



Title	場所の病：金森マユ『ヤスキチ・ムラカミ 遠いレンズを通して』を中心に
Author(s)	永田, 靖
Citation	演劇学論叢. 2025, 24, p. 1-17
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/100614
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

場所の病

―金森マユ『ヤスキチ・ムラカミ 遠いレンズを通して』を中心に―

永田 靖

オーストラリアのシドニー在住の写真家金森マユ（一九六三）は、オーストラリアの日系移民また先住民の歴史や生活について、多くの仕事を行なって来た。それも写真作品に限るのではなく、映像、ラジオドラマ、演劇、パフォーマンスなど複数のジャンルにまたがって制作している。大阪大学では「大学における文化芸術推進事業」¹（文化庁）の補助金にて二〇二一年度から二〇二三年度にかけて、映像制作、写真展、そして演劇上演を行なった。ここでは、二〇二四年一月に大阪大学中之島芸術センターにて上演された『ヤスキチ・ムラカミ 遠いレンズを通して』を主として検討することで、これら一連の制作の概観を得るとともに、金森マユの作品世界のオリジナリティを明らかにしたい。それは同時に、日本の演劇がオーストラリアを含むアジア・パシフィックの国々への移住の歴史とどのように向き合ってきたのかを照射することにも繋がるだろう。以下、まず金森マユの仕事を大阪大学と関係した作品

を中心に概観し、次に『ヤスキチ・ムラカミ 遠いレンズを通して』に即してその特徴的な性質のいくつかについて検討を加えていく。

一 略歴と経緯

金森マユは、一九八一年にオーストラリアに移住し、大学卒業後、当初は報道写真家として働いていたが、徐々にオーストラリアの日系移民や先住民などについての仕事をするようになり、多数の作品を通してオーストラリアの多文化主義政策や日系移民の歴史に対して今日的な応答をしていると考えられる。

初期の作品でよく知られたものの一つは、二〇〇〇年にアデレード・フェスティバルにて公開された映像作品の *The Heart of Journey*² である。この作品は数百枚の写真のスライドショーの形式を取り、そこにナレーションとサウ

ンドトラックを重ねていく手法を取っている。これはオーストラリアの西部の町ブルームに住む日系アボリジナルの女性ルーシー・ダンのアイデンティティ探求の作品である。ここでは、成人したルーシーが、自分の父親が日本人であることを知り、その日本にいる父を金森とともに探す旅に出る。和歌山に暮らす父とその家族との邂逅を果たすルーシーの、いわば第二のアイデンティティを認識する様子が描かれる。と同時にこの作品はオーストラリアの側から見た日本再発見の過程とも見ることが出来る。最初は不安のあったルーシーが家族とのふれあいの中で、徐々に親しさを覚え、一人の女性の中でアボリジナルと日本が境目なく内的に繋がって行く様は、単に一人の人間の帰属意識の両義性を示すばかりではなく、オーストラリアと日本という境界の意味を再考させるものでもある。

この作品は大阪大学でのプログラムで制作公開されたものではないものの、このプログラムの中のレクチャーやワークショップの時に金森によって何度も言及され、また参照された。大阪大学のプログラムで、日本語版の最終編集を行ない、作品を完成させたのが、二〇二一年の『あなたは私を蝶と間違えた』である。

これは一九世紀末にオーストラリアに移住した日本人女性オキンについての裁判を扱う、ドキュメンタリー的な三

〇分ほどの映像作品である。オーストラリア西部の街マルコムで、日系移民の女性オキンが白人男性二名からレイプされ、警察がその二名を逮捕するという事件が起こる。白人男性側はオキンがセックスワーカーであり、お金を支払ったと主張して裁判となるが、結局二人は無罪となる。金森は、この事件と裁判について、オーストラリア国立博物館、またウーロンゴン大学、西オーストラリア大学、ナショナル・ポートレート・ギャラリーなどを調査し、ドキュメンタリー的な作品に仕上げた。

この作品は必ずしも裁判の結果に異議を唱えようとしていたのではないし、オキンの実像を探求するものでもない。オキンは一見すれば一九世紀後半以後に日本から東南アジアやオセアニアに渡航して労働に従事した「からゆきさん」を想起させる。しかしこの作品は、この時代の急激な近代化と対照的に貧困な農村の実情とを背景にして、この日本のアイデンティティの、いわば動揺期における女性の在り方を見つめ直す作品でもない。また金森は裁判記録や当時の記録をリサーチして、オキンの事件を調べていくプロセスを、主としてドキュメント映像を通して編集していくのだが、作品はこの裁判結果の是非について議論をするというものでもない。ここでは裁判の記録を時に再現、時に金森の映像美で綴りながら、カメラはいつしか日本

へ、そしてオキンの故郷へと向かう。作品はその旅の終わりの地、天草地方にある一つの寺に逢着し、カメラがゆっくりとその寺の石仏像に近づいていくと、映像はその仏像のアップで終わる。

つまり、作品はこの時代の日系移民の事件と裁判記録を追いながら、この時代の政治的な問題に関心があるのでもなく、また白人とアジア系移民のポストコロニアル的言説をなぞるのでもない。そうではなく、これらの問題を越えたところにある、前提となるような考え方についての、何か新しい演劇的な提案のように見える。それは何なのだろうか。Timothy Kazuo Stearnsは、その金森マユについての論文で、金森が描くものは「支配・非支配のヒエラルヒーからの脱却」であり、人間の多様性への解放であると説明している⁽³⁾。たしかに金森の作品はどの作品にも人間の多様性についての意識やその未来への眼差しに満ちている。しかし金森の作品を演劇研究の側から見れば、そこには劇的な独自性を見ることができるとは思われる。それはどのようなものだろうか、そしてそれはどのような劇的創意によって表されているのだろうか。ここでは、以下二〇二四年一月に大阪大学において上演された『ヤスキチ・ムラカミ 遠いレンズを通して』に即して、考察していく。

二 刺し傷

この作品『ヤスキチ・ミラカミ 遠いレンズを通して』は二〇一四年の作品である。金森はムラカミの生涯を丹念にリサーチし、その結果をこの劇にした。テキストは英語である。同年オーストラリアで初演⁽⁴⁾、日本では二〇二二年に早稲田大学で日本語リーディング公演⁽⁵⁾、二〇二四年に大阪大学で日本語による公演となる⁽⁶⁾。日本語への翻訳は早稲田大学の佐和田啓司教授が行なった。大阪大学の上演の演出は演出家山口浩章が行なった。

ヤスキチ・ムラカミ⁽⁷⁾（以下、本人を示す場合はムラカミ、劇中人物を示す場合は「ムラカミ」と表記。なお、ヤスキチ・ムラカミについての生涯と社会的背景については、金森マユ本人の詳細な論文があり、本論文ではそれらの経歴や歴史的事実については基本的にこの金森による論文に依る。書誌情報は脚注参照のこと。）は、一八九七年に和歌山県の田並から、オーストラリアの西部の町コサックに到着する。当時のコサックは真珠貝の採集が盛んで、日本から多くの出稼ぎ労働者が働いていた。その日本人を相手にした雑貨屋の西岡商店にムラカミは勤める。その後コサックの真珠採集業が低迷し始めると、西岡商店はより北部のブルームに移り、同時に輸入

業、タクシー業、銀行業、ホテル業、そして何より写真家など事業を拡大していく。ブルームに残る「ムラカミ・ロード」は、ムラカミがここで真珠の養殖の研究を始め、この地域にいかに関与したのかを物語る。真珠の養殖の研究は実現しなかったものの、潜水服の開発は成功し、多彩な才能を発揮した。一九三五年頃にブルームの真珠貝産業も低迷を始めると、西岡商店はさらに東のダーウィンに移転する。オーストラリアが第二次世界大戦に参戦するのは一九三九年、ムラカミの希望していたオーストラリアへの帰化申請は却下される。一九四一年に日本が開戦すると、在豪日本人は敵国人と見なされ、逮捕されて収容所に収監された。ムラカミも自宅の写真館で逮捕され、タツラの収容所に拘留となった。ムラカミは終戦を待たず、一九四四年に収容所内で亡くなり、現在遺骨はカウラの日本人墓地に収容されている。

金森はこの写真家ムラカミの生涯を劇にした。一見すれば、この劇はオーストラリアで亡くなった日系移民ムラカミの仕事を明らかにした上で、今一度演劇的埋葬を行なう、一種の供養の劇に見える。しかしこの劇の形式は複雑で、テキストは魅力に富み、ムラカミへの演劇的埋葬を主題とする以上のものに思われる。

この劇の顕著な特徴としてまず挙げるべきは、登場人物

として「金森マユ（以下「金森」と表記）」が設定されていることであろう。⁽⁸⁾ 劇は全一六場、英語台本は後述するように写真提示の詳細なト書きを含んでいる。ここで、登場人物「金森」はある時はナレーターとして、ある時は劇中人物として、劇の冒頭から最後まで登場し続ける。登場人物は「金森」の他には、「ムラカミ」、そしてその妻の「エキ」という三人の劇である。

「金森」は劇冒頭で、オーストラリアでの生活のために不本意ながら結婚式などの写真を撮り続けている自分を卑下している。本当は、報道写真家として戦争などより社会的な写真を撮りたいと思っていたのだ。そんな「金森」が、ある日墓地の写真を撮っていた時に、死者であるはずの「ムラカミ」が突如として現れる。ここから「金森」と「ムラカミ」のやりとりが始まる。「金森」は写真家ムラカミの過去と仕事に関心を持ち、そのリサーチを続ける。「ムラカミ」との対話を通して、ムラカミのオーストラリアでの仕事と生活が明らかになっていく。ムラカミの残した写真を探すうちに、その多くが故郷である和歌山県の田並の実家に残されていたことを知る。「金森」は田並に赴き、ムラカミの娘との邂逅を果たす。

形式上容易に読み取れるのは、作者金森マユの自伝的な内容を持つということだ。劇中の「金森」の行動はほとん



「ヤスキチ・ムラカミ 遠いレンズを通して」舞台写真。左「ムラカミ」役：坂口修一、右「金森」役：趙清香。演出：山口浩章。2024年1月、大阪大学中之島芸術センター。

ど金森マユがムラカミについてリサーチをする行為を描いている。しかしこの劇が完全に金森マユの自伝かといえど、むしろそうではない。この劇は、フィクションを織り交ぜる場面設定、劇的時間の構成的な編集、俳優のセリフに加えて、多数の写真と映像、そして録音された音声による文字通り多声的テキストである。したがって、劇を通して立ち現れるのは、金森マユの生涯のイメージというよりは、金森マユとの関わりをもった人物についての映像や声、またかれらについての金森マユ本人の記憶の断片などによる、様々にブリコラージュされた多層な層である。ではその多層性とはどのような特徴を持つのだろうか。

劇は「金森」に対する「ムラカミ」の教えを描いている。例えば、現代の写真の氾濫に苛立ちを見せる「金森」に対して、被写体の声をもじつと聞き、時間をかけて一枚の写真を撮る意味を「金森」に教える。「ムラカミ」は金森に語りかける。

ムラカミ シャッター速度をゆっくりにして、気がついたものを見つめるんだ。そうすると、さらに深いものが見えるかも知れない。ここではすべて石に納まつてるけど、その先に、魂の動きを捉えるかも知れない。どこにも行きやしないよ、お墓なんだから。こん

な朝には格好の被写体だ。美しく、柔らかな光：過ぎ去った日を抱えて、黙って、動かずに。見てごらん、ここに眠る人たちを。いや、彼らだけではない。忘れられた、忘れ去られた人々を。故郷からも、家族からも遠く離れて、ここにやって来て、生活をして、この国の歴史に、私たちの歴史に貢献した人達を。マユさん、彼らのために、じっと耳を澄ますんだ。息を吸い、目を凝らして、聞くんだ、彼らの声を。

「金森」は現代では、デジタルカメラやスマートフォンによって、写真は誰でも、いつでも、即座に、いくらでも撮れる状況であることに不満と憤りを抱いていたが、劇中の「ムラカミ」とのこのようなやりとりの中で、被写体になり添って、その声を聞き、丁寧に時間をかけて撮影することの意味を学んで行く。つまり劇は「金森」の成長を描いている点で、一種の「教養小説」ならぬ、「教養演劇」であるかのように見える。しかしもちろん、この劇は「金森」の成長を描くのが主題ではない。

写真家ムラカミは多くの写真を撮った。住んでいたブルームやダーウィンの町、またそこに暮らす人々を写真に残した。金森マユは、これらムラカミが撮影した写真を劇中で用いることを戯曲中で指示している。それらの写真

は、ムラカミ本人の肖像写真はもとより、最初の妻エキ、二度目の妻シゲノやその子供たち、当時の白人の集まり、日系人たち、先住民、また当時のブルームやダーウィンの町、また戦中に収監されたタツラ収容所などをおさめた写真多数にわたる。また劇中の「金森」は、「ムラカミ」とのやりとりの中で、これら写真についてその都度コメントをし、説明を施し、当時の日系移民の姿を浮き彫りにしていく。例えば、ムラカミがブルームで撮影した初期の肖像写真が六枚掲示される時に、「金森」の台詞で以下のように語る。

金森 ブルームの西岡写真館で撮られた、村上安吉の初期の写真。これは私が見つけた、彼の初期の写真だ。一九〇〇年代初めにオーストラリアに住んでいたこの日本人たちのポートレートは、この人たちが、かつてここに住んでいたという証拠。オーストラリアにいた、日本人たちの声なき声。この人たちの声を、私は聞き続ける。ここに住んでいた、忘れ去られたたくさんの日本人の声。忘れ去られたのは、ここで働くために、この地をすみかとするためにやって来た人たちの記憶を、戦争という暴力が、なぎ払ってしまったから。

「金森」は劇中しばしば語りによって同時代の社会的文
化的背景を伝えている。ロラン・バルトの言い方^①に倣うと
すれば、ストウディウムとして読める日系移民の社会的な
問題に加えて、「プンクトウム」の数々を映し出し、文字
通り見るものを感情的な衝撃として「突き刺してくる」。
例えば劇中で掲示される写真の一つに、ムラカミの二番目
の妻シゲノの写真があるが、「金森」はここでシゲノが妊
娠していることを突き止め、ムラカミに対して先妻エキと
後妻シゲノとの関係を追求する。また、ムラカミが撮った
娘マスコの写真が背景に映されると、それがとある単行本
の表紙写真に無許可で使われていたことを劇中で「金森」
が指摘し、そこにムラカミの名前すらないことに怒りを爆
発させる。この「プンクトウム（刺し傷）」は「金森」の
のではなく、金森マユ本人が受けた刺し傷に他ならないだ
ろう。つまり一種の社会文化的な理解の層であるストウ
ディウムと、予測不可能で個人的な情動に訴えかける層の
プンクトウムとが重ねられている。もちろんこの両者は、理
論上は写真一般に見いだすことができるものであるが、こ
こでは劇そのものにこの種が多層性を見て取ることができ
る。それは自伝的な特質を備えた劇だからである。

ポストモダンの批評家Louis Renzaは、自伝のもつ独自
の性質について、様々な言説に影響される複雑な行為であ

ることと示しながら、ここでは自伝的事実ではなく、自伝
的事実と創作とが結びつくという点を強調している。「自
伝作者は、自分の人生の自伝的意識を失うことなく、自分
の「人生」を夢として語ることはできない。つまり、書く
行為そのものが意図的なものとして明示されるために、夢
物語を通じて自己を消し去ることはできないのである。さ
らには、書くことによって自分の人生を完全に意味づける
ことはできないと知りつつ、書くことになる。書くことに
没頭してしまうと、その行為は「他者」の意識に譲り渡す
ことになるからである。」^②

ここでは、自伝を書くという行為はそこに書き手の意識
が完全にはなくなりはないことを、自伝の特徴として示
している。つまりそこでは事実とフィクションという二項
対立ではなく、独特な自己参照的表現になるのだとしてい
る。この視点は、金森マユの劇が持つ多層的な構造がもた
らすものと共鳴している。「金森」はそれがあたかも金森
マユの若き日の不満と苦悩であるかのように自らを劇的に
動機づけて、舞台上で金森マユであるかのように振る舞い
ながら、ムラカミの生涯の社会文化的な文脈に関わる「金
森」と同時に「刺し傷」（プンクトウム）を覚えた金森マユと
しての「金森」という、二つの形象の重なり合いを通して、
金森マユ本人を参照する独自の表現形態となっている。

三 「ムラカミ」とは誰か？

では、その効果はどのようなものだろうか。それを明らかにするには、タイトル・ロールの「ヤスキチ・ムラカミ」の形象も検討すべきであろう。「ヤスキチ・ムラカミ」とは誰か。劇中では「金森」が墓地の写真を撮っている時に、突如として現れる人物である。それは、金森マユが長年リサーチをした対象か、戦前オーストラリアで活躍をした写真家か、はたまた歴史上の人物なのだろうか。そもそも「ムラカミ」は生きた人物なのだろうか、あるいは死者なのだろうか。つまり「ムラカミ」は劇的にはどのような人物なのだろうか。それをより明確にするためには、金森が二〇〇七年から関わったパフォーマンス『*In Repose*』⁽¹³⁾を想起してみることが有効だと思われる。

*In Repose*は、二〇〇七年から二〇一〇年までの間にブルーム、ダーウィン、木曜島等に存在する、主として第二次大戦前の日本民間人が埋葬されている墓地で行なわれた供養と鎮魂のパフォーマンスである。箏の小田村さつき、ダンスの浅野和歌子、サウンドのヴィック・マキュアン、アーチストの岩井成昭らとともに、オーストラリア国内十三箇所の日本人墓地でこのパフォーマンスが行なわれ

た。金森は写真や映像などヴィジュアル・アートを担当した。ここでは、現代箏曲に合わせてコンテンツラリー・ダンスが踊られ、また焼香や水かけなどの宗教的な儀式が行なわれた。場合によっては先住民族とのコラボレーションも行なわれたという。オーストラリアの日本人墓地では無縁仏が供養もされずに数多く残り、それらへの鎮魂の式を行なうことでその土地に安住させることを目指したという。しかし、そこではオーストラリアで家族をもつて暮らした人々が多くあるため、死と埋葬についての観念は先住民と日本人とは異なっていると、先に引用したTimothy Kazuo Stearnsは、金森の言葉を引きながら説明している。「ヤウル族の長老パット・ドッドソンとこの考えについて話した時、金森はヤウルの人々は死んだら魂は国に帰ると信じているので、ドッドソンは日本人の魂はすでに日本に帰っていると考えていた。しかし金森は、オーストラリアで生活し、家族を築いた人々もいたので、魂はオーストラリアに残っている可能性があると指摘した。このような死に対するさまざまな観念は、誰がどの国に属するのかということをめぐる重要な両義性を明らかにしている。*In Repose*は、この問いに明確な答えを提示するのではなく、帰属に関する単純化された理解を複雑にする、オープンエンドな緊張感を提示している」⁽¹⁴⁾。

ここで金森の作品の属性について重要な示唆を読みとることが出来る。このパフォーマン스는オーストラリアにおける日本人の歴史に光を当て、敬意を払うものであったのは明らかだが、同時に日系移民の帰属についての複雑さへと思索を誘うものだったことが理解できる。つまり、そこでは日本人墓地に眠る人々はどこに帰属するのかという問いに対する答えを求めるのではなく、普通は暗黙のうちに前提とされる日本への帰属意識を宙ぶりにするものであったと考えることができる。

「ムラカミ」の劇中での登場の仕方だけを見れば、これは夢幻能の形式に似ている。夢幻能では現実の世界に霊的な人物が現れて、實在の人物に自らの過去を語り、自らの魂の救済を求めていく、独自の形式である。この作品の場合、劇のプロットからすれば、夢幻能に見える。¹⁵「ムラカミ」は現実世界に登場する霊的な人物の「シテ」、「金森」は實在する「ワキ」と見て、劇的なシテとして登場した「ムラカミ」は、ワキたる「金森」と対話し、「金森」に写真の真実を伝え、死後の世界に帰って行くように見える。ではこれは一種の夢幻能として見るべきものだろうか。むしろそうではない。夢幻能のシテは、しばしばその死後においても、現実界に残した遺恨や後悔ゆえに成仏できず、いわば境界を彷徨っていることが多い。そのシテが現実の

人間であるワキに導かれて、ことの次第を述べ、一曲を舞終えることで、シテの遺恨や後悔は晴らされて、無事にシテは成仏することが多いが、ここでは「ムラカミ」は何も遺恨は持たず後悔もなく、死と生の境界を彷徨っているでもない。

この *In Repose* について、もつとも初期の研究を発表した Jacqueline Lo は、デリダの「憑在論」を導入して、「幽霊は、存在も不在も、死んでも生きていない姿として、我々の知識秩序には理解できないものの象徴となる。しかし我々は倫理的にそれを歓迎すべきであり、その差異を保存しなければならぬのである。このような憑在論による脱構築への倫理的な転換は、トラウマ研究やポストコロニアル研究とも共鳴しており、それぞれ独立して、歴史への認識を現在にもたすため¹⁶」であるという。

つまり、ここで言う「幽霊」は単に死者でも迷信的な存在でもなく、社会的な含みを持つ者であり、その「幽霊」は失われたものを可視化する、歴史の中に埋もれているものを現在に引き戻す形式なのだと考えられる。ローも引用している、Every Gordon も著作の中で述べている。「幽霊は単なる死者や行方不明者ではなく、社会的な人物であり、それを調査することは、歴史と主観性が社会生活を形成する濃密な現場へと導いてくれる。幽霊や幻影は、失わ

れたもの、かろうじて見えるもの、私たちのよく訓練されたはずの目にはないように見えるものが、私たちにそれ自身を知らしめる、あるいは明らかにする、ひとつの形式である。幽霊の方法は祟りであり、祟りとは、何が起こったか、何が起こっているかを知るための非常に特殊な方法である。幽霊に取り憑かれるということは、私たちを感情的に、時には私たちの意志に反して、そしていつも少し魔法のように、私たちが経験するようになる現実の感覚の構造へと引き込む^{①7}。」

金森の劇に登場する「ムラカミ」は、単なる歴史上の人物や写真家ではなく、社会的な記憶やトラウマを現代に再現する媒介である。おそらくこの意味での「幽霊」なのである。夢幻能のようにシテの霊を鎮めるのではない。歴史や個人の意識が形成する社会生活の中で見失われたものを、可視化する存在、*In Repose*の指し示すものを踏まえるとすれば、「ムラカミ」こそはオーストラリア日系移民の帰属意識の流動性を喚起する存在なのだと読むことができる。

四 場所の病

この点でいえば、現実世界と劇的世界との境界で彷徨っ

ているのは、シテたるムラカミではなく、金森マユとの二重性を形象している「金森」の方である。前述したように「金森」は写真の現代的なあり方に憤り、自分の写真というものが見出せないばかりではない。そんな「金森」は劇中でムラカミの生涯をリサーチしている。そこでは多くの、彼女にとって不可解なことや、不明なことに遭遇するのだが、「金森」は「ムラカミ」と対話することで、進むべき道を理解し、出会いと解決を得ていく。この劇を通して、何かを見いだし、救われるのは「ムラカミ」ではなく、「金森」である。では「金森」は何によって救われるのだろうか？

この劇の顕著な特徴は、述べて来たように数多くの写真がテキストとして用いられているということである。多くはムラカミが撮った写真であるが、時に金森マユ本人がとった写真が用いられる。もともと際立つ場面は、エンディングの場面であろう。

ムラカミ本人はタツラの収容所で、一九四四年六月に心筋炎のために終戦を待たずに死亡する。収容所内で結婚した次女ヤスコ・パールは帰国し、和歌山で暮らしていた。金森マユはその次女ヤスコが和歌山の田並に暮らしていることを突き止め、その実家で実際にヤスコ本人との邂逅を果たす。劇中でも「金森」は和歌山の田並に赴き、現実と



田並での家族写真。1925年。ムラカミが帰郷したのはこの1回だけだった。
左から3人目：妻シゲ、右：ヤスキチ・ムラカミ。(©. 村上ファミリー・アーカイブ)

同様に次女ヤスコ・パール（映像と写真）との出会いを果たす。ここではヤスコ本人の録音された声の再生とともに、ムラカミの写真も映写されて、この劇で写真がいかに機能しているのかを示す場面となっている。金森マユの撮影した田並の駅舎、田並港の風景、曾孫のるるかさん、そして次女ヤスコの写真に加えて、ムラカミが当時撮影したブルームやダーウィンでの家族の写真が舞台上に示されている。エンディングでは馬車に乗る妻シゲノと長女マスコの写真が示される。劇では、「金森」がこの馬車の写る写真を見つめ、被写体であるシゲノとマスコがカメラを、つまり撮影者ムラカミを見据えていることに、またしても「刺し傷」を負う場面で幕となる。

つまり、ムラカミは故郷には帰ろうとはしなかったが、田並の実家には、自分の写真の多くが残されていたのである。金森マユはムラカミの生涯をリサーチしながら、オーストラリアに残っているムラカミの写真の少なさを不審に思っていたという。ダーウィンの写真館で多くの写真を撮ったはずだが、オーストラリアに残る写真は少なかったという。しかしムラカミの写真はふると田並にあり、金森マユはここで発見し、それらの写真をこの世に出したのである。

つまり劇は「金森」を日本に帰還させていると同時に、

ムラカミの写真もまた日本に帰還したことを知らしめて終わる。先に記した金森マユの他の作品『The Heart of Journey』でも、また映像作品『あなたは私を蝶と間違えた』でも、主人公は故郷に帰還する。前者ではルーシーが身体的にも帰還するが、後者ではカメラと金森の声が象徴的な帰還を演じている。

モダン・ドラマを振り返ると、そのドラマツルギーの軸に「帰郷」というモチーフがあることは良く知られている。主人公が故郷に帰還することで、平安だった故郷に波風が立ち、波乱と葛藤が生まれ、劇を劇たらしめていく。イブセン『野鴨』も帰郷する富豪の息子が暴く必要のない過去を暴くことで劇に悲劇をもたらす。チエーホフ『桜の園』もパリから帰郷した貴族夫人の生活感のない振る舞いから一族が離散の憂き目を見る。ピンター『帰郷』も文字通り、故郷に帰還した息子夫婦が実家の親兄弟との新しい関係を築くことで日常が破壊されていく不条理な様相が劇を成立させていく。

演劇学者ウナ・チャウドリは「ジオ・パソロジー（地理の病理学¹⁸）」という言葉で、場所に引きつけられている病をモダンドラマの中に読み解いている。チャウドリによれば、ジオ・パソロジーとは、登場人物が特定の地理や場所に縛られ、それが悲劇の要因となる現象を指す。イブセ

ン、チエーホフからピンター、シェパードまで、登場人物たちは土地や場所への執着を持ち、それが登場人物の心理や行動に影響を与え、悲劇をもたらすという。ここでは金森の劇の登場人物もまたジオ・パソロジーを病んでいると読むことができる。実際には、ムラカミは一九三五年にブルームからダーウインに移り、写真館を始めるが、同年に和歌山の田並にいる家族を呼び寄せている¹⁹。事実、長女マスコ・キャサリンと次男十吉・リチャードがダーウインに戻っている。先述したようにムラカミはオーストラリアへの帰化の申請をしていたが一九三九年に却下される。しかし一九四〇年には、再び妻シゲノ・テレサが息子の安之助・フランシスとヤスコ・パールを連れてダーウインに帰っている。その後は開戦、民間人収容、そしてムラカミは死を迎える。この間、ムラカミは一九二五年に一度だけ田並に戻ったことがあるが、それはなくなった家を買戻すためだったという²⁰。その後ムラカミは一度も帰国することとはなかった。実際、彼がジオ・パソロジーを病んでいたかどうかはここでは問題ではない。ここで留意すべきはドラマツルギーとしての「ジオ・パソロジー」を金森の劇で読み取ることができるということである。

金森の劇では、「ムラカミ」は単なる望郷の感情ではなく、田並とオーストラリアとの間で引き裂かれた存在とし

て描かれている。「金森」が和歌山の田並でムラカミの写真も多く発見したことは、ムラカミのアイデンティティが二重性を持ち、オーストラリアにのみ固定化されないものとして表されている。金森の劇作品におけるムラカミの故郷への帰還（正確にはムラカミの写真の帰還）は、地理的な帰還ではなく、象徴的な帰還として解釈される。劇中では、ムラカミの写真が故郷田並と移住先オーストラリアの間を橋渡ししており、ここでは、その行き来そのものが劇中のムラカミのジオ・パソロジーからの解放を意味していると読むことができる。

ただ、チャウドリが挙げている作品と金森の劇との違いは明らかである。モダン・ドラマの多くは、登場人物が帰還することで劇が始まるが、金森の劇では先述したように帰還することで劇に決着を付けているのである。*The Heart of Journey*は和歌山県の実家に、『あなたは私を蝶と間違えた』も長崎県天草の仏像の姿で物語は終わる。『ヤスキチ・ムラカミ 遠いレンズを通して』もまた、象徴としての写真が故郷の田並に帰還することで劇を終える。

金森マユの劇において、写真は単なる視覚的な装置ではなく、物語を進行させる重要な媒介として機能している。写真は過去と現在、記憶と現実とを結びつける媒介として、観客に感情的な深みを与えるメディアだろう。この劇

においても写真が持つこの属性が効果的に機能している。ここでは、写真は観客にとって過去と現在、故郷と移住先を同時に感じさせるメディアである。「金森」の、ムラカミの娘ヤスコとの再会の場面で、ヤスコがムラカミの写真について語るその感動的な場面は、単なる回想ではなく、写真が移住者ムラカミやヤスコ本人の記憶やアイデンティティを具体化し、共有可能なものにする力を持つことを示している。ここで、この写真がもたらしているのは、地理的な境界を越え、定住と移住という二項対立的な枠組みを超えた、新しい繋がりであろう。金森の劇作品は、写真が単なる視覚的記録ではなく、登場人物と現実とを結びつける象徴的な媒介として機能していることを示している。

このようにして見れば、結局のところ、金森マユは、これらオーストラリアへの日系移民の姿を描きながら、「移住」の在り方ではなく、実は「定住」の在り方に疑問符を投げかけていたということがわかる。ここで、金森がこの劇の上演に先立つ二〇二〇年に、「金森マユ写真展」を大阪大学博物館で開催していることを思い起こすことは有益だろう。そのテーマは、写真展のタイトルが直裁に示すように「定住とはなにか」だった。

言い換えれば、金森マユは「移民」の劇ではなく、「定住」の劇を書いたのである。人間が暮らす形式としての



田並にて。ヤスコ・パールさん。2013年。(撮影：金森マユ)

「定住」はしばしば社会の暗黙の前提であり、多くの場合定住する側が移住する側に制約を課す。移民研究の伊豫谷登士翁は現代の移民研究の課題として書いている。「近代国民国家は、移動の自由を掲げながらも、人々を国民として掌握しようと試みてきた。移動を境界内の一定の範囲に限定し、国民は国籍（ナショナルティ）という名において一定の領土と呼ばれる領域の中に「保護」され、住所を与えられて管理される。個人は、基本的には家族を単位として固定され、いずれかの土地に結びつけられてきたのである。」²²移住をするには、入国に際して入国管理の法律に従い、入国後の人権、居住、労働などさまざまな制約を受けることになるだろう。これは、近代国家の維持のためには国民を「定住」させる必要があったからだとい豫谷は論じている。おそらく金森のこの劇は、「定住」こそが病理を生むのだということを含意しており、同時にその定住の病理からの、一種の治癒の形式を提案していると考えられる。その治癒の形式とは、この作品においては、故郷と移住先との、またふたつの国境を跨ぐ、その写真の往来そのものである。

五 むすびに代えて

最後にこの作品の「移住」について考えておきたい。この作品はもともと英語で書かれ、オーストラリアで上演された。二〇一四年二月にシドニー、八月ダーウィン、九月ブルーム、アデレード、二〇一五年一月シドニー、二〇一六年三月シドニーと、七回の公演機会があった。これらは英語上演であり、ムラカミのゆかりの街ダーウィンやブルームでの上演も果たしている。これに加えて、二〇二二年六月に東京の早稲田大学にて日本語によるリーディング公演、そして今回の二〇二四年一月の大阪大学にての日本語公演となった。

英語で書かれた主として英語圏の観客を対象にした上演と、日本語に翻訳し、大阪で上演された上演とはどのような違いがあるのだろうか。当初英語による上演がオーストラリアで行なわれた際には、オーストラリアの多文化主義の文脈のなかで意味を持つものになるだろう。この劇は、二〇世紀初頭のアジアからの移民、太平洋戦争、そして現代のオーストラリアの日系移民との交流や多文化主義政策の具体的歴史と結びついている。しかしその歴史との結びつき方を解明することは、必ずしも金森が求めていたもの

ではないだろう。オーストラリアでの上演の批評を書いた Sone Yui⁽²³⁾ は、この作品が金森マユの意図とは異なり、肯定的に描かれたアジア的他者の表象として消費されつつ、オーストラリアの多文化主義演劇という枠内での「寛容さ」を示されることで、主流の物語からは「疎外」されてしまったと述べている。ここでは、オーストラリアでの上演が従来 of 枠組みの中で受容され、オーストラリア全体の物語として受け取られることはなかったという。

他方、日本での上演は異なるものであった。この劇は直接的には戦前にアジア地域への出稼ぎ労働者や移民などの日本近代史の断面を描く劇として理解されるものであった。六〇年代以降の新劇が描いたアジアへの移民の劇の一つとして、ムラカミはその成功者の一人の姿を見せるものとなった。併設されて開催された写真展「ムラカミヤスキチの世界」もまたムラカミとその時代の移民社会をよりよく理解されることとなった。ただ大阪では日本の側からこの劇を見ることとなり、ムラカミという日本人の、オーストラリアでの成功と挫折を、また金森という日本人のオーストラリアでの成長物語として理解された。何よりも劇は、日系移民の「帰郷」の物語として際立った。上演にムラカミのご親族の方々が観劇に來られ、上演後に観客に向かってスピーチするなど感動的な瞬間もあった。つまり日

本から見るとこの劇は、日系移民の、異国での生活と歴史の、いわば異文化理解のあり方を示す劇となった。つまり日本人がオーストラリアで自己認識のあり方や、オーストラリアでの経験のあり方を、日本人のアイデンティティとどう結びつけるかが焦点となった。しかし、それは金森が描こうとしたことの全てではなかったと思われるのである。

注

- (1) 「徴しの上を鳥が飛ぶ―文学研究科におけるアート人材育成プログラム」(二〇一九―二〇二一)、「中之島に鵜を放つ―大学博物館と共創するアート人材育成プログラム」(二〇二二―二〇二四)のプログラムにて、講師として招へいし、映像制作、写真展、演劇上演などを社会人プログラムの一環として開催、公開してきた。
- (2) The Heart of Journey <https://www.youtube.com/watch?v=htbwvPP0V5I>
- (3) "Nikkei Australian identity and the work of Mayu Kanamori," Japan in Australia culture, context and connections, Routledge, 2020, p.135 & p.143
- (4) *Yasukichi Murakami: Through a distant Lens*, 19 & 20 August, 2014, Darwin Festival. Written by Kanamori Mayu, Directed by Malcolm Blaylock, Performed by Arisa Yura & Kuni Hashimoto. Ref:[https://www.darwinfestival.org.au/show/yasukichi-murakami/more-info](https://web.archive.org/web/20150316231539/http://www.darwinfestival.org.au/show/yasukichi-murakami/more-info)
- (5) 『ヤスキチ・ムラカミリーディング上演 Yasukichi Murakami-Through A Distant Lens』二〇二二年六月二十四&二十五日、早稲田大学小野記念講堂、脚本・金森マユ、翻訳・佐和田敬司、演出・菅田華絵、出演・由良亜梨沙、橋本邦彦
- (6) 『ヤスキチ・ムラカミ 遠いレンズを通して』二〇二三年一月十九日―二十一日、大阪大学中之島芸術センター、脚本・金森マユ、翻訳・佐和田敬司、演出・山口浩章、出演・趙清香、坂口修一、杉江美生
- (7) 金森マユ「村上安吉が生きた時代―戦前・戦中期の称号的記憶をひも解く」長友淳編『オーストラリアの日本人 過去そして現在』法律文化社、二〇一六、pp.50-67
- (8) 論文中の作品からの引用はすべて、金森マユ作、佐和田敬司翻訳『ムラカミヤスキチ 遠いレンズを通して』日本語上演台本による。
- (9) 日本語上演台本、同書、pp.7-8
- (10) 日本語上演台本、同書、p.3
- (11) ロラン・バルト『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、一九八五では、「ストゥディウム」とは写真の伝える文化的・社会的な要素のことで、理性的に解釈され共有される事柄であるのに対し、「フンクトウム」とは偶然に喚起される記憶や予期せぬ感情を刺激する要素のことを意味し、両者の観点で写真が見る者に与える多様な性質を論じている。
- (12) Louis Renza, "The Veto of the Imagination: A Theory of

- Autobiography", James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton UP, 1980, pp.294-295
- (13) *In Repose*. 初演は二〇〇七年五月七日。ナショナル・トラスト・クイーンズランド年次遺産週間フェスティバルにて上演。小田村さき(筆)、浅野和歌子(ダンス、振付、インスタレーション)、岩井成昭(インスタレーション、ビデオ・アート)、Mark Isaacs(音楽構成)、Vic McEwan(サウンド・スケープ)、Rosaland Page(音楽構成)、Michael Whitchker(音楽構成)、金森マユ(写真、ビデオ・アート)。
- (14) Timothy Kazuo Stearns, *Ibid.*, p.138
- (15) 大阪での上演では演出家山口浩章はこの場面はおそらく夢幻能の形式を想定しており、下手から神秘的な音楽とともに「ムラカミ」を登場させた。
- (16) Jacqueline LO, "Dancing for the Dead", Erika Fischer-Lichte and others (eds), *The Politics of Intervening Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*, Routledge, 2014, p.119. チャクリン・ローは、二〇二二年 I F T R 国際演劇学会大阪大会(大阪大学)にて基調講演に招待され、本論文の内容について講演した。
- (17) Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, 1997, p.8
- (18) Una Chaudhuri, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*, Michigan UP, 1997, p.55
- (19) 「ヤスキチ・ムラカミ年表」「ヤスキチ・ムラカミの世界展」オー
- ストラリアに生きた写真家・実業家・発明家』二〇二三年十二月十二日〜二〇二四年十月二十一日大阪大学中之島芸術センター、資料
- (20) 日本語上演台本、p.33
- (21) この写真展では、金森がオーストラリアで撮影した作品26作品とともに、映像作品『あなたは私を蝶と間違えた』が上映された。「金森マユ写真展『定住とはなんだろう…オーストラリア』プログラム、大阪大学総合学術博物館、二〇二二年二月二十二日―三月十五日／写真展については以下参照。『徹しの上を鳥が飛ぶ』永田靖・山崎達哉編、大阪大学総合学術博物館叢書、二〇二三年、pp.41-44
- (22) 伊豫谷登士翁「移動から場所をとらえる」伊豫谷編『移動から場所を問う』有信堂、二〇一一年、p.6
- (23) Yui Sone, "Tolerance and History: Theatre of the Australia-Japan Relationship" *Contemporary Theatre Review*, Vol.26, pp.450-456, 2016