足立正生氏への20の質問

アーロン・ジェロー
阿部・マーク・ノーネス

足立正生様

本国送還でお忙しいと存じますが、本誌発刊を機に、映画関連の活動に関する幾つかの質問に答えて頂ければ大変光栄に存じます。

質問に入る前に、我々の紹介をさせて頂くことをお許し下さい。

アーロン・ジェローは、横浜国立大学のインターリジョナル・スチューデント・センターで、日本映画史の助教授を、阿部・マーク・ノーネスは、ミシガン大学で映画・ビデオ研究の講座とアジア語学文化の助教授をしております。我々は共に、作品を多数拝見し、またお書きになったものを拝読しました。そして一九六〇年代の日本映画界におけるあなたの活動に大変興味を持っております。実験映画、ドキュメンタリー、劇映画といった様々な映画のジャンルでの作品はもちろん、脚本家、監督、批評家、活動家といったキャメラ周辺での様々な顔、そして政治や映画に仮託したあなたが持つ問題意識が、日本映画における特異な存在として我々に映ったのです。

以下の質問の幾つかは、事実脱明的、あるいは入門的に見えるかも知れませんが、それはこの質疑応答が海外の映画雑誌でも紹介されることを念頭に置いているからです。

1　まず、日大の映研についてお伺いします。日大の映研はどうやって設立され、あなた自身はどのように関わりを持つようになったのですか？　映研は主に共同作業でしたが、映研の中で与えられた役割は何でしたか？

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、それとも美学的状況がその背景にあったと思いますか？

3　『鎖陰』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いただけますか？　初期の映研のフィルムを上映したのとでは、どんな違いがありましたか？　当時、映画の上映という問題に対してどのように考えましたか？

4　ピンク映画に関わるようになった理由は何でしたか？　当時のあなたの中でのピンク映画の位置とその可能性は何だったのでしょう？　ピンク映画はその可能性を実現していたと思いますか？

5　若松孝二作品の脚本を書くとき、あなたは（そして他の人も）出口出というペンネームを使ってました。なぜこのペンネームが使われたのでしょうか？　閉ざされた日本の社会空間の「出口」から脱出したいという願望を表現しているという説もありますが、それは事実ですか？　当時の日本の社会空間をどう理解していましたか？

6　ジェローは鈴木清順問題の研究をしたことがあり、そして清順が日活から解雇されたことを抗議した共闘会議へのあなたの関わり方にとても興味を持っています。まず、当時のあなたにとって清順自身、あるいは彼の作品がどんな意味を持っていたでしょうか？

7　どのように共闘会議に関わりをもつようになったのですか？　そこでの具体的な役割は何でしたか？　共闘会議の表面的目標が、鈴木清順の復職とフィルムレンタルの再開だったとしても、実際のところ、共闘会議ができることは何だと考えましたか？

8　共闘会議は、映画を自分達のもとに取り戻そうとする、作り手だけではなく、映画の観客による戦いであったというのが、ジェローの見方です。あなたが参加した映画運動において観客の役割はどのようなものだったのでしょうか？

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及する者もいます。ご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？

10　阿部ノーネスは小川プロと日本のインデペンデント・ドキュメンタリーに関する本を書い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（四谷公会堂にて一九六八年九月二十一日開催）が清順問題よりも小川プロのことが多く論ぜられていることに驚いています。実際、あなたも時々「映画批評」に小川プロのことを書いていましたが、振り返ってみて、当時の小川プロはあなたにとってどういう存在でしたか？　あなた自身の日本からの移動とおよそ同時期に起こった小川プロの三里塚から山形への移動をどう捉えていましたか？

11　あなたが日本を発つ直前、映画における世界的にもっとも重要な発展のひとつに、フェミニスト・映画批評・理論と、ウィメンズ・フィルム・フェスティヴァルがありました。これは映画史を考える時、一種の世界的な革命だったと言えないこともないのです。「映画評論」や「映画芸術」といった雑誌で紹介されればしましたが、しかし、日本では受け入れられたとは言い難いように思えます。特に、ゴダールとそのジガ・ヴェルトフ集団や、ソラナスを始めとする南米等の、映画製作、批評、理論の受け入れとは対照的です。日本のフェミニズムが興味を惹かなかったのはなぜでしょうか？

12　一二何十年かの日本の映画批評や映画理論を読んでいますか？　そうであれば、どう思っているか教えて下さい。

13　一二何十年かの日本映画を見る機会がありましたか？　あれば、感銘を受けた映画はあったのか、もしくは日本映画から離れて良かったと思わせさせられるものがあったか教えて下さい。

14　中東の映画界との交流はありますか？

15　あなたがレバノンで逮捕されたとき、ジェローは、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キャメラを捨てた映画人の例を挙げられるかと、質問をしました。しかし何人かの南米の映画人以外には、誰も挙げられませんでした。ゴダールのような他の政治的な映画作家が映画やビデオで革命的運動を続けていることと違って、なぜあなたは直接な政治活動を選んだのですか？　一九七〇年代の半ばごろの日本の映画はどこが問題でしたか。

16　『赤軍－PFLP・世界戦争宣言』についての「査証」（一九七二年・月号）での対談の中で、あなたはご自身を、政治的と自称しながら有言不実行の「新宿のヨッパライ」だとなぞらえています。この発言は、中東への旅の中で出会った、組織的政治運動を展開しているゲリラと比較してのことで、そのゲリラ達の政治活動は日常生活との有機的な関係があったように見えたのです。あなたは未だに、映画製作者を批判するためにそのような大まかな比較を使用しますか？

17　イヴェンスの『ボリナージュの悲惨』以来、左翼的映画人は、映画は社会を変える力を持っているとしてきました。彼らは怒りを扇情するために暴力的な音や映像を使います。運動を奨励するために政治的ミメーシス（模倣）を追及する、連帯のイメージを使うのです。そのような利用に対する右翼側の懸念は、歴史的に検閲や言論の規制をもたらしてきました。実際に、こういった利用はあなたが一九七〇年前後に「映画批評」で提案した「運動の映画」の大前提です。あなたが日本を離れたのは、この前提を拒否する意味があったのですか？　政治的アクティヴィズムと映画とは相反するものだと思いますか。そして今現在はどうお考えですか？

18　一九八九年の様々な事件と、パレスチナ国家の制定はご自身の立場にどういう影響を及ぼしてきましたか？

19　ここ日本では、あなたは「踏み絵」や「リトマス試験紙」のように言われてきました。例えば、エリア・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史の中で、おそらく世界中で最も有名なリトマス試験紙である、という感じを少し受けました。つまり、あなたはイコン的な価値を持つこと、教えるべき教訓を持っているように思われています。あなたは、そのイコン的価値や教訓があれば、それは何だと思いますか。また、あなたの例は、映画、政治、世界との関わりについてなにを私達に教えていると思いますか。

20　日本へ強制送還されることになるとしたら、日本映画界でどのような役割を負いたいと思いますか？