

Re : Re) ヒロシです

……ってえことよ。わかったかい。

ああ、わかったよ。

いや、わかっちゃいねえな。

わかったさ。

本当かね。

わかったってば。

そおら、まだわかってねえ。

わかったって、そう言ってるじゃねえか。

いいや、わかってねえ。

わかったって何度言わせりゃ気が済むんだい。

だからさ、わかる、わかるなんてえことをだよ、ちやらちやら言ってるうちは、まだわかっちゃいねえってことさ。

じゃあ、何かい、わからねえって、そう言やあ、わかったってことになるのかい。

おお、そうよ。

ふっ、わからねえ話だ。

わかるじゃねえか。

わからねえ。

だろ？

ああ、わからねえ。

そうそう、はなっからそう言やいいのさ。

わからねえって？

ああ、少しはわかってきたようだな。

へえ、わかったのかな。

うん、わかったんだよ。

ちっともわかったような気がしねえんだけどな。

だったら、わかったんだよ。

いいや、わからねえ。

そりゃあ、そうさ。

えっ？

てめえらなんぞにわかってたまるかい。

だったら、なんで俺に言うんだい。

てめえらにやわからねえってことがわかってねえって、そう言ってんだよ、さっきから。

「読む」という作業に支障を来たすのは、「わからない」せいだと一般には考えられています。このことは、「わからない」から「わかる」に達する過程では、そのとおりです。

しかし、「わかる」から「よりわかる」うえで必要なのは、「わかったつもり」を乗り越えることなのです。「わかったつもり」が、そこから先の探索行動を妨害するからです。

(西林克彦『わかったつもり 読解力がつかない本当の原因』79ページ)

「おいらが夕焼けだったころ、弟は小焼けだった。わかるかな。わかんねえんだろなあ」という松鶴家千とせのジョークを、永山則夫が『反寺山修司論』で厳しく批判していた。手元に本がないので、うろ覚えで紹介する。

このジョークによって、千とせは、彼の幼少期の辛い体験を暗示しているのだが、その暗示は観客の誰にも理解されないどころか、暗示だということに気づかれもしない。彼は、他人にわかってもらえないことを承知の上で何かを暗示し、そして、憂さ晴らしをしている。要するに、彼は隠微なやり方で不幸自慢をしているのだが、〈不幸自慢というのは他人から見たら滑稽なものだ〉といった認識もあるので、不幸の物語を明示せず、密かに自慢をし、空想的な優越感に酔おうとしているわけだ。勿論、そんな行為で本人が満足できるはずはないが、何もしないよりはましなような気がしているのだろう。

彼は辛い体験を明示したくない。なぜなら、〈体験を言葉にしても他人に誤解されるだけだ〉と思っているからだ。誤解されて無視されるだけならまだしも、嘲笑されるかもしれない。そうした事態を彼はひどく恐れている。だから、明示できない。中には察しのいい人がいて、彼の不幸の物語に気づき、そして、彼の育ちの悪さを嘲笑したり、そんな育ちの人間を気味の悪いものとして差別したりするかもしれない。そのときの用心に、彼は奇抜な髪型や衣装などによって自分を貶めておく。〈差別されることぐらい、計算に入っている〉というわけだ。

「わかんねえんだろなあ」と言った後、彼はくすつと笑う。この笑いには虚無的な響きがある。ひねくれ者に特有の優越感と劣等感の入り混じった感情を表現したものだ。彼は自分の不幸を特権化し、察しの悪い人々を見下すと同時にそうした真相を隠蔽するという遊びをしている。そんな遊びに付き合える人は少ないので、彼は一発屋で終わってしまった。

千とせは、どんな体験をしたのだろう。たとえば、こんなことが想像される。

彼の育った環境は劣悪だった。経済的に貧しかっただけでなく、両親や地域から疎外されて育った。家を追い出され、夕飯抜きという日もあった。そんなとき、彼は弟と夕日の見える丘で『夕焼け小焼け』を歌って空腹と悲哀を紛らわした。兄は強がって声を張り上げるのだが、弟の声は小さく、途切れがちだった。もしかしたら、弟はいなかったのかもしれない。彼は自分の影を弟に見立てて、孤独感を紛らわしていたのかもしれない。

〈こんな辛い体験をしてきた俺様の気持ちがみんなには「わかるかな。わかんねえんだろなあ」と、千とせは腹の中で思っている。苦しみをわかってもらえない悲しみを、苦し

みを知っている優越感にすり替えている。すり替えを容易にするのが、お笑いという形式だ。

本当は、彼は自分の不幸な体験の記憶から逃げている。過去の出来事を語れば、幼少期に感じた苦しみは成人した彼の胸を切り裂くのだろう。記憶は何度も彼を切り裂く。体験は一度だけだったとしても、記憶は何度も彼を苦しめる。だから、彼は苦しかった記憶を意味不明のジョークに作り替えて自虐的に笑い、矮小化しようとする。そんな詐術を用いることのできる自分を、彼は賢いと考えていて、彼の技巧を察知しない人々のことを密かに嘲笑する。彼は自分の芸に自信がないのだが、自分の芸が認めてもらえない理由を密かに捏造しているわけだ。

過剰な防衛と空想の敵への攻撃、そして、その反復。幾重にも彼の記憶は梱包されている。絶望は、それと裏腹の選民意識と区別できない。彼は彼の悲嘆に依存してしまった。彼は苦しみの記憶なしには生きられない。苦しみを紛らわす行為は彼の生きがいになってしまった。彼は苦しみを厭いながらも、それを必要としている。

〈寺山も千とせと同類だ〉と永山は断じる。寺山も自分の辛い体験を明示せず、前衛的な手法で読者や観客を煙に巻いている。こういうごまかしを続けている限り、自分も駄目になるし、社会もよくなる。そういうことを永山は書いていたと思う。

私の考えでは、日本近代文学における隠語三兄弟、すなわち、夏目漱石、宮沢賢治、太宰治についても、おなじ批判が当てはまる。彼らは幼少期に両親によって自尊心を傷つけられ、それを回復し損ねたまま死んでしまった。彼らは、自分の心の傷を明示できなかったのも、奇妙な強がりと気弱さの入り混じった、独創的のように見せかけた作品、実は確かな意味を形成しない、不完全な作品しか残せなかった。

永山則夫の半生を描いた面白くない映画『裸の十九歳』の中に、はっとさせられる場面がある。幼時の永山は両親に遺棄され、子供だけで家に残されていた。そこへ民生委員か何かの様子を見に来る。すると、幼児は乾麺を堅いままかじりながら、おとなたちに向かって「帰れ！」と、鋭い声を投げつける。青涙を垂らしていたか。ぼろぼろの服。寒々とした土間。

表現者の胸には、この「帰れ！」という叫びが潜んでいる。

〈自分の気持ちはきっと他人に伝わる〉という確信はないのに、いや、だからこそ、表現する。表現者は、この矛盾を処理しようとしてもがく。人間関係に絶望しているのだが、だからこそ、彼は表現する。表現しなければ、永山少年のような殺人者になってしまいそうだからだ。

ギャグの語源について、何かで読んだことがある。ギャグとは、首吊りの紐のことだという。昔、どこかの国で、宴会の余興に首吊りごっこをしていた。片手にナイフを持ち、首を吊る。首が絞まって窒息死する前に、自分で紐を切って助かるという遊びだ。ぶらぶらと揺れながら、顔を真っ赤にして苦しむ様子を見て、昔の人は腹を抱えて笑った。その

紐のことをギャグと言ったらしい。

芸の目的は生死を超越することにある。〈もしかしたら本当に死んでしまうかもしれない〉という恐怖を表現するのではなく、〈首が絞まって死にそうに苦しい〉という素朴な苦痛を表出してみせる。このしぐさがお笑い芸の原型だ。切羽詰った状態で、おとなはやつと純粹になれる。その状態を見て観客は楽しむ。

ビートたけしは、「笑われるな。笑わせろ」と粋がる。とんでもないことだ。お笑い芸人は笑われなければならない。彼は〈焼けた鉄板の上に吊るされて焼肉を食う〉というような危険な見世物をやってきたが、私はいつも笑えなかった。なぜなら、命綱を握っているのが彼自身ではないからだ。彼が大火傷を負ったら、命綱を握っていた人は牢屋に入らなければならない。可哀想なのはたけしではなく、弟子たちなのだ。

ヒロシが初めてたけしに会った番組で、ヒロシはたけしに声をかけてもらおうと、何度もその顔を見たのだが、彼はスーッと眼を逸らすのだと、ヒロシは嘆いていた。〈嫌われた〉とヒロシは残念がっていた。人に嫌われるのはいつものことだから平気みたいだったけれど。

たけしはヒロシを嫌ったのではなくて、気味悪がったのだろう。ヒロシのように淡々と自分の恥をさらすことのできる人間を、気味悪く感じたのに違いない。恐れたのかもしれない。たけしは、ヒロシのように自分の無様な姿を明らかにすることはできない。

少し補足が必要だろう。たけしは他人から無様だと思われるようなことをして見せるが、自分が自分で無様だと思える様子は徹底的に隠す。彼は彼にとって無様な面を隠すことを目的として、他人には無様に見える姿を見せるわけだ。彼の芸は、芸と言えほどのものがあるとしての話だが、恥部を隠すための煙幕にすぎない。

たけしは、死ぬまで自他を欺き続ける気に違いない。彼は自分の矮小さを直視できない。だから、いくら尊大な態度を示しているときでも、おどおどしている。その醜い様子を、松村邦洋は見事に皮肉って見せる。ヒロシと同じようにたけしを敬愛していたらしい彼だが、その報われない愛は憎しみに変わったようだ。

たけしの駄目さ加減については、芹沢俊介が書いていて、それを本屋で立ち読みした記憶がある。批判の基調は永山の寺山批判と軌を一にするものようだったので、通読しなかった。

たけしの母親が死んだとき、彼は人目も憚らず号泣した。その様子を見て、彼を親孝行だと勘違いした人がいた。彼は、なぜ、泣いたのか。母親に対する復讐が完了していなかったからだ。彼が泣いたのは、悔しかったからだ。彼は母親から家畜のように扱われて育った。だから、母親を家畜のようにしてしまいたかった。しかし、できなかった。母親が一枚上手だったからだ。彼は勝利の日を夢見て生きてきた。だが、その日は予定表に書き込めるような時間には属していないということを忘れていた。〈そのうち、ギャフンと言わせてやろう〉と思いながら、しかし、できないまま、歳月だけが空しく過ぎ、母親はあっけなく死んだ。〈母親は永遠に死なない〉という空想の中で彼は生きてきた。ねじくれた愛

憎のせいで理性を失い、彼は泣いてしまったのだろう。母親への憎しみが、いつしか愛に似てしまったわけだ。

ところで、佐高信がたけし批判をしたら、脅しのような手紙が届いたそう。それは本人が書いたのか、あるいは軍団の誰かが代筆したのか、あるいはファンが詐称したのか、そのあたりのことは明らかではないが、ともかく、そういうわけのわからないことをする連中らしい。要するに、彼らは〈笑われた〉と感じると、切れてしまうのだろう。

ひねくれた連中は、自分が笑われて育った腹いせに、他人を笑わせるということをする。堂々と笑い返す勇気がないので、隠微な方法で復讐を試みるわけだ。

こんな連中に腹の中で笑われながら笑わされるなんて、ごめんだ。普通に観察眼のある人ならわかるはずだ。すれっからしの芸人がこびて笑って見せるのは、過剰防衛からくる敵意の表現でしかない。彼らの笑顔など、ちらりとも見たくない。

明石屋さんまが笑うのは、おかしかつたり、うれしかつたりするからではなく、自分のペースを取り戻すための場つなぎのためだ。私は彼が笑うと、興ざめする。彼は、たくさんの劣等感をまったく癒すことができないでいる。後輩たちは、この虚名で生かされている先輩を痛々しそうに見ている、さんまにもそのことはわかっているのだが、どうすることもできない。彼のやっていることは、彼の番組のタイトルどおり、まさに「空騒ぎ」だ。さんまの空しい作り笑いを、原口あきまささんが上手に模写している。その模写には羨望だけでなく、悪意が感じられる。それはかつてタモリがやっていたような批判的な模写、要するにいやみなのだが、そんないやみをされても、さんまは自分の醜さに気づくまいとがんばっている。

私は、笑わせられるためにお笑いを見るのではない。かといって、自分よりも愚かな連中がいるのを見て安心し、日常の敗北感を紛らわすためにお笑いを見るのでもない。もし、そうだったら、動物園に行ってサルでも見ているがいい。いや、サルに似た人間なら、町角に立っていれば、すぐに見つかる。

私たちは、生き物が滑って転ぶところを見たいのだ。その誰かがお偉いさんである必要はない。誰でもいい。犬でも猫でもいい。生き物が不安定な姿を見せるとき、私たちは笑う。生き物の不安定な姿を見るとき、私たちは〈生は死と隣り合わせだ〉ということを出す。浮世の柵は、死ぬことに比べたら何でもない。ローラーコースターに乗ったりホラー映画を観たりして、恐怖のために笑い出すことがあるのも、同じ原理だ。頭の中に溜め込んだ悩みや苦しみが吹き飛ぶとき、笑う。要するに、カタルシスを味わいたいのだ。

ヒロシは滑って転んだ体験を語り続ける。滑って転ぶ様子を演じるのではない。滑って転んだ体験を語ってしまうこと、そのこと事態が、滑って転ぶということそのものなのでもある。自分の失敗を語ること、あるいは、そのことに拘泥すること、そうしたことが許容される場所は、舞台を除けば心理カウンセラーの密室しかない。勿論、特定の相手がいれば、つまり、〈二人の世界〉があれば別だ。しかし、彼が訴えているのは、そんな相手が存在しない悲哀そのものなのだ。

ヒロシの芸は心理的自殺芸だ。というようなことは、誰もが言う。

自殺芸とは、自殺に対する恐怖を表現するものではない。そんなものは文学でしかない。優雅で狡猾で賈物の日本的純文学でしかない。爆笑問題の太田が根本的に駄目なのは、彼が文学青年崩れだからだ。太田はインテリ臭い。いつも自尊心を守っている。憐れだ。ヒロシは違う。彼は勘違いだらけの選民意識過剰の純文学の環境とは違うところからやってきた。彼は気取らない。いや、精一杯気取ることによって、それ以上は気取れない非力な自分を曝している。だから、臭くない。臭いとしたら、貧乏臭いだけだ。

自殺芸とは、芸による芸人としての自殺行為だ。芸が不可能になるような切羽詰った状況へ自分を追い込み、裸の自分をさらすことだ。

裸の自分というものが、無前提に存在するわけではない。一般人が裸になっても、彼は変態という衣装を纏うことになるだけのことで、その精神は裸になっていない。むしろ観念の鎧のようなもので自分を守ったことになる。ストリッパーの裸体と小林幸子の大道具的衣装は同じ性質のものだ。私はすぐに見飽きる。

ヒロシの芸は、おそらく、デビュー当時の水準を超えられまい。彼の芸はいつか飽きられる。しかし、彼自身はつぶやきシローのように忘れられることはなかろう。なぜなら、彼が生身を曝しているからだ。あるいは、そのように見せかけることに成功しているからだ。だから、彼はバラエティと称する、たとえば『さんま御殿』のような、くだらないおしゃべり番組に依存する必要はなく、温泉めぐりのレポーターなどをしながら、その土地のばあさんなどにかかわられて赤面したり、うまくなさそうな名物の饅頭を喉に悶えさせて眼を白黒させたりするだけで、十分に可愛がってもらえる。自分を苦境に追い込むことができる間は、彼は芸人でやっていける。幸せになるまでは、芸人でいられる。だからといって、わざわざ、不幸を呼び寄せる必要はない。人間は、ほとんど全員が不幸せなのであって、ヒロシだけが幸せになる心配はない。小銭が貯まって、万が一結婚できても、彼は不幸の種を拾い続けるはずだ。

彼の不幸は、〈自分は見捨てられている〉という認識そのものだ。彼が彼のようにでしかないことについて、他人は全然気にしない。怒りさえしない。たとえば、彼の少年時代の片思いの少女は、彼のことを覚えていなかった。彼の恋心ではなくて、彼の存在そのものに気づいていなかった。忘れたのではない。まったく知らない人だったのだ。

少年ヒロシは、きらわれたり、いじめられたりしていたのではない。無視されていたのでもない。知覚されなかったのだ。いわゆる透明な存在だった。

彼は他人の眼に見えるものとして存在しなければならなかった。彼にとって、ジョークは、他人に注目してもらうための最低の手段だ。苦しみながらジョークを繋いで行くのは、ジョーク自体の文学的価値は別として、芸人としての才能の一つだ。

何のネタも仕込まず、突然、舞台という空っぽの空間に置き去りにされたとき、私たちはどうするのか。簡単だ。遺棄された肉体の記憶を肉体に思い出せるだけのこと。日本語

では「ごめんください」という。英語では「誰かいますか」という。日本語では、〈私の言動を容認せよ〉と誰かに命令する。英語では、〈私を人間として認知する生命体はいまここに存在するか〉と問う。

〈私〉とは、〈みんな〉から見捨てられた存在のことだ。見捨てられたものが改めて見出されようとする試みが芸だ。〈私〉が〈自分は遺棄された〉という原始の記憶を意識的に生きなおすとき、芸が始まる。

〈私〉とは何者か。〈私〉以外の人間にとって価値のない人間のことだ。その〈私〉が純文学の主人公のように〈私の価値は自分でよくわかっている〉と語るのは滑稽だ。〈私〉は誰かによって見出されなければならない。見出された者だけに語る資格が与えられる。見出されていない者には、自分についてさえ語る資格はない。〈私〉は、まず、〈おまえはだれだ〉と問われなければならない。〈問われて語るもおこがましいが〉と謙遜しつつ、〈私〉は語り始めるのであって、その前には、〈私〉は〈私〉ですらなく、誰でもない、ただのその他大勢、通行人の一人にすぎない。

透明な存在が語り出すためには、彼はまず、〈おまえはだれだ〉と問われなければならない。しかし、どのようにすれば、この問いを他人から引き出せるのか。

きざな音楽を流し、自分だけに照明を当ててもらおう。華のない容姿を目立たせるには、こうするしかない。案の定、観客は、いやでも彼を見詰めることになる。そして思う。

こいつはだれだ。

その沈黙の質問に、すかさず、〈私〉は答える。

ヒロシです。

ヒロシという、この天才的な凡人は、何をしているだろうか。

以下、私がテレビやDVDで見てきた芸と、彼の著書『ヒロシです』と『ヒロシです2』を適当にいじりながら考えよう。

「道路に置いてあるゴミ袋が、しゃがんでいる女の人に見えました」

というのは、どうだろう。ちょっと吾妻ひでおが入っているかな。

ゴミ袋が人体に見える。そういうことは普通にあると言いたいところだが、さて、どうだろう。このあたり、かすかに怪しい。人々は、〈ある、ある〉と思うのだろうか。それとも、〈ヒロシは私たちと違う人だ〉と思うのだろうか。

どちらも正解なのではないか。〈私は、私が私たちだと思っている人々とは、ときどき、違う〉という感じが〈私〉にはある。〈私は普通ではないのかもしれない〉という不安がおそらく誰にでもあるはずだ。他人と自分を比べる能力のない幼稚な人は別にして、誰でも〈さっきの自分は普通ではなかった〉と感じるときがあると思う。だから、〈ある、ある〉という感じ、つまり、人々が共感しているのは、〈ゴミ袋が人体に見える〉という具体的な体験についてではなくて、〈誰も少しだけ普通からずれてしまうように感じてヒヤッとすることがある〉といった抽象的な事柄についてだろう。

〈私は、ゴミ袋を人間と見間違えた〉という文は、何を表しているのか。〈ゴミ袋を人間と見間違えるなんて、変だ〉ということと〈その変なことを体験したのが、今語っているところの、他ならぬこの私なのだ〉ということを表している。では、〈変なことを体験した私は、語っている現在でも変だ〉ということを表しているのか。違う。〈私は、その体験をする前も、その後も変ではない。そのときだけ、変だった〉という物語を暗示している。ということは、〈そのときの私は、私らしくなかった〉ということだ。しかも、話はそこで終わらない。〈私らしくない私こそ、本当の私のような気がする〉という反省があつて、そして、〈その反省は私を不安にする〉ということまで暗示している。ここまで了解できたとき、観客は笑う。

自分でも知らなかった自分の一面が見えたとき、ドキッとする。そのドキッとする感覚を、私たちはどのように処理するのか。その感覚を誰かに語ることによって処理する。〈そういうことは他の人にも起きる〉とか〈それは変だから病院に行った方がいい〉などと言ってもらって、自分には不慣れな感覚を自分のものにし、とりあえず、落ち着く。

〈私には、こういう一面がある。そのことを私は知らなかった。知ってしまった今、私はそのことを自分の胸にしまっておくことができない。誰かに語り、知ってもらいたい〉と思う。そうしなければ、〈私は変だった〉と〈私は変だ〉の区別ができない。ある出来事を過去のものにするためには、語らなければならない。語らなければ、過去はない。べつたりとした現在しかない。

他人が知らないことを知ってしまったときも、人はそれを誰かに伝えたい。

王の秘密を知ってしまった床屋は、誰かにその事実を告げたら死刑だと脅されたが、黙ってはいられなかった。そこで彼は穴を掘って叫んだ。王様の耳はロバの耳。

人は、なぜ、知っただけでは満足せず、そのことを他人に告げたがるのか。〈「明日は雨が降る」と、昨日、気象予報士が言っていた〉と、なぜ、私はだれかに言いたいのか。理解したことを表現し、だれかに理解されたとき、やっと自分に本当の理解が生まれるような気がするからか。いや、そうではない。少し違う。当たっているようで、外れている。

何かを言いたがっているとき、私は実はまだ十分に理解してはいない。その段階で表現してみる。すると、それがだれかに伝わる。伝わったという感じがある。そのとき、やっと、〈私は何かを知っていたし、わかっていた〉という確信が訪れる。〈君は「明日は雨が降る」と、昨日、気象予報士が言っていたことを知っているんだね〉とだれかに言ってもらわなければ、少なくとも、そのように言ってもらったのと同じような反応を得られなければ、私は不安だ。

〈宇宙人に拉致されて火星に行ってきた〉という体験をした人と、「道路に置いてあるゴミ袋が、しゃがんでいる女の人に見えました」という体験をした人を比べてみよう。前者の発言をほとんどの人は信用しない。だが、マニアは信用する。あるいは、信用したふりをしてくれる。この場合、その人にとって、世界は二分される。普通の世界とマニアの世界。「火星」に行った人はマニアの世界でのうのうと暮らすことができる。一方、「ゴミ袋」

の場合、ほとんどの人は信用するが、〈自分は違う〉と思う。世界は明確に二分されるわけではない。許容と差別が交錯する。世界は混乱する。このとき、芸が必然のものとなる。

自分さえ了解し難い何かは、日常生活においては理解する必要のないものであることもある。女の人が道端にしゃがんでいるという光景は珍しくない。また、路上にゴミ袋が置いてあるという光景も。しかし、ゴミ袋が人体に見えるという体験は珍しい。ただ、状況として路上というものがあれば、そこに存在する物体の候補として、〈ゴミ袋〉と〈しゃがんでいる人体〉の二種があるわけだから、両者は容易に交換可能だ。山里なら、ゴミ袋と交換可能なのはまず人間以外の動物だ。〈クマじゃないか、イノシシじゃないか〉と思う。

しゃがんでいる人体の性別が女性だから、笑いが生じる。語られるヒロシにとって、女の人クマなどの恐るべき生き物に近い。ところが、同時に、愛されたい相手でもある。この背反する気持ちがヒロシを凍らせるのだろう。そんなふうにして、私たちは笑う。

〈路上に死体が転がっていた〉というとき、その性別はさして問題にならない。ホームレスの死体から、人々は目を逸らす。あたかも、それがごみであるかのように。だが、ヒロシにとって、その性別が重要なのだ。彼は、死体を見つけたら、すぐにその性別を確かめようとするのかもしれない。

ヒロシは、〈ごみ＝異性〉であるような物語を暗示している。〈ごみ＝人間＝ヒロシ〉という物語が暗示されているのではない。ヒロシが自分をごみのような存在だと思うとすると、ごみのような異性に愛されたがっているせいだろう。

もし、ここに実際に女がしゃがんでいたとして、彼女はなぜ、そこにいるのだろう。どの程度そこにい続けるつもりだろう。どのくらい長くと不気味になるのか。しゃがんでタバコを吸っているのか。酔っ払いか。からだを壊して動けなくなったのか。リストカットでもやっているのか。

『座敷女』（望月峯太郎）は、なぜ、〈座敷男〉ではないのか。

ヒロシの場合、物語が始まりそうになって、すぐに終わってしまう。この始まりかけてすぐに終わってしまうという感覚は、ヒロシの人間関係に対する感覚と同じものだろう。良くも悪くもロマンが足りない。空虚感が、やるせなさが、観客に伝わる。

「道路に置いてあるゴミ袋」という言葉から、私たちはさまざまなことを想像する。ゴミ袋とその周辺が見える。ゴミ袋との距離も見える。ヒロシの立ち位置も見えてくる。

彼は歩いてきた。夜だ。雨は降っていない。降っていても小雨程度。タクシーを降りたところではない。急行の止まらない駅で降りて、しばらく歩いた。歩くことに慣れるのに十分な時間が経過している。歩くことに少し倦んでいる。周囲に見るべきものはあまりない。自宅までまだ少しある。趣味ではない音楽が、遠く、近く、聞こえる、息をするように。この郊外の町全体が一匹の獣のようだ。いつ動き出し、去ってゆくか、知れない。ふらふらと歩く。少しアルコールが入っている。さっきまでいた人たちとのかすかな言葉の行き違い、ふわふわとした悪い興奮、そうしたひりひりするような不快の残りが酒の酔いと区別できない。街灯は淡い。物体は色をなくし、光と影だけで構成される。月も星も見

えない。曇っているからではなく、街灯のせいだ。自販機が〈自分販売機〉のように鈍い光を放って自己主張している。その威力に負けて飲みたくもない缶ジュースを買ってしまいそうだ。

どうせ行き着く先は冷たい独居房。コンビニに寄っても疲れが増すだけだろう。しかも、あのケバイ明るさに慣れるのに時間がかかる。慣れたと思ったころには出なければならぬ。店員の視線が背中にチクチク刺さる。再び暗い中に自分を放り出すときの辛さときたら!

ああ、このまま、この場にしゃがみこんでしまいたい。

けれども、どうして、〈ここ〉でなければならないのか。〈今〉でなければならないのか。なんてことも、考えたくないな。

ちょっとだけ未来の自分の姿として、十数メートル先にしゃがんでいる人体の映像が見える。しかし、それは自分ではない。自分であってはならないのだ。自分ではない証拠に、性別が違う。ほら、女だ。

ごみ袋さえ異性に見えてしまうような飢餓感。自分の中の異性の像がごみになってしまった。それに対応する自分、性的な自分も、ごみだ。そんなぐずぐずと崩れてしまいそうな気分をだれかと分かち合いたい。さもなければ首を吊るか、通り魔になるか、プチ・ホームレスになってしまう。薬物やアルコールなどに依存してしまう前の、危ない段階。

そんなヒロシを支えてあげたくなかったとき、観客は彼にちょっぴり恋をする。

と、ヒロシは空想する。

ヒロシのジョークは、意図的に削り込まれている。いわば考え落ちになっている。謎が解けて観客が笑い出すまでに、ほんの少しだけ間がある。その間が、ヒロシの予想したものと一致すると、ヒロシの語りに流れが生まれる。流れさえできれば、芸人はもうなにもしなくていい。コント 55 号時代の坂上二郎がそうだった。ただ黙って突っ立っているだけで、客席はワンワン揺れた。彼の演じる人物の困惑が生身の彼自身の困惑と区別できなくなり、しかも彼自身にさえ区別できないように見えるとき、つまり、彼が主体性を喪失して観客の前に生け贄のように存在するとき、観客はそれを見て例えようなない至福を味わったものだ。萩本欽一は、台本を壊すかと思うと、また台本を生かす。その勝手気ままな振舞いに、ジロさんは混乱する。彼の演じる人物の困惑とジロさんの混乱は誰にも区別できない。その様子を見て、私たちは笑った。〈人間なんてそんなものだ〉と実感する。台本は万全ではない。だが、台本は無視できない。常識は万全ではない。だが、常識は無視できない。

観客と芸人は息を合わせる。失われた文脈を共同で形成してゆく。その文脈を芸人がまた破壊する。こうして〈笑いが笑いを誘う〉という状態が訪れる。このような共同作業を経ずに観客が喜ぶとしたら、舞台上に立っているのは芸人ではなく、催眠術師だろう。

観客との共同作業を、いわゆる客いじりと混同してはならない。客いじりの場合、いじられている客は、もう、単なる観客とは言えず、実際の舞台上に上がっていないだけで、芸

能者と同じ立場にある。たとえば手品の場合、観客が実際に舞台上げられるが、そのとき、その観客を他の観客は自分たちの仲間と見做さない。サクラというほどでもないが、とにかく、一種の芸人なのだ。観客らしくふるまうことを強いられた芸人。

観客が笑いや沈黙などによって参加しないとしたら、ヒロシのネタはただの独り言、しかも不十分な独り言でしかない。この独り言をそれなりに意味の通るものにしようとする、小説になってしまう。

「道路に置いてあるゴミ袋が、しゃがんでいる女の人に見えました」という文を例にとると、これは次のような小説の一部になってしまう。ヒロシのネタをパッチ・ワークしてみようか。

〈今までどおり、お友達でいましょうよと言われました。でも、僕たち、いつ、お友達になったとですか。友達って着信拒否するもんなんですか。着拒だなと感じたら、話し中だと思ふことにしています。クラブ活動が忙しいから会えないと、OLの人に言われました。何のクラブですか。あの方が僕と会うとき、スカートをはかないことに気づいていました。あの方はいつもつま先の汚れた男物のスニーカーを履いていたとです。彼女の苗字を知りません。話題に困ったら妖精を見た作り話をします。ポケットの中の砂がなくなりません。とうとう、お母さんとキスをする夢を見てしまいました。部屋のどこかでこおろぎが鳴いています。道路に置いてあるゴミ袋がしゃがんでいる女の人に見えました〉

しかし、こんな文章を作ってしまったら、九十九一の二の舞だ。九十九は芸人ではなく小説家になるべきだった。

ヒロシのジョークは小説の文体を思わせるが、小説にはならない。〈小説にはならない〉と感じられるから、観客は安心していられる。ヒロシのジョークは長い〈ヒロシの物語〉の存在を想像させるが、その物語は、完結しそうにない。そもそも完結に向かっているようではさえない。ちょうど日常生活の物語のように、始まりもなく終わりもない。だから、私たちは彼を許容する。ヒロシのジョークは〈ヒロシの物語〉の未完成性を暗示している。形成されようとしてはすぐに崩壊するしかない物語というものの宿命を、意図せずに表している。

「ヒロシです。俺のサドルがありません。ヒロシです。ヒロシです」という文章は、幻想の電子メール空間では、次のような会話になる。

件名 ヒロシです。>俺のサドルがありません。

件名 Re:ヒロシです。> (笑) 困る？

件名 Re : Re ヒロシです。>困りますよ。

これを部分的に削除したのが、「ヒロシです。俺のサドルがありません。ヒロシです。ヒロシです」という文章だ。

観客は、ヒロシが「俺のサドルがありません」と悲鳴に似た呟きを漏らす過程を想像して笑いながら、「困る？」という返信を打ったような気分になる。その返信を受け取ったかのようにヒロシはすかさず「ヒロシです」と打ち返してくる。そのとき、観客には笑いと

は別の親しみが生まれる。その結果、サドルを盗まれて困っている少年ヒロシに対する同情が生まれる。また、〈自分たちの空想の返信を読んでもらえたな〉という気分にもなり、安心する。着拒など起きそうにない関係が、空想的にだが、確かに生まれる。

観客の空想の中で、ヒロシとの会話は次のように継続される。

「俺のサドルがありません」

「困る？」

「困りますよ」

「で、どうしたの」

「立ちこぎで帰りました」

「みんな見てたでしょ」

「はい、見てました」

「恥ずかしかった」

「そりゃ、そうですね」

「うふふ」

「でも、僕のせいじゃありませんから」

「そんなこと、通りがかりの人にはわからないわよね」

「言いわけしながら帰れって言うんですか」

「どんな顔してた？」

「誰がですか。僕？」

「うん」

「どんな顔って。僕にはこの顔しかありませんよ」

「うつむいていた」

「危なくて、そんなこと、できませんよ」

「押して歩けば」

「遠いんです」

「遠いんだ」

「たち漕ぎだとスピードでないんですよね」

「夕ご飯食べれた」

「家に着いたのは夜中過ぎでした」

「怒られたでしょ」

「みんな、先に寝ていました」

「ご飯はどうしたの」

「くたくたで食べる気しません」

「お風呂は？」

「くたくたって言ったでしょ」

「汚いなあ」

「翌朝、脚がパンパンに腫れてました」

「愉快的な人。お名前は」

「ヒロシです」

「ヒロシ・デスさん？」

「ヒロシ、です」

会話は延々と続く。

彼がホストとして成功しなかったというのは、私には信じられないような事実だ。ホストクラブには、漫才の相方になれるようなタイプの女性は来ないのだろう。

ヒロシのジョークは空想上の相方を得てやっとな芸になる。演芸場の客はセミプロのようなもので、そのおかげもあってヒロシは芸ができる。観客がうまく対応してくれなければ、ヒロシの言葉はゴミ袋を女体のように愛する人の言葉と区別できないような、危ない領域に入ってしまう。それ自体が、ごみのような言葉だ。人には聞かせられないような貧弱な言葉だ。一度は書かれても、すぐに消しゴムでゴシゴシ消してしまいたくなる言葉だ。ヒロシのネタ帳に残された文字のように、自分にも意味不明のものになる。そんなごみのような言葉を集めて〈小説〉と名付ければ通用してしまうような制度はある。そんな制度を信奉する連中が、ヒロシやヒロシの観客を上から目線で眺める。そんな連中が生きている限り、ヒロシにも生きていてもらわなければならない。

観客は物語を聞くときの快感を求めてはいるが、〈臭い、悲しい、怖い〉の3Kでできた小説なんかを拝読する気にはなれない。いくらアウトローやパンクを気取っても、作家はお偉い先生のつもりでいる。ふざけた連中だ。

ヒロシの言葉は、物語の雰囲気をかもし出しつつも、決して小説にはならない。いや、小説に成り上がりそうにない。そんなひ弱さが、ヒロシの言葉の魅力だ。このひ弱さが弱腰の芸として昇華されたとき、つぶやきシローの二の舞を踏むことになる。逆に、弱さに居直ったら、ふかわりょうだ。

「君んち、割り箸、洗って使うんだね」(by ふかわりょう)

悪くないけど、とりあえず、これで終わり。先がない。先がないことを承知の上でふかわはやっているのだろうが、先がないのは致命的だ。致命的だということが、芸人ふかわにはわかっていない。わかっていても、こういうのが好きなら、仕方がない。

ふかわ少年は友人だと思っている男の部屋に上がる。彼は母親と住んでいる。昼に食事が出る。母親が座を外したときを見計らい、彼は友人に言う。

「君んち、割り箸、洗って使うんだね」

「そうだけど、何か？」

「いや、いいんだよ。いいんだけどね」

「いいって、何が」

「いや、ちょっと思っただけだから」

「何を」

続かない。すぐに行き止まりになる。アンチ・クライマックス。わかりづらい。ふかわの頭の良さは、芸人としては欠点だ。

でも、もう少し続けてみようか。

「いや、おれ、軽く見られてんのかなって。いや、そうじゃないんだよね。わかってるんだけど、ちょっとさ、言ってみたくて」

「だから、何を」

「うん、もう、いいんだよ。本当、もう、いいんだけどさ。その、あの、ほら、洗ってある割り箸ってさ、なかなか乾かなくて、じんわり、湿ってて、指の間で妙なぬくもりが芽生えちゃってさ、そりゃ自分の体温が移ったんだけど、何だか他人のものみたいで、それに、ほら、こっちの一本なんか、少し反ってて、ちょっと見、わかんないんだけどね、でもね、二本合わせると、ほら、ハンドパワーで曲げられたみたい。そんなんで攫もうとすると、薬指が日曜なのに学校がある日の朝みたいにくずっちゃって、本当、どうでもいいんだけど、一種の決断力かな、ああ、違うな、おれ、何言ってるんだろ。つまんないね。つまんないよね。この角のささくれて一本立ち上がりそうなのなんか、ハハハア、笑えるよね。ねえ、笑えない？ 笑おうよ。アハハア」

「そっかあ」

「え？」

「わかった」

「え、え？ 何。何がわかったの。ああ、やっぱ、軽く見てたんだ、いいけど」

「貧乏とか言いたいんだ」

「ち、違うよお」

弾まないね。おなじ所をぐるぐる廻っている。下手すりゃ、つかみあいだ。その緊張感がたまらないというのは、通の評価にすぎない。

ところで、ふかわのジョークを説明してゆくと、何となくつぶやきシローになってゆくのわかる。で、当のつぶやきはどうだろう。

「蜜柑の入ってたネットの袋を手にはめて、『貴婦人』なんてやる人、いるよね」(by つぶやきシロー)

ううん。いいんだけどね。私は好きだ。でもねえ。

先を続けてみよう。

「いるよね、そういう人」

「いるいる。だから？」

「パンスト被って、『強盗』なんてやる人いるよね」

「いるいる。って、それ、本物」

「パンツ被って『変態』なんてやる人、いるよね」

「だから、それ、本物だって。やだ、本当に被らないでよ。変態」

「冗談だよ」

「ていうか、それどこから持ってきたの」

「あ、さっき、そこの引き出し」

「やだあ、変態」

「小道具だって」

「出てってよ、もう」

「じゃ、これ、返します」

「要らないわよ。汚い」

「じゃ、もらっときます」

「ああ、駄目。持ってかないで。だれか助けて。おまわりさ〜ん」

みたいなことになっちゃいそうだから、つぶやきは消えていった。最近、復活の兆しがあるが、もう、ブレイクはしそうにない。昭和のいる・こいるみたいに、細く長く生きて行って欲しい。

「社会に適応できません」(by ヒロシ)

こんな身も蓋もない言葉がヒロシの口から発せられると、いや、発せられているさまを想像するだけで、私は笑ってしまう。

ふかわやつぶやきのジョークは NG ではない。しかし、それは舞台の空間で観客と共有されるようなものでなく、小説の一部のようなものなのだ。つまり、ふかわやつぶやきがいつか編み出すべき長い作品の局部にすぎない。

現在、超短編が世界でもっとも隆盛しているのはラテンアメリカの国々においてである。中でも私をとらえたのは、ホンジュラス生まれの作家、アウグスト・モンテソーロの次の作品だった。

眼が覚めると、まだティラノサウルスはそこにいた。

『ティラノサウルス (恐竜)』(安藤哲行訳) という題名のこの小説は、超短編の傑作といわれ、非常に多くの国の言語に翻訳されている。日本でもしばしば紹介されているので、ご記憶の読者もいるのではないか。目覚めたのは誰なのか。なぜティラノサウルスはまだそこにいるのか。この後ティラノサウルスはどうなるのか。おそらく明日、読者が目覚めた後も恐竜は頭の中を闊歩していることだろう。

(本間祐編「超短編アンソロジー」解説)

私たちは恐竜のその後を想像することができる。しかし、その行為は「眼が覚めると、まだ」と言う人物との会話によって発展してゆくのではない。私たちは続編の作家になれるだけなのだ。相方にはなれない。そこに、この小説の小説としての本質的な限界がある。

ヒロシのジョークは、個々の物が「超短編小説」(略して超短小。略すな)として完成し

ているように思える。しかし、そのことは、ヒロシのジョークの特質ではない。彼のジョークの一個一個は、〈ヒロシの物語〉を構成するものとしてある。ところが、〈ヒロシの物語〉は完成に向かわない。こうしたところにヒロシのジョークの特質がある。部分として完成していて、しかも全体を予想させながら、実際には完成しない。私たちの人生が層であるように。

ヒロシのジョークは、〈この人はこんなふうでこの先どうなるのだろう〉といった不安を私たちに与える。しかし、同時に、〈この人はこのままでいいのだ〉という安心も与える。この矛盾した印象が、彼の二枚目なのか三枚目なのか決められない、あいまいな容貌とあいまって、私たちの気持ちをくすぐる。決して二枚目半という役どころでもない。いわば一枚目半だ。ヒロシは劇の主演であると同時に作者でもあるからだ。

ヒロシは『人間失格』の試験に合格しない。文学という避難所は、彼に門戸を開かない。彼は私たちの側にいて、私たちとともにある。私たちから浮いた存在として共にある。その矛盾した印象が、私たちが自分自身について抱く好悪の矛盾した感情と共鳴を起こす。このとき、〈わかった〉という感じが起こる。私たちは、もう一度ヒロシに会って、ヒロシと空想の会話を交わし、〈ヒロシの物語〉を作りたいと願う。

〈本当にわかる〉ということは、本当はない。〈本当にわかった〉と感ずるのは、〈普通にわかる〉という段階を経て、主客が入れ替わりながら共に言葉を繋いでいけているときだ。

そうじゃない〈わかった〉は早とちりだ。加藤武演じるおっちょこちょいの警部がこぶしを作って手のひらをポンと叩き、〈よおし、わかった〉とやるのは、ちっともわかっていないときだ。〈わかった、わかった〉というのは〈全然わからん。もう黙れ〉という意味だ。〈わかりましたあ〉というのは、〈わかったけど、すぐに忘れましょう〉という意味。大阪人が〈考えときます〉というのは〈考えるに足りない〉という意味で、京都人が〈へえ、おおきに〉というのは、〈よけいな世話〉という意味だ。〈お茶漬けでも食べてって〉というのは〈とっとと帰れ〉という意味で、大阪人の〈泊まってたらええがな〉に相当する。〈そら、よろしおすな〉というのは〈この世間知らずめ〉で、〈学生さん〉は〈京大生〉で、〈あきまへん〉は〈閉まりません〉かもしれない。

ここらで、河内のおっちゃんが切れる。

「何、ごちゃごちゃ抜かしとんねん、われ」

「ああら、大きな声。うち、男らしい人、好つきやわあ」

「えへ。そうかあ。ほな、今晚、どや」

「へえ、おおきに」

〈大きい声の持ち主は男らしい〉とは言うてまへんで。

「わかんなくもなくもないです」(by アンガールズ) というのは、わかるのか、わからないのか。究極の選択、どっち。〈言ってる自分でもわからなくもなくもない〉という意味だと言えればわからなくもなくも……

わかるという状態からよくわかるという状態に進んだとしても、結局、本当にわかるということはない。ある言葉が発せられるときの真の意図というものがあるとしても、しかし、それを本気で探り始めたら、〈人はなぜ生きるのか〉というような難解な問題を解くのとまったく同じことになってしまう。そこで哲学へ逃げてみたり、文学でごまかそうとしてみたり、いろんな一時しのぎの手はあるが、老境に差し掛かれればすべてむなしく感じられる。

ヒロシは、そのとき、その場に、ただ言葉を投げ出し、聞き手の反応に任せる。私たちは、〈ヒロシの物語〉の聞き手であるだけでなく、その語り手でもある。少なくとも、語り手ヒロシのバック・コーラスの一員であることは確かだ。彼は、ぜひとも観客に受けなければならない。独りよがりでは成り立たない。後一步で小説の側に寝返ってしまいそうな情けないやつだが、見捨てるわけにはいかない。パーティの仲間だからね、一応。

「僕は『ヒロシです』ではありません。ヒロシです。ヒロシです。ヒロシです」(by ヒロシ)

人々は、すでにヒロシを〈ヒロシの物語〉の登場人物としてではなく、また、その語り手としてでもなく、その作者として認知している。実在の斉藤健康一番とは別人格のヒロシの存在が認知されている。しかし、その作者は、いわゆる作家先生には成り上がれないのだ。

私たちは、だれかに語りかけるようにしてしか思考を持続できない。私は考えるために語る。しかし、私の声は、私の内に住んでいるだれかの声のコピーなのだ。私はその声に耳を傾ける。つまり、私は聞き手でもある。

私の内にだれが住んでいるのか。神か、悪魔か。その問いの答えは、内に住むものに語らせないかぎり、知りようはない。

あなたはだれだ。と、私は私に問いかける。〈あなたこそだれだ〉という声が返ってくる。斉藤健一の相方はヒロシであり、ヒロシの相方は観客だ。スメアゴル(『指輪物語』)の相方は「いとしいシト」だ。

誰にでも相方はいる。さもないければ、私たちは考えるということができない。だから、あなたにも相方はいる。そのことにあなたは気づかないかもしれないけれど。

人は単にその人であるのではない。だれかの相方なのだ。だれの相方であるかによって、自分らしさが決まる。

「もう来られないんだ」

「もう来られないの」

「悲しいかい」

「悲しいわ」

「本当はそうじゃないだろう」  
「本当はそうじゃないの」  
「きみぐらい冷たい人はいないね」  
「あたしぐらい冷たい人はいないの」  
「殺してやろうか」  
「殺してちょうだい」  
(星新一『ボッコちゃん』)

ロボットを相方を選ぶ人は、十分にロボットのなのだ。  
今の私の相方は、今、これを読み、頷き、あるいは首をかしげているあるあなただろうか。

けさ、ピエールが私に近づいてきて《どうもよくない》と話しかけてきたときのことばを理解するためには、私は新聞をすでに読んでいて、彼の健康的な顔色と心配そうな面持ちを見るだけで十分である。彼は血色のいい顔色をしているのであるから、《よくない》のは、彼の健康ではない。また、彼の仕事でもないし、家事でもない。それはわれわれの都市もしくはわれわれの国の状況である。私はそのことをすでに知っていた。私が彼に《どうだい?》と訊いたとき、私は、すでに、彼の返答についての解釈を素描していた。私はすでに視界の隅々にまで眼を向けていたのであり、ピエールのことばを理解するために、そこからピエールのうえに立ち戻る用意ができていたのである。談話を聞くということは、《ともに語ること》である。

(サルトル『存在と無』)

私がだれかを知っているのは、ともに語ることのできるあなただけだ。私ではない。  
〈私〉とは、一種の記憶喪失者なのだ。

ミニョン「(強い視線で) 僕は誰ですか？」  
(キム・ウニ／ユン・ウンギョン『冬のソナタ完全版』根本理恵訳)

ヒロシです。ヒロシです。ヒロシです。

(終)