

# 『何の、そして誰のために』

## ——戦後英国における日本映画の受容の再考察

マイケル・レイン

映画理論とは社会的実践である。またその実践は、他の知的活動と比べ、映画鑑賞状況や執筆の場を決定する物質的条件により左右されやすい。そこで本稿では、戦後の英国における日本映画受容の契機・特性を探るにあたり、日本映画を取り巻く興行形態——商業的興行、シネクラブ等の自主上映活動やプライベートな興行、及び国立の文化施設による興行——の変遷と、それに伴った批評活動・言説の形成・差異に着目したい。

まずはじめに、日本の映画会社はもちろん、北米とは異なり、日本映画の興行を支援するような大きな日本人コミュニティを欠いた当時の英国で上映された日本映画の絶対数の乏しさと、英国の批評家たちの日本映画に対する無知を具体例に沿って概観し、次に、そうした状況にも関わらず日本映画を推奨した、英国の国立文化施設の重要性に注目してみよう。とりわ

け、British Film Institute（英国映画協会、通称・BFI）が後援するロンドンの National Film Theatre（国立フィルムセリター）とBFI指定の地方映画施設の諸機関、及びBFIが後援に名を連ねた映画理論誌『Screen』が一九七〇年代初頭に所謂「political modernist turn」（政治的モダンイズム転換）を遂げるにあたって、どのように日本映画をその教育的、政治的アジェンダに取り入れ、また理論的転換に活用したかを検証する。最後に、そうした日本映画の受容と英語圏における映画理論の転換の決定的な交差点として、ステイヴン・ヒースが『Screen』誌上で大島渚映画を主題に発展させたプレヒト的「物語映画アヴァン・ギャルド」（narrative avant-garde）受容論を取り上げる。プレヒトのメディア受容論にのっとり、大島映画とゴダールやストロープ・ユイレに代表される「物語映画ア

ヴァン・ギャルド」との類似性を指摘し、主流映画のリアリズムの表象様式と急進派実験映画の「構造・物質ヴァン・ギャルド」の間に位置づけたヒースの批評活動とその理論は、映画批評・理論の社会的実践性を体現しているのみならず、その理論化を試みた興味深い一例であると言える。

### 大戦後の英国における民間企業・団体による 日本映画の配給状況について

戦後の経済成長とともに消費文化が回復すると、映画館の観客動員数は減少の一途を辿り、一九五一年には二十八回であった一人当たりの年間来館数は、一九七二年には三回にまで下落した。観客動員数の減少は、ハリウッド映画やイギリスの主流映画がその興行の中心であったランク社やオデオン・シネマズの映画館でより顕著であった。同様の傾向が同時期の多くの国の映画興行に見受けられたことは、既に指摘されている。すなわち、テレビ産業の興隆、郊外化の進行、レジャー文化の多様化、その他の経済発展に伴う文化産業の変容を受け、映画観客の全体数は減少し、客層の中心はティーンエイジャーや若年成人へと推移していった。興行の対象となる映画もまた、そうした戦後の新世代の客層を惹きつけようと先鋭化していったが、英国において、そのような客層向けの、より「洗練された」映画の多くは外国からの輸入作品であった。一九五一年に十六歳

以上限定視聴制度「X」が導入されたことはそのことと無縁ではない。この「X」というカテゴリーは、ハリウッドの商業エントラーテイメントとは対照的な「思考する者の映画」なるものを推奨する目的で発案されたが、それと同時に、「性」と「暴力」の要素がより顕著な作品の上映を許可する工夫でもあった。そして、一九五一年に上映された『羅生門』は、この新しく導入された限定視聴制度「X」の対象となった最初の映画の一つであった。大手の新聞雑誌媒体による『羅生門』の評価は、当時の映画専門誌の「最高傑作」、「映画という媒体の再発見」という賛辞、また現在の我々の『羅生門』に対する認識からも程遠いもので、全く理解し難いといったものであった。興行はいえ、京マチ子の性的魅力と映画の性的暴力の表現が、この映画のメインの売りであった。

この歴史的文脈において、戦時下ではニュース映画専門上映館であった劇場の多くが、吹き替えや字幕付きのヨーロッパ映画、また時には日本映画の興行に転じていった。しばし映画史家が指摘してきたように、アート・シネマとエクスプロイターシオン映画との境界線はどこか曖昧なものであった。そして、当時の英国における日本映画の受容における二重性は、この曖昧さに起因していたと言える。『羅生門』以来、ヨーロッパ映画の受賞映画の多い日本映画は、批評家にとってはアート・シネマの典型であったが、配給の観点からすると、ガラ社、その他の配給会社によって輸入された日本映画の多くが「X」指

定を受けたことから、日本映画の英国における興行経路は主にエクスポロイテーション映画であったことが伺える。ガラ社はイングマール・ベルイマンやフランソワ・トリュフォーの映画の配給で有名だが、五〇年代には、フランスから輸入したフランス語の吹き替え版に英語字幕を付けた日本の娯楽映画も比較的多く取り扱っており、ロンドンのガラ社直営館で石原裕次郎の顔が大きく映しだされる、などという現象もしばしば見受けられたようである。しかし、これらの作品に対する評価は絶賛とは言えず、批評家にその迫力が認められた『狂った果実』でさえ、「日本人の顔から発せられる流暢なフランス語の音はおぞましく、また不条理でもある」（ジョン・ギレット (John Gillette)）といった酷評を免れなかった。またその二年後には、日本の娯楽映画の代表とみなされた『嵐を呼ぶ男』が、「一体日本人は、アメリカ映画の最も醜悪な特徴を摂取し、おまけに自らのあえて最も好ましくない側面と取り混ぜてみせるとは」と扱き下ろされている。従って、小津安二郎の『東京物語』が、国立フィルムセンターでその設立から一年の間に上映された映画の中から優秀作品として選ばれ、一九五八年の「サザランド賞」を受賞したという事実がある一方で、五〇年代の英国の映画文化において日本映画は概ね安い娯楽映画として扱われていたという事実を強調しておきたい。その大半——例えば怪獣映画——は、日本映画として認識されていたかも知れない。また、家族指向のハリウッド映画や自国で製作された映画に飽き足ら

ない好奇心旺盛な観客たちにとっては、「成人」対象の輸入作品の一種程度に受け止められていた。例えば、英国で一九六二年以前に唯一劇場公開された溝口健二作品『赤線地帯』は、ヌーディスト映画をメインとした二本立てによる上映であった。

六〇年代に入ると、所謂「アート・シネマ」、また「非商業映画」や厳しい検閲にひっかかった映画の上映を行なうシネクラブの文化的な役割が相対的に増して行った。そして、アカデミー (Academy Cinema)、エブリマン (Everyman)、カーゾン・メイフェア (Curzon Mayfair) 等が、当時の「アート・シネマ」の主流であった。英国の映画文化において、これらの「アート・シネマ」は、今日とは比較にならないほど重要な要素であったが、日本映画に関して言えば、フランス、イタリア映画はもちろん、東ヨーロッパの作品等と比べてもこれといって目立つ存在ではなかった。大島渚の『少年』や『絞死刑』といった作品が約四〇〇席のアカデミー2、もしくは約一〇〇席のアカデミー3で上映されることもあるにはあったが、一九七六年に配給・興行者を対象に行われた調査におけるアカデミー代表者の証言によると、

「日本映画に関して言えば、我々の経験からすると、侍映画、特に黒澤監督作品、三船が主演をつとめる作品は観衆を集めます。現代日本映画となると、大島の『少年』のように

熱烈な評価を得た場合であっても集客力は大幅落ちてしま  
います。」

また、同時期にアカデミーは、会員限定のシネクラブを運  
営し、『東京物語』などの非商業映画を上映した。その他に  
も、Notting Hill の Gate、Electric Cinema Club、Compton  
Cinema Club、The Place、あるいは New Cinema Club や  
Essential Cinema Club などのデレク・ヒル運営のシネクラブ  
が ICA を含む各所に点在しており、盛んに「アート・シネマ」  
の上映が行われていた。一九六〇、七〇年代の英国における日  
本映画受容の文脈に沿って具体的な例を挙げると、例えば大島  
の『新宿泥棒日記』は ICA で上映されている。一方、篠田正  
浩の『心中天網島』は検閲の認定を得られず、その観賞は会員  
限定のより小さなシネクラブでのみ行われた。英国シネクラブ  
における、この限られてはいるが、またそれゆえに濃密な日本  
映画の受容は、一九七八年に『愛のコリーダ』をもってそのピ  
ークに達する。

### BF I と英国における映画文化の施設

しかし、本稿の後半で論じる英国の映画理論、映画批評と日  
本映画の稀有な遭遇をもたらしたのは、商業的興行でもシネク  
ラブでもなく、戦後の英国文化政策、とりわけ BF I に支えら

れた制度機関であった。裏を返せば、その遭遇は映画文化の基  
盤としてのこれらの制度機関の重要性の証明であると言える。  
一九七〇年以降の日本のヌーヴェル・ヴァーグ作品は、エディ  
ンバラ (Edinburgh) 映画祭と BF I の国立フィルム・センタ  
ー (通称 NFT) で行われたロンドン国際映画祭で毎年上映さ  
れ、NFT は映画祭期間外に日本映画特集も行っていた。ま  
た BF I は、BF I 指定の地方映画施設での上映会や、各種フ  
ィルム・ソサイエティの後援も行っていた。一九六〇年代に  
はフィルム・ソサイエティは五〇〇以上存在し、地方映画施設  
の数は一九七四年には三二に達していた。そこでも数多くの日  
本映画野線——旧名作を中心に——が上映された。

ところで BF I は、当時より二つの映画評論誌の出版を手が  
けていた。一誌は、英国で公開された映画の網羅的介绍に努め  
た Monthly Film Bulletin で、もう一誌は、ヨーロッパ系映画  
祭のレポートを織り込んだ映画批評雑誌 Sight and Sound で  
ある。重要な雑誌は他にもあったが、流通範囲では Monthly  
Film Bulletin と Sight and Sound が群を抜いていた。そして、  
BF I 後援の Society for Education in Film and Television  
(通称 SEFT) の機関誌『Screen』は、一九六九年に『Screen  
Education』より分離独立すると、以後、映画学における理  
論体系的構築の先導を切って行くことになる。

日本映画に関する知識は、映画作品の観賞からではなく映画批評から来たものであったということ。それは、『Sight and Sound』に掲載された、日本映画のエキスパート、ドナルド・リチー (Donald Richie) やジョセフ・アンダーソン (Joseph Anderson) による記事であったり、ロンドンの批評家たちによるヨーロッパ映画祭のレポートを通じてであった。日本映画について書かれた本があまり重要視されていなかったことは、おそらく英国の映画文化の偏狭性に起因している。というのも、使用言語は英語でも、それらの本は全てアメリカ人によって書かれていたので――。例外として、ヨーロッパに長く滞在したノエル・バーチ (Noel Burch) の著作が挙げられよう。

「かのお伽話の地より出づる、残酷とも脆く儂い、封建的な」日本映画紹介も不在ではなかったが、多くの批評家たちは、所謂「四人の巨匠」に新しくモダンな映画を期待していた。それは、小津の自然主義、ヒューマニズムであったり、溝口の诗情であったり、形式における冒険を試みる黒澤、または当時高く評価されていた市川崑のワイドスクリーン映像であった。それらを除けば、彼らは同時代の日本映画に関して非常に乏しい知識しか持ちあわせていなかった。「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」は、観られることも論じられることもなく、羽仁進の『不良少年』が映画祭レポートで賛美されることはあっても、英国で公開されることはなかった。羽仁の『彼女と彼』はベルリンで成

功した後、アカデミーのメイン劇場で公開されたが、同年同映画祭で上映された今村昌平の『日本昆虫記』は素通りされ、『人類学入門』は風変わりな成人映画としてのみ上映された。増村保造の『正』や『赤い天使』に至っては、輸入されたとはいえず、その評価はほぼ軽蔑に近いものだった。そんな中、「四人の巨匠」の一人として、当時高く評価されていた映画作家に市川崑がいた。市川は、『東京オリンピック』以前より、『ビルマの豎琴』、『鍵』、『野火』といった作品の強烈なドラマ性、型破りな形式、特にその独創的なワイドスクリーンのフレーム使いで称賛を受けていた。一九六六年にはNFTで市川崑レトロスペクティブが開催され、『Ichikawa Look』などが議論されたほどである。『雪之丞変化』は頻繁に上映され、その再帰的で重層的な役割演技は、一九六九年の『Screen』の研究論文の対象となった。一九七〇年代『Screen』は、この市川の受容に代表されるような、日本映画がモダンであり、そのモダン性が日本の文化の伝統と密接に結びついているという説に対して、ポリテイカル・モダニズム (政治的モダニズム) の観点から、大島の作品をその模範として対抗的に取り上げることで攻撃を加えていくことになる。一九七〇年代初頭、創刊時のメディア・リテラシー教育という編集指針を大きく外れ、同時代のヨーロッパの映画思想を英語圏の映画学に翻訳する媒体として決定的な理論的転回をはかった『Screen』――この雑誌の編集方針を左右する主要な同人が、如何に特定の日本映画を「発展的」に

利用したのか、そのこの意味を考えてみる必要があるだろう。

## 『Screen』の日本映画の受容

一九七一年、『Screen』は所謂「political modernist turn」(政治的モダニズム転換)を果たし、世界規模の影響力を持つ映画批評雑誌『Screen』が誕生した。その中心となった論客ピーター・ウォレン(Peter Wollen)、ケンブリッジ大学の文学・映画理論家のステイヴン・ヒース(Stephen Heath)、コリン・マッケイブ(Colin MacCabe)は、SEFTに参加する以前にパリに滞在し、バルトを読んだり、アルチュセールやデリダの講義に出席していた。『カイエ・デュ・シネマ』、『シネテーク』、『テル・ケル』の流れをひく彼らの映画文化は、英国流であると同時にフランス的でもあった。彼らは、英国のリアリズム伝統に代表されるような、映画形成に疎い経験主義的な作品や批評のあり方に疑問を投げかける一方、形式至上主義の「構造・物質アヴァン・ギャルド」(structural / materialist avant-garde)に対しても懐疑的であった。むしろ、作品の政治的作用をシニフィエへの働きかけに結びつけるような理論を模索するなかで、ブレヒト的映画理解に傾倒していった。彼らのブレヒト的映画理解は、Sight and SoundやMonthly Film Bulletinといった英国の主流映画雑誌の批評文化のみならず、英語圏の映画学にも多大な影響を与えた。では、ヒースや

マッケイブは、具体的には何を支持し、何に対抗したのか。また、彼らの日本映画受容は、どのように彼らの議論を支えたのか。本稿の後半では、アプローチの異なる批評家たちの議論を、彼らの日本映画の受容に絡めて検証する。

一九七〇年代の『Screen』は、「アルチュセール経由のマルクス主義、記号学、精神分析、前衛主義」からインスピレーションを得ていた。そして、主体の一貫性というハリウッド映画のイデオロギーを破る方法の一つとしてアヴァン・ギャルドに注目が集まった。しかし、現在でもよく言及されるピーター・ウォレンの指摘にもあるように、アヴァン・ギャルドといっても主に二タイプあった。つまり、シニフィアンの作用を優先し、シニフィエを抑圧する「構造・物質アヴァン・ギャルド」(structural / materialist avant-garde)と、ゴダールやストロープ・ユイレに代表されるブレヒト的な「物語映画アヴァン・ギャルド」(narrative avant-garde)である。ウォレンの分析には多々問題があるとはいえ、ここで強調しておきたいのは、この二タイプのアヴァン・ギャルドの区別が、一九七〇年代に多くの『Screen』同人によって共有された、純粹なフォルマリズムと政治的アンガージュマンの区別に対応していたということである。しかし、このことと日本映画に一体何の関係があるのだろうか。

映画理論家のノエル・バーチは、著書『Theory of Film Practice (映画実践の理論)』で、一つ目のアヴァン・ギャルドと日本映画の関係をとりもった。例えば彼の小津安二郎の映画におけるNarrativeに従属しない「空間」なるものの分析がそれにあたる。また、一九七六年には、デヴィッド・ボードウェル(David Bordwell)とクリスティン・トンブソン(Kristin Thompson)による小津作品における空間の分析、つまり小津モダニズム論が『Screen』誌上に掲載された。ボードウェル、トンブソンと同じウイスコンシン大学で映画を学んでいたエドワード・ブランガン(Edward Branigan)が、同様の立場から分析した小津の『彼岸花』論も同誌に掲載された。しかし、『Screen』同人らのヒーローは、小津安二郎でも、「構造・物質アヴァン・ギャルド」の映画作家でもなく、ジャン・リュック・ゴダール、ストロップ・ユイレであり、そして一人の日本映画作家、大島渚であった。ブランガンが「構造・物質アヴァン・ギャルド」的な視点より大島作品におけるPOVショットの非一貫性を考察した論考を『Screen』に寄稿したことが契機となつて、大島映画のプレヒト的解釈を模索していた論客らとの間に『Screen』誌上で「海を隔てた」激烈な論争が繰り広げられた。

### 大島渚の政治的モダニズム

四本の大島作品は、一九七〇年から一九七二年にかけて、ロンドン映画祭、エディンバラ映画祭で上映された。ウイレメン、マッケイブと並んで『Screen』の「political modernist turn」(政治的モダニズム転換)の中心的論客であったヒースが初めて大島に言及したのは、一九七四年の「プレヒトの教訓」においてである。ヒースはこの論文で、芸術的アンガージュマンの効用に対するプラグマティックな関心ゆえに、ポピュラーカルチャーを取り入れることにも積極的な姿勢を示すプレヒトを高く評価している。検証すべきは、「何の、そして誰のための利用」であるのかということ。そうしたアンガージュマンは、プレヒトの言う素材の「盗用的利用」を伴い、それによって生じる親近感と違和感の間のテンションが、観客を、テキストの虚構性との弁証法的な関係へと引きこむというものである。こうした関心から、ヒースが注目した大島作品の一つに『夏の妹』がある。ヒースがこの作品に見出したものは、アート・シネマ版『カイエ・デュ・シネマ』の分類における「カテゴリーE」の定義に近い。それは、アート・シネマの物語性への没入を促すが、物語世界の基準とナレーションのトーンが常にシフトしていることから、

「映像と欲望の結託に同一化(アイデンティファイケーション)

ン)の快楽と、その快楽を常に新しい——転換する——主体の意味への関わりを見出す分析作法を提示してくれる」

ものである。ヒースはまた、ストローブ・ユイレの『History Lessons (歴史の授業)』よりも大島作品を好意的にとらえながら、次のように論じている。

「演劇化とは、その演劇的な編成によって限定された、また限定する空間としてのフレームを浮き彫りにする『雪之丞変化』のそれだけではなく、むしろより重要なのは、『夏の妹』の「批判的不均質性」(大島の映画は、真の日本映画の芸術的純粹さを欠いたハイブリッドで、折衷的な形式として非難されている)や、その現代日本社会の矛盾や思想的主張——映画実践内に見出されるものを含む——の探究である」

ヒースとは対照的に、この頃ノエル・バーチは、一九三〇年代、そしておそらく一九六〇年代の日本映画に見出した「真の日本的な伝統」の「革新的な可能性」とひきかえに、「コスモポリタン」なアヴァン・ギャルドを拒否し、以前自身も提唱していたボードウエル等に代表される「非政治的なフォルマリズム」を否認するようになっていた。『遙かなる観察者のために』の後書きで、バーチは大島の『絞死刑』を、「日本映画の歴史的

傾向と、ブレヒトによって最初に理論的形式が与えられた「再帰性を伴った批判的表象」との親和性を明示した「作品だとして高く評価している。とはいえ、ヒースと異なり、バーチは大島作品の探求した「コミュニケーションと実験」を矛盾であるともみなしている。また何より、日本映画の「革新的な可能性」を「真の日本的な伝統」に見出したバーチの目には、グローバルなポピュラーカルチャーに拘っているようである大島は妥協しているように映った。

一九七五年、エディンバラ映画祭において『Screen』主催の「ブレヒト・イベント」が開かれた。ヒースの発表は、ブレヒトのパフォーマンス理解に関するものであった。ヒース曰く、「異化効果とは、つまりこういうことです。表象を突っ切って、意味がもはや役者の真実ではありえず、状況の政治的關係に到ること」。また、『Screen』の批判的距離というイデオロギーについてのヒースのおそらく最も明確な記述に次のようなものがある。「現実とは、視覚の鏡像ではなく、分析の距離において見出されるべきものである」。興味深いことに、ヒースのブレヒトの解釈の文脈にあつては、この距離は抽象化や還元作用によってではなく、『夏の妹』の快楽的な混乱によって生み出される。そこでは、「対話の演出、言語、歌、インタースタイトル」の衝突が、歴史的共時性の矛盾と対峙する」のだと。お得意の並列構文でヒースはこうも表現している。

「この映画は問う。「今日、日本人であるということはどういうことか」と。そしてその問いは歴史的であり、その歴史とは主体の刻印を孕み、欲望、セクシュアリティをも孕んでいる。ただし、政治的に」

また、大島は、「物語の空間」や「あなたも」といった、ヒースの最も有名な論文における試金石でもあった。これらの論文で、ヒースは、バーチの前衛的な映画形式の「脱構築」なるものを「ただちに形式的な技法の袋小路」でしかないと批判し、代わりに「特定の社会的―歴史的状況に特有の意味作用の実践における意味と主体の構築と関係に携わる」映画を推奨している。そして、ヒースが『絞死刑』を取り上げるのはまさにこの点においてである。ヒースの論考の具体的内容にはここでは深く立ち入らなくていい。ただ、本稿の主旨に沿って考察を続けると、主体性はテクスチュアルな刻印であり「常にすでに」シニファイエの織維に絡まれているとしたバーチに対し、ヒースがその大島論「あなたも」で探求したブレヒト的「政治的モダニズム」は、後にシルビア・ハーヴェイ (Sylvia Harvey) が主張したように、その要に「テキストの性質、その時代の社会的現実、そして歴史的に構成された読み手による三部の関係」を据えている。つまり、「あなたも」は、そのタイトルが示すように、体験・受容理論なのである。当時の『Screen』が拘ったのは、まさにこの受容の問題であった。高校・大学における映画

教育をサポートするという使命に基づき、SEFTが教員や映画製作者のための「週末学校」を主催するようになったのは、一九七五年のことであった。ヒースの論文「あなたも」は、この「週末学校」のために書かれたものであり、『絞死刑』はその学校の出席者によって観賞された。しかし、これらの週末学校について書かれた報告では、主催者と出席者の期待のずれが目立つ。

「これらの観客にとつて、理解は時間を多分に必要とし、まして結末にたどり着くにはさらに時間が要されるというのであれば、大島、ヴェルトフ、アイジェンシュティン、ブレヒトの映画をプログラムに入れることは果たして良案か。」

事実、『Screen』の政治的モダニズムの活動にもかかわらず、BFI教育部が教育目的に制作した映画クリップは、あくまで古典重視であった。BFIはまた、ジャンル、監督、運動などについての記事を集めた教育資料の製作も行っていたが、大島、その他の日本のヌーヴェル・ヴァーグの映画監督についての資料集が製作されることはなかった。フィルム・ソサイエティによる配給社からの映画レンタルはBFIが取り持っていたが、BFIが制作した十六ミリの総合目録を見ると、貸し出し可能な映画のほとんどが日本の巨匠のものであったことが一目

瞭然である。ただ、その内訳はというと、黒澤、溝口、小津作品はそれぞれ十本、六本、五本と充実していたが、一九六〇年代と一九七〇年代の映画監督に限って言えば、市川の四本に続き大島の三本、小林と勅使河原はそれぞれ二本のみ、その他、羽仁、篠田、若松はそれぞれ一本という状況であった。

## Conclusion:

戦後英国における日本映画の受容を論じるにあたってまず念頭に置くべきことは、観賞された映画の絶対数の少なさと、批判的理解の欠落であるということとは先述したとおりである。とにかく誰も何も知らなかったのである！そして、日本のヌーヴェル・ヴァーグもその例外ではなく、映画祭や特殊なシネクラブを除いては、大して注目を浴びることはなかった。しかし、少なくとも『Screen』では、大島と小津の映画の「利用」を通じて、同誌の根本的問題意識の吟味が試みられたこと。そして、これらの日本映画の分析・解釈が、ラジカルな雑誌としては最も多くの資金提供を受け、一般市場にその受容がないにも関わらず、その財力をいかして非大衆迎合主義路線を貫き、大陸經由の理論を勢力的に翻訳、発表することで、国際派読者と寄稿者が支えた英語圏における映画学フィルム・スタディーズ（それ自体、世界で最も資金が与えられた映画研究の施設）の支配的存在となっていた『Screen』誌上は、海を隔って展開されたものであることを指

摘することで、その受容の影響力を示唆しておきたい。

『Screen』は、創刊当初より教育的・ミッシェンと政治的なアングージュマンをその指針の中心に掲げていた。一九七〇年代前半には、ステイーヴン・ヒースのような批評家たちが、「主体の政治的關係、政治的なものの主体的關係」の探求を目指し、「プレヒト的」映画を求めた。その際、大島の『夏の妹』、『絞死刑』におけるパフォーマンストとファンタジー、また歴史やドキュメンタリーのようなものの強調は、プレヒト的な異化効果の実践として受け取られた。

ヒースの大島利用の核心とは一体何であったのか。ヒースにとつての大島映画とは、単に「プレヒト的」映画とは何かを説明するための道具ではなかった。ヒースが大島の *narrative avant-garde* 映画に見いだしたのは、形式主義者が重視した映画構造の抽象化やマテリアリティの還元とは異なり、観客が自らの「主体の政治的關係および政治的なものの主体的關係」に自らの欲望と映像の結託による快楽を通じて目覚める可能性があった。つまり、個々の主体性が政治的状况に条件づけられているのと同時に、如何なる政治も、特定の社会的アクターの身体化された主体を通じて実現されるということに、映画の鑑賞、その快楽を通して「身を以て」気付かされる、というわけである。

一九七〇年代も後半になると、アメリカではバーチの主要論文とその著書『遙かなる観察者のために』が日本映画を映画研究のより中心へと引き寄せたが、同時期の英国の新しい前衛家たちの関心は、「日本的記号」などより、第三映画 (Third Cinema) やポストコロナリアルな闘争に政治的に関与することに寄せられていた。エドワード・サイードのオリエンタリズムが一九七八年に出版されると、批評家たちは、バルト、バーチ、クリステヴァなどが東アジアに関して繰り返してきた大雑把な主張に対して懐疑を示し始めた。例えば、一九八五年に『Screen』は「海に向こうの浄土」：バルト、バーチ、そして日本の利用」を掲載している。この、オリエンタリズムの教訓を生かして書かれた批評が『Screen』に載った事実は、『Screen』の環境がどれほどの変化を遂げたのかを示していると言えよう。以後、各地に映画学<sup>フィルム・スタディーズ</sup>科が開設され、映画研究が学問として成立する過程で、人文学一般の流行・変遷との連動はより顕著

になっていった。こうして、文化的転換を経た映画研究では、言語の習得とフィールドワーク、また、文化・社会的文脈が重視されるようになったが、一方で、そうした一連の訓練は、大島・プレヒトを大胆に並べてみせたステイヴン・ヒースのような冒険的な日本映画の再読を制限してしまった。かつて「利用」が、未完の歴史的マテリアリティとの、実用的で、不完全な、政治的アンガージュマンを意味したのに対し、文化的転換は、そうした「利用」を「搾取」として退けた。そして、日本映画は英語圏のフィルム・スタディーズの先端から遠く隔てられ、外縁へと押しやられていった。それは何の、そして誰のためであろうか。

本論文の執筆にあたり、協力してくださった翻訳者の山崎順子さんに感謝いたします。