳴りを感じるほどのインパクトがあったことが書かれている。ユキもまた主人公にとっての「美的対象」なのである。また、ユキには他人の心の中を感じ取る特殊な力があり、物語の後半で五反田君がキキを殺したのを察知する。このユキの能力は他人の内部を見抜くという、クライン派の投影同一化を体現したようなものであるし、また他人の夢を抱える力という母親的なものでもある。

ユキの母親であるアメは才能のある芸術家だが、何かに没頭すると娘の存在を忘れることがあり、結果的にユキを傷つける人物である。アメは詩人のディック・ノースとハワイで暮らしている。ユキの父親の牧村拓は有名な小説家だが、ユキの感情を抱える力はない。主人公はそんな二人に代わってユキの情緒面のケアもある程度するのだが、アメを訪ねてハワイに行った時、主人公はコールガールを呼んだことをユキに知られ、ユキはそのことで傷ついたと彼に言う。ここでは、両親にあまり世話をされず傷つきやすくなっているユキの感情を、それを抱える役割の主人公が傷つけるという事態になっている。

ハワイで主人公がキキの幻を追ってビルの8階に誘い込まれ、真っ暗な部屋に行くエピソードがある。これも一種の夢のような体験であり、そこには6体の人骨があった。死のイメージが濃厚に漂う異界へ主人公を誘うこの場面のキキは「閉所」に属しており、『羊をめぐる冒険』の美しい耳の女性とは異質の存在である。この暗黒版キキとでもいべき存在に支配されるならば、主人公は「美的葛藤」から逸れて混沌とした世界に自閉することになるだろう。その後も42章「キキの夢」という奇妙な間奏曲的な章で、主人公はこの暗黒版キキに会って壁の向こう側への自閉的退行の誘いを受ける。

ハワイのエピソードでは、白骨のある暗い部屋の幻想から戻った主人公の心を、ユキが読んでケアをする。

ユキは目を細めそっと手を伸ばして僕の頬に触れた。その指先はやわらかく、滑らかだった。(中略) 彼女は僕をじっと見ている。一キロメートルも向こうから見られているような気がした。(下, p. 128/文庫下, p. 155)

ユキの柔らかさと眼差しという母親的な部分対象性が強調された表現である。ここではユキが主人公の悪夢を抱えているわけで、ユキの主人公に対する母親的内的対象としての特性が描かれていると言えよう。

4 オドル登場人物たち

異空間で主人公と話しているとき、羊男は「人間というのはね、心底では殺しあうのが好きなんだ」(上, p. 141/文庫上, p. 171)と話す。このサディスティックな認識は、その後明らかになる五反田君の内面にも繋がるのだろう。世の中や現実にはシニカルに背を向けたようなこの認識と連動して、主人公は自分が含まれているのは現実ではなくこの場所であると感じ、ここにだけ繋がっていると羊男に話す。

主人公は話を聞いてもらうことで抱えられ、包まれていると感じるので、羊男は「いるかホテル」同様、母親的对象の一種である。この異空間での羊男との会話はカウンセリングのようであるが、この場面の基本姿勢は現実拒否である。このまま終わるとしたら『ダンス・ダンス・ダンス』は「美的対象」の回復に至らず、Dポジションのとは口で「美的葛藤」を避け続ける物語となっただろう。

しかし、続いて話題は「繋げる」ということに移り、羊男は「現実の話じゃないみたいだ」という主人公に「現実の話だよ。」(上, p. 146/文庫上, p. 177)と答え、自分の役目は繋げることであると言う。

ここでの私たちの役目は繋げることだよ。ほら、配電盤みたいだね、いろんなものを繋げるんだよ。ここは結び目なんだ(上, p. 179)

羊男は主人公を彼が結びつこうとしているものに繋げてみると言い、その時に先に述べた「踊るんだ」という助言が出る。『ダンス・ダンス・ダンス』では男女複数の主要登場人物たちがこの呪文に合わせてロンドを踊るかのよう、く抱える-抱えられるの複雑な関係が展開する。つまり、彼らは「現実」を賭けてオドリ続けているのである。

耳が異常なまでに美しい「美的対象」のキキは、この物語では映画の中で、つまり夢のような状況で、主人公のかつての同級生である俳優の五反田君と関係を持ち、そのイメージで主人公の嫉妬をあおる。つまり、分離不安のような「美的葛藤」をかきたてるのである。主人公は映画館という一種の「閉所」で、それを見るのだが、羊男のいる空間という「閉所」に着く直前にも見るのであり、それはユミヨシさんとスイミング・スクールのインストラクターについての嫉妬妄想から派生したものだ。

メルツァーを援用して考えると、主人公は母親的内的対象であるユミヨシさんに侵入的同一化を行なって、キキ、ユミヨシさん、五反田くん、スイミング・スクールのインストラクターという対象間の区別をなくしている。メルツァーの言う「地理的」(geographical) 混乱が生じているのである。この作中にしばしば描かれるキキ・五反田君・ユミヨシさん・ユキなどが入り混じって現れる夢想的イメージおよびそこから派生する妄想は、「美的葛藤」の苦痛がもたらした主人公の「閉所」への傾斜である。このことは作中で主人公の分身のように描かれている五反田君の場合に、よりはっきり現れている。五反田君の内面は主人公との対話からしかわからないので「美的葛藤」が直接描かれるわけではないが、彼の「閉所」への傾斜は明白である。

五反田君は何でもできる優等生だったが、秘められた攻撃性を持っていた。五反田君は、自分自身を「まるで僕自身なんてないようなもの」で「相応しいと思えること」をやっていただけだと自嘲的に語る。(上, p. 243/文庫上, p. 293) 五反田君は主人公との間に分身的な相互包容の関係を持つが、おそらくキキを殺したであろうことが最後の方で暗示される。彼は「美」の破壊者なのだ。昔から彼は周囲に期待される役割を演じるストレスから「ある種の自己破壊本能」(下, p. 272/文庫下, p. 329) になられ、崖から友達を突き落としたり猫を殺したりしてきたという。キキの首を締めたのも別の世界、闇の世界で起こったことであり、「僕にはどうしようもないんだ。遺伝子に刻みこまれているんだよ」(下, p. 276/文庫下, p. 335) と五反田君は言う。五反田君はメルツァーの考える心の発達の最大の阻害要因である「美的葛藤」回避の例であり、現実をつかみ損ねて「閉所」に落ちていった主人公の他我なのである。

主人公と五反田君が部屋にコールガールを呼ぶ場面がある。キキを知っていて、後で自分も殺されるメイという娼婦も来る。その後、主人公は「実像とイメー

ジが混乱」(上, 269/文庫上, p. 325) していると思う。メイともう一人の娼婦は「私たちみんなお友達なんだからの微笑」(上, p. 268/文庫上, p. 323) を浮かべ、セックスの幻想を作るが、実像はわからない。これはメルツァーのいう「美的葛藤」に対応している。メイだけでなく、五反田君にも役割と実像という二重性があり、主人公自身にも「僕のイメージっていったい何だろう？」というアイデンティティーの揺らぎがある。

主人公が五反田君とユキを比較して考える場面がある。ユキが同級生に苛められるのは「日常性を越えて美しすぎる」からで、しかも自分から歩み寄ろうとしない。この美貌と超然ぶりが、同級生に「美的葛藤」の回避による行動化を呼び起こしているわけである。異常に美しいユキは主人公から見ても「美的対象」だが、ユキ自身は母親のアメに悪気のないネグレクトのような扱いをされて、深いところで傷ついていることを主人公は察知しているので、彼はユキの美に葛藤するというより、欠けている母親的ケアの提供者となろうとしているように見える。

ここではじめの方でも触れた江藤淳の『成熟と喪失』と比較してみる。江藤淳はこの本の中で、日本における母子の「濃密に肉感的な世界」(『成熟と喪失』p. 35) が近代以降おびやかされていったことを、小島信夫の『抱擁家族』の俊介を例に挙げて論じている。しかし、ここでの母子とは、メルツァーの概念を援用して言えば、〈息子〉と、彼が「美的対象」として慕い「美的葛藤」を味わう〈母〉というペアのことであり、女性側の「美的葛藤」は全く視野に入っていない。だが、小島信夫は『抱擁家族』の続編的作品である『うるわしき日々』の中で村上春樹の『ねじまき鳥クロニクル』に触れ、「村上春樹の小説の主人公の相手は、なぜ自殺したり、消えたりするのだろうか。」(『うるわしき日々』p. 227) と語り手の口から言わせている。これは主人公の相手である女性側の「美的葛藤」を視野に入れた言葉である。

村上さんの主人公の相手は、多分主人公に対して、心が通わない、本当のところのわたしを分かってくれない、と思うのであろう。(中略) やさしい人だ、包んでくれる人だ、愛してくれる人だ、と、こう思ったのに、本当の意味で「やさしい人」ではなかった、と彼女たちは思った。そのとき絶望したのであろう。(『うるわしき日々』p. 227)

つまり彼女たちはこの論文に引きつけて言えば、母親のように「包んでくれる」対象であったはずの主人公の内面に疑念を感じるという、メルツァーの「美的葛藤」にうまく向き合えずに回避したということになる。

小島信夫の語りは複雑で、上のような分析を虚構の登場人物の口を借りて行なっているが、村上春樹の作品だけでなく小島信夫自身の作品にも、また彼の現実の生活史にも同様の内容があるという入り組んだ表現を意図して行なっている。しかし、それでも女性側の「美的葛藤」の存在に無自覚もしくは無関心としか思えない書き方をしている『成熟と喪失』とは違って、小島信夫が対象の不確実な内面に起因する男女双方の葛藤を視野に入れていることは間違いない。

『ダンス・ダンス・ダンス』ではどうかというと、主人公が強く求めるユミヨシさんの場合は、特に最後の方では主人公の無理難題を受けとめる役割であり、江藤淳の言葉で言うと主人公はユミヨシさんを「[母と同じかたちに切りとろうと]」（『成熟と喪失』p. 60）している。だが、前に見たように、主人公は羊男のいる異空間へのユミヨシさんの恐怖を母親的に抱えている。主人公は相手の「内部」を視野に入れた言動を取っているのである。

ユキについても、アメに対する、あるいは主人公に対する「美的葛藤」を主人公が心理的に支えている様子を村上春樹ははっきり描いている。

五反田君がキキを殺したのを察知して主人公に伝えたのはユキである。主人公はその時自分の中で何かが砕け散ったと感じ、その内的混乱は最後の方でユミヨシさんと過ごすまでおさまらない強いものだった。主人公が五反田君とキキの死の真相について話した後で、五反田君は自殺するのだが、ユキは主人公がそのために自分を憎まないか尋ねる。

「本当に私を憎まない？」

「もちろん」と僕は言った。「憎んだりしない。そんなことあるわけない。この不確実な世界にあって、それだけは確信をもって言える」

（中略）

彼女は微笑んだ。「それが聞きたかったの」（下、pp. 292-293／文庫下、353）

このユキの言葉には、「美的葛藤」の苦痛、つまり対象の内面に関する不確実さが表れている。主人公はユキにとって彼自身が「美しい」わけではないが、ユキの「美的対象」であるはずのアメに代わって感情面の

ケアをしている。ここでの主人公は、「憎まない」という断言によって、ユキが「美的葛藤」に向き合う手助けをしている。先の小島信夫の言葉で言うと、「本当の意味で「やさしい人」ではなかった」という絶望から、ユキが現実の葛藤を回避して「閉所」に引きこもる事態は避けられたのである。

5 美的対象の回復

これまで見てきたように「美的葛藤」にさらされている主人公は多くの人物と関わるが、夢に出てきた「いるかホテル」を求めるといふ冒頭の動機から見て核心となる存在は、途中あまり出てこないユミヨシさんである。そのことは最後の方でユミヨシさんの不在や、彼女が消え去る不安に異様にこだわる主人公の様子から明白である。彼は自分が一回りして現実に戻ってきたと感じる。

ずいぶん時間がかかったけど、僕は現実に帰ってきた。（中略）たぶん混乱は混乱のまま存続しつづけるだろうと思うんだ。でも僕は感じるんだ。僕はこれで一回りしたんだって。そしてここは現実だ。（下、p. 314／文庫下、pp. 378-379）

主人公にとって現実の鍵はユミヨシさんである。メイの体は「夢のように」素晴らしかったが、「彼女自身の幻想と、彼女を含む幻想の、二重の幻想」の中にいた。つまり、アイデンティティーの分断という高度資本主義の病弊の中にあるのであり、本当のメイは何かという「美的葛藤」に答えをくれるものではない。しかし、ユミヨシさんは現実の世界に存在していると主人公は思う。

主人公はユミヨシさんを抱きながら、「眠っている彼女を抱いているのは素敵だった。」と考える。ユミヨシさんが「魚のように」ベッドを出るといふのは、現実的というより退行的方向を示す比喩のようでもあるが、「まるで充電でもしているみたいに」裸で朝の光を浴びるといふ描写は、希望と実在感を感じさせる。（以上、下、p. 318／文庫下、pp. 383-384）

その後、主人公は「注文も締切りもないただの文章」（下、p. 321／文庫下、p. 387）を自分のために書きたいと感じる。それが自分の求めていることだと思う。「ただの文章」とは、広告業界のライターのような高度資本主義社会の一部ではないという意味が込められているのだろう。村上春樹だけでなく、ビートニクの

ような20世紀半ば以降の文学者や若者の時代風俗には、こうした単純な現実を良しとし、それを生活スタイルに求める動きが見られた。『ダンス・ダンス・ダンス』が書かれた80年代には高度成長によって世界規模に発達した資本主義の網の目に絡め取られ、そうした素朴な生き方は存在しにくくなっていた。全世界的な情報網がパソコンやスマートフォンによって個人のミクロな場に浸透した現代は、なおさらであろう。だからこそ、この主人公が高度資本主義の狭間に見いだした「ただの文章」というオアシスに私は共感する。

このように現実感を取り戻したかに見えた主人公だが、最後にまたもや悪夢的な異空間に入り込む体験をする。ユミヨシさんがまた闇が来たと言い、主人公は「どんな理屈も通じない根源的な恐怖」を感じる。だが、主人公は勇気を出してユミヨシさんと二人で歩き出す。そこは羊男のいる元の「いるかホテル」的な場所に間違いないのだが、羊男も彼のいる部屋の明かりも消え、「完璧な闇が狡猾な水のように」二人を包んだ。主人公は「世界の端」に立っていると感じ、「お互いの手のひらからかろうじて温かみを取り合って」暗黒に耐えていた。ユミヨシさんが拾い上げた本には埃が「牛乳の膜のように」積もっている。(以上、下、pp. 327-332/文庫下、pp. 394-400) 春樹作品では所要所で牛乳に関連した比喩やエピソードが語られるが、これは退行的な意味を持っているのではないかと思う。ここでの主人公は、メルツァーのいう「閉所」で、かすかに母親の対象の痕跡にすがっているように見える。

続いて嫌な予感を主人公が感じた後で、ユミヨシさんが壁に吸い込まれて消える。42章「キキの夢」という奇妙な間奏曲的な章では、主人公は壁に消えたキキの何も怖くないという誘いに従って自分も向こう側に行き、「すごく簡単だ」(下、p. 303/文庫下、p. 365)と言う。破壊性に支配された「閉所」が待ち受けているかもしれない退行への誘いを、うかつにも受け入れたのである。しかしユミヨシさんが壁に消えた場面では、自分が「複雑なステップを踏みながら」ここまで来たのは、ユミヨシさんを壁のこちら側にとどめるためだったと主人公は考える。オドリ続けるのはユミヨシさんと共にある彼にとっての美的次元を手に入れるためであり、葛藤の回避と退行は求めるものではないということが、ここで主人公によって確認された。主人公はユミヨシさんを取り戻すために壁を通り抜ける。そして、生物の進化を一望するようなイメージを通過する。主人公は「複雑に絡み合った巨大な自分自身の

DNAを越えた。」(下、p. 334/文庫下、p. 403)と感じる。冒頭のあたりで「いるかホテル」について「遺伝子的後退」(上、p. 7/文庫上、p. 10)だと言う主人公の言葉、五反田君が遺伝子に刻みこまれていると言った破壊性などを連想する表現である。五反田君が落ち込んだ内的「閉所」から主人公が脱出して、生の新たな美的次元を見出したことが、この表現に表れているのである。その直後、暗闇で一人ベッドにいる自分を見出すが、一人ではなく実際にはユミヨシさんがいて、主人公は「あれは本当に夢だったのだろうか？」(下、p. 336/文庫下、p. 405)と自問する。

主人公の体験は謎めいた不確かさに満ちており、解答は与えられていない。6体の白骨があるキキの幻想の部屋をはじめ『ダンス・ダンス・ダンス』は全編が死の雰囲気彩られた物語で、この最後の場面などは特に、混沌を混沌のまま提示しようとする作者の意図が感じられる。それでも最後に主人公が不安を感じながら現実にとどまろうと考え、「うまく現実の空気を震わせることができる」メッセージを選んで、ユミヨシさんに「ヨミヨシさん、朝だ」と囁く(下、p. 338/文庫下、p. 408)場面は肯定的で力強い印象を受ける。キーツの「消極的能力」のように不確かさに耐え、最後は夢を通り抜けて現実に繋がるというメルツァー的な「美的対象」の回復が示されているのである。

おわりに

以上見てきたように、『ダンス・ダンス・ダンス』では、冒頭から強調される主人公の高度資本主義への違和感は、次第に夢と絡み合いながら主人公を引きつける「美しい」女性キャラクターに対する葛藤へとつながっていく。それはメルツァーの「美的葛藤」に相当し、そこからの逸脱はメルツァーの言う「閉所」のような、死につながる閉塞をもたらしてしまうことが、何人かの登場人物のエピソードで示される。最終的に主人公は「美的対象」とともにある単純な朝を見いだして終わる。このように『ダンス・ダンス・ダンス』は、主人公が数多くの夢や夢のような出来事を体験しながら「美的対象」を回復する物語として読むことができるのである。

注

村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス』上・下(講談社、1988年)および文庫版上・下(講談社文庫、2004年の改版の方)をテキストとして使用し、引用後の括弧内に両方のページナンバーを記した。引用部に関しては、両者

に表記などの違いはない。

- 1) Sandra Gosso, ed., *Psychoanalysis and Art: Kleinian Perspectives* (London: Karnac, 2004) p. 169 より私が訳した。原文は以下の通り。
in the beginning was the aesthetic object, and the aesthetic object was the breast and the breast was the world
- 2) *Psychoanalysis and Art*, pp. 149-150 より私が訳した。原文は以下の通り。
…keeping in mind the model of an abrupt escape from a claustrum, we can think of an escape from the simplicity of a computer life, from a two-dimensional life, from a life where things are only what they seem to be and nothing else, from a life of causality and automaticity; escape for the sake of living in another world of experience where the essential thing is the emotions aroused in the subject by the beauty of the world.
- 3) *Psychoanalysis and Art*, p. 150 より私が訳した。原文は以下の通り。
It seems to me that it makes a big difference if in your clinical approach you think in those terms: that is, if you think of the schizoid-paranoid position not as primitive, but as the position in which one retreats in order to protect oneself from the impact of the beauty of the object, from the emotions, from the problems and the questions raised by the impact.
- 4) 加藤典洋編『イエローページ 村上春樹』（荒地出版社、1996年）、川村湊『村上春樹をどう読むか』（作品社、2006年）、酒井英之『『ダンス・ダンス・ダンス』解体新書』（沖積社、2007年）など。

参考文献リスト

- Meltzer, Donald, Meg Harris Williams. *The Apprehension of Beauty: the Role of Aesthetic Conflict in Development, Art, and Violence*. 1988; London: Karnac, 2008.
- . *The Claustrum: an Investigation of Claustrophobic Phenomena*. 1992; London: Karnac, 2008.
- Gosso, Sandra ed.. *Psychoanalysis and Art: Kleinian Perspectives*. London: Karnac, 2004.
- 江藤淳『成熟と喪失 母の崩壊』講談社文芸文庫、1993年。
- キャセツセ, S. F.『入門 メルツァーの精神分析論考 フロイト・クライン・ビオンからの系譜』木部則雄他訳、岩崎学術出版社、2005年。
- 小島信夫『うるわしき日々』講談社文芸文庫、2001年。
- 田中雅史『幻滅からの創造 現代文学と〈母親〉からの分離』新曜社、2013年。
- ビオン, ウィルフレッド『精神分析の方法 I』福本修訳、りぶらりあ選書、法政大学出版局、1999年。
- 福本修『現代クライン派精神分析の臨床 その基礎と展開の研究』金剛出版、2013年。（特に7～9章のメルツァーについての説明）
- 村上春樹『羊をめぐる冒険』講談社、1982年。
- メルツァー, D., M. H. ウィリアムズ『精神分析と美』細澤仁監訳、みすず書房、2010年。（上記 *The Apprehension of Beauty* の翻訳）
- 吉本隆明『『ダンス・ダンス・ダンス』の魅力』栗林良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ02』若草書房、1999年。