

「20の質問」への獄中からの回答 ■前篇

—アロン・ジエロー、阿部・マーク・ノーネス両氏に

足立正生

著者のコメント●本稿は本誌三九〇号臨時増刊「足立正生享年」でジエロー&阿部両氏から寄せられた「足立正生氏への20の質問」に、足立正生自身から本誌編集部へ投稿された「回答」である。頁数の関係で二回に分載されるが、昨年三月十八日の「強制送還」以降は東京拘置所に在獄中の足立正生が月一回の公判出廷や裁判をめぐる夥しい文書の作成の合間に、「文藝」昨年秋号号に掲載された特別手記「2000年・ペイルト・春」に続く本格的な論考として、昨年十一月二十三日付で執筆された。掲載にあたっては「映画作家としての足立正生」が自らの軌跡を総括すべく試みた本稿の特質に鑑みて、若干の固有名詞をも含め読者視字の訂正以外はすべて原文通りとし、足立独自の晦渋な文体もそのまま生かした。なお裁判の進行について付記すれば、私（松田）や若松孝二らも出廷した弁護側証人証言を経て夏までには結審、その途上で足立正生は「獄中監禁」に懲戒を懸かっている。（松田政男）

(1) まず、日本の映画についてお伺いします。日本の映画はどのようにして設立され、あなた自身はどのように関わりを持ったものになったのですか？ 映画は主に共同作業でしたが、映画の中で与えられた役割は何か？

1. 日本芸術学術部映画学科の「映画研究会」は、学科の全在学生在所属する学部公認の団体だった。

た。授業外でも、映画製作のシステム、技術に習熟していく場として、学校側は考えていたようだった。

ところが、当時の芸術学部は、映画、演劇、放送、写真など、カリキュラム本意の授業体系で、産学共同ラインの先駆だったのに対し、学生たちは、東京芸大が早大美術科が日本芸術科というくらいに、猛者たちが集まっていた。そ

イトで忙しく、あまり教室には居なかった。特に、アント全学連が独自の反安保闘争行動を開始した月、そして、一一・二七以降は、デモ、集会、オルグ合戦の中で多忙を極めた。全国でも最右翼の反動的な目大ではあったが、各学部の社研が秘かに集まったり、日大二部経済の旗に結束したりして、学生部隊と合流していた。

私は、けんかが強くてうまいというので、その部隊と、東京学生会館、最強のデモ部隊の闘いを往復したりしていた。

「映研」の中では、その学生たちの反安保行動を、ドキュメンタリー作家として記録し続けている神原茂夫がいたりした。これは、後に「ドキュメント・六・一五」のメイン材料となった。

六〇年も、六・一五の韓美習子さんの死に至り、芸術学部内でも、安保、が語られ始めたので、私は秘密裡に「原文」を貼り出したり、ビデオを入れたりしていたが、遂に「芸術学部に志」の旗をかかげて六・一八国会座り込みに参加するまでになり、有頂天になった。「足立を殺せ」などの日本右翼のリンチの感しもあったが、その分私をかばってくれる学生たちも出来たりした。

しかし、安保闘争は、敗北した。壮大なゼロロにしない為と、日共の裏切りを恨むだけでは、何も始まらないと、必死に総括しようとした。しかし、その総括作業が我田引水合戦で分裂を開始し、分派に組するのを潔しとしない私たちがノンポリ学生（無党派派のもの）は、学園に出身地にと帰って行った。まさに打ちひしがれた者

と新しい時代の闘いに向けて、ゼロからでも闘う地盤をつくるという者も両極に分かれて行った。

私は、反安保闘争は負けるはずはない、と確信していた。それが敗北に終わった挫折感、どうしようもなかった。私が帰った北九州では、三池闘争が最後の同族闘争へむけて全学連部隊も加えて、ホッピー前の陣營を盛り上げ、本当の労働者の闘争力の美しさを輝かせていた。牧歌的な仲間つながりが、安保闘争の政治主義的な姿とはちがう。闘いは勝てる。確信を再び湛れさせていた。しかし、敗北の直後だったこと、総評指導部の仲介のジグザクなどが、私を醒めた立場に追いやっていた。そして、六二年全て敗け戦に終わっていた……

3. 「映研」は、解散を命じた学部側との対決を避け、自らを一つの同好会に再編して、「新映研」というサークルとして生き残った。大半の先輩たちも卒業したりして、「新映研」は少数のグループになってしまったが、それを継ぐ直すのも、やはり、新しい作品を作ることによってしか行えないだろう、と考え、川島隆志や小笠原隆夫たちと、新人生である沖島勲などに声をかけて、「麗」の製作に入った。これの製作、完成までが、えんえんとかかった。ル々「映研」の時代からそうだったし、私たちが作った「麗」や「鎖陰」でもそうだが、製作スタッフは全て、共同作業。として、個別役職を持たないで、ワイフと誓ってたかつて作ろうと心がけていた。そう言つて、シナリオ書きから演出、製作の作業を中心にする者たちと、撮

の美学的には極めて先鋭な学生たちが、一九五七年「釘と靴下の対話」という極めてフアンタジーでアヴァンギャルドな電話フィルムを作ったのをきっかけに、次いで、五八年、ネオタダイスムの詩的メルヘン「ブーア」を、更には、ジガ・ヴェルトフ風の非日常の死のイメージをたたきつけるドキュメンタリー「Nの記録」「伊勢湾台風の被害記録」として続けに作つて、身内の人々で上映してみたりしていた。

「映研」の実験映画は「面白い」と女人好みの評判が映画人の中に強くウワサされ、その分、学部側は、産学共同のガイドラインからはずれた試み続ける好ましくない傾向をみて、「映研」の解散指令を出した。一部の前期主義者を切るような、半端な仕方ではなかった。五九年だった。

2. その五九年、私は、二年の浪人生活を九州で送つたのち、芸術学部に入學。時あたかも、六〇年安保条約反対闘争の開始期であった。私は芸術学部の授業も少しは出たが、高校時代の同窓生などと反安保闘争への意見交流とアルバ

影や照明、録音、フィルム現像などの技術スタッフとの二系列のスタッフ構成でやっていたと言え。また、製作期間を長く続けている間に、一定の固定したスタッフ配置になつたりするが、「お前じゃなく、俺がやる」などの衝突などはなかった。製作費も初めは、会費用に集めた金でフィルムを買つたりして始めるが、撮影機材をはじめ、録音、現像施設も全て学校の設備を使えばいいし、製作費はかかりが少なかった。それでも金がかかることもあり、アルバイトで稼いでではつき込んだりした。だから、最初から最後までやっていた私が、「麗」や「鎖陰」のメインになっていた。

勿論、「麗」も「鎖陰」も、当時の、反安保闘争の敗北やその後の閉塞状態の露骨を反映しているし、それを主題にした。そのストーリー性とか、電話構成は解体しきれないまま残っているのが弱点だったりしているが、「これでいいでしょう」として、打ち切り完成させた。当時、交流していたこともあって、「鎖陰」の音楽を「柳井が、ピアノの高橋さんとヴァイオリンの小林さんと語り合つた真面目なスタジオ録音、今でいうシンセサイザーに匹敵する変調効果をやつてくれた。

こうやって、「麗」を作った時は、全日本学生映画祭などで、他大学の映研の人たちと交流し、何かしらの運動展開の契機を探したが、ホームムービーの趣味的なサークル主義が主流なので遅かった。それらの交流の中で、山野浩一（学生身分を誇飾的な「ヒーロー」コメディにしたりしたものや、訳の分からないアイテント

イテイの逆説的なイメージを際限なく語り続ける田辺聖志などが原たりして、いろいろ楽しかった。

『鎖陰』を開始するに当たっては、なんとか学生映画とか実験映画というレッテルから自由なレベルに脱却しようという意図が、皆に流れていた。

しかし、『鎖陰』の製作は『楳』の時に比べ、困難な条件が山積みし、16mmではなく、35mm/16mmフィルムでの製作だったので、それも当然のことだった。

その後、『新映研』は、いくつかのイヴェントなども並行してやっていたが、『鎖陰』の後遺症でつぶれてしまった。

(六一年の、『ドキュメント六・一五』上映、芸術学部の文化祭での『アロテスク特集』、そして『鎖陰』の製作当時から参加していた、映画研の出身者により、VAN映画研究所運動など、私にとっては、以降の映画活動にとって、極めて重要な事件があるが、ここでは冗長になるので、省く)

(2) 一九五〇年代末、あなたに実験映画を作る動機を与えたものは何でしたか。例えば、どんな映画に影響を受けましたか。また、どんな社会的、政治的、それとも思想的状況がその背景にあったと思いますか？

1. 先ず、何故、映画を始めたか、ということとの関わりで、説明してみたい。

私は、中・高校生時代、特に高校生の頃は、演劇に夢中だった。誰にすすめられた訳でもないが、長兄・三兄は、絵描きでもあったが、中学校の教師で、演劇に興味をもつて、文化祭などでは、生徒の学生会公演の面倒見をやったりしていた。家は月例「テアトロ」などがあり、それを読んだりしていた。北九州の高校演劇の天物として、瓜生良介が近頃の高校の二年先輩に居たりした。大学は、早大文学部の演劇科が日大芸術学部に行くことになっていた。早大受験に失敗して二年の浪人生活中に、スタニスラフスキーシステムの延長線上でエイゼンシュテインを讀み、映画を觀観しているうちに、映像言語論や弁証法的表現論としての映画に傾いていった。演劇のステイジ表現と一週性の持つ強烈な表情論や、観る／観られる関係性の代替えなしの魂の表現におぼれきつてはいたが、一人、より多様かつ自由な表現と、総合的な方法論を持っている映画で、とにかく自ら表現の場に映画を選ぶのもいい、と考えるに至った。

当時、まだ8mm、16mmのホームムービーやVTRのカメラの大衆化は無く、大きな資金と大スタッフの映画を作るというのは、小劇団活動などは異知っていた私には、演劇ほど気軽なものではなく、映画会社に入って長年かかつて監督になってから初めて可能な表現活動という認識もあった。

2. ところが、『映研』や『新映研』という場は、いろんな多くの眼界や条件を持っているけれども、自分たちのやり方で、自分たちの映画

を作ってみようという集団であり、映画づくりには絶好の場であった。
六〇年安保闘争の敗北の中で、その精神的な感傷と不快感を、何としても作品に作ってみよう、と、『新映研』の仲間たちと『楳』を作った。作っている間に、時代は高度成長経済の波がしぶきを上げてきてを洗い、生産力に与する者々善、しせない者はドロップアウトして行く差別を開始し、マスメディアとしてのTV放送がシャイナリズム権力の顔をして登場していった。ペンや紙筆代りに8mm、16mmカメラを駆使した、多くの映像作家が現出し始めた。ノスタルジックな人間愛のメルヘン作家の大村昌彦や、アニメックなエロチシズムの死生觀を語り続ける高林陽、などが一方において、カメラによるフェイッシュな映像方法論の飯村隆彦や、映像を含めた放送メディア総体の方法論的論議者のかわなかのぶひろなどが片方におり、黒澤映画のファン評論家で、実は自らもアカダンのファンタジーフィルムを作っていた、米大ナラド、リチーや、何でも「アンチ・エスタブリッシュメントこそが真実を語り得る」と語り続ける金坂健二などを中心に、「アンダーグラウンドフィルム」団体として、一時は、運動化の動きもあつた。しかし、何しろ原色であく強すぎる人々が多すぎ、あまり、活発化しなかつた。人々が論争したり交流したりすることも、イヴェントやフェスティバルの中に終つていた。むしろ「×××フェスティバル」やコンテストのようなものの方が盛んになって行き、全てが、商業主義(當時は、コミンチャリズムと呼んでいた

にのみ込まれていく傾向にあつた。
3. 『新映研』で『鎖陰』の製作を続けながら、私たちもまた一時は、サークル主義的なもののグループ化や、他のグループとの交流による自己グループの解体発展の可能性を探したりしたが、私は『鎖陰』が完成するまでの長い期間、多くの映画製作現場で助監督などで働き、稼いだ金は『鎖陰』の製作費に当てていた、むしろ、映画以外のジャンルの人々との交流をしていた。また、映画作りに限らず、私が最も勉強できたのは、『映研』の時からつき合つてくれた先輩たちや共同作業をした仲間たちだつ

た。思想的、美学的な影響を受けた人々をあげれば切れないが、特に上げるとすれば、日常性の否定を最終趣によって定率すべきが、プランキズムによって革命そのものを求めるかとテーゼして二線にうろつき廻つてくれた城之内元晴、生きていることを革命しきること、そして最後までやらなければ、何一つ清算も意味がないという運動論を、生活することを教え続けてくれた浅沼直也(VAN映画研究所)も、彼の哲学があつて存在していた。塚谷雄高や吉本隆明そして瀧澤龍彦たちの思想を讀んでは、自己対象化の闘いに純化して突き進んでみせた川島啓志、現実主義的に運動論、組織論を第一に持たなければ映画は作れないことを主張し続けた神原茂夫、などがある。そして、何年にもわたつて、『楳』『鎖陰』を共同した飲み仲間、沖島勲や新津左兵、二人の票。やなんかは、兄弟みたいなものだから、何か影響をうけたと言えは失礼になる。

そして、私も、観念世界だけではなく現実に、普通の男として恋愛できるんだと分つたのも、その頃だった。

4. そうした中で、社会的にも映画的にも大きな衝撃と影響を受けたのは、大島渚の『日本の夜と霧』問題だった。映画を作つたり考えたりしていた皆が、問われた事件だった。

安保闘争の総括問題を正面から取り上げ、指導政党的敗北主義の表態を批判する先鋭性は、素晴らしい問題提起だった。また、総括化の中で混迷する映画界に、新たな作品潮流を生む契機をスーベルバートクとして持ち込み、映画会社と

対立すると、独立プロを開始して、作家の映画、をテーゼし続け、作品だけでなく、そのグループの活動ぶりが、極めて新鮮な映画の要素を目指すものと受けとめ得た。同じ頃、『記録映画作家協会』にグループ化していた、ドキュメンタリーやTVでの仕事をしていた映画人たちが、作家主体の問題や映像論などの研究会を開かれた場であつており、そこへ出入りしながら、作家と世界とのかわり、社会変革と映画のかわりなど、革命と映画の在り方を考える契機とした。

更に、変な段階をさまようように、触れるように流れついたり流れ離れる中で出会つたりした『白夜評論』や中村宏、安保闘争中の「六月行動委員会」やその後の「自立学校」、「反議会戦線」の黒寛を反議会議員候補にした選挙運動など、あらゆる人々が高度成長経済政策への反抗や抵抗を試みる、もう一つの現実世界がしつかりと在つた。ヴェトナム反戦も、ベ平連という大きな市民運動があつただけではなく、ヴェトナムへ直接義勇兵を送る運動、そして後の『東京行動戦線』があつたりした。

新左翼の分裂に次ぐ分裂に飽きた人々が、多様な活動をみせ始めていた中で、現代思潮社編集部や何かで、革命家、思想家、詩人、作家たちにニコニコ笑顔でつき合つていた松田政男が居た。どこへいっても、何故か彼と出会つてしまふことがあつた。何故なら、その頃のいろんな運動の仕掛け人が、松田政男や山口健二であり、運動的、思想的には、谷川雅や吉本隆明、それに塚谷雄高さんまでが協働していた時代だ



【楳】

つたからだ。
『鎮西』の製作を終る頃、思想的、美学的な幾多の美談者たちの死闘や実験成果に出会いながら、何かしら、ぐるりと世界をひとめぐりし、その皮をはがしてしまつた。逆転した世界の中で、『アンダーグラウンド』を作家精神として、もう一度人々との関わりで鍛え直すことが必要だ、というところに落ちていた。それを、『鎮西』上映からスタートしてみようとした。

その頃すでに、自主制作運動、アンダーグラウンドフィルム運動、独立プロによる活発な作品運動が行われていた。全ての構念をこめて映像づくりに生命をかけたような金井勝が黙々と作品を作り続けていたりした。映画産業全体の斜陽化と反比例するかのよう。しかし、フェスティバル形式以外は、自主作品の上映システムなどはほとんどなく、アンダーグラウンドフィルムの上映方法を何とか作り出す必要がある、と考え始めていた。

(3) 『鎮西』は一九六〇年代の劇場における自主上映でも最初の試みの一つとして数えていいと思います。配給と公開の経過を教えてくださいませんか？ 初期の映研のフィルムを上映したのでは、どんな選りがありましたか？ 当時、映画の上映という問題に關つたものにも考えましたか？

細々とはあるが、当時、自主製作―自主上映の散発的な動きはあったが、『アンダーグラウンドフィルム』という呼称は先行していても、

ニューヨークとちがって、東京では、その常識の劇場もなかった。
従つて、このアンダーグラウンド劇場、つくりは、当時、新演文化（『新演ATG』）の支配人だった葛井欣士郎氏をめぐり、具体化しなかつたろう。葛井氏は、元々、映画も、演劇の小劇場運動のように小さな常設館を作ることでも運動化が可能だ、と展望していたので、私たち『鎮西』グループの希望をよく受けとめてくれた。いや、私たちが何を展望し、今何を欲しているかの全てを聞いた上での協力を要求してきた。つまり、協働するためには、アンチ・エスタブリッシュメントとして、体制を拒否するだけでなく、アンチ・テーゼの内容をしつかりと示していく方法を導くこと、その為の条件をクリアすることを提案して、私たちを説得し続けたという方が正しい。そして、『深夜上映』をトライしよう、と合意してくれた。

その、クリアすべき点とは、後で考えれば大したことではないが、当時の私たちにしてみればもつとも恐ろしい。体制、システムとの合意づくり、つまり、映画倫理委員会にフィルムをチェックしてもらうこと、学生として製作した部分があるので、日本芸術学部に公開上映への承認を得ることであつた。私たちは、宣伝パンフ、チケット販売を自分たちの手でやりながら、全てをクリアし、上映にこぎつけた。

結果的には、新しい方法による試みは、大成功であつた。その余勢をかつて、アンダーグラウンド・シネマ、娯楽、をつくる確信も実現し、

私の方は、友人たちから金を集めて、『鎮西』を作つて、その開館に上映することが出来た。
娯楽は、以降、アングラフィフィルムシアターとして一定の役割を担つていった。

(4) ビンク映画に關するものになつた理由は何でしたか？ 当時のあなたの中でビンク映画の位置とその可能性は何だつたのでしょうか？ ビンク映画はその可能性を表現していたと思いませんか？

『鎮西』の上映を終る頃までに、私は、ドキュメンタリー、PR映画、TVコマーシャル、五社の劇映画など、ほとんどの種類の製作現場で働きながら勉強させてもらつていた。そんな中で、新しい分野で新しいタイプの映画作りをしている監督がいるので、それを勉強すべきだ、と、『新映研』以来の仲間一人、加藤衛に連れられて行った先が、ビンク映画の『巨匠』。若松孝二の所で、こき使われ、しごかれた。若松監督は、学生映画がりのボス面した奴だから、いじめた方がいいだろう、と様子を見ていたらしい。

若松映画の特性は、先ずは彼の個性そのままに、アクションペインティングかと想われるくらいに、撮影対象の人物を走らせ、暴れさせて、それを追いかけて撮影し続けるような、格闘技を演出するような、一本調子のエネルギー溢れるチームワークによく出ていた。映画の仕上がりが、その一直線の方向がどこまで鮮明に出せているかということに、神経を使つているだけ

で、他の条件は大雑把に出たとこ勝負の潔さだけであつた。
これは、しつかりしたスタンスがあり、映像がどうのこうのと言う以前に、自らの生活哲学（『貧者の経験則 性的飢餓の持続』を、その場、その物語、その人物像の中で徹底して物語らせることが、彼の方法になつていふという自信を示していた。自分の思春期青春期の人生経験をバネにして築いてきた反体制哲学を、そのストーリーテリングの土台に据えていた。

だから、いかなる話であつても、現実味溢れる風俗的な実像へとキックバックしているの

で、ビンク映画界では、若松節、として、大もてであつた。常に、『叛逆者』がヒーローであつた。
ビンク映画は、斜陽の映画界のはずれに位置して、地すべりに滅る映画観客数とは逆に、低コストで多産する配給システムで観客動員数と収益をのばし、低級な、私生児、とさげすまれてはいたが、しつかりと若年層を中心とする、性的先業者、の観客層を引きつけていた。

そこに、確かな、新しい実験の可能性がひそんでいて、と考へた。極めてきびしい貧しい製作条件ではあつても、七〇、八〇分の映画の中に、一〇分に二度のベッドシーンか、ヌードシーンの性的描写があれば、あとは配給会社もあまり内容に干渉せず、主題性や主張内容は極めて自由に突出できるレベルにあつた。若松孝二とは、その『叛逆者』をキーワードにして、多くのメッセージを発信できたと思う。

(5) 若松孝二作品の脚本を書くと、あなたは（そして他の人も）出口出というペンネームを使つてました。なぜこのペンネームが使われていたのでしょうか？ 聞かれた日本の社会意識の「出口」から脱出したという願望を表現しているという説もありますが、それは正確ですか？ 当時の日本の社会意識をどう理解していましたか？

ビンク映画としての条件さえ整えておけば、何でもやれる、何を主張しても大丈夫だろうと考へ、叛逆者像を物語り続けているうちに、飛

ぶ鳥すら巻くと勢いであつた『巨匠』。若松孝二のフィルムも、二度にわたつて、配給会社に、『オクラ』にされたことがあつた。『話が暗すぎるし、疲れるだけのものでは誰も観ない』などという理由で、その新鮮なテーゼよりも、暴力性や反体制思想の危険性が、問われ始めたのだつた。

一度目のオクラの時には、「こわがることはない。これこそが、今が求めている映画だ。上映してみれば分かる」と、若松はフィルムをかついで、配給会社をまわり、配給会社がダメなら映画館を「上映しないか」と訪ね歩いた。その行脚には、私も説得のためにと、ついてまわつた。

熱意にはたされた二部の映画館が上映してくれられた。連日満員盛況が続いて、配給会社も「入れば問題ない」と受け入れてくれた。

二度目の時も、理由は同じで、どうも、若松監督+足立脚本というのがにらまれるところまで来ている、ことが分つた。特に「足立がクセモノ」との回状がまわつた状態だといふ。若松は少しも慌てず、「新しいペンネームを使えばいい」と解決策を提案してくれていた。

そこで、すでに先鋒格の人々が「大谷義明」名で作業し、私も使つたこともあつたが、新しい世代の仲間たちが若松プロのメインスタッフになつてきたので、新しく「出口出」を使うことにした。言わば、ビンク映画界を奔走する若松孝二の持つ可能性をつぶさないこと、脱却や脱走ではなく、前向きに正面からメッセージを発する意図を込めた側面があつた。

(次号へ続く)



「鎮西」

「20の質問」への獄中からの回答 ■後篇

—アートロン・ジエロー、阿部・マーク・ノーネス両氏に

足立正生

(前号より)

(6) ジエローは読者層の減少をいふことがあり、そして清原が自らから解雇されたこと、共闘会議へのあなたのかわりなどとも興味を持っています。また、当時のあなたにとって清原自身、あるいは彼の共闘がどんな意味を持っていたのでしょうか。

私たち「新映画」の仲間、ほとんどの全員が清原映画のファンだった。常に実験精神の旺盛さがフィルムに現れており、斬新な切り口の人物像と物語展開を持ち、刺激的だった。

「けんかえれじい」を観てうなづいたり、「肉体の門」に新しい日本映画のエロチズムがあるのを驚かされたりしていた。

いわゆる、プログラムピクチャエイトの中では、大伴作ではなくB級映画の条件で、二級の娯楽作品に仕上げる、極めて奥の深い監督だと、思っていた。

(7) そのように共闘会議にかかわりをもつようになるのですか？ その後の身体的な後遺症は回復したか？ 共闘会議の最終的目標が鈴木清原の復讐とアイルランドの帰国だったとしても、実際のところ、共闘会議が出来るまでは何を考えてきましたか？

だから、日活が、清原フィルムを親だけの上映運動の人々にフィルム貸出しを拒否した時、「何故？」と大いにとまどい、すぐさま、六〇年安保闘争直後の、松竹と大島渚の対立問題をも思い出していた。

そして、このまま問題が拡大していけば、政治化して、清原映画の問題というより、映画資本と映画労働者との、体系的な主題に発展する可能性もある、と考えた。必死に訴える観客の側の代表川喜多和子さんの熱意が人々の輪をひろげた。いずれにしても、第一に、上映の問題、第二に、作家と映画会社の問題へと、問題をゆがめず発展させることが問われていると考え、若松プロでも、皆んなで相談して、

この抗議運動に参加していくことになった。そして、私たちが、そこでかかっていたのは、無私の立場で、という小さなスローガンをもしる際に、色あざやかな標旗をにぎやかに楽しく主張しようとした。そうやって、当時、早稲田の映画の荒井晴彦たちが指揮する学生を銀座までやったりした。

ほとんどの、映画にかかわる人々が共闘会議に参加した。当時、映画総連や日活労組の中に、そして映画業界総体につまらない政治主義的な目的の経営参加路線、が開かされていて、この運動をゆがませない意思が、大いに必要だった。多くの、人々が、それぞれ、いろんなレベルの左翼運動の経験者が、手を取り合つて、観客運動への発展を見守った。大御所の五所重之助、大島渚などまでの監督協会が、よくイニシアチブを示したのも、運動のひそかりを助けた。

その観客(上映運動)と作家(監督協会側)が中心になって、上映運動ひいては、作家の問題としての展開を可能にする中で、問題を詳細に、将来を語

る方向に向けていった。それ以上の確度をしないという余裕のある断然の了解が参加した個々人にはあり、「ああ、これが市民運動なんだ」と妙に納得できたことを記憶している。清原映画を観せる、そして、もつと清原に映画をつくらせろ、という以外に主張しないことが、逆に、日本の映画産業が抱えていた当時の諸困難の根が、映画産業資本には、資本再編の流れの中で、TVの隆盛に対する何のイニシアチブもないことを露き彫りにした。

(8) 共闘会議は、映画を自分たちの手に取り戻さうとやる、作りたいだけではなく、映画の観客にも戦いであったらというのが、ジエローの真意です。あなたが参加した映画運動において観客の後援はどのようなものだったのでしょうか。

この新しい型、観客による、上映運動、は、映画資本にとっては「全共闘」運動に匹敵し、極端な警戒心を先行させてしまい、運動側との対話が緊固に出来なくなってしまうくらいもあった。

しかし、観客は作家が加わった、全く新しいレベルの運動になっていたのも、誰もが慣れたものになった。言いかえれば、全ての映画人なら、特に作家(監督)たちが、上映運動=観客運動としての発展を支援しようとして、共闘、しつづけたものだった、と言える。しかし、最終的に、この運動の発展の中で、鈴木清原監督による新作を生み出すところまでずすまなかったところに、市民運動としての自闘が強く作用していただろうことも、また、当時としては自然であったし残念でもあった。

(9) 共闘会議への参加が、あなたを「政治化」させた機会であったと言えそうです。自身でもそう考えますか？ 共闘会議での経験があなたにもたらしたものは何でしたか？

何を中心にとらえて「政治化」を規定するのかということにもよるが、この運動の中で、私自身が何かから政治的な見解や立場を改めて強めたり、明らかにしたという自覚はない。

むしろ、そう指摘している人に、指摘内容をもつと聞いて欲しい。

私自身が、この運動の中でかかわった政治問題は、7、8の項で述べたように、二つしかなかった。

一つは、共闘会議は、新しい観客運動として、在てにバリアフリーで、新しいレベルの運動展開へと

発展すべきだと考え、種々に降りかかる政治主義化の火の粉を払い除けることに忙しく気を使っていた。

もう一つは、六〇年安保闘争の後遺症から、大衆運動への醒めた作り方もあったが、それを乗り越える試みを私自身に課そうとしていた。……何もやれなかったが。

(10) 阿部ノブ次は小川口と巨木のイニシアチブ、ドキュメンタリーに関わる本を薦めているところなのですが、共闘会議の開催した会議の一つ(西荻公会堂にて一九六〇年九月二十一日開催)が清原問題よりも小川口のことの方を多く語られていたことに驚いています。実際、あなたは同々「映画批評」に小川口のことを書いていましたが、戻る遠くまで、清原の小川口はあなたにとってどう存在したか？ あなた自身の日本からの移動とそれを同時期に起こした小川口の三重県から形への移動とどう関係していましたか？

映画作家としての小川神介は、私の理解では、日本の農民思想、時に「王」をめぐる歴史的な女性性なる主義思想を研究テーマにしていた。三重県の農民運動が、現代的な局面でどこまで、自己意識を六六に示して、社会変革のエネルギーたり得るのかを追求していた。

その、明意識報告書、日本における反権力闘争として展開する農民運動についての上映運動として展開していた運動としての重なり合いの重要性に加えて、もっと深いところでは、思想的な実験としての、農民のエゴ思想の発展のプロセスを、その局



「親しの烙印」

面々で現れる土着精神の相貌の発現を促えようと
し続けていた。

「正殺の森」にもみられた、運動との重なり合い
の上で対象を捉える方法が、三里原闘争のドキュメン
タリーシリーズとして、ていねいに続けられた
と思う。その後の時間については知り得ていない。

しかし、今、小川の退及していた、日本人の思想
的な原点としての農民の土着思想の理認内容を、こ
の世の胡散良きの中に突き示して欲しいと思う。

従って、山形へ移動したのなら、それは、主題の
継続点とすなわち長巻として行なわれたのだろうか。

私にとっては、思想的な美談としても、場、の実
験としても、国際主義と民族主義のかかわりをとら
え返そうと考えての移動が、日本からパレスチナ難
民キャンプ地への出陣だった。

小川プロと私の移動がたまたま同じ時期だったと
すれば、偶然同じ時だった、という以上ではないだ
ろう。但し、一つだけ共通していたとすれば、運動
的に重なり合っていた新左翼主義の止場という問題
を、お互いに抱えていたか、とは思う。

(11) あなたが日本を去る直前、映画における世界的に
ちと重要なき露のひとりに、フェミニスト、映画批評
理論とウイメンズ・フィルム・フェスティバル
が、あまりました。これは映画史を考える時、一種の世界的
な事象だとさえ言えないともないです。映画批評
や「映画芸術」といった雑誌で紹介されはしましたが、
しかし、日本では受け入れられなほ言い難いように思
えます。特に「ソレ」のソレがウイメンズ・フェスティバル
とソレを契とする開米等の、映画製作、批評、理論

映画館だけでは限らずに、観た映画は「戦場のメ
リクリスマス」におれに撃つ用意あり、「愛」
など。

それぞれに、自分のキャパシティへ目一杯感銘を
受けた。

そして、その上で、日本映画とは、何と懐疑主義
的であることか、とある種の知的な感銘を抱いてき
た。

(12) 中東の映画界の姿はどのままだ。

中東の映画人、映画界との公的なつき合いは、一
切なかった。しかし、パレスチナ難民キャンプや対
イスラエルの前線では、パレスチナや欧州の映画人
と、少なからず、すれ違った。その多くは、私自身が
が兵士の一人として闘っている中での出会いなの
で、多くを語る間もなく、「お互いに、早く、まじ
りもな映画づくりが出来ようになるといったが、
何年先だろう?」「いや、お前のドキュメントが、
次に完成する時まで生きていたら是非親に来るよ」
などと談笑して別れた。

何人かは、PFLQの構成員でキャンペーン作品を
つくっていた。何人かは、すぐ戦死した。中には、
街の花屋をしていたり、アル中になって、本人は毎
日撮影中の錯乱に生きている人など、出会った人た
ちを忘れることはない、戦禍の中で見失った「赤
P・その2」に当たる材料を惜しむ気持ちも、ない
ではない。

それらは、いずれ、個々に復讐して来る時もある

の受け入れとは対照的です。日本フェミニズムが興
隆を遂げたのはほぼ互いでしょうか?

当時、または八〇年代にいたる時期に、フェミニ
ズムによる映画実験とその運動がカナダで突出して
いることは、耳にしていた。

しかし、日本では、史的な女性運動とはかわり
ないところで、新たに、田中美津さんなども立ち上
がっていたが、何と云ってもコミンパリスムの陰
謀の申し子「中連」のスキヤンタラスなままたた
活動も有る紳士を、セクハラ音疑。で、いし上げに
する集団抗議行動が全てを覆いつくし、その上、そ
の集団の指導者はビル販売社と切捨てられ、兵隊だ
つたこともあって、まさに女性解放運動総体をつぶ
す役割を演じていた。

何故、真面目なフェミニズム運動が日本では立ち
遅れをつくつたのか? というのは、映画界をター
ゲットにするより、この「中連」の与えた影響を
分析した方が、客観的な視座を享べるのではないか、
と思ふ。

私の方は、パレスチナ難民キャンプで、婦人同盟
の女性たちが、民族解放闘争の中での女性解放の主
題に熱心に向かい合ひ、大衆運動としてどういう問
い方をすべきかと論争しているのに、加わったこと
もある。一部では、解放が先に問われるのは民族
か女性であるべきか、などの矛盾点を政治的に提案
している若いグループの新しい問題意識があつたり
したが、おおむね、全てを民族解放闘争へ、その闘
いの前の男女平等などが、合意されていた。特に、
欧米へ移民していた人々の二世や、留学生の帰郷運
動のたびに、欧米の問題意識が持ち込まれたが、民

なるうな、というくらいの手感はある。

(15) あなたがシリアンで遭遇されたとき、シエロは、
千名以上の世界中の映画評論家から成るグループに、他
に革命運動に身を投じる為にはキヤマを捨てた映画人の
例を挙げられるかと、質問をしました。しかし何人かの
質問の映画人以外には、誰も挙げられませんでした。コ
ダールのような他の政治的な映画作家が映画やシエロで
革命運動を続けていることに関して、なぜあなたは革
命運動を志したのですか。一九七〇年代の半ば
頃の日本の映画界もどが問題でしたが。

私は、一つの決意性にもとづいて、日本からパレ
スチナ人の難民キャンプに移住した当初は、私に
おかれて妻もそこへ合流する計画だった全てを、

民族解放闘争が、出身やシエロで差別しない中で、
解決されていた。

(12) 二十十年かの日本の映画批評や映画理論を讀ん
でいますか? それであれば、どう思っているか教えて
下さい。

「映画芸術」のバックナンバーのいくつかを、
時々人手して読んだ。そこで問われていたのは、ハ
リウッドの大伴洋一、アクションフィルムに観客を
うばわれてしまった日本映画の本根を、低空飛行、
として映っている傾向があった。

実は、欧州の映画界が全く同じ内容で映っている
のが広がってきた。(中東では、インド映画、
香港アクション、アメリカアクションが三大潮流と
して人気を三分し、TVではエジプトのホームドラ
マが、〇〇%の人気を誇っていたし、今でもそのよ
うだ)

そこで、わたしが提案したかったことは、日本映
画も、もつと方法上の実験や工夫を、製作や上映の
スタイルに試みれば、新しい、場、の創出、新しい
観客の創出によって面白いんじゃないか、というこ
とだった。いろんな、メディアとしての破壊と再構
築を含めて、やってみて欲しい。

(13) 二十十年かの日本の映画界観る意義がありました
か? あれば、感銘を受けた映画はあったか、もしくは
は日本映画から離れて良かったと思われたいものがあ
つたか教えてください。

難民キャンプ生活の中で勉強し、検証して、次の活
動(もちろん、映画作業も含む)への出発点を得
ようとしていた。それが、「赤P・その2」になる
かどうかは別にして、フィルムもつくろうと考えて
いた。

ところが、パレスチナ解放闘争の当時の急激な降
下(IRA(日本共産)の共闘活動の急激な降下)で、それ
らの計画自体が実現不可能になつていった。(七四
年、八〇年までのレバノン内戦の激化拡大、パレス
チナ難民キャンプの戦場化は、八二年イスラエルの
レバノン侵略、難民キャンプでの虐殺、八三年から
のキャンプ戦争、インテリファタへと続く歴史過程
そのもの影響を受けた。)また、私自身が、理由
のない、国際手配、にされて、活動の仕方を制限さ
れ尽くしていたということもあり、映画へのかか
わりは産産した。

だから、結果的には、私の決意性の二面である、
日本から難民キャンプへの移住が、映画から革命軍
活動への脱走の姿をとつたといえる。また、私が、
その決意をした一九七〇年代初期の日本映画界の状
況が、決意そのものに関連するような問題を持つて
いた訳ではない。むしろ、私の友人たちは、映画づ
くりをはじめ、多くの創作現場で遠征化していく傾
向にあつたと思ふ。

従って、質問者のように、問題設定の仕方として、
映画づくりと革命活動を機械的に二律するものとし
て捉え、捉えるように、映画や革命か問う場合
は、私は映画から革命へ脱走してしまひ、映画につ
いて問うてはいたかつたことになるだろう。しか
し、そうとは思えないのが、私の立場だし、今でも
私は、その違いについてこだわっていくだろう。

【20の質問】への獄中からの回答 後編

革命戦線の構築は
武装闘争すること
である

【著者 PFLP・世界戦争宣言】

繰り返すことになるが、私は、パレスチナ解放闘争の、場。を、私の生きる場としたし、日本人としてパレスチナ解放闘争を共闘するJRAの兵士だし、難民化して参戦している私は、父であり、夫であり、映画作家たろうとした。

だから、私は、出かけた先を、新たに選択した。場。として考えていたし、今後、機会があれば、そこでフィルム実験を再現実行してみようと思っている。

⑮「藤澤+PELP」世界戦書誌についての「書証(一九七二年二月)での対談の中で、あなたはご自身を、政治的と自覚的な闘争主体の「新宿のヨシバ」とだと定義なさいます。この発言は、中東への旅の中で出された組織的運動を離れているが、リアルと比較してのことと、そのケリラ達の政治活動は日常生活との有機的関係があったにも見えたのです。あなたは本当に、映画界を批判するためにそのような発言がなされたのでしょうか。

⑮及び、この⑮、⑰の質問者の立場には、一つの誤解というか概念規定上の錯誤があり、質問者が自問自答しながら、回答者に同意を求めるといふ、又は回答者を批判するといふ挑発を旨としています。その二つの誤解というのは、一つは「新宿の酔っ払いがケリラになれるのか」という議論と逆説をブラクマチックに理解しようとして、そのテーゼが拘っている方向を疑いをこらしていること。もう一つは、「有言不実行」というケリラにしてみればカチキス違反を、一般的な対象、ひいては映画作家や

市民に適用して断罪する訳がないことを示さない立場。つまり、私が当時批判していたとすれば、日本の革命主体であり、ひいては、日本だけは革命左翼の指導者層や自称イデオログたちであった。だから、質問者は、もう一度、私の主張なり文章を読み直して欲しい。

そして、概念規定上の錯誤というのは、「新宿の酔っ払い」は、そのまま、「ケリラたり得る」という私のテーゼを、単純方程式で説明しないで、「ケリラたり得るか?」という問いかけにしたために、質問者は、酔っ払いとは誰か、ケリラとは何か、何故、酔っ払いがケリラだ、というのか、などの概念規定を、一つずつ見直つたのかも知れない。特に、質問者は、酔っ払いやケリラは、紙や旗だけでなく、ペンと紙、カメラとフィルム、そして歌声で闘い、生きていることを知らないようだ。つまり、私は、「自称革命家。たちを批判したが、映画人の作業を差別したり軽蔑したことはない。また、方法上の問題などで、納得できないものを批判したが、実験したり、苦闘している運動主体をいつも尊敬してきた。つまり、私は、映画から革命活動(ケリラ生活)へ境界をすることを旨として、他を非難したとは、二度もない」

私は、新宿の酔っ払いとして、自ら規定していたし、それを対白化しなればケリラになれない、とは思っていなかった。

また、自分を批判し、革命家たらくとする新左翼主義者の一部を批判する立場はあったが、革命と映画を一律的に捉えていなかったこともあり、革命の隠れ蓑を着て、映画人の自由奔放さを非難するといふような、図式的な論議設定は考えてもいなかった。

私は、私が求めていた、映画も革命も富めた。場。という概念について、考えていただけだ。それを、次に少しでも述べてみる。

⑰「イデオログの『ボリナリ』の懸念」以来、左翼的映画人は、映画は社会を憂ふ者を持つていてきました。彼らは怒りを表現するために筆力の名言や映像を使います。運動を運動するために政治的メソッド(機軸)を遣はす。選挙のメソッドを遣はす。そのような利用に対する疑問の懸念は、歴史的に権力や言論の規制をもちこたえました。実際に、こういった利用はあなたが一九七〇年以前に『映画批評』で提案した『運動の映画』の本質です。あなたは日本を離れたのは、この制度を提案する意味があったのですか? 政治的アクティビズムと映画は相容するものだと思いますか。そして今現在どうお考えですか。

(質問者は、この設問に至って初めて、15以来抱いていたその立場を、「政治的アクティビズムと映画は相反するか」と、まさに、映画と政治活動を「併行する、対立するもの」としていることを明らかにしている。従って、15、16の私の回答と、この質問への回答と、体のものとして読み直して欲しい。その上で、この質問に答えていくと、太い質問者に混乱が起ることになりかねないが、仕方がない。)

映画に限定しなくても、芸術全般と芸術が持つ時性としての政治的含意(運動における有効性との関係)については、常に利用と抑制のバランスの中におかれてきたことは、質問者が言う意味でも、もつと出典的な教訓として、詳細済みのことだ。エイゼ

ンシュタインの時代の宣伝運動から、社会主義リアリズムのそれ、更にはファシズムの利用、第二次大戦後のシオニズムキャンペーン(ユダヤ人ボグロムへのシンパシーの宣伝運動)を例に上げてもなく、例外なく、直接的か間接的か必要なくらい、映画における解放の抑圧、そして宣伝運動への利用関係は、他のいかなる分野よりも緻密なものである。その中で、戦後の反帝民族解放闘争が行なってきた映画を利用したキャンペーンは、これまで例外ではなく、宣伝運動のテーマの中心の一つだった。

私が「運動の映画」という時、その宣伝運動やメディア論と決して無縁ではない。

しかし、私のいう「運動の映画」は、映画を何らかの運動の宣伝運動に利用する、オールドソックスな狭い意味から、映画を運動の場とつくるという運動映画、ひいては、自主製作を目的化した映画づくりの運動などの在り方まで含めて考えるとこちらから始めたものだったし、結論として、私も選んで実験してみようとしたのは、やはり運動の場と映画をつくるというものだった。

それは、一面では、三里塚の農民運動の現場で小川伸介さんがやっていたことと同じだろうし、運動と共闘しながら、運動主体と映画製作主体の限りなく近づいていく、一体化へのプロセスを、場。ということが出来た。

と同時に、もう一面では、「映画を政治的につくる」とゴダールが言ったように、作家自身という作家主体そのものを運動プロセスとして捉えていく仕方も、持つものだと考えていた。

だから、ここで設問に立ち返って答えるなら、政治的アクティビズムと映画は、併行して相反するも

のではなく、矛盾を発展させ得るものと考えていた。運動主体と作家主体の運動との共闘というか、その両者の矛盾して発展するプロセスを捉える映画をつくることも出来るのではないかと考えていた。

そして、その考えで今も実験してみたいし、根本的な考え方は今も変わっていない。

⑱ 一九八九年の母々母事件と、パレスチナ団体の闘争はご自身の立場とどういふ影響を及ぼしてきましたか?

1. 一九八九年、九二年の諸政変については、壮大な歴史と人間性の、破壊と建設についての、第二級のドラマとして、いつまでも研究対象にした。同時に、それぞれの変化が、政治的、実証的な意味で、世界の国際連帯運動へ与えた影響は計りしれないものがあることは、また、誰にも、記憶に新しいものだ。政治的、思想的に諸連帯運動が、各民族主義や国家の枠組みの中に自滅させられ、後退させられた。まさに、エスニック問題と経済問題に焦点を絞った資本主義経済(市場経済)へ、世界が一色化して行くかの勢いを演出したプロセス展開が第二のドラマとして続きました。第二のドラマはベルリンの壁、ソ連憲政社会主義体制の崩壊の「破壊」のドラマであり、自由社会へ、という第三のドラマは、「破壊」に対応した建設的な方向を示し得ず、むしろ、第二ドラマの裏面アクションとして、「人間性の崩壊」のドラマの連続だった。そして、第三のドラマは「ガルフ(湾岸)戦争」は、人間の欲望と野心が、初めは政治的な姿で、次いで政治ゲームとし

ての「戦争」にもたらした悲劇的な人間性として強調展開された。それは、最終的には、一九九二年の終幕劇としてのマドリッド中東和平会議を開催することまで、すすめられたが...

今この文章を執筆している二〇〇〇年十二月現在、パレスチナでは、和平会議の合意を全く脚上げしてしまつた。イスラエル、米国の、和平を真のものにするゼロサムゲーム陰謀のつくり出した、危機、状態にある。

2. パレスチナ解放闘争の変化発展は、私の、場。であるというだけでなく、全ての意味でも、私自身に大きな問題であり、決定的な影響を及ぼし続けている。いずれ、詳細な現況報告はしたいと思つているが、特に大切なポイントは、

- 1) 一九八二年のイスラエルのレバノン侵襲、パレスチナ難民の大規模、パレスチナ勢力(PLO)のレバノン撤退(この大規模の侵襲責任者アリエル・シャロンが、今回の「インテイクファダ・アクサ」をまき起す機軸をしたことなど、感觸深い)
- 2) 一九九一年、ガルフ戦争後の、マドリッド中東和平会議(これで、いかなる陰謀が計られようとも、平和へ向かうという足とりと方向が確立された。しかし、その会議の議長国、アメリカが、一方的な親イスラエル政策をとる中で、一九九一年以降、今また、まさに、危機、状態が演出されている)
- 3) 一九九四年、前年の「オスロ合意」に沿つて、PLOがパレスチナ被占領区の「自治区」に初めて帰国し、建国をスタートさせた。中味や方法、そして方向はどうか、パレスチナ

人自身が選んだ建国の第一歩だ、私は、大感動の中にいた。

の三つがある。この節目で、私が生きていた場所も新たな、天地創造にむけた変化の扉を開けていく。それは、単なる政治的変遷の連続ではなく、先に上げていた一九八九年の変化と一体の、歴史と人間のドラマであり、語りつがれるべき物語だと信じている。

その中で、私もまた、変化したかどうか……。

(19) この日本では、あなたは「読み絵」や「ドト文芸雑誌」のまじりに言われてきました。例は、エロア・カザンについてのアンケートや対談が掲載された「映画芸術」からも、カザンは同じように映画界の中で、あそび世界で最も有名なドト文芸雑誌とある、という感じを少し受けました。つまり、あなたはこの内面価値を持つこと、教えるべき知識を持つこと、に思われています。あなたは、その二つの側面を教訓があれは、それは何だと思えますか。また、あなたの例は、映画、政治、世界とのかかわりに、何処まで教えるかと思えますか。

1. エロア・カザンは、ある種の読み絵を踏まされた人であり、対局にはチャトリー・チャップリンまで居た、といえる。それは、歴史だ。
 2. 日本の映画人が、私を読み絵にしたかどうかは、知らない。しかし、この疑問も、無理があるのではないか。
- 私自身、場を求めて、ある種の読み絵探しの旅に出たならいのもりは、あった。

その旅のプロセスから、人々にむけて発信したいことはいくつもある。それが、人々にとって、悔損や解脱への契機になれるかどうか、明日の生をつむぐ力になるかどうかは、やってみないと分からない。

3. ただ、私が言えることは、映画も政治も世界も、すでに全てが自然にコミュニケーションし合っているのだと捉えてきたし、それらを二つのものと見なし、全てを、いろんな分岐、課題、領域の分化専門化させ続ける資本主義的な産業システムとマスメディアの消費文化と支配に対して、手始めはコンセプチュアル・アートから、創作者、生きる者の側の領域における作業として対置してみることを、実験しようとしてきた。

それは、何かを何かから防衛したりする明解さはなく、単純な行動が先行するものだけに、ドンキホーテみたいなのかも知れないなど、うすうす感じていた。

いずれにしても、六〇年代後半から、パリの五月、全共闘運動までの、運動的な展開の中で、人々が示していたものにこだわり続けようとしていた。その運動の中で、一人一人が、自分が何者であるかを明らかにしようと試み、その時と場とを持つ世界の主体であることを主張することで、人間として登場しようとしていた。新しい世界を求め、新しく風を吹かせる中で、一人一人が自信を持って、自分の居る「場」に立とうとしていた。

私は、それらの「場」を、その一人一人の人々との出会いを常に求めている。それを、たとえ、失われた時を求め旅に出ているだけだ、と言われても。

何故か。例えば、パレスチナの老若男女の二人一人は、今日もまた、自らの新しい世界を生かすとして手に入れようと、生き続けるための力を、誇りを持って続けている。そのことを、日本の生活の中の人々も、知っている。「ここ」と「そこ」とか、「どこか」とかのかかわりではなく、ひとつながりの、二人一人の生きる問題としてあることに、悪いことはない。私は、そのアンガージュマンの試みを、現在に至るも続けている。その行動が物語ってきたものもあるだろうが、私自身が誇り感の中で、読み絵などはないことを宣言することだ。私が、越境先から舞い戻って来ても続けることは、そこから始めていくということだろうが。

(20) 日本へ強制送還されることになるのなら、日本映画などのひまな役割を負いたしたいと思いますか。

この、質問に答えている間に、送還されてしまった。

日本の映画の固有領域にも、また、運動風があるし、絡繰するメディアの運動域の中で映画の存在形態の可能性もまたあると思う。その象徴していくプロセスは、人に創作運動にも作用すると信じられる。

これまで生きてきたことを、形にする実験をしたいし、その内容を何らかの仕方で、映画として発信してゆきたい。

(完)

●VIDEOコンテスト

『伊万里 黒澤映画祭』では第3回目の今回、新たに「VIDEOコンテスト」を開催。募集要項は左記の通りです。

募集内容◎「ザ 3分」(3分間で自分が表現したいものをビデオテープにおさめる。BGMについては著作権がクリアしてできるもののみ)

応募資格◎不問。グループ可。

締め切り◎8月31日必着

応募規定◎映像フォーマットは問わない(応募作品は返却しない)

賞品◎グランプリ(1点)10万円・準グランプリ(2点)3万円・入賞(5点)伊万里を代表する土産

審査◎最終審査は映画祭当日のゲスト及び観客で行い、結果を会場発表する。

応募・問い合わせ先◎「伊万里まちづくり実行委員会」〒858-0211 佐賀県伊万里市立花台1-1 伊万里市役所総務部男女協働・国際交流課内 伊万里まちづくり実行委員会 電話0958-03-2111(内線88) FAX/WWW.IGURISAIJI.COM/日記

●京都発「アソビニルネカザン」

ミュージカル劇団「どうとも便利」の作・脚本・演出家でもある大野裕之が「チャップリンのために」に続いてリリース。日本でも詳細の音が盛り込まれたあるバージョンについて浅田彰、四方田犬彦、相田崇彦などが語る一冊(どうとも)

●「NN-891102」(窪田剛)

タイトルは長崎原爆投下時点を記号化したもの。歴史的な戦慄を、解体されたリズムを持つスキップ的な現代音楽に乗せて、長崎原爆投下の日から始まる男の一生を描いている。とのことです。8月4日よりシネマ北沢にてレイトショー。

●「ジターノ」

夏のアメリカ映画大作攻勢に配給会社コムストックはスペイン映画「ジターノ」で真向勝負。7月下旬よりシネスイツチ銀座・関内アカデミーにて公開。スクリーンのフラメンコミュージシャンと一緒に、夏を熱く盛り上げましょう。

●「19子インテリ」

監督・脚本・主演「不運なる画構えて」生意気にも読者の腕に渡辺二巻という監督が、批評をあげる。「19」歳の形骸どもはなした。暴力がそのものとしてではなく、あくまで気分として全編を買。おかしな子供のような冗談やかき鳴

らされるギターが、見る者を撃つ。テアトル新橋にてレイトショー公開中。

●夏にふさわしい読物作と映画

「積りなき土場地帯で、ありのままの生き物として響きあふふたつの魂」を描いた『Smoky Town』(選定)と、『鳥出紀実「金剛寺」を題材にした夏未起(石川雅)の二本立て(下)レイトショーあり。日時は8月26日(日)、9月16日(日)、いずれも20時30分から場所は世田谷文学館で。料金はカンパ。問い合わせ石山プロモーション03-8336-9555まで。

●もうと日本映画

394歳で登場した香月秀之監督「DANCE SAGA」は映画やシネマのビジネスの世界

の裏面リアルに描いた恋物物語。8月18日より銀座シネパトスを皮切りに順次全国公開。「東京ガミ女」の脚本・演出コンビ最新作「買物屋」は8月26日より新橋ジョイシネマにてレイトショー。内容は同じドラマを持つ幼なじみ二人が同窓会をきっかけに再会する事により、隠された過去が不思議な出来事の中で解き明かされていくフェチシステム・サ

スペンス。ロリア国際ファンタスティック映画祭にて最優秀監督賞を受けた北村龍平監督「VERSUS・ヴァース」は9月上旬より渋谷シネマエクスにて公開。超激速アクションとハイテンション映像に世界が注目。

●スタン・ブラウナー

8月3日までBQX東中野にて7作品を上映中。7月28日には、観客数を招いてのトークショーあり。

●編者からのお知らせ

▼「映画HP」。「編集部日記」と読者からヒラが寄せた「愚問」は随時更新。<http://members.tripod.co.jp/eiga/index.html>

▼「映画芸術」では読者からの依頼、映画批評の投稿を募集しております。なお原稿は返却いたしません。

▼協力スタッフ募集！ 経歴不問 無報酬ですが、食費のお礼はいたします。詳細は編集部まで。

▼定額購読を希望の方へ

F100004 郵便局定額4・80 墨江ル3F 映画芸術 定額購読券 購読料七千円(税別)送料込みを現金書留または郵便で申し込めます。契約中の購読には申し込めず、ご訂正下さい。尚、郵便書留による購読日数分の遅れがあります。

