

硝煙弾雨の向こう側 —戦争フットageと沖縄戦をめぐる二つのフィルム—

若林千代*

Behind the Powder Smoke and Hail of Bullets: —War Footage and Two Films on the Battle of Okinawa—

WAKABAYASHI Chiyo

要旨

本稿は、1990年代の沖縄戦に関する二つのフィルムを取り上げ、フィルムメーカーたちが、どのようにして米軍の戦争のフットageに描かれた内的なイメージの構造を、軍事中心的なナラティブから、人びとにより焦点がおかれたナラティブへと変容させようと試みたのかについて考察する。ここで取り上げるフィルムは、米軍が撮影した沖縄戦関連のフィルムの収集および上映をおこなう市民による平和文化活動「1フィート運動の会」が、ほぼ全編が米軍のフットageを再編集して作られた『1フィート映像でつづるドキュメント沖縄戦』（1995年）と、沖縄戦の記憶、とりわけ、「集団自決」を題材に、戦後フランスで最も影響力のある映像作家の一人であるクリス・マルケルが監督した映画『レベル5』（1997年）である。これら二つのフィルムは、制作の主体、意図、あるいは、長さ、手法、ストーリーライン、ナラティブ、プロットなどは異なっているが、いずれも、米軍の戦争フットageを利用し、そして、1945年の第二次世界大戦終結から50年という節目を意識して1995年前後に制作・公開されたという共通点がある。本稿では、これら二つのフィルムがそれぞれ、いかなる現代史の記憶を蘇らせようと試みたのか、また、戦場の人びとの現実、すなわち、硝煙弾雨の向こう側をどのように想像しようとしたのか、さらに、観客と戦場の人びとのあいだにどのような関係を作ろうとしたのかという点に焦点を当てる。

キーワード：沖縄戦、戦争記憶、米軍フットage（記録映像）、1フィート運動、「集団自決」

Summary

This paper explores how the filmmakers of two films on the Battle of Okinawa, those which were created in the mid to late 1990s, attempted to transform the inner structure of the images

* 沖縄大学経法商学部教授 chiyow@okinawa-u.ac.jp

in the U.S. military footage of the Battle from a military-centered narrative to a people-centered one. One of the two films is *A Document of the Battle of Okinawa: Told One Foot at a Time* (1995), which was produced by the Okinawa's citizens' movement for collection of the war footage regarding the Battle of Okinawa (the One-Foot Movement Group), and the other is *Level 5* (1997), which was directed by one of the most influential directors in postwar France, Chris Marker. It focuses on war and memory in Okinawa, particularly "collective suicide." These two films are different from each other in their production processes, means, purposes, lengths, plots, storylines, narrative forms, and so on. However, both edited and used U.S. military footage about the battle and prompted profound reconsideration of war memories and their significance in the context of the 50th commemoration of the end of the Second World War. This paper focuses on how both films attempted to revitalize the memory of contemporary history and imagine the realities behind the powder smoke and hail of bullets. The paper also seeks to develop the connections between people on the battleground and those in the audience.

Keywords : The Battle of Okinawa, War Memory, U.S. Military Footage (Archival Film), The One-Foot Movement, "Collective Suicide"

はじめに

死者は時の外にいる。

W. G. ゼーバルト 『アウステルリッツ』¹

過去を記憶すれば、その過去は二度と繰り返されないと信じることは、二十世紀の人間の幻想である。

クリス・マルケル 『レベル5』

沖縄は「映画的な島」だと言われる²。沖縄は数多くの映画やテレビのドラマの舞台となり、ドキュメンタリー作品に題材を与える場所となっている。同時に、そうであるがゆえに、沖縄をめぐる映像の歴史は、沖縄近現代史のなかに深く潜んでいる「視線の政治」の歴史でもある。

なかでも、沖縄戦や占領をめぐる米軍が撮影した大量の映像は、沖縄という場所のイメージ形成に多様な影響を及ぼしてきた。それは、「視線の政治」が人びとの生死のありようをいかに侵蝕してきたかを考えるとき、避けて通ることのできない数々の像である³。

仲里効は、「映画は戦争であり、戦争は映画である」というポール・ヴィリリオ [Paul Virilio] のテーゼを引用し、米軍の沖縄戦の映像が「視線の占有」あるいは「視線の専制」を宣言するものだと指摘する。そこでは、「視線の政治」は予め「軍事的な戦略のなかに組み入れられている」のであり、「攻撃し勝利を収めるためには視ることにおいて優位でなけ

ればならない」。つまり、戦争フッテージにおける「視線の政治」は、「視る一視られる」あるいは「曝す一曝される」という関係、つまり、軍事主義の究極的な不均等性を特徴としているのだと⁴。

本稿では、こうしたことを踏まえた上で、1990年代の二つのフィルムを取り上げ、戦争フッテージの構造をイメージの内側からどのように変容させようかと試みたかについて考えてみたい。

フィルムのうちの一つは、米軍が撮影した沖縄戦フィルムの収集・上映をおこなう市民の平和文化活動、いわゆる「1フィート運動の会」が、米軍フッテージを再編集して作った『1フィート映像でつづるドキュメント沖縄戦』（1995年）である（以後、『ドキュメント沖縄戦』と略す）⁵。もう一つは、沖縄戦の記憶、とりわけ「集団自決」を題材に、フランスの映像作家クリス・マルケル〔Chris Marker〕が監督した映画『レベル5〔Level 5〕』（1997年）である⁶。

これら二つのフィルムは、制作の主体、意図、あるいは、長さや手法は異なっている。しかし、いずれも、米軍の戦争フッテージを利用し、そして、第二次世界大戦終結から50年という節目を意識して1995年前後に制作・公開されたという共通点がある。

実は、これら二つのフィルムの沖縄における位置は対称的である。『ドキュメント沖縄戦』等の「1フィート運動」の映像は、公開当時から現在に至るまで、沖縄戦を知る上で欠かすことのできない、言わば永遠の「平和学習の教材」のようなものである⁷。他方、『レベル5』は、2001年に初めて沖縄で上映されたが、「コンピューターゲームに埋め込まれた戦争」という一見難解な舞台設定だったためか、あるいは、恋人を喪った女性の独白によるメロドラマのような設定のためか、沖縄では広く一般に認知されているとは言えず、再上映の機会は少ない⁸。

しかし、これらはともに、米軍が撮影した戦争のフッテージの断片をそれぞれ独自の方法で組み合わせることによって、軍事主義の「視線の占有」あるいは「専制」を逆照射し、硝煙弾雨の向こう側に隠れている、戦禍に呻吟する人びとの姿を浮かび上がらせようとしている。

現代史の厳しい過去の記憶を辿ることは容易ではないが、映像のなかに真実を蘇らせる試みは、ヴィジュアル素材が主だったコミュニケーションの手段となった現代においては、ますます重大な課題を負うものとなっている。たとえば、インドネシア9月30日事件の記憶を掘り起こしたドキュメンタリー『アクト・オブ・キリング〔The Act of Killing〕』『ルック・オブ・サイレンス〔The Look of Silence〕』を撮り、世界的に高い評価を与えられた映像作家ジョシュア・オッペンハイマー〔Joshua Oppenheimer〕は、殺された者と殺した者が隣り合って暮らし続ける社会での困難なフィルムメイキングの過程を振りかえり、映画とは「目には見えないものを見えるようにする」ものであり、それは「新しいリアリティ」の追求だと述べている⁹。

また、アーカイヴァル・ドキュメンタリー〔archival documentary〕の手法で高い評価を受けている映像作家セルゲイ・ロズニツァ〔Sergei Loznitsa〕は、戦争フッテージによ

る実験的な作品について、「他の人間を殺すことが、政治的あるいは経済的目標を達成するための普遍的な手段であり続けているのはなぜなのか」という「存在論的問い」を追求するものだとしている¹⁰。

オープンハイマーやロズニツァの言葉は、沖縄戦をめぐるフィルムを考えようとするときにも参照となるだろう。つまり、これら二つのフィルムが、それぞれ異なる立場や異なる方法によって、いかなる現代史の記憶を蘇らせ、どのような「新しいリアリティ」に迫ろうとしたのか、そのとき、二つのフィルムが「目に見えるように」しようと試みたものとは何なのか、それはどのような表現によってなのか、そして、戦場の人びとの姿、つまり、硝煙弾雨の向こう側はいかに描かれたのか、その像は観客と戦場の人びとのあいだにどのような関係を作るのか。

もちろん、限られた力量で、ここですべてに答を与えることはできない。とはいえ、これらのことが、本稿に取り組むにあたっての、源泉としてある問いである。

1. 記録と記憶を取り戻すということ

まず、『ドキュメント沖縄戦』の内容に入る前に、沖縄における米軍の記録映像の収集と平和文化活動について整理しておきたい。沖縄戦関連のフィルムを収集し、上映をおこなう市民による平和文化活動は「1フィート運動」と呼ばれてきた。「1フィート運動」が大きな盛り上がりを見せる1980年代は、歴史教科書問題があり、改めて戦争記憶や歴史認識が平和の課題として問われていた時期であった。運営を担った組織は、1983年の発足時、「子どもたちにフィルムを通して沖縄戦を伝える会」として出発し、2013年3月、30年間の活動に終止符を打った。

本稿では、この組織体を「1フィート運動の会」とするが、ただ、沖縄では、組織だけでなく、広く収集と上映自体を「1フィート運動」と呼んできた。「1フィート運動」は、広島・長崎の「10フィート運動」に着想を得て¹¹、1フィート100円相当として市民のカンパを募り、米国国立公文書館〔National Archives and Records Administration、以後、NARAと略す〕等から映像を収集した。買い取られたフィルムはおおよそ200タイトルとされている¹²。

「1フィート運動」の活動を表現する際、沖縄では、しばしばフィルムを「取り戻す」「買い戻す」「取り返す」という、沖縄の人びとを「主体」とした表現が出てくる。沖縄戦については、写真・映像の記録は米軍撮影のもののみで、日本軍はおろか民間人によるヴィジュアルな戦争記録は皆無で、住民が「主体」となって撮影されたものは一つも残されていない。また、米軍の記録はあくまで作戦遂行の記録に他ならず、住民は「被写体」の一部に過ぎなかった。しかし、にもかかわらず、沖縄では、1980年代の米軍の沖縄戦関連映像の収集と上映の過程で、米軍の撮った映像記録に対して、沖縄の人びとこそが映像の「主体」だと認識するようになっていった¹³。

米軍の沖縄戦記録映像については、たとえば、1969年、沖縄戦の記憶に関する最初のテレ

ビ・ドキュメンタリー『沖縄の勲章』では、すでに人びとの証言に重ねて米軍の沖縄戦のフッテージが使用されている¹⁴。また、写真については、1977年、大田昌秀がNARAで収集した沖縄戦の写真記録を出版している¹⁵。

ただ、これらのドキュメンタリーや写真集は、収集の主体は集合的な「人びと」ではなかった。それに対して「1フィート運動」の場合は、市民がコツコツと集めたカンパでフィルムを買い取った。たとえば1人が100円、200円という少額であっても、皆でお金を出し合って買い取ったという意識が、米軍の沖縄戦フッテージの意味を変容させた。

2013年、「1フィート運動の会」の解散の後、フィルムはすべて沖縄県公文書館で保管・管理されることになった。ただ、「1フィート運動の会」が収集したフッテージはすべて16ミリフィルムだったため、2014年、およそ30時間分のデジタル化映像が琉球朝日放送より沖縄県公文書館に寄贈され、その後、2015年より一般市民による利用が可能となった¹⁶。

沖縄県公文書館によれば、これは、確認されているNARAが所蔵する沖縄戦関連の映像およそ1000本のうちの600本に相当する¹⁷。また、沖縄県公文書館が独自に収集し、さらにはNHK沖縄放送局がNARAおよびNHK放送センターから収集したフィルムおよそ600本が寄贈された。そのうちの524本がNARAから集めたものである¹⁸。

デジタル・アーカイブを研究する水島久光は、およそ1,000本近いタイトルのフィルムが「取り戻せた」とも言えるが、資料の重複の検証は依然として十分ではないと指摘している¹⁹。

しかし、水島の考察は、映像収集と上映の関係について性急な見解を示している。水島は、検証の際、著作も比較的手に入りやすい研究者で政治家の大田昌秀にフォーカスしているため、「1フィート運動」の映画制作や上映運動の盛り上がりについて、大田の政治活動に伴って「1フィート運動」との関係が薄れたため、映像記録の収集という『『目標』を見失い、「上映に目的意識が映った」と類推している。この考察は、結果として、「1フィート運動」を大田昌秀ありきで始まったものとして解釈することになり、映画制作と上映運動の関係、また、「1フィート運動」にかかわった市民や沖縄社会の全体像を十分に考慮しないものになっている。

2. 上映運動としての「1フィート運動」

実際には、「1フィート運動」は、収集が始まった当初から上映が両輪となっていた。記録によれば、1983年12月に事務局を設置した「1フィート運動の会」は、翌84年4月末までに729万円の募金を集めた。その資金の一部を使い、同年5月1日、NARAから最初の12タイトルの映像が到着した²⁰。その後、県内メディアがニュースで放映した後、5月16日、一般市民に公開された²¹。短期間のアナウンスにもかかわらず、那覇市民会館大ホールが満席、会場の外にも人があふれ、新聞報道では別会場を合わせておよそ2,500人の観客が集まった。その様子は、以下のように描写されている。「会場は水をうったように静まりかえり、かすかにセキの音が響くだけ。互いの体験を語り合う老人連れや、40年前に思いをはせるように

時折り黙想する人。ハンカチを目頭にあてる人など、場面が進むにつれ、それぞれの思いを胸にスクリーンに引きつけられていった。普天間宮とはっきりわかる場面やむごたらしい死体の場面など、思わずどよめきが起こる光景も。約3時間の上映中、だれ一人席を立つ者はいなかった。」²²

同年8月には、NARAより映像18タイトルが到着し、メディア各社を招いた試写会がおこなわれた²³。また、翌年にかけて18本が届き、一般公開の上映会がおこなわれた。「1フィート運動の会」の第2回総会では、募金総額は3,139万4,780円、購入フィルムは44本、2万9,832フィート、その上映にはおよそ5万5,000人が参加したと報告された。その際、1985年が沖縄戦から40年目であることから、フィルム購入に加えて、「1フィート記録映画の編集製作」や「平和講座と1フィート映画上映による反戦平和意識の昂揚を図る」ということが盛り込まれた²⁴。

「1フィート運動の会」映画製作委員会の牧港篤三の記録では、1985年暮れの時点で「ワシントンの国立公文書館やロンドンの英国戦争博物館などから購入した沖縄戦記録フィルム」は合計76本、4万3,000フィート、15時間で、上映会ではのべ10万人の観客を得たとしている²⁵。

映画制作以前に、5万、10万という数の一般の人たちが、音声がなかったり戦闘場面が続いたりする未編集のフィルムを観るということには、何らかの理由があるはずである。それは、フィルムのなかに、自分の姿はもちろん、家族や親族、友人、知り合いの姿を探し、生まれ故郷の姿を見るという目的があったのではないかと推測される。当時の熱気を知る人の多くが、そうした人捜しの点を語っている。あるいは、先に紹介した、会場の様子を描いた記事にもあったが、人びとは映像を観ながら、家族、友人、かかわりのあった人びとの生死を思い返しているのである。

3. 映画化

戦争の体験者と一緒に、彼らが逃げ惑った戦争の記録映像を観るという経験は、衝撃的な映像によってだけではない、独特の緊張した空気を伴った空間である。目にしているものは同じでも、心の動き、感情はまったく計り知れない。とはいえ、米国から送られてきた、未編集のままの、音声のないような映像が上映され、それを人びとが熱心に観るということ、しかも、戦争体験者と、子どもや孫、ひ孫といった戦後生まれのさまざまな世代と一緒に観るということ、これが沖縄における「1フィート運動」の原型である。

米軍フッテージを使って一本の映画にまとめるという案も、こうした上映会を重ねるなかから出てきたものである。徐々に「沖縄戦の始まりから終結まで、流れがちゃんとわかる解説を入れた映画にしてほしい」という声が出てくるようになった²⁶。沖縄戦をまったく知らない世代にとってもわかるように、また、戦争体験者は「あの忸怩たる思いは二度としたくない。そのためにいま何ができるのか、何をなすべきか」という問いがあった²⁷。同時に、

映画は、「世界的に通用する」、つまり、沖縄戦の事実や基地問題について、1980年代の歴史教科書問題等、歴史認識が問われる日本全体、あるいは、海外に伝えるための文法というものも探る必要があった。

1985年9月、「1 フィート運動の会」のなかに映画製作委員会が組織された。基本構想は、次のようなものであった。「(1)沖縄戦とはいったい何であったかという沖縄戦を問い直すに当たって、民衆の立場に視点を置くこと。(2)あの悲惨な戦争をなぜ起こしたのか、当時日本ファシズムの戦争への道を突き進んだ、即ち15年戦争の経緯を追及すること。(3)かつて沖縄は平和を何より愛する民族で、海洋発展の偉業を成しとげ、独自の歴史、文化を形成したこと、言いかえれば歌と踊りと祈りの島であることなど、文化的視点の上に立つこと（それが今日でも享け継がれていることなどを基盤に）。(4)一方、相も変わらぬ危機的状况の中に生きている沖縄を直視して、沖縄戦を中心に過去、現在、未来に亘って描くこと。(5)もちろん戦火にたおれていった多くの無辜の民衆、即ち戦争犠牲者に対し、鎮魂（レクイエム）の思いをこめる」²⁸。

これは理念的な骨子という印象があるが、1985年4月21日のシナリオ素案小委員会における議論のメモになると、とくに(1)と(2)の関連性として、方向性はより明確である。

シナリオ素案委員会のメモでは、映画の目的は、現代史的な観点で沖縄戦全体を俯瞰しつつ、実態と心情を描くという点が強調された。「①単に沖縄戦がいかに凄惨なものであったかということより、なぜ沖縄戦が起こったかを15年戦争の一環としての太平洋戦争のコンテクストの中でわからせる。②その場合、話をあまり拡散せず、あくまで沖縄戦を中心に話を進める。③なぜ27年の占領か、国家の論理、国際情勢、米国の沖縄観にも触れる。④核戦略の中の沖縄一確実な目標としてexpendable（注・軍事的な用語として、時間稼ぎの犠牲に供し得るという意味）なものとして一見えにくい構造を見せる。国際紛争の『捨石』として。あくまでも沖縄の視点から、そして日本全体にも適用するように。⑤住民にも責任の一端があるとの反省から現在を見る。つねに被害者としてではなく加害者としての自覚も。⑥もう一度くりかえしていいのかと問いをなげかける。主体的な平和運動のために、今何をなすべきか、を問いかける」²⁹。

1986年5月、最初の「1 フィート運動」の映画版『沖縄戦・未来への証言』が完成した（以後、『未来への証言』と略す）³⁰。これは、映像技術の水準からすれば決して洗練されたものではなかったが、上述の①から⑥のコンセプトを入れようとした内容であることは間違いない。

4. 「想像上の現実性」

ただ、同時に、米軍のフッターは、あくまで米軍の視線で、作戦遂行のために撮影された米軍主体の映像である。先に示したような現代史的なコンテクストと「主体的な平和運動」を重視しながら、一体どのようにして、米軍の記録映像を使って住民の苦痛を描いていくのか。

「1 フィート運動の会」の代表であった言語学者で、第一高等女学校の学徒隊「ひめゆり学徒隊」の引率教員の一人であった仲宗根政善は、次のように述べている。

沖縄戦を体験したわれわれは、沖縄戦がどんな戦争であったか、その実相を、戦争を知らない世代に伝える義務がある。しかし、戦争の体験は、体験者の心の底に沈んでこりかたまり、口に出してことばにすると、うつろになり、文字に書けばからっぽにひびく。ことばや文字では、伝えようとしても伝えようのないもどかしさを感じる³¹。

仲宗根が、体験者のあるがままの感情は、戦後世代には伝わらないと考えていることは間違いない。しかし、そうであるからこそ、尚更、仲宗根は、100円200円という少額であっても一人でも多くの市民の参加にこだわったのではないか。

また、映画製作委員長だった詩人・牧港篤三は、次のように述べている。

戦場の光景は、すべて彼ら米軍記録班のつごうによるカメラアイであり、住民側にカメラを向けたのはわずかで、濛々と黒煙や土煙りを吹きあげる砲弾の炸裂する場面の彼方に住民はひそんでいるはずである。住民の呻吟も苦悩も叫びも実は砲煙の彼方に消え去っている。従って映画を見る人たちは、戦場の陰にうごめく住民の姿を想像力で捉えるほかはない。ある意味では、この映画はすべてを語らず、また逆に多くを語っているともいえるだろう³²。

『未来への証言』では、米軍フッテージを使って沖縄戦の経過を説明しているが、砲弾の音以外の米軍勝利を称えるナレーションや音楽は消されている。その代わり、戦況に関するナレーションと同時に、住民の体験記や証言の朗読を被せている。それはあたかも、沖縄各地でおこなわれた米軍フッテージの上映会の様子が凝縮されたものようでもある。

つまり、各地の公民館などでの上映会で、米軍フッテージからは直接わからない戦争の経過を説明する牧港篤三ら事務局の人たちの解説と、映像を観ながら人びとが記憶をたぐり寄せている光景、死者を意識しながら、「あのときはああだった」と語り合ったりする人びとの囁き声、そうしたものの集合が映画には反映されているのではないか。

もしかしたら、米軍の沖縄戦のフッテージは、こうした上映会の過程で、純粋に映画の最も重要な要素、すなわち、観客との相互関係を築くことで初めて映画というものへと変容していくという、しかも、その観客たちはその戦場における生き死にを思い起こしながら見ているという、そうした、映画への変容の道を辿ったのではないのか。牧港はこうも述べている。

映画に、もし魂の開化があるとすれば、それは一体何であるのか。一介の記録映画として終わらせぬための努力をしたつもりだが、この映画が一つの運動性をもつことは明ら

かであると答えるにとどめる。主観と客観、生と動、すでに凍結してしまった記録フィルムの片々に身体性を取り戻す作業が実は現実のドラマであること、目下のところ私にはそういう考え方しか成り立たない。つまり沖縄戦と現実の沖縄を重ねての、想像上の現実性である³³。

牧港の言う「想像上の現実性」とは何なのか。ある意味で、それは、この映画が、いかにして観客とのあいだに「感性と知性の複雑な弁証法的関係」を結ぶことができるのかという問いである。また、ここで言う「運動性」とは、映画に「説明」すること以上の意味が与えられ、そうした映画と観客のあいだに、精神的な相互作用が起こることを示しているだろう³⁴。

5. 『ドキュメント沖縄戦』

1995年の『ドキュメント沖縄戦』は、『未来への証言』の基本線は変えず、その後蓄積されたさまざまな研究調査の知見を踏まえて作られた。たとえば、朝鮮人軍夫・慰安所への言及、そして関連する米軍フッテージについても、1986年版よりも大幅に増えている³⁵。

しかし、『ドキュメント沖縄戦』では、『未来への証言』で採用されていた、米軍フッテージに住民の証言を数多く重ねるという手法は取られていない。これは大きな変化である。

『ドキュメント沖縄戦』は、『沖縄戦・未来への証言』よりもさらに現代史的な叙述を採用している。つまり、戦場で強制されていた社会関係や文化的位階を批判的に考察し、日本兵、米兵、住民、さらには軍夫・慰安婦、子ども、さまざまな多様な人間の具体的な姿をそのなかに位置づけて、現代史的なダイナミズムを重視した叙述になっている。

『ドキュメント沖縄戦』の場合、テレビ・ドキュメンタリーを制作してきたディレクターたちがかかわった。とくにプロデューサーだった仲松昌次は、79年に『わが沖縄一具志堅用高とその一族一』を制作し、また、金城重明の戦争記憶や戦争体験を歌った民謡「艦砲ぬ喰えー残さー」の誕生など、戦争に翻弄された庶民の目線で沖縄近現代史を描いてきた³⁶。現代史的な叙述が可能だったのは、こうしたテレビ・ドキュメンタリーの蓄積の力を無視することはできない。しかし、沖縄のテレビ・ドキュメンタリーの経験豊かな仲松にしても、『ドキュメント沖縄戦』の制作について、そこでの逡巡と困難を次のように述べている。

制作スタッフは、フィルムに刻まれた「沖縄戦」を撮影側の「意図」も読み解きながらできるだけ「客観的」に描こうと努力したつもりである。しかし、制作の過程で、過酷な戦場で傷つき震えの止まらない子どもや、ガマから出て必死に命乞いをする老婆の映像などを繰り返し見つめていると、「客観的」な「事実」とは何だろうか、考えざるを得なかったのが正直な所である。ビデオを見た感想のなかにも、「思い入れが強すぎる」という指摘があった。「思い入れ」を込めたコメントの一節はいまなおそらんじる事が出来る。おおげさに言えば、相手が撮った「映像」に拮抗する住民側の「言葉」に何を

選べばいいのか³⁷。

また、『ドキュメント沖縄戦』が戦場の社会関係を意識し、日本兵、米兵、住民、さらには軍夫・慰安婦の関係性のダイナミズムを意識した叙述になっているという点は、1995年当時の沖縄戦記憶をめぐる諸状況がどのように反映されたのか、もう少し詳しい考察が必要かもしれない。というのは、「平和の礎 [いしじ]」の建立は、「すべての戦没者を刻む」という新たなコンセプトをもったものだったからである。

さて、ここで、『ドキュメント沖縄戦』の現代史的な叙述について、実際の映像のうち、「中部戦線」とりわけ「首里への攻防」とされている部分から考察してみたい。

表1 『1フィートでつづるドキュメント沖縄戦』より「中部戦線」部分のナレーション

1-1	住民は軍隊の近くにいることが安全と思ひ、軍隊と行動を共にする者もいた。
1-2	進撃に先だつてアメリカ軍は日本軍の洞窟陣地に徹底した砲爆撃を加えた。
1-3	しかし日本軍は、砲弾で埋もれた洞窟の入口をすぐさま掘り返し、突撃してくるアメリカ兵を迎え撃った。
1-4	米軍戦車に対しては、日本軍の砲弾が正確に命中した。
1-5	烽火をくぐり抜けてきた戦車には日本兵が爆薬を抱えて待ち受け、戦車もろとも自爆した。いわゆる肉弾戦法である。こうした肉弾戦には、防衛隊や鉄血勤皇隊なども選ばれた。5月末までにアメリカ陸軍の戦車はその57%が破壊された。
1-6	日中の気温は30度近くまで上がった。かすり傷でも負おうものなら、即座に蠅がたかり、蛆がわいた。
1-7	5月に入ると、アメリカ軍はすべての洞窟をしらみつぶしに爆破する作戦に出た。
1-8	首里攻防戦では、住民も兵隊もほとんどが死ぬまで戦い続けるか、あるいは生き埋めになってしまった。5月末までの首里戦線での日本兵の戦死者はおよそ6万4千。一方、捕虜になったのは200人余りであった。
1-9	壮絶な戦いは、嘉数から首里までのすべての丘と集落で繰り広げられた。
1-10	米軍側の被害も大きかった。神経をやられた、いわゆる戦闘恐怖症が続出したのも、太平洋戦争中かつてないことであった。アメリカ軍の死者・行方不明者およそ5千。急激に増え続ける戦死者に対して、墓穴をブルドーザーで掘らなければならないほどであった。
1-11	何よりも犠牲を強いられたのは住民である。この地域での死亡率およそ50%。そして、家族全員が亡くなる、いわゆる一家全滅が全世帯のおよそ4分の1。これが軍隊を信じ、軍隊と行動をともにした結果であった。
1-12	5月、沖縄は本格的な雨季に入った。とくに5月21日から降り始めた雨は6月5日まで毎日降り続けた。
1-13	この雨は住民にとっても大きな苦しみであった。足元まで水につかりながら洞窟で過ごす者。泥道を這いながら逃げ延びようとする者。そして、病気の蔓延。まさに、泥と炎の沖縄戦であった。

戦闘の映像に日本軍の被害状況のナレーションが被さる(1-2~9)。その次に米軍の被害の状況の映像が続く。たとえば米兵の「戦闘恐怖症」で一人の兵士が叫びながら服を脱ぎ捨てて錯乱して走っているのを仲間が追いかける映像である。さらに、米兵の遺体の仮埋葬の映像が続く。白い布にくるまれた遺体が並べられ、ブルドーザーが墓地を均し、延々と白い

十字架が並ぶ (1-10)。

これを米海兵隊が作成した米国向けの戦況ニュースの映像と比較してみると、違いは一目瞭然である。たとえば、海兵隊の映像では、米兵の死傷者や精神的な疲弊、仮墓地での埋葬の様子などは、戦意高揚を目的とする映像には反映されない。

兵士の悲惨を描く映像は、『ドキュメント沖縄戦』がより戦場のリアリティにこだわったからではないか。しかし同時に、そうしたフッテージの積み重ねの上に、より深い強度でもって激戦地の沖縄住民の悲惨を想像させる映像とナレーションを突き刺している。たとえば、爆破される壕や燃やされる民家の映像の上から、激戦地における沖縄の住民の一家全滅の割合の高さ、あるいは、住民と軍隊の歪な関係性についてナレーションを被せている (1-11)。

さらに、雨季の戦場で疲弊する兵士と増水した川の場面では、映像の上に濁流の音が被せられると同時に、その向こうに、かすかに、フリージャズのような、ベースとクラリネット、ピアノの音を聞かせているのである。それはあたかも、映像には映っていない、潜む民衆のノイズのようでもある (1-12~13)。この同じ場面を米海兵隊が制作したニュース映像と比較すると、音声や描写は全く異なっている。海兵隊ニュースの映像では、ぬかるみをよよよと進むひと筋の兵士の流れには、その重い足取りとは対称的に、「高い士気」を表す行進曲が被せられているのである³⁸。

つまり、『ドキュメント沖縄戦』では、音とナレーション、モンタージュによって、兵士の悲惨から戦場の民衆の真実へと、映像が象徴するものを作り変えている。そして、このシークエンスの行き着く先は、「泥と炎の沖縄戦」という言葉である。この言葉に至るとき、観客は、それまで触れてきた、硝煙弾雨の沖縄戦の断片的な画像が、映画自体を貫く圧倒的な一つの象徴的なイメージのなかに吸い込まれるような、強い緊張を感じるだろう。

6. 兵士の悲惨とプロパガンダ

兵士の悲惨を、イメージのなかで、戦場の民衆の真実へと反転させることは容易なことではない。クリス・マルケル『レベル5』の場合はどうか。

『レベル5』の舞台設定はこうである。主人公ローラは、亡くなった恋人が残したコンピューターゲームを解こうとしている。仮想空間で繰り広げられるゲーム「オキナワ」。沖縄戦に関する証言、作戦記録、公文書、映像等の情報を呼び起こしつつ、最大の難関「レベル5」を完成させようと、恋人の書斎で、コンピューターに向かい続けるローラ。やがて、ローラは、渡嘉敷島出身の牧師・金城重明の証言に導かれて、「集団自決」という出来事に向かって進んでいく。

今でこそ特別ではないコンピューターゲームという設定、そして、亡き恋人の思い出に浸るローラの語りは、沖縄での公開当時、必ずしも好感をもっては受け入れられなかった。しかし、上映会の直後、仲里効は『レベル5』が扱った米軍フッテージから問いを引き出していた。

一つめのフッターは、『レベル5』のなかに引用されているアメリカの映画監督ジョン・ヒューストン〔John Huston〕が撮った、戦場で精神的にダメージを受けた兵士たちの治療の様子を取材した、1946年の米陸軍省〔Department of the Army〕の映画『そこに光を〔There Be the Light〕』からのものである³⁹。

この映画の名前は、沖縄県公文書館の米軍の沖縄戦関係映像のリストにはなく、沖縄ではほとんど知られていない映画である⁴⁰。けれども、マルケルが引用した場面は、『そこに光を』という映画のクライマックスのようでもある。兵士は、沖縄の戦場で精神的にダメージを負った。彼は自分の名前すら思い出せず、記憶喪失状態になっている（2-1, 2）。

仲里効は、ここに金城重明の体験を重ねて、「戦争という過酷な交通」の結果とは何なのかと問うている。

金城さんの記憶は、自分の手で自分の母親と妹を殺した、忘れたいけれども忘れられない、消そうとしても消しがたい痕跡として金城さんの実存の中に刻まれている。一方ジョン・ヒューストンの映像の中の兵士は、記憶が回復されることを拒まれている。戦争という過酷な交通は、忘れがたい記憶を人々のその後の生に植え付けると同時に、記憶を奪い、再び蘇ることなく闇のなかに沈める⁴¹。

表2 マルケル『レベル5』における『そこに光を』引用部分のナレーション

2-1	（ジョン・ヒューストンの映像でのナレーション）この男は自分の名前すら思い出せない。沖縄での砲弾の爆発が彼の記憶を消してしまった。意識では耐えがたい経験が排除され、過去のすべてを失った。精神科医が催眠術で過去を思い出させようと試みる。
2-2	（医師）今、私達は沖縄に帰ってきました。あなたは話すことができます。何もかも思い出せます。何が見えるか言ってください。 （男）私は砲撃地帯にいる。攻撃を受けている。 （医師）どこからの攻撃ですか？ （男）日本人…砲撃が我々の陣地に近づく。味方が一人撃たれた。彼を運ぶ。どこから弾が飛んで来るのか分からない。 （医師）続けてください。もう思い出せます。話してください。 （男）爆発… （医師）今度は爆発を思い出しましたね。続けて。 （男）連れて行かれる。私は担架に乗せられる。砲撃が続いている。 （医師）その音が聞こえますか？見えますか？ （男）いいえ。 （医師）何処へ連れていかれるのですか？ （男）トラックに。 （医師）何が恐いのですか？ （男）もうイヤだ。 （医師）もうイヤ。忘れたいのですね。でも思い出すのです。なぜならもう終わったことだから。あなたはここにいて、沖縄から遠く離れています。あなたは自分が誰なのか思い出します。あなたは誰ですか？
2-3	（クリス・マルケル）この映画は35年間上映されなかった。“士気を削ぐ”戦争映画だと軍部検閲局は言った。士気を高める戦争映画は、J・ウェインの「硫黄島の砂」で、戦時中に公開され、時にその影響があった。スター本人がカウボーイ姿で野戦病院を訪ねると、彼は野次られたのだった。映像の戦争におけるエピソードだが、いつか戦争自体と混同されるだろう。それが始まったのはまさに硫黄島で、この伝説的場面からだ。

仲里のコメントは、『ドキュメント沖縄戦』における、兵士の悲惨から民衆の悲惨への反転を想起させる。とはいえ、マルケル自身は、この元兵士の記憶喪失の治療の映像を直接的には金城重明の証言に重ねているわけではない。

ここでマルケルは、治療の場面に対して、ジョン・ウェインの『硫黄島の砂 [Sands of the Iwo Jima]』(1949年)という戦争映画のイメージを被せながら、戦争プロパガンダの批判を入れる。そして、精神的にダメージを負った青年の映像は「士気を削ぐ」として、人びとの目につかないよう、軍部がお蔵入りにしたのだと述べている(2-3)。

マルケルは、「映像のなかの戦争」と「戦争それ自体」が混同されるという事態を浮かび上がらせるために、沖縄の戦場で正気を失った兵士の悲惨のフッテージを使った。実は、ヒューストンの映画では、兵士は自分の名前、そして母親の名前を思い出している。しかし、マルケルは、その手前で映像をカットし、故意に、“deleted (消去)”というスタンプを押した。『レベル5』をめぐる1996年のインタビューのなかでのマルケルの発言は興味深い。

普通にテレビを見ている一日に、ボスニアのある人の個人的な悲劇や、ホロコーストを生き残った人の物語が映し出され、さらにこの映画がそこへ一緒に放り込まれたとします。平均的なテレビの視聴者が、それぞれの実話が持つ固有の感覚を見失わずに、そのような苦しみの物語をどれだけ連続して受け入れることができるでしょうか？⁴²

「何か他の方法が必要だったんですよ」とマルケルは言う。それが、コンピューターゲーム(原文ではvideo game)という設定だったのだ。

マルケルがこの作品を制作していた1995年当時、日本でもヨーロッパでも、一方に現実に繰り広げられているユーゴスラヴィア内戦があり、他方で、第二次世界大戦終結から50年という節目があり、人びとはテレビから流れ出てくる夥しい量の過去と現在の戦争を眼前にしていた。

マルケルは、戦争を独特のやり方で撮り続けた作家である。必ずしもテレビの仕事回避してきたわけではないが、ベトナム戦争のさなか、1968年、アラン・レネやジャン＝リュック・ゴダールらと『ベトナムから遠く離れて』を共同制作した時期のインタビューのなかで、「テレビとは事実を除去するものでもある」という発言をしている。それは彼独特の逆説的な言い回しで、「動かしがたい事実」というものが与えられれば、見る者はそこに同化してしまい、心を動かすことはない、それがテレビというメディアの特徴だと言っている⁴³。それは、『レベル5』での、多くの人が与えられる情報以上の「真実」に向かおうとしない、いわば「ゲーム」の限界、つまり、「レベル1、レベル2、その他はなし！」というローラの言葉につながる。

7. 時の外

仲里効が示したもう一つの米軍フッテージは、サイパン島の戦闘の映像で、米軍に追い詰

められた非戦闘員である、おそらくは沖縄出身の移民の女性が崖から飛び降りる姿の映像である。このフッテージの引用は、『レベル5』のクライマックスとも呼べる場面である。ここにはもう兵士の悲惨というものさえも出てこない。

マルケルは、そのフッテージの被写体である女性の姿をスローモーションとスチール、さらに普通の速さへと時間を動かしてみせる。そして、この奇妙な速度の緩急を与えられた一連のシークエンスによって彼女の視線を捉え、さらには、彼女を撮影する兵士の視線を捉えようとする(3-5~7)。

表3 マルケル『レベル5』における「集団自決」・皇民化・サイパンの部分のナレーション

3-1	(ローラ) 沢山の沖縄戦の証言を読み、私は泣きたくなくなっている。ナチスの収容所のように、戦いが終わっても、人びとが死に続けた世界で唯一の場所。島人たちは本当は日本人ではなかったのに、死ぬときには日本人にされていた。「生きて虜囚の辱めを受けず」
3-2	(金城重明) 軍から、いざというときには、つまり、敵軍に遭遇したときには、一発は敵軍に投げ込んで、あとの一発で自決をしなさいという指示が、すでに示されていたわけがあります。
3-3	(クリス・マルケル) 2ヶ月後に沖縄戦で最も有名な映像の一つが撮られる。洞窟から少女が白旗を掲げて出てくる。その後ろに民間人や兵士達が続く。沖縄はこの象徴的な光景を記憶に留めるだろう。軍からの自殺命令にもかかわらず生き残った子どもたちが、軍の残骸を守るために前に出されていたのだ。
3-4	(資料館を見学する人びと)
3-5	(ローラ) 戦争とはそんなもので、皆が皆に同じことをしていると思ひ込み、優秀な人種で、人類の模範でありたいと思ったから、そして、優しく、人に親切だったから、期待に応えなかったから、ナポレオンの言葉を嘘にしたかったから。何千人も家族全員で自殺した。軍が配った手榴弾があれば手榴弾で。なければ棒で。或いは、その前にサイパン島の女性たちがした様に、断崖から身投げした。私はそんな映像を前に見たことがあった。スローで見るとこの女性が振り返り、カメラを見るのがわかる。最後の瞬間、見られているのに気づかなかったら、この人は本当に身投げしたかしら？
3-6	(ローラ) 私が思い出したのは、1900年のパリで、バットマンのパラシュートのようなものを着けて、エッフェル塔から飛ぼうとした人のことよ。少なくとも私にははっきりとわかる。最後の瞬間に、彼は仕掛けがもたず、自分は死ぬとわかる。カメラがそこにあるから。引き下がれない。飛び降り、死んでしまう。
3-7	(ローラ) サイパンの女性はカメラを見た。この外人の鬼たちは、飛び降りる勇気がない自分を世界に見せるのだ。そうわかったから彼女は身を投げた。カメラを構え、ビューアーで彼女を狙っていた人が、狩人のように彼女を撃ち落としたのよ。

仲里は、この場面の「視線の政治」を「集団自決」の問いへと拡げている。

スーサイド・クリフから女性が身を投げるシーンをマルケルは「あれは背後からカメラによって狙撃された」と説明します。それと同じように、金城さんがなぜ母親と妹を殺したのかをローラに語らせているわけですが、あの16歳の少年が自分の母親を殺したのは、言葉では説明できない、つまり金城少年は、背後から見えないカメラによって撃ち落とされたというか、背後から見えないカメラがあるのだというような説明をしています。考えてみれば、これはとても重要なことです。

仲里は、何度も、「いかに『集団自決』を思想的に読み解くか」という、沖縄近現代史の深層にある最大の問いに立ち戻ろうとする。

問題はその「カメラ」です。視線の存在です。もっといえば「カメラ」の介在による視る者と視られる関係の存在です。では、集団自決における「カメラ」と「視線」、「視る／視られる」関係はどのような構造になっているかが問われなければなりません。金城重明さんは証言で、徹底した皇民化教育と鬼畜米英の思想が集団自決の背景としてあったと言っていました。この問いを詰めていくと、〈同化〉の問題が浮かび上がってきます。沖縄では日本人＝同化教育が皇民化教育と絡み合いながら実践されていきます。とすると集団自決とは、カメラの背後の視線に、視られる側が、自己同一化する、その極限の姿であるとみていいのではないのでしょうか⁴⁴。

仲里の批評に圧倒される。しかし、他方で、同時に、この女性をこのまま、マルケルの映像のなかに置き去りにすることはできないとの思いから逃れることができない。

つまり、マルケルが時間というものをぶれさせ、そうして作りだしたシーケンスとは、通常の時間のなかでは、一瞬のうちに海の藻屑と消え去ってしまうであろう彼女の「真実」を救い出すためのものではなかったか。彼女を「視られる側」の姿としてではなく、彼女こそが、過去と未来から断絶された、いわば「時の外」から、「視る側」の恥知らずな「真実」というものを明らかに見据えていたのだということを表そうとしているのだから。

むすびにかえて

マルケルが『レベル5』で引用した、もう一つの米軍フッテージは「白旗の少女」である。映画では、スーサイド・クリフの女性の場面の手前に埋め込まれている(3-3)。

「白旗の少女」の映像は、「1フィート運動」の最初の上映運動を通して沖縄で注目を集めた映像の一つだった。その映像が「1フィート運動」の最初の上映会で流されたとき、多くの観客は、少女の後ろの日本兵の姿に怒りを感じ、許せないと感じた。日本兵が少女に白旗を持たせて楯のようにして、少女を犠牲にして自分の命を守りながら投降していると認識したからである。

しかし、その後、「白旗の少女」だった女性が名乗りでた。彼女は自身の体験記のなかで、白旗をもたせてくれたのは壕に一緒にいた老人で、白旗が戦場での安全を保障する「世界中の約束」だと言われ、その旗をもって外に出たところ、偶然に道が合流するときに日本兵がいたのであって、日本兵が少女を楯にしていたのではなかったと綴っている。

この点について、文学者の仲程昌徳は、彼女が体験記を発表する前も後も、沖縄では、「白旗の少女」の映像が日本兵への恐怖や不信感の記憶を呼び起こし続けてきたことは、「沖縄の戦時、戦後史と切り離して考えることはできない」とし、また、「事実」を越えたより深い「真

実」の問いとして、戦場における日本兵の「人間の荒廃ぶり」があったのだと指摘する⁴⁵。

マルケルはどうだろうか。マルケルは、このフッテージをスローモーションにして、次のようなナレーションを加えている。「洞窟から少女が白旗を掲げて出てくる。その後ろに民間人や兵士達が続く。沖縄はこの象徴的な光景を記憶に留めるだろう。軍からの自殺命令にもかかわらず生き残った子どもたちが、軍の残骸を守るために前に出されていたのだ」。

マルケルは女性の体験記を読んではいない。しかし、だからといって、これを単なる沖縄を知らないヨーロッパ人の誤謬と言えるだろうか。逆に、ナチス占領下のフランスでのマルケルの戦争体験を抜きにしては、その真意を判断できないのではないか。つまり、マルケルは、弱い立場にある者が最も厳しい犠牲を払わされるという、「捨て石」の構造を感知しているのだから。

そして、この映画では、マルケルは、そうした反復される歴史の構造に対置するものとして、金城重明を「国家や人間が一番できないこと」、つまり「記憶を直視して許しを乞う」人として描き出している。金城は、「日本が戦争犯罪を認めることを求めて闘っている」人であり、そのために「自らの記憶を提供」する人なのだ。

これが、この映画の終わりに、マルケルが言いたかったことである。それは、金城重明という個人を顕彰するものというより、むしろ、当時、戦争やホロコーストの記憶と歴史修正主義の問題に直面するヨーロッパに対して、マルケルが伝えたかった何かではなかったか。

『レベル5』のなかで、マルケル自身は最後に次のように述べる。

過去を記憶すれば、その過去は二度と繰り返されないと信じることは、二十世紀の人間の幻想である。

そして、このマルケルの言葉は、なぜか金城重明が自伝に残した「靴」をめぐる話を思い出させる。それはこんな話だ。

さて、私が治療のため那覇に出かけたころの話です。船が波止場に接岸し、下船します。それから時をおかずに、警官がいないことを確認して、一目散に店に駆け込みます。下駄を買うためであります。沖縄の表玄関である那覇では、裸足で町を歩くことは禁物だったのです。したがって、離島からくる者にとって、履物は交通許可証のような役割を果たし、下駄をはけば交番の御用にもならずすんだわけです。(中略)

当時、島での一日の生活は、履物(下駄)を履いている時間よりも、裸足の労働時間が長かったのです。私も小学校時代は裸足で過ごし、靴を履いた経験が一度もありません。卒業後青年団員になり、はじめて地下足袋を履いた時の感触は、大人になったような気分でした。また、ゲートルを巻いた地下足袋は、軍事訓練を受ける青年たちに不可欠であり、やがて戦場で軍靴を履く備えとなったのです。

金城重明は、この「靴」をめぐる物語こそが、「集団自決」という「悲劇的末路」への入口に他ならなかったのだと、そう書き残している⁴⁶。

注

¹ W.G. ゼーバルト『アウステルリッツ』鈴木仁子訳、白水社、2020年（原著は、W.G. Sebald, *Austerlitz*, München: Carl Hanser Verlag, 2001.）

² 仲里効『眼は巡歴する—沖縄とまなざしのポリティーケー』未来社、139～141ページ（初出は、「映画的な島—時代の欲望とまなざしのポリティーケー」『沖縄タイムス』連載「記憶と夢のスクランブル」第1回、2003年10月）。

³ 仲里効（1947～）は、批評家、写真家、編集者。上記以外の主著として『沖縄イメージの縁（エッジ）』（2007年）、『フォトネシア—眼の回帰線・沖縄—』（2009年）、『悲しき亜言語帯—沖縄・交差する植民地主義—』（2012年）、『遊撃とボーダー—沖縄・まつろわぬ群島の思想的地峡—』（未来社、2020年）、『沖縄戦後世代の精神史』（未来社、2022年）他。仲里によるヴィリリオの引用は、『戦争と映画—知覚の兵站術—』石井直志・千葉文夫訳、ユー・ピー・ユー、1988年（後に平凡社ライブラリーで復刊、1999年）より。原著は、Paul Virilio, *Guerre et Cinéma: Logistique de la Perception*, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile, 1984.

ポール・ヴィリリオ〔1932～2018〕は、フランスの思想家。戦争遺構や建築、空間に関する研究で知られ、日本でも『速度と政治—地政学から時政学へ—〔*Vitesse et Politique: Essai de Dromologie*〕』他、戦争とテクノロジー、文明に関する数多くの著書が翻訳されている。

⁴ 同上。

⁵ 沖縄戦記録フィルム1 フィート運動の会『1 フィート映像でつづるドキュメント沖縄戦』（日本・沖縄／1995年／カラー・モノクロ／57分）。

⁶ 『レベル5』（フランス／1996年／105分）。監督・撮影：クリス・マルケル〔*Level 5*. Directed by Chris Marker, 1996〕。

クリス・マルケル〔1921～2012〕。写真家・映像作家。第二次世界大戦中、占領下フランスでレジスタンス組織Maquisに参加。アラン・レネ〔Alain Resnais〕との共同監督作品『彫像もまた死す〔*Les Statues Meurent Aussi*〕』（1953年）で知られるようになり、『夜と霧〔*Nuit et Brouillard*〕』（1955年）では助監督。1959年、朝鮮戦争休戦後の北朝鮮で撮影された写真集『朝鮮の女たち〔*Coréennes*〕』を出版。1962年の『ラ・ジュテ〔*La Jetée*〕』は記憶をテーマとするSF映画で、実験映画として高く評価された。1967年、『ベトナムから遠く離れて〔*Loin du Vietnam*〕』を製作。ジャン＝リュック・ゴダール〔Jean-Luc Godard〕の「ジガ・ヴェルトフ集団」と呼応し、「メドヴェトキン集団」として活動した。他の主要な作品としては、『サン・ソレイユ〔*Sans Soleil*〕』（1983年）、『A.K. ドキュメント黒澤明〔*A.K.*〕』（1985年）等。

⁷ 「1 フィート運動の会」が製作した映画を「平和学習における学習材」として考察したものとしては、土屋里徳「平和学習における学習材の形成過程に関する研究—『1 フィート運動の会』の活

動に着目して一』『東アジア社会教育研究』第25号、2020年参照。この論考は、教育学の観点から映画が製作される過程を調査したものであるが、今後、更なる検証を期待している。

⁸ 最初の沖縄上映については、尾形希和子『「他者」との出会いと新しい語りの可能性—クリス・マルケル『レベル5』沖縄上映会が意味するもの—』東京外国語大学海外事情研究所『Quadrante クアドランテ』第4号、2002年3月（上村忠男『沖縄の記憶／日本の歴史』未来社、2002年再録）、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日を参照。

⁹ ルイジアナ近代美術館がおこなったオッペンハイマー監督へのインタビュー。“Joshua Oppenheimer Interview: Making the Invisible Visible,” Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Arts, 2016. [2017年2月8日閲覧／https://www.youtube.com/watch?v=b_dSpzkvVDw] オッペンハイマー [1974～] は、米国の映画作家。また、拙稿「傷みの視差」では、インドネシア9月30日事件をめぐる議論を通して、『ルック・オブ・サイレンス』を批評した（『越境広場』第3号、2017年2月）。

¹⁰ 「セルゲイ・ロズニツァが“戦争と正義”を問う『破壊の自然史』『キエフ裁判』同時公開』『映画ナタリー』2023年5月31日 [2023年5月31日閲覧／<https://natalie.mu/eiga/news/526599>]。セルゲイ・ロズニツァ [1964～] は、ベラルーシ生まれ、ウクライナで成長。キエフ工科大学で数学とエンジニアリングを学んだ後、ロシア国立映画大学を卒業。2017年、『ジェントル・クリーチャー [A Gentle Creature]』でカンヌ国際映画祭のパルム・ドールのコンペティションにノミネートされ、2018年には、東部ウクライナの戦争を描いた『ドンバス [Donbas]』でカンヌの「ある視点」監督賞を受賞。日本では、「群衆三部作」とされた『国葬 [State Funeral]』『肃清裁判 [The Trial]』『アウステルリッツ [Austerlitz]』が2022年にイメージ・フォーラムで初公開され、以後、数多くの作品が公開されている。

¹¹ 「10フィート運動」とは、80年に始まった、10フィート3000円を一口として市民からカンパを募り、米国の戦略爆撃調査団 [United States Strategic Bombing Survey] による広島と長崎への原子爆弾投下とその後を記録した映像を買い取る運動のこと。

¹² 「沖縄戦記録映像（1フィート運動の会収集）を公開」沖縄県公文書館ウェブサイト [2023年4月10日閲覧／https://www.archives.pref.okinawa.jp/news/business_diary/4975]。

¹³ この点については、拙稿「俯瞰と『新しい形の歴史』」（『現代思想』2012年3月号）参照。

¹⁴ 『沖縄の勲章』は、1969年10月5日放映、59分。ディレクターは平尾浩一。「復帰」以前に最も早い時期に沖縄戦の記憶を描いたテレビ・ドキュメンタリー。沖縄戦の犠牲者に日本政府が勲章を授与するための準備として、琉球政府援護課が聞き取り調査をおこなった。取材班はこれに同行取材した。日本兵に壕を追い出された家族、一家全滅した家族など、戦争の生々しい傷跡が浮かび上がる。この番組で使用されている米軍の沖縄戦フッターの入手経路は不明だが、制作時期が米国の公文書の制限解除による公開30年原則（現在は25年）の期限以前であるため、公文書公開以外の方法、たとえば、USIS [United States Information Service, 米国広報文化交流局] 等、

米国政府機関との関係で入手した可能性も考えられる。また、1962年『日本の素顔—日本の中の沖縄—』や1968年『ある帰郷』等の番組にもフッテージが使用されている。この点について、七沢潔氏（元NHK放送文化研究所上級研究員）からご教示いただいた。

- ¹⁵ 大田昌秀編『写真記録・これが沖縄戦だ』那覇出版社、1977年。
- ¹⁶ 『『1 フィート運動の会』収集沖縄戦記録映像のデジタル版受贈』『沖縄県公文書館だより ARCHIVES』第48号（2015年2月16日）、4ページ。
- ¹⁷ 前掲、沖縄県公文書館だより。
- ¹⁸ 「NHK沖縄放送局寄贈沖縄戦関係フィルム524本を公開しました」沖縄県公文書館ウェブサイト〔2023年4月10日閲覧／https://www.archives.pref.okinawa.jp/news/business_diary/4979〕。
- ¹⁹ 水島久光「断片とコンテクスト—沖縄戦のイメージ形成と1 フィート運動—」東海大学文化社会学部『東海大学紀要文化社会学部』第1号、2019年2月。
- ²⁰ 『沖縄タイムス』朝刊、1984年5月2日。
- ²¹ 沖縄戦記録フィルム1 フィート運動の会・30年記念誌編集委員会編『未来への道標—沖縄戦1 フィート運動の30年—』沖縄戦記録フィルム1 フィート運動の会、2013年、138ページ。
- ²² 『沖縄タイムス』朝刊、1984年5月17日。
- ²³ 『沖縄タイムス』朝刊、1984年8月14日。
- ²⁴ 『沖縄タイムス』朝刊、1985年1月22日。
- ²⁵ 牧港篤三「1 フィート映画製作にあたって」『沖縄戦記録映画1 フィート運動映画製作ニュース』第1号、1985年11月。
- ²⁶ 関連の証言として、たとえば「座談会 1 フィート運動、これまでとこれから」（新沖縄フォーラム刊行会議『けーし風』第61号、2008年12月）でのまよなかしんや氏の発言等。
- ²⁷ 直接「1 フィート運動」に触れたものではないが、事務局を担っていた詩人・牧港篤三が、参加していた同人誌『島空間から—沖縄・反核反戦アンソロジー—』（沖縄・文学を通して反核・反戦を考えるつどい編集委員会）での80年代当時の文学と政治に関する座談会で発言した言葉。「座談会—6年目をむかえた私たちの運動—（国吉真哲・牧港篤三・知念清栄・あしみねえいいち・仲松庸全）」沖縄県立図書館所蔵国吉真哲文庫「那覇市民の戦時・戦後体験記録委員会関係資料」ファイル。
- ²⁸ 牧港篤三「1 フィート映画製作にあたって」『沖縄戦記録映画1 フィート運動映画製作ニュース』第1号、1985年11月。
- ²⁹ 『沖縄戦記録映画1 フィート運動映画製作ニュース』第1号、1985年11月。
- ³⁰ 沖縄戦記録映画1 フィート運動の会『沖縄戦・未来への証言』（55分、監督：愛川直人、監修：仲宗根政善・大田昌秀・牧港篤三、脚本：嶋津与志）。尚、普及版は32分。
- ³¹ 仲宗根政善「皆が力を合わせて沖縄を平和の島に」沖縄戦記録フィルム1 フィート運動の会編『沖縄戦・未来への証言』1 フィート運動事務局、1986年8月、27ページ。

仲宗根政善〔なかそね・せいぜん、1907～1995〕。言語学者。今帰仁村生まれ。1929年、東京帝

国大学国文科を卒業し、沖縄第一高等女学校・沖縄師範学校女子部の国語教師となる。1945年、ひめゆり学徒隊の引率教員の一人となる。戦後、琉球大学教授となり、言語学を教えた。沖縄戦で調査の採録メモを失いつつも、1983年には『沖縄今帰仁方言辞典』をまとめる。戦争体験については、1951年に『沖縄の悲劇—姫百合の塔をめぐる人々の手記—』（華頂書房）をまとめ、同書は1974年（東邦書房）、1980年（角川書店、『ひめゆりの塔をめぐる人々の手記』として）と再版されている。戦前・戦中・戦後についてのロング・インタビューが新崎盛暉編『沖縄現代史の証言 下巻』（沖縄タイムス社、1982年）に収められている。没後、日記が『ひめゆりと生きて—仲宗根政善日記—』として刊行される（琉球新報社刊、2002年）。

³² 牧港篤三「想像上の現実性」沖縄戦記録フィルム1フィート運動の会編『沖縄戦・未来への証言』（映画パンフレット）1フィート運動事務局、1986年8月、16～17ページ。

牧港篤三〔まきみなと・とくぞう、1912～2004〕。詩人、ジャーナリスト。1926年、沖縄朝日新聞に入社し、沖縄戦の際には、戦時体制の新聞統合により、『沖縄新報』の記者であった。戦後は、1948年、豊平良頭や高嶺朝一らと『沖縄タイムス』の創刊に参加、1950年には豊平や太田良博らとともに『鉄の暴風』の刊行にかかわる。1966年、『新沖縄文学』の初代編集長となる。主著として、『沖縄精神風景—日本とアメリカの谷間で—』（弘文堂、1965年）、『無償の時代—牧港篤三全詩集—』（共同印刷出版社、1971年）、『沖縄自身との対話—徳田球一伝—』（沖縄タイムス社、1980年）、『沖縄の悲哭』（詩を担当、版画は儀間比呂志、集英社、1982年）、『幻想の街・那覇』（新宿書房、1986年）、『沖縄人物シネマ』（ポードーインク、2004年）等。

³³ 同上。

³⁴ マルセル・マルタン『映画言語』みすず書房、1957年（Marcel Martin, *Le Language Cinématographique*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1955）参照。若林みちる氏のご教示による。

³⁵ さらに、2005年の証言を中心とした映画『1フィートの映像と戦争体験者の証言でつづる沖縄戦の証言』では、「朝鮮人軍夫」の沖縄戦に関するインタビューが収められている。

³⁶ 仲松昌次〔なかもつ・まさじ、1944～〕本部町瀬底島出身。主な沖縄関連番組として、『流転の名器・三味線江戸与那』『わが沖縄・具志堅用高とその一族』『命どう宝・金城重明』『沖縄未完の設計図・金城信吉』『戦世の記録・1フィート映像の証言』『沖縄の土に魂を刻む・國吉清尚』『ニシムイ・知られざる美術村』『いくさ世の名曲・艦砲の歌物語』など。

³⁷ 仲松昌次「『ドキュメント沖縄戦』を制作して」前掲、『未来への道標—沖縄戦1フィート運動の30年—』175～176ページ。

³⁸ U.S. Marine Corps Photographic Service, 《Battle Bulletin, No.2 - Final Phases》, 127MH-6197B, Moving Image and Sound Preservation Branch, National Archives at College Park（沖縄県公文書館所蔵「Battle for Okinawa, No.3」〔資料コード：0000086912〕）。

³⁹ Department of the Army, *Let There Be Light*, directed by John Huston, 1946, Record Group 111: Records of the Office of the Chief Signal Officer, 1860 - 1985, Department of the Army, National Archives and Records Administration, College Park, MD. ニューヨーク州ブレン

トウッド〔Brentwood, NY〕にある退役軍人病院であるメイソン総合病院〔Mason General Hospital〕で、およそ10週間にわたっておこなわれた、戦場で精神的な問題を抱えた元兵士の治療プログラムの過程を追ったドキュメンタリー。ジョン・ヒューストン〔1906～1987〕は米国の映画監督。代表作『マルタの鷹』（1941年）、『アフリカの女王』（1951年）他。

⁴⁰ 仲里効は、2013年の山形国際ドキュメンタリー映画祭の沖縄特集「琉球電影烈伝／境界のワンダーランド」のコーディネーターを務めた際、この映画を紹介している。

⁴¹ 「沖縄—記憶と映像—シンポジウム（仲里効・港千尋・西谷修・上村忠男）」『ユリイカ』2001年8月号（上村忠男『沖縄の記憶／日本の歴史』未来社、2002年に再録）での発言。

⁴² 「クリス・マルケルへのインタビュー（1996）」金子遊編『フィルムメーカーズ—個人映画のつくり方—』アーツアンドクラフツ、2011年（原著は、“Interview with Chris Marker, by Dolores Walfisch,” *The Berkeley Lantern*, Nov. 1996. Reprinted in Nora M. Alter, *Chris Marker*, Urbana & Chicago: The University of Illinois Press, 2006）。

⁴³ 「クリス・マルケルへのインタビュー（1968）」金子遊編『フィルムメーカーズ—個人映画のつくり方—』アーツアンドクラフツ、2011年。

⁴⁴ 前掲、「沖縄—記憶と映像—シンポジウム」。

⁴⁵ 仲程昌徳「沖縄戦をめぐる言説—『白い旗』の少女をめぐる—」琉球大学法文学部『日本東洋文化論集』第15号、2009年3月。

⁴⁶ 金城重明『「集団自決」を心に刻んで—沖繩キリスト者の絶望からの精神史—』高文研、1995年、24～26ページ。金城重明〔きんじょう・しげあき、1929～2022〕は牧師。渡嘉敷島に生まれる。1955年、青山学院大学文学部キリスト教学科卒業。1960年にニューヨーク市のユニオン神学校で神学修士号を取得。1957年より沖繩キリスト教短期大学でキリスト教学の教鞭をとる。1994年退職。2022年7月、急性心不全のため死去。主著として、『「集団自決」を心に刻んで—沖繩キリスト者の絶望からの精神史—』高文研、1995年。

付記

本稿は、2023年6月23・24日に韓国・ソウル特別市でおこなわれた国際学術会議、“Film and Cold War in Asia: Films U.S. Army and Captured North Korea Film on the Perspectives of Ideological-Psychological Warfare”（主催・聖公会大学／韓国映像資料院）における筆者の口頭発表をもとに、加筆修正したものである。また、科学研究費補助金基盤研究C「現代沖繩における思想の生成に関する基礎研究」（課題番号18K00116、研究代表者・我部聖）、および、科学研究費補助金基盤研究C「戦後沖繩における冷戦と占領の社会史の研究—法・秩序・周辺化される身体に注目して—」（課題番号22K00906／研究代表者・若林千代）の助成を受けた。