

応答

——はじまりのために——

李 静和

先ほど森山さんが、ひじょうに丁寧に書評の論点を押えて語ってくれたのですが、ある意味では、近代という問題ですね。そこを押えつつ、森山さんは、ひとつの言葉をお使いになったのですけれど、「ひとり」ということ。この場合は池内靖子という「ひとり」ですが。私たちのようにいわゆる学問をやっている人にとっては、近代というのは、膨大というか巨大というか。それを「ひとり」で、とにかく潜ったというのは、これはすごく刺激的だった、という言葉で表現されました。

「ひとり」である。

池内靖子さんが「ひとり」であるというところ。

今日のスターティングはここから始まります。

そこである蓄積というか、いくつかの批評のなかにも出てきているのですが、それは演劇論であったり、演じることの分析であったり、あるいは近代文学でもいいのですが、そういうなかにあるフレームというものが、本当に膨大で、蓄積がある。そことの関連を意識しつつ、微妙なところから複雑になにかの違いを生み出そうとしている、あるひとりの身振りというところに、たぶん森山さんは今日なにかを感じられた。それで私自身は、本人ではないのですが、なにかこう、嬉しい場所だったという気がしますね。

そして、岡真理さんの、なんというのかな、いつも真理さんの分析というのはメタ批評のある鮮烈な所を自分の中に見事に構築していて、読んだものから、岡さんの言葉をそのままお借りしますと、「触発を受けた」と。これは池内靖子さんが書いたこのものひとつを、全部とにかく自分の中に入れて読んで、それから「触発」されて、もうひとつのなにかを自分の中に作り出すという。その場合には、岡真理さんが接してきた批評の世界。そこから触発されたものをばーっと見事に展開する。今日はこのA4サイズ1枚のレジメですけれども、1冊の本になるくらいの、いろんな多様な、それも具体的な場面の言葉を使いながら、メタ批評を可能にさせたということ。

今日のふたつの応答を聞くだけでも、この池内靖子さんがお書きになったこの本は、すぐなにかを語るという所を、どこかで抵抗しているような、そういうものだろうと思うのですが。私自身もどこから入っていけばいいのかということ迷いつつ、泊まったホテルでいくつかの図を書いてみたりしながら、今日、来ました。

この本。手元にあると思いますが、既にみなさん感じたと思います。入り口にはちょうど、すてきな呉夏枝さんの作品からまずはじめていますね。本の表紙をどう作るかということは、今はメディアの時代になっていますから、それぞれにこだわりがあって、逆にこだわらないことを表紙にするというクラシカルな方法もありますけれど、どこかで表紙そのものをひとつのメディアにしてしまうという。

池内靖子さんが自分の箱というか、紙のなかに入っていくスターティングの場所に呉夏枝さんという作家のこの作品（『彼女のチマ（スカート）に包まれたもの』）を選んで、そこから入った。今日私がコメントするというよりは、応答というか。なにか言葉を運ぶとすれば、たぶん、「はじまりのために」ということを私なりのテーマにして、話ができるかなと思ったんですね。

はじまりのために。

あくまでこれははじまりではなくて、はじまりのために、という。

この本に入る呉夏枝さんの作品から接してみても、いったんカバーを脱ぎます。チマを脱ぐのと洋服を脱ぐのと、いろんな動作がある。この場合は身体を脱ぐということまで繋がっていいのですが、そこで私はこの膨大な、何人かの批評家たち、読者たちが見事に読んで言ってくれた、批評の内容は関係なく、みんな共通して言ってくれたのは、とにかくこの時代性という問題です。日本近代から今現在起きていることまでの、時間の長さとスタンスの問題も含めて、いろんなジャンルが一緒になっている膨大なものですね。この本全体を私が触れるには、ものすごい時間がかかるだろうと。

今日私ができるというか、触ることがちょっとできる領域というのは、このはじまりの部分。つまりこの池内靖子さんの序文ですね。「はじめに」と書いています。この「はじめに」というところから入ることができるかなということなんです。

この場合ひじょうに面白いというか難しい所は、女優の消滅というか。この問題が無意識としての消滅の問題と、実際にその女優の生と死の問題につながります。あえて私は言葉を少し変えます。消滅の消を生きる生と書きます。しょうめつはしょうめつですが、生きることと死ぬることの“生滅”。女優の。こういうふうにもっていきたい。

その場合にやっぱり最後に残る領域というのは、何人かの読者も言ってくれたように「演ずる」ということの領域はどこに残るのか？」という問題になります。「演ずる」という問題ですね。この話はまたちょっと後で、池内靖子さんがお書きになった演ずる意味の概念を使いつつ、みなさんに少しずつ語ってみようかなと思っています。

今日の私の応答は、こうしたある女優の自殺からも入ることはできないし、あるいは何人かの評論家が言っている演劇論とか、演技分析とか、あるいは文学論とか、あるいは戯曲論とか、あらゆる枠組みからでも、これは入ることのできない領域です。そうすると最後に残るのは、このテキストそのものに入るしかないということになります。夏枝さんのものはいったんカバーを抜いて、私が出会ったのは「はじめに」という文章になります。序文「はじめに」において、靖子さんはひじょうに微妙な、ものを書くという意味の意識とはちょっと違う手前のところで、なにかを書いているような、私はそのように読みました。

たとえば5ページから8ページまでの部分だけでも、すでに池内靖子さんのなかに描かれている、構築されているはじめの部分が見事に出てきます。「近代日本帝国のプロジェクト」という言葉をお使いになっています。そこからふっと、有名な女優松井須磨子の、「異郷の女を演じ

たもの」という部分がちょうど6ページの真ん中に出てきます。そこで、「三態」の3つの衣裳の中にある、朝鮮のチマチョゴリを着た写真にひじょうにこだわっていきます。それに対する言葉。池内靖子さんが書いた短い文章のなかでも、この写真にひじょうにこだわるのは、1ページを読むだけでもみてとれて、その女優の表情や佇まい、ある種の「精神性」の問題まで持っていくます。

三態の中では、最も大きく、中心に位置し、わたしたち観客を前方に見据えた全身像は、当時の画壇や写真に登場するステレオタイプの弱々しい女性像からはほど遠く、静謐な表情とたたずまいのうちに、一種、強靱な精神性を湛えている。その朝鮮人女性像が、ある架空の劇中人物に扮したのか、当時の実在する朝鮮人婦人をモデルにしたものか、調べてみたが、不明である。これを、帝国の女による植民地の女の領有的な表象と評することも可能であるが、二〇世紀初頭の日本帝国における「新しい女」でもあった須磨子の、臆することのない立ち姿は、伝統的的衣服を身に纏った植民地の女と帝国の女双方の内面を貫く近代的個我の意思を鮮明に表出しているように思われる。(池内6-8)

池内靖子さんがそこに持っていくというのは、伝統的な衣服(チマチョゴリ)を着ているということから、植民地の女と帝国の女というふうに分けつつも、面白いことには両方の女性の内面を、内面を感知するようななにかに触れ、ここで近代という問題が現れてくる、というふうに分けつつ池内靖子さんが入ってきます。

それから、8ページの真ん中に入りますと、この女優の「死」に触れた箇所があります。ごめんなさい、今日は私はなるべく構造という軸を少し辿っていきたくて、池内靖子の言葉を借りれば、なぜか触れたいと思います。8ページでは、この女優の死と朝鮮の子守娘の結びつきについてのある文章(「朝鮮の子守娘も君の死を傳へきゝてはいまか泣くらむ」)を引用して、それに対する新鮮な驚きと、想像力という問題を自分のなかに見いだします。朝鮮の子守娘に対する解釈、受け入れ方、あるいは読み方が、池内靖子さんのなかでは微妙に揺れ合っているのか。これをどういうふうに見るか。

さきほど岡さんから、「映画を見た時の感動と涙と笑いというものが、その文章あるいは映画のポリテックスなどには、直結しない部分がある」という、ひじょうに面白い話がありました。今日のひとつのポイントになると思うんですが、なぜか朝鮮の子守娘という所にずっとう入っていて。

そこから8ページの後ろに行きますと、朝鮮の子守娘たちが憧れの女優を見に行く。さきほど観客と劇場という空間、あるいは階級の問題、歴史の問題がまざって、池内さんはもちろん意識したうえで、一言触れていきます。たぶん朝鮮の子守娘たちは見ることは難しかったんじゃないかな、と。あるいは隠れて、飾ってボーイフレンドと見に行ったかもしれないけれども。

そうしたことを言いつつ、9ページに入って、植民地と帝国の回路の問題。私たちが「想像以上に相互の関心やまなざしのうちにひらかれていたのかもしれない」というところで、さらっと。単なる二文法の問題ではけってなくて、いくつかの関係性に触れて、私たちの想像以上なにかがそこには混ざり合っていて関係しあっているということをほのめかしていきます。

「朝鮮の子守娘」は、須磨子の死をどこで伝え聞いたのだろうか。「宗主国」日本の地で、という可能性はあっただろうか。植民地朝鮮において須磨子の死が話題になるとしたら、植民者たち、つまり「居留民」の間であろう。日本人植民者に雇われた朝鮮の子守娘は、須磨子が生存中、植民地各地を巡業した「芸術座」の舞台を観る機会はなかったとしても、植民者たちの観劇談や、噂話、よもやま話を伝え聞き、その女優の華やかなイメージが彼女たちの間にも行き渡っていたであろうことは、予想がつく。その意味では、植民地と帝国の回路は、想像以上に相互の関心やまなざしのうちに開かれていたのかもしれない。しかし、このように、須磨子の死を悼んで「泣くらむ」と歌われる「朝鮮の子守娘」は、植民地と帝国の境界をロマンティックに超えていく想像の回路において初めてその存在の輪郭を表わすように思われる。(池内8-9)

最後に女優の死の問題と、そこに歌われる朝鮮の子守娘との関係を、その次なのですが、植民地と帝国の境界というのでしょうか、それを「ロマンティック」に越えていくという想像をしています。「ロマンティック」というコンセプトが出ます。このロマンティックという意味はなんなのかということは、みなさんの想像のおまかせしたいと思うのですが、池内靖子さんはそれをどうして「越えていく」と言わなくて、「ロマンティックに越えていく」と言っているのか。これは批判なのか、あるいはある種の可能性のふれ方なのか。もしかしたらそういうことはありえるということなのか。いや、そんなロマンティックに越えるなんてことはありえないと言っているのか。いったん躊躇を表し、ここで実は池内靖子さんの序文はいったん終わります。それから本書は……と入っていきます。

つまりこれはプレリユード。みなさんなか芝居を見に行った時に、幕が上がる直前とか、コンサートが始まる前とか、みんなの目の前で言う時に、幕の直前というのはひじょうに大事なものであります。そこで、ある意味ですべてが入ることもあれば、なにかのシンボルということも入れば、シンフォニーにもなれば。私は勉強が嫌いだから、見に行くのが好きで、目の前にあることが好きで、見に行くと、最初の1分、2分、3分でその日のものに対するある種の期待というか、そういったものが決まってくるような、直感というものを感ずることがあります。根拠はありませんけれども。

たとえばこの序文のわずかなページのなかに、池内靖子さんは膨大な近代を、ひとりでもう1回ともかく触って、それを越える／超える。この越える／超えるという言葉はこの本に何回出てくるかちょっと数えてみたくてすけれども、すさまじく出てきます。しかし、不思議なことに、この言葉を別の言葉に変えようということはありません。近代の人々が一番好む「超える／越える」という言葉を常に、繰り返し、繰り返し使っていきます。文章1ページのなかにもある場合は5カ所くらい出てくるほどあります。この回路というものがあって、それで入っていきます。

そうしますと、不思議なことに3部の問題が出てきますね。当然みなさん本をお読みになって。ただ不思議なことに、新聞やいろんなところで評ができましたが、ほとんどのみなさんがなぜか3部への触れ方をどこかで押えているというのか。あるいは素晴らしかったと言って終わっているのか。それに比べて1部、2部の日本近代の分析に関してはいろんなことを言っています。これは私にとっては面白いひとつのパフォーマンスを見ているような気がしました。

私の場合、はじめの部分を探したら、やはり3部がはじめでした。この本はある意味では3部からはじまる。3部に入っていきますと、さきほどみなさんが触れてくれた「＜女優＞の消滅」というこの章。イトー・ターリのパフォーマンスとしての身体という問題は、ひじょうに重要な境界というのか。この本のなかのまさしく境界における、ある身体性をイトー・ターリの身体にそのままもって行って、日本で活躍している批評家の言葉を用いつつ、鴻さんの「女優の消滅」という言葉を見事に反転させていると同時に再構築している。実は「女優の消滅」を作り直しているというところがあります。鴻さんの言葉を引用しつつ、ページでいうと261の後ろの部分に、「女優が消滅するためには、もう一つの文脈がある」、というふうに。

ここで池内靖子さんのこの本のはじまりのためにひじょうに大切な文が出てくるのですが、「表現する主体として女優自身」。この問題。ここから最後まで短い部分なのですが、もう一つの文脈を与えたこのところに、ぜひ触れてほしいと思います。

さらに、女優が消滅するのは、もう一つの文脈がある。それは、表現する主体として女優自身（見る主体としての女性観客自身も含まれる）がこれまでの女優の定義を問題化し、女優に負わされてきた性的象徴性を問題化するときであろう。そのとき、＜女優＞は消滅すると言えるのではないか。

先にふれたように、六〇年代から七〇年代にかけてのアングラ演劇は、女優や男娼の肉体を抵抗や反逆の象徴として表象したが、女性性（女性原理）や男性性（男性原理）という性差二元のジェンダー・カテゴリーの政治性は不問に付し、そこに作用する力の関係、女と男の非対称的關係を疑うことはなかった。ダムタイプやイトーのゲイ、レズビアンといったセクシュアリティをめぐるパフォーマンス・アーティストは、その支配的なヘテロセクシズムを問題化し、ホモフォビアの蔓延する支配的な社会において否定される性的差異の前景化・可視化を試みたといえる。その意味で、彼女たちのパフォーマンスは、自己の性的主体の実現、いわば、生存の可能性を探ることと密接に結びついていた。（池内261-262）

さきほど私がチェ・ジンシルの話をする時に、チェ・ジンシルという女優の問題とチェ・ジンシルというその女優が、演ずることで生き抜くという。これこそ女優として演ずることを持続する、女優を演ずるということになりますけれども。それは生き抜くというか、生きるということと分離するというはもはやできていないというか、できていないという。彼女自身も、女優自身もです。この場合、見る場合とか観客とかそういう問題ではなくて、ある種の演劇論とか演技論とかそういうところではないところで、ラディカルにもう一つの文脈を池内靖子さんはここで付け加えています。

このもう一つの文脈によって、鴻さんの「女優の消滅」という言葉は構築され直すことになります。これが入るか入っていないかによっては、「女優の消滅」の問題は全然違う場所というか、そういうものになっていくと思います。つまり、表現という問題とか、表層という問題も含めて、女優を演じきる、あるいは演じる女優の生存の問題。これは日常におけるうんぬんとか、職業との関連とかではなくて、それが演じるそのままに。

井上理恵さんの書評を見ますと「虚構としての演劇」という見事な表現をしているのですが、この場合「虚構」という問題はなんなのかなんです。生きる上で我々の日常は虚構だらけです。逆に、演じることは、ある時リアルにでてくる場合もある。だからシアターという、演じるという演劇というものはあらゆるジャンルより、先に行きます。一番昔から存在してきた。演ずることだけがある種の虚構という意味ではけっしてなくて。

ともかく、生きるという、そのものが持っている抽象性、あるいは虚構性。この問題に本当に見事に実は池内靖子さんは戻らせているのです。これは。新しいものを発明というよりは、戻らせているという。あるいは近代が埋めようとしたあるものに、逆に添い寄って行って戻らせている。ここではじめて女優の生滅。こうなると女優の消滅ではなくて、女優の、さきほど私が言った、生きることと死ぬことの生滅ということにそのまま繋がっていき、はじめて、女優という問題がなんなのかということに戻っていきます。

ただ依然残るのは、何人かの専門家が触れてくれている、演ずることの問題。表現の領域。でもそれもみなさんここではととするくらい、最後の部分で感じたと思いますけれど。金満里という表現者。私は日本に来て20年経ちましたけれどもまったく知らなかった方で、このテキストを通じてはじめて名前も劇団の存在も、いろんなことを知り、それをキュッと読みました。何人かの関西の友人に「知っていますか？」と聞きました。そうしましたらほとんど知りませんでした。東京に来なかったということもありますけれど、やっぱり時間の問題ではなくて、本当にある種の出会いがないと。金満里が20年近くやっているにも関わらず、私が出会ったのは2000年だった、と池内さんも最後の部分でおっしゃっているのですが、私自身は池内靖子さんのこの言葉を通じて初めて金満里という存在に出会うわけです。あくまでこれは池内靖子さんが運んでくれた言葉から私は金満里さんに出会っていきます。

池内靖子さん自身の言葉をそのまま使いますと、「釣り合う批評の言葉」という言葉を使っています。「釣り合う批評の言葉」。ひじょうにこれは微妙なことなのですが、270ページ。ここでも「(身体をめぐる近代の)パラダイムを超えて」というタイトルから入っていきますけれど、「釣り合う批評の言葉」を、それがいよいよ身体をめぐるという問題に求める。思想と表現の可能性。そこで改めて身体という問題に彼女は触れていきます。それからさらに「アングラを越えて」というところにいきます。

一九八三年に、金満里が「劇団態変」という全員障害者による劇団を始めてから、ほぼ四半世紀が経とうとしている。全員障害者で舞台表現を創り出し、しかも、これほど長い間継続し、蓄積してきた実践は、世界にも例をみない。そして、その前人未踏の企てによって切り拓かれてきた芸術表現の地平の広大さに釣り合う批評の言葉を、未だにわたしたちは持ち合わせていないように思われる。確かなことは、劇団態変の創設以来、主宰者として、また、作・演出者、表現者として、舞台芸術を創造してきた金満里自身の論考が、身体をめぐる思想と表現の可能性について深く掘り下げたものを提示しているということである。(池内270)

そこで彼女自身が金のテキストをなぞっていくと、どうしてもなぜか残ってしまう、池内靖

子さんにおけるある種の近代の痕跡だと思えますけれども、それは寺山という存在。もちろんこの場合、寺山はひとりで分離しきれない。見事な批評を言葉に運んでくれた岸田理生という存在とくっついている寺山になります。寺山という空間も他の誰かが語っていた寺山とは違う意味のアングラではなくて、さきほど森山さんもおっしゃっていただきましたが、岸田理生とくっついている、あるいはこれは相反しているのか、裏切っているのか、違うのかということも。池内靖子さんのなかでは岸田理生の顔をした寺山にもなりますし、寺山の身体をしている岸田理生にもなりえますし、こうやってふたつが見事に交ざっている。

そこで寺山という痕跡が常になぜか残ります。身体になぞっていくうえでも、どうしてか。ただ、小林康夫という人の身体の問題の言葉を、ここは私はちょっと無理な使い方だと思うんですが、ただこういう振り分けがないと近代の言説というのはひじょうに難しいので、こういう形にしようとなにかを方向付けていくという。

金のその身体に対する彼女のその言葉を構築するためには、小林の「身体＝空間になる瞬間」というこの問題。ここではじめて池内靖子さんにおける舞台という問題がでてきます。つまり池内靖子さんにとっての舞台は身体です。

ここでもうひとつきます。さきほど「女優の生滅」という問題にも、戻らせつつ、再構築されたのですが、今度は舞台がいよいよここで身体になっていきます。ここで身体という問題を舞台と一体化するそのページは、276 ページとか、277 ページとか、ずーっと3部のこの文章の中には。さらに276 ページですけれど、ここはひじょうに面白いところですが、金の身体の問題というのは「舞台を越えて」、食べていきます、「浸食していく」という。

障害者として舞台表現を創り出していくときに、金は、アングラの対抗表現を逆手にとって、それらのマイナスイメージを引受けつつ、超えるべき対象として捉えていたことがみてとれる。劇団態変の旗揚げ公演『色は臭へど』は、その意味では、むしろ、アングラの方法を取り込んで、金自身が認めるように、「挑発的な毒づき」の表現として観客に迫るものだった。金の解説によれば、「優性思想を撃つものとして意識」（金 1996：185-6）して創られたその舞台は、海底の深海を思わせる子宮という想定で、まだ生まれ出ない胎児たちが這いまわる。いわば、社会の「異物」として排除され遺棄される存在が観客を取り囲むように、次第に舞台を越えて侵食していく、という表現であるが、天井桟敷の「見世物の復権」に劣らぬ挑発的な演劇表現であったように思われる。（池内 276）

この表現。私は金の作品を見ていません、読んだこともないので、これは想像するしかないと思うんですけれども、その場合に改めて、舞台という問題と空間という問題が金の身体になっていく。さらに私は入っていきますと、批評の言葉というものも持ちうる池内靖子さんの言葉そのものが、この身体になりうるかということ自分を問いかけることに繋がっていきます。これはひじょうに難問です。そこで277 ページでも彼女たちの「生きている」現実と切り離すことはけっしてこれはできない、そういう表現が何回も何回も繰り返され、反復されていきます。

今日は私はなるべく内在的に、池内靖子さんの日本語というか、「釣り合う批評」を夢見る池内靖子さんの言葉。それは誰に釣り合うのか。金のこの身体ですね。その言葉を夢見つつ運ん

でくれた、その言葉に私は入っていくしかないのですが、この批評というのは、いままでなかった批評の領域だと思うんですね。

金の言葉をあえてここで少し引用させていただきますと、276ページの一番最初に「だけどこを避けて通るのではなく、敢えてその部分を引き受け」とある。「引き受け」。私はこの日本語の「引き受け」批評というか、つまり引き受けるということを生きる上で、池内靖子さんは「釣り合う批評の言葉」を、いまどこかに自分の身体にしようとしているという。ある種の身振りなんですけれどもね。

この「引き受け」とはなんなのか。私はここで責任論とか受けとめるとか応答とか、レスポンスビリティの問題という理論的なところには、あえて今日はいきません。これはその人になってしまうのか。そうではありません。微妙な。ここからはどういう距離がありえるのか。これを距離と言えるのか？乗かってしまうことなのか？その人の中に入ってしまうものなのか？

ここでは先ほど森山さんが指摘してくれたダムタイプのBUBUさんの体の中から出てくるあの場面に対する池内靖子さんの評論と言うか批評。これは231から232ページを読んでいただくと分かると思いますが、これはBUBUさんの含んだ、演じたBUBUさん、虚構としてのBUBUさんとか彼女自身さえも含んだ意味のある種の生という。あるいは性ということも。生と性。それを不思議なある種の肯定という問題と、それが生きる祝祭、再生の祝祭まで繋がるということ、なぜか私は感じた、と池内靖子さんは言っています。

ヴァギナから万国旗を引き出すというのは、もともとBuBuのアイデアであるが、そのパフォーマンスを古橋自身も、一種の驚きと感動をもって受けとめていたということがある。それはまた、生命を生み出す源泉としての母性的なものの力といった、象徴的文化的意味づけを担うヴァギナの一種の神聖化にもなりうる。また、浅田が指摘するように、「どうしてもテンションをあげといた後で笑いをとりたい」という「吉本興業」のノリ、「パロディ化」、「笑っちゃう方向」があるとすれば、それは「脱神聖化」の効果をも生み出すことになるだろう。とりわけ、BuBuのヴァギナから引き出される万国旗が、シュニーマンが自らの胎内から引きずり出した男性言説のテキストと同じように批判的に対象化されているとみるなら、「神聖化」と「脱神聖化」の両義性を孕むパフォーマンスとして提示されうる。

しかし、『S/N』上演を見たわたし自身の感想を言えば、エンディングのこのBuBuのパフォーマンスには、「パロディ化」ではなく、また、シュニーマンの両義的なパフォーマンスとも異なって、むしろ、生と性の欲望に対する率直な肯定が表出されていたように思われる。それは、何の皮肉も銜いもない、いわば、再生の祝祭的パフォーマンスであり、その意味では、奇術的な万国旗風の「花電車」と矛盾するどころか、過剰にダブって成立していたと言えるのではないか。(池内 231-232)

この批評をする時にはじめて池内靖子さんは井上理恵さんが言っている「絶対なる個としての観客」になるわけです。そういう観客がありえるのかという問題は別として、ありえるのであれば、自らある絶対なる「個」としての観客を実践しつつ、ここではじめてBUBUさんのパフォー

マンスは女優として演じるそのシーンと、それを生きる彼女と、職業としての彼女と、彼女のすべてが生きる問題として、最後まで生きることと、演じることと、そういうことが切り離すことのできない、金の言葉と金の舞台が繋がる。すでにここで、金の舞台にいく手前で池内靖子さんは実践と言うか、ひとりの「個」の観客になっている。

本当にこの「テキスト」と言えばいいのかわかりませんが、あちこちページを開いて、こう読んだりああやったりしながら、不思議なことに。

もう1回「はじまりのために」に戻りたいと思います。

常にテキストに戻しつつ、この言葉をみなさんが触ってほしいのですが、262ページの生存の可能性を探ることと、自己の性的主体の実現というものが密接に結びついていることを発見する場合に、いろんな言葉が。生きることとエロスの可能性を掘り下げると言うか、それをどういうふうにする。否定されたセクシュアリティをパフォーマンスでどう肯定する。こういう言葉が繰り返し繰り返し反復していきます。そして、ずーっと3部の最後に金の身体に入っていきますが、不思議なことに、この277ページの「生きることのはじまり」というこのタイトルと「私は女」というタイトルは、なんと象徴的なんでしょう、という。

女優という問題を語る時にこのタイトル。「私は女」という問題。「生きることのはじまり」。このふたつが見事に演ずることと結びついた時に、はじめて女優という存在が、生きつつ、死につつ。ということになりますね。生滅という問題になるんですけども。こうやって池内靖子さん自身がなんとなく気になって、あるいは触れられた、出会った文章を引っ張ってくる段階で、すでに実践を示している。

いかなる批評の言葉も、トライする言葉も、躊躇してきた、その自分がある種の引き受け身体にさせない。この場合、女優にはなりきれないけれども、くつつくという。金の言葉で言えば、自分を面倒見てくれる介護の人たちとの身体の中からという問題に見事に表現されるんですけども、他者というのとも違う、不思議な距離感覚を保ちつつ、一緒に共存していく池内靖子といういままで言葉をやっている人が、どうやって舞台に＝身体に入っていくって、近代という問題を背負っていくのか。

自分のなかにある、ある種の近代の残像としての寺山／岸田理生の微妙なアングラの部分でも、それもけっして諦めることもなく、最後まで、自分に言い還していくという。この場合、金と母親との対話で278ページ、母親が金に対して言う言葉を金も聞きながら、お母さんがまるで自分自身に言い聞かせるかのように話す母の言葉。本当にこういうようなところに、批評の言葉をどこかで運んでいる。

家を出る日も間近になったある日、母が急にトットツと話し出した。「おまえのやろうとしていることは、朝鮮が日本から独立しようとして、独立運動をしたのと同じ意味がある。」「おまえがおまえとして生きるために、親も捨てていこうとするのは、おまえの立場とすれば当然のことだ。しかし、親がそれを止めたというの、また当然のことだ。」「生きていくのはおまえ自身だから、結局はおまえの思うようにするしかないのだ。」「自分自身に言い聞かせるかのように話す母の言葉には、さすがに私も胸が詰まった。（金 1996：113-4、引用池内 278-279）

これはひじょうに、微妙で、なんというか。怖がられるような批評の場所なんですよね。批評の場が成り立つか、成り立たないかというのは、我々がなにかやっていくうえで常に直面する問題なのですが。ここで池内靖子の方法論といいますと、誰かになにかをしていく上でなぞっていく方法、あるテキストの引用だけではなくて、彼女が喋ったこと、彼女の生き方、ある意味では文学ですね。彼女の書いたものが、別の意味のある文学性を帯びているという。ずーっとある情念でもって入っていけるんです。読んでいきますと。会ったことのない金の人生とか女優としてのとかがびゅーっと結びついてくる。

池内靖子さんがずっと持続しているなかで、池内靖子さんの引き受けの言葉を言いますと、その間膨大な10年間のその作業のなかには、みなさんもご存知の『ディクテ』の翻訳と「ディクテ」の舞台化と、さらにそれをめぐる言葉の作業がびゅーっと一緒に同時進行していきます。これはもうひとつの池内靖子さんにおける身体。翻訳作業で終わるのではなくて、それをどうやって身体を舞台化していくかという問題を自分のなかで10年間ずーっと抱えてきた。

それでいよいよ彼女自身がひとつの批評の言葉を。引き受ける言葉になると、消滅になる。批評の消滅。そこまでいくところなのですが、それをどのように生き残すか。

これはまだ確信ではないんですが、ある種の予感です。「朝鮮の子守娘」という存在に対して、ロマンティックに越えられる問題という、この微妙なところに留まっていて、結局は最後に池内さんは今まで自分がずーとなぞっていた批評の実践を全部消してしまいます。

最後にみなさんページを見てください。つまり「未発の言葉」。未だ自分はこの言葉を、持ち合わせていないと(292ページ)。この膨大な作業の最後に自分で自分を消します。消滅させるということになりますね。最後にまだ発していない、トライしていない、「未発の言葉」を自分は夢見る。求める。ここで本は終わります。

つまり、序文からはじまって、はじまりのために、実ははじまってもいない。しかし、ある種の生きるということとパフォーマンスに対する自分の引き受けの言葉、批評の可能性を探して。この10年間「ディクテ」という身体を通じてやってきて、いよいよ。

表紙にある呉夏枝。金の後輩になりますね、次の世代。朝鮮の子守娘、かもしれませんけれども、呉夏枝と琴仙姫という在日三世の作品をいよいよその作品というか、生きる存在も含めて、作品も含めて、それに釣り合うことのできる批評の言葉というものを、いよいよはじまったばかりということになります。

自らいままで構築された批評の言葉を書き直して、構築させて、さらに金に至るまでの言葉を、今度は削って消して、具体的に。では、そうしたら自分は死んでしまうのか、批評家として。いや、これをどうやって再生させるかというところで、「ディクテ」という身体を通じて、金満里という身体を通じて、ぐーっと出た時に、呉夏枝と琴仙姫というような在日三世の朝鮮の子守娘ということにぶつかって。

いまその作業がはじまったばかりで、まだ出ていない言葉ですから、これは池内さんの言葉で私が方法論をお借りしますと、まだ未発表でそろそろ発表になると思うのですが。「傷を受けるもの」。傷を受けるというヴァルネラビリティですね。これはひじょうに難しい言葉なんです。その言葉を作家が言って、それをどう共有するかという問題。批評家としての自分のなかにあるヴァルネラビリティという問題。どういうふうこれを共鳴というか、どう響き合っ

ていくのかという作業をいよいよはじめている。はじまる、ということのような気がするんですね。

私自身、どういうふうに入っていくかという問題。1部から2部から、アングラの芝居は、日本に来て20年間私なりに芝居とパフォーマンスをずっと見てきたつもりで、そうした意味でさきほど岡真理さんもおっしゃったのですが、映画とは確実に違う身体。一回性のパフォーマンスというか、芝居や演劇というもの。新城さんの言葉をお借りしますと、「消え去っていく身体パフォーマンスに言葉をどうやって寄り添わせていくのか」という。そういう時に池内靖子さんはその言葉も消えてしまいそうな、その場所をいまなんとか作ろうとする時に、これは自然に身体が舞台にならなければいけない。

ここで、金の身体が舞台になる瞬間を掴んだんですね。これは本当に奇跡に近いというか。このことを発見して、やっと生き抜こうとするという、池内靖子さんという存在そのもの。

みなさんご存知のように、まったくこれははじまっていない。ただし、これは見事なので、最後にひとつだけ。金の言葉を、池内靖子さんが運んでくれた、276ページ。金の言葉をずっといきますね。見られてしまった障害者の人の身体というものを、逆手にとって、彼女のほうに引き受け、さらにぶつかっていく舞台をずーっとしていくという繰り返しの素晴らしい彼女の言葉が何度も何度も書かれているのですが、最後にふっと彼女は「時代はそこまできているとね」という言葉を言います。

けどそこを避けて通るのではなく、敢え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ないということなんです。それは結果として、障害者がその役割を演じてくれるという勝手な思い入れはきっ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やり創りたいものを作ることでし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8月号：53、強調引用池内276）

このはじまりというのは、時間がここまで来ているという。池内靖子さんはその時間というものに、ふっと出会った。だから、これはたぶん消滅しないだろうと。

ここからはじまる、はじめるしかない。ある近代という痕跡、残像から。そこから越える／超えるという言葉になにか抵抗する時にどのような言葉を使えばいいのかということは、池内靖子さんもなかでも何度何度も。ただロマンティックという問題に対するひとつの提示というのは、258ページの真ん中にさらっとあります。

鈴木（忠志）や大野（一雄）の言葉にみるように、女優や男娼の性的、身体表現は、象徴的には、人間の生命、存在の根源に迫る表現として深くとらえ返されていたといってもよい。しかし、そこには一抹の皮肉もある。女優や男娼は、性的存在として特化されつつ、その性的有徴性ゆえに近代市民社会をはみ出す侵犯性を持つ存在として、均質化された効率的な近代市民社会を転覆する象徴的・本質的な力を担うよう期待（ロマン化）されてい

るとみることもできるからである。(池内 258)

ある種の「(ロマン化)」という、ロマンティックに越えるというのとも違うけれども、「ロマン化」を括弧にいれて、その手前の言葉は「期待」です。ある種の夢を見るというか、ただしなにを期待するかという問題は、その前にずっと文章が綴られています、この二重性なんです。この問題をどのように引き受けていくのかという。

これはたぶんいっしょに共同作業になっていくだろうと、私たちと。それこそ金が言った、介護する身体とそばにいる身体との間での、共存の仕方も含めて、パフォーマンスという問題。この本のタイトルは「演劇」という言葉ではなく、「パフォーマンス」という言葉を使っています。

最後に表紙に戻りますが、いつまでも消えそうに光る呉夏枝さんの光ですね。これにぎりぎり、池内靖子さんのこれから実践していく、いままでも実践してきた自分の身体ということ。批評の言葉の身体ですね。それをたぶん、生き抜いていこうと。そういうことを私は夢見ます。期待というか、ロマン、にします。まだまだいっぱいありますけれども。どこまで言葉が運ばれたのか分かりませんが。ありがとうございました。