

こえていこうとすること——日韓共同制作『その河をこえて』 試論

松本和也

キーワード・平田オリザ・金明和・李炳焄・『その河をこえて』

五月・多言語演劇

I

多文化主義や異文化理解といった標語の行き交う昨今にあって、演劇というフィールドでは、かつて『現代口語演劇』を掲げて一九九〇年代の小劇場演劇を牽引した平田オリザ（青年団主宰・劇作家・演出家）が、今では『多言語演劇』を標榜して精力的な活動を展開している。平田の個人史においては、韓国留学経験などが大きいのだろうが、舞台作品としてその端緒となったのは、本稿でとりあげる『その河をこえて』五月（作〓平田オリザ・金明和／演出〓李炳焄・平田オリザ）である。もちろん、同作は主要クレジットにも明らかなように日韓共同制作作品のだが、それは机上で空疎に語られるタイプの多文化主義や異文化理解とは明確に一線を画す、現実世界のさなから生み出された、地道なしかし奥行きのある、演劇という表現形態をよく生かした成果であった。何より、企画から共同執筆、共同演出・稽古、そして上演に至るまでの現場は、日韓双方のスタッフがそれぞれの歴史を陰に陽に抱えて携わり、その意味で生々しい葛藤の軌跡であったはずで、その過程と両国での公演それ自体が劇的な出来事でもあったといえるだろう。

後述するように、複数の意味において『迷子』である登場人物たちが花見をする（だけの）話、別言すれば、ある一続きの時間・ある限られた場で切りとられた群像劇としての『迷子たちの花見』とそのストーリーを要約し得る多言語・多文化演劇『その河をこえて』五月は、日本の文脈でいえば「2002年日韓国民交流記念事業」としてワールドカップ・サッカー日韓共催の年に初演、後に『日韓友情年2005』記念事業」として再演された（双方とも新国立劇場）。その成果は、観客の支持ばかりでなく、日韓両国で高名な演劇賞（日本〓第2回朝日舞台芸術賞／韓国〓02今年の演劇ベスト3賞）に輝くなど、文字通り日韓の文化交流を舞台表現それ自体において実践的に体現したという意味で、本作は稀有かつ幸福な作品に他ならないのだが、その内実に関する検討となれば、現代演劇らしく、というべきか、公演時の劇評と短い批評文があるだけで、十分な議論はなされてこなかった。

そこで本稿では、より洗練され・現代化された二〇〇五年版の『その河をこえて』五月を祖上³にあげて、その戯曲／上演を具体的によむ／みる試みとして出発する。

しかし、こうした目論見には当初から困難がつきまとう。それは、他ならぬ虚構⁴の現代演劇として上演されながらも、現実世界の日／韓の歴史的・政治的文脈がすぐさま呼び込まれ、イデオロギー的な裁断によって論者のみならず作品までも貧しい図式に閉じ込めよう

とする風土が、今なお根強いからだ。本稿は、それでも／それゆえ『その河をこえて、五月』をまず虚構の現代演劇としてよみとく立場を採るが、それは必ずしも芸術（演劇）至上主義を指すものでもない。ただ、当の検討対象が演劇として形象化されたのだから、その形態に応じたアプローチを試みるまでである。演劇が現実世界と無縁でないことはいうまでもないし、こと『その河をこえて、五月』をそうした参照関係抜きによみとくことは片手落ちでもあるに違いない。その意味で、現実世界とその歴史を素朴な反映論として短絡するのでも等閑視するのでもなく、一つの舞台表現を具体的な手掛かりとして今日的な問題を考えていくのが、『その河をこえて、五月』を照準した本稿のねらいであり立場である。

ここで、今日的な問題とは、現実的政治的な日韓関係それ自体ではなく、それをモチーフとしながら多言語・多文化演劇として練り上げられた『その河をこえて、五月』をよむ／みるといった本稿での作業を通して浮かび上がってくる、複数のフェイズにおけるグロバーリゼーションの進行を背景とした主題系である。

II

初演時以来「Across the River in May」として付された英語タイトルにも明らかなように、『その河をこえて、五月』は『こえていこうとする』を全篇の主題に据えている。『こえていこう』とすることとは、登場人物レベルで考えれば、海を越えて韓国にきた日本人たちや、カナダに行こうとする金才浩・羅旅珠夫婦が体現するものであるし、言語コミュニケーションから考えれば日本

語／韓国語とそれらのカタコトと翻訳、あるいは世代間の交通とそのつまづき、日韓両国の交流とその不可能性、さらには日帝時代を生きた鄭クッダンや在日韓国人である朴高男のようにして形成された主体の複数性、と様々な変奏を伴って『その河をこえて、五月』に偏在しているが、こうした様相は同時に、作品世界に重層的に張りめぐらされた境界線の所在をも示唆している。

ある限られた時と場所に多様な出自をもつ人々が集い語ること、それは互いの異質性に直面しながらそれを規定する境界（認識）を浮き彫りにすることを意味する。ただし、(韓国にきた日本人という初期設定を除けば)劇中では誰も越境を成し遂げていない以上、彼／彼女らとその言動は『迷子』たることを免れ得ない。もちろん、劇中で繰り返し『迷子』のお知らせが放送されるなど『迷子』は字義通りにも重要な要素だが、それだけでなくアイデンティティをめぐる混乱・ゆらぎもまた『迷子』として登場人物たちを彩っていくだろう。こうした『その河をこえて、五月』の相貌をポジティブに捉えるならば、S・ホールが語る次の一節が示唆的だろう。

アイデンティティの概念は、アイデンティティが決して統一されたものではなく、最近においては次第に断片化され、分割されているものであることを認める。アイデンティティは決して単数ではなく、さまざまで、しばしば交差していて、対立する言説・実践・位置を横断して多様に構成される。アイデンティティは根元的な歴史化に従うものであり、たえず変化・変形のプロセスのなかにある。

劇中の登場人物たちと『その河をこえて、五月』の上演は、その

ままた右のS・ホールの指摘を実演するかのようできえあるが、そうした過程がすぐれて個人的な記憶・体験に基づく主体形成や感じ方のレベルで捉え直され、それらが舞台上で生きる俳優の身体と有機的に結びつくことで獲得されるリアリティによって、この作品の説得力は生成されていく。それは例えば、サラリーマンとして社会的な位置をもつ西谷次郎と不登校体験を抱える林田義男の、年齢的にも非対称的な会話において、韓国人社員への批判を続ける西谷に「だって、それは、韓国の人が問題なんじゃないかって、管理職としての西谷さんの能力の問題でしょう。」と林田が応じる際の、韓国（文化）に対する温度差を加味した演出・演技などに垣間みられる。

他にも、登場人物の性格や人間関係と政治的テーマの交錯は、日常的な会話に溶かしこまれて随所にみられ、様々な文化事象に関して大文字／小文字の切り結び・往還が仕掛けられることで、劇中にはリアリティが生成されていく。加えて、こうした多様な立場・感覚・話題の細分化された配置によって、観客は登場人物／エピソードの誰か／いずれかに興味・関心を抱きやすくなり、劇世界を身近に感じる得る、いわば観客参入の回路が準備されていく。

ただし、登場人物たちは上演それ自体にあつては「迷子」として存在しており、それゆえ自分自身を含めた状況を鳥瞰的に眺め得るわけではない。そこで、境界をめぐる物語の輪郭とその批評性を探るために、まずは「迷子」という主題から、「その河をこえて、五月」の物語をよみといてみよう。

舞台はソウルを流れる漢江のほとり、かつて日本人が植えていた桜のそばで、韓国語学校の教師・金文浩キム・ムンホとその生徒である韓国在住の日本人たちのグループと、金文浩の家族のグループとが花見をはじめめる。上手のゴザに韓国グループ、下手のゴザには日本グルー

プが位置どり、視覚的にも日／韓の隔たりが示された空間で、グループ内／外を往還する言動が積み重ねられていく。ただし、それぞれのグループが単純に「韓国（人）」／「日本（人）」と明かな仕方で分節されているわけでは決していない。日帝時代を生きたクッダンと佐々木久子、在日韓国人の朴高男パク・ゴウマン、さらには「語学能力と欠如によって一応截然と二つに分けられた日本人と韓国人の二つの集団を通訊する役割をになう」・二人の朝鮮人女性(10)として、クッダンに加え、日本語を学んでいる韓国人・李新愛イ・シンアイという人物が配され、相互交通が可能な条件が整えられてもいる。

開演当初は、日本グループのみで会話は進行していく。花見の準備をするうちに、夫の転勤について韓国にきた佐々木が日帝時代の韓国で生まれ五歳までを過ごしたこととそれに付随する思い出を、その語り難さとともに話していくと、韓国が素朴に大好きな青年・林田はそれを「やっぱり植民地時代のこととかですか?」といかにも軽薄に承ける。ここに世代、さらには歴史認識とその語り方のギャップが、はやくも日本人間においてすら姿を現す。

待ち合わせの時刻を過ぎてもこない他の生徒を林田が探しに行くのだから、遅れてくる面々は最初の「迷子」なのだが、金文浩と世界中を旅するフリーター・木下百合江との擦れ違いを演じてしまう林田もまた、当初の役割を果たせずに「迷子」と化していく。誰もいなくなった間隙に、佐々木は後に金文浩の母親であると判明するクッダンと言葉を交わし、ここがクッダン幼少時の遊び場であったことがさりげなく示される。その後どこかへ行ってしまうクッダンもまた、韓国グループが探し続ける「迷子」となり、後に母を探し回る金文浩・金才浩・羅旅珠らもまた、林田同様「迷子」を探さうちに自らも「迷子」と化していくだろう。しかもそれは、字義通り

の「迷子」を指すばかりでなく、民族／国籍／居住地／使用言語などの同一性のゆれ・ゆらぎを含む、登場人物個々人の基底に関わるアイデンティティのそれでもある。

遅れてやってきたサラリーマン・西谷に続いて、クレイ射撃選手の朴高男が、恋人の李新愛を連れて登場して日本グループが揃った後、金文浩の弟夫婦、金才浩・羅旅珠が酒をもつてくることで、グループをこえた会話の機会が準備される。ここで日本人たちはそれぞれ、韓国語で自己紹介をかねた挨拶をするのだが、初級外国語講座を彷彿とさせる、カタコトめいた、例えば次のような台詞のやりとりは、『その河をこえて、五月』全篇の会話の範型でもある。

羅旅珠 (韓) おあいできてうれしいです。

佐々木 ああ、(韓) 佐々木久子です。(木下に) 木下さん、韓国語

国語できるのでしょ。

木下 (韓) はじめまして、いま、韓国語を勉強しています。

羅旅珠 ☆(韓) 知っています。

林田 (韓) 私は、林田義男です。日本人です。

羅旅珠 (韓) それも知っています。

また、これ以後の劇中で交わされていく会話では、「日本(人)は」→「韓国(人)は」という国家や国民(性)を代表(代理表象)する語り口が多くみられ、話題の深刻さややりとりの緊張感とは別に、性差や世代(間)の差異を交錯させながら、『日／韓文化カタログ』とでも呼ぶべきステレオタイプ化された会話が展開されていくことになる。もちろん、ここにいうステレオタイプとは様々な差異・境界(線)が構成する、その意味では虚構の現代演劇の枠

組みをこえ得る複雑さとともに歴史的な線(本稿Ⅲで詳論)が刻みこまれたものでもある。

こうした枠組みの中、西谷の否定的な韓国(人)観が仕事上の違和感として示され、三八六世代が強く刻印された金文浩の非現実的な小説が話題となり、不登校になった林田の心の傷(可能性としてのいじめ)が朴の語る在日の差別と対比され、李新愛は日本のサブカルチャーへの興味を何の抵抗もなく示す。つまり、登場人物たちは自己の理想／現実、主体／場所などにおいて何かしらズレを孕んだ「迷子」として舞台上に生きており、「迷子」としての台詞の積み重ねが、「迷子」たる自身を上演を通して構築していく。

こうしたエピソードが連ねられていくうちに、新婚旅行のツアーにはぐれたという観光客・桜井太郎が花見に闖入してくる。日比野啓も指摘するように、桜井太郎とは日本(人)の象徴に他ならないが、加えて「道に迷った」字義通りの「迷子」でもあり、最後には「自分がだれだか、わからなくなっちゃったのかな。」とクッダンに訝しがられもするという意味で、『その河をこえて、五月』総体の隠喩をも担う重要な人物である。こうして人物化された主題に促されるようにして、桜井退場の後、次の会話が交わされる。

朴高男 なんだか変だな、今日は、

李新愛 えっ？

朴高男 みんな迷子になって、探しまわってるでしょ。

こうして「迷子」の主題を前景化する二人は、言語の越境、つまりは翻訳という主題も活性化していく。その端的な例は、恋人間のささやかな喧嘩として描き出される。韓国女性を批判する朴高男

に対して、恋人の李新愛が羅旅珠を味方につけてやりこめる場面では、日本語しか話せない朴高男と韓国語しか話せない羅旅珠の言葉、バイリンガルの李新愛が通訳しながら展開していく。その際、李新愛は自分にとって好ましくない朴高男から羅旅珠への言葉は翻訳せずに、逆に韓国人性として賛同する羅旅珠の意見は、積極的に朴高男に翻訳して語る。しかもその翻訳とは、次に示すような、解釈の方向づけを不可避的に抱え込むものである。

羅旅珠

(韓) 韓国の女性は自己主張が強く、よく喧嘩もするけど、芯が強いから、どんな環境でも、男性より粘り強いとも言えるでしょ。

李新愛

韓国の女性は強くて賢いから、男よりも勇氣あります。苦勞しても、男よりよく我慢します。

李新愛のセリフは朴高男に向けられたもので、語彙と構文をシンプルにすると同時に、「男より」という比較にアクセントが置かれたものに翻訳し変換されており、こうした翻訳とそれに関わる話し手・翻訳者・聞き手を変数とした振幅は、日本語／韓国語の飛び交う『その河をこえて、五月』全篇に配置されて解釈の多義性を許容する曖昧さを生み出す拠点し空所となり、日／韓双方の理解／誤解を生成していく。(日本の文脈でいえば、上演の際、韓国語に付された日本語字幕の字数制限も観客にとって同上の効果を果たす。)

その後、クッダンが「迷子」となることで引き延ばされてきた金才浩・羅旅珠夫婦の移民問題という、劇中唯一といってもよいプロットが前景化される。韓国で「朝から晩まで、土を踏むこともできないし、道を歩けば、オートバイに追い回され、車に乗れば、渋滞

で身動きも取れない生活」によって「息が詰まりそう」なことを理由にカナダへの移民を希望する韓国人である金才浩もまた、「迷子」の一人に他ならないし、妻の羅旅珠はお腹に宿る子どもを教育問題を理由に移住先で産みたいというのだから、当然のことながらその子は、カナダに住む韓国人となり、そのアイデンティティは複数的なものとして化していくだろう。この問題(「プロット」)は、韓国グループ内では解決されずに、日本グループとの様々な交渉を経ることで徐々に解決へと向かっていくのだが、そこへと向かう過程は若い夫婦を介して越境(移動・移住)の物語を召喚するばかりでなく、クッダンを代表とするねじれた世代意識や自民族主義を「こえていこうとすること」への試みともなり、日本人にとっては一連の会話が自分たちの「迷子」たる深層し真相を映し出す合わせ鏡の役割をも果たしていく。こうしたアイデンティティをめぐる問題系は、次の一節に凝縮されて示されている。

クッダン

この嫁(羅旅珠／引用者注)の赤ん坊が大きくなるころには、どこの国の人間かなんて、悩まなくなるの？

佐々木

さあ、どうなんでしょう？

クッダン

だって、そうしたら、うちの孫は、何人になるの？

こうした会話は唐突に出てきたものではなく、すでに金文浩は「韓国とか日本とか、そんな区別なく暮らせたらいいなあ」と洩らしていたし、在日と韓国人のカップルである朴高男と李新愛が将来どこに住むかという問題、さらには佐々木がスペインへの定年移住を考えていることなどが『その河をこえて、五月』では単なる伏線

としてではなく重層的に併走しており、従って右の会話が、自然なかたちで次の台詞を導くのは当然の帰結だろう。

クッダン 私は、日本人だって言われたよ、国民学校に入った
ら、おまえは朝鮮人だけど、皇国臣民だから、一生懸命勉強して、立派な日本人になれって言われ〔た〕よ
……。その言葉の意味がね、よく判らなかつた。だって、私は朝鮮人だもの

(〔た〕は引用者による補足)

こうして、民族／国籍／居住地／使用言語の同一性が自明のものではないことが、(理念としてではなく)日帝時代を生きた母を中心とした韓国の一族という個別具体的なレベルで提示される。こうした局面にこそ、現代演劇としての『その河をこえて、五月』の複数的な豊穡さと説得力とは宿っており、右の核心的な台詞は、舞台上でさまざま乱反射をみせていくだろう。

朴高男 西谷さん、日本人ですか？

西谷 え、そうだよ、あたりまえじゃん。

朴高男 いや、日本人だってことに、誇りがありますか？

西谷 誇りはないけど、日本人だって言うのは事実でしょう。

朴高男 だから、それは、国籍とかのことで、それだけじゃ意味ないでしょう。

西谷 なに、なんで？

朴高男 だって、僕、何で僕が韓国人なのか、分かんないもん。

西谷 そりゃー、ええ？……まあ、そうか、そりゃ。

朴高男 ええ、だって。

西谷 難しいな。

ここで朴のいい分は必ずしも分明ではないが、ことさらに複雑な主体形成を余儀なくされたわけでもない西谷のような人物までも、容易には解決できない実存の深みへと引き込んでいく。おそらく西谷は、日本人の両親から・日本人として生まれ・日本に育ち・日本語を母語＝使用言語とする日本人で、現在は、仕事で一時的に外国である韓国にきているだけで、アイデンティティに揺らぎはなく、それゆえ韓国(人／文化)を対象化して批判的な言辭を吐く人物として造型されている。にもかかわらず、そうした人物にあってさえ、クッダンの抱えた歴史／主体に照らされてひとたび一度深く内省する時、排他的で単一なアイデンティティの根拠など、どこにも見出し得ないのだ。してみれば、『その河をこえて、五月』とは、表層的な言動を通して字義通りの「迷子」を描きながら、同時にそれは深層においてアイデンティティの「迷子」までも重ねるように描破し得た、すぐれて現代的な舞台芸術作品に他ならない。

というのも、こうした「迷子」の重層化とその最深部とは、一面においてグローバルゼーションの進行した、境界線の流動化や溶解が進行しつつある現代において、国民国家や民族といった(自明視されてきた)旧来の枠組み＝境界線を逃れた地点でせり出してきた問題系に他ならないものだから。しかも、こうした問題系は、文字言語や映像よりも、少なくとも上演時間において観客が時と場所を身体ごと共有せざるを得ない演劇という表現形態によって、よりよく表現―伝達され、劇場という場で主題と表現形態とが幸福な邂逅を遂げることで、創り手／受け手(観客)双方がその利点を

生かし得るもののように思われる。

議論を戻せば、「ちょっとくらい暮らすのが大変だからって、自分の根っ子を否定することはできないよ。よその国で暮らしたって朝鮮人は朝鮮人なんだから。」といって移住を認めずにいたクッダンは、羅旅朱に「昔のお友達に会えたみたい」とも評され、主体／立場を決定的に異にしながらも日帝時代を共有していた佐々木と、頭を冷やすための散歩行くことで、一度舞台から去るが、戻ってきた後には「わからないね、本当にわからない……時代が変わったんだねえ」と一人言ちながらも次男夫婦の移住を認める。

クッダン (韓) カナダに行こうが、アメリカに行こうが、あ

んたは私の嫁で、あんたが産んだ子は私の孫だよ。

羅旅珠 (韓) ええ、お義母さん、子供が話せるようになった

ら、教えます。木には根っ子があって、太い幹があって、枝が伸びれば空にも出会い、風にも出会うって。

ここに、韓国人同士での世代間ギャップが浮き彫りにされつつも、アイデンティティの「根」を確認しあって当座の解決をみる。

これがプロットのクライマックスを成し、後の展開は歌を交えた宴会のさなかに再び現れた桜井太郎が、ツアーの宿泊先にも名前がないことから朴に「あなた、本当に桜井さん？」と問いつめられるうちに突如逃げ出し、両グループの心的距離の近さを視覚化するかのように二枚のゴザがくっつけられたところに中国からの黄砂が舞い降りて幕となる。結末の黄砂をまつまでもなく、この花見の場所は、金文浩の父がベトナム戦争によって「お骨で帰ってきた」という、冷戦以降のグローバリゼーションの爪痕が、朝鮮戦争しか想起

できない日本人の登場人物にはそれと気づきにくい仕方で、痕跡化された地でもあったのだ。

こうしてみてくるならば、『その河をこえて、五月』とは、今日しきりに語られるグローバリゼーションとそれに併走する各種文化理論と共振しながら、現代演劇という表現形態において、具体的な現実世界を物語内容として確保した上で創られたもので、表層の私的領域が境界を掘り崩された公的領域と巧みに切り結ぶことで、いわば「境界をめぐる迷子たちの花見」として成立をみた舞台作品なのだ。もちろんここでいう現実世界とは、それを参照しつつ、その曲率を変えて現代演劇として虚構化・形象化されたものである。

ただし、こうした相貌は確かに『その河をこえて、五月』に看取される批評的な側面には違いないが、複雑な意味作用を果たす優れた舞台表現がこのような図式に収まり切るはずもない。

というのも、劇中ではある時間における人々の言動が描かれただけであるにせよ、舞台上ではこうしたストーリーが、歴史的物質的制約を担った俳優の身体というインターフェイスを介して、他ならぬ現代の主題系とリンクしていたはずなのだから。

III

改めて『その河をこえて、五月』というタイトルを確認するならば、それは舞台上上演された時間(花見)よりも少し後の未来(五月May)を指示するものであることに気づくだろう。その時点において「こえていこうとすること」が掲げられている以上、劇中においては、終演に至るまで花見が続けられるばかりで、何かがかえられてなどないはずである。「川は、両岸が決して接しないこと

によって、川なのである」と指摘する川口賢哉は、「川をこえることが、川が川でなくなってしまうものであってはならない。「その河をこえて」こそ、交流というものは、強制的に始まる」と論じている。「強制」か否かは慎重に検討する必要があるが、彼我の距離（他者性）を保持・尊重した上で、「こえていこうとすること」が重要なのは、何もこの劇に限ったことではあるまい。

では、複数性を抱え込んだ『その河をこえて、五月』における「交流」⇨交通とは、どのような仕方でもよみとけるのだろうか。ここでポイントとなるのは本稿IIでふれた線である。

本稿IIで引用した朴と西谷の会話もそうだが、例えば劇中で「複雑」という言葉が用いられたエピソードを振り返ってみよう。クッダンが登場した時点で、桜井を案内しに行つて花見会場にいない木下についての説明を、佐々木が「複雑」と呼ぶ単純な場合もあるが、多くは本稿でアイデンティティの「迷子」として論及してきた問題系に関わる。例えば、冒頭の場面で、韓国語力の欠如と歴史認識の困難さから佐々木が授業で（金文浩⇨韓国人の前で）語り得なかつたという日帝時代の韓国での「いい思い出」について、「韓国人」が「あんまり、いい気持ちしないんじゃないの」と自省した後、次の会話がみられる。

佐々木 そんなのも聞けないしね、まだ、

林田 そりゃ無理ですよ、そんな複雑なこと、

ここでは、語学力と韓国人との歴史認識（の差異）に基づく会話の困難さが混在しているようであるが、林田の語る「複雑なこと」が佐々木と共有されているかは疑わしく、ここに会話相手とし

て想定された金文浩を加えれば、「複雑」という一言をさしあたりの結節点としながら、三者三様の考えや逡巡が立ち現れてくるはずである。それは国籍や両国文化、さらには年齢（世代）や個々人の考えによってそれぞれなのだが、重要なのは、それが劇中で固定的なものとならず、ゆれそれ自身が前景化されていく点である。

もう一つ、朴高男と李新愛の結婚後「どっちに住むかの話」もまた「複雑」なものとして描かれている。韓国人である李新愛は日本に関心があり行きたいというのだが、「日本人以上に偏見があります」という朴の親は、そもそも結婚相手は「在日じゃなきゃダメだつて言う」のだという。こうした両人の家族（と歴史）へと広がっていく錯綜した問題に、日本人の木下は「ベント買ってくれるんなら、何語でも習うけどなあ。」とフラットに語り、その認識の複雑さと立場の多様性は、こと、かつてほどの文化慣習の束縛がなくなりつつある現在において顕著である。こうした局面とともに検討しておくべきなのは、「複雑」という言葉自体は用いられていないものの、複雑な主体形成を余儀なくされてきたクッダンをめぐる、当事者のいない場での次の会話だろう。日本のサブカルチャーに対する羅旅珠と李新愛との世代間ギャップが語られた際に、羅旅珠は（日本のことが）「うちの母なんかは、けっこう好きよね」という。

李新愛（韓）でも、日帝時代に生まれたんじゃないんです

か？

羅旅珠（韓）そうよ。だから好きみたいよ。

李新愛（韓）え？

羅旅珠（韓）子供の頃、食べたものとか、友達のこととか、

懐かしいみたい。大福とか羊羹とか……。そういうの、

すごく好きだもん。

李新愛 先生のお母さんは日帝時代に生まれて、日本の食べ物
が大好きなんですって。羊羹とか大福とか、お菓子あり
ますね。

佐々木 へえ。ああ、和菓子。持って来たわよ。(立ち上がる)
こないだ坂本さんにもらったの。

李新愛 ★(韓) 変なの。その時代の人って、日本の支配を受
けてたから、日本のこと嫌いだと思ってたのに。

羅旅珠 (韓) うん、そういうのは、また別で、嫌いなよね。

李新愛 (韓) え？

羅旅珠 (韓) 二面的でしょ？

(★は前の台詞に重なる／引用者注)

右の会話に示唆されたねじれは、まさに公的領域としての大文字
の歴史(日帝時代)と私的領域としての小文字の日常(懐かしい記
憶)の切り結びが登場人物によって照らし出された『その河をこえ
て、五月』の真骨頂とも呼ぶべき件だが、上演に際しては最も台
詞が変更された、政治的にデリケートな箇所でもある(例えば、最
後の台詞は、上演の際は「(韓) 三月一日や八月十五日なんか、テ
レビ見てすごく興奮してるもん。どっちも本心なのよ」であった)。
一連の「複雑」をめぐる会話を代表として、『その河をこえて、
五月』の登場人物たちは、劇中では、あるいはステレオタイプを演
じているように映じるかもしれないが、そこに点として描出された
主体のありかは、それぞれに日／韓の錯綜した歴史と係わりながら
線としての来し方行く末をもつもので、上演された舞台表現はこう
した多様な線の織り合わされた複雑な織物に他ならない。この意味

でも、俳優の身体とはそうした作品世界をこえていこうとするこ
と」の重要な契機であると同時に現実世界へのインターフェイスで
もあり、仮にこの劇に底の浅さをみるならば、それは観る者の底の
浅さの投影に他ならない。

このことと関連して、こうしたデリケートな物語・細部をもつ
『その河をこえて、五月』が単純なイデオロギーに回収されること
なく、豊かな複数性を保持し得た点については、演技・演出といっ
た観点も見逃せない。公演プログラム『その河をこえて、五月』
(新国立劇場、二〇〇五)に寄せられた「特別インタビュー 白星
姫に聞く」では、「稽古で特に苦労されたのはどんな点でしょう。」
という問いかけに対して、クッダンを演じた白星姫が、演技・演出
に関わる興味深いエピソードを披露している。

日本側の平田さんが書いた部分は現代の話が中心で、とても軽
くて面白かったんです。一方、韓国側の金さんの書いた部分は
昔の話が主だから、国家的、政治的にデリケートな面もたくさ
ん出てくる。その二つをどう中和させ、融合させて演じていく
かが難しかった。特に植民地時代の思い出話をする場面では、
自分が実際に受けた教育と生きた時代に感情が全部戻ってしま
って。「おまえは朝鮮人だけど、皇国臣民だから、一所懸命勉
強して、立派な日本人になれ」というせりふを強く出してしま
い、演出の先生二人に「そうやって硬く重くやっちゃうと目的
劇になってしまうから、昔はこんなこともあったよ」という
軽い気持ちで話してください」と何度も言われました。でも、
私のなかには子どものころの記憶が生々しくあるから、どうし
てもそこに戻されて、激しくなるのを抑えるのが大変だったん

です。それを軽くできるようにするのに体重が二キロ減ったんです⁽¹⁶⁾。
ですよ。

こうした演出と、体重を減らすほどに負荷のかかる演技によって達成されたのは、(こと、政治的色彩の濃い)台詞の意味を単一のものへ収斂させずに(点が点として劇中で自閉することなく)、場の関係の中で乱反射を引き起こし得る複数性の保持であり、その時、舞台上の点は劇を「こえていこうとすること」を体現しながら、もう一つの点を成す他の登場人物や、あるいは観客と結ばれて線と化し、劇場という上演空間に主題を張り巡らせていくのだ。

こうした効果がすぐれて戦略的なものであることは、登場人物の誰一人に絶対的な「正しき (political correctness)」を担保しない劇作にも明らかである。日本側の文脈、つまりは日本人観客の立場で観た時、最も距離・対応を確定しづらいのは、本稿IIでの引用にも明らかのようにクッダンであるが、そのクッダンには「むこうに、フィリピン人みたいなのもいたよ。あつちの人は、なんだか気味が悪いね。がりがりのくせに、目がぎょろぎょろしてて、」という台詞がみられ、しかもそれを「差別」として後に金文浩に指摘させてもいる。日本グループでいえば、佐々木は自分の夫が韓国(人)に抱く「なんとなく無意識」の「偏見」を自然なものとして見做しているし、朴高男も在日に関わる「差別」「偏見」を語るのに加えて、家族関係や交際における男/女の非対称性に至っては各所に散りばめられているといってもいいほどだ。その意味でも、やはりこの劇では「みんなが迷子」なのだ。

そこで改めて当初の「こえていこうとすること」という主題に向き合ってみる時、さしあたり日/韓を代表すると思いきクッダンと

佐々木の、次の会話が注目される。これは、クッダンの「どうして、わざわざ韓国語を勉強していますか?」という問いに、林田が韓国語で「韓国語、好きです。面白いです。」と素朴に応じ、クッダンが「(韓)面白い? (日)私は、日本語、面白くなかったよ。」と切り返した会話を伏線としたものである。

クッダン あんたは?

佐々木 え?

クッダン (韓)韓国語、面白い、

佐々木 ……おもしろいって言ってもいいですか?

クッダン なに? (韓)どういう意味?

金文浩 (韓)わからないよ。

佐々木 面白い、好き。ごめんなさい。でも、面白い。

もちろん、佐々木の最後の台詞に複雑なものをよみとめることは十分可能であるし、劇中で話題とされたスポーツや老人介護ばかりでなく歌にも国境はないのだから、その意味で日/韓の歌声が重なる結末で越境はなし得たかにみえ、事実二枚のゴザもくつつけられてはいる。しかし、タイトルを想起しながらこの花見の時間が終わればどうなるかを考えてみよう。「五月」を待つまでもなく、全員の関係云々以前に、それぞれの登場人物たちは移民や帰国など、再びそれぞれの移動を開始するだろう。土地の移動が必然的に登場人物たちのアイデンティティをさらに複数的なものにしていく以上、この結末は、一面、歌を介して日/韓の溝を「こえていこうとすること」を感動的に表現した牧歌的とも呼び得る日韓交流劇の装いをみせもするが、他方で、「迷子」たちのさらなる彷徨を予示する幕

切れでもあることを見逃してはならない。

ただし、そのゆくえは必ずしもネガティブなものではない。漢江という境界の前に佇み続けることで、登場人物たちは「こえていこうとすること」という主題を体現しながらも、その与件として言語の／文化の／アイデンティティの境界にこそ生きていたはずである。もっとも、『その河をこえて、五月』のような作品において「川・河」が示される時、劇中に「戦争状態」への示唆もあつたように、三十八度線が想起されることは避け難い⁽¹⁷⁾が、曖昧であるがゆえに多義的な「川・河」の喩を単一の事象に固着させることは他の可能性（複数性）の封殺に繋がってしまうし、逆に、それをいたずらに普遍化・抽象化することも、歴史性に配慮したこの舞台作品を非歴史化する愚挙でしかない。そうではなく、国民国家の枠組みと境界線を超えて、それぞれの歴史／主体を抱えながら現在に生きる人びとの生から、複数の歴史／現実のせめぎあう境界と深淵にたえずむこうと——現代演劇『その河をこえて、五月』の、そしてその舞台表現をみる観客の賭金とはそうした地点にこそあるのではないだろうか。登場人物たちは、この後、こちらでもあちらでもなく、それでいてどちらでもあるような仕方⁽¹⁸⁾で、「こえていこうとすること」を目指しながらも、なお「迷子」であり続けるだろうけれど、それは現実世界の読者／観客にとって重要な思考の契機となる。

もちろん、金文浩の構想した小説が示すように、「川」とは何もない虚無の深淵であるが、それゆえアイデンティティを異にする他者が集い得る場でもあるはずだ。境界それ自身が焦点化された『その河をこえて、五月』の上演において、漢江に見立てられた観客席の観客もまた、上演と観劇の過程を通じてその境界と虚無の深淵をのぞき込む場所に導かれていく。そこに浮上してくるのは「迷子」

であるがゆえに可能な、植民地主義を成立・起動させてきた境界線の暴力的な発現に代表される、「近代」の陥穽を脱構築した新しいアイデンティティ（の萌芽）——「関係としてのアイデンティティ」⁽¹⁹⁾ではないだろうか。もちろん、「関係としてのアイデンティティ」とは舞台上においてなお未知数なものに留まるが、それらが国民国家において自明視されてきた諸制度とその効果・意味に還元され得ないものである点にこそ、『その河をこえて、五月』に折り畳まれた他者性への配慮と未知の関係構築への希望がみえてくる。

しかも、劇は黄砂が舞ってきた花見の場での、クッダンの「（韓）へー、こんなとこまでとんでくるんだね、中国の砂が、」という台詞で幕となる。公演に先だつインタビューで、演出の李炳焄はこの場面にふれて、「良いことも悪いことも国境を越えてやってくる。それだけ、韓国、日本、中国は近い」と述べている⁽²⁰⁾。ここで中国という第三項が導入されたことは、単に視野を東アジア全域へと広げるばかりでなく、日韓関係が二国にのみよるものではなく、それをとりまくより大きな関係の網目との相関関係にあり、その総体に規定されるものであることを示唆している。こうした地点から、E・サイードの次の発言を考え併せることができるだろう。

文学経験は、たとえいくら国境が定められていても、またいくら強制的に制定された国民的自律性が存在していても、たがいに重なりあい、相互に依存しあうのであって、この現実的な新形態をわたしたちがひとたび受け入れるなら、歴史も地理も新しい地図として、新しく、はるかに流動的な実体として、新しいタイプの関係性として、生まれ変わるはずである⁽²¹⁾。

本稿での議論をふまえた上で、引用部冒頭の「文学経験」を「演劇経験・観劇経験」へと変奏・展開して考えるならば、『その河をこえて、五月』の戯曲／上演をよむ／みる、といった作業は、それを空虚な観念へと抽象せず、この現実世界との関わり・対話を続けようとする時、「新しいタイプの関係性」というヴィジョンへの手掛かりを提示するものとなるだろう。もちろん、こうした複雑な舞台表現をよく受けとめるためには、観客もまた自己の自明視された様々な同一性を問い直し、自分が誰／何であるかを考える必要がある。民族も国籍も居住地も使用言語も防壁とはならない地点で自身の身体を晒して舞台表現と向きあい、個々の歴史／主体を抱えた自身の思考と想像力を投企して、『その河をこえて、五月』が描き出した境界の河原にたたずむ時、無数の他者たちとの出会いと対話が、未来に向けて拓かれていくだろう。

注

- (1) 第2回朝日舞台芸術賞「選評」(『朝日新聞』二〇〇三・一・二〇)で、「複雑な大きな問題にミニマルな手法で取り組んだことを評価したい」と同作を顕揚する田之倉稔は、「両国国民の交流年記念行事といった枠を超える、演劇にのみ可能な成果であった」と指摘している。
- (2) 平田オリザ「他者を理解するとは、どういう行為なのか?」(高橋康也編『声と身体』岩波書店、二〇〇二)参照。
- (3) 再演のTV放送「芸術劇場」(NHK教育)をみた感想を二つあげておく。「韓国で生まれ育ち、敗戦後の1945年秋に引き揚げてきた。以来、韓国に「植民地支配」を強いた歴史を顧みて、一人の日本人として心から誤りたい気持ちを持ち続けてきた」という斎藤逸子は、「声」(『朝日新聞』二〇〇五・八・二〇)への投稿で、「植民地支配に

対して申し訳ないという気持ちと、懐かしさとが今も交錯している」とした上で、「この演劇は、私が経験しなかったことを実現してくれた。深い共感を覚えた。」と述べている。また、「はがき通信」(『朝日新聞』二〇〇五・八・二二)に「日韓の未来に期待」を寄せた山崎千里は、「日韓の人々が花見をしながら、言葉や文化を超えて本音で語り合う。両国の俳優が見事なチームワークで演じ、笑いと感動に包まれた。字幕やカメラワークも秀逸。韓国語と日本語が飛び交う舞台上、日韓の明るい未来を信じられる気がした。」との感想を記している。

- (4) 初演時の劇評としては、日韓演劇交流史から舞台紹介・批評にまで及ぶ、大笹吉雄「『本音』埋め込み新たな地平」(『朝日新聞』二〇〇二・六・四)が包括的なものである。他に高橋豊「日常から日韓交流探る」(『毎日新聞』二〇〇二・六・一〇夕)、大岡淳「日本をどう批判するか」(『テアトロ』二〇〇二・八)など。

- (5) 再演に際しての戯曲の改変点については、李炳焄・平田オリザ「対談身をもって体験した演劇を通してのコミュニケーション」(公演プログラム『その河をこえて、五月』新国立劇場、二〇〇五)参照。

- (6) 困難の所在とその解決の方途について、例えば、朴裕河／佐藤久訳『和解のために 教科書・慰安婦・靖国・独島』(平凡社、二〇〇六)参照。

- (7) 「アジアはその言語的・文化的多様性によって注目される地域であるにもかかわらず、これまで多文化主義をめぐる言説のなかでアジアが主題として登場することはほとんどなかった。」という西川長夫「多言語・多文化主義をアジアから問う」(西川長夫・姜尚中・西成彦編『20世紀をいかに越えるか 多言語・多文化主義を手がかりにして』平凡社、二〇〇〇)の指摘をふまえれば、本企画・公演は、それ自体、状況介入的な上演実践といえる。

- (8) 陳光興は「脱植民地化の意味」(伊豫谷登士翁・酒井直樹・テッサ・モリススズキ編『グローバリゼーションのなかのアジア——カルチュラル・スタディーズの現在』未来社、一九九八)で「実際、こ

これらの新しい発展（ハイテク・システムの完成、資本の多国家化^{マルチナショナルイゼーション}）^{スバ}、国家への再編成など／引用者注）をあらゆる包括的な専門用語——グローバルゼーション——は、植民地主義および新帝国主義の歴史と切り離しえず、まさにその産物そのものである」と指摘しており、本作の理解にもこうした視野は不可欠のものと思われる。

- (9) S・ホール／宇波彰訳「誰がアイデンティティを必要とするのか？」（S・ホール、P・ドゥ・ゲイ編／柿沼敏江他訳『カルチュラル・アイデンティティの諸問題』大村書店、二〇〇一）
- (10) 本橋哲也「クロスレビュー『その河をこえて、五月』 脱植民地化と難民への道」（『シアター・アーツ』二〇〇二・八）
- (11) 日比野啓「クロスレビュー『その河をこえて、五月』 平田は目的地なぞ定めない。歩き方が目的地を作り出した。」（『シアター・アーツ』二〇〇二・八）
- (12) T・モリスススズキ、吉見俊哉「グローバルゼーションの文化政治」（同編『グローバルゼーションの文化政治』平凡社、二〇〇四）には、「二二世紀のグローバルな政治経済のなかでわれわれが目当たりしているのは、ネーションの境界線を越えて流通する新しい文化的フローの隆起ばかりではない。公的領域と私的領域の境界線がグローバルな規模で掘り崩されているのである。」との指摘があるが、本稿が想定しているこうした動向は、『その河をこえて、五月』がすぐれて現代的な演劇であることをよく示している。
- (13) ただし、「新しいアイデンティティは根によって保たれ成長するのではなく、風に乗って気ままに浮遊する花粉の受粉作用によって移植されてゆく」という、今福龍太『荒野のロマネスク』（岩波現代文庫、二〇〇一）の指摘を重ねれば明らかのように、一族においては「根」の絶対性は相対的に薄らぎ、クッダンの未来の孫が体現するはずのアイデンティティの複数化は必至である。
- (14) 川口賢哉「平田オリザ『その河をこえて、五月』小論」（『国文学』

二〇〇五・三）

(15) こうしたポイントこそ、本橋前掲論文が指摘する「そこ（平田オリザの演劇／引用者注）には一見無邪気な体裁ときわめて日常的な状況のもとに、底知れない悪意と透徹した歴史認識が隠されていることがある」という、平田演劇の論じにくさに他ならない。

(16) ここには、平田オリザが青年団で実践してきたアフオーダンスを援用した演出が加味されていると思われる。拙論「青年団のストラテジー——平田オリザ」（『解釈と鑑賞 別冊 現代演劇』二〇〇六・一一）参照。

(17) 注(10)と同じ

(18) É・グリッサン／管啓次郎訳『関係』の詩学』（インスクリプト、二〇〇〇）

(19) 「異なる価値観見つめあう」（『朝日新聞』二〇〇二・五・三二夕）

(20) E・W・サイド／大橋洋一訳『文化と帝国主義 1』（みすず書房、一九九八）

※引用は平田オリザ・金明和『その河をこえて、五月』（『悲劇喜劇』平17・7）に拠る。なお、（韓）とある台詞は、韓国語で発語され、日本公演では字幕が出された。また、引用に付した傍点は原文、傍線・省略は引用者による。

（二〇〇八年一〇月一七日受理、十一月一八日掲載承認）