

# Cinema Studies

映画研究

1

2006

日本映画学会

The Japanese Society for Cinema Studies

# 映画研究

Cinema Studies

1 号

2006 年

日本映画学会

The Japanese Society for Cinema Studies

## 編集委員会

杉野健太郎	信州大学
板倉史明	東京国立近代美術館フィルムセンター
塚田幸光	防衛大学校
藤田修平	慶應義塾大学
堀潤之	関西大学

# 目 次

- ポスト古典期における映画様式に関する試論…………… 河原 大輔 1  
—— デイヴィッド・リンチ『ブルー・ベルベット』  
のテキスト分析
- Exploring the Japanese Heritage Film…………… Mai KATO 21
- 時代劇映画をめぐる《幕末イメージ》の転回…………… 羽鳥 隆英 51  
—— 『たそがれ清兵衛』から『隠し剣鬼の爪』へ

# ポスト古典期における映画様式に 関する試論

—— デイヴィッド・リンチ『ブルー・ベルベット』  
のテキスト分析

河原大輔

## はじめに——ハリウッドのポスト古典期について

1894年に始まったアメリカ映画史において、1950年代から60年代にかけて、ハリウッド映画がその産業基盤を破綻させ、崩壊へと向かったことは映画史的常識とされている。それは、同時に、1910年代に誕生してから60年代に崩壊するまで、ハリウッドは、自らが完成させた安定した産業基盤によって、構造的な一貫性と審美的統一性をもった映画作品群（古典的ハリウッド映画）を量産、分配していたことを意味する。映画史における「古典期」と呼ばれるこの時期のハリウッド映画研究はこれまでも充実した研究がなされており、その成果は単なる映画産業としてではなく、ハリウッドを集团的・統一的様式を形成する制度として考察したデイヴィッド・ボードウェル、ジャネット・スタイガー、クリスティン・トンプソンによって大きな達成をみることとなった（Bordwell et al.）。またこの古典的映画の定義づけは広範囲に影響をもたらし、1970年代には生物学的な進歩史観に基づいた映画史を見直そうとする修正主義映画学者たちによってハリウッド映画成立以前の初期映画の再発見、再画定が積極的に行われた。

しかし、初期映画研究、古典的ハリウッド映画研究の充実ぶりに比べると、古典期以降のハリウッド（または「ニュー・ハリウッド」とも呼ばれる）に関する研究は、たとえ歴史的卑近性を考慮に入れたとしても、しかるべき方法論の検討とそれに見合った実りある研究成果を生んだとは言いがたく、また日本の映画研究においてもほとんど検討されていないのが実

情である。古典期からポスト古典期への移行に関しては、これまでも物語優位からスペクタクル優位への移行（蓮實）、初期映画観への回帰（Friedberg）、産業構造の変化（Wyatt）といった観点から議論されてきた。しかしながら、ピーター・クレイマーも指摘するように、古典主義の定義づけから発生した問題——スタジオの破綻がハリウッド映画の統一の様式にもたらした影響、ポスト古典的ハリウッド映画の美学、古典的規範との差異——に対して様式レベルからの十分な分析が行われてきたとは言いがたい（Kramer 307）。産業崩壊からおよそ半世紀を経る現在のハリウッド映画研究において、ポスト古典的ハリウッド映画の様式についての体系的研究の始動はイメージと文化の研究の歴史的必然であるといえる。本稿は、一本の映画をテキスト分析することで、そのような研究の端緒につくことを目的としている。

## 1. ポスト古典的映画作家としてのリンチ

本稿はデイヴィッド・リンチの映画『ブルー・ベルベット』(*Blue Velvet*, 1986) を分析し、ポスト古典的ハリウッド映画の美学について映画様式の観点から考察しようと試みるものである。『ブルー・ベルベット』が製作される経緯について簡単におさらいしておく、リンチは数本の短編を製作後、1972年から数年がかりで製作した『イレイザーヘッド』(*Eraserhead*, 1976) で注目され、劇場デビューを飾る。<sup>1</sup> そのカルト的な人気により『エレファント・マン』(*The Elephant Man*, 1980) をパラマウント配給作品として製作し、世界的ヒットとなった。これによってハリウッド映画作家の仲間入りを果たしたリンチであったが、続いて大規模予算で製作されたSF大作『デューン / 砂の惑星』(*Dune*, 1984) が興行的に失敗したことで、以後、主流ハリウッドとは距離を置き始めることとなる。<sup>2</sup> この後、作家的自由（具体的にはファイナル・カット権）を手にして製作されたのが、本稿で扱う『ブルー・ベルベット』である。この50年代喚起のノスタルジー映画は、当初、メジャー系スタジオから配給する予定で製作されたが、その内容の過激さから独立系製作会社が自主配給した。その後の『ツイン・ピークス』(*Twin Peaks*, 1989–1991) におけるテレビ・ドラマへの進出、および自らの手によるテレビから映画へのクロス・

オーヴァー（『ツイン・ピークス / ローラ・パーマー最期の7日間』[*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992]）、『マルホランド・ドライブ』（*Mulholland Drive*, 2001）がテレビ・ドラマのパイロット版として製作されながら、最終的に米仏の共同出資により劇場映画として公開された経緯等にも見られるように、メジャー / インディーズの境界、映画 / テレビの境界の曖昧さはリンチ作品において顕著な特徴であり、またこれはポスト古典期における映画産業のマルチメディア化とも連動しているといえる。<sup>3</sup>

さらに、映画学者トマス・シャッツによれば、1975年の『ジョーズ』（*Jaws*）以降のハリウッド映画は、「ハイ・テク、ハイ・コスト、ハイ・スピード」の理念のもとに製作されるブロックバスター映画を頂点として、スター俳優の個性を前面に押し出すスター映画、そしてカルトの域を越えることのないインディペンデント映画<sup>4</sup>の3種に大きく階層化される。しかしながらシャッツの議論の興味深い点は、それらの階層化はポスト古典期においては固定されたものではなく、常に混淆の可能性に満ちたものであるという指摘にある（Schatz 35）。<sup>5</sup>

よって、ここでわれわれはリンチをその領域横断性、混濁性においてポスト古典期の作家なのだとはとまず位置づけることができる。<sup>6</sup> しかしながら、ここまでではリンチの活動背景の確認に過ぎないし、なぜリンチなのかという議論の内的必然性が見えてこない。

リンチの『ブルー・ベルベット』が本稿に召喚されるのは、そこにおいて古典期からポスト古典期への移行が様式のレヴェルにおいてもっとも顕著に観察されるからである。よって、議論は彼の映画作品のテキスト分析へと移行しなければならない。また、ポスト古典期における様式への関心は、必然的に、合法化され自然化された古典的ハリウッド映画という制度としての映画に目をむけることになる。そこで、本稿は考察する古典技法をショット / カウンターショット<sup>7</sup>に限定し、統一的な意味形成、一貫的で連続的な主体形成を旨とするショット / カウンターショットが『ブルー・ベルベット』においていかに差異化され、非古典的な男性身体像が形成されることになるかということを明らかにする。それはハリウッド映画におけるヒロイズムという主題論へも展開していくことになるだろう。

## 2. ショット / カウンターショット、ステージと観客

『ブルー・ベルベット』におけるショット / カウンターショットの分析を始める前に、まず、この古典技法の成立とそのイデオロギー効果について確認しておきたい。ステージと観客という図式は、男性登場人物の視線を通して観客が二次的な同一化を達成するために、映画が最初期から好んで用いた方法であった。それはPOV（視点ショット）や繰り返し編集の原型とされるショット / カウンターショットを物語映画に導入した最初期のもののひとつとされるD・W・グリフィスの『飲んだくれの改心』（*The Drunkard's Reformation*, 1909）にすでに見られる。映画がショット / カウンターショット（見る主体と見られる対象との間の並行編集）という技法を発明してから映画は道徳的な対比を自らの手で表象することを始めた、とトム・ガニングは指摘している（Gunning）。また加藤幹郎は、この前年に撮影されたグリフィスの『赤い膚の男と子供』（*The Redman and The Child*, 1908）を例に、「見る主体」と「見られる対象」の間に何の物語的な連関関係も存在していなかった初期のPOVショットが、グリフィスによって初めて双方の間に本格的な物語的連関が導入されたことを明らかにしている（加藤『映画とは何か』173-214）。以上の指摘からもわかるように、この時期は映画自身が、「テーマ」だけでなく、他の助けなしにその物語価値を観客に説く「レトリック」を獲得していった過程であることを示している。またその過程とは、つまり、小松弘が指摘するように、初期映画期における（単数が複数かを問わず）ショットの意味の未決状態から古典映画の統一的な意味形成へと至る過程であると、われわれはここで理解することができるだろう（小松 104-09）。

『飲んだくれの改心』では、アルコール中毒の男がいる客席のショットと酒に溺れ墮落していく男を描いた演劇ステージのショットをカメラが交互に提示することで、同一時間内における空間の分断と男のステージへの主人公の同一化がもたらされる。映画は観客を主人公に二次的に同一化するべく誘導することで、画面の三次元的立体感を獲得することができた。この技法の誕生以来、映画は古典期の完成に向かっていくことになるのだが、このプリミティブな段階において、すでに、ステージと観客をもつ劇場は、映画における「見るもの」と「見られるもの」（観客 / ステージ）の



二項対立を表象する格好の場所として機能してきた。

またここで検討されたショット / カウンターショットや異なる複数の空間の出来事の「同時性」ないしは「継起性」を定義する並行編集といった映画技法の発達は、映画の単独で直線的な美学の発展ではなく、当時の社会的変容と密接に連動していた。とりわけ、上述した映画の変化が近代化に伴った社会的変換（産業化、郊外化、移民増大、国際化）に直面したときのアメリカの社会秩序の維持への懸念から生まれたことは注目に値するだろう。つまり、それは 1900 年代（20 世紀初頭）、（1）犯罪増加と移民増大に対する懸念、（2）外国製フィルム（主にパテ社）の反 WASP 的道德観とその移民への影響に対する懸念、（3）女性の社会的役割の変化による公的空間〈男〉/ 私的空間〈女〉という関係の再定義による社会的、道德的秩序の崩壊への懸念といった、移民排斥論、家父長的な WASP の道德観などと結びついた映画に対する批判、規制に対する映画産業側の回避策として、映画が道德的発言を示す能力があることを証明するために生み出された技法でもあった。

まとめると、ショット / カウンターショット誕生の背景には、まず、「わたし / あなた、われわれ / かれら、男性 / 女性、視線 / 身体、主体 / 対象」といった、ひとつの空間の二分割とそれぞれの空間への性的な意味の付与がある。しかし、より重要なのはこうした二項対立が、すでに脱構築理論において語られてきた逆説——前者（わたし、われわれ、男性、視線、主体）の優位を証明するためには後者（あなた、かれら、女性、身体、対象）が前者の内的要素として、つまり後者が前者の代補として、取り込まれる必要が生じるという逆説——によって成り立っているという事実である。ショット / カウンターショットは分断と包摂という二項対立が孕む逆説を解消し、自然なものとして表象する技法として要請、発見されたのである。

### 3. クローゼットの闇と光 不可視の男性身体 of 可視化

以上のような映画の空間形成とそこにおける俳優身体について、『ブルー・ベルベット』の最も有名なシーン——ジェフリーがドロシーの家のクローゼットから覗き見るシーン——を中心に議論していきたい。

このシーンは、多くの論者が指摘するように、男性主人公がクローゼットのドアの隙間から女性の身体を覗くという窺視症的性格を帯びている(Chion 93-4)。ショット / カウンターショットによって構成される古典映画において、男性の窺視症的欲望と権力との結びつき、および女性身体の見世物化について批判的に考察したのはローラ・マルヴィである。映画というメディア自身自身が本質的に持つ覗き見的快樂志向は、映画初期から今日まで、例えばG・A・スミスの『おばあさんの虫眼鏡』(*The Grandma's Reading Glass*, 1901) からヒッチコックの『裏窓』(*Rear Window*, 1953) や『サイコ』(*Psycho*, 1960) など多くの映画に至るまで一貫して見られる特徴であるが、この映画のジェフリーもその例に漏れず、ジェンダー化された空間に正しく納まり、クローゼットの暗闇から下着姿のドロシーを見つめることになる。そしてジェフリーの視線に同一化する観客も、ジェフリー同様、映画館という暗闇の中から安全にドロシーの肉体を見続けることができる。そしてドロシーもまたマルヴィが提示した女性が機能する二つのレベル、つまり(1) 物語の登場人物の性愛的対象、(2) 劇場の観客にとっての性愛的対象の両方に合致する存在となることがわかる(マルヴィ 132)。

しかし、この映画がそれまでの覗き見映画と大きく異なるのはこれからである。暗闇の中の安全はクローゼットに洋服を取りに行こうとするドロシーによって危険にさらされ、その確立されていた二元論的世界に綻びが生じ始めてしまう。しかし、この時点においてはまだそれを映し出すカメラはクローゼットの中のショットとクローゼットの中から見た部屋のショットという二元論的構図をかるうじて保っている。マルヴィが窺視症に自己言及する映画として取り上げた『裏窓』のカメラワークについて、加藤は、この映画において主人公の部屋(暗室)を外側からとらえたショットが基本的に欠落していることを指摘しているが(加藤『ヒッチコック「裏窓」——ミステリの映画学』40)、この指摘とマルヴィの議論の結節点として、われわれは古典的ハリウッド映画における身体表象の特徴を男性身体の不可視化の欲望または純粹視線願望という言葉によってまとめてみようと思う。つまり性的対象化に耐え切れない自らの身体を不可視化し、視線そのものとなることで精神的な高みに達成しようという欲望が古典的ハリウッド映画に流れていたのだと。それにより、クローゼットに

隠れたジェフリーの行動も合理的に説明されるだろう。「見つかる」ということは、すなわち、自らの身体が可視化してしまうことを意味するのだから<sup>8</sup>。

しかし、『ブルー・ベルベット』は、自らの身体が「見つかる」ことが危機をもたらすという『裏窓』のプロットを積極的に反復しながら、そこに重要な差異を提示する。『裏窓』が、古典的ハリウッド映画として、少なくとも最終的なクライマックスまでは保障してくれていた観客の安全、覗き見る主人公の不可視性（安全性）は、『ブルー・ベルベット』においては物語がはじまって間もない時点でいとも簡単に破られ、主人公の身体が可視化されてしまうのである。ドロシーがジェフリーの存在に気づくことで、『裏窓』には欠けていたクローゼット（暗室）を外側から映したショットが挿入され、ドロシーがローブを取ったときにはいまだ不可視な状態を維持していたジェフリーの顔は、開かれた扉と部屋の光によって瞬く間に可視化され、覗き見によって可能にされていた「見るもの」と「見られるもの」という二項対立構造はもろくも崩れ去ってしまう。そしてこの映画が観客をさらなる不安に突き落とすとすれば、それはこの崩壊が『裏窓』のそれとは違って、そこで映画を終わらせてはくれないからである。まだまだ物語の途上であるにもかかわらず、ジェフリーとともに可視的存在となってしまった観客は、安全な同一化の対象を失ったまま物語世界に留まりつづければならないのである。

#### 4. 視覚的对象になるとはどういうことなのか

ここで、これまでまがりなりにも能動的な主体であったジェフリーは、瞬く間にドロシーの命令によって自らの白い肌をさらし、見られる対象へと姿を変えてしまう。ドロシーがジェフリーに向けるナイフはまるでペニスのようにあり、かつてペニスを欠如させた去勢不安の象徴として男性の視線のための性愛的見世物であったドロシーの身体は、逆にベルベットのローブによって全身を覆われ、欠如させていたペニスを所有しているようである。ケネス・C・カレタはこうした関係の逆転を指摘して、男性的視線と性的対象の二元論における男女の役割分担の逆転を正しく指摘している（Kaleta 103）。しかし、カレタの指摘のみでは、男女の二項対立はその

まま維持されていると理解される。さらなるねじれが起こるのはこれからである。ドロシーは服を脱いだジェフリーに立つように命令し、自らジェフリーの前にひざまずく。この瞬間、両者の位置関係が再度逆転しているのみならず、そこに重要な変化が起っていることがわかる。つまりジェフリーが立ちドロシーがひざまずくことで、映像そのものは、プロダクション・コードの消滅を経由した後にこそ可能になったであろう、ポルノ映画に典型的に見られるような女性のオーラル・セックスを写す原始的な構図が用いられているのである。つまり、このショット同様、ポルノ映画においては俳優の視点ショットに移る前の顔のクローズアップがほぼ省略されていることからわかるように、カメラは俳優の身体、とりわけ顔を写すことを極端なまでに嫌い、ひたすら女優の身体を写すことに執着する。こうした図式は男性身体の不可視化への欲望および純粹視線願望に典型的に一致するものである。

それでは、このショットはたんなるポルノグラフィ的パロディとして提示されているだけなのであろうか。それとも、再び女性をポルノ的な性愛的対象へとゆり戻すものなのであろうか。ここで、この映画における女性主体の問題が呼び起こされる。つまり、物語アクションを生む視線の統率者は誰か、という問いである。そして、このショットにおけるドロシーのせりふ「動かないで。私を見ないで (Don't move. Don't look at me.)」は、この問いに対する明確な答えとなりえている。つまり、物語のアクションを分節化し、視線を統率しているのは明らかにドロシーの方なのである。ジェフリーは能動的に動くことを禁じられ、また、「見る」ことも禁じられる。そして、これまで視線を統率していたかのように見えたジェフリーは視線をそらしてしまうのである<sup>9</sup>。ここで男性の視線は取り除かれ、性的意味を失ったショットは宙に浮くこととなる。

ここで重要なのは、見る / 見られるという関係の逆転だけでなく、こうした逆転が起っているにもかかわらず、画面がポルノグラフィのパロディとして提示されるというその倒錯性にある。男性的視線が解除されることで、支配的意味の定位が宙吊りにされ、複数の解釈が流れ込むようなショット形成がなされているとわれわれは考えるべきであろう。そしてもうひとつ重要なことは、この主人公が、その権力を奪われているにもかかわらず、彼がドロシーの愛撫によって快樂に身を任せているという点にあ

る。自らの身体をさらけ出しながら、ジェフリーは性的対象化に耐えうる存在となっているのである。ここにアン・フリードバーグが映画発明以前の主体観を拡張させてポストモダンの主体と呼ぶところの特徴を見いだすことができる。つまり、ジェフリーの快樂とは、アイデンティティの同一性ではなく、その可動性がもたらす快樂——フリードバーグ言うところの「身体的に境界づけられた主体性を逸脱する快樂」——であると理解できるだろう（フリードバーグ 239）。このことは後に検討するが、もう一人の男性登場人物フランク（デニス・ホッパー）と好対照をなしている。

## 5. “Now, it’s dark.”

映画『ブルー・ベルベット』の物語にフランクが悪役として召喚されることにより、事態は再び大きな変化をみせる。フランクの不意の登場によって、ジェフリーは再びクローゼットの中に隠れ、部屋の中を覗くことを余儀なくさせられる。「何にも覚えられないのか、お前は」と悪態をつきながら、フランクは、ドロシーに照明を落とさせてこうつぶやく。「さあ、暗くなったぞ（Now, it’s dark.）」。

マーサ・P・ノチムソン (Nochimson 107) は、フランクの行為と照明の不在の間の連関性を否定し、フランクは自分の意志、命令によって相手を動かすことで自らの主導権を実感しただけだと主張しているが、それは誤りである。家父長主義的な父親を演じているかのように見えるこの男は、本稿ですでに確認したような、典型的な古典的ハリウッド映画における男性主人公を過剰に体現しようとしていると考えるべきである。フランクは純粹視線願望にとらわれており、彼には、ちょうど『裏窓』の主人公が外からは見えない場所から「裏窓」の中を覗いていたように、自らの身体の不可視化のための暗闇が必要なのである。照明を消させるフランクには、古典的ハリウッド映画における男性身体の見視化への恐怖が内在しているのである。また、それは不可視の存在のまま安心して物語に没頭できる映画観客の心理をも代弁するものでもある。この「さあ、暗くなったぞ」というせりふは、ナイーブなレベルにおいては闇と悪を結びつける二元論的世界の典型的な悪役のせりふだと理解されるかもしれないが、筆者には、このせりふはまるでこれから映画が始まろうとする瞬間、映画館の照

明が落ちてゆくときの観客のつぶやきのように聞こえる——「さあ、暗くなった。映画が始まるぞ」というつぶやきのように。

フランクがカウチ / 観客席に腰掛け、向かいにドロシーを座らせることで、ここにステージ内ステージが完成する。部屋が暗くなり安心したフランクは「俺を見るな (Don't look at me.)」と言い、ドロシーはこれまでのジェフリーのように視線をそらす。ここで再び明示されているのは、映画における権力が男性身体の不可視化と視線の統御によって成り立つという古典的規則そのものである。フランクの行為、支配権は照明の不在と密接に関係している。部屋にいまだ照明がいくつか灯されたままであるのは、そこがクローゼットから覗くジェフリーにとってはステージであるからに他ならない。フランクという登場人物は、そうしたシステムの中の男性主人公の最も典型的な形象への執着を見せる人物として『ブルー・ベルベット』に召喚されているのである。<sup>10</sup>

## 6. 「反抗」するヒーロー デニス・ホッパーという男性スター

フランクの不可視化の欲望と可視化の恐怖が最も鮮やかに描き出されるのは、彼の犯罪仲間であるベン（ディーン・ストックウェル）の店を訪れるシーンである。ベンは、すでにロビン・ウッドが指摘しているように、典型的な同性愛者のステレオタイプ像を体現している（Wood 48）。ロイ・オービソンの曲「イン・ドリームズ」のテープをかけ、ベンが店内でマイク代わりにライトを口元に引き寄せたとき、ここにひとつの空間が分断され、再びステージ / 観客という構図が出現する。ライトによって自らの顔を照らし出したベンがステージに位置することで、われわれは、男性主人公（ここではフランク）の身体の可視化とステージへ上げられることへの恐怖とは、つまるところ、同性愛嫌悪（ホモフォビア）であったのだと遡及的に理解することができる。誰も見誤ることのないベンの同性愛者的ステレオタイプのあからさまな描写は、切り返し編集が構築する二元論的世界の極端さに対応しているのである。

そうした空間の中で、フランクはステージで歌うベンを見る観客としての立場を、最初は、維持しているように見える。しかしながら、フランクの立つ場所は他の人々がステージを見る場所から離れ、ステージ上の

ベンとそれを観客として見ているジェフリーたちとの間のひどく曖昧な位置にある。またフランクは、ステージ上のベンをじっと見つめながらもその口はかすかに動き、ベン同様、歌っていることがわれわれに知らされることで、彼が観客であるのかパフォーマーであるのか曖昧になってくる。そして、その曖昧さは、ジェフリーたち観客からの切り返されたショットにおいて、ベンとフランクが二人してステージ上に立っているかのような構図となることで決定的となる。さらに、ショット・サイズがロングからバスト・ショットに変更されることで、見る主体としてのポジションを確保していたはずのフランクの身体は完全にベンに飲み込まれ、逆に、見られる対象へと変貌してしまうのである。その瞬間、初めてフランクは、これまでにジェフリーやドロシーが何度となく視線をそらしていたように、苦痛のあまりぐっと目を閉じてしまう。

このフランクの場面が示すように、苦痛とは視線の統御を失うことと同義である。このシーンが明らかにするのは、ホモ・ソーシャルな友情を強調するフランクとホモ・セクシャリティを最もステレオタイプの象徴するベンの境界は、ここでの繰り返し編集の不安定さが示したように、決して分断されるものではなく、イヴ・コソフスキー・セジウィックが明らかにしたように、二人の男の間のホモ・ソーシャルな友情と男性同性愛（ホモセクシャルな関係）は不可分の関係にあり、このシーンが示すとおり、「同一フレームに収まり切る」ということである。フランクがベンの店に到着する前に、ベンのことを「あいつは俺たちのおかまだ（He is our pussy.）」と言うことで、つまり our という語によって連帯を認めながらも同時に pussy と呼ぶことで彼を禁忌として区別していたからこそ、彼は「俺たちはベンを愛してる（We love Ben.）」と言うことが可能であった。しかし、その区別が崩れたとき——「見られる」ステージ/「見る」観客という区別が消滅したとき——フランクがベンを愛していると言うこととフランクとベンとの間に同性愛が存在することの区別も、また同様に、消滅したのである。

フランクの苦痛に歪んだ顔と目を閉じるという行為は、そうした厳然としていたはずの境界の消滅の暴露がもたらす恐怖に他ならない。（実際、次のシーケンスで、フランクは口紅を塗り、自ら顔にライトをあて、ジェフリーに「オレを見ろ [Look at me.]」と言うことになる。）彼は、ジェフ

リー同様、ステージ上で快樂に溺れることはできない。フランクには自らの内部に存在する女らしさに対して抑圧的であるという点で女性嫌悪が明白である。対照的に、ジェフリーはその希薄さにおいてフランクとの差異が際立つ。しかしながら、フランクは、ここでぐっと目を閉じ、対象化される負担に耐えながら、かろうじてミュージック・テープを止め、自らの身体を照らすライトを消させること（ステージの消滅）で再びひとつになった空間で、安心したように「さあ、暗くなったぞ」と再びつぶやくことで自らの男性性を取り戻そうとするのである。男性主体としての立場を守ったフランクは、マッチョな発言と、顔を歪ませていた時とは極めて対照的な笑顔を見せた後、まるで神の行為のように、自らの身体を一瞬で不可視にしてしまうのである。暗闇と身体の不可視化。これこそが古典的物語映画内における神としての男性のもっとも男性的な行為であろう。<sup>11</sup>

以上のように、フランクはホモフォビアを内在した古典映画における男性主人公への試みとその限界を提示する。それはこのシーンの中で執拗に繰り返されるライトに照らされることへの恐怖、「俺を見るな」というせりふと、それに伴うドロシーへの肉体的暴力が証明している。しかし、同時に、隠蔽されていた自らのホモ・セクシャリティ、クイアな身体の暴露は彼を弱体化させ、破滅をもたらす要素である。その意味において、フランクは、古典的男性身体の体現者というよりもその終わり、限界を示す人物として機能している。

古典的な男性主体であると同時に、欲望の対象ともなりうるという両義性は、50年代におけるジェイムズ・ディーンや、さらに遡れば20年代のルドルフ・ヴァレンティノにも観察される特徴である。ミリアム・ハンセンも指摘するように、彼らは性愛的対象と性愛的な視線の統御を両立させることで、映画における伝統的な視覚形式を不安定化させる両義的な存在であった（Hansen 243-94）。ハンセンの議論は観客主体を男性と指定するマルヴィの説を主体的な女性観客の可能性を見出すことで乗り越えようとするものであったが、こうした男性スターの両義的な身体性をめぐる議論が同性愛的な視線の可能性にも発展していることは興味深い。映画版『セルロイド・クローゼット』（*The Celluloid Closet*, 1995）が明らかにしたように、ヴァレンティノ以降に制定されたプロダクション・コードの抑圧が存在しながらも死に絶えなかった、映画に描かれた同性愛の欲望が、



その後のジェームズ・ディーンに、そしてプロダクション・コードの消滅を経て、より明確な形で『ブルー・ベルベット』のデニス・ホッパー（フランク役）へと継承されていると考えることは妥当であるように思われる。フランクは、この物語における最大の悪役でありながら、以上のような系譜に属する掟破り的なヒーローの系譜にも属していると言えるのである<sup>12</sup>。つまり、フランクは、フレドリック・ジェイムソンが言うように、一種のゴシック的悪漢として機能すると共に、寓話のレヴェルでは、ロマンティックな英雄——もはや生み出されることのできない、別の種類の映画に見られるような悲劇的な主人公」でもあるのだ（Jameson 290）。

また、こうした人物像にはフランクを演じるデニス・ホッパーのスター・イメージも大きく影響している。ホッパーは出演第二作『理由なき反抗』(*Rebel without a Cause*, 1955)の不良少年役ですでに「スター」ジェームズ・ディーンと共演し、ディーンとの公私にわたる交情関係、ハリウッドからの追放と復帰、監督作『ラスト・ムービー』(*The Last Movie*, 1971)の編集権をめぐるスタジオとの対立、80年代の深刻なドラッグ中毒など、「スター」デニス・ホッパーはそのキャリアの最初期から、スクリーンの内外で、まさに「理由なき反抗」を繰り返す反体制的ヒーローというスター・イメージを形成してきたと言える。『理由なき反抗』から初主演作『ナイト・タイド』(*Night Tide*, 1961)、そして神話的反体制映画『イージー・ライダー』(*Easy Rider*, 1969)に至るまで、彼のスター・イメージには強烈なホモソーシャリティ、およびそれに付随するミソジニーが付加されていることは重要である。そうしたホッパーのスター・イメージがフランクの掟破りの体質、ホモソーシャリティを映画外から強化しているのである。

## 7. ヒーローの条件、または統一的視点の放棄

ここに、古典的な身振りをその残忍な暴力性によって増幅させながらも、みずからの女性性の露呈に対して不覚をとるフランクが、ジェフリーにとって乗り越えるべき男性登場人物として登場したことになる。はたしてこの映画の男性主人公ジェフリーは、彼にどのように立ち向かうべきなのだろうか。そして、ジェフリーが体現するポスト古典期における新たな

ヒーロー像とは、どのように構築されるべきものなのであろうか。

フランクの登場により再びクローゼットの中に舞い戻ったジェフリーは、再び安全な観察主体となったわけではない。ここでジェフリーはふたつのポジションを引き受けている。ひとつめは、能動的な男性主体としてのポジションであり、「ドロシーを見ているフランクに同一化する」ジェフリーとして提示される。つまりドロシーに発見される以前の状態への回帰である。ふたつめは、フランクが「俺を見るな」と怒鳴りつけながらドロシーを殴るショットに続いてジェフリーが再び視線をそらすことで達成される。つまりジェフリーは「フランクに『見るな』と言われながら殴られるドロシーに同一化している」のである。暗闇という特権的なポジションにいるにもかかわらず、彼はドロシーに見つかる以前のジェフリーとはもはや同一ではなく、視線の能動的な統御力を持ち合わせていない、極めて受動的で曖昧な男性性をわれわれに提示する「ヒーロー」なのである。

## 8. おわりに

Jeffrey: “You are a neat girl.”

Sandy: “So are you... uh, guy.”

——『ブルー・ベルベット』より

前の章において、クローゼットのシーンを中心にジェフリーの特徴を仔細に検討したわけであるが、彼の特徴は、結局のところ、一貫性、連続性のなさ、統一的で普遍的な主体の欠如であると結論付けることができる。ここでのジェフリーの主体性とは、フランクが体現しようとし、失敗して見せるような、一貫して連続的な自律的存在ではない。クローゼットからステージ、そして再びクローゼットへと移動しながら、彼の主体性は絶えず変化し、不安定で、非一貫的であった。彼は時に能動的な視線の統御者であり、そしてときにはドロシーの性愛的対象であり、無力な視線の持ち主ともなる存在である。つまり、「男性 / 視線 / 能動 / 主体」に対する「女性 / 身体 / 受動 / 対象」という「自然」化された古典的規則に対し、『ブルー・ベルベット』はそれらの固定化された二元論的図式に可動性を付加し、考えうる限りの「不自然な」組み合わせをジェフリーという人物の身

体を空間移動させることで提示している。空間を分断、ジェンダー化し、視線と対象の完璧な一致と、単一で統一的な意味形成の根源としての映画的主体を形成させる切り返し編集が生み出した二元論的世界を曖昧に動き回りながら、決してどちらにも同化されない流動的な主体性の持ち主がこの映画の「ヒーロー」ジェフリーなのである。ジェフリーの視線をそらすという行為は、つまり統一的な視線の放棄とそれにもなう身体の移動性は、その全体化に抗うための方法であり、そこに彼のヒロイズムはあると言える。そのことがジェフリーを、フランクとも異なる、ポスト古典期のヒーローたらしめているのである。<sup>13</sup>

またこうしたヒーロー像は、カイル・マクラクランという俳優のスター・イメージの未決定状態からも補完的に説明されるだろう。ホッパーの確立されたスター・イメージに対し、リンチの『デューン / 砂の惑星』でデビューしたマクラクランは『ブルー・ベルベット』が主演第二作にして初めての「地球人」の役であり、固定化されたスター・イメージが欠如していた。『ブルー・ベルベット』は、これからいかようにも染まることができるマクラクランのスター・イメージの欠如と、ジェフリーの絶えず変化する主体性が見事に合致した結果であると言える。<sup>14</sup>

ジェフリーは統一的な主体性に抵抗する。彼にはしかるべき同一性が欠如し、すべてはロール・プレイングと化している。ジェフリーとは何者なのか、という問いにわれわれは答えを持ちえない。あえていえば、それは彼の行為の総体であるとしか言えないに違いない。最後に映画がハッピーエンドを迎えるとき、ジェフリーが女性たちと窓辺に見る駒鳥が実物そっくりに作られた機械で撮影されたという指摘（Wood 46-7）は重要である。窓辺をおとなう駒鳥という、一見したところ古典的で平和な映像は、それがあくまでも外見上のものでしかないというかぎりにおいて、古典的物語映画が追求した視線の統御と主体の形成という円滑な表象形式（恋人であるサンディの「見て [Look.]」という言葉はかつての「見るな [Don't look.]」からの移行と視線の回復の印に他ならない）と共犯関係を結びながら、同時にその表象の限界、不自然さを露呈させる装置として機能し、映画における視線の特権的な地位は転倒されるしかないことを示唆している。このような表象の崩壊が起きたとき、この映画は古典的ハリウッド映画が構築した単眼の視覚を放棄し、そこに複数の解釈、複数の視点を導入

する場となる。これをハリウッド映画のポスト古典期を代表する映画といわないとしたら、一体何なのだろうか。

### 註

- 1 『イレイザーヘッド』を支持したのが、ジョージ・A・ロメロの『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド ゾンビの誕生』(*Night of the Living Dead*, 1968) やジョン・ウォータースの『ピンク・フラミンゴ』(*Pink Flamingos*, 1972) に代表される、「ミッドナイト・ムーヴィー」と呼ばれる深夜上映によってカルト的な人気を獲得した映画群の観客層であった。これらの映画作家たちが、その後、大手スタジオと接近してゆくことは極めて興味深い。ミッドナイト・ムーヴィーについては Hoberman and Rosenbaum を参照。
- 2 良く知られた話であるが、リンチは『デューン / 砂の惑星』撮影前にジョージ・ルーカスから『スター・ウォーズ ジェダイの復讐』(*Return of the Jedi*, 1983) の監督を依頼され、断っている。
- 3 またリンチは、現在、インターネット上で無広告の会員制有料サイトを立ち上げ、映像作品を発表している。 URL: <http://www.davidlynch.com/>
- 4 カルト映画は、いわゆる B 級映画とは異なる。これは制度的表象モードに対する抵抗というモダニズムの実践を行ってきた映画作家たち、例えばアンドレ・バザンが変革の年として位置づけた 1939 年の『市民ケーン』を出発点とするウェルズ、ヒッチコックらスタジオ・システムのアウトサイダーたち、もしくは、ジョン・カサベテスに代表されるニュー・アメリカン・シネマの作家たちとは区別される。1975 年以降のポスト古典主義とは、つまり、「B 級」映画の消滅とブロックバスター映画の完全支配であり、モダニズムにおける主流 / 周縁の弁証法的二項対立の解消であると考えられるべきであろう。
- 5 こうした出身領域の決定不可能性、混濁性を考慮にいれば、「最初の」ブロックバスター映画『ジョーズ』の監督スティーヴン・スピルバーグをポスト古典的映画作家のカテゴリーにくることが可能になるだろう。
- 6 Schatz も、ウッディ・アレンなどとともに、リンチを「最もややこしく、最も興味をそそるケース」であると述べている。
- 7 ショット / カウンターショットは、ショット・切り返しショットとも呼ばれる、二者の会話を交互に撮影する標準的な技法。一方の当事者の視点からのショット、あるいはその俳優の肩越しのショットが、もう一方の当事者の同様のショットによりインターカットされる。
- 8 こうした身体の不可視化と純粹視線願望という古典的物語映画における男性主

体の基本的な欲望を諧謔と共にパロディとして提示した作品がポール・ヴァーホーヴェンの『インビジブル』(*The Hollow Man*, 2000)である。透明人間とエロスというあまりに荒唐無稽な主題を扱っているように見えるこの映画は、しかしながら、古典映画の重要な規則を明らかにすることに成功している。それは、透明人間に成功した主人公の「俺は神だ (I am God)」という口癖や、透明人間になった彼が、臉も透明になったために、光をひどく嫌うという様態に如実に表れている。

- 9 「視線をそらす」という身体行為は、この映画において、ジェフリーによって一貫して繰り返されるものである。
- 10 そうした男性主人公の権力、主導権が視線をめぐるものであったことは、『裏窓』のクライマックスを思い出ししてみればよくわかる。それは、部屋にやってきた隣人に主人公が試みた奇妙な抵抗方法に如実に表れている。カメラのフラッシュをたいて相手の目をくらまそうとする、あの抵抗方法はカメラマンという職業柄とささに思いついた知恵として物語のレベルで正当化されているが、主人公がとる行動は、フラッシュによって自らを不可視化(男性化、観客化)し、相手の身体を可視化(女性化、ステージ化)しようという欲望の表れである。だとすれば、はたしてこの二人の間に性的欲望がないと言い切れるだろうか。明確に分断されていた空間に属していた隣人(「裏窓」のむこうで自分の妻を殺害したとおぼしき男性)とジェフ(所在なさに私立探偵役を勝手に買ってでるカメラマン)が同一フレームに収まるとき、それを二つの欲望の区別の瓦解として解釈することはできないだろうか。隣人がジェフに襲い掛かかるとき、ジェフをベッドに放り投げるのはなぜか。そもそもジェフはなぜ美しい女性の求愛を拒み続け、隣人の男を見続けるのか、このような問いを加藤幹郎が『ヒッチコック「裏窓」——ミステリの映画学』で問うたその延長線上で新たに問い直すことは重要であろう。
- 11 この一瞬で消えたかのように見えるフランクを示すショットは、映画史の最初期から用いられてきた技法——例えばジョルジュ・メリエスが用いたストップ・モーション——による。このような編集を介した男性身体の不可視化の表現方法が、CGIが主流化する現代期において、いかにその表象方法に変化をもたらすかを示したのが先述した『インビジブル』である。CGIの導入により、この映画においては主人公の身体が、『ブルー・ベルベット』のようにコマの切れ目によってではなく、徐々に進行する不可視化の「過程」を描くことが可能となった。しかし、説話的完結性という観点から見れば、このような変化は決して進歩とは呼ばれない。『インビジブル』では、物語が過剰なショット数と不可視化の一部始終を見せるという時間の非省略性によって引き伸ばされ、過程そのものが見世物化されている。ここにも映画の編集優位から視覚性の優位へ

の移行と見世物としてのポストモダン社会の特徴を見てとることができる。

- 12 David R. Shumway は、性的対象化と異性愛によるホモソーシャルな欲望を両立させた男性スターの系譜にエルヴィス・プレスリーを加えることができると主張する。彼の議論は映画を対象としていないが、主演第二作『さまよう青春』(*Loving You*, 1957) のエルヴィスは、紙幅の都合上省略せざるをえないが、身体性の問題を考察する上で極めて興味深いケースである。
- 13 必ずしも古典的規則にあてはまらない二つの空間を行き来する主体性は、リンチの同時代的作家であるジョン・ウォーターズの『クライ・ベイビー』(*Cry Baby*, 1990) において、より明確に示されている。ステージ、映画館、面会所といったショット / カウンターショットの絶好の場として機能してきた映画的空間に定められた見えない境界線を破壊し、飛び越えてしまいたいというこの『クライ・ベイビー』の欲望を『ブルー・ベルベット』との同時代的傾向としてみなすことは妥当であろう。さらに、こうした欲望は、ウッディ・アレンの『カイロの紫のバラ』(*The Purple Rose of Cairo*, 1985) にも同様に見られるものである。
- 14 カイル・マクラクランという俳優が『ブルー・ベルベット』において体現したこのような曖昧な男性性、両義性は、その後の彼のスター・イメージを形成する重要な要素である。このようなマクラクランの身体イメージは、ヴァーホーヴェンの『ショーガール』(*Show Girl*, 1995) にも観察される。マクラクラン演じるザックが恋人と共に女性主人公が働くストリップ・クラブを訪れる場面を思い出していただきたい。彼は、ストリッパーを見つめる能動的な主体であると同時に（実際、ザックはラスベガスのショーを興行する会社の経営者である）、ストリッパーである主人公のショーに受動的に巻き込まれ（これは彼の恋人が、自らの意思で、料金を払い、主人公に彼を使って踊るよう指示したためである）、反対側に座った恋人から見られる性的対象でもある。そして、『ブルー・ベルベット』でもそうであったように、ここでのマクラクランも性的対象でありながらも快樂に身を任せることができる人物として表象される。そして、女性の視線に自らの身体をさらすマクラクランのスター・イメージは、テレビ・ドラマシリーズ『セックス・アンド・ザ・シティ』(*Sex and the City*, 1998 - 2004) に至るまで一貫して認められる。

#### 引用文献リスト

- 加藤幹郎 『映画とは何か』(みすず書房、2001年)。  
—— 『ヒッチコック「裏窓」—— ミステリの映画学』(みすず書房、2005年)。  
小松弘 『起源の映画』(青土社、1991年)。

セジウィック、イヴ・コソフスキー 『男同士の絆』上原早苗 / 亀澤美由紀訳 (名古屋大学出版局、2001年 [原著 1985年])。

蓮實重彦 『ハリウッド映画史講義 驍りの歴史のために』(筑摩書房、1993年)。

フリードバーグ、アン 「映画とポストモダンの状況」 荒尾信子訳、『新映画理論集成 —— ①歴史・人種・ジェンダー』 岩本憲児 / 武田潔 / 斉藤綾子編 (フィルム・アート社、1998年)、234-48。

マルヴィ、ローラ 「視覚的快楽と物語映画」 斉藤綾子訳、『新映画理論集成 —— ①歴史・人種・ジェンダー』、126-39。

『インビジブル』 (*The Hollow Man*)、ポール・ヴァーホーヴェン監督、エリザベス・シュー / ケビン・ベーコンほか出演、2000年 (DVD, ソニー・ピクチャーズエンタテインメント、2004年)。

『裏窓』 (*Rear Window*)、アルフレッド・ヒッチコック監督、ジェイムズ・スチュワート / グレイス・ケリーほか出演、1953年 (DVD, ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン、2002年)。

『クライ・ベイビー』 (*Cry Baby*)、ジョン・ウォータース監督、ジョニー・デップ / エイミー・ロケイン / イギー・ポップほか出演、1990年 (DVD, ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン、2005年)。

『ブルー・ベルベット』 (*Blue Velvet*)、デイヴィッド・リンチ監督、カイル・マクラクラン / イザベラ・ロッセリーニ / デニス・ホッパーほか出演、1986年 (DVD, コムストック、2000年)。

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Columbia University Press, 1985.

Chion, Michel. *David Lynch*. Trans. Robert Julian. British Film Institute, 1995.

Friedberg, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. University of California Press, 1993.

Gunning, Tom. "From the opium den to the theatre of morality: Moral discourse and the film process in early American cinema." in *The Silent Cinema Reader*, ed. Lee Grieveson, Peter Kramer. Routledge, 2004. 145-55.

Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press, 1991.

Hoberman, James, Jonathan Rosenbaum. *Midnight Movies*. Da Capo Press, 1983.

Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.

- Kaleta, Kenneth C.. *David Lynch*. Twayne Publishers, 1993.
- Kramer, Peter. "Post-classical Hollywood." in *The Oxford Guide to Film Studies*, ed. John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford University Press, 1998. 289-309.
- Nochimson, Martha P.. *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*. University of Texas Press, 1997.
- Schatz, Thomas. "The New Hollywood" in *Film Theory Goes to the Movies*, ed. Jim Collins, Hilary Radner, Ava Pleacher Clins. Routledge, 1993. 8-36.
- Shumway, David R.. "Watching Elvis: The Male Rock Star as Object of the Gaze" in *The Other Fifties: Interrogating Midcentury American Icons*, ed. Joel Foreman. University of Illinois Press, 1997. 124-43.
- Wood, Robin. *Hitchcock's Films Revisited*. Columbia UP, 1989.
- Wyatt, Justin. *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. University of Texas Press, 1994.



# Exploring the Japanese Heritage Film

Mai KATO

## Introduction

The issue of heritage film has become one of the most crucial and frequently discussed topics in Film Studies. Not only has the argument about British (or English) heritage film been developed by many researchers,<sup>1</sup> but the idea of the heritage film has also begun to be applied to the cinema of other countries. A remarkable example in the latter direction is Guy Austin's examination of *la tradition de qualité* in French cinema as a heritage genre (142).

One of the main aims of this article is to provide support for the proposal that the concept of heritage films should be applied internationally, rather than solely to the British cinema. This is because I believe the idea of the heritage film could be one of the main scholarly research field in Film Studies as a whole, as it encompasses a large number of areas including representation, gender, genre, reception, marketing, politics and tourism. Like canonical research fields in Film Studies such as *Film Noir* or *The New Wave*, the idea of *The Heritage Film* establishes an alternative method of examining and understanding film.

In order to demonstrate the capability of the heritage film concept, and in particular its adaptability beyond the confines of British cinema, this article aims to apply it to Japanese cinema. In consideration of what kind or type of Japanese cinema might be eligible as heritage film, the most likely answer is *Jidaigeki*, which can loosely be understood as period dramas. As a concise definition of *Jidaigeki*,

Donald Richie explains that it is a “generic term for historical films, mainly those of the Tokugawa period (1615–1868)” (*Introduction* 89). In addition, Joan Mellen offers a more specific definition of the term *Jidaigeki* as “a period or historical film, a costume drama set in feudal times, before the Meiji restoration of 1868” (10).<sup>2</sup> One crucial factor then that *Jidaigeki* shares with British heritage films is the representation of the national past. In this respect, as a representation or re-creation of Japan’s national past, in accordance with Richie and Joan’s definitions, the article considers *Jidaigeki* as Japanese version of heritage film. In the examination of Japanese cinema as a heritage genre, this article focuses on *Jidaigeki* films produced from the 1980s to the present day. The main reason for this choice is, as Austin states, that the films produced during this period in both Britain and France are essential to the debates about British heritage film and *la tradition de qualité* (142).

The adaptation of the concept of the heritage film to Japanese cinema takes the form of a two-step analysis. In the first step, a comparison is made between the *Jidaigeki* and British heritage films produced after the 1980s, attempting to identify the similarities between them. In other words, this analysis seeks to examine the extent to which the heritage film categorization (and especially the debate that results from it) may work for Japanese cinema, maintaining the maximum consistency. The aim is for these examples to help form an understanding of the degree to which the *Jidaigeki* film can be considered as the heritage cinema.

In the second step, this article looks at the contrast between the *Jidaigeki* and British heritage films. Through the first analysis, it will become clear that the heritage film debate does not fit for *Jidaigeki* films in some ways. However, it should be pointed out that the dissimilarities identified between the *Jidaigeki* and British heritage films do not necessarily refute the application of the heritage film label to *Jidaigeki* films, and the international extension of the concept

of heritage films. Rather, in many cases, the dissimilarities serve to identify the characteristics of Japan's own heritage film. In this respect, many of the differences are centered on two main aspects. Firstly, there are the visual differences between the films, such as the landscapes, the architectural settings and the costumes. Then there are the narrative differences, such as the period settings, the class issues and the aspects of life that the audience are encouraged to be nostalgic about.

In terms of structure, this article consists of four chapters : history and general argument about *Jidaigeki* films as heritage genre, adaptation of classics, visual characteristics, and generic narrative style of the genre. Within a limited space of this article, those four chapters are classified as essential elements to argue in order to testify the authenticity of heritage films. And, I believe that those four types of argument withstand and verify enough to cover the aim of this article. To explain in detail, the first chapter offers a brief description of the *Jidaigeki* filmography which demonstrates some crucial chronological parallels with British heritage film. This chapter consequently proposes a short list of Japanese heritage films, analyzing the critical receptions of *The Last Samurai* (2003) as a fine sample.<sup>3</sup> The following chapter examines the concept of the heritage film in terms of its classic literary sources taking the example of Shuhei Fujisawa and his *Tasogare Seibei* (aka *The Twilight Samurai*, 2002). Here, the international scale of audience receptions reveals their perception of Fujisawa as being somehow the Japanese equivalent of Jane Austen. The third chapter demonstrates a close visual analysis of landscape, architecture, costume and props, hair and make-up, and the analysis and discussion crystallize an illustration of how these factors may be related to the awards that the heritage films receive. This chapter takes a considerable look at *The Last Samurai*, *Tasogare Seibei* and *Memoirs of a Geisha* (2005) as examples. Finally, the last chapter investigates the narrative of heritage film, or the cliché of the genre,

giving a short case study of *Tasogare Seibei*. Using the close analysis of dialogues, it explores the dilemma of progressive women who remain trapped within the tradition. As another analyzing angle, an investigation of the struggles of Seibei and contemporary office workers are also made through the analysis of the film's reception by the critics.

All of these chapters examine the various debates about British heritage film that have been offered in books and articles by such people as Andrew Higson and Claire Monk, and seek to find a way of applying these debates to the *Jidaigeki* films of the Japanese cinema. Along with the general discussions, I offer various analytical methodologies on purpose to demonstrate how the concept of heritage films can be applied to other types of cinema. In this way, this article attempts to develop a modest definition of what Japanese heritage film is.<sup>4</sup>

### I. Initiated by *Kagemusha* (1980)

According to Joseph L. Anderson and Donald Richie, the term *Jidaigeki* first came into use in 1923 with the advertisement of the film titled *Ukiyoeshi* (aka *Woodcut Artist*, 1923) (58).<sup>5</sup> Since then a number of *Jidaigeki* film have been produced, and in the 1950s *Jidaigeki* entered its so-called golden years. The most striking examples of the quality of cinema from this period would be Akira Kurosawa's films such as *Rashômon* (aka *In the Woods* or *Rasho-Mon*, 1950) and *Shichinin no samurai* (aka *The Seven Samurai*, 1954). As to the quantity of films, Mark Schilling testifies to the fact that the *Jidaigeki* genre "accounted for one half of the industry's output in the 1950s" (16). It is notable, as David Desser points out, that these *Jidaigeki* films of the 1950s by Kurosawa, Mizoguchi, Kinugawa, Inagaki and the like can be regarded as "films for export" to markets such as Europe and the US ("Japan" 17). In this respect, the *Jidaigeki* films

were similar to the British heritage films: the aim of them was to break into the global market, and especially to appeal to American audiences, although there could be the controversy of this reasonably simplified understanding of *Jidaigeki* film history.

However, since the 1960s the market for the genre has changed dramatically, resulting in *Jidaigeki* films moving “en masse to the small screen” (Schilling 15), namely television. Representative of this phenomenon is the start of the *Jidaigeki* TV drama, known as the *Taiga-drama* in 1964, by NHK. And as a result, *Jidaigeki* films were largely absent from theatres in the 1960s and 1970s.

The film which has been identified both as signifying the revival of the *Jidaigeki* movies and as the legitimate beginning of the Japanese heritage film is *Kagemusha* (aka *Kagemusha the Shadow Warrior*, *Shadow Warrior* or *The Double*, 1980). This film appears to have a similar importance to the Japanese heritage film debate that *Chariots of Fire* (1981) had for debate over British heritage films. As with the auteuristic *Jidaigeki* films of the 1950s, the revival of the *Jidaigeki* fortunes in the 1980s chronologically parallels the beginning of the boom in British heritage films. As Higson has explained about British heritage film in general, it is “thoroughly dependent on American funding and specialized distribution in the hugely lucrative American market” (“Heritage Cinema” 253). Just as the financing of the archetypal British heritage films of Merchant-Ivory came from abroad, so did that for both *Kagemusha* and the Kurosawa’s other equally popular *Ran* (1985) which is a Samurai-style adaptation of Shakespeare’s well-known play, *King Lear*. However, the non-domestic funding of these Japanese films was due to the financial troubles in Japanese film industry at that time. It was a period when “even Japan’s finest directors were forced to look outside their companies, sometimes even outside the country, for financing” (Richie, *Introduction* 80), if the film was not seen as favorable by domestic film companies. To make these films, “Kurosawa wandered

the world to find foreign money” (Richie, *Introduction* 80), and was described as being “in great anger with the inapprehension of the domestic film industry” (Yomota 207). These films share other aspects with British heritage film, such as being sold for the foreign art-house markets, being readily accepted by the foreign market (especially for art-house distribution) and gaining plaudits both at international festivals such as Cannes and Berlin, and awards at the Oscars. However, it is important to note that their global financing was, in fact, not necessarily commercially strategic.

One difference between the British heritage films and those of the *Jidaigeki* genre is that while the former has had conspicuous commercial success from the 1980s to the present, and has been produced in ever increasing numbers, the same is not true of *Jidaigeki* after Kurosawa’s *Ran*. In fact, as if to expose the desperate situation with the genre, “In November 1997, Toei and five TV *Jidaigeki* production houses formed a Period Drama Contents Promotion Council with the aim of keeping period dramas alive” (Schilling 17). One possible interpretation of this action is that the *Jidaigeki* genre itself came to be preserved as part of Japanese heritage.

In the late 1990s, however, *Jidaigeki* films seemed to regain their commercial value as products, and returned to the silver screen as one of the crucial genres of the Japanese cinema. As Schilling has pointed out “As the end of the millennium approached, a spate of period dramas went before the cameras” (17). The examples Schilling mentions include *Fukuro no Shiro* (aka *Owls’ Castle*, 1999), *Ame agaru* (aka *After the Rain* or *When the Rain Lifts*, 1999), *Gohatto* (aka *Taboo*, 1999), and *Dora-heita* (aka *Alley Cat* or *Playboy*, 2000) (17). Additionally, one might continue to cite *SF: Episode One* (aka *SF: Episode One—Samurai Fiction* or *Samurai Fiction*, 1998), *Onmyoji* (aka *Onmyoji: The Yin Yang Master*, *The Yin Yang Master* or *Ying Yang Masters*, 2001), *Tasogare Seibei, Mibu gishi den* (aka *When the Last Sword Is Drawn*, 2002), *Azumi* (English title unknown, 2003),

*Zatôichi* (aka *Takeshi Kitano's Zatoichi, The Blind Swordsman: Zatoichi* or *Zatoichi*, 2003), *Makai tenshō* (aka *Samurai Resurrection*, 2003), *Kakushi-ken: oni no tsume* (aka *The Hidden Blade*, 2004), *Shinobi* (aka *Shinobi: Heart Under Blade*, 2005), *Semishigure* (English title unknown, 2005), *Hana yori mo naho* (2006) and *Bushi no ichibun* (aka *Love and Honor*, 2006). In fact, most of these films were exported to foreign art-house markets or sold as subtitled DVDs overseas. In Japanese heritage film debate, what is remarkable here is not the scale of their overseas commercial profit, but the fact that these *Jidaigeki* films have been commercially accepted in the international market, as Higson points out that heritage films “tend to be valued for their cultural significance, rather than their box-office takings” (“The Heritage Film” 233).

Perhaps as a consequence, and probably more importantly than the domestic resurgence of the genre, recently Hollywood set about making Japanese heritage films. The most striking example of this may be *The Last Samurai*. As a matter of fact, this film is often categorized by Japanese reviewers as a *Jidaigeki* film. For example, *allcinema ONLINE*, one of the major Japanese movie database websites, classifies *The Last Samurai* as being part of the *Jidaigeki* genre (“Last Samurai”). Similarly, some critical receptions by *Kinema Junpo* describe *The Last Samurai* as *Jidaigeki*, saying “This film makes me reconfirm the excellence of *Jidaigeki*” (Nishiwaki 104), “this is the real masterpiece of *Jidaigeki* . . . , or, to put it more clearly, of the *Chanbara*-films we have not seen ages” and “Above all, I wanted to make sure of the fact that *The Last Samurai* is the singular and legitimate *Jidaigeki*” (Ishigami 38). Even though this film was entirely financed within Hollywood, these receptions confirm that this film can be called as the Japanese *Jidaigeki* film. In addition to *The Last Samurai*, *Kill Bill* (2003), *Sakura: Blue-Eyed Samurai* (2005) (which may be seen as an alternative version of *The Last Samurai*), and *Memoirs of a Geisha* — with its exotic Geisha repre-

sentation — can be also counted as Japanese *Jidaigeki* films in some ways. It seems then that not only is the *Jidaigeki* film back in fashion, but, in and outside Japan, it is actually more popular and more prevalent than ever before.

## II. Adaptation of Popular Arts and Period Novels

Having pointed out some similarities between British heritage films and *Jidaigeki* films, it is now appropriate to turn to more general ways in which the two kinds of film reflect each other. The first of these concerns the source materials on which the films are based. Monk has described the British heritage films as being “generally period fictions rather than ‘historical’ film”, and as made up of stories which “were frequently adapted from ‘classic’ literary sources” (“British Heritage–Film” 178). In respect of the sources, Sheldon Hall pays particular attention to the names of Austen, Dickens, Eliot, Forster, James and Waugh (192).

In a similar fashion, *Jidaigeki* films are also often based on classical stories. In describing the source materials of such films, Anderson and Richie explain further that :

[The content of *Jidaigeki* films] is always feudalistic and was developed from the popular arts of the period, the *kodan*, the *naniwa-bushi*, and — to a much lesser extent — Kabuki. Both the *kodan* and the *naniwa-bushi* are recited stories, complicated in plot and endless in number, most of which Japanese know from earliest childhood. (315–6)

Along with these classical arts, period novels are sometimes adapted for *Jidaigeki*. One of the most popular period novelists for adaptation is Ryotaro Shiba who wrote *Fukuro no Shiro* and *Gohatto*. Futaro Yamada is famous as well for his *Makai tenshō* and *Shinobi*. More recently the period novels of Shuhei Fujisawa have been in demand by the film industry. The filming of *Tasogare Seibei*<sup>6</sup> was a



sensation in Japan since this was the first time that a novel written by Shuhei Fujisawa had been adapted for film. In fact, such was the success of *Tasogare Seibei* that filmmakers began to adapt one after another of his novels in quick succession, including *Kakushi-ken: oni no tsume* and *Semishigure* and *Bushi no ichibun*.

The literary status of Fujisawa is pre-eminent. He has been described as “a virtuoso of period novels” (“Yamada Yoji Kantoku” 33), and is in Japanese culture equivalent to Jane Austen or Charles Dickens for English readers. In current genre studies, the analysis of audience receptions, as well as critical receptions, are highly adopted and academically valued. For example, Mark Jancovich claims this point summarizing the works of James Naremore and Andrew Tudor:

genre definitions are produced more by the ways in which films are understood by those who produce, mediate, and consume them, than they are by the internal properties of the films themselves. (151)

Along with this methodological approach, it is fair to confirm the equation of Fujisawa with Austen even from the international audience reception of *Tasogare Seibei* on the *Internet Movie Database*. One reviewer calls it “a kind of Jane Austen action flick” in a comment titled “A Samurai Flick Jane Austen Would Love” (noralee). Another review titled “Jane Austen — Japanese style,” says “Readers of Jane Austen will recognize the society depicted — hierarchical, ruled by family ties, customs and obligations” (Cook). These reviews seem to indicate an absolute link, rather than just a similarity, between British heritage film and *Jidaigeki* film demonstrating it as heritage genre.

### III. Exotic Visual Pleasures

Another of areas in which *Jidaigeki* and British heritage films can be compared (and are indeed comparable) is that of their presenta-

tion of visual spectacle. Concerning the visual elements, Higson points out that “one of the central pleasures of the [British] heritage film is the artful and spectacular projection of an elite and, conservative vision of the national past” (“The Heritage Film” 233). In talking about the issue more specifically, Higson gives some examples of the visualized past: “the luxurious country-house settings, the picturesque rolling green landscapes of southern England, the pleasures of period costume” (*English Heritage* 1). These three points; the settings, landscapes and costume are, in fact, characteristic visual pleasures of *Jidaigeki* films as well.

Many of the landscapes portrayed in both the British heritage films and the *Jidaigeki* films are of sweeping natural beauty. Akihiro Toki provides a comprehensive list of such sites which have been selected in what is the location capital of *Jidaigeki* films: the Kyoto prefecture:

Arashiyama (Togetsu-basi etc.), Sagano, Ohsawa-no-ike, Hirosawa-no-ike, Hozu-gawa, Kiyotaki-gawa (Ochiai, Kiyotaki, Takao), Tadasu-no-mori, Jounan-gu (Toba), Kizu-gawa-kawara, Nagare-bashi, and Biwa-ko (utilized as the sea). (81)

However, with the recent establishments of the regional “film commission”,<sup>7</sup> the location sites of *Jidaigeki* film have spread out from their Kyoto base to encompass many other parts of the country.

In closely analyzing the visuals of *The Last Samurai*, we can find another characteristic of Japanese heritage film: depiction of landscape in the style of *Ukiyo-e*. This film starts with a sequence of long shots of landscapes accompanied by a voice-over narration<sup>8</sup> introducing Japan as a mystic country. This scene is crucial in establishing the tone of Japan that this movie tries to portray. These images give an impression of the vast, calm nature of Japan surrounded by sky, sea, and mountains, which resemble Japan in the art of *Ukiyo-e* world. In terms of the scenery, a more specific example of this can be seen in

the depiction of Mt. Fuji throughout the film. This depiction seems to be strongly influenced by the domestically and internationally famous *Fugaku-Sanju-Rokkei* (the Thirty-six landscapes of Mt. Fuji) painted by Hokusai Katsushika. In terms of the characters in the film, an example of *Ukiyo-e*'s influence can be recognised in a scene where Algren, the protagonist of the film, is looking through a collection of *Ukiyo-e* during the night when he has a conversation about the Samurai with Graham (played by Timothy Spall) and Gant (played by Billy Connolly). This scene suggests that *Ukiyo-e* is a common representation of authentic old-Japan images for the foreign characters in the film such as Algren and Graham, as well as for film-makers and audience. Thus, it is fair to say that the visualization of *Ukiyo-e* is quite effective method of offering a picturesque pastiche of traditional Japan in Japanese heritage film.

One major parallel in terms of visual representation of a national past between the *Jidaigeki* films and the British heritage films is their respective use of architecture. Whereas the British heritage films tend to make use of country houses and other traditional buildings, *Jidaigeki* films more typically utilize shrines and temples. Toki has provided a list of the historical buildings most frequently used for filming the *Jidaigeki*.

Tenryu-ji, Nishon-in, Saga-Toriimoto, Daikaku-ji, Shakadou, Kouzan-ji, Nin-na-ji Omuro Hachiju-hakkasho, Myoushin-ji, Eikan-do, Nanzen-ji, Shoren-in, Chion-in, Yasaka-jinja, Tou-ji, Toufuku-ji, Nijou-in, Gosho, Shimogamo-jinja, Kamigamo-jinja, Shokoku-ji, Kitano-tenman-gu, Kennin-ji, Sanjusangen-dou, and Manpuku-ji.  
(78)

One interesting and important correspondence between the buildings used in the two types of films is that they are all regarded by the people of those countries as a central part of the national heritage. A great many of the buildings presented by Toki in his list

are designated as *Juyou-bunka-zai* (important cultural heritage) or *Kokuhou* (national treasure), just as a number of the country houses and other old architectures of British heritage films are preserved by the National Trust (a preservation organization) and English Heritage (a United Kingdom government body).

There is also a similar tie-in between the buildings used in the films and tourism, both in Britain and Japan. In terms of the British heritage films, Higson explains the connection between the heritage architectures in the films and tourism :

The emphasis on spectacularly picturesque landscapes and fine old buildings, and the public interest thereby generated, dovetails neatly with the work of heritage bodies like the National Trust and English Heritage.

(“Heritage Cinema” 254)

The depictions of these buildings in these films are thus generating tourism, which helps to finance the work of the heritage associations. Similarly, the shrines and temples shown in the *Jidaigeki* films are in high demand for both foreign and domestic tourists.

Not only these temples and shrines, but also the local location sites of the heritage film themselves help to map out a sort of ‘where to go’ in the tourist guide book. For instance, Shuhei Fujisawa — the author of the books on which the *Tasogare Seibei, Kakushi-ken : oni no tsume* is based — is tightly associated with the Yamagata prefecture in Japan. The municipal office of Tsuruoka-city in Yamagata, the birthplace of the author and location of the film, has published a free brochure with a map, called “A trip visiting the original landscapes of Shuhei Fujisawa’s literature”. This may be as equivalent to the role of Shakespeare for Stratford-upon-Avon, or Jane Austen for Bath. Another brochure was published after the making of *Tasogare Seibei* entitled “Shonai film locations guide map — *Tasogare Seibei, Kakushi-ken : oni no tsume* etc”. In this way, then, it can be seen that the links between *Tasogare Seibei* and tourism in Japan are becoming

as strong as between British heritage films and heritage tourism in the UK.

To turn to the use of costume in these films, again some striking similarities can be identified. Parallels can be drawn between the gorgeous gowns of the upper class ladies in the British heritage films and the use of the Kimono in the *Jidaigeki* genre. In both cases, the clothing is used to represent a national past, whilst at the same time presenting a visual spectacle. However, it is the Japanese films that seem to have the advantage in creating excitement visually through costume, as they can make use not only of the Kimono, but also the unique aspects of the Samurai in the battle scenes. In explanation, the Samurai garb such as the armor (Yoroi) and helmet (Kabuto) provide indispensable props for the *Jidaigeki* films. As Desser points out, “The key image in the genre [Samurai film] is the samurai sword itself” (“Toward” 146). To illustrate the extent to which this is true, Schilling quotes the film producer Takenori Sento: “[Pistols] don’t have any reality for us. If Japanese are going to make action movie, they have to go back to the past” (17). Swords then seem to be an essential part of *Jidaigeki* films in representing the national past realistically.

Hair and make-up also offer the audience an exotic visual spectacular. This may be seen in the *Jidaigeki* films with women’s *Nihon-gami* with the elaborate *Kanzashi* (ornamental hair slides) and *Mage* (Samurai top-knot) or for the upper-class characters of the British heritage films with the men’s walrus whiskers and women’s elaborately coiffured hairstyles.

With costumes, props, hair, and make-up, the blood-and-thunder battle scene of Samurai can be presented as spectacular images of Japaneseness, similar in many ways to the beautifully dressed upper class males and females in the luxurious dinners or gorgeous dance parties of British heritage films. Just as these sumptuous upper class portrayals are highlighted scenes of the British films, so the Samurai

images of *Jidaigeki* film can be regarded as the same kind of visual commodities.

It can be seen from this brief overview of the visual aspects of the *Jidaigeki* films that they have many similarities with British heritage cinema. In this regard, both types of films offer the audience “a museum look : apparently meticulous period accuracy, but clean, beautifully lit, and clearly on display” (qtd. in Monk, “British Heritage–Film” 178), as Dyer and Vincendeau explain. Because this visual pastiche of the national past is presented as a showcase, which encourages nostalgia for a time gone by, the heritage film is often depicted as having artistic pretensions. Indeed, British heritage film is a recognizably award–winning genre, especially for art–related categories of the Oscar, endorsing it as a quality film. A few examples of this include *Chariots of Fire*, which won Best Costume Design and Music,<sup>9</sup> *Howards End* (1992), which won Best Art Direction and was nominated in Best Music and Costume Design,<sup>10</sup> and *Shakespeare in Love* (1998), which won Best Art Direction, Costume Design and Music and was nominated in Best Makeup and Sound.<sup>11</sup>

The *Jidaigeki* films have had a similarly laudatory reception from those deciding accolades. *The Last Samurai* was nominated in several art or design categories at the Oscar awards, including Best Art Direction, Costume Design and Sound Mixing.<sup>12</sup> *Tasogare Seibei* was nominated for the Best Foreign Language Film of the Academy Awards in 2004. Indeed, the prizes for *Jidaigeki* films have not only been limited to the Oscars. *Tasogare Seibei* was also nominated for the Golden Bear of the Berlin International Film Festival in 2003. Additionally, in the Japanese Academy Awards in 2002, this film won in twelve categories, and most significantly in respect of the argument put forward here, for Best Art Direction.

Finally, and perhaps most strikingly in respect of awards for *Jidaigeki* films, *Memoirs of a Geisha* won Best Art Direction, Cinematography and Costume Design at the Oscar awards in 2006,<sup>13</sup>

defeating a British heritage film candidate, namely Austen's *Pride & Prejudice* (2005). This event confirms that the generic concern of visual characteristic of heritage genre is not concerned with whether the depiction of traditional Japan was true or not, but is rather about how traditional Japan is portrayed and packaged, offering exotic visual pleasures nicely, as a commodity to be consumed by the American and European market in particular.

#### **IV. Feudal Japan, Samurai in Hierarchy and the Controversial National Past**

One more major commonality between the *Jidaigeki* films and the British heritage cinema is the theme of class. However, at first sight this may not be apparent because the two types of films deal with such different representations of class in such different time frames.

British heritage films, as suggested by Higson, “dwell on the exploits of the English upper class and upper middle class in the late Victorian period or in the early part of the 20th century, between 1880 and 1940” (*English Heritage* 26). Therefore, the period settings of British heritage film are rather focused on the early 19th century until the World War era, or the period between the late 16th century and the beginning of 17th century if we take *Elizabeth* (1998) and *Shakespeare in Love* into account. In contrast, the *Jidaigeki* films range through a much longer period of time, which starts much earlier in history. Desser, in talking about this refers to these types of films as Samurai films in a broad sense :

The Samurai Film is set in Japan's feudal past, which at its broadest can be considered from the years 1188 to 1868, encompassing the Kamakura, Muromachi, Momoyama, and Tokugawa eras. (“Toward” 146)

The most commonly chosen period in which to set these films is the Tokugawa era, the Edo period which Schilling refers to as

“popularly considered the most ‘typically Japanese’ historical era” (16).<sup>14</sup> Dessler not only acknowledges this, but in describing the favorite era of *Jidaigeki* film draws a comparison with a type of American heritage film, namely the Western :

Like the Western, the Samurai Film typically is situated in only a part of this spectrum. If the period of the American frontier (the Western’s central concern) is the years 1750–1917, most Westerns confine themselves to the years 1830–1890 (and typically 1865–1890). The Samurai Film similarly occupies only a small span of the Japanese past, mainly the Tokugawa era (1600–1868). (“Toward” 146)

The class implications of this period are immediately obvious. The ruling class were the Samurai, the elite warriors of the feudal system. In particular, under the Tokugawa shogunate, they were an aristocratic ruling class in the social hierarchy (“samurai.”). As such they were the equals of the imperial families and court nobles, the high ranking priests of Buddhism and Shinto (Ishii et al. 173). They were privileged to have a family name and to carry swords, neither of which was a right of the common farming people of the time.

It is interesting though, and the source of another comparison with British heritage cinema, that the end of the Tokugawa era was a time of great transition, particularly in terms of the class system, and of the Samurai most of all. Just as the 1940’s and the end of the Second World War in the UK saw some dramatic social struggles between the entrenched and emerging classes, so the end of the Tokugawa era gave birth to the age of Imperialism in Japan and of the “the rivalry between the Imperial forces and those of the Shogunate” which is often dramatized in *Jidaigeki* films (Anderson and Richie 317). It can be seen that the *Jidaigeki* films set in the Tokugawa period and those of the British heritage films which take place in the time leading up to the Second World War, share some very similar dramatic events and narratives. For many audiences it might be the



exploration of these narratives that is a main attraction of these types of films.

One of the most common narrative themes is a representation of the inadequacies of the present in comparison to the past. Mellen talks about how the *Jidaigeki* film attempts to make its points about the inadequacies of the present through the guise usually of a Tokugawa setting (255). In this way, Mellen explains, the past is used “as a means of exposing the injustice of the present” at a narrative level (10). At the same time, the audience is encouraged to see the connections between the present they live in and the past in the *Jidaigeki* films. As Richie explains :

far from simple pageantry it becomes something in which every member of the audience is actively involved. This immediacy is not only emotionally compelling ; the degree of involvement assures the spectator’s realizing that yesterday’s problems are also today’s. (*Film Style* 42)

As pointed out earlier in this section, the use of past events to point out present problems is a common element of British heritage cinema. However, the similarities do not stop there : the dilemmas of the people involved in these events also form a common bond between the two types of heritage films. In the British heritage films of the 1990s, the typical struggles are between people’s responsibilities and their desires. As Anderson and Richie point out, such a conflict is common to the characters involved in the fights against social inadequacies or injustices in *Jidaigeki* films.

All of these period–stories share a majority of elements, one such being a respect for the *giri–niyo* conflict : the battle between obligation and human feelings, the contention between duty and inclination. (316)

To investigate this regard further, this article finally offers a narrative analysis of *Tasogare Seibei* below as a case study.

The national past in the heritage film tends to be an imperfect

world which reveals the past's faults (Hill 84). In Japanese patriarchal feudal society, *Tasogare Seibei* attempts to explore the dilemmas of female characters caught up in a time when attitudes were changing, but not yet changed.

Kayano, Seibei's older daughter reflects the dilemma that girls faced about the kind of education they should or would pursue. She starts out by doubting why she should study book-learning as it does not appear useful for her future. In a moonlight scene she expresses her doubts to her father.

SEIBEI. Kayano, that's Confucius, isn't it? When did you start learning that?

KAYANO. At the end of last month. The teacher says from now on even girls will need book learning.

SEIBEI. That's good. When I was a boy I read Confucius over and over again.

KAYANO. Father . . . If I learn to do needlework, someday I can make Kimonos. But what good will book learning ever do me?

SEIBEI. Well, it probably won't ever be as useful as needlework. But you know . . . Book learning gives you power. The power to think. However the world might change, if you have the power to think, you'll always survive somehow. That's true for boys and for girls. All right?

KAYANO. Yes.

SEIBEI. Keep reading, then. (*Tasogare Seibei*)

Through her father's admonition, Kayano is able to understand that 'book learning is not only for boys but also for girls'. However, she is soon denied this educational possibility. The consensus of male-oriented society is that 'book learning is only for boys'; a sentiment espoused by Kayano's uncle in another scene from the movie.

UNCLE. Kayano, how old are you now?

KAYANO. I am 10 years old.

Exploring the Japanese Heritage Film

UNCLE. Are you working at your lessons?

KAYANO. I'm learning needlework and Confucius.

UNCLE. Confucius? A girl has no need of the classics. All you need is to write women's script. Too much learning and you'll never be a bride. (*Tasogare Seibei*)

Kayano then is a representation of females who are attracted by the possibilities of change but are caught in a world where the forces of convention are still very strong.

Similarly, the character of Tomoe is a representation of a female pushing against the boundaries of the way she is expected to behave as a woman. In this case, the rebellion is more instinctive and immediate, as opposed to the gradual development we see in Kayano. We can see this in a scene where Tomoe, a returned bride with a possible proposal from a high ranking Samurai, is scolded by her sister-in-law when she tries to chase after the character Seibei:

TOMOE. Where's Squire Iguchi?

SISTER. He left, as I told him my husband isn't home. Where are you going, Tomoe?

TOMOE. Squire Iguchi may still be close by.

SISTER. Why do you want to see him?

TOMOE. No reason in particular. I haven't seen him for a while. I'd like to say hello.

SISTER. Wait! Listen, Tomoe. It is unseemly for a young woman to be seen talking with some Samurai on the street. And you are a returned bride with a proposal being discussed. You shouldn't be doing that in broad daylight with people around. I've been meaning to tell you that for a long time now.

TOMOE. What's wrong with a girl talking to a Samurai?

SISTER. Are you questioning your elder brother's wife?

TOMOE. Shouldn't I?

SISTER. You should not. A young woman does not question her

elders. (*Tasogare Seibei*)

The sister-in-law is playing the role of the conventional Japanese woman who completely believes in the conservative gender roles and manners, and she can neither understand nor accept Tomoe's desire.

There is another angle of comparisons to be made, both in this conversation and in the characters. In the British heritage film *A Room with a View*, the character of Lucy is prevented from seeing the man whom she is attracted to (George Emerson) by her cousin Charlotte. As with Tomoe, the love object in *Room with a View* is deemed unsuitable or inappropriate by the other woman who decisively prevents the characters' meeting. In this regard, the struggle of Tomoe and Lucy is against conventionality and tradition. To put it another way, Tomoe's sister-in-law and Charlotte represent the past, while the characters of Tomoe and Lucy look to the future.

It is noteworthy then that both these female characters succeed in achieving their aims in the end. To begin with, because of the conventions of the time, including obstacles such as Tomoe's sister-in-law and Charlotte, they are once forced to accept their fate: both characters accept the proposals of those they do not love. However, finally they are able to set themselves free from tradition. In the narration by Seibei's grown up daughter Ito, the audience is told that Tomoe married Seibei: "Finally Miss Tomoe became our mother. My father was happy" (*Tasogare Seibei*). Similarly in *A Room with a View*, Lucy is able to cancel her engagement to Cecil whom she does not love and go to George. In both cases, convention has been broken, the past has been overturned and the future has arrived. Tomoe and Lucy then can be seen as liberal and progressive females.

The parallels pointed out here between the two films are representative of much wider similarities of narrative and intent. As John Hill explains, in discussing British heritage films:

As such the predicaments which the characters face are characteristically interpreted in terms of a contemporary

sensibility which is assumed to be more humane and liberal than that prevailing in the past. (84)

In a similar fashion, the audience for *Tasogare Seibei* is able to enjoy nostalgia for the past based on “an implied superiority” to Seibei’s daughters or Tomoe “who remain trapped within social convention” (Hill 84).

The problems of the past as depicted in heritage films, be they Japanese or British, are not limited to the constraints imposed on women. Indeed, the problem which is at the heart of those constraints that women encounter is the strict hierarchy of the society. The characters in the British heritage films of the 1990s struggle with their duties and responsibilities, knowing their roles and statuses in their society. Similarly, the protagonists of *Jidaigeki* films live in a feudal society in which they are “bound hand and foot with rules such as the commandments of a hierarchical society, morals, and responsibilities” (Kawamoto 114). In the case of Seibei, he is caught “in the tension between ‘official’ and ‘private’, and between ‘Samurai’ and ‘father’” (Kawamoto 114).

The audience for both British and Japanese heritage films is given to enjoy their nostalgia for the past, while empathizing with the situations that the characters find themselves in, and the conflicts that they face. As one reviewer of *Tasogare Seibei* points out :

The period novels of Shuhei Fujisawa are often read, being linked with contemporary society, especially those people who work for the companies. There would be a plenty of fathers who sympathize Seibei in the film dealing with his job hard, though he is not good at making an acquaintance. This film is encouraging the contemporary version of another Twilight Seibei who supposed to be in somewhere.

(“Yamada Yoji Kantoku” 33)

The director of *Tasogare Seibei*, Yoji Yamada, goes further in linking past problems to present ones. In discussing his attitude to the source

material of the film, he makes specific reference to one of the major social issues of contemporary Japan : the mass-dismissal of workers by their companies as part of restructuring.

In the case of “[the original novel of] *Tasogare Seibei*”, it is a story about the low-ranked Samurai, namely a servant, and I thought this was a contemporary issue similar to the dismissals due to restructuring and so on. (Watanabe 39)

Yamada goes on to explain that when filming the scene in *Tasogare Seibei* where Seibei is ordered by his master to kill the character Yogo, he referred to a conversation with a president of big company about giving employees the dismissal notice which is virtually the same as the order Seibei received, as both were matters of life and death for the men on the receiving end (Watanabe 40). In this way, audiences, especially those made up of fathers who are businessmen, will consume Seibei’s struggles in feudal society as ‘second-hand experience’, linking with the ‘second-hand nostalgia’ of British heritage films.

*Tasogare Seibei* manages to represent two types of imperfect world simultaneously : the past with all its flaws for Seibei and female characters, the contemporary society and its problems for office workers. Therefore, though the *Jidaigeki* films are presented conservatively with complete historical realism, with regard to the visual elements, the present is criticized radically in the context of the past (Richie, *Film Style* 43). This is similar to British Heritage films, as they also “can be read as liberal dramas of social transgression” (Higson, “Heritage Cinema” 258), yet in many cases, “The pleasures of pictorialism...block the radical intentions of the narrative” (Higson, “Re-presenting” 120).

## Conclusion

This article has shown that many of the factors that have been proposed as defining the British heritage film are equivalently ap-

plicable to the films of the *Jidaigeki* genre. For example, several *Jidaigeki* are adaptation of classics or period novels. These period features are presented in a museum-style through the traditional costumes, makeup and props. Many of the films also depict beautiful natural landscapes as well as architectural heritage, and are intrinsically linked with both increases in tourism, and efforts to preserve natural tourist sights.

Intertextually speaking, *Jidaigeki* films focus on a particular period of the national past, portraying a particular class of people who are in the upper echelons of the hierarchy. The films present these characters' struggles against conventional society, through narratives which are critical of the lives that people live nowadays and the society that they live in.

However, there are also a number of elements of British heritage films which have no parallel in *Jidaigeki* films. In most cases, these differences can be attributed to the variations in the cultures of the countries, rather than to a difference of purpose for which the films were intended. The differences between the two types of films are to do with the history and culture of the countries, and are therefore an integral — if not inescapable part of the heritage film itself.

There are then clear differences between the films of the *Jidaigeki* genre of the Japanese cinema and the British heritage films. But many of these differences are to do with attempts of the films to represent their national past faithfully, and to package it effectively for both an international and domestic market. What is more, the extent of the similarities between the film types seems to far outweigh the differences. It appears to be plausible that these similarities are testament to the adaptability of the concept of heritage films, while the differences are due to the attempts of the filmmakers to stay faithful to that concept.

As it stands, this article cannot hope to be more than an introduction to the issues surrounding the expansion of the heritage

film debate beyond the confines of the British cinema. However, it is hoped that this article, in setting out those issues and exploring them through examples of relevant films, will go some way to establishing the usefulness of thinking about *Jidaigeiki* as Japanese heritage cinema, even if the discussion requires further developments.

### Notes

1. As Hall points out, the first use of the term 'heritage film' is from Charles Barr's introduction to his edited collection book *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, which was published in 1986. However, the meaning of this phrase was far different from what it is currently used. The scholarly research and discussion about the heritage film has been vigorously carried out by many researchers, primarily Andrew Higson and Claire Monk.

Referring to the article of Monk, she points out that "The exact list of heritage films varied from critic to critic, but certain core films recurred consistently" (179). In a same way, although the definition of heritage film also varied from critic to critic, there are some common and frequently adopted ideas which form the foundation for heritage film debate. As Pamela Church Gibson states "Critical studies of heritage cinema have explored the links between the success of the films and the growth of the 'heritage industry'", which strongly relates to tourism, of the 1980s (115). In the sense, heritage films rely on international, especially American, funding, and "specialized distribution in the hugely lucrative American market" (Higson, "Heritage Cinema" 253). These films "project and promote a bourgeois or upper-class vision and version of 'the national past' which was organised around a narrow 'Englishness'" (Monk 179), with the costumes, (often pastoral) landscapes, and architectural heritages. Also, they are "frequently adapted from 'classic' literary sources, but typically ones which were popular and widely known" (Monk 179). Thus, these points are the shared common essence of the heritage film debate. Needless to say, the definitions of the heritage film have been expanding and changing along with the further development of the debate, especially after the emergence of 'post-heritage' cinema discussion.



## Exploring the Japanese Heritage Film

Considering the heritage film as genre, the shape and borderline are still obscure, and this has been one of the most frequently discussed topics in this study. To differentiate the heritage film from other resemble critical terms, John Hill introduces the idea of the distinction between historical film and costume drama by Pam Cook :

the historical film more generally as ‘a hybrid genre which incorporates prestige literary adaptations, biopics, period musicals and comedies, . . . and romantic melodramas’ and thus subsumes the costume drama under the category of the historical film. (82)

And, I consider the historical film could subsume the heritage cinema likewise. In fact, some writers use the both terms ‘costume drama’ and ‘heritage film’ as a same notion. However, in this respect, I believe that costume drama cannot be perfectly equivalent to the heritage film. In my opinion, the heritage films relate to “heritage and tourism industries” (Higson, *English Heritage 2*), and thus they can be distinguished from costume drama in broader sense.

For a brief history of the heritage film debate, see Hill pp. 73–98, see also Hall ; for a ‘post-heritage’ debate, see Church Gibson ; for a discussion between costume drama and heritage film, see Higson, *English Heritage*.

2. In order to maintain the terminological consistency of so-called *Jidaigeki*, the term *Jidaigeki* used in this article basically derives from Donald Richie and Joan Mellen’s definition.
3. In heritage film debate, heritage film is categorized under the condition which generally depends on international funding and distribution rather than domestic ones. That is, in the discussion of Japanese heritage film, Japanese heritage film does not necessarily need to be ‘100-percent’ purely Japan-made film. In this sense, *The Last Samurai* and other Hollywood-made *Jidaigeki* films which this article exemplifies can be eligible as Japanese heritage films and also can be labeled as ‘Japanese’ *Jidaigeki* film.
4. One important relatively to the picturization of Japanese heritage, Darrel William Davis offers the idea of the “monumental style” in his book. This concept is rather similar to the first use of the term ‘heritage film’ by Charles Barr in *All Our Yesterdays : 90 Years of British Cinema (1986)*. However, this article does not intend to refer to Davis’s concept of the “monumental style”, since it has been developed as an individual realm,

which radically differs from the “heritage film” debate in general.

5. Outside Japan, film scholars often discussed *Ukiyoeshi* as the first film which the term *Jidaigeiki* was applied. However, in recent study of Japanese cinema history, as Masasumi Tanaka states, it is widely recognized and accepted that *Onna to Kaizoku* (English title unknown, 1923) is the very first film that is designated as ‘*Jidaigeiki* film’ (23). Along with the controversy, this article does not discuss this point further, since the main focal point of this article is to issue the Japanese heritage film debate within a limited space.
6. *Tasogare Seibei* is an adaptation of a series of novels by Shuhei Fujisawa “Tasogare Seibei”, “Takemitsu Shimatsu” and “Hoito Sukehachi”.
7. The non-profit organization or citizens’ group which helps the shooting of films regionally. There are a number of “film commission” in Japan now, and their roles contain the offer of location sites, the application for the shooting permission by the administration, the assistance to gather extras, and so forth.
8. “They say Japan was made by a sword. They say the old gods dipped a coral blade into the ocean, and when they pulled it out, four perfect drops fell back into the sea, and those drops became the islands of Japan.” (*The Last Samurai*)
9. *Chariots of Fire* also won Best Picture and Writing, and was nominated in Best Actor in A Supporting Role, Directing and Film Editing at the Oscar awards in 1981.
10. *Howards End* also won Oscars for Best Actress in A Leading Role and Writing, and was nominated in Best Picture, Best Actress in A Supporting Role, Directing and Cinematography at the Oscar awards in 1992.
11. *Shakespeare in Love* also won Best Picture, Writing, Best Actress in A Leading Role and Best Actress in A Supporting Role, and was nominated in Actor in A Supporting Role, Cinematography, Directing and Film Editing at the Oscar awards in 1998.
12. *The Last Samurai* was also nominated in Best Actor in A Supporting Role for Ken Watanabe as Katsumoto in 2003.
13. *Memoirs of a Geisha* was also nominated in Best Music, Sound, and Sound editing at the Oscar awards in 2006.
14. In order to maintain the consistent discussion and its analytical substance within a limited space, this article omits the further discussion to elucidate

## Exploring the Japanese Heritage Film

the eligibility of the *Jidaigeki* films set in Meiji and Taisho era and to demonstrate the argument whether those films can be considered as Japanese heritage film or not.

### Works Cited

- Anderson, Joseph L, and Donald Richie. *The Japanese Film : Art and Industry*. Expanded ed. Princeton : Princeton University Press, 1982.
- Austin, Guy. *Contemporary French Cinema : An Introduction*. Manchester : Manchester University Press, 1996.
- Barr, Charles. "Introduction: Amnesia and Schizophrenia." *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. Ed. Charles Barr. London : The British Film Institute, 1986. 1-29.
- Church Gibson, Pamela. "Fewer Weddings and More Funerals : Changes in the Heritage Film." *British Cinema of the 90s*. Ed. Robert Murphy. London : The British Film Institute, 2000. 115-24.
- Cook, John, [(badmanllp) from London, England]. "Jane Austen — Japanese Style." Rev. of *Tasogare Seibei*, dir. Yoji Yamada. *Internet Movie Database (IMDb)*. 20 Aug. 2005  
<<http://www.imdb.com/title/tt0351817>>.
- Davis, Darrel William. *Picturing Japaneseness : Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York : Columbia University Press, 1996.
- Desser, David. "Toward a Structural Analysis of the Postwar Samurai Film." *Reframing Japanese Cinema : Authorship, Genre, History*. Ed. Arthur Nalletti, Jr. and David Desser. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1992. 145-64.
- \_\_\_\_\_, "Japan." *The International Movie Industry*. Ed. Gorham Kindem. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2000. 7-21.
- Hall, Seldon. "The Wrong Sort of Cinema : Re-fashioning the heritage Film Debate." *The British Cinema Book*. Ed. Robert Murphy. 2nd ed. London : The British Film Institute, 2001. 191-9.
- Higson, Andrew. "Re-presenting the National Past : Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film." *British Cinema and Thatcherism : Fires were Started*. Ed. Lester Friedman. London : UCL Press, 1993. 109-29.
- \_\_\_\_\_, "The Heritage Film and British Cinema." *Dissolving Views : Key Writings on British Cinema*. Ed. Andrew Higson. London : Cassell, 1996.

- 232–48.
- \_\_\_\_\_, “Heritage Cinema and Television.” *British Cultural Studies: Geography, Nationality and Identity*. Ed. Dave Morley and Kevin Robins. Oxford: Oxford University Press, 2001. 249–60.
- \_\_\_\_\_, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Hill, John. *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- Ishigami, Satoshi. “Daimondai wo haranda supekutakuru choutaisaku sanjou [The Highly Problematic Spectacular Arrived].” Rev. of *The Last Samurai*, dir. Edward Zwick. *Kinema Junpo*, no. 1395, Gejun-gou [Latter issue] (Dec. 2003): 38–40.
- Jancovich, Mark. “Genre and the Audience: Genre Classifications and Cultural Distinctions in the Mediation of *The Silence of the Lambs*.” *Horror, the Film Reader*. Ed. Mark Jancovich. London and New York: Routledge, 2002. 151–61.
- Kawamoto, Saburo. “Eiga wo mireba wakarukoto [Things Visibly Comprehended in Films].” Rev. of *Tasogare Seibei*, dir. Yoji Yamada. *Kinema Junpo*, no. 1368, Gejun-gou [Latter issue] (Nov. 2002): 114–5.
- The Last Samurai*. Dir. Edward Zwick. Warner Bros. Pictures, 2003.
- “Last Samurai — Eiga *Last Samurai* no Shousai Jouhou [The Last Samurai — Full Information of *The Last Samurai*].” *allcinema ONLINE*. 30 June 2005 <[http://www.allcinema.net/prog/show\\_c.php?num\\_c=240096](http://www.allcinema.net/prog/show_c.php?num_c=240096)>
- Mellen, Joan. *Voices from the Japanese Cinema*. New York: Liveright, 1975.
- Memoirs of a Geisha*. Dir. Rob Marshall. Sony Pictures Entertainment, 2005.
- Monk, Claire. “The British Heritage–Film Debate Revisited.” *British Historical Cinema*. Ed. Claire Monk and Amy Sargeant. London: Routledge, 2002. 176–98.
- noralee [from Queens, NY]. “A Samurai Flick Jane Austen Would Love.” Rev. of *Tasogare Seibei*, dir. Yoji Yamada. *Internet Movie Database (IMDb)*. 13 June 2005 <<http://www.imdb.com/title/tt0351817/usercomments>>.
- Richie, Donald. *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. London: Secker & Warburg, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Japanese Cinema: An Introduction*. Hong Kong: Oxford University Press, 1990.

- “samurai.” *World Encyclopedia* Ed. Philip’s. 2000 ed. via *Oxford Reference Online*, Oxford University Press. 20 Sept. 2005  
<<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t142.e10222>>
- Schilling, Mark. *Contemporary Japanese Film*. New York : Weatherhill, 1999.
- Tanaka, Masasumi. “Jidaigeki eigashi ron no tame no yobiteki shokousatsu (Senzen hen) [Pilot Examination for the Study of Jidaigeki Film History (Pre-war Edition)].” *Jidaigeki toha nani ka* [What is Jidaigeki]. Ed. Kyoto Eiga-sai Jikkou Inkai. Kyoto : Jinbun Shoin, 1997. 18-44.
- Tasogare Seibei* [The Twilight Samurai]. Dir. Yoji Yamada. Shochiku Films Ltd., 2002.
- Toki, Akihiro. “Kyoto jidaigeki eiga satsuei shi [Filming History of Kyoto Jidaigeki Film].” *Jidaigeki toha nani ka* [What is Jidaigeki]. Ed. Kyoto Eiga-sai Jikkou Inkai. Kyoto : Jinbun Shoin, 1997. 67-87.
- Watanabe, Yutaka. “Yamada Yoji Kantoku rongu intabyu [The Long Interview with Yoji Yamada].” Rev. of *Tasogare Seibei*, dir. Yoji Yamada. *Kinema Junpo*, no.1367, Jojun-gou [Former Issue] (November 2002): 37-43.
- “Yamada Yoji Kantoku, *Tasogare Seibei* [Director Yoji Yamada, The Twilight Samurai].” Rev. of *Tasogare Seibei*, dir. Yoji Yamada. *Asahi Shimbun* 31 Oct. 2002 : 33.
- Yomota, Inuhiko. *Nihon eiga shi 100 nen* [A Hundred Years of Japanese Film History]. Tokyo : Shuei sha, 2000.

- \* This article is the edited version of the first chapter of my dissertation which was submitted to the University of East Anglia in partial fulfillment of the requirements of the degree of the Master of Arts in September 2005.

# 時代劇映画をめぐる 《幕末イメージ》の転回

——『たそがれ清兵衛』から『隠し剣鬼の爪』へ

羽 鳥 隆 英

## 序 論

『たそがれ清兵衛』(2002年)と『隠し剣鬼の爪』(2004年)という2本の時代劇映画はたがいによく似た作品であると考えられている。たしかに両作品のあいだには数多くの共通点が認められる。たとえば監督・山田洋次をはじめとした主要スタッフの陣容はほぼ同じであり、配役のうちでも同一の俳優が両作品にまたがって同様の役柄を演じている事例がいくつか見うけられる。またプロットに関しても、東北地方の架空の藩・海坂藩を舞台とし、主人公である下級武士が藩内の権力闘争に巻きこまれて上意討ちを果たす点、あるいはその下級武士が思いをよせている女性と最終的に結ばれることによって異性愛を賛美している点などが類似している。もちろん本稿は両作品についてもそのされた数多くの言説が指摘するこのような類似を否定する意図をもって書かれたものではない。そうではなく21世紀初頭、すなわち両作品が公開され、また本稿が執筆されてもいる〈現在〉において生産された諸言説が、その類似点を指摘するなかで言い漏らしている両作品間のある重大な差異を特定すること(第1の目的)、そして〈現在〉の言説において、その差異が言い漏らされてしまっている理由を映画学的想像力にもとづくメタ言説の立場から考察すること(第2の目的)、このふたつの目的を達成することが本稿の企図するところである。

ではその差異とはなにか。それは両作品に共通した時代背景であるところの幕末という時空間がどのように表象されているかに関するものである。周知のように100年をこえる時代劇映画の歴史を通じて幕末という主題はつねに重要なものでありつづけた。その背後には、時代劇映画が幕末

を表象するということが、そのまま近代国家・日本がいかにして成立したのかという「建国神話」を講じることと同義に受けとめられる時代が、かつて存在したということがある。幕末を表象する時代劇映画が数多く製作された昭和初年においては、そのような特徴がとりわけ顕著であった。なぜなら当時の日本は「明治維新から60年がたち、近代化という目標の達成が実感される一方、近代への不信感もまた醸し出されるという状況」にあり、結果として「明治維新とそれにつづく過程とは一体なんであったのか、という問いがあらためて社会の表面に浮上」するようになっていたからである（成田 20）。このような環境のもとで幕末を表象する時代劇映画を創造するということは当然以下の帰結を見るにいたる。すなわち各々の時代劇映画がスクリーン上に提出する幕末のイメージ（本稿ではこれを幕末のスクリーン・イメージと呼ぶことにする）のうちに近代国家・日本の起源をめぐる物語を読みとるような歴史的想像力が映画言説共同体の構成員たちのあいだで共有されることになるのである。こうして形成されたのが《幕末イメージ》（ここでの《イメージ》とは「作り手と観客を含めた人間の想像力の機能であるイマジネーションの産物一般をいい、単なる図像イメージに収斂されるものではなく、観客の受容や言説、イデオロギーなど全般」[劉 vii] のことである）という概念であり、幕末という〈過去〉と昭和初年という〈現在〉とのあいだの因果関係が問題となっているがゆえに、本稿ではこれを《歴史としての幕末イメージ》と呼ぶことにする。この《歴史としての幕末イメージ》は1960年代以後に活躍することとなる映画作家たちによって修正を加えられつつも長く時代劇映画史を貫いていくことになるのだが、本稿にはそのすべてを詳述していく紙幅の余裕はない。それゆえここでは21世紀初頭に製作された時代劇映画のなかでも映画言説共同体の構成員たちからの関心を取りわけひろく集めることに成功した『たそがれ清兵衛』と『隠し剣鬼の爪』の2作品に焦点をしばり、前者の周囲にはかろうじて残存していた《歴史としての幕末イメージ》が〈現在〉の観客からは好意的に受容されず、後者ではいまひとつの《幕末イメージ》（後述するように、それは《ユートピアとしての幕末イメージ》である）が新たに提起されるようになるという一連のプロセスについて考察することで、近代国家と映画芸術との関係をめぐる事例研究のひとつとしたい。

## I. 昭和初年の《幕末イメージ》

第I章では21世紀初頭における《幕末イメージ》の転回を議論する前提作業として昭和初年の時代劇映画を通じて確立された《歴史としての幕末イメージ》のありようを考察する。その際、当時の映画作家たちがどのような先行《イメージ》にもとづいて自身の《幕末イメージ》を構築していたかに関する彼らの発言や随筆などの分析(第1節)、つづいて彼らが創造した時代劇映画におけるスクリーン・イメージでは幕末という時空間がどのように表象されていたかに関する映画テキストの分析(第2節)、さらには映画雑誌などのマス・メディアがそれらのスクリーン・イメージについて論じることでどのような《幕末イメージ》が一般に共有されていったかに関する宣伝・評論言説の分析(第3節)という3段階の議論を通じて、当時の《幕末イメージ》を包括的に考察していくこととする。

### 1

昭和初年に多数製作された幕末を表象する時代劇映画のうち、同時代の映画評論家からも後世の映画史編纂家からもとりわけ高い評価を得ているのが『幕末剣史 長恨』(1926年)、『一殺多生剣』(1929年)、あるいは『興亡新選組 前史・後史』(1930年、以下『興亡新選組』と略記)などといった一連の伊藤大輔脚本・監督作品である。その伊藤が自身の《幕末イメージ》について述べるなかでしばしば言及しているのが彼の祖父についてである。たとえば伊藤は『一殺多生剣』について「この話も、彰義隊に入ることができない気持をもっている旗本が主人公になっています。私の祖父が彰義隊で死んだ事情もありまして、徳川方というものになにか好奇心をもっていたことはたしかです。私の作品の題材が幕末におもむきがちなのも、特にこの時代に興味が深かったからです」と発言している(「自作を語る」80)。あるいはまた『興亡新選組』に関しても「当時の私は土方〔歳三〕に好意を持っていた。私事に互って恐縮ですが私の祖父は彰義隊に加わって上野に籠り、その〔際に受けた〕弾丸疵の加療中箱根底倉の湯で死去しました。そんな事が土方鼯鼠への大きい影響と成っていたのでしょう。〔中略〕これ〔土方の人物像〕が私の創作欲を刺激すること些少ならざるものがあつたのです」と記している(伊藤「新選組私見」135)。これら



の言説が示すように、上野戦争への従軍というかたちで明治維新を経験した祖父の存在は、伊藤が脳裏に抱いていた《幕末イメージ》の中核をなしている。

同様の特徴はやはり時代劇映画の代表的な監督であったマキノ雅弘（彼は幾度か改名しているが、本稿ではマキノ雅弘に表記を統一する）にも認められる。マキノは1本の映画を28時間で完成させたという伝説をもってみずから任じているような（『映画渡世 天の巻』410-425）、いわば職人肌の映画作家であるが、そのマキノが生涯を通じて、折にふれ言及してきた主題に祖父・藤野斎の事績がある。たとえば1940年の座談会で次回作の腹案を質問されたマキノは「僕の考えているのは——僕の親父のお父さん、詰りお祖父さんは〔明治維新时期に活躍した倒幕側の戦闘集団〕山国隊の隊長だったんです。〔中略〕それをやろうかと思っています」と発言している（「時代劇はよくなる」83）。この腹案は当時実現されることはなかった。しかしマキノの藤野に対する関心が一過性のものでなかったことは1977年に刊行された彼の自伝からも看取される。なぜならマキノは戊辰戦争下における藤野の事績について同書の結尾で言及し、祖父へと思いをさせているからである（『映画渡世 地の巻』458-467）。このように明治維新を体験した祖父という存在はマキノが自身の《幕末イメージ》を形成するにあたって重要な役割を果たしていた。

では昭和初年の映画作家たちが抱く《幕末イメージ》において、彼らの祖父という存在が大きな比重を占めていたということはいかなる意味をもつのだろうか。ここで着目すべきは、彼らの祖父たちが幕末から明治維新にかけての日本に生きていた歴史的な現実存在だということである。もちろん、ここでいう「現実」とは「広義の言説——日常会話からメディア、科学、さらには他のフィクション作品なども含めた諸言説」（中村122）によって織りあげられたものにすぎない。それゆえ彼らが「祖父」という言葉で指示している対象も、実際には概念化された《祖父のイメージ》（マキノ雅弘を例にすれば、京都・時代祭で表象された藤野斎のありさまと、それを見物する彼に対して父・牧野省三が言った「『あれがおじいさんの役や』と」という言説（『映画渡世 天の巻』14）その他、さまざまな表象と言説の総体としての《祖父のイメージ》）であるといえよう。しかし同時に、このような《祖父のイメージ》は血縁と世代という概念に支持されて、確

実に時間軸上へと位置づけられてもいる（もしも祖父の歴史的現実性が揺らぐときには父の歴史的現実性もまた揺らぎ、最終的には自身の自己同一性までが揺らいでしまうことになる）。それゆえ《祖父のイメージ》を核として形成された昭和初年の映画作家たちの《幕末イメージ》もまた、彼らにとっては自己同一性の確実さと同じ程度に歴史性を感じさせるものであったといえる。つまり彼らは《歴史としての幕末イメージ》を共有していたのである。

## 2

第1節で確認したように、昭和初年の映画作家たちが共有していた《幕末イメージ》は彼らの《祖父のイメージ》を核に構築された歴史的現実感のあるものであった。つづいて第2節では、そのような《歴史としての幕末イメージ》をもとに構想された時代劇映画のスクリーン・イメージ（各々の作品がスクリーン上に提示するイメージ）において幕末という時空間がどのように表象されていたのかを、映画テキストの分析を通じて考察する。

昭和初年に製作された幕末を表象する時代劇映画は物語を閉じるに際してある共通の身振りを示す。その身振りとは明治維新以後の日本を描写するシーケンスをエピローグに配置するというものである。たとえば『尊王攘夷』（1927年）においては主人公・井伊直弼が暗殺される桜田門外の変のシーケンスが山場となっているが、それにつづくエピローグでははたため日章旗や発展した港湾などが映しだされ、そこに「幾多の犠牲と尊き血涙の功績は永久朽ちせず……嗚呼今昔の感深し……」という字幕が重ねあわせられる。公開当時の言説によれば、このエピローグは「[明治] 維新を経た街景」を映しだしたものである（北川）。あるいはままとった映像は現存しないと思われる『興亡新選組』においても、主人公・近藤勇が処刑されるシーケンスにつづいて「勇の墓は武州三鷹村大沢に在る。」という字幕が挿入されたのち、彼の墓所が映しだされて物語が完結していたことが、その脚本から推定される（伊藤「興亡新選組」40）。さらには不完全版のみが現存する『坂本龍馬』（1928年）の場合にも、主人公・坂本龍馬が暗殺されるシーケンスにつづき、彼の墓地のショットが挿入されて映画が終わる。前述したふたつの事例から推測して、おそらくオリジナル版で

は明治維新達成にあたって坂本の果たした事績を賛美する説明字幕が暗殺のシーケンスと墓地のショットのあいだに挿入されていたはずである。

では、このようなエピローグは幕末を表象した時代劇映画のテキストに対していかなる意味をもつのだろうか。ここで重要なことは、これらのエピローグが各々のテキストの主要部である幕末のスクリーン・イメージを外側から囲いこんでいるということである。つまり、これらのテキストは明治維新が達成されて近代日本の樹立が既成事実となったのちの立場（エピローグ）から前近代としての幕末を遡及的に表象していることを明示した枠物語結構を備えているのである。近年の歴史学の成果が示唆するように『歴史』もまた物語である」（成田 11）とすれば、明治維新以後という時間軸上の一点から幕末というやはり時間軸上の一点を表象するこれらの作品は、まさに歴史を叙述する物語映画であるといえよう。ただし枠物語結構とは両義的な仕掛けであり、テキストが観客に受容されるコンテキストの如何によっては全体の意味を正反対に逆転させてしまうこともありうる。すなわち映画学者・加藤幹郎が別の文脈で指摘したように（249－251）、枠部分のスクリーン・イメージがそれを受容する観客にとって現実感をもつ場合、彼／彼女らはテキスト主要部にも現実性を認めることで、そこへ容易に感情移入することになるが、逆に枠部分が観客にとって現実的ではない場合、テキストは自己言及性をおびることになり、彼／彼女らは現実感のそこなわれたテキスト主要部に感情移入することが困難となるのである。

枠物語結構という仕掛けがもつ以上のような両義性を念頭において、昭和初年に製作された幕末を表象する時代劇映画のテキストを分析すれば、それらのエピローグは作品全体をきわめて強い現実感のあるものとして同時代の観客に受けとめさせる働きをしていただろうということが想像される。なぜなら『尊王攘夷』では前掲の字幕にある「今昔」という言葉が端的に示すように、明治維新以後の日本を描写したエピローグは〈過去〉としての幕末に対する映画公開時の〈現在〉を映しだしており、また『興亡新選組』の場合にもやはり前掲の字幕が現在形で記されていたことから理解されるように、近藤勇の墓所のスクリーン・イメージは映画公開時の〈現在〉に関するものだからである。つまり昭和初年の観客は彼／彼女ら自身を取り巻く時空間を描写した現実感のあるエピローグを体験すること

によって、そのエピローグの立場から表象された幕末のスクリーン・イメージにも同様の現実性を感じ、それに対して容易に感情移入することができるようになるのである。

### 3

第 I 章ではこれまで、幕末を表象する昭和初年の時代劇映画がどのような先行《イメージ》にもとづいて創造されていたのか、そしてそれらのテキストは幕末という時空間をどのように表象していたのかを議論してきた。第 3 節では、それらのテキストが同時代の宣伝・評論言説においていかに解釈されていたか、いいかえれば同時代の観客がそれらのテキストを受容するにあたって提示されていた解釈の範例のありようについて考察したい。

はじめに映画雑誌上の広告やポスターなどの宣伝言説に着目し、昭和初年に製作された幕末を表象する時代劇映画のいかなる点が、興行上の売り物として同時代の観客に提示されていたかを見てみたい。第 I 章でこれまでに言及した映画作品のうち、たとえば『尊王攘夷』のポスターには「大建国史」という惹句（赤色で記された「尊王攘夷」の文字のうえに、それより小さいサイズの黄色字で重ねて記されている）が付されている（御園頁数なし）。あるいは『坂本龍馬』に関する『キネマ旬報』誌上の宣伝広告には「幕末の俊傑坂本龍馬の多難なる生涯を最も忠実に映画化せる本篇こそ、われらをして維新の活図を彷彿せしむ」との宣伝文句が記されている（『坂本龍馬』、広告 58-59）。また考察の対象範囲をひろげてマス・メディア上に掲載された映画作家の言説に注目した場合に興味深い事例が『江藤新平』（1928 年）である。同作品の監督・志波西果は公開当時の『キネマ旬報』に随筆を寄稿しているが、その要旨は江藤新平を主題とするさまざまな演劇作品が「全く史実の人物を誤り伝うる」ことへの批判とともに、自作『江藤新平』が「正史を伝うるを以って目的」にしていることの強調である（40-45）。これらの事例からは、幕末を表象した時代劇映画のスクリーン・イメージと《歴史としての幕末イメージ》とを等号で結び、それらの映画作品が同時代観客の発している「明治維新とそれにつづく過程とは一体なんであったのか、という問い」（成田 20）に対する回答である点を強調することによって、彼 / 彼女らの関心に訴えかけていこうとする宣

伝言説の戦略が看取される。

こうして公開された時代劇映画に対して、同時代の映画評論家たちはどのように反応していただろうか。じつはここでも歴史性の概念が重視されている。たとえば『尊王攘夷』についてある映画評論家は「賞賛に価することには、この映画には〔中略〕文明史的批評眼が働いているのである」と記しているが（北川）、ここで彼が『尊王攘夷』を評価するのは同作品のスクリーン・イメージが「文明史」としての《幕末イメージ》、すなわち彼の抱いている《歴史としての幕末イメージ》に合致しているためである。いいかえれば幕末のスクリーン・イメージと《歴史としての幕末イメージ》を同一視するような歴史的想像力、すなわちまさに宣伝言説が醸成しようとした歴史的想像力の妥当性それ自体を議論の対象とすることは、この映画評論家にとって想像力の埒外のことであり、むしろそのような宣伝言説のはらむ作為性を自然化することこそ、評論言説の果たすべき役割があったとさえないだろう。もちろん、このような協力関係が宣伝・評論言説間でつねに円満に成立していたわけではない。たとえば『江藤新平』について別の映画評論家は「私としては、三条実美を取入れ、西郷隆盛を活動せしめて、而して更により広く、より明かに、〔明治維新〕当時の騒然たる世情を活画として示してもらいたかった」と述べて（内田）、彼が脳裏に抱いていた《歴史としての幕末イメージ》と『江藤新平』のスクリーン・イメージとのあいだの齟齬を表明している。しかし同時に、昭和初年に製作された時代劇映画の多くが提示したであろう三条実美や西郷隆盛らのスクリーン・イメージを《歴史としての幕末イメージ》のアイコンであると見なすような歴史的想像力の妥当性を支持している限りにおいて、上記の一節はやはり当時の宣伝言説と連帯関係にあるともいえるのである。

このような宣伝・評論言説のもつ機能を理解するために、哲学者ヴァルター・ベンヤミンが著した「複製技術時代の芸術作品」を援用してみよう。彼は同論文において「心の赴くままに観想をめぐらすことは、それら〔礼拝価値〕よりも「展示価値」が勝りはじめた「複製技術時代の芸術作品」たる写真]にはもはやふさわしくない」ため、「それらに近づくにはある一定の道を探さなくてはならないと感じる」人々に対して「理解上の方向づけ」を提示するような「説明文が不可欠になった」とし、さらにその「説明文」が写真と取り結ぶ関係性について説得力の有無を問われることはな

いと述べている(599-600)。映画もまた「複製技術時代の芸術作品」であるとするならば、第3節で論じてきた宣伝・評論言説とはまさにベンヤミンのいう「説明文」と等価のものであろう。前述のように昭和初年の時代劇映画における幕末のスクリーン・イメージは杵物語結構に支持された強い現実感を備えていた。しかし同時に杵物語結構とは両義的な仕掛けであり、杵部分に囲まれたテキスト主要部の虚構性が露呈する危険をつねにはらんでもいる。つまり昭和初年という〈現在〉の視点から表象された「歴史としての幕末」は、同じく〈現在〉の視点から恣意的に捏造された「物語としての幕末」に逆転する可能性をともなっていたのである。それゆえ宣伝・評論言説は幕末のスクリーン・イメージと《歴史としての幕末イメージ》を等号で結ぶような「説明文」を添付してそのような逆転を未然に防止し、「明治維新とそれにつづく過程とは一体なんであったのか、という問い」(成田 20)に対する回答としての意義を作品に付与しようとしたのである。こうして時代劇映画における幕末のスクリーン・イメージは《歴史としての幕末イメージ》へと確実に還元されることになった。

第I章では幕末を表象する昭和初年の時代劇映画の周囲に生じた《幕末イメージ》について3段階の手順をおって考察した。その結果明らかになったことは、それらの映画テキストが《歴史としての幕末イメージ》を脳裏に抱く映画作家たちによって創造されて、昭和初年という〈現在〉の視点から幕末という〈過去〉を表象するという杵物語結構を備えることになり、さらにはそのスクリーン・イメージが同時代の宣伝・評論言説によっていま一度《歴史としての幕末イメージ》に還元させられるという一連のプロセスである。このような《歴史としての幕末イメージ》が「明治維新とそれにつづく過程とは一体なんであったのか、という問い」(成田 20)に対して提出した回答のありようを理解するためには、個々の映画テキストおよびそれをめぐる個々の言説のそれぞれを仔細に分析しなければならない。それゆえここでは《歴史としての幕末イメージ》の中核となる映画テキストについて以下の点を指摘するにとどめたい。すなわち、それらのテキストが「建国神話」上の英雄の墓所(『坂本龍馬』や『興亡新選組』の場合)や日章旗(『尊王攘夷』の場合)などといった国民統合の象徴ともなるべきスクリーン・イメージをそのエピローグに配置しているというこ

とである。結果としてこれらのテキストは「近代化という目標の達成が実感される一方、近代への不信感もまた醸し出されるという状況」(成田 20)を肯定するにもせよ否定するにもせよ、幕末という歴史を共有する日本国民相互の連帯は維持されなければならないという統合志向のイデオロギーを体現することになるのである。

## II. 『たそがれ清兵衛』から『隠し剣鬼の爪』へ

第 I 章で見たように、幕末を表象する昭和初年の時代劇映画は近代日本の成立にまつわる《歴史としての幕末イメージ》の構築に関与していた。この《イメージ》は十五年戦争下の歴史映画運動による大きなねじれを経験しながらも(歴史を叙述する時代劇映画の創造を標榜した歴史映画運動が逆説的に招来した幕末のスクリーン・イメージの脱歴史化という主題については別の機会に論じることしたい)、戦後に活躍する映画作家たちによって継承されていくのだが、ここでは視線を 21 世紀初頭、すなわち本稿が執筆されている〈現在〉に転じてみたい。なぜなら序論において述べたように《歴史としての幕末イメージ》はいままさに崩壊しつつあるからである。第 II 章では『たそがれ清兵衛』と『隠し剣鬼の爪』という 2 本の時代劇映画の分析を通じて、そうした崩壊のありさまを素描する。

### 1

『たそがれ清兵衛』は《歴史としての幕末イメージ》の余韻をたたえる作品である。第 I 章において試みた 3 段階の分析手順をいま一度採用した場合、はじめに興味をひかれるのは同作品の監督・山田洋次が自身の《幕末イメージ》を語る際にしばしば祖父について言及していることである。彼は以下のように述べている。「ぼくの祖父は江戸時代の終わりごろ、九州で生まれているんです。[中略] ぼくが小さいときに、おじいさんから聞いた話が妙に心に残っているのです」。そして彼は祖父が物語ったという西南戦争の体験談について説明したのちに、以下のようにつづける。「そんなふうに、ぼく自身が幕末の匂いを少しでも嗅いでいるんですね。そしたら、それはそんなに遠い時代のことじゃないんだ。ぼくたちが手を伸ばせば届く時代なんだ。そこを信じようじゃないか。そういうことをしきりにス

トップに話しました」(「山田洋次監督、自作を語る」18-19)。この発言は、山田が『たそがれ清兵衛』を創造するに際して脳裏に抱いていた先行《イメージ》のうちに、昭和初年における伊藤大輔やマキノ雅弘らの事例と共通するような《祖父のイメージ》があったことを示している。もちろん伊藤やマキノの祖父たちが明治維新と深く関係しているのに対して、山田の祖父は明治維新をкаろうじて経験しているにすぎず、山田のうちにある《幕末イメージ》と《祖父のイメージ》がはらむ歴史性との結びつきが希薄であるのはたしかであろう。このことは山田がやはり先行する《イメージ》のひとつとして幕末とは直接の関係をもたないフランシス・F・コッポラ監督作品『地獄の黙示録』(1979年/2001年)を挙げることで(21)、《歴史としての幕末イメージ》の統一性にひびをいれていることからも看取される(《歴史としての幕末イメージ》がヴェトナム戦争を背景とする映画作品のスクリーン・イメージと融合することは、原理的には不可能である)。しかし同時に、山田が血縁と世代という概念を梃子にしながら、自身の《幕末イメージ》に歴史性を付与しようとしていることもまた確実である。つまり彼は『たそがれ清兵衛』創造に際して、《祖父のイメージ》に支えられた《歴史としての幕末イメージ》という、昭和初年の映画作家たちと同じような《幕末イメージ》を反復していたのである。

では『たそがれ清兵衛』というテキストは幕末をいかに表象しているだろうか。ここでも昭和初年の時代劇映画が確立した幕末表象の慣習が遵守されている。すなわち、このテキストは明治維新以後の日本(山田洋次によれば「昭和3年とか4年とか」[「たそがれ清兵衛 — リアリティの追求」])を描写するシーケンスをエピローグに備えているのである。そして『坂本龍馬』や『興亡新選組』と同様に、エピローグで描かれるのは主人公・井口清兵衛の墓地であり、墓参をする彼の娘・以登のすがたである。彼女はまたヴォイス・オーバーを通じてこのテキスト全体を統御する語り手でもある。つまり、このテキストも昭和初年の諸作品と同様に、近代日本の成立が既成事実となったあとの立場から明治維新が達成される以前の幕末を表象するという枠物語結構をもった歴史叙述の物語映画なのである。ここにおいて枠物語結構という仕掛けは、その両義的な機能のあいだで動揺をはじめ。もし『たそがれ清兵衛』が昭和初年に公開されたならば、枠物語結構は枠部分に囲まれた幕末のスクリーン・イメージに強



い現実感を付与しただろう。なぜならエピローグで描かれるのは当時の〈現在〉となるからである。ひるがえって同作品が実際に公開された21世紀初頭の観客は、このエピローグを〈現在〉ではなく〈過去〉を表象するものと理解するにちがいない。それゆえ彼／彼女らが〈過去〉としてのエピローグに親近感を抱いた場合には〈大過去〉としての幕末はかろうじて歴史性を感じさせるものとなるものの、逆に〈現在〉と〈過去〉の懸隔を意識した場合には〈過去〉よりもさらに距離化された幕末のもつ現実感はそのなわれてしまうのである。この点については第2節でさらに考察することとして、ここでは昭和初年の時代劇映画が確立した幕末表象の慣習が『たそがれ清兵衛』においてマニエリスティックに再現されていることを確認しておきたい。

つづいて『たそがれ清兵衛』が同時代の宣伝・評論言説によってどのように解釈されたかを見てみたい。昭和初年の時代劇映画をめぐる諸言説と同様に、ここでも『たそがれ清兵衛』のスクリーン・イメージと《歴史としての幕末イメージ》を等号で結ぶような歴史的想像力の醸成が企図されている。たとえば同作品のパンフレットは「実際に江戸時代末期の人々の暮らしがどのようなものだったのか？」という問題を提起し「衣装、生活、喋り方、食事の内容などを徹底的にリサーチし、[当時の]人々の一日の暮らしを可能な限り綿密に描く」ものとして自己を規定している（「かいせつ」6）。もっとも、ここでの《歴史としての幕末イメージ》はあらかじめ破綻している。なぜなら映画評論家・佐藤忠男も指摘するように、この作品の中心を占めるラヴ・ロマンスのプロットに関して「じつのところ、まだ封建の時代に、身分のある侍の妹で上士の妻だったことのある女性〔副主人公・飯沼朋江〕が、こんなに自由に家から出歩いてよその男〔井口清兵衛〕の家に出入り出来たかどうか疑問がなくはない」（19）からである。しかし佐藤はみずから指摘した《歴史としての幕末イメージ》のほころびをみずから手で縫合してもいる。すなわち前掲の一節につづく「ただその点、作者は入念に工夫をこらして〔中略〕いるあたりを苦心のあるところとして認めたい。そういう工夫をこらさないと時代劇映画の侍たちは容易に歌舞伎の枠から飛び出せないからである」（19）という評言は、幕末期の自由恋愛という虚構を描写することが時代劇映画のリアリズム強化に帰結するという奇想天外な想像力によって『たそがれ清兵衛』のスクリー

ン・イメージをかりうじてひとつの共有可能な《幕末イメージ》へと跳躍させているのである。この《幕末イメージ》はもはや《歴史としての幕末イメージ》ではありえないのだが（この点についても第2節で詳述する）、ともかくも昭和初年に見られた宣伝・評論言説間の共闘による《幕末イメージ》の構築作業が、ゆがみをともないながら、21世紀初頭において反復されていることはたしかである。

## 2

第1節において考察したように『たそがれ清兵衛』は昭和初年の時代劇映画の周囲に形成された《歴史としての幕末イメージ》の名残をとどめる作品である。しかし同時に《歴史としての幕末イメージ》が一般的な映画観客および映画評論家たちにとってはすでに想像の域をこえたものになっているという事実を顕在化させた作品も、また『たそがれ清兵衛』であったと考えられる。第2節においては、この点についての詳細な分析を試みる。

21世紀初頭に活動する映画評論家にとって《歴史としての幕末イメージ》は想像力の埒外にある。たとえば第1節で引用した佐藤忠男の随筆においても、議論は『たそがれ清兵衛』を含む時代劇映画と歌舞伎演劇との比較に終始し、その結果〈過去〉から〈大過去〉に距離化されたとはいえ幕末という時間軸上の一点を表象する『たそがれ清兵衛』と〈現在〉ではない〈いつか〉を舞台とする一般的な時代劇映画とのあいだの差異を敏感にとらえることはできない。同様の事例に『たそがれ清兵衛』のパンフレットに掲載された映画評論家・吉村英夫の随筆がある。ここで吉村は同作品に「散りばめられた映画的な記憶」として、クリント・イーストウッド監督『マディソン郡の橋』（1995年）から小津安二郎監督『父ありき』（1943年）にいたるまでの『たそがれ清兵衛』から連想される多種多様な映画題名を列挙しているが（35）、そのなかに幕末を表象する時代劇映画は含まれていない。これらの事例は幕末を表象する時代劇映画をそれ以外の時代劇映画、あるいは映画一般から弁別するような映画史的想像力が評論言説の水準において枯渇していることを示唆している。それは同時に「明治維新とそれにつづく過程とは一体なんであったのか、という問い」（成田20）に回答することの必要性が失われた21世紀初頭においては、幕末のス

クリーン・イメージを《歴史としての幕末イメージ》、すなわち幕末以外の時代背景をもった映画作品との安易な関連づけを拒否するような時間軸上の一点としての《幕末イメージ》へと概念化していく歴史的想像力が陳腐化していることも示しているのである。

以上のような《歴史としての幕末イメージ》の崩壊という同時代的状況を念頭におけば『たそがれ清兵衛』が公開後にこうむった、ある奇妙な批判の映画史的意義も理解されよう。その批判とは「インターネット上などの掲示板で、とくに若い人たちから [寄せられた]、ラストの墓参りのシーンは余計だという意見」である（『たそがれ清兵衛 — リアリティの追求』）。しかし、本稿がこれまでの議論で明らかにしたように『たそがれ清兵衛』のラスト・シーケンスは幕末を表象する時代劇映画が備えるべき正統的なエピローグである。それゆえ上記の批判は『たそがれ清兵衛』を受容する同時代観客側のパラダイム変換に由来するものだと考えねばならない。つまり上記の批判は明治維新以後の日本という〈過去〉の媒介のもとに提示された〈大過去〉としての幕末のスクリーン・イメージを、時間軸をさかのぼることで《歴史としての幕末イメージ》に飛躍させていくような歴史的想像力が低年齢観客層に共有されていないことのあらわれであり、結果として『たそがれ清兵衛』のエピローグは〈現在〉ではない〈いつか〉に設定された物語の主人公に対する直接の自己同一化を阻害するものとして批判されたのではないだろうか。『たそがれ清兵衛』の公開から4年の歳月が経過した〈現在〉において、書かれては消されていくインターネット上の言説全体を把握することは事実上不可能となっているが、幕末のスクリーン・イメージを《歴史としての幕末イメージ》に概念化していく歴史的想像力の陳腐化という評論言説の水準での事象を考慮した場合、以上の結論が妥当なものと考えられる。

### 3

第2節の後半で言及した『たそがれ清兵衛』に対する同時代的な批判は時代劇映画における幕末表象の慣習の改変という事態を招来するような影響力を有していた。同作品公開後に発売されたDVD版『たそがれ清兵衛』初回限定特典ディスクには山田洋次のインタビュー映像が収録されているが、そのなかで前掲の批判に対する感想を質問された山田は「その意見は

[中略] これからの映画づくりのうえで耳を傾ける必要はあるなあ」と語っている（「たそがれ清兵衛 —リアリティの追求」）。そして実際、彼が再度幕末を取りあげた作品『隠し剣鬼の爪』には明治維新以後の日本を表象したエピローグが存在していない。また『たそがれ清兵衛』では明治維新以後の立場から発せられていることが明白であったヴォイス・オーヴァーについても、この『隠し剣鬼の爪』の場合には、担い手である主人公・片桐宗蔵が明治維新を経験しているかどうかが明示されないため、語り手の時間軸上における位置づけがあいまいになっているのである。このような両作品の差異は以下のことを示している。すなわち『たそがれ清兵衛』では21世紀初頭という〈現在〉に対して〈大過去〉という時間軸上の一点に位置づけられていた幕末が『隠し剣鬼の爪』においては〈現在〉ではない〈いつか〉として提示されているということである。結果として『隠し剣鬼の爪』は歴史を叙述する物語映画ではなくなる。その周囲に生起する《幕末イメージ》がもはや《歴史としての幕末イメージ》とはなりえないことはいうまでもない。

最後に『隠し剣鬼の爪』の周囲に新しく形成されつつある《幕末イメージ》とはいかなるものかを瞥見しておきたい。それは《ユートピアとしての幕末イメージ》と呼ぶべきものである。たとえば同作品には「幕末。愛に生きる侍がいた。」という惹句が付されているが（『隠し剣鬼の爪』パンフレット 表紙裏）、『たそがれ清兵衛』をめぐる佐藤忠男が問題化した前述のような不審が、この惹句に対して表明された事例は私見の限り存在しない。つまり、ここでは《幕末イメージ》と《愛のイメージ》が矛盾することなくひとつの《イメージ》のうちに溶解しているのである。社会学者アンソニー・ギデンズの見解にならえば（24-25）、《歴史としての幕末イメージ》と《愛のイメージ》が共存することは原理的にありえないのだから、両者の融和を認めることで『隠し剣鬼の爪』の周囲に生起した《幕末イメージ》は、比較文学者・岩尾龍太郎がG・ラプージュの議論を土台に定義したユートピア（それは「『歴史』からの離脱、ユークロニア（無・時間）空間への自閉」を「本質的動向」としている）（53）への接近を見せるにちがいない。そして『隠し剣鬼の爪』が「現在のぼくたちが抱えている不安、先行不透明感、着地点の見えない不気味さ」（山田洋次、インタビュー 12）に対してある《〈未来〉のイメージ》を提示しようとする作品

であるならば「場所の非限定性・未決定性」が「不在の彼方へ向けて現在をたえまなく塗りかえて」いくような想像力をはぐくむユートピア（岩尾57）とは、まさしく同作品にふさわしい主題だともいえるのである。議論を整理すれば、昭和初年に製作された幕末を表象する時代劇映画は当時における《〈現在〉のイメージ》を規定するような《〈過去〉のイメージ》、つまり《歴史としての幕末イメージ》を同時代観客に提供した。ひるがえって21世紀初頭における《幕末イメージ》とは《〈未来〉のイメージ》の構築を活性化させるような《ユートピアとしての幕末イメージ》になっているのである。

第Ⅱ章では21世紀初頭に製作された『たそがれ清兵衛』および『隠し剣鬼の爪』という2本の時代劇映画を取りあげ、両作品のあいだの差異を可視化することで〈現在〉における《幕末イメージ》のありようを考察した。その結果明らかになったことは『たそがれ清兵衛』の周囲にかろうじて残存していた《歴史としての幕末イメージ》が同時代観客、とりわけ低年齢観客層によって等閑視されて『隠し剣鬼の爪』では新しく《ユートピアとしての幕末イメージ》が提起されるという一連のプロセスである。昭和初年において《歴史としての幕末イメージ》の中核をなす時代劇映画のエピローグには近代日本の統合の象徴となるべきスクリーン・イメージ（国旗／墓所）が配置されていた。この慣習は『たそがれ清兵衛』のエピローグにおける主人公の墓所のスクリーン・イメージにも正統的に継承されている。ひるがえって『隠し剣鬼の爪』結尾のタイトル・バックにおける山並みのイメージは、むしろ同作品の物語世界をその内側へと囲いこむことでユートピアに特徴的な「閉所願望」（63）の充足に寄与しているといえる。それゆえ、ここに秘められているのは国民相互の連帯を志向するような統合のイデオロギーではなく、「侵入されない城砦」であるべきユートピア（63）への隠棲を希求するような分断志向のイデオロギーである。

## 結 論

本稿は『たそがれ清兵衛』と『隠し剣鬼の爪』という2本の時代劇映画のあいだにある《幕末イメージ》の差異を顕在化させ（第1の目的）、かつ

その差異が21世紀初頭、すなわち〈現在〉の言説において言い漏らされている理由をメタ言説の立場から考察する(第2の目的)というふたつの目的をもってはじめられた。第1の目的に関しては『たそがれ清兵衛』の周囲に生じた(あるいは生起しそこなった)《幕末イメージ》が昭和初年以後の時代劇映画史を通じて連綿と継承されてきた《歴史としての幕末イメージ》であるのに対して『隠し剣鬼の爪』の周囲には《ユートピアとしての幕末イメージ》が形成されようとしていることを指摘して、その差異を特定した。このことは同時に第2の目的の達成へと帰結する。すなわち『たそがれ清兵衛』が公開された21世紀初頭における映画言説共同体の構成員の脳裏には《ユートピアとしての幕末イメージ》だけが存在して《歴史としての幕末イメージ》ははじめから想像の域をこえていたために、そもそも彼/彼女らにとっては差異自体が存在していなかったのである。それゆえ両作品の差異を同時代言説が言い漏らしていると本稿が主張することは、昭和初年の時代劇映画と21世紀初頭のそれらとの比較を可能にするような映画史的想像力を働かせている限りにおいては正しいが、彼/彼女らの認識自体に思いをはせるときには誤りとなるだろう。彼/彼女らにとって、その差異は気づきうるものでありながら言い漏らされたのではなく、そもそも認識されていなかった。あるいはその差異を差異として認識しないような新しい《幕末イメージ》を積極的に構築していたということなのである。こののち時代劇映画をめぐる《幕末イメージ》はどのように展開していだろうか。《ユートピアとしての幕末イメージ》が映画言説共同体のうちに普及していくのだろうか。ともかくも、いまは山田洋次による時代劇映画3部作の完結編『武士の一分』(2006年12月公開予定)を刮目して待つよりほかはない。<sup>1</sup>

#### 註

- 1 『武士の一分』公開を目前にひかえた2006年9月16日、山田洋次が富川元文と共同で脚本を担当し、佐々部清が演出した『出口のない海』が公開された。十五年戦争末期に旧日本海軍が敢行した人間魚雷「回天」作戦の顛末を描く作品であるが、この映画の興味深い点は物語の結尾において〈現在〉の日本のありさまが提示され、かつて「回天」の整備員であった男性が「回天乗り」の主人公たちと撮った写真をまえに感慨にふけるというシーンが存在することである。そ

もそもこの企画は山田自身の発案によるものであり、佐々部によれば脚本執筆の主導権も一貫して山田の側にあったようである(54-55)。つまり『たそがれ清兵衛』を通じて《歴史としての幕末イメージ》の崩壊に際会した山田は、枠物語結構という仕掛けをいま一度使用することで、21世紀初頭という〈現在〉の立場から十五年戦争末期という60年前の〈過去〉を表象しようとしているのである(昭和初年という〈現在〉から見た明治維新がやはり60年前の〈過去〉であった点に留意すること)。このことは一方で映画作家・山田洋次を論じるための、他方で歴史と映画芸術との関係を論じるための重要な手掛かりとなるはずであり、それぞれ今後の研究課題としていきたい。

### 引用文献リスト

- 伊藤大輔「興亡新選組」『シナリオ研究』第5冊(1938年)、8-40。  
\_\_\_\_\_「新選組私見」『シナリオ研究』第5冊(1938年)、134-137。  
\_\_\_\_\_「自作を語る」『キネマ旬報』1954年7月1日号、77-87。
- 岩尾龍太郎「ユートピア物語とロビンソン物語——原型と変形」『異世界・ユートピア・物語』井口正俊/岩尾龍太郎編(九州大学出版会、2001年)、51-78。
- 内田岐三雄、志波西果監督『江藤新平』論評、『キネマ旬報』1928年7月11日号、81。
- 「かいせつ」『たそがれ清兵衛』パンフレット、6-7。  
『隠し剣鬼の爪』パンフレット(松竹、2004年)。
- 加藤幹郎『映画の領分——映像と音響のポイエーシス』(フィルムアート社、2002年)。
- 北川冬彦、池田富保監督『尊王攘夷』論評、『キネマ旬報』1927年10月21日号、69。
- ギデンズ、アンソニー『社会学』改訂第3版(而立書房、1998年[原著1997年])。
- 『坂本龍馬』、広告、『キネマ旬報』1928年5月21日号、58-59。
- 佐々部清、インタビュー、『キネマ旬報』2006年9月15日号、54-56。
- 佐藤忠男『「たそがれ清兵衛」のこと』『シナリオ』2003年1月号、18-19。
- 志波西果「江藤新平製作に当って自縄自縛之弁」『キネマ旬報』1927年6月21日号、40-45。
- 「時代劇はよくなる——時代劇巨匠座談会」『キネマ旬報』1940年7月1日号、79-83。
- 『たそがれ清兵衛』パンフレット(松竹、2002年)。
- 中村秀之「ハリウッド映画へのニュースの侵入——『スミス都へ行く』と『市民ケーン』におけるメディアとメロドラマ」『映画の政治学』長谷正人/中村秀之編(青弓社、2003年)、121-170。

- 成田龍一『〈歴史〉はいかに語られるか——1930年代「国民の物語」批判』（日本放送出版協会、2001年）。
- ベンヤミン、ヴァルター「複製技術時代の芸術作品〔第二稿〕」（原著1936年）久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクションⅠ——近代の意味』浅井健二郎編訳（筑摩書房、1995年）、583-640。
- マキノ雅弘『映画渡世 地の巻』（平凡社、1977年）。
- \_\_\_\_\_『映画渡世 天の巻』（平凡社、1977年）。
- 御園京平『活辯時代』（岩波書店、1990年）。
- 山田洋次、インタビュー、『隠し剣鬼の爪』パンフレット、12-13。
- 「山田洋次監督、自作を語る」『シネ・フロント』2002年10・11月号、15-21。
- 吉村英夫『たそがれ清兵衛』試論——あるいは山田洋次の「冒険」『たそがれ清兵衛』パンフレット、32-35。
- 劉文兵『映画のなかの上海——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）。
- 『隠し剣鬼の爪』山田洋次監督、山田洋次／朝間義隆脚本、永瀬正敏／松たか子ほか出演、松竹ほか製作、2004年、DVD（松竹、2005年）。
- 「坂本龍馬」枝正義郎監督、冬島泰三脚本、阪東妻三郎／森静子ほか出演、阪東妻三郎プロダクション製作、1928年、ビデオ『幻の活動大写真』第4巻（プラネット映画資料図書館、発売年記載なし）所収。
- 『尊王攘夷』池田富保脚本／監督、大河内伝次郎／山本嘉一ほか出演、日活製作、1927年、ビデオ（にっかつ、発売年記載なし）。
- 『たそがれ清兵衛』山田洋次監督、山田洋次／朝間義隆脚本、真田広之／宮沢りえほか出演、松竹ほか製作、2002年、DVD（松竹、2003年）。
- 「たそがれ清兵衛——リアリティの追求」山田洋次ほか出演、DVD『たそがれ清兵衛』初回限定特典ディスク所収。
- 『出口のない海』佐々部清監督、山田洋次／富川元文脚本、市川海老蔵／上野樹里ほか出演、松竹ほか製作、2006年。

本稿は電子映画学術誌 *CineMagaziNet!*, no. 10 (summer 2006) <<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/>> に掲載された拙論 “Period Films and Historicity on ‘the Birth of a Nation’: From *The Twilight Samurai* to *The Hidden Blade*” の日本語改訂版である。なお引用に際しては漢数字をアラビア数字に変更したほか、旧字体・旧仮名遣いは断りなく新字体・現代仮名遣いに改めた場合がある。



## 執筆 者 紹 介

河原 大輔 (かわはら だいすけ)  
京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程

加藤 舞 (かとう まい)  
独立行政法人国際観光振興機構臨時雇員

羽鳥 隆英 (はとり たかふさ)  
京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程

## 役員一覧

---

### 名誉顧問

波多野 哲 朗 日本大学

### 会長

加 藤 幹 郎 京都大学

### 常任理事

井 上 徹 日本商工経済研究所

杉 野 健太郎 信州大学

田 中 雄 次 熊本大学

田 代 真 国士舘大学

松 田 英 男 京都大学

山 本 佳 樹 大阪大学

### 学会誌編集委員会 (理事)

杉 野 健太郎 (委員長)

板 倉 史 明 東京国立近代美術館フィルムセンター

塚 田 幸 光 防衛大学校

藤 田 修 平 慶應義塾大学

堀 潤 之 関西大学

### 会計監査

須 川 いずみ 京都ノートルダム女子大学

吉 村 いづみ 名古屋文化短期大学

日本映画学会 HP <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/>

\*論文投稿規程、学会会則、入会案内、全国大会プログラム等につきましては、  
上記ホーム・ページをご覧ください。

---

■  
映画研究 1号

*Cinema Studies*, no. 1

2006年12月2日印刷 2006年12月2日発行

■

---

編集行 日本映画学会

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町  
京都大学大学院人間・環境学研究科  
松田英男 研究室気付

cinema@art.mbox.media.kyoto-u.ac.jp

印刷 明文舎印刷株式会社

〒601-8316 京都市南区吉祥院池ノ内町10

---