

## トワイライトゾーン・ナマ

### ——高嶺剛以後の沖縄の表象

大嶺 沙和

#### 目的と前提

私は、生まれ暮らしてきた土地が様々な歴史的局面において、中国、日本、アメリカという大国の境界に立たされることに警戒心を持ち、いつも自分は沖縄人だという意識を持つてきた。同時に、日本に住み、西洋の文化に影響を受け、アジア、アフリカ、南米等の多様な文化との交流を切望している。だが、現実の他者との関係の前には必ず、日本とアメリカ、アジア諸国の民主主義や安保によって沖縄に課せられた様々な問題が立ちはだかる。まさに今、米軍基地再編という故郷の大問題を抱え、武力で解決する社会や土地分業化に対抗しながらも、限らない差異と共生していくにはどうしたらいいのかという課題に悩ん

でいるところだ。

それが近年、単一民族国家というイデオロギーが覆い隠していた日本内部の多様なエスニシティ（在日中国、韓国／朝鮮、アイヌなど）が明るみになり、ポスト植民地主義、レイシズム、ナシヨナリズムの考察や近代を解体する作業が登場したことによってとても勇気づけられた。中でも沖縄の文化は、映画史研究や社会政治学の流れにおいて盛んに取りあげられている。<sup>1</sup>仲里効が「切り離されるとかげのしっぱ」と表し、西谷修が「ヤマトは沖縄を取り込むけれども、丸い囲いの中にすっかり取り込むんじゃなくて、ちょうど8の字に取り込むように、とつかか締め出しつつ取り込む」<sup>2</sup>と言ったように、沖縄はつねに日本の時勢にそってくみ込まれたり、他国に引き渡される地理的条件にある。つまり沖縄の表象を探ることは、一つの境界

に置かれるコミュニティに対して、国家が公的に強いてきたプログラムを暴露する試みとなる。また一方で、これらの沖縄映画研究をトリン・T・ミンハとホミ・K・バーバなどのポストモダンズムを巡る理論と重ねると、無限に異なる立場と語りの中、沖縄の文化も支配的な権力を拡散させ、多様な差異が共存するための位置を持ち得ることがわかるだろう。

特に二〇〇〇年以降、高嶺剛に影響を受けた沖縄映画<sup>4</sup>とその上映活動は、沖縄の表象における前述した二つの方向性を持っている。一方は特に一九九〇年代後半からの沖縄ブームによって登場した映像で、沖縄を商業的に売り出し、明るく楽しく、日本を癒す場としてのイメージに固定させ、植民地的な状況を維持するために働く映像である。これらの仕組みを分析することで、沖縄がどのような役割を日本国家と日本人に強いられているか、ということを見つめなおすことができる。もう一方は、二〇〇三年以降の、いくつかの上映機関の沖縄映画特集に登場した映画である。これらは多様な視線と想像力で沖縄のイメージを組み換え、ステレオタイプから脱却し、映画の表象不可能性に挑戦しながら複雑な問題に向き合っていくものだ。これらの二つの流れを分析することで、今（沖縄方言でナマ）、国家の間に位置するトワイライトゾーンであるオキナワから、新しい語りの場とその変容の問題について考察していきたい。

まず本論の前に、沖縄が今までどのように描かれ、近年の作

品に影響を与えている高嶺剛が沖縄映画史の中でどのような意味を持っているかということを中心に説明しておきたい。

一九三〇年以降のマスイメージの中で、沖縄はつねに日本の政治的な視線の中でオリエンタリズム的／植民地的な地点に布置され、日本のナショナリズムを補完するためのイメージを押し付けられてきた。文化人類学、民俗学的な視座からは、日本とは異なった風俗や古い習慣を持つ、「忘れられた日本」として沖縄がとらえられた。沖縄は日本に従属しつつも異なり、前近代的な文化を持つ周縁の領土として、大東亜共栄圏獲得のための、大日本帝国における植民地主義政策の原風景のように描かれてきたのだ。太平洋戦争以後の沖縄の表象は、日本の捨て駒として敵国の前に差し出された戦時中の物語がくり返され、日本国民の贖罪と犠牲の代表として描かれてきた。沖縄は、日本国民に民主主義と平和主義を刷り込むための、「悲劇の島」、「かわいそうでいい人達」というイメージに固定され続けたのである。その代表ともいえるひめゆり部隊の物語は現在に至るまで商業的なマスメディアの中でドラマ化されている。戦後である一九五〇年代はアメリカ占領期でもあった。その頃は、琉球列島米国民政府（USCAR）が基地建設によって近代的な建物と設備がもたらされたオキナワを、他国への軍事基地配備の成功例として描いたニュース映画も多い。それに対して六〇年代に登場した映画の大半は、沖縄県民の人権を無視した米軍政府による占領の停止と、アメリカへの基地返還、沖縄の日本

復帰を訴えるドキュメンタリーだった。基地撤廃を掲げること  
で沖縄は日本が太平洋戦争で「失った領土」とされ、日本と同  
一族であり、日本に同化し、従属すべき土地として表象され  
たのである。そして日本国家の枠に囲い戻された一九七二年以  
降の沖縄は、逆に、近くにある「他者／異郷」、もしくは日本  
の秩序から逃げる／解放されることのできる「楽園」として  
コード化されていった。

こうした経緯の中でも、日本復帰したところで基地は撤去さ  
れないことが一九六〇～七〇年代の安保継続で決定的になり、  
「沖縄祖国復帰」を迎える一九七二年までに、「反国家的」な姿  
勢を持つドキュメンタリーや劇映画が登場した。これらはそれ  
まで支配国側の要請によってステレオタイプ化を続けてきた映  
画群とは一線を画しており、森秀人や仲里効の研究<sup>5</sup>で見直さ  
れている。ナショナルリズムを考察する際、日本の境界線に浮上  
する沖縄の姿が、国家権力と近代的秩序に抵抗する視座と共鳴  
する場となることは重要である。例えば『沖縄列島』（東陽一、  
一九七二）は、制作者が日本人であり、沖縄の人間を本当に理  
解することの不可能性を踏まえながらも、沖縄本島を横滑りに  
移動し、実際にそこで生きている人々の多様な意見を聞いて  
回った。それによって沖縄の今後を、日本返還、アメリカ統治  
維持、沖縄独立も含めた様々な視点から問うと同時に、いかに  
個人が国家に左右され、私的な領域まで支配されるかを明るみ  
にした。劇映画においては、それぞれの監督の国家に対抗する

視点が沖縄に重ねられ、個々のファンタジーが施された。中  
でも代表的な作品である『夏の妹』（大島渚、一九七二）や『神々  
の深き欲望』（今村昌平、一九六八）は、沖縄の文化や風土の  
表象を、監督独自の虚構で塗りつぶした。それは、西洋人が描  
く日本の表象のような勘違いした民俗のイメージに居直ること  
で、民族や国家という枠組みのステレオタイプ化へのパロディ  
を謀るものだ。それでも、これらのドキュメンタリーと劇映画  
に、一方的なまなざしを感じずにはいられないのは穿ち過ぎた  
見方だろうか。ドキュメンタリーでは映像を撮る主体が沖縄と  
どのような関係にあるかという具体的な問題を追求するまでに  
至らない。撮る側の日本人のどのような行動によって沖縄の状  
況が日本の民主主義によって押し付けられたものかを考察しな  
ければ、米軍基地や日本復帰が沖縄内部の問題としか映らない。  
劇映画では、日本語によって虚構的に綴られる沖縄のイメージ  
が延々と続き、現地で実際にある方言や文化は一切登場せず、  
沖縄の人々の文化への意識が排除される。復帰前後の反国家的  
で、土地と政治の問題に意識的な監督達が描いた沖縄は、より  
一層、沖縄が抱える問題への具体的な理解の契機を削ぐ表象に  
なってしまったと言えるだろう。

そんな状況の中で高嶺剛（一九四八―）は、沖縄の内側から  
の視線と幻想を映画界にぶちまけた。時代によって日本側の欲  
望の視線からのイメージを固定されてきた沖縄の表象が、内側  
からの視線の中で捉えなおされたのだ。

石垣島で生まれ、那覇で育った高嶺は、大学進学以降は京都で暮らし、映画を通して沖縄をとらえてきた。彼は学生時代、ウォーホールに影響を受け、映画、絵画、写真など、ジャンルという概念のない制作活動をする中で、自分のアイデンティティを模索しはじめた。彼は、暮らしの場である京都よりも、故郷である沖縄に目を向けることが自分の起源に繋がると考えた。その高嶺が初期作品で行ってきたことは、現実と幻想の混沌とした風景の提示と、個人的な視線や空想の映像化といえる。処女作である『サシングァー』（一九七三）は、復帰の頃亡くなった父、家族、実家の写真をスライドショーのように浮かび上がらせる。それは幼少期を懐かしみ、思い出しては忘れる時の、一個人の記憶と想像をそのまま映画にしたような作品だ。

その後の『オキナワンドリームショー』（一九七四）は、基地周辺地域や、高嶺の実家周辺、那覇や金武などの沖縄の様々な路上の他愛無い風景を、フィックスの長回しで延々と映し出す。その風景をぼんやりと眺めているようなカメラワークは、現実の風景を幻のように描写する。それはまるで、暑い日差しの中で、日本から課された様々な問題が目の前を行き過ぎていく時、沖縄の人がそれを分類化も問題視もできず、ただじっと見ている状態のようだ。その後の『オキナワントルダイ』（一九七六）は復帰をテーマにしている。このフィルムはレジャーホテル開発のために石垣にやってくる日本人の話、古代琉球原人や農作業をする人の映像、日本化が何を意味するかについて語る方言

ラジオ番組などの様々なフィクションの断片と、前作で使用された風景の長回しとが重なり合い、どこからが虚構で、どこからが実際の風景なのかわからないようになっていく。沖縄の日本復帰をドキュメンタリーのリアリズムへ、ファンタジーとしての物語画面の構築へと、急ぎ足で二極的な方向に固定してきた復帰前後の他の監督たちに対し、高嶺がいかにか際立っていたかは明らかである。高嶺は、政治的意図を持った位置から見た「沖縄」や幻想的にイメージ化された「沖縄」にカメラを回すわけではなく、自分の足元にあり、自ら暮らしていた場所としての沖縄に自然とカメラを向けた。そして沖縄を現実的な状況と幻想の混在する土地として表象する。空想し、夢を見る個々の人間が暮らす日常の空間があつてはじめて、政治的な状況の考察と現実の沖縄の表象が成り立つことを、高嶺は知っていた。

その後一九八〇年代、日本でもエスニシティの概念が肯定的に普及されてきた時期、高嶺は『パラダイスビュー』（一九八五）と『ウンタマギル』（一九八九）という劇映画を監督する。この二作品で高嶺は、復帰をテーマとしながらも、物語を何層も重ねることで、多様な沖縄の表象を提示した。これらの作品には、沖縄の中でもいくつもの立場（階級、性別、年齢、人種も超えて動物や妖精など）の人物が登場し、フィルムの中に歌や沖縄に古くから親しまれる民話や芝居の世界を取り入れられているのである。しかも、この二作では古い沖縄方言がセリフとして登場し、多くの沖縄芝居の役者が起用された。また、

伝統的な沖縄の瓦屋根の家屋、オバーヤギやブタ、三味線や民謡服装、村の風物も、日本から見た他者の、異様で後進的な光景（つまり西洋の理性的で科学的で発展的の陰画としてステレオタイプ化される、オリエンタリズム的なもの）としてではなく、生活者の親しみのあるものとして描かれることになったのだ。

高嶺は、伝統的な沖縄の表象を何か決まりきった形でステレオタイプ化したわけではない。沖縄の現実を使ってむしろ幻想的な物語を展開し、多様な形で攪乱させている。『ウンタマギルー』は、沖縄芝居の演目である『運玉義留と油喰坊主』<sup>10</sup>を日本復帰前後の沖縄に置き換えた物語だ。主人公の青年ギルーは、ふとしたきっかけで妖精から力を授かり、その土地の権力者である西原親方から物資を盗んで貧しい人達に与える生活をしてきた。しかし、最終的に西原親方に槍で頭を突かれ、苦しみがらさまようことになる、という夢をギルーとそっくりの青年が見るところで映画は終わる。この作品には、「沖縄独立党」と名乗る架空の団体とギルーが、基地から盗んできた武器を手にも、沖縄方言で『インターナショナル』を歌い、米軍と日本人に対抗するシーンがある。また、沖縄占領期の最高権力者である高等弁務官がブタの血を自分に輸血する描写もある。それを村人に扮した沖縄の三味線漫談のアイドル、照屋林助がユーモラスに唱ってからかう。高嶺は、現実的な人物像をあくまで幻想的に描いたり、為政者に対抗する物語を笑いへとずらすこと

で、周縁や植民地として利用されることを拒否する姿勢を前景化したのである。それは、今まで日本とアメリカの要求によって眼差されてきた立場から、現実而降り掛かる「日本復帰」や基地についての問題と、沖縄の大衆的想像力を身にまとい、二大国を眼差し返す行為であった。

以後、高嶺は、『ラブーの恋』という劇映画の脚本を仕上げているが、財政的な問題により制作を断念する。一九九八年になってようやく、彼はビデオカメラで『夢幻琉球 つるヘンリー』を発表した。これと、主人公のつるが道端で『ラブーの恋』の脚本を拾い、つると高等弁務官との間の子であるヘンリーと映画製作の計画を練る物語だ。だが、二人は資金が集められずに連鎖劇として上演する。ヘンリーは高等弁務官の子供という共通点で『ラブーの恋』の登場人物であるジェームズと自己同一化する。このフィルムの中で『ラブーの恋』の脚本を書いたメカルという人物も、ジェームズに自分を重ねあわせたり、自らを「ペリー提督の養子と琉球処分に抵抗した西原親方を先祖に持つ」者だと語る。ジェームズに自己同一化する彼らは、つねに外国や日本に支配されてきた歴史と共に、その混血児として生まれた現在の沖縄の象徴であることを自覚し、新しい物語を紡ぎ出そうとする。つまり高嶺は、すでにある歴史とされた筋書きを、個人の手によって、いくつもの語り方で紡ぎ直していく作業をこのフィルムを通して提示したのだ。

『つるヘンリー』でも、高嶺が劇映画で使う手法、特に登場

人物の多様性や、重なりあう幾つもの物語として沖縄の文化と歴史がフィルムの前面上に出ている。だがそれだけでなく、今度はビデオ編集の手軽さによって、映像と音響も多層化する。特に映像については、高嶺の描いた色とりどりの水彩画、映画の中の現実、つるとヘンリーが映した映像、現実を生じたコザ暴動<sup>11</sup>の記録映像など、複数の映像がコラーージュのように編集されたり、透けて一枚の画面に重なりあったりする。そして多様な人物の立場や表現媒体、歴史は、液体のように溶け合うわけではなく、チャンネルのごとく、それぞれの固体を持ちながら混ざり合う。高嶺はフィルムの中の映像自体を多層化することで、沖縄の歴史を語りなおす際、一つの映画作品の中で多元的な視線と立場と、その立場の可動性を証明したのだ。

## 近年の沖縄映画

さて、ここからが本題である。冒頭に述べた二つの流れの中でも、近年の沖縄ブームによって登場し、商品化された作品を(1)、その近年のブームの波に対抗する形で行われた山形ドキュメンタリー映画祭や、それ以降の沖縄映画特集上映によって発掘された映像作品とそのアクションを(2)と分けてとらえていきたい。

### (1) 新たにステレオタイプ化を謀る映画達とアイデンティティの諸問題

これから挙げるフィルムは、二〇〇〇年前後の映像内外の場での沖縄ブーム<sup>12</sup>を通して発展してきた一連の作品である。それらは、高嶺の話を別の特色と掛合わせることで、日本からの必要性に応じる新たなステレオタイプを産み、無意識の差別と植民地的な視線の歴史に引き戻した。そして、これらが大きくヒットを収めることによって、沖縄県民や県外の人々に大きな影響を与え、社会現象をも巻き起こしたため、ここに正確な分析を行うことが必要と考えられる。

#### 二〇〇〇年前後の沖縄ブーム

中江裕司(一九六〇―)は沖縄ブームの火付け役の一人である。中江は京都で生まれ、大学から沖縄に移り住み、映画研究会に所属して映画制作を始めた。一九九二年、彼は研究会の仲間達と、沖縄のある島で起こる三つの短編を収録した『バイナツブルツアーズ』を発表する<sup>13</sup>。この三つの短編は一貫して、撮影舞台となった伊是名島の古い町並みと、沖縄の昔ながらの風俗や風習を前景化している。ここで、主人公である村の人々の台詞をすべて沖縄方言とし、沖縄の古い集落をフォークラスしている点は、高嶺の影響である。この作品は、沖縄のテレビ番組で当時人気を集めた芸人や舞台俳優を次々と登場させ、宣伝や広

告を大々的に行うことで、ある程度高い興行成績を残した。これが次の作品につながることになる。

一九九二年以後、音楽界では、THE BOOMの沖縄の音階を取り入れた『島唄』が沖縄内外で大ヒットする。だが何よりも沖縄ブームを決定的にしたのは、その後一九九六年頃から沖縄のアクターズスクール出身のアイドル、安室奈美恵やMAX、スピードが登場したことだ。彼らは、九〇年代、一世風靡した小室哲也の「歌ができて踊りもできる」というプロダクトに組み込まれることで、爆発的な人気を呼んだ。そのアイドルたちは、沖縄の音階や舞踊を用いることはないが、明るく表情豊かに歌い踊り、泥臭い地方のイメージを払拭し、沖縄ブームを盛り上げた。沖縄県民は、同郷人が内地<sup>14</sup>で人気を集めたことを素直に喜び、彼らを応援した。

音楽界の中で沖縄ブームが絶頂期であった一九九〇年代後半、中江は『ナビイの恋』（一九九九）を発表する。中江は、八〇年代を代表する数々のATG作品を世に送り出してきた佐々木史朗と、吉本興業の竹中功をこの作品の製作につけた。この敏腕プロデューサー達はすぐさま音楽界のブームに乗り、知名度の高い映画評論家の「疲れた時代を癒す映画」という文句で、テレビ番組、CM等の各種マスメディアにアピールした。そのためにこのフィルムは、前作以上に沖縄で大旋風を巻き起こす。そして、前作のようにキャスティングと風物描写が高嶺と被っているにもかかわらず、観客動員において大きな差が出た。そ

れは、「様々な力の中心地でも沖縄が認められている」ことが沖縄の人々に喜ばれたことと、「明るくて楽しい沖縄」の表象に人々が飛びついたからである。当時の沖縄では、どこにいっても『ナビイの恋』見た？』という話題でもちきりになり、上映期間が何度も延長され、離島や本島北部の小さな町にまで上映団体が回るほどであった<sup>14</sup>。東京でも単館上映ではあったが、日に日に客の数が増えていくほどの大盛況だった。もちろんビデオ化されてからも、レンタルビデオショップで大々的に取りあげられ、テレビ放映もしばしば行われている。

その多大なる影響を受けた、二〇〇一年のNHK朝の連続テレビ小説『ちゅらさん』は、近年のNHKドラマ人気ベスト一に輝き、二〇〇六年までに特別番組として、続編が四回も制作された。このドラマは、全国隅々のお茶の間まで沖縄の存在をアピールすることになった。プロデューサーは現在日本で失われつつある家族の絆の物語を、東京で描いてもリアリティがないために沖縄を選んだと語っている<sup>15</sup>。そして、日常生活の場としての沖縄の「ゆつたりとした流れ」を伝えられるよう心掛け、基地問題は朝放送することは視聴者を疲れさせるため削ったという。

『ナビイの恋』のストーリーは、東京から帰ってきた主人公が沖縄の温かい人々と環境に迎えられ、オバアが恋に忠実であることに自分を重ねて、前向きに生きていくというものである。『ちゅらさん』とは、沖縄の温かくのんびりした家族の中で

育った恵理が、東京に出て、持ち前の明るさで積極的に他者と交流を持ち、多くの人々の関係をつなぐ者として愛されていく内容の物語だ。この二作では、沖繩の人々はとにかく明るく、おおらかな人物として、豊かな自然や青い海と共に描かれ、沖繩は内地で傷付いた心を癒すというプロットがくり返される。

そのイメージの固定化は日本本土の人に沖繩のステレオタイプを植えつけただけでなく、沖繩県民の生活レヴェルを変化させるまでに至った。主に『ちゅらさん』で使用されていた、日本語の混ざった沖繩の言葉は、内地の有名俳優によってアクセントが婉曲、誇張されたが、それが人気を集めたのだ。そのため、沖繩の中でも方言を使わなかった人々が、日本人俳優によって誇張された不思議なアクセントで喋りだし、明るく、陽気なキャラクターを演じるようになった<sup>16</sup>。

またこの二作品は、様々な形で他の多くの制作側をも刺激した。沖繩ロケ自体がブームとなって、二〇〇六年現在に至るまで数多くの沖繩の映像が登場させるきっかけとなったのである。テレビでも沖繩ロケの特番が氾濫し、映像という枠を超えて、旅行や広告、食品などの分野で、沖繩の温かくて幸せそうなイメージが日本人の心を癒す大ヒット商品として売り出された。これらのブームによって、近年の沖繩への移住者が一年で三万人にまで急増するという事態が巻き起こる。二〇〇一年、NYでの同時多発テロによる厳戒体制で、つねに米軍のヘリが沖繩の上空を飛んでいた時期にも、観光客の数はむしろ増加し、ホ

テルも今まで以上に次々と建てられ、環境破壊が深刻な問題となっている。

こうしたブームの前後で沖繩ロケが行われた映画は、一九九八年から二〇〇六年に至るまで五十本以上に及ぶ。その殆どが、ふり注ぐ太陽、真っ青な海、美しい浜辺や空をフォーカスする。基地も観光名所として少しだけ顔を除かせ、沖繩の特徴の一部に成り下がる。内地の制作者達による沖繩の表象は、その豊かな亜熱帯の自然を持つ沖繩を楽園として、自分達が癒される物語を延々とくり返す。沖繩の人間は、その土地の構造の中でまともや排除される。

以下に取りあげる作品は、中江裕司の『ナビイの恋』、『ホテルハイビスカス』(二〇〇三)を中心に、高嶺の手法を使用し、物語が沖繩で展開される劇映画である。主に『BEAT』(宮本亜門、一九九八)、『八月のかりゆし』(高橋巖、二〇〇三)、『リリイ・シユシユのすべて』(岩井俊二、二〇〇二)、『マブイの旅』(出馬康成、二〇〇二)、『おぎゃあ』(光石富士朗、二〇〇二)、『月のあかり』(倉持健一、二〇〇二)、『深呼吸の必要』(篠原哲雄、二〇〇四)を部分的に分析していこう。

ここにあげた作品に共通して見られる高嶺からの影響は、まず沖繩の文化と歴史を表象した点といえるだろう。

まず、『ナビイの恋』、『ホテルハイビスカス』や『おぎゃあ』、『八月のかりゆし』、『深呼吸の必要』では、高嶺が描いてきた



赤瓦の昔ながらの沖縄の家や、アメリカ占領以後の沖縄特有の簡素なセメント建築が登場する。沖縄では現在、新しいデザインの建物へと立て替えが盛んに行われているため、これらの作品で見られる建物が残るのは首里付近や、古い形式を残す村や離島しかない。それらの撮影スポットは、ロケ地めぐりなどの、沖縄の新たな観光名所となっている。生活の場として高嶺が描いた沖縄の風土は、また、日本とは違う異国としての表象に戻り、「楽園」として消費されるのである。

ここであげるフィルムでは、文化や戦争、基地などと直接的に関わる、沖縄の歴史をその身に刻み込んだ人物が登場する。どのフィルムにも三味線弾きが存在し、『BEAT』、『ホテルハイビスカス』では米兵を相手にした娼婦達が主人公になる。『八月のかりゆし』と『リリー・シユシユのすべて』では沖縄の不思議な風習や妖精が描かれ、『八月のかりゆし』では沖縄戦についても語られる。それぞれが高嶺の劇映画以前のフィルムと比較すると、沖縄の歴史と文化を前面的にとりあげている。しかし、高嶺が細やかに描いてきたこれらの沖縄文化と歴史の表象を、近年の劇映画は軽くあしらひ、エンターテインメント化し、誇張するようになった。それは如実に方言のイントネーションに現れてくることだが、視覚的なことでは『ナビィの恋』の垣根にある過剰なブーゲンビリアや、『おぎゃあ』の海辺の祭りが那覇の綱引きと火祭りとエイサーを支離滅裂に組み合わせている所などからも伺える。

だが同時にこれらは、高嶺が設定した歴史的な沖縄の特異性を強固に持ち、植民地を強要する国家へ訴える存在になりえるはずだ。高嶺が文化的なイメージを固定せずに描いてきたように、過剰にしたり、ずらす行為としても見る事ができるからだ。しかし、その文化的イメージをいくら高嶺のように強調しても、登場人物達の多くは現実に沖縄に住むものが追いやられている様々な国家と土地の問題から解放されている。これらの作品の主人公達は、目の前の個人的な状況に悩み、傷付いているながらも、それを受け入れる。何か解決法を見つけて変化することはないので。そして必ず明るく、楽しく、幸せに暮らしていく。これらのプロットは、日本国内での民主主義に賛同し、少数の県民しか持たない沖縄に米軍基地や国家による規定を受け入れさせるための寓意ともいえるのではないか。

他にも、高嶺が築き上げたカラーージュのような手法、つまり、フィルムの中の現実とは別の次元や表現媒体を介在させる技法もよく取り入れられている。『BEAT』においてはミュージカルが、『ナビィの恋』には無声映画とオペラが、『八月のかりゆし』にはアニメーションが、『ホテルハイビスカス』では童謡の替え歌が、それぞれ異次元の枠を与えられている。だがそれは、高嶺の技法の表層に影響を受けただけで、多様な場所からの新しい語りとなるとは言い難い。これらの挿入は、登場人物がフィルムの中の現実で、抑圧によって左右されることなく幸せに生きていくことを証明／予告するものとなる。特に、

『八月のかりゆし』はアニメーションで沖縄戦を描くという大勝負に出た。戦争の記憶の表象不可能性に挑もうという姿勢は、アニメーションの中で、赤や黒一面の画像を亀裂として介在させる点に伺えた。だが、簡素な人物像で紙芝居のように動くアニメーションで描かれた沖縄戦は、戦を体験した人々やその話を身内に聞いて真剣に考えて来た者の怒りを煽るようなものだ。しかも『八月のかりゆし』は、戦中、沖縄人が米兵を匿ったことと日本兵が逆上し、その沖縄人と米兵を殺した事件が背景にある。この事件を東京から来た主人公の青年と沖縄の少女が見つめ直し、日本兵の御霊を許すことで幕は閉じる。アニメーションのシーンは、その青年と少女が沖縄戦について見つめ直す夢の中で見える映画として挿入される。これは現状をきちんと見つめようという姿勢どころか、簡単に問題に触れただけで、日本が沖縄に課して来た行為を許容するべくトルに観客を仕向けるものである。

ここで、他の作品のプロットにおける問題点も言及しなければいけない。『ホテルハイビスカス』は沖縄北部の辺野古で、ホテルを営なむ家族の物語だ。母親が主に米軍を相手にした主婦であるため、兄が黒人とのハーフ、姉が白人とのハーフ、末っ子はこの家族の一員となった沖縄人の父親との間の純沖縄人である。ホテルや父親の経営するビリヤード場だけでは暮らしていけないので、母親は娼婦を続け、家族を養っている。この設定だけで、国家の強い植民地的状況に対し、糾弾する環

境は整っている。それでも、この家族は持ち前の明るさと強さで、その暮らしを幸せに感じて生きている。役者達は始終、笑顔とジョークを振りまき、明るく愉快な三味線民謡が映像を包みこむ。日米関係で課せられた基地周辺に暮らす人々を、楽観的に描くことはおもしろい発想といえる。だが、何よりも辺野古という地域が今、新たな基地建設問題で苦しい状況を強いられ、多くの住民が反対運動を行っているのに、ここまで無頓着でいられるのはどういうことだろうか。辺野古という土地を基地と共存できる楽しい場所、として描くことは新しい大型米軍基地建設と、その永久的な沖縄への駐留に賛成することだ。政治的に圧迫された状況と土地の様々な環境問題を一切排除し、登場人物達を強度の明るさで描くことをねらった中江裕司は、インタビューで常に「私は沖縄で生きる生身のありのままの人間の姿を描きたかったです。」<sup>17</sup>と語る。

『八月のかりゆし』、『リリー・シユシユのすべて』、『月のあかり』、『マブイの旅』、『おぎゃあ』、『深呼吸の必要』は、日本から来た人物が沖縄に来て、日本ではあり得ない体験をして行くという物語で構成されている。ではその異郷の物語はどのような意味を持つか。『月のあかり』、『おぎゃあ』、『深呼吸の必要』では、様々な人生の苦悩を突き付ける日本から来た若者達を、異様なほど楽観的な沖縄の人々が癒し、成長させる空間としてまた同じ話を繰返す。その中で、『リリー・シユシユのすべて』と『マブイの旅』は少し異なった様相を呈している。『リ

リイ・シュシュ」の中の沖繩は、主人公達の暮らす日本本土の場所とは異なる空間として、延々とデジタルカメラで映し出される。それは日本から訪れる観光客達が個々に切り撮っていくであろう沖繩の風景であり、日本人の主体にとつて、沖繩とは何かというイデオロギーを暴露する映像である。「リイ・シュシュ」に登場する沖繩人は、ツアー案内人の沖繩弁で話すおじさんと、そのおじさんの言葉を日本語に翻訳してくれる、若くて露出度の高い美しい女の子四人である。まず、現実の沖繩で、方言と日本語の両方を使いこなし、それぞれを綺麗に区別して話す若者は少ない。その現実との差に日本側から見た、沖繩への幻想が出現する。ここでは、美しい沖繩の女の子達が、日本から来た青年達をその軽薄さも含めて温かく迎え入れ、その土地の自然や古い習わしを説明してくれる、というこの後に及んで傲慢なオリエンタリズムが掲げられる。これは、日本の主体に対して官能的で神秘的で後進的な土地としての役割に、沖繩を引き戻す行為だ。「マブイの旅」でも同じように、リストラされて嫁にも逃げられ、人生に疲れた男が、沖繩でプール付きの別荘に泊まり、娼婦やおばさんや若い娘に優しくされて毎日を送る。そして、ここでもデジタルカメラで男が女達を見つめるという行為が描かれる。それは、「見る」主体(男性)と、「見られる」対象(女性)の関係を、疲れた日本と癒してくれる沖繩に固定する。沖繩のことを、他者として、理解し合えないものとして悟った日本人は、また、植民地主義的で利己的な姿

勢に居直るのだ。

また、「リイ・シュシュ」ではマブイを落とす事件<sup>18</sup>が一つの鍵となる。主人公が楽園と信じていたはずの沖繩の離島へ行くと、不吉な事件が次々に起こり、その親友がマブイを落とす。そして日本の普段の学校へ戻ると、そこは悪質ないじめが蔓延する暗鬱な社会となる。これはマブイを落とすという、沖繩独特の風習を勘違いしたまま、自分勝手に使用し、日本で起きていた災難を沖繩の責任にしているとはいえないか。また、「おぎゃあ」にしてもその不思議な出来事が多々起こる上に、破天荒に自分のやりたいように生きている沖繩の人々が事件を起こす。このフィルムの中の主人公の、沖繩人の母親が異常に感情をむき出しにした態度や、ハムスターを飼っている洋裁店の女性の描写は映画のプロットからはみ出るような箇所である。それは、近代的な日本と対立項としてステレオタイプ化した「前近代的」イメージへの逆戻りといえる。高嶺が規律や合理主義的観念に対抗するために用いた幻想という手法を、彼らは自分達とは全く異質の存在である他者との出会いというファンタジーに戻ってしまった。

いかにも本当にありそうな沖繩の文化や気質を商業的に強調し、固定したパッケージで売り出すそれらの映画は、コロナアルな視線をより一層強めることになったのだ。私たちは今、新しい沖繩の表象と向き合っている。新しい表象とは、歴史と文化を理解しているかのような表層を装って、いつでも明るく、

楽しい人達が住み、少し不思議な雰囲気を持つ沖縄が、疲れた日本人を癒し、基地のことも受け入れるくらいの懐を持つものとして書き換えられた、新しいオリエンタリズムだ。

実際の沖縄では文化に精通していて、明るく、陽気な人ばかりではない。戦前、戦後、復帰後という様々な世代や地域によって、使う言葉も違えば、政治的な見地（例えば基地維持派と反対派、日本同化派とそれとは一線を画す流れ、離島の過疎化や都市集中型への見解）の違いも対立もある。常にそれぞれの細かい差異の中にあつて、人々はその日本から要求されてきた役割の変化に同化したり、異化したり、また沖縄の内部の様々な立場によって自分の境界を持っている。例えば、戦前生まれの世代には、戦中戦後の地獄を味わってきたことで、日本国家からの圧制に対抗する人や、自然と生活の中の方言を残してきた人達もいる。また逆に、二度とあの悲惨な生活にもどらないようにするため、ヒステリックなほどに日本へ同一化した人々もいる。戦後生まれで復帰前を知る世代は、上の世代のような生活苦は強いられなかったため、経済的な援助も得ず様々な形態で沖縄を独立させようと余裕のある意見も出る。それに対して、生活レベルが落ちることを恐れ、基地の存在を有効利用しようという考えもある。彼らは言語的には方言だけで会話をすることは殆どないにしろ、祖父母の方言を聞き取ることはでき、日米関係の中の沖縄の歴史的な状況を目撃してき

た世代だ。復帰後しか知らない世代は、日本化が進められ、基地を引受ける事が当たり前になってから生まれた者である。日本の文化やTVを見て生活しているため、沖縄の風習も文化も本来の方言も知らず、上の世代に「本当に沖縄人か、それでも沖縄人か」とよく指摘される。沖縄の様々な基地のニュースを見ても、膨大な量の問題を与えられて感覚が麻痺し、基地の情報や日本と沖縄の関係について詳しく考えない者が多い。日本と沖縄の間で、無意識に進められた二重の抑圧と疎外によって分裂した考え方をもち、そのねじれを引受けながら日本国民として何の疑いもない装いで育てられることで、今までの世代とは異質の者となってしまう。故郷については日本化した日本人として避難され、内地に赴いては沖縄の人間として差別される、アイデンティティの拠り所を失ったイデオロギー的な難民である。

近年の沖縄ブームの中の劇映画に飛びついた人々が多かったことは、今まで与えられてきた「悲劇の島」とは異なり、簡単で分かりやすく、明るい沖縄があつたからだ。しかし、方言や三味線をすぐに修得できるわけでもなく、明るく振る舞っては観光客達に島を汚され、自分のアイデンティティの問題に悩まされる。この一つの区切られた土地の中で、世代でも、文化的にも、政治的にも自己同一化の場を失い、泥沼化する問題の中を疲れ切つてただ漂流している沖縄の人々の重層性についての映画は殆どないといえるだろう。文化や特質や失われつつある

沖繩の風景ばかりが強調される中、問題の中に残り残されたこの県民達は行き着く島を失って支配者達の欲望のままに流され続けている。だが急に沖繩の核となるものに迫った映画として、高嶺剛を提示されても、何も知らない人々はついていけない。自分の問題として受け止めるのは難しいのではないか。それに對して県民の無学さを嘆くというよりも、本場のサバルタン<sup>19</sup>が自分達について語る学者達の論説の意味を理解することができないように、学ばせない環境と体質を産み出しているのは一体何なのか、ということ自体を糾弾するべきだ。そこで私が、このような状況を打開するために有効ではないかと思うのは、山形ドキュメンタリー映画祭以降に発掘／上映された作品達なのである。

(2) 山形国際ドキュメンタリー映画祭以後フォーカスされた、ラディカルな沖繩映画

山形ドキュメンタリー映画祭、沖繩電映列伝

二〇〇三年の山形ドキュメンタリー映画祭で行われた沖繩映画特集「沖繩電映列伝」は、沖繩の劇映画、ドキュメンタリー、ビデオ作品、TV番組などを、十のテーマ別に分類し、その多様性を同時に見つめることで、沖繩の映画史を現在の位置から新しく書き換える試みとなった。中でも高嶺は大きくとりあげられ、彼の重要な作品の殆どが上映された。また、高嶺とともに

に『ラブーの恋』、『つるヘンリー』の脚本を手掛けた仲里効が、この特集上映のコーディネーターであることは特筆すべき点だろう。高嶺が沖繩映画史の結節点であり、彼なしに沖繩の表象が語れないことが、主催者達の前提としてあったことが明確に伝わる。

この沖繩特集が開催された経緯を仲里は、それまで山形ドキュメンタリー映画祭が、日本のドキュメンタリーを時系列にそって特集されたことに対し、沖繩が「次」にして「他」なるものとして召還された<sup>20</sup>からだと言語する。また、映画祭外部における要因としては、二〇〇〇年前後の沖繩ブームによって生まれた作品が行ってきたイデオロギー操作へのアンチテーゼとして提示されたと言える。ここでは、それまで多く受容されてきた沖繩映画の中でも、沖繩の表象、歴史を問う作品が含まれたが、この企画最大の功績は、上映機会の殆どなかった沖繩映画の存在を明らかにしたことだ。

まず、沖繩の劇団乙女座によって、幻想的で不思議な文体を持ち、カンフー映画さながらのアクションで魅せる『月城物語』(大日方伝、一九五九)は、マスメージの影に隠れてしまった沖繩芝居の映像化の歴史を感じさせる作品だった。また、映画『ヒア・サ・サ、ハイ・ヤー!』(オルガン・テンマ、一九八五)、『おきなうえんせ ラテンアメリカに生きる沖繩県人(ポリビア編)』(稲福健藏、一九七七)等は、沖繩から南米へ移民した

人々が、新しい土地で沖繩の文化や共同体の在り方を変化させながら独自の社会を生み出していることを示した。これらのフィルムは沖繩から排出したディアスポラの歴史を、沖繩表象史に刻み込んだ。沖繩のテレビ局の特集の中で、歴史を現在明らかになされた文書や証言から問いなおす『裏切りの記憶』（土江真樹子、一九八八）、『遅すぎた聖断——検証・沖繩戦への道』（土江真樹子、一九八八）というドキュメンタリーもあった。沖繩出身の若者の自主製作によるもので、沖繩の内部でも様々な視点を提示するラディカルな映画、『ヒッチ・ハイカー』（謝花謙、七七）、『ヤマングースティード』（謝花謙、一九七八）、『たたかう兎』（具志堅剛、一九九二）も衝撃的だった。他にも、台湾やフランスの『無言の丘』（フント王童、一九九二）、『レヴェル5』（クリス・マルケル、一九九六）などの、日本やアメリカ以外の土地からの沖繩への視線も登場した。これらは今まで言説に上がってきた沖繩の表象とは異なり、幾つもの立場から沖繩のとらえたもので、沖繩の多面的な層を証明することになった。特に私が注目した作品は『レヴェル5』と、『ヤマングースティード』である。

クリス・マルケルの『レヴェル5』は、他者とマイノリティ、戦争体験者の記憶を、いかに分有することができるかを模索したフィルムである。物語は、未亡人となったばかりのローラが、夫の残したパソコンの中に、沖繩戦についてのプログラム「レ

ヴェル5」を見つけることで始まる。このプログラムは、「戦争を別の形で止める方法はなかったか」という問いを考察するパズルゲームになっている。観客は、そのゲームの中の沖繩戦や、極限状態で家族を殺した男の証言などの映像を、ローラとともに見つめることになる。

ここでローラ一人の夫を失った悲しみは、沖繩戦の悲惨な記憶への感情移入を誘うトリックとなる。だが、沖繩戦についてのドキュメンタリーはパソコンのデジタル映像で繰り広げられるため、むしろゲームを見る側と戦争体験者との間に距離を置く。それはつまり、他者の痛みや記憶と関わろうとする際、同一化したり距離化をはかる姿勢の重要性を提示しているといえる。共感や、距離化の中で揺れ動きながら、戦争の歴史に向き合っていく様子は、それとは全く逆のシューティング、戦闘型のゲームが世界中でなされることの隠喩となる。

太平洋戦争から発生する沖繩県民の火急の問題が、悠長なゲームの中に置かれることに対する批判の声もあるだろう。だが、表象や伝達することの本来不可能な記憶を共有するために、マルケルが他者と当事者の間に介在させた時間差は、むしろ現実的に他者との在り方を模索する上で重要といえる。現実的に共感できることはあり得なくても、差異を持ちながら想像力でつながっていくことはできる。他者としての沖繩という問題や、植民地とどのように関わるかという課題において、この映画が提示した記憶の分有にまつわる不可能性／可能性についてはこ

れからもいつそう考察が進められるべきであろう<sup>21)</sup>。

『ヤマングースティータ』は、沖縄県石垣島出身の元世界ジュニアフライ級チャンピオンとして有名な、具志堅用高の高校時代を描いた短編である。この作品の中の、具志堅がプロボクサーとなっていく際の重要人物である、風呂屋の主人、上原勝栄と、興南高校ボクシング部の顧問、金城真吉の役は、本人たちが登場する。この二人のユニークな喋り口とアドリブはそのまま起用されており、山形の劇場でも多くの笑いを得ていた。彼らの登場は、このフィルムのフィクションと現実の境界を混乱させる。俳優として起用されたのが沖縄の生活者であり、話される言葉も沖縄でよく聞く「おじさん達<sup>22)</sup>」の、日本語と混ざった方言であったことは、私にとつて高嶺の初期作品と並ぶ程、歓喜に満ちたプライマル・シーンのとの出会い<sup>22)</sup>となった。それらの方言にも日本語幕が付けられていて、それまで日本人監督達が劇映画の中で除外して来た方言が、ここでその存在の場を見つけたことを前景化しつつ、排除した側とされた側の共生が示唆されている。

他にも、具志堅のトレーニングや生活のシーンで、日本復帰に揺れる現実の沖縄の状況についての新聞や、「月ヌカイシャ」という石垣島の民謡が、何の脈絡もなく挿入される。この多層な挿入によって、登場人物が政治的な発言をしたり、沖縄文化に精通していなくても、沖縄の日常を生きる具志堅の身体が伝統と緊迫した状況の中に置かれていることが描かれる。

この手法は、存在自体をお互いが知らなかったにしても、高嶺が行ってきたコラージュと結びつく。

この映画は、沖縄が日本本土の「画一化」的な政策を受ける状況に対して、あくまで一般的な生活者の立場からの感動や、歴史的、文化的な想起が織り込まれている点でも、複雑に語る可能性へと踏み出した記念的な作品としてより一層上映の機会を与えられることが望まれる。

ここで、山形で複数の作品が挙げられ、上映の場で作品について語り、様々な課題を提示することで、活動が広く認知されるようになった二人の映像監督、森口豁（一九三七）と比嘉豊光（一九五〇）について考察していきたい。森口は日本人という立場から沖縄を見つめてきた監督であり、比嘉は沖縄生まれでずっと沖縄（読谷）で生活する人間としての立場にこだわる監督である。二人の立場は大きく異なるが、複数の沖縄を複数の立場から、様々な想像を持つてとらえるというテーマにおいて、決して無視することができない。

#### 森口豁のリアリティ

森口豁は一九三七年東京で生まれた。森口は玉川学園時代に、友人で、のちの『ウルトラマン』の脚本家となった金城哲夫の実家に招かれ、初めて沖縄を訪れた。この時、金城の母親が沖縄戦で足を失った状況や、基地の様々な問題が日常生活の中に

あることを目の当たりにした森口は、沖縄の問題を日本人々に伝えるため、報道に携わることを決めた。一九五九年には沖縄で暮らし、新聞記者や日本テレビのドキュメンタリー番組制作者として、基地、植民地化、近代化による問題を追い掛けた。森口は、基地を収奪された地主の戦いやひめゆり部隊で生き残った人の姿、日本復帰について考える一人の県民、アイデンティティを在日沖縄人とする彫刻家や、過疎化する離島の問題など、沖縄の様々な地域に住む人々にカメラを向けた。二十八年以上に及ぶ沖縄での取材を通して、多くの人々と関わるようになり、その関係は今なお続いている<sup>23</sup>。そして、多角的な沖縄の問題を示唆し、基地や環境問題についても細かく地域ごとに異なっていることや、その多くが日本の中央集権的な圧力によって生まれたことを検証した。

森口のドキュメンタリーの手法は、少々急ぎ足による、幾分プロパガンダ的なものに見えるかもしれない。彼の作品はテレビのよくあるナレーションで映像をつなぎ、作家の視点を端的に述べ、指定された短い時間内で分かりやすく問題に迫る。だが彼は、一九六〇〜七〇年代の日本の監督達とは異なり、「自分の作品」を撮るために沖縄を利用したのではない。このことは、森口自身がドキュメンタリーで取材した問題や、沖縄と自分がなぜ関わっているのかということをもとめた著作で明らかにされている。

「この四十年余り沖縄にこだわり続けてきた僕が知ったのは、沖縄に映し出された日本とその国に住む日本人の卑しさについてであった。——中略——日本のなかには見えにくい日本が、沖縄のかかえこんだ事柄によってきわだつのである。——中略——なぜ日本は沖縄を戦場にしたのか、なぜ施政権まで他国にゆだね広大な軍事施設を押しつけつづけるのか、そして、日本人はなぜ沖縄に無関心なのか……」<sup>24</sup>

つまり、沖縄の問題に向き合うことこそが、日本人である自分の立場を見極めることになるという思いが、森口を四十年もの間動かした。森口の映し出す沖縄の現場に押し付けられているものは一体何なのか。この問いを突き詰めると、彼の映像を目にするテレビの前の、日本の普通の人々の行動につながっている。沖縄戦も日本の太平洋戦争から生じたものであり、沖縄の米軍基地も敗戦国となった日本の代償である。その普通の人間が、沖縄に押し付けている基地の問題や差別の問題に気付いてくれたら……。森口は常にそう信じ続けてきた。森口は決して一時的に沖縄への問題を問いかけて、止めることはない。問題が解決しない限り、彼は沖縄の現状を訴え続ける。

ここで、森口の映像作品が具体的にどのような沖縄の表象を行なったかというについて考察していこう。

『海は哭いている』（一九八四）は日本テレビのドキュメント



'84にて放送された、石垣島白保空港建設とその反対運動の記録である。その空港反対運動がなぜ植民地主義的な問題や日本との関係につながるのか。それは空港のために接収される農家の土地が太平洋戦争で日本軍基地として奪われたまま、国家から借りるという形でしか土地の権利を与えられず、公共物建設の際に真っ先に狙われる状況にあるからだ。フォーカスされるのは、戦争で男性を失い、女性のみで農業を営む家族である。森口は当初、その家族に話を持ちかけた時点では、空港の建設に悩む弱者という一面においてのみ彼女達を見ていた。だが、話を聞いていくうちに、彼女達の一家の歴史も、空港問題も、結局沖縄戦から発生した日本とアメリカとの関係の中の一つであることが見えてくる。また沖縄は、まずアメリカに基地としての役割を強制され、多くの本島の海岸線を奪われたところに、今度は日本人からリゾートとしての役割を命じられた。だがもはや本島だけでは足りず、離島のビーチへ観光客を移動させなければならぬ。多数の人間向けの産業役割を担うために、少数の島の人々の漁業や農業を強引に捨てさせる支配的な暴力の構造はあからさまに提示される。太平洋戦争時の権利の剥奪が、アメリカと日本という国家によって二重に行われているだけでなく、アメリカ↓日本↓沖縄↓石垣島という重層的な搾取の構造があることを示している。

この作品では、空港建設のために測量に来た警備隊とその女性達が抗争している映像の上に、ナレーションによって、土地

の権利の問題や、農家を営む女性の夫が戦争で死んだことや、娘が米軍にレイプされ、殺されたことが語られる。この一家がアメリカと日本と沖縄本土からの抑圧されてきた歴史は、音声によって付け加えられたように見えるが、現実的に写っている闘争の映像で表象となつて立ち現れるのである。農作業姿で弱々しい女性達に対し、完全武装した、近代的な格好で飛びかかる警備隊の姿は、沖縄の無力な者に対して圧倒的な武力を行使し、弱者をコントロールしてきた支配者の姿と重なる。

もう一つこの映画で重要なことは、漁業組合長、石垣市長へのインタビュである。彼らはこの石垣島の白保で空港建設のための選挙に勝ち、民衆の理解を得たと言い張つて、農地と海上に建設会社を招く人々である。森口は彼らの顔のアップ、語りとその表情を鮮明に撮る。他ではここまではっきりとは視覚化されることのない、植民地の内部の様々な階級差の構造が、この空港問題を追うことで浮き彫りにされる。コンデやファノンのポストコロニアル研究において重要な、「第三世界側のブルジョワ」<sup>25</sup>の表象を初めて具体的かつ細やかにとらえたのが、森口といえるだろう。<sup>26</sup>これらは沖縄が国家に反抗するものとして描かれる際、その正当性を邪魔するものとして描かれることのない存在だった。

「第三世界側のブルジョワ」とは被植民地に住むブルジョワのことであり、支配側の勢力につき、地元を支配者達の有利な

方へ動かすことで、経済的な豊かさを保証された人達である。ファノンはその状況をまさに具体的な植民地における経済政策の図式をこう述べている。

「民族ブルジョワジーはその頹廢面において、異国情緒や狩猟やカジノ好きの観光客として姿を現す西洋ブルジョワジーにより、少なからぬ援助を与えられよう。民族ブルジョワジーは西洋ブルジョワジーのために、保養施設や歓楽の施設を設ける<sup>27)</sup>」

現地において、ある程度その中で権力を持ち得た人々は、その地を支配しているより一層大きな権力者達から援助を受けるために、彼らの欲望を満たす施設を造る努力を惜しまない。そして現地の労働者達からの土地や資源を奪う。普段沖繩は一つの共同体とされ、県が歴史的に強いてきた、島や集落等への植民地主義的な搾取や、その内部の階級差について具体的に映像化されることは殆どなかった。しかも県や市の問題から浮かび上がる抑圧構造を見ていくことで、アメリカと日本から回ってきた火の粉（つまり基地や土地と経済の搾取の問題）が個人の生活まで及んでいることを探り当てる作業はあり得なかった。

「第三世界のブルジョワ」が様々なレヴェルに存在し、最終的に一番弱いものからの搾取に手を下す。森口はこの問題を逃さない。組合長や市長に対が、「第三世界のブルジョワ」として、

搾取の入れ子中に自ら入り込んでいく心理は何なのか。

現地のブルジョワ達を突き動かしているイデオロギーは恐らく、日本人＝文明人になりたい、という前にまず人として認めたいという気持だろう。特に、日本人たろうとする所作は、石垣市長の標準語を駆使した喋り方からも読み取れる。彼らが支配構造の取り組みに参加することは、そこで虐げられてきた者が人権を得る唯一の行動だ。彼らは搾取構造を肌身で感じている分、戦前からの日本化への思いが強い。この支配の入れ子のな構造の中で、現地ブルジョワ達が服従する際の怒りは、抑圧されている。森口はこの作品のインタビューで、自らが市長や組合長にマイクを向け、空港建設を決めた投票の不当性や環境破壊などの問題を突きつける。それに答える市長、組合長の言葉は、あからさまに矛盾点に満ち、しまいにはひとりでも怒りだし、カメラを追い返す。森口が問題を突き付けた時、現実のアンヴィバレンスな位置に立たされた彼らの身体の痛みがにじみ出る。これも、ある弱者の語りと考えられるのではないだろうか。森口は現地のブルジョワ達の矛盾にカメラをむけ、批判的な言葉を投げかけることで彼らもまた抑圧されている状況を問うのである。

沖繩と日本、アメリカとの構造に意識的な人間しか、森口の試みを見抜けないわけではない。観客となる人は、森口の著作と活動の根源となった時、日本人として沖繩への問題意識をもった時、この描写は様々な意味を帯びるはずだ。現

地のブルジョワとしてのアイデンティティを獲得してしまった人間の置かれている場と、その苦痛に満ちた表情は、実はテレビ／スクリーンの前にいる自分達の顔と重なってくる。何かの地位を認められなくて、為政者達の持つ権力に憧れ、「いい暮らし」を望み、マイノリティの人々の意見を無視しながら、権力者達の歯車として世の中を動かしている者達は、普通の暮らしを求める私たちだ。問題を押し付ける側と負わされる側とがお互い想像しあい、共感したり差異を見出したりするための場が、この映画のあらゆる仕組みの中で設けられている。

そして普段、沖縄の方言を交えながら話す森口は、ナレーションで沖縄の言葉を使用することはなかった。写っている沖縄の人もなるべくテレビに分かりやすいように標準語に近い言葉で喋る。とはいってもインタビュに答える沖縄の人々の言葉は方言の混ざったものであり、「標準語」とは異なるアクセントが目立つ。現地の目線でもとらえた政治的状況を、あえて日本語やテレビドキュメンタリーのナラティブに置き換えたのは、少しでも多くの人に状況を伝えるためだった。森口は、その中に現地の人々のインタビュを入れることで、日本語とは異なった発音の肉声を映像に刻み込む。これは、スピヴァクやバーバが被植民地やサバルタンについてのことを英語で発表することをめぐる議論と重なる。彼女達は英語を用いることが白人中心主義にからめとられることはないと考えている。そのかわり、白人社会の文体を用いながらも、批判したり、濫喩した

り、文法を転倒させることを必要としている<sup>28</sup>。つまり彼女達は、被植民地の問題を英語で語り、英語圏の人々への共振を促すと共に、その英語文法への差異を書き込むことでポストコロニアル研究の位置を常に提示し続ける。その雑種性は、違いを持ちながらも他者と共感するための可能性を持つ作業として考えられる。逆に植民地化されてきたマイノリティが、西洋中心主義に対抗して植民地化以前の言語や文化を掲げることが、自民族主義に陥り、新しい権力構造を生み出す。言語や文化はそもそも外から来たものと混ざりあうことで生み出されてきたものである。植民地的な状況において、森口のような翻訳的作業こそ、文化の「中間地帯」を生み出し、「自己」と「他者」の関係性を越え、共感を見出すものとなるに違いない。

森口は一つの「わかりやすさ」という資本主義的に見える手法を入り口にして、彼の著作や活動へと視聴者をひき付けた。その中で、いくつもの沖縄の問題と多層な人々や土地を描写し、弱者に難題を押し付ける日本の立場からの脱却を呼び掛ける。それは、彼が日本人として沖縄との関係性を見据え、行動したことで見えてきたものだ。他者としての沖縄を自覚し、自分の作品として収容するのではなく、自己の問題として取り組んでいくこと。森口の姿勢はこれからの沖縄の表象の重要な道標といえる。

## 比嘉豊光のこだわり

比嘉は若い頃は東松照明に師事し、写真や陶芸活動をしてきた。その後、九四年頃から自分の故郷の『読谷村楚部誌』の制作に関わり、老人達から村の歴史の聞き取りを行った。その経験が、山形で取り上げられた『鳥クトゥバで語る戦世』（全六部）（二〇〇三）を撮るきっかけになった。鳥クトゥバ（村、集落の言葉）を使うと、老人達はまるで昨日あったことのように生き生きと昔を語り、その言葉と体験は、余命少ない彼らが亡くなっていくと同時に失われつつある現状が、より一層映像化への気持を高めた。言葉を残し、戦争の記憶を彼らの言葉で聞き取ることが、戦争体験を理解することの不可能性を示しながらも、戦争を知らない世代の者が彼らに寄り添って想起する契機になるのではないかと比嘉は考えた。

比嘉は二〇〇三年までに百人、二〇〇五年までに五百人の老人達に戦争についての聞き取り調査を行い、その状況をビデオカメラで記録した。戦時中いた場所と、名前が黒地に白く浮かび上がった後、一人一人がミドルショットかクローズアップで映され、戦争体験は方言にて語られる。語りの上には日本語の字幕がつく。それは戦時中アメリカ軍が撮影した『フイート映像でつづるドキュメント沖繩戦』<sup>28</sup>に収録されている映像の裏側である。同時に、歴史をいくつもの個人の立場と記憶から振り返り、読みなおしていくオーラルヒストリーの実践だ。そして、戦争体験者がカメラの前で鳥クトゥバを使用することは、

この方言が戦前、戦中と公民化教育によって禁止されてきた言葉であるという点でも、個人の身体に歴史を取り戻す作業といえる。

だが、この映画はそれだけではない。自決に失敗した同僚が首がほとんど切れた状況で「殺せ」といったことに対し、なかなか切れない日本刀で何度も斬り付けて殺した状況を淡々と語るオジー。戦争が終わっても続いたマラリアで家族を次々に失っていったことに対して、自分も死ぬ恐怖をその時味わいながらも、死んだ家族に今の豊富な食べ物を分けてやりたかったと泣いて泣くおばさん。戦前の貧しいながらも、楽しかった生活を懐かしむオバー。銃で指をちぎられた話を明るくするオジー。そこには様々な反応があり、これらの経験が一概に定義できるものではないことが明かされる。戦争で生き残ったことへの罪悪感や、残された者として一生傷を背負っていかなければいけないこと以上に、異常事態だったことに距離を持ってみる人や、何も考えることが出来ない人。それぞれの経験の中で戦争は形を変えて語られるが、いくら距離化されようとも語られる事態の悲惨さは凄みを増す。殺しを実行する側と、殺されることを待つ側の人々が、同じ場所、同じ県民の中で存在し、加害と被害とが複雑に絡まりあった時空の、様々な視点からの提示。これらは現在まで続けられる『ひめゆりの塔』シリーズや沖繩戦の表象によって、強固にステレオタイプ化されてきたコードへの批判として大きな意味をも持つ。つねに歴史的な事

件を一方的な表象で片付けることを拒み、その語りをも一つのステレオタイプに固定せず、シフトさせていくこと<sup>30</sup>。戦争を知らない世代が、どのように戦争の記憶を分有していけるか、という課題が問われる中で、これは一つの大きな試みとなった。

『高トウバで語る戦世』は、沖縄の観客にとつては、語り手を自分の祖父母と重ねてみたり、方言が解らなくても、たまに知っているニュアンスを感じるものだったり、自分の知っている地名に思いを馳せたりと様々な点が、映画に見入る際のフックとなる。だが、字幕の中で、翻訳されずにカタカナで表記される翻訳不可能な方言が明示するように、方言の解らない観客（沖縄県外の多くの人）にとつては、物語に入る際の亀裂がある。その方言そのままの字幕は、あくまで相容れない他者としての亀裂を常に持ち続けながらも、想像力でどれだけ犠牲者と寄り添うことができるかを観客に問う。今日、沖縄の観光の一環として戦争学習の場がありながらも、結局他人事とされてしまう状況で、比嘉が思う他者と共感するための方法が、自分の歴史として戦争を考え直すことだった。他者の抱えている問題に対して、自分との差異と共通点から生まれる関係性を考察しなければ、他者の問題と関わることは出来ない。見ている観客それぞれの抱えている問題と老人たちが語る事態の共通点と差異を見出すことがなければ、理解しあうことはできないと比嘉は考えている。その考えはスーザン・ソンググが『他者の痛みへの眼差し』の中で戦争写真や報道について論じてきた言

葉と重なる。

『われわれ』——『われわれ』とはこの死者達の体験のようなものをも何も体験したことのない全ての人間である——は理解しない。われわれは知らない。われわれはその体験がどのようなものであったか、本当に理解することが出来ない。戦争がいかに恐ろしいか、どれほどの地獄であるか、その地獄がいかに平常となるか、想像できない。あなたたちは理解できない。あなたたちには想像できない。戦火の中に身を置き、身近にいた人々を倒した死を幸運にも逃れた人々、そのような兵士、ジャーナリスト、救援活動者、個人の目撃者は断固としてそう感じる。そのとおりだと、言わねばならない<sup>31</sup>。」

ソンググはメディアが戦争を報じ、伝えるときと、それを受け取る時々の様々なケースを考察し、その危険性に注意深くなるよう促す。どれだけその現実の風景が切り取られようと、私たちはそれを目撃することに慣れることもできる。そして実際に切り取るといっても、決して現実の状況に居合わせたことがないために、それを本当の意味で知ることができないことに注意を払うことを促す。ではどうしたらいいのだろうか。ソンググは他者の記憶を共有する不可能性を背負いながらも、想像力を働かせて、他者の痛みに寄り添っていく姿勢を見る者に要求す

る。比嘉はあくまで森口とは異なった、内側からの視点で沖縄を提示する。だが、決して彼は他を排除しているわけではない。お互いが自分の歴史に目を向けることで、他との差異を意識し、理解し合えない部分を知りながらも、寄り添っていく、理解しようとする姿勢を比嘉は望んでいるはずだ。

また、『島クトゥバで語る戦世』の二〇〇五年のバージョンの収録においては、方言で語るという要求に対し、怒り出す一人の老人がいた。その模様は二〇〇五年九月にNHKのドキュメンタリー番組『E.T.V特集「島クトゥバで語る戦世」』にて放映された。その老人の名は島袋久光。彼は以下の言葉をビデオカメラと比嘉豊光にぶつける。

島袋「方言で話さないといふけどさ、自分たち(私たち)は方言は反国家語で使うなって教えられてる。

わたち(私たち)の思考様式というのは日本語で教育されているから、方言使いなさいといわれたらむかつくわけね。方言使いなさいとか標準語使えとかいわれるとね……」

比嘉「シマクトゥバを残したいだけなんです」

島袋「何故残すの。言葉は生きもので、社会の根底にあるのは言葉だから、権力の側で使うとか、時代に応じて使えとかいわれたらむかつくのね。当時沖縄方言というのは反国家語。我々は方言もちゃんと

使えないし、日本語もちゃんと使えない。こういう人間に誰がした。」

日本語を使っているといえながら、沖縄方言が入り、アクセントの強い島袋の言葉は、おそらく様々なコミュニティの境界線に立たされた、現在の多くの沖縄の人々の胸の中に眠る思いだ。国語を使い、の後はそれに対抗するために方言を使い。それは、ドキュメンタリーを撮る者の、方言を残したいという欲望を押し付ける行為が暴露された瞬間である。国家に強いられたい行為を、民族のステイグマと言葉の側から告発し、抵抗していくことはもちろん重要だが、それが決してその土地に生き、同じ土地に住む人々の共通の欲望ではないことがここで書き込まれる。

戦前、公民化運動によって沖縄は方言の禁止が制度的に行われていたが、それが解かれた戦後、復帰後、なおも暗黙(無意識)の了解のように、老人や方言で話す人々の多くが、孫達、若者達に標準語で語りかけた。近代化の中で土地の言葉は無用なものとしてされてきた。その後、一義的な国家体勢に対抗する手段として方言を使用したほうが良いというポストモダン主義的な戦略を促された時には、すでに故郷の言葉が上手く出てこない。どちらにも自分達のよりどころがなくなってしまうのである。無用性が広がり続けた自分達の土地の言葉に対する焦りと、「標準語」を獲得しなければいけない制度の中で、多くの植民

地化を受けた人々が、現地の言葉と支配者の言葉との間で排除される苦痛。島袋が「島クトウバでしゃべる」ということに違和感があつて当然だ。クレオール化されることが自然なのだ。島袋はここで、トリン・T・ミンハが定義する「ヴェール」をかぶることで、また一つのナシヨナリズムになりかねない自民族主義に抵抗するのである。

「かりにヴェールを脱ぐという行為が解放の可能性を秘めているとすれば、ヴェールをつけるという行為にも同じ意味が見いだされるはずだ。すべては、どのような文脈の中でその行為が実行されるかにかかっている。さらに正確に言うくと、どこでどのようにして、女性が支配を見い出すかが問題になっている。差異は支配的な性や文化から定義されるべきではない。<sup>32</sup>」

ヴェールを脱ぐという行為については、アルジェリアの戦いについてのファノンの分析で登場する<sup>33</sup>。アルジェリアでは女性達が、伝統的とされてるヴェールを脱ぎ、武装することで、生きる場所の権利を獲得するために闘った。これはフェミニズムや人種差別、植民地的な闘争の形体の一つとして重要視されている。だが、それに対してミンハは、脱ぐことだけが解放への手段ではないことを示す。物事の象徴的な行為だけに手段を規定することは間違っている。時と場合によって、弱者の立場から、解放への手段と可能性につながるアクションを選んでいくべきなのだ。確かに「方言で話す」ということは、ナシヨナリズムへの抵抗手段として、またはオーラルヒストリーの中で

も重要な存在として扱われてきた。だが、自由への手段はそれぞれ違う。その方法は自分で選ぶものだ。

それでも島袋に対して比嘉が「次は方言で喋って下さい」と最後に挨拶する。「方言は無礼な人の立ち入らないところで話します」と返す島袋。島袋は日本語によって戦争体験を語り、比嘉も彼の体験談を聞く。ヴェールを被りながらも、自分の意見とあうところはお互いに歩み寄り、受け入れられないところは拒絶する。お互いの立場故のディスコミュニケーションを孕みながらも、それぞれの立場を理解しあって手を取っていくこと。それは島袋にすれば比嘉がしている歴史的な状況と国家システムへの問題意識を知って差し伸べた手であり、比嘉も島袋の歴史的な背景を知るからこそ映像に残したのだ。そう考える時、比嘉の方言への固執は映像の一つの手法として、重要な問題提起となる。比嘉と島袋の会話が孕んだ亀裂は、身体の中に刻み込まれた国家政策の歴史を公開すると同時に、民族に囲うことの危険性がナシヨナリズムを強いてきた支配国と同じ抑圧をもたらすことを暴露するものとなるからだ。

#### 映画達の対話

山形映画祭の「沖縄電影列伝」以降、つまり二〇〇三年十二月から現在に至るまで、沖縄映画の多様な上映会が盛んに行われるようになった。特に沖縄では桜坂劇場、前島アートセンターにて、東京は下北沢シネマアートンで沖縄映画の特集上映

が行われている。また、大学で開催されるイベント、カルチュ  
ラルタイム<sup>34</sup>やティーチンオキナワ<sup>35</sup>、早稲田大学沖縄  
研究所による沖縄芸能芸術祭や、外語大学でのシンポジウムな  
どで新しい作品の上映と同時に討議やシンポジウム等も行われ  
ている。これらの上映会では、高嶺、森口、比嘉の作品や劇場  
公開が難しい映画、また、新しい作家達の映像などが取りあげら  
れ、それぞれの立場から歴史を語り、政治的な発言に参加して  
いくアクションがみられる。それは映画やその上映会が肩を並  
べて会話しはじめたかような光景であった。中でも山形以降の  
新しい作品では、安里麻里の『独立少女愚連隊』(二〇〇四)、港  
千尋の『チェンバレンの厨子薙』(二〇〇四/五)、藤本幸久の  
『Marines Go Home——辺野古・梅香里・矢白別』(二〇〇六)  
が注目を集めている。

七六年、コザ生まれの若手監督、安里麻里による『独立少女  
愚連隊』は、強烈なデフォルメで沖縄を描いた異色の劇映画だ。  
この作品は、ある暴動の最中に生まれた主人公のユキが地元の  
ダンススクールに通うと、そこはスパイ養成所であった、とい  
うところから始まる。養成所で「王国」独立組織の戦力になる  
ための教育を受けたユキは、アイドルとして上京し、影で「王  
国」独立組織撲滅委員会に武力で抵抗する。この作品は、痛快  
なアクションで人が次々と殺され、「王国万歳！」や、「楽器を  
武器に」という言葉が散りばめられ、マイノリティが為政者の  
課す抑圧に抵抗していく姿がとにかく極端に、非現実的に登場

する。そんな過激なフィクションを見ているのに、とてもリア  
ルな感覚に襲われる。安里自身、「自分でもぞっとしましたね  
リアルだと思いました。あんなもう大嘘の世界なのに」<sup>36</sup>と  
語っている。

この作品には、確かに沖縄やコザ暴動という言葉は出てこな  
い。だが、様々な沖縄のイメージ(青い空、基地、三味線や、  
現実に沖縄にあるものと類似した事物が、この物語を沖縄のも  
のと確信させる。安里は、沖縄を「王国」、現実にあるアイド  
ル養成所のアクターズスクールをオリオン・ダンサーズ・アカデ  
ミーという秘密スパイ養成所とし、沖縄のミュージシャンとし  
て知名度の高いCoccoと安室奈美恵をCocoという日本中の  
アイドル兼「王国」独立組織の幹部に置き換える。その想像力  
は、ありそうでありえない沖縄の現実と幻想の融合を力技で見  
事に果たした。プロットの中心は、街頭スクリーンでCoco  
が踊るダンスステップを、テロ執行の暗号として受け取ったユ  
キが、王国独立組織撲滅委員会である日本の「治安省」を倒す  
ために、体を張って戦っていくところにある。その、あくまで  
武力を持つて抵抗していく物語は、観客を笑わせ、立ち止まら  
せると共に、パレスチナの抵抗運動やイラクのテロ事件を想起  
させる。観客は、現実の問題へ立ち向かうための想像力を働か  
せると同時に、暴力的な解決法に対して疑問に感じることもあ  
る。安里は高嶺が沖縄のイメージをずらし、現実と幻想を織り  
まぜて沖縄の歴史を語る手法を明らかに受け継いでいる。しか



も彼女がずらしてきた沖繩のイメージは、九〇年代以降の新しいテーマや文化でその手法を組み換えている。

さらにこのフィルムでは、テレビモニター、街頭巨大モニター、ポスターなどのいくつもの映像のレイヤーや、沖繩の記憶と夢と現実の入り混ざったシーンが登場する。この複数の表現媒体のコラージュも高嶺の影響を受けている。特にユキを支えている同郷のおじさんが見る夢は、基地のフェンスや空飛ぶ戦闘機、カチャーシーを踊る人々、ひめゆり部隊の恰好をした少女など、沖繩の様々な場所や事柄を物凄いスピードでコラージュした映像だ。これは安里自身が、現実の沖繩でカメラを回して撮った映像が殆どで、現実の沖繩の映像と短いフィクションで構成されている。この夢のシーンは高嶺の『オキナワンチルダイ』と同じ構造だ。高嶺が沖繩の情景の長回しで観客をけだるくさせるのに対し、安里の沖繩の情景は早すぎるため、観客をとらえどころのない、一種呆然とした心理状態に置く。

そして、このシーンには沖繩の抱えている太平洋戦争以後の日本との関係における問題に直接繋がる事象が多い。しかも、ここに映り込む現実の沖繩と日本、アメリカの問題は、このコラージュ映像と同様、複雑で、層が深く、展開が早い。つまりこのシーンは、戦後沖繩の問題や基地と経済状況の目まぐるしい展開を目の当たりにした、沖繩の人々の幻想といえるのではないか。沖繩の基地問題の展開のスピードの中で多くの人の考えは停止してしまう。だが、やはりそれらの状況は、この映像

と同じように可視的である。その目眩にも似た重なりあう映像は、高嶺がそれを劇映画への踏み台としたように、このフィルムの中では戦いにつながるシーンとして配置されている。このおじさんの夢のシーンは、停まっている思考を始動させる契機として、観客にまで働きかけるものではないか。高嶺を受け継ぎながらも、沖繩を新しい幻想によって物語り、組み換え、観客に現実を想起させる安里が、以後の作品においてどのように語りを変化させていくか楽しみである。

『チェンバレンの厨子甕』は、写真家、港千尋がオクスフォードのピットリヴァース博物館に収蔵されているチェンバレン（一八五〇—一九三五イギリス人の日本民俗研究家）の日本の民芸品のコレクションの中で、沖繩の骨壺である厨子甕と出逢ったところから始まる。映画はその厨子甕を収める、沖繩の墓にまつわる様々なエピソードと、港の思考の経緯にそって綴られる。昔の沖繩の人々は墓や死をどのように考えてきたのか。沖繩の墓は昔の木造の住居建築よりも立派に造られている。それを沖繩の人々が死者と通ずる部分を重んじてきたからだと語る沖繩墓地研究家へのインタビュ。港自身による、戦時中の沖繩で亀甲墓が防空壕代わりにされていたことや、その墓が上空の砲火の解像度の高い望遠カメラで標的とされていたことについての歴史的文書の研究。そこから画面は、戦前の沖繩地図を再現する活動家たちや、厨子甕の作り手、お墓の前で踊るインスタレーション作品を手掛ける山城千佳子<sup>3)</sup>の話によっ

て展開する。

制作者が沖繩の死と墓についての様々な意見や視点を考察する過程を、そのまま映像化している点がこの映画の醍醐味と言える。この作品では、インタビュアー映像を縫うように、墓や地図や問題を図式化したものが提示され、港自身によるボイスオーバーによって説明が入ることで、彼の思考の経緯が整理されていく。その映画空間は教則ビデオのパロディのようであると共に、記憶と想像のための場としての新しい映像の形を開いている。また、一つのきっかけから、連鎖反応を起こすかのようには浮かび上がるエピソードは、限定された立場からの物語でありながらも、戦争の歴史と、支配によって閉ざされた自分達の起源を探ろうとしている人々の試み、沖繩のイメージの固定化に対抗する人々などの複数の沖繩の姿を立ち上げる。港は仲里効や西谷修、上村忠男らとの対談<sup>38</sup>の中で、一つの歴史的な事件や事象を考察する際、様々な人々の語りを通して、その差異を区別しながらもつながり、共振しながらとらえていく姿勢が必要だと述べている。この作品はその姿勢をそのまま映像化したものである。彼は厨子甕と出逢い、彼の思考を展開させながら、幾つもの声やパフォーマンスを丁寧な受け取り、植民地的な問題や沖繩と日本の文化的差異を見つめなおし、新しい物語を編んでいく。そこには自身の立場を出発点としながら、記憶を分有し、多様性へ開いていくという、まさにポストコロナアル的状况における重要な行為が映像化されているのだ。

そして『Marines Go Home——辺野古・梅香里・矢臼別』は、

現在その三つの地点で起きている基地問題の経緯をとらえたドキュメンタリーである。北海道矢臼別では基地の敷地内で暮らしている人々が、毎日雨のようにふり続ける実弾演習のミサイルの数を記録し続け、それが実際に使用される戦場に思いを馳せている。韓国の梅香里でも湾内の小さな島を標的に実弾演習が行われていたため、海が干上がり、島が削られてきている。梅香里では基地を移転させることに成功したが、その演習によって落とされた実弾がその後も放置してある状況がカメラにとらえられている。そして沖繩の辺野古では、ジュゴンの生息する美しい海を埋め立てる基地建設が今まさに着工されようとしていた。この作品は、辺野古で今一体何が起こっていて、そこで基地新設の反対運動はどのように行われているかが、具体的にわかるものになっている。反対運動をする人々は、基地建設を請負った土建会社の着工を遅らせることを目的とし、ボーリング調査のために海上に組まれた槽に、身体を縛り付けて抵抗する。その海上で繰り返される激しい攻防戦に、私たちは震撼させられる。反対運動の人々は、基地建設業者に、海につき落とされたり、引きずられたりしながらも、調査を諦めるまで居座り続ける。反対運動をしている人々は、若者から老人まで、槽に行くためのカヌーや泳ぎを習い、海上での激しい攻防に耐えられるような訓練していることがインタビュアーで語られる。沖繩ではこれらがニュースで報道されているというが、こ

の過酷な状況で反対運動を行っているという映像は、内地では流れない。その厳しい戦いに集まる人々は多くない。彼らは地元の人よりも本土からきた若者や精鋭たちによって構成されており、沖縄の人々の参加を呼び掛ける者がいたり、本土の人と沖縄の人間のつながりの重要さを、理論ではなく実体験として語る人々がいる。このような状況の中でも今、この場で少しづつだが確実に基地建設を延ばしている運動について、参加者である平良悦美は海の上のやぐらにしがみつきながら、取材陣にこう語る。

「私たちができることは、彼らを困らせて、作業がスムーズに進まないように、少しでも遅らせていくための闘い。――中略――その間に世界中、日本中、沖縄中の心ある人達が動いている、そのための時間作りが私たちの役目だと思ってる<sup>39</sup>。」

彼女達の闘いは、それだけで完結するものではない。この語りは、様々な場所にいる、多くの人々に呼び掛けるものだ。あなたはこの基地建設をどう思うか、あなたには何ができるか、行動しなければ何も変わらない。ある限られた地点から、政治的なアクションをとらえたこの映画は、会話してくれるもの達を求め、異なる立場の他者を欲している映画なのだ。そして、様々な位置にいる者達が連動しあい、それぞれの差異を持った物語を語ることで、これからの政治に必要なのである。

## 結論

いうまでもなくここで分析の対象として取り上げた作品一つ一つは、それだけで沖縄の問題の全体性を把握できるといったたぐいのものではない。一つのフィルムがそれだけで自立するのではなく、幾つもの作品が共に鏡のようにお互いを映しあいながら存在することが重要なのである。逆に、表象の中で固定された位置に留まることは、その考えを停止させる行為である。

「言葉は生き物だ」といった島袋久光の言葉のように、発話を持つフィルムも形体を変化させたり、昔に戻ったり、様々な位置からの語りを繰り広げること、永久革命的な考察と語りを展開するべきである。その際の注意点とは、歴史的な流れと、民族的に受け継いできたものに対する無視を怠らないことだ。

土地の歴史を無視することは、その流れを断ち切り、全てを無化し、支配的な国家の欲望に簡単に絡め取られる可能性が高く、ある立場を疎外することに陥ってしまう。歴史的な流れを汲み取りつつ、変化を施し続ける作品が次々と登場している状況にも、まだ足りない何かがあるのならば、『島クトゥバ』の老人たちのように「それなら自分にはこのような物語があった」という新しい別の提案をしていくべきだ。こうしていくつもの立場、それぞれの主体性を尊重する文化的な在り方の価値観が構築され、多様性を差異や同一化の不可能性を踏まえながらも認

めることができる状況を作るために、映像はこれからも様々な可能性を与えてくれるだろう。

## 1 註

以下に参照した論文は沖縄の映画の代表的な評論であり、それぞれにふった番号でこれからの参照としたい。

まず全体的な流れについて考察されている論文：①琉球電  
影列伝実行委員会事務局(仲里効事務局長)『琉球電  
影列伝  
境界のワンダーランド』山形ドキュメンタリー東京事務局、  
二〇〇三。②四方田犬彦、『アジアの中の日本映画』岩波書房、  
二〇〇一。

ある一定のテーマに絞られた批評や一部の作品について論  
じられているもの：③四方田犬彦、『電影風雲』白水社、一九  
九三。④門間 貴志『フリクシヨナル・フィルム読本(3)』欧米  
映画にみる日本(アメリカヨーロッパ編)』社会評論社、一九  
九五。⑤新城郁夫『沖縄文学という企て』インパクト出版、  
二〇〇三。⑥仲里効、『一九七二オキナワ 映像と記憶シ  
リーズ』PR誌『未来』未来社、二〇〇四。⑦森秀人『沖縄  
—辺境と異郷のあいだ』『映画批評』一九七二、一月号。⑧山  
里将人『アンヤタサ!』ニライ社、二〇〇一。⑨佐藤忠男『現  
代日本映画』評論社一九六九、⑩『日本映画と日本文化』未来  
社、一九八七。

特に二〇〇〇年前後の沖縄の映画について論じたもの：⑪  
岩淵功一・多田治・田中康博編『沖縄に立ちすくむ』—大学  
を越えて深化する知』せりか書房、二〇〇四。⑫『EDGE』第  
十三号—総特集・イメージのイクサ場』編集・発行 仲里  
効、発行APO、二〇〇四。⑬上村忠男編『沖縄の記憶』日  
本の歴史』未来社、二〇〇二、第三部。⑭『音の力』沖ア  
ジア臨界編』編集 DeMusik Inter、発行インパクト出版、二〇  
〇六。⑮ Aaron Gerow, "From the National Gaze to Multiple  
Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema" in  
Laura Hein and Mark Selden eds., *Island of Discontent: Okinawan  
Responses to Japanese and American Power* (Rowman and Littlefield,  
2003)

2 読売新聞、西部版二〇〇六年一月二十九日シリーズ『沖縄  
から』より。

3 ⑫、八頁参照。

4 「沖縄映画」は存在しない。沖縄という名称も、映画を土地  
に結び付けてジャンル化することも問題があるが、ここでは  
あえて現在の沖縄県や沖縄の人々をテーマにした映画のこと  
を示すことにする。

5 ①、⑫、⑬、⑦参照。

6 ここで本来、新城卓の『沖縄の少年』も無視してはいけな  
い。しかし今回は、特に今までの日本の監督達と比べた手法  
の問題を考察する上で、省略させていただく。

7 山形ドキュメンタリーの関連書籍『Documentarybox #22  
日本のドキュメンタリー作家インタビュー No.20 』より。(http:

- [//www.yidfi.jp/docbox/22/box\\_22-1-1.html](http://www.yidfi.jp/docbox/22/box_22-1-1.html)でも公開されている。<sup>7</sup>そこでは「京都の風景は私にとって異国情緒いっぱいだったね。」と語っている。
- 8 チルダイーけだるく、ほんやりしている状況。高嶺はチルダイを沖繩の聖なるけだるさと呼んでいる。
- 9 特に「パラダイスビュー」の登場人物たちは、殆ど個人的な主体性を持つものとしてのクローズアップがない。そして、彼らの言葉は聞き取りづらいほどであり、主人公はいがが、村の人のそれぞれの物語が均等に並べられている。
- 10 『運玉儀留と油喰坊主』は沖繩の民話で、沖繩芝居の中でもっとも人気の演目の一つである。物語は、ねずみ小僧のように、主人公である儀留が権力者の金を盗んで貧しい人々に与えるというものである。その芝居を映画の中で主人公のギルーが村の出し物の中で演じることも入れ子的な構造を作っている。
- 11 コザ暴動：一九七〇年とし、相続く米兵による交通事故で沖縄県民が殺害されても、罪に問われないことに対し、コザで一千人近い群集が立ち上がった暴動のこと。数人の投石におびえたMPが銃を発射しながら逃走するが、事故を起こした教務兵は袋だたきにされ、人々は米軍の車両を引きずり出し、次々と火をつけた事件である。
- 12 二〇〇〇年前後の沖繩ブームは⑪でまとめられている。特に一〇頁の岩淵功一による文章を参照されたい。また、この書籍では『ナビイの恋』、『ちゅらさん』については、学生によるアンケート調査と製作者インタビューを含んだ分析がな
- されている。
- 13 『バイナツブルツアーズ』で中江が監督した二作目『春子とヒデオシ』は、東京から来た若者が、島の若い女の子と関係を持ってしまったがために結婚せざるを得なくなるという物語だ。実を言うと三つの短編のうち中江のものだけは、今までの日本からの視線と変わらずに、沖繩を無気味なことの起こり得る異郷として描いている。それ以外の、『麗子おばさん』と『爆弾小僧』は、とにかく沖繩の集落の結びつき、観光地化への反対の強い沖繩からの意志が感じられる。
- 14 内地とは日本列島のこと。沖繩は琉球処分以来、権力の中で心地である日本本土のことを内地もしくは本土と呼んでいる。
- 14 興行状況は『ナビイの恋』公式HPに記載されている。かなり推測も入った情報サイトだが、動員、上映館についての記録がわかる。<http://www.shinuous.com/table/index01.htm> 最終的に動員数は沖繩だけで十三万人、全国で三十万人にまで達した。
- ⑪ 二九頁——参照。
- 16 二〇〇四年一月十一日に東京外語大学で行われた国際シンポジウム『東アジアの「戦後」を問う植民地主義の再編と継続する暴力』の第三セッションにおいて宮城公子も同じ発言をしている。
- 17 様々な場所で語られていることだが、前述した『ナビイの恋』HPと、『沖繩に立ちすくむ——大学を越えて深化する知』二〇〇四、四三頁参照。
- 18 3マブイとは魂の事で、何かびっくりすることがあったり、転んだり事件に巻き込まれたりした後に、ぼーっとしてし

まって正気が戻らなくなると、「マブイを落とす」とことになり、ユタやノロとその事件現場へ行き、マブイ込み（マブイを体内に戻す）をしなければいけない。そうしなければ気がぬけた状態が続いてしまい、普通の状態に戻れないというのである。高嶺の『パラダイスビュー』に始まり、『八月のかりゆし』、『ホテルハイビスカス』などで取り上げられている。

19 ガヤトリ・C・スピヴァクがグラムシの言葉をポストコロニアルな状況でとらえなおすことで、「自らを語るができないもの」のことをサバルタンとしている。特にこの言葉が登場するのは、多くの植民地化された地域の中で生きる人々や女性が、公的な場で語る権利を剥奪された状況についての論考であるため、私は植民地の中で為政者に弾圧されている者達をサバルタンとしてここでは使用している。ガヤトリ・C・スピヴァク『サバルタンは語るることができるか』みすず出版、上村忠雄訳。(G. C. Spivak "Can the Subaltern Speak?" University of Illinois 1988) 参照。

20 山形ドキュメンタリーの関連書籍「Documentarybox#23: 『イメージの戦争がはじまった』より。これは以下のサイトで見るこゝろができる。 <http://www.yidf.jp/docbox/23/box-23-2-1.html>

21 ⑬第三部と、⑫ではすでに、『レヴェル5』における、詳細な分析が行われている。

22 自分が使う言葉が映画になるのだーというその喜びは、他の日本の映画では疎外されてきた自分の身体を知ることである。そして自分の生きている場所、知っている場所、

話している言葉、知っている言葉がスクリーン上に現われた時に、本当の意味でファンタジーと映画の関係を知らなければならないだろうか。

23 彼は一つの土地や一人の問題を、年数をかけて撮り続ける。『島分け・沖繩鳩間島哀史Ⅰ』(一九八二)『島分け・沖繩鳩間島哀史Ⅱ』(一九八二)、『あけもどろ・沖繩鳩間島50年の春』(一九八四)は、子供不足で悩む島鳩間島の人々のドキュメンタリーであり、近年『ドラマ』『瑠璃の島』(二〇〇五)につながっている。このドラマは森口豁の「子食い——沖繩・孤島の歳月」凱風社が原作になっているだけでなく、森口の現地コーディネートなしには撮影も出来なかった。『ドラマの撮影班を受け入れた島の状況があるのも、森口の間関係によるものである。また、『沖繩の28歳』(一九六六)、『熱い長い青春・ある沖繩の証言から』(一九七二)、『一幕一場・人類館』(一九七八)、『戦世の六月・「沖繩の28歳」は今』(一九八三)と十七年にわたって続く内間安男という青年を追ったシリーズは、まさにトリュフォアのドワネルもののようにだ。森口はその時間経過の中で、コザで生活する内間の沖繩を考察する視点が時代によって移りゆく様を追う。一九六六年には復帰を望んでいた青年が、復帰後、基地が返還されなかったことから日本に対しての不信感を抱き、沖繩のコロニアルな状況を見つめ、八二年には日本の中で沖繩がどのような扱いを受けているかを演劇を通して表現していくようになる。森口との親しい関係や、カメラにとらえられる主体となったことから、内間は考察し、行動する主体へと変化す

- る。映画と個人が共に働きかけることで新しい社会の在り方を考察するこのシリーズは、ウカマウ集団の実践につながる映画の在り方を提示しているのではないか。
- 24 森口豁『沖繩 近い昔の旅 非武の島の記憶』凱風社、一九九九、九一―一〇頁。
- 25 マリーズ・コンデ『心は泣いたり笑ったり』青土社、くぼたのぞみ訳。ここで一貫して語られることは、ゴンデが第三世界の中のブルジョワの生まれで、土地の歴史を知らず、フランスを故郷とし、フランス人として優秀であるという誇りを持って育ったことだ。支配者に、非合理だといわれ続けた被植民地の人間が、人として認められたいという願望から発生し、支配者の秩序に従うようになることで、支配者の利害のために第三世界を売ることできる、支配者側に寄り添った現地人である。
- 26 他にも、『シリーズ戦後50年、若きオキナワたちの軌跡』（森口、八五）で当時県知事だった西銘順三郎が、どのように反国家、反米的な姿勢から日本政府より寝返っていったかについて、沖繩の政治がいかに日米安保の中で配置されてしまいかを交えて考察されたものもある。
- 27 フランツ・ファノン『地に呪われたる者』みすず書房、鈴木道彦、浦野衣子訳、一九九六、一四八頁。
- 28 ホミ・K・バーバ『文化の場所』法政大学出版社、本橋哲也、正木恒夫、外岡尚美、坂本留美訳、二〇〇五。（『The location of culture』1994）三〇七―三二〇頁参照。
- 29 『「フイート映像でつづる」ドキュメント沖繩戦』（一九四五（年頃）沖繩の地上戦をアメリカ軍の兵士達が記録した映像を、沖繩の市民団体が買い集めてまとめた映画。アメリカ兵による視線のため、射撃や雨のようなミサイルを受けた側の映像や、殺戮のシーンは少ないが、野原を焼き払い、一九八八年湾岸戦争でテレビに放映されたミサイルの雨そのもののような光景が刻まれている。
- 30 ホミ・K・バーバの『文化の位置』第十二章より。ファノンが白人と黒人の歴史上の、日常生活の上の、様々な語りを幾度も繰り返し試みることで、秩序、理性、普遍性を並べた白人至上主義的な近代世界に対抗するだけではなく、それをも無気味なものであり、かつマイノリティの言説としてとらえることに成功しているというバーバの分析がある。そこから、バーバは、歴史や価値観を秩序立てて規定する（語る、記述する）際に中心点を与えずに、様々な方角や立場に自らの立場をシフトさせて考察し、いくつもの可能性を常に与えていくことをこれからの課題としている。
- 31 スーザン・ソントク『他者の痛みへのまなざし』みすず書房、北條文緒訳、二〇〇三、一二六―七頁。
- 32 トリン・T・ミンハ『月が赤く満ちる時』みすず書房、小林富久子訳、一九九六、二二―一頁。
- 33 ファノン『革命の社会学』宮ヶ谷徳三、花輪莞爾、海老坂武訳、みすず書房、一九八四、第一章、三四頁―。
- 34 ①八頁参照。大学生、研究者に留まらない多様な表現活動を行っている人達の情報交換、発表の場として、様々な大学を回って毎年行われているイベント。

35 二〇〇四年、八月十三日に沖縄国際大学に米軍ヘリコプターが墜落した事件を機に、毎月一度、大学生達、研究者が集まって沖縄について考察するイベント。  
⑭八九頁参照。

37 ⑭七二頁参照。  
38 ⑬と、⑫に収録されている、対談を参照。  
39 『Marines Go Home』採録シナリオより。編集・発行：『Marines Go Home』上映委員会