

『東京暗黒街・竹の家』におけるマリコ像 —満映時代における李香蘭の身体表象との比較—

劉 姣

Abstract

This paper discusses Hollywood's otherness of Japan in the 1950's portrayed through a Japanese woman named Mariko (Shirley Yamaguchi) in the film *House of Bamboo*.

Traditionally, miscegenation was always treated as a taboo in classic Hollywood films. The happy ending in *House of Bamboo* where an American man and a Japanese woman getting together is a break in the Hollywood tradition. In addition, the representations of virtue in a Japanese woman, manliness in an American man and the absence of Japanese men in this film had a great influence on other films in the same era. However, the emphasis in this film is on Mariko who embodies multiple ideologies. By discussing the character of Mariko, we would be able to understand the reason why more and more Japanese women characters like Mariko were appearing in Hollywood films during the 50's. Moreover, through Mariko we can also better understand the ideologies of American society in the 50's.

キーワード……日本人女性の表象 オリエンタリズム 50年代のハリウッド 日本
他者性

1. はじめに

①時代背景

第二次世界大戦中のアメリカと敵国日本との関係性は、戦後に入ると、ジュニア・パートナーという新たな図式に一転した。その図式は戦後のハリウッド映画にも反映されている。50年代のハリウッドでは、「米軍人+日本女性」のラブストーリーが盛んに製作された。これはもちろん、占領中に、アメリカ兵士が日本人女性と接する機会が多くなったという現実の反映であるが、一方、その背後にはアメリカ優位のイデオロギーが潜んでいたことも考えられる。本稿では、戦後最初に日本でロケが行われたメジャー映画¹⁾である『東京暗黒街・竹の家』(1955)を取り上げる。

この映画において、アメリカ人男性と日本人女性が最後に結ばれるという大団円を迎えるこ

とは、従来の常に悲劇だった異種混交を描くハリウッド映画の規則を打ち破ったといえる。映画では描写されている貞淑な日本人女性像、マッチョなアメリカ人男性像、そして排除された日本人男性といった構図は後、同時代のほかの日本を描くハリウッド映画にも多大な影響を与えたものである。さらに、なによりも、『東京暗黒街・竹の家』に登場する日本人女性マリコの身体は、複数のイデオロギーが表象されていて、オリエンタリズムについて考察するための興味深い好例である。したがって、本稿では、映画『東京暗黒街・竹の家』における日本女性マリコの人間像に注目し、このような日本女性像が50年代のハリウッドで表現された背景を明らかにすることで、映画に反映されているイデオロギーを考察する。

②『東京暗黒街・竹の家』のあらすじ

東京へ向かっている軍の補給列車が途中、変装している日本農民風の何びとかに襲われる。車内の機関士、米軍曹、日本の保安隊が殺され、そして、列車が運送している兵器も盗まれる。この事件について、東京警視庁キタ警部（早川雪洲）は米軍憲兵隊のハンスン大尉（ブラッド・デクスター）と共に調査することになる。後に、別の強盗事件でウェッバーというアメリカ人男性が負傷し、さらに仲間に撃たれ、放置されるという事件が起きる。彼を撃った銃は軍曹殺しの銃と同じ型である。憲兵隊は重傷を負ったウェッバーの荷物の中からエディ・スパニアの名前と日本人女性マリコ（山口淑子・李香蘭）の写真を見つけた。この二人についてウェッバーを問い詰めるが、彼はスパニアは仲間、マリコは秘密裡に結婚した自分の妻で、二人ともこの事件とは無関係とだけ告白したまま死亡する。

三ヶ月後、エディ・スパニア（ロバート・スタック）がシカゴから横浜に着き、マリコを探す。マリコを見つけたエディは、自分はウェッバーの親友と語り、ウェッバーと一緒に写真を彼女に見せる。結婚二月ばかりで夫が殺されたマリコは、さらに自分の夫が強盗だと新聞に報道されたことを知り、二重のショックを受けている。しかも秘密裡の結婚のため、誰にも告げられないので、精神的に限界にある。エディは友人のため、ウェッバーが生前働いていたパチンコ店に用心棒代を取るふりをして彼の死を調べに行く。結果、あるパチンコ店で、東京のパチンコを管轄しているギャング、サンディ（ロバート・ライアン）たちと出会う。サンディはエディのことを気に入り、彼に自分のために働くように誘う。エディはギャングの仲間になり、そして、マリコはエディに協力するために彼の女のふりをして彼と同棲することになる。何回かの試練を経験し、エディは徐々にサンディの信頼を得、サンディがパチンコを隠れ蓑にして裏では日本の大工場や銀行を襲って強盗を働いていることを突き止める。エディはマリコと親しくなり、自分は実は米軍の刑事であり、サンディたちを探るために来たことをマリコに告白する。サンディは次の銀行強盗を計画するが、それを知ったエディは、マリコに米軍に知らせるようにと命じる。そのため、サンディの計画は失敗するが、エディが実はスパイであることに気づく。後に、サンディは真珠強奪を計画するふりをして、その最中にエディを警察に撃た

せようと企てるが、結局、彼はエディに殺される。映画の結末は、エディがマリコと手を繋いで去ってゆくハッピーエンディングとなる。

③問題提起及び方法論

「(この映画が)大ヒットさ。アメリカ映画で初めて一つの障壁が打破されたんだ。人種差別という障壁がね。(傍点は原文のまま)」²⁾と監督サミュエル・フラーが得意げに語るように、確かに、『東京暗黒街・竹の家』までの白人とアジア人のメロドラマでは、ほとんどはアジア人の死、あるいは白人の拒否により、アジア人が白人社会に到底同化できないという悲劇的な結末であったが、『東京暗黒街・竹の家』では、エディがマリコと手を繋いで、浅草の公園に行くところで映画が完結となり、このハッピーエンディングは大きな進歩と言える。しかし、このハッピーエンディングは果たして人種差別の障壁を打ち破ったことを意味するかどうかについてさらに掘り下げたいと思う。

この問題を解決するには、映画におけるマリコのイメージに注目し、具体的に、以下の二つの作業を行う。

①映画テキストにおいて、マリコがどのように表象されたか分析する前に、一旦テキスト分析から離れ、マリコを演じる女優山口淑子・李香蘭が日中戦争中に日本を席卷するほど熱狂的人気を得た東宝の「大陸三部作」における身体性まで遡ることとする。なぜなら、彼女はこの「日本人男性+中国人女性」のメロドラマを描く「大陸三部作」において、終始中国人女性を演じているが、この図式は本稿で論じる映画『東京暗黒街・竹の家』で描かれている「米軍人+日本女性」の図式と極めて類似しているからである。また、この二つの類似するパターンには、支配された国の女性を演じるという山口淑子・李香蘭映画の一貫性ととも相違点も垣間見ることできる。

塚田幸光は『映画の身体論』で「スクリーンが隠蔽(イン)／開示(アウト)する身体とは、文化的、社会的に構築される差異としての「身体」に他ならない。性やジェンダーや人種に接続する身体として、或いは国家的イデオロギーや政治的メタファーを逆照射する表象／身体として「身体」が包摂する領域は限りない。明滅するスクリーンの向こう側から呼びかける俳優の身体、そしてそこに同一化する観客の身体も忘れてはならないだろう。」³⁾と述べている。この「身体論」にならって「大陸三部作」における李香蘭の中国人女性のイメージ、スクリーン外の彼女のスターとしてのペルソナ、当時の観客の欲望、「身体性」について遡りながら、彼女の身体が具象化している、「当時の文化的、社会的に構築される差異」が如何に後のハリウッド映画『東京暗黒街・竹の家』に引き継がれ、あるいは、逸脱されたかについて確認していきたい。

②上記の作業を踏まえたうえで、さらにマリコのような日本人女性像が50年代のハリウッド映画に存在する必然性(役割)について考察する。これを通して、映画『東京暗黒街・竹の家』でマリコとエディが結ばれるハッピーエンディングは果たして人種差別の障壁を打ち破ったか

『東京暗黒街・竹の家』におけるマリコ像（劉姣）

という問題に、一定の見解を示すことが可能と考えられる。

では初めに、マリコを演じる俳優山口淑子・李香蘭が満州映画時代に果たした役割まで遡ることとする。

2. 女優李香蘭—李香蘭から山口淑子へ

俳優について論じるのは、テキスト分析からやや逸脱しているように見えるが、しかし、リチャード・ダイアーが示しているように、スターはイメージ、記号である以外に、テキストと同じく、つねに社会的な事実である。その三者にはすべてイデオロギーの問題が含まれており、スターは「何らかの意味で支配的な価値を補強するもの」であり、ある社会の社会的な類型（つまり、集団的規範、あるいは、ある社会で期待される存在、行為を理想化する観念）に関係している⁴⁾。ここで満映時代における李香蘭が身体により体現したスクリーン内・外のイメージを通し彼女が当時のいかなるイデオロギーの象徴であったのかについて考察してゆきたい。

二つのアイデンティティ

山口淑子＝李香蘭という二つの名前が表しているように、彼女は複数のアイデンティティを持っている。1920年2月12日、彼女は満州奉天（現在の中国遼寧省瀋陽）近郊の北煙台に生まれ、本名は山口淑子である。両親はともに日本人で、漢文化に憧れ、中国語に堪能である親中家の父は、満鉄顧問として、日本人社員に中国語を教えていた。後に、山口淑子は親日家李際春（民国期の将軍）の養女となり、「李香蘭」という中国語名を得る。1933年、奉天放送局にスカウトされ、一般中国人の視聴者を増やすために設立した番組「満州新歌曲」で中国人歌手としてデビューし、1938年に、満州国の国策映画会社である満州映画協会（満映）で日本人の正体を隠したまま、中国人女優として宣伝されていた。『白蘭の歌』（1939）、『支那の夜』（1940）、『熱砂の誓い』（1940）という東宝の「大陸三部作」への出演を通し、李香蘭をめぐっては、日本国内を席卷するほど熱狂的な人気盛り上がり、女子学生は彼女の化粧を真似したり、中国式の三字の名前をつけたりしたほどだったという。李香蘭は当時のモダンガールのように、若い女性にとって憧れの対象であった。さらに、1941年に、東京有楽町日劇で公演されたステージ・ショー『歌ふ李香蘭』で、その熱狂はピークに至り、5000人が劇場の周囲を七回半も取り巻き、警察署と消防車まで動員されたという有名な「日劇七回り半事件」を招いた。

李香蘭のスター性

鷺谷花は1938年10月の李香蘭の初来日から「日劇七回り半事件」に至るまで、映画スクリーンにおける彼女のイメージだけではなく、メディアが提供した様々なオフ・スクリーンの彼女に関する情報には、「移動性」と「変身」という二つの共通の特徴が見られると指摘している⁵⁾。活字メディアに掲載されたこの大陸からやってきたスターについての記事は、大体満州から日本へ、北京へ、上海へ、台湾へ、再び日本へという風に移動し続けているイメージであり、さ

らに、複数の言語を自在に使えることに加え、『李香蘭と東南アジア』⁶⁾のキャッチコピーに書かれている「神出鬼没、変化自在、彼女は一体何者か？」の通り、エチゾチックな神秘的イメージを呈している。興味深いのは、スクリーン外の彼女が発している「移動性」と「変身」の 아우ラがスクリーン内のイメージと同調しているようにも見える点である。二時間ほどの映画『熱砂の誓い』で、李香蘭が演ずる日本に声楽の勉強に来ている中国人上流学者の娘李芳梅は、計20回も新式チャイナドレスを変え、そして、汽車に乗り、日本→北京→満州→日本→北京→満州へと絶えず移動している。

スクリーン内・外におけるイメージの相互浸透

しかし、一つ看過できないのは、日本で爆発的な人気を得た東宝の「大陸三部作」、またその後の松竹の『蘇州の夜』(1941)での、ストーリーのパターンはすべて「日本人男性+中国人女性」のメロドラマであり、李香蘭が演じた役は、最初は「抗日」、「親日」に関係なく、大陸の建設に飛び込む才能ある日本人男性(満鉄技師、土木技師、貨物船の乗務員、医師)とのロマンスを通して、いずれも最後は親日的になっていく中国人女性であった。さらに、興味深いのは、オフ・スクリーンの李香蘭が実は日本人であることは「日劇七回り半事件」の直後に、日本メディアにより大きく報道されているが、そのスキャンダルが彼女に全く影響を与えていない点である。彼女が依然として人気不動のままであったことについて、垂水千恵はその背後に、李香蘭が日本人であることなど誰も知りたくないという当時の人々の心理があると指摘し、次のように説明している。「李香蘭はあくまでも中国人、非・日本人でなければならない。さもなければ、彼女の親日的言動は何の意味も持たなくなり、観客が李香蘭を通じて手に入れた「愛される日本人」の喜びは霧散してしまう。愛される喜びを日本人に与えるためにこそ、李香蘭は日本/非・日本の二重性を生きなければならなかった。」⁷⁾要するに、李香蘭の中国人の「アイデンティティ」は映画作品の中で援用されただけではなく、さらに彼女のスクリーン内における<単一>的な中国人女性像はスクリーン外の実在の李香蘭にも、非日本人であることを望む人々の欲望の形で押し付けられ、拡張してゆく。この意味で、李香蘭のイメージは<移動・変身>的である一方、<固定・単一>的であるとも言える。この二つの逆説的なイメージはスクリーン内・外に絡みながら、相互に影響し合い、スター李香蘭神話を創ってきた。

「日本、大陸から、ついにはヨーロッパ(ダニエル・ダリュウ⁸⁾)にまで至る空間の拡張が、李香蘭の身体によって体現される。言い換えれば、李香蘭という具体的なスター・ペルソナを通して、<大東亜共栄圏>という空間は、真に触知可能のものとして想像されることができるようになったのだ。」⁹⁾と鷲谷花は李香蘭のスター性の背後にあるイデオロギーを鋭く指摘している。実は、スクリーン外における彼女の身体により具象化された<大東亜共栄圏>という空間がスクリーン内にも延長されている。

「大陸三部作」あるいは「蘇州の夜」は、舞台が上海、満洲、北京、蘇州など中国大陸各地に点在しているところが特徴であるが、最もヒットした作品『支那の夜』の舞台上海の空間性

『東京暗黒街・竹の家』におけるマリコ像（劉姣）

（『蘇州の夜』にも上海が登場）も注目すべきである。劉文兵は日本映画における上海の映画表象には、憧れのまなざしを伴いつつ、ハリウッドの上海のイメージの借用もしばしば見られると述べる¹⁰⁾。アヘン戦争後、上海は多国の租界になることにより、アジアにおける西洋的な空間としての性格が形成されてきた。ハリウッドの上海イメージの日本映画への借用は、西洋の上海への植民地的な視線をそのまま日本のアジアへの視線に当てはめたものである。日本の西欧崇拜とアジア蔑視という脱亜入欧の心理が上海という都市で体现されている。ここで示したいのは、スクリーン内の李香蘭の身体により表象されている空間が、単なる中国大陆だけではなく、上海の「西洋」、「アジア」、憧れ、エチゾチックといった複雑な空間上の性格を加え、まさしく日本本土を基点として満洲、大陸、さらにヨーロッパへ拡張していく「大東亜共栄圏」のイデオロギーと同調していることである。

日本の「オリエンタリズム」を体现する李香蘭

戦争により、戦時日中両国の優劣の位置づけは、映画の中では、日本男性/中国女性というジェンダーの形で分割され、具象化される。実は李香蘭が東宝の「大陸三部作」で演じた中国女性の系譜は彼女と全く対照的といえるほど、もう一人の神話化されてきた日本女優原節子まで遡ることができる。原節子は『上海陸戦隊』（1939）では、最初は「抗日」的であるが、やがて「親日」的になっていく中国人女性を演じたが、これはいわば李香蘭の得意な役である。永遠の処女、軍国の女神、貞淑な妻などと称されている原節子により醸し出される神聖、高雅な雰囲気は、李香蘭のようなエチゾチックで活発な中国人女性像となかなか結びつかないかもしれないが、いわば対極ともいえるこの二人の女優のスター性の根底には実は相通じるものがあるのかもしれない。四方田犬彦の説を借りれば、「彼女たちはいうなれば、一つの個体から生じた双頭であって、自己同一性を確認するためお互いに相手の現前を必要としたのである」¹¹⁾。つまり、高貴的、規範的な日本人女性を演じてきた原節子により体现されている日本のナショナリズムに対して、「変身」、「移動」、エチゾチックな中国人女性を演じてきた李香蘭により体现されているのは、日本の「オリエンタリズム」である。

第二次大戦終息後、李香蘭は戦中に、『熱砂の誓い』などの映画に出演したため、日本の大陸政策に協力したと見なされ、中国で漢奸（祖国反逆罪者）の罪で銃殺刑に処せられるべきところ、日本人だと判明し釈放された。ようやく山口淑子の本名を名乗るようになった彼女は日本に戻り、再び銀幕に復帰する。しかし、その後、彼女はなかなか李香蘭のイメージから逃れられず、『暁の脱走』（新東宝 1949）、『戦国無頼』（東宝 1952）、『上海の女』（東宝 1952）、『風雲千両船』（東宝 1952）などの映画から見て、演ずる役は一般の日本人女性というより、むしろ依然としての非日本人の色彩が強かった。四方田犬彦は「侵略する側がつねに男性であり、侵略されて恭順の意を示す側が女性であるというのが、李香蘭映画の原則である。」¹²⁾と指摘している。確かに、満洲映画協会の発足（同年の1937年7月7日の盧溝橋事件により、日中戦争が本格的に始まった）から第二次大戦終息まで、彼女は日本人でありながら、中国人として満州

映画に出演した。戦後になって初めて李香蘭を捨て、山口淑子を選択する。平和な時期には共存できるはずの日本&中国人のアイデンティティは日中戦争により、矛盾となり、李香蘭はこの矛盾さに直面するのを余儀なくされた。さらに、皮肉なのは、彼女が日本人として広く知られたのは、英語名シャーリー・ヤマグチを名乗った、ハリウッド映画への出演である。1950年、ハリウッド映画『東は東』では、朝鮮戦争で負傷した米軍中尉と結婚する日本人女性を演じ、また、本稿で論ずる『東京暗黒街・竹の家』では日本人女性マリコを演じた。彼女の俳優としての経歴を見れば、分かるように、戦中から戦後、彼女は終始境界線に置かれている人物であり、「他者」を演じ続けている。中国人としての李香蘭はあくまでも日本側にとっての李香蘭であり、日本人としての山口淑子はあくまでもアメリカ側にとっての山口淑子である。

『東京暗黒街・竹の家』におけるマリコ＝オリエンタリズム考

ここまで長々と満洲映画における李香蘭の経歴を述べたが、ここで明らかにしたいのは、李香蘭／山口淑子／シャーリー・ヤマグチという一人の身体を通して、二つのオリエンタリズムがスクリーン上に具象化されたことである。一つは、戦中、東宝の「大陸三部作」における「日本人男性＋中国人女性」のメロドラマに反映されている日本の中国へのオリエンタリズム、もう一つは、戦後の50年代のハリウッドにおける「米軍人＋日本人女性」のメロドラマで反映しているアメリカの日本へのオリエンタリズムである。当時両国の優劣関係が、スクリーンで支配する側＝男性、支配される側＝女性の形で表象されたことは日本映画においても、ハリウッド映画においても、同様である。『支那の夜』を始めとする「大陸三部作」により、中国人の感情が傷つけられた¹³⁾のと同じく、『東京暗黒街・竹の家』も当時の日本で「国辱映画」だと非難された。

しかし、李香蘭／山口淑子／シャーリー・ヤマグチの身体を通して体现されているこの二つのオリエンタリズムが異なることは無視できない。これから、『東京暗黒街・竹の家』に戻り、映画のなかのマリコがどのように描かれているのかについて、具体的に分析を行う。

マリコの身体①見られる対象としての日本女性

ローラ・マルヴィの広く引用されている論文「視覚的快楽と物語映画」¹⁴⁾は、家父長的イデオロギーが、どのように主流ハリウッド映画を見るかという行為そのものによっていかに具象化され、強化されるかことについて論じている。マルヴィによれば、古典ハリウッド映画における従来の約束事では、スクリーンにおける女性は性愛的な対象として、視線の担い手である男性の見る快楽を前提に表現されている。視線の担い手には登場人物だけではなく、劇場のなかの観客も含まれて、この二つの視線が交差し、時には一体化しながら、緊張関係を生み出すのである。さらに彼女は、フロイトの視覚快楽嗜好を用い、女性の形象は男性にとって快楽だけではなく、脅威であることも指摘する。¹⁵⁾要するに、表象における女性の形象は男性にとって視覚快楽である一方、根本には去勢不安の脅威をもたらすものである。男性は、^{ヴォイヤリズム}窃視狂的、^{フェティッシュ}呪物崇拜的な視線で女性の体を楽しむという見る主体になることを通して、女性からの脅威を

『東京暗黒街・竹の家』におけるマリコ像（劉姣）

排除し、再び支配的な位置に戻ろうとする。従って、古典ハリウッド映画を見ることの背後には、中立的というより、むしろ家父長的イデオロギーに基づく男性的な視線があると言える。

マルヴィの理論を踏まえ、映画『東京暗黒街・竹の家』におけるマリコの身体表象に注目しよう。

マリコが初めて登場するのは、銭湯の場面である。エディがカウンターでマリコのことについて訊ねるとき、中にあるマリコは、慌ててタオルでギリギリまで体を包み、風呂から上がる。セクシーな体がマリコの初印象として観衆に提示される。



（初登場のマリコ 13分16秒 『東京暗黒街竹の家』（1955）20世紀フォックス）

このシーンと対照的なのは、後の、エディの入浴シーンである。彼が入浴する前は、ついでと障子により、風呂と朝食を準備しているマリコのいる空間が隔てられる。入浴しようとするとき、お湯が熱くて、エディは思わず「あつっ！」と言う。心配したマリコが急に入ると、彼はすぐお湯の中に入る。マリコが全く気にすることなく彼と会話している様子と異なり、エディは「朝ごはんの準備に戻った方がいいよ」と照れくさそうに頼む。



(お風呂にいるエディと彼を見ているマリコ 45分58秒 『東京暗黒街竹の家』(1955)
20世紀フォックス)

朝食の準備ができて、マリコはエディに声をかけ、さりげなくついたてを閉める。まだお風呂の中のエディは彼女のこの行為を理解できず、お風呂からなかなか上がれない。エディは、自分の不自然さに当惑しているマリコに、朝食は湯船の中で食べるのが習慣であると説明し、結局仕方なく湯船の中で食事をする。エディの入浴シーンにおいて、恥ずかしがるエディとすこし能天気なマリコのイメージは、いままで描かれてきた硬骨漢エディと男の守りを求めている気弱な女性マリコのそれぞれのイメージをまるで逆転するような対照描写により、二人の緊張関係を解消し、ユーモアのある効果をもたらした優れた場面であるが、もう一方では、マリコがお風呂の中にいるエディを見るとき、まるで彼を異性として意識していないような冷静さを見せていることと、エディが終始お風呂から出てないことから、マリコは見られる対象として描かれている一方、エディの身体はマリコに性的対象として見られることを「拒否」していることも読み取れるだろう¹⁶⁾。

また、映画の冒頭でエディがマリコを尾行するシーンにも注目に値する。エディがマリコを尾行する過程では、エディの POV ショットで二回カメラの視点がリレーされ、これらの瞬間にエディと観客が同一化するのを促す時であろう。エディの尾行から必死に逃げ出そうとするマリコは、慌てふためきながら家に戻り、緊張がとけるやいなや、鏡の中でふすまが動いているのに気づく。するとそこにエディが入っている。彼が強制無理やり部屋に入ると、彼を見たマリコは声を出し、助けを呼ぼうとするが、エディは彼女の口を押さえる。マリコは彼の手を噛み、抜け出そうとす

『東京暗黒街・竹の家』におけるマリコ像（劉姣）

るが、結局、エディに飛び掛られ、倒される。倒されているマリコがあがき、太ももが露出すると、着物の緑のあざやかさと肌の白さが対照的で、観客は彼女の身体を見るように誘われる。



（エディとマリコ 15分38秒 『東京暗黒街竹の家』(1955) 20世紀フォックス）

次に、口を抑えられたままの彼女の顔がクローズアップされる。彼女がエディの手を自分の口からゆっくりと少し離すと、擬似性器の赤い唇が現れ、彼女のセクシュアリティが強調される。この一連のシークエンスから明らかにレイプが連想でき得る。「クローズアップにより断片化された身体の部分は、物語が必要とするルネッサンス的遠近法の空間と画面上の奥行きスクリーンの錯覚を無効にしてしまう。身体の断片は画面を平面的なものに変え、物語的な現実よりむしろ切り抜き絵アイコンか肖像的な肌合いをもたらしてしまうのである。」¹⁷⁾とローラ・マルヴィが論じているように、これらのマリコの身体を強調するシーンはまさしく前述した視覚快楽嗜好に当てはまっている。物語自体の流暢さを切断し、観衆に彼女の身体を見ることを促し、ここに、観客のヴォイヤリズム フェティッシュ窺視狂と呪物崇拜が絡んで視覚快楽嗜好を満足させる過程は、マリコを受動的な欲望の対象として表す過程でもある。スコポフィリア

マリコの身体②伝統日本・模範女性

監督フラーがマリコの役に山口淑子を決めたのは、日本映画『戦国無頼』（1952）などを見てからだという¹⁸⁾。『戦国無頼』では、山口淑子が演じているのは、戦国の乱世で生き抜いてゆく女であり、満映時代の「変幻自在」な李香蘭が連想できる。『東京暗黒街・竹の家』では、マリコはギャングのサンディの前で聡明な応対をするが、知恵が溢れているところから、李香蘭の

イメージが見えないわけでもない。

さらに作品の細部に注目したい。「大陸三部作」で、李香蘭が演じている中国人女性は、大体良家の娘、日本に留学してきたお嬢さん、絶えず各大都市で移動し、服装を変え、当時の若い女性が真似するほど人気絶頂のモダンガールだったが、これとは対照的に、『東京暗黒街・竹の家』でのマリコは、寝ているエディの前にコーヒーを持っていったり、エディに朝ごはんを作ったり、入浴の準備をしたりするという男に完全に奉仕する日本人女性像へ一転した。もし李香蘭が演じている中国人女性の身体が〈大東亜共栄圏〉及び「都市文化のモダニズム」¹⁹⁾を体現しているとするれば、山口淑子/シャーリー・ヤマグチが演じているマリコの身体が体現しているのは「伝統日本」である。エディの命令に従い、サンディたちの銀行強盗の計画を米軍に知らせるときに公衆電話を使わせるシーンを除くと、彼女は銭湯の場面で初登場し、着物を着て、市場で食べ物を購う。これらはすべて西洋の心奥の日本像であり一恒常的、静止的、時間とは無関係な伝統的な日本の姿なのである。一方、国際劇場、パチンコ店、銀行、そして最後の浅草松屋デパート屋上の銃撃戦など、当時の東京のモダニズムを表すシーンは、すべてエディあるいはサンディにより体現されている。

『東京暗黒街・竹の家』でマリコは見られる欲望的对象として描かれている一方、彼女自身は欲望と絶縁しているようにも見える。前述したエディの入浴のシーンで、彼女はエディを異性として見ないような無神経さを見せたが、エディをマッサージするシーンも典型的と言える。マリコはエディを指圧しながら、「日本では、女は殿様を喜ばすよう教え込まれるの」と喜びながら言っている。これに対し、エディが「いい習慣だなあ。男の魅力の方は？（中略）筋肉？」と訊ねると、マリコは「違う」と微笑み、「眉毛」とエディの耳に囁く。「俺の眉毛が？」と不思議な顔をするエディに、マリコは「最高にロマンチックな眉毛だわ」と答えるが、エディはなかなか理解できずに、最後に、「それも伝統か」と帰結する。のち、マリコは蚊帳をおろし、二人は蚊帳の中の両側で寝る。西洋男性にとっての魅力とは性的象徴が一目瞭然の筋肉にあると考えられるのに対して、マリコの「ロマンチックな眉毛」の回答は、セクシュアリティと全く無関係で、貞淑的に見える。このシークエンスはマリコとエディの間のロマンスがより一層高まるシーンで、山口淑子の好演により、控えめで清楚な日本人女性像が印象的である。しかし、これとやや不同期的なのは、彼女が鮮やかな赤のキモノを着用し、見た目には非常に誘惑的に見えるところである。二つの矛盾したイメージが横並びで示され、まるで彼女は自分自身の性的魅力を自覚していないように見える。つまり、彼女はセクシーさを持った存在でありながら、セクシーさを欠いた存在でもある。これはハリウッドにおいてセクシュアリティを堂々と前面に押し出す中国人女性像と対照的である。

50年代のハリウッドにおける日本女性マリコの意味 ハッピーエンディングは本当に円満？

続いて、本稿冒頭で提起したマリコとエディのハッピーエンディングは果たして人種差別の障壁を打ち破ったことを意味するかどうかについて考察する。

『東京暗黒街・竹の家』の物語の世界では、マリコが受動的、^{スペクタクル}見世物的、女性であるのに対して、米軍人エディは能動的、観る側の男性と対比されている。アメリカ人男性に奉仕する従順な日本女性像は『八月十五夜の茶屋』（1956）、『サヨナラ』（1957）、『黒船』（1958）などの50年代の日本を舞台にしたハリウッド映画に氾濫している。無論その背後には、ある当時の社会事情の反映がある。戦後、日本に駐留したアメリカ軍の兵士は、1955年までに、約2万人のGIが日本人女性と結婚したと推定されている²⁰。米軍と日本人女性の結婚が合法化されたのは1950年であり、現実でのハッピーエンディングはスクリーン内でも積極的に援用されている。しかし、映画におけるマリコのイメージについての考察を通して、明らかになったのは、マリコがエディにマッサージしつつ、「日本では、女は殿様を喜ばすよう教え込まれるの」と喜びながら言っているように、マリコとエディのハッピーエンディングが約束されているのは、日本女性がアメリカ男性への絶対的な服従、奉仕という付属的な地位に位置づけられているためである。

マリコはエディに殴られても彼と協力し、彼のために入浴の準備をし、朝食を作り、マッサージをし、指令に従い、ひたすら男に奉仕する姿からは蝶々夫人を想起できよう。映画の後半で、エディが自分の正体は実は米軍の刑事であるとマリコに打ち明けるとき、彼の母は死に、妻はいないと聞いたマリコは安堵して「お願いだから私に手伝わせて」と熱く告白する。同様の構図は同じく50年代に大ヒットした『サヨナラ』のなかでも援用されている。主人公ロイド・グルーパー少佐（マーロン・ブランド）のアメリカ人の恋人アイリーン（パトリシア・オーエンズ）が「軍人の妻である前に女として愛されたいわ」と強く主張しているのに対して、女性主人公ハナオギ（高美以子）は「あなたとなら、私は妻として、母として生きられる」と告白する。恋が果たせず自害した悲劇の蝶々夫人が、アメリカ人男性の妻や母として50年代の日本人女性へ転生したのは偶然ではない。

40年代の第二次世界大戦より、男は戦場で敵と戦い、女は銃後を守るというジェンダーが固定される。男性がいない社会では、女性はヴィクトリア朝のような「母」、「妻」の役割から「働く女性」へ変化することが推奨された。一方、戦争終息後、戦場から社会に帰還してくる男性の職を確保するため、戦時中に働いていた女性は再び家庭に戻り、「母」「妻」になるという家父長制度の枠内に回帰することが求められた。さらに、50年代にフェミニズムの波が押し寄せると、50年代のハリウッドに、控えめでアメリカ人男性に奉仕する従順的な日本人女性像が氾濫してきた。要するに、伝統日本を表象している日本人女性は、アメリカ社会で失墜しつつある男性性を懐かしみと家父長制度への回帰を求める風土において、母であり、妻である模範的女性として機能している。さらに脇を見れば、同時代のハリウッド女優マリリン・モンローの出現も実は偶然ではないだろう。彼女は全米のセクシーシンボルとして男の間にカリスマ的な人気を獲得した一方、フェミニストたちの批評の対象にもなる。彼女により、作り上げられてきた肉感的でありながら天真爛漫なアメリカ人女性像の根底には、実は従順で、男にひ

たすら奉仕する日本人女性像と類似的で、アメリカ社会における伝統的な家父長制への回帰を求める社会的要請を反映している。

3. おわりに

本稿において、映画『東京暗黒街・竹の家』で従順な欲望の対象として描かれているマリコと、マリコを演じる山口淑子が李香蘭だった時代に「大陸三部作」で演じた中国人女性像を比較することにより見えてきたのは、映画の中のオリエンタリズムとジェンダーの視点の重ね合いは、映画では、支配側はいつも主動的で男性的であり、支配される側は受動的で女性的であるという形で具象されるという点である。この点は日本映画でも、ハリウッド映画でも一致している。しかし、李香蘭/山口淑子/シャーリー・ヤマグチが演じた「大陸三部作」における中国人女性像、及び50年代のハリウッドにおける日本人女性像により、体现されている被支配側の空間の意味は全く異なる。要するに、「大陸三部作」における中国人女性は<大東亜共栄圏>及び「都市文化のモダニズム」を体现しているのに対して、ハリウッド映画における控えめで従順な欲望の対象であるマリコが体现しているのは「伝統」的な日本である。

このような「伝統」的な日本人女性像が描かれたのは、アメリカ側の日本に対する優位を表している一方、戦後家父長制度が再帰したアメリカ社会で、戦中の「働く女」が再び家庭に戻り、「母」、「妻」になることを望んでいるアメリカ家父長制度の要請でもあった。

フラー監督の同時代のもう一つの作品『チャイナ・ゲート』（1957）では、中国とフランスの血を引き継ぐ女主人公リアが、子供がアメリカに引き取られるために、フランス兵とアメリカ兵に協力し、結局死ぬことは、いわば、蝶々夫人神話の再演が、日本人女性マリコと全く異なる結末を迎える。米軍をマリコと結合することにしろ、あるいはリアに蝶々夫人を再上演させるにしろ、異なる文脈において、アジアを舞台にしながらも異なる取り扱いを通して、実は共通のアメリカ像が反映されている。それは、アジアを無条件に服従させるアメリカ像である。この意味で、監督フラーが描いた日本人女性とアメリカ人男性が、結びつきにより人種差別の障壁を打ち破ったと言われるこの作品は、日本側が享受している自由はあくまでも括弧つきのものであり、このハッピーエンディングが約束されるのは、アメリカの日本的オリエンタリズムへの服従が前提であり、アメリカ社会内部の家父長制度への服従のうえにしか成り立たないのである。

〈注〉

- 1) ロケ地は鎌倉、富士裾野、浅草、佃島。室内はスタジオ内で。
詳しくは、四方田犬彦 『李香蘭と原節子』 岩波書店 2011年 264ページ
及び監督サミュエル・フラーのインタビュー集（サミュエル・フラー著 吉村和明、北村陽子訳 『映画は戦場だ！』 筑摩書房 1990年 256-257ページ。）参照。
- 2) サミュエル・フラー著 前掲書 260ページ。
- 3) 加藤幹郎（監修）、塚田幸光（編集） 『映画の身体論』 2011年 IVページ。
- 4) リチャード・ダイアー 著 浅見克彦訳 『映画スターの<リアリティ>』 青弓社 2006年 13-15、52、90ページ。
- 5) 鷺谷花 「李香蘭、日劇に現れる一歌ふ大東亜共栄圏」 四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』 東京大学出版会 2001年 40-46ページ。
- 6) 四方田犬彦編 前掲書 『李香蘭と東アジア』。
- 7) 垂水千恵 「李香蘭を見返す視線—ある台湾作家の見たもの」 四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』 68ページ。
- 8) 当時の映画雑誌へのあるファンからの投稿に、李香蘭が同時代のフランス女優ダニエル・ダリュウと似ているという文章がある。詳しくは、四方田犬彦 前掲書 『李香蘭と原節子』 18ページ 参照。
- 9) 鷺谷花 前掲論文 「李香蘭、日劇に現れる一歌ふ大東亜共栄圏」 46ページ。
- 10) 劉文兵 『映画の中の上海 表象としての都市・女性・プロパガンダ』 慶應義塾大学出版会 2004年 189ページ。
- 11) 四方田犬彦 前掲書 『李香蘭と原節子』 347ページ。
- 12) 四方田犬彦著 『日本映画史100年』 集英社新書 2000年 119-120ページ。
- 13) 『支那の夜』では、日本人船員（長谷川一夫）が中国人少女（李香蘭）を殴るシーンで、中国国内で広い反発を招いたという。「殴られたのに惚れていくのは、中国人にとっては二重の屈辱と映った。そして、その行動様式を、侵略者対被侵略者の日中関係に置き換えてみた一般の中国人観客は、日本人のように一種の愛情表現と見なし感動するどころか、日本人に対する日ごろの憎悪と反撥がさらに刺激された。」と李香蘭は述べる。また、李香蘭が軍事裁判所の法廷に召喚されたとき、法廷上で、裁判長葉徳貴は「この裁判の目的は、中国人でありながら中国を裏切った漢奸罪を裁くことにあるのだから、日本国籍を完全に立証したあなたは無罪だ。しかし、一つだけ論理上、道義上の問題が残っている。それは中国の芸名で『支那の夜』などの一連の映画に出演したことだ。法律上、漢奸裁判には関係ないが、遺憾なことだと本法廷は考える」と述べる。詳しくは山口淑子 藤原作弥 共著。
- 14) ローラ・マルヴィ著 斎藤綾子訳 「視覚的快楽と物語映画」 『新映画理論集成① 歴史/人種/ジェンター』 岩本憲二 武田潔 斎藤綾子編 フィルムアート社 1998年 126-141ページ。
- 15) 具体的に、フロイトによると、男性は常に女性の身体が表象している「去勢」（女性はペニスを所有していないため）に不安を喚起させられている。男性は無意識にこの去勢不安を抑えるために、二つの道を取る。一つはサディズムと深く関わる 窃視^{グレイク}狂である。要するに、女性の脅威を認識し、女性を救うあるいは罰するという「有罪者」と化し、女性を支配し、征服することを通して、この脅威を抑圧する。もう一つの道は呪物崇拜^{フエティッシュ}である。これは、去勢そのものを完全に否認することを意味する。そして、その代わりに、女性の肉体的美を強調し、身体そのものを完璧なスペクタクルとして捉え、脅威から安心感を与えるように転換させる。このいずれの道でも、古典ハリウッド映画では女性の身体を楽しむという視覚快楽嗜好^{スコポフィリア}の形で具象化されている。詳しくはローラ・マルヴィ著 前掲論文 「視覚的快楽と物語映画」 134-135ページ。
- 16) 入浴シーンに関するもう一つの興味深い点は、時代とともに、スクリーンに映る日本人女性像は恥ずかしがり屋、独立、セクシー、天真爛漫、陽気など様々な変化していくにもかかわらず、男性の入浴に奉仕するシーンは、ハリウッドが日本を描く時、定番の一つのシーンであるとして、『007は二度死ぬ』（1967）、『リトルトキーョー殺人課』（1991）、『ミスター・ベースボール』（1992）などの映画で連続しており、しかも入浴シーンがますます大胆になっていく。これらの映画においては、男性の身体は全く強調されず、逆に女性の体の露出度がますます高くなる。（50年代の日本人女性は男の入浴を世話する。たとえば、『007は二度死ぬ』では、男が入浴したあと、ビキニを着ている日本人女性たちが飾り物のように周りに群がる。一方、『リトルトキーョー殺人課』、『ミスター・ベースボール』では、男女が一緒に入浴する。）これらのシーンは明らかに見る方の「覗き趣味」を促すものである。
- 17) ローラ・マルヴィ著 斎藤綾子訳 「視覚的快楽と物語映画」 『新映画理論集成① 歴史/人種/ジェンター』 岩本憲二 武田潔 斎藤綾子編 フィルムアート社 1998年 132ページ。

- 18) サミュエル・フラー著 前掲書 258 ページ。
- 19) 石田美紀 「共同討議—映画史のなかの李香蘭」 四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』 東京大学出版会 2001年 259 ページ。
- 20) シーラ・ジョンソン著 鈴木健次訳 『アメリカ人の日本観』 サイマル出版会 1986年 114-115 ページ。

主指導教員（佐々木充教授）、副指導教員（石田美紀准教授・猪俣賢司准教授）