

# 私が考えるところに、 私は存在しない

高橋源一郎『ジョン・レノン対火星人』論

アダム・タカハシ

わたしがする誰かの話はわたしのものだ。  
誰かがするわたしの話もわたしのものだ。

だが、わたしがするわたしの話は、いったい誰のものなのだろう。

『虹の彼方に』

一

『ジョン・レノン対火星人』は、作家・高橋源一郎の  
実質的なデビュー作である。「実質的」と称するのは  
は訳がある。この作品はもともと「すばらしい日本の  
戦争」というタイトルで書かれた。それが文芸誌の新  
人賞に応募され、最終選考まで残ったが、作家本人曰  
く審査員の「響聲」を買って結果的に落選となった。

その後、編集者の薦めで執筆した「優しく、単純」な  
作品『さようなら、ギャングたち』によって彼は職業

作家としてデビューを果たすことになる。「すばらし  
い日本の戦争」の改稿版である『ジョン・レノン対火  
星人』が出版されたのは、そのデビューの後だった。

今述べたように、文学賞の審査員から批判を受けた  
『ジョン・レノン対火星人』であるが、この著作に対  
する作家本人の評価は高い。文庫版の後書きでもこの  
物語が自身の「最高の作品」であると自賛しているほ  
どだ。だが、その思いと裏腹に、この作品はこれまで

適切な批評の対象とはなつてこなかった。その大きな理由は、前述の文学賞の審査員の一人であった川村二郎が「情報と妄想の氾濫」と称したように、この作品が何を物語っているのか、卒読しただけでは理解困難なせいもあるだろう。実際、数として少ないが、これまで書かれた評論の多くは、この作品を高橋本人が経験した学生運動と関連させて内容を理解するに留まっている（文庫版に付された内田樹による解説も、その点では例外ではない）。

では、この作品を新たに論じることが、単に埋もれている作品を再評価する程度の意味しかないのだろうか。近年、高橋は狭義の小説家としての活動を超えて「憲法」や「民主主義」等についても積極的な発言を行っている。だが、そこでの発言は私見では必ずしもレベルの高いものでもなく、「良識的知識人」が表明する「政治的に正しい」発言以上のもではない（もう少し的確に言えば「街場のおじさん」のボヤキではない）。対して、そのような現在進行形の政治状況に対する発言よりも、彼の一見個人的でかつ内省的な初期の小説作品の方が、むしろ的確にこの時代の到来を予見し、かつその最も根源的な部分に触れ、さらに

私たちの眼の前に問題の所在をまざまざと示してさえいるように思われるのである。したがって、『ジョン・レノン対火星人』を読み直す目的は、単に埋もれている作品を再評価するというのではなく、高橋源一郎とその作品が本来備えているラディカルな本性と、かつこの作品が図らずも示してしまった、この時代のある種の特質とを合わせて考察することにある。あらかじめ注記すると、この論考は高橋がこれまで発表した諸作品全体を視野に入れることを企図しない。

あくまで高橋本人が「この作品は、ぼく自身にいちばん似ている。なのに、これ以降、ぼくはずっと、こんな作品を書けないでいる」と、彼自身への〈近さ〉と〈遠さ〉とを同時に告白する『ジョン・レノン対火星人』という（おそらく作家本人にとっても）特異な作品が示す小説世界の解読と、そこから引き出される帰結の分析に専念することにした。

上記の目的のために、本稿で第一に注目するのは、この作品の中で頻繁に繰り返される登場人物たちの或る奇妙な振る舞いである。その振る舞いとは人物たちが不意に「ぼんやり」することだ。序章で「わたし」の「ママ」が裁判所の判決をまえにして「多分二秒か

三秒」くらい「ぼけつとしていた」と言われる場面。第一章で、ハガキを受け取った「わたし」が、その差出人が誰かを「数十秒」のあいだ想像し、「なんとなく」あるいは「わたしにもよくわからない理由」で判断しようとするところ。第二章で、登場人物の一人である「ヘーゲルの大論理学」が「リリズム（抒情性）の極限」といわれる瞑想状態に入ったあと、「おれ……どうかしちやったのかな？」と自問すると、「わたし」が「いいや、ぼんやりしてただけだよ」と答える箇所。他にも挙げる事ができるが、人物たちが「ぼんやり」する様子がこの物語では幾度も描かれる。

その一方で、この物語には常に、「ぼんやり」している人物も登場する。その人物とは「すばらしい日本の戦争」である。彼は第六章で「すばらしい日本の戦争」はぼんやりしつ放しだったのだ」と描写されている。

一瞬だけ「ぼんやり」する人々に加え、常に「ぼんやり」している「すばらしい日本の戦争」（以下、「日本の戦争」と略）の存在も合わせると、異なる人物たちがそれぞれの文脈で「ぼんやり」することは、描写

がたまたま一致したという偶然的なものではなく、この物語の何か本質的な事柄を指し示しているように思われる。しかし、仮にそうだとすると、そこで問題となっている事柄とは果たして何だろうか。

よく知られているように、近代哲学の生みの親の一人であるルネ・デカルトは「私は考える、ゆえに私は存在する」(cogito, ergo sum) という命題で、「私」によって感覚されるすべての事柄は疑わしいとしても、疑わしいと考えている当の「私」が存在することは確実であると述べた。このようなデカルトの思想においては、ある主体の「思考」が、即座にその主体の「存在」の確実性を導くことになる。対して、『ジョン・レノン対火星人』の登場人物たちが、その「ぼんやり」する振る舞いを通して示しているのは、本論で詳しく見るように、「思考」と「存在」のある種の切断あるいは乖離であるように思われる。それは「私は考える」ことが必ずしも「私は存在する」を導かない、あるいは逆に「私は存在する」ことが必ずしも「私は考える」を伴うわけではない事態とも言える。以下本論では、この観点から『ジョン・レノン対火星人』を読み進めることで、「思考」と「存在」との切断や乖

離、あるいはそれによつて固有の場所を失つた精神の問題が、形を微妙に変えながら変奏されるのを、詳細に論じることになる。

本論に入る前に、簡単にこの物語の主要な登場人物と筋を確認しておく。この物語の主人公といえるのは、政治運動で拘置所に収容されていたが、出所したあと「偉大なボルノグラフィ」という小説を書いている「わたし」である。もう一人の重要人物は、その「わたし」のもとへ、凄惨な「死躰<sup>したた</sup>」について記したハガキを何度も送つてくる「日本の戦争」だ。物語の筋としては、前半では「わたし」の書く「偉大なボルノグラフィ」の断片、「日本の戦争」から送られてくるハガキ、それぞれの紹介が主になされる。中盤から後半では、「日本の戦争」が唐突に「わたし」のもとを訪れたあと、「わたし」が先導するかたちで「日本の戦争」の頭の中から死躰のイメージを追い出し、彼を救済するための試みが記されている。ただし、結果的には、その救済劇は失敗し、「日本の戦争」は亡くなつてしまふことが示唆されている。二人以外の主要な登場人物としては、同じく拘置所にいたことがあり「リリシズムの極限」で「突発性小林秀雄地獄」に

陥るといふ「ヘーゲルの大論理学」という名の人物、「わたし」の同居人で、一緒に手淫を行う仲の「パバゲーノ」、「エホバの証人」の関係者であり「日本の戦争」を救済するための「義」を説く、「わたし」のママ、性交の「レックス」を「日本の戦争」のために行う「テータム・オニール(T・O)」がいる。

## 二

まず、取り上げるのはタイトル・ページよりも前に置かれた非常に短い文章のなかの描写だ。その文章は「わたし」が入所していた「東京拘置所」のなかの「流行」と、或る奇妙なサインを発する人物にかんする記述からなる。拘置所内で「野球」が流行るなかで「東京拘置所ジャイアンツ」が結成され、メンバーは各々のポジションにつくことになった。そのうちの一人の「奇妙な三塁コーチャー」は「幻の三塁コーチャーズ・ボックス」で腕を回しつづけ、ランナーたちを「本塁ベース上で憤死させて」いたという。彼は独房から精神科の病棟へと移されてからも、ひとり「野球」を続け、そして奇妙なサインを考案する。そ

のサインとは「左の鞞丸を二度、右の鞞丸を一度」驚  
摺みするもので、意味は「ジョン・レノン対火星人」  
であった。その奇妙なサインは、三壘コーチャーに近  
づこうとする「全ての人間」に出されたという。だ  
が、不幸なことに、彼は独房で首をくくって亡くなっ  
てしまう。

いま要約的に述べたものの中に、読者は様々な謎を  
見てとるだろう。「三壘コーチャー」とは何者なの  
か。なぜ彼は自殺したのか。「ジョン・レノン対火星  
人」を意味するとされる「左の鞞丸を二度、右の鞞丸  
を一度」驚摺みするサインは、本当は、何を意味するの  
か。結論を述べると、『ジョン・レノン対火星人』の  
なかで、これらの謎に対する回答が示されることはな  
い。ただし、「三壘コーチャー」の正体については謎  
解きが可能であるように思われる。すなわち、連合赤  
軍の指導者で、かつ獄中で自殺した森恒夫をモチーフ  
にしているのではないか、ということだ。

私は、そのような「謎解き」に異議を唱えるつもり  
はない。実際、高橋源一郎本人が、森恒夫と直接に接  
したこともあり、一時は強く惹かれていたことを告白  
しているからだ（大西永昭「高橋源一郎と連合赤軍事

件」）。だが、そのような物語の中の個々の記号に一義  
的に対応する实在人物やモノを特定しようとするかぎ  
り、この物語は「情報と妄想の氾濫」であるかどうか  
でも感じてしまっだろう。それは、神話の意味を理解  
しようとして、その神話の構成要素を自然世界の事物  
と結びつけて理解しようとするようなものだ。むしろ  
重要なのは、奇妙な形象自体よりも、そのような形象  
同士の関係性や、それら形象を取り囲む物語世界の構  
造を理解することである。

そこで注視したいのは、右でまとめた部分に続く箇  
所で、「三壘コーチャー」の死に対し「わたし」と、  
もう一人の人物のあいだに対応の差があったことが記  
されていることだ。「わたし」は、「三壘コーチャー」  
の自殺のニュースを聞いたあと、彼の意志を継ぐか  
のように「ジョン・レノン対火星人」のサインを自ら送  
るようになったという。対して、同じく拘置所内の  
「野球」に参加していた「左バッター」の男は、自殺  
のニュースを聞いたときも、その死などどうでも良い  
と言うかのように「だから、どうだっていうんだ？」  
と発言するだけだった。そこで描かれているのは、あ  
る悲劇的状况に対して、ある者は心痛な思いを抱くの

に対して、別の者は何の感傷も見せないという対照的な振る舞いだ。

タイトル・ページより前に記された非常に短い文章のなかの何気ない描写であるから、「三壘コーチャー」の死に対する「わたし」と「左バッター」との対照的な描写は、物語の始まりで「わたし」の存在を導入するための些細なエピソードでしかないように見える。

しかし実際は、まさにこの二人の一見無意味な対照的な振る舞いこそが、この物語の中で形を変えながら幾度も反復されるのであり、それゆえに私たちが最も注視しなければならぬ対象なのである。

その点で最も典型的な例を見てみよう。「気のせいですよ、きつと」と題された第四章で、「わたし」と「日本の戦争」とが、ある精神科医と対面する場面が描かれている。精神の失調をきたしている「日本の戦争」の「頭」のなかには「死躰」のイメージであふれている。その強迫的なイメージの原因となっている「秘密の鍵」はなんなのかを「わたし」は知りたいと思っている。当然、精神科医がその「秘密の鍵」のありかを知っており「日本の戦争」の苦悩の原因を取りのぞいてくれる、と淡い期待もいだいているようだ。しか

し、精神科医の言葉は意外なものだった。

「気のせいですよ、きつと」

精神科医は、イライラしながら「精神病の患者なんか本当は一人もいないですよ。それなのにどうして毎日わたしの所へ患者がくると思います？ みんな、わたしをからかひにくるんですよ!!」と続けた。程なくして、「わたし」と「日本の戦争」とが診療室をあとにしたのは言うまでもない。

整理すると、この場面では「日本の戦争」が深刻な精神的な病いを抱えていることに対して、「精神科医」はそんな病いなど「気のせい」だと述べていた。明らかに、先に記した「三壘コーチャー」の死を深刻に受け止める「わたし」と、それを些細なものだと考える「左バッター」の関係が、より明瞭な形をとって現れているのが見て取れるだろう。

ここで注意を促しておくべきことは、いま取り上げた「精神科医」の態度は、フロイトが「ユーモア」という論文で語っていることに正確に対応することである。

誰かが他人にたいしてユーモア的な精神態度を見せるという場合を取り上げてみると、きわめて自然に次のような解釈が出てくる。すなわち、この人はその他人にたいしてある人が子供にたいするような態度を採っているのである。そしてこの人は、子供にとっては重大なものに見える利害や苦しみも、本当はつまらないものであることを知って微笑しているのである。

（フロイト「ユーモア」『フロイト著作集』第三卷、四〇八頁）

「ユーモア的な精神態度」をとる人とは、重大な苦しみを感じていると考える子供に対して、そんなことは悩むほどのことでもないかと微笑ましく見ている大人あるいは親のようなものだという。「日本の戦争」の状況を深刻なものだと考える「わたし」に対して、「精神科医」が「気のせい」だと発言したことは、フロイトが「ユーモア的な精神態度」として考察をおこなった二者間の関係に正確に対応しているのが理解されるだろう。

さらにフロイトによれば、深刻に悩む「子供」とそれを見ている「親」との関係が、「自我」と「超自我」の関係に相当するという。このフロイトの見解をどのように捉えるべきだろうか。私たちにとって重要なことは、フロイトが「自我」と「超自我」という用語で正確に何を意味していたか、あるいは彼の理論の妥当性ではない。そうではなく、深刻に悩みを告白する「子供」と、それを滑稽だとみなす「親」という別々の二者を通して語られる二つの視点——しかも、その二者は対称的關係ではなく、「子供」と「親」という非対称な関係である——がある同一主体内のなかに存在する二つの心理的なトpos、あるいは能力として見出されうることである。逆に言えば、フロイトが「ユーモア的な精神態度」を考察するなかで、「子供」と「親」として表象していたものとは、同一主体内の二つの非対称な心理的な機能が擬人化されたものだと表現することもできるだろう。

フロイトの議論を踏まえることで、先に見た「わたし」と「左バッター」あるいは「精神科医」との関係を整理すると、次のようになる。ある状況を受けて深刻に悩む「わたし」と、それを滑稽なものだとみなす

別の誰かとは、本来は一人の人物のなかに見出される非対称な心理的トポスが擬人化され、二者間に割り振られて描かれているだけなのではないか、ということだ。この理解が正しいとすれば、より本質的なかたちでは、「わたし」と「精神科医」（「左バッター」という二人の人物を通して語られた問題が、同一主体内にあるものとして記述されることになるだろう。そして、その際には、ある主体内における二つの相異なる視点、それらの乖離や対立のようなものとして語られることは、容易に推測することができる。

議論を先に進める前に、「わたし」と「精神科医」（「左バッター」という二者の非対称な振る舞いとして語られたのと完全に同型のものが、この物語では人物を代えてさらに二度描かれることを指摘したい。その二つの場面は共に、深刻な事態に直面している「わたし」と、それを滑稽だとみなす「妹」との関係として描かれる。一つは第三章で、「挫折」（＝両親の性交を見たこと）を「甘酸っぱい感傷」と共に告白する「わたし」に対して、「妹」は「それだけ？」と小馬鹿にする場面であり、もう一つは第六章で、入院中にベッドで横たわる「わたし」を見て「妹」が「にやに

や」と笑うところだ。深刻な悩みを抱える、あるいは深刻な事態に直面している「わたし」と、それを滑稽なものだとみなす「左バッター／精神科医／妹」という二者の関係が、この決して長いとは言えない作品の中に計四度も登場するのである。ただし、先ほど述べたように、フロイトの議論を媒介にすると、非対称な二者を通して語られる事態は、より本質的には同一主体内の視点の差異の問題として語られうる。次節では、この観点から、第一章において「わたし」のもとに「日本の戦争」からハガキが届いた後、「わたし」自身がとった一連の奇妙な行動の描写を分析することにしよう。

### 三

ある日、拘置所を出てからポルノ小説作家をしている「わたし」のもとに一通のハガキが届く。その届いたハガキには、凄惨を極めたような「死躰」の描写が記されていた。「万歳をしている裸の女の死躰」は「帝王切開の要領」で腹が切られ、身体内部が見られる状態になっているという。だが、本来「子宮」が



あるはずの場所には「雛人形」が飾ってある。また、その女の死躰から少し離れたところには「奇怪な躰位で性交している」ように見える。「二人の男と一人の女」の死躰も見える。彼らは四つん這いに見えるが、実際は「人形芝居の人形」のように吊り下げられて性交しているように見えるよう仕掛けがほどこされている。そして、いずれの男女の死躰も、陰毛から性器にかけてが「ガム・テープ」や「コーラル」で隠されているという。このようにリンチされた死躰について記したハガキが、計十三回、「日本の戦争」から「わたし」の元に届くことになる。

右記のような凄惨な内容の手紙を読んだならば、まずその内容に怒りや悲しみなどの感情を普通は覚えるかもしれない。そして「子宮」があるべきところに「雛人形」が置かれていたり、「人形芝居の人形」のように吊り下げられていたり、また性器が意図的に隠されていたりすれば、それらが意味するものは何なのかと通常は考えるはずである。実際、「わたし」も読んだ後に、「なにか重要なメッセージかもしれない」と語る。しかし、「わたしの内側」には「びつくりしたり、恐がったり、警察へ連絡しようという感情」は起

こらないというのである。代わりに「わたし」に生じた感情とは、

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、きびきびした文章だろう。

というものだった。さらには、自分が書き進めている「偉大なポルノグラフィイ」の登場人物よりも、その「死躰たち」のほうが「ずっと素敵」であるとも記されている。悲惨な状況に対して、その状況を突き離して冷静に観察する「ユーモア的な精神態度」が示されていることは言うまでもないだろう。ここでの「日本の戦争」（のハガキの文面）に対する「わたし」の関係は、前節で検討した「わたし」に対する「左バスター／精神科医／妹」の関係とまったく同じである。

ただし、第一章の場面で真に重要なものは、前述したように、二つの乖離した視点が二者間に割り振られるのではなく、同一主体内の問題として語られる事例の方である。そこで注目したいのは「日本の戦争」からのハガキを読んだ直後の「わたし」が、いかなる感想

も述べる前に、すぐに赤鉛筆を取り出し、そのハガキに「厳密なテキスト・クリティック」を施したという描写だ。「わたし」は、「一人称の主語がない」「字数計算をしてみたなら……原稿用紙二枚」「体」ではなく俗字の「躰」を使っている」「誤字が一つある」といったテキストの校的事実を指摘する。

二者間に擬人化されて描かれていた問題が、より本質的な形態を示すのは、一見そのことを論じているとは思われない、まさにこのような箇所なのである。

「日本の戦争」のハガキの文章を読んで「わたし」がしているのは、その文章の意味の吟味ではなく、その文章の言語の構成への「クリティック（批判＝批評）」である。だが、それは文章の「批判＝批評」にとどまらない。私たちは、この「テキスト・クリティック」を、自分の目の前にある現実に対して違和を表明する、あるいは経験的意識を批判する精神の問題として捉える必要がある。つまり、ここで問題となつているのは、文章を読んで「わたし」の意識の根拠であり、それに対する批判なのである。「テキスト・クリティック」を通して、「わたし」の精神が、何ものかを現実であると捉える経験的な次元と、それに対して

違和を示す批判的な視座という非対称な二つの視点の形で表現されることが示唆されている。先ほどまで別々の二者を通して語られていた問題が、一人の主体内の視点の差異として語られているのである。

ところで、現実を懷疑する批判的精神の存在は、経験的意識からすると外在的なものであり、（経験可能な次元の存在と結びついていないゆえに）亡霊的なものである。そして、このような亡霊的な精神の存在は、このハガキが「わたし」に届いた直後で、実はすでに示されていた。ハガキが届くと、「わたし」は「差し出し人の名前を見るまでの数十秒」のあいだ、そのハガキがどこの誰から届いたのかと想像するといふ、本稿の冒頭でも触れたエピソードだ。今回の差し出し人は、「わたしと離婚した二人の妻のどちらか」だと「何となく思った」と記されている。よほど自分の直観に自信があるのか、「わたしにもよくわからない理由で、私はそのハガキの差し出し人がわたしと別れた最初の妻にちがいないと確信した」とも述べられる。

だが、結論を述べると「わたし」の直観は誤っていた。ハガキの送り主は「葛飾」の「日本の戦争」だつ

たからである。ここで私が注目したいのは、主人公である「わたし」の直観の「誤り」や、差出人が「わたし」の別れた妻ではなく、「日本の戦争」だったという事実それ自体ではなく、「わたし」の推論の過程の方である。すなわち、「何となく思った」「わたしにもよくわからない理由で……確信した」という部分だ。「わたし」は、ハガキを手に取ると「数十秒」のあいだ差出人を考える。だが、その「数十秒」のなかで、差出人が誰かを言い当てるのは、もちろん「わたし」である——この場でハガキを読んでいるのは「わたし」しかないのだから——が、より正確には「わたし」ではないのである。「わたし」は、あくまで「よくわからない」のだ。状況がつかめていない「わたし」に確信させているのは、「よくわからない」という「わたし」ではなく（どうして「わからない」者が確信を与えることができるだろうか?）、「わたし」とは別の何かなのである。もちろん、この何かというのは「わたし」と別に存在する——先に見た「精神科医」のような——他者ではない。あくまで「わたし」の中に内在するはずの何かだが、しかしそれは「わたし」とは同一の次元には存在しない、まさに「考える

もの」そのものである。

#### 四

登場人物たちの行動が、非対称な二つの視点の周りを巡って描かれるようなことは、小説の伝統において、必ずしも高橋によって初めて示されたのではない。例えば、ポール・リクールがブルーストの『失われた時を求めて』の中では二つの視点が楕円状にあると語るとき考えていたのは、まさにそのことだと思われる（『時間と物語』第三章第四節第三節）。ただし、単にこのような点で二つの作品が類似しているだけでなく、この物語にとってより本質的な部分でブルーストの作品との類似が問題になる。高橋は、あるエッセイで次のように述べている。

ブルーストのようにプチ・マドレーヌを紅茶に浸した瞬間に、歴史が塊になって甦ってくる、といった記憶もある。カッコイイことだ。ほくもまた人並みに、甦ってくる記憶はあるのだが、それはどうも、そんなにカッコイイものではないよう

な気がする。「…」逆に、時とともに鮮明の度合が深まっていく記憶がある。例えば、音。いや、はつきりいうと、ラジオの音。

『文学がこんなにかわかっていいかしら』

ブルーストの作品の主人公にとって、マドレーヌを通して甦るのは「歴史」であり「カッコイイ」ことである。だが、高橋自身にとって甦るのは「カッコイイ」ものではなく、そしてそれは映像やイメージを通してではなく、「音」として再現されるものだった。『ジョン・レノン対火星人』には、まさにこの二つのタイプの記憶のあり方が登場するのである。乖離した精神の問題が、意識が「ぼんやり」する中で甦る音やイメージの問題へと変奏されていくことになる。

「十九世紀市民小説」と題された第二章は、「わたし」が書く小説「偉大なポルノグラフィ」の断片の一つの紹介から始まる。その断片では、元々雑誌の名前である「ポパイ」というキャラクターが登場し、「わたしはもう六十年間も冥想しつづけています。あなたもわたしのよう、時々でよろしいから、冥想してみてください」と述べる。そして、自分が作り出した

キャラクターである「ポパイ」の助言にしたがつて、「わたし」も冥想を試みる。

わたしはノートを展げたまま冥想していた。わたしは目を閉じ、まっくらなわたしの内側を覗いていた。「…」わたしの過去、現在、未来はピントがボケ、ハリウッド映画のB級超大作のように頼りがいかなかった。まっくらなわたしの内側はどこまでも、どこまでもまっくらで、げつぷの音がわびしげに鳴り響いているだけだった。

「わたし」は冥想状態に入ること、過去、現在、未来」のピントがぼけ、通常の意識的な内容から「わたし」の視点が遠ざかりつつあることを告げている。つまり、主人公の意識は「ぼんやり」していくのだ。

意識内容が曖昧になることで、「わたし」は、自分が通常時に意識している現実を「ハリウッド映画のB級超大作」、すなわち、いかにもその世界が現実存在するかのように大規模なセットを組んでいるが、肝心のリアリティーが欠如した映画を見ている鑑賞者のような視点へと移行しているのである。そして、その

真つ暗な状況で聞こえてきたのは「げつぶの音」だったという。

ここで注意したいのは、「瞑想」に対して「メデイテーション」あるいは「メデイテート」というルビが振ってあることだ。「メデイテーション」とは、「瞑想」(meditation) であるだけでなく「省察」(meditation) でもある。実際、「わたし」が「瞑想」として語っていることは、本稿の冒頭でも言及したルネ・デカルトが、『省察』や『方法序説』のなかで方法的懷疑として行っていたことに極めて類似している。後の場面で「ヘーゲルの大論理学」が登場することを考えると、「わたし」の「瞑想」のシーンを描くにあたってデカルトの『省察』のプロットが「借用」されている可能性は十分にありうる。いずれにしても、デカルトは『省察』(山田弘明訳)のなかで「ほんのわずかも疑いの余地のあるものはすべて、これを私がまったく偽なるものと確認した場合と同じように取り除こう」と決心し、「何か確実なもの」がありうるのか探求を始める。その懷疑の過程で、自分は「いかなる感覚」もまったくもたず、「物体、形、延長、運動、場所は幻想だ」とし、自分が「何らかの感覚や、何らか

の身体をもつこと」を否定するにいたる。しかし、感覚も身体も、そしてそれらを通して知覚される世界の物的な事象を否定してもなお、自分が「何ものであると考えている」あいだは、思考している自分が存在していることは明らかである、とデカルトは主張する。これが通常「私は考える、ゆえに私は存在する」と整理される彼の有名な命題だ。

ただし、そこで「私は考える」(cogito)と呼ばれているものの正体を見定める必要がある。デカルトが「考える」と述べている事態は、より正確に表現すれば、現実や、それを知覚する感覚や身体に対する「懷疑」である。懷疑を行っている精神の場所は、もはや経験的に存在している私の身体と同一の次元には存在しない。なぜなら、後者は前者によってその存在の在りようを疑われているからである。これを受けて、ジャック・ラカンが「私は考える、ゆえに私は存在する」と要約されるデカルトの命題を吟味しつつ、そのデカルトの命題をちょうど反転したような命題、「私が考えるところに、私は存在しない」(I am not where I think)と主張することになった<sup>2</sup>という。

だがデカルトにとって、「考えるもの」の实在を証

明することは議論の終着点ではなく、むしろ始まりだった。『省察』のなかで彼は、思考する「私」において現れる「最高に完全な存在者」という観念の「リアリティー／實在性」を根拠として、神の存在の實在をも証明するにいたる。私にとつてリアルであるものが、實在的な存在者も示すという考えは、少し奇妙な

論理であるように思われるかもしれない。デカルトが依拠している「対象的實在性」(realitas obiectiva)という考え方は、中世の神学者であるドゥンス・スコトゥスにも遡ると言われている。スコトゥスはこの世の有限な被造物と無限な神とのあいだの絶対的な存在のギャップに直面したとき、そのギャップを彼以前の神学者たちのように言語的な類似でつなぐ——「存在のアナログア」——のではなく、最も明晰な「存在」(ens) という概念を精神のなかであらかじめ作り上げ、それが被造物と神とに共通する端的に實在的なものであると捉え直した(ヨハネス・ドゥンス・スコトゥス『存在の一義性』(花井一典・山内志朗訳、哲学書房、一九八九年)。こうしてスコトゥスにとつて「存在」(ens) という観念は、現実的な存在者である「もの」(res) とは異なつた「もの性＝實在性」(real-

itas) を帯びることになる。デカルトにとつて「省察＝瞑想」とは、通常の意識内容を懷疑することだけでではなく、「思考するもの」の精神において現れるリアリティーを介して「神」の存在の証明をもたらす過程でもあつたのである。

対して、デカルトのプロットを「借用」しているように感じられる『ジョン・レノン対火星人』の「わたし」が、「瞑想＝省察」の果てに見出したリアリティーは、『省察』のそれとは異なつていた。この物語の「わたし」も「瞑想＝省察」を通して叡知的存在者となることで、リアリティーをもつた何かを想起することになる。先ほどの引用部に戻ると、「まっくらなわたしの内側はどこまでも、どこまでもまっくらで、げっぶの音がわびしげに鳴り響いているだけ」だった。さらに「まっくらな、まっくらな、まっくらな、わたしの内側」で、

「よお、社長！ いい娘こいるよ」

と、語りかける「姿の見えないぼんびきの声」も聞こえるという。『ジョン・レノン対火星人』の主人公に

よって瞑想の果てに想起されるのは、「最高に完全な存在者」神の明晰な観念ではなく、「げつぷの音」「ぼんびきの声」だったのである。だが、それらの姿、見えない声には、通常の意識内容とは異なるが、絶対的なリアリティーが備わっている。だからこそ、「わたし」は次のように呟く。

わたしは悲しかった。瞑<sup>メ</sup>想<sup>テイ</sup>がわたしに与えてくれるのはいつも悲しみだった。

もし「瞑想」省察の果てに「神」の圧倒的なリアリティーを実感できたとしたら、どれほど「わたし」は幸福だったろうか。幸か不幸か、「わたし」に与えられるのは、姿のみえない「ぼんびき」の「いい娘こいるよ」という声だけだったのである。この物語では、ラジオ（J・Bのオールナイトニッポン）とテレビ（ザ・ベストテン）、声と映像の対比がしばしば登場する。そして、「わたし」ととってよりリアルなものは、常に前者である（次作の『さようなら、ギャングたち』が中島みゆきのラジオ番組への言及から始まっていることは指摘するまでもない。「声」あるいは

「音」は、イメージや映像とは異なり、この作家にとってリアルなものの指標となっている。そして、その実在性は「げつぷの音」「ぼんびきの声」であつても変わらない。とすれば、「わたし」がさらに思考すべきなのは、まさにデカルトが観念のリアリティーから神の実在をも論じたように、この「げつぷの音」「ぼんびきの声」のリアリティーの根拠となっているものの正体なのではないか。だが、その正体を記述することは、どのようにして可能なのだろうか。

「瞑想」省察の状態で現れたリアルなものを表現することの（不）可能性の問題は、必然的にこの物語の作家を「言文一致」の問題へと導くことになる。日本の現役の作家の中で、高橋ほど「言文一致」の問題に関心を示している者は、おそらくいない。実際、この小説の中でも、「げつぷの音」を「十九世紀市民小説」の手法によって「形象化」すること、すなわち言語によって表象することの困難が述べられている。では、なぜ「十九世紀市民小説」によって「げつぷの音」を表現することは不可能なのか。そもそも「十九世紀市民小説」とは何か。

高橋は、『ジョン・レノン対火星』を「情報と妄

想の氾濫」と呼んだ) 川村二郎の著作『アレゴリーの織物』を書評するなかで、「近代小説」(すなわち、「十九世紀市民小説」)の本質は「シンボリック表現」であり、それは「登場人物の「内面」に正確に対応」するものと表現している。近代小説において、「言語」が「透明」になることで、言語が個人の内面の記述に徹する道具となるような「言文一致」のあり方が確立されたことは、よく知られている(柄谷行人『日本近代文学の起源』)。対して、高橋によれば、川村はベンヤミンの影響を受けながら、「シンボル」にもとづく「近代小説」ではなく、「アレゴリー」にもとづく「バロック」の作品を対置させているという。そして、高橋は川村が言う「アレゴリー」の世界に親近感を抱いているようだ。彼は、

『アレゴリーの織物』を読みながら、ぼくは、アレゴリーの表現の「歪み」「垂直性」「叫び」が、(…)ラカンの分析を必要とするある世代の「内面」に近いような気がしていたのです。

〔「新人とアレゴリー」『文学じゃないかもしれない症候群』〕

と告白している。もちろん、ここで「ラカンの分析を必要とするある世代の内面」と言っているのは、高橋本人を含む世代のことだ。川村の論点への親近感を抱いているように見えるが、ここで思い出すべきなのは、川村自身は『ジョン・レノン対火星人』を「アレゴリーの織物」だと感じingのではなく、「情報と妄想の氾濫」と呼んだことだ。つまり、川村への親近感を語る高橋自身に実は錯誤があるのだ。たしかに、目の前にある現実あるいは個人の内面を単に表象しているわけではない『ジョン・レノン対火星人』の文体は、個人の「内面」と、それを透明な形で表象する「シンボル」との一致に基づいた「近代小説」ではない。しかし、それが描こうとしているものは「アレゴリー」でもないのである。おそらく、だからこそ、高橋が川村に親近感を抱いているにもかかわらず、川村には高橋の表現していることが理解できなかったのだと思われる。なんらかの詩的形象が隠された世界の真実を私たちに開示するものとして存在していた時代は、すでに過去のものである。『ジョン・レノン対火星人』で問題となっているのは、目の前の状況から否応なく乖



離し、深い内省を強いられている精神の運動（と、その精神に反復強迫的に到来するリアルなもの）である。「近代小説」の語法によって表現されるべき「内面」は、経験的な意識とそこから乖離する精神へと分裂しており、それらの運動を同時に取り出そうとする」と「わたし」と「精神科医」といった別々の人物の語りとして描き出される必要がある。「わたし」の精神は、そのような二者の非対称な語りで構成されているがゆえに、その二つの語りを一つの「文」へと同時に回収することはできない（したがって、論理的に一つの「文」の形では表現不可能である）。繰り返すが、高橋にとつての問題は言語のアレゴリー性ではない。同一主体内における語りの二重性であり、その二重化した語りを一元的な文へと還元することの不可能性なのである。

そしてこのことは、本稿で議論の糸口となつていく、なぜ登場人物たちが一様に「ぼんやり」するのかという問題についても論理的な説明を与えてくれる。同一の主体内の次元の異なる語りを無理に接合しようとする、それは一つの連続したものとしては記述できず、微かなズレを必然的に内包することになる。ま

さにそのことが、登場人物たちが一様に「ぼんやり」すること、いや「ぼんやり」しなければならぬことの原因なのである。

## 五

同じ第二章では、「瞑想」する「わたし」の他に、もう一人「ぼんやり」する人物が登場する。「わたし」の瞑想が中断すると、喫茶店のなかに「ヘーゲルの大論理学」（以下、「大論理学」）が入って来る。「大論理学」も、拘置所を経て精神病院での治療を受けたことがあるが、今はデザイナーとして活躍しているという。そして、「大論理学」は「抒情的（リリック）」なもの愛している。店内で「抒情的」な音楽が流れ始めると、突如「大論理学」は「リリズム（抒情的）の極限」へ落ちていく。興味深いのは、この「リリズムの極限」にて、「大論理学」は「突発性小林秀雄地獄」を発症するというのだ。

「暁がくれば、おれたちは、燃えあがる忍辱の鎧で武装して、光り輝く街へ入つてゆくだらう。流

れる雲はベートーヴェンの三連音符の形をして暁の空に浮かんでゐたつけ。あう、歴史とは、畢竟思い出にすぎないのなもの。おれはきつと近代の野蠻人なのだ。近代絵画が好きだ、おれは。本居宣長は桜なのだ。」

「近代絵画」「本居宣長」といった小林秀雄の代表的な著作のタイトルを想起させる言葉とともに、「歴史」とは「思い出」にすぎないという『ドストエフスキイの生活』などで披露される小林の歴史観が言及されている。

まずここで考えるべきことは、「大論理学」の「リシズムの極限」と「突発性小林秀雄地獄」とは、「わたし」の「瞑想Ⅱ省察」と「げっぶの音／ぼんびきの声」とに正確に対応しているということだ。したがって、すぐに

「おれ……どうかしちやったのかな？」  
「いいや、ぼんやりしていただけだよ」

という本稿の冒頭でも紹介したやりとりがなされるの

も必然なのである。そして先の引用部で、「思い出」としての「歴史」という見解も、そのような「瞑想Ⅱ省察」の果てに見出されるものであると理解する必要がある。「わたし」が「ぼんやり」することがデカルト的な「省察Ⅱ瞑想」のようなものとして描かれていたのに対して、「大論理学」が「ぼんやり」することは、小林秀雄的なものとして見出されることになる。小林にとって「歴史」は単なる事実として存在するものではなかった。あくまで内省を通して見出されるものなのである。「リシズムの極限」とは、内省を通して身体から遊離した「思考するもの」の場所へと、「歴史」なるものが強迫的に回帰する場所、その名である。

「わたし」が内省の果てに聞いたのは「げっぶの音」や「ぼんびきの声」だった。対して、「大論理学」が語るのは、小林秀雄風の「思い出としての歴史」だ。ここで思い出すべきなのは、高橋が、プルーストのように「歴史が塊になって甦ってくる」のは「カッコイイ」が、自分は「カッコイイものではない」と述べていたことであり、その対比にこの「大論理学」と「わたし」とが正確に重なっていることだ。

その「カッコイイ」デザイナーである「大論理学」においては、省察の果てに見出されるのは「流れる雲」などの「自然」である。小林にとって「歴史」が精神的な内省の結果であるように、その場合の「自然」流れる雲」は、そのまま自然に存在しているようなものではなく、あくまで精神の極限において見出されるものなのである。したがって、「流れる雲」は「ベートーヴェンの三連音符の形」をもって現れることになる。ただし、そのような精神のあり方は、小林秀雄の名とともに描写されるが、むしろ「ヘーゲルの大論理学」という名前が示唆するようにヘーゲルの美学の主張に近いものとも解釈できる。ポール・ド・マンは次のように言う。

『エンツィクロペディー』の場合が最もわかりやすいが、『論理学』でも十分にわかりやすく示されているのは、理念というのはどんな瞬間に人間知性の心的段階に現われ出てくるのか、ということである。つまり、まずは想起すること (Erinnerung) をつうじて知覚や想像力といった能力が世界を内面化する。このとき世界にかんするわれわ

れの意識は、もはや「じかに」経験されるものではなく、ただ記憶すること (Gedächtnis) によってしか捉えられないものとなっている。そしてまさにそうなった瞬間にこそ、理念は人間知性の心的段階に現われ出てくる、というわけである。ほかならぬこの瞬間に理念は世界の上に物質的な痕跡を残し、感覚によって捉えることができるようになるのだ、と言ってもよい。

(ド・マン『美学イデオロギー』(上野成利訳、平凡社、二〇一三年)、二五八―二五九頁)

「大論理学」が、「リリシズムの極限」で「突発性小林秀雄地獄」におちいったとき、この経験的世界からの退却——「ぼんやり」すること——を経ると、世界は精神による想起の対象として、「記憶」思い出」としてのみ存在するものとなる。そして、その瞬間に「物質性」をまとった「理念」が感覚によって捉えられる、すなわち「流れる雲」が「ベートーヴェンの三連音符の形」をもって現れることになる。「ヘーゲルの大論理学」は「ヘーゲルの『大論理学』」に似ていると作品内で記されるが、「大論理学」の「突発性小

林秀雄地獄」は、ヘーゲルの哲学のプロットを「借用」したものである可能性が高いことが、こうして示される。

しかし、果たして「大論理学」が「カッコイイ」かたちで語る美的な「理念」とは一体何なのだろうか。「わたし」は「大論理学」を送り出したあと、今更ながら次のように呟く。

「すばらしい日本の戦争」からの死躰の詰まった  
メッセージは何を意味するのか？

「わたし」は、皆目見当がつかないと呟く。精神科に入院した「日本の戦争」に現れた「死躰」のイメージ、「瞑想」した「わたし」に現れた「姿のみえないほんびきの声」、そして「大論理学」が「カッコイイ」風情で話していた「三連音符の形」をした「流れる雲」、それら物質性をまとった「理念」の正体はいったいなんなのか。

物質性をまとった「理念」の、そのさらに背後にあるものを問いはじめた時点で、「わたし」は、ロマン派の崇高の美学から離脱し、イメージという症候の解

読へ、すなわちフロイト的な問題系へと進みだす。実際、「わたし」のデカルト的瞑想と「大論理学」のヘーゲル的な理念の現象学が語られた第二章に続く第三章・第四章は、既に触れたように「わたし」の少年時代の精神的外傷や「精神科医」との対話が、フロイトのプロットを「借用」して展開されるだろう。だが、「わたし」たちに現れた「理念」症候」の解説に突入する前に、そのような試みが徒労に終わること、あるいは危険なものであることを「わたし」はすでに察していたようだ。「どうなってるんだい？」と言われたあとに、同じページには、

#### 「DANGER（危険！）」

という太文字が書かれ、その下には「近づくなよ」というメッセージとともにドクロ・マークが記されている。「日本の戦争」における「死躰」のイメージの背後にあるものを問い詰めても、そこにあるのは「精神科医」が言うように「気のせい」、あるいは「妹」が言うように「それだけ？」としか表現できない、客観的に見れば空虚で、かつ滑稽なものなのでしかないこと

があらかじめ告げられているのである。「わたし」「大論理学」、そして「日本の戦争」、彼らがいずれも取り憑かれているのは、客観的に見れば、あるいは経験的な次元では「気のせい」としか言いようがないものである。だが、彼らが抱えている問題は、そのような経験的な次元を超えた超越論的な次元へと既に移行してしまっている。その次元は、経験的な意識へと還元することは不可能である。亡霊に取り憑かれた三人は、三者三様に「ぼんやり」する瞬間に、あるいはその持続の中で、経験的には無でしかない次元のリアリティーに触れてしまっている。そのリアリティーは、繰り返すが、はたから見れば、虚構的なものである。しかし、それは経験的な次元には還元できないリアリティーを備え、それを精神は思考せざるをえない。この乖離した精神と、そこに到来するリアリティーの経験的次元での存在の欠如、不在性は、この物語では最終的に「深淵」というメタファーで語られることになる。次節では、その「深淵」が意味するところを中心に、この物語の結末を見ることにしよう。

## 六

第六章の「愛のレッスン」から「エピソード」までの章で描かれるのは、「日本の戦争」を救済しようとする試みとその実質的な頓挫である。結末を述べると、その頓挫のあと、「日本の戦争」は「わたし」のもとを突然離れ、再度発見された時には「日本の戦争」自身が死躰として発見される。

「日本の戦争」の救済劇がなされるようになった背景を理解するには、第四章に一度遡る必要がある。そこで、「日本の戦争」のことで途方にくれていた「わたし」は「ママ」に助けを求める。彼女は「エホバ」の教えとして、「日本の戦争」を「死から救い出す」ために「義」を行使せよと説く。それを受けて「わたし」と「日本の戦争」は精神科医を訪ねるのだが、先に述べたようにその精神科医は「気のせいですよ」と言うだけだった。その医者のもとを立ち去り、「日本の戦争」に救済をもたらず「義」とは何かと「わたし」が改めて考えたとき、それは「日本の戦争」に「性交」の機会を与えることだという突然の啓示を受けるのだ。こうして「義」を求めて、「わたし」は

「日本の戦争」を連れ、風俗店（「トルコ」）の「ハリウッド」に出かけることになったのである。<sup>3</sup>

この「愛のレッスン」の章でも、ここまで述べたような精神の乖離の問題が形を変えながら変奏されている。まず、「わたし」が「日本の戦争」と共に、この風俗店「ハリウッド」にいる理由である。第二章で「わたし」は「瞑想」を行うことで、通常の経験的な「わたし」の意識はスクリーンに映る「B級のハリウッド映画」のようなものになり、瞑想によって分離した別の視点が、通常の意識をスクリーン上の映像のようなものとして見ている場面が描かれていた。その「瞑想＝省察」の果てで遊離した自分が目の前の状況を見ているような構図が現実化しているのが、この「愛のレッスン」での「わたし」の立ち位置である。「日本の戦争」が「レッスン」を受けている隣の部屋から、その光景を覗き見て報告するために、「わたし」は「石野真子」ちゃんや他の仲間たちとともに、隣の部屋あるいは廊下にいる必要がある。その意味で、スラヴォイ・ジジエクが次のように言うのは、完全に正しい。

サドマゾ的なエロティックなゲームを、ワード

ロープの隙間越しに覗き見るのであり、その隙間は、明らかに薄眼を開けた状態として機能し、見る者を自分自身の目の後に位置づけるのである。

要点は、主体を動けなくし、現実のうちでの主体の实在を奪い、そこからは自分がいなくなってしまうた現実を観察する対象―（としての）まなざしに主体を還元する、この幻想―（の）まなざしと、その根源的な懐疑の極限においては、自身自身の身体的な現前からも距離をとる、（…）非實在的なまなざしにまで還元されるデカルト的なコギトとの最終的な一致（…）。（ジジエク『否定的なもののもとへの滞留』、一二九頁）

実際、終章の「追憶の一九六〇年代」で、

わたしは寝室のドアをそっとノックし、ドアの隙間から、世界で一番美しい光景、十二分に満足した性交の後で抱き合ったまま深いねむりにおちている恋人たちを見て、再びドアを閉じた。

といった描写があることは、右の議論を裏付けるもの

と言えよう。関連することだが、第六章より前までは「語り手」は、ほぼ「わたし」であった。しかし、この章からは「語り手」は「わたし」を離れ、「わたし」が存在しない空間における。「日本の戦争」と「T・O」との「レックス」風景が描写されることも注意されるべきだ。

「愛のレックス」は、まさにセックス・マニユアルから「プロットや文脉」を「借用」したような形で進む。その「レックス」の十回目で「日本の戦争」は「回復にむかっている」と言われながらも、頭の中を満たす「死躰」のイメージから逃れることはできない。「死躰のことなんか考えたくない。助けてT・O」と彼は叫ぶ。「日本の戦争」以外の人物であれば、一瞬「ぼんやり」したり、あるいは「瞑想Ⅱ省察」を自ら行うことで垣間見える次元は、「日本の戦争」においては、いったんそちら側に移ると、精神の乖離が絶対的なものとなり、目の前の光景から本人を決定的に切り離してしまう。

「ああ……。まず、少し視野が暗く、そして狭くなるような気がする。そして何だか不安になる。

あっ、死躰だと思う。それが始まりなんだ。『あっ、死躰だ』と思わなければ少しは先へ伸ばせるけど、どうしても頭が思ってしまったんだ。そして、気がついたらもうそこに入っている。うまく説明できないけれど、君も『パパゲーノ』もT・Oもみんな見えるんだよ。君たちの話していることも何をしているかもちゃんとわかっているのに、ただ余りに距離がありすぎるんだ。遠い、ものすごく遠くにいるんだよ、百万光年も遠くに。わかるかい？」

「日本の戦争」の精神は、目の前の人物や出来事から遠ざかっており、それらは何かスクリーン上の映像を見ているように捉えられている。確かに、このこと自体は「わたし」も「瞑想Ⅱ省察」の中で経験しているものである。ただし、「日本の戦争」においては、経験的な意識からもう一つの精神は決定的に乖離しており、両者は切断された形で並存している。

「すばらしい日本の戦争」はわたしから百万光年離れて死躰にとり囲まれていた。

「わたし」が「瞑想Ⅱ省察」の果てで聞いた「げつぷの音」であり「ぼんびきの声」、「ヘーゲルの大論理学」が「リリシズムの極限」で見た崇高なイメージ、そして「日本の戦争」が「そこ」で見ている「死躰」のイメージ、それらは形は違えども、おそらく根源的には同じものである。ただし、「わたし」と「大論理学」とは、「そこ」に入り込んで、少しの間「ぼんやり」するだけで、また帰って来られる。経験的な次元と「そこ」との距離は、それほど遠くはない。しかし、「日本の戦争」にとっては、「そこ」に入り込んだら、もはや「そこ」から容易に抜け出すことはできないのだ。そして、この作者は、その「そこ」を「深淵」と表現する。

「すばらしい日本の戦争」を定刻通りノックする  
すばらしい深淵。

いつたい、その「日本の戦争」が入り込んだら抜け出せない「深淵」とは何か。「パパーノ」が「わたし」に、「そこ」で「日本の戦争」が何をしているのかと

聞くも、当然「わたし」も「うーむ。まいったな」と思うしかない。「深淵」が何かを問うこと、その「深淵」の中で何が行われているかを明らかにすること、「それはわたしの手にあまること」なのである。

「日本の戦争」が落ち込んでいる「深淵」の本性は定かではない。ただし、「愛のレッスン」が三十回を越したあたりで、「日本の戦争」は、

「僕は詩人だったんだ、一冊詩集を出したような気がする……よくは、覚えていないけど」

と言っていた。つまり、「日本の戦争」は通常の経験的な意識の次元から「百万光年」離れた「深淵」に住む「詩人」だったのだ。発狂した詩人が「深淵」に向き合うという主題は、別の主題系へと私たちを誘っているように見える。それはドイツの詩人ヘルダーリンである。実際、高橋はこの『ジョン・レノン対火星人』のなかで、ヘルダーリンとの対話を一つのライフワークとしたハイデガーと「わたし」との往復書簡を記すだけではなく、ヘルダーリン研究者として著名な手塚富雄の著作にも言及している。さらに、「わたし」



が読む『サラブレッドの世界』という本の中に、「ハイペリオンの影響」という章が存在する。言うまでもなく、「ハイペリオン」とは、ギリシア神話に登場する太陽神であり、それはヘルダーリンの名著である『ヒュペーリオン』にそのまま直結する。もちろん、このような推論は単なる深読みの可能性もある。しかし、狂った詩人、「深淵」(Abgrund)、さらにハイデガーとの書簡、「ハイペリオン(ヒュペーリオン)」というタイトル、それらはヘルダーリンを明確に指し示しているようにも思われる。

ハイデガーにとってヘルダーリンの「深淵」(Abgrund)とは、この世界を支える「根拠」(Grund)の不在、すなわち神々の不在を知らせる痕跡のようなものだった(ハイデガー『ヘルダーリンの詩作の解明』等)。ただし、神なき時代に詩作を行うのが「乏しき時代の詩人」であるとすれば、それは神の存在を否定的な身振りで示してもいる。したがって、その「深淵」を見つめる詩人・哲学者は、もはや失われた神々の時代、「存在」が忘却されていなかった、その輝かしい時代に想いを馳せることができた。では、「日本の戦争」が直面している「深淵」はどのようなもの

つながっているのか。「わたし」が「瞑想＝省察」の結果に見出したのが、デカルトのような「神」の圧倒的なリアリティーではなく、あくまで「げっぶの音」「ぼんびきの声」であったように、「日本の戦争」の「深淵」も「神」へと至る回路、あるいは神々の痕跡ではない。「気のせい」としか言いようがない空虚ではない。ただし、当事者にとってはそこから不気味な「音」が響いてくるような場であり、重い実在性を備えたものなのである。

このように「日本の戦争」は、「思考」と「存在」との乖離が最も先鋭的に現れている存在として描かれている。では「日本の戦争」は、「深淵」を抱えた「詩人」として生き続けるのだろうか。残念ながら、この物語の終盤で、唐突に「日本の戦争」の死が告げられることになる。

「日本の戦争」を死に追いやったものとは何だったのか。そこで重要なのは、「日本の戦争」が実は「気が狂ったふりをしているだけ」なのではないか、と「わたし」が「日本の戦争」に問いかけることである。

『すばらしい日本の戦争』。わたしにはわかって

います。わたしは最初からずっとわかっています。あなたは気が狂ったふりをしていただけです」

この「わたし」の発言に対して、「日本の戦争」は「ばれちゃったのか」と言って無邪気に笑う。この「わたし」の発言は「日本の戦争」をどこに連れて行ったのだろうか。「日本の戦争」にあると思われるいた病は消え去るように見える。彼が「ぼくは気が狂ってはいない」と発言することも、事態の好転として捉えることができる。しかし、その発言に対して「わたし」は

それは気が狂っていることより遥かに困難な問題だった。

と感じる。どうして、「気が狂ってはいない」と発言する「日本の戦争」が、「気が狂っていることよりはるかに困難」なものとして受け取られるのだろうか。その点について、現時点で私は明確な説明を与えることはできない。あらかじめこの部分に続く箇所を述べ

ると、「気が狂ってはいない」はずの「日本の戦争」は、「わたし」たちのもとを突然去り、再度発見された時には「慶応大学附属病院で司法解剖された後」だった。

この一連の「日本の戦争」の振る舞いが何を意味するのか。繰り返すが、現在の私はうまく説明することができない。ただし、「わたし」と「日本の戦争」との関係、別の作家の最初期作品における同型の物語と対応させることで、より深く理解することができるかもしれない。その物語とは村上春樹の『風の歌を聴け』である。「わたし」と「日本の戦争」の関係は、村上の作品においては「僕」と「鼠」の関係に相当するように思われる。物語の後半で、「僕」は「鼠」に対して、

強い人間なんてどこにも居やしない。強い振りのできる人間が居るだけさ。

と言う。そして、「僕」の発言がきっかけになり、「鼠」は「僕」の前から姿を消すことになった。最終的に、『羊をめぐる冒険』の後半で「鼠」は死んでい

ることが示される。「強い振りのできる人間が居るだけ」と言う「僕」から「鼠」が失われることになったように、「わたし」の「あなたは気が狂ったふりをしていただけ」という発言が、「日本の戦争」を「わたし」のもとから去らせ、最終的に死へと導く契機となった。なぜ「鼠」と「日本の戦争」とが姿を消したのか、その論理は私にはよく分からない。だが明らかなのは、その後、村上の小説世界が「鼠」の喪失を埋め合わせるように展開されたように、「日本の戦争」を失った「わたし」も、「死躰」の強迫的イメージを自ら引き受け、彼の喪失を補うかのように自ら「詩人」になることである。

## 七

以上で本論は終わるが、ここまでの議論を踏まえると、『ジョン・レノン対火星人』という書物は、極度の内省を強いられた精神が、経験的な次元から遊離し、純粹な「思考するもの」となる中で、そこにある種のリアリティーが反復強迫的、かつ断片的に到来する様子を描いた物語だと言うことができるだろう。精

神に到来するリアリティーは、ある時には「ぼんびきの声」であり、またある時には崇高な理念であり、さらにはポジティブなものが欠如した「深淵」としても変奏された。その精神の軌跡は、近代の哲学史のプロットを「借用」するように展開されていた。おそらく、借用されるプロットは高橋にとって何でもよかった。「オールナイトニッポン」でも「プロ野球」でも、セックス・マニユアルでも良かった。そして、これらの借用されたプロットは、極度の内省によって「思考するもの」となった「わたし」のもとに、それらの全体像が示されることなく、断片的な形で去来し、そして相互に接続されることになる。確かにこのような事態は、一九八〇年代初頭には「情報と妄想の氾濫」、あるいは虚構と戯れるある種のアイロニーとしか映らなかつただろう。だが、現在の私たちを取り囲む情報環境の中では、むしろ日常的なものでしかない。

この作品内において、精神が内省の果てに見出すものは確かにリアルなものであるが、デカルトやハイデガーが見たような「神」の観念は、そこには存在しなかつた。むしろ、はたから見ると単なるナンセンス

で、「気のせい」としか言えない虚構的なものが最も実在的なものとして理解されることになる。ただし、そのリアリティーに触れる者にとっては、それこそが世界の核心であり、他者はその実在性を経験的な次元で批判することはできない。なぜなら、それはもはやそういう経験的な地平を論理的に超えているからである。また、精神に穿たれた「深淵」は、それを通して神の救済をもたらすものでもなかった。だが、その「深淵」などないかのように振る舞うことは魂を癒すよりも、むしろその生を根本的に不可能にするものであった。「詩人」は、まさにそのような魂に穿たれた「深淵」と共に、自身において既に分裂した言葉を紡ぐ者のことなのかもしれない。

高橋源一郎は、二〇一五年の夏、「死者と生きる未来」と題された文章をインターネット上で発表し、大きな反響を呼んだ。この文章は、大きく三つのエピソードからなる。一つは高橋が二十代の終わりに「女術」をしていたとき出会った少女をめぐる出来事、二つ目は父親のことが長く嫌いだったが、鏡に映った今の自分と息子を見て、自分が父親そのものであると感じ、認識を改めるようになったということ、最後は戦

死した伯父のことである。結論部は「慰霊とは、死者の視線を感じながら、過去ではなく、未来に向って、その未来を想像すること、死者と共に、その未来を作りだそうとすることなのかもしれない」といった、何か未来の平和な世界を夢見るような文章が綴られている。しかし、文章全体は反戦メッセージといったものではなく、奇妙な告白のようなものだった。その告白の中心となるのは、戦争の話ではなく、「女術」をしていたときに高橋が遭遇したことである。ある少女を「いつものよう」にホテルで待つ男のもとへと案内し、時間をおいてホテルに戻ると、その少女が「あたくし、魂を殺しちゃった」と言い、目の前で手首を剃刀で切ったという。それを見て高橋は「痛ましい」とは感じなかった。それどころか、「小説の中のセリフみたいなことばを使ったことに、憎しみを抱いた」可能性すらあると懐古している。

この文章に対して、ある評論家は空虚な「告白」であると批判していたようだ。しかし、私が思ったのは、そういうことではなかった。この文章のなかの少女とそれに対する高橋の視線が、『ジョン・レノン対火星』における「わたし」たちと「精神科医」の関

