

映像による占領

——戦後日本における写真と暴力——

今 福 龍 太

今日お話しするのは、いわゆる日本の「戦後」と呼ばれている特定の社会・歴史的文脈における「映像と暴力」の問題についてです。唐突のように聞こえるかもしれませんが、あえて最初に申し上げておくと、私はこの話を、自分が「日本人」であるからおこなうわけではありません。ましてや、この主題について議論するための専門的な知識や権威を主張するつもりもありませんし、このテーマについて自分が誰よりも純粋な真実をつかんでいると言うつもりもありません。私がこの主題について語るのは、他でもない、「戦後日本」と呼ばれている時間と空間が、私の内部に私だけの固有なかたちで複雑に折り重なって畳み込まれているという事実を、私自身が消すことができないという唯一の理由からです。私が経験し、感じとり、

誤解し、過大あるいは過小評価したあの時と場所とが、たしかに私のなかにまだ存在し、それが私の日常にいまでも力強い、絶えざる介入をおこなっていることを知っているからです。

ここで私は、戦後日本という時代の「映像」と「暴力」の問題をめぐって語ろうと思います。ただ私の語り方は、対象を明確に名指ししてそこに理論的に切り込んでゆくというやり方ではありません。いまだ、私たちのきわめて近い過去に属するこの主題は、公的な歴史と私的な記憶のはざまをゆらめいています。語るべきもの自体が、いくつもの意味と文脈と経験の層を重層的にかかえていて、それは多義的であまいな構造をしています。ですから私にできるのは、戦後日本と呼ばれる時空間「について」、ではなくその「かたわらで」語る、ということです。なにより私は、戦後日本の核心部分にどっぷりと浸かっていた、というよりは、まさに傍らにるようにしてそれを経験したわけですから。したがって、これからの話を導く動機づけは、多分に記憶にかかわるものであって、客観的な知識についてではないかもしれません。それは感情の配置をめぐるものであって、情報の分配ではありません。それは学問的な解釈というよりは、詩的な跳躍により近いものになるはずです。

ここにお集まりの方々の多くは、いわゆる「日本研究者」であるということやうかがっておりますので、あえて「日本研究」というような共同体の、便宜的なものでしかあり得ないそのあり方について注意を喚起するために、さらにつつこんで、つぎのように言いたいと思います。これから私が語る、「日本」と公式に（あるいは偶然にも）呼ばれている列島をめぐる物語は、どこか別の場所をめぐる物語でもありうることです。私がとりあつかおうとしている「戦後」という時代性も、過去のことでもあり、現在でも、また未来でもあり得ます。というのも、私たちの生きるグローバリゼーションと高度なメディア化社会の条件は、自分が同時に複数の場所にいて、複数の時間を生きることが可能にしたからです。逆に言えば、一所に住みながら別のところに居ると感じる能力によって、この現代という世界化された状況のなかで、私たちの自分の時と場所をめぐる疎外と脱臼の感覚はようやく救われるのです。そして写真は、つねにこの「ここではない別の場所」を想像する助けになります。写真映像とはたしかに私たちの現実の生活の一断面を写し取った結果としてそこにあるわけですが、写真というモノ自体は、それが撮られた歴史的・地理的な文脈を飛び越えて、誰か別の場所に住む別の人々の記憶や欲望の領域へと移動し、住みつくことが可能だからです。これから私が皆さんとともに、これらの映像を見てゆこうとする理由のすべても、またこの点にあります。

「映像」と「暴力」ときくと、二つの対照的な問題意識がただちに私のなかに走ります。一つは、「暴力としての映像」ということであり、もう一つは、「暴力に対抗する映像」ということです。いうまでもなく、今日の私たちの社会における暴力に関する知識は、ますます写真、テレビ、ビデオ、コンピュータにおけるデジタル映像といった、メディアをつうじたイメージとして伝達されています。かつては隠されていた暴力的な現実のある部分を可視化しうる新たな精巧なテクノロジーの開発が、この流れに拍車をかけています。死や暴力といったものが、実体としては私たちの社会空間から隠蔽されていくほど、かえって死や暴力のイメージは現実には氾濫し、人間のスクリーンや、通俗的な大衆新聞や雑誌の虐殺や死体写真などによって再構成されていきます。暴力の「映像」が暴力そのもののリアリティをのりこえるわけです。そしてその結果、暴力の映像的な暴露があらたに私たちの社会の暴力の文化的な源泉となっていくことになるわけです。

ですから「暴力としての映像」というものは二つの同時並行する働きのなかで達成されることになる。すなわち映像が、一方で暴力の現実的な存在にたいする真正

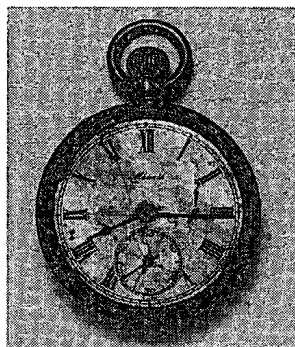
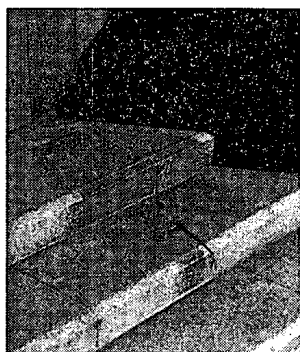


で客観的な目撃者であるようなふりをしながら、他方で構成されシミュレートされた映像を強要することで私たちの視線の自由を侵害する、という巧みなメカニズムです。その意味で、いまや私たちの視覚はある種の映像的オブセッションによって支配されているともいえます。こうした「暴力としての映像」にたいし、映像がいかに抵抗を示すことができるか。映像が自らのなかに暴力の存在を刻印しながら、しかもその暴力に対する批判力をその当の映像がいかにして持ちうるのか。このことをこれから考えてみたいと思います。

戦後の日本は、ひとつの決定的なイメージ、映像によってはじまりました。その映像は、おそらく二〇世紀の他のいかなる単独の映像よりも、圧倒的に力強いものでした。すなわち「原爆」の映像です。より正確に言えば、それは核爆発の瞬間をとらえた映像のことで、普通「キノコ雲」と呼ばれているものです。キノコのかたちをしたこの巨大な雲のイメージこそが、日本の戦後の復興の時代をつうじて、一つの視覚的なステイグマ＝聖痕のようなものとしてはたらいいたものです。それはまた、敗戦という否定できない出来事を何よりも雄弁に、圧倒的な力強さで示すイメージでもありました。誰もが、この核爆発の瞬間こそが、降伏すべき瞬間であったことを、理解したのでした。



しかし興味深い事実とは、日本人の一人として、じつはこの瞬間をこの角度から実際に「見た」者はいなかった、ということです。いうまでもなく、広島、長崎の地上に立っていた者が、この瞬間にこのようなかたちで空中に浮かぶキノコ雲を見ただけではありません。これらの爆発の瞬間の写真は、すべて米軍の兵士によって撮影されたもので、その意味でこれらの映像は彼らの上空からの特権的な「視線」だけを示しています。そうしたイメージの一つである、この広島上空二万五千フィートに広がるキノコ雲とそこから見下ろした広島市街の写真は、爆撃機エノラ・ゲイの乗務員の一人によって、原爆を投下してからわずか数分後に撮影されたものです。彼の視線は、この瞬間は彼個人のものであったかもしれませんが、この映像はまもなく集合的な意味を帯び、戦争を終結させた英雄的な行為がまさに遂行された瞬間を表すイメージとしてアメリカにおいて喧伝されていきました。ですから、現実的にも象徴的にも、この映像はアメリカ人だけが見ることができた映像だった、と言うことができます。逆に戦後の日本人のヴィジョンは、この自ら見ることのなかった敵の視線によるイメージによって完全に占有され、暴力的に支配されることになったわけですから。そして連合軍による実際の占領も支配もまた、このときにはじまりました。



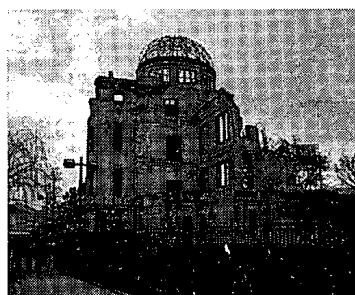
キノコ雲の映像が終戦をめぐるアメリカ合衆国の公式の視線と言説に属しているとするなら、日本人もまた原爆をめぐる視線と感情をあらわす彼ら自身の映像を所有しています。それらの映像は、グラウンド・ゼロすなわち地上の爆心地点における視線から眺められた事物と風景からなりたっています。それは予期せぬ悲劇によってことごとく破壊された廃墟と遺物のイメージです。たとえばこの時計は、正確に、朝八時十五分に起こった出来事を直截に物語っています。その瞬間にすべてが停止したという事実を。これは凍結化された歴史のイメージですが、同時にまたそれは、この時計の所有者から見れば、ごく普通の一日がまさにはじまる瞬間に彼の命のすべてが停止したという個人的な時間でもありました。

原爆による地上の惨禍のもっとも恐ろしいイメージの一つが、よく知られた、この住友銀行の入り口の石段に残る人の影です。開店時間を待っていたのでしょうか。原爆の強烈な熱線は、瞬時にしてこの人物を消滅させ、影だけが残されました。美術史上では、「影」は「虚妄」(ヴァニタス)や「幻影」のメタファーとしてしばしば絵画化されてきました。ここには、その美術史上の定形図像が、現実の身体が存在を示す映像となったことの驚異があります。影をつうじてのみ自らの存在を語れない生身の人間についての映像。科学的暴力によって否定された身体としての

人間のイメージがここにあります。

地上の視線から撮影された写真映像のなかで、原爆の惨禍のもっとも象徴的なイメージとして挙げなければならないのが、爆心に建っていた旧広島県産業奨励館ビルの残骸の姿です。この建物の廃墟化した残骸は「原爆ドーム」と呼ばれて、いまや見事に先進的な近代都市として再建された広島市街の中心に、いまだに廃墟の姿のまま残されています。それは、ここで何が起こったかを語る証言でもあり、また二度とこうした悲劇を繰り返さないという人類の平和への希求が込められたものでもあるでしょう。「原爆ドーム」のイメージは、日本の戦争をめぐる記憶を歴史化する過程のなかでもっとも強力に機能した図像イメージでした。すなわち、戦争を受難と犠牲の相のもとに意味づけるための象徴として……。廃墟を廃墟として保存するための数度の補強工事を経た後、一九九六年に、原爆ドームはユネスコの世界遺産に登録されました。戦争遺産としてはアウシュヴィッツにつづく登録でした。この事実、原爆ドームが日本人の公的な記憶のモニュメントとして位置づけられていることを、世界が承認することでもありました。

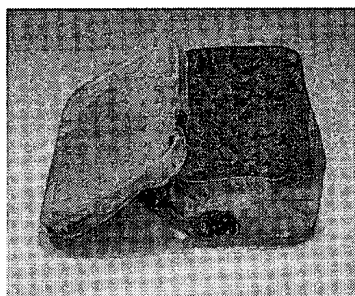
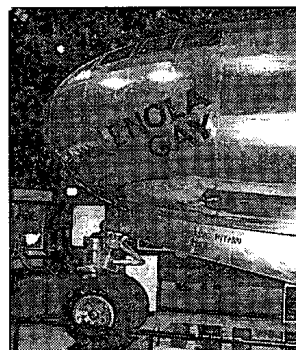
しかし原爆ドームのモニュメント化・博物館化とは、核ホロコーストをめぐる重





層的な記憶の場所を、平和祈念のための儀礼的な場所へと変容させる、矛盾にみちた試みでもありました。原爆ドームのイメージに象徴された記憶の風景を飼い馴らすことによって、戦後の日本の政府は「ヒロシマ」とその後の歴史を脱・政治化することに成功しました。いまや、原爆ドームはもつとも正統的な「ヒロシマ的なもの」の至高のモニュメントとして機能しています。その「ヒロシマ的なもの」の意味とは、すなわち、二十万人の人命を犠牲にしたうえに築かれた永遠平和の希求というメッセージです。広島における、生きられた、重層的で、矛盾や不条理にみちたすべての記憶は暴力的に隠蔽され、それらは平和追及の公的なヴィジョンへとあつまり置き換えられたのです。その意味で、原爆ドームとは、さまざまに異なる記憶の政治学が戦われている戦場です。あえていえば、原爆ドームとはもはや戦争による廃墟ではなく、戦争をめぐるその後の言説とイメージの紛争がもたらした、政治的な廃墟として存在しているのだ、ということもできるかもしれません。

強力なイメージは、つねに神話創造の力を持っています。ときにそれは、キノコ雲のイメージに代表されるような英雄的な神話となつて、ある公的な記憶を絶えず想起するために、いまも継続的に呼び出されています。キノコ雲の図像を背景に広島への原爆投下を発表するハリー・トルーマン大統領のイメージは、アメリカ合衆



国のみならず、世界中の切手の図案として繰り返し使われてきました。そしてアメリカ人にとって、エノラ・ゲイのイメージもまた、そうした神話創造の力を強く持っています。一九九五年、戦争終結五〇年の年にむけて、ワシントンのスミソニアン国立航空宇宙博物館は「分岐点・第二次大戦の終結、原爆と冷戦の起源」と題する大規模な展示を計画しました。戦略爆撃機 B-29「エノラ・ゲイ」の展示が企画の一つの焦点ではありましたが、この企画はきわめて論争的・挑戦的な企画でした。というのも、それはアメリカの国立博物館ではじめて、広島と長崎の原爆の遺物を広範に展示する部分を含んでいたからです。たとえば広島市は、その収集品のなかから、有名な「焼け焦げた弁当箱」を、一般の人々が原爆の犠牲になった象徴として、スミソニアン展示のために貸与することを決めました。「焼け焦げた弁当箱」が示す視点は、およそ一般のアメリカ人が公式的には想像したことのない、原爆犠牲の悲劇的なヴィジョンを反映するものでした。当時のアメリカ歴史学界で、戦争終結をめぐる従来の英雄的な歴史観に問いを投げ掛ける新たな実証研究が現われてきた状況を受けとめて、スミソニアンの冒険的な企画は、アメリカ人一般に原爆をめぐる歴史を見直し、広島・長崎において本当に何が起こったのかを問いかけるためのさまざまな手がかりを与えることをめざしていました。しかしすでによく知られているように、一九九五年一月三〇日、長い議論の末に、航空宇宙博物館を運営す

る最高意思決定機関であるスミソニアン協会理事会（そこにはアメリカ副大統領も含まれていますが）は、最終的にこの企画が偏見にみちたものであり、日本の当時の軍政にたいしてあまりにも同情的でありすぎるという理由で、展示の事実上の中止を決定したのです。この決定の背後には、明らかにアメリカン・リージョンを中心とする全米の退役軍人組織の強力なロビー活動がありました。来場者の感情に訴えるようなグラウンド・ゼロ・レヴェルでの写真や遺品の展示にたいし強く反対し、上空三万フィートの英雄的な視点を維持したかった国家としてのアメリカの意思が、この決定には見事に反映されています。結局最終的には、航空宇宙博物館の企画展はエノラ・ゲイ単独の展示に落ち着きました。歴史を新たに問いかける機会を押しつぶし、この英雄的な爆撃機のイメージだけをスペクタクルとして消費することで、アメリカの公的な記憶は傷つくことなく温存されたというわけです。

広島市は、このスミソニアンの決定にたいして公式の抗議を行いました。展示の中止は、原爆の惨禍を映しだす写真や遺品をはじめて目にすることで、アメリカ人が原爆が投下された地上で現実になが起きたのかを知る機会を奪うものであると、広島市は非難しました。しかし、人民の殺戮の悲劇と人命の犠牲という感情的な部分に訴えようとする心情は、原爆をめぐるこんどは日本の側の公的な物語の一方的



な主張という意味において、アメリカの主張とまったくのすれ違いを見せています。アメリカには彼らの歴史意識にもとづく英雄的な戦争観があります。日本には、原爆犠牲者としての心情を訴える、特有の公的記憶があります。その意味で、スミソニアン企画は、始めからこの二つの相いれない、相互に対立しあう調停しえない言説を同時に組み込もうとする、不可能な企画であったことになります。どちらの言説も、公的な歴史意識のもとで、それ自身の真実をすでに構築してきました。そして映像に、そうした公式のヴィジョンを支えるための証拠を提示する役割だけしか求められていなかったという意味では、エノラ・ゲイのイメージも、焼け焦げた弁当箱のイメージも、同じ想像力の位相に位置していたといえます。

映像は、こうした公的な記憶の喚起を支えることで、暴力の歴史を視覚的に強化することしかできないのでしょうか。証拠品や証拠写真をお互いが出し合うことで、歴史の真実に最終的な決着をつけるというのは、ひどく暴力的な方法ではないでしょうか。これから私は、とりわけ東松照明という写真家の作品をめぐって、第二次大戦後の日本における写真イメージの一つの流れについてお話したいと思います。それらの映像のなかに込められた、映像の暴力を乗り越えようとする文化政治学的な闘争について語りたいと思います。すでに見たように、視覚的には、戦後日本の



文化的想像力はヒロシマ・ナガサキの圧倒的なイメージとともにはじまりました。戦後日本をドキュメントしようとするいかなる写真的・映像的試みも、まずこの圧倒的な原爆イメージのオブセクションをいかに調停するかという努力に注がれました。東松照明が、一九五〇年代から一九七〇年代初めにかけて長崎や沖縄、東京周辺の米軍基地で撮影した一連の写真は、日本の近代的な政治史が人々の日常意識に強要した視覚的暴力に対する、一人の写真家の実存をかけた挑戦として見る必要があります。

東松照明は、軍需工場が集中していたために戦時中にもっとも大きな爆撃の被害を受けた街の一つ名古屋で、一九三〇年に生まれています。敗戦の年に十五歳だった東松にとって、敗戦とアメリカによる占領は、彼の写真家への道を決定づけ、彼の世界観そのものを決定づけるものでした。東松自身が、アメリカの占領と彼の写真への関心が並行してあったことについて、次のように興味深く語っています。

私が写真を始めたのは一九五〇年である。住まいは、名古屋市郊外の米軍基地に隣接した町なかにあった。私は、わが町の見慣れた風景、すなわちアメリカ兵や混血児のいる町の日々をスナップした。



しかしこの日常の風景は、敗戦Ⅱ米軍による占領という、これまで日本が経験したことのない歴史的アクシデントの表象でもあった。したがって私には、日常の風景が日本の戦後史と重なり、非日常の風景として二重写しに見えた。敗戦時、私は十五歳だった。日本は必ず勝つ、とオトナは断言したけれど、敗戦を目の当たりにして私たちコドモは当惑した。

敗戦直後の日本は、混乱の極にあつて、ありとあらゆるものが欠乏していた。とりわけ育ち盛りのコドモにとって食料不足は身にこたえた。米軍基地に張りめぐらされた金網と有刺鉄線の向こう側は物資が山積みされていて目映いばかりの天国であつた。フェンスのこちら側は貧困と飢餓にあえぐ地獄であつた。コドモが空き腹をかかえて手をさし出すと、米兵はチューインガムやチョコレートをくれるのだつた。戦中、オトナは、憎しみを込めて鬼畜米英と呼んでいただけに、コドモはオトナへの不信感を募らせる。

デモクラシーという言葉に耳にしたのもその頃である。敗戦を境にして価値観が一八〇度転回し、世の中は目まぐるしく変わった。何もかも信じられなくなった私にとって、確かな手ざわりをもち、信ずるに足るものは、唯一この目で見た事物だった。まもなく私はカメラと出会い、写真の囚われ人となる。

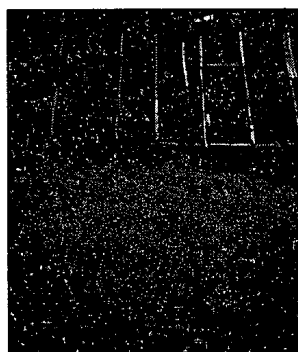
半世紀を振り返って思うに、私にとって最大のカルチュアショックは、この

敗戦Ⅱ米軍による占領である。（「カオスの海へ」）

ここに語られているように、東松の写真家としての意識は、彼の考える真実のヴィジョンと占領という現実とのあいだを調停しようとする作業からはじまりました。東松の初期の連作写真は「チューインガムとチョコレート」という象徴的なタイトルがついています。ここで彼が写しとる人々の大半はアメリカの黒人兵士や、日本人女性とのあいだに生まれた混血の少女少女たちで、こうした映像は、日本の一般的な人々にたいして通常のドキュメンタリー写真としては非常に判りにくいものと映りました。基地周辺の風景はどこか外国のように見え、映像には日常世界の感情から切り離されたニヒリズムの空気が流れ、撮影の手法は断片的・刹那的で、判りやすい物語を想像しうる構造的な一貫性がまったく見られません。このとき明らかに、東松はすでに、アメリカの存在の影で民主主義を平和的に希求するというふりをした戦後日本社会の公式的な物語ヴァージョンと格闘していたにちがいありません。

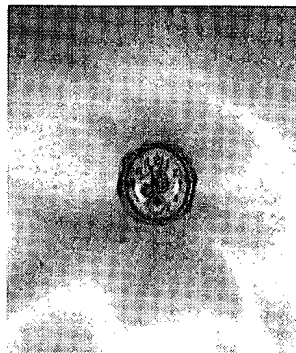


一九六〇年、原水爆禁止日本協議会から東松にたいして、反核キャンペーンの写真集制作のために長崎を撮影してほしいという依頼がきます。依頼を受けた東松は、



その年の暮れ、下見のために、カメラを持たずに長崎を訪れました。そこで彼は、多くの被爆者たちと出会う機会を持ちます。長崎へはじめての訪問でした。原爆の破壊力についての知識はあったものの、彼は自分が、完全に治癒する望みもなく、公的な援助をたたれ、理解の欠如と、隣人たちの偏見と、仕事を持ってないことからくる貧困にさいなまれて苦悩する被爆者たちの現在の日常についてあまりにも無知であったことを知り、がく然とします。東松が訪ねていっても、彼らはほとんど口をききませんでした。当時はまだ多かった玄関の格子戸を開けて被爆者の家を訪問すると、めったに外出することもない、蠟のように真っ白な顔をした人が、上がり框に正座したまま黙して、こちらと目を合わせることもしない……。そこに東松は外部の人間への絶対的な拒絶を感じたといえます。

長崎から東京に戻った東松の顔は、異様に真っ青だったと友人たちは証言します。翌年から東松は長崎での撮影を開始します。この撮影プロジェクトがはじまるきっかけはたしかに外部からの依頼によるものでしたが、その後東松自身の長崎との個人的な関係は現在まで四〇年にもわたって続いています。いまでも彼は、長崎を撮りつづけているのです。長崎との遭遇は、おそらく写真家としての彼にとっての第二の啓示であったにちがひなく、敗戦と占領の映像的オブセッションを超えて、彼



自身の映像的眞実へと向かうための道でした。アメリカと日本をめぐる映像的な暴力によって支配され・占領された自分たちの目に自由をもたらすための、これは彼なりの独立への革命でした。

長崎で、東松はやはり停止した時計を写しとります。この時計は、一九四五年八月九日午前十一時〇二分における、長崎の凍結した時間を示しています。東松のカメラは、ここで、たしかにあのヒロシマの時計が象徴した黙示録的な時のイメージと同じものを撮りおさえようとしているかに見えます。しかしここでは、悲劇的な出来事 of 証拠品としての時計が撮影されているだけだとは到底思えません。ここには、時というものと対峙して、時というものに深い探りを入れようとする写真家の視線があります。写真が切り取る「時」というものが、無数の異なった記憶と物語を含み込んでいるという写真家の遠近法をそなえた歴史意識が、この写真をたんなる証拠写真から切り離します。

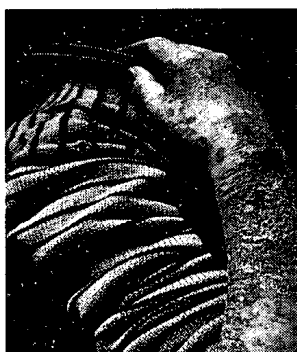
東松は長崎で、原爆による熱戦のために溶解して変形したガラス瓶の恐ろしいイメージを撮影します。この映像は、身の毛もよだつ暴力のイメージをみごとに即物的にとらえています。ここでもやはり、崩壊した人体の一部であるかのようにゆ



がんだ瓶のイメージによって、東松は虐殺の証拠を主張するという以上のかを語ろうとしていることは明らかです。彼がこの写真を撮ったとき、悲劇からはすでに十五年の歳月が経過していました。したがって東松の、焼けただれた遺物に注がれるまなざしには、過去のあの瞬間を甦らせるという以上に、原爆の遺物の映像がそれまで表象してきた固定的な意味の場をすりぬけて、新たな認識の領域へと到達しようとする意志が感じ取れます。この挑戦は、あえていえば、人間のそれぞれの固有の記憶と、公的な歴史意識との関係を再考する、哲学的・形而上学的な探求であつたといえるでしょう。

そのように考えたとき、これら被爆者の無残にただれた肉体の写真も、たんに悲劇的な犠牲を被った個人の、聖痕を帯びた感情だけを示しているとはいえません。これらの傷跡は、直接的な核爆発の熱戦や放射能によるという以上に、ある意味で歴史が人間に刻印した殺傷であり、まさにその「歴史」の傍若無人にたいして東松は映像の力をもって応え、戦後日本の政治社会の空気のなかに蔓延する健忘症を暴き出そうとしているからです。

長崎で、東松はついにもう一つの、決定的な啓示的光景に巡り合います。それが





崩壊した浦上天主堂の、無残に倒壊した天使像やキリスト像でした。爆心から六百メートル離れた場所で、爆風により完全に崩壊した浦上天主堂の天使像は、十五年たつて東松がそこに足を踏み入れたとき、そこにそのままの形で横たわっていました。石像にもケロイド状の無残な跡が容易に見てとれました。十六世紀後半以来、長崎はポルトガル人宣教師たちによるカトリック布教・伝導の中心地としてありました。けれどもまもなくキリシタン禁令によって、カトリックに改宗した長崎の人々は数世紀にもわたる封建的な権力による非寛容と弾圧を受けつづきました。これらの写真において、東松の視線はこの長崎が数世紀にわたつて被つてきた精神的試練と苦悩の歴史に、まちがいはなく届いています。一つの歴史の結末のように見えた光景から、別種のより深い振幅を持った歴史をとりだす、すぐれた写真家の無意識の視線がここにあります。浦上天主堂で、東松は戦後日本という時間的な制約をはるかに超えて、彼の写真を、社会のより深い底流を流れる歴史と記憶の層に関連づけようとしていたにちがひありません。

長崎との決定的な出会いの後、一九六〇年末に、東松はさらにあらたな段階に入ります。それが沖縄の発見でした。民俗的な風習がいまだに色濃く残る、政治的には占領されたままのこれら南の島々は、日本列島の中でのもう一つの抑圧された領



土でした。東松によって六〇年代後半から七〇年代の前半に撮影された沖縄をめぐるモノクロ写真は、奇妙な運命をたどることになります。沖縄はアメリカによる占領から最後に返還された領土であり、米軍や日本の中央政府にたいする無数の反帝国主義的・反体制的な闘争がくりひろげられてきた場所ですが、東松の沖縄写真はこれまで、そうした「戦後」の時代の政治的空氣を直接的に反映する代表的な記録映像として理解されてきました。日本の領土における米軍基地の総面積のなんと七五パーセントが、日本の領土のわずか〇・六パーセントを占めるに過ぎない沖縄に集中しているという事実一つをもってしても、これらの島々がいかにヤマトに中心化された権力によってたえず周縁化されつづけてきたかは、いうまでもありません。東松の沖縄の写真集である『太陽の鉛筆』は一九七一年に刊行されましたが、これはちょうど日米間における沖縄の返還協定の締結の時期と重なり、このことがますます東松の写真に表面的な政治的解釈をあたえることに貢献しました。

しかし私は東松の沖縄の写真のなかに、まったく異なったトーンを感じます。たしかに写真家と時代の風景とのあいだには切り離しえない相互作用があると認めましょう。そして写真家はときに時代とのあいだにある種の共犯関係をつくりださざるをえない存在でもあるという事実をも受け入れましょう。そうだとしても、なお、



東松照明のこの時期のモノクロ写真には、通常のドキュメンタリー写真が伝える具体的・歴史的「時代」への帰属や介入を超えた、ある種の抽象性が具わっているように見えます。それは、映像の本質的な指向性としての、時間をめぐる形而上学の現われであるといってもいいかもしれません。特定の時代性／地域性に縛られない、すなわち「日本」という国家制度や公の歴史に回収されない、普遍的な時間と空間を結んで横たわる「群島」としての日本の光景が、ここにはたしかに写しとられているように思えるのです。

今日の締めくくりとして、これから一つのストーリーテリングの行為を行ってみたいと思います。そこでは、写真映像と時間との関連における、個人的記憶、集合的記憶、歴史的時間、神話的時間といった異なる時の位相とのかかわりを読み上げられたテキストにおいて探りながら、「写真」というメディアが特権的に示すことのできる豊かな「時」の連鎖のありようを、映像とテキストとの交響によって示そうと意図されています。

写真映像は、それ自身「時間」との特別の関係を有しています。それは「現在」を瞬間的に（通常は125分の一秒とか250分の一秒とかいったまばたきのような時間性



によつて）切り取ったものですが、私たちが写真映像を、そのような「現在」形の時制で経験することは決してありません。写真というものはつねに、すでに「撮られ」てそこに「ある」のです。過去の一瞬の証拠として。にもかかわらず、その一回性の運命を刻印された光学的痕跡が、わたしたちの時間意識をゆるがせ、回転させ、逆流させ、ついには不思議な記憶と夢の奔流にいざなつてゆくことができます。その秘密こそが、写真の本質にちがいないのです。

時を抹消することはできません。けれども一方で、永遠につづくかに見える時の経過をただ所与のものとして、夜明けの薄明がいつかならず日没の暗闇へと引き込まれてゆく過程を人生と歴史の避け得ない命運と決め込むことも、またシニズムにすぎるでしょう。個人のなかを流れる時間の多層的な潮流のぶつかりあいをその小さなうねりや渦にいたるまで把握し、そのうねにたつて世界を刺し貫く「歴史」という縦系に交錯する無数の非制度的な時の横系を繰り出してゆくこと……。こうした行為によつて、人は、自己という名の大海に浮かぶ時の群島の姿を織りあげることができるようになるはずです。

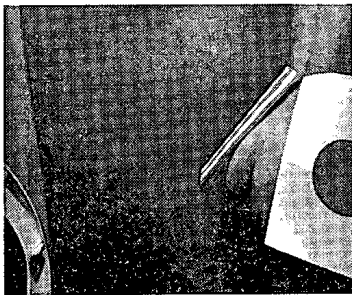
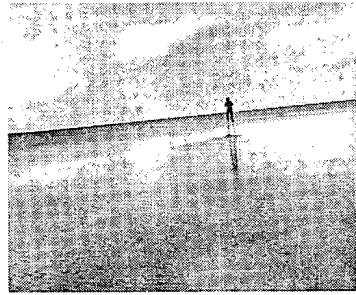
わたしのこの短い物語は、沖縄の島々に繰り広げられている過去と現在と未来を



結ぶ政治的・文化的・形而上学的抵抗と自立の可能性を東松照明の映像とのコラボレーションによって考えようとするものです。けれどもまたそれは、一切の固有名詞を廃し、地球上のどこでもありえる寓意的な物語の芽をいなくことによって、誰のもとにも近づいてゆけるように語られます。

檻のなかに棲んでいる怪物が本当は何なのか、知らない者はいない。だがその怪物の正体を直接名指すこともなく、人々はその威圧的な円形の鉄の囲いをただ「象の檻」と呼んで遠目に眺め、充血した眼と騒ぐ胸をなだめながら生きてきた。檻の中に入ることは無論許されてはいなかったが、それは檻の主である怪物の凶暴な性格のためであるというよりは、この檻が建っている「南の島」全体を覆い尽くす不条理な規則によるものだというほうが当たっていた。元々は島人の土地であるはずの場所を、その規則は国家という共同体の利益のために独善的に借り上げて占有することを許し、その土地が半永久的に怪物の生息のために提供されることを容認してきたのだった。

「南の島」は美しく、小さかった。美しいことは島人の心を優雅で気品あるものに



し、小さいことは島人の精神の自律と団結を強めた。美しく小さな島であることは、この土地に生きてきた人々が自分自身の尊厳を保持し、世界についての覚醒した意識を醸成するために、かけがえのない財産でありつづけた。だが同時に、美しく小さいことは、不幸と悲運の種子を島に蒔くことでもあった。この島を領土として所有する、大きな「北の島」を拠点とする国家政府にとっては、美しく小さな島は国家による利用価値へと非情にも読み替えられた。美しさはそれを資本主義的に搾取し、独占しようとする産業によって濫用され、小ささは、土地の社会的意味を過小評価してもよいという国家の判断の無意識の根拠となった。ましてやその南の島が、まさに国の南のはずれ、国家領土の周縁に位置する「小さな」点の連なりのように見えるとすれば、そのわずかな土地に行使されるいかなる公権力の影響も、全社会的にはもっとも「小さな」ものでありうると、厚顔な国家はたかをくくっていた。醜く大きな「北の島」は、こうして美しく小さい「南の島」を物理的にも精神的にも支配しつづけてきたのだった。

だがその「南の島」がいま、揺れている。押し隠してきた自らの起源の感情をゆさぶることによって、島の人々は、長い被支配の歴史の凍結化を拒み、国家による島の物理的・精神的占有に抵抗し、国家が飼い慣らすと豪語する怪物の理不尽なふ



るまいを強い調子で非難しはじめた。「南の島」は、「北の島」を中心とした国家の周縁にあり、そのために中央に集約される権力の構造から疎外されてきたのだったが、まさにその周縁性によって、国家という非人間的な主体が国益という仮面をかぶって居丈高に振る舞う様子を、外部から微細に観察することが可能だった。中心から離れてあることが、事態の危急の意味を、その本質から照らし出すことに力を貸した。国家によって、半国家的な処遇しか受けてこなかったまさにその植民地性が、かえっていま国民国家という擬制的な巨象の皮膚に突き刺さる棘となり、覚醒した小さな棘の無数の集積が、巨象に自省を迫る大きな力を持つようとしている。

そんなとき、島へ一人の異邦人がやってきた。この狭い「南の島」において、海の向こうからの訪問者はある意味ではすべて異邦からの客人でもあったのだが、この異邦人は、とりわけ全くの異邦人であったというほかはなく、彼はすでに半世紀ものあいだ、北極圏に近い故国から離れて流浪を生き、詩を書き、16ミリフィルムで私的な映像を撮りためながら、地球を半周していま、この島の土を踏む機会を持ったのだった。彼の生はつねに旅の途上にあった。漂着した大都会に簡素な住居をかまえ、友人ができ、彼を慕う野良猫らが家に居着くようになって、彼の旅の時間はけっして止まることがなかった。どこに住もうとも、彼の日常は、共同体の土地

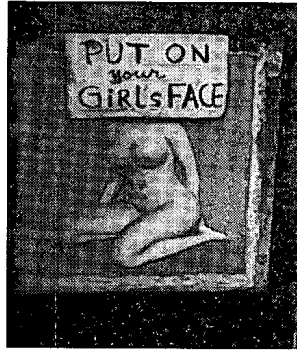


に帰属する安堵の感情の表皮から剥離するようにして、風に吹き飛ばされ、あてどない流亡の路地裏をさまようしかすべがなかった。その意味では、彼はすでに世界のいかなる土地からも追放された全き異邦人となりかけていたのである。

詩人がこれまでの生涯において書きつけてきたことばのいくつか。われら亡命者、地上に居所のない者たち。私はふるさとに帰りたい。私は一度だって、ここに来たいとほんとうに思ったことはない。私は一度だってぐっすり眠ったことがない。大國たちよ、きみたちは私たちを齒牙にもかけない。きみたちは勝手に地図をでっち上げる。私はきみたちが憎い。私は詩人にすぎない。私はホーム・ムーヴィーを撮っているちっぽけな人間にすぎない。でも私がきみたちの所業に目を凝らし、ひとつひとつ記録してきたということだけは、おぼえておくがいい……

そんな、家郷を喪失した詩人が「南の島」にやってきたことは、彼の心に何かを発火させた。横暴な大國の論理の影で、しぶとく、やわらかに、生存と抵抗の力をためてきた島の人々と土地のありようは、大國がつくる地図上に住処を失った詩人の魂に、未知の安らぎをもたらしたからだ。大陸を分割して成り上がった帝國の地図が失効するときに浮上する新しい世界に、どこにも帰属することのできなかった





者たちの意識が、あらたに移民する……。南の島はそんな可能性を、彼の前に拓いていた。

ムーヴィーカメラをいつも片手にひっそりと携えたこの亡命詩人と「北の島」のある都会で出会ったとき、彼は訪問してきたばかりの「南の島」が彼に与えた鮮やかな感動を静かに私に語った。南の島に溢れかえる女性原理の存在に強く感応したこと。人々のことばが、生命を持った声として、大地をあまねく覆う空気をたしかに震わせながら発せられていたこと。木々が、鳥が、黍畑をわたる亜熱帯の疾風が、人々の生命の声に多様な反響をなげかけていたこと……。渦中の「象の檻」を訪ねたという詩人にそのときの印象を聞くと、ただひとこと「革靴が土で真っ黒に汚れてしまった」と答えて微笑した。ぬかるんだ黒褐色の土が露出した町外れの奇怪な檻の前で、詩人は、人々が対峙し合う政治的光景を一人とびこえるようにして、ただ一人、土のむせかえる匂いと靴についた泥をなかだちにして、おそらくは彼の故郷の田園の肥沃な土の記憶を召喚しようとしていたにちがいがなかった。

詩人はかつてこう書いたこともある。私が日々くだす小さな決断は、いつも間違っている。なぜならそれは、私が判断しているからだ。けれども、大きな決断はけっ

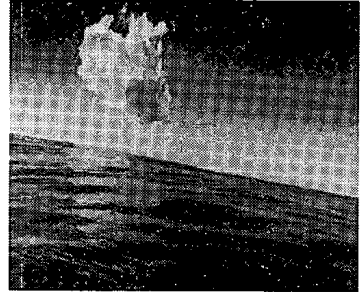


して過たない。なぜならそれは自分が決めてはいないから……。自分ではない誰かが詩人をそのかし、うながし、押し出し、生涯をついやす旅に彼を誘い出した。つまり運命に翻弄される偶然は、しかし決然とした意識が信ずる強い必然の力を生み出すこともできるということだ。人間がなしうる、この大いなる決断の力こそ、自己を他者と結びあわせ、悲劇の宿命として捨て去られていたものを必然の歴史の産物へと目覚めさせるための、ほとんど唯一の武器である。

だからこそ、日々の小さな判断の誤謬を正当化する論理に屈することはできない。大いなる決断がいつなされ、それがいかなる人々と世界を巻き込んで行われているのか。そうした過程に目覚め、宿命のような時の支配のなかに、屹立する単独の歴史を自らの手で誕生させてゆくこと。南の島を来訪した亡命詩人が教えてくれるのは、そうした新しい時間と場所の創造にむけた新しい声とみぶりである。「南の島」は、自分自身の時によって定められる歴史をいま持とうとしている。^{*1}

私の物語はここで終わりますが、問いは開かれたままです。

映像と、暴力と、時間をめぐってなされたこの一つの詩的寓意の断片が、みなさ



んのそれぞれの固有の歴史と社会と自己をめぐる認識のどこにかすかに触れ、自分自身が打ち消すことが不可能なたちでみなさんの内部に折り畳まれている意識の層が、「なにか別のもの」「どこか別の場所」を力強く喚起することを願って、終わりにしたいと思います。^{*2}

注

*1 このストーリーテリングの部分の文章は、東松照明＋今福龍太『時の島々』（岩波書店）所収。

*2 本稿は2000年5月24日、ブラジル、サンパウロ市の国際交流基金サンパウロ日本文化センターにおいて、日本語を解し、日本文化の研究に従事するブラジル人聴衆（そこには日系ブラジル人研究者も多く含まれる）を前に行われた講演の草稿に一部加筆したものである。

この論考は、平成11年度札幌大学研究助成制度による研究成果である。