

高橋源一郎と連合赤軍事件

—「ジョン・レノン対火星人」試論—

1.

『論座』二〇〇七年一月号に赤木智弘の「丸山眞男」をひっぱたきたい——三一歳、フリーター。希望は、戦争。」と題された評論が発表され、注目を集めた。論文の主旨は、労働派遣で月十万円強の給料を得ながら両親の家で生活を続ける当時三十一歳の筆者が、現在の日本を平和だが不平等な社会であるとし、低賃金労働者である自分たちが苦しみ続ける閉塞状態を打ち破るものとして戦争を望む、と訴えたものである。赤木は「戦争は悲惨だ」と自覚しながらも、へしかし、その悲惨さは「持つ者が何かを失う」から悲惨なのであって、「何も持っていない」私からすれば、戦争は悲惨でも何でもなく、むしろチャンスとなる」と述べる。これに対して、多くの応答が寄せられた。赤木自身が挙げただけでも、佐高信、奥原紀晴、若松孝二、福島みずほ、森達也、鎌田慧、斎藤貴男、鶴見俊輔、吉本隆明といった名前が並ぶ。これらの人々はスタンスを異にしながらも赤木に異論・反論を向けている。そうした中で、ここに名前は挙がっていないがこの赤木の評論を採りあげ、批判や糾弾といった反応ではなく、これを興味深いものとして見守る人物がいる。それは、小説家の高橋源一郎である。高橋は、赤木のこの評論を石川啄木の「時代閉塞の現状」（一九一〇年

八月下旬執筆）に匹敵するものとして高く評価し、『論座』二〇〇八年三月号で「丸山眞男」をひっぱたきたい」に関するインタビューに答えている。そのインタビューの中で、高橋は「最初にひっかかったのは、「月給は10万円強」という「現実」です」と述べ、自身が肉体労働のフリーターをしていた二十五年前の一九七〇年代よりも現在の給与水準が下がっていることを指摘する。続けて、高橋は次のようにいう。

あと、「31歳、フリーター」という副題に個人的に反応してしまっただけじゃない。「ひとごとではない」という気が、正直言っていました。僕が作家としてデビューしたのが「30歳、フリーター」だった1981年。追い詰められて、極限状態で書いた小説が結局、デビュー作になったわけで、僕にとっての『丸山眞男』をひっぱたきたい」が『ジョン・レノン対火星人』という実質的なデビュー作です。それは、もともとは『すばらしい日本の戦争』というタイトルでした。

ここで言及されている「ジョン・レノン対火星人」（『野生時代』一

九八三年一〇月）は、高橋の第三小説として発表されたものだが、もともとは一九八一年に群像新文学賞の最終選考で落選した「すばらしい日本の戦争」が改稿されたものである。高橋は自身による著作解題として、この小説について次のように述べている。

僕の場合、この作品の中にあるような自分の具体的な事実に基づいた場合と『さようなら……』（論者注・高橋のデビュー作「さようなら、ギャングたち」〔群像〕一九八一年九月）の略）のファンタジー部分がいつもバランスを取って出てきているんですが、とりあえず自分の具体的な事実に基づいた作品はこれしかありません。この世界にいつかは戻りたいと思っています。

これはその時代、つまり一九六〇年代のことについて書いてみたいというだけで、このなかには処方箋のようなものはありません。だからこの結論みたいなものをちゃんと書きたいな、と。

これは本にしたかったから、本になった時は嬉しかった。もちろん内容は多少変えてますが、僕の気持ちの上ではデビュー作はこれです。

〔高橋源一郎自身による著作解題』『文藝』二〇〇六年五月〕

〈この世界にいつかは戻りたい〉（僕の気持ちの上ではデビュー作はこれです）といった言葉からは、先のインタビューにも通じる本作への思い入れの強さが窺えるが、それ以上に目を惹くのは「ジョン・レノン対火星人」が〈自分の具体的な事実に基づいた〉小説であり、（一九六〇年代のことについて書い）たものだと述べていることで

ある。一九五一年生まれの高橋にとって一九六〇年代とは、最も多感な青春時代であり、同時にまだ日本が政治の季節にあった時代でもある。実際、その頃の高橋もまた運動に身を置く多くの政治少年の一人であり、街頭演説やデモに積極的に参加し、逮捕と留置を繰り返していた。これは「戦争よりも、革命を志向するべきではないか」という疑問に対して〈革命という思想は、主張や行動が受け入れられるという社会への信頼が前提となっている。私の現状は、そうした信頼をすべて奪い取られた上にあるのだ〉（けつきよく「自己責任」ですか——続『丸山眞男』をひっぱたきたい）「応答」を読んで）『論座』二〇〇七年六月）と、革命という観念をきっぱりと否定する赤木とは対極的である。しかし、何より興味深いのは、こうした赤木の主張を否定するのではなく、〈生きていくためには、自前の論理が必要で、各人でそれを作らなきゃいけない。そのためにたぶん、いろいろ間違えたことを言う必要もあるでしょう。赤木さんがあえて正しくない発言をするのも、自分が生きていくための論理として必要だからだと思います〉と述べ、許容しようとする高橋の態度である。

高橋は、赤木の現実に対して〈ひとごとではない〉と述べ、赤木のデビュー作に自身のデビュー作をなぞらえるなど、赤木とかつての自身の共通性をみようとす。だが、両者の間には、革命という観念との関わり方の相違が大きな懸隔としてある。高橋が革命のために実際の行動を行ったのに対し、赤木においては最初から革命への期待は存在していない。そこには現代において「革命」という言葉が語られるとき、そこにある種の後ろ暗さを伴うこととも関係しているだろう。そうした暗さを革命という観念が引き受けざるをえなくなってきたか

けの一つとして、一九七二年に起きた連合赤軍事件があることは確かだろう。

連合赤軍事件は、以降の左翼言説や思想に強い影響を与えたが、それは文学においても別ではない。たとえば、長編評論『テロルの現象学 観念批判論序説』（作品社、一九八四年五月）とミステリ小説「パイパイ、エンジェル」（『野生時代』一九七九年五月）を作家としての出発点とする笠井潔は、このミステリ作家としてのデビュー作の中で、革命という観念に取り憑かれた犯人が犯す殺人を糾弾することで、同じく革命という観念に憑かれ、殺人を犯した連合赤軍を批判した。また、柄谷行人も『意味という病』（河出書房、一九七九年一〇月）の「第二版へのあとがき」で、「一九六〇年代に支配的であった政治・経済・思想的なパラダイムがすでに組み替えられていることをカラストロフ的に露呈するような出来事」として、連合赤軍事件を挙げ、「私がマクベス論を書きはじめたのは、この事件に触発されたからであり、書いている間いつもそれが念頭にあった」と述べている。笠井は一九四八年生まれ、柄谷は一九四一年生まれである。

全共闘世代に属する二人の作家——柄谷は全共闘世代より若干年上であるが——が、それぞれ自作への連合赤軍事件の影響を率直に明らかにするのに比べ、同世代の高橋の態度はやや奇妙なものである。高橋は「ジョン・レノン対火星人」が雑誌に掲載される直前に、この小説を読んだ友人からの（この小説は明らかに「連合赤軍」事件を背景にしているように思えます。この小説のテーマは「暴力」でしょうか？）という質問に答えるという形式で、自ら次のように自作に対するエクスキューズを行っている。

「イエス」とも言えるし「ノー」とも言えます。あなたのおっしゃる「暴力」が、身体に直接加えられる「暴力」、傷つけ、殺めるという意味での「暴力」なら、現在のぼくには興味がありません。また、あなたのおっしゃる「暴力」が政治的な言語のかたちをとった「暴力」（これらもまた、殺傷能力をもっているのですが）なら、やはりぼくにはもう興味がありません。

ぼくが興味をもっている「暴力」は、言葉の「暴力」だけです。しかしそれがテーマになっているのかどうか、作者本人にわかるわけがないではありませんか。少なくとも、ぼくはテーマを念頭において書いたりしません。（傍点マ）

（「暴力と言葉——ある友人への手紙」『現代詩手帳』一九八三年七月）⁵

ここで重要なのは、高橋が自ら連合赤軍事件という言葉を書いたということであり、同時にその事件を直接的に描いたのではないということを強調している点である。この記述は、そのまま読めば「ジョン・レノン対火星人」を政治的な文脈に還元する「読み」に対して、あらかじめ釘を刺す自注のようにも受け取れる。こうした自注のためか、高橋の作家としての起源を論じる際、一九七〇年の拘留体験とそこに発症した失語経験は、必ずといってよいほど言及されても、連合赤軍事件の影響がこの拘留と失語ほど大きく採りあげられることはない。たしかに、青木純一⁷が、犯罪が高橋の作品ではもはや主題とはならず、（世界が非主題的であること）（生は主題を欠いているという事態そのもの）こそが小説の動機としてであると指摘し、（高橋には連

合赤軍の事件を直接に描写する必要などなかった」と断じるように、「ジョン・レノン対火星人」は連合赤軍事件という犯罪の史的意味や思想性について書かれたものではなく、そこで事件自体を主題としてみることは難しい。しかし、なぜ高橋は気持ちの上でのデビュー作を、あきらかに連合赤軍事件を背景とした小説として描かねばならなかったのだろうか。

高橋は、「ジョン・レノン対火星人」の連合赤軍事件との関連を指摘し、テーマについて質問する友人に対して、「身体に直接加えられない「暴力」や「政治的な言語のかたちをとった「暴力」には興味がないと答え、〈ぼくが興味をもっている「暴力」は、言葉の「暴力」だけです〉と断言する。この態度は、現在の高橋が唱える言語観にも共通しており、それは〈「文章」は、我々の「敵」なのだ〉(「文章」に反対する⁸)という主張の中にも確認できる。高橋の「文章」への反対は、もともとある言葉の規則性に則ってしか思考や表現できない人間が、あたかも言葉を正確に自分の考えや思いを表現しうる手段として自由に用いることができるかのよう⁹に錯誤してしまうことに対する批判だといえる。したがって、高橋が〈興味をもっている〉という「言葉の「暴力」もまた、そうした言葉の規則性を持つ、言葉を使おうとする主体から「自由」を剥奪する一種の強制力の謂いだらう。

しかし、問題であるのは、かつて積極的に学生運動に拘わり、街頭演説やデモに参加して、逮捕と留置を繰り返す生活を送っていた高橋が、〈明らかに「連合赤軍」事件を背景にしているように思える小説を、政治や身体に加えられる「暴力」の問題ではなく、あくまで言葉をめぐる問いとして書かねばならなかったのか、ということである。

そこに失語とそこからの回復を置いたところで、小説の題材として連合赤軍事件が採られたことに対する答えとはならない。先に述べられていた〈政治的な言語のかたちをとった「暴力」には〈もう興味がありません〉といういい回しからは、かつては高橋が政治的な言葉の「暴力」に興味を持っていたことを窺わせる。その政治的な領域への関心から遠く離れて、「文章」を「敵」とみるような言葉への懷疑が小説家としての現在の高橋を存立させる中心的課題であるとすると、それが連合赤軍事件を背景とする最初の小説においてすでに提示されていたことは、高橋源一郎という作家が形成される上での連合赤軍事件の意味の大きさを物語っている。連合赤軍事件という政治的・身体的な「暴力」を凄惨なまでに体現した現実の事件を、言葉の問題として捉えようとする高橋の態度の中にこそ、作家としての本質的な起源があるのではないだろうか。そして、赤木智弘のように革命を信じられない現代の若者による、醜く切実な訴えに対して〈ひとごとではない〉と感じる高橋の感性は、そこにこそ求められるのではないだろうか。「ジョン・レノン対火星人」という小説には、その手がかりが潜んでいると考えられる。

2.

「ジョン・レノン対火星人」は、ボルノグラフィー作家の〈わたし〉のところへ、東京拘置所に収監される、かつて『花キャベツカントリイ殺人事件』をおこした『花キャベツカントリイ党』のリーダー・〈すばらしい日本の戦争〉(※これは人名である)から凄惨な死躰の描写に満ちたハガキが届くことから始まる。〈頭の中に死躰を詰め込ん

だまま)東京拘置所からやってきた(すばらしい日本の戦争)を、(わたし)とその仲間たちが、頭の中を占領する(死魅)から性交によって(死から救い出)そうとする物語を軸に、小説は展開される。

こうした物語に連合赤軍事件の影をみようとすれば、名称こそ洒落のめしているが、(花キャベツカントリイ殺人事件)と連合赤軍事件、(すばらしい日本の戦争)と連合赤軍の実質的指導者である森恒夫など、そこに事件との対応関係を見出すことは容易である。また、(すばらしい日本の戦争)を(死魅)から救うために性交を行わせるということも、大塚英志の(女性の「性的身体」を拒否する森)という指摘を髣髴とさせる。

このように「ジョン・レノン対火星人」において森という人物の影は特に色濃く表れている。連合赤軍中央委員会委員長・森恒夫は、群馬県内の山岳ベースで同志殺害を指揮し、一九七二年二月一七日に副委員長の永田洋子と共に逮捕され、一九七三年一月一日に東京拘置所内で首吊り自殺した。この森恒夫を連想させるものとして、東京拘置所内での首吊り自殺というモチーフは印象的であるが、それはこの小説の中で象徴的に用いられている。

この小説には、エピソードやタイトルの扉よりも前に、(東京拘置所における流行について話そう)と記された序文が置かれている。(わたし)はかつて(マザー・グース大戦争)に参加し、東京拘置所に三年間拘置された経験を持つ。ここではその一九七〇年から一九七三年の拘置期間のことが語られている。現実の東京拘置所はその時代、学生運動に拘わった多くの左翼学生が拘置された場所であり、この(マザー・グース大戦争)と呼ばれる事件もその内容は作中では明らかに

されないが、おそらくそうした大規模な学生運動の投影を受けたものだと考えられる。高橋自身も一九七〇年の二月から八月まで約半年間東京拘置所に拘置された経験を持っており、出所後高橋は運動から身を引いている。「ジョン・レノン対火星人」がその場所から書き起こされることは、この小説の背景に高橋の学生運動からの挫折経験があることを示唆しているだろう。

その序文において、(独房にいたわたしたちの間には熱病のように野球が流行りはじめた)と記される一九七二年は、連合赤軍事件が世間を震撼させた年でもある。ここでは(幻の三塁コーチャーズ・ボックスの左はじに立つてぐるぐると腕をまわし、三塁ベースをかねてゆく走者たちを次々と本塁ベース上で憤死させ)た(奇妙な三塁コーチャー)と呼ばれる人物に関するエピソードが語られる。この(奇妙な三塁コーチャー)は、誰にもわからないサイン(「ジョン・レノン対火星人」を生み出し、拘置所内で首吊り自殺する。いわば「ジョン・レノン対火星人」は、一人の指導者の存在の東京拘置所内での首吊り自殺を序文に幕を開ける小説だといえる。

自軍の選手を(次々と)(憤死させ)東京拘置所内で縊死した人物といえ、それを連合赤軍事件との関係から眺めると、どうしても森恒夫を連想せずにはおかない。このデビュー作で描かれた、森の縊死というモチーフは、以降の高橋作品の中で繰り返し描かれ続けることになる。たとえば、「ジョン・レノン対火星人」では(奇妙な三塁コーチャー)が自ら命を絶ったとき、すでに保釈されていた(わたし)がそのことをテレビによって知る場面が、次のように描かれている。

NとYを組み合わせたヤンキースの帽子^{キャップ}、たてじまのヤンキースのユニフォーム、左手にキャッチャー・ミット右手にはファースト・ミットをはめ、かもしか革のスバイクをはいたまま独房で首を縊った奇妙な三塁^{サード}コーチャーの死をテレビのニュースで知った時、丁度わたしとテレビを見ていた「左ピッチャーの肩口から入ってくるカーブ」をついに打てなかった左バッターは、ぼつりとわたしに言った。

「だから、どうだつていうんだ？」

高橋はこれと酷似した記述を後にもう一度行う。それが次の引用である。

一月一日の夜だった。タカハシさんはテレビの歌番組を見ていた。司会の芳村真理が、臨時ニュースです、あの男が東京拘置所で首を縊って死にましたと告げた。すると同じ司会の前田武彦が「あいつらは、最後まで人の気持ちを不快にさせる」と吐き捨てるようにいった。

「どうしたの？」とタカハシさんの妻が不思議そうにいった。

「知り合いが死んだんだ」とタカハシさんは答えた。

(「文学の向う側 Ⅱ」『週刊朝日別冊・小説トリッパー』一九九八年夏季号、「戦争がおわり、文学が……」改題⁽¹⁾)

一九七三年一月一日、つまり森恒夫自死の当日、当時人気の歌番組だった「夜のヒットスタジオ」の元日特番生放送の本番中に司会の前

田武彦が森の死を罵詈雑言混じりに伝えるというハプニングが起こった。これはまさにそのときのことを伝える記述である。ここに見られるテレビで〈あの男〉の死を知るといふシチュエーションと、その死に向けられる冷淡な言葉の組み合わせは、「ジョン・レノン対火星入」の序文と相似している。また、加藤典洋は、高橋の「日本文学盛衰史」〔群像〕一九九七年五月〜二〇〇〇年一月の第二十七章「されどわれらが日々⁽²⁾」における北村透谷の死が森恒夫の死に重ねられていることを指摘している。そのことに関して加藤は「あの男」と呼ばれる透谷(＝森)の「わたし」宛の遺書が、読者の前に示されることについて、「ここで作者は、小説を書くようになってはじめて書くことができたといった何ごとかを書き終えている」という読みを提示している。加藤はこれを「作者自身にとっては、いつかは書かれなければならぬこと」だったと述べているが、「ジョン・レノン対火星入」は、森恒夫の縊死というモチーフを「日本文学盛衰史」よりも二十年前に先取りした小説だといえるのではないだろうか。〈あの男〉＝森恒夫の死から書き始められる「ジョン・レノン対火星入」は、同時に高橋の小説家としての出発点がそこにあることを物語っている。

このように序文に登場した〈奇妙な三塁^{サード}コーチャー〉が森恒夫の投影を受けた人物だとして、その役柄は小説本編では東京拘置所から〈わたし〉の元へやってくる〈すばらしい日本の戦争〉に受け継がれている。それは〈わたし〉が見る夢の中で、〈わたし〉が捕手、〈すばらしい日本の戦争〉がピッチャーというポジションで野球をするが、そこには二人の関係が暗示されている。その夢とは次のようなものである。

「すばらしい日本の戦争」はわたしにサインを送った。

ワカラナイヨ!!

そのサインはほとんどデタラメとも思えるほど複雑だった。

そのサインを読解することは相手チームはもちろん、わたしたちのチームにも不可能だった。

「すばらしい日本の戦争」はもう一度わたしにサインを送り、そしてニヤリと笑った。

チョット待ツテ! 今「ルールブック」ヲ見ルカラ、チョット待ツテ!

「すばらしい日本の戦争」は大きくワインド・アップし、高々と足を上げた。(天草マユ)

(「終章 追憶の一九六〇年代」)

理解できないサインを「わたし」に送る「すばらしい日本の戦争」は、序文における「奇妙な三塁コーチャー」に重ねられる。このことから「奇妙な三塁コーチャー」と「すばらしい日本の戦争」は、ともに森恒夫のイメージを投影された人物として造型されていることがはっきりとわかる。

それにしても高橋の森に対する執着は、一体何に由来するものだろうか。そもそも先の引用中に見えた森が「知り合い」であるとは、どういうことなのだろうか。「ジョン・レノン対火星人」の「エピソード」では、新聞記者たちに「すばらしい日本の戦争」との関係を訊ねられた「わたし」は、自分が「すばらしい日本の戦争」の「関係者」なのか、「友人」なのか、それとも「全然関係ないのか」わからず、「黙って肩をすくめる」ことしかできない。この「わたし」と「すばらし

い日本の戦争」との関係は、何を意味しているのだろうか。

先の「文学の向う側 II」の中で、高橋は自身の森との出会いを「忘れぬ思い出」と呼んでいる。それによれば、高橋は高校時代に同志社大学の教室で、森に自分たちの活動に参加するよう勧誘されたという。そのときの様子を高橋は次のようにセンチメンタルな筆致でもって描いている。

学生会館は全体が闇に包まれた。タカハシさんとその男も、濃いのを待っていた。その時、タカハシさんは暗闇の中にきらきら輝くものがあることに気づいた。それは、その男の瞳であった。そうか、どんなに光がなさそうに見えても、どこからか洩れてくる光があるに違いない。タカハシさんはそう思った。そう思いながら、その輝くものを見つめていた。そして、ぼくはきつとこの男の党派に入ることになるに違いないと思ったのだ。明かりが戻り、闇が消えた。もう話すことはなかった。

結局、高橋が京大受験を失敗し横浜国立大学へ入学したため、赤軍派に結集する以前、関西ブントとして活動していた森の党派に入ることはなかったのだが、ここで高橋は自分が「この男の党派に入ることになるに違いないと思った」ことを明かしている。それはつまり、あるいは自分も森と行動を共にしたかもしれないということの告白ともとれる。連合赤軍事件について論じた言説は無数にあるが、その中で森恒夫という人間を肯定的に評価したものはほとんど皆無であ

る。しかし、ここで高橋は森の瞳に〈きらきら輝く〉〈どんなに光がなさそうに見えても、どこからか洩れてくる光〉を見ている。森を連合赤軍事件の首謀者ではなく、〈きらきら輝く〉〈光〉を宿した人間とみることは、おそらくかなり希有な森恒夫評だろう。

こうした高橋の森に対する態度は、頭の中を〈死躰〉に領された〈すばらしい日本の戦争〉を救うことを選んだ〈わたし〉の態度に重ねられる。作中、〈わたし〉が〈すばらしい日本の戦争〉に『花キャベツカントリー殺人事件』をおこした『花キャベツカントリー党』のリーダーとして接することはほとんどない。むしろそこには自分と同じように〈追憶の一九六〇年代〉を生き、傷ついた者への労りさえ窺うことができる。そうした〈すばらしい日本の戦争〉への接し方を許しているのは、一人の人間におけるもとの人間性と、その後に関与した犯罪とを別に切り離して捉える認識である。

作中、〈すばらしい日本の戦争〉は、〈深淵〉が身に迫ることで頭を〈死躰〉に埋め尽くされ、ときには暴力までをも振るう。〈すばらしい日本の戦争〉の犯した犯罪が、この〈深淵〉に取り憑かれることで行われたものだとなれば、犯された犯罪の責任は括弧に括られ、〈深淵〉に取り憑かれた人間はむしろそこから救い出されるべき存在ということになる。このとき〈すばらしい日本の戦争〉に忍び寄る〈深淵〉が、たとえば〈深淵はわたしの肩に座って脚をぶらぶらさせていた〉(「6章 愛のレッスン」) などというように、極度に人格化されていることはさらに犯罪から主体としての人間の責任を曖昧にさせる。こうした見方を革命という観念に憑かれ、同志十二人を殺害した連合赤軍事件に重ねてみようとすれば、森もまた〈深淵〉に取り憑かれた救わ

れるべき人間の一人となってしまう。

では、高橋がこの小説で行おうとしたことは、連合赤軍のリーダー・森恒夫に人間的な側面を認め、私的に彼を肯定しようとするものだったのだろうか。そうではないだろう。高橋が行ったのは、〈暗闇の中できらきら輝く〉瞳を持ちながら、〈深淵〉に憑かれることで陰惨な殺人事件を犯してしまった左翼青年として森を捉える、自身の見方を批判し乗り越えることだったといえる。それまで〈すばらしい日本の戦争〉を治療しようとしてきた〈わたし〉は、小説の最後に彼が〈きちがいのまねをしているだけ〉(「同上」)と看破する。〈すばらしい日本の戦争〉は、そのことであっさりと〈死躰〉から解放されてしまう。

「どうですか、気分は？ 何か夢を見ましたか？ どうですか？」
わたしはひどく慌てていたので何を質問しているのかわからなかった。

「すばらしいよ、最高だ。今、ぼくは自分について考えている。もう死躰はどこにもない。自分のことを考えられるということがこんなにすばらしいとは思わなかった。幸福だ。ぼくは治った。ありがとう。ほんとうにありがとう」

わたしはのろのろと立ち上がった。

わたしは完全に失敗してしまった。

わたしは、はずかしく、うちのめされ、死にそうだった。(原典ママ)

(「終章 追憶の一九六〇年代」)

これは少なくとも（すばらしい日本の戦争）が（死躰）から救い出されたことを共に喜ぶ者の反応ではないだろう。殺されていった者たちを置き去りに、「最高だ」（幸福だ）と言って一人で（治つ）てしまふことの無責任さを（わたし）は決して認めてはいない。たとえ（深淵）に憑かれることで行われた犯罪であったとしても、主体としての人間はその罪を引き受けねばならない。そこには一人で自己批判を行い、自分で自分の罪を清算しようとした森に対する批判意識をみることもできる。

このようにみえてくると、「ジョン・レノン対火星人」における（かれが殺人犯だとして、どうしてわたしのところへ手紙をよこすんだい？）（2章 十九世紀市民小説）という（わたし）の疑問にも一つの解答を与えることができる。（タカハシさんは思った。あの人は、あれから、京都の闇に包まれた小さな部屋で向かい合った高校生のことを一度でも思い出したことがあったらどうかと。）（文学の向う側 II）と、森が自分のことを覚えているかどうかを気にかけていることからわかるように、高橋と森との関係は、高橋からの一方的な執着だといえる。ならば、東京拘留所からの手紙は（すばらしい日本の戦争）から（わたし）への呼びかけなどではなく、森を小説の場へと召喚するための（わたし）から（すばらしい日本の戦争）に向けられた逆方向的な呼びかけとみることができよう。そして、「エピソード」における（すばらしい日本の戦争）の葬儀は、その森に対する想念を葬ろうとする儀式にほかならないだろう。すなわち、「ジョン・レノン対火星人」は、連合赤軍事件の首謀者としての森恒夫の影を背負った（すばらしい日本の戦争）を召喚—葬送する小説なのであり、それは（追

憶の一九六〇年代）を清算しようとする試みだったといえる。

3.

ここまでの考察において、「ジョン・レノン対火星人」が、連合赤軍事件と森恒夫への執着という（自分の具体的な事実に基づいた）小説であることについて述べた。では、そうした小説がリアリズムの方法に則った私小説ではなく、非・リアリズム小説として書かれたのはなぜか。そして、そのためにはどのような概念操作が要請されたのだろうか。

『文藝』二〇〇六年夏号に、当時十七歳だった高橋の評論「民主主義中の暴力」（灘高校・灘中学生徒会誌『鬼火』一九六八年号）が掲載された。これを見ると学生時代の高橋の政治的スタンスが窺える。

ぼくたちを欺瞞しつづけてきた（暴力タブー）の信仰から完全に自由でなければならぬ。一切の偏見から自由でありたいと欲するなら（暴力）についての偏見からも自由でなければならぬ。もし人々が（偏見のない）意見の下に（暴力）を排除するならば、ぼく達は（偏見）の持ち主として（暴力）に加担するだろう。（天皇）イデオロギーが戦前の日本を骨抜きにし裏切った役を戦後の日本では（平和）と（民主主義）のイデオロギーが見事につとめている。彼等の共通の目的は権力者の擁護だ。ぼくたちの戦後日本の歴史を冷静にふりかえって見る時（話し合い）と（非暴力）の（民主主義）がいかに惨めなものであったかを知るであろう。インチキヤペテンや不正や権力や拷問や（その他ウンザリする

ほど愚劣な思考)が存在する限り何度でも繰り返さねばならない。——暴力が(悪)だなどという、ことはない。(暴力)は被圧迫者にとつて唯一の可能な唯一の有効な方法であり得るということ(を)。(原典ママ)

革命のために「暴力」を肯定することは格別珍しいことではなく、マルクス以来、幾人も理論家たちが暴力革命論を論じてきた。若き高橋もそれに倣い、ここで手段としての「暴力」の有効性を訴えているのであり、この評論をもつて高橋が飛び抜けて過激な学生だったと断じることができない。したがって、ここには特に目新しい主張がみられるでもなく、ごく凡庸な「暴力」肯定の言葉が並べられているにすぎない。ただ、興味深いのはこの評論が再録された『文藝』の同号誌上で行われた内田樹による高橋へのインタビューで、高橋がこの評論を書いた動機として、羽田事件後の世論のあり方に対する違和感を挙げていることである。高橋は、(民主主義というのは言論を最も重要な価値とするから、それを破壊するような暴力というのはいけないう、それ自身は絶対間違つてなさそうなことが一つの命題として出てきた)ことに対する批判がこの評論の書かれた背景にあったと述べる。つまり、この評論は「暴力」を肯定しているのではなく、世論の言葉遣いに対する懐疑こそが論の骨子だといふのである。

高橋の作家としての出発に政治的な挫折があったのだとすれば、その挫折以前に書かれた文章に挫折以後とは異なった主張が表れていたとしても不思議はない。現在の高橋が高校生の時の文章に対して行った「読み」は、挫折以前の認識を挫折以後の認識で解釈し直す作業だ

つたのではないだろうか。このことは高橋自身がいうところの(身体に直接加えられる「暴力」や(政治的な言語のかたちをとった「暴力」)から、(言葉の「暴力」)へという興味の変化によつて説明がつく。つまり、高橋は、革命のための「暴力」という(身体に直接加えられる「暴力」)や(政治的な言語のかたちをとった「暴力」)から、世論の言葉遣いという(言葉の「暴力」)へと、問題を読み替えたのである。

「暴力」の問題を、言葉の領域において見出そうとするこのような態度の中にこそ、(具体的な事実)を私小説的に現実につけて描くのではなく、非・リアリズム的な小説として構成することを可能とする精神が潜んでいるだろう。したがって、「ジョン・レノン対火星人」における「暴力」の問題も、実際には(言葉の「暴力」)の問題をめぐつて描かれているとみることができるといえる。

この小説に見られる「暴力」に関して注意されるべきことは、その描写の奇矯さである。たとえば、登場人物の一人であるT・Oテイミイがリンチを受けるシーンは、凄惨である反面(両脚の関節に一か月前の農協牛乳を注射すること)(5章 同志T・O)などという、ブラックジョークじみた文言がそこに混入している。たしかにこれも「暴力」には違いないが、記述としてはどこか現実味を欠いた戯れ言のように映る。同様のことは、作中、最も印象的な「暴力」描写である(すばらしい日本の戦争)が行う(死躰)の描写にもいふことができる。この描写箇所は細かな観察がなされてはいるがリアリズムの描法からは遠く、ほとんど非現実的な筆致によつて描かれている。

それは子供の死躰ばかりで出来た小さな丘だった。男の子の死躰はどれも滅茶苦茶に切り刻まれ、原形を保っているものはない。手脚と首をもちで胴躰だけにしたあと改めて、別の手脚や首をバーベキューの金串でくつつけているのだが、手の位置に脚をつけたり、首から手が生えていたり、なかには一つの胴躰に脚ばかり十二本もつけているものさえあった。

(「1章 「すばらしい日本の戦争」)

酸鼻を極めた描写でありながら、決定的に現実感が欠落しているのは、そこに提示された「暴力」の凄惨さが度を超えてしまっているため、での悪いB級スプラッターホラーがそうであるように、どれだけ具体的に細叙されても、かえって非現実的にか受け取ることができないからだろう。しかし、それはただの悪趣味な冗談として書かれていたのではない。たとえば、残虐で過剰な「暴力」を描いた作家としてマルキ・ド・サドの名を挙げるができるが、サドの小説に言及して高橋は次のようにいう。

たとえば、それは「人格を毀損する自由」である。いいかえるなら「人をモノとして辱め、絶望させることよつてのみ、回復される自由」であり、もちろん、こんな自由は誰によつても擁護されることはない。だが、やつかいなことに、サドが想像の中に構築したこの「自由」は、どんな肯定的な「自由」よりも大きな開放感を人に与えることができるのである。

(「有書」コミック問題を考える『朝日新聞(夕刊)』一九九一年八月

二六日)⁽¹³⁾

このようにいわれるサドの小説と同じように、(すばらしい日本の戦争)のハガキに書かれた(死躰)の描写もまた、過剰な「暴力」を描くという「自由」を体現しているのである。

(すばらしい日本の戦争)による(死躰)の描写は、全て太字ゴシック体がい用いられているが、同じく太字ゴシック体で書かれた箇所として、随所に挿入された(わたし)の書いたポルノグラフィの断片がある。これは両者が同質の言葉で書かれていることを意味しているだろう。そもそも高橋はサドの小説に対して(ポルノグラフィ)の最大の傑作はサド侯爵によつて書かれたいくつかの著作(同上)といった評価を与えており、そのことから(わたし)が目標とする(偉大なポルノグラフィ)も、サドの小説のように「自由」を体現した小説を指すと考えられる。したがつて、(わたし)が(すばらしい日本の戦争)の(死躰)の描写を読み、(なんとチャーミングな死躰たちなんだろう。／なんと美しく、むだのない、きびきびしたセンテンスだろう)(1章)という感想を抱くことは、主にその「自由」さ由来しているといえる。サドの「ソドムの百二十日」へ言及しながら、ポルノグラフィについて、高橋は次のように述べている。

ほくが、「ポルノグラフィ」を好むのは、それが、なにより、「規則」を冒そうとしているように見えるからだ。

ほとんどすべての「ポルノグラフィ」は、内容においては、「法的」な、もしくは「倫理的」な「規則」を、表現においては、

「審美的」な「規則」を冒そうとする。

だが、実際のところ、「ポルノグラフィ」は、最後の二線で、絶対に（！）「ことば」の「規則」だけは冒そうとしないのである。

〔中略〕

だが、サドのこの「小説」には、「ポルノグラフィ」の「法的」「倫理的」な「規則」への侵犯、表現における「審美的」な「規則」への侵犯、それらの侵犯以上のものが存在しているように思えるのだ。

（ニッポンの小説 第四十二回『文學界』二〇〇八年七月）

「ソドムの百二十日」はポルノグラフィであると同時に、目を背けたくなるような凄まじい「暴力」が描かれた小説でもある。だが、高橋はそうした現実の「暴力」自体には関心を示さない。高橋がポルノグラフィに見出すものは、「規則」の侵犯」という基調である。

法、倫理、美など、教条化した言葉が「規則」として、言葉を使う主体から「自由」を剥奪するような事態に、高橋は「暴力」性を見出した。その意味で〈言葉の「暴力」〉とは、書きたいことを書くという「自由」を規制しようとする言葉の強制力を指すものだとはいえる。〈偉大なポルノグラフィ〉は、「暴力」と性という倫理的に批判されるものを内に持つことで〈規則〉の侵犯〕を行おうとする。「ジョン・レノン対火星人」には性的な描写や会話が過剰に盛り込まれており、さながらそれ自身が〈偉大なポルノグラフィ〉を目標とした小説といった観を呈しているが、全編を性と「暴力」で満たし、リアリズムの

言葉から離脱することによって、この小説は〈十九世紀市民小説〉に包含される日本近代文学に対して〈規則〉の侵犯〕を行っているのである。

しかし、何も「規則」として振る舞うものは、法や倫理だけではなく、あらゆる言葉は教条化し「規則」化することで人間を束縛する可能性を常に秘めている。革命を語る言葉にしてもそれは同様だろう。

連合赤軍は「規則」化した言葉に従うことで、一般社会の側からは完全に理解できないところまで逸脱してしまった。その意味で、連合赤軍事件を革命の言葉が「規則」化することで、言葉を使う主体から「自由」な思考、想像力を奪ったことによって引き起こされた事件と捉え直せば、この事件の本質は「暴力」の問題にあるのではなく、〈言葉の「暴力」〉の問題として読み替えられる。こうした概念操作によって、政治に挫折した自身の取り組むべき問題を〈言葉の「暴力」〉と定めたところから、高橋源一郎は作家としての出発を果たしたのではないだろうか。

4.

「規則」から「自由」になった言葉こそが、高橋が理想とする文学の姿であるなら、赤木の評論は高橋の目にどのように映るのだろうか。赤木の評論は、別にそれ自体が全く新しい画期的な主張だったわけではない。それはこれまでにも多くの赤木と同じ境遇にある者が内心に抱えてきた思いのほずである。だが、誰もそのことをあえて言葉にする者はいなかった。なぜなら、自分が貧困から抜け出すために戦争を希望するなどということは、一般的な倫理観に対する〈規則〉への

「侵犯」となるからである。赤木の言葉があれだけ世間の耳目を集めた理由は、誰もが忌避してきた「規則」への「侵犯」をあえて記述として行い、しかもネット上の私的な書き込みなどではなく、『論座』という雑誌媒体に掲載されてしまったことにある。高橋が赤木の評論に関心を示したのも、そこに書かれた言葉が一般的な正しさを向こう側に回した「規則」への「侵犯」として映ったからだろう。要するに、高橋はロスジェネ世代の問題意識に寄り添い、これに共感しているのではなく、「規則」を侵犯することをも恐れない、「自由」な、そして強かな言葉として赤木の評論を読んでいる。つまり、高橋は現実の問題をメタレベル（＝言葉の問題）に引き上げて、議論するというデビュー以来取り続けてきた読み方をここでも行っているのである。

高橋の「規則」への「侵犯」を行ったデビュー小説は、その結果、審査員の響きを買ひ、賞の選考から漏れた。それに比べれば、赤木のデビュー評論の世間への遇せられ方は幸福だといえるだろう。そこには現状に対する「規則」の「侵犯」を求める者たちの潜在的な数が、二十年前に比べてはるかに増加したことを示しているのかもしれない。しかし、言論の耐用年数が極度に短くなった現代において、赤木の評論が啄木の「時代閉塞の現状」のように、そして、「ジョン・レノン対火星人」のように、言葉としての力をいつまでも保ち続けられるかは不明である。ロスジェネ問題をきっかけに言葉を発し始めたこの世代の言論が、永く力を持ち続けるためには、目の前に迫った問題への応対だけではなく（むしろそれは重要であるが）、少なくとも現実に対するメタレベルでの抽象的な議論に耐えうる言葉を常に意識することが必要だろう。それだけが高速で更新され続ける世界に、言葉

で対峙しうるただ一つの方法だということを、「ジョン・レノン対火星人」という小説は教えている。

注 (1) 赤木智弘『若者を見殺しにする国 私を戦争に向かわせるものは何か』(双風舎、二〇〇七年一月)

(2) 高橋源一郎インタビュー「世界は間違っている。それでも、明日のことを考えましょう。」(『論座』二〇〇八年三月)

(3) (1) に同じ。

(4) (2) に同じ。

(5) 高橋源一郎「ぼくがしまうま語をしゃべった頃」(ICC出版局、一九八五年六月)

(6) 清水良典「失語と女性口語 — 現代フィクション生成における転換点 —」(『淑徳国文』40、一九九九年三月) は、同時期に失語を表明した作家として村上春樹を挙げながら、高橋の初期作品を「書くこと」のリハビリテーション」と意味づけている。また、青木純一「Poesy Prison Pornography — 高橋源一郎論 (Part1)」(『早稲田文学』第九次』29(3)、二〇〇四年五月) では、「初期の作品を貫いているのは、単に失語からの回復ではなく、失語の根拠そのものから言葉を蕩尽してゆく意志である」という指摘がなされている。

(7) 青木純一「Poesy Prison Pornography — 高橋源一郎論 (Part2)」(『早稲田文学』第九次』29(4)、二〇〇四年七月)

(8) 『FAIRA Mook 日本語文章がわかる。』(朝日新聞社、二〇〇二年一

二月)

(9) 大塚英志『彼女たち』の連合赤軍 サブカルチャーと戦後民主主義』
文庫版(角川書店、二〇〇一年五月)

(10) 高橋源一郎『文学なんかこわくない』(朝日新聞社、一九九八年一〇
月)

(11) 加藤典洋『小説の未来』(朝日新聞社、二〇〇四年一月)

(12) 「高橋源一郎連続インタビュー」初期ノート」二〇〇六——高橋文学
盛衰記」聞き手・内田樹(『文藝』二〇〇六年夏号)

(13) 高橋源一郎『文学じゃないかもしれない症候群』(朝日新聞社、一九
九二年八月)

※ 本文の引用は新潮文庫版『ジョン・レノン対火星人』(新潮社、一九
八八年一〇月)に拠った。また、引用中の太字、傍点は特に注記のない
場合以外、割愛した。

(おおにし ひさあき、広島大学大学院博士課程後期在学)