

英国のヘリテッジ映画

平林美都子

English Heritage Film

Mitoko Hirabayashi

ヘリテッジ産業

英国の1980年代は、保守党のMargaret Thatcher政権が数々の構造改革を成し遂げた時代である¹。サッチャーは自由経済という市場原理を重視する一方で、ヴィクトリア朝の伝統的な価値観の賞揚にも努めた。これは1980年と1983年、英国の歴史的建造物や考古学的遺跡を保全する「イギリス・ヘリテッジ法」の制定につながっていく。新保守政権は自由競争による経済の活性化を目論んでいたものの、実際には、多額の財政赤字と失業による社会不安をもたらす結果になった。この時期のヘリテッジ法案の制定は、まさにグッド・タイミングだったといえよう。なぜなら、英国国民の現実社会への不満は、彼らの関心を過去の遺産（ヘリテッジ）へひきつけることになったからである。法案制定後、博物館の数が急激に増え、その結果、1990年の博物館や美術館への来場者は、7400万人にも上ったという（Hill, 73）²。

法案成立に伴って、過去を再現するヘリテッジ産業も盛んになった。ヘリテッジ産業の最大の利点は、経済的効果である。英国では1970年代後半から1980年代前半、急速に脱工業化が進んだが、その過程と各地方自治体が観光産業に転じていく時期は一致する。地方独自の遺産、すなわち、ヘリテッジが企業や観光客を引き付けるのであれば、その地方に雇用の場が増える。つまり、ヘリテッジ産業は一種の村おこしの効果があったということだ。英国にとっての観光のほとんどがヘリテッジ産業と結びついているのは言うまでもない³。

他方、ヘリテッジ産業は政治的な意味を帯びているという負の側面もあった。ヘリテッジ文化は現状に対する不満の裏返しであり、英国が失ったものへの郷愁である。すなわち、ヘリテッジ文化が隆盛を極める背景には、サッチャー政権がもたらした社会不安や経済不況、国際社会における英国の権威の失墜など、さまざまな現実社会の不満に対する反動があったのである。ただし、ヘリテッジ＝遺産に抱く思いは歴史に対する関心とは違う⁴。歴史は時間の経過の中で、つねに過去に対して再解釈をしていく。ところが、ヘリテッジは時間の中の特定の価値を凍結してしまっている。ヘリテッジに対する関心は、不満足な現実を古き良き過去のイメージに置き換えることで、客観的な歴史意識を消してしまう。

もちろん、ヘリテッジ文化の隆盛についてはそれほど単純に解釈できるわけではない。実際、ヘリテッジ産業・文化は世界的潮流であり、それを英国独自の政治的状況だけに原因を見出すこと自体、無理だろう。これをポスト・モダン文化との関連で考察することはより適

切なのかもしれない。たとえば、映画研究者Andrew HigsonもFredric Jamesonの言葉を引用して、「歴史や過去は、現代のツーリスト/歴史家を楽しませるためにデザインされた『イメージの莫大なコレクション』になっている」と説明している(Higson, "Re-presenting the National Past," 112)。

こうしたポスト・モダンな流れがある一方、英国の過去の建物や遺跡を法律で保護することにより、特定の遺産の「国家的価値」を国民が認めることになったという事実も、やはり無視することはできない。英国の国力が低迷する時代、特定の遺産は、国民が共有できる国家のアイデンティティをたしかに提供してくれるだろう。しかし、どの国家にも純粋な起源などないように、英国も複数の民族とその文化が混合した国家である。国家の純粋なアイデンティティという神話は作られたものにすぎない。にもかかわらず、多様な文化が混在するはずの歴史がヘリテッジの名の下にふるいをかけられることになった。こうして、英国のかつての中・上流階級の私的財産(家屋や家財)だけがヘリテッジの対象とみなされることになったのである。

ヘリテッジ産業が英国の観光業の目玉となっていくにつれ、英国国民も外国人も、古い建物や文化的遺産を「英国の過去」として眺めるようになる。文化的遺産をこのように視覚的に提示することによって、「英国の過去」は一つの明確なイメージを作り上げられていく。ヘリテッジ法は、人々が共有する英国の一つの歴史を作り上げるという政治的色彩を、たしかに帯びているのである。

ヘリテッジ映画

Sheldon Hall は“The Wrong Sort of Cinema”の中で、ヘリテッジ映画批評が映画研究の中で生産的に生き残るために、その定義や使い方についての再考を促している。ホールによれば、「ヘリテッジ映画」という言葉は、1986年、Charles Barrによって初めて使われたということである。バールは著書*All Our Yesterday: 90 Years of British Cinema*のイントロダクションの中で、次のように語っている。

『ヘンリー5世』は、戦争映画の、つまりジャンルともいえる「ヘリテッジ」映画の最高傑作である。「ヘリテッジ」映画とは、『この英国』『小ピット氏』、それからネルソンの映画でチャーチルのお気に入りだった『レディ・ハミルトン』、また、歴史同様に文学と合体したもので『カンタベリー物語』、ジェニングズの『戦いの言葉』のような短編映画、H.G.ウェルズの小説『キップス』をキャロル・リードが映画にしたものなどを含む。

バールが括弧つきで「ヘリテッジ」と呼称した第二次世界大戦時の映画は、いわゆる愛国映画である。こういう映画は、しかしながら、通常の「ヘリテッジ映画」の対象とはされていない

ない。ヘリテッジ映画として批評の対象にされてきたのは、すでに説明したサッチャー政権の文化的、政治的風潮の下で作られた映画である。自由経済を標榜したサッチャーは、映画産業を保護する補助金もカットした。ところが、皮肉にもヘリテッジ映画の国際市場での成功が、斜陽となった映画産業に利益をもたらすことになったのである。

映画研究におけるヘリテッジ映画批評を制度化したAndrew Higsonは、1993年、“Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film”と題する論文で、この映画の特徴を以下のように挙げている。

- 1) 絵画のような映像によって光景として歴史を提示する。
- 2) ストーリー性よりも演出を優先し、古い町や建物のロング・ショットを多用する。
- 3) 上流階級の魅惑的な生活、とくに南部の男性中心的な生活を提示する。
- 4) 原作に古典文学作品を使用する。
- 5) Judi Dench, Maggie Smith, Simon Callow, Helena Bonham Carter, Rupert Graves らのような決まった俳優に役を当てる⁶。

ヒグソンはヘリテッジ映画を時代もの映画の系譜としてとらえ、1910年代まで遡って分析しているが、1980年代、1990年代のヘリテッジ映画に関しては、サッチャー政権という政治的文脈に据えて特化している⁷。サッチャー政治では経済効率を高めるため、産業の非国営化が進められた。新たな民営企業の競争倫理は、従来の階級制度を温存した共同体意識を希薄にする。つまり、国家との一体感や「身分」に対する意識に変化が生じ、現状に不安を感じるというわけだ。伝統的な国民意識のこうした変化に対して、古き良き過去のイメージを賞揚するヘリテッジ映画のファンタジー・ワールドが埋め合わせをしてくれる、とヒグソンは言うのである。

一方、ホールはヘリテッジ映画の定義には多くの下位のカテゴリーを含みうると指摘し、次のようなものも挙げている。

- 1) 古典的文学作品の翻案：*A Room with a View* (1985), *Maurice* (1987), *Howards End* (1992), *Emma* (1996).
- 2) コスチュームドラマ：*Chariots of Fire* (1981), *Another Country* (1984), *The Remains of the Day* (1993).
- 3) インド統治映画：*A Passage to India* (1984).
- 4) 歴史映画：*Gandhi* (1982), *Lady Jane* (1986), *The Madness of King George* (1995), *Mrs. Brown* (1997).
- 5) シェイクスピア映画：*Henry V* (1989), *Othello* (1996), *Hamlet* (1997).⁸

ホールのカテゴリーに共通するものは、映画のロケの場所、衣装、演出、ロング・ショットやスロー・パンを駆使したカメラ技術などである。1995年に出版された *Encyclopedia of European Cinema* では、ヘリテッジ映画をハリウッド映画とは異なるという観点から、英国映画のみならずヨーロッパ全体の映画にまで広げてとらえている。さらに、上記のヒグソンの論文が出た同年、Claire Monkは「ポスト・ヘリテッジ」という概念を使い、過去がどのように表象されるのかを意識した歴史・文学映画——*Orlando* (1992), *Carrington* (1995)——が出現していることを指摘している⁹。

実際のところ、何をヘリテッジ映画と呼ぶかどうかの線引きは曖昧である。映画批評誌 *Sight and Sound* (2000)によると、Henry James原作の *The Golden Bowl* (『金色の嘘』、2000) はヘリテッジ映画とされ、Edith Wharton原作の *The House of Mirth* (『歓楽の家』、2000) にはヘリテッジという言葉がない¹⁰。ヘリテッジ映画批評というのは、映画の芸術性や文化的・経済的側面を論じるのではなく、イデオロギー的側面の批評が優先されるといえるのかもしれない。いいかえれば、1980年代、1990年代のヘリテッジ映画批評は、サッチャー政権に対する批判の延長上にあるということである。

たとえば、先のヒグソンは、ヘリテッジ映画を個人的には楽しんで見ていると認めた上で、伝統的な文学研究や正典を疑問視することが研究者の義務だと言い、ヘリテッジ映画批評家の立場を説明している¹¹。ヒグソンは、主として、映画のナラティブや演出、舞台効果、過去の情景がどのように映像化されているかなど、視覚的に提示されたものの芸術的価値を分析している。彼の見解では、ヘリテッジ映画は各地方の多様性というよりも、お決まりの「英国的特長」から構成されてしまっている。そうした映画では、「英国の過去」は落ち着きを保ち、本質的には田園風であるという中流・上流階級の見方を賞揚している。さらに、ヘリテッジ映画が中・上流階級の私的財産、文化、価値観の魅力を提示するため、特定の階級のヘリテッジが国家的なものとなってしまっていることもヒグソンは批判する。いいかえれば、ヘリテッジ映画によって、大部分の英国民や彼らの先祖の生活とはかけはなれた過去のイメージが作られているというわけだ。現実の歴史的文脈の外側にある中・上流階級の過去の生活の魅惑的な表層部分をヘリテッジ映画が再生産していく点を、ヒグソンは批判の対象にするのである¹²。

「ヘリテッジ映画批評」への批判

Claire Monkは“The British Heritage –film debate revisited”の中で、「ヘリテッジ映画」はジャンルというよりも、映画批評家が作り出した概念だとして、この用語を使用することに批判的である(177)。その上で彼女は、ヒグソンのヘリテッジ映画批評では、芸術面とイデオロギー面の主張が混同してしまっていることを批判する。ヒグソンが「ヘリテッジ映画」の典型的な観客を受動的で無批判な消費者だと想定し、彼らの過去への回顧的視線が社会批

判に目を閉ざしていると決め付けているからである。モンクはまた、「ヘリテッジ映画」という概念に、政治的な批評と生理的な嫌悪感とが絡み合っている点にも批判の矛先を向ける。つまり、こういう映画は中産階級的な社会的価値観を持つために毛嫌いされると言うのである。さらに彼女は、1990年代以降のヘリテッジ映画という批評的フレームは意味がないと指摘する。なぜなら、1990年代以降、商業的にも芸術的評価の上でも成功を収めるような外国資本の映画が製作されてくるようになり、英国単一の歴史的・文化的視点からのみ論じることとはもはや不可能だからである。このように、モンクはヘリテッジ映画を歴史的な現象だと捉え、歴史的永続性を持つというヒグソンの考えに反対する。

モンクによれば、ヘリテッジ映画批評は1980年代の文化的・政治的環境の中で生まれたものであるため、そこに限界があるとする。こうした観点から、彼女は1990年代のヘリテッジ映画の概念と議論には、三つの方法論上の問題があると指摘する。第一に「ヘリテッジ映画」と括ることで、個々の映画の差異を無視しがちな傾向である。二番目に「ヘリテッジ映画」という造語とその定義は、トップダウンの階層的な見方であり、イデオロギー的にも芸術的にも問題だとする。三番目として、映画の観客の政治的・文化的な方向付けや反応が推論に基づいて行われていることを批判する。

このように、モンクは、ヘリテッジ産業を国家的に奨励したヘリテッジ法への批判が、そのまま映画へも応用されている点を問題にするのである。舞台背景に歴史的建造物を使い、そこで物語が進展する映画と、歴史的建造物を公開することは全く別物であるからだ。ヘリテッジ映画とは映画の専門的批評家によって定義されたジャンルであり、製作者や観客によるものではない。いいかえれば、「ヘリテッジ映画」というジャンルの構成要素を成していた政治的不安は、実際には、映画製作者にも観客にも無関係だということである。

ヘリテッジ映画は「定義」上、保守的な映画の様相を呈してはいるが、表象レベルでは問題を含むものが多い。以下、1980年代のヘリテッジ映画の代表作といわれる二つの映画、*Chariots of Fire* (1981)と*A Room with a View* (1985)を取りあげて考察してみたい。

Chariots of Fire (『炎のランナー』)

アカデミー作品賞をはじめ、オリジナル脚本賞、作曲賞、衣装デザイン賞を受賞した『炎のランナー』は、まさしく、サッチャーリズムが再生しようとした英国の伝統的価値観を喚起した映画である。奇しくもアカデミー授賞式(1982年4月2日)の3日後、アルゼンチンがフォークランド島を侵略。フォークランド紛争の勝利と映画の成功は、国際社会でかつての権威を喪失した英国にとり、二つの愛国的出来事だった。作品そのものは、愛国心について問題提起する映画である。

物語は、1978年のロンドン、Harold Abrahams (Ben Cross)の葬儀の短いシーンで始まる。続いて、1924年、イギリスのオリンピック選手団が海岸沿いを走るシーンに転じる。その中

のハロルド・エイブラハムズとEric Liddell(Ian Charleson)という二人の選手を中心にドラマは進む。エイブラハムズはユダヤ人に対する人種偏見を跳ね返すために走る。スコットランドの宣教師の息子であるリデルは神の賛美のために走る。エイブラハムズはアマチュアリズムの壁に立ち向かいながら、パリ・オリンピックの100メートル走のゴールド・メダリストになる。リデルはオリンピックに出場したものの、100メートル走競技がキリスト教の安息日である日曜日に行なわれることになったため、自分の信仰を貫いて棄権する。しかしハードル競争ですでに銀メダルを取った友人のLord Lindsay (Nigel Havers) から出場権を受けて出走した400メートル走で、リデルはゴールド・メダリストになる。

この作品は、ユダヤ人とスコットランド人がオリンピックの英国代表になることによって、国のアイデンティティとは何かという問題を提起している¹³。「イングランド」とそれ以外の異質なものととの対立は、映画の随所に見られる。そもそも英国のスポーツは、勇気、正義、リーダーシップ、協調性を学ぶ教育の一貫だと考えられている。ユダヤ人差別を見返すために走るエイブラハムズや神の栄光のために走るリデルと対照的なのが、遊びとして走るリンゼイ卿である。これこそが、アマチュア・スポーツの、そして英国の中・上流階級で生まれた「望ましい」スポーツ精神だった。だからこそ、プロの専属コーチを金で雇ったエイブラハムズに対して、ケンブリッジ大学の学寮長らは、スポーツ精神に反するとして、大学や国家に対する忠誠心まで持ち出して異議申し立てをするのである。

エイブラハムズのコーチ、Mussabini (Ian Holm)はイタリア人とアラブ人との混血である。このこともまた、「英国性」にこだわる学寮長たちが快く思わない理由の一つだった。かつて、エイブラハムズは友人のAubrey Montague (Nicholas Farrell) に、アングロ・サクソン社会で英国国教会に属していない者は差別されると語った。エイブラハムズとマサビーニは、この点でも英国における異質性を共有しているといえるだろう。マサビーニは試合当日、会場には行かなかった。近くの宿で待機していた彼は、エイブラハムズの勝利をユニオン・ジャックと英国国歌で知る。勝利の立て役者であるにもかかわらず、マサビーニは英国勝利の「アウトサイダー」なのである。その後エイブラハムズは英国の陸上チームと別れ、マサビーニとカフェで静かに祝う。さらに、エイブラハムズが英国選手団とは別に一人で帰国するシーンは、英国に勝利をもたらしてもなお、彼の異質性が消去されていないことを物語っている。彼が降り立った駅の壁には、彼の偉業を讃えるチラシが貼ってあった。その文面——“The Toast of England”(「英国の人気者」)——はなんとも皮肉である。

スコットランド人のリデルは、エイブラハムズのような被差別者意識を持っているわけではない。しかし、映画の中では、彼とスコットランドとの関係を強調することによって、イングランドとの差異を際立たせている。リデルはスコットランド国教会の宣教師であり、パリで説教する教会の映像も、まず“Church of Scotland”の文字がクローズアップされる。彼が来賓として参加した地元の運動会や彼が走る場所は、スコットランドの高原が背景となっ

ている。安息日に走ることを断固拒絶する彼を説得するために、英国のオリンピック役員らは、英国皇太子までも同席させた。しかし、リデルにとり「英国の王」よりも「神」への忠誠心の方が強かった。しかもその宗教はスコットランド国教会なのである。

映画はエイブラハムズの葬儀シーンで終わる。英国国教会で行われた葬儀において、彼の異質性は完全に消滅する。ユダヤ人である差別に対抗するために走った彼は、皮肉にも英国に勝利をもたらし、最後には英国国教会に組み込まれるのである。

『炎のランナー』は「英国性」の問題を孕んだ映画である。個々人の抱える葛藤は、オリンピックでの勝利によって、ひとまずのところ、ナショナリズムの高揚で決着するかのようである。しかし、そのナショナリズムの基である「英国性」は、ある限定された社会階層の人々によって担われている。オリンピックの強化合宿の合間のクリケット・ゲーム、ケンブリッジ大学寮のディナーの様子、リンゼイ卿の屋敷の広大な庭園、優雅なオペラ鑑賞など、この作品には古き良き時代の英国の生活ぶりが随所に見られる。英国の中・上流階級の価値観こそ、サッチャー政権のヘリテッジ法が保全しようとした遺産なのである。

A Room with a View (『眺めのいい部屋』)

『炎のランナー』と同じく、ヘリテッジ映画の議論によく取り上げられるのは、E. M. Forsterの同名の小説が映画化された『眺めのいい部屋』である。この映画は、プロデューサーにインド生まれのIsmail Merchant、監督にアメリカ生まれのJames Ivory、脚本家にドイツ系ユダヤ人のRuth Praver Jhabvalaというトリオによって制作された。「マーチャント＝アイヴォリー」は、以後「ヘリテッジ映画」のブランド名になる(例: *Maurice*, 1987; *Howards End*, 1992)。しかしながら、制作者の出自などからも明らかなように、ヘリテッジ映画と呼ばれるものは実のところ、厳密な意味で「英国」の作品ではない¹⁴。

史実を元にした『炎のランナー』は愛国心を高揚する映画であったが、『眺めのいい部屋』はそうではない。しかし、映画製作時の1980年代の英国から失われたものを、設定年代であるエドワード朝時代に見出したいという願望が映画全体に漂っている。それと同時に、アイヴォリー監督自身が語るように「愛情と称賛と同じくらい懐疑と義憤」がこの映画からも感じ取れるのも事実である(Leach, 202)。

映画のテーマは階級差を越えた男女の愛の物語である。旅で訪れたフィレンツェの宿で、中流階級の娘Lucy (Helena Bonham Carter) と付き添いの従姉Charlotte (Maggie Smith) は、元ジャーナリストのEmerson父子に、自分たちの部屋と彼らの眺めのいい部屋とを取り替えてもらうことになる。それをきっかけにして、ルーシーは息子のGeorge (Julian Sands) と知り合う。宿の皆と行楽に出かけた折、ジョージは麦畑で、突然ルーシーに激しいキスをする。イングランドに戻った彼女は、自分の身分に相応する階級のCecil (Daniel Day Lewis) と婚約。セシルは美術品や音楽や文学だけに関心を持つ自意識過剰な男性だった。やがてル

ルーシーは、自分を絵画のように所有して眺めるだけで満足しているセシルと別れ、ジョージと一緒にいる。

映画のナラティブのレベルでは、階級の枠にとらわれない自由な恋愛を成就する方向に進み、直接的愛情表現をするジョージに味方し、セシルの唯美主義ぶりは愚弄するように描かれている。また、シャーロットのとりすましたヴィクトリア朝的淑女ぶりも、その偏狭さが強調されている。しかし、映像レベルでは、伝統的価値観に拘泥する彼らの演技は、滑稽ではあってもまったく否定されているわけではない。ヒグソンも認めるように、二人の演技は見ていてたしかに「魅力的」で「楽しい」のだ(Higson, "Re-presenting the National Past," 109)。ナラティブと映像のギャップは、風景の描写でさらに顕著である。この映画では、古いイタリアの建造物を映し出す長いショットが幾度か見られる。たとえば、前半、実際のプロットには直接関係がないにもかかわらず、フィレンツェのヴェッキオ橋やサンタ・クロッチェ教会の内部の映像がかなり長く映し出される。つまり、プロット上、セシルの芸術至上主義をいかに批判的に描いても、映画自体の映像は古い建造物や芸術品への憧憬を表出させてしまっているのである(Hill, 89)。

ヘリテージ映画のこうした矛盾した立場を代弁しているのが、ルーシーである。彼女は、伝統的価値観を志向する一方、階級を越えた愛による結びつきに憧れる。個人の自由な可能性や新しい価値観を求めつつ、社会全体としては伝統的な階級秩序もまた肯定するというのは、映画を観る聴衆の両面的な感情ではないだろうか。こうした対立した感情は、『眺めのいい部屋』では「文化」と「自然」との対立としても表れている、とJohn Hillは指摘する(89-90)。セシルやフローレンス在住のイギリス人司祭は「文化」の側に属し、感情の発露のままに行動するジョージは「自然」の側に属している。しかし、「文化」(芸術)の扱い方が矛盾しているように、「自然」に対しても曖昧である。ジョージがルーシーに熱狂的なキスするのは麦畑(自然)の中だが、プッチーニのアリアの伴奏という「文化」が付随しているのである(Hill, 89-90)。

映像と異性愛のプロットとの間にあるギャップも注目すべき点だろう。クレア・モンクは『眺めのいい部屋』の「曖昧なセクシュアリティ」の存在を指摘している(Monk, "Sexuality and the Heritage," 34)。ルーシーの弟フレディ(Rupert Graves)が初対面のジョージを水浴びに誘い、その直後、ビーブ牧師を加えた三人の男性が小さな池で浮かれ騒ぐ場面が続く。ところが、映画の表向きのプロットと直接関係がない男性三人のこの水浴びシーンは、不必要に長いのである。男性器を露出させる長い水浴びの場面がもたらす違和感は、男性間のホモ・エロティックな感情が発露されているからかもしれない。そのシーンの少し前、ルーシーは、その池で自分も水浴びしていたけれど、人に見つかってしまってやめたことを婚約者セシルにうち明けている。モンクはフレディをルーシーのダブルだとし、彼の水浴びは、それができないルーシーの願望の代理的行動だとも解釈する。つまり、フレディをダブルとしての捉

えることは、ジョージのバイセクシュアルな可能性を暗示させ、多様な性の有り様を伏線として見せてくれるのである。

さらにここには、逆転した視線の政治学が存在する。従来「見る」という行為の快楽は「見る者」＝男性、「視られる者」＝女性という性の二分構造を持っていた (Mulvey 62-64)。もしもモンクが指摘するように、ヘリテッジ映画の観客の大半が女性であるのなら、裸体の男性を「見る者」は女性である (Monk, "The British heritage-film debate revisited," 180)。つまり「見る」という行為に伴う快楽は、この場合、女性観客が享受するのである。

ヘリテッジ映画は過去へ憧憬と批判を同時に内在する複雑な映画である。ヴィクトリア朝、エドワード朝の中・上流階級の気取りは批判されつつも、憧憬の対象となる。他方、性の慎み深さは、ラディカルな性の有り様を見せることで、従来の性構造を揺るがしていくのである。

*本研究論文は、2005年、2006年度愛知淑徳大学研究助成（個人）の成果の一部である。愛知淑徳大学にはこの場を借りて感謝申し上げます。

注

1. サッチャー政治と映画との関連は、John Hillの*British Cinema in the 1980s*の1章を参照のこと。
2. Robert Hewisonは、1987年出版した書物の中で、英国の博物館の数が1960年代のときの二倍になっていることを指摘している(Hewison, *The Heritage Industry*, 84)。
3. ジョン・アーリ、191-192。
4. Hewisonは“the open story of history has become the closed story of heritage”と語る(“Commerce and Culture” 175)。
5. Sheldon Hall, “The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate,” 191。
6. Higson, “Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film.”
7. *Waving the Flag* (chapter 3参照)で、ヒグソンは“heritage film”を英国の“national cinema”の系譜としてとらえている。1980年代、90年代の“heritage film”については、“Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film”参照のこと。彼の近著*English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*では前述の論文も含めてヘリテージ映画に関して集約的にまとめられている。
8. Hall, 192-3。
9. Claire Monk, “Sexuality and the Heritage,” 33。
10. Hall, 195。
11. Hall, 195。
12. 森田典正は「素晴らしき遺産？」と題する論文で、ヒグソンらが主張するヘリテージ映画の本質的保守性というものを否定している。
13. 本稿の*Chariots of Fire*の分析に関しては、John Hill の*British Cinema in the 1980s* (20-26)を参考にした。
14. Monk, “The heritage-film debate revisited,” 180-1. Higson, *English Heritage, English Cinema*, chapter 4。

文献

- Hall, Sheldon. “The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate.” *The British Cinema Book*. 2nd Edition. Ed. Robert Murphy. London: Publishing, 2001. 191-199.
- Hewison, Robert. *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. London: Methuen, 1987.
- , “Commerce and Culture.” *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. Eds. John Corner and Sylvia Harvey. London: Routledge, 1991. 162-77.
- Higson, Andrew. “Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film.”

Fires were Started: British Cinema and Thatcherism. Ed. Lester Friedman. Minneapolis and London: U. of Minnesota P and UCL P, 1993.

..... *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: OUP, 1997.

..... *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: OUP, 2003.

Hill, John. *British Cinema in the 1980s*. Oxford: OUP, 1999.

Leach, Jim. *British Film*. Cambridge, Cambridge UP, 2004.

Monk, Claire. "The heritage-film debate revisited." *British Historical Cinema*. Eds. Claire Monk and Amy Sargeant. London: Routledge, 2002.

..... "Sexuality and the Heritage," *Sight and Sound*, n.s. 5, no.10(October 1995): 32-4.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminist Film Theory: A Reader*. Ed. Sue Thornham. New York: New York UP, 1999. 58-69.

アーリ、ジョン。『観光のまなざし——現代社会におけるレジャーと旅行』加太宏邦訳、法政大学出版、1995年。

森田典正「素晴らしき遺産?——英国ヘリテッジ映画の功罪」『人文論集』（早稲田大学法学会）40号、2001年、77-92.