

〔翻訳〕

ナショナル・シネマの概念

アンドルー・ヒグソン／國永 孟 訳

「ナショナル・シネマ」という用語は、ある国民国家において製作された映画について記述するためによく使用される。だがこれが唯一の方法ではなかったし、ここが私の主張したいところなのだが、最もふさわしい使用法でもない。本論文は歴史的に具体的なナショナル・シネマに関する考察を意図していない。代わりに、ナショナル・シネマの特質を映画製作の場と同じくらい消費の場から引き出すべきだという主張に接近し、シネマ（映画産業・映画文化）に関する言説内で「ナショナル」という語を使用することの含意の探求を意図している。言い換えれば、国民観客の活動と、彼／彼女らが観る映画を理解し消費する状況に着目した議論である。歴史的に特定のナショナル・シネマについて言及を行う場合、提示する例はイギリス映画（そしてもちろんハリウッド映画）に関連している。しかし、他のナショナル・シネマ、少なくとも西ヨーロッパのナショナル・シネマについても私の主張が一般化できるとよいと考えている⁽¹⁾。

「ナショナル・シネマ」という概念は様々な理由で幅広く流用されているが、ただ一つの普遍的に受け入れられた見解があるわけではない。大まかには、語が使用される諸々の例を以下の形でまとめることができる。第1は、経済的な観点から定義を行う可能性である。「ナショナル・シネマ」、「国内映画産業」という2つの語の間に概念的な対応関係を確立し、いかなる場所で誰によってこれらの映画が製作されるのか、産業のインフラ・製作会社・配給会社・興行系列を所有し、支配している者は誰なのかという疑問に関わる。第2は、映画テキストを基盤にナショナル・シネマを取り上げる可能性である。ここで問題なのは映画が何を扱っているのか、スタイルや世界観を共有しているのか、国民的性格のどのような投影を可能にしているのか。映画がどの程度「映画そのものの内部で、あるいは観客の意識の中で国民国家たること（nationhood）という概念を探求し、疑問視し、構築すること」に従事しているかという問いが問題となる⁽²⁾。

第3の可能性は興行重視の、もしくは消費を土台としたナショナル・シネマへのアプローチである。主たる関心はまず、観客はどのような映画を観ている

のか、そして特定の国民国家での配給面で脚光を集めている外国映画、たいていの場合アメリカ映画がどの程度存在するのかに関係している。これは一般的に文化帝国主義に対する不安として定式化される関心である。4つ目は批評中心とも呼べるようなアプローチの仕方である。この方法はナショナル・シネマを良質の芸術映画、つまり大衆的な観客の欲望と幻想に訴えかける映画ではなく、ある国民国家の高級文化やモダニスト的伝統に根差す文化的価値の高い映画に還元する傾向がある。

別言すれば、ナショナル・シネマの概念は往々にして記述的というよりも規範的に用いられ、実際の大衆観客の映画経験を記述するよりも、ナショナル・シネマはどうあるべきかを問題にする。ジェフリー・ノウエル＝スミスが述べるように、ナショナル・シネマの概念というのは「大衆的形式を国民の文化生活の正統な一部として認めさせる」ための闘いのようなものだ⁽³⁾。

これらがナショナル・シネマという語のこれまでの使用法の一部であったとする。では映画実践のある特定のモード、テキストの実践の特定の幅、あるまとまった産業的实践が、ナショナル・シネマと呼ばれるにはどのようなプロセスや条件を必要としているのか。実際、文化的なものであろうとなかろうと、ナショナルな何かという概念を喚起することに伴うものは何か。言い換えれば、国民国家たることやナショナル・アイデンティティという概念を仮定することで必然的に伴うのは何か。

ナショナル・シネマを同定するとは、何よりもまず首尾一貫性と不変性を明細に述べることだ。ユニークな特徴や、一連の安定した意味をはっきり示すことだとも言える。同定のプロセスにはある特定の意味を生産・付与し、それ以外の意味の潜在的増殖を抑制し阻止することが含まれている。つまり例外なくヘゲモニー化・神話化のプロセスなのだ。同時にナショナル・シネマの概念はほとんど例外なく文化的（そして経済的）な抵抗の戦略として動員されてきた。つまり（たいていの場合）ハリウッド映画の国際的な支配に対抗してナショナルな自立性を主張する手段である。

民族主義的な神話創造のプロセスは、単なる狡猾な（そして自己賞賛的な）イデオロギー生産ではない。あるイメージや価値の一群を別の一群に対置させる手段であるが、後者の一群は、しばしば前者を圧倒しかねないものである。よって独特で永続的なアイデンティティを探し求めること、民族的な特殊性を主張することにはある程度意味があり有用性もある。常にイデオロギー的に巧妙なごまかしとしても認識されなければならないとしても、それだけではない。したがってナショナル・シネマの歴史は危機と対立、抵抗と折衝の歴

史としてこそ真に理解することが出来る。しかしある意味では、国家の文化的地位を底上げする一方で最大限にまで産業としての利益を高めることで、市場において盤石な基盤を求めるビジネスの歴史でもある。ナショナル・シネマの政治学はこのレベルにおいて1つのマーケティング戦略に還元される。多様な商品を、実は首尾一貫したかけがえのない経験を提供すると称して売り込む試みだ。トマス・エルセサーは以下のように示唆している。「国際的にナショナル・シネマはジャンルの機能を持っていた。フランス映画やイタリア映画、スウェーデン映画でもいいが、これらは一般観客に異なる地平の期待を与えていた。マーケティングを行うためにそれは必要不可欠なことだ」⁽⁴⁾。そして問題となるのはジャンルのナラティブのイメージ、特定の「期待の地平」を確立することである。

概念的にみて、ナショナル・シネマの想像的統一性、つまり特殊性を確立しあるいは同定するための手段として、おそらく2つの中心的方法をあげられるだろう。1つは、ある国のナショナル・シネマを他の国のものと比較・対照する方法である。それによってさまざまな度合いの他者性を構築する。2つめの方法はより内省的と名付けられるプロセスであり、その国の既存の経済や文化との関連からある国の映画を探求する。

ナショナル・シネマを定義する第1の手段は、差異をもちいて意味と同一性を生産する記号論的原理を前提としている。ここでの課題は他の国々のナショナル・シネマとの関係や差異をもとに、あるナショナル・シネマの同一性を築き上げることだ。イギリス映画をイギリス映画たらしめているのは、それがアメリカ映画やフランス映画、ドイツ映画ではないことだ。エルセサーを再び引用しよう。「他の国々は競争によって明確に主張してきた領域の上に国を維持しようとする。西ドイツはその一例であるが、その意味するところはすべての先進国に当てはまる。これら諸国の文化的アイデンティティは国際的娯楽産業の商品に対抗し、差別化された指標——市場——を維持する必要性の上に成り立っている」⁽⁵⁾。するとナショナル・シネマを定義するプロセスと、それによってある種の固有の自己完結した同一性を確立することは、差異と同一性の概念的戯れの文脈のなかである程度意味を帯びる。そしてベネディクト・アンダーソンが主張するように、「他の国民国家から決定的に異なるという点以外をもとに国民国家を創造することはできない」⁽⁶⁾。

シネマはこの言説の内部で当然のものと見なされている。そこでは国民的に構築された映画実践の諸モードと、映画的に生産された様々な記号と意味の間に区別を設けることが課題となる。映像と音の国際的な所有と流通に特徴づけ

られた経済のなかで映画が発達するにつれ、そのような働きは徐々に問題含みのものとなっている。したがって、国際市場におけるハリウwoodsの重層的決定について考察する必要がある。ハリウwoodsという単語を使って私が意味しているのは、観客が抱く期待や職業上のイデオロギーと実践、製作・配給・興行・マーケティングを目的としたインフラ確立の観点から、映画に関するこれらの基準や価値を受け入れ、統御し、再生産するために、国際的な規模で制度化することだ。ハリウwoodsの古典期が過ぎてスタジオ・システムが消え去ったとしても、いくら映画の終焉が70年代後半から80年代はじめにかけて予言されても、80年代後半のいま、映画とハリウwoodsは、いまだ消滅せず生き残り国際的な大衆娯楽産業の欠かせない構成要素である。80年代という時代は、シネマ・コンプレックスや一括取引 (package deal)、ブロックバスター映画の時代である。しかし、映画が届けられる主たる場やシステムはもはや映画館でないとしても、ジャンル映画や連続活劇、リバイバル映画の時代でもある。

ハリウwoodsは、同様の重みを持つ差異から成るシステムの単なる1項目としては決して機能しない。ハリウwoods映画は国際的に最も勢力があるだけではない。同時に、長年にわたり娯楽形態として映画が確立されているほとんどの国で、国民文化、あるいは大衆的な想像力の欠かせない一部となっている帰化した要素である。別の言い方をすると、ハリウwoodsは、例えば西ヨーロッパを始めとする国々のいわゆるナショナル・シネマに流れ込む文化的伝統の一つとなった。「ハリウwoodsが完全なる他者として捉えられることは滅多にない。何故ならどんな国の映画文化もあえて言うまでもなく「ハリウwoods」」だからである⁽⁷⁾。ハリウwoodsは国民文化のなかの帰化した要素であり、かつ明白に異なり、エキゾチックですらあるものとして存在することで⁽⁸⁾、大衆の幻想の二重化されたモードとして機能する。そのため、現実逃避として批判される傾向にある。

ジェフリー・ノウエル＝スミスはイギリス市場においてアメリカ映画が発する魅力を以下のように説明しようと試みたことがある。そして部分的には彼の説明は他のナショナル・シネマにも応用可能であると思える。

イギリス文化、とりわけ大衆文化における映画の隠された歴史とはずばり、イギリスの大衆に支持されるアメリカ映画の歴史であった。アメリカ映画の強みが経済的なものに留まったことは今まで一度もない。[中略]ハリウwoods映画による支配の根本的な理由は、その芸術的・文化的な側面にある。アメリカ映画はまず第1にアメリカ国内での人気獲得を目指す。ア

アメリカに住む極めて多様で膨大な移民を含む大衆の要求を満たすことが可能な映画だ。そして国内で人気を獲得したのと同じ理由から国外でも人気を呼ぶことになる。アメリカ映画のイデオロギーは、他国の映画よりもはるかに民主的である。これは現実のアメリカ社会の開放性をある程度反映しているとも言えるが、何よりもまずアメリカ人であることの美德と快楽を観客に納得させるための修辞学的な戦略である。輸出という領域でこれを読み替えれば、強烈に——遠くにあるとしても——魅力的なアメリカの投影を意味することだろう。だがイギリス映画を同時代のアメリカ映画と比べると、窮屈で息苦しく見え、ミドルクラスの芸術像や、ミドルクラスおよびアッパークラスの価値観に寄与している印象をしばしば与える⁽⁹⁾。

ノウエル＝スミス主張は多くの場合誇張的であるように思え⁽¹⁰⁾。例えば「イギリス映画がイギリスで大衆的だったことは一度もない」⁽¹¹⁾などと言ってみることは、数々のイギリス人スター、国産映画、ジャンル、映画サイクルの長年の商業的な成功を無視することにも等しい。さらに一般化され一枚岩的な「イギリスの大衆」という観点から議論を行うことは、階級やジェンダー、地域的な差異を無視することだ。そのような問題があるにせよ、見たところ民主的な希求の魅力という観点からノウエル＝スミスがアメリカ映画を再評価したのは有益であるように思える。最初に、海外におけるアメリカ映画の興行的な成功が、ひとえに市場操作と強引な経済統制のおかげであるという考えを除外するからだ。そしてハリウッド映画がイギリスの文化的な形態へと統合されていることで、観客にアクセス可能な文化のレパートリーが拡大している様子を示している。そうしてアメリカ映画に対する保守とラディカル双方による現在まで続く批判に挑戦するのだ。トニー・ベネットが示唆するように、アメリカが文化帝国主義に与しているという議論も「無意味ではないが……、アメリカ産大衆文化のイギリスでのインパクトについて本質的な両義性をほとんど見逃している。様々な点においてその影響はよりポジティブなものである。特に文化的な様式や資源にレパートリーを加えるという点で、様々な仕方でイギリスの伝統的エリートの文化的ヘゲモニーを弱めてきたし、意識的な対抗策として動員されてきた」⁽¹²⁾。

民主主義とポピュリズムの論理は、個人の達成に向かう古典的に強くダイナミックな物語的衝動とともに、アメリカ映画の形式的な構造に組み込まれている。これは同時に、問題とその解決は、実質上不変である資本主義的家父長制における個人との関係においてのみ分節化されるという点で、このレトリック

の限界もまた指し示している。さらに古典的ハリウッド映画は、この慣習的な達成物語の構造を、異性愛カップルの形成という恋愛の魅力と結びつける。古典映画が物語を位置づけるのは、スペクタクルと観ることを演出（ミゼンセン）し組織化することで強度の快楽を与えてきた視覚形式のなかであり、また幻想のプロセスを強調する映画鑑賞の身体的な文脈のなかである。全体的にこの形式は、国籍（階級およびジェンダーと同様）について無慈悲とも言えるほどの無関心に陥らせつつ、一連の複雑な同一化のなかに観客をすっかり巻き込む傾向がある。そして物語、視覚、同一化における多種多様な形式的戦略をつなぎ合わせているのはしばしばスター像なのである。

これは多くのイギリス映画が例えばハリウッド映画と同様の形式システムのなかで機能しないと言っているわけではない。だが、一般的にアメリカの映画人の方が映画製作に関するこれらの形式を開発し応用して利用を開始したのがイギリスの映画人に比べて早く、一貫して使ってきたことは周知の事実である。1917年までに制度的な再現＝表象モードを確立したハリウッドと比較した場合、イギリスの映画人はより雑多で「原初的」な再現＝表象モードのもとで仕事をしてきた。そしてハリウッドがイギリス映画のプロデューサーに欠ける制度的再現＝表象モードの潜在的魅力を引き出すための財源を持ちあわせていたことも広く認められている⁽¹³⁾。したがって、例えば長い間イギリス映画は同時代のハリウッドのようにグラマラスな規模でスター・システムを維持することができなかった。特にイギリス人スターをハリウッド映画に採用し始めたことで、これらの映画に対するイギリス人観客の関心は増大することになった。

議論の範囲を映画製作に限定した場合、ナショナル・シネマを非標準的で周辺的な活動として捉えることには納得がいく。だがここで問題になるものの1つは、映画が国内で大衆的となるために海外を射程に入れた映画でなければならないという逆説である。つまり国際的（ハリウッドのよう）な基準を達成しなければならない。何故なら国内の興行収入で好成績を収めるのはたいがいアメリカのメジャーな配給会社の映画なので、同程度の興行収入を望む映画監督はハリウッド基準で映画を再生産せねばならず、それはハリウッド流の資金調達、制作指揮、配給、マーケティングシステムと共謀することを意味する。もし経済的に採算を取ろうとするならば、国内で大衆的成功を収めるための代替手段を国際的なスケールで練らなければならない。広大な国内市場を持つムンバイのような映画産業の例を除き、どの国の産業にとってもこれは実質上実現不可能である。困難なのはナショナル・シネマとして一見すると両立しない目標の間のある種のバランスを確立することだ。つまり経済的に実現可能で文化

的な意味付けもあり、国際性を基本とする映画産業内で「ナショナル」なものとして存在するということだ⁽¹⁴⁾。

少なくとも西ヨーロッパ諸国では、歴史的に、この問題に対する主要な対処法が存在する。ナショナルなある種の文化的特殊性を保ちつつ、国際的な評価と経済的実行可能性をいくぶんか獲得するという相容れない2種類の目標を満足させられる中心的な戦略である。それは芸術映画、つまりナショナルな基盤を持った（そして諸々の方法で国家により補助金を受けた）良質な映画のことだ。スティーヴ・ニールが述べるように、芸術映画は「いくつものヨーロッパ諸国が国内映画市場のアメリカ支配に対抗し、自国の映画産業・映画文化を涵養しようと試みるなかで」、中心的な役割を果たしてきた⁽¹⁵⁾。「芸術」、「文化」、「品質」、「ナショナル・アイデンティティ」、そして「国民国家たること」に関する言説は、歴史的にハリウッドの大衆娯楽映画に対抗する形で用いられ、諸々の国家に特殊な援助と保護の経済システムを正当化する目的でも使われてきた。だがここで2つほど補足的に述べておくべきことがある。第1に、これもまた「国際市場のなかでナショナルな映画製作を行うことの奇妙さ」⁽¹⁶⁾の一例だという事実である。なぜなら芸術映画の市場は明確に国際的であり、映画祭や映画評のネットワークも、批評的な評価や、国内／外においてこの種の映画を上映する文化的な空間を獲得するための他の手段も同様だからだ⁽¹⁷⁾。そして第2に、国際共同製作の増加傾向と（いまだ存在している国内テレビ・ネットワークのいくつかが参加するのがお決まりだ）、ヨーロッパ共同体内の超国家的な規模で行われる産業支援と保護の発展を考えれば、そうした状況はまったく奇妙なものではないかもしれないということである。

しかし多くの国際的な芸術映画は国単位での大衆的成功をほとんど収めていない。表現のうえでの観客へのアプローチの仕方が部分的な理由であるが、その他に配給、興行、マーケティングの領域でハリウッドが握る国際的なヘゲモニーも原因である。実際、少なくともイギリス映画産業の場合、配給・興行部門は国内におけるアメリカ産の大衆的な映画の支配を促進、拡大させ、強化することを第一に組織されている。こうして、長い間アメリカの大手スタジオは、自前の配給会社をイギリスに所有しており、イギリスの主要な会社は、しばしばイギリスの会社に相当な権益をもつアメリカ人製作者や配給者と親密な関係を築き上げてきた。この種の共同製作をイギリスの映画会社は必要不可欠と見なしてきた。なぜなら資本主義的な面でアメリカ映画産業は、イギリスよりも先にうまく組織化されていたのに加え、地元配給者が課す手数料を無効にするような帝国主義的手段の活発な追求が可能であった。広大なアメリカ国内市場

ですすでに資金を回収していることを大前提にイギリス市場に参入することができたからである⁽¹⁸⁾。

換言すれば、国内市場に対するハリウッドの影響は単なる国内映画製作の貧しさやエリート主義についての問題以上のものであることが常である。このことが示唆するのはナショナル・シネマに関しては映画の製作面だけでなく、配給や興行、観客や消費の関係をそれぞれの国民国家において調べる必要があるということだ。ハリウッド、そしてもちろん現在ではテレビがイギリスの映画観客の大衆的な想像力の一部になったという見方は真剣に考慮される必要がある。

ここから分かるように、個別のナショナル・シネマ同士を対比させることのみからナショナル・シネマの定義を試みるのは不十分である。そして定義を行うための重要な方法をもう1つ考慮に入れなければならない。ここで示唆しているのはより内省的な手段のことだ。ナショナル・シネマ同士の比較というより、(首尾一貫したひとつのアイデンティティというものが成立する限りにおいて) 国民国家にあらかじめ存在する政治的・経済的・文化的アイデンティティと伝統の数々との関係からナショナル・シネマを構成することだ。この方法に従うとイギリス映画はブリティッシュネスについての既存の言説の観点から——他のナショナル・シネマを参照するよりも、自らの歴史や文化形成、そしてナショナル・アイデンティティと国民国家たることの特徴的なイデオロギーに関心を向けることで——定義されるだろう。ただし常に、ハリウッド自体がそのような文化形成の本質的な構成要素だということを心に留めなくてはならない。

政治経済的な観点からすると、ある水準ではナショナル・シネマは特定の産業構造のことを示している。つまり工場、不動産、人的資源、資本の所有に関する特定のパターンと、国単位の法律制度のことである。この制度は主に製作に関連して上記のような所有者の国籍を制限することになる。ある国内映画産業の相対的な経済的な力は、製作・配給・興行がどの程度統合され、規制され、技術的な設備が整っており、投資されるのかに依存している。言い換えれば国内市場の規模と海外市場にどの程度進出しているかである。製作レベルでは、用いられる製作の手段とモード(仕事の組織化、様々なマネジメントのシステム、分業、職業的組織、職業的倫理観、利用できる技術の見通し等)と、プロデューサーが持つ国内／外へのアクセス権を考慮に入れる必要がある。その他には、国内市場もまた均質ではないということを認識することも重要だ。つまりアメリカの配給会社が海外市場において興行収入の面で優位にある場合、事

態に直面した国内の製作会社は、意識的に市場開発をある特定の領域に制限する可能性があるということだ。これらの限られた領域は、ハリウッドによって周辺のだと（つまり取るに足らない利潤しか上げないと）みなされるだろう（輸出を意図した映画や芸術映画というよりも、低予算映画やB級映画、主に国内向けに作られた映画だ）。

再び強調に値すると思われるのは、国民国家が果たす役割と映画産業に対する介入の条件のことだ。それらがナショナル・シネマ（経済的に実現可能で、文化的な動機づけもなされた制度）のパラメータや可能性を決定づけたのであり、少なくとも1910年代半ば以来——政治が映画のもつイデオロギー的な力の可能性を認識し始め、映画自体が国民的な文化形態、つまり国民化する機能を伴う制度として認識され始めてから——はそうなのだ。しかし認識すべき重要な事柄は、国家の介入が起こるのはまず外国映画の潜在的な影響力を痛切に感じとった場合だということ、特に外国映画という製品——したがってそのイデオロギーや価値観——が国家全体に浸透し、国家経済に有害な影響を及ぼしているとみなされた時のみである。言い換えるならば、あるナショナル・シネマを単独で考えることは概念的に有益であるが、他のシネマとの関係から調べる必要もあるのだ。

もちろんそれはある特定のナショナル・シネマの文化的同一性を検討することになった場合でも同様である。まず初めに考えるべきは映画の内容や主題について。何が表象されているのか（特に「国民的特徴」の構築）、支配的な物語言説と主題、そして映画が土台にする物語的伝統や出典資料（特に国民の文学的・演劇的・その他の遺産として構築されたものをどの程度利用しているか）に関する領域だ。つまり映画は他の芸術実践といかなる関係にあるのか、映画製作国の既存の文化的歴史や伝統の諸々をいかに映画的に作りかえ、映画の慣例を創出するために横領しているのか。その次に分析すべきは感性の問題、映画の中で表現される感情の構造や世界観の問題だ。そして3番目は、このような映画のスタイルに関する問題領域を検討することである。表象の形式的なシステム（映画が用いる物語叙述と動機づけの在り方、空間の構成とアクションの演出、物語と時間を構造化する方法、使用する演技のモード、参与する視覚的快楽、スペクタクル、明示法の種類等）、表現のうえでの観客へのアプローチの仕方と主体の構築方法（特に映画がいかに幻想を構築しているのか、観客の知識をどのように制限しているのか）が問題となる。

文化的同一性の観点から映画について考える場合に、それぞれの国民国家において文化的なヘゲモニーが獲得されるプロセスに注意を払うことが必要

だ。つまり多様化と統一化の内在的関係、多元的な文化形成のうち特定の一面を政治的なドミナントとして導入し、一般化し、自然化=帰化(naturalise)する力を吟味することが必要だ。ナショナル・シネマに関する歴史的説明では、しばしば国民国家性およびその生成について問題視されることのない概念が前提とされてきた。一貫性があり安定したナショナル・アイデンティティの探求は、内的な差異・緊張・矛盾——階級、ジェンダー、地域差等の差異——を抑圧するという犠牲を払ってのみ成功する。また、国民国家たることとナショナル・アイデンティティ構築が歴史的に変遷を経ていることについても注意を払うことが重要だ。国民国家の在り方は常に特定の状況下において構築されたイメージである。実際、近代的な意味で使われるナショナリズムの概念も18世紀後半までしか遡ることができない⁽¹⁹⁾。ベネディクト・アンダーソンが言うように、「歴史とは国民国家についての物語に必要な基盤である」⁽²⁰⁾。

スティーブン・ヒースの示唆によると、「国民国家たることは所与のものではなく、常に獲得されるもの」⁽²¹⁾である。映画は「獲得」のためのひとつの手段として理解される必要がある。そうすると例えばイギリス映画の定義に伴うのは、まず一方では、アイデンティティと文化の想像的均質性の構築であり、見たところすべてのイギリス臣民に共有されている獲得済みのナショナル・アイデンティティである。もう一方では、定義作業は「イギリス映画」についてのある特定の概念化に価値を付与してしまい、イギリス映画史の大きな領域を切り捨てることになる。どちらにせよ包含と排除のプロセスが働き、これによりたったひとつの見解が中心化され、同時にそれは他のものを周辺へと押しやる。つまりある特定の社会集団の利益が、集団あるいは国家全体の利益として代表され、アンダーソンが言うところの国家の「想像の共同体」を形成する⁽²²⁾。

したがってナショナル・シネマを宣言することは、「国内での文化的な植民地主義」の一形態であることをある程度意味する。言うまでもなく、多様で矛盾を抱えた言説をまとめ上げ、矛盾をはらむ統一感を分節化し、合意を形成し、差異と矛盾を包含する覇権のプロセスに一役買うのが諸制度——この場合はナショナル・シネマ——の機能である⁽²³⁾。ナショナル・シネマについてのいかなる議論においても常に考慮すべきはこの矛盾した状況である。映画は、全国民が共有する否定し難い資産であるかのごとく、完全に出来上がった均質な国民文化とアイデンティティを反映したり表明したりすることは決してない。確かに映画はある限られた主体のポジションを特権的に扱い、それを結果的に国民主体の唯一正当なるポジションとして自然化=帰化するか、再生産することになる。だが映画は、既存のアイデンティティを表現していると同時に主体

性を構築するために積極的に働きかけをしていると捉えられる必要がある。

そのようなわけで、ナショナル・シネマは複雑な問題なのだ。私が主張したいのは、ナショナル・シネマ研究を、特定の国民国家によって／の中で製作された映画についての考察という単純な形に帰すのは不適切だということである。映画文化全体、映画制度全般を考慮することが肝要であり、また以下の論点に取り組むことが重要だ。

□アメリカやその他の外国映画を含めて、ある国民国家の中で流通している映画の範囲について。さらにそれらの映画が興行レベルでどのように取り上げられているのか。今の時代もちろん映画は様々な方法で「流通」、「上映」、展示され、(シネマ・コンプレックス、街中の映画館、アート・シアターなど)映画館で物理的に上映されるだけではない。映画は様々な放送の枠組みやケーブル・テレビ、それからビデオを通して映画として利用可能である。しかし映画はまた、アイコンや参照点、規範、パスティーシュとして間テクスト的に大衆文化の内部に存在し、再利用される。

□異なるタイプの映画が想定している社会学的に固有な観客の種類について。そしてそれぞれの観客がある特定の公開の状況の中でどのような映画をいかに使用するのかについて。つまり勘案する必要があるのは、歴史的に構成された読解実践や観客性と主体性のモード、異なった観客の心的構造や相対的な文化的権力あるいは読解能力ばかりではなく、なにより一般的で文化的な意味での複数形の映画経験だ。例をあげるならば、マーケティングや観客が抱く期待の役割、ある特定の観客が映画に行く理由、そこから得られる快樂、階級・ジェンダー・年齢などにより差異化された映画鑑賞の社会的・共同体の共有経験の特徴、映画経験を仲介・変化させるテレビ(そしてビデオ)の役割、劇場形態の多様な在り方によってもたらされる異なった経験など。ダグラス・ゴメリーを始めとする経済史家の見方では、高度な垂直統合と水平統合によって特徴づけられた映画産業は、非常に多様化した興行系統以上でも以下でもないと思なされるといことは思い返さなければならない。製作はその中でハイリスクだが欠かすことのできないサービス産業とみなされ、映画館は映画を観るという幻想の経験の場であるのと同じくらい、映画以外の商品の消費や広告のための贅沢な場でもある⁽²⁴⁾。

□ある文化的・社会的形成の中で流通している映画に関する言説の幅と相互関係、および異なった観客にとってどの程度それらにアクセスすることが可能なのかについて。これらの言説で重要なのは、矛盾する2つの要素の対立である。

一方でナショナル・シネマは芸術的地位を求めるべきであると主張する（したがって芸術としての映画の現在支配的な定義を頑なに支持する）知識人の議論がある。それらは特定の階級の観点から、ハリウッドの大衆的な映画を文化的弱体化の要因として退ける言説である。他方で、よりポピュリスト的な言説においては基本的に「良い娯楽」であることが「芸術」や「国民性」の問題よりも重要である。後者の言説が示唆するところでは、ナショナルなものとして映画が成立し国民-民衆の観客を獲得することが可能なのは大量生産されたジャンル映画のみであって、それは洗練され巧妙に資本化された、市場開拓の十分な資金を備えたシステムを用いて大衆的な神話を大規模に構築・複製・再利用することができるのである。そして映画文化を生み出し支え、規定し、映画にまつわる言説を多かれ少なかれ利用可能にする行為体の1つとしてテレビを考慮しなければならない。

これらの観点からナショナル・シネマを考察することは、映画製作の地点よりも消費の地点と、映画（音、イメージ、物語、幻想）が用いられる仕方に強調を置くことを意味する。分析の強調点が、民族主義的な感情を分節化し内包されたナショナルな観客を召喚する媒体としての映画テキストから、実在の観客が国内／外の映画・テレビ産業の製品との関係で文化的アイデンティティを構築する様子と、そうした構築が実現される条件へと移行している。

現状のフィルム・スタディーズを特徴づけているのは、映画の政治経済学に取り組む人々と、テキスト性と想定された観客性を分析し研究する人々との間の緊張状態であり、それに付随して、批評的言説の検討を超えた実在の観客に対する研究が行われていない状況である。ボードウェル、スタイガー、トンブソンは、組織と職業的なイデオロギーに関する一種の社会学観点から、政治経済とテキスト性の関係をとりもち調停するもっとも満足いくあり方を提案している⁽²⁵⁾。明らかにこれは、他のナショナル・シネマとの関係については実り多い探求が可能なものだ。だが目下のところ、テキスト分析、紙媒体での批評言説分析と、大衆的な映画観客という広大な領域との間にあるギャップを埋める役には立たないであろう。観客の問題はナショナル・シネマ研究にとって重大なのだ。と言うのも、国民的観客を得られなければ、ナショナル・シネマとはいったい何であろうか？

[注]

- (1) 本論文は現在準備中の博士論文の中の1章に基づいている。議論を行うにあたってトマス・エルセサーの仕事が念頭にあったことをこの場を借りて示しておきたい。
- (2) Barrowclough, "Introduction: the Dilemmas of a National Cinema," 3.
- (3) Nowell-Smith, "Popular Culture," 80.
- (4) Elseasser, "Chronicle of a Death Retold," 167.
- (5) Elseasser, *New German Cinema*, 6-7.
- (6) Anderson, "Narrating the Nation," 659. また、Anderson, *Imagined Communities* (アンダーソン『底本 想像の共同体』).
- (7) Elseasser, "Chronicle of a Death Retold," 166.
- (8) Nowell-Smith, "Popular Culture," 81 を参照。
- (9) Nowell-Smith, "But Do We Need It?" 152 [訳註: 原文はすべてイタリック]. 同様の議論を展開している論文は例えば以下がある。Swann, *The Hollywood Feature Film in Post-War Britain*. Willemen, "In search of an Alternative Perspective." Nowell-Smith, "Gramsci and the National-Popular." MacPherson, "The Labour Movement and Oppositional Cinema." Miles and Smith, *Cinema, Literature and Society*, 170-178. Murphy, "A Rival to Hollywood?"
- (10) Aldgate, "Comedy, Class and Containment" および Higson, "Saturday Night or Sunday Morning?" 146-149 も参照。
- (11) Nowell-Smith, "But Do We Need It?" 152.
- (12) Bennett, "Popular Culture and Hegemony in Post-War Britain," 13.
- (13) 以下の文献を参照。Bordwell, Staiger and Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. Salt, *Film Style and Technology*. Thompson, *Exploring Entertainment*. Barr, *All Our Yesterdays*. Armes, *A Critical History of British Cinema*.
- (14) Elseasser, *New German Cinema*, 3, 39.
- (15) Neale, "Art Cinema as Institution," 11.
- (16) *Ibid.*, 34-35.
- (17) Elseasser, *New German Cinema*, 49.
- (18) 以下の文献中の映画産業に関する章を参照。Curran and Porter, *British Cinema History*. Barr, *All Our Yesterdays*. Dickinson and Street, *Cinema and State*.
- (19) 例えば Kamenka, "Political Nationalism." Nairn, *The Break-Up of Britain*, 329-341 などを参照。
- (20) Anderson, "Narrating the Nation," 659.
- (21) Heath, "Questions of Property," 10.
- (22) Anderson, "Narrating the Nation," 659.
- (23) Willemen, "Remarks on Screen," 296.
- (24) Gomery, *The Hollywood Studio System* を参照。
- (25) Bordwell, Staiger and Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. Salt, *Film Style and Technology*.

[引用文献]

- Aldgate, Tony. "Comedy, Class and Containment: the British Domestic Cinema of the 1930s." In *British Cinema History*, edited by James Curran and Vincent Porter, 257-271. London: Weidenfeld and Nicholson, 1983, 257-271.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983. (ベネディクト・アンダーソン『底本 想像の共同体』白石隆／白石さや訳、書籍工房早山、2007年)
- Anderson, Benedict. "Narrating the Nation." *Times Literary Supplement* (June 13 1986).
- Armes, Roy. *A Critical History of British Cinema*. London, Seeker and Warburg, 1978.
- Barr, Charles, ed. *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. London: BFI, 1986.
- Barrowclough, Susan. "Introduction: the Dilemmas of a National Cinema." In *Jean-Pierre Lefebvre: The Quebec Connection*, edited by Susan Barrowclough, 3-12. BFI dossier, no.13, 1981.
- Bennett, Tony. "Popular Culture and Hegemony in Post-War Britain." *Politics, Ideology and Popular Culture*, Unit 18 of Open University Popular Culture Course(U203).
- Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema*. London: RKP, 1985.
- Curran, James, and Vincent Porter, eds. *British Cinema History*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1983.
- Dickinson, Margaret, and Sarah Street. *Cinema and State*. London: BFI, 1985.
- Elseasser, Thomas. "Chronicle of a Death Retold: Hyper, Retro or Counter-Cinema." *Monthly Film Bulletin* 54, no. 641 (June 1987): 164-167.
- Elseasser, Thomas. *New German Cinema: A History*. London: BFI/Macmillan, 1989.
- Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System*. London: BFI/Macmillan, 1986.
- Heath, Stephen. "Questions of Property: Film and Nationhood." *Cinetracts* 4, (Spring/Summer 1978): 2-11.
- Higson, Andrew. "Saturday Night or Sunday Morning? British Cinema in the Fifties." *Ideas and Production*, issue. IX - X (1989): 141-160.
- Kamenka, Eugene. "Political Nationalism: The Evolution of the Idea." In *Nationalism*, edited by Eugene Kamenka, 30-20. London: Edward Arnold, 1976.
- MacPherson, Don. "The Labour Movement and Oppositional Cinema: Introduction." In *Traditions of Independence: British Cinema in the Thirties*, edited by Don Macpherson. London: BFI, 1980.
- Miles, Peter, and Malcolm Smith. *Cinema, Literature and Society: Élite and Mass Culture in Inter-War Britain*. London: Croom Helm, 1987.
- Murphy, Robert. "A Rival to Hollywood? The British Film Industry in the Thirties." *Screen* 24, nos. 4-5 (July-Oct 1983): 96-107.
- Nairn, Tom. *The Break-Up of Britain*. London: Verso, 1981.
- Neale, Steve. "Art Cinema as Institution." *Screen* 22, no. 1 (1981): 11-40.
- Nowell-Smith, Geoffrey. "Gramsci and the National-Popular." *Screen Education*, no. 22 (Spring 1977): 12-15.
- Nowell-Smith, Geoffrey. "But Do We Need It?" In *British Cinema Now*, edited by Martin Auty and Nick Roddick, 147-158. London: BFI, 1985.

- Nowell-Smith, Geoffrey. "Popular Culture." *New Formations*, no. 2 (Summer 1987): 79-90.
- Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, 1983.
- Swann, Paul. *The Hollywood Feature Film in Post-War Britain*. London: Croom Helm, 1987.
- Thompson, Kristin. *Exploring Entertainment*. London: BFI, 1986.
- Willemen, Paul. "Remarks on *Screen*: Introductory Notes for a History of Contexts." *Southern Review* 16, no. 2 (July 1983): 292-311.
- Willemen, Paul. "In search of an Alternative Perspective: An Interview with Armand and Michelle Mattelart." *Framework*, nos. 26-27 (1985): 54-62.

Higson, Andrew, "The Concept of National Cinema," *Screen*, 1989 Autumn, Vol. 30, Issue 4, pp. 36-47, <https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36>

Translated and reprinted by permission of Oxford University Press on behalf of the University of Glasgow. Translation disclaimer: OUP and the University of Glasgow are not responsible or in any way liable for the accuracy of translation. The License is solely responsible for the translation in this publication/reprint.

【訳者解題】ナショナルからトランスナショナルへ

ここにアンドルー・ヒグソンによる「ナショナル・シネマの概念」を訳出した。原文のタイトルは“The Concept of National Cinema”となっている。論文の初出は英『スクリーン』誌、1989年第30号第4巻秋号である。論文発表後、現在までに約30年が経過している。著者のプロフィールを紹介しておこう。現在、アンドルー・ヒグソンは英・ヨーク大学演劇・映画・テレビ・インタラクティブメディア学部教授である。以前は英・イースト・アングリア大学で教鞭をとり、論文中でもしばしば研究されているトマス・エルセサーとも同僚であった。89年に発表された本論文は彼の業績の中でも比較的早いものであり、これ以降『フィルム・イングランド：1990年代以降の文化的にイングリッシュな映画製作』⁽¹⁾をはじめとする単著も複数出版し、精力的に現在まで研究を続けており、イギリス映画研究の大御所である。

彼のナショナル・シネマに関する概念が2021年現在においても有効であるかどうかを確かめる上で最適な例がある。2012年に開催されたロンドン・オリンピック大会の開会式で、ビートルズ・元メンバーのポール・マッカートニーをはじめとしたイギリスが誇るアーティストが数多く登場した。とりわけ印象的だったのは、オープニング・ビデオの中でイギリスの一大ブランドであるジェームズ・ボン

ド（ダニエル・クレイグ）が現英国女王・エリザベス2世と共演を果たしたことだ。セレモニーでは他にもローワン・アトキンソン演じる Mr. ビーンが登場しパフォーマンスを行なったが、何よりも映画の物語内で女王陛下に仕えるスパイのボンドが実在の女王と同じスクリーン内に登場したことで、それまで想像的な次元に留まっていた国民国家のイメージが、現実と混ざり合って戦略的に海外に発信されたのである。このような映画作品内の国民国家の表象が、現実の世界で内面化される例には未だに事欠かない。

本論文で展開されるナショナル・シネマの議論は、西ヨーロッパ全体を念頭に置きつつ、イギリス映画を主な分析の対象としている。具体的な映像作品を取り上げることはほとんどなく、むしろマニフェストといった様相を呈している。議論の中心となるのは、ナショナル・シネマを定義する際に用いる2種類の方針についてである。彼が明確に述べているように、一つ目の方法はある特定のナショナル・シネマを他国と比較することで、固有なスタイルやアイデンティティを炙り出す方法である。2つ目はより「内省的」と彼が呼ぶところの、映画外部にある既存のナショナル・アイデンティティに関する言説を考慮に入れ、それを比較検討することでナショナル・シネマを定義する方法である。

特に重要であるのは、特定のナショナル・シネマがハリウッド映画に対してどのような態度をとるのかである。これは映画製作者側だけの問題ではなく、映画観客の営みについて考察を促すものである。そのため、ナショナル・シネマ研究はテキスト上の分析にとどまらず、広く受容をも視野に入れて行うべきであると主張している。アメリカの映画研究者ダグラス・ゴメリーの仕事がある種の理想として言及されており、90年代にステイブ・ニールが行ったメロドラマに関する歴史的研究とも同一線上に本論文は位置すると思われる。

この89年の論文発表以来、ナショナル・シネマに関する言説は絶えず生産されてきた。ヒグソン自身も、博士論文をベースにした『愛国心を誇示する』⁽²⁾において、ナショナル・シネマの定義の方法をより具体的な映像作品を用いて探求している。さらに『映画と国民国家』⁽³⁾に所収の論文「ナショナル・シネマの限定的な想像力」⁽⁴⁾の中では、89年論文の議論がヨーロッパの例を基に帰納的にナショナル・シネマの定義を試みたことで、概念の持つ多様性をつかみ損ねていたと振り返っている。

しかし、現在なお、ヒグソンの論文はナショナル・シネマ研究およびトランスナショナル・シネマ研究の昨今の動向を理解する上で基礎的な文献である。とりわけカルチュラル・スタディーズの分野で主要なキーワードである階級・人種・ジェンダーの観点から、映画の製作と同じくらい受容について研究する必要性を説き、89年の時点ですでに指針を作成した点は評価すべきだ。以下では英語圏におけるその

後の研究動向と、ヒグソン論文が与えたインパクトについて触れておきたい。

ナショナル・シネマの研究動向

本論文は論集『映画とナショナリズム』⁽⁵⁾に再掲されている。そこでは、この論文が各国のナショナル・シネマに関するケース・スタディの前段階として、理論的土台を固める中心的論文という位置付けを与えられている。彼は論文の中で、ナショナル・シネマについての分析方法が、一般観客の映画経験を明らかにする記述的なアプローチと、ナショナルの名の下にどのような映画が望ましいかを議論する規範的なアプローチを取り得ることを指摘している。彼の論文を、上記の区分を用いて、ナショナル・シネマ研究がどうあるべきかを示す規範的アプローチの好例だと評することができる。ヒグソン論文の最大の狙いは、それまでテキスト重視だったナショナル・シネマ研究に対して、映画の流通・消費の側面について積極的に注目し、カルチュラル・スタディーズの手法を導入するよう呼びかけることだろう。ここでは、より新しい『ナショナル・シネマを理論化する』⁽⁶⁾というアンソロジーに収録されたスティーヴン・クロフツの論文「ナショナル・シネマを再概念化する」⁽⁷⁾と、ジョン・ヒルによる「ナショナル・シネマとしてのイギリス映画」⁽⁸⁾を取り上げる。両者の論文はナショナル・シネマの名の下に流通している映画作品を記述し、そこから共通性を見出そうとする記述的アプローチを採用している。ヒグソン論文を補完する形でこれらの分析を参照することで、ナショナル・シネマ研究がとりうる規範的／記述的双方のアプローチについて補完的に把握することが可能となる。

まず初めに、93年に発表され、『ナショナル・シネマを理論化する』に再掲されたクロフツの論文では、ヒグソンを含むこれまでの先行研究のヨーロッパ中心主義が批判されている。また、ある国のナショナル・シネマを記述する場合、比較検討の対象に取りあげられるのは、その国がかつて植民地として支配していた国々のナショナル・シネマがほとんどとなるなど、地政学的な影響による対象選択の偏りから逃れ去ることができないことを明らかにしている。これらの前提を踏まえ、クロフツ論文の中では産業的な観点からハリウッド映画に対する各国映画製作者たちの姿勢に力点が置かれ、ナショナル・シネマを分析する際に有用な見取り図が作成されている。特にナショナル・シネマという語を用いて参照される映画の特徴について、網羅的かつ明確な区分を用いて分類しようと試みている点に着目したい。それは以下の7項目によって構成される。①ハリウッド映画との差異化を試み、特定のマーケットをターゲットに据えた映画、②ハリウッド映画に批判的な映画、③ヨーロッパおよび第3世界の中で、ハリウッド映画によって苦境に直面する大衆的な映画、④ハリウッドの存在を考慮に入れない映画、⑤英語圏で製作された打倒ハリウッドを掲げる映画、⑥映画産業が国家の統制下にあり、助成金などを利用しながら

ら製作を行う映画、⑦ある国民国家の中でも文化的もしくは言語的に異なる地域の映画。クロフツはこれらの区分をもとに各分類の映画文化を記述し、「ヨーロッパ型芸術映画」をはじめとする例を用いて区分の正当性を検討している。ここから明らかになるのは、ナショナル・シネマの概念を用いた場合、ハリウッド映画の存在を無視することが困難であるという事実だ。ただし、上述のカテゴリーを2つ以上満たすクロスオーヴァーが容易に生じ得ると指摘されている。ヒグソン論文ではイギリス中心のナショナル・シネマモデルに普遍的な応用可能性を見いだすことがある程度模索されていたのに対して、クロフツは普遍性と同程度に地域的特殊性を考慮に入れた記述的なナショナル・シネマの再概念化を行なっている。

クロフツがハリウッドを除いた各々の地域で見られるナショナル・シネマの政治的・文化的・経済的戦略を概観したのとは対照的に、ヒルによる「ナショナル・シネマとしてのイギリス映画」は、ナショナル・シネマ研究において製作・消費・表象の3つの観点から映画にアプローチする姿勢をヒグソンと共有しており、97年に発表され、2006年に再録された。分析の対象をイギリスに絞ったケース・スタディであり、ナショナル・シネマという語で一つに括られた映画が、異なる年齢層の観客や国内／外の市場に対していかに異なる国民国家のイメージをスクリーン上で描き出しているかに焦点が当てられている。彼の分析の特異な点は、消費面での国民観客の役割に着目したことだ。特に、これまで当然とみなされていた大多数の国民観客に対して語りかけるというナショナル・シネマの機能がテレビに移行した可能性を示している点が目を引く。なぜなら80年代以降の映画館の入場者数が減少し、映画の影響力が低下しているからだ。だが一方で、映画作品がテレビで鑑賞可能となったことで、今までのどの時代よりも映画が見られている可能性を仄めかす。そして、テレビへの移行によって観客層が若者中心から年配の世代へ様変わりしたという指摘は興味深い。国ごとにナショナル・シネマの概念が指し示す内容が異なるだけでなく、特定の国に限っても、映画をはじめとするメディアを取り巻く状況が刻一刻と変化するなかで、概念が変遷していることは明らかだ。そして以下で詳しく述べるように、ヒルの論文が示唆するのは、20世紀の終わりにかけて人やモノの移動が活発になるにつれ、ナショナル・シネマの概念だけで同時代の映画文化を語ることの限界が見え始めたということである。

ナショナルからトランスナショナル・シネマへ

2000年代に入ると、映画研究の領域でそれまで支配的な概念であったナショナル・シネマに取って代わって、「トランスナショナル・シネマ」という新たなキーワードが脚光を浴び始めた。現在の映画研究では、少し時代を遡って90年代半ばから後半にかけてこの概念の使用が徐々に見られるようになったという意見で一致

をみているようだ。フィルム・スタディーズの辞典によると、トランスナショナル・シネマは「グローバリゼーションに特徴付けられた時代において、新自由主義、自由貿易、社会主義の崩壊、そしてポスト・フォーディズムによって形作られた概念」⁽⁹⁾である。具体的な作品として例えば『バベル』（アレハンドロ・イニャリトゥ監督、2006年）などがある。

国境を跨いだ映画製作が顕著になり始めた90年代後半より少しのち、映画研究の内部でこれらの映画を分析の対象として扱う「トランスナショナル・ターン」と呼ばれるパラダイム転換が生じたのが2000年代初頭、そして2010年には映画ジャーナル『トランスナショナル・シネマ』が創刊された。注目すべきは、名前に反してトランスナショナル・シネマの概念が既存のナショナル・シネマに完全にとって変わったのではなく、時期的な重複があることだ。このことは、トランスナショナル・シネマという概念の含意が多義的なことを仄めかしている。ここでは、ジャーナルの創刊号に掲載されたウィル・ヒグビーとソン・ウィー・リムの論文「トランスナショナル・シネマの概念」⁽¹⁰⁾の概観を把握することで、ナショナルからトランスナショナルへの転換に伴って議論の方法がいかに変化したのかを確認する。

まず確認すべきは、トランスナショナル・シネマの概念が具体的に何を指し示しているのかという問題に対して、明確な同意を形成していないことだ。とはいえ、ヒグビー／リムやクリス・ベリー⁽¹¹⁾などの研究者が、概念の使用方法についての系譜学的な考察を試みていることも事実である。ヒグビーらの論文では、映画を取り巻くディアスポラとポストコロニアルに特徴付けられた現状を認識したうえで、さらに東アジアに目をむけ、従来独立して語られることの多かった台湾・香港・中華人民共和国などの映画文化について1つの文化圏として地域的にまとめて語ることを目的にトランスナショナル・シネマの語が用いられる傾向にある。

先行研究の傾向分析からは、大別すると3種類の特徴的な使用方法が指摘されている。まず最初は映画の製作・流通・消費に着目し、ナショナルとトランスナショナルの概念を比較することで、ナショナルという概念の限界を指摘する方法である。次に挙げるのは、トランスナショナルという概念の内部に地域性を見出すアプローチである。この研究分野で議論の対象とされる作品や地域がしばしば東アジアを中心に構成されていることからそれは確認できる。研究の初期段階にあたる1997年にトランスナショナル・シネマ研究の先鞭をつけたシェルドン・ルーの単著⁽¹²⁾も中華人民共和国をもとに考察を行っており、近年、前述のベリーをはじめ、英語圏の研究者も同様に中国の例からトランスナショナルという語が指し示す意味を明らかにしようと試みている。

3番目は、ディアスポラやポストコロニアルの時代に国境を超えて移動する人々

を扱った映画を指す方法だ。それまで英語圏のナショナル・シネマ研究がヨーロッパ中心に行われてきたことに対して疑問を投げかけ、既存の言説の中で周辺の位置にあった移民や故郷喪失者を扱った映画など、国境を超えて共通する主題に着目するためにトランスナショナル・シネマの概念が用いられていることが述べられている。

それではこれまで確認してきたように、資本や人の移動が容易になり、国民国家の概念が従来担っていた重要性を喪失したことが指摘されている現在において、改めてヒグソンによる「ナショナル・シネマ」の概念を読解することにどのような意義を見出すことができるだろうか。まず、ナショナル・シネマの概念と規範化作用を切り離すことができないのは明白だろう。ある特定の映画の数々（例えばヘリテージ映画）⁽¹³⁾をナショナル・シネマについての言説で積極的に取り上げるとすれば、必然的に議論の中からこぼれ落ちる映画やそれにまつわる事象がどうしても存在する（例えば、製作本数が少なく流通範囲も狭いものの、同時代のイギリス社会における人種問題を扱ったブラック・プリティッシュ・フィルムがある）。それらの存在を別の文脈から掘り上げるべく新たにトランスナショナル・シネマの概念が用いられるようになったのだと捉える必要がある。

ヒグソンがナショナル・シネマの言説に見られる傾向として掲げた、一般観客の映画経験を明らかにする記述的なアプローチと、ナショナルの名の下にどのような映画が望ましいかを議論する規範的なアプローチの二項対立は、ヒグビーらの論文の中で継承されている。つまりヒグソンの論文はトランスナショナル・シネマについて思考するフレームワークも提供していると言える。ケース・スタディではなく、また、映画テキストを対象を限定して、美学的特徴を明らかにするだけに留まらず、階級・人種・ジェンダーに影響される観客の受容の差異に着目し、外国資本の映画スタジオが国内で果たす役割、国内市場で外国映画が占める割合とジャンルとの関係、ナショナル・シネマの海外展開についても着目するよう彼は訴えた。これらの課題が十分に研究し尽くされたとは言い難い。ナショナル・シネマはトランスナショナル・シネマに完全にとって代わられたのではなく、相互補完的でありつつ未だに有効性を持ち続けている概念なのだ。

[注]

- (1) Higson, *Film England*.
- (2) Higson, *Waving the Flag*.
- (3) Hjort and Mackenzie, *Cinema and Nation*.
- (4) Higson, "The Limiting Imagination of National Cinema."
- (5) Williams, *Film and Nationalism*.

- (6) Vitali and Willemen, *Theorizing National Cinema*.
- (7) Crofts, "Reconceptualising National Cinema/s."
- (8) Hill, "British Cinema as National Cinema."
- (9) Kuhn and Westwell, *Film Studies Dictionary*, 432.
- (10) Higbee and Lim, "Concepts of Transnational Cinema."
- (11) Berry, "What is Transnational Cinema?"
- (12) Lu, *Transnational Chinese Cinema*.
- (13) イギリス映画史の文脈では、1980年代以降、製作本数の増加が顕著となった歴史劇／コスチューム・ドラマの潮流を示すために「ヘリテージ映画」という概念が用いられる。代表的な作品に、アメリカ人監督ジェイムズ・アイヴォリーによる『眺めのいい部屋』(1985年)や『モーリス』(1987年)がある。

[引用文献]

- Berry, Chris. "What is Transnational Cinema? Thinking from the Chinese Situation." *Transnational Cinemas* 1, no. 2 (2010): 111-127.
- Crofts, Stephen. "Reconceptualising National Cinema/s." In *Theorizing National Cinema*, edited by Valentina Vitali and Paul Willemen, 44-58. London: BFI, 2006.
- Higbee, William, and Song Hwee Lim. "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies." *Transnational Cinemas* 1, no. 1 (2010): 7-21.
- Higson, Andrew. *Waving the Flag*. New York: OUP, 1995.
- Higson, Andrew. "The Limiting Imagination of National Cinema." In *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott Mackenzie, 63-74. New York: Routledge, 2000.
- Higson, Andrew. *Film England: Culturally English Filmmaking Since the 1990s*. London: I. B. Tauris, 2011.
- Hjort, Mette, and Scott Mackenzie. *Cinema and Nation*. New York: Routledge, 2000.
- Hill, John. "British Cinema as National Cinema." In *Theorizing National Cinema*, edited by Valentina Vitali and Paul Willemen, 100-113. London: BFI, 2006.
- Kuhn, Anette, and Guy Westwell, eds. *Film Studies Dictionary*. Oxford: OUP, 2012.
- Lu, Sheldon. *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.
- Vitali, Valentina, and Paul Willemen, eds. *Theorizing National Cinema*. London: BFI, 2006.
- Williams, Alan, ed. *Film and Nationalism*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.