

『カフェ・ライカム』に見る戦争、女、記憶

与那覇 晶子*

War, Women and Memory in the play “CAFE RYCOM”

Shoko Yonaha

第3回沖縄市戯曲大賞受賞作品『カフェ・ライカム』は、上里和美の初戯曲で、2000年11月、沖縄市民小劇場「あしびなー」で初演、また翌年7月「県立郷土劇場」で再演された。上里はこの戯曲を通して、戦後沖縄をたくましく生き抜いてきた沖縄の女・夏子を中心に沖縄の戦後を抉り取って見せる。その特筆すべき点は、戦争中日本人隊長にレイプされた夏子の過去が、皮肉にも、夏子にプロポーズし、朝鮮戦争で記憶を失った報道カメラマン・ハイマンの撮った写真と「記憶の想起」によって明らかになる劇構造である。またメタシアターの要素がちりばめられたことばの面白さも含め、クレオール化する沖縄、変わることのないキーストーン沖縄の姿が立ち現れる。

この論稿では、「戦争、女、記憶」というモチーフ/文脈の中で『カフェ・ライカム』を位置づけ、この作品の意義を明らかにしたい。そのため沖縄の劇作家・知念正真の『人類館』（第26回岸田戯曲賞受賞）およびイタリアのノーベル賞受賞作家・ピランデルロの『未知の女』を通して、これらのモチーフに関する類似と差異を検討し、その上でとりわけ記憶というモチーフが作劇上どのように機能したかを論じた。

キーワード：戦争、暴力、女、ジェンダー、記憶、想起、循環構造、時系列の無化、反転、転化、逆転

War comes up in plays even after a half century has passed since the calamity of the Battle of Okinawa. It appears as if Okinawans are trying to recall their tragic memories of the war over and over again. There are two distinctive characteristics of modern Okinawan plays. The first characteristic is that women play central roles in war plays. The second is that themes of the plays are also related to Okinawa's socio-political sphere; specifically the huge U.S. military bases that have stationed in Okinawa, making it the key stone of the Pacific.

The play ‘CAFE RYCOM’ which won an Okinawa City Play Award in 2000, displays the above two characteristics. The play was written by Kazumi Uezato, a dentist and a political activist, and was directed by Kyoko Teruya on November 3rd and 4th 2000 in the the “Ashibina-” theatre, and reproduced in 2001. The majority of the audience appreciated it well as the play displayed what many Okinawans experienced during and after the war.

The play covers World War II, the Korean War, and the Vietnam War. Its long span of time shows the position of Okinawa caught between the U.S. and Japan. The U.S. occupation of Okinawa which lasted for 27 years from 1945 to reversion to Japan in 1972 ironically indicates Okinawa's geo-political importance and the eventual pressure applied to Okinawans.

The main story of the play is focused on the love story of an Okinawan woman, Natuko, who was a nurse working for the Japanese military, but who was actually raped and treated as a sort of comfort woman by a Japanese captain during the land Battle of Okinawa. After the war, she falls in love with an American war photographer, Highman, at CAFE RYCOM. However, Highman's loss of memory in the Korean War forced them to separate for 18 years, during which time she gives birth to a boy and raises him while working as a dancer and singer. At CAFE RYCOM, some women supposedly sell their bodies while raising their children. This shows the multiple gender of Okinawan women.

Key words : War, Violence, Women, Gender, Memory

はじめに

第3回沖縄市戯曲大賞受賞作『カフェ・ライカム』は、2000年11月、沖縄市民小劇場「あしびなー」で初演、2001年7月、県立郷土劇場で再演された¹⁾。作者の上里和美は歯科医で、この作品が初戯曲。一方、上里は『アメリカン・もうひとつの沖縄』²⁾の著者で、沖縄の政治・社会状況に深く関与したメッセージを送り続けている。

物語を要約すると、主人公、金城夏子は沖縄戦の最中、集団自殺しかけた際、シャッターを切った従軍カメラマン、ハイマン・ゴールドキャッスルと互いに当人同士とは知らず、基地の側の「カフェ・ライカム」で出会い、間もなくして息子ハイマンが生まれる。しかし、ハイマンは朝鮮戦争に従軍中、記憶を失い、息子の顔を見ることもなく、音信が途絶える。しかし、ベトナム戦争で砲弾を浴び失神し、その失神の最中、沖縄戦・朝鮮戦争・ベトナム戦争の情景が無意識に脳裏をよぎり、失神から覚めると、実に18年ぶりに夏子との記憶も甦る。一方、夏子は、彼女を取り巻く祖父母、それに幼友達、またカフェで働く女たちと、たくましく戦後を生き抜く…。

これが『カフェ・ライカム』の骨格である。つまりこの作品は、戦争、記憶、愛の真実に至るドラマである。ところで夏子には、戦場で日本軍の隊長にレイプされたという無残な記憶があり、それは女の置かれたセクシュアリティないしジェンダーの力学を示唆、幕が下りれば、このドラマの内なるテーマである「弱者の果てしない祈り」が聞こえてくる。

『カフェ・ライカム』は、上里によると「沖縄北部をドライブ中、日本の繁栄の顔のような（沖縄本島の）西海岸、米軍占領の顔を残す東海岸に、強い無力感を覚えた。その怒りを原稿用紙につけ、ひと夏かけて書き上げた」と言う。また上里は「芝生が広がる、美しく醜い植民地³⁾に、私たちは慣れきってしまった。作品を通し、戦後を生き抜く沖縄女の重い情念を表現した」とも語る⁴⁾。

一方、上里は、アメリカン学校設立運動に積極的

に関わり、中心的な役割さえ担った。そこでまた上里は、国際結婚をした何組もの女性たちや、その家族たちと深く交流した。そのため『カフェ・ライカム』には、そのさい接したアメリカン家族の苦い現実や教訓が反映されているのは確かである。それは私が「舞台の最後は、メロドラマ的でしたね」と、彼女にメールした際、「アメリカンへの応援歌でもありますから」と、答えたのと色濃く重なる。

それゆえ『カフェ・ライカム』は、単なる現実のシミュレーションではない。全く、戦後沖縄の実際を独特な視点で切り取った斬新な戯曲である。上里は、夜のネオンにまぎれて生き抜いた者たちの視点から「一見、明るい戦後沖縄の闇」をあぶり出し、それを「戦争、ジェンダー、記憶（ないし忘却）」というモチーフに集約。その上、メタ構造を用い、モチーフと巧みに融合させている。

『カフェ・ライカム』は、一見、甘いラブストーリーにも見える。それは、朝鮮戦争で記憶を失った報道カメラマン、ハイマンと、かつて沖縄戦の最中、日本軍の隊長に犯され、集団自決させ仕掛けた夏子が、癒されることのない戦争という暴力の痛みを共有する者と理想の愛へと結節するからである。

ところでこの稿では、「戦争・女・記憶」というモチーフ、文脈の中で『カフェ・ライカム』を位置づけ、この作品の意義を明らかにしたい。そのため沖縄の劇作家・知念正真の『人類館』⁵⁾およびイタリアの劇作家ピランデルロの『未知の女』⁶⁾を通して、これらのモチーフに関する類似と差異を検討し、その上で『カフェ・ライカム』において、とりわけ記憶というモチーフが作劇上どのように機能したか論じてみたい。なお最後に上演についてもコメントしておきたい。

『カフェ・ライカム』のモチーフと背景

全6幕からなる『カフェ・ライカム』は、全編を通して戦争（基地）が大きな位置を占めている。そのため、終戦直後から日本復帰までの27年間、つまり米軍による沖縄占領時代がこの作品の舞台である。この占

領時代27年間とは、「占領」という事態、それだけでも異常な事態なのに、沖縄は再び戦争を体験する時代だった。朝鮮戦争、ベトナム戦争の後方基地として、直に「生活の場」で戦争を追体験したのである。生活の場とは、基地で働くか、基地の周りに雨後の竹の子のように建った怪しげなバラック小屋で生きる糧をあがなうか、それが沖縄の戦後だったからである。まさに沖縄の戦後は、人間として生きるのではなく、エサに有り付こうとする生き物のようでさえあった。例えば戦後の沖縄の人には多かれ少なかれ「戦果」⁷⁾の経験がある。夜陰に乗じて米軍基地に忍び込み、物資を荷車に積んだり、担げるだけ担いだりして盗み、それが闇物資として流れたが、この「物盗り」たちに罪の意識はなく、ケラケラ、昨夜の「戦果」を自慢し合ったりしていた。それが『カフェ・ライカム』の時代である。

『カフェ・ライカム』のライカムは、Ryukyu Command (琉球軍司令部) の略称Rycomのカタカナ表記/ライカムに由来する。つまりこの作品は、琉球軍司令部の略称を「カフェ・バー」の名称に当て、なお作品のタイトルとしている。当を得た標題である。というのは、「ライカム」なる4文字は米軍占領時代のカオスを象徴的にまとった名称であり、例えば、ライカムがあった北中城村屋宜原のバス停は今もライカム前、坂はライカム坂であり、実にこのカタカナ4文字は当時を髣髴し、なお余りあるからである。また、ライカムは在琉米軍の象徴的存在であり、作者上里は、在琉米軍の存在から派生した事柄の総体的象徴として『カフェ・ライカム』を捉え、ライカムの背後の闇を見据えたのであろう。それはライカムが、作品『カフェ・ライカム』において一貫したコンテクストをなしているからである。

『人類館』の地平と『カフェ・ライカム』の独自性

戦争とジェンダーや記憶のモチーフは、戦後沖縄現代演劇作品の中で繰り返し登場する。その最も重要な先行作品が1976年『新沖縄文学』に発表された知念正真の『人類館』(第26回岸田戯曲賞受賞)である。『人

類館』は沖縄の文芸作品の中で常に取り上げられるが、その事実は『人類館』の世界(本土対沖縄の構造)が今もなお変わらない現実であることを示唆している。

1903(明治36)年、大阪で内国勸業博覧会が開かれた。その「学術人類館」にアイヌ・朝鮮人、それに琉球人二人(辻の尾類=遊女)が展示陳列された。知念はその歴史的事実を戯曲として書き下ろし、日本国内に潜む差別の構造と、時の政府、学者や知識人らによる暴力的なまでの日琉同化政策の背後の闇を暴いた。それが戯曲『人類館』である。

私は先ほど「人類館の世界は今もなお変わらない」と書き留めたが、1903年から40年後の沖縄戦では、日本軍は県民の生命・財産を保護するどころか、住民は軍務の妨げ・またはスパイとして集団自決すら迫った。そして1903年から101年後の2004年現在、在日米軍基地の75%がなお沖縄に存在する。それは、本土の沖縄への視線は、人類館のころと「なんにも変わっていない」という、広大な基地そのものによる、壮大な直喩ですらある。

1982年(アメリカ留学中)私は演劇科の院生で、MAプロジェクトの一環として、英語に翻訳された『人類館』を演出した。その際、作品分析の手がかりになったのは不条理演劇の代表作、イオネスコの『授業』である。あらゆるシステム(政治、教育、宗教、文化、ことば)の暴力的機能の循環が際限なく続く『授業』の構造は、まさに『人類館』の「強者(日本、アメリカ)によって人間の尊厳が繰り返し暴力的に収奪される循環構造」そのもので、私は演出の現場で「『授業』と『人類館』の重なり」を痛く再認識した。

『人類館』では、主人公の調教師が「沖縄の復帰なくして日本の戦後は終わらない、と言った総理大臣がおりましたが、彼らにとって、戦後どころか、いまだに戦争は続いているのであります」⁸⁾と言うように、登場人物(調教師ふうな男・陳列された男・陳列された女)の台詞は戦前、戦中、戦後が、時空を越えて飛び交い、「学術人類館の闇」「沖縄戦の地獄(集団自決、スパイ容疑の暴力や殺戮…)」「米占領下の暴力的軍政

や米兵の凶悪事件…」が同位相・同時代的に語られている。つまり作者・知念は、沖縄の現実（状況）は「繰り返される戦争・暴力装置の中に象嵌されている」と認識し、時系列を無視したのである。

事実、沖縄は1972年に復帰した後も、日本とアメリカのコロニアルな位置位相に貼り付けられていることに、変わりはない。例えば鶴飼哲は『人類館』を論じたエッセイで「思えば沖縄は、回帰に取り付かれた島ではないか」⁹⁾と、明治12年の琉球処分以降、繰り返される処分の歴史を簡潔に書き留めたが、鶴飼は、日本政府の合意による戦後27年間の米軍占領時代を第二の琉球処分、1972年の核基地つき日本復帰を第三の琉球処分、そしてさらに、米軍事政策へのあられもない追従から、沖縄への負担をいっそう強める昨今の状況を第四の琉球処分、と指摘している。このたび重なる「処分」は、第一の琉球処分そのものが、武力による琉球王国の日本併合であり、比喩的に言えば、それ自身が侵略であり政治的レイプである。そして以後、沖縄は日本国の囲いものとなり、大戦後は日本とアメリカの囲いものになっている、それが沖縄の現在である。

イオネスコの『授業』では、文化（ことば）、宗教の権威者である教授が個人レッスンの女子学生をレイプし殺す行為が繰り返される。そして教授が女子学生をレイプし殺すたびに、教授宅の女中は教授の腕にカギ十字のナチス腕章をつける。言うまでもなく普通に教授の地位と称号は知と権威の象徴である。その教授が『授業』では絶対者の象徴、カギ十字をあてがわれる。それゆえ教授はレイプや殺人に何の躊躇もない。弱者をいたぶる権力（魔力）を手にしてこそその絶対者だが、絶対者は弱者をいたぶることによって手にした権力を確認し、かつ権力（魔力）に陶醉するのであろう。見事な暴力の循環構造である。

その同じ権力の究極の象徴が『人類館』では天皇陛下である。もちろん、沖縄（人）を支配し人間性を犯す権威を具体的に付与されているのは、政治家および役人、日本軍将兵…であり、米軍占領後は米軍将兵である。『人類館』の配役は「調教師ふうな男」と「陳列

された男（以下男と呼ぶ）」「陳列された女（以下女と呼ぶ）」の3人で、男と女は、あまたの被支配層の象徴的存在として、1人で何役も演ずる。例えば男は、日本人、沖縄人、部隊長、鉄血勤皇隊や郷土防衛隊、教師、男子生徒の対比構図の中で被支配者を演ずる。そして男は、支配層、被支配層は反転し転化し得る循環構造のただ中にあることを示唆する。

一方、女は実際、大阪の博覧会では「じゅり」だが、戯曲『人類館』では娼婦、米軍家庭のメイド、女子挺身隊員（ひめゆり）、妻、母、老女、女子生徒と、ジェンダーがまつわり登場する。そして女は、男と違い支配層に反転し得る契機がない存在として描かれる。それは、天皇を頂点とするヒエラルキー的現実では、男（主体）に対し女なる存在は徹頭徹尾、客体であり、支配、被支配の循環構造は閉ざされているからである。舞台では、コザの町の売春婦が米兵に真っ裸にされ、首を絞め殺される（台詞で暗示）。つまり女なる存在は客体の果て、フロイド的マゾヒズムの対象であるばかりか、究極には命さえ収奪される存在であることを『人類館』は示唆している。そして今日もまた、戦争を孕む基地の周りに、客体の究極の存在である女たちが目につく。

ミシェル・フーコーは「平和時にも人間は戦争を繰り返しており、実際の戦争はその最たる表象だ」と指摘している¹⁰⁾。沖縄において暴力装置のシステムが日本国家やアメリカ国家の恣意の下に日常的に機能している事実は、フーコーのこの認識を裏づけるものである。そして戯曲を手にするかぎり、知念も上里も同様な見解である。上里は明快に「基地は植民地の象徴であり」「有事の軍隊は、ミサイルを発射して人を殺戮する。そして、平時の軍隊は魂を撃ち抜く…。その暴力は常に女性と子供に向かっている。その社会の柔弱な者に」¹¹⁾と述べている。

ではなぜ『カフェ・ライカム』は、書かれなければならなかったのか？ それはまず、知念は『人類館』で「日本、アメリカ、沖縄」三者の歴史的、ジオ・ポリティカルな構図を描き、そこで沖縄が戦争に巻き込

まれたのは、日本の沖縄にたいする琉球処分と同化政策の果ての必然と捉え、同時にまた「同化」という二字の抱え持つ差別の修羅を描き、その暴力的なヒエラルキーの中心に「天皇」を明確に据え置いた。それに対し、上里の『カフェ・ライカム』は『人類館』で知念が書き足りなかった戦後沖縄を、女を中心に女の視点から描いたところに、その特徴と意義がある。上里は『人類館』を十分咀嚼した上で作劇したであろうことは、『カフェ・ライカム』の底を流れる基調トーン（通奏低音）からうかがえる。例えば、日本への厳しい眼差しやパロディータッチの天皇メッセージなど、知念と上里の目線は幾重にも重なる。一方、知念が権力、ヒエラルキーの最下層に置いた女のジェンダー、セクシュアリティを、上里は女の主体と客体を別の視点で捉え返す明確な意図があったものと考えられる。

さらに上里の視点は、グローバルに女性ゆえの戦争被害へのパラダイムにも、鋭く踏み込んでいる。それゆえ、『カフェ・ライカム』では、『人類館』には書かれ得なかった戦後沖縄のディテールが網羅され、戦争の記憶やジェンダーの問いかけが新たに付与されている。

『カフェ・ライカム』の世界

『カフェ・ライカム』では、戦争はまず、沖縄戦を生き残り、生きるためにバラック小屋のカフェを開いた老夫婦・金城高男と妻カメとの対話の中で浮き上がってくる。大きなガジュマルの木で蝉が意気盛んに鳴いている。サンサンサンとけたたましく鳴く蝉、サンサナーを見上げて、老夫婦は語る。

「ひるまさーよ、あんしなあ、うふおく、生ちぬくとーる」(珍しい、こんなにたくさん生き残っているなんて)

「あんすくとう、いちむしのあるっかーじ、むる、死じゃがやーんち思たしが、うっさるさんさなー、まあんけえ、くわあつきていうたがやー」(ほんと、生き物全て死んだと思っていたのに、こんなにたくさん蝉、どこに隠れていたのやら)

蝉時雨に圧倒されるよう、老夫婦はこう驚嘆した。無理もない。沖縄住民の3人に1人が戦死した沖縄戦の熾烈さが、老夫婦のことばから伝わってくる。生き物全てが死んだと思った戦争だった。その中で生きのびていた蝉(サンサナー)の鳴き声は、老夫婦には「やあさんどー、やあさんどー、ギブミー、ギブミー」と聞こえた。この方言表記の台詞は、何気ないやり取りのようだが、戦争、そして当時の時代状況を浮上させるのに、またとない台詞で、作者の魂が憑依したような台詞である。蝉でさえ「やあさんどー、やあさんどー、ギブミー、ギブミー」(ひもじい、ひもじい、何かくれ)と泣き叫ぶのだ。実にこの台詞は、戦後沖縄の姿をむき出しにした台詞である。そして蝉時雨のバラック小屋では、米兵と沖縄女性の「国際交流(性の交流)」が始まっていた。

この「国際交流」について、例えば土佐弘之は、ジェンダー的視点から論じた国際関係論『グローバル、ジェンダー・ポリティクス』で、「『安全弁』としての『非公式外交官』として米兵に売春する彼女たちは、『エキゾチックな女』(セクシュアリティの対象であると同時にオリエンタリズムの対象)であり、かつ日本においては無視され差別されている日本の他者としての沖縄のジオ・ポリティカルな位置を表象している」⁽¹²⁾と指摘する。

では、土佐の指摘を念頭に、両作品(『人類館』と『カフェ・ライカム』)に立ち戻ると、知念は『人類館』で「アメリカ館のニグロが食事の後、日本娘を紹介しろってきかないんですよ。(中略)日本女性の危機を救えるのは、あなたをおいてはいないんです！(中略)日本の防波堤になっていただきたい」⁽¹³⁾と主人公の調教師に、露骨にジェンダー・ポリティクスな発言をさせている。そう、沖縄は日本の防波堤なのである。また上里は、戦時中、日本兵に犯された夏子を、侵略され焼きつくされた沖縄にたとえ、「女」を政治力学に従属する存在として描いている。

さて、『カフェ・ライカム』の幕開けで、高男オジーとハイマンは、同じ名前で登場する。つまり、金城高

男の金はゴールド、城はキャッスル、高男の高はハイ、男はマンで、この名詞の断片を一つにすると、ハイマン・ゴールドキャッスルとなり主人公が立ち現れる。そしてこの、ことば遊びのような偶然過ぎる名前の一致が、夏子の祖父母とハイマンの親密感を深める契機となる。また親密感を覚えるいま一つの要因として、西洋人と見まがう高男オジーの風貌と、「浮原島」にオランダ船が漂着した話を結びつけ、面白おかしく語られる。もちろん「浮原島」うんぬんは作者の創作だが、歴史的にも無理な設定ではない。ペリー来琉以前にオランダ船など異国船が沖縄近海で遭難したり、バジルホールのように寄港したりしたのは事実だからである。宮古島ではウランダ家（ヤー）なる家さえる。

それゆえ、この作品ではオランダ船が沖縄近海で遭難し、そのオランダ船の船員が島の女に産ませた子供、それが高男オジーの母親という設定となっている。それで劇中では、当時のヨーロッパの主導権争いの経緯や、さらに（オランダ、中国、日本、そしてアメリカが）混血を生み出した歴史を浮上させ、沖縄がパックス・アメリカナに至った状況と経緯が、英語、沖縄語、日本語のチャンプルー（混合）で語られる。配役に混血がいて、さらに沖縄の日常が、ことばの多重性（沖縄語、日本語、英語）、人種の多重性（沖縄島民、日本人、アメリカ人）状態なら、台詞もチャンプルーにする。計算し尽くした作劇である。

ところで、沖縄の人が話す日本語はウチナーヤマトウグチである。また英語とてウチナーアメリカグチであろうか。全くこのような異言語（多言語）との格闘と親和こそ、ポストコロニアルな状況であり、それこそクレオール現象である。そのような状況の中で書かれた『カフェ・ライカム』では、例えば金城オバーが「あいえーやー、ふんぬ」と、ため息まじりに発語する沖縄語に、作者は「あれまあ」と日本語訳をつけているが、「あいえーやー」に込められたオバーの諦観まで「あれまあ」では伝わらない。作者にとっても苦し紛れの日本語訳だが、いずれは翻訳という橋渡しは不用であろうか。いま沖縄で、若い世代は沖縄語を話

さない。もう沖縄語の死は秒読み状態である。その際は「ことば」に込められた民族の魂も、南島の限りなく明るい陽ざしの中へ、かき消えるであろう。

「あいえーやー、ふんぬ、イキガとうイナグぬするくとうや、まあぬ国ん、いぬむんやさ」（あれまあ、男と女のすることは、どこの国でも同じだね）

「クトゥバちかていどうひらーりーさ、うんぐとぅばあね、ようべえが、ちゅばーんけえ、あーすしふか、ねえらんしが」（ことばが通じてつきあえるもんさ、そんな場面では弱い者が強い者にあわせるしかないね）

「わったーや、クトゥバン、イナグん、取らってるうがやー」（私たちは、ことばも女も取られているのかね）老夫婦は蝉時雨の中、戦争の傷跡を語り合い、高男オジーは、よく知られた「世替わりの歌」を三線で奏で始めた。

「唐ぬ世から 大和ぬ世 大和ぬ世からアメリカ世
あんしん変わゆさ くぬウチナー」

ひょっとすると、この2行に沖縄の近現代が濃縮されているのかもしれない。また、そのような歴史を生き抜いた民族の心底さえ、語り尽くせるかもしれない。唐ぬ世から大和ぬ世、大和ぬ世からアメリカ世、アメリカ世から大和ぬ世。この歴史は、弱い者ゆえ強い者に囲い込まれ、従属する時間の回廊であった。いや、弱い者ゆえ時には強い者に身をすり寄せて生きざるを得ない歴史であった。沖縄のため息が歴史の闇の中から聞こえてきそうでさえある。しかし沖縄の民は、息をひそませて生きる存在であることは、より認識していた。それはこの2行が皮肉にも証明している。この歌は自虐の歌ではない。己を風刺し、それを笑って歌うしか仕方がない者が、苦難の底から汲み上げたバイタリティーそのものである。かつて沖縄の夕暮れ時は、巷に三線の音が流れた。そして暮らしをパロディー化した歌が、明日を生きる糧のように、三線に乗って家々の石垣に沁み込んで行った。それが沖縄近現代の夕間暮れである。

『人類館』では「世替わりの歌」は、出だしの2行をチョンダーラーの念仏歌に取り込み、面白おかしく歌わせるが、この悲喜劇的な『人類館』の笑いを通じる視線と作劇は『カフェ・ライカム』にも貫かれている。例えば「遊戯性にとむ登場人物の命名、英語と沖縄語の語呂遊び、解釈のミスマッチを笑いに転化する手法・シニカルに沖縄の歴史と現実を突き放して見据えるスタンス」などに、両作品を貫く意思のような一本の竿を見ることができる。

蝉がけたたましく鳴く（交尾の合唱）のその下で

「イナグ、イキガ、たっくわてい、戦、終わとーんちむやさ」（男と女、くつついて、もう戦争 終わったつもりだね）

「さんさな一ぬ、ちむ、わかいんな」（蝉の心が分かるの？）

「木うてい、たっくわとーいさに…いなぐ、いきが、いぬむんやん」（木の上で、くつついているさ人間も同じだよ）

この老夫婦の「蝉も人間も同じ」と言い放つ会話は、占領軍の米兵と沖縄女が「たっくわてい（くつついて）」いるありさまの比喩だが、それだけではない。老夫婦が孫の夏子と（生きのびるために）始めた性を売る営みを「正当化する手立て」ともなっている。そしてもうそこに、暗いじめじめした感情の軋轢はない。諦観と360度変わった沖縄の時勢、それに普遍的な（性の）自然性が、オジーをそう納得づけたのだろう。

しかし、夏子は、沖縄戦を生き残ったものの、心の半分は死んだように米兵の相手をしている。老夫婦によると、

「あぬ日本兵…わしりーるたみ…アメリカんけえ、しがとうるはじ…」（あの日本兵…忘れるため…アメリカ人にしがみついているようだ）

あの日本兵とは、かつて夏子をレイプし、かつオンリーのように夏子を扱った、あの日本軍部隊長である。そのため『カフェ・ライカム』では、実際には舞台上に

登場しないものの、強圧的な日本軍および日本兵の象徴として位置づけられ、さらに劇中、台風警報の形で悪ふざけのように挿入される「耐え難きを耐え、忍び難きを忍び」というメッセージを發した彼の人同様、沖縄に痛みをもたらした根源的象徴として描かれている。つまり夏子は、神（天皇）に忠実な日本軍の部隊長（権力の代行者）によって「半分、死んだように生きている」わけであり、それゆえ夏子は近現代を「死んだように生きてきた」沖縄民族の命運の象徴とも言える。

また、「あらゆる暴力の根源的、原型的な暴力である戦争」⁽⁴⁴⁾は、国と国の殺戮を正当化するが、そこでは、殺すことは正義であり、大量殺戮は勝利のための英雄的行為として褒めそやされる。そして、国家意思の貫徹は、国民を国家意思という巨大な歯車と大儀という歯車によって圧殺することによって貫徹される。そのため、沖縄戦では12万人余の一般民衆が天皇制日本の犠牲となった。しかも日本の二級市民（サブ日本人）として。そうした状況の中、戦場で夏子が無理強いされたSEXは、否応なく戦争の犠牲となった二級市民の姿と重なる。結局、夏子が「半分死んだように生きている」のは、無残に死んだ12万人余の二級市民の、この世の姿でもある。

それにしても、『カフェ・ライカム』に登場する女性たちが、底抜けに明るいのは、救いといえれば救いである。きっと彼方に夢があるのだろう。彼女たちは、かなり露骨に性器や性ビジネスのありようを沖縄口で口にする。例えばチンチン・タニ・ヤックワン・ホームなど。それは彼女たちが性器的身体と分離したジェンダーを生きているという証左か、あるいは、極めて現実的な「SEXを売る」という行為をパロディー化することによって、自己救済機能が働くからであろうか。なお性を臆面もなく口にするとはいえ、「女とはセックスである。セックスはまさに暴力である」⁽⁴⁵⁾というコンセプトとの重なりは、『カフェ・ライカム』には見られない。しかし、留意したいのは、作者がヘテロセクシュアリティとともに、ホモセクシュアリティにかな

り視線を向けていることである。夏子を慕うパーティーの守は、女装してカウンターに立つ。守は身体自体は男だが、女装した姿は夏子、また胴体は男で、頭（意識）は女だと自ら言う。つまりそれは両性具有の表象で、場所をたがえハイマンのこぼの中にも出てくる。ハイマンはイーブン・ラブに両性具有の姿を見る。とはいえ進化の現在、理想の愛でも両性具有は難題である。ただ根拠はともかく、イメージとして男女平等の原点をそこに見ることは可能だろう。

『未知の女』が投げかけるもの—記憶の呪縛と解放

第一次世界大戦と第二次世界大戦のはざま、1930年にイタリアで創作上演されたノーベル賞作家ピランデルロの『未知の女』も戦争・女・記憶を素材とした作品である。第一次大戦でドイツ兵にレイプされ弄ばれた若い人妻が失踪した。「忌まわしい記憶を断ち切りたい」との思いが、驟雨のように彼女を襲ったのであろうか。だが十年後、知人に見つかり、連れ戻される。しかし女は、自分はブルノの妻チアではない、と言い張る。そのため劇中、この女は「謎の女」「未知の女」として描かれ、それが作品のタイトルの由来でもある。それゆえ物語は「謎の女(=未知の女)」をめぐり、複雑かつ錯綜し、観客または読者は正体（つまり、かつて「チア」と呼ばれた女）を手繰ろうとすればするほど攪乱される。そしてさらに観客（読者）は、錯綜する霧の中から「チアなる女」が、正体を明かしかねる者たちを、あざ笑っているかのような感慨さえ覚える。

ところで、ピランデルロは、この作品で何を提示したかったのだろうか。戦争の非人間的で、かつ惨酷な行為の行使と終結は、当事国の宰相または胸を色とりどりのワッペンで飾り立てた將軍たちが、一枚のペーパーにサインすれば事足りる。しかし、この作品のように、戦争は終結したとはいえ、いまだに戦争で起こりえた事柄から逃れようもなく、それを背負い・それに襲われて生きている人たちがいる限り、戦争は今なお続いているわけである。そう確かに、戦争は被害を被ったあまたの人々の肉体に、一家の不幸に、脳裏の記

憶に深く刻印されており、宰相たちのサインなどで、その惨酷な事実を消去できるはずがない。それは全くの絵空事である。

ピランデルロは、「むごい記憶を断ち切るために失踪した若い人妻」として「未知の女」と「精神異常の女」を登場させる。そして「未知の女」も「精神異常の女」も、また「チア」の眷族も、まして（元）夫も「記憶」でしか自分の肉親、自分の妻を特定できないという歯がゆさの中、実を結ばない話を延々とさせる。それは過去の事実（記憶に刻印された事実）が、「チア」を特定しようとする現実（事実）を、さらに翻弄しているようでさえある。

一方、観客（読者）は、連れて来られた二人の女性を通して、人間が「自分以外の他人になることの不可能性」を、突き付けられる。また「未知の女」の饒舌さは台詞を重ねるごとに「チア」を特定しようとする人々の心象を揺るがし、条理から不条理へとおびく。この繊細なトリックと不条理さ…。全くピランデルロは、「戦争、女、記憶」を描くことによって、人間存在の痛み（不条理）や人間の存在そのものを問いたかったのかと、胸にどっしりと重しが沈む。カフカ、カミュ、ドストエフスキーさえ想起する。もしそうでなければ、「未知の女」に「自分は他人だ」「（チアではない）他人が自分」だという意味の台詞を繰り返し繰り返し言わせ、また虚偽の逆説の中に真実が、真実の中に虚偽が宿るかのごとく、手の込んだ作劇法を用い、シニカルなまでの作品に仕立てはしないだろう。

それにしても「戦争」とは、破壊、殺戮を通し、またジェンダーを通し、記憶を通し、人間の所業、いや人間の存在そのものが問われる負の舞台である。また記憶とは厄介なもので、記憶は自分自身の自分による人間としての存在証明であり、記憶を無くせば、己自身の存在が己自身によってさえ問われる。まったく記憶とは「在っても無くても」厄介な存在である。それゆえこの『未知の女』のように、失踪から十年後、誰が真の「当人（チア）」であるかを特定するのは容易ではない。瓜二つの他人は、そう珍しくないし、また失

踪するほどショックを受けた人間なら、たび重なる辛苦が昔の姿を変えてもいよう。ましていま一人「チア」だと連れてこられた女性は「正気」ではない。この場合、手がかりとなるのは、ことば以上のことば、つまり肉体言語（DNAなどのように体内に宿る個人特有の情報）か、肉体的特徴である。しかし、肉体的特徴も、そう当てにはならない。確かに人は見間違えるほど、そう変わりほしくない。どこかに痕跡が残っているのが普通である。しかし人は、時に応じ・状況に応じ・暮らしに応じ、また心も体も変わりえるものである。それゆえ『未知の女』の場合、誰が「チア」かは記憶だけが神意のごとく頼りであるが、しかしその神意には破けが目立つとすれば、誰がチアかは、判定する方も、される方も、記憶という霧の中で首をかしげたまま、途方に暮れるのが落ちである。

しかし、本稿の当為は『未知の女』の特定ではない。本稿は戦争が人間の生命、暮らしの一切を破壊し尽くすことのみならず、人間の人格そのものでさえある記憶を犯し続けることの惨酷さ、そして死の淵までつきまとう恐怖を指摘することにある。今一度、『未知の女』の戦争、女、記憶に立ち戻ろう。

『未知の女』の中で、謎の女は「私は私で生きて行くの」と宣言する。地獄を体験したがゆえに、既成の概念を一步こえた視点を獲得したのであろう。もう夫の所有物であった美しい妻（チア）は、どこにも存在しない。既存のジェンダー（差異化された社会的・文化的な性的役割り、すなわち、従順な美しい妻）に彼女は、もはや戻らない。すでに彼女は、誰のものでもなく自由な存在となったのである。収奪され穢れた肉体の女としてではなく、彼女のセクシュアリティは「肉体と魂の乖離」という闇の回廊を経て、止揚すら示唆する。

また、『未知の女』では、「謎の女」を連れ戻す時点で、「謎の女」と関わるものたちは、改めて戦争を意識野から呼び戻すことになる。しかし、戦争に対する記憶の表象にはそれぞれ差異がある。だが「チア」が受けた暴力の実際は再現不可能にしても、その事実を否

定するわけではない。ただ事実の認識は意識や記憶によって増殖も軽減も可能な存在としてピランデルロは描いている。それは、かつての「チア」と瓜二つの「未知の女」と「精神異常の女」を前にして、昔と変わらぬ美しい「チア」の实在に、肉親と（元）夫の、にわかには信じられないという心のゆらぎのような視線が、何より表象している。

ここで、第一次世界大戦後に書かれた『未知の女』と、第二次世界大戦後に書かれた『カフェ・ライカム』の視点について触れてみよう。まず「戦争（暴力）」「ジェンダー」「記憶」を正面に据え、「戦争（暴力）」を「ジェンダー」と「記憶」で呼び覚ます「類似連合」の手法は、まったく同一である。両作品に当たって見よう。

『未知の女』の「チア」とおぼしき女は、レイプ事件後失踪する。実は自分をもてあそんだドイツ人将校の1人とベルリンへ渡ったのだ。そこで彼女は、ふと連れて行かれた劇場で有名なダンサーの踊りを見て感動、その人からダンスを習う。そして自らダンサーとなり、クラブで踊る。めくるめくライトの点滅。渦巻く人間の欲望。そこで「未知の女」は、喝采を浴びている自分に気づく。それはまさしく、自分に喝采している（薄汚い）人間どもはドイツ人であり、喝采されているのは自分であれば、レイプされた時と立場は逆転し、いまは見下す立場に立ったことを知る。そして私たちも、立場は、時と場合によっては、たやすく逆転することを納得する。

一方、『カフェ・ライカム』の夏子は島にとどまり、自分を陵辱し続けた部隊長の国・日本を制圧したアメリカ軍兵士相手に、性を売る。夏子によると、それは「毒を以って毒を制する」行為だという。つまり一種の精神的まじないである。そんなある日、夏子は従軍カメラマン、ハイマンが出した写真集の中に、自分が写っているのを見る。その写真とは、部隊長に陵辱され続けた上、さらに集団自決まで強要され、その自決直前にハイマンが写した写真だった。夏子は、忘れてしまいたい記憶がまた鮮やかに甦った。記憶とは、場合

によっては惨酷である。夏子は自死を思う。しかし、ハイマンはあの時の少女が自分と知っていながら、結婚を申し込んだのかと、彼の心の広さ深さを知り、夏子は、18年間も記憶を喪失していたハイマンの痛苦と、自分の汚辱の日々を重ね、真実の愛に至る。

そこで両作品に通低するのは、一貫して「戦争（暴力）」「ジェンダー」「記憶」だが、『カフェ・ライカム』の夏子が沖縄(人)の象徴的役割を背負っているのに対し、『未知の女』の「チア」とおぼしき女は、あくまで「個人」である。しかし、沖縄（民族）の象徴である「夏子」も、一個人である「未知の女」も人間であり、両作品のいま一つのメッセージは、人間が抱え持つその属性への果てしない問いである。

記憶—『カフェ・ライカム』における想起という劇構造

記憶—それは人それぞれの人生譜であり、生きてきた人間の存在証明でさえある。それでは『カフェ・ライカム』で記憶は、どう想起されたであろうか？ まず『人類館』を一瞥し、それから『カフェ・ライカム』に立ち入ろう。『人類館』では、記憶の想起、また記憶を語る場面はまったくない。それは、1903（明治36）年の大阪博覧会の「学術人類館」で展示されている男女が、時空を超え、遠い未来の沖縄戦（1944-45年）の「集団自決」や「スパイ容疑による住民殺害」、また戦後の「コザの町の街娼のトラウマティックな態様」や、さらに沖縄戦と米軍統治時代はおろか、復帰（1972年）して3年後の海洋博（75年）ごろまでの沖縄を、過去・現在という時間の経緯を無化し語るからである。例えば1903年、大阪で展示されている男女が、40年も先の1945年以降の米軍の話をしたり、戦後、忽然とできた悪所。吉原や十貫瀬の話をしたり、またもや沖縄戦の女子挺身隊の話をしたりするのである。もうそこに時系列はない。

では作者は、どこでそのような作劇法を手に入れ、思惑どおり悲喜劇『人類館』の脱稿をみたのだろうか。それは『人類館』の最終幕、それまで「調教師ふうな男」に「なぶられていた男」が、「調教師」に取って代

わる場面が十二分に物語っている。そして、ご丁寧にも作者は、最終幕最後の台詞を書き終えた後、ト書きで「御用とお急ぎでない方は、始めから繰り返して頂きたい。そう、簡単に幕は降りないだろう。何故ならば『歴史は繰り返す』ものなのだから……」と書き留めるが、それは取りも直さず「世界とは循環する歴史構造の書き割りだ」との、作者からのメッセージである。そしてその歴史哲学が時系列を無視した作劇法を採らせ、さらにその作劇法を可能ならしめるために歴史の過去現在をカリカチュアしたのである。それゆえこの作品は「時系列の無化」と「歴史のカリカチュア」による「ブラックユーモア」を作者が思いついたその瞬間、90%でき上がったと言っても過言ではない。

一方、『カフェ・ライカム』の作者は、歴史は時系列の総体と捉え、現在の在りようを描くのに「記憶」を援用、さらに過去（記憶）と現在をカリカチュアし、彼方に視線を据えた悲喜劇を創作したと言える。しかし『人類館』と『カフェ・ライカム』は描く世界をカリカチュアしたという共通項を抱えてはいるものの、両作品の相違は絶対的でさえある。それと言うのも、同じ悲喜劇でありながら、『人類館』が世界を「循環する歴史構造」の別称とさえ捉え、明日への夢を断つたのに対し、『カフェ・ライカム』は、地を這うように生きてきた夏子と、18年間も記憶喪失の闇をさまよったハイマンが明日へ向かって立ち上がるのが、何よりの証左である。それゆえ『人類館』は明日を閉ざした悲劇であり、『カフェ・ライカム』は、ささやかとはいえ、明日への勇気をひそませたウエルメイド・プレイとなっているのである。作者上里が『カフェ・ライカム』を「アメラジアンへの応援歌」と言ったのは、それゆえである。そして両作品の分かれ目は『人類館』が「時系列を無化」した結果、記憶も無化したのに対し、『カフェ・ライカム』は「記憶は精神的人間の総体」と捉え、作劇の重心を「記憶（想起）」に置いたことに、私は留意したい。

ところで、『カフェ・ライカム』で、記憶を呼び覚ます招鳥（おきとり）は「蟬（サンサナー）」である。ま

ず、けたたましく鳴く蟬の声を聞きながら、金城オジーが、何気なく「ひるまさーよ、あんしなあ、うふお、生ちぬくとーる」(珍しい、こんなにたくさん、生き残っていたとは)と語り出す。この語りは、蟬の鳴き声を聞いたオジーの感慨だが、この驚きともとれる感慨は、沖縄戦の総体さえ想起させる至言である。またハイマンが喪失した記憶を甦らせる突端も蟬時雨である。まったく蟬は、この物語の「くぐつ回し」なのかもしれない。

では、『カフェ・ライカム』から「記憶」の在りようを拾ってみよう。『カフェ・ライカム』では、記憶を喪失した従軍カメラマン、ハイマンが、18年ぶりに記憶を取り戻すプロセスの中で、夏子の秘められていた無残な過去(戦争の暴力、性の暴力)も炙り出される。つまり記憶とは、場合によっては惨酷かつ暴力的な存在である。夏子は、この記憶の二重構造によって、自死すら考えるほどの衝撃を受けるのだった。それは5幕から6幕へとなだれ込んだ「戦争、女、記憶」が、どれ一つとして悪夢の再来でしかなかったゆえである。

ここで、このドラマのキーマンでさえある従軍カメラマン、ハイマン・ゴールド・キャッスルの「記憶」について、いま一度触れることにしよう。ハイマンは朝鮮戦争で記憶を失い、その記憶を取り戻すため沖縄にやって来た。そこには夏子と会って18年という歳月が流れていた。その間ハイマンは、レットページに遭い、戦場から離れる。しかし、撮り溜めた戦場のスナップが一冊の写真集として世に出、戦場カメラマンとしては世界最高の賞ロバート・キャパ賞を受賞する。そしてその受賞記念記者会見が沖縄で行われる。だが何と、記者会見をするハイマンの背後には、彼の受賞を決定的にした2枚のスチール写真が貼られていた。その写真とは「頭を丸められた女たち」(フランス人女性たち)と「頭を丸めた女たち」(夏子たち)の2葉であった。そして夏子の捨てたい過去・消したい過去とは、まさにこの写真の光景であった。(未遂だが)自死をはかったのもそれゆえであった。「頭を丸めた女たち」は、汚れた男ものの服を着て、ザン切り頭に、顔を泥

で塗り、首に縄を巻いたまま、放心したように虚ろな目を大きく見開いた少女たち(女子挺身隊員)で、その少女たちの背後に白旗を持った日本兵らの姿が写っていた。

この写真は、あまりにも多くのものを語っている。頭をザン切りにし顔に泥を塗ったのは、捕虜となった際、レイプされないため、薄汚い男を装ったわけだが、首に縄をまいているのは、日本兵の性の処理まで強要されていた少女らが、また今度は集団自決(殉死)を迫られ、自決寸前、米軍に見つかった時の写真である。そして何より少女らの背後の日本兵は民間人を人質に姿を現す日本兵の常套手段である。この写真について、戦場を駆け巡り、戦場の何たるかを百も承知のはずのハイマンが、片言の日本語で言う。まずこの写真が受賞を決定的なものにした理由として

「センソウ ノ ジョセイ ヘノ ボウリョク
Massed rape ヲ トラエタコト ソウダトオモイマス」
と言い、ハイマンはさらに、こう言い足した。

「キオク ヲ ウシナッタノニ キオク ノ ソコニ イツモアリ…Suddenly, ウカブノデス」と。

恐ろしいことである。記憶を失った人間の、失った記憶の底に浮かぶ記憶とは、どのようなものであろう。戦争(暴力)いや国家と国家が総力を挙げての戦争(暴力)であれば、記憶の底のその底で、突然、記憶の亡霊がうごめくほどの地獄絵図は不思議でないのかもしれない。きっと地獄とは、あの世のことではなく、この世のことなのである。記者会見の後ハイマンは、砲弾が炸裂するベトナムの戦場に身を投ずるが、雨のように降る砲弾と銃弾の中「戦場では死にたくない」と叫び「それでも自分は、かの戦場カメラマン、ハイマンなのか」と自問しながら、気を失う。そして意識の底のその底で「サンサナー・ソング」が、はるかな地球のふるさとからの呼びかけのように、ハイマンの命(記憶)を揺する。セミの声は一段とはげしくなり、朝鮮戦争の只中にある自分に気づく…。朝鮮戦争で失った記憶が、いま甦ったわけである。

実はこの「戦場では死にたくない。それでも自分は

ハイマンなのか」と、自問しながら気を失う場面と、写真集が出てから、夏子が天涯にさえ捨てたかった過去の記憶にさいなまれながらも「あなた（ハイマン）が記憶を取り戻すのなら喜んで死ぬ」「あなたの記憶の中で生き続けられる」という夏子のアンビバレンスな自己認識は、まったく同位相の自己存在の確認である。そこで私たちは、作者上里が「記憶は人間存在の総体、記憶は己による存在証明の証」という認識のもとに『カフェ・ライカム』と向き合ったことを、あらためて知る。そしてこの作者上里の認識は、戦争の実態を封印したフィルムを、逆に巻き戻すかのような作劇手法によって確と観客に認知される。

結 び

「(ハイマン) It hurts!」「(夏子) 戦争って、痛いね」。

18年間の記憶喪失が甦ったとはいえ、松葉杖にすがって姿を現したハイマンと、また汚辱にまみれた夏子が、ひしと抱き合っただけで同時に発したことは、「痛いよ・痛いね」であった。この象徴的なことばは、日本語音でそれぞれ「たった四音」に凝縮された戦争の実像である。そして作者上里は、戦争という奈落を生き抜いた夏子とハイマンに、それぞれ「四音」ずつ発語させることによって、いかなる大義のもとであろうと、戦争とは愚かで、かつ惨酷な殺し合いの場であることを実体化し、観客へのメッセージとしたのである。

では、このメッセージは、私たちに何を問い、何を伝えようとしているのだろうか。まず一つは、戦争とは痛い存在、つまり現世の地獄であること。いま一つは、夏子とハイマンがそうであるように、互いの幸・不幸・痛みを共有できれば、真実の愛に到達できること、国と国の場合であれ、他国の国難を共有できれば、他国に砲撃の照準を合わせないであろうこと、それが夏子とハイマンをシテにして、『カフェ・ライカム』が真正面から発したメッセージである。そしていま一つ、沖縄に基地がある限り、日本はアメリカのオリエンタリズム（差別と偏見）から逃れられないことをメッセージしている。

しかし、アメラジアンは、占領下でのレイプと、限られた女性たちの生きる糧を求める切実さだけから誕生したのではなく、日本国民に通底する「白人コンプレックスと白人幻想」から生まれ出た実体であることも、また確かである。ゆえに巷には白人文化が横溢し、日本国はアメリカの51番目の州へとにじり寄ってさえいる有様である。それは「魂の白人化」（上里）であり、「自分あっての他者の認知」を前提とするグローバリゼーションの亡霊とも無縁な日本国民の精神の浮遊化現象である。

そのような日本という国の歴史の現在、『カフェ・ライカム』が発した「沖縄からの教訓」は、沖縄（民族）の明日に、どう機能するのであろう。—「人間、生きながら死にたくない」。それが人類普遍の祈りである。

付記—上演への反応

「カフェ・ライカム」は2度、照屋京子の手で演出された。原作に忠実であれば、優に3時間以上は要する。だが、初演に2時間に集約した舞台は、文化や歴史の記憶装置⁽⁹⁾としての演劇を、役者の身体や舞台装置で十分開花させた、とは言いがたく、猥雑に女の毒（業）を含んだ台詞がやけに印象にのこった。しかし、2000年11月11、12日の3回の公演に寄せられた201枚のアンケート（女90人、男45人、性別不明64人）⁽¹⁰⁾をみると、ほとんどの観客が「感動を受けた」、と記していた。なお、ウチナーグチ、日本語、ウチナー大和口、英語が飛び交い、多重言語のリズムやトーンがかもし出す光景を「面白い」と感じながらも「ウチナーグチがよく分からない」と、答えた人が（感動した人を含め）25人もいた。沖縄語の消滅は秒読みか……。主なアンケートは、次のとおり。

感動した人（2000年11月公演、原文どおり）

- ☆「沖縄独特の状況が現れ、暗い部分も強くなりこえられる沖縄人のたくましさを感じた」（主婦、39歳）
- ☆「戦争は、たくさんの苦しみ、悲しみをあたえる。でも今でも戦争はある。また日本がその方向に向かっていることを感じる。大国のしていることを、きちんと見なくてはいけないと感じた」（教員、43歳）
- ☆「基地の島ならではの話であり、この感動を全国の人にも共感してほしい」（ライカム近くに住み、多くの米兵のハーニーたちを見たという60代男性）
- ☆「難しい作品だと思ったが、間違いなく（この作品は）沖縄の痛みだ」（高校生、16歳）
- ☆「歴史と記憶がクロスし、響きあっていた」（大学生、24歳）

批判的な人（同）

- ☆「デッサンのしっかり出来ていない抽象絵画で、テーマが分散している」（匿名）
- ☆「全体的統一に欠ける」（会社員の女性、40歳）
- ☆「ハイマンが記憶を失う場面の具体性がほしい」（女性、50歳）
- ☆「ハイマンの愛の形や写真集の意味が分からない」（男性、48歳）

2001年7月28、29日の2回の公演に寄せられたアンケートは、全部で68枚（女42、男15、不明11）。その内、とても面白かったが41人、面白かったが22人、つまらなかったは1人で、圧倒的に評価した人が多かった。再演は、ウチナー大和口を多く取り入れ、夜の女たちの口調や雰囲気リアルさが増し、夏子とハイマンの分かりやすいラブストーリーになっていた。また、主役・照屋京子の演技にメリハリがついて、一定の収穫は達成されたと言える。しかし、時間の制約があったとはいえ、削り落とされたところこそ、作者が声高に伝えたかったところであろう。例えば、多重言語の「ずれと重なり」は、戦後沖縄の複雑な諸相の表出と笑い（喜劇的要素）をおびき寄せるため作者が作劇構成で特に留意したであろうし、ハイマンの記憶想起の過程はこの劇の厚みと奥行きだが、（作者がト書きに記したように）戦争の映像の中で蹲るハイマンが見たかった。

注

- (1) 2000年11月1、2日、沖縄市賞小劇場「あしびなー」で初演。2001年7月27、28日、那覇市の「県立郷土劇場」で再演。演出はいずれも照屋京子（演劇空間「大地」主宰）。
- (2) 上里和美、1998年、『アメラジアン・もうひとつの沖縄』、かもがわ出版。
- (3) 上里は「植民地（基地）」と表記している。米軍基地の存在は植民地の表象なのだとの認識である。
- (4) 琉球新報、1999年11月20日朝刊を参照。
- (5) 知念正真、1994年、「人類館」『沖縄文学全集 第11巻』国書刊行会、pp. 96～130。
- (6) ビランデルロ（中田耕治訳）、1972、「未知の女」『ピランデルロ名作集』、白水社、pp. 251～333。

- (7) 牧港篤三によると、「米軍からかすめ盗って得た物資のこと。それをよしとする考えを俗に＜戦果思想＞ともいう」（1983年『沖縄大百科事典 中巻』p. 581。）
- (8) 知念正真「人類館」『沖縄文学全集 第11巻』、p. 118。
- (9) 鶴飼哲、2003、『応答する力』青土社、p. 346。
- (10) フーコーの発言は、青土社刊『現代思想』2003年12月臨時増刊総特集所収、重田園江「戦争としての政治」など参照。中山元HP「Polylogos」参照。
- (11) 上里和美、p. 192。
- (12) 土佐弘之、2000、『グローバル／ジェンダー・ポリティクス—国際関係論とフェミニズム』国際思想社、pp. 18～19。
- (13) 知念正真、p. 111。
- (14) ヴァルター・ベンヤミン（野村修訳）、1994、『暴力批判論他10篇』岩波文庫、p. 39。
- (15) 今回『カフェ・ライカム』を読み解くためにフェミニズム関連の書物を何冊か読んだが、その中でも田崎英明著『ジェンダー/ジェクシュアリティ』（岩波書店、2002年）は、いい導入になった。また売春（セックスワーク）に関して、田崎英明編著『売る身体/買う身体』（青土社、1997年）を参照した。「セックス＝暴力・支配装置」の考えはキャサリン・マキノン+アンドレア・ドウォキン（中里見博、森田成也訳）、2002、『ポルノグラフィと性差別』、青木書店参照。ドウォーキン（寺沢みずほ訳）、1990、『インターコース』、青土社参照。他、演劇関連では Brewer, M.F., 1999, *Race, Sex, and Gender in Contemporary Women's Theatre* University of Sussexも女の主体と客体を考える目的で参照した。
- (16) 記憶(装置)と演劇に関しては Carlson, M., 2003, *The Haunted Stage* The University of Michiganを参照した。
- (17) 演劇空間「大地」の制作、岩崎薫氏が快く貴重な資料を貸して頂き、2000年、2001年の全公演アンケートに目を通すことが出来た。

この論稿は、2004年3月21日、初めて沖縄に集った西洋比較演劇研究会の会員の前で口頭発表し、その後加筆したものである。