

2016 (平成 28) 年度

東京藝術大学大学院映像研究科

博士論文

移動の記憶：マイグレーションの表象可能性について

玄 宇民



2016 (平成 28) 年度  
東京芸術大学大学院映像研究科  
博士学位論文

移動の記憶：マイグレーションの表象可能性について  
Memory of Migration : Possibility of Creating Migrant Images

東京芸術大学大学院映像研究科博士後期課程映像メディア学専攻 玄 宇民

主査: 東京芸術大学大学院映像研究科 教授 桂英史  
副査: 東京芸術大学大学院映像研究科 教授 桐山孝司  
副査: 東京芸術大学大学院映像研究科 教授 高山明  
副査: 東京芸術大学大学院映像研究科 教授 諏訪敦彦  
副査: 東京大学文学部 教授 沼野充義  
副査: 情報科学芸術大学院大学 教授 松井茂



Doctoral Dissertation, Submitted to the department of Film and New Media,  
and the committee on graduate studies of Tokyo University of the Arts,  
Yokohama in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of  
Philosophy

**Memory of Migration : Possibility of Creating Migrant Images**

**Woomin Hyun**

A Candidate for Doctor of Philosophy

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts (2011 -  
2016)

Approved by:

**Eishi Katsura**

Principal Adviser / Professor

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

**Takashi Kiriyama**

Adviser / Professor

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

**Akira Takayama**

Adviser / Professor

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

**Nobuhiro Suwa**

Adviser / Professor

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

**Mitsuyoshi Numano**

Adviser / Professor

Department of Literature, The University of Tokyo

**Shigeru Matsui**

Adviser / Professor

Institute of Advanced Media Arts and Sciences







## Abstract

The aim of this survey is to examine the possibility of creating images about people who migrated. Human migration has been discussed with ideas such as “diaspora” or “immigrants”. However, those ideas are not definitive as nation was once called “Imagined Communities”. In this survey, “migration” is a keyword to focus on the process and instability of people’s physical and psychological move.

To deal with this issue, I’d discuss through my past film works shot in Japan and Korea. By examining the ideas and experience from creating works about “migration”, I’d like to consider about the possibility of creating moving images about ongoing and past migration.

## 要旨

本論の目的は人々の「移動」のありようを映像で表現する可能性を検討することである。19～20世紀における人類の移動は「移民」や「ディアスポラ」といった用語で論じられてきたが、国民国家が「想像の共同体」とよばれたように移民やディアスポラといった語が指し示すものも決して自明で静的なものではない。本論ではより動的な移動とその過程に焦点をあてるべく、「マイグレーション」をキーワードとする。

具体的には韓国と日本を舞台とした筆者のこれまでの作品制作から得た問題意識とそれに関連する参照作品を通して、かつてあった、あるいは現在進行形のマイグレーションを表現する為にどのような試みが可能なのか、「移動の記憶」およびその空間を表現するメディアとしての映像の可能性を検討する。

## 【目次】

### イントロダクション 1

本論の目的 1

本論の構成 1

### 第1章 研究の動機および背景

1-1 筆者の出自 2

1-2 「在日」の指すもの 3

1-3 「特別永住者」という存在 4

### 第2章 主題としてのマイグレーション 7

2-1 本論におけるマイグレーションの定義と意図 7

2-2 アジアの実例：台湾 8

2-3 なぜマイグレーションか 11

### 第3章 レファレンス：移動をめぐる映像 14

3-1 エキゾチックな被写体 14

3-2 ロードムービー：ルート設計 16

### 第4章 作品概要 19

4-1 to-la-ga 19

4-2 NO PLACE LIKE HOMELAND 21

4-3 アメリカへの旅（未完） 23

4-4 OHAMANA 24

4-5 未完の旅路への旅 27

### 制作における試みと発展 30

### 第5章 被写体 30

5-1 出演者の選定 30

5-2 インタビュー 32

5-3 インタビューという稽古／プラクティス 33

5-4 被写体を裏切ること 35

5-5 裏切り、戯れ：ロバート・クレイマー、諏訪敦彦の場合 37

5-5-1 ロバート・クレイマー『マイルストーンズ』 37

5-5-2 諏訪敦彦『H Story』	39
第6章 話法の実験	40
6-1 モノログ・ダイアログ	40
6-2 テキスト	43
6-3 訛り	45
6-3-1 発話における訛り	45
6-3-2 映像における訛りの表象	49
第7章 映像のレイヤー	51
7-1 撮影空間	51
7-2 身振りと言葉のイメージ	54
7-3 撮影現場のエコロジー	56
第8章 マイグレーションの映像表現	58
8-1 マイグレーションの空間	58
8-2 マイグレーションの自由	60
第9章 結論	62
9-1 映像による歴史=物語	62
9-2 居場所を問い直す	63
9-3 結びに	65
謝辞	66
参考文献	67
図版	70
付録	
『OHAMANA』(2014) 脚本	78
『未完の旅路への旅』(2016) 脚本	132

## イントロダクション

### 本論の目的

本論は博士課程在籍中に制作した映像作品『OHAMANA』（2015）および『未完の旅路への旅』（2016）制作を通して得た問題意識を中心に、今日において「マイグレーション」を映像で表現する可能性を検討するものである。博士課程在籍中に制作した作品は上記2作品であるが、修士課程在籍時の2010年から現在に至るまで一貫したテーマを扱っているため、本論では2010年～2016年の間にどのような問題意識のもと作品制作を試み、その結果がどうであったかを検討する。

いずれの作品においても主題として扱ってきたのは20世紀に韓国から国外へと渡っていった移民やその子孫をめぐるマイグレーションの有り様である。移民や人々の移動をめぐっては文学、社会学、文化人類学など多岐にわたって研究がなされているが、そこで用いられる「移民」や「ディアスポラ」といった語では拾いきれないものが確実にあり、それを表現することに芸術の役割があるはずだという仮定から制作を続けている。その中でも筆者が映像を表現手段として選択しているのは物理的・地理的な移動と時間軸の移動の交差を表現する為に映像が最適なメディアだと捉えているからである。本論はマイグレーションとその背景にある空間、時間の移動を筆者がどう捉え、映像作品に昇華することを試みてきたかというプロセスを追うことで人間の移動、マイグレーションの知覚や理解に関して新たな視座を獲得することを目指すものである。

### 本論の構成

第1章では前提となる研究・制作の動機および背景を述べる。韓国を舞台に作品制作を始めたきっかけ、および日韓のマイグレーションの背景となる現代史についても簡略的に触れる。

第2章では主題となる「マイグレーション」の本論における定義及びマイグレーションという語が用いられている実例を紹介する。

第3章では制作に際し参照した作品を取り上げ、映像作品において移動がどのように扱われ、どのような問題意識がこれまで取り上げられてきたかについて触れる。

第4章では2010年以降筆者が制作した作品の概要を示す。

第5章以降では「制作における試みと発展」として筆者自身の作品制作の過程を時系列

で振り返り、現在まで作品制作に際しどのような試みを行い、発展させてきたかをいくつかの視点から検討する。

まず第5章「被写体」では被写体選択のプロセス及びインタビューという手法について検討する。

第6章「話法の実験」では作品の枠組みとなる話法においてどのような実験を行ってきたかを振り返る。

第7章「映像のレイヤー」ではそうした話法の実験によりどのような映像を獲得しようとしてきたかを検討する。

第8章「マイグレーションの映像表現」では改めてマイグレーションの意味、およびそれを主題とすることにより明らかにしようとしている時間や記憶の様相に触れ、それを映像作品として提示することの意味を示し、現時点における筆者のアーティスト・ステートメントとする。

## 第1章 研究の動機および背景

### 1-1 筆者の出自

筆者はこれまでに在日韓国・朝鮮人<sup>1</sup>であるという自身の出自を背景として、主に韓国を舞台に映像作品を制作してきた。家系としては父方の祖父母が日本に渡ってきた第1世代であり、父親は日本生まれの在日韓国人2世である。母親は韓国で生まれ育ち、結婚の後日本に渡ってきた韓国人であるため、筆者は2.5世、もしくは3世の在日韓国人であるといえる。両親ともに韓国籍であるため、筆者も出生時より現在まで韓国籍である。

韓国との関わりを簡単に触れると、当時父親の勤務先がソウルであったため日本で生まれて間もなく韓国に移住、3年間生活したのち再び日本に戻り、それ以降日本に住み続けている。物心がついてから家庭内で話されてきた言語は基本的に全て日本語であり、幼稚園から大学まで日本の学校に通い、韓国人としての民族教育といったものも家庭内外でほとんど経験していない<sup>2</sup>。

---

<sup>1</sup>「在日韓国・朝鮮人」の中にはのちに述べる特別永住者や、それ以外の在留資格を持つもの、日本国籍への帰化者などが含まれる。「朝鮮」や「韓国」の指し示すものも広義に渡るため、本論では特別に断りのない場合これ以降朝鮮半島にルーツをもち日本に住む者を指す語として便宜上「在日韓国人」を用いる。

<sup>2</sup> 学校での民族教育の有無は在日韓国人のアイデンティティ形成に大きな影響を与える。日本では朝鮮民主主義共和国系の「朝鮮学校」と大韓民国系の「韓国学校」があるが、在日韓国・朝鮮人の歴史および表象とより密接に結びついてきたのは朝鮮学校である。韓国学校は設立当初大韓民国政府が積極的に支援を

民族的アイデンティティを意識する要素があったとすれば、日本風の通名をもたず韓国名のまま「玄宇民」として育ったということ<sup>3</sup>、またパスポートが韓国であったという程度である。そのため韓国語も幼児が話せるようなごくわずかな単語しか知らず、韓国語のアルファベットであるハングルの読み書きもできなかった。その後大学時代に短期の語学留学でソウルに滞在し、読み書きおよび日常会話程度の会話能力を習得するのであるが、現在でも韓国語の能力には不足を感じている<sup>4</sup>。

そのような環境下に育ったため、一族の来歴や祖父母がどのようにして日本に渡ってきたかを両親から教えられることは無かったのであるが<sup>5</sup>、2009年『to-la-ga』という作品の制作を機に自身のルーツに目を向けるようになり、現在にいたるまで韓国にまつわる作品を制作し続けている。そうした意味では筆者は20代になって朝鮮半島の歴史あるいは在日韓国人についてのアイデンティティを「遅れて」学び始めたと言える。

## 1-2 「在日」の指すもの

「在日韓国人」とひとくちに言えども、1910年の日本による朝鮮半島の占領統治およびそれに前後する時期に日本に移住し定着した「オールドカマー」から、現在進行形で日本に移り住んできているニューカマーまで世代・出自は多岐にわたる。日本において「在日」といえば前者およびその子孫を指すことが多いが、オールドカマーの子孫は既に4~5世代目を迎えており、第1世代や第2世代の「在日」が置かれていた状況と現在の世代が置かれている状況は当然のことながら大きく異なっている<sup>6</sup>。にもかかわらず、日本における「在日」の表象は依然として差別や世代間の葛藤がわかりやすい形で表出していた第1世代と第2世代のそれから大きく変化していない<sup>7</sup>。日本人の作家のみならず在日韓国人の

---

行わなかったこともあり朝鮮学校に比べ校数もはるかに少ない。2016年現在大学までも含めた朝鮮学校が全国に46校あるのに対し、韓国学校は6校である。

<sup>3</sup> 筆者の父親は通名を使用していた時期があった。また厳密には筆者の名前「玄宇民」は韓国語読みでは「현우민 ヒョン ウミン」であり「げんうみん」は漢字の音読みに基づく日本だけでの呼び名である。日本国外での活動時はパスポートのアルファベット表記に基づき「Woomin Hyun」を用いている。

<sup>4</sup> それでも例えば撮影現場での韓国人スタッフや出演者とのコミュニケーション、あるいは作品上映に際してのトーク、観客との質疑応答をする機会など直接的なコミュニケーションが優先される場面ではできるだけ韓国語で行うよう努めている。

<sup>5</sup> またもう一方で、民族教育を行わない、ということは既存の在日韓国人をめぐるパラダイムに回収されないための家庭内の方針であった、という可能性もあると考えている。

<sup>6</sup> 第1世代および第2世代の在日韓国・朝鮮人の来歴については小熊英二ら編『在日一世の記憶』『在日二世の記憶』に詳しい。

<sup>7</sup> 筆者の知る範囲で「在日」にまつわる代表的な作品をいくつか時系列であげると金達寿『玄界灘』(1954)、今村昌平『にあんちゃん』(1959)、大島渚『忘れられた皇軍』(1963)、大島渚『絞死刑』(1968)、金

作家自身によってそうしたことが行われるという事態は既存の構造を保持することによる在日韓国人アイデンティティの固定化に他ならず、3世、4世、と日本への同化が進んだ世代のリアリティからはどんどんかけ離れてゆく。そして世代が下るとともにより不明瞭であったり微細な差異や葛藤を抱く3世、4世世代の移民のリアリティについては未だほとんど語られていない。1世、2世の体験や歴史を否定するつもりは全くなくそれは語り続けられるべきであるが、「在日」の実態も常に更新されつづけているということはより主張されてよいはずである。

筆者自身「在日」としてアイデンティティを回収されることにある種の拒否感を抱いてきており、映像作品を作り始めるまで自らのルーツと本格的に向き合うことは無かった。それは日本／日本人と在日の対立構造を固定化することがマイノリティ＝弱者という枠組みに自らを固定化することに他ならないという思いをおそらく無意識的に抱いていたからであり、「在日としての自分」をとりわけ意識しないことによりそうした枠組みから逃れようとしてきた<sup>8</sup>。

制作を始めて以降もそうした既存の枠組みに回収されることへの抵抗は依然意識しているのであるが、そうしたことを考えるに至ったきっかけのひとつとして「特別永住者」という日本における行政区分がある。

### 1-3 「特別永住者」という存在

筆者は日本生まれ、日本育ちであるが両親がともに韓国（大韓民国）籍であるため韓国籍をもつ「外国人」であり<sup>9</sup>、そのさらに細かい区分として入管特例法、正式には「日本国

---

石範『鴉の死』（1967）、李良枝『ナビ・タリョン』（1982）、小栗康平『伽椰子のために』（1984）、梁石日『タクシードライバー日誌』（1984）、崔洋一『月はどっちに出ている』（1993）、柳美里『石に泳ぐ魚』（1994）、松江哲明『あんにょんキムチ』（1999）、金城一紀『GO』（2000）、高嶺格『在日の恋人』（2003）井筒和幸『パッチギ』（2004）、ヤン・ヨンヒ『ディア・ピョンヤン』（2006）など。

<sup>8</sup> 「これまでの在日文学の閉鎖的な感じが好きではないんです。アイデンティティの危機があったときに在日文学を集中して読んだんですが、救われなかった。僕と同じような経験をする若い人が読んで、在日の問題から自由になれるようなものを書いていきたいんです。」（金城一紀、2001年）金城一紀は1968年生まれの子孫の在日韓国人2世。

<sup>9</sup> 出生地と国籍の関係は各国の法律により異なる。その国で生まれた者に関して無条件に国籍を与える出生地主義（アメリカ合衆国、カナダなど）、永住権を持つ、あるいは定住している外国人の子にはその国の国籍を与えるという限定的出生地主義（イギリス、ドイツ、スペインなど）、父または母の国籍に従うという血統主義がある。日本は1985年まで父親の国籍に従うという父系血統主義であったが、国籍法の改定により1985年以降は父母両系血統主義となり、両親のどちらかが日本国籍であれば子どもの日本国籍取得が可能となった。両親のどちらとも韓国籍である筆者が日本国籍を取得しようとした場合には帰化

との平和条約に基づき日本の国籍を離脱した者等の出入国管理に関する特例法」が定めるところの「特別永住者」である。特別永住者とは簡略的に言うと、第二次世界大戦の終戦以前より日本に定住していた外国人（主に朝鮮半島出身者）とその子孫のことを指す<sup>10</sup>。

朝鮮半島は 1910～1945 年にかけて大日本帝国の占領下にあった為、朝鮮をルーツとする人々は一時的に「日本」に属していた。その期間日本に渡ってきた人々は終戦と共に処遇の定まらない暫定的な外国人となり、1948 年の大韓民国、朝鮮民主主義人民共和国の樹立及び 1951 年のサンフランシスコ平和条約をもって日本国籍を強制的に離脱させられ<sup>11</sup>、新たに制定された外国人登録法で定めるところの外国人となった。この時点で彼らは本籍を北でも南でもない「朝鮮」とする国籍をもたない在日外国人であり、国籍を取得するためには自主的に大韓民国の国籍を取得する、あるいは日本に帰化する手続きを踏まねばならなかった<sup>12</sup>。

彼らは日韓が国交正常化するまで日本においては外国人として権利を制限された状態にあったが、1965 年の日韓基本条約調印とともに「協定永住者」という立場を与えられることとなる。これは日韓の歴史を鑑みて戦前より日本で定住する韓国人に関しては「外国人以上日本人未満」の協定永住者という権利を与えるという取り決めである。ここで想定されていたのは在日韓国人 1 世および 2 世であり、「3 世以降については 25 年後に再検討する」と留保された。そして 25 年後の 1990 年に入管特例法が定められ、「協定永住者」は撤廃、「特別永住者」という区分が新たに作り出されることとなった。

日本に住む外国人は「外国人登録証」の携帯が義務付けられていたが、2012 年の出入国管理及び難民認定法の改正により外国人登録証は撤廃、新たに在留カード制度が導入され、特別永住者に対しては特別永住者証明書が給付された<sup>13</sup>。2016 年 6 月の統計による

---

手続きを踏まなければならない。

<sup>10</sup> 2016 年 6 月末の法務省統計によると特別永住者 344,322 名のうち韓国・朝鮮籍は 340,481 名で 99 パーセントを占める。つづいて中国籍 1,206 名、台湾籍 1,026 名。

<sup>11</sup> これが入管特例法の示す「日本国との平和条約に基づき日本の国籍を離脱した者」である。大島渚のテレビドキュメンタリー『忘れられた皇軍』（1963）の登場人物たちは終戦ののち日本国籍を離脱させられたため軍人恩給の受けられなかった朝鮮半島出身の元・日本軍人である。

<sup>12</sup> 誤解されることが多いが、朝鮮民主主義共和国と日本は国交正常化していないため国籍としての「朝鮮民主主義共和国籍」というものは存在せず、「朝鮮籍」は朝鮮民主主義共和国籍を意味しない。韓国籍取得、日本国籍への帰化のどちらも選択していない「朝鮮籍」の在日韓国人は存在するが、これは実質上の無国籍である。朝鮮籍を保持している人々の中には北朝鮮を支持するという意思から朝鮮籍を維持する人々も存在するし、またどちらの国家も支持せず、統一朝鮮、あるいは北でも南でもない「概念としての朝鮮」に帰属する、という意味で朝鮮籍を維持する人々もいる。

<sup>13</sup> またこの入管法改正に伴い日本出国の日から 1 年以内に再入国する場合の再入国許可手続を原則として不要とする「みなし再入国許可制度」が新たに導入された。

と現在日本に居住する特別永住者は 344,322 名、うち韓国籍 307,859 名、朝鮮籍 32,622 名である<sup>14</sup>。

永住者と特別永住者の差異を述べると、まず根拠となる法令が異なる。永住者が「出入国管理及び難民認定法」により規定されているのに対し、特別永住者は先にあげた入管特例法の規定に従う。そもそも「永住者」とは在留資格の更新など無しに日本での居住を認められた者であり、申請には 10 年以上の居住期間および「素行が善良であること」「独立の生計を営むに足る資産又は技能を有すること」という条件が設定されているが、特別永住者にはこの要件が課せられていない。また特別永住者が国外退去となる条件は永住者より少なく、入管特例法で別途規定されている<sup>15</sup>。特別永住者が海外に強制送還されるのは以下の場合に限られる。

**第二十二条 特別永住者については、入管法第二十四条の規定による退去強制は、その者が次の各号のいずれかに該当する場合に限って、することができる。**

一 刑法（明治四十年法律第四十五号）第二編第二章又は第三章に規定する罪により禁錮以上の刑に処せられた者。ただし、刑の全部の執行猶予の言渡しを受けた者及び同法第七十七条第一項第三号の罪により刑に処せられた者を除く。

二 刑法第二編第四章に規定する罪により禁錮以上の刑に処せられた者

三 外国の元首、外交使節又はその公館に対する犯罪行為により禁錮以上の刑に処せられた者で、法務大臣においてその犯罪行為により日本国の外交上の重大な利益が害されたと認定したもの

四 無期又は七年を超える懲役又は禁錮に処せられた者で、法務大臣においてその犯罪行為により日本国の重大な利益が害されたと認定したもの<sup>16</sup>

一項、二項で刑法から引かれているのは内乱、外患、国交に関する罪、すなわち日本国の不利益に供する罪を犯した場合に強制送還の事由となり得るということである。また、

---

<sup>14</sup> 法務省在留外国人統計。在日韓国・朝鮮人全体は 543,942 名であるため約 63 パーセントが特別永住者といえる。終戦前後の在日韓国人数は 1944 年 1,936,843 名、1945 年 1,115,594 名、1946 年 647,006 名。また 2016 年 6 月現在日本に居留する総外国人数は 2,765,267 名。帰化者などを含めた在日韓国・朝鮮人の統計の変遷は在日本大韓民国民団のホームページを参照。

<sup>15</sup> 永住者の国外退去条件については出入国管理及び難民認定法第二十四条。

<sup>16</sup> 日本国との平和条約に基づき日本の国籍を離脱した者等の出入国管理に関する特例法（平成三年法律第七十一号）

一度海外に渡り再び日本に入国する際永住者の権限を維持できる「再入国許可」の年限が特別永住者は永住者より1年長い（永住者は5年、特別永住者は6年）。しかし永住者と同じく特別永住者には国政、地方参政権のどちらも与えられていない<sup>17</sup>。以上が特別永住者のもつ「特権」である。

日本人→外国人→協定永住者→特別永住者と在日韓国人の行政におけるアイデンティティはめまぐるしく変化した。「特別」や「許可」ということばにも表れているように、行政の理論では特別永住者がこの国で生きていくことは自明でも自然でもない。それはあくまで許され、与えられるものである。

このような変遷をみるにつけ、在日韓国人を何らかの枠組みやレッテルにあてはめて理解しようとするのは国家が「特別永住者」という存在をつくりあげ管理しようとする事と同様の暴力性をはらむ危険性があることを意識せざるを得ない。在日韓国人のみならず、外国人、難民をめぐる行政判断の背景には体制による極めて一元的なストーリーが存在している。そのように上から押し付けられた大きな物語に抵抗すべく、それとは違った方法で個別の物語を立ち上がらせる必要がある、というのが制作を支える動機のひとつである。では個別の移動を捉えるにはどうしたらよいかと検討する中で、移動の過程や移動の抽象性に注目するために「マイグレーション」という語を採用するに至った。

## 第2章 主題としてのマイグレーション

### 2-1 本論におけるマイグレーションの定義と意図

日本ではあまり耳馴染みのない「マイグレーション migration」という言葉であるが、「ある場所から別の場所へ移動する」という語源を持つ言葉であり、辞書的な定義では移出入、人口移動、鳥の渡りなどを意味する。筆者の作品は「移民」という切り口から説明されることが多いが、そうした機会のたびにどこか意味を限定されてしまうような、小さな違和感を抱いていた。関心があるのは生まれた地を離れて生きる人々の現在のありようや、移動の過程である。そうした意図から「移民」より抽象的な移動をさす言葉として「マ

---

<sup>17</sup> 一方韓国においては公職選挙法の改正により、韓国籍を有する在外国民、韓国国内でいうところの「재외동포 在外同胞」にも2012年4月の国会議員選挙から選挙権が与えられることとなった。各国の韓国大使館で事前に在外選挙人登録をすることにより韓国内の国会議員、大統領選挙に投票が可能である。筆者もムン・ジェイン政権が誕生することとなった2017年実施の大韓民国第19代大統領選挙にて、生涯初の投票を行った。

イグレーション」を選ぶにいった。

Wikipediaの「human migration」の項が筆者のイメージしているマイグレーションの定義に近い<sup>18</sup>。それによると「人間のマイグレーションとは一時的あるいは永続的な定着を意図した（傍点筆者）ひとつの場所から別の場所への移動であり、多くの場合ひとつの国から別の国への長距離移動を指す。マイグレーションには個人によるもの、家族によるもの、集団によるものがある」とされている。

同じ項ではマイグレーションでないものとして「遊牧」（一つの場所にとどまるという意志がない、また季節的な移動であるため）「旅行」「観光」「巡礼」「通勤」（一時的な移動であり、訪れた先で定着するという意図をもたないため）があげられている。本論においても、マイグレーションがただの移動ではなく「一時的・あるいは永続的な定着」を意図した移動である、という定義は採用する。それは単純な「移動」とマイグレーションを区別するためである。

さきにマイグレーションでないものとしてあげられていた「旅行」「観光」「巡礼」はロードムービーに代表されるように映像の主要なモチーフのひとつである。ロードムービーが取り扱うのは車や鉄道などの移動手段、どこからどこまでというルート、そして移動を通して変容する登場人物である。オーソドックスなロードムービーがあるルートに沿って移動をする登場人物の変容を扱うならば、マイグレーションの映像は移動を終えた「その後」までを扱う。ある移動の結果としてたどり着いた先での定着が、個人あるいは集団にどのような影響をもたらすのか。また長期間定着を経た彼らにとって、過去の移動はどのような形で内面化されているのか。そして直接移動を経験していない彼らの下の世代は、過去の移動をどう継承できるのか、あるいはできないのか。筆者が「マイグレーション」という語を用いることによって検討したいのはこうした点である。すなわちロードムービーが終わった地点から始まる物語であるともいえよう。

## 2-2 アジアの実例：台湾

マイグレーションという語が身近に用いられていた例をひとつとりあげる。筆者は

---

<sup>18</sup> “Human Migration” [https://en.wikipedia.org/wiki/Human\\_migration](https://en.wikipedia.org/wiki/Human_migration)

あくまで本論におけるマイグレーションの定義の補助になる、ということであり辞書的な定義とは無関係である。

2016年10月、台湾の鳳甲美術館 Hong-gah Museum で開催された「Taiwan International Video Art Exhibiton」<sup>19</sup>の公募部門に選出され、『秋田国語伝習所』<sup>20</sup>という短編作品を出品した。この展覧会は2016年で第5回を迎えたシングルチャンネルの映像作品に特化したビエンナーレで、展覧会全体のテーマは「Negative Horizon」<sup>21</sup>というものであった。展覧会ステートメントの中で、会場となった鳳甲美術館のある北投地区は「台湾における100年間の移動そしてマイグレーションが圧縮されている地」と述べられている。台湾は朝鮮半島に先立つ1895年より大日本帝国の占領統治が始まっており、天然の温泉が発見されていた北投地区には日本式の温泉旅館が次々と建てられ、台湾有数の湯治場となっていた。日露戦争の傷病兵を大量に受け入れただけでなく、ベトナム戦争時には多くの米兵も訪れたという。また後に北投地区は中華民国により公娼制度が認められたため、1979年の廃止までこの地区は一大歓楽街として栄え、戦後日本からも多くの「観光客」が訪れた。そのような近現代史を背景とした様々な移動の舞台となったという意味で「マイグレーションの圧縮された地」と述べられているのである<sup>22</sup>。展覧会で扱われている作品自体もマイグレーションを背景・主題とするものが多く見られたため、いくつかの出品作を参照する<sup>23</sup>。

シンガポール在住のオーストラリア人作家ルーシー・デイヴィス Lucy Davis のインスタレーション *Wood: Cut Cinema – Together Again (Wood:Cut) Part VI SPIRITS* (2012) はシンガポールのアンティーク・ショップで見つけた木製のベッドから木のDNAを採取し、来歴をたどるとその木が1930年代の中国人移民により伐採されたことが明かされる、という「木のマイグレーション」を扱った作品であった。インドネシアのアーワン・アーメット、ティタ・サリーナ Irwan Ahmett and Tita Salina のインスタレーション *Inseparable Flakes* (2016) が題材としたのはインドネシアから台湾への移民労働者、いわば現在進行形のマイグレーションを生きる人々である。主人公であるインドネシア人は家族で台湾に

<sup>19</sup> [http://www.twvideoart.org/tiva\\_16/](http://www.twvideoart.org/tiva_16/)

<sup>20</sup> 1890年代後半～1950年代頃まで、秋田県にある西成瀬小学校で独自の標準語・国語教育を実践していた国語教師、遠藤熊吉についての作品。遠藤の著書である『言語教育の理論及び実際』(1930)からの引用と、廃校となった現在の西成瀬小学校の空間を並置することで、国語による近代日本の標準化思想を顧みることを試みた。

<sup>21</sup> ポール・ヴィリリオ 1984年の著作 *L'Horizon négatif* に由来する。邦訳は『ネガティブ・ホライズンー速度と知覚の変容』(丸岡高広訳、産業図書、2003)。

<sup>22</sup> ディレクターである Pei-Yi Lu のステートメント及び同展のコミッションを受けて制作された Port B 『北投ヘテロトピア』より。

<sup>23</sup> それぞれの作品詳細についても展覧会ホームページを参照。

[http://www.twvideoart.org/tiva\\_16/works.html](http://www.twvideoart.org/tiva_16/works.html)

移民したのち、台湾人乗組員を殺害したかどで投獄されてしまう。アーメットとサリーナは台湾に取り残された彼の子供達の爪や髪の毛を集め、それを素材に紙をつくり獄中にいる彼らの父親に手紙として送る、というアクションをインスタレーションとして提示していた。*A short-story on forgetting and remembering* (2007) はオーストリア出身の作家ジュン・ヤンによる映像作品である。この作品は不眠症に悩むアジア人男性が夜毎台北の街に繰り出し、徘徊する映像に台北という街の印象や家族との思い出を語るモノローグがオーバーラップするという構造をもつ。ジュン・ヤン自身が中国で生まれオーストリアで育つという出自をもっており、モノローグの内容は欧州圏で育った作家自身の視線やアイデンティティを反映したものとなっている。『ロマン派の音楽』(2015) は沖縄出身の作家ミヤギフトシによる作品で、2画面の映像および手紙を用いたインスタレーション作品である。この作品は自身のセクシュアリティと沖縄の歴史を背景としたミヤギの連作「American Boyfriend」中の1作品で、それぞれのスクリーンには現在の沖縄とサンフランシスコの映像が並行して映し出される。ベトナム戦争時代の沖縄を舞台にした沖縄人ピアニストとヴァイオリン弾きのアメリカ軍人、それぞれのモノローグの交差により物語はすすんでゆく。本作品のモノローグもミヤギ自身によるリサーチを元にしたフィクションである。1975年生まれのジュン・ヤンと1981年生まれのミヤギは世代としても近く、それぞれ海外に暮らした経験を持ち<sup>24</sup>、作家自身の背景を元にフィクションを練り上げるアプローチなど両者共通した部分を多くもっている<sup>25</sup>。

展覧会の出品作家はアジアに限らずヨーロッパ、南米北米出身と多岐に渡っていたが、移民や移民労働者を取り扱うものがほとんどであり、いずれの作品においても近代史と密接に結びついた移動としてのマイグレーションを描くための映像の新しいアプローチを主題としていた。筆者は本展キュレーターのシュウ・ファンツー Fang-Tze Hsu との対話を通して、ヨーロッパのコロニアリズムとは前提を異にするアジアのマイグレーション表象は同時代的な現象でありなおかつ多くの可能性を有しているとの印象を受けた<sup>26</sup>。

<sup>24</sup> ミヤギは20歳の頃アメリカに渡り、作家活動を開始している。ジュン・ヤンは2016年現在日本在住。

<sup>25</sup> ミヤギとヤンは2016年だけでも「六本木クロッシング」(森美術館)、KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭、そして Taiwan International Video Art Exhibition と3度も同じ展覧会に参加している。彼らのアイデンティティおよび近・現代史へのアプローチが同時代的に受けいられている、といえよう。

<sup>26</sup> 筆者は2016年12月10・11日に開催された geidaiRAM 主催のカンファレンス ICAP Tokyo 2016 においてシュウとのトークセッションに参加した。シュウからは本論でもとりあげたルーシー・デイヴィスやジュン・ヤンなどの作品の概説および Vilém Flusser "Exile and Creativity" (1984)、Hamid Naficy *An Accented Cinema* からの抜粋が紹介された。

## 2-3なぜマイグレーションか

ハイマート *Heimat*<sup>27</sup>の無い未来に手招きする移住者 (migrant) は、彼がさまざまよい通過してきた全てのハイマート *Heimat* の無意識のガラクタを携えてはいるが、そのどれにも繋げ止められてはいない。この意味で彼は謎を欠いた存在なのであり、他者にとっては透明になる。謎ではなく、存在しているという明快な事実の中に生きている。残された人々にとって移住者は世界を見ることが出来る窓であり、自分たちを見るための鏡でもある。たとえそれが歪んだ像であったとしても。

ヴィレム・フルッサー "The Challenge of the Migrant"<sup>28</sup>

筆者は自身の出自を出発点にマイグレーションという主題に至ったのであるが、それはマイグレーションが同時代的なトピックでありかつ作品制作を通して新たな実践を試みる余地が残されていると考えているからである。ひとつの土地を後にし、新たな土地での定着を試みる移住者たちは心身ともに揺れ動く。それは自らに変容を課すことによりオルタナティブを獲得しようとする個人のプロセスであり、その点に筆者は主題としての魅力を感じている。

20世紀における二度の大戦と東西冷戦は国境を超え移動する故国離脱者・喪失者、亡命者を生み出したが、冷戦体制の終結と航空ビジネスの発展は国家間の移動を活発にし、情報テクノロジーの進化は地球上の点と点を瞬時につなぐことを可能にした。その一方、全世界で6500万人以上を数える難民問題は21世紀に入り解決に向かうどころかより複雑化、混迷を極め、国家主義・排外主義的機運の高まりは各国の地理的・精神的領土を再び「囲い込む」方向性へと逆行している。「移住者」の未来が新たな局面を迎えていると言える今日、マイグレーションを扱うことにどのような意味があるであろうか。

そうした現状への応答の例として、今日における歴史的マイグレーションを背景にした

---

<sup>27</sup> Heimat は故郷や家、生まれた地を意味するドイツ語であり、フルッサー自身が翻訳不可能な言語として用いているため本論においても Heimat とそのまま用いている (フルッサーはチェコ語の domov は同一の意味を持つ語である、としている)。チェコ・スロバキア、ブラジル、フランスと移住を続けたフルッサーはそのどれもが Heimat であり、Heimat は単一なものでも永久なものでもない、という態度をとっている。フルッサーの論については第7章で再度触れる。

<sup>28</sup> Flusser, Vilém "The Challenge of the Migrant" (1985) Flusser *The Freedom of the Migrant*. University of Illinois Press (2013), p14.

作家について論じている T. J. Demos の *Migrant Image*<sup>29</sup>で扱われている作品を取り上げる。パレスチナ人でアメリカ国籍をもつエミリー・ジャーシル Emily Jacir の *Where We Came From* (2001-2003) は世界各地に散らばるパレスチナ人に「あなたがパレスチナでやりたいことは何ですか？」と質問をし、パレスチナに行けない人々の代わりにジャーシルが現地に赴きその願いを叶える様子を写真に納めるという作品である。この作品で重要なのはジャーシルが「この作品を成立させているのは、アメリカのパスポートをもったことによって『移動の自由』という基本的権利を付与されたパレスチナ人としての私」と自身の立ち位置を批評的に述べていることである<sup>30</sup>。「移動の時代」における移動の自由は依然として国民国家に紐付いた権利であり、国家の枠組みからはみ出すものは容赦なくその権利を剥奪される可能性を有しているのである。

同じくパレスチナの写真家アーム・シブリ Ahlam Shibli の作品に対し批評家のカマル・ブラタ Kamal Boullata は「シブリはイスラエルの公共空間において不可視のものを可視化するという仕事を続けている」と述べている<sup>31</sup>。これはすなわち現代の政治状況において見えなくされている、表には現れていないものを視覚化するということである。今日インターネット上では情報が溢れているように見えるが、その表面にあるのは「キャッチーな」情報で、想像力や咀嚼を必要とするものは情報としての濃度が「薄すぎる」ために見過ごされてしまう。ピックアップされるのはわかりやすく記号として機能するものだけで、情報の絶対量が増えようとも不可視のものは不可視のままにされている可能性があるのである。これは先に述べた、3世、4世と世代を下った移民の持つ曖昧さについてほとんど語られていない、という問題意識とも通ずる。

20 世紀の亡命やディアスポラを背景とした作家とその同時代における肯定的受容をめぐり『移動の時代』の中でカプランは以下のように述べている。

離れることが創造性の前提条件であるならば、離反や疎外を感じる精神状態を経験することは、近代の「まじめな」芸術家や作家にとっての通過儀礼となる。モダニストは—その作家が文字通り亡命生活を送っているか否かにかかわらず—国家がない状態の効果を再創造してみようとするものだ。その結果、じっさいに亡命をし

---

<sup>29</sup> Demos, T.J. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*. Duke University Press (2013)

<sup>30</sup> Ibid., p121.

<sup>31</sup> Ibid., p124.

ていない作家たちすら、この比喩を簡単に敷衍しうる。この種のモダニズムの枠内では、亡命を伴う移動は、特権化された位置を占め、視座に正当性を付与し、プロの作家の世界に参入するための突破口となる。<sup>32</sup>

文学に限らず、現代においてもこれは有効な指摘であると考える。こうした「特権化された移動」に対しカプランはナボコフ、コンラッド、ベケットなどを取り上げた上で「だが彼らの個人史も、出身民族の歴史も、多様であり複雑であって、「放浪礼賛」によって一括できるようなものではない。」<sup>33</sup>と述べている。問題とされているのはそれぞれの移動は個別のものであること、また「移動をめぐる言説における比喩のイデオロギー的機能」が誰によってどのように用いられているか、である。「普遍化するような比喩は、多くの場合、みずからの立場を語ったり書いたりできない人々の経験を横領したものだとみなされうるし、また、彼らが語ったり書いたりできなくなるのも、そういう比喩が引き起こしがちな認識上の暴力のせいなのだ。…西欧や世界中のエリートに地位にいるラディカルな知識人と、見かけ上は彼らと制度的に敵対している者たちとのあいだには、共犯関係がある」<sup>34</sup>。すなわち誰かのマイグレーションについて語るものが「当事者自身が語ることを奪い、既存の社会構造、権力構造を維持・強化してしまう可能性を孕んでいるということ」をカプランは指摘しているのである。そうした力学を意識した上で筆者が試みたいのは、安易な普遍化に陥ることなく、どのようにして不明瞭で曖昧な「個別の」マイグレーションについて考えることができるのか、という点である。

移民や難民問題について即時的・現実的な解決策を示すことはできないかもしれないが、個別のマイグレーションについて考えてゆくことは同時代に新たな視座をもたらすことは可能かもしれない。そのためのツールとして映像を用いることは有効な手段ではないか、というのが筆者の作品制作を通しての目論見である。

次章ではその足がかりとして、筆者が制作に際し参照した映像作品をとりあげ、「移動」をめぐるどのような試みがなされてきており、そこから筆者がどのような問題意識を得たかについて触れる。

---

<sup>32</sup> カレン・カプラン著、村山淳彦（訳）『移動の時代 旅からディアスポラへ』未来社（2003）p78。（原著 Kaplan, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Duke University Press (1996)）

<sup>33</sup> 同 p83.

<sup>34</sup> 同 pp. 196-198.

### 第3章 レファレンス：移動をめぐる映像

#### 3-1 エキゾチックな被写体

撮影行為の背景にある欲望の一つに、被写体に見いだすエキゾチックさがあげられる。移動を伴う撮影の場合、それは異郷性と密接に結びついている。筆者もこれまでほとんどの作品で海を渡り、韓国で撮影を行ってきた。では撮影者がエキゾチックだと感じる被写体の異郷性とは何なのであろうか。制作の過程で筆者が参照した作品の中から、まずは撮影者が移動し、異文化へのまなざしと映像がわかりやすい形で結びついていた時代の作品を例にとりあげる。

クリス・マルケル『北京の日曜日』は1956年の短編作品である。この年、マルケルは詩人・民族学者のミシェル・レリスや哲学者のポール・リクールとともに、中国への友好使節団旅行に参加した。本作はその際に撮影された映像に、マルケル自身によるモノローグがオーバーラップするという構造をとっている。冒頭、エッフェル塔のシーンに続きマルケルが北京から持ち帰った色鮮やかな品々が映される。つづいて街角で太極拳をする人々、人力車、交通整理をする警察、紫禁城、毛沢東の肖像、子供達の笑顔と言った北京の「日常」を次々と映し出し、マルケルは北京に滞在した際の「印象」を振り返る形で語る<sup>35</sup>。

『北京の日曜日』とほぼ同時代に撮影されたジャン・ルーシュ『狂気の主人公たち』(1953) 『マミー・ウォーター』(1955) は撮影当時未だ英国領であったゴールド・コースト(現ガーナ共和国) およびフランス領であったニジェールを舞台にしている。カメラが向けられているのは木製の小さなボートにぎゅうぎゅうに乗り込んだ人々や、大きな装身具を身につけた人、全身にタトゥーが入った部族、動物を生贄にした儀式、バラックのような市街地、などわかりやすい形で「アフリカの」あるいは「非ヨーロッパ的」な記号をもった被写体である。社会の「ピラミッド」により意識的になり、その転倒を試みた60年代以降の作品に比べ、初期の作品ではルーシュのエキゾチックなものへのまなざしがよりわかりやすい形であらわれている。これらの作品はルーシュ自身のナレーションによってのみ物語が進むことから伺えるように、さきあげたような「現地の人々の声を奪う」と無縁ではない。

時代が下り、そうした眼差しについて自己批判的に述べている例を取りあげる。ベトナ

<sup>35</sup> 日本を舞台にした後年の作『サン・ソレイユ』(1982)における眼差しも北京への眼差しとおなじくマルケルにとって「エキゾチックな被写体」へと向けられているが、『サン・ソレイユ』では語りの構造にメタ・フィクションの要素が取り入れられ、そうした眼差しが相対化されている。

ム出身の映像作家トリン・T・ミンハは、ダカール国立芸術院における教職の後にセネガルで撮影した『ルアッサンブラージュ』（1982）でアフリカを被写体としたことについて以下のように述べている。

『ルアッサンブラージュ』で見られるのは人々の日常的な活動です。特別なことは何も起きないし、「エキゾチック」なところもまるでない。人類学が文化にフェティッシュなアプローチをする時につきものの、観察の中心点を構成するものもない—いわゆる儀式に使う物や、信仰の対象となる人物、工芸品、または狭義の儀礼的なできごとや宗教的営為などです。このように、制度化された文化的印づけを否定することは、そうした印づけによって起きる問題と向き合う一つの方法に過ぎません<sup>36</sup>。

トリンはこうした政治・力関係、観察者と観察されるものという二項対立や権威を制作の段階で意識しており、それを無化するために「映画の中に問いをいきいきと保つ」ことを重視し、文化をパッケージしたり、単一の答えに落ち着くことがないようにすることを目指した、と述べている<sup>37</sup>。

これは「ドキュメンタリー」において常に問われてきたことである。エキゾチックさは撮影者のみならず、それを見たいと思う観客の欲望も喚起する。しかしそれが眼差されるものの語りを奪い、権力構造を固定するものであってはならない。フィクションやドキュメンタリーにおける「支配的な話法」がそうした関係性を維持するならば、そうではない、非・支配的な、被写体と撮影者の関係に流動性を獲得するためのアプローチを検討する必要がある。ルーシュやマルケルはもちろんそうしたことに自覚的・反省的であり、作歴を重ねていくにつれ撮影者と被写体の一方向的関係を、映像による語りの実験を通して乗り越えようとしてゆく<sup>38</sup>。次節ではそうした新たな語りのための手段として「移動」を取り込んだ作品の系譜について触れる。

---

<sup>36</sup> トリン・T・ミンハ著、小林富久子ほか訳『フレイマー・フレイムド』水声社(2016)p172。(原著 Minh-ha, Trin T., *Framer Framed*. Routledge (1992))

<sup>37</sup> 同上

<sup>38</sup> 「調査者も被調査者も自問自答しては関係を動かす再帰的関わりが特徴となってきた。そうした現代において求められている映像<共有>人類学の営為の原点をいち早く示したのがジャン・ルーシュであった。」宮坂敬三「文化を写しとることは可能か—ペイトソンとミードの映像人類学から」村尾静二ほか編『映像人類学 人類学の新たな実践へ』せりか書房(2015) p71.

### 3-2 ロードムービー：ルート設計

前節で取り上げたマルケルやルーシュの初期作品においては撮影者が「異郷」を訪れ、エキゾチックな被写体を撮影するという構図であり、撮影者と被写体の関係性は一方向的・固定的で撮影する側の主体については問われていなかった。本節では異郷への欲望にただ従うのではなく、移動を伴う撮影行為により変容する撮影者にも意識的な作品をとりあげる。

ロバート・クレイマーの『ルート・ワン』(1990)はカナダ国境のメイン州フォート・ケントからフロリダ州キー・ウエストまでアメリカ合衆国を南北に貫く国道1号線「ルート・ワン」を舞台にした作品である。大枠としては俳優のポール・マクアイザック演じる主人公の「ドク」と監督兼カメラマンであるクレイマーがルート・ワンを旅する文字通りのロードムービーである。クレイマーはこの作品の撮影まで10年間フランスに住んでおり、久しぶりに訪れた「アメリカ」の姿を探ることが目的であった。マルケルやルーシュが完全なる異郷を訪れたのに対し、クレイマーは自らが生まれ育った地であるアメリカを再発見するために旅に出る。故郷とも、異郷ともすんなり言い切れない「不完全な異郷」<sup>39</sup>を旅するのである。

主人公である「ドク」はカメラに映り続け、旅をしながら行く先々で市井の人々に話を聞くのであるが、「ドク」はあくまで役柄であり、マクアイザック本人ではないというメタ構造が全体をつらぬいている。役柄をもった俳優が、非・俳優である市井の人々にインタビューをするというこの構造をクレイマーは『マイルストーンズ』(1975)ですでに試みている。そして『マイルストーンズ』もまたアメリカについての作品であった。

ヴェトナム戦争の反戦運動を機に結成され映像による政治的表現を志した「ニューズリール」への参加(1967年)と離脱(1970年)を経て、クレイマーは仲間たちとともにコミュニティン生活者が多く住むヴァーモント州に移住し「フリー・ヴァーモント」という組織を設立、「グリーン山脈に民衆革命を生じさせる」<sup>40</sup>ことを目指し映画制作からは離れるこ

<sup>39</sup> 筆者は博士課程1年次のサーベイ論文にて「不完全な異郷」という語を初めて用いている。「生活の場を離れて「異郷」を撮りたいという欲望は単にエキゾチックな被写体を求めているだけの表層的な欲望なのかもしれない。しかし同時に在日韓国人である私にとって韓国で撮影することは、果たして完全な「異郷」を撮影することなのか、撮影者である筆者は果たして完全な「ゲスト」なのかという問いが付随する。2011年から2012年にかけてアメリカで『NO PLACE LIKE HOMELAND』と同じくロードトリップをしながら若い世代の移民にインタビューをしたのであるが、そこは「完全な異郷」であったがために、現在にいたるまで編集をした映像作品というかたちで物語を回収することができていない。この「不完全な異郷」とは果たして何なのか、またそれを撮影し、物語するという行為に何が可能なのかということ、今後の制作と研究を通して明らかにしてゆきたい。」玄宇民「移動する撮影者」という制作手法について(2016)『LOOP映像メディア学Vol.6』(2016), p26.

<sup>40</sup> 遠山純生 編・著『ロバート・クレイマー1964/1975 ヴェトナム戦争時代のニューレフトとラディカ

ととなる。その「基本的に何もしていなかった」時期にアメリカ合衆国各地を旅したクレイマーは、やがて「自分たちの人生を見つめる必要に駆られ」『マイルストーンズ』の制作にとりかかったという<sup>41</sup>。それから14年、『ルート・ワン』におけるクレイマーは「久しぶりに訪れた者」という新たな視点からふたたびアメリカを主題に選択している。また、撮影地に注目すると『マイルストーンズ』がアメリカ国内の広い範囲を点々と移動していたのに対し、『ルート・ワン』はアメリカ大陸東海岸の国道上を南下する、というよりリニアな「ルート」を選択している。

アピチャップン・ウィーラセタクン『真昼の不思議な物体』(2000)はクレイマーの作品とはルートの設計が大きく異なるロードムービーである。冒頭「Once Upon a Time…(むかしむかし…)」というテロップが現れる。続いて移動する車のフロントガラスから見える風景が映し出され、カーラジオの音声が聞こえる。やがてこの車が日用品を売り歩くトラックであったことがわかる。続くシーンで撮影クルーがこのトラックで商売をしている物売りの女性にインタビューをすると、彼女は自らの苦勞した半生を語り、涙を流す。そこで話はひと段落するのであるが、カメラはなおも回り続ける。ややあってクルーは、聞いた話でもいいから何か作り話をしてくれるように頼む。すると女性は戸惑い、しばし考えたのち「足の悪い少年と女教師」についての話を始める。そこで突然、彼女の語りにこの「足の悪い少年と女教師」の再現ドラマがオーバーラップする。再現ドラマが明けるとクルーは次の街へと移っている。そして新たな街で出会った人にこの物売りの女性が語った「足の悪い少年と女教師」の録音テープを聞かせ、その先に続く物語をつくってくれと依頼する。こうしてクルーが移動を重ねるとともに作り話は新たな人々によりどんどん継ぎ足され、作品は進んでゆく。この作品において撮影クルーは、出発地点から目標地点までというあらかじめ決められたルートに沿って移動しているのではなく、人々によって語られる「物語」を前に進めるという動機のために移動している。

ホセ・ルイス・ゲリン『ゲスト』(2010)はまた違った形で移動を表象する。スペイン、カタルーニャ出身の映画監督であるホセ・ルイス・ゲリンは『シルビアのいる街で』(2007)という映画を撮影し、その作品で世界各地の映画祭に招待される。ゲリンはここで「呼ばれた映画祭には全て行く」というルールを自分に設け、行く先々で小型のハンディカメラをまわす。しかしゲリンが被写体とするのは映画祭それ自体の様子ではなく、映画祭に出

---

ルシネマ』シネマトリックス(2013), p148.

<sup>41</sup> 同上

発する前のホテルのバスルームで友人と支度をする様子や、会場のカフェで他の映画監督と会話をする様子、その地を散歩して出会った人々との会話、などである。今作も『真昼の不思議な物体』と同じく地理的なルートはあらかじめ設定されていない。映画祭に招待される、という他動的なルールに従っているのであるが、一貫しているのはゲリン本人の「ゲスト」という立ち位置である。現地の人々にとってゲリンは異邦人であり、ゲリン自身も外から来たゲストとしてのまなざしをもってカメラをまわしている。タイトルそのものが『ゲスト』である事から明らかな様に、撮影者の立ち位置を位置付けることがそれだけで語りになってしまうという事をこの作品は示している。

エキゾチックな被写体を求めた「異郷」への欲望に基づく移動・撮影行為から発展し、本章でとりあげた作品は撮影者の立ち位置やルートの設定、物語の枠組みの発明を通して、より表象しがたいものを捉えようと試みている。クレイマーは10年ぶりに訪れた「アメリカ」の現在、アピチャップンは失われつつある「プリミティブ」なタイの姿と寓話性を捉えようと試み<sup>42</sup>、ゲリンは「ゲスト」としての視点を透徹することで語りを生み出した。生まれ育った地を被写体を選んだクレイマーやアピチャップンにとってそれは「不完全な異郷」を捉える試みであったともいえよう。

次章以降では具体的に筆者自身の作品においてマイグレーションそして「不完全な異郷」をどのように捉えようと試みてきたかを述べてゆく。

---

<sup>42</sup> アピチャップンは『ブンミおじさんの森』(2010)に先立ちラオス国境のナブアで撮影された映像作品を「Primitive」と名付けたインスタレーションとして発表している。  
[http://animateprojectsarchive.org/films/by\\_project/primitive/primitive](http://animateprojectsarchive.org/films/by_project/primitive/primitive)

## 第4章 作品概要

### 4-1 to-la-ga



『to-la-ga』2010年<sup>4344</sup>、13分51秒

言語：日本語

撮影地：韓国、済州島。往復の飛行機、飛行場

撮影体制：1名

話法：モノローグによるオーバーラップ

主題となった移動：1940年代、済州島～日本への移動

<sup>43</sup> ウェブにて鑑賞可能。<http://vimeo.com/54783006>

<sup>44</sup> 各作品における言語、撮影地、撮影体制の変遷は下記表の通りである。

	to-la-ga	NO PLACE LIKE HOMELAND	OHAMANA	未完の旅路への旅
言語	日本語	英語 日本語 韓国語	韓国語 日本語 英語	韓国語 日本語 英語
撮影地	済州島	ソウル	ソウル～済州島	釜山～大阪～熱海
撮影体制	1名	2名	12名+α	8名
話法	モノローグ	インタビュー	ダイアログ インタビュー モノローグ	ダイアログ モノローグ インタビュー
主題となった移動	1940年代	1980～2000年代	登場人物の移動 1940年代以降の移動	1920～30年代の移動 撮影クルーの移動

—あらすじ—

筆者の祖母を追った作品。韓国の濟州島で生まれ海女として育った彼女は同じく濟州島出身の夫をたよって海を渡り、それから 60 年以上もの月日が流れた現在も日本に住んでいる。2010 年、ある初夏の日に祖先の墓参りの為彼女は故郷の島を訪れる。その道行をとらえた映像にのせ、かつて濟州島で海女として海にもぐっていた日々、そして今は亡き夫との思い出を彼女は語る。

『to-la-ga (トラガ)』は修士課程 2 年、2010 年の夏に発表し、筆者が始めて韓国で撮影した作品である。それまでに作品制作の経験がほとんどなかったため、スキルのある同級生たちと比べ何をすれば勝負になるだろうかと考えた結果、海外で撮影をすれば差がつくのではないかと、思ったことが制作のきっかけである。「エキゾチック」な被写体を求めた、といえよう。自身のルーツやアイデンティティの探求といった動機は当初からなく、あったとすればこれまできちんと話を聞いたことがなかった祖母や親族に撮影を口実に耳を傾けたい、というものであった。

タイトルの「to-la-ga」は韓国語で「帰る・戻る」を意味する「돌아가다 トラガダ」に由来する。筆者の祖母が墓参りのため故郷である韓国南方の島、濟州島を訪れる 1 泊 2 日の旅を撮影した映像に東京で行った祖母のインタビューがオーバーラップするという構造の作品である。インタビューでは彼女が島で暮らしていた頃の話、そして日本に渡ってきた旅路について話を聞いている。彼女は 1940 年代、濟州島から同じ村の人々と共に密航船に乗り親族のいる大阪を目指した。しかし船は天候のあおりを受け長崎に漂着。一行は無理やり降ろされてしまう。そこから彼女たちは日本人に見つからないよう日中は山に隠れ、夜になると鉄道の線路を徒歩でたどりながら大阪を目指したという。

移民の第一世代である祖母がどのようにして日本に渡ってきたのか全く知らずにいた筆者はこのエピソードから非常に強いイメージを喚起され、これ以降「移動」をテーマに制作をつづけることとなった。なかでも密航船にゆられていた海上、そして鉄道の線路を息を潜め歩くという二つの夜のイメージは大きなインスピレーションとなっている。

#### 4 – 2 NO PLACE LIKE HOMELAND



『NO PLACE LIKE HOMELAND』2011年<sup>45</sup>、21分22秒

言語：英語、日本語、韓国語

撮影地：韓国、ソウル

撮影体制：2名。監督、カメラマン

話法：インタビュー

主題となった移動：1990年代～2009年まで、様々な国から韓国への移動

—あらすじ—

韓国のソウルで撮影されたドキュメンタリー。韓国系アメリカ人、在日韓国人、養子、ハーフなどそれぞれの形で韓国につながりを持つ登場人物たち。異なる背景を持ちながらも、ソウルという都市に集まることになった彼らは何を求めてこの地を訪れ、何を思ったのか。彼ら自身の語りと、そこから見える家族の物語からそれぞれの「距離感」を描く。

本作は『to-la-ga』に続き修士課程の修了制作として2010年夏に撮影した作品である。『to-la-ga』が祖母、すなわち移民の第一世代の話であったため、二世、三世以降で自らと同じ世代の韓国系移民と出会うべく韓国のソウルに渡り、インタビューを行った。登場す

<sup>45</sup> ウェブにて鑑賞可能。<https://vimeo.com/32329268>

るのは 20～40 代までの在日韓国人、韓国系アメリカ人、韓国系アルゼンチン人、ドイツ系ハーフ、そして養子<sup>46</sup>である。

在日韓国人のみでなく、多様なルーツをもつ韓国系の人々がそれぞれ自身のアイデンティティや国家についてどう考えてきたかをインタビューすることで、先に述べたような日本における既存の「在日」表象とは異なる韓国系移民の今日的なリアリティを提示すべく制作を試みた。今作は以前ソウルの韓国語学校に通っていた時期に知り合ったアメリカ系韓国人のフォトグラファーに撮影を依頼、1ヶ月ほどの韓国滞在中に出会った様々な韓国系のルーツを持つ人々を撮影していった。

タイトルの『NO PLACE LIKE HOMELAND』は「家ほどよい場所はない」を意味する英語の慣用句「NO PLACE LIKE HOME」のもじりである。そのままだと「故郷ほど素晴らしい場所はない」という意味なのだが、字面通りの「故郷なんて場所はない」という意味も込めている。本作に登場する人物たちはそれぞれ自分たちが感じ、経験したところの「韓国」というひとつの国について語る。故郷だと胸を張り語る者、初めての母国への期待に胸を膨らます者、期待を裏切られ失望する者。同じ国で同じ対象について語りながら現れてくる様々なズレを通して、彼らの背景となっているマイグレーション及びそれぞれの「故郷／homeland」概念の違いを表象させることを試みた。

---

<sup>46</sup> 韓国は幼少期に韓国から海外に送られる養子縁組が日本に比べ多く、かつてより総数は減ったものの現在でも海外へ養子を送り出している。最盛期は年間 9000 人弱、現在でも 1000 人程度の養子を海外へと送り出している。養子として海外で育った韓国系の作家としては、映画『冬の小鳥』(2009)『めぐりあう日』(2015)のウニー・ルコント(フランス)、漫画『肌のいろ：はちみつ色』(2007)および映画『はちみつ色のユン』(2011)のユン(フランス)、『女と孤児と虎』(2011)などの映像作家ジェーン・ジン・カイスン(デンマーク)などがある。

### 4-3 アメリカへの旅 (未完)

言語：英語、日本語

撮影地：アメリカ合衆国西海岸

撮影体制：2名。撮影、アシスタント

話法：インタビュー

主題となった移動：1980年代～2000年代まで、様々な国からアメリカへの移動

2011年の博士課程進学後、日韓のマイグレーションから一度離れるべくアメリカ西海岸を訪れ、アメリカへ自ら移住した人々にインタビューを重ねた。当時は「移民」そのものに関心があると考えていたため、アメリカを舞台に『NO PLACE LIKE HOMELAND』と同じ手法で撮影を重ねていった。元自衛隊員のタトゥー・アーティスト、不法滞在から定住した日本人の写真家、アイスクリーム屋を構える韓国人、イラン出身のスケートボーダー、ブラジル人女性シェフなどをインタビューしていったのであるが、どこか手応えがなく、現在でも編集を経た作品の形にはまとまっていない。

『NO PLACE LIKE HOMELAND』撮影時との違いから原因を考察すると、まずは被写体との関係性があげられる。それぞれのインタビューとは直接知り合ったわけではなく、知人を通して事前にアレンジをした。企画意図は事前に伝えた上で撮影をしているため、撮影準備期間に出会った人々を撮影した『NO PLACE LIKE HOMELAND』に比べ撮影者と被写体の関係性のもつダイナミズムが弱まってしまった。「韓国系」という自身と重なる境遇に限らなかったことも被写体に対する執着の度を弱めたのかもしれない。またそれ以上に大きな原因として、アメリカへの「エミグレーション」は韓国からのマイグレーションと性質が大きく異なる、という点を撮影後に意識することとなった。インタビューはほぼ全員が一時的な定着ではなく、永住を目的にアメリカに移り住んで来たと言っていた。移民という存在がごく当たり前のアメリカでは韓国でのインタビューと異なり「ここに住み続けるかはわからない」「自分が何人であるかはっきり言えない」「故郷であるかわからない」といったような揺らぎ、不安定さをインタビューーから聞き出すことはほとんどできなかった。

このアメリカでの撮影を振り返るにつれ、「移民」全般に関心があるわけではなく、日韓のように近現代史の影響によるねじれや不安定さ、ゆらぎをはらんだ人間の移動に関心がある、という点に気づき再び韓国を舞台に撮影をするに至る。

#### 4 - 4 OHAMANA



『OHAMANA』2015年、1時間4分37秒

言語：韓国語、日本語、英語

撮影地：韓国のフェリー「オハマナ号」、ソウル、済州島

撮影体制：12名。俳優4名、スタッフ8名、その他インタビューイ多数。

話法：脚本に基づいたダイアログ、インタビュー、モノログ

主題となった移動：1940年代～2014年の間に韓国を出入りした人々の移動、撮影クルーのフェリーでの移動

—あらすじ—

在日韓国人の作家トモは、亡くなった祖母の墓参りのため韓国を訪れる。ソウルで自らと同じ韓国系のルーツをもつ人々に会い、話を聞いたのち、トモは済州島行きの夜行フェリー「オハマナ号」に乗り込む。船上で出会う人々に「どこから来たのか」「なぜこの船に乗っているのか」と話を聞いてゆくトモはやがてユミという韓国人女性と出会う。拙い韓国語でコミュニケーションをとりながら一晩の旅路を共にし、二人は徐々にお互いのことを明らかにしてゆく。

本作は 2014 年 4 月に撮影、約 1 年の編集作業を経て 2015 年 7 月に完成した作品である。物語は在日韓国人のトモが韓国を旅している映像からはじまり、亡き祖母の足取りをたどることが旅の目的であることがほのめかされる。そして「SEOUL」というテロップに続いてソウルに住む韓国系のルーツを持った人々のインタビューが続く。日本に生まれ、ルーツ探しや結婚を機に韓国に移住した在日韓国人。養子として赤子の時に海外に送られ、生みの親を探しに韓国に戻ってきたアメリカ人。同じく養子としてブルターニュで生まれ育ったフランス人。ソウルでお好み焼き屋を営む在日韓国人。彼らはそれぞれ自らの経験から「母国」にまつわるエピソードを語る。ソウルで彼らと出会い、話を聞いたトモは済州島への旅に出発する。彼が済州島への交通手段として選んだのは「オハマナ号」という仁川発の夜行フェリーであった。船上でもトモは出会った人々に話を聞いていく。やがてトモはユミという韓国人女性と出会う。ユミはバレリーナを目指し長く海外に住んでいたが、不慮の怪我でバレリーナとしての将来が絶たれ、数年ぶりに韓国に帰国しひとり済州島への旅に向かう途上であった。何気ない会話から、それぞれが「韓国」に抱く思いを少しずつ明かしていく二人。翌朝、船が済州島に着くとユミとトモは旅路を共にし、トモの祖母の眠る墓に向かう。以上のストーリーが、在日韓国人 3 世の「トモ」を主人公としたドラマパート、フェリー船上に実際に乗り合わせた人々へのインタビュー、および前作までに撮影したインタビュー映像とで構築されている<sup>47</sup>。

企画のきっかけとなったのは 2012 年に参加した東京フィルメックス主催の「タレント・キャンパス・トーキョー」というワークショップである。これはベルリン国際映画祭が開催している「タレント・キャンパス（現ベルリナーレ・タレンツ）」のアジア版で、20～30 代の映画監督、プロデューサーが 2 週間の間映画祭に参加している監督やプロデューサーから講義や個別の指導を受け、最終的にそれぞれオリジナル企画のプレゼンテーションを行う、という内容であった<sup>48</sup>。

この期間中に着想を得た企画が「OHAMANA」である。オハマナ号は韓国の仁川港～済州島間を週に 3 回往復する実在のフェリーなのであるが、この船に興味をもったきっかけ

---

<sup>47</sup> 付録として、本作の撮影時に用いた脚本を収録している。撮影時には脚本に書かれている内容をベースにした演技パートのみで作品を完結させることを目指していたため、完成版の内容とは大きく異なっている。また劇画的な制作が初めてであったために時間の想定ができておらず、脚本にあるシーンのうち実際に撮影できたのは約半分程度である。

<sup>48</sup> 2012 年のファシリテーターは映画監督のアピチャップン・ウィーラセタクン（タイ）、ペドロ・コスタ（ポルトガル）、アミール・ナデリ（イラン）、シャロン・バルズィヴ（イスラエル）、プロデューサーのフィリップ・ボベール（フランス）、シュー・ケイ（香港）、日本からは山形ドキュメンタリー映画祭の藤岡朝子、配給会社ピクチャーズ・デプトの汐巻裕子であった。

はオハマナ号がかつて「あけぼの号」という日本の船舶であったという事実である<sup>49</sup>。あけぼの号は鹿児島港～奄美大島間を運行するフェリーであったがやがて韓国の船舶会社に売却され、韓国で運行を行うようになった。いわばそれ自身が移民のような性格をもつ船の上で、かつて海を渡って行った韓国人の移民と、現在の話が交差することを試みたい、ということが企画の発端である。

当初は実際に韓国に住む男女と共に船で旅をするというドキュメンタリーとして企画していたが、制作過程で変遷を経たのち最終的には出来事を導くためのトリガーとして俳優を起用するという手段をとった。映像において「何かを起こす」ために俳優を起用したことから結果的に劇映画を援用したフォーマットをとるに至ったのであるが、作品を通して最重要視したのはかつて祖母が渡った夜の海のイメージをどう表現するかという事であった。そのため前作『to-la-ga』内で使われている、祖母が日本に向かう船に乗っていた際のインタビューを作品のクライマックス部分で再度使用している。

当初はこの作品のために撮り下ろした部分だけで完成させる予定であったが、想定していたシーンを撮りきれなかったこと、また撮影監督とともに編集を重ねて行く中で前提となる日韓のマイグレーションの歴史、背景をより説明する必要がある、というアドバイスをうけ『to-la-ga』や『NO PLACE LIKE HOMELAND』撮影時の素材を作品内に取り込んだ。

---

<sup>49</sup> 本作の撮影から1週間後に、オハマナ号と同じルートを運行し、同じ船舶会社が運営する「セウォル号」という船が沈没、死者・行方不明者 300 名以上という韓国史上最大の船舶事故が起きた。パク・クネ政権や船舶会社の対応をめぐる多くの問題が明るみに出た結果パク・クネ政権の退陣にまでつながり、この事故は韓国現代史の一つの大きな転換点となっている。オハマナ号も同じ船舶会社の所有する船ということで事故後調査対象となっていたが、沈没したセウォル号の引き上げを待たずして 2016 年に再度日本に売却された。購入したのは新潟県の第 3 セクターで、当初は新潟～ロシア極東地方を結ぶ新規航路のための船として購入するも、日本に船舶が到着してからの検分で申告されていた速度が出ないことが発覚。韓国側に購入取り消しを申し入れるも受け入れられず、広島県呉の港にしばらく係留されていた。そして最終的に 2017 年 9 月、新潟に向かうことのないまま呉を出発し「船の墓場」として知られるバングラデシュのチッタゴンに最後の航海に向かった。船舶の運行状況をたどることができるサイト Marine Traffic ([www.marinetraffic.com](http://www.marinetraffic.com)) でその足取りをたどったところ、現在では解体されたと思われる。

#### 4-5 未完の旅路への旅



『未完の旅路への旅』2017年、26分48秒<sup>50</sup>

言語：韓国語、日本語、英語

撮影地：日本、釜山～大阪間を結ぶフェリー

撮影体制：8名。俳優2名、スタッフ6名

話法：脚本に基づくダイアログ、モノログおよびインタビュー

主題となった移動：1920～30年代の日韓の移動および撮影クルーの移動

#### —あらすじ—

韓国人女性Kは、釜山からフェリーで大阪へ渡り、岐阜、そして熱海へと旅をする。その目的は、1930年代の日本で暮らした女性飛行士、パク・キョンウォン（朴敬元 박경원）の足取りをたどることであった。物語はKによるロードムービーパートと、それを撮影する撮影クルーのドキュメンタリーが並行して進み、1930年代、大日本帝国の時代に日本で暮らした韓国人のありようを模索する。

今作は2016年の9月に撮影された。作品の題材となるのは、パク・キョンウォンという実在の韓国人女性飛行士である。1897年韓国のテグに生まれた彼女は、単身日本に渡

---

<sup>50</sup> 付録として本作撮影前に用意したテキストを収録。

り、横浜の工場で働いたのち飛行士を志す。やがて日本飛行学校に入校、2等飛行士の免許を取得し、1933年に祖国への凱旋飛行に挑戦。しかし天候不順により羽田を出発したわずか数時間後熱海の山に衝突、墜落し命を落とす。この達成されなかった祖国への飛行というエピソードが作品の出発点となった。また目的地であったところの「祖国」も1930年代は大日本帝国の統治下にあったため、国家としては存在していなかった。いわば「かつてあった祖国」という実在しない存在に向かつての飛行であり、そしてそれも未完に終わってしまったのである。

占領下に日本に渡った韓国人の別の例として、ユン・シムドク（尹心愼 윤심덕）という女性がいる。彼女もパク・キョンウォンと同じく1897年、平壤に生まれ官費留学生として日本に渡り青山学院を卒業、東京音楽学校に入学しオペラを学ぶ。卒業後、イタリア留学を目指しつつ韓国、日本の両国で活動した彼女はやがて同じく日本で演劇を学んでいた青年キム・ウジン（金祐鎮 김우진）と恋に落ちるが、彼は韓国に妻子のある身であった。イタリア留学の夢もかなわず、金銭的なトラブルもかかえたユン・シムドクは1926年、大阪のレコード会社で「死の讚美」という曲を吹き込んだ後キム・ウジンと共にプサン行きのフェリーに乗り込み、玄界灘に身投げし自ら命を断ってしまう<sup>51</sup>。

この二つの果たされなかった祖国への帰還、が今作の出発点であった。これまでの作品は筆者自身のアイデンティティや、移動を経た当事者によるマイグレーションがテーマであったが、今作は過去の、直接の当事者ではない移動がテーマである。

そうしたテーマを表現可能なものにする手段として、再び俳優を起用するという手法をとった。大日本帝国、そして失われた祖国としての韓国という「フィクション」に、俳優の演技によって作り出される映像というフィクションでアクセスすることを試み、なおかつ演技をしていない俳優と撮影クルーのドキュメンタリーを並行して撮影した。移民の子孫である筆者および撮影クルーとのドキュメンタリー、かつてあった移動をたどるロードムービーパートの行き来を通して、過去と現在のマイグレーションを接続することが制作のねらいである。今作においても撮影クルーは日韓双方で編成し、海外へのマイグレーションを経験しているスタッフを意識的に加えた<sup>52</sup>。

<sup>51</sup> 「死の讚美」はルーマニアの作曲家ヨシフ・イヴァノビッチ「ドナウ河のさざなみ」（1880）のメロディにユン・シムドクが韓国語詞をつけたもので、当時大阪にあったニッソーレコードより発売された。ユン・シムドク身投げのニュースと共に「死の讚美」は当時の韓国で国民的なヒットとなり韓国最初の歌謡曲、とも言われている。ユン・シムドク、パク・キョンウォンいずれのエピソードも悲劇的な環境下で祖国を思ったアイコン、として韓国国内では幾度も映画化、舞台化されている。

<sup>52</sup> カメラマンのリーは韓国人の父と在日韓国人の母の元にカナダで生まれ、韓国、アメリカ、シンガポ

以上が修士以降の「マイグレーション」をテーマにした作品の概略である。次節以降では制作を通して得た問題意識をより掘り下げてゆく。

---

ールで暮らしたのち現在は日本に在住。製作・通訳のカンは韓国に生まれアメリカ、日本、ベトナムを経て現在は韓国在住。どちらも韓国語、英語、日本語を流暢に操ることができる。

## 制作における試みと発展

### 第5章 被写体

#### 5-1 出演者の選定

まずは各作品における撮影前の準備・リサーチ過程について簡単に触れる。『to-la-ga』では祖母の元を訪れ幾度かに渡るインタビューを行い、作品では音声のみをボイスオーバーとして用いている。リサーチの過程としては祖母へのインタビューのみならず、祖母と同じ地域（東京都足立区）に住み 1940～50 年代に韓国の済州島から日本に渡ってきた別の親族にもインタビューを行い、並行して各家庭からアルバムや済州島にまつわる文献などの資料を収集した。その後済州島を1度訪れ、現地の親族に島を案内してもらったのち、祖母との墓参旅行を撮影、本編ではこの旅行の際の映像を使用している。

『NO PLACE LIKE HOMELAND』は約1ヶ月半韓国のソウルに滞在する中で準備から撮影までを行った。ソウルに渡った当初は大まかな作品の方向性と、韓国系アメリカ人のカメラマンと共に作品をつくるという以外のことは決まっていなかった。カメラマンはすでに2年弱ソウルに住んでいたためある程度人脈があり、彼と共に韓国系のルーツを持つ人々に会い、話を聞いてゆく中で出演者を探して行った。ソウルにある在日韓国人会<sup>53</sup>や、在日韓国人の経営する日本語学校などの組織も訪ね出演者を探したが、最終的にはカメラマンの紹介で出会った人々を中心に撮影した。被写体とは簡単な企画説明以外の事前の打ち合わせはほとんどなく、撮影時にほぼ初めて話を聞くという状態で撮影を進めた。

『OHAMANA』ではまず韓国を訪れ、舞台となる船舶オハマナ号に乗船し済州島までの旅を試みた。また同じ船舶会社が所有するセウォル号の内部もこの際に見学している。セウォル号もかつては「なみのうえ」という名で日本国内を航行し、やがて韓国に売却されたという経緯をもつ船舶であったが、船内空間を比較した結果、より古いオハマナ号を最終的に選択した。当初は俳優ではなく、実際に韓国に住む韓国人女性と、韓国系の養子としてフランスで育った男性の2名が主人公となる予定であり、彼らと準備を進めていた。それぞれの幼少期のこと、海外に住むこと、韓国に住むこと、などについてインタビュー撮影をした後、簡単な指示だけを与えて自由に会話をさせる、という様子を撮影。インタビューではなく被写体となる人物同士をひとつの場にインストールし、カメラを構えるという方法を試みていこうとしていた。しかし筆者の日本への帰国後、二人の関係性が悪化してしまいそれ以上撮影をすることが困難になってしまった。

---

<sup>53</sup> 日本で生まれ育った後に、韓国に移住した在日韓国人による組織。

そうした経過の後、知人を通じて俳優の足立智充氏<sup>54</sup>と出会う機会を得た。俳優を撮影することへの興味もあったため彼を中心として作品を制作する方向へと方針転換する。企画を進めていく過程で足立氏から撮影監督の戸田義久氏<sup>55</sup>を紹介され、戸田氏から脚本の必要性を指摘されたこともあり、本格的に脚本の執筆にとりかかる。劇画的な撮影体制という方針が決定したのはこの時点である。戸田氏と脚本のブラッシュアップを重ね、全体の骨格が見えてきた段階で他のスタッフを集めた。クルーの半分は韓国で、という目論見があったため、韓国の「Filmmakers」<sup>56</sup>という自主映画の交流サイトを利用して主演、助演俳優、録音技師、演出助手を募った。募集者の候補を絞った後にスカイプでのビデオ通話や現地での面接を通じ最終的なクルーを撮影1週間前までに決定するというプロセスであった。

『未完の旅路への旅』は熱海を旅行中偶然見つけたパク・キョンウォンの慰霊碑が出发点となっている。彼女のエピソードに興味を持ち、2016年の1月に実際の墜落地である静岡県熱海市の玄岳<sup>くろだけ</sup>を訪れた<sup>57</sup>。その後パク・キョンウォンの生涯やエピソードについて文献を通し調べてゆく中で、ユン・シムドクという別の韓国人女性のエピソードに出会い、戦前の日本に暮らした韓国人女性をテーマとすることが固まる。今作も俳優を起用するという方針はあったため出演者候補としてかねてより興味を持っていた韓国人女優のキム・コッピ氏<sup>58</sup>と知人を通じて会うことができ、企画を持ちかける。彼女も企画に興味を示してくれたためキム・コッピ氏、そして前作の主演である足立智充氏の両者を登場人物とした作品の制作にとりかかることとなった。企画の立案が6月、出演者の決定が7月、そこから演出助手、撮影監督、録音技師、ヘアメイクスタッフにそれぞれ企画を持ちかけ交渉し各種準備を経て9月の初旬に撮影、と短い期間での制作となった。

---

<sup>54</sup> チェルフィッチュ、ミクニヤナイハラプロジェクトなどの演劇作品から近年では映画、ドラマなど映像分野でも活動する俳優。筆者は2011年11月神奈川芸術劇場で行われたチェルフィッチュ「ゾウガメのソニックライブ」でのパフォーマンスが印象に残っていたことが出演を依頼したきっかけである。

<sup>55</sup> 若松孝二監督作品やヤン・ヨンヒ監督の劇映画作品『かぞくのくに』でも撮影を担当した撮影監督。

<sup>56</sup> 自主映画のポータルサイト (<http://www.filmmakers.co.kr>)。企画内容や募集している役職、役柄、待遇などの条件を記すと各個人あるいは事務所からメールが届くというシステムになっている。

<sup>57</sup> パク・キョンウォンの慰霊碑は墜落地点である玄岳山中のほか、熱海梅園内にある韓国庭園にも2002年、金大中大統領来日を記念して建てられた慰霊碑がある。筆者が最初に発見したのは梅園内の慰霊碑である。

<sup>58</sup> ヤン・イクチュン監督『息もできない』(2009)などの韓国映画および『ある優しき殺人者の記録』(2014)、『グレイトフルデッド』(2014)、『つむぐもの』(2016)などの日本映画にも出演している韓国人女優。

## 5-2インタビュー

次にいずれの作品においてもキーポイントとなっているインタビューについて述べる。『to-la-ga』『NO PLACE LIKE HOMELAND』の両作品においては脚本やプロットは存在せず、どちらもインタビューを通しての発話が作品を構成する語りの要素である。『to-la-ga』では幾度かに渡る祖母へのインタビューの音声部分のみを再構成し、ボイスオーバーとして使用している。『NO PLACE LIKE HOMELAND』では基本的にインタビュイーが発話している映像をそのまま使用しところどころにそれ以外の映像がオーバーラップするという構造を用いた（図 A）。

『OHAMANA』はそれまでの作品とは異なり脚本に基づく俳優の発話を中心に構成されているが、舞台となったオハマナ号に実際に乗船していた乗客へのインタビューも行っている（図 B）。船上でのインタビューはフレーム外から筆者が行ったものと、フレーム内で主演である俳優がインタビューしたものと2種類あるが、いずれも事前に用意された脚本などは無くその場での受け答えをそのまま使用している。作品全体における役割としてはインタビュー部分で話される内容が脚本によるドラマパートの内容を補足する役割を果たすような編集を施している。

『未完の旅路への旅』では最終的な編集に全て採用されてはいないものの、撮影時にはいくつかパターンの異なるインタビューを試みた。1つ目は、撮影の冒頭、釜山から日本に向かう船中で筆者が俳優に企画を説明するというシーンである。このシーンはあらかじめ話す内容を決めた部分と、その場でのやり取りが半々である。2つ目は、撮影現場の移動中、車内で俳優やスタッフと会話をするシーンである。1対1というインタビューではないものの、作品全体に関わる特定の質問をお互いにする、というゆるやかな設定の下、監督である筆者とスタッフ・俳優がお互いのバックグラウンドや今作の撮影体制についてなど会話するシーンを撮影した。3つ目は撮影最終日にスタッフ、出演者全員に個別に行ったインタビューである。最終的に本編には採用しなかったが、主演俳優をインタビュアーとして筆者自身も質問に答えている。1週間かけて韓国から最終目的地の熱海まで移動をしつづけた撮影を振り返る形でインタビューをすることで、作品世界の時間軸と、撮影隊が移動をした現実の時間軸が結節することを目論んでの試みであった。ここでもあらかじめ決められた答えはなく、その場での受け答えをそのまま使用している。

インタビューは「inter-view」という語の通り基本的には質問をするインタビュアーとその質問に答えるインタビュイーという2者間の関係から成り立つ。映像においてはさらに

カメラ・撮影者という要素が加わることにより、新たな力学が生まれる。

例えばインタビュアーは誰なのか、カメラに映っているのか、インタビュイーはカメラ目線なのか、インタビュアーを見ているのか、質問者の声はカットされているのか、マイクは見えているのか……。ニュース番組やオーソドックスなドキュメンタリーを見慣れた鑑賞者はインタビュー映像に対し慣習的な判断を下す。例えばインタビュアーがフレームに映っていない場合、誰がインタビューしているのかということは問われない。インタビュイーの発言は彼ら自身による意見の表明として受け取られる。こうしたインタビュー映像は聞き手の存在を消去されているにもかかわらず、むしろそれゆえに、真実である、という態度のもとに見られる。それがいわば「支配的な」ドキュメンタリーの話法である。そうしたドキュメンタリーは鑑賞者にある「真実」を情報として伝えるという単一の読み取り方を要請し、そこから逸脱するものは読み取りを邪魔する「ノイズ」として扱われることになる。しかし制作において筆者が目指しているのはむしろ、そうした「ノイズ」と戯れることで画一的でない、複数の読み取り方を可能にする映像である。そうした意識の下、発話内容以上のものを伝えるインタビュー映像をどのように獲得するか、ということが課題として浮かび上がる。

次節ではインタビューを前にした鑑賞者の慣習的判断を利用し、インタビュー映像あるいは作品全体に複層性を与える可能性を検討する。

### 5-3 インタビューという稽古／プラクティス

『to-la-ga』『NO PLACE LIKE HOMELAND』の2作はマイグレーションの当事者によるインタビューを中心とした作品であった。それに比べ、マイグレーションの当事者ではない俳優が主人公となった『OHAMANA』『未完の旅路への旅』両作においてインタビューの果たす役割は後退しているともいえる。カメラを前に発話を導くもっとも単純な方法がインタビューであるが、そこに発話以上のパフォーマンスな要素が入っていない場合映像の強度としては相対的に弱いものとなる。フランス人映画監督のジャン＝シャルル・フィトゥッシ<sup>59</sup>は以前筆者との会話の中で「ドキュメンタリーを撮影する際にはいかにインタビューを行わないかを考える。インタビューを用いたドキュメンタリーは映画ではない。

<sup>59</sup> Jean-Charles Fitoussi. 1970年フランス、トゥール生まれの映画監督。全編携帯電話の動画機能を使って撮影された『ローマ王のための夜想曲』(2006)でカンヌ国際映画祭批評家週間出品。同様の手法を用いて日本で撮影された作品に『日本の時』(2008)がある。

レクチャーだ。」と述べていた<sup>60</sup>。すなわちそれは映像が発話内容以上の情報を伝えていないということである。

また、ある主題における当事者の語りに比べ、当事者でない者の語り、筆者の場合であれば日韓のマイグレーションが主題の作品においてそうしたマイグレーションを経ていない日本人スタッフや俳優のインタビューは当事者のそれよりも作品のための「素材」としては弱いともいえる。しかし、インタビュー撮影には作品に奉仕する素材として以外にも果たす役割があることを『未完の旅路への旅』の撮影で感じた。前節で触れたようなインタビュー形式をとることによる鑑賞者の慣習的な知覚の誘導に加え筆者が可能性を感じているのは、「カメラを介したコミュニケーションツールとしてのインタビュー」という一面である。

振り返れば祖母へのインタビューも、同世代の韓国系移民へのインタビューも、根本にあるのは彼らの話を聞きたいという単純な動機であった。カメラを持って撮影をすること、ひいては作品制作という行為自体が彼らに耳を傾けるための口実に過ぎなかったともいえる。それは被写体が俳優であっても同様で、彼らに興味があり、話を聞きたいという動機は韓国系移民へのインタビューとなんら変わるところがない。そしてまた、こちらが想定していない答えを聞かせてくれることを望んでもいる。他者を通して未知のものと出会うことを期待しているのである。

『未完の旅路への旅』では撮影最終日、すべての演技パートの撮影が終了した後にインタビューシーンを撮影したのであるが、主演のキム・コッピは撮影後「インタビューを最初にやった方がよかったかもしれない。ここからようやく始まる気がするのにもったいない。」と述べていた(図 C)。これはそれまでのコミュニケーションが不全であったという演出及び作品の限界を的確に指摘してもいるのであるが、同時に筆者が感じたのはインタビューが作品制作の過程である種の「稽古」として果たす役割である。

「稽古」が作品の方向性や新たな意味を模索していく行為を共有してゆく過程であるとすれば、インタビューをすること、カメラをまわしてインタビューするということが、作品の可能性を更新するために有効な手段と成りうるのではなかろうか。

俳優の演出法や「稽古」の仕方をオーソドックスに学んだ経験の無い筆者にとってどのように俳優と関係性を構築していくかということは毎回手探りである。これまでは脚本の読み合わせやディスカッション、リハーサルといった既存の慣習に従うことから始めていた

---

<sup>60</sup> 2012年5月、藤幡正樹氏の招きによるパリでの会話にて。

のであるが、どこか手応えをともしないものであった。それは自らが執筆した脚本を元にパフォーマンスを行い、脚本の世界観に沿うように修正をしていくという過程が作品の世界観をどんどん矮小化していくように思えたからである。もちろん、稽古やりハーサル、撮影の過程でどんどん逸脱してゆけばよいのであるが、映画という集団制作において脚本を用意した場合、多くの現実的な作業（撮影場所の決定、出演者・スタッフのスケジュール調整、機材の選定、予算の中で実現可能か否かの判断など）のマスタープランとなるのが脚本であり、一度現場が動き始めるとその流れを止めて逸脱していくことがどんどん難しくなってゆく。

筆者が俳優／出演者に求めているものはテキストを読み、指示された通りにただふるまうことではなく、撮り手である我々と相互作用し未知の領域に到達することである。脚本を用いないという可能性を含めそのための手法を模索してゆかねばならないのであるが、インタビューから始める、それもカメラをまわしてのインタビューから始めるということがその一つの出発点になりうるのではないかと現在では考えている。マスタープランとしてのテキストではなく、カメラを前にして言葉を交わし、お互いの問いを共有する。そこからいかにして被写体や撮影者が相互作用し変容しつづける撮影現場を立ち上げることができるのか。他者を巻き込んだ集団制作を今後も続けるならば、そうした場を生み出すための仕組み作りこそが演出上の課題である。

#### 5-4 被写体を裏切ること

『姓はヴェト』を製作することで、インタビューという実践を、真実と嘘、現実と演技の戯れのなかに引き出すことが可能になりました。

トリン・T・ミンハ<sup>61</sup>

インタビューにおける受け答えは、個々人の態度の恒久的な表明や宣言ではなく、あくまでカメラのある一瞬間における発話にすぎない。インタビューを撮影しているということは、後の編集を前提としている。つまりひとつの発話は切り取られ、並べ替えられ、編

---

<sup>61</sup> トリン前掲書、p212。トリンは『姓はヴェト、名はナム』（1989）において一人の被写体に本人について直接インタビューするだけでなく、別人である過去のヴェトナム人女性のインタビューを再演させ、その双方をどちらがどちらと明示せず作品内に混在させるという手法を試みている。

集次第でいかようにも意味が変容する可能性を有しているのである。筆者が撮影現場において求めているのは、編集を前提とした上でそうした変容可能性のある発話を引き出すことである。多義性を持ちうる発話、と言い換えることもできよう。インタビューを演出あるいは編集し、話し手ではなく作り手の意図に沿った形にすることは映像における倫理に反するとする向きもあるが、それはひとえに作り手がどこまでその「倫理違反」に自覚的であるかによる。

筆者の場合、インタビューがのちに編集されることをあらかじめ告げること、また作品が完成した際には必ず被写体にその映像を見せることを最低限のルールとして課している。これまでの撮影経験から確実なのは、被写体となった人々は撮影された自分の姿を映像で見ることにはさほど反発をしないが、編集された自らのインタビューには生理的といってもよいくらいほとんどが違和感を表明する。それはおそらく他者の意図に沿って切り取られ、つなげられた発言が、被写体自身の意見・信条と違うと感じるからであり、映像という形で放映・上映され鑑賞者の目にふれることで自らの発言が固定化・恒久化するという意識に由来していると思われる。それは映像というメディアに各々がどれだけ信頼をよせているかという態度にも影響される。作品で映されているのはある意図にそって編集を経た発話にすぎない、というのはあくまで制作側である筆者の態度であり、被写体となった人々は彼ら自身の思想信条が「ありのまま」に映っていることを求めている。しかし、撮影現場における新たな発見は撮影者も被写体も意図していなかった発話や行為であることが多い。そうした被写体の意図しないカットを使用するということがある種被写体を裏切る行為でもあるが、その裏切りが許される程度の、つまり不満を持っていたとしても再編集までは要求されない、という最低限の信頼関係は構築するようにしている。

近作で俳優を被写体を選択していることは、そうした問題へのある意味では消極的な解決ともいえる。俳優はカメラの前での行動、発話が編集されるということを前提として理解しているため、「私はこんなことは言っていない」というようなことはほとんど無い（その反面、カメラがあることを忘れ無我夢中になる、ということも起きにくい）。しかし別の形での異議申し立てが行われる。

俳優は撮影現場で、あるいは完成した作品で使用されているテイクを見て「私は演技が上手くできなかった」「この演技は違かった」「もっとうまくできたのに」というような判断を下す。多くの場合それは演出側の意図と一致することが多いが、時に俳優が意図していない面白さを演出側が採用する場合がある。それは演出の意図（こうして欲しい、この

カットがいいという判断)と被写体(俳優)の意図が一致していないという意味で、先にあげたインタビューの例と同じく被写体の期待・予想を裏切る行為、ともいえよう。筆者はこうした裏切り、被写体と撮影者の意識のズレに可能性を感じており、そうした裏切りを意識的に行う方法を模索している。もちろん、そうした方法を実現するためには俳優であろうとも信頼関係が下敷きになくはならない。

『未完の旅路への旅』における俳優、スタッフへのインタビューを行ったのは、彼らから違和感の表明(例えばこの点には同意できない、意図はわかったがうまくいっていないところがある、などと出演者に言われること)を受け取り、それを作品全体に反映させる、という目論見からであった。理想的な撮影現場とは、そうした撮り手と被写体の間での「裏切り」が作品の意味を更新させるための行為として共有されている現場なのかもしれない。それはすなわちある種の正しさや真実がすでに前提としてあるのではなく、トリン・ミンハの言葉を借りれば「戯れ」のなかから見出そうとする行為である。

『OHAMANA』『未完の旅路への旅』はどちらも撮影期間がおよそ1週間であった。短期間で初見のスタッフや俳優と「裏切り」や「戯れ」を共有できるまでの関係性を構築することは困難さが伴う。『未完の旅路への旅』では意図的にそうした裏切りを設計しようと試みるも、意図しない結果を得るまでには至ることができなかった。時間がかかることを排除し作り手による一方的な裏切りを行うことが最も簡易的な解決法であるが、しかし筆者が試みたいのは出演者やスタッフと裏切りを共有しながら進んでいく撮影環境である。たとえば俳優の足立智充氏を2014年『OHAMANA』の撮影に引き続き起用しているのも複数の作品にまたがった時間軸から関係性を構築しようという意図からである。

## 5-5 裏切り、戯れ：ロバート・クレイマー、諏訪敦彦の場合

### 5-5-1 ロバート・クレイマー『マイルストーンズ』

俳優を伴う撮影行為における戯れの例としてロバート・クレイマーと諏訪敦彦の実践をとりあげる<sup>62</sup>。

クレイマー1975年の作『マイルストーンズ』は冒頭、老齢の女性がニューヨークの町並みを歩くショットから始まる。やがて彼女自身のものとおぼしき声がオーバーラップし、

<sup>62</sup> 諏訪は晩年のクレイマーと交流があり、諏訪の生まれ故郷である広島を舞台に共同で作品をつくる計画があったがクレイマーの死により実現することはなかった。この企画をめぐってクレイマーが諏訪に宛てた手紙は諏訪の短編『a letter from hiroshima』(2002)内で諏訪自身によって朗読されている。

来歴を語り始める。「私は 1891 の 12 月に生まれました。父は次の年の 4 月に亡くなります。そのあと母はニューヨークに戻る事にしました。ニューヨークを愛していたんです。そして 23 丁目と 7 番街の交差点に靴磨きの店をオープンします。私は 1911 年に結婚しました。そして…」。

シーンが切り替わると、自宅とおぼしき部屋のなかで若い女性が彼女に話を聞いている。映像は続いて店のシャッターを開け、開店準備をし、仕事にとりかかる彼女の姿を映す。ときおり若かりし頃の彼女やその家族のものと思しき写真が挿入される。このシーンは実在の女性の半生についてのドキュメンタリーのように見えるが、実際は演出されたものである。クレイマー自身は以下のように述べている。

どの程度が脚本で、どの程度が真実（ヴェリテ）なのか？ パーセンテージを言うのは難しい—けれども『マイルストーンズ』は、脚本で書かれた部分が圧倒的に多い—ということと言える [別の取材で、クレイマーは「少なくとも八〇パーセントの場面が事前に脚本で書かれていた」と語っている]。その意味では、この映画はシネマ＝ヴェリテではないし、ドキュメンタリーでもない。冒頭に登場する老婦人の場面などでは、脚本は書かれていません。けれどもぼくらは [同場面で老婦人が話す内容を] あらかじめ全部彼女に質問しておいたし、自分たちが言ってもらいたいことを彼女に言わせたこともあります。それに、かなりの量の素材を撮影しました。だからぼくらは、要するに彼女を「組み立てた」のです。老婦人の談話に合わせて出てくる歴史的な映像素材は、彼女とは何の関わりもないものです—つまり、彼女の人生の記録ではない—ということですが。実のところ、彼女が所有していた何枚かの家族写真と、往年の移民を撮影した写真を自由に混ぜ合わせたのです<sup>63</sup>。

老婦人が「組み立て」られたように、本作は様々な土地の、様々な登場人物たちのエピソードの断片によって組み立てられていく。ニューズリールでの活動も、ヴァーモントでの共同生活も、そしてアメリカへの旅とそこから結実した『マイルストーンズ』の「多声的な」形式も、クレイマーにとっては自らの生きる社会をリアリティをもって語るためにとられた切実な手段であった。

---

<sup>63</sup> 遠山前掲書、p156。□内は遠山による原注。

(筆者注：『アイス』(1969)制作とニューズリールからの離脱を経て)次いでわれわれは、社会のなかに分散しました。『マイルストーンズ』の開かれた形式は、こうした状況を反映しています。ある水準においては、『マイルストーンズ』の形式には一貫性すらありません。けれどもこの脈絡のなさは、人生に由来するものです。・・・われわれはできる限り、かつての自分自身でもある登場人物たちの特性を具体化する＝演じるやり方に意識的であろうと努めています。登場人物が自分自身に課しているいろいろな問題に、どうやって観客を参加させたらいいか？登場人物同士が結ぶ社会的な人間関係は、どのようなものなのか？アメリカの歴史、その過去・現在・未来に生じた波乱に立ち向かうため、彼らのエネルギーはどうやって自らの進路を見いだすのか？このような生きた諸要素すべてを、そしてこのような諸問題すべてを、どうやって組み合わせるか？<sup>64</sup>

ニューズリール時代からのクレイマーの友人であり、ヴァーモントでの5年間に渡る共同生活をともにし『マイルストーンズ』の共同制作者でもあるジョン・ダグラスは制作の動機について「ほかの政治的作品とはまったく違う見方で、生のなりゆきを表現していると思える」やりかたを用いて、自分たちの人生の「さまざまに異なる断片をつなぎ合わせたいと思った」と述べている<sup>65</sup>。それぞれの生きた状況の断片を反映した脚本をクレイマーとダグラスは執筆し、集団生活をともにした人々をスタッフや俳優に起用しながら「集団的即興」やニュース映像を取り入れつつ、『マイルストーンズ』という作品は制作された。脚本や俳優とともに制作されているが、それはおとぎ話としてのフィクションとしてではなく、ともに生きられた集団とそれを構成する個人による現実への応答としてのフィクションが構築されているのである。

### 5-5-2 諏訪敦彦『H Story』

諏訪敦彦『H Story』(2001)は諏訪の故郷である広島を舞台にした作品である。冒頭、テロップでこの作品がアラン・レネ監督、マルグリット・デュラス脚本による1959年の作品 *Hiroshima mon amour* (邦題：二十四時間の情事) を参照していることが示される。

---

<sup>64</sup> 同 p156.

<sup>65</sup> 同 p151.

*Hiroshima mon amour* 作中の浴衣を着た主演女優エマニュエル・リヴァの白黒のスティル写真に続き、浴衣を着た女優と彼女を演出している諏訪の姿が映される。彼らは *Hiroshima mon amour* のリメイク作品を撮影しようとしている。撮影現場のシーンに続き、撮影現場を訪れていた作家の町田康を諏訪がインタビューするシーンが映される。広島を舞台にしようとしている町田の次回作についての話から始まるのであるが、やがて町田は諏訪になぜそもそも 40 年前の *Hiroshima mon amour* をリメイクしようとしているのかを問う。諏訪はそれに応答する形で自らと広島との距離、リメイクの持つ不可能性について語っていく。そして作品がすすむにつれ、主演女優のベアトリス・ダルは 40 年近く前のテキストを再演することの難しさを訴え、その意味を見失い *Hiroshima mon amour* のリメイクは頓挫、撮影は中断してしまう。そこから映画はダルと町田が海岸、商店街、そして原爆ドームと広島の街を彷徨する様子を追いかけていく。

本作は当初、諏訪とロバート・クレイマーの共作で広島についての映画をつくる、という企画から始まっていた。広島に生まれたが戦争を経験していない諏訪。自身の父が米軍の戦後調査団の一員として広島、長崎を訪れていたというクレイマー。クレイマーの逝去によってこの共同作品は幻となったが、他者を道連れにすることによって広島について語る、ということを諏訪は『H Story』において引き続き試みている。諏訪はデビュー作『2/デュオ』（1997）以降、脚本によらない俳優の即興的演技と発話、およびそれにフレキシブルに反応できる撮影体制を築いてきた。今作でも「スタート」「カット」の掛け声の前後からリメイクに挑む女優を撮影することで役への「出入り」を見せ、作中のリメイクが頓挫すると撮影現場から現実の街へ飛び出していくなどメタフィクション的装置が導入されている。映画撮影という装置を用いることで、「ヒロシマ」についての語り得なさを語る」という主題と話法が応答することを諏訪はこの作品で試みたといえよう。

クレイマー、諏訪と俳優や集団制作による撮影現場での例をとりあげたが、次章では改めて自作にもどり、そうした「裏切り」「戯れ」を作品の構造というメタな視点から検討する。

## 第6章 話法の実験

### 6-1 モノログ・ダイアログ

筆者は修士課程に入学した 2009 年より本格的に映像制作を始めたのであるが、韓国やマイグレーションという主題にとりかかる前から関心を抱いていたのは映像における話法

の発明であった。先のインタビューおよび参照作品の章でも触れたが、マイグレーションの映像表現を既存の「支配的な」概念・枠組みに回収されないものにするためには新たな話法の発明が必然的に要請されるはずである。

これまでの作品における話法を振り返ると、『to-la-ga』においては過去の移動を語るモノローグに現在の移動を撮影した映像を対置するという手法をとった。『NO PLACE LIKE HOMELAND』では複数のモノローグが並置されている。韓国にルーツをもつ、という共通点で被写体に選ばれた彼らはそれぞれの「私」「韓国」「故郷」について語ってゆき、それらの意味が連なり作品全体で一文をなすような構造になることを目指した。当時の制作ノートを見るとそうした構造をある種のセルフポートレートを撮っているような感覚、と捉えていたことがわかる。被写体／他者である彼らの口を借りて、筆者自身のアイデンティティを紡いでいるような感覚である。クリフォードは文化人類学における新たな語りの可能性について語る中で、アイデンティティを「維持されるための境界としてではなく、主体を積極的に繋ぎとめておくための諸関係の連鎖と相互作用として」捉えることの可能性を指摘している<sup>66</sup>。そうした時にアイデンティティをめぐる物語は「より非直線的で、非目的論的になり、より複雑になる」と述べているのであるが<sup>67</sup>、筆者が制作時、特に編集段階で目指していたのはそのような物語の可能性である。それは筆者がもともと持っていた、感じていたことを確かめる行為というよりは、彼らの言葉によって筆者自身が新たなアイデンティティを構築するというプロセスである。そうしたプロセスを通じ、マイグレーションをめぐる主体についての理解を更新するために作品制作をしているともいえる。

『OHAMANA』においてはそれまでに試みることのなかった「ダイアローグ」を生じさせるための装置として脚本に基づくドラマパートを導入した (図 D)。作中のドラマパートにおいてカメラに映っているのは被写体 (俳優) 同士のやりとりであり、監督である筆者やスタッフの存在は感じさせない。いわば作り手が「透明になる」<sup>68</sup>制作手法でありそ

<sup>66</sup> ジェイムズ・クリフォード著、太田好信ほか訳『文化の窮状』人文書院 (2003) p442. (原著 Clifford, James. *The Predicament of Culture*. Harvard University Press (1988))

<sup>67</sup> 同上

<sup>68</sup> ロバート・クレイマーとフレデリック・ワイズマンの対話より。

クレイマー：私の場合は映画製作のエコロジーとでも言うべきことを考えていて、それはつまり撮影中も常に現実の状況内にいる以上、その状況のエコロジーを決して乱してはいけないということだ。『ウォーク・ザ・ウォーク』のような映画 [一応は俳優がフィクションの役を演ずる劇映画である (原注)] でさえ、すべて現実の状況内で撮影しているから、もし撮影クルーが大きければ、もし撮影クルーが鈍感なら、もし撮影クルーに [そういう状況内で] 働く習慣がなければ、映画はそこに撮影クルーが来たときのことについての映画になってしまい、現場の人々の関心がすべて撮影ク

れ自体は支配的な映画の話法でもある。それ以外のアプローチとして船上に乗り合わせた実際の乗客に俳優がインタビューをする、という撮影も試みた。役を演じる俳優が非・俳優をインタビューするという行為を通して俳優によるドラマパート、船上でのインタビューパート、過去のインタビュー映像など性質の異なる映像の交差を試みたのである。

『未完の旅路への旅』において話法はより複雑になっている。俳優同士のダイアログは引き続き導入しつつも、『OHAMANA』の俳優によるインタビューのように異なる性質の映像を行き来する手法をより意識的に取り入れた。新たに導入した手法としては、監督である筆者が役柄を離れた俳優と会話をしているシーン、スタッフも含めた撮影風景、筆者が俳優にインタビューされるシーン、などを試みた。

これらは新たなマイグレーション表象にいたるための実験であり、どのような形で結節するか、またそもそも結節が可能であるかということは必ずしも担保されていない。成功であるか失敗であるかは編集以降の過程に委ねられており、失敗する可能性も十二分にあるのであるが、それ故の実験であると捉えている。マイグレーションの当事者とは移動に伴い揺れ動く主体であり、それを表象するには予定調和では無い実験が必要不可欠である。しかしこれまでの制作では、そうした実験の前提条件として「俳優／非俳優」「インタビュアー／インタビュイー」「モノログ／ダイアログ」といった二項対立的な問いの立て方に依拠していた。ここでふたたびカプランの言葉を引用する。

亡命に関する言説を脱構築するには、二項的でなく、もっと複雑な私たちの離隔を想像しなければならない。遠距離通信と越境的文化の時代にそうすることの意味は、離隔とは必ずしも亡命や戦争に通じるものではなく、時間のみならず空間との新たな関係を作り出す、新しい主体性に通じているということなのかもしれない。この結果、離隔は、安全地帯や緊張の場であるのみならず、新しい批評主体の住処である領域となる。<sup>69</sup>

---

ルーに向かってしまう。我々は見えない存在になりたいんだ。

ワイズマン：その通りだ。見えなくなりたいんだ。

(山形国際ドキュメンタリー映画祭事務局 Documentary Box #12 1999年3月10日

<http://www.yidff.jp/docbox/12/box12-1.html>)

<sup>69</sup> カプラン前掲書、p254。

ここでカプランが提起している「必ずしも亡命や戦争に通じるものではない離隔」を背景とした「新しい主体性」は筆者がマイグレーションの表現を通して到達を試みたい点である。これまでの制作ではモノローグからダイアログ、さらにはその混在へ、という発展のさせかたを試みてきたが、新たな主体性の発見をめざすのであれば、「もっと複雑な私たち」を想像しなければなるまい。マイグレーションをより不分別、不明瞭で動的なものとして捉えてゆく必要性である。

ここで今節の内容を形式的に一度整理すると、筆者が「作品内での発話」という意味での「語り」に関して試みてきた要素はモノローグ、ダイアログ、インタビューの3点であり、それぞれの聞き手、語り手に誰を割り当てるか、によって映像の性質を変容させることを試みてきた。次節では「語り」の別の要素に注目する。

## 6-2 テキスト

制作に際し選択された話法の下敷きとなるのがテキストである。これまでインタビューを中心とした作品から、脚本や構成台本を元にした作品まで異なるタイプの制作手法を試みてきた。インタビューを中心とした作品においては「こう答える」という筋書きは存在しないものの質問のリストという形でテキストは存在する。今後の制作において考えられるテキストの用法としては

- 1 テキストに忠実に撮影する
- 2 一切テキストは用いない
- 3 枠組みや行動の指針のみを示すテキストを用意する

という3つの可能性が考えられる。

1はオーソドックスには戯曲や脚本に基づく撮影である。新たに執筆するテキストに限らず、既存の脚本、散文や詩を元に制作をするという可能性もある。2はテキストを用いない即興的な手法、ある状況を設定しそこで起きることをドキュメンタリー的に撮影する、という方法である。3は1と2の折衷案である。

筆者の制作において『OHAMANA』は1の脚本に忠実に撮ることを目指したものであった。しかし自らが著したテキストを映像化するために撮影をするという過程に違和感をお

ばえ次作の『未完の旅路への旅』では指示書、構成台本のようなより簡易的なテキストを準備した<sup>70</sup>。撮影の下地となる大まかな台詞や、行動の指示が記されている程度であったのであるが、それでも「テキストにそって撮影する」という現場の力学に自然と流れてしまい、そこから逸脱しきれなかった。そもそも何故台本／テキストが必要かという作品の内容や主題、方向性を出演者・スタッフと共有し撮影に望むためである。しかし『未完の旅路への旅』撮影後に感じたのは台本以外のやりかたで撮影を進行できたのではないか、ということであった。例えばメモ程度の指示書きを元に俳優とコミュニケーションをとりながら次に撮影する内容を決めて行くという方法や、カメラのある状況だけを作り出し、あとは即興的に進行する、という手法である。そうした場合にこれまでの制作を顧みて疑問となるのは果たして被写体が俳優である必然性がどこまであるのだろうか、という点である。俳優は完成された脚本という形でのテキストを好む傾向が多く、脚本を用いない即興的・ドキュメンタリー的手法を選択する場合最適な被写体は必ずしも俳優に限らない。ジャン・ルーシュの『ジャガー』(1957-1967)<sup>71</sup>『僕は黒人 *Moi, un Noir*』(1958)<sup>72</sup>は非俳優であることから生まれる即興性をドラマトルギーとした作品群の端緒である。『ジャガー』、『僕は黒人』のどちらもがアフリカを舞台とし、出演者のボイスオーバーが作品のナラティブを形作っている。『ジャガー』のボイスオーバーが映像に映っている主人公たちの旅路に忠実であるのに対し、『僕は黒人』は被写体自身が架空のキャラクターを作り出し映像に反応しつつ即興的に「もっともらしい」フィクションを作り上げていくという構造であった<sup>73</sup>。

事前のテキストを用意しない即興的な手法をとった場合被写体の発話はそれぞれ自らが発した言葉に依拠することになる。その場合、作品の主題への理解、あるいは主題の当事者であるか否かということが発話の質を大きく左右する。そのような状況で有効な言葉を導くにはどうしたらよいか、という点はより検討を進めてゆかねばならない。

マイグレーションの当事者たちを撮影するときに、いかに紋切り型でない、個別の特異性をもった発話を引き出すことができるか。これは関係性の構築や質問の内容を含めたイ

<sup>70</sup> 『OHAMANA』『未完の旅路への旅』両作品撮影時の脚本を付録として巻末に添付している。

<sup>71</sup> ラム、イロ、ダムレという3人の若者がニジェールからガーナへの出稼ぎに出かける道行を描いた作品。

<sup>72</sup> コートジボワールのトレイクヴィルという町に暮らすナイジェリア出身の若者たちの日々を描いた作品。

<sup>73</sup> ルーシュは彼自身影響を受けたというフラハティ『極北のナヌーク』を超えることはできないが故に、文化の真正性を維持しながら現地の人々の声を取り上げる別のやりかたを考えた結果こうしたアプローチを生み出した、と述べている。Rouch, Jean. "The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa" (1961). Rouch, Feld, Steven (Ed). *Ciné-Ethnography*. The University of Minnesota Press. (2003), p62.

インタビュー側のスキルによるところが大きい。一方俳優を含めた作品の主題の当事者でない人々を撮影する場合、何の準備もなしに発話を促すと彼ら自身の経験や知識に委ねてしまうことになるため、別のアプローチが必要となる。それは例えば事前に主題に関する知識を共有していくというプロセスであったり、あるいは即興的に言葉を発する瞬発力を育てていくというプロセスであったりするであろう。いずれにせよ作品にとって意味のある発話を引き出すために、撮影以前の時間での十分な稽古／プラクティスが求められる。(その一つとしてインタビューという可能性があることは前章でふれた。)

視点を変えれば、そもそも発話をしないという選択肢もありえる。ある主題を表現するために直接それについて語る必然性はないのであり、発話以外の方法でそれを表現するという手法もあり得よう。それは主題へのアプローチに関しても同様である。例えば移動という事象を浮かび上がらせるために移動を経ていない人々を撮影する、というような手法も可能なはずである。筆者の場合これまでの作品では移動の当事者を登場させる、あるいは移動することにより移動を描くという直示的なイメージ操作を扱ってきたが、不在により主題を想起させるという手法は今後改めて検討すべき課題といえる。

### 6-3 訛り

#### 6-3-1 発話における訛り

前節では語りの構造およびテキストについて触れたが、今節ではマイグレーション表象において重要な要素であると考えている「言語」をとりあげる。大きくわけて2つのポイントを課題としているのであるが、まずひとつめは発話される言語である。『to-la-ga』では祖母の訛りの強い日本語、『NO PLACE LIKE HOMELAND』では母語あるいは第二言語としての英語、『OHAMANA』『未完の旅路への旅』では日本人俳優及び筆者自身が発する拙い韓国語というように、筆者はこれまで作中の言語に訛りや外国語を意識的に取り入れてきた。なぜならそれらの言語はどれもがマイグレーションの結果として習得された言語であり、その拙さ、不完全さが母語＝母国との距離感を表出させるからである。

「訛り」はひとつのコミュニティへの同化と異化を同時に示す。例えば祖母は日本に暮らしてゆく中で日本語を習得したのであるが現在でもその日本語には強い韓国語訛りが残っている。さらに60年以上前の済州島に暮らしていたため韓国語自体も訛りがとても強く、祖母の済州島訛りの韓国語は現代の標準語で育った韓国人には理解が難しいという。

つまり厳密に言えば祖母の日本語は「かつての濟州島訛りの強い韓国語訛りの日本語」なのである<sup>74</sup>。

大日本帝国占領下の朝鮮半島では「国語」として日本語教育が行われていたため、日韓の歴史を鑑みる際に言語は無視できない要素である。筆者の母方の祖父母も韓国で生まれ育ったが、当時の学校教育が日本語で行われていたため日本語を操ることができ、幼少時から筆者とは日本語でコミュニケーションをはかってきた（その後筆者が韓国語を習得してからは韓国語でのコミュニケーションに切り替わった）。幼少期の記憶として残っているのは、祖父の書齋にびっしりと並んだ日本語の本と、衛星放送で演歌の流れる日本の歌番組を見ている光景である。母方の祖母は一時大阪に住んでいたがゆえに大阪訛りの日本語を話し、筆者も子供ながらに「なぜ祖母は関西弁なんだろう」と思ったことを記憶している。一方、濟州島に生まれ育った父方の祖母は幼少時より海女として海に出る生活をしてきたため学校教育を受けておらず、彼女の日本語は日本に移住して以降に身につけたものである。占領下を生き延びた韓国人の「日本語」のあり方もそれぞれに異なるのである。

時代が下り、日本生まれの在日韓国人はそこから反転して「日本語訛りの韓国語」を話す、あるいは「母語」であるはずの韓国語が全く話せないという状態に陥る。こうした「母語の喪失」は在日韓国人に限らず二世以降の移民が移住先での同化と共に常に直面してきた状況である。しかし日本はかつて朝鮮半島や台湾などの占領地で日本語による「国語」教育を進めてきたという経緯があり、「言語」やその発話をめぐってまた別のレイヤーが背景に存在する。

こうした母語との距離感や日本（語）文学においても表現されてきた。在日韓国人による日本文学をまず例にとると、金石範（キム・ソクポム、1925年大阪生まれ）は「日本語の個別性（民族性）の呪縛から逃れたい・・・日本語から忌まわしいイメージを払いのける作業を求める心・・・その意味では虚構は私にとって日本語の浄化装置なのかもしれない」<sup>75</sup>と述べた。在日韓国人文学者の中では「母国語」である韓国語で表現をするべきだという態度もあるなかでかつての植民者の言語である日本語で表現をするということは「忌まわしい」ことであるが、虚構世界という「文学的普遍」を立ち上げることで日本語

<sup>74</sup> この祖母の訛りのように、移民した先でかつての居住地の文化がある種純度の高いままで保存されるという事象が起きうる。他の例をあげると、日本の法事にあたる「제사 チェサ」と呼ばれる先祖の命日に行う儀式を韓国本国では都市化・現代化と共にどんどん簡略化されていったのに対し、筆者の親族間で行われる際には供え物を大量に用意し一族がきちんと集うなど、旧式のしきたりを維持し執り行われていた。移民先である日本でアイデンティティを維持するためにそうしたしきたりは維持されていたと考えられるが、儀式を取り仕切っていた大叔父が亡くなって以降は簡略化されていっている。

<sup>75</sup> 金石範「私にとってのことば」（1973）金石範『新編「在日」の思想』講談社（2001）p137.

か、韓国語かという問いを「払いのける」ことができるのではないかという提言である。これは日本人でも韓国人でもない在日韓国人の特殊性に着眼しているものの、「呪縛」「忌まわしい」「浄化」という言葉選びにも見られるように自身のアイデンティティをめぐる切実な問いから絞り出された消極的な選択という印象を受ける。

鶴見俊輔はかつて在日韓国人の中篇詩、物語詩について「在日朝鮮人は日本社会の中で除け者にされ圧迫されている故に日本の社会の総体を見据えることができるというその視点」を獲得していると述べているが<sup>76</sup>、在日韓国人の第一世代が果たしてどこまでその積極的価値に自身の文学的役割を見出していたであろうか。そうした「日本人」による評価は「除け者にされ圧迫されている」現実に対してはあくまで慰めに過ぎなかったのではないだろうか。

移民の第二世代になると、アイデンティティと文学における問いはまた変容を見せる。在日韓国人二世の作家李良枝（イ・ヤンジ、1955年山梨県生まれ）は小説「ナビ・タリョン」（1982）の中で「韓国」を「ウリナラ（我が国）」と呼ぶことへの違和感を表明している。

<sup>ウリナラ</sup>  
우리나라（母国）って書けない。今度の試験が、こんな偽善の最後だし、最後にしなくてはいけないと思う。（・・・）……私は書いたわ。誰に、とはっきりわからないけれど、誰かに媚びているような感じを覚えながら、<sup>ウリナラ</sup>  
우리나라、と書いた。<sup>77</sup>

日本語では自国に言及する際「日本」と国名を言うが、韓国語では「韓国」ではなく「ウリナラ（字義的にはウリ＝我々、ナラ＝国で我が国、我々の国の意）」と言う。しかし李と同じく在日韓国人二世である作中の主人公は韓国に住まう人々のように何の抵抗もなく韓国を「我が国」と呼ぶことができない。「我＝ウリ」に自動的に同化できないからである。この葛藤は二世以降の母国・母語との距離感・違和感をうまく言い表している。一世にとっては母国が朝鮮半島であることはゆるぎなかったが、二世はその点に確信がもてない。母語についても同様で、二世以降の日常言語は日本語であり、ナビ・タリョンの主人公のように韓国に渡り留学をする、あるいは日本において朝鮮学校などの学校で学ぶというように韓国語は何らかの形で「獲得し直す」必要がある。

<sup>76</sup> 鶴見俊輔「日本の中の朝鮮」(1982)鶴見俊輔『戦時期日本の精神史 1931～1945年』岩波書店(2001) p136.

<sup>77</sup> 李良枝「由熙」(1989)李良枝『由熙 ナビ・タリョン』講談社(1997) p335.

では筆者のような、三世以降の世代はどうであろうか。移民とその子孫が抱く母語・母国への距離感という問題意識を引き継ぎつつ、言語における訛りや不自由さに積極的意味を見出しているのが台湾人作家温又柔の『台湾生まれ 日本語育ち』（2016）である。台北に生まれ3歳より日本で育った温と筆者は各々の祖父母にとっての日本語のあり方や幼少期から現在までの母語や母国をめぐる葛藤、問題意識が驚くほど共有できる部分が多く<sup>78</sup>、先にあげた李良枝の引用は『台湾生まれ、日本語育ち』のなかでも引かれている。

エッセイで自らを「台湾系ニホン語人 Japanophone Taiwanese」<sup>79</sup>と名付けた温は日本の占領統治下に習得した祖父母や親族の日本語、日本に移住してから習得した母の日本語、そして自身の訛りのある中国語といったいわばマイグレーションを内包した言語にそれぞれの主体を更新する可能性があるとして積極的意味を見出している。例えば、自身の母親の話す日本語について触れている部分を引用する。

母のニホンゴはあいもかわらずちよっぴりユニーク。母による「正しくない」表現の数々は、一見トンチンカンだけど、それなりの法則がある。

—薬、食べた？

—迷子しないでね。

—おもしろい話、あるよ。

これらの「ママ語」を「ママ語」たらしめているのは、吃薬、迷路、好玩の話…といった中国語や台湾語だ。それを知ってからは、余計に母のニホンゴに興味深いと感じるようになった。こうした「ママ語」の数々は、ややもすれば日本語だけでものを思い、考えてしまうわたしにとって、凝り固まったアタマを心地よく解きほぐしてくれる効果がある<sup>80</sup>。

これは「日本社会の中で除け者にされ圧迫されている」世代とも違い、「祖国・母国」と同一化できない自らの主体を呪う訳でもなく、ある種軽やかに複数の「母国」や個別のマイグレーション性が持つ意味から出発するという新たな世代の態度表明のひとつである。

---

<sup>78</sup> 温も筆者も3歳までをそれぞれの「母国」台湾、韓国で暮らし、その後本格的に日本での生活を始めている。

<sup>79</sup> 温又柔「台湾系ニホン語人がゆく！」

<http://www.wochikochi.jp/serialessay/2016/12/japanophone11.php>

<sup>80</sup> 温又柔『台湾生まれ 日本語育ち』白水社（2016）p37.

日本か韓国か、というようなアイデンティティをめぐる二項対立的なメタファーから飛び立ち、新たなメタファーの獲得を模索しているともいえよう。

論文の冒頭で述べたように、筆者は一世二世の在日韓国人をめぐる言説には当初距離感を感じており、ある種「軽やかなやり方」を目指し自らのアイデンティティをめぐる作品の制作を始めた。これは決してアイデンティティをめぐる問いの深刻さや移民の子孫が直面する現実的な困難を軽んじたり、否定したりしようとするものではない。しかし、二世の問いが一世とは違ったように、三世、四世、五世と世代を継承していくことにつれそれぞれの問いは刻々と変化してゆくのである。そして世代を下った移民たちの抱く問いは往々にして曖昧で、外側からはより見えにくくなる。それゆえに、温の著作のようにこうした世代のリアリティは当事者たちによってもっと言語化される必要があり、それを必要とする人々も少なくないはずである。

### 6-3-2 映像における訛りの表象

ではマイグレーションを内包した「訛り」を映像において表現するにはどうすればよいのであろうか。一番シンプルな方法はマイグレーションの当事者による訛りの発話を撮影することである。韓国語訛りの日本語、台湾語訛りの日本語は、日本語話者にとって差異を持って響くことが可能である。しかし裏を返せば、ベースとなる言語、この場合日本語を全く理解できない観客はその差異を理解できない。例えば英語圏において英語字幕がついた場合、両者の差異は解消してしまう。

筆者はこれまで複数言語を作品に導入してきた。『NO PLACE LIKE HOMELAND』、『OHAMANA』においては日本語・韓国語・英語、『未完の旅路への旅』では日本語・韓国語である。仔細にみると、それらの作品の中では日本語訛りの韓国語、釜山訛りの韓国語、スペイン語訛りの韓国語、ニューヨーク訛りの英語、フランス語訛りの英語、ドイツ語訛りの英語、フィリピン訛りの英語、静岡訛りの日本語、とそれぞれマイグレーションを表象する訛りが存在している。全ての言語を操ることができれば全ての訛りを理解できるが、そうでなくとも一つの作品の中でいくつかの異言語が話されている状況を映すことによりマイグレーションの交差する状況を生み出すことを試みたわけである。

言語の訛りを通してのマイグレーション表象は効果的に働く場合もあれば、極めて微細な差異の表現に終わることもある。例えば西洋の観客にとって日本語と韓国語が同時に話

されているときにその違いを聞き分けることがどこまで可能であるかはわからないし、よしんば差異を汲み取ることができたとしても、その背景にある近代史のレイヤーまでよみとることを期待するのは難しいであろう。このように想定した差異が観客に響かない場合、まずふたつの方向性での反応が考えられる。

ひとつは万人に伝えることをあきらめ、差異を伝える対象を限定するという方向性である。例えば筆者の作品であれば作品内で話される言語を母語とする人々にのみその差異が伝わればよく、それ以外の言語に翻訳された時に失われるものに関しては追いかけないという考え方である。もうひとつは話者の多い言語、例えば英語を作品内言語の主要言語として選択する方向性である。例えば『NO PLACE LIKE HOMELAND』では一見韓国で韓国人を撮影しているように見えて、そこで話される言語のほとんどは英語であった(図 E)。英語の「訛り」であればそのグラデーションはより多くの人に伝わるし、訛りが伝わらずとも東洋の地を背景に東洋人が英語で話すというエキゾチックな記号としては機能する。「外国語」を話させることによってそれぞれの撮影「地」から浮かび上がらせるという手法である。

「在日文学」の先人の例に触れたように、文学においては複数の言語で思考すること、そしてそれをいずれかの言語で著すということは作品のアイデンティティにとって決定的な選択である。しかし映像はそもそも、言語(文字・音声とも)によらずとも情報を伝達可能なメディアなため、映像の中の言語はたやすく聞き流されもする。それは文字どおり「アクセント」程度の働きしか鑑賞者には及ぼさないともいえよう。しかしそうした微細な差異を観客に伝えることは全くもって不可能なのであろうか？

これまでは主に「言語の訛り」のみを取り扱ってきたが、それは映像のいち要素に過ぎない。それ以外のやり方によって映像における訛りを表象すること、すなわち言語要素によらず、カメラを通して撮影された映像によって「訛り」を表現することも可能なはずである。そもそも「訛り」とは独立して存在するものではなく、ある恣意的な「標準」からずれたり外れているものであり、時にそれは「標準化」という矯正の対象ともなりうる<sup>81</sup>。さきほど例にあげた言語の訛りなどは「訛りを撮影する」ということであり、これも一つの手法であるが、もう一段階メタな次元で訛りを表現する可能性を検討したい。

---

<sup>81</sup> 筆者の作品『秋田国語伝習所』(2016)は20世紀初頭の秋田県における「標準語教育」を扱った作品である。かつての地方、特に東北地方は訛りが強く、大学進学の後訛りを苦に自殺する学生が表れるほどであった。また戦前の「標準語」は地方に対する東京の「標準語」という意味のみならず、台湾や朝鮮半島といった植民地における「日本語という標準語」も同時に意味していた。

そもそも映像における「標準」とは何であろうか。それはおそらく世に溢れる大多数の話法、テレビ番組や劇映画、あるいはドキュメンタリーの慣習的話法であろう。その受容にたいしてわれわれ鑑賞者がもはや無自覚であるという意味で支配的な話法とも言い換えられる。そうした「標準」は映像による真実を何ら担保するものではないが、映像が極めて身近になった今日において特にそうした映像の「標準性」に関して疑問を抱くこともない。であるならばこうした「標準」からのズレや逸脱である「映像の訛り」は無意識に受容していた「標準」を鑑賞者が問い直す契機として働くことができるのではないだろうか。筆者が映像制作を通して試みたいのはマイグレーションという切り口から筆者独自の「訛り」を獲得することで「標準」から逸脱した新たなリアリティ観賞者と共有することである。次章以降では「訛りを撮影する」のではなく、メタなレイヤーで訛りや差異を映像により生み出す可能性を検討する。

## 第7章 映像のレイヤー

### 7-1 撮影空間

映像制作のプロセスにおいてどのような撮影空間を作り出すか、すなわちカメラを持ち込むことによりその場に生まれる力学について考えることは筆者にとって極めて重要である。『to-la-ga』においては墓参旅行に同行し祖母にカメラを向けた。撮影を行なった場所も自宅、親戚の家、一族の墓、など極めてプライベートな空間であったが、親族である筆者がカメラを構えることは周囲の誰も気にとめないという状況であった。小型の一眼レフで撮影したため「写真をとっているのか」と言われることすらあれ映像を撮っていることは特に意識されず、筆者とその親族、という極めて親密な空間を維持していた。

『NO PLACE LIKE HOMELAND』では撮影場所を被写体に指定してもらった上でカメラマンと筆者の二人がそこに赴きインタビューをしていくというプロセスであった。フレームに収まっているのは基本的に被写体のみで、上映される際には鑑賞者と画面の中の被写体が1対1で向き合うような構図である（図 A）。やがて撮影が進むうちに、カメラマンから監督である筆者もフレームの中に入った方がいいのでは、という提案を受け一部のカットでは話を聞いている筆者自身もフレーム内に納まっているが（図 F）、最終的な編集ではインタビューの質問部分、すなわち筆者やカメラマンが発話をしている部分はほとんどカットし、被写体がひとりでにしゃべっているような編集を施している。それは当時

(2010年頃)、撮り手が映りこんだり質問する声が入ることはノイズであり、鑑賞者の理解を妨げるものであると捉えていたからである。そのため内容の理解を助けるため止むを得ず入れ込んだカメラマンが質問する声や、筆者がフレーム内に映り込むインタビューに対して当時は積極的な意味を見いだせず、むしろ「スムーズな語り」を妨げる失敗だと捉えていた。さきに「語り」についての章で『NO PLACE LIKE HOMELAND』は複数のインタビューからひとつの人称、新たな主語を立ち上がらせる意図があったと述べたが、フレーム内に筆者が登場すると「作り手である私」という単一の主語に集約することになってしまう、と撮影時には感じていたからである。しかし現在この作品を振り返ってみると、そうした「ノイズ」として忌避していた部分にこそ可能性があるように思える。この作品はそもそも筆者が自身と同じような境遇を持つ人々に話を聞きたいという動機から始まった。しかし筆者の存在を作品から「消す」ことはカメラを向ける側、向けられる側という一方向的な力関係、撮影者は「撮る／トル=shoot、take」者であるという力学を黙認し、更には維持しようとする行為ではないだろうか。特定の施設や場所を舞台にしたワイズマンの作品群のように「撮影クルーが透明になる」ことで接近できる主題もあるが、マイグレーションの当事者として、マイグレーションについての作品を制作するのであれば、「透明」になることはむしろある種の欺瞞であるかもしれない。『NO PLACE LIKE HOMELAND』においては「カメラの前と後ろ、撮影者と被写体が平等」<sup>82</sup>であるとはどういうことかという問いへのきっかけを提示していたといえる。

しかし当時はそのことに自覚的でなく、次作の『OHAMANA』において撮影者と被写体の一方向的な関係は維持されたまま、新たに俳優という要素が加わった。撮影自体はそれまでの2作と変わらず、街中や運行中のフェリーの上など現実空間で行なっているのであるが、俳優たちには現実とは別の、演技空間という時間軸が流れている。これは前作までにはない新たな撮影空間のレイヤーであった。例えば彼らは同じ台詞や行動を繰り返す。この「繰り返される行為」のある撮影空間、そして編集での選択を前提とした「テイク」という考え方は『OHAMANA』で初めて直面することとなった。現実起きる出来事は繰り返したり再現したりすることができないゆえに、同じことを繰り返す「テイク」はドキュメンタリー的アプローチと基本的には相反する。本作の撮影中にそれを示すようなシーンがあった。演技パートと並行して、フェリーに乗り合わせた乗客に筆者がインタビューするというシーンを撮影していたのであるが、筆者ではなく俳優がインタビューするシー

---

<sup>82</sup> 2010年7月28日東京造形大学「ペドロ・コスタ特別講座」におけるペドロ・コスタの発言。

ンを1シーンだけ撮影した。インタビューは船内で行われるライブショーの歌い手で、撮影の前日に故郷のフィリピンに住む母親を亡くしたばかりであった。結果的にインタビューに答えながら母親について語るところえきれず涙を流す彼女を前にして、主演の俳優も目に涙をうかべる、というシーンとなった(図 G)。他の演技シーンと違い、このシーンは1テイクしか撮影しておらず、俳優が涙を流すことも事前の指示にはなかった。つまりこのシーンにおいてインタビュアーを演じた俳優は役柄から離れていたといえる。これは『NO PLACE LIKE HOMELAND』において筆者がフレーム内に登場したのと同じく、当初は意図しなかったものなのであるが、結果としてドキュメンタリー的アプローチと劇画的アプローチ、俳優・非俳優が混在することによりシーンの持つ意味が複層的になっている<sup>83</sup>。後から振り返ると映像の意味を更新する積極的な意味での「ノイズ」であり、「役柄を離れた役者」とは何であろうか、という問いを新たに生み出した。

『未完の旅路への旅』は上記に見たようなノイズを意識的に生み出すべく、演技をしていなかったり、役柄を離れている俳優とのシーンや、筆者を含めた撮影クルーが意図的にフレーム内に入るシーンを撮影した(図 H)。しかしそうした「ノイズ」を生み出そうという演出的な試みは、意図されている以上の結果を産み出しにくいということを撮影後実感した。このようなズレが生まれるだろう、という予想以上のことがおきず、予定調和的なノイズは生まれるものの偶然性・偶発性が消失してしまった。ノイズの前提を「演じている／演じていない」「ドキュメンタリー／ドラマ」「俳優／スタッフ」といった二項対立で捉えていたが故に、逸脱の仕方を規定してしまっていたともいえる。

そうした二項対立的なものではない「ノイズ」へのヒントがあったとすれば、それは「撮影クルー」の存在である。撮影クルーは企画者／監督である筆者により恣意的に選ばれた土地土地を依頼された「仕事」として撮影のために辿ってゆく<sup>84</sup>。その場所場所への必然性や切実さは無い、「他者」である。『OHAMANA』において船員にインタビューをするシーンで俳優が役柄と役柄を離れた個人とのあいだで揺れ動いたように、「そこにいる」人々と他者である撮影クルーを接触させることで我々にゆらぎや衝突がおきれば、映像に多層性をもたらす可能性が生まれるはずである。『未完の旅路への旅』において意図されたノイズを生み出そうとする演出が意図した以上のものを生み出さなかった、と述べたがそれは

<sup>83</sup> 本作『OHAMANA』の一般観客向けの上映の機会で、「どこからどこまでが演出なんですか？」と聞かれることが多かったのが本シーンであった。それが肯定的な観賞体験であったか、混乱をきたしていたのかはさておき、鑑賞者に「効果」として響いていたことは確かである。

<sup>84</sup> 撮影スタッフとの関係性の補足として、『OHAMANA』及び『未完の旅路への旅』では全てのクルー、スタッフに報酬を支払っている。

別の角度から見れば我々撮影クルーが「動揺を示さなかった」ということかもしれない。ドキュメンタリー撮影の場合予想のつかない現実毎瞬間撮影クルーが対応する、という形で常に揺らぎが起きている。そうした状況を演出により導きたいのであれば、ノイズを生み出そうとするのではなく、いかに自分たちが動揺してしまうような状況を生み出すことができるか、という方向性に振り切るべきであったのかもしれない。

こうしたゆらぎやノイズについて「差異」という言葉を用いたリン・ミンハは以下のように述べている。

疎外するものとしての<他者>、(男性の<他者>、西洋の<他者>)と、エンパワーするものとしての<差異>のあいだの違いを明らかにしたいと思います。<差異>は、所与のものでない限り、私たちにとって絶好の機会ともなります。そうした差異を自身で定義づけられるようになるべきなのです。<sup>85</sup>

『未完の旅路への旅』では差異を「所与のもの」として事前に規定してしまっていたのであるが、そうした差異の定義づけは現場で立ち上がり、発見されるべきであった、ともいえよう。

## 7-2 身振りと言葉のイメージ

独自の歴史的ユートピアという尺度をもった現代映画の課題は、まなざしと運動の分離に立ち戻り、「まなざしの停止、まなざしの遅れ、まなざしの断絶」の矛盾した力を再探索することにあるでしょう。

ランシエール *The Intervals of Cinema* <sup>86</sup>

マイグレーション表象における映像の多層性を考えるに際してはまず「イメージと言葉はどこまで一致するべきか」という課題がある。

『NO PLACE LIKE HOMELAND』ではさきの言語の章で触れたようにそのズレが意識的

---

<sup>85</sup> トリン前掲書、p276。

<sup>86</sup> Rancière, Jacques. *The Intervals of Cinema*. Verso (2014), p39.

に映されている。一見同じような見た目をした人々が違う言語を話し、さらには訛りや、衣服、身振りまでもが微妙に異なる。映像自体は被写体を正面からとらえた映像であるにもかかわらず、そこにはそれぞれの人物の背景となるマイグレーションが表象されている。

それに対し、『OHAMANA』、『未完の旅路への旅』の2作品、においてそうした多層性は影を潜めている。まず中心となる出演者はマイグレーションの当事者ではなく、俳優である。特に『OHAMANA』においてはドラマパートのほとんどのシーンで俳優が台詞を語り続けるため、台詞および役柄以外のものを読み取る隙が鑑賞者に与えられていない。過去のフッテージや船上でのインタビューなど、性質の異なる映像が時折挿入されるものの、作品の大部分をしめるドラマパートが鑑賞者に要求するのは、俳優の台詞を追いストーリーについてゆこうとすることである。

『未完の旅路への旅』ではそうした点への反省から、演技パートにおける台詞を伴わないシーンの分量を意識的に増やしつつ、全体的な構造も複雑に構築した。そうすることで、演技パート、インタビューパート、それぞれのフッテージのもつ意味が変容する可能性を模索したのであるが、複雑な読み取り方の可能性を開くことはともすれば鑑賞者の理解の範疇を超え、何も伝わらないという結果を導きかねない。筆者の制作の場合この点を左右するのは編集過程によるところが大きく、毎回試行錯誤を重ねている。

さきにインタビューという形式の凡庸性を利用するということを述べたが、ドラマという形式も鑑賞者の知覚を誘導する。例えば1組の男女が登場すると鑑賞者は恋愛関係の可能性を条件反射的に推測する。課題となるのはそうしたオーソドックスな語りの誘導を利用して、異なる性質の映像が有機的に接続する局面をどのように設計するかである。ドラマパートにインタビューを唐突に挿入すれば簡易的に断絶を引き起こすことができるが、そうした断絶が必ずしもそれぞれのフッテージの持つ意味を変容させるとは限らない。断絶は、主題を表現するためのドラマトウルギーとして機能していなければならない。

現実における断絶や違和感の表出をどのように映像表現に反映させるかということは「話法」や「訛り」「ノイズ」という角度から繰り返し述べてきたように筆者にとって常に中心的な課題であるが、近作では作品の構造を中心としたメタレベルでの実験が中心であった。いまいちどイメージのレベルに目を向けてみよう。

さきに「映像と言葉の一致を引き剥がす」と述べたがそれは俳優による台詞の発話を全面的に否定するわけではない。『OHAMANA』で初めて俳優を撮影し、『未完の旅路への旅』でも引き続き俳優を撮影することで筆者が気づくことができたのは「優れた演技は映像の

意味を重層化させる」という点である。それは例えば複数の読み取り方を可能にする表情であり発話の内容とズレを引き起こすような身振りである。こうしたシーンは演技であるとかセリフを発話しているということに関係なく、予定調和から逃れることに成功している。そしてそうしたシーンは編集過程で意味が変容する可能性も有している。筆者にとってすぐれた演技者とはテイクを重ねたとしてもこうした差異を生み出すことができる演技者である<sup>87</sup>。

6章2節で「被写体が俳優である必要がどこまであるだろうか？」という問いを掲げたが、ここで述べたことから改めて整理をすると、俳優であっても一度きりの状況でのみいいパフォーマンスを発揮できないのであればそれは非・俳優と同じであり、テイクを重ねる度に差異を生み出せるのであれば俳優でなくてもよい、といえよう。つまり基準は被写体のパフォーマンスなのである。しかし多くの場合それは撮影を始めてみないと判断できないがため、テイクを重ねるタイプの撮影には俳優を選択し、非・俳優を撮影する時はテイクを重ねない、というある種のリスク回避的、効率優先の判断をしているに過ぎない。これも一種の「標準」的判断といえよう。

これまでの制作を振り返ると、予期せぬものや多層性をはらんだ差異を生み出すよう被写体を促すことが常に演出の課題であった。そうした演出により意味の多層性を獲得した映像がシークエンスとして連なることによって初めてオルタナティブな物語が生まれるのではないか、ということが制作の核心である。ここで繰り返し述べている「多層性」とは端的に言えば「豊かな映像」ということである。現時点では全てのプロセスにおいて予定調和を避けることにより得られるのが豊かな映像であり、それに至るための設計が演出であると考えている。そしてそれはこれまで述べて来たようなテキストや被写体とカメラをめぐる現場にかぎらず、その前段階として作品に関わるどのような集団を設計するか、ということも含まれるであろう。

### 7-3 撮影現場のエコロジー

ドキュメンタリーにおいてはある被写体に対しどのような撮影集団を形成し、関係性を築くかかということは常にクリティカルな課題であった。例えば被写体と共に生活をした

---

<sup>87</sup> これはあくまで筆者の作品が求める基準であり、テイクを重ねても全く同じパフォーマンスを繰り返せることが優れた演技とする場合も多分にあるであろう。

上で撮影をするという参与観察的手法はロバート・フラハティによる『極北のナヌーク』(1922)から試みられており(なおこの作品においてすでに被写体への「演出」も行われている)、現在でも文化人類学的アプローチにおける一つの主流である。やがてカメラの小型化と共にジョナス・メカスの「日記映画」のように手持ちカメラで一人で撮影をするというスタイルが現れ、現在ではスマートフォン、GoProなどの小型アクションカムなどのより身軽で、プライベートな規模での撮影が可能となっている。しかし他者を巻き込んだ撮影である以上、どのような撮影クルーを形成し、被写体とどのような関係性を築けば主題を捉えられるのかという課題は依然として存在している。

そうした「撮影現場のエコロジー」をどう築けばよいか、という問いに一律の答えのようなものはないが、レファレンスとしてあげた作品群に共通して見られるのは「関係性の長さ」である。それを示すいくつかの例をとりあげる。

ロバート・フラハティが初めて『極北のナヌーク』の撮影地となるカナダ北部、ハドソン湾沿岸を訪れたのは1910年であり、撮影を開始したのが1913年、「ナヌーク」を主人公に据え本格的に制作にとりかかったのは1920年である。それからさらに1年4ヶ月間の滞在の後、作品は1922年に完成をみせる<sup>88</sup>。

ロバート・クレイマーは「ニューズリール」の元メンバーたちと「レッド・クローヴァー」というコミュニオンを形成し1969年にヴァーモント州に移住、コミュニオンでの生活とアメリカ合衆国内の旅など「まったく映画を作らない」3～4年間を経て『マイルストーンズ』を制作、発表したのが1975年である<sup>89</sup>。

ペドロ・コスタは『骨』(1997)で起用した出演者ヴァンダ・ドウアルテの住むポルトガルのスラム、フォンタイニャス地区を舞台に『ヴァンダの部屋』(2000)を撮影、スラムが取り壊され住民たちが新たな低所得者向けの公営住宅に移ったのちもその地で引き続き『コロッサル・ユース』(2006)を撮影している。この作品の主人公はカーボベルデ人の「ヴェントウーラ」であり彼は続く『ホース・マネー』(2014)にも主演している<sup>90</sup>。

それぞれ「撮影にいたるまで」「撮影期間」「撮影後／編集」、コスタの場合はさらに「作品間」に長い時間が流れており、数日あるいは1週間の撮影というような例は見られない。

---

<sup>88</sup> 佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平—世界を批判的に受けとめるために<上>』凱風社(2001)pp.47-4. および Barnow, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press (1993), pp.33-39.

<sup>89</sup> 遠山前掲書、pp. 147-152。

<sup>90</sup> Costa, Pedro, Chafes, Rui. *Out! Fundacao De Serralves* (2007), pp. 252-254. および <http://cinematrix.jp/colossalyouth/texts/post-19.html>

それはいわゆる「劇映画の制作期間」である<sup>91</sup>。筆者がこれまで述べてきたような映像の獲得をめざすならば、端的にはまず制作の期間を長期的に考え、時間をかけながら被写体や主題との関係性を築いていくということが必要とされるであろう。

## 第8章 マイグレーションの映像表現

### 8-1 マイグレーションの空間

こうしてバルトは、写真をラテン語で言うところのイマーゴへと帰着させる。それは死者が現存していること、祖先が生者に交じって現存していることを確かなものとしていた肖像である。

ランシエール『解放された観客』<sup>92</sup>

これまでの章ではある種のズレや違和感を描くことによって映像の意味を多層化させる可能性について論じてきた。本章では再度マイグレーションをなぜ主題としているか、そしてその表現手法としてなぜ映像を選択しているかという主題と手法の接続部分を改めて取り上げる。

筆者が『to-la-ga』において祖母の来歴を主題とした際の動機のひとつは、あまりに多くのことを忘れ去ろうとしている現在にどう抗うことができるか、という点であった。さきに筆者は既存の対立構造に回収されることを拒むために自身の「在日性」に目を向けないようしてきた、と述べた。それはときに「在日性」を強調する人々が、集団のアイデンティティあるいは集団の政治的正当性を確立するために民族や国家の歴史を利用することがある、と感じていたからである<sup>93</sup>。たとえ移動そのものが集団的であったとしても、マ

<sup>91</sup> 最終審査会での諏訪敦彦教授のコメントより。

<sup>92</sup> ジャック・ランシエール著、梶田裕訳『解放された観客』法政大学出版社(2013)p144。(原著 Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. LA FABRIQUE (2008))

<sup>93</sup> 在日韓国人の政治的歴史は北朝鮮を母体とする朝鮮総連(在日本朝鮮人総联合会)および韓国を母体とする民団(在日本大韓国民団)という二つの団体の歴史でもあった。政治・経済的弱者であった在日韓国・朝鮮人がそれらの組織活動を通して多くの権利を勝ち取った功績は非常に重要なものである。しかし同時に、そうした組織への帰属は強制されるべきものではない。筆者は幼少時民団での活動に熱心であった祖父に連れられ民団集会に幾度か足を運び違和感を感じた記憶がある。今思えばそれは在日韓国人であるということを可視化して意識させられることや、普段の生活ではマイノリティでありながらその場ではみなが在日韓国人であることなど、自らが在日韓国人であることを当時はことさら強調したくはなかった筆者にとってはどこか居心地の悪いものであった。

イグレーションの体験はあくまで個人的、個別的なものである。『未完の旅路への旅』においても朝鮮半島と日本を行き来した過去の人物を主題としているのであるが、それはあくまで個人のマイグレーションについて個人が考えるという試みであり、民族的正当性、政治的正当性といった考え方から離れて過去のマイグレーションを捉える可能性を探ることを目指している。

これまで制作で扱ってきた「過去」はいずれも韓国、朝鮮半島に結び付けられており、朝鮮半島にルーツをもつ筆者にとって「故国」「故郷」といった概念と結びついている。しかし国家や民族といった集団的概念に批判的になるということは、これらの概念にもいちど批判的にならねばならない。ある土地への愛情（attachment）は本来、国家や民族という前提条件を必要としないはずである。であれば、筆者が韓国の済州島に愛着を感じるということと、ほかの土地に愛着を感じるということとの間に違いはあれど優劣はない。時に作家が自らの出自に関係のない場所や国について語ることは「必然性がない」ゆえに批判にさらされる。しかし作家の作業とはなぜその空間に惹きつけられるのか、その背景にどのような（自分自身、あるいは他者の）欲望があるのかという点を掘り下げることであり、その土地との繋がりを記号的に見つけ出し判断することではないはずである。筆者はこれまでコミッションワークをほとんど行ってきていないため<sup>94</sup>、作品の舞台となるそれぞれの土地は実際に訪れ、興味をもったことを出発点にしている。自己分析をするならばその「興味」は「不完全な異郷」への興味に（少なくともこれまでは）由来し、撮影行為と映像による物語りへの欲望に結びついてきた。

現在進行形のマイグレーションと違い、過去のマイグレーションは不可視なものである。しかし不可視がゆえに存在しないというわけではない。過去のマイグレーションについて語るということはカマル・プラタの言葉を再び引用すれば「不可視のものを可視化」するということであり、「不完全な異郷」を撮影したいという欲望はこの可視化の欲望にもとづいているはずである。ではそうして可視化したイメージからナラティブを構築するという欲望は果たして何に由来するのであろうか？おそらくそれは、「歴史化への欲望」である。

不可視であったものは可視化され、物語ることによって歴史化され、鑑賞者が体験する場において「空間化」する。「空間化」とは、下記においてカプランが「居場所」という言葉で示しているような一連のプロセスである。

---

<sup>94</sup> 『秋田国語伝習所』は筆者の作品中唯一のコミッションワークであり、高山明氏、林立騎氏らのプロジェクト「Port 観光リサーチセンター」の研究を元に作品を立案、撮影した。編集過程においても高山氏らのフィードバックを受けている。

・・・「居場所」とは、安定した「本拠」を発見したり、共通の経験を見出したりするということではない。それはむしろ、具体的な状況で違いをなす差異を意識するということなのである。つまり、「女性」とか、「家父長制」とか、「植民地化」などといった理論的カテゴリーの構築を、力づけるとともに抑制もするような、さまざまな刻印や「場所」や「歴史」を認識するということなのである。そのようなカテゴリーこそ、真摯な比較論的学識にはもちろん、政治行動にとっても不可欠なのである。だから「居場所」とは、具体的に言えば、一連の居場所や出会いのことであり、多様だが限られた空間内の旅のことなのである（傍点筆者）<sup>95</sup>。

映像作品を鑑賞・体験するという行為は「空間内の旅」であり、そこでは新たな「居場所」が立ち上がっているのではないだろうか。こうしたプロセス、過去のある移動をモチーフに映像を通して新たな居場所・空間を作り上げるプロセスは、「個別の歴史を空間化」する作業ともいえよう。歴史学者保莉実の言葉を借りるならば「歴史する doing history」ことである。

## 8-2 マイグレーションの自由

ここで重要なのは用語の問題である。フルッサーは“The Challenge of the Migrant”の中で「移住者 migrant」をめぐる様々な用語についてどの語を用いるか注意深く検討している。例えば移住者が自ら後にした地を思う言葉としては「ノスタルジア nostalgia」が最適であり、ポルトガル語の「サウダージ saudade」を退けている（日本語ではどちらも「望郷」や「郷愁」に置きかえられその差異は明確ではない）。フルッサーの議論が立脚しているドイツ語の「ハイマート Heimat」が他言語では翻訳不可能な言葉として取り上げられていることは先にも述べたが、フルッサーにとってハイマートは「生まれ育った地」という唯一の、固定的なものではない。プラハに生まれロンドン、ブラジル、そしてフランスへ移住したフルッサーは移住のたびにハイマートを失いつつ、それぞれのかげら、複数のハイマートを抱いていると自らの状態を分析した上で<sup>96</sup>、ハイマートは永続的な存在だと

<sup>95</sup> カプラン前掲書、p296。

<sup>96</sup> Flusser 前掲書、p2。

考えられているがそうではなく、交換可能な存在であると述べている<sup>97</sup>。彼にとってハイマートとは複数存在する、動的な概念なのである。筆者が「マイグレーション」という言葉を通して意図するところもそうした動的な移動の主体と、その主体をめぐる変化する空間である。

もう1点重要なのはフルッサーがハイマートという語の「使われ方」をも更新しようとしていることである。“The Challenge of the Migrant”の冒頭、フルッサーは戦後ドイツにおいてハイマートという語が国家主義的な土地と民族の結びつきを掲げたナチスの「血と土」を想起させるが故に一般的な使用をためらう人々がいる、ということをごまかしを入れている<sup>98</sup>。フルッサーはハイマートを新たな自由に向かう語として意味を獲得し直すことを目指したといえよう。

こうした試みは例えばパオロ・マガノーリが *Documents of Utopia* (2015) で試みたことにも共通する。ユートピアという概念は戦後左右両派から独裁主義、ナチズム、スターリニズムと結びつける概念として拒否され、その後も議論の的とされてきた。しかしマガノーリはその先入観により失われた「ユートピア」という概念の持つ可能性に目を向け、過去の歴史的な事象を参照し制作する現代美術の作家を取り上げる中で「ユートピアという概念（およびそれが生み出された状況）の歴史的な分析がなされ、我々の想像力に働きかけるのであれば、現代美術家の持つユートピアへのノスタルジーは政治変革に新たな息を吹き込むことができるのであり、歓迎すべきものであろう」と述べている<sup>99</sup>。マガノーリは80年代以降のポストモダニズムの文脈において否定的な使用をされてきたノスタルジアおよびユートピアという語を現代におけるオルタナティブを希求する、積極的な行為を示す言葉へと転用することを試みているのである。

「ノスタルジア」がそもそも17世紀に生み出された造語であるように、土地土地と人間の移動には新たな用語の発明が要請される。それはまた「ハイマート」や「ユートピア」のように既存の言語が新たな意味を獲得するという可能性でもある。筆者が試みているのは移動の動態をめぐる新たな言語の発明、あるいは「マイグレーション」の新たな意味の獲得を映像によって試みることである。

---

<sup>97</sup> 同 p12。

<sup>98</sup> 同 p1。

<sup>99</sup> Maganoli, Paolo. *Documents of Utopia*. Columbia University Press (2015), p17.

## 第9章 結論

### 9-1 映像による歴史＝物語

アーティストにとっての問題は歴史を政治家にまかせないことです。歴史に関してアーティストの、または一人ひとりの男女、人間の歴史を守るということです。

アンゼルク・キーファー<sup>100</sup>

そもそも過去のマイグレーションを現在に知覚しようとする行為がなぜ必要なのであろうか？筆者はそれこそが歴史認識のプロセスであるからだと考えている。オルタナティブな語り方でこれまで語られてこなかったこと、見えなくされている物語を語ることにより、彼らの存在を「物語化＝歴史化」すること。(イメージ・メイキングによる)物語行為はひとつの歴史実践なのである。「グリーンジ」と呼ばれるオーストラリア先住民族についての調査を下にした『ラディカル・オーラル・ヒストリー』の中で保莉は彼らの歴史認識をこう述べている。

グリーンジのカントリーで営まれていた歴史実践は、いつでも、どこでも、誰にでも平等にアクセスできる標準的で教科書のような「歴史」を生み出さないし必要ともしない。そうではなく、特定の人々に、特定の場所で、特定の時間に生じるのが歴史である。また、このように特定の位置を与えられる歴史は、いつでも、どこでも、誰にでも、くり返し生じうる。換言すると、歴史は、人々とかれらのカントリーと、そこに住まう多様な存在者たちとのあいだの繋がりの網目を通じて産出され、維持されるのである。<sup>101</sup>

・・・歴史家としてのジミーじいさんの関心は、「景観の歴史」ではなく、むしろ「歴史の景観」だった。歴史は場所を志向する。ジミーじいさんにとって、歴史的な事件は、時間志向的なできごと (time-oriented event) というよりは、場所志向的なできごと (place-oriented event) だった。・・・さらに大胆に言うことが許されるのなら、歴史とは景観・場所のことなのである<sup>102</sup> (傍点筆者)。

<sup>100</sup> アンゼルク・キーファー、マーク・ローゼンタール、多木浩二「芸術の力 アイロニー、悲劇、そして笑い」『ユリイカ』1993年7月号、p73。

<sup>101</sup> 保莉実『ラディカル・オーラル・ヒストリー』御茶の水書房(2004) p87。

<sup>102</sup> 同 p136。

映像が歴史実践であるとするれば、それは物語が語られ、聞かれる場所、すなわち「鑑賞の場」で起こる。さきに引用したカプランの言葉を借りれば「居場所」である。筆者のこれまでの作品は始まりと終わりのある時間軸を持ち、それに沿った鑑賞を要請するという点で「映画」である。今日のイメージ消費の環境下において、19世紀末に発明された形式を筆者が依然として選んでいるのは、映画鑑賞の空間が上記のような「歴史実践」を立ち上がらせるのに依然として有効であると感じているからである。メディア・アーティストのジャン・ルイ・ボワシエは自身の制作に際し、メディア・アートのインタラクティブ性を映画の黎明期の延長として考えることへの関心を語っていた<sup>103</sup>。筆者が自身の作品を「映画」とみなすのも映画史の系譜に連なることを意識しているというよりは、捨象されてきた「映像装置として」「映像メディアとして」の「映画」の役割を再度確認し、更新することを目指しているがゆえである。「映画」は鑑賞者に没入を要請する。一方で主体を喪失させる没入は悪であり、作品は鑑賞者に覚醒を促さねばならない、とされる。しかし再度ランシエールの言葉を借りるならば、「今日世界の誰ひとりとして、こうしたことを気づかせてやらなければならないほどぼんやりしてはいない」<sup>104</sup>。批判すべきは鑑賞者の没入そのものではなく「何に対して」没入を要請してきたか、という点である。

「国民」や「国家」という物語に没入しそれを信じようとするのではなく、個別のマイグレーションを扱った映像への没入を通して「新しい居場所」を立ち上がらせること。それが達成できたときに初めて出自や時代に関わらない、「自由」としてのマイグレーションの片鱗に触れることができるのではないであろうか。優先されるべきはイメージ・メイキングのプロセスと鑑賞者の体験により立ち上がる空間・場であり、それが達成されるのであればフォーマットや場はいかようにも変容可能である。劇場かギャラリーか、映画か美術か、といった問いは本質的なものでない。あくまで歴史実践の場につながる物語が立ち上がること、それが作品制作を通した筆者の目的である。

## 9-2 居場所を問い直す

ではそうした映像表現は、移動やマイグレーションの理解になにをもたらずだろうか？  
映像による移動の表象、それはまず移動する人々を映すことによって移動を描いてきた。

<sup>103</sup> 2011年東京芸術大学でのレクチャーにて

<sup>104</sup> ランシエール前掲書、p87。

筆者は「ロードムービーが終わった地点から始まる」物語を模索することで新たなマイグレーションの映像表現を目指したいと第2章で述べたが、ここでは改めて前節にひきつづき「空間」という切り口から移動・マイグレーションの映像表現を検討する。

日本行きの密航船、養子の赤ん坊を乗せた飛行機、濟州島へ向かう夜行のフェリー、やがて墜落してしまう小型飛行機。筆者が関心をひかれるのはこうした無国家的な（国境の範疇外にある）どこでもない空間、あるいは「ヘテロトピア」的な移動空間とそれをめぐるマイグレーションである。鑑賞者に移動を追体験させるのであれば、流れゆく風景を映すのが一見もっともシンプルに思えるが、筆者が興味をもつのは窓の外ではなく内側、移動手段という空間そのものである。流れる風景を主観的に映した映像よりも、客体的な、移動する主体とそれを取りまく空間を映した映像を志向するのは、マイグレーションの追体験はそもそも不可能であると考えているからである。筆者が移動やマイグレーションを映像で描くのは、「移動した気に」させるためではない。むしろ、映像で映されている空間を鑑賞することで鑑賞者が「そこにいること」のマイグレーション性を問い直すことを試みたいからである。

祖母のたどった濟州島から日本までの旅路を追体験することはできない。例えば筆者がこの先移動・移民の当事者になったとしても、それをどう映像によって表現できるのかという課題は解決されないであろう。しかしその祖母のかつてたどった移動のイメージに強く惹かれたことが映像制作を始めた動機である以上、現在地から「居場所を問い直し」つづけることでマイグレーションの表象可能性を模索するしかないであろう。

物理的な移動が過剰になった現代において、移動をしたとしてもまったく主体が揺れ動かなかったり、居場所が問い直されたりしないということは往々にして起こりうる。移動の眩暈ともよぶべきものは、実際の移動や旅からもとらされるとは限らない。むしろ移動が過剰であるからこそ、物理的に移動しない物語体験や映像体験から得られる可能性はあるのではないだろうか。旅の代替ではなく、それじたいが旅であるような作品体験である。

『不穩の書』の中でペソアは旅について以下のように語っている。

旅をするだって？ 旅をするには存在するだけで十分だ。私は日々を、駅から駅へと移動するように過ごす。私の体や私の運命という列車に乗って、通りや広場や顔や身振りに身を乗り出すが、それらはつねに同じで、つねに違う。そう、ちょうど、風景がそうであるように。

想像すれば、私には見える。わざわざ旅などして、それ以上なにをするというのか。  
感じるために移動しなければならないのは、想像力が極度に脆弱な人間だけだろう

105。

実際の移動経験の有無にかかわらず、筆者の作品を体験することで鑑賞者それぞれが自らの居場所を問い直すこと。それによってそれぞれの居場所の「不完全な異郷性」や主体を更新する可能性を見出すことができれば筆者の作品は世界への「窓、あるいは歪んだ鏡」となることができるのではないだろうか。そうした可能性を今後の制作においても試みてゆきたい。

### 9-3 結びに

筆者がマイグレーションを主題に選んだのは、暗闇の中船で海を渡った移民1世である祖母の来歴に強いイメージを喚起されたことと、特別永住者という日本における行政の特殊さや、同世代の韓国系移民に関心をもったことがきっかけであった。そしてリサーチと制作をつづける中で「移民」や「ディアスポラ」あるいは「在日」という語とそれをめぐる表象が20世紀的な構造を維持したまま更新されていないことに気づき、新たな語りかたの発明をもって「マイグレーション」という主題に取り組んできた。

予定調和的でなく、一連の居場所や出会いを「旅しながら」諸関係の連鎖と相互作用し、二項対立的でない「中間性の場」を立ち上がらせ、それを鑑賞する行為によって「個別の歴史空間」を立ち上がらせる。そこには新たな主体の可能性と居場所が生まれる。これがマイグレーションを主題とした作品制作によって筆者がめざすところである。博士課程での制作を通じた実験をベースに、そうした仮定のもと今後も研究、制作を試みてゆく。

---

<sup>105</sup> フェルナンド・ペソア著、澤田直訳『新編 不穏の書、断章』平凡社（2013）, p269.

## 謝辞

主査の桂先生には研究全般に渡り的確な助言と叱咤激励により怠惰な筆者を最終審査まで導いていただいた。副査の桐山先生、諏訪先生、高山先生、沼野先生、松井先生にはそれぞれに研究の各段階での指導をいただき、二度の審査会では今後の制作の規範ともなりうるほど非常に有意義な批評をいただいた。修士課程一年次から博士課程の二年次まで主査として指導を受けた藤幡正樹氏には映像を批評的に扱うこと、およびアーティストとしての基本的なアティテュードを学んだ。また8年間の在学中に出会った学友、先輩、後輩、助手の皆様からは常に多大な刺激と制作・研究を継続するモチベーションを与えられた。制作に参加・協力してくれた出演者、スタッフ、そして何よりも両親の支えと理解なくしては長きに渡る研究活動は全くもって不可能であった。各位に謝意を表す。

【参考文献】（ウェブサイトの最終閲覧は2017年1月31日）

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London : Verso, 1983. 白石隆・白石さや訳『定本 想像の共同体』（東京：書籍工房早山 2007年）
- Balsom, Erika and Peleg, Hila (eds). *Documentary Across Disciplines*. Cambridge : MIT Press, 2016.
- Barnow, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford : Oxford University Press , 1993.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture*. Cambridge : Harvard University Press, 1988. 太田好信ほか訳『文化の窮状』（京都：人文書院 2003年）
- Costa, Pedro. Chafes, Rui. *Out!*. Porto : Fundação Serralves, 2007.
- Demos, T.J.. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*. Durham & London : Duke University Press, 2013.
- Flusser, Vilém. *The Freedom of the Migrant*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2013.
- Kaplan, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. London : Duke University Press, 1996. 村山淳彦訳『移動の時代 旅からディアスポラへ』（東京：未来社 2003年）
- Maganoli, Paolo. *Documents of Utopia*. New York : Columbia University Press, 2015.
- Minh-ha, Trin T.. *Framer Framed*. London : Routledge, 1992. 小林富久子ほか訳『フレイマー・フレイムド』（東京：水声社 2016年）
- Quandt, James (ed). (2009) *Apichatpong Weerasethakul*. Vienna : SYNEMA, 2009.
- Rancière, Jacques . *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique , 2008. 梶田裕訳『解放された観客』（東京：法政大学出版局 2013年）
- Rancière, Jacques. *The Intervals of Cinema*. London : Verso, 2014. 堀潤之訳『イメージの運命』（東京：平凡社 2013年）
- Rouch, Jean. Feld, Steven (Ed). *Ciné-Ethnography*. Minneapolis : The University of Minnesota Press, 2003.
- 李良枝『由熙 ナビ・タリオン』（東京：講談社 1997年）
- 伊豫谷登士翁編『移動から場所を問う Motion in Place / Place in Motion』（東京：有信堂 2007年）
- 伊豫谷登士翁ほか編『「帰郷」の物語／「移動」の語り：戦後日本におけるポストコロニアルの想像力』（東京：平凡社 2014年）
- 小熊英二・姜尚中編『在日一世の記憶』（東京：集英社 2008年）
- 小熊英二ほか編『在日二世の記憶』（東京：集英社 2016年）
- 温又柔『台湾生まれ 日本語育ち』（東京：白水社 2016年）

アンゼラム・キーファー、マーク・ローゼンタール、多木浩二「芸術の力 アイロニー、悲劇、そして笑い」『ユリイカ 1993年7月号 特集：アンゼラム・キーファー』（東京：青土社 1993年）

金石範『新編「在日」の思想』（東京：講談社 2001年）

玄宇民「移動する撮影者」という制作手法について』『LOOP 映像メディア学 Vol.6』（東京都：左右社 2016年）

在日韓人歴史資料館編『写真で見る在日コリアンの100年』（東京：明石書店 2008年）

佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平—世界を批判的に受けとめるためにく上』』（東京：凱風社 2001年）

鶴見俊輔『戦時期日本の精神史—1931-1945年』（東京：岩波書店 2001年）

テッサ・モーリス・スズキ『過去は死なない—メディア・記憶・歴史』（東京：岩波書店 2014年）

遠山純生 編・著『ロバート・クレイマー1964/1975 ヴェトナム戦争時代のニューレフトとラディカルシネマ』（東京：シネマトリックス 2013年）

野家啓一『物語の哲学』（東京：岩波書店 2005年）

ホミ・K・バーバ著、磯前順一、ダニエル・ガリモア訳『ナラティヴの権利—戸惑いの生へ向けて』（東京：みすず書房 2009年）

ミシェル・フーコー著、佐藤嘉幸訳『ユートピア／ヘテロトピア的身体』水声社 2013年

フェルナンド・ペソア著、澤田直訳『新編 不穏の書、断章』（東京：平凡社 2013年）

保莉実『ラディカル・オーラル・ヒストリー』（東京：御茶の水書房 2004年）

村尾静二ほか編『映像人類学 人類学の新たな実践へ』（東京：せりか書房 2015年）

吉見俊哉ほか編『アジア新世紀6 メディア 言論と表象の地政学』（東京：岩波書店 2003年）

「金城一紀ロングインタビュー」ダ・ヴィンチニュース（2001）

<http://ddnavi.com/dav-contents/14470/a/2/>

温又柔「台湾系ニホン語人がゆく！」をちこち（2016）

<http://www.wochokochi.jp/serialessay/2016/12/japanophone11.php>

在日本大韓国民団

<https://www.mindan.org/syakai.php>

【法令データ提供システム】

出入国管理及び難民認定法

（昭和二十六年十月四日政令第三百十九号）

<http://law.e-gov.go.jp/htmldata/S26/S26SE319.html>

日本国との平和条約に基づき日本の国籍を離脱した者等の出入国管理に関する特例法

(平成三年五月十日法律第七十一号)

<http://law.e-gov.go.jp/htmldata/H03/H03HO071.html>

刑法 (明治四十年四月二十四日法律第四十五号)

<http://law.e-gov.go.jp/htmldata/M40/M40HO045.html>

図 A 『NO PLACE LIKE HOMELAND』 作中インタビューシーン



図 B 『OHAMANA』 作中 実際の乗客へのインタビューシーン



図 C 『未完の旅路への旅』 作中 撮影クルーへのインタビューシーン



図D 『OHAMANA』 ドラマパートにおける繰り返しショット



図 E 『NO PLACE LIKE HOMELAND』における英語話者



図 F 『NO PLACE LIKE HOMELAND』においてフレーム内に収まる筆者



図 G 『OHAMANA』においてインタビューの返答を受け役柄を離れ涙を流す俳優



図 H 『未完の旅路への旅』においてフレーム内に収まる撮影クルー



### 1 海（夜）

船が進む海面。

トモの声

僕のばあちゃんは韓国の島で生まれた。

### 2 ソウルのホテル（昼夕）

テロップ「ソウル」。ホテルの部屋。ベッドの上には地図、韓国籍のパスポート、原稿や資料とおぼしき紙の束やファイル、小型のビデオカメラ、白黒の古い写真（トモの祖父母のもの）が散らかっている。窓際のテーブルに座りパソコンに向かうトモ。

パソコンの画面。ワープロソフトのカーソルが点滅している。「・・・」とタイプしてすぐにそれを消し、表紙のページにスクロールし、また今のページに戻りをいったりきたりする。全部消し、パソコンを閉じる。パソコンから離れ窓の方に向かいタバコに火をつけるトモ。ベッドの上の写真を手にとり眺める。目を移し外を眺め、窓を開ける。外を通る車の音が聞こえる。

### 3 ソウルのホテル（夜夕）

ベッドの上にて音楽を聴きながらノートを開いているトモ。置かれたパソコン。窓際のテーブルに座りノートを開いているトモ。またもノートは真っ白で、ぐりぐりと無意味な模様を書きつける。ノートを閉じ、ベッドから立ち上がる。コンビニで買って来たおにぎりとビールをぐいと飲み手にとりトモはテレビをつけ横になる。タバコに火をつけるトモ。チャンネルをまわし、NATIONAL GEPGRAPHIC 系のドキュメンタリーが流れているチャンネルでとまる。ビールをぐいと飲むトモ。フェードアウト。立ち上がり外を眺め、窓を閉じる。

### 4 オープニングタイトル

フェードイン。車や飛行機の窓からの風景がめまぐるしく流れる。日本や韓国やその他の国。フェリーから見た海面。船に乗る人の様子を捉えた白黒の映像など、この物語で扱う時代をまたいだ「移動」を圧縮して見せる。暗転。「タイトル」。

### 5 ソウルの夜景

夜のソウルの風景。漢江にかかる橋を行き交う車。

## 6 ソウル・街（夜）

若者の集うにぎやかな通り。週末の街は学生や会社員でにぎわっている。スーツケースを持って歩くユミ。足を止め、どこに行こうか思案しながら歩いてゆく。

## 7 ソウル・街（夜）

少し静かなエリアで、スーツケースをひきずるユミ。

## 8 ソウル・街（夜）

住宅街のような静かなエリアでスーツケースをひきずるユミ。階段しか無い坂道で重そうにスーツケースを持ち上げながらのぼってゆく。オレンジ色の街灯に照らされた静かな夜の街に、ユミのスーツケースをひきずる音だけが響く。

## 9 ホテルの部屋

先ほどのままだた寝をしているトモ。ベッドの上のパソコンには船の映像が流れている。

## 10 ホテルの部屋（朝）

部屋の隅に置かれたトモの小さいスーツケース。テーブルの上からはパソコンや資料が持ち出され綺麗になっている。ルームサービスが部屋を片付けている。

## 11 港町（昼）

港街の駅前の景色。バスのロータリー。改札から出てくるトモ。

トモの声

僕は島を訪れることにした。一人で行くのは初めてだった。

あたりを見回してから、駅前にある市場の方へ歩いてゆく。

## 12 港街の市場

市場を歩くトモ。

トモの声

ばあちゃんが死んだ。

スーツケースを引き電話をしながら市場の中を歩くユミ。

トモの声

最後に会ったのは一年以上前だった。ばあちゃんと済州島を訪ねる約束はかなわなかった。

ユミ

(韓) もしもし、スジョン？私ユミ。キム・ユミよ。うん久しぶり。韓国に帰って来たの。うん。昨日。元気？私今日済州島に行くんだけど、会える？え、引越した？そうか。どこ？光州にいる？え、あんた結婚したの？・・・いつ？・・・知らなかったわ。

同じ市場を見物しながら歩くトモ。

ユミの声

みんな会うのが難しいのね。昨日ミンギョンも会えなかったし。

足を止めるユミ。

ユミ

(韓)・・・わかったわ。じゃあ大丈夫。うん。じゃあ。

ユミ、少し気落ちする。トモ、通りの反対側からそのユミの姿に目を止める。やや

あってユミ、再び歩き出す。トモ、じっと見入ってしまうが相手が歩き出すと我に返り顔をそむけ見ていなかったふりをする。そしてユミの歩いて行ったのと同じ方向に歩き出す。トモはユミを再び見ようと追いかけるも市場は入り組んでいてなかなか見つけることができない。

そのうちユミは一軒の食堂に入る。

ユミ

(韓) こんにちは。やっていますか？

### 13 駅前の広場

結局ユミを見つけられず、市場から出て来てしまったトモ。駅前の食堂の並ぶ通りに出る。港の方へと歩いてゆく。

看板の韓国語を指差し声に出す。

トモ

ボン、オ、フェ。メ、ウン、タン。メウンタン。辛いのか。辛いのにしよう。

トモ、そのうちのひとつに入る。

### 14 食堂

海産物の食べれる食堂。その軒先の水槽の中でタコやカレイが静かに佇んでいる。

## 15 港

港の全景。荷積みをしているクレーン。船から港には大きな階段がとりつけられている。海面に投げ下ろされた碇。港の入り口にある旅客ターミナル。

## 16 客船ターミナル

客船ターミナルの風景。時刻を示す時計。「1 番、2 番、3 番」と示された受付のカウンター。運行スケジュールを示すボード。待ち合い室のテレビ。

### 館内放送

(韓) ご案内致します。オハマナ号 06 便チェジュ港行きは 16 時半から乗船手続きを開始します。繰り返しますオハマナ号 06 便チェジュ港行きは 16 時半から乗船を開始いたします。

受付でチケットを購入しているトモ。ジェスチャーを交えて説明している。何とかチケットを受け取り、港の方へと出てゆく。

## 17 船

船内の時計。夕方 16 時 15 分。乗船は始まったばかりでまだ人はまばらである。船内では船員たちが準備をすすめている。操縦室。客室の点検。布団を運ぶ人。人気の無い食堂。商品を補充する船内のコンビニ。バー。ロビーの受付。イベントの確認をする船つきのタレント。

## 18 二等室

扉のついた 2 等室の入り口。室内は 2 段ベッドとテレビというしつらえ。そして部屋の奥の方に、ユミのスーツケースが置いてある。

## 19 港

乗船ターミナルの入場ゲートから船へのアプローチ。歩いてゆく人々。

トモ、歩いてくる。片手にはターミナルの売店で買った菓子とビール。

トモ、写真を撮ろうと突然立ち止まると後ろから歩いて来たイルトゥとぶつかる。

トモ、手に持っていた袋を落としてしまう。

### イルトゥ

(韓国語) おっと。ったく……。

イルトゥ、落ちた袋を拾わずトモの方をじっと見ながら歩き去ってゆく。トモ、袋を拾い上げイルトゥの後ろ姿を眺める。気を取り直し写真を撮り、船の乗り口へと

近づいてゆく。後ろ姿。港の景色。

## 20 甲板

甲板から見下ろした港の景色。甲板の上では既に乗船を済ませた人々が港の景色を眺め、写真を撮ったり思い思いの時間を過ごしている。かっぱえびせんを投げカモメをおびき寄せる人。携帯の着信音が鳴る。「お母さん」との表示。ユミ、電話に出ない。鳴り続ける電話。手すりにもたれかかる。上階の甲板をゆっくりと歩くユミ。目をつぶり大きく息を吸って海の香りを胸一杯に吸い込み、吐き出す。少しすっきりする。

思い出したように携帯電話を取り出し、電源を切る。

ソイン、ユミの方に歩いてくる。

ソイン

(韓) うん、今乗ったわ。大丈夫よ。到着したら電話するから。うん。じゃあね。港で会いましょ。

ソインの方をちらと見るユミ。

## 21 船・入り口

タラップをあがってくるトモ。船内への入り口では乗船券を確認している。

船スタッフ

(韓) いらっしゃいませ。ようこそオハマナ号へ。チケットをお預かりします。毛布は9時頃から配布しますので、案内放送が出ましたら受付に来てください。

トモ

(韓) はい。

トモ、何と言われたのか分かっていないが返事だけをして船に入ってゆく。

## 22 船・ロビー

船内に足を踏み入れるトモ。言葉のわからない不安と旅への期待が入り交じる。ひとまずは荷物を置こうと思い、チケットに記された自分の部屋を探す。

船内放送

(韓) 本日はチョンドンジン海運オハマナ6号、仁川発済州島行きにご乗船いただき誠にありがとうございます。船内でのイベントの時刻についてお知らせいたします。出港は予定通り19時を予定しております。食堂室での夕飯は8時まで、売店で食券をご購入ください。甲板での花火ショーは8時半より、バー「オハマナ」でのライブ演奏は9時より開始いたします。また船室で使用になる毛布は9時より入り口受付で配布いたしますのでお忘れにならないようお願いいたします。

### 23 三等室

スペースのある部屋を見つけたトモ、中に入り自分のカバンとビニール袋を置きカメラだけをもってふたたび部屋を出る部屋にはイルトゥのギターケースが立てかけてある。

### 24 船・ロビー

船内は出港を間近にして乗客でにぎわっている。駆け回る子供、案内と歓迎の挨拶に忙しい船員、床に座り込み宴会をしている中年のグループ。その間も次々と新たな乗客が船に乗り込んでくる。みな往々に楽しそうである。

### 25 港

日も傾いて来た港。船の出港が近づき、タラップは外される。船のマークの入った頂部が、蒸気を発し大きく「ボー」と出港を告げる汽笛を響かせる。船は少しずつ陸地から離れてゆく。港に残った人々が手を振り見送る。夜の海へと向かってゆく船。

ややあって、イルトゥが入ってくる。イルトゥ、カバンを枕にして横になり、酒をとりだして口にする。買って来たスルメイカを取り出し口にする。部屋に充満する

匂い。

### 26 甲板

上階の甲板をゆっくりと歩くユミ。目をつぶり大きく息を吸って海の香りを胸一杯に吸い込み、吐き出す。少しすっきりする。思い出したように携帯電話を取り出し、電源を切る。一つ下の甲板では、トモが先ほどユミがいたあたりに歩いてくる。ソイン、ともに目をやりカメラを首からさげているのを見つけるとトモに声をかける。

ソイン

(韓) すいません、写真とってもらえますか？

トモ

(韓) え？あぁはい。はい、1、2、3 (ワン、ツースリー)。

ソイン

(韓) ありがとうございます。

二人、今撮った写真を見る。

トモ

(韓) 大丈夫ですか？

ソイン

(韓) はい、はい……。

ソイン、自分でもう一度自撮りをする。それを見るトモ。そして甲板の先の方へ歩いてゆく。トモ、その後ろ姿を目で追ってから、港に目を向け港の写真を撮り、そのまま出港を待つ。帽子をかぶり直し、手すりにもたれかかれ海の方を眺める。

## 27 船・ロビー

(船内は出港を間近にして乗客でにぎわっている。駆け回る子供、案内と歓迎の挨拶に忙しい船員、床に座り込み宴会をしている中年のグループ。その間も次々と新たな乗客が船に乗り込んでくる。みな往々に楽しそうである。)

## 28 港

日も傾いて来た港。船の出港が近づき、タラップは外される。船のマークの入った頂部が、蒸気を発し大きく「ポー」と出港を告げる汽笛を響かせる。船は少しずつ陸地から離れてゆく。港に残った人々が手を振り見送る。夜の海へと向かってゆく船。

## 29 甲板

船が動き出す。甲板にいる人々を眺めるユミ。韓国に帰って来たんだな、という実感がすこしずつ湧いてきている。船は湾を抜け、ライトアップされた港を後にする。ユミは甲板から一旦船内へ戻る。

## 30 船内

部屋へと戻るユミ。

## 31 甲板

湾を抜けると、ライトアップされた橋の下をくぐるのが一つ目のアトラクションである。みな橋を見上げている。トモも橋の下をくぐるのを目で追う。多くの人が甲板から写真を撮っている。離れたところでソインもうれしそうに写真を撮っている。トモも写真を撮る。トモは旅の高揚感はあるものの、どこかまだ乗り切れない。橋も通り過ぎ、ビールでも飲み気分を盛り上げようもうと船内部屋に向かうトモ。

## 32 ロビー

船内の時計。ロビーにはGPSで船の現在地を示すモニターがある。トモ、それを眺めている。

### 3 3 二等室

ユミのいる部屋。廊下では楽しそうな笑い声が響いている。仰向けになっているユミ。天井まで手を伸ばしてみて高さ確かめ、起き直って腰掛ける。室内を見渡す。目線の先には外国から旅を共にしてきたスーツケース。じっとしていても楽しい考えは頭に浮かばず、早くも閉じこもっているのが辛くなる。立ち上がり、2段ベッドの上の段に人がいないことを見て取ると、下の段のベッドを整え上にあがって仰向けになる。いくぶんか気分がよい。そのままそこで横になる。部屋にはまだスーツケースとユミしかいない。

### 3 4 三等室

部屋に戻るトモ。同じ部屋にはイルトゥが横になり眠っている。イルトゥの方を見るトモ。傍らには焼酎の瓶。少しびくつくトモ。とりあえず自分もビールを飲もうと袋から取り出し缶を開けると中身が吹き出し床にこぼれるてしまう。あわてて口をつけるが床に広がるビール。トモはあわててカバンをまさぐる。拭くものが見当たらず、とりあえずポケットにあったハンカチと靴下で適当に拭き自分のカバンを安全なところによけてそのまま部屋を出てゆく。

ハンカチで拭く。床に広げられている地図。

### 3 5 二等室

(ユミのいる部屋。廊下では楽しそうな笑い声が響いている。仰向けになっている

ユミ。天井まで手を伸ばしてみて高さ確かめ、起き直って腰掛ける。室内を見渡す。目線の先には外国から旅を共にしてきたスーツケース。じっとしていても楽しい考えは頭に浮かばず、早くも閉じこもっているのが辛くなる。立ち上がり、2段ベッドの上の段に人がいないことを見て取ると、下の段のベッドを整え上にあがって仰向けになる。いくぶんか気分がよい。そのままそこで横になる。部屋にはまだスーツケースとユミしかいない)

### 3 6 売店

売店で酒を買い、出てくるイルトゥ。ビールを口にし、ロビーの方へ向かう。

### 3 7 ロビー

船内の時計。ロビーにはGPSで船の現在地を示すモニターがある。トモ、ビールを片手にをれを眺めている。

### 3 8 三等室

トモ、部屋に帰り地図を広げている。イルトゥは酒の瓶と共にどこかに消えている。地図には朝鮮半島を中心にそれを囲む海、済州島などの島々、そして日本の中国地方と九州地方が描かれている。筆箱からペンを取り出し、地図に済州島とソウル、済州島と長崎を結ぶ線を書き込むトモ。上着を脱ぎ壁にもたれかかってノートを開

く。部屋の外からにわか賑やかな声が聞こえてくる。トモはノートを持ち外に出る。

### 39 ロビー

船内でのイベント、女性腕相撲大会が始まる。ソインも参加している。出場者の仲間達が会場を取り囲み、自分たちの仲間の活躍に一喜一憂している。トモも部屋から出て来て遠巻きにこれを眺めている。携帯で動画を撮るトモ。控えめな距離を保っているトモ。イルトゥ、あくびをしながらも酒を飲みながらビールを片手にこの様子を楽しそうに眺めている。大会そのものよりも、楽しそうな人々の顔が目に入るトモ。観衆を見渡していると、自分のいる位置と反対側にユミが通り過ぎるのを見つける。ユミはトモに気づいていない。その場を離れ、再びユミを追いかけるトモ。しかしすぐ見失ってしまう。

### 40 船内・廊下

ユミを追いかけて、腕相撲大会の行われている階から階段を上がり上の階に上がって来たトモ。売店を通り過ぎ客室の並ぶ廊下に行ってみてもすでに部屋に入ってしまったのかユミは見当たらない。周りを見渡すトモ。

トモ  
(韓) すみません

### ○船内

インタビューカット。あなたはどこから来ましたか？それはどんなところですか？  
何故この船に乗っているのですか？着いた先では何をしますか？

### 41 船内・売店

売店で買い物をしているユミ。久しぶりに見た韓国の菓子が懐かしい。ビールと菓子をひとつ買い、部屋の方へ一旦向かうも踵を返してより静かなところを求め再び甲板の方へ向かうユミ。お菓子の袋を開け、ひとつ口に入れる。

### 42 船内・食堂

船内のバー。8時までは食堂として営業をしている。バンドスペース、キッチン、ガラス張りの壁。窓には船の形をかたどったネオンサイン。食事をしている他の客たち。地図とノート、本を片手にふらふらと入ってくるトモ。トモは窓際の別のボックス席に陣取る。窓の外は甲板。待っても注文をとりに来ない。トモ、店員を呼ぶ。

トモ  
(韓) 注文？

店員

(韓) 食事ですか？食券を買ってあちらで食事をおとりください。

トモ

(韓)・・・(はい)。

トモ、うなずくもよく意味がわかっていない。ノートを置き、立ち上がりまわりの人を見てどういうシステムなのか様子をうかがう。

#### 4 3 甲板

食堂の窓に面した甲板。ユミ、お菓子とビールを持ち、ちょうどトモから見えるあたりで海を眺めている。

#### 4 4 船内・食堂

席に着き食べているトモ。

トモ

おいしい。

ぱくぱくと食事をほおぼるトモ。ビールが欲しくなる。

トモ

(韓) すみません。

船員、トモの方へやってくる。

船員

(韓) はい。

トモ

(韓) ビールください。

船員

(韓) かしこまりました。種類はどうしますか？

トモ

(韓) 大きいのください。

船員

(韓) 生ビールに致しますか？

トモ

(韓) 生・・・生ビール。大きい、一番大きいください。

船員

(韓) 一番大きいのですか？ピッチャーのことでしょうか？

トモ

(韓) はい。はい。そうです。

また食事に戻るトモ。ややあって生ビールがピッチャーで運ばれてくる。

トモ

え？

船員

(韓) お待たせしました。

船員、戻ろうとする。

トモ

(韓) ちょっと。(チョギヨ) これ違います。

船員

(韓) 何でしょう？先ほどピッチャーだって。

トモ

(韓) いや、生ビール、コップ。大きいコップ。

船員

(韓) ですけど一番大きいのは言ったじゃないですか。

トモ

(韓) ああ・・・。

船員、キッチンに戻ろうとする。トモ、呼び止めることはできない。船員、同僚とトモの方をみてなにやら話しあきたような顔をしている。トモ、ノートを開いて仕事をしているようなふりをする。トモ、大きいピッチャーから小さなグラスにビールを注いで飲む。しばらくして窓の外をのぞくと、ユミがいる。しばらく眺めた後、たまらず席を立つトモ。ノートと地図はそのままにして出てゆこうとする。

船員

(韓) お客さん！計算まだです。

トモ

(韓) はい？

船員

(韓) 計算してくださらないと。

トモ

(韓) あぁ計算。

トモ、財布をとりだし計算をすませる。部屋の方へ入ってゆくユミ。すれ違いで窓の向こうに現れるトモ。

#### 4 5 甲板

トモ、甲板に出て来る。すぐに声をかけず、タバコに火を付けユミの方を眺める。ユミ、視線を感じてトモの方を振り向く。トモ、目をそらしてしまい話かけられない。ユミ、しばらくトモの方をみた後また海の方を向く。トモ、タバコの火を消し声をかけようとするも一言目に何と言ったらいいかを考えてしまう。するとユミはその場を離れ船内に戻って行ってしまふ。後ろ姿を目で追うトモ。しかし気後れして追いかけることはできず、もう1本タバコに火をつける。

#### 4 6 バー

トモ、席に戻りまたビールを飲んでいる。バーの入り口に来るユミ。

ユミ

(韓) 食事は何時までできますか？

店員

(韓) もう終わりました。

ユミ

(韓) そうなんですね。この後は何時に開きますか？

店員

(韓) 食事は終わりましたがお酒は頼めますよ。

その声に気づき振り返るトモ。しかしユミはそのままバーを出てゆく。トモも荷物をまとめ、出てゆく。ピッチャーのビールはほとんど減っていない。

#### 4 7 船内

バーから出て来るユミ、船内のおじさん、おばさん達の顔をみながら自室に向かう。ややあってバー甲板から戻ってから出てくるトモ。またユミは見つからない。何だよ・・・とトモ。また出て来たところを逃してはなるまいと、部屋にもどらずそのままバーを出たあたりにとどまることにする。まわりには韓国人しかいない。

(韓) あ～。う、ああ～。

#### 48 船内・乗務員室

バーでのショータイムを控え準備する歌手とギタリスト。荷物を運び込み、今日演奏する曲目と時間を確認している。

#### 49 二等室

久しぶりに韓国のテレビをつけて見ているユミ。

#### 50 甲板

甲板上はこの後に控える花火イベントの準備でステージの周囲にいくつかライトがつけられている。

#### 51 甲板

甲板から見える水平線。焼酎のボトルを手にしたイルトゥ、歩いてくる。ハミングをしながら甲板を歩いてくる。ほろ酔いで気分がいい。酒をひとくち口に含む。もう瓶は空になっている。

イルトゥ

イルトゥ、大きな声をあげながら伸びをする。ぶらぶらと甲板を歩いている。甲板から見える暗くなった海とイルトゥのハミング。ハミングに重なり、ギターをつま弾く音 (SE)。

トモの声

「チェジュは風、岩、女が多い三多の島と言われている。」

#### 52 船

海面を切って進む船。黒い海面に白い泡。ポーという船のモーター音。

トモの声

「数千年前に火山での噴火でできた島は、かつて流刑の地であり、度重なる戦火にみまわれた。生き延びるために、多くの人々が島を離れ海を渡った。」

#### 53 二等室

久しぶりに韓国のテレビをつけて見ているユミ。チャンネルをどんどん変えていく。

#### 5 4 甲板

船の入り口の方の給湯所でカップラーメンをつくり、食べている人々。タバコを吸っているおじさん。

イルトゥ

(韓) どこから来たんだ？

#### 5 5 二等室

ユミ、スーツケースを開け、手鏡を取り出す。自分の顔を眺め、髪を手櫛で整える。

ソイン

(韓) ソウルです。どちらです？

#### 5 6 三等室

部屋に戻って来た済州島の本をくつろいだ姿勢で読んでいるトモ。ノートに済州島の山、ハルラ山の写真が貼ってある。イルトゥ、ソインを連れて帰ってくる。また鼻歌を歌いながらご機嫌である。しなごら入ってくる。

イルトゥ

(韓) プサン。

ソイン

(韓) プサン？ だけどどうして仁川から船に？

ソイン

(韓) あら、さっき見た人ね。こんにちは。

イルトゥ

(韓) ソウルで用があったんです。でもプサンに住んでいます。

トモ

(韓) こんにちは。

ソイン

(韓) ああ。それなのにでまた済州島まで行くんですか？

イルトゥ、トモに注意を払わない。二人は買い足した酒を紙コップにつぎ、イカやミカンを広げて宴会を始める。

イルトゥ

(韓) はい。

ソイン

(韓) 私は濟州島に結婚しに行くんです彼に会いに行くんです。

イルトゥ

(韓) 何？

ソイン

(韓) 濟州島でフィアンセが待ってるんですよ。濟州島で婚前旅行ですよ。ふふふ。

イルトゥ

(韓) ああ。・・・最初に言ってくれないと。知ってたらだったら声かけなかったです  
ねよ。

ソイン

(韓) どういう意味です？

イルトゥ

(韓) ともかく、

ソイン、イルトゥに酒をつぐ。

ソイン

(韓) 一杯だけ。

ノートを眺めているが二人が気になって何も考えていないいるトモ。ソイン、トモの方を見る。

ソイン

(韓) (イルトゥに) あの方は知り合いじゃないんです？

イルトゥ

(韓) 知らない。

イルトゥ、首を振る。ソイン、自分の飲み物を飲み干し、おかわりをもらおうとする。

イルトゥ

(韓) さあ、一杯飲んだからもう行ってください。結婚する人なのに。結婚しに。

ソイン

(韓) まあ。どうしてそんなこと？ただお酒を楽しんでるだけじゃないですか。

イルトゥ

(韓) 結婚する人と飲んでも結婚する人嫌いなんですつまらないじゃないですか。

ソイン

(韓) 何ですかそれ。

イルトゥ、じっとソインの方を見る。イルトゥ、自分の分を飲み干し、継ぎ足してからソインにもう一杯つぐ。トモ、何かを思い出したようなフリをして部屋を出て行く。それを見るソイン。

ソイン

(韓) あ、花火何時からでしたっけ？

イルトゥ

(韓) さあ。

ソイン

(韓) 見に行かないと。行かないんですか？

イルトゥ、首を振る。トモの方を見る。そのまま一人でまた飲み始めるイルトゥ。トモもまた本を読み始める。

## 57 二等室

スーツケースをがそごそといじるユミ。閉まってあったオルゴールを見つける。鳴らしてみるユミ。ややあってそれをカバンの中に戻し、また閉じる。

○スーツケースから取り出した写真入りの手紙を見ているユミ。しかめ面。

ユミ

(韓) 悪い人。見るんじゃないかった。

手紙をスーツケースにしまう。

## 58 甲板

イベントの司会が花火の前に乗客を盛り上げ、さながらディスコ状態と化す甲板。踊るおじさんたち。トモも上からビールを飲んで見ている。

司会

(韓) さあ皆さん船上のメインイベント、花火大会がやって参りました！老若男女もりあがっていきましょう！楽しんでますか？声が小さいですね。楽しんでますか？はいいいですね。花火の前にみなさんを温めますよ。次はこの曲！

ディスコ調の曲が続く。

盛り上がり、音楽が流れると楽しく踊る。トモ、ユミがいないか周りを見渡す。

## 59ロビー

船の現在位置を示すマップ。

## 60甲板

舞台上にいる司会。音楽は止む。花火の打ち上げを前に乗客とコール&レスポンスで盛り上げる。

司会

(韓)さぁみなさんいよいよ花火の時間がやってきましたが。準備はいいですか？  
あぁまだまだ元気が足りないですね。前のあなた、声出して。クライマックスですから、みんなで一緒に盛り上げましょう。準備はいいですか？もっと大きく！みんな準備はいいですか？

舞台のある階よりひとつ上の階でそれを見ているトモ。携帯で花火の動画をとっている。少し離れたところに現れるユミ。

司会

(韓)今日のお客さんはとても盛り上がりがいいですね。OK！じゃあ行きますよ！  
花火の打ち上げだ！みんな一緒にカウントダウン！5、4、3、2、1、発射！

ひゅひゅると大きな玉が一つ開く。続いていくつもの花火が打ち上がる。花火を見

上げていると、近くにユミが来ていることに気づくトモ。同じく花火を見ているユミ。自分がバレエを踊っている姿を思い出す。彼女がつねに視界に入る位置に移動し、後ろから見るトモ。しばらくして花火大会は終わり、人がはけてゆく。まだ甲板に残るユミに、トモは意を決して声をかける。

トモ

(韓)こんばんは。こんばんは！

振り返るユミ。

ユミ

(韓)・・・こんばんは。

トモ、次の言葉が浮かばない。しばらくして。

トモ

(韓)今何していますか？

ユミ

(韓)はい？

トモ

(韓)・・・。

ユミ

(韓)・・・はい。

## 6 1 バー

バーでは座付きのバンドが演奏をしている。韓国の懐メロ。それに聴き入るおじさんおばさんたち。トモとユミ、店内に入ってくるも席が無い。入り口の方まで行き立ち止まるトモ。

トモ

(韓) 人が多いですね。

ユミ

(韓) そうですね・・・。

トモ

(韓) ちょっと待ってくださいね・・・。

ユミ

(韓)・・・。

トモ

(韓) コンビニ、外で買いますか？ ( )

## 6 2 甲板

甲板に出てくる二人。立ち止まり、ビールを空けて飲むトモ。ユミも空けてそれぞれ飲む。

トモ

(韓) どこに行きますか？

ユミ

(韓) どこに？・・・済州島へ行きます。

トモ

(韓) ああ。僕もです。

ユミ、怪訝そうな顔でトモを見る。

トモ

(韓) あ、名前は何ですか？

ユミ

(韓) 私?キム・ユミです。

トモ

キム・ユミ。(韓) 僕はトモヒロ。トモ。

ユミ

(韓) ああ。韓国の方じゃないみたいですね。

トモ

(韓) 僑胞 (キョポ) です。日本から来ました。韓国の名前はジホ。

ユミ

(韓) ああ。(日)・・・初めまして。

トモ

(日) お、日本語できる?

ユミ

(韓) いいえ。昔学校でちょっとやっただけです。

トモ

(韓) 上手ですね。

ユミ

(日) ありがとう。(韓) これで全部です。・・・。

トモ

(日) 上手上手。

ユミ

(韓)・・・。

トモ

(日) 花火、花火って何だ。(韓) 綺麗でしたね。

ユミ

(韓) 「ハナビ」?

トモ

(日) 花火。Firecracker。(身振りで説明)

ユミ

(韓) ああ、花火。ええ。でも遅くきたからほとんど見れなかったです。部屋にいたから。

トモ

(韓) ああ。一人ですか？

ユミ

(韓) はい今ですか？はい一人で来ました。

トモ

(韓) ああ。

ユミ

(韓) 何ですか？

トモ

(韓) いや、ただ。

トモ、タバコに火をつける。

トモ

(韓) 食事はしましたか？

ユミ

(韓) いいえ。食欲無くて。お菓子だけ食べました。

トモ

(韓) 食堂行きますか？

ユミ

(韓) いや大丈夫です。気を使わないでください。トモ・・・さんは？あ、ジホさんは？

トモ

(韓) トモ、でいいです。たくさん食べました。あ、でも食べれますよ。

ユミ

(韓) 私は大丈夫です。

トモ

(韓)・・・。

ユミ

(韓) 日本からこの船に乗りに来たんですか？

トモ

(韓) はい。済州島に行こうと。ソウルにも1週間ぐらいいたんです。

ユミ

……。 (韓) 旅行ですか？

トモ

(韓)) はい。じいちゃんとはあちゃんが済州島出身なんです。

ユミ

(韓) ああそうなんですね。

トモ

(日) お墓、って韓国語で何だろうな。お墓。Grave。(韓) 家族の grave があるんです。

ユミ

(韓) ああ、そうなんですね。

トモ

(韓) ユミさんはなんで済州島に行くんですか？

ユミ

(韓) さあ……。ただの旅行です。

トモ

(韓) ああ、いいですね。

ユミ

(韓)……。韓国語お上手ですね。

トモ

(韓) いやあ。できません。

ユミ、空を見上げ何かを探す。トモも見上げる。

トモ

(韓) Moon? ああ、見えないですね。上に行ってみますか？

二人、一旦その場を離れる。トモ、またタバコに火をつける。

ユミ

(韓) タバコいっぱい吸うんですね。

トモ

(韓) いや……。ごめんなさい。退屈で。

トモ

(韓) え？ああ、違います。手が、手が退屈で。

二人、上階の甲板へと向かう。写真を撮るトモ。船内から出てくるソインとイルトゥ。

ソイン

(韓) ほんと綺麗だったのに花火。全然見なかったんですか？あ、写真撮ったの見ます？

イルトゥ

(韓) いや、いいですよ。

ソイン

(韓) ああ。彼と行った漢江の花火大会思い出しちゃった。その写真もあるわ……。

タバコに火を着けるイルトゥ。

ソイン

(韓) あ、そうだちょっと部屋にとりにいくものがあるわ。ここいます？

イルトゥ

(韓) さあ。

ソイン

(韓) ちょっと待っててくださいね。

船内へと戻ってゆくソイン。海を眺めハミングするイルトゥ。甲板から見える夜の海面。(SE)。

### 63 甲板・上階

トモ

(韓) 市場で見ました。電話してましたね。

ユミ

(韓) ……え？どうして？ 恥ずかしい。

トモ

(韓) いや、ただ。カバンが大きいですね。ユミさんはどこから来ましたか？

ユミ

(韓) 私ですか？

トモ

(韓) ソウル？

ユミ

(韓) いえ・・・久しぶりに韓国に帰ってきたんです。

トモ

(韓) ああ。どこから？

ユミ

(韓) 外国。

トモ

(韓) 外国。いいですね。

ユミ

(韓) どうして？よくないですよ。

トモ

(韓) 外国に行ったことないんです。あ、韓国だけはある。だけど外国っていうか・・・

ユミ

(韓) 外国は外国ですよ。違いますよ。

トモ

(韓) 楽しいでしょ？

ユミ

(韓) 外国だから楽しいっていうのでもない。

ユミ、ぐいとビールを飲む。階段を降り、船内へと向かう。トモ、ついてゆく。船内に入ったところでユミ、振り返る。

ユミ

(韓) じゃあ、私部屋帰ります。

トモ

(韓) え？ビールは？

ユミ、空になった缶を左右に振る。

ユミ

(韓) じゃあ。

トモ

(韓) 今行きます？

ユミ

(韓) はい。ちょっと休もうと。

トモ

(韓) 話しないですか？

ユミ

(韓) 何を？

トモ

(日) だから……。

ユミ

(韓) じゃあまた後で。

トモ

(韓) あ、はい。わかりました。

小走りで部屋に戻るユミ。ビールに口をつけるトモ。トモ自分も船内に戻る。

#### 64ロビー

GPSで示された船のマップ。またそれを見ているトモ。両手にビール。そしてとなりのガラスに映る自分の姿を見る。コートを手でなでつける。服装のせいか、船にいる人たちから浮いているな、と改めて感じる。上着を脱ぎに船室へ帰る。

#### 65三等室

まだ管を巻いているイルトゥとソイン。ソイン、自分のノートをイルトゥに見せる。

ソイン

(韓) こうやって、旅の記録をつけてるんですよ。何をして、何を見て。だけど、ほとんど食べ物なことばかりだけど。

イルトゥ

(韓) ああ～。

ソイン

(韓) もう飲み過ぎじゃないですか。

イルトゥ

(韓) 僕船に酔うんです。だから酒に酔って、船に酔わない様にしてるんです。酔い止め薬ですよ。

ソイン

(韓) 何それ。嘘でしょ。

イルトゥ

(韓)・・・嘘って何だお前！誰にそんな口の利き方してんだ。

ソイン

(韓) あ・・・。怒鳴らないでください。酔ったのね。

イルトゥ

(韓) そうやって人を酒飲みみたいに言うな！何も知らないで。

ソイン

(韓) 酒飲もうって言ったのそっちじゃないですか。何ですかそれ。

イルトゥ

(韓) 退屈だから時間つぶしてるんだろ。お前おれが何してるかしってるか？

ソイン

(韓) ですかそれ。聞いたことないですけど。酒飲みは嫌ね。

ソイン、ギターケースに目が止まる。

ソイン

(韓) それ何です？ギター？

ソイン、ギターケースに手を伸ばそうとする。知りませんよ・・・。

イルトゥ

(韓) おれ歌手なんだよ歌手。(韓) おい。

ソイン

(韓) あ、ひょっとして歌手です？

イルトゥ

(韓) うるさいおばさんだな。

ソイン

(韓) おばさん？今おばさんて言いました？うるさいって、あんたが誘ったんでしょ。失礼だわ。へえ。わかりましたよ。好きなだけ飲んでください。あきれるわ。私は行きますから。

イルトウ

(韓) おい、ちょっと待て。

ソイン、部屋を去る。床の空き瓶などを倒してそそくさと部屋を出てゆく。トモ、「背中を向けて聞いていない様になっていたがそれとなくおばさん」という言葉の響きに思わずニヤッとしてイルトウの方を見ると目があってしまう。

イルトウ

(韓) 何見てんだこの野郎。

トモ、軽く頭を下げて気まずくなり何かを思い出した振りをして部屋をまた出てゆく。

## 66 給湯所

カップラーメンにお湯を入れているユミ。

トモ

(韓) ユミさん！

トモ、船内からユミを見つけて歩いてくる。

トモ

(韓) ラーメン？おいしそうですね。お腹空いてるんですか？

ユミ

(韓) え？・・・いやただ。食べるものなくて。

トモ

(韓) 食堂行きますか？

ユミ

(韓) いいですよ部屋に戻って食べます。

トモ

(韓) 僕も行きますか？

ユミ

(韓) はい？何で・・・。

トモ

(韓) 僕もラーメン食べたいです。

ユミ

(韓) ヨーロッパです。

## 67 二等室

はず向かいにベッドに腰かけラーメンをすするユミとトモ。入り口の扉は開け放たれている。

トモ

(韓) 旅行？

ユミ

(韓) 変ですけど。さっきお腹いっぱいだって。

ユミ

(韓) いや……。だから、住んでたんです。

トモ

(韓) 韓国のラーメン好きです。

トモ

(韓) ふーん。(日) どの国ですか？

トモ、ユミのスーツケースを眺める。

ユミ

(韓)……。質問はもういいでしょう……。トモさんは仕事は何をしてるんですか？

ユミ

(韓) 何をそんなに見てるんです？

トモ

(韓) 僕？仕事？

トモ

(韓) いや。どこから来たんですか？

ユミ

(韓) はい。

トモ

(韓) 僕は・・・writer。

ユミ

(韓) writer?作家ですか?

トモ

(韓) いろいろ・・・。

ユミ

(韓) どんなものを書いてるんですか?

トモ

(韓) はい?

ユミ

(韓) どんなものを書いてるんですか?小説?

トモ

(韓) うーん・・・はい。

ユミ

(韓) へえ。すごいですね。

トモ

(韓) いや・・・。

二人、ラーメンをすすする。

ユミ

(韓) お腹いっぱい食べられないわ。

トモ

(韓) バー行きますか?

ユミ

(韓) バー?何ですか?

トモ

(韓) 一杯・・・。

ユミ

(韓) お酒はもういいです。ちょっと休みたいです。人も多いし。

トモ

(韓) ああ……。じゃあ……。

ユミ

(韓) はい。楽しんでください。私は休みますから。

トモ

(韓) 後で。

トモ、出てゆく。ユミ、扉を閉め、ベッドの上に上がり横になる。

## ○インタビュー

(トモもうちょっとフラフラする)

## 68バー

船付きのバンドがライブをする様子。それを楽しむ乗客。

## 69二等室前・廊下

トモ、自分の部屋の入り口を横目に通り過ぎて、立ち止まる。中に入ろうか少し悩むも、からイルトゥの声が聞こえロビーの方へ引き返してくる。所在無さげにしていると向こうからソインが携帯をいじりながら歩いてくる。トモと目が合うも、そのまま歩き去ってゆく。売店に入るトモ。

## 70二等室前

そして今度はユミの部屋の前まで来て、中にいるか様子を伺うトモ。

ユミ

(韓) 何してるんですか？

後ろから急に声をかけられ、びっくりするトモ。

トモ

(韓) あ、ただ……。

ユミ

(韓) 変なことしないでください。怖いですよ。

トモ

(韓) あ、違いますよ。違いますよ。

ユミ

(韓) 何しようとしてたんです？

トモ

(韓) ただ話をしようよ。

ユミ

(韓) それなんです？

トモ、コートの下に持っていた酒のボトルを見せる。

ユミ

(韓) どうして私に？ (話しかけてくる) 何がしたいんです？ 何で？

トモ

(韓) どうして？ うーん。Curious。Interesting

ユミ

Interesting?

トモ

(韓) You interesting. To me. 聞きたいことがあるんです。

ユミ、悩む。

### 71 カフェバー

向かい合って座る二人。ピッチャーからビールをつぎ合う。カフェの様子を携帯の動画で撮るトモ。

ユミ

(韓) そんなにお酒が飲みたいんですね。楽しそうですね。

トモ

(韓) 旅行ですから。ユミさんは何で済州島に行くんですか？

ユミ

(韓) 私も旅行です。

トモ

(韓) 一人？

の写真をユミに見せる。

ユミ

(韓) はい。

トモ

(韓) 何で？

ユミ

(韓) トモさんも一人じゃないですか。

トモ

(韓) 僕は男だから。

ユミ

(韓) 女はいけない？

トモ

(日韓) いや、そういうことじゃなくて……。

二人、しばし黙ってビールを飲む。携帯でまた動画を撮り、ユミを撮ろうとするも顔を背けられるトモ。トモ、持っていたノートを開き、挟んでいた昔の古い濟州島

ユミ

(韓) 何ですか？

トモ

(韓) 昔の家族。

ユミ

(韓) ……わあ。

写真を見るユミとトモ。

ユミ

(韓) おばあちゃんは何年くらい前になるの？日本に来たのは。

トモ

(韓) 多分、60年以上前だと思う。

ユミ

(韓) 60年……。

トモ

(韓) ユミちゃんは何で一人なの？

ユミ

(韓) 答えるまで聞くのね。私は、家族に、会いたくないから。・・・。

トモ

(韓) え？・・・。

ユミ

(韓) (うつむいたまま) 家に行きたくないから、そのまま旅行に出たんです。  
気詰まりだから。気詰まりってわかる？

トモ

(韓) はい？

ユミ

(韓) ともかく、家に行きたくなかったんです。I didn't want to go home.

トモ

(韓) 何ですか？

ユミ

(韓) さあ。長い間会ってなかったからどう接したらいいかわからないし。色々聞かれるのも嫌だしその前からあまり仲良くは無かったから。こんな写真も撮ったことない。

トモ

(韓) ああ。

ユミ

(韓) さっきから私の言ったことわかってますりました？

トモ

(韓) ちょっと難しい。

ユミ

(韓) 英語が楽だったら英語で話してください。私もその方が楽です。

トモ

(韓) はい。英語も・・・。Not good.

ユミ

(韓) じゃあ無理に話さなくても。今何時ですか？

(韓) ああ。いつ外国に行ったんですか？

トモ

(韓) 9時半。(クシパン)

ユミ

(韓) 7、6・・・7年前です。

ユミ

(韓) 私の個人的なこと、private な質問しか無いんですか？面白い話無いですけど。

トモ

(韓) ああ。

トモ

(韓) いや、面白いですよ。

ユミ

(韓) トモさんはどうですか？韓国が好きですか？

ユミ

(韓) 何を聞きたいんですか？韓国のことについて聞きたいなら他のおじさんおばさん達に聞いた方が面白いと思いますよ。私外国に長くいたし。

トモ

(韓) え？はい。好きです。

トモ

(韓) なんで外国にいたんです？

ユミ

(韓) どうして？

ユミ

(韓) ただ・・・韓国が嫌いだったからでしょ。韓国というか、周りの環境が。環境ってなんだかわかります？environment。

トモ

(韓) ただ・・・故郷だし。家族もいるし。ご飯もおいしいし。

トモ

(韓) 故郷？(故郷なんて言葉知ってるんですね。しってるなんだ)

トモ  
(韓) はい。じいちゃんばあちゃんが来たところだから。

ユミ  
(韓) ……故郷だと思います？

トモ  
(韓) はい、少し。

ユミ  
(韓) 私は故郷だという感じがしないです。戻って来たのに。

トモ  
(韓) ……。

ユミ  
(韓) 知ってる人もいないし、街も変わったし。

トモ  
(韓) 家族がいるじゃないですか。

ユミ  
(韓) 行きたくないですけど。

トモ  
(韓) じゃあ何で帰ってきたんですか。

ユミ  
(韓) ……放っといってください。

トモ  
(韓) 理由がありますか？

ユミ  
(日) めんどくさい。(韓) しつこく聞くのね。あ、もう一つ覚えてた。(日) ……  
めんどくさい？ねえ。めんどくさい男。

トモ  
めんどくさい？ははは。

ユミ  
(日) めんどくさい男。

トモ

(日) めんどくさい男。めんどくさい、女？

ユミ

(韓) めんどくさい女だって？違いますよ。

ニヤリとするトモ。ユミ、トモの方を見る。

### 72ロビー

爪を噛み退屈そうにしているソイン。イルトゥの部屋の方に向かう。

### 73二等室

部屋に入ってくるソイン。イルトゥはいない。恐る恐るイルトゥのギターケースを空けるソイン。中は空である。

ソイン

(韓) あら。どこ行ったのかしら。

### 74甲板

人気の無い甲板の片隅でギターを抱えて座るイルトゥ。夜の海を眺めている。首からかけた双眼鏡をのぞく。居眠りをしているイルトゥ。通りがかったソイン、イルトゥを起こす。

イルトゥ

(韓) ああ、どうした。ああ。

イルトゥ、起き上がる。

ソイン

(韓) ここで寝てどうするんです。

イルトゥ

(韓) おお、到着したのか？

ソイン

(韓) まだですよ。まだ半分も来てませんよ。

### 75バー

ビールを飲むユミとトモ。

トモ

(日) カスかな？これカス？さっき飲んだのがおいしいね。(韓) (カス、おいしいです。)

ユミ

だけど韓国のビールもおいしくなったんですよ。昔より。日本のビールよりは美味しくないかもしれないけど。(キリン) (韓) え？久しぶりに飲んでもいまいちですけど。日本のビールの方がおいしいでしょ。

ビールの写真を撮るトモ。

イルトゥとソイン、バーに入ってくる。

ソイン

(韓) ちょっとは酔い覚めました？

イルトゥ

(韓) ああ。ビール。

ソイン

(韓) また飲むんですね。

イルトゥ

(韓) 飲みたい時に飲むんだよ。

ビールを飲んでいるトモとユミ。

ユミ

(韓) だけどトモのじいちゃんばあちゃんは どうして日本に行ったんです？

トモ

(韓) よく知らないんです。知りたいです。

ユミ

(韓) 聞いたことないんですか？

トモ

(韓) はい。

ユミ

(韓) お父さんお母さんにも？

トモ

(韓) 少し。あ、ばあちゃんは (日) 「海女」 だったんです。「海女」。(韓) 海に入って fish、shell つかむ人。

ユミ

(韓) あ～そうなんですね。

トモ

(韓) はい。

ユミ

(韓)その為に日本に行ったんですかね？仕事をしに。仕事しに行ったんですか？

トモ

(韓) わかりません。

ユミ

(韓) 知らないんですね。ふーん。

トモ

(韓) はい……。

ユミ

(韓) 疲れて見えますよ。

トモ

(韓) いや……。ちょっと韓国語でしゃべるの大変で。

ユミ

(韓) ああ、すみません。私ができないから。

トモ

(韓) ちょっとタバコ吸ってきます。

ユミ

(韓) いや、このまま出ましょう。

トモ

(日韓) いや、大丈夫です。(韓) 大丈夫。

トモ、一人で外に出てゆく。後ろ姿を眺めるユミ。

## 76 喫煙所

ユミの方に背中を向けタバコをふかすトモ。

トモ

(日) 日本語しゃべりてえ。わっかんねえなあ。

### 77 甲板バー

踊っているソインとイルトゥ。戻って来たトモ。イルトゥを探すソイン。しかし見つからない。さっきと同じところにいるイルトゥ。タバコに火をつけギターを抱える。

イルトゥ

(韓) 昔の話……。

### 73 バー

戻ってくるトモ。

ユミ

(韓) 行きますか？

トモ

(韓) はい。

出口でトモ、計算しようとする。

ユミ

(韓) え、いいですよ。私払います。

トモ

(韓) いいえいいえ。大丈夫です。

ユミ

(韓) え、ほんとにいいです。私の分だから。

トモ、無理矢理支払う。ユミ、おごられるのが好きでなくやや気まずそう。

### 78 船内

時計の針は 10 時半を指している。

ユミ

(韓) ありがとうございます。

トモ

(韓) いいえ。どうしますか？

ユミ

(韓) 疲れて見えるから休んでください。

トモ

(韓) え？ユミさんは何をしますか？

ユミ

(韓) 私もシャワーして休みます。

トモ

(韓)・・・あ、電話番号聞いていいですか？

ユミ

(韓) はい？

トモ

(韓) 連絡したい時。

ユミ

(韓) はい。

ユミ、電話の電源を入れる。

### 79 三等室

トモもイルトウもまだ戻っていない。

### 80 二等室

スーツケースを空けてシャワーに行く準備をするユミ。また先のオルゴールを見つけ、テーブルのそばに置く。

### 81 甲板

焼酎酒の瓶を持ち、歩いてくるトモ。ぐいっと口に含み、まずそうな顔。目の前に広がる海の向こうを眺める。真っ暗な海面。見つめるトモ。タバコに火をつける。ギターの音が聞こえた気がして辺りを見渡す。(ギターSE)。ややあって止み、再び海を眺める。  
月。

トモの声

声が聞こえた気がした。

イルトウの声

(韓) 昔の話。大きな島があった。動物も眠りについた夜更け。声をひそめて船に乗った人たちがいた。

老女の声

闇の、真っ暗な中に、船に乗りこんで。・・・真っ暗な夜中に線路の上歩いて。大阪  
だっっていったのに長崎で降りたの。・・・おばあちゃん船に酔うじゃない。

ユミ

(韓) ええ。涼しいですね。風が気持ちいい。

イルトゥウの声

(韓) 海へ。

ストレッチをするユミ。

吸い口の方まで燃え切っているタバコ。ふと我に帰るトモ。後ろにはユミがいつの  
間にか立っている。怪訝そうな表情をした後振り返りユミに気づくトモ。

ユミ

(韓) まだお酒飲んでるんですか？

トモ

(日) うわっ！

トモ

(日韓) いいえ。・・・ユミさん、ghost みたことある？いると思いますか？

ユミ

(韓) うわっ！

ユミ

(韓) はい？

トモ

(日) びっくりした・・・。

トモ

(韓) Ghost. Dead people. の Gghost。

ユミ

(韓) はあ、突然・・・。すみません。

ユミ

(韓) お酒いいかげんにしたらどうですか。そっちの方が怖いですよ。

トモ

(日韓) ふう。シャワー終わりました終わった？

トモ

(日) いや、そうじゃなくて。

ユミ

(韓) トモさんもお風呂行ってきたらどうですか？頭もすっきりしますよ。

トモ

(日) いや、大丈夫。大丈夫。

ユミ

(韓) ストレッチでもしたらどうです？私まねしてください。

トモ

(日韓) ストレッチ？

トモ、ユミをまねて甲板でストレッチをする。

トモ

(韓) 体、(日) やわらかいですね。Soft body。

ユミ

(韓) はい？

トモ

(日韓) スポーツしました？

ユミ

(韓) スポーツ？ああ、はい。少し。

トモ

(韓) 何です？

ユミ

(韓)・・・バレエをしました。

トモ

(日) バレエ！ああ。それで外国にいたのか。

ユミ

(韓) はい？

トモ

(日) ああ。なるほどね。わかった。(韓) わかりました。

ユミ

(韓) 何がです？

トモ

(韓) 気分がいいです。

ユミ

(韓) ストレッチするといいいでしょう。

トモ

(韓) はい。

トモ、ぴよんぴよんとジャンプする。

トモ

(日韓) 僕も空手やってたんですよ。空手。じゃあ、ヨーロッパでバレエしてたんだですね？

ユミ

(韓)・・・さあはい。

トモ

(韓) 今も？

ユミ、首を振る。おもむろにスパッツをめくり足首の傷をみせる。

トモ

(日) うわっ。

ユミ

(韓) 手術したんです。金属が中に入ってるんですよ。

トモ

(日) うわあ。(韓) いたくない？痛そう。

ユミ

(韓) ジャンプしたりしなければ、普通にしていれば大丈夫。空港でゲートを通る時  
いっても鳴るの。ロボットになった気分。

トモ

(日) ロボット？

ユミ、ロボットの動きを真似する。笑うトモ。ユミ、トモからもらって酒を飲む。

## 8 2 バー

店じまいをする店員。

ユミ

(韓) 楽しいです？

## 8 3 ロビー

人気の無く、静かになったロビー。船の位置を示すマップ。

トモ

(日) 楽しい。

海を眺める二人。

## 8 4 甲板

夜の海原。手すりにもたれる二人。携帯で海を撮っているトモ。

ユミ

(韓) 本当に暗いですね。よく見えない。

ユミ

(韓) 何を撮ってるんです？

トモ

・・・(遠くを見つめるトモ)。

トモ

(日) 海。

ユミ

Ghost?

ユミ

(韓) 何も見えないですけど。

耳をすますトモ。真似して耳をすますユミ。

ユミ

(韓) 探しにいきます？

トモ

(韓) 僕もです。

トモ

(日)・・・行こう。よし行こう。

甲板を歩く二人。その下にいるイルトゥ。望遠鏡で海をのぞいているイルトゥ。夜の海面。甲板を歩く二人の姿。

イルトゥ

(韓) 船は南に向かった。波の無い、静かな夜だった。

ポケットからトモの持っていた古写真をとりだし眺める。夜の海を進む船。

### 8 5 三等室

床においてあるトモのノートと散らばった写真。部屋の電気が消える。

### 8 6 甲板

甲板を1周しまた戻って来たトモとユミ。トモが持っていた酒の瓶をユミが持っている。

話す二人。

ユミ

(韓) 突然目がよく見えなくなったような、そんな気分？今まで見えてた、光みたいの

が見えなくなったのね。

トモ

(日韓) なるほどね。光？

ユミ

(韓) ダメな人になっているような気分？墮落？

トモ

(日) なるほどね。

ユミ

(韓) どういうことかわかってます？Light. Now I cannot see the light. Guiding light. (韓) 自分がなにか「もっといい人間」になっているという感覚があったんだけど。それが気がついたら、なくなっちゃったの。けがをしてから。反対に、自分はダメになってるのかもしれないと思うようになって。

トモ

(日韓) 大丈夫ですよ。

・・・。

ユミ

(韓) 話聞いてます？

ユミ

(韓) 大丈夫？ どうして？ あなたよく知らないでしょ。 You don't know.

トモ

No, same. I feel the same. (韓) (韓) はい、はい。ユミ一人で旅に出てみたら、ユミに会って、知らない人にあって。 New world.

ユミ

(韓) じゃあ外国に住んだら？

トモ

(韓) うん。いいね。

ユミ

(韓) 私は長い間外国で住んだけど、そういう不安がまだあるから。

トモ

ユミ

(韓) 知るとか、そういうことじゃないと思う。そのために外国にいてもしょうがないし。変わらないなって私は感じたの。外国はやっぱり外国よ。私は外人。

トモ

(韓) いやでもおれは韓国に来てすごい、Feel Fresh。Refresh。

ユミ、自分にもこういう時があったな、と思い出しながらトモを眺める。

#### ○甲板ユミ

(韓)・・・トモはいくつなのトモ

(韓) じゃあトモさんはこういうこと感じたことあるの？

トモ

(韓) はい。

ユミ

(韓) 自分で直接体験したこと？

トモ

(韓) うん。僕は韓国人だけど、日本で生まれたから。

ユミ

(韓) 日本で生まれたから日本人でしょう？

トモ

(韓) ちがうちがう。(日) それは違う。You don't know.

ユミ

(韓) 日本人でしょう？じゃあ韓国について何を知ってるの？

トモ

(韓) 知らないから来たんでしょう。この旅行に。

ユミ

(韓) 何をしに？来てお酒飲んでおしゃべりしてるだけでしょ？

トモ

(韓) 色んな人に話を聞いてるんですよ。

ユミ

(韓) 人の話聞いても何の意味もないですって。人の話聞いたって偽物でしょう。自分が体験するのが本当で。

トモ

(韓) 聞いて、想像するのが大事なんだよ。

ユミ

(韓) 聞くだけで何が残るんですか？ああそうだ作家だから文章書くんですね。人の話聞いて文章書くだけで。受動的で行動はしないで。

トモ、黙って聞いている。ユミ、席を立ちぶつくさ言いながら去ってゆく。

トモ

(日) 踊ろう！

ユミ

(韓) え？

トモ

踊る。Dance。

ユミ

(韓) 酔っぱらったのね・・・。

トモ

(韓) 音楽ありますか？

ユミ

(韓) (首を振る) 携帯置いて来ました。

トモ

(韓) 僕も・・・。

ユミ

(韓) じゃあ踊り見せてください。私上着持って来ますから、電話も持って来ますね。

トモ

(韓) あ、はい！

トモ、酔いと共に気分がよくなり体を動かす。笑いながらそれを見るユミ。トモ、ユミの腰についたキーホルダーに気づく。

ユミ

(韓) あぁこれ？昔お姉ちゃんにもらったんです。

トモ

(韓) あぁ。

ユミ

(韓) こうやって押すと光るんですよ。じゃあ。

ユミ、部屋へと向かう。トモ、また酒を口に含み、タバコに火をつける。

### ○2等室

深く酔っている二人。

イルトゥ

(韓) もう寝るよ。

ソイン

(韓) そういわないで。一杯だけ付き合ってくださいよ。

イルトゥ

(韓) うん……。一杯だけ飲んで寝よう。ちょっとタバコ吸ってくる。

トモ

(日韓) あ、はい。

### 87 船内・化粧室

鏡で自分の顔をじっと見るユミ。

イルトゥにライターを渡すトモ。

<ユミのソロのシーン (インタビュー?) >

イルトゥ

<トモのソロのシーン>

(韓) どこに行くんだ?

<ユミとイルトゥのシーン、追加。>

トモ

(日韓) はい? 済州島、ウィミリです。

### 88 二等室

ユミが戻ってみると部屋の電気は消えていた。キーホルダーを点灯して自分のベッドまで照らそうとすると、ボタンを押し間違えて音になってしまう。あわてて手でおい、音が響かないようにして自分のベッドまでたどり着くユミ。

イルトゥ

(韓) ああウィミリ。

トモ

(日韓) どこに行きますか?

### 89 甲板喫煙所

灰皿の方に来たトモ。歩いて来たトモ。イルトゥがいる。軽く会釈をするトモ。

イルトゥ

(韓) おれはプサン人間なんだ。

イルトゥ

(韓) 火、ちょっと。

トモ

(日韓) ああ、プサン。いいですね。

ユミも出てくる。

ユミ

(韓韓) 一本だけちょうだい。

トモ

(日韓) タバコ吸うの？

トモ、タバコを一本渡す。

ユミ

(韓) やっぱりやめる。

ユミ、タバコをトモに再び渡す。

トモ

(韓) ライターが・・・。

イルトゥ、ライターをトモに返す。タバコに火をつけるトモ。

イルトゥに渡しっぱなしになっていたライター。イルトゥ、ライターをユミに渡す。

ユミ

(韓) ありがとうございます。

イルトゥ

(韓) 女がタバコ吸ってどうすんだ。

ユミ

(韓) 男も女も関係ないでしょう。

イルトゥ

(韓) 冗談でしょう。

ユミ

(韓) そうですか。

トモ

(韓) ぼくたち、一緒に一杯やりますか？

## 90バー

人のいないバー。フッラというトランプゲームのルールをトモに説明しているイルトゥ。それを翻訳して伝えるユミ。3人はゲームに興じる。またも負けると飲む。2ゲームほど進み、トモが負け続ける。

おじさんB

(韓) もうちょっとだけやるか。じゃあ1回1万ウォン。

トモ

(韓) 1万ウォン?わかりました。

次第に酔いもまわってくる二人。トモの部屋で飲む3人。目の前には広がるトランプ。イルトゥの話聞く二人。

## 91甲板

甲板の上では酔いが周ったトモとユミが音楽をならして体の動くままに踊っている。に上がってくるユミ。携帯電話で音楽をならす。ややあって入ってくるトモ。おもむろに踊りだす。初めユミはそれを見ている。

## 92バー

酔いがまわりテーブルにつっぷして寝入ってしまったイルトゥ。おじさんBは机の上に置かれた現金をとり部屋を去る。テーブルの上にちらばったカード。

甲板の上では酔いが周ったトモとユミが音楽をならして体の動くままに踊っている

## 93濟州島の墓

ギターSE。草むらの上に散らばったで花札のカードが次々と置かれていく。それを拾い上げポケットにしまい歩きさってゆく後ろ姿(姿はトモ)。白い麻のシャツを着て花札に興じる男二人(片方の見た目はトモ)。

祖母の声

おじいちゃん花札が好きじゃない。いつも花札やって。あるとき知り合いのおじさんが花札勝って豚一匹もらったらしいんだよ。それでみんなで山分けして食べる時に、買った人が大きい足をちょっと持ってておじいちゃんに言ったみたいなんだよ。そしたらおじいちゃん待ってる間木の下でそれ全部食べちゃったみたいなんだよ。

トラックに乗り込む男。エンジンをかけ待っていると女(姿はユミ)が走って来て助手席に乗り込む。麻の服を着て、墓を掃除している女(見た目はユミ)。やがて墓に手を合わせ、階段を降り前に泊まっていた軽トラックの助手席に乗り込む。トラック、発車する。

#### 9 4 濟州島の中央道（昼）

あたり一面原っぱの広がる道を走る白い軽トラック。荷台に乗っているトモとユミ。

#### 9 5 濟州島の海辺

軽トラックから降り、海辺へと歩いてゆく女。海女の石像のオブジェや、こわれた筏が海沿いにある。やがて男二人も荷台から降り、一人でずんずんと歩いてゆく女についてゆく。しばらく歩く一行。振り返る女。運転席から降り、タバコに火を着ける男。

女

（日）もうついてこないでね！。

後ろを振り返るも男はタバコを吹かしているだけで海辺には歩いて来ない。また前を向く女。ややあってまた振り向く。

女

（日）私、家に帰りますから。わたし一人であっちに行きますから。

海面の方を眺める女。タバコを吸い終わった男は運転席に戻り、

軽トラックは出発する。男達も岸辺へと肩を組み戻る。海の方を見ると女はいなくなっている。。濟州島南岸から見た海の景色。

#### 9 6 甲板

白みだす空。甲板の向こう側にはうっすらと島が見えている。人の姿。ユミが踊っている。トモも踊っている。

#### 9 7 船内・乗務員室（朝）

朝を迎え、動き出す船員たち。操縦室の様子。

#### 9 8 甲板

甲板の先頭部分を乗客向けに開放するため、チェーンをはずす乗務員。待っていた人々が島に近づくのを見ようと進んでゆく。ソイン、サングラスをして甲板の先の方へ歩いてゆく。ややあって、おじさんたち一行も通ってゆく。

ソイン

（韓）さあ早く早く。

イルトゥ

(韓) 風が強いですね。

ソイン

(韓) 東がどっちだ？

イルトゥ

(韓) そんなことしなくてももう日が出てるからあっちでしょ。

ソイン

(韓) あら、まあきれい。まあきれい。

自分で自分の写真を撮るソイン。、イルトゥに携帯を渡し写真を撮らせる。

イルトゥ

(韓) じゃあ、先に戻ってますから。ああ頭痛い。

### 99二等室

ユミのオルゴール、ぐるぐると回っている。バレリーナの人形がついた壊れたオルゴール。部屋にもうユミの荷物はない。

### ○船内・化粧室

早起きをし、化粧をするユミ

### ○3等室

目を覚ますトモ。ひどい二日酔い。船室には既に誰もおらず、毛布だけが置かれている。船は既に港に着き、降船も始まっている。

トモ

うっわぁ。

### 100ロビー

ロビーに出てくると、船を降りようとする人々でごった返している。ユミを探すトモ。バーや甲板を探すもみつからない。

### 101三等室

たてかけてあるイルトゥのギターケース。

### 102 濟州港

タラップを下り、港に降り立つソイン。ソインは迎えに来たフィアンセと抱き合い、去ってゆく。

### 103 タラップ

トモ、半分ほど階段を降り振り返ると、甲板にユミらしき人影を見つける。

トモ

ユミ！

トモは人ごみをかき分け階段を逆走する。

### 104 濟州港

キーホルダーを指で回し、電話をするユミ。ややあって、ユミのカバンをもって降りてくるトモ。

ユミ

（韓）うんお母さん。私韓国に戻って来ました。昨日。そのまま濟州島に旅行に来たんです。明後日戻りますから。お父さんにもよろしく伝えてください。心配しないで。うん。友達と。お父さんにもよろしく伝えてください。

### 105 甲板

甲板から見下ろした港。トモとユミが歩いてゆく。甲板にいるイルトゥ。ギターを持っている。

イルトゥ

プサンから来たキム・イルトゥといます。1、2、3、4。

### 106 風景

男の歌に乗せ、東京の風景、ソウルの風景、濟州島の風景が映し出される。トモの持っていた古い写真。

濟州島の国道、原付に乗るユミとトモらしき姿。

### 106B 濟州島

歩いてゆくトモ。ややあって後をついて歩いてゆくユミ。

### 107C 濟州島・墓

### 108 甲板からの風景

船上から眺めた濟州島。朝、濟州港に近づく際の映像の逆再生。だんだんと離れてゆき、だんだんと暗くなってゆく。フェードアウト。

### **109** エンドクレジット

### **120** 濟州島

濟州島の国道、原付に乗るユミとトモらしき姿。

遠くまで続く道。トモとユミの姿。

(終)

## “Memory of Migration”（『未完の旅路への旅』制作時の仮題）

この作品は2部構成をとる。

ひとつは、俳優によるロードムービーパート。そしてもうひとつは、撮影クルーのドキュメンタリーパートである。

### —ロードムービーパート あらすじ—

韓国人女性Kは、ある任務のため日本へ旅に出る。彼女の目的は、朴敬元という1930年代に日本で活動した女性飛行士の足取りをたどることであった。釜山から日本へ船で渡り、大阪のコリアタウン、飛行機博物館、そして朴敬元の慰霊碑を訪れるという旅程であった。彼女は日本に住む同僚のH室長に案内を頼んでいたが、大阪の港に着くとHの姿は無かった。Hは親族のトラブルにより彼女を案内することができず、自身の後輩である日本人男性Tを代わりに案内役としてあてがう。予定の変更を直前まで知らされず、また韓国語もできないTとの旅にKは戸惑う。

H室長から訪れる先のマップとスケジュールとバイト代として現金を手渡されていたTは、ただ言われた通りにドライバーとして動くこと意外に何のモチベーションもなく、Kとも積極的にコミュニケーションをとることはない。こうして二人のいびつなロードトリップが始まった。

### —ドキュメンタリーパート あらすじ—

映画監督の玄と女優のキムコッピ、そして撮影クルーは、映像作品の撮影に望ん

でいる。そのテーマは戦前の日本に暮らした韓国人女性のエピソードを通して、人間の移動、マイグレーションをどのように描くかということである。1910年、日本の占領から1945年の解放まで多くの韓国人が日本へと海を渡った。その中には教育や稼ぎを求め日本に渡った人々がいる。彼らは日本への永住や同化を前提としていたのではなく、あくまでよりよい機会を求めて日本に渡った、そしていつかは祖国に戻るつもりだったと捉えることができる(たとえその時「国家としての韓国」は存在していなかったとしても)。

そうしたよりよい機会をもとめて外に出るという状況は現在の韓国の状況とも通じる。韓国を離れ活動をした経験のある俳優や撮影クルーへのインタビューを通じて、生まれた地を離れ移動を続ける人々の心のありようを探る。

以後、全体の構成台本。ドキュメンタリーパートをA、ドラマパートをBとする。

### —A01—

黒バック。「1910」という数字。日本の地図が描かれる。そこに樺太、台湾、最後に朝鮮半島が描かれる。

### —B01—

黒バック。

K (V.O.)

(韓) 1910年、私は13才だった。

—A02 コッピの船室—（後回し）

部屋の中。脚本を手にとり眺めるコッピ。船はまもなく出発である。

—A03 甲板（夕）—

甲板遠景。奥には釜山港が見えている。ゆっくりと動き出す船。タイトル『Memory of Migration（仮）』。甲板へあがってくるコッピが小さく見える。と撮影隊の姿が見える。

—A04 船内ラウンジ（夕）—

二人向き合って座っているコッピと玄、撮影クルー。企画の説明をしている。

玄

（韓）今回の作品のテーマは、1930年代の日本と韓国です。ご存知のように、その時代日本は大日本帝国とよばれ、朝鮮半島は日帝の占領下にあった。そんな時代に日本に渡り、日本で暮らした朴敬元という韓国人女性がいます。彼女の人生を通して、過去とは、歴史とは何か。そして人間のマイグレーションとは何かを考えてみたいと思っています。コッピさんの役柄は、ある任務のためにその朴敬元の足取りをたどるKという女性です。

コッピ

（韓）はい。

玄

（韓）彼女は朴敬元の足取りを追い、韓国から1泊3日、日本への旅にでます。

コッピ

（韓）はい。日本を旅する韓国人女性役。

玄

（韓）そうです。僕たちはコッピさんの演技、ドラマを撮影するのですが、それだけではなく今回は、演技をしていないコッピさん、キム・コッピという個人についても撮影したいんです。少し複雑で分かりにくいと思いますが、2016年という現在を生きるひとりの韓国人女性キム・コッピが何を感じているのかということにとっても興味があるんです。なぜそういうことをするかというと、ロードムービーの中で演技をするコッピさんと、実際に僕たちと撮影という旅をするコッピさん。その両方を撮る事で、マイグレーションとは何かを探っていきたいんです。

コッピ

（韓）はい……。さっきからおっしゃっているマイグレーションって何ですか？

玄

(韓) マイグレーションですね。マイグレーションとは、人がある場所からある場所に移動することです。ただそれは、移動した先で定着することを前提としない、抽象的な意味での人の移動なんです。どういうことかという、たとえば移民という言葉がありますよね。英語だと Immigration です。日本から、韓国から、アメリカに移民する。それは、アメリカで暮らす、永住する為に移民する。だけど移民はマイグレーションではない。マイグレーションは永住、定住を前提としないんです。

コッピ

(韓) はい。

玄

(韓) そして僕は在日韓国人の3世なんです、僕のおじいちゃんおばあちゃん、つまり日本に初めて渡って来た在日韓国人の1世の世代、彼らの移動はマイグレーションだと思うんです。どういうことかという、彼らはいつか、韓国という祖国、日本に奪われた、失われた祖国に帰るつもりであった。日本で永住するつもりはなかった。実際に1944年に200万人いた在日韓国人は、1946年には60万人まで減っています。140万人が帰った。

コッピ

(韓) はい。

玄

(韓) 僕のおじいちゃんおばあちゃんは結局日本に住む事になったのだけれど、初めは日本で死ぬつもりはなかった。そういう永住、定住の意図の無い移動がマイグレーションなんです。

コッピ

(韓) はい。・・・どういふことだか少し分かるような気がします。

玄

(韓) はい・・・。あとはマイグレーションは、渡り鳥の移動のこともさします。渡り鳥・・・。鳥。燕。季節ごとに移動する鳥です。

コッピ

(韓) はい。

玄

(韓) 燕は1日に300kmも移動するそうです・・・。

日が傾く風景、船上や船内の景色がオーバーラップする。

玄

(韓) 1910年という年について知っている事を話してくれますか？

コッピ

(答える)

—A05 甲板からの風景(夜)—

夜の海。遠くに陸の灯りが見える。

玄 (V.O.)

(韓) コッピさんはどんな幼少期を過ごしましたか？

コッピ (V.O.)

(答える)

—A05 甲板からの風景(夜)—

船は関門海峡を通る。テロップ「関門海峡」。

—A06 甲板からの風景(朝)—

遠景。大阪港に近づく。

—B02 大阪港—

船を降りる K。

—B03 大阪港前の道路—

K、電話をしている。

K

(韓) 室長、どこですか？しばらく待ってるんですけど。え？来れない？どういうことですか？じゃあ私1人でどうすればいいんですか？後輩？……。今ですか？青いワンピースを着てます。リュックをしょって。

—B04 大阪港前の道路—

時間がたち船から降りた人はほぼいなくなっている。車がコッピの前でとまる。日本人男性 T が降りて来る。

T

キム？

K

(韓) あ、はい。室長の後輩の方ですか？こんにちは。誰も来てくれないのかと思いましたよ。

男、だまって車に再び乗り込む。ややあって女、怪訝そうな顔をして車に乗り込む。

—B05 車内・車窓からの大阪の風景—

K (V.O.)

(韓) 室長が突然来れないってびっくりしましたよ。でもありがとうございます。  
急なのに手伝って頂いて。

T (V.O.)

・・・。

K (V.O.)

(韓) 室長とはどういうご関係なんですか？

男 (V.O.)

Japanese only. NO, Korean.

K (V.O.)

Japanese only? … Where are we going?

—B06 コリアタウン—

車を降りる T と K。遠景。K、歩き出し振り向くと T はついてこず車のそばでタバコに火を着ける。

K

Are you not coming?

T、首を振る。K、身振りを交えて

K

Lunch? Food?

T、時計を指差し。

T

1 hour. Here.

K、言葉をのみこみ、1人コリアタウンの中へと入って行く。

—A07 コリアタウン風景—

コリアタウンの風景。

玄 (V.O.)

(韓) 朴敬元は韓国で生まれました。当時は女性としても珍しかったと思う

のですが、中等教育をうけ、高校まで進学します。高校を中退したのち、さらなる機会をもとめて 1917 年に日本に渡ります。満で 20 才ですね。新たな地へ海を渡る。彼女は当時どんな事を思ったと思いますか？彼女と同じく釜山から船に乗ってみたわけですけど。

コッピ (V.O.)  
(答える)

—B07 車からの風景・車内—

車内。袋からキンパを車に乗り込む K。

K

Kimbap. It looks delicious. You want to eat?

男、目もやらず首を振る。沈黙。

—B08 サービスエリア—

遠景、電話をしている K。

K

(韓) 室長、今大丈夫ですか？後輩のあなたの方、何の後輩なんですか？マラソン？室長マラソンしてたんですか？……。いや、少し不安で。全部行って来れるか。時間の余裕もないじゃないですか。あなたの方、少し変わった方というか……。今ですか？駐車場、休憩所です。室長本当に来れないんですか？

サービスエリアで買ったサンドイッチを食べながら出て来る男。

—B09 かかみがはらの風景—

車からのかかみがはらの風景。

—B10 航空宇宙博物館—

館内。写真を撮っている K。

—B11 航空宇宙博物館駐車場—

タバコを吸いながら携帯を見ている男。電話がかかってくる。

男

(日) (遠州・磐田弁で) もしもし？おう。何してんの？今晚？だめなんだよ。今街

にいないんだ。岐阜のどっか。よくわからん。いや何か朝鮮人つれまわすバイト。  
何だそれって。昔の先輩に頼まれて。金はいいんだ。しょうがねえ。それで誰来ん  
だよ？え、シゲ来るの？

電話を続ける男。

### —A08 かかみがはらの風景—

自衛隊基地。飛行機の模型など各務原の風景。

玄 (V.O.)

朴敬元は横浜の職業訓練所で学んだ後、看護師として働きます。そして 1924 年、  
東京自動車学校に入学します。彼女は韓国女性で初めて自動車免許をとったとい  
われているんですね。

コッピ (V.O.)

(答える)

玄 (V.O.)

その東京自動車学校の隣には、東京飛行学校がありました。朴敬元は東京飛行学校  
には入りたかったんですね。まずは自動車学校を卒業しないと、飛行学校には入れな  
かった。コッピさんは自動車の免許をもっていますか？

コッピ (V.O.)

(答える)

玄 (V.O.)

当時飛行機というのは、まだ最先端の技術であった。ライト兄弟による有人初飛行  
が 1903 年です。日本国内での動力機初飛行は 1910 年とされています。そしてこ  
こかかみがはらでは 1922 年にサルムソン 2A-2 型という飛行機が生産され始めま  
す。サルムソンはフランスの会社で、日本は輸入したサルムソン機を修理という名  
目でコピーし、国産化を始めます。サルムソン 2A-2、改め陸軍乙式一型偵察機。の  
ちに朴敬元が乗る事になる飛行機です。

### —A09 夜の車窓—

流れ去る夜の車道。

K (V.O.)

サルムソン 2A-2。重量 1,500 キログラム。

主翼面積：37.3 平方メートル

最高速度：時速 186 キロメートル

航続時間：3.5 時間

エンジン：サルムソン 9Z 水冷式 星型 9 気筒 230 馬力

—B12 熱海の宿、駐車場（夜）—

駐車場に T の運転する車が入って行く。

—B13 熱海の宿（夜）—

鍵を持って部屋の方へ歩いて行く T。ついてく K。T、隣の部屋が K の部屋であることを指さす。

K

Is this my room?

T

Tomorrow, 8 in the morning.

T、時計を指差し、人差し指でぐるりと 8 の字を描く。そして部屋に入り扉を閉める。女、呆然とする。軽く韓国語で悪態をつき、自分の部屋に入る。

—B14 熱海の宿、コッピの部屋（夜）—

パソコンで今日とった写真を眺めるコッピ。隣の部屋から声がするので耳を傾けると、T が君が代を歌っている。窓を閉めるコッピ。

（—B13 別パターン 浴場—）

海を眺める浴槽につかる K。となりの男性浴場から声が聞こえる。T が君が代を歌っている。

—A10 熱海の宿（夜）—

海辺に集まる撮影クルー。海辺でバーベキューをしている。

玄

（韓）僕は日本で生まれ育って、日本の教育を受けているのでわからないのですが、1910 年について韓国ではどのような教育をされているのですか？

1910 年について。撮影隊（玄、こっぴ、かん、サン、藤口、武藤・・・）、答える。大日本帝国の歴史。海外で暮らした経験、国を離れることについての話をする。

—B15 夜の熱海—

夜の熱海。暗闇の中でかろうじて見分けられる半島と海のシルエット。

K (V.O.)

1910 年、私は 13 才だった。

—B16 熱海の宿（朝）—

朝食を食べている K、窓の外、海辺に降りていく T の姿を見つける。

—B17 熱海の海辺（朝）—

海辺に降りて来る K。T が泳いでいるのを目にする。ふと足下に目をやると、T の来ていたスカジャン。そこには日本と朝鮮半島が描かれている。投げ捨てる K。

—A11 熱海の風景—

走る車から上を眺めた景色。木々が流れていく。

K (V.O.)

1937年8月7日、私は東京、羽田飛行場を飛び立った。6時間分の燃料をのせて。サルムソン 2A-2、『青燕号』。最初の目的地は大阪。その次は福岡。そして私の故郷、テグへ向かって。

—B18 山の入り口—

登山口の入り口に止まる車。K、車から降り山の方へ一人入っていく。男は車をおりタバコを吸う。

—B19 車中—

眠っている男。足音が近づき、K が戻って来る。上着を宿に忘れたため、男のスカジャンをつかんでまた車の扉を締める。

—B20 山の入り口—

ふたたび山へと入っていく K。

—B21 山中—

恐る恐る山の奥へと進んでいく K。

—B22 山の入り口—

目を冷ました T、車を降りる。どうするか少し考え、山の中へと入っていく。

—A12 山の入り口—

登山口の入り口にある標識。「朴敬元女性飛行士遭難の地入り口」と書いてある。

—B23 山中—

引き続き山を登っていく K。あたりには霧が立ち込め始める。

—B24 山中—

別の箇所。山を登り女を追う T。

—A13 朴敬元慰霊碑—

朴敬元の慰霊碑全景。

—A14 山中の景色—

木々の切れ間から覗く空の景色。姿は見えないが飛行機の音が聞こえる。

—B25 山中—

飛行機の音。霧めく森。立ち止まり、時計を眺める T。時計の針は AM11:25 を指す。そのまま立ち止まり、空を眺める T。飛行機の音。

—A15 朴敬元慰霊碑—

飛行機の音はだんだんと静かになる。空からゆっくりとカメラは慰霊碑をなぞる。碑のもとには線香がたかかっている。古い飛行機の模型。脱ぎ捨てられたスカジャン。

—B26 湖—

音は静かである。湖に2つの浮島があり、その間に鳥居が見える。しばらくすると、その鳥居を K の乗ったボートが横切る。ややあって、その手前側を T ののったボートが横切る。

画面から二人の姿は消える。

T (V.O.)

What you're doing now is meaningless.

K (V.O.)

It is not meaningless.

T (V.O.)

You cannot run away. Here is not your land.

K (V.O.)

Your land, homeland only exists in your mind.

T (V.O.)

Your land does not exist from the beginning.

K (V.O.)

You cannot tell delusion from imagination.

ボートのぶつかる音、人のもつれる音、ややあって人が湖に落ちる音。

音楽「ドナウ川のさざなみ」（1927年に玄界灘に不倫相手のキム・ウジンとともに身投げをした歌手、ユン・シムドクがその直前に吹き込んだ曲『死の賛美』の原曲）。

音楽終わる。カットの掛け声。海から上がる音。お疲れさまでした一などの声が聞こえる。エンドクレジット。