

日米帝国の狭間のパフォーマンス
—在日・在沖フィリピン人の文化研究に向けて—

鈴木 伸枝

In the Shadows of Two Empires:
Filipino Performers in mainland Japan and Okinawa

Nobue SUZUKI

This essay investigates the social and political contexts and experiences of Filipino male entertainers of “American” popular culture—more specifically jazz and boxing—in mainland Japan and Okinawa from the end of the nineteenth century to the present. The paper demonstrates that their performances and lives expose the complex politics and shifting gendered and racialized hierarchies imbricated for over a century in the contexts of U.S. and Japanese imperialisms. Filipino performers’ experiences suggest that an inquiry into ethnic, non-elite people’s lives in relation to their cultural productions will throw new light on the manifold impacts on the peoples and places that have been varyingly disadvantaged by the manifold dominations of U.S. and Japanese empires.

「母はね、ここに頭をおいて死んだんだよ。家族みんなでマニラの道ばたで寝ていたときにね」といいながら、トトン⁽¹⁾は左手で自分の右肩を叩いた。「それでも、すぐに安全な場所に逃げないといけなかった」⁽²⁾。

これは、1945年2月のマニラ戦のさなか、母親や兄弟とともに戦火の中を逃げ回っていたフィリピン人、トトンの語りの一部である。トトンの鬼気迫る表情は、70年以上心の奥深くにしまっていた感情を映し出していた。太平洋戦争で最も過酷な戦いの一つとされるマニラ戦は、日米の兵士たちがフィリピンの

地で戦い、日本兵12,000人、アメリカ兵1,000人、そしてフィリピン人市民は10万人以上が命を落としたと推定されている⁽³⁾。トトンの父親もこの戦争ですでに他界していたため、戦火が広がる街の中で、長男のトトンが母親と弟妹を守る役目を担っていた。

日本が降伏すると、サンフランシスコ講和条約を経て、合衆国は、ペリー提督の時代から戦略的な「太平洋の要石」と目していた沖繩⁽⁴⁾と近隣の島々を掌握した。沖繩の米軍基地はそれ以後太平洋の軍事的要衝となり、また、兵士たちの慰問地としても重要な役割を果たすことになる。そうした中、ミュージシャンへのニーズが高まった⁽⁵⁾。フィリピンは、1898年から1946年まで合衆国の植民地で、「友愛的同化」政策により文化的、言語的に合衆国と強いつながりを持つフィリピン人は、太平洋戦争を挟んだ時代に日本本土や合衆国占領下の沖繩で、音楽やスポーツという分野で重要な役割を果たしてきた。トトンは大学で工学を専攻していたが、両親を亡くし弟妹たちの生活を守るために、他の多くのフィリピン人同様、ミュージシャンとして1950年代に来沖した。

フィリピン人音楽家は、実はトトンの来沖よりも半世紀近く前から本土で演奏活動をしていた。斎藤憐は、昭和時代に日本で活躍したジャズ奏者たちについてまとめた『昭和のバンスキングたち』で、大正末期から戦前にかけて来日したフィリピン人楽師3名を紹介している⁽⁶⁾。その中で斎藤は、彼らについて「この、決してグチを言わない苦労人は辛かったことを忘れる特別な才能を持っている」としつつも、外国人として決して生きやすいとはいえない時代を生きた彼らには、ことばには出さないものもあるのだろうと想像をめぐらせている。

同様に、トトンはわれわれとの2時間ちかくのインタビューで淡々と話を続け、調査の意図が在沖フィリピン人と音楽だと理解するや、中座して自宅に昔の写真を取りに帰るという協力的な態度をみせていた。そして、最後に自伝を書きたいといい、静かに別れを告げた。ところが、10分もしないうちに戻ってくるや、冒頭の話をまくしたてたのだ。トトンが一転して厳しい表情で戻ってきた理由の一つは、調査者——日本人とアメリカ人——の属性にあるのではないかと推察している。かつて祖国フィリピンを壊滅状態にし、彼の両親や何10万もの同胞を殺傷した二つの帝国と民族的につながる調査者たちに、トトンは、当時何が起きたのかを伝えなかったのだと思えてならない。

フィリピン人のパフォーマーとしての笑顔の背後には、一世紀以上にわたる二つの帝国の影と、エンターテイナーの歴史にはあまり記されていない「人」としての経験がある。本稿の原点には、斎藤がインタビューした3人のフィリピン人ジャズ奏者たちも、このような表には出さない感情や葛藤があったのではないか、という思いがある。また、在沖フィリピン人については、楽師であれ、それ以外であれ、本土在住のフィリピン人研究と比べてもさらに報告の少ない現実をふまえ、久万田晋は、現在は少数者となった合衆国の占領時代から沖縄で活動してきたフィリピン人奏者に関する調査の重要性を指摘している⁽⁷⁾。

本稿では、日本本土と沖縄で展開したフィリピン人による「アメリカのポップ・カルチャー」のパフォーマンスが、日米二つの帝国とどのように関わり、トトンの語りにみられるような人々の経験とそれを生み出した政治的、社会的文脈について考察する。この目的のために、ジャズだけでなくボクシングも対象とする。

この二つはジャンルの異なるエンターテインメントではあるが、実は共通点も多い。まず両者は、ほぼ同時代に「アメリカ文化」として日本に流入した（ボクシングの「アメリカ性」については以下参照）。さらに重要なことは、日本への流入と発展において、フィリピン人がその媒介者・指導者となっている点である。加えて、本稿で直接触れることはないが、興業する際に契約などを取り仕切るプロモーターは、音楽やスポーツを同時に扱うことも多いので、経済文化的な接点も併せ持っている。異種の素材を並列することで、想定外の接点からみえてくる歴史もある。本論では、そうした接点には帝国のはざままで展開したエンターテインメントがあり、そこからみえる歴史的な文脈や人の経験を描いていく。

さて、帝国による権力や日沖比米の関わり方について調べていくと、そこに、人々の「近代性」への欲望、ジェンダーや人種の秩序立てといった側面も垣間見えてくる。ジェンダーは「女性の問題」として考えられやすい。しかし、拳で戦うスポーツとスーツで奏でる音楽は、異なる「男らしさ」とその「男らしさ」が示唆する近代性の歴史的・社会的文脈をみることに可能にする。男性パフォーマーの男性性がどのように構築され、意味を生成し、複数の男性民族（国民）が秩序だてられるのかについて言及することは、植民地主義、近現代という時

代、そして政治や軍事が絡む社会文脈をこれまでとは異なる角度から捉えることを意味する。

こうした視点を持ちつつ、以下では、帝国アメリカとそれが構築した社会空間において、フィリピン人と日本人、沖縄人が、20世紀初めから現代までのおよそ100年間にどのように文化的に関係してきたのかを詳しくみていく。この一世紀は、日米の帝国が、環太平洋地域において権力図を塗り替えようと国家間闘争を展開した時期でもある。以下ではまず、日本本土におけるボクシングについて概観する。続いて、本土でのジャズ演奏、とりわけ戦中期「敵性音楽」とされたジャズとフィリピン人ミュージシャンがどのようにかかわり、戦後どのような時代を迎えたのかを詳述する。最後に、在沖フィリピン人の音楽生活から、冒頭のトトンの経験や感情を生みだした政治、文化、社会的な文脈の変遷をたどる。

1. 帝国アメリカの「ソフトな」文化空間と権力

これまでの帝国あるいは文化政治の論考では、日米、日琉、琉米といった二つの社会、あるいは多くても日琉米という三つの分析軸が使われることが一般的である。しかし、本論では、日沖比米という多数の参照軸から生まれるトランスナショナルな空間での権力作用を中心に、本土と沖縄で活躍した「アメリカのポップ・カルチャー」のフィリピン人男性パフォーマーについて考察する。彼らは、「アメリカ文化」を本土や沖縄で普及させる役目を果たしただけでなく、帝国アメリカの「ソフトな」影響を広める役割も担ってきた。本論では、日沖比米の歴史や地政学の中で彼らが担った役割および経験を、その背景にある社会・政治的な文脈に埋め込みつつ考察する。

合衆国と日本という二つの帝国に植民地化された国の民として、そして戦後の沖縄の基地の街では「第三人」⁽⁸⁾として生きた冒頭のトトンの語りは、われわれに帝国の権力作用を理解するきっかけを与えてくれる。実際、トトンが演奏したジャズをはじめ、ポピュラー・カルチャーは、そうした示唆に富む。支配者は「ハード」な力、つまり武力や公権力で被植民者や市民を従わせることもする。他方、「ソフトパワー」すなわち歌や踊りあるいはスポーツなどを確実な統治のツールとして用いることは極めて有効で、彼らは、そのような「武

器」を使って民衆を懐柔し、統治を自ら受入れさせようと試みる⁽⁹⁾。その際、パフォーマーたちは、植民者の権力を具現化する（意図せぬ）担い手となりうる。さらに、権力が異なる文化や地政に置き換えられることで、新たな意味や権力作用、社会秩序を生み出すこともある。

在日・在沖フィリピン人パフォーマーたちは、こうした権力とオーディエンスの間に位置することになるが、その第三者的立ち位置からローカルのパフォーマーとは良くも悪くも異なる経験をするようになる。斎藤は、そうした経験の負の側面を語らない作法を、「辛かったことを忘れる特別な才能」と呼んだ。しかし同時に、戦前、戦中、戦後期をアジア系パフォーマーとして異国で生きたことは、彼らの表面的なことばだけで理解できるものではないことも指摘している。

こうした「忘れた」ことに接近することは、日米の帝国や日沖比米の秩序のあり方についての理解を深めることになるだろう。もちろん、パフォーマーたちは権力の単なる具現者としてだけではなく、権力に抵抗または対抗する行為者性も持ち合わせている⁽¹⁰⁾。けれども、冒頭のトトンのことばに真摯に向き合うためには、まず、私自身が成員である帝国側が創りだした時代背景についての考察を優先すべきだと考える。このため、彼の語りやこれまで数少ない文献で散発的に語られてきたフィリピン人パフォーマーの経験を、彼らが日本や沖縄と関わり始めた過去100年ほどの歴史の中に位置づけていく。

19世紀半ばより、アメリカ帝国と軍隊の存在は、アジア太平洋の国や地域を複雑につないできた。興味深いのは、日本をはじめとするアジアの国や地域の多くの人々が、合衆国に母国を植民地化されたフィリピン人を、「アメリカ」やその近代性を身体化する存在としてみることである。場合によっては、フィリピン人は「アメリカ人」になることさえある⁽¹¹⁾。たとえば、アジアの街角では、フィリピン人のバンドが欧米あるいはラテンの曲を演奏し、メロディや歌、あるいは振り付けに触れ「本物」あるいは「そっくり」と感じたことがある人も多い⁽¹²⁾。また、平井玄は、フィリピン人の「アメリカ的」演奏を「内発的」と表現し、アドリブの上手さを「オリジナリティ」のあるものとして捉え、単なる「脱亜入欧」ではないとしている⁽¹³⁾。同様に平岡正明は、本土で活躍した日本人ジャズ・ドラマーのジョージ川口が、戦後まもなく結成されたフィ

リピン人のバンドを「当時としては、ずば抜けてモダンがかった演奏」をしていたと述べている⁽¹⁴⁾。つまり、彼らの演奏は、合衆国植民地政策の「モダン」な所産とも読みかえられる。このように、たとえカバーであっても「いいノリ」「そのもの」と感じれば、その演奏は単なるコピーではなく、「真正」だと考えられる⁽¹⁵⁾。

19世紀の終わりに、合衆国の植民地となったフィリピンでは、それまでのスペイン時代（1521-1898）のエリートを中心とする統治から、国民統治への移行とともに「文明的」なスキルを授けられた。ボクシングとジャズはその代表である。後述するが、この「文明」には男性性も含意されている。植民地（あるいは、列強に西洋的近代化を迫られた日本など）では、臣民に対し軍隊的秩序や規律の教化を、音楽やスポーツ教育を通し「ソフトに」行うことがある⁽¹⁶⁾。ボクシングは合衆国が発祥地ではない。しかし、フィリピン人にとっても、日本人にとってもアメリカ経由で導入されたことから、アメリカとの親和性が高い。このスポーツは、20世紀初め生まれたばかりのジャズと同様、日本にも紹介された。この時、重要な役割を果たしたのがフィリピン人だった。彼らは、このようなエンターテインメントと、もう一つの「文明的」なスキルである英語を合衆国の皆教育を通して学び、（人によりばらつきはあるが）その語学力を駆使して海外での興行活動を当時から今日まで続けている。

2. ボクシング、男らしさ、民族秩序

合衆国とフィリピンの間で発展したボクシングの歴史は、男性性や人種による権力闘争においても意味深い。たとえば、20世紀前半のロスアンゼルスでは、リングの上では警察に捕まえられることなく白人男性たちを叩きのめす機会を得られることから、人種差別をされていたフィリピン人たちはコミュニティをあげて大いにボクシングを楽しんだという⁽¹⁷⁾。合衆国の植民者たちは、このスポーツを通し（アメリカ流の）「男らしさ」や「フェアプレー」、「勇氣」を教え、フィリピン人を「文明化」しようとしたが、実践を通しその教えにリベンジしたということになる。

日本では、「ボクシングの父」渡辺勇次郎が1921（大正10）年に合衆国からボクシングを持ち帰り広めた⁽¹⁸⁾。しかし、「本場」で修行するような者は少なく、

欧米などで力を誇示するまでになっていたフィリピン人ボクサーたちとは対照的であった。その結果、日本人にとって、米国・米領のフィリピン人ボクサーは、ボクシング「先進国」の存在となっていく。1932（昭和7）年、日本で行われた野田徹とファイティング・ヤバの試合はその象徴といえる。野田は、強烈なパンチを繰り出すヤバを恐れ、相手の周りをグルグル回ることしかできなかったが、最終ラウンドのゴングが鳴った瞬間にまだリングに立っていたことを喜んだ日本人観客が「万歳！」を連呼したという⁽¹⁹⁾。

戦前あるいは戦後間もないころ、日本人はフィリピン人ボクサーを「神業師」や「神様」として畏怖した⁽²⁰⁾。しかし、戦中期、フィリピンは大日本帝国に占領（1942-1945）されたが、同時に米国とかかわりの深い外国人として、ボクサーたちは思うような戦いができなかった。たとえば、日本フェザー級、東洋フェザー級王者の「拳聖」ピストン堀口と対戦した「神様」ベビー・ゴステロは、1941年に一度堀口に負けていたが、1942年に再度試合が組まれた。ゴステロにとってはリターン・マッチであり、53勝負けなしの堀口を5回まで圧倒していたにもかかわらず、6回に突然TKOで簡単に負けてしまった。日本軍が進撃を続ける戦争初期で、ナショナリズムが高揚するさなか、ゴステロは、2発打たれては3発打ち返す国民的英雄をリングに沈めれば、生きて帰れないかもしれないと考えたようだ⁽²¹⁾。しかし戦争が終わると、ゴステロは本来の力を発揮し、1947年11月から1950年5月まで、継続して日本フェザー級王者として君臨した。戦争直後の日本は物資が不足し、米軍関係施設のゴミ箱を漁って作った、ステーキ肉のほかにウジ虫やコンドームが混ざる「残飯シチュー」がごちそうとされていたころ⁽²²⁾、合衆国との関係で基地の売店から食品や衣料、靴を手に入れ、派手なスタイルでリング入りするゴステロは、日本人観客に畏怖のみならず嫉妬も覚えさせた⁽²³⁾。

1960-1970年代、フィリピン人ボクサーとのマッチはしばらく低迷するが、1980年から2000年にかけて、彼らの日本入国が再度活発化する。日本は高度経済成長期からバブル期を迎え、一時は合衆国を凌ぐだろうと予測されるほど、国力をつけた時代だった。片やフィリピンは、1972年にマルコス大統領が戒厳令をしき、86年まで独裁体制をとった。これが経済を低迷させ、「アジアの病人」といわれる状況にあった。そうした政治経済的な背景の中で、日本人（在

日も含む)とのマッチが組まれるようになった。結果は、フィリピン人ボクサーのほぼ全敗というかつての栄光とはことごとく異なる結果が何年も続いた⁽²⁴⁾。その背景には、彼らは日本人(または在日)の「ホープ」が世界へ出ていく前に勝ち癖や自信をつけさせるための「咬ませ犬」として歓迎されていたことがある。

フィリピンは実力者ボクサーを何人も輩出しており、「負け犬」が戦後の日比ボクシング交流のすべてではない⁽²⁵⁾。しかし、このような状況があったことは特筆に値する。というのも、ヴァカンによれば、わざわざ「咬ませ犬」を海外から呼ぶこと自体が資本主義の論理に適わず異例のことだからだ⁽²⁶⁾。もちろん、ヴァカンが調査した合衆国であれば、社会的、経済的に不利な立場の移民が大勢いる。日本の場合、沖縄県出身者や在日韓国朝鮮人などの民族マイノリティがボクシング界の対人口比で多いという点は、合衆国と似ているが、規模の差は大きく、簡単な比較はできない。そうした中で、「腕」に自信のある男たちがボクシング市場に常に参入するという状況は、日米で大きく異なる。

このように、日比ボクサーの関係は、ボクシングの黎明期から今日まで、日本と合衆国、そしてフィリピンの世界情勢における立ち位置の違いや国内情勢によって、大きく左右されてきたことが分かる。初期の頃、近代化とそれを望む日本人による「アメリカ文化」導入と展開の過程で、フィリピン人ボクサーはアメリカ的「強さ」と「男らしさ」で日本人を圧倒した。日本人が彼らを畏怖し、羨む状況が長く続いた。戦間期には、日米帝国の闘争により、在日フィリピン人ボクサー自身が自ら「弱い男」を演じる状況を生み出した。しかし、日本の敗戦によって、彼らは再度、勝者合衆国との関係性によってボクシングのみならずスタイルや「男らしさ」という文化・社会資本の面でも、日本人を圧倒する存在になった。だが、その後の日本の経済発展と、フィリピンの合衆国からの独立や独裁政権時代の政治経済的混乱が日比の立場をまたも逆転させ、20世紀後半には戦中期のような「弱さ」や「敗者」を演じる存在となった。他方、経済を確固たるものにした日本は、資本主義の論理などにこだわることなく「強い男」、「強い日本」を手に入れるべくマッチを組んだ。

ゴステロは、引退後も日本に留まり2000年に大阪で没した⁽²⁷⁾。太平洋戦争開戦時、日本はハワイの真珠湾を攻撃した翌日、フィリピンのクラーク米軍基地

などを爆破した。その数か月前に来日し、異国で一人で暮らしたボクサーは⁽²⁸⁾、なぜ祖国に帰ることがなかったのか。フィリピン人は一般に家族の絆を大事にするが、ゴステロが引退後に帰国しなかったのは、日米帝国の戦争がトトンのように彼の家族・親族を殺し、あるいは離散させてしまったからなのか。今となっては知る由もない。しかし、二つの巨大帝国が、こうした「第三国人」のボクサーたちの個々のスポーツマンシップや日本人との関係を大きく揺るがしてきたことは、しっかりと記録にとどめておく必要がある。

3. ジャズとフィリピン人演奏家

フィリピン人の存在は、ボクシング同様音楽の世界でも強い影響力があり、ここでも、彼（女）らは「アメリカ」を体現している。それは、戦前から戦後の高度成長期を通し日本のポップス界を牽引した服部良一（1907-1993）の1932（昭和7）年頃のコメントに表れている：

この時、ぼくは、フィリピン人のプレーヤーを7-8人集めて（中略）新しいジャズ演奏にアタックした。フィリピンは、当時、アメリカの支配下であり、従って、ジャズが直輸入されていた。それに、フィリピン人は楽譜には弱いが、音感と演奏テクニックは素晴らしい。彼らは、日本のジャズメンの育ての親といえる一面をもっていた。ぼくは、このバンドで思い切り自分の編曲をためした。フィリピンのプレーヤーは一様に驚き、「ミスターハットリのミュージックは、僕たちのハーモニーと同じだ。アメリカのミュージシャンにも負けないよ」⁽²⁹⁾。

服部は、フィリピン人の実力をアメリカ「直輸入」の音楽演奏ができるとし、彼らの音楽センスを高く評価している。一方で日本のジャズメンの育ての親としつつも、「ミスターハットリの…」以下では、「自分自身の音楽＝フィリピン人のハーモニー＝直輸入のアメリカ音楽」と認められことを自画自賛している。

フィリピン人楽師の強みは、その多くが一人で何種類もの楽器をこなす⁽³⁰⁾、ジャズの「神髄」といわれる即興に長けていることにある⁽³¹⁾。服部が得意とした編曲でも彼らのこうした力が相乗効果を生んだのだろう。他方、「フィリ

ピン人は楽譜には弱い」というコメントには注意が必要に思えるが、この点については後述する。服部は、在日フィリピン人楽師との共演のみならず、当時ジャズの「メッカ」といわれた上海にも、戦前、戦中何度も渡っており、トップクラスのフィリピン人奏者たちから刺激を受けたことは間違いない⁽³²⁾。事実、多くの日本人楽師は、日本人租界であっても、フィリピン人奏者に混じって演奏することが多かった⁽³³⁾。

実際、20世紀を通し、日本を含むアジアで、フィリピン人はジャズの普及に多大な貢献をしてきた。ジャズは、19世紀終わりから20世紀初めにかけて合衆国南部のニューオリンズで生まれたとされるが、これは、合衆国がフィリピンを植民地化した時期とほぼ重なった。フィリピンは、他の東南アジア・太平洋地域の文化同様、もともと音楽や芸能が盛んだった。だが、彼らの音楽は他の地域の音楽嗜好とは異なる歴史的、社会的特徴も併せ持っている。その一つは、ジャズ流入以前に、すでにスペイン人植民者から西洋音楽やオーケストラ演奏を取り入れていたことである⁽³⁴⁾。後述するヴィディ・コンデいわく、むしろほかのスキルを教えられることはなく、植民者にとって脅威とならない音楽だけをさせられていた⁽³⁵⁾。このことに加え、合衆国の植民地化によって、後に彼らは「アジアで最もアメリカに近い」国民として文化普及に努めることになった。

フィリピン人のもう一つの特徴は、20世紀初めごろから今日に至るまで、音楽の才能を生かした国際移動を展開したことにある。合衆国から導入されたジャズという音楽をいち早く習得したフィリピン人は、このスキルや感性を携え、欧米やとりわけアジアでの音楽活動を活発化する。日本の幕末からアジアと北米を結ぶ航路の運航開始に伴い、彼らは客船で生演奏を始めていた。これらの客船は、マニラ、香港、上海、神戸、横浜などを経由してホノルルや北米西海岸の主要港をつなぎ、人、モノ、文化の交流を加速させた。こうした経路をたどり、多数の音楽家が来日するようになった。

以下では、日本本土で活躍した著名なフィリピン人奏者について述べつつ、その時代背景を概観する。ただし、そうした奏者についての記録は極めて限定的である。というのも、初期の「ダンス・ホール」時代（昭和2年～15年）⁽³⁶⁾直前の、1923（大正12）年から1935（昭和10）年に、のべ213人のフィリピン

人楽師が滞在していたという記録がある⁽³⁷⁾。しかし、大日本帝国が彼らの母国を支配した戦中期を含め記述に乏しく、彼らに関しては担当楽器やバンド名と演奏場所といった記録が残っている程度だからである。

日本で活躍したフィリピン人ジャズ奏者については、斎藤と毛利がやや紙幅をとって彼らの生き方について述べている⁽³⁸⁾。斎藤以外では、進駐軍関係の場で音楽とそれに関わる話を中心に、いわゆる「スター」ではないアメリカ人と合衆国軍に属した非アメリカ人の日常の記憶を膨大に拾い集めたものに、青木深の『めぐりあうものたちの群像』がある⁽³⁹⁾。しかし、青木は本土での音楽シーンのみを対象とし、政治的背景が異なる沖縄については意図的に排除している。近年、沖縄JAZZ協会が『沖縄JAZZ協会記念誌』を、沖縄ロック協会が『オキナワロック50周年記念誌』をそれぞれ上梓しているが、前者はフィリピン人奏者1名について簡単な紹介をしているが、あとは人物リストなどが付けられているのみである。後者については、フィリピン人奏者は在沖の現役奏者を含めすべて割愛されている⁽⁴⁰⁾。他の文献では、音楽的側面からの記述が大多数を占め、それ以外は、明治から戦前までや戦後の音楽シーンについては、日本人奏者自身によるものか日本人楽師についての記録が大半である⁽⁴¹⁾。

他方、外国籍の音楽家自身による自らの経験を記したものは、言語の問題や業務多忙などの理由からか、斎藤のような「人」の側面が多少なりとも垣間見える記述は、日本だけでなく上海や香港、東南アジアにおいても非常に稀である⁽⁴²⁾。けれども、フィリピン人奏者は確実に本土や戦後の沖縄の音楽界で活躍し、人々の共通の経験を、時には国境や国籍を跨いで築いてきた。

4. 日本本土のフィリピン人ジャズ奏者

明治の開国以降、日本は西洋的なものを矢継ぎ早に取り入れることで近代化を図ったが、音楽もその一つであった。記録に残るフィリピン人による日本初の演奏は、1918（大正7）年に開かれた日米の赤十字社共催によるチャリティー・コンサートだったという⁽⁴³⁾。また、1922（大正11）年、東京上野公園で開催された、当時の植民地近代を世界に誇示する東京博覧会では、ヴィディ・コンデがバンドメンバーとして演奏した。実際、日本人が「ピーピーとジャズを演奏しはじめた」ころ、「ジャズ的な感覚『スウィングする』というダイナミッ

クな身体感覚」で先を行くフィリピン人を中心としたNITTO JASS (ママ) BANDは、“Walla Walla”というホットなディキシーランド・ジャズのレコードを1925年に発売していた⁽⁴⁴⁾。そして同時期、フィリピン人バンド、アルカンタラやカールトン・ジャズバンドは大阪を「日本のシカゴ」に変身させていた。

このようなフィリピン人奏者について、MeLê Yamomoはアジア地域での「音ソニッによる近代化・モダニティ (sonic modernity)」を推進したと指摘している⁽⁴⁵⁾。しかし、彼らが日本にもたらした「近代」は、サウンドだけではない。彼らはステージに上がる際、背広にネクタイ、磨かれた革靴などに身を包み、当時の「文明的な男性性」⁽⁴⁶⁾をも表現していた。アメリカ人が支配する母国やジャズ「聖地」上海で活躍し、さらにはダンディな服装と個性的な演奏スタイルのフィリピン人たちは、「アメリカ的」あるいは「国際的」に鍛えられることで、前述のゴステロとは異なる、「近代的」男性のスタイルやテイストという面においても、日本人に大きな影響を及ぼしたと考えられる。このように直接的に受ける感覚的影響について、沖縄出身のミュージシャンは、戦後から1972年の日本復帰以降しばらく行われていた「基地回り」演奏を通し、ジャズであれ、ロックであれ、音だけでなく演奏のスタイルも「鍛えられた」と今日でも語っている。物質的に劣る初期あるいは戦後まもなくのジャズ・ブームの頃は、「本場」と直接接触のあったフィリピン人たちは、ゴステロのようにプレイ以上の「近代」をもたらしただろう。

さて、このような状況の中にあって、とびぬけて影響力を持ったフィリピン人奏者4名については、繰り返し名前が述べられている⁽⁴⁷⁾。その中で最も詳細なものは、斎藤のコンデ兄弟とフランシスコ・B・レイユス (1907-1993) (通称「キーコ (Kiko)」) からのインタビュー記録である。コンデ兄弟とは、長男のヴィディ (1906-?)、次男ゴリオ (グレゴリオ, 1910-?)、三男レイモンド (1916-2003) のことである。1970年代初めに渡米したゴリオ⁽⁴⁸⁾を除いた3名について、貴重な資料を残している。ヴィディは太平洋航路のカナダ船で演奏しハワイに渡り、1928 (昭和3) 年、ディキシー・ミンストレルズというアフリカ系アメリカ人との混成バンドとともに来日し、そのまま日本に定着した。当時のレコード演奏を聞いた毛利は、ヴィディについて「いかにも本物」、「ジャズの教師として、日本人プレーヤーのフィーリングを磨いていった」、「豊かな

音で技巧的にも流麗」と高く評している⁽⁴⁹⁾。

こうした日本のジャズ界をリードした音楽家の経験や彼らの生きた時代は、どのようなものだったのだろうか。コンデ三兄弟とキーコについて、他の奏者よりも記録が残っている理由は、彼らが日本女性と結婚し、長く日本とかかわったからだと思われる⁽⁵⁰⁾。しかし、太平洋戦争の戦況が厳しくなると「敵性音楽」とされたジャズに対する指弾が厳しくなり、レコードが回収され、レイモンドのように定住していたフィリピン人たちは、憲兵に踏み込まれレコードを没収されたり、トロンボーン奏者のテオドロ・ジャンサリンなどは、諜報活動や船舶爆破を疑われて収容されるなどの憂き目にあった⁽⁵¹⁾。

戦時中、日本に帰化していなかったヴィディは家族とともに上海に移ったが、レイモンドとキーコは帰化していたため日本にそのまま留まった⁽⁵²⁾。しかし、それがゆえに、1942年「陸軍恤兵部派遣松竹南方慰問団」に召集され、フィリピンを含む「大東亜共栄圏」で日本兵を元気づけた⁽⁵³⁾。レイモンドの場合、8年間の日本滞在後初めて帰った祖国は、日本軍に武力占領されていた。キーコはというと、慰問の数10日後、日本軍に生家を焼かれたという。フィリピン占領を通した日本兵の蛮行は全土でみられ、その後何10年にわたる人々の強い反日感情がそれを物語っている⁽⁵⁴⁾。二人は帰国するや、今度はNHKの対敵謀略放送にかり出され、レイモンドは終戦直前海軍に防衛召集された。

このような経験の後、レイモンドとキーコは、敗戦後の日本でゲイ・セプテットなどのバンドを組み、1950（昭和25）年の日劇での公演で爆発的な人気を集めた。こうした演奏活動によって、彼らは日本のジャズ界を牽引し、ジョージ川口、飯山茂雄、ナンシー梅木など日本の名だたるジャズ奏者・歌手を育てた。戦後の復興のさなか、レイモンドとキーコは多くの歌や音楽をとおして日本人に希望や生きていることの喜びを味わう機会を提供し、勇気づけたと思われる⁽⁵⁵⁾。また、音楽だけではなく、フィリピン人奏者を含めたバンドによる英語やスペイン語を交えた歌は、聴衆のソーニック・モダニティへの欲望を再度喚起し、熱狂させたに違いない⁽⁵⁶⁾。戦後の沖縄におけるジャズ演奏の場合、進駐軍対象だったため英語での歌唱は当然であるが、2004年と2015年に行なった聞き取り調査では、フィリピン人奏者は今でも英語での歌唱を求められるということだ。

斎藤は、ヴィディやレイモンド、キーコは、日本軍が祖国でした残虐行為や

日本での人種差別を「しょうがないんじゃないですか、戦争だから（中略）悪いことしないと戦争に勝てない」、あるいは「ぼくには優しかった」と受け流したと記している⁽⁵⁷⁾。その代わりに、戦時中であっても、慰問や謀略放送で音楽にかかわれたことを喜び、「忘れることの天才」の側面をみせたという⁽⁵⁸⁾。同様に、沖縄で出会ったフィリピン人奏者たちも、到着した際アメリカの支配下が変わってはいたが、戦時下は日本の一部であった沖縄での仕事をどう思ったのか聞いたところ、みな「家族の反対はなかった」、「仕事だから」と淡々と語っていた。そうした態度が影響しているのか、彼らの音楽を愛した日本人の一部は、今でも、著名なフィリピン人楽師の功績を称えるようにインターネットを通して発信し、記憶を紡ごうとしている⁽⁵⁹⁾。レイモンドは、1987年にジャズ・ボーカリスト大賞特別賞を、1998年にはクラリネット奏者として芸術功賞を受賞した。

5. 沖縄のフィリピン人ジャズ奏者

太平洋戦争が終わり、本土では焼跡や食糧不足の混乱が一段落し、朝鮮戦争（1950-1953）の軍需景気で盛り返していた1952（昭和27）年から「空前のジャズ・ブーム」が訪れ、ゲイ・セプテットの公演などで沸く余裕が生まれた⁽⁶⁰⁾。しかし、沖縄では、合衆国が冷戦に突き進む中、「太平洋の要石」の再建築に乗り出した。ここでは、エンジニアや弁護士、医師などの専門職員と土木建築など労働者として多数のフィリピン人が採用された⁽⁶¹⁾。この戦略的目的には、兵士たちの慰問も含まれており、将校から兵士までが好む多様な音楽演奏ができる楽師が求められた。それまでの記録に残る琉比関係といえ、合衆国がフィリピンを植民地化した日本の明治期後半に、インフラ整備をするため、現地人の能力を信頼せず日本本土や沖縄からの労働者を求め、移住した者はフィリピン北部の道路建設にかかわり、その後戦争が勃発するまで南部の町ダバオを発展させたというものであった⁽⁶²⁾。しかし、日本が戦争に敗れると、今度は合衆国が沖縄にフィリピンから労働者を迎え入れ重用したが、この選択は明治期の沖縄からフィリピンへの労働者の流れと民族の序列を逆転させるものであった。

上述したように、フィリピン人は合衆国の「友愛的同化」により英語教育を

受けていた上に、アメリカ音楽をすでに高いレベルで身につけた者が多くいた。またフィリピンは、1946年に独立こそ果たしたが、国は日米両軍に破壊され、人々は生きるために職を求めている。そうした中、楽器がひけるフィリピン人たちは、米軍がミュージシャンを求めているという情報をロコミで得ていた。また、高級ホテルやクラブで演奏活動をしているところで声をかけられたり、楽器店主などが優れた奏者をエージェントに紹介し来沖を果たした⁽⁶³⁾。かつての「友愛的」統治のあり方に加え、日本軍の進撃で撤退を余儀なくされたマッカーサーが“I shall return”のこぼれ通りに帰比したことを、多くのフィリピン人は好意的に受けとめてもいた。つまり、沖縄は米軍支配下だったからこそ、当時のフィリピン人奏者にとっては希望を託せる場所だったのかもしれない。すでに米領民でもなく沖縄とも縁がないフィリピン人たちは、「第三人国」という弱い立場ではあったものの来沖は容易で、契約によって、往復の旅費や到着後の住宅（「カマボコ兵舎」）の提供を受けた⁽⁶⁴⁾。

他方、地元沖縄からもミュージシャンは生まれ、音楽教員や当時音楽が教えられた那覇高校などの生徒たちも基地で演奏した。しかし初期の頃は、演奏と英語力で格段に優るフィリピン人たちは、主に将校クラブや軍属が使う高級ホテルでの演奏を担った。このような聴衆や演奏の場は、フィリピン人に名声のみならず地元や本土からの楽師より高い報酬をもたらし、地元沖縄人の給与が最も低かった。一般的には「アメリカが12で、フィリピンが6、日本からの技術導入できた奴が3で、沖縄が1」のように理解されている⁽⁶⁵⁾。この序列化は、1945年3月から6月までの沖縄戦で島を焼土とされた沖縄の人々にとってはさらなる仕打ちであっただろう。それでも、戦後の混乱と物資不足の中を生きる困難から、地元女性たちにとってフィリピン人はいい結婚相手であった⁽⁶⁶⁾。こうした家族の子弟は、米軍基地内の学校に通うことはできないが、一部は自らの学校を設立できるほどの社会経済資本を有していた⁽⁶⁷⁾。この文脈でも、フィリピン人たちは帝国に由来した、よりよい職と収入という近代的男性性の優位性を沖縄人と日本人男性に対して誇っていた。

しかし、冷戦が激化する中、合衆国は、アジア地域での影響力を強化するために沖縄の民意を取り込む方向へと政策を転換し、またフィリピン人への高い報酬を削減し予算を他の物資に回すことも目指した⁽⁶⁸⁾。1955年ごろからフィ

リピン人の仕事は徐々に地元の人たちに移されるようになり、昇給は止まり雇用契約などの待遇も悪化した。1965年までに、合衆国は必要とされるスキルを持つ者を除いて、フィリピン人を次々に解雇した。そして、1972年の沖縄県の返還に向けて、今度は日本政府が沖縄県（民）の再日本化を図ったことから、1965年以降沖縄に残留していたフィリピン人たちのほとんどが帰国か、グアムなどへと再移住を余儀なくされた。一部のミュージシャンは、コンデ兄弟のように地元女性と結婚したり、地元企業への就職といった方法で沖縄残留を図った。しかし、婚姻関係にあった者でも、ビザ更新ができないなどで家族が離散し、何度も沖比往復を強いられた者もいる⁽⁶⁹⁾。ここから読み取れるのは、日米二つの帝国の個別あるいは共同の国家プロジェクトが、フィリピン人と沖縄人を異なる形で翻弄してきた歴史である。

6. 日米帝国のはざままで生きる

現在、継続する米軍の存在や、そうした状況に対しての本土の多くの日本人の無関心、とりわけ軍事化を進める現政権は、実質的に沖縄を冷戦下に留めている。さらに、数的に劣勢となり、その過程で本土や沖縄の地元のパフォーマーたちが実力をつけ、程度の差こそあれ本土と沖縄双方の経済力の向上がナショナリズムや外国人嫌悪・排除を生み出す中、フィリピン人パフォーマーへの評価は薄れていった。先に述べたコンデ兄弟やキーコといったフィリピン人奏者たち自身の語りや、彼らの功績を記録に残そうとしている日本人ファンたちの行為を否定するつもりは毛頭ない。しかし、二つの帝国のはざまで生きた彼らや沖縄の音楽家、あるいはゴステロのようなアスリートの個別の経験や、彼らが創りだした文化空間では、音楽やスポーツという創造物が、楽師を含む人々にもたらした喜びや快樂、夢、憧れだけではなく、明治から今日まで断続的に起きていた闘争や殺戮、破壊、葛藤、そしてインタビューの中でこぼれ出た大小さまざまな負の経験をも生み出している。そうした経験を看過すべきではない。

また、経過した時や変わりゆく社会状況が変えていった記憶や解釈といったものへの注意も必要であろう。たとえば、前述の服部良一の「フィリピン人は楽譜には弱い」というコメントや、「負け犬」としてのフィリピン人ボクサー

は、実態や実力を必ずしも反映していない。前者に関しては、オーケストラで演奏していた者がいた事実について本論中でも述べている上、沖縄のフィリピン人奏者とのインタビューでも楽譜が読める者も存在することが確認できている。こうした奏者は少数の可能性がある一方、「楽譜に弱い」は、アジアの他の国・地域でも聞かれるフィリピン人のステレオタイプでもある⁽⁷⁰⁾。しかし、服部をはじめ多くの日本人や沖縄人のミュージシャンの歴史的、相対的な地位の逆転に導かれたかつてのモデルや同志、ライバルの再解釈でもあろう。

こうした現状に照らすと、在日・在沖フィリピン人のエンターテインメントや人生を、移民研究や一般言説で頻繁に語られる「経済的な必要性」⁽⁷¹⁾に落とし込めることは不十分であり、抑圧的になりかねない。彼（女）らの人生のよりよい理解のためには、帝国の支配や国際関係、揺れ動く人種・民族およびジェンダーの序列や政治性、近代性への欲望などを十分に考慮した分析が必要である。また、日沖比米という複数の参照軸を用いることで、関係性のダイナミズムやその社会文脈をこれまで以上に明確に示すことが可能となろう。

現在、本稿で考察した音楽家やアスリートはすでに他界しているか高齢となり、ライフ・ストーリーの収集は困難になりつつある。今後は、映像や音楽資料などを掘り起こしつつ、トランスナショナルな文化空間における帝国の権力作用とその文脈の記述・分析が必要となろう。

註

- (1) 個人情報保護のため仮名。その他の情報も論旨に影響がないものは曖昧に記載した。
- (2) 本稿は、科研費（15K03063）による調査の成果の一部である。調査にあたり、久万田晋先生からのご協力と貴重なコメントをいただいたことに感謝します。
- (3) 林博史「日本軍の命令・電報に見るマニラ戦」『自然・人間・社会』48: 69-95, 2010.
- (4) 本論で「沖縄」は、日米との（軍事的）歴史関係に照らし基本的に沖縄本島を指し、「日本」または「本土」とは分けて記述する。「琉（球）」は、沖縄本島を含む広域を指す。
- (5) 音楽を通した外交戦略、兵士への性的「慰問」については：新城郁夫編『攪乱する島ジェンダー的視点』社会評論社，2008；Lisa Davenport, *Jazz Diplomacy*, University Press of Mississippi, 2009；Saundra Sturdevant and Brenda Stolfus, *Let the Good Times Roll*, The New Press, 1992など参照。
- (6) 斎藤憐『昭和のバンスキングたち』ミュージック・マガジン，1983，p.108.
- (7) 久万田晋「日本復帰前の沖縄におけるジャズ音楽家の活動」，東谷護『日本のポピュラー音楽をどうとらえるか2』成城大学研究機構グローバル研究センター，2014.

- (8) 「第三人」(third-country nationals) はアメリカおよび占領国国民ではない人々を指すが、当時の琉球列島米国民政府 (USCAR) による名称は、出入管理体制により非琉球人、外国人なども使われた。土井智義「米軍統治期の『琉球列島』における『外国人』(『非琉球人』管理体制の一側面)」『沖縄公文書館研究紀要』15: 33-50, 2013など参照。
- (9) Davenport, 前掲書。
- (10) パフォーマーの行為者性については、稿を改めて考察したい。
- (11) 鈴木伸枝「権力の三重奏」藤原帰一・永野善子編『アメリカの影の下で』法政大学出版, 2011。
- (12) Stephanie Ng, “Filipino Bands Performing in Hotels, Clubs, and Restaurants in Asia,” Ph.D. diss., University of Michigan, 2006; Lee Watkins, “Minstrelsy in the Margin,” Ph.D. diss., University of Hong Kong, 2004; MeLê Yamomo, “Brokering Sonic Modernitie,” *Popular Entertainment Studies* 6(2):22-37, 2015。
- (13) 平井玄「フィリピーノたちの大東亜謀略ジャズ」西井和夫編『大日本帝国の戦争2』毎日新聞社, 1999, p. 221。
- (14) 平岡正明『戦後日本ジャズ史』アディン書房, 1987, p. 66。
- (15) 理論的には、Jonesの植民地近代の議論や、LPレコードから流れる雑音を「本物」の演奏の一部と捉えるモラスキーの議論などに依拠している。また、瀬川・大谷は、上海時代の李香蘭(山口淑子)のエキゾティシズムを「アメリカに対する憧れと同じレベル」と評しているが、これは「アジア」が「アメリカ」を象徴する好例である。Andrew Jones, *Yellow Music*, Duke University Press, 2001; マイク・モラスキー『戦後日本のジャズ文化』青土社, 2005, pp. 330-336; 瀬川昌久・大谷能生『日本ジャズの誕生』青土社, 2009, pp. 184-185。
- (16) 指揮者(官)を先頭に、鼓笛隊などの統制のとれた演奏や動き、規律に従った練習などを想像されたい。詳細は、Jones, 前掲書; 戸ノ下達也『音楽を動員せよ: 統制と娯楽の十五年戦争』青弓社, 2008; アレン・グットマン『帝国とスポーツ: 近代スポーツと文化帝国主義』谷川稔ほか訳, 昭和堂, 1997など参照。
- (17) Linda España-Maram, *Creating Masculinity in Los Angeles's Little Manila*, Columbia University Press, 2006, Chapter 3。
- (18) 郡司信夫『ボクシング100年』ベースボールマガジン社, 1976, p. 127。
- (19) 郡司, 前掲書, p. 127。
- (20) 城島充『拳の漂流』講談社, 2003。
- (21) 城島, 前掲書。
- (22) 石井光太『浮浪児1945-』新潮社, 2014, p. 65-67。
- (23) 城島, 前掲書。
- (24) たとえば、1998年にフィリピン人ボクサーは日本で100試合に出場しているが、勝ち方は7試合のみである。ボクシング・マガジン『日本ボクシング年鑑』ベースボールマガジン社, 1999。
- (25) 乗松優『ボクシングと大東亜: 東洋選手権と戦後アジア外交』忘羊社, 2016など参照。
- (26) Loïc Wacquant, “A Fishpeddler at Work,” *Theory and Society* 27:1-42, 1998。
- (27) 城島, 前掲書。

- (28) 城島によると、ゴステロは日本女性と結婚したが関係は長く続かなかった。城島、前掲書。
- (29) 服部良一『ぼくの音楽人生』日本文芸社、1982、pp. 71-2。
- (30) 後述するヴィディ・コンデの場合、サクソとピアノ演奏のほか、指揮をとった。トトンは、木琴、キーボード、ギターをこなす。こうした傾向は、現代の香港での演奏でも観察される。東南アジアや中国のホテルやクラブの奏者は、国籍、言語、階層、ジェンダー、年代が異なる多様な客の要望に応える必要があるため、多種の楽器と音楽をこなせるフィリピン人が重宝される。Watkins、前掲論文。
- (31) 毛利真人『ニッポン・スウィングタイム』講談社、2010、p. 109。沖縄JAZZ協会でも同様のコメントが散見される。
- (32) 上海、香港、東南アジアにおけるフィリピン人の演奏について、詳述はないが以下が参考になる：Jones、前掲書；Ng、Watkins、Yamomo、共に前掲論文。
- (33) 大森によれば、この頃上海で演奏する全ジャズ楽師の6割がフィリピン人だった。大森盛太郎『日本の洋楽1』新門出版、1986、pp. 144-145、p. 171。
- (34) もちろん、スペイン統治時代のフィリピン情勢は単純ではないが、この歴史がスペイン語あるいはラテン音楽の演奏に長けた楽師や歌手を輩出させたと考えられる。
- (35) 斎藤、前掲書、p. 100；毛利、前掲書、p. 105；Ng、Watkins、Yamomo、前掲論文。
- (36) 内田晃一、『日本のジャズ史 戦前戦後』スイング・ジャーナル社、1976、pp. 95-135。
- (37) Yu-Jose, *Filipinos in Japan and Okinawa: 1880s-1972*, Tokyo University of Foreign Studies, 1992, p. 130.
- (38) 斎藤、毛利、共に前掲書；Taylor Atkins, *Blue Nippon*. Duke University Press, 2001などが諸所に記している。コンデ兄弟と同世代のイギリス系日本人ジミー原田については、斎藤、前掲書、佐藤美枝子『理屈じゃないよ気分だよ』東林出版社、1996参照。
- (39) 青木深『めぐりあうものたちの群像』大月書店、2013。日本人奏者から見たアメリカについては、東谷護『進駐軍クラブから歌謡曲へ』みすず書房、2005参照。
- (40) フィリピン人以外の音楽家についても、前述の服部良一が師事したロシア人音楽家、エマヌエル・メッテルや、ハンガリー人サクソ奏者、アダム・コパチは比較的頻繁に名前があげられているが、彼らの詳細な記述も極めて少ない。音楽以外では、鈴木・玉城の、在沖フィリピン人と基地周辺の歓楽街で働く女性エンターテイナーについての論考がある。沖縄JAZZ協会『沖縄JAZZ協会記念誌』沖縄JAZZ協会、2011；沖縄ロック協会『オキナワンロック50周年記念誌』沖縄ロック協会、2014；鈴木規之・玉城里子「沖縄のフィリピン人—定住者としてまた外国人労働者として— (1)」『琉球法学』57: 61-88, 1996；鈴木規之・玉城里子「沖縄のフィリピン人—定住者としてまた外国人労働者として— (2)」『琉球法学』58: 260-229, 1997。
- (41) 毛利、大森、瀬川・大谷、内田、共に前掲書。
- (42) 注12参照。後述するキーコは、親としての責任を果たすためもあり練習に明け暮れたと話している。斎藤、前掲書、p. 134。客の多様な要望に応えるべく日夜練習した点については、戦後沖縄のジャズ奏者たちも同様である。
- (43) これ以前では、1886年にスペイン国籍の“Manila men”楽師が13名、イタリアの国際サー

- カス団とともに来日したという記録が残っている。Yu-Jose, 前掲書, p. 49.
- (44) 毛利, 前掲書, pp. 103, 106-10; 平井, 前掲論文, p. 221.
- (45) Yamomo, 前掲論文.
- (46) 「背広」が英語のcivilに由来するというの一般的な解釈の一つで, Kondoは「近代的」な男性性を表象していると分析している。Dorinne Kondo, “Fabricating Masculinity.” Caren Kaplan et al. eds., *Between Woman and Nation*, Duke University Press, 1999.
- (47) トロンボーン奏者のテオドロ・ジャンサリンの場合は, 仲の良い日本人妻と子ども4人とともに横浜に定着していた, とされている。また, マリアノ・マウラウイン(マウライン)の名前が散見されるが, どちらについても楽器名以外の詳細な情報はほとんどない。斎藤, 前掲書, pp. 132-134, 平井も参照。
- (48) 内田, 前掲書, p. 385.
- (49) 毛利真人「音盤茶話」〈<http://navy.ap.teacup.com/zero/63.html>〉, アクセス日2016年4月24日, n.d.
- (50) 斎藤や平井(共に前掲書・論文)は, 他にも日本女性と結婚したフィリピン人楽師は多いとしつつも, ダンス・ホールで稼働する女性との結婚はうまくいかないと男性的視点から断言している。
- (51) 大森, p. 272; 平井, p. 222; 内田, p. 139; 毛利, p. 277-278 (共に前掲書・論文)も参照。
- (52) 斎藤(前掲書, pp. 111-112, 120)によれば, 上海に移住後, ヴィディは日本に戻りたいと主張した妻と離婚し, 妻は子ども3人全員を連れて帰国した。息子の1人はドラマーとなり, その後ヴィディとも交流があったという。けれども「婦人雑誌ではない」——おそらく「ゴシップはしない」——という理由で, 斎藤は息子との関係について割愛している。1950(昭和25)年, レイモンドに呼ばれヴィディは日本に戻って演奏活動を続けたが, 日米の戦争がヴィディの人生や家族に何をもたらしたのか, 「婦人雑誌」のようなアプローチは民族的データを生みだす可能性もあっただけに, 非常に惜まれる。
- (53) 内田, pp. 145-154; 斎藤, p. 136; 毛利, p. 312, 注3 (共に前掲書)。
- (54) 斎藤, 前掲書, p. 115. 60代以上のフィリピン人であれば, “kempeitai”(憲兵隊)ということばや彼らの残虐さを学校や映画で習い, 記憶している。青木, 前掲書, pp. 96-97も参照。
- (55) 瀬川・大谷, 前掲書。
- (56) 雑誌『スイング・ジャーナル』の読者人気投票(1951-1976)によると, レイモンドはクラリネットのほか, 男性ボーカル部門で1951-1957年の間トップ5に選ばれている。Yu-Jose, 前掲書。
- (57) 斎藤, 前掲書, pp. 108, 112.
- (58) 斎藤, 前掲書, p. 114.
- (59) たとえば, 「レイモンド・コンデ パディード」〈<https://www.youtube.com/watch?v=KKVBXNc1s>〉, アクセス日2016年7月2日。
- (60) 内田, 前掲書, pp. 213-287.
- (61) 鈴木・玉城, 前掲論文(1996)によると, 1950年代後半には労働者数だけで6,000人以上のフィリピン人が雇用されていた。

- (62) 沖縄県教育委員会編『沖縄県史第7巻移民』沖縄県, p.197; 天野洋一『ダバオ国の未裔たち』風媒社, 1990; 早瀬晋三『フィリピン近現代史の中の日本人』東京大学出版会, 2012; 大野俊『ハボン』第三書館, 1991; Yu-Jose, 前掲書.
- (63) フィールドノートより. Yamomo, 前掲論文, 青木, 前掲書も参照.
- (64) USCAR, “Employment Agreement for Filipino Citizens Employed for Overseas Civilian Duty with U.S. Army at Okinawa, Ryukyu Islands,” USCAR Administrative Files, 1952-1972. Microfilm No. 0000069084, Box. HCRI-LA 00006, Folder 2, 1957.
- (65) 備瀬善勝「ピセカツ一代記」DeMusik Inter編『音の力〈沖縄〉コザ沸騰篇』インパクト出版会, p.106. 実際は、国籍（民族）のほかに、技能の高低や経験によってより複雑に規定されていた。詳細は、USCAR, “Comparative Hourly Wage Rates for Ryukyuan, U.S., Filipino, and Japanese Employees,” Memorandum for Record. Microfilm No. 0000069087, HCRI-LA Box 12, Folder 5, 1959参照.
- (66) 砂守克己『沖縄シャウト』講談社, 2000; 鈴木・玉城, 前掲論文 (1996). 現在の沖縄市コザ交差点近くには、フィリピン人用の歓楽街も存在した。こうした結婚や性関係を女性たちの唯物主義や拝金主義と批判する声がある。しかし、日米帝国の戦争に巻き込まれた、とりわけジェンダー（特に孤児や寡婦）や国籍で不利な人々が、必死で生きようとしていたことを忘れてはならない。また、必ずしも女性たちの家族が娘の外国人との結婚を経済的メリットがあると歓迎したということではない。資本主義下の親密な関係と経済的打算の不可可能性についてはVivianna Zelizer, *The Purchase of Intimacy*, Princeton University Press, 2005参照.
- (67) 1953年宜野湾市にクライスト・ザ・キング・スクールが設立され、およそ半分がフィリピン-沖縄系だったとされる。Eugenia Laker, “Notre Dame Goes to Japan.” PDF <<http://www.sturdyroots.org/PDFs/Asia/THE%20MISSION%20IN%20OKINAWA.pdf>>, アクセス日2016年5月18日参照.
- (68) 大野, 前掲書, p. 244.
- (69) Yu-Jose, 前掲書, pp. 113-115. ただし、この「婚姻」は事実婚の可能性も高く、法律婚以外の夫婦関係を合衆国は否認する傾向にあった。杉井信「沖縄に戻れなかったフィリピン人たち：米軍統治下沖縄における沖比国際結婚家族へのまなざし」犬飼公之ほか編『沖縄研究：仙台から発信する沖縄学』宮城学院女子大学キリスト教文化研究所.
- (70) フィリピン人も、自身をステレオタイプに当てはめて語る場合があるが、当事者たちの表現と日本人のような他者の判断を同一視することはできない.
- (71) たとえば、高畑のフィリピン人ボクサーについての「圧倒的多数は（中略）金銭的に動機づけられ来日する」といった見方である。高畑幸「プロボクシングとエスニシティ」平井肇編『スポーツで読むアジア』世界思想社, 2000, p. 168.