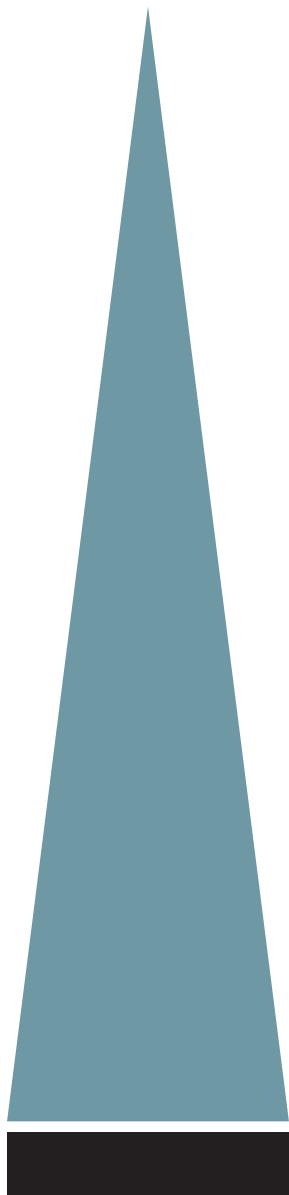


YAMAGATA
International
Documentary
Film
Festival

Film
Criticism
Collective 1



Contents

映画批評コレクティヴのマニフェスト／クリス・フジワラ	4	Manifesto of Film Criticism Collective / Chris Fujiwara	5
ラーヤ・マーティンについて／アレクシス・A・ティオセコ	8	Raya Martin / Alexis A. Tioseco	9
小田香『鉞』 静けさの鉱物学／村松泰聖	20	Oda Kaori's <i>ARAGANE</i> The Excavation of Tranquility / Muramatsu Taisei	21
シンポジウム「映像は語る—ドキュメンタリーに見る現代台湾の光と影」 わたしたちのことを描く、わたしたちの映画／咲島	24	<i>Documentary Speaks—Taiwan Today in Light and Shadow</i> A Record of Us—Our Cinema / Saki Shima	25
キム・ロンジノット『ドリームキャッチャー』 二重の影／石原海	32	Kim Longinotto's <i>Dreamcatcher</i> Double Shadow of the Self / Ishihara Umi	33
イギル・ボラ『きらめく拍手の音』 静寂の中で過ごした年月／ジェイ・ロサス	36	Lee-kil Bora's <i>Glittering Hands</i> Silent All These Years / Jay Rosas	37
サーユン・シモン『テラキスの帰郷』 ネイティヴの、ネイティヴによる、ネイティヴのための……／金子遊	42	Sayun Simung's <i>Millet's Back Home</i> Of Native Peoples, by Native Peoples, and for Native Peoples / Kaneko Yu	43
パトリシオ・グスマン『真珠のボタン』、ペドロ・コスタ『ホース・マネー』 忘却の政治／チャヤニン・ディアンピタヤゴーン	50	Patrizio Guzmán's <i>The Pearl Button</i> and Pedro Costa's <i>Horse Money</i> The Politics of Forgetting / Chayanin Tiangpitayagorn	51
ダニエル・ファイ『蛇の皮』 空白の都市／クリス・フジワラ	58	Daniel Hui's <i>Snakeskin</i> City of Gaps / Chris Fujiwara	59
ラヴ・ディアス『ストーム・チルドレン 第一章』 瓦礫の中で立ち上がる／メリッサ・レガルダ・アルカンタラ カタストロフへの逆説的な眼差し／北小路隆志	68 74	Lav Diaz's <i>Storm Children—Book One</i> Resilience Amidst Rubble / Melissa Legarda Alcantara A Problematic Look at Disaster / Kitakoji Takashi	69 75
田中圭『桜の樹の下』 被写体の変容、そして惜別／佐藤聖子	82	Tanaka Kei's <i>Under the Cherry Tree</i> Reluctance and Transformation / Sato Seiko	83
フリア・ベッシェ『女たち、彼女たち』 女性たちだけの神秘的な空間／青山奈央エイミー	90	Julia Pesce's <i>Us women . Them women</i> A Mysterious Paradise Where Only Women Dwell / Aoyama Nao Amy	91
シンポジウム：実験的な映像としてのドキュメンタリー	94	Symposium: Documentary as Experimental Cinema	95

映画批評コレクティブのマニフェスト

現代の映画批評という職業が直面する問題は、すでによく知られている。たとえば、紙の出版物の読者が減少しているということ、主流派のメディアがアートを取り上げなくなったということ、または SNS やウェブサイトの隆盛により、プロの批評家の意見よりも仲間の意見のほうが重視されるようになったということ。そして、批評的な映画や自省的な映画もまったく同じような状況にあり、経済的に成り立たなくなっている。

世界各国の独立系の映画には、極めて独創的で、とても重要な作品が存在する。映画批評コレクティブは、それらの作品を取り上げる国際的な映画批評のプラットフォームを築くことによって、この現状を打破することを目指している。フィリピン系カナダ人の映画批評家 故アレクシス・A・ティオセコの炯眼と情熱に触発され、映画批評コレクティブは東アジアと東南アジアにおける映画制作と思想の重要性を理解するとともに、批評家が国境の壁を越え、現代映画において政治的・美学的にもっとも意義のある地域をありのままに受け入れることが必要であると宣言する。

優れた映画批評とは、内省的な鑑賞の一形態であり、それ自体の真実に切り込むと同時に、美学的な体験に潜在する豊かさと幅広さをできるかぎり明らかにする。批評集団の役割は、そのような批評の執筆と普及を支援・促進するネットワークとしての機能を果たすことだ。

具体的には、映画批評コレクティブには目下のところふたつの大きな

Manifesto of Film Criticism Collective

The difficulties that confront the profession of film criticism in the current era are well known. They include the declining readership of print publications, reduced arts coverage in mainstream media, and the diminished status of expert criticism in favor of a model of peer recommendation via social media and websites. This situation is the mirror of the situation of a critical and self-aware cinema, which finds itself today economically marginalized and dispersed.

The Film Criticism Collective seeks to intervene in this dual situation by creating a platform for an international film criticism that engages with the most original and important works of independent world cinema. Inspired by the discernment and passion of the late Canadian Filipino film critic Alexis A. Tioseco, the FCC acknowledges the importance of East and Southeast Asian filmmaking and thought and affirms the need for critics to reach beyond national boundaries and embrace the most politically and aesthetically significant areas of contemporary cinema.

Good film criticism is a form of self-reflexive spectatorship that penetrates into its own truth while revealing as much as possible of the potential richness and breadth of aesthetic experience. A collective of

目標がある。今の時代、もっとも興味深い映画のいくつかは東アジアで生まれている。この複雑な動きを、国境を越えた批評との、より深い対話に変えていかなければならない。また、アジアの映画批評を他の言語に翻訳し、幅広い読者に届けることも必要だろう。このふたつの役割に取り組むにあたり、映画批評コレクティブは、批評家のための国際的な場所を確保することを目指す。批評家が、映画作家、映画祭プログラマー、観客と密接に交流しながら、自らの感性とスキルを磨くことができるような場所である。

クリス・フジワラ

(桜田直美 訳)

criticism should function as a network that supports and facilitates the writing and dissemination of such criticism.

More specifically, the FCC currently has two main goals. At a time when some of the most interesting filmmaking is coming from East Asian countries, it is necessary to bring this complex movement into a deeper dialogue with transnational film criticism. It is also necessary to make it possible for Asian film criticism to be translated and read in other languages. In contributing to these two tasks, the FCC will seek to ensure the continuity of a global space where critics can develop their sensibilities and skills in close dialogue with filmmakers, film festival programmers, and audiences.

Chris Fujiwara

ラーヤ・マーティンについて

アレクシス・A・ティオセコ

リノ・ Brocka の出来の 良い 作品 群 (『マニラ・ 光る 爪』 [1975]、 『Insiang』 [1976]、 『Orapronobis』 [1989]) が 奉 じ る 社 会 派 り ア リ ズ ム なる ブ ラ ン ド は、 フィ リ ピ ン で は 過 去 40 年 に わ た っ て、 社 会 的 な 問 題 意 識 を も っ て 映 画 制 作 に あ た る 者 た ち に と り、 主 流 を な す 形 式 と な っ て き た。 こ う し た 形 式 は、 そ の 時 代、 つ ま り、 政 府 が メ デ ィ ア の 統 制 を 握 っ て い た 時 代 に あ っ て は、 覆 い に 隠 さ れ た も の を、 映 画 を 通 し て 目 に 見 え る も の と し、 直 に 社 会 問 題 に 取 り 組 む た め に、 重 要 な 意 味 を 担 っ て い た。 し か し、 コ ミ ュ ニ ケ ー シ ョ ン の 手 段 が よ り 抑 制 し が た い も の に な る に つ れ、 社 会 は も は や、 か つ て の よ う に 内 部 の 腐 敗 や モ ラ ル の 崩 壊 を 隠 そ う と も し け ず な っ て い る。 日 常 的 に 現 実 の 窮 乏 に 塗 れ た 人 び と—そ れ は テ レ ビ、 新 聞、 近 隣 か ら の 伝 聞 の み な ら ず、 日 々 通 行 す る 路 上 で 見 ら れ る も の で も あ る—と 対 峙 す る の で あ れ ば、 社 会 に コ ミ ャ ッ ト す る 芸 術 家 が 取 り 組 む べ き 課 題 は、 自 身 の 作 品 を 観 る 者 に、 彼 ら を 取 り 巻 く 環 境 を、 ふ た た び 新 鮮 な か た ち で 感 じ ら れ る よ う に す る こ と だ。 今 日 の 映 画 作 家 に と っ て 有 効 な 手 段 は ふ た つ あ る。 ま ず、 (ラ ヴ ・ デ ィ ア ス の 作 品 が そ う で あ る よ う に) コ ン テ ク ス ト を 詳 細 に 検 討 す る こ と で、 現 状 が ど う な っ て い る か の 理 解 を よ り 深 め て い く こ と。 あ る い は ま た、 (ラー ヤ ・ マー テ ィ ン の 作 品 が そ う で あ る よ う に) 想 像 力 に 訴 え て、 現 状 が ど う あ り う る か に つ い て の 思 考 を 促 す こ と で あ る。 ク リ ス ・ マ ル ケ ル が 「こ れ ほ ど 現 実 を 想 像 す る こ と が 必 要 と さ れ る こ と は、 そ う や た ら に あ る も の で は な い」と 語 っ た の は、 さ ほ ど 昔 の 話 で は な い。

Raya Martin

Alexis A. Tioseco

The brand of social realism espoused by the better films of Lino Brocka (*Manila in the Claws of Neon* [1975]; *Insiang* [1976]; *Orapronobis* [1989]) has become the dominant form of socially conscious filmmaking in the Philippines over the past four decades. This form of filmmaking was important for its time: when the government had control of the media, to tackle social issues directly through cinema meant to lift a blindfold. But as the means of communication become more difficult to suppress, society no longer attempts to hide its corruption and moral bankruptcy the way it once did. Faced with a population inundated daily with the misery of reality—from television, newspapers and neighbours, to what one sees on the streets on one's daily commute—the challenge of a socially committed artist is to make their viewer feel, with a renewed intensity, what surrounds them. Two valid propositions for today's filmmaker: to encourage a greater understanding of what is by examining in detail its context (as in the work of Lav Diaz) or to encourage thoughts of what can be by appealing to the imagination (as in the work of Raya Martin). As Chris Marker said not so long ago, “Rarely has reality needed so much to be imagined.”

“What will you do with all your liberty?” poses one character to another at the end of Martin's feature debut, *A Short Film About the Indio Nacional*

「自由になって君はどうするつもりなんだ？」——マーティンの長編デビュー作『A Short Film About the Indio Nacional』(2005)のラストで、登場人物のひとりがそう問いかける。問われた側の若き舞台俳優は戸惑いを見せるほかなく、他方、問うた側の革命に燃える闘士も、戦闘が行われていることを期待して森へ駆け込むものの、そこには何も無い野原と、暮れなずむ夕陽の影が待ちかまえているばかりだ。

この問いは、2009年のカンヌ映画祭でプレミア上映されたマーティンの2作品のうちの一つである、『Independencia』(2009)の出発点と考えられるかもしれない(『Independencia』は「ある視点」部門に出品され、さらにコンペ外の特別招待作品として『Manila』が上映されている。後者はリノ・ブロッカとイシュマエル・ベルナルにそれぞれオマージュが捧げられた二部構成の作品で、アドルフォ・アリックス・ジュニアとの共同監督。マーティンはベルナルのパートを担当している)。

『Indio Nacional』と『Independencia』はそれぞれ、いずれ三部作となるものの第一部と第二部に位置付けられている。この三部作は、基本的な前提として、ふたつのコンセプトが設定されている。第一に、各作品はフィリピンの歴史において闘争が行われた時期(スペイン、アメリカ、ついで日本による占領)を舞台とする(かならずしもその時期を描いたものではない)こと。そして第二に、各作品は当該時期に一般的であった美学的手法を用いて制作すること。それぞれの物語に因果的なつながりはなく、ただ主題がリンクしているだけである。

『Indio Nacional』の手法には、20世紀直前の現実を反映した要素が用いられている。サイレントであり、35ミリの白黒フィルムで撮影され、カメラが動くこともない。筋の説明や登場人物の台詞には、挿入字幕が使われている。映画の大半は、スペインによるフィリピン統治が終焉を迎えようとしている時期(1890年代半ば)を舞台に、3人の人物を、日常生活の場面を挟みつつ描いている。とはいえ、その冒頭部には、眠れ

(2005)。The young theatre actor to whom it is addressed simply looks confused, and the eager revolutionary who asks it runs into the forest expecting battle, but is greeted instead by an empty field, and the shadow of evening falling.

This question could very well be considered the starting point for *Independencia* (2009), one of two films of Martin's that premiered in Cannes 2009. (*Independencia* screened in Un Certain Regard, while Out of Competition in a Special Screening there was *Manila*, a two-part homage to Lino Brocka and Ishmael Bernal, co-directed with Adolfo Alix Jr.; Martin directed the Bernal tribute.)

Indio Nacional and *Independencia* form the first two parts of a planned trilogy. The concept of the trilogy has two basic premises: first, that each film will be set in (not necessarily about) a particular period of struggle in Philippine history (the Spanish, American, and Japanese occupations); and second, that each will be made in an aesthetic prevalent to the period in question. Their narratives aren't causally linked, only thematically.

Indio Nacional is made with the elements of pre-20th century reality: silent, shot on black and white 35mm stock with a stable camera, utilizing title cards to describe the action or represent dialogue. Much of the film follows three characters during the last days of the Spanish occupation in the Philippines (mid-1890s) with scenes of daily life spliced in between. However, there is also a prologue: three extended shots, in digital, color, and with sound, of a restless woman, unable to sleep. She tosses and turns in her small hut, the room illuminated only by a candle, before

ずにまんじりとしている女性を、音声付きのデジタル・カラーで捉えた3つの長廻しショットが置かれてもいる。女性は狭い小屋で寝返りを打ち、明かりといえば蠟燭の光しかない室内を見つめ、やがて夫を起こして、話をしてほしいとせがむ。夫が語るの、ふつう考えられているような寝物語ではない。それは国民国家と犠牲をめぐる深遠な寓話であり、語り手が自身の感情を込めることなどとてもできないものである。このシークエンスがどの時点の出来事であるかは確定されていない。これ以降の部分とは区別されていないが、こうしたプロローグが後続部のムードを準備するものとして置かれているのである。

アメリカによる占領時代を舞台とする『Independencia』は、30年代ハリウッドの撮影所スタイルで作られている。全篇セット撮影で、背景には書き割りが使われており、厚塗りのメイクをした俳優が、誇張された演技をするといった具合である。また、ハリウッドの撮影所映画に典型的にみられる、露骨な民族的ステレオタイプを採用していることも特筆すべきだろう。『Independencia』は、小さな町で祝典が執り行われるさなか、迫りくる戦争の音によってそれが中断される、美しいシークエンスで幕を開ける。滑らかとはいえないカット割りで映画前半の主人公となる母（テッチー・アグバヤニ）と息子（シド・ルセロ）が紹介され、ふたりが家の中で荷物をまとめ、ここから逃げ出す準備をする姿が捉えられる。母親が蠟燭を吹き消すとスクリーンは暗転し、太鼓の音とともにクレジットタイトルが現れる。ここまでのシークエンスで、映画のトーン、さらにそのリズムを規定するものが出揃っている。つまり、引き込まれるようなアクションが続いていても、ごちないままでに性急なカットで割られてしまうのだ。マーティンは、観客を映画に没入させつつも、同時に、監督が張りめぐらせている仕掛けにも意識をむけたままでいてほしいと望んでいる。こうした意識は、後続する部分でもさらに強調されている。映画の前後半を分かち風刺的なニュース映像がその一例であり、あるいはまた、

waking up her companion and requesting a story. The story he tells isn't your typical bedtime story; it's a profound allegorical tale about nationhood and sacrifice, and the teller can hardly contain his emotions as he tells it. When this sequence takes place is undefined; it is distinct from the rest of the film, but it sets the mood for what follows.

Set during the American occupation, *Independencia* is made in the style of a '30s Hollywood studio film: shot entirely on a set, featuring painted backdrops, thick make-up on the actors' faces, and an exaggerated acting style. Significantly, he took something out of the typical Hollywood studio film, as well: their blatant racial stereotyping. *Independencia* opens with a beautiful sequence of a celebration in a small town interrupted by the sounds of war encroaching. A jarring cut introduces us to our eventual protagonists for the film's first half, a mother (Tetchie Agbayani) and son (Sid Lucero), who we see inside their home packing their things to leave. As she blows out a candle the screen fills with black and a drum kick signals the credits. The tone of the film is set, and also its rhythm: the action is engaging but the cuts are brisk, almost awkward: Martin wants to both absorb you, and keep you conscious of what he's doing. Even stronger examples of this consciousness appear later on: in the satiric newsreel that divides the films two halves, and a startling moment when a character turns and addresses the camera: "I hear the sound of the Americans. They are very close. Listen."

Martin isn't attempting to make a historical film in *Independencia*, to make claims about a history and a relationship with America that remains convoluted and charged. What he is doing is using this artifice,

登場人物のひとりが、カメラに向かって「物音がするね。アメリカ人たちはすぐ傍まで来ている。耳を澄ませてみて」と話しかけるという、驚くべき瞬間もある。

『Independencia』においてマーティンは、史劇映画を制作しつつ、歴史や、いまだ複雑な緊張をはらむアメリカとの関係について物申すことを試みているわけではない。彼は、こうした技巧、嘘であることが明らかにならぬように、新たな真実を創造しようとしているのである。かつてコクトーが書いたように「わたしはこれまで歴史よりも神話を好んできた。歴史とは、やがて嘘となる真実からなるものであり、神話とは、やがて真実となる嘘からなるものである」。

『Indio Nacional』はひとつの神話——枕元で夫が妻に語る物語——から始まり、『Independencia』はいまひとつの神話で終わる。映画の後半は、男（いまや成人となった映画前半の息子）と（森で男に助けられた）女と子どもからなる、ひとつの家族に焦点があてられている。この子どもはふたつの世界に属している。その肌（明るい色をしている）と容姿は混血児のそれであり、母親と、彼女を森でレイプし置き去りにしたアメリカ人兵士（音声のみで姿は見えず、その行為も、ほのめかされてはいるものの、描写されていない）の特徴を備えている。

少年は好奇心旺盛に森を探索しては道に迷い（しかしそのことで危害が及ぶことはない）、そうすることで、映画の進行とともに、この空間との関係を深めていくようでもある。アメリカ人たちが近づいてくると、あたかも「少年を守る」両親はまだ生きていても言わんばかりに激しい嵐が起これ、自然に抱擁された息子は一命をとりとめる。朝が来ると、一羽の鳥が少年のもとにやってきて、穏やかな憩いの時を過ごすのだが、これもまた彼と自然との特異な関係性を示唆するものだろう。

やがて少年はふたりのアメリカ人兵士（ひとり、今となっては悪名高きティディ [セオドア]・ルーズベルト風の口髭を生やしている）に見つかっ

these obvious lies, to create a new truth. As Cocteau wrote: “I’ve always preferred mythology to history. History is composed of truths which become lies, mythology of lies which become truth.”

Indio Nacional began with a myth—the story the husband tells the wife at bedside—and *Independencia* ends with one. The second half of the film focuses on a family: a man (the son now grown up), a woman (a stranger he finds in the forest), and a child. The child belongs to two worlds. His skin (light) and features are of those of a child of mixed blood, that of his mother and the American soldier (heard but not seen) who raped and abandoned her in the forest (implied but not depicted).

The child is curious, constantly gets lost (but never harmed) while exploring the forest, a space which, as the film progresses, he seems to belong to more and more. As the Americans draw near, a violent storm erupts, claiming the lives of the parents. Embraced by nature, the son survives. As morning breaks, a bird comes to rest gently with him, suggesting further his unique relationship with nature.

Shortly after, he is discovered by two American soldiers (one bearing the now infamous Teddy Roosevelt moustache), together with their Filipino ally. The Filipino, surprised, perhaps, by his having survived the storm, asks him: “Where did you come from, boy?” and, looking to the heavens, “Up there?”

The child breaks free from the Americans (who duly cock their rifles and fire at him) and climbs a rock, escaping to the top of a mountain. As

てしまう。彼らに同行していたフィリピン人の協力者は、少年が嵐を生き延びたことに驚いてか、彼に「坊やはどこから来たんだい？」と訊きつつ天を仰ぎ、このように言う——「あの上から?」。

少年はアメリカ人たちのもとを飛び出し（当然ながら彼らはライフルを構え、発砲する）、岩を登って山の頂上へと逃走する。カメラが少年を追って前進すると、ここが人工的なセットであることがより近い位置から目視できるようになる。少年はしばし周囲を見渡し、それからゆっくりとその身を宙に放り出す。するとその瞬間、空に光が灯り、黄色から血のような強烈な赤へと色を変化させながら（「彩色映画」を模した手法で、マーティンによれば、ブラッケージへの頌歌であるという）波があらわれては揺らめき、風の音が激しく轟くさなか、子どもたちの聖歌の音がサウンドトラックに満ちていく——そして映画はここで幕を閉じる。

この映画がこの少年に天賦の才を認めていることに疑いはない——最後のショットではその外套に色彩が施されてもいる——が、とはいえ、身投げした彼が死ななかったかどうかはもはや問題ではない。そうではなく、その決断の背後にある意味、すなわち、少年が自身の命運を、ほかの誰でもなく自分だけで決めたということが重要なのである。

アメリカ文化の残滓はフィリピンにおいてはあらゆるところに見出せるし、その影響は、多くの人が話す訛りや装いのスタイル、映画がどうあるべきかについての考え方をとってみても一目瞭然である。『Independencia』の少年がそうだったように、わたしたちのシステムには——わたしたちの血に、ではないにしても——アメリカ文化の痕跡がいまだに刻まれたままだ。しかし、わたしたちが今いかに生きるかの選択、その独立、その自由をどうするかを選択は、わたしたちの決断にかかっている。

チヌア・アチェベは書いている。「自身の楽器を奪われたアメリカの黒人たちは、トランペットやトロンボーンを手にとって、それらが

the camera tracks forward, the artificiality of the set comes into closer view. He glances around himself briefly, and then slowly leaps. At this moment, the sky lights up: turning from yellow to an intense blood red (in pseudo “painted on celluloid” fashion, an ode to Brakhage, Martin claims), waves emanate and quiver, the sound of the wind intensifies, the voices of a children’s choir fill the soundtrack, and the film ends.

The film clearly believes the child is gifted—even his cloak appears coloured in the final shot—but whether he survives the fall or not is no longer of consequence. What is important is the implication behind his decision: that he alone has decided his fate, and not another.

The remnants of American culture are everywhere in the Philippines, its influence obvious in the twang with which many speak, the style in which many dress, and the ideas many have of what cinema should be. Like the young boy in *Independencia*, the traces of American culture are still in our system, if not in our blood. But how we choose to live now, what we choose to do with our independence, with our liberty, is our decision.

Chinua Achebe writes: “Did not the black people in America, deprived of their own musical instruments, take the trumpet and the trombone and blow them as they had never been blown before... And the result, was it not jazz?” In *Independencia* Martin has crafted a film that uses a mode of filmmaking, an instrument, popular to American cinema of the period, and subverts it, playing it for his own end, and in the process creates something strikingly original, something new.

Originally published in *Cinema Scope*

かつて吹かれたことがないような仕方での楽器を吹いたのではなかったか……そしてその結果生まれたのが、ジャズではなかったか?』。『Independencia』においてマーティンは、かの時代のアメリカ映画に広く用いられていた流儀や道具を使って映画を組み立て、それを自身の目的に適うよう利用しつつ、転覆する。そしてその過程で、きわめてオリジナルな、新しいなものかを創造するのである。

(中村真人 訳)

A Short Film About the Indio Nacional
Mailing pelicula nang ysang indio nacional

フィリピン / 2005 / フィリピン語 / 白黒 / 96 分
監督：ラーヤ・マーティン
撮影：マイサ・ドメティヨ
編集：アン・エステバン、ルイ・キリーノ

Independencia

フィリピン、フランス、ドイツ、オランダ / 2009 / フィリピン語 / 白黒 / 77 分
監督：ラーヤ・マーティン
脚本：ラモン・サルミエント、ラーヤ・マーティン
撮影：ジャンヌ・ラポワリー
編集：ジェイ・ハリリ

A Short Film About the Indio Nacional

PHILIPPINES / 2005 / Filipino / B&W / 96min
Director: Raya Martin
Photography: Maisa Demetillo
Editing: Anne Esteban, Louie Quirino

Independencia

PHILIPPINES, FRANCE, GERMANY, NETHERLANDS / 2009 / Filipino / B&W / 77min
Director: Raya Martin
Screenplay: Ramon Sarmiento, Raya Martin
Photography: Jeanne Lapoirie
Editing: Jay Halli

小田香 [鉱]

静けさの鉱物学

村松泰聖

劇場に轟音が響きわたる。スクリーンにまで伝わるかのような機械の振動。暗く湿った空間の向こうで、労働者たちが身に着けるヘッドライトの光が絶え間なく揺れ動いている。ここはボスニアの炭鉱、地下300mの異世界だ。つねに事故の危険と隣り合わせにある坑内で、カメラは動じることなく坑夫たちの肉体を、掘削機械の運動を、いずれも淡々とした速度で捉えていく。狭く足場の悪い状況であるにもかかわらず、監督の小田香——タル・ペーラがサラエボに設立した育成プログラムに学んだ——の悠揚なカメラ・ワークからは、ときに被写体を包み込むような優しささえ感じられる。卓越した長廻しと固定ショットの多用によって、ここではきわめて静謐な雰囲気が醸成されているのである。

それは、しばしば劇映画などで描かれる鉱山労働のイメージとはどこか異なっている。現実に炭鉱という言葉を知ると、私たちは過酷な労働環境を想像してしまうに違いない。たしかにそれはまぎれもない事実であり、本作にもそのような実態は少なからず表出している。たとえば落盤事故で大怪我を負った仲間の話をする坑夫たちは、ふとカメラの方を向いて尋ねるだろう。「監督さん、いったいこれは誰の責任なんだ?」「いつになったら問題は改善されるんだ?」

だが、それにもかかわらず本作は社会問題を扱った映画ではない。あきらかに監督の興味はまったく別の対象に向かっているからだ。その畏敬の念が込められた視線の先にあるのは、何よりも肉体労働の本質的な美しさであり、機械の純粹な運動性である。永遠に続くかのようなパン

Oda Kaori's *ARAGANE*

The Excavation of Tranquility

Muramatsu Taisei

Roars resound across the theater. Machines vibrate, seeming to make the screen itself shudder. Light streams endlessly from the helmets of workers, darting its beams around the far side of a dark, moist chamber. We are in a coal mine in Bosnia, 300 meters below the earth, and it feels like a parallel universe. Here, underground, where danger is ever present, the camera unflinchingly captures the bodies of the miners and the movements of the machinery with unhurried detachment. Despite the uneven ground and lack of room to move, the calm camera work of director Oda Kaori—a student of Béla Tarr's education program in Sarajevo—feels tender, as if it was embracing the subjects of the film. The intensely serene atmosphere is created with a frequently immobile camera and the heavy use of remarkable long takes.

And what is shown is not the picture of miners we are so used to seeing in fiction films. Upon hearing the phrase “coal mine,” we undoubtedly conjure up images of a forbidding labor environment. There's no denying this reality, and *ARAGANE* does show the harsh conditions to some extent. So we might imagine the miners speaking about comrades injured in a cave-in and facing the camera, “Director, just whose responsibility is this? When will the problem be fixed?”

で巨大な採掘機械の姿が映し出されるとき、その騒音のなかに認められる「音楽」であると言ってもいいかもしれない。いわば本作は、きわめて純粋な探究心によって、坑内における激しい戦いの内奥から、一瞬の静寂を「掘り出そうと」試みる映画なのである。

この作品につけられたタイトルは「^{あらがね}鉱」。あるいは、それを「荒金」と記してみるのもいいだろう。鋭く響きわたるつるはしの音や、ぼそぼそとして聞き取れない坑夫たちの話し声、無骨で怪物的な機械のフォルム。それらは、まだ精錬されておらず荒々しい鉱石の質感にも似ている。その石が監督の手によって編集され、劇場のスクリーンに映し出されるとき、私たちはそこに磨き上げられた金属が放つ、幾何学的で美しい輝きを見出すに違いない。映画のなかに鉱山があるように、鉱山のなかにも映画があるという発見を、『**鉱**』という作品は私たちに教えてくれるのである。



鉱 (あらがね)

ボスニア・ヘルツェゴビナ、日本 / 2015 / ボスニア語 / カラー / 68 分
監督、撮影、編集：小田香
録音：フラデリッチ・スンチツァ、グチンスキ・グラント
通訳：フラデリッチ・スンチツァ
指導：タル・ペーラ

But this is not a work dealing with social issues—Oda’s interest plainly lies elsewhere. Her reverential gaze is reserved for the essential beauty of the physical labor, and the pure movement of the machinery. It seems it might be appropriate to use the word “music” for what the film finds in the midst of this noise, as we watch the shapes of the massive mining machines, in pans of the camera that feel like they last an eternity. To put it another way, the film, with its unalloyed curiosity, is an attempt to excavate moments of silence from the depths of fierce struggle within the mine.

The Chinese character used for the title of the film when pronounced *ko* means “ore,” but the director gives us another reading of it, *aragane*, of which one interpretation would be “rough metal.” Sharply resounding pickaxes, the muffled and incomprehensible conversations of the miners, and the clunky and monstrous forms of the machines, these resemble ore in texture: rough and as-yet-unrefined. It is this rock material that the director’s hand edits. Then, we the audience must seek the geometric and beautiful gleam given off by the polished metal projected on the screen. Just as a mine exists within the film, so too does a film exist within the mine. This is what we learn when we watch *ARAGANE*.

Translated from Japanese by Jeremy Harley

ARAGANE

BOSNIA AND HERZEGOVINA, JAPAN / 2015 / Bosnian / Color / 68 min
Director, Photography, Editing: Oda Kaori
Sound : Suncica Fradelic, Grant Gulczynski
Interpreter : Suncica Fradelic
Mentor : Béla Tarr

シンポジウム「映像は語る—ドキュメンタリーに見る現代台湾の光と影」

わたしたちのことを描く、わたしたちの映画

咲島

2015年の山形国際ドキュメンタリー映画祭にて、シンポジウム「映像は語る—ドキュメンタリーに見る現代台湾の光と影」が山形大学人文学部附属映像文化研究所と台湾文化部の主催で開催された。1990年代の台湾ドキュメンタリーを通して、社会の変容や様々な環境に身を置く個人の生活や想いを映し出す試みである。

そのプログラムのオープニングに上映された『あの頃、この時』（楊力州監督）は、台湾の映画賞「金馬賞」の50周年を記念して製作されたドキュメンタリー作品で、台湾映画の歴史から戦後社会の歩みを振り返っている。

金馬賞は蒋介石の誕生日を祝う国家行事として1962年に始まった。60年代には「健康写真路線」といった明るい希望のある未来に向けて士気を上げる映画が、70年代には「抗日」愛国映画といった国民党政府の意向にそった作品が製作された。金馬賞の運営が民間に委ねられてからは、台湾だけでなく香港、中国など、中華圏の作品も受賞の対象となっていた。

映画作品の映像を引用しながら台湾映画史を走馬灯のように描く『あの頃、この時』は、監督や俳優といった制作者側だけでなく、映画の観客へのインタビューも随所にはさみ込む構成になっている。「あなたにとって、映画とは何ですか」「どれだけ愛していますか」という監督の問いに、それぞれが思いのたけを告白している。

インタビューに答えた地方出身の女性は、長女として家計を支えるた

Symposium: *Documentary Speaks—Taiwan Today in Light and Shadow*

A Record of Us—Our Cinema

Saki Shima

At the Yamagata International Documentary Film Festival 2015, the Yamagata University Institute of Visual Culture and Taiwan's Ministry of Culture presented a symposium entitled *Documentary Speaks—Taiwan Today in Light and Shadow*. Taiwanese documentary of the 1990s and later was used as a starting point in discussing recent social shifts and variety in lifestyles and opinions.

The work that opened the program, Yang Li-Zhou's *The Moment*, is a documentary made to commemorate the 50th anniversary of Taiwan's Golden Horse Awards. It looks back at the course of post-war Taiwanese society from the standpoint of its film history.

The Golden Horse Awards were founded in 1962 in celebration of the birthday of Chiang Kai-shek. Films in Taiwan were made in compliance with the wishes of the Kuomintang government. The 1960s saw “health realism,” intended to boost morale and generate optimism about the future, while the 1970s brought nationalistic anti-Japanese works. Once the operation of the awards changed over to the private sector, not only Taiwanese films, but those from other parts of the Chinese-speaking world, including Hong Kong and the Mainland, came to receive prizes as well.

め、10代半ばから働き始めた。70年代の台湾は、農業社会が工業化しはじめた変革期のなかにあり、農村から多くの働き手が工業生産に投入されていた。当時、女流作家瓊瑤原作の文芸恋愛映画がブームになり、彼女も休みの日によく観にいった。上映後のトークショーで監督は、映画にはなかったエピソードを明かした。彼女に「印象に残っている恋愛映画は何ですか」と尋ねると、『一片の雲』（1977）とタイトルをあげその主題歌まで歌ってくれたが、ひとつめの節を歌い終えると泣きだしてしまった。その姿を見て、文芸恋愛映画を軽んじていた自分を恥じたという。台湾では長女に生まれれば自分を犠牲にして家族を支えるのが当たり前だった。そんな女性にとって、秦漢や林青霞といったスターが演じる夢のような恋愛を描いた映画は心のよりどころだった。

『悲情城市』（1989）がヴェネツィア国際映画祭金獅子賞を受賞して以降、『牯嶺街少年殺人事件』（1991）はじめ台湾映画が世界で高く評価されるようになったものの、その影響で海外を意識し作家性を追求した作品が増えることにもなり、観客の台湾映画離れを生んでしまう。



あの頃、この時／The Moment

The Moment's kaleidoscopic approach to Taiwanese film history intercuts clips with countless interviews, not only of those behind the making of the films—such as directors and actors—but of the viewers as well. The director asks them, “What do movies mean to you? How much do you love movies?” and they lay bare their feelings for the camera.

One woman from the countryside tells of how being the eldest daughter meant she had to support her family, going to work in her mid-teens. The Taiwan of the 1970s was in an era of change, as it transitioned from an agricultural society to an industrial one. Many workers in rural areas were thrown into jobs in industrial production. Among them, this woman remembers going frequently on her day off to see movies based on romance novels by Chiung Yao that were popular at the time. During a discussion after the screening, the director mentioned something about her that he had left out of the film. When he asked which romantic film had left the biggest impression on her, she replied, *Cloud of Romance* (1977), and began to sing the theme song—but she broke into tears before making it through the first verse. The director confessed that upon seeing this, he felt ashamed for having hitherto made light of movies that had been adapted from romance novels. This woman's birth alone as an eldest daughter in Taiwan made sacrificing herself to support her family a matter of course, and she had relied on the dreamy film romances acted out by people like Chin Han and Brigitte Lin to sustain her.

Although *City of Sadness* (1989) won the Golden Lion at the Venice Film Festival and Taiwanese films such as it and *A Brighter Summer Day* (1991) were gaining in significant acclaim internationally, this also meant

90年代後半から2000年代半ば、台湾映画が低迷した時期には、外国資本に製作の活路が見いだされた。しかし国外の資金でものを作り輸出するそのかたちは、60年代の輸出加工産業のひきうつしでもあり、これでは工員と同じではないかと映画人たちは自問し始める。

映画はいったい何を題材にして、誰のために作るのかという根源的なテーマに直面したその時、台湾ではドキュメンタリー映画の興行が大きく伸びている。映画は現実の接点なくしては成り立たない。台湾社会への理解や様々な環境で生きる人びとへの関心が映画を生むという考えにいきついた時、「わたしたちのことを描く、わたしたちの映画」としてドキュメンタリー映画が観客に受け入れられるようになったのではないだろうか。

日本でもヒットした『海角七号 君想う、国境の南』(2008)の主人公について「夢に挫折したわたしたちと同じ平凡な人間」とある観客がつぶやいたのが印象に残った。映画の中に自分たちの姿を見つけ、共感を覚え、これまでの人生をかえりみるきっかけを与えてくれる。映画は、わたしたちに寄りそう親しい友人のような存在でもある。



あの頃、この時／The Moment

that more attention was paid to the global audience, and there was an accompanying demand for works that bore the mark of certain specific directors. This led to a decrease in local viewership of Taiwanese movies.

Taiwanese film found its way out of the decline it faced in the late 1990s and first five years or so of the new millennium by turning to foreign capital. In fact, this method of making goods using overseas funding was in some ways also a replication of the era of manufacturing exports, the 1960s, and there were those in the film industry who questioned whether this did not mean that they themselves were nothing more than laborers.

When confronted with the fundamental question of what exactly movies should be about and whom they should be for, in Taiwan audiences responded by turning their interest to works of documentary. A film falls apart once it loses its grounding in reality. The embrace of documentaries by Taiwanese audiences as “a record of us—our cinema” was surely a result of the realization that movies should grow from both an understanding of Taiwanese society, and an interest in the many lifestyles within it.

I was struck by the remark of one of those interviewed, regarding *Cape No. 7* (2008), which was also a hit in Japan: “We are ordinary people whose dreams have fallen apart, just like the characters in the film.” Locating themselves in the film and empathizing with the characters provides them with the chance to look back on their own lives. Films are like good friends that stick by us.

筆者は、日本の東北地方山形に住む一介の観客にすぎない。『あの頃、この時』を観て、今から15年以上前に観た『熱帯魚』(1995)を米沢にある高校の上映会で観たことを思い出した。教室の床のシートの上に座り、隣の人と肩を並べて鑑賞した。受験を控えた少年が誘拐に巻き込まれるが、犯人たちと暮らすことで今まで自分の知らなかった世界をかいま見ることになる。

かすかではあるが、映画は観客である「わたし」の記憶に刻まれている。



あの頃、この時／The Moment

「映像は語る—ドキュメンタリーに見る現代台湾の光と影」

2016年10月9日から11日の期間に、山形大学人文学部附属映像文化研究所、台湾文化部が主催したプログラム。遊学館(山形県生涯学習センター)2Fホールを会場にして、11作品の台湾映画の上映と研究者による発表・シンポジウムを開催。

あの頃、この時 那時 此時

台湾／2014／中国語／カラー／113分
監督：楊力州(ヤン・リーチョウ)

I myself am no more than a simple viewer who lives in Yamagata Prefecture, in the northeast region of Japan. Watching *The Moment*, I remembered when I saw *Tropical Fish* (1995) in a screening at my high school in Yonezawa, some fifteen years ago. We sat on plastic sheets on the floor, shoulder to shoulder with one another. The film tells the story of a boy with major exams imminent, who gets mixed up in a kidnapping and ends up living with criminals. It gave me a glimpse at a world that was unknown to me.

The recollection is faint, but it is nonetheless inscribed into the mind of this viewer.

Translated from Japanese by Jeremy Harley

Documentary Speaks—Taiwan Today in Light and Shadow

Program presented by the Yamagata University Institute of Visual Culture and Taiwan's Ministry of Culture from October 9 to 11, 2016, held in the second floor hall of the Yugakukan. Eleven Taiwanese films were shown, along with presentations and symposiums by researchers.

The Moment

TAIWAN / 2014 / Chinese / Color / 113 min
Director: Yang Li-chou

二重の影

石原海

シカゴで性暴力を受けた女性を支援する「ドリームキャッチャー・ファウンデーション」というヴォランティア団体がある。映画は、そこで働くブレンダという女性を中心に展開していく。かつては彼女自身が売春をしていた経験があり、その他にも女の子を売春に誘ってポン引きに渡したり、薬物中毒だったり、性暴力の被害にあっていたというバックグラウンドを持つ女性だ。しかし同時に、そのような過去があったようには見えないうらい陽気な振る舞いが印象に残り、劇中では激しい洪水のように、よく笑いよく泣き、よく歌って踊っている。彼女は、夜になると売春婦が多く立っている道や危険とされている地区まで車を流して、実際に売春を生業とする女性らと対話をする。そしてこの場から足を洗いたい、しかしその一歩が踏み出せないでいるひとたちを助けるために全力を尽くすのだ。

映画のなかで、車内から撮影された風景の映像や、ブレンダ自身が運転しているシーンが何度か登場する。それはいわゆるアメリカの車窓風景に過ぎないのだが、同時に犯罪映画のでもある。ゆるやかな速度で町を徘徊する映像は、まるで彼女自身が女を買おうと物色しながら町を車でゆっくり流しているかのような、少し気味が悪いものとなっている。この幾度か挿入される車窓風景の映像や、車の動きによって、ドキュメンタリーであると同時に、ドラマ的な演出構造が立ち上がる。

ブレンダはすでに、個人的に世話をみている数多くの悩める女性を抱えているが、きちんとひとりひとりに時間をかけて向き合い、自分の経

Double Shadow of the Self

Ishihara Umi

The Dreamcatcher Foundation is a volunteer-run organization in Chicago that provides support for women victimized by sexual violence. The documentary *Dreamcatcher* takes as its subject a woman named Brenda who works there. She herself was once a prostitute, and lived a life in which she also recruited women for pimps, suffered from drug addiction, and was a victim of sexual violence. Despite this history, it all seems erased by her exuberant behavior, and it is this that remains with the viewer, overwhelmed by her unceasing laughter and tears, dancing and singing. When night falls, Brenda cruises the streets where prostitutes often walk, driving into notoriously dangerous neighborhoods, and engaging in conversation with these women whose subsistence depends on selling their bodies. And she devotes her whole being to helping those who want to quit the life but can't seem to take the first step in the right direction.

The movie includes a number of scenes in moving vehicles, including shots of the world outside the Dreamcatcher van, and Brenda driving her car. They might only show ordinary life in America, but they give the work the feel of a crime film. The languid speed at which the camera makes its way through the city is even a bit creepy, since we almost feel like Brenda herself is on the prowl for women to purchase. The movement of

験を交えながら、真摯に力強く女性たちを励ましている。ではなぜ、有給でもない「ドリームキャッチャー」の仕事にここまで没頭するのか。それは、恐らく彼女自身が過去を物語ることを誰よりも必要としているからだろう。物語ることは、言葉を通して過去を反復することで、自分の過去を許すことなのかもしれない。ブrendaは売春をして苦しんでいる女性と会い、対話することを通して、かつて自分が行っていたことに類似した過去を見る。過去を忘れようとするのは、自分を遠回しに否定することだ。だから、苦しくても私たちは過去を直視して、過去の痛みを受け入れて、語り続けねばならない。記憶喪失になるのは、なかなか困難だし、きっと悲しいことだから。



ドリームキャッチャー

イギリス / 2015 / 英語 / カラー / 98分
監督、撮影：キム・ロンジノット
編集：オリバー・ハドルストン
録音：ニナ・ライス
音楽：スチュワート・アール
製作：テディ・ライファ、リサ・スティーンズ

the vehicles in these repeated shots from their windows gives the work the feel of a fiction film, even though we are watching a documentary.

Despite the substantial number of troubled women Brenda has taken under her individual care, she makes certain to meet them all in person. They exchange personal stories and she fortifies them with encouragement. So what is it about her unpaid job at Dreamcatcher that makes her able to immerse herself to this degree? My suspicion is that she herself is in need of retelling the past more than anyone else. By retelling it, perhaps the repetition can bring about acceptance. By meeting and interacting with women suffering through their work as prostitutes, Brenda is an observer to something that resembles what she did in her own past. To forget that past would only be a roundabout way of denying her existence. We see that we too must face our past, however painful, accept the pain we have suffered, and continue to talk about it—in view of the fact that amnesia is not easily come by, and it would be a tragedy if it was.

Translated from Japanese by Jeremy Harley

Dreamcatcher

UK / 2015 / English / Color / 98 min
Director, Photography: Kim Longinotto
Editing: Ollie Huddleston
Sound: Nina Rice
Music: Stuart Earl
Producers: Teddy Leifer, Lisa Stevens

イギル・ボラ 『きらめく拍手の音』

静寂の中で過ごした年月

ジェイ・ロサス

小学校から高校までのほとんどを「特別学級」で過ごした私は、聾唖の子どもたちに囲まれて大きくなった。手話を学ぶ授業は特になかったが、基本的な単語はいつの間にか見よう見まねで覚えていた。彼らは障害があるために、同じような子ども同士で固まっていた。私を含めた話すことのできる子どもは、いつも喧噪に包まれていたが、彼らは自分たちだけの静かな泡の中で暮らしていた。耳の聞こえない子、話せない子を育てることの大変さなら容易に想像できる。しかし私は、その反対のケースについては考えたことがなかった——それはつまり、聾唖の両親を持つということだ。山形国際ドキュメンタリー映画祭2015のアジア千波万波で、イギル・ボラの個人的な体験を描いたドキュメンタリー『きらめく拍手の音』を観たとき、私は同じ学校に通っていたある子どものことを思い出した。その子の両親は耳が聞こえなかった。自分がこういった状況についてまったく無関心だったことに、そのとき初めて気づいたのである。

基本的に、イギルのこの映画はホームビデオのような手触りだ。さまざまなVHSビデオの映像が用いられ、随所にインタビューが挿入される。映画の前半で、監督の耳の聞こえない両親の経歴をたどり、観客に彼らの人生を手短に紹介する——ふたりが出会い、結婚し、子どもを持つまでの物語だ。そして後半では、監督本人と、彼女の兄弟が、耳の聞こえない両親のもとで育つ体験について語る。彼らの物語から、家族で重荷を共有していたことがわかる——監督も兄弟も、「障害者のレッテルは自分にも貼られていた」と感じていた。それを彼らの口から聞くのは胸が痛

Lee-kil Bora's *Glittering Hands*

Silent All These Years

Jay Rosas

Being enrolled in a “special education” school for most of my elementary and high school years, I grew up with deaf and mute kids around me. Although we did not have a special course designed to teach us sign language, we picked up some of the basic gestures from inevitable interactions with them. With this disability, the deaf and mute kids obviously had to band on their own, drifting in their own silent bubble, while the rest of us with the ability to talk got embroiled in our own chaotic noise. It was easy to understand the difficulty of raising a child with a hearing or speaking defect, but I never imagined it the other way around—where the parents are the ones with the disability. Watching Lee-kil Bora's personal documentary *Glittering Hands* which screened as part of the New Asian Currents section of the Yamagata International Documentary Film Festival 2015, I remembered one schoolmate who had deaf parents, and it was only then that it occurred to me how oblivious I was to this facet of dealing with disability.

Essentially, Lee-kil's film resembles and has the feel of a personal home video, with various VHS clips interspersed with interviews. The first half of the documentary traces the history of the filmmaker's deaf parents, quickly establishing their story—how they met, got married, and had children. The film's other half focuses on Lee-kil's story and that of her

む。彼らきょうだいは、ふたつのまったく異なる世界に存在し、理解と忍耐によって沈黙の中を生きてきた（「言葉では表現できない。それができるのは沈黙だけだ」）。イギルはこの映画で、「機能不全家族」のありきたりなイメージを打ち破っている。さまざまな物語で大げさに描かれてきたこの主題を、まったく違う角度から見せてくれた。

両親にインタビューするとき、監督は一步身を引いて、彼らに自由に話をさせている。両親は子育ての大変さを語り、田舎に家を買う計画について語る。ふたりの回想、考え、歴史、そして関係の機微がカメラに収められる。彼らは手話を使って過去の記憶を再構築する。そこに後悔はない。そしてその同じ言語が、たしかに私たちにはわからない暗号と記号で語られているが、それでも大切なニュアンスは翻訳でも失われないということを確認させてくれる。両親の会話は、明るく楽しい瞬間で満ちている。本当の彼らの姿が生生きと伝わってくる。その盛んに動く手を眺め、活気あふれる会話からときおり聞こえてくる音を聞いていると、彼らが障害者であるという意識もどこかへ消えていくだろう。



brother, as they narrate their experiences growing up with their parents. These stories show that the burden is shared—it is heartbreaking to hear both the filmmaker and her brother echo the same feeling: “the disability label was on me”—and that understanding and patience was the currency that allowed them to navigate the silence between their two disparate worlds (“words couldn’t capture, only silence could”). Lee-kil shatters the clichéd concept of a dysfunctional family, a subject so relentlessly overplayed in narrative dramas.

While the director interviews her parents, she limits her participation and allows them to openly engage in conversation about how difficult it was to raise children and their plans to buy a country house, capturing both recollection and insight, personal history and the nuances in their relationship. In sign language, they attempt to recreate memories of a past, without being regretful, and this same language, despite its codes and symbols, assures us that something that is innately genuine cannot be lost in translation. The parents’ exchanges are filled with light and funny moments, conveying their humanity and authenticity, while our awareness of their disability vanishes in the flurry of hand gestures and intermittent sounds that come out of their animated conversations.

The director uses a collection of snippets from an archive of home videos, presumably taken by her parents (especially the one showing her growing up). This mode of recording already hints at the importance of imagery and visual communication, not just as a means of understanding in a world governed by silence, but also as an act of memory-making and preservation. Lee-kil’s directorial touches exhibit a keen understanding

監督はホームビデオの映像を映画に使っている。おそらく両親が撮影したものだろう（特に彼女の子ども時代の映像は間違いない）。このようなかたちで記録するという姿勢は、イメージと視覚によるコミュニケーションの大切さをすでに示唆している。ただ沈黙に支配された世界を理解するための手段としてだけでなく、思い出作りと保存という意味でも大切なことだ。イギルの深い人間理解によって、重苦しくなりがちな物語に絶妙なユーモアが加わっている。たしかにイギルは、映画についての質疑応答の中で、この映画を作ったのは聾啞への理解を促進するためだと語っている。しかしこの映画の本当の魅力は、自己発見と内省にある。映画という媒体を通して、さらに新しく、より全体的な真実を学べるかもしれないということだ。そしてまさにそれが、『きらめく拍手の音』が映画として特に優れている点でもある。イギルは、極めて個人的な体験から、普遍的な何かを生み出すことに成功した。

(桜田直美 訳)

きらめく拍手の音

반짝이는拍手소리

韓国 / 2014 / 韓国語、韓国手話 / カラー / 80分

監督、編集、ナレーション：イギル・ボラ

撮影：イギル・ボラ、ソン・ジュニョン、チョン・ジヒョン

録音：イ・ミンジェ

音楽：ピョ・ヨンス

美術監督：チョン・ジヒョン

of the human condition in the way she balances what could have been a heavily emotional story with humor. Although during the Q&A for the film, Lee-kil said that she intended her film as a platform for awareness and advocacy, what is really striking and compelling is that the film becomes an act of self-rediscovery and introspection, embodying the possibility of learning a newer, more holistic truth through the medium of film. And this is where *Glittering Hands* excels as a piece of cinema—Lee-kil has made something universal out of the very personal.

Glittering Hands

KOREA / 2014 / Korean, Korean Sign Language / Color / 80 min

Director, Editing, Narration: Lee-Kil Bora

Photography: Lee-Kil Bora, Seong Joon-yong, Jeon Ji-hyun

Sound: Lih Min-jae

Music: Pyo Yong-soo

Production Design: Jeon Ji-hyun

金子遊

21世紀に入った頃から、デジタルビデオカメラの軽量化とパーソナルコンピュータの高性能化がさらに進み、映像を撮影して編集することが身近な営みになった。そのことによって専門家ばかりでなく、映像制作のアマチュアが恩恵を浴しており、映像人類学や民族誌ドキュメンタリー分野での変化も起きはじめている。それを強く実感したのは貝澤耕一さんと「平取アイヌ文化保存会」の人たちが、自分らの啓発活動を記録した作品『アイヌ文化の伝承 平取 2010』を観たときであった。

保存会は1983年に結成され、その翌年にはアイヌ古式舞踊が国の重要無形文化財に指定された。踊りの他にもさまざまなことを伝えなくてはならないので、「踊り部会」「生活儀礼部会」「食文化部会」の3つの部会をつくり、年間をととしてスケジュールを決めて活動に取り組んでいる。『平取 2010』では、アイヌの人たちが山へ山菜をとりにいって公民館で伝統料理を学ぶ様子や、公民館のスタジオで民族舞踊の講習会を開いたり、アイヌ語や先祖供養祭（イチャルバ）の儀礼を若い人に教えてヌサ場で供養祭をおこなったりする様子をおさめている。そういうと、これまでの民族映像と変わらないようだが、重要なのはその多くをアイヌの人たちが自分の手で記録したことだ。撮影と編集に映像の専門家が関わっているが、ネイティブが民族誌映像の被写体の地位から抜けだし、コミュニティ再生の方途として映像制作を使うようになったことの意義は大きい。

そんなふうに感心していたら、さらに進んだ試みに遭遇した。台湾の

Kaneko Yu

From around the start of the 21st century, as digital cameras got more lightweight and computers gained in technical capacity, filming and editing became a fact of daily life. Professionals were not the only ones to reap the benefits, but laypeople too, and soon changes began to also appear in the fields of visual anthropology and ethnic documentary. This was brought home to me quite powerfully when I had the opportunity to attend a screening of the record of the Biratori Ainu Culture Preservation Society's educational activities, *Ainu bunka no densho Biratori 2010*, with members of the group that included Kaizawa Koichi.

The Biratori Ainu Culture Preservation Society was founded in 1983, and the following year traditional Ainu dance was designated an Important Intangible Cultural Property by the Japanese government. Since the Ainu are blessed with a rich heritage not limited to dance alone, three subcommittees were created under the headings of "Dance," "Daily Rituals," and "Cuisine," working on a yearly schedule. *Biratori 2010* shows a year in the life of the Ainu people, as they go to gather wild edible vegetables in the mountains, learn traditional cuisine in a community center, hold a folk dance workshop in a community center dance studio, teach the Ainu language and the customs of the ancestor memorial ceremony known as *icarpa* to young people, and hold a

ドキュメンタリー映画『テラキスの帰郷』である。この作品を撮ったサー・ユン・シモン監督は、台中の山奥にある環山部落に住む原住民タイヤル族の出身だ（中国語では「先住民」はすでに消滅した意になるのでネイティブは「原住民」と呼ばれる）。台湾原住民のテレビ局や新聞で、ドキュメンタリー番組を制作し原稿を書いてきた彼女が故郷の村へもどり、部族の伝統を守ろうとしている3つの家族を撮った作品である。『テラキスの帰郷』はネイティブがみずからの部族を撮影対象にした点でも画期的だが、文化伝承や生活誌の映像記録にとどまらず、ひとりの作家のひとつの作品として優れている。

タイヤル族と日本の関係は歴史的に浅からぬものがある。日本による台湾の植民地時代は19世紀末から敗戦までの50年間だが、その最初期に当時は首狩りの慣習をおこなっていたタイヤル族を人類学者の鳥居龍蔵は足かけ5年、13か月に亘って調査した。その様子は「台湾蕃地探検談」や、彼が撮った写真を集めた『鳥居龍蔵眼中的台湾原住民』の写真集にうかがえる。同じ台湾中部の「山人」であるセデック族が、1930年に長い抑圧の末に決起した抗日の戦い「霧社事件」はよく知られている。

『テラキスの帰郷』のなかで、サー・ユン・シモン監督の父の悪友として紹介されるジェームスは果樹園の農家を営んでおり、部族の文化伝承に熱心な中年男性で、仲間と一緒に山へ入って狩りをするのを楽しみにしている。もとは狩猟採集の生活をしてきた部族の集合的な記憶を喚起する挿話である。その長男の属路（シュールー）は村に高校がないため、中学校を卒業すると親元をはなれて町の親戚の家で暮らさなくてはならない。その卒業式の様子が興味ぶかい。梨山中学校はチャペルのあるキリスト教式だが、男の子も女の子も額、顔、あごに入墨のペイントをする。20世紀の初頭に、鳥居龍蔵はタイヤル族のみごとな入墨に注目して多くの写真を撮り、彼らを「有黥蕃」と呼んだほどなのだ。その時代の名残りを感ぜさせるシーンである。

memorial service at a *nusuba* (a kind of Ainu altar). While this might sound like footage you've seen many times before of an indigenous culture's customs, what's important to note is that most of it is being documented by the Ainu themselves. Although there are non-Ainu specialists involved in the filming and editing, the significance of native peoples freeing themselves from the ethnographic gaze and utilizing video production as a method to document their own communities and communicate their own culture is enormous.

After this impressive event, I encountered an even more significant endeavor in the Taiwanese documentary, *Millet's Back Home*. Its director, Sayun Simung, from Hoping Village in Taichung, is one of the aboriginal Tayal people. After working as a writer and producer of documentaries in Taiwan's aboriginal television and print media, she returned to her home village to make this film which takes as its subject three families striving to maintain their ethnic traditions. For a native person to turn the camera on her own people is already groundbreaking enough, but *Millet's Back Home* goes beyond simply documenting cultural traditions and human stories, and stands on its own as the powerful statement of a single voice.

The Tayal people have historically had some close connections with Japan. Japan's colonial rule of Taiwan lasted fifty years, from the end of the 19th century through its defeat in World War II. Japanese anthropologist Torii Ryuzo spent thirteen months doing research there during this period, over a span of five years, on the then extant practice of headhunting. One can learn about it in books like his *Taiwan banchi tanken-dan* (Accounts of expeditions in savage areas of Taiwan) or his

実は、台湾原住民のキリスト教化は17世紀のオランダ植民時代までさかのぼり、独自の精霊信仰と習合して現代まで続いている。タイヤル族が人口81万人程度の少数者であるのに、今でも部族語を話すことができるのは、教会での母語教育が寄与してきたともいわれる。映画に登場する伝統的なアワづくりを続ける雅鳳（ヤーフォン）おばあちゃんは、流暢にタイヤル語をあやつる話者だが、会話にときどき「小さいときから……」と日本語のフレーズが混じり、シモン監督が新年の挨拶に行く場面では、ストーブの前で「今年は寒いよ」と流暢な日本語でつぶやく。日本語を上層言語、タイヤル語を基層言語としたクレオール語を話す人なのだ。70年以上前の植民地時代に、日本語との接触がつくりだした混成言語にハッとさせられる。映画の終わりで、都市の台湾語で育った監督はおばあちゃんに「これから毎日タイヤル語を1時間教えて」とお願いする。今後も村へ帰還したユリシーズが母語でのどを震わせながら、映像叙事詩をうたい続けることをわたしは願ってやまない。



photo collection *Torii Ryuzo ganchu teki Taiwan genjumin* (Aboriginal peoples of Taiwan through the eyes of Torii Ryuzo). The Wushe Incident of 1930 when the Seediq peoples, mountain dwellers from the same central area of Taiwan, erupted in revolt against the Japanese at the tail end of an era of repression, is well-known history.

Someone portrayed in the film as a Simung's father's good old friend is James. A middle-aged man who runs an orchard, and is avid about his ethnic traditions, he looks forward to going into the mountains to hunt with his friends. The episode revives shared recollections of their tribal roots in a hunter-gatherer life. James' eldest son, Sulu, is forced to leave his parents behind to live with his relatives in town when he graduates from middle school, as there is no high school in their village. The scene of their graduation is fascinating. Although the ceremony is Christian, and held in the chapel at Taichung Middle School, all the boys and girls' foreheads, faces, and chins are painted to look as if they've been tattooed. At the start of the 20th century, Torii Ryuzo took numerous photos of the Tayal peoples, focusing on their extraordinary tattoos, to the point that he even called them *Yugeiban* (tattooed savages). This scene impresses us as a remnant of that era.

In fact, the Christian conversion of the indigenous people of Taiwan goes back to the Dutch colonial era of the 17th century—the syncretic beliefs that persist to this day include elements of both Christianity and local forms of animism. Despite the fact that the Tayal are a minority, numbering around 80,000, teaching of their native tongue in churches is said to have played a part in its continued survival as a spoken language.

In the film, the elderly woman named Yabon who continues the tradition of millet making may be an effortless master of the Tayal language, but she also peppers her conversation with Japanese phrases. The director herself, when giving her New Year's greeting as she sits in front of the stove, murmurs an effortless Japanese phrase of her own. They speak a creole, with Japanese as an adstratum language (a prestigious language used for lexical borrowings) and Tayal as the substratum. It was more than seventy years ago, under Japanese colonial rule, that contact with the Japanese language suddenly resulted in a hybrid. At the close of the film, the director, who was raised speaking Taiwanese Hokkien in the city, makes a request of Yabon, "Can I come see you an hour each day to practice the Tayal language?" I sincerely hope that we will see Ulysses returning to his village, his voice trembling, continuing to make cinematic epics.

Translated from Japanese by Jeremy Harley

**テラキスの帰郷
好久不見德拉奇**

台湾 / 2013 / 中国語、タイヤル語 / カラー / 72 分
監督、撮影：莎韻西孟 (サーユン・シモン)
編集： (シャオ・シュウニイ)
撮影補：カ洛希夫 (カロ・シーファー)、黄士傑 (ホアン・シィチエ)
音楽：瑪蓋丹 (マーガイタン)
美術：楊淳淳 (ヤン・チュンチュン)

Millets Back Home

TAIWAN / 2013 / Chinese, Tayal / Color / 72 min
Director, Photography: Sayun Simung
Editing: Hsiao Shu-ni
Additional Photography: Karo Sifu, Huang Shih-chieh
Music: Magaitan
Art Design: Yang Chun-chun

パトリシオ・グスマン『真珠のボタン』、ペドロ・コスタ『ホース・マネー』

忘却の政治

チャヤニン・ディアンピタヤゴーン

山形国際ドキュメンタリー映画祭 2015 で、パトリシオ・グスマンの『真珠のボタン』とペドロ・コスタの『ホース・マネー』が続けて上映された。この2作品の並外れた視覚的な美しさを同時に堪能するだけでなく、似通ったテーマをまったく違う角度から描いた作品を比較できたという意味でも、あれはまたとない機会だった。

どちらの映画も、政治的に忘れられた存在を描いている。植民地化によって虐殺され、ピノチェト政権下でも犠牲になったチリの先住民と、カーネーション革命の前後の時期に、ポルトガルという比喩的な意味での牢獄に閉じ込められたカーボヴェルデの人びとだ。また、それぞれの監督を取り巻く状況も対照的だ。アメリカの支援を受けた軍事政権を批判するグスマンは、ほとんどのチリの映画作家からも、世界中の人びとからも支持されているが、その一方で、民主化運動だとされている革命を批判するポルトガル人映画監督は、ほぼコスタひとりしかいない。それに対象へのアプローチもまったく異なっている。『真珠のボタン』では、西バタゴニアの海が、その外見も内実も広大なもの、境界を越えるものとして描かれる。対して『ホース・マネー』では、ヴェントウーラをはじめとするカーボヴェルデの人びとが巨大な闇の中に閉じ込められ、そこで幽霊のように存在することを強いられる。

「われわれはみな、同じ水から生まれた流れだ」——グスマンは、チリの詩人ラウル・スリタを引用する。歴史の点と点を結びつけるためだ。3000年前から存在し、内部に一滴の水をたたえる石英、水中の迷宮で

Patrizio Guzmán's *The Pearl Button* and Pedro Costa's *Horse Money*

The Politics of Forgetting

Chayanin Tiangpitayagorn

Patrizio Guzmán's *The Pearl Button* and Pedro Costa's *Horse Money* were screened back to back at Yamagata International Documentary Film Festival 2015. It was a great opportunity and pleasure not only to see how stunning and captivating the two films' visuals are, but to look deeper into how the directors convey a similar message with absolutely different approaches.

Both films are about politically forgotten ones: native peoples who faced genocide from colonization and were victimized by Pinochet's regime in Chile, and Cape Verdeans who have had to live miserably in a metaphorical prison of Portugal before and after the Carnation Revolution. The conditions of the two filmmakers are widely distinct: most Chilean filmmakers and the world join Guzmán in criticizing the American-supported military government, while Costa is almost the only active Portuguese filmmaker continuously criticizing a revolution that has been generally named democratic. The approaches of the two films are also quite different. In *The Pearl Button*, the water of Western Patagonia is cosmically presented both in content and form as something that transcends boundaries, in contrast with the colossal darkness and fear that, in *Horse Money* Ventura with his fellow Cape Verdeans cannot escape and in which they exist like ghosts.

生計を立てる水の遊牧民、チリを謎の島たらしめ、秘密の強制収容所も作りやすくて地理的条件。そして映画のタイトルにもなった真珠のボタンは、入植者たちの予期せぬ遺産であり、すべてを結びつけて1枚の絵を完成させている。真珠のボタンの存在によって、海底に巨大な墓地が眠っていることが明らかになった。映画は政治的な主張と科学を融合させる。アタカマ砂漠に設置されたラ・シラ天文台が、さまざまなかたちで水が存在するかもしれない、はるか遠くの惑星たちを発見した。グスマンの世界で、水は命を持つ。亡くなった人びと、忘れられた人びと、埋葬された人びとの記憶と声を内包する。ここでは声と記憶がつねに存在する。それらは蒸発し、雨になって別の場所に降り注ぐ——その別の場所は、もしかしたら宇宙のどこかかもしれない。一般的な政治映画と比較すると、グスマンの手法は極めて斬新だ。グスマンは独自の語り口で、観客を見事に納得させる。宇宙、彗星、そしてサルバドル・アジェンデの死と同時に地球に届いた超新星爆発の光という力強いイメージを通して、観客の感情をかき立てることに成功している。

グスマンの水が時間の永続性を象徴しているのに対し、コスタは『ホース・マネー』の中で、暗い影を使って時間の制約を表現する。奇妙に静止したショット、編集、脚本によって映画独自の時間と空間が作り出され、ヴェントゥーラ（彼は19歳だが、すでに仕事は引退している）とカーボヴェルデの人びとが味わう苦痛が驚くべきかたちで観客に提示される。すべての情報がばらばらに散らばっている。ヴェントゥーラの世界では、次元が完全にゆがんでいる。歴史と記憶が、過去の亡霊というかたちで視覚的に彼を苦しめ、徐々に彼の肉体をもむしばんでいく。映画の中心は、監督とヴェントゥーラそれぞれが持つ1974年4月25日の記憶だ。当時の監督は、まだ革命の歌を高らかにうたう若者だった。そして30年の時間が流れ、彼は知られざるもうひとつの物語を発見する。自分が革命の喜びを歌っていたとき、ヴェントゥーラと仲間たちは、恐

“We are all streams from one water,” Guzmán says, quoting Chilean poet Raúl Zurita. The filmmaker uses the phrase to connect the dots of history, from the 3000-year-old quartz with a drop of water inside, to water nomads who made their living in the aquatic labyrinth, to the unique geography which created a geographical sense of Chile as islands with mysteries and also created the conditions for secret concentration camps, to the pearl button—an unexpected legacy of the colonizers which powerfully connects the whole picture and provides the film’s title—that confirms the existence of the vast graves under the sea. The film blends political statements with science by means of La Silla Observatory, the space observation base located in the Atacama Desert which detected faraway planets that may contain water in various forms. Water becomes alive in Guzmán’s realm. It contains the memories and voices of those who died, were forgotten, or are buried. Voices and memories here constantly exist, they evaporate and could become rain anywhere else, including outer space. This is an enormously fresh take in comparison with average political films. Guzmán successfully convinces us with his unique narrative, triggers our emotions with powerful images such as space, comets, and the massive destruction of supernova which reached earthly audiences in the same time as the death of Salvador Allende.

While Guzmán’s water represents the perpetuity of time, in *Horse Money*, Costa’s architecture combines with dark shadows to represent time’s restrictions. The collective pain of Ventura and the Cape Verdeans is astonishingly presented with bizarre static shots, editing, and screenwriting that create a special realm with its own code of time

怖におののきながら移民局の目を逃れて暮らしていた。ここでは精神が荒廃し、忌まわしい記憶にさいなまれ、どんな生き物もさまよう幽霊に変えるような恐ろしい声が響く。ヴェントウーラとコスタは、現実の世界では友人だ。しかし『ホース・マネー』の中では、ヴェントウーラが人間であるかどうか定かではない。彼はどこか、他の幽霊たちに追われてきた幽霊のように見える。観客は、映画の終わりさえもはっきりとはわからない。

『真珠のボタン』は、進歩と希望を明確に表現している。あの忘れられた声と記憶は、地球という惑星の全歴史を通して、未来もずっと語られることになるだろう。それとは対照的に、『ホース・マネー』ではっきり見られるのは、後退であり、苦しみであり、絶望だ。この牢獄は忘却の上に築かれた。コスタが提示する脱出方法はただひとつ、それは自分たちが忘れられたということ、全力で忘れようとするのだ。

(桜田直美 訳)

and space (he is nineteen years old but already retired from labor), all information scattered everywhere. Dimensions are completely twisted in Ventura's realm; history and memories visually haunt him in the form of ghosts from the past and slowly degrade his physical conditions. The film is constructed upon Costa and Ventura's memories of April 25, 1974, when the director was a youth yelling revolutionary songs. Thirty years later he found out another parallel story—while he was singing with joy, Ventura and his compatriots were hiding from immigration officials with overwhelming fear. Spirituality here is devastating, memories are disastrous, and voices are destructive enough to turn every living soul into another wandering ghost. Ventura is Costa's friend in real life, but in *Horse Money* we cannot confirm his human status, which means that somehow he is a ghost who has been haunted by the other ghosts; we cannot even confirm the status of the exit seen at the end of the film.

The Pearl Button presents a crystal-clear sign of progression and hope that these forgotten voices and memories will be eternally heard through the entire history of planet Earth in times to come. On the contrary, there are strong signs of regression, agony, and hopelessness in *Horse Money*. This prison was built upon forgetting, and Costa's only suggestion of a way out is: try as hard as you can to forget that we are forgotten.



真珠のボタン / The Pearl Button



ホース・マネー / Horse Money



真珠のボタン
El botón de nácar

フランス、チリ、スペイン / 2015 / スペイン語 / カラー、モノクロ / 82分
監督、脚本、編集：パトリシオ・グスマン
撮影：カテル・ジアン
編集：エマニュエル・ジョリー
写真：バス・エラスリス、マルティン・グシンデ
プロデューサー：レナート・サッチス

ホース・マネー
Cavalo Dinheiro

ポルトガル / 2014 / ポルトガル語、クレオール語 / カラー / 104分
監督：ペドロ・コスタ
撮影：レオナルド・シメイシュ、ペドロ・コスタ
編集：ジュアン・ディアス
録音：オリヴィエ・ブラン、ヴァスコ・ペドロソ
音楽：オイス・トゥバロイス
製作：アベル・リベイロ・シャーヴィス

The Pearl Button

FRANCE, CHILE, SPAIN / 2015 / Spanish / Color, B&W / 82 min
Director, Screenplay, Editing: Patricio Guzmán
Photography: Katell Djian
Editing: Emmanuelle Joly
Still Photography: Paz Errázuriz, Martín Gusinde
Producer: Renate Sachse

Horse Money

PORTUGAL / 2014 / Portuguese, Creole / Color / 104 min
Director: Pedro Costa
Photography: Leonardo Simões, Pedro Costa
Editing: João Dias
Sound: Olivier Blanc, Vasco Pedroso
Music: Os Túbarões
Producer: Abel Ribeiro Chaves

ダニエル・ファイ 『蛇の皮』

空白の都市

クリス・フジワラ

映画『蛇の皮』では、過去は口承の中に存在する。それは自らの人生とオブセッションを伝えようとする人びとの声だ。または、シンガポールの街中のいたるところに見られる像、モニュメント、道路標識、銘板といったかたちになることもある。ここでいちばん大切なのは、過去がシネマというかたちになって、フィルムに浸透するということだ。冒頭の語りによって、観客は、これから観る映画が50年前に撮影された映像からできていることを知る（監督のダニエル・ファイの時代設定によると、50年前とは2014年のことだ）。そして、それよりもさらに古いとされている映像が、アクセントとして随所に挿入されている。それらはモノクロの映像で、ときに平らではない表面に映し出されるために見えづらくなり、映像の本来の素材が観客の目にも明らかになる——それは動く光と影だ。ファイが描く世界で、未来はほぼ存在しないに等しく、過去はとても豊かに語られる。それは移ろい、幽霊のような存在となって『蛇の皮』に登場する人びとにつきまとい、彼らのいる場所を迷宮に変える。

映画の全篇を通じて、さまざまな語り手の声のもとで、増殖するイメージの状態がつねに変化する。映像が語りの内容と直接的に結びついていることもあれば、明確な関係はなく、ただ詩的な結びつきになることもある。誰かが話しているシーンもまれにはあるが登場し、そこでは映像と音声とが密接に結びついているが、それ以外では映像と音を絶対に切り離せないようなシーンはまったく登場しない。音と映像が同期されたシーンは、映画の中でただ例外的な存在だというだけであり、特別な扱いを

Daniel Hui's *Snakeskin*

City of Gaps

Chris Fujiwara

In *Snakeskin*, the past exists in oral histories, the voices of people trying to account for their own lives and obsessions. It also takes form as the statues, monuments, street signs, and plaques that permeate the visual landscape of Singapore. Crucially, the past pervades the film in the form of cinema. The opening narration indicates that the film we will see consists of footage that was shot 50 years earlier (in the year 2014, according to director Daniel Hui's fantasy chronology). It is punctuated by footage that is purportedly still older: black-and-white film images, sometimes rendered hard to see by being projected onto uneven surfaces, and so made visible as what they are, materially—moving light and shadow. If Hui depletes the future to the point of making it almost absent, he gives the past a very rich share in the film. It becomes a shifting, spectral presence that haunts the people of *Snakeskin* and plays tricks on their space, turning it into a labyrinth.

Throughout the film, under the voices of the various speakers, the status of the proliferating images changes constantly. Some images are linked in a fairly direct way to the content of the accompanying narration, others seem to have a more remote, poetic relationship to the narration. Except in the relatively rare instances of sync-sound shots of someone speaking, the film contains no images that are linked in such an

受けているわけではない。この『蛇の皮』の中で誰かが語り、私たちがその姿を見て声を聞くときも、知的な意味でも感情的にも映画の世界との距離は縮まらない。むしろ一般的な映像と音声の一致は、映画のうらみとを私たちから遠ざける。それによって彼らが普通の存在になるからであり、また私たち観客も、この映画の曖昧さによって生まれた数々の疑問を、彼らにぶつけている自分に気づかされるからだ。いずれにせよ、つねに置き換わることが『蛇の皮』の芸術性であるなら、語りによってある時代が挿入されるのも、決して無作為に行われているのではない。映画の中でも言われているように、幽霊は行く場所を自由に選べず、ある場所にいることを運命づけられている。それと同じように、おそらく音の幽霊は特定のイメージと結びつき、イメージの幽霊は特定の音と結びついているのだろう。

挿入されるのはイメージだけではない。語りもまた、実際に経験したこととの欠落を埋めるために挿入される。観客は女性の声を聞く。いずれわかることになるのだが、その女性は主要な登場人物で、演じるのはノライシャー・アブ・バカルだ。彼女は15歳のときの体験を語る。彼女は自分に迫ってきた少年を拒絶した。少年は怒り、彼女に向かって怒鳴った。すると突然、彼女はシンガポールからサンフランシスコに移動する。移動の間のことについてはまったく語られない。登場する人たちは、みな実に映画的な存在だ。説明のないカットによって、時間も空間も自由に飛び越える。あるいは、また別の物語もある。ある日の放課後、ひとりの少女がいつものように世話をみている女性の家に向かう。しかしその日は、ある男がその女性に対して「何か悪いこと」をしているのを目撃し、少女は逃げる。男たちが当局と問題を起こし、逃亡を余儀なくされる。シンガポールの病院に入院したひとりの日本兵が、新潟の自宅に飛んで戻る。彼の運命は、猫として生まれ変わることだ。それぞれの物語で空白が生まれ、語りはその空白を埋めようとする。たとえ詳しい説明をする

unmistakable way to the sound that no substitute would seem possible for them. Though these moments of synchronized sound stand out in the film as exceptional, they are not privileged. When, in *Snakeskin*, we both see and hear someone speaking, we are not suddenly brought closer, intellectually or emotionally, to some real world of the film; if anything, normal synchronization removes us from the people of the film, because it both conventionalizes them and makes us more aware of the attitude of restless questioning which the film's ambiguity has forced us to adopt. In any case, if the aesthetic of *Snakeskin* is one of continuous substitution, the principle of the filling-in of the periods of time laid down by the spoken narration is not random. Just as (we are told in the film) ghosts are not free to go anywhere, but are bound to certain places, similarly, the ghosts of sounds perhaps have an affinity for certain images, and the ghosts of images an affinity for certain sounds.

It is not only images that fill in: the spoken narratives are acts of filling in, of accounting for the lacunae in lived experience. We hear a woman (whom we will come to identify as the main woman narrator, played by Noraishah Abu Bakar) speaking of an experience at age 15: she resisted the advances of a boy; he became angry and yelled at her; suddenly she found herself transported from Singapore to San Francisco, without being able to account for how she traveled that distance. The characters of the film are all such creatures of cinema, spirited away across time and space by an inexplicable cut. Another story: one day as usual a young girl goes after school to the home of a woman caretaker, but on this day she sees a man “doing something bad” to the woman and runs away. We hear of men in trouble with the

努力は放棄されているとしても。

物語を語る人びとは、語るという行為のみによって性格づけがなされている。それ以上の人格は与えられていない。彼らは都市住人の匿名性を身にまとっている。私たちは、親密な関係にない存在として、彼らの話を聞き、姿を見る。彼らはただ、私たちのそばにいる。都市の日常で、見知らぬ人たちと空間を共有するのと同じだ。そして彼らは、深い話を語ってくれる個人ではなく、幽霊のような存在になる。彼らの物語はすべて、シンガポールという都市の表象だ。その歴史は、不完全な神話として映画の中で再び語られる。個人の物語と同じように、これらの神話も、空間の中に時間を構築する手段である。この空間の中で集う人びとは、互いに距離を取り、中身の希薄な存在になる。

映画の上映会のシーンは特に印象深い。フイのカメラは、短いスピーチを行うアブ・バカルだけを映す。まず目に飛び込んでくるのは（このシーンは、真っ白なスクリーンが儀式的に広げられ、シネマの神聖な空間が創造されたすぐ後に登場する）、彼女の孤独だ。彼女は上映後にディスカッションを行うことを約束しているが、観客の姿はほとんど見えない。上映が行われる場所（シンガポールにあるサブステーションという劇場だ）が映し出されると、見えるのは空席ばかりだ。ある意味でこれは、残念なことではあるが、全世界における独立系の小さな映画館の現状をよく表している。独立系の映画作家が地元の観客の支援を得られないのは、世界共通の問題だ。それに加えて、観客がほとんどいない上映会という光景は、『蛇の皮』に登場するさまざまな語り特徴的な断絶性とも共鳴していると言えるだろう。映画の中で語られる物語に、十分な社会性が欠けていることを批判している。

また一方で、シネマは、これらの物語が交差する場所でもある（たとえその可能性があるというだけだとしても）。ここで言う「シネマ」とは、映画の中で上映会が行われた場所という意味だけではない。映画の芸術と

authorities, who are forced to flee. A Japanese soldier hospitalized in Singapore finds himself flying back to his home in Niigata. His fate is to be reborn as a cat. In each of these cases, a gap opens up, which the act of narrating strives to fill, even though the effort to explain what has happened is abandoned.

The people who narrate these stories are characterized only by their acts of telling: the film does not seek to give them more substance. They take on the global anonymity of city dwellers. We see and hear them as people who are not our intimates, but whom we let be alongside us, in the way we let strangers share space with us in our everyday urban experience. These people become, then, not individuals who share their substantiality with us, but something like ghosts. The composite of all their stories is a representation of the city of Singapore, a city whose history is retold during the film in a series of incomplete myths. Like the personal stories we hear, these myths are ways of structuring time in space. Within this space, people come together on the basis of distance and insubstantiality.

The scene of the presentation of the film screening is very striking: Hui's camera frames Abu Bakar alone, making a short speech. What leaps to the eye (this scene follows a ceremonial unfurling of the white screen, creating the sacred space of cinema) is her solitude. Though she makes the promise of a post-screening discussion, there is little visual sense of an audience. The shots inside the screening space (in the Substation in Singapore) show mainly empty seats. On the one hand, this is, unfortunately, a realistic depiction of small independent cinemas all over the world, and

実践という意味でもあり、それは『蛇の皮』でも体现されている。さらには、何人かの語り手の物語にもつきまとっていた「シネマの過去」という意味もあるだろう。ひとりの中国人男性が、当局から逃れて映画館に隠れた体験を話す。彼は言葉のわからないマレー語のミュージカルを毎晩のように観ているうちに、やがて踊る女性のイメージに魅了されていく。そして私たちは、また別の人の話から、映画スタジオの警備員もマレー人のダンサーに恋をしたことを知る。もしかしたら、このふたつの物語のダンサーは同じ女性かもしれない。それに、他の語り手（アブ・バカル）が写真で見て、確信は持てないが亡くなった母親だと思った女性も、もしかしたらこのダンサーなのかもしれない（この母親は、厳格なイスラム教徒になるために自分の過去を捨てた——ここにもまた空白だ）。

ある男性の語り手が、自分の部屋の中で「小さな黒いもの」が動くのが見えると、どこか申し訳なさそうに語る。彼の幻覚のシネマの中に存在するそれらのかたちは、シネマの危険を示唆している。つまりシネマはコミュニティを離れ、完全に個人的なオブセッションになり得るという危



an instance of the global problem of the lack of local audience support for independent filmmakers. Furthermore, the sparse attendance at the film screening resonates with the disconnected nature of the various narrations in *Snakeskin*, criticizing the lack of an adequate social context for the stories that are told in the film.

On the other hand, the cinema is the communal space where these stories, if only potentially, intersect. By cinema, I mean not just the screening space shown in the film, but also the art and practice of cinema as embodied by *Snakeskin* itself, and, moreover, the past of cinema, which haunts several narrators' stories. A Chinese man tells of hiding from the authorities in a cinema, where, watching Malay musicals night after night without understanding the language, he becomes fascinated by the image of a woman dancing. We learn from someone else of a security guard at a film studio who falls in love with a Malay dancer. Perhaps the dancer in both stories is the same, and perhaps she is the same woman whom another narrator (Abu Bakar) recalls seeing in a photograph and whom she identifies, somewhat uncertainly, as her late mother (who must then have renounced her past to become a strict Muslim woman—another gap).

One of the narrators speaks, a little apologetically, of his awareness of “little black things” moving in his room. These shapes, which belong to a hallucinatory cinema that accompanies him, indicate the danger in cinema, that it may turn away from community to become a strictly private obsession. His black things, a visual metaphor for the gaps that permeate *Snakeskin* and motivate the narrations in the film, embody the

険だ。彼の「黒いもの」は、『蛇の皮』に偏在する空白を視覚化した比喩であり、この空白があるからこそ語りが生まれる。それは映画の力を具現化し、現実を疎外する。アブ・バカルは、映画のある時点でこの力について語る。自分の撮影したものを見ると、人は「自分の物語の新しいヴァージョン」を発見すると彼女は言う。「すべての重要な細部、たとえば自分の知る真実は、そこでは語られない」。『蛇の皮』は、多くのことが語られない——おそらくはもっとも大切なことが語られない映画のように見える。それぞれが抱える空白によって人びとが切り離され、それでいて互いにむき出しになっている都市のイメージが、語られないことによってますます鮮明になるだろう。空白とは、彼ら自身でもある。

(桜田直美 訳)

蛇の皮

シンガポール、ポルトガル / 2014 / 英語 / カラー / 105分
監督、脚本、撮影、編集、ナレーション：ダニエル・ファイ
録音：ダニエル・ファイ、ティアゴ・マトス

power of film to alienate reality. Abu Bakar speaks of this power at one point: when one looks at what one has filmed, she says, one finds “a new version of your story, [from which] all the important details, like the truth that you know, [have] been left out.” *Snakeskin* seems like a film from which much has been left out, perhaps the most important things—all the better to evoke a city where people are separated, but also exposed to one another, by the gaps they carry with them, the gaps they themselves are.

Snakeskin

SINGAPORE, PORTUGAL / 2014 / English / Color / 105 min
Director, Screenplay, Photography, Editing, Narration: Daniel Hui
Sound: Daniel Hui, Tiago Matos

瓦礫の中で立ち上がる

メリッサ・レガルダ・アルカンタラ

たくましさ、輝き、復活——この映画は、巨大台風に襲われたタクロバンの子どもの個人的な勝利の物語だ。フィリピンの映画作家ラヴ・ディアスは、革新的な美を湛えるドキュメンタリー映画『ストーム・チルドレン 第一章』の中で、そんな子どもたちを力強く描いている。フィリピン史上最大級の台風ヨランダは、数千人の命を奪い、多くのものを破壊した。被災者の苦しみは今なお続いている。台風を生き残った子どもたちは、心に大きな傷を負いながら、破壊された故郷に普通の生活を取り戻そうと懸命にもがいてきた。映画の全篇を通じて、監督のディアスは、厳しい慰めを感じながら、子どもたちとともに瓦礫の山を歩く。彼らはまったく新しい現実と直面し、その中で力強く生きていく方法を模索する。

ディアスは幼い登場人物たちに大きな敬意を抱いている。カメラと対象の間に、空間的にも心理的にも適切な距離が保たれているのがその証拠だ。新しい人生を始めるのは、子どもたちにとって並大抵のことではない——恐怖、適応、実験、そして未知の中を進んでいくこと。それを理解している監督は、対象を静かに見守っている。彼のレンズは、まるで村の子どものひとりのようだ。思いやりのある仲間であり、沈黙の美を理解している。ディアスは彼らに干渉しない。アドバイスも与えず、悲しい物語を押しつけたりもしない。ひとりの少年が岩棚の上でうずくまり、両手で顔を覆うとき、カメラはただ止まったままだ。観客が少年を凝視できないように、焦点はあえて合わない。ディアスのメッセージは明らかだ。ここでの目的は、子どもを憐れむことではなく、そのたくましさに感嘆することだ。

Resilience Amidst Rubble

Melissa Legarda Alcantara

Resilience, radiance, recovery—these are the personal victories of Tacloban's afflicted youth that Filipino filmmaker Lav Diaz's radically aestheticized documentary, *Storm Children—Book One*, unswervingly seeks to illuminate. Chronicled as one of the deadliest tropical storms in Philippine history, Typhoon Yolanda claimed the lives of thousands, leaving a trail of grief and devastation that lives on in the film's subjects: young Filipino survivors who, having suffered tremendous trauma, spend their days attempting to re-establish a sense of normalcy in their ruined hometowns. Throughout *Storm Children—Book One*, Diaz walks with the children in fierce consolation through the wreckage as they seek meaningful ways to cope with their irrevocably altered realities.

Diaz treats his young characters with overwhelming reverence, evidenced in the deliberate physical and emotional space that the camera is careful to keep. Aware that the tumultuous emotional process involved in new beginnings—trepidation, adaptation, experimentation, navigating the unfamiliar—has already commenced for the children, Diaz approaches his subjects from a place of quiet, unobtrusive observation, as though his lens is just another kid in the village, a compassionate companion who understands the beauty of silence. Diaz does not interfere, offer advice, or coax stories of grief. When a boy crouched on

構成や演出にも、美的に細心の注意が払われている。映像と音の巧みな選択のおかげで、この映画が「貧困を利用するドキュメンタリー」と見られることはない。鋭利で均整の取れたモノクロの映像は、破壊された土地に美しさを与えている。そしてゆっくりしたカメラワークは、そのすべてがさまざまな意味を持つようだ。映画の冒頭で、子どもたちが浸水した道路で楽しそうに水遊びをするシーンでは、モノクロの映像であるため観客は水の汚さに気づかない。その水にはエンジンオイルや泥が混ざり、ネズミが泳ぎ、ゴミも浮いているだろう。しかし、問題はそのではない。ここでの主役はあくまで子どもたちだ。

ディアスはいたずらに感情に訴えることはしない。彼は語らず、ただ見せている。あくまで中立の立場を守り、子どもたちから特定の反応を引き出すこともない。「ここが僕の家なんだ」と、ある少年が即席のテントを指しながらディアスに言う。「でも恥ずかしくなれないよ」。監督の反応は計算されている。「もちろん恥ずかしがる必要はない」。レイテ島を訪れた白人の賑やかな観光客の団が、かつて家の玄関があった場所で不潔な子どもたちと一緒に写真を撮り、そして遠くへ去って行く——短いシーンだが、そこには貧困、観光、アクティビズムに関する倫理的な問いが凝縮されている。映画の中盤で、水を運ぶ仕事をしている孤独な少年が描かれる。観客が少年の顔をはっきり見ることができるのはたった一回だけで、それも登場してかなりの時間がたってからだ。のぞき見趣味とは無縁の観察をするために、ディアスのレンズはたいい離れた場所にある。カメラが少年の顔をとらえる。純真無垢な表情で、目は好奇心に輝いている。しかしディアスは、そこで突然シーンを切り替え、また新しい物語を語り始める。監督が抱く子どもたちへの敬意は揺らぐことがない。それは私たちに、子どもたちは犠牲者ではなく、生存者なのだということを思い出させてくれる。

ストーム・チルドレンのたくましさを賞賛する監督の姿勢は、映画の最後で再び強調される。レイテ島の子どもたちが、ダヴィド・レガスビという

a ledge buries his face in his hands, the camera is static; focus is kept purposefully blurry, preventing us from scrutinizing the boy's features. Diaz's message rings clear: we are here not to pity these children, but to marvel at their endurance.

Meticulous aesthetic attention is paid to framing and *mise en scène*. The striking visuals and diegetic sound choices intentionally break any concept of the documentary as an exploitation of poverty. Crisp, symmetrical black-and-white visuals render the wreckage beautiful, and every unhurried shot feels laden with meaning. As kids splash gleefully in flooded streets at the film's start, the black-and-white image inhibits our ability to gauge the dirtiness of the water, likely teeming with car oil, street dirt, rodents, and litter, as if to say, this is not the point: the children are the point.

Diaz's repugnance towards emotional exploitation is evident in his preference to show, rather than say. His reactions remain neutral, and he makes no attempt to cajole reactions of any sort from the children. "That's my house," a boy tells Diaz, pointing to a makeshift tent, "but I'm not ashamed of it." The director's response is measured: "Of course you shouldn't be." Ethical questions about poverty, tourism, and activism simmer beneath the surface of a brief scene in Leyte, when cheerful white tourists stop to take photographs with a group of grubby children in the remnants of a doorway before vanishing into the distance forever. Midway through the film, we follow a lone young boy who works as a water carrier. Only after a significant time has passed does Diaz allow a single close-up, his lens generally staying far enough away as to observe

名前の船にするするとよじ登り、楽しそうに海に飛び込むシーンだ。その瞬間、私たちは、この映画で聞くことのできた数少ない会話のひとつを痛切に思い出す。ある10代の少年が、カメラに映らない場所を指してこう言った——「あの船のせいでたかさんの家がつぶれたんだ。ダヴィド・レガスピという名前だよ」。つまりこれは、あの台風のときに、彼の住む地域の半分の家をつぶした船だということだ。

ディアスはこの皮肉が持つ美を見事にとらえ、そのシーンからすべての音を消した。船体に書かれた名前の下で、子どもたちがスローモーションではしゃぐ姿を眺めながら、観客の耳にはただ沈黙だけが鳴り響く。そして観客はだんだんと気づいていく——子どもたちにあんなにも大きな苦痛と悲しみと喪失をもたらしたこの船こそが、彼らが無邪気な子どもらしさを取り戻すきっかけにもなったのだ。ストーム・チルドレンはレガスピの梯子を登り、高い船の縁から深い海に飛び込む。そして浮かび上がるたびに、彼らは新しく生まれ変わる。さらに明るく、さらに強くなり、そしてまた海に飛び込んでいく。

(桜田直美 訳)



without voyeurism. The camera rests on the boy's face, innocent and unblemished, eyes bright and curious, before Diaz abruptly cuts away to a new scene, a new story. His dedication to maintaining respect for the children is unwavering, reminding us always: they are not victims, but survivors.

Diaz's celebration of the resilience of the storm children is powerfully reinforced in the documentary's final moments, when the camera observes Leyte's children clambering deftly up a ship named *David Legazpi* and jumping gleefully into the ocean. In that instant, we poignantly recall one of the few snippets of dialogue that Diaz allows us to hear, wherein a teenage boy points off-camera and says: "That's the ship that swept our houses. The *David Legazpi*." In other words, the ship that wiped out half of his community during the typhoon.

The beauty of the irony is not lost on Diaz, who cuts off all sound. Silence rings in our ears as the children frolic in slow motion beneath the ship's printed name, and slowly we realize that the ship that brought the children so much pain, grief, and loss is the very entity that enables them to recover the playful innocence of their youth. Each time a storm child climbs the *Legazpi*'s ladder, jumping from the steep hull into the depths of the water below, they resurface anew: brighter, steadier, and ready to take their next plunge.

カタストロフへの逆説的な眼差し

北小路隆志

2013年11月に台風がフィリピンを直撃、その数か月後に、甚大な被害を受けたレイテ島で撮影された作品だが、もちろん、フィクション映画の領域で国際的な注目を浴びるラヴ・ディアスによる作品である以上、被害の実態を素朴に伝えるドキュメタリー映画にとどまるはずがない。上映時間にして143分に及ぶ映画の後半部分になって、家族を失うなどしたふたりの少年へのインタビューが挿入され、その後、彼らの背中を追う本作では、例外的な前進移動撮影なども交え、かつての町の跡地に急拵えで築かれたと思しきバラック群を訪問するくだりもありはするが、それ以外はインタビューやテロップによる事実関係の説明などいっさいない。

強い風や波の影響で陸地に乗り上げ、家屋をも破壊したはずの船舶を捉えるショットが頻出する。たとえば、オートバイや自動車が行き交う道路の寸前でかろうじて止まったのであろう船舶の巨大な船首部分を仰角気味に見据えるショット。なるほど、それはこの地を襲った台風の強力を無言のうちに物語る鮮烈かつ崇高なイメージとあっていい。しかし、こうしたショットに集約される本作の画面は、観客を圧倒するだけの美しさを帯びることで、むしろある種の困惑へと僕らを導くことにもなる。増水した大きな川に激しい雨風が休みなく打ちつける冒頭の遠景ショットにはじまり、ほぼ一貫して固定の長回しで撮影された引きのショットの数々は、それぞれに見事な完成度を誇り、美しい……と思わず眩きたくもなるのだが、そこにある逆説が介在するように思えるのだ。同地の被害や住人

A Problematic Look at Disaster

Kitakoji Takashi

Storm Children—Book One was filmed on the island of Leyte a few months after it was ravaged by the typhoon that hit the Philippines in November 2013. It goes without saying that any work by Lav Diaz, internationally renowned for his work in fiction cinema, would be no simple report of the reality of the damage. Although in the second half of this 143-minute work, two boys who have lost their families are interviewed and followed by the camera for the rest of the film, and even though we do visit shacks that must have been built hastily on the site of a former town, the way the camera often moves forward is rather unorthodox, and we get no other interview or description in text of the facts of what happened there.

We often see a ship that the intense wind and waves have thrust up on the land, and that must have even left houses flattened in its path—like the low-angle shot of the bow that has come to a standstill just short of a road where motorcycles and cars continue to drive. We find that these lofty and sublime images speak to us, telling us silently of the intensity of the typhoon that assaulted this land. Nevertheless, one consequence of simply overwhelming the audience in a parade of beauty by filling the screen with this kind of shot, is to conversely lead us into bewilderment. Beginning with the opening, in which we look from afar upon a

の困苦を美的に搾取することが罪だ、といった倫理的な問題も無関係ではないが、それがすべてではない。しかるべき場所にしかるべきアングルでしかるべき光景を撮影すべくカメラを設置し、その結果、ほぼ誰の目にも見事と映る画面の数々で構成された本作を前に、台風の襲来からまださして時を経ていないその土地が、まるで映画作家のために設えられた巨大なセットのように見えてくる。この事実は疑いなくディアスの才能の証であるのだが、他方で彼の才能が孕む危うさを物語るのではないか。世界の惨状を映画のためのセットであるかのように見せてしまう力技は、世界を映画のために従属させてしまう。美しい、しかし美しすぎるのではないか……。それが本作を見る際に僕らが抱く感慨であり、それは、世界をあまりにもフォトジェニックに見せてしまうディアスの才能への懐疑ともなる。世界の惨状の搾取というより、世界そのものを搾取してしまう点でディアス作品の美しさは危うさを帯びるのだ。

この点に関連して、半ば浸水しながらもそれなりの交通量を維持する道路下を流れる小さな川で、上流からの漂流物を木の枝で拾い上げるなどするふたりの少年を描く冒頭近くのシーンにも触れておきたい。たとえば、そのストリート・チルドレンらの脇をおそろいの服を着た3人の少年たちが通過するのだが、目と鼻の先まで接近する両者は声をかけ合うどころか視線さえ交わすことなく、互いへの無関心さだけを際立たせるようにすれ違い、これらふたつの集団の対比はしかしあまりにもストレートな貧富の格差の表れと見えてしまう。同様のことは、左後ろ足を失った野良犬が先のシーンと同じ場所にフレームインし、ゴミを物色した後でアウトするショットにもあてはまる。やや裕福そうな3人組の少年たちや不自由な動きを強いられる野良犬がたまたま撮影時に通りがかっただけなのだろうが、この映画全体の美学的な完成度の高さゆえに、あからさまな対比や比喩として作為的に演出されたかのようにそれら細部が映し出されてしまうのだ。

tremendous swollen river being walloped by endless rain and wind, we are treated to one wide, stationary, continuous take after the next; all of them stunningly perfect. We find ourselves wanting to murmur in awe at their beauty, but a paradox intervenes. Is it wrong to exploit the damage to this place and the hardship of its people for aesthetic reasons? Such an ethical issue is by no means irrelevant, but there is more to the story. Positioning the camera just so, in just the right location, and capturing the ideal shot in flawless framing all give rise to a work composed of countless scenes of indisputable marvel. The area, only very recently ravaged by a typhoon, begins to look like an enormous set made for the express use of a film director. The fact is undoubtedly a tribute to Diaz's talent, but we might say that it also reveals something slippery about that talent. This brute force in showing the devastation of the world as if it were a movie set amounts to subjugating the world for the sake of a movie. "How beautiful," we think, and yet, is it not too beautiful...? Not only is this the feeling that overwhelms us upon seeing this work, it also reflects our incredulity towards Diaz's gift in making the subject matter this unduly photogenic. It is not that the work exploits the devastation of the world, but rather its beauty lies in how it has taken on the risk of exploiting the world itself.

One scene near the beginning of the film bears out this point well. A half-flooded road with a fair amount of traffic traverses a small river, where two boys use tree branches and the like to gather flotsam that has made its way downstream. Three boys in matching clothes pass alongside these "street children," and though they are close enough to call out to one another, not even a single glance is exchanged. The

もちろん、文句なしに素晴らしい幾つかのシーンも存在する。その最たるものが、井戸から汲み上げた水を自宅へと繰り返し運ぶ少年の姿を捉える一連のショットである。それが彼らの日課と取り決められているのであろう、10歳くらいの少年が姉らしき少女とともに大きくて重そうな容器を両手に持ち、家までの往復を繰り返す。まだ小さな男の子にとっては明らかに苛酷な労働で、彼は何度も途中で容器を道に置いては腰を下ろしたり、痛そうに腰に手をやりなどするが、映画作家はそんな少年の振る舞いのスリリングさを余すことなく僕らに伝える。何をやってる、早く運べ、といった内容の兄らしきオフの叱責の声に、お前たちこそ、仕事もせずにブラブラしているだけではないか、と声を荒げて反論するくだりもあるが、その言葉以上に彼のシーシュポス的な水の運搬の反復とそこに挟まる中断が多くの問いを僕らに投げかけ、豊かなシーンを形作る。小雨が降るなかでもお構いなしに立ち止まり、断固として一定の時間、動こうとしない少年は、単に子どもにありがちな気まぐれを表出しているというより、周囲から隔絶した時空で悟りを開こうとする修行僧のよ



conspicuousness of the indifference in this missed encounter would seem to be a naked sign of the extreme contrast in wealth between the two groups. We also find this when a stray dog missing its back left leg enters the same scene in the same spot, leaving after ransacking the trash. The fact that the somewhat wealthy-looking boys and the crippled dog pass before the camera is merely a consequence of where they happened to be at the time of shooting. Yet the film's elevated level of aesthetic refinement overall means that their features appear to our eyes as if they had been inserted by the director intentionally, as explicit contrast and metaphor.

There are also many wonderful scenes in the film about which I have no complaint. Of these, the most superlative is the series of shots that show a boy pumping water from a well and carrying it home, over and over again. This ten-year-old and a girl who seems to be his older sister take these big and obviously heavy containers in both hands, carrying them back and forth to their house. Presumably this is their agreed-upon daily routine. It is manifestly harsh labor for such a small boy, and the director brings us every riveting last detail of his actions, including the many stops he makes to put down his load and sit, rubbing his hips as if they were in pain. An older male voice of reproach from off screen scolds the boy, telling him to work faster, but there is a comeback in response that accuses the faultfinders of dodging work to hang around themselves. But the rich scene formed by the boy's Sisyphean labors and intermittent breaks already poses numerous questions to us, speaking volumes that transcend any such words. Always continuing the same pattern of working and resting, making no effort to change his

うであり、あるいは無言のままに自らの境遇への異議を申し立てるプロレタリアートのようでもある。ひょっとすると彼はそのまま永遠に歩みを止めるのではないか……といったサスペンスが一瞬僕らの脳裏を過ぎるのだ。映画作家の思惑を超えた何かを確実に喚起させる多義性ゆえに、このシーンは無条件に素晴らしく、少年のシーシュポス的な反復は、沖合に停泊する船舶から少年たちが思い想いの姿勢で飛び降りては、よじ登り、また飛び降りる……を繰り返す、映画の最後のシーンへと変奏されるだろう。どんな境遇にあっても子どもたちは遊びを見つめる。だが、その遊びは彼らの仲間のシーシュポス的なまでに無為なる苛酷な労働と瓜二つであって、さらにそれを無音のスローモーションによる画面と化すことで映画は締め括られる。ラヴ・ディアス作品の美しさは、つねに美学的な退廃との危い均衡のもとに生起するのだ。

routine even when pelted by a light rain: the film is not simply showing us the typical carefree character of a child. We also see in him a monk seeking enlightenment in isolation from his surroundings, a member of the proletariat in silent objection to the circumstances of his life. We are even left for an instant with the apprehension that he might end up having to do this forever. Because of the ambiguity inevitably arousing these impressions that go beyond what the director intended, the scene is absolutely wonderful, and the boy's Sisyphean round trips play in variation with the end of the film, in which boys are seen each jumping in their own style off the ship anchored offshore, continually clambering up and jumping back off. No matter what the circumstance, children will find a way to play; nonetheless, their play duplicates their friend's harsh and meaningless Sisyphean labor. Their action on the screen goes silent, and the film ends in slow motion. The beauty of Lav Diaz's work always emerges from a place not far removed from aesthetic decadence.

Translated from Japanese by Jeremy Harley

ストーム・チルドレン 第一章
Mga Anak ng Unos, Unang Aklat

フィリピン / 2014 / タガログ語 / モノクロ / 143 分
監督、撮影、編集：ラヴ・ディアス
録音：ヘーゼル・オレンシオ
撮影補：スルタン・ディアス

Storm Children—Book One

PHILIPPINES / 2014 / Tagalog / B&W / 143 min
Director, Photography, Editing: Lav Diaz
Sound Design: Hazel Orencio
Additional Photography: Sultan Diaz

田中圭『桜の樹の下』

被写体の姿容、そして惜別

佐藤聖子

「もう死にたい。生きていても仕方がない。早くお迎えに来て欲しい」

私が高齢者福祉の仕事をしていた10年余りの間に、もっとも耳にした言葉だ。そして決して慣れることのできない言葉でもあった。

死にたいという高齢者の訴えを「かまって欲しいだけ」と受け取る人もいるが、そうではない。がむしゃらになって戦後の日本を作ってきた、激動の時代を生き抜いてきた、そんな自分が老いて社会的弱者となっていることがやりきれない、意味を見出せず死を待つだけの日々が耐え難い。「生きていても仕方がない」といった言葉の裏には、「自分だってまだ捨てたもんじゃない、そう感じたいんだよ」という囁きが隠れている。

ドキュメンタリー映画『桜の樹の下』を撮った20代後半の田中圭監督は、高齢者の深いところから漏れてくる声を聞き取ったのだと思う。

神奈川県川崎市の野川西団地。田中監督はその市営住宅に、他の団地とは違うものを感じた。彼女は自分が惹かれたものの正体を「旺盛な生のエネルギー」と語る。そして市営住宅に住む4人の高齢者の日常にカメラを持ち込み、生活だけでなく、彼らの思い、人生に触れてゆく。

しかしながら、一連の流れに「力み」はない。普通に人と人が出逢い関係を築くように自然である。独居の高齢者にとって監督は珍客だったと推察されるが、当初のぎこちなさも、少しずつ構えを解いて和らぐ変化も、ごく素朴に描かれている。

深まりゆく監督と被写体の関わりは、そのまま観客が「4人のおじいちゃん、おばあちゃん」と知り合う日常的な感覚へと繋がる。

Tanaka Kei's *Under the Cherry Tree*

Reluctance and Transformation

Sato Seiko

"I want to die already. There's no point in living anymore. I want death to come and get me as soon as possible."

I worked for more than ten years in caring for the elderly, and no sentiment was more often expressed. Even so, I never got used to hearing it.

Some say such entreaties merely reflect a yearning for attention, but I disagree. Surviving tumultuous times as their generation plunged headlong into the building of modern Japan after the war, these people now find it almost impossible to bear growing old and drifting to the edge of society. They are at a loss for meaning in their lives, and marking the days until death becomes a demanding burden. Phrases like "There's no point in living anymore" conceal a hidden murmur: "We're not useless people. We don't want to be made to feel as if we are useless."

Director Tanaka Kei, in her late 20s, manages in her documentary, *Under the Cherry Tree*, to tease out feelings expressed by her elderly subjects that issue from some place truly profound within them.

The film's setting is the Nogawa-nishi Housing Complex in Kawasaki City, Kanagawa Prefecture. Tanaka says she felt that this particular public hous-



「桜の樹の下」 ©Jyalya Films, だいふく

「高度経済成長に伴って発展した川崎という地域性と、その落とし子ともいべき市営住宅の現状に、日本が抱える高齢者問題を重ね……」と映画の概略を説明することは簡単だが、それはこの作品の主軸ではない。「高齢者問題はもっと多面的な深刻さを包含し、孤独死への恐怖も自死へと繋がるほど切実なのだ」と言うこともできるだろうが、監督自身、高齢者と直に関わる中で状況は十分に理解していると思われる。その上で世の中に出回る情報に流されていない。糊塗もしていない。

4人のうちのひとりが、その市営住宅を「巣箱」と表しているのが印象的だ。そこは彼らの故郷ではなく、終の住処として選んだ場所でもない。他に行く宛もない。自分たちは縦横に並んだ巣箱からチョコチョコと出入りをするだけの鳥だ、とでも言いたげであった。

田中監督は「巣箱」の中へ映画制作者として入ってゆくが、作品の全編を通し、同じ地域の住人として手を差し伸べているような優しさが溢れている。カメラと被写体一人ひとりとの距離は、お互いへの心遣いの

ing project was different from others she knew, that it seemed to harbor a “vital raw energy.” And she turned her camera on four of its residents, filming not only their daily existences, but also asking them about their thoughts, and the lives they’d lived.

Yet they describe such personal details as if it was the most natural thing in the world. It is certainly normal for people to build relationships with one another. The elderly people leading their solitary lives at first treat her as an unwelcome guest, but we are shown with great candor the gradual changes from initial awkwardness, through a lowering of the guard, to the eventual softening.

The deepening of the relationship between the filmmaker and her subjects brings the viewer a direct sensation of actually being acquainted with these four elderly men and women on a daily, face-to-face basis.

One way of summarizing the film might be this: “The contrast of Kawasaki’s development due to rapid economic growth with one of its unwelcome consequences, the current reality of public housing, goes hand in hand with the problems confronting Japan as a result of its elderly population.” This description however, doesn’t give us the crux of the work. We would have to continue, “The desperate urgency of the elderly issue encompasses much deeper and more multi-faceted problems, including the fear of dying alone, and the specter of suicide.” The director’s involvement with the elderly not only seems to have given her ample understanding of the situation, but the information present in the film avoids being led astray by so-called common knowledge, and she paints her subject in depth.

表れようであり、それが「自然に生まれた映画」と感じられる所以かもしれない。

監督は、彼らに残された短い時間の傍らで過ごし、同じ景色を観ている。被写体と対峙しながらも、静かに彼らと空間を共有している。その寄り添い方、距離感が心地よい。

高齢者たちが嬉しそうに、また誇らしげに話す場面には、自分を見てくれる喜び、自分を語れる満足感がある。撮影が進むにつれて、本人たちさえ忘れていた自分という存在を、徐々に取り戻していくかのようだ。

それは福祉職として人と向き合ってきた自分には難しいことだった。生活を改善する支援はできても、人の存在を変える支援など意図的にできるものではない。

人には、語りたくとも語れない思いがある。映像はそれを「沈黙」という形で丁寧に拾う。言葉のない彼らの動きに、表情に、胸がしめつけられる。



「桜の樹の下」 ©JyaJya Films, だいふく

One of the four interviewed memorably describes the housing complex as a collection of “bird nests.” This is neither their hometown, nor is it through their own choosing that it has become their final residence. They have no place else to go. They are just like birds scuttling in and out of birdhouses that have been stacked in a grid.

Tanaka travels into these “birdhouses” as a filmmaker, but upon completion of viewing her work, one is left with a sense of her overwhelming tenderness, as if she too was one of the residents of the housing complex, lending a helping hand to her neighbors. The distance between the camera and each person in the film seems to demonstrate a mutual consideration, and this might be why the work feels so unforced.

The director is by their side during part of the little time that remains in their lives, with her eyes taking in the same scenery. As she and her subjects face one another, she is quietly sharing with them the space in which they exist. The degree of distance she chooses in her approach to them feels just right.

Scenes of these elderly people when they are happy or feeling proud show their pleasure in her having taken an interest in them and their sense of satisfaction in having the opportunity to talk about themselves. It is as if, as shooting progressed, they gradually began to reclaim their own existences, forgotten even to themselves.

This is something that I found difficult when I used to work directly with the elderly. Even if you manage to help improve someone’s life, changing who

ドキュメンタリー映画とは何かを記録する自己表現だ、と思ってきた私の目に、撮られることで自分を表現した人びとの姿は初々しく新鮮に映った。

「生きること」それ自体が、最も原初的な創作であり表現方法であることを、私に思い出させた。

見終わった時、映画にはない場面が浮かんできた。桜の樹の下に登場人物がバラバラに立ち笑っているのだ。「ありがとね……」。声にならない言葉は監督への感謝なのだろう。彼らの人生のラストステージは、この1本の映画によって確かに変わったのである。

桜の樹の下

日本 / 2015 / 日本語 / カラー / 92分
監督・撮影・編集：田中圭
撮影：前田大和
整音：川上拓也

they are is not something you can go about intentionally.

There are some things that people don't want to talk about. On film, these moments are meticulously recorded in the form of "silence." My heart ached as I watched their movements and facial expressions of these elderly people when they found themselves at a loss for words.

I had thought that documentary film was a form of self-expression used to make a record of something, but in this work I discovered people expressing themselves by the act of being photographed. It was a revelation.

It reminded me that living itself is the most fundamental method of both creation and expression.

After the film was over, I had a vision of a scene that hadn't appeared on the screen. The four of them were all under a cherry tree, standing apart from one another and smiling. "Thank you," they said. They must have been unspoken words of gratitude towards the director. Undoubtedly, this film altered the concluding act in the story of their lives.

Translated from Japanese by Jeremy Harley

Under the Cherry Tree

JAPAN / 2015 / Japanese / Color / 92 min
Director, Photography, Editing: Tanaka Kei
Photography: Maeda Yamato
Sound Mixing: Kawakami Takuya

フリア・ベッシェ 『女たち、彼女たち』

女性たちだけの神秘的な空間

青山奈央エイミー

映画監督が自らの家族にカメラを向ける目的は、何だろう。家庭というプライベートな空間を外部の人にみせることで特殊な家庭環境を理解してもらうため？ それとも、愛する家族との時間を記録して保存したいという願いから？ 『女たち、彼女たち』の監督フリア・ベッシェの場合、答えは「どちらも」だ。女性だけの家庭内で繰り広げられる会話は、痛々しいほどに現実的である。しかし、外の世界から隔たれた彼女たちだけの空間は、時としてはっと息をのむほどに神秘的なのである。

ひんやりと冷たそうな老婆の足をマッサージする場面から始まるこの作品は、アルゼンチンの郊外にある9人の女性たちが暮らす住まいに焦点を当てる。監督の家族だ。死が迫っているのは、大叔母。その隣には、こちらも介護を必要とする祖母。交代で介護を手伝うのは、若い従姉妹たち。母と叔母は、多忙の身ながら老人ホームを探すことに頭を悩ませている。女性たちは、助け合ったり、口論したり、なぐさめあうことを繰り返しながら生活している。男性はいない。心配すら、ない。世代を超えた9人の女性たちが支え合いながら暮らす光景を見ていると、どこか「おんなの小宇宙」に迷い込んでしまったような錯覚に陥る。一家がピクニックに行くシーンがある。草むらで水着姿の女性たちが、隣の太腿に頭を置いて円を描くように横になり、自然の音に耳をすませる。楽園を連想させる神秘的なシーンだ。

撮影はすべて手持ちで行われ、カメラは家じゅうの女性たちをどこまでも追いかける。入浴シーンも何度もある。繰り返される日々の営みに重きを置いているからこそ、これらの場面も隠すことなく映し出されるのだ。老婆

Julia Pesce's *Us women . Them women*

A Mysterious Paradise Where Only Women Dwell

Aoyama Nao Amy

When a director trains the camera on her own home, we wonder about her aim. Is showing the private details of her relatives a bid for understanding about the idiosyncrasies of their domestic life? Or perhaps she wants to record the customs of her beloved family for posterity? For Julia Pesce, the director of *Us Women . Them Women*, the answer is both. The discussions playing out daily in this household inhabited exclusively by women have an aching reality to them, and yet somehow this world, detached from the one outside, now and then takes our breath away with its mystery.

Opening with the massage of the frigid-looking feet of an elderly woman, the film centers on the everyday lives of nine women in the suburbs of Argentina. It is the director's family. Death is imminent for her great aunt, and her grandmother too requires care. It is the young female cousins who take turns looking after them. Her mother and aunt fret over finding a nursing home, in the midst of their already hectic lives. The women spend their existences in a continuous cycle of helping one another, quarreling, and comforting one other. No men are present—their world lacks even a trace of masculinity. Watching these nine women who span a range of generations existing in mutual dependence, one begins to fall prey to the illusion of having somehow stumbled onto a mini “women’s universe.” One scene shows them on a picnic. The women lay in their swimsuits on the grass, resting their heads on each

と妊婦の入浴場面のコントラストは、計算し尽くされたこの作品の凄さを物語り、この作品で特筆すべきは、死と生を並列させることにある。死にゆくおんなの姿、それを支えるおんなの姿、そして新しい命を宿ったおんなの姿。

自宅出産を記録したクライマックスは、監督が妊婦の実姉であるがゆえに可能であったのだろう。繊細な暖色の間接照明が、必要な情報だけに光を当て、「オーム」とゆっくりマントラを唱えながら、助産師は妊婦の緊張をほぐす。儚くて、しかし遅しくもある母体と、そこから切り離されるべく生まれてくる新しい生命を目の当たりにする、奇跡の体験だった。「これは、私の子なのよね」と、産み落とした直後の母親は確かめるように助産師に訊く。それに対する助産師の返答は、生命の循環という、作品全体の主題を集約するかのようで胸が熱くなる。



女たち、彼女たち
Nosotras . Ellas

アルゼンチン / 2015 / スペイン語 / カラー / 65 分
監督、脚本、撮影：フリャ・ベッシーエ
編集：ルシア・トーレス
録音：フェデリコ・ディサンドロ
製作：フアン・C・マリスタニ

other's thighs in a circle, and listening to the sounds of nature. We can only see it as the vision of some mysterious paradise.

The film is shot entirely with a handheld camera that follows the women everywhere they go in the house, with no exceptions; there are even numerous scenes in the bathtub. The emphasis on the repeated acts of daily life means that these moments in particular are revealed unobscured. It should be noted how the director has designed an extraordinary work that masterfully juxtaposes life and death, exemplified in the contrasting bathing scenes of both an elderly woman and a pregnant one. She shows us a woman about to die, the women that sustain her, and a woman in whom new life dwells.

This climax of the film, the record of a home birth, was surely only possible because the expectant mother was the director's older sister. Under warm and indirect lighting, with only the necessary details illuminated, a midwife slowly chants a calming mantra to ease the mother's strain. To witness her birthing body—fragile, and yet also hardy—and the new existence that must be detached from that body, is to know wonder. "Is she mine?" asks the mother after the delivery, seeking confirmation from the midwife. To this, the midwife replies, "She belongs to life itself, and you will always be with her," as if summing up the entire film. I felt a lump in my throat.

Translated from Japanese by Jeremy Harley

Us women . Them women

ARGENTINA / 2015 / Spanish / Color / 65 min
Director, Screenplay, Photography: Julia Pesce
Editing: Lucía Torres
Sound: Federico Disandro
Producer: Juan C. Maristany

シンポジウム

実験的な映像としてのドキュメンタリー

山形美術館

2015年10月12日

パネリスト

クリス・フジワラ
(映画批評家、プログラマー)

北小路隆志
(映画批評家)

金子遊
(批評家、ドキュメンタリーマガジン neoneo 編集委員)

フィリップ・チア
(映画批評家、編集者、BigO)

テン・マンガンサカン
(映画作家、サラミンダナオ国際映画祭ディレクター)

チャリダー・ウアバムルンジット
(映画アーキヴィスト、サラヤ・ドキュメンタリー映画祭ディレクター)

ユキ・アディティヤ
(ARKIPEL ジャカルタ国際ドキュメンタリー & 実験映画祭ディレクター)

Symposium:

Documentary as Experimental Cinema

Yamagata Museum of Art

October 12, 2015

Panelists

Chris Fujiwara
(Film critic, Programmer)

Kitakoji Takashi
(Film critic)

Kaneko Yu
(Critic, Editor of Documentary Magazine neoneo)

Philip Cheah
(Film critic, Editor, Big O)

Teng Mangansakan
(Filmmaker, Director of SalaMindanaw International Film Festival)

Chalida Uabumrungjit
(Film Archivist, Director of Salaya Documentary Film Festival)

Yuki Aditya
(Director of ARKIPEL Jakarta International Documentary & Experimental Film Festival)

クリス・フジワラ：皆さんこんにちは。本日はシンポジウム「実験的な映像としてのドキュメンタリー」にお集まりいただきどうもありがとうございます。本シンポジウムは、国際交流基金アジアセンターの支援によるプログラムの一環です。ご支援に心から感謝します。これは、映画祭で行われているふたつの活動と連携したシンポジウムとなっています。ひとつは映画批評ワークショップであり、これは新進気鋭の批評家がヴェテルンの批評家とともに山形でドキュメンタリー映画を鑑賞し、お互いにそれについて書くという活動です。彼らの文章は、映画祭のウェブサイトで見ることができます。日本語の文章もあれば、英語の文章もあります。ワークショップに参加したすべての生徒と、講師を務めた批評家も、今日ここにいらっやっています。このイベントはまた、今年から始まった「映画批評コレクティブ」という活動の一部でもあります。こちらも国際交流基金アジアセンターから多大なるご支援をいただいております。この活動の目的は、アジアにおける映画批評の発展を促すことであり、またアジアの批評家と読者を世界と繋げることです。



クリス・フジワラ / Chris Fujiwara

Chris Fujiwara: Good afternoon. Welcome to the symposium on Documentary as Experimental Cinema. This is part of the program of events being sponsored by the Japan Foundation Asia Center. We're very grateful for their support. This symposium is connected with two activities here. One is the Film Criticism Workshop, where aspiring film critics, working with more established film critics, watch documentary films at Yamagata and write about them. You can see their work on the website of the festival; some texts are in Japanese and some are in English. All the students are here today, and so are the critics who are working with the students as mentors. This event is also part of the first year of the Film Criticism Collective, generously supported by the Japan Foundation Asia Center. The collective will seek to encourage critical thought on film in Asia and also to connect Asian critics and readers in other parts of the world.

Let's begin with the name of this symposium, "Documentary as Experimental Cinema." This could mean many things. Documentary itself is a term that is susceptible to many definitions. One of the students in the workshop said to me yesterday that having been at the festival for three days, she found that she no longer feels she knows what a documentary is. I thought this is really a strong affirmation of the festival; if the festival is doing that, then it is fulfilling its function.

It's not easy to define what a documentary is, nor should it be easy. We're going to look at this subject today in terms of another genre of cinema—experimental cinema. "Experimental cinema" in English is a very contested term. There are many filmmakers who are sometimes

それでは、まずこのシンポジウムの議題である「実験的な映像としてのドキュメンタリー」という言葉について考えていきましょう。この表現からは、多くの意味を読み取ることができます。ドキュメンタリーそれ自体もさまざまな解釈が可能でしょう。昨日、ワークショップの生徒のひとり、3日間ここで映画ばかり観ていたなら、むしろドキュメンタリーが何であるか余計にわからなくなったと言っていました。私が思うに、彼女の言葉はこの映画祭を肯定する力強い宣言ではないでしょうか。この映画祭がきっかけでそう思うようになったのなら、映画祭はその機能を十分に果たしていると言えるでしょう。

ドキュメンタリーを定義するのは簡単なことではありませんし、また簡単であるべきでもありません。本日はこのテーマについて、別のジャンルの映画を通して考えていきましょう。それは、実験映画です。英語の「Experimental Cinema」は、いろいろと物議を醸す言葉です。「実験的」に分類されながら、そう呼ばれることを好まない映画作家はたくさんいます。自分の作品を誤解される恐れがあると考えているからでしょう。むしろ、「アヴァンギャルド」や「ノンナラティブ（物語がないこと）」という呼称を好む人もいます。しかし、このシンポジウムの議題であえて「実験的」という言葉を使っているのは、近ごろのドキュメンタリー映画の多くが、主にこのような映画祭で製作されたり上映されたりしているという事実を強調するためです。そういったドキュメンタリーは、従来の「ドキュメンタリー」の定義には当てはまらない。映画的な形式、映画を撮るという行為、そして映画の解釈における観客の役割を重視するような映画です。最近では多くのドキュメンタリー映画が、観客への見せ方や、観客に期待する解釈について、とてもオープンな態度を取っています。

そういった映画は、普通のドキュメンタリーとは違い、観る者にもかなりの努力を強いることになる。これはむしろ、いわゆる実験映画やアヴァンギャルド映画を観る体験に近いと言えるでしょう。そこで私たちは、

classified as experimental but don't like to be called that because they feel it misrepresents what they're doing. Some of them prefer to be called avant-garde or non-narrative. But when we chose to give the name "experimental" such prominence in the title of this symposium, it was to highlight the fact that these days many documentaries are being made and shown primarily at film festivals such as this one, that are outside the normal, traditional definition of what documentary is supposed to do; that highlight cinematic form, the filmmaking activity, and the role of the audience in interpreting the film. Many documentaries are made now that are very open in how they address the audience and how they ask the audience to receive them.

The viewer of such films has to do a good deal of work, more than is customary for somebody watching a typical kind of documentary. This work is sometimes very close to the kind of work they must do when they watch a so-called experimental or avant-garde film. We thought we would have a symposium today that would talk about the relationship between these two genres and see what sense we could make about the issues that they raise. I'd like to start by asking each member of our distinguished panel to introduce his or her approach to this topic.

Chalida Uabumrungjit: I just want to say that yes, some documentaries are experimental, and vice versa, some experimental films are documentary. Maybe the two sets overlap at some point. The key element for a documentary is truth, fact, or actuality. We can refer to John Grierson's notion of documentary: it is a creative process of actuality. As a creative process, it's open for many things. On the other hand,

このふたつのジャンルの関係について話し合い、その意味合いについて考えるシンポジウムを開催することにしました。まずはお集まりいただいたパネリストの皆様へ、この問題に対する考え方をそれぞれうかがいたいと思います。

チャリダー・ウアバムルンジット：たしかにドキュメンタリーの中には実験的なものもあり、ドキュメンタリー的な実験映画もあります。おそらくこのふたつのジャンルはどこかで重なっているでしょう。ドキュメンタリーに欠かせない要素とは、真実や事実であり、または現実であることです。ジョン・グリアソンの言葉を借りるなら、ドキュメンタリーとは現実性の創造的なプロセスだ、ということです。そして創造的なプロセスであるために、多くの可能性に対して開かれている。また一方では、実験映画は、それぞれの時代によっても違う意味を持ちます。映画の歴史をふり返れば、たとえばアヴァンギャルドなど、違う名前と呼ばれていた時代もあるかもしれない。一般的に、実験映画は主流やクリシェとは相反する存在です。ナラティブ映画（物語のある映画）に対してノンナラティブ映画（物語のない映画）が登場したら、それは実験的です。そもそも、映画自体も実験として始まりました。最初はただカメラを設置して何かを撮影するだけでしたが、そこに編集技術が登場し、ふたつの離れたショットをつなぐことができるようになる——当時はそれだけで実験的でした。

私はときどき、若い映画作家と議論してこんなことを言います。「たしかにあなたの映画は、1940年だったら実験的でしょうね。当時は誰もやっていないことだから。でも誰かが、あるシーンから突然別のシーンに移動するという技術を初めて使う。そして2000年代になれば、もう誰でもできる普通の技術になっているのよ」。大切なのは形ではありません。どうやって着想を得たかということ、どう創造的に表現するかとい

experimental film has different meanings in different timeframes. If you look at the history of film—maybe you name it in different terms, like avant-garde or something else—in general, it goes against mainstream, against the cliché. Once you have a non-narrative film as opposed to narrative film, that is experimental. Actually, cinema started as experimental: first you just place the camera and record something, but when they start to have editing, when you put two shots together, that's already experimental, in that time.

Sometimes, I argue with a young filmmaker: “Okay, your film is experimental if you make it in 1940, because no one did that. Then someone started to do fast-cut things. Now when you do it in the 2000s, everybody can do that.” It's not the form, but how you begin to think about it, how you make it creative. That's why the documentary and the experimental meet at some point—the actuality and the creative process.



うことが大切なのです。だからこそ、ドキュメンタリーと実験映画に重なる部分があるのでしょう——つまり、どちらも現実であり、創造のプロセスでもあるということです。多くの実験映画が、記録映像を使ったり、現実と戯れたりしています。たとえば、今回皆さんがご覧になったラヴ・ディアスの『ストーム・チルドレン 第一章』などは、時間と戯れる映画と言えるでしょう。

ラヴ・ディアスはほとんどの作品で時間と戯れています。たいていの映画は2時間前後ですが、ディアスは9時間もある映画を作る。それ自体がすでに観客に対する挑戦でしょう。近ごろは技術の進歩のおかげで、ドキュメンタリーや実験映画の制作が容易になりました。昔だったら、フィルムで9時間もある映画を作ろうとすると費用がかかりすぎましたが、今ならデジタルカメラがあります。それに、違うイメージを重ねるなどの難しい技術も、簡単に使えるようになりました。以前は5つや10のイメージを重ねるのは大変な作業でしたが、それが今では、編集で時間を好きなように並べることができる。なかには100ものイメージを重ねて映画を作る実験映画作家もいます。今の時代にドキュメンタリーと実験映画が重なるようになったのは、テクノロジーの進歩のおかげとも言えるでしょう。

フィリップ・チア: 私は何年前から、ナラティブ映画からドキュメンタリーや実験映画に移行するという流れに、大きな興味を持つようになりました。おそらく2回か3回前の山形映画祭から、皆さんもこの傾向を実際に目にしてきたことでしょう。私が思うに、ナラティブ映画では対象の真実をつかみきれないことがあり、そのためにドキュメンタリーや実験映画に向かう監督が出てきたのではないのでしょうか。

必要は発明の母と言います。たとえば、このプログラムで紹介しているダニエル・フィの『蛇の皮』という映画が、それにあてはまるでしょう。

A lot of experimental films use archive footage or play with reality, like Lav Diaz's film *Storm Children—Book One*, which we've all just seen, which plays with time.

Most of Lav Diaz's films play with time. People watch films for two hours, but he makes films that last nine hours, and that already challenges the audience. One thing that facilitates documentary and experimental filmmaking in the present day is technology. In the past, if you wanted to make a nine-hour film, it would cost too much, but with a digital camera, you can do it. Or if you want to use a lot of techniques that are not easy—like different layers of image, superimposed—it was difficult in the past to do five to ten layers, technically. But these days you can put down any timeline you like with editing. I know some experimental filmmakers who use a hundred layers and combine them. The technology has made it possible for the two things to meet at this point in time.

Philip Cheah: I became quite interested in the last few years in seeing narrative films start going into documentary and experimental. I believe you actually saw this trend in Yamagata maybe two or three editions ago. My thought on it is that there is a kind of a failure in narrative film to capture the truth of the subject, and that's why these directors go into documentary and experimental.

Necessity is the mother of invention. There's a film in this program called *Snakeskin* by Daniel Hui that sort of fits this subject. Daniel never wanted to make *Snakeskin* as a hybrid experimental piece, but

監督本人は、最初から実験的な表現を目指していたわけではないと思います。ただ、それ以外に選択肢がなかった。映画のために調査を始めたところ、シンガポールでは自分が使いたいと思うフィルムのほとんどが破壊されていて、見たいと思っていた記録映像も存在しないことが判明した。そのため彼は、すでに存在しない場所と人びとのイメージを、あらためて作り出さなければならなかった。映画『蛇の皮』はそうやって誕生したのです。

私の考えでは、ドキュメンタリーは実験映画の一形態です。新しい実験的なドキュメンタリー映画は、何かを言っているように見せることなく、何かを言うことに成功している。ジャズ・ピアニストのアンソニー・コールマンは、ジョン・ゾーンとの初めてセッションについてこんなことを言っています。「私は準備してきたたくさんのフレーズをピアノで弾き、ひとつのコンセプトを作ろうとした。でも演奏が終わると、ジョン・ゾーンにこう言われたんだ。『すばらしい演奏だったが、そういうソロパートをやる必要はない。もっと静かでもいい。他のふたりの奏者より小さなソロでかまわない。普通のソロとはまったく違っていいんだ』」。そこでアンソニー・コールマンは、「でも、それでは聴衆がソロパートだとわからないのでは？」と尋ねました。するとジョン・ゾーンは、「大切なのは意図なんだよ」と答えたといいいます。

証言者がカメラに向かって語るという、昔ながらのドキュメンタリーとは違い、実験的なドキュメンタリーはより禅的なアプローチと言えるでしょう。つまり、ただ映像に語らせるのです。観客は映像を見て、その映像が語っているものを自分で組み立てる。パネリストのひとりでもあるテン・マンガンサカンも、そのような映画を撮っています。2011年の『The Obscured Histories of Daguluan's Children』という映画です。テンは実験的なドキュメンタリーという手法を用いて、故郷の人びとが自分の家を追われたいきさつを語りました。たとえば、映画の最後のシーンで、

he had no choice. When he started to research the film, he realized that most of the films in Singapore that he wanted to show have been destroyed, and then he found that a lot of the archival footage that he wanted to access was not there. So he had to re-imagine the places and the people that were no longer there, and that's why you have *Snakeskin*.

I think that documentary is a form of experimental film. The new documentary experiments are managing to say something without seeming to say anything. Here's a jazz correlation: when the pianist Anthony Coleman recalled his first gig with John Zorn, he said, "I've been playing lots of prepared piano, trying to develop a concept. Then afterwards, John Zorn told me, 'That was great, but you don't have to solo like that. Your solo can be silent, your solo can be quieter than what the other two players are playing. Your solo can be made up of radically different kinds of events.'" So Anthony Coleman thought, "Yes, but how do you know it's a solo?" John Zorn told him, "It's the intention, you know."

Unlike the old days of talking-head documentaries, experimental docus take a more Zen approach. They are just letting the images speak. You look at the image and then you construct what it's saying to you. Teng Mangansakan, who's here on the panel, has a film which I think also suits this subject, *The Obscured Histories of Daguluan's Children*, which was made in 2011. Teng used the documentary-experimental form to tell his narrative of how his people were forced to leave their homes. For example, in the final scene where the three girls were shar-

3人の少女がお互いに心の内を打ち明けます。そのときテンは、ただカメラを廻し続け、少女たちに自由に語らせる。多くのシーンはリハーサルなしで撮影されています。監督は何かおもしろい場面を見つけると、「もう1度やって」と声をかけ、そして撮影する。彼はただ対象の声を聞き、感情のタペストリーを織り上げることで、このひとつの物語を完成させました。この主題が興味深いのは、映画作家にとってアイデアの自由を守るための方法だからでしょう。

北小路隆志：ふと考えてみたのですが、最近の日本では「実験映画」という言葉はあまり使われなくなっています。私は京都のある大学で教えていて、とても有名な実験映画の監督も同じ学校の教員なのですが、最近の彼は実験映画の監督と呼ばれることに少々肩身の狭い思いをしているようです（笑）。もちろん、私も彼の仕事をとても尊敬していて、まだ駆け出しの若い批評家だった時期に彼の映画と出会い、熱烈に賞賛したこともあります。でも、あえていえば、彼の仕事は、日本の「実験映画」



北小路隆志 / Kitakoji Takashi

ing their most intimate thoughts, Teng left the camera running; he just let the girls talk on and on. Many of the scenes in the film are direct recordings, shot without rehearsals. He would see something interesting and would tell them, “Just do it again,” and he would shoot it. He concocts this whole narrative by listening and weaving in a tapestry of emotion. This subject is interesting because it’s a way for filmmakers to keep the ideas free.

Kitakoji Takashi: It occurred to me that “experimental cinema” is not a term that is being used lately. I teach at a university in Kyoto with a renowned experimental director on the staff who has started to feel a little uncomfortable being called “experimental” (laughs). It goes without saying that I too have great respect for his work, and in fact I passionately praised his work when I first encountered his films as a young critic just starting out. Nonetheless, if I might venture to say this, his films are indisputably great as films in and of themselves, without the context of Japanese experimental film, and even indeed any awareness of it. So what do we mean by “experimental,” today’s theme? A look at textbooks on topics like film theory and history reveals that documentary and experimental cinema are often relegated to brief chapters in which they are grouped together, because of their supposed dissimilarity from mainstream fiction cinema. Certainly, this is merely an expedience of classification and means nothing in and of itself. Nonetheless, might we not consider the possibility of some common ground between documentary and experimental cinema (or simply experimentation) on a more essential level?

の文脈と関わりなく、それについて無知であってまなお、「映画」として文句なしに素晴らしいと思ったのです。では、今日のテーマとして扱われる「実験」とは、どういう意味になるのでしょうか。映画理論や映画史の教科書の類いを見ると、「ドキュメンタリー」と「実験映画」は、主流派の物語映画とは違うという意味合いで、小さな章に同列でまとめられるケースが多いようです。もちろん、そのこと自体は、単に便宜上の分類法にすぎないのですが、もっと本質的な次元で、「ドキュメンタリー」と「実験映画」あるいは「実験」のあいだに何らかの共通点があるとは考えられないでしょうか。

やや極端にいうと、ドキュメンタリーはつねに実験的であらざるを得ない。この点について、先ほどフィリップ・チアさんが『蛇の皮』という映画の制作過程を例にお話しされたことに深く同意します。ただし『蛇の皮』は残念ながら未見なので、その「実験」の成否については判断を保留せざるを得ませんが。たとえば、日本でもかつて政治闘争を題材にする数多くのドキュメンタリー映画が撮られました。その最良の例のひとつである、小川紳介の一連の映画では、新たに国際空港を建設しようとする国家に対し、突然建設地にされた土地で農業を営んできた人びとが反旗を翻すさまが描かれる。その闘争を撮影しようとするとき、不意に襲いかかる機動隊に対し、どこにカメラを置くか、といったことをあらかじめ準備しても限界があるし、その後の展開だって読めません。ドキュメンタリーの映画作家やカメラマンなどは、現場で推移する予測不可能な出来事に対し臨機応変に対応しなければならず、その場で撮影に相応しいポジションや方法論を見つけなければならない。その結果、当初の構想を実現することができず、映画の既存の方法論には基づかない映像が撮れてしまうかもしれない。現実性を求めるものであるために、ドキュメンタリーは必然的に実験的にならざるを得ないのです。機動隊と農民の衝突の例はやや極端に思われるでしょうが、予測

To put it a bit extremely, documentary is invariably experimental. On this point I am in whole-hearted agreement with what Philip Cheah just said when he mentioned as an example the process used in making *Snakeskin*. Unfortunately, however, I haven't seen the work itself, so I must reserve judgment on whether its experiment succeeded or not. For one example we can turn to the many documentaries once made in Japan about political struggle. One paragon of these is Ogawa Shin-suke's series of films depicting the revolt of farmers against a nation that, bent on building a new international airport, has made a construction site out of land the farmers had long cultivated. When you set about shooting such a struggle and you're trying to decide things like where to place your camera in the face of unexpected assaults by the riot police—and subsequent developments that are anyone's guess—advance preparations often only pay limited dividends. Cinematographers, directors, and others involved in making a documentary must respond on a case-by-case basis to the unpredictable circumstances of a changing film shoot, coming up with suitable camera positions and methods on the fly. The director or cinematographer might not be able to fulfill their original design, or they might make footage for which there is no place in their existing approach. Because documentaries seek actuality, they turn out to be experimental. The illustration I used of the clashes between the farmers and the riot police may seem a bit extreme, but is there not, on some level, something unavoidably experimental about documentary cinema, when what it does is aim a camera and sound recording equipment towards events that are unpredictable (i.e. reality)? Undoubtedly, technological advances such as the move to digital have had an impact, but I want to stress that the experimen-

不可能な出来事（現実）にカメラを向け、サウンドを録ろうとするドキュメンタリー映画は、程度の差こそあれ、つねに実験的になるのではないのでしょうか。もちろん、デジタル化などのテクノロジーの進化も関係があるでしょうが、私としては、はるかそれ以前からドキュメンタリーが実験的であらざるを得ない点を強調したいと思います。2年前、ここ山形でクリス・マルケルの特集が生まれ、私も彼の作品をたくさん観ました。彼は今回のテーマである「実験的なドキュメンタリー映画作家」に位置づけられる作家でしょうが、私が感動を覚えたのは、そこでの「実験」が、何らかの美学上の要請からではなく、目の前で推移する出来事を撮影し、作品にするための必然性から生じたものであると確信できたからです。同じ政治闘争でも、時代の変化によってそのあり方が変わる。彼の映画での「実験」は、そうした出来事のあり方の変化に応じて決定され、遂行されていたのです。

今回、ラヴ・ディアスの『ストーム・チルドレン 第一章』を観たときは、正直、やや批判的な気分になりました。この映画は監督が意図したとおりに仕上がっていて、監督が置きたい場所にカメラが置かれている。ここでの問題は、この映画をドキュメンタリーと呼ぶべきかどうかということではありません。たとえば、陸に打ち上げられた大きな船が登場します。それだけでとても印象的な映像であり、観客は何か重要なものを見たと感じることができる。日本でも、2011年の震災後に多くのドキュメンタリーが作られ、そのようなイメージが数多く登場しました。単純に倫理の問題と結びつけたくはありませんが、ラヴ・ディアスが優れた監督であるがゆえに、災害のイメージが彼の創作のための素材になってしまっている。監督自身を表現する手段になっているのです。なるほど『ストーム・チルドレン 第一章』は「実験的なドキュメンタリー映画」かもしれませぬ。しかし私の考えでは、ラヴ・ディアスの「実験」は彼の表現上の手段、美学上の要請から来ており、先に例に出した小川紳介や

tal elements of documentary long predate such recent developments. Two years ago, director Chris Marker was featured at this film festival, and I saw many of his films. Certainly we might classify him based on our theme today, as an “experimental documentary filmmaker.” What moved me however, was a certainty that his experimentation arose not from some sort of aesthetic consideration, but came about in response to the shifting reality before his camera, that he then made into one of his works. The political struggle is here too, but it takes on different forms in different eras. The experimentation in Marker’s films is realized in accordance with the contour of changing events, that in turn determine their shape.

When I watched Lav Diaz’s *Storm Children—Book One*, to be honest, I became more critical about this. Here we have a film completed as the director intended it, with the camera placed wherever he wished—which has nothing to do with whether it should be called a documentary or not. This image where you have a huge ship on land, that’s something that draws the audience’s attention. It’s shocking. The image gives an impression to the audience, that the audience has seen something significant. When I see the films made after the 2011 earthquake and tsunami in northeastern Japan, some of these films show such images a lot. I don’t bring up ethics lightly, and in fact Lav Diaz is an excellent director, however the images of disaster are being used as mere material for his creations, a means for the director to express himself personally. Ah yes, therefore we might call *Storm Children—Book One* an experimental documentary. Nonetheless my own perspective is that Lav Diaz’s “experimentation” is a means of personal

クリス・マルケルの仕事とは異質なものの、「現実性」から乖離したもののようにも思えるのです。

ユキ・アディッティヤ：インドネシアでは、1990年代の世代によってメディアアートが大きく成長しました。スハルト政権の新秩序体制による近代化の時代に生まれ育った人たちです。またそこには、当時の政府の方針に後押しされたという側面もありました。抑圧的な軍事政権の下で、新しいテクノロジーが一気に浸透したのです。芸術や文化の世界で、既存のシステムを覆す新しい道を探る運動が起こったのですが、それが独裁政権と正面から対峙することは一度もありませんでした。とはいえ、その世代の人びとは、コンピュータのソフトウェアを新しいおもちゃとして活用し、自分の身の周りの出来事を語るようになりました。

スハルト政権崩壊後の1998年以降、インドネシアの人びとは新時代の表現の自由を経験します。国内の政治のあり方がまったく変わりました。もう独裁政権と戦う必要はなくなりました。上との戦いではなく、横と



ユキ・アディッティヤ / Yuki Aditya

expression made based on aesthetic considerations, alien from the examples I just gave of the work of Ogawa Shinsuke and Chris Marker, and not a reflection of reality.

Yuki Aditya: In Indonesia, media art began to grow significantly in the hands of the 1990s generation, who were born and grew up in the middle of the modernization of the New Order regime. It was also driven by government policy at that time, with the massive invasion of new technology under the repressive military regime. The artistic and cultural movement started looking for alternative ways to subvert the prevailing system. It was never able to deal directly, head-to-head, with the dictatorship. However, computer software came to be used as a new toy by this generation to talk about things surrounding them.

Since the post-reform period in 1998, Indonesian people have experienced the era of freedom of expression. The political constellation in Indonesia changed completely. Society was no longer in a fight against the dictatorial government. The fight has become horizontal, more in the resistance against the domination of certain groups, as well as the discrimination against certain groups, coupled with the emergence of mass media dominated by a handful of rich people who have power to control the flow of information. At the same time, technology developed more rapidly and massively entered Indonesia. Video was the most affordable tool to deliver criticism about the social situation. The artistic and cinematic approach is most associated with this tendency, because Indonesia has a long history of cinema.

の戦いになったのです。ある特定の集団が大きな力を持つことに抵抗したり、ある特定の集団を差別したりといったことです。そこに一部の富裕層が支配するマスメディアが登場し、情報の流れをコントロールするようになる。それと同時に、急速に成長するテクノロジーが、インドネシアにも大量に流入してきました。社会問題を訴えるのに、ビデオがもっとも手軽な道具になりました。そして、この傾向がもっとも顕著に現れたのが、芸術的、映画的なアプローチです。インドネシアには映画の長い歴史があるからです。

2003年、アーティスト、コミュニケーション学を学ぶ学生、研究者、文化人らの有志によって、フォーラム・レンテンというNPOが設立されました。スハルト以後の社会における文化や芸術を研究するためのグループです。その当時、映画界では多くの運動が起こっていました。1990年代半ばにハリウッド映画に席卷され、インドネシア映画不作の時代を経験したことへの反動です。多くのシネクラブが生まれました。インディペンデント映画の制作が若い人の間でトレンドになりました。そこからついに、ハリウッドと肩を並べることができる映画作家が誕生し、10年以上にわたってインドネシア映画界のトップに君臨するようになったのです。

この現象にも批判するべき点があります。インドネシアにおける映画の発展は、ただ映画を作るということだけに偏っていて、そこに付随するべき知識を生み出すという役割の重要性は軽視されてきました。博物館やアーカイヴ、教育機関など、芸術や文化を広めるためのインフラはインドネシアにもすでに存在しますが、まだ十分ではありませんし、社会の幅広い層がアクセスできる環境も整っていません。特に小さな町や村は取り残されています。知識を手に入れるためにはコストがかかり、身につけるのは難しい。フォーラム・レンテンはひとつのコミュニティとして、インドネシアの人びとを教育する役割を自らに課しています。インドネシア人としてのニーズを満たし、映画、ビデオアート、社会や政治の歴史

The non-profit organization Forum Lenteng was established by individual artists, communication students, researchers, and cultural observers in 2003 as a study group to respond to the social situation in the post-reform period regarding arts and culture. At that time, many movements of the film community emerged against the background of the hiatus of the Indonesian film industry in the mid-1990s, due to the monopoly of Hollywood on film distribution. Lots of cine-clubs popped up. Independent film production became a trend among the young generation. From there, sprung filmmakers whose works were finally able to stand on a par with Hollywood films and have occupied the top ranks of the cinema industry in Indonesia for more than a decade.

There are things to be criticized in this phenomenon. The development of cinema in Indonesia is concentrated in production alone, without duly considering the importance of the knowledge production that should accompany it. An infrastructure of museums, archives and institutions that take care of the arts and culture already exists in Indonesia, but it is still not adequate, and sufficient access is not available for the wider society, especially in small towns and villages. Knowledge seems so expensive and difficult to obtain. As a community, Forum Lenteng has positioned itself as the driving awareness to educate ourselves, to fill our needs as Indonesians, producing knowledge through study of cinema, video art, the related socio-political history, and research activities, as well as criticism, and then distributing this knowledge to the wider society.

Lav Diaz's *Storm Children—Book One* is in a way reminiscent of the

を研究することで知識を生み出す。それに研究活動や批評も行い、知識を社会に幅広く届けていくことを目指しています。

ラヴ・ディアスの『ストーム・チルドレン 第一章』は、ある意味で、私たちが2008年に設立したAKUMASSAから生まれた映画に似ています。AKUMASSAはメディアをベースにしたコミュニティで、インドネシアの各地で地元の人たちとともに活動するプログラムを実施しています。AKUMASSAの活動を通じて、フォーラム・レンテンは、顧みられることのなかった地方の現状を検証しています。これはメインストリームのメディアに対抗する活動であり、人びとが自ら学び、市民の立場から情報を生み出して、テキスト、イメージ、ビデオなどのメディアを通じてその情報を伝達することを目指しています。AKUMASSAは、一般市民の参加者と共同で多くのビデオ作品を作ってきました。個人主義を重視する欧米的な美学にとらわれない作品です。それに主観的になりすぎないようにするために、さまざまな参加者と協力して作られました。「メインストリームのメディアに対抗する」という姿勢には、異なる映像言語の実験を伝えるという狙いもあります。ここでは、カメラが市民の目という役割を果たしています。

インドネシア映画の歴史をふり返ると、映像言語の実験は、形式や美学といった側面のみで行われてきました。組織だった運動として行われたことはありません。大きな影響力を持つ実験映画の運動は存在しませんでした。それは政治運動でも同じであり、1945年のインドネシア独立から続く不安定な政治情勢が原因です。一方で、美学の伝統を中途半端に受け入れてきたために、映画における実験が衰退し、インドネシア映画は声を持たない存在になりました。

1998年以来、コミュニティの持つ潜在能力は、市民運動、芸術、そして社会政治の世界で新しい力を獲得しました。AKUMASSAプログラムと同じように、ARKIPEL ジャカルタ国際ドキュメンタリー実験映画祭

films produced through our program AKUMASSA, which was started in 2008. AKUMASSA is a media-based community program that works together with local communities in various regions in Indonesia. Through AKUMASSA, Forum Lenteng examines local phenomena that have been neglected. This activity is done to counter mainstream media, to enable the community to educate themselves, and to produce information from the perspective of citizens and distribute it through various media such as text, images and video. The AKUMASSA program has produced dozens of video works with citizen participation, which do not depend on the form of the canonical aesthetic of the West that emphasizes individuality. The video works of AKUMASSA were done collaboratively and participatively in effort to reduce subjectivity. The idea of “countering the mainstream mass media” is used to inform an alternative visual language experimentation, where the camera acts as a citizen’s eye.

Historically, visual language experimentation in Indonesian cinema was only done at the level of form or aesthetics, and not in an orderly manner. No experimental movement was significant and strong enough. The same thing happened at the level of activism, due to the ever-changing political situation since the beginning of Indonesian independence in 1945. Meanwhile, incomplete acceptance of the history of aesthetics weakened experimentation in cinema and left the Indonesian cinema with no voice.

Since 1998, the potential of community acquired new force in the field of activism, aesthetic and socio-political. Similar to the AKUMASSA

もまた、映画という文脈の中での政治的・文化的な運動であり、インドネシアと世界における映画の発展と運動しています。ARKIPELの狙いは、メディアと映画の歴史を読み直すことです。また、一般市民の参加もARKIPELという組織に有機的に組み込まれていて、作品の検証、保存、キュレーションなどに携わってもらっています。

ARKIPELは、一般市民の視点を取り入れるという実験を通して、単に美学だけでなく、芸術運動、文化運動が社会政治的な文脈の中でどのように働くかという点も重視しています。社会政治についての包括的な議論は、それ自体が独自の芸術になります。それに加えて、世界の映画についての集中的な議論をジャカルタで行うことで、全世界的な映画の議論を発展させるための戦略的なポジションを確立できるでしょう。

テン・マンガンサカン: 私は創作的なノンフィクションのライターなので、必然的にドキュメンタリー映画の制作に興味を持つようになりました。最初にドキュメンタリー映画を撮ったのは2000年のことで、題材はミンダナオ島での紛争です。ミンダナオ島はフィリピンの島で、私の出身地でもあります。そのすぐ後に短いドキュメンタリーを何本か撮り、そして2007年に最初の長編ドキュメンタリーを作ろうと思立ちました。ところが撮影中にある問題が発生し、少なくとも私の場合は、純粋なドキュメンタリーという手法では解決することができなかったのです。私にとって、ドキュメンタリーを作る唯一の方法は何らかの実験をすることであり、映画『The Obscured Histories and Silent Longings of Daguluan's Children』もそうやって生まれました。リアリティだけではこの主題を表現できなかったために、実験せざるをえなかったのです。ノンフィクション・ライターとしての私は、伝統的なフィクションの形式を取り入れるようになっていきました。そのため映画のほうも、極めて純粋なドキュメンタリーから、より柔軟な形式へと進化したのです。それを

program, ARKIPEL Jakarta International Documentary and Experimental Film Festival is a political and cultural movement in the context of cinema, going in accordance with the development of cinema in Indonesia and internationally. ARKIPEL tries to re-read the history of media and cinema through its programs. The concept of participation at the community level is also applied organically in the organization of ARKIPEL, by involving people in examining, archiving, and curating.

ARKIPEL experiments with local perspectives not only by emphasizing aesthetics, but also by examining how art and cultural activism work in the socio-political context. A comprehensive socio-political discourse will bring out a distinctive aesthetic in its own right. Moreover, taking the centralized discourse of world cinema to Jakarta makes it possible to build a strategic position in the development of global cinema discourse.

Teng Mangansakan: I'm a writer of creative non-fiction, so naturally I gravitated towards documentary filmmaking. I did my first documentary in 2000 about war in Mindanao, the island in the Philippines where I come from. Soon after, I made documentaries, short ones actually, until 2007, when I tried to shoot my first full-length documentary. However, while shooting my documentary I encountered some problems, which for me could not be solved through a pure documentary form. I felt that the only way for me to make the documentary was to experiment a bit, and that's how my documentary *The Obscured Histories and Silent Longings of Daguluan's Children* was born. I feel that the failure of reality to capture my subject was the real reason why I had to experiment

ここでは、実験的なドキュメンタリーと呼んでいます。

私が思うに、アジア人、具体的には東南アジア人にとってのリアリティとは、神話と現実がはっきり分かれていないということです。それが当初、私のドキュメンタリーにとって問題になりました。作品の中に多くの神話的な要素が登場するため、経験主義的なドキュメンタリーの手法では表現できないのです。おそらく多くの東南アジアの映画作家も、超現実的、形而上学的、超自然的な要素を作品に組み込もうとするとときに、同じ問題に直面しているのではないのでしょうか。ある人の目には非現実的と映っても、他の人の目には現実的と映ることもある。そしてそこから、現実と神話のせめぎ合いが始まる。つまり実験的なドキュメンタリーとは瞑想であり、ふたつの次元を同時に取り入れる手法なのでしょう。現実的な神話と、神話的な現実の両方を表現することができる。私はアジア人として、東南アジアの映画作家として、この形式の流動性が、自分自身を表現する格好の手段になっていると思います。アイデンティティや自己の多層構造を、雄弁に物語ってくれる。だからこそ、この地域の映画



テン・マンガンサカン / Teng Mangansakan

a bit. As a writer of non-fiction, I was evolving towards the conventions and techniques of fiction; so my film was also evolving from a very pure documentary to a more malleable, flexible form, which is what we now term as experimental documentary.

I believe the core really is, for Asians, specifically Southeast Asians, that there's a very thin line between what is mythical and what is real. That was primarily the problem with my documentary, in which there were a lot of mythical elements that could not be captured by a more empirical approach towards the documentary form. I think this has been an issue for a lot of Southeast Asian filmmakers when they try to incorporate the surreal, the metaphysical, and the supernatural into their films. Even if this is rendered as unreal to us, it is real for some people, and this is where the negotiation of the real and the mythical comes in. So I think the experimental documentary is really a mediation, a negotiation of two realms: rendering the real mythical and also making the mythical real. And as an Asian, a Southeast Asian filmmaker, I think that the fluidity of the form is something that we can use to speak volumes about ourselves, volumes about our identities, layers of identities, of selves, and I think it's probably why our cinema is very rich.

I'm doing another film right now, which is called *Pablo's Elegy and Other Deliriums at Sea*. It's a film about a storm, similar to *Storm Children* by Lav Diaz. Lav and I both come from the same province. We come from Maguindanao, in Mindanao, the Muslim part. While he made his film in Manila and Tacloban, where Typhoon Haiyan or Yolanda took place, I did my film in Mindanao. Again, while I was trying to make a

はとても豊かなのでしょう。

現在は新しい作品に取り組んでいます。タイトルは『Pablo's Elegy and Other Deliriums at Sea』といいます。これは嵐についての映画で、ラヴ・ディアスの『ストーム・チルドレン』と似ているかもしれません。ラヴと私は同郷で、ミンダナオ島のマギンダナオ州の出身です。ここはイスラム教徒の地区です。彼は台風ハイヤンとミランダに襲われたマニラとタクロバンで撮影を行いました。私はミンダナオを舞台にしました。台風の後で行方不明になった漁師たちについてのドキュメンタリーを作ろうとしたのですが、ここでもまた、多くの神話的な要素が映画の中に入ってきました。たとえば、漁師の妻たちが、夜になると海に霧がかかるとい話をしてくれる。彼女たちにとって、あの霧は村に帰ってきた夫の魂です。そういった要素を描くとき、客観的な事実だけを扱う科学的なドキュメンタリーを作るのは不可能でしょう。

もうひとつ印象に残っていることがあります。ある女性が、自分の夫がたしかに亡くなったという証拠を探していました。その5分後、彼女は1匹の蝶を見る。彼女にとってそれは、一家の主が死んだというたしかな証拠でした。それもまたドキュメンタリーの一部になりました。本物である何か、アジア人としての自分のアイデンティティに忠実である何かを語るには、そういった超現実的な要素を、重要なものとして映画に取り入れるしかない。それが私にとって、ドキュメンタリーを作る唯一の方法です。呼び方が実験的なドキュメンタリーでも、ただのドキュメンタリーでも、また他の名前であっても、最終的には「人間としての自分をどう表現するか」ということに集約されるでしょう。

金子遊: フィリップさんから「禅アプローチ」という言葉が出ました。これはとてもいい表現だと思います。私たちの後ろにあるスクリーンでは、アピチャポン・ウィーラセタクンが監督した『メコンホテル』(2012)

documentary about what happened to fisherfolk who went missing after the storm, a lot of mythical elements entered into the picture. For example, their wives would tell me that at night, they would see a fog in the sea. For them, this fog is the souls of the fishermen visiting them. How can you make a straight-form, empirical, scientific documentary if you have these elements?

There is another element I remember: a mother was asking for a sign if indeed the father and husband is dead. Five minutes later she saw a butterfly, and she saw that as a sign that the master of the family is dead. That became part of the documentary. The only way for me to tell something that is authentic, something that is true to my identity as an Asian, is to make that as an integral part of my film, my documentary. Whether we think of it as experimental documentary, documentary, or something else, it boils down to our expression of what we are as a people.

Kaneko Yu: Philip-san, you talk about the Zen approach. I think that phrase is quite good. On the screen behind us as we speak, we can see being projected *Mekong Hotel* (2012), which was directed by Apichatpong Weerasethakul. The Zen approach that Philip-san mentioned, I think you can find there. The work was filmed at a hotel on the banks of the Mekong River, overlooking Vientiane, in Laos. The Zen approach that Philip-san mentioned refers, I think, to this experimental spirit that Apichatpong has, that goes hand-in-hand with his understanding of contemporary filmmaking.

が上映されています。川をはさんで対岸にラオスのヴィエンチャンを望む、メコン川の岸边にあるホテルで撮影された作品です。フィリップさんの言う「禅アプローチ」は、この実験精神をもつ現代映画の理解にも役にたつことでしょう。

アピチャッポンにはフィルム作品でも、ドキュメンタリーでも、劇映画でも、きわめてラディカルな方法的な意識があります。『メコンホテル』には、実験的な手法が使われています。この映画には何の説明もなく、映画内映画としての劇映画とそのメイキング・ドキュメンタリーのシーンがまざっています。男の子が女の子に出会い、その女の子がどうやら吸血鬼の一族であるという物語です。それから、その映画を撮影したり、背景音楽を録音しているアピチャッポンたちの姿が、随所に登場します。さらに撮影地はタイ東北部のイサーンであり、メコン川の国境をはさんでラオス側から多くの難民が押し寄せてきた歴史が、地元ノーンカーイ出身で、アピチャッポン映画の重要な俳優であるジェンジラー・ボンバットの本人の語りというかたちで伝えられます。



金子遊 / Kaneko Yu

Both Apichatpong's documentaries and fiction films consciously employ these very radical techniques. *Mekong Hotel* too uses experimental methods. In this film, with no explanation, a fiction film-within-the-film is intermixed in with scenes from a making-of documentary. It is a story in which a boy meets a girl, and somehow that girl is from a family of vampires. Not only that, the figure of Apichatpong himself appears everywhere, doing things like shooting the film itself, and recording background music. Moreover, with the location being Isan in north-eastern Thailand, the film takes the approach of having a locally-born Nong Khai native, Jenjira Pongpas, also an important actor from many of Apichatpong's films, recount the history of the many refugees from Laos that have flocked across the border formed by the Mekong River.

Apichatpong's *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010) was one part of his *Primitive* project, in which he went to the northeast and made not only this film but also a variety of other works in the fields of documentary, video art, video installation, and photography. But when he made *Mekong Hotel*, it was as if one such project became concentrated into a single work, with various kinds of footage of entirely different features all mixed together without explanation into one work of cinema.

Just now, Teng-san talked about the typhoon in the Philippines that caused thousands of casualties. I went to Palau in February. It's just a tiny island in Pacific. There is an even smaller island called Kayangel, 50 kilometers north, with a very small population, 50 people living on the island. When they knew the typhoon was approaching, the resi-

『ブンミおじさんの森』(2010)という劇映画は、彼が東北部に入っていて、さまざまなドキュメンタリー、ビデオアート、インスタレーション映像、写真集などをつくる「プリミティヴ」というプロジェクトの一部でした。ところが、この『メコンホテル』になると、ひとつの作品がひとつのプロジェクトのようになって、何の説明もなく1本の映画作品のなかに、複数の位相の異なる映像が混在しているのです。

先ほどテンさんが、フィリピンの台風で数千人の犠牲者が出たという話をしました。私は2月にパラオに行きました。パラオは太平洋に浮かぶごく小さな島国で、50キロほど北に行ったところには、カヤンゲルという人口わずか50人のもっと小さな島があります。島の住民は、台風が近づいているという知らせを受けると、安全な場所に避難しました。死傷者はひとりも出ませんでした。パラオでは犠牲者が出なかったのに、なぜフィリピンのレイテ島のタクロバンでは多くの人が犠牲になったのでしょうか？

『ストーム・チルドレン』には、大きな船と子どもたちが登場します。家が完全に壊れたという子どももいます。彼らはスラム暮らしのために、台風が近づいてきても他に行くところがありません。それから大きな理由として、フィリピンの気象庁が「津波」ではなく「高潮」という言葉を使ったために、人びとがそれを理解できなかったことが指摘されています。それはともかく、私は『ストーム・チルドレン』を観てパラオに行ったときのことを思い出し、両者の違いについて考えてしまったということです。

ユキさんのお話で、とても興味深いグループ活動のことが出てきました。私は集団というものに興味があります。クリス・マルケルも1960年代に集団を結成しました。それにゴダールも同じことをしています。そして今、クリスさんがこうして新しい映画批評の集団を起ちあげようとしている。私自身も集団を主催しています。ドキュメンタリーマガジン「neoneo」という活動で、数年前に始めました。オンラインと紙の雑誌の両方で出しています。東京、名古屋、京都、大阪など日本の大都市では、

dents of that island were evacuated to safety, and nobody died or got hurt on the island. Why were there no casualties in Palau but lots of casualties in the city of Tacloban, in Leyte, in the Philippines?

In *Storm Children*, you can see big ships, and you see children. Some are saying their houses were totally devastated, but they were living in slums and they had nowhere to go, while the typhoon was approaching. It has been pointed out that another major reason some people didn't evacuate may be that the Philippines meteorological agency used the word "storm surge" instead of "tsunami," making it difficult to understand what was happening. In any case, watching this *Storm Children* reminded me of my visit to Palau and the difference between what happened in the two places.

Yuki-san talked about his fascinating group. I am interested in collectives, or groups. Chris Marker established a collective in the 1960s, and Godard set up a collective as well. And now there is this film critics collective that Chris-san is trying to start up here. I run a collective myself, a documentary magazine, *neoneo*, that I started several years ago, online as well as in paper form. Every year more than 50 documentaries are shown and released in Tokyo, Nagoya, Kyoto and Osaka, the big cities in Japan. But not all of them can be covered by the press and the media. So, five years ago, I started this documentary magazine *neoneo*. We have run features on Ogawa Shinsuke, for example, and on films related to the earthquake-and-tsunami disaster.

With more than 50 documentaries being released in a year in Japan,

毎年 50 本以上のドキュメンタリー映画が公開されています。そのすべてがメディアで取り上げられるわけではありません。そこで今から 5 年前、このドキュメンタリーマガジン「neoneo」を始めました。これまでに小川紳介の特集や、東日本大震災を扱った映画の特集などを行っています。

年間で 50 本以上のドキュメンタリーが公開されるようになると、そこにはアヴァンギャルドや実験的な表現に向かう人も出てくるでしょう。そんな作家の何人かも、今日この場に来ています。ドキュメンタリーの中には、ジャンルの境界を越え、実験映画やその他のジャンルに入っているものもある。

先ほどチャリダーさんがおっしゃったように、デジタルビデオを使うと、9 時間も 10 時間も連続して撮影することができます。これは、彼らビデオ世代の、フィルム時代に対する批評的な態度と言えるでしょう。フィルムではできなかったことを、ビデオを使ったドキュメンタリーでやってみようということです。ラヴ・ディアスの『ストーム・チルドレン』も、このカテゴリーの表現に属するでしょう。

ラヴ・ディアスとアピチャップンの共通点は、ふたりともドキュメンタリーだけでなくフィクションも撮っているということです。彼らにとって、ドキュメンタリーとそれ以外を分ける明確な区別は存在しません。ここ山形映画祭で上映されると、そのような特徴がより明らかになるでしょう。

クリス・フジワラ: 金子さんは、このシンポジウムですでに浮上したテーマのいくつかをまとめてくださいました。それをもう少し掘り下げてみたいと思います。ここでみなさんにおうかがいしたいことがあります。映画制作において、「実験的」という言葉にはさまざまな解釈があるようです。たとえば、ラヴ・ディアスや王兵の映画のような正統派の実験映画がある。その一方で、社会的、または政治的な活動が、映画を作る手法の中に暗示されているという意味での「実験」もある。ここにいる日本の

you find avant-garde and experimental elements being incorporated; some of the filmmakers are here with us in the audience. But there are some documentaries which seem to cross over the line, going into the genre of experimental or something else.

As Chalida-san said, by using digital video, it is possible to shoot a film that goes on for nine or ten hours. This may represent a critical attitude by the video generation with respect to the film generation, because such longer-duration works could not be done on film. *Storm Children* by Lav Diaz belongs to that category of expression.

What connects Lav Diaz and Apichatpong is that they do, of course, make not only documentaries but also non-documentary films as well. Really, for them there is no clear borderline between the documentary and the non-documentary. And that is very much apparent when such films are being shown here in Yamagata.

Chris Fujiwara: Kaneko-san has started to bring together some of the themes that have already emerged in the discussion. Perhaps we could pursue them a bit further. One thing I would like to get people's views on is this: there seem to be different ways of thinking about what "experimental" means in filmmaking. For example, there is a formal kind of experimentation that might be represented by Lav Diaz's films or Wang Bing's films. On the other hand, you could think of experimentation in the sense of a social or political activity that's implicit in the way the film is made. Both of our Japanese friends mentioned Chris Marker, and Yuki talked about an explicitly collective program of filmmaking activity.

友人は、ふたりともクリスマス・マルケルの名前をあげました。そしてユキは、映画制作における集団活動について話してくれた。フィリップ、現実への実験的なアプローチが映画という形式で出現することについて、他の例もあげてくれますか？

フィリップ・チア: 実を言うと、テンが『Obscured Histories』はドキュメンタリーだと明言したのは、これが初めてのことです。私は今までまったく知りませんでした。映画の文法や制作意図における「実験」について、他の方々がすでに触れたことに付け加えるとするなら、実験にはまた別のレベルがあるということです。昨日、フィリピン人のジム・ルンベラ監督の『太陽の子』（2013）が上映されました。上映後の質疑応答で、監督は映画制作の過程について質問を受けました。この映画は、監督が少年時代のある場所で過ごした記憶と、その場所を離れなければならなかったいきさつを描いています。監督の答えによると、最初はきちんと計画を立てて撮影していたけれど、しっくりこなかったのですべて



フィリップ・チア / Philip Cheah

Philip, can you cite other examples of how an experimental approach to reality emerges through the form of a film?

Philip Cheah: This is actually the first time that Teng has announced that *Obscured Histories* is a documentary. I never knew that until today. Just to add to what the other guys have been saying about “experimental” in terms of the grammar or the motivations, there is another level that we can add to it. Yesterday, there was a screening of a film called *Anak Araw* (2013) by Gym Lumbera from the Philippines. In the Q&A, he was asked about his process in making the film, which is about memories of his childhood living in a particular area and how he had to move out of that area. He said that he had shot a lot of stuff in a very composed way, and then he threw it all away because it didn’t feel right; it didn’t express what he wanted to say about his place. He said that the only strategy available was what his friend suggested to him: “Why don’t you play?” That’s the other element of the experiment—the play element, just playing around. That’s how he made *Anak Araw*, by being playful.

Chalida Uabumrungjit: Filmmakers may make films that are considered experimental or docu-experimental without having considered themselves experimental filmmakers. They have the thing that they want to say, do, show, or convey to the audience, and they find a way that’s ideal, rather than starting by saying, “I’m going to make an experimental film; how am I going to do it?” A lot of filmmakers whose work I like, such as Apichatpong or Jia Zhangke, jump back and forth. When Jia Zhangke makes a documentary film, it has a lot of fiction style in

破棄したそうです。思い出の場所について、彼が本当に語りたことを話していたなかった。そのとき、友人から「もっと遊んだらどうだ？」と提案されたといいます。それが、実験のもうひとつの要素——「遊び」という要素です。彼はそうやって『太陽の子』を撮りました。遊びながら撮ったのです。

チャリダー・ウアバムルンジット: 自分では実験的な映画作家のつもりがなくても、実験的な映画、またはドキュ・エクスペリメンタルな映画を撮る監督もいます。彼らには、言いたいこと、やりたいこと、見せたいこと、伝えたいことがあり、それを達成するのに最適な方法を探した結果として実験的になった。最初から「さあ、これから実験映画を撮ろう。どうすればいいだろうか?」と考えていたわけではありません。アピチャッポンやジャ・ジャンクーなど、私の好きな監督の多くは、異なる形式の間を行ったり来たりしています。ジャ・ジャンクーがドキュメンタリーを撮ると、そこにはフィクションのスタイルが多く用いられている。そしてフィクションを撮るときは、ドキュメンタリーの要素が多く用いられる。とはいえ、それが理由で彼の映画がドキュメンタリーに分類され、山形のような映画祭で上映されるわけではないと思います。山形で大切なのは、テーマや主題です。山形という場所が、ドキュメンタリーや実験映画を定義しているのでしょうか。

映画作家は一般的に、ドキュメンタリーを撮るときは現実を作品の素材にします。何かを訴えるために、現実と戯れる。以前に山形で上映されたタイの作品、たとえばアピチャッポンの作品について考えることがあります。2001年、アジア千波万波の審査員を務めたとき、アピチャッポンの最初の長編作品『真昼の不思議な物体』がインターナショナル・コンペティション部門に出品されたことに、私はとても驚きました。映画は監督が女性たちにインタビューするシーンから始まります。トラック

it, and when he makes fiction, it has a lot of documentary elements. I don't think it defines his films for them to appear in a documentary program, especially at Yamagata. The theme or topic today actually defines Yamagata. It's the place that defines documentary or experimental film.

Usually filmmakers, when they make documentaries, play with reality as the material for their work, in order to say something. I think about the early Yamagata and the Thai films that were selected, like Apichatpong's. I was very surprised in 2001, as one of the New Asian Currents jury, that *Mysterious Object at Noon* (2000), Apichatpong's first feature, was screened here in the International Competition. He started off interviewing women and asked them to tell a story—a woman sells from a truck, and from that story he continues to the next person, and asks them to continue the story, and so he went to different people around the country. On the one hand, there's a narrative—the story that people are making up, but on the other hand, the whole film captures the people in Thailand. For me, it was the first time I heard real people, Thai people, talking in film as they really talk. I'm glad that the film was shown here. It won the second prize. But I think the filmmakers don't set out to brand themselves; it's the people who make critiques, or programmers, who put the work into the box and categorize it.

Teng Mangansakan: In the Philippines, we make films and try not to brand ourselves as experimental filmmakers, or making experiments, because the issue of sincerity in the process becomes apparent, when people seek out to make experimental films. As filmmakers, maybe we

で物売るひとりの女性に話を聞き、彼女の物語から次の人物へと繋がり、また話を聞く。そうやって監督は、国中の人たちの話を聞いていきます。この映画には人びとの作り話という物語があり、その一方で、映画全体としては本物のタイの人びとを描いている。私にとって、生身のタイ人が本当に語っている映画を見るのはあれが初めてでした。あの映画がここ山形で上映されたことを嬉しく思います。コンペティションでは優秀賞を獲得しました。しかし、監督自身は、自分に何らかのレッテルを貼るつもりはないと思います。作品を分類し、何らかの名前を与えるのは、批評家や映画祭関係者などの仕事になるでしょう。

テン・マンガンサカン: フィリピンの映画作家たちは、自分に「実験映画作家」、または「実験的作品を作る存在」というレッテルを貼らないようにしています。最初から実験映画を作ろうとすると、制作過程における誠実さが問題になるからです。たしかに映画作家としては、伝えたい物語やテーマを表現するために実験的な手法を使うこともあります。しかし最初から「実験映画を作ります」と宣言することはありません。それは尊大で、表面的で、不誠実な態度だからです。「実験的」という言葉が必要になるのは、創造の過程を評価するときだけでしょう。

クリス・フジワラ: 北小路さん、先ほど日本における「実験的」の意味について話していただきましたが、それについてもう少し詳しく教えてくださいませんか。

北小路隆志: 皆さんの話をお聞きしていると、私が話したことは特に日本に固有の問題ではない、と思えてきました。私が教える大学で、先ほども話題にしたあの監督が居心地の悪い思いをしているのは、周りから「実験映画作家」だと呼ばれ、決めつけられているからです。近ごろでは、

seek ways to tell our stories and our themes by experimentation, but none of us would want to start by saying we are working on an experimental film because that seems so presumptuous and so superficial and so inauthentic. The necessity of the word “experimental” comes in terms of appreciating the process of creation.

Chris Fujiwara: Kitakoji-san, you mentioned “experimental” in the Japanese context. Could you tell us a little bit more about that?

Kitakoji Takashi: Listening to what everyone is saying, it occurred to me that this might be a characteristically Japanese issue. At the university where I am teaching, this particular professor I was talking about is feeling out of place because people call him an experimental filmmaker, and that’s what he’s considered to be. I don’t think there are so many filmmakers nowadays who consider themselves to be experimental. Among my respected colleagues as well, it’s not that people start out a project saying, “now I’m going to make an experimental film, how will I begin?” Rather they design their work based on what it makes sense for them to make. I think everyone does some kind of experimentation during the process of working, but they are not making films just for the sake of experimentation. They want to show something, they want to tell their stories, and they just happen to choose that approach in the end.

So in that sense, what I just said about how documentary is inevitably experimental, is a view not particularly limited to documentary. There is however a noticeable inclination of that sort in the genre that is known as documentary. Although he worked in a different medium, I believe

実験映画作家を自称する人はそんなに多くないでしょう。私の尊敬すべき同僚も、「さあ、これから実験映画を撮るぞ、どうしようか？」などと考えることから構想が膨らむのではなく、ただ彼が撮るべき映画を撮っているだけだと思います。誰でも創作の過程で何らかの実験的な手法を使うことはあるでしょうが、実験そのものが目的ではないのです。まず見せたいもの、語りたいたいものがあり、そこでたまたまそのようなアプローチを選んだというだけです。

そうした意味で、先ほど私が話したこと、ドキュメンタリーは「実験的」であらざるを得ない、という見方は、特にドキュメンタリー映画に限定されるべきことでもないのでしょうか。ただ、ドキュメンタリーというジャンルでそうした傾向が顕著になるということだと思います。分野は違いますが、ジョン・ケージがこんなことを書いていたはずで、実験とは、作家が自分の美的特徴や独創性、スタイルを打ち出すためにあるのではなく、ただ「為されねばならない」こととしてあるのだ、と（「合衆国における実験音楽の歴史」）。

そこで思い出すのが、つい昨日観たばかりのドキュメンタリー作品です（アンドレ・S・ラバルトとユベール・クナップの『我等の時代の映画作家シリーズ——ジョン・カサヴェテス』[1969]）。その映画の中で、一応は物語映画の作家と見なされるであろうジョン・カサヴェテスがインタビューを受けていました。カサヴェテスは、絶対に自分のことを「実験映画作家」とは呼びません。「ただやりたいことを自由にやって、楽しんでいるだけだ」と言うだけです。そして彼のあの独自の偉大な方法は、美的な要請からではなく、あの方法でなければ、映画が撮れない、あるいは、映画作りに情熱を傾けられない、つまりは必然的な「為されねばならない」こととして発見され、実践されている。どうやら「実験的」という定義を無暗に使いたがるのは、自分では映画を作らない人たちの側ではないでしょうか。

John Cage wrote something about this. He said in his *History of Experimental Music in the United States* that experimentation is not for the artist to bring out the aesthetic features or originality or style of his or her own work, but simply that it is employed in order to “do what must be done.”

It reminds me of the documentary I saw at this festival just yesterday [*Cinéastes de notre temps: John Cassavetes* by Hubert Knapp and André S. Labarthe (1969)] in which John Cassavetes, who I think is known as a fiction filmmaker, was interviewed. He never calls himself an experimental filmmaker; he says, “I just do things freely and I’m having fun with what I do.” And he says that his own renowned methods are not born from any aesthetic considerations, rather they are the only way he knows how to make a movie, that it is passion aimed at filmmaking, in other words he works by discovering what he inevitably “must make.” It seems like it is people who are not filmmakers themselves who like to recklessly apply their own definition of “experimental” to certain films.

Chris Fujiwara: Cassavetes doesn’t use the word “experimental” in this film, it’s true. He says that there’s us and them: there is Hollywood film, which costs a lot of money and is shown everywhere, and there is an independent cinema. It seems to me that this kind of distinction, probably for all of us, remains a crucial fact of life, in what we do. We are involved in a kind of minority cinema. And this cinema may sometimes be explicitly in protest against the political situation or a clichéd way of looking at reality, or, without positioning itself so openly, it may just be

クリス・フジワラ：たしかにカサヴェテスは、あの映画の中で「実験的」という言葉を使いませんでした。彼が言っていたのは、「私たちと彼ら」が存在するという事です。大金が費やされ、世界中で上映されるハリウッド映画がある一方で、インディペンデントの映画もある。私が思うに、この種の対立構造は、おそらく私たちすべてにとって、人生における決定的な事実として残りつづけ、私たちのすることに影響を与えていくのでしょうか。私たちは映画界のマイノリティです。私たちが関わる映画は、ときに真っ向から体制に抵抗し、紋切り型の世界観に公然と反旗を翻すこともあれば、または立場をそれほど明確にせずに、ただ監督が撮りたいように撮ることもある。

チャリダー・ウアバムルンジット：ドキュメンタリー映画を実験的と捉えるとしても、それは単にひとつの手法にすぎません。観客に伝えたい現実や真実を描く手段でしかないのです。近ごろは、実に多くのジャンルが存在します。学校のような場所では物事を定義することが必要であり、20世紀前半の、何でも自由にできて、定義づけは他の人に任せておけばよかった時代のようにはいきません。今の時代、映画学校へ行くと、まず長編映画の作り方を学びます。それからドキュメンタリーのクラス、実験映画のクラスなどに分かれている。しかし、こういったジャンル分けに大きな意味はありません。私が会った映画の学生の多くは、この定義にとまどっていました。短いカットをつなげる手法でも、多層構造でも、文字や難解な何かがたくさん登場しても、学生たちは何らかの印象を持ちます。彼らが過去の実験映画を観るときは、おそらく映画の成り立ちや、なぜその時代にそういう映画が作られたのかといった文脈の説明がなかったのでしょうか。そして今、彼らは同じ手法でミュージックビデオを撮っている。これは実験的な映像スタイルと言えますか？ そんなことはないでしょう。ただある種の映像技術を使っているだけです。私の考

a matter of the filmmaker wanting to make a film in a certain way.

Chalida Uabumrungjit: When we think of documentary as experimental, it's just another approach to reality or to the truth that they want to show and give to the audience. These days we have so many boxes. We have schools, places where you have to define things, and it's different than it was in the first half of the 20th century when you could do anything freely and let someone define it later. These days, when you go to film school, you have to learn about feature filmmaking, and then you have another class for documentary, another class for experimental, and they are different boxes. But it doesn't really matter. So many times, film students whom I meet seem confused by definitions. If it's a fast-cut thing or something with many layers, or with a lot of texts or something that people can't easily understand, these kinds of things give them an impression. When the students were shown experimental films from the past, perhaps the context wasn't well explained, like why a film was made that way in that year. Now they make music videos that way. Is that experimental film style? Actually it's not, it's just using film technique. I think experimental is not a style, it's not a form. Philip has a very good word—it's the intention, the intention to try something different. That's very strong. It gives you freedom to do things differently, in terms of filmmaking, to try anything.

Kaneko Yu: I want to think also about the situation in Japan. Beginning in the 1960s and into the 1970s, there were quite strong political films. There was also an underground film movement. Matsumoto Toshio, whose work is being shown at the festival this year, started



チャリダー・ウアバムルンジット / Chalida Uabumrungjit

えでは、実験はスタイルではなく、形式でもありません。フィリップがとてもいい言葉を使っていました——それは「意図」です。何か違うことをしようとする意図なのです。とても力強い言葉であり、新しいことをする自由を与えてくれる。映画作りで挑戦することができるのです。

金子遊:ここで日本の状況についても考えてみたいと思います。1960年代から70年代にかけて、日本ではとても強い政治的な主張を持つ映画が生まれました。それからアンダーグラウンド映画のムーヴメントがありました。山形映画祭でも松本俊夫のドキュメンタリーが上映されていますが、松本はまずドキュメンタリー映画を撮り、それから実験映画やビデオアートを作り、映画館で上映される長編映画も撮りました。彼はあるひとつのカテゴリーにとどまることはありませんでした。さまざまなジャンルを渡り歩き、つねに新しいタイプの作品に挑戦していました。松本俊夫においては「実験映像」というジャンルがあるのではなく、すぐに規範化してしまう映像の制度から、常に逸脱しようとする身ぶりが実験

out by making documentaries, afterwards moving on to experimental films, video art, and even feature-length works that were shown in the cinema. He did not stay in one particular category, working in a variety of genres, and he always challenged himself by moving from one of kind of film to another. His own view was that it wasn't possible to define anything based on genre terms like "experimental video," and that gestures continually defying easy standard video conventions were those that should be considered experimental—that the experimental motive could be explained as the continued cultivation of infinitely new methods of utterance. Truly original was that work in which, more than anything else, one could find experimentation full of discoveries and creativity.

Moving from the 1990s into the 21st century, digital video cameras made it possible to film with a small crew, and the increasing speed of computers meant that one could edit in one's home more easily. Lower budgets not only opened new paths in the documentary field, but we see documentary works of unprecedented experimentation, such as Pedro Costa's *In Vanda's Room* and Apichatpong Weerasethakul's *Mysterious Object at Noon* in 2000, Rithy Panh's *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* in 2002, and Wang Bing's *Tie Xi Qu: West of the Tracks* in 2003. All are both fiction and documentary at the same time, casually eliminating the dichotomy between telling a story and documenting a reality. I believe Lav Diaz's *Storm Children* represents a work in this same tradition.

Nonetheless, those who make documentaries and non-commercial

的なのであり、それは無限に新しい表現を開拓しつづける実験精神なのだと言っています。本当の創作とは、どんなものでも新しい発見と創造に満ちた実験性が見られることは間違いないでしょう。

90年代後半から21世紀に入ると、デジタルビデオカメラによって個人や少数の撮影が可能になり、パソコンの高速化によってより容易に自宅で映像編集ができるようになりました。そのことによって低予算のドキュメンタリー映画に道が開かれましたが、同時期にそれまで見たことのないような実験精神に満ちたドキュメンタリーが出現してきました。たとえばペドロ・コスタの『ヴァンダの部屋』とアピチャポンの『真昼の不思議な物体』が2000年、リティ・パンの『S21』が2002年、王兵の『鉄西区』が2003年です。彼らの特徴は劇映画とドキュメンタリーの両方を撮りつづけながら、虚構と記録の二項対立をやすやすと解消していったことです。その流れのなかに、ラヴ・ディアスの『ストーム・チルドレン』もあるのではないかと思います。

とはいえ、ドキュメンタリー映画や非商業映画にかかわる作り手たち、批評家たち、上映や配給をする人たちは、メインストリームの映画に比べてマーケットも小さいし、社会的にも経済的にも弱々しい存在だと思います。突然、予告もなくふといなくなってしまう仲間があとをたちません。だからこそ、わたしはドキュメンタリー雑誌もやっているし、批評コレクティブも必要だと思うのです。ひとりひとり是非力であっても、日本とか中国とか東南アジアとか国境をこえて、わたしたちは集団として結束をし、活動をしていけば状況が好転するかもしれません。今日がその最初の一步となる日なのです。

films, as well as the critics who write about them and those involved in their screening and distribution, are involved with a much smaller market, and have much less social and economic power. There is no end to those who disappear from this world without warning. That is why I am involved in making a magazine about documentary, and why I believe a critics' collective is vital. Even though we might be powerless on our own, if we proceed in our work by joining hands together across the borders that surround Japan, China, Southeast Asia and other areas, we might turn the tide in our favor. Today is our first step towards this goal.

Chris Fujiwara: Let's take some questions from the audience.

Audience member: I am just an ordinary person, an average audience member who came to see films. I just want to give my impressions after having heard you talk. I think the most effective way to convey something to the audience is probably in a very straightforward manner, like an NHK documentary. But in watching a film, as a member of the audience you might think, "Oh, I don't understand, this scene was too difficult," but maybe as time goes on, something comes to you and you are able to understand it. Even if you don't really converse with words directly, I think there is some kind of interaction.

Chris Fujiwara: One of the important things a festival can do is to cultivate a way of looking at films that goes beyond the normal ways. So if you come to Yamagata, you could see documentaries that go far beyond the informative function. They may inform about reality, because they are documentaries, but they are doing many other things too.

クリス・フジワラ：ここで聴衆のみなさんからの質問を受け付けましょう。

質問者 1：ただ映画を観に来た一般の観客として、みなさんのお話を聞いた率直な感想を言いたいと思います。私の考えでは、観客に何かを伝えるなら、いちばん伝わりやすい手法は、たとえばNHKのドキュメンタリー番組のようなストレートな手法だと思います。映画を観ていると、難しくわからないけど非常に心に残ったり、その場ではわからなくても後から理解できたりすることもあります。たとえ直接言葉を交わすことはないにしても、作り手と観客の間にある種の交流があると思います。

クリス・フジワラ：こういった映画祭が持つ大切な役割のひとつは、普通を超えた映画の見方を育てることでしょう。山形に来れば、ただ情報を伝えるという機能をはるかに超えたドキュメンタリーを観ることができると。ドキュメンタリーなので、現実について知らせるという機能はありますが、それ以外にもたくさんの機能があります。たとえば『ストーム・チルドレン』や『蛇の皮』などの映画を観るときは、普通の映画を観るときとは違うアプローチが必要です。これらの映画は、観客自身が映画を組み立てることを求めている。物語を離れ、NHKのドキュメンタリーに見られるようなストレートな語りを離れると、たくさんの曖昧な部分が生まれます。そして観客は、映画の中身について自分なりの解釈をする自由を手に入れる。それが山形のような映画祭のいいところです——普通ではない映画を集め、誰でも見られるようにする。熱心な映画ファンではなく、たまたま訪れた人も、この種の映画に触れることができる。

私が初めて山形に参加したとき、ラーヤ・マーティンの『果ての島』(2004)が上映され、私は審査員を務めていました。個人的にはとても好きな映画だったのですが、受賞はしませんでした。閉会のパーティーで、ラーヤに会ったことがあるという女性に会いました。その女性は山形在

When the audience watches a film like *Storm Children* or *Snakeskin*, they must adopt a different approach from the conventional way of watching films. These films are asking the viewer to construct the film. Once you get away from narrative, once you get away from a straight way of storytelling that we see on NHK, then there's a lot of ambiguity and a lot of room for the audience to make up their own minds about what is being shown. I think that's what a festival like Yamagata is good for—taking these films that are out of the ordinary and making them available to anybody, including people who aren't cinephiles but just happen to be here.

The first time I was at Yamagata, they showed Raya Martin's *Island at the End of the World* (2004), and I was on a jury. We didn't give it an award, although I liked the film very much. At the closing party, I met a woman who had met Raya. She was a resident of Yamagata, not a cinephile at all. She really liked Raya personally and she liked his film, and she scolded me a little for not giving it the award. I was very moved by this encounter with someone who had no special connection to cinema but who could appreciate Raya's film.

Second audience member: I am a citizen of Yamagata, and I have been to YIDFF quite a number of times. During the festival, because of my job, I have not been able to watch as many films as I could or I wanted. Actually, I lied to someone who's responsible at my workplace, so I could come here for two days and watch films. Among the films that I saw this time, there were films which focused on the negative aspects of the filmmaker's own country. As an audience member, I feel

住で、映画に特に詳しいわけではありません。彼女はラーヤのことが人として好きになり、そしてラーヤの映画も好きになった。映画が何の賞も獲らなかったの、私は彼女から少しお説教をされてしまいました。私はこの出会いにとっても感銘を受けました。映画関係者でも、熱心な映画ファンでもない人でも、ラーヤの映画を理解し、楽しむことができます。

質問者 2: 私は山形市民で、この映画祭には何度も来ています。でも映画祭の間は仕事もあるので、観たい映画をすべて観ることはできません。実は今回は嘘をついて休みをもらい、この2日間でできるだけたくさん観ようと思って参加しました。今回観た映画の中に、監督の出身国のマイナス面を描いているものがありました。観ていてとても悲しい気分になったのですが、作り手のほうも、そのような映画を撮るには、強い動機と多大なエネルギーが必要になるでしょう。そう感じたのは私だけではなく、他の観客も同じだと思います。そこで私がお尋ねしたいのは、そのような映画を撮る動機は何だったのかということです。どうやって気持を奮い立たせているのですか？ エネルギー源は何でしょう？

テン・マンガサカン: 私は基本的にミンダナオ島についての映画を作っています。具体的にはミンダナオ島に暮らすイスラム教徒のバンサモロです。彼らはパレスチナと同じで、民族自決権を求めて今でも戦いを続けている。500年前からフィリピン政府と戦っています。バンサモロの映画作家としての私の戦いが、見る人によってはネガティブと捉えられるなら、山形のような映画祭や他の映画祭は、映画作家に自分の土地やアイデンティティ、問題について語るチャンスを与えてくれると言えるでしょう。映画という様式は、独裁政治、虐殺、植民地化、抑圧など、華やかでもなく、甘くてキュートでもなく、愛にあふれているわけでもフレンドリーでもないものごとを描くときに、とても強力なメディアになってくれる。世界

that it's quite sad, but as a filmmaker, it requires so much energy and great motivation to do that. I think that this feeling is shared by other people in the audience. So what really motivates you to make such documentary films, what makes you carry on?

Teng Mangansakan: I make films basically about Mindanao. I make films specifically about the Bangsamoro people of Mindanao, who are still struggling for their right to self-determination, like Palestine. The Bangsamoro people have been struggling against the Philippine government for the last 500 years. If people feel that that struggle on my part as a Bangsamoro filmmaker is negative to them, then I would say that film festivals like Yamagata, and other festivals, give filmmakers the chance to speak about their geographies, identities, and problems. Cinema is a very powerful medium to use in order for people to understand things like dictatorship, genocide, colonization, oppres-



のどこかで、こういうことが今でも現実に起こっているのだということを、人びとは実際に見て、理解して、信じなければなりません。そして、自分が抑圧を受けている、植民地化されている、この種の問題を抱えていると感じているのなら、映画というメディアを使って世界に訴えるべきです。このような映画祭が、未来にわたってマイノリティの人びと、暗い場所からやってきた人びとを受け入れる存在であること、彼らの物語に一筋の光を当てて、彼らの声を世界に届けてくれることを願っています。

ユキ・アディティヤ: 例をあげるとすれば、インドネシアを舞台にした（ジョシュア・オッペンハイマーの）『アクト・オブ・キリング』（2012）でしょう。この映画は映画作家たちが個人で配給し、インドネシアの各地で無料で上映されました。マスメディアでも大きく取り上げられました。少なくとも何かのきっかけにはなったということです。そして、同じ監督の『ルック・オブ・サイレンス』（2014）は、インドネシア国家人権委員会の主催で上映されました。つまりインドネシア政府の主催ということです。私たちの映画祭では、（バクティアル・シアギアン監督の）『Violetta』を上映しました。1962年の作品で、製作はインドネシア共産党です。これはインドネシアで唯一完全な形で残っている、共産党が作った共産党映画です。他の作品はすべて燃やされました。これはインドネシアで話題になり、主要メディアにも大きく取り上げられました。それをきっかけに、この種の映画についてもっと調べてみたくなりました。ロシアや中国で上映されていたという話も聞きます。

質問者 3: 「experimental」という単語を「実験」という日本語に訳すと、個人的には違和感のようなものを覚えます。「実験」というと、たとえば人体実験とか動物実験などを連想し、倫理的なやましさを感じてしまう。素材をもてあそんでいるようなニュアンスがある——少なくとも私はそう

sion, things that are not so flowery and sweet and cute and loving and friendly. People need to see and understand and believe that these things are still happening in other parts of the world. And for as long as we feel that we are under these forms of oppression, these forms of colonization, these problems, then we will forever seek the medium of cinema to speak out to the world. I hope that in the future, film festivals will still accommodate people from minorities, people from dark places, people who need a glimmer of light for their stories and for their voices to be heard.

Yuki Aditya: An example I would mention is [Joshua Oppenheimer's] *The Act of Killing* (2012) in Indonesia. The film was distributed independently by the filmmakers, and it was screened in local communities in Indonesia, and it was free. There was lots of discussion in the mass media. At least it triggered something. Then [Oppenheimer's] *The Look of Silence* (2014) was hosted by the National Commission on Human Rights, hosted by the government. In our festival, we screened a film called *Violetta* [directed by Bachtiar Siagian], which was made by the Communist Party in 1962. It was the only complete communist film made by the Communist Party in Indonesia; the others were burned. It became part of the discussion, and lots of big media covered it. It makes us want to do more research into that kind of film; some say those films were screened in Russia, China.

Third audience member: The term “experimental,” which is translated in Japanese as *jikken*, feels a bit weird to me. It suggests there is some ethical issue, like an animal experiment or medical experiment, or play-

感じます。たとえば私たちは、4年前に震災を経験しました。被害のようすを題材にしたドキュメンタリー映画が作られ、なかには倫理的な観点から批判される作品もありました。そこで、さまざまな国からいらしたみなさんに質問したいのは、みなさんの国では、エクスペリメンタルなドキュメンタリーであることそれ自体が、何か倫理的な問題になるような場合はあるのかということです。

チャリダー・ウアバムルンジット：ドキュメンタリーは倫理的でなければなりません。それはとても大切なことです。前回の山形映画祭では、倫理の問題が大きく取り上げられました。ときには実験したいという気持ちによって、倫理の線を超えてしまうこともあるかもしれない。しかしそれはあくまで個人の問題であり、本当にそれをする必要があるのかという問題です。

金子遊：「実験的」という言葉からは、たしかに動物実験のようなネガティブなものを連想するかもしれません。しかし、レッテルそのものを拒否する必要もないでしょう。ここでも出てきたように、他にも「ノンコマーシャル・フィルム」や「インディペンデント・フィルム」という呼び方もあります。もしかしたらこちらの呼び方のほうがいいかもしれません。この映画祭の名前も、「ドキュメンタリー映画」ではなく「ノンコマーシャル映画」のほうがしっくりくるかもしれない。虚構と記録性がクロスオーバーしているという特徴をよくとらえていると思います。

あとはクリスが提議してくれた、社会的なオーガニゼーションとしての実験性をどうするかという問題もあります。集団としての取り組みについてあまり話題にならなかったのも、最後に触れておきたいと思います。チリの政治動乱の時代に、ここでも上映されたパトリシオ・グスマンの『チリの闘い』（1975-78）をクリス・マルケルが支援したように、日本と東

ing with something that we should not be doing; that was the impression to me. I want to ask the panelists of different countries something. Four years ago, we experienced the big earthquake and tsunami. Filmmakers in Japan made documentaries showing the damage, and some of these films were criticized from the ethical perspective. My question is: from your perspective, in your country or other countries, are there ethical issues related to experimental documentary?

Chalida Uabumrungjit: In documentary you really need ethics, it's very important. At the last Yamagata festival, they discussed ethics a lot. Sometimes, the feeling that you want to experiment may cause you to cross the ethical line, that's possible. But it's very individual, the question of really needing to do that.

Kaneko Yu: The word "experimental" may give an impression about a negative thing like animal experimentation, but we are not saying that we need to reject labeling. As we discussed here, there are also terms like "non-commercial film" or "independent film." Maybe these terms might be better. "Non-commercial film" could be another word for this festival, which includes fantasy together with the record-making of documentary films.

Social or organizational experimentation, or collective effort, has not been discussed much here, though Chris alluded to it earlier. Just as Chris Marker, during a time of political crisis in Chile, supported Patricio Guzmán's *The Battle of Chile* (1975-78), which screened here, perhaps we need to have more filmmaking collaboration that would

南アジアも、映画制作でもっと協力するべきなのかもしれません。私にはドキュメンタリー映画作家の友人がたくさんいます。でもある日気がつくと、何人かが東京からいなくなっていました。批評家もライターもいつの間にか消えてしまう人がいます。だからこそ、ドキュメンタリーマガジン「neoneo」を起ちあげて、自分だけの力ではやりたいことが達成できないときは、集団として達成することを目指したのです。そしてこの集団は、国境を越えて、日本とアジアをつないでいる。ライターでも監督でも、映画に携わる人なら誰でも参加できます。これは強固なグループというよりも、むしろゆるやかなネットワークと言えるでしょう。同業者が集まり、話し合ったり、助け合ったりできる場です。

クリス・フジワラ：聴衆のみなさん、本日は長い間どうもありがとうございました。それに通訳の方々にもお礼申し上げます。難解な話になることも多々ありましたが、すばらしい仕事をしてくださいました。そしてもちろん、パネリストの皆さんにもお礼申し上げます。それでは、楽しい夜をお過ごしください。

構成 クリス・フジワラ
シンポジウム同時通訳 木下裕美子、吉田都
(桜田直美 訳)

link Japan and Southeast Asia. I have a lot of documentarist friends. One day I notice that Some of them are gone from Tokyo. Some critics and writers also sometimes disappear from this community. That's why we established the documentary magazine *neoneo*, so that when one person cannot achieve what he wants to do, we can do it as a group. This collective can cross the national border. Anybody involved in films, including writers and directors, can join in these group activities. It's more like a loose network than a concrete group, where colleagues gather to discuss and help each other.

Chris Fujiwara: I'd like to thank all the members of the audience for their attention and for staying with us so long. I'd like to thank our translators for doing such a good job with this often very difficult discussion. And of course I'd like to thank our panelists. Enjoy the evening.

Edited by Chris Fujiwara
Simultaneous interpreters for the symposium: Kinoshita Yumiko, Yoshida Miyako

●執筆指導 Mentors

Chris Fujiwara
Kaneko Yu (金子遊)
Kitakoji Takashi (北小路隆志)

●寄稿 Contributors

Aoyama Nao Amy (青山奈央エイミー)
Chris Fujiwara
Ishihara Umi (石原海)
Kaneko Yu (金子遊)
Kitakoji Takashi (北小路隆志)
Melissa Legarda Alcantara
Muramatsu Taisei (村松泰聖)
Jay Rosas
Saki Shima (咲島)
Sato Seiko (佐藤聖子)
Chayanin Tiangpitayagorn
Alexis A. Tioseco

●翻訳 Translation

Jeremy Harley
Nakamura Masato (中村真人)
Sakurada Naomi (桜田直美)

●写真撮影 Photography

Miura Haruko (三浦晴子)

●謝辞 Special Thanks to

Yuki Aditya
Philip Cheah
Teng Mangansakan
Mark Peranson
Erwin Romulo
Chris Tioseco
Chalida Ubumrungit

映画批評コレクティヴ 1

●編集

衣笠真二郎

●デザイン

サイトラヒデユキ

●発行

山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局
〒160-0005 東京都新宿区愛住町22
第3山田ビル6F
TEL : 03-5362-0672 FAX : 03-5362-0670
E-MAIL : mail@tokyo.yidff.jp

国際交流基金アジアセンター

〒160-0004 東京都新宿区四谷4-4-1
TEL : 03-5369-6025 FAX : 03-5369-6036
E-MAIL : acinfo@jpf.go.jp

●制作

シネマトリックス
ソリレス書店

●発行日

2016年5月31日

●印刷

山猫印刷所

非売品

Film Criticism Collective 1

●Edition : Kinugasa Shinjiro

●Design : Saito Hideyuki

●Published by

Yamagata International Documentary Film Festival,
Tokyo Office
No.3 Yamada Bldg. 6fl., 22 Aizumicho,
Shinjuku-ku, Tokyo 160-0005
TEL : +81 3 5362 0672 FAX : +81 3 5362 0670
E-MAIL : mail@tokyo.yidff.jp

The Japan Foundation Asia Center

4-4-1 Yotsuya, Shinjuku-ku, Tokyo, 160-0004
TEL : +81 3 5369 6025 FAX : +81 3 5369 6036
E-MAIL : acinfo @ jpf.go.jp

●Production :

Cinematrix
Sot-l'y-laisse Publisher

●Date of publication : May 31, 2016

●Printing : Yamaneko Printing

Not for sale

ISBN978-4-908435-01-0

ASIAcenter
JAPAN DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

山形国際ドキュメンタリー映画祭2015
YAMAGATA International Documentary Film Festival