

Yale University

---

From the Selected Works of Aaron Gerow

---

October, 1997

日本映画1989-1997ベスト30 <日本>と  
<映画>を再定義するための一仮説 /  
Nihon eiga 1989-1997 besuto 30: 'Nihon' to 'eiga'  
o saiteigi suru tame no hitokasetsu

Aaron Gerow



Available at: <https://works.bepress.com/aarongerow/29/>

●特集=日本映画

# 日本映画 1989~1997 ベスト 30

<日本>と<映画>を再定義するための一仮説

アーロン・ジェロー

作品や作家を研究する資料として、私は映画のベスト・テンのリストをあまり当てにしない。短い解説がついていたとしても、情報誌の「ラーメン屋ベスト10」軒みたいな消費者ガイドか映画の宣伝カタログにしか見えてこないし、やはり映画に関する知識や分析を提供するというよりも、映画を商品化し消費しやすくする装置として機能していると感じる。「キネマ旬報」のベスト・テンの発足が一九二四年、ちょうど日本のマス・メディア消費文化の始動と同時期に勃発した映画ブームと歴史的に重ね合わされているという史実は、この印象を裏づけるだろう。所詮こうしたリストによる「カンオン形成 (canon formation)」は、作品・作家論が内包しているフェティシズムの道具とも考えてよかる。

しかし私はベスト・リストを集めたり読んだりするのが好きだ。日本で初めて買った映画の本はやはりそうした本だった。私がそこで理解しようとするのは、作品や作家の真価よりもそれを選定した観客や評論家の映画に対する意識構造である。例えば、若いインディペンデント作家の活躍をほぼ無視しながら、山田洋次の新作や文部省推薦の文芸映画に投票し続ける一部

の評論家らによって左右されている近年の「キネ旬」ベスト・テンの結果は、特に「映画芸術」のリストと比較すると、評価の仕方の違いだけでなく、映画界における権力構造、世代間の認識の対立や日本映画史の中の一つの転換期等多くを物語っているのではないかと思う。

結局こうした優秀作品選定が実証するのは、選ばれた作品の良質さよりも、作品自体の歴史的かつ記号論的な不確定性と、それが可能にする観客の読行為やその背景にある歴史的な言説による作品の形成である、というふう思う。映画史を研究している私の目には、ベスト・テンのリストはその時代の映画解説形成の「痕跡 (trace)」として映っている。

それによる若者の行き場のなさをよりあらわにした。こうした葛藤は九〇年代日本映画を活気づける源泉となり、日本映画だけではなく、その内包している言葉、「日本」と「映画」の再定義を促進しているのではないかと思う。

以下の作品リストはこうした歴史認識から生まれた。「他者の出現」、「死との出会い」、「彷徨するアイデンティティ」、「オルターナティブ・アイデンティティ (alter-native identities)」と「新・日本娯楽映画」といったカテゴリーに分けていったが、場合によってそれはかなり無謀な作業であり、カテゴリー枠内に入らない優秀作が排除されることなどは十分承知している。ただしリストを作成するということは、そもそも作品、作家や映画史を解釈する権利の実現でもあり、その歴史を生かす見る側の言説形成を活性化させる契機になつたらうれしいと思う。

## 他者の出現

他者の出現を認めること自体が、他者を認

識しようとする日本社会に対する挑戦であるとともに、新しいアイデンティティの形成の契機にもなる。原田真人の佳作「KAMI-KAZE TAXI」(一九九五年)等、アジア人の登場する作品が最近少なくなはないし、「幻の光」(是枝裕和、一九九五年)や「殺し屋&嘘つき娘」(小沢仁志、一九九七年)等に見えるアジア映画の影響も善かれ悪しかれ顕著な傾向。

「ウンタマギルー」(高嶺剛、一九八九年)「日本映画ではないと見るべきかもしれない」と山根貞男が評していたこの映画は、「単一」ナショナル・シネマの神話に対する批判的な存在だろう。高嶺の前作「パラダイスビュー」(一九八五年)や、「パイナップル・ツアーズ」(真喜屋力、中江裕司・菅間早志、一九九二年)などの一連の沖繩映画は、揃って日本の中の他者の問題を提起しているが、「ウンタマギルー」ほど映像形式の異種性によってそれを問題化し、沖繩ブームなどエキゾティシズムの商品化を超越している映画はない。

「あふれる熱い涙」(田代廣孝、一九九二年)「フィリピン花嫁という(社会問題)」を描く

入れてみたい気持ちで極めてパーソナルに愛着する作品も選択させていたのだ。これはあくまでも一つのテーゼであることを強調したい。八〇年代と九〇年代の日本映画の相違は確かだが、それを一九八九年という区切りで歴史的に説明できるかどうかはまた議論の余地がある。もちろんそれは北野武や瀬々敬久のデビューに飾られた年だったが、彼等がいかに中心的な人物だったとはいえ、作家論に基づく映画史は歴史の一面にすぎない。より広角で見ると、一九八九年はベルリンの壁の崩壊が告げた冷戦の物語構造の終焉の年であり、その構造によって形成されてきた日本の主体・アイデンティティの危機を警報した。同時にバブルが弾け、アジアの経済大国・民主主義平和国家である日本という神話が崩れ、バブル時期に発生した自己の空洞化が顕在化し、危機に達しつつある。このアイデンティティの欠如をより逆照射しているのは、まず他アジア諸国の経済発展やアジア的なモノ(とりわけ映画)の日本国内での流行、そしてバブルから始まった在日外国人の急増といった「他者」の出現の現象であろう。この閉鎖された日本への挑戦は、「単一民族」像に激しく亀裂を入れ

Aaron Gerow, "Nihon eiga 1989-1997 besuto 30: 'Nihon' to 'eiga' o saiteigi suru tame no hitokasetsu" (The Best 30 Japanese Films 1989-1997: A Proposal for Redefining "Japan" and "Film"). Yurika (Eureka) 29.13 (October 1997): 292-298.

作品だが、中心的に批判されるのは日本人さ  
えも異物化するメディア社会のプロセス。サ  
ンクチュアリであるあの部屋から追い出され  
た主人公のフィリピン人は、結局日本によっ  
て他者として生産され、彼女の疎外された眼  
に映る日本は極めて残酷だ。

『月はどこちに出ている』(崔洋一、一九九  
三年)

長編版ではなく、「J・MOVIE・WAR  
S」の短編版。両方とも〈在日〉という実存  
を追究している作品だが、後者は中心となる  
二人のストーリーから逸脱せず、纏まりがよ  
く、そして石橋凌は岸谷五郎より人間臭くて  
存在がリアルに伝わってくる。WOWOWに  
よる「J・MOVIE・WARS」の九〇年  
代日本映画における功労を証言する一作品。

『スワロウテイル』(若井俊二、一九九六年)

一見、これほど日本で多文化性・多言語性  
を描写する映画はないと思えるが、アヘン窟  
に入ったアゲハとホアンに演出された恐怖を  
見ると、そこまでの「ヘカッコい」アジア性  
はこうした他者性の脅威を覆うための映像装  
置であることがわかる。日本人俳優が中国語  
をしゃべる試みも面白いが、その代償として

香港俳優の許志安(アンディ・ホイ)が無口  
になってしまったように、アジアの他者はこ  
の映像的なフェティシズムによって緘黙させ  
られてしまおうと言わざるを得ない。『スワロ  
ウテイル』は消費不可能な差異をYon(円)  
で消滅する日本の閉鎖性を新たに再生産し、  
『ジャンクフード』の正反対の角度から日本  
文化による他者の排除を表現する問題作。

『ジャンクフード』(山本政志、一九九七年  
[未公開])

山本の『てなもんやコネクション』(一九  
九〇年)、『アトラクタ・ブギ』(一九九六年)  
や大友克洋の『ワールド・アパートメント・  
ホラー』(一九九一年)の在日アジア人を扱  
う風刺も貴重だが、『ジャンクフード』は日  
本人若者も在日アジア人もいずれも匿名にさ  
れたり居場所を奪われることによって、同等  
に周縁化された漂流者であることを、例えば  
原田真人の『バウンス KOGAKI』(一九九七  
年)より巧妙に表現している。山本の素描的  
なスタイルは決して『スワロウテイル』のよ  
うに他者を商品化しない。

様な作品を紹介したので、最も好きなこの  
作品にしばっておく。『ソナチネ』は武の死  
の願望を表現する映画とよく言われるが、沖  
縄の地理学も注目に値すると思う。その美し  
い青空の下空虚な空間は、ヴァルハラII  
冥界のようなユートピアII死の国でもあり、  
本来脱出不可能な日本の閉塞地帯からこの日  
本ではない〈他者〉に逃げて死ぬというカ  
タルシスは、日本人でなくなることの快樂の  
演出ではないか。それを提供しない『キッ  
ズ・リターン』(一九九六年)の回帰性は、よ  
り辛くて現実的だが、そこから始まらなくち  
やと、武が言っているように思う。

『PIA YOUNG CINEMA FORUM』で上  
映されたのに、なぜか『あしなマクラブ』  
にも載っていない真の「幻」の秀作。『記憶』  
の時間の回帰性と死の願望が混同する錯覚が  
絶妙な映画技法で感動的に描かれ、もう一度  
見たい一品。

『PIA YOUNG CINEMA FORUM』で上

映されたのに、なぜか『あしなマクラブ』

にも載っていない真の「幻」の秀作。『記憶』  
の時間の回帰性と死の願望が混同する錯覚が  
絶妙な映画技法で感動的に描かれ、もう一度  
見たい一品。

『エレファントキング』(利重剛、一九九四  
年)

大いなるテーマが六〇分の小品ならではの  
身近な視点から描かれた力作。死との出会い

は、死に向かい生きることの重み(映画では  
素材に比喩化されたが)だけではなく、その  
死・蘇生の回帰において、自然とともに生き  
甲斐のある人生を全うする意味をシンプルに  
提示してくれる。

『棒の哀しみ』(神代辰巳、一九九四年)

七〇年代の代表的な監督であった神代は、  
狂おしい官能で激しく生き続ける女たちや、  
あるどろしよもない虚無感の中で本能的に  
薄い関係にしかしがみつかないカッパルを巧  
みに描いてきたが、自らの死を意識するよう  
になってから作られた『棒の哀しみ』に登場  
するのは、その狂おしい官能や暴力的なセッ  
クスのほか、一種のプロ精神と友情ではな  
いかと思う。それは巨匠神代の自賛でも、若  
い世代への遺言でもあった。

『新・悲しきヒットマン』(望月六郎、一九九  
五年)

さすがイメージフォーラム出身の作家は、  
組の事務所に殴り込みに行く主人公のヤクザ  
の手にビデオ・カメラを持たせる。それは原  
一男のように武器とも、パーソナル・ドキュ  
メンタリーのように自己確認の道具とも、ま  
た望月の『鬼火』(一九九七年)のように自

死との出会い  
他者の出現の中、究極の他者である〈死〉  
との出会いが九〇年代日本映画の重大なテ  
マになったことは言うまでもない。自己の破  
滅、アイデンティティのない社会や蘇生の契  
機が〈死〉に喩えられたのだろう。

『六本木の廃墟』(関根博之、一九九二年)

文明の残骸・廃墟をこれほど執拗に探究す  
る作家は最近ほかにいない。一種の探偵であ  
る関根のカメラは、元フィリピン大使館に侵  
入し、動物の死骸になぞらえたその空間の歴  
史の〈痕跡〉を語る。過去は回復できない  
が、腐敗自体が新たな生命を生み出すよう  
に、カメラは廃墟の形態に感応し映画美的な  
〈生〉を作る。大使館で見つけた古い映画か  
ら新しい映画を生んだのと同様に、関根の最  
近の上映活動は自分の作品を〈痕跡〉とし、  
そこから新しい作品を作り続ける。一〇月の  
山形国際ドキュメンタリー映画祭での上映は  
おススメ。

『ソナチネ』(北野武、一九九三年)

九〇年代を代表する監督である武のほとん  
どの作品をこのリストに入れるべきだが、多

己の傍観性の象徴とも考えられる。しかしヴ  
ェンダースから借りた主人公が死ぬラストに  
おいてカメラが捉えるのは、消えていく自  
己、そしてその燃え尽きる迫力の死の記録で  
はないか。

彷徨するアイデンティティ

アイデンティティを構築する物語の崩壊、  
消費主義によるアイデンティティの商品化、  
他者との不確定な関係など、アイデンティテ  
ィを放浪させてきた現状が描かれる作品は少  
なくはない。外面にしがみつこうとしない  
ため、内面の模索にカメラを向け始めるいく  
つかの映画も見られる。

『鉄男 TETSUO』(塚本晋也、一九八九年)

自信(自己)のない腰抜け男が鉄と融合し  
「大物」になる設定は普段に不条理劇の風刺  
の素だが、塚本のインタストリアル映像セン  
スと衝撃的な編集によって、これが観客の身  
体まで攻撃し、この風刺を我々の身近な問題  
にする。〈魂〉のない社会が〈従属〉身体に  
頼るしかないという狂い方を、『TOKYO  
FIST/東京フィスト』(一九九五年)を含め  
て、嫌味なほど見事に追究し続けるのは塚本

しかない。

『昭和群盗伝2 月の砂漠』(公開題「破廉恥舌戯テクニック」)(瀬々敬久、一九九〇年)

停止することのない、場所の〈間〉を走り続け孤独に彷徨するアイデンティティが、「日本人」であるという抑圧への報復を巧みに示唆する傑作。『KOKKURI こっくりさん』(一九九七年)に見られる通り、最近の瀬々の作品ではこの報復さえも不可能になったが、行き場のなさという現状に変わりはない。しかしそこに政治が存在するということを忘れないでほしい。

『機動警察パトレイバー2 the Movie』

(押井守、一九九三年)

現実とは何かを問いつながら〈おたく〉の閉鎖性を批判し続けてきた押井は、『パトレイバー2』ではもはや媒介された現実しか存在しないとテクノ・メディア社会における権力、とりわけ現実操作による権力を見事に問題化し、日本の〈日常〉に潜在する危険性を今の日本の実写映画にありえないほど鋭く批判する。『GHOST IN THE SHELL/攻殻機動隊』(一九九五年)と合わせて見ると、サイバー時代における自己のありかたを問う

には、『エヴァンゲリオン』のような失敗を犯さない、〈おたく〉性のないアニメがやはり重要に思われる。

『水の中の八月』(石井聰互、一九九五年)

現代日本の閉塞性につづった結果、内面に振り向いた監督は瀬々だけではなない。八〇年代に外的な暴力の政治的な破壊力を標榜した石井は、九〇年代に入ると少女の心理に重点を置く。しかし『ユメノ銀河』(一九九七年)にも見られるように、この心理は内向的ではなく、他人のための犠牲精神であり、石井の宇宙観の基本である混沌において一種の秩序を生じる。

『Helpless』(青山真治、一九九六年)

これほど現代の若者のさまよいが衝動的に描かれた作品はほかにない。しかし『チンピラ』(一九九六年)や『冷たい血』(一九九七年)にも見られるように、彼らは常に対立する上の世代とともに描かれる。その世代間のギャップを認識している主人公は死に直面することによって、どの世代にも属さない自分自身の生きる倫理を把握しようとする。『Wild Life』(一九九七年)もそうだが、八〇年代を支配したワンカット・ワンシーン

の長回しスタイルから脱皮したかのように映画のあらゆる可能性を駆使できる青山の才能は恐ろしい。

『CURE』(黒沢清、一九九七年「未公開」)

内面の問題化とアイデンティティの彷徨の関連性を強調するこの作品では、時間を経験しない、アイデンティティを喪失した超能力者の青年が、自己を持たない者は権力の餌食であることを他人に対して演出する。しかしホラー・ジャンルが必要とする彼の他者への消滅も、その他者を抑圧した明治以降の日本史も批評される。この問題作はシネマ・ジヤパネスクという新しい製作・配給形態の実験の我々への贈り物。

オルターナティブ・アイデンティティ

アイデンティティの問いかけの中で、閉鎖性からの脱皮や新たなアイデンティティの構築は顕著となった。九〇年代にそれは主にパーソナル・ドキュメンタリーのジャンルやゲイをテーマとする作品に目立ってきた。

『遊泳禁止』(大木裕之、一九八九年)

この日本の数少ないゲイ作家はゲイである

ことそのものを所身にしない。ある場所・時間に、その〈場〉と〈空間〉やそこに住む〈少年〉とカメラで交流しながら、自分の反応をもとに映画を作り、自分の空間的・性的な生き方を「建築」する。『3+1』(一九九七年)等の最近作ではそれは生の儀式・舞踏になりつつある。

『ついでに』(河瀬直美、一九九二年)

九〇年代の個人映画世界を風靡したパーソナル・ドキュメンタリーの代表作と言っても過言ではないが、ナルシズムや唯我論に陥りがちな他の作品と違い、河瀬は視線を自分だけに向けず愛をこめて他人・他物に同情を感じ、その存在を認める。アイデンティティ危機からの脱出の第一歩は他人を見つめる視線にある。

『お引越し』(相米慎二、一九九三年)

タルコフスキーのスタイルを想起させる〈記憶〉の長回しでの演出の、音楽的なゆっくりにした映像の流れに圧倒された。両親の離婚をきっかけに過去の自分と別れて、大人のアイデンティティを把握し始める少女の通過儀礼の物語に、公開当時、痛烈な共感を持ったが、この八〇年代を代表した監督が、九

〇年代の少女たちが早々と大人になる今をどう扱うかは、疑問。

『渚のシンドバッド』(橋口亮輔、一九九五年)

ゲイをテーマにするもう一人の作家である橋口は、それを露骨にも特別にも扱わない。一人の少年によるもう一人の少年への恋の告白は、離れた視点から長回しで撮られ、おかしさも恥ずかしさも自然のままに提示された。若者の間の距離感に類似するこのロングの撮影法は、それでも橋口の絶妙な演出で次第に人の殻を溶解し、男の間に起こる同情を抽出し、最後は他人を知る方法を見せてくれる。この作品もぴあフィルム・フェスティバルの歴史的な重要性の証の一つ。

『GONIN』(石井隆、一九九五年)

ネオンにきらめく濡れた夜の舗道とナイフで切ったような衝動的なカットニングが相変わらずカッコいい石井だが、死に至る愛と暴力の美学というロマン・ポルノにおける異性愛の基本設定を、アクション映画に潜在する同性愛性に変換するという天才的な選択は、ありがちな性暴力とジェンダー政治の問題をうまく回避し、性と暴力とそのステレオタイ

プを鋭く批評する。愛はまた死に至るものだが、男同士だったら(それとも『GONIN 2』(一九九六年)のように女同士だったら)、その愛の表情はさらに美しく、新鮮だ。

新・日本娯楽映画

「日本映画はつまらない」という偏見を覆す作品も評価したい。ここで挙げられた作品の多くは、『REX 恐竜物語』(一九九三年)や『恋は舞い降りた。』(一九九七年)のような九〇年代映画史上最も最低作品と違い、日本映画の娯楽文化の伝統を継承するというよりも、そこから距離をとり、〈ポスト・インディペンデント〉のかたちで邦画からも洋画からも「引用」しつつ、娯楽を一種の批評にする映画ではないかと思ふ。

『ついでにねん』(阪本順治、一九八九年)

娯楽映画一筋に邁進してきた阪本は、『ピリケン』(一九九六年)、『傷だらけの天使』(一九九七年)が示すようにしばしば大衆文化を引用する監督だが、『ついでにねん』の引用(『BOXER JOE』(一九九五年)もそうだが)は実話からのため、その死と戦う赤井英和本人の肉体の迫力が素晴らしい。自分の

足元から拾ったネタこそが娯楽の原点だとい  
うのが、阪本の映画術ではないか。

### 『バタアシ金魚』(松岡錠司、一九九〇年)

ただひたすらに女を追いかけたらいつか愛  
してくれろという「二〇一回目のプロポー  
ズ」の設定とは違い、ここではその愛する人  
との距離の切なさが確かに伝わって来る。そ  
の複雑な思いは少女をも我々をも少年の味方  
にし、そのリアルさで作品をして漫画の原作  
を超越させる。

### 『無能の人』(竹中直人、一九九一年)

竹中の映画を見ると骨董屋に入ったような  
感じがする。それは彼が小道具にこだわって  
いるからだけでなく、そこに出ている俳優、有  
名人、映画のスタイルや引用等を見つけたる  
楽しみが、このほのぼのと慰めに満ちたホー  
ムドラマのような世界を支えているからだ。  
さらにはつげ義春ならではの哀愁が加えられ  
た結果、貴重な映像体験が掘り出される。

### 『シコふんじやった』(周防正行、一九九二 年)

小津安二郎の影響、とりわけ蓮實重彦によ  
るそれは、竹中や周防を始め八〇年代以降の

多くの作家に目立つ。しかし竹中の小津に対  
するノスタルジアと違い、周防は小津の映像  
の戯れをストーリーにまで導入し、その遊戯  
を永遠に未完結な、つまり未来に向かう修行  
となす。相撲で勝っても平凡な日々は続くとい  
う、快楽でもある軽い切なさは、『Shall  
we dance?』(一九九六年)によって海外に  
も通じた。

### 『トキワ荘の青春』(市川準、一九九六年)

市川の映像スタイルは、『病院で死ぬとい  
うこと』(一九九三年)を代表として極めて  
シリアスで大人っぽい。しかし『トキワ荘の  
青春』では、古めかしくなりつつあるこのス  
タイルが劇画初期の作風に喩えられたため、  
懐旧の思いとともにほのぼのとした少年らし  
い世界観が巧みに演出されて感動的。

### 『弾丸ランナー』(サブ、一九九六年)

サブの娯楽映画宣言では、ジャンル映画史  
へのオマージュと、それと距離をとった批評  
とが、同時にそして猛烈なスピードで追跡さ  
れる。『ポストマン・ブルース』(一九九七年)  
にも見られるようにコンベンションや固定概  
念がそこで悲劇を起こすこともあるが、狂気  
と死に至るまでひたすら一つの目的に体を張

って没入すれば、この抑圧された世界を超越  
できるということも、サブのアクションの享  
楽哲学ではないか。

### 『ひみつの花園』(矢口史靖、一九九七年)

同世代の作家のほとんどがシリアスな映画  
芸術に没入している中、日本映画の誇り高き  
喜劇の伝統を引き継いだ矢口を賞賛  
したい。この作品は、『裸足のピクニック』  
(一九九三年)の「落下」性を徹底的に追求  
するブラック・ユーモアから一変し、サブの  
世界と同様に狂気自体を一つの救いにする。  
それは主人公のためだけでなく、平凡化され  
た社会に住む我々観客のためにもあると、私  
は言いたいぐらい楽しい映画。

### 『もののけ姫』(宮崎駿、一九九七年)

宮崎ワールドの集大成だけに、旧作の繰り  
返しが多いことは、正直に言って残念だっ  
た。しかし日本映画興行史上最高配収の記録  
をつくった本作品は、やはり特筆すべきだ  
し、アニメの世界制覇を促進するかもしれな  
い。課題は、この作品を支えた巨大な宣伝力  
をどのようにして若い作家に分けるか、とい  
うことだろう。