

「底が突き抜けた」時代の歩き方⁴⁷⁵

「60年代的世界」の終わりのない 祭り を求めて - 映画『パッチギ!』

詩人の佐々木幹郎が20代前半の若き日に、「日付けなき 祭り」(『構造』70年10月号、因みにこの雑誌は「60年代の輝き」が消失していった直後に、廃刊されたと思われる)と題して、こう書いていたことが想起される。冒頭からこう始まっていた。《祭り について考えてみたい。わたしはいつの頃からかこのような想いを抱きあげて、日々の生活を歩んでいる自分に気がつくことがある。

わたしは何を欲しているのであろう。たぶんわたしの求めているものは、形態はどうかであれ 祭り の根源にある人間の生活空間を制約する日常的規範から洩れでて、集団化した狂気にまで辿りつかんとする、圧制者が決して人為的に演出することのできぬ民衆存在のたたかいとでもいうべきものである。》

佐々木氏が考えようとする 祭り とは、もちろん、日付けを超えたたたかいの根底をかたちづくる人々の果てしなき熱狂の渦であり、洪水のようなうねりの波にほかならない。「日付けを超える」とは、「日付け」に押し込められた人々の日常的な存在の枠組みを超え出る運動であり、「日付け」と共に「日付け」に刻印された自己をも超えていく^{ほとぼし} 進りにほかならない。佐々木氏のそのような発想に貫かれた「日付けなき 祭り」は、次のような松下昇の発言(私の自主講座運動・『RADI X』第二号・70年6月発行)に示唆されていることを、彼自身が述べている。

「……大学闘争に限らず、一切の政治闘争、階級闘争についてもそうだけれども、日付の闘争というものはもはや終わったと思います。日付をこえた連続闘争に真の意味で武装して行かないかぎり、敗北は決定的でしょう。この場合、武装というのは、単に軍事的な武装ではなく、闘争の本質をいかに引き出し得るか、闘争をいかに飛躍させ得るか、という暴力的な問いかけです。だから、今連続性を日付を超えるという表現で語ったけれども、それは同時に今までの闘争をはみだす、最終的には闘争という概念をすらはみだすという意味での連続性をさしています。……(中略)……あるときには闘争し、あるときには眠る。その眠りは夢の組織論から切り離された眠りであってはならないと思います。」

松下昇が、「今までの闘争の枠をはみだす」ような闘争へと行きつかなければ、「最終的には闘争という概念をすらはみだす」ような闘争に出会わなければ、もはや闘争したことにはならないのではないか、そうでなければ、闘争そのものから離反されるのではないか、と語っているように聞き取る中に、すでに永続的な 祭り の囁きが伝わってくる。だから佐々木氏も、《ここでの 今までの闘争の枠をはみだす、最終的には闘争という概念をすらはみだすという意味での連続性 を、わたしは 祭り のなかにみい

だす。そこには 闘争をいかに飛躍させるか、という暴力的な問いかけ があり、笑いに根ざした狂気が存在しているからである》と、応答するのである。闘争と 祭り が不可分な関係にあることについて、更にこう続ける。

《60年安保闘争を 祭り であったと論じたのは谷川健一である。(祭りとしての 安保・『現代の眼』・69年12月号)そこでは、民衆が自己の情念を解放するのに生活のリズムの表現として熱い共感を求めて動き、そのくりかえされる祝祭の感情をしだいに高めていく頂点に、一人の死者が生みだされて呪咀として支配階級をおびやかし、民衆を際限のない破壊に身をまかせる笑い^(ママ)と狂気のエネルギーの発揮、というふうに 祭り が語られている。

60年安保を 祭り であると考えことにわたしは異論がない。安保という大きな 祭り を江戸時代の おかげまいり と対比する発想法はわたしに多くのことを考えさせた。

おかげまいり はおよそ60年周期で流行したが、安保は正確な10年周期であり、しかも70年はメーデーなみに形式となった。70年安保は 祭り とはならなかったのである。これはなぜか。

祭りのときはあばれないと日本の神々はごきげんがわるいのだ。水をかけあったり、裸でひしめきあったり、みこしが民家に飛び入ったりするのがゆるされるのが日本の祭りなのだ。……(中略)……ふだん白粉をつけない村の女たちも、祭りのときだけは化粧をした。武士が出陣する日、その妻や母や妹たちも化粧して送りだした。それは一家一族にとって死を覚悟するだけでなく、またたかう日の到来したことを祝福するハレの日であったのだ。

おそらく、ここで言われている ハレの日 は単なる日付と考えるべきではないのであろう。周期的にくりかえす民衆の生活のリズムは、日付^(ママ)を軸とするのではなしに伊勢まいり が稲の品種交換という実的な目的をもっていたのと同様、民衆の生活の日々にしのびよる現実からの加害の周期であり、彼らはそれと自らの加害とが 共闘するたびに 祭り の最高^(ママ)頂に達してたかうときに一度だけの日付が到来したはずである。周期はくりかえしても二度日付はくりかえさず、日付のたたかいは形式としてしか伝えられなかった、と考えれば、70年安保の 祭り としての不発についても頷くことができる。わたしたちは、現在、これが 祭り だという言葉^(ママ)をいいあぐねてここまで来たのである。》

どのような 祭り も約束された 祭り にほかならない。祭り の終わりがきちんと見定められるなかでのカタルシスにすぎない。しかし、約束されていない 祭り、少なくとも終わりが計算されていない 祭り が、大地震のように民衆の間からとめどなく噴出することが、歴史上でしばしば起こりうる。江戸時代の おかげまいり がそうであり、60年安保がそうであった。最初に勃発した おかげまいり は終わりのな

い、終わりのみえない 祭り として民衆を熱狂させた筈であり、だからこそ《民衆を際限のない破壊に身をまかせる笑いと狂気のエネルギーの発揮》を可能としたのである。

おかげまいり が60年周期で流行したということは、当時の人々の寿命を考えるなら、二度 おかげまいり に身をもって遭遇した人はいないことを意味している。先代から聞かされることはあっても、いま目の前で起こっている おかげまいり は自分たちの生活の深部から噴出していることが実感されていただろうし、したがって、先代のときのように自分たちを終わりのない 祭り へと熱狂的に駆り立てていったにちがいない。

しかしながら、終わりのない 祭り にも終わりはやってくる。これは歴然としていゝる。なぜか。 祭り を盛り上げてきた、《民衆を際限のない破壊に身をまかせる笑いと狂気のエネルギーの発揮》そのことに、やがて人々自身がたじろぎ、おののきはじめるからである。生活を持続させるためにその深部から喚び込まれてくる 祭り であっても、 祭り の昂揚によってもたらされる《際限のない破壊》が自分たちの生活に向かってきはじめると、人々は自分たちの生活を救うために 祭り を終焉させずにはいられなくなるのだ。人々に制御装置が働くといってもよい。簡単にいえば、 祭り を持続させる人々のエネルギーには限度があるということだ。それでも おかげまいり に身を投じた人々は、終わりのない 祭り を先代と同様に担って、ギリギリの瀬戸際まで終わりのなさの不安と熱狂のなかに踏み込んだであろうし、そのようにして60年周期がかたちづくられていったと考えられる。

ところが、終わりのない 祭り として闘われた60年安保闘争が終わりに直面せざるをえなくなったとき、60年安保は終わりのない 祭り の余熱をかかえこんだまま、終わってしまったというより、中絶してしまったのである。つまり、あらゆる闘争は 中絶 というかたちをとって終焉するという意味で、60年安保もまた 中絶 のかたちをとって終焉した。闘争とはいえないかもしれない おかげまいり も、同様に終わりのない 祭り の中絶として終わったのである。そのことに無自覚なまま、支配層の10年後の安保改定に合わせた70年安保とは全くのスケジュール闘争にほかならなかったが故に、終わりのない 祭り であることはできなかった。もちろん、70年安保の参加者は60年安保に匹敵する、あるいはそれを超える闘争を思い描いていただろうが、60年安保の 中絶 を引きずって、それ以上の瀬戸際感覚でたたかわれた「大学闘争」の外に設定された感のある70年安保は、「日付の闘争」としてすでに敗北していたのだ。

終わりのない 祭り という見方に60年代末の寺山修司の天井桟敷や唐十郎の状況劇場を引き寄せてみると、寺山も唐も演劇を通じて終わりのない 祭り に踏み入ろうとしていたことがよくみえてくる。彼らは、既成の演劇にはもはや 祭り のエネルギーが枯渇していることや、少なくとも「60年代の輝き」を演出している 祭り としての学生運動に匹敵する 祭り を持ちえていないことを見て取ったのである。そうすると、演劇で 祭り を行うためにはどうすればよいか、ということを考えなくてはならない。彼らに共通するのは、 祭り には見世物小屋が不可欠であるということだっ

た。おどろおどろしさや不穏な気配、猥雑さが立ち籠める舞台づくりに励み、寺山がデブ女やせむし男を登場させながら、昔ながらの見世物小屋的なストーリーを展開しながら、観客の充足感をはぐらかすようにストーリーを中絶させる方向に向かったのに対して、唐はストーリーよりも舞台上で役者の肉体を異様に輝かせる方法に向かっていった。

「60年代の昂揚」は60年代末の演劇運動のなかに、寺山や唐のような存在を出現せしめたといったほうが適切かもしれない。つまり、「60年代の昂揚」があったればこそ、彼らの見世物小屋は奇態な「祭り」として孤立せずに、時代の熱気が促す終わりのない「祭り」と同調していくことが可能だったのである。実際、寺山の天井桟敷の公演や唐の状況劇場の紅テントのまわりには、まだ上演されていない前から多くの若者たちがたむろし、舞台上の催し物だけでなく、舞台外で起こる出来事をも期待する不穏な空気を醸しだしていた。「60年代の奇跡」は学生たちの「大学闘争」を孤立させていなかったように、寺山や唐の見世物小屋をも孤立させてはいなかった。では、「60年代の昂揚」が過ぎ去ったとき、彼らの見世物小屋はどのような運命を辿ることになったのか。75年4月に行われた天井桟敷による市街劇『ノック』に対する人々の反応のなかに、そのことが端的に窺われる。

70年代に入ると、彼らの見世物小屋が繰りひろげる「祭り」も当然ながら、孤立していった。時代の勢いに押し上げられてこそその「祭り」としての見世物小屋であって、時代が荷担してくれなければ、見世物小屋単独で「祭り」を持続することは不可能だった。しかし寺山は、「祭り」に不可欠な見世物小屋に熱気のある観客が集まらなくなれば、市街のなかで見世物を上演して熱気のある「祭り」を出現させればよいではないか、と冷却しつつある時代に刃向かうように、杉並区高円寺・阿佐ヶ谷一带の33ヵ所で30時間にわたって同時多発的に上演するという実験を行ってみせた。白い包帯で全身を覆ったミイラ男の出現や銭湯への裸の男の侵入は一般住民を驚かせるには十分であったし、町中に千人もの観客があふれ、警官が出動して天井桟敷のメンバーが取り調べを受ける事態にもなり、翌日の新聞の社会面をも賑わした。だが、それだけのことであった。一般住民を驚かせ、騒がせたが、おそらく寺山が期した「祭り」はそこには出現せず、不発だった。

60年代末を覆った終わりのない「祭り」の熱狂がすでに過ぎ去ったことを、寺山が上演した市街劇『ノック』はまざまざと見せつけることになったのである。「祭り」が不発に終わったということは、巻き込まれた側に人騒がせな迷惑感のみが残ったということの意味している。「祭り」が出現するためには、巻き込む側と巻き込まれる側とが渾然一体となって、「祭り」の混沌を享受する祝祭の感情に包み込まなくてはならなかった。要するに、「祭り」の熱狂の渦中では巻き込む側もすでに巻き込まれてしまった者たちであり、巻き込まれる側も巻き込まれることを進んで受け入れている点で、自分で自分を巻き込んでいたといえる。しかし、「祭り」が不在の中では巻き込む側と巻き込まれる側は厳然と分かれたままであり、巻き込む側は加害者として、被害者に立つ

巻き込まれる側によって批判されたり、糾弾されなくてはならなかった。

実は60年代末の「日付を超えた闘争」の連続性のなかに終わりのない 祭り の熱狂を見出していた若き佐々木幹郎の30数年前の文章を想起したのは、またもや宮台真司が映画『パッチギ!』のなかに「60年代の輝き」に不可欠な 祭り を覗き込んでいたからだ。彼のいう「60年代の匂い」とはしたがって、終わりのない 祭り の雰囲気ということになる。連載「オン・ザ・ブリッジ」(『ダ・ヴィンチ』05.2)の冒頭で、彼は「祭り」についてこう切り出す。

《3年前の日韓共催ワールドカップ・サッカーで、フェイス・ペインティングを施した日本の若者たちが、街頭に集ってハイタッチで盛り上がり、君が代を熱唱した。この時、メディアの多くは「ナショナリズムの危険」を嗅ぎ取り、そうしたメディアから私も原稿を依頼された。

だが私はこう書いた。《むしろナショナリズムに程遠い。日常の沈滞をぶち壊す「祭り」を欲する若者がたくさんいただけだ。都会では「祭り」は希有だ。田舎にあるような共通前提が欠けると、見知らぬ者同士が盛り上がるのは難しいからだ。》(『読売新聞』02年7月8日)。

こう書いた背景には《W杯後2週間も経たないうちに「あれは何だったのか」という感じになった》(同右)のものもあるが、90年代のクラブ取材を通じて、祭りに不可欠な共通前提 - 「我々」意識を支える共同身体性 - の空洞化に苦しむ若者を目撃したことも大きい。

私が製作に関わったドキュメンタリー『E T V特集：渋谷・音楽・世紀末』(94年11月10日放映)でも、共同身体性の欠落ゆえのアノミーは強調したところだが、「祭りに飢えていたがゆえのW杯の盛り上がり」という仮説は、その後の展開によって実証されたと言えよう。

例えば「マトリックス・オフ」で有名になった、ネットコミュニケーションを契機とする「オフ祭り」。少なからぬ仕掛け人が《W杯の盛り上がりが忘れられなかったから》と告白するのだ。彼らは祭りに必要な共同身体性をネットを介して構築することに腐心している。》

3年前のW杯の盛り上がりはナショナリズムの昂揚でもなんでもなく、むしろ祭りに飢えている若者の苦しみを大きく映しだしていた、ということだ。いうまでもなくW杯は約束された日付の 祭り にほかならない。しかしながら、「日付けなき 祭り 」どころか、日付の 祭り ですら欲して止まない若者があふれだしている、ということだろう。宮台真司のこの文章には、70年に書かれた佐々木幹郎の文章にはみられない 祭り についての新たな概念が見出される。それは「共同身体性」という言葉だ。祭りに不可欠な共通前提 - 「我々」意識を支える共同身体性 - の空洞化に苦しむ若者」といういいかたで、「共同身体性」という言葉は登場している。60年代末には《「我々」意識を支える共同身体性》は自明でありえたために、「共同身体性」は問われなかった

し、したがって、その言葉を当時は必要としていなかった。だから、その言葉はまだ生みだされてはいなかった。

70年安保が「祭り」として不発だったのは、「共同身体性」が欠落していたからではなく、「共同身体性」が自明であったにもかかわらず、スケジュール闘争にとどまっていたからであり、終わりのない「祭り」の熱狂に包み込まれてはいなかったからだ。もちろん、70年安保ですら、W杯の盛り上がりとは比較すべくもない盛り上がりであったけれども、60年安保のように終わりのない「祭り」たりえなかった。しかし、70年代に入って、大阪万博のような官と企業による巨大イベントが60年代末の「祭り」に取って代わるようになると、《呪詛として支配階級をおびやかす、民衆を際限のない破壊に身をまかせる笑い^{われ}と狂気のエネルギーの発揮》といった「祭り」は、「モノの豊かさ」の時代に呑み込まれ、「祭り」を支えてきた人々の身体もまた、関係を失って孤立していった。「我々」は、と語りうる場所を喪失していったのである。

「60年代の昂揚」は我が我々として語り、行動していくことが可能であった時代であり、我々としての我として迫りだしてくるあらゆる枠組みや壁を突破しつつけながら、どこまで歩んで行くことができるか、という覚醒を熱狂のなかに押し包んで、終わりのない「祭り」へと若者は身を投じていったのである。前述したように、だが、終わりのない「祭り」にも終わりはやってくる。時代がいつまでも終わりのない「祭り」に寄り添ってくれるわけではない。時代の変化は終わりのない「祭り」に終わりを宣告して、時代が欲望する次の幕開けへと突き進もうとする。そこで「祭り」は時代から孤立し、もはや時代を当てにできなくなる。松下昇が「日付をこえた連続闘争」といったとき、60年代末の大学闘争もまた、時代の勢いに乗っ掛っていたという意味で「日付の闘争」にすぎず、真の闘争は、本当の意味での終わりのない「祭り」は、時代からの凄まじい孤立に晒されるなかでの、「闘争の本質」を持続させる関係性の構築にこそあることを示唆していたのである。

70年代に入って「祭り」が時代の表層に浮かんでこなくなったという意味で、「祭り」は消失した。「祭り」に代わって浮上してきたのはイベントであるが、イベントが「祭り」に取って代わるできないのは、《祭りに不可欠な共通前提》たる《「我々」意識を支える共同身体性》を欠落したままであり、その状態での盛り上がりや空騒ぎを強要されているだけのことであるからだ。そこで宮台真司は、若者が苦しんでいるのは《日常の沈滞をぶち壊す「祭り」》が不在しているからだけではない、なによりも「祭り」を祭りとして盛り上げる共通前提としての「共同身体性」が欠落していることに彼らは苦しんでいる、と喝破せざるをえなくなるのである。彼のこの指摘に耳を傾けるなら、70年代に入って我々が失ったのは「60年代の昂揚」としての「祭り」であるようにみえるけれども、本当に失ったのは「祭り」に不可欠な「共同身体性」ということになるだろう。そして時代はますます、我々の「共同身体性」を深く喪失する方向に進み、若者はより一層「祭り」に飢えていくようになる。

だから、《昭和30年代ブーム(60年代ブーム)を享受する若い世代は、自分が生まれるずっと以前の時代を懐かしむ。現に、彼らに鈴木清順監督の『殺しの烙印』(67)と『ピストルオペラ』(01)を見せると、ほぼ全員が前者の方が良いと述べるのだ。》その理由は、《断片的に登場する60年代的な文物の向こう側に、これらを氷山の一角とする「60年代的世界」という「誰もが踏まえていた共通前提の存在」を想像できること》にあり、《この想像可能性こそが「匂い」を感じさせるのだと》説く。いいかえると、「60年代的世界」に接することによって、それ以降の若い世代は、自分たちが「共同身体性」を深く喪失していることを改めて気づかされ、同時に「共同身体性」が可能であった「60年代的世界」への限りない懐かしさを感じるようになるということだ。

《60年代サブカルをなぜ熱く感じるのか、祭りだからだ。この時代には共通前提があり、それゆえの共同身体性があり、それゆえの我々意識があり、それゆえの祭りがあり得た。60年代には少なくとも世代的祭りを可能にする共同身体性があった。

5年前にインタビューしたロバート・フリップ(キング・クリムゾン)が述べた。60年代末期には恩寵の扉が開き、全てのライブで奇跡が起こった。70年代に入って暫くすると扉は閉じた。再び扉が開く時を待って、恩寵への感度を上げるディシプリンに励むのだと。

だが、待っていても扉は開かないだろう。恩寵の扉とは共同身体性であり、それがもたらす我々意識のことだ。それらを再構築できない限りどうにもならない。どうすれば再構築できるか。我々意識をもたすのは分かり合いや共感だろうか。分かり合えばいいのか。《「W杯の盛り上がり」が示しているのは、若者の快樂ではなく、若者の苦しみである。

祭り に不可欠な「共同身体性」を手に入れて盛り上がりたいのに、「共同身体性」を欠落したままの盛り上がりを自らに強要せざるをえなくなっているからだ。「共同身体性」の再構築とは無縁なことが明らかになっているのであれば、イベントなどに二度と参加しなければよいではないか。しかし、イベントに参加しなくても、「共同身体性」は深く欠落した状態にある。同時に 祭り への飢えは止まない。だから、「どこかに行けそうで、どこにも行けない」ことが身に沁みているにもかかわらず、「どこかに行けそう」なことを期待して、イベントに参加するのである。その繰り返しによって、「どこにも行けない」ことがいよいよ自分の身に迫ってきたとき、若者はもう若者でなくなって、イベント参加から卒業し、新たな若者が同じことを繰り返していく。

「我々」意識を支えるのは「共同身体性」であり、その「共同身体性」の再構築こそが現在問われているのに、お互いに分かり合うことや共感をもって「我々」意識を取り戻そうとする風潮がはびこっている。分かり合えなくなっているから、「我々」意識を持ちえなくなっているのか。だが、《分かり合えばいいのか。》宮台氏は《絶対に否だ》と断言して、こう伏線を張る。

《沖縄関連やフェミニズム関連のイベントに出るたびに、何かというと(弱者への)分かり合いや共感だのを持ち出す「腐れ左翼」に出会う。この連中は、私に言わせれば、

「不安な自己」を分かり合いや共感で埋め合わそうとするエゴイストに過ぎぬ。

60年代のドキュメンタリー論は既に、「弱者の窮状に涙する」類の番組作りを巡ってそれを問題視していた。世の中には涙すべき事柄が溢れている。何かに涙すれば別のことに涙できなくなる。何から順に涙すべきかの判断は涙しては無理だ。涙するのも程ほどにせよと。

「腐れ左翼」は二つの意味でエゴイストだ。一つは、世の中に数多ある涙すべき事柄のうち、高々自分が泣けるものだけを優先するという自己中心性において。もう一つは、共感できないものや理解できないものを排除しつつ、そのことに気付かない排他性においてだ。》

人は分かり合うことによって、共感を抱き合うことによって、相手との距離の遠さを埋めることができるという「腐れ左翼」の信仰に対して、断固否定しているのだ。分かり合えなければ、共感を抱けなければ、人は涙を流すことができないのか。分かり合えない相手や共感を抱けない相手とはどうやって、「我々」意識を持つことができるのか。こんな初歩の問いを不問にしている「腐れ左翼」はバカげているが、宮台氏によれば、《こうした「腐れ左翼」に痛棒を喰らわせる》のが、井筒和幸監督の映画『パッチギ!』である。《結論から言えば、ここには、従来の井筒作品との共通モチーフが見出されると同時に、従来の井筒作品を踏みだした政治的・社会的メッセージが見出されるといい、次のように作品を読み解いていく。

《処女作『性春の悶々』(75)以来一貫するモチーフとは、「理解ではなく感染」に尽きる。人々は理解し合えない。境遇への理解も、理屈への理解も、期待できない。ならば、人と人とは繋がれないか。否、繋がれる。但し、理解ではなく感染(ミメシス)によってだ。

冒頭場面、「失神バンド」オックスのライブにおける失神者続出もミメシス。オックスのポスターを見て髪型を真似てしまう主人公もミメシス。銀閣寺の参道を駆け下りる朝鮮高校生の集団リベンジもミメシス。誰が主人公なのか確定する前からミメシスの嵐だ。

朝鮮高校にサッカー親善試合を申し込みに行った京都府立東高の主人公・康介が、どこから聞こえてくるプラスバンドの調べに誘い出されてヒロインのキョンジャに出会う過程もミメシス。「三里塚」の一言で中核派と主人公らが連帯してしまうのもミメシスだ。

キョンジャの兄・アンソンの帰国船乗船決意を祝う円山公園での宴会に呼ばれた主人公・康介が、「イムジン河」をギター演奏するや否や在日の輪に入れて貰えるのもミメシス。康介が思わず「愛の告白」をするのが、キョンジャがフルートを吹く川原なのもミメシスだ。

ラジオから流れた康介の熱唱(イムジン河)に、アンソンの盟友チェドキの通夜に集った在日一同が聞き入り、康介と在日一同との間の絆が修復するのもミメシス。赤ん坊が生まれた感動で、アンソンとアンソンのかつての恋人との絆が修復するのもミメシスだ。

そこには井筒の過去作品と同様、等身大の非流動的な「生活世界」があり、歌と暴力

によって象徴される「祭り（共同身体性）」がある。登場人物たちは日本人か在日かという差異を超えて都はるみの「アンコ椿は恋の花」を歌い、山本リンダの「こまっちゃうナ」を歌うだろう。

映画では、鴨川の岸辺での朝鮮高校VS府立東高空手部の大乱闘ですら、「対立は統合の証」として描かれよう。社会的上昇の道を断たれ、ケンカを生業とする以外ない者たちにとって、喧嘩相手の存続と喧嘩口実の存続こそは死活問題だからだ。そう、喧嘩は正に祭りなのだ。》

佐々木幹郎が引用していた谷川健一の記述 - 《祭りのときはあばれないと日本の神々はごきげんがわるいのだ。水をかけあったり、裸でひしめきあったり、みこしが民家に飛び入ったりするのがゆるされるのが日本の祭りなのだ》 - を、ここで想起してもよいだろう。祭り に喧嘩は付き物である。映画のなかの国籍の異なる学生同士の大乱闘が 祭り であったように、大学闘争で学生と機動隊の激突もまた、祭り にほかならなかった。喧嘩は殺し合いではなかったから、（死者が出る不運もあったが）死者が出ないような制御装置が双方の間に無意識に働いていた。「祭り（共同身体性）」にはならない現在の喧嘩では、凄惨な殺し合いに行きつくしかない。「祭り（共同身体性）」が成立していた時代と欠落している時代とでは、同じ喧嘩にみえても、一方は祭り へと昇華し、他方は殺し合いに墮していくのだ。つまり、前者は《喧嘩相手の存続と喧嘩口実の存続》を組み込んでいるのに対して、後者は相手の抹殺によって決着を図ろうとする。

《人々は理解し合えない》けれども、感染（ミメシス）によって繋がれる、というのが映画『パッチギ！』の主調音である。宮台真司はそう主張する。映画は《理解し合えない》関係として、朝鮮高校グループと府立高校グループを対立的に登場させるだけでなく、主人公の康介がキョンジャに「愛の告白」をすると、二人の間に鴨川という「深い河」が流れているのを象徴するように、キョンジャが「もしも結婚することになったら、朝鮮人になれる！」と康介に迫る場面を描いている。《理解し合えない》けれども、交流は可能である、から、《理解し合えない》からこそ交流は可能である、ところへと映画は踏み入っている。喧嘩は双方が《理解し合えない》ことをあらわしていると同時に、交流をもあらわしているのだ。もちろん、交流の意欲を双方から引きだしているのは、《理解ではなく感染（ミメシス）》であろう。

人はわかり合おうとするだけでは、わかり合うことはできない。なぜなら、人にはそれぞれの根底があり、双方がどう思おうとも、その根底においてわかり合えないからだ。逆にいえば、双方の根底を揺り動かさないかぎり、人はわかり合えないということである。わかり合うということがそれぞれの根底にまで達しないかぎり、人はわかり合えない。つまり、それぞれの根底にまで達するような関係を確立しないかぎり、人はわかり合えることなどできないのだ。しかし、わかり合えなくても、人と人は交流できる。感染（ミメシス）さえできれば、だ。では、感染（ミメシス）はどのようにして起こ

るのか。阪神大震災がそうであったように、人は自分の立っている根底が揺り動かされれば、わかり合えない者同士でもすでに交流し合っている。「60年代的世界」に人が《理解ではなく感染（ミメシス）によって》繋がっていたのは、社会における大規模な地殻変動が生じ、人々の根底が大きく揺り動かされていたからである。

《「理解ではなく感染」。それを象徴する「歌と暴力」。全作品にそれが一貫する。これほど一貫したモチーフを反復する映画作家もいない。そこではいつも「人間である以前に、動物であること」「理屈で分かることでなく、訳も分からず感染すること」が奨励される。

ところが、「分かり合えなくても祭りはできる」というこの一貫した“寓意”が、「60年代の在日」に題材を得て「昨今という時代」に展開されることで、井筒の過去作品に例を見ないほど強烈な政治的・社会的メッセージを帯びるに至るのだ。どんなメッセージか。

メッセージには二つの側面がある。第一は、昨今の「腐れ右翼」の外交感覚に典型的に見られる「相手国を信頼できるか否か」という幼児的二分法の、相対化だ。第二は、「分かり合えない者同士なのに祭りができる」という奇跡的事態が生じ得る条件の、明示化だ。

まず前者から。日米の「腐れ右翼」が「相手国を信頼できるか否か」という幼児的二分法に支配されがちなのに対し、欧州の外交戦略（...）が、信頼の代替物として機能する事実性の、構築を重視するという成熟を示すことを前回紹介した。

井筒監督に問うたところ、個人にせよ国家にせよ、理解できないものを排除しようとする「へたれの潔癖主義」が拡がりつつある昨今の状況に明確に抗おうとしたのだと答えた。監督の意図はどうあれ、先の“寓意”が政治的意味を帯びざるを得ない状況が、現にある。

次に後者、すなわち祭りを可能にする条件について。冒頭で「我々意識（を支える共同身体性）がないと、祭りはできない」と述べた。ところが『パッチギ!』の“寓意”は「（理解し合えずとも）祭りができれば、我々意識が立つ」というもの。どちらが先行するのか。

換言すれば、我々意識のない在日と日本人が、どうしたら祭りを一緒にできるか。答えは「60年代の京都」という舞台設定にある。在日と日本人の間に我々意識がなくても、例えば「60年代の京都の若者」というだけで「GSやフォーク好きな我々」として繋がれる。》

むしろこういうべきであろう。我々意識のない日本人同士でも、「60年代的世界」にあっては 祭り はできたし、我々意識は立った。それは、各地の大学から駆けつけた学生たちが安田講堂に籠城して、東大闘争をたたかった事例からも明白である。したがって、《我々意識のない在日と日本人が、どうしたら祭りを一緒にできるか》という問いは、我々意識のない日本人同士の間でも祭りを一緒にできたのだから、我々意識のない在日と日本人の間で、祭りができないということがどうしてありえよう、ということにならないか。「60年代的世界」では、理解よりも先に感染があった。だから、「分かり合えなくても祭りはできた」。感染は分かり合える溝を一気に飛び越えてしまうからだ。在日と日本人の分かり合えない溝だって、一気に飛び越してしまうのである。感染とはそういうことだ。感染さえすれば、「理解し合えずとも祭りができ、祭りゆえに我々意識を構築できる」のである。

「60年代的世界」の社会は発熱状態にあった。若者はとりわけ、社会が発する熱を真正面から喰らって、浮かれ気分に覆われていた。自分の根底というものはぐらぐらと揺れていたから、なにかの契機さえあればいつでも突っ走ることのできる「腰の軽さ」を身上としていた。キーワードは、「なにかわからないけど、おもしろそう」であった。その「わからなさ」のなかにはヤバさが大きく含まれており、学生が車道にはみだすジグザグデモを敢行して機動隊ともみ合ったり、あるいはヘルメットとゲバ棒スタイルで機動隊と一戦を交えるヤバさと痛快さは、寺山や唐の見世物小屋に恐る恐る足を踏み入れる感覚と共通していた。機動隊とやり合うのに、自分と一緒にゲバ棒を振り回している奴が在日かどうかなど関係なかったし、見世物小屋で練りひろげられている異形の芝居に見入っている自分の隣の連中が、どんな奴であるかなどどうでもよかった。一緒に機動隊員にむかって石を投げたり、見世物小屋の異様な雰囲気と一緒に味わっている 祭り のなかで、見も知らぬ者同士が繋がっていたのである。

映画『パッチギ!』が宮台真司がいうように、60年代の「理解ではなく感染」の世界を描いているとして、まさにそれ故に、映画としての面白さを十分に味わい、「拉致問題」以降の朝鮮半島をめぐる「へたれ」の状況に切り込もうとする明確なメッセージと井筒監督の反骨心がスクリーンから伝わってきつつも、ある「物足りなさ」が「60年代的世界」を深く喪失しているいま・ここから押し寄せてくるのをどうしても感じとらざるをえないのだ。一言でいえば、「60年代的世界」が「理解ではなく感染」が溢れ返っていることを『パッチギ!』で描写され、強調されても、「感染」がもはや皆無ないいま・ここでは、どうにも受けとめようがないということなのだ。『パッチギ!』の“寓意”は「(理解し合えずとも)祭りができれば、我々意識が立つ」というものであったとしても、「祭りに飢えていたがゆえのW杯の盛り上がり」が、祭りに不可欠な《我々》意識を支える共同身体性》の欠落に苦しむいまの若者の困難を大きく浮かび上がらせているなかで、彼らにむかってどのような手を差し伸べることができるというのだろう。

「60年代的世界」は当時の社会の発熱状態によって生みだされたという意味では、当時の若者たちの手で構築されたものではありえなかった。彼らは「60年代的世界」のなかで、社会の発熱状態に突き動かされているだけのことであった。社会の熱が自分の内にこもる熱と化して、自分の熱に自分が突き動かされていくようになるほどに、社会の熱を自分のものとしているわけではなかった。だから、社会の発熱が鎮まってくると、若者の熱も鎮まっていき、70年代に入って「60年代的世界」は遠去かっていった。

「60年代的世界」に生きた者は70年代には、もはや「60年代的世界」を生きられなくなったのである。「60年代的世界」が一瞬の輝きであったように、『パッチギ!』の世界も一瞬の輝きでしかなかった。「60年代的世界」の輝きは孤立しており、70年代に入って若者はその輝きを孤立させてしまったのである。映画『パッチギ!』が「60年代的世界」の輝きを見事に描写していればいるほど、輝きの孤立の深さも同時に描写されてしまっているといわざるをえなくなるのだ。 2005年4月11日記

