

# 日中韓国際共同制作作品『祝／言』における「風」と「結び目」

## ―― 3・11 をめぐる多言語演劇

松本和也

I

二〇一一年三月一日におきた東日本大震災は、実に多くの影響を、  
の現実と与え、今なお与えつづけている。そうした中、演劇人も、東日  
本大震災― 3・11 をモチーフとした創作を展開しはじめている。<sup>1)</sup>

本章では、こうした 3・11 をモチーフとした演劇作品である、日  
中韓共同制作作品『祝／言』（青森、大田、ソウル、全州、上海、北京、  
仙台、東京／二〇一三・一〇・一一―二〇一四・一一・二二）をとりあげる。  
青森県立美術館舞台芸術総監督の長谷川孝治が作・演出を担当した本作  
は、主催として青森県立美術館にくわえ国際交流基金がクレジットされ  
ていることにも明らかのように、日本・中国・韓国のスタッフが集い、  
三方国を巡回公演した、文字通りの国際交流事業でもある。日本公演の  
チラシには、長谷川孝治による次の文章が掲載されている。

3・11 演劇人をはじめとする表現者たちは心の潰れる音を聞いた  
／それは今まで持っていた「言葉」が瓦解していく音でもあった／  
多くの被災者の心情を察するには、今も、大きな困難を伴う／しか  
し日々は続く／精神的な痛みは大きくなりこそすれ、小さくなり消  
えることはないだろう／「誰かが隣にいて、あなたを承認している」  
というプリミティブだがシンプルで／強いメッセージを東北の演劇  
人たちは共有している／その東北の演劇人と、隣国である中国・韓  
国の演劇人／さらには伝統芸能継承者とともに、現在を語り合い、

／その未来を作品制作という現場から探る／何故なら、芸術こそ未  
来を語るにふさわしい人間の領分だからである

ここで、作・演出を担当した長谷川孝治（一九五六―）についてもふ  
れておく。<sup>2)</sup> 青森市生まれの長谷川孝治は、一九七八年に劇団「弘前劇場」  
を結成し、以後、すべての作品の劇作・演出を担当してきた。一九九〇  
年代小劇場シーンを徴づけた平田オリザの方法<sup>3)</sup>（「静かな演劇」とも通  
じる弘前劇場の演劇は、確かな理念―方法論に支えられて高い評価を得  
てきた。「共通語で書かれた脚本を俳優が自身の生活言語に翻訳する」と  
いう方法論に基づいて舞台づくりを行っています」という言語―身体へ  
の高い意識、創作の拠点としての「地域性」へのこだわり、さらにはそ  
れらを通じての「現代の地域演劇」の可能性を実践的に問いつづけてき  
たのが弘前劇場なのであり、その理論的基盤の提供者こそ長谷川孝治な  
のだ。日本各地での公演の他、ドイツ等での海外公演、タイ・フィリピ  
ン演劇人との共同制作などにも関わってきた。二〇〇六年、長谷川は青  
森県立美術館舞台芸術総監督となって現在に至る。こうした長谷川孝治  
による本作の試みについて、同氏の「日・中・韓国際共同制作作品 演  
劇『祝／言』（悲劇喜劇）二〇一三・一一）によって確認しておく。

まず、出演者は、「作・演出は私、俳優が中国から三名、韓国から二名、  
日本から六名（青森、岩手、宮城、福島、新潟）。ダンサーが韓国から  
一名、日本から一名。ミュージシャンが韓国から五名、日本から一名の

総勢十九名が出演する」ことになるが、「最も困難を極めたのが中国と韓国からの参加者の選定と、各フェスティバルへの参加登録及び劇場の決定だった」という。というのも、「なにしろ尖閣諸島問題、竹島問題、従軍慰安婦問題と立て続けに日中韓の懸案事項が持ち上がった年」だったのだから。長谷川は、そうした困難を、「地域がダイレクトに地域と、さらには外国と繋がるのが弘前劇場のこれまで考えてきた地域間及び国際間交流だった」という発想によってのりこえていく。

これはつまり、本プロジェクトもまた、これまで長谷川孝治・弘前劇場が考え、実践してきた「地域間及び国際間交流」の延長線上にあり、むしろその真価を問われる機会だったということである。

逆に、弘前劇場らしからぬ局面も、交流事業によってもたらされる。今回は音楽・ダンス・写真・演劇が同じ舞台上上がる。したがって、俳優及びダンサーの全員がワイヤレスマイクを体に仕込んで舞台上上がる。弘前劇場の普段の演技スタイルとは全く別なスタイルが要求される舞台になる。つまり、芸術環境が新しい演劇のスタイルを要請することもある。／小劇場の空間で人間や言葉の持っている「ニュアンス」「細部」を綿密に描く演劇から、シンプルで音楽のように直接的に、おそらく理性ではなく魂に直接響く演劇が行わなければならないことがあるだろう。そうでなければ、おそらく中国にも韓国にも伝わらないことがあるだろう。

いわばお家芸を捨てて、「芸術環境」がもたらす諸条件の中で、主題を抽出するための最善の策がとられたということだろう。

以下、日本・東京での上演に即し、戯曲を中心に読解を試みていく。

## II

本作は、時系列に即したストーリーからみれば、二部構成になっている

る。前半は、実際の公演時期にも重なる「2013年10月～12月現在。」(ト書き)という時間軸において、3・11の惨劇から生き残った人々が、再建の進むホテルの工事現場を主な舞台として、生き方を模索し、死者たちと対話していくシークエンスの積み重ねによって構成されている。一年半あまり時間軸を遡らせて「2011年3月10日」(ト書き)からはじまる後半は、結婚式前夜から三月一日の結婚式途中までの当事者二人と彼らをめぐる人々の、さまざまな思い、不安、期待などが、明るく賑やかに綴られていく。式の最中、地震と津波が会場を襲い、以後、舞台上には生者と死者がいりまじり、3・11以後における日中韓三カ国人の生き方―共生への祈りが、静謐に空間を満たしていく。

こうした概要は、タイトルに端的に示されてもおり、舞台上では後半に描かれる「祝言」が、3・11によって引き裂かれ、タイトルにもその痕跡がスラッシュとして刻まれる。いいかえれば、本作は「祝／言」になってしまった現在から、「祝言」の希望を取り戻そうとする物語でもあり、また同時に、「祝言」が瞬時に「祝／言」<sup>(1)</sup> になってしまふ残酷な現実の中で、いかに生きるべきかを問う物語でもある。上演に際しての時間操作もあって、この二通りの見方はつねに舞台上で重ねられており、従って舞台上には生者ばかりでなく死者も頻繁に登場する

こうした戯曲の世界に即して、物理的な空間としての舞台にも工夫がこらされている。舞台中央の前寄りには、3・11以後そのままになったホテルの応接セットが置かれ、その周囲では再建工事が進められているという設定なのだが、舞台後方には高さ二メートル八〇センチのイントレが三台組まれている。そして、戯曲冒頭に置かれた次のようなト書きによって、それぞれの空間の用途が示されている。

イントレ上で展開される芝居と、ソファー部分で展開される芝居は時空間が別である。ソファーの部分で演じられる物語は現実の時間

とほぼ同じものであり、イントレ上の物語は過去もしくは未来の物語である。

つまり、『祝／言』では複数の時間軸が同時展開され、それは、生者と死者が時空をこえて舞台上で共演することを含意してもいる。

ここに、すでにふれた二つの重要な要素が折り重ねられる。一つは、『祝／言』が狭義のストレート・プレイではなく、舞踊、音楽、写真、照明のそれぞれが重要な意義を担い、いわば多ジャンル混成の舞台表現となっている点である。そしてもう一つは、制作体制にも明らかのように、『祝／言』には日中韓三カ国の俳優が出演し、舞台上でも日中韓の三カ国語が交わされる、多言語(多文化)演劇だという点である。

こうした設定は、本作のエッセンスをなす主題ゆえの要請であり、登場人物ストーリーがもたらす必然でもある。というのも、祝言をあげるのは、大崎弘毅(大学院・助教／日本人)と鄭泳喜(交換留学生／韓国人)のカップル、二人の立会人を務めるのは研究室の夢雅(大学院・教授／中国人)、そしてこの三人についていえば、3・11以後に生き延び得たのは夢雅のみで、新婚夫婦すらも死んでしまうのだから。

そして、未来を見据えた本作が、単に3・11をめぐる悲喜交々を描くだけではなく、その後をいかに生きるかを射程に収めていることを象徴するかのよう、開幕後はじめて姿をあらわす俳優は夢雅であり、次のようにして夢雅と死者との対話がかかわっていく。

鄭泳碩 ◎ 久しぶりだね◎

夢雅 ④ (客席に向かって) お久しぶりです④

鄭泳碩 ◎ 一年ぶりかな?◎

夢雅 ④ ええ、ホテルが建て直されてるって聞いたんです④

鄭泳碩 ◎ ああ、俺たちも原っぱにいるよりは退屈しない◎

夢雅 ④ 退屈?④

鄭泳碩 ◎ 退屈するんだよ、こっちにいると。そっちの退屈の仕方とは違うけどね◎

夢雅 ④ どう違うんですか?④

鄭泳碩 ◎ 早く時間が過ぎないかな、って思う必要がないんだ◎

夢雅 ④ 流れないから?④

鄭泳碩 ◎ 流れない、穏やかにそこにあるだけだからね◎

夢雅 ④ 寒いんですか?④

鄭泳碩 ◎ 寒くも暑くもない。ただいつでも風が吹いてる◎

〔●④と④に挟まれた台詞は中国語で発音する。〕

鄭泳喜の兄で、妹の結婚式に来日していた鄭泳碩も、3・11で命を落としてしまう。そのことは初見の観客にはわからないのだが、舞台中央にたつ生者の夢雅と、下手のイントレに現れた死者の鄭泳碩とが、浴びる照明の色も異にしながら、異なる言葉によってかわす言葉——『祝／言』の特徴を幾重にもまとった対話から、劇は静謐に幕を開ける。

ここで特徴といったのは、生者／死者、過去／現在、韓国語／中国語(日本語)などといった二項対立が幾重にも重ねられていることにくわえ、『風』(という主題)が描かれていることによる。さらにいえば、右に引いた冒頭部直前のト書きにも「一瞬の風が吹く。」とあり、シークエンス自体、「風」に縁取られているのだ。対立を浮かびあがらせるさまざまな境界(線)が、所与のものとして多くもちこまれた作品世界にあって、その困難をのりこえていく鍵となるのが「風」なのだ。

幻想的ともいえる夢雅を軸とした死者との対話は、鄭泳碩の後にも、小紅・丹妮というやはり夢雅のもとに来日していた中国人交換留学生二人、花嫁の姉・鄭銀淑と、この地を訪れた夢雅を待ち構えていたかのよう、死者たちは次々と語りかけていく。そこでは、『祝／言』のエッ

センサー主題に関わる言葉がかわされていく。

小紅・丹妮との対話では、二人のことを忘れていないという夢雅に対して、小紅が「㊦忘れることも優しさですよ㊦」、丹妮が「㊦時々、強く、真剣に思い出ししてくれればそれでいいです㊦」と、生き残った者の現在・未来を慮る言葉をかけていく。「風」についても、夢雅が「㊦そこには風が吹いてるんでしょ㊦」と問いかけると、小紅「㊦そうです、穏やかな風㊦」、丹妮「㊦時折、あ、風が吹いてたんだってわかるくらいの微かな風㊦」と応じている件があり、その重要性が確認できる。この主題は、鄭銀淑との対話においては、鄭銀淑「㊦あなたに教えて貰った歌、まだ歌ってます㊦」という台詞が示す通り「歌」へと変奏される。また、立ち去り際には、鄭銀淑「㊦あ、こっちは国境線の線、見えません㊦」という台詞もあり、境界（線）をめぐる話題も提示されていく。こうした主題や話題が舞台上に散りばめられた上で、花婿の父・大崎源太郎が登場して、夢雅と次のような会話をかわす。

大崎 (しゃがみこんで)「希望」って言葉、今じゃすっかり手垢が

付いちゃって、あっちでもこっちでも「希望」「希望」ってさ。

選挙用語だねもう。

夢雅 希望って言った瞬間に、誰もが、ああ、またかって。

大崎 それは希望って言葉のせいじゃない。

夢雅 ええ、そうです。

大崎 使ってる人間の、言葉の土台になる部分がすり減ってるだけ。

夢雅 たぶん。

大崎 だから、沈黙を選ぶ人たちもいる、

夢雅 でも、その沈黙が一番大事。

大崎 (立ち上がって)ここは静かですよ。

夢雅 大崎さん。

大崎 空と海はずっと繋がってるし。

日本での上演に即していえば、ここではじめて一般の観客は字幕に頼らずに会話内容が理解できるのだが、反復されてきた「空」が「海」とあわせて境界（線）をこえていくものとして意味づけられると同時に、インフレとも称すべき「希望」の用法を例として、言葉への懐疑がそれを「使ってる人間」の「土台」の問題として語られていく。

ここまでが、『祝／言』のイントロダクションにあたるシークエンスで、抽象度の高い幻想的な雰囲気の中、国籍を異にする身体と言語、そしてキーワードが提示される。右の引用に基づいて「微かに風が吹く。」というト書き、アンサンブル・シナウイ「Dancing Moonlight」の演奏がつづき、溶暗を挟んで工事現場の音が響き、場面が転じる。

するとそこは作中の現実（の時空間）となり、夢雅が再建中のホテルを訪れたシークエンスがはじまる。何かを求めて、3・11の現場に戻った夢雅は、工事作業員と言葉をかわすうちに、同じ結婚式会場でのもう一人の生存者・伊藤克也が近くに來ていると知り、再会を果たす。その間、死者たちとの対話も挿入され、劇の前半は進んでいく。

ここで注目したいのは、工事作業員の榎崎・大川と夢雅の会話である。事情を知らない榎崎からすれば（その立場は観客にも重なる）、夢雅は工事現場に迷いこんだ外国人女性であり、それ以上でもそれ以下でもない。休憩用を買ってきた缶コーヒーをすすめながら、榎崎は「韓……いや、中国の方ですか。」と夢雅に問いかける。「わかりますか。」と応じる夢雅に、榎崎は「ええ、なんとなく。」としかこたえられない。

夢雅 やつぱり、ち・ゆ・う・ご・くって感じですか、私。

榎崎 ええ。

夢雅 その、ち・ゆ・う・ご・くってなんなんでしょうね。

榎崎 か・ん・こ・くってやつとかね。

〔……〕

**榎崎**

知らないんですよ、たぶん、おおかたの日本人は、中国も韓国も。テレビで見たり、新聞で見たり、ネットで見たり聞いたりするけど、それって、テレビや新聞やネットが「韓国や中国ってこうだよなあ」って思う範囲でしか作らないんですよ、いや、作れないのか。

**夢雅**

だからですか。

**榎崎**

ち・ゆ・う・ご・く？

**夢雅**

ええ。

**榎崎**

個人になれば別ですけどね。

**夢雅**

個人。

こうしたステレオタイプな外国人の印象の出所をマスメディアに求めるといふ、それ自体ステレオタイプな議論の中からとりだされるのは、個人という観点である。つまり、大文字の政治ならびにそれらを反映させたマスメディア上のイメージとして、中国・韓国（像）は確かにあり、それは何かしらの意味で偏り、誰かにとって都合のよいものでしかない。それはそうだとし、いわば二重基準のようにして、国家・国籍にとらわれない個人という回路によって関係を築くことは可能で、その時、向きあった個人の印象は、必ずしもステレオタイプな外国人のイメージに収斂するわけではない。ここで榎崎がさりげなく語っているのはそうしたことで、こうした見方は『祝／言』全体にも及んでいる。

この後、まさに個人のレベルで関係をもった夢雅と伊藤の再会が準備されるが、二人の会話は、3・11<sup>16</sup>以後の生き方という難題へといきつく。伊藤は、当手を振り返って次のように語る。

**伊藤**

僕がいたのは高台にあるお寺さんでした。そこで炊き出ししたり、行方がわからない人を一緒に探しにいたり、遺体を見

つけて焼き場に同行したり、懸命なんじゃなくて、体を動かしていなければどうにかなりそうだったでしょ。

「頷く」というかたちで静かに同意する夢雅に、伊藤は震災の一周間後、お寺の住職に中年男性が相談していた内容を、話さずにはいられなかったのだろう、夢雅に次のように話す。

**伊藤**

自分は津波から車を運転して逃げた。だから、なんとか助かった。でも、その時、前を走って逃げてる人を、たぶん車でひき

殺して逃げた……こんな私は生きててもいいんでしょうか。

問。

**夢雅**

答えは？

**伊藤**

いい、その人の分まで生きればいい。<sup>5)</sup>

**夢雅**

……。

**伊藤**

（立ち上がり）今、僕、聞き取りしてます。ずっと。僕にはものを書くくらいしかできませんから。

この直後、大川が缶コーヒーをもってきて溶暗となり、劇の時間軸は一挙に二年ほど遡る。つまり、右の会話は、前半の事実上の終幕であり、『祝／言』全体としてみても、最もこの、現在に近接した最新の時点でもある。そこでの話題の中心は、3・11<sup>16</sup>によって剥きだしになった生そのものの意義、その根柢も確信も得られない中で、いかにして生き延びたことの重責を担いながら生き得るのか、という難題であった。

### III

「溶暗／溶明。」（ト書き）をへて場面は大きく転じ、結婚式前夜のホテルで新郎の父・大崎源太郎がソファーに座るところから後半がはじまる。もちろん、登場する人々は慶事の前の明るさをたたえているのだが、劇としては時間軸を前後させた操作の効果によって、観客には、悲

劇の前の楽しい一時ひとときに映じ、それゆえの悲壮さも醸かきたりだされる。

このシークエンスは結婚式前夜、ホテルの一角を舞台に展開される。眠れずにフロアーに出てきたという大崎源太郎の前を、ホテルスタッフの藤沢貴子が通りかかり、会話ははじまる。その日、新郎新婦二人不在のまま両家の初顔合わせが行われたようで、藤沢は大崎の緊張をいたわる。ホテルに入ってから韓国語を勉強したという藤沢が、そこに来合わせた花嫁の姉・鄭銀淑と大崎の通訳を買ってでる格好になる。

大崎 (いきなり立ち上がって) 改めまして、宜しくお願い致します

す (ト、深々とお辞儀する)。

鄭銀淑 (つられて立ち上がる)。

藤沢 ◎本当に宜しくお願いします◎

鄭銀淑 ◎こちらこそ、妹を宜しくお願いします◎。(ト、お辞儀する)。

藤沢 妹さんを宜しくお願いします。

この時点では、藤沢の存在は、大崎と鄭銀淑のコミュニケーションを成立させると同時に、二人が言語の壁によって隔てられていることを明示している。その関係を変容させていくのは、第一に歌である。主任の千葉に促された藤沢は、鄭銀淑と余興の歌「Calling You」を歌い、大崎は拍手を送る。その後、なごんだ場において千葉と鄭銀淑の兄・鄭泳碩とが知りあいたったことが明らかになる。さらには、鄭銀淑の歌を讀えあううちに、藤沢が「◎どうしてこの曲なんですか?◎」と問うと、鄭銀淑は、それを「妹が教わっている大学の先生」に夢雅に教えてもらったと明かす。つまり、このシークエンスでは、歌を軸にして、個人レベルでのつながりが次々と明らかにされゆき、これがつまり、境界をこえていく第二の要素ということになる。

こうしたメンバーで語らううちに、話題は翌日の主役である弘毅と鄭

泳喜へと移り、潮騒の音とともに人の声と照明がフェードアウトし、アンサンブル・シナウイが「Night Trail」の演奏をはじめると、両サイドのイントロ上部に弘毅と鄭泳喜が、それぞれの下部には丹妮と鄭泳碩、舞台中央前には小紅があらわれ、小紅の詩にあわせて丹妮と鄭泳碩はダンスをはじめると、小紅は「闇に触れる」と題した詩を語っていくが、それはペドロ・アルモドバル監督の映画『トーク・トゥ・ハー』(二〇〇二)に即したもので、さらにいえば、弘毅と鄭泳喜はこの映画を通じて出会ったことが、次の回想で明かされる。

鄭泳喜 ◎差し支えなかったら、聞いていいですか?◎

弘毅 何を?

鄭泳喜 ◎なんで、あすこであなたは泣いていたの?◎

弘毅 あすこ?

鄭泳喜 ◎死んだ女の人を思って、鳩の鳴き声を真似て歌うところ◎

弘毅 君はあの映画、何回目?

鄭泳喜 ◎初めてです◎

弘毅 僕はもう五回目だった。あの歌の意味が知りたくてCDを買いにいった。だって、スペイン語ってまったく知らなかったから。

鄭泳喜 ◎どんな歌詞だったんですか?◎

弘毅 ◎女が死んで、ずっと泣き暮らし、その時「空も震えたとい

う」……っていう歌詞◎

鄭泳喜 ◎空も震えた◎

弘毅 ◎そう、空も震えるくらいの悲しみってわからなかった◎

鄭泳喜 ◎わからないのに、何故泣くんですか?◎

弘毅 ◎答えにならないかもしれないけど◎

鄭泳喜 ◎はい◎

弘毅 ◎わからないから、たぶん◎

3・11 はおろか、結婚式より前のこととして演じられる右の場面なのだが、『祝／言』と『トーク・トゥ・ハー』は喪失の悲しみが通底している。少なくとも、弘毅と鄭泳喜とは、この映画（の喪失の悲しみという主題）を通じて、お互いを個人として理解し、愛しあっていたのであり、それは『祝／言』総体の通奏低音でもある。

舞台ではつづいていた演奏とダンスが終わると溶暗となり、「微かな風が吹き抜ける」（ト書き）。その後は、結婚式会場のホテルに次々と関係者が訪れ、準備が進められていく。アンサンブル・シナウイと津軽三味線奏者・山内香奈の音あわせがいつしか演奏にかわり祝言がはじまると、国際結婚を言祝ぐかのように、異文化に属するはずの楽器―演奏者―音楽が、見事な共演―饗宴となつて場を盛りあげていく。その間は台詞もなく、演奏が終わると、拍手につづいて新郎の父・大崎が挨拶をはじめ。それは、直前の演奏に触発された次のようなものである。

大崎 「略」今、三味線を弾いてくれたのは弘毅の母親の妹の娘です。

韓国の方々の音楽と津軽の三味線がこんなにもしっかりと寄り添うのだと聴きながら思っていました。そして、不覚にも涙が出ました。はじめ、息子から韓国人の娘さんと結婚することにしたと聞かされた時、私は戸惑いました。「……」人が人と正面向いて生きていく時に、言葉が出てこなかったら駄目だ、そう、ずっと、さつきまで思っていました。つい、さつきまでも、そんなことじゃないんですね。韓国人であるとか中国人であるとかっていうより先に、わたしたちは人なんです。人には魂というのがあって、そこに直接響いてくるものって確実にしっかりとあるんですね。

この時大崎は、言葉（異言語）というコミュニケーションの障壁をの

りこえる回路として「魂」を実感的につかみとっているが、それは直前の、そして前夜の音楽・歌によって「直接響」いてきたものである。作中の要素を事後的に意味づけてもいくこうした台詞―感覚には、「風」―「音楽」から連なる重要な発想の転換が含まれている。大崎は先の引用部につづき、次のように述べていた。

私、祝言が決まってから、地図を広げてみました。中国と韓国は陸で繋がってますけど、日本は間に海があるんです。だから遠いのか……つていう風に私は思いませんでした。なんだ、海で繋がってるじゃないか、そう思いました。空はもつと広く繋がってるじゃないか、そうも思いました。

ここにみられるのは、境界（線）に注目した地図の見方から、連続（性）へのアクセントの変更である。これを定式化すれば、差異を前提として通底性を探っていくのではなく、同一性を前提として差異を認めていく、いわば一八〇度の態度変更ということになる。

このことが重要なのは、単なる言葉（語学力）や具体的な局面での対応といった技巧的―表層的な異文化理解ではない、個人の回路を通じての本質的なコミュニケーション志向―実践となるからで、『祝／言』では、大崎をはじめ多くの人物がこうしたスタンスを（それと理念的に意識することなく）実践―体現していく。この時、大崎は異文化ゆえの差異をそれとして実感し、想像した上で転換を遂げている。また、同一性を前提として他者と向きあう時、次々と新たな差異を認識していくことを余儀なくされ、このスタンスはそのような他者性に自らをひらく、覚悟とも不可分なのだ。そうである以上、これは必ずしも楽な道ではなく、しかし個人として他者を尊重し、建設的な関係を結ぼうとした時には、重要なかつ有効な第一歩であることは疑いない。

こうした、国際結婚―異文化理解に一つの試案が提示されたタイミン

グで、劇中で地震が起き、そして津波が襲ってくる。「鄭泳碩の鎮魂のソロダンス」(ト書き)が五分間つづき、その後、丹妮と千葉洋一とが舞台上に姿をみせ、アンサンブル・シナウイが演奏をはじめ、俳優たちはダンスを舞う。この時、舞台には等しく、自然災害に襲われた三方国の登場人物が存在している(ト書きには「鄭泳碩は韓国、丹妮は中国、千葉はそれぞれ体現している」。「そしてそれぞれが鄭泳喜、夢雅、弘毅でもある」とある)。演奏とダンスが終わると、舞台は、3・11以後であることだけは確かな、幻想的―抽象的な時空間へと場を移していく。

#### IV

アンサンブル・シナウイが「芙蓉山」を演奏してはじまるシークエンスは、時間軸からいえば後半の延長線上にあるが、それは前半の時間軸に重なるようにみえるところもあり、3・11以後だということをのぞけば不確かな時空間をもち、死者も登場する。まずは、鄭銀淑、大崎、小紅が、それぞれの母国語(字幕なし)で、同じ内容の次の台詞を舞台正面に向かって語っていく(日本語・大崎の台詞を引いておく)。

#### 大崎

2011年3月11日。私たちは心の潰れ、折れるのを聞いた。それは今まで持っていた「言葉」が瓦解していく音でもあった。日々は続く。

精神的な痛みは大きくなりこそすれ、小さくなり消えることはないだろう。

「誰かが隣にいて、あなたを承認している」「あなたの隣にわたしの想像力を持つていく」というメッセージを私たちは持つている。

このように日中韓の三人が「私たち」として語っている以上、『祝／言』という劇中において、すでに国籍や母国語の差異を認めつつも、メッセージ

ジは共有されているということになるはずだ。以降も、幕切れ直前まで会話劇の形式に戻ることはなく、具象度をそれぞれとしつつも、この祝言をモチーフにした多様な独唱―祈りがつづいていく。

ここで注目したいのは、すでに論及してきた「風」という主題である。たとえば、大崎には「おそらく、とても古い時代から風は地表を吹き抜けていたのだろう。空は世界を繋いで、海も世界を繋いでいた筈だ。」という台詞があり、「空」と「海」とが、「世界を繋ぐ鍵として強調されていく。これは、単に日中韓による多言語―多文化演劇の要請にとどまらず、登場人物たちが目指すスタンスでもあり、3・11という自然災害をモチーフとして抱えた『祝／言』に導入された、人間世界をこえたスケールの大きな視座とも関わっている。こうし世界を分節する境界(線)をのりこえていく発想―実践については、劇中でも個人という回路を通じた模索が描かれてきたが、生き延びた伊藤の次の台詞によって、恋愛―結婚がその代表にして一例であったことが示される。

#### 伊藤

ここからここまでが私のもの  
そっちからあっちまでが君のもの

恋愛はそのような区分を無効にする装置だった

驚き、憧れ、好奇、理解、猜疑、躊躇、寛容への道筋で  
人たちは他人を理解したと錯覚する

そして、理解だけが残り錯覚の方は忘れてしまう

忘却がなくては人が生きることは難しい

それは神が人間に与えた贈り物

だが、時に人は忘れていて自分を許せなくなる

もう一人生き延びた夢雅については、死者の大崎に次の台詞がある。

#### 大崎

津波に襲われて瓦礫と化した中学校の教室で、中国人が泣いている。

彼女は津波が襲ったホテルのロビーで生き残った一人だ。生き延びた者には義務が付随した。すなわち、考え続けるという状態である。それは過去を想起することでもなく、未来を指定することでもなかった。ただ、現在を疑うことだった。彼女ができたことは自身を疑い、死んだ者たちの代わりに未来を生き続けることだった。

この二人の台詞には、錯覚／理解、忘却／記憶、生／死、過去／未来などさまざまな二項対立が折りこまれているが、共通しているのは、現在の生に課せられた重い責任である。それは、『祝／言』という劇中に限れば夢雅と伊藤とに課せられているが、本作品の上演を考えた場合、観客はすべて、3・11を生き延びた者である。そして、『祝／言』には、そうした現実の観客を想定し射程に収めた台詞も散見される。

振り返ってみれば、前半で夢雅と伊藤が再会した際、「お元気でしたか。」という伊藤に、夢雅が「ええ、あなたは？」と問い返すと、伊藤は「元気なふり」ならできると述べていた。うまく言葉を返せないでいる夢雅に対して、伊藤は次のようにつつけたのだ。

**伊藤** でも元気なふりをしてると、いつの間にか元気になることもありますからね。

**夢雅** それ、いいですね。

**伊藤** フィクションってサスペンションですから。

**夢雅** 緩衝？

**伊藤** そう、ささくれた現実とこうであつたらいいなつていう現実の。

ここで、右の会話が『祝／言』内のものであると同時に、この『祝／言』＝「フィクション」と、3・11以後の現実世界＝「ささくれた現実」の関係をも指示していることに注目しておきたい。劇中から、当の演劇のこの現実における意味づけが試みられているのだ。つまり、『祝／言』

は、3・11以後のこの現実にあつて（自己言及的に）「サスペンション」たらんとした舞台芸術作品だということでもある。

さらに、類似した発想が読みとれるエピソードはもう一つある。榎崎との会話において、伊藤が中国奥地での地震、パングの妊娠、韓国の反日運動を例示しながら、それらを「ある意味フィクション」ではないかというのだ。「俺たちの想像力が働かない、世界で起こってるかも知れない出来事ってフィクションなんですよ」という伊藤の台詞は、やはり『祝／言』の内／外において示唆的な含みをもつ。伊藤の発言は、この現実を「フィクション」へと矮小化するものにも見えるかもしれないが、裏返せば、「フィクション」を介して直接体験し得ない「出来事」にアクセスできる、ということでもある。劇中の人々にしてみれば、3・11はごく個人的な体験であるはずで、同じ場所で災害に遭ったとしても、個々人によつて受けとめ方はそれぞれ異なる。それでも、当事者以外は、3・11をそれとして体験することができない以上、「フィクション」を介してアクセスする他ないし、そうすることによつて、より多くのことが理解できるようになるはずだ。その時、『祝／言』は、この現実において「フィクション」の役割を担うだろう。

ならば、そのようなことはいかにして可能なのか。このことについても、『祝／言』自体にヒントが埋めこまれている。前半、工事現場での大川と榎崎のやりとりの後、ストーリーに挿入された、「結び目」というキーワードが導入される次のようなシークエンスがある。

**夢雅** 俳優たちは体のどこかにたくさん結び目を持っています。

そして、観客の前で結び目を、ゆるやかだったり、急いだりしながらほどこいていきます。舞台は「贈与」と「交換」の場所。

**鄭泳喜** 問わず語りに話す役者。

結び目を固く守って隠す役者。

結び目を今、ひとつ作った役者。

世界が舞台なのだとしたら

俳優が持つている結び目は誰かと繋がる柔らかい記憶。

## 弘毅

作家にとって言葉が重要であるように、俳優にとって体についているたくさんさんの結び目はとても大事なものです。それをほどこいて見せたり、また結んで見せたりしながら俳優は世界と繋がろうとします。未知を既知に変えようとしています。

劇中の登場人物たちが、自己言及的に「役者」のパフォーマンスを意味づけていく右の台詞は、死者の登場するシークエンスにも増してストーリーからは独立性が高い。つまりは、『祝／言』をみる観客への、直接的な働きかけ——この演劇のよりよい見方に対する読解コードの提示（レッスン）——としての意義を担った台詞と考えられる。

こうしたメッセージを正しく受けとめるならば、『祝／言』とは、単に 3・11<sup>⑥</sup> 以後におけるこの現実をモチーフとした「フィクション」だということとどまらず、そのような劇を通じて観客もまた 3・11<sup>⑥</sup> 以後をどのように生きるのかを直接的に問われ、そうした対話の場——「贈与」と「交換」——へといつしか導かれていく。いわば、この現実（3・11<sup>⑥</sup>）をモチーフとした「フィクション」≡『祝／言』は、今一度観客の生きるこの現実へと折り返してくるのだ。もともと、上演を通じて観客に読解コードを提示する『祝／言』は、劇中においても「結び目」の意義・用途を、その重要性を示しながら実演していくだろう。

## 弘毅

私の記憶は、もう一人別の結び目を持った誰かに話されなくては記憶にならないからです。

## 夢雅

⑥自分の結び目をほどこき、相手のほどこかれた結び目と合わせ、新しい結び目を作らなければ記憶は共有できません。共有できない記憶には残念ながら豊かな香りは立たないのです⑥

ここで、必ず相手を必要とする「結び目」とは、他者とのコミュニケーションの比喩でもあり、まずは 3・11<sup>⑥</sup> に直面した劇中の登場人物たちにとって、「記憶の共有」を介した再生への第一歩として意味づけられている。もちろん、この演劇を介して（舞台上の）俳優と「結び目」をつくることができれば、（観客席の）観客もまた「記憶の共有」を果たすことができるだろう。そして、一人のものだった「結び目」が、舞台の内／外を問わずに別の「結び目」と切り結んだ時、そこに「豊かな香り」がたつ。それはすなわち、「フィクション」≡『祝／言』が、この現実においてアクチュアルな達成へと転じる瞬間でもあるだろう。

上演に向きあってきた観客は、『祝／言』の結末部において、このような仕掛けを（感覚的にせよ）知覚し、日中韓にまたがる困難、（3・11<sup>⑥</sup> に代表される）自然の驚異をふまえた上で、ようやく次に引く詩のような台詞を受けとめる準備ができたといつてよい。

## 鄭銀淑

◎中国人と

韓国人と

日本人と

呼ばれている人たち

光と水と風には

中国のとく

韓国のとく

という言い方はそぐわない

それは単純に

「光」「水」「風」

と呼ぶべきものだ

そして

それらは「空」を介して繋がっている

日本の空は

そのまま韓国へ

そして中国へ繋がっている

そこには境目などはない

ここでもやはり、境界(線)を前提とした認識(付置)は「そぐわない」というかたちではやばやと排され、同一性を前提とした「単純」な「繋が」りこそが強調される。従って右の台詞は、『祝／言』において「風」という主題が担ってきたメッセージの展開でもある。また、そうした地点において他者と向きあう際の鍵が「結び目」であることはいうまでもない。その意味で、『祝／言』が 3・11<sup>⑤</sup> という厳しい現実をモチーフとして、日中韓の三方国(人)による共同制作という困難を引きうけつつ、舞台芸術作品として達成をみた<sup>⑥</sup>とするならば、それは 3・11<sup>⑥</sup> 後の生き方を模索する人々を描いたストーリーと併せて、主題として「風」と「結び目」が描かれ、劇中の登場人物たちがそれらを実践的に体現していたからに他ならない。そして、そうした達成は、本作にむきあってきた観客が、劇場での観劇体験を通じて、「風」と「結び目」とを受けとめる、その可能性によって支えられているはずである。

### 注

- (1) 後藤隆基「震災・原発演劇論のために——二〇一一」(『ゲストハウス』二〇一四・二二)参照。
- (2) 弘前劇場ホームページ [http://www.hirogeki.co.jp/] 参照(最終閲覧日、二〇一四年三月三一日)。
- (3) 拙著『平田オリザ〈静かな演劇〉という方法』(彩流社、二〇一五)参照。
- (4) タイトルについて、長谷川孝治は「日・中・韓で共有さ

れた被災地の痛み——演劇「祝／言」(『をちんちMagazine』二〇一四・三・一 [http://www.wochikochi.jp/topstory/2014/03/shugen.php])で「祝／言」の間にある「／」。セラブレーション(祝い事)とエクस्पレーション(言葉)の間にある傷。それは過去の傷であると同時に現在なお痛みを発している傷でもある。日本と中国、そして韓国の間で。「……」考えられる限りからの視点で短編をいくつも書いた。／そして、なお残ったものが「／」だった。」と述べている。

- (5) このエピソードは長谷川孝治が聞いた実話に基づく。「東北から演劇で届けたい」震災の記憶と、日・中・韓の歴史の記憶を超えた魂の交流」(『をちんちMagazine』二〇一三・九・三〇 [http://www.wochikochi.jp/foreign/2013/09/tohoku-engeki.php]) 参照。
- (6) 梅田潤一「日中韓国際共同制作品 演劇「祝／言」を見て」(『陸奥新報』二〇一三・一〇・一九)、内田洋一「演劇——高まる時代への危機感(回顧2013)」(『日本経済新聞』二〇一三・一一・一〇)参照。

※本稿において、戯曲本文は長谷川孝治『祝／言』(『悲劇喜劇』二〇一三・一二)により、東京での上演をもふまえて考察した。

(まつもと)かつや 信州大学准教授、日本学研究所特別研究員