

# 『王の男』の「賤性」とテキストの政治学

## ——中上健次の韓国民俗芸能論を手掛かりに——

李 恵慶 (大阪経済法科大学  
アジア太平洋研究センター)

### はじめに

現代日本文学者のなかで中上健次ほど韓国に拘泥した人が他にいるだろうか。「路地」という文学的創造空間を通じて“紀州熊野サーガ”という独自の文学を築いていた中上は、1980年代中盤になると今度は広義の意味で“韓国ソウルサーガ”と呼ぶ物語群を次々と発表する。これはその直前にあった中上の、彼自らが創り上げていた最も真近なトポスの「路地」と自分の分身でもある主人公「秋幸」を切り捨ててしまったことと無関係ではなく、その後の彼の大きな文学的変容と表裏一体となっている。

中上の“韓国ソウルサーガ”のほとんどは韓国のポストコロニアルな状況を克明に描いている。朝鮮戦争とベトナム帰りの元兵士らを主要な登場人物に据えた長編小説『物語 ソウル』(1984年)を初めとし、当時の軍事政権下のソウルの風景や社会的状況を描いた『輪舞する ソウル』(1985年)、米軍を相手に売春を行う女性を描いた『町よ、ソウル イテウォンの女』(1986年)などが代表的である。それらの作品は一貫して「日本-韓国-アメリカ」をめぐるポストコロニ

アルなトライアングルの構造を浮き彫りにしており、そうしたアプローチの重要性は今なお色あせないものである。

しかしそういった意味からすると「風景の向こうへ」(1984年)はかなり異質なテキストである。内容からしても文化論に近く、上記の“韓国ソウルサーガ”とのつながりは薄い。「風景の向こうへ」はもともと「歌と語りの源、つまり芸能と物語の根」<sup>(1)</sup>を探り、新宮で盆踊りの度に歌われる兄妹心中の唄の謎を解き放つために書かれたルポルタージュである。「海ひとつへだてた一等近い隣国が、私の郷里の紀州同様に半島である事は意味があり、その韓国を「異貌の日本への入り口」(全集15:100頁)として書かれたこのテキストが、中上に大きな文学的変容をもたらすきっかけとなった紀州のルポルタージュ『紀州——木の国 根の国物語』(1978年、以下『紀州』)と対をなしているのは偶然ではない<sup>(2)</sup>。

いずれにせよ、中上は韓国に着くや否やまるで地霊と交感するシャーマンのように、「自分の体をフィルムのようにし」、「韓国のすべてを感光」してゆく。そのなかで「紀州新宮の盆踊り唄「兄妹心中」の暗号」(全集15:64頁)解説に

(1) 中上健次「風景の向こうへ ソウルの旅」『中上健次全集15』、集英社、1996年、64頁。以下、中上健次の全ての引用は巻数と頁のみを本文中に記す。

(2) 中上にとって日本と韓国の関係性は、東京と紀州のそれに呼応している。彼は、「東京というこの国の首都にいて、(中略)自分の見たその木の葉の緑の輝き、光がすべて紀伊半島、紀州にオリジンがあり、いまここで眼にしているものはそのオリジンの薄めたもの、コピーのような気がし」(全集15:57頁)、さらに紀州を求め、紀州を問い直そうとしたことと同じく、「クマノ植民地主義の元」となる韓国に日本のオリジンを求めようとしたのであり、「風景の向こうへ」はそれを芸能のファクターからアプローチしたテキストである。ちなみに「クマノ植民地の元」は中上における韓国の特権性を端的に表す語である。詳しくは拙稿「中上健次の「路地」解体後の文学世界をめぐる試論——「韓国」というトポスの特権性と新たな解釈可能性へ——」『アジア太平洋研究センター年報』第9号、大阪経済法科大学アジア太平洋研究センター、2012年、なかでも27-28頁を参照されたい。

つながる、「異貌へ誘うシグナル」(全集15:100頁)としてあったのがパンソリや仮面劇という韓国の民俗芸能であった。そのため、このテキストでは多くの紙面がそれに対する思索に当てられている。

このように、「風景の向こうへ」は中上の韓国民俗芸能論という側面をもつが、特徴的なのは中上が韓国の民俗芸能論における諷刺説に諍って、彼独自のアプローチを行っている点である。とくに芸能の担い手における「賤性」を中心に、新たな見方がひじょうに興味深い展開をみせている。にもかかわらず、これまでこのテキストが注目されることはまったくといっていいほどなく、当然そこで提示されていた韓国民俗芸能論をめぐる議論は皆無に等しい。

ところが、「風景の向こうへ」の発表から約20年の長い歳月を経て、まるで中上の韓国民俗芸能論を原作(プレテキスト)としたかのような映画が現われる。日本でもよく知られた『王の男』(2005年)がそれである。実存していた朝鮮時代の王と放浪芸人を描いたこの映画が偶然にも中上の韓国民俗芸能論を呼び寄せ、離さない。しかも中上が「風景の向こうへ」で検証しきれなかった韓国民俗芸能におけるテキストの政治学を見事に具現している。そのため、本稿では『王の男』を中上の「風景の向こうへ」のポストテキストとして位置付け、テキスト分析を試みる。分析ではもっぱら中上の韓国民俗芸能論と『王の男』を引き寄せるキーワード「賤性」に光を当てて、それに秘められている「ひっくりかえしの力学」の働きを明らかにしてゆく。

## 1. 紀州・熊野から風景のむこうへ

### (1) 韓国民俗芸能をめぐるルポルタージュ ——諷刺論への諍い

先述したように、「風景の向こうへ」(1984年)は新宿で盆踊りの度に歌われる兄妹心中の唄の謎を解き放つために書かれたテキストである

が、内容からして中上の韓国の民俗芸能論といてよい。そのなかでまずわれわれの目を引くのは、韓国の民俗芸能に対する中上特有の比較文化論的アプローチの視点である。これまで韓国では諷刺と諧謔が民俗芸能の最大の特徴と見なされ、異論を挟む余地もなかった。そういえば、韓国の仮面劇は実に滑稽で諧謔的だ。いびつに変形された仮面はもとより、各地域の方言丸出しの独特な言い回しや時勢風刺の強い物語、そしてそれに伴うきわどい擲揄などの要素は仮面劇を実に滑稽で諧謔的なものとさせる。そのため、一般的に韓国の仮面劇は朝鮮時代の思想や両班・僧侶といった権威あるものに対する諷刺であり、頹廢的な生活批判という見解が支配的である。

ところが、おそらく生まれて初めて生の仮面劇とパンソリに接したと思われる中上が、その諷刺説に真っ向から異議を唱える。諷刺という言葉が持ち上がる度に、「私は諷刺とおもわない」とあまりにも唐突で挑戦的な言葉を述べる彼の姿を韓国人の誰が予想できたであろうか。そのためか、中上にはいつも決まって「韓国語を出来ず、その(中略)セリフを理解できないせいだ」(全集15:79頁)という答えばかりが返ってくる。幾度もなく繰り返されるあまりにもあっけない返答に、中上は若干の苛立ちと「言葉の通じないろうあ者」(全集15:85頁)としてのもどかしさをにじませながらも、自分の考えを撤回することは決してなかった。「風刺を心がけたものとしてみると、仮面劇やパンソリの持っているふくよかさ、豊かさを切り捨ててしまう事になる」(全集15:88頁)という言葉が示しているように、中上がそれほどまでに執拗に諷刺説に諍っていたのは、そういった単一支配的な見解が民俗芸能のもつ「ふくよかさ、豊かさを切り捨ててしま」い、終局には不毛なものにする恐れすらあったからであった<sup>(3)</sup>。そのためか、「風景の向こうへ」の中盤以降は、もっぱら韓国民俗芸能の「ふくよかさ、豊かさ」を浮

(3) これは現代に伝わる多くの民俗芸能が国の無形文化財として指定され、それによってもたらされる矛盾と相通じるものがある。詳しくは愛沢草『韓国仮面劇ルネサンスについて——その歴史の意味とゆえ』『仮面 そのパワートメッセージ』佐原真監修・勝又洋子編、里文出版、2002年、pp.133-155を参照。

き彫りにしようとする作業に紙面が費やされている。

その中心に据えられているのが、韓国の民俗芸能と日本のそれとの比較である。なかでもパンソリのリズムと日本詩歌の韻律との比較や、仮面劇と能・ひょっとことの異同をとくに宗教的変遷の相違から論じるあたりは、これまで特有の日本文化論を展開してきた中上ならではのユニークさがある、ひじょうに興味深くなっている。当然、これらは中上の文学や思想と不可分であり、その意味でも読み直す必要はあるが、それは別稿に委ねることにし、ここではもっぱら「風景の向こうへ」を貫く彼の斬新な視座に焦点を当ててテキストを読んでゆくことにする。まず、以下の箇所に注目してみよう。

私（中上——引用者）がここで知りたいのは、パンソリ、仮面劇を持っていた人々の位置である。白丁との関わりであり、巫女やシャーマンとの関わりである。

被差別民である事、賤なる者である事、それはとりもなおさず、宗教と性と暴力に手を触れている事であるとは、日本で幾つかの仕事をやって、私には見えている。私はもっと根源をみたい。（後略）（全集15：79頁）

ここで明らかになっているように、韓国の民俗芸能への中上の最大の関心は、芸の担い手である被差別民への関心であり、かれらの民俗芸能との関わりである。ただ、こうした中上の関心がたとえば、従来の民俗芸能論に多くみられる民俗芸能とシャーマニズムとの結びつきを指摘し強調するもの<sup>(4)</sup>と異なっていることには注意が必要である。中上からするとそうした見解

は、諷刺論と同じくあくまで「近代知識人からの都合のよい解釈」（全集15：84頁）に過ぎないのである<sup>(5)</sup>。

いずれにせよ、「白丁」や「巫女」「シャーマン」などの「被差別民」「賤なる者」によって具現される民俗芸能は、自ずと「賤なるもの」として「賤性」を帯びる。その「賤性」こそ、中上の韓国民俗芸能論の根源に据えられているものであり、彼のいうテキストの「ふくよかさ、豊かさ」とも不可分である。

こうしたことはつねに「賤者」になろうとした中上からすると何の不思議もない。「日本文化、あるいは歌物語の時代からつづいている日本文学と呼ばれるものをことごとく賤民の文化、文学としてとらえ」（全集15：261頁）ていた中上にとって「賤者」は文学者のあり方であると同時に文化生成の根源的な要素である。そして後に明らかになるように、「賤なるもの」に秘められた大きな転覆力がテキストの政治性を決定づけてゆく。中上にとって「賤性」はテキストの政治性と同義語であり、彼の「賤者」への拘泥はそのためなのである。

## (2) 「賤性」と男色、そして「ひっくり返しの力学」

「賤者」になることを文学者のあり方とし、実際にそれを実践してきた中上<sup>(6)</sup>が、文学を含む「芸能一般を考える時、避けては通らぬコード」として挙げていたのが「芸人、賤、男色」である。それらは当然、互いが協力し合い、テキストの「賤の力」を織りなしてゆく。中上によるとそれはとくに「性の磁場において」（全集15：87頁）顕現されるというが、ここで重要なのは「性の磁場」が男色と同義になっていることである。

(4) 韓国民俗芸能とシャーマニズムとの関わりを指摘するものは多く、本稿で参考にしたものとしてはたとえば、沈雨晟『民俗文化と民衆 韓国伝統文化の自生的伝承』梁基編・李宗勳・李宗樹・河村光雅・金京子・権燦秀・竹中由美共訳、行路社、1995年や、田耕旭『韓国の仮面劇——その歴史と原理——』野村伸一監訳・李美江訳、法政大学出版局、2004年などがある。

(5) だが、「風景の向こうへ」における中上の「知りたい」という欲望とアプローチの視点にまったく問題がないわけではない。すでに述べたように、中上は韓国民俗芸能の諷刺説に対し「近代知識人からの都合のよい解釈」（全集15：84頁）と批判したが、しかし中上もそうしたことからまったく自由であるはずがなく、ほぼ同じ批判を受けることになる。これについては梁石日『アジアの身体』、平凡社、1999年を参照。

(6) それが具体的にどういふことなのかは、「賤者になる」というエッセイがあるので参照されたい。

賤の力を、差別される者が差別するというひっくり返しの力学だと抽出してみよう。われわれの演歌はその典型である。男が、女心を切々と歌う。歌手は、犯される者が犯す、犯す者が犯されるという賤の力により、両性具有者としてある。

男が芸を演じる限り、芸の中の賤の力により、両性具有者に成り、男色の道が開ける。従ってこの仮面劇のわいせつさや性の乱れがそれを風刺したのではけっしてなく、芸能の持つ賤の力の発想なのである。(後略) (全集 15 : 88 頁)

このように、「賤の力=賤性」は性的なものとして切っても切れない関係にあるが、注目に値するのはそれが男色<sup>(7)</sup>の性的決定不可能性やジェンダーの揺れを通じて具象化されていることである。すでに多くの作業が証明してきたように、男色ほど、「男」「女」といったこれまでの「規範的」な性の言説における二項対立構造をひっくり返し、脱構築するのにうってつけのものはない<sup>(8)</sup>。男色に秘められたその「ひっくり返しの力学」こそ、性の言説を転覆させ<sup>(9)</sup>、何もかもを決定不可能にし、宙吊りにしてゆく。絶え間ない性の越境と反転を通じて、性をめぐる何もかもを決定不可能にするきわめてラディカルな脱構築装置がまさしく男色なのであり、その意味では性的秩序を転覆させる最も攪乱的な政治的-性的アイデンティティの「場」といえる。これについては紙面の制約上、詳しく論じることはしないが、ここではとりわけ、中上の「賤の力=賤性」が男色を通じて具象化され、そのなかの「ひっくり返しの力学」によってひじょうに政治的なものになるのであり、韓国の民俗芸能も例外で

はないということだけを強調しておく。

つねに「賤者」になろうとし、テキストの「賤性」に拘泥していた中上が、韓国の仮面劇の深部に秘められている「賤性」を見逃すわけがない。そのためか、「風景の向こうへ」ではそうしたことをうかがわせるものがテキストの彼方此方に散りばめられており、引っ張り出そうとしたらいくらでも可能である。なかでそれが最も端的に読み取れるのは、中上が韓国民俗芸能集団のひとつである「男寺党<sup>ナムソダン</sup>」という言葉を開きつけたときである。おそらく初めて耳にしたと思われるにもかかわらず、その語を聞くや否や中上は瞬時に反応する——これが彼のいうシャーマン的な能力なのだろうか。とりわけ前の「賤の力」に関する引用の直前には以下のようなことが挿入されている。

「男寺党」、成さんは言った。広大の以前に、パンソリはその男寺党によって保持されていた。初耳である。二人の歌手に、広大について、その男寺党について、直接、言葉として話を訊ねたい。たが言葉が通じない。それに韓国の人々の中にある通説や通念を私は知らない。ひょっとすると、広大や男寺党の事は、白昼おっぴらに話をするような事ではなく、日本でよく被差別民の話になると声を低めるようなものとよく似た状態があるのかもしれない。

(全集 15 : 79 頁)

男寺党は韓国の伝統的な放浪芸人を指す言葉で、起源など多くがまだ不明であるが、通常、新羅時代から存在していたとされる。韓国の民俗芸能の担い手は大きく社党、乞粒、男寺党、

(7) 本稿では「男色」「同性愛」「ホモセクシュアル」を混用しているが、それは厳密な意味からの区分というより、文脈の意味からして相応しいと思われるものが恣意的に選ばれていることをことわっておく。

(8) これについての研究業績は実に多く列挙に違がない。そのため、ここでは拙稿だけを挙げておこう。拙稿「不敬文学『憂国』論——散種する(愛)と(死)をめぐって——」『テキスト研究』第6号、テキスト研究会、2010年、131-150頁と「モンスター化する言語、解体される身体——ジャン・ジュネの文学的実践と性愛のエクリチュールを中心に——」『テキスト研究』第7号、2011年、91-110頁を参照。

(9) 本稿での転覆の意味は、ジュディス・バトラーから多くを負っている。詳しくはJudith P. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990. : ジュディス・バトラー『ジェンダートラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』竹村和子訳、青土社、1999年を参照。

広大の四つのグループに分けられるが、身分制度が揺らいでいた朝鮮時代後期からは一般的に芸人のことをひっくり返して「広大」と呼ぶようになる。しかし男寺党だけは決してそのように呼ばれることがなかった。

韓国の民俗芸能集団はそれぞれ異なる組織構成をもち、上演する演目にも違いがあるといわれる<sup>(10)</sup>。なかでも男寺党は他の芸能集団に比べ、ひじょうにバリエーションに富んだ多彩な演目を誇っていたとされる。にもかかわらずかれらが最も蔑まれ差別されていたのは、男だけで構成され、唯一男色をも行なっていたためである。それゆえ、かれらは村に自由に入出入りすることすらできず<sup>(11)</sup>、遊戯を披露するときさえ村の外で交渉を行い、両班の許可を得てから入らなければならなかった<sup>(12)</sup>。男色の社会的位置づけは時代によって異なるが、儒教の教えを生活原理としていた朝鮮時代では確かに「白昼おっぴらに話をするような事では」ない。程度の差はあれ、現代にもその残痕は残っていて、最後の男寺党として誇りたかった人さえも男色には口ごもっていたというエピソードや、韓国民俗芸能研究者ですらそれを「汚点」と見なす人がいることを考えると容易に想像がつく<sup>(13)</sup>。

かくして中上は男寺党を念頭に置きながら韓国の仮面劇における「賤性」を浮き彫りにしようとする。しかし残念ながら、「風景の向こうへ」では男寺党らの担う韓国民俗芸能の「ふくよか

さ、豊かさ」、つまりその政治性がどういったものなのかについてはまでは検証されていない。そのなかで、何という偶然だろう。2005年に封切られた『王の男』という映画は、中上の韓国民俗芸能論における「賤性」とそれによるテキストの政治学を見事に具象化している。

## 2. 中上健次と『王の男』の結節点と分析の視座

『王の男』は撮影の段階からすでに話題となり、多くの映画ファンの心を躍らせていた。そのためか、上映を始めるとたちまちにいろんな記録を塗り替えてゆく<sup>(14)</sup>。また国内外からの作品の芸術性に対する評価もひじょうに高く、権威のある映画賞を次々に受賞し<sup>(15)</sup>、名実ともに韓国映画を代表する名作のひとつとなった。

『王の男』は朝鮮の第10代の王の燕山君(1476 - 1506年)の時代を背景にしている。燕山君は朝鮮歴史上前例のない暴君として名高い人物である。短い在位期間のなかで2回に及ぶ大きな政治的肅清を起こしており、破天荒で型破りな性的行動や学問・民衆への弾圧など、数々の暴君ぶりはときおり「狂王」呼ばわりされた。しかしそれがかえって人々のインスピレーションを刺激し、彼もしくは同時代の関連人物たちが物語の中心に据えられた文化作品が実に多く制作されてきている<sup>(16)</sup>。そのため、『王の男』は朝鮮の歴史や文化に詳しい人なら馴染み深いもの

(10) 沈雨晟、前掲書、とくに131-158を参照。

(11) 類似したことが『王の男』でも描かれている。映画の序盤部と終盤部に挿入されている芸人の移動のシーンがそれである。かれらはいつも町から離れ、人通りのない山道を歩いている。同様なことがパンソリについて描いた『風の丘を越えて』(1993年)でも見られる。

(12) 沈雨晟、前掲書、146-147頁。

(13) 沈雨晟、前掲書を参照。

(14) 上映から2ヶ月あまりで、当時『ブラザー・フッド』(2004年)が持っていた韓国映画興行記録(総観客数1174万名)を更新するとともに、2006年4月時点で1230万名超え——これは2011年現在、『アバタ』(2009年)、『怪物』(2006年)に続く、韓国映画興行成績第3位を誇る記録である——という脅威の記録を叩き出していた。

(15) 2006年に韓国の最も権威のある映画賞の大鐘賞で計10部門を受賞したことを皮切りに、韓国国内の指折りの映画賞のほとんどを受賞し、関係者の一挙手一投足が話題を呼んだ。さらに2007年にはフランスのドービルアジア映画祭で審査委員賞を受賞し、世界からも注目を浴びるようになった。

(16) これまで燕山君時代を背景にした文化作品はひじょうに多い。映像作品だけをみても燕山君を主人公、もしくはそれに準じる役として登場させたドラマは1974年から2008年まで計12回、映画は1961年から2005年まで計10回に上っている。

である。

ところが、この映画は偶然にも中上の韓国民俗芸能論をいっきに引き寄せ、離さない。まったく接点のありそうもない両テキストが互いに繋がり、連続しているのは偶然とはいえ、驚きに近い。以下では『王の男』を「風景の向こうへ」のポストテキストと見なし、中上が検証しきれなかった「賤性」とそれによるテキストの「ふくよかさ、豊かさ」=政治性が具体的にどのようなものかをみてゆくことにする。具体的な分析に入る前に、まずはこの映画の「賤性」とテキストの政治性を担っているふたりの主人公コンギルとチャンセンから分析の手掛かりを探ってみる。

### (1) コンギルをめぐる——「賤性」と男色

「王をもてあそぶ宮中芸人」を描いた『王の男』は、作品の主題やタイトルからしてすでに先述の中上の芸能一般の「避けては通らぬコード」つまり「芸人、賤、男色」が主題化されていることがわかる。

この映画のなかで「賤性」を具現しているのは、いうまでもなく放浪芸人の男寺党<sup>(17)</sup>である。そしてかれらを被差別民とする最大の要因が男色にあることからすると、『王の男』の女型のコンギルは、「賤性」を一身に引き受けている象徴的な人物である。すでに映画の冒頭には両班に買われたかれをめぐる男寺党内部でのいざこざが挿入され、そこから物語が発進しており、それは男色と「賤性」の不可分性を表わすものとして決して偶然ではない。

しかし注意すべきは、コンギルが男色を行なっていることに疑いの余地はないものの、実際の性愛の場面はひとつもなく、すべてが暗示的にしか描かれていないという点である。冒頭のコンギルが両班に買われたときも、性愛関係が結ばれる直前にチャンセンの妨害によって中断されており、また微妙な関係にあるチャンセンとコンギルがいっしょに寝床についていたシーンでも互いの体が触れ合うことは一切な

い。同様なことが王とコンギルの関係においても反復されている。

男色をめぐるこの二重性にひじょうに重要な意味が込められているのはいうまでもないが、その性的曖昧さがかえって男寺党の「賤性」を弱める働きをしているのは否めない。そのためか、『王の男』ではかれらを男寺党たるものとする装置が、性愛の曖昧さを補っているかのようにテキストの随所に埋め込まれている。たとえば、王とコンギルの間で繰り返し演じられる／演じ合うコクトゥカクシノルムという人形芝居や影絵遊びがそれである。これらの演目はもともと男寺党だけのもので、他の芸能集団ならまず演じることはない<sup>(18)</sup>。それを、コンギルと王が演じ合い、しかもふたりきりになったときにしか演じていない。これはきわめて暗示的であるが、ふたりの性的結合を表わすものであろう。何よりも王の、まるでエクスタシーを感じているような恍惚とした表情はそれを物語っている。

以上、コンギルという存在が端的に示すように、『王の男』では「芸人、賤、男色」という中上の芸能一般に必要な要素が三位一体となって、「賤性」を具象化している。ただひとつ注意すべきはこの映画テキストの政治性と不可分である男色が曖昧で象徴的にしか描かれていないということである。これについては後述するがとりわけここではそれを強調しておこう。

### (2) チャンセンをめぐる——二つのアウトカースト

『王の男』の「賤性」とそれによるテキストの政治学を明らかにする際に、男色とともにもうひとつテキスト分析に欠かせない視座がある。「差別者は被差別者である」(全集14:611頁)という中上の『紀州』でのテーゼがそれである。そのテーゼがより単純明快になっているのは「日本の二つの外部」と題されたエッセイにおいてである。昭和天皇の死の直後に書かれたそのテキストには以下のような箇所が挿入されている。

(17) 実際、映画のなかでは男寺党という語は使われていない。その代わりに、朝鮮時代後期から一般的に使われていた広義の意味での「广大」が用いられているが、かれらが男寺党であることは間違いない。

(18) 詳しくは沈雨晟、前掲書を参照されたい。

息子の私（中上——引用者）から言わせれば、父の自然の涙に感動し胸熱くなりながら、天皇という廃絶も放棄も出来ぬ御方をいただく日本という国で、言葉の専門家として、あらゆる愉悦と苦痛に、ただ呻いている。というのは、私も父も被差別部落民である。私たちは有形無形の差別を被り、目撃し、人権を侵害する事や醜い差別事象に生涯闘い続けるしか生きられないという宿命を刻印されている者らであるが、父に自然の涙を流させる天皇は、また自然のようにこの社会に存在する差別の最初の発信地でもあるからである。

ただ、この発想は日本社会を天皇を頂点とする樹木状に描いての事で、樹木状の物を横に倒す発想に基づけば違って来る。両横に位置し、社会をブックバインドのようにはさみ込む天皇と被差別部落は、さながら、日本社会の二つの外部のような形を取る。（全集15：584頁）

繰り返しになるが、中上の文学は1980年代に入ってから大きな変容を遂げる。その決定的きっかけとなったのはこれまでの“紀州熊野サーガ”の文学的創造空間であった「路地」の解体と主人公「秋幸」との決別である。そしてその後の作品には天皇と差別-被差別の回路が導入され、それがこれまでとは打って変わって政治的な問題として表面化してゆく。それらの多くのテキストを貫き、横たわっている思考が「差別者は被差別者である」という『紀州』でのテーゼである。

上記の引用から明確に読み取れるように、中上は天皇を日本の「社会に存在する差別の最初の発信地」、すなわち差別の「元」と見なす。しかし、天皇を中心とした日本の差別問題を決して差別／被差別の二項対立構造として捉えてはいない。むしろこれまで天皇を頂点に垂直的なものとして把握してきた日本社会を横に倒し、差別者を被差別者に、またその逆ともなるという特異な観点を見出す。これは、中上が折口信夫の仕事を逆手に取ることで打ち出していた、

「天皇を徹底的に文化の文脈において読み込み」、その「一つの外部に従属し、融合し、軋むもう一つの外部として自分をはっきり自覚する事」（全集58：585頁）と無関係ではない。

中上はまったく天皇を否定しない。それを「日本人」としての逃れられない「宿命」として受け入れる。しかしただそこにとどまるのではなく、最終的にはそれをひっくり返し宙づりにしていく。これが中上の天皇との関わりなのである。彼が自分を「逆立ちした天皇主義者」「ねじまがった天皇主義者」（全集15：585頁）と呼んでいたのはそのためである。かくして彼は天皇という「差別の最初の発信地」を、まるで「さら地」になった「路地」のように解体し宙吊りにしてゆくだらう。なぜならそれこそ、彼のいう自分の「やる事」（全集15：178頁）に他ならないからである。

ところが、類似したことが、偶然にも『王の男』からも読み取れる。王とチャンセンとの身分的關係がそれである。「王を侮辱できるのは王である私しかいない」というチャンセンの台詞が端的に示すように、彼らはまるで回転ドアのようにぐるぐる回転しながら入れ替わってゆく。それは両者における「法外」なものという共通点によって可能になるのだが、この共通点は中上の「二つの外部」と通低している。

当時の封建制度下の身分制からすると男寺党は田畑を耕す牛馬と同然で、「人」として扱われることがなかった<sup>(19)</sup>。これはかれらの社会的位置がただ単に低いということの意味するのではない。むしろ、身分制という階級の枠組みからはみ出された存在であることを表わす。もしかするとかれらがそれほどまでに人々から蔑られていたのはこうしたアウトカースト的存在性に対する畏怖からだったかもしれない。

法の「外」に布置されていたのはチャンセンだけでなく、彼と分身関係にある王も同じである。『王の男』では、王は「天＝神」が決めるものといった王権神授説を思わせる科白が繰り返されていることからわかるように、王は神の化身であり、その言葉は「神」の声としてそのまま

(19) 同上書、131頁。

「法」となる。しかし逆説的にもそうした絶対的な権力のゆえに、王はかえって「法」を越え、「法」から遠ざかり、「法」の外へと投げ出されてしまう。

こうした王とチャンセンをめぐる「法-外」性は、先述した男寺堂の「賤性」と混ざり合いながら、『王の男』を様々な政治的なドラマの狂宴へ導いてゆく。当然、そこにはこの映画におけるテキストの政治性が色濃く彩られている。

### 3. 愛をめぐる顔顔する語りと「真」の「王の男」

#### (1) コンギルをめぐる分身関係図

韓国では『王の男』の公開に先駆けて三枚のポスターが公開されたが、それぞれには、「朝鮮初の宮廷人形劇。妬みと熱望が呼んだ血の悲劇が始まる!」「美しい欲望、華麗な悲劇。朝鮮最初の宮廷芸人、王に仕え遊ぶ」「朝鮮初の宮中芸人、王をもてあそぶ」「今、実在の宮廷を揺るがした愛憎劇が幕を開ける」といった映画への興味をそそられるキャッチコピーが踊っている。『王の男』のメインテーマが同性愛であるのはいままでもないが、それが何故に「美しい欲望」たりえるのか。以下ではその問題に焦点を絞ってテキストの政治性を考えてゆく。

『王の男』で最初にわれわれの目を引くのは、「女」より美しいコンギルと破天荒な王との儂く切ない同性愛的関係である。しかしその関係はさほど単純ではない。男寺堂の女形のコンギルはもともと男色も行っており、王との関係においてもそれを抜きに考えることは不可能である。かといって両者の同性愛的関係が単に性愛の関係のなかで把握できるようなものでもない。繰り返しになるが、『王の男』の同性愛(的

関係)はひじょうに象徴的で暗示的にしか描かれていない。しかしそこにこの映画の同性愛的欲望の美しさたる秘密が隠されているように思われる。それを明らかにするため、まずここでは登場人物たちの関係性を整理し、同性愛的言説・表象における重層的構造を浮き彫りにする。

『王の男』では、物語を担う主要登場人物のほとんどが分身的関係をもち、それぞれが対構造をなしている。すでに述べた、法-外な存在としての王とチャンセンがその端的な例であり、また先王の言葉を繰り返しながら王と対峙する重臣たちも先王の化身として先王と分身関係にある。こうした登場人物たちの分身化・二重化がこの映画の主題や物語を精妙に交錯させているのは間違いないが、最も重要な登場人物のコンギルの場合はどうなのか。

一見するとかれと分身的関係にあるのは王の愛妾<sup>(20)</sup>のようにみえる。実際、映画に挿入された多くの仮面劇のなかでコンギルは幾度もなく緑水の役を演じており、二人の間にはいくつかの共通点が指摘できる。どちらも王の愛と欲望の対象となっていること、また賤民から両班貴族への身分上昇があったこと<sup>(21)</sup>、王の母親を演じていたこと<sup>(22)</sup>、そしてコンギルは漢陽(当時のソウル)の市場の占い師から「女」であったら王の妾になる運命と告げられる——これはノーカット版にしか収録されていない——が、これもすでに王の愛妾である緑水と重なる。

だが、二人のその関係は王とチャンセンのそれとは異なり、擬似的といわなければならない。すでに述べたように、王とチャンセンの間では互いの役割の転換がみられ、王はチャンセンに、チャンセンは王になりかわりながらさまざまな物語やドラマを生み出してゆく。これに

(20) 映画では彼女が正式の王妃なのか後宮(日本とは意味が違って王の側室を指す)なのか明確にされていない。しかし本稿では史実に近い側室に位置付けることにした。その理由は映画のなかでも繰り返し強調される王の快樂的で破天荒な性的イメージを崩さないためである。

(21) 放浪芸人のなかで最も蔑まれていたコンギルが宮中芸人として宮中に入ったのも異例中の異例であるが、さらに映画の後半部でみられるように、王から官職まで与えられ、両班貴族になる。一方、緑水は妓生というまたもや賤民出身で、コンギルと同じく売春を行っていたが、王の愛妾まで上り詰めている。

(22) 王と緑水との性的場面はつねに母子ごっこ遊びのようなものであり、そこで緑水は王の(擬似の)母親になる。一方、コンギルは緑水ほど強く打ち出されていないが、映画の終盤部に挿入された仮面劇において実際の王の亡き母親の役を演じている。

比べ、コンギルと緑水の間ではそうした転換がまったく見られない<sup>(23)</sup>。そのため、王がチャンセンになると緑水は王になったチャンセンの相手になるどころか、自分の居場所さえ失い、物語から抛擲されてしまう。

するとコンギルと真の分身関係にあり、また王とチャンセンの鏡像的分身関係と対をなしている人物は誰だろうか。結論を先取りすると<sup>チョ</sup>處善という人物である。かれは緑水が物語から放逐され、遠のいていけばいくほど、逆に存在感を増して登場する。しかも映画の後半で明かされるように、かれこそ、この映画の物語を操っていた黒幕であり、これは意味深長である。そのためか、映画が進行するにつれて最初はロングショットで取られることの多かったかれの姿が、映画の中盤からはクローズアップされ、スクリーンの前面に位置されるようになる。

一見、處善はコンギルとさほど関係がないように見える。二人が直接絡むシーンが極端に少ないのがその原因のひとつと思われるが、しかしながらかれらの間は二人を鏡像的分身関係と見なしうるいくつかの共通点に貫かれている。

第一に、両者はともに性的決定不可能性を特徴とする人物である。いうまでもないが、女形で売春をも行なっているコンギルは、「男」でもあり「女」でもある人物である。一方で處善は去勢された宦官<sup>(24)</sup>で「男」でもなく「女」でもない。両者の形象がまったく同じではないにしろ、二人が性的決定不可能性に貫かれているのは確かであり、それに秘められている脱構築機能の重要性はいまさら強調するまでもない。第二に、

両者はともに王の仕え人で、王の根源的な悲しみの最大の理解者である。これはどちらも王への「愛」として具現される。さらに第三の共通点として、二人の間にも身分の昇がみられる。コンギルは最も蔑まれていた男寺党であったにもかかわらず、異例中の異例として王の「芸人」となり、しかも映画の後半でみられるように、官職まで与えられる。處善の場合はかれが宦官になる前の境遇はまったく描かれていないが、宦官という官職がもともと性的不遇者や孤兒からなるケースが多かったことや、また身分が低く貧しい人々の出世の道でもあったこと<sup>(25)</sup>を考えると、宦官の総取締まで登りつめた處善もかなりの階級的越境があったと思われる。第四点としては、映画の終盤部に挿入された自殺シーンにおける両者の酷似した死に方——コンギルはかろうじて生き延びる——が挙げられる。チャンセンは緑水に陥れられたコンギルを救うべく、自ら王の侮辱罪という罪をかぶり命まで危ぶまれる。しかしコンギルはそうしたチャンセンを自分では助けられないと悟ると自ら手首を切り、自殺を図る。一方で處善は、王の破天荒ぶりに堪忍袋の緒を切らした大臣らからクーデターの話を持ちかけられるが、「王は天が決めるもの」といって誘いを断り、自ら首をつつて自殺してしまう。(手)首は、フロイトやラカンを引用するまでもなく精神分析では男根を表し、その切除は「去勢」を意味する<sup>(26)</sup>。首をつられ、何の力もなく萎んだように宙に浮いている處善の最期の姿は象徴的去勢以外の何でもなく、終局において王の失脚の同義語となる。

(23) ただ一度だけ緑水が自分に扮したコンギルを演じる場面があったが、これはあくまでも模倣の模倣であり、コンギルとの間に役割の転換が行われているとはいいいにくい。

(24) 宦官の存在はアジアに広く分布し、去勢については国や時代によって異なるが、朝鮮時代には一般的に去勢されていたとされる。『王の男』ではそれが象徴的に描かれている。チャンセンとコンギルらが漢陽で初めて王の性的異様さをパロディーしていた際、宦官に扮した芸人らが「無」という字を下半身につけて登場するシーンがそれである。宦官については三田村泰助『宦官——側近政治の構造』中公新書、1963年;1997年、もしくは中公文庫、2003年に詳しい。また『王の男』では宦官という語の代りに「内侍」もしくは「内官」という語が用いられているが、意味に違いはない。

(25) 同上書を参照。

(26) Sohya Andermahr, Terry Lovell, Carol Wolkowitz, *A Concise Glossary of Feminist Theory*, Edward Arnold, 1997. : ソニア・アンダマール、テリー・ロヴェル、キャロル・ウォルコイツ『現代フェミニズム思想辞典』奥田暁子監訳・榎村愛子・金子珠理・小松加代子訳、明石書店、2000年、265頁を参照

以上の点からいって、コンギルと處善の分身関係は明らかである。處善がコンギルと擬似的分身関係にあった緑水と異なる点は、互いの役(割)の入れ替わりができていて、それは王とチャンセンの分身関係と役(割)の転換にきちんと符合している。そのため、映画の中盤以降になると物語は「コンギルと王」対「處善とチャンセン」を軸に繰り広げられると同時に、その裏腹として緑水はほとんどスクリーンから姿を消す。こうしたことからコンギルと「真」の分身関係にあるのは處善といわなければならない。

## (2) テクストの政治的無意識

——「真」の王の男と「美しい欲望」たる所以

コンギルと處善の鏡像的分身の関係が確認されたところで、本章の最初に示唆しておいた問題に立ち戻ってみよう。つまり『王の男』における同性愛の「美しさ」に関する問題である。『王の男』で同性愛的欲望の美しさを担っているのは、いうまでもなくコンギルであり、またかれと鏡像的分身の関係にいる處善もその担い手である。かれらの王との同性愛的関係は表裏一体としてあるだけでなく、またそれを「美しい」ものへと昇華させている。そのため、二人の王への「愛」は相互補完的に読んでゆく必要がある。

ところで、前にこの映画では同性愛をめぐる性愛の関係が登場しないとあったが、むしろそれは最初から遮られ、排除されていたように思われる。というのも『王の男』は、同性愛を売り文句にしながらもそれを裏切って同性愛嫌悪(homophobia)に満ちているからである。その端的な証左は、映画の後半部に挿入されているチャンセンの綱渡りのシーンである。

王がコンギルに魅了されていくにつれ、緑水の嫉妬も日に日に強くなり、その拳句にはコンギルに王の侮辱罪の濡れ衣を着させ、宮中から追い出そうとする。しかしすべてを見抜いたチャンセンの邪魔によってその企ては失敗に終

わるが、コンギルの濡れ衣を代わりに着たチャンセンは王の怒りを買ってしまい<sup>(27)</sup>、投獄され、殺されそうになる。何とか處善の計らい——これはチャンセンを助けようとするコンギルの王への哀願と対になっている——によって釈放され生き延びることとなるが、自分の釈放が王の命令によるものではなく、しかも處善から「コンギルを諦める」といわれると彼はコンギルと遊びほうけている王のところに駆けつけ、綱渡りをしながらこれまでの王の型破りな性的行為を次から次へと暴露し嘲弄する。

妓生らに囲まれ享楽に明け暮れる生活が暴露され、その性的な放蕩さが揶揄されても当の王本人はびくともしない。否、むしろうっすらと微笑みを浮かべているその顔は、まるで過剰な男性性こそ最も誇らしい男の勲章だといわんばかりにみえる。

だがその後、雰囲気は一変してしまう。「今度は女に飽きたらず「男」にまで手をつけて」と、コンギルとの同性愛的関係が暴露されると王は急に顔色を変え、矢筒から矢を取り出しては綱の上のチャンセンに気が狂ったように放ち続ける。逃げ切ることができず綱から地面に落ちてしまったチャンセンに今度は刀を取り出し、殺そうとする。しかしコンギルの、「なぜこんな卑賤なものの血をその高貴なお手に染めようとなさるのか」という必死の嘆願によってチャンセンは何とか九死に一生を得る。

ここで浮き彫りになっているのは、王の同性愛嫌悪としかいいようのないものである。そういえば、チャンセンもきわめてホモフォビクな人物である。彼が男寺党の掟を破ってまでコンギルと漢陽へ逃げ出したのは男色に対する強い反発からであり、さらに王とチャンセンとの鏡像的分身関係を考えると両者におけるホモフォビクな共通点には何の不思議もない。

そうすると何がゆえにこの映画の同性愛的欲望が「美しく」なりえるのか。ここで有用になるのが、イヴ・コゾフスキー・セジウィックが『男

(27) 恋敵である王とチャンセンは当然仲が悪く、競い合っているが、これは分身関係がしばしば競合や敵対の関係に通じている。分身関係におけるそうした関係性については、たとえばE・A・ポーの小説『ウィリアム・ウィルソン』における主人公とその分身の、競合と敵対の関係を参照されたい。

同士の絆』で提唱したホモソーシャル理論である。セジウィックはその理論においてホモソーシャルの再定義を行っているが、それによるとホモソーシャルとはヘテロセクシュアルであることを前提にした男同士の強烈なホモフォビア、つまり同性愛に対する恐怖と嫌悪によって構造化される強固な絆を指す<sup>(28)</sup>。この理論におけるセジウィックの功績は、これまで対立的な関係としかみられてこなかったホモソーシャルとホモセクシュアルが対立し断絶しているどころか、むしろ継ぎ目なく連続していると見なしたことである。ここで明らかになったように、ホモソーシャルにおいて男同士間のホモセクシュアルは二重の働きをし、一方では強い嫌悪をもって抑圧され潜在化されるものの、他方ではヘテロセクシュアルに裏打ちされることで「正しく」顕在化——たとえば男同士間の強い友情や忠誠、服従といった形——し、男たちの紐帯を堅固なものにしてゆくのである。

そうしたホモセクシュアルの二重の働きを端的に表しているのが處善の王への「愛」である。映画の後半部になるにつれてなぜ卑賤な放浪芸人たちが宮中に入ることになり、本来なら楽しくなるはずのかれの「遊び」が惨いことになってしまうのか、その謎が明かされるが、それはすべて處善の王への「愛」=忠誠心からであった。つまり、芸人たちの「遊び」=再演(re-presentation)を通じて「邪悪な重臣たちを追い出し」、王の「王としての姿を取り戻」させるためにすべてが企てられていたのである。この處善の「愛」=忠誠心はまぎれもないホモソーシャル連続体における昇華されたホモセクシュアルな欲望である。かれは宦官として性的不能であるがゆえに初めから王との性的関係は排除され、かれの王への「愛」は忠誠心として高められたのであり、男性中心異性愛社会においてそれは当然最も「美しい欲望」となる。

するとコンギルの場合はどうなのか。かれの王への「愛」はつねにすでに王への強い憐憫とし

て具象化されている。その憐憫の情はついに王を苦しめていた亡き母親の呪縛から王を救うべく、宮中から出ようとする仲間を引き留め、説得し、またもや大きな惨事が起こることを感知しながらもその物語を再現し、「遊ぶ」ことにする。こうしたコンギルの王への「愛」=憐憫も意味合い的に處善の昇華された「愛」=忠誠心とほぼ同類である。そもそも王の母親の死に関する書物を芸人らに渡したのは處善であり、かれの「再演しろ」という暗黙の命令に答えたのがコンギルであることは偶然ではない。

かくしてコンギルを入口にしていた『王の男』の同性愛的欲望は、ホモフォビクなものとの愛の昇華によっていっきにホモソーシャルへと滑りこんでゆく。そこであぶり出された王への忠誠心こそ、この映画の同性愛的欲望を「美しい」ものとする所以なのである。しかもその中心にあるのがコンギルというより、かれを介した處善であることを見逃してはならない。その意味で『王の男』の「真」の王の男は處善というべきである。

しかし注意すべきは、處善によって具現された同性愛的欲望の「美しさ」の意味も二重的ということである。実際、『王の男』ではその「美しさ」が最終的にはひっくり返され、何もかもが機能不全に陥っている。それを端的に示しているのが先述の處善の最期の姿である。かれの「美しき」忠誠は首つりという死に方によっていみじくも象徴的な去勢、つまり王の失脚を暗示するものでしかなく、その瞬間これまで崇高なものとして高められたその「愛」は瞬く間に転げ落ちる。

そもそも『王の男』の、「男」でもなく「女」でもない處善=コンギルのジェンダー的な決定不可能性によって具象化されたホモソーシャルな絆は、それがゆえに脆弱でもとより反転可能性を孕んでいる。これが中上の指摘していた同性愛の「ひっくり返しの力学」であるのはいうまでもなく、『王の男』の「美しい」同性愛的欲望はホモソーシャルな絆を強固なものとするどころか、

(28) Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, 1985.: イヴ・コゾフスキー・セジウィック『男同士の絆——イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗・亀澤美由紀訳、名古屋大学出版局、2001年を参照。

むしろそれを解体し無化させることにつながる。

#### 4. テクストの政治学 ——政治的パロディーとしての“遊び＝ノリ”と(アンチ)オイディプスのドラマ

##### (1) “遊び＝ノリ”政治性とふたつの仮面劇

『王の男』はきわめて政治的なテキストといわなければならない。それはすでに確認をした同性愛的欲望をめぐってだけでなく、男寺党によって上演される「遊び＝ノリ」においても同様である。『王の男』では実に多くの民俗芸能が挿入され、それと並行して物語が進められ決定づけられてゆく。なかでも政治的パロディーとして挿入されている仮面劇は、この映画におけるテキストの政治学を考える上で欠かせない。しかもそれがトッベギという形式になっているのは偶然ではない。それは支配-被支配関係にある葛藤を主に被支配者の立場から見据えた即興劇で、意識的な抵抗を特徴とする演劇スタイルなのである<sup>(29)</sup>。

そもそも何かをパロディーし、演劇化することは政治的な作業である。「演劇化するためには、脱構築し、ひとつの項の中にひとつの差異を挿入しなければならない。この差異が、その項を分裂させ、それを模倣し、さらにはそれを置き換え、あるいは奪取するのである」<sup>(30)</sup>という、バーバラ・フリードマンの指摘を引用するまでもなく、演劇化＝パロディー化の作業はもとより脱構築的な営みだからである。その意味では演劇的「場」は、あらゆる権力や法の力に浸食されることなく、それらを脱構築できる最も

ラディカルな政治的な「場」となりうる<sup>(31)</sup>。

類似したことが『王の男』の仮面劇でも見受けられる。『王の男』では仮面劇が入れ子構造になって物語を複雑に交錯させているが、とくに注目し値する場面は重臣たちが「もてあそばれた」ときと、王の亡き母親の物語が上演＝再現されたときである。まずは重臣たちがもてあそばれたシーンからみてみよう。

チャンセンとコンギルらは王を「もてあそび」、宮中芸人として王に仕えられるようになるが、何事にも王と対立する重臣たちは、かれらの「賤性」と宮中芸人という前例のなさ——彼らによるとこれは法度に逆らうことという——を理由に、芸人らを宮中から追い出そうとする。しかしそれがきっかけで今度は重臣たちが「もてあそばれて」しまう。当然、そこではこれまで噂されていた彼らのさまざまな悪事が面白おかしく再現され、暴露される。最初の恰好的となったのは法の「守り神」として、「法-外」な存在の王や芸人らとつねに対立していた法務大臣であったが、これは偶然ではなからう。

先代からの功臣である彼は、あたかも王の亡き父親の化身であるかのように、先王の「言葉＝法」を繰り返し口にし、王を「法」のなかに縛り付け、自分の思いのままにしようとする。しかもそれだけではない。また百姓には権力を乱用し財産を搾取するなど、處善のいう最も「邪悪な重臣」である。

そうした彼の悪事が次から次へと再現されると王は彼を破面し、全財産の没収を命ずる。だが、その場を凍りつかせたのは王の先の命令の後に発された、「悪事を行った彼の指をすべて

(29) トッベギは、沈雨晟によると「地方に存在する仮面劇に比べ、儀式や歳時行事といったものとの関係がなく、そのため、「その時々」の各地方の民衆の渴望や気分・興趣に合わせたものになり、「舞よりも才談と動作の多い諷刺劇」であるという。これについては沈雨晟、前掲書、151頁を参照されたい。

(30) Barbara Freedman, *Frame-Up: Feminism, Psychoanalysis, Theatre, Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, Sue-Ellen Case(ed), Johns Hopkins University Press, 1990, p.75.

(31) 同様なことについて、ひじょうに政治的な戯曲を書いていたフランスの現代文学者・劇作家のジャン・ジュネは、1964年にあったインタビューのなかで次のように述べる。かれによると、「(前略)権力は演劇性なしにはやっていけない」。「演劇性は、時には簡素化され、変更されるが常にあり、「権力は、何らかの演劇性の庇護に身を寄せ」る。「世の中には、(権力における——引用者)演劇性がいかなる権力も隠し持っていない場所がひとつあるが、「それが劇場で」あるという。これについては、Jean Genet, *L'Ennemi declare*, Gallimard, 1991を参照されたい。

切り落とし、他の重臣たちへの戒めとしてみんなに回せ」という言葉であった。子供の時代の貧しさを言い訳に許しを請う法務大臣をよそに下されたその無茶な処罰は、これまで先王の「言葉＝法」によって頑なに守られていた宮中をいっきに無法地帯へと変え、すべてを法の「外」へ拉致する。

もうひとつの例も確認してみよう。コンギルは處善がチャンセンに渡した、王の亡き母親に関する書物を手にすると宮中を出ようとする仲間を引き留め、無理矢理に上演＝再現を敢行する。これはむろんコンギルの王への「愛」＝憐憫からであった。ここでは先王の側室らの計略によって殺された王の亡き母親の物語が京劇風にアレンジされ再現された<sup>(32)</sup>が、クライマックスの場面でまたもや大惨事が起きる。王は毒薬を飲ませられる母親の姿をみるや否や気が狂ってしまったかのように、実際の亡き母親の死に関わっていた先王の側室や重臣らを手当たり次第に刺し殺してゆく。そしてそれをみていた大王大妃——王の祖母。実は彼女が王の母親を殺した張本人であった——は心臓発作を起こし亡くなる。かくしてまたも宮中は瞬く間に無法地帯と化し、実に夥しい血が流れてしまう。

一見したところ、これら二つの仮面劇は無関係に見えるが、実は背中合わせの関係にある。『王の男』の王のモデルとなった燕山君は、一般的に廢妃尹氏と呼ばれる母親の死後の処理問題をめぐり重臣たちと対立し、「甲子士禍」という肅清事件を起していたが、上記の二つの仮面劇はともにこの肅清事件の具象化である。映画では割と早い段階にそれが明示されていた。チャンセンとコンギルらが王の前で初めて王を「もてあそんだ」シーンには「1504年6月1日」とい

う明確な日付——日本語版にはこの大事な日付が省略されている——が刻み込まれていたが、この1504年はまさしく甲子士禍があった年なのである<sup>(33)</sup>。この王の亡き母親の物語＝歴史(histoire)の再演から何が問題になっているのかは、以下で論じる(アンチ)オイディプスのドラマと交えて考えることで明らかになる。

## (2) (アンチ)オイディプスなドラマと法の脱構築

『王の男』の王の亡き母親をめぐる物語は、つねにオイディプスのドラマを通じて具象化される。そもそも王の亡き母親への固執は、先王の禁忌を破る反逆的な行為である。先王は王の母親の死について「今後100年間不問に付す」という言葉＝法を残して亡くなっており、そのため、それを思いつづけ、掘り返し、問い直すことは誰にも許されていなかった。しかし王は始終一貫してその禁忌を犯す。そのため、一見『王の男』はアンチオイディプス的な物語をなぞっているように見える。だが、それはまたもやそれほど単純ではない。

王は法務大臣が「もてあそばれ」大惨事が起きてしまった日の夜、初めてコンギルを自分の部屋に招き入れ、昼間に余儀なく中断されていた「遊び＝ノリ」の継続を強請る。そして王自らが男寺党の演目のひとつである影絵遊びをコンギルの前で演じ始める。これはむろん、王とチャンセンが鏡像的分身関係にあることによって可能だったのだが、そこでは王と先王の軋轢が浮き彫りになる。

王 「父上、母上が恋しいです」  
先王 「母上のことは忘れろといったはずだぞ」  
王 「母上に一度でも会いたいです」

(32) 王の亡き母親の物語が京劇風にアレンジされた理由は明確にされていないが、おそらくまだに微妙な問題であるその歴史的出来事を諧謔に満ちた仮面劇にするにはあまりにも厳しかったかもしれない。ところが、京劇はその起源からして歴史的出来事、なかでもとくに悲劇と深い関係にあるという指摘があり、偶然とはいえ、その悲劇的な出来事の劇的効果を上げるのにはきわめて有効であったといえる。京劇と悲劇との関係性についてはペーター・ティール「京劇——絵を描かれた顔」『仮面 そのパワーとメッセージ』佐原真監修・勝又洋子編・勝又洋子訳、里文出版、2002年、pp.156-172を参照されたい。

(33) 朝鮮時代の歴史のなかで燕山君の時代の出来事は曖昧なものが多く、甲子士禍もそのひとつである。1504年に起きていたのは確かであるが、正確な日付は一致しておらず、旧暦で9月29日と記されているものもあれば、単に旧暦で10月だけが記されているものもある。

先王 「ばかやろう。そんなことで国王になれると思うか」  
 王 「父上、父上……」

このように、王の先王との確執は「忘れろ」という先王の言葉＝法に逆らい、ふれることが禁じられた亡き母親の死を繰り返す物語のなかに召喚し続けていることから生まれる。まずここで看過してはならないのは王の「子供」としての姿であり、その幼児性である。それがより明確なのは緑水との遊びの場面である。なかでも上記の引用の直後に挿入されているシーンをみてみよう。

緑水は王の手の指図——王はなんと言葉をもっていない！映画全体を通じて王の科白はかなり少なく、しかも極端に短いが多いことには注意してよい——に従い、服を次から次へと脱ぎだす。すると下着姿になった緑水が急に「子供よ、乳あげるから」「乳飲もう」「お腹すいてない？」「なんで？飲みたくないの？」「乳が嫌ならお酒あげようか」と言い出しながら王に近づき、子供を抱っこするかのよう王の顔を胸に当てて抱きしめる。緑水とのこのシーンは本来ならきわめて性的な場面となるはずなのに、ただ「乳(房)」のみが強調され、彼女は疑似の母親となる<sup>(34)</sup>。しかも実際、この母子ごっこのような場面は王と緑水の間で何度も繰り返されており、ふたりの関係を決定づけている。

「子供」としてつねに口唇期的欲望に貫かれているせいか、王は「口」にきわめて敏感に反応する。その一例が、またもやチャンセンとコンギルが初めて王の前で王を「もてあそんだ」ときである。かれらは王を侮辱した罪で義禁府にしょっ引かれ、刑罰の免除の条件として王を笑わせることになる。しかしちぐはぐな演技とやり取りでみんなに絶望が広がったそのとき、コンギルが機知を発揮する。緑水に扮して、まだ出番がなく後ろに下がっていたかれが急に舞台の全面に躍り出て「王」の役のチャンセンに

「上の口をあげようか、下の口をあげようか」と聞き出す。悩んだ末にチャンセンが「上の口」と答えると、コンギルは逆立ちをし「じゃ、上の口ここにあるよ」と応手する。ここで王は爆笑し、かれらは命拾いをするようになるが、これは王がまだ口唇期的欲望に貫かれていることをうかがわせるシーンといえる。

王の亡き母親への執着が『王の男』を貫き、物語を始動させる装置のひとつであるのはいうまでもないが、その執着の裏腹にあるのが先述の先王との対立である。王の母親への執着が強くなればなるほど、当然ながら先王との対立も一層深化され、尖鋭化される。そしてその尖鋭化の延長線上にあったのが先述の二つの仮面劇における先王の分身である重臣の肅清と亡き母親の仇討ちである。

この一連の過程で明らかになるのは、法と無法の対立である。しかしそれらがまた単なる二項対立ではなく、互いが浸食し合い、最終的にはひっくり返され、両者の境界が曖昧になってしまうようなものであるのはいうまでもない。それはたとえば、法の守り神であるかのようにみえた法務大臣が実は最も「邪悪は重臣」として無法者でしかなく、また「万人の父」として法の具現者たる先王も、「母親を殺したヤツが本当に立派な王なのか」という王の問いから読み取れるように、法の侵犯者でもあったことからうかがえる。

『王の男』では法と無法とがぐるぐる回りながら互いの境界を超え、越境し合っているのだが、こうした境界の攪乱によって明らかになるのは法の無根拠性である。ジュディス・バトラーを引用するまでもなく、「法」はそもそもその力に何の根拠もなく、行為遂行的 (performative) に反復されることによって「力」を得、「法」となる<sup>(35)</sup>。それを具現しているのが重臣たちであるのはいうまでもない。かれらは先王の「言葉」を繰り返しながらそれを遂行することによって先王の「言葉」を「法」としてゆく。

(34) 精神分析では、乳房は口唇的願望や衝動、空想、不安の対象などを指し示すが、母親と同義語でもある。これについてはチャールズ・ライクロフト『精神分析辞典』山田泰司訳、河出書房新社、1992年を参照。

(35) 詳しくはJudith Butler, *op.cit.* ; ジュディス・バトラー、前掲書を参照せよ。

しかし注意すべきは、王は決して「法」の遂行的な反復に加担することがないという点である。それは先述の先王の「禁忌＝法」の侵犯からも明らかであるが、より端的な証左は王の法をめぐる過剰性である。「邪悪な重臣」を破面し、一見「法」の側に転じられたかのようにみえる瞬間でも王は無茶な処罰を下し、その過剰性によって再び「法」から遠ざかるのである。

王の亡き母への固執は、逆説的にも亡霊のように幾度もなく再来し、王を苦しめる先王の呪縛を浮き彫りにしていたのだが、ここで思い出されるのは、かの有名なオイディプス・コンプレックスである。王がつねに去勢コンプレックスに苛まれていたのは偶然ではない。それを象徴的に具現しているのがまたもやチャンセンである。彼は盲人の演技を得意とし、これまでずっと盲人の役を演じてきていた。ここでフロイトを引用するのは有用であろう。「不気味なもの」のなかで明らかになっているように、眼球とペニスとは代替関係が存在し、眼球を失って盲目になることは去勢コンプレックスと同様の意味をもつ<sup>(36)</sup>。そうすると、繰り返されるチャンセンの盲人の演技は彼と分身関係にある王の去勢コンプレックスの不安の見事な形象化に他ならない。

そうした不安がついに亡き母親の仇討ちという悲劇によってカタストロフを迎える。コンギルらによる王の亡き母親の物語の再演後、ほとんどの登場人物は正気を失い、関係はぎくしゃくしだす。そのなかで、コンギルの代わりに濡れ衣を着て投獄されていたチャンセンは、處善の助けで一度は釈放されるものの、王とコンギルの関係を嫉妬し、それを暴露する。しかしその代償は大きく、両目を焼かれ、本当の盲人にされてしまう。これは王の、自分と鏡像的の分身関係にあるチャンセンを通じて行った自己懲罰的な自害以外の何でもなかろう。

ここで思い出させるのは、やはり父親を殺した後、自ら目を突いて盲目になるオイディプス

である。亡き母親の仇討ちは先王の法を侵犯する最たるもので「父親殺し」に等しく、チャンセンの目を介して行われた自害はまさしくオイディプスの反復なのである。これはフロイトがつとに指摘したように、「[父親殺しの] 罪を犯したオイディプス王は、みずから眼を突いて盲目になるが、これは[父親殺しの] 同害報復刑によって定められていた去勢の罰を軽減したものにほかならぬ」<sup>(37)</sup> とい。すると王が自分と分身関係にあるチャンセンの眼を焼くことで自分を盲目にしたことは、オイディプスの眼の自害と同じく、父親殺しの罰として行なわれた「去勢」といってよい。

かくしてオイディプスが娘と放浪の旅に出るように、王はクーデターによって失脚し、物語から放逐される。映画のエンディングのシーンの最後のセリフが、「では、この腐った世のなか、心置き無く旅立つために最後にもう一度だけともに遊んでみよう」というチャンセンの言葉で飾られているのは偶然ではなかろう。オイディプス的ドラマの反復によって先王の戦いを終えた王は、ようやく「恐れるものが何もない」くなる。そして盲目となって綱に上がったチャンセンの、「このように盲人になって下がみえなくなるとまるで虚空にいるようだ」という言葉が象徴的に示すように、『王の男』では最終的に何もかもが宙づりになる。

## おわりに

以上のように、本稿は中上健次の韓国民俗芸能を手掛かりに『王の男』の「賤性」とそれによるテキストの政治性を明らかにしようとしたものである。なかでもこれまでほとんど注目されることのなかった中上の韓国民俗芸能における「賤なる力＝賤性」に光を当てて、そこに秘められている「ひっくり返しの力学」がどのようにテキストの政治性を生み出しているのか、その働きを『王の男』のテキスト分析を通じて検証した。

(36) ジークムント・フロイト「不気味なもの」『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』中山元訳、光文社古典新訳文庫、2011年。

(37) 同上書、160頁。

まず指摘しておかなければならないのは、中上の韓国民族芸能論におけるアプローチの視点のユニークさである。中上の“韓国ソウルサーガ”といえる一連のテキストにはさまざまな矛盾が孕まれており、ときには修復不可能な亀裂が走ったりする。それは「風景の向こうへ」でも例外ではない。しかし少なくとも韓国の民俗芸能に関する箇所は中上ならではのアプローチが行なわれ、日本でも韓国でもあまり類をみないものとなっており、それは評価できよう。

ところで、中上のいう芸能の「避けては通らない」「芸人、賤、男色」というコードが主題化され、それらの織りなす「賤性」とその力学が見事に具象化されているのが『王の男』という映画であった。そのため、本稿では『王の男』を「風景の向こうへ」のポストテキストとして位置づけ、中上が「風景の向こうへ」で検証しきれなかった「賤性」におけるテキストの政治性を、とくに『王の男』の同性愛的欲望と（アンチ）オイディプスのドラマから分析した。

まず、注目したのは、『王の男』の最大のテーマである同性愛の「美しい欲望」たる所以であった。一見するとこの映画で同性愛的関係を担っているのは、王とコンギルのようにみえる。しかし実はその関係がそれほど単純でなく、登場人物らの複雑な分身関係によって重層的でかつ象徴的に描かれていた。本論で明らかにしたように、『王の男』での「真」の王の男は、コンギルというよりもコンギルと鏡像的の分身関係にある處善という人物であった。かれの王への忠誠心こそ、この映画の同性愛的欲望における「美しさ」の所以だったが、それはコンギルの王への「愛」=憐憫と表裏一体であった。

ところが、『王の男』は、一方では同性愛的欲望を前面に打ち出しながら、他方では強いホモフォビアに貫かれていた。しかし、だからといってこの映画を早急に男同士の強い絆を強化するホモソーシャルな映画として捉えてはならない。處善とコンギルの「男」でもなく「女」でもないジェンダー的決定不可能性によって具現されたこの映画の「美しい欲望」はもとより反転可能性を孕んでいたものであり、実際にホモソーシャ

ルを強化するどころか、むしろその困難さを露出していた。これこそ、中上のいう「性の磁場において」行われる「ひっくり返しの力学」に他ならない。

続いて、『王の男』に横たわっている（アンチ）オイディプスのドラマから、亡き母親への強い固執とその裏腹にある先王との戦いをフロイトの「父親殺し」との関連で考察した。つねにすでに先王（の化身）と対立していた王は、「母親を忘れろ」という亡き父親の言葉＝法に逆らってその禁忌を犯し、「父殺し」を行った挙句に、自己懲罰的な自傷を行う。それは自分と分身関係にあるチャンセンの両目を焼き、盲目にする形を通じてであったが、こうした自傷は「父親殺し」を犯した末、自分の眼を突いて放浪に出たオイディプスそのものであった。

一見、アンチオイディプスのにもみえた王の、亡霊の如くよみがえってくる先王との熾烈な戦いは、オイディプスのなドラマとして幕を閉じていたが、この一連の過程には法をめぐる重大な事柄が盛り込まれていた。そこで露わになっていたのは、実際に法のなかには何もないという法の無根拠性であった。これは法と無法とをひっくり返すことによって可能であったが、とりわけそうしたことがベンヤミンやデリダ、バトラーといった現代の多くの思想家の仕事と重なるところがあるということを付け加えておこう。

かくして、王＝チャンセン、コンギル＝處善は、それぞれ何も恐れることなく「心置き無」い「旅」に出る。映画の最後の綱渡りのシーンが象徴的に示していたように、この映画では最終的に何もかも宙づりになる。これこそ、『王の男』の「ひっくり返しの力学」によるテキストの政治性なのである。