

世界における一九六〇～七〇年代日本映画の批評、 受容、研究をめぐる

平 沢 剛

はじめに

二〇〇〇年代に入り、一九六〇～七〇年代日本映画への関心が世界的に高まっている。九〇年代から海外映画祭などで、黒沢清、青山真治、是枝裕和、河瀬直美、諏訪敦彦、三池崇志、塚本晋也、園子温ら若手から中堅に至る新しい作家が脚光を浴び、日本映画全体に対する注目が集まったことも理由の一つだが、より大きな背景としては、現代史の転換点と定義される一九六八年を中心とした「政治の季節」に対する世界的な再評価、再検証の潮流のなかで、その時代における実験的、革新的な映画表現への関心の広がりがあると指摘できるだろう。

一九六〇年前後から始まった松竹ヌーヴェル・ヴァーグの大島渚、吉田喜重、篠田正浩を中心に、今村昌平、羽仁進、松本

俊夫、勅使河原宏、寺山修司、若松孝二、足立正生、小川紳介、土本典昭、城之内元晴、飯村隆彦、彼らに先行する市川崑、増村保造、鈴木清順、中平康ら幅広い意味でのニューウェーブの作家に対する注目が特に集まっている。また、六一年に発足した日本の芸術映画専門劇場の草分けで、六八年から制作も開始した日本アートシアターギルド（ATG）の作品、ドキュメンタリー映画、実験映画からピンク映画、エログロ路線と呼称された東映の成人映画などのジャンル映画まで、特定の作家や作品に留まらない広い映画史的な関心も寄せられている。各国での国際映画祭、シネマテークでの特集上映、DVDの発売のみならず、関連の研究、学会議の開催、書籍の刊行なども相次いでおり、二〇一二年十二月から行なわれるニューヨーク近代美術館における五十プログラムに及ぶ大規模な特集（Art

Theatre Guild and Japanese Underground Cinema, 1960-1986)とハーバード・フィルムアーカイブ、アンソロジー・フィルムアーカイブ、パシフィック・フィルムアーカイブなどにおける関連特集は、一つの集大成となるであろう。

九〇年代後半から、特に北米を中心に日本映画を専門にする研究者が増え、日本語の理解がその前提とされるようになり、これまでの英語中心の批評や研究とは一線を画する新しい状況が生まれてきた。そして、彼らが映画祭やシネマテークでの特集、劇場公開やDVD化にも関わるようになったことで、より映画史的、理論的な観点から作家や作品が紹介されるようになっていった。こうした潮流は、映画のみならず、美術、写真、音楽、文学にも渡っているため、今後も更なる広がりを見込めるが、一方でそれぞれの国や地域によって、評価される作家や作品、批評、受容の文脈は大きく異なっているため、議論されている中心の内容がまったく違っており、同じ作家、作品、ジャンルを対象にしている場合であっても、横断的な議論がほとんど行えていないのが現状である。これは映画の分野だけに限ったことではないが、北米、欧州、アジア、ラテンアメリカといった大陸を越えた相互交流は容易ではなく、中心的な言語として英語が突出しているという課題も依然として大きく存在している。

よって、世界的な再評価が進んでいる六〇〜七〇年代のニューウェーブを中心とした日本映画が、同時代にどのように上映

され、批評され、受容されてきたか、あるいはその後、どのように特集され、研究され、再評価されているかという大きな全体像を各国、地域の研究者、批評家と共同し検証することで、日本映画をめぐる幅広い国際的議論のための基盤作りの確立が急務といえよう。

現状の課題

一九六〇年〜七〇年代という時代とその文化を捉え返そうという潮流は、日本国内でも同様に進められており、シネマテークや名画座での特集上映、DVD、BS・CSでの放映、作家や批評家の論集、インタビュー書、研究者による書籍の刊行なども続いている。言うまでもないが、海外で関心が高まっているとはいえず、国内で見ることができる作品数とは圧倒的な差異があり、評論、研究、書籍の量についても同様である。国内の研究や再評価が海外での動きに直結することも少なくないが、翻訳という問題もあり、国内の基礎的なコンテクストが十分にいかされているとは言いがたいのが現状である。もちろん、日本語ができないと日本映画を理解することは難しいと指摘したいわけではないが——日本でも海外映画を受容するときに同じような問題が起きていることは容易に想像がつくであろう——しかし作家の発言や同時代の優れた批評、現在の研究がほとんど顧みられないことで、作品の理解が限定される側面があるのは

紛れもない事実である。一方で、北米では、日本映画をめぐる映画理論の蓄積があり、フランスでは、同時代の映画雑誌に多くの重要な日本映画の批評が存在している。しかし、日本語に翻訳されているものはその一部であるため、英語圏、フランス語圏で所与とされている文献を共有できていないという同じような問題がある。他方で、英語で書かれ、国際的に流通しているというだけで、映画史的にも、理論的にも誤謬の多いテクストが、日本の関係者の想像をこえて強い影響力を持つてしまっているという弊害も少なくない。よって現状で必要とされる作業は、それぞれの地域で、どの作家のどの作品が上映されたか、時期は同時代にあるいは時代が経過してからのか、上映形態は、劇場公開、映画祭、シネマテーク、映画サークルの自主上映、あるいはテレビ放送、ビデオ、DVD販売か、そして日本映画を論じるうえで、これまでの重要な批評、理論、研究にはどのようなものがあるか、といったそれぞれの歴史性、特異性を細かく調査し、最初にまずその実態を把握することである。そのうえで、日本の状況と比較しながら、その差異と共通性を検証していくことが重要であろう。

同時代としての日本映画とは

ニューウェーブの作家としてのみならず、大島渚は、世界的に最も知られている日本映画監督の一人である。それまでの日

本映画の国際的な評価は、黒澤明『羅生門』(51)がヴェネツィア国際映画祭で金獅子賞(グランプリ)を受賞したことを皮切りに、溝口健二『西鶴一代女』(52)、『雨月物語』(53)、『山椒大夫』(54)がヴェネツィアで三年連続受賞を果たし、更に、衣笠貞之助『地獄門』(53)がカンヌ国際映画祭でグランプリ、黒澤『七人の侍』(54)がヴェネツィアで銀獅子賞を受賞したことで、大きく高まっていた。そして、三大映画祭のみならず、それを受けて各国で劇場公開、シネマテークでの上映、特集などがなされたことで、映画批評家たちが様々な媒体で取り上げ、研究者たちが多くの分析を行ない、世界の巨匠としての黒澤、溝口の世界的な地位は不動なものとなっていた。

日本映画史的に振り返ると、一九五一年のサンフランシスコ講和条約の締結を受け、一九五二年にGHQによる映画検閲が廃止され、これまで禁止されていた時代劇の撮影が復活し、多くの映画が制作されていくこととなる。第二の黄金時代と呼ばれる、映画産業は大きく興隆し、一九五八年には、映画観客動員数が十一億二千七四五万人に達し、日本映画界が、最も多くの観客を獲得することに成功、一九六〇年には六社七系統と言われる大手映画会社によるネットワークが確立し、制作数五四八本、映画館数七四五七館とピークに達した時代であった。しかし、それ以降はテレビジョンという新たなメディアの出現もあって、観客数、劇場数は減少の一途を辿り、大手映画会社は大きくその規模を縮小していくこととなった。そうしたなかで、

松竹では大島渚が『愛と希望の街』(59)で、篠田正浩が『恋の片道切符』(60)で、吉田喜重が『ろくでなし』(60)でそれぞれデビューを果たし、フランスのフランソワ・トリフォール、ジャン・リュック・ゴダールら若くしてデビューした監督たちと比較して、松竹ヌーヴェル・ヴァーグと呼称されることとなった。こうしたニューウェーブの潮流は、松竹にとどまるものではなく、また大手以外の映画界にも同時に起きていた。ドキュメンタリー映画の羽仁進、松本俊夫、芸術映画、実験映画の勅使河原宏、日本大学芸術学部映画研究会らが代表的な作家として指摘できよう。そして、それらの先駆者として、大映の増村保造、日活の中平康、今村昌平も挙げられるが、しかし、こうした新しい映画が、日本映画の代表として国際的に送り出させる機会は極めて稀であり、結果的に黒澤、溝口につぐ新しい作家、作品が国際的に注目を集めることはほとんどなかった。

しかし、一九六〇年代後半に入ると、フランス、イタリヤ、ドイツを中心に、大島『絞死刑』(68)、羽仁『初恋・地獄篇』(68)、吉田『エロス+虐殺』(69)などが一気に紹介され、新しい日本映画への世界的な関心が一気に高まっていくこととなる。これまで黒澤や溝口に接していた多くの人々は、同時代の日本映画の出現に驚愕したのであった。大島は、フランスの『カイエ・デュ・シネマ』、『シネマ69』などの重要な映画雑誌が相次いで日本映画特集を組んでいることを受けてこう記している。

まず、こうした日本映画ブームは、かつてのクロサワ・ブーム、ミゾグチブーム以後、二十年あまりが空白であったことに関係がある。もちろんその間、単発的には、新藤、小林、市川、羽仁、勅使河原という名前がヨーロッパに伝えられた。しかし、それはクロサワ、ミゾグチを完全に継承するものではなく、また完全に否定するものでもなかったから、いささか力弱かったことは当然である。その間、ヨーロッパの日本映画研究家たちは、オズを発掘することによって、むしろ渴をいやしていたというべきかもしれない。

ところが、この十年間、いま「若い日本映画の作家たち」としてヨーロッパで驚異の目で見られている監督たちは、すでに日本映画の第一線に立ち続けていたのである。

だから、いまヨーロッパの批評家の驚異は、まずこれだけの重要な作家がなぜ伝えられなかったか、ということを基盤にしている。そしてそれと裏腹の関係にあるのだが、それらの作家たちが完全に成熟した形で彼らの目の前にあらわれたことが驚異を深めているのである。その点では、皮肉をいえば、海外に紹介しなかった日本映画界の事情に感謝しなければならない。こうして十年の空白ののち、彼らの目の前に突きつけられた「若い」日本映画は、クロサワ・ミゾグチによって代表されるかつての日本映画を継承するものではなくて、むしろはつきりとそれを否定するものであった。そのことが彼らを驚嘆させたのであった。そして、かつての日本映画を否定する「若い」日

本映画は、日本映画としての特異性（たとえば、時代劇のコスチューム、エキゾチズム）によりかかるものではなく、世界映画としての共通性に向かって開かれた存在なのだ。そのことに気付いた時、かつてのように日本映画研究家だけが日本映画について書くのではなく、すべての批評家が日本映画を論じはじめたのである。

（大島渚「若い日本映画の出发点」『解体と噴出』、芳賀書店、一九七〇年、二二二―二二三頁）

大島は新しい日本映画が、黒澤や溝口とは異なり、同時代の日本映画として評価されていることの意義を的確に指摘している。もちろん、黒澤や溝口が優れていることは疑いようもないが、それらが芸術映画的に高く評価されるのと、大島らの映画が受け入れられていくのはまったく位相が異なっていたからだ。

一九六八年を中心とする世界的な激動期のなかで、大島や吉田の映画は、日本という限定された地域から送り出された「日本映画」としてではなく、自分たちと同じ世界の政治、社会問題を共有する同時代的な映画として国際的に受け入れられ、更にそこに介入していったからである。六〇年代後半に至るまで、重要な国際映画祭への出品は、大手が主催する映画制作者連盟が代表作品を選考し、映画祭に日本の代表作品として推薦するという方法が取られていた。黒澤も溝口も日本を代表するナショナルシネマとして出品され、評価されていたのである。よって、

代表的なナショナルシネマではなかったのみならず、大手映画会社に属しながらもそのシステムに対抗していた大島らの松竹ヌーヴェル・ヴァーグが同時代に紹介されることはなかった。

大島も挙げてるように、羽仁『充たされた生活』(62)、『彼女と彼』(63)、勅使河原『砂の女』(64)などは、六〇年代半ばに紹介されているが、新しい日本映画が、大きな潮流として紹介されていくには、もう少し時間が必要とされたのである。例外として、六五年に若松孝二『壁の中の秘事』(65)が、ベルリン国際映画祭に出品されているが、その結果、国辱映画というレッテルを張られ、大スキャンダルを巻き起こした。映画が推薦したナショナルシネマを押しつけて、ドイツの配給会社経由で出品された低予算のピンク映画が、日本映画の代表になってしまったことで、日本政府による映画祭ポイコットにまで発展したのであった。しかし、『壁の中の秘事』事件を一つの契機に、六〇年代後半に入ると大手による既存のシステムも崩れ始め、同時にまたカンス、ヴェネツィア、ベルリンといった三大映画祭もナショナルシネマを中心にした選択から変化し、グランプリを選ぶコンペティション以外の新しい部門が創設され、また小さいながら野心的なプログラムを組む新しい映画祭も生まれていったことで、これまで紹介されることの難しかった革新的な映画や欧米以外の地域の作品が上映される機会が格段に増えていった。既存の体制に対する意義申し立てが行なわれた六八年前後の世界的な政治状況が、映画界にも影響を与えたのだと

言えよう。

例えば、海外における日本映画特集として画期を成した六九年のフランス・アヴィニヨン映画祭では、大島『飼育』(61)、『白昼の通り魔』(66)、吉田『エロス+虐殺』、羽仁『初恋地獄篇』、篠田『暗殺』(64)、藤原惟繕『愛の渴き』(66)、河辺和夫『非行少年』(64)、藤田繁矢(敏八)『非行少年 陽の出の叫び』(67)、浦山桐郎『私が棄てた女』(69)、今村昌平『神々の深き欲望』(68)、鈴木清順『殺しの烙印』(67)などがまとめて紹介された。イタリアのペサロ映画祭では、最初の海外での大規模な大島渚特集に加えて、翌年に十四本の日本映画特集が組まれている。そして、映画祭のみならず、大島『絞死刑』、吉田『エロス+虐殺』のパリ公開を皮切りに、欧州の都市で多くの作品が公開されたことで、批評的な広がりも得ていくこととなった。当初、大島は『絞死刑』を、カンヌ国際映画祭のフィルムマーケットで上映するためにパリに入っただが、六八年五月を受けて、ゴダール、トリフォールらを中心に、カンヌ映画祭粉碎運動が組織され、映画祭は中止に追い込まれた。そうした状況のなかで、日本国家による死刑制度、在日朝鮮人、それを通じた日本の東アジアの侵略の歴史といった問題を描いた『絞死刑』という作品が、「五月」を闘う活動家、文化人たちに支持され、公開に至ったのである。

八月十八日の三時から「エロス+虐殺」は上映された。そし

て映画が終わったとき、私達の予想はみごとに裏切られてしまった。途中で帰る観客はひとりもなく、その上に私が理解に苦しむほど、観客の異様に強い反応がそこにあった。作家が会場に参加している場合、上映後に観客と討論しあう時間が作られるのだが、私は幾つもの連続した質問を浴びながら、「エロス+虐殺」が単に極東という孤独な国から送られたことから連想されるエキゾチスムとしてではなく、大杉達思想と現代の対話から、私達が抱えこんでいる自由とその不自由のモチーフを、観客が映画のなから正確に受けとめているのを知って、私自身奇異な感じもし、戸惑ったのである。

(吉田喜重「イメージの非対応をいかにのりこえるか」『見る。ことのアナーキズム』仮面社、一九七一年、八一頁)

吉田は、アヴィニヨン映画祭の上映についてこう記している。映画で描かれているのが、日本が近代化の過程で隠蔽してきたアナーキスト大杉栄の思想とその虐殺事件と現代の対話というあまりに日本的な主題であり、また三時間を越える作品であったため、ヨーロッパの観客の反応をまったく予想することができなかったようだが、結果的には、『絞死刑』と同様に国内と変わらない高い評価を獲得したのである。こうした上映や公開準備のために、実際に監督たちが欧州に頻繁に足を運び、積極的にインタビューに応じ、批評家、ジャーナリスト、映画関係者と議論を深めていったことも、作品の理解において極め

て重要であった。先に引用したように、大島や吉田の場合、現地でのように批評、公開され、観客にどのように受け入れられたかも含めて、多くの文章を残しており、それによって日本の観客は、国内で彼らの作品を見るとともに、世界においてそれがどのように見られ、論じられているかを同時代的に知ることもできたのだ。更には、『映画評論』、『映画芸術』、『キネマ旬報』、あるいは『季刊フィルム』、第二次『映画批評』といった雑誌で主要な批評が翻訳され、多くはないものの日本の批評も諸外国語に翻訳されていたことも指摘しておくべきだろう。また松田政男、佐藤忠男といった日本の映画評論家らも海外向けに大島映画の批評を発表し、翻訳されていることも、大島映画のラディカルイズムや歴史性を伝えるうえで大きな役割を果たしていた。現在は、海外における批評や論文を手取ることで容易であるが、同時代的に作品やその批評、受容を共有するという感覚は、六〇年代後半の方がはるかに高かったのである。

日本映画のテキスト…海外の状況

こうして六〇年代後半から七〇年代半ばに多くの新しい日本映画が紹介され、更にフランス資本で撮られた大島『愛のコリダ』(76)の世界的な大ヒットなどで関心は更に高まり、フランス語、英語、ドイツ語、イタリア語などで、大島を中心とし

た新しい日本映画についての書籍、理論書が、次々と刊行されていく。六八年の影響を受け、慣習的な人文研究への批判として、北米を中心に新しい映画研究、映画学が始まっていくが、そのなかで日本映画は大きな役割を果たした。ハリウッドやヨーロッパ映画中心主義に対するオルタナティブとして日本映画を積極的に位置づけ、マルクス主義、精神分析、フェミニズムに依拠しながら、イデオロギ的に論じられていく傾向が強かったため、現在から読み直すとき多くの問題点を含んでいるが、日本映画をアクチュアルに論じようとする意図はおおいに参照すべきである。そして、そのなかで様々なアプローチから論じられる重要なテキストとなったのが、大島映画であった。これらの諸理論は、北米圏の日本映画研究のなかで重要な基礎文献となっており、しかし最初に指摘したように、その多くが日本語に翻訳されておらず、多国籍で相互に参照されることも稀である。逆に、日本映画論として歴史的に評価されているテキストであっても、日本語のものはほとんどが翻訳されていない。あらためて指摘するまでもないが、各地で最も参照されているのは、それぞれの研究者、批評家が自らの言語で書いた理論書、研究書である。大島の場合、大島自身によって日本語で書かれた文章が、多くの言語に翻訳されているため、それを共有することができると例外的な存在と言えるが、インタビュートになると、国内と国外での発言内容に大きな差異があることは珍しくないため、また日本語以外で答えていることもあり、フランス語圏、

英語圏で中心とされているインタビューと日本のそれをまったく同一に考えることは難しい。

個人的な経験で言えば、四方田犬彦との共同編集として『大島渚著作集1〜4』（現代思潮新社、二〇〇八〜〇九年）、あるいは編者として『若松孝二全発言』（河出書房新社、二〇一〇年）をまとめた際、海外のインタビュー掲載の可能性も検討したが、枚数や諸外国の文献調査に時間が必要となるため実現しなかった。将来的には、現地の研究者と共同して、各地で行なわれたインタビューを詳細に調べ、主要なものを一冊にまとめる作業が必要になってくるだろう。また各地の主要論文、批評を一冊にまとめて翻訳することも重要であるが、同様に日本の書籍の各言語での翻訳刊行も検討していくべきだろう。筆者が関わっている範囲では、二〇一〇年に若松孝二の発言とインタビューをまとめた *Koji Wakamatsu Cineasti la Revolue* (IMHO, 2010) を編纂し、足立正生の映画理論、インタビュー、ニコル・ブルネーズと筆者の論文をスペイン語と英語でまとめた *Masao Adachi* (UNAM, 2012) 、同じくブルネーズと筆者で編纂した足立の理論集 *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi : Ecrits sur le cinéma, la guerrilla et l'avant-garde (1963-2010)* (Rouge Profound, 2012) が刊行されている。これまでは大島以外に発言集が刊行される作家は珍しかったため、それぞれの研究者による出版企画、編纂、翻訳といった地道な作業の積み重ねによって、各地の研究、分

析の精度が格段に高まっていくことになるだろう。また近く吉田喜重の書籍もフランスで刊行され、英語、フランス語で、日本の主要な映画理論や批評をまとめて翻訳するプロジェクトも進行していると聞いている。美術の分野では、戦後日本美術の理論集をニューヨーク近代美術館が二〇一三年初頭に予定しているため、映画においても、一日も早い刊行が待たれるところである。翻訳は、個人の論文や書籍に比べて業績になりづらいといった学際の評価のシステムに大きな問題はあがあるが、それぞれの時間や事情に合わせて、研究者同士で作業を分担することで解決できるはずである。

大島渚の再評価

同時代の評価についてはすでに言及したが、更にここ数年で、大島の世界的な再評価が進められている。国内では、二〇〇八年から始まったATG時代を中心にしたニューマスターによるDVD・BOXの発売、全四巻の発言集の刊行を大きな契機として、二〇一〇年には、ナショナルフィルムセンターで特集が企画され、四方田『大島渚と日本』（筑摩書房、二〇一一年）が刊行された。海外では、カナダのシネマテーク・オンタリオのプログラマーであるジェームス・クアントンによって、二〇〇八年のニューヨーク国際映画祭を皮切りに、十四箇所に渡る北米ツアーが開始され、イギリスのブリティッシュ・フィルムイン

ステイテュート、オーストリアのウィーン・フィルムミュージアムなどを経て、十一月にはイタリアのトリノでは、TVDキユメンタリー、短編、インタビュ作品を含めた世界最大規模の特集が開催された。トリノでは、一連の世界での特集上映、研究状況を整理し、議論するために、大島渚について国際シンポジウムが開催された。それまでの特集では、初日に各地の批評家、研究者による講演や作品解説があつた程度で、シンポジウムというのは始めての試みであつた。

映画祭のプログラマーのステファノ・フランシア・ディチェツレ、アンナ・マリア・マツツオーネを司会に、七〇年代のベサロ映画祭で大島特集を企画した映画史家のアドリアーノ・アブラ、クアント、日本からTVDキユメンタリー研究者の濱崎好治、それから筆者が参加した。インディペンデントという概念を鍵として、松竹時代から独立後の創造社の設立、TVDキユメンタリーとの関わり、ATG時代から現在までが論じられた。また、この間の特集上映の経緯やTVDキユメンタリーを含めた今回の特集の意義について意見が交わされ、テレビのコメンテーターとしての大島渚についても紹介もなされた。これらに先立って、イタリア語の書籍 *Nagisa Oshima (Il Castoro, 2009)* が刊行され、アレクサンドル・ソクトロフとの対話、大島自身の論考の翻訳、若松孝二、北野武、崔洋一、田原総一朗といった関係者へのインタビュ、各国の研究者による論考などが収録された。大島の発言は、各言語で翻訳、刊

行されているが、日本の関係者、研究者を含めた国際的な共同作業としては、トリノの書籍がほとんど初めてだったと言える。今後の積極的な国際的議論を行っていくために、トリノの果たした役割は大きいものであつたが、網羅的に大島を検証したことで、逆に問題点が明らかになったのも事実であつた。

まず欧米ではやはりATG時代の作品の評価が高く、松竹時代、あるいは独立後の創造社初期の作品は、それに比べると論じられる機会が少ない傾向にある。特に欧州では『絞死刑』以降の大島を「発見」してきたという強い自負もあるため、それ以前の作品は、『絞死刑』、『少年』(69)、『新宿泥棒日記』(69)、『東京戦争戦後秘話』(70)、『儀式』(71)といったATG作品に向かう準備期間といった認識が強いようだ。現在の再評価においてもその影響を残すほど、最初に見られた大島、吉田作品の衝撃が大きかったということの証左でもあるが、日本国内では、松竹時代の作品の重要性は言うに及ばず、松竹から独立して創造社を立ち上げ、その苦難のなかで送り出された創造社の『飼育』(62)などの初期作品からTVDキユメンタリー、『白昼の通り魔』といった松竹との提携作品など、それぞれに重要な役割をもって考えられている。逆説的には、在日朝鮮人のBC級戦犯の問題を扱った『忘れられた皇軍』(63)、韓国の少年たちのスチールで構成された短編ドキュメンタリー『ユニボギの日記』(65)、紀元節の復活から天皇制、日本国家の問題を大きく扱った『日本春歌考』(67)からの連続性を抜きにして、A

TG時代の作品を考えることはできない。しかし、『絞死刑』を中心に、七〇年前後の大島作品の評価が高く、それをめぐる言説が大島をめぐる規範カノンを形成しているため、それ以外の時代を歴史的に捉えることが困難になっているのだ。国外はおろか国内でもあまり言及されることのなかったTVドキュメンタリーも数多く上映されたため、新しい研究の必要性を示した形ではあったが、残念ながら短い期間でその重要性を共有するには至らなかった。

他方で、欧米から東アジアに目を向けると、中国では政治的、性的な描写に触れるATG作品の上映は難しく、中国で大島といったときには、主に松竹時代の作品が語られることとなる。韓国では、九七年まで公式的に日本映画の上映が禁止されていたため、民主化闘争時代には、地下の自主サークル上映などで盛んに上映が行なわれ、ビデオで海賊版が出回っていたとされているが、同時代にそれを上映し、広く論じることが出来なかった。よって、アンニ、キム・ソンウクの論文に詳しいが中国にとって大島映画と言うと、松竹時代が想定され、韓国では、大島渚という既に評価が定まった世界的な巨匠監督を回顧的に、研究的に論じるということになる。もちろん、日本国家の戦争責任、在日朝鮮人を中心に東アジアの問題に対峙してきた大島は、欧米とは異なった意味で尊敬された存在であるが、同時代的な言説とはやはり違う位相にあると言わざるを得ない。

大島から少し離れると、マリオ・ピエドラの論文に詳しい

が、キューバでは、ニューウェーブにおいて大島、吉田ではなく、黒木和雄（66）が一般公開され、のちに黒木がキューバとの共同製作に招かれ『キューバの恋人』（69）を送り出すが——政治的な理由で、現地では公開されていない——、一方で最も人気があったのが、『座頭市』シリーズの勝新太郎で、革命的なアイコンとして市というダークヒーローが支持を得ていたと言われている。日本映画が、ハリウッドと異なった映画産業、映画システムを構築したという意味で、日本映画、あるいはその巨匠たる黒澤、溝口が、共産、社会主義圏、第三世界でイデオロギー的に評価されてきたことは広く知られており、フィデル・カストロは、黒澤を革命的な映画作家として評価しているのだが、大衆的には市がより支持されていたのである。筆者が二〇一二年三月に、キューバのハバナ国際映画テレビ学校（EICTV）、キューバ映画芸術産業庁（ICAIC）のシネマテークで、六〇年代の日本映画についての講演をした際、大島、吉田、若松、足立、寺山や政治的なドキュメンタリー、実験映画を紹介したが、上映されていない作品がほとんどで、すべてが驚きを持って受けとめられていた。関係者からは、六〇年代の日本映画は、同時代のキューバ映画より革命的ではないかという指摘もなされたほどである。個人的には、革命キューバで、大島が高く評価されているだろうと考えていたのだが、実際には『絞死刑』などを除き、ほとんど知られていなかった。他方で、政治的な繋がりから共産党系の作家が紹介され

ていたようだが、旧東欧圏で多くの作品が公開されていたのと異なり、黒澤、座頭市、小林正樹『切腹』(62)といったある種、娯楽的な作品がより好まれる傾向にあったようだ。よって各地の研究者は、作品であれ言説であれ、欠落している部分を埋める作業を各地で行なうことが重要であるだろう。そして、これらの具体的な各地の事例は、同じ作家、作品であったとして、それぞれの地域や時代によって、その受容や評価の文脈がまったく異なっており、その細かい検証が必要なることを示していると言えよう。

最後に

二〇〇三年のウィーン国際映画祭でのATG特集を皮切りに、従来の作家主義ではない新しい日本映画の再評価が体系的に始まっていった。ローランド・ドメーニグがプログラマーとしてシネマテークでの上映を企画し、ウィーン大学との共同での学術的なシンポジウム、当業者へのインタビュ、同時代を知る批評家から若手研究者までの論文、各作品の詳細な解説をまとめたカタログを編纂した。その後、ベルリン、ケルン、ソウル、全州と巡回し、上映、学会およびシンポジウム、出版の三つを総合的に組み合わせたスタイルが、その後の国際的な日本映画研究の方向を決定したと言える。それまでの特集上映は、映画上映のみであったり、プログラマーや研究者が上映前に作品の

簡単な解説を行なうのが通常で、大学のシンポジウムや出版も含めながら、大きなプロジェクトとして展開することは非常に珍しかったからだ。

二〇一一年度から、ドメーニグと筆者で、ATG特集を中心に、六〇～七〇年代の実験映画特集を平行しながら、パリ、ロンドン、モントリオール、ボストン、ローマ、オスロ、コペンハーゲンと巡回した。フランス国立映画学校、ロンドン大学ベークベック校、マッギール大学、ハーバード大学、ヴェネツィア大学、カリフォルニア大学バークレー校など各地の大学でシンポジウムや学会も企画し、六〇～七〇年代の日本映画研究の問題点についての議論を深めていった。二〇一三年度は先に挙げようにニューヨーク近代美術館でのATGと実験映画、アンダーグラウンド映画の大規模な特集が開催され、アメリカ各地のシネマテークや大学を巡回予定である。同時に、羽仁進、足立正生特集なども平行して行なわれ、コロンビア大学、ニューヨーク大学、プラット・インスティテュート、ハーバード大学、イエール大学、バークレー校、シカゴ大学などで関連の学会、シンポジウム、講演会なども企画されている。またニューヨーク近代美術館では、日本の戦後前衛美術展(Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde)も同時に開催されるため、映画のみならず、美術、写真、音楽、デザインと映画の比較、前衛芸術運動の全体像も検証されることになるだろう。

これまで触れて来たように、一言で六〇～七〇年代日本映画

の批評、受容、研究の調査といっても、地域、言語、時代が多岐に渡るため、その作業が容易ではないことは言うまでもない。しかし、各地の研究者が継続して様々な場所で集い、それぞれの具体的な調査報告をもとに議論し、自らが所与としている理論、歴史観、あるいは言語を一度括弧にくくり、現在の問題をお互いに共有していくことで、国際的な研究のための基盤作りの可能性が見えてくるだろう。また映画研究の幅が飛躍的に広

がってきた現在においては、同時代の美術、写真、音楽、デザイン、演劇、文学といった他ジャンルとの横断性の検証、あるいはそれらの時代的背景として政治史、思想史、運動史など比較研究も積極的に進められるべきである。それによって、歴史的に、理論的に、より豊かな日本映画研究に繋がっていくことを切に願いたい。