

〈論文〉

1970年代後半の関西における自主上映について

田中 晋平

はじめに

本論の目的は、1970年代後半の関西における非商業的な上映活動、具体的には当時の代表的な自主上映グループの活動が担った役割について考察することにある。70年代の日本では、映画産業の斜陽化が進み、従来の撮影所システムが崩壊に向かう一方で、自主映画などの製作が活発化していた。さらにそのムーブメントとも一部連繋するかたちで、さまざまな自主上映のグループが各地域で活動を展開していたのである。

最初に当時の関西の自主上映にかかわる一つの証言を紹介したい。1975年に立教大学に入学するまで神戸で生まれ育った映画監督の黒沢清は、高校生の頃、観たい映画を観るためにどのような行動が必要だったかを次のように述べている。

映画を見るということは、情報の収集から、交通手段、所要時間、封切りか二番館かなどなど、かなり重い選択の伴った行為です。関西だと、封切りならともかく、古い映画は二番館、三番館に来るだけで、それも限られたものしか来ませんから、好きな映画を自由に見ることなんて夢のまた夢でした。他人が傑作を見たとき自慢していて自分が見逃していたら、悔しくて小さなホールまで追っかけたりしました。こんなふうにして、一つ一つの映画を選択して見る行為の集積が、僕という人間を作ってきたわけです⁽¹⁾。

いまだビデオも普及していない、とりわけ東京以外の地域の映画ファンにとって「好きな映画を自由に見ることなんて夢のまた

夢」だった時代、引用にある小さなホールなどで行われた自主的な映画上映は、貴重な場だった。名画座でも上映されなくなった過去の日本映画や未公開だった海外の映画に触れる機会を、自主上映が提供したのである。さらに個人映画やアンダーグラウンド映画、政治・社会的問題に迫ったドキュメンタリーなども、非商業的な上映活動を通じて受容されてきた歴史がある。

日本の自主上映の歴史に関する数少ない先行研究の中で、映画評論家の村山匡一郎は、戦前から認められる非商業的な上映活動を、その目的と動機に着目し、大きく①政治的な目的あるいは啓蒙的な目的で行われるもの、②映画ファン、シネフィルとして行われるものに区分している⁽²⁾。①については、戦前のプロキノから戦後の独立プロと連繋した映画サークルの活動、また映画教育に関わる上映活動なども含まれる。歴史的には、①の映画運動としての取り組みは、50年代半ばに停滞していき、以降②の映画ファンやシネフィルによる活動が増加したとされる。しかし、近年進められている戦後の映画サークルの研究、あるいは60年代の草月シネマテークなどの資料や研究の蓄積が認められる状況と比較した場合、70年代後半に各地で行われていた上映活動の実態を調査した研究が、ほとんど存在しない⁽³⁾。以下では、関西地域をケーススタディとして、当時の自主上映から70年代後半の映画文化の一端を浮き彫りにしたい。その作業は、現在のわれわれの映画視聴環境を相対化し、自ら多様な作品に触れる場を確保する意義を再考させるはずだ。

まずIでは、当時の大阪・京都・神戸の代表的な自主上映グループを概観し、IIではその活動の特徴について、60年代から続くカウンター・カルチャーの流れ、あるいは80年代以降の

映画文化との比較を交えて考察する。上映活動の調査方法としては、当時の情報誌に掲載された自主上映の情報に基づき、主な上映グループとその上映作品、上映空間などの詳細を探った。また、上映グループが発行していた機関誌および上映会のチラシなどの一次資料にもあたり、実際に自主上映を行ってきた人々への聞き取りも実施した。ただし、各地域の映画サークルの活動や百貨店などのホールで不定期に催された「名画鑑賞会」、各大学映研の催しなどまでは、未だ十分な調査を行えていない。当時活発に行われていた〈全大阪映画サークル協議会〉によるSABホールでの上映会などにも、今回は触れることができない。したがって、以下は網羅的な内容ではいささかもなく、主要な自主上映グループの活動に焦点を合わせ、今後の議論の可能性を喚起する試みとして受けとられたい。

I. 京阪神地域の上映グループ/上映空間

では70年代後半の関西では、どのような上映活動が、どのような空間において展開されたのか。大阪、京都、神戸の順に代表的な事例（毎月数回、少なくとも隔月などで上映会を開催していたグループに特に注目した）を確認するが、共通項の一つとして、もともと大学の映画研究部を通じて自主製作や自主上映の活動をはじめた人々が多い。60/70年代の映研という場自体についても別途議論を広げる予定である。

上映活動の調査のために参照した、『ぴあ』や『シティロード』といった首都圏の情報誌に先駆け）71年創刊の情報誌『プレイガイドジャーナル』は、映画だけでなく、京阪神の演劇や音楽、マンガなどの文化を支え、個人やグループを繋げるネットワークとしての役割を果たした⁽⁴⁾。次節で触れるように、情報誌は映画鑑賞や観客の行動様式に大きな変化をもたらしたが、当時の『プレイガイドジャーナル』や『エルマガジン』（77年創刊）なしに現在から上映グループの活動を調査することは困難だった（ただし、意図的に情報誌への掲載を拒んだ上映活動も存在する）。

大阪

大阪では60年代後半にATG（日本アートシアターギルド）の封切館だった北野シネマの観客組織から生まれた〈大阪シネクラブ研究会〉が先駆けとなり、後のさまざまな自主上映の展開が現れる。ATGの系列館とその友の会などの組織から自主上映の活動に発展する流れは、他の地域にも認められるものであり、後述する神戸の事例からも確認できる⁽⁵⁾。

70年代以降の代表的な自主上映グループとして、まず74年に安井喜雄たちがはじめる〈プラネット映画資料図書館〉の活動を挙げておきたい。安井たちは、大阪府立大学の学生時代から映画研究部で映画制作や上映活動を行っており、その後にはじめる〈日本映画鑑賞会 OSAKA〉の活動では、既に上映されなくなっていた過去の日本映画を、今村昌平、大島渚、黒澤明、木下恵介、熊井啓、溝口健二、吉田喜重、加藤泰、小津安二郎、山田洋次などの監督特集を中心に上映してきた⁽⁶⁾。そして、〈プラネット〉では、映画のフィルムや映画関連書籍、ポスターなどの収集、機関誌『ノアの方舟』の発行とともに、毎月数回の上映会を開催し、無声映画からミュージカル、SF作品やアニメーションなど、ヴァリエーションに富む作品が上映される。活動の初期には、他のグループも利用した北市民教養ルーム、大阪科学技術センター、中之島中央公会堂などが上映会場となっていたようだ。そのほかにも、吹田映劇などで上映会を開催していた〈日本映画を見る会〉や〈グループ・テラシネ〉の活動があった。74年からシギノ大劇などでオールナイトの上映会を開催していった〈シネマ自由区〉は、76年にはじまる「映画ファンのための映画まつり」（後の「おおさかシネマフェスティバル」）にも関わっていく。さらに岡本和久らの〈サークル・イノセント〉など、70年代前半から長く活動を続ける上映グループが存在した。

また、当時8ミリフィルムなどによる自主映画のブームが起こっていたが、その中でも「ニューシネマ」と呼ばれた一連の映画群が上映された空間として、北浜にあった三越劇場や梅田の阪急ファイブ（現・HEP FIVE）8階にあったオレンジルームなど

が挙げられる。こうした会場で、75年から83年にかけて『プレイガイドジャーナル』が主催した〈フィルムワーク〉という上映会も行われており、アンダーグラウンド映画やより若い世代の監督たちの自主製作の映画が上映された。ほかにも多目的ホールや喫茶店、ライブハウスなど、いわゆるオルタナティブ・スペースでの上映会や映画製作の講座も開かれていたようだ。たとえば、今泉了輔が主催していた〈幻覚工房〉の活動では、個人映画などの上映に加え、当時の小川プロのメンバーなどを講師として招いた映画塾や、相原信洋らによるアニメーション制作の講座が開かれていた⁽⁷⁾。その映画塾で講師もつとめた得津富男は、枚方で〈赤いフィルム舎〉の活動や京都の老舗ライブハウスである拾得でシネマテークを主催し、高嶺剛による『オキナワンチルダイ』(1979年)をプロデュースする。

京都

京都では、まず70年から洋画の名作の上映をはじめた〈名画発掘70〉の活動を挙げておきたい。もともとは、京都教育大学の映研に在籍していた藤村尚美が、卒業後に教職を続けながら、学生時代の仲間と活動をスタートさせた。最初の上映作品は、ロバート・マリガン監督、グレゴリー・ペック主演の『ア

ラバマ物語』(1963年)である。かつて『京都新聞』に掲載された〈名画発掘70〉の10周年記念上映会の記事を参照すると、その間の上映作品は延べ250本。赤字運営が続く中で、78年に行われたデヴィッド・ボウイ主演の映画『地球に落ちてきた男』(1976年)の上映会では、大阪、神戸からもファンが詰めかけ、1,250人を動員した記録があるという⁽⁸⁾。

〈プラネット〉と共にしばしば大阪・京都で合同の上映会を開催していたのが、龍谷大学の映研から生まれた〈シネマ・ダール〉である。後に代表の景山理が大阪に移り、84年から『映画新聞』の発行をはじめていく。当時の上映作品を確認すると、「日本独立プロ運動の軌跡」と題した上映会やポーランド派の作品の上映などが認められる。後者の作品群は、東京の〈カトル・ド・シネマ〉や名古屋の〈名古屋シネアスト〉、京都の〈シネマ・リベルテ〉などが集まった〈シネマテーク・ジャポネーズ〉という上映グループの全国的な組織によって配給された作品であり、〈シネマ・ダール〉もその活動に加わっていた。当時、彼らは商業ルートでは日本に入らなかった海外の映画を大使館などから借り、後には自主輸入も手掛けていくことになる。

古くから映画産業の中心地であり、戦後は〈記録映画を見る会〉などの活動も現れた京都には、独自の映像文化を形成してきた長い歴史がある⁽⁹⁾。アンダーグラウンド文化の拠点だった京都大学西部講堂では、〈京大映画部〉や〈シネマ・ド



(写真1) プラネット+シネマ・ダール上映会
於大阪科学技術センターホール
プラネット映画資料図書館所蔵



(写真2) プラネット+シネマ・ダール上映会
於大阪科学技術センターホール
プラネット映画資料図書館所蔵

オルフェ)によるドキュメンタリーや実験映画、アニメーションの上映会が開催されていた。さらに〈シネマ・ド・オルフェ〉の山下信子が関西で個人的に映画を作っている作家たちに声をかけ、80年に行われた上映会「起き上がる12人の個々の映像世界」から、後の〈ヴォワイアン・シネマテーク〉の活動が現れる。一方、ギャラリー16やアートコア、射手座などの画廊では、現代美術からのアプローチとして、映像作品の展示が数多く行われていた。2015年に東京国立近代美術館で再演された『現代の造形〈映像表現〉』のシリーズ、KBSレーザーリウムといった特殊な空間での上映会なども開かれており、同じ催して高林陽一や原正孝(将人)、高嶺剛たちの作品も上映されていた記録があることから、他の地域以上に美術と自主映画の交差する場が現れていたように思われる。

神戸

さて神戸では、73年から74年頃まで、映画監督の大森一樹や漫画評論家の村上知彦、後に映画プロデューサーとしても活躍する西村隆たちがメンバーだった〈グループ無国籍〉が、福原国際東映を中心に、オールナイト5本立ての上映会を開催していた。〈無国籍〉自体の活動は、70年代前半に限定されるが、後の関西における自主映画・自主上映の歴史と関わりの深い人物たちが参加している。メンバーは、自主映画の上映会で、または三宮でATG系統の映画や名作のリバイバル上映などを行っていた阪急文化の会員(アートシネマ神戸グループ)として、あるいはOS系映画館の深夜アルバイトなどで知り合っていたようだが、当時の東京・池袋の文芸坐や京都の京一会館でのオールナイト上映などの盛り上がりを受けて、神戸で邦画各社のプログラム・ピクチャアを中心とした上映会を企画するに至る。74年10月に行われた「鈴木清順全仕事-清順の光と影」では、映画の上映とともに鈴木清順による講演が行われ、その一部が大森の監督した『暗くなるまで待てない!』(1975年)に収録された。

〈無国籍〉が主に上映したのは、いわばB級とされるプロダ

ラム・ピクチャアだったが、その後大森、村上、西村、高木敬三たちがはじめる〈プレイバック〉の活動、あるいは西村がはじめる〈六甲シネマテーク〉の上映会では、同時代の自主映画などが中心に上映された。〈プレイバック〉は、三越劇場、神戸学生センター、京都会館別館ホールなど、京阪神地域をまたいで上映会を開催し、機関誌『ぺえばあばっく』の発行も行った。その取り組みは、東京で原将人や大久保賢一たちがはじめていた〈シネマエクスプレスウェイ〉の活動からも影響を受けたものであり、第一回の上映会は、75年12月28日に三越劇場で行われた「8ミリ映画の新しい波・75年新作展」だった。

〈無国籍〉から〈プレイバック〉の活動、あるいはその商業的な娯楽作品から個人映画まで広がっていった多様な上映作品が示しているのは、かつての映画の評価基準に対する批判でもあった。〈無国籍〉のメンバーの座談会の発言にもそのことは表明されている。「映画の価値が今のところ、政治性とか社会性とか芸術性がある映画しか認められてないでしょ。僕はそうじゃなくて娯楽映画を僕らの力で陽のあたる場所に出したいというのがある」⁽¹⁰⁾。〈無国籍〉のメンバーだった高橋聰が実行委員長をつとめた「映画ファンのための映画まつり」のはじまりにも、当初「いわゆるプログラム・ピクチャアといわれる映画に賞が与えられることは皆無である。むしろ、芸術映画の存在も認めるが、娯楽に徹した映画を、つまり“面白い”作品をこそわれわれは支持しなければならないのではないか」⁽¹¹⁾という動機があったとされる。こうしたスタンスは、次節で検討したい映画の価値の多元化という問題に繋がる。

また、1976年に生まれた〈阪神アニメーショングループ〉は、アニメーション作品の上映会とともに自主製作や機関誌『コマドリ』の発行などを行ってきた。筆者の手元にある『コマドリ』の4号は、77年に摩耶ホテルで行われた「第8回 全国アニメーション総会」の開催時に発行されたものであり、プログラムや全国から参加したサークル(〈しあにむ〉、〈東海アニメーションサークル〉、〈プラネット映画資料図書館〉、〈AFG・アニメフィルムの会〉、〈ふうせん〉、〈同志社アニメーション同好会〉など)の詳細な情報が紹介されている。

以上、京阪神地域の代表的な自主上映の活動を概観したが、〈プラネット〉と〈シネマ・ダール〉の合同上映会や〈プレイバック〉のように、各地域を横断した上映活動が認められたこと、また冒頭で引いた黒沢のような映画ファンたちが貴重な映画を観るため、地域を横断し、名画座や自主上映の空間に通っていたことも急いで付け加えたい。その意味で70年代後半は、自主上映の担い手だけでなく、映画観客の側も行動的であり、未知なる映画を渴望していた。ただし、それは80年代以降に顕在化する、映画をめぐるパラダイムの大きな変容に至る過渡期的状況だったと事後的にいえる。次節では、70年代後半という時代の文化状況に対するややマクロな視点から、自主上映の役割をさらに検討したい。

II. 映画の多様性を求めて

さて、改めてこうした自主上映が「非商業的」な活動であることで、多様な映画の上映を実現してきた意義を論じたい。〈プラネット〉の活動を続けてきた安井喜雄は、かつての自主上映を振り返り、「映画館となると興行が主になってしまって、見たい映画を見るために上映するのではなくてきますからね。大学内の上映だけでは面白くないから、普通の人でも見られるように市内のホールを借りて上映しようというので、自分たちの見たい映画を借りて来て上映するようになったんです」⁽¹²⁾と述べている。これは映画館での興行では、なかなか観ることができない作品も観たい、そのために自らの手で多様な映画を上映するための場を確保しようという、いわば自主上映の発想の根幹を示す言葉であろう。ただし、「非商業的」というスタンスは、一方で商業映画に対する批判、一般の娯楽映画とその製作・上映・配給のシステムに抵抗しようとする立場を形成してきた歴史もある。70年代後半の関西の自主上映をめぐる言説に限定しても、たとえば機関誌などに記された上映グループの活動理念を探れば、既存の商業映画のシステムに対する批判が強調されている場合が少なくない。その理由を当時の関西の演劇や音楽文化からも確認できるように、東

京への対抗意識としても説明可能かもしれないが、ここではより大きな映画を取り巻く時代状況に目を向けよう⁽¹³⁾。

大まかに把握すれば60/70年代は、映画というメディアもまたカウンター・カルチャーの一翼を担っていた。最盛期を過ぎた映画産業とそこで生産される娯楽映画に対し、たとえばATGや後の岩波ホールにおける〈エキブ・ド・シネマ〉の取り組みを通じて、世界各地の芸術的価値をもつとされる映画が公開された。あるいは草月シネマテークにおける一連の上映会などにより、アメリカのアンダーグラウンド映画、個人映画やアニメーションも積極的に紹介されていく。60年代末には、世界的な学生を中心とした異議申し立ての運動が高まる中で、映画が自由に個人の内面や世界に対するまなごしを表現できるメディアであることが改めて注目された。政治集会のような場所でも、映画館で上映されない、社会運動と結びつけられた映画、たとえば小川プロダクションによるドキュメンタリーなどが上映されていく。ただし、70年代以降もこうした商業映画や社会的価値観に対するオルタナティブな映画を求める人々や場は継続したが、しばしばその主張が陥りがちな問題点も指摘されるようになる。たとえば、波多野哲朗は、商業的なサイクルのなかで製作・上映されている映画との対立を主張する「自主製作」や「自主上映」について、次のような批判を加えている。

しかしながら、一方で「自主製作」や「自主上映」の動きにしばしば現れるイデオロギッシュな二元論もまた、不毛な主張であるといわねばならない。すなわちこれまで在った映画を全て「映画」という一般的概念の中に封じ込め、みずからの映画をつねに「もう一つの」あるいは「地下の」あるいは「独立の」映画と呼んで差異性を強調する主張である。それらの主張は、みずからが一切の映画の伝統から隔絶していることを力説するか、さもなければ映画史のなかにもう一つの映画の系譜が流れていたことを力説するのである。しかしこうした主張は、かえって一般的概念へと封じ込めた「映画」の制度性を保証する、映画に対する新たな分節化の試みであるにすぎない。だからこうした主張の下で開始される「自主製作」や「自主上映」は、その主張が否定しようとし

ていたはずの商業映画の享受的態度の固定化を、またみずからの方法において開始することになるのである⁽¹⁴⁾。

詳しく解説したい。既に松本俊夫が指摘していることだが、引用文の指摘は、1974年に蓮實重彦が『芸術倶楽部』誌に発表した有名な論考「個人映画、その逸脱の非構造」における議論のヴァリエーションとして読める⁽¹⁵⁾。蓮實はそこで「個人映画」や「別の映画」という概念について「『別の』という言葉の口にするものが示す排他的身振りが、別でない『映画』の総体を、そっくりひとつの虚構として制度化し、曖昧に生き延びさせてしまう⁽¹⁶⁾」との表現で危険視した。差別的な思考に基づく「別の」映画とそうではない一般の商業映画（「別でない」映画）といった区分を批判し、蓮實は、そのような分節化に基づくのではない、いわば「事件」としての映画経験を強調したのである。そして、確かに「個人映画」や「別の映画」、「アンダーグラウンド映画」と呼ばれた作品とその自主上映の空間が、どのような言説に支えられ、維持されてきたかを確認すれば、波多野の指摘した二元論、いわば「排除」と「選別」の構造を認めることは難しくない⁽¹⁷⁾。

とはいえ、自主上映の活動の全てが、波多野の批判に回収されるものでないことも自明である。論点を三つ挙げて整理したい。まず一点目は、前節で挙げた70年代の京阪神の上映活動の事例からも確認できるように、日本の各映画会社によるプログラム・ピクチャや海外の娯楽映画を積極的に取り上げた自主上映グループも当時から多く存在していた。過去に各映画会社が製作し、封切られたが、名画座でも取り上げられない映画を観たい、さらに自らの視点でプログラミングし、新たな作品評価のコンテクストを生み出したい、といった映画ファンの欲望が上映活動に発展することは、一般的な道筋としてあった。二点目として、「もう一つの」、「地下の」、「独立の」と呼ばれた映画の上映会が、商業映画などの製作・配給・上映のシステムに対するオルタナティヴを主張する場合があることと、自主上映が非商業性を主張する理由を簡単に混同することはできない。興行側の立場にたてば、上映が困難にならざるをえない映画にも触れたい、そのための場を確保する活動

は、商業映画とそのシステムの批判に帰着するわけでは必ずしもないからである。だからこそ、時には各地域の興行協会と対立関係が生まれる場合もあったが、映画館と共存するための活動を進め、名画座で上映会を開催することに意義を見出したグループもいた。この点を押さえておかねば、自主上映自体が非商業的な活動を続けてきた意味が見失われる。

三点目は、蓮實の批判が映画の「排除」と「選別」に向けられたものであり、いわゆる「個人映画」とされた作品自体の価値やその映画経験を否定したわけではないということにも関連する（実際に同論考でジョナス・メカスの作品が高く評価されている）。70年代後半の自主上映にも、まさに上記のような分節化を踏み越えた地点から上映活動が展開された事例が認められる。既に触れた〈プラネット〉の上映会では、過去の名画はもちろん無声映画からアニメーション、個人映画まであらゆる映画を観ることができた。また〈無国籍〉は、「政治性とか社会性とか芸術性がある映画しか認められてない」状況に対し、主に日本のB級とされるプログラム・ピクチャを上映し、後にはじまる〈プレイバック〉の活動では、同時代の自主映画などが中心的に上映されたのだった。これらはまさに差別的な思考に基づく映画の「排除」と「選別」を揺さぶる試みといえよう。もちろん、東京も含めた各地の自主上映も視野に含めた議論を展開すべきではあるが、以上の関西の事例に限定してみても、二元論的な構造に依拠しない、多様な上映活動が見出せるのである。

さらに議論を広げるなら、こうした商業主義と非商業主義、娯楽映画と個人映画といった区分におさまらない自主上映の重要性を強調するためには、その後の映画文化の変容過程をも踏まえておく必要がある。そのために長谷正人が1980年代初頭を起点として議論している、映画のポストモダン化をめぐる問題を参照したい。長谷は、当時の日本映画の表現様式の変化とも対応させつつ、この時代以降に「映画を観るといふ経験自体が、暮らしの営みからは切り離された一種のオタク的経験へと変化していった」⁽¹⁸⁾とする。具体的には、情報誌の浸透やミニシアターの台頭（81年にシネマスクエアとうきゅう、翌年には渋谷にユーロスペースが開館）、さらにレンタルビデオ

などの普及により、かつてのような大衆娯楽として同時代の暮らしや社会と結びつきをもっていた映画受容から、よりパーソナルな趣味として、あるいはおしゃれなイベントに参加するような感覚に基づく、新しい映画鑑賞のかたちが現れた。また長谷は、映画作品を社会的意味から切り離し、物語や主題ではなく、画面の表層を分析した蓮實重彦たちの批評の影響力も、結果として映画を観ることを「オタク的経験」に結びつけた面があるとみる。かつて都市の盛り場などにあった映画館で、人々が共有していた映画経験とは大きく異なる文化がもたらされたのだ⁽¹⁹⁾。

こうしたポストモダン化の流れは、おそらく現在に至るまで、日本の映画製作からその受容までを規定しているパラダイムチェンジと見做せる。そして、自主上映の役割の一部も、東京からミニシアターが現れ、それまで日本で観ることの難しかった海外の映画が、大資本の経営する空間で観ることが可能になり、あるいは過去の映画作家たちの特集上映が頻繁に組まれていくことなどによって、徐々に退潮していった。かつての「好きな映画を自由に見ることなんて夢のまた夢」だった時代を回顧すれば、それは夢の実現とさえない変化に違いない。事実、各地で上映活動を続けてきた人々の一部も、80年代以降にはミニシアターなどの経営に転じていく。

だが、その変化と新たなパラダイム（あくまで東京が中心であったにせよ）の中で、人々がより多様な映画作品を観て、豊かな経験を得たかといえば、事態は逆だろう。特定の映画やジャンルに対する細分化された、パーソナルな関心は認められても、その外側に広がる未知の映画に出会いたいという欲望や行動は、むしろ減衰したのではないか。これは映画に限らず、「ポストモダン」と呼ばれる時代の芸術・文化全般に認められる閉塞感として指摘できる。実際、たとえば80年代以降には、個人映画や実験映画として捉えられるような映画の伝統が、〈イメージフォーラム〉などの活動を除き、明らかに以前の時代から縮小していった過程を挙げることができる⁽²⁰⁾。あるいは、政治運動とも結びついたオルタナティブなメディアとして、ドキュメンタリー映画などを製作・上映する流れは現在も続いているが、問題意識が共有されている範囲が持続的に

広がっているとは言い難い⁽²¹⁾。このことは、現在も商業映画の外側にある様々な作品やその上映空間の側にこそ向けられた「排除」が継続している事実を物語っている。松本俊夫は、かつて蓮實による個人映画批判に反論して次のように述べていた。「たとえば私があなたと話をしている、『今日はこれから映画を見にゆくところだ』と言ったとしましょう。むろん〈映画〉という言葉によって、あなたはいろいろの種類の映画を思い浮かべることができるはずですが。しかしあなたは十中八九ただ〈映画〉といえば映画館の商業映画だと思うに違いありません。あるいはいちいちそんなことを思わないほど、〈映画〉という言葉は映画館の商業映画を自然に意味するように慣らされているのです」⁽²²⁾。むしろ、80年代以降の映画文化では、ここで松本が指摘しているような特定の映画に対する「排除」の問題そのものが、忘却されていったのだというべきかもしれない。

さて、改めて考えるなら、ここまで論じてきた70年代後半の自主上映の隆盛は、一方で前世代のカウンター・カルチャーや社会運動の影響を受けつつも、そこから距離を置き、なおかつ映画が完全に消費社会に飲み込まれていく直前において可能だった状況なのではないだろうか。過渡的段階にあった時代に、一般の映画と「別の」映画を分節化する姿勢や、自らの関心の範囲内にある作品のみを消費していく行動様式とも異なり、未知なる映画との出会いの場を確保しようとする人々がいた。そして、その上映活動には、ポストモダン化以降の映画文化を相対化する視点が孕まれていたのではないだろうか。

たとえば、前節でも触れた〈シネマ・ダール〉を含む全国の自主上映グループが参加することになる、70年代中頃から開始した〈シネマテーク・ジャポネーズ〉の活動は、明確に「非商業主義」を掲げながら、国内で埋もれていた映画や自主輸入した作品の配給までを手掛け、それぞれの地域に多様な映画を提供した。具体的には、アンジェイ・ワイダ監督の『すべて売り物』（1968年）、クシユトフ・ザヌーシ監督『結晶の構造』（1969年）、ハンガリーのコーシャ・フェレンツ監督による『一万の太陽』（1965年）、ヴォイチェフ・イエジー・ハス監督の『砂時計』（1973年）、『ラルカ』（1968年）、イタリアのマルコ・ベロッキ

オ監督による『ポケットの中の握り拳』(1965年)、イエジー・スコリモフスキー監督の『バリエラ』(1966年)、アンジェイ・ムンク監督の『エロイカ』(1957年)などが自主輸入・公開された。

〈シネマテーク・ジャポネーズ〉(正確には、その前身である〈アート・フィルム・コーポレーション〉)が配給した作品の一つに、フランスのジョエル・サントニ監督による『眼を閉じて』(1971年)という映画がある。この作品は公開当時エリック・ロメールに評価され、日本にはコロネット商会という会社が、ロベール・ブレッソンの『少女ムシエット』(1967年)とともに輸入していた⁽²³⁾。しかし、『少女ムシエット』は、岩波ホールで公開されるのだが、『眼を閉じて』は、その後も日本国内での公開の機会を逸していたところで、〈シネマテーク・ジャポネーズ〉のメンバーが本作を発見し、配給することになった経緯がある⁽²⁴⁾。これはいわば岩波ホールと〈エキブ・ド・シネマ〉の運動のように、サタジット・レイやイングマール・ベルイマン、テオ・アンゲロプロスの作品など、世界各国の映画を上映してきた場からもこぼれ落ちる作品に対して、別のグループが積極的に価値を見出し、配給・上映した事例だろう。関西では、〈プラネット〉と〈シネマ・ダール〉の合同上映会として、77年11月20日に京都日伊会館、21、22日に大阪科学技術センターホールで『眼を閉じて』の上映が行われた。こうした活動もまた、「排除」と「選別」の構造に依拠することなく、映画受容のシステムに積極的に介入し、新たな映画との出会いを求めたものだといえよう。

もう一つ事例を挙げたい。60/70年代の各地域における自主上映の中でも、小川プロによる三里塚闘争のドキュメンタリー映画の上映会は重要な役割を担っていた。60年代末頃の関西では、〈近畿自主上映組織の会〉が、三里塚シリーズ以前に小川紳介が監督した映画も含めて、大学の映研などに貸し出しており、〈プラネット〉の安井喜雄も『圧殺の森』(1967年)や『現認報告書』(1967年)を大阪府立大学で上映したが、多くはヘルメットをかぶった学生の演説付きだったと回想している⁽²⁵⁾。こうした作品や小川プロによる映画の受容が、少なくとも関西では70年代後半も継続していたことを示唆する証言がある。79年に京一会館で、三里塚シリーズの全作品のオールナイト上映を成功させた景山理によれば、小川プロの73年

の映画『三里塚・辺田部落』は、大阪では上映の機会が長い間なかったのだという。

いま思い返してびっくりするんですけど、大阪では『三里塚・辺田部落』の上映が、基本的にはなかったんですね。だいたい経ってから、そんなことを知らずに僕らが上映してるんですが、それが後にも先にも一回だけの機会だったんです。それはなぜかというと、政治的な映画ではなかったがゆえに、上映してくれるところがなくなってたんですね。それで結果として、小川プロの人たちが、あるいは小川さん自身がフィルムを持って全国を回るようになった。そこから本当の自主上映が始まった、始めざるをえなかった、ということだったと思うんです。その自主上映をしたことで、いろんな人に出会い、結果的にそのあと山形に移っていくことになるのだと思います⁽²⁶⁾。

三里塚シリーズの中でも『辺田部落』は、闘争の中の農民の生活に眼差しを向けた映画であり、小川プロの作品における分水嶺として位置付けられる。景山は、機動隊との激しい衝突場面などを含まない本作が、その内容のため大阪の場合、政治集会的な場で上映されなかったのではないかと推測しているであろう。付言すれば、大阪で『辺田部落』の上映の機会がなかったという指摘自体は、おそらく正確ではない。70年代後半の『プレイガイドジャーナル』を確認すると、回数は多くないが、76年以降に大阪でも『辺田部落』が上映されていた形跡はある⁽²⁷⁾。ただし、引用文の指摘は、自主上映の活動を続けてきた実感の中で、長く小川プロ作品の受容に偏向が認められたことの証言として重要であり、景山たちの活動によって、政治主義的な上映空間からこぼれ落ちた無数の映画も積極的に取り上げる場が確保されたことは間違いない。もちろん、その活動が小川プロの一連の映画から、政治色を払拭するという企図に基づくわけではいささかもないだろう。そうではなく、当時の三里塚シリーズの一般的評価に対し、京一会館でのオールナイトをはじめ、景山らによる『辺田部落』を含む作品の上映活動は、小川プロのドキュメンタリーを、より多面

的に捉える契機を提供した。政治の季節が終わり、映画文化のポストモダン化に至る過渡的段階、カウンター・カルチャーの隆盛と消費社会化のはざまにあった時代において、こうした映画をめぐる複数の評価基準を内在させた上映活動が存在したのである。

結びにかえて

以上では、70年代後半の関西の事例に着目し、当時の自主上映グループが、商業映画と非商業映画、娯楽作品と芸術的・政治的映画といった区分を踏み越えた、映画を受容するための無数の場を形成してきたことを確認した。そのような多様な映画を観る機会を確保した活動は、単に商業映画のシステムを批判しただけでなく、他の非商業的な上映活動の陥る構造的な問題にも目を向け、映画が上映される環境自体に介入し、作品の評価基準を多元化させた。

だが、かつての自主上映の活動の意義は、後の世代にまで十分に継承されてきたとは言い難い。その理由の一つは、もちろんビデオやDVD、さらにインターネット配信など、メディアや映画の受容方法が大きく変容したことに求められる。80年代から現在に至る映画環境の中で、過去の作品や世界中の映画へのアクセスが容易になり、また各地域で観ることが困難だった映画を上映する役割も変容したかにみえる。もちろん、いまも観ることが困難な映画はいくらでも存在するが、現在の映画環境の中で行われている「排除」と「選別」の働きを反省的に捉え返すことは、いまだ商業映画とそのシステムが仮想敵として位置付けられていた時代より、はるかに困難になっている。だからこそこまで触れてきたように、多様な映画を観るための場を自ら確保し、既知の映画の別の相貌をも発見していく上映活動の意義を再考し、新たな映画文化のかたちを実践的に模索する必要があるのではないか。

筆者は、当時の関西地域にまずは限定するかたちで、より網羅的な自主上映の調査を今後さらに進めるつもりだが、最後に個別の自主上映グループの資料を、どのように地域のな

かで保存していくのかという課題が存在することも強調しておきたい。その保存を促すためにも、ローカルな映画史の中に非商業的な上映活動の役割を位置付け、再評価していく作業が求められる。たとえば、現在さまざまな地域でかつて街に存在した映画館をテーマとした展覧会などが開催されているが、戦前・戦後を通じて各地で試みられてきた自主上映に関する展示やイベントが行われた事例は、見当たらない。だが、かつて人々が常設の映画館でのみ映画を観たわけではなく、各地の自主上映によってもたらされた映画経験の意義があり、それを示す資料や証言を残しておかなければ、地域の豊かな映画文化の記憶は失われる。今後も関西と他の地域の比較を視野に含め、当該期の調査を中心に自主上映の研究を継続しながら、その保存のあり方も議論していきたい。

註

- (1) 黒沢清『黒沢清の映画術』、新潮社、2006年、13頁。傍点引用者。
- (2) 村山匡一郎「非商業上映の歴史戦後の啓蒙運動からコミュニティシネマまで」財団法人国際文化交流推進協会編『地域における映画上映状況調査 映画上映活動年鑑2004〔非映画館編〕』、財団法人国際文化交流推進協会、12頁。
- (3) 1950年代から60年代にかけての映画サークルの活動については、佐藤洋「映画を語り合う自由を求めて：映画観客運動史のために」四方田犬彦他編『日本映画は生きている 第3巻 観る人、作る人、掛ける人』、岩波書店、2010年、13-41頁などの詳細な研究がある。また、たとえば草月シネマテークの活動は、『輝け60年代：草月アートセンターの全記録』、フィルムアート社、2002年などに、上映作品の情報や関係者の証言がまとめられている。
- (4) 『プレイガイドジャーナル』の歴史については、特に近年出版された次の二冊を参照。村元武『プレイガイドジャーナルへの道1968～1973：大阪労音 フォークリポート プレイガイドジャーナル』、東方出版、2016年。村元武『プレイガイドジャーナルよ 1971～1985』、東方出版、2017年。
- (5) たとえば、福岡でも東宝シネマ2というATGの封切館で友の会が立ち上がり、そこにいた九州大学の学生たちが中心となってFATT（福岡アートシアター友の会）という自主上映グループが生まれたという。近藤源三「60年代の自主上映団体：シネクラブ運動」福岡市美術館・松浦仁編『福岡映像史』、福岡市美術館、1992年、74-75頁。

- (6) 安井喜雄インタビュー(聞き手・笹川慶子)「わが映画人生を語る」大阪府立大学観光産業戦略研究所、関西大学大阪都市遺産研究センター他編『大阪に東洋1の撮影所があった頃:大正・昭和初期の映画文化を考える(新なにわ塾叢書5)』、ブレンセンター、2013年、34頁。
- (7) 今泉了輔「映画に関する私的な6つの断片ノート」『楽に寄す:ACTOR'S MAGAZINE PRESENTS 1980』、竹馬の友社、1980年、92頁。
- (8) 『京都新聞』昭和55年5月24日(夕刊)。
- (9) 戦後の京都の自主上映の歴史については、坂上しのぶのサイトに詳しいまとめと資料が掲載されており、参考になった。<http://shinobusakagami.com/essay/essay-01/1350/>(最終アクセス:2017年4月22日)
- (10) 磯本治昭・淡野淳一・大森一樹・西村隆・高木敬三(雑誌進行係:渡邊仁)「おちこぼれている映画に陽をあてる正義の味方 無国籍」ブレイガイドジャーナル編『神戸青春街図』、有文社、1975年、218頁。
- (11) 高橋聰「おおさか映画祭報告① 不測の顛末記」『映画新聞』第53号。
- (12) 安井喜雄、前掲書、30頁。
- (13) 山口由美子(聞き手・春岡勇二)「『ブガジャ』創刊時から、70年代の空気」大阪府立文化情報センター編『『ブガジャ』の時代(新なにわ塾叢書1)』、ブレンセンター、2008年、213頁などを参照。
- (14) 波多野哲朗「自主製作と自主上映」浅沼圭司他編『新映画事典』美術出版社、1980年、119-120頁。
- (15) 松本俊夫『逸脱の映像:拡張・変容・実験精神』、月曜社、2013年、14-15頁。
- (16) 蓮實重彦『シネマの記憶装置』、フィルムアート社、1979年、62頁。傍点原文。
- (17) たとえば西村隆は、69年に京都大学で行われた「ハリ祭」でのアンダーグラウンド映画との出会いについて、後年(おそらく上記の蓮實の論考を意識して)次のように回顧している。「こうしてアンダーグラウンドシネマという『別の』映画はハリケードというまぎれもない『別の』空間と一体となって意識された。『別の』映画は『別の』空間のなかに居ごこち良さそうにおさまっている舞台装置のようなものだった。これは商業映画という『別でない』映画が映画館という『別でない』空間におさまっているのと同じことだったのかもしれない。ただ、ぼくは『別の』空間を求めていたということだ。映画を見る場所は映画館だけではなかった。必ずしも、見る側を同化させようとする映画ばかりではなかったが、その分、ぼくはそういった映画が上映される場に同化していた。アンダーグラウンドシネマ、大島渚や若松孝二や小川紳介などの独立プロの映画、ヌーベルバーグ、8ミリによる個人映画などとはそんなふうに出合い、それらは『別の』映画として意識のなかに整理されていた」西村隆「未だみることのない映画の容器」『楽に寄す:ACTOR'S MAGAZINE PRESENTS 1980』、竹馬の友社、1980年、101-102頁。
- (18) 長谷正人「日本映画のポストモダン:映画文化のパーソナル化をめぐる」四方田犬彦他編『日本映画は生きている 第三巻 観る人、作る人、掛ける人』、岩波書店、2010年、266頁。
- (19) 上野昂志も情報誌やその後のビデオの普及などを通じて、過去の映画文化が消失していく過程を次のように記している。「街の佇まいやそこに集まる人たちがかもし出す空気の違いは、そこで見る映画にも微妙な変化を与えていたのだ。だが情報誌は、その空気の違いをはじき出す。そこでは街は消えるのだ。街が消えて映画館が残る、というよりも、そのとき、街としての映画館も一緒に消えて、たんに映画を上映する装置だけが残るのだ」。上野昂志「街が消えて、映画は」『思想の科学』1986年7月号、75頁。
- (20) これについては、阪本裕文「実験映画への疑義、その歴史的前提」『Plus Documents 2009-2013』、engine books、2014年、8-11頁が、先述の蓮實の論考や松本俊夫の個人映画に対する議論を踏まえた歴史的な流れを整理していたことが参考になった。
- (21) 補足すれば、60/70年代に可能だった小川プロや土本典昭らのドキュメンタリー映画の製作と上映活動のサイクルは、80年代には成立しなくなっていた。68年に東プロダクションを設立し、青林舎に改称後、86年まで代表取締役を務めた高木隆太郎は、次のように述べている。「ところが、一九八三年頃くらいからでしょうか、歯が立たないというか、諦めざるを得ない、上映運動を全国ですればするほど上映費用で赤字が増えるようなことになりました。客観的な状況なのか、私たちがくたびれてきてそうなったのかわかりませんが」高木隆太郎・時枝俊江・土本典昭「ある映画プロデューサーの証言」土本典昭フィルムグラフィ展2004実行委員会編『ドキュメンタリーとは何か:土本典昭・記録映画作家の仕事』、現代書館、2005年、114頁。
- (22) 松本、前掲書、15頁。
- (23) ロメールの『眼を閉じて』評については、『ユニフランス・フィルム』145号に掲載された同作の紹介を参照した。
- (24) 『眼を閉じて』の配給の経緯やエキブ・ド・シネマとの関係については、〈名古屋シネアスト〉の倉本徹『別冊シネアスト通信』No.1、40頁に詳しい。
- (25) 安井喜雄「映画保存はファンの手で!」『映画新聞』71号。
- (26) 伏屋博雄・景山理・松本正道「アジアの風『モンスーン』のようだった小川さんが、僕たちに遺していた課題は多い。」映画新聞編『小川紳介を語る:あるドキュメンタリー監督の軌跡』、フィルムアート社、1992年、222頁。
- (27) 大阪では1976年6月26日に三里塚上映センターが主催、中之島中央公会堂で『日本解放戦線・三里塚の夏』(1968年)、『三里塚・第二砦の人々』(1971年)と共に『辺田部落』が上映される情報が当時の『ブレイガイドジャーナル』に掲載されている。ちなみに関西圏では、同じ76年の9月16日に大阪西部で開催された「自主映画・独立プロ傑作アンソロジー 小川紳介特集」で『辺田部落』の上映情報が掲載されており、さらに11月の西宮勤労会館「三里塚斗争に連帯する映画会」でも同作が上映された模様である。

付記：本稿は日本映像学会第42回大会（2016年5月29日於日本映画大学）における口頭発表を発展させたものである。また、JSPS 科研費（17K13374）による研究成果の一部である。

安井喜雄氏、景山理氏、九武利久氏、大森一樹氏、村上知彦氏にご協力いただいたインタビュー、及び提供していただいた資料の一部を参考にしました。記して感謝いたします。