

The Trans-medial Rebirth of the Short Story and Its Changing Critical Stance: The Adaptation of Ōshiro Tatsuhiro's "Cocktail Party" into Drama and Film

メディアを超えた物語の再生と批評性の変容

——大城立裕「カクテル・パーティー」小説から戯曲、映画への変遷

Kosuke Fujiki (藤城孝輔)

Lecturer, Faculty of Education, Okayama University of Science

岡山理科大学教育学部講師

大城立裕の芥川賞受賞作「カクテル・パーティー」(1967年発表)は1995年に戯曲化され、さらに2015年にはアメリカで映画化された。時代もオーディエンスも異なる3つのバージョンで作品の批評性はどう変わったか。

Abstract

Okinawan author Ōshiro Tatsuhiro's short story "Cocktail Party" (1967) is known as the first-ever Akutagawa Prize winner by an Okinawan. Written at a time when Okinawa was still under the postwar U.S. military occupation, Ōshiro's story denounced the political situation of Okinawa through the rape of the Okinawan protagonist's daughter by an American soldier, which exposes the imbalance of power among the four parties of Okinawans, Americans, the Japanese and the Chinese. In 1995, half a century after World War II, Ōshiro rewrote this work as a play, inspired by the cancellation of the Enola Gay exhibit at the Smithsonian Air and Space Museum. This theatrical adaptation adds the subsequent story of the protagonist's daughter, a victim of rape by an American soldier who later becomes the wife of an American, foregrounding the complexities of her identity. Then in 2015, an American independent film adaptation was released, with Ōshiro himself participating in the development. Set in contemporary Okinawa, the film features a mainland Japanese man as the protagonist, who undergoes the rape of his daughter by an American soldier. Although Ōshiro's story and its multiple adaptations pinpoint Okinawa's unchanging sociopolitical predicament, the allegorical implications over the relationship between Okinawa and Japan have changed, as will be demonstrated in this paper. While in reality an antagonism between the Japanese government and Okinawan locals over the U.S. military bases still persists, I argue that the gradual identification of Okinawa with Japan in the adaptations obscures the power imbalance between the two.

Keywords

Okinawa, U.S. military bases, Japan, adaptation, Akutagawa Prize

はじめに

大城立裕(1925-2020年)は第二次世界大戦後の沖縄文学における代表的存在の一人である。いまだ沖縄が米軍占領下にあった1967年、短編小説「カクテル・パーティー」(1967年)が第57回芥川賞を受賞し、沖縄県初の芥川賞受賞として文学ファンのみにとどまらず県民全体にとっての「社会的事件」として受け入れられた(大城貞俊 81)。琉球政府に勤める役人の17歳の娘が米兵にレイプされた直後に犯人を崖から突き落として怪我を負わせるという事件を核に展開する「カクテル・パーティー」は、米軍統

治下の沖縄と米国、日本本土、中国の政治的な関係を糾弾した作品として評価されてきた。本作以降も、大城は19世紀後半に明治の日本が琉球王国を併合した琉球処分や沖縄戦といった沖縄が歩んできた独自の歴史や、米軍基地をはじめとする沖縄が抱える社会問題、さらに沖縄の言語や文化の固有性に着目した作品を数多く発表してきた。大城は後進の沖縄出身の作家らとともに「沖縄文学」の旗手として日本文学の中でも独自の地位を占めている。

しかし、伊野波優美が「沖縄文学」とは「日本文学」からの異化を図りながらも、芥川賞をはじめとする権威ある

文学賞によって「日本文学」として認められることによって格付けされる」(71)と指摘するとおり、沖縄文学の独自性が本土からの承認と表裏一体になっているという政治的な側面は否定できない。沖縄県は現在までに4人の芥川賞受賞者を輩出しているが、それはいずれも本土において沖縄への注目が集まっていた時期の受賞であった。「カクテル・パーティー」の受賞はベトナム戦争の長期化や本土における学生運動の活発化とともに県内外で復帰運動の機運が高まった時期と重なり、『オキナワの少年』(東峰夫、1971年下半期)の受賞時には翌年の沖縄の日本復帰に向けた日米政府の動きが顕著になっていた。『豚の報い』(又吉栄喜、1995年下半期)は1995年9月に起きた米兵による小学生の少女暴行事件の直後の受賞であった。この事件は県民のあいだで米軍基地に対する強い反発を生み、翌年9月には日米地位協定の見直しと基地の整理縮小を求めて全国初の県民投票が実施された。これが普天間基地の整理にともなう代替施設としての辺野古の新基地建設案という現在まで続く日米と沖縄の政治的軋轢の発端となった。「水滴」(目取真俊、1997年上半期)の第117回芥川賞受賞は、このような沖縄をめぐる政治的な問題が日本のマスコミを賑わせていたさなかの出来事だった。

以上のように、本土の文壇による沖縄文学の承認と本土メディアにおける沖縄への注目に密接な関係があることは明らかであり、主に政治的な文脈において沖縄が本土で話題になっているときにしか沖縄文学が脚光を浴びることがないという現状は今でも続いている。趙正民が指摘するとおり、このような状況下にあって大城もまた「沖縄社会が抱えている矛盾や不条理を暴露する役割が課せられ、沖縄の返還が日本の政治的焦点となっていた時期に、それと呼応するような発言を求められていた」(338)。実際、受賞以降、大城が「沖縄問題は文化的問題である」と社会や政治の側面から目を背けるような主張を行い、「カクテル・パーティー」を代表作と見なされることに抵抗を示したことについても、沖縄の声を代弁する告発文学の作家として扱われることへの反発があったと本浜秀彦は説明する(310)。また、生前の大城は芥川賞受賞時に「彼は沖縄しか書けない」と言われたことを気にしていたことから、同

時代の時事的な問題を扱うよりも沖縄の「文化の基層」を追求して普遍性に達することが大城にとっての宿願であった(「戯曲」13)。後年、アメリカの観客に向けて大城がみずから「カクテル・パーティー」を戯曲に翻案したことや、アメリカでの映画化に対して原作使用を認めたことにも、本土の文壇が求める他者としての沖縄文学というローカルな文脈を超えて普遍性を目指した作家の志向を読み取ることができる。

本稿では、「カクテル・パーティー」の戯曲と映画へのアダプテーションを手がかりに本土と沖縄の関係とは異なるコンテキストにおける沖縄文学の批評性の変遷をたどってみたい。戯曲版は、執筆当時の現在であった1995年のアメリカの場面を枠物語として導入することで、アメリカ統治下の不平等な司法制度に直面する沖縄の主人公を描いた原作の物語を加害の記憶をめぐる普遍的なアレゴリーとして描きなおしている。さらに、アメリカ人ドキュメンタリー作家のレジ・ライフ監督が初の長編劇映画作品として映画化した『カクテル・パーティー』(Cocktail Party、2015年)では、事件の舞台を現代に移し、沖縄に赴任した本土の主人公の娘が米兵による性暴力の被害を受ける物語に作りかえている。アメリカ映画になった本作では、原作における加害の問題は後退し、事件の性加害が事実か否かという問題に焦点が当てられている。原作とは異なるコンテキストで物語が生まれ変わるなかで、作品が本来もっていた批評性にも変化が生じている。その改変の過程に注目することで、それぞれのアダプテーションの政治的な立ち位置の違いを明らかにできるだろう。

1. 小説から戯曲へ

大城は1995年に戯曲版「カクテル・パーティー」を執筆しているが、それは同年1月にアメリカのスミソニアン航空宇宙博物館が原爆投下50年を節目として企画した特別展が直接のきっかけだった。エノラ・ゲイや、広島と長崎における原爆被害の資料を展示する内容だったが、アメリカ国内で退役軍人らからの強い反発を受けて特別展は中止に追い込まれた。退役軍人会は、日本の奇襲による真珠湾攻撃を受けたアメリカこそが太平洋戦争の被害者であ

るとし、原爆投下は戦争のすみやかな終結のために正当なものだったと主張した。同時に、アメリカ側の加害性を浮き彫りにし、原爆投下の正当性に対して人道的見地から疑問を呈しかねない展示内容に対して強い怒りを示したという（スチュワート 323）。

このニュースを受けて執筆された戯曲版の「カクテル・パーティー」は「もともとアメリカ人に見てもらいたくて書いた戯曲」（「魚眼」15）と作者自身が語るように、アメリカ人の観客を念頭に短編小説版の中で提起されている加害性の問題を改めて問いなおす意図があった。大城は執筆直後に東京の演劇関係者に戯曲の上演をもちかけたものの反応はなく（「カクテル・パーティー」ハワイ」21）、山里勝己による英訳版がハワイのマノア・リーダーズ・シアター・アンサンブルによって2011年10月にハワイの沖縄県人会館およびハワイ大学で朗読劇として上演されたのが世界初公演となった（「加害体験」28、「沖縄の不平等」24）。戯曲の出版も、日本語版が収録された岩波現代文庫『カクテル・パーティー』の2011年9月の刊行に先立って、英訳版が沖縄文学のアンソロジー *Living Spirit: Literature and Resurgence in Okinawa* 内の一編として2011年7月に刊行されたのが初出である。

戯曲版は英語に翻訳されることを想定して書かれたことで、小説において描かれる使用言語の選択をめぐる政治性に変化を加えている。沖縄の人間である主人公の「私」（小説の「後章」では「お前」、戯曲版では「上原」）、アメリカ人将校のミスター・ミラー、本土の「N県」出身の記者小川、中国人の孫（戯曲版の「楊」に相当）は4人で「中国語研究のグループ」を結成している。このグループ内で使用される言語について、小説の「私」は以下のように語る。

英語ではあまり話さないようにしている。英語を話しても私や小川氏や孫氏には勉強になるわけだが、なぜ中国語だけをしゃべるのか。ミスター・ミラーから誘いをかけた集まりだからだろうか。だが、それはどうでもよい。この、日本人とアメリカ人の土地で中国語を話すグループというのが、われわれに特別の親しみをいだかせていることは事実だった。（大城立裕 151）

「アメリカ人にとって、私たち沖縄人は被支配者であり、あなたがた中国人は第三者」（197）と物語の「後章」でも説明されるとおり、ここではアメリカ人と沖縄の人間が対等な立場で交流するための琉米親善の言語として中国語が意図的に選ばれている。しかし、4人の対等さが表面的なものではないことは、この「ミスター・ミラーが中国語の使用を提案し、他の3人がそれに従っているだけであることが示唆されていることからわかる。しかし、力関係の差についての気づきにいたる前に「私」は「だが、それはどうでもよい」と考えることを放棄する。「私」が占領者と被占領者という現実を否認し、国籍を超えた「特別の親しみ」にすがりつこうとしていることがわかる描写である。「私」の現実否認は、アメリカ人ばかりが居住する区画に足を踏み入れることの恐怖を「でも、今日はいい気もちだ」（150）の一言で打ち消そうとするオープニングをはじめ、作品の序盤を通して執拗に繰り返される。

このように、小説においては各登場人物の言語能力と意図的な言語の使いわけが人物同士の関係を示唆する役割をになっている。そのため、西成彦は「ともかく小説は日本語だけで書かれてはいるが、もしも映画にでもするならば、三言語が入れ替わる作りにしないとリアリティが出ない作りになっている」（76）と指摘する。しかし、戯曲では「（上原へこっそりと日本語で、という調子で）」（大城立裕 250）のようなト書きで明示されていない部分を除いては、基本的に会話の大部分が単一の言語（英訳は英語、日本語版は日本語）で話される。上原と娘の洋子の会話など、日本語で話していることが明白な場面においては、「お父さん。冷たいコーヒーを淹れましたから」（233）／“Otōsan! Your iced coffee is ready.”（Ōshiro 213）のように呼称の英訳に日本語を用いることで異国風の印象を与え、台詞全体が英語でない外国語であることを間接的に示す手法が取り入れられている。

中国語研究グループの4人が物語の中心であることは戯曲でも同じであるものの、中国語の使用場面は原作に比してきわめて少なくなっている。日本語版では、上原と楊が「後来居上」（後から来た者が上につく）という表現につい

て会話する場面で、英語しか話せないモーガンが「あなたがたは、二人だけで中国語を喋ってけしからんよ。英語で話してもらいたいな」(248-249)と割って入ることで、ト書きがなくても上原と楊の会話が中国語で行われていたことが示唆される程度である。だが、この部分の英訳ではモーガンの台詞が“I'm afraid I can't follow you gentlemen. Can you explain that in English?”(222、私訳：あいにく理解できないな、諸君。英語で[＝自分にもわかるように]説明してくれないか?)と訳されることで、言語の違いではなく単にモーガンが東アジアの文化に無知なために話がわからない場面として解釈される。このように作中の言語使用が原作よりも単純化されているのは、公演を想定した戯曲というフォーマットにおいて単一言語話者の観客が聴いて理解できることを重視したためであると考えられる。

物語における改変部分としては、中国人の孫を楊という人物におきかえている点である。戯曲の冒頭で「英語で「Sun」と表記すると、アメリカ人は「サン」と読む惧れがあり、「お日様」になってしまう」(232)と説明されるが、変更点は名前だけにとどまらない。小説の中で孫は戦争中日本軍に妻をレイプされた過去をもっていることが明かされるが、戯曲の楊の場合は弟が四川省巫山で日本軍の捕虜になったのちに死亡したという内容に改変されている。戯曲の上原は戦時中は将校として巫山に進駐し、中国人捕虜の処刑に関与した過去をもっている。レイプ犯の米兵から傷害で告訴された上原の娘を助けるために協力を求められた楊は「権利義務を超えた宿命的な悲劇」(279)だと語る。小説の「私」も戦時中は将校として中国にいたものの、彼が思い出す加害者としての戦争体験は、仲間の兵隊と隊からはぐれ、水を求めて入った百姓の家で「いかにも親しみをこめたような、わざとらしい笑顔」(210)で遇されて高粱粥を出されたことである。自分に対する中国人の卑屈な態度に「私」は「劣等感」(210)を見出す。この被占領者の「劣等感」は戦後沖縄の占領者であるミスター・ミラーと「私」自身の関係との相似性が見られ、ここでは米軍統治下において被害者の立場にある沖縄の間人も加害者の立場になりうるという視座が提示されている。

しかし、大城は小説版について「加害者の側面 […] の

表現が弱かったと反省はしている」(301)と作中の加害の主題に関する不満を述べている。戯曲のアダプテーションにおいて捕虜処刑というより直接的な加害の場面を回想として挿入し、上原を楊の弟を殺したかもしれない人物として描いたことには、原爆の加害性を認めようとししない反対派によるエノラ・ゲイ展に対する抗議というコンテキストの中で加害の主題をより前景化する意図があったものと推察できる。ただ、若き日の上原が上官から恫喝されて逡巡ののちに捕虜を斬る場面は、『私は貝になりたい』(橋本忍監督、1959年)の捕虜処刑シーンなどと共通する部分が少なくない。大城が戯曲版を執筆する前年の1994年10月にもTBSにおいてリメイク版の『私は貝になりたい』(山泉脩演出)が放映されていた。日本の戦争映画における類型に依拠したわかりやすい挿話を採用したと見られる。

小説版が1960年代を舞台としていたのに対し、戯曲版では事件を沖縄の日本復帰の前年の1971年に設定することで、復帰に焦点を当てようとする意図が見受けられる。だが、沖縄と日本本土とのあいだの差異や被害／加害の関係の主題は、小説版よりも希薄化している。物語の序盤でカクテル・パーティーの参加者たちが「沖縄独特の文化」が「日本文化とひとつのもの」(162)か否かを議論する場面において、「私」は否認の態度を取り続ける。「固有の文学」を孫に問われれば「沖縄の言葉は、もともと日本語そのもののなのです」(160)と答え、「おもしろ、組踊り」といった古典沖縄文学の具体例を小川が挙げると「いや、あれはぼくは、そうは考えないのだな」と言葉を濁す(160-161、傍点は原文どおり)。戦後の沖縄占領においては、日本人とは人種的に異なる沖縄人というアイデンティティーを米軍が強調し、みずからを少数民族の解放者として位置づけることで占領統治を正当化した歴史的経緯がある(石原 5)。本土との差異をめぐる「私」の否認の背景にこのような米軍の思惑に対する反発があることはたしかであるが、その一方で、「私」の否認は欺瞞の友好関係を維持するためという側面ももっている。小説の「後章」において主人公はパーティーの席で、戦争中の母親による我が子の殺害の話題を小川が出したときに言えなかった言葉を次のように回想する。

そして、そのつぎに言おうと言えなかったことを、ふたたびお前は思いおこした。

「ときには日本兵がやったのです。日本兵がおなじ壕のなかで、沖縄人の赤児を銃剣で刺したのです」

ただ、ここでもふたたびお前は、そういう兵隊と緑のつながっているかもしれない小川氏の前にその言葉を出せなかった。(213)

追立祐嗣が指摘するように、「私」の娘のレイプ事件ではじまる「後章」における一貫した二人称「お前」の使用は、仮面をかぶった表層意識に対する主人公自身の深層意識による非難を象徴している(87)。引用部分では、うわべの人間関係を良好なものに保つためにみずからの内心にある日本人に対する怒りや怨嗟を否認していたことが糾弾の対象にあがっている。これに対し、戯曲版では復帰前年というより日本と沖縄の関係に注目が集まる年を舞台としながらも、パーティーにおける文化論の話題の中で日本と沖縄の差異に言及する会話も、沖縄戦の日本兵をめぐる記憶の部分も割愛されている。先に取り上げた戯曲の上原がもつ戦争中の加害の記憶も、日本と沖縄双方の出征者が共有するものであり、決して沖縄固有のものではない。アメリカの観客を想定して改作する過程で、戯曲は日本と沖縄の関係に対する批評的視点が後景化されているともいえる。次節で見るとおり、この傾向は2015年の映画版においてよりいっそう顕著なものになるとともに、大城が戯曲版において強調した加害の主題も変容を見せることになる。

2. アメリカ映画になった「カクテル・パーティー」

映画版「カクテル・パーティー」は、監督のレジー・ライフの2003年から2004年にかけての沖縄滞在の中で構想が生まれた(「映画」16)。2005年8月には制作準備がはじまって「来秋にもクランクイン」と報道があったものの、資金調達の困難により完成までには10年を要した(「カクテル・パーティー」映画化」5)。原案(original story)としてライフ、大城、山里勝己の三名がクレジットされているものの、あくまで監督および脚本はライフ一人

の手によるものである。予算の都合からアメリカ在住の日本人俳優を起用してほぼ全編アメリカで撮影されているが、物語の舞台は21世紀以降の現代の沖縄である。北谷町美浜のアメリカン・ヴィレッジや那覇の国際通りといった現在も人気の高い観光名所、さらには米軍基地キャンプ・フォスター内のレストランの外観などを実景として撮影し、アメリカで撮影した劇の部分と組みあわせている。

映画版では登場人物の一人が戯曲の主人公と同じ「上原」という名字を与えられており、復帰前に妹が米兵にレイプされた過去をもつ。このことから、映画版の上原が戯曲版の「上原」(小説版の「私／お前」)の息子ならびに洋子の兄であることが示唆され、世代を越えた大城の作品の続編として作られていることがわかる。ただし、映画において上原の父親の職業は「アメリカ人相手の庭師」と語られており、小説版とは異なる。小説では、「政府とはいいいながら、その上にもうひとつそれを監督する政府」(183)を擁する行政機関に勤務しているという説明から、米軍が設置した琉球列島米国民政府(USCAR)の下位組織だった琉球政府(地元の人間を中心に構成される行政機関であり、現在の知事に相当する「行政主席」が長を務めた)が主人公の勤務先として設定されていることがわかる。庭師も琉球政府の職員もアメリカ人および米軍に従属して働いているという点では同様である反面、米軍統治時代の沖縄の政治構造への言及が失われたことで米軍統治に対する批評としての側面は薄れている。

実際、映画版においては、米軍統治下における不平等かつ沖縄の人間に対して差別的だった司法制度に対する批判はほとんど描かれることはない。大城の小説では、レイプ犯である米兵は被害者である「私」の娘にけがを負わされたことで娘を告訴するが、日米地位協定にもとづき「沖縄の住民の法廷」(203)が軍人に対して証人喚問権をもたないことを理由に娘の裁判に証人として出廷することを拒む。一方、「私」が娘のレイプを軍事法廷に告訴したとしても、「アメリカ人ばかりで裁判官も検事も弁護士も構成している法廷」(199)で米兵が有罪となる保証はなく、娘が精神的な苦痛を受けるだけだと弁護士の孫に諭される。小説版の「私」はそれでも告訴を決意するが、戯曲版の

1995年を舞台とするエピローグでは、レイプ犯がその後軍事法廷によって無罪になったことが語られる(294)。小説版においても戯曲版においても「合衆国軍隊要員である婦女を強姦し又は強姦する意志をもってこれに暴行を加える者は、死刑又は民政府裁判所の命ずる他の刑に処する」(189)というUSCAR布令の刑法並びに訴訟手続法典の条文が引用され、米軍によって手厚く保護されるアメリカ人の婦女とは対照的に米兵の性暴力に対して沖縄人女性が泣き寝入りを強いられることが一般的な占領下の沖縄の住民の境遇の不条理さとして強調される。

これに対し、映画版で海兵隊員が起こすレイプ事件に関して米軍の海軍犯罪捜査局(NCIS)は「大規模調査」を行い、地元の警察に対しても容疑者の取り調べを許可する。小説と戯曲のミスター・ミラーに相当するポーター少佐は、ミラーのようにうわべだけの友好関係を裏切って協力を拒むことはない。立場として介入できないことを認めつつも、個人的に容疑者となった海兵隊員を呼び出して事件について問いたです。むしろ本作では、アメリカ人側の視座から日本(および沖縄)の司法制度や刑務所が不当なものであることが暗示される。ポーター少佐は、レイプではなくあくまで合意のうえでのセックスだったと主張する容疑者の海兵隊員に対して「警察の助けのもと日本の検察官は被告が自認するように物凄い圧力をかけるぞ」と彼を脅す。さらに「(日本の拘置所や刑務所は)我々の刑務所とは違うんだぞ」と言って彼に日本式の正座をさせたあと、「留置されたらこの姿勢でいることを強要されるだろう」、「誰とも英語を話すことはできない」、「審問が始まる前にも忘れられないような経験が待っている」といった脅し文句を畳みかけてNCISの捜査に協力するよう暗に促す。犯罪容疑者となった米兵が日本の捜査機関から受ける自白の強要などの不当な扱いは、横須賀基地に勤務する米兵がレイプ容疑をかけられるテレビドラマ『犯罪捜査官ネイビーファイル』(JAG)の64話「横須賀の悪夢」(“Innocence”、トニー・ワーンビー演出、1998年)などでも描かれてきた。日本の捜査機関や司法制度に対するアメリカ側の不信は、日米地位協定による米兵の保護に正当性を与えるものである。映画では、身体的な苦痛を与えて自白を強要する日

本の捜査機関というアメリカ側のステレオタイプに言及することにより、大城が小説および戯曲において不条理なものとして批判した占領者側の捜査機関や司法制度を擁護する結果になっている。

小説における日本と沖縄の差異や対立関係を示唆する描写は、戯曲になった時点で削除されて日本と沖縄がほとんど同一視されていた。映画においてはこの傾向がさらに強められている。まず、映画でレイプ被害を受けるのは沖縄人女性ではなく、大橋という東京から沖縄に来たばかりの人物の19歳の娘ナオミである。ポーターが主催するパーティーで大橋を紹介された上原は、「いちやりばちよーでー(「一度出会えばみな兄弟」という意味の沖縄のことわざ)」を引きあいに出して「沖縄のことをよく知っている」人間として友人になることを申し出る。ところが、大橋に娘の事件について相談された上原は親身になって話を聞いて現実的な助言をする様子を見せる一方で、ナオミが裁判やマスコミによって多大な精神的苦痛を受けるだろうと忠告し、告訴を思いとどまらせようとする。いわば、小説および戯曲において中国人の孫／楊が「私」／上原から最初に相談を受けたときに示した反応とよく似た態度を見せるのである。戯曲の楊の態度の背景には、捕虜になった弟が日本兵に殺害された戦時中の被害の記憶があったことが描かれているが、映画では沖縄が日本から受けた被害の記憶が語られることはない。

世良利和は「米軍少佐と被害者の父の板挟みとなる上原の葛藤は現在の沖縄に重なり」と、アレゴリーとしての読みの可能性を示唆している(19)。しかし、大橋から相談を受けるシーンに先立ち、建設業者である上原が米軍基地から請け負う仕事を得るためにポーターとの友好的関係を維持しようとしているシーンが挿入されていることから、上原の大橋に対する一見親しげな態度は表層的な偽善にすぎず、告訴に消極的なのは米軍側に忖度しているためであると解釈できる。「いちやりばちよーでー」という上原の言葉は、小説で会合の場となるアメリカ軍のクラブに掲げられた“Prosperity to Ryukyans and may Ryukyans and Americans always be friends”「琉球人に繁栄があり、琉球人とアメリカ人とが常に友人たらんことを祈る」(226)

という横断幕の文言と同様に皮肉として理解することが可能である。もっとも、上原はこの後の展開の中で真摯に大橋を助けるようになり、自分の妹が米軍統治時代にアメリカ兵にレイプされたことを告白する。この点にも、戦争中に妻が日本軍にレイプされたことを告白する小説版の孫との共通点が見出せる。

映画版では沖縄の人間である上原が小説および戯曲における孫／楊の役割をになう代わりに、中国人の登場人物が一切登場していない。このことは、主人公にみずからの加害性を突きつける役割をもつ登場人物の不在を意味している。映画全体を通して、加害をめぐる主題が小説や戯曲に比べて希薄であることは、小説の娘（戯曲の洋子）とは異なり、映画における被害者のナオミがレイプ犯の米兵に対して何の危害も加えていないという点からも明らかである。むしろ、映画において焦点が当てられているのは、ナオミが申し立てている性加害が本当にあったのかどうかという問題である。上原に紹介された弁護士との面談においてナオミは、「かっこいい人だなと思いました」「私はあの人と二人きりになりたいと思いました」「自分からあの人について違う場所に行きました」と、海兵隊員に対して魅力を感じたうえで自分の意志でナイトクラブを出て二人きりになったことを認め、NCISの取り調べに対する海兵隊員の供述を部分的に裏づける。事件の夜を描いたフラッシュバックのシーンは断片的にしか提示されず、海兵隊員がナオミをレイプしたのか、それとも海兵隊員の主張するように合意のうえでの行為だったのか終盤近くまで観客は知ることができない。大城が中国人の孫を楊に書きかえて小説における加害の主題を戯曲において前景化させたのは、原爆の記憶継承に対するアメリカ人の反発を受けて、沖縄問題の枠を超えてより普遍的な加害の歴史認識をめぐる問題を追究する意図があった。しかし映画版では、性加害が本当に性加害だったのか食いちがう証言の中でわからにくくなるという『羅生門』（黒澤明監督、1950年）と同様の問題に比重がおかれている。アダプテーションによって米軍統治下の沖縄という本来の歴史的な文脈を離れたことで、物語の主題も大きな変貌を遂げたといえよう。

おわりに

「このさいおたがいに絶対的に不寛容になることが、最も必要ではないでしょうか。私が告発しているのは、ほんとうはたった一人のアメリカ人の罪ではなく、カクテル・パーティーそのもののなのです」（225）。小説の終盤、「私」はミスター・ミラーに向かってそう訴える。米軍占領下で沖縄の住民が受けた被害とかつての日本の帝国主義の下での中国に対する加害、真珠湾攻撃の被害と原子爆弾の加害といった加害と被害の現実、それぞれに固有のものであり、比較できるものではない。これらの現実を否認して「カクテル・パーティー」という虚飾の親善を演じることへの怒りこそが、本作がメディアや時代、国籍を超えて生まれ変わる駆動力となってきた。しかし、物語がより普遍に近づくほど、固有性をそなえた細部が捨象され、類型的な表現も散見されるようになる。小説の言語の機微の戯曲版における単純化や、日本と沖縄の差異の後景化は、大城がアメリカの観客に向けて本作を加害性の物語として語りなおそうとしたことの代償であろう。一方、映画版では沖縄と日本の同一視がさらに進んで沖縄人の被害の物語ですらなくなった。また、加害の主題も被害者意識をもった主人公に自身の加害性を認識するよう求める倫理的な糾弾から、よりエンターテインメント性をそなえた加害自体の有無の問題にすり替わっている。

大城の言う絶対的な不寛容さを物語の読解に敷衍するならば、それぞれの歴史を背負った固有な物語に普遍的なテーマを見出して理解や共感をしたつもりになるのは不十分であろう。むしろ、固有な物語を固有なものそのまま受け取ることこそが必要なのかもしれない。すぐに理解しない部分や安易に語りなおせない部分の存在を認めることが、他者の物語と向きあう第一歩となるだろう。

参考文献

- 石原俊「軍事占領をめぐる知の重層的編成——沖縄における〈歴史の収奪〉——」『ソシオロジ』44巻1号、1999年、3-19頁。
- 伊野波優美「『沖縄文学』と芥川賞—大城立裕「カクテル・パーティー」を読み直す—」『沖縄文化』50巻2号（通巻120号）、2017年、70-86頁。

「映画『カクテル・パーティー』ライフ監督に聞く」沖縄の複雑さに焦点 応答、疑問の探究を喚起」『琉球新報』2016年4月22日、16面。

追立祐嗣『アメリカ黒人文学と現代沖縄文学を読む』大阪教育図書、2022年。

大城貞俊『「沖縄文学」への招待』沖縄タイムス社、2015年。

大城立裕『カクテル・パーティー』岩波書店（岩波現代文庫）、2011年。

「「沖縄の平等知った」カクテルパーティー ハワイ公演で観客」『琉球新報』2011年10月29日、24面。

「加害体験 ハワイで問う 戯曲『カクテル・パーティー』上演 真珠湾・原爆加え朗読劇」『沖縄タイムス』2011年10月28日、28面。

「『カクテル・パーティー』映画化 大城立裕さん作 基地問題 世界へ発信 米のライフ監督意欲」『沖縄タイムス』夕刊、2005年8月11日、5面。

「『カクテル・パーティー』ハワイ上演を終えて 大城立裕氏に聞く 迫力の舞台に感動 戦争の悪循環断つ思想を」『琉球新報』2011年11月11日、21面。

「戯曲『カクテル・パーティー』ハワイ公演「観客 普遍性を理解」ハワイ大教授 大城氏に語る」『沖縄タイムス』2012年2月1日、13面。

「魚眼レンズ 大城立裕さん 戯曲ハワイ上演に達成感」『沖縄タイムス』2011年11月8日、15面。

スチュワート、フランク「『カクテル・パーティー』の上演はなぜ必要であったか」『大城立裕追悼論集 沖縄を求めて沖縄を生きる』又吉栄喜／山里勝己／大城貞俊／崎浜慎編、インパクト出版会、2022年、320-336頁。

世良利和「レジー・ライフ監督作品 映画『カクテル・パーティー』を見て」『琉球新報』2016年5月18日、19面。

趙正民「『カクテル・パーティー』を超えて」大城立裕追悼論集 沖縄を求めて沖縄を生きる』又吉栄喜／山里勝己／大城貞俊／崎浜慎編、インパクト出版会、2022年、337-341頁。

西成彦「『多言語都市・上海』を思う・続（『日録』2018年7月～8月より）」『立命館言語文化研究』33巻1号、2021年、53-78頁。

本浜秀彦「解説」大城立裕『カクテル・パーティー』岩波書店（岩波現代文庫）、2011年、305-317頁。

Ōshiro, Tatsuhiko. "The Cocktail Party," translated by Katsunori Yamazato and Frank Stewart. *Living Spirit: Literature and Resurgence in Okinawa*, edited by Frank Stewart and

Yamazato Katsunori. University of Hawai'i Press, 2011, pp. 213-253.