

The Art of Witnessing 証言する彫刻

— 金城実の《長崎平和の母子像》 —

大槻とも恵

一つの嘆きは無数の嘆きと結びつく／無数の嘆きは一つの嘆きと鳴りひびく

(原民喜『鎮魂歌』^①)

1. はじめに

長崎市原爆資料館から爆心地に向かう階段を降りたところに、《長崎平和の母子像》が建っている。筆者がこの母子像を初めて見たのは二〇〇六年の初夏だった。平和公園を通り抜け、この母子像の前に立った瞬間、その作品の激しさに圧倒され、まるで憑りつかれたかのように動くことができなかつた。そこには瀕死の子どもを抱く母親、戦火にのみこまれていく子どもたち、そして崩れ落ちる地球を全身で支えようとする母親の姿があった。ここにいる女性たちは、安らかに眠ることも救済されることも頑なに拒み、子どもらと共に永遠に「あの日」に留まることで、二度と戦争をさせまい、

あの時代へと逆行させまいと叫び続けているように見えた。初夏とはいえ長崎の日差しは強く、その場を立ち去りたい思いはあるのに、なぜか像の中の女たちにもっと見つめるように招かれているような気がした。さらに像に近づき、ひとりの母親の顔を見つめた瞬間、まるでフラッシュ・バックのように「今」この瞬間も「テロとの戦争」という名のもとに米軍とその同盟国による爆撃の下を泣きながら逃げ惑うイラク、アフガニスタンの母親と子どもらのイメージが頭をよぎった。恐らくニュースや新聞で見ている自分の中で消費してしまっていたイメージが、目の前の母子たちの像によって想起された途端、体の中心に向かって痛みが貫き、心臓が激しく鼓動しているのを感じた。原爆に破壊され激しく燃える火の中で救いを求めて泣き叫ぶ母と子どもたちの姿は、決して「過去」のものでなく、私自身が生きる「今」の「現実」なのだと思わされたのである。日本の公共空間に置かれた「平和の像」の殆どが、健康体そのものの子どもの姿か、優雅な女性の裸像といったものでしかない中で、なぜこのような「異質」な像が、この長崎の平和公園の中に建立されているの

だろうと不思議に思った。以来筆者は、この像に彫り込まれた母親たちの姿に憑りつかれている。

本稿では、この《長崎平和の母子像》の制作に関わった様々な人々の想い、願い、葛藤、希望を辿ると共に、母子像が表象するもの、そして見る者に死者との連帯を促すモニュメントについて考察する。

この母子像は、長崎在住の女性たちが中心となつて設立した「長崎平和の母子像を建てる会」（以下「建てる会」）のメンバーが、原爆被爆から四〇年目に当たる一九八五年に、沖繩出身の彫刻家・金城実^{まこと}に制作を依頼して創られたものである。「建てる会」は当初からかなり大きなモニュメントを希望していたが、当時大阪の夜間中学で美術教師をしていた金城には制作場所となるアトリエがなかった。最終的に金城は、沖繩県読谷村長浜区^{よみぐさ}の民家の庭を借り制作を開始している。当時の読谷村長山内徳信は、米軍のパラシュート降下訓練を阻止しようと動いた人物でもあり、村民たちは米軍や防衛施設局に抵抗しながら、自然と共存し豊かな文化を育成する村づくりに励んでいた。《長崎平和の母子像》は、そんな「抵抗する村」で創り上げられたのである。

後述するように、《長崎平和の母子像》は、石牟礼道子著作の『苦海浄土』の一人芝居「天の魚」や「海よ母よ子どもらよ」を全国で演じていた劇団地球座の砂田明が展開していた「海の母子像運動」の軸となるべき像でもあった。砂田は、沖繩から水俣、長崎、広島、そして世界に先駆けて非核憲法を創ったベラウ（現・パラオ共和国）に、瀕死の子どもを抱いた母子像を建立するというプロジェクトを夢見ていた。彼にとつて海は全ての生命の源であり、その海を何世代にも渡つて汚染し、人間の生命権と尊厳を破壊する力に抵抗する

トランス・ナショナルな連帯を目指していたのである。時を同じくして長崎の女性たちも、男性主導の反核運動が政治化し分裂していく様子を見て、それまでになく女性を主体にした反核・反戦のモニュメントの可能性を探っていた。しかし一九九〇年代に入り、日本の政治もそれを取りまく世界情勢も大きく変貌していく中で、砂田をはじめとする《長崎平和の母子像》に関わった人間たちも次々と亡くなっていく。結果的に、母子像の背景について知る人間も数少なくなり、母子像に込められた溢れんばかりの想いや記憶、活動のうねりは、原爆や慰霊の空間として戦後日本のモニュメントを「批判的」に語る言説からも周縁化され、閉め出されていったと考える。

本稿では、the art of witnessing という概念を枠組に、金城の彫刻が表象するもの、そしてその像が見る者に引き起こす「痛み」について考察する。The art of witnessing は、トラウマ的記憶を扱った文学や芸術作品の研究に用いられる概念だが、ここでいう「witness」とは、通常の「見る／観る」(See) という意味とは異なり、ある出来事に立ち会い、その出来事の「証人」として「証言」する行為をさす。つまり、ただ「見る／観る」のではなく、そこで出会った記憶の「証人」として、何らかの形で現在の時代に「証言」する倫理的責任を伴う行為である。丸木彬里・丸木俊の『原爆の図』などを研究したキヨウ・マックリア (Kyo Maclaurin) は、witnessing とは自分の想像を超える他者の痛みを、あえてその限界を押し上げて想像し、その痛みを共有しようとする強い意志であるという³⁰。そして (ポスト) コロニアル・アートの研究者ホン・カル (Hong Kal) は、the art of witnessing とは、そのような他者の痛みに自らも痛み、声なき彼らの記憶に共鳴する媒体であるという³¹。本論文では、金

城の像が想起する過去の出来事に共振し、さらに別の時代、別の場所にいる他者の痛みへと回路を開いていく瞬間を記していく。

同時にこの研究では、当時《長崎平和の母子像》に関わった人々の言説を批判的に検証する。《長崎平和の母子像》には、長崎の関係者たちが語った「女たちが主体的に建立した平和のシンボル」という言説のみでは決して語り切れない、せめぎあう記憶、異なる歴史的認識、交渉、妥協が繰り返された痕が残されている。

本論文は、金城実自身の著作やエッセイの他に、筆者の依頼を受けて二〇一六年に Peace Philosophy Center の代表者であり *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus* の編集委員でもある乗松聡子氏によって行われた金城へのインタビュー、二〇一六年から二〇二〇年にかけて筆者と金城との間で交換された書簡、そこに同封されていた当時の写真や記録、そして「建てる会」によって一九九四年に発行された『女たちは歩き続ける——長崎平和の母子像の記録』を主要資料としている。金城は、芸術作品を通して抑圧された人たちの記憶を解き放ち、その声を可視化・思想化する作業を「流れをつくる」という言葉で表現してきた。本稿は、《長崎平和の母子像》の歴史と記憶の痕を辿ることで、像に込められた多くの人々の想いや願い、記憶が「今」の時代へと再び流れ出していくための「装置」になりうるかを探る試みでもある。

2. 金城実と彫刻

《長崎平和の母子像》の歴史を振り返るにあたり、その製作者である金城実と彼の芸術活動を支える思想について記述することから

始めたい。金城の芸術を一言で表現するならば、権力やあらゆる抑圧に「抵抗する民衆の彫刻」であろう。しかし、美術・文化社会批評家のアライ・ヒロユキが指摘しているように、戦後日本の美術史の系譜の中に金城が位置づけられることもなければ、戦後日本の彫刻を批判する美術家たちの言説に彼の作品が言及されることも少ない⁴⁾。恐らくその理由のひとつに、彼が彫刻家として正式な師事を受けていなかったことが関係しているのかもしれない。一九三九年沖縄県の浜比嘉島で生まれた金城は、様々な挫折を経て京都外国語大学を卒業している。その後、近畿大学付属高等学校での非常勤講師を経て、一九七〇年代に大阪にある文の里夜間中学校で英語教師として勤めていた。この学校に通う学生の殆どが五〇才歳近い母親たちで、在日コリアンや、戦争孤児、それに引揚者など、日本の侵略戦争と植民地主義、そして戦後も続く差別によって学ぶ機会を奪われた人々であった。金城はこれらの学生達に出会うことで、それまで沖縄人こそが大和人の最大の被害者だと考えていた意識が揺れ始める⁵⁾。その頃の心境を、「逃げようと思った」と彼は後に述べている⁶⁾。一九七〇年代といえば、一九六〇年代に開催された東京オリンピック、大阪万博を成功させた日本が高度成長を謳歌し、国民の大多数が自分たちを「中流階級」と信じていた時代である。金城が夜間中学で出会った学生達は、そのような時代から完全に取り残され社会の底辺に居ながらも、労働で疲弊し切った身体に鞭を打ちながら学ぶことを求める人々たちであった。

ある日、勤務先の美術教師が辞めることになり、もともと仕事の合間に独学で彫刻を作っていた金城が急遽美術教師として夜間中学の学生達を教えることになる。逃げないと決めたからには徹底的

に彼ら彼女らが背負い続けた差別の記憶と対峙すると腹を括った金城は、廊下で粘土をこね始め、《オモ二の像》という在日コリアンの母親を作り始める⁹⁹。彼が像を作っていると、在日コリアンの母親たちがクレームを入れてくる。しかし最終的には、彼の制作を手伝うようになり、それは金城と在日コリアンの母親たちの共同制作へと転換していった。一九七五年に行われた《オモ二の像》の除幕式の様子を、金城は以下のように回想している。

その彫刻の周辺で、誰彼ともなくアラリンを歌い始めた。そして歌を歌いながら段々渦になって彫刻の周辺で踊り出すわけです。その光景の中で一番高齢者であった金さんというおばあさんが、彫刻の両側に一升瓶を置いて拝み始めた。……その光景を見て、民衆と作品を作るといふのは、正にこれだと思ったのが文の里での「オモ二の像」です。(中略)一升瓶を彫刻のワキに置いて拝み倒している七〇歳過ぎの夜間中学生の姿を見た時にすこぶる感動を覚えて、モニュメントを作るときには民衆とやるという意識が出来上がったのはそこなんですよ¹⁰⁰。

この《オモ二の像》の共同制作を朝日新聞が取り上げ、その記事がきっかけで部落差別からの解放を求める像《解放へのオガリ(叫び)》のレリーフの制作依頼が金城に届く。高さ二・三メートル、幅メートルのレリーフには、子どもを左手でしっかりと抱き差別からの解放を求める母の姿が彫り込まれていた。完成したレリーフは、一九七七年大阪府住吉市の住吉解放会館(現在・市民交流センターすみよし北)の大壁面に設置されている¹⁰¹。金城の芸術活動は、こういつ

た日本人に差別・抑圧され続けてきた韓国・朝鮮人、被差別部落の人たちの歴史や記憶を様々な母子像で表現するところから始まっている。

ではなぜ金城は、母子像にこだわり続けたのだろうか。その理由と彼の反戦思想を理解するにあたり、金城がドイツの彫刻家ケーテ・コルヴィッツ(一八七〇—一九四五)から受けた影響について言及する必要がある。もともと魯迅の思想に惹かれていた金城は、魯迅が一九三一年に雑誌『北斗』の創刊号で紹介したコルヴィッツの木版連続画『戦争』の第一図である「犠牲」という作品から強烈なインパクトを受ける¹⁰²。「犠牲」には、苦痛に満ちた顔で赤子を差し出す母親の姿が彫られているが、これはコルヴィッツ自身と彼女の次男ペーターの姿である。コルヴィッツは、まだ当時ペーターが一八歳で兵役の年齢に達していなかったにも関わらず、愛国心に燃える息子に共感して志願を出すことを許可したのである。しかしそのわずか数カ月後、ペーターは戦死してしまう。真っ黒な得体の知れぬ塊を背景に、わが子を生贄として捧げる母親の顔は、コルヴィッツが背負い続けた言葉では決して言い尽くせぬ痛みと自身への怒り、そして後悔の念を表現している。後に金城もそのイメージを自分の作品に積極的に取り入れるようになったコルヴィッツの「死んだ子を抱く母」は、瀕死の我が子をまるでむさぼり食らうような姿勢で抱きしめる母親の姿を描写している。ナチス政権に「退廃芸術」の烙印を押されドイツ芸術アカデミーから追放されながらも、コルヴィッツは瀕死の我が子を抱き続ける母親たちを彫り続けた¹⁰³。いつか自分もアウシュビッツ収容所へ送られるのではという恐怖と闘いながら、彼女は芸術を通して、自身の加害責任に向き合い、そし

て子どもらに「愛国心」を植え付け戦争へと動員していく国家に抵抗し続けたのである。そのコルヴィッツの反戦思想と芸術性に深く共鳴した金城は、日本による戦争、植民地主義、差別、環境破壊で死に逝く子どもを抱き続ける母親の姿を彫りながら、民衆の命を犠牲にし続ける暴力の構造に抵抗してきたのである。

3. 沖繩から水俣、そして長崎へ

沖繩出身で大阪に拠点を置いていた金城は、水俣を迂回して《長崎平和の母子像》の制作に至っている。彼を長崎の「建ててる会」に紹介したのは、前述したように石牟礼道子の『苦海浄土』の一人芝居「天の海」で全国を廻っていた脚本家・俳優の砂田明である。

一九二八年に京都の貧民街で生れた砂田は、中学卒業後、姉夫婦が住む高知の工業学校に入学する。軍国少年だった彼は、工業学校を辞め海軍兵学校に進学することを希望するものの、姉が軍人になることに猛反対したため、神戸にあった高等商船学校に進む。日本が敗戦した一九四五年、砂田は一七歳であった。戦後の物資が不足し飢えに苦しんでいた時代、神戸の海に行けばイワシや桜エビが沢山獲れ、それらの海の幸を食することで飢えをしのいでいたと回想し、その後水俣に出会った時に思い出したのも、この頃の海の豊かさの記憶だったと語っている⁽¹²⁾。戦争に敗れ、工場も壊滅し、日本全体が生きていくことに必死であった時代に、海がそんな人々の命を無条件に救い蘇生してくれたという想いが、その後の砂田の人生観に大きく影響している。役者を目指していた砂田は一九六〇年代から芝居を始めているが、政党というものが持つ組織性に違和

感を覚えていた彼は、政治やイデオロギーというものから距離を置いていたという⁽¹³⁾。水俣病に対しても当初は新聞記事で見かけた程度で、「ひたすら気持ちの悪い病気だ」という認識しかなかったと振り返っている⁽¹⁴⁾。その彼が水俣に移り住むまでに水俣病に関わっていたきっかけが、一九七〇年に読んだ石牟礼の『苦海浄土——わが水俣病』（一九六九年）だった。石牟礼が文学を通して水俣の死者の霊を呼び寄せたように、砂田は演劇を通して死者の言葉を生者に向かつて語りかけようと試みた。その後砂田は、水俣病患者の田上義春と共同で水俣に「乙女塚農園」を創る。そこは自給自足を目指しながら、鎮まることのない水俣病の死者たち、そして水銀で滅ぼされた生類全てを祀る場であった。

その砂田が金城と出会うきっかけとなったのが、一九八二年四月二日の出来事である。その日砂田は、彼の一人芝居沖繩公演の千秋楽地であった読谷村の会場裏で、捨てられたかのように地面に置かれていた母子像を見つける。それは、母親が死に悶える幼な子を抱きしめて凝固してしまつたような坐像で、当時また大阪に住んでいた金城が、コルヴィッツの「死んだ子を抱く母」に触発され狭いアパートの一室で妻と幼い我が子をモデルに彫り上げた処女作（一九七二年）であった。中庭にうずくまるように座っていたその母子像を見た瞬間を、砂田は次のように回想している。

台座もなく、碑銘もなく、全く無造作に埃をかぶって置かれている母子像には、私たち日本人（ヤマトンチュウ）が沖繩について、ミクロネシアについて、在日朝鮮人についてフィリピンのバナナ園労働者について、踏みつけて見捨て忘失してきたあのこ

と、このことを、少しも散逸させずにそっくり凝固させたような存在感があった。ほぼ等身大の像の傍らにこちらもうすぐまわり覗きこむと、頬や口許に火ぶくれを残す母親の横顔はひきこまれるように静かだった。哀訴も、怒りも、号泣も、それら外側に放散するものがまるでない。ただただ一心不乱に、耐えんとする生命の火にむけて己が体熱と、愛や祈りの心的エネルギーを集中させている姿に見受けられ、有名作家たちの刻む母子像から発する文学的な主題や思い入れの饒舌が、まるでないのである。そしてその分、見つめる私の内側に、水俣の、原爆の、ピキニの、ベトナムの母子像が重なり合って揺曳し、それらの背後にあの、有機体の影絶えんとする環礁の海のイメージがひろがってゆく……そうだ、海の母子像だ、これは、この抱きしめ祈る母親が海で、その懐で死につつある子は、人類か、それとも生類のぜんたいであろうか……？⁽¹⁵⁾

砂田はこの母子像に出会った瞬間、沖繩戦の延長線上に水俣病があると直観したという⁽¹⁶⁾。

水俣に戻つてからも金城の像が頭から離れなかった砂田は、読谷村長に電話し、あのままでは雨風で傷んでしまう母子像を、水俣乙女塚で預らせて欲しいと申し出る。暫くして製作者である金城本人から電話があり、「あれは読谷村にあげたものだから、新しく水俣の母子像を創りましょう」と返事があった。しかしどうしても同じ像で沖繩と水俣を繋げたかった砂田は、あの母子像が表象する普遍性に惹かれているのだと粘ると、金城は「それをいうなら、同じ像でヒロシマ・ナガサキもつなぐべきじゃないですか」と提案する。

それを聞いた砂田は、その前年に環境権裁判の金武湾と組んでベラウの母親三人を招いて交流したときの、水俣の母とベラウの母たちの熱い共鳴を思い起こし、「それをさらに非核憲法のベラウへつなげたら輪がとじますね！」と応じている。ここから、砂田の「海の母子像運動」が始まった⁽¹⁷⁾。それは、母なる海が自ら病みつつも、衰弱に向かう我が子（生類一切）の回生を祈る姿をモチーフにした母子像で、沖繩、広島、長崎、水俣そしてベラウを繋げ、死者と生者の連帯を促し、人間と環境への暴力の連鎖を断ち切るトランス・ナショナルな運動へ昇華する試みであった。

一九八三年四月、金城の処女作《瀕死の子を抱く女》は読谷村を船で出発し大阪に送られ、そこでブロンズ化された後、陸路で水俣へ運ばれた。同年九月三日、《海の母子像》という新たな名をもたらした像は、落日に染まる不知火海を背景にした乙女塚で、水俣と広島の内被ばく者たちの手によって除幕されている。この除幕式には他にも長崎被爆者の谷口稜暉や、栗原貞子が参加していた⁽¹⁸⁾。沖繩から水俣、長崎、広島、ベラウへと繋がる「海の母子像運動」の第一歩が踏まれた瞬間であった。

一九八四年一〇月末、長崎の「証言の会」主催により、砂田演出の「詩劇・鎮魂歌ヒロシマ・ナガサキ」が長崎新聞社ホールで上演された。砂田は来場者に向けて、沖繩、広島、長崎、そして水俣で犠牲になった女たちと子どもたちのための母子像制作の募金を呼びかけている。その後砂田は、会場で集まった数十万円全てを「海の母子像基金」からの募金を含めた合計六〇万円を長崎市内で牧師をしていた小林正直に渡し、長崎での平和の母子像建立を託している。後に再び触れるが、小林は母子像建立に重要な役割を果た

すことになる。

では小林正直とはどういう人物であったのだろうか。一九三一年に神戸で生れた小林は、幼少期から中学時代に徹底した軍国教育を受けて育った。敗戦後、日本の戦争を支持してきた自身を反省し、人々を犠牲にする国家主義・強権主義に対し、民衆とキリスト教の信仰と共に抵抗することを誓う。関西学院高等部から同大学神学部、同大学大学院を修了した後、小林は京都のキリスト教会に勤めている。この京都時代に水俣病訴訟裁判に加わり、水俣病の患者たちや水俣の土地と深い交流を持つようになった⁽¹⁹⁾。同じく水俣病裁判の中心的役割を果たしていた砂田と知り合ったのも、その時期とされる。一九七三年、長崎が水俣に近いという理由で、長崎市内にあつた銀屋町教会に赴任してきている。長崎では、心身障害児を対象にした特別学級を運営し、一九八五年には丸木位里・俊夫妻の「原爆の囀」展や「アウシュビッツ長崎展」を支援している。長崎の被爆者とも積極的に交流を持った小林は、日本の加害責任を軸にした被爆者の救済と原爆の記憶の継承を目指すようになる⁽²⁰⁾。

当時小林と共に活動していた仲間には、「長崎の証言の会」の設立者であり、朝鮮人被爆者問題や反核・平和運動に取り組んでいた鎌田定男がいる。一九九四年に発行された『女たちは歩き続ける——長崎平和と母子像の記録』（以下『長崎平和と母子像の記録』）によると、小林と鎌田、そして木津義影という人物から、「長崎の女性たちで、この母子像建立を成功して欲しい」と依頼されたところ、四人の呼びかけ人から始まった「建てる会」には、最終的に五二名の長崎在住の女性たちが集まったとされている。一九八五年一二月

八日の「不戦の日のつどい」に先立ち、当時九〇歳だった宮田工キが代表として爆心地公園で「長崎平和の母子像を建てる会」の第一声を挙げた。宮田は宣言の中で「平和で静かな中で子どもを産み育てたいと願いながら、かなわなかった母たちの思いを、次の世代に伝える使命を私たちは持っています。私たちの祈りと誓いを込めて、長崎平和の母子像建立に取り組みしましょう」と呼びかけた。ここから長崎の女性たちの母子像運動が始まる。

4. 長崎平和の母子像の制作

「建てる会」に集まった女性たちの多くはプロテスタント信者であったが、カトリック信者もいれば、キリスト教以外の女性や被爆者たちも含まれていた。メンバーの一人であった江頭千代子は、戦争と原爆で母親と夫、そして五人の子どもを失った哀しみが母子像運動へと駆り立てたと振り返っている。他のメンバーの小池スイ、葛西よう子、宝塚久江らには被ばく体験はなかったが、原水爆禁止日本国民会議などの反核・反戦運動に参加していた経験があり、男性主導の反核運動家たちがイデオロギーの違いを理由に分裂していく様子に嫌気がさしていたという⁽²¹⁾。だからこそ、女性たちでそれまでにはない平和とモニュメントを創り、その像を軸に新たな反核・反戦・平和運動を展開する可能性に期待を込めていた。発足当初は、小林が運営する銀屋町教会に事務所を構えていたが、後に長崎市内のYMCAに移転している。「建てる会」の女性たちは積極的に制作費集めに取り組み、マイクを持って街頭で募金をお願いする者もいれば、遠くに住む友人・知人たちに何十通という手紙を書く者、

自らピラを配ったり、商店街を一軒一軒廻って頭を下げながら募金を集めた女性たちもいた。また長崎の地元ラジオやテレビも、彼女たちの奮闘ぶりを取り上げている。そして母子像に寄付を行った人たちの多くが、自ら肉親、とくに我が子を戦争で失った母親たちだったと記録されている⁽²²⁾。「建てる会」のメンバーは、これらの募金者たちの声や制作経過を支援者たちに報告するために「長崎平和の母子像ニュース」という冊子も定期的に発行していた。最終的に全国から四千人近くの人たちから募金が集まり、その金額は一四四二万円以上になった。

前述したように、「建てる会」から正式に制作依頼を受けた金城は、当時住んでいた大阪から沖繩の読谷村に移り、村の民家の庭先でこの母子像の制作を始めた。だが制作を始める前の段階で、金城と「建てる会」のメンバーの間で母子像のデザインをめぐって対立が起きていた。もともと独学で彫刻を学んだ金城はデッサンをしていない。本人曰く、デッサンができないという。しかし「建てる会」は、まずデッサンが送られてくることを期待していた。金城の著作『沖繩を彫る』によると、当初は二、三人の子どもとその母親に絞り込んだデッサンをなんとか完成させて二回送ったが、どちらも納得してもらえなかったとある⁽²³⁾。そこで彼は長崎に行き、「建てる会」のメンバー達に粘土で母子像のミニチュアを作成して見せている。『長崎平和と母子像の記録』によると、この粘土のミニチュアを見た女性たちは、そのイメージの激しさに「これ女ですか……」「もっとやさしく」と「遠慮なく注文をつけた」と記述されている⁽²⁴⁾。さらに記録を読んでいくと、「建てる会」のメンバーたちは「海外の祈りの像をイメージしてきた」と記述されており、このような激

しいイメージの母子像では、募金を止めるという人も出てきたらしく、これらの人々を説得するのに苦労したと書かれている⁽²⁵⁾。デザインで合意できずに双方が困っていた時期に、読売新聞長崎支局の記者が「平和の像」宙に浮く、デッサンで対立、募金活動できず」という大きな見出しで記事を出したとある⁽²⁶⁾。この記事が金城にも「建てる会」のメンバーにも大きなストレスを与えたことが、双方の回想を読んでいると伝わってくる。

硬直状態になってしまった母子像制作を再稼働させたのが、小林牧師だった。小林は当時闘病生活を送っていたが、この記事を読んで危機感を覚えた彼は、病床でデッサンを描き、それで納得してもらえるよう双方に依頼する。小林のデッサンを見ると、瀕死の我が子を抱く母親は向かって右下にそのまま維持されているが、向かって左側にキリスト教のマリアを想起させるような女性の全身像が真正面にこちらを見つめ、幼な子を抱いている。余白には、「強いていえば復活のイメージ」で「観る者に平和の呼びかけをする目」と書かれており、マリアをイメージした女性が「前方へ歩き出す」と説明書きされている⁽²⁷⁾。金城はこのデッサンを見て、「やや説明が多すぎる人物構成のように思えた」と述懐しているが、とにかくデッサンを決めない事には制作が出来ない状態だったのと、読売新聞の記事内容を覆すためにも、小林のデッサンを双方が公表することを決める⁽²⁸⁾。この時点で金城に与えられた制作時間は、夏休み期間のたった一カ月であった。

《長崎平和の母子像》の制作地となった沖繩の読谷村は、土地の四八%を米軍基地に占められてきた場所である。そのような米軍基地と隣り合わせの「抵抗する村」で、金城がこの平和の母子像

を制作したのには大きな理由があった。それは、制作場所を村民と対話する共有の場にし、そこで住民たちと共同で《長崎平和の母子像》を創作することで、民衆との制作活動を反戦と平和への芸術運動へと転換させていくことを意図していた⁽⁵⁾。事実、母子像の制作場所には、多くの子どもたちから青年、働き盛りの大人たち、お年寄りまでが昼となく夜となく集まって来ており、はじめは立ち話をしながら見ていた人たちが、次第に粘土をこね始め、金城の制作活動を手伝うようになっていった。高さ二メートル、横三メートル、奥行き一・五メートルという空間が形になっていくにつれて村民は母子像に共鳴し、差し入れを持って激励や手伝いに来る人たちの数は日に日に増えていったという。真夜中に豪雨が降った時も、村の青年たちが皆起き上がって、必死のこの母子像を嵐から守ってくれている。ある日、当時金城の助手をしていた知的障害を持つ男性が、母子像をじっと見つめながら、何かを唄い、像ひとりひとりの頭を優しく撫でているのを金城は見ている。その様子はまるで、「それらの像に魂を入れていた」ようだったと述懐している⁽⁶⁾。興味深いのは、手で直に粘土に触れ、戦火にのみ込まれる母親や子どもらの像を作りながら、村人たちがそれまで沈黙してきた沖縄戦の記憶をポツリポツリと語りはじめたことである。その沈黙を破って語られた記憶の中に、読谷村波平で一九四五年四月二日に起きたチビチリガマの集団自決があった⁽⁷⁾。

チビチリガマの集団自決とは、一九八〇年代に入ってもまだ話すことがタブーとされてきた事件である。一九四五年四月一日に米軍が沖縄に上陸し、読谷村波平の村民は、日本兵たちと共に鍾乳洞（ガマ）のチビチリガマに身を隠す。しかしそこもすぐにアメリカ兵

に見つかってしまう。アメリカ兵は通訳を通して殺さないから降伏して出て来るよう呼びかけるが、ガマの中では、全員自決すべきと言う者たちと、生き残りたいという者たちの間で激しい争いが起きていた。翌日の四月二日、ガマの中はほぼ酸欠状態に陥っており、アメリカ兵が再び殺さないから出てくるよう呼びかけ、チヨコレートとタバコを置いて行った直後に、一人の母親がアメリカ兵に辱められて殺されるよりはと考え、我が子の首を斬る。他の女性も自分の家族に毒を注射し、男たちは積み重ねた布団に火を放って次々と自決していった。約一四〇人の村民がガマに入り、八二人が自決し、そのうち四七人が一〇歳以下の子どもたちであった。その後、チビチリガマの集団自決について語る者はいなかったという⁽⁸⁾。そのため一九八〇年代には、波平区民ですらも知らない人が多くなっていた。しかし長崎原爆の火の中で必死に子どもを守ろうとする母親像と対面し触れることで、少しずつその抑圧してきた記憶を語る人たちが出てきたのである。

これらの読谷村の住民たちの協力を得て像が完成に近づいていた頃、再び金城と「建てる会」の間で不協和音が起きている。これは二〇一六年四月に行われたインタビューの中で、金城が初めて語ったことである。金城によると、制作中の像を見に長崎から読谷村に来た「建てる会」のメンバー代表から、「沖縄のすぎて、被爆者の印象が薄い」「原爆の被爆者を追悼する作品としてはふさわしくない」というクレームが再びついたという。金城は、クレームをつけたのはキリスト教信者の女性だったと記憶しているが、『長崎平和母子像の記録』には、同行した小林牧師に「意見を述べて頂いた」と記録されている⁽⁹⁾。金城はその時の様子を次のように思い返している。

(修正)前は、もつとぐちゃぐちゃにしたドロドロした人間の感情を剥き出しにしたものだったんですよ。(中略)どうも左半分が集団自決と同じように見えて、沖繩的すぎて原爆のイメージがない、キリスト教的なものを入れて欲しいと。完成に近かった……依頼者の意向を反映しないといけないと思った。丁寧に説明もしたけど受け入れてもらえなかった。修正を迫られる。多少、荒っぽい喧嘩もした。沖繩でも長崎でもした。彫刻家は何を言うかという思いもあつたけど、大衆と創るという思想もあるから、ゆずらなくてはいけないと思った。

金城が沖繩戦を想起させるイメージを彫つた場所は、小林がデッサンの中で、マリアを彷彿させる女性の全身像を彫るよう依頼した箇所である。金城はそんな小林の妥協案を制作の過程で完全に無視したのだろうか。彼らしい豪快さを秘めたエピソードとも受け取れるが、日本の内なる植民地的関係と差別に苦しめられてきた人々を見てきた金城にとって、「建てる会」のキリスト教信者たちが提案したような「救済」と「復活」の物語では、戦争の残酷さと平和の尊さを表象するなど不可能である、という意思表示であつたと考える。むしろ金城は、沖繩戦を想起させる像を彫り込むことで、沖繩の犠牲の延長線上に広島そして長崎の原爆があつたことを伝えようとしていたのであろう。しかし「建てる会」の代表者たちは、金城の歴史観を理解していなかったと思われる。『長崎平和母子像の記録』によると、金城は「長崎のモニュメントを見るとみんな綺麗な像なので、そのような像に市民は慣らされている。(この母子像

は)長崎の心を表した」と話したとあり、「マリア様の件はこちらから希望した」とだけ記してある⁽³⁴⁾。最終的に「沖繩的すぎる」と言われた部分を削り、マリア像を描くことで「建てる会」のメンバーは納得した。

この長崎のキリスト教信者たちによる「沖繩的すぎる」という発言と、「長崎的なもの」⇨「マリア像」という発想が意味するものは深い。言うまでもなく、長崎原爆で犠牲になった人たちの全てがキリスト教信者だったわけではない。そこには浦上に住んでいた多くの被差別部落の人たちもいれば、浦上刑務所で被爆し亡くなった中国人も含まれている。そして長崎では、約二万人もの朝鮮人が被爆をしている。ゆえに長崎の原爆の記憶と平和への希求をキリスト教的なイメージで表象する行為は、これらの非キリスト教原爆犠牲者の姿をより一層不可視化する。またマリアのイメージを「原爆」と「平和」という概念の表象に挿入することは、これまで永井隆の「原爆燔祭説」を批判してきた人々が繰り返して指摘してきたように、米国による原爆使用を歴史や政治的観点からではなく信仰の枠組で解釈することによって、米国の道義的責任を不問にしてしまう。神と原爆を語るのであれば、原爆投下を「神の意思」と肯定し続ける米国の原爆観を批判する必要があつたはずだ。またマリアのイメージは、彼女の息子イエスの犠牲と復活によって、原爆を投下した罪も、民間人に自決を強制した罪も、猛毒な水銀で生類を破壊した罪も全て「贖罪」という物語へと回収してしまい、戦争が露わにする人間の底知れぬ残酷性をも抹消してしまう。

事実、「建てる会」のメンバーの一人だった鶴田千代子は、完成したこのマリア像を見て「強烈なイメージの群像の中にあのマリア

様のような姿が一人何とも言えない穏やかな顔で、暖かいものを添みだしている。それでほっと救われたような思いになりました」と話している⁽⁵⁵⁾。この鶴田に関して、服部康喜が論文の中で詳細に記録している⁽⁵⁶⁾。それによると、プロテスタントだった鶴田は戦争中にアメリカに留学しており、一九四七年に長崎に戻り活水学園で教鞭を取った人物である。鶴田は戦争中に、大学教育と金銭的支援を米国から受けており、占領下の長崎で「アメリカの良心」を日本人に伝え、米国の女性のように「科学的な婦人」の育成に力を入れたとある。服部の論文を読んでいくと、アメリカ占領下の日本で、プロテスタント信者たちがいかに日米の「和解」と「赦し」、そして「贖罪」のマスター・ナラティブに組み込まれていったかが見えてくる。また服部の論文では、鶴田が両親と兄弟を原爆で亡くしていると書かれているが、彼女の弟の一人は、ひめゆりの塔で有名な沖繩陸軍病院第三外科長で、そこで自決している。『長崎平和母子像の記録』の中で、鶴田はその弟を、戦争で犠牲になった多くの日本人の一人として語っている。しかし、沖繩に赴任される前に満州で軍医として帝国に仕えた鶴田の弟の「自決」は、同じ場所ですべて自決を強制された沖繩の女子学生たちや、チビチリガマの「集団自決」で犠牲となった子どもたちのそれとは全く異なる、加害の責任と敗北の屈辱から逃れるための行為である。そのような特異な戦争体験を持つ鶴田が、沖繩の強制集団自決を想起させる像を置き換えたマリア像を見て、どのような感情や意識から「ほっと救われた」と感じたのだろうか。興味深いのは、鶴田が金城の像について語る中で、自分の弟が動けなくなった負傷兵を見捨てて逃げたという記録を読み衝撃を受けたと振り返っている点である。しかしす

ぐに、弟と同じ部隊にいた人間がその記録された事実を否定してくれたと述べているのだが、「でも真実はわかりません」と締められている⁽⁵⁷⁾。ここで加害の記憶も想起されているのだが、まるでそれは、弟の罪を告白し赦しを求めているようにも聞こえる。今となつては想像しできないが、マリア像の前で肉親の加害を告白することで「贖罪」を約束され、自決した肉親は「戦争の犠牲者」へと昇華し、「ほっと救われた」と感じたのではないだろうか。しかし沖繩の人々と金城が作り上げていた母子像は、まさにそのような「贖罪」と「救済」の大きな「歴史」の物語に回収されることへの激しい抵抗を表象していた。ゆえに、金城に沖繩戦の像を削り取り、替わりにマリア像を挿入させたことは、あの母子像に込められた多くの犠牲者たちの嘆きに対する見事な裏切り行為ではなかつたらうか。

また「沖繩的すぎる」という発言には、発話者が無意識のうちに沖繩と本土に横たわる内なる植民地的力関係を露呈したと考える。それは沖繩戦を、日本の国民的記憶である原爆から切り離れた言説であったといえよう。金城がこのことを二〇一六年まで明かさなかつたことも興味深い。彼にとつて彫刻とは、まさにそのような植民地的力関係を打ち砕くものであったのに対し、沖繩にやつて来た「建てる会」の代表者たちは、自分たちが「戦争の犠牲者」であり、「正義」を実行しているという意識はあつても、自分たちの「沖繩的すぎる」という言説こそが、沖繩の人々やコリアン被爆者、被差別部落被爆者たちを苦しめ続けるポスト・コロニアルな現実の「共犯的関係」を示唆していることには気づかなかつたのであろう。「沖繩的すぎる」と言つた長崎のキリスト教信者たちは、なぜ沖繩の人々が米軍基地に抵抗し続けるのか考えたであろうか。それは、日本を含ま

む東アジアを戦争から守るためであることに気づけなかったのは、原爆を他の歴史的文脈から切り離した記憶を軸にした反戦運動・平和教育の危うさを如実に語っているともいえよう。

一九八六年九月一六日、読谷村で《長崎平和の母子像》を送る会が開催されている。当時の記録によると、長崎から激励にやって来た「建てる会」の女性たちの歓迎会に村民三〇〇人が集まり、沖繩伝統音楽の演奏に続き、残波大獅子太鼓の音が鳴り響き、金城をはじめとする多くの参加者が太鼓に合わせて即興で踊り出したとある。⁽³⁸⁾ 沖繩の太鼓の音は、「死者よ起きたて」という生者からの呼びかけであると金城は言う。⁽³⁹⁾ 「建てる会」代表で読谷村の歓迎会に参加した女性たちは、完成した母子像を見た時にその迫力に圧倒され、言葉が出なかつたと述べている。⁽⁴⁰⁾ 像には、多くの子どもらを両腕で胸に引き寄せながら迫りくる戦火を睨みつける母親、しかしその腕からこぼれ落ち火の中へと取り残される子どもたち、その子どもの腕を掴もうと自分の腕を精いっぱい伸ばす母親の姿がある。そして中央には、子どもを顔に必死に引き寄せながらも、驚愕した顔で両目を開き切った母親がいる。その目には、人間の想像を超え、いかなる優れた文学や映像ですらも表現できないような瞬間が凝縮されているようである。しかしその間にも、核で破壊され崩れ落ちんとする地球を全身で支えようとする母親が彫られている。その姿は、燃えるチビチリガマの中で、自決を強要する男たちから我が子を逃がそうとする母親の姿とも重なる。そのすぐ下には、幼子を両腕でしっかりと抱く母親が彫られている。沖繩では、死後は母親の子宮に回帰していくという思想があるという。金城の作品に一貫して登場する瀕死の我が子を抱く母親の姿は、まさに死に

逝く子どもを自分の子宮へと戻し、もう一度平和な世界へと生み落とそうと祈る姿であった。

またこの母子像は、右回りの渦流状に母親と子どもたちを配することで、進歩史観が信じる直線的な時間の流れを視覚的に混乱させ、破局の歴史の連続性を表象しているとも解釈できる。それは、ヴァルター・ベンヤミンが「歴史の概念」の中で語った進歩史観が信じる直線的な時間の流れに抗うものであり、彼が云う「歴史を逆なでする」一試みと共鳴している。ベンヤミン研究者の柿木伸之が論じているように、この「歴史を逆なでする」という言葉には、支配的な歴史の物語が「呈する連続性を打ち砕いて神話が抑圧してきた記憶を掴み出す」という意味が込められている⁽⁴¹⁾。金城と民衆による母子像は、長崎平和公園に置かれた北村西望の《平和祈念像》をはじめとする、原爆や戦争で傷ついた人びとの姿を不可視化し、戦後日本の「平和国家」としての「再生」と「繁栄」を謳いあげる彫刻に対する「抵抗の芸術」である。平和と復興を象徴する空間の中で永遠に苦しみ悶える母子の姿は、戦後日本を支配する歴史の物語に批判的かつ破壊的に介入し、新たな歴史認識の可能性を抑圧されてきた死者と共に思考することを訴えているといえるだろう。⁽⁴²⁾

完成した母子像は、長崎へと船で運ばれ、そこでキリスト教の像の塑造を専門にしていた西岡金悟によつてブロンズ化された。金城によると、もともとは沖繩の漆でコーティングする計画だったそうである。そのことは読谷村に行つた長崎の女性の一人が、「母子像のために村のおばあさんが折り、沖繩しつこいを捏ねながら四二年前の地上戦で子どもを連れて逃げまわつた戦争体験を涙ながらに語つて

くれた」と記されていることからも確認できる⁽⁴³⁾。ブロンズ化された母子像は、恐らく原爆で破壊された浦上天主堂をイメージしたと思われる赤いレンガの台座に置かれ、一九八七年八月一日に除幕式を迎えた。砂田は完成した母子像を見て、「世界がガマ（隆起サング礁）で表現されており、本来生命の揺れる藍となるべきその空間を原爆が破壊させる。その時、女性に潜在する能力が一斉に蜂起する」と像が語っているようだ⁽⁴⁴⁾と述べている。しかし砂田は、「赤レンガの台座はあまりに取り澄ましている」と評し、そんなものではなく「今も地下に眠る被爆遺構を掘り下げ長崎像の上部に両側に前面に積み上げられたら、ガマの奥行はさらに深くなり、平和への死者たちの訴えは、そこから放出した」であろうと語っている⁽⁴⁵⁾。除幕式には、金城や砂田の他に水俣病患者の人たちも参列している。完成した像の横に置かれた石碑には、以下の文章が刻み込まれた。

男たちが戦場に向かったとき、女たちもまた勝利を祈った。しかし、広大な大陸や、はるかな海の島々では、数知れない人々の血が流されていた。そして遂に一九四五年、沖縄での惨劇について、八月六日広島、九日長崎への非道な原子爆弾攻撃に至った。

ああ、あの閃光の下で、数万もの男女、無数の母と子が灼かれ、ひき裂かれ息絶えた。

あれから四十余年、いま第二の核戦争へとシグナルは点滅し、地球は破滅の淵にある。

戦争も核兵器も許してはならない。命あるすべてのものが生きる、この緑の大地を、地球を守ろう。

それぞれの「あの日」を生きつづける女たちの、たぎる思いをひとつにあわせ、再び、あの惨禍をくり返さぬ誓いをこめて、ここにこの像を建てる。

この除幕式以来、金城は長崎の地を踏んでいないという。そして碑文の考案者が誰だったのかは、『長崎平和母子像の記録』にも記されていない。

5. 途絶えた夢——「海の母子像運動」

《長崎平和の母子像》が完成した後も、砂田は精力的に「海の母子像運動」を達成するために全国、そしてアジアで一人芝居「海の子」を上演し、母よ子どもらよ」を上演しながら活動を続けていた。

一九八八年、砂田は『鎮魂歌・女の平和』という本を自費出版している。この本の第一部には、彼が長崎で上演した同名の演劇の脚本全文が掲載されているが、砂田自身が述べているように、この脚本は原民喜の作品、特に「鎮魂歌」を意識して書かれている⁽⁴⁶⁾。広島、長崎、沖縄、水俣そしてアジアの死者たちが、それぞれの最後の日に目撃した光景、怒り、嘆き、そして叶えられなかった夢や希望を、他の死者たちに語りあう。それはまさに原が謳ったように、ひとつの嘆きが無数の嘆きへと共鳴し、また無数の嘆きが一つの嘆

きに共振していくようである。さらに重要なのは、原の詩の中で唯一の生者である「僕」が、「向側」にいる死者たちの声を受け取り、生者の世界の「こちら側」と「向側」を結びつける媒体となるように、観客（読者）がこれらの死者の嘆きを聞くことに徹底し、そしてその身体の中で無数の嘆きを響かせることで、これらの死者の記憶の「証人」(witness) になる構成になっていることである。この本は三千部自費出版され、その公益は「海の母子像運動——ヒロシマ」のために積み立てられる計画であった。しかし、それは叶うことなかった。

なぜ「海の母子像運動」は、長崎で終わってしまったのだろうか。

一九九〇年に出版された『アメドリの還る日に4』の中で砂田は、「……人々の関心は民衆の船をベラウへ！という所に先走ってしまった国内の原点に先づつなぐという方向に集中してもらえない」と述べている⁽⁴⁷⁾。彼がここで言及している「人々」とは、恐らく日本の反核・平和運動家たちであったと思われる。アジア太平洋戦争中に日本に統治されていたベラウは、戦後同じミクロネシアにあるピキニ環礁で繰り返された米国の核実験を目の当たりにし、一九八〇年代に米国による核兵器の持ち込みを禁止した「非核憲法」を住民投票で可決した共和国である。そのようなベラウに対し、日本の反核・平和活動家たちからの関心は高かった。しかしこれらの人々は、核の問題を沖縄戦、広島・長崎原爆、そして水俣病を包括した観点から見ようとしなかったという意味であろうか。そんな中、一九八九年、彼の思想と運動の理解者であり、長崎平和の母子像の協力者でもあった小林正直牧師が亡くなる。そして一九九三年、砂田もこの世を去る。享年六五才であった。

「海の母子像運動」が長崎から広島へ繋がらなかった理由を確定するのは、筆者が集めた資料だけでは難しいが、一点記しておくべきことがある。それは、広島にはすでに《嵐の中の母子像》と題された碑があったことである。この碑は、広島市婦人会連合会によって一九六〇年に完成されており、一九八〇年に市の平和公園に移されている。碑の説明文には「右手に乳のみ子を抱え、左手で幼児を背負おうとしながら、前かがみ姿勢で生き抜こうとする母の姿を表す」と書かれている。しかし米山リサが指摘しているように、遅い腕に、裾の長いドレスを着た母親には、「日本的」特徴を見つけることは出来ない⁽⁴⁸⁾。米山は、戦後、日本人女性は「戦争の犠牲者」と想起され、戦時中女性たちが日本軍のアジア侵略に歓喜し、軍人の妻として、立派な将来の兵士を育てる母として国家と共犯関係にいた「加害の母性」の歴史を忘却してしまったと唱える⁽⁴⁹⁾。そして戦後の公共空間に現れた幼子を抱く母の「平和モ「ユメント」は、「母性」とは本質的に戦争に反対し平和を追求するものであり、ゆえにその腕に抱かれる幼子はそんな母が育てる「平和な未来」を体現しているという「神話」を象徴している⁽⁵⁰⁾。つまり広島には、すでに母親の視点から原爆と戦争の記憶が語られる空間が存在していた⁽⁵¹⁾。その広島で、さらに新たな母子像建立の運動を引き受けようとする人間を探すのは難しかったのではないだろうか。また一九八〇年代後半の広島では、原爆ドームの永久保存工事が開始されている。当時の広島市の行政を観察した米山は、市側がドーム保存に向けての募金キャンペーンを大々的に行うことに消極的だった理由として、共産党や社会党などのイデオロギーが優勢になって募金活動をリードしていくことを警戒していたと述べている⁽⁵²⁾。これら

の当時の広島市の市政状況を考えると、砂田の「海の母子像運動」が芽吹く土壌はなかったのかもしれない。

6. 迂回する記憶

《長崎平和の母子像》は確かに、ヒロシマそしてペラウへは結び付くことができなかつた。しかしこの母子像は、《チビチリガマ世代を結ぶ平和の像》を生み出している。きつかけは、長崎の母子像を制作中に、読谷村波平区出身の知花昌一という男性が、金城に「なぜ長崎の母子像は創るのに、チビチリガマのモニユメントは創つてくれないのか？」とケンカ腰で訊いてきたことであつた。知花は、幼い頃に昼間から酒瓶を片手にふらふら歩きまわる人たちを見ており、母親にそのことを聞いた際に、チビチリガマでの集団自決の話聞き、彼らとその犠牲者の遺族であつたことを知つた経験があつた。

一九八三年の夏に金城にその出来事について初めて話したのは、この知花である。金城が一九七九年に制作したレリーフ《戦争と人間》には、沖縄の他の土地で起きた集団自決をテーマにしたものが含まれており、それを見た知花がチビチリガマの出来事を金城に話し、レリーフの一部をチビチリガマに寄贈して欲しいと言つた過去があつた。しかし金城は、その時点で知花の依頼を断つている。理由として、彼にとつてモニユメントとは、その過去を想起せよという運動がまず起こり、その上で創られるべきという考えがあつたからだつた⁽⁵³⁾。それから数年後、知花は金城の長崎の母子像の制作場に再び現れたのだ。そこで金城は知花に条件を出す。チビチリガマの記憶は思い出したくないという人がまだ大多数であり、殆どの人た

ちが沈黙している。苦しい記憶から逃れようとしていた人たちがいる状態で、それを思い出させてしまう形を新たに創り出すことに何の意味があるのか。もしモニユメントを創るとしたら、自分は民衆と共に作りたい。そのため、読谷村波平区の八割の人間がモニユメントを自分と共に創りたいと思うようになるまで、村人たちを説得せよというものだつた。翌年、チビチリガマの集団自決をテーマにした彫刻が、村人と金城で制作されている。長崎の母子像制作と同様に、人々が食べ物を持ち寄り、共に粘土を捏ね、金城の手伝いをしながら、当時の記憶を生存者が語り、そばにいた若者たちや子どもたちがその証言を聞きながら、チビチリガマで息絶えて逝つた母親たちと子どもたちの像を完成させ、沈黙と忘却の淵から犠牲者の記憶を救い出していった⁽⁵⁴⁾。

後になつて砂田も気づかされるのだが、彼が初めて金城の処女作《瀕死の子を抱く女》の像を見つけた日は、チビチリガマの集団自決からちょうど三十七年目に当たる一九八二年の四月二日だつた。しかし当時は、金城ですらもまだチビチリガマでの出来事を知らなかつた頃である。まさか砂田が金城の母子像に出会つたことが、水俣、長崎の母子像を迂回して最終的にチビチリガマ集団自決の記憶を沈黙から解放する運動にまでつながるとは想像すらしていなかつたであろう。二〇一六年のインタビューで、金城はこの長崎とチビチリガマの母子像制作の様子を次のように回想している。

共同制作するということは、制作過程が続いていく中で、それまで沈黙してきた人たちが口を開いていく。思い出してくるんだよ。その時の状況を語り始める。封じ込めようとした記憶

が、彫刻を共同作業することによってこぼれだす。ここが利点なんです。(中略)公園でハト持って、女の裸に平和だなんてくすぐらえてんだ。何が平和だ。誰が建てたんだ。俺は徹底して民衆と創る。あほらしい裸像にハトという思想のない像は創らない。

自身の著書『民衆を彫る』の中で金城は、死者を慰めたり、安らかに眠るよう折るようなモニュメントは、「民衆を真切るモニュメント」でしかなく、そこに献花と厳肅な黙祷を要求するのはただの「フアシズムの美学」の反復でしかないと言語⁽⁵⁵⁾。事実金城の制作する数々のモニュメントは、そういった儀礼を全て拒絶する。そうではなく、モニュメントの前に立つ者に対し「見よ」と招き寄せ、その像に込められた人々の哀しみ、痛み、絶望、途絶えてしまった夢というものを、身体を貫くような痛みを持って訴えてくる力がある。そして彼がひとつ作品を彫るごとに、沈黙・抑圧されてきた記憶を解放し、また新たなモニュメントを生み出していた。

では二度の対立を経て、『平和の母子像』を建立した長崎の女性たちはあの像をどう振り返ったのだろうか。『長崎平和と母子像の記録』には、座談会という形で八名の呼びかけ人だった女性たちの、制作開始から八年間の記憶や想いが記述されている。女性たちは当初、金城のあまりにも激しい像のイメージと自分たちが期待していた「祈る」姿のイメージの違いに困惑したことを率直に述べている。しかし彼女たちは、母子像を通して沖繩戦そして水俣の記憶に出会い、原爆や戦争、そして国家が生みだす暴力の本質をより構造的に捉えられるようになったと語っている。読谷村で沖繩戦を生き抜

いた女性たちの語りを直接聞き、大人から子ども、障害を持つ人たちも一緒になって粘土を捏ね、母子像に「立ち上がれ」と祈りを込めながら、制作に参加していた様子を見たメンバーの中には、それまで平和の像といえば折り鶴の少女のような優しくきれいなイメージしかなかったのを、この母子像運動が打ちこわし、平和を語り継ぐことの難しさを改めて考えさせられたと述べている⁽⁵⁶⁾。そしてこれらの女性たちを支え続けた小林牧師は、『長崎平和の母子像』が表象するものを次のように述べている。

今の今まで語り合っていた親子が一瞬にして廃人になる長崎の母と子。逃げてやつと辿り着いた洞窟の中で集団自決に迫いやられた沖繩の母と子。(中略)戦争でもないのに、湾曲した手足で生れてきた胎児性水俣病患者の母と子。「マンマー！」と泣き叫ぶ中国に残して来た母と子。干物のようになった乳房にしゃぶりついているアフリカの母と子。こうしたことが私たちの貧しい平和への思念を反省させ、深めて、爆心地公園に一つの像となった。⁽⁵⁷⁾

沖繩戦・原爆・水俣の死者たちの声なき嘆きを繋ぎ合わせてできた金城の母子像は、像を見つめる者の意識をさらに空間的・時間的・文化的国境を横断させ他者の痛みと共に鳴し、その記憶へと結び付けていく。以下では、この異なるトラウマ的記憶を「共振」させるモニュメントについてさらに考えていきたい。

7. The Art of Witnessing

金城は、ケーテ・コルヴィッツの作品から我が子を戦争で失った彼女の嘆きに共鳴し、瀕死の我が子を抱き続ける母子像を民衆と共に制作してきた。その像は、過去の出来事を目撃者、生存者、そして体験を持たない者という複数の視点から犠牲者たちの最後の瞬間を想像し、死者たちの嘆き、哀しみ、希望というものを見る側に生起する痛みと共に訴えてくる。そして金城がそれらの民衆と共に作り上げた母子像は、砂田や小林が述べてきたように、見る者の感情を激しく揺さぶり、過去から現在へと続く様々な暴力の犠牲者の姿を想起させてきた。ドイツ文学・ホロコースト研究者のアン・ドレアス・ホイッスン (Andreas Huyssen) は、見る側に他者の痛みと共に鳴し、それらの人々の記憶の「証人」(witness) となる責任を促す力のあるモノユメントは、たった一つの歴史的出来事や国民にとつての大きな物語りの象徴としてだけでは決して留まらず、むしろ複数の記憶のナラティブや、別の場所や時代に起きた暴力で犠牲になった人たちのイメージや記憶と「結び付く」(hook up) ことが出来る⁽⁵⁸⁾と唱える。同様にトラウマ研究者のロジャー・サイモン (Roger I. Simon) は、見る者とその記憶の証人／証言者 (witness) になることを促すアートは、それが表象する過去の出来事や記憶の意味・言説を「固定」するのではなく、むしろその歴史が現在にもたらす意味を何度も「再考」「再解釈」する可能性を提示するという。そしてトラウマ・アートは、過去の記憶だけを表しているのではなく、むしろそこに描かれているものは私たちの「今」であり、現在と過

去を結ぶフランス・ヒストリー性を表象しているのだと唱える⁽⁵⁹⁾。そしてこれらの他者のトラウマの記憶を証言するアート——The Art of Witnessing——を論じる上で重要なのは、そのアートが我々に「どう見られているか」と問うのではなく、むしろ私たちがそのイメージが問いかけてくる問題にどう「応答するか」という問いであるという⁽⁶⁰⁾。金城の母子像はまさにそのような The Art of Witnessing、他者のトラウマ的記憶を証言し、見る側にその記憶の証人になることを促すモノユメントであった。そしてここでいう証人 (witness) という言葉には、「証言をする」という意味も含まれている。つまり witness とは、ここで受け取った自分のものではない記憶を、何らかの形で今の時代に伝えていく倫理的責任を伴うのである。美術史研究者のカジャ・シルバーマン (Kaja Silverman) は、自分のものではないトラウマ的記憶を引き受けるということは、自分の心の中にその他者の痛みを受け入れる場所を提供し、そしてその他者の痛みにも自らが痛むことであるという⁽⁶¹⁾。同様に、原爆文学・沖縄文学の研究者である村上陽子も、この他者の痛みに自分自身が痛むという感覚が重要だと唱える。村上は、「自分自身が傷を負っていることに気づくとき、その傷はすでに誰かからの、何らかの呼びかけが潜んでいるような気がしてならない」と述べ、死者からの声に「応答する」という倫理的責任について説いている⁽⁶²⁾。The art of witnessing は、他者の痛みに出会う媒体であり、声なき死者たちの最後の瞬間、彼ら彼女らの嘆き、痛み、哀しみ、そして最後の抵抗と祈りの言葉を想像することを促す。そしてその出来事への共振が、村上が指摘したように「現在あらゆる場所で生起している暴力的な出来事とその記憶に近接していくための回路」となる⁽⁶³⁾。沖縄

戦そして長崎原爆の火の海の中、子どもたちを必死に抱き上げ、崩れゆく地球を支えるその母親たちの姿は、今この瞬間にも泣き叫ぶ子どもを抱えて戦火を逃げ惑う母親、沈没する難民船から放り投げられ精いっぱい伸ばした互いの手を掴むことができないまま海に沈んでいく母親と子どもたち、そして紛争・戦争のない時代へ子どもを生み落とすことのできなかつた無数の母親の嘆きが国境と時間を超えて響きあい、見る者の身体で共振し痛みを引き起こす。他者の記憶に立ち会うことは決して容易なことではない。しかし死者との連帯をなくして、今この瞬間に起きている暴力に介入することは不可能である。

8. おわりに

本稿では、『長崎平和の母子像』の制作に関わった人々の波打つような想い、祈り、希望、挫折した夢の痕を辿ってきた。この母子像には、沖繩と長崎の記憶を結びつけ、無数の嘆きを「今」の時代に生起させようとする祈りと、原爆をキリスト教の教えの中で解釈し、「贖罪」と「救済」のナラティブで死者を「鎮め」、普遍的な「平和への希求」という「全人類」の祈りの象徴を求めた人々との対立の歴史も秘められていた。『長崎平和母子像の記録』の編集後記には、「制作が沖繩ということもあり、一見沖繩的であります。しかし又、長い間祈りの長崎と言われ続けたイメージのままに優しい女性像も配されています」と記されている⁶⁴。しかし、戦火の中で子どもらを必死に抱きしめる母親たちの後ろで、穏やかな表情で目を瞑り、何かを祈るマリアの姿は、沖繩と本土に横たわるポスト・

コロニアルな力関係と、長崎の内なるコロニアルな記憶（朝鮮人、中国人、被差別部落被ばく者たちの存在）の抑圧と忘却を意味していたのではないだろうか。そして何よりも、長崎のキリスト教信者たちが放つた「沖繩的すぎる」という言説は、沖繩戦の犠牲者だけでなく、この像の制作に関わった多くの読谷村の住人たち、東アジアを戦争から守ろうと基地反対運動に参加してきた沖繩の人々、そして鎮まることなどできない死者たちに対する「裏切り」であったといえよう。そのような対立があつたにも関わらず、最終的に母子像の碑文がどのような経緯を経て、女たちの加害性を意識し、長崎というローカル性を超えアジアや世界の現実へと結びついた文章になったのかという問いは、これからこの母子像の研究を進める上で課題である。筆者が提示したものは違う解釈も可能であろう。なぜならこの母子像には重層的な真実や記憶、複数の歴史的認識が込められおり、ひとつの解釈では到底収まり切れないからである。母子像は赤レンガの台座に置かれ、最終的には「長崎的なもの」へと落ち着かされてしまったが、あの像が台座などなしに、今も無数の遺骨が埋まっているという爆心地に無造作に置かれたならば、きつと沖繩と長崎の死者たちの嘆きは響きあい、爆心地を歩く生者たちの身体を貫いたのであろう。

『長崎平和母子像の記録』によると、母子像の設置場所は長崎市が決めたところであり、当時の長崎市長は本島等であつたこと、そして市側は協力的だつたと記されている。この母子像への本島市長時代の行政の関わりについては、さらに検証されるべきである。それは、長崎市が一九九七年に建立した富永直樹制作の「被爆五〇周年記念事業碑」と名付けられた巨大な母子像を巡る論争を検証する上

でも重要だと思われる。日本で一九九〇年代以降、「新しい歴史教科書をつくる会」のように、日本の加害を重視する見方に対して「自唐史観」と非難する「歴史修正主義」が台頭している。同時に一九九六年にはリニューアル・オープンした長崎原爆資料館で日本の加害を説明する写真を巡って大きな論争が起きている。これらの日本の加害を巡る歴史的言説の変化と、長崎の平和公園に民主的な手続きも取らずに巨大母子像が建立されたことは深く関わりがあるのではないだろうか。ここ最近、長崎の「被爆五〇周年記念事業碑」を巡る論争が再検証されているが、なぜすでに《長崎平和の母子像》というものが市民の手で建立されているにも関わらず、あえて別の「母子像」を現職の本島を破って当選した伊藤一長市長が制作させたかについて言及しているものはない。長崎の平和公園に、二つの対照的な姿をした母子像が存在することへの問題提起が今後されるべきである。美術家の小田原のこかは、「戦後日本の彫刻を考える上で、長崎は最も重要な場所である。」と述べ³⁾。しかし、その「重要な彫刻に金城の《長崎平和の母子像》は含まれていない⁴⁾。視覚的に見落とすはずのない、金城と民衆に制作された戦後も続く帝国主義・植民地主義への〈抵抗〉の象徴が、まさにその「戦後」の彫刻を批判する言説空間から不可視化され、閉め出されてきた理由を考える必要もあるのではないだろうか。金城と民衆が魂を込めるように制作した母子像に向き合うということ、は、私たちが記憶の「証人」(Witness)になれるのかという問いでもある。

付記

筆者が依頼した金城へのインタビューを快く引き受けて下さった乗松聡子氏、「海の母子像運動」に関する資料の提供に多大なご協力を頂いた水俣相思社の葛西伸夫氏、『女たちは歩き続ける 長崎平和母子像の記録』を提供して下さった元「建てる会」メンバーのK氏、そのK氏を紹介して下さった岡まさきは記念長崎平和資料館前理事長の故・高實康稔氏、筆者に水俣と長崎の繋がりについて示唆してく下さった長崎平和研究所常任研究員の故・鎌田信子氏、そして沖繩からカナダ、アメリカへと筆者に温かいメッセージと当時の資料を郵送して下さった金城実氏に心より深くお礼を申し上げます。

注

- 1 原民喜『夏の花・心願の国』新潮文庫、一九七三年、二二九頁。
- 2 Maclear, Kyo. 1998. *Beclouded Visions: Hiroshima-Nagasaki and the Art of Witness*. State University of New York Press.
- 3 Kal, Hong. 2019. "The Art of Witnessing: The Sewol Ferry Disaster in Hong Sun-dam's Paintings." *Korean Studies*, Vol. 43, pp. 96-119.
- 4 アライーヒロユキ『天皇アート論—その美—』『天』に通ず』社会評論社、二〇一四年、一八五頁。
- 5 福島榮寿「現代沖繩と親鸞思想——彫刻家・金城実をめぐって」(真宗総合研究所研究紀要第三二二号、二〇一五年)一〇五頁。福島はこの論文の中で、金城の生い立ちから彫刻家としての軌跡を丹念に検証している。
- 6 金城実対談山内徳信『読谷ブックレット民衆とともにつくる』残波大獅子の制作に携わって』読谷村役場、一九九四年、二一・二二頁。

- 7 福島、一〇六頁。
- 8 同前、二六・二七頁。
- 9 「オガリの像」は、二〇一六年に市民交流センターすみよし北（旧・住吉解放会館）が閉鎖し、二〇一八年に解体となったため、市民からの募金によって沖縄県読谷村にある金城の自宅へ送られ、現在は八つに分割され木枠に入った状態で保管されている。
- 10 福島、一二六頁。
- 11 Claire C. Whitner and et al. 2016. *Käthe Kollwitz and the Women of War: Femininity, Identity, and Art in Germany during World Wars I and II*. Davis Museum and Cultural Center at Wellesley College.
- 12 連来Ⅱわが戦後史と住民運動第三回『水俣乙女塚農園』不知火座の砂田明さんにくくインタビュー仲井富、日本労働組合総評議会・東京・月刊総評、二七二、一九八〇年、九六・一〇三頁。
- 13 同前。
- 14 同前。
- 15 砂田明『海よ母よ子どもらよ』樹心社、一九八三年、一九四・一九五頁。
- 16 砂田明『アメドリの還る日に 乙女塚農園（4）』不知火選書、一九九〇年。
- 17 同前。
- 18 砂田の妻エミ子氏の記憶によると、（海の母子像）除幕式に招待された広島島の被爆者で「沼田」という人物から、水俣に大きなしゃもじが当時贈られたいる。そのしゃもじには、「祈念 声なき命の叫びを大切に」と書かれており、現在はエミ子氏が保管している。（水俣相思社・葛西伸夫氏によるエミ子氏への聞き取り、二〇二〇年三月二五日）。
- 19 服部康喜「長崎の原爆の凶展——一九八〇年代における長崎の反核・平和運動」『原爆文学研究』九、二〇一〇年、三頁。
- 20 同前。
- 21 『女たちは歩き続ける 長崎平和母子像の記録』（以下『長崎平和母子像の記録』）一九九四年、一八頁。
- 22 同前。一〇〇頁。
- 23 金城実『沖繩を彫る』現代書館、一九八七年、六八頁。
- 24 『長崎平和母子像の記録』一九頁。
- 25 同前。一九頁。
- 26 金城『沖繩を彫る』六四頁。
- 27 『長崎平和母子像の記録』一三頁。
- 28 金城『沖繩を彫る』六九頁。
- 29 同前、五四頁。
- 30 同前、七三頁。
- 31 乗松聡子氏による金城へのインタビュー（二〇一六年四月一九日、読谷村のアトリエにて）。
- 32 金城著『沖繩を彫る』の第四章「チビチリガマ集団自決を彫る」の中で、この出来事について詳しく記されている。
- 33 『長崎平和母子像の記録』六二頁。
- 34 『長崎平和母子像の記録』六二頁。
- 35 『長崎平和母子像の記録』一九頁。
- 36 服部康喜「アメリカ占領下における「プロテスタントキリスト者」の〈原爆意識〉——長崎を視座として——」『原爆文学研究』一、二〇〇二年八月。
- 37 『長崎平和の母子像の記録』一五頁。

- 38 金城『沖繩を彫る』。
- 39 金城「彫刻「戦争と人間」を背負って」世界、一九七九年十二月、三〇三頁。
- 40 『長崎平和母子像の記録』二二頁。
- 41 柿木伸之『ヴァルター・ベンヤミン』岩波新書、二〇一九年、二〇一頁。
- 42 同前、二〇二頁。
- 43 『長崎平和母子像の記録』、六四頁。
- 44 同前、六頁。
- 45 同前、六頁。
- 46 砂田明編『鎮魂歌・女の平和』不知火選書、一九八八年、一五三頁。
- 47 砂田『アメリの還る日に』一八〇頁。
- 48 米山リサ『広島 記憶のポリテイクス』岩波書店、二〇〇五年、二六二頁。
- 49 同前、二五四頁。
- 50 同前、二五六頁。
- 51 同前、二六二頁。
- 52 同前、一五二頁。
- 53 金城『沖繩を彫る』の「第四章 チビチリガマ集団自決を彫る」を参照。
- 54 同前。
- 55 金城『民衆を彫る』解放出版社、二〇〇一年、九八頁。
- 56 『長崎平和母子像の記録』一九頁。
- 57 同前、一〇七頁。
- 58 Huyssen, Andreas, 1993. "Monuments and memory in a postmodern age." *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 6 (2), 249-262.
- 59 Simon, Roger I. 2005. *The Touch of the Past—Remembrance, Learning, and Ethics*. Palgrave Macmillan.
- 60 同前。
- 61 Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge. 186.
- 62 村上陽子『出来事の残響—原爆文学と沖繩文学』インパクト出版社、二〇一五年、二七七-二七八頁。
- 63 村上、二七〇頁。
- 64 『長崎平和母子像の記録』九四頁。
- 65 彫刻家であり美術評論家の小田原のどかが、富永直樹制作の「被爆50周年記念事業碑」を巡る論争を検証している（小田原のどか編著『彫刻1…空白の時代、戦時の彫刻／この国の彫刻のはじまりへ』トポファイル、二〇一八年）。
- 66 同前。三六頁。