

映画『Aサインデイズ』論—接触領域としてのコザと〈空白〉の年次 Movie “A sign days” report—KOZA as contact zone and year of “blank”

柳井貴士 (Yanai TAKASHI)

キーワード：沖繩映画／崔洋一／接触領域

一 はじめに

『Aサインデイズ』は崔洋一が監督をつとめた一九八九年、大映製作・配給の映画作品である。劇場パンフレット⁽¹⁾には「男が女を愛するとき」という副題がそえられている。本作は、喜屋武幸雄、川満勝弘、外間勉が一九六四年に結成したウイスパーズや、幸雄自身の少年期の話、幸雄と結婚した「沖繩ハードロックの女王」として後に君臨する喜屋武マリーの生い立ちや青春期のエピソードに取材した、利根川裕『喜屋武マリーの青春』を原案としている。『Aサインデイズ』は『キネマ旬報』に次のように紹介されている。

60年代末から70年代半ばにかけて、沖繩のコザ市（現・沖繩市）を舞台に、ロックに青春を賭けた若者たちのドラマである。タイトルの“Aサイン”とは、本土復帰前までの沖繩で米軍人、軍属を相手に風俗営業を許可されている“Approved”（許可済）の頭文字、その店のことを“Aサインバー”といった。映画はこのAサインバーで活動するロックグループのメンバーたちのロックへの熱き想いを叩きつける。（中略）日本映画としては異色の青春映画の佳作である。⁽³⁾

「異色の青春映画」とされる本作の舞台コザは、戦前、越来村と呼ばれた農村地帯に嘉手納基地が建設され、米兵を対象とした飲食、商店街が作られることで発展した。「Aサイン」制度は一九五三年にはじまり、一九五六年にはバーや風俗店に拡大適用されていく。⁽⁴⁾米軍は飲食店の衛生基準を定め、性病感染を食い止めようと試みた。⁽⁵⁾「Aサイン制度の方は許認可権の行使による地域経済の基地従属化であると同時に、（中略）より細微な「身体矯正テクノロジー」⁽⁶⁾として運用され、米兵と接する従業員の身体の規律化が行われた。コザ⁽⁷⁾という地名は戦後、米軍によって名づけられたといわれ、その点についてマイク・モラスキーは以下のように指摘する。

ここ（近隣軍事基地―引用者）での「密接さ」は経済的な意味とエロティックな意味の両面から理解される必要がある。というのも、この二つの意味領域の融合した基盤の上にコザのアメリカ人占領者との複雑な関係が成りたっているからだ。⁸⁾

経済とエロティシズムの錯綜する場としてさまざまなポジションオンが配置され、構造化された空間としてコザをとらえることができる。

一九四九年生まれの崔洋一は、照明助手として映画界に関わり、大島渚や村川透の助監督を務めた後、『十階のモスキート』（八三年）、『いつか誰かが殺される』（八四年）、『友よ、静かに眠れ』（八五年）、沖縄県名護市がロケ地）、『黒いドレスの女』（八七年）、『花のあすか組！』（八八年）を監督する。

『Aサインデイズ』ではコザを舞台に、コザに由来する人物が配置される。沖縄に関する映画に取り組む「必然性」について、崔とともにシナリオを担当した齋藤博は、「崔は沖縄に通じている。沖縄がまだアメリカだった頃から何度も足を運んでいたとし、崔が「ヘルメットとフェンスの出ない映画」を試みたとする。齋藤自身も「〈政治〉抜きのオキナワロッカーたちの青春群像を描くのなら、という条件で脚本書きを引き受けた」と述べている。「青春群像」劇として仕上げるにあたり、ヘルメット（学生運動）やフェンス（米国施政権、基地）に由来する「政治」性を排除することを条件とし、「オキナワロッカー」に焦点化することがここでは言及されている。齋藤は「熱く重く湿った空気。本土を日本と呼ぶ人たち。フェンスの向う側には戦車が夏の陽に焼かれていた。歴史の混沌かあ、などため息をつきつつ」、「ヤンキーゴーホームじゃなくてファッキン・ロッキンロールの世界」を志向することで、自分自身の中の「混沌」を認知する。⁹⁾だが、沖縄を舞台に「Aサイン」時代を取り上げながら、脱〈政治〉的な映画を作ることとは不可能に等しい。

本論では、原案との比較をふまえ、コザの「Aサインバー」を接触領域と規定し、そこでの「接触」を通して立ち上がる主体の意味を考察する。その主体とはアメリカ音楽を演奏するバンド「バスターズ」であり、特にサチオ、エリを通して分析を行う。また映画内の時間設定を通して「空白」として浮かび上がる〈年次〉について扱う。映画制作に関わる者の主張とは別に浮上する、映画内に遍在した〈政治〉性を扱い、沖縄の戦後史を考慮し、沖縄／アメリカの接触領域という問題設定から考察を進めたい。

二 登場人物の造形——「ハーフ」をめぐる

映画は冒頭で「1968年 沖縄」と記すことで、時間と場所（舞台）を観客に示す。カメラが建物の窓越しにとらえるのがエリ（中川安奈）で

ある。白を基調とし清潔感にあふれたレストランが最初の舞台となる。客は白人が目立つ。「シナリオ」¹⁰には、「客は私服のアメリカ軍下士官、将校ばかり」と記され、女性客も見られる。静謐な空間にいる白人は、後に描出されるバーの兵士の身体性とは異質なものを示している。そこにロックバンド「バスターズ」のメンバー（サチオ＝石橋凌他）が「わがもの顔」で入ってくる。彼らは白人将校や下士官の空間を攪乱し、そこに拡張した価値を転倒する者として登場するのである。ここからエリや同僚のヒロミはバスターズと関わることになり、やがてエリはロックバンドのボーカルとして活躍していくのである。

原案の利根川は「文庫版あとがき」において、喜屋武マリー（エリのモデル）に「たいへん強く惹かれるものがあつた。／彼女の歌や人物が魅力的なのはもちろんだったが、同時に彼女の生い立ちになまなましい沖繩戦後史を見る思いがした」¹¹と述べている。利根川が感じた「なまなましい沖繩戦後史」とは、藤本秀平が丁寧に指摘した通り、「ハーフ」として描出されるマリーの存在そのものであつた。マリー自身は「アメリカ人。アメリカの顔して、アメリカの言葉使って、アメリカの歌を、アメリカのために歌っていた。だから、アメリカ人。沖繩の人と、全然、つき合わなかつたからね」¹²と、「ハーフ」という出自と過去について語る。利根川はこの「ハーフ」という存在に、沖繩を施政権下に置くアメリカとの戦後史の一側面を見出していく。

沖繩の人の前では歌いたがらなかつたマリーである。（中略）／アメリカ相手のマリーは、自由奔放である。自信に満ちている。彼女はアメリカ人たちから愛されている自分を疑わなかつた。（中略）／このとき彼女は、ハーフであることを忘れている。あるいは、ハーフであることに幸福を見出している。幸福であるのは、忘れているからである。／しかし、沖繩の人を前にしたとき、彼女はハーフである自分を忘れない。みんながハーフであると思つていようであろうと、彼女が客の意識を先取りしてしまつて、ハーフだから隠しこもうという面と、ハーフだから見せつけてやろうという面が、交錯する。¹³

利根川は「ハーフ」¹⁴という言葉を多用しながら、マリーの自己否定／肯定の「交錯」を自らの問題意識に当てはめていくのであつた。では映画『A サインデイズ』では、エリはどのように描かれていたのだろうか。映画の人物像は女優の身体性と言葉（台詞）を通して立ち現われる。映画及びシナリオをみる限り、崔洋一と斎藤博には「ハーフ」への拘泥はそれほどみられない。例えばシーン「5」では、

エリのアパート／（中略）K S B Kの番組が『悲しき願い』をながしている。（中略）／たか子「いよいよ、ステーツ行くよ」／エリ「それで」

／たか子「それでって、エリの分もエアアメリカのチケット取ってあるからね」／エリ「行かない」／たか子「何で」／エリ「たか子さんとリチャードさん夫婦に私は関係ないわ」／たか子「こんなところに、お前一人残す訳にはいかないの」／エリ「こんなとこって、たか子さん何人よ」／たか子「お前こそ、何人だと思ってるの」／（中略）／エリ「アメリカ、アメリカ、アメリカ、どこがいいの」／たか子「おまえのために言ってるの」／エリ「自分のためでしょ」／たか子「エリ！ お前、自分の顔見たことあるの。その顔で何が出来るっていうのよ。沖繩の役人、先生、それともフェンスのこつち側でメイドでもなるの？（後略）」／（中略）エリ「そうよ、勝手なたか子さんと、朝鮮で死んだ、まだ見たこともない兵隊さんの子供よ」

娘は母を「たか子」と呼んでいる。エリはラジオから流れる音楽に自己投影し、疑似ステージ体験に酔っている（「一年後」（シーン「23」）でも同様である）。「アメリカ」の音楽に心酔しながら「アメリカ、どこがいいの」と拒絶するのは、「朝鮮で死んだ、まだ見たこともない」父親との関係があるからだろうし、「アメリカ」に依存して生きる母への屈折した感情の昂ぶりでもある。一方で、母はアメリカに依存することで自己を規定する。理想的な「あつち」への到達を目指す彼女には、いまいる場所は「こつち」側でしかない。生活の安定のため、あるいはアメリカの血をひく娘の自由のためアメリカが希求されている。

さらにこの場面ではK S B Kから流れるアメリカの音楽を通して自己実現を夢想するエリを発見できる。宮城悦二郎は、「沖繩の政治・社会状況の特殊性を最も象徴的に現していたのは米人向けの英語商業局K S B Kではなかったか」とし、琉米親善に大いに役立ったことを指摘する。このラジオ局を通して流れる音楽によりアメリカを内在化しながら、母を通して現出するアメリカを拒絶するという二重性がエリに見られるのである。結婚後、子供が生まれても家に金を入れないサチオとエリの衝突のシーン「36」では、サチオがエリにキャベツを投げつける。

サチオ「俺はな、俺はアメリカ相手懸命張ってやってんだ。このやろう」／エリ「それが、どうしたのよ、なに泣いているのよ、あんたはロックスンローラーでしょ」／サチオ「（一瞬、気を抜いて）キャベツ食ってな、赤ん坊の糞かいで、平和な面してる」／エリ「誰が父親なのよ、誰が」／サチオ「父無子はなれてんだろ、居てやってるだけでも有り難く思え！」／エリ「ひどいね」／サチオ「どっちがだ。お前の大好きな、ステーツのママさんの言う通りだったな、ここじゃ無理だつてことだよ、やつぱり、血は変わらないつてことだよ。分ったか」／（中略）／サチオ「俺が、俺が沖繩なら、テメーはなんなんだ、この腐れアメリカが」／（中略）／エリ「死ぬよ、一男と死ぬよ」

サチオは米兵に対して音楽を通して対峙してきた矜持を示しつつ、エリに「腐れアメリカ」という残酷な言葉を放つ。所与のものとしての「血」が問われる場面で、エリはその血を分けた息子との死を決意する。「ハーフ」として生まれたエリに沖縄で生きる不可能性を突きつける、存在そのものへの問いを含んだこの衝突は、結局夫婦喧嘩として処理され、「歌いたい」というエリの思いが伝えられることで収まる。倒れたエリが、サチオの助けなく、ひとりで立ち上がるショットが用意されることで、エリの歌手＝自己実現への過程として衝突は処理されるのである。したがって「血」の問題は突きつめられない。エリの人物造形に関して、映画では「ハーフ」という問題は強調されることはない。原案が拘る朝鮮戦争での父の戦死、米国への葛藤よりも、「青春映画」にふさわしく、エリが夫との衝突を乗り越え、共にバスターズを支えていく物語へと傾斜していくのである。

三 接触領域——空間としてのコザ

『Aサインデイズ』は沖縄を舞台としながら、基地そのものの描写を排除している。例えば、本土復帰前を描いた『沖縄やくざ戦争』（中島貞夫監督、七六年）では冒頭に米軍基地をフェンス越しにとらえているし、北野武監督の二作目『3-4 X 10月』（九〇年）では、拳銃や機関銃の違法な取り引きが、米軍基地のフェンス脇で行われた。より直接的に米兵との接触を主題化する『Aサインデイズ』では、基地、フェンスといった描写は無く、Aサインバーが中心的な舞台となる。

「シナリオ」には企画協力として喜屋武幸雄の名前が記されている。登場人物金城サチオのモデルでもある喜屋武幸雄は、マリーの夫であり、オキナワロックの草創期を支えた重要な人物である。喜屋武は「あの映画（『Aサインデイズ』—引用者）は八〇パーセントは全部本当のこと」だと述べている¹⁷。バーの喧噪の中、ボーイがテーブルのドル紙幣の上に濡れた盆を置いて紙幣を持ち去る場面、安い酒で代用し客をだます場面、パケツに売り上げのドル紙幣を押し込む場面、ホステスが米兵をおおつて金を使わせる場面、ドラッグ売買の場面など、喜屋武が経験談として証言している場面を映画は用いている。原案として利根川「喜屋武マリーの青春」を用いながら、シーンに関してはシナリオの崔、斎藤の発案と喜屋武の実体験が交差するかたちで創造されていることが分かる。

『Aサインデイズ』において沖縄のロックバンドと米兵が出会うのは、夜の「Aサインバー」であり、ここに群衆としての白人米兵とステージ上の「バスターズ」が対峙する。通常「見る」側に由来する権力は、演奏するバスターズに付与され、「見られる」側の米兵は群衆として描写される。この両者の出会いの場を接触領域（コンタクトゾーン）としてとらえてみたい。接触領域はメアリー・ルイズ・プラットが提示した記述視点である¹⁸。鈴木智之は、接触領域とは、「異なる歴史・文化的背景をもつ人々が、支配と被支配、征服と従属、不均等な資源や権力の配分などを条件として接

触しあい、その中で互いに自己と他者の姿を描き出していくような、緊張に満ちた場」であり、「中心から周辺をまなざす者の一方的な言説編成——「オリエンタリズム」——だけを語るのではなく、不平等な力関係の中にあつて生じる相互的な主体化の契機を強調する点に独自性を有している」と指摘する。⁽²⁰⁾ また山里勝己は、「このような空間では、単に支配と被支配の関係ではなく、遭遇することによって派生する影響関係の中で主体が形成される」と説明している。⁽²¹⁾

バスターズは支配者言語である英語を用いてステージに立ち、喧噪や突発的な暴力の場に身を置いている。ベトナム戦争やそこでの戦死に対する不安を抱えた米兵は本作では慰安されるべき対象ではない。シーン「3」では、サチオは不安がる米兵に「What a hell your job is to fight and die. If you wanna cry, in your bitch's pussy. OK?」と言つておろり、シーン「60」では「OK, That's what war is all about. Some live, some die. OK. OK, OK, OK?」と声をかけ、直後に米兵の暴力に遭遇する。米国の戦争相手であるベトナム人と同じ「アジア人」としてのバスターズは、米兵の味方でもあり「敵」でもあるという緊張した均衡をはらんでおり、その「Aサインバー」という接触領域の均衡は、英語歌詞の曲を模倣することで保たれていた。ここでサチオたちは英語会話、英語歌詞を通して、権力構図に対している。彼らは言語や装飾を模倣しながら、一方でその間に生じる亀裂を実感するのである。米兵は潤沢な資本をばらまくことでカタルシスに酔い、最終的な暴力手段において他人種の沖繩人を制圧するが、映画ではここにサチオたちの「反撃」を描いていく。身体接触の場において数（多数有利の米兵）の理論を無視して、少数のバスターズ対多数の米兵という衝突を喚起していく。

「Aサインバー」は消費をもたらす経済の場であり、米兵の男根主義が女性を支配しながら、ホステスたちが狡猾に金銭をかすめ取る場でもある。映画を通して描かれるのは「米兵が存在する」という空間である。沖繩の戦後史における出来事の多くが、アメリカをめぐる力の不均等性に由来する以上、沖繩／アメリカの関係はすでに政治性を含有する。『Aサインデイズ』では接触領域における遭遇や衝突を通して位相（戦争に行く米兵／戦争に行かない沖繩人、英語曲を聞く米兵／英語曲を歌う沖繩人）が確認される一方で、強者側に位置する米兵が戦死の恐怖を示すことで、権力が転倒的に扱われていく。

このような転倒を含む接触領域において、バスターズはアメリカの音楽を取り入れ、それをコピーし反復することで他者の視覚に「現れ」出るのである。⁽²²⁾ 音楽の模倣と練習やライブでの演奏の反復は、バスターズ、エリの接触領域におけるアイデンティティの確立を示し、それが戦争に直面した米兵を癒し鼓舞する存在として描写される。アメリカの音楽を模倣し、それをアメリカ人に投げかけることで立ち上がる主体は、だがアメリカに依存するだけのものではない。支配者言語を媒介にし、相互的に共有される場の提供にバスターズの真意はある——それは、場を共有できない米兵との衝突にも現れる。依存ではなく共有することがここでは指向されるのだ。模倣することで、米兵を熱狂させる行為主体者としてのバスターズは、オリジナルを転倒し、模倣者であることの実存に重ねて、自らの主体的意味を創造する。それを可能にするのが、ベトナム戦争期のコザという接触領域であり、米兵は自らの

「生」の現実感を、そのシーンに投影するのであった。

また、沖縄／アメリカという決定的な差異がある以上、模倣による同化は不可能であったし、サチオ自身それを求めてもいなかった。先の「腐れアメリカ」という台詞が示すように、融和的な相互関係が希求されているわけではない。支配／被支配が内在された空間の中、アメリカ音楽を模倣しながら、その関係性を攪乱するものとしてバスターズは存在する。

一方、米兵は植民者として沖縄に立ち、根本的な暴力性を常に内在している。興味深いのは、バスターズと米兵のバーにおける衝突と、その事後処理の場面である。「Aサイン」の取り消しという強権発動に対して媚び入り、MPではなく「琉球」側の警察官に苛立ちをぶつけるバーのマスターの態度に権力の構造が現れている。強権を発動し続ける植民者は「被植民者に暴力を行使することで主体になる以上、その主体性は暴力を行使し続けること、被植民者を支配し続けることで維持されるほかはない。つまり植民者は植民者を模倣し続けることでしか、植民者足り得ない」⁽²³⁾側面があるのだ。だが見逃せないのは、米兵が「米兵」であることを模倣し続けながら、ベトナム戦争の兵隊として「強く」ふるまうことの限界を示している点である。シーン「60」では、仲間の死に直面し自分の死に震える米兵が描かれる。彼は戦死の恐怖という観念から逃れるため、武器を持たないバスターズへ暴力を向ける。ベトナム戦争が泥沼化する中で、強い米兵として存在し続けることの限界とその弱さを、被植民者から気づかされることに苛立ちながら、暴力の継続性によって自己規定するしかない米兵の限界は、同時に、「バスターズ」がこの時代に、それまでと同じ音楽を通して立ち続けることの限界も示すことになる。

バンドに遅れて加入してきたエリの同級生でもあるサブが、サチオに伝える「コピー」音楽への疑義と「オリジナル」の重要性は、接触領域の相貌が、ベトナム戦争続行の危機と、後述するように映画の中では語られない「本土復帰」という歴史的タームと関連する。映画では、サブの提言の後、音楽をめぐるアメリカの模倣からどのように脱するか、その模索が仲間内の衝突をはらみながら展開されるのである。

映画は、不平等性や価値転倒を含む接触領域での米兵との関わりの中、攪乱者として存在し変化していくバスターズを捉える。政治性を抜きにしたと述べる崔と斎藤の脚本の意図に関わらず、沖縄におけるアメリカの存在が政治性をすでに含有してしまうのである。

四 映画内の時間設定——「空白」の年次

音楽への「熱き思いを叩きつけた」「日本映画としては異色の青春映画」(『キネマ旬報』)という評価は、本作が「日本映画」の境界を拡充する可能性を持つことを示しているのだが、本作では、沖縄の重要な歴史的出来事が時間設定において捨象されている。

『Aサインデイズ』は一九六八年を起点に一九七五年までの時間を扱っている。シーン「23」では「二年後」（一九六九年）と示され、シーン「53」では「二年後」（一九七一年）が告げられる。さらに、バンドを諦めダンパーの運転手として家族を支えるサチオを映したシーン「67」には「二年後」（一九七二年）と記されている。

『Aサインデイズ』では、ベトナム戦争をめぐる好景気期を起点として、最終的には一九七五年「ベトナム戦争終結」の年までを舞台とする。注目すべきは一九七〇年（「コザ暴動」）と一九七二年の本土復帰という「祝祭」が描かれていない点である。コザの歴史から、一九七〇年末に発生した「コザ暴動」²⁴を捨象することはできない。利根川『喜屋式マリーの青春』には「コザの夜空が燃える」と題した章が設けられている。

アメリカに味方しようとする人が、全然いない。パーテンやボーイたちは、ケツケと笑って浮かれながら、石を投げ、石を運んでいる。店の客であるはずのアメリカ兵が殴られ蹴られるたびに、あざけりの喚声をあげ、仲間と肩をたたき合ってはやしたてる。（一三二頁）

そしていま、目の前では、アメリカを罵倒する群衆の声に囲まれて、彼女の夫である幸雄が、アメリカに向って石を投げつづけている。しかも、一時間か二時間か前のさきほど、アメリカ兵のジャクソンをあんなに優しくいたわって、みずから逃がしてやった幸雄が、アメリカに向って火を放ち、石を投げつづけている。（一三七頁）

「コザ暴動」はそれまでの米軍関係者が起こした事件と不当な裁判に対して鬱積した市民の怒りの暴発した事件であった。²⁵一九七〇年二月二〇日未明、米軍人が起こした交通事故をきっかけに、事故の無罪を予感した市民が怒りをあらわし、米軍関係車両を焼き払った。「コザ暴動」に参加した喜屋武幸雄には、祖母を米軍関係者にひき殺された過去があり、また妹がアメリカ人との「ハーフ」であることに起因した不利益に怒りを感じていた。「つまり外人さんが進駐軍ということで乗り込んだために、うちの家庭はグシャグシャになっている部分があるわけです。私は今でもアメリカさんが嫌いです」と幸雄は告白している。²⁶「ハーフ」であるマリー（エリ）と幸雄（サチオ）の関係にとっても重要なはずだが、映画制作という限られた資本（予算）、人員、機材の中ではこの暴動は取り扱えなかっただろうし、またコザの狭いバーにおける関係性に特化した本映画においては、市民対米軍という構図は持ち込みようがなかったのかもしれないし、何より政治性をはらんだ暴動は脚本の意図するところではなかったのだろう。しかし、映画が「沖繩」の「コザ」を舞台とすることの意味を考え合わせると、「コザ暴動」の描かれない意味は大きい。作品内に描写されるバスターズと米兵の衝突は、戦争へ「行かない」バスターズと死を目前とした米兵の接触であり、あくまでも映画内における「現在」としての感情の衝突なのである。一方、「コザ暴動」は沖繩の戦後史が抱え込んだ民衆の不合理が行動として現出したものであり、時間的に根の深いものと

いえる。映画では、この歴史は焦点化されない。沖縄／アメリカの衝突の構造そのもの（現在性／歴史性）が違うのである。

一九七二年五月一日の「本土復帰」も、本作では重要な意味を持たない。ベトナム戦争末期のコザ、政治プログラムに復帰があがるなかで音楽演奏を続けるバスターズにとつて、その復帰の意味は問われないのである。ここでも原案を参照すれば、一九七一年にはニクソン大統領声明、すなわち金とドルの交換一時停止や、輸入課徴金の実施などのドル防衛策による基地経済の打撃への言及があり、不景気下の本土復帰に対して喜屋武幸雄は「「いよいよ、やりにくくなるな」と受け止めていた⁽²⁷⁾」と述べている。また「二年後」（一九七一年）を示す場面では長男の一男が「沖縄を返せ⁽²⁸⁾」を歌っているが、同時に発する「ファック！」と同じく彼に意味は理解されていないようである。

『Aサインデイズ』は、一九六八年を起点に一九七五年までを射程としながら、以上のような捨象を試みているが、この捨象ゆえに〈空白〉の年次が持つ出来事の〈意味〉を浮上させることにもなる。崔と斎藤が目指した沖縄を描くことにおける脱政治の不可能性が示され、本土とは異なる音楽「青春映画」の環境そのものが、すでに〈空白〉の政治性を押し出しているのである。

ベトナム戦争が映画全体に通底した事態として横たわり、戦争との関係から「Aサイン」による営業許可証時代がクローズアップされる。このことは、戦争という大きな出来事に付随して自らの「青春」を音楽に賭けた登場人物たちを浮かび上がらせる。Aサイン制度は一九五〇年代から始まるが、ベトナム戦争に支えられた好景気により切り取られた一九六八年以降が『Aサインデイズ』の「日々」として関わる以上、単純な「青春映画」としてだけ解釈することはできない。接触領域における関係性を問いながら、〈空白〉化した年次を考慮することで、沖縄の政治状況が浮上する。利根川書を原案とする映画制作の過程において、「描く／描かない」という取捨選択には様々な要因があるだろう。だが捨象された〈空白〉が示す、「歴史」を「語らない」という事自体が、沖縄の経験した現実の意味を矮小化している点は否めない。

一方、沖縄が本土返還される歴史性と、基地の街コザが経験した出来事を、その〈空白〉が感知させてもいる。ここには、沖縄をめぐる映画を「観る」という行為そのものが内在する政治性があるだろう。それは娯楽映画も含めて映画を「観る」行為を不自由なものにするかもしれない。だが、その不自由さが何に起因しているかを問い掛けることなしに、『Aサインデイズ』、あるいは沖縄をめぐる映画を観ることは表層の戯れにすぎないのではないだろうか。

五 おわりに

本論では、『キネマ旬報』においても一定の評価を受けている『Aサインデイズ』を扱った。本作は「異色の青春映画」であり、ロックンロール

と青春という側面、若者たちの情動が見事に描かれていた。利根川裕『喜屋武マリーの青春』は原案であり、映画製作において参照された一項目である。脚本が意図したように、六〇年代から七〇年代にかけての沖繩の音楽と青春が描出されており、ヘルメットやフェンスは主題とはなり得なかつた。一方で、利根川書を参考にすることで、「描かれぬ点」が浮上してくる。マリー（エリ）の抱える「ハーフ」という問題は彼女の同一性を問う意味で重要な項目であったが映画では深くはふれられなかった。また本論では、接触領域における主体化の問題に関して音楽と模倣という観点から考察した。

映画が示す年次に目を向けることで、その捨象された歴史性から沖繩の不自由さが前景化される点も指摘した。〈空白〉は語られないことによつて、映画の物語をバスターズに焦点化することに成功しつつ、コザが持つ歴史性を再発見させる可能性も含んでいた。原案にあつた視点人物・喜屋武幸雄とアメリカの関係は示されず、「音楽」、「男が女を愛する」という主題が前景化することで「青春映画」となりえていた。だが、なぜ『Aサインデイズ』は、「異色」の青春映画なのか。「異色」であること、つまり沖繩の戦後史（米国施政権、日本復帰）そのものが、本土の歴史との差異を指し示している。「異色」であり差異を含んでいることは映画の宣伝においてすでに内在されているのである。『Aサインデイズ』における〈空白〉を問う掛ける行為とその不自由さにこそ、沖繩をめぐる映画を「観る」ことの可能性があるのではないだろうか。

監督の崔洋一は、本作以降、梁石日『タクシー狂操曲』が原作の『月はどつちに出ている』（九三年）、同じく梁石日の同名小説を原作とした『血と骨』（〇四年）で、「在日」を扱い、沖繩に関しては又吉栄喜原作『豚の報い』（九九年）を映画化している。サバルタンの登場人物を配し、状況と対峙する生き方を提示する崔の方法論の考察は別稿に譲りたい。

【注記】

- (1) 劇場用パンフレット『Aサインデイズ——男が女を愛するとき』（シネマスクエアマガジン、一九八九、六八号）
- (2) 利根川裕『喜屋武マリーの青春』は南想社版（一九八六・一一）刊行後に、「関係者から削除ないし訂正を求める声に接した」ため、「懸案部分を全面削除して」文庫版（筑摩書房、一九八八・一一）が刊行されている（引用は「文庫版あとがき」）。
- (3) 「グラビア」（『キネマ旬報』一九八九・五上旬号）
- (4) 小野沢あかね「米軍統治下沖繩における性産業と女性たち——一九六〇〜七〇年代コザ市」（赤澤史朗編『戦後地域女性史再考』現代史料出版、二〇一三・五）、金子彩里香「地図から消えた街——コザの名と共に消えたもの」（『クアドランテ』二〇一四・三）を参照。
- (5) 山崎孝史「USCAR文書からみたAサイン制度と売春・性病規制——一九七〇年前後の米軍風紀取締委員会議事録の検討から」（『沖繩県公

文書館研究紀要』二〇〇八・三)を参照。

- (6) 平井玄「コザの長い影——「歌の戦場」を励起する」(『音の力——〈沖繩〉コザ沸騰編』インパクト出版会、一九九八・四、三〇頁)
- (7) 「一九五六年七月一日、コザ村は市に昇格して同日から市制が施行された」(『沖繩風土記全集第三巻コザ市編』沖繩風土記刊行会、一九六八・一)。
- (8) マイク・モラスキー、田村恵理訳「文学的イメージにおける基地の街」(『ユリイカ』二〇〇一・八、六一頁)
- (9) 斎藤に関する引用は、斎藤博「Aサインデイズ」シナリオ創作ノート(『シナリオ』一九八九・六)によった。
- (10) 斎藤博、崔洋一「Aサインデイズ」(『シナリオ』一九八九・六、一三二〜一五九頁)
- (11) 利根川裕「文庫版あとがき」(『喜屋武マリーの青春』ちくま文庫、一九八八・一、二二五頁)
- (12) 藤本秀平「利根川裕『喜屋武マリーの青春』からみる「戦後」沖繩における「混血」イメージの変容とアメリカ」(『九州地区国立大学教育系・文系研究論文集』二〇一七・九)、ここで藤本は「ハーフ」という呼称について問題提起し、「コハーフ」という呼称は、近代以降における人種観あるいは国家観の浸透に基づいて、人と人との関係性を、まず何よりも「人種」と「国家」との関係において理解するよう馴致された、近代的な視線の産物だと思われるが、「ハーフ」以前は、その認識は「混血」という言葉で表現されていた(四頁)と指摘する。
- (13) 前掲(11)書、二二頁
- (14) 前掲(11)書、二〇三〜二〇四頁
- (15) 野呂浩は現在まで続く沖繩の「国際結婚」について、他県と違い「在日米軍軍事基地の75%が置かれている沖繩特有の環境があつて生じる一つの社会現象とも捉えなければなるまい」と指摘する(『コアメラジアン・スクール・イン・オキナワ』一考察)『東京工芸大学工学部紀要』二〇〇四、二六頁)。他に岩淵功一編著『〈ハーフ〉とは誰か——人種混濁・メディア表象・交渉実践』(青弓社、二〇一四・二)、田口・ローレンス吉孝「現代日本社会の「ハーフ」をめぐるライフストーリー分析——コンネルの制度論による家族・学校・職場・街頭に関する考察」(『社会科学』二〇一六・二二)などが参考になる。
- (16) 宮城悦二郎『沖繩戦後放送史——一九四五〜一九七二年』(ひるぎ社、一九九四・二二)
- (17) 「喜屋武幸雄(愛称・オユキ)編」(沖繩市役所企画部平和文化振興課編『沖繩市史資料集・4——ロックとコザ(改訂版)』那覇出版社、一九九八・三、一五三頁)
- (18) 前掲(17)書、参照

- (19) Mary Louise Pratt 『Imperial eyes : travel writing and transculturation』 London : Routledge, 一九九二、参照
- (20) 鈴木智之 「コンタクトゾーンにおける読者——〈沖縄文学〉を読むことをめぐって」 『社会志林』二〇一三・三、一二六頁
- (21) 山里勝己 「コンタクト・ゾーンとしての戦後沖縄」 (石原昌英、喜納育江、山城新編 『沖縄・ハワイコンタクト・ゾーンとしての島嶼』 彩流社、二〇一〇・三、一五頁)
- (22) 藤田雄飛は「ポードリヤールが「シミュラクル」について語るとき、オリジナルとコピーの関係性は転倒し、そこには「現れ」だけが戯れ続ける空間が開かれることになる」と指摘する(「模倣・鏡・へふり」 『教育基礎学研究』二〇二五、第一三号、七六頁)。
- (23) 李孝徳 「反植民地幻想——吉田スエ子「嘉間良心中」と沖縄文学」 (『東京外国語大学論集』二〇一三、第八六号、二七頁)
- (24) 「コザ暴動」には「コザ事件」「コザ騒乱」などの呼び方があるが、沖縄市企画部平和文化振興課編 『米国が見たコザ暴動』 (沖縄市役所、一九九九・三) や沖縄市総務部総務課編 『KOZABUNKABOX』 (沖縄市役所二〇〇九・三、五号) においても「コザ暴動」としてトピックを立てているため、本論でも「コザ暴動」と記す。
- (25) 宮城悦二郎は「糸満での「主婦れき殺事故」に対する無罪判決と具志川の「女子高生刺傷事件」に関する米軍のルーズな捜査と意外な判決(懲役三年)は住民を激怒させ、各地で抗議集会が開かれた」と述べ、権力構造へのカーニバル的な意味合いを含んだ事件だとする(「コザ騒動」 『新沖縄文学』一九八一・二二、二二二頁)。
- (26) 前掲(17) 書、一六四頁
- (27) 前掲(11) 書、一五〇頁
- (28) 「沖縄を返せ」が「作られたのは半世紀以上前の一九五六年九月。労働組合の全司法福岡高裁支部が作詞作曲し、大分市で開かれた合唱祭「九州のうたごえ」で創作部門1位になった。労働歌の作曲で知られる荒木栄氏が行進曲風に作曲し直したものが、全国に広まったという」(岡田玄、上遠野郷 「沖縄を返せ」 変わる歌詞 本土との関係、時代を映す 『朝日新聞』 デジタル、二〇一七・五・一六 / <https://www.asahi.com/articles/ASK4X73JBK4XTJPE045.html> / 最終閲覧日二〇二〇・九・二六)。