

村上春樹 『スプートニクの恋人』 論

徐 忍 宇*

(e-mail: seoiw@hotmail.com)

目 次

1. はじめに
 2. ユートピアという思想
 3. 〈ユートピア〉 文学者としての村上春樹
 4. 観覧車と歴史
 5. 「汚れ」とイニシエーション
 6. 高い塔と分裂
 7. おわりに
-

1. はじめに

『スプートニクの恋人』（1999、講談社、書下ろし）は長編小説としては、村上春樹における「デタッチメント」から「コミットメント」への転換と言われる『ねじまき鳥クロニクル』（第1、2部1994、第3部1995、新潮社）に続く作品であり、「コミットメント」の実践として目された『アンダーグラウンド』（1997、講談社）、『約束された場所で』（1998、文芸春秋）という二つのノンフィクションの出版後、はじめて出された創作としても重要な意義を持つ作品である。しかし、一連のシリアスな作品の流れのなかでの「a weird love story」¹⁾の発行は、多くの論者を当惑させた²⁾。また恋愛小説としての完成度という側面においてもけっして良い評価を得たとは言い難い。村上春樹の作品のなかでもとりわけ『スプートニクの恋人』に対する評価が低いことは、村上春樹関連論文を作品別にまとめた「村上春樹スタディーズ」シリーズにおいても、『スプートニクの恋人』が収録された『村上春樹スタディーズ05』³⁾には他の「作家論・その他」とともにただ一本の論

* 九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程日本社会文化専攻

1) 単行本の帯に記されたキャッチフレーズ

2) その内容については後述する。

文だけが載っていることから裏付けられる。

本論の目的は、小説のなかに潜在する現実世界の断片—北朝鮮・オウム真理教・満州—を綿密に拾い上げることによって、『スポーツニクの恋人』が創作における「コミットメント」の実践として評価される前後の作品（『ねじまき鳥クロニクル』と『神の子どもたちはみな踊る』）とは断絶した、初期作品への回帰的な作品ではなく、両作品と緊密につながる作品として位置づけることである。本論では小説に表れる現実世界の断片をひとつにまとめ、さらにその意義を明らかにするために〈ユートピア〉という概念を援用した。第2節において〈ユートピア〉という概念について念入りに説明を行ったのは、〈ユートピア〉の本質を問うことが、つまるところ「デタッチメント」または「コミットメント」とは何かという問いに対するひとつの答えになり得るからである。それでは、まず〈ユートピア〉とは何かを問うことから論を始めたい。

2. 〈ユートピア〉という思想

理想郷を意味する言葉として、ヨーロッパにおける〈ユートピア〉、アジアにおける〈桃源郷〉などの語があるが、両者がそれぞれ内包する意味は一致するどころか、むしろ対立している。前者の〈ユートピア〉が人工的な理想国家を意味するのに対し、後者の〈桃源郷〉は、字義通りに桃の花が咲き乱れる自然の空間（＝楽園）を表す。これ自体、近代以前におけるヨーロッパとアジアの世界観の違いを端的に象徴すると言えるが、ある意味〈近代〉そのものがヨーロッパの〈ユートピア〉像をなぞる形でつくられたと言っても過言ではない。

〈ユートピアutopia〉はギリシャ語のou（ない）とtopos（場所）の組み合わせ（outopos＝どこにもない場所）からなるトーマス・モアの造語である。トーマス・モアの『ユートピア』に描かれた世界像は、「どこにもない場所」という語義とは対照的に、部分的には今の福祉国家で実現されたものもあれば（勤労時間、整備された都市など）、すでに崩壊した共産主義国家に似ているものもある（私有財産の放棄、市民同士の監視体制）。現在の視点から見ると、トーマス・モアの理想郷はあまりにも現世的であり、ある意味〈反ユートピア〉（＝ディストピア）の趣さえある。

人間の憧れの場所として理想国家、または理想都市を思い描くのは、トーマス・モア独自のものではなく、その2千年前のプラトンの『国家』にまで遡るひとつの文学的伝統である。巖谷国土は〈ユートピア〉文学の代表例として、ルネサンス期における、トマーゾ・カンパネッラの『太陽の都』、17世紀にはフランソワ・ド・フェヌロンの『テレマックの

3) 栗坪良樹・柘植光彦編（1999）『村上春樹スタディーズ05』若草書房

冒険』、18世紀におけるスウィフトの『ガリヴァー旅行記』、19世紀のウィリアム・モリスの『無可有郷だより』、そして20世紀におけるH・G・ウェルズのSF小説やジョージ・オーウェルの『一九八四年』、オルダス・ハクスリーの『すばらしい新世界』などをあげている4)。巖谷によれば、これらの〈ユートピア〉文学における理想国家の姿は、プラトンの『国家』から現代のSF小説にいたるまで驚くほど変わりがなく、以下のような共通点が見出されるという。

- ① 周囲から隔絶された島国であり、たいいていの場合、固い城壁で防御されている。
- ② 町の構造が直交線や円環などの幾何学的な形で整頓されている。
- ③ 川や森などの自然は橋やトンネルなどの土木工事で矯正される。
- ④ 理想の社会ができあがっているので、それ以上の変化・生成の余地がなく、したがって歴史（時間）も消滅する。
- ⑤ その反面、そこに属する人間は時計のように規則正しく、時間割にそって合理的で画一的な生活を営む。
- ⑥ また、人間は機能・職能に還元され、交換可能な存在となる。つまり個性が存在しない。
- ⑦ 黴菌などがなく、衛生観念が行き届いた清潔な社会である。

巖谷があげた代表的な〈ユートピア〉文学のリストを見ると少し困惑せざるを得ない。彼は、日本では一般的に〈ディストピア〉文学として分類されているもの—ほとんどの20世紀の〈ユートピア〉文学—をあえて〈ユートピア〉文学の範疇に入れているのである。巖谷は、そもそも英語の〈utopia〉という言葉自体が、日本で使われているような「理想的」な、「楽園」のような場所という意味より、「ばかげた妄想的な話」や「実現不可能な計画」などの否定的な意味で使われていると言う。念のために辞書を調べると、「理想郷」という意味のほかにも、「空想的な政治体制」、「空想的社会改良計画」、あるいは「最果ての地」などの意味も含まれている5)。他には、「an imaginary place or situation in which everything in society is perfect (社会のすべてが完璧である空想的空間、もしくは状況)」6)とある。元々は「あり得ない」(＝空想的な)場所を意味する言葉が、日本では「そうあるべき」(＝理想的な)場所の意味で使われるようになったようである。つまり、巖谷にとって〈ユートピア〉は元来否定的なニュアンスの言葉であり、〈ディストピア〉文学とは単に「陰鬱な」〈ユートピア〉文学に過ぎず、あえて両者を区別する必要がないと考えているのである。彼によるとサドの作品ですらきわめて「ユート

4) 巖谷国土(2002)『シュルレアリスムとは何か』ちくま学芸文庫、pp.199～203、なお、巖谷の論は基本的に巖谷本人が共同訳したジル・ラビュージュ(1988)『ユートピアと文明 輝く都市・虚無の都市』(紀伊国屋書店)に負うところが大きく、厳密に言えば巖谷独自の論とは言い難いが、本論では彼の簡潔なまとめとユートピアと反ユートピアを区別しないという手法を借りることにした。

5) 『リーダーズ英和辞典』第2版、研究社、pp.2713～2714

6) 『MACMILLAN ENGLISH DICTIONARY』Bloomsbury Publishing Plc 2002,p.1999

ピア的」であり、「ユートピアというものを完璧に構築した場合、そこは地獄に近くなるということ立証」するものであると言う。日本においてこのような言葉の誤用が発生した理由は、おそらくアジアにおける理想郷とは必然的に「桃源郷」のような〈自然〉を含意するものであるからであろう。ちなみに韓国においても〈ユートピア〉という語は「理想郷」あるいは「楽園」など、ほとんど「パラダイス」と同義で使われており、言葉の誤用はアジア共通のものであるといっても差し支えない。巖谷はそもそも〈ユートピア〉が「アジア的なもの」・「自然そのままのもの」を締め出そうとする願望から生まれたものであると述べ、次のように指摘している。

ギリシアはヨーロッパ的なものの防波堤となって、ダリウスを追いはらわなければならなかった。そこでいろんな同盟を結んで、ギリシア都市同士が協力しあって、ペルシア帝国の進出を阻止したわけです。（中略）そのころにプラトンが登場したんですね。そして、彼には守るべきものがあつたわけです。それはギリシアがすでに高度に推しすすめていた理性というものです。知的生命体のあかし、それを象徴する幾何学的に構成された都市。城壁外からの攻撃にそなえる堅固な空間。（中略）単にアジアの軍隊ではない、広い意味でアジア的なものです。それはまず不定形であり、自然に近く、無限にそして旺盛に増殖し繁茂するものです。絶対的な王がいて、その神権に服従している世界ですが、一方で規則性、反復性がない。血みどろであり豪華でありエキゾチックであり金銀財宝に飾られている。要するに得体の知れない魅力的なもので、それによって最終的には侵されてゆく運命にあつたにせよ、そういうものからいつまでも身を守るための防壁としてつくられたのが、どうもユートピアという思想だつたのではないか⁷⁾。

もちろん、ここで言う「アジア的なもの」、「不定形で自然に近い」ものとは、実体としての古代ペルシアを表すわけではない。自然を制御できる力＝合理性なしに古代ペルシアのような帝国は成り立たないし、実際、古代ペルシアの首都であつたスーサやペルセポリスの遺跡を見ると、ギリシアの緒ポリスに負けず劣らずの幾何学的な形の都市であつたことがわかる。むしろ「アジア的なもの」とは、〈ユートピア〉を思い描く者自身の中に秘められたもの、つまりヨーロッパに内在するものでありながら、みずから受け容れがたく思うもの、排除したいと思うものを表す言葉に近い。

すなわち「アジア的なもの」とはヨーロッパの〈影〉の部分なのである。前にあげた様々な〈ユートピア〉に共通する特徴を見ても、そのような排除の原理を確認することができる。①における隔絶した場所、城壁に囲まれた場所、また⑦の「黴菌がない」、「衛生的」な場所という側面からも〈ユートピア〉の排他性は明らかである。これは、文化そのものがその社会に内在する自然的な要素（混沌）を周縁に締め出すことによって成立するとい

7) 同前『シュルレアリスムとは何か』pp.250-252

う、山口昌男の「中心と周縁」論を想起させるものである。

そういう意味では、〈ユートピア〉はすべての文明社会あるいは近代国家の鏡像として捉えることも可能であるが、その中でもとりわけ排他性の強い社会—全体主義国家、社会主義国家、独裁国家、排他的宗教団体など—の鏡像として、より厳密に位置づけることができる。たとえば、かつて「地上の楽園」というプロパガンダを使っていた北朝鮮は、冷戦が終結して20年余経った今では、実在するもつと〈ユートピア〉に近い国家であると言っても過言ではない。

ビッグ・ブラザー

抗日独立運動家出身の「偉大な首領」（金日成）を民族の英雄として今もなお祭り上げている北朝鮮は、北側は鴨緑江という中国との国境線によって囲まれ、南側は軍事境界線（DMZ）によって韓国と隔てられた、事実上の島国であり（そういう意味ではもちろん韓国も島国である）、ある意味世界でもつと隔絶された国である。貧しい封建国家から日本帝国による植民地時代を経て、外部の力による突然の独立を迎えた朝鮮半島では、北朝鮮側も韓国側も一定期間の独裁体制はやむを得ないことだったのかもしれない。外部の影響力を余儀なくされる、資本主義という体制を持つ韓国に比べて、比較的自立的な体制が可能だった北朝鮮においては、朝鮮半島の分断はあくまでも日本帝国の身代わりになされた理不尽な出来事にほかならず、それをもたらしたすべての外部の力は受け容れがたい、排除しなければならない対象となったのである。

ビッグ・ブラザー

「偉大な首領」の指導の下で共産主義が持つ外部性は徹底的に取り除かれ、主体思想という完璧な指導理念が生まれる。完全無欠の指導者と理念が実現された北朝鮮において歴史の発展はすでに成就されたのであり、多様な意見や思想のせめぎ合いなど不必要となる。個々人の行動や思想の自由は完璧な体制に混沌をもたらす危険な要因として捉えられる。体制をそのまま維持することが人間の存在理由であり、個人は体制の歯車として忠実にそれぞれの役割をはたすべく、互いを監視し合わなければならない。このように、北朝鮮の言い分は、民族主義という観点からすると韓国より筋が通っていると言えなくもない。むしろ、北朝鮮の悲劇は、独立後間もなく誕生した共産主義体制が、その住民たちには植民地時代に比べてあまりにも魅力的で理想的なものに映ったことに起因するのかもしれない。

国家規模の〈ユートピア〉は北朝鮮が代表的であるが、小規模の類似した共同体は世界各地に散在している。日本におけるオウム真理教もその一つであろう。オウム真理教はある意味、1960・70年代に流行したカウンター・カルチャーの落し子のようなものである。オウム真理教はヨーガや瞑想などのインドの宗教と雑多な都市伝説や陰謀論の寄せ集めをその宗教的原理にしている集団であるが、インドの宗教が世界中に流行した原因となったのは、言うまでもなく、アメリカのヒッピー文化の影響である。林郁夫の『オウムと私』

(文芸春秋、1998) や村上春樹の『約束された場所で』を読むと、オウム真理教の信者たちがどれほど純粋な動機を持ってそこに集まったのかがわかる。多くの理想主義的な出家者(サマナ)たちは現世の社会的地位や財産を捨て、「サティアン」と呼ばれる隔絶された人工都市に入った。そこでは、ちょうど『ユートピア』の中の国と同じように、全員が「白い」服を着用し、決められた時間割にそってそれぞれの仕事に従事する。余暇の時間は飲酒やテレビなどに費やされることなく、悟りを得るための修行に当てられる。美味を抑えた質素なものを食べ、私有財産を持たない。現世での名前は捨てられ、なお信者同士の性行為も禁止される。修行の段階によって厳格に階級化されるが、その最上部にはもちろぬ^{ビッグ・ブラザー}である麻原彰晃が位置する。オウム真理教の危険性は、その宗教性の欠如にあるのではなく、むしろ世俗化を過度に禁止してしまったことに起因するかもしれない。

でも実を言えば私たちが林医師に向かって語るべきことは、本来はとても簡単なことであるはずなのだ。それは「現実というのは、もともとが混乱や矛盾を含んで成立しているものであるのだし、混乱や矛盾を排除してしまえば、それはもはや現実ではないのです」ということだ。「そして一見整合的に見える言葉や論理に従って、うまく現実の一部を排除できたと思っても、その排除された現実は、必ずどこかで待ち伏せしてあなたに復讐することでしょう」と8)。(傍点引用者)

村上春樹が述べているように、現実世界の混乱や矛盾は、現実世界そのものが不完全な人間によって作り上げられたものである以上避けがたいものである。〈ユートピア〉は、混乱や矛盾の原因を外部の力にもとめ、それを排除して自らは完璧たらんとするがゆえに、大きい危険性をはらんでいると言えよう。

3. 〈ユートピア〉文学者としての村上春樹

これまでの議論を踏まえて考えると、村上春樹の小説が持つ〈ユートピア〉性というものが浮かび上がってくる。最新作の『1Q84』がジョージ・オーウェルの『一九八四年』を下敷きにしていることは言うまでもないが、『ねじまき鳥クロニクル』が1984年を舞台にしているのも、オーウェルの『一九八四年』を念頭においてのことであったと作家本人が語っている9)。「アフターダーク」でも、東京をほうふつさせる都会の深夜風景が、代表的な〈ユートピア〉映画の「アルファヴィル」(ジャン＝リュック・ゴダール、1965年作)に喩えられ、描かれている。

8) 村上春樹『約束された場所で』「文芸春秋」、1994年4月号～11月号に掲載、単行本は1998年11月に同社で発行、p.329

9) 「特集 村上春樹ロングインタビュー」『考える人』、2010年夏号、p.58

さらに、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』における「世界の終り」と「ハードボイルド・ワンダーランド」という二つの世界は、前者がトーマス・モアの『ユートピア』的な世界というなら、後者は『一九八四年』的な反〈ユートピア〉¹⁰⁾であり、二つの対照的な〈ユートピア〉像になっている。とりわけ、「世界の終り」の部分は、小説に添付されている村上春樹本人作成の地図からして、『ユートピア』の1518年版の挿画に酷似している。「世界の終り」は「ユートピア」のような島国ではないが、周りが高い壁に囲まれた事実上の島であり、その他にも個性を持たない、職能などに記号化された住民や彼らの規則的な生活、農業中心の仕事など、多くの共通点を持つ。

注目に値するものは、「デタッチメント」から「コミットメント」への転換として位置づけられた『ねじまき鳥クロニクル』を前後にして、作品に描かれている〈ユートピア〉像のあり方にあきらかな断層が存在するということである。たとえば、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』の「僕」が「世界の終り」に留まるという結末からも分かるように、「コミットメント」への転換以前の村上春樹は現実世界の矛盾と混沌を〈排除〉した〈ユートピア〉的な世界に同情的な立場をとっていた。一方、それ以降の小説における〈ユートピア〉は明らかに否定的な意味での〈ユートピア〉、いわゆる〈ディストピア〉としての〈ユートピア〉になっていることが分かる。

より広義にいえば、村上春樹の小説における「あちら側」が、巖谷が提示した〈ユートピア〉文学の特徴と重なりあう部分が多く、村上春樹の作品の大半が〈ユートピア〉文学であるといっても過言ではない。あるインタビューの中で、村上春樹は「僕はweird story (奇妙な物語) を好んで書きます。どうしてかわからないけれど、そういうweirdnessにととても惹かれるんです」¹¹⁾と語っているが、「weird story」と言えば、『スプートニクの恋人』の発行当時、帯に印刷されたキャッチフレーズ、「a weird love story」が連想される。なぜ「奇妙な物語」、「奇妙なラブ・ストーリー」という表現の代わりに、英語の「weird」にこだわっているのか。もちろん「weird」が持つニュアンスを重視するためであろうが、辞書を確認してみると、「この世のものとも思えない」¹²⁾という意味が目につく。作家が特にこの意味を念頭においていることは本文中の「物語というのはある意味では、この世のものではないんだ。本当の物語にはこっち側とあっち側を結びつけるための、呪術的な洗礼が必要とされる」(傍点引用者)という台詞からも裏付けられる。つまり、「weird」＝「あちら側の」なのである。なお、「weird」＝「この世のものとも思えない」という

10) この論では巖谷にならい、基本的には〈ユートピア〉と〈ディストピア〉(＝反ユートピア)を区別しないが、この場合は両者の対照性を強調するためにあえて区別した。

11) 「アウトサイダー」『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』〈文芸春秋、2010〉に収録。なお、原文のインタビューはhttp://www.salon.com/books/int/1997/12/cov_si_16int.html参照。

12) 同前『リーダーズ英和辞典』p.2789、(村上春樹は色んなエッセイの中で同辞書への愛着を語っている)

語が〈ユートピア〉の語源的意味である「どこにもない場所」とも符合しているのも見逃してはならない。

『スポーツニクの恋人』は、新しいミレニアムを迎えた世紀末の年、1999年4月に発行された。前作はノンフィクションの『約束された場所で』であるが、「書き上げてから一年以上かけて、何十回か書き直してる」¹³⁾と述べていることからすると、ほぼ同時期に書かれたものと考えて差し支えない。小説としては短編集『レキシントンの幽霊』（1996）の次の作品となるが、この短編集には1990年代前半から半ばまで書かれたものをまとめたものなので、事実上『ねじまき鳥クロニクル』が前作となる。地下鉄サリン事件の被害者たちをインタビューした『アンダーグラウンド』、そして同事件の加害者側であるオウム真理教の信者たちをインタビューした『約束された場所で』というシリアスなノンフィクション作品の後で発表されたこともあって、『スポーツニクの恋人』に対する評価は決して良いものではなかった。

渾身の力を振り絞ったような長編のあと、胃にもたれた料理のあとのデザートのように、あるいは次の皿の前の軽い口直しのように、ステレオタイプな装いを凝らした物語を読者へのサービスとして提供する。そんな余裕のスタンスが感じられる作品なのだが、その口当たりが良いはずのステレオタイプが、洗練からひどくズレた苦さを湛えている。何か痛ましくグロテスクなまでに、陳腐なのだ。素材が朽ちている¹⁴⁾。

『スポーツニクの恋人』は社会的に大きな事件を題材とするのでも歴史性を意識するのでもなく、かつての村上春樹を思わせるような、狭く限定された世界・人間関係を扱う作品だった。（中略）アメリカから帰国後、あれほど頻繁に語られたコミットメントはどこへ行ってしまったのだろうか。『アンダーグラウンド』と『約束された場所で』は村上のそのような意図の実現だった。そこでは、成功だったのか失敗だったのかは別にして、明らかな社会への架橋が試みられたのだった。ところが、そんなデタッチメントからコミットメントへの移行はどうなったかと訝しく思うほど『スポーツニクの恋人』は孤独の陰影が濃くなってきている¹⁵⁾。

前者の清水は、『ノルウェイの森』と『国境の南、太陽の西』の流れを汲む恋愛小説としてこの作品を批判しており、後者の吉田は、それまでの作家の軌跡にそぐわない、「コミットメント」の欠如を問題にしている。すなわち、大衆性と社会性の両方において『スポーツニクの恋人』は批判を受けたのである。とりわけ、清水の「何か痛ましくグロテスクなまでに、陳腐なのだ」という批判はいくぶん納得できるところがある。まず前作『ねじまき鳥クロニクル』ではほとんど見当たらなくなっていた固有名の転倒—登場人物の名前は記号化され、その代わりにブランド名や大衆文化などにおける固有名が頻出する—が再び回帰しており、小説の内容においても『ノルウェイの森』におけるレズビアンのエピソードや従来の短

13) 「ロングインタビュー 物語はいつも自発的でなければならない」『広告批評』、1999年10月号、p.69

14) 清水良典「作者の〈闇＝病み〉の深さ 村上春樹『スポーツニクの恋人』」「すばる」、1999年7月号

15) 吉田春生（2001）『村上春樹とアメリカ』彩流社、pp.199～200

編「人食い猫」、「野球場」、「鏡」などにおける様々なモチーフが反復されている。

しかしここまでならただ「陳腐」なだけであって「グロテスク」な印象を与えたりはしない。この小説が読者に好感を与えないもっとも大きな原因は、おそらく斬新なストーリーの欠如にある。従来の村上春樹の小説においても、整合性の欠如はしばしば批判の的になっていた。小説には必ず謎が提示され、それが読者側には丁寧に説明されることなく、主人公だけに突然その答えが与えられる。これは村上春樹の小説の定型ともいえるものであるが、綿密に練られたメタファーと奇抜なエピソードなどによってそれが補われていたのである。しかし、この小説で問題になるのは、ただの整合性の欠如ではなく、プロットの決定的な部分がそっくり抜け落ちている部分である。すなわち、小説の起承転結の「転」にあたる箇所がなく、「結」となる部分も非常にあいまいな形で描かれていて、それが読者側に消化不良感を与えているのである。

小説は「22歳の春にすみれは生まれて初めて恋に落ちた。広大な平原をまっすぐ突き進む竜巻のような激しい恋だった。これは行く手のかたちあるものを残らずなぎ倒し、片端から空に巻き上げ、理不尽に引きちぎり、完膚なきまでに叩きつぶした。そして勢いをひとつまみもゆるめることなく大洋を吹きわたり、アンコールワットを無慈悲に崩し、インドの森を気の毒な一群の虎ごと熱で焼きつくし、ペルシャの砂漠の砂嵐となってどこかのエキゾチックな城塞都市をまるごとひとつ砂に埋もれさせてしまった」¹⁶⁾という仰々しい文章で始まる。これほどの出だしであれば、マーガレット・ミッチェルの『風と共に去りぬ』並みの波乱万丈な展開が期待されるが、もちろん南北戦争に相当する話は現れず、その代わりにすみれの恋の相手として南北に分断された国、韓国の国籍を持つ、在日の女性ミュウが登場するのみである。大学を自主退学して作家修行に専念していたすみれは、17歳年上のミュウと出会い、恋に落ちる。ミュウはある不思議な体験によってピアノを弾く能力と性欲を失った女性である。ミュウとともに働くようになって以来、すみれは女性らしい姿に変貌するが、文章がいついっさい書けなくなる。二人は仕事でヨーロッパを回る途中、ギリシャのある島で休暇を過ごすようになる。そこですみれは自分の胸を打ち明け、ミュウに性的な接近を試みるが、観覧車の出来事で性欲を失ったミュウはそれを受け入れることが出来ない。その翌日の朝、ミュウはすみれが「煙のように」いなくなってしまったことに気づく。小説はすみれに思いを寄せている小学校の教師「ぼく」によって語られる。ミュウからすみれの失踪を知らされた「ぼく」は、島に渡り搜索を開始するが、手がかりはいっさい見つからない。2日目の夜、「ぼく」は音楽の音で目が覚め、それに導かれて山を登る。そして突然、すみれが「あちら側」に行ってしまったことに気付くのである。

16) 村上春樹 (1999) 『スプートニクの恋人』講談社、P.7、なお、テキストとしては講談社文庫版 (2001) を使用した。

以上のあらすじを見ればわかるように、『スポーツニクの恋人』には慣習的な恋愛小説—前作『ノルウェイの森』や『国境の南、太陽の西』のような小説—で見ると斬新なストーリーが欠けている。小説の主人公はその恋の相手に出会って間もなく、小説の中から姿を消してしまうのである。しいて言えば、すみれの失踪そのものが小説のクライマックスになろうが、彼女がどのような方法で姿を消したのか、またどこに行ってしまったのかは説明されておらず、迷宮入りのままで小説が終わってしまうのである。村上春樹自身も『スポーツニクの恋人』は「ストーリーで考えていくと、これはどこにも行かない小説」¹⁷⁾であると認めている。しかし、構成上の破綻が意図されたものである以上『スポーツニクの恋人』の読解においては表層的な内容から一旦離れ、作品のなかに散在する手がかりを一つひとつ丁寧に拾いあげてみなければならない。

4. 観覧車と歴史

『スポーツニクの恋人』における最大の謎は、いうまでもなく、すみれの失踪である。なぜすみれは姿を消し、どこに行ってしまったのか。その失踪は結果的にすみれに良いことであったか、それとも悲劇的な出来事であったか。「ぼく」が言う「あちら側」は具体的にどのような場所なのか。もちろん小説にまったく説明がないわけではない。「ぼく」の仮説という形で次のような説明が用意されている。

ぼくは思い切ってひとつの仮説をたててみる。

すみれはあちら側に行ったのだ。

それでいろんなことの説明がつく。鏡を抜けて、すみれはあちら側に行ってしまったのだ。おそらくあちら側のミュウに会いに行ったのだ。こちら側のミュウが彼女を受け入れることができない以上、それはむしろ当然の成りゆきではないか？

彼女は書いている—ぼくは記憶をたどってみる。「それでは衝突を避けるためには、わたしたちはどうすればいいのだろうか？論理的に言えば、それは簡単だ。夢を見ることだ。夢を見つづけること。夢の世界に入って出てこないこと。そこで永遠に生きていくこと」（傍点原文）¹⁸⁾

すみれが姿を消した直接的なきっかけが、ミュウに性的な接触を拒まれたことであった以上、「あちら側のミュウに会いに行ったのだ」という上の説明は当然すぎる感がある。前述したように、ミュウは「あちら側」に性欲を残してきた人物なのである。問題は、もう一人の

17) 同前「ロングインタビュー—物語はいつも自発的でなければならない」、p.59

18) 同前『スポーツニクの恋人』p.251

ミュウがいる「あちら側」とはどういう場所なのかの説明されていないところである。ミュウがすみれを受け入れることができなかつたのは、観覧車の中で起きた奇妙な体験が原因となっている。ミュウはフランスの音楽院に留学中、父親にある商談をまとめるように頼まれて、フランス国境近くのスイスのある町でひと時を過ごす。そんなある日、偶然遊園地の観覧車に乗ったまま、置き去りにされる事件が起こる。そのとき双眼鏡で自分のマンションの部屋を眺めるが、そこで自分を付きまとっていたフェルディナンドという男と淫らな性交を行っているもう一人の自分を目撃することになる。その光景に大きいショックを受けたミュウは、「あちら側」と「こちら側」とに引き裂かれた半分だけの存在となり、その印として髪の毛が全部真っ白になる。また二度と性欲を感じることも、ピアノを弾くことも出来なくなる。

拙論「分裂と統合—『ねじまき鳥クロニクル』論」¹⁹⁾では、分裂というテーマを、主に皮剥ぎのモチーフとラカンがいう〈去勢〉の〈排除〉という概念を用いて分析を行った。

『スポーツニクの恋人』においても、ミュウの場合のように、分裂が重要なテーマとなっている。この作品における分裂が『ねじまき鳥クロニクル』における分裂と連続性を持つということは、ミュウの観覧車事件においてもひそかに暗示されている。つまり、ミュウが観覧車に閉じ込められていることを誰かに知らせるために、財布を地上に落す場面があるが、そのときミュウの所持品としてあげられた「果物の皮を剥くためのアーミーナイフ」(p.230、傍点引用者)がそれである。アーミーナイフは、「夕食をとる」(p.223)のために「3ブロックしか離れて」(p.231)いないレストランに行くときに、ミュウのような淑女が所持するものとしてはいささか違和感がある。現にミュウは寒さをしのぐためのカーディガンすら忘れて出かけたのである。やはりアーミーナイフは『ねじまき鳥クロニクル』との連続性、すなわち〈排除〉と〈分裂〉の相関関係を暗示するための機構として捉えたほうがいい。しかし、『スポーツニクの恋人』における〈排除〉は、精神分析理論における〈排除〉—〈去勢〉の〈排除〉よりは、前に述べた〈ユートピア〉における「排除」(＝排他性)、または前傾の引用文で村上春樹が述べた「混乱と矛盾」の「排除」に近い。端的に言えば、「汚れ」の〈排除〉なのである。ミュウが自分の部屋を覗いて髪の毛が真っ白になるほどショックを受けたのは、自分のドッベルゲンゲルを目撃したからでも、またフェルディナンドとの性行為を目撃したからでもない。それがショックだったのは「それはわたしを汚すことだけを目的として行われている意味もなく淫らな行為」だったこと、つまりそれが外部(フェルディナンド)による「汚れ」を象徴する場面であったからである。観覧車事件と〈ユートピア〉との関連は、『アフターダーク』で語られる、〈ユートピア〉映画「アルファヴィル」についての言及からも裏付けられる。

19) 徐忍宇(2011)「統合と分裂—『ねじまき鳥クロニクル』論」『日本文学論集』第37号、日本近代文学会九州支部、参照

「アルファヴィルでは、人は深い感情というものをもってはいかないから。だからそこには情愛みたいなものはありません。矛盾もアイロニーもありません。ものごとはみんな数式を使って集中的に処理されちゃうんです」

カオルは眉を寄せる。「アイロニーって？」

「人が自らを、または自らに属するものを客観視して、あるいは逆の方向から眺めて、そこにおかしみを見いだすこと」²⁰⁾

ここで村上春樹は浅井マリの口を借りて、「アルファヴィル」という〈ユートピア〉の特徴が「矛盾もアイロニー」もない場所であること、また「アイロニー」とは「人が自らを、または自らに属するものを客観視して、あるいは逆の方向から眺めて、そこにおかしみを見いだすこと」であると語っている。とりわけこのアイロニーの定義は、大学一年生による一般的な定義というよりは、むしろミュウの観覧車事件についての簡略な説明に相応しく思われる。ミュウが観覧車に乗ろうと思った理由は、最初から「観覧車の中から私のアパートメントを眺めてみよう—いつもとは逆に」（傍点引用者）と思ったからである。すなわち、ミュウが観覧車に乗ったのは「人（ミュウ）が自ら（もう一人のミュウ）を、または自らに属するもの（ミュウのアパートメント）を客観視して、あるいは逆の方向から眺める」ためであったのである。

しかし、ミュウはそのような「アイロニー」、あるいは「汚れ」を直視することに耐え切れず、「あちら側」の自分を〈排除〉してしまう。つまり、「あちら側」の「混乱と矛盾」、あるいは「矛盾とアイロニー」を切り捨てた〈ユートピア〉の住人になるのである。⑥でもあげたように、〈ユートピア〉の人間は機能・職能などに還元され、交換可能な記号となると述べたが、ミュウに固有名が与えられず、ギリシャ語の μ （ミュウ）のような記号性を強調した愛称が与えられたのも、彼女が〈ユートピア〉の住人であることを裏付ける。彼女はすみれに仕事を勧誘した理由を聞かれ「わたしは昔から人を顔で判断することにしているの」と答えるが、これもやはり人間の深層における「混乱と矛盾」を排除し、表層＝記号に還元していく〈ユートピア〉的な一面を表しているといえる。また、ミュウの真っ白な髪の毛は、そのような「汚れ」や「混乱と矛盾」を排除した潔白な状態を象徴する。このように考えると、既婚者であり同性愛どころか性欲そのものを持たないミュウが、なぜ十七歳年下のすみれに惹かれたのかが説明できる。すみれは「汚れ」を経験したことがない処女、つまり純潔と潔白を象徴する存在だったのである。冒頭で述べたように、〈ユートピア〉においては歴史の発展が頂点に達しているのも、それ以上の変化・生成、つまり歴史は存在しない。逆にいえば、歴史とは常に変化・生成する、「矛盾とアイロニー」に満ちたものである。ミュウの観覧車での出来事が象徴するのもそのような「矛盾とアイロニー」に満ちた「歴史」なのかもしれない。たとえば、次のように脈絡もなく現れる「彼ら」という語は、それを裏

20) 村上春樹（2004）『アフターダーク』講談社、p.89、なお引用は講談社文庫版（2006）から

付ける手がかりとなっている。

どんなことにだって語るべきときがあるのよ、とわたしはミュウを説得する。そうしないと人はいつまでもその秘密に心を縛られ続けることになる。

わたしがそう言うと、ミュウは遠くにある風景を眺めるように、わたしを見る。彼女の瞳のなかで何かか浮かび上がり、ゆっくりと沈んでいく。彼女は言う、「ねえ、わたしの側には清算すべきものなんてもう何もないのよ。清算するのは彼らであって、わたしじゃない」(p.218)

ミュウはその異様な情景から目をそらせることができなかった。ひどく気分が悪かった。喉がからからに渴き、唾を呑み込むこともできない。そして吐き気がした。なにもかかが中世のある種の寓意画のようにグロテスクに誇張され、悪意に満ちて感じられた。ミュウは思った。彼らはわたしにそれをわざと見せているのだ。彼らは私が見ていることをちゃんと知っているのだ。でもミュウは目をそらせることができなかった。(p.235、傍点引用者)。

5. 「汚れ」とイニシエーション

『スプートニクの恋人』の中には、観覧車、人工衛星、すみれの父の鼻のDNA、ブーメラン、竜巻、すみれの夢のなかの螺旋の階段など、円環や螺旋のイメージが遍在している。円環・螺旋のモチーフは主に死と再生の象徴として用いられる場合が多い²¹⁾。死と再生の永劫運動は、一見無限に繰り返される反復運動をイメージしがちであるが、すみれが「帰ってきたブーメランは、投げられたブーメランと同じものではない」(p.214)と語っているように、それは同一状態の反復ではなく常に新しい誕生を意味する。そういう意味で、あらゆる死と再生のイニシエーション(通過儀礼)は歴史の鏡像(入れ子)として存在するのかもしれない。すみれもミュウが属する「あちら側」=〈ユートピア〉を1回通過して再び「こちら側」に帰還する。つまり、村上春樹のほとんどの小説がそうであるように、『スプートニクの恋人』もすみれにおけるイニシエーションの物語なのである。それはすみれが「あちら側」に行く前に残した「文書1」における次のような独白からも確認することができる。

わたしはミュウを抱き、彼女に抱かれたいと思う。わたしは既にあまりに多くの大事なものを明け渡してきた。わたしはこれ以上、彼らに何も与えたくない。今からでもまだ遅くはない。そのためにはわたしはミュウと交わらなくてはならない。彼女の身体の内側にまで入ってしまわなくてはならないのだ。彼女にわたしの身体の内側にまで入ってもらいたいのだ。貪欲なぬめぬめとした二匹の蛇のように。(p.213)

21) アト・ド・フリース(1984)『イメージ・シンボル事典』大修館書店

すみれはミュウとの交わりを2匹の蛇が互いの内側に入る様子に喩えているが、これが連想させるのは、いうまでもなく、みずからの尻尾をくわえた蛇、ウロボロスである。2匹の蛇が互いの内側に入るには互いの尻尾を飲み込むのが唯一の方法なのである。蛇そのものが脱皮を繰り返して成長していく死と再生の象徴であるように、ウロボロスもやはり死と再生、無限性などを象徴する。

注意すべきことは、上の文章においても指示対象を持たない「彼ら」が再び現れているところである。すみれが言う「彼ら」はいったい誰のことなのか、それはミュウにおける「彼ら」と同一の対象を指示しているのか。これについては後述することにして、まずすみれにおける死と再生のイニシエーションの問題に立ちかえることにする。従来の村上春樹の小説におけるイニシエーションのモチーフは、主にエディプス・コンプレックスや〈去勢〉などの精神分析理論の概念を想起させるものであったが²²⁾、それは小説の主人公たちがほとんどの場合、男性であったことと深く関係している。男性の性的な成長は成長以前と以降の断絶を裏付ける肉体的な印がほとんど存在しない。したがって、肉体的な印の不在の代わりに隠喩的なイニシエーションによって男性の成長は根拠付けられる。

それに対して、女性の成長は、子供から受胎可能な女の子へ成長する際の月経、また女の子から大人の女性に変貌する処女の喪失など、より即物的であり、肉体的な印に根拠付けられたものである。なお、この二つのイニシエーションの共通点は、両方とも「血が流されなくてはならない」という点、すなわち、両方とも「汚れ」として捉えられるという点にある。『スポーツニクの恋人』にはすみれの月経についての記述はないが、処女の喪失については、小説の前半で作家としての成熟に関する会話の中で暗示的に表れている。

(前略) 門が出来上がると、彼らは生きていた犬を何匹か連れてきて、その喉を短剣で切った。そしてそのまだ温かい血を門にかけた。ひからびた骨と新しい血が混じりあい、そこではじめて古い魂は呪術的な力を身につけることになる。そう考えたんだ。(p.26)

「ぼく」は小説を完成する行為を「門」に血をかける儀式に喩えている。この比喩にすみれの処女の喪失が含意されていることはいうまでもない。犬の喉を短剣で切る場面は、むしろ少年における〈去勢〉を想起させる側面もあるが、女性における「汚れ」は、男性の〈去勢〉にあたるものであると捉えると違和感はない。また、このあとに続く、「わたしには性欲だってないのよ」というすみれの台詞から、小説家としての成熟と女性としての成熟(汚れ＝処女の喪失)が相同的に結びついて語られていることがわかる。すみれの成長物語はそのまま一種の物語論として解釈可能になっているのである。そもそもなぜすみれは22歳という年齢になるまで処女を守っていたのか(あるいはなぜ性欲を持たなかったのか)。そ

22) 同前「統合と分裂—『ねじまき鳥クロニクル』論」参照

れに対する答えもやはり小説に関する内容と重なっている。小説の冒頭には、すみれがもっとも好んでいた作家としてジャック・ケルアックの話が出てくる。すみれはケルアックの「小説の登場人物みたいにワイルドでクールで過剰になれる」ために真剣に思い悩んでいたと語られ、次のような『ロンサム・トラヴェラー』²³⁾中の「山上の孤独」の一節が引用されている。

人はその人生のうちで一度は荒野の中に入り、健康的で、幾分は退屈でさえある孤独を経験するべきだ。自分がまったくの己れ一人の身に依存していることを発見し、しかるのちに自らの真実の、隠されていた力を知るのだ。(p.10)

すみれはこのような孤独で現実世界と隔絶された世界に閉じこもって「毎日山の頂上に立って、ぐるっと360度まわりを」見まわして、あとは「好きなだけ本を読み、小説を書く」生活が「まさにわたしの求めている人生」であると語る²⁴⁾。これは端的にいうと、現実世界の「混乱や矛盾」が排除された一種の文学的〈ユートピア〉であり、作家の村上春樹に還元して言えば、「デタッチメント」の世界である。前に引用した吉田の批判—「『スプートニクの恋人』は社会的に大きな事件を題材とするのでも歴史性を意識するのでもなく、かつての村上春樹を思わせるような、狭く限定された世界・人間関係を扱う作品だった。

(中略)ところが、そんなデタッチメントからコミットメントへの移行はどうなったかと訝しく思うほど『スプートニクの恋人』は孤独の陰影が濃くなってきている—は、おそらくこのようなすみれの願望が小説全体を貫いているという判断からのものであろう。しかし、すみれの孤独癖、言い換えれば、文学的〈ユートピア〉志向はあくまでも物語の出発点として設定されている。

孤独癖あるいは人間嫌いの傾向を英語でmisanthropyというが、男嫌いを意味する「ミサンドリー (misandry)」は本来この孤独癖 (misanthropy) という語と同義である。この語源的な事実からもわかるように、現実世界の「混乱や矛盾」を排除しようとする孤独癖と「汚れ」 (= 処女の喪失) を恐れる傾向は同一の根を持つのである。したがって、すみれが「血が流されなくてはならない」という教訓を実行するためにミュウを選んだのは、ある意味自然な成り行きではあるが、その目的とは矛盾する場違いな選択だったのである。すみれの〈ユートピア〉志向を裏付けるもう一つの手がかりは、ほかでもない、「すみれ」という名前である。

「すみれ」という花の学名はmanshurica、すなわち「満州」である。様々な作品の中で満州を題材にし、しかも前作『ねじまき鳥クロニクル』ではもっとも重要な題材として満州

23) 日本語版は中上哲夫 (1996) 『孤独な旅人』新宿書房、なお、引用文の中上訳は「何人も一度も健康を体験することなくして人生を渡っていくべきではない、荒野での退屈な孤独ささえも意味がある、自分自身を発見しただひとり自分自身を頼りその結果真のそして隠れた力を学ぶのだ」

24) 同前『スプートニクの恋人』p.10

国を用いた村上春樹が、「満州」という学名に気づかずに偶然「すみれ」という名前をつける可能性はほとんどゼロに近い。満州国が五族協和の王道楽土を理念とする理想国家＝〈ユートピア〉を目指し、現に満州国に移住した日本や朝鮮の人々が夢見ていたのはそのような〈ユートピア〉であった²⁵⁾ことは周知の通りであるが、注目すべきことは、村上春樹がオウム真理教と満州国の間に次のように共通点を見出していることである。

唐突なたとえだけれど、現代におけるオウム真理教団という存在は、戦前の「満州国」の存在に似ているかもしれない。一九三二年に満州国が建国されたときにも、ちょうど同じように若手の新進気鋭のテクノクラートや専門技術者、学者たちが日本での約束された地位を捨て、新しい可能性の大地を求めて大陸に渡った。彼らの多くは若く、新しい野心的なヴィジョンを持ち、高い学歴と優れた才能を持っていた。しかし日本という強圧的な構造を持つ国家の内側にいるかぎり、そのエネルギーを有効に放出することは不可能であるように思えた。だからこそ彼らは世間のレールからいったんはずれても、もっと融通のきく、実験的な新天地を求めたのだ。そういう意味では—それ自体だけをとってみれば—彼らの意志は純粹であり、理想主義的でもあった。おまけにそこには立派な「大義」も含まれていた。「自分たちは正しい道を進んでいるのだ」という確信を抱くこともできた。²⁶⁾

『スポーツニクの恋人』がオウム真理教の信者たちをインタビューした『約束された場所で』とほぼ同時期に書かれた作品であることは前にも述べた。村上春樹がオウム真理教の信者たちとの会話で得られた省察を『スポーツニクの恋人』にも反映していることは、すみれという名前からも明らかになるのである。満州国やオウム真理教という〈ユートピア〉に駆けつけた純粋な意志も持つ多くの若者と、〈ユートピア〉の住人であるミュウに惹きつけられたすみれとを重ね合わせることは、それほど難しいことではない。前にも述べたように、〈ユートピア〉の住人の特徴は交換可能性・記号性にある。村上春樹の小説においては、このような記号性＝交換可能性は「トニー滝谷」の場合のように、しばしば他人の洋服を譲り受けるエピソードとして表れる。人間が身体の数値という数値に還元されるのである。ミュウと共に働くようになったすみれは、ミュウの友達が着ていた洋服を譲ってもらう。そして、彼女が本来そなえていた個性を失い、急速に記号化していく。わずか三週間ぶりに彼女と再会した「ぼく」が、「彼女はほとんどありのままの姿を世界にさらしていた。でもどういいうわけか、すみれの姿が最初うまく見分けられなかった」とつぶやくほどである。すみれ自身にも「ミュウと寄り添うためには、わたしは極端に身軽になる必要がある。思考するという基本的な行為すら、わたしにはけっこう重荷になってしまう」と自覚する。前に引用した「わたしは既にあまりに多くの大事なものを明け渡してきた。わたしはこれ以上、彼らに何も与えたく

25) 山室信一 (1993) 『キメラ 満州国の肖像』中公新書、など参照

26) 同前『約束された場所で』 p.326

ない」というすみれの台詞は、〈ユートピア〉に自我を譲り渡し、自らは思考することすら止めてしまったことへの抵抗を表し、「彼ら」とは〈ユートピア〉的状況そのものとそこに属している人々を表す総称であろう。

そう考えると、すみれはミュウと恋に落ちた時点ですでに本来いるべき場所（こちら側）から離れ、「あちら側」に渡ったことになる。2人が休暇を過ごしたギリシャの島は、それ自体日本から遠く離れた「あちら側」であり、外部世界を排除した2人だけの〈ユートピア〉なのである。しかし、〈ユートピア〉の中で急速に記号化されつつも、すみれは「これ以上、彼らに何も与えたくない」と抵抗をつづけ、「人が撃たれたら血は流れるものだ」と現実世界の混乱や矛盾＝汚れをありのまま受け入れようと努める。「そのためにはわたしはミュウと交わらなくてはならない」と決意するのは、ミュウとの性的交渉を試みることによって「汚れ」の受容を実行に移すためのものである。そして、ミュウに性的交渉＝「汚れ」を拒まれたことを機に、すみれはその島（あちら側）から姿を消し、さらなる「あちら側」に移ってしまったのである。「あちら側」のさらなる「あちら側」とはいったいどこなのか。もちろんその「あちら側」の世界は、トルコ軍＝「アジア的もの」によって串刺しにされ血を流し、銅像になってからもかめめの糞をかけられるギリシャの島の英雄のように、現実世界の「混乱や矛盾」による「汚れ」を経験する場所である。逆説的な話であるが、後者の「あちら側」が示している場所は、ほかでもない「こちら側」なのである。すみれの失踪が意味するのは本来の意味での失踪ではなく、「あちら側」からの帰還であり、「文書1」の最後の文章が意味するのもそれである。

この文章は自分自身にあてたメッセージだ。それはブーメランに似ている。それは投げられ、遠くの闇を切り裂き、気の毒なカンガルーの小さな魂を冷やし、やがてわたしの手の中に戻ってくる。帰ってきたブーメランは、投げられたブーメランと同じものではない。わたしにはそれがわかる。ブーメラン、ブーメラン。(p.214)

冒頭でも少し触れたが、〈ユートピア〉の起源はトーマス・モアの『ユートピア』ではなく、プラトンの『国家』である。トーマス・モアはルネサンス期におけるギリシャ文化への探求の中でそれを再発見しただけである。そして『国家』における〈ユートピア〉像は、ペルシア戦争を背景に古代ペルシアが象徴する「アジア的なもの」に対抗してギリシャの「合理的なもの」を守ろうとする願望から生まれたものであると前にも述べた。そういう意味で、すみれとミュウが滞在したトルコ国境に近いギリシャの島は、〈ユートピア〉の起源とも言える場所であり、〈ユートピア〉そのものなのである。そして、それと国境を接しているトルコは、「アジア的なもの」、あるいは「混乱と矛盾」、「変化・生成」、「歴史」を象徴する場所なのである。つまり、すみれが向かった「あちら側」は、ギリシャの島の「あちら側」としての「トルコ」を示しているとも言い換えられる。すみれはあたかもブーメランのよう

に、ミュウと出会ったことによって一回「あちら側」＝ギリシャの島＝〈ユートピア〉にわたり、またそのさらなる「あちら側」としての「こちら側」＝「トルコ」＝「アジア的なもの」＝「歴史」に帰還したのである。

6. 高い塔と分裂

以上の議論を踏まえて考えると、小説に挿入された「人食い猫」のエピソードが含意するものが明らかとなる。飼い主が心臓発作で突然死んでしまい、閉ざされたマンションの中に残された猫たちは、飢えに耐えず飼い主の死体を貪るようになる。ここで閉ざされたマンションは外部の「汚れ」を排除した隔絶された〈ユートピア〉を表し、猫たちはその〈ユートピア〉が掲げた理想なり理念なりである。そして死んだ飼い主はその〈ユートピア〉を成立させた英雄または生命力を意味する。金日成も麻原彰晃も最初は人を惹きつける何かを持っていたのである。しかしその何かが一たび消滅し、外部との疎通を持たなくなった〈ユートピア〉の理想や理念は、かえって人間に危険をもたらす「人食い猫」になるのである。

すみれが残した「文書1」のなかに〈すみれの夢〉の話が出てくる。すみれは死んだ母に会うために螺旋階段を上って「高い塔のてっぺん」に到達する。しかし、そこに着いた瞬間、「母親の姿は穴の奥に引きこまれて」消えてしまう。すみれは母親と引き裂かれたまま、高い塔の頂上に1人で取り残されてしまうのである。この螺旋形の高い塔が連想させるのは、いうまでもなく、「創世記」におけるバベルの塔の話である。バベルの塔の話は、前掲「分裂と統合—ねじまき鳥クロニクル」でも言及したギリシャ神話のマルシュアス物語と同一のメタファーを持つ物語である。すなわち、両方とも神の全能性に挑戦した者は、必ず〈分裂〉という神の復讐をうけるというメッセージが含意されているのである。マルシュアスは皮を剥ぎ取られたが、バベルの塔を建てた民たちは言葉を分裂させられ、「全地にちらされる」のである。ミュウが観覧車の出来事以来韓国語を勉強することになったこと、また、すみれがミュウと共に働くようになってから最初にさせられたのは、イタリア語の勉強だったことを思い出せば、作家がバベルの塔の話を意識していたことが明らかとなる。さらに、同じく「分裂と統合—ねじまき鳥クロニクル」でも述べたように、母胎回帰願望とは、母との自他未分化状態における全能性への回帰願望でもある。すみれの孤独癖＝文学的〈ユートピア〉志向も、ミュウと恋に落ちたのも、すみれの母胎回帰願望の延長として捉えることができる。つまり、〈すみれの夢〉が含意しているのは、幼児的な全能性に留まろうとした者にもたらされる分裂という、『ねじまき鳥クロニクル』とまったく同一のテーマなのである。注目したいのは、塔に残されたすみれが「匿名的な、長くて白いガウンを着ていた」こと、そしてしまいには、それを脱ぎ捨てて裸になる場面である。前にも述べたように、白は

「潔白」、または「汚れの排除」を象徴する色であり、トーマス・モアの『ユートピア』の住民たちが白い服を着ていたように、〈ユートピア〉を代表する色である。またオウム真理教の信者たちが着ていた服もやはり「長くて白いガウン」であったことはいうまでもない。その白い服を脱ぎ捨てる場面は、〈ユートピア〉の孤立状態から抜け出そうとするすみれの意志を表すのである。このような『ねじまき鳥クロニクル』との連続性は、小説の最後の「にんじん」のエピソードにも暗示されている。「にんじん」少年はスーパーマーケットで3回にわたって万引を行う。万引した品は、最初はシャープ・ペンシル、2回目はコンパス、そして最後がホッチキスである。シャープ・ペンシルはフロイトの理論における父親のペニスへの恐怖、つまり〈去勢〉を想起させる。次のコンパスは、英語でいうと羅針盤の意味がある。羅針盤は針の両端が南北に反対方向を指すものであり、〈分裂〉の象徴として機能する。そして最後のホッチキスはいうまでもなく、その分裂をつなぎとめるもの、すなわち〈統合〉の象徴なのである。「ぼく」は「にんじん」とのやりとりの中で、彼の母親との関係に何か欠けていることに気がつき、彼女との関係を清算する。また、すみれが愛好する作家ジャック・ケルアックは1960年代のアメリカのカウンターカルチャーの代表者であり、ヒッピー文化の旗手でもあった。前にも触れたが、1980年代のニューエイジ・ブームはヒッピー文化の二番煎じのようなものであり、オウム真理教もその流れの中で生まれたものである。しかし、ヒッピー文化にあって、オウム真理教に欠けていた何かがあった。その何かとはいったい何なのか。「ぼく」は「理想的な夏休み」を過ごしたある日、リュック・ベッソンの映画を見たと言っている。時代から換算すれば、「フィフス・エレメント」（1997年）であることがわかる。「フィフス・エレメント」、つまり第5元素とは、プラトンの『ティマイオス』における4元素説が下敷きになったものである。付言すれば、『ティマイオス』にはプラトンが『国家』で説いた理想国家と対立する敵対国家として、アトランティス伝説が登場する。巖谷によれば、アトランティスはプラトンの理想国家が象徴する人工性・合理性に対して、自然的なもの・アジア的なものを象徴する国であったという。話を戻せば、第5元素とは、火、水、土、空気の4元素を〈統合〉するものとしての〈愛〉を表す。ヒッピーを含む1960年代の若者たちのスローガンは「戦争より愛を」であったことは有名である。「ぼく」がすみれには抱いて「にんじん」の母親には抱いていなかったもの、それもやはり「愛」である。『スプートニクの恋人』は「風変わりweird」ではあるが、やはり「愛の物語love story」であったことには間違いない。

7. おわりに

文学的〈ユートピア〉から離れ現実世界の経験を積むこと、また男嫌いを克服する（＝処

女を捨てる) ことという二つの課題を果たすためにすみれが選んだ相手は、皮肉にも同じく〈ユートピア〉の住人であり、また同じく女性であるミュウであった。小説の最大のアイロニーはこの矛盾する設定にある。ミュウはすみれが汚れを経験したことがない処女であるために彼女に惹かれ、すみれは汚れを経験するためにミュウを選択するというアイロニー。このアイロニーを通過することなしにはすみれが「あちら側」にたどり着くこともできなかったはずである。『スポーツニクの恋人』がもしすみれと「ぼく」とのラブストーリーであったならば、小説はすみれの通過儀礼の物語としてより整合性のとれたものになっていたであろう。しかしそのような物語世界こそ現実世界の矛盾や混沌を〈排除〉した文学的〈ユートピア〉に他ならない。文学的〈ユートピア〉から抜け出すためにミュウというもうひとつの〈ユートピア〉を選ぶというすみれのアイロニーは、小説に埋め込まれた現実世界のアイロニーの紋中紋なのである。

以上で見てきたように、『スポーツニクの恋人』に見出される〈ユートピア〉は、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』における〈ユートピア〉のように、現実世界と距離を置こうとする作家の心的状況を反映した、空想的空間ではない。作家は現実世界における〈ユートピア〉—北朝鮮・オウム真理教・満州—を小説のなかに刻み込むことによって、〈ユートピア〉志向がもたらす危険性について警告を発している。『スポーツニクの恋人』以降の小説においても〈ユートピア〉は繰り返し表れる。しかしそれは、「世界の終り」のような想像上の空間でも、北朝鮮のような日本とかけ離れた空間でもない。それは『アフターダーク』『1Q84』などの例が示しているように、今の日本をそのままかたどったような、現実の鏡像としての〈ユートピア〉である。村上春樹小説における〈ユートピア〉は今の進化を続けているのである。

【参考文献】

- 五百旗頭真（2005）『日米戦争と戦後日本』講談社学術文庫
井口正俊・岩尾龍太郎編（2001）『異世界・ユートピア・物語』九州大学出版会
巖谷國士（2002）『シュルレアリスムとは何か』ちくま学芸文庫
オーウェル・ジョージ（2009）『一九八四年』早川書房
ケルアック・ジャック（2004）『孤独な旅人』河出文庫
清水良典（1999）「作者の〈闇＝病み〉の深さ 村上春樹『スプートニクの恋人』」
「すばる」、1999年7月号
ジル・ラピュージュ（1988）『ユートピアと文明 輝く都市・虚無の都市』紀伊国屋
書店
ハクスリー・オルダス（1974）『すばらしい新世界』講談社文庫
林郁夫（1998）『オウムと私』文藝春秋
プラトン（1979）『国家』岩波文庫
フリース・アト・ド（1984）『イメージ・シンボル事典』大修館書店
波平恵美子（2009）『ケガレ』講談社学術文庫
山室信一（1993）『キメラ 満州国の肖像』中公新書
吉田春生（2001）『村上春樹とアメリカ』彩流社
村上春樹（1998）『約束された場所で』文藝春秋
村上春樹「特集 村上春樹ロングインタビュー」「考える人」、2010年夏号
村上春樹（2010）「アウトサイダー」『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』
文藝春秋
村上春樹「ロングインタビュー 物語はいつも自発的でなければならない」「広告批
評」、1999年10月号
モア・トーマス（1957）『ユートピア』岩波文庫

要 旨

本論は、村上春樹の小説のなかでもっとも評価が低く、先行研究の数も圧倒的に少ない『スポーツニクの恋人』をとりあげる。『スポーツニクの恋人』は、〈コミットメント〉の実践として一定の評価を得た『アンダーグラウンド』と『約束された場所で』のふたつのノンフィクションの後に発表された最初の長編小説として注目をあつめたが、恋愛小説というジャンルに対する先入見と謎めいた内容によって、小説が内包する〈コミットメント〉の側面は等閑視されてきた。そこで本論では、〈コミットメント〉への転換以前と以後の作品に共通して表れる〈ユートピア〉のモチーフに着目する。〈ユートピア〉とは外部の混沌や汚れを〈排除〉した隔絶された世界のことであるが、たとえば前期の『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』における〈ユートピア〉と後期の『アフターダーク』で見出される〈ユートピア〉は類似するどころか、むしろ対立的するものとして描かれている。それは現実世界の混沌や汚れの〈排除〉に対する作家の態度の変化と深く関わっている。そこで、小説のもっとも謎めいた場面であるミュウの観覧車体験とすみれの夢の話のメタファーを綿密に分析することによって、それらが北朝鮮やオウム真理教などの現実世界の〈ユートピア〉とどのように結びついていくのかを明らかにする。

キーワード：村上春樹、『スポーツニクの恋人』、ユートピア、
イニシエーション、コミットメント、デタッチメント、北朝鮮

투 고 : 2011. 8. 31
1차 심사 : 2011. 9. 10
2차 심사 : 2011. 10. 1