

[2] 公共上映の歴史——1980年代～現代 公共上映の種類と変遷

川村健一郎

——1970年代

1970年代には現在につながる公共上映⁰¹の形態はほぼ出揃っていたと言っていい。いくつかの現象を思いつくまにあげてみても、湯布院映画祭など、映画ファンによる草の根的な地域映画祭が開催されるようになったこと、東京国立近代美術館フィルムセンターが創設され、アーカイブ相互の国際的連携により、「芸術作品としての映画」の上映が定期的実施されるようになったこと、シネクラブ運動を起点としたフランス映画社と岩波ホールが単館興行の成功モデルを提示しえたこと、自主上映団体のネットワーク(シネマテーク・ジャポネーズ)により独自の海外作品の配給が試みられるようになったこと、上映事業の実施にあたって、フィルム借用や広報の観点から、外国大使館・文化施設との協働関係が構築されていったこと、外務省の外郭団体として映画事業にもコミットすることになる国際交流基金が設立されたこと、大学サークルの8mm自主製作の活況と一体的に、自主上映活動が展開されたこと、独立プロ運動の流れを汲んだ映画鑑賞団体全国連絡協議会からその配給機能を分離する形で映画センター全国連絡会議が設立されたこと。

公共文化施設の建設が進む

こうした流れが生じてきた背景に、映画観客数の激減とそれに伴う映画館の相次ぐ閉館があったことは言うまでもないが、その一方で、この時期に行政課題として「文化」が浮上してきたことも付け加えておく必要がある。70年代は、高度経済成長期を経て、市民生活が安定に向かうと同時に、公害問題が顕在化し、オイルショックが社会不安を駆り立てた時代であった。生活の質(QOL)が問われるようになったこの頃には、地方自治体の文化行政がそれまでの文化財保護行政からの脱皮を求められており、その結果、いくつかの自治体で、文化課・文化室が教育委員会から独立して首長直轄で設置され始めた⁰²。加えて、70年代は、ホールを有する公民館やコミュニティセンター、博物館・美術館、図書館など、公立文化施設の建設が各地域に広がり始めた時期にもあたっている。こうした施設が映画祭や自主上映をはじめとする公共上映のインフラを用意したとも言えるだろう。1977年に開館した国立民族学博物館の初代館長であった梅棹忠夫が、全国の地方自治体に招かれては、文化を教育から切り離すことの重要性を訴え、ソフトの充実に先立って、ハードの整備を進めるべきことを主張し、各地域における文化施設の建設を呼びかけたことも、この時期の文化行政の特徴を示している⁰³。

1980年代は、映画産業と広い意味での文化行政の流れが直接的にも間接的にも絡み合い、双発的な刺激を与え合うことで、公共上映がそのポテンシャルを全面的に開花させた時代だった。当時の東京は、世界で最も多様な映画を体験できる街と言われたが、東京に限らず、国内の映画上映環境は、古典的作品から海外の先進的作品まで、いわゆる specialised な映画⁰⁴で溢れ返っていた。その特徴はバブル期の潤沢な行政予算を背景にした映画祭の国際化であり、座席数(つまり観客の絶対数)が少なくても回収可能な興行モデルを提示したミニシアターの活況に集約できるだろう。

国際映画祭の登場

いまでも続く「湯布院映画祭」がスタートしたのは1976年だった。前年の大分県中部地震で打撃を受けた湯布院町の観光業を再生するため、さまざまなイベントや発信事業が取り組まれる中で、映画館のなかった彼の地に湯布院映画祭が誕生する。湯布院映画祭は、大分市の自主上映団体(大分良い映画を見る会)が企画・運営に関わり、映画人を数多く招聘して、「日本映画の掘り出し市」を目指し、その後も、そのコンセプトをゆるがせにすることなく、地域映画祭のモデルを示し続けている⁰⁵。

同じ1976年には、大阪で、前年度に公開された日本映画の中から、優秀な作品や監督を選出する「映画ファンのための映画まつり」が始まる(一時の中断を経て、現在「おおさかシネマフェスティバル」として存続)。「くまもと映画祭」も同年にスタートした。

1980年代に入ると、こうした地域映画祭が徐々に全国各地に広がり始める。大阪や熊本と同じように、地域の映画ファンのボランティアが持ち上げた顕彰型映画祭は、1980年から始まった「ヨコハマ映画祭」、同じく1987年から始まった「高崎映画祭」がその代表的なものである。それ以外にも、佐賀の「古湯映画祭」、東京の「あきる野映画祭」などが、行政の協力も得ながら、地元の公共ホールなどを使用して、映画ファンの市民によって持ち上げられている。

もうひとつ、この時期の動きとして触れておかねばならないのは、国際映画祭の登場である。1985年、通産省(現・経産省)の強い意欲により、つくば万博の開催に合わせて、「東京国際映画祭」の第1回が幕を開ける⁰⁶。このときは、コンペ形式の「ヤングシネマ」部門が映画祭の柱で⁰⁷、当時 ATG 社長だった佐々木史朗が作品選定を担当した⁰⁸。当初は、隔年開催だったが、徳間康快がゼネラルプロデューサーに就任した第4回の1991年から毎年開催に変更されている。第1回の関連企画には、協賛企業名が冠としてついた TAKARA ファンタスティック映画祭、カネボウ国際女性週間があった。前者は本祭とは異なり毎年開催の「東京国際ファンタスティック映画祭」になり、後者はのちに「東京国際女性映画祭」になるが、いずれも現在は終了している。

地方自治体が多額の運営費を拠出する大規模な国際映画祭として、1985年には「国際アニメーションフェスティバル広島大会」(隔年開催、2002年から広島国際アニメーションフェスティバルに名称変更)、1989年には「山形国際ドキュメンタリー映画祭」(隔年開催)、1990年には「ゆうばり国際冒険・ファンタスティック映画祭」(毎年開催、2000年からゆうばり国際ファンタスティック映画祭に名称変更)、1991年には「アジアフォーカス・福岡映画祭」(毎年開催、2007年からアジアフォーカス・福岡国際映画祭に名称変更)がスタートした。バブル期の好景気によって文化行政予算が潤沢であったことがその持ち上げの背景にあることは間違いないが、それぞれが国際的な評価や地域との密接な連携を蓄積し、紆余曲折を経ながらも、経済的な不況を乗り越えて、現在も継続されている。映画祭の特色が明確に押し出され、それぞれが差別化されていること、映画祭が創作的刺激を与える国際交流の場になっていることも、これらの映画祭を魅力的なものにしている重要な要素である。

美術館、図書館と映画上映

1929年に設立されたニューヨーク近代美術館(Museum of Modern Art: MoMA)の初代館長アルフレッド・バーが“Modern Art”に映画を含めていたこと⁰⁹を考えれば、そのコンセプトに多大な影響を受けた国立近代美術館(のちに、東京国立近代美術館)が1952年の開館以降、小規模ながら映画上映を行っていた

のは自然なことである。MoMAにおいて、アイリス・バリーらによってフィルムライブラリーが設置されるのは開館から遅れること6年の1935年であった。国立近代美術館においても、映画フィルムのコレクションが本格的にスタートしたのは1963年のことであり、これは、シネマテーク・フランセーズとの日仏交換映画祭が川喜多かしこの尽力によって実現した折に、そこで上映された日本映画を購入したことがきっかけだった¹⁰。

「東京国立近代美術館フィルムセンター」(以下、「フィルムセンター」)は、1970年に開館したが、当初は、今日の国際的地位を確立したフィルムアーカイブとしての役割よりも、「国立名画劇場」としての機能の方が優先されていた¹¹。1980年代のフィルムセンターは、制度的にも、実質的にも「ナショナルフィルムアーカイブ」としての役割を確立しつつ、国内外の優れた作品の上映を進めていくことになる。1984年に火災によって外国映画320作品を消失したが、1986年には相模原に映画保存庫を開設し、1989年には国際フィルムアーカイブ連盟(FIAF)に準会員として加盟している。

この時期にフィルムセンターが実施した重要な企画は数多くあるが、その中でも特筆されるのは1981年に開催された「スイス映画の史的展望〈1941～1979〉」である。それまで日本では知られていなかったダニエル・シュミットの『ラ・パロマ』(1974)を蓮實重彦が絶賛したことで、その名は一躍広まり、翌年にはアテネ・フランセ文化センターでダニエル・シュミット映画祭が実現し、「これが熱狂的な支持を受けて、まさに前代未聞のシネクラブ的盛り上がりになった¹²」。いずれの企画にも、スイス大使館がその開催に深く関わっており、その流れで、1985年にはユーロスペースでアラン・タネール映画祭が実現している。美術館、外国大使館、ミニシアター、配給会社、映画雑誌、さらに監督や撮影監督、批評家、若い研究者を巻き込んだ、この「ダニエル・シュミットの発見」はこの時代の公共上映を象徴するエピソードであろう¹³。

1982年には、地方自治体が設立した最初の映画フィルムの収集保存施設として、「広島市映像文化ライブラリー」が開館し、日本映画の収集と上映を始めている。ここでは、前述の広島国際アニメーションフェスティバルの入賞作品の保存も行われている。1991年のことになるが、広島市の民家から『忠次旅日記』(伊藤大輔監督、1927)のナイトレートフィルムが発見され、広島市映像文化ライブラリーがこれをフィルムセンターに照会し、すでに失われたと思われていた伝説の作品を発掘・復元する機縁になったことも記憶されるべき事件であった¹⁴。

1988年には、「京都府京都文化博物館」と「川崎市市民ミュージアム」が開館する。前者は、撮影所の集積する京都の映画遺産を保存するべく、1971年に立ち上げられた府のフィルムライブラリー事業を引き継ぐ形で、日本映画の収集と上映を行っている¹⁵。後者は、漫画、写真、グラフィックデザイン、映画などの複製芸術を対象とした美術館の一部門として、日本の独立プロ作品のフィルム収集とともに、日本未公開の外国映画を取り上げた特集上映を積極的に展開していく¹⁶。

他に、1989年に開館した横浜美術館は実験映画を中心とした16mmフィルムのコレクションを有し、これらのフィルムを活用した上映活動を行っている。

ミニシアターの勃興

1980年代に入ると、劇場の空き時間を活用して、ヨーロッパ映画の旧作のレイトショー上映を始めた六本木の「俳優座シネマテン」¹⁷、映画上映に限られない多目的スペースとして営業し、シネマテンと作品を共有することも多かった渋谷の「PARCO SPACE PART3」¹⁸、完全入替制の導入や最低4週間の興行保証など、単館上映の興行モデルを作った新宿の「シネマスクエアとうきゅう」¹⁹(すべて1981年)、欧日協会を前身とし、70年代から自主上映に関わってきた渋谷の「ユーロスペース」(1982年)など、ミニシ

アターが続々と開館する²⁰。その後も、「シネヴィヴァン六本木」(1983年)、「キネカ大森」(1984年)、「シネセゾン渋谷」(1985年)、「シネマライズ渋谷」、「キネカ錦糸町」(ともに1986年)、「銀座テアトル西友」、「中野武蔵野ホール」、「シャンテシネ」、「シネスイッチ銀座」(すべて1987年)、「Bunkamura ル・シネマ」(1989年)と、毎年のように東京ではミニシアターが誕生した。

その流れは地方都市にも波及していく。1982年には「名古屋シネマテーク」、1989年には「シネマ5」(大分)が、地域での自主上映活動にルーツを持つミニシアターとして誕生する。他にも、小劇場やレストランを併設した大阪の「扇町ミュージアムスクエア」(1982年)、若松孝二監督が自ら開設した名古屋の「シネマスコール」(1983年)、地元の映画館が閉館したのを機に、市民の出資を募って持ち上げられた「新潟・市民映画館シネ・ウインド」(1985年)、京都映画センター(映画センター全国連絡会議で中心的な役割を担っていた)の上映活動が土台になった「京都朝日シネマ」²¹(1988年)などがある。

映画祭でありながら、こうしたミニシアター文化と密接なつながりをもっていたのが、1977年に「ぴあ展〈映像部門〉」として始まり、自主映画作家の登竜門になっていく「ぴあフィルムフェスティバル(PFF)」である。現在の名称になった1981年は池袋の名画座である「文芸坐」、「文芸地下」で開催され、その翌年の第5回から1987年の第10回まで、メイン会場は渋谷の PARCO SPACE PART3であった。この時期には、利重剛、松岡錠司、黒沢清、緒方明、手塚眞、小口詩子、坂口一直、山崎幹夫、暉峻創三、樋口尚文、佐野和宏、風間志織、塩田明彦、平野勝之、七里圭、常本琢招、諏訪敦彦、黒坂圭太、園子温、橋口亮輔、成島出など、のちに各方面で活躍する映画人を輩出している。PFFはあわせてフランソワ・トリュフォー、ルイス・ブニュエル、マキノ雅広、ニューヨーク・インディペンデント映画、ケン・ラッセルなどの特集上映を敢行し、大学映研も巻き込んで、この時期の若者の映画文化の醸成に大きな役割を果たした²²。90年代に入ると、PFFの全国巡回が定着していくが、大阪会場となったのが扇町ミュージアムスクエアで、その関係は2002年まで続いた(扇町ミュージアムスクエアはその翌年に閉館した)。

——1990年代²³

国際交流基金の映画祭、朝日新聞社の文化事業

1992年、川崎市市民ミュージアム、朝日新聞社、国際交流基金の主催により、「レンフィルム祭」が開催された。日本ではじめて紹介された「レニングラード撮影所」の全貌は、ソ連崩壊直後だったこともあり、大きな社会的反響を呼んで、全国で25,000人以上の観客を集めた²⁴。蓮實重彦をプログラム選定の監修者として、実行委員会組織を立ち上げ、レンフィルムとの交渉を進めて、いまでは国内でも広く知られるようになったアレクサンドル・ソクーロフ、アレクセイ・ゲルマン、ヴィターリー・カネフスキー、セミヨン・アラノヴィッチらの作品を輸入し、全国を巡回する形で公開したのである。彼らはゲストとして来日も果たしている。作品数は、18本の日本未公開作品を含む26作品だった(日本語字幕がなかった「ひとりで生きる」、『イントネーションの一例』を付け加えると28作品)。中心となった川崎市市民ミュージアムでは6325人を集め、観客が会場に入りきれず、急遽追加上映を行ったほどの盛況であった。こうした反響を受けて、これらの作品の中から、のちに、ソクーロフの『日蝕の日々』(1988)やカネフスキーの『動くな、死ぬ、甦れ!』(1989)が商業配給され、映画館でも一般公開されている²⁵。

レンフィルム祭の上映会場になったのは、皮切りとなった大阪国際交流センターのほか、名古屋国際センター、とやま国際センター、新潟フェイズホール、浪岡町中世の里文化ホール、仙台市青年文化センター、福岡市美術館、京都市国際交流会館、高松市美術館であった。この巡回先の開拓を引き受けたのが国際交流基金である。当時、国際交流基金の企画室は、「地方の国際交流を振興する国際交流

相談室を兼ねて」いた²⁶。そこで、この企画室が地方自治体の国際交流課へ、「レンフィルム祭」の上映に参加するよう募り、最終的に、全国で9会場が確保されることになったのである(有楽町朝日ホールと川崎市市民ミュージアムを加えて、全部で11会場を巡回)。「国際」と名のつくホールが多く参加している理由はそこにある。このレンフィルム祭に主催団体として名を連ねた国際交流基金は、1972年に外務省所管の特殊法人として設立され、それまでもさまざまな国際文化交流事業を担ってきた。1990年にはアセアン文化センターを設置し、タイやフィリピンなど、それまであまり知られていなかったアジア映画を積極的に紹介する取り組みを始める。アセアン文化センターは、1995年には、対象をアセアン諸国以外のアジア地域にも拡大して、アジアセンターに改組されたが、「リノ・ブロッカ映画祭」(1997年)、「インド映画祭1998」、「インド映画の奇跡 グル・ダッドの全貌」(2001年)など、アジア映画の特集上映を継続的に開催し、また上映を機に購入した非商業上映権を活用して、全国の上映施設にフィルムを貸し出す業務も行っていた。レンフィルム祭のもうひとつの主催団体であった朝日新聞社の映画事業も、この時期の公共上映においては重要である。新聞社が美術館・博物館の展覧会事業を共催することはすでに一般的であったが、映画に積極的に関わったのは朝日新聞社において他にない。こうした活動の中でも、1993年にFIAFの正会員となった東京国立近代美術館フィルムセンターとの共催事業が際立っている。映画生誕100年を記念して実施された「光の生誕 リュミエール!」(1995年)を皮切りに、「ジョルジュ・メリエス 夢と魔法の王国」(1995年)、「ジャン・ルノワール、映画のすべて。」(1996年)、「ハリウッド伝説 ハワード・ホークス映画祭」(2000年)など、海外のフィルムアーカイブとの国際的連携によって、括目すべき企画を連発している。さらに、三百人劇場を運営する財団法人日本演劇協会の企画により、福岡市総合図書館、川崎市市民ミュージアムにおいて開催された「韓国映画祭～知られざる映画大国～」(1996-97年)、ユーロスペースが中心になって全作品上映を実現した「パゾリーニ映画祭ーその詩と映像」(1999年)といった特集上映にも深く関わっている。このように、1990年代以降、商業ルートであれば、国内配給が困難であったような、海外作品(ヨーロッパ、アジアの古典作品)の大規模な回顧上映に対して、朝日新聞社が果たしてきた功績を無視することはできない。

国際文化交流推進協会(エース・ジャパン)、映画上映ネットワーク会議

国際交流基金が非商業上映権をもつフィルムを、国内の諸地域に巡回することが推進され、その業務を受託することになったのが、国際交流基金と民間の出資によって1994年に設立された財団法人国際文化交流推進協会(エース・ジャパン)であった。窓口となったエース・ジャパンに対して、こうした作品を上映する映画祭、美術館、自主上映団体など、いわゆる興行とは異なる場で映画上映を担っているエージェントが関わりを持つようになっていく。

1996年、「アジアのフィルムセンター」になることを謳って福岡市総合図書館が開館する²⁷。ここを会場に、第1回の映画上映ネットワーク会議が開催され、全国各地から、映画上映に携わるミニシアター経営者、独立系の配給会社、映画祭運営者、美術館関係者、自治体の文化事業担当者、自主上映の担い手が集い、共有すべき課題の検討、情報交換が行われた。この会議を実質的にコーディネートしたのは、国際交流基金とエース・ジャパンである。すでに、レンフィルム祭の巡回開催には「地方に乱立するホールを中心に、フィルム上映のネットワークを築こう」という目的があり、「いくつかの開催会場(主催者)が少しずつ経費を負担し合い、どこかを核として企画を巡回させれば、良質の企画が可能ではないか」という考えがあった²⁸。こうした構想が映画上映ネットワーク会議の開催につながっていく。

エース・ジャパンは、こうしたネットワーク構想を生かして、全国各地の美術館、公共ホールを活用した「まなざしの力 ケン・ローチ・レトロスペクティブ」(1994年)、「戦後ポーランド映画の系譜」(1995年)、「レト

ロスベクティブ ジョルジュ・ド・ボールガール ニューヴェル・ヴァーグとプロデューサー」(1997年)、「フレデリック・ワイズマン映画祭」(1998年)などの巡回上映を実現させた。これらの企画では、「高知県立美術館」(1993年開館)、「愛知芸術文化センター」(1992年開館)、「神戸アートビレッジセンター」(1996年開館)など、この頃に新設され、映像事業の担当者を配置した美術館やアートセンターが巡回先として重要な役割を担った。その流れは、2000年代以降にも引き継がれていく。

ミニシアター、地域映画祭の展開

1993年にシネマコンプレックス第1号として、ワーナー・マイカル・シネマズ海老名がオープンし、スクリーン数はこの年で底を打つ。ミニシアターもまた、80年代の流れを引き継ぎ、全国各地に開設されていった。1988年に成人映画館から転身した「京都みなみ会館」では配給・宣伝会社 RCSが1991年にその運営の担い手になる。1992年には「シアターキノ」(札幌)、1994年には「シネマルナティック」(松山)、「シネマ・クレール」(岡山)、1996年には「シネマアイリス」(函館)、1997年には「シネ・ヌーヴォ」(大阪)、1998年には「シネマ・トラス」(苫小牧)、「シネモンド」(金沢)が続いた。1999年には、震災復興事業の一環として、宝塚市が再開発したビルに、公設民営の映画館として「シネ・ピピア」がオープンしている。

1993年には、シネ・ウインド、ユーロスペース、シアターキノの呼びかけで、第1回全国ミニシアター交流会が開かれた²⁹。こうした交流が上記の映画上映ネットワーク会議のもうひとつの源流になる。

ミニシアターの動きに呼応するように、地域映画祭もこの時期に各地で開催されるようになった。いくつか例をあげると、1991年には「あきた十文字映画祭」、「にいがた国際映画祭」、「映画祭 TAMA CINEMA FORUM」、1995年には「宮崎映画祭」、「しんゆり映画祭」(2004年から KAWASAKI しんゆり映画祭)、「函館港イルミナシオン映画祭」、1996年には「長岡アジア映画祭」(2012年からながおか映画祭)、1998年には「ゆふいん文化・記録映画祭」などが第1回を開催している。この時期に始まった地域映画祭は、どちらかと言えば、観光客誘致よりもまちづくりへの意欲が強く、映画ファンの市民ボランティアが運営に携わり、身の丈にあった映画祭として出発していることに共通点がある。

京都市が多額の予算を拠出して、1997年に始まった「京都映画祭」はこれらとは異質である。第1回には、無声映画期の時代劇をメインプログラムに、英独仏伊の無声映画が各国の文化センターで上映された。また、デイヴィッド・ボードウェル、エドワード・ヤン、マルコ・ミュレル、ティエリー・ジュス、蓮實重彦、加藤幹郎、中島貞夫、山根貞男による時代劇をめぐるシンポジウム(「時代劇と世界映画」)が開かれ³⁰、その連動企画として、論文集『時代劇映画とは何か』が出版されている³¹。さらに、日本映画に関する研究・評論を顕彰する京都映画文化賞を設けるなど、京都映画祭は学術的にも意義深い映画祭であった。隔年で開催され、映画祭のない年には同額の予算で映画製作が行われた。なお、京都映画祭の一部門として、京都国際学生映画祭もこの年から開催されることになった(のちに独立)。

——2000年代～現在

公共上映と文化政策

2000年に前後して、地域の経済的・文化的施策に大きく影響する法律が施行されている。規制緩和の流れの中で、1998年に、公益の増進に資する社会貢献活動(文化事業を含む)を行う団体に法人格を付与する特定非営利活動促進法(NPO法)が施行される。2003年には地方自治法が改正されて、自治体の設

置した美術館・博物館、図書館、体育館などの文化施設の運営を、こうしたNPO法人が担うことも可能になった。NPO法施行と同じ1998年には、衰退が著しい中心市街地に対して道路環境などの整備や商業振興を図るための中心市街地活性化法、市町村が地域の用途を指定し、商業施設の立地調整を図るための改正都市計画法、さらに2000年には大型店の店舗面積や営業時間の調整を図ってきた大店法が廃止され、大型店の立地調整を周辺環境への配慮にとどめた大店立地法が成立する(上記3つの法律をあわせて「まちづくり三法」という)。まちづくり三法の施行以降は、シネマコンプレックスを内包した大規模なショッピングセンターの出店が進み、全国のスクリーン数は増加の一途を辿ることになった。2001年にはそれまでの文化法制を総合化した文化芸術振興基本法が成立し、映画が「メディア芸術」として振興の対象になるとともに、その活性化策を講じることが国や地方自治体に義務づけられた。これを受けて文化庁は2002年に映画関係者を集めた「映画振興に関する懇談会」を設け、そこでの提言をふまえて、さまざまな映画振興施策を実施していくことになる。この提言には、「非映画館も活用した上映機会の拡大」、「国内映画祭の普及・発信機能の充実」といった施策の推進も含まれていた。2004年には文化庁、2009年には芸術文化振興基金が国内映画祭や日本映画の上映企画に対する助成を始めている。

映画上映ネットワーク会議からコミュニティシネマへ

1996年以降、毎年開催されてきた映画上映ネットワーク会議では、映画上映の公共性を軸として、ドイツのコミュニナル・キノ、イギリスのBFI(英国映画協会)の事例などが紹介され、経済的価値に包摂されない「文化的価値³²」を映画にどのように導入すべきかが検討されてきた。その際には、映画による文化交流はどのように可能なのか、映画上映が文化行政にどのように関わるのか(映画上映が文化政策にどのように位置づけられるのか)、映画の創造性を地域活性化にどのように生かしていくのか、まちづくりの視点から映画上映施設をどのように捉え直すのか、映画教育の必要性をどのように定着させるのか、こうしたテーマが、先進的な取り組みの紹介やシミュレーションの提示を交えながら、具体的な討議に付された。こうした議論の中から、ミニシアター、映画祭、美術館・アートセンター、自主上映団体の活動を“公共上映”として定位する「コミュニティシネマ」の概念³³が浮上してくる。2002年の岐阜会議でこの概念が提起され、それを受けて、2003年の大阪会議において「コミュニティシネマ憲章」が採択されることになった³⁴。同年には、エース・ジャパン内に、「コミュニティシネマ支援センター」が設立される(2009年にエース・ジャパンから独立して一般社団法人コミュニティシネマセンターとなる)。これに伴い、映画上映ネットワーク会議は、2004年から「コミュニティシネマ 上映者ネットワーク会議」、2007年から「全国コミュニティシネマ会議」に名称を変更している。この時期になってはじめて、日本において、公共上映が文化政策の課題になったと言えるだろう³⁵。

若手作家の発掘の場としての映画祭

2000年代になると、経済不況による地方自治体の財源不足から、とりわけ文化行政への圧迫が目に見えて大きくなり、地方自治体が主催する大規模な映画祭が苦境に立たされることにもなった。京都映画祭は、京都市の財政難が原因で3回で打ち切れ、2004年から、旧作の回顧上映を柱にした小さな映画祭になり、その後隔年開催を続けたが、第8回(2012年)で終了している。より象徴的なのが2006年に財政破綻し、翌年に財政再建団体に指定された夕張市で、ゆうばり国際ファンタスティック映画祭

は2006年開催をもって一旦打ち切られた。しかし、それまで長きにわたって映画祭体験を積み重ねてきた市民有志が、2006年末にNPO法人ゆうばりファンタを起ち上げ、2008年には各所から補助金・協賛金を得て、映画祭を見事に再建している。部門の縮小はあったものの、映画祭は現在も従来に劣らない規模で開催されている³⁶。

この時期には若手作家の発掘に乗り出す地域映画祭や短篇に特化した映画祭の増加が見られる。上記のゆうばり国際冒険・ファンタスティック映画祭における「ファンタスティック・オフシアター・コンペティション部門」や函館港イルミネーション映画祭の「シナリオ大賞」など、1990年代にすでにその兆しがあったが、規模の大きなものとしては、日本を含むアジア圏の新進作家を紹介することを目的に、オフィス北野が中心になって起ち上げ、2000年から毎年開催されている「東京フィルメックス」がある。2005年の「韓国エンタテインメント映画祭2005 in 大阪」をきっかけに始まり、規模を年々拡大してきた大阪アジア映画祭は、企画審査によって若手作家を発掘する「CO2(シネアスト・オーガニゼーション大阪)」の製作助成作品の上映を行っており、これはのちに映画祭のインディ・フォーラム部門での上映に移行した。他にも、こうした傾向をもった地域映画祭をとして、「札幌国際短編映画祭」、「水戸短編映像祭」、「ショートピース! 仙台短篇映画祭」、「TAMA NEW WAVE(映画祭 TAMA CINEMA FORUM)」、「長岡インディーズムービーコンペティション(ながおか映画祭)」、「米子映画事変」、「さぬき映画祭」、「田辺・弁慶映画祭」などがあげられる。フィルムからデジタルへの映画メディアの転換が、直接的あるいは間接的に、こうした活況を後押ししているように思われる。

もうひとつ、地域映画祭の運営を通じて培われた市民ボランティアのネットワークを土台に、映画祭の運営に携わっていた市民が自らミニシアターを設立する事例がこの時期には目立った。宮崎映画祭実行委員が中心になって2000年に結成されたNPO法人宮崎文化本舗は翌年「宮崎キネマ館」をオープンさせている³⁷。2004年には、高崎映画祭の長年にわたる実績をふまえて、NPO法人たかさきコミュニティシネマが起ち上げられ、「シネマテークたかさき」が設立されている³⁸。KAWASAKIしんゆり映画祭を運営する市民ボランティアや地区在住の映画人・文化人が、駅北側の土地区画整理事業の一環として持ち上がった川崎市アートセンター建設構想に映画館の設置を提言し、2007年に開館したのが川崎市アートセンター内の「アルテリオ映像館」であり、映画祭のスタッフが当初はその運営に携わった。

美術館とアートセンター

地方自治体の財政状況が悪化し、映画祭の開催に影響を与える一方、公設の美術館はこの時期にも増加傾向にあった。とりわけ現代アートに目を配りつつ、観光政策も巧みに織り込んだ美術館の建設が続いていて、著名な建築家が設計に関わっていることもその特徴である³⁹。「金沢21世紀美術館」はその成功事例としてよく知られているが、開館年の2004年から「映画の極意」シリーズを展開し、その一環で、コミュニティシネマセンターがコーディネートした巡回上映に参加しており、また、シネモンド代表の土肥悦子がプロデュースし、現在では全国規模で展開されるようになった「こども映画教室⁴⁰」の起ち上げにも関わっている。

この時期には、コレクションに基盤を置く従来の美術館とは一線を画したアートセンターの設立も相次いだ⁴¹。2001年にオープンした「せんだいメディアテーク」、2003年にオープンした「山口情報芸術センター YCAM」は、デジタル技術の発展による映像表現の拡張を背景に、「映像」を柱のひとつにした先端的な活動を展開している⁴²が、両者においても「映画」は重要な位置を占め、定期的な上映事業が実施されている。時期は前後するものの、上述の神戸アートビレッジセンターや川崎市アートセンターもこうした流れに付け加えることができるだろう。

地域の文化交流の場としての映画館(コミュニティシネマ)

上記のとおり、2000年代に入ってからミニシアターの開館は続いている。2002年にオープンした「深谷シネマ」は、中心市街地活性化法に基づく市街地活性化構想(TMO構想)を生かし、NPO法人を設立してミニシアター建設を実現した⁴³。尾道最後の映画館だった尾道松竹の建物を引き継いで、2008年に開館した「シネマ尾道」もNPO法人による運営である⁴⁴。シネマ尾道のように、古くからあった地域の映画館を若い世代が引き継ぎ、再生させる試みも、この時期の特徴と言えるかもしれない。1911年に芝居小屋として開業し、1916年に常設映画館になった「高田世界館」は、廃業と取り壊しに待ったをかけた市民が2009年にNPO法人街なか映画館再生委員会を結成して、その運営を担い、募金などで少しずつ施設を修繕しながらミニシアター系作品の上映を続けている⁴⁵。「日田シネマテーク・リベルテ」は、2009年に、休館した映画館を引き継いだ、当時30代の支配人が、座席数を減らして、ギャラリーとカフェを併設したアートスペースとして再生させている⁴⁶。

リベルテのように、映画に限らない、さまざまな表現ジャンルにコミットしながら、多様な文化交流の場として映画館を機能させる試みもこの頃から目立つようになった。「桜坂劇場」(那覇)は、映画館、ライブスペース、カフェ、市民大学、本屋の集合体であり⁴⁷、こうした傾向を代表する存在である。桜坂琉映が2004年に閉館したことを受け、かつて琉映を自主上映の会場にしていた映画監督の中江裕司らが中心になってこれを引き継ぎ、2005年にここをオープンさせている。他にも、規模の違いはあれ、レストランと融合した逗子の「CINEMA AMIGO」(2009年開館)、バーや多目的ホールも併設し、映画館を利用した新しい「場」づくりを目指す「豊岡劇場」(2012年開館)などもあげることができる。

コミュニティシネマの概念の提唱、文化庁による「映画振興に関する懇談会」の提言からすでに10年以上が経過したが、いまなお課題は山積しており⁴⁸、公共上映の行く末は定かではない。しかし、これまでの公共上映が「産業」の枠組みにはおさまりきれない映画の受容を可能にし、互いに見知らぬ人々を結びつけ、地域社会に新たな文化的価値をもたらしてきたこともまた事実である。こうした営為を継続し、さらに発展させるための政策フレームが今後市民の創意によって構築されていくことを願う。

ここでは、紙幅の都合で極力1980年代以降に出てきた新しい動きに焦点を絞ったため、触れられなかった事例も多々ある。ご容赦いただければ幸いである。

川村健一郎(かわむらけんいちろう) 立命館大学映像学部教授

[01] ここでは公共上映を、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、12-18頁)における「非商業上映」と同義として扱う。ただし、そこで触れられている「政治的な目的からスタートした上映運動」については、ここでは主題としない。

[02] 田村明「行政の文化化」、松下圭一・森啓編「文化行政 行政の自己革新」学陽書房、1981年、25-45頁。

[03] 梅棹忠夫「文化行政のめざすもの」『梅棹忠夫著作集』第21巻、中央公論社、1993年、545-546頁。

[04] “specialised film”は、「字幕つき外国語映画、ドキュメンタリー映画、古典映画、実験映画、短篇映画のプログラム、およびその他の基準に基づく映画(ジャンルの特定が不能で、複雑かつ挑戦的な主題、革新的非慣習的な語法や物語構造をもつような作品)」を指す。この定義は、英国映画協会(BFI)に拠っている。また、BFIは、物語や主題が多様性(たとえば、民族的マイノリティ、障害者、LGBTなど)に関わっている作品も“specialised”に分類されるとしている。BFI「specialised filmの定義」<http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-definition-of-specialised-film-bfi-neighbourhood-cinema-2016-01.pdf>(2017年2月28日アクセス)。

[05] 横田茂美「大分県湯布院町 二十年間も続く映画祭 映画館のない町が映画の町へ」『地域づくり』84号、財団法人地域活性化センター、1996年、32-33頁。伊藤雄「湯布院映画祭—湯布院映画祭をやっている理由(わけ)」『地域開発』396号、日本地域開発センター、1997年、39-43頁。

[06] 詳細は、東京国際映画祭事務局に長年務めた映画プロデューサー森岡道夫のロングインタビューを参照のこと。第27回東京国際映画祭ホームページ「連載企画第2回:【映画祭の重鎮が語る、リアルな映画祭史!】日本国際映画祭から東京国際映画祭へ」<http://2014.tiff-jp.net/news/ja/?p=17859>(2017

年2月28日アクセス)。

[07] 1987年の第2回からインターナショナル・コンペティション部門が創設される。

[08] 佐々木史朗(聞き手:北野圭介、川村健一郎)「連続インタビュー② 日本映画の新たな夜明け」『ecce [エチエ]映像と批評』2、森話社、2010年、218-221頁。

[09] 大坪健二「アルフレッド・バーとニューヨーク近代美術館の誕生 アメリカ20世紀美術の一研究」三元社、2012年、Haidee Wasson, Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema, University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 2005。

[10] 東京国立近代美術館フィルムセンターホームページ「フィルムセンターの沿革」<http://www.momat.go.jp/fc/aboutnfc/about/history/> (2017年2月28日アクセス)。

[11] 岡田秀則「映画という《物体 X》フィルム・アーカイブの眼で見た映画」立東舎、2016年、32-34頁。

[12] 堀越謙三(聞き手:高崎俊夫)「インディペンデントの栄光・ユーロスペース② 新しい監督、新しい批評も1」『ちくま』522号、筑摩書房、2014年、28頁。
高崎俊夫「高崎俊夫の映画アットランダム ダニエル・シュミットとミニシアターの時代」<http://www.seiryupub.co.jp/cinema/2014/07/post-92.html> (2017年2月28日アクセス)も参照のこと。

[13] ついでながら、この時期には東京ドイツ文化センターや東京日仏学院(現在のアンステイテュ・フランセ東京)、韓国文化院も自国の文化普及のための上映活動を頻繁に行っており、こうした諸外国の文化施設との連携も商業ルートに乗りにくい作品の上映を活発化させることに貢献した。

[14] 佐藤武「フィルム・アーカイブの諸問題 第19回日本のフィルム・アーカイブ2 広島市映像文化ライブラリー」『NFC ニュースレター』19号、東京国立近代美術館フィルムセンター、1998年、13-15頁。

[15] 森脇清隆「フィルム・アーカイブの諸問題 第25回日本のフィルム・アーカイブ5 京都府京都文化博物館(映像部門)」『NFC ニュースレター』25号、東京国立近代美術館フィルムセンター、1999年、13-15頁。

[16] 川村健一郎「フィルム・アーカイブの諸問題 第18回日本のフィルム・アーカイブ1 川崎市市民ミュージアム・映画部門」『NFC ニュースレター』18号、東京国立近代美術館フィルムセンター、1998年、13-15頁。

[17] 大森さわこ「ミニシアター再訪(リビジット)第1回1981①」<http://www.gei-shin.co.jp/comunity/18/act2.html> (2017年2月28日アクセス)。

[18] 大森さわこ「ミニシアター再訪(リビジット)第6回「渋谷劇場」の幕開け、ミニシアターの開花①」<http://www.gei-shin.co.jp/comunity/18/act7.html> (2017年2月28日アクセス)。

[19] 掛尾良夫「映画興行は面白い 第3回ミニシアター篇」、『キネマ旬報』2000年7月下旬号(1312号)、キネマ旬報社、145頁。

[20] 前掲「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」18頁。

[22] ぴあフィルムフェスティバルホームページ <https://pfj.jp/old/festival/history.html#1977> (2017年2月28日アクセス)。

[23] ここでの記述は、拙論「ミュージアムマネジメントから見た「巡回上映」:シネマテーク・プロジェクトの試み」『立命館映像学』no.5、立命館大学映像学会、7-22頁の一部を加筆修正したものである。

[24] レンフィルム祭事務局編「レンフィルム祭-映画の共和国へ 報告書(1992.6-1993.3)」レンフィルム祭事務局、1993年、15頁。

[25] 「日蝕の日々」(1988年)はタイトルを「日蝕はしづかに発酵し…」と変更してパンドラにより、『動くな、死ぬ、甦れ!』はユーロスペースにより商業配給された。

[26] 前掲「レンフィルム祭-映画の共和国へ 報告書」5頁。

[27] 八尋義幸「フィルム・アーカイブの諸問題 第23回日本のフィルム・アーカイブ3 福岡市総合図書館・映像資料課」『NFC ニュースレター』23号、東京国立近代美術館フィルムセンター、1999年、14-16頁。

[28] 前掲「レンフィルム祭-映画の共和国へ 報告書」4頁。

[29] 新潟・市民映画館シネ・ウインドホームページ「シネ・ウインド30年目記念インタビュー 第9弾 コミュニティシネマセンター 岩崎ゆう子」<https://www.cinewind.com/intv30/9-3/> (2017年2月28日アクセス)。

[30] デイヴィッド・ボードウェル、エドワード・ヤン、マルコ・ミューレル、ティエリー・ジュス、蓮實重彦、加藤幹郎、中島貞夫、山根貞男「第1回京都映画祭 国際シンポジウム~時代劇と世界映画~」<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN18/kyotosymposium1997.pdf> (2017年3月2日アクセス)。

[31] 京都映画祭実行委員会編「時代劇映画とはなにか ニュー・フィルム・スタディーズ」人文書院、1997年。

[32] デイヴィッド・スロスビー「文化経済学入門 創造性の探究から都市再生まで」中谷武雄・後藤和子監訳、日本経済新聞社、2002年、52-65頁。

[33] 文化経済学者の河島伸子は、「コミュニティ・シネマは映画観賞という文化活動の公共性を前面に打ち出した点が画期的であった」と述べている。河島伸子「コンテンツ産業論-文化創造の経済・法・マネジメント-」ミネルヴァ書房、2009年、128頁。

[34] 菅原慶乃「コミュニティシネマによる豊かな映画文化を目指して 映画上映ネットワーク会議2003イン大阪・文化庁映画祭コンベンション参加報告」『映像学』72号、日本映像学会、2004年、74-80頁。

[35] この段落の記述は、前掲の拙論「ミュージアムマネジメントから見た「巡回上映」:シネマテーク・プロジェクトの試み」に基づく。

[36] ゆうばり国際ファンタスティック映画祭ホームページ「アーカイブ」<http://yubarifanta.com/what/archive/2016.html> (2017年3月2日アクセス)。

[37] 特定非営利活動法人宮崎文化本舗ホームページ <http://www.bunkahonpo.or.jp/> (2017年2月28日アクセス)。

[38] その経緯は、茂木正男「モギマサ日記-僕と映画と仲間たちと-」シネマテークたかさき、2010年に詳しい。

[39] たとえば、兵庫県立美術館(2002年開館、安藤忠雄設計)、金沢21世紀美術館(2004年開館、SANAA 設計)、国立国際美術館(2004年移転開館、シーザー・ペリ設計)、青森県立美術館(2006年開館、青木淳設計)、十和田市現代美術館(2008年開館、西沢立衛設計)など。

[40] こども映画教室ホームページ <http://www.kodomoeiga.com/> (2017年3月7日アクセス)、土田環編『こども映画教室のすすめ』春秋社、2014年。

[36] ゆうばり国際ファンタスティック映画祭ホームページ「アーカイブ」<http://yubarifanta.com/what/archive/2016.html> (2017年3月2日アクセス)。

[37] 特定非営利活動法人宮崎文化本舗ホームページ <http://www.bunkahonpo.or.jp/> (2017年2月28日アクセス)。

[38] その経緯は、茂木正男「モギマサ日記-僕と映画と仲間たちと-」シネマテークたかさき、2010年に詳しい。

[39] たとえば、兵庫県立美術館(2002年開館、安藤忠雄設計)、金沢21世紀美術館(2004年開館、SANAA 設計)、国立国際美術館(2004年移転開館、シーザー・ペリ設計)、青森県立美術館(2006年開館、青木淳設計)、十和田市現代美術館(2008年開館、西沢立衛設計)など。

[40] こども映画教室ホームページ <http://www.kodomoeiga.com/> (2017年3月7日アクセス)、土田環編『こども映画教室のすすめ』春秋社、2014年。

[47] 代島治彦「ミニシアター巡礼」大月書店、2011年、26頁。

[48] 詳しくは、コミュニティシネマセンターの2015年度調査事業「映画上映振興策を考える ワークショップとシンポジウム」を参照のこと。コミュニティシネマセンターホームページ「RESEARCH & REPORTS」<http://jc3.jp/wp/research-reports/> (2017年3月4日アクセス)。