

（最終講義）身体表現の現在 —コリアン・ディアスポラの女性アーティストを中心に—

池内 靖子*

皆さん、こんにちは。学部長から、あたたかい、送る言葉をいただきましてありがとうございます。坂本先生、ありがとうございます。34年間、ずいぶん長かったなという感慨がありますが、同僚の先生、職員の方々、多くの学生に支えられて、これまでこうやって元気に続けてくることができたことを、とても幸せに思っています。産業社会学部では英語教育を担当してきました。学部はいくつかの改革があって、語学の担当者も専門を活かしながら、専門教育、ゼミ、社会学研究科でも大学院生の指導に加わってきました。私の最終講義は、専門科目の「演劇論」の授業です。受講生の皆さん、中には遠くからお越しいただいた方もおられますが、卒業生の方々、友人、知人、皆さんに心からお礼を申し上げます。今日の最終講義は特別な内容ではなく、「演劇論」の授業の締めくくりとして、シラバスから外れない形で話をしたいと思いますのでお聴きください。

I 演劇／パフォーマンス研究とジェンダー研究を交差させる

演劇論に興味を持ったのは、学生時代にたまたまドイツのプレヒトという劇作家、演出家の本を読んでからです。彼は30年代、ナチスが台頭してくるドイツにおいて、激しいファシズムの弾圧に抵抗し、鮮やかな劇作品と演劇理論を書いていて、それを夢中になって読んだことを思い出します。もう一つは60、70年代の女性解放運動、ウーマンリブ、フェミニズムの高揚の時代の女性劇作家たちの作品を読み始めました。イギリスの女性劇作家でキャリル・チャーチルという人の作品がととてもすばらしくて、大英帝国の植民地支配と性支配を絡めて書いた劇で *Cloud Nine* (『クラウド9』)、セクシュアル・ポリティックスの寓話劇ともいうべきものですが、それと出会ったことが決定的に重要だったと思います。

演劇論を帝国主義や植民地主義に対する批判的な文化理論、それとフェミニズム、ジェンダー理論とかかわらせてとらえ直すという研究方法を採ってきました。その場合、演劇論のジャンルもパフォーマンスやパフォーマンス・アートというジャンルに広げて、研究対象も、英米だけではなく、アジアの女性演劇人、パフォーマンス・アーティストを含めました。今日は、女性演劇人、パ

*立命館大学産業社会学部教授、2012年4月1日より特別任用教授、名誉教授

パフォーマンス・アーティストについて話をしたいと思います。

(1) ナショナル・プロジェクト（帝国のプロジェクト）としての日本近代演劇

演劇／パフォーマンス研究とジェンダー研究を交差させて、日本近現代の演劇テキストと身体を読み直す研究成果は、『女優の誕生と終焉—パフォーマンスとジェンダー』（平凡社、2008）にまとめました。この本で明らかにしたのは、近代演劇の創設は近代西洋演劇をモデルとしていること、文明化された国民の教養と娯楽のために近代的な帝国劇場を建設し、女優を誕生させるということで、これは一種のナショナル・プロジェクト、当時の帝国のプロジェクトでもあったということです。近代演劇の導入をめぐる議論というのは、知識人、文化人だけでなく、強力に政界、財界からバックを受けて進められました。伊藤博文、娘婿の末松謙澄、財界から渋沢栄一、三井養之助、学界からは福地桜痴、依田学海、外山正一というような錚々たる中枢のメンバーが参加しています。

今では女優というのは珍しくはないんですが、その時期、明治期、「女優が必要か？」という議論が大まじめに議論されていました。歌舞伎の始祖は、出雲の阿国という女性ですが、幕府の禁令によって女が公的な舞台に立つことが禁じられて以来、男が女を演じるという女形の伝統がつくられていきました。しかし近代化の中で男が女を演じるのは不自然だ、女が女を演じるのが自然だという一種の自然主義、本質的に語る性差二元論の言説が強化されていきました。そのことによって女の身体、男の身体というものが構築されていくわけです。

この頃はまだ「女優」という言葉は使われてなくて、「女役者」といっているんですが、しかし、なぜ女優が必要なのか。「演劇改良論」で外山正一が具体的に語っていますが、「色女の体や花嫁の体、これは女でなければ表せない。継母の仕打ちや焼きもち女の身振りもこれは男には無理だ」という言い方をしています。こういう自然主義、女性性のステレオタイプ化という、この議論は単純ですが、しかし今でも結構、語られる演技論であり、女優論であるということですね。また「女優を登用すると芝居が高尚になる」と「演劇改良論」で語っていますが、この狙いは高尚な芸術や美術としての演劇を「中等社会」の人々、いわゆる中産階級の人たちに提供しようというものです。歌舞伎の役者同士や観客との男色、異性愛も含めてですが、舞台上の多様な性愛表現は「天下が許さない」こととして、役者と観客を近代市民社会の価値観、道徳観、女はこうあるべき、男はこうあるべきという枠組みに囲い込んで監視するということが強くなっていきました。宝塚は大正時代に発足し、「清く、正しく、美しく」という健全な家族で楽しめる娯楽という形で発足しましたが、そういうモットーとも通じるものを持っているように思います。

近代演劇の女優第1号といわれた松井須磨子は、夫と子どもを捨てて家を出る「人形の家」のヒロイン、ノラを演じて名声を確立しました。当時の家制度に反逆した新しい女たち、青鞥グループの女たちとも親しくかかわっていましたが、しかし彼女たちは非常に厳しい世評に晒されます。彼らが直面したのは、帝国臣民の身体、セクシュアリティを縛る性規範の言説の強化だったといえます。

松井須磨子より先に川上貞奴という人がいますが、この人は、1899年～1900年、20世紀初頭に欧

米を巡演して舞台上に立っていました。貞奴は16歳の時に伊藤博文に水揚げされた、売れっ子芸者だったんです。彼女の芸は小さい時から鍛えられた一流の踊りの表現を持っている人でした。ところがヨーロッパの舞台で絶賛されたのは「芸者と侍」という芝居ですね。ヨーロッパの人々のエキゾチックなものを欲する眼差しにさらされ、それがセンセーショナルな大評判になりました。「芸者」と「腹切り」という言葉は今でも日本らしさを象徴する言葉として世界に知られています。

もう一つ、プッチーニのオペラ「マダム・バラフライ」も西洋の求める日本の女性像を表しています。これを演じた三浦環は松井須磨と同時代を生きた「新しい女」で、世界の檜舞台を飛び回った近代的な女性です。皮肉なことに、従順で貞淑な日本の女性像を歌い続けていたわけで、さらに皮肉なことに、彼女は自伝で「何も持たない弱小帝国日本、この文化を発展させたい」というふうに国家と一体化し奉仕するという強い使命感を持って語っています。『マダム・バラフライ』はオリエンタリズムとジェンダーが交差する古典的なテキストですが、21世紀を越える今もポピュラーで上演されています。それをリメイクして、舞台をベトナム戦争に置き換えた作品で『ミス・サイゴン』がありますが、この作品においても、そういう関係が再生産されていくということです。

(2) 近代演劇の枠組みのパラダイム転換

こうしてこの西洋近代演劇をモデルとした近代演劇の枠組みというのは、戦後に至るまでほとんど変わっていません。60年代の若者たちの反乱、カウンター・カルチャーの一環であるアングラ劇場が登場して初めて、近代市民社会の道徳観、システム、リスペクタビリティという近代市民社会の価値観の枠組み、その中で位置づけられ、秩序づけられた人間関係と存在の自明性を疑い始め、問題化し始めました。それが、50年代後半から60年代以降だということです。近代演劇を最もラディカルに否定し、解体を試みたのがアングラ演劇だったと思います。

そして、近代市民社会の肉体、身体をめぐる知のパラダイムを最も鋭く批判し、とらえ返したものに、アングラの中でも寺山修司の「天井桟敷」という実験的な演劇があります。「天井桟敷」は、「見せ物の復権」を掲げ、均質化された近代市民社会に対する挑発的な演劇公演で知られています。ここで、寺山の日本的近代の批判を見ておきたいと思います。引用資料をつくりましたので確認していただければと思います。

思えば日本的近代とは、平均的身体によって形成された一つの倫理であった。少なくとも、西洋近代思想の摂理の表現として登場した啓蒙思想は、民衆の身体の劃一性を制度として規範化し、一般的理性として「等身大」という概念を民衆へおしつけることになったのである。ここで開花された文明は、一身独立がそのまま一国独立へと直結してゆく構造をもって、「一身体」の畸形化を排していった。(寺山修司『畸形のシンボリズム』白水社 1993: 74-5, 下線引用者, 以下同様)

明治以降の近代的国民国家建設は、国民の性と生殖、身体と健康を管理する優生思想を徹底しつつ、富国強兵で戦争を志向していったということがありますが、「天井桟敷」の舞台公演は、戦後に

においてもなお国民統合に通底する優生思想が連続していることを可視化しました。それは70年代はじめの新しい障害者運動、今までにないラディカルな障害者自身による激しい自己主張運動や、ウーマンリブの女性解放運動とも共振しあうものを持っていたと思います。

(3) 劇団態変と金満里—民族差別、障害者差別、性差別に抗して

近代的身体をめぐる知のパラダイム転換をより深く考えるために、ここで金満里さんを紹介したいと思います。金満里さんは全員が障害者である劇団「態変」を立ち上げました。金満里さんの母親、金紅珠（キム・ホンジュ 1911～1998）という人は、朝鮮の古典芸能の舞踊の名手で、小さい時から伝統芸能の天才少女といわれて朝鮮半島で活躍してきた人です。夫の抗日運動の結果、戦前大阪に渡ってきて以来、朝鮮伝統の芸能グループを率いて日本各地を巡業しています。金満里さんは1953年、日本で生まれました。彼女は、日本で生まれ育ったコリアン・ディアスポラです。

「ディアスポラ」という用語はもともとはユダヤ人の離散、亡命の生活、歴史をさす言葉として使われていましたが、現代の批判的文化理論、ポストコロニアル研究において、第二次大戦中の戦争、植民地主義、帝国主義により、また最近のグローバル化によって、もともといたところから離れざるをえない、動かざるをえなかった人たちのことを指す用語として広く適用されています。

金満里は日本社会に生まれ育ったコリア・ディアスポラですが、民族差別、障害者差別、そして性差別と三重の困難と闘ってきました。同化を強い、異質なものを排除する日本社会において在日二世として障害者として、そして女としてさまざまな矛盾を抱えながら葛藤する姿、これは彼女自身による自伝的記録に活写されています。『生きることのはじまり』や、『私は女』というすばらしい自伝で、この中で彼女は、障害者は女でも男でも、特に女にとっての性はあってはならないという、セクシュアリティ喪失の暗い歴史があることを指摘しています。「私たち障害者の女にとって性はまだまだ語りつくせてはいません。この問題の掘り下げは障害者の女自身のために、障害者の女自身の手で行われていく時代に入るでしょう。それが待たれる」、と述べています。

70年代の女性運動は、国家による性と生殖の管理に抵抗して「産む、産まないは女が決める」という権利を含む自己決定権を主張したんですね。ところが障害者から「障害胎児の中絶を正当化するのか?」と問われることによって、障害者と女が対立する構図が生み出されたんですが、しかし同時に女性障害者自身の、障害者でもあり、女でもある立場から優生思想に対する根底的な批判の論理が深められていきます。リブの女たち、リブの闘争にかかわった障害者の女たちは、70年代から80年代初頭にかけて、女解放と優生思想批判を結びつけ、「優生保護改悪阻止」に取り組んだという歴史的経験を持っています。日本のリブは、決して母性を切り捨てなかったといわれますが、とり乱しつつ、女であることや、母性のとらえ直しを行った当時のリブの深い思想的営為は解放運動において計り知れない重要性を持っていると思います。

金自身は出産し、子育てをするんですが、劇団の仕事と両立させる方向性を持ったわけです。これは急進的な60、70年代の新左翼の運動において根強かった健常者の男性中心の発想を越えて、女、子どもや障害者一人ひとりの矛盾に満ちた日常そのものを生かすという、リブの思想を共有し

ていたように思われます。

金満里はアングラで追求された対抗的な非日常性が、障害者や奇型や人形のイメージで主張されていることにも気づきます。それらのイメージが、アングラの演劇人を含めて、一般の観客にも衝撃を与える「異物」としてとらえられている演劇表現であること、そのことを金満里は優生思想として批判しますが、一方で、アングラの演劇表現が、マイナス・イメージだけではなく、障害者の持つ別の価値を孕む両義的なものであることにも気づいていました。

日本の、アングラ芝居や舞踏といった身体表現系では特権的肉体論というのいわれていて、私がずっと感じてきていること、〈障害者に対してマイナスイメージだけではなく、障害者の持つ別の価値〉というものに気付き掛けている人達も世の中にいる、という事に対して少し恐さがあった。それはやはり健常者の勝手な、生み出して来た価値観の行き詰まり解消としての解釈でしかないということです。私からすると、健常者社会の行き詰まり解消として、今まで切り捨てて来た者に目を向けようとしてもそれは、根本的に私達が「生きている」という実態には迫れないだろうということ、見え見えですよ。

だけどそこを避けて通るのではなく、取ってその部分を引き受け自分のものをぶつけて創る側にならなければならぬということなんです。それは結果として、障害者とその役割を演じてくれるという勝手な思い入れはきつと破られるだろうし、私はそのことさえも逆手に取ってやりたいものを作り創りたいものを作ることではかその先は見えないだろうと、一つの腹括りをした訳です。時代はそこまできているとね。(金満里/崎山政毅+細見和之(聞き手)「瞬間のかたち 劇団「態変」の軌跡」『現代思想』1998年2月号:53)

このように彼女が語っていることですが、マイナス・イメージだけではなく、別の価値ということ。しかしそれは健常者が、この文明の手詰まり感、行き詰まり感にあわせて何か別のものとして、ある種、健常者が描き期待する障害者像であるにすぎない。自分たち自身の現実に迫ることは到底できない表現だと思っんですね。彼女自身はあえてマイナス的なイメージを引き受け、自分のものをそれらにぶつけて、つくる側に回りたい。最近、「当事者」という言葉がいわれますが、「当事者主権」、これまで全く無視されてきた、排除されてきた立場の人が、自分たちで立ち上がって作り出すことの重要性を、金満里は主張しているわけです。この意味においても、アングラ演劇や舞踏が目指した表現、とりわけ肉体・身体をめぐる近代の知のパラダイム転換に基づく表現は、全員、障害者の劇団「態変」の舞台に、より豊かな創造性をみることが出来ます。

金満里が身体表現にかかわって提起した重要な概念として、身体把握、触覚のとらえ直しがあります。特に障害者と介護者の関係において、より深くとらえ直されています。障害者は自らの身体を命懸けで、介護者という他者に預けることで、他者としての身体を必死にとらえようとする。重度障害者にとっての介護とは自分の命にかかわる、介護する相手の身体自体である。自分の身体が危険に瀕する事態も伴います。しかしそれでも預けるという、まさしくリスクを引き受けるということ成り立つ。「私にとって介護が、最たる身体感覚を研ぎ澄ます身体の切磋琢磨」といっています。

重度障害者にとっての介護とは、自分の命に関わる、介護する相手の身体じたいである。相手の身体としての一人ひとりの違いを熟知しないと、自分の身体が危険に瀕するという事態が常に伴うが、それでも預けるというまさしくリスクを引き受ける、ことで成り立つものである。私にとって、介護が、最たる身体感覚を研ぎ澄ます身体の切磋琢磨なのかもしれない。（金満里「身体論」『身体摩訶不思議——他者を知り自らを知る』IMAJU 2004春 vol. 30, p. 70）

こういうとらえ直し、ケアとの関係、自分たち自身の「被傷性」、vulnerability、傷つきやすさをもとにした人間観を打ち出しています。自らの生死の問題に直接かかわるケアという問題、他者に身を委ねることによって初めて成り立つ生の様式というべきもので、そのことを日々意識せざるをえない重度障害者は、ままならぬ自己の身体の他者性に鋭敏な身体観を養うことができる。この被傷性が生の条件であることの認識は、私たちのように健常者の自らの身体の他者性に鈍感である状態、そして、個人は誰の助けも借りずに一人自立することができるという近代主義的思考に、大きな転換を迫るものであると思います。

金満里はまた身体表現の可能性を模索する上で、障害者の身体を「アンチ」ではなく、「違う形として、完全にあるもの」として認識しています。これはすごい認識だと思います。従来の美意識や世界観、人間観を覆す論考を深めています。

機能性・能率性のパラダイムにおいてはこの身体は不利であるが、しかし、身体芸術においては、生活の目的から外れ、意図のコントロールが及ばない身体は、そのひっきり手を手がかかりとして、不可視なものを表現として現出させる強力な媒体となり得る。（金満里「舞う身体、這う身体」、鷺田清一編『身体をめぐるレッスン1 夢みる身体』所収、岩波書店、2006：149-50）

我々自身が、実は、空間と時間の中で制限された存在なのだ、ということに裏にめくると、空間はねじれや傾斜、濃淡や迂回路に満ちた様々な貌を見せ始める。（同上、2006：157）

身体が閉じられたマス、固まり、塊としての空間ではなく、重力の関係で複雑な動きを生み出しつつ、その相互作用のうちに無限に可変的な空間を構成していく。身体そのものが、そういう空間的存在であると、劇団「態変」の表現に見てとることができます。日頃、私たちは、自分自身の身体に働く目には見えないさまざまな力を意識していません。しかし劇団「態変」の一人ひとりの動きを凝視することによって、刻々とさまざまな力の作用が可視化される。こういう徹底して身体存在に価値をおいた視点をもって、劇団「態変」の表現を凝視する時、身体というのは、自らに働く具体的な力を通じて初めから他のものと共にある、つまりそれはさまざまに異質で不連続な他のものと共にあるような空間として見えてきます。身体に対するそのような深いとらえ直し、再意味づけによって、新しい身体の出が可能になり、一種の解放感を私たちに与えてくれます。

劇団「態変」の身体表現は、一元的な意味体系の機能的な伝達手段や記号に止まらず、「意味の不

連続性によって、その切断面の多さだけ、出会いを増幅する。」これは寺山の言葉ですが、そういうものとなる。余剰的でエロスに満ちた豊かな出会いを増幅する。そのような身体表現を通して、私たち観客は、いわば自分自身の中の生命、魂に触れることができる。金満里さんの身体理論、エッセーは、いろんなことを含んでいます。

Ⅱ テレサ・ハッキョン・チャの『ディクテ』—越境

近代市民社会の身体的位置づけ、そのパラダイムを最も果敢に覆す表現を模索していた金さんの仕事に触れた後で、ほとんど同世代の人ですが、もう一人のコリアン・ディアスポラ・アーティストのテレサ・ハッキョン・チャを紹介したいと思います。

テレサ・ハッキョン・チャの作品については、私自身は『ディクテ』と出会い、翻訳しました。(池内靖子訳、青土社、2003) 原作は、Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée* (Tanam Press, 1982; reprinted by Third Woman Press, Berkeley, 1995, and University of California Press, Berkeley, 2001) で、『ディクテ』については、池内靖子／西成彦・編『異郷の身体 — テレサ・ハッキョン・チャをめぐる』(人文書院、2006) という論集を出版しています。

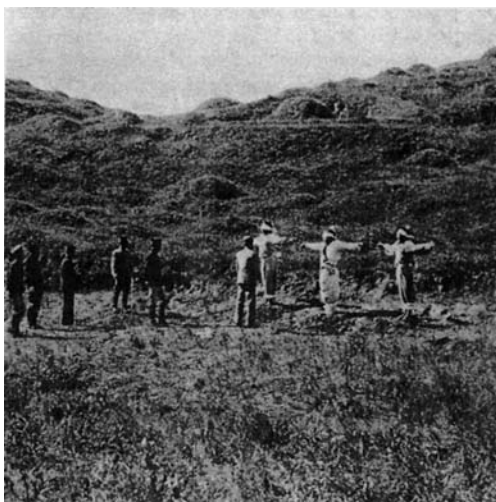
(1) 『ディクテ』というテキストと身体

テレサ・ハッキョンチャは、生きていれば61歳。1951年生まれです。朝鮮戦争の真っ只中、釜山で生まれていますが、1963年に12歳で合衆国に移住しています。異なる複数の言語を生きる、アメリカに渡って英語の環境で生きることになります。そこでフランス語も学んでいます。言語を貪欲に学んでいきますが、その中で、異なる言語との葛藤がありますし、その越境経験を、母たちの歴史、母たちは朝鮮半島で言語を奪われ、日本語を強制されたわけですが、植民地支配で母語を奪われた母たちの歴史と重ねて書いているのが、『ディクテ』というテキストです。「ディクテ」というのはフランス語の書き取り練習の意味を持っていますが、言語学習の強制的な反復訓練の中で、他者の言語へ同一化することによって、自らの身体を変形せざるをえないという暴力性を強力に喚起するテキストです。それはまた私たち自身の言語、身体をめぐる均質的なアイデンティティに亀裂を入れ、不安定化させる力を持っています。

『ディクテ』には、最初ハングル文字が刻みつけられています。このハングル文字は私は最近、やっと読めるようになりましたが、「お母さん、会いたい、おなかがすいた、家に帰りたい」と書いてあります。ハングルが出るのは、『ディクテ』の中では、そこだけなんです。あとはフランス語と英語で書かれています。繰り返し強制的に反復練習をやる。丸とか点とかに、まさに自分自身の肉体がなっていくという格闘ですね。喉頭器官の変容、異なる言語を生きるということは肉体すべてを変えざるをえないという状況、「broken language」という言い方をしています。一つひとつ言葉との格闘を意識的に考えた人です。「句読点になる」という言い方をしています。「彼らの言葉への没入」、「言葉を聞かせるために刻む」、「言葉を音として発するためにつくる」、「肉体と化した言葉」

という言い方も。

それから本の中には日本の帝国の官憲によって処刑される朝鮮半島の抗日の闘士たち。柳寛順、この人も三一運動で有名な、韓国のジャンヌ・ダルクといわれている人ですが、18歳で虐殺されています。



YU GUAN SOON

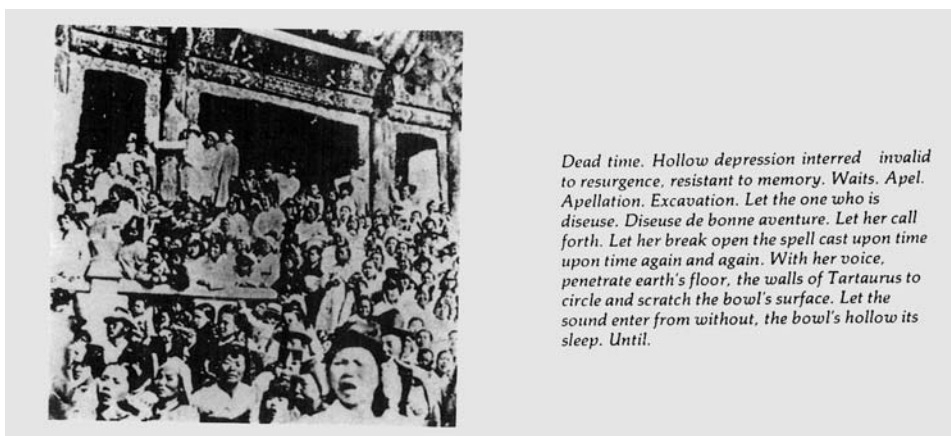
BIRTH: By Lunar Calendar, 15, March 1903
DEATH: 12, October, 1920. 8:20 A.M.

She is born of one mother and one father.

これは、カール・ドライヤーという監督の映画「ジャンヌ・ダルク」の1シーンですが、ジャンヌ・ダルクを演じているフランスの名女優の写真です。

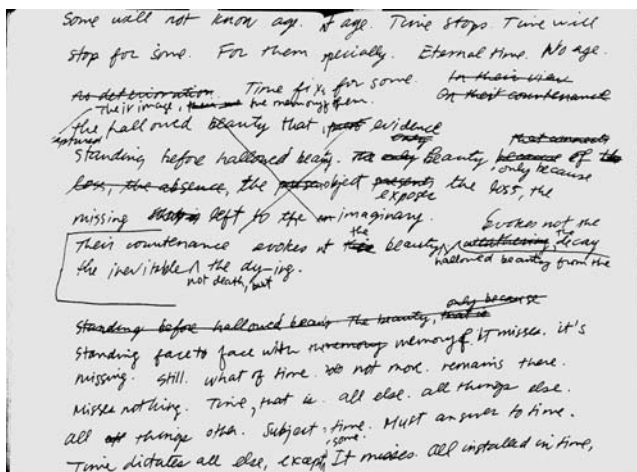


これは有名な三一運動の写真です。1919年。



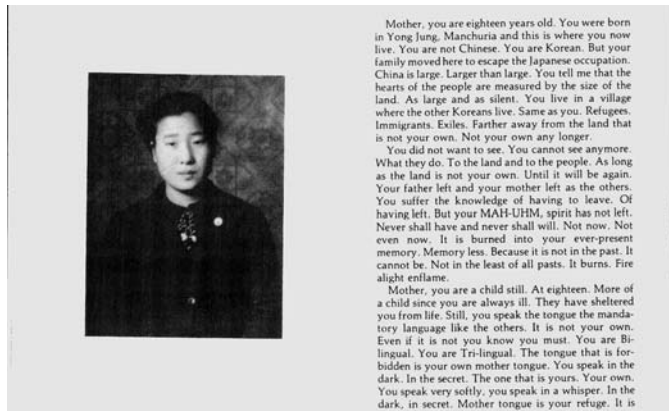
Dead time. Hollow depression interred invalid to resurgence, resistant to memory. Waits. Apel. Apellation. Excavation. Let the one who is diseuse. Diseuse de bonne aventure. Let her call forth. Let her break open the spell cast upon time upon time again and again. With her voice, penetrate earth's floor, the walls of Tartaurus to circle and scratch the bowl's surface. Let the sound enter from without, the bowl's hollow its sleep. Until.

次に、こういうふうに関心自身の書き損じの言葉を入れています。



Some will not know any of age. Time stops Time will stop for some. For them specially. Eternal time No age. No deterioration. Time fix for some. In their place. On their countenance. ~~the~~ ^{their} hall-mid beauty that ~~is~~ ^{is} evidence ~~of~~ ^{of} standing before hallowed beauty. The only beauty, because of the ~~loss~~ ^{loss}, the absence, the ~~subject~~ ^{subject} presents the best, the missing ~~is~~ ^{is} left to the imaginary. ~~Evokes not me~~ ^{Evokes not me} their countenance evokes it ~~the~~ ^{the} beauty, ~~not~~ ^{not} decay the inevitable the dying. ~~not death, but~~ ^{not death, but} standing before hallowed beauty the beauty, ~~that is~~ ^{that is} standing face to face with ~~no~~ ^{no} memory of it miss. it's missing. still. what of time. ~~no~~ ^{no} not now. remains there. Misses nothing. Time, that is. all else. all things else. all ~~of~~ ^{of} things other. Subject time. Must answer to time. Time dictates all else, except ~~it~~ ^{it} music. all installed in time, ^{only because}

これはテレサ・ハッキョンチャのお母さん。戦前の写真ですが、満州で日本語を教える教員でした。



女，男，書道の字はテレサ・ハッキョンチャのお父さんが書いた字です。



そして南北分断の地図が載っています。



(2) 『ディクテ』における歴史語り—「過去の想起」

『ディクテ』を読みながら考えたのは、身体を変えざるをえない状況、複数の言語を生きる現実、これと植民地支配によって言葉が奪われた状況をパラレルに描いているわけですが、写真や、言葉の配置、古い文章など、さまざまなイメージや文字、言葉が矛盾する形で配列されていることです。その表現に引かれたんですね。完結した歴史というより、それに程遠い、完結しない歴史、過去の破局的な出来事を凝視していく女性の姿が浮かび上がってくる。完結しない語りであり、記憶の中の時間と空間の広がりを感じるわけです。

古い写真や書の文字、古文書資料からの引用、チャ自身の非連続的で矛盾に満ちたイメージと言葉の配列は、歴史の必然性を示す完結した語りからはほど遠いものです。この異化に満ちた歴史語りを、国語と国民の構築やそれへの欲望、絶対的同一化や回帰という観念に還元的に翻訳することはできないでしょう。

ここでベンヤミンを引用したいと思います。

過ぎ去った事柄を歴史的なものとして明確に言表するとは、それを〈実際にあった通りに〉認識することではなく、危機の瞬間にひらめくような想起を捉えることを謂う。歴史的唯物論にとっては、危機の瞬間において歴史的主体に思いがけず立ち現われてくる、そのような過去のイメージを確保することこそが重要なのだ。……もし敵が勝利を取めるなら、その敵に対して死者たちさえもが安全ではないであろう— (浅井健二郎訳、「歴史の概念について」『ベンヤミン・コレクション』1 ちくま学芸文庫, p. 649)

彼〔歴史の天使〕は顔を過去の方に向けている。私たちの眼には出来事の連鎖が立ち現われてくるところに、彼はただひとつ、破局だけを見るのだ。その破局はひっきりなしに瓦礫のうえに瓦礫を積み重ねて、それを彼の足元に投げつけている。きっと彼は、なるうことならそこにとどまり、死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せ集めて繋ぎ合わせたいのだろう。ところが楽園から嵐が吹きつけていて、それが彼の翼にはらまれ、あまりの激しさに天使はもはや翼を閉じることができない。この嵐が彼を、背を向けている未来の方へ引き留めがたく押し流してゆき、その間にも彼の眼前では、瓦礫の山が積み上がって天にも届かんばかりである。私たちが進歩と呼んでいるもの、それがこの嵐なのだ。(同上、「歴史の概念について」p. 653)

有名なベンヤミンの「歴史の天使」で多く引用されている表現ですが、歴史概念についてのエッセーです。このベンヤミンの言葉を『ディクテ』を読みながら感じました。

しかし『ディクテ』はいろんな読み方があって、京都の劇作家で演出家の松田正隆さんもこの『ディクテ』というテキストに触発されて舞台化しました。三浦基さんという演出家も京都芸術センターでこの『ディクテ』を舞台化しました。去年はなんとダンサーの山田うんさんが、『ディクテ』というテキストをもとにダンスをやりたいというのでダンスの表現になっています。いろんな分野、詩、ダンス、そして演劇という分野でインスピレーションを与える作品になっているという

ことがあります。私自身も、それにかかわりながら『ディクテ』を二度、三度と読み直しているんですが、いろんな呼びかけが聞こえてくる、私自身に語りかけているという感覚があるんですね。近くて遠い、しかし遠くて近い、そういう語りかけに、心打たれています。

Ⅲ 在日3世のアーティスト琴仙姫（クム・ソニ）—喪の作業

最後に琴仙姫（クム・ソニ）さんという若い在日のアーティストを紹介したいと思います。彼女もコリアン・ディアスポラのアーティストです。在日3世で東京に生まれ育ち、朝鮮学校に小さい頃、通っていた人です。アメリカ・カリフォルニアの Cal Arts というアートスクールに留学してビデオ作品、パフォーマンスをやり始めた人ですが、*Beast of Me*, *Foreign Sky*, 『獣となりても』, 『異郷の空』と訳せるでしょうか。ほかに、*Slumber, vegetation* というパフォーマンス作品を作っています。*Slumber*（まどろみ）は、彼女の説明を聞いてみると、拷問にあたり、傷つけられたりしている人たちが、一瞬まどろみの中に入って行く。そこを蘇生させるという形をとったかったと。どんなに拷問にあって苦しい人でも、まどろみの中では、深く違う空間、違う時間に遭遇しながら旅をする。無意識の世界、夢の世界に逃げ込むことができる。そのことによって癒される瞬間があるんだということです。*Beast of Me*, *Foreign Sky* については『残傷の音』という、李静和さんが編集された本の中で、私は琴仙姫さんについて書いておきましたので、興味のある方は、ぜひ読んでほしいと思います。

(1) *Beast of Me* (2005) と *Foreign Sky* (2005)

琴仙姫さんは、2005年のほぼ同時期に、映像作品 *Beast of Me*（『獣となりても』）と *Foreign Sky*（『異郷の空』）を制作しています。*Foreign Sky* は、日本の植民地支配下のソウルや農村の風景から始まるドキュメンタリー映画で、膨大な歴史資料を選び、さまざまなメディアのイメージや情報を引用し、わたしたちの見る位置を不安定化させる映像アーカイヴを再構成しています。これまで語られてこなかった歴史的出来事をめぐる彼女の個人的な語りは、公的な歴史語りに亀裂を入れ、多くの消されていった人々の「剥き出しの生」（ジョルジョ・アガンベン）を幻視、想像させる空間をひらいています。

アガンベンの、「殺害可能かつ犠牲化不可能な生」という「ホモ・サケル」の定義と関連させて、私は琴さんの作品 *Foreign Sky* を考察しました。

ナチズム体制下のユダヤ人は、新たな生政治的主権の特権的な否定的参照対象であり、そうである以上、殺害可能かつ犠牲化不可能な生であるという意味で、ホモ・サケルの見事な事例である。……〈中略〉……すなわち、ユダヤ人は、気の狂った大規模な全燔祭を通じて殲滅されたのではなく、文字どおり、ヒトラーの告げたとおり「シラミとして」、つまり剥き出しの生として殲滅されたのだ。殲滅の起こった次元は、宗教でも法権利でもなく、生政治なのである。〔アガンベン『ホモ・サケル主権権力と剥き出しの生』高橋和己

訳, 以文社, 2003年, 161頁]

Foreign Sky は、「この社会のどの公式の文書にも書かれていない物語」—「歴史に無効にされた空間の中で、存在を消されようとする勢力のなかで、その人々の声を聞きながら育ってきた」琴さん自身の記憶と歴史語り（日本語のナレーション、英語字幕）です。それは、日本帝国の植民地支配下のみならず、現在にも引き継がれている日本社会における民族差別と暴力の実態を浮き彫りにするものです。

アガンベンの「殺害可能かつ犠牲化不可能な生」という「ホモ・サケル」の定義を敷衍しながら、1923年の関東大震災下の朝鮮人虐殺を、天皇制の「国民（臣民）主権」の成立に関連させたソニア・リャン（2005）の考察も、琴仙姫さんの作品を読む際にきわめて重要な参照すべき論点といえます。

朝鮮人を殺戮した個々人は、政治秩序に属さない「ホモ・サケル」を殺す主権者として振る舞った。したがってその殺害は何者かを侵すものではなかった。1923年の朝鮮人大虐殺を単なる暴力行為と理解するのは誤りである。暴力とは自由人たる人間に対する侵害を意味するが、その意味で、暴力すら構成するものではなかったのである。[ソニア・リャン『コリアン・ディアスポラ — 在日朝鮮人とアイデンティティ』中西恭子訳（明石書店、2005年）41頁]

帝国日本の「国民（臣民）主権」から排除された朝鮮人の関東大震災下の虐殺は、「日本の近代化プロセスにおける思いもかけないハプニングだったのではなく、主権が国籍と不可分に結びついた日本人だけの国家という形で、日本が近代国家として登場する過程での論理必然的な産物だったのだ。」（同上、リャン、45頁）

Foreign Sky は、朝鮮学校に電話をかけてくる日本人の匿名男性の、「朝鮮人を何匹殺しても罪にはならないのだ」、「ゴキブリの分際でエラそうなことをほざくな」（傍点引用者）といった脅しを切り取っていますが、それは、関東大震災後80年以上を経ても変わらない、日本人の「国民主権」意識と捉えることができます。琴さんの映像の表象戦略は、ヒロヒトの日本帝国の植民地支配下に置かれた朝鮮人の「剥き出しの生」に対する日本国民の「主権者としての振る舞い」が、戦後も継続していることを喚起し、「シラミのように」ユダヤ人たちを殲滅したヒットラーのナチス体制下の蛮行に匹敵するものであることを指し示しています。

Beast of Me は、独白、これは琴仙姫さんの映像の一場面ですが、チマ・チョゴリを着て一人座って、カメラを向かないでぼつぼつとしゃべっている。何をしゃべっているか。東京で通学の途中、チマ・チョゴリ姿が日本人のターゲットになってチマ・チョゴリを切り割られたり、殴られたりする状況にある。彼女自身は満員電車で痴漢にあう体験を語っています。しかし外から容赦なく振りかかる暴力のターゲットになるチマ・チョゴリを、なぜ女性だけに着用を義務づけるのかという、ある種の強制にも、違和感を感じる身体、固くなった身体を表象します。これはこの映像作品に出てくる朝鮮学校の子どもたちの舞踊です。愛国者を讃え、熱烈な愛国の歌を歌う身体。琴仙姫さん

は、これ自身を突き放して他者化する視点では見ていない。私たちは、この少女たちの舞踊の身体をどういうまなざしで見ることができるのか、という問題が浮上します。私たち自身も国民化、ナショナリスティックな状況の中に囲い込まれていますし、そしてジェンダー化、女らしさを構築していくプロセスも、私たちと無縁ではない。

もう一つの身体として羊の身体も対比的に表象されています。この *Beast of me* では、マーシャルアイランドの米軍基地における核実験によって被爆した女性の声が羊の群れに被さって響いてきます。「シープ」という作品では、琴仙姫さん自身が草を食む羊の身体となっています。*Foreign Sky*（異郷の空）の中には、最後にロサンゼルスに転がっている小動物の死体が映し出されます。車で轢かれている。車がビュンビュン通っていて、小動物がひき殺されていても轢いていることさえも意識しないような車社会の暴力を問いかけ最後を締めくくっています。琴仙姫さんは *Foreign Sky* の最後に現われ、この小動物を拾い上げて死体を穴に埋めるという喪の作業を行っています。

(2) パフォーマンス *Slumber* (2008) —ハリを孕む女／異物化する彼女の身体

Slumber の作品については、李静和さんが高橋悠治さんと語り合いながら、こういう言い方をしています。

琴仙姫の場合は、体が全身、ハリぐるみになっていて。布を自分で背負って出てくるんだけど。ハリのごくさがでてるんだよね。表情をひねってみたりしながら。ハリが体のなかからブンと出てきそうな。さらに彼女は『*Slumber*』というタイトルで、フィリピン、東京でもやっているけど、白い布のなかに自分が入って、コンドームの風船に赤い血のように見えるものを入れて。自分の体がハリになるんだよね。その風船をピョコッ、ピョコッと割って、その血のようなものが、自分の体に塗られてくるわけ。白い布の上で。身体とハリがまったく一体となっていて、ぐるぐるぐるぐる廻って体のなかで飛んでいる、ダンスをしているハリの状況が、ぜんぶ女の体を通じて出てくるの。……自分の体を異物化するという。考えてごらん。ハリが入った自分の体はぜんぶ異物となるからね。（李静和編『残傷の音』岩波書店、2009：7-8）

Slumber は私自身は東京で見ましたが、琴仙姫さんが白い布の中に自分が入って、その中にコンドームでつくった風船をいっぱい入れて、それを一つずつ出していく。たくさんコンドームでつくられた風船が出終わったところで自分自身が這いだししてくる。その口に針を銜えていて、転がりながら風船に針をつきつけて割っていくというパフォーマンスでした。私自身はこれを、「従軍慰安婦」になることを強いられた女性を思い浮かべながら見たということがあります。コンドームの風船の中にはいろんな色の液体があって、琴仙姫さんが白い道のような布の上のたうちまわり、その白い布の道の上の風船を割っていくというパフォーマンスです。白い布の道が液体の色で、赤い血の色で汚れていきます。

白い布については、社会人類学的な研究で、こういう解説があります。

白い布—魂道や魂橋としての観念の表われ「単に生者と死者を分離するものとして橋の破壊を考えるならば、その主張は死ぬこと自体を強調することになってしまうだろう。そうすると、死から神へ転換して極楽へ送る目的で行われる死霊祭の意味はなくなってしまう。むしろ、その点においては、死からの解放として解釈するほうが正しいのではなかろうか。そこで筆者〔崔吉城〕は橋の破壊は死から神への転換の試練と考えたい。つまり、白布は死霊界からあの世、すなわち神の世界へ連結された橋で、時には切れたり、裂けたりという試練を通して、それを克服して極楽へ行くという観念に基づいた象徴的祭儀が、裂布・切布であろうと思われる。」(崔吉城『韓国のシャーマニズム—社会人類学的研究』弘文堂、1984: 377)

琴仙姫の現代のパフォーマンスにも、「魂道、魂橋」が象徴的に使われているように思います。死の世界からあの世、神の世界に連結された橋。時には切れたり、裂けたりという試練を通して克服して極楽にいくという観念に基づいた象徴的祭儀の系譜を感じることができます。

(3) パフォーマンス *vegetation* (2009) —死者たちとともに

もう一つ *vegetation* というパフォーマンスは、済州島四・三虐殺事件に基づいてつくられた作品です。朝鮮半島で分断前にその前兆となるような虐殺事件だったわけで、米軍の支援を受けた李承晩だけの単独の選挙に反対した済州島の人たちが武装蜂起で立ち上がる。それが徹底的に弾圧されて3万人くらいの死者を出しています。大きな事件だったわけですが、琴仙姫さんは、虐殺が人々に及ぼす影響について考え続けたとっています。彼らの死体は地中の微生物の力で腐敗、分解され、野菜や植物、花、木、農作物になる。死者の霊は死ぬのではない。*vegetation* では、虐殺によって殺された恋人を哀悼して悲しんでいる男性が現れます。白い花が一本立っている。それを見て恋人を思い、家に持って帰ろうと折り取ろうとするわけですが、固くてとれない。引っ張って出てきたのが、琴仙姫さんが演じる女性で、非常に長い髪の毛——木とか紐でずっと長く作られた数メートル以上の髪——を地中から垂らし引きずって出てくるという姿で現れます。彼女の髪の毛は、死後も地中で伸び続けていたというわけです。私たち観客は彼女が出できた時、その後を回りを囲んで歩きだす。一緒に歩いていく。ただそれだけのパフォーマンスですが、恋人には彼女の姿は見えない。そういうパフォーマンスをやっています。彼女の死を悼む哀悼が引き金となって死者は地上に再び現れ、地上を歩き回る。生と死の境に現れ、消えていく。

琴仙姫さんは、この作品のインスピレーションを『順伊おばさん』^{スニ}玄基榮著、^{ヒョン・ギヨン}金石範訳^{キム・ソクボン}(新幹社、2001)という小説から得たと語っています。その小説では、虐殺の現場、畑の中に何百人も殺され、そのままになっている。それが肥沃な土地になる。翌年の芋が豊作になる。その年は凶作で、麦滓でダンゴをつくって食べていたという飢餓の状況ですが、その畑でとれた芋は人が死んだ畑だから誰も食べるものはいなかったという話です。こういう作品からインスピレーションを得て *vegetation* をつくったと語っています。

ところで、野村伸一さんの『巫と芸能者のアジア』という本には、済州島の四・三事件に触れた記述があります。

それに濟州島では一九四八年の四・三事件*の際に“アカ”の縁戚ということだけの理由で何万人もの無辜(むこ)の死があった。たとえば北天理というムラでは、一度に六百人からのムラ人が虐殺されたという。こうした人たちの霊をよびだすことはいかにして可能なのだろうか。(野村伸一『巫(かんなぎ)と芸能者のアジア』中公新書, 1995:20)

* 南朝鮮の単独選挙反対の闘争に端を発して、官憲が無慈悲に殺戮をくり返した。しかもそののち今日に至るまで“アカ”のレッテルがぬぐわれていず、多くの遺族が死者のことを公言したがないでいる(同上, 1995: 20-21)。

クワンデにしる猿楽者にしろ、その仕事はもと巫儀の全過程の最後に、寄りくるモノたちを迎え、饗し、送り返すことであった。だが、国家的な法会においては、この民俗世界のやり方が踏襲されなかった。そこでは寄りくる有象無象は単なる悪鬼つまり撲滅されるべきモノ扱いしか受けなかった。それが大雛だった。」(同上, 1995: 118)

野村さんはアジアの巫、巫儀の芸能について考えている人で、濟州島の四・三事件に触れてこれを書き、どうやって死んだ人たちのことを想起し、弔われなかった人たちをどう弔えるだろうかと問うています。クワンデという朝鮮半島のシャーマン的な葬儀を司る芸能者たちがいますが、「かれら(日本の猿楽者)は、朝鮮のクワンデと同じく、寄りくるモノ、狂気の女、打ち殺された兵士たちを迎え、その霊とともに生きた。いや、かれはそもそもそうした霊そのものだった」(同上, 1995: 119) というふうにしています。琴さんの作品を考えるうえで、とても示唆的な論点であると思いました。

(4) 禁じられた言葉— the ‘unutterable’ in *bloodsea* (2010)

琴さんの最近の作品では『血の海』(*bloodsea*)があります。これは彼女自身の東京芸術大学に博士論文を提出した時の作品で、博士論文にそくした制作です。ビデオとインスタレーション、そしてパフォーマンスになっています。私自身も見に行きましたが、東京芸術大学のギャラリーで3つの部屋の展示からなっています。

第一のスペースに映像が映し出されますが、ソウルの夜景が写ります。韓国に旅行したことがある人は夜景をナムサンから見た時に気づいた人がいるかと思いますが、赤い十字架が点々と輝いている。まるでネオンサインのようです。それにショックを受けるわけです。戦後朝鮮半島をめぐる歴史的、政治的な状況で、夥しい血が流されたわけですが、その歴史的な傷痕を無意識のうちに象徴しているものとして彼女は表現しています。

第二の部屋は水底の無意識の部屋で、ビデオ映像ですが、水中に沈む女性のイメージ、オフィリアのイメージが古典的ですが、ここでは北朝鮮から中国へ越境しようとする女性、それが狙撃されて川に倒れ落ちるという場面です。北から脱国しようとした女性の犠牲という映像です。

第三の部屋は塩の部屋で床の上に塩が敷きつめられている。そこに一つクレーンのように高い機

械があって、彼女はバケツに白い塩を拾い集めていっぱいになったバケツをクレーンのてっぺんまで持って行って、漏斗のような管の中に流し込む。それがザーッと落ちて雪のように降り積もっていく。また機械から降りて行って、塩を拾い集めては、繰り返す、上に上げる。何度も繰り返すパフォーマンスですが、シジフォスの神話、上がってはまた下り、という不毛な痛々しいパフォーマンスですが、これを思い起こさせる。しかし持続的にどんな体制の中でも、奴隷的に扱われようとも、生き延びてみせるというパフォーマンスの行為であるようにも思います。

ビデオ・インスタレーションの一つでは、琴さんが演じる女性がソウルの夜の空を飛んでいる夢を見ています。彼女の夢の中で彼女は町中に塩を撒きながら飛んでいます。塩を撒く女性のイメージは、原型で、シジフォスの神話的な行為と重なります。実際の肉体の労力を使った彼女の塩を運び上げるパフォーマンスの行為はもちろんその夢の中の行為(身振り)を通して、わたしたちは、彼女たちを奴隷にし犠牲にする支配体制を生き延びること、無意識と夢の領域で彼女たちのシュレアル(超現実)的なもう一つの生を見出すことができるということ、そしてわたしたちの禁じられた言葉を発することができるということ、を見てとることができます。

彼女の博士論文は見事なもので、朝鮮戦争を多角的にとらえた論文ですが、「^{ケモノミチ}獣道、分断の狭間、動植物たちの栄える場所」というタイトルを付けています。あの南北の分断の38度線の境界線が、一番動植物が栄えている。地雷とか埋め込まれていますから危険な場所ですが、人間が通れない、踏み越えられない、しかし獣たちも吹っ飛ばされて犠牲になる。ロサンゼルスの小動物の死ではないけれども、ああいう死体はごろごろあるわけです。しかし、地雷を踏み分けて獣道があります。これを生と死を分ける沈黙の領域、人々の無意識の領域、夢の領域とかかわらせて掘り下げることが琴仙姫さんのパフォーマンス、映像作品の大きなテーマ、コンセプトとなっています。「北では、あることをいうことが禁じられている/南では、あることをいうことが禁じられている/そのことが結局は分断の現実を存続させている」。プロローグで、このような書き方で論文が始まっています。禁じられた言葉、これを可視化しているのが、一つは赤いネオンサインのように輝いている十字架。人々の無意識の中に、そういうものが秘められているということですね。

これまで見てきたように、彼女の映像作品とパフォーマンス、*slumber, vegetation*そして*bloodsea*を通して、琴仙姫さんは一貫して人々の無意識、夢の領域を掘り下げています。こうしてわたしたちはおびただしい死者の生を取り戻し、おびただしい人々の傷つき疲弊した肉体が癒されることとなります。琴仙姫さんは暴力の傷を凝視し、喪の作業に取り組んでいます。彼女は彼女の映像やパフォーマンスのなかで、わたしたちとともに存在しているにもかかわらず私たちが見ることのできない亡霊や死霊に肉体的な形を与えているといえます。

IV 結びに代えて——暴力と喪、「被傷性の場としての身体的考察」

ここで私自身は琴仙姫さんの作品を、より深くとらえ直すために、Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London & New York: Verso, 2004/ジュディス・バトラー

『生のあやうさ—哀悼と暴力の政治学』本橋哲也訳（以文社、2007）を参照したい。イラク戦争前のアメリカ、ナショナリスティックな高揚があり、「敵か味方か、白か黒か、テロリストへの戦争」という言い方で、9・11以降の雰囲気の中で、イラク、アフガニスタンに侵攻していくアメリカの状況の中で、異なる意見を言えない状況について、バトラーは考察しています。

メディアには出てこないイメージがある。呼んではいけない死者の名前がある、悼んではならない喪失がある、非現実化され、かき消されてしまう暴力がある。こうした禁止や削除によって公共空間が形づくられる。（p. 77）

私たちの肌と肉は他者のまなざしにさらされているだけでなく、触覚と暴力にも露出しており、身体があることによって私たちはそのような他者たちの行為媒体とも手段ともなるリスクを抱えている。たしかに私たちは自分自身の身体をめぐる権利を求めて闘うが、私たちの闘う根拠である身体そのものが、実は私たちだけのものであったためしはないのだ。どんな身体も公的な次元をもっている。公共圏における社会的現象のひとつとして構築された私の身体は、私のものであって、同時に私のものではない。最初から他者の世界に差し出されたものとしての私の身体は、他者の痕跡を刻まれ、社会生活のるつぼの中で形成されている」（pp. 58-59）。

私のことは私自身にもよく知られていない。なぜなら、自己とは多くの他者の謎めいた痕跡から成り立っているからだ（p. 90）。

もし私が自分を人間というモデルに従って理解しているとしたなら、そしてもし、私に利用可能なおおよけの悲しみの表出の方法が、その「人間なるもの」が作られている規範を明らかにしてくれるのなら、私は自分がその死を悲しんでいる人びとによって作られているのと同じくらい、私とその死を否認する人びとによっても作られている、と言えるのではないだろうか。そのような人びとの、名も知れず顔もわからない無数の死が、私の社会生活や、あるいは私の第一世界主義のメランコリックな背景をなしている。（pp. 90-91）。

バトラーは、公共空間と身体のかかわりを、「身体が不可避に孕む死と可傷性と行為能力」においてとらえ直しています。可傷性というのは被傷性、傷つきやすさですが、これは金満里さんがとらえ直した身体の問題でもあるわけです。

こういうとらえ方を、身体に関して私たちの自分自身の身体という時に、もう一回、考える必要があると思います。この言葉は、悲しみが誰に許されるのか。悲しまれるに値する生というものを誰が決めているのか。ある種の権力作用になってきますが、「私は自分がその死を悲しんでいる人びとによって作られているのと同じくらい、私とその死を否認する人びとによっても作られている」、という考察は、私たちの生についての真実を言い当てています。メディアで表されない死、私たちから遠ざけられている死、イラクの人たち、アフガニスタンの人たち、子どもたち、そういう

死を公に悲しむのが禁じられているときに、私たちの生そのものが、そういう否認によって構成されているということでもあるということに気づかされます。

「そのような人びとの、名も知れず顔もわからない無数の死が、私の社会生活や、あるいは私の第一世界主義のメランコリックな背景をなしている」。こういう言葉をもう一回、私たちの歴史的文脈にそくして咀嚼し直してみたいと思いました。琴仙姫さんが、朝鮮半島における夥しい死者の記憶、植民地支配、戦後の冷戦下、朝鮮戦争、南北分断の歴史の刻み込まれた無意識を掘り下げながら、新しい身体表現を創り出している。植民地支配だけでなく、戦後の冷戦下、朝鮮戦争、南北分断の歴史には、私たちにも、一種の共犯性というか、地勢学的な状況から、バトラーの言う共犯性を否認することはできないと思うんですね。このことを考えながら身体表現の可能性、琴仙姫さんが夥しい死者を呼び起こすようなパフォーマンスをつくりだしていているということを考えました。「剥き出しの生」(アガンベン)として、小動物たちの殺され方、人間の殺され方、こういうものを見る時に、名も知れない無数の人たちの死というものと、私たちの現代の在りようが、どこかつながっているということを考えたいと思っています。

最後に *vegetation* のスライドを見ておきたいと思います。2009年9月、北京での公演の記録です。先ほども説明しましたが、収穫されたポテトが巨大に実っている。しかしそれを食べる気にならなかった。なぜかという、そこに何千人の人々が虐殺された死体が埋まっている。男性が恋人をしのんでいる。一本あった白い花を引っ張っている。なかなか抜けない。ここで地下に眠っている恋人の死霊が立ち上がってくる。琴仙姫さんの姿です。薄いピンク色の服をきています。長い髪。死者はただ死ぬのではない。地中で成長している。髪の毛も伸びている。出てきて歩く。恋人は彼女が見えない。恋人のそばを歩く。パフォーマンス・スペースは野外ですが、土の穴の中からただ出てきて静かに歩いていく。観客もぞろぞろついて歩いていく。死者の魂とともにある。私たちにとっては、普通は死者の魂は不可視ですが、こうやって私たちと共にあるのかもしれないということを見視化させるパフォーマンスだったんですね。

ということで、あれもこれも話さないといけないと思って、なかなかまとまらない話をしてみました。コリアン・ディアスポラの女性アーティストたちに出会ったということが私にとってはとても大きなことで、この3人、金満里さん、テレサ・ハッキョン・チャ、琴仙姫さんという世代が違う女性たちを紹介しました。金満里さんとテレサ・ハッキョン・チャは、1953年と51年生まれで同世代です。テレサ・ハッキョン・チャはニューヨークで暴漢に襲われて殺され、31歳で亡くなっています。生きていたら、どんなにすばらしい作品をつくり続けることができただろうと残念でたまりません。でもいくつかビデオ作品を残していますし、『ディクテ』という不思議な、人々にいろんな回路で語りかけてくるテキストも残しています。私自身は『ディクテ』を翻訳したということで、いろんなインスピレーションを受けましたが、演劇人もダンスをやっている人も詩を書く人も、皆、なんか触発されて、声をかけてくれています。多くの人に読まれるといいなと思います。そういう作品を私自身が受け取って、歴史とかかわり、自分自身がどう在り得るのかということ、深く考えていきたいと思っています。それでは、15回目の「演劇論」はこういう形で終わりにした

と思います。今日は本当にありがとうございました。

※本文中の図像は Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée* (Tanam Press, 1982; reprinted by Third Woman Press, Berkeley, 1995, and University of California Press, Berkeley, 2001) からの引用である。なお、上記 Cha の著作の中に掲載されているジャンヌ・ダルクの写真は、デンマークの映画監督、カール・ドライヤー (Carl Theodor Dreyer (1889~1968)) の作品『裁かるるジャンヌ』(La Passion de Jeanne d'Ark, 1927) の一場面からのものである。Cha は、カール・ドライヤーを尊敬し、自作の映像作品中にその手法を採り入れている。