

映画『アコクロー』 沖縄表象の新しい可能性 —沖縄イメージの反転あるいはサヴァービアの暴力—

加 藤 宏

得たいの知れない苦しみにもがいているアメリカのパーソナルな体験を、虚偽的で表面的なイメージでおおわれているパブリックな表現へ貫こうとする考えにフィッセルはつき動かされている。…今にも暴力が起りそうな、性的な爆発が生じそうなフィッセルの絵は「アメリカ」という日常空間の集合的な無意識を反映しそれをひとつのものとしてのメタファーに変えようとしている。(伊藤俊治「サヴァービアの飛沫」『生体廃墟論』)

1. はじめに

1990年代以降、沖縄は、映像メディアや雑誌メディアを中心に、「青い海・青い空」といったリゾートアイランドイメージに「面白くて」「癒される」「日本と違う」沖縄といったポップなワンダーランドイメージが付け加えられて描かれるようになる。こうした「沖縄イメージ」は、観光の文脈で本土から強い欲望の対象となると同時に、そうした表象戦略に基づいて、様々な雑誌や映画が生産されていくことになる。

2007年に登場した映画『アコクロー』（岸本司脚本・監督作品）は、企みに満ちた映画である。「青い海・青い空」のイメージや「癒しのワンダーランド」といったイメージを利用しながら、従来の映画とは全く方向性の違った「沖縄」を描きだしている。

『アコクロー』は、沖縄の風習や伝説、「沖縄イメージ」を素材として構成しながら、「恐怖」や「暴力」を描いた作品である。沖縄本島のどこか、民家が点在する空間を舞台にして、本土から移住してきた若い男女と友人である二人のウチナンチューが、殺人を犯し、それ

を隠蔽しようとすることをきっかけに、人間と空間が徐々に狂い始め、やがてキジムナーと死霊が融合した存在が4人に恐怖をあたえることになる。それは犯罪サスペンス調のホラー作品であるといえるだろう。

その想像力は、「沖縄イメージ」を反転させることで沖縄を惨劇の舞台へと変え、さらに沖縄的伝説や風習を現代的なホラー表現として自在にアレンジしていく。同時に、そこで描かれる人間関係や空間の持つある種の「寂しさ」や「狂気」は、コスモロジーがもはや成立しなくなったなかで生起する「都市」とも「共同体」とも違う「郊外」の人間の危機の表現として解釈することができるようだ。また、映画のなかで展開される暴力表象は沖縄戦や基地を起源として指し示すことなく発生し、浮遊していく。その点で、沖縄における暴力表象としてユニークであるといえる。こうした点に、この映画の新鮮さがあるといえるだろう。

『アコクロー』は、岸本監督にとって長編デビュー作となる映画である⁽¹⁾。岸本監督について簡単に触れておく。

岸本司は 1968 年名護市生まれ。東京映像芸術学院在学中に沖縄映画の代表的作品の一つにあげられるオムニバス作品『パイナップル・ツアーズ』(1992)の助監督を務める。その後インディーズ映画『エイジリズム』(1993 年林海象カップグランプリ、第一回小学館映像コンテスト大賞受賞)で、東京と埼玉を舞台とした漫画家を目指す青年を主人公としたラブ・コメディを描き、注目された。2002 年に帰郷し、フリーの監督として CM や TV の演出を担当する。TV ドラマでは TV シリーズ「オキナワノコワイハナシ」の脚本・演出(「TEKETEKETEKE」(2007)「怪物」(2008)等)を手がけている。2005 年には、沖縄を舞台としたチンピラ達の逃走と追跡、銃撃戦を盛り込んだサトウキビ・ロードムービーといった性格を持つ中編作品『忘却の楽園』を発表している。

以下では、『アコークロー』の物語構造や映像的、音響的特徴を確認し、その物語生産、映像生産をその背景となる映画的場や社会的コンテキストと関連させていく。そして、沖縄表象としての新しさを探ってみることにしよう。

2. ストーリーと物語構造

まず、はじめに物語構造をつかむために、登場人物、舞台、物語の筋を確認し、その構造を把握する。アコークローとは、昼と夜の間、薄明かり、黄昏といった意味を持つ沖縄の方言であると映画の冒頭に記されている。

2-1. 主要登場人物とキャスト

鈴木美咲(田丸麻紀):東京から沖縄にやってきた浩市の恋人。村松浩市(忍成修吾):島ナイチャー(沖縄に移住してきた本土の人間)として沖縄に住み着いている。渡嘉敷仁成(尚玄):浩市のウチナンチューの友人。渡嘉敷仁太(上江田雅海):仁成と早苗の子ども。松田早苗(葉葉葉):仁成の元妻。喜屋武秀人(結

城貴史):仁成、浩市の友人。喜屋武シズ(吉田妙子):秀人のおばあ。比屋定影美(エリカ):元ユタの作家。エンディングテーマソング jima ma「アカリ」

2-2. 物語の舞台

物語の中心的舞台は、沖縄本島のどこかに位置づけられた古い木造民家やコンクリート住居が点在する現代の居住空間であり、住居のまわりには海とサトウキビ畑が広がっている。美咲、浩市の島ナイチャーカップル、仁成と仁太のそれぞれ二人世帯はいかにも沖縄にありそうな平屋の木造民家で暮らしている。秀人と「おばあ」もふたりで近くに住んでいるようだ。田舎の村ではあるが、浩市は那覇あたりと思われる都市部に車で通勤している。舞台はそうした都市に通勤可能な地域である。仁成の別れた妻早苗は、どこに住んでいるかわからないが、仁成や浩市たち住居の近隣を徘徊している。元ユタの比屋定は那覇の公設市場あたりと思われる都市部に居住する設定となっている。

2-3. ストーリー

東京で姉の赤ん坊を交通事故によって死亡させてしまったというつらい思い出を忘れ、沖縄によって癒されようと、鈴木美咲は、島ナイチャーとして本島で暮らしていた恋人・村松浩市のもとへとやって来る。山道で木に吊るされた猫の死骸の入った袋を不思議に思いながら見ていると、浩市と彼の友人の渡嘉敷仁成、その息子の仁太に出迎えられる。仁成の漁師仲間の喜屋武秀人と秀人の祖母の「おばあ」も加わり、仁成の家でバーベキューが開かれ、「イチャリパチョデー」(一度出会えば兄弟と同じという意味の沖縄の諺)と歓迎を受ける。すっかり日も暮れたころ、戸を開け放した民家の団欒の場で「おばあ」は、美咲に沖縄に伝わる赤い髪を持ち、魚の目玉が大好きなキジムナーについて語り始める。キジムナーはさみしがりで、一旦友達

となった人間のところに毎晩あらわれたため、人間からうっとうしがられ、おならをかけられて森に逃げ帰ってしまったという。美咲は「おばあ」の語る沖縄の説話を興味深げに聞き入っていた。やがて、美咲は浩市と二人になると、沖縄について「何もないけど…とっても豊かだと思う」と語り、明るい未来を期待する。浩市は都市部の旅行代理店で働いている。美咲と同棲を始めたことで、充実した様子で仕事をこなす。

赤い髪の奇妙な女が仁太に会いにやって来る。仁成の別れた妻・早苗だった。一方、「おばあ」から聞いたキジムナーの話が気になる美咲は、浩市と一緒に、仁成の友人の作家比屋定影美を訪ねる。比屋定は元ユタとしての顔を持ち、美咲にキジムナーの得体の知れなさや相手の目をくり抜いて復讐をとげるといった話を聞かせる。

古い木造の民家で過ごす沖縄での平穏で幸せな日々慣れたある日、美咲は雨のなか、赤い髪、白いワンピースを着て、ふらふらと歩きながら仁成の家へと向かう早苗を見かける。早苗はふたり目の子を流産してから情緒不安定となり、離婚していた。早苗は仁成の家で仁太の髪を赤く染めていた。その奇行に怒った仁成は、早苗に暴力を振るい、殺そうとする。暴力を振るわれても笑い続ける早苗に、仁成は怒りをエスカレートさせていくが、浩市達の仲裁でその場は収まった。浩市は、関係修復を勧める。姉の子を事故死させてしまった美咲は、早苗の心の傷に共感を寄せる。

早苗はその夜、ガジュマルの木に吊るされた血の付着した死骸の袋を抱きしめる。その時、木の上から人面を持ちムカデやヘビのような黒い塊の「何か」が早苗の身体のなかに侵入する。

やがて、仁成の家で恐ろしい惨劇が始まる。関係修復に協力しようと浩市、秀人、美咲が仁成の家に集まった。秀人に「どんなね。ウチナー

的スローライフは」とからかわれ、なごんでみると、早苗が「さみしいよ」とつぶやきながら、突然カマを持って襲ってきたのだ。仁成は手足を切り裂かれ、浩市と秀人も傷を追う。浩市と美咲は止めようとするが、誤って早苗を殺してしまう。さらに不幸なアクシデントが加速していく。死体をビニールで隠そうとする場面を目撃した仁太は、パニックを起こしサトウキビ畑に逃げ込むが、ハブに手を噛まれてしまう。仁太を病院に運ぼうとした仁成は運転をあせり、自動車と激突する。

一方、浩市と美咲は早苗をビニールに包み、車で近くの池に沈めにいく。赤い髪の早苗は、未練あるように一旦浮かび上がるが、やがて静かに池のなかに沈んでいった。秀人はショックでふらふらとその場を去って行く。

「イチャリバチョーデー」として迎えられ、仲良くなった6名の関係は、ここからあっけなく崩れていく。そして殺害を隠蔽することに決めた4名の生活は徐々に狂っていく。

おばあは、秀人の失踪のせいで昼間から酒を飲み、浩市に不審な目を向ける。秀人は池で、「お願いこれあげるからさ」とブツブツとつぶやきながら、自分の左目を抉り取ろうとしていた。仁成は、仕事に行かず、昼間から家に引きこもり、ビニールにつつまれて庭先にはぶら下がるように宙に浮きながら仁成に静かに眼光を向ける早苗の死霊を見るようになる。続いて、浩市も早苗が見えるようになる。頭がおかしくなり、生活も荒廃した仁成は、庭先にはぶら下がる早苗に導かれるように、自宅の民家で首を吊ってしまう。早苗は浩市の会社にも昼間からあらわれ、通勤帰りの道路にビニールを残し、やがてどこにでもつきまとうようになる。浩市は赤い髪を嘔吐する。浩市たちの生活に破綻が訪れる。浩市は仕事に行かずに、大声で美咲をなじるようになる。二人がののしり合うなか、美咲

もまた早苗の死霊を見るようになる。どこに行っても、いつでも追いかけてくる早苗の死霊に対処するために、二人は比屋定影美に救いを求める。

二人の話聞いた比屋定は白装束を着こみ、夕方から一日かけて、早苗の死霊と対峙する。「早苗さんは暗い水の底で、今でも苦しんでいるよ」と語り、比屋定は二人の犯罪を見抜く。「正当防衛で刑を免れてどうなる。人なんて殺したらこの村では有名人で地獄なんだよ」と犯罪がばれたら暮らしていけないと居直る浩市。その言葉を聞き怒った死霊は、浩市の目玉を取ろうと呪いをかける。浩市は包丁で自ら目を抉った。比屋定がウチナーグチで何かつぶやく（脚本では「しばらくお前の魂を、私に預ける」とある）。早苗は白い液体とともに口からメタリックな「エイリアン」のような黒い「何か」の塊を吐き出す。それを食べるように飲み込み失神する比屋定。包丁を浩市から取りあげた美咲は、自殺を図ろうとする（脚本では自分の目を抉り早苗に差し出す）。そこに、死んでも苦しいと早苗が近づき、美咲の持つ包丁を自らの方へ向け胸を刺す。美咲は早苗を抱きしめる。

エンディングでは、登場人物と日常の秩序が回復する。まず、早苗は安堵の表情を浮かべて森の池に浮かび上がる。浩市と美咲は、警察に逮捕されている。留置所で比屋定と面会をしている美咲は、早苗の死霊には、キジムナーのような何か得体の知れない魂が取りついていたことを聞かされる。さらに、美咲には姉が面会に来ており、姉妹の和解が暗示される。仁太は片腕を失いいじめにあっている。比屋定は、「もう片方の腕で生きてください、しっかりと」と語りかける。面会を終えた美咲は、手錠をかけられた浩市とすれ違う。どこか清らかな表情をして見つめ合いうなずき、物語は終わる。

2-4. 物語構造一二つの秩序回復物語：ホラー物語と犯罪物語

この映画は、「秩序ある始まり→恐怖、怪物による無秩序→秩序へ」というホラーの構造（ジャンコヴィック 1997 P11）を物語の中心に持っているといえるだろう。しかし、同時に日常のなかの軋みや暴力に端を発した殺人事件の発生とその隠蔽が描かれ、なぜ起こったかが暴かれると同時に、犯人が警察に収監されることで、秩序が回復するという犯罪物語の要素もつけ加えられている。

既に見た筋に即して、物語展開を簡単に図式化してみれば、この物語は次のような構造を持っているといえるだろう。（1）東京での心の傷を癒すために、沖縄でウチナー的スローライフをはじめ（秩序段階）。（2）しかしそこには、家族解体やドメスティックバイオレンス（以下 DV）や狂気を媒介にした日常の秩序の危機が存在しており、やがて DV 被害者に魔物が侵入することで日常が変貌していく（移行段階）。（ここでの移行の展開はキジムナー物語がアレンジされて使われている）。やがて（3）殺人事件がおこり、犯罪の隠蔽をきっかけに、魔物（死霊）が関係者に取りつくことで、秩序の破壊と荒廃がもたらされる（秩序崩壊段階）。そこに、（4）沖縄的な超常的能力を持った者があらわれ、一方で魔物（死霊）を鎮めると同時に犯罪を暴くことにより、コスモロジーの回復と法が支配する日常秩序の回復という二つのレベルでの秩序が回復する（秩序回復段階）。チャート化すれば次のようになる。

（1）心の傷を癒すウチナー的スローライフの成立（秩序段階）

↓

（2）日常の危機と魔物の作用によるコスモロジーの亀裂（移行段階）

↓

(3) 犯罪の隠蔽と魔物による呪いから発生する暴力・荒廃・秩序崩壊 (秩序崩壊段階)

↓

(4) 沖繩的靈能力者による二つのレベルでの秩序の回復 (秩序回復段階)

つまりウチナー的世界の秩序は、まず日常のなかでの危機・暴力により秩序がゆらぎはじめ、やがて犯罪と非日常的な魔物・死霊からの力が絡み合うことで崩壊していく。犯罪とは法的規範秩序を侵犯することであり、そのことにより日常に危機をもたらす。また怪物・魔物の出現とは、聖と俗、日常と非日常といった二項から成立している宗教的・民俗的世界観の秩序そのものが、危機を迎えることに関係しており、その結果として日常に魔物が侵入してくることである。したがって物語の秩序を再構築するには二つのレベルで秩序を回復をはからなければならないのである。

この物語において「日常の危機・犯罪物語」と「ホラー物語」は、分離することなく絡み合っている。赤い髪の女早苗は、その二つの物語をつなぐ境界的な存在であり、双方からの力の作用を受けるヴァルネラブルな存在である。日常生活のなかで流産、離婚、DV被害という危機を経験し、狂気を帯びた小柄で赤い髪の早苗は外見、行動、身に降りかかる出来事から、見るものにキジムナーを連想させる。やがて彼女はキジムナーのような超常的な魔物を招き入れ、自ら、暴力的存在となり復讐にくるが、殺され、池に沈められてしまう被害者でもある。その後、早苗は死霊になることで、非日常の世界に属し、そこから日常にあらわれて復讐を果たすという道筋を経験する。

一方、犯罪を隠蔽した4人は、早苗への加害者であるからこそ、早苗という魔物-死霊に取

りつかれ、その作用により、自殺や生活破綻、関係破綻という日常生活の危機を経験するという道筋を辿る存在である。また、比屋定影美はユタ的存在であり、同時に探偵的存在であるという二つの物語の秩序回復者という役割を持っている。このようにして主要登場人物は二つの物語のなかでの役割を担う。

日常の危機から物語は、犯罪と死霊を産みだす。犯罪が暴かれ、死霊も成仏することで、法的規範秩序と宗教的・民俗的世界の秩序に回復が訪れる。しかし、キジムナーのようなものの正体が解明されないこと、またいじめのシーンが挿入されることにより、物語では日常の危機は継続しており、世界の秩序は東の間のものとなっているのである。

2-5. もう一つの物語-沖繩による癒しの失敗物語

『アコークロー』には、さらに、観るものが感受してしまうような、もう一つの物語があるように思える。それは(1)において達成しかけた、東京でトラウマを負った鈴木美咲の最初の願望であった沖繩による癒しの物語が、失敗に終わってしまうという物語である。美咲は「何もないけど…も豊かだと思う」と沖繩の生活に期待を膨らませ、東の間の幸福を経験する。(1)における美咲は「沖繩イメージ」による癒しの物語(内面の秩序回復物語)を生きようとする。しかし、それは沖繩の日常の危機、犯罪、魔物の侵入といった(2)と(3)の展開でズタズタに引き裂かれてしまう。(4)ではトラウマは観客に予想外の形で解決が提示される。トラウマは、早苗の気持ちを理解して成仏させ、犯罪を正面から償うために刑務所に入ったように、姉と正面から向き合うことで和解が達成し克服できることが暗示されるのである。そこで提示されるのは、沖繩での癒しとは違う解決方法(世界の秩序化と生き方の選択)であっ

た。この展開をとりあえず癒しの失敗物語と呼んでおこう。

『アコークロー』はホラー物語をベースにしなが、日常の危機・犯罪物語の要素もあり、また見方によっては癒しの失敗物語としても見ることができるのである。

2-6. 『アコークロー』の物語演出

映画という性格上『アコークロー』が、どのような映像イメージ、音響演出を用いているのか、またそれらによって、どのように物語が展開しているのかを確認しておこう。上記の4段階の秩序回復物語の展開図式を手がかりに、天候や音楽、映像イメージ、音響、セリフの言葉や人物造形等に注意して物語演出を解釈し、表現の特質や物語構造をさらに詳細に見てみよう。

『アコークロー』のDVD版では、全体を18のチャプターに分けて観ることができ、それぞれに次のような名前がつけられている。1. オープニング／彼がいる、2. めんそーれ、3. キジムナー、4. 幸せな二人、5. 沖縄の不思議、6. 仁成と早苗、7. それぞれの葛藤、8. 狂気の果てに、9. 覚悟、10. 終わらない悪夢、11. 友人の死、12. 赤い髪、13. 幻覚、14. ここにいる、15. ユタ、16. 死んでも苦しい、17. 許す心、18. エンディングである。これらのチャプターを便宜的な手がかりとして、先の秩序回復物語図式に振り分けて考察してみる。チャプター1のオープニング／彼がいるは、比屋定影美のユタ的な性格を紹介するサブストーリー的なものであり、18. エンディングは、エンディングテーマソングが流れるシーンであることから秩序回復の物語展開図式には入らないと、ここでは考える。

(1) 秩序段階：心の傷を癒すウチナー的スローライフの成立 (2. めんそーれ、3. キジムナー、4. 幸せな二人)

ホラー物語の形式からみれば、崩壊する秩序

として、まず安定した秩序が与えられることが物語の典型である。『アコークロー』での安定した秩序は、既成の「沖縄イメージ」をいくつも利用することで成り立っている。冒頭は、傷ついた心が、沖縄で癒されていくというシーンからはじまる。東京郊外のロードサイドで、不注意により姉の子どもを乳母車をトラックに激突させてしまったという美咲の心の傷は、「海カフェ」から見える「青い海」により、少しだけ穏やかになると演出される。続いて、「不思議な風習」、「開放的な木造平屋の民家」、「バーベキュー」や「どこか間抜けだけれども温かい会話」、「おばあを中心とする団欒」が描かれ、あるいは「イチャリバチョーデー」という言葉が使われ、「癒しの島」、「ホスピタリティあふれる優しい島」、「スローで明るい島」、「不思議の島」といった「沖縄イメージ」による定型的な穏やかな秩序が構成されている。団欒の場で「おばあ」が読む絵本、「あいかみのキジムナー」⁽²⁾のキジムナーも不思議でかわいらしく、小さな男の子のような造形であり、人なつっこくさみしがりの木の妖精的なイメージ、観光的な「癒しのワンダーランド」を裏切ることなく登場している。

天候は晴れ、青い空と青い海、緑深い森、穏やかな夜が描かれ、そこに優しいアコースティックの音色や三味線の音楽が挟み込まれる。

浩市は「島ナイチャー」として同世代のウチナンチューだけでなく、「おばあ」という年長からも受けいられている。「イチャリバチョーデー」的な沖縄のホスピタリティから成立した人間関係の秩序は穏やかで揺るぎなく見え、これから始まる美咲との「ウチナーのスローライフ」は成功するだろうと描かれるのである。

ただし、「おばあ」が語った、友達となった人間のところに毎晩のようにやって来たために、うっとうしがられ、おならをかけられて、森に

逃げてしまったさみしがりのキジムナーの消極性に自分を投影し、不安が美咲に生じたこと。また「ヤバイ」キジムナーの話もあるという「おばあ」のセリフもあり、わずかな秩序のほころびが挿入されている。

(2) 移行段階：日常の危機と魔物によるコスモロジーの亀裂 (5. 沖縄の不思議、6. 仁成と早苗、7. それぞれの葛藤、8. 狂気の果てに)

(2) の物語段階は、日常に異界が侵入しはじめ、秩序に亀裂がおこり、混乱がはじまる移行の段階である。『アコークロー』では、まず日常的な危機が中心的に描かれ、異界の魔物が侵入してくるのは比較的遅いといえるだろう。これは日常的な危機が魔を呼び込むと解釈できるような演出といえる。

秩序に危機をもたらず存在は、赤い髪の早苗とキジムナーである。そして、家族解体物語にアレンジされたキジムナーの物語の枠組みによって、二つは結びつくことになる。その過程で登場人物による不安と暴力は増殖し、早苗とキジムナーが結びつくことで復讐の惨劇が引き起こされるのである。

ここでは、早苗とキジムナーはともに、不安定で不吉で不幸でさびしい記号として与えられる。そして二つの記号に自らを投影しながら関心と共感を寄せ、不安を増加させるのが美咲である。また、アレンジされたキジムナー物語の主要人物となるのが仁成家族である。

キジムナーが気になる美咲を前にして、比屋定が語るキジムナーは、絵本とは違い、不安定で、復讐心の強い暴力的で怖い不吉な存在とされる。幽霊、妖怪、妖精、人間以前の移住者、未確認の動物、溺死者…と正体も不明なら呼び名も不確定であり、結局、「得体の知れない存在」として考えた方がよいとキジムナーに関する認識が示される。

一方、赤い髪の早苗も色彩、発言、行動のレベルで不安定で不吉で、また不幸と解釈される有徴的な存在である。ウチナー的スローライフの空間に、唐突に登場し、赤い髪とコントラストのきいた青いジャージや白いワンピースを着てフラフラと動き、意味不明なことを言いながら子どもに会いに来ることを繰り返す。そして、暴力を受ける存在である。なぜ赤い髪をしているのか、なぜ仁太の髪を赤く染めようとしたのか、なぜ何度も来るのかといったことは、直接的に説明されることはない。赤い髪であり、得体の知れない有徴的存在であることから、美咲と観客には、早苗はキジムナーではないかと映るよう演出されている。それだけでなく、早苗が流産、離婚という日常の危機を経験したことから不幸でさみしい狂人となったことがわかり、美咲が共感を寄せたことや仁太の赤く染まった髪のシーンの直前に絵本のキジムナーの画像が挟まれることで、仁成と早苗の家族解体劇が「おばあ」の読んだ絵本や比屋定が語ったキジムナー物語のアレンジであることがわかってくる。

自らのせいで流産をしてしまった早苗は、仁成から離婚され、家族から追放された。さみしい早苗は、さみしがりのキジムナーに自己を投影し赤い髪に染める。仁太と仲良くなりたいたい早苗は、何度も会いに来る。そして、自分と同じ存在にするために仁太の髪を赤く染めた。しかし、キジムナーがうっとうしくなった人間がおならをして追い払ったように、仁成は早苗を殴り、首を締め、追い払ったのである。つまりDVとおならは同じ水準の行為なのである。このようにして、家族解体物語とキジムナー物語はつながり、早苗とキジムナーは近づいていく。キジムナーが森に逃げたように、早苗も夜の森に行く。そして、早苗は木の上からキジムナーのようなものに侵入される。人面を持ったムカ

デのような体の黒い塊、それは映画『エイリアン』でお腹を破って出てきた時のエイリアンを連想させるように造形演出されている。仁成一家の家族解体物語がキジムナー物語のアレンジだったように、このキジムナーイメージもまた岸本によって大胆にアレンジされているのである。これが、キジムナーであるかはこの段階ではわからない（既にみたように物語の最後でも不確定である）。ただ、原キジムナーのようなものに侵入された早苗は、比屋定が語った不吉で怖いキジムナーであるように変貌してカマを持って復讐にくる。一言発せられた「さみしいよ」という言葉の発音は人間のものとは違うノイズがかぶさるのである。このようにして日常に異界が侵入し、惨劇が起こる。この惨劇は、既に日常的な暴力を超えた異界の怪物性を含んでいる。以後、映画はホラー性を増していくことになる。

徐々に天候は雨と曇りが中心となる。また、不気味な単音や車のぶつかる音、人を殴る音、ジェット戦闘機の爆音などが強調されて使用されるようになる。早苗への仁成の暴力、カマによる攻撃、ハブにかまれること、自動車のクラッシュ等の演出はいずれも、突発的で緊張感あふれ、得体の知れない不安や暴力性を増加させる効果を持つ。また『ナビィの恋』や『ちゅらさん』では平穏で楽しい秩序イメージを象徴する木造の平屋の民家の家屋が、秩序崩壊の始まりである早苗への暴力やカマによる惨劇の舞台となることに注意しておこう。

(3) 秩序崩壊段階：犯罪の隠蔽と魔物による

呪いから発生する暴力・荒廃・秩序崩壊

(9. 覚悟、10. 終わらない悪夢、11. 友人の死、12. 赤い髪、13. 幻覚、14. ここにいる)

(3) ではキジムナーイメージは静かな赤い髪の死霊となる。ビニールに包まれて静かな池にゆっくりと沈んでいくことで殺人は隠蔽され

ると同時に、(2) とは違った存在に早苗は変身する。早苗は赤い髪の静かな死霊となるのだ。その結果、早苗は非日常的な記号となり、不吉さを増しながら、不安や死や暴力を増殖する存在へと変貌する。ただし、死霊の早苗は(2)の最後のチャプター「狂気の果てに」と違い、直接暴力を振るうことはない。早苗は静かに取りつくだけである。前半はビニールに包まれて日常にあらわれ、ただ見つめるだけである。後半ではビニールを脱ぎ去り、無言のままわずかに動くだけである。それを見たものは精神を混乱させ、自らの身体に自らで暴力を振るうようになるのである。

殺人隠蔽に加担した4人は、徐々に自らの身体維持や衛生に頓着しなくなり、頭がおかしくなる。やがて生活は荒廃し、自らの身体を傷つけるようになる。前半で秀人は目を抉り、仁成は首吊り自殺をする。残された二人のうち浩市は赤い髪を吐き、早苗が襲ってくるような幻想を見る。こうした演出が展開されるのである。このホラー演出を岸本は「リアクシオ的なホラー」と語っている（「岸本司インタビュー」2007）。

美咲は「イチャリバチョーデーってわざとらしくて疲れる」と発言する。「イチャリバチョーデー」によって成立した関係性は残された二人にとって、束の間で、表面的なものにすぎなかったことが露呈してくる。

沖縄の魔よけである石敢當が(3)の冒頭に登場するが、日常の変容には無力である。また、(1)では彼らの関係の中心的存在だった「おばあ」も、昼間から酒を飲み、自分の孫のことしか考えない存在へと変貌する。豊かな二人の食事はコンビニ弁当に変わり、互いを思いやる気持ちは消えののしり合うようになる。

温かくて開放的であった古い木造の民家は、ただの古くてさびしさと貧しさを感じさせる家

屋に変容するように映像化している。ここでも天候は雨と曇りが中心である。ハエの音、不気味な音、嘔吐の音、意味不明なつぶやき、絶叫、ののしりといった音が不安や荒廃、非日常、死といったイメージを増加させる効果を持つ。「リアクシヨンのホラー」の効果、降り続ける雨や静かな池、人気のない風景やさびしい木造の民家、畑のまわりの平坦にまっすぐ続く道路などの映像イメージ群により、(3)では映像全体や物語全体に閉塞感や死の感覚をもたらす。ここで描かれる沖縄の空間には開放的である要素は全くない。沖縄の空間は、閉塞的で死や荒廃を感じさせるさびしい空間へと変貌するのである。また、(3)の最後、海に逃げた二人の前に、死霊が海の向こうに立ち現れ、それを絶望的な面持ちで見つめる美咲のシーンがあるが、これは(1)の冒頭、海を気持ちよさそうに眺めるシーンの対極として演出されている。

(4) 秩序回復段階：沖縄的霊能力者による二つのレベルでの秩序の回復 (15. ユタ、16. 死んでも苦しい、17. 許す心)

(4)の秩序回復段階では沖縄的霊能力者と死霊-キジムナーとのバトルシーン、犯罪の暴露、事件後の秩序の回復した世界が描かれる。

不気味な戦闘的音楽のなかはじまる、白装束を着込んだ比屋定影美とキジムナーが侵入している赤い髪の早苗の死霊との対峙は、若干のアクションがあるだけで緊張感あふれる精神的バトルシーンとして演出されている。

対峙に続き比屋定による説明がはじまり、浩市達の犯罪隠蔽が暴かれる。続いて浩市の告白により隠蔽の動機が語られ、死霊-キジムナーの怒りによって浩市自身が右目を抉るという罰がもたらされる。この段階では、比屋定は探偵役を担っている。

次に、比屋定は霊能力者として早苗に向かう。呪文により、キジムナーを分離し比屋定は失神

する。この場面は、赤い髪で血だらけになった白いワンピースを着た早苗が、口から白い液体を吐きながらグロテスクなキジムナーを吐き出し、それを比屋定が拾い上げ、むしゃむしゃと食べながら飲み込むという、身体的で異様な映像描写となっている。

ここでの、キジムナーイメージは(3)での静かな赤い髪の死霊というイメージよりも、動物的な唸り声をあげながらうごめくグロテスクな赤い髪の死霊というイメージへとまず変貌する。犯罪解明後に早苗の口から分離して出現したキジムナーは(2)で侵入したものだが、昼間の光で見るそれは、動物、昆虫、ヘビ、胎児、メタリックな「エイリアン」などのイメージを喚起するものだ。比屋定が食べるシーンでは体毛が見える。いずれにせよ、この段階でのキジムナーイメージはマテリアルなグロテスクなものとなる。

残された死霊の早苗を成仏させたのは早苗の苦しみに共感をよせた美咲の心だった。秩序化は、こうした3つの過程を経る。

早苗は成仏し、浩市と美咲の心に平穏が戻り、逮捕により法的な秩序化がもたらされる。しかし、暴力をエスカレートさせたキジムナーのようなものの正体は、比屋定にも解明されないまま終わる。また毒により、片腕となった仁太へのいじめのシーンが挿入されるが、これは日常の暴力・危機は既に再び始まっていると解釈できるものだ。秩序は東の間のものにすぎない。しかし、秩序が回復してから天候は晴れ、ゆるやかな三線の音楽が流れる。

3. 『アコークロー』の表現特徴とその生産の文脈

ここまでの、『アコークロー』の物語構造や映像的、音響的特徴を確認してきたが、その特徴は次の8点としてまとめることができるだろう。

1. 『アコクロー』は「ホラー」を中心的な物語としながら、「日常の危機と犯罪物語」の要素もあり、また「沖縄での癒しの失敗物語」として見ることもできる。
 2. 「沖縄イメージ」を利用し、反転させながら物語を展開している。
 3. 「キジムナー物語」や「キジムナーイメージ」を大胆かつ自在にアレンジして映像や物語を構築している。魔物は物語段階ごとにイメージを変え、また沖縄の伝説は現代的な社会的危機や問題と組み合わせられている。
 4. 映画のなかで展開される暴力表象は、沖縄戦や基地を起源に指し示すことなく発生し、日常のなかの様々な場所で浮遊しているように描かれる。この点で、沖縄の暴力表象としてユニークであるといえる。
 5. 様々な音響によって不安をかきたて、突発的な事故や突発的な攻撃性により不安を増殖させていく演出がなされている。
 6. リアクションのホラーという側面。魔物をあまりアクションさせずに襲われる側の心理的な変容から恐怖を演出している。
 7. 秩序の回復が束の間であるという点。
 8. 降り続ける雨や静かな池、人の少ない空間、さびしさや貧しさを感じさせる木造の民家、畑のまわりに平坦にまっすぐ続く道路と単独で走る車、携帯電話やパソコンのない状況などのイメージ群により沖縄の風景が背景として描かれ、暴力と死の発生により、閉塞感を感じさせる荒涼とした空間が映像化されている点。沖縄の空間は閉塞的で死や荒廃を感じさせるさびしい空間へと変貌している。描かれる人間関係や空間の持つある種の「さびしさ」や「狂気」は、「都市」とも「共同体」とも違う。それは「郊外」的であるといえる。
- この章では、こうした特徴を持つ物語生産や映像生産の背景を考え、社会的コンテクストと

関連させることにしよう。まず、「沖縄イメージ」の反転という表象を「沖縄での癒しの失敗物語」と関連させながら「沖縄イメージ」が登場する「歴史的現実」を参照しながら考察する。続いて「キジムナーイメージのアレンジ」、「暴力の浮遊」、「リアクション的ホラー表象」といった特徴をモダンホラー的表現の文脈と関連させる。さらに、暴力表象を日常の危機と郊外の表現という点から考察する。

3-1. 沖縄イメージの反転—「おおらかな沖縄」「癒し」表象への異議申し立て

『アコクロー』の物語は、「沖縄イメージ」により、穏やかな秩序を形成することではじまり、それを様々な形で反転させアレンジすることにより惨劇やホラー的展開が起り、恐怖が増幅していく構造を持つ。まず着目すべきは、ホラー物語の定型として必要とされる温和で穏健な秩序を「沖縄イメージ」の断片によって構築している点だ。物語が、本土—沖縄間で成立している「沖縄イメージ」をなぞるようにして発動し、「沖縄イメージ」が崩壊していくことで物語は展開していくのである。

既に見たように、「癒しの島」、「ホスピタリティあふれる優しい島」、「スローで明るい島」、「不思議で楽しい島」といった「沖縄イメージ」が物語の展開のなかでことごとく反転していく。天候は「青い空」から「降り続く雨」や「どんよりとした曇り空」へと変わり、『ナビィの恋』や『ちゅらさん』で、温かく開放的でにぎやかな沖縄の秩序の中心空間であった「木造平屋の民家」は、「さびしい荒家」と変わり、「おばあを中心とする団欒」や「温かいユーモラスな会話」は、ギスギスした人間関係や「ののしりあい」、「狂気」へと置き換えられていく。「豊かさ」、「共同性」、「楽しい不思議」、「開放性」に富んだ空間は、「荒廃」、「孤立」、「恐怖の魔界」、「閉塞性」といった空間へと変貌する。そうし

たなか、トラウマを負った美咲の沖縄での「癒し」が失敗に終わり、違った解決方法が示される。こうした展開の中には、「沖縄イメージ」によって成立している現在の観光的状況の、虚構性についての認識が示されている。本土－沖縄間で成立している「ウチナー的スローライフ」は幻想にすぎないという認識である。また、リゾートアイランドイメージとポップなワンダーランドイメージを再生産していく雑誌や映画の表象戦略に対しての異議や悪意もまた存在するように思える。

岸本は、反転の意図をモチーフと絡めながら次のように語っている。

今までは沖縄というと、沖縄の音楽が流れていて、「なんくるないさー」という言葉があって、みんな優しく、癒しの沖縄が全面的に出ているというのが多くの沖縄映画になってきましたが、自分としては「癒し」や「なんくるないさー」が持つ意味はもっと深く、人間が苦しみぬいたあとの到達点にあるものと思っているのです。…つまり、どんな最悪の状況でも力強く前に向かうために「なんくるないさ」というエネルギーがあったととらえているのです。だからよく描かれるような明るく簡単な「なんくる」の表現ではなく、自分では、苦しんで地獄におちていくぐらいの人達が、ほんのわずかな小さな、かすかな光を求める感じの切実感があるのです。ですからこの映画も「テーマは癒し」なのですが、それはモチーフとしておき、今までのおらかな沖縄とは違う手法で描こうとホラーになりました。（『琉球奇譚・映画『アコークロー』インタビュー』2007）

このように、岸本の「沖縄イメージ」表象戦略への違和感が語られている。そして、違和を表現するための岸本の戦略がホラー表象であり、

「おらかな沖縄」が反転、崩壊させられていくのである。ここで、岸本が語っている「深い癒し」とは、映画の最後に観客に提示された他者や自分の犯した罪に正面から向き合うことで、はじめて見えてくるような「生きる希望」のようなものと解釈できるだろう。そこには、いわゆる「癒し」の集合的な優しさによる支えや豊かな自然によって成立するものでなく、過酷な現実一人に立ち向かうことによって可能となるといった倫理的な命題が読み取れるのである。

では、「多くの映画」が採用する「沖縄イメージ」とは、どのようにして成立してきたのであろうか。それは新城和博を中心とした編集集団まぶい組による『沖縄キーワードコラムブック』（1989）のなかにあらわれた「ディープで面白い沖縄」の日常を描く対抗的な表象戦略に端を発して登場したものだといえる。まぶい組の戦略は、海洋博以後、本土資本によりしかけられて成立した「青い海・青い空」のリゾートアイランドイメージに対抗する形で、沖縄を「面白くて」「癒される」「日本と違う」といったポップなワンダーランドイメージとして描いたものである。

この表象戦略は、90年代以降、「青い海・青い空」につけ加えられる形で、映像メディアや雑誌メディアを中心に沖縄メディアと本土メディアの双方が流用することで、徐々に拡がっていく。映画『ナビィの恋』（1999中江裕司監督作品）やNHK連続テレビ小説『ちゅらさん』（2001）にも受け継がれ、その成功やサミット効果も加わることで起こった空前の沖縄ブームは、さらに「沖縄イメージ」を広めることになる。

多田治によれば、こうした「沖縄イメージ」はツーリストと地元生活者の視点を併せ持って構築されており、それゆえ、本土からの強い欲望の対象となり、観光の新しい方向性や移住ブー

ムやロハスなライフスタイルを生み出しているという。また、沖縄ブーム以降もその表象戦略はいっそうスタンダード化し、それに基づく様々な雑誌や映画が再生産されていくことになる。沖縄内部からは、こうした「沖縄イメージ」に対して、実生活とのズレの違和感や戦争や基地といった現実を覆い隠すものだという批判があらわれる一方、若い世代を中心にして「沖縄イメージ」への支持と消費が起これ、沖縄のローカル文化を肯定的に再意味化する動きが登場しているという（多田2008 a、2008 b）。

既に述べたように、2002年以降、岸本は沖縄に帰郷し、映画監督と同時に TV や CM の映像演出に関わってきているようだ。だとすれば、そうした社会関係のなかで「沖縄イメージ」は常に主題となり、岸本がそれを取り巻くメディア状況やポリティクスや本土－沖縄関係へ視線を向けていたことは想像できるだろう。そうした社会関係の力学と歴史的現実に影響を受けながら、岸本は「沖縄イメージ」の反転の物語を企図したといえよう。

3-2 モダンホラー的表現と『アコークロー』

ただし、『アコークロー』というホラー映画の内には、単に「沖縄イメージ」を反転させるためだけに還元できない企図があるように思える。それは、『映画秘宝』のなかで「Jホラーとは一線を画した異色の恐怖奇譚に仕上がった」と評価され、岸本自ら「ホラーとしてのアクションよりも、ホラーとしてのリアクションを出したかったんです。」（「岸本司インタビュー」2007）と語るような「映画の欲望」による企図といったものだ。映画作家は、自ら参入している映画表現の場の構造に規定されながら、そのなかで自らに利益のある作品を作ろうとする。岸本のインタビューから伺えるのは、沖縄の伝説を利用して、娯楽的で現代的なホラー映画を制作しようとする際、「マンネリに陥っている

と感じていた」近年のホラー映画とは一線を画した作品を作りたいという思いだ。S・キューブリックの『シャイニング』やヒッチコック、黒沢清等を参照にしながら、ただ「怖がらせる」だけのホラーとは違い、卓越したホラー映画を作りたいという欲望が『アコークロー』の制作を促していったということが了解できる。

ホラー映画は、エンターテインメント系の作品として映画表現のなかで位置づけられるが、70年代後半、それはモダンホラー映画として変貌するという。『アコークロー』もまた、こうしたモダンホラー映画の流れに位置づけることができるように思える。『アコークロー』がどの程度モダンホラー的であるのか、また、ホラーとして新しさはどこにあるのかを考えてみよう。

美学者であり、モダンホラーの論客でもある室井尚は、70年代後半以降の恐怖映画の特徴を「かつてそれを支えていたコスモロジーから離れて、記号として交換される存在となった」と指摘し、その変化をモダンホラー的の移行と捉えている。そしてその典型的な移行をジョージ・A・ロメロの二つのフィルム「ナイト・オブ・ザ・リビングデッド」（1968）から「ゾンビ」（1978）への変化のなかに見ている。古典的恐怖映画のスタイルとは、事件が起きるのは人里はなれた古い館であり、魔物は墓地や闇のなかといった有徴的な場所でごめき、また、恐怖は心理的過程のなかに留まるものが多く、直接的な刺激は控えめであるという特徴があるという（「ナイト・オブ・ザ・リビングデッド」では墓地から始まり、ゾンビに対してコスモロジックな位置づけがされる）。それに対して、モダンホラーでは、有徴的な（特別の）場所を持たず、白昼から魔物は辺り構わず出現・横行し、うごめくという。そして恐怖は内面的なものではなく、むしろ内面的恐怖の不在を補うものとして「スプラッタ」的なシーンが恐怖の刺

激として与えられるようになるという（「ゾンビ」では超近代的なショッピングモールが舞台となり、なんら必然性もなくゾンビは群れをなして昼間から現れる）。モダンホラーとは、コスモロジカルな文化コンテキストを流用し、コラージュ的に他のコンテキストと組み合わせることで成立する脱コンテキスト化した恐怖の表象という特徴があるのだという。そして、モダンホラーには「消費社会的」コラージュによる商品の意味しかないとしている。（室井1988 P 89～P 94）⁽³⁾。

このようにモダンホラーを考えてみると『アコークロー』もまたモダンホラー的側面があることがわかる。それは特に「キジムナーイメージのアレンジ」、「暴力の浮遊」といった点にみられるだろう。

映画のなかでキジムナーイメージは「赤い髪をした男の子」から、「赤い髪の狂った女」、「静かな赤い髪の死霊」へ、さらにはマテリアルでグロテスクな「メタリック・エイリアン」へと、一般的なイメージから遠ざかるように次々と変貌を遂げる。最後には、魔物はキジムナーと死霊が合体していたことがわかる。それらは、観光イメージ的かわいさ、ゾンビイメージ、幽霊イメージ、エイリアンイメージといういずれもレディイメイドのイメージを持ちながら、物語の進行のなかでコラージュ的に操作・配置されていくのである。また、キジムナーは森という沖縄の有徴的場所を離れ、浩市や美咲たちの住む空間のなかを白昼から辺り構わず出現・浮遊している。さらに、キジムナーの説話は現代的な家族解体とその復讐といった物語へとアレンジされているのは既に見た通りだ。いずれも、オリジナルのコンテキストとは違ったコンテキストへと移植され、組み合わせられるというコラージュ的操作により成立した表現ということができよう。その意味で『アコークロー』はモ

ダンホラー的である。『アコークロー』は沖縄の説話や伝説を大胆に利用し、自在に他のコンテキストと組み合わせることで、文化的な規定性を脱した斬新な現代的な恐怖の表象を作り上げているのである。

一方、「リアクション的ホラー表象」といった特徴は、モダンホラー的表現に「スプラッタ」とは違った心理的な側面を持ち込み、モダンホラーの表現の場に方法的な新しさを持ち込もうとする戦略に見える。

このように、『アコークロー』はモダンホラーが流通していくような場に規定されながら、沖縄の文化をモダンホラー的にアレンジし、同時に新しい方法をその表現の場に持ち込むことで、可能性を広げようとする作品であることがわかる。『アコークロー』の物語的企図、映像的企図はこうした側面からも理解することができるであろう。

3-3. 郊外的表象と暴力

『アコークロー』では、なぜ、沖縄の空間変容を伴いながら、暴力表象がいたるところで発生していくのだろうか。暴力や狂気の発生は、ひとまず、モダンホラーだから発生するのだという回答に尽きてしまうのかもしれない。モダンホラーが流通していく情報空間では、暴力や狂気をいかにエンターテインメントとして描くか、またいかにエンターテインメントとして消費するかが、問われているのであり、室井尚のように、それは消費社会の商品としてのみ成立しているとも考えることもできよう。そう考えれば、そこに社会的現実へと関連づける意味性を見ることはできない。

しかし、ここでは、『アコークロー』はモダンホラー的であると同時に、現実的状况と呼応する物語媒体であると考えことにする。そう考えると、もう一つの回答があるように思える。それは『アコークロー』を郊外の現実の危機の

表現と捉える視点、沖縄の郊外化と関連した表象であるとする視点である。そのように仮説をたてることで、『アコークロー』の暴力表象の偏在性と映像や演出による空間変容の意味を社会的現実へと関連づけながら考察できると思われるのである。

(1) 『アコークロー』の舞台

『アコークロー』の物語の中心的舞台は、まわりに海とサトウキビ畑が広がる沖縄本島の村であり、那覇あたりの都市部へ通勤可能な地域であった。そこで暮らす登場人物を世帯ごとに記述し、もう一度人間関係や空間がどのように描かれているかを考えてみることにしよう。

1. 浩市と美咲はともに東京出身、二人で同棲中。浩市の職業は都市部の旅行代理店勤務であり、村から車で通勤している。住宅は平屋の古い木造民家である。
2. 仁成と仁太は、親子二人で平屋の古い木造民家に暮らしている。仁成の職業は地元の漁師であり、仁太は小学生。仁成は車を所有している。
3. 秀人と「おばあ」も二人で近隣に住んでいる。秀人もまた地元の漁師であり、仁成の仕事上のパートナーである。
4. 赤い髪の女早苗は、生活保護を受けている。どこに住んでいるかわからないが、仁成や浩市たち住居の近隣を徘徊している。

この4つの世帯は、一般的な核家族よりもさらに縮小した規模の家族である。こうした登場人物は、個人としても世帯としても、村人との交流が描かれるシーンはほとんどない。浩市は都市部に通勤し、仁成と秀人は漁に出るが、その漁のシーンも二人だけの作業として描かれている。田舎の村を想起させる「区長さん」といった言葉が秀人から発言されるが、村人がほとんど現れないこともあり、登場人物の生きる空間に、共同体的な要素はほとんどあられない。

登場人物の人間関係は、崩壊が起こる前から、伝統的な文化や濃密な人間関係からなる地域共同体とは無縁な形で成立しているのである。仁成の自殺のあとの火葬場のシーンで、村人と浩市、美咲の関係はよそよそしく描かれ、美咲は「イチヤリパチョーデーはなんかわざとらしくて疲れる」と発言する。このように登場人物の人間関係は、共同体から孤立した小規模の関係として制御されて演出されている。そのなかで友人関係が成立しているのである。登場人物の生活する住居空間は、伝統的な民家であり、窓を開け放して暮らしているが、そこに交流してくるのは最初に友人関係を持った人間関係だけであり、実は閉じたものとして存在しているのである。

自動車は、映画のなかで、重要な役割を果たしている。浩市の仕事場への交通手段であり、浩市と仁成の家との間の移動手段として自動車が利用されている。また、仁成が早苗に暴力を振るいに家に向かうシーン、仁太を病院に運ぶ最中クラッシュを起こすシーン、早苗の死体を池に運ぶシーン等でも自動車が利用される。自動車は小規模の人間関係が点から点へと移動する際に、他の人間関係を寄せつけず、孤立したままに、秘密裏に動くことを可能にする重要なアイテムとなっているといえよう。自動車は村の空間を共同体的なものとは関係なく、郊外的なものへと変容させる重要な装置なのである。仁成の自殺の後、早苗の死霊を会社でも見るようになった浩市が、自動車での帰り道、夕刻のなか、死霊を包んでいた血まみれのビニールを畑の真ん中で一人で発見するシーンは印象的である。ここでの田舎の空間は、外であるのに閉塞的であり、そのなかで、浩市は孤立していると感じられるのである。

登場人物たちの住居は、伝統的な民家であるが、そこでの住み方は、都市郊外のマンション

の一室のようである。あるいはロードサイドに点在しながら住み、車が移動手段の中心となるアメリカ的郊外住宅のようだ。このように、『アコークロー』の舞台は、外見は伝統的な沖縄の村であるが、実は、都市とも共同体とも違う、郊外的な空間であることがわかる。

(2) 郊外

では郊外とは、どういった特徴を持つ社会空間であろうか。アメリカの郊外化は、自動車と安価な住宅の普及とともに1940年代以降広がっていった。50年代に入るとテレビによるマイホームイメージとモータリゼーションとロードサイドビジネスの発達により、郊外化はさらに進み、ライフスタイルの均質性と同時に近隣のない孤立した暮らしが成立したという。しかし50年代の末頃からマイホームイメージは翳りを帯び、郊外は、非行や家庭崩壊の始まる場所となり、荒涼たる退屈と失望があふれるようになっていったという。小田光雄によれば、日本では1970年代以降、郊外化が拡がり、それに伴いロードサイドビジネスが展開され、車を前提とする郊外消費社会が成立して行ったという（小田1997）。1990年代以降、郊外特有の事件とみなされるような少年犯罪が頻発し、問題化されていく。宮台真司は、こうした郊外を地縁的な共同性に裏づけられた伝統的共同体のコミュニケーションチャンスから疎外され、また多様で偶発的、匿名的な都市空間のコミュニケーションチャンスからも疎外された、いわば「二重に疎外された」空間と捉えている。そして、そのなかの身体は、「均質な清潔さのなかで居場所を失ったまま」宙づりになり、時に原因不明の連鎖的な自殺事件を生み出していると報告している（宮台1994）。また、三浦展は、郊外の持つ問題性の背景に①人口急増に対するインフラの不整備と自然の破壊の存在②家族の不満の存在③共同性の欠如と「故郷喪失者」の側面④均質性の支配⑤車がな

いと生活できない点等をあげている（三浦1995、2004）。沖縄の社会でも、2000年以降、那覇市などの大都市周辺で人口が拡張し、郊外化の進行がおこり、また読谷村のような伝統的な自治組織「字」の発達した地域にも、郊外住宅化が進み、村外から住宅地をもとめ、「字」に未加入のまま都市部に通勤する傾向が進んでいると報告されている（水谷2006、橋本2006）。

(3) 郊外的表現

こうした郊外という場所を、現代社会の混乱や矛盾が顕在化する場所として見だし、物語が発生する重要な舞台（構造的条件）として表現する動きを、文学、絵画、TVドラマ、映画等において今日みることができる。『アコークロー』もまた、こうした表現群のなかに位置づけることができるのではないだろうか⁽⁴⁾。こうした作品群に共通して見いだせるテーマには、「不倫」、「家族解体」、「暴力」、「非行」等があげられる。

既に見たように、『アコークロー』の舞台は、沖縄的な村的な外観を持つてはいるが、近隣から孤立した、郊外的世界だった。そして、物語が進行し、「沖縄イメージ」が剥がれることにより、いっそう荒涼とした恐怖に満ちた沖縄の郊外的世界が浮上するのである。

岸本は恐怖に満ちた沖縄を描いたことについて次のように述べている。

明るい沖縄を描く作品は多いけど、この島にはもう一つの貌があることを伝えたかった。実際に妖怪や怪物にまつわる怖い話はたくさん残っているんです。（「インタビュー岸本司×鶴見真琴」2007）。

ここで語られる沖縄の「もう一つの貌」とは、沖縄の共同体の持っていた伝統的な闇の世界そのものではない。そうした闇の世界にあった怖

い話を利用して描く、地域共同体からも都市からも疎外された空間である郊外の得体の知れなさを指しているのである。物語の移行段階、秩序崩壊段階であられる家族解体、DV、狂気、交通事故、突発的な切り裂き事件、殺人、ひきこもり、自殺…といった日常のなかの危機・荒廃は郊外の問題として、また郊外の表現のなかで語られるものである。秩序段階で美咲を襲ったロードサイドでの不幸なアクシデントも秩序回復段階での仁太へのいじめもまたそうした空間での問題群の一つである。こうしてみると、『アコークロー』は全編、郊外の日常の危機から組み立てられているのである。その意味で、『アコークロー』は郊外の表現として沖縄だけにとどまらない拡がりを持っているといえるだろう。また、物語の後半で映像化される閉塞感に満ちた荒涼としたさびしい空間の沖縄は、現在、沖縄で進行中の郊外化の現実と呼応するものとみてもいいだろう。そしてそのなかで、沖縄の共同体の持っていた怖い説話であるキジムナーの力を借りて発生していく暴力や狂気とは、さまざまな混乱や矛盾をはらんだ郊外生活の亀裂の表現であると断言してよいだろう。郊外という空間の危機だからこそ日常のなかのいたるところで、無意識のように浮遊して描かれるのである。フラフラと赤い髪をして動き回る早苗ーキジムナーとは郊外的危機の集合的無意識を示しているのである。だからこそ物語の秩序は束の間の形でしか、回復しないのである。「得体の知れない何かの魂」は誰にでも侵入してくる可能性があるのだ。

4. おわりに

かくして、『アコークロー』は、「沖縄イメージ」表象を切り裂き、郊外的危機を描くために、沖縄の説話を大胆にアレンジして、モダンホラー的枠組みを使いながら暴力表象を展開していく。

ここで描かれる暴力表象は、目取真俊が取り組んでいるような沖縄戦や基地を起源に指し示すものではない。それはもっと、非合理的で、日常のなかに潜む無意識的な恐怖や暴力である。

従来、沖縄での暴力表象の多くは、沖縄戦や基地を起源とするものである（仲里2007、与那覇恵子2006）。その意味で『アコークロー』の展開する暴力表象は沖縄の表象としてユニークであるといえる。また、沖縄において、「都市」とも「共同体」とも違う「郊外」的世界の拡がりを描いたことにより、沖縄の表現領域を拡張したと見ることもできるだろう。

この作品の中心的表象である死んでいるのか生きているのかわからないからこそ「不気味」で「怖い」中間としての「死霊」と都市と共同体の中間に成立している「郊外」は、「アコークロー」という中間領域の言葉と響あっているようだ。岸本はこうした中間領域を明るさと暗さ、光と影で構築される映画ーアコークローによって描いたのである。

この論文を書くにあたり、岸本司監督には『アコークロー』の脚本を提供いただき、いくつかの質問に心良く答えていただいた。また川端匠志監督には沖縄のホラー映画の状況について貴重な意見をいただいた。お二人には謝辞を述べておきたい。

【註】

- (1) 『アコークロー』は、映画制作会社彩プロ主催のホラー映画脚本公募に当選することにより制作がはじまった作品であるという。沖縄の「県産映画」としてはじめて、照明から撮影、編集、ラインプロデューサーまですべて沖縄在住のスタッフによって作られていることでも注目を集めた。最初のシノプシスの段階では沖縄的要素はそれほど強いものではなく、プロデューサーとの話のなかで強まっていったという。
- (2) この絵本「あかいかみのキジムナー」は一般に流布するイメージをイラストレーターの三留まゆみが映画用に造形したものだという。

映画『アコークロー』 沖縄表象の新しい可能性

- (3) 室井はこの論のなかで、70年代後半以降に登場した新しいホラーを「ニュー・ホラー」として記述しているが、「ニュー・ホラー」は一般化しておらず、ほぼ同じ意味を持つと考えることのできるモダンホラーという語をここでは採用する。
- (4) 日本のTVドラマでは「岸辺のアルバム」(1977)「金曜日の妻たちへ」(1983)「誰にもいえない」(1993)「QUIZ」(2000)などがそうであるだろう。また小田によれば、郊外文学とよぶことのできる一連の文学作品が存在するという。例えば富岡多恵子『波うつ土地』(1983)や、島田雅彦の作品群(1997小田)等があげられる。またアメリカの郊外を舞台にした映画に関しては大場正明『サパービアの憂鬱』が詳細に論じている。また本浜秀彦は、沖縄では基地返還の跡地に郊外的空間が出現していると指摘し、そうした空間変化を問題化する文学の胎動を呼びかけている(本浜2007)。

【参考文献】

- 東 浩紀 2007『ゲーム的リアリズムの誕生』、講談社現代新書
- 橋本敏雄 2006「沖縄的共同体の可能性—沖縄県読谷村の「平和と自治の地域づくり」」『明治学院大学社会学部附属研究所年報36』
- 伊藤俊治 1986『生体廢墟論』リプロポート
- Jancovich, Mark 1992 This translation of Horror, Barsford. 1992 (M. ジャンコヴィック 1997『恐怖の臨界』青弓社)
- 加藤 宏 2008「戦後沖縄文学における「伝統のゆらぎ」「近代のゆらぎ」—大城立裕・目取真俊・又吉栄喜の小説から—」『明治学院大学社会学部附属研究所年報38』
- 三浦 展 1995『「家族と郊外の」社会学』PHP研究所
2004『ファスト風土化する日本』洋泉社新書y
- 宮台真司 1994『制服少女たちの選択』講談社
- 水谷史男 2006「『沖縄』をめぐる分析視角」『明治学院大学社会学部附属研究所年報36』
- 本浜秀彦 2007「『沖縄』というポルノグラフィ—『すばる』2007. 2月号 集英社
- 室井 尚 1988『ポストアート論』書肆風の薔薇
- 仲里 効 2007『オキナワ、イメージの縁 (エッジ)』未来社
- 小田光雄 1997『〈郊外〉の誕生と死』青弓社
- 大場正明 1993『サパービアの憂鬱』東京書籍株式会社
- 鈴木智之 2007「継承と和解 —池上永—『ぼくのキャンオン』に見る「沖縄戦の記憶」の現在—」『社会志林』54 法政大学
- 多田 治 2004『沖縄イメージの誕生』東洋経済新報社
2008 a『沖縄イメージを旅する』中央公論新社
2008 b「メディア」『沖縄民俗辞典』吉川弘文館
- 四方田犬彦／大嶺沙和 編 2008『沖縄映画論』作品社
- 与那覇恵子 2006「沖縄文学の表象—その女性像を通して—」『現代沖縄文学の制度的重層性と本土関係の中での沖縄性に関する研究』2003~2005年度文部科学省科学研究費・基盤研究(C-1)研究成果報告書—[インタビュー]
2007「岸本司インタビュー」『映画秘宝』2007. 7月号 洋泉社
2007「インタビュー岸本司×鶴見真琴」『うるま』2007. 5月号 三浦クリエイティブ
2007「琉球奇譚・映画『アコークロー』インタビュー前編(岸本司監督)」2007. 6. 6 沖縄WEBマガジン ryuQ
<http://ryuqspecial.ti-da.net/e1600550.html>
2007「インタビュー岸本司」『映画芸術』419号2007春号 編集プロダクション映芸