

菊とバットとハリウッド

—— 『ミスター・ベースボール』に見る日米文化衝突 ——

大野一之

はじめに

異文化間あるいは異民族間の諸問題にアプローチする際に、映画作品を活用することが珍しくなくなっている。とくに、世界的な映画産業の中心地であるハリウッドを抱えるアメリカでは、1960年代の公民権運動以降、黒人だけでなく他のマイノリティの表象も対象とする研究が進展し、映画はメディア、エスニシティ、ジェンダーなどの諸領域を含む総合的な文化研究の重要な部分を占めるようになった。そういった流れの先に、ハリウッド映画に描かれた日本や日本人のイメージへの関心の高まりがあるように思われる。

このテーマに関する先行研究が共通して指摘するところによれば¹⁾、当然と言えば当然かもしれないが、ハリウッド映画の中の日本や日本人の描写は時代環境に左右されるところが大きい。太平洋戦争に至るまでの半世紀はさておくと、戦後の歴史を振り返ってみても、日本の取り上げられ方に大きな変化が見られる。まず、アメリカによる日本占領とその後の緊密な両国関係はそれまでの「顔の見えない敵」としての日本人のイメージに大きな変化をもたらした。1950年代には、盛んに日本ロケも行われ、日本を舞台にした、日本人が登場する作品が数多く製作された。ただ、占領に引き続く冷戦構造下でアメリカの友邦として、また経済的なパートナーとして重要性が増したのにもかかわらず、スクリーンの中の日本は、昔ながらの異国情緒をメインとしたいささか現

実離れした描写が目立ち、日本人としては違和感を抱かざるを得ないものが多い。

次に大きな変化が生じるのは、1980年代から1990年代にかけての時期だろう。経済的に急速な発展を遂げてアメリカに次ぐ世界第二位の経済大国に成長した日本のプレゼンスは映画の中でも顕著になる。現実の世界を反映してスクリーン上にも日本製品が溢れ、日本の会社やビジネスマンが頻繁に登場するようになる。それは、アメリカにとって日本が身近な存在になると同時に経済的な脅威となり、日本バッシングが広まった時期でもあった。日本企業のアメリカ進出を本格的に扱ったコメディの『ガン・ホー』(*Gung Ho*) (1986) は、日本では未公開ながらもアメリカ本国ではヒットした。また『愛と哀しみの旅路』(*Come See the Paradise*) (1990) は、太平洋戦争時の日系アメリカ人の強制収容問題を意欲的に取り上げたヒューマンドラマとして高い評価を得た。1992年にユニバーサル・ピクチャーズによって製作された『ミスター・ベースボール』(*Mr. Baseball*) も、新しい視点から日本と日本人を描いた作品として重要な位置を占めているが、余り注目されず、論じられることも少ないように思われる。本稿では、ハリウッド映画における日本表象という観点から改めて『ミスター・ベースボール』に検討に加え、見過ごされてきたこの作品の意義を明らかにしてみたい。

日本製ハリウッド映画

1990年代のハリウッド映画における日本表象の変化を簡潔に述べれば、「日本が小道具の立場から、本格的なテーマとして登場してきた」²⁾ といえよう。そして、このような変化を象徴する作品の一つが『ミスター・ベースボール』であり、「初めての本格的な現代ものの日米交流映画」³⁾ として映画史に位置付けることができるかもしれない。

だが、その前提としてここで忘れてはならないのは、ハリウッドの映画製作に関わる日米関係であり、社会的・経済的背景である。つまり日本企業のハリ

ウッド進出という事実に目を向けなければならない。1989年11月にソニーがコロンビア・ピクチャーズ・エンターテインメントを46億ドルで買収し、「日本がハリウッドを侵略」(Japan Invades Hollywood)という『ニューズウィーク』誌(1989年10月9日付)のいささかセンセーショナルなタイトルに象徴されるように、アメリカ国民の大きな反発を招いた。その1年後には、当時の松下電器産業(現在のパナソニック)が、別のメジャーであるユニバーサル・ピクチャーズの親会社であるMCAを61億ドルという日本企業としては史上最高の金額で買収した⁴⁾。そのユニバーサルが製作した『ミスター・ベースボール』は、日本企業が所有するハリウッドの映画会社が製作した、日本をテーマとする最初の映画作品という点で画期的な意味をもつ。

相次ぐジャパン・マネーによるメジャー買収がアメリカの大きな関心の的になったことは言うまでもない。そのような状況で、日米の文化摩擦をテーマとする映画作品がハリウッドで企画されたわけで、『ニューヨーク・タイムズ』紙が、日本企業によるセンセーショナルな買収劇と『ミスター・ベースボール』の製作との関係に関心を寄せ、かなり長い記事を掲載しているのも驚くに当たらないだろう⁵⁾。

その記事では、親会社である日本企業がハリウッドの映画製作に介入して行くのではないかという至極当然の懸念に対して、ユニバーサルのトーマス・ポロック会長、松下電器の豊永恵哉専務、そしてフレッド・スケピシ監督が口を揃えて松下の関与を否定し、映画製作の独立性がこれまで通り保証されている旨の発言が紹介されている。その一方で実は、『ミスター・ベースボール』の企画は松下のMCA買収以前にスタートしていたのだが、買収後、企画の大幅な変更が行われた事実も伝えている。まず、製作費が倍増され、3千万ドルと見積もられること。そして、監督がピーター・マーケルからより経験豊富なオーストラリア出身のフレッド・スケピシに交代し、脚本も新しい脚本家によって書き直された。その結果、「一人の陽気だが粗野な野球選手についての下品なコメディ (a broad comedy about a genial but boorish baseball player)」として意図されていた作品が、「自分自身や日本と折り合いをつけるスポーツ選手

のより複雑でロマンティックな物語 (a more complex romantic tale of an athlete coming to terms with himself and Japan)」に変わったという。

さらに、『ニューヨーク・タイムズ』紙は、元の脚本にあった第二次世界大戦に関する少なくとも二つのジョークが削除された事実を指摘している。一つは、アメリカ人選手が、昔の戦争映画の中で日本の飛行機が撃墜される場面を見て歓声を上げる箇所。もう一つは、主人公が戦災を免れた古びたホーム球場を目の前にして、アメリカの焼夷弾がこの球場に当たり損ねたのは残念だったと述べる場面。これらの削除は、脚本改変の意図の一つが映画会社の政治的な配慮であったことを窺わせる。一般論として、ユニバーサルの会長も認めているように、日本はハリウッド映画にとって二番目の規模の市場であって、商業的成功を目指すのであれば、日本の国民感情への配慮は欠かせない。その上、映画会社の親会社が日本企業となれば、なおさら慎重な対応を迫られたはずである。

監督のフレッド・スケピシはあるインタビュー記事の中で、『ミスター・ベースボール』の製作をめぐる事情について次のように語っている。

It [*Mr. Baseball*] came out from the roots of that real knockabout comedy *Major League*. Similar principles as a broad comedy. *Mr. Baseball* had run into a little trouble as it came at a time when Universal Studios was taken over by Matsushita, the Japanese conglomerate. Universal got politically worried that *Mr. Baseball* needed to be more sensitive to cultural nuances, more so than if it was an Australian-American film. We came along, Ed Solomon and I went to Japan and did a lot of research. We came back and between us we kind of re-wrote it. But our film had much more of a cultural clash. Another thing was that Tom Selleck had script approval. I couldn't quite understand back then. So they brought in another writer named Kevin Wade. He ended up rewriting it as we were going along which is really unnerving. So in the end it became a little bit of both and something beyond the traditional coach/player clash. I liked my cultural look

because it has more fun inherent in it. I think it is a good film, but a little more conventional than we set out to make it.⁶⁾

『ミスター・ベースボール』の企画の当初の狙いは、1989年にヒットした『メジャーリーグ』(Major League)のようなドタバタコメディ調の作品を作ることにあっただ。ところが、松下のMCA買収により、「文化的なニュアンスに対してもっと敏感である必要がある」とユニバーサルが政治的な懸念をいだいた。そこで、スケピシは脚本家のエド・ソロモンと一緒に日本に赴き、かなり入念な現地調査を実施し、脚本をほぼ書き直した⁷⁾。その結果、作品には「ずっと多くの文化的衝突」が含まれることになった。ところが、主演のトム・セレックの意向なのか再度脚本の修正を余儀なくされた。スケピシ自身は作品の「文化的な側面」が気に入っていたのだが、「コーチと選手の衝突」という伝統的なスポーツドラマの要素が前面に押し出され、結局「当初意図したよりも少しばかり紋切り型の」作品に仕上がってしまったという。このようなスケピシの発言から、彼が日米の文化的な衝突というテーマを本格的に取り上げたかなり斬新な作品を目指していたことがわかる。残念ながらスケピシの目論見はそっくりそのまま実現したわけではないようだが、完成した作品では異文化間の交流や日本のイメージが実際どのように表現されているか、以下検討を加えていきたい。

刀とバット

『ミスター・ベースボール』は一般的にはスポーツ映画もしくはスポーツ・コメディというジャンルに分類される。主人公のジャック・エリオットは、ワールドシリーズでMVPを獲得したことさえあるニューヨーク・ヤンキースの強打者だが、すでに絶頂期を過ぎており、日本の中日ドラゴンズへの不本意なトレードに応じざるをえない。大リーガーだという自負心、日本への偏見と無知、そしていささか子供っぽい未熟な精神も加わって、日本のさまざまな文

化障壁にぶつかり悪戦苦闘を繰り返す。初めて体験する日本の風俗習慣はいうまでもなく、とりわけ日米の野球に対する考え方の違いに戸惑い、チームメイトとの軋轢や監督との衝突を体験しながら、日本と自分自身についての認識を深めていく。『ミスター・ベースボール』は一人のアメリカ人の日本体験をユーモアたっぷりに描いており、スポーツ映画であると同時に典型的な「文化衝突コメディ (culture-clash comedy)」だといえる⁸⁾。

ところで、日本を表す代表的な文化的シンボルといえば、やはり菊と刀であろう。周知のようにこれは、文化人類学者のルース・ベネディクトが太平洋戦争中にアメリカ政府の依頼を受けて調査・研究した報告書のタイトルに由来する。さまざまな問題点や不正確さを指摘されながらも、この『菊と刀』は日本文化論の基本的文献として読まれ続けている。その冒頭に次のような一節がある。

All these contradictions, however, are the warp and woof of books on Japan. They are true. Both the sword and the chrysanthemum are a part of the picture. The Japanese are, to the highest degree, both aggressive and unaggressive, both militaristic and aesthetic, both insolent and polite, rigid and adaptable, submissive and resentful of being pushed around, loyal and treacherous, brave and timid, conservative and hospitable to new ways. They are terribly concerned about what other people will think of their behavior, and they are also overcome by guilt when other people know nothing of their misstep. Their soldiers are disciplined to the hilt but are also insubordinate.⁹⁾

ここには、アメリカにとって神秘の国、謎めいた日本の相矛盾するイメージが列挙されている。日本人は「攻撃的でもあり平和的でもある。軍国主義的でもあり芸術的でもある。傲慢でもあり礼儀正しくもある。頑固でもあり柔軟でもある……」。日本人には、一方で、洗練された審美的傾向があり、他方、好戦的で残酷な一面がある。芸術を志向する女性的で繊細な日本と、尚武精神を尊

ぶ男性的で野蛮な日本が共存する不可解な日本の姿が、菊と刀という鮮やかなイメージによってシンボリックに捉えられている。この二つのイメージはどちらも日本像の欠くべからざる部分なのである。さらに菊と刀が喚起する類例のイメージとしてゲイシャとサムライがあるが、どちらも19世紀末のジャポニズム以来欧米の文化にしっかり根付き、現代においても相変わらず人気を保っている。ハリウッド製の二本の大作、エドワード・ズウィック監督の『ラスト・サムライ』(*The Last Samurai*) (2003) とロブ・マーシャル監督の『SAYURI』(*Memoirs of a Geisha*) (2005) がいろいろ物議を醸したのも記憶に新しい。

さて、日本におけるジャックの異文化体験も、究極的には、菊と刀との出会い、すなわち一組の日本人男女との出会いに集約される。彼が日本で深く関わるのは中日ドラゴンズの内山監督とその娘のヒロ子である。もちろん現代日本を舞台とするこの物語では、内山は刀を振り回すサムライではないし、ヒロ子も日本髪で着物姿のゲイシャではない。それでもジャックの日本体験の表現と意味づけには、菊と刀、あるいはサムライとゲイシャといった伝統的なイメージが大きな役割を果たしているように思われる。

WBC (ワールド・ベースボール・クラシック) の日本代表チームが「サムライ・ジャパン」と呼ばれ、メジャーリーグで大活躍している鈴木一郎選手が「サムライ・イチロー」として不動の人気を誇っている例にみるように、サムライのイメージと野球の親和性は強いようだ。当然、刀とバットの連想も誘う。野球は集団で行うスポーツであるが、ピッチャーとバッターがまるでグラウンドに二人きりであるかのように相對峙する。野球の醍醐味の一つは、ピッチャーが投げたボールをバッターが打つ、その凝縮された瞬間にあり、それが、サムライが白刃で切り結ぶ文字通り真剣勝負の緊張の一瞬に似ていなくもないということであろうか。

中日ドラゴンズの鬼監督内山は不滅のホームラン記録を保持している往年の名選手である。刀ならぬバットを握っては野球の達人で、剣豪のイメージも重なる。彼は寡黙で禁欲的、選手には厳しく接し、宿敵読売ジャイアンツに勝利するという困難な使命を背負わされている。内山を演じる「ケンさん」こと高

倉健は、言うまでもなく日本を代表するヤクザ映画のヒーローの一人であり、日本刀のイメージは彼と切り離すことはできない。ハリウッドでは『燃える戦場』(*Too Late the Hero*) (1970) の日本軍将校役以来、サムライを彷彿させるような役柄が多い。とくに、シドニー・ポラック監督の『ザ・ヤクザ』(*The Yakuza*) (1974) に登場する高倉健扮する元ヤクザは京都で剣道の指南をしているまさしく剣の達人であり、アメリカ人の友人への義理のために再び日本刀を手にする。また彼は兄への誓いを果たせなかった責任を取って指を詰めるが、指詰めが「ハラキリ」を思い起こさせる行為であることはしばしば指摘されてきた。さらに、高倉健はリドリー・スコット監督の『ブラック・レイン』(*Black Rain*) (1989) では、アメリカ人刑事に協力する大阪府警の刑事を演じているが、お約束のように警察の道場で剣道に励む場面が用意されている。『ミスター・ベースボール』における高倉健の起用は、その国際的な知名度もさることながら、サムライや刀につながるイメージも考慮した配役であったことが推測される。

野球は日米で共に国民の人気の高いスポーツである。同じルールに従って行われるのに、それぞれの国の文化に起因すると思われる姿勢の違いがこれまでもいろいろ取りざたされてきた¹⁰⁾。この作品でも、ジャックと内山監督の野球に対する考え方の違いが、二人の対立をもたらす。その意味で、反抗的な選手と厳しいコーチの衝突というスポーツドラマのおなじみのテーマが、『ミスター・ベースボール』では日米の文化衝突の問題に重なってくる。

優勝を賭けた決戦を控えて、ジャックと内山監督との間で次のような会話が交わされる。

JACK : Just . . . let'em have a little fun.

UCHIYAMA : Baseball is work, not fun.

JACK : Baseball is grown men gettin' paid to play a game. When you were a little kid I'll bet you didn't pick up a bat and ball . . . 'cause you were dying to work.¹¹⁾

ジャックは作品の冒頭から「野球はゲームだ。ゲームは楽しむものだ」(Baseball's a game. And games are supposed to be fun) という台詞を繰り返すが、それは彼の野球観を要約している。だからこそ彼は、厳しい監督の下で管理され、優れた素質があるのに試合で力を十分に発揮しきれずにいる萎縮気味の同僚の日本人選手を心配し、「少しはプレーを楽しませてやれば」と助言するのである。それに対して内山は「野球は仕事だ。遊びじゃない」と反論する。この時点でジャックは、後に論じるように、すでに日本式のやり方を受入れ、チームの一員として行動することの意味は学んでいるが、その上でアメリカ的な視点から自分の主張を展開している。チームと同様個人を大切にし、その個人の力を最大限に発揮できるようにするには、日本式の管理野球だけでは十分ではない。給料をもらってプレーしている大人の今でも、野球に夢中になっていた子供の頃の無心なる情熱を忘れてはならないというわけである。

『ミスター・ベースボール』のクライマックスは中日ドラゴンズと読売ジャイアンツの優勝決定戦である。内山は監督の首と日本のホームラン記録保持者の名誉をこの一戦に賭けている。つまり、ライバルのジャイアンツに勝利できなければ職を失うし、ジャックがホームランを放てば彼の記録は破られる。このように土壇場に追い込まれながらも、ジャックの意見を受け入れて、これまでの仕事というよりもむしろ苦行に臨むような峻厳な姿勢を和らげた内山は、選手たちにのびのびとプレーをさせてチームの士気を高め、選手たちもそれによく応えて活躍する。そして内山は、9回裏満塁の一打逆転の決定的な場面で、自己のホームラン記録が破られるかもしれないのに、バッターボックスのジャックに「かつ飛ばせ」(Swing away) という指示を出す。ところが、ジャックは敢えてその指示に逆らい、意表を突いたバントを成功させる。それによって、チームは優勝し、ホームラン記録も破られず、二重の意味で内山の面子は保たれる。こうして二人の文化的衝突は予定調和的な結末を迎えることになる。

ちなみに、前述の『ガン・ホー』では、アメリカの日系企業の従業員たちが日米のチームに分かれて親睦のための草野球を楽しむ場面がある。アメリカ人

たちは思い思いの自由な服装で集まり、のびのびとゲームを楽しみたいのに、日本チームは律儀にもお揃いのユニフォーム姿で現れ、「遊び」よりも「仕事」だといわんばかりの態度でコツコツとバントを連発し、アメリカ人チームを呆れさせる。仕事中毒と集団主義の日本に対して、個人を重視し、人生を楽しむアメリカというパターン化された日米文化の対比が、野球を通して描かれる。しかし、『ミスター・ベースボール』ではバントをするのはアメリカ人のジャックであり、彼はチームのために、またおそらく内山への敬意から、ホームラン記録への挑戦を断念する。あくまでもチームの勝利を目指し、恩人への配慮から記録への挑戦を諦めるというのであれば、明らかに個人よりも集団を優先させたことになる。内山がジャックの忠告に耳を傾けた部分をうかがわせるとはいえ、物語の比重が日本式の野球を受け入れるジャックの変化の方に傾いていることは間違いない。

菊とバット

野球を軸としたジャックと内山との関係を物語の縦糸だとすると、ジャックとヒロ子のロマンスは横糸だといえる。すでに触れたように、『ニューヨーク・タイムズ』紙によると、『ミスター・ベースボール』は、比較的シンプルなスポーツ・コメディから、異人種間ロマンスや文化の衝突というテーマを含むより複雑な作品に改変されたのだが、その要の位置にあるのがヒロ子という女性である。彼女は、現代のサムライのような内山の娘であり、本来ならば「サムライのムスメ」として典型的日本女性の役割を果たすことが期待される。ところが、彼女の人物像はいささか複雑で、もう少ししていねいな検討が必要となる。

ヒロ子はアメリカ留学経験もある有能なキャリア・ウーマンで経済的に自立しているだけでなく、相手が頑固な父親であろうと、アメリカからやって来た大リーガーであろうと、しっかり自己主張のできる独立心に富んだ現代女性である。彼女は、球団のスポンサー広告の仕事を手がけている関係でジャックに

接触する。自分が選べないテレビ・コマーシャルへの出演を渋るジャックに、取り交わした契約に従うように強く迫る一方で、文化的なギャップに戸惑うジャックを、ときに厳しく、ときにやさしく教え導くという形で日米文化の橋渡し役を果たす。『ミスター・ベースボール』において、異文化間のガイド役あるいは仲介者の役割を担う「文化媒介者」(culture broker)には、ジャックの通訳を務める西村洋二や、チームメイトの黒人選手も含まれるが、ヒロ子の役割は他の誰よりも重要である¹²⁾。

JACK : Japanese way: shut up and take it.

HIROKO : Jack's way. Me, me, me! Sometimes acceptance and cooperation are strengths also.

ジャックが「日本式のやり方っていうのは、黙って言われた通りにやれっていうことだ」と不満を爆発させると、ヒロ子は「ジャックのやり方は、何でも“俺が”、“俺が”、“俺が”じゃないの。受け入れて、協力することも強さだわ」と反論する。作品中、ヒロ子は "accept" (受け入れる) という言葉を何度も口にするが、プロット展開においてもこれがキーワードとなる。ジャックがアメリカから持ち込んだ強烈な個の主張を抑制し、他者を、個を超越する存在を「受け入れて」、日本の集団主義や和の精神について学ぶ過程がドラマ化されている。

ヒロ子は鋭く対立していたジャックと内山の和解のきっかけを作ってやる。彼女は、あらかじめ何も知らせずに、祖父母の家の昼食の場で無理矢理二人を引き合わせる。そのおかげで、内山がフロントの反対を押し切って、自分を採用してくれたことを初めて知ったジャックは、それまでの反抗的な姿勢を改め、内山のやり方での、つまり日本式での猛特訓を始める。また、自らの傲慢な態度のためにさまざまな軋轢を生じさせていたチームメイトに対しても謙虚に謝ることで、真にチームに溶け込み、大リーガーとしての尊敬を勝ち取ることが出来る。ヒロ子わがわがまま放題のジャックを母親のように "grow up" と

一喝する場面があるが、この映画には一人のアメリカ人の異文化体験による成長物語という側面もある。そして彼の成長は、日本的なるものを「受け入れる」ことによって達成されるのである。

日本を訪れる外国人男性にとって、文化媒介者の役割を担う日本人女性が、同時にロマンスの対象でもあるような物語は陳腐かもしれない。『ミスター・ベースボール』でも、ヒロ子が単なるジャックの文化ガイド役から恋人へと決定的な一歩を踏み出す場面がある。ジャックのアパートを訪れたヒロ子は、異文化環境の中で孤軍奮闘しているジャックを風呂に誘って背中をやさしく流し、マッサージで彼の緊張をほぐしてやる。男性に相応しいとされるマッチョの仮面を脱ぎ捨てたジャックは、心の奥底に抱えていた弱音や不安を告白するが、この後二人が男女として互いを「受け入れる」新しい関係に進むことは言うまでもない。ヒロ子のこのような積極性は彼女の人物像と少しも矛盾しないだろう。自立した現代の日本女性は、なにごとにおいても自己決定権を留保しており、古い因習的な性意識に捉われず行動できるというわけである。

しかし、ここで注目してみたいのは、日本人女性が風呂で白人男性に対して何らかのサービスを行うという場面が『ミスター・ベースボール』に限られたことではないという点である。つまり欧米の映画では、このような描写が決して珍しくないのである。たとえば大々的な日本ロケで話題となった『007は二度死ぬ』(You Only Live Twice) (1967) では、主人公のジェイムズ・ボンドが、日本の秘密情報機関長の家に招かれ、サービス精神旺盛な人気シリーズらしく、日本人とおぼしき数人のピキニ姿のボンドガールたちから風呂で至れり尽くせりのもてなしを受ける場面が用意されている。背中を流してもらった後はもちろん個室でのマッサージへと続く。

『007は二度死ぬ』はイギリスの製作であるが、ハリウッド映画では、戦後初の日本ロケを行ったとされるサミュエル・フラー監督のサスペンス作品『東京暗黒街・竹の家』(House of Bamboo) (1955) がある。これは、東京を舞台に暗躍しているアメリカ人ギャング団への潜入捜査をするアメリカ軍スパイの活躍を描いた物語であるが、殺されたGIの恋人としてシャーリー・ヤマグ

チこと山口淑子演じるマリコという日本人女性が登場し、主人公エディの捜査に協力する。マリコは朝、布団で寝ているエディにコーヒーをもってきて、朝風呂を勧める。その風呂は寝室のすぐ傍にあり、壁もなく丸見え状態。マリコは七輪で目玉焼きなどのアメリカ式の朝食を作り、入浴中の主人公のところに運んでくる。この実に珍妙な場面は、胸元を強調した着物の不自然な着こなしや和室で草履を履いたまま動き回るマリコの姿も相俟って、「国辱映画」の汚名を残したが、ポイントはむしろ、風呂とかいがかいしく白人男性に奉仕する日本人女性という組み合わせにあるのではないだろうか。

映画の中で日本を描写する際のこの独特のパターンは、マーロン・ブランドが主演した『サヨナラ』(Sayonara) (1957) にも見られる。朝鮮戦争中の日本で、アメリカ空軍のヒーローである主人公のロイド少佐は、ハナオギという美しい日本人女性と出会い恋に落ちる。彼女は宝塚を思わせる歌劇団のトップスターで、当時の軍律や二人の社会的立場から公にデートするのままならない。そこで、主人公たちは、すでに日本人女性と結婚しているロイドの部下の家で人目を忍んで逢い引きを重ねるのだが、あるとき主人公は、開け放たれた風呂の窓越しに、部下のケリーが妻のカツミに背中を流してもらっていて、二人とも実に幸せそうなのに目に止める。ハナオギを愛しながらも、由緒正しい家柄の出身ゆえに人種へのわだかまりを払拭できない主人公にとって、人種の壁を乗り越えて結ばれたカップルの幸福一杯の姿が意味するところはわざわざ説明するまでもないだろう。

『東京暗黒街・竹の家』の中に以下のような興味深い会話がある。エディがマリコの巧みなマッサージに陶然となっている場面である。

EDDIE : Where did you learn to manipulate your fingers like that?

MARIKO : In Japan, a woman is taught from childhood to please a man.

EDDIE : Mmm. It's the best custom yet.

エディが、「そんな指遣いを、いったいどこで習ったんだ？」と聞くと、マリ

コは「日本では、女は子供のころから殿方を喜ばせるよう教え込まれています」と答える。ここでマリコがいみじくも明言しているように、どうやらこれらの映画の中の日本女性は男性、とくに外国からやってきた白人男性をもてなし喜ばず役割を担っているようである。エディが「最高の習慣だなあ」と感じ入るのも宜なるかなである。

ジェイムズ・ボンドをもてなした魅力的な美女たちはその道のプロだとしても、マリコやカツミはそうではない。ごく普通の一般女性である。戦後間もない時期のこれらの女性たちの厳しい境遇を思えば、『ミスター・ベースボール』のヒロ子はほとんど別世界の人間だと言えるかもしれない。彼女は、有名球団の監督の娘であり、アメリカでデザインの専門教育を受け、未だに男社会と言われる日本で、有能なキャリア・ウーマンとして働いている。さらに、父親を含むどんな男性にもはっきりと自己主張でき、ジャックの下品な冗談には流暢な英語で皮肉を込めてやり返すことができる現代日本の最先端にいるような女性である。このようなジェンダー的にPC (politically correct) と言えるような描写と並ぶ形で、風呂で男性に奉仕するといった古めかしいパターンが出現しているのである。この点について次のような興味深い指摘がある。

ヒロ子は今まで述べたように、非常に現代的な女性で、黒い髪に黄色い肌という東洋的な外見を除けば、その言動は西洋人の女性と変わらない特徴を持っている。しかし、白人の男性主人公が異国の「日本」で「日本人女性」と恋に落ちるためには、日本人女性はあくまでも「日本人女性」の特徴を備えていなければならない。つまり、東洋的な外見以外は西洋人と似ているヒロ子には、「日本人女性」としての「印」が必要である。古典的な「印」である「着物」をヒロ子は着ていないので、無条件で男性に奉仕するという行動で、特徴づけたのである。ここには、着物女性イコール日本人女性・芸者という古いステレオタイプは露骨に出てはいないが、もてなし、楽しませるという芸者のイメージが潜んでいる¹³⁾。

ヒロ子はもちろん芸者ではないが、すでに検討した映画の中の他の日本女性たちと同様、風呂で白人男性をもてなすという行為を反復していると言えなくもない。別の作品に風呂とゲイシャのイメージが直接結びついた面白い場面がある。ビリー・ワイルダー監督『昼下りの情事』(*Love in the Afternoon*) (1957)で、オードリー・ヘプバーン扮する私立探偵の娘アリアーネが、父親の調査記録を盗み見していると、新聞の切り抜きの写真に目がとまる。その写真には、主人公役のゲイリー・クーパーが風呂の中で、ゲイシャと思われる日本髪・着物の大勢のアジア系の女性たちに囲まれている姿が写っている。白人男性とゲイシャと風呂の組み合わせは、直接日本には関わらない映画のこのような場面にも使われるくらい深くハリウッドに浸透し、根付いているのかもしれない。

お菊さんと蝶々夫人とヒロ子

それにしても、颯爽とした現代女性のヒロ子の人物像に意外に古めかしい日本女性のステレオタイプがまぎれ込んでいるように見えるのはどうしてだろうか。ここで次に、百年以上に及ぶ欧米における日本女性の表象の系譜を概観しておかなければならない。

欧米における日本女性のステレオタイプは19世紀末のジャポニズムから生まれたということができる。世界でもっともよく知られた日本女性のイメージといえば、ゲイシャであり、蝶々夫人(マダム・バタフライ)であるが、その原型はピエール・ロティの『お菊さん』(*Madame Chrysanthème*) (1887)にある。明治時代にフランス海軍の将校が、長崎に寄港した際、期限付きで契約した現地妻がお菊さんである。一人称で語られるこの短い日本滞在記風の小説は、作者自身の実体験に基づいているが、発表されるとジャポニズム全盛期の欧米でたちまち大きな反響を呼んだ。『お菊さん』の影響を受けて、アメリカ人のジョン・ルーサー・ロングが短編小説「蝶々夫人」("Madame Butterfly") (1898)を書いて成功を収めた。それを1900年にデイヴィッド・ベラスコが舞台化し、

さらにイタリアのジャコモ・プッチーニがオペラ化して、「蝶々さん」が日本女性の代表的な表象となった。

お菊さんの物語と蝶々夫人の物語はどちらも、短期間日本を訪れた欧米の白人男性と日本女性との出会いと別れを描いているものといえるが、両者の間にはある顕著な違いが見受けられる。つまり、前者は実際に日本を見聞した人物が描いただけあって、リアリスティックな要素が目立ち、ヒロインも現実の平凡な日本女性といった印象が強い。一方、後者では蝶のように優雅で脆いヒロインの激しい一途な恋がドラマティックに展開する。一度も日本を訪れたことのなかったロングは、お菊さんに自らのファンタジーを投影し、大衆受けする理想化された日本女性像に作り変えた¹⁴⁾。さらにベラスコやプッチーニがそれを舞台芸術として磨き上げていった。その結果、白人男性にひたすら尽くす従順で純粋な日本女性のイメージ、愛のためにはいかなる犠牲も厭わず、自殺さえ試みる美しい悲劇のヒロイン像が世界に広がり定着していったものと思われる。

映画という新しい視覚メディアがこのような日本女性のステレオタイプの普及・拡散に大いに貢献してきたことは間違いない。厳密な意味で「蝶々夫人」の映像化と思われる作品は意外に少ない。ハリウッドでは1915年には、メアリー・ピックフォード主演で映画化され、その後マリオン・ゲーリング監督、シルヴィア・シドニー主演の『お蝶夫人』(*Madame Butterfly*) (1932)がある程度である。フリッツ・ラングがドイツで撮った『ハラキリ』(*Harakiri*) (1919)は実質的な内容としては「蝶々夫人」の翻案だといえるだろう。これ以外に、オペラの映画版として八千草薫が主演した日伊合作の『蝶々夫人』(1955)がある。一方、男性へのサービスの提供を生業とするゲイシャが登場する「ゲイシャ映画」なるものは、早川雪洲と青木鶴子が主演したサイレント映画『ゲイシャ』(*The Geisha*) (1914)に始まり、最近のチャン・ツイイー主演の『SAYURI』(*Memoirs of a Geisha*) (2005)に至るまで数多く製作され、人気に衰えは見られない。

さて、『ミスター・ベースボール』のヒロ子がジャックの背中を流す行為に

戻ると、この風呂の場面に古めかしいゲイシャのイメージが重なっているかどうかはともかく、他の映画作品の類似の場面と比較しながら考えてみると、サイドの唱えるオリエンタリズムへと繋がる問題性の存在を認めざるを得ないだろう¹⁵⁾。日本を描いた映画に繰り返し登場する白人男性に献身的に奉仕する日本女性のイメージは、まさしく西洋の白人男性の性的ファンタジーの所産、潜在的な欲望の反映にほかならないように思われる。

しかしここで、ゲイシャやゲイシャもどきのサービスからいったん離れて、今一度お菊さんから蝶々夫人へと続く系譜に見られる日本女性の基本的表象に立ち返るべきだろう。この表象が反復してきた物語の基本的な構造は、はるばる異国からやってきた白人男性と日本人女性のかりそめの関係が中心となり、男性はやがて本来所属すべき世界へと帰って行く。取り残される日本女性は、ロティのお菊さんのように渡された約束の銀貨を無邪気に弄ぶだけかもしれないが、この物語の支配的なプロットでは、健気で献身的な女性は別離に耐えかねて命を絶つことさえ試みる。したがって、欧米が創造した日本人女性像には、いわば性的放恣と自己犠牲的愛という両面が見られる。彼女は、性的サービスに長け、白人男性に対して悦楽を提供してくれる一方で、自己否定という形で究極の愛を捧げてくれる存在でもある。

ヒロ子とジャックの関係も、伝統的パターンにしたがえば、ジャックの帰国によって悲しい終焉を迎えることが予想される。実際、ヒロ子の勤め先にプレゼントをもってきたジャックがヒロ子と人目もはばからず熱いキスをするのを眺めていた女性社員の一人が、「外人は魅力的でロマンティストだけど、いつかどっかへ行っちゃうんだよね」と眩く場面がある。この台詞に呼応するかのよう、ジャックに大リーグ復帰の話が持ち上がったとき、ヒロ子は同じ女性社員に向かって「外人は魅力的でロマンティストだけど、アメリカへ帰るんだって」と告げる。しかしこの言葉は、彼女が自らの意志で主体的に選び取った道を示しているのであって、かつてのヒロインたちが甘受した悲しい運命とは本質的に異なる。

JACK : Hey, look, you know, maybe you could go with me. You said you always wanted to go back someday.

HIROKO : Yes. With plan, with purpose. Not just to wave from stands like blond Bambis.

JACK : Bimbos. Come on.

「そうだ、君も一緒に [アメリカに] 行けるじゃないか。いつか戻りたいって、いつもも言っていただろう」とジャックが誘うと、「ええ、ちゃんと計画や目的を持ってね。金髪のバンビーちゃんのようにスタンドから手を振るためじゃないわ」とヒロ子はきっぱりと断る。続けて、「私を荷造りして持ち帰るグローブやバットと一緒にしないでよ。私は女よ」("I'm not glove or bat you pack up and take along. I am a woman.") と言い放つ。このような強烈な女性の自律性の主張は、これまでの白人男性と日本人女性の異人種間ロマンスを描いた映画には決して見られなかったものだろう。現代のお菊さんあるいは蝶々さんは、もはや男の思いどおりにならない厄介な存在、ジャックが言うように白人男性にとって「頭痛の種」("a major pain in the ass") に違いない。

『ミスター・ベースボール』のエンディングは、アメリカでコーチとして新たな出発をしたジャックと彼をスタンドから見守るヒロ子の姿を見せる。ヒロ子は「スタンドから手を振る」のではなく、その手には携帯電話が握られ、ビジネスの打ち合わせに余念がない。具体的に二人がどのように合意に達したのかは描かれていないが、ヒロ子の父親の説得が功を奏して二人がめでたく結ばれ、ヒロ子がジャックと共にアメリカにやってくるらしい。但し、彼女の渡米には、彼女自身の「計画」や「目的」があることが暗示されている

日本女性と白人男性との間の異人種間ロマンスを描いた映画で、ハッピー・エンディングはきわめて少ない。その意味で『東京暗黒街・竹の家』と『サヨナラ』はほとんど例外的ともいえる作品である。しかし、『東京暗黒街・竹の家』のヒロインがエディと結ばれるとはっきり表現されているわけではない。仮にマリコがエディと結婚しても、彼女は戦争花嫁として夫に従ってアメリカ

に渡るしかない。そこで敗戦国の女性であるヒロインを待ち受けているのは、夫に完全に依存した生活だろう。加えて、マリコ役の山口淑子が主演したもう一つの作品『東は東』(*Japanese War Bride*) (1951) に描かれたような厳しい人種偏見に悩まされるかもしれない。一方、『サヨナラ』の結末も恋人たちの明るい幸福な将来を指し示そうとしているが、アメリカのエリート軍人と日本の歌劇団の花形女優との結婚に果たして現実味があるだろうか。そもそもジェイムズ・ミッチェナーの原作小説のエンディングは、タイトルの「サヨナラ」がはっきりと表しているように恋人たちの悲しい別離を設定しているのだから、映画化に際しての結末の強引な変更には不自然さが伴わざるをえない。このように見てくると、『ミスター・ベースボール』は、首尾良く結ばれる対等な男女関係を描いたほとんど唯一の、日本を舞台にした異人種間ロマンスだといえるだろう。

おわりに

『ミスター・ベースボール』は、野球とロマンスを絡ませながら、正面から日米の文化衝突をテーマに取り上げたハリウッドらしい娯楽作品である。名古屋を中心に日本で3ヶ月間ロケを行い、延べ10万人以上のエキストラを動員して臨場感溢れる大がかりな野球シーンを撮影している。何人もの脚本家が協力して練り上げた脚本に基づき、日米の俳優陣も適切に配置されている。青い眼のゲイシャや中国人女優が演じるゲイシャが登場して英語をしゃべる「トンデモ映画」などでは決してない。また日米の文化摩擦が羽目を外さない程度のユーモアで笑いを誘うように工夫され、見事に抑制の利いたコメディに仕上がっている。それにもかかわらず、残念ながら興行成績は振るわず、批評的にも余り注目を引いてこなかった。しかし『ミスター・ベースボール』は、日米間の異文化理解の問題を本格的に取り上げた作品として、またハリウッド映画における日本表象という観点から、再評価に値する作品ではないだろうか。

一人のアメリカ人男性が日本を訪れ、定石どおり「菊」と「刀」との出会い

という形で日本文化を体験する。中日ドラゴンズの助っ人外人選手のジャックはサムライのような鬼監督内山と野球に対する姿勢をめぐって激しく対立するが、やがて二人はお互いの考え方を受け入れて力を合わせることによって、文化や人種の壁を乗り越え、チームの優勝という大きな目標を達成する。一方、内山の娘のヒロ子は、二つの文化と言語に精通した完璧な文化仲介者として、ジャックを理解して受け入れ、彼と父親との間の仲立ちをする。つまり日米の文化の架け橋の役割を果たす。またヒロ子の描写には、お菊さんや蝶々夫人に代表される伝統的な日本女性のステレオタイプの系譜を踏まえながらも、新しい表現と意味を与えられ、その結果、人種や文化を越えたロマンスが男女の真に対等な関係において成立する。

エキゾチックな背景の一部としてではなく、等身大の人間として日本人が登場し、ドラマの中心で存在感を示す。これはハリウッド映画では希有なことだが、『ミスター・ベースボール』でそれが可能になったのはいくつかの偶然が重なったからではないか。とりわけ、日本企業がハリウッドの映画会社の所有者であったわずかの期間にこの作品が企画され製作された事実を見落としてはならないだろう。親会社が実際に製作に口出ししなかったとしても、映画会社はそれなりの配慮をしたことはまず確かである。加えて、監督にアメリカ人ではなくオーストラリア人のスケピシが採用され、彼の関心が日米の文化衝突にあったことなども無視できない。

その後のハリウッドでは、サムライやゲイシャといった昔ながらの文化シンボルへの回帰現象が見られる。極端に理想化されたサムライや無国籍化したゲイシャについての非現実的なドラマが相変わらず歓迎されているようだが、それは西洋人が夢見るファンタジーの復活以外のなにものでもないだろう。このようなハリウッドの惨状を目の当たりにするにつけ、異なる文化と異なるジェンダーをできる限り対等の関係において描こうとした『ミスター・ベースボール』のような試みが今こそ求められていると言えるだろう。

注

- 1) ハリウッド映画における日本表象を扱った研究書・批評・論文で代表的なものとして、次のようなものがある。能登路雅子「ハリウッド映画の日本人像」（平川祐弘・鶴田欣也編『内なる壁 — 外国人の日本人像・日本人の外国人像』（TBSブリタニカ、1990）所収）、垣井道弘『ハリウッドの日本人—「映画」に現れた日米の文化摩擦』（文藝春秋、1992）、村上由見子『イエロー・フェイス』（朝日新聞社、1993）、増田幸子『アメリカ映画に現れた「日本」イメージの変遷』（大阪大学出版会、2004）、Charles Fox, "Speaking in Images: Japan in Hollywood Films"（『山本岩夫教授退職記念論集』（立命館大学法学会、2005）所収）（<http://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/law/lex/kotoba04/Charles%20Fox.pdf>）（2012/04/07入手）。
- 2) 長坂寿久『映画、見えますか PART 2 — スクリーンから読む異文化理解』（文藝春秋、1996）、pp. 121-122。
- 3) 同上、p.123。
- 4) その後、松下は1995年4月に、保有するMCAの株式の80%を57億ドルでカナダのシーグラムに売却し、大型M&Aの歴史的失敗として知られる。さらに、2006年には15年続いたユニバーサルとの資本関係を解消した。『ITmediaニュース』（2006年2月2日）参照。（<http://www.itmedia.co.jp/news/articles/0602/02/news079.html>）（2012/09/14入手）。
- 5) Steven R. Weisman, "Japanese Buy Studio, and Coaching Starts," *The New York Times* (November 20, 1991). （<http://www.nytimes.com/1991/11/20/movies/japanese-buy-studio-and-coaching-starts.html?pagewanted=all&src=pm>）（2012/03/21入手）。
- 6) "The SandC Interview: Fred Schepisi Director Mr. Baseball," *Sport and Cinema. Com* (September 23, 2010). （<http://www.sportandcinema.com/blog/2010/09/23/the-sandc-interview-fred-schepisi-director-mr-baseball-2/>）（2012/04/07入手）。
- 7) 完成した『ミスター・ベースボール』のクレジットにはエド・ソロモンの名前は見当たらないので、何らかの理由で企画から外れたものと思われる。
- 8) 下記の映画評は、『ミスター・ベースボール』を「野球映画」というよりもむしろ「文化衝突コメディ」だと評している。"Good-natured but insightful fun, this smart and sassy Universal release is more cultural-clash comedy than baseball picture, and that's a big plus for non-fans of the sport." Kevin Thomas, "MOVIE REVIEW: 'Mr. Baseball' a Culture-Clash Comedy," *Los Angeles Times* (October 02, 1992). （http://articles.latimes.com/print/1992-10-02/entertainment/ca-332_1_fred-schepisi）（2012/03/21入手）。
- 9) Ruth Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword : Patterns of Japanese Culture* (1946 ; Boston and New York : Houghton Mifflin, 2005), pp. 2-3.
- 10) ロバート・ホワイティングの『菊とバット』（早川書房、2005）は、野球を通して日米

比較文化論を展開した名著とされている。

- 11) 『ミスター・ベースボール』からの台詞の引用にあたっては、DVD *Mr. Baseball* (Universal, 2003) の英語字幕を参照した。
- 12) Richard Chalfen, "Hollywood Films in Class: The Case of *Mr. Baseball*," *News and Reviews* Vol. 4, No. 4 (Summer 2001), pp. 1-3. (<http://www.aems.illinois.edu/downloads/Summer2001.pdf>) (2012/04/07入手)。
- 13) 増田『アメリカ映画に現れた「日本」イメージの変遷』、p.140.
- 14) 小川さくえ「ジョン・ルーサー・ロング『蝶々夫人』— 西洋男性の欲望を映し出すスクリーンとしての日本女性」(『宮崎大学教育文化学部紀要 人文科学』12、2005)、pp. 83-97参照。
- 15) 詳細については下記の文献を参照のこと。Edward W. Said, *Orientalism* (1978; London: Penguin Books, 2003) [エドワード・W・サイード著、今沢紀子訳『オリエンタリズム』(平凡社、1993)]、宗形賢二「文化表象とオリエンタリズム— Saidから "Madame Butterfly" へ」(『国際関係研究、総合編』20(2)、1999)、pp. 69-87、宗形賢二「オリエンタリズムと性の政治学 — "Madame Butterfly" から *M. Butterfly* へ」(『国際関係学部研究年報』26、2005)、pp. 37-49。