

白線の内側に下がってお祈りください

—「INU」と「汝、我が民に非ズ」における町田康の「(リ)ターン」—

荒原邦博

「白線の内側に下がってお祈りください」。そう、「白線の内側に下がってお待ちください」というのではない。あなたが、そして私がいつもしているように、西武線多磨駅のホームで、京王線飛田給駅のホームで、JR線武蔵境駅のホームで白線の内側に下がって電車を待っているわけではないのだ。「白線の内側に下がってお祈りください」。そんなアナウンスがある日突然聞こえて来たら、我々はどうすればよいのだろうか。そこに怪しげな教祖が現れて、咄嗟に祈ることができずにいるあなたに対して「汝、我が民に非ズ」と告げるかもしれない。

町田康という小説家がいる。もちろん言わずと知れたあの町田康のことだ。そしてその彼が町田町蔵という名前で「INU」というバンドを組み、一九八一年にわずか十九歳で衝撃的なデビューを果たしたことも、パンクやニューウェーブが好きなのはもちろん知っているだろう。だが、その町田康が今も変わらずバンドを組んで、歌詞を書き、歌っていることをご存じだろうか。二〇一九年も暮れて二〇二〇年を迎えようとしている現在、彼の音楽活動の中心となっているのは「汝、我が民に非ズ」というバンドである。二〇一八年にファースト・アルバム『つらい思いを抱きしめて』、二〇一九年にはセカンド・アルバム『もはや慈悲なし』をリリースし、精力的にライブ活動

を展開している。本稿の筆者は二〇一九年の夏から秋にかけて、渋谷や恵比寿で行われた「汝、我が民に非ズ」の公演を二度、また東武動物公園で開催されたロックフェス「夏の魔物」(もちろんスピッツの楽曲のタイトルから採られている)に「INU」のセットリストで臨んだ町田康の公演を聴いた。これほど短期間に同じアーティストの公演に繰り返し足を運ぶのもほとんどないことだが、なぜか町田康の歌声は人を惹きつけるのだ。作家の余技ではまったくない上、五十代後半であるはずなのに「INU」時代の楽曲でさえ、その身体はとてつもない強度でさらりと歌いこなしている。一九八一年当時小学五年生だった私がアルバム『メシ喰うな!』をリアルタイムで聴くことは残念ながらできなかったのだが、二〇〇〇年に芥川賞を受賞した『きれぎれ』をパリで読んだときの衝撃は今もはっきりと覚えている。そこにバルザックや漱石、カミュの『異邦人』への参照があったからではなく、小説の主人公「俺」がランパブでカラオケに興じる様子と炸裂するオノマトペの数々が頭の中に焼きついて離れなくなっていたからである。町田康の歌を聴き、小説の場面が「きれぎれ」に甦ると、何か二〇二〇年から二〇〇〇年へ、そして二〇〇〇年から一九八一年へと不思議な時間のパスpekテイヴが開けるような気がした。そこで本稿



では、町田康の音楽（と小説）についていささか考察を加えてみたいと思う。

一 食べることからずれていく

《白線の内側に下がってお祈りください》とは「汝、我が民に非ズ」のファースト・アルバムの十番目に収録されている楽曲のタイトルである。その印象的なリフレインの最後では「前には出るな」という命令が繰り返される。「下がって。下がって。この白線から」「前には出るな」という歌詞は、否応なく「INU」のアルバムタイトルを思い出させる。アルバム『メシ喰うな!』のタイトルチューンでは、「おまえらは」「メシばかり喰いやがって」「メシ喰うな」という否定命令が破壊的なシャウトとして繰り返されていた。なぜ「メシ」を「喰」ってはならないのかといえば、《ライト・サイダーB（スカットと地獄）》で明らかにされるように、「おまえ」は「ライト・サイダー」であり、「一口飲めばスカット」するのだが、そこに展開されるのは「すべてを忘れてしまう」「地獄」だからなのだ。

《白線の内側に下がってお祈りください》では、「疲れてきたらシャブシャブパーティー」で「素敵な肉を味わ」うことも許容されているのだが、「宴会たけなわ」に「泣きの涙で」「届いた」「手紙」に「まつすぐに」「祈」ることを語り手は余儀なくされるわけだから、食事はやはり中断されてしまうのだ。あるいは『もはや慈悲なし』の九曲目《牛飼童》では、「町」で「牛」に「餌をやる」「君」に対して、語り手はふいに「牛」が「暴れて」い

て「こわい」と言い、「死ぬかな」「死ぬでしょ」と無責任に言い放ち、食べることの充実感など微塵もない描き方を選んでいる。

小説『きれぎれ』では、新田富子との見合いの席で主人公の「俺」は鰻重の鰻の蒲焼きを「ちゆるちゆる吸う」（三七頁）という曲芸を披露し破談になったり、見合いの席ではまったくの不細工であったはずの富子知らぬ間に美人の細君としていた流行画家吉原から、屈辱的に恵まれたハムに絵の具を練習として塗りつけ、そこに吉原の「栄養の目」を出現させたり（二〇五―一〇六頁）している。食べることは禁じられてはいないが、食品はその用途をはぐらかされ、食べることは別の遊戯的な領域へと参入させられる。この観点から興味深いのが、「汝、我が民に非ズ」のファースト・アルバムの八曲目《いろいろちがひ》だ。「アールグレイなんて孤独のはらから」という一節から始まるこの楽曲は、「子供の頃は舞台の袖で握りを盗んで心が躍」ったものだが、「大人になれば舞台の上でフレンチとか食べても心は暗い」という過去と現在の間広がる差異に対する認識を示す。そして歌詞の最後で「スタバでひとりで巻き鮭食べる」というなんとも奇妙な取り合わせを提示するのだ。「メシ」を「喰う」ことはもはや完全に否定されることはないのだが、「メシ」はつねに気持ちよく食べることの目的語としては成立しえない状況へとずらされ続けるのである。

二 空間を開く

「白線の内側に下がってお祈りください」という丁寧な呼び

かけは、「内側に下がる」という空間的な規定と関係している。あるいは「この白線から前には出るな」という否定命令は前後の方向のうちで前方への進行を禁止するものであり、空間に線を引いてそれを分割することを前提としている。

エッセイ集『つるつるの壺』には、一九九八年のドウマゴ通信第四五号に掲載された「地獄の鉄板」が収録されている（一一〇―一一四頁）。『くつすん大黒』でドウマゴ文学賞を受賞した町田がパリでの授賞式に出席した時のエピソードが紹介されている。パーティーに招かれた小説家は、フランス現代文学のお歴々に「通常の日本人の」「五倍ほどの音量」の声で、「とにかく喋りづめに喋りまく」られ、仮死状態に陥ったという。そうした毎日が続いて、「三日目あたりから」「食事がだんだん苦痛になった」。日本人のフランス語学習者ならば誰でもフランス人のお喋りに一度は閉口した経験があるはずで、それだけならばごく普通の異文化体験である。しかし、興味深いのはその先である。日本料理店ならば静かに食事ができると思つた町田先生は鉄板焼の店に入ったものの、フランス人向けにショー化されて火炎を噴き上げる鉄板の前で、やはり「地元民」が「論壇爆発の騒動を展開して」いた。たまらず逃げ出した彼は「そこだけ嘘のように静かな空間」、「サン・シュルピス教会にひとり行つて神に祈つた」そうである。

パリには喧噪に満ちた空間と、静寂なカトリックの宗教空間がある。社会的な用途によつて確実に線引きされたこうした空間に対応して、話すことと祈ることもまた区別されるというのとは、この上なく自明なことだ。だが、「白線の内側に下がつてお祈りください」における「内側」とは、空間として存在して

いる教会、あるいは個人の内面に出現する宗教的空間のことなのだろうか。それではしかし、ホームに電車が入つて来そうな状況で突然祈るといふことの条理を超えたなにかを掬い取ることはできない。

ところで、『メシ喰うな』で「メシばかり喰いやが」る「あのふぎけた中産階級のカギ共」（つまり当時小学校高学年だった本稿の筆者）や「貧乏そうな顔つきの国鉄の客」（今は民営化したので「JRの客」）に対して、歌い手が「メシ喰うな」という否定命令を発していたのは、彼らが「全く自分という名の空間に耐えられなくなるからといって」「食べ物詰め込んでいるからなのだ。《ライト・サイダーB》では「おまえはライト・サイダー びんづめの解決」と歌われており、「メシ」の代わりに今度は炭酸によつて「自分」を「忘れ」ることが「無力な市民」に許された「スカツと地獄」に至るための安易な方法なのである。それと対極にあるのが「映画の中の愛しの大君」で、彼女は彼女ならば迷わず「コカ・コーラを叩き割」ることができるとののだ。

「自分という名の空間」と形容される閉域に「耐えられ」ないから食ふことに逃げるのでもなく、「愛しの大君」のようなスターに倣つて閉じられた容器を「叩き割」ろうとするのでもなく、その間にあつて生き延び続けることを可能にしてくれる空間とは、それではどんな空間なのだろうか。アルバム『メシ喰うな!』の二曲目『つるつるの壺』では、「最悪な気分の人間が沢山それでも生きて行く」と歌われるが、「繋がれた犬の鎖はおまえをしぼくもの」とアルバム中で唯一「犬」が登場し、「犬の鎖」に叩かれた「おまえ」は自らの閉塞的な状況に

対してどう振舞うべきか、語り手から示唆を受ける。軽快なりフレインが「おまえの頭を開いてちよつと気軽になつて楽しめ」と楽観的に呼びかけ、そして「つるつるつるつるつるつるの壺」と呪文のような謎の言葉で楽曲は締めくくられる。そう、もうお分かりだろう。重要なのは「つるつるの壺」なのだ。「頭」という閉じられた空間を「ちよつと」「開く」ことに核心的ななにかがあるのだ。それは《メシ喰うな》の重々しいシャウトで繰り返される「俺の存在を頭から打ち消してくれ 俺の存在を頭から否定してくれ」と同じことを言っているのだが、《つるつるの壺》では否定的なニュアンスは後退している。それもそのはずで、「つるつるの壺」とはその歌詞の中で言及されている「イカれたヘッドはそれこそパンク」そのものことだからなのだ。こうして半ば開かれた空間が「つるつるの壺」なのだが、それは「容器」であると同時に「つるつる」しており、なめらかに滑る「陽気」さを備えている。

『きれぎれ』の「充填豆腐」をめぐる挿話も、同種の空間をめぐるものと考えることができる。「白い四角なプラスチックの容器にきゅんきゅんに豆腐が入っている」(七四頁)のが「充填豆腐」であるが、取り出すためには表面のシールを剥した後、「包丁でパックの底面を少し切り、パックと豆腐の間に空気を入れることにより取り出す」(七五頁)のである。しかし、この時「俺」の家には「妙な空気が充填されて」いるという。先週家にやってきた「栄養の目」をした狂女が「弁当などに用いる鮎の形をした醤油入れ」を落としてゆき、その中に入っていた「白い汁」が漏れ出してから「空間に穴が空いたり」するようになったのだ(七七―七八頁)。その女は「あなた

は病み犬のような目をして歌っていた」(七七頁)と訳の分からないことを歌手ではなく画家である「俺」に言うのだが、ここでも「犬」と「容器」が共存していることに注意しよう。この挿話では「充填豆腐」のパックは「開」かれるのだが、別の「開」かれた容器からは家全体を充填するおかしな臭いが溢れ、そのせいで裂け目を生じた空間を「俺」はまだ上手く扱うことができない。それはおそらく「開」かれたパックが豆腐という「メシ」のパックだからであり、いまだそうした「栄養の目」に絡めとられているうちは、「つるつるの壺」には至ることができないからなのだ。

三 時間について、あるいは(物)語ることを宙吊りにする

《白線の内側に下がってお祈りください》では「下がって。下がって、後ろへ」と歌われるが、これはもちろん空間的な意味ばかりでなく、時間的な意味、すなわち過去への遡行というニュアンスにおいても解釈することができる。そうしてみると『つらい思いを抱きしめて』の四曲目《リターン》が急に我々の視界に浮上してくることになるだろう。

誰とは特定できない「正しい旅人」がいて「突然目の前に」「本当の愛」が「現れる」のだが、その彼と関係がある「君」の存在を語り手が告げるとき、語り手こそがその「旅人」なのだということが聴き手には感得される。「君の愛にリターン 苦ししい旅路のその果てに」というリフレインがやって来て、「君の愛をリターン 惨めな未来を携えて再臨」と続けられるが、こ

の「君」とは誰のことなのだろうか。もちろん、彼は「君のなかにリターン」するとき男根よろしく「砕けた剣を振りかざすわけだから、それは明らかにかつて恋人であった女性ということになるだろう。しかし、本当に「君」が含意している対象はそれだけなのだろうか。彼が「再臨」するのはまた「鏡に照らされて」であるとも言われているわけだから、「再臨」するのは間違いなくかつての自己のイメージである。ということでは、「君」とは町田町蔵であると言ってしまうてはまずいだろうが、少なくとも「INU」の楽曲の数々であると考えられることは可能だろう。けれども、「汝、我が民に非ズ」から「INU」へとすんなりと「リターン」が行われるのではないことに注意しよう。自己のイメージを映し出す「鏡」はあくまでも「曇った鏡」であり、この鏡像が結ぶ映像は判然としないのだ。それはまさに「鳥を逃がし鶏を煮込む」という矛盾した行為に触れたときにこそ、「本当の愛」が「突然目の前に現れる」とされているのと同じことだ。したがって、この楽曲には「樽を叩けダーガリンダーガリンダ」という呪文が挟まれ、それを唱えることによつてしか「リターン」を肯定することができないことが示されている。

「汝、我が民に非ズ」のファースト・アルバムでは、タイトルチューンの《つらい思いを抱きしめて》においても、「時の流れに逆らつて」「会いたい」人に会うことがテーマとなつているが、しかし結局のところ様々なすれ違いや思い違いによつて「会いたい」が「会えない」ままに終わるのである。それはアルバムを締めくくる町田自身の愛犬への鎮魂歌とされる《スピピンク》にも通底するテーマであるが、とはいえやはり「スピ

ンク」も「犬」なのであるから、それは「INU」の、あるいは「INU」への「リターン」に関する考察であるという観点を聴き手は忘れてはならないだろう。

そうしてみると、ここで《いろいろちがい》の名曲ぶりがさらに際立つことになる。まずは男性に、次いで女性に、それぞれ「君」という風に語り手は呼びかけ、男は「上野」で「女が逃げて心が暗い」、女は「世田谷あたり」で「男が萌えて心はつらい」状況を「いろいろちがい」と歌う。こうして男女という性別と地理的な差異によつて「いろ」の「ちがい」を鮮明にした後で、すでに触れたように同一の個人における「子供の頃」と「大人になれば」という時間の差に語り手は言及する。かつては「舞台の袖で握りを盗んで心が躍」ったのに対して、現在は「舞台の上でフレンチ食べても心は暗い」。そして、男女の「ちがい」と過去と現在の「ちがい」を一気にまとめて、こう続けるのだ。「相手を探し自分を探す。見つけた瞬間すべては消える」。結局のところ男女はお互いに相手に期待するものを得られず、一人の個人は自分の中に自分を探し当てたと思つた瞬間に、その自分は消え去るのである。それこそが「涙でできた社会の掟」であり、そのどうしようもない認識を、「スタバでひとりで巻き鮎」を「食べる」ことによつて、すなわち「スタバ」には場「ちがい」な「巻き鮎」を聖体拝領のように頂くことによつて、「君」は受け入れられるほかないのだ。

時間を遡行することによつて、自己の明確なイメージに到達することができないのはなぜかと言えば、その理由はすでに『メシ喰うな!』の一曲目《フェイド・アウト》で示されていたのではないだろうか。そこでは「おまえ」の日常が、「曖昧

な欲望しか持てず」「いつもおまえはテレビに釘づけ」で「疲れ果てても止められない」と描かれている。そしてすぐにやって来るリフレインが断定するように「おまえの体はフェイド・アウト 消え入り果てて行く」のだから、《リターン》の「曇った鏡」とはテレビのモニターでもあったわけだ。

そして『きれぎれ』には、「俺」が「テレビの青い光」に照らされて「深夜まで動けな」くなり(七四頁)、画面の内側と外側の世界の区別がつかなくなってしまう危うい様子が書かれている。「俺」が見入る番組「村人ナウ」には吉原が出演し、「古代文様壺」と「ポメラニアン」、つまり「壺」と「犬」がやはり登場している(七二頁) ことにも注意しよう。この挿話からすぐに前節で触れた「充填豆腐」の話が続き、「空間の破れ」が起こり始める。その後、母親の経営する陶器店が倒産して困窮するようになった主人公は、朱色一色では絵を描けないことに(八二頁) 思い至ると金策に走るのだが、その際訪れた吉原邸でハムを恵んでもらうことになる。持ち帰った「ハム」を「厚切りに」して「俺」は「吉原の目」を描く。「この感じ」を「画布に再現」したいと思つた主人公は「画布にハム貼るか」と自問するのだが、そこから一気に「青空が基調」でそこに「飛行機が」行き「空を切り裂く」画面を想像すると、「俺」はやお上り半身裸になつて「空に君臨」(二〇五頁) するのだ。

そう、ここでは単に絵の具で画布になにものかを描き出すことが語られていながら、いつのまにかそれはカラージュととなり、さらには描く主体である「俺」が絵の画面を見つめる間にテレビ受像機を前にしているかのようにして主体性を流動化させ、画面の向こう側へと参入してしまう様子が描き出されているのである。まさしく「フェイド・アウト」的な状況であるが、「俺」はこの画面の中で(しかしそれは正確にはどこなのだろうか)「一人ではな」くなり、「曼荼羅」のように「青空に円形に展開」し、「金剛般若経を読み」上げながらも「すごい速さで「回転」するようになる(二〇五―二〇七頁)。まるで夥しい数のテレビモニターから成るナム・ジュン・パイクの《ステーションナリー・ノマド》か、あるいはもはやテレビですらなく、一九九〇年代後半から日常の一部となつたインターネット空間の、同一画面上に次々と開かれる複数のウィンドウに「俺」はなつてしまつたかのようなのである。

その一切がどうやら「おれ」の妄想あるいは白昼夢であることは、ランパブの元店員で妻となつたサトエに呼びかけられて意識を取り戻した主人公が「郊外の百貨店の屋上」にある「遊園地」で「観覧車」を見ていることと差し当たっては関係づけられるが、しかし依然として「階段ホールの入り口」は「空間の破れのよう」であり、小説の最後で「再度、飛行機が空を引き裂」くと、「青空」はやはり「きれぎれになつて」しまうのである。

つまり「きれぎれ」とはなにかと言えば、「おれ」が前にしている風景であり、画家の描き出す画面のことなのだが、それは物語を宙吊りにするなにかである。というのも、「画布にハム貼るか」と独語した後で、「俺」は「ストーリーが必要なんだけども、すべては青空が基調だ」(二〇五頁) と断言しているからである。「俺」の物語は展開するかと見えて、「俺」は複数化し、「曼荼羅」になる。過去に遡行して話を展開する(「リターン」) のでも、未来を空想するのでもなく、そこにあるの

は回転(「ターン」)だけなのだ。「汝、我が民に非ズ」のセカンド・アルバムの六曲目には《踊り狂う君ダウン花を抱いて儲けなしでターン》が収録されているが、そこで歌われる「君」は物語作家であり、「物語なら十日あまりで容易に創り出す」ことができるが、創作とは「儲けなしでターン」することに他ならなるとされている。

そして「きれぎれ」とはまたこの小説に登場する数々のオノマトペの一つなのだが、「ぬらぬら」や「きゅんきゅん」、「きれぎれ」といったオノマトペはその音声的な弾みによって物語を展開させながらも、その繰り返し、反復によって物語を宙吊りにしているのではないだろうか。物語の時間はそこで展開しながら中断されるのだ。だが、さらに小説の最後の一文に置かれた「きれぎれ」にはまた別の効果もある。本稿ではさきほどからこの小説の語り手でもあり主人公でもある一人称の人物を「俺」と「おれ」という呼称を混在させて提示しているが、それは筆者の不注意によるものではなく、まさに『きれぎれ』というテキスト自体で起こっている事態なのである。小説は「俺」と言う人物の語りによって始められるが、途中一人称は「俺は僕は」(二四頁)という奇妙なぶれを見せ、また「俺」が優勢になるが、サトエに呼びかけられてからの最後の二頁だけ「おれ」になる。つまりここで「おれ」は「俺」と自分を名指す白昼夢の主体から分離されたようなのだが、だからこそ「おれ」は「おれ」自身が(あるいは「おれ」と「俺」が)「きれぎれ」であることに青空を見て気づくのである。そしてこの「きれぎれ」の「おれ」が、「れ」という同一音の三度の繰り返しによって、「つるつるの壺」の「つ」の反復と相似形をなしている

ことは明らかだろう。したがって、『きれぎれ』とは「メシ」を「喰う」ことからずらされた、「自分という名の空間」の探求なのであり、「俺」は「充填豆腐」と「鮎の形をした醤油入れ」との間で「空間の破れ」に苦しんでいるだけなのに対して、「おれ」は「つるつるの壺」のように「頭を開いて」「きれぎれ」であることを——「それこそパンク」なままに——肯定することができるのである。

フィナーレあるいはアンコール…

白線の内側に下がってお祈りください

こうして見て来ると、なぜ「汝、我が民に非ズ」のアルバムにおいて《白線の内側に下がってお祈りください》がとりわけ印象的な作品なのかを理解されるだろう。この楽曲は最初のうちは、「世界の平和」と「僕らの自由」のために「お祈り」することがテーマであるように聴き手には思われるはずだ。というのも、冒頭から「民主主義ってなんだよ」「君に囁き興奮してたら馬鹿がいつぱい出てきて困った」といういささか政治的なメッセージ性を期待させる歌詞で始められているからだ。そして最初のリフレインの最後では「下がって。下がって。世界の平和のために」、また次のリフレインでは「祈って。祈って。僕らの自由のために」と歌われ、まさに「世界の平和」や「自由」という人類にとって至上の価値が希求されているように見える。

確かに『メシ喰うな!』の四曲目《ダムダム弾》では、すで

に同じような政治的な認識が四十年前に示されていた。「日本の歴史は犯罪」であり、「血まみれの豚が今でも肥りくさって」「腹が立つ」のだが、「血まみれの豚をいただくのはしかし」「おまえ」であるという厳然たる事実が明言されていた。語り手は「阿呆にされ」た「俺等」は「GNPの先兵にならされる」とも述べており、戦争が経済競争にすり替えられたこともしつかりと見据えている。しかし、というよりもだからこそ、アイロニーに満ちた最後の四行がやって来るのだ。「それともおまえは戦争をなくし」「世界を一家にするためなら」「不穏分子として効率よく速やかに」「殺戮され尽くされたいのか?」

《白線の内側に下がってお祈りください》においても、二度目のリフレインの後で曲調が変化し、至上の価値を希求する方向性からのずれが生じる。「考えてみたんだけどやっぱり立ち止まっているの違うと思うんだよね」、そして「考えてみたんだけどやっぱり先に進まないとなんにも始まらないんだよね」とゆつくりと呼びかける声は、「民主主義」や「平和」、「自由」といったいわゆる肯定的な価値に向けての「前進」を目指すものであり、二〇二〇年周辺に広がる言論を始めとするさまざまな停滞した現状への違和感を表明するものであるように思われるのだが、そうした期待は「だけど、今日は、いまは」という歯切れの悪い留保をもたらす歌詞によつて宙吊りにされてしまうのである。

しかし、この歯切れの悪さこそがいずれにしても(物)語りははぐらかすための戦略であることは言うまでもない。「先に進まない」ことが重要なのだ。「今日は、いまは」ここで「ターン」すること。したがって、「僕らの自由のために」でき

ることは「下がって。下がって。後ろへ」「下がって。下がって。この白線から」だけなのである。「この線から前には出るな」という否定命令は、(物)語りの進行を押し止め、すべてを反復のための遊戯と化すオノマトペが発するメッセージだとも言え換えることができるだろう。町田康の楽曲と小説はすべてが「つるつる」であり、「きれぎれ」であり、そして「ダムダム」なのだ。あるいは《白線の内側に下がってお祈りください》で使用されるものを挙げるなら「ボンボラボラボラ」である。

アルバム『つらい思いを抱きしめて』の一曲目《だから君は今日も神を見る》においては「意味と嘘が飯の種になる」と歌われており、それが歌詞のレベルで『メシ喰うな!』を参照するものであることは最初から明示されていたといえるのだが、それ以上にこの楽曲を開始する下降音階が、『メシ喰うな!』の最後に収録された《氣い狂て》を締めくくる下降音階であることに気づいた聴き手は、その自己参照に——もちろんそれは「きれぎれ」になつた自己参照なのであるが——陶然とするだろう。そして、『氣い狂て』のリフレイン、「ええ加減にせんと氣い狂て死ぬ」がいつまでも頭の中に鳴り響くことになるのである。

《白線の内側に下がってお祈りください》は、本稿の筆者が聴いたライブでは本編のフィナーレあるいはアンコールで披露されていたのだが、この場合、この楽曲はどのラインよりも前であり後であったことになるのだろうか。そうしたことも含めて、「白線の内側に下がってお祈りください」とは、ふとした瞬間に我々の日常を宙吊りにし、主体性を「きれぎれ」にし、「白線の内側に下がってお待ちください」という社会的メッセ

ージの裏をかく圏域へと、さらに言えば国家ではないどこかへと逸れていくための、一つの呪文なのである。「白線の内側に下がる」とは「待つ」ことなのではないし、それは「前に出る」ことや「進む」ことと意味の上で対立しているのでもない。この「白線」とは空間を区分し、それによって二つに分けられた領域を閉じるものではなく、なにをもたらししてくれるのかも定かではない神に「祈る」ことで「自由」になるための「白線」、横断線としての「白線」なのである。そう、だからあなたも私も、西武線多磨駅の、京王線飛田給駅の、JR線武蔵境駅のホームで、「白線の内側に下がってお祈りください」という「汝、我が民に非ズ」の町田康の歌声が響くのを耳にするのであり、「前には出」ずにその場で気が狂ったように足踏みしながら、「きれぎれ」の「おれ」という文字と音声の反復を身体でなぞるのである。その時、「頭」は「開」かれて「ちょっと気軽に」なり、あなたも私も「つるつるの壺」になっていることに気づくだろう。

参考音源

- INU『メシ喰うなー』、Tokuma Japan Communications, 1998.
汝、我が民に非ズ『つらい思いを抱きしめて』、Ren'dez.vous, 2018.
汝、我が民に非ズ『もはや慈悲なし』、Ren'dez.vous, 2019.

参考文献

- 町田康『きれぎれ』、文春文庫、二〇〇四。
町田康『つるつるの壺』、講談社文庫、二〇〇四。
高橋源一郎「日本文学におけるパンク侍としての町田康の役割」、町田康『パンク侍、斬られて候』への「解説」、角川文庫、二〇〇六、三五四―三六〇頁。
拙論「渚にまつわるエトセトラ―あるいはスピッツと真心ブラザーズが一九九〇年代半ばにポップスとロックの「波打ち際」にもたらしたものは何か」、『総合文化研究』、第二二号、特集「響き」、東京外国語大学総合文化研究所、二〇一九年二月一五日、二八―四十三頁。
(www.tufs.ac.jp/common/fs/ics/journals/index.html)