

「他者」との出会いと新しい語りの可能性

クリス・マルケル『レヴェル5』沖縄上映会が意味するもの

尾形 希和子

- 1) はじめに
- 2) 上映会概要
- 3) 参加者の反応

＜他者性の問題＞

＜普遍性の問題＞

＜言語化への不信＞

- 4) 新しい語りの可能性
- 5) おわりに

1) はじめに

『沖縄の記憶／日本の歴史』の第二回研究会「沖縄に見る日本のポストコロニアル」は、2001年2月18日に沖縄県立芸術大学で行われたシンポジウムと、その前日17日午後7時よりアートプロデュースオキナワ（APO）の全面的協力で行なわれた、クリス・マルケル監督作品「レヴェル5」上映会の二部より構成された。

この上映会での反応は、全体として翌日のシンポジウムにおいて色濃く漂っていたムードとも共通していたが、一方同年6月16、17日に東京外国語大学で行なわれた、同じ「レヴェル5」上映を含む「シンポジウム《沖縄－記憶と映像》－ビデオ上映＋パネル・ディスカッション」の参加者の反応とは、全く異質のものであった。

主催者側の意図や期待と沖縄からの参加者の反応の間にずれがあったことは、東京外国語大学でのシンポジウムでも報告がなされ、ユリイカ2001年8号に再録されているとおりである。沖縄での上映会の記録は取られていないが、当日の質疑応答や討論の記憶を辿りながら、そのずれが何であったのかについて若干の考察を加え、また近年沖縄で展開されている記憶の表現を巡る試みの可能性についても考えてみたい。

2) 上映会の概要

上映会はTAKASAGO というビルの5階で開催された。このビルはもともとは高砂殿という結婚式場であったが、現在は「前島アートセンター」として様々なインディーズ活動の拠点となっている。APO も TAKASAGO プロジェクトと称する活動をそこで展開している。以前はテナントとしてスナックが立ち並んでいたビルの地階部分の一角を、「前島アートセンター」が運営するギャラリーとカフェが占めている。当初はシンポジウム会場の沖縄県立芸術大学で上映会もと考えていたが、車社会の沖縄にあって駐車スペースがないこと、開始時間が遅いこと

などから、那覇中心街にあるその場所が選ばれた。

もとは結婚披露宴場であったイベント・ホールには、平坦な床にパイプ椅子が並べられ、後方はかなり見にくい。また、階下のラテンミュージックバーから音楽が絶えず漏れ聞こえ、ビデオ上映に適している環境とはいえなかった。しかし同ホールには同時に沖縄のアーティストの公開アトリエもしつらえられており、その猥雑感が開放的で自由な雰囲気醸し、百数十名の参加者の中には若い人びとの姿も多数見られ、結果的には良い選択であった。

参加者には日本語のシナリオと共に、「レヴェル 5」に関する西谷修氏の沖縄タイムス掲載記事と比屋根薫氏の琉球新報掲載記事のコピーが配布された。

まず西谷氏より解説があり、106 分のビデオはオリジナルのフランス語で上映された。この映画は 1997 年の山形ドキュメンタリー映画祭、99 年の東京日仏学院のクリス・マルケル映画祭で紹介されたのち劇場公開されていないため、クリス・マルケル友の会のフランス語通訳者福岡裕子氏による自主制作の吹き替え MD の音声をかぶせるという形が取られたが、監督自身から借り受けたビデオのヴァージョンが吹き替え制作当時のものよりも新しいものだったこともあり、途中でかなり日本語の音声と映像がずれてしまった。

3) 参加者の反応

ビデオ上映後、質疑応答、討論の時間が設けられ、活発な意見が交わされた。映画は多くの参加者の予想を裏切るものだったようである。もちろん、最初の違和感を超えて「映画と自身のいる空間が共振するような不思議な感覚に襲われた」という声や、積極的に評価する意見がないわけではなかったが、討論の場では全体的に戸惑いや不満を訴える意見が支配的であったように思われる。それらは互いに関連する次の三点におおむね集約されるだろう。

ア) 映画は難解であり、退屈である。

イ) 沖縄戦そのものも、沖縄の現状も（たとえば基地の実情など）十分に描ききれていない。リアリティーに欠ける。

ウ) クリス・マルケルというフランス人が何故沖縄の映画を撮るのがわからない。マルケルの沖縄への視線はヨーロッパ知識人のオリエンタリズムのそれではないのか。

ア) に関しては、明らかにビデオ上映上の技術的制約が、映画の十全な理解と評価を妨げたであろう。またこの映画は、コンピューター・ゲームやインターネットなどを意識し、コンピューターのモニターを通してドキュメンタリー映像やインタビュー画面へとアクセスするというきわめて現代的な手法を取りながら、基本的にはフランス映画に典型的なモノローグの画面が延々と続き、この種の映画を特に好む聴衆以

外にとっては、うんざりさせられる、あるいは眠気を誘われる類のものであったかもしれない。またヨーロッパの知識人にとってはある程度常識の範疇なのであろうが、西洋古典から現代美術までにわたる広範な知識や映画史からの引用の横益も、予備知識なしに一度見ただけで理解することをきわめて困難にしている。

映画が「退屈だ」という評価は、イ) のようなリアリティーの欠如感にも由来するであろう。おそらく事前に配布したチラシで、「レヴェル5」を「沖縄戦の失われた記憶をめぐるドキュメンタリー形式によるビデオ・フィルム」としたことにも起因するであろうが、参加者の多くは、沖縄戦のドキュメンタリー映画を期待して来ており、「沖縄戦の実写フィルムなどが挿入されていても、それらはまるで劇中劇のようにしか扱われていない」という感想や「米軍基地の存在や沖縄と日本の現在の関係について沈黙している」という指摘などがあった。

マルケル監督は沖縄戦の忠実な再現を意図したのではなく、コンピューターの中の記憶（メモリー）と、人間の頭の中の記憶との区別が一層曖昧になりつつある現代、そして暴力的な映像の氾濫により暴力そのものに関して不感症になりがちな現代にあって、他者の記憶を完全に甦らせそれを生きることが不可能な中、それでもなお記憶を更新し創り出していく営為の重要性を伝えようとしたのだと、西谷、比屋根両氏も前述の記事の中で述べており、当日も解説の中で繰り返し述べられた。またリアリティーと

いうことに関しても、むしろマルケルはその限界性について語っているのだと説明されたが、それらはすんなりとは理解されなかったようである。沖縄戦という出来事の「他者」としての限界性を自覚しつつ、その記憶を語ることを引き受けたある映像作家の芸術作品としてこの映画を評価するという前提は、沖縄での上映会の参加者にはなかったようにみえる。

＜他者性の問題＞

ウ) は、他者からの呼びかけに沖縄がいかにかえ、他者との関係をいかに結んでいくかという問題に関連している。

沖縄は常に一方的に外からの視線によって表象される側にあり、「沖縄からの発信がほとんど無視されたか、正しく伝えられなかった、長い歴史的な体験」（高良 77）を強いられた。沖縄戦の記憶が、日本国民のパブリック・メモリーとして、国家の歴史の中に組み込まれてしまう危機感が今日さらに強まる中で、沖縄の記憶は沖縄から更新し、発信していかなければならないという強い使命感が沖縄にはある。それが、沖縄の記憶は沖縄の人間が最も鮮明に甦らせることができるという認識へ、また遠いフランスという国の人間が何故沖縄戦なのかという素朴な疑問へ、そしてフランス人に沖縄が理解できるはずはないという思い込みへと繋がっていくのは、自然のなりゆきかもしれない。このとき、同じ沖縄の人間であっても実際に出来事を体験しなかった者たちは、出来事の「他者」である

ということは忘れられている。そして「他人が体験した事はいかに身近の人でも引き継ぐことなどできない」（知花68）のである。また出来事はあまりにも暴力的である場合、その暴力性ゆえに語り得ないものとなり、出来事の当事者たちの証言も封印されたままになる。そのような場合、記憶は他者によって掘り起こされ、語り継がれなければ、体験者の死と共に葬り去られてしまう。チビチリガマでの集団自決の調査も東京在住の下嶋哲郎氏によって始められた。知花昌一氏は「タブーにされていたチビチリガマを調査し、表に出したのは遺族、体験者、関係者でもなく、地元の人でもなく、余所者であったことは必然であったのだろう。それほど地域内のエネルギーだけではあまりにも重い扉だったのであり、外からのエネルギーと“時”の経過と言うカギが必要だったのである」（知花66）と言っている。

クリス・マルケルの試みもまた、こうした他者からの呼びかけである。マルケルが沖縄戦を選んだのは、この戦争が民間人の犠牲者を15万人も出し、歴史的にも類をみない「集団自決」を引き起こしたにもかかわらず、第二次世界大戦中の最も大きな忘却だからである。フランスと沖縄という距離、50年という時間の距離、それらを踏まえた上で、他者の記憶を分有するための不可能な戦いに彼は挑んだ。その距離を埋めるためにフィクションが必要となり、そこでマルケル監督は一人のフランス女性を登場させた。「観客がこの女性を身近に感じて共感を覚

えてくれれば、彼女の苦しみは理解され観客が同じ気持ちを分かち合うこともできるから」（ブロック190）、すなわち、彼女の悲しみと苦しみとが沖縄の悲劇に重ね合わされることによって、現代フランスの観客の共感を得、沖縄戦の記憶の分有への道が開かれるのである。ところが沖縄の人びとにとって沖縄戦は自身のあるいは家族の体験として心に深く刻まれた出来事であり、若い世代を除き、たとえ実際に沖縄戦の経験がなくとも沖縄戦と自己との間には距離が認識されないため、このフィクションという装置は機能せず、あるいは邪魔にすら思われたかもしれない。沖縄戦というあまりにも暴力的な出来事の前では、主人公ローラの夫を失ったという悲しみはいかにもちっけなのだろうか。

ローラはまた変なキモノのようなものを着ている。まるでコザのアメリカ人相手の土産物屋に置いてあるようなものだ。また、インタビューを受ける人間は金城重明牧師を除いて沖縄出身者がおらず、フランス在住の日本人武道家の「ハラキリ」の説明が集団自決と結び付けられていることも腑に落ちない。マルケル監督が沖縄を理解していない、あるいはオリエンタリズムの眼差しの中に沖縄を捉えているという発言は、そうしたディーテールにも原因があるかもしれない。しかしローラがコンピューターに向かう空間が、実はそのままマルケル監督自身の仕事場兼居住空間でもあり、彼が「闘争の場」としての仕事場で戦闘服のようなものを身に付けているというならば、ローラのキモノもまた、

自身の悲しみを沖縄の人々の悲しみへと結びつける努力のために着る戦闘服かもしれないと、想像してみることはできないだろうか。

＜普遍性の問題＞

マルケルの映画には「まるで磁石のようにはたらき死者と生者を、犠牲者と執行者を、沖縄の住民と一人のフランス人女性を、1945 年と1996 年の人びとを一つにまとめる」（ブロック197）力が宿っているとフランス人に理解されるのだとしたら、沖縄の人びとともたえローラとの完全なる自己同一化が不可能だとしても、少なくともマルケルのこの挑戦、記憶の分有への努力を評価するだけの想像力を持たねばならないのではないか。もしもそれが困難なのだとしたら、その想像力は何によって抑圧されているのだろうか。

西谷氏は、この映画では「オキナワは世界の視野の中に置かれている」（西谷 沖縄タイムス）と述べているが、沖縄の人びとにとってそのことは重大な関心事ではなく、むしろ唯一無二の、自身や自身の家族の記憶が普遍化されることへの拒絶があるような気さえする。しかし普遍化とは、個別的な記憶を全体の中に解消し国家の歴史へと回収する圧力や、他の出来事の記憶と共に同一レベルに平板化することとは異なるもののはずであるが。

沖縄で行なわれている、従来の関係性の読み替えや脱構築の試みが、しばしば単にその中心に沖縄を据え替えるだけに留まっている状況を、

また今回の沖縄での上映会やシンポジウムでのこのような反応を、「沖縄ナショナリズム」と一言で呼ぶことは簡単である。しかし反対に、東京外国語大学でのシンポジウムでフロアから発された「沖縄ではフランス人が何故沖縄なんだという質問があったというが、自分がもしもそこにいたら、何故では比嘉豊光や高嶺剛が沖縄のことをやるのかそれを聞きたい」という言葉は、忘却や改竄という暴力にさらされる沖縄戦の記憶と記録について考えることが、沖縄の人びとにとってはなお一層火急の課題であるというあたりまえのことに対する想像力の欠如であり、フランスと沖縄のそれよりも遥かに隔たった東京と沖縄の距離を露呈した。沖縄ナショナリズムは、そうした外部からの態度や日本国家のナショナリズムに対する免疫システムのように機能しているのかもしれない。この上映会での参加者の反応に「沖縄ナショナリズム」という言葉が使われていることに関して、当日の参加者の一人は、「それは『沖縄』という地域の特長としてではなく、むしろ『ナショナリズム』というものの持つ、無限定的に増殖し反転する不気味な力学として問われねばならないだろう」と言う。大江健三郎氏は『沖縄ノート』において、沖縄の人びとからの激しい拒絶、そして容易に言葉になりえない凝縮された怒りについて語っている。沖縄返還30 年になる現在も、沖縄を取り巻く状況は『沖縄ノート』が書かれた当時と根本的に何ら変化していない。沖縄の人びとが常に「殲滅される危機のさなかに生き」

(大江 66) ていることは、昨年の同時多発テロ以降多少なりとも認識されたにしても、危険な沖縄旅行は早急にキャンセルするが、沖縄の担う犠牲と重荷の意味を改めて問うことをしない日本人の態度も今なお変わらないとすれば、沖縄の人びとの日本人に対する拒絶には正当な理由があるだろう。しかし、戦争を体験せぬ世代が人口の8割を占め、「沖縄においても戦後世代である非体験者の位置から沖縄戦の記憶の何をどのように引き継いで語るのか」という重要な課題が浮上している」(屋嘉比 116) 今、沖縄が過剰な免疫システムですべての異物を拒絶し、他者との記憶の分有の営みまでも放棄してしまっではなるまい。

＜言語化への不信＞

また討論の場を離れて耳にしたコメントには「フランスのインテリが頭で理解して作ったものさ」というものもあった。遠い他者たちには理解しえないだろうという思い込みと共にここにあるのは、インテリという人種が理性で理解しようとしてもそこからは感性の部分が漏れ落ちてしまうという根強い考えである。ロゴスとパトス、理性と感性という二項対立の図式である。

たとえたしかに＜出来事＞の記憶は、言語によって完全に甦らせることが不可能だとしても、誰かがそれを語り、表象し、他者と分有することによってしか現在に呼び戻すことはできない。記憶の再現の不可能性、不完全性を踏まえた上

で、出来事の記憶が他者によって語られなければならないのだとしたら、それゆえに他者の記憶を分有する想像力が必要なのである。そして想像力とは、まさに理性と感性の二項対立を克服するはずのものだ。

しかし、記憶を言葉で語ろうとするときの、そぐわなさやずれの感覚、あるいは「言語というものの徹底的な不自由さ」(岡 7) のようなものに沖縄の人びとはとりわけ敏感であるように見える。それは標準語や東京言葉の使い手に向けられる不信感と、あるいは無関係ではないかもしれない。「東京の人間や標準語の使い手たちが、理路整然とした喋り方で、口下手な沖縄の人びとを丸め込んできた」という言説がある。「沖縄の従来へのやり方を尊重することなく、東京(＝本土)の人間が、自分たちの制度ややり方を押し付ける」ように感じられる場面はおそらく今でも実際にあるのだろう。言語化＝理論化＝普遍化への不信が根強いのは、東京や本土のやり方が正しい普遍的なものであるという押し付けが一方にあり、それが一見論理的な物言いと結びついているためでもあるとも考えられる。

一般化のそしりをまぬかれないかもしれないが、沖縄の人びとの発話習慣そのものの特徴として、概して寡黙であることと同時に、議論を発展させるための言葉のキャッチボールが少ないなどの傾向があるように思われる。かつて沖縄県女性総合センターで行なわれたあるセミナーに東京から招かれた講師は、特に戦争のテー

マで話をした際に、「あたかも深い水の底に石が落ちていくかのごとく、すべての言葉が沖縄の人びとの体の奥深くに吸い込まれていくように思われた」と言っていた。他の場所でのように即座に言葉による反応が返ってくることはないが、だからこそ戦争の問題を沖縄の人びとがいかに重く深く受け止めているかが一層思い知らされた、と。確かに思いは深ければ深いほど、多弁を弄してもそのすべてを表しえないものであろう。

しかしその一方で、アメリカ人のパーフォーマンス・ビデオ・アーティストが、レクチャーの中で女性や子供、老人、有色人種などの社会的弱者の声を、アート活動を通して伝えられる可能性を訴えたときのことである。聴衆は明らかに内容に賛同し、その可能性に希望を膨らませていたように見えた。しかし、では一緒にビデオをつくりましょう、沖縄の女性が抱えている問題を何でもいいから出して下さい、と呼びかけられたとき、フロアからはほとんど発言がなかった。ある男性参加者は「沖縄の女性は恥ずかしがり屋で損をしている。あの時に何か言っていれば本当に作品制作が実現していたのかもわからないのに」と残念がっていた。確かに前述の二つのレクチャーは女性問題にかかわるテーマで行なわれ、女性参加者が圧倒的に多く、それゆえ男性参加者は発言を遠慮し、沖縄社会においては未だ公的発言の機会が制限される女性たちも沈黙するという状況があったのかもしれない。しかしここには、ジェンダー的

な発話の習慣の違いを超えて、外から来た人間の言うことはたとえ理論的には納得できたとしても、結局のところ沖縄の問題には何の影響も及ぼさないだろうという一種の諦めのようなものが反映されているようにも思えるのだ。他者の言葉は拒絶されるか、無視されるか、せいぜい「『情報』というような形で処理される」（太田 討議 スピヴァク 59）か、である。たとえば沖縄外出身者が沖縄地方新聞などに記事や評論を寄せても沖縄の人からの反応はほとんどないが、沖縄出身者が書いたものに対しては非常に大きな反響があり、未知の人からの批判の電話も多数かかってくるといった状況は確かに存在する。

4) 新しい語りの可能性

以上のような言語化、普遍化への不信というものを超えて、沖縄の、また沖縄戦という唯一無二の記憶の深淵から掬い上げる試みは、現在文学や芸術の分野でいかになされているのだろうか。個人的に限られた範囲で知りえた作例からいくつかを挙げて展望してみたい。

沖縄において文学が特に他の分野と比してその点で成功しているのは、岡真理氏の言うように、小説はフィクション（虚構）であるがゆえに、この語り得ないことを伝えるという可能性を秘めているからであろう（岡 18）。

フィクション性は映像の分野でも、たとえば高嶺剛作品においても鍵となる要素である。高

嶺の作品では、単に沖縄の人間が表象する主体となっただけではなく、過去も現在も別の時空をも自在に行き来することを可能にする奇想天外なフィクション性と、絵画や映像などのジャンルの横断によって、沖縄独特の空気や、時間の流れ、身体性を描き出すことのできる独自の語りの手法を生み出すことに成功している。そこにはまた本土と沖縄という二つの世界だけではなく、アメリカ、台湾など様々な文化や言語の交錯がある。

高嶺剛はかつてパスポートを携えて内地留学した京都に居を移して40年になり、常に異なる文化との境界を意識している。日本とアジアのエッジにある沖縄という場所に住んでいても、文化の越境ということに常に意識的であるのは容易ではない。沖縄の記憶を想起させることに成功している作家たちの多くが、複数の文化の境界に身を置いているのは偶然ではないだろう。沖縄の若い世代の間ではむしろテーマにおいても手法においても他地域とほぼ同質的なものを作るのが主流であるように見えるなか、在日韓国人のパク・ファナム率いる劇団コヨーテ・ピストルが、「本土」対「沖縄」の図式を超える視点の可能性を示しつつ、沖縄の現在の記憶を紡ぎあげており、異彩を放っている。

また、沖縄内部の制作ではないが、2001年に東京と沖縄各地で上演された劇団燐光群の「南洋くじら部隊」も、「沖縄を世界の中に置く」ものであった。インドネシアの小島にある捕鯨が営まれるクリスチャンの村に、脱走日本兵た

ちが漂着する。インドネシアの独立を援助するという大義を掲げた日本海軍、通訳として従事させられるフィリピン人、アメリカ人海洋学者、朝鮮人従軍慰安婦らが登場し、その島を舞台に現実と幻想が交錯する緻密に練り上げられた壮大なるフィクションが構築される。そしてそこに一人の沖縄青年安座間がいる。脱走兵の一人である彼は、日本軍の一員でありながらも、捕鯨という共通項で沖縄や日本をインドネシアのその村とを結びつける存在である。脱走日本兵たちと捕鯨の村の住人たちは互いの姿に鏡の中の自分自身を見出す。朝鮮人慰安婦の中にも村の女たちの顔が見える。この舞台はまさに、国家や民族を超えて記憶を共有する可能性を示している。次は劇団を主宰する脚本家坂出洋二の言葉である。

この劇のキャッチコピーは「海の向こうには、もうひとりの自分がいる」です。……異なる国・社会・異なる言語・文化の俳優どうしが相互に相手を「未知の自己」に見立てることで、両者の「ズレ」「理解の難しさ」を乗り越えた出会いを探索する。これは……同時に、「異言語・異文化交流」の新機軸を期する、本作の仕掛けの中心であります（坂出 燐光群ウェブサイト）。

ところで、この舞台ではインドネシア語、英語、日本語、タガログ語などが交錯しあうが、

字幕も、通訳設備も用意されていない。再び坂出の言葉を引用する。

基本的に、日本語・インドネシア語のいずれかが理解できれば内容は推定できるようになっています。いわば日本語・インドネシア語の「リバーシブル演劇」です。……登場人物達が異言語に戸惑う状況を、そのまま味わっていただけることも、この公演の主旨に合っているはず（坂出 燐光 群ウェブサイト）。

これは、比嘉豊光の「島クトゥバで語るイクサ世」の東京での上映に対して、「島クトゥバで表現する女性たちの言葉が字幕無しではまったく理解できず、そういったシーンを見ると、沖縄戦の記憶というものを共有するアプローチを拒まれているような印象を受けた」という発言があったことを思いださせる。比嘉がフィルムの一部に字幕を入れていなかったのは、あるいはまだ制作の途中にあるための偶然かもしれないが、ここで我々は実際に言語の壁に突き当たること、記憶の分有の困難さを改めて思い知らされるのである。確かに沖縄のおじいやおばあたちにとっては島クトゥバが自分たちの母語であり、仲里効氏の言うように比嘉が沖縄の「オーラルな語りの言葉」や「声」の力を発見したことは重要であっただろう（仲里 沖縄—映像と記憶 93）、たとえ島クトゥバを使ったとしても、やはり出来事の現実はどこからは漏

れ落ちてしまう。映像の記録は活字とは異なり、語り手の表情などはもちろん、語りの中の「間」やためらいや不安なども記録してくれるとも言ってもである。高嶺剛が「うんたまぎる一」の中で県外出身者の役者にも沖縄方言を喋らせて日本語字幕を使用するとき、それはリアリティーの効果を狙ったというよりも、沖縄という場所の多重性を浮き彫りにする装置として働いているが、比嘉の映像記録もまた「いわば固有時に向かったの垂直な旅」（仲里 沖縄—映像と記憶 118）を目指すと同時に、同じ日本という国家の枠組の中にありながら、翻訳を介さなければ理解できない言語で語られる記憶があることと、その分有のためになされるべき努力の大きさを再認識させ、他者性、重層性を意識させるものである。

外在者、他者と沖縄の人びとの出会い、対話の場こそが、現在を生きる我々に沖縄の記憶を想起するための大きなファクターである。「多元的で創造的な沖縄戦の記憶の再構築」（新城 61）の試みが行われつつある今、共通の問題を抱える「もう一人の自分」としての他者との対話を進めることで、また沖縄の記憶の表現の可能性も広がるであろう。

美術の分野では、1996年にアトピック・サイトに関連して行われたシンポジウム「沖縄で何を表現するべきか—女・基地・アート」などの対話の試みがあった。米軍兵士によるレイプ事件などを受けて、韓国の社会人類学者キム・ウンシル、美術史家若桑みどり、那覇市議員高

里鈴代、アトピック・サイト参加の米国アーティスト、シューリー・チェンとスザンヌ・レイシー諸氏が集い、レイプされ暴力を受ける女性の身体とその記憶を鍵として沖縄の記憶の表現についての議論が展開され、「外来者の新しいまなざしと、沖縄の内部で表現の可能性を見つめている視線が交錯する新しい対話の場を作る」（当日配布チラシより）試みがなされた。それから1年ほどの間に沖縄女性総合センターの主催、共催でスザンヌ・レイシー氏のレクチャー、若桑みどり氏の一連のセミナーという形でそのプロジェクトは発展、継続したが、その後残念ながらたちぎれてしまった。沖縄では「表象」をめぐる言説が十全に展開されていない状況の中で、ポストコロニアルやジェンダー問題と表象について考えるきわめて貴重なプロジェクトであっただけに残念である。

アトピック・サイトの沖縄プロジェクト自体は、チーム内での沖縄側、東京側、そして滞在アーティスト間の主張の食い違いにより、また各自自治体当局によるセンサーシップにより頓挫している。「現在沖縄で起こっていることを、ジェンダーの視点をもって検証」しようとする姿勢の欠如、「ジェンダー・アートのもつ本質的な政治性」への無理解（若桑 199）をはじめ、様々な原因があったに聞いているが、こうしたプロジェクトには相互の理解・不理解を確認しつつ、長期的展望にたって忍耐強く対話を継続する努力が必要とされよう。

最近では琉球大学で『ショアー』の上映会や討論会などの自主企画があったと聞くと、このように「表象」そのものやその可能性についてより多くの議論が重ねられることはもちろん、「何を誰のために表象するか」ということとともに、言葉や造形を通して、いかに象徴の力を最大限に引き出して表象しうるのかという、「作品」としての質や表現者としての力量についてもより多くの議論を積み重ねていくことも重要であろう。

クリス・マルケルの「レヴェル 5」は、沖縄では大きな話題を呼ぶに至らなかったかに見えるが、この映画にたいする沖縄の参加者の反応の意味をより深く考えたいとして開催された東京でのシンポジウムでも、沖縄からの参加者が限定されていたのは残念である。対話の場を持ったという自己満足に終わることなく、物理的な人の移動・交流を通して対話を継続させることによって、「ずれ」や違和感を再認識しながら互いの距離を縮めていく努力が大切であろう。またそうして結ばれていったネットワークが個々で完結するのではなく、次々にリンクしていくことによって、さらに大きなネットワークを作りだしていけるのではないだろうか。

5) おわりに

沖縄での上映会とシンポジウムの両日に参加したある沖縄出身の大学教員という人は、討論の場で二日に渡って、議論というよりはほとん

ど独白のように、出口のない迷宮に入り込んでいくかのようなルサンチマンを呪文のように繰り返していた。彼の「何かを見つけ出そうと掘り起こした場所に見いだすのは、自分自身の死体である」という言葉に表されるように、それは他者にたいしてというだけではなく自分自身へも向けられたもので、おそらく、沖縄の戦前・戦中から、終戦直後生まれの知識人が大かれ少なかれ抱いている相反する複雑な思いなのであろう。このような思いがこうした対話の試みの場で顕在化されたのはきわめて有意義なことであった。互いが対話を重ねることによって、それを乗り越えて、言語と思想の可能性に賭けるべく一步を踏み出さねばならない。

ところで、沖縄を考える際に沖縄戦を抜きには考えられないが、中でも「集団自決」の問題を思想化していくことの必要性が屋嘉比収氏の報告を受けてシンポジウムの中でも確認された。

金城少年が愛する母や姉弟たちを自らの手にかけるまで追いつめられたのは、もちろん皇民化教育と日本軍による監視や暴力、煽動によるもので、日本軍の命令が直接の契機であることには疑いが無い。しかし最後の瞬間に彼にそれを決行させたのは、はたして本当に日本人に同化するように圧力をかける「外からの視線」だけだったのだろうか。チビチリガマでは、中国戦線に同行したという従軍看護婦が日本軍の行った残虐行為を語って、注射をせがむ身内や親戚を手にかけたという。彼女は、そして金城少年もまた「安楽死」を幫助する医師の役割を

果たした。「島クトゥバで語るイクサ世」の中で語られる、「ぼくがアメリカ兵をやっつけてやる」と言って母親を思いとどまらせた5歳の子供の想像力にはあまりある、凄惨な家族の死を想像し得た16歳の金城少年は、愛する家族に「尊厳」的死を与えようとした。たとえ極限状態にあったとしても、人間の命を、身内であれ自分自身のであれ、断つことが人間に許されるのかという問いを金城少年はぎりぎりまで自分に突き詰めたはずだ。そしてそれに勝ったのは「愛」だった、と金城牧師が言うとき、それは「思想の敗北」とは呼べないのではないかと（仲里 沖縄—映像と記憶 107）。

村井紀氏は映画上映の討論中で、金城牧師が結局はキリスト教の中にしか救いを見いだせなかったことを、そして翌日のシンポジウムでも、太田好信氏の提示する伊波普猷のコスモポリタニズムについても伊波がクリスチャンであったことを指摘した。限られた交友関係の中での管見にすぎないが、沖縄ではキリスト者知識人が最もコスモポリタンと呼ばれるにふさわしい人びとであるという印象がある。現在の沖縄の中で、普遍への道筋を見いだしているのが、つまり記憶を分有し、他者と同じ苦しみを分かち合い、他者とつながろうとする回路を持ちうるのがクリスチャンの「愛」であるとすれば、「集団自決」の思想化と同様に、他者へと繋がっていく方法に関しても沖縄の側から思想化していくという課題がある。そしてその答えを探しだ

156 「他者」との出会いと新しい語りの可能性

す営みこそが、思想の敗北を克服することであると
と言えないだろうか。

(おかた きわこ・沖縄県立芸術大学芸術学専攻)

参考文献

- 上村忠男、『ヘテロトピアの思考』未来社、1996年
上村忠男、太田好信、本橋哲也、「討議 スピヴァックあるいは発話の場のポリティクス」、『現代思想』、1999年7月号
大江健三郎、『沖縄ノート』岩波書店、1970年
岡真理、『記憶／物語』、岩波書店、2000年
坂出洋二、「南洋くじら舞台」(「当日配布パンフレットより」)
燐光群ウェブサイト <http://www.alles.oc.jp/~rinkogun>
新城郁夫、「見直される沖縄戦の語りのために」『けーし風』25号、1999年
高良勉、「4. 記憶と記録」(「[4] 沖縄社会での沈黙と声 言葉、活保存、琉球系日本語」、『シリーズ言語態4 記憶と記録』、東京大学出版会、2001年
知花昌一、「2. 記憶と記録」(「[4] 沖縄社会での沈黙と声 言葉、活保存、琉球系日本語」、『シリーズ言語態4 記憶と記録』、東京大学出版会、2001年
仲里効、港千尋、西谷修、上村忠男、「沖縄—映像と記憶 [シンポジウム]」、『ユリイカ』、2001年8号
西谷修、「クリス・マルケルの『レベル5』」沖縄タイムス、2001年2月13日
比屋根薫、「『思想の敗北に抗する力』を求めて 映画『レベル5』クリス・マルケル監督」、琉球新報、2001年2月16日
ジュリー・ブロック、「オキナワ、わが愛 沖縄戦に対するあるフランス人の視点」、『世界』2001年7月号
屋嘉比収、「ガマが想起する沖縄戦の記憶」『現代思想』、2000年6月号
若桑みどり、「性差別の文化史 レイプへの視線の政治学」『差別の社会理論』弘文堂、1996年