

[1] 非商業上映の歴史——戦前の上映活動から70年代まで

村山匡一郎

映画の非商業上映(公共上映)の歴史を考える場合、まず根本的な問題として、“非商業上映”をどう定義したらよいかということがある。少なくとも「商業にあらず」ということでは、いわゆる商業というのがビジネスを目的とする以上、それとは異なるということになるだろう。ただ、実際には商業と非商業の境界というのは非常に曖昧であり、そのことは非商業上映の歴史を見ていくことで次第にわかっていくところがある。

非商業上映は一般的には動機と目的が重要とされるが、この動機と目的によって大雑把に2つに分けることが可能だろう。そのひとつは、政治的な目的あるいは啓蒙的な目的で行われるものであり、政府や政党など各種政治団体、あるいは労働組合といった団体や組織が非商業的な映画運動を担っている場合である。もうひとつは、映画ファンとしての、いわゆるシネフィルとしての動機と目的で上映が行われているものである。これはシネクラブとか、その後のミニシアターという形をとるようになるが、基本的にはこの二つの流れがある。日本において「ミニシアター」という映画館の形態は80年代から出てくるが、これは商業映画館の一形態としてあり、根本的には利益を生み出さなければ成り立たない。自分たちが見たい映画や見せたい映画を上映しながらも、利益を出していくという形になる。また、政治的な目的や動機から出発した上映運動が、時代を経ていく中で、映画ファンが中心の組織となって、当初の目的や動機との関係が薄れていくということもある。多くの場合、さまざまな目的や動機が交じり合っているが、大きく分けるとこの二つの流れになるといえるだろう。

[1] 戦前の非商業上映

日本における非商業的な映画上映会がいつ頃から始まったのかというのは、かなり曖昧である。たとえば、1904年頃から呑気楼三昧を名乗る社会運動家の高松豊次郎が「社会パック活動写真」を製作・上映し、1908年には大阪毎日新聞社が新聞の販売と宣伝のため巡回上映を行っているが、当時の状況としてどこまで非商業的な興行かは曖昧である。また1920年代に入ると、35ミリの劇映画を9.5ミリのパテベビーという家庭用のフィルムに落としたものを買って仲間内で上映会を開くということがあった。そうしたアマチュアによる上映会が初期の非商業的上映になるのではないと思われるが、一体いつから始まったのかは明確にはわからない。そこで、戦前のいくつかの動きについて簡単に触れておきたい。

●プロキノ

1929年に「日本プロレタリア映画同盟」、いわゆる「プロキノ」が結成され、これを主体にして左翼系の政党や組合などの上映活動が始まるが、これが戦後の民主主義を標榜する団体に受け継がれ、いわば左翼陣営のさまざまな団体や組織が主導する上映活動につながっていく。

この前年(1928)に「全日本無産者芸術連盟」(通称「ナップ」)が結成され、その傘下につくられたのが「日本プロレタリア映画同盟」である。「プロキノ」結成の2年前には、「プロレタリア劇場」という団体がつくられており、この団体の映画班が、現在のキッコーマンの前身である野田醤油で行われた大ストライキを撮影することを行い、そのフィルムを他の左翼的な人たちに見せるという活動を行っていた。この時使われたのがほとんど9.5ミリフィルムのパテベビー、つまり持ち運びに便利な「小型映画」である。もっ

とも小型映画は焦点が合わせにくかったり、光の関係などで粗い映像になる傾向があるが、逆に、このような粗い映像が効果となって強い印象をもたらした。

「プロレタリア劇場」は3〜4本映画をつくっていて、こうした映画に興味を持った人たちが、「プロレタリア映画同盟」に流れ込んでいく。佐々元十や岩崎昶、また当時早稲田大学の学生だった山本薩夫などである。この当時は日本の左翼運動の揺籃期であり、日本共産党は厳しく弾圧されていた時代だった。1932年に満州国が誕生し、日本の軍部はすでに中国侵略の意図を鮮明にしており、その準備のために左翼勢力を徹底的に弾圧した。共産党も第一次弾圧、第二次弾圧と繰り返し弾圧を受け、30年代の初めにはほとんど壊滅状態になっていた。共産党大会を開いても、その場ですぐ弾圧されて主要な人物が検挙されるという状況にあり、「日本プロレタリア映画同盟」を中心にした自主制作の動きや、自主上映運動も1933年にはほとんど壊滅状態に陥った。そのため、「プロキノ」の実質的な活動は4〜5年しか行われなかった。これは基本的には政治的な運動から生まれてきたものであるが、こうした左翼的な映画運動の動きは戦後に受け継がれていくことになる。

●1920年代アヴァンギャルド

もうひとつの映画運動の動きは、やはり30年代に「アヴァンギャルド映画」の上映が行われていることである。1920年代には日本の芸術家たちの一部にヨーロッパ・アヴァンギャルドやロシア・アヴァンギャルドの影響が見られるが、ヨーロッパでアヴァンギャルド映画を見て、ショックを受けた日本の映画人が、自分で映画を買い込み、1930年前後に自主上映を行っている。ただし、アヴァンギャルド映画も国家権力の弾圧の対象とされて、こちらの上映会も警察隊に囲まれて行われていた。

映画興行を行っていた肥後博という人物は、アルベルト・カヴァルカンティの『時の外何物もなし』(1926)などの作品を持ってきて興行しており、また鈴木重吉らによる上映会もある。戦前の商業映画の中には、左翼的な傾向のある「傾向映画」といわれたジャンルがある。その中で最も有名な『何が彼女をさうさせたか』(1930)という映画があるが、この作品を監督したのが鈴木重吉である。この作品は日本には残っていなかったが、10年ほど前にロシアで発見され、現在は見ることができる。鈴木重吉はヨーロッパに遊学したときにアヴァンギャルド映画を見て、マン・レイの『ひとで』(1928)やディミトリ・キルサノフの『秋の霧』(1928)などを日本に持ち帰っている。この二つの動きが自主上映という形でアヴァンギャルド映画を日本に紹介したといえるだろう。

しかしながら、「プロキノ」も「アヴァンギャルド映画」も当時の権力にとっては許すべからざるものと見なされ、すぐに弾圧されてしまった。

●アマチュア小型映画

その他にももう少し広がった動きがあった。それは小型映画によるアマチュアの制作と上映である。当時のお金持ちが趣味として9.5ミリのパテベビーで撮影した作品を同好の人々に見せ合うという、愛好家たちによる「小型映画」同好会が全国に登場していた。その中でも京都は先進的な土地柄であり、「京都ベビーシネマ協会」という団体は、自分たちで制作したものをみんなで上映会を行ったり、合評したりという活動を行っている。

また京都には、もうひとつ別組織「京都アマチュアシネ協会」という、やはりアマチュアの小型映画の団体があった。小型映画のフィルムは、9.5ミリから8ミリになり、16ミリになるという流れを辿るが、京都のこの二つの団体が制作した作品の中には、小型映画の傑作といわれるものもあったようである。ただし、「京都ベビーシネマ協会」も最終的には警察の弾圧を受けている。現在でも、戦争などになるとメディアは抑制されるが、戦前においては、特に映画がメディアの筆頭にあったことから権力によって監視され弾圧された。「京都ベビーシネマ協会」の合評会も特高警察(特別高等警察)にマークされていた。

●「美・批評」グループ

京都というのはおもしろいところで、小型映画のほかにも映画の研究会などがあつた。たとえば、京都大学を中心とした研究者たちのグループがあり、その中心にいたのがまだ30歳前後だった中井正一という美学者である。彼は戦後、国立国会図書館の副館長になっている。1930年代初めに中井正一を中心とする「美・批評」グループは、ソビエト映画を分析し、映画美学を研究しているが、特に中井正一がこの当時行っていた映画の時間や空間などについての研究は、現在でも刺激的である。もともと中井は1920年代のアヴァンギャルド映画とソビエト映画に影響を受けて映画研究に向かうが、映像言語の考察にまで踏み込んだ理論を展開した。また、この映画の考察から、共同体をどのように組織していくか、という「委員会の論理」と呼ばれているものを導き出した。中井の映画論は非常に興味深いものであり、彼は日本で最初の映画理論家の一人といえるだろう。

「美・批評」グループは自由主義者の集まりであり、こゝも警察の監視対象だった。1935年に「美・批評」のグループは、アマチュアによる小型映画の制作団体の一部を含めて「世界文化」という雑誌を刊行するが、この雑誌を出版した後に中井正一は治安維持法で検挙され、このグループも壊滅状態に陥ることになった。この「世界文化事件」は、京都大学の「滝川事件」に次いで有名な事件であるが、「小型映画」の映像作家の一部も連座という形で検挙されている。1935年というと、日本が中国に本格的に進出していく、盧溝橋事件の前年である。そのため、思想弾圧、言論弾圧は過酷さを増し、日本国内で自主映画をつくり、自主上映を行う組織はほとんど壊滅状態になってしまった。それでもまだ大学には映画研究会が存在していたが、1938年に「映画法」が公布され、太平洋戦争の勃発によって規制や検閲が厳しくなると、学生が自由に映画を見に行くことも禁止されるようになった。映画の個人制作もできない、自主上映もできない、好きな映画を見ることもできない、非商業的な映画上映の暗黒時代を迎えることになる。しかし、第二次世界大戦の敗戦によって、映画上映の状況は180度転換するようになる。

戦前の非商業上映の活動には、一方で左翼陣営の活動という政治的・啓蒙的な部分があり、もう一方では先端の表象メディアの研究者から支持を受けて行われたという部分があつた。そして、左翼陣営も学者グループも同時に権力によって弾圧された。しかし、非商業上映が、1930年前後に東の間ではあるが盛り上がりを見せていたのも確かである。

なぜこのようなことが起こりえたのか。おそらく1930年前後に活躍した人たちの多くは大正デモクラシーの中で育っている。1910年代から20年代にかけての大正時代は、資本主義経済の成長を背景に、人々が自由な雰囲気で行っていた。もしも軍国主義的な抑圧体制が成立しなかったら、日本は戦前にもさまざまな形でいっそう文化的に花開いたのではないかと思われるが、残念ながら歴史はそうはさせなかったということである。

●映画教育

最近、1942年に出版された『映画教育の理論』という本が復刻された。これは関野嘉雄という人が書いた映画教育の考え方をまとめた本である。

1920年代から30年代にかけて、映画教育はかなり盛んに論じられていた。関野は東京都教育局に勤めていた役人であるが、当時の文化官僚の中にはほかにも映画雑誌に寄稿して批評を書いたりするような人たちがいた。たとえば、警視庁検閲官の橘高広は映画評論家でもあり、そういう立場から映画についてさまざまに語っている。映画行政、文化行政に携わる人たちが映画教育や映画の特性などについて論争を行うという、おもしろい状況があつた。映画教育は戦後にはあまり目立つことはなかったといっても過言ではないだろう。しかし、戦前にはそのような活動をしている人たちが多くみられ、そうしたことも1930年前後の非商業的な上映活動の背景にあつたといえる。

[2] 戦後～1960年代

● 占領軍による民主化教育

1945年、敗戦国である日本に占領軍がやってくる。名目上はマッカーサー元帥を最高司令官とする連合軍であるが、実質はアメリカ軍である。アメリカ軍は日本を民主主義国家にするという目的でさまざまなことを行っている。連合軍司令部(GHQ)の中に民間情報教育局(CIE)という機関があったが、この機関の役割は、情報メディアを通じた民主主義思想の教化であり、そこには映画政策も含まれていた。当初の文化政策は左翼的な傾向が強く革新的なものだったが、アメリカ軍の世界戦略の変化によって、最終的には CIE の多くのスタッフが更迭された。戦後のアメリカでは、東西冷戦の激化による「レッドパージ」という形で、左翼的な動き、あるいは自由主義的な動きを弾圧するということが起こった。しかし、日本にとって幸運だったのは、日本に最初にきたのがアメリカ政府の中でも左翼的な人たちであり、彼らが戦後日本の民主主義教育を広めていったことである。この時期の事情は、平野共余子の『天皇と接吻—アメリカ占領下の日本映画検閲』(1998、草思社)という本に詳しく書かれているので参考にしてほしい。

CIE は、民主主義教育に映画の活用が有効だと考えていた。当時のソ連なども革命のために映画を大いに重視し活用しているが、当時、表象メディアは映画だけだったので、どの国も啓蒙や教育のために映画を積極的に活用した。アメリカ軍も映画を重要視して、日本の文部省に対して「教育映画」を推奨しており、文部省は1946年に「日本映画教育協会」を設立することになる。1948年にアメリカ軍は、文部省に1270台の16ミリ映写機を払い下げという形で寄贈し、同時にアメリカが推奨する民主主義が描かれた文化映画のプリントを貸与した。作品数としては375本、プリント数は3万4000本に上り、文部省は、それらのプリントを「日本映画教育協会」のもとで全国に巡回上映した。

このときアメリカから寄贈されたのは、通称「ナトコ」と呼ばれる16ミリ映写機で、戦争中にアメリカ軍が世界各地の基地を慰問する際に使われたものだった。アメリカから寄贈された16ミリ映写機によって始まった「巡回興行」は、その後も形を変えながら続いたが、1951年にサンフランシスコ講和条約が締結された後、映画フィルムはアメリカ大使館が引き取るという形で返還された。このようにして戦後の非商業的な公共上映はスタートすることになる。

● 文部省による「視聴覚教育」

1950年に文部省は、「視聴覚教育」という世界でも珍しい教育コンセプトを立ち上げて、各学校、各自治体が主体となって地域の中で映画を見せるということを行っている。そこで上映される作品は、いわゆる「劇映画」ではなく、「文化映画」、「教育映画」、「科学映画」、「アニメーション」などである。日本の戦前の「科学映画」や「アニメーション」の水準は世界のトップクラスだったが、戦時中はナチスの映画法を模倣した「映画法」がつくれ、制作や上映はがんじがらめになってしまった。だが、それはマイナスの効果をもたらしただけではない。たとえば、映画館で映画を上映する場合、必ず「文化映画」を1本上映しなければいけないということが法律で決められた。それまで民間の映画館で「文化映画」が上映される機会はなかったため、「文化映画」や「教育映画」、「科学映画」の制作は停滞がちだった。しかし、「映画法」によって「文化映画」の上映が義務づけられたことから、細々ながら制作する可能性が生まれることになった。また、戦時中には、小学校で16ミリ映画の巡回上映が行われたことから、アニメーション作家が生活の糧を得ることができたともいわれる。そうした人々が戦後になって「東映動画」などに参集していくことになり、日本のアニメーション界を担うことになる。これはあくまでも結果論であるが、「映画法」はそれ自体軍国主義を推進する国策だったが、後にプラスに転化する部分も持っていたといえる。

日本政府は、アメリカ政府のバックアップを背景に、「教育映画」というジャンルを中心に巡回上映や非商業的な上映を始め、その後も細々ながら継続していった。たとえば、1960年頃には1年のうちに2回ぐらい、小学校の講堂で映画を見る機会があり、『風の又三郎』(1940)や『路傍の石』(1955)などの映画が上映された。当時の文部省の動きは、基本的には教育目的のものであり、商業上映とは一線を画すもので、映画史の中でもあまり触れられることはないが、こうした活動がその後も形を変えて継続していく。

先述した関野嘉雄は、戦時中に「講堂映画論」というものを論じていた。これは現代の「映画教育」にも通じるユニークなものである。当時は「映画教育」というと理科や社会の教材としての映画を論じる人が多かったが、それに対して関野は、現在でいう「映画リテラシー」に近いものを主張して、映画そのものを学ばないと「教育映画」がよいのかどうかもわからないということから、学校や公共施設などの講堂で映画を上映して見せることの重要性を説いたのである。

●労働組合映画協議会(労映)と東宝争議

第二次世界大戦後は、さまざまな左翼陣営による映画組織がつくられてはつぶれるということが繰り返された。そういう中で、1947年に「労働組合映画協議会」(労映)が設立され、1950年まで3年間続いた。1946年には映画界や演劇界で働いている人たちが「日本映画演劇労働組合」(日映演)という組合を設立する。この頃、いくつかの類似産業の組合を合わせて「産業別労働組合会議」、いわゆる「産別」が設立された。「労映」は数多くの組合のひとつというわけではなく、「産別」に参加した組合の映画好きの人たちが「日映演」と一緒になって集まってつくられた組織である。

1948年に起こった「東宝争議」という日本の映画史上最大のストライキにおいて、「労映」は大きな役割を果たすことになる。このストライキは、“来なかったのは軍艦だけ”といわれたように、アメリカ軍の戦闘機が東京・砧の東宝撮影所の上を飛び、戦車や機関銃を構えたアメリカ軍兵士たちまでやってきて、その前で当時の大スターや、黒澤明をはじめとする監督たちが対峙するという最大の労働争議だった。賃上げ要求に端を発したこの争議が拡大していったときに、これを支援したのが「労映」である。こうした「労映」や「日映演」の闘いの中から「日本文化を守る会」など民主的な映画運動が生まれ広がっていく。

●映画サークル協議会と映画センター

「東宝争議」に「労映」などの組合が関与し、全国に支援闘争を呼びかけたが、その頃に設立されたのが「東京映画サークル協議会」である。「映画サークル協議会」はその後、京都など全国各地に設立され、「東宝争議」の翌年(1949年)には左翼色の強い映画上映組織として「全国映画サークル協議会」が設立された。現在でも「映画サークル協議会」は各地で活動をしており、1950年代には強力な非商業的な自主上映団体に発展していく。この「映画サークル協議会」を母体にして、例えば「映画鑑賞団体全国連絡会議」といったさまざまな名称を持った組織や団体が生まれてくる。中でも『戦艦ポチョムキン』(1925)の輸入と自主上映に取り組む中から1959年に発足した「自主上映促進会全国協議会」、1966年に結成された「全国勤労者映画協議会」は、1960年代の新たな観客運動をうながすことになった。

この「映画サークル協議会」が一番力を持っていたのは京都であり、それは東京以上のものだった。1949年に「京都映画サークル協議会」が設立され、同時期に「京都労働組合映画協議会」が設立された。「映画サークル協議会」は映画上映を行う観客組織であり、また「労働組合映画協議会」はさまざまな労働組合の人々が集まってつくられた組織だった。1960年にこの二つの組織が統合して「京都勤労者映画協議会」が設立されたが、1974年に「京都映画サークル協議会」という名前に戻っている。

さらに1967年には、「京都映画サークル協議会」とは別に「京都映画センター」が設立された。「京都映画サークル協議会」は自主上映会を行う組織となり、「京都映画センター」はより専門化した組織としてフィルムレンタルや巡回上映を行う組織として活動している。1972年には、「映画センター」の全国組織である「全国映画センター連絡会議」が設立される。

「映画サークル協議会」は当初、戦後民主主義の高揚を背景に労働組合など左翼色の強い非商業上映活動として出発した。そのため、政治的党派の指導理念が影を落として、さまざまな色合いの組織や団体が生まれては消えていくということがあった。しかし、時代は動き、いつも同じ考えや感性でいることはありえない。1970年代頃になると全国各地で映画ファンによる「シネクラブ」が設立され、その活動が活発になっていく。そして、「シネクラブ」活動を行っている人たちが「映画サークル協議会」や「映画センター」に入って活動することにより、組織の政治色は徐々に薄まることになった。今日でも「映画サークル協議会」と「映画センター」は全国各地で活動を盛んに行っている。音楽に「労音」（勤労者音楽協議会）があり、演劇に「労演」（勤労者演劇協議会）があって、現在でも多くの人々を集めて活動しているが、「映画サークル協議会」はそれらの組織の映画版といえるかもしれない。いずれにせよ、「映画サークル協議会」は戦後の非商業的な映画上映活動の歴史の中で大きな役割を果たしてきたといえるだろう。

[3] 1960年代～現代

1960年代～シネクラブの活動

戦後の政府組織やアメリカ軍によって促進された上映活動、あるいは左翼陣営による文化運動の一貫としての上映活動に対して1960年代以降は、いわゆる“シネフィル”的な映画上映活動がスタートした時代といえることができる。1960年代、世界各地で学生を中心とした若者たちの政治的、文化的反乱が起り、日本でも学生運動が広がりを見せ、政治的にも新しい潮流が生まれ、文化的な活動にも波及していくようになる。映画の分野では、自分たちで見たい映画をなぜ見られないのかという素朴な疑問からスタートして、自分たちが見たい映画を自分たちで上映しようという「シネクラブ」の活動が顕在化する。このような動きが徐々に増え、組合組織などを背景とする上映活動と並んで、1960年代後半には公共上映の一角を占めるようになった。さらに1970年代に入ると、現在の「ミニシアター」の前身ともいえるべき活動が始まった。

●草月シネマテーク

1960年代の非商業的な上映活動の中で最も注目すべきものに「草月アートセンター」の活動がある。1950年代末から60年代にかけて、東京・青山の草月会館の地下ホールを活用して、音楽、演劇、パフォーマンス、美術、映画など、あらゆる文化領域のさまざまな活動が行われたが、その活動のひとつが「草月シネマテーク」という上映活動である。

草月シネマテークの前身として、映画評論家の草壁久四郎が映画人とともに立ち上げた「シネマ58」というグループによる上映活動があった。これはアートフィルムを見たいという人たちが集まったもので、会員には黒澤明や木下恵介も入っていた。

「シネマ58」を母体として、1961年から草月シネマテークの活動が始まり、約1カ月に1回、さまざまな映画が上映された。アメリカのアンダーグラウンド映画を中心とした実験映画はここで初めて上映され、その後の映像作家たちに大きな影響を与えることになった。しかし、実験的な作品ばかりが上映されていたわけではなく、1967年3月にはチャップリン特集が行われたり、コメディ映画の特集の上映もあつ

た。さらにグリフィスの『国民の創生』をはじめ、初期映画の上映も行っている。草月アートセンターに関わっていた人たちの多くは、現在ではアートの領域で重要な役割を果たしている。

●アート・シアター・ギルド ATG

1961年には、もうひとつの画期的な活動、「アート・シアター・ギルド」(ATG)の活動が始まった。ATGは商業ベースでは配給されないような東ヨーロッパの映画などを輸入し、新宿に「ATGシアター」という映画館をつくって上映するという活動を行っていく。

ATGシアターは商業映画館であり、ATGの活動はビジネスとしての側面ももっていたが、その活動は商業的なものにとどまるものではなかった。1960年代後半には、全国に「ATG友の会」というATG配給映画を鑑賞する組織がつくられ、これが全国に広がり、地域における上映を担うようになった。ATGは、後に映画製作まで行うようになり、大島渚監督の『夏の妹』(1972)などを製作している。

1960年代の非商業上映を語る上で、草月シネマテークとATGという二つの組織は非常に重要なものといえるだろう。

●エキブ・ド・シネマ

このATGの延長として出てくるのが、岩波ホールの「エキブ・ド・シネマ」という運動である。1974年、高野悦子が総支配人を務める岩波ホールがオープンし、「ATG友の会」のアートフィルムを見たいという流れが「エキブ・ド・シネマ」へとつながっていくことになる。「ATG」設立の背景には川喜多かしこ夫人の尽力があったが、「エキブ・ド・シネマ」の誕生においても、かしこ夫人が相談役としてこれを支えていた。

●六本木シネクラブ

1960年代のもうひとつの流れに「シネクラブ研究会」の上映活動がある。これは川喜多和子が主宰した、略称「六本木シネクラブ」と呼ばれる上映活動であるが、この活動は1970年代初めまで続き、その後、川喜多和子は柴田駿とともに「フランス映画社」を設立することになる。フランス映画社はその後、配給会社として数々の映画史上に残る作品を配給していくが、この活動は彼女たちが行っていたシネクラブ運動の延長線上にあったといえる。

六本木シネクラブでは、上映に際して監督を招いて、観客との対話の機会をつくった。現在では普通に行われていることだが、当時はこういうことはあまり行われることはなく、製作者との対話を伴った上映会の嚆矢といえるだろう。

1970年代

●シネマテーク・ジャポネーズ

この時代の非商業的な映画上映の歴史に登場するのは、「シネマテーク・ジャポネーズ」という団体である。1970年、各地のシネクラブや映画好きの団体が「全国自主映画交流会」を設立し、年1~2回、各地で会合を開くようになった。第4回目の定期会合は名古屋で開催されたが、当時、名古屋には、現在のミニシアター「名古屋シネマテーク」の前身である「名古屋シネアスト」という団体があった。この交流会には東京の「カトル・ド・シネマ」というポーランド映画を配給していたシネクラブも入っていたが、名古屋での定期会合の中で、各シネクラブの持ち回りで年1本の映画を買い付け、全国のシネクラブで巡回上映しようということが提案され、その活動組織としてシネマテーク・ジャポネーズが設立された。1974年頃であったかと思われる。

シネマテーク・ジャポネーズの活動は、自分たちが見たい映画を輸入し、配給し、上映しようという動

きであり、大手映画会社の商業的なルートとは別の流通ルートを、非商業的な組織でつくろうという画期的な試みだった。

初めての輸入作品はコーシャ・フェレンツ『一万の太陽』

買いつけが始まるのは1977年からのこと。ハンガリーのコーシャ・フェレンツの『一万の太陽』(1965)が最初の作品だった。

1973年、「ニクソンショック」、「オイルショック」という世界規模の経済的事件が起こり、日本では人々が米やトイレトペーパーを買い占めに走るという騒動になった。この事態を乗り切るために、政府はそれまで1ドル=360円に固定されていた固定相場制から変動相場制に移行させることを決定した。変動相場制になると貨幣価値が国力に応じて変動することになり、その結果、円高が一気に進む。

1973年、この時点で日本の外貨準備高が世界最高になる。それまでは外貨の持ち出しが厳しく制限され、外国映画には輸入枠が定められていた。しかし、1970年代半ば、日本政府は変動相場制の導入に伴い、外貨持ち出し制限をすべて撤廃し、映画の輸入制限も緩和されることになる。シネマテーク・ジャポネーズが映画の輸入を手がけることができた背景には、このような日本と世界の経済構造の大きな変化があった。

●アテネ・フランセ文化センター

アテネ・フランセという語学学校の文化事業として、「アテネ・フランセ文化センター」の活動は1970年に始まった。1980年代に入ると、その活動はより活発になり、ダニエル・シュミット映画祭やアラン・タネール映画祭、マルグリット・デュラス映画祭など、さまざまな重要な企画を連発する。日本におけるシネクラブの代表としてアテネ・フランセ文化センターは非常に大きな存在だが、アテネの活動もやはり、1960年代、1970年代の文化的な反乱、草月アートセンターや ATG の活動の流れにつながるものである。

1980年代 ミニシアターの台頭

1974年「岩波ホール」をはじめとして、1981年「シネマスクエアとうきゅう」、1982年「ユーロスペース」、1983年「シネヴィヴァン六本木」と、1980年代には、それまでシネクラブや自主上映活動でしか上映されなかったアート系の映画を上映する小規模な映画館、いわゆる「ミニシアター」が次々にオープンしていった。

シネクラブの活動が活発だった1970年代後半、ユーロスペースの前身ともいえるべき「欧日協会」は、主に旅行会社兼語学学校として活動を行い、ヨーロッパと日本の間でチャーター便を飛ばして格安の航空券を販売するというをやっていたが、その傍ら、シネマテーク・ジャポネーズの活動に協力して映画の輸入を手伝ったり、ドイツ文化センターと協力してドイツ映画の上映会などを行っていた。ヴィム・ヴェンダースの作品を初めて上映したのも「欧日協会」である。最初からユーロスペースという形で活動していたわけではなく、シネクラブなどの非商業的な上映活動に協力する形で徐々に映画事業を行うようになり、それが映画の配給、興行という形に発展して、1982年に「ユーロスペース」が設立された。

1983年にオープンしたセゾン系のミニシアター「シネヴィヴァン六本木」も、一種のシネクラブ的な、アートセンター的な活動を行っている。シネセゾンがハウ・シャオシエンなどのアジア映画やヨーロッパの「映画作家」と呼ばれる監督たちの作品を数多く配給し、その多くの作品がシネヴィヴァン六本木で上映された。また、池袋の西武百貨店にあったアートスペース「スタジオ200」は、日本で初めて韓国映画の特集上映を行い、実験映画の上映会なども積極的に開いていた。映画のみならず、80年代のアートシーンにおいて、西武、セゾンは重要な役割を果たした。

1980年代の前半に勃興したミニシアターは、それまでの興行の構造に劇的な変化をもたらした。現在

ではミニシアターの世界も様変わりして、メジャーなミニシアター、マイナーなミニシアターという分裂が生じ、「単館系」といわれる作品の「拡大公開」という奇妙な現象が起こっている。いつの時代もそうだが、必ず異端は正当になり、マイナーはメジャーになっていく傾向があり、いまではミニシアターはマイナーな存在ではなくなっている。

シネフィル的な環境は、1960年代に準備され、1970年代に非商業上映として花開き、1980年代になって上映者が自ら劇場をもつという形でミニシアターが立ち上がってきた。しかし、劇場を立ち上げた以上、ビジネスとして成立させることが重要になる。1990年代に入ると地方でもシネクラブ活動をしていた人たちが次々に映画館を開館していくが、多くの場合、経営的にはかなり苦戦を強いられている。

現代は“コンテンツの時代”といわれる。映画を取りまく状況は、1980年代、ミニシアターが台頭してきた頃とは大きく異なっている。コンテンツとしての映像の利用方法は多様なものとなり、第1次的な使用である上映会は重視されなくなっているようにみえる。

各地にシネマコンプレックスが作られ、この数年、スクリーン数は増加傾向にあるとはいえ、ミニシアターの観客はむしろ減少傾向にある。大手の映画会社の作品やハリウッド映画にしても、当るのはほんの一握りの作品だけであり、その数少ない作品だけで興行収入の大部分を占めているという状況になっている。極端なことをいうと、そのうち劇場はすべてなくなり、DVD販売やインターネット配信のみという事態にさえなってしまうのではないかと想像したりする。しかし、映画の醍醐味は、映画館で多くの人と一緒に大きなスクリーンで見る、というところにある。たとえどんなにデジタル化が進んだとしても、こうした醍醐味だけは失われることがないだろう。

1970年代のシネクラブの台頭は、映画産業の衰退によってもたらされたという側面をもっている。映画産業が興隆しつづけ、数多くの映画がつくれ、多くの観客が映画館につめかけるという状況であれば、ミニシアターも出現しなかったにちがいない。映画にかぎらず、ものごとは興隆すれば衰退するし、そうなると次に新しいものが出現してくることになる。現在はそうした時期に当たるのではないかと思われる。商業・非商業という枠を越えて、地域の映画環境をよりよいものにしていくための活動を行う緩やかな運動体としての「コミュニティシネマ」が提案され、各地でその活動がスタートしている。この活動が、日本の映画状況にどんな影響を及ぼすことになるのか。その活動はまだ始まったばかりだが、新しい時代の新しい映画環境をつくるための一翼となるように、この「コミュニティシネマ」の活動を支えていくことが必要であるだろう。

村山匡一郎(むらやまきょういちろう) 映画評論家／日本大学芸術学部映画学科教授

*「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」は、2003年度の「映画上映専門家養成講座—シネマ・マネジメント・ワークショップ」(主催：特定非営利活動法人映画美学校、財団法人国際文化交流推進協会／支援：文化庁)における村山匡一郎氏の講義を採録・再構成したものです。