

## オリエンタリズムの新しい形 ——『青い目の蝶々さん』と冷戦期の日米関係について

北村洋

キーワード：ハリウッド、オリエンタリズム、ジェンダー、日本、アメリカ

爽やかな青空の下、ハリウッドと日本の製作スタッフが美しい内陸の港湾を一望できる丘の上に結集する。その屋外のロケ地には満開の桜に彩られた日本庭園があり、白い軍服を着たアメリカの海軍士官（ボブ・カミングス）と白無垢を身にまとった芸者姿の女性（シャーリー・マクレーン）が、盃を片手に笑顔を見せている。周囲にいる色とりどりの着物に身を包んだ者たちもそれに呼応し、賑やかに二人を祝福する。するとそこに僧侶が現れ、和やかな場に水をさす。白無垢の女性はショックで泣き崩れる。そこでクレーン上から監督（イブ・モンタン）の「カット!」という声がかかる。その下ではプロデューサー（エドワード・G・ロビンソン）をはじめとする日米両国のスタッフが撮影を静かに見守り、また真剣に作業に取り組んだりしている。

これは『青い目の蝶々さん』からのワンシーンである。物語はイタリア人オペラ作家・ジャコモ・プッチーニの『蝶々夫人』を映画化するために、ハリウッドの製作スタッフが日本を訪れ、ひと騒動を巻き起こすというコメディ・ドラマだが、ここで興味深いのは、アメリカ海軍士官のB.F.ピンカートンと日本人芸者の蝶々さんをめぐって展開する『蝶々夫人』がナラティブの中心ではなく、あくまでその映画版を撮影する作り手たちの人間関係がドラマの主軸になっている点である。つまり、この映画はプッチーニが20世紀はじめに創作した日米間の恋愛物語をきっかけとして、ハリウッドの撮影隊による戦後日米関係の交流ドラマを展開させているのだ。

本稿では『青い目の蝶々さん』に焦点を当ててみたい<sup>1</sup>。というのも、この1962年のパラマウント作品の製作過程、作品内容、そして受容をつぶさに分析すると、オリエンタリズムの可変性に光を当てられるからだ。この西洋が恣意的に作り上げる東洋をめぐる言説や表象は恒久不変のものとして考えられることがあるが、実際は時代情勢に反応してその姿形を変えてゆくものであった。クリスティーナ・クラインによれば、オリエンタリズムとは長らく「西」と「東」をそれぞれ「内的に整合され」た「相互排他的なもの」と見なし、前者は往々にして「合理的、進歩的、大人で男性的」、後者は「非合理的、

1  
この映画に関する先行研究としては以下が挙げられる。Karla Rae Fuller, *Hollywood Goes Oriental: CaucAsian Performance in American Film* (Detroit: Wayne State University Press, 2010), pp.173–230; Gina Marchetti, *Romance and the “Yellow Peril”: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction* (Berkeley: University of California Press, 1993), pp. 176–201; Jeanette Roan, *Envisioning Asia: On Location, Travel, and the Cinematic Geography of U.S. Orientalism* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010), pp.157–200. これらの研究や有益であるが、英語文献のみを使用しているため、太平洋を跨いで展開される「許容」や「包含」を十分示しているとは言えない。

後進的、子供っぽく、女性的」な意味合いを示唆する構築物だったというが、冷戦期に入るとこの二項対立にゆらぎが生じ、互いを「許容」し「包含」する傾向が前景化する。この「冷戦オリエンタリズム」の下、日本を筆頭とするアジアの非共産主義国はアメリカとの「パートナー」として好意的、親和的、協調的に描かれるようになる<sup>2</sup>。

『青い目の蝶々さん』は、この冷戦オリエンタリズムを体現したテキストであった。それは、結局東西が相入れない『蝶々夫人』をあくまで創作として扱うことによって「現実」の日米関係から切り離し、日本での映画製作をプロットに組み込むことによって日米の親和性を強調する作りとなっていた。また、マクレーンを主人公にしたこの作品は、女性という被抑圧者を文化の橋渡しとして描き、既存のジェンダー規範を転覆させている。さらに、この映画はスティーブ・パーカーとマクレーンという二人の「親日家」によって牽引された「ランナウェイ・プロダクション」——海外ロケや現地の人材を活用する国際的な製作形態——であったため、日本各地でのロケや日本人役者・スタッフの参加を交えた映画作りが実現した。そのため、ハリウッド作品として引き続きアメリカ／西洋を中心にめぐる日本観を映しつつも、「許容」や「包含」を体現した「新しいオリエンタリズム」の産物だったといえる。

## 「親日派」映画の誕生

『青い目の蝶々さん』は、他の作品同様、映画人・映画会社の意志と努力によって生まれたナラティブだが、その誕生を可能にしたのは冷戦という時代背景である。第二次世界大戦終了後、新しい世界秩序が形成される中で東アジアをヨーロッパに次ぐ「第二の戦線」と見なしたアメリカは、日本をその「防波堤」とすべくまず約7年に渡る占領を実施し、それ以降も太平洋を跨いで軍事的、経済的、文化的なヘゲモニー体系を構築していった<sup>3</sup>。しかしその過程は決して一方通行ではなく、アメリカ本土でも例えば都市部の知識人を中心に、鈴木大拙などによる仏教的教え、書院造の建築、生花、盆栽などに代表される日本文化への関心が高まりだし、「雅やか」で「ミニマリスト」な「日本の美学」を指す「シブイ」(shibui)という語も流行している<sup>4</sup>。日本映画への興味も増加し、アートシネマで公開された『羅生門』や『地獄門』などが批評家やエリート観客に賞賛される一方で、『ゴジラ』のような「ロウブラウ」な映画がカルト的な人気を博するようになっていた<sup>5</sup>。

こうした戦後の新しい日米関係が築かれる中、ハリウッドは日本市場に多数のアメリカ映画を送り込みつつ、日本を題材する映画作りにも着手した<sup>6</sup>。

2

Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945–1961* (Berkeley: University of California Press, 2004).

3

Tsuyoshi Hasegawa, “Introduction: East Asia—the Second Significant Front of the Cold War,” Tsuyoshi Hasegawa, ed., *The Cold War in East Asia 1945–1991* (Stanford and Washington D.C.: Stanford University Press and Woodrow Wilson Center Press, 2011), p.1.

4

Meghan Warner Mettler, *How to Reach Japan by Subway: America's Fascination with Japanese Culture, 1945–1965* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2018), 10.

5

Meghan Warner Mettler, “Godzilla versus Kurosawa: Presentation and Interpretation of Japanese Cinema in the Post World War II United States,” *Journal of American-East Asian Relations* 25:4 (2018), pp.413–437.

6

ハリウッドの日本進出については北村洋『敗戦とハリウッド——占領下日本の文化再建』名古屋大学出版会、2014年を参照。

7

セットを中心にめぐる戦前の製作体制とその限界については、Ruth Vasey, *The World According to Hollywood, 1918–1939* (Madison: University of Wisconsin Press, 1997)を参照。

8

Daniel Steinhart, *Runaway Hollywood: Internationalizing Postwar Production and Location Shooting* (Berkeley: University of California Press, 2019).

もちろん、戦前から日本を描いた作品は製作されていたが、その多くは人工的なセットを舞台に白人のイエローフェイスが登場するような、「真正」(authentic)な日本からは程遠い「東洋映画」であった<sup>7</sup>。戦後に入ると、そうした問題点を克服すべく、現地ロケを駆使して日本人を日本人役に起用する作品が増加する。それがランナウェイ・プロダクションと呼ばれる製作形態を利用した映画で(製作の場がアメリカから「逃げてゆく」という含意)<sup>8</sup>、占領期には『東京ジョー』(1949年)や『東京ファイル212』(1951年)といった独立映画作品、また占領後には『トコリの橋』(1954年)『八月十五夜の茶屋』(1956年)『サヨナラ』(1957年)『底抜け慰問屋行ったり来たり』(1958年)『黒船』(1958年)『忘れぬ慕情』(1962年)などといったメジャー映画が次々と日の目を見ることとなった<sup>9</sup>。

『青い目の蝶々さん』は、その中でも一際「親日的」とされる映画だった。その理由は、まずスティーブ・パーカーがプロデューサーを務めたことによる。パーカーはドイツ生まれのアメリカ人であるが、それ以上に業界でも知られた「日本通」で、「芸者」や「温泉」を扱った短編ドキュメンタリーを撮影したり、アメリカで「日本での休日」というレビューを催して文化交流を促すなど、日米の架け橋として活躍していた<sup>10</sup>。日本を生活の拠点にしていたパーカーは東京の代々木上原に新築の一軒家を建て、「スティーブ・パーカー・プロダクションズ」という独立会社を興して本場ハリウッドへ企画を売り込もうと画策していた<sup>11</sup>。

もう一人重要なのはシャーリー・マクレーンである。ヴァージニア州のリッチモンドで生まれ育ったこのスコットランド系の女優は、プロデューサーのハル・ウォリスに見出されて1955年にアルフレッド・ヒッチコックの『ハーリーの災難』で映画デビューを果たした業界の「新しいシンデレラ」である<sup>12</sup>。マクレーンを一躍スターの座にのし上げたのは、何とんでもブロードウェイの舞台で培われたその身体性、役柄を通して複数の男性を翻弄するようなその「奔放」なセクシュアリティ、そしてコメディエンヌとしての技量であったはずだが、同時に通常のアメリカ人俳優に欠けていた「無国籍性」を秘めていたことも見逃してはならない。その「国家」を超越するベルソナ作りは、ヨーロッパの白人を演じた『カンカン』(1960年)、『あなただけ今晚は』(1963年)、『女と女と女たち』(1967年)などに見られるが、その長いキャリアを見ると「アジア」をめぐる表象も少なくなく、『八十日間世界一周』(1956年)ではすでに生贄として火炙りにされかけるアオウダというインド人の姫役に挑み、『泥棒貴族』(1966年)にはニコール・チャンという香港のナイトクラブで働く「モダンな欧亜混血の娘」として登場する<sup>13</sup>。アメリカ本土を舞台にした映画でも「アジア」と関連付けられることが多かった。例えば『アパートの鍵貸します』(1960年)や『すれ違いの街角』(1962年)では恋愛相手と中華料理屋で

9  
Hiroshi Kitamura, "Hollywood's 'New' Orientalism: The Case of Tokyo File 212 (1951)," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 29:4 (December 2009), pp.505–522; Hiroshi Kitamura, "Runaway Orientalism: MGM's Teahouse and U.S.-Japanese Relations in the 1950s," *Diplomatic History* 44:2 (April 2020), pp.265–288; Ken Provencher, "Bizarre Beauty: 1950s Runaway Production in Japan," *The Velvet Light Trap* 73 (Spring 2014), pp.39–50.

10  
Louella Parsons, "Shirley's Happy Mother for her 'Happy Child,'" *Washington Post*, May 10, 1959, p.H5; Jean McMurphy, "Japanese TV, Stage and Recording Stars on Hour-Long Show Tonight," *Los Angeles Times*, February 1, 1959, p.G2; "Japanese Ziegfeld Follies," *Boston Globe*, November 27, 1960, p.A11.

11  
『日本に永住するシャーリー・マクレーン』『週刊平凡』1960年3月2日、83頁。"Parker, Tokyo-Based, on 'Location' in States; Shirley MacLaine to Star," *Variety*, November 18, 1959, p.19.『ヴァラエティ』誌によると、会社名はSteve Parker Productionsであった。ちなみに『青い目の蝶々さん』が完成する頃にはSachiko Productions, Inc.とその名が変わっている。

12  
Edwin Schallert, "Understudy in 'Pajama Game' New Cinderella; 'Alexander' Calls Ross," *Los Angeles Times*, August 25, 1954, p.B7.

13  
Universal Studios, *Gambit* press book, n.d., p.1.また『John Goldfarb, Please Come Home!』(1965年)では、ある架空の中東(=西アジア)の国の取材を行うためにハーレムに潜入するフォト・ジャーナリスト役を演じるが、ここでマクレーンはベリーダンスの衣装を着て妖艶な舞を披露し、中東=西アジアを身体化している。ちなみに、後述の著作を見てもわかるように、アラブ系の主体はアメリカでは法的にも社会的にも「白人」に分類されることが少なくなく、マクレーンのベルソナがここでも越境的に色づけされていると言えなくもない。Sarah Gualtieri, *Between Arab and White: Race and Ethnicity in the Early Syrian American Diaspora* (Berkeley: University of California Press, 2009).

逢引きし、「アジア」を想起させるLPレコードを保有している（前者では「Rickshaw Boy」なるタイトルのアルバムを愛人にプレゼントし、後者ではブロードウェイ劇場版の『羅生門』のサントラを自身のアパートに置いている）。『凡ては夜に始まる』（1961年）には「好」と「彩」の文字をかたどった漢字のイアリングをつけて登場する。その一つが死んだ会社社長の部屋で発見されたことから一騒動が巻き起こる。

そんな越境的で時として「アジア的」ですらあったこの女性スターは、海外のどの国よりも日本と近い関係を持っていた。そのきっかけは、パーカーと1954年に結婚したことだったかもしれないが、マクレーンはデビュー当時から夫に勝るとも劣らない「親日派」として業界で知られており、アメリカの自宅には日本式の家具を揃え、気を落ち着かせたい時には日本の「山岳」や「花咲く樹木」を想像したと語っている（ちなみに二人は仕事柄遠距離で生活する日が多く、マクレーンは仕事上の理由でアメリカを活動の拠点としていた）<sup>14</sup>。1955年年末に来日し



図1 和服姿で写真撮影に臨むマクレーン。左には洋服姿のパーカー。「映画の友」1956年2月号、105頁。

た際は洋服姿のパーカーとは対照的に和服を着用して「日本美人」となっただけでなく（図1）、子供が産まれると「サチコ」という名を与え、幼少期は日本で育てていた<sup>15</sup>。日本でもマクレーンの「日本びいき」は有名であり、永住するのではないかと噂された<sup>16</sup>。長年交流を続けた映画評論家の小森和子は、マクレーンを「最高に日本人的」だとする。その理由は、仕事上の理由でパーカーとの別居時間が長いにもかかわらず「すこぶる愛夫家である」点にあったという。これは「奥方に所在不明で二週間もお留守すれば、レッキとした離婚理由になりかねぬハリウッド」においては珍しいことだと小森は力説している<sup>17</sup>。

製作にあたっては、まずノーマン・クラスナが書き下ろしたシナリオを、パーカーの製作会社がパラマウントに売り込んで契約にこぎつけ、1959年7月から製作に着手<sup>18</sup>。総額7億円以上の予算が充てがわれた<sup>19</sup>。撮影は翌年1月16日から約40日間かけて日本で行われ、日米総勢90人のスタッフやキャストが関わった<sup>20</sup>。製作の指揮はハリウッド側が取ったが、日本からは谷洋子や斉藤達雄などの役者陣に加えて、撮影監督として多くの今井正作品に関わった中尾駿一郎、美術監督の一人として菊池誠、『蝶々夫人』の曲の歌い手には砂原美智子が起用された。撮影は二手に分かれて行われ、A班による人物の演技の撮影と並行して、B班が箱根、京都、広島、日光、蔵王などを

14 Lydia Lane, "Shirley MacLaine Stresses Importance of Individuality," *Los Angeles Times*, December 4, 1955, p. D21; Parsons, "Shirley's Happy Mother for Her 'Happy Child'."

15 「シャーリー・マクレーン、日本美人となる」『映画の友』1956年2月号、104-105頁。Lloyd Shearer, "Shirley MacLaine: Her Strange Marriage," *Boston Globe*, May 22, 1960, p. B26.

16 「日本びいきのシャーリー・マクレーン来日」『映画ストーリー』1957年7月、163頁。「日本に永住するシャーリー・マクレーン」、81-85頁。ちなみに、年が経つとともにマクレーンは西洋の合理主義や科学主義から次第に距離を置くようになり、ヨガ、輪廻転生、スピリチュアリズムなどといった「東洋的」とも言える思想や思考に傾倒し、いわゆる「ニューエイジ」の代表格の一人となってゆく。シャーリー・マクレーン『アウト・オン・ア・リム』山川紘矢・山川亜希子訳、株式会社KADOKAWA、1999年。Henry Gordon, *Channeling into the New Age: The 'Teachings' of Shirley MacLaine and Other Such Gurus, an Unauthorized Account* (Buffalo, New York: Prometheus Books, 1988).

17 小森和子「シャーリー・マクレーンのこと」『青い目の蝶々さん』パンフレット、1962年、12頁。

18 "Parker, Tokyo-Based, on 'Location' in States; Shirley MacLaine to Star," *Variety*, November 18, 1959, p. 19; "Steve Parker Will Produce Krasna Film," *Los Angeles Times*, July 8, 1959, p. B8.

19 「青い目の蝶々さんが…できるまで」『青い目の蝶々さん』パンフレット、16頁。

20 スティーブ・パーカー、「青い目の蝶々さん」1962年3月26日、『青い目の蝶々さん』パンフレット、15頁。「40 Days of Shooting in Kyoto for 'Geisha',」*The Hollywood Reporter*, February 27, 1961, p. 3; Cameron Shipp, "'Orienting' an Occidental 'Geisha',」*New York Times*, March 12, 1961, p. X7.



まわって各地の風景をフレームに収めた<sup>21</sup>。作業は概ね順調に進んだようだが、時には習慣の違いから齟齬が生じることもあった。それは言語の壁に負うこともあったが、他にもハリウッド側は撮影時の照明の弱さや暖房設備がないことに当惑したと『ニューヨーク・タイムズ』誌は報じている<sup>22</sup>。

21  
「青い目の蝶々さんが…できるまで」  
『青い目の蝶々さん』パンフレット、  
16頁。

22  
Shipp, “‘Orienting’ an Occidental  
‘Geisha’.”

## 相対化されたオリエンタリズム

出来上がった映画は、『蝶々夫人』を出発点とした物語だ。『蝶々夫人』とは言うまでもなくアメリカ海軍士官のピンカートンが日本で蝶々さんという15才の芸者に会ったことから生じる恋愛ドラマである。二人がめでたく結婚したにもかかわらず、ピンカートンはアメリカに戻って別の(白人)女性と縁を結んでしまい、蝶々さんはキリスト教に改宗するなどしてピンカートンの世界に近づこうとするが、そのことによって逆に周囲の人々に除け者にされてしまう。そしてピンカートンとの夫婦関係が成就し得ないと悟ると子供を二人に譲ることを決断し、自らの手で自分の命を絶つ。このように東西の相容れない展開で終わるこの物語は「オリエンタリズム的ナラティブの典型」とされる<sup>23</sup>。

『青い目の蝶々さん』では、この『蝶々夫人』を今一度反復するのではなく、その映画化を果たすために悪戦苦闘する映画人を描いた舞台裏物語とすることによってオリエンタリズムの「典型」を相対化する構造になっている。その視座は、まずパラマウント・スタジオの正門を捉えたオープニング・ショットによってほめかされ、その門をくぐってプロデューサーのサム(ロビンソン)が映画監督のポール(モンタン)のもとを訪れ、そこで『蝶々夫人』を監督したいという話を聞く冒頭のシーンで明確にされる。その場に同席していた、ポールの妻で映画俳優のルーシー(マクレーン)は、当然主演の蝶々さん役を任されるものと思いついでいるが、その役に白人を起用するのは「侵害」と考えたポールは「本物の日本人」を使いたいという決意を表明し、ルーシーを驚かせる。ここでポールは映画俳優の妻の目の前で頑なに「真の日本」を握りたいと躍起になる人物として描かれている。

しかし『青い目の蝶々さん』はエドワード・サイードが『オリエンタリズム』で指摘したような、男性＝西洋／女性＝東洋という二項対立によって成立しておらず、逆に女性が西洋を体現する最重要な主体として確立されている<sup>24</sup>。その中心に立つルーシーは、夫よりも明らかに地位が高い会社の看板女優で、彼女の出演なくしては夫にはなけなしの予算しかあてがわれない。そんな実情を把握しきれていないポールは、勇んでピンカートン役のボブ(カミングス)と共に日本へ出発するが、社長はすぐさまサムに後を追わせて予算の

23  
Mari Yoshihara, “Flight of the Japanese Butterfly: Orientalism, Nationalism, and Performances of Japanese Womanhood,” *American Quarterly* 56:4 (December 2004), p.975; Arthur Groos, “Madam Butterfly Between East and West,” Arman Schwartz and Emanuele Senici, eds., *Giacomo Puccini and His World* (Princeton: Princeton University Press, 2016), pp.49–84. ちなみに、ハリウッドではパラマウントがケーリー・グラントとシルヴィア・シドニーを擁して『蝶々夫人』を映画化したのが、それが1933年の春に日本で公開されると多くの観客を当惑させたようだ。例えば、松竹の蒲田撮影所美術部の脇田世根一は、舞台が長崎であったはずなのに「我々本にはあまりに仮想的な場面」に映ったり、建築様式が「あまり日本ばなれしたアメリカニズムのモダンな様式」に戸惑いを禁じえなかったという。「アメリカ人が日本娘に恋するといふ彼等にとつては最も都合のよい題材をえらんで、あつさり映画化した」程度の出来栄であったため「馬鹿らしく」思った者もいる。脇田世根一『『お蝶夫人』の横顔』『キネマ旬報』1933年5月21日、40頁。中田龍之助『『お蝶夫人』と日本の女性』『キネマ旬報』1933年5月1日、58頁。

24  
Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage, 1978). 白人女性を主体とした東洋観の構築については Mari Yoshihara, *Embracing the East: White Women and American Orientalism* (New York: Oxford University Press, 2002)を参照。

無駄遣いがないよう監視させようとする。ルーシーもサムに懇願して日本へ同行し、夫の説得に一役を買うことになる。

そんなルーシーは、ポールよりも知名度や経済価値が高だけでなく、「真の日本」に対する「理解」に関しても夫に勝る気質を備えている。そのため、都内の料亭でボブとポールが芸者に囲まれて飲食を楽しむ姿を障子越しに目の当たりにすると、ポールを驚かせるために芸者に扮装することを思い立ち、かつら、着物、白粉化粧水に身を包んで姿をあらわす。それを見たポールは、それがルーシーであることに気づかずに、「東洋」の女性は「骨格」や「大きな頬」のおかげで「フォトジェニック」だと言い、ルーシーの顎に軽く触れてその顔を正面から眺め、眼前の「芸者」がルーシーよりも「良い被写体」だとさえ言う。ここでルーシーの役者としての技量がポールの日本を見極める能力を上回っていることが確認される。

そしてルーシーは芸者に扮することによってその姿を「偽装」している。この偽りの行為はロマンチック・コメディの典型的要素の一つであり、『青い目の蝶々さん』でもルーシー扮する「モリ・ヨウコ」というにせの芸者が蝶々さん役に起用されることへとつながり、プロットを進めるのに大きな役割を果たす<sup>25</sup>。また、この偽装の身体はルーシーの日本に対する文化的な「理解」を育むきっかけにもなる。蝶々さん役で映画出演をすることが決まってから、ルーシーは本格的な修行に励むために芸妓の家元を訪ねるのだが、一週間でその奥義をものにしたいという願望を伝えると、そのためには幼少期から長年修行を重ねる必要があるとの返答を受け、「人生が二つあっても学びきれない」と舌を巻く。ここでルーシーは自らの無知を曝け出しているのだが、実は芸者業の奥深さを垣間見ることによって自らの日本観を「深化」させている。これは、富士山や芸者といったクリシェのみを「真の日本」とみなし続けるポールの一枚岩的な視点との対比を先鋭化するものだ。

さらに、ルーシーが芸者の真似事程度のパフォーマンスしかできないことを自覚することにより、「ヨウコ」としての立ち振る舞いがあくまでイエローフェイスのパロディであることが物語世界内で確立される。そのため、相撲観戦をしながら頓珍漢な日本語を話したり、ポールに対して日本のしきたりを誇張して説明する場面が観る者にとっては「笑い」の要素として正当化されるのだが、それだけでなく、ヨウコを演じるルーシーは、期せずして4度の離婚歴を持つボブをその気にさせてしまう。ボブは、スクリーン・テストでヨウコのキスにうっとりして以来この「日本人芸者」に惚れてしまい、しまいにはホテルの部屋に侵入して強引に結婚を求めることとなる。ここでこの男性役者は、ルーシーを本物の芸者と勘違いすることによって女性に対する「見る目」のなさを今一度露呈し、同時に「東洋」を皮層的にしか見えないことを曝け出している。そんなボブの想いを、ポールがヨウコに伝えた

25

具珉炯『都会喜劇と戦後民主主義——占領期の日本映画における和製ロマンチック・コメディ』水声社、2021年、64–65頁。

りするなど、ここにもユーモアが生まれるのだが、その「可笑しさ」は従属的な位置にあるはずの白人女性の仕組んだトリックに、白人男性たちがままと騙されているところにある。それもまた、ポールやボブといった白人男性でなく、ルーシーこそが日米の文化的な架け橋の役割を担っている事を示唆している。

こうした舞台裏<sup>バックステージ</sup>での人物騒動があったにも関わらず、『蝶々夫人』の製作は無事完了し、クライマックスとなる歌舞伎座でのギャラ・プレミアへとナラティブは移り、場内を埋めた内外の観客がスタンディング・オベーションで映画を讃える。この場面では、蝶々さんが最後に自らの命を絶って自己犠牲を果たす展開が一つのフィクションとして物語世界内の観客——そして実際映画を観る者——に受け入れられる反面、ルーシーも一つの自己犠牲を強いられることとなる。元々ルーシーは、サムとの事前の打ち合わせで、試写終了後に芸者姿で登場し、その場で自分はルーシーだという事を明かすサブライズを演出するための準備を行うが、楽屋でプレゼントとして受け取った扇子に記された「妻は夫より三歩下がって歩く」という意味合いの文言をきっかけに予定を変更し、ステージ上に洋服姿で現れ、ヨウコは尼僧になるために映画界から引退したと観客に発表する<sup>26</sup>。ここでルーシーは、自身の労働を犠牲にすることによって夫の権威を復興させる道を選び、冷戦化のアメリカで急速に強化された家父長制的社会体系を支えるのに一助をなす<sup>27</sup>。その決断に至るまでの葛藤が、鏡台の前で、片目だけ黒いコンタクトを入れた芸者姿のルーシーの身体に投射されている。それに加え、意思決定をするきっかけが皮肉なことに「男尊女卑」を謳う日本の習俗となっていることが特筆に値する。つまり、ルーシーが日本に対する文化的理解があるがゆえ、本来なら自身に還元されるべき業績をポールに捧げることになるのだ。

## 受容のポリティクス

『青い目の蝶々さん』はアメリカで1962年6月13日に公開された<sup>28</sup>。日本では5月23日に皇室を招いた盛大なギャラ・プレミアでまず披露目され、6月19日から日比谷スカラ座でロードショー封切されている<sup>29</sup>。観客を獲得するにあたり、他のハリウッド作品同様観客の市場に合わせて利潤の最大化する方策が取られた。その一環として、まずアメリカ(そしてヨーロッパ)では、プレスブックを見るとマクレーンをはじめとする四人のスターが大きく取り上げられ、そのコメディ性を強調する文言が目につくが、いわゆる東洋嗜好<sup>オリエント</sup>をくすぐる宣伝が試みられた。広告やポスターには芸者姿のマクレーンが全面に押し出され、そうでないものには普段着のマクレーンが箸を持ち、ご飯

26

扇子の文言は崩し書きで記されている。「妻は夫より三歩下がって歩く」と言うのは日本版のDVDの字幕から。NBCユニバーサル・エンターテイメント、『青い目の蝶々さん』日本版DVD、2015年。

27

Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War*, Revised and Updated ed. (New York: Basic Books, 1999); Mire Koikari, *Pedagogy of Democracy: Feminism and the Cold War in the U.S. Occupation of Japan* (Philadelphia: Temple University Press, 2008).

28

“My Geisha,” Box Office Mojo, [https://www.boxofficemojo.com/title/tt0056267/?ref\\_=bo\\_se\\_r\\_1](https://www.boxofficemojo.com/title/tt0056267/?ref_=bo_se_r_1)

29

『青い目の蝶々さん』パンフレット、10頁。『青い目の蝶々さん』広告、『朝日新聞』1962年6月18日夕刊、8頁。

茶碗を頭にのせて笑顔を見せる姿が組み込まれた<sup>30</sup>。ソール・クーパーの書籍版の表紙には「目の大きなアメリカ人のグラマーガールがものの一週間で芸者のエキゾチックな秘密を学ぼうとする物語」という惹句が踊った(図2)<sup>31</sup>。マクレーン本人も「芸者の才能」というエッセイを『ハリウッド・レポーター』誌に寄稿し、芸者を「もっともマナーがよく、もっともエキゾチックでミステリアスな女の子たち」だとして映画への関心を煽った<sup>32</sup>。

とはいえ、「エキゾチック」な<sup>オリエンタル</sup>表象には満足できても、物語自体の面白さを求める者には物足りなさの残る映画だったようだ。そのためか、「疲弊したプロット」という評価もある<sup>33</sup>。その理由はわからないでもない。デイヴィッド・ボードウェルらによれば、古典的ハリウッド映画のプロットは往々にして二重構造となっている。『青い目の蝶々さん』も多分に漏れずポールとルーシーが映画製作(「仕事」)と夫婦関係(「愛情」)のアクション展開が交錯する組み立てになっており、最後には両方の課題が無事充足されるという慣習に沿った作りになっている<sup>34</sup>。そうしたことから物語世界内で製作された『蝶々夫人』の方が『青い目の蝶々さん』よりも「はるかに良い」という批判も見られる<sup>35</sup>。

しかし、マクレーンに対してはおおむね高評価が下され、批評家は特に芸者姿での演技に好意を持った。その芸者への「変身」を遂げるため、マクレーンはかつら、特注の着物、そして当時まだ珍しかったコンタクトレンズ(茶色)を装着し、目線を細めるために「ガーゼ、スピリットガム、液体のりを目の外側のはじ」につけ、祇園の芸者から箸の使い方、酒の嗜み方、歩き方、またその他の礼儀作法の特訓を受けた。そうした稽古の様子は『ライフ』誌にも大きく取り上げられている(図3)<sup>36</sup>。そうした準備の効果もあってか、それ



図3 『ライフ』誌の表紙に大きく取り上げられたマクレーン。Life, February 17, 1961.

れまではマクレーンの演技力を見下していたアデレード・カマーフォードは、『青い目の蝶々さん』における演技には、着物姿の出立ちだけでなく、「小さく細かな自然の動き」にも「信憑性がある」って「評価に値する」と称賛し、R.H.ガードナーはマクレーンの芸者姿は「カリカチュアではなく、控え目で真正な演技」であると見た。また映画そのものは「笑いのクリシェの寄せ集め」に終わっているものの、彼女は「そのうちの一つではない」と考えた<sup>37</sup>。マクレーンの

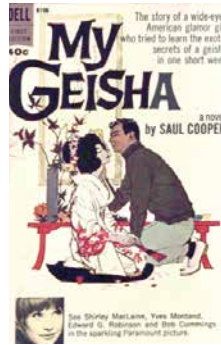


図2 『青い目の蝶々さん』小説版の表紙。Saul Cooper, *My Geisha* (New York: Dell Publishing, Co., 1961).

30  
Paramount Pictures Corporation and Sachiko Productions, Inc., “Merchandising Manual and Press Book” for *My Geisha*, 1961.

31  
Saul Cooper, *My Geisha* (New York: Dell Publishing Co., 1961).

32  
Shirley MacLaine, “The Talent of the Geisha,” *The Hollywood Reporter*, December 29, 1961, p.115.

33  
Adelaide Comerford, “My Geisha,” *Films in Review*, June–July 1962, p.363.

34  
David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985), pp.16–17.

35  
J. O’C, “Chinese Box of a Plot: ‘My Geisha,’” *The Guardian*, March 12, 1962, p.15.

36  
Shirley MacLaine, “My Geisha—Paramount 1962,” *Shirley MacLaine*, <https://shirleymaclaine.com/film-memories/>; “East-West Twain Find a Meeting in MacLaine,” *Life*, February 17, 1961, pp. 91–96.

37  
Comerford, “My Geisha,” *Films in Review*, 362–363; R.H. Gardner, “My Geisha,” *The Sun*, August 1962, p. 9.



芸者姿が「驚くほどそれらし」かったという意見もある<sup>38</sup>。ヨウコを演じることにより、役者としての評価がさらに高まったようだ。

アメリカ同様、『青い目の蝶々さん』は日本でも意見の分かれる映画だったが、批評家はまずまずの評価を与えている。それは紋切り型の日本描写から遠く離れたものと思われたからである。例えば、清水俊二は、製作が開始する前に『青い目の蝶々さん』の企画の話聞いた時「どこか歯車が狂ったような映画」になると予感したが、「試写を見て、その心配がみごとに吹き消された」と語る。「アメリカ映画の“日本物”といえば、いままで“趣味のわるい”映画の代表」だと思われていたが、『青い目の蝶々さん』には「風格がそなわつ」ており、プロデューサーのパーカーをはじめとする「製作スタッフ一同の着意と良識とがはっきりあらわれて」いたというのである<sup>39</sup>。

このように大幅な批判を回避した理由は、確かに「親日派」のパーカーをはじめとするスタッフの熱意と努力があったからであろうが、西洋人同士のロマンスを物語の中心に置くことによって日本人との恋愛をあえて描かなかったからという解釈もできる。この映画を売り出すにあたっては、アメリカ同様、日本でもマクレーンの芸者姿を強調する宣伝材料があり、それは一つの目玉となったが、大手新聞の広告にはマクレーンとモンタンが抱擁している写真が中心に置かれ、「美しい日本を背景に、トッても愉快なロマンチック・コメディの傑作に出来上がりました!!」として日本人を恋愛の対象から外した点を暗示している。言い換えれば、「アメリカでもフランスでも得られない」「日本でこそ始めて得られた青い目の二人の愛情!!」が見所として主張されているのだ<sup>40</sup>。こうした言説では、日本を舞台に欧米の白人が恋愛を楽しむラブストーリーであることがセールスポイントとなっていた。

この、日本人女性が恋愛対象になっていないナラティブは、逆に新鮮に映った。例えば、従来の「ゲイシャ・ガール」映画には食傷気味だった高季彦によれば、「ロマンスの相手が日本人の芸者ではない」ため「これまでのゲイシャ物の愚劣さから脱け出して」いるように見えた<sup>41</sup>。白井佳夫は、モンタンが「自分にとってはあたらしい世界である東洋を、作品の上で発見しようとしながら、結局よりどころとするものは『蝶々夫人』であり「芸者」であり、新発見の日本人タレントのつもりで使っていた女が、アメリカ人の、それも自分の女房だった」点が「アメリカの世界観に対するお笑い」となっており、評価に値するとされた。つまり、従来のオリエンタリズムに囚われる西洋人を滑稽に、そしていささか自虐的に描いていることが長所と見做されたのである<sup>42</sup>。

そしてアメリカでもそうだったように、「モリ・ヨウコ」扮するマクレーンの容姿や演技には賛辞の言葉が上がった。大黒東洋士は、『青い目の蝶々さん』が「日本風俗のとらえ方にボロを出さなかったのをお手柄」とした上で、

38  
“Feature Reviews,” *Boxoffice*, April 2, 1962, p. 80.

39  
清水俊二「『青い目の蝶々さん』のこと」『青い目の蝶々さん』パンフレット、5頁。

40  
『青い目の蝶々さん』広告、『キネマ旬報』1962年5月1日号、裏表紙。『青い目の蝶々さん』広告、『読売新聞』1962年6月18日夕刊、10頁。『青い目の蝶々さん』広告、『朝日新聞』1962年6月18日夕刊、8頁。

41  
高季彦「青い目の蝶々さん鑑賞」『スクリーン』1962年6月号、90頁。

42  
白井佳夫「青い目の蝶々さん」『キネマ旬報』1962年7月15日号、83頁。

マクレーンの演技が「大変達者」であることを喜び、特に「時々口にする日本語の“はい”というセリフがなんとも可愛い」と述べた<sup>43</sup>。『朝日新聞』の評者も、マクレーンの芸者姿は「なかなかのご愛敬」で、「腰をかがめ内マタで歩いて、せいぜいつつましやかに振舞うところや「イチ、ニ、サン、トマト、ヒダリジンゴロウ」とわけのわからぬ日本語を連発してポールたちを煙に巻くところなど、吹き出してしまう」とそのパロディ性を楽しんでいる<sup>44</sup>。

もう一つ言えば、興味深いことに『青い目の蝶々さん』が褒められたのは保守的なジェンダー観を礼賛する作りになっていたからであった。『毎日新聞』の木村正は、「インディアンを征伐している間にいつの間にか女性に征服されていた善良なアメリカの男性諸氏が、興国(日本)の風俗の中に救いを求め、その問題が「夫唱婦随」という「良俗」によって解決され、夫婦仲が円満に終わるという展開に納得した。「アメリカ女性も日本芸者みたいだったらというむなし夢が、この映画を一層おかしいものになっている」とも述べられている<sup>45</sup>。

43  
大黒東洋士「青い目の蝶々さん」『映画の友』1962年7月号、79頁。

44  
「日本びいきの観光喜劇 米バラマウ  
ント「青い目の蝶々さん」」『朝日新聞』  
1962年6月25日夕刊、4頁。

45  
木村正「ゲイシャ礼賛のコメディ―  
『青い目の蝶々さん』(米)」『毎日新聞』  
1962年6月22日夕刊、5頁。

## 冷戦から「ポスト冷戦」へ

オリエンタリズムとは恒久不変の構築物ではなく、時代状況の変化とともにその形を変えてゆくものである。『青い目の蝶々さん』はそれを示す好例で、オリエンタリズムのいわゆる「定型」から逸脱した「冷戦型」のアメリカ映画として、一方的な東洋描写には終始しないような仕掛けが施されていた。それはまずランナウェイ・プロダクションとしてその撮影を日本で行うことにより、日本のスタッフや役者を起用し、各地の景観をフレームに収めることを可能としている。その、テクニカラーとテクニラマ(ワイドスクリーン)で捉えられたイメージには桜や富士山といったクリシェも見られたが、例えば富士山を捉えたロングショットの前景には国鉄の特急つばめ号が左から右へと横切る姿が捉えられ、変わりゆく「モダン」な日本が表現されている。その他にも煌々とネオン輝く東京の夜景、帝国ホテル、高輪プリンスホテル、黒塗りのハイヤーなどが登場し、『蝶々夫人』のアルカイックな日本像が「現代」のそれへと更新されている<sup>46</sup>。

また、(白人)女性を異文化交流の主体として特権化したのもその特徴である。白人男性を権力の中心に据えた『蝶々夫人』のような「典型」——ちなみにこのジェンダー構造は『サヨナラ』や『嬉し泣き』(1961年)のような戦後の映画にも引き続き見られる——とは異なり、『青い目の蝶々さん』では西洋＝男性／東洋＝女性という二項対立を崩すだけでなく、東西の関係を建設的に描くことによって日米の親和性を強調している。それは何よりも、日米

46  
Shipp, “‘Orienting’ an Occidental  
‘Geisha’.”

スタッフによって製作された映画が無事完成し、歌舞伎座での試写で内外の観客に絶賛されるというエンディングに現れていると言える。

この男女の力関係が倒錯したジェンダー構造は、ルーシーがヨウコであるという事実を隠蔽する決断によって一時的なものであったことが示唆される。とはいえ、パラマウントのトップ女優とあくまで二線級のプロデューサーが起点となって出来たこの映画製作物語は、マクレーン本人が「自伝的に近い」とするものであり、夫のパーカーとの「格差」をはっきりと見せつけた仕事とも言える<sup>47</sup>。そのためパーカーが製作に果たした役割は決して小さくないものの、オープニング・クレジットを見ると、冒頭に登場するマクレーンの名がパーカーの二倍の大きさに設定されており、宣伝に際してもマクレーンの名を「100%」とするのに対してパーカーは「25%」の大きさで表記することが指定された<sup>48</sup>。その意味で、『青い目の蝶々さん』は白人女性の主体性を何よりも見せつける仕事であった。そもそもパーカーは役者として映画界入りするも大成することはなく、『青い目の蝶々さん』後も、作り手としてよりも自宅で開く派手なパーティのホスト、そしてナイトクラブの常連客として知られるような存在だった<sup>49</sup>。それとは対照的に、マクレーンは大スターとしてハリウッドの王道をひた走り、『愛と追憶の日々』(1983年)で念願のアカデミー主演女優賞を獲得したのをはじめ、ゴールデン・グローブ賞の最優秀主演女優賞、ヴェネチア国際映画賞の女優賞、ケネディ・センター名誉賞、アメリカ映画協会生涯功労賞など諸々の賞を受賞している。戦後を代表する映画女優であることは間違いない。

そうはいうものの、『青い目の蝶々さん』は畢竟アジアを舞台に恋愛劇を繰り広げる白人の男女の物語となっている事態は否めず、日本の批評家の中にはそれを肯定的に評価する者もいたが、日本人の主体性が周縁化されていることは指摘されなければならない。それはマクレーンと友情関係を築く日本人の芸者役の谷洋子の使われ方を見れば一際明白だ。谷はマクレーンに付き添う「かずみ」という「本物」の芸者を演じているが、英語を流暢に操る国際派の「新しい」芸者とされているにも関わらず、常に和服を着用し、父親である師範に謙り、あくまで男に「尽くす女」を演じている。津田塾大学を卒業後、留学先のフランスで舞台や映画に出演した谷は、まずは「クレイジー・ホース」らのキャバレーで「着物を脱ぎながらのエロティックなステージ」に登場しており、自身の身体とセクシュアリティを武器に「エキゾチック・ヴァンプ」として話題を集めた人物である<sup>50</sup>。そんなマクレーンのスクリーン上のペルソナとも多少重なる「解放」されたはずの谷は、『青い目の蝶々さん』では異性愛の可能性も肉体性の表現も許されず、サムやボールらに従う「伝統的女性」の鞘に納められている。特に、歌舞伎座の楽屋でルーシーに扇子を渡したのはかずみであり、彼女はそこに記された文言を通して「夫唱婦随」

47 MacLaine, "My Geisha—Paramount 1962."

48 "My Geisha Main Title Billing," September 18, 1961, "My Geisha—Writers" Folder, File #10, Paramount Pictures Production Records, Special Collections, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles, California. *My Geisha* pressbook, p. 14.

49 Robert Whiting, "Steve Parker: Cobbler, Con Man, or Cheat?" *The ACCJ Journal*, June 2014, <https://journal.accj.or.jp/whitings-world-post-war-japan-3/>

50 遠藤突無也『バリの「赤いバラ」と言われた女——日本初の国際女優谷洋子の生涯』さくら舎、2009年、41、47頁。

を婉曲的に促す役を請け負った事になる。かずみが象徴する日本は引き続き女性化された従属的な他者であった。この作品で「東」と「西」が対等関係を築くことはなかった。

『青い目の蝶々さん』は、必ずしも「名作」として記憶される映画ではなく、当時の批評家の間でも評価が分かれるものだった。しかしそれは冷戦下の日米関係を強化するのに一助をなすテキストであった。第二次大戦後の両国は、全体的に見れば政治的、経済的、文化的に近しい関係を築いたが、日本ではレッド・パージ、米軍基地をめぐる軋轢、安保闘争などを通して反米感情が噴出することがあった<sup>51</sup>。こうした複雑な国際状況において、映画は社会的な意見や意識を形成する重要な媒介として機能した。世界中に配給されたハリウッド映画は、アメリカを代表する文化装置として日本に拡散し、テレビ、本、雑誌、アミューズメント・パーク、グッズや関連商品などいくつもの絡み合うメディアを通して社会に深く根付いていった。それが両国を繋ぐのに果たした役割は決して小さくない。そしてハリウッドの影響力は冷戦を超えて現在に至る。

こうした時代の流れの中でオリエンタリズムも形を変えていく訳だが、その変化は冷戦で終わったわけではない。ベルリンの壁やソ連邦が崩壊した後、また新たな「型」が誕生している。その一つが『SAYURI』(2005年)である。物語は、花街の置屋に売られた貧しい少女が両親の死、兄妹との離別、ライバルによるいじめを乗り越えて一流の芸者になるというもののだが、まずはアメリカ人のアーサー・ゴールデンによる原作そのものが、日本を女性化、エロティシズム化しており、オリエンタリズムの色濃いナラティブだということとは明白であった<sup>52</sup>。映画化にあたり、工藤夕貴、桃井かおり、役所広司、渡辺謙など錚々たる日本人役者を起用する一方で、主役のさゆりには中国出身の章子怡(チャン・ツイイー)、ライバル芸者初桃には同じく大陸出身の鞏俐(ゴン・リー)、さゆりを訓練し育てる豆葉役にはマレーシア人で香港映画のスターとなった楊紫瓊(ミシェル・ヨー)など中華圏のスターを起用している。さらに、会話は大方英語で行われ、近代の日本社会を描こうとしていながら日米中の三角関係が展開する雑種的な空間が演出された。それをある者は「日本という舞台を借りていても、日本の物語ではないファンタジー」と形容し、監督のロブ・マーシャルも、日本を忠実に描くことよりもむしろ「僕の抱く日本の1920、30、40年代の印象を投影した」と述べている<sup>53</sup>。その中で、特に香港や大陸の俳優が主役格の「日本人」を演じるという展開は、「ポスト冷戦期」の流動性が生んだ新たなオリエンタリズムの形だったと言えるのではないか。

51

例えば吉見俊哉『新米と反米——戦後日本の政治的無意識』岩波書店、2007年を参照。

52

Kimiko Akita, "Orientalism and the Binary of Fact and Fiction in *Memoirs of a Geisha*," *Global Media Journal* 5:9 (Fall 2006), <https://www.globalmediajournal.com/open-access/orientalism-and-the-binary-of-fact-and-fiction-in-memoirs-of-a-geisha.php?aid=35163>

53

中野香織「色のダンス——この映画そのものが、まさに〈動く芸術品〉ですね。」SAYURI プログラム、2005年、頁不記載。「Rob Marshall Interview,」SAYURI プログラム、2005年、頁不記載。



今後も、ハリウッドはオリエンタリストであり続けるであろう。それは、アジアの映画市場が現在のように拡大するにつれてむしろ増加する可能性を秘めていると言えるかもしれない。その内容については現時点では想像する他はないが、もしかしたら次に製作される「芸者映画」にまた新たな形が潜んでいるかもしれない。