

## 「内なる越境」と「断絶による継承」

—『三月の5日間』をめぐって—

宮田 文久

日本大学大学院総合社会情報研究科

### *Five Days in March* by Okada Toshiki

Internal Border Crossing and Discontinuity as Continuity

MIYATA Fumihisa

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

---

In this thesis I will explore the common ground in discussing two concepts: internal border crossing, drawn from the discourse of border-crossing literature, and discontinuity as continuity from the discourse of war memory. For this purpose I will closely examine the drama/novel *Five Days in March* by Okada Toshiki. *Five Days in March* is about a young Japanese in Shibuya in March 2003, when the Iraq War broke out. The text shows the reaction/response of young people in Japan toward the war, suggesting, at the same time, how to deal with or confront catastrophes in a time of globalization.

---

#### 1.序

本稿は、劇作家・小説家である岡田利規が、自身が主宰する劇団「チェルフィッチュ」で公演を行った戯曲『三月の5日間』、およびその小説版である同名の作品を分析しながら、「越境文学」の乗り越えとしての「内なる越境」、そして歴史の「断絶による継承」という2つの問題系が交錯する地点を検証するものである。

1973年に生まれ、97年に「チェルフィッチュ」での活動を開始した岡田は、2004年に舞台『三月の5日間』を発表する。アメリカ軍がイラク空爆を開始した2003年3月21日(米時間では20日)を挟んだ5日間、渋谷のラブホテルにほぼ閉じこもる若者を中心にした群像劇である本作は、発表の翌05年、第49回岸田國士戯曲賞を受賞した。さらに07年には、本戯曲の小説版を含む作品集『わたしたちに許された特別な時間の終わり』を発表、翌08年に第2回大江健三郎賞を受賞している。

本作は、後に見るように、イラク戦争を相対化した作品として一定の評価を受けてきた。だが、その評価の内実は、「イラク空爆を挟んだ5日間、カップ

ルがラブホテルで時を過ごす」という物語の基本的な構造を分析する以上のもではなかったように思われる。本稿では、『三月の5日間』に内在しているより普遍的な論点を取り出すため、二方向からの分析を試みる。前述したように、その一つはポスト「越境文学」としての「内なる越境」という視座からの議論、もう一つは、歴史的記憶の「断絶による継承」という視点からの議論である。

筆者はこれまで、二本の論文においてこの問題を取り扱ってきた。「西洋出身者初の日本語作家」と言われる小説家を論じながら、「内なる越境」の可能性に迫った「リービ英雄『千々にくだけて』を読む—「越境文学」の可能性—」、戦後直後にヒロシマの原爆の表象(不)可能性を問うた映画と、2000年代においてその作品のリメイク=継承の(不)可能性を俎上あげた映画を論じた「歴史の言説「断絶による継承」—『ヒロシマ・モナムール』と『H story』—」がそれである。本稿では、この二論文の成果を引き継ぎながら、本来重なっているそれらの議論の交錯点をより明確な形で示すべく論述する。

## 2. 「内なる越境」としての『三月の5日間』

### 2.1 「越境文学」から考える

『三月の5日間』は、2003年3月、六本木のライブハウスで出会い、渋谷のラブホテルへと流れて、イラク空爆開始を挟んだ5日間をそのまま一緒に過ごした男女を中心とする群像劇である。その男性の友人や、友人が以前に会った女性などが語られ、自らも語り手となる本作は、登場人物同士の対話の中に、伝聞による他の登場人物の対話も挿入される構成となっており、その「語り」の形態こそが重要な要素となっている。

その「語り」の特徴としては、「超口語演劇」と呼ばれた特殊な台詞まわしや、ノイジーな身体性などが挙げられる。「超口語演劇」とは、詳細は後述するように、平田オリザによる「現代口語演劇」という斬新な手法をさらに刷新するものとして呼び名がつけられたものである。(輸入された)近代演劇以降の台詞まわしを、現代において自然なものに一新した平田の「現代口語演劇」さえも、あくまで舞台の文脈における限定された口語だったと錯覚させるほど、岡田の「超口語演劇」は、現代の若者言葉がそのまま舞台上にあげられたような言い回しを用いており、観る者に衝撃を与えてきた。日本の若者言葉がイラク空爆前後の世界状況を捉えきったという点が、本作が評価された第一条件であったことは確かだろう。役柄と役者の関係も一対一対応でなく(つまり、ある役柄を複数の人間が演じることが往々にしてある)、その結果として、ある人物について伝聞口調で語り始めた語り手がいつの間にか(時には性を超越して)その人物自身として語り出すことさえ起こることも、観客を大いに驚かせてきた。

またノイジーな身体性についてであるが、これは、体の重心を傾け、手を揺らし、脚を交差させるといったような、私たちが普段話しながら無意識に行ってしまう動作をデフォルメした振付のことである。岡田は『ホットペッパー、クーラー、そしてお別れの挨拶』といったダンス作品も手掛けている作家であるが、日常的なアクションを意図的に強調したような、一見無駄にも思える動作がふんだんに取り込まれた『三月の5日間』は、「超口語演劇」としての台詞まわしとセットとなって、2003年当時の状況を

表象する際に大きなリアリティーを付託したのである。

以上のような言語的／身体的要素を兼ね備えた作品ではあるが、本稿においては最初に、下記の台詞に絞って論考を進めていきたい。お互いに最後まで名前さえ明かさないう席のカップルである男女は、渋谷のホテルから、昼食を摂るために一旦街へ繰り出した後、またホテルの部屋へと戻ってくる。そこで女性の方が訥々と語る。

**女優2** えっと、たとえば外国の街に行っどどこに5日間滞在してきたんだーみたいな感じがあるなあって思うんですけど、その5日間はすごく、なんか、渋谷でそんな感じの5日間を過ごしたんですけど、渋谷とか、普通によく行くじゃないですか、乗り換えで通るだけだったりするかもしれないんですけど、なんかでも、その5日間は、いつもと違う特別な渋谷で、どうしてだったんだろうっていう話を、(・・・)ホテルにいるとき私たちは、ていうか私は、ホテルですっつしゃべってて、(2005、75)

渋谷を「外国の街」のように感じながら、イラク空爆開始を挟んだ5日間を過ごすことの意味を、まず再考したい。当初『三月の5日間』が舞台作品として発表され、岸田國士戯曲賞を受賞した際、その選考委員の選評においては、佐々木敦が指摘するように、「他の選考委員の全員が「アメリカによるイラク爆撃が開始された二〇〇三年三月に行きずりの男女が渋谷のラブホで五連泊する」(212-13)というストーリーを評価しており、渋谷を「外国の街」のように感じたという内容に対する批評はなされなかった。確かに、佐々木が続けて言うように、「唯一、まったくそのことに触れていない」(213)太田省吾の文面があまりに特徴的ではあり、沈黙劇を始めとして70年代以降の演劇シーンを牽引してきた太田が「〈役を演じる〉という〈テアトル〉の基本要素が消去されようとしている」として、〈アンチ・テアトル〉なる物言いと共に『三月の5日間』を評価したことも興味深い。だが、僅かな文字数に限定された選評において、本作が検討され切ったとは言い難い。また、小説版

が発表された後、大江健三郎が自身の名が冠された文学賞の受賞発表に際して「これらが外国語に翻訳されたものを読む、世界のあちらこちらの読者たちは、この時間・場所の総体が、二〇〇三年の（自分らの場所と）じかにつらなっている渋谷、新宿のあたりであることを、しっかりしたリアリティーにおいて把握するだろう。そう私は信じます」(196)と述べており、高橋源一郎も書評において「ぼくの考えでは、これは、「イラク戦争」について日本語で書かれた、もっともすぐれた小説だ。いや、もっと、それ以上のものだ」(107)と公言している。しかし、その高い評価とは相反して、本作が「イラク戦争」について日本語で書かれた作品「以上」のものである理由については、未だ十分に議論の余地が残されており、戯曲／小説ともに、『三月の5日間』に内在する普遍性が、未だ完全に取り出され切れていないことは確認できる。

そこで本稿において導入するのが、「越境文学」の概念である。土屋勝彦は「越境文学」＝「境界を踏み越える文学」について、「旅や移動、探検、移民、亡命、巡礼といった空間的移動ばかりではなく、ポストモダンやポストコロニアルな条件の下で成立する混交・交雑ないしはハイブリッドな経験をも含む。越境の文学は、それらを、文化や、個々の意識のインタラクティブな過程として描き出し、コスモポリタンな存在としての論理の創造を目指している。それはまた、ナショナリティや人種、男女の境界を越え出る社会批判的なメッセージをも内包する」(8)と端的にまとめている。

クレオールなども密接に関係したこの問題系において、既に多くの議論がなされてきてはいるが、そこには一つのジレンマがあるように思われる。それは、他者に対して鋭敏な感覚を持つ「越境者」たち、そして彼らの手による「越境文学」が、私たちマジョリティから見ると、自らの体験として敷衍することが一見難しく思われてしまい、逆に他者経験が困難になってしまう可能性を含んでいる、ということである。折しも「ポストモダンやポストコロニアルな条件の下で成立する混交・交雑ないしはハイブリッドな経験」が、かつてのように限定された者にのみ訪れるものではなくなった今——まさに『三月の

5日間』で「外国の街」に行ってきたような感覚が語られているように——、私たちは「越境文学」を捉え直し、渋谷を「外国の街」と感じるような、「内なる越境」という視座を獲得すべき段階に来ていると考えられる。

「越境文学」をめぐって、重要な文献の一つとして、バイリンガル作家・多和田葉子の『エクソフォニー』が挙げられる。「母語の外へ出る旅」という副題のついた本書の巻頭で彼女は、「言葉をめぐって、世界は常に動いている。その動き全体を把握するのは、太平洋を泳ぐあらゆる種類の魚の動きを同時につかめと言われるのと同じで、ほとんど不可能に近い。初めは「移民文学」「越境」「クレオール」「マイノリティ」「翻訳」などのキーワードを網にして、魚の群れを捕まえようとしてみた。それがどういうわけか、なかなかうまくいかない。そこで、今度は、自分が魚になって、いろいろな海を泳ぎ回ってみた。すると、その方が書きたいことがうまくまとまって捕らえられることに気がついた。そういう書き方が、いつも旅をしているわたしの生活には相応しい。というわけで、本来は抽象名詞の占めている場を、町の名前が埋めることになった」と述べ、実際に世界各地の街の名を冠した章立ての中で、母語の外へ出る「エクソフォニー」体験を語っていく。本稿では、そのような(旧来の意味における)「越境者」たちの、身体性豊かな経験と語りを他者のものとして受け止めながらも、『三月の5日間』を解析するにあたり、「抽象名詞の占めている場」を今一度検証し、「内なる越境」の内実を明らかにしていくものである。

本作の主人公たちが、渋谷を「外国の街」だと感じるにいたったメカニズムはどのようなものなのか。筆者が考えるに、そのメカニズムは、イラク空爆を、日本を舞台にして描いた作品以上の意味——越境文学の文脈における、特殊な「越境者」以外へも開かれた「内なる越境」の可能性——を、現在生きる私たちに提示しているのであるが、その分析の手がかりとして、岡田の「超口語演劇」を今一度次節で考察していきたい。

## 2.2 「超口語演劇」の越境性

前節での戯曲『3月の5日間』の引用からも分か

るように、岡田利規の書く台詞は、非常に特徴的であり、実際に「超口語演劇」と呼ばれてきた。テープおこしのアルバイト体験から発想を得たというその独特の台詞まわしは、「脱臼された日本語」として感じられるものでありながら、私たちがあたかも普段話している言葉が舞台上にあげられたようなリアリティーを持つ言語体系であった。

「脱臼された日本語」とは、それを聴く者／読む者が日本語として認識できる自然さを保ちながらも、しかしフォーマルな国語の体系との間にはズレを抱えている言語——本作においては、渋谷の若者言葉のことを指している。日本語という骨格は保ちながらも、その部分は「脱臼」されているこの台詞まわしが、たとえばリービ英雄や多和田葉子のような複数言語の書き手ではない岡田においても「内なる越境」を可能にしているのだと考えられる。日本語だとされているものの内部で、その規範的言語との間に常にズレを孕んで揺動している口語表現を、デフォルメしつつもトレースすることで、越境作家たちが母語以外の言語を主な手段にしながら綴っている越境文学の作品世界に相通じる越境性を獲得しているのである。

この点について考えるために、本作が「超口語演劇」とカテゴライズされるに至った経緯を確認しておきたい。参照されるべきは、劇団「青年団」を主宰し、「現代口語演劇」を提唱してきた平田オリザである。平田は「近代思想に裏打ちされた近代芸術は、客観性を追い求めた。客観性こそが「リアル」なものの根源であり、そのみが世界を正しく認識する手段、心理を発見する回路であると信じていた。しかし近代思想の崩壊とともに、現代の芸術家たちは主観的表現へと回帰していった」(31)という。しかしそれは前近代への回帰＝「後退」に他ならず、現代演劇は「無為」のもとに「コップをコップとして見せることだけをすればいい」(32)という考えのもと、彼は「現代口語演劇」の妥当性を主張する。その具体的な手法は多岐に渡るが、たとえば「その 竿を 立てろ」という台詞の不自然さを指摘し、「立ててください、／その、竿、」「立てて、立てて、それ、／竿、」「竿、立てて、／その、／それ、／竿、」「竿だって、／立てんのは、／その、」といった、より自

然な例文を「現代口語演劇」の側の台詞として挙げていく。

岡田は、このような平田の「現代口語演劇」を「ナチュラルリズム」として継承してきたという。彼は、『三月の5日間』という僕の書いた戯曲は、若者の言葉をそのまま生き写しにしたみたいなの、活写したという評価をされているわけで、それはもちろん適切な評価だと思う(2010b, 16)と述べている。<sup>1</sup> 実際には、観客はこの作品の冒頭から、その特徴的な言語感覚に注意を惹きつけられてきた。

**男優 1 (観客に)** それじゃ『三月の5日間』ってのははじめようって思うんですけど、第一日目は、まずこれは去年の三月の話っていう設定でこれからやっとうって思ってるんですけど、朝起きたら、なんか、ミノべって男の話なんですけど、ホテルだったんですよ朝起きたら、なんでホテルにいるんだ俺とか思って、しかも隣にいる女が誰だよこいつ知らねえっていうのがいて、なんか寝てるよとか思って、っていう、でもすぐ思い出したんだけど「あ、昨日の夜そういえば」っていう、「あ、そうだ昨日の夜なんかすげえ酔っぱらって、ここ渋谷のラブホだ、思い出した」ってすぐ思い出してきたんですね、(2005, 27)

前述したような非常にノイジーな身体性——完全に無造作に見えるその動作は精緻な振付がなされている——と共に、「若者の言葉をそのまま生き写しにした」ような感覚を観客に抱かせた『三月の5日間』は、平田オリザの「現代口語演劇」を、「ナチュラルリズム」を核にしながら、岡田利規が「超口語演劇」として作り上げた作品だと言える。いわば、パロールとしての若者言葉を戯曲＝エクリチュールに落とし込み、それを再度俳優の身体を通してパロールとして発話させたことによって、本作は「内なる越境」の位相に届いたのである。

<sup>1</sup> ただ岡田自身は、「そういう言葉で書いたりすることからは、いざれ降りようという気持ちになっていった」(2010b, 17)と述べており、実際にその後の岡田作品においては、本稿で考えている「超口語」的表現は次第に後景に退いている。

### 2.3 口語で役を語ること——ブレヒト的手法

前節後段で引用したように「それじゃ『三月の5日間』ってのははじめようって思うんですけど」、「朝起きたら、なんか、ミノべって男の話なんですけど」、「あ、そうだ昨日の夜なんかすげえ酔っぱらって、ここ渋谷のラブホだ、思い出した」ってすぐ思い出してきたんですね」といった「超口語」的表現を用いて、岡田は「内なる越境」を果たしていた。本節でさらに考えるべきは、この台詞のような表現が、観客に対してどのような効果をもたらそうとしたのか／もたらしたのか——如何に観客に「内なる越境」を体感させたのかといった問題である。

岡田は、小説家・保坂和志との対談の中で、「ある話題について、自分のことではなく、誰々さんの出来事として伝聞で話す」、「舞台上のAが舞台上のBに向かって話す内容が自分（A）のことではなく、第三者（C）のことである——すなわち、役者Aは「役柄Aを演ずる」のではなく、「役柄Cを演ずる役柄Aを演ずる」という方法を「ブレヒト的手法」と述べている(161)。

ブレヒトは観客に、舞台上で起こっている出来事に対する、さらには社会に対する批判的視座を獲得させるべく「異化効果」を主張した劇作家であるが、実際にブレヒトは「俳優は、あますところなくなりかわることはしない」(50)のだと考えていた。自らの持ち役を俳優は常に相対化して捉えているべきだというブレヒトは、俳優＝持ち役という一対一の対応関係に亀裂が入り、「完全な変身が止めになったとなると、俳優のセリフまわしは即興風でなく、引用口調になる」(51)という。そこで彼が主張する三つの手法——「三人称への変更」「過去への移動」「ト書きと註釈を（セリフと）一緒に言うこと」(同上)は、まさにそのまま岡田利規の「超口語演劇」へと受け継がれているものである。リチャード・シェクナーがパフォーマンス研究において提唱した「行動の再現」＝「個人のレヴェルで考えれば、行動の再現とは「私が他の誰かのように振る舞うこと」である。しかし他の誰かとは、「異なる存在としての私／異なる感情を持つ私」のことでもある」(17)という概念ともそのまま重なるものだ。さらにブレヒトは言う。

彼は自分の演ずる人物に同化しないのだから、この人物にたいして一定の立場をえらんでも、人物について自分の意見をもらしても、向うとしても同化するために招かれたのではない観客に・演ぜられた人物の批評をせよと要求しても、差支えはないのだ。

彼がとる立場は*社会批判の立場*である。彼は事件を構想し人物の特色を示すにあたって、社会の勢力が及ぶような特徴をきわ立たせる。こうして彼の演技は、彼の呼びかける観客相手の、(社会状態についての)対談になる。(54)

続けて「彼は聞き手に、その階級の所属に応じ、この状態を是認すべきか否認すべきかの納得をさせる」と述べるにあたっては、マルキシズムの影響下にあるブレヒトが顔を出すのであるが、すくなくとも岡田の「超口語演劇」、その手法によって構築された『三月の5日間』が観客に与えた効果については、確認することができるだろう。持ち役との一対一の対応関係から解き放たれている俳優が話す若者言葉＝「脱臼された日本語」は、平田オリザ的「ナチュラルリズム」の地平にあり、私たちの普段の発語をそのまま想起させるものでありながら、「異化効果」が挟み込まれている。そこには、俳優の側の「同化」もなく、観客と劇世界の「同化」もない。そこに生まれる「内なる越境」の演劇空間において、俳優は「観客相手の、(社会状態についての)対談」を——すなわちイラク空爆を挟んだ「5日間」についての「対談」を設定するのである。

## 3.歴史の「断絶による継承」としての『三月の5日間』

### 3.1 翻訳と遊歩から「断絶による継承」へ

前章において、私たちは『三月の5日間』を「内なる越境」を成し遂げた作品として読み進めて来た。本章では、作品の内実により分け入りながら、本作のもう一つの普遍性——それは「内なる越境」とも密接に関わるものだ——である、歴史の「断絶による継承」という位相を考えていく。

本作で中心になる男女は、後に見るように、イラ

ク空爆という歴史を拒否することで、歴史との間に一度「断絶」<sup>2</sup>を持ち込んでいる。しかし逆説的に、その「断絶」によってこそイラク空爆という歴史と接続し、その「継承」を成し遂げてもいるのである。この『三月の5日間』の構造は、「内なる越境」という位相となんら関わりのないものではなく、むしろ密接に結びついたものだ。

本節においては前章までの議論を引き継ぎつつ、「断絶による継承」を精査していきたい。そのために、ここでは二点に絞って述べておきたい。一つは、『三月の5日間』を「翻訳」作品として考えることについて、二点目は、その作品内における登場人物たちと街の関係を見つめ直すことについてである。この二点を鑑みることによって、私たちは本作がまずは日常的な渋谷から遊離することに成功していることを再度確認し、歴史の「断絶による継承」の基本的な条件を考えることができる。

自然なものだと受け取られていたはずの平田オリザの「現代口語演劇」を超えて、岡田の「超口語演劇」における台詞は、太田省吾においてさえ「渋谷の若者のあの、(私にはついていけない)あのことばで連綿としゃべられている」と言わしめたほど、「脱臼された日本語」であった。そういった言語の中で、渋谷が「外国の街」のようだとされる劇中の描写を考えたとき、私たちはこの作品を、渋谷を「脱臼された日本語」で書き換えた「翻訳」作品であり、それゆえに「内なる越境」を成し遂げたのだと言えるのではないだろうか。

もちろんこれは、ピムが「文化翻訳」を概観する中で述べた「一般化された翻訳」(262)であり、起点テキストと目標テキストを等価パラダイムの元に考える一般的な翻訳概念とは趣を異にしている。しかし、多和田葉子が「原書には「誤訳」はない。しかし、新しい文体を探す文学が、特に日本ではよく「下手な翻訳」のようだとと言われることがあるのを見ると、文学は新しい何かを見つけた時にその翻訳的性

格を現すのかもしれない」(147)と述べていることを鑑みると、『三月の5日間』の原書なき「翻訳」——渋谷の街を、「脱臼された日本語」において「外国の街」へと言い換えること——が「内なる越境」へと辿り着いた意義、そのポスト「越境文学」的な在り方が見えてくる。等価パラダイムに支えられた「翻訳」ではなく、「一般化された翻訳」において『三月の5日間』の「翻訳的性格」——「脱臼された日本語」において渋谷を「外国の街」へと実質的に「翻訳」したのだと考えられるわけである。

同時に述べなければならないのは、主人公の男女と、渋谷の街の関係性についてである。彼らが渋谷を「外国の街」だと感じた大きな要因のひとつに、5日間のホテル滞在の最中、昼食を摂りに渋谷の街へ繰り出したときの方向感覚——ホテルへ「帰る」という認識を挙げることができる。

**女優2** そうそれで、そうだその「帰る」って感覚が、っていう話をちょうどそのとき私たちはほんとにちょうどそのとき、帰りながらしていて、最初は、**(男優3に)**なんでだろういつもの渋谷なのにねって、やっぱりいつもよく行ってる、あんな渋谷みたいなどころでも、ずっとホテルで泊まるみたいなのをやるからなのかな、**(観客に)**って私が言ったりしてて、そしたら、「戦争してるしデモしてるし、みたいな盛り上がり(?)、みたいなものもあるんじゃない？」みたいに彼が言ったりもしたんですけど、それから、**(男優3に)**向きもあるかも、**(観客に)**って言って、**(男優3に)**向きっていうかね、**(観客に)**って、**(男優3に)**「帰る」っていうときの感覚ってね、**(観客に)**って、**(男優3に)**方向、いつもこっちから渋谷の駅のほう行く方向が帰る方向、だよ、なのに、なんか「帰ろうか」とか言ってこっち向きに歩いて、それだけでも、なんか、それだけで、なんかすごく、もう旅行なのかも、**(観客に)**って、(2005、76)

この「向き」を語る感覚は、ベンヤミンが19世紀パリのパサージュを論じながら抽出していた、遊歩者の論理に密接に関わっている。ベンヤミンは「夢

<sup>2</sup> この「断絶」を、イラク戦争勃発に対しても日常生活を続ける周囲の欺瞞に背を向ける、若者らしい「自己疎外」と解釈することもできる。しかしその読解は、先述した「イラク戦争勃発に対して若者が渋谷のラブホテルに籠る」という物語の構造を中心にした解釈と軌を一にしてしまう可能性があり、本稿ではあえて「断絶」という、戦争をめぐる言説の中で用いられている概念を使用している。

見ながら午後の時間を夕暮れの網の中に取り込む最上の術は、さまざまな計画を立てること。計画を立てる遊歩者」(93)、「労働者たちから見れば、パサージュは客間である。他のどんな場所にもまして、街路はパサージュにおいて、大衆にとって家具の整った住み馴れた室内であることが明らかになる」(97)と述べている。イラク空爆開始を挟んだ「5日間」に限定した関係にしよう確認し合う二人の男女は、仮初めの「室内」としてのラブホテルを拠点に、4泊5日の「計画」を携え、渋谷を普段の方向感覚とは裏返しに捉えている。そして逆説的ではあるが、ラブホテルに住み馴れることで、二人は見慣れた街並を「旅行」感覚の中で捉えることに成功しているのだ。

翻訳と遊歩、この二要素によって、『三月の5日間』は「内なる越境」をより確かなものに行っていると考えることができる。そしてこのメカニズムは、イラク空爆をめぐる世界状況の中に——イラクとの空間的距離を介してなお——いやがおうにも巻き込まれている渋谷を一旦相対化することで、その歴史の間との「断絶」を準備し、それによって逆説的な「継承」を可能にしているのであるが、次節ではその「断絶による継承」の実際に迫ることとする。

### 3.2 歴史的記憶との距離

今一度、『三月の5日間』を丹念に辿ることから始めよう。六本木で出会って渋谷のラブホテルへと籠った男女はその後、しばらく日付や時間さえも不明瞭な中で、情事に熱中する。イラク空爆開始まで秒読みとされていた状況下、二人は部屋にあるテレビさえ着けようとしなない。唯一、イラク空爆という情報に触れるのは、昼食を摂りに街頭へ出た際のことである。

**男優3 (観客に)** で、あ、そうだ戦争どうなったんだろうって思って、そしたらツタヤの大きいビジョンの字幕ニュースに、バグダッドに巡航ミサイル限定空爆開始、って書いてあって、あ、はじめたんだやっぱりって思いながら、デモ通るのとかちょっと見て、またホテル、割とすぐに戻ったんですけど、(2005、58)

ここで二人は空爆の映像イメージそのものには触れておらず、「字幕ニュース」でしかその情報を取得していない。そしてその後、幾度の性交を終えて一息ついたとき、男がおもむろに話を切り出す。

**男優3** 「テレビさ、えっと、ホテルいるあいだ、今までずっとしまくってたつてのもあるけど、テレビとかあるけど見なかったじゃない、なんか、それでさ、もし良かったら、今後も、敢えてもう見ないってことにしたいんだけど」ってミノベくんが言ったら、女の子は「え、いいよ」って言ったんですけど、「あ、ほんと、それいいかな」ってミノベくんが言ったら、女の子は「いいよ」って言ったんですけど、「あ、ほんと？ 俺ら何も知らないまま、三日後にね、戻るじゃん、それぞれの、普通の生活(?)、そしてテレビ付けたらしたら、とりあえず、ね、あ、終わってる戦争、とか思うの俺ら、っていうシナリオ(?)、いいと思うんだけど。始まってみると終わるのが早かったな、これで良かったんじゃないの結果論、とか思うの俺ら、それで(キミは)「あ、ほんとだ終わってる、あいつの言った通りだ、なんか」とか思うの、それで「なんか、じゃあ、俺らもしかして戦争のあいだずっとやってた？」っていう、「なんか俺らが渋谷ですごいペースでやりまくってるあいだに、戦争始まって終わっちゃった？」っていう、なんかそういうのすごい、歴史とリンクして思い出になると思って、(71-2)

女もすぐに承諾の意を示すのだが、ここで二人が行っていることは、「集合的記憶」(アルヴァックス)がテレビを含めたメディアによって醸成されつつあるその瞬間において、歴史(化)を一度拒むことである。<sup>3</sup> その証拠に、男は「たぶん三日後、おれらホテル出て、(・・・)でもそのときって、たぶん俺の読みなんだけど、おそらくもう戦争、終わってる

<sup>3</sup> 戦争とセックスの並置という表象自体は、何ら珍しいものではなく、枚挙に暇がない。共同体同士の争いである戦争を、「性」という個人的体験によって相対化していく過程は精神分析からの議論もできるだろうが、ここでは「集合的記憶」を契機に「断絶による継承」のダイナミズムを抽出することに力点を置く。

んじゃないかと思うんだよね、(・・・) 湾岸戦争のときだってすぐ終わったわけでしょ、すごい一気にすごいピンポイントでやって即終わったし」(71)と述べている。<sup>4</sup> ここで男が想起しているものは、1991年1月17日に多国籍軍がイラクに空爆を行い、CNNによって——まさにテレビを通してその閃光が世界へ同時中継された「砂漠の嵐」作戦の映像、その歴史的記憶のことである。<sup>5</sup> その記憶を思い出しながら、今一度、目の前で作り上げられようとしている歴史的記憶へのデタッチメントを表明すること、そして何より、そのデタッチメントによって逆説的に「歴史とリンク」=コミットメントできると考えていること。この点において、『三月の5日間』は「断絶による継承」と呼ぶことのできる歴史言説を表象していると言える。

### 3.3 「越境」的空間との距離——パフォーマンスを語ること

ただ、この「内なる越境」と「断絶による継承」の接点を『三月の5日間』から引き出すためには、私たちは一つの難題を乗り越えなければならない。その問題は、渋谷のラブホテルで時を過ごす男女が出会った、六本木のライブハウスにかんする描写を追うことで明らかになる。

戯曲では、その六本木のライブハウスでは、「カナダから来た、かなーりマイナーなバンド」(29)のライブがあり、そのバンドのボーカルが演奏の間に行ったMC——渋谷でイラク空爆反対のデモ行進に出会ったというもの——について話すところから、件

<sup>4</sup> 戯曲にはその後「俺、神戸の地震あったとき高1だったんだけど、なんで俺こんとこでうんこみたいな授業聞いて、すごい俺、今、悪いことしてるんじゃないかってすごい思ってたの」「俺イラク戦争あったとき二十五だったんだけど、俺なんでこんなラブホでうんこみたいな、セックスしてるんだろうってすごい思ってるんだけど」(77)という台詞が登場するが、小説版ではこの、もうひとつの歴史的記憶といえる阪神淡路大震災にかんする記述は存在しない。1995年1月の震災から逆算すれば、湾岸戦争勃発時にこの男は小学校6年生だったことになる。

<sup>5</sup> ここでは主に作品内において、湾岸戦争の例に代表されるように、「戦争」の度に醸成される歴史的記憶を、今回のイラク戦争については、まさにその成立の最中にて拒むことについて述べているが、作品外、つまり私たちの受容レベルでの論点も考察可能だ。というのも、戯曲が上演された2004年以降において、私たちはすでに、イラク戦争にかんする歴史的記憶を保持してしまっており、『三月の5日間』はそれを改めて相対化しているからである。

の男女の出会いは始まる。そしてそのデモに、これまた偶然に出会い、列の中に入って試しに行進を試してみた男二人組も重要な登場人物として配されているのだが、ここで注目したいのは、後に発表される小説版での描写である。というのも、小説版においては、デモについての言及は大幅に後景に退き(男二人組も登場しない)、実在する「スーパーデラックス」だと名指しされた六本木のライブハウスで繰り広げられたのは、単なるバンドの演奏ではなく——少しのバンド演奏こそあるものの——、「マイク持って即興でしゃべったりするパフォーマンスみたいなことをやる」(20)という、演劇的行為だからである。

そのパフォーマンスとは、最初に白人の女が説明をするように、「これから私たちはなにか話をするようになる、でもどんな話をするかはわからなくて、なぜなら私たちはこれからやることについて、特に準備を何もしていないからだ。(・・・) マイクはステージ上にだけでなく、ステージの外にも一つ、スタンドに据え付けておかれており、(・・・) あのマイクはみなさんに開かれている」(31)という、多分に「越境」的なものである(パフォーマー、観客それぞれの発言は、「日本人の通訳」によって、ある程度は相互に理解可能なものとなっている)。

パフォーマー集団の内からは、「若い黒人の男」が十六歳の時に初めて就いた仕事であるドーナツ屋の掃除夫としての職務について話し、別の女は——これは戯曲版と同じように——渋谷で出会ったイラク空爆反対のデモについて語る。一方の観客の側からは、九州からやって来たという「白髪の中年男性」がベトナム戦争勃発時の青春について語り、「実は私も普段通訳の仕事をしているんですよ」(36)と切り出した女性が映画『ボーリング・フォー・コロンバイン』について話す。

重要なのは、こういったパフォーマンスに対し会場は「ちょっと白々しい雰囲気、僕(引用者注：渋谷のホテルへ行った男性)の気分と同じものだったのでありがたかった」(35)のにもかかわらず、その男性が、パフォーマンスが終わりかける頃から「僕はこのときにはすでに、ここが日本じゃないような気分になってい」(42)て、六本木の会場を離れた後には、「僕は英語ぜんぜん分からないからほんのど

ころはあれなんだけど、あのパフォーマンスって俺、俺なりにだけどね、すごいよかったな—あれ、って今、思ってるんだよね」(47)と興奮して話すことである(戯曲版には、ライブのMCに対してここまではっきりとした価値判断はなされていない)。

しかもその評価の仕方は、非常に逆説的なものである。「パフォーマンス会場の雰囲気、外国みたいだって僕が感じたのは、パフォーマーが外人だったこととかだけが必ずしも理由の全部じゃないとも思う」(48)一方で、「もしあれが、パフォーマーが日本人だったら、舞台上で同じこと言ったりやったりしても、あの会場の感じにはならなかったと僕は思う。もうすぐ始まりそうな、というよりも始まることのもう確実なこの戦争についてカジュアルに発言することができたあのパフォーマンスのような場所や雰囲気を、日本人は日本人だけで作り上げることはできない。そんなことは想像できないし、仮に日本人だけの力でそうした雰囲気が作り上げられていたとしたら、そんな作り笑いみたいな気持ち悪さの中には絶対入りたくない」(50-1)のだ。

この「越境」的空間をめぐるアンビヴァレンスの果てに、先ほどまで見てきた「断絶による継承」が成功しているのである。この一見相反するような記述を、私たちはどのように受け止めればよいのだろうか。<sup>6</sup>

先述した「行動の再現」(シェクナー)という概念を思い返しておきたい。文化人類学の知見からパフォーマンスを三つの体系に整理したシェクナーは、そのうちの一つとして、「私」→「仮定法過去」→「再現されたノン・イベント」という体系を提示している。神話やフォークロアを演じるような儀礼をも含みこんだ体系ではあるが、そのうちの一つとして、「演出がリハーサルの過程で固定されていくような演劇」(19)を挙げている。シェクナーは言う。

演技が本物で、自発的で、リハーサルなどなかったかのように見せるのがリハーサルの役割である。これは何も西洋の心理的自然主義に限ったことではない。本物という意味は(チェーホフを演じようと近松を演じようと)演技スタイルの調和や習熟に関することだ。ブレイト役者が自分が演じているところを見せようとするのは、スタニスラフスキー役者が自分は演じていないと見せようとするのと同じくらい難しい。過去は実際の体験、ファンタジー、歴史研究などによって集められた断片を使って、リハーサルの過程で作り出され、あるいは再構成されている。(・・・)たとえ元のイベントが存在したにせよ、オリジナルを参照することは次第に意味を失っていく。(20)

私たちが重きを置いて考えるべきは、チェルフィッチュの舞台が実際に非常に綿密なリハーサルの上に成り立っていることでも、その戯曲/小説たる『三月の5日間』と、作品内に出てくる先述のパフォーマンスがアナロジカルであることでもないだろう(そもそも、ライブハウスで行われたパフォーマンスは「これからやることについて、特に準備を何もしていない」のであった)。私たちがここで確認しなければならないのは、パフォーマンスを作品内の人物が観ること、あるいはそのパフォーマンスと観劇行為が描かれた作品をさらに私たちが観る/読むことの意味についてである。

実際に存在したイラク空爆を挟んだ5日間において、しかし「仮定法過去」として渋谷のラブホテルに籠る男女を想定し、それを「再現されたノン・イベント」として提示しているのが『三月の5日間』であると、シェクナーの整理に則って考えることができる。その作品内に埋め込まれた「越境」的パフォーマンスを、その場から離れることによって反復的に想起していき、次第に自らがその「越境」的人物となっていくこと——「オリジナルを参照することが次第に意味を失っていく」過程を生きること、そのプロセスを私たち観客/読者が体感することこそが、本作に胚胎している力学の要点なのだ。高橋雄一郎がシェクナーとターナーを引きながら「パフォーマンスは真実のレジームに対抗する手段ともな

<sup>6</sup> 先述したように、この箇所も単に、イラク戦争勃発に対して日常生活を続ける日本社会の欺瞞への、若者のアンチテーゼと解釈することもできる。しかし、少なからぬ渋谷街頭のデモの描写が入り、さらにライブハウスでのパフォーマンスでイラク戦争に対して直接的な議論がなされている、件の若い男は当初拒否感を示している。若者の「自己疎外」以外の論点としての「断絶による継承」を、本稿は提示するものである。

る。パフォーマンスは、仮定法過去の混沌とした創造の領域に旅をした上で、未来に向かって自分自身を投企(プロジェクト)することを可能にする(106)と述べるように、performativeな語りに満ちた『三月の5日間』に触れる中で私たちは、プレヒトが言うところの「(社会状態についての)対談」を行い、イラク空爆という歴史について「断絶による継承」を試みることができるのである。

### 3.4 「内なる越境」と「断絶による継承」の交点

再度、「内なる越境」と「断絶による継承」の交点を考えよう。その焦点となるのは、問題の男性が、歴史的な記憶を醸成しつつあるパフォーマンスの会場を離れることで、その「場」を反復的に想起し、その結果として行きずりの女性と二人で渋谷を「外国の街」として歩くことが出来、また逆説的に「歴史とリンク」し得たことだ。つまりは、男は自らを「越境」的な場とすることによって、「内なる越境」と「断絶による継承」を可能にしているのである。そしてその体験を私たちがさらに疑似体験することによって、その交点に立つことができるのだ。

これは青柳悦子が越境文学を論じた際に「文化複合は一人ひとりの人間、私たち自分自身が境界地帯となることによってしか実現されない」(234)と述べたことにそのまま通ずる。特殊な「越境者」たちのみに「越境」が可能であるわけでないのと同じく、外国人によるパフォーマンスを原因にしてそのまま「越境」がなされたわけではない。私たちが自らを「境界地帯」という「場」として生きることは可能であり、そのことによって、カタストロフィが歴史的記憶として固定されていくプロセスからも距離を置くことが可能となる。

渋谷を「外国の街」として歩き、「内なる越境」を遂行しながら、彼らはデモとすれ違い、街頭の大型ビジョンの字幕ニュースでイラク空爆開始を知る。歴史を断片において受け止めることで——「歴史の天使」(ベンヤミン)として振る舞うことで、なおラブホテルの部屋に籠りながら、彼らはその「断絶による継承」を見事成就することが出来ている。ここに、『三月の5日間』に胚胎している複雑な構造から、私たちマジョリティに敷衍可能な普遍性が導き出さ

れるのであり、本作が「イラク戦争」について日本語で書かれた作品「以上」のものである理由も満たされるのである。

### 4.おわりに

「内なる越境」と、歴史の「断絶による継承」の交点にある作品として、『三月の5日間』を検討してきた。私たち自身が境界地帯となることによって発動するその二つの論理は、しかし、「わたしたちに許された特別な時間の終わり」という岡田の小説集のタイトルに明示されているように、ともすると脆弱なものでもある。

『三月の5日間』の最後、男と別れた女は、まだ旅行モードの中で捉えることができている渋谷の街をすこし歩くのだが、道端で排便していたホームレスを黒い犬と見間違え、そのショックと相俟って嘔吐してしまう。その後にはあっけなく、「女の渋谷はもう消えて、いつも通りのあの渋谷に戻っていた」(2007、72)<sup>7</sup>のであり、この困難な論理の試みは、これから繰り返し検証されることによって、少しずつ強度を獲得していくはずなのだ。

『三月の5日間』は、もはや「渋谷」や「イラク戦争」といった事象に限定せずに、今後とも多くのカタストロフィに対峙していくはずの私たちに対して「内なる越境」と「断絶による継承」への道を指示している。本稿筆者は以前に『三月の5日間』に対して小論を述べる機会をもったが、それに言及した小林宏彰の論文が「チェルフィッチュにとって、数日間を過ごすラブホテルで、「渋谷なのに旅行に来

<sup>7</sup> このエンディング部分については、この「女」が社会との間に抱えていた「自己疎外」がスカトロロジーを通じて表象されている、と捉えることも可能である。しかし本稿では、「内なる越境」を体験している最中には存在していた他者への倫理性が、徐々に後退し、消え去っていくことに注目したい。件の女性は「すごい信じられない」って思って、「それは野糞が信じられないってことじゃなくて、その人、その人、だっけいちお一人間なのに動物だと思って自分が見てたんだっていうその数秒があったことがすごい、人間のことを本気で犬かなんか動物だと思って見てたんだっていうことがあったんだっていうことが信じられなくて」(2007、92)、その結果として嘔吐してしまうのだ。ここには、渋谷のラブホテルに籠り、その合間に街並を歩いている時には有していた倫理性が一瞬であれ忘却され、近景の他者としてのホームレス、遠景の他者としてのイラクへの想像力が棄却されてしまっていたことへの違和が表明されている。そしてその直後、彼女にとっての渋谷は「外国の街」ではなく、普段の渋谷へと戻ってしまうのである。

たみたいでなんか楽しいんだけど」という気持ちを味わうのは、絶対に「渋谷」でなければいけないわけではないのではなかろうか(425)<sup>8</sup>と正しく指摘するように、この作品は私たち多くのマジョリティに対して、その敷衍可能性の回路を広く開け放っているのである。

## 参考文献

- 青柳悦子 「境界地帯の子どもたち 現代的越境者にみる文学の渴望」(土田知則・青柳悦子編『文学理論のプラクティス』新曜社 2001)
- 宇野常寛 『ゼロ年代の想像力』早川書房 2008
- 大江健三郎 「ここに良質の(新しい)小説がある」(『群像』2008年5月号)
- 太田省吾 「〈テアトル〉を青ざめさせるもの」(「第49回岸田國士戯曲賞選評(2005年)」<http://www.hakusuisha.co.jp/kishida/review49.php>)
- 岡田利規 「三月の5日間」(『三月の5日間』白水社 2005)
- 「三月の5日間」(『わたしたちに許された特別な時間の終わり』新潮社 2007)
- 『エンジョイ・アワー・フリータイム』白水社 2010a
- 『コンセプト』天然文庫 2010b
- 川村二郎 『アレゴリーの織物』講談社文芸文庫 2012
- 小林宏彰 「「セカイ」の全体性のうちで踊る方法——快快(faifai)論」(限界小説研究会編『社会は存在しない——セカイ系文化論』南雲堂 2009)
- 佐々木敦 『即興の解体／懐胎 演奏と演劇のアポ

<sup>8</sup> この論文は、「セカイ系」という二〇〇〇年代のオタク系カルチャーを席卷した概念をめぐる議論について、若手演劇ユニット「快快(faifai)」を、岡田利規／チェルフィッチュなどを引き合いに出しつつ論じたものである。「セカイ系」とは、小林の論文が掲載されている同書が「教科書的な整理」として述べているように、「物語の主人公(ぼく)と、彼が思いを寄せるヒロイン(きみ)の二者関係を中心とした小さな日常系(きみとぼく)の問題と、『世界の危機』『この世の終わり』といった抽象的かつ非日常的な大問題とが、一切の具体的(社会的)な文脈(中間項)を挟むことなく素朴に直結している作品群」(6)のことである。しかしながらこの定義＝言説自体も、前島賢が精査しているように時期によって大きな変遷を遂げてきているものであり、本稿においてその詳細を論じることはできないため別稿に譲るしかない。ただ、宇野常寛による「セカイ系批判」を受けて、「セカイ系」の擁護を図った批評集の中で小林が『三月の5日間』に触れていることは確認しておきたい。

- リア』青土社 2011
- 陣野俊史 『戦争へ、文学へ 「その後」の戦争小説論』集英社 2011
- 高橋源一郎 「この時代のこの国で「戦争」に対処する方法」(『週刊朝日』2007年3月23日号)
- 高橋雄一郎＋鈴木健編 『パフォーマンス研究のキーワード——批判的カルチュラル・スタディーズ入門』世界思想社 2011
- 多和田葉子 『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』岩波現代文庫 2012
- 土屋勝彦編 『越境する文学』水声社 2009年
- 平田オリザ 『平田オリザの仕事① 現代口語演劇のために』晩聲社 1995
- 保坂和志・岡田利規 「小説のリハーサル」(『新潮』2008年4月号)
- 前島賢 『セカイ系とは何か ポスト・エヴァのオタク史』ソフトバンク新書 2010
- 宮田文久 「リービ英雄『千々にくだけて』を読む——「越境文学」の可能性——」(『日本大学大学院総合社会情報研究科紀要』No.13 2012)
- 「歴史の言説「断絶による継承」——『ヒロシマ・モナムール』と『H story』——」(同上)
- M.アルヴァックス 小関藤一郎訳 『集会的記憶』行路社 1989
- ヴァルター・ベンヤミン 今村仁司・三島憲一ほか訳 『パサージュ論』第3巻 岩波現代文庫 2003
- 「歴史の概念について」(浅井健二郎編訳 久保哲司訳 『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』ちくま学芸文庫 1995)
- ベルトルト・ブレヒト 小宮暁三訳 「演劇術の新しい技法」(『演劇論』ダヴィッド社 1963)
- アンソニー・ピム 武田珂代子訳 『翻訳理論の探求』みすず書房 2010
- リチャード・シェクナー 高橋雄一郎訳 『パフォーマンス研究——演劇と文化人類学の出会いとところ』人文書院 1998

(Received:December 31,2012)

(Issued in internet Edition:February 8,2013)