

ナショナル・シネマの研究動向

川口 恵子

0. 一九八十年代以前——描写的カテゴリーとしてのナショナル・シネマ

一九八十年代後半以後、主として英語圏の映画研究者の間で議論され続けてきたナショナル・シネマ（以下、NC と略記）の概念は、大体、一九一五年以後十年間の間に現れ、以後、映画史の書き手にとって分類上の主要な枠組みの一つとなった。¹世界映画史を記述する際、個々の国で開花した特定の表現様式・スタイルを持つ映画群、新しい映画運動を国名と共に表記することは伝統となり（ドイツ表現主義、ソ連モンタージュ派、ニュー・ジャーマン・シネマなど）、映画と国家の結びつきは自明のこととして扱われてきた。²また、映画が学術的研究の対象として制度化され始めた六十年代初頭においても NC はその概念自体は問題化されることなく、もっぱら北米の大学カリキュラム体系化の一方法として分類的枠組みを提供していた。³この時期の NC は描写的機能あるいは総称的機能を果たしていたのである。⁴一方、実際の映画製作、配給、上映、市場戦略を含む経済的観点からすると、NC は、第一次世界大戦勃発まで国際映画市場を支配していた西ヨーロッパの主要映画産出国（特にフランス、ドイツ）において、ハリウッド映画の覇権に対抗できる映画製作を求める動きの中で出現した概念であるといえる。それゆえに、ハリウッド映画はナショナル・シネマとして言及されることはほとんどなかった。ハリウッド映画においては、早くから製作形態、資本、人材面でトランスナショナル化が進んでいたことも起因している。⁵いず

1 NC の概念の出現時期については映画史家 Thompson (1996a: 259) を参照した。

2 詳細は Langer (1996: 3) 参照のこと。

3 詳細は Hjort and MacKenzie (2000: 2) 参照のこと。

4 トーマス・エルセサーは NC について「国際的に総称的機能を果たしていた。フランス、イタリア、スウェーデン映画は一般の観客に異なる期待の地平を抱かせる。マーケティング目的のための必要条件」と述べていたという (Higson, 1989: 38)。

5 ダドリー・アンドリュースは「経済的観点からいえば、有効なナショナル・シネマはただ一つ、ハリ

れにせよ、主として西ヨーロッパを中心に議論されてきた NC は、後にオーストラリアの映画研究者ステファン・クロフツにより「第一世界中心的」として批判されることになる。⁶

NC に関わる批評的研究は、ジークフリート・クラカウアーの古典的著作「カリガリからヒットラーまで」(1947)を除き、ほとんどなかった。政治体制の激しい変動を経たドイツで最初に映画と国家の関係が問われたことは、NC 論を考察する上できわめて興味深い現象だ。しかし、心理学的決定論を用いた同書は、映画の中にあらかじめ「国民のメンタリティ」の反映を想定している点において、存在論的あるいは本質主義的アプローチをとるものであり、一九八十年代後半以後の NC 論とは異なる。とはいえ、歴史の特定の時期に製作された映画にその当時の大衆心理の反映を探るクラカウアーの試みは、それ自体、NC 論が歴史の変動期に動員されることを示唆するものと解される。

描写的カテゴリーとしての NC を維持しつつも、映画と国家の問題化することが重要視されてきたのは、一九七十、八十年代に記号論、ラカン派精神分析、構造主義、フェミニズムの観点が映画理論、映画批評に導入された後のことである。⁷ 「スクリーン」、「カイエ・ド・シネマ」、「キネティック」、「カメラ・オブスキュラ」、*Ciné-Tracts*、*Frauen und Film* (女性と映画) といった映画理論・批評誌に多くの論考が掲載された。後の研究に大きな影響を与えたのは、国家の過去とニュー・ジャーマン・シネマ (特にファスビンダー作品) のテキスト内部の緊張を考察したトマス・エルセサーの論考 “Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany” (1980) である。⁸ しかしエルセサーの論考もまた、映画の内部に本質的に「ドイツ性」があると前提しており、映画と国家の関係を自明ととらえる点ではクラカウアーに連なる。

以上、要約すれば、一九八十年代以前の NC 論は、主として、ある国の境界内で製作された映画作品テキストのみを対象とし、その中では国家は自明のものとして扱われていた。

ウッドだ。その場合、世界がネイションだ」と述べた。ヘイワードはこうした言説を「NC に対する本質主義的アプローチの餌となる」と批判する (Hayward, 2000: 92)。

6 クロフツは映画研究者の想定する世界映画地図自体、欧米偏重であり、第三世界の映画製作が排除されていると批判する (Crofts, 1993: 60)。詳細は本稿 1-3 を参照のこと。

7 Hjort and MacKenzie (2000: 3) 参照。

8 Elsaesser, Thomas. *Ciné-Tracts* 11 (Fall 1980): 43-52.

1. 一九八十年代後半以後——^{ネイション}国家／国民と映画の関係を問題化

NCについての幅広い批評的研究、またその概念自体を考察する注意深い分析的研究の出現は一九八十年代後半以後のことである。影響を与えたのは、^{ネイション}国家／国民、^ナナショナリズム、ナショナル・アイデンティティを自明とせず、マスメディアを通して構築されるものとして論じたアンダーソンの『想像の共同体』(1983)であった。アンダーソンが特に重視したマスメディアは資本主義の発達により促進された印刷出版物だが、一九九一年刊行の増補版では音楽、ラジオ、テレビも加えられた。映画研究者はそうしたアンダーソンの議論を映画論に適用していったのである。

以下、NC論の代表的論者、英国のアンドリュー・ヒグソンとスーザン・ヘイワード、オーストラリアのステファン・クロフツの論考を取り上げNC論の推移を辿る。一九八十年代後半以後のNC論における^{ネイション}国家／国民と映画の関係の問題化とはいかなるものだったのか？

1-1. アンドリュー・ヒグソン「ナショナル・シネマの概念」(1989)

NCの概念自体を考察する分析的研究の草分けは、「スクリーン」誌に掲載されたアンドリュー・ヒグソンの論文「ナショナル・シネマの概念 The Concept of National Cinema」(1989)である。エルセサーの論考に啓発された同論文は、後にNCとしての英国映画を論じる著作『旗を振りながら——英国におけるナショナル・シネマの構築 *Waving the Flag: Constructing National Cinema in Britain*』(1995)の中で「英国映画文化とナショナル・シネマの概念 *British Film Culture and the Idea of National Cinema*」と改題される。二つの論文を参考にヒグソンが何を問題化しようとしたかを探る。

「ナショナル・シネマ」という用語はしばしば、単に特定の一国民国家内部で製作された作品群を描写するために使用されているが、それはこれまで同用語が用いられてきた唯一の使用法ではなく、また、同用語の最も適切な使用法でもない。¹⁰

(Higson, 1989: 36. 傍線筆者)

上記引用箇所注目したいのは「何がNCであるべきか？」という規範的な問いで

9 アンダーソンが『想像の共同体』で言及する'nation'は日本語訳では国民と統一されているが、国家の意味もあるため、ここでは、^{ネイション}国家／国民と訳す。

10 以下、論文からの引用はすべて拙訳。

はなく、NC という用語の「最も適切な使用法」が問われたことである。定義ではなく用法、文脈が問題化されたのである。一九九五年の論考はより単刀直入に「NC の議論は不正確に進行してきた」と始まり、「異なる論者によって、その概念はさまざまな方法でさまざまな目的に動員されている」と指摘する。そしてNCを論じる四つの観点をあげ、それぞれの場合に生じる問題点をあげる。以下に要約する。

1-1-1. ナショナル・シネマを論じる四つの観点

1. 経済的観点

映画産業に焦点をあて、ある特定の国民国家内での製作・配給・上映のインフラストラクチャー、資本化と統合の規模、所有と支配のパターン、労働力の規模と構成、国内市場規模と外国市場への浸透度、外国の介入度、産業の経済的健全さを議論する。

2. 上映・配給・消費の観点

観客が実際に見る映画を問う。外国映画、特にアメリカ映画の国内での配給量が問題となる。

3. 評価的観点

特定の国家の映画活動のある特定の様相のみ論じ、NCの文化的特殊性を特権化する試み。国際市場における市場戦略の形をとる。

4. 表象の観点

何についての映画なのか？共通のスタイル、世界観、テーマ、モチーフ、先入観を共有するか？ある国家／国民^{ネーション}の性質をどのように投影するか？ナショナル・アイデンティティのファンタジーをどのようにドラマ化しているか？国民性の問題に関心があるか？ある国家／国民^{ネーション}のイメージ、感覚の構築にどのように関るか？

1-1-2. ナショナル・シネマを論じる際の問題点

1. 経済的観点から論じる際の問題点

映画製作のトランスナショナルな側面（合作、人材・資本の移動）をどう扱うかが問題となる。

2. 上映・配給・消費の観点から論じる際の問題点

当該国家の文化的立場、外国文化の介入、特に「アメリカ化の影響」の問題をどう扱うかが問題となる。

3. 評価的観点から論じる際の問題点

大衆的映画を排除する傾向がある。

4. 表象の観点から論じる際の問題点

「ある国民国家の映画は同国民の思考を反映する」といったもっとももありふれた言説を産出しがちである。

NCを論じる際の問題点として挙げられた中でもっとも本稿が着目するのは、表象の観点から論じる問題点である。「ある国民国家の映画は同国民の思考を反映する」という言説は、映画と国民国家の関係を自明とする一九八十年代以前の見方の残滓である。では表象の観点からNCを論じるにはいかなる方法が可能なのか？

ヒグソンはこの種の言説に「映画は、既存のナショナル・アイデンティティ、意識、文化を単純に反映、表現する」という含意があると指摘し、こうした言説は「映画がそれ自体のテキスト上のプロセスを通してそうしたアイデンティティを産出するのに積極的に作用し、観客を参加させることを否定する傾向がある」と論じる。そして、この種の議論に代わるものとして「ナショナル・アイデンティティは、表象面で、また表象を通して、構築される」という見方（たとえば「^{ネイション}国家／^{国民}国民は自身の文化を通してそれ自身を表現するのではない——『^{ネイション}国家／^{国民}国民』を産出するのは文化である」といった言説）をあげ、双方共に「終止符をうつことがおそらく必要」と述べる。なぜ双方の議論に終止符をうたねばならないか？その答えは、一九九五年の論文冒頭に見出される。

ナショナル・アイデンティティは固定した現象ではなく、常に変動的であり、なりつつあるプロセス上にある。ナショナル・シネマの概念も同様に流動的であり、同じようにたえまない交渉に従属している。
(Higson, 1995: 4)

ヒグソンによれば、NCに含有された共通の集合的アイデンティティは、内的差異と潜在的対立、現実の対立の領域を常に覆い隠す(1989: 44)。¹¹ ナショナル・アイデンティティもNCも共に、それが成立する過程において「含有と排除のプロセス」が実践される。つまり、中心化と周縁化が繰り返され、中心が覇権を持つに至る。大事なのは、ナショナル・アイデンティティもNCも首尾一貫した安定した制度として規範的に語るのではなく、むしろ、それが差異（階級、人種、ジェンダー、地域ほか）と矛盾をはらみつつ成立してきたことを忘れずに論じることだと提起するのである。

11 以下、Higson (1989: 43-4) を参照しまとめた。

さらに、ヒグソンは表象の観点から NC を論じる際、三つの具体的視点を提起する。

1. 映画は既に循環しているアイデンティティや表象に頼り、しばしば、それらのアイデンティティを自然化する。言い換えれば、「^{ネーション}国家／国民」を産出する既存の文化的実践、文化的伝統——文学、演劇、国家的遺産——に映画が自身を挿入し、それらを映画的用語に再形成、利用し、映画自身の伝統を作り上げてゆく。
2. 映画は（既存の表象に頼るだけでなく）新しい表象も産出する。
3. 表象の観点から NC を探求する最も生産的な方法はジャンル分析である。あるジャンルを構成する反復のプロセスは、文化的アイデンティティの維持に関るからである。

以上のように、NC を論じるさまざまな文脈を整理した上で、ヒグソンは次のような問いをたてる。

どのような条件下で、どのようなプロセスによって、特定の映画実践モード、あるいは特定の範囲のテクニカル実践、特定の産業的実践が、一つの NC と呼ばれるようになるのか？
(Higson, 1989: 37)

NC の成立過程を重視するという見方は、最終的にヒグソンをして「NC を特定の国民国家で生産される映画群のみを考慮する研究に還元することは不適切である」という結論に至らせしめ、「映画文化全体、映画というものの制度全体を考慮する」必要性を提起させる。しかし、「映画文化全体」、「映画というものの制度全体」を扱おうとする時、必然的に生じるのは、映画の内部に深く組み込まれたハリウッド映画の影響という容易に抽出し難い問題である。同じ英語圏に属する英国映画を論じるヒグソンにとって、この問題は重要であった。映画文化の研究も、既に記したごとく、ヒグソンにとっては「いかに実際の観客がさまざまな国内、外国映画、テレビ産業の製品に関連して彼らの文化的アイデンティティを構築し、どのような条件下でそれが達成されるのか」が重要だったのである。¹²かくしてヒグソンは、最終的に、NC 研究

12 ヒグソンのこうした提起は、映画に対する社会学的アプローチを示唆するものだが、観客の実際の映画体験の調査・分析は困難を極めるため、問題を複雑化するとして後に批判された。しかし、たとえば、田中純一郎の『日本映画発達史』全四巻（中央公論社、I-III: 昭和三十二年、IV: 昭和四十三年）は、日本映画だけでなく、「輸入映画」、「外国映画」、「洋画」を扱い、封切り日、封切り館名、同時代の観客の反応、世相を記している。ある時期の日本人が映画体験を通して文化的ア

に観客の考察を加えることの重要性を強く提起する。「ナショナルな観客を持っていないなら、何がナショナル・シネマといえるのか？」という論文の結尾には、ヒグソンの問題意識が強く表れている。こうしたヒグソンの問題意識は後に、NCを新たにトランスナショナルな視点を含めた形で論じることの提言へと向かわせることになるのだが（2000）、ここでは、特に彼が、英国映画、英国映画文化の内部に深く入り込んでハリウッド映画の問題に対処する明確な方法論を確立できないままであることを注意を喚起したい。これは単に英国映画のみならず、フランス、ドイツなどいわゆる西洋白人社会の映画、映画文化に共通する問題を提起するものであるからだ。ヒグソンを含め、後続の論者たちが時折、論文中に盛りこむように、実際、NCは「難しい問題」である。ヒグソン自身「ハリウッドはまったくの他者としてみなすことはできない。ほとんどの国家／国民の映画文化の多くは内在的に『ハリウッド』なのだから」¹³というエルセサーの指摘を引用し、ハリウッドをNCにくいこむ文化的伝統の一つとみなしている。ここにNCを論じることの困難が立ち上がる。

1-2. スーザン・ヘイワード「ある国の映画製作の『ナショナル性』の定義」（1993）

ルートリッジ社の「ナショナル・シネマ・シリーズ」¹⁴の監修者であるスーザン・ヘイワードが『フレンチ・ナショナル・シネマ』（1993）の序文で著したナショナル・シネマ論「ある国の映画製作の『ナショナル性』の定義 Defining the 'national' of a country's cinematographic production」はその方法論が既に高く評価されている。その方法論とは、まず「国家／国民の諸概念」を考察し、次に「ナショナル・シネマの諸概念 Concepts of A National Cinema」に向かい、NCを記述する二つの考察軸を提起するものである。

ヘイワードは国家／国民の概念を差異、連続性、想像された他者性¹⁵に基づいて示した上で、アンダーソンの「想像されたもの」としての国家／国民論を引き合いに出し、「大事なのは、それがアイデンティティという安全な感覚¹⁶を人々に与えるために想像されねばならなかったこと」だと強調する。そして、その「想像

アイデンティティを築いたプロセスとして同書は再読可能である。ヒグソンの提起を先駆的に実現していたジャパニーズ・ナショナル・シネマの書として。

13 Elsaesser, Thomas. "Chronicle of a Death Retold: Hyper, Retro or Counter-cinema." *Monthly Film Bulletin*, vol 54, no 641 (June 1987): 166.

14 ほかにオーストラリア、イタリアのNCに関する著作が刊行されている（順に、O'Regan, Sorlin）。

15 詳細は Hayward (1993: 3-4)を参照のこと。

16 啓蒙の時代と革命によって、宗教と神聖君主制という人々が依拠すべき保障がなくなった代わりに、国家／国民が保障を与えるというアンダーソンの論に依拠している（Hayward, 1993: 3）。

されたもの」としての位置ゆえに、この「^{ネイション}国家／^{国民}国民」はきわめて「不安定な概念 a slippery concept」となると論じる。ヘイワードがアンダーソンを引用する際、あえて「想像の政治的共同体」という箇所を取り上げている点は特に注目すべきであろう。文化的産物と政治文化、イデオロギーの關係に彼女はとりわけ関心を示しているのだ。NC論を考察する上で有益な^{ネイション}国家／^{国民}国民の概念についてヘイワードは以下のごとく要約している。

神話としての^{ネイション}国家／^{国民}国民の本質的諸概念と、差異と連続性としての^{ネイション}国家／^{国民}国民、イデオロギーの発話的役割の概念を保持することが重要である。それらは、これから論じる「ナショナル・シネマの諸概念」において有益な枠組みと参照体系となる。
(Heyward, 1993: 5)

「ナショナル」を記述する二つの考察軸

「ナショナル・シネマの諸概念」の冒頭、ヘイワードは、映画が十九世紀末というナショナルリズムの時代に誕生したことに注意を喚起する。また、NCを記述するにあたって二つの基本的かつ重要な考察軸をあげ、それぞれの考察軸に沿った分析対象をあげる。それらは以下のようにまとめられる。

- 「ナショナル」はどのように発話されるのか？

(何がテキスト群であり、どんな意味をそれらのテキスト群は動員するのか？)

テキスト群

1. 作品群自体
2. 作品を囲む書かれた言説
3. 作品群が保管され上映される施設

- 「ナショナル」の発話法

(どんなタイポロジーをたどり、ナショナルの地図学を記述するのか？もっと簡単にいえば、何がそこにあり、それは何を意味し、その意味を我々はどうか記述するのか？)

タイポロジー

1. 物語
2. ジャンル
3. コードと慣習（製作モードと映像のイコノグラフィーの両面より考察）

4. 身振りと形態
5. 記号としてのスター
6. 中心映画と周縁映画
7. 国家／国民の神話群と国家／国民という神話を動員するものとしての映画

二つの考察軸がNCの「ナショナル」を問うものであるとすれば、それらの軸に沿って分析する対象としてあげられるテキスト群、タイポロジーはいずれも「シネマ」¹⁷の領域に属する。ハイワードの方法論はNCとしてのフランス映画を記述する前提として築かれたために、フランス映画、映画産業のたどった歴史的、社会的、政治的、文化的背景の影響を受けてはいるものの、あるNCを記述する上で参照されるべき一般的な分類を提示している点で意義深い。特に、NCの「ナショナル」をいかに記述するかという困難な問題に向き合った際、あらかじめ、国家／国民の概念を「神話」ととらえた上で、いかに映画自体が「ナショナル」という概念の構築に関るか、そしてそれによって、NCにおける「ナショナル」の神話に関るかを粘り強く考察している点が注目される。NCを記述しつつそれを自然化しないよう慎重に考察を進めている点も特徴的である。

1-3. ステファン・クロフツ「ナショナル・シネマの再概念化」(1993)

以上概観してきたヒグソン、ハイワードのNC論は、既にのべたように、それぞれ英国映画、フランス映画をNCとして論じることを前提としているため、その視野は必然的に西ヨーロッパ中心のものにとどまっていた。それに対し、オーストラリアの映画研究者ステファン・クロフツの論文「ナショナル・シネマの再概念化 Reconceptualising National Cinema/s」は、ラテン・アメリカ、オセアニア、アジア、アフリカまで含めた形でNCを考察しようとする。「ナショナル・シネマを非第一世界の観点から考慮する可能性を求め」、「欧米中心主義的な映画研究者の世界地図」を批判し、NC研究を「地球規模で、製作、配給、受容、テクスチュアリティ、政府や多文化主義との関係から理論化する」ことがクロフツの趣旨である。¹⁸

17 ジルベール・コアン＝セアは『映画哲学の諸原理に関する試論 Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma』(武田 158-68)でシネマ的事象とフィルム的事象を区別し、後者はさらにクリスチャン・メッツにより映画固有のものと映画外的なものに区別された(岩本 423)。映画に関する何を考察対象とするかを問いつけるNC論は、ある意味、「映画とは何か?」というアンドレ・バザンの根源的問いかけを繰り返している。

18 クロフツの主張は、アジア・太平洋地域の英語圏映画産出国の映画研究者としての彼の立場を反映すると考えられる。NC論をアジアの観点から相対化する必要があるだろう。

クロフツはまず、「ナショナル」を括弧つきで論じることを提起した上で、世界映画市場を支配するハリウッドを「最大の他者」とみなし、対ハリウッドとの関係性を指標として世界のNCを次のように分類する。

1. 欧州モデルのアート映画（ハリウッドと異なる、直接競合はしない、きわだって専門的な市場セクターを照準とする）
2. サード・シネマ（ハリウッドと異なる、直接競合はしない、しかし、直接的にハリウッドを批判する）
3. 第三世界の娯楽映画、欧州娯楽映画（ハリウッドに対し苦戦するが、限定的成功、あるいは失敗に終わっている）
4. ハリウッドを無視する映画（巨大な国内市場と効果的な保護貿易政策、あるいはそのどちらかを備えた国にのみ可能。香港映画、インド映画が好例）
5. ハリウッドを模倣する映画（英国映画、カナダ映画、オーストラリア映画など英語圏映画に多い）
6. 全体主義的映画（全面的に政府の管理下、あるいは、実質的に政府の下部組織化した映画。ナチ政権下のドイツ、ファシズム期のイタリア、スターリン時代のソビエト圏映画など）
7. 地域的／民族的映画（国民国家から距離をおく文化と言語をもつカタルーニャ、ウェールズ、アボリジニー、マオリ、ネイティヴ・アメリカン、メキシコ系アメリカ人、アフリカ系アメリカ人の映画など）

中でもクロフツが積極的に評価するのはサード・シネマ¹⁹の功績である。一九六〇、七十年代のサード・シネマは、欧米に対し国家の解放を求めると共に、ハリウッドやヨーロッパのアート映画の美学モデルとは異なる発展を求める反帝国主義的主張を行った。クロフツは、そうしたサード・シネマの概念の定義を拡張し、ブラック・プリティッシュ映画、国外で活動する中国第五世代監督（チェン・カイコー、チャン・イーモウ）、あるいはトルコのユルマズ・ギュネイ（1937-84）や旧ソ連のセルゲイ・パラジャーノフ（1924-1990）のように反体制的姿勢ゆえに自国内で長期間投獄され

19 アルゼンチンの映画作家グループ、Grupo Cine Liberación が始めた政治と政治的映画製作に関する映画運動は、後にキューバに広がり、グループの一員、フェルナンド・ソラナス、オクタヴィオ・ゲスティノによる маниフェスト、「サード・シネマに向けて」（副題『『第三世界』の解放映画の発展に関する覚書と経験』）が発表された。以後、サード・シネマの概念は拡張され、ラテン・アメリカ、アジア、アフリカといった第三世界における政治的、実験的映画製作の総称として機能している。

たり孤立状態に置かれた映画作家の作品に、第一世界中心主義的な概念を攪乱する力を見出している。

また、クロフツは、国民国家自体、現在主権を失いつつあり、トランスナショナルな経済的文化的影響力を受け、また内部からはサブ・ナショナルあるいは時にローカルと呼ばれるものの力による圧力を受けていると指摘し、多文化主義、国民国家の文化的混合性がますます認識されつつある現在、ナショナル・シネマを語ることがどのように有効かを問いかけている。一方、「他の文脈」においては、^{ネイション}国家／国民とナショナルリズムを帝国主義的権力からの解放闘争の手段として有効な修辞であると評価し、その政治的重要性を指摘している。「ベトナム映画における反帝国主義的プロパガンダという支配的ジャンルをここで想起せよ」とクロフツは述べる。つまり、クロフツの論考においては、ナショナル・シネマの有効性は、文化的闘争として、またハリウッドやアジア第一の映画産出国インド²⁰の覇権に対する自己定義に見出されるのである。

さらにクロフツは、NC に対する第一世界中心主義的アプローチが含有する「セルフ対他者」の構図を批判し、^{ネイション}国家／国民とNCの差異を理論化することにおいて、ホミ・バーバがいうところの「セルフ対他者という帝国主義的イデオロギー」を無効にすることを提起する。NCの自己定義は、ナショナルな自己定義同様、その際立った特徴的な点に誇りを持つ傾向にあり、それは他者を抑圧するエゴの概念に通じる。そうした概念に通低する「セルフ対他者」の二分法的モデルは、「帝国主義的侵略」と「防衛する狂信的愛国主義」という二つの政治的立場のみに権威を与えるとクロフツは批判するのだ。

一九九八年のクロフツの論考は「ナショナル・シネマの諸概念 Concepts of National Cinema」と題され、次のカテゴリーの観点からの分析が最良と提起する。製作、観客、言説、テクスチュアリティ、国家的・文化的特殊性、諸ジャンルの文化的特殊性と国民国家の映画運動、政府の役割である(1998: 387-9)。なお、同論考ではクロフツはもはや「ナショナル」という多義的な用語を使用せず、「国民国家映画 nation-state cinema」という用語を用いている。

2. グローバル化時代のナショナル・シネマ論のゆくえ

NC に関する議論を複雑化させてきた一つの要素は、映画が初期から国際主義的側面をもっていた点にある。資本、人の国際間移動、映画自体の世界市場における循環

20 特にボンベイ映画は世界のインド人共同体に流通している。

は、映画の初期から行われていた。国を離れた監督たちがハリウッド映画に影響を与えた多くの例、主要な監督たちがしばしば国から国へ、言語から言語へと移動する例は、グローバル化の傾向を加速度的に強めつつある現在、ますます NC 論を困難にしている。クリスティン・トンプソンは、「フィルム・ヒストリー」誌第八号の「映画と国家／国民」特集号第二巻巻頭で、NC を隔離された自足的なものとする見方は一九七十、八十年代に既に崩れていたと述べる。映画史に経済的アプローチを適用すると、映画のグローバルな循環が前景化し、国際的影響を被らない国はほとんどないことが強調されるゆえである。トンプソンによれば、近年、歴史家は、NC の概念を「救い出し」、過去の問題を避けつつ、NC のアプローチの有益な特徴を何とか保持することに焦点化してきた。また、どんな国の映画を論じる場合にも、国内的要素と国際的要素の区別が行われているという。「フィルム・ヒストリー」誌の同特集号も、そうした現在進行中の議論を精練する多様な努力を提示するものである。マルク・ランガーは同特集第一巻の巻頭「映画と国家／国民 Cinema and Nation」で、同誌掲載の諸論文は「国家／国民の概念とその映画史における表れとの関係についての新しい意識に基づく」と述べる。²¹

一方、NC の概念は、映画を取り巻く現在の世界状況（経済のグローバル化、多文化多言語主義に対する認識の高まり、国民国家の揺らぎ、映画人たちの地球規模での移動、映画配給のデジタル化など）により加速度的に揺さぶられつつある。世界の映画製作状況を見渡しても、欧州では、対ハリウッド戦略としての国際的な合作映画製作を推進する動きが活発化している。²²特にその傾向はフランスにおいて顕著である。一九九三年の GATT（関税及び貿易に関する一般協定）では、EU（欧州連合）とアメリカ政府間のコミュニケーション分野における自由貿易と市場開放をめぐる交渉が行われたが、最終的にはヨーロッパ映画を保護する制限的輸入割当が取り決められた。EC（欧州共同体）の視聴覚文化担当官の見解「映画はもはや一つの国の産物ではない。今日の映画は定義においてトランスナショナルな産物だ」という言葉は欧州映画の向かう一つの方向性を示唆している。²³従来、フランス国立映画センターを通じて国内映画産業の保護、フランス文化の保護を行ってきたフランスでは、一九八九年、当時の文化大臣ジャック・ラングの声明により、英語映画に対してもフランス映画の国籍を与え資金援助対象とすることを認めたため、以後、政府による欧州プロジ

21 Langer (1996: 3) 参照。

22 ハリウッドに対抗するための国際映画、ヨーロッパ映画製作の試みは1920年代に既に活発化していた。

詳細は Thompson (1996b: 281-96)、Higson and Maltby (1999)を参照のこと。

23 以下、フランス映画については Danan (1996: 72)を参考にまとめた。

エクト、合作、他国との相互協定が積極的に進められている。アジアでは、二〇〇四年、東アジア文化を共通の基盤とする日本、中国、韓国の三国間で、映画、アニメ、ゲームなどのコンテンツ分野での提携が合意に達し、今後、国際市場に通用する合作が活発化する見込みが大きくなった。²⁴ また、既に世界的に認められた中国第五世代監督のチャン・イーモウ²⁵、チェン・カイコー²⁶は、それぞれ中国の歴史に着想を得た壮大な規模の剣劇アクションを中国、香港、台湾のスター俳優を揃えた合作方式で監督し、国際映画市場で「想像のオリエンタル・ランド」ともいうべき世界を流通させることに成功している。一方、ハリウッドでは、台湾出身のアン・リーが、アメリカの映画学校に学んだ後、『推手』(1991)『ウェディング・バンケット』(1993)など家族物語に託し台湾・米国間の異文化衝突・理解を描く作品で認められた後、英国女性作家ジェーン・オースティンの小説『分別と多感』を原作とする『いつか晴れた日に』(原題 *Sense and Sensibility*) (1995) を監督し、さらに、中国語圏スターをそろえた『グリーン・デスティニー』(英語題名は *Crunching Tiger and Hidden Dragon*) (2000) で外国語映画賞を含む四部門でアカデミー賞を受賞、米国内で外国語映画の興行記録を塗り替える実績を残している。また、香港のジョン・ウーは、七十年代にカンフー映画、八十年代初頭は台湾で映画製作に関り、八十年代後半以後、『男たちの挽歌』(原題『英

24 <http://search.mainichi-msn.co.jp> (2004年11月26日アクセス) 参照。詳細は経済産業省 <http://www.meti.go.jp> 参照のこと。

25 チャン・イーモウの『Hero』(2002) は古代中国史に着想を得た中国映画だが、香港のプロデューサー、ビル・コン、香港のアクション監督トニ・チン・シウトン、日本人衣装デザイナー、ワダエミ、撮影監督にクリストファー・ドイル、さらに国際的知名度の高い中国、香港出身のスターたち(トニー・レオン、マギー・チャン、チャン・ツイイー、ジェット・リー)を揃えたアジア発の国際映画である。チャン・イーモウ監督自身、同作品は中国国内向けというより西洋の観客をターゲットとした商業的アクション映画だと述べている。同作品はアン・リーの『グリーン・デスティニー』(2000)の興行的成功により武俠映画に対して開けた米国市場で、若い男性観客層を開拓するべく米国内でのみ「タランティン・クウェンティノー・プリゼンツ」と銘打たれ公開された。ワーナー・ブラザーズにより配給された日本では、正式題名とは別に、中国語題名の「英雄」という漢字がロゴとして付加された。『Lovers』(2004)も武俠映画だが、『Hero』同様、西洋の観客を対象とする国際映画である。チャン・イーモウのインタビュー <http://www.monkeypeaches.com/hero/interview> (2004年10月5日アクセス) 参照。

26 チェン・カイコーは、『霸王別姫』(香港、1993)で中国語映画として初めてカンヌ映画祭パルム・ドールを受賞後、『始皇帝暗殺』(中国/フランス/米国/日本、1998)、初の英語作品 *Killing Me Softly* (米国、2001)、『北京バイオリン』(中国、2002)を手がけ、さらにアキ・カウリスマキ、ピクトル・エリセ、ヴェルナー・ヘルツォーク、ジム・ジャームッシュ、スパイク・リーとのオムニバス映画『10ミニッツ・オールダー 人生のメビウス』(独/英、2002)に参加するなど、中国的題材から西洋的題材まで幅広く扱う国際的監督としての位置を確立している。次回作は2004年9月末に撮影を終えた *Wu Ji* (英語題名は *The Promise*)。韓国、香港、日本、中国の俳優を揃えた中国古代アクション物となる。「世界に向けてアジアの価値を知らしめる」映画をめざす国際映画市場制覇を狙う。米映画『ロード・オブ・ザ・リング』に対するアジアの側からの回答との声がある。公開は2005年予定。 <http://www.monkeypeaches.com> (2004年11月22日アクセス) 参照。

雄本色』、英語題名は *A Better Tomorrow*) シリーズで香港ノワールといわれる世界を作り出し、ハリウッドに招聘された後は、『フェイス／オフ』(1997)、『ミッション：インポッシブル2』(2000) など香港アクションの技法を持ちこんだ作品を作り続けている。また、メキシコ出身のハリウッド女優サルマ・ハエックは、母国メキシコの女性画家フリーダ・カーロの生涯を描く作品『フリーダ』(2002) を英語映画として製作、主演した。ロケはメキシコで行われ、撮影、プロダクション・デザイン、メイクには、ハリウッドで活躍するメキシコ出身のスタッフが招集された。このように、グローバル資本であるハリウッドのローカル化、ローカルのグローバル化、あるいは、ローカルとグローバルの融合という現象が映画の世界でも起きているのである。²⁷ ある種の映画においてはナショナリティ(国籍、帰属)を問うことが確かに意味をなさない時代が到来しつつある。²⁸ グローバル資本の現代では、製作、テキスト内部両面でトランスナショナルな力学が作用しているのだ。

NC 論の鍵となる国家／国民、^{ネイション}ナショナル・アイデンティティの概念もまた揺らぎつつある。ソ連邦の崩壊、東西ドイツの融合、多民族・多宗教・多言語国家ユーゴスラヴィア連邦共和国の崩壊、EU の成立、中国と台湾間の関係など国際状況の新たな変化を前に、国民国家の主権は外側からも内側からも圧迫されつつある。また、NC の論者たちが依拠してきたアンダーソンの国民国家論が重要視していたマスコミュニケーションの役割(印刷、小説、音楽)も、国際コミュニケーションの急激な IT 化に伴いその様相を変貌しつつある。国境を越えたサイバーネット上の「想像の共同体」が出現しつつあるのだ。映画研究もこうした現実の動向に沿い、多文化主義の観点から映画をとらえようとする動きが見える。アメリカの映画研究は特にその傾向が強い。

しかし、映画製作のトランスナショナル化、国民国家の侵食は、ただちに NC の概念を無効にするものではない。むしろ、国際市場のグローバル化に伴い、ハリウッド映画によって周縁化された映画群は、以前よりなおいっそう、NC を一つのブランド名として市場獲得のためのマーケティングを行っている。また、NC 間同士のクロスカルチュラルな影響関係も顕著になりつつある。以下、その例をあげよう。

近年のアジア市場における韓国映画の隆盛は NC 論の有効性を示すものである。

27 グローバル／ローカルの曖昧さについては Wilson and Dissanayake (1996: 2), Shohat and Stam in Wilson and Dissanayake (eds) (1996: 145-151) が詳しい。

28 ただし、こうした例はけっして新しい現象ではない。ノエル・スミスは『ラスト・タンゴ・イン・パリ』を「どんな意味においても国籍のない多くの近年の主要映画の一つ」として言及している。Nowell-Smith, Geoffrey. "But Do We Need It?" *British Cinema Now*. Ed. Martin Auty and Nick Roddick. London: British Film Institute, 1985: 154.

九十年代後半の金融危機以降、政府が放送・映像振興の先頭に立ち、自国内の映画産業保護のため米国映画の輸入制限を行っている同国では、一九九八年以降、映画の輸出額が十倍以上になった。そうした中、『シュリ』（1999）、『JSA』（2000）、『ブラザーフード』（2004）、『シルミド』（2004）といった作品が、南北分断という朝鮮半島特有の政治状況をハリウッド映画の手法を模倣しつつ描き、南北分断アクション悲劇ともいべきジャンルを形成し、国際映画市場で一定の位置を占めつつあるのだ。二〇〇四年カンヌ映画祭で韓国映画『オールドボーイ』（2004）がグランプリを受賞したのはNCとしての韓国映画の認知度をさらに高める効果をもたらした。

NC間同士のクロスカルチュラルな影響関係としては、前述の韓国映画の勢いが日本映画に強い影響を及ぼしている点が注目される。以前から『月はどっちに出ている』（1993）で在日の問題に取り組んできた崔洋一は前者に引き続き在日韓国人作家ヤン・ソギルヤン・ソギルの原作『血と骨』（2004）を骨太に演出し作家性を築いている。井筒和幸は「頭突き」を表す『パッチギ!』（2004）という韓国語題の作品で、在日朝鮮人と日本人の間の愛と闘争の物語を描いてみせた。韓国映画の隆盛が日本映画史において長く抑圧されていた「在日」の主題を顕在化させたのである。と同時に、韓国映画に共通する「アジア的な熱さ」が、近年の日本映画の一つの潮流であった日常志向の等身大のドラマに政治性、歴史性を還元させたと考えられる。

さらに、日本映画における近年の時代劇（『たそがれ清兵衛』（2002）、『壬生義士伝』（2003）、『隠し剣 鬼の爪』（2004））は、ハリウッド映画『ラスト・サムライ』（2003）²⁹により収奪された日本の文化的遺産としての時代劇を現代日本の政治社会文化的文脈で蘇生させる試みといえる。他文化の収奪により絶えず革新を続けるハリウッド映画は、収奪された側の意識をも変革する。トム・オリーガンは、NCをハリウッド映画との「対話」として捉える可能性を提起したが、³⁰このように見てゆくと、韓国映画、日本映画、ハリウッド映画という複数のNCの中で「対話」が生じていることがわかる。近年のハリウッド映画における「Jホラー」のリメイクの商業的成功（『リング』→『ザ・リング』、『呪怨』→『THE JUON/呪怨』）が示すように、NCとしての日本映画がハリウッド映画を活性化する現象も生じている。³¹国内では、

29 ネイティヴ・アメリカンを虐殺したことで良心の呵責に苦しみ自暴自棄となった南北戦争の英雄が明治期日本の軍勢力強化のために雇われ、やがて武士道の精神に殉じる「ラスト・サムライ」と共に闘うことで失われた名誉を回復する物語展開は、アメリカ本土内ではもはや不可能になった西部劇の復活を、アメリカ的価値観の延長としての近代日本で成し遂げる物語として読解可能である。

30 詳細は O'Regan (1996: 115) 参照のこと。

31 文学的伝統を背景にした日本の心理的ホラー映画の系譜は、今後、国際的に通用するジャンルとして歴史的に再検討し、再評価してゆかねばならない。

既に洋画志向から日本映画への回帰が若い世代を中心に進んでおり、素朴な地方の風景を背景に現実には失われた純愛を描く映画群(『世界の中心で、愛をさけぶ』、『いま、会いにゆきます』)が高い興行成績をあげており、ローカル文化を活用したNCが出現しつつある。

さらにニュージーランド映画の例をあげれば、既にジェーン・カンピオンの『ピアノ・レッスン』(1993)、³²リー・タマホリの『ワンス・ウォリアーズ』(1994)により同国の映画の国際的認知度は高まっていたが、国内映画製作の規模を拡大するためニュージーランド映画製作基金が設立されたことにより、初めての資金援助対象作品、『クジラの島の少女』(原題 *Whale Rider*) (2003) が国際的に評価され、新たな展開を生み出した。³³ 最初から国際的に通用する作品を目指した同作品が、マオリ伝説に着想を得たウィティ・イヒマエラの小説を原作とし、女性監督ニキ・カーロをはじめ主要キャストもすべてマオリであることを強調しているのは、ローカルをグローバルに対抗させる強固な手段として前景化するNCのマーケティング戦略の成功例である。³⁴

クロフツが注意を促すように、世界の配給業者が買い付けにやってくる国際映画祭あるいは、輸出・輸入の場で、配給業者のマーケティングによって新たにNCが再構築されるさまを目撃しなくてはならない。³⁵ グローバル化の時代にあって弱体化しつつあるとはいえ、国民国家は存在し続けるであろうし、また、映画も他のメディアの登場によりその文化的影響力が以前よりも減退しつつあるとはいえ、消滅するわけではない。国際映画祭は増え続けており、ビデオ化、DVD化、パソコンのデータベース化など、映画は大衆の消費の形から個人によって所有されるものへと変形しつつ、個人のアイデンティティ形成に新たな形で関りつつある。亡命、難民、移住といった手段で故国を離れたディアスポラたちが在住国で、容易に入手できるビデオや

32 ニュージーランドを舞台とした映画『ピアノ・レッスン』は、オーストラリア映画だが、同作品でカンヌ映画祭パルムドールを受賞したカンピオン監督がニュージーランド出身であることから、「ニュージーランド映画」の隆盛に貢献した作品として言及されることが多い。

33 2002年トロント国際映画祭観客賞、2003年サンダンス映画祭観客賞、2003年ロッテルダム映画祭観客賞、第76回アカデミー賞主演女優賞ノミネート。

34 故郷ハワイキから「アオテアロア(白く長い雲のたなびく島)」に七隻のカヌーに乗ってやってきたマオリ伝説を現代に蘇らせる内容の『クジラの島の少女』は、ニュージーランド(「新しい海の土地」の意)の創世神話を強化する効果を持つだけでなく、マオリ文化を保護する現在のニュージーランドのイメージを再構築するものとして機能している。なおかつ、ハリウッド映画『ロード・オブ・ザ・リング』、『ラスト・サムライ』のロケ地として認知された自然にさらに海のイメージを加味する作品となっている。映画が国のイメージアップ、観光PRとなる好例であろう。

35 クロフツは、NCの輸出・輸入を決定する際、異文化間の文化的選択が多様な形で現れることを実例と共に示している(Crofts, 1993: 58-60)。

DVD を視聴することで、失われた祖国、故郷、家の風景を見出し、ノスタルジアを喚起させられ、居住国の現実とも現実の故国とも異なる「ここではないどこか」への所属を夢見る現象もおきている。³⁶ メディア文化を通してディアスポラたちによって想像された共同体（「ホームランド」）³⁷ は、その時、いかに現実の祖国と異なるのか？むしろ「ナショナル」³⁸ は彼ら国を離れた者たちにとってこそ、新たな意味をもって立ち上がるのではないかとそして彼らが立ち上げた「ナショナル」が、新たに文化的産物として、アート・ビデオ作品、個人映画、パソコン映像といったより簡便な手段で、グローバル資本主義のマーケティング戦略によってまたたく間に消費の対象となる時、いかなる偏向した「ナショナル」が、それぞれの受容者によって立ち上げられてゆくのか？こうしたことを考慮する時、映画と国家／国民に関する問題は、今後も避けては通れない課題であり続けると思われる。この点で、NC についての最新の論文集である『映画と国家／国民』^{ネイション}（2000）の序文で提起されていることは重要である。

映画研究者は、ネイションフッド（国家／国民性）とナショナルリティ（国籍）の概念を避けるのではなく、むしろ、それらを精錬し、変化はしても継続した、映画研究への適用性を明確に指し示すことに熱心であるべきである。

(Hjort and MacKenzie, 2000: 1)

ヒグソンが一八九九年の論考で最初に問題化した、NC 論を動員する文脈が再び問われているのだ。³⁹

36 ディアスポラの映画製作については Naficy (1993, 1999, 2001) を参照されたい。

37 「ホームランド」とは本稿においては、メディア内における祖国表象を指す。

38 たとえば、アラビア語、ヒンディー語の字幕なしビデオが合衆国のローカルな日用雑貨店で売られ、共同体のイマジナリーを強化したり、イランのエグザイルの TV 番組が地図、風景、詩をとおして祖国へのノスタルジアを培う。民族的に記号化された思い出、絨毯、旗、香料、工芸品が満ち溢れた室内装飾から観客の心にエグザイルのパラダイムが喚起される。あるいはイスラエル在住のアラブ系ユダヤ人は「オリент」に対する敵意によって周縁化されているがゆえに、エジプト、トルコ、インド、イラン映画を見ながら公的空間では許されない共同体的ノスタルジアを解放する。こうした現象を「トランスナショナル」ととらえるか、「民族的」ととらえるか、新たな「ナショナル」ととらえるかはより詳細な議論を要するが、ここではあえて問題提起的に、「新たな [ナショナル]」と記した。事例は Shohat and Stam (1996: 164) 参照。

39 ヒグソン自身は、同書の中でナショナル・シネマ論からトランスナショナル・シネマ論への移行を示唆する論考「ナショナル・シネマの限定的想像力」を記している。これに対し、同書に収められたスーザン・ヘイワードの論考は、NC の価値は何か、どんな必要性を満たすのか、どのように満たすのか、また NC を枠付けし、概念化するためにはどのように考察可能なのか、そしてどのような機能を果たすのかを問いかけて、あくまで粘り強く NC 論の可能性を追及してゆく。ヘイワードの論考は NC 論にジェンダーの観点を導入する方向性を示している点でも注目されるが、これについては稿をあらためるものとする。

引用文献

- Crofts, Stephen. "Reconceptualizing National Cinema/s." *Quarterly Review of Film and Video* 14.3 (1993): 49-67.
- . "Concepts of National Cinema." Hill and Gibson 385-94.
- Danan, Martine. "From a 'Prenational' to a 'Postnational' French Cinema." *Film History* 8.1 (1996): 72-84.
- Hayward, Susan. *French National Cinema*. National Cinemas Series. London: Routledge, 1993.
- . "Framing National Cinemas." Hjort and MacKenzie 88-102.
- Higson, Andrew. "The Concept of National Cinema." *Screen* 30.4 (Autumn 1989): 36-46.
- . *Waving the Flag: Constructing National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- . "The Limiting Imagination of National Cinema." Hjort and MacKenzie 63-74.
- Higson, Andrew, and Richard Maltby, eds. *Film Europe and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*. Exeter Studies in Film History. Exeter: University of Exeter Press, 1999.
- Hill, John, and Pamela Church Gibson, eds. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Hjort, Mette, and Scott MacKenzie, eds. *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000.
- Langer, Mark. "Cinema and Nation." *Film History* 8.1 (1996): 3.
- Naficy, Hamid, ed. *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. AFI Film Readers. New York: Routledge, 1999.
- . *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Naficy, Hamid, and Teshome H. Gabriel, eds. *Otherness and the Media: the Ethnography of the Imagined and the Imaged*. Studies in Film and Video. 3. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1993.
- O'Regan, Tom. *Australian National Cinema*. National Cinemas Series. London: Routledge, 1996.
- Rosen, Philip. "History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch, and Some Problems in the Study of National Cinemas." *Iris* 2.2 (1984): 69-84.
- Shohat, Ella, and Robert Stam. "From the Imperial Family to the Transnational Imaginary: Media Spectatorship in the Age of Globalization." Wilson and Dissanayake 145-170.
- Sorlin, Pierre. *Italian National Cinema 1896-1996*. National Cinemas Series. London: Routledge, 1996.
- Thompson, Kristin. "Nation, National Identity and the International Cinema." *Film History* 8.3 (1996a): 259-60.
- . "National or International Films? The European Debate during the 1920s." *Film History* 8.3 (1996b): 281-96.
- Wilson, Rob, and Wimal Dissanayake. "Tracking the Global/Local." Introduction. Wilson and Dissanayake 1-20.
- , eds. *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Asia-Pacific Series. Durham: Duke University Press, 1996.
- ベネディクト・アンダーソン『増補 想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』白石さや、白石隆訳、NTT出版、一九九七年、第十三刷、二〇〇四年
- 岩本憲児「解題」 [『映画理論集成』412-32頁]
- 岩本憲児、波多野哲朗(編)『映画理論集成』フィルムアート社、一九八二年
- ジークフリート・クラカウアー「カリガリからヒットラーまで(序論)」平井正訳 [『映画理論集成』124-33頁]
- ジルベール・コアン=セア「研究の対象」武田潔訳 [『映画理論集成』158-68頁]

かわぐち・けいこ

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻(比較文学比較文化) 博士課程

埼玉大学 非常勤講師

研究テーマ: 映画論、英語圏文学、アメリカ文化研究