

# 日本占領下のフィリピンにおける演劇 アートから受け取る人々の記憶

## 目次

### はじめに

- ・ 占領下のフィリピン演劇
  - 1. 映画と宣伝
  - 2. 戦前の演劇活動
  - 3. アメリカ教育政策と英語演劇
  - 4. 言語帝国主義者の苦悩
- ・ 自分の物語と他人の物語
  - 1. 「あの戦争」の物語とは
  - 2. 検閲と文化思想改造
  - 3. 「不幸な日本人」と「不幸なアジア人」 - 忘却と欺瞞の物語 -
- ・ 記憶の可能性
  - 1. 記憶のあり方
  - 2. ランズマンの試み
  - 3. 表象の不可能性を超えて

### おわりに

### 註

### 文献目録

フィリピン語学科

7598071

小木谷充広

## はじめに

アジアで2000万もの死者を生み出した太平洋戦争は、二十世紀に起きた最も暴力的な「出来事」の一つである。そのため、アジア各地のいたるところに暴力的な「出来事」の痕跡があり、その被害者の記憶、記憶の場所がある。そのため過去10年、アジアでは「民主化」の流れとともに、日本軍による戦争被害者が次々と証言を始めた。戦争被害の記憶が呼び覚まされ、それまで声を発することを抑えられていた証人らが、一斉に現れ始めた。しかし、その証言に対し真摯に応答を試みようとする日本人、日本人団体も出てきたが、同時に他方では、倒錯した被害者意識、本質主義的な日本民族観、対抗的国家主義、国益中心主義という名の国家エゴイズムといったナショナリスティックな情動を呼び起こしてもいる（徐2000: 4）。また、近年の日本の「歴史修正主義」に見られるように、戦争の記憶が隠蔽、否認、歪曲、抹消、横領といった暴力に再びさらされている。つまり、「暴力の記憶」が再び暴力にさらされているのである。

暴力的な「出来事」があまりに暴力的であるため、語り得ない者たちがいる。「出来事」の核心を物語るうるのは出来事の核心にいた者だけだろう。ところが出来事の核心にいた者がまさに核心にいたからこそ物語る能力を失って」しまう（高橋1995: 26）。暴力的な「出来事」が暴力的に人に回帰する。そのとき、その測り知れない暴力の深さに人は語る能力を失う。人はその「出来事」の前にひれ伏すしかない。

暴力的な「出来事」の記憶を分有するとはいかにしたら可能だろうか。「出来事」の記憶が分有されるためには、「出来事」はまず語られねばならないし、伝えられねばならない。「出来事」の記憶が他者と分有され、他者に受け取られなければならない。もしそれが不可能ならば、その「出来事」はなかったものとして、歴史の間に葬られてしまうだろう。「出来事」の記憶が語り継がれるためには、それは語られねばならない。暴力的な「出来事」で殺された被害者の記憶を忘却するならば、私たちはその被害者をもう一度殺すことになるだろう。「死者たちはまず一度物理的に殺され、次にこの「不正に殺された」という事実そのものを消されることによってもう一度殺される、とどめをさされることになる。つまり、不正な暴力の記憶を破壊すること、隠蔽したり歪曲したりすることは、不正に不正を重ねること、犠牲者を二度殺すことに他ならないということ」なのである（高橋1996: 24）。

だが、「出来事」の記憶が、他者と真に分有されうるような形で「出来事」の記憶を物語る、とはどういうことだろうか。そのような物語は果たして可能なのだろうか。誰が、どのように語り得るのか。

以上の議論を踏まえ本稿では、これまでどのように暴力的な「出来事」の記憶が語られてきたのかを検証することによって、私たちはこれからどのように「出来事」の記憶を語ってゆけばよいのかを考える。そのなかで、「出来事」の記憶を分有してゆくための可能性を模索する。

具体的にはまず、日本占領下のフィリピンにおける演劇活動について、占領軍の軍政方針がどのように関わってくるのかを検証する。つぎに、戦争を語るときに頼る視点とは一体何者の視点なのかを考えることによって、一つの「出来事」をナショナルな枠組で語ることの問題性を論じてゆく。最後に、その「出来事」の記憶を私たちはどのように分有してゆくのか、ナショナルな「語り口」から、そしてナショナルヒストリーという枠組から「仲間はずれ」にされてしまった「語り得ない」者たちの声を私たちはどのように受け取るのか。ナショナルな枠組を超え、そのような枠組から生じる「語り口」から脱却すること、すなわち「難民的生」を生きることに、「出来事」の記憶の分有の可能性が指し示されていることを提示する。

## ． 占領下のフィリピン演劇

## -1. 宣伝と映画

日本軍が侵攻してくる前のマニラの状況を当時のニュース映画が映し出す。そこには、もちろん、プロパガンダ的色合いが強いものの、当時のマニラの空間的状況をほんの少し眺めることができる。たとえば、英語で書かれた看板文字が無数に存在していることに気づくだろうし、また、当時は路面電車が走っていたこともそこから確認できる。人びとの格好も決して「悪く」ない。マニラの都市景観は戦前と戦後で大きく変わってしまったが、そこに住んでいた人びとの方はどうなったのであろう。演劇という「芸術（アート）」を媒介にして人びとの記憶を探るのが本稿の目的である。本章では、その演劇がどのようにマニラに住む人びとの記憶に関わってくるのかを検証する。それには、まず日本軍報道部（宣伝班）の動きを簡単につかんでおく必要がある。

1942年1月2日に「無防備都市」マニラに入城し、すぐさま軍政府樹立を宣言した日本軍が、まず着手しなければいけなかったのは、「治安の恢復」、すなわち民心の安定を確保することだった。日本軍のフィリピン占領の目的が、国防資源の獲得と、占領軍の現地自治という軍事的なものである以上、民心安定は至極当然の課題であった。アメリカの抑圧的植民地支配からの解放とアジア地域における共栄共存の「新秩序」確立のためには、何よりもまず日本軍のアジア侵略政策を正当化する必要があったのである。そのための「治安の恢復」を何としても急がねばならない。そのために講じられた措置の一つが戦前の政治家を味方に引き寄せること。フィリピン人政治家の協力を得ることで、軍政統治を円滑にするためであった。次に軍部の考えた民心安定に必要なこととは、われわれ日本軍はフィリピンのために、そしてアジアの兄弟のためにアメリカと戦っているのだという意識をフィリピンの人々に植え付けること、すなわち「宣伝」であった。民心安定のための宣伝であるが、アメリカとの宣伝戦に対抗するには、それこそ宣伝でしかない。マッカーサーの「アイ・シャル・リターン」に対抗するため、「大東亜共栄圏の一員としてのフィリピン人ためのフィリピン建設」という言説を掲げて。そのため、マニラ占領後すぐに日本軍によって、様々な方面で侵略政策の宣伝活動が行われる。その任務に駆り出されたのが、宣伝班（註1）であった。

宣伝班はのちに名称を「報道部」と変更するが、当初宣伝班による宣伝任務は、「新聞」、「放送」、そして「映画」の三分野から着手される計画であった。しかし、活動を開始してゆくとともに、その宣伝を行なえるだけの「材料」がないことに気づく。寺見によれば、「新聞発行に必要な技術者は戦火を避けてどこかへ疎開してしまっているし、印刷機は米軍がバターンへ逃げる際すべて破壊していた。また印刷の文字にしてもスペイン語、英語、タガログ語の三ヶ国語が最低必要だった。放送にしても、同じような問題に直面した」とある（寺見1984: 244）。しかし、映画に関しては、「映画はマニラ市民第一の娯楽であり、当時、日本では見られなかった大劇場が繁華街にずらりと並んでいた」（寺見1984: 244）ほどで、日本産映画が未到着ではあったが、映画を利用しての宣伝には、実は非常に大きな期待が寄せられた。当時のマニラに残っていたものは、タガログ語映画のほかにアメリカ映画とわずかの中国映画であったので、検閲を通してアメリカ映画とタガログ語映画の上演が許可されることになった。映画館の数は60をこえていたが、日本軍が上映可能とみなせるアメリカ映画の数にも限りがあり、繰り返しフィルムを使用していたことも重なって、1943年10月の共和国誕生以降、アメリカ映画も映画館では上映されなくなってしまった。そもそも、敵であるアメリカの映画をフィリピンの人々に見せる必要性があるのかどうか問われていたのだから、アメリカ映画の上映（検閲することも含め）が困難であることは当然であった。

2本の日本劇映画がある。フィリピン映画の名作『Ganito Kami Noon, Paano Kayo Ngayon』（Eddie Romero監督、1976年製作）で主演を演じた俳優レオポルド・サルセド、現在も活躍中のアクション俳優で、フ

エルナンド・ポー・Jrの父親に当るフェルナンド・ポーが出演している、1944年東宝製作の『あの旗を撃て』(註2)と、1944年に宣伝班(報道部)によって製作され、「フィリピン共和国初めての映画」などと宣伝された『三人のマリヤ』である。映画の中身はどちらも植民地主義のアメリカを痛烈に批判することで、日本軍のアジア地域占領を正当化し、フィリピン人に少しでも自らの行いを理解させるための宣伝映画でしかない。特に『三人のマリヤ』では、農村での暮らしがフィリピンの人々の「あるべき」姿として描かれている反面、西洋的な都市生活は退廃したものとして捉えられている。農村での暮らしをフィリピンの人々の美德として一方的に描くことで、スペイン、特にアメリカの影響を受けた都市生活を批判の矛先として、あるいは宣伝の一材料として利用することが可能になった。それを証明するかのように、フィリピン人作家Paz Latorenaの作品に「Miguel comes home」という短編小説がある(Latorena1944)。そこにはフィリピンの田舎の豊かな原風景が描かれている。農村の大地が、太陽が、自然が、そして田舎のすべてがフィリピンの人びとにとって安らぎである。勿論、このような描写を目にしたとき、フィリピンの人びとは親しみを感じるのかもしれないが、同時にこの『Philippine Review』が当時日本軍検閲下にあった状況を想起する必要もある。この2本の劇映画は、まさに日本軍の宣伝方針にぴったり当てはまる典型的な例である。日本人を解放者として、アメリカ人を悪意ある帝国主義者として描くことにより、アメリカへの精神的依存を断ち切り、フィリピン人を日本に対していっそう協力させることを意図するものであった。

すでに述べたとおり、日本軍は「映画」が自らのふるまいを正当化のためには、有効な宣伝道具になるであろうと考えていた。しかし、物資の欠乏、経済状態の低迷によって日本とフィリピンでの映画製作が、ともに追いつかない状態に陥り、いっそう映画での宣伝活動が難しくなる。そもそも目的が宣伝だけの国策映画にいったいどれだけのフィリピン観衆が応えていたのか。映画だけでなく、ラジオニュース、あるいは新聞などで書きたてられる宣伝性を帯びた虚構の記事にさえ、人々は疑いの目で見ていたのだから。

アメリカ映画は、物資の欠乏と検閲の困難によりマニラの映画館から姿を消し、日本とフィリピンでの映画制作は経済状態の悪化から困難を極めた。こうした状況下、日本軍にとっては映画に代わる新たな文化工作として、マニラの民衆にとっては新たな大衆娯楽として、あらわれたのが演劇であった。

## -2. 戦前・戦中の演劇活動

劇場そのものがマニラに建設されはじめたのは19世紀初頭まで遡るが、最初はニッパ椰子や竹だけで作った簡単なつくりの劇場から、40年代にもなると、フィリピン上層階級の観客を対象とするような煉瓦や石づくりの劇場ができはじめ、劇場の数も30に上った。上層階級の観客を相手にしたこれら煉瓦・石づくりの劇場での催物は、スペイン語劇、サルスエラ(註3)、イタリアやフランスのオペラ、シンフォニー演奏などが上演された。それが80年代にもなると、スペイン語でマニラの生活を描いたサルスエラがあらわれ、90年代後半には、タガログ語の芝居も上演されるようになった。しかし、煉瓦づくりの劇場に比べ、タガログ語劇を上演する劇場は、屋根のない劇場をはじめ、簡単なつくりのものが多く、季節によってそのシーズンが決まっていたようである。演劇だけでなく、影絵や人形劇を専門にする劇場や、庶民のための路上や広場での催物が存在した。ここで指摘しておきたいことは、寺見も「原住民知識層を観客とした演劇のフィリピン化」(寺見2001: 340)と指摘するように、ヨーロッパ文化を取り入れながらも、もう一度それらを自らの枠組のなかにおいて、そして自らの手法とことばによって、再編成を行なうというそのシンクレティックな手段である。サルスエラやオペラなどを、自分たちの文化の潮流へと付置するその試みは、単なる文化の「流入」ではない。「庶民のための路上や広場での催物」

から零れ落ちる記憶の響きは、力づよい何かを感じさせる。この再編成の試みとは、「自己」と「他者」という二項対立的枠組を「アート」という手段によって超える、ダイナミックなものであるといえる。

日本軍によるマニラ陥落後、映画上演が困難になるにつれて、その活動を盛んにしてきたフィリピン演劇も、戦前から占領初期においては活動も乏しかった。数える程度の劇団や演劇グループが存在するだけで、映画の人気に比べれば、戦前の演劇活動はいたって地味であったが、何もなかったわけではない。劇作家であるWilfrido Ma. Guerrero、同じく劇作家でArena Theatreを設立したSoverino Montano、歌手のAtang de la Rama、「PAL」( Philippine Artists League )の創設者で、映画監督でもあるLamberto V. Avellanaなど、様々な演劇人がこの世界で活躍していた(註4)。PALの前身で1939年創立の劇団、「BTG」( Barangay Theatre Guild )にはデビュー三作品がある。そのうちの一作品はWilfrido Ma. Guerrero脚本の『Women are Extraordinary』である(註5)。劇団は主に学生や勤労者から構成され、週末や夜間を利用して舞台の練習などに励んでいたが、観客の入りは映画に比較するとまだまだであった。

当初劇団の担い手は、ほとんどが映画人であった。日本軍によるマニラ入城後は、撮影所がつぎつぎと封鎖され、多くの映画に携わる人びとが職を失った。その職を失った映画人らが、職を得るために劇団を作り始めたというのが簡単な経緯である。劇団が結成され始めたばかりの頃の舞台は、演劇というより、映画と映画の間の寄席演芸のようなもので、いわば映画のためのつなぎのショー、ヴォードヴィル(Vaudeville のことである。スペイン語で、Vodavil。フィリピン語においては、Bodabil)であった。しかし、ヴォードヴィルも映画の間に上演されるだけのものとはいえ、当時のフィリピンでは大衆娯楽の一つであった。1916年に、ラスヴェガスからフィリピンに戻ってきたレイ・ボロメオという男が、地方の劇場でコーラス・ガール、ミンストレル・ショー、寸劇などをごちゃまぜにしたアメリカ直輸入のヴァラエティー・ショーを上演した。これがフィリピンでのヴォードヴィルのはじまりだといわれる(津野 1999: 75)。戦後においてもヴォードヴィルは人びとの娯楽として残り、主に Savoy Theatre(後の Clover Theatre)と Manila Grand Opera House で上演され続けた。映画上映が経済状況の悪化とともに困難になってきたことはすでに述べてきたが、それに加えて、そもそもヴァラエティー・ショーは当時のフィリピンの大衆娯楽であったから、観客が映画から舞台の方に関心を寄せたことも理解できる。しかし、ヴォードヴィルが公演の場を安っぽい劇場や郊外の劇場、あるいはアメリカ軍基地などに移行したことは、その人気と品位を失う契機となった。

舞台は演劇と音楽の部それぞれに独立し、各劇団は演劇と音楽の部それぞれを担当するようになった。その当時のマニラの劇団は、劇場に対して所属する形態をとっていた。しかし、占領期後半には、人気劇団が専属以外の劇場へ移ることもあれば、劇団同士で人気スターの引き抜きがあった。また、観劇希望の開演前の劇場においては、人びとの行列でごった返していた事実から推察すると、当時の演劇活動がいかに盛んであったかがわかる。

だが、当時の報道部員らは演劇についてどう考えていたのだろうか。報道部は、映画製作の困難からすぐに舞台宣伝の可能性に目をつけたが、舞台は演劇と違い観客の目前で、つまり生で演じるために、映画より入念に検閲を実施する必要があった。そのため、舞台の上演に検閲官や軍が警備に当るのももちろんのこと、事前に脚本の検閲が行われ、さらには上演前の舞台の練習にも検閲官が立ち会った。演劇の内容に関しても、そこには軍政方針の意図が見受けられる。寺見の指摘どおりに例を挙げると、まず東洋のなかにおけるフィリピン人を強調したものがある。つまり、スペイン植民地以前のフィリピンを描いたもの、農村や漁村の生活を主題にしたもの、あるいはイスラム教徒を題材としたものなどである。「西洋」に対して「東洋」の強調ということであろう。他には、ホセ・リサルやアンドレス・ボニファシオを題材にする歴史物語、フィリピン革命における反スペインの物語をテーマにしたもの、勤勉勤

労な農村や漁村の日常生活を題材にしたもの、さらには伝統文学の舞台化（註6）ミュージカル・ファンタジー、宗教劇（註7）などがある。すでに述べたサルスエラやスペイン語劇、オペラ、英語演劇なども盛んであったようだ（寺見1984: 252）。

さらに、津野が指摘するように、「アジアを欧米勢力の手から解放し、日本を中心とする大東亜共栄圏に再編成するという戦争目的にてらしてみると、言語問題は日本の威信にかかわるイデオロギー問題でもあったのである。しかも、そこには欧米的なものにたいする日本人の複雑に屈折した感情がまわりついていた」（津野1999: 87）。つまり、英語の排除が、宣伝による言語政策において非常に大きな要素であった。その「日本人の複雑に屈折した感情」がいかなるもので、どのように舞台や演劇における宣伝活動と関わってくるかは、第4節で検証するが、軍政方針により舞台の場でも一貫して英語を排除し、タガログ語の使用を奨励するようになった。その検閲の翻訳官にはタガログ語を理解できる在留邦人が当たっていた。舞台での宣伝工作、それは報道部員の思惑どおりにいったのだろうか。大衆娯楽の利用とそこに見え隠れする「日本人の複雑に屈折した感情」が織り成す宣伝工作とは、いかなるものであったのか。また、その「日本人の複雑に屈折した感情」が次節で検証する英語演劇とどのように関わってくるのだろうか。

### -3. アメリカ教育政策と英語演劇

英語で舞台が上演される劇場は、アメリカの教育政策の一環であった。アメリカの教育政策のなかには当然言語政策（英語教育）が含まれていたから、英語での舞台上演には占領政策の上で大きな意味があった。さらにフェルナンデスによれば、英語での演劇上演がフィリピンで最初に見られた言語の変化であったという。つまり、タガログ語での舞台というものを田舎や、フィエスタ、非教育層向けのものとして追いやり、英語でなされる舞台活動は高等教育、つまりは学識のあるもののみがその対象であった（Fernandez2002）。従ってセナクロやコメディアといった大衆向けのものは、学校では十分に教えられることはなかった。例えば、アメリカ占領期の学校で教えられた演劇作品には、英語を教えることだけを目的とした『textbook plays』、ロングフェローの詩『エバンジェリン』を題材に劇化された『The Monkey's Paw』などがある。これらの作品が学校では英語教育の練習題材として使用された。そのために英語での演劇作品以外に接することのない生徒の方が多かった。フィリピン人によって英語で書かれた最初の劇作品はJesusa AraulloとLino Castillejoの『A Modern Filipina』（1915）である（註8）。教育政策による言葉の熟達はさらなる英語劇作家を生み出すことになる。Jorge Bocobo、Carlos P. Romulo、Vidal Tanらなどが有名である。彼らは祝日や学校の創立記念日など、主に行事日のための脚本を書くことから出発し、後には地方の演劇、習慣、そして結婚や選挙などに関する問題について論評を行なうようになっていた。フィリピンで英語での演劇活動が本格的になってきたのは、特に三人の英語劇作家、Severino Montano、Wilfrido Ma. Guerrero、そしてAlberto S. Florentinoが出てきた1940年代から50年代までにかけてであると言える。それは彼らにとって演劇とは教室で英語を教えるための題材ではなく、本当のアートであると考えていたからである。

Montanoの作品、『The Love of Leonor Rivera』（1954）の脚本は英語であったが、そこでの彼の感性はフィリピン文化に根ざしたものであった（註9）。Guerreroはフィリピン大学で教鞭を執っていたエリートであったが、彼に近かった言葉はタガログ語でなく英語であった。彼が劇で描いた人びとは教育を受けている中産階級であったし、その人びとの言葉とは当然英語であった。彼の作品で主なものは、現代のなかでの伝統的習慣を描いた、『A Chaperone』（1940）、死刑の判決を下された一人の男の物語『Condemned』（1943）、フィリピンにおいて最初の心理学的作品、『The Three Rats』（1948）そして彼

が学生時代に書いた『Half and an Hour in a Convent』(1934)、『Movie Artists』(1940) などである。彼の最初の三部作作品『Forsaken House』は1980年代から90年代にタガログ語に翻訳されて上演された。彼の作品ではアメリカ化されたフィリピンの姿がそのまま劇に投影されていた。特に彼の米英産の作品はアートに関わる者、そして政治に関わる者に大きな影響を与えた(註10)。

Florentinoの『The World Is An Apple』(1954)、『Cadaver』(1954)、『Cavort with Angels』(1959)、『Oil Impan』(1959)はマニラのトンドの住民を題材とした英語劇である。トンドとはマニラの中でも特に大衆的な地区であるとともに、スラムが密集する地区でもある。それでも『Oil Impan』では、トンドの沖仲仕、娼婦、そしていたずら好きな子供たちなど登場人物は皆流暢な英語を話す。観客はまずこの点に気づくであろう。だが、Florentinoの作品は後にタガログ語に翻訳されて劇化される。Florentinoは、GuerreroやMontanoより少しおくれて活躍する劇作家であるが、1931年生まれということから日本占領期とは必ずしも無縁だったわけではない。

この三人の劇作家に共通して言えることは、戦前、戦中、そして戦後のフィリピン演劇界にリアリズムの観念をもたらしたということである。それまで聖書風の劇を好んでいた観客も、既婚のアメリカ人男性に恋をする田舎出身のフィリピン人女性の物語、バスケットボールや映画俳優に関する物語、三角関係の恋愛、政治に関するもの、港で働く人びと(例えばそれは、スクウォッターや娼婦、港湾労働者)の苦境を描いた話などに興味を移した。アメリカの影響を受けた劇作家によってフィリピンの演劇が変わったのである。英語も然ることながら、リアリズム、つまり米英の価値観がそのまま発信される場ができあがる。このような状況下で、多くの劇作家、観客がアメリカの影響を受けて育つことになった。それは、後にフィリピン人エリート、知識人層が占領にやってきた日本人に一樣に抱く蔑みの視点、「英語も話せない侵略者」という視点につながる。

ピエンヴェニド・ルンベラというフィリピン人劇作家がいる。ルンベラは戦中の劇作家ではないが、戦争で犯された数々の日本軍、あるいはアメリカ軍の行為について「アート」という手段で語ろうとする。ルンベラは、比米戦争でアメリカ兵に強姦された9人の女性の記憶を歴史の中から忘却することに対して抵抗してゆく可能性を演劇作品に見出す(1899年2月17日付の『El Heraldo Filipino』という新聞で掲載された詩、「Hibik Namin」を基につくられた劇作品を用いている)。ナショナル・ヒストリーにおいて、女性らの地位の低さが反映されることにより、フィリピン人女性の歴史は隅に追いやられ、忘却されつつある。女性はフィリピンの独立に全く寄与することなどなかったかのように。ルンベラは、その女性らの記憶をもう一度呼び起こそうとする(David2002)。「この作品は比米戦争で苦しめられた女性らの「声」の詳細な記録であり、同時に戦争での女性の役割についての確固とした想像になる」とルンベラは述べる(David2002a)。ナショナルな枠組から消された女性の記憶を、「アート」によって命を与えようとするルンベラの試みは、あとで述べるクロード・ランズマンの試み(第3章第2節)と一致する。語り得ない者の声を「アート」によって拾う。それは、ルンベラも言うように、「違った」比米戦争の姿、「違った」女性の姿を想起させる可能性を持っている。

英語演劇がアメリカの教育政策のもとで行なわれたことは、以上で述べたとおりである。そのため、英語での演劇活動がフィリピン人観客、特にフィリピン人エリートや知識層に与えた影響は大きかった。米英からの劇作品がそのまま流入されることによって、観客が受け取ったものはまさに米英の価値観そのものであった。占領にやってきた「日本人の複雑に屈折した感情」がなぜ複雑に屈折していたのか。それは占領国のはずであるフィリピンの人びとが、自分たちよりもはるかに西洋化しており、英語も解すという屈辱であった。そこで醸成された劣等感、当時の日本人の恒常的な苦悩そのものとなり、演劇の場においても日本人はその劣等感を感じざるを得なかった。

しかし、英語で劇を作りながらも、Montanoの様にフィリピン文化に根付いた劇作りを行なう劇作家も存在し、また英語で劇を作っているとは言え、Guerreroのように演劇を教育の道具としてでなく、本当のアートと捉え、そこから今日のフィリピン演劇が成り立っていることを想起するなら、戦前から戦中にかけての英語演劇の流入を否定できない。アメリカ軍の教育政策の一環で行なわれた英語演劇は、幾人かの劇作家によって、日本占領期においても人びとにとっての娯楽となった。また、フィリピンの演劇人たちは、翻訳者が検閲官の目をくらすために意図的に戯曲の煽動的な内容をぼかしたり、日本の占領軍政にたいする批判をスペインやアメリカの帝国主義的支配にたいする批判にすりかえたりといった、当時、かれらの先人たちが発明した方法を丹念によみがえらせていった。

#### -4. 言語帝国主義者の苦悩

占領軍の教育改革にかんする政令第二号公布（1942年2月17日）により、当時フィリピンのどこの場においても、英語ができるかぎり排され、日本語、もしくはタガログ語の使用が奨励されたことはすでに述べた。「二、欧米特ニ米英依存ノ思想ヲ根絶シ東洋人タルノ自覚ニ基ク比島文化ヲ建設スルコト」と政令のなかの第二項にある。アメリカやイギリスは悪者で、フィリピン、そして「アジア」にとっては害のあるものであるという、一方的なイメージの押し付けを宣伝が担った。この状況下で、その傾向はとくに当時の人びとの娯楽であり、宣伝効果を発揮するであろうアートの場において見られた。文学や映画、演劇などである。しかし、どうやらこの言語政策は単なる軍政方針だけのものではないと思われる。確かに、当時の日本の戦争相手国はアメリカであり、フィリピン占領の意図も国防資源の獲得と占領軍の現地自治であり、とくにオランダ領インドネシアと英領マラヤの領土獲得のための前哨基地設立がフィリピン占領の真意であった。もちろん、対米戦争の完遂のためには、アメリカの軍事基地があるフィリピンを避けて通るわけにはいかない。フィリピンとアメリカの通信を断ち切り、アメリカに傾きつつあるフィリピンを自分たちの側へ引き寄せなければならない。西欧文化に傾倒しつつあるフィリピンを「アジア」の枠組みへもう一度組み込んでやり、自分たちは「アジア人」であることを、強く認識させなければならない。つまり、占領軍当局が考えたのは、いかにフィリピンを自分たちの側へうまく引き寄せるか、アメリカとの宣伝戦にどのように立ち向かうかということであった。

けれども、1942年1月2日日本軍のマニラ到着後に撒かれた宣伝ビラの英語はひどいものであったし（アゴンシリョ1977: 217）、映画や演劇の場でも、英語の台詞でフィリピン人観客が大笑いしているのに対し、日本人観客はその台詞が理解できず、文化劣等感を感じることもしばしばあった。フィリピンの知識人らは日本人のこの劣等感にいち早く気づいていたようだ。そんな日本人らに向けられたフィリピンの知識人の視線とは、かれらにとっては屈辱以外のなにものでもなかった。英語が話せないフィリピン人に対して向けられていた蔑みの視線が、さらに自分たちにも向けられたのであるから。

1940年現在のフィリピンにおいては、約25パーセントのフィリピン人が英語を解した。アメリカの教育政策の下しっかりと教え込まれた英語が、フィリピン全人口の4分の1にまで広がったという事実は驚くに値する。英語だけでなく、アメリカの文化や価値観なども同時に植え込まれたフィリピンの土壌で、占領にやってきた日本人が感じたことは、圧倒的な文化的・言語的劣等感であった。占領にやってきた日本人が一様に抱いた苦悩とは、この劣等感に他ならない。どこに行っても英語の単語を発見できるこの国で、当時の多くの日本人は苦悩したに違いない。日本軍当局も、欧米的なものに対する「日本人の複雑に屈折した感情」の存在に気づいていたはずである。言語政策が、宣伝活動において非常に重要な位置を占めるのは、まさにこの感情のためであったとも私は推測する。アメリカ文化の影響を受けて育ってきたフィリピンの土壌で、見事に自分たちの自尊心をぼろぼろに壊された当時の日本人が行ったこ

とは、「自分の物語」の枠組を一方的に押し付けることに他ならなかった。英語を排除するのは、ただ占領方針によってだけでなく、当時の占領した日本人が同様に抱いた言語的劣等感によってでもあった。

しかし、一方的な押し付けは、予期される結果と逆の効果を生むだけである。日本軍による言語政策は片手にタガログ語を持ちつつも、もう一方の手には日本語を欠かさず持っていた。日本軍がタガログ語の使用を奨励すると同時に、日本語を押し付けることの欺瞞にフィリピンの人びとは気づいていただろうか。それは、当時の人びとの押し付けられた言語政策に対する言葉あそびやジョークをみれば、すぐにわかる。たとえば、フィリピンの人びとが日本兵の前を通るとき、一礼をして日本語での挨拶をしなければならなかった。その際に「オハヨウ」というところを、語尾に「プ」を付けて「オハヨップ」と挨拶する人がいた。「ハヨップ」は本来の「動物」の他に、「獣」であるとか、「野獣」とかいう意味もある。当時の首相東条英機がマニラでパレード行進を行ったとき、「万歳」と叫ばなければならないところを「死体」という意味のタガログ語「バンカイ」を代わりに使っていたものもいた。あるいは、「お前さん、カリバピの会員かい」という問いかけに対し、「いいや、カピラパ(Kabila pa)」=反対側、つまり「いいや、まだ抗日側にいる」といったものもある。これによく似た例は他にも多くある(註11)。

当局の意図とは裏腹に、一方的な言語政策はフィリピン民衆には浸透しなかった。前節ですでに述べたように、日本人の言語的劣等感に気づいていたのはフィリピンのエリート、文化人、作家らだけではない。フィリピン民衆もどうやら気づいていたようだ。

フィリピンの人びとは演劇、そして「アート」を通して、日本占領を受け入れつつ拒み、拒むことによって受け入れた。フィリピン革命を題材にしたものを上演し、民族の独立を呼びかけることを意図したものだ。そこで、観客が行ったことは劇中のスペイン王国を日本帝国と「読みかえ」て、劇の最後には総立ちになって拍手をおくった。検閲官らはじつは自分たちに批判の矛先が向けられていることに気がつかなかったのか。外国勢力からのフィリピンの独立を主題とする多くのタガログ語歴史劇も、占領軍の占領方針に忠実に従う形で上演されていた。検閲に関しても台本、リハーサル、本番と検閲官がすべてに目を通していった。それでも検閲官はその意図を読み落としてしまったのか。恐らく気づいていただろう。スペインやアメリカにたいするフィリピン人のたたかいを公然と否定してしまえば、聖戦の意味を持たない。フィリピン人のナショナリズムを原則として許容していた軍当局は、「読みかえ」に矛盾をつかれてしまった。こうして「受け入れつつ拒み、拒むことによって受け入れる」というプロセスによって、演劇はフィリピン人観客に束の間の笑いの場を提供することになる。高だか2時間程度であるが。

観客の人びとはその束の間の笑いを受け取りながら、何を考えていたのだろうか。スペイン王国を日本帝国と読みかえ、アメリカ占領を日本占領と読みかえることによって、何を思っていたのだろうか。

## ． 自分の物語と他人の物語

### -1. 「あの戦争」の物語とは

戦争の記憶を語る時、あるいは過去の出来事の記憶を語る時、それは、いったい誰の視点での語りなのか(それはえてしてナショナルな枠組と結びついていること)。例えば「ヒロシマ」の原爆の記憶が「日本人」の記憶として一括りに語られ、それがあたかも「日本人」すべてが分有する「痛恨」の記憶であるかのように語られる。このような記憶は、はたして従軍慰安婦やアジア侵攻地域で日本軍が犯した犯罪行為の記憶は含有されているのだろうか。いったい誰の視点での語りなのだろうか。

作家の江藤淳は、『落ち葉の掃き寄せ 敗戦・占領・検閲と文学』のなかで、「なぜ日本人は、日本

側の立場に準拠して、あの戦争についての物語を語ろうとしてはいけないのだろうか。それは日本が34年前に敗北したからだろうか。敗北した国の国民は戦勝国の最高司令官や大統領の手前味噌を、永久におうむのように繰り返すつづけなければならないというのだろうか」と主張する（江藤1985: 301）。「自分の物語」が他者によって一方的に形成され、語られてきた。そのなかで、押し付けの物語のなかで、「日本人」は小さく生きつづけてきた、と江藤は言う。しかし、彼の「自分の物語」という立場に準拠して語る「あの戦争」についての物語とは、どのような物語なのだろう。

江藤が固執する「あるべき」物語とは、彼が戦後日本文学にみられるアメリカ占領軍の検閲の「傷跡」に触れて語る、次のことばに拠っている。「戦後の日本文学に原点があるとすれば、それはこの汚辱と抑圧のなかにしかなく、それ以外の解釈はすべての自己欺瞞と、幻想の上にあぐらをかいた自己欺瞞にすぎない」。そして「いったい人は、他人が書いた物語のなかで、いつまで便々と行き続けられるものだろうか。むしろ人は、自分の物語を発見するために生きるのではないだろうか。自分の物語を発見しつづける手応えを喪失し、他人の物語をおうむ返しに繰り返しはじめたとき、人は実は生ける屍になり下り、何もものをも創ることができなくなるのではないだろうか」（江藤1985: 300）。作家であり、文芸評論家でもある江藤が、ここまでして「日本人」、「日本国民」という枠組に拘る理由は、いったいどこにあるのか考えてみたい。

## -2. 検閲と文化思想改造

江藤は、「占領されるまえと、占領されたあとでは事情が同じであるはずがない」という大江健三郎のことばに同感を抱きつつ、占領軍CCD（註12）が戦後日本文学に残していった負の遺跡を検証する。いくつもの事例と照らし合わせながら、検閲に関して展開する彼の議論に、私たちは正しいかのような錯覚をもつ。

確かに、彼の言うとおり、アメリカ占領軍のあらゆる出版に対して行った検閲が文学に与えた影響は（かつて日本占領軍がフィリピンで行った検閲と同様）非常に大きいといえるだろう。「この作戦（検閲を指す）に従事したCCDの検閲官たちは、当時少壮の合衆国軍人であり、いずれも短期間に“邪悪”な文化を改造しようという情熱と使命感に燃えていた。しかも彼らの下にあって、最初のチェックと翻訳にあっていたのは、「読み取るだけの力もな」い米国人ではなくて、CCDに雇用されていたれっきとした日本人であった」（江藤1985: 353）。江藤の記録によれば、1948年8月の時点で、5658名にのぼる日本人がCCDに雇われていた。つまり、検閲の仕方にも問題があり、アメリカ占領軍の場合、アメリカ人だけでなく、日本人、それ以外の外国人まで検閲に従事させることで、「抜かり」なく「円滑」に検閲活動を進めていたのである。実際、日本語に関する最初のチェックと翻訳は日本人が担当していた。江藤は占領軍の検閲官の「無知と愚鈍」を認めつつも、検閲そのものの評価に関しては、非常に危険なもので「ある」という。「それは明確に定義された政策に基づき、被占領地日本の国民に、この政策に合致するような見せかけの言語空間を強制することを目的として、精力的かつ徹底的に実施された隠微な作戦だった」（江藤1985: 353）。江藤がここで検閲を「作戦」と断言する理由は、おそらくポツダム宣言中の「言論の自由」と「基本的人権を守る」という条件下において、検閲の存在自体の抹消を意味するからであろう。「検閲とは力と言葉の接点」という江藤のことばはアメリカの文化思想を「日本人一人一人の心のなかに踏み込み、そのなかに彼らがつくり上げた禁忌を植え付けることを、その究極の目的としていた」ことを指摘している（江藤1985: 353）。文化思想改造のための占領軍と日本との接点。それが、どうやらこの検閲にあるらしい。江藤はそう主張する。

ここで私は江藤の主張に対して一応の理解を得ると同時に、何かしらの違和感を覚える。戦後文学は、

検閲の禁忌の前で一步後退を余儀なくされ、自らの言語空間を見失い(「閉ざされた言語空間」)、日本国民のあるべき方向性までもが検閲によって奪われてしまった。他者によって不当に抑圧されてきた私たち。なぜ、私たちは「自分の物語」に対してまでも、腰を低くしなければいけないのだろうか。私はこのような議論の展開にはどうしても与することができない。

もし江藤が自分の主張の枠組に、ほんのわずかでも、「自分の物語」を含んだ「他人の物語」の存在を見出すならば、江藤の「あの戦争」に対する記憶は、どのように変わってゆくのだろうか。アジアの人々がもつ日本軍の暴力に対する一片の記憶が、「暴力的」に人に近づいてゆくならば、江藤はどのようにしてそれを受け止めるのだろうか。他者の語りだとして、頑なに再度撥ね返してしまうのか。江藤の「私たちは…」という語りには垣間見えるナショナルな枠組は、そこまで強靱なものなのだろうか。「あの戦争」によって失われた国民の物語を取り戻し、自信を回復しよう。「あの戦争」をもう一度、「自分の物語」として語り直し、これから語り継ぐための「誇りある」国民の物語をわれわれの手によって再構築してゆこう、という江藤の語り口からは、「手前味噌を含んだ自分の物語」しか見出すことはできない。そこには、きれいな虚飾で塗り固められてしまった「自分の物語」だけが存在する。

### -3. 「不幸な日本人」と「不幸なアジア人」 - 忘却と欺瞞の物語 -

確かに、「あの戦争」によって「私たち」国民の物語がアメリカによって強制的に忘失され、一方的に「語られ」てきたという江藤の主張も、「私たち」がアメリカによって占領され、「汚辱と抑圧」を押し付けられた存在としてだけを考えるならば、彼の理論は的外れではない。しかし、自分たちがアジアの国々で押し付けてきた「汚辱と抑圧」の存在はどうなるのだろうか。日本軍がフィリピン、アジア諸国の人びとに対して、強制的に押し付けた「汚辱と抑圧」の存在は忘れられてもよいのだろうか。「ヒロシマ」は語られることがあっても、「不幸なアジア人」は語られることがない。かれの言う「他人の物語」とはいったい何を意味するのだろうか。

「あの戦争で死んだ多くの日本人の霊は、誰によっても思い出されることもないのだろうか。広島と長崎の死者については特別に思い出してもよいが、それ以外の死者については思い出してはいけないというのだろうか。誰がそんなことを決めたのだろうか。そして、思い出そうとする努力に罵倒を放つ人々は、誰からそのような権利を付与されたと信じているのだろうか」(江藤1985: 301)。なぜ江藤はこのように主張するにもかかわらず、自ら「手前味噌」にすぎない「自分の物語」にはまってしまうのか。あたかも「自分の物語」が「他人の物語」とは全く交わることのない、独立した物語であると言いつづけるのはなぜなのか。江藤のことばにもう少し注意したい。「敗戦と共に、私たちは実に多くの自由を与へられた。十年に近い歳月、手をかえ品をかへ、あらゆる方面から、私たちの思想や生活に加へられた陰惨な重圧は、いつしか私たちの精神を、この奴隷状態に殆ど完全に甘んじてしまふまで、圧迫し、窒息せしめた。そのために現在の私たちは、与へられた自由のあまりの大きさと広さに却って困惑の情を覚えるぐらひである。しかしながらそれと同時に私たちはこれらの自由を遥かに凌駕する新しい重圧と束縛を私たちの思想と生活の上に加へられ始めたことを決して忘れてはならないのである。私たちは第四等国になり下つた敗戦国の国民なのである。日本といふ大きな収容所に監禁され、ポツダム宣言の忠実なる履行といふ尋常ならざる苦役を強制されている、一種の俘虜なのである...それにしても、このような劫罰を受くべきいかなる罪悪を私たちは犯したのであらうか」(江藤1985: 332)。さらに江藤はこうつづける。「私たちは何故にかかる人間として堪へ難い不幸を経験しなければならないのか」(江藤1985: 334)。

これは戦後の日本文学がアメリカ占領軍の検閲によって足腰を折られ、検閲の意図どおりに国民の物

語さえをも失われてしまったという、強靱な「被害者意識」によって支えられている。江藤にとって、日本文学が、あるいは日本国民が、「他人の物語」の枠組のなかで生きるなどということは不可能なのである。「国体」意識は「日本人」の中で微動だにせず健在であったと言う」と姜も指摘するように（姜2001: 115）江藤の思想とは一枚岩的な国体主義に支えられたものであった。彼にとって「それは、敗戦にもかかわらず残存していた国体の「原風景」がアメリカ的な「人工」の押し付けによって荒廃していく取り返しのつかない「喪失」の「はじまり」であった」のである（姜2001: 114）。その江藤にとっては、「他人の物語」の枠のなかで生きることは、「国体」の滅亡を意味する。

江藤は確かに一枚岩的な国体主義者であった。しかし、実際の日本人の敗戦への反応は単一なものではなかった。「日本人である。みんな日本人である」という自己同一的なナショナル・アイデンティティのトートロジーなど吹き飛ばしてしまうような「むきだしの生」の諸問題が溢れ出していた」（姜2001: 119）と姜も言うように、江藤が描写することのなかった「生」が戦後日本の彼方此方にあった。政治家、作家、大衆的なヒーロー、芸能人、宗教家、商売人まで様々な反応が見られた。姜の「正統」なるものの不在に対する不安を物語っていると言えるかもしれない。「正統」なるものが見えにくくなっただけでなく、それが不在である光景、それが江藤にとっての戦後の「人工」世界ではなかったか。そこには秩序も権威もなく、「生きながら枯死」していく生をいきるしか方法がないことになる」（姜2001: 124）という言葉からもわかるように、江藤の求めたものはその不安からの脱却、「安堵感」の獲得だったのではないか。「正統」なるものが見えなくなってしまったが故に、もう一度「正統」なるものをナショナルな枠組のなかで模索する。そこで「正統」なるものはやはり存在していたのだという「安堵感」を得たいがために、「手前味噌」に陥った。「作家が「自己と全体とを結びつけるきづなを、叙事詩の記憶のなかに深く探ろう」とするよう、「日本人」は、国民の叙事詩としてのナショナルヒストリーのなかに、「個と全体とを貫く自己の姿」を見いださなければならないのである」（姜2001: 124）。それは「国体」とその歴史としての「自分の物語」であることは言うまでもない。

「私たち誠実な日本の知識人が過去廿年に近い歲月、いかに深刻な物質的精神的苦悩と戦ってきた文化人であつたかについての理解が殆ど全く見られないのは何より残念なことに思はれる」（江藤1985: 334）という言葉からも、彼の「被害者意識」がどのようなものであったかは理解に難くない。「不幸な日本人」が存在することはあっても、「不幸なアジア人」が存在することはない彼の「被害者意識」の強靱さは、「他人の物語」から「自分の物語」へ「暴力的」に近寄ってくる記憶をきれいに抹殺してしまうだろう。「かかる人間として堪へ難い不幸」が「不幸なアジア人」に当てはまらないのはなぜなのだろう。「不幸なアジア人」の姿はここでは完全に抹消され、「日本人」だけが「被害者である」かのような語り口だけがここに存在する。

江藤と同様に「他人の物語」による語りのなかで生きることを拒んだのが、加藤典洋であった。戦後アメリカの占領によって日本人は護憲派「外向きの自己」と改憲派「内向きの自己」に「人格分裂」を起こしたと彼は論じ、謝罪のための「歴史形成主体」を国民に求めた。日本の300万の死者への哀悼を先に置いて、その哀悼を通じてアジアの2000万の死者の哀悼、死者への謝罪にいたることで、戦争責任を謝罪するための「われわれ日本人」の主体を構築するという主張である。そして、その主張は戦争責任、戦後責任を問われ続け、「侮辱され、自尊心を傷つけられてきた」日本人、中でも敗戦後世代である加藤自身と同世代の「男性」たちに向けられている。しかし、戦死した朝鮮人、台湾人、台湾や北方の少数民族の皇軍兵士や日本軍に虐殺された沖縄の人びとはどのように位置づけられるのか。植民地犯罪、戦争犯罪に対し怒り、人間的尊厳の回復を求める被害者たちの心にどう向かいあえるのかなどという発想は、彼には全く皆無である（大越1998: 126）。だが姜も指摘するように、彼の議論が好意的に受

け入れられている理由のひとつが、「戦争責任ぐらいきちんと取れる、もう少しまともな「日本」を「われわれ日本人」の手でつくろうよ」という(きわめて情緒的な)訴えが底流にあるから」だろう(李1998: 112)。敗戦国民の「あるべき」姿として、まともな「われわれ日本人」を主体として歴史を語るという姿は、「自分の物語」に立脚して「誇りある」物語をつくろうという江藤のそれに通底するものがある。

さらに加藤と江藤に通底するある種の類似性とは、「被害者意識」の存在である。日本は敗戦国であり、アメリカの占領によって強制的に憲法を与えられ、その結果、「他人の物語」の語りのなかでしか生きられていないというような、加害者意識を簡単に吹き消してしまうその強靱な「被害者意識」である。「われわれ日本人」が「アジア人」という「他者」の存在を切り捨てるなかで「自分の物語」を語る。江藤が論じる「あの戦争」の「誇りある」物語は、加藤の「日本人」の、「日本人」による、「日本人」のための「誇り」というフレーズ(李1998: 113)と同じである。ここでは「日本人」の、「日本人」による、「日本人」のための「誇り」は容易に「日本人性」の問題に片付けられてしまう。

自分は「被害者である」という意識は、ときには「加害者でもある」という意識を忘失させてしまうのだろうか。原爆の記憶は、従軍慰安婦の記憶を忘却させてしまうことが許されるのだろうか。津野のことば通りに言うならば、占領とは「たがいにことなる歴史や文化をもった人びとと人びととのあいだで、暴力と強制によってかたちづくられるつきあいの場」であり、「このむとこのまざるとにかかわらず、占領は、それにかかわった双方がわかちもたざるをえない共同の経験」なのだ(津野1999: 271)。つまり、「他人の物語」にも「自分の物語」があり、私たちだけでなく、彼らにも語り継ぐための物語がある。占領が共同の経験であるなら、どのようにして占領の記憶を「自分の物語」だけで語るができるだろう。「自分の物語」を「他人の物語」との関わりの中で、読み直してゆく必要があるのではないか。江藤の主張する「あの戦争」の物語とは、すなわち、「日本人」にとって理解「可能」な物語にすぎない。彼にとっての「他人の物語」はまさに「他人」の「物語」であって、「自分」のものではない。「日本側の立場に準拠して」語る物語のなかでしか、「自分」を見出すことができないという江藤にとって、「他人」から発せられる声に耳を傾ける余地などない。日本国家のために身命を捧げた彼の物語とは、国粹主義という防壁で固められたものであった。

## ・ 記憶の可能性

### -1. 記憶のあり方

私たちが「出来事」の記憶を受け取る時、どのような問題に直面するのか。過去における他者の「出来事」を私たちはいったいどのように分有できるのか。それは可能なのか。

例えば、原爆という例がある。広島と長崎に落とされた原爆に対する人びとの記憶は、藤原も指摘するように地域によって、あるいは時代によって全く異なるものである(藤原2000)。広島と長崎の人びとだけでなく多くの「日本人」にとって原爆の記憶(あるいは「あの戦争」の記憶)と置き換えてもよいだろう)は、原爆のために多くの無罪の日本人が死ぬことになり、原爆のために日本人は多くの生活難を強いられ、さらに原爆のために日本人は今でも大きな精神的、肉体的痛手を負い続けている、という類のものである。一方アメリカにおいては、全く違った「出来事」の記憶が存在する。アメリカにとっての原爆の記憶には、戦争を早く終わらせ世界に平和を取り戻したという崇高な自負がある。暴力を終わらせるための暴力、戦争を終わらせるための戦争も時には必要であるという立場も存在している。原爆という一つの過去の「出来事」において、全く違った記憶のあり方がある。平和を希求することにおいては同じだが、平和に辿り着くまでの過程が両者で全く違っているのである。

しかし、ここで重要なのはどのように「出来事」の記憶のあり方が異なるのかという問いより、むしろ

るなぜ「出来事」の記憶のあり方が異なるのかを考えることにある。なぜ一つの「出来事」に対する記憶のあり方が地域によって違ってくるのか。どのように過去における他者の「出来事」の記憶を受け取り、伝えてゆくのか。記憶の可能性を私たちがどのように模索してゆくのかを考えるのが本章の目的である。

## -2. ランズマンの試み

地域によって過去の「出来事」の記憶が異なるのはなぜか。この問いについて考える前に、「出来事」の記憶を受け取るということはどういうことなのか、他者の「出来事」を私たちはどのように理解するのか、といったことについてまず考えたい。なぜなら、これらの問いに答えることなくして「出来事」の記憶（例えば、原爆における記憶のあり方の違い）について理解することは不可能だからである。直接経験することのない過去の「出来事」を理解することは非常に困難な試みに思われる。原爆の直接の被害を知らない私が、戦争を語るときに頼る視点とはいったい誰の視点なのだろうか。

過去の「出来事」の記憶を受け取る。それはその「出来事」の渦中にいた人びとの証言に耳を傾けることである。私たちは「出来事」を直接体験することは不可能であり、「出来事」を理解することさえ困難である。だからこそ戦争を語るときに頼る視点は、「出来事」の証言者の証言に依るところが大きい。

クロード・ランズマンが約10年の歳月をかけて完成させたドキュメンタリー映画『ショアー』で試みた挑戦とは、経験不可能な「出来事」の記憶（あるいは、「出来事」に関わる人びとの記憶）を当事者の証言によってもう一度甦らせることであった。ランズマンは第二次世界大戦下で行われたユダヤ人大虐殺『ショアー』に関わる証言を自らインタビューを行なうことで導き出そうとした。350時間に及ぶ撮影フィルムは、すべて現代において撮られたものである。3年半、14カ国にわたって予備調査を行い、1976年から81年にかけて、ドイツ、ポーランド、イタリア、アメリカなどを回る10回の撮影旅行を行った（ランズマン1995: 1）。当事者の証言を得るために映画の主人公になったのは、みな諸事件に関わった人びとである。つまりユダヤ人、ドイツ人、絶滅作戦の直接の、あるいは距離をおいた目撃者である。

しかし、そこで彼が直面した問題とは、おそらく、証言者が証言できない状態にあるということであった。証言者が証言できない状態、語る者が語れない状態、それは証言者にとって、あるいは語る者にとって「出来事」があまりに暴力的で、痛恨であったために生じる。映画『ショアー』の冒頭の場面に登場するシモン・スレブニク（ヘウムノ絶滅収容所からの生還者、ユダヤ人男性。インタビュー当時47歳）は、収容所跡の森を歩きながら、こう語る。「なかなか見分けられませんが、ここでしたね。そう、ここですよ、人を焼いたのは。大勢の人がここで焼かれました。そう、まさにこの場所です。いったん、ここへ来たが最後、だれも生きては出られませんでした。ガス・トラックが到着したのは、ここ……、大きな焼却炉が、二つありましてね……。着くたびに、死体を投げ込んだんです。炉の中にね。すると、炎は、天まで立ち上がりました。すると、炎は、天まで立ち上がりました（ここで、通訳者が「天まで、ですって」と訊ねる）。そうです、恐ろしかった。あれ、あれはね、言葉にするわけにいきませんよ。どんな人にも、ここで行われたことは、想像できません。無理です。だれにも理解は、不可能です。今、考えたって、ぼくにはもう、わからなくなっているんですから……。ここにいるのが、信じられません。そうです、戻って来たことが、信じられないのです。いつでもここは、静かでした。いつだって。毎日、2000人を、2000人のユダヤ人を焼いたときも、やはり静まりかえってました。叫ぶ人はだれもいず、皆、それぞれ自分の仕事をこなしていました。ひっそりとしていた。静まりかえってたんです。ちょうど、今と同じように」（ランズマン1995: 35）。「娘さん、泣くな。そんなに悲しがらないで。いとしい夏も、

すぐそこさ……。夏になりゃ、ぼくも戻ってくる。ぶどう酒一瓶と、ロースト一切れ。若い娘の……。兵隊への贈り物は、これさ。兵隊が街を行進するときゃ。娘は、開くよ……。ドアも窓も。(スレブニクの歌。ドイツ語)。(ランズマン1995: 36)

実際に出来事を見、体験した当事者が語るができないという現実には驚くことではない。高橋が「声なき内部」と指摘するように、「出来事のコアを語りうるのは出来事のコアにいた者だけだろう。ところが出来事のコアにいた者がまさにコアにいたからこそ語る能力を失ってしまう」ということが起き得る(高橋1995: 26)。「内部が声をもたない「証人なき出来事」であるホロコースト。「内部の真理を内部から証言すること」が「不可能」であるなら、それを「外部」から証言することはなおさら「不可能」であろう。その「外部」からの証言がいかにむしろ「第二のホロコースト」に、すなわち「証人の殺害の反復」に導くものであるかを明らかにする」(高橋1995: 27)。つまり、「出来事」の証言者が証言できないという現実には、単に政治的な理由からだけでなく、その「出来事」の記憶がいかに「暴力的」であることを示している。

さらに『ショアー』でのもう一人の証言者、モルデハイ・ポドフレブニク(ヘウムノ絶滅収容所からの、もう一人の生還者、ユダヤ人男性)へのインタビューの一部始終を引用する。彼のランズマンのインタビューに対して淡々と答える口調、笑みを浮かべながらも何か悲しみを漂わせた表情はスレブニクと同様である(以下文献そのままに引用する)。「-ヘウムノ収容所にいた時、あなたの心の中で、死に絶えたものは何でしたか? -何もかもです。心のすべてが死に絶えました、でも、やはり人間ですから、生きていたいと思います。そのためには、忘れなければなりません。心の中に残ってしまったものも、忘れられるというのは、神様のおかげです。わざわざそれを話題にしてほしくありません。-話をするのは、よいことと思いませんか? -よくない。私には、よくありませんね。-じゃあ、それでも、話すのは、どういうわけですか? -今はそうせざるをえないから、話しているんです。たしかに、アイヒマン裁判の本はもらいましたが、例の裁判で、証人に立ったものですからね。読みもしませんでした(註13)。-生ある者の気持をもって、あの日々を生き延びましたか、それとも……? -現場にいた時は、死者のように、あの出来事を生きてました。なぜって、生き残れるなんて、思いもしませんでしたからね。でも、今は、こうして生きています。-話しながら、いつも微笑んでいますね。それはなぜですか? -どうしろ、とおっしゃるんです? 泣けとでも? 微笑む時もあれば、泣くことだってありますよ。でも、生きてる以上、微笑むほうが、ましというものでは……」(ランズマン1995: 38)。

岡が指摘するように、「私たちは、言葉が媒介する意味を見るのではなく、言葉のズレ、「出来事」とそれを表すために語られた言葉のあいだの果てしない乖離、断絶をこそ、見るべきなのではないか。その言葉は、「出来事」を意味しているのではなく、「出来事」との断絶を、その断絶のうちに現れている「出来事」の、他者には想像不能な暴力の深さを指し示している」(岡2002: 35)。証言者が語り得ない暴力の深さを「言葉のズレ」から読み取る。ポドフレブニクの「でも、生きてる以上、微笑むほうが、ましというものでは……」という現実との「言葉のズレ」が訴えるのは切実な何かである。しかしそれは何なのだろう。もし私たちがその「言葉のズレ」を見ることができれば、いままでとは違った形で「出来事」を理解することができるかもしれない。もし私たちが言葉にできない語りに、それでも、耳を傾けようとするならば、いままでとは違った形で「出来事」を語るができるかもしれない。

岡は「表象不可能な「出来事」を表象すること、語り得ない「出来事」について語ることは、それは何よりもまず、「出来事」のその語り得なさこそを証すものでなくてはならないのではないか」と言う(岡2000: 77)。ランズマンの試みとはまさにこの証言者の言葉にできない証言を、映画という手段によって映し出すことであった。その結果『ショアー』で指し示したことは、「出来事」自体の証言が不可能

であるという証言である。誰もホロコーストというあの「出来事」を物語ることはできないし、理解することもできない。自らの経験さえ語れないという現実、どのように「出来事」を理解すればよいのかという問いを私たちに投げかけると同時に、いま私たちが語っているホロコースト、原爆、戦争とは何なのかを再考させられる。当事者が語れない「出来事」を私たちがどのように語るのか。語り得ない現実から、それでも、何かを見出すことはできるのだろうか。そして、スレブニクやポドレブニクの発する言葉に見え隠れする「言葉のズレ」とはいったい何なのだろう。言葉の届かないものがそこには静かに横たわっている。

### -3. 表象の不可能性を超えて

集団的記憶、歴史の言説を構成するのは、「出来事」を体験することなく生き残った者たち、他者たちであるのだから、たとえ「出来事」自体を理解することが不可能であっても、これらの者たちにその記憶が分有されなければ、「出来事」はなかったことにされてしまう。「完全な忘却」には抵抗しなければならない。しかし抵抗しなければならないのは、まさに「完全な忘却」の可能性があるのであり、それが不断の原理的可能性として記憶と物語を脅かしているため」だから、(高橋1995: 15)。では、「出来事」自体の証言が不可能であるという現実から、私たちはどのように「出来事」を理解すればよいのだろうか。

岡はこう述べる。「人が「出来事」を領有するのではなく、「出来事」が人を領有する。記憶もまた人が「出来事」の記憶を所有するのではなく、記憶が人を所有する。そのような「出来事」の記憶を他者が分有しようとすれば、その「出来事」について語る物語とは、人がその「出来事」を - あるいは「出来事」の記憶を - 領有することの不可能性が刻み込まれたものでなくてはならないだろう」(岡2000: 85)。人が「出来事」を領有することの不可能性とは、つまり人が「出来事」自体を証言することの不可能と同じことである。その「出来事」を「そのようなもの」として理解したいという欲望は、前章で述べたようなナショナルな枠組のなかで存在することを私たちは忘れてならない。江藤淳が「あの戦争」を「他人の物語」を無視した「自分の物語」という枠組のなかでのみ理解しようとしたようにである。その「出来事」を言葉、テキストで語り得るとする強固な前提のもと語られる「出来事」は、江藤と同じ過ちを踏まざるを得ない。原爆という「出来事」、ホロコーストという「出来事」、それによって多くの命が失われるという「出来事」、これらの「出来事」を経験していない者には想像できない、他者が被った暴力的な「出来事」の記憶は「物語化されたテキスト」を読むことによって、私たちにとって非常に「理解可能な」ものとなる。しかしこの場合、物語化されたテキストとは文章だけに限られたことではない。テレビ番組や新聞記事、報道ニュースなど私たちの日常生活と常に至近距離にあり、あたかも「出来事」を私たちに「理解可能な」形で提供することを望むものが相当する。遠い他者の「出来事」が普遍性を持った「出来事」として位置付けられる。「もしかしたらそれは、「出来事」をそのようなものとして理解したいという、読者の欲望に応えてのことかもしれない」(岡2000: 84)。この場合の、読者とは私たちのことである。テレビ番組の視聴者とは私たちである。新聞記事の読者も私たちのことである。そこにあるのは「出来事」を「理解可能な」物語として領有したい、あるいは領有させたいという欲望と意図である。

しかし、それでも私たちはこの「理解可能な」物語、ナショナルな枠組で語られる「出来事」を超えてゆく必要がある。それらとは違った形で、「出来事」を分有してゆかなければならない。高橋も指摘するように、「責任は共同体や権力や権力筋から強制されるもの」ではなく、「証言する他者が、いやむしる証言する他者に証言の責任を課した死者たち、その死者たちの受けた苦しみと不正が、その証言を

聞く私たちに新たな責任を課す」(高橋1996: 28)。原爆を、ホロコーストを、戦争を経験することなく今日を生きている私たち、他者が、「出来事」の証言を聞く責任がある。「出来事」の記憶が他者と分有されるために、自らは語り得ない者たちに代わって、「出来事」の記憶は他者によって語られねばならない。

出来事の表象の不可能性を超えるために、まず私たちは言葉で躓かざるを得ない者たちが、私たちの社会にいるということを忘れてはならない。言葉は必ずしも透明なものではない。言葉ですべてを語れるのなら、それはどれほど陳腐なものだろう。言葉で語り得ない「出来事」、言葉で語れない者からの証言、ナショナルな記憶のなかで忘却されている「出来事」、語られることのない「フィリピンの人びと」の記憶、ポドブレブニクの「でも、生きてる以上、微笑むほうが、ましというものでは……」という現実と言葉のズレ、そこにこそ「出来事」の記憶の証言がある、と私は思う。人は「出来事」を領有することはできない。なぜなら「出来事」が人を領有するからである。しかし、「出来事」の記憶を呼び起こすのが「他者」なら、その「出来事」の記憶を受け取り、語り継いでゆくのも私たち「他者」である。映画「ショーア」を観たときに感じる圧倒的な受動性、その「出来事」の記憶に対してひれ伏すしかないという無能さに対して私たちが応答してゆくことに、「出来事」の分有の可能性はある。

## おわりに

「あたかも、語られることがすべてであるかのように、あたかも、語られた言葉が「出来事」を証しているかのように、そのようにして語られうる言葉だけが、出来事の意味として共有されてゆくことになる。語られない、語られ得ない「出来事」の存在、そのような「出来事」の暴力を今、生きている者たちの存在は否認され、忘却される」(岡2000: 94)。言葉で語られうる「出来事」の存在だけが、「出来事」として意味を与えられる。しかし、私たちは本当に「出来事」を理解しているのか。「出来事」を体験し、その「出来事」の内部にいたがゆえに、「出来事」の暴力を現在なお生き続けているがゆえに、それについて語り得ない者たちがいる」(岡2000: 77)。その語り得ない者たちの「声」を私たちは無視することができるのだろうか。

その「語り得ない者たちの声」が日本占領下におけるフィリピン演劇にも存在した。しかし、舞台に携わったものについては述べてきたが、闘う以外、書く以外、演じる以外に生き方を知らなかった人びと、彼らのことについて私は全く触れていない。彼らは武器を手に闘うことはなくとも、与えられた環境の中で抗日活動を行っていた。そういった人びとに関わる「出来事」の記憶を分有し得るような記録、研究はまだなされていない。そういった人びとの記憶はフィリピンの歴史のなかで拾われることなく、未だ人びとの思い出のなかで生きただけである。

私はフィリピン演劇を通して、ナショナルな枠組の歴史から「仲間はずれ」にされた者の声に耳を傾ける試みをしてみようと考えた。江藤淳の思想は盲目的な被害者意識と一枚岩的国体主義に支えられており、「仲間はずれ」にされた者の声は彼にとって何の意味も持たない。しかし、「仲間はずれ」というのは一体誰にとって「仲間はずれ」であるのか。「女性」、「帰化」朝鮮人、「アイヌ人」、「沖縄人」は、政治的な力学的作用とナショナルな枠組の存在によって「仲間はずれ」に分類されてしまうだろう。彼らの声などナショナルヒストリー形成過程においては、国民のための「領有できる」物語、「理解可能な」物語の範疇から脱してしまう。人びとが「領有できる」物語、「理解可能な」物語は、簡単に「仲間はずれ」を創り出すだろう。「日本人」という小奇麗に整頓された集団の枠組のなかで語られる物語に「他人の物語」など存在しない。「従軍慰安婦」の語り、「アイヌ人」の語り、モルデハイ・ポドブレブニクの語りなどは、語られることのない「出来事」であり、一方的に否認される「仲間はずれ」の存

在である。

「男性」と「女性」,「中心部日本国民」と「アイヌ人」,「帰化」朝鮮人と「日本人」,「イスラエル」と「パレスチナ」,といった枠組を超えて「出来事」の記憶を分有しようとしたとき、人が「出来事」を領有するのではなく「出来事」が人を領有する、そのような「出来事」を生きるとき、そして「出来事」をナショナルな物語として領有するのではなく、証言不能、領有不能なものとして「出来事」を捉え始めたときに、初めて「出来事」の記憶の分有の可能性が私たちの前に拓かれる。また、次のように岡は言う。「出来事」の記憶を「物語」として領有するのではなく、「出来事」として分有するのは、この、難民的生を生きる者たちだけだ。「出来事」の記憶の分有の可能性とは、私たちが「難民」に生成すること、難民的生を生きることのなかにある」(岡2000: 112)。

「出来事」をナショナルな歴史や物語として、決して領有しない者たちを「難民」とするなら(岡2000: 112) まずは「難民」になることに、難民的生を生きることに、私たちは記憶の可能性を見出す必要がある。ユダヤ人でありながら「パレスチナ」という「出来事」の記憶を分有する、アフガン難民でありながらアメリカとの間に起きている「出来事」の記憶を分有する。ナショナルな枠組から脱却し、「難民」になることに記憶の可能性が賭けられている。

## 註

(註1) 宣伝班とは、「第十四軍宣伝班」を指す。勝屋福茂中佐を班長に、人見潤介陸軍中尉を含む三名の中尉、十数名の少尉、下士官、兵あわせて約300名で構成された。このほか、多くの職業民間人が宣伝部隊に動員され、尾崎士郎、今日出海、石坂洋次郎、そして寺下辰夫らもこのなかにいた。

(註2) 『あの旗を撃て』で脚本を担当した一人が、のちに黒澤明の映画脚本の多くを担当することになる小国英雄であった。

(註3) サルスエラ (zarzuela) とは、スペインのオペラ (オペレッタ) をいう。サルスエラの生みの親は、作家であり、劇作家でもあるカルデロン・デ・ラ・バルカであると言われている。17世紀の半ば頃、スペイン王族がサルスエラ宮殿と名付けたマドリード郊外の離宮で楽しんだ歌と踊りの入った芝居が元になっている。歌と台詞と踊りの部で成り立ち、劇の内容は喜劇的なものが一般的である。本国では18世紀~19世紀に盛んに新作が作られ、1856年に建った現存のサルスエラ劇場の影響もあって、19世紀後半にマドリードで大流行し、フィリピンには1880年頃入ってきた。

(註4) 以上の三人の演劇人はいずれもフィリピンのナショナル・アーティストである。彼らの作品などについては、文献目録に提示してある *The National Artists of the Philippines* に詳しい記述がある。彼らのほかにも、当時の演劇活動を支えた人物として、Leon Ma. Guerrero, Leopoldo Salcedo, Teodoro Evangelista, Alberto S. Florentino など数多くいる。フィリピンの独立を主題にしたタガログ語歴史劇『タンダグ・ソーラ』はPALの作品である。

(註5) 他二作品はFarrarの "Nerves", Gerstenbergの "The Pot Boiler" である。

(註6) この他にも、タガログ語の長編叙事詩や民話の舞台化なども見られた。

(註7) 毎年4月の復活祭には、キリストの受難劇が全国各地で上演されるが、その時はマニラの劇場が一斉に「セナクロ」を上演する。「セナクロ」とは、キリストの受難、復活にまつわる受難詩「パシオン」を演劇化したものである。

(註8) Araullo, Castillejo とともに Philippine Normal College の教師である。

(註9) この『The Love of Leonor Rivera』は、Jose Rizal の本当の恋人であった Leonor Rivera の彼に対する永遠の愛を描いたものである。他にも Arena Theatre で上演された Montano の主な劇作品は『Parting at Calamba』(1953)、『Sabina』(1953)、『The Ladies and the Senator』(1953) などがある。

(註10) Guerrero がフィリピン大学で上演した英米産の演劇レパートリーは、『The Caine Mutiny Court Martial』、『Tea and Sympathy』、『A Streetcar Named Desire』、『Waiting for Godot』 などである。これらの劇作品に影響を受けた観客が後にはアート、そして政治界でのリーダーになってゆく (Fernandez 2002)。

(註11) 寺見論文「日本軍欺くマニラの演劇」(1984)に詳しい。

(註12) アメリカ占領軍CCDとは民間検閲支隊(Civil Censorship Detachment)をいう。

(註13) ユダヤ人絶滅作戦の強制移送の総責任者アイヒマンは、1960年、逃亡先のアルゼンチンでイスラエルの情報機関に拉致され、イェルサレムでの裁判の結果、絞首刑に処せられた。ポドフレブニクはその検察側の証人として出廷した。

## 文献目録

### アゴンシリョ、テオドロ

1977 『フィリピン史物語 政治・社会・文化小史』、岩崎玄訳、井村文化事業社

### 江藤淳

1985 「落ち葉の掃き寄せ 敗戦・占領・検閲と文学」、『新編 江藤淳文学集成3 勝海舟論集他』: 289-419、河出書房新社

### 大越愛子

1998 「懺悔の値打ちもない」、小森陽一、高橋哲哉編『ナショナル・ヒストリーを超えて』: 123-140、東京大学出版会

### 岡真理

2000 『記憶ノ物語』、岩波書店

2002 「ヤー、アフガーニスターン、ヤー、カーブル、ヤー、カンダハール... 私たちは何者の視点によって世界を見るのか」

藤原帰一編『テロ後 世界はどう変わったか』: 54-77、岩波書店

### 姜尚中

2000 『ナショナリズム』、岩波書店

### 徐 京植、高橋哲哉

2000 『断絶の世紀 証言の時代 戦争の記憶をめぐる対話』、岩波書店

### 高橋哲哉

1995 『記憶のエチカ』、岩波書店

1996 『アウシュヴィッツと私たち』、グリーンピース出版会

### 津野海太郎

1999 『物語・日本人の占領』、平凡社

### 寺見元恵

1984 「日本軍欺くマニラの演劇」、鈴木静夫、横山真佳編『神聖国家日本とアジア』: 、

2001 「19世紀のマニラ」、斎藤照子編『岩波講座 東南アジア史5 東南アジア世界の再編』: 321-348、岩波書店

### 中山元

1999 「Polylogos 哲学リソースサイト」、<http://www.nakayama.org/polylogos/ricoeur.html>

### ハヴェリヤーナ、ステヴァン

1979 『暁を見ずに』、阪谷芳直訳、井村文化事業社

### 藤原帰一

2000 『戦争を記憶する: 広島・ホロコーストと現在』、講談社

### 守中高明

1999 『脱構築』、岩波書店

### ランズマン、クロード

1995 『SHOAH』、高橋武智訳、作品社

### 李孝徳

1998 「「よりよい日本人」という現象を超えて 誇りと弔いの前に」、小森陽一、高橋哲哉編『ナショナル・ヒストリーを超えて』: 107-122、東京大学出版会

### Cultural Center of the Philippines

1998 *The National Artists of the Philippines. Manila: Anvil Publishing*

### David Rina. Jimenez

2002a Women's cry. Inq7.net. Online.URL: [http://www.inq7.net/opi/2002/mar/09/opi\\_rj david-1.htm](http://www.inq7.net/opi/2002/mar/09/opi_rj david-1.htm)

2002b A continuing struggle. Inq7.net. Online.URL: [http://www.inq7.net/opi/2002/mar/10/opi\\_rj david-1.htm](http://www.inq7.net/opi/2002/mar/10/opi_rj david-1.htm)

### Fernandez, Doreen. F.

2002 Philippine Theater in English. Siliman University. Online.URL: <http://www.geocities.com/icasocot/articles2.html>

### Latorena, Paz

1943 *Miguel Comes Home. Philippine Review* 1 - 2: 24-28