

Yale University

---

From the Selected Works of Aaron Gerow

---

2006

Between The Sun and Japan: An Inter-national  
Ethics of Cinema / 『太陽』と日本のあいだ  
映画におけるインターナショナルな倫  
理

Aaron Gerow



Available at: <https://works.bepress.com/aarongerow/31/>

Between *The Sun* and Japan: An Inter-national Ethics of Cinema  
『太陽』と日本のあいだ 映画におけるインターナショナルな倫理

Aaron Gerow / アーロン・ジェロー

Abstract:

This article considers how Alexandr Sokurov's film *The Sun* (*Solntse*, 2005) approaches the problem of representing the nation by foregrounding the issue of the ethics of representing a foreign country—in this case, the Shōwa emperor Hirohito. This becomes a cinematic problem because of the way the Japanese emperor, in films ranging from *The Last Samurai* to *The Emperor, the Empress, and the Sino-Japanese War*, has often been treated as an object or subject of the gaze. Focusing on the mismatched gazes in the film, this article finds the spectator floating between the two gazes or between the seer and the seen, and ultimately between light and dark, sun and moon, inside and outside, human and animal, human and divine, actor and character, and even America and Japan. Sokurov is interested in the Shōwa emperor less because of the “Japan” he represents, than because he allows the director both to explore the unique artistic gaze of cinema, as well as to proffer a certain morality of representation, where the national can only be shown through the inter-national—through the gaps between nations. *The Sun* is thus the embodiment of a complex dialectics between nation and nation, filmmaker and viewer, film and culture.

This article was originally published in Japanese as:

"*Taiyō to Nihon no aida: Eiga ni okeru intanashonaruna rinri.*" *Eiga Taiyō ofisharu bukku* (Official Book of the Film *The Sun*). Eds. Aleksander Sokurov, et al. Tokyo: Ōta Shuppan, 2006. Pp. 148-157.

It was originally written in English and translated by Yamamoto Naoki.

Here I provide the original English and the published Japanese version.

## Between *The Sun* and Japan: An Inter-national Ethics of Cinema

Aaron Gerow

The nation is never simply national. Although nationalism is an ideology of exclusivity, claiming a singular historical and often racial basis for the autonomy of a people, this independence is always independence *from* other nations, those other countries perpetually serving as markers of who “we” are not. Without those others providing a negative mirror to reflect our different image, a limit case against which we draw our own boundaries, the nation would be a vacuous entity. The nation is thus fundamentally inter-national, not the past of our global age but an entity that signaled the beginnings of globalism.

This gaze abroad always involves a gaze in return. Ichirō and Matsui Hideki become real heroes when they play on the foreign stage, showing the worth of Japanese baseball (and all the other ideological baggage loaded on to it) precisely because they now have an opponent who is not Japanese. But as the sports papers attest by repeatedly printing comments on their play by their managers or by foreign reporters, foreign opinion is often crucial, in either a positive or negative way. Performing the national on the international stage is meaningless unless someone is looking.

This only underlines, however, that most actions involving the nation have international repercussions. What you do at home can have implications abroad (a fact many politicians seem to forget), just as what is done abroad can effect the domestic situation. Orientalist depictions of Japan by foreigners have had, both in positive and negative ways, profound influence over how Japanese conceive of themselves. Depictions of the nation are thus inevitably caught in a complex moral situation precisely because you can never be sure who is watching.

Alexandr Sokurov is certainly aware of this in *The Sun*, in fact beginning the film by mentioning the role America’s Immigration Act of 1924 played in forming Japanese national opinion before the war. He seems to be announcing that this is also his problem, since with this film he could be seen as breaking Japanese taboos with regard to representing the emperor. The question then is whether Sokurov is, on the cinematic level, doing anything different than the Immigration Act—whether his gaze on an object often rendered invisible brings to light, less something new about the Shōwa Emperor, than about strategies for depicting the nation in a global age.

I should underline the complexity of this ethical problem. Although the inequality of representational power in the post-colonial world is a matter of great concern (the West’s depictions of the East having greater power than the East’s representations of the West), an ethics cannot simply be an issue of “respecting” the other’s codes of self-representation (e.g., Sokurov honoring the “Japanese” decision not to depict the emperor). A simplistic ethics of “respect” presumes that those codes are apparent and unified, but given that nations are rarely unified (being divided by class, gender, ethnicity, etc.), disrespect for one code can sometimes mean respect for another. “Gaiatsu,” as we have seen, has occasionally played an important role in recent Japanese history. Representation, then, must involve a much more complex dialectics between nation and nation, filmmaker and viewer, film and culture.

That is one reason why an ethics is not simply an issue of getting the “right message.” Sokurov’s interview with Numano Mitsuyoshi in *Shinchō* (October 2005) can provide plenty of fodder for evaluating the director’s stance, varying from his somewhat ignorant praise of the emperor system and his excessive beautification of the Shōwa Emperor, to his statements about war responsibility and pointed criticism of Japanese historical myopia. But to focus only on these words, reducing the film to verbal statements, would be to ignore what is one of the central issues of *The Sun*: the visual intersection of gazes surrounding and involving the emperor—that is, the cinematicity of the emperor himself.

To understand the particularity of Sokurov's visualization of the emperor, let's briefly consider another recent work depicting a Japanese emperor, *The Last Samurai* (dir. Edward Zwick, 2003). That work featured the Meiji emperor, played by Nakamura Shichinosuke, as a figure also initially locked in a problem of non-visibility. He is initially presented in shadow, beneath a canopy, but introduced as divine. He, however, will be drawn out into the light by curiosity over Captain Algren (Tom Cruise), signaling first that it is the gaze directed at Algren that will be the central narrative issue of the film, and second, that Algren, once mastering that gaze, will be the one to further enlighten the emperor. Algren is introduced as a theatrical presence, viewed by spectators in the Winchester show, but one who thus suffers from a fundamental disconnection between artifice and reality (which in the film translates as the loss of traditional authenticity) and between being seen and seeing (his sight being consumed by the cavalry's massacre of the Indians, or just witnessing strange Japanese customs). The narrative will attempt to resolve these disconnections by centering the gazes in Algren himself. Not only will his inner sight become self-directed (he becoming a spectator to his own samurai performance, as when the assassins attack), but as he essentially takes over direction on the battlefield, controlling the performance of visibility and invisibility, the gazes of Katsumoto (Watanabe Ken) and others turn to him for leadership and confirmation. Even the bows of honor towards the fallen at the end, while ostensibly focused on Katsumoto, visually are directed on the only upright figure, Algren himself. The irony, whether intended or not, is then that, in many ways, it is Algren who is the "last samurai," an American who both preserves Japanese tradition and melds it with modern technique—thus molding the model of a nation that is both "Japanese" and "modern"—as well as prompts the emperor to act against the zaibatsu (as if foreshadowing the 1930s Imperial Way faction [Kōdōha]). The emperor thus assumes subjectivity under the insistent gaze of an individual who has mastered the divisions between seer and seen, self and other. It is this utopian space of vision that explains some of the film's success, although again at the cost of the irony in which those who wrote on internet movie sites that the film "made them proud to be Japanese," were, as sometimes happens in modern Japanese history, modeling Japanese nationality on American self-centeredness.

*The Sun* offers a very different dynamics of vision. It shares some of the same issues with *The Last Samurai*, especially those of performance and the mastery of the gaze. Here, of course, the subject in question is that of the Shōwa emperor Hirohito himself, a figure who is repeatedly presented as not only "looked at" (his servants and aides continually peeking in on his actions through doorways), but also, especially through his association with Charlie Chaplin, as a performer. The issue of performance is partially self-referential because, as with many historical films featuring known figures, we cannot help but pay attention to the mimesis of history (here Issei Ogata's performance of Hirohito), the gap between imitation and the original being a persistent concern. The narrative project could then be to return the gaze and the performance to the body of the emperor, to cinematically enact, one could say, the "ningen sengen" by subsuming the actor to the acted, and rooting vision in that small, child-like body.

This could distinguish *The Sun* from the Shintōhō emperor films. While the latter may have brought the emperor down to the level of the mundane, especially compared to wartime depictions, by having an "ero guro" studio cast Kurama Tengu as the Meiji emperor, their narrative system of vision was often contradictory. With narration that meandered in form between the documentary essay and *kishōtenketsu*, the films could not establish a consistent way to view the emperor, shifting from showing the emperor in monumental long shots, to hiding him through metonymy and off-screen space, to introducing actual documents (like the newsreels in *War, the Imperial Family, and We Japanese* [*Kōshitsu to sensō to Waga minzoku*, dir. Komori Kiyoshi, 1960]). The emperor is repeatedly viewed, but without many return subjective shots, that body becomes as hard and opaque as the imperial throne that sometimes stands for him.

Although the emperor is occasionally given subjective shots, like when the Emperor and Empress exchange glances in the railroad station in *The Emperor, the Empress, and the Sino-Japanese War* [*Tennō, Kōgō to Nisshin sensō*, dir. Namiki Kyōtarō, 1958], the gazes don't quite match. Far from suturing the spectator into the subjectivity of the imperial hero (pretending to see through the emperor's eyes perhaps broaching on *lèse majesté* [*fukei* in Japanese]), the films don't even manage to completely suture the emperor into the diegesis, his majesty, with its poems and clumsy monumental aesthetics, clashing with Shintōhō gore and spectacle, to seemingly become a transcendental other by default. This is an emperor system of vision perhaps appropriate to a postwar Japan refusing to look straight at its historical past and its political present.

In contrast, *The Sun* provides the viewer with the emperor's subjective vision from the first scene, but as the point of view shot through the warped glass instructs us, this will not be the classically constructed point-of-view structure or eye-line matches of *The Last Samurai*. Even with the subjective shots, the gazes of and at the emperor will themselves be warped, again refusing suture, but in a more strategic fashion than the Shintōhō films. After a shot of the emperor sitting, Sano Shirō's chamberlain is shown looking at the camera, as if we are seeing through the emperor's eyes. But a subsequent long shot reveals that the chamberlain is not positioned correctly for such a gaze to work. Narratively, his errant gaze may be justified by the contemporary belief that one should not look directly at the emperor (even though plenty of characters do that), but the emperor's sightlines are also off-course. Eye-lines are repeatedly mismatched in the film as the emperor, for instance, is shown looking up as the shorter old servant is buttoning his shirt, only to be followed by a supposedly subjective shot looking down on the servant struggling.

This style reminds one of Ozu Yasujiro, whose imperfectly matched gazes Hasumi Shigehiko took as evidence of Ozu's commitment to the (im)possibilities of cinema (e.g., the difficulty of presenting two sets of eyes looking at each other). Certainly Sokurov is also foregrounding a peculiar cinematic warping of space, one he often emphasizes through manipulation of the lens, and here also through editing. It is significant, however, that these mismatched gazes quite marvelously overlap with our central problem of viewing the national other. We can argue that although Sokurov may appear to presume contact with Japan and its emperor, even providing the viewer with access to imperial sight, the editing of gazes questions both the status of what is seen and the ability to actually see the other. It is significant that *The Sun* does not offer us a spectacle equivalent to Algren and Katsumoto mutually acknowledging each other's gazes, only to thereby privilege Algren's central position. Even the communication apparently achieved between the emperor and MacArthur is tentative because they rarely look at each other. Especially in the dinner scene, the general is in fact sitting behind Hirohito, their heads facing the same direction. This spatial politics underlines both their inequality (MacArthur being in the advantage) and the lack of the kind of visual mastery that Algren possesses. It is true that the emperor often occupies the center of vision, but this is neither desired nor, as the somewhat embarrassing photo shoot shows, under his control. The film's trajectory is in fact towards not being seen as the emperor finally succeeds in shooing away the old servant and obtaining some privacy. In Sokurov, the emperor becomes human not just by grounding the gaze in his body, but also by finding invisibility based less on national codes of representation than on individual choice.

This humanity remains precarious, however, precisely because it is caught in a series of ambivalent divisions between opposed terms. Just as the mismatched gazes effectively leave the spectator floating between the two gazes or between the seer and the seen, so *The Sun* hangs us—as well the emperor—between light and dark, sun and moon, inside and outside, human and animal, human and divine, actor and character, and even America and Japan. Our suspended gaze, however, may yet invoke a sort of transcendental position, hovering over opposed terms like the aerial view of Tokyo

under the end credits (the subjective shot of the sun, or of Sokurov the artist?). As Sokurov intimates in the Numano interview, the emperor cannot simply erase politically given divinity through personal fiat. But this suspended view is a more strategic position than that of the Shintōhō emperor films, because it consciously complicates both sides of the various oppositions—including the transcendental and the mundane—refusing the utopian unities of *The Last Samurai*. If we can associate the emperor with this position, we could say that Sokurov is interested in the Shōwa emperor less because of the “Japan” he represents, than because of his usefulness in embodying this suspended vision. He allows the director not only to explore the unique artistic gaze of cinema, but also to proffer a certain morality of representation, where the national gaze can only be shown through the inter-national—through the gaps between nations. *The Sun* is thus the embodiment of a complex dialectics between nation and nation, filmmaker and viewer, film and culture.

If *The Sun* has potentially disturbing implications for Japan, it is less in its possible presentation of the emperor as either human or divine, responsible or innocent, than in Sokurov’s final temptation to bring this suspended gaze down to earth and ground it in a body: that of the empress. In a film that has played in between pairs, it is problematic that it concludes with the empress standing between the emperor and his chamberlain. The dialogue depicts an opposition between the political decision to become human (the choice of the Occupation) and the revelation of the radio technician’s suicide (the reverberations of the militarist past). The film then cuts to a close up of the empress who significantly takes command of our vision by glancing off screen right (towards the emperor). After a cut back to a three-shot, she then grabs the emperor by the hand and takes him to his waiting children. She represents the gaze in between, but unlike the rest of the film, which has teetered back and forth between the various opposing poles, she takes the emperor towards a definite and grounded third position. Perhaps this was Sokurov’s humanism coming to the fore, but in slipping away from his ethics of inter-nationality, and towards the universalism of family, he here wittingly or unwittingly falls into the realm of national representation. For in using a woman to bring the emperor back into what is essentially the bourgeois family, wasn’t he also in danger of bringing the emperor as well as Japan back into the realm of “normal” nationality—where having a “normal nation” is the humanistic universal, one that comes after the wartime and the American-imposed postwar? This is the postwar image of the imperial family as a model, a private family now grounded in a vision of the emperor as human individual, possessing his own subjective view. If *The Sun* is a film of “in-betweens,” we must ask ourselves what comes in between this unseen bourgeois idyll and the aerial shot that comes afterwards, the utterly impersonal view that seems to return us to the realm of cinema, if not history.

# 映画『太陽』 オフィシャルブック

二〇〇六年八月一〇日 第一刷印刷  
二〇〇六年八月一七日 第一刷発行

著者

アレクサンドル・ソクーロフほか

編集

リンディ・ホップ・スタシオ

発行人

高瀬幸途

発行所

株式会社太田出版

〒一六〇・八五七

東京都新宿区荒木町二丁目コッタビル一階

電話〇三・三三三・五九・六二六二

ファックス〇三・三三三・五九・〇〇四〇

振替〇〇二二〇・六一六二二六六

ホームページ <http://ohatabooks.com/>

編集部メールアドレス [editor@ohatabooks.com](mailto:editor@ohatabooks.com)

営業部メールアドレス [sales@ohatabooks.com](mailto:sales@ohatabooks.com)

木庭責信 十高橋潤 (オクターヴ)

著者

印刷製本

株式会社シナノ

写真提供…検見崎誠

協力…森田オフィス、クロックワークス、スローラーナー

編集協力…児島宏子、皆川ちか、戸塚泰雄

牧野琢磨、町山智浩、松下正幸、相馬肇恵

ISBN4-7783-1028-4 C0074

※1・巻一は仮装C装入したC装。

本書の無断複製・複製・転載・引用を禁じます。

定価はカバーに表記したC装のみ。

©2006 Ohya Publishing Company, Printed in Japan.

# 『太陽』と日本のあいだ

映画における

インターナショナルな倫理

アーロン・シエロー 訳 山本直樹

ネーションとは、決して単純にナショナルなものではない。ナショナルイズムが国民の自立性に関する単一の歴史的、また往々にして人種的な基盤を主張する排他的なイデオロギーであるとしても、この独立はいつも他のネーションからの独立である。すなわちこれらの他者は「私たち」が「そのような人々ではないこと」を指し示す目印として永続的に機能する。もし、私たちの異なるイメージを映し出すための否定的な鏡、あるいは私たちの境界線を描き出

す限界的な状況を提供する。この他者の存在がなければ、ネーションは空虚な実体ではないだろう。したがってネーションとは、根本的にインターナショナルなものであり、それは私たちのグローバル時代の過去ではなく、むしろグローバルイズムの幕開けを告げるひとつの実体なのである。

国外に向けられたこの視線は、常にもみずからのもとへと戻って来るもうひとつの視線をとまなう。日本のプロ野球の真価（とそこに込められたあらゆるイデ

● 映画「太陽」

オフイシャル

ブック

オロギー的負荷)を誇示しながら、外国の舞台でプレーしたとき、イチローと松井は本物のヒーローになる。というのも、彼らは今や日本人ではない相手と競いあっているからだ。しかし、彼らのプレーに対する監督や外国人記者のコメントを繰り返し掲載するスポーツ新聞が立証するように、肯定的にしろ否定的にしろ、外国からの意見がしばしば決定的な重要性を持つ。国際舞台においてナショナルなものを実演したとしても、その行為を見つめる他者の存在がなければ、それはほとんど意味をなさないのである。

しかしながら、このことがもつぱら強調するのは、ネーションにまつわる多くの活動が国際的な反響をともなうという点である。国外で起こったことが国内に影響を与えるのと同じように、国内で行われることは国外における含意を持つ(多くの政治家が忘れてしまっているように見える事実)。日本人が彼ら自身をどう理解するかという点において、外国人による日本に関するオリエンタリズム的な記述は、肯定的に

も否定的にも深遠な影響を与えてきた。けれども、一体誰が見つめているのかについて確信を持つことができないため、ネーションに関する記述は、どうしても複雑な倫理的状況にとらわれてしまう。

『太陽』におけるアレクサンドル・ソクーロフは、この点についてはつきりと自覚的であり、戦前における日本の国民的意見の形成過程に一役買った、アメリカの一九二四年の移民法に言及することから、このフィルムを始めている。またこのフィルムによって天皇の表象に関する日本のタブーを破った存在とみなされる可能性があるため、これは彼自身の問題であると告げているようにもみえる。したがって、ここで問題となるのは、映画のレヴェルにおいて、ソクーロフが移民法とは別のことを行っているのかどうか——不可視のものとしてされることの多い対象に注がれた彼の視線が、昭和天皇に関する新たな視点というより、グローバル時代においてネーションを描き出すための新たな戦略を提起しているかどうかである。



私はこの倫理的問題が孕む複雑さを強調しなくて

はならない。戦後世界における表象の権力にまつわる不平等性が大きな懸念となるにもかかわらず（西洋による東洋の記述は、東洋による西洋の表象よりもずっと大きな力を持ってきた）、こうした倫理そのものは、単純に他者の自己表象に関するコードを尊重するか否かという問題ではない（たとえばソクローフは、天皇を描かないという日本の決定に敬意を払っている）。「尊重」という単純極まりない倫理は、こうしたコードが明白で統一されたものであるという点を前提とするが、ネーションが統一されたものであること自体が非常に稀であるため（階級、ジェンダー、エスニティーなどによって分割されている）、ひとつのコードに敬意を払わないということが、別のコードを尊重するという結果にもなりうる。これまで見てきたように、「外庄」は日本の近代史において度々重要な役割を果たしてきた。ゆえに表象は、ネーションとネーション、映画作家と観客、映画と文化のあいだに横たわる、よりいっそう複雑な弁証法に関与しなければならな

て取り扱っている。最初に彼は御簾に覆われた影の中に示され、神として紹介される。けれども、オルグレン大尉（トム・クルーズ）に対する興味に導かれるかたちで、天皇は光のもとへと身を乗り出し、オルグレンに向けられる視線がこのフィルムの中の中心的な物語であることを示すとともに、ひとたびオルグレンがその視線を支配したならば、彼が天皇を啓蒙する存在になるであろうことを示唆する。ウインチェスター・ショーに見入る観客たちの視線により、オルグレンは劇的な現前<sup>プレゼンツ</sup>をとまなつて紹介される。だが、それゆえ彼は人為性と現実のあいだの根本的な乖離（本作はこの点を伝統的な真性性の喪失として描き出している）、あるいは見られることと見ることのあいだの根本的な乖離（彼の視覚は騎兵隊によるインディアン<sup>インディアン</sup>の虐殺の光景によって占められるか、もしくは奇妙な日本の慣習を自撃することに費やされる）を被った存在でもあり、視線をオルグレン自身に集中させることによつて、物語はこうした乖離の解消をはかることになるだろう。彼の内面的視覚が自律的なものとなるばか

い。

これは倫理が単純に「正しいメッセージ」を受け取るというような問題ではないことを示す、ひとつの根拠でもある。『新潮』（二〇〇五年一月号）に掲載されたソクローフと沼野充義とのインタビュー（<sup>interview</sup>）は、ある種の無知にもとづいた天皇制賛美や昭和天皇の過剰な美化から、戦争責任に関するコメントや歴史に関する日本の近視眼的な態度に対する辛辣な批判に至るまで、この監督の立場を評価するための多数の素材を提供する。だが、映画を言語的な説明に還元し、こうした言葉のみに焦点をあわせることは、天皇を取り巻く視線の映像的交差すなわち天皇自身の映画性という『太陽』における重要な争点を無視することにもなりかねない。

ソクローフによる天皇の視覚化の特異性を理解するために、日本の天皇を描いた最近の別の作品——『ラストサムライ』——を簡単に考察してみよう。この作品も同様に、中村七之助演ずる明治天皇を、まずは不可視性という問題に組み込まれた存在とし

りでなく（暗殺者による襲撃を受けたとき、彼はサムライとしてのみずからのパフォーマンスの観客となる）、可視性と不可視性に関するパフォーマンスをコントロールしながら、彼が戦場において本質的な指揮権を獲得するにつれ、勝元（渡辺謙）や他の人々の視線は、統率力や確証を求めて彼に注がれるようになる。表面上は勝元において焦点化されるにせよ、戦死者の名譽に対して払われる敬意さえ、最終的にはただ一人直立不動の姿勢を取るオルグレン自身に向けられる。意図的かどうかは別にして皮肉的であるのは、日本の伝統を保護し、それを現代的な技術と融合させる——それゆえ「日本的」かつ「現代的」ネーションのモデルを形作る——とともに、（あたかも一九三〇年代の皇動派を予兆するかのよう）財閥に対して反対的な行動を取るよう促す一人のアメリカー人であるオルグレンが、さまざまな意味において「ラストサムライ」となることである。したがって天皇は、見る者と見られる者、主体と他者のあいだの区分を支配する一人の個人の強要的な視線の下で、その主体

性を獲得することになる。これはこのフィルムが収めた成功をある程度説明する、視覚にまつわるユーロピア的な空間だということもできるが、もう一度繰り返すなら、この空間は同時にまた、本作を観て

インターネットの映画サイトに「日本人であることを誇りに思った」と書いた観客が、アメリカの自己本位的な態度の上に日本のナシヨナリテイを構築するという、日本の現代史において度々生じた皮肉の上に成り立っているのである。

『太陽』は、特にパフォーマンスと視線の支配という点において、『ラストサムライ』と同様のテーマを共有しているが、それはまったく異なった視覚のダイナミズムを提供する。ここで問題とされる主体性はもちろん昭和天皇のそれであり、彼は単に「見られる」対象（彼の従僕や支援者は、彼の行動を戸口からこっそり覗いている）としてだけでなく、とりわけチャーリー・チャップリンとの連関性を通じて、彼はパフォーマーとしても描かれている。ここでのパフォーマンスとは、ある意味で自己言及的な問題

り、換喩と画面外の空間を通じて彼の姿を隠したりするものから、実際の天皇の記録（皇室の戦争と我が民族）に見られるニューズリアル映像など）を紹介するものに至るまで、これらの映画は天皇を見るための一貫した方法を確立することができなかった。何度となく天皇は見られる対象となるものの、彼自身の主観によるリヴァース・ショットを欠くことが多いため、その身体は彼の代替物として時折示される天皇の玉座と同じくらい、固く不透明なものである。天皇と皇后が視線を交わす『天皇・皇后と日清戦争』の駅の場面のように、天皇に主観ショットが与えられることもあるが、そこでも視線はきちんと一致していない。皇室のヒーローの主体性と観客を縫合するどころか（天皇の眼を通して物事を眺めるような振る舞いをすれば、不敬に関する議論を引き起こすことだろう）、これらの映画は天皇を物語世界に完全に縫合することさえままならないが、新東宝の血腥い見世物とは調和しない和歌と体裁の悪い記念碑的な美学によって、天皇の威厳は他のポジションがないから超越的

である。というのも、有名な人物を扱った多くの歴史映画に見られるようなギャップ、要するに歴史の擬態（このフィルムではイッセー尾形による裕仁の演技）

とオリジナルのあいだのギャップに私たちの注意を向かわせるからだ。それゆえ本作の物語上の課題は、視線とパフォーマンスを天皇の身体性に回帰させるとともに、演じる者を演じられた者に従属させつつ、あの小さくて子供じみた肉体に視覚を定着させることによって、彼のいわゆる「人間宣言」を映画的に実演することにあるだろう。

これにより、『太陽』は新東宝の天皇映画から区別されるに違いない。「エログロ」専門のスタジオが鞍馬天狗を明治天皇に仕立て上げることで、後者は特に戦時中の描写と比べて、天皇を世俗的なレヴェルに格下げしたといえる反面、そこで用いられる視覚にまつわる物語システムは多くの矛盾を孕んでいる。ドキュメンタリー・エッセイと起承転結のあいだを形式的に曲折するような話法を使いつつ、モニュメンタルなロングショットで天皇の姿を捉えた

な他者のポジションしか占めることができなくなる。これは歴史的な過去と政治的な現在を直視することを拒んできた戦後日本におそらく適合する、視覚の天皇制である。

これとは対照的に、『太陽』は最初の場面から観客に天皇の主観的な視覚を与えている。だが、歪んだグラスを通じて示される主観ショットによって説明されるように、それが古典的に構築された視点ショットの構造や、『ラストサムライ』に見られるような視線の一致を見せることはない。いくら主観ショットを用いるにせよ、天皇の／＼に向けられた視線は、再び縫合を拒みながら、それ自身歪んだものとなるが、新東宝の天皇映画と違ってこの視線はより戦略的な方法において示されている。天皇が椅子に座るショットの後、あたかも私たちが天皇の眼を通して彼を見ているかのように、佐野史郎演じる侍隊長がカメラを見つめる姿が映し出される。しかし、これに続くロングショットによって、この侍隊長が、そのような視線を機能させるための正しい場所に位

置つけられていないことが明らかとなる。物語上から判断すれば、彼の逸脱的な視線は、何人たりとも天皇を直視してはならないという当時の信仰（多くの登場人物が実際には彼を直視するにしても）によって正當化されるかもしれないが、同様に天皇の視線もその正規のコースからは外れている。この映画における視線は繰り返して繰り返されておられ、それはたとえば、背の低い年若い従僕にシャツのボタンをはめさせながら上を向いている天皇を捉えたショットが、ボタンに格闘する従僕を見下ろす彼の主観と思われるショットによって繋がれる場面などに見ることができ

る。

このスタイルから、小津を思い浮かべる人もいるだろう。蓮實重彦は映画の（不）可能性（たとえば、互いに見つめあう二組の眼を同時に示すことの難しさなど）に対する小津のコミットメントの証として、彼の一致しない視線を取りあげた。確かにソクローフも、映画特有の空間の歪みを前面に押し出しており、彼はそれをレンズの操作や、本作では特に編集作業を

オルグレンが所有していたような視覚の支配が欠如していることを同時に強調する。しばしば天皇が視覚の中心を占めることは事実だが、それは彼が望んだものでもなければ、あのいくぶん決まりの悪い写真撮影が示すとおり、彼の支配下にあるわけでもない。実際、天皇が年若い従僕を追い払い、最終的になにがしかのプライベートアシーを獲得するように、このフィルム軌跡は人から見られない存在となることを目指す方向へと向かってゆく。ソクローフ作品における天皇は、単に視線を彼の身体に定着させることのみならず、表象にまつわるナショナル・コードではなく、個人的な選択にもとづいた不可視性を発見することによっても、みずからの人間性を回復することができるのである。

しかし、まさにそれが対立する二つの表現のあいだの両面価値的な区分にとらわれている点において、この種の人間性は不安定な状態にとどまり続ける。一致しない視線が観客を効果的に二つの視線、あるいは見る者と見られる者のあいだに不安定なまま位

通じて頻繁に強調している。だが、ここで特筆すべきは、このような一致しない視線が、私たちの中心的議題であるナショナルな他者へのまなざしと驚くほど重なりあうことである。天皇の視覚にアクセスする手段を観客に提供しながら、日本や天皇との接触を容認しているように見えるにもかかわらず、ソクローフによる視線の編集は見られるものの状態と他者を見る能力の両方を問題化している。ただし、それぞれの視線を認めあいながらも、結局はオルグレンの中心的なポジションの特権化に繋がるオルグレンと勝元の関係と等価であるような光景を、『太陽』が私たちに提示しないことは重要である。互いに視線を交わすことがほとんどないため、天皇とマツカーサーのあいだで明白に取り結ばれるコミュニケーションでさえ、暫定的なものにすぎない。特にダイナーの場面では、現に元帥が裕仁の背後に座っており、彼らの頭は同じ方向を向いている。こうした空間の政治学は彼らの不平等性（ここではマツカーサーが優位に立っている）を際立たせるだけでなく、

置つけたように、『太陽』は私たちと天皇を、光と闇、太陽と月、内部と外部、人間と動物、人間と神、俳優とキャラクター、さらにはアメリカと日本のあいだで宙づりにする。だが、そうやって宙づりにされた私たちの視線は、エンド・クレジットの下に映し出される東京の眺望のような対立的表現（太陽あるいは芸術家ソクローフの主観ショット？）の上を漂いながら、それでもある種の超越的なポジションを想起してしまうかもしれない。沼野とのインタビューにおいてソクローフがほのめかすように、天皇は個人的な決定を通じて、政治的に与えられた神聖性を単純に消し去ることはできないとはいえ、この宙づりにされた視覚は新東宝の天皇映画よりも戦略的なポジションを示している。なぜならそれは、『ラストサムライ』に描かれたユートピア的な統一を固辞するとともに、多様な対立関係を構成する両方の側面——超越的なものと世俗的なものを含む——を意識的に複雑化しようとするからだ。もし、天皇をこのポジションに結び付けることが可能だとすれば、

● 映画『太陽』  
オフィシャル  
ブック

● 『太陽』と  
日本の  
あいだ

彼が表象する「日本」そのものではなく、この宙づりの視覚を具現化する際における彼の有用性に惹かれたからこそ、ソクーロフは昭和天皇に興味を抱いたのだと論じることが出来るだろう。天皇を用いることで、この監督は映画特有の芸術的視線を探索することにどまらず、インターナショナルなもの、つまり各ネーション間のギャップを通じてのみナショナルなものを示すことができるという、表象に関するある種の倫理を提示することにも成功した。だからこそ『太陽』は、ネーションとネーション、映画作家と観客、映画と文化のあいだの複雑な弁証法を具現化した作品なのである。

もし、『太陽』が日本にとって潜在的に不穏な影響力を持つているとすれば、それは本作が人間もしくはは神として、また責任を負うべき存在あるいは潔白な存在として天皇を提示しうる点ではなく、この宙づりにされた視線を現実的なレヴェルに引き戻し、さらにはそれをひとつの身体——皇后の身体

持つ普遍性へと向かってゆくこの過程において、意識的にしろ無意識的にしろ、彼はナショナルなものの表象領域に陥ってしまっている。本質的にブルジョワ家庭とされるものの内部へと天皇を連れ戻すために一人の女性を用いながら、彼は天皇および日本を「普通」のナショナルリテイ——ここでは戦争やアメリカから押しつけられた戦後の終結を待つて初めて可能となる「普通のネーション」を持つことが、人類共通の価値とされる——の領域に連れ戻そうとする危険を犯してはいないだろうか？ これは今や彼自身の主観的視点を携えた一人の個人としての天

——に定着させようとする、ソクーロフの最終的な衝動にあるといえる。いくつかのペアのあいだで繰り広げられてきた映画が、天皇と侍従長のあいだに立つ皇后によって幕を閉じることはやはり問題である。ここでのセリフは、人間になるという政治的判断（占領の選択）とラジオ技術者の自殺の暴露（軍国主義的な過去の残響）のあいだの対立を説明している。その後、フィルムはスクリーンの右側（天皇がいる方向）を一瞥することで、私たちの視線のあり方を規定する皇后のクローズアップに繋がる。三人を同一フレームにおさめるショットにカットバックした後、彼女は天皇の手を取り、彼を待つ息子に引き合わせる。彼女は中間的な視線を表象しているが、いくつもの対立項のあいだを行ったり来たりする。このフィルムの他の部分とは違い、彼女は天皇を明確に根拠づけられた第三のポジションへと連れてゆく。おそらくこれこそが段々と前景化されてくるソクーロフのヒューマニズムであるわけだが、インターナショナルリテイに関する彼の倫理から逸脱しつつ、家族の

皇の表象にもとづく、模範的で、プライヴェートな家族としての戦後の皇室イメージに他ならない。『太陽』が「中間項」の映画であるならば、私たちはこの目に見えないブルジョワ的幸福と、それに続く上空からのショット、すなわち私たちを映画——あるいは歴史——の領域へと舞い戻らせる完全に非人格的な視点のあいだに、一体何が来るのかを自問しなければならぬだろう。

（このレポートの翻訳だけでなく、執筆前に刺激的なディスカッションの機会を提供して下さった山本直樹さんに対して感謝の意を表したい）