

# アメリカを「弄る」日本 Engaging America 映画と戦後日米関係について Cinema and U.S.-Japanese Relations after World War II

北村洋  
KITAMURA Hiroshi

## 1. はじめに

21世紀に入り、アメリカと世界の関係が揺れている。ベルリンの壁やソ連邦の崩壊後に謳われた「新秩序」は9/11やイラク戦争とともに完全に崩壊し、オバマ政権下でも激しい経済変動やロシア・シリアとの関係の悪化などが不穏な国際情勢を形成している。その傘の下にいる日本でも、ここ数年ナショナリズムや再軍備の機運が高まる中、韓国、北朝鮮、中国などといった近隣諸国との緊張が増しており、戦後の安全保障体制から離脱して「対米従属」からの脱却を求める声も上がっている。

そんな中で、私たちは日米関係をどのように考えたらよいのだろうか？ 本稿では、戦後両国の絡み合いに今一度光を当ててみたいと思う。日米関係（及びアメリカの国際関係）に関しては、もともと外交史家がワシントンDCの国立公文書館などで網羅した一次資料を基にアメリカの国家政策論を「上から」分析したものが多く、現在も為政者中心の視点からアメリカの世界化を評価する研究は少なくない。だが、近年はジョン・ダワーの『敗北を抱きしめて』や吉見義明の『焼跡からのデモクラシー』などといった論考が分析の視野を「国家」や「政策」から「社会」や「文化」へと拡大してきており、日米の政治家の言動のみでなく、政府間の交渉には映らない超国家的な交流や草の根の市民の思考・活動などを「下から」綴る研究が増えてきた<sup>1</sup>。

このような「下から」文化や社会を凝視するアプローチには意義があるが、私たちの理解がその深淵に到達したとは言い難い。そもそも日米関係は「親米」(拝米)／「反米」(排米)という二項対立の中で語られることが多い<sup>2</sup>。もちろん、近年はフェミニズム、ポストコロニアリズム、カルチュラル・スタディーズ、「世界の中のアメリカ」(America in the World)などといった人文系視角の活性化に伴い、被抑圧者の営為を帝国主義的・植民地主義的な「コンタクト・ゾーン」の中で読み直すなど、一步踏み込んだ考察が実践されてきた<sup>3</sup>。ただし、その分析の主眼は、9/11 やイラク戦争以降は特に「反発」や「抵抗」といった「反米」的側面に置かれているように思われる<sup>4</sup>。「安定的な親米意識」(吉見俊哉)が顕著な日本のような社会とアメリカの関わりについては、未だ追求が不十分である<sup>5</sup>。

本稿では、上記の不足を踏まえて、戦後日米関係における日本の営為を具体的に考えてみたい。そこで用いたいのは弄りという概念である。弄りという語には様々な意味が内包されるが、ここでは、何らかの「目的」に基づいてアメリカの言説や文化を部分的に触れたり動かしたりする「行為」として、いささか機能主義的に捉えようと思う<sup>6</sup>。いわゆる「上から」の研究は、民間組織や市民の営為を制度や政策の受け手として消極化する傾向がある。弄りとは、まずはそういった「下」に所属する人々を能動性の対象として捉え直す試みである。それを日米関係の文脈で見た場合、日本の人々がアメリカの政策、物品、価値観、イデオロギーなどを無為に吸収・消費するのではなく、自らの意志に基づいてそれらに自主的・積極的に触れていくということを目指す。

また、弄りとは表層的な行為でもある。つまり、それは体制そのものを覆すための手段ではなく、既存の権力構造に「同意」(consent)し、その中で自らの意志や目的を果たそうとする所作なのである<sup>7</sup>。ただし、それは純粋な「模倣」とも異なり、時として抑圧者の思惑や言説をズラしたりゆがめたりしながら自身の欲求を満たすという作為性を持つ場合がある。つまり、「賛同」と同時に「抗い」も見られるのである。しかしながら、ここでいう「抗い」とは体制の破壊を目指す「反権力」ではなく、為政者によって「許容さ

れた」反発的営為を指す。つまり、被抑圧者に限定的な自由及び自主性を与える統治形態の中で行われる「想定内」の抵抗なのである。こうした力関係をめぐる交渉は、「自由」や「民主主義」を標榜するアメリカというヘゲモニーの傘下で戦後の再建を果たした日本の立ち位置を理解するために考えなくてはならないはずである。

以下では、こうした弄りのポリティクスを検証するために、映画というメディアを一つの媒介として考えてみたい。映画を通して太平洋を跨ぐ二国間の関係を捉えることは、いわゆる「ナショナル・シネマ」の枠組みをクリティカルに見直し、文化間を巡る主体の交渉を理解する作業に貢献する（つまり「下から」の理解が深化する）<sup>8</sup>。また、日米の力の不均衡にも光を当てられる。言うまでもなく、ハリウッドは第一次大戦以後、アメリカの「選ばれし装置」として世界的な力を誇る娯楽文化を形成してきた<sup>9</sup>。また、日本でも、映画というメディアが誕生して以来豊かな映画文化が築かれ、特に戦後は『羅生門』（1950年）『東京物語』（1953年）『AKIRA』（1988年）『千と千尋の神隠し』（2001年）など国際的評価の高い作品も輩出されてきた。しかし、国内市場はアメリカ映画に脅かされることも多く、作り手も、技法、形式、経営、マーケティングなどさまざまな面においてハリウッドの影響を受けてきた<sup>10</sup>。その意味で、日本映画はアメリカの影で輝いた産業といっても決して過言ではない。

本稿では、あまたある例の中から、『八月十五夜の茶屋』（1956年）と『遙かなる山の呼び声』（1980年）を取り上げてみようと思う。この二本の映画を見ると、前者はハリウッド・メジャーが描いた「沖縄映画」、後者は「国民的」監督が北海道で撮った「日本的」物語、と一見性格を異にするが、両者は共に日米関係という磁場の中で構築されており、日本による弄りを理解するために有益である。では、この二作品の中で日本の主体はどのようにアメリカを弄っていったのか？ その意図や思惑は何だったのか？ 以下、検証してみることにしよう。

## 2. 『八月十五夜の茶屋』、あるいは沖縄の「日本化」について

まずは『八月十五夜の茶屋』である。ヴァーン・スナイダーの小説、そしてジョン・パトリックによる人気舞台の映画版となるこのMGM作品は、米軍による沖縄の再建を風刺的に描いたコメディである。直接の舞台となった「トビキ村」では、パーディ大佐（ポール・フォード）の指揮下、フィスビー大尉（グレン・フォード）が「プランB」を実践すべく五角形（ペンタゴン）の形をした学校と「民主主義婦人連盟」なる組織を作ろうと尽力するが、気弱なフィスビーは通訳のサキニ（マーロン・ブランド）を始めとする村民たちによって巧みに説得され、学校のかわりに茶屋や泡盛の酒造会社を造らされる羽目となる。そのことに驚いたパーディ大佐は施設の取り壊しを即座に命じるが、トビキ村の「成功」を聞きつけたアメリカ政府の視察団が到着することを知ると、俄然パニックに陥る。だが、「占領慣れ」をした村民たちの機知に富んだ判断により、茶屋も醸造所も手早く再建され、皆事なきを得て話は終わる。

『八月十五夜の茶屋』は冷戦下における米国の占領政策を扱っているが、為政者たちを茶化し、被抑圧者の主体性を強調している。また、発展途上国に対して近代化論を元にした政策を実践しようとした当時のアメリカ政府とは異なり、映画ではフィスビーが機械で大量生産された食器よりも手作りの工芸品（汁椀や虫かご）を重宝したり、農薬に抗った自然農法を評価する言説が登場するなど、「近代化批判」の傾向も看取できる。こうした自己批判性の裏には、物語自体には少なからずの「進歩性」が込められていると思われる<sup>11</sup>。また、ローカルな共同体の自主的な意思決定を尊重する姿勢は、アメリカ政府がインドなどで実践した「共同体発展」(community development) のイデオロギーを体現しているという主張もある<sup>12</sup>。

とはいえ、『八月十五夜の茶屋』が「神秘的な東洋」を渴望する西洋人観客を念頭に構築されていることは否めない。「冷戦オリエンタリズム」の最中、ジャック・カミングズ（プロデューサー）とダニエル・マン（監督）という白人（男性）の指揮下で製作されたこの作品は、様々な仕掛けを用いてアジアを他者化している<sup>13</sup>。それは例えば襖や障子を背景に「割り箸フォン

ト」で題目やキャストが紹介される冒頭のクレジット、琴で奏でられる「さくらさくら」のBGM、芸者がフィスビーに「贈り物」として貢がれる展開、沖縄を「謎めいたオリエントの地」と形容するパーディ大佐の台詞などを見ても明白だろう。極めつけは、沖縄人のサキニ役をブランドが演じている点である。『欲望という名の電車』（1951年）や『波止場』（1954年）などで男性性のみなざる役柄を演じてきたこの白人役者は、『八月十五夜の茶屋』では黒いかつらをかぶり、肌の色を褐色化し、黒い眉毛の線を克明に入れ、片言の日本語を話すイエローフェイスを演じた<sup>14</sup>。脚本を見ても、サキニは「トビキ村出身」である他は年齢や家族関係の設定はなく、性的魅力も剥奪されている。サキニという「謎めいた」案内人は、白人ジェンダーの枠組みから外れた「第3の性」に貶められている<sup>15</sup>。

そのため、『八月十五夜の茶屋』は「いたく不自然で信憑性がない」などと今日批判されることが多い<sup>16</sup>。だが、オリエンタリズムの漲るこのMGM映画が、実際は日本の主体によって弄られた作品であったことも確認されなくてはならない。そもそも、『八月十五夜の茶屋』は日本で大規模な撮影が行われた「ランナウェイ・プロダクション」の一つであり、それが成功するためには日本側の関与が不可欠だった<sup>17</sup>。そこで企画に関わったのは大映である。実業家・永田雅一が牽引するこの映画会社は、周知のように「日本映画第二の黄金時代」と言われた1950年代に国内市場に君臨しただけでなく、黒澤明の『羅生門』がヴェネチア映画祭でグランプリをとるや否や一気に世界にその名を知らしめた。さらなる海外進出を画策する永田は、アジア市場に進出するために東南アジア映画祭の設立に取り組む一方で、欧米の映画祭にあえて「日本独特のエキゾティシズム」を売り出し、西洋人観客の嗜好をくすぐった<sup>18</sup>。

日本の映画人の中には、西洋目線のどぎついハリウッド映画に関わることを嫌う者がいた。例えば、『ヴァラエティ』誌によると、『トコリの橋』（1955年）でアメリカ水兵の恋人役を演じた淡路恵子は、脚本を読む前に出演に承諾したことを後悔し、ジョシュア・ローガン監督が『サヨナラ』（1957年）への出演を依頼すると、そのオファーを断っている<sup>19</sup>。だが、永田にとり、『八月十五夜の茶屋』は逆に世界進出を果すための弄りの場として映った。そこ

で1955年6月、「世界的に有名で、際立つ美しさと威厳」を備えた京マチ子の出演を何よりも望むカミングズが話を持ちかけると<sup>20</sup>、永田は、「合作」(joint production)としてでなければ許可しないと強気に答え、自らの「ハリウッド進出」を交渉していく<sup>21</sup>。最終的に、大映は「製作協力」という形で映画版に参加することと相成り、撮影が開始する。

「製作協力」とは「合作」と違ってあくまで補佐的な役割を意味し、大映の介入は限定的なものでしかなかったと言わざるを得ない。しかし、それでも永田・大映は製作の軌道を確実に動かしていった。特に「東洋嗜好」たる企画の焦点が「沖縄」から「日本独特のエキゾティシズム」へと弄り変えられていったことは特筆されなければならない。その変化は、まずロケ地の選択に見られる。日本での撮影を考えるにあたって、カミングズは米軍配下の沖縄も考慮していたが<sup>22</sup>、永田との交渉を通して、奈良県生駒郡の農作地帯に決定した。それは、6000坪に及ぶ広大な敷地を使えるということの他に、大映の京都撮影所と目と鼻の先にある点が考慮されての決断であった<sup>23</sup>。

また、登場人物も「日本人化」された。大映は、キャストとして沖縄人ではなく京マチ子、根上淳、清川虹子などといった本土出身の役者を提供し、その他エキストラとして奈良の地元市民を動員した。京マチ子の演じるロータス・ブロッサムは、原作の段階から沖縄の尾類(ジュリ)ではなく、日本の芸者として設定されているが、原作、舞台版、そして1955年8月に上梓された脚本を見ると、サキニを始めとしたトビキ村の人々は一部「琉球語」(Luchuan)で会話するとされている。だが、ロケ隊が来日する一月前に加えられた脚本の補足では、そうした台詞が全て「日本語」(Japanese)に変更されている<sup>24</sup>。その日本語台詞は大映洋画部に所属していた田村幸彦によって監修され<sup>25</sup>、撮影中ブランドは現場で「日本語の稽古つけ」を受けている<sup>26</sup>。結局日本語会話はすべて標準語で行われ、その「沖縄性」は削ぎ落とされている。

さらに、言葉以外の面でも沖縄の「日本化」が進められた。例えば、茶屋そのものは沖縄に実在した「松乃下」がモデルとなっていたが、映画化に当たってそのデザインは「オキナワ式」のものから「日本の料理屋風」に直されている<sup>27</sup>。茶屋のこけら落としを祝うパーティのシーンは、脚本を見ると

「伝統的舞踊」と「オスモウ」(osumo)の二つの出来事で彩られることになっていたが、最終的には後者が省かれ、残された前者を見ると「日本人」の京マチ子の存在が引き立つよう構成されている<sup>28</sup>。その内容は、まず沢村みつ子が「加那ヨー」という沖縄の民謡を歌い、それに続いて京が早替えを披露し、最後はフィスビイにプロポーズするというものだが、ここでは、名嘉山リサが指摘するように、4人の子供たちに扶まれて歌に興じる「少女歌手」の沢村が象徴する「沖縄」は文字通り「幼児化」(そして周縁化)され、「大人」で「日本人」の京が舞台の主演を飾っている<sup>29</sup>。

『八月十五夜の茶屋』を「日本化」する作業は、大映のみが担ったわけではない。当時一線を行く批評家や記者の多くも、新聞や雑誌だけでなく、MGMの広告、プログラム、ポスターに意見を寄せ、『八月十五夜の茶屋』を「日本」に関連づける言説を構築・伝播していった。例えば、南部圭之助はダニエル・マンが「日本の『静』のドラマツルギをものにした」ことを高く評価し、「日本を舞台にした外国映画ではじめて安心してみられる映画が出来た」と感慨深く言っている<sup>30</sup>。『読売新聞』はブランドがサキニという「日本人」になったことを話題とし、「日本人のメーキャップ」を施されたブランドの写真を掲載している。ここにサキニが「沖縄人」だという指摘は一切ない<sup>31</sup>。

「日本的」なる言説は、京マチ子をめぐる評価にひときわ強く見られる。例えば、京の仕事を「演技随一」とみなした『読売新聞』の別の記者は、「うれしいことには、日本のスターが、外国のスターと一緒に出演して、断然他を圧する好演技をみせてくれた」と述べ<sup>32</sup>、優秀映画鑑賞会の岡野英規は、「堂々たる肉体条件で相手役のフォードを圧倒させその日本娘的な美しさを初めて発揮させている」と京を讃えている。「装置、交渉」などを見ても、「単にアメリカ人の見る一方的な嗜好だけで片づけて」おらず、「少くも日本人が見て気持ちのよいものになっている」と岡野は続けて言う<sup>33</sup>。

さらに、大映の製作協力が「日本」の功績として讃えられた。例えば、双葉十三郎は、従来の日本ロケ映画は「珍妙でデタラメ」で「国辱的」なものが多かったが、『八月十五夜の茶屋』は「満足すべき出来栄の楽しく面白い成功作」と見なし、大映の「協力があつたればこそ、いままでの諸作のよ



うな不手際をまぬがれることができた」といっている。「日本の協力によってこれほどの成功が得られたのは、なんとしても愉快なことである」と双葉は強調する<sup>34</sup>。脇役として映画に出演した淀川長治も、この映画に「本物の日本語がジャンジャンとび出して、日本の三味線」や「都をどりのコンコンチキチン」が映されているのを喜んだ上で、「この日本協力のアメリカ映画の一場面でみんながバンザイというところがあるが、私はそのバンザイをこの映画に捧げておこう」と半ば興奮気味に述べている<sup>35</sup>。

『八月十五夜の茶屋』は、アメリカ側の欲望を満たそうとするオリエンタリズムの映画だったが、それは日本によって弄られた仕事でもあった。日本の主体は、製作、宣伝、批評などを通して積極的にハリウッドの娯楽文化づくりに関わり、自らの目的や欲望を満たそうとした。その思惑は、おそらく個人々人によって異なるであろう。ただ、ここで指摘したいのは、日本の作り手や批評家たちが『八月十五夜の茶屋』を「日本的」なるものとして「所有」したかったのではないかということである。戦争による破壊から高度経済成長期に移行するなかで、日本人の多くは政治、経済、文化、社会などいたる方面で「ゆたかさ」を追求すべく「ものづくり」を行った。そんな中で、ハリウッド・メジャーの企画に加担できるということは、「復興」と「成長」を示唆する一つの里程碑であった。その過程で発せられた「日米協調」の言説は、ハリウッドという「世界の舞台」で日本人々が果たした貢献に対する賛辞であった。

だが、その反面、この映画を日米関係の所産とみなす傾向は、物語に当初色濃く見られた「沖縄性」を周縁化することになった。1950年代半ばの沖縄は、アメリカ軍による土地の強制接収、基地建設やレイプなどに対する反発が増した不穏な時期であった<sup>36</sup>。あからさまに陰悪化する両者の関係を背景に、『八月十五夜の茶屋』はイメージの浄化を促すテキストとして築かれ、「日米協調」を賛美する傍らで沖縄を客体化していった。それは、皮肉にもハリウッドのみが行った作業ではなく、日本側の弄りによってもなされた業だった。

もちろん、製作を通して「沖縄問題」が本土の人々の意識から消滅したわけではない。しかし、占領や基地問題に関心を示す者でさえも、『八月十五



夜の茶屋』に関しては「“沖縄問題”というものを考えるスキを与えないほど、痛快な面白さがある」（『朝日新聞』）などこの映画を評価している<sup>37</sup>。『八月十五夜の茶屋』を単にアメリカの「オリエンタリズム映画」として批評してはならない。それを弄った日本側の複雑な心理も投影されているからである。

### 3. 『遙かなる山の呼び声』、あるいは「ふるさと」とアメリカ西部について

では、『遙かなる山の呼び声』はどうだろうか？ この映画を監督した山田洋次は、周知の通り「国民的」と形容されるほど「日本」に深く根付いた作り手と考えられている。そのような作り手は、アメリカの何をどう弄ってきたのだろうか？

『遙かなる山の呼び声』を見れば、その答えが少し見えてくる。なぜなら、1980年に公開されたこの作品は、「和製西部劇」（「和製ウェスタン」「国産ウェスタン」）と称される、アメリカの西部劇の方程式を弄って作られたジャンルの一作品であるからだ。

もちろん、和製西部劇自体は山田が発明したわけではない。それは、ウィリアム・S・ハートやトム・ミックスが人気を博した戦前から国内の映画人によって作られていた。例えば、野村芳亭の『3善人』（1929年）や山中貞雄の『河内山宗俊』（1936年）はジョン・フォードの『三悪人』（1926年）に刺激を受けて作られた翻案作品であったとされ、ヤクザを主役とする長谷川伸原作の「股旅もの」も「グッド・バッド・マン」を演じるハートの活劇映画の影響を強く受けていると言われている<sup>38</sup>。特に、弱き者を思う無法者が純情なヒロインに感化されて悪者を駆逐するという展開に「アメリカ映画からのヒント」が見られる、と佐藤忠男は主張している<sup>39</sup>。

戦後の作り手も、アメリカの西部劇に触発された雑種映画を多々作り出した。それは例えば『大草原の渡り鳥』（1960年）『幌馬車は行く』（1960年）『早射ち野郎』（1961年）『散弾銃の男』（1961年）などのいわゆる「日活ウェスタン」にみられる。また、東宝では岡本喜八が『独立愚連隊』（1959年）

『独立愚連隊西へ』（1960年）『血と砂』（1965年）など、早撃ちガンマンによる勧善懲悪の物語を第二次世界大戦末期の中国大陆に移し替えた「戦争西部劇」を世に送り出し、話題をさらった。1980年以降を見ても、伊丹十三の『タンポポ』（1985年）、山川直人の『ビリィ・ザ・キッドの新しい夜明け』（1986年）、三池崇史の『スキヤキ・ウェスタン ジャンゴ』（2007年）、さらには『COWBOY BEBOP 天国の扉』（2001年）や『楽園追放 - Expelled from Paradise -』（2014年）といったアニメにまで、西部劇のプロットやモチーフが摂取されている<sup>40</sup>。

山田洋次も、この映画ジャンルに寄与した監督である。周知のように、山田は東京の下町や地方のローカル文化を幾度も描いてきた作り手だが、その表象はあながち「日本的」とも言い切れない。例えば、『男はつらいよ』シリーズ（1969-97年）は、一見日本各地の景観や地元の人々の人情や喜怒哀楽を強調する内容で、山田本人も「日本人にしかわからない映画」と長らく考えていたようだが<sup>41</sup>、佐藤忠男によると、主人公・車寅次郎（渥美清）は「グッド・バッド・マン」のように放浪を延々と続け、マドンナに対する「女性崇拜」を通して「ヤクザ的」生き方を反省し、時には堅気の道を歩もうとする。「自由という宿命を背負っている」かのような「フーテン」の表象は、「明らかに西部劇の血をひいている」と佐藤はいう<sup>42</sup>。

『遙かなる山の呼び声』は、さらにあからさまに西部劇を弄<sup>もよほ</sup>って出来た作品である。「北海道の開拓部落」（台詞より）を舞台にしたこの牧場ドラマでは、脇役として登場する武田鉄也が、青空の下を散歩しながら「荒野の決闘、バーン！」と銃を撃つ仕草を見せる。しかし、この作品で山田が最も意識しているのは、保安官ヘンリー・フォンダの勇姿ではなく、むしろアラン・ラッドが演じる『シェーン』（1953年）の主人公だろう。それは『遙かなる山の呼び声』というタイトルが『シェーン』の主題歌（The Call of the Faraway Hills）の邦訳であることから想像できるが、ナラティブの展開にも大きな類似性が見出せる。例えば、『シェーン』では冒頭でタイトルバックが流れると共に孤独なガンマン・シェーンが馬に乗って登場し、ワイオミングの平原で農耕にいそしむフロンティア家族のもとへたどり着く。『遙かなる山の呼び声』では北海道の荒野を歩く流れ者、田島耕作（高倉健）が、根釧原

野にある風見民子（倍賞千恵子）の小牧場に到着する。

いずれの映画でも、流れのヒーローは、厳しい大自然の中で生活を営む家族に欠如した「男性性」を補う役割を果たしている。シェーンは、それまでは微動だにできなかった大木の幹を掘り起こす手伝いをするなど、不足していた労働力を提供するだけでなく、村人たちから土地を奪おうとする悪人一団に対して銃を片手に立ち向かう。ここでシェーンは「堅気」の家族が用いてはならない「暴力」を自ら行使することによって「文明」の「秩序」を立て直し、それによって自らの居場所を失い、再び荒野の彼方へ旅立つ、というウェスタンの方程式を踏襲している<sup>43</sup>。

『遙かなる山の呼び声』の主人公も「男性性」を提供する。病気で夫を失って以来、女手一つで維持されてきた民子の牧場に住み込みを始めると、田島は牛の世話から藁の運搬まで、さまざまな力仕事を黙々とこなしていく。だが、それ以上に田島は息子の武志（吉岡秀隆）に対してその存在感を発揮する。映画の冒頭から、武志は流れ者の田島に対して好奇心のまなざしを向け、民子が腰を痛めて入院すると、牧草地の藁と一緒に積み、離れの小屋で隣合わせに寝るなど、急速に「父子関係」を築いていく。もちろん、『シェーン』でも、主人公は金髪の少年ジョーイ（ブランドン・デ・ワイルド）と仲睦まじくなり、少年は別れのシーンで「シェーン、カムバック！」という有名な台詞を繰り返す。

以上のように、『遙かなる山の呼び声』には『シェーン』のあからさまな弄りが見られるが、その一方で山田独自の表象も垣間見えてくる。例えば形式の観点からいえば、山田は随所で『シェーン』をはじめとする古典的ハリウッドの定石からいささか外れた技法を活用している。例えば民子と武志の会話を表現するにあたって、山田はあからさまなショット／リバーショットを極力避け、フレームの中央にガラス瓶や暖炉を置くことによって二人を「分断」し、やりとりを表現している。ラストシーンで田島が警察に連行される際に、武志が涙を流しながら田島を見送る場面があるが、それは『シェーン』とは異なり、ロングショットで撮られている。

また、山田は暴力の表象を避けている。大方の西部劇同様、『シェーン』の中心には「文明」と「野蛮」の接触が産む緊張があり、そのなかでシェー

ンは酒場で悪党たちと激しく殴り合い、クライマックスでは黒帽のガンマン、ウィルソン（ジャック・パランス）らと生死を分ける対決を演じる<sup>44</sup>。『遙かなる山の呼び声』には、こうした極めて西部劇的な表象はほとんど存在しない。田島は確かに殺人を犯した流れ者であるが、民子の牧場では堅気の生活を黙々と続け、シェーンのように暴力で悪人を裁くことはない。一時民子につきまとう親分株の虻田太郎（ハナ肇）らとは野外で喧嘩となるが、その「暴力シーン」は身振りや身体動作を通してコメディ・タッチに描かれ、最終的には厚い友情が開く。

そもそも、『遙かなる山の呼び声』には活劇的なアクションが見られない。ハリウッドの西部劇を考えた場合、砂埃を立てて疾走する駆馬車を追いかけるアパッチ族や平原を驀進する米軍の騎馬隊などが形成する、目の眩むような運動が想起されるはずだが、山田はそうしたアクション性に逆らうかのようにナラティブを構築している。例えば、ある場面で田島は気持ちよく馬を乗り回すが、山田はあえて対象をスローモーションで捉え、運動速度をあからさまに抑制している。また一方で、田島が馬のレースに騎手として参加するシーンではズームレンズの使用などを通してスピード性を表現するが、その舞台はあくまで草競馬であるため生死をかけたような切迫感は一切なく、田島が子馬を乗り回す光景はコミカルですらある。

そうしたアクション性を抑える一方で、山田は恋愛をプロットの中心に据えている。『シェーン』では、アイライン・マッチなどを通してシェーンとマリアン（ジーン・アーサー）の間に特別の感情が築かれているが、それが公的な恋愛関係に発展することはない。『遙かなる山の呼び声』では、はじめはよそ者扱いを受けていた田島は次第に民子に受け入れられ、やがて恋愛感情が芽生えていく。嵐の夜、病に倒れた牛を目の当たりにしながら、民子は「行かないで」と言って寡黙なヒーローに抱きつく。その後、有罪判決を言い渡された田島が刑事とともに網走行きの電車に揺られていると、途中から乗車してきた民子は自らの想いを田島に伝え、黄色いハンカチを手渡す。ここでのハンカチは、山田の前作『幸福の黄色いハンカチ』（1977年）でも愛を伝える手段に用いられたが、より遡ればジョン・フォードの『黄色いリボン』（1949年）でも女性の男性に対する恋愛感情を表現する記号として機

能している。このラストシーンの民子の行動には、実は「ウェスタン的」な流れが見受けられる。

とはいえ、黄色いハンカチを媒介として主役の二人を結ばせる展開は、アメリカ西部を想起させる他に、戦後日本の近代化に対して疑問を投げかけている。1950年代半ばから1970年代初頭にかけて、日本は海外のメディアが「ジャパニーズ・ミラクル」と形容するような驚異的な経済発展を遂げたが、その影で公害問題や環境破壊が進み、さまざまな「現代的不幸」（小熊英二）が派生した<sup>45</sup>。その中で、山田は北海道の四季や動植物を、極力自然光のみを用いて描写し、同時に社会の底辺でもがく「弱者」に光を当てた<sup>46</sup>。それは『家族』（1970年）『故郷』（1972年）『同胞』（1975年）などにも通底するテーマであるが、『遙かなる山の呼び声』では、夫に先立たれたシングルマザー（倍賞）と出自が不幸な犯罪者（高倉）の出会いと交流を中心に物語を展開させ、ラストシーンでは二人を結ばせることにより「不幸」な二人に「幸せ」を与えている。ここでは経済発展の影でもがく「弱者」のヒューマニズムや喜怒哀楽が強調されている。

こうしたテーマの追求は、山田にとっては「ふるさと」の模索でもあった。1931年に大阪で生まれ、物心が着く頃から父親の仕事の都合で満州を転々とした山田は、戦後山口県に引き揚げ、苦労の日々を過ごした。若年時にノマドのような生活を送ったことから自分は「ふるさと」を持たないと思い込んだ山田は、「田舎がある」友人に対して羨望の思いを抱いたという<sup>47</sup>。そんな気持ちを内に秘めつつメガホンをとった山田は、作り手としてさまざまな土地をまわり、創作を通して「望郷の思い」を表現しようとした。全国各地を転々としながらも東京の下町に戻ってくる車寅次郎に強くこだわってきたのは、そんな「ふるさと不在」の自己体験があるからと思われる<sup>48</sup>。『遙かなる山の呼び声』でも、山田は都会を避けるように生きる男女・家族への思い入れを示し、「モダン」な都市や社会からは消滅してしまったかのような「素朴な日常」をあえて主題化している。そこには、「ふるさとの香り」（山田）が吹き込まれていると考えられる<sup>49</sup>。

とはいえ、『遙かなる山の呼び声』で描かれた北海道は、あくまで山田の出自とは無関係な土地であり、そこに構築された「ふるさと」はいわば一つ

の記号に過ぎない。川勝麻里は、1970年代に入ると国鉄のディスカバー・ジャパン・キャンペーンなどを通して「ふるさと」が消費の対象と化し、「日本のどこにでもふるさとを探ることが出来るがゆえに、ふるさとはどこにもない」状況が生じたと主張するが<sup>50</sup>、『遙かなる山の呼び声』で表現された「ふるさと」も同様の空間であり、それは、さらにアメリカの西部劇を弄って捻出された雑種的なものであった。そもそも、ハリウッド・ウェスタンには不思議と望郷の思いを募らせる要素があったようである。例えば、菅見恒夫は、『駅馬車』を「アメリカ映画の故郷であるが、私にとっても、故郷の空の色、土の香りを感じ」る映画と1948年に評し、黒澤明も同時期に「ジョン・フォードなんかの映画を観ると、何か故郷へ帰ったような気がする」と感慨深く述べている<sup>51</sup>。戦後さまざまな「和製西部劇」が作られた理由は、一つにはそうした「古き良き日本」が望まれたからではないかと思われる<sup>52</sup>。

興味深いのは、『遙かなる山の呼び声』が描く「ふるさと」が、山田が少年時代を過ごした中国大陆ではなく、アメリカ西部と関連付けて構築されていることである。その思考の奥には、存在しない「ふるさと」に対する欲求と同時に戦後アメリカの下で営為を行うことを「肯定」する姿勢が秘められているように思われる。つまり、ハリウッド・ウェスタンを弄って日本の「ふるさと」を創造した山田は、ジョン・ダワーがいうような形でアメリカを「抱擁」し、星条旗を掲げる西側大国が軸となって築かれた国際社会の一員として活動する意志を暗に表明したのではないか<sup>53</sup>。その意味で、山田による弄りは、戦後日本の軌跡を反芻する試みであると同時に、日米関係を「下から」築く一作業でもあったと思われるのである。

## 4. むすび

戦後日米関係は、アメリカによる一方的な押し付けでは説明しきれない。それは「日本」を構成するさまざまな主体が思索、計算、行動し、それを太平洋の反対側から積極的に形成してきたものでもある。アメリカは、武力や強制に依存するものの、同時に「民主主義」「自由主義」の旗を掲げて被抑圧者の積極参加を促し、権力体制を維持してきた。日本は敗戦後、そんなへ

ゲモノーの下で、政治的、経済的、文化的、社会的営為を続けてきた。

『八月十五夜の茶屋』と『遙かなる山の呼び声』は、そんな大きな力関係の中で生まれたテキストであった。そこには、アメリカの政治的・文化的権力だけでなく、その磁場における日本の弄りが垣間見える。前者で特に目立つのは、北米・世界への進出を目論見大映の野望、またそれを「日本」の誇りとして後押しする批評家たちの姿である。その過程で沖縄は脱中心化され、「日米」の関係づくりが優先された。後者では、西部劇の方程式が北海道に適用されたが、山田は忠実な模倣を避けて日本の近代化を批判し、「ふるさと」への憧憬を表現しようと試みた。その中で、アメリカへの弄りが日本の「古き良き」価値観を構築するために利用された。

アメリカを弄る傾向は、何も今回扱った二つのテキストにのみ潜んでいる訳ではない。それは映画の言説・表象の中に広く存在し、さらに自動車、家電製品、スーパーマーケット、ファーストフード、服装のスタイル、音楽のジャンルなど、多様な場で見られる現象である<sup>54</sup>。戦後日本の歴史は、単に国家的な体験ではなく、ナショナルトランスナショナルなものでもあった。それは、アメリカを弄る歴史であった。

今回扱ったテキストを並置してみると、日米を結ぶ権力の不均衡、及び力の流動性が見えてくる。アメリカを弄る日本は、その中にある。それはアメリカの統治体系が許す営為であるが、充足を求める被抑圧者の意志も反映している。弄りとは看過してはならない現象である。

## 註

<sup>1</sup> ダワー [2001]

<sup>2</sup> そのため、「親米」対「反米」の二項対立を超える必要性が唱えられてきた。例えば、亀井 [2000]、吉見 [2007]。

<sup>3</sup> 例えば、McCoy and Scarano [2009]。

<sup>4</sup> Friedman [2012]、Grandin [2006]

<sup>5</sup> 吉見 [2007: 12]



6. 「弄る」の多様な意味については、例えば『日本国語大辞典 第二版』第1巻、小学館、2000年、973-4頁を参照。この点について、新田啓子氏の示唆に感謝を表したい。
7. Gramsci [1971]
8. 「ナショナル・シネマ」の再検討については、例えば Higson [2002]。
9. 北村 [2014: 3]
10. 例えば、山本 [1982]。
11. Sarantakes [2014]
12. Immerwahr [2015]
13. Klein [2004]
14. 『読売新聞』[1956]
15. Lee [1999: 83-105]
16. King [2012: 126]
17. 「ランナウェイ・プロダクション」については、Miller et al. [2005]、Elmer and Gasher [2005]を参照。
18. 浜野 [2008: 227]
19. *Variety* [1957]
20. Cummings [1955]
21. O'Connor [1955]
22. Kennedy [1955]
23. 淀川 [1956年7月: 72]
24. “TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON -- script 1956,” [1956: 1, 31, 33, 36, 42, 63, 112]。尚、この脚本には、1956年1月31日付の変更頁が加えられている。“Luchuan”が“Japanese”に変更されているのは、以下の冊子を参照。“Corrected Japanese Dialog and Translations” [1956]
25. 淀川 [1956年7月: 73]
26. 大川 [1956: 84]
27. 淀川 [1956年5月: 127]
28. “TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON -- script 1956,” [1956: 107]
29. 名嘉山 [2011: 33]

30. 東宝株式会社 [1956: 9]
31. 『読売新聞』 [1956]
32. 『読売新聞』 [1957]
33. 岡野 [1957]
34. 双葉 [1957: 69]
35. 東宝株式会社 [1956: 9]
36. 鳥山 [2013]、Tanji [2006]
37. 『朝日新聞』 [1956]
38. 山本 [1982: 439-452]
39. 佐藤 [1975: 156]
40. Kitamura [2016]
41. 山田 [1978: 96-7]
42. 佐藤 [1988: 61]
43. Slotkin [1998]
44. Wright [1975]
45. 小熊 [2009: 99-166]
46. 青木 [1980]
47. 山田 [1989: 138]
48. 『100 年インタビュー 山田洋次』 [2009]
49. 『100 年インタビュー 山田洋次』 [2009]
50. 川勝 [2013]
51. 鈴木 [2013: 66] より引用。
52. Kitamura [2016]
53. ダワー [2001]
54. 例えば、石川、藤竹、小野 [1981] を参照。

## 参考文献

- 青木好文「遙かなる山の呼び声 照明報告」『映画テレビ技術』1980年4月、20-22頁。  
『朝日新聞』「流れるユーモア 京マチ子の貫禄十分」1956年12月15日、7頁。  
“Corrected Japanese Dialog and Translations,” March 26, 1956, “Teahouse of the August Moon--1956” folder, Daniel Mann Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles, California (Box 13, f.90).  
Cummings, Jack to E.F. O'Connor, June 9, 1955. “The Teahouse of the August Moon--correspondence” folder, Jack Cummings Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles, California (Box 7, f.71).  
ダワー, ジョン『敗北を抱きしめて——第二次大戦後の日本人』(上下) 三浦陽一・高杉忠明訳, 岩波書店, 2001年。  
Elmer, Greg and Mike Gasher, eds. *Contracting Out Hollywood: Runaway Productions and Foreign Location Shooting*. New York: Rowman and Littlefield, 2005.  
Friedman, Max Paul. *Rethinking Anti-Americanism: The History of an Exceptional Concept in American Foreign Relations*. New York: Cambridge University Press, 2012.  
双葉十三郎「快作 八月十五夜の茶屋の面白さを分析する」『映画の友』, 1957年1月号、69-73頁。  
Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Ed. and trans. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.  
Grandin, Greg. “Your Americanism and Mine: Americanism and Anti-Americanism in the Americas.” *American Historical Review* 111.4 (October 2006): pp. 1042-1066.  
浜野保樹『偽りの民主主義——GHQ・映画・歌舞伎の戦後秘史』角川書店, 2008年。  
Higson, Andrew. “The Concept of National Cinema.” *Film and Nationalism*. Ed. Alan Williams. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002. pp. 52-67.  
『100年インタビュー 山田洋次』DVD, NHK エンタープライズ, 2009年。  
Immerwahr, Daniel. *Thinking Small: The United States and the Lure of Community Development*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.  
石川弘義, 藤竹暁, 小野耕世監修『日本風俗じてん——アメリカンカルチャー』(1-3) 三省堂, 1981年。  
亀井俊介『アメリカ文化と日本——「拝米」と「排米」を超えて』岩波書店, 2000年。  
川勝麻里「ディスカバー・ジャパン・キャンペーンとふるさと喪失——高度経済成長期の小松左京、安部公房、川端康成」『敍説 III 09』2013年3月、78-92頁。  
Kennedy, Ed. “Cummings Says Didn’t Call This ‘Helluva Place’.” *Okinawa Morning Star*, April 12, 1955. p. 1.  
King, James. *Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan*. Winchester, United Kingdom: Zero Books, 2012.  
Kitamura, Hiroshi. “Frontiers of Nostalgia: The Japanese Western and the Postwar Era.” *The Japanese Cinema Book*. Eds. Hideaki Fujiki and Alastair Phillips. London: British Film

- Institute, 2016: forthcoming.
- 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.
- Klein, Christina. *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1946-1961*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Lee, Robert G. *Oriental: Asian Americans in Popular Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1999.
- McCoy, Alfred W., and Francisco A. Scarano, eds. *Colonial Crucible: Empire in the Making of the Modern American State*. Madison: University of Wisconsin Press, 2009.
- Miller, Toby, Nitin Govil, John McMurria, Richard Maxwell, Ting Wang. *Global Hollywood 2*. London: British Film Institute, 2005.
- 名嘉山リサ「消された OKINAWA——*The Teahouse of the August Moon* 小説から映画への翻案過程における脱沖縄化」『沖縄工業高等専門学校紀要』第 5 号, 2011 年, 33-43 頁.
- O'Connor, E.F. to Jack Cummings, June 16, 1955, "The Teahouse of the August Moon--correspondence" folder, Jack Cummings Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles, California (Box 7, f.71).
- 小熊英二『1968 〈上〉若者たちの叛乱とその背景』新曜社, 2009 年.
- 岡野英規「八月十五夜の茶屋 初めて合作映画に成功する」『優秀映画』, 1957 年 1 月 1 日, 3 頁.
- 大川平八郎「『八月十五夜の茶屋』撮影日記」『映画の友』, 1956 年 7 月, 84-85 頁.
- Sarantakes, Nicholas. "The Teahouse Tempest: The U.S. Occupation of Okinawa and The Teahouse of the August Moon." *Journal of American-East Asian Relations* 21.2 (2014): pp. 156-183.
- 佐藤忠男『長谷川伸論』中央公論社, 1975 年.
- 『みんなの寅さん——「男はつらいよ」の世界』朝日新聞社, 1988 年.
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.
- 鈴木紀子「西部フロンティアと日本——戦後日本における西部言説の『土着化』と日本の自己再生をめぐる文化政治学」『大妻女子大学紀要—文系—』第 45 号, 2013 年 3 月, 61-71 頁.
- Tanji, Miyume. *Myth, Protest and Struggle in Okinawa*. New York: Routledge, 2006.
- "TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON – script 1956," "Teahouse of the August Moon--script" folder, Daniel Mann Papers, Special Collections, Margaret Herrick Library, Los Angeles, California (Box 12, f.89).
- 東宝株式会社『八月十五夜の茶屋』プログラム, 1956 年.
- 島山淳『沖縄／基地社会の起源と相克 1945-1956』勁草書房, 2013 年.
- Variety. "Jap Actresses Balk at Accepting 'Any' Role in Yank Film Productions." September 11, 1957: p. 17.
- Wright, Will. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- 山田洋次『映画をつくる』大月書店, 1978 年.
- 『映画館がはねて』中央公論社, 1989 年.
- 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響——比較映画史研究』早稲田大学出版部, 1982 年.

淀川長治「M.G.M の邦人美術監督 エディ・イマズ氏を紹介」『映画の友』, 1956 年 5 月, 124-127 頁.

——「『八月十五夜の茶屋』 奈良ロケーション記」『映画の友』, 1956 年 7 月, 68-73 頁.

『読売新聞』「ブランド、日本人になる」1956 年 5 月 18 日夕刊, 4 頁.

——「京マチ子、見事な演技」1957 年 1 月 4 日夕刊, 4 頁.

吉見俊哉『親米と反米——戦後日本の政治的無意識』岩波書店, 2007 年.

吉見義明『焼跡からのデモクラシー——草の根の占領期体験』（上下）岩波書店, 2014 年.