

# 映画祭公式ガイドブック 「スプートニク」

山形国際ドキュメンタリー映画祭2017  
YAMAGATA International Documentary Film Festival

TAKE  
FREE  
無料!!!

YIDFF Reader 2017

# SPUTNIK



# SPUTNIK

YIDFF Reader 2017

ラディカリズムと現在への絶えざる回帰   畑あゆみ .....	2
初めて映画を見る子供のように   イグナシオ・アグエロ .....	3
知への意志——『エクス・リブリス—ニューヨーク公共図書館』『私はあなたのニグロではない』   佐藤良明 .....	4
原一男とジョン・ジャンヴィトの「喪の仕事」を、土本典昭を補助線にして考えてみる   石坂健治 .....	6
見ることの愉悦と責務——『孤独な存在』『また一年』『オラとニコデムの家』そして『航跡（スービック海軍基地）』   阿部宏慈 .....	9
「絆」とは何かをめぐる震災6年後の決定的な成果——『波伝谷に生きる人びと』『願いと揺らぎ』   三浦哲哉 .....	11
カーキに勝る色はなし、なのか？——『カーキ色の記憶』   ナジーブ・エルカシュ .....	12
石、犠牲、言語——趙徳胤『翡翠之城』   クリス・フジワラ .....	14
魂を運ぶ旅——徐辛『長江の眺め』   吉田未和 .....	16
等身大のアクティヴィズムとユーモア地獄——パムソム海賊団に愛をこめて   山本佳奈子 .....	17
在米フィリピン移民として生きて   ミコ・レベレザ監督に聞く .....	19
残された痕跡——『くるまれた鋼』   多田かおり .....	20
模倣と創造の発端——山城知佳子の映像について   岡田有美子 .....	22
宋荘と映画祭——『映画のない映画祭』の予備知識として   中山大樹 .....	24
フリーホイーリン・ロックスリー！   フィリップ・チア .....	25
工場というダンス——『天竜区奥領家大沢 別所製茶工場』   青山真治 .....	27
『色即是空』を書いた手——松本俊夫の遺した痕跡   マーク・ノーンズ .....	28
終わらないロマンティック——高木隆太郎氏を悼む   岡田秀則 .....	30
忘れ得ぬ一時代の、貴重な証言——『キューバのアフリカ遠征』   太田昌国 .....	32
福音の連鎖を断ち切る眼——ジャン＝マリ・テノ『植民地的誤解』   真島一郎 .....	33
It's Time For Africa! It's Time to Dance!   ジェームス・キャッチボール .....	35
フレディ・M・ムーラーという作家の発見   西嶋憲生 .....	37
フレディ・M・ムーラーと山形   堀越謙三 .....	38
中東現代史の闇を照明する巡礼の旅——リハルト・デインド『シャティエラのジュネ』   鶴飼哲 .....	40
記憶とは戦いである——ジョスリーン・サアブ『昔々バイルートで』   四方田犬彦 .....	41
映画をほどく試み——3回目の「ヤマガタ・ラフカット！」にむけて   酒井耕 .....	43
モザイク状の「その後」に   小川直人 .....	45
私たちはいまなお佐藤真を必要としている   清田麻衣子 .....	47
眼差しが交錯する場——牛腸茂雄と佐藤真の『SELF AND OTHERS』   岡部信幸 .....	49
時空をこえて人やモノが共鳴する場所。   鈴木伸夫 .....	51
食の記憶、旅の記憶——山形の今を感じられる店   石郷岡学 .....	53
山形の山菜料理   佐藤治樹 .....	54
山形を映画で拓こう。そして世界と歩こう。——山形国際ドキュメンタリー映画祭と映像文化創造都市やまがた   小林みすほ .....	55

The Ongoing Recurrence of Radicalism and the Present   Hata Ayumi .....	2
As If We Were Children Seeing Cinema for the First Time   Ignacio Agüero .....	3
Will to Knowledge: <i>Ex Libris: The New York Public Library; I Am Not Your Negro</i>   Sato Yoshiaki .....	4
“Works of Mourning”: Examining Hara Kazuo and John Gianvito through the Works of Tsuchimoto Noriaki   Ishizaka Kenji .....	6
Pleasure and Responsibility of Seeing: <i>Lone Existence; Another Year; Communion; Wake (Subic)</i>   Abe Koji .....	9
The Decisive Result over the Meaning of “Bond” Six Years after Tragedy: <i>The People Living in Hadenya and Tremorings of Hope</i>   Miura Tetsuya .....	11
No Color Should Surpass Khaki?: <i>A Memory in Khaki</i>   Najib El Khash .....	12
Of Stones, Sacrifice, and Language: <i>City of Jade</i> by Midi Z   Chris Fujiwara .....	14
A Soul-Transporting Journey: Xu Xin's <i>A Yangtze Landscape</i>   Yoshida Miwa .....	16
Life-sized Activism and Humorous Hell: To Bamseom Pirates With Love   Yamamoto Kanako .....	17
Living as a Filipino Immigrant in the U.S.   An Interview with Miko Revereza .....	19
Surviving Traces: <i>Rubber Coated Steel</i>   Tada Kaori .....	20
Imitation and the Beginning of Creation: The Films of Yamashiro Chikako   Okada Yumiko .....	22
Songzhuang and Film Festivals: Some Background on <i>A Filmless Festival</i>   Nakayama Hiroki .....	24
The Freewheelin' Roxlee!   Philip Cheah .....	25

The Dance of the Factory: <i>Tenryu-ku Okuryoke Osawa: Bessho Tea Factory</i>   Aoyama Shinji .....	27
The Hand that Wrote <i>Everything Visible Is Empty</i> : The Traces Left by Matsumoto Toshio   Markus Nornes .....	28
The Eternal Idealist: In Memory of Takagi Ryutarō   Okada Hidenori .....	30
Testimony to an Unforgettable Era: <i>Cuba, an African Odyssey</i>   Ota Masakuni .....	32
A Perspective that Breaks the Chain of the Gospel: Jean-Marie Teno's <i>The Colonial Misunderstanding</i>   Majima Ichiro .....	33
It's Time For Africa! It's Time to Dance!   James Catchpole .....	35
Discovery of the Filmmaker, Fredi M. Murer   Nishijima Norio .....	37
Fredi M. Murer and Yamagata   Horikoshi Kenzo .....	38
Pilgrimage illuminating the Darkness of Modern Middle-Eastern History: Richard Dindo's <i>Genet in Shatila</i>   Ukai Satoshi .....	40
Memory is a Battle: <i>Once Upon a Time in Beirut</i> by Jocelyne Saab   Yomota Inuhiko .....	41
Unfolding Cinema: Towards the Third "Yamagata Rough Cut!"   Sakai Ko .....	43
The "Afterward" of the Mosaic   Ogawa Naoto .....	45
We Still Need Sato Makoto Today   Kiyota Maiko .....	47
Where Gazes Intersect: Gocho Shigeo's and Sato Makoto's <i>Self and Others</i>   Okabe Nobuyuki .....	49
A Place Where People and Things Connect Across Time and Space   Suzuki Nobuo .....	51
Memory of Food, Memory of Journey: Restaurants Evoking Modern Yamagata   Ishigooka Manabu .....	53
Yamagata <i>Sansai</i> Cooking   Sato Haruki .....	54
Renovate Yamagata through Film to Step into the World: YIDFF and Yamagata Creative City of Film   Kobayashi Mizuho .....	55

各記事の末尾に、関連する上映・イベントの情報を掲載しています。

プログラム名および会場については以下の略記を使用しています。

After each article, we have included information on related events and screenings, using the following abbreviations for program names and venues.

【IC】 インターナショナル・コンペティション   International Competition	【YC】 山形市中央公民館 (6F)   Yamagata Central Public Hall (6F)
【NAC】 アジア千波万波   New Asian Currents	【CL】 山形市民会館大ホール   Yamagata Citizens' Large Hall
【JP】 日本プログラム   Perspectives Japan	【CS】 山形市民会館小ホール   Yamagata Citizens' Small Hall
【AF】 アフリカを／から観る   Africa Views	【F5】 フォーラム5   Forum 5
【FM】 共振する身体——フレディ・M・ムーラー特集 Resonant Bodies — Fredi M. Murer Retrospective	【F3】 フォーラム3   Forum 3
【PL】 政治と映画：パレスティナ・レバノン70s-80s Politics and Film: Palestine and Lebanon 70s-80s	【F4】 フォーラム4   Forum 4
【CU】 ともにある Cinema with Us 2017	【M1】 山形美術館1   Yamagata Museum of Art 1
【YF】 やまがたと映画   Yamagata and Film	【M2】 山形美術館2   Yamagata Museum of Art 2
【YR】 ヤマガタ・ラフカット!   Yamagata Rough Cut!	【M5】 山形美術館5 (3F)   Yamagata Museum of Art 5 (3F)
【S】 特別招待作品   Special Invitation Films	【KU】 KUGURU (とんがりビル1F)   KUGURU (Tongari Bldg.1F)
【ASI】 アジア千波万波特別招待作品 New Asian Current Special Invitation Films	
【JF】 審査員作品   Jurors' Films	

# ラディカリズムと現在への絶えざる回帰

## The Ongoing Recurrence of Radicalism and the Present

畑あゆみ | Hata Ayumi

(YIDFF山形事務局 | YIDFF Yamagata Office)

今年も映画とひたすら向き合う1週間がやってきた。古今東西150本近くの作品が山形の5つの会場にひしめき合う。ベテランから若手まで、短篇から長篇まで、いつもながらの雑多な驚きに満ちたコンペティション2部門に加え、今回の各特集プログラムを見渡して感じるのは、映画・映像芸術が最も輝き、熱く語られ、変革への希望に満ちていた時代への回帰だ。まずは今年惜しまれつつ亡くなった松本俊夫氏の追悼特集上映。日本の戦後アヴァンギャルド・ドキュメンタリー運動を牽引し、映画のラディカルな脱制度化を唱えた松本の初期の代表作がオープニング他で上映される。また同時代のスイスで、ジャンルにとらわれない開かれた映画作りを目指したフレディ・M・ムーラーの知られざる作品群を再発見する特集上映、さらにはパレスティナ革命・運動に呼応し各国で製作された闘争映画も顔をそろえている。松本らと同世代のブラジルの反骨の映画作家、故エドゥアルド・コウチーニョに捧げられた『激情の時』（インターナショナル・コンペティション）では、68年という時代精神のありようがそのまま50年後の現代の私たちの前に投げ出される。何ものにも制約されない自由な映画を希求した60-70年代のラディカリズムの熱気が、再びヤマガタに充滿する。

この熱気のなかに小川紳介作品が入っていないと残念がる向きもあるだろう。だが、むしろ小川の影は例年以上に濃い。前掲の松本は小川にとって同時代の先駆者であり、また互いの映画製作の

姿勢に大きな影響を与えた。『ニッポン国古屋敷村』を見て共感し来日時に山形牧野まで小川に会いにきたムーラーとの縁も深い。アジア千波万波の審査員を務めるフィリピンのテディ・コーは、今回一連の映像作品やドローイングが旧西村写真館にて展示・上映されるロックスリーとともに、第1回映画祭のティーチイン「アジアの映画作家は発言する」に参加。小川や、今回クロージング上映で関連作品が追悼上映される名プロデューサーの故高木隆太郎らとともに、アジア映画作家による伝説的な「宣言」発表の場に立ち会っている。「やまがたと映画」で回顧特集を組んだ故佐藤真の作品は言うまでもなく、インターナショナル・コンペティション選出の我妻和樹（『願いと揺らぎ』）ら若い世代も、小川プロ作品に多大な影響を受けている。

こうした変革の時代とドキュメンタリーの異才への言及は、だが単なる懐古趣味で終わるものではないはずだ。全ての映画が今、この現在に向けて光を放ち、その窓を開いている。土本典昭の水俣が、原一男の大阪泉南、ジョン・ジャンヴィットのルソン島へとつながり、それが三上智恵、山城知佳子の沖縄に照らし返される。時空を超えて点と点がつながり、不可視なもの、具体的なもの、かけがえのないものが世界の片隅からひっそりと、だが存在感をもって浮かび上がる。現代のアフリカやアジア、日本で撮られた映像群からは、今年どんなつながりが生まれるだろうか。楽しみに待っている。

the International Competition finalist work dedicated to the defiant Brazilian filmmaker, the late Eduardo Coutinho, presents the intensity and turmoil of the spirit of 1968 to those of us who live fifty years after that time in the here and now. Throughout October, the whole of Yamagata will be swept up in the passion for the unrestricted practice of free and radical film felt from the late 1950s through to the 1970s.

Some might regret the absence of the work of Ogawa Shin-suke in this revival of that feverish time from the past. However, his influence is everywhere. Matsumoto, for example, was Ogawa's precursor as a radical filmmaker, while they mutually influenced each other's theory and work. Ogawa also had a deep bond with Murer, who was so impressed by *A Japanese Village — Furuyashikimura* that he later came to Yamagata to visit Ogawa in the village of Magino. There is also an Ogawa tie with two of this year's Filipino cineastes. Teddy Co, one of the jurors for this year's New Asian Currents, joined "Asia Symposium 1989" at the first YIDFF, together with artist Roxlee, whose works will be exhibited in an old photo studio in Yamagata during the festival. Among the other participants of the symposium and its memorable announcement of the "manifeto" by Asian filmmakers, were Ogawa and Takagi Ryutarō, legendary documentary producer. The YIDFF 2017 will come to a close with the film featuring the latter. There are also Japanese filmmakers in the current lineup who were strongly influenced by Ogawa's practice and work.

This year brings another full week in which to devote ourselves to exploring the art of film. We have a packed program of around 150 films produced at various times and in various countries showing in five venues around Yamagata. The festival's competition programs — the International Competition and New Asian Currents — include a variety of provocative films that range from short pieces to long features by both young and veteran directors. These are sure to provide the diverse insights we have come to expect. A quick look at the 2017 Special Programs lineup reveals a common theme: reference to the heady era when there was much discussion, with full hope for social change, about what we believed was the boundless potential of cinema. Special Invitation Films include early masterpieces by the late Matsumoto Toshio, the legendary experimental filmmaker who passed away early this year. These will be shown as the festival's Opening Films. Matsumoto was a leading theorist of the post-war Avant-garde Documentary Movement in Japan and advocated the radical deinstitutionalization of documentary filmmaking. There is a special retrospective of the films of Fredi M. Murer who explored radical filmmaking practices unfettered by genre boundaries or restrictions. These provide an opportunity to rediscover the auteur's early inspirational works. We will also encounter the rarely screened militant films made worldwide during the 1970s in urgent response to the Palestinian Revolution. In addition to these historical works, *In the Intense Now*,

These include the late Sato Makoto, whose retrospective will be held in the Yamagata and Film section of the program, and new young talent, Agatsuma Kazuki, the International Competition finalist who directed *Tremorings of Hope*.

These references to the era of fervent radicalism and to film legends from the past should not however be read as nostalgia. Every film to be screened at the festival has shone a light somewhere or upon someone in the present. Tsuchimoto Noriaki's Minamata series, made between the 1970s and 1990s, inspired

the work done by John Gianvito on Luzon Island and Hara Kazuo in the Sennan area of Osaka, which is further echoed in the Okinawa work of Mikami Chie and Yamashiro Chikako. Those seemingly distant dots link to each other beyond time and space to produce a concrete and irreplaceable something at the peripheries of the world, and to make something invisible visible. What further connections will emerge this year from images shot in today's Africa, Asia or Japan? We excitedly anticipate witnessing other miracles here in Yamagata!

## 初めて映画を見る子供のように

### As If We Were Children Seeing Cinema for the First Time

イグナシオ・アグエロ | Ignacio Agüero

(映画監督、「インターナショナル・コンペティション」審査員 | Filmmaker / Juror of International Competition)

1989年にYIDFFの第1回が開催されたとき、『100人の子供たちが列車を待っている』を携えて参加した私は、コンペに選出された最初の15人のひとりだった。1993年開催の第3回にも別の作品で参加したのだが、記憶の中では、そのどちらの機会においても出品作家の名前と審査員の名前が一緒になっていて判然としない。ともかくそのなかには、アッバス・キアロスタミ、エロール・モリス、フレデリック・ワイズマン、ロバート・クレイマー、ネストール・アルメンドロス、ジョン・ジョスト、ヨハン・ファン・デル・コイケン、アラン・ベルリナー、アレクサンドル・ソクーロフ、セルジュ・ダナーといった面々があり、そのうちの幾人かのことはそれまで知らなかったのだが、1989年まで続いた独裁政権下の悲しきチリ、世界から完全に隔絶されたこの国で映画制作を始めた私にとって、この体験はきわめて豊かで新鮮、そして開放感や知識に満ちあふれたものだった。この映画祭は、初開催のときからすでに自分たちの作品選考にきわめて自覚的であろうとしていたし、マーケットや産業でなく、映画そのものに根差した価値観をもつ質の高いドキュメンタリー作品を志向していて、そんなところも私は気に入っていた。この映画祭には、日本全国アジア各地から多くの人がびとがやってくる。今回、私は審査員としての参加だが、それと同時に新作『これが私の好きなやり方2』も上映される。1989年に初参加したさいに上映した『100人の子供たちが列車を待っている』の映像も盛り込んだこの作品では、アリシア・ベガという名の教師が昨年まで続けていた子供たちのための映画ワークショップが取り上げられている。山形映画祭が2年ごとに開催され続けたこの30年間、アリシア・ベガのワークショップも同じように年々と継続されてきた。『これ

が私の好きなやり方2』には、その最後のワークショップの様子も収められている。そのことが含みもつであろう意味を、私もそれほどわかっているわけではない。たしかなのは『100人の子供たちが列車を待っている』が映画祭と同年に誕生したということであり、こうした周縁に生きるチリの子供たち——1989年に子供だった、今はもう大人になった子供たち、そして今日の子供たち——が、山形市民会館の大スクリーンを一時でも埋めつくすことができたなら、私にとってこれほど美しいことはないだろう。

『100人の子供たちが列車を待っている』は、中野理恵の尽力により日本に配給され、幅広い上映機会と高評価を得た。この作品にヒントを得た子供向けの映画ワークショップが、これまでに国内で幾度か開催されているとも聞いている。そしてそれは、日本だけの話ではない。これはどこでも上映され続ける作品であり、今回の映画祭が閉幕した後も、尾花沢の学校まで私自身が出向いてこの映画を上映することが予定されている。これは、歳をとることなく、成長しつづける映画なのだ。

最近でも、チリ最北端の街アリカの学生たちで満員になった劇場でこの作品を上映したとき、これまですでに300回は観たにもかかわらず気づけなかったことに気づいて私自身が驚く、ということがあった。今回のヤマガタに私が望むのは、そうした類の驚きである。世界中で作られ、この映画祭に選出された最新の映画が、まるで初めて映画を見る子供のような驚きをもたらしてくれることを、私は切に望んでいる。映画とは、観るにしても作るにしても、私たちを子供時代に連れ戻してくれるものなのだから。(中村真人=訳)

I was one of the 15 selected for the first Yamagata Film Festival in 1989, with the film *One Hundred Children Waiting For a Train*. Then I returned in 1993, to the third version of the festival, with another film. In my memory, the names of members of the jury and the filmmakers in competition from both versions of the festival come together, among them were Abbas Kiarostami, Errol Morris, Frederick Wiseman, Robert Kramer, Nestor Almendros, Jon Jost, Johan Van der Keuken, Alan Berliner, Alexander Sokurov, Serge Daney... I found out about some of them for the first time. I had begun as a filmmaker in the sad Chile of the dictatorship, which still persisted into 1989. A Chile com-

pletely isolated from the world, thus for me this experience was very enriching, refreshing, and about opening up and knowledge. It was a festival that wanted to establish itself from its first edition on as very selective, that opted for quality documentary films with values rooted in cinema itself, without markets nor industry labs, which I quite liked. Many people coming from all over of Japan and Asia. Now I'm coming as a juror and I'm bringing my latest film *This Is the Way I Like It II*, which among its images contains some from *One Hundred Children Waiting For a Train*, the film with which I came to the first occasion in 1989. In it, professor Alicia Vega instructs a cinema workshop for children, a

workshop that she continued teaching until last year. While the Yamagata Festival continued to take place every two years, Alicia Vega's workshops kept being done year after year, for 30 years. Now, in my latest film, *This Is the Way I Like It II*, I also include images from her last workshop. I don't know very well what significance this might have. The fact is that *One Hundred Children Waiting For a Train* is the same age as this festival, and it seems of great beauty to me that those Chilean children living marginally can momentarily occupy the big screen of the Yamagata Citizens' Hall, the children from 1989, who today are adults, and the children of today.

*One Hundred Children Waiting For a Train* was very well received in Japan, with very good reviews and wide diffusion, with distribution by Nakano Rie. I've heard about some film

workshops for children that take place to this day in Japan, born out of inspiration by this film. That also happened in other countries. It's a film that continues to be shown all over, and that perhaps I will show this year in Japan, at a school in the city of Obanazawa, in-person, after the festival. It's a film that doesn't age, on the contrary, it grows.

I recently showed it at a theater full of students, in the city of Arica, in the far north of Chile, and I was surprised to see things in it that I hadn't seen in 300 prior projections. That same surprise is what I hope to find this year in Yamagata. Surprising myself with the latest films made in the world and selected for this festival, as if we were children seeing cinema for the first time. Because cinema, when we see it and when we make it, always brings us back to childhood.

■上映 Screening 『これが私の好きなやり方2』 *This Is the Way I Like It II* 【JF】 10/11 13:30- 【CL】

..... インターナショナル・コンペティション | International Competition

## 知への意志

——『**エクス・リブリス**—ニューヨーク公共図書館』『**私はあなたのニグロではない**』

Will to Knowledge:

*Ex Libris: The New York Public Library; I Am Not Your Negro*

佐藤良明 | Sato Yoshiaki

(アメリカ文化研究 | American Culture)

フレデリック・ワイズマン監督が、NYPL（ニューヨーク公共図書館）を撮りおろした。マンハッタンの中心にデンと構える大理石の館を中心に、90ほどの別館を持つ、巨大な知の貯蔵庫。それを相手に、堂々の3時間25分。87歳の執念に恐れ入る。

過去50年、彼は病院、高校、軍隊訓練、裁判所、精肉業、百貨店、動物園、競馬場、美術館、劇場、ボクシングジム、小さな町、大きな公園、一流大学などなど、人と組織の営みの形を何十作ものフィルムにして、世に送り出してきた。決して「正義」を押し出さず、何よりも対象にフェアであることを大事にする彼は、天文学者が望遠鏡から、生物学者が顕微鏡から真理を取り出そうとするのといささか似たやり方で、現場で回したカメラのデータを精査し、編集によって純化精練しながら、人と仕事と組織の真髄を映画の形にまとめた。

ところが人の組織は、星雲や細胞やライオンの集団と違って、自然の「摂理」ではなく、運営する当事者たちの「言葉」によって動いている。だからフェアに接するには、発言者の言葉を端折ってはならない。ワイズマン作品にどうしても言葉があふれてしまう所以であり、寡黙さに美を見いだす、われわれ神道文化の住人には、ちょっとついていきづらい。だが、近代啓蒙主義に基盤を置くアメリカにとって、公共空間を言葉で満たし、議論によって進化させることこそ国是なのだ。その言葉たちに正しさの保証を与える機能を持つ公共図書館は、だから、単なる本好きのための貸出施設になることを許されない。それは、正確な知を行き渡らせ、社会の健全な血流を保つためのエンジンなのである。

そうは知っている、NYPLプロジェクトの多彩さには改めて驚かされる。冒頭シーン（本館のトーク企画）で、遺伝学者リチャード・ドーキンスが、いまだに創造説を説いてまわる人々を糾弾してい

る。曰く「無知自体は罪でないが、それを大声で言いふらすのは犯罪だ」。カルマン・センター（本館内）では、舞台の演技術を取り入れた手話者が、怒りを込めた「独立宣言」の朗読に合わせ、感情豊かな手話パフォーマンスを行っている。ハーレムの支部での黒人住民の談話会では、小学校の歴史教科書に、自分たちの先祖が「アフリカから労働者として移民してきた」かのように書かれていることへの嘆きと、それに対抗すべき情報戦術が語られる。ん？ いつものワイズマンよりリベラル色が鮮明だぞ、と思ってハッと気づく。カメラを回していたのは、トランプ陣営の発する「オルターナティブな真実」のつぶやきが、大統領選を攪乱していた今年の秋ではないか。

いつもの淡々としたペースは崩していない。エルヴィス・コストロやパティ・スミスらのセレブが出てきて語りかける、心安まるシーンもある。だが、このワイズマン映画に、ある特別な緊迫感と、いつも以上の求心性が感じられるとすれば、その背後には、知の破壊者としての姿を露わにしてきた（ツイッター）をはじめとする不気味な技術と渡り合おうとする意志があるのではないか。

原題「エクス・リブリス」は英語で「蔵書票」を指すフレーズだが、ラテン語としては「ライブラリーから」という意味を持つ。ライブラリーを拠点にして、公共圏が力を集め、現実の劣化に屈せず生きていくこと。そうであるなら、そこから発せられる知は、最下層の住民にも届くものでなくてはならない。黒人人口が圧倒的なブロンクスの図書センターのシークエンスは特に印象に残った。公職の現場で働くワーカーたちが、代わるがわる前に立ち、具体的なノーハウを示しながら、働く気力のある住民の背中を押ししている。

ハーレムの「シヨンバーグ黒人文化研究センター」のポッドキャストで、ラウル・ベック監督が『私はあなたのニグロではない』に

ついて語っている（もちろん日本にいて聞ける）。コンゴの初代首相を描いた『ルンバの叫び』で有名な、ハイチ出身の64歳。今回の作品は、かつて黒人のスポークスマン役を務めた小説家ジェームズ・ボールドウィンが1970年代に書き出した、三人のヒーロー（キング、マルコム、メドガー・エヴァーズ）についての未完のテキストに映像を宛てがうことで、時の彼方から生き返らせる試みである。黒人たちの集合的な経験をつなぎ合わせ、少年時代のボールドウィンの心に影を落とした、ジョン・ウェインの西部劇やドリス・デイのコメディをはじめとする多くのクリップを接ぎ木して文脈を補うことで、死産に終わった書物の魂がよみがえってくる。こういう技も、ライブラリーの活動とデジタルな技術とが容易にした。知識を起ち上げ伝播する力と、それをなしくずしにする力——どちらの力も急激に強まったIT革命後の世紀、両者の対決が、今後ますます熾烈をきわめるだろうと予感させる二作である。



『エクス・リブリス—ニューヨーク公共図書館』  
Ex Libris—The New York Public Library

This film by Frederick Wiseman is about the New York Public Library (NYPL), a gigantic reservoir of knowledge housed in the main marble building located in the heart of Manhattan and in some 90 branch libraries throughout the city of New York. In keeping with this huge institution, Wiseman has created a massive, 205 minutes long documentary. We can only admire the tenacity of this 87-year-old director.

Over the past 50 years, Wiseman has directed almost 50 films depicting interactions between people and organizations that include a hospital, high school, military academy, court of law, butcher shop, department store, zoo, racetrack, museum, theatre, boxing gym, small town, large park and leading university... this he has done without ever profiling “justice” or emphasizing fairness to the entity involved. Rather, like an astronomer with a telescope, or biologist with a microscope, Wiseman extracts the truth by scrutinizing the field data collected by the camera. This he purifies and refines through editing in order to give filmic shape to the essence of the organization, its people and their work.

Unlike nebulas, cells, or prides of lions, which function in terms of natural “law,” human organizations operate according to the “language” of organizers, members, and users. Fairness dictates, therefore, that a speaker’s words must be heard in full. This means that Wiseman’s film is overrun by language making it a little difficult to follow for those of us familiar with the culture of Shinto which finds beauty in silence. In a country built on modern enlightenment such as the United States, however, it is the national policy to fill each public space with words and to develop these through discussion. The public library that functions to guarantee the rightness of these words is therefore not merely a lending facility for lovers of books. Rather, these institutions are the engines that circulate accurate knowledge and ensure the healthy flow of society’s blood.



『私はあなたのニグロではない』 I Am Not Your Negro

Having said this, I am nonetheless struck once more by the sheer variety of NYPL projects. In the opening scene (a talk delivered in the main building), geneticist Richard Dawkins condemns the determined way in which creationists preach their ideas. “Ignorance is no crime,” says Dawkins, “but you just shouldn’t be so loudmouthed about it.” At the Dorothy & Lewis B. Cullman Center for Scholars and Writers (in the main building), a signer with a theatrical technique gives an emotive sign language performance to an indignant recitation of “The Declaration of Independence.” At a Harlem Branch Library meeting of African-American people, participants lament the elementary school history textbook claim that their ancestors “immigrated from Africa as workers.” They also discuss counter-information strategies. “Hmm,” I thought, “Wiseman is obviously being more liberal here than usual.” And then it occurred to me that as he was filming these scenes, the presidential election was being disrupted by the “alternative facts” tweeted from the Trump camp.

Nevertheless, the director here maintains his usual, detached pace. He also presents heartwarming scenes in which celebrities like Elvis Costello and Patti Smith appear and talk to the viewer. If this particular Wiseman film has a special sense of urgency and

◎ 世界的映画作家のすべて

# 全貌フレデリック・ワイズマン

アメリカ合衆国を記録する

土本典昭・鈴木一誌 編

世界を代表する現役映画作家の全貌に迫る一冊。全作品について語ったロングインタビュー、多彩な執筆者による論考、全作品解説を収録。 A5判・本体6200円(税別)

岩波書店 〒101-8002 東京都千代田区一ツ橋2-5-5 <http://www.iwanami.co.jp/>

a greater coherence than usual, it is surely because beneath it all there is a will to fight the uncanniness of technology, including the “twitter” feed that has emerged as the slayer of knowledge.

While the title “Ex Libris” is used in English to refer to a “bookplate,” in Latin it means “from the library.” With the library as its base, the public sphere must muster the power to exist without succumbing to the collapse of reality. In order for this to happen, however, knowledge transmitted from libraries must reach those on the margins. Particularly impressive in this respect is a sequence filmed at the Bronx Library Center located in an area with an overwhelming black population. In these scenes, a number of public sector workers are seen providing useful information and encouraging those who are willing to accept their help.

Raoul Peck, the director of *I Am Not Your Negro*, talks about his film in a podcast by the Schomburg Center for Research in Black Culture in Harlem. Peck, a 64 year-old Haitian man, is known for the film *Lumumba*, which depicts the life of the first

prime minister of the Congo. In the 1970s, writer and one-time spokesman for black people in the United States, James Arthur Baldwin, began writing a work on three black heroes (Martin Luther King, Jr., Malcolm X, and Medgar Evers). This text remained unfinished at the time of Baldwin’s death. Peck’s film seeks to revive these past heroes by combining the incomplete text with image. This he does by piecing together scenes of collective black experience and also providing context by grafting onto the text a number of filmic scenes that impressed the young Baldwin from, for example, John Wayne westerns and Doris Day comedies. In this way, the spirit of the unfinished book once more come alive. Such a technique is facilitated by library activities and digital technology. And in this post-IT revolution century, during which the power of both the forces that raise and transmit knowledge and the counter-forces that undermine knowledge have grown at an alarming rate, both these films anticipate the titan clash between force and counter-force that must very soon occur. (Translated by Yamamoto Kumiko)

### ■上映 Screenings

『エクス・リブリス—ニューヨーク公共図書館』 *Ex Libris —The New York Public Library* 【IC】 10/6 16:45- 【YC】 10/8 16:30- 【CL】  
『私はあなたのニグロではない』 *I Am Not Your Negro* 【IC】 10/6 10:30- 【CL】 10/10 16:05- 【YC】

..... インターナショナル・コンペティション | International Competition

## 原一男とジョン・ジャンヴィトの「喪の仕事」を、土本典昭を補助線にして考えてみる

“Works of Mourning”: Examining Hara Kazuo and John Gianvito through the Works of Tsuchimoto Noriaki

石坂健治 | Ishizaka Kenji

(映画研究者 | Film Studies)

原一男ひさびさの長篇ドキュメンタリー『ニッポン国VS泉南石綿村』と、『飛行機雲（クラーク空軍基地）』（YIDFF2011）の続篇となるジョン・ジャンヴィト『航跡（スービック海軍基地）』。この2本を観ながら評者の頭の中には「ポストモダン」の語が駆けめぐっていた。とはいっても、この語がバブル期の日本で流行ったときに纏っていた、お気楽な知的遊戯という意匠ではさらさらしない。語の真の意味において、すなわち「近代」が終わった「後」に積み残された問題——前者は高度成長後のアスベスト被害、後者は米軍基地撤退後の環境汚染——にカメラを向けている点において、この2作はいわば「喪の仕事」を敢行しているのだ。

『ニッポン国VS泉南石綿村』は、かつてアスベスト（石綿）産業で栄え、工場が林立していた大阪府泉南地域と住民の現在を長期取材している。断熱性や防音性に優れ、壁の吹き付けや建材として多用されたアスベストは、粉塵を吸い込むと長期の潜伏期間を経て肺癌や中皮腫を発症するのだが、国がそうした指摘・指導を怠ってきたとして、工場の元労働者らが国家賠償請求裁判を起こす。地裁での一審から勝訴と敗訴を繰り返し、ついに最高裁に至る長い道のりが記録されている。

原はYIDFFの記者会見で「普通の人たちを撮るのがこんなに難しいのかと、七転八倒しながら制作しました」と述べているが、たしかに『ゆきゆきて、神軍』（1987）の奥崎謙三のような規格

外れの人物を主人公に据えてきた原にとって、法律の枠内で、つまり被告（＝国家）が定めた土俵に乗って裁判闘争を展開しようとする弁護団と原告たち（＝普通の人たち）にどう対峙すべきか、記録者としての戸惑いや苛立ちも本作には散見される。そのうえで原らしいのは、途中で弁護団の方針に背を向けて、大臣との直談判を求めて官庁にアポなしで突撃し門前払いされる原告リーダーのゆめおかつよし袖岡一偵や、全体は勝利したものの自身は賠償の対象から除外され、憤懣やるかたない思いを吐露する女性といった「単独者」に寄り添う姿勢である。

かつて「市民運動は撮らない」と宣言していた原だが、本作と並行して水俣病の市民運動も長期取材を続けており、新たな展開の幕開けを予感させる。水俣病といえば土本典昭の「水俣」連作を想起するが、土本は『水俣一患者さんとその世界一』（1971）、『水俣一揆』（1973）などの初期作で、患者たちの激しい直接抗議行動に随伴したのち、運動が徐々に裁判闘争に移行していく80年代以降は水俣関連作が減っていった。原は今回、市民運動＝裁判闘争の記録をまず結実させたわけで、今後いかに「市民運動」を、そして「水俣」を撮っていくのか。刮目して見たい。

さて、土本といえば、ジョン・ジャンヴィトのほうも前作『飛行機雲（クラーク空軍基地）』のラストに「土本典昭に捧ぐ」という追悼文を掲げていた。今回の『航跡（スービック海軍基地）』を加





『ニッポン国VS泉南石綿村』 *Sennan Asbestos Disaster*



『航跡 (スービック海軍基地)』 *Wake (Subic)*

えて二部作としてみると、背景となっているのは、アメリカの傘の下にあるフィリピンの象徴であった2大米軍基地を1992年までに撤退させたという事実である。沖縄問題を抱える日本から見れば大したものだと思うのだが、そんな単純な話でないことをこの二部作は教えてくれる。基地跡の残留化学物質やこれまたアスベストによる環境汚染により、今なお多くの住民が疾患に苦しみ、脳性小児麻痺などの障害児が生まれている。広大な跡地では高級ホテルや国際空港の建築が始まっている。他方、中国との領海問題で緊張が高まり、米軍再配備の動きが加速している。

二部作の構成は概ね同じで、①19世紀末から20世紀初頭にかけて、フィリピンがアメリカに抵抗しつつも支配されていく過程が写真と解説字幕で綴られ、②かつて反マルコス運動に身を投じ、現在は市民運動のリーダーとなっているブージー・ファトゥコという人物を道先案内人として、多くの住民が自身や子どもの境遇や体調について語り、③基地跡の再開発や墓地（乳幼児の墓の多いこと！）

As I sat and watched *Sennan Asbestos Disaster*, Hara Kazuo's first full-length documentary in many years, and *Wake (Subic)*, John Gianvito's follow-up to *Vapor Trail (Clark)* (YIDFF 2011), I kept perceiving a distinctly "postmodern" feel. I'm not talking about the "postmodern" vogue that dominated cultural circles while Japan's economic bubble was expanding, a simple, frivolous mind game. No, the films embody the literal definition of "postmodern": the residual problems existing "post facto," after the "modern" had faded away. Hara's picture examines asbestos exposure in the wake of Japan's high-growth period; Gianvito focuses on the environmental pollution that emerged after the United States pulled its bases out of the Philippines. Operating in that vein of true postmodernism, both directors create poignant "works of mourning" over modern society.

To film *Sennan Asbestos Disaster*, Hara spent considerable time in the Sennan area of Osaka — once home to a thriving asbestos industry and a veritable forest of factories — to document the current reality of the place and its people. Boasting heat-

といった現在の風景が示される。

そのうえで新作『航跡』は、とりわけ障害児たちに向けるまなざしが、より近く、親密なものになっている点が大きな特徴であり美点である。たとえば上半身が麻痺した少年が足の指を使ってDVDをデッキに入れリモコンを操作するさまをカメラはじっと見つめ続ける。評者はかつて土本の『水俣一患者さんとその世界一』で耳の不自由な患児がステレオのスピーカーの振動に合わせてリズムを取るシーンに深く心打たれたが、『航跡』もまた撮影者と対象の関係の深化をしっかりと記録している。比喩的に言うなら、ここには土本映画でお馴染みの坂本しのぶさんが、加賀田清子さんが、鬼塚勇治君がいるのだ。

テーマも作風も異なる原とジャンヴィトの2作だが、制作中に次々と亡くなっていく人々の無念の魂の上に成り立っている点でも共通しており、近代を弔う喪の仕事として横断的に観ることの意味は大きい。

sound-insulating performance that used to make it the substance of choice for wall-spraying and building materials, asbestos turned out to be extremely toxic: Inhaling asbestos dust put people at risk of developing lung cancer and mesothelioma after a prolonged incubation period. Despite being aware of the health hazards that asbestos posed, the government failed to publicize and address the concerns. That led a group of laborers from a Sennan asbestos plant to file liability claims against the government at the district-court level, initiating a process that would see the plaintiffs go back and forth between victory and defeat until eventually taking their case to the Supreme Court.

"I never knew filming a story about ordinary people could be this hard," Hara said at a YIDFF press conference. "It was such a difficult production." When you watch the film, there are scenes that betray a sense of that frustration. For Hara, who's tended to build his works around off-kilter personalities like Okuzaki Kenzo in *The Emperor's Naked Army Marches On* (1987), the challenges of figuring out how to present the ordinary plaintiffs versus



日本映画大学

JAPAN INSTITUTE OF THE MOVING IMAGE

The first and the only university in Japan specializing in cinema.



For International Students

>> CHECK <<



http://www.eiga.ac.jp TEL: +81-44-951-2511 FAX: +81-44-951-2681 MAIL: info@eiga.ac.jp

the government's defense team — aiming to wage legal warfare in the defendant's "home court" of law — must have been irritating. His trademark style is still evident, of course. In the film, he shifts the focus to vibrant personalities: Yuoka Kazuoshi, the plaintiff leader who abandons the legal team's policies and barges into a government office in a fruitless attempt to negotiate directly with the presiding minister, and a woman who intimates an inner conflict — a vindication in the case's successful outcome, on the one hand, but an unshakeable resentment about being excluded from the settlement payout.

Despite once declaring that he wouldn't film citizens' movements, Hara's recent work on the asbestos issue and his ongoing, lengthy coverage of a citizens' campaign centering on Minamata disease suggest that he might be rethinking that aversion and taking his art in a new direction. Another filmmaker with strong ties to Minamata disease is Tsuchimoto Noriaki, whose body of work includes a host of films on the topic. Still, the bulk of that output came at the early stages of Tsuchimoto's career: After capturing Minamata patients' heated protests in *Minamata: The Victims and Their World* (1971) and *Minamata Revolt: A People's Quest for Life* (1973), Tsuchimoto's made fewer and fewer Minamata-related works as the movement gradually cooled from direct, bitter opposition to legal battles with decidedly less dramatic power. Hara's *Sennan Asbestos Disaster* manages to document a citizens' movement as a legal battle, however, and kindles questions about whether he'll keep filming citizens' movements and maintain his focus on Minamata. Those are exciting prospects, to be sure.

Tsuchimoto's career also has a direct link to John Gianvito, who ended his last work *Vapor Trail* (Clark) with a memorial dedication to Tsuchimoto. The follow-up, *Wake* (Subic), builds on that foundation to create a diptych with a clear historical backdrop: the closure of two major US military bases in the Philippines under American control by 1992. For viewers in Japan, where bases on Okinawa have created similar problems, the film resonates by showing how the Philippines managed to escape from that military presence. However, Gianvito's work shows that simply getting rid of the military presence is just one facet of a larger context. He focuses instead on the environmental pollution in the former base sites, where residual chemical substances and asbestos have contributed to rampant disease and elevated levels of birth defects like cerebral palsy. While the environmental issues persist, there are other elements shaping the "wakes" of the

bases: Construction projects are already underway, filling the sites with luxury hotels and international airport facilities, while the US military is now weighing the possibilities of redeployment as territorial disputes with China continue to flare up.

The two films basically follow the same compositional structure. First, Gianvito charts the history of the Philippines from the late nineteenth to early twentieth centuries, using photographs and explanatory text to show how the island nation showed resistance to the United States but eventually fell under American control. Next, the films hit the streets to hear how the environmental conditions are affecting the health of residents and their children. Serving as the local guide is Teofilo "Boojie" Juatco, who once committed himself into the anti-Marcos movement and now fills a leadership role in the citizens' campaign. The third common component of both films is a revealing depiction of present-day scenes, with the filmmaker drawing on footage of redevelopment projects transforming the old base sites and graveyards testifying to the human toll of the location's history. The myriad gravestones of small children stand out with sobering clarity.

One of the most distinctive features of *Wake* is Gianvito's special attention to disabled children, a creative decision that gives the film a deeper, more intimate quality that resonates with an emotional tenderness. One scene, for example, depicts a boy, unable to use his arms, using his toes to put a disc in a DVD player and manipulate the remote control; the whole time, Gianvito's hand remains steady and discreet, letting the process run its course. I remember how Tsuchimoto crafted the touching scene of a deaf child finding the beat of a song through the vibrations of a speaker in *Minamata: The Victims and Their World*. To me, the *Wake* films manifest a similar filmmaker-subject proximity — a powerful sense of connection that recalls the depth of Tsuchimoto's famous portrayals of Sakamoto Shinobu, Kagata Kiyoko, and Onitsuka Yuji. That spirit is alive in Gianvito's treatment of his subjects.

While the films by Hara and Gianvito might explore different themes and take different artistic angles, they both occupy narrative spaces with constant, somber reminders of mortality — the deaths of people suffering from the targets of their respective films. Together, *Sennan Asbestos Disaster* and *Wake* (Subic) represent a cross-cutting lament for modernity, a dual "work of mourning" for the present day.

(Translated by Tom Kain)

#### ■上映 Screenings

『ニッポン国VS泉南石綿村』 *Sennan Asbestos Disaster* 【IC】 10/7 13:15- [CL] | 10/8 10:00- [YC]

『航跡 (スービック海軍基地)』 *Wake (Subic)* 【IC】 10/8 15:20- [YC] | 10/9 13:15- [CL]



テレビ・ラジオ・映像・照明・美術・音声・アニメ音響  
**東放学園専門学校**  
 映画・ミュージックビデオ・CM・アニメ・小説  
**東放学園映画専門学校**  
 ☎ 0120-343-261 www.tohogakuen.ac.jp

## 見ることの愉悦と責務

——『孤独な存在』『また一年』『オラとニコデムの家』そして『航跡(スービック海軍基地)』

### Pleasure and Responsibility of Seeing:

*Lone Existence; Another Year; Communion; Wake (Subic)*

阿部宏慈 | Abe Koji

(フランス文学 | French Literature)

カメラは何よりもまず見るための装置であり、視覚を通して世界と接続するための手段でもある。希望の持たない世界で、生きることへの意欲を失った青年は、辛うじてただ見ることによって自らを世界につなぎとめる。沙青監督『孤独な存在』は、まさに見ることによる生への回帰の物語である。凍てついた丘の上の町。水桶を運ぶ天秤棒を肩によるめく老人。公園でふざけ合うカップル。それらに、裏窓から隣人たちの生活を写し取ったほとんど窃視症的とも言える映像断片が交錯する。自閉的で濃厚な疲労の気配の支配する中で、それでもなお人間への関心からカメラを構えることでかろうじて生き延びている作家の息遣いが、次第に、被写体たちの織りなす物語を超えてしまう。その時、見ることは世界への関わりを取り戻すことと同義になる。

カメラと被写体の距離は、つまりは見る者と見られる者の距離であるが、ドキュメンタリー映画の場合、それはそのまま撮る主体である作家の対象(事物、人物、そして出来事)との距離である。朱声仄監督『また一年』は、家庭内に持ち込まれたカメラによって写し取られる一つの家族の日常を私たちの眼前に提示する。ワンシーンワンショットの固定カメラの映像は、見る者を逃げ場もない室内に招き入れる。時にバロック期のオランダの風俗画を思わせる室内で、私たちは、フレーム外に展開する出来事や、外から語りかける声の存在によって、さらにはカメラ、つまり撮り手であり私たちである見る者に向かって抱っこをせがんで這い寄ってくる赤ん坊の動きによって、対象たる家族との仮想的な関係を築くことになる。思春期にありがちな激しい言葉で両親に口答えする少女、脳卒中で倒れる祖母、その祖母の状態をめぐって電話でやりとりする父親の声の後ろでは、まるで紋中紋のように壁にかかる家族写真のガラス面に武侠映画を思わせるテレビ映像が映り込む。中国の片隅の室内は世界の縮図となり、同じ世界を共有すべく観客を誘う。

それを共感と言えば批評的の常套句としか見えないかもしれないが、ドキュメンタリー映画の観客と被写体とを媒介するのはまさにそのようなカメラを構えた作家の存在である。アンナ・ザメツカ監督『オラとニコデムの家』の作者もまた家族の日常の物語の中に入り込み、一人の少女の家族を巡る悪戦苦闘と刻々と移り変わる表情を写し取る。自閉症の弟の初聖体拝領のための教理問答の試練は、ほとんど崩壊しかけた家族の再生の機会ともならなければならない。しかし、父親は、放っておけば仕事帰りに立ち寄ったバーでのビールの誘惑に負けそうだし、そんな父に愛想をつかして出て行った母親と共に、なんとか家族の形を取り戻したいと娘は奮闘するが、それも決して容易ではなさそうだ。一見ありきたりの家族の物語を映画として支えるのは、ここでもまた狭隘な室内に持ち込まれたカメラの存在だ。手慣れた映像技法の向こうに見えるのは、作者自身の対象に対する、抑制しきれない親近感と、被写体たる少女の視線を正



『孤独な存在』 Lone Existence



『また一年』 Another Year



『オラとニコデムの家』 Communion

面から受け止めることを自らに課した作者の自己意識である。その時、共感とは対象とともにあるという責任の引き受けでもあるのだ。

その意味では、例えば『孤独な存在』の自閉的な自己意識とは対極に位置するともいえる『航跡(スービック海軍基地)』の作者ジョン・ジャンヴィトもまた、厳格な倫理的感覚に裏付けられた主体としてのカメラそのものである。前作『飛行機雲(クラーク空軍基地)』の双幅対をなすこの長大な映画の告発は、もちろん日本も含めて世界中に展開する米軍基地のもたらした環境汚染に対する抗議運動そのものである。それはまた同時に、運動の中で出会った多くの人々との関わり合いの物語でもある。

環境汚染に起因すると思われる症状に苦しむ子供たちの姿、彼

らを見守る親たちの表情は、当然のことながら土本典昭監督の水俣連作を想起させずにはおかないのだが、ここでもまたこれらの犠牲者の姿を如実に伝える映像の輝きは、人々との親密な関係性の中でしか捉え得ない質のものだ。彼らのために戦い続ける活動家ブージー・ファトコ (Teofilo “Boojie” Juatco) がそれまでの人生を自ら

A camera is primarily an apparatus for seeing; it is also a means by which we connect to the world through our vision. In a world without any hope, a youth who has lost a desire to live barely anchors himself to the world just by seeing. Sha Qing's *Lone Existence* is the very story of return to life through seeing. In a village on the frozen hills, an old man stumbles carrying heavy buckets over the shoulder with a pole. A couple is making out in a park. These are intermingled with fragmentary, almost voyeuristic images cut off from neighbors' lives in the rear window. Overwhelmed by the autistic and extremely fatigued ambience, the filmmaker still takes interest in humanity, making him hold a camera and letting him barely survive. His breathing gradually transcends the stories that his subjects weave. Seeing will then become synonymous with restoring a connection with the world.

The distance between the camera and the subject is equal to the one between the viewer and the viewed. In documentaries, this translates into the distance between the filmmaker who is the filming subject and her objects (things, people, and events). In *Another Year*, Zhu Shengze presents to us the everyday life of a family filmed by the camera she has brought into their house. Sequence shots by a stationary camera introduce viewers into a room from which they could never escape. In the room at times reminiscent of Dutch genre paintings in the Baroque period, we are forced to build a virtual relationship with the target family through events that take place outside the frame, voices that speak from outside, and the baby who is crawling up both to the filming camera and to us, the viewer for some cuddle. As the teenage girl is talking back to her father and as the father is making phone calls to inquire after his mother who has had a stroke, the glass surface of the family photo on the wall reflects what appears to be a Wuxia (Chinese martial arts) movie on TV, evoking a kind of Chinese boxes. The room in the margins of China becomes a microcosm of the world, inviting the spectator to share the same world.

If we call this sympathy, we might end up with a critical cliché.

語る言葉と表情は、映画的存在としての人間そのものである。その時、映像はそれが映し出している物語を超えて溢れ出し、見る者の視線を直撃する。歴史を俯瞰し、そこに生起しつづける問題を告発するこのアクティヴィスト的社會意識もまた、カメラを持つ主体と世界との尖鋭な対峙の一つの姿であるのだ。

It is the presence of the filmmaker, however, with such a sympathetic camera that mediates the spectator and the subject of a documentary film. Anna Zamecka, the author of *Communion* also enters the daily story of a family to film a girl's family struggle and ever-changing facial expressions. The challenging catechism required for the first communion of her autistic brother ought to provide the occasion for the rebirth of her family that is falling apart. Left on his own device, her father would succumb to the allure of a glass of beer at the bar where he drops by after the work. Together with her mother who giving up on him has left home, she struggles to bring her family back again, which however seems no easy business. At first glance this appears to be a typical family story; but what transforms this into cinema is the presence of the camera once again brought into a small room. Beyond skillful cinematographic techniques, we see both an irresistible sense of intimacy that the filmmaker feels towards the object and her self-consciousness that imposes on herself the duty of fully receiving the gaze of the girl who is her subject. Sympathy would then mean assuming the responsibility of being with the object.

In this sense John Gianvito, the author of *Wake (Subic)* at the other end of the spectrum from the autistic self-consciousness of *Lone Existence* for instance, is also a camera itself supported by a strictly ethical sense. This massive filmic condemnation that forms a pair with his previous film, *Vapor Trail (Clark)* is of course a protest movement against environmental pollution caused by US bases in Japan and other countries around the world. At the same it is also a story that involves people whom he has met through the movement.

Children suffering from symptoms apparently caused by environmental pollution and their parents who look after them inevitably remind us of Tsuchimoto Noriaki's Minamata series. Here again the splendor of images that vividly portray these victims is something of the nature that can be captured only when the filmmaker establishes an intimate relation with the people. Teofilo “Boojie” Juatco, an activist who keeps fighting for the victims would be the human itself as cinematic being when he tells his life story using his own language and face. Just then does image overflow from the narrative it projects and directly stands up against the gaze of the spectator. Seeing history in perspective and challenging issues that keep arising there, this activist's social consciousness is also a form in which the subject with a camera radically confronts the world.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

#### ■上映 Screenings

- 『孤独な存在』 *Lone Existence* [IC]  
10/7 10:00- [YC] | 10/9 19:00- [CL]  
『また一年』 *Another Year* [IC]  
10/6 13:15- [CL] | 10/9 13:50- [YC]  
『オラとニコデムの家』 *Communion* [IC]  
10/7 18:45- [YC] | 10/10 13:15- [CL]  
『航跡 (スービック海軍基地)』 *Wake (Subic)* [IC]  
10/8 15:20- [YC] | 10/9 13:15- [CL]

# Kanda

*University of International Studies*

国内外で活躍するグローバル人材を輩出する「神田外語大学」。  
英語をはじめ、アジア、イベロアメリカ地域の言語、  
国際ビジネスを学ぶ専攻があります。

---

English / Chinese / Korean / Indonesian / Vietnamese / Thai / Spanish /  
Brazilian Portuguese / International Communication /  
International Business Career

<http://www.kandagaigo.ac.jp>



言葉は世界をつなぐ平和の礎  
**神田外語大学** 30<sup>th</sup>  
Since 1977

〒261-0014  
千葉県千葉市美浜区若葉 1-4-1  
TEL: 043-273-2826

## 「絆」とは何かをめぐる震災6年後の決定的な成果

——『波伝谷に生きる人びと』『願いと揺らぎ』

### The Decisive Result over the Meaning of “Bond” Six Years after Tragedy: *The People Living in Hadenya and Tremorings of Hope*

三浦哲哉 | Miura Tetsuya

(映画研究者 | Film Studies)

我妻和樹は大学在学時に宮城県南三陸町波伝谷<sup>はでんや</sup>の人びとの民俗調査を開始し、その長期にわたる取材の成果を連作として発表する。2014年に完成した第一部『波伝谷に生きる人びと』が135分。この地域の震災後を記録して今年完成した第二部『願いと揺らぎ』が146分。どちらも容易な要約を許さない、「体験」と呼ぶほかない時間の厚みをそなえた作品となった。

約80世帯が集う、海沿いの小さな部落である波伝谷には、町民たちの心の拠り所というべき祭事「お獅子さま」がある。獅子舞の衣装をつけた男たちが祭り囃子にあわせて部落を巡回する。部落に生きる人びとを群像劇的に捉えた本連作の軸となるのはこの祭事である。第一部は、波伝谷という共同体の成り立ちが、この祭事および「契約講」という相互扶助組織を焦点として丹念に調査され、やがて2011年の被災の光景を捉えて幕を降ろす。第二部は、震災の深刻な被害にもかかわらず「お獅子さま」を人びとがいかに復活させたかを追う。

第一部で部落の方のひとりが酒席でしみじみと口にする、印象的な言葉がある。「本当にこういう井戸の中の世界なんだけど、あの……複雑は複雑なんですよ」。この言葉は、本作の姿勢を確認するために、編集で際立たせられたものであるようにも思われた。第一部、第二部ともに、「複雑」なことこそを尊重し、考え抜かれた構成によってそれを「複雑」なまま提示した点に、作品としての貴重さ、そして息を呑む面白さが存するからだ。

「お獅子さま」によって部落が一つに結束するという。だが、それは無論、簡単なことではない。誰がそれを担うのか。担うものと担わないものの線引きはどのようになされているのか。また、その線引きは、近代化してゆく時代のなかでどのように変化しうるものなのか。運営者は、部落の「みんな」の承認をどのように得るのか。つまり、「祭事」における意思決定はどのようになされるのか。これらは決して些事ではない。まさにこの連作によって教えられたことだが、「伝統の存続」は、デリケートきわまりない意思決定のプロセスにおいてこそ可能になるものであるからだ。

「最後は必ずコタコタンなるまで飲んだ」という、きわめて面倒見のよい部落の若いまとめ役である三浦賢一さんと彼を支える奥様の



『願いと揺らぎ』 Tremorings of Hope

とし子さん。二人と出会ったことが本連作を撮り始めるきっかけだったという我妻は、「部落をまとめる」ための数々の具体的な交渉がどのようになされているのか、それをこなすための人間の資質がどのようなものであるかを、三浦さんらの背中越しに注意深く見つめつづける。私たちが漠然と村落共同体的な「絆」として思い描いていたものが、実際は、いかに繊細な交渉術と、勇気ある決断と、幾重にも張り巡らされた配慮から成り立っているかが、やがて克明に理解されるだろう。

本連作のハイライトは「集会」の場面の数々である。美しいイントネーションで話す人々が、どのように発言権のバトンを渡していくか、その当意即妙の呼吸を我妻のカメラとともに観察するのは、スポーツ観戦以上にスリリングなことだ。やがて、しかるべき人物の聡明なスピーチによって見事に「総意」が形成される場面は、法廷劇の名場面以上に胸を打つ（とりわけ第二部終盤における女たちだけの集会で行き交う言葉がすばらしい）。また、特筆すべきなのは、本作が「総意」から外れてしまった人々にも分けへだてないまなざしを注ぎ、そのことによって、部落の政治の在りようをより客観的に示した点である。

本連作は、震災時にそこに居合わせてしまった若い作り手自身の想いを率直に吐露する側面を持ちつつも、それが丹念な民俗学的観察のまなざしと溶け合うことで稀有な傑作となった。本作を通して私たちは、「絆」と呼ばれたものが具体的に何だったのかを教えられるだろう。震災から6年後の決定的な成果ではないだろうか。

“experience” defying easy summarization.

In the small coastal village of Hadenya, the roughly 80 families living there regularly gather for the Oshishisama Festival (or “Osususama” in the local dialect). The event is the heart and soul of the village. Men dress in the costumes for the lion dance and march around the village to the festival music. Agatsuma’s film series revolves around this festival, capturing the villagers in their lively collective performance. The first film in the series goes into a detailed investigation of how the community of Hadenya was

Agatsuma Kazuki began studying the folklore of Hadenya, a small community in the town of Minamisanriku, Miyagi, when he was attending university. The results of his many years gathering materials about their traditions are being presented in a series of films. The first film, *The People Living in Hadenya*, was completed in 2014 and is 135 minutes long. The second film, *Tremorings of Hope*, which documents the effects of the disaster on Hadenya, was finished this year and is 146 minutes long. Both films offer a sense of depth of time that could only be called an

established, focusing on the Festival as well as the *keiyakuko*, an organization providing mutual-assistance within rural Japanese communities. The film ends with the spectacle of the 2011 disaster. The second film follows the villagers as they decide how to revive the Osususama Festival in the face of the severe damage from the catastrophe.

A villager at a party in the first film says something that resonates. He states that the Hadenya people live in a very small world, but the interior of that world is quite complicated. Perhaps his remark was highlighted through editing as a way to corroborate the film's viewpoint. Both the first and second films show particular respect for the "complicated;" and the film's significance and breathtaking appeal is found in the way it uses its meticulous composition to present the "complicated" as it is.

The village is unified by the Osususama Festival. But that's no easy matter. Who's going to bear the burden? And what is going to be the dividing line between those who bear the burden and those who don't bear the burden? Moreover, how might that dividing line change in a time of growing modernization? How can the people in charge get the approval of "every one" of the villagers? In other words, how is the decision making for the Festival done? It's certainly no trivial matter. What this film series teaches us is that the "survival of tradition" is possible precisely through this kind of extremely delicate decision making process.

"In the end, they always drank themselves into a stupor," says Miura Kenichi, the extremely helpful young mediator for the village. Agatsuma, who has said meeting Miura and his sup-

portive wife Toshiko was the spark that got him started making these films, watched over their shoulders to see how they made the various particular negotiations needed to "unify the village" and to see what kind of human qualities made that happen. In the end, we come to an acute realization that the thing we vaguely envision as the village community "bond" is actually built from the delicate art of negotiation, courageous decision making, and manifold consideration.

The many "meetings" are a highlight in this series. Observing with Agatsuma's camera the quick-witted dexterity with which these people — with their beautiful local accent — pass around the opportunity to speak as if it were a baton is more thrilling than watching any sporting event. A scene where we see the best person for the job give a moving speech that helps form a "consensus" is more touching than any famous scene from a courtroom drama (the exchange at the women-only meeting at the end of the second film is especially remarkable). Also worth mentioning is that the film also captures the people who split from the "consensus," and in doing so, is able to show the state of village politics more objectively.

The series is a rare masterpiece that melds the fact that the young filmmaker happened to be there when the disaster struck and were willing to openly pour forth his own thoughts with the careful scrutiny of a folklore scholar's observation. The films show us exactly what this thing we call a "bond" is. It is the decisive result six years after tragedy.

(Translated by Thomas Kabara)

#### ■上映 Screenings

『願いと揺らぎ』 *Tremorings of Hope* 【IC】 10/6 17:30- [CL] | 10/9 10:00- [YC]

『波伝谷に生きる人びと』 *The People Living in Hadenya* 【CU】 10/9 18:00- [M2]

..... インターナショナル・コンペティション | International Competition

## カーキに勝る色はなし、なのか? ——『カーキ色の記憶』

### No Color Should Surpass Khaki?: *A Memory in Khaki*

ナジブ・エルカシュ | Najib El Khash

(ジャーナリスト | Journalist)

ドキュメンタリー作家は、祖国を蹂躪する悲劇をどう扱えるのか? そのさいどんな道具を使えるのか? 作家はその身をどこに置くべきか? ——問いの答えはつねに複雑だが、それを避けては通れない。シリアの場合はとくに、あまたの映像や意見の奔流によって事態はさらに複雑になっており、かつてそこまで複雑でなかった時代には連帯していた知識人たちがばらばらに分断されたことも、そこに拍車をかけている。

アルフォーズ・タンジュール監督による今回の作品の悪役はカーキ色——軍を想起させる色であり、2003年までの数十年間、シリアの学生服にも使われてきた色である。この色は、1963年より「国家と社会の先導者」を自認するバース党によってシリアの軍事国家化が推し進められた時代を、視覚的に象徴している。監督自身の青年期の記憶そのままにカーキ色の学生服を着たひとりの少年を媒介として、映画は、独裁体制下でこの国が経験した恐怖に向かう旅路へと私たちを連れ出していく。

ここで重要なのは、現在シリアで行われている暴力の映像を、監

督が意図的に排除している、ということだ。この映画では、シリアから亡命した作家たちがアラブの春以前の時代、とくに1980年代や90年代の逸話を切々と語るインタヴューがある一方で、そこで語られない部分は私たちの想像に委ねられている。たとえばある小説家は、政治犯として投獄されていたとき、囚人たちの食事を運ぶバケツに兵士たちが排尿しているのを、同房の者らとともに目撃したと穏やかな口調で語っている。あるいは、秘密警察の手によって父親が拷問され、殺されたことを苦々しく語る画家も登場する。こうした身の毛もよだつ話が語られると、それと並置するように画面には、今般の紛争で破壊され、人が生活している様子がほとんど見られないシリアの町が、多くは音もなく、緩慢な動きで映し出される。タンジュールのカメラは、あたかも考古学的探究の任に就いているかのように、現在の荒廃と過去の弾圧とのつながりを、静かに、だが漸固とした態度で指し示す。

軍事独裁と現今の内乱とのつながりなど、いまだら暴露するまでもないことに思われるかもしれないが、シリアの場合は必ずしもそうで

はない。「最長刑期」の政治犯リヤド・アル＝テュルクがここを「沈黙の王国」と呼んだことは広く知られているが、この監督もまた、いつまでも消えることのないこの沈黙の存在を、全篇を通じて際立たせるような演出を選択する。曇りガラスの窓やカーテン越しに見える顔、亡命先の家の周りをあてどなく彷徨うかのように歩き回る人物たちを長々とただ見つめるだけのショット、キナーン・アズメの重厚な音楽……そのすべてが、緑あふれるヨーロッパの風景からも生気を奪い、その色彩をくすませる効果をもっている。それはあたかも、亡命したシリア人たちが、自身にしみ込んだカーキ色を、行く先々で撒き散らしたかのようなところでも。ところで、インタビューのなかで画家は、シリアでの生活におけるカーキ色の覇権に抗うには白が必要であると語るものの、私たちの目に明らかに重要な色として映るのは、むしろ赤ではないだろうか。赤いセーターを着た少年から、赤い絵具で画面を埋め尽くす画家に至るまで、シリアの人びとの運命をその抵抗と犠牲の象徴として決定づけているかのようなこの血の色が、カーキ色と切り離しがたく対となったシャム双生児にも思えてくるのである。

タンジュールは、作中で『ノスタルジア』を古いテレビに映すといった目配せからもわかるように、自らの描く風景とタルコフスキー作品との美学的つながりを隠そうとはしていない。とはいえそれは、様式上のつながりだけではない。監督自身と映画に登場する主要な人物たちは、「進歩的」といわれる体制の恐怖支配から免れた進歩的知識人という点においても、ソ連を飛び出したタルコフスキーと似た状況にある。おそらくそれを、「二つの左翼の物語」と呼ぶこともできるだろう。自分たちこそが革新派の代表であり、それ以外は認めないという独裁体制と、そんなはずはないといって告訴の憂



『カーキ色の記憶』A Memory in Khaki

き目にあう左派知識人たち。反対派を抑え込むべくアラブの独裁者たちが編み出した数々のスローガンのなかには、あの悪名高い「戦場の音に勝る音はなし（戦争をすれば反対意見は聞こえなくなる）」も含まれている。シリアの知識人が、「テロと戦い」「アメリカ帝国主義に抵抗している」という理由で体制側を支持する国内外の人びとに敵視される状況を鑑みるに、沈黙の継続を許しているのは、この二つの左翼の対立にはかならない。タルコフスキーも、タンジュールも、『カーキ色の記憶』の主要人物4人も、世界の知識人や選良たちが「大局」なるものに気をとられているあいだに深い沈黙に取り囲まれ、連帯を奪われたまま見捨てられた知識人たちの典型である。この意味で『カーキ色の記憶』は、シリアの知識人たちの孤独と、外の世界に対する彼らの失望とを描いた作品ともいえる。

(中村真人＝訳)

How can a documentary filmmaker deal with the tragedy of tearing his or her country to shreds? What tools are available? And where should the filmmaker situate himself/herself? The answers are always complicated but unavoidable. In the Syrian case, that complexity is exacerbated by a flood of images and opinions, and by the multiple divisions between intellectuals who used to be comrades in the simpler times of the past

The villain in Alfoz Tanjour's film is the color Khaki, the military color imposed on school uniforms in Syria for decades until 2003. Khaki is presented as a visual symbol for the militarization of Syria by the Baath party, the self-assigned "leader of state and society" in Syria since 1963. A boy wearing his khaki school uniform, representing memories of the director's adolescence, is the vehicle that takes us on a journey into the horrors that Syrians experienced under the dictatorial regime. Importantly, the director decided not to involve footage of the current violence taking place in Syria. Instead, Syrian artists and creators interviewed in exile tell us poignant anecdotes from the era prior to the Arab Spring, namely the 1980s and 1990s, and leave the rest to our imagination: a soft-spoken novelist narrates that, as a political prisoner, he and his cellmates used to watch the soldiers urinate in the bucket that they would later use to bring them food. A painter talks bitterly about the torture and killing of his father at the hands of the secret police. These horrific stories are then juxtaposed with largely silent, slow moving scenes of Syrian towns destroyed in the current conflict, with barely any sign of life. Tanjour's camera seems to be on an archeological mission, pointing

calmly but firmly to the link between current devastation and past suppression

This need to expose the link between military dictatorship and civil strife may sound superfluous, but in the case of Syria it is far from that. Syria was famously labeled by its "longest-serving" political prisoner, Riyadh Al-Turk, as "the Kingdom of Silence," and the director's stylistic decisions emphasize the stubborn persistence of that silence throughout the film. Faces seen through foggy windows or curtains, long contemplative shots of the protagonists walking around as if aimlessly in the vicinity of their exile homes, a heavy music track by Kinan Azmeh... everything works to strip even the European green landscape of its vitality and render it pale, as if the exiled Syrians took their khaki color with them and spread it wherever they went. And while the interviewed painter talks about the need for the color white to combat the hegemony of khaki in Syrian life, the color we see as a clear protagonist is red. From the boy appearing in a red sweater to the artist covering the screen with brush strokes of red, the color of blood seems to be the Siamese twin of Khaki, as if Syrians are doomed by red as a symbol for both their resistance and their victimhood.

Tanjour does not attempt to hide the aesthetic link of his landscapes to Tarkovsky's work, as he shows a glimpse of Tarkovsky's *Nostalgia* on an old TV set during the film. But the link is not only stylistic. The director himself and his protagonists are progressive intellectuals who escaped the reign of horror of a "progressive" regime, similar to Tarkovsky's departure from the Soviet Union.

Perhaps we can call it A Tale of Two Lefts: dictatorial regimes declaring exclusive representation of the left, and leftist intellectuals rejecting that and facing prosecution. Arab dictators coined slogans to suppress opposition, including the infamous “No Sound Should Surpass the Sound of Battle.” The dichotomy between the two lefts allows the silence to continue, as Syrian intellectuals are antagonized by local and international supporters of the Syrian

regime because it is “fighting terrorism” and “resisting American imperialism.” Tarkovsky, Tanjour, and the other four protagonists of *Memory in Khaki* represent intellectuals abandoned, sieged by a deafening silence, and deprived of solidarity as the world’s intellectuals and elites are busy seeing the “bigger picture.” In this sense *Memory in Khaki* is also a piece about the loneliness of Syrian intellectuals, and their disappointment towards the world.

■上映 Screenings 『カーキ色の記憶』 *A Memory in Khaki* [IC] 10/9 10:30- [CL] | 10/10 10:00- [YC]

アジア千波万波 | New Asian Currents

## 石、犠牲、言語——趙徳胤『翡翠之城』

### Of Stones, Sacrifice, and Language: *City of Jade* by Midi Z

クリス・フジワラ | Chris Fujiwara

(映画批評家 | Film Critic)

1957年に書かれた名高い論考の中で、米国の批評家マニー・ファーバーは、ラオール・ウォルシュやアンソニー・マンといった監督たちの活劇映画にみられる「峻厳な地形、事実として土地が痛めつけられて見えるということ」を称賛し、いかに風景が「こき使われ、足蹴にされ、掴み振り回され、搾取され、漁られ、踏み荒らされる」のかを記述している。空間内の人々が形成するパターンと、そのパターンが土地に残す痕跡、そして空間の「掘削」や「人間同士のかけあいによって広大な平面に刻まれた脈筋」の図表化などを通じて一篇の映画を生起させるそのやり方、こうしたものを見出だすことに彼は興奮を禁じえない。

『翡翠之城』の趙徳胤（ミディ・ジー）は、まさしくこのファーバー的領域で活動している。この映画では、基本設定もそのあらゆる細部も、空間を占領したり変容させたりする人々と関わっている。ある時は地面を叩き、掘り、ならず。単に突っ立っている場合もある。あるいは、のどかな風景を移動することでその道が長回しのなかで引き延ばされていく。フレーム内は、しばしばアンソニー・マン作品における金採掘者のような人々の集まりとなる。彼らはこの世界に適応しようとするかのように身を屈めているが、むしろ自身の硬直した身体性と、占領しようとする空間を占領できないという彼らが直面している窮境をどうにか表現しているともいえる。人を容易に寄せつけない様は、この土地が持つ最も顕著な特徴だ。山々はそびえ立つ鉱物以外の何物でもない。

趙徳胤のGoProレンズは、身体と風景の輪郭を引き延ばして平らにし、人や石といったすべてを均質で薄っぺらな視覚形態へと引き込んでいく。人間の条件を特徴づける危険と脆さが、ここでのイメージの外見となってあらわれている。屋外もまた、非現実的かつ毒々しい色で包まれている。緑黄色の空、黄赤色の地面、山間の流域の水源となる広大な橙赤色の湖。濁ったデジタルカラーがすべてを平らにし、そこではまるで今にも吹き飛び、燃え尽きるかのように、地形の特徴が最もよくわかるイメージさえも揺らめいている。

この映画における執拗なまでの非物質性は極端かつ倒錯的である。『翡翠之城』は物体それ自体ではなく、決して現実とはならない観念をめぐる映画だ。どこかに、ことによるとカメラの近くにあると言われる翡翠そのものは隠されている。つまり、写真の現像のように、そ



『翡翠之城』 *City of Jade*

れは表に引き出されなければならない。この翡翠は途方もない価値を持つのだろう。それがあれば男は解放され、身近な人やどこかで自分を待っている人も自由にしてやることができる。こうした可能性こそが——翡翠を掘り出す過程ではなく——本作の主題である。

男たちは何をしているのか。何かをしているのだろうか。労働である。労働とはいっても、活動や生産ではない。それは一種の忍耐であり、ともすれば彼らがただ視覚的にそこにいるだけのようにしか見えないこともある。彼らの世界には謎もなければ、深みもない。浅はかな敵意、うわべの抵抗があるだけだ。鉱山での労働も、阿片の取引も、人々と監督との語りにしても、男たちがとる行動にはいかなる謎もない。この映画の謎は——もしあるとするならば——こうした生活の存続を要求してくる恣意的かつ無慈悲な社会的権力のうちに存するだろう。

この男たちは自らの行く末を悟っている。いつか翡翠が見つかったと純粋に信じ続け、(モンティ・パイソンのコントに登場する有名な高層ビルのように) 想像の山にすぎないかもしれないものに想いを馳せ、そうすることで、彼らの周囲の世界のあらゆる惨めな失敗に耐え続けるというその運命を。彼らは自らの行く末を悟り、そして自らの人生を犠牲にし続けている。石の不毛な沈黙から価値を引き出そうとする試みが徒労に終わる可能性があることもわかっている。男たちの吸う阿片とは言えば、それが与えるいかなるものも言語とは関係がない。おそらく男たちがそこから得るのは、運命とも、自らに無駄な犠牲を強いることを理解しているという罪悪感とも無縁なまま、言語や人間であることの意味を体現するという重荷から解放され、彼ら自身が物言わぬ石のようになることでしかない。



しかし、あらゆる証拠に反して、男たちのこうした実存上の敗北こそが道徳上の救済になると趙徳胤は断言する。この映画の価値は、男たちの住むこの世界が単なる物質世界の空虚なだけでなく、言語の世界でもあるという事実の記録にある。『翡翠之城』において、監督と彼の兄は絶え間なく喋り続けている。映画は、この会話が放棄と喪失をめぐる兄弟たちの家族の物語にいかなる解決ももたらすことなく終わる。しかし、彼らにとっては互いに話をしたり聞いたりするだけで十分であり、なおかつ、この映画だけがこうした交流を実現しているということをわれわれは理解することになるだろう。

したがって、カメラの物理的存在とイメージにおける現実の扱い

In a famous 1957 article, the American critic Manny Farber praised American action films by directors such as Raoul Walsh and Anthony Mann for their “topographic grimness, the fact that the terrain looks worked over.” Farber writes of how landscape “is used, kicked, grappled, worried, sweated up, burrowed into, stomped on.” What excites him is the patterns formed by people in space, the marks these patterns leave on the land, and the way a film can develop through “excavations” of space, through charting the “veining by human interactions over a wide plane.”

In *City of Jade*, Midi Z is working in Farber’s tradition. In its basic setup, and in all its details, the film has to do with people occupying and transforming space: hitting, digging, or raking the ground; just standing around; moving across country on roads that unfurl in long take. The film frame is often a collection of people who are like adventurers in an Anthony Mann film, angling their bodies as if to make themselves at home in the world but managing to express instead their own tensed-up physicality and the difficulty they encounter wherever they try to occupy spaces are not occupyable. The inhospitability of the land is its most obvious characteristic: these mountains are nothing but verticality and minerality.

Midi Z’s GoPro lens pulls at the lines of bodies and landscape, stretching and flattening them, drawing everything, people and rock, into the same condition of tenuous visual form. The danger and the vulnerability that characterize the human condition become aspects of the image. Exteriors are bathed in unreal and lurid colors: green-yellow skies, red-yellow earth, a vast orange-red lake that has been poured into the basin between mountains. The murky digital colors flatten out everything they’re applied to, and the most geographical of the images of the film tremble as if they might blow away or burn up at any moment.

The film is extreme and perverse in its obsessive immateriality. *City of Jade* is not about objects as such, but about an idea that never becomes reality. We are told that there is jade, somewhere, maybe close to where the camera is, but it is hidden: it needs to be brought out, developed, like a photograph. This jade may be of fabulous value; it could set a man free and enable him to free those who are close to him and who wait for him somewhere else. This potential, not the process of extracting jade, is the subject of the film.

What do these men do? Do they do anything? They labor — a labor that is not an action or a production but a sort of endurance that at times appears to be almost nothing but their visual presence. Their world is without mystery, without depth. It has only

を度重ねてほめかす『翡翠之城』は、映画そのものをほとんど理論的に探究しているも同然な映画となっている。例えば、ある鉱夫は撮影を拒否する。趙徳胤の劇映画『アイス』でのドラッグの使用場面のリアリズムに対して異議が唱えられる。鉱夫たちが兵士に詰問されている間、しばらく画面は真っ暗の状態が続く。こうしたほめかきは、その最も深層にある目的が明らかになる次元を映画内に切り開く。映画の記録の機能は、無機物に脅かされた男たちの人生に可能性の感覚を再び与えている。すなわち、男たちをその沈黙へと飲み込もうとする世界の只中において、映画は彼らに再び言語を与えているのである。(木原圭翔＝訳)

a resistance of the surface, a shallow hostility. Nor is there any mystery in anything the men are doing: laboring at the rocks, smoking opium, talking with one another and with the filmmaker. The mystery of the film, if there is one, lies in the arbitrary and implacable social power that mandates that this sort of life exist.

The men have seen their fate — part of which is simply to go on believing that they could one day find jade, to go on propping up with their belief what might be only an imaginary mountain (like the famous high rise in the *Monty Python* sketch), and sustaining, in doing that, all the great miserable failure of the world around them. They have seen their fate, and they go on sacrificing their lives to it. They know how likely it is that their lives will end up having been wasted trying to beat value out of the barren muteness of rock and stone. As for their opium, whatever it provides has nothing to do with language. Perhaps the gift the men get from opium is just to be released from the burden of having to embody language and the meaning of being human, to become like mute stones themselves, without destiny and without the guilt of knowing that they will have sacrificed themselves for nothing.

But Midi Z affirms, against all evidence, that the very defeat of these men by existence constitutes a moral redemption. The value of the film lies in the documentation of the fact that the world these men inhabit is not just the emptiness of the physical world but also the world of language. Throughout *City of Jade*, the filmmaker and his older brother keep up a running dialogue. The film ends without this dialogue having brought any resolution to the two brothers’ shared family story of abandonment and loss, but we come to understand that it is enough for them to talk and listen to each other, and moreover that the film alone has made this exchange realizable.

*City of Jade* becomes, therefore, almost a theoretical film on the cinema, multiplying allusions to the physical presence of the camera and to the reality status of the image: a miner requests not to be filmed; the realism of a scene of drug use in Midi Z’s earlier film, *Ice Poison*, is questioned; the image turns black for a prolonged period as the group are harassed by soldiers. These allusions open a dimension within the film where its deepest purpose becomes clear. The documentary function of cinema restores a sense of possibility to these lives threatened with minerality: in the midst of a world that threatens to absorb them into its own muteness, cinema restores them to language.

## 魂を運ぶ旅——徐辛『長江の眺め』

A Soul-Transporting Journey: Xu Xin's *A Yangtze Landscape*

吉田未和 | Yoshida Miwa

(学校司書 | School Librarian)

長江は青海省のチベット高原を源流とし、玉樹、宜賓、重慶、宜昌、九江、南京、上海などの各都市を通して、東シナ海へと注ぎ込む。全長6,300キロメートル、アジアでは最長の川である。したがって、上海を起点に宜賓までの約3,000キロの距離をたどる『長江の眺め』（徐辛監督）の行程は、下流域から中流域、そして上流域へと遡る、いわば川の流れを逆行するようにしてなされた旅の記録ということになる。壮大な、それでも長江の全貌から見ればまだ道のり半ばとすら言えるような景観の広がり、わたしたちの目の前に展開される。

すべてがモノクロの映像の中で聞こえてくるのは、穏やかな波の音と船のエンジン音ばかりで、時折挿入される字幕が静かに時事ニュースや世の中の出来事を伝える。上海の黄浦江付近に到着すれば、2013年に豚の死骸が大量に漂っていたという事件を報じ、南京長江大橋の映像になれば、開通以来これまで累積で3,000人もの人が自殺しているとごく簡潔な言葉が並ぶ。近年の中国が抱えている社会のひずみや格差を示唆する話題を目で追いながら、誰もがこの映画が向かう先を直感的にはあるが感じ取っているはずである。

水上には用途も規模も多彩な無数の船が行き交い、工業からサービス業に至るまで、常に何らかの産業が生み出されている。川沿いにはいくつもの港湾都市が発達し、きらびやかな摩天楼が夜景を飾る。それだけで中国の近代化を語る縮図のような風景だが、長江の旅を続けるカメラが気にかけているのは、国家の目覚ましい発展や、都会の消費文明を享受する人々の姿ではない。どの土地に行っても、川の近くの粗末な家で、あるいは家を持たずに最下層の暮らしを営んでいる人たちがいる。そんな人々の姿を見つけると、カメラは必ずと言っていいほど彼らに近寄り、あるときは無表情な男たちの風貌を静止画のようにとらえ、別のある場所ではもっとそばま

で近づいて食事の様子や大工仕事の詳細を眺め、会話を交わし、生活者たちのまわっている襤褸や汚れのしみついた手までを鮮明に記録する。

人間が映り込まないランドスケープというもののはもはやこの現代では存在しない。長江を辿ることでわたしたちに見えてきたのは、近代化がじゅうぶんに進んだ中国で、明らかに時代から取り残されてしまった人たちの姿だ。もう少し言えば、きっと社会の発展に貢献したであろうにもかかわらず、その恩恵を一切受けることなく底辺の世界で生き続けなくてはならない者たちの存在だ。長江の岸辺はそのまま国家の周縁としての意味を持っている。

作品の後半で、三峡ダムの稼働の様子を長く見つめるシーンが続く、次いで巫山がダム建設のために丸ごと水の底に沈み、現在ではまったく新しい都市に生まれ変わったことを伝える。大規模な移転工事を行っているのも、もちろん人間の命が一緒に呑み込まれてしまったわけではないが、それでもわたしたちはダムによって水没させられた土地とともに、何か重要なものを置き去りにしてきたような気分が襲われる。情熱を傾けて作った文明の、本当ならその中に住まうべき人間の魂が行き場を失って長江の川辺に彷徨っている。

わたしたちは、徐辛監督が試みる旅の意図をあらためて考える。旅は四川省の宜賓を終点とする。ここは長江上流の金沙江と岷江が合流する地点で、いわば長江の原点となる土地である。さらに遡って長江の源流を目指すならば、やがて青海省のチベット高原へと向かうはずである。実際に映画は青蔵鉄道に乗ってタンラ山脈の麓へと赴いたところまでを記録している。社会の中に居場所を持たない人たちであっても、戻る場所や帰る場所ならばあるだろうか。彼らが救われる場所をめざして、名も無き無数の人たちの魂を連れだした旅の一行は、経典の聲が静かに響くチベットの寺院へと引き込まれて行く。

ing along the river; and when the Nanjing Yangtze River Bridge appears on screen, the subtitles tell us in concise and simple words that 3,000 suicides have occurred at the bridge since its opening. While visually following subjects that allude to China's recent social strains and disparities, all of us feel, albeit intuitively, where the film is heading.

Coming and going on the water are countless boats of various purposes and sizes. There is always some sort of industry coming about in fields from manufacturing to service. Along the river there are many growing port cities with showy skyscrapers decorating the night sky. These scenes alone are like a microcosm of China's modernization. What the cameraman continuing his journey down the river is concerned with filming, however, is not the nation's remarkable growth or the people who benefit from the urban consumer culture. Everywhere he goes, there are people living in shabby houses near the river — or people without homes at all, leading lives at the lowest stratum of society.

The Yangtze River originates in the Tibetan Plateau in the province of Qinghai and flows through cities including Yushu, Yibin, Chongqing, Yichang, Jiujiang, Nanjing and Shanghai, and then into the East China Sea. At 6,300 kilometers, it is the longest river in Asia. Thus, *A Yangtze Landscape* (directed by Xi Xin), which follows the 3,000-kilometer route from Shanghai to the city of Yibin, is the document of a journey backwards, so to speak, along the course of the river, from the areas downstream to midstream to upstream. Magnificent scenery — which one might say is still only half of the journey of the Yangtze River — unfolds before our eyes.

The only sounds we hear in this film, which is shot entirely in black and white, is the gentle lapping of waves and a boat engine. From time to time, subtitles silently report current news and events in the world. As we arrive in the area of Shanghai near the Huangpu River, the subtitles inform us about an incident in 2013 in which the bodies of a large number of pigs were seen drift-

The camera approaches these people virtually every time it finds them, sometimes capturing expressionless men in the manner of still images, and in other places going in closer and observing mealtimes and the details of carpentry work, conversing, and vividly documenting even the tattered clothing and dirt-stained hands of the people who make their lives in these places.

In today's world there is no longer such a thing as a landscape in which human beings do not appear. What came to light as we followed the Yangtze River is the people who have clearly been left behind by the times in a rapidly modernizing China. To go a step further, we discovered the existence of people with no option but to continue living at the bottom of society, without receiving any of the benefits of the social progress to which they undoubtedly contributed. In a sense, the banks of the Yangtze are literally the fringes of the nation.

In the second half of the film there is a segment that takes a long look at the operation of the Three Gorges Dam. It is then explained that Wushan was entirely submerged at the bottom of the water in order to build the dam, and that it's been reborn as a completely new city. Of course, people's lives have not been swallowed up together with the city, as large-scale construction is being carried out for the relocation, but we are struck by the feeling that something important has been abandoned along with the place that was submerged. The soul of a civilization created with passion, and the souls of the people who should really be living within it, have lost their spiritual home and are wandering on the banks of the Yangtze River.



『長江の眺め』A Yangtze Landscape

We will think anew about the intention behind the journey that director Xu Xin has undertaken. The last stop is Yibin, in Sichuan province. This is the point of confluence of the Jinsha River and Min River, and in a sense it's the origin of the Yangtze River. If you continue upstream towards the source of the Yangtze, you'll eventually reach the Tibetan Plateau in the province of Qinghai. In fact, the film documents a trip on the Qingzang Railway to the foot of the Tanggula Mountains. Even people who don't have a place in society surely have somewhere to return or go home to. Looking towards places where those people are saved, a traveling group that takes with it the souls of a countless number of nameless people will be drawn into Tibetan temples where the voice of sutras softly reverberates.

(Translated by Kathy Gates)

■上映 Screenings 『長江の眺め』A Yangtze Landscape 【NAC】 10/6 18:00- [F3] | 10/8 16:30- [F5]

アジア千波万波 | New Asian Currents

## 等身大のアクティビズムとユーモア地獄

——パムソム海賊団に愛をこめて

### Life-sized Activism and Humorous Hell: To Bamseom Pirates With Love

山本佳奈子 | Yamamoto Kanako

(アジア音楽情報ウェブジン「Offshore」 | *Offshore* — Webzine on Music of Asia)

政治や社会に疑義を唱える運動に身を投じて参加しておきながら、ひょいと身を翻して笑い飛ばす。良くも悪くもしたたか。全篇を観終わった後、「コノヤロー、悩ませやがって！」と、パムソム海賊団の2人にメッセージを送りつけてやりたい気分になった。ドラム・ヨンマンの話術の巧さとその発言のまっとうさ、また、ベース&ヴォーカル・ソンゴンの照れながらも達観したような発言をする様子に、今まで感じたことのない特殊なイライラを感じている。パムソム海賊団というバンドは、いったいなんなんだ？ これまで確実に日本にはいないタイプのバンドであり、また、世界のどこに行ってもこんなバンドを形容する言葉はない。しかし私は、彼らの友人として、彼らを言葉で説明したくなるし、彼らの魅力をもっと多くの人に伝えたい。ただ悔しいことに、どうやっても彼らを的確に表す言葉が見つからないのだ。

パムソム海賊団2人の様々な言動を数年間かけて拾い、パムソム海賊団を解剖するかのようにつがれていくこの映画。ソウル再開発への抗議集会、ソウル大学法人化反対運動、チェジュ島米軍基地

建設反対運動、米韓FTAが韓国国会で強行採決された際のデモなど、あらゆる韓国の抗議活動に2人は登場する。抗議活動に参加していながら彼ら2人は等身大だ。「○○反対ー！」などのストレートなスローガンを絶対に叫ばない。叫ばないのだが、絶妙な行動および言い回しでピリッと政府を批判する。斜め上からいく冷静沈着な発言に、笑わずにはいられない。一貫して2人が位置しているのは、抗議運動の真ん中からは外れること。彼らはずっと理解している。ただのグラインドコアバンドである己がやれることと、やれないことを、十分に理解している。彼らは音楽をもってして政治を社会を変えようなどと、背伸びしない。音楽は音楽。彼らが過去に私に話してくれた言葉を借りれば「韓国で人気のHIPHOPに比べたら、グラインドコアなんて絶滅危惧種」なのだ。音楽界の絶滅危惧種が、社会に影響力を持てるだろうか？ リツイートされてもせいぜい100RTやそこらだろう。

後半では、彼らの友人バク・チョンゴン逮捕が重要なトピックとなる。パムソム海賊団と可笑しいライブ企画やイベントを企てていた



『パムソム海賊団、ソウル・インフェルノ』 *Bamseom Pirates, Seoul Inferno*

彼が逮捕されてしまうことで、2人はなんとなくこのスクリーンのなかで彼ららしくない不安な表情を見せる。いつも過激かつユーモアある発言や行動をしてきたパムソム海賊団の身近に、マジの警察の手が及んだことにより、2人はマジでこの先を考えたような表情を、一瞬見せたように思えたのだが……。さらに後半では、ぶっ飛んだ感

They express deep distrust as they give their all in condemning Korean society. Then suddenly they change tactics and laugh things away. For good or for bad, these two young men from Bamseom Pirates are tough and strong. As I finished the film I wanted to send them a message: “Give those motherfuckers hell,” I wanted to say. This is because I sense in the sharp narratives and direct language of drummer, Yong-man, and the almost philosophical musings of the more introverted base player and vocalist, Sung-jeon, a special form of social provocation that I have never encountered before. So what should we make of Bamseom Pirates? This type of band has never ever been seen in Japan before, and nowhere in the world has the words to talk about such a band. As a friend, however, I want to let more people know who they are and how fantastic they are. But it is so frustrating. Try as I might, I just can't find words to explain what they do.

The documentary stitches together its narrative with an almost anatomical dissection that focusses on a range of Bamseom Pirate activities from the past few years and various declarations made by the members during that time. The band has had a long-time involvement in the Korean protest movement, participating in campaigns against the urban re-development of Seoul, the corporatisation of Seoul University, and the construction of United States military bases on Jeju Island. They were also active in the demonstrations that took place when the government rammed the United States/Korea Free Trade Agreement through the Korean National Assembly. Bamseom Pirate's association with the protest movement, however, has not seen them conform to its norms. Chanting the usual slogans in direct opposition to an issue is not to their taste. But even so, their astonishing words and deeds mount a trenchant criticism of the authorities. And we can only laugh out loud at the cool, calm and collected comments they make from left field. The pair has always been aware of their position outside the centre of the resistance movement.

#### ■上映 Screenings

『パムソム海賊団、ソウル・インフェルノ』 *Bamseom Pirates, Seoul Inferno* 【NAC】 10/6 20:50- [F5] | 10/7 16:20- [F3]

性でパムソム海賊団を解剖していくチョン・ユンソク監督が、2人に負けず強烈な斜め上からの視点をふっかけてくる。バンドの虚構的な演出術と、生身の若者であるヨンマン、ソンゴン。その虚とリアルを浮かび上がらせながら、監督こそが、この2人からなるバンドを手のひらに乗せて遊んでいるような気にもさせられるのだ。いや、違う、もしかしたら監督とパムソム海賊団は、私たちをこのユーモア地獄の虚構に陥れている最高で最強の共犯者なのか？

最後に、この映画を観て悩まされてしまった私からパムソム海賊団への仕返しとして、彼らの超真面目な可愛らしい行動をひとつずつ書いておこう。ヨンマンは、ゲームも大好きだが実は練習もきちんとする。片手でゲーム、片手で基礎練習なんてこともやっているらしい。そしてソンゴンは、日本のコンビニでお会計を済ませるたびに店員に頭を深く下げて「アリガトウゴザイマス！」と言っていた。世界で一番ユーモアとセンスのあるバンド、パムソム海賊団に、愛をこめて。

【付記】「밤섬해적단 (Bamseom Pirates)」には従来「パムソム海賊団」等の表記が当てられてきましたが、本稿では本映画祭での表記に準じ「パムソム海賊団」と記載したことをお断りします。

And they perfectly understand what they can and cannot do as a mere grindcore band. So they don't waste time using their music to force political or social change. Music is music. And to quote what they have themselves said in the past, “Compared to the popularity of HIPHOP in Korea, grindcore is a threatened species.” What power to influence society can a threatened species have? If they tweeted, at best they'd get 100 retweets.

The second half of the documentary concentrates on the arrest of their friend Park Jung-geun. With the arrest of Park, who with Bamseom Pirates themselves organised events such as the band's comic live performances, a rarely-seen anxiety comes over the usually defiant pair. For all their radical actions and hilarious words, it was as if confronting the heavy hand of the law forced the Pirates to think seriously about what might happen next. In the documentary's second half, too, director Jung Yoon-suk draws on a rare sensibility to scrutinise the band. Unexpectedly, in fact, he demonstrates a more penetrating viewpoint even than that of Bamseom Pirates to show us both sides of the band; the fantasy production techniques as well as the real-life living, breathing Yong-man and Sung-geon. On first impressions, the director seems to be an operative who sets the pair on the palm of his hand for sport. But perhaps on second thoughts Jung Yoon-suk and Bamseom Pirates actually conspire cleverly together to throw us into a hellish, hilarious fantasy.

Because their story really threw me off balance, I am going to take revenge on Bamseom Pirates by revealing something seriously cute about each of the pair. Yong-man loves gaming but also religiously practices his music. I hear he games with one hand and does basic practice with the other. And I know that each time Sung-jeon pays for something at a Japanese convenience store, he bows low and thanks the shop assistant in his accented Japanese. I send all my love to Bamseom Pirates, the funniest and most savvy band in the whole wide world.

(Translated by Barbara Hartley)

## 在米フィリピン移民として生きて

### Living as a Filipino Immigrant in the U.S.

#### ミコ・レベレザ監督に聞く | An Interview with Miko Revereza

(映画作家 | Filmmaker)

正直に言えば、『ドロガ!』はひどく混乱した映画だと思う。といてもそれは、移民証明なき移民としての自分が置かれた状況を、映画を通して僕なりに理解しようとした初めての試みでもある。結果的には訳のわからないものにならないうえに、僕としてはどうにかしてちゃんと理解できる、あるいは意味のあるものに分節化しようとはしたつもりだ。その日はずっと、まるでハイになると話すこともできないとでもいうように、失語状態に陥ってしまって……。だからこの映画には、言葉は比較的少なく、欲求不満や嘆きの身振りがより多く含まれている。ここでキャラクターを演じているのは僕の家族たちだ。家族の結びつきを通して、移住者としての僕らのメンタリティの由来を辿れるようになっていく——自身を構成するある部分や文化を意識下で抑圧し消去してきた僕らの物語を、遡ってみることができるようになっていくわけだ。僕の祖父は、自分がアメリカのTV番組に出てくるキャラクターであるという妄想を抱いている。こうした幻覚は、多くの場合、部屋につけばなしになっているテレビがあることによって引き起こされる。

『ドロガ!』は、僕の父方の祖父母を中心に描いている。祖母は語り部としても有能でゴシップ好きでもあるから、ある主題についていつまでも話し続けてほしいという僕の目論見を叶えるにはそれほど苦労しない。自分の祖父母をドキュメンタリーにするのは、それが僕にとって簡単なことだからだ。彼らには、料理するか、テレビを見るか、電話で話すくらいしかすることがない。言うなれば祖父母は、僕自身の文化的アイデンティティを、両親を介さずに探求するための裏口のような存在でもある。それはたとえば、バンドエイドをちょっとだけ外すみたいなものだろう。

『Disintegration 93-96』に取り組むようになったのは、僕自身と両親、そして僕らの移住の物語そのものの弱さと異質性から出発することが、この状況を能動的に扱う唯一の方法だと考えたからだ。これはどうやっても完成することのないものだし、移住にまつわるさまざまなニュアンスを見返し情動的な処理を施すというこの作業は、たぶん生涯をかけたプロジェクトになるだろう。この手の記憶をたえず辿ってゆくことで、またそれが現在とどうかかわっているかを考えつづけることで生まれるような、きわめて特殊な怒りや悲しみがある、そんな気がしているのだ。

ビデオオレーターが撮られたときのことは憶えていない。そのときのビデオカメラどころか、家族の写真や映像を撮るときに使っていたどのカメラのことも記憶にはない。カメラ以外のそのときの記憶はすごく鮮明に残っているのだけど……。だからいま僕は、自分の記憶

*Droga!* is actually centered around both my grandparents on my father's side. Lola's an amazing story teller and loves to gossip so it doesn't take much of an effort on my end to get her to talk *endlessly* about a subject. I document my grandparents because it's easy. They have nothing else to do but cook, watch TV and talk on the phone. They're also a back door to investigat-

の多くが、じっさいにはこれまでに溜まった映像や写真でできているだけなんじゃないかと思っている。「家族の記録1994 (アメリカ)」というラベルのついたVHSテープを広く見返していると、印象的な点がいくつかある……映像のなかの僕はまだタガログ語で話していて、アメリカにいる自分に傲りと誇りのようなものを抱いているみたいなのだ。いろんな意味でこのビデオオレーターは、「アメリカン・ドリーム」なるものの最良の部分、つまりはその幻想をふりまくようなことしかしていない。このテープ全体が、ひとつの長期休暇だったようにも見えるのだ。

高校に入ってモノクロ写真にのめりこむまで、僕にはカメラに触れる機会がほとんどなかった。その後、映画にも関心をもつようになったけれど、いかにせん、当時のデジタルカメラはおしなべて見た目がダサかった。そこで僕は地元のリサイクルショップでVHS用のカメラを購入し、やがてビデオアートの真似事のようなものを撮りはじめ、行く先でビデオ日記を作るようになっていった。ロスのエコーパーク・フィルムセンターのレジデンス制度で滞在制作を行い、スーパー8フィルムの手作業による現象と編集を身につけるのは、それから数年後のことだ。

『Disintegration 93-96』の制作も終わり、今年の夏、僕はバード・カレッジの大学院に入学した。僕の両親が置かれた「融合されない」状況は、ますます悪化の一途をたどっている。彼らが抱いたアメリカン・ドリームという理想も、融合されることなく崩壊しつづけている。DACA (幼少時不法移住者優遇措置) の枠組みは崩壊し、僕みたいに移民証明も身分証明もなく、車の免許も就職先も生きるための経済手段も持たないアメリカ育ちの不法移民たちは、融合されないまま取り残されている。僕にはどんな前科もないけれど、もう25年ものあいだ、アメリカでは犯罪者とされる状態で生きている。国内に1100万人の「違法者」と呼ばれる人びとがいるときに、もはや合法であることにどれほどの意味があるというのだろうか。「ドリーマーズ」なんていう政治的レッテルが僕と同世代の不法移民に貼られるのは、もういい加減うんざりなのだ。まるで僕らが偉大なるアメリカのサクセスストーリーなんて神話に加担してそれを生き永らえさせているかのように上から目線で押しつけてくるこんなレッテルは、僕らは夢を見るばかりでそこに到達することができないと、法律で決めているようなものでしかないのだから。

聞き手=若井真木子 (「アジア千波万波」コーディネーター)  
2017年9月、Eメールインタビュー  
(中村真人訳)

ing my own cultural identity without going through my parents. It is like partially removing a band-aid.

Moving forward towards *Disintegration 93-96* I felt that vulnerability and confrontation of myself, my parents and our story of migration is the only way I can actively process this situation. It's not finished by any means either and perhaps it's a life long



『ディスインテグレーション 93-96』 *Disintegration 93-96*

project of looking back and emotionally processing the nuances of migration. I feel like there is a very specific kind of rage and sadness that develops from constantly visiting these memories and how it relates to the present moment.

I don't remember the moments when the video letters were being made. I don't have a memory of the video camera or any camera that family photos or videos were shot on. I do remember the actual moments minus the camera very clearly... so now I question if a lot of my memories are actually just of the footage and photos we collected. Looking back extensively at that VHS tape labeled Home Video 1994 (America), some things stand out to me... I still speak Tagalog and in the footage there is a sort of arrogance and pride at being in America. The video letter in many ways functions to display the best parts only, the fantasy, the "American dream." The whole tape looks like one long vacation.

#### ■上映 Screenings

『ドログ!』 / 『ディスインテグレーション 93-96』 *Droga! / Disintegration 93-96* 【NAC】 10/6 15:30- [F5] | 10/8 13:00- [F3]

Interview conducted by Wakai Makiko

(Coordinator of New Asian Currents) via e-mail in September 2017

アジア千波万波 | New Asian Currents

## 残された痕跡——『くるまれた鋼』

### Surviving Traces: *Rubber Coated Steel*

多田かおり | Tada Kaori

(恵比寿映像祭キュレーター | Curator, Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions)

「アジア千波万波」に出品される『くるまれた鋼』の監督、ロレンス・アブ・ハムダンは、調査グループ、フォレンジック・アーキテクチャーの一員としても活動している。フォレンジック・アーキテクチャーは、近年ヨーロッパや中国などで多数のプレゼンテーションを行っている。今年2月に東京都写真美術館で開催された第9回恵比寿映像祭でも展示を行った。以下の、フォレンジック・アーキテクチャーについての簡単な説明が、『くるまれた鋼』を鑑賞する際の一助となれば幸いである。

ロンドン大学ゴールドスミス・カレッジを拠点とする彼らは、映像作家、アーティスト、建築家、ジャーナリスト、その他様々な領域の研究者をメンバーとする。彼らはNGOや人権活動団体と協業し、主に紛争地域等での著しい人権侵害のケースを調査分析している。

「フォレンジック・アーキテクチャー (Forensic Architecture)」を直訳すれば「科学捜査の建築法」とでもなるだろうか。一見して、意味を理解しづらい言葉だ。これは、Forensic Turnと呼ばれる、法学

I wasn't really that familiar with cameras until high school when I got into black and white photography. Then I was interested in cinema but all the digital cameras during that time had a very sterile look. I bought a VHS camera at a local thrift store and started experimenting with video art but also making video diaries and just taking the camera everywhere I went. A couple years later, I was introduced to super 8 filmmaking, hand processing and cutting film through a residency I did at the Echo Park Film Center in LA.

Picking up from *Disintegration 93-96* I entered graduate school at Bard College this summer. My parents' situations have progressively continued to disintegrate. Their idea of the American dream has continued to disintegrate. Humane immigration law in the US has continued to disintegrate. DACA has disintegrated leaving the American raised immigrants like myself without papers, IDs, drivers licenses, a means to work and a means to survive economically. I have no criminal record whatsoever but now have lived 25 years of a criminalized existence in America. When 11 million people are so-called "illegal" in a country, what does legality even mean anymore? I'm exhausted of the usage of the political label "Dreamers" to refer to my generation of undocumented immigrants. This condescending label that suggests we will also perpetuate the myth of the great American success story has done nothing but to legislate that we can only dream but not touch.

や人間科学の領域で興った一群の調査手法に由来する。Forensic Turnとは、物質や物理的な痕跡に着目した方法への転回であり、例えば銃弾を受けた人骨に残ったヒビにより、その被害が発生した状況や使用された武器の特定を可能にする。

フォレンジック・アーキテクチャーの代表者、エヤル・ワイズマンは、建築、ひいては都市空間をも、同様の視点でとらえている。例えば都市における紛争等の被害を調査する場合、建造物やインフラを——ワイズマンの言葉によれば、都市の変化を感知するセンサーのように——分析対象とする。さらに彼らは、物理的なモノだけでなく、ビデオなどのメディアに記録された画像や音を手がかりにする方法を発展させた。これによって、非定型で、時間によって変化する対象を分析に用いることができる。彼らはこれらの物質的・非物質的なセンサーたちを分析する過程で、それらの発するわずかな徴候をも根気強く掘り取り、決定的な痕跡として可視化してゆく。

2014年のパレスチナ・ガザ地区ラファに対するイスラエル軍による

軍事活動の被害の実態を調査した《ラファ：黒い金曜日》というプロジェクトでは、上記の方法論が全面的に展開された。現場への立ち入りを許さなかった彼らは、現地市民や活動家らの撮影した写真および動画の断片、また衛星写真や録音された証言を収集し、分析した。

《ラファ：黒い金曜日》における象徴的な痕跡とは、市中に落とされた爆弾の爆煙だろう。爆煙という非定型で変わりやすい要素だからこそ、着弾の瞬間を特定し、その規模を保存するための決定的な証拠となる。様々な位置からカメラが捕えた一瞬の爆煙の像は、フォレンジック・アーキテクチャーによって一つの出来事として再構成され、数値化され、3Dモデルとしてラファの模型の中に配置された。

一方『くるまれた鋼』の元となった《Nakba Day Killings (ナクバの日殺害事件報告書)》では、現場を捉えたビデオを証拠物件とすることで、加害者の起訴が実現した。映画では、ビデオに記録された一瞬の音声が「残された痕跡」として、殺人を立証する。

Lawrence Abu Hamdan, director of the New Asian Currents Lentry *Rubber Coated Steel* is also an active member of the research group Forensic Architecture (FA). In recent years, FA has presented widely around the world, and the group also exhibited at the 9th Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions at the Tokyo Photographic Art Museum in February this year. The following introduction to FA offers some background for those who might see *Rubber Coated Steel*.

FA is a group comprised of researchers from a range of fields, including filmmakers, artists, architects, and journalists, based at Goldsmiths, the University of London. They collaborate with NGOs, human rights organizations, and the like to investigate and analyze extreme cases of human rights abuse often in conflict zones.

Many people might be unfamiliar with the term “forensic architecture,” and struggle to grasp its meaning. It actually has its roots in a set of methodologies called the “forensic turn” that has emerged in law and the human sciences. The forensic turn is a shift to methods focused on material and physical traces. To give an example, a crack in a human bone that has been hit by a bullet is a trace that can identify the circumstances at the time the injury was sustained, and the weapon that caused it.

FA representative, Eyal Weizman, views architecture, and urban space itself, in the same way. So when investigating the damage a conflict causes in a city, for example, FA also analyzes its structures and infrastructure as — in Weizman’s words — they are sensors that detect changes. FA has also developed methods to glean clues from iconography and sound recorded on video and other media, not just physical objects. This allows them to



『くるまれた鋼』 Rubber Coated Steel

後半部分で、音響の専門家である証人にも特定不可能な音が提示される。しかしこの音源の特定の困難さこそが、当該の殺人の非人道性を立証するものであった。この映画から、徴候が決定的な痕跡となる過程が追体験できるだろう。

analyze atypical and constantly changing subjects. In their analysis of these material and non-material sensors, FA studiously skims for the faint signals they emit and makes them visible as decisive traces.

These methods were put to full use in the Rafah: Black Friday project in which FA investigated the damage caused by Israeli military action in Rafah, Gaza in 2014. Denied access to the site, they collected and analyzed images and videos taken by local citizens, activists, and others, satellite imagery, and recorded witness testimony.

One of the key traces used in the Rafah: Black Friday project were the clouds rising from bombs dropped on the city. A smoke cloud is an irregular, highly mutable element and can thus be a definitive tool in pinpointing the time and scale of an impact. Using forensic architecture, images of clouds taken from a range of locations at the same instant were reconstructed into one event, then digitalized, rendered into a 3D model, and placed in a model of Rafah city.

The basis for *Rubber Coated Steel* was FA’s “Nakba Day Killings” report. It included video footage taken at the scene of the shootings as evidence which helped lead to the indictment of one of the shooters. In the film, momentary sound recorded in the footage is the surviving trace that establishes the crime of murder. The second half of the film shows an expert witness in acoustics being presented with sounds that he is unable to identify. It is precisely the difficulty of identifying the nature of the sound that proves the inhumanity of the murder. This film allows the audience to track the process of a sign developing into a decisive trace.

(Translated by Julianne Long)

■上映 Screenings 『くるまれた鋼』 *Rubber Coated Steel* 【NAC】 10/6 17:40- [F5] | 10/8 20:50- [F3]

学生と社会人のための映画学校

映画美学校

THE FILM SCHOOL OF TOKYO

www.eigabigakkou.com f eigabigakkou

映画制作初心者の方でも気軽に学べる夜の映画学校です。21年目の現在、数多くの映画監督、及び映画制作スタッフを輩出しており、国内外問わず活躍続けています。

脚本コース第7期初等科後期：10/27(金)開講！現在受講生募集中！

フィクション・コース／脚本コース／アクターズ・コース／映像翻訳講座／ドキュメンタリー・コース(現在休止中)

## 模倣と創造の発端——山城知佳子の映像について

### Imitation and the Beginning of Creation: The Films of Yamashiro Chikako

岡田有美子 | Okada Yumiko

(キュレーター | Curator)

山城知佳子は、10年程前新聞に掲載されるフォトエッセーへの寄稿依頼を受けて「他者の記憶の継承は可能か」について考え始める。その記事のための撮影中、家族が海へと崖から飛び降りるといふ壮絶な戦争体験を、尋常でない震えを伴いながら語る男性に接し、その声が聞こえているのに「わからない」という衝撃と罪悪感を抱いた。その思いを引きずったまま時を経て、山城は彼の語りを書き起こし、自身で声に出してみる様子を撮った映像を制作した。撮影過程で何度も彼の語りを反芻した中、一度だけ自然と涙が出た瞬間があった。身体はその時ただ他者の声の通路でしかなかったが、通り過ぎてゆく刹那、体験者の痛みが山城の身体に接し涙という反応として流れ出た。それは紛れもなく触れ、触れられる官能の経験なのであり、他者の痛みを「仮想的に生きなおす」(\*)ことによる、継承の可能性を示唆するものだった。

『肉屋の女』は、その経験が山城の体内に留まり続けたことをきっかけに制作が始まった。肉屋が営まれている設定の「バトナム通り」は沖縄市の米軍用地内に実在した無認可のフリーマーケットであり、地元の人たちが野菜からがらくたまで何でも売買していた場所である。現在は閉鎖されたが、山城はそのような「黙認」された場、対立の隙間に現れるグレーゾーンに希望を見る。黙認の場は不安定で流動的であり常に消滅の危険を孕むが、だからこそ対立を硬化させることなく内から融解する抗いの力を持つ。近年の山城作品の特徴は、明確なストーリーを持たず、ひとつのイメージが別のイメージを呼び寄せる連続性にあるが、それはイメージを抱え込む自身と他者の身体を混交の場として開く実践でもある。イメージの断片が集積した映像は、硬直化した現実の空間を攪乱し、また未来に制作されるであろう映像の予告篇もなっている。

「ところで、模倣できないものとは、要するに、身体である」とロラン・バルトは言った。『創造の発端—アブダクション／子供—』は、川口隆夫が舞踏家・大野一雄による生前の踊りの「完全コピー」を試みた舞台『大野一雄について』(2013-)の制作過程を追った映像である。川口は大野のビデオを静止画として見ながら、一コマずつ大野の姿をデッサンしていく。気の遠くなる膨大な作業を経ても、しかし身体は模倣できないのだ。模倣しようとすればするほど、その差異は際立ち、他者は他者として裂け目を現前させる。そうして大野と川口の複数の像が時に重なり、離れ、前進、後退する様子を指して川口は大野との「幻のデュエットを踊る作品」だと表

About ten years ago, Yamashiro Chikako received a request to create a photo essay for publication in a newspaper, and this started her thinking about whether it is possible for one person to inherit the memories of another. In the course of taking photographs for the feature, she spoke with a man who recounted the wartime experiences of family members who had courageously leapt from the cliffs into the ocean rather than surrender to the U.S. army. Although she heard the voice of the man, who was



『創造の発端—アブダクション／子供—』  
The Beginning of Creation: Abduction / A Child

現する。

『肉屋の女』にはそれまでの山城作品に登場した様々な沖縄をめぐるモチーフが重層的に織り込まれている。一方、『創造の発端』は形式としては川口のドキュメンタリーだが、むしろ全ての創作の根源に触れる大作だ。『肉屋の女』では鶏がゴーヤーを食べる短いシーンが挿入される。『創造の発端』で川口が泥から立ち上がるシーンでは、鳥のさえずりが聞こえてくる。そしてどちらの映像でもガマ=洞窟から変容した身体が這い出てくる。アブダクションには、創造／想像の飛躍、飛翔という意味があり、帰納法でも演繹法でも説明できないものとされている。「イメージの飛躍」というように、イメージとは飛ぶのだ。そして鳥はイメージを飛ばすことのできる肉體だ。山城によるイメージのひらめきは、映像編集の過程でアブダクション的な推論によって連結されていく。

山城が戦争体験者の声を「書き起こし」、川口もまた大野の姿を「デッサン」したことは無関係ではないだろう。創造とは誘惑をもたらす他者に近づくこととする、官能の求めにはじまり、その同一化への失敗によって他者と「デュエットを踊る」という行為なのである。大野の踊りには9年間の従軍体験が色濃く影響していると言われていたが、そうであれば川口による大野のコピーもまた、他者の痛みを「仮想的に生きなおす」試みだと見ることができるともかもしれない。

\* 仲田晃子「沖縄戦を別のかたちで仮想的に生きなおすことの可能性」(『季刊写真雑誌LP #7 特集 山城知佳子』photogenic person's peace 発行、2009年)を参照。

convulsed by an extraordinary shaking as he spoke, Yamashiro could not understand his experience, and she felt shock and guilt for this failure. Those feelings still lingering, she later transcribed his story and filmed herself reading the text out loud. Once, as she ruminated on his words again and again during the course of shooting the film, she cried. Her body was merely the pathway through which another person's voice had flowed, yet for that instant when it traveled through her, the pain of his experience



touched her body and flowed out through her tears. This was without question a sensory experience of touching and being touched, and in it Yamashiro saw the possibility of inheriting the pain of the other by “virtually reliving” it.\*

The impetus for beginning production of *A Woman of the Butcher Shop* was the lingering feeling of that experience within Yamashiro's body. The butcher shop of the film's title is located on Vietnam Street, an actual but unauthorized flea market inside the U.S. military base in the city of Okinawa, where locals sold everything from vegetables to odds and ends. Although the market has now been shut down, Yamashiro finds hope in this type of tacitly accepted site, and in the grey zones that emerge in the gaps between opposing parties. Such sites are unstable, fluid, and constantly at risk of extinction, yet precisely for these reasons they contain the power of resistance, preventing conflict from hardening and instead melting it from within. Yamashiro's work in recent years has been defined by its lack of clear narratives and its associative nature, in which each image invites another, different image. The work dissolves the boundaries between the bodies of the other and the artist who is seeing and depicting that other, transforming both into a site of mutual communication. These films are collections of fragmentary images that disrupt the space of hardened reality and also serve as previews of other films that may be made in the future.

Roland Barthes said, “what is inimitable, after all, is the human body.” In *The Beginning of Creation: Abduction / A Child*, Yamashiro follows Kawaguchi Takao's process of creating *About Kazuo Ohno: Reliving the Butoh Diva's Masterpieces* (2013–), in which he attempts to perfectly replicate dances that Ohno Kazuo performed during his lifetime. Kawaguchi views videos of Ohno frame by frame and “draws” Ohno's form in each one using his own body. Even through this mind-bogglingly demanding process, however, Kawaguchi is unable to imitate the body of the other dancer. The harder he tries, the clearer the differences become, and the more the other asserts his presence through the

cracks. Kawaguchi expresses the nature of this work as “dancing a duet with the phantom” of Ohno, in which the images of the two men sometimes overlap, sometimes grow apart, and sometimes advance or retreat.

*A Woman of the Butcher Shop* weaves together in multiple layers the various motifs related to Okinawa that appear in Yamashiro's previous works. *The Beginning of Creation*, by contrast, is a documentary about Kawaguchi, but despite this it is a major work touching on the origin of all creation. There is a short scene in *A Woman of the Butcher Shop* in which a chicken eats a bitter melon. In the scene in *The Beginning of Creation* in which Kawaguchi rises from the mud, the sound of birds singing is audible. Both films depict transformed figures crawling out of a cave. The meaning of “abduction” (in the sense of abductive reasoning) includes leaps or flights of creativity or imagination which can be explained neither through inductive nor deductive reasoning. Images, too, can cut or leap from one seemingly unrelated scene to the next. Moreover, birds allow the viewer to leap from image to image. Yamashiro's images are brilliant flashes linked together through abductive reasoning during the editing process.

Yamashiro's transcription of voices recounting war experiences and Kawaguchi's “drawing” of Ohno's form are not likely unrelated. Creation begins with the attempt to draw closer to the seductive other, and to seek sensory experience, but the failure to identify fully turns it into the performance of a “duet” with that other. Ohno's dances are said to have been deeply influenced by his nine years of military service. If that is the case, then perhaps we can view Kawaguchi's replication of Ohno as an attempt at “virtually reliving” the pain of the other.

(Translated by Winifred Bird)

\*See Nakada Akiko, “The Possibility of Virtually Reliving the Battle of Okinawa in Another Form,” in *Photography Magazine Quarterly LP #7 Special Issue: Yamashiro Chikako*, photogenic person's peace, 2009.

## ■上映 Screenings

『創造の発端—アブダクション／子供—』 *The Beginning of Creation: Abduction / A Child*

『肉屋の女』 *A Woman of the Butcher Shop* 【NAC】 10/6 15:30– [F5] | 10/8 13:00– [F3]

# Tokyo Docs Night

10/6 [FRI] 21:30–23:30

Bruno (アズ正面の道を入れて30m右手。本屋向い)

■ Entry: 500 yen ■ Presented by Tokyo Docs

ドキュメンタリーの国際共同製作を世界に仕掛けるTokyo Docs (11/5～8)。今年の概要をお披露目！東京品川宿でスタートするフェス、ドキュメント (11/3～4) の自己紹介も！

Japan's co-pro forum for documentaries (11/5–8) welcomes all! Also announcing Docu Memento, a new festival (11/2–3) in Shinagawa, Tokyo!

TokyoDocs/2017

Tokyo Docs 実行委員会事務局  
〒105-0001 東京都港区虎ノ門2-9-8 あまかすビル6F (ATP事務局内)  
TEL 03-6205-7858 E-mail info@tokyodocs.jp http://tokyodocs.jp

東北芸術工科大学  
学生交流パーティー  
主催  
全国映画教育協議会  
後援

日本のみならず海外からも  
多くの映画人や学生が集まるYIDFF。  
この機会に交流を深めてみませんか？

[日時] 10月7日(土) 19:00～

[会場] ブルーノ

山形市本町2-4-23 いちまるビル1F TEL: 023-632-3302

[参加資格] どなたでも参加できます(予約不要)

[参加費] 学生 1000円 学生以外 1500円

全国映画教育協議会

全国映画教育協議会は映画・映像文化を担う次世代の人材を育成する、全国の大学連盟組織です  
http://jfsa.jp/



## 宋荘と映画祭

——『映画のない映画祭』の予備知識として

### Songzhuang and Film Festivals: Some Background on *A Filmless Festival*

中山大樹 | Nakayama Hiroki

(中国インディペンデント映画祭代表 | Chinese Independent Film Festival Representative)

北京の中心から30kmほど東に行った、河北省まであと数キロという郊外に、芸術家村と呼ばれる宋荘鎮はある。世界的に有名な画家から無名の若者まで、五千人を超える自称芸術家たちがここに住んでいて、数千のアトリエがあり、多くのギャラリーや美術館が建ち並んでいる。

何も無い農村だった宋荘が芸術家村になったきっかけは、90年代半ばに、著名な芸術評論家である栗憲庭ら数名が宋荘に移り住んできたことだった。やがて彼らを慕う芸術家たちが次々と宋荘に集まり始める。2000年代に入ると、中国の現代アートは世界的に評価され、作品が高値で取引されるようになった。芸術家を目指す若者も増え、宋荘の人口もどんどん増えていった。地元政府は芸術村としての村おこしに取り組みだし、2006年には公営の宋荘美術館が完成。栗憲庭はその初代館長となった。

この宋荘美術館のオープニングイベントとして行われたのが「独立電影論壇（インディペンデント映画フォーラム）」で、『鉄西区』や『水没の前に』などのドキュメンタリーを含め、多くのインディペンデント作品（その多くは検閲を通していない）が上映された。このとき栗憲庭は、中国におけるインディペンデント映画の重要性や、支援する組織の必要性を感じ、成功している芸術家たちから寄付を募って栗憲庭電影基金を設立した。

栗憲庭電影基金では、アーカイブの運営、映画制作ワークショップの開催などしているが、最も重要な活動は、年に2つのインディペンデント映画祭（後に1つに統合）であった。日本も含めて海外からの参加者も多く、国内外のインディペンデント映画関係者にとってかけがえのない交流の場となった。

映像作家も宋荘に移り住んでくるようになった。『雨果の休暇』の顧桃や『カーロ・ミオ・ベン（愛しき人よ）』の蘇青と米娜、『馬先生の診療所』の叢豊、『映画のない映画祭』の王我などである。

2010年までは順調に映画祭を開催していたのだが、11年になって政府の圧力で開催できなくなってしまった。政府が民間の映画がもつ影響力を軽視できなくなったからではないとも言われるが、実際のところはよくわからない。ただ、このころ微博（ウェイボー）な

About 30 km east of downtown Beijing and a few more kilometers away from the Hebei province is the suburb of Songzhuang, a town known for being an art colony. From world famous painters to unheard-of newcomers, more than 5,000 self-styled artists live there. The town boasts several galleries and art museums along with thousands of studios, as well.

Once a desolate rural town, Songzhuang was transformed into an art colony when Li Xianting, a celebrated art critic, and others relocated there in the mid-1990s. Before long, artists who looked up to these critics began congregating in Songzhuang one after another. In the 2000s, contemporary Chinese art started gaining a worldwide reputation while a number of works were selling at



『映画のない映画祭』 *A Filmless Festival*

どのSNS利用者が爆発的に増え、政府が情報統制を強化するようになっていたのは確かである。2011年から13年までは、映画祭のたびに、表面的に中止命令を受け入れつつ、実は密かに内部上映を行っていた。もちろん警察もある程度は把握していたはずだが、そこは見逃されていたのだと思う。

しかし14年になると政府はかなり強硬な姿勢に出た。事務所は大勢の警察官と村民を名乗る正体不明の人々に囲まれ、事務所付近に近づく映画祭ゲストたちを暴力で排除した。アーカイブは没収され、責任者は警察署に連行された。このニュースはすぐに海外で報じられ、YIDFFを含めた世界の多くの映画祭が連名で抗議声明を発表した。こうした14年の映画祭中止の騒動を記録したのが『映画のない映画祭』である。そして、残念ながら映画祭を取り巻く状況はその後ますます悪化して、中国国内にいくつかあった民間の映画祭は、いずれも開催されなくなった。

この映画を観れば、中国政府がどのように人々を弾圧しているのか、人々はどう立ち向かっているのかがよくわかるだろう。どうかこの映画を、よその国の一事件としてではなく、我々と同じように映画を愛する人々の身に降り掛かっている現実と思いつつ観て欲しい。もはや我々にとっても他人事ではないはずだから。

steep prices. As young people aiming to become artists began moving there, the population of Songzhuang steadily grew. So, the local government devised a project to revitalize the village as an art colony, and by 2006 the town had completed construction on the publically-operated Songzhuang Art Museum. Li Xianting was chosen to be the museum's first director.

The museum's opening event was the Independent Film Forum which featured screenings of a number of independent films (several of which did not pass censorship), including *West of Tracks*, *Before the Flood*, and other documentaries. It was then that Li established the Li Xianting Film Fund (LFF) to solicit contributions from successful artists who sensed the importance

of independent film in China and the need for organizations that support these films.

The LFF managed a film archive and held filmmaking workshops; but most importantly, it held two independent film festivals (eventually merged into a single festival) every year. Many of the participants would come from abroad, including Japan, making it an indispensable venue for independent film people from all over the world to meet and exchange ideas.

Soon filmmakers started relocating to Songzhuang, as well. Among them were Gu Tao (director of *Yuguo and His Mother*), Su Qing and Mina (*Caro Mio Ben (My Dear Beloved)*), Cong Feng (*Doctor Ma's Country Clinic*), and Wang Wo (*A Filmless Festival*).

The Songzhuang film festival ran successfully up until 2010. But since 2011, the festival has become unviable thanks to a government clampdown. Some argue the government could no longer turn a blind eye to such influential privately-produced films. But their specific reasons are unknown. Nevertheless, it's certain that with the recent explosion in SNS users on sites like Weibo, the government has decided to tighten its control over information. From 2011 to 2013, festival organizers accepted the orders to suspend the festival, at least ostensibly; but in actuality, they were still holding secret screenings internally. While the

police were probably aware of these activities, they seemed willing to ignore them at the time.

However, since 2014, the government has adopted a stricter stance on enforcement. That year, a crowd of unidentified people claiming to be villagers and police officers surrounded the festival office and forcefully removed any festival guests who approached the office. The film archive was impounded and its administrators were taken to the police station. This story was soon reported overseas, and numerous film festival organizations, including the YIDFF, joined in signing a statement protest. The uproar over the 2014 festival cancelation is documented in *A Filmless Festival*. Unfortunately, the circumstances surrounding the festival have only gotten worse since then, with the many other privately-run film festivals in China all being shut down.

By watching this film, I think viewers can gain a clear picture of how the Chinese government oppresses its people and how those people confront this oppression. And I hope viewers see the events of this film not as a single incident in some strange land, but rather as a symbol of the reality that film-lovers like us endure. Because for us these issues can no longer be seen somebody else's problem.

(Translated by Thomas Kabara)

## ■上映 Screenings

『映画のない映画祭』 *A Filmless Festival* 【ASI】 10/6 15:20- [F4] | 10/10 10:30- +Talk [F3]

# フリーホイーリン・ロックスリー！

The Freewheelin' Roxlee!

フィリップ・チア | Philip Cheah

(映画批評家 | Film Critic)

フィリピン・インディペンデント映画の精神を2つの言葉で言うと？ — 正解: 「なんでも」「あり」!

では、ひとことで、フィリピン・インディペンデント映画の精神を体現している人は？ — 正解: 「ロックスリー」。

あ、ズルしちゃった。2つの言葉でも言える。 — 「ロックス」「リー」! — いやいや、そんなことを言うのは知ったかぶりが過ぎるから、ロックスは気に食わないだろう。ロック・フェデリゾン・リーという正式な本名にだって彼は応じないはずだ。

彼が気に入ることと言えば、2017年の今ここで、ヤマガタ・シンガポール・フィリピンのコネクションが再度巡り合うこと。ロックスは、共犯者で比類なき男、フリーのフィルム・アーキビストのテディ・コーと共に、第1回山形国際ドキュメンタリー映画祭 (1989) に現れ、私は次回 (1991) からだったが、我々はその後今日に至るまでその3か所で遭遇し続け

るのであった。

ロックスリーの精神がヤマガタにあるのは明らかだった。Tシャツのデザインでわかる。長年にわたってヤマガタのTシャツを収集した人なら、首のないおかしな人物 (頭の代わりにカメラや鼻がついていることが多かった) が描かれていることに気づいただろう。描いたのはロックスだった。

1989年、アジアの映画祭は勃興期にあった。シンガポール映画祭は1987年にスタート、フィリピンのマニラ国際映画祭は1982~1983年の2年間開催され、ヤマガタはアジア初のドキュメンタリー映画祭となった。当時、明るい未来が大きく広がる映画界の夢を見ていたロックスリー、テディ、私は、勇んで夜遊びに繰り出す3人の独身男みただった。

当時のロックスリーは80年代に地方から首都マニラに上京したところだった。漫画家としてデビューしたが「しばらくして、動きが欲しくなった」らしい。彼はフィリピン・ニュー

ウェーブの本 (2010) のドド・ダヴァオによるインタビューでそう語っている。「だからアニメーションに入って、その後実写映画に移ったんだよ。」

「映画づくりを始めたのは30代後半だった」と今67歳のロックスは言う。「田舎に残っていたら商売をやっていたかもしれない。周りの環境次第さ。その影響は否めないよ。」

ロックスは他の映画祭にもイラストを提供した。第16回シンガポール国際映画祭 (2003) のカタログ表紙をデザインしている。そして、ロックスの絵画展をやろうとテディが言い出した。当時まだ“フリーホイーリン (自由気まま)” 時代にあった私たちは、それを実行に移した。第17回シンガポール国際映画祭 (2004) でロックスによる50点以上のアート作品展がワールドプレミアされた。

「映画作家でなかったら、フルタイムで絵を描いていただろうな」とロックス。「または漫画家として続けていたかも。でも両方同時、つ

ていうのも可能だって、やってみてわかった。絵を描くし、映画も撮る。」

そしてそれ以上のことも彼はやってのけた。アジア・デジタル映画アワードでは彼のサイレント・アニメーション映画『Planet of the Noses』(2001)が上映され、作品のスピノフとして兄のモンリーと共著でグラフィックノベルのアンソロジー『Cesar Asar in the Planet of the Noses』(2008)が生まれた。

最も重要な彼の作品はその後誕生を見る。どれがより重要かは迷うところだが、シンガポールで初上映された『グリーン・ロッキン

グ・チェア』(2007)はフィリピン人に贈り物をしたと思っていたロックスリーの願いを果たす映画だった。1521年にスペインの植民地となる前に使われていたフィリピン固有のバイバインまたはアリバタと呼ばれた文字の探究だ。そして、もうひとつの贈り物はさらに魅惑的なものだった。絵画展を開催した頃、ロックスは結婚し、『グリーン・ロッキング・チェア』の上映の頃には赤ちゃんと家族連れで登場した——まさに、ふたつの大切な贈り物だ。

ロックスは長きにわたって“フリーホイーリ

ン”精神を掲げ続けてきた。今も変わらず、好奇心をそそる、予測不能な彼。まるで子どものようなものである。

(藤岡朝子訳)

[編集部付記]

YIDFF2017では、アジア千波万波特別企画として作品展「ロックスリーの館」が開催され、テディ・コーはアジア千波万波審査員を務める。フィリップ・チャム「ヤマガタ・ラフカット!」のゲストとして招待されている。

**I**n two words, what is the spirit of Philippines independent cinema? — Answer: Anything goes!

In one word, who embodies the spirit of Philippines independent cinema? — Answer: Roxlee.

Oh, I cheated. It could be two words too — Rox Lee! But that would be too pedantic and Rox wouldn't care for that. Neither would he answer to Roque Federizon Lee, his real name.

What he would care about is that here now in 2017, the nexus of Yamagata, Singapore and Philippines has come together again. Though Rox came to the inaugural Yamagata Int'l Doco Film Fest (1989) with his partner-in-crime, the inimitable freelance film archivist, Teddy Co, while I followed in the next edition (1991); we would continue to meet at these three locations till today.

You could always tell that the spirit of Roxlee was in Yamagata. It was the t-shirt designs. If you collected Yamagata t-shirts over the years, you would realise that most of the funny headless figures (often interchangeable with either a camera or a nose) were drawn by Rox.

In 1989, the Asian film festival scene was nascent. Singapore had just started one in 1987, Philippines had the Manila International Film Festival for two years

— 1982–83 while Yamagata became the first international Asian documentary film festival. Roxlee, Teddy and I were like three bachelor pals out on a night in town, dreaming cinema with the future bursting wide open.

Roxlee at that point has just arrived in the capital of Manila, from the province, in the 80s. He started out as a cartoonist but “after a while, I wanted movement.” He said in an interview with Dodo Dayao, for the Philippine New Wave book (2010): “That’s why I went into animation and eventually, live action.”

“I was in my late 30s when I started filmmaking,” said Rox, now 67 years old. “If I stayed in the province, I might have become a businessman. It’s the environment. It is very influential.”

Of course, Rox also did artwork for other film festivals. He designed the cover of the 16th Singapore Int'l Film Festival (2003). Then Teddy suggested that we could have an exhibition of his paintings. Since we were all still freewheeling, we did just that — a world premiere of over 50 artworks by Rox in the 17th Singapore Int'l Film Festival (2004).

“If I didn't become a filmmaker, I'd probably paint full time,” he said, “Or still be a cartoonist. But as we've seen, it's possible to do both at the same time. I paint and

I shoot films.”

He has done more than that. We showed his silent animation, *Planet of the Noses* (2001) for the Asian Digital Film Awards, and that spun off into a graphic novel anthology, *Cesar Asar in the Planet of the Noses* (2008), co-authored with brother, Monlee.

His most important work was yet to come but we couldn't decide which was more important. *Juan Baybayin* (aka *Green Rocking Chair*, 2007) premiered in Singapore, and fulfilled Roxlee's desire to make a gift to his people. The film concerned his search for Baybayin or Alibata, the original Filipino language before Spanish colonisation in 1521. But it was his other gift that was more intriguing. Around the time that we held his painting exhibition, Rox had married and when we showed *Juan Baybayin*, he arrived with his family and his baby — two important gifts.

Over the years, Rox has kept his free-wheeling spirit intact. He is still as curious and unpredictable... as a child.

[Editorial Note]

At YIDFF 2017, New Asian Currents presents the exhibition Roxlee's Yakata, while Teddy Co serves on the New Asian Currents jury. Philip Cheah will also attend as guest of the Yamagata Rough Cut! Program.

## ■作品展 Exhibition

アジア千波万波特別企画 ロックスリーの館 New Asian Currents Presents Roxlee's Yakata 【NAC】

10/6–11 12:00–17:00, 10/12 10:00–13:00

旧西村写真館 Old Photo Studio Nishimura 入場無料 Admission Free

## ■上映&パフォーマンス Screening & Performance

アジア千波万波特別企画 ロックスリー・スペシャル New Asian Currents Presents Roxlee Special 【NAC】 10/10 15:00–【CS】

『ハラジュク』『マニラ・スクリーム』『グリーン・ロッキング・チェア』ほか

*Harajuku, Manila Scream, Green Rocking Chair, Spit/Optik, ABCD*, and more

## 工場というダンス——『天竜区奥領家大沢 別所製茶工場』

## The Dance of the Factory: Tenryu-ku Okuryoke Osawa: Bessho Tea Factory

青山真治 | Aoyama Shinji

(映画監督 | Filmmaker)

堀禎一にも「説明責任」などない。のみならず「問題意識」もない。タイトルである十四の漢字の連なりはそれが意味する場所以外について語ることを拒否している。いや、拒否という強迫めいた心理を見つけることもないだろう。そして本作を見ればそこで展開される映像と音も同様であることがわかる。さらに言えば、通常ならすぐに読み取られるはずの動機さえ容易には見つからない。

では何があるのか。静岡在住の内山丈史が制作部として運転する車に同乗して山を登ること数時間、二人だけで軽便な機材で撮影・録音し、東京の自宅に素材を持ち帰って自身の手で編集する。この最も単純な製作行程が意識して選択されたものかどうかさえ怪しい。かつてスタッフとしてロケで出向いたこの場所が非常にいい場所で現地の人にお世話になったから、という、どうにも漠然とした、説明になっていないような話を動機として聞いた記憶もあるが、それだけでひとは五本もの作品を作ったりするだろうか。

だから無駄な詮索はやめて、ただ画面を見、音を聞くことに集中するしかない。

端的に云って、ここで味わう最大の快樂は、徹頭徹尾「製茶工場の一部になること」だった。それ以外の要素はほとんどないが、山の傾斜での茶摘みから始まり、続々と工場に運び込まれ、古めかしい機械で手際よく製茶され、ブリキ缶や袋に詰められやがて発酵していただくこの茶葉の辿る工程を、えも言われぬ快樂として味わうこと。この天空の集落に降り注いで茶を育てる陽光も、しめりけをたっぷり含んだ夜霧も、そこかしこに横溢する水も、人々の顔に刻まれた深い皺も、そして部外者であるはずの撮影の二人組とこの場所をあっさり結びつけてしまう白い犬も、なにかかも冒頭に掲げた十四文字と同等にあり、それ以外まじりつけなしだ。

これは奇跡的な事態である。そんなことが起こりうるのか、そんなものが見るに堪えうるだろうか、などと問うてはいけない。我々はおそらく人類史上初めて作られた何かを体験しつつあるのだから。ここにあるのは、撮る動機とか大義名分といった、思い上がった意思、つまり人間的な傲慢さを一切消し去って「工場の一部」となり、さらに見る者をも「工場の一部」にしてしまう、そんなことを可



『天竜区奥領家大沢 別所製茶工場』  
Tenryu-ku Okuryoke Osawa: Bessho Tea Factory

能にする発酵の快樂である。

これはまったくたしかなことではないが、堀のこの驚嘆すべき試みを可能にしたのは速度ではなかったか。茶摘みや製茶作業の工程の速度と自身の作業の速度を合わせる、または付き従うことを自らに課したが故ではなかったか。そしてそのとき工場全体が脈動させるリズムを感じ取り、記憶し、そこから編集方法＝自分の身体感覚のみをよすがとして繋いでいく。いわば「工場というダンス」。堀は傍観者の立場を取らなかった。たぶんそうすることを嫌悪したはずだ。この『天竜区』シリーズのさなかで製作された劇映画『夏の娘たち〜ひめごと〜』を見ても、そのことを感じる。俳優たちを遠くから見ていたとしてもいつのまにか彼らの「間」に忍びこみ、交わされる会話、関係、心にそっと触れる。見る者もそれらに触れる。その意味で、堀禎一という映画監督はいわゆる「切り返し」の作家だと考えられる。堀の身体感覚は「切り返し」によって発生するものであり、その演出方法は「工場というダンス」という経験によって体得した堀独自のものだろう。

そのどれかは失念したが、シリーズ中に滝の向こうに現れた鹿を捉えたショットがある。このとき、鹿はカメラを見ている。普通、このようなショットは動物を専門に追いかける撮影によってしか捉えられない困難なものだが、堀の身体感覚はそれを可能にした。いまこの不思議を真剣に考えつづけている。

In this work by Hori Teiichi there is neither responsibility to explain nor critical consciousness of issues. Here, the director refuses outright to narrate anything beyond the meaning of the fourteen characters that comprise the title. Or perhaps we should say that Hori, in fact, feels no obligation to refuse anything at all. For, as we view the film, we realise that there is no other meaning to either image or sound than what we see or hear. Even the reason for making the film, which viewers generally have some feel for, eludes us.

What, then, is this work? It was created by just a two-man crew with production assistant and Shizuoka resident, Uchiyama

Takeshi, driving himself and Hori for several hours through the mountains to the Tenryu area where, with few resources and only simple equipment, the pair filmed and recorded the raw footage that Hori took back home to Tokyo to edit with his own hand. I doubt that this simple production method was a conscious choice although I do remember hearing some vague, unconvincing explanation that he had been sent there in the past as staff on location and that it was a great place where people did their best to help him out. But can we really accept that this would be reason enough for Hori to go ahead and produce a 5 film series in the Tenryu area?

Nevertheless, we should give up on useless critique and focus instead on just watching the film's images and hearing the film's sound.

Make no doubt, the greatest pleasure we experience here from start to finish is to see our own viewing selves as "part of the tea factory." This film presents almost nothing except the process through which the tea leaves pass: being picked on the mountain slopes and carried to the factory to be efficiently processed by the old-style machinery and packed into tin cans or bags where the tea might eventually ferment. In each stage, however, we experience exquisite delight. Everything viewed in the film — the sunlight drenching the tiny mountain peak village and nurturing the bushes of tea, the night fog with its rich damp, the water flowing everywhere so freely, the deep wrinkles carved into the people's faces, and the white dog nonchalantly leading the two-man production-team strangers to the site — everything has the same perfect purity of the fourteen-character title that announces the film's beginning. And this purity needs nothing other than itself.

How miraculous this is. Is such a thing truly possible? Can we bear to see such a thing? Because we are perhaps experiencing the creation of something for the first time in human history, these are questions that we should not ask. What we have here completely negates any insolent notion such as "motive" or "justification for filming." Instead the director has the pleasure, like that of bacteria absorbed by fermenting tea, of becoming "part of the factory," a rapture that viewers experience too.

We can never be certain, but surely it was the pace at which he worked that enabled Hori to create this experimental piece

with the power to impact upon us so. And the pace of the film almost undoubtedly came through the director's synchronising the pace of his own work to the pace of picking and processing the tea. First, he captures and memorizes the rhythm that pulses throughout the entire factory. And then, the inner rhythm of the director's own editing seeks to match the factory's rhythm: I want to name this process "the dance of the factory." Hori does not take the onlooker's stance. Being an onlooker was surely something he loathed. I feel this also when watching *Natsu no musumetachi: Himegoto*, a film that Hori made when producing the Tenryu area series. For while he observed the actors from afar, he somehow also managed to slip "in between" them to touch unobtrusively the conversations, relations, and inner thoughts they exchanged. Viewers, too, make contact with these. In this sense, we can regard Hori Teiichi as a so-called reverse-shot filmmaker. Hori's corporeal sense of filmmaking, which is his capacity to match the editing pace to the pace of events being filmed, comes from his use of the reverse shot, a production method that we might regard as a Hori original mastered through the experience I refer to above as "the dance of the factory."

I don't remember where exactly but somewhere in the series there was a frame capturing a deer that had appeared opposite a waterfall. Right at that point, the deer looked at the camera. This is a particularly difficult shot that can generally only be achieved by a wild-life film specialist. It was Hori's corporeal sense of filmmaking that made this shot possible. I still think of Hori's wondrous corporeal sense with awe.

(Translated by Barbara Hartley)

#### ■上映 Screenings

『天竜区奥領家大沢 別所製茶工場』 *Tenryu-ku Okuryoke Osawa: Bessho Tea Factory* 【JP】 10/7 13:00- | 10/8 13:00- [F4]

特別招待作品 | Special Invitation Films

## 『色即是空』を書いた手——松本俊夫の遺した痕跡

### The Hand that Wrote *Everything Visible Is Empty*:

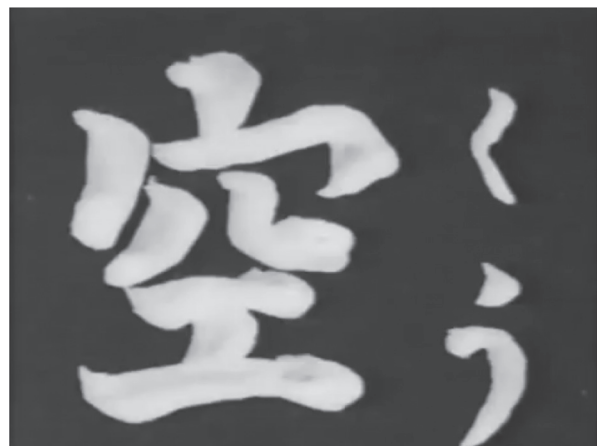
### The Traces Left by Matsumoto Toshio

マーク・ノーネス | Markus Nornes

(映画研究者 | Film Studies)

私が松本俊夫と最後に顔を合わせたのは、昨年の夏、新宿のあるホテルでのことだった。足元もおぼつかず、歩くのもやっとな様子でロビーにあらわれた彼を見て、お会いしたいと依頼した自分に少しばかり決まりの悪さを感じていたのだが、席に落ち着くとすぐに、その頭の切れ味がこれまでどおり健在であることに気づかされた。私たちは、以前会ったときから一年二年のあいだの出来事についてコーヒーを挟んでしばし歓談し、それから本題へと移った。

松本と連絡を取ったのは、私の新たな研究プロジェクトにかかわる彼の最高傑作のひとつについて話を聞くためだった。私はまず、自分はいま書と東アジア映画についての本を執筆中であると切り出した。私の研究テーマはしばしば人びとを困惑させる。たとえば、侯孝賢にインタビューしたときなどは、彼はその優しくも悪戯めいた笑みを浮かべつつ、「正直に認めなければいけないけれど、あなたの研究は私にはどうにもあまりピンときませんでした」と言って対談を終えたものだった。しかし松本は、それとは対照的に、このテーマ



『色即是空』 *Everything Visible Is Empty* (Shiki soku ze ku)

を聞くやいなや身を乗り出した。かくして、いかにも彼らしく、哲学から美学、歴史、映画実践の細部へと縦横無尽に駆け巡る、熱のこもった対話が開始されたのである。

私は松本に、自分さまざまな理由から書のテーマに辿り着いた

のだと説明した。書が驚くほどどこにでも見出され、映画制作に純然たる美をもたらしているということを別にすれば、私がとりわけ興味を寄せているのは、書と映画との親和性である。この二つの芸術形式は、その核心をつくならば、どちらもかくも長き不在にあった歴史上のある出来事の記録であり、それをわれわれの前にまさしく現前せしめているのは——時間と空間のなかで運動する——人間の身体にはかならない。そして、こうした理解に導いてくれた映画作品のひとつが松本の手になる『色即是空』（1975）だったからこそ、私たちはいまこうして顔を合わせている——そして、これが最後の機会となるのだった。

この時期の松本による実験映画の多くと同様に、『色即是空』は、反復と漸進的変化を基調とし、トリップ的感覚をもたらしながらも密度の濃い作品である。松本の説くところによれば、この時期までの作家活動において、モダニズムに傾倒しつつも、ヨーロッパの前衛や哲学を作品の質の物差しとする西洋的な進歩史観や価値観から解放されたいという思いを抱え、東洋の美術や哲学、宗教に関する書物を読み漁ってきた彼は、あるとき『般若心経』（7世紀頃）に心酔している自分に気づいたという。映画のタイトルに引用される語句を含むこの経典は、数ある仏経典のなかでも266文字ともっとも短く、もっとも有名なもののひとつである。

映画はこの経典の文字を、それぞれ48カット、1秒に3文字の速さで5回反復する。1度目は経の文言がそのままの形で用いられ、画面いっぱい映された1文字ごとに1色ずつ、12色のカラーフィルターが掛けられている。この鮮やかな色彩見本は、実質的に台本の役割を果たしている。2度目の反復に入ると、こんどは五感と結びついた身体の一部の図像——耳、口、目、皮膚——が挿入され、各文字に付される色彩も2色に増やされる。さらに3度目の反復では、五感の対象となる現象（「色」）にかかわる図像が追加され、規則正しく映される経が刻むビートに、空白コマによる明滅が新たなリズムを加えている。ここで追加される「色」の図像群は、人間の本能や欲望、とりわけ食欲や性欲と関係するものである。4度目の反復になると、現象世界は悟りの域に到達し、宇宙の諸原理と向き合う瞑想の世界が宇宙空間をめぐる画像群で示されると同時に、いまだ消えずに残った文字が般若心経の真髓を表現する。

Last summer, I met Matsumoto Toshio for the last time. It was at a hotel in Shinjuku. When I saw him teetering through the lobby, barely able to walk, I felt slightly embarrassed at asking him for the meeting. But when we settled into our chairs, I soon realized that his mind was as sharp as ever. We chatted over coffee, comparing notes about the year or two since our last encounter. Then we got serious.

I contacted Matsumoto to talk about one of his very best films in relation to a new research project. I explained that I was writing a book on calligraphy and East Asian cinema. My topic often puzzles people. For example, when I interviewed Hou Hsiao-hsien, he ended the discussion with a smile that was at once gracious and mischievous, saying, "You know, in all honesty, I have to admit that your research just doesn't interest me that much." In contrast, when Matsumoto heard about the topic, he leaned in and thus began one of those intense Matsumoto dialogues that range deliciously across philosophy, aesthetics, history and the minutia of film practice.

そして最後の反復。ここに至っていっさいの図像は消え失せ、瞬間的に現れる色彩と、「空」と「無」の2文字だけが残される。ジョン・ケージに師事した一柳慧のミニマリスティックな音楽とともに映画はクライマックスに到達し、そのとき映画は松本の設計した通り、観る者の身体を震動させ、ほんの一瞬であれ、「色即是空」の世界に触れることになる。

ところで書は、段階的上昇を経てクライマックスへと至るこうした感覚をもたらす重要な要素のひとつとなっている。はじめの2度の反復において、「空」に焦点を当てる松本は、木版で刷られた字を用いている。当然これは、もともと書家が木版に紙を押しつけてつくられたものだ。両端が断ち切れ、印刷部分だけが残されたその文字は、簡明で繰り返し使いやすい楷書体で書かれている。じっさい松本は、読経用に誂えられた版を寺院で買い求め、その文字を作品に盛り込んだという。したがって、この木版文字——数世紀にわたって数限りなく転写され、書家の手から彫師の刀、摺師の版木を経て松本のカメラへと幾度も媒介されたこの文字は、静態や安定の徹底的な欠如たる「空」を体現しているのである。

しかし、官能へと転回し、「色」すなわち現象世界の図像へと移行するとともに、木版文字は、松本自身の手になる見事な筆書きの文字に切り替わる。あるレヴェルで考えれば、それはたんに、写経という仏教の伝統を映画に持ち込んでいるにすぎない。しかしより重要なのは、それが、共感覚のようなものを生じさせつつ、書と人間身体の官能性との密なるつながりを示していることである。松本自身の筆による行書体のその文字は、一筆入れるごとに、古来の文字に彼個人の筆触をもたらしている。

松本さんの訃報を知らされた私は、ひとり腰を下ろし、『色即是空』を見直した——ふたたび。経文の反復が5度目に至り、「空」と「無」の地平に置き去りにされたそのとき、此岸に作家がほんの束の間あらわれ、私に親しく触れてくれたような気がしたものだ。じっさい、松本さんを喪ったことにより、この作品は、一篇の映画にとどまらない、より美しく貴重な何かに変容している。そのカメラと筆で彼が遺した痕跡を通じて、私たちは、いまや不在となった松本俊夫と密に交信することができるのである——永遠に。

(中村真人訳)

I explained that I arrived at the topic of calligraphy for many reasons. Aside from its surprising ubiquity and the sheer beauty it brings to filmmaking, I was particularly interested its affinities with cinema. Here were two art forms that, at the heart of it all, were records of a long-absent event in history: the human body — moving in time and space — made very much present before us. And one of the films that brought me to this realization happened to be Matsumoto's own *Everything Visible Is Empty* (*Shiki soku ze ku*, 1975), the reason for our encounter—which would be our last.

Like many of his experimental films from this time, *Everything Visible Is Empty* is a trippy yet dense work based on repetition and progressive variation. Matsumoto explained that by this time in his career, despite his commitment to modernism, he wanted to break free of the West's grip on values and progressive history that inevitably positions the European avant-garde and philosophy as the measuring stick for quality. He read many books on Eastern art and philosophy and religion, and found himself entranced with the *Heart Sutra* (circa 7th century), which contains the phrase

quoted in the film's title. This is one of the most famous Buddhist scriptures, as well as one of the shortest at 266 characters.

The film repeats the title characters five times, holding each one for 48 frames, or three characters per second. The first time Matsumoto uses the scriptural text verbatim, with each character filling the screen and each in one of 12 colors. He managed this with a stunning color chart that essentially served as a script. Then he repeats the sutra a second time, but intercuts icons of body parts associated with the five senses — ear, mouth, eyes, skin—and doubles up the colors for each character. The third repetition adds iconography having to do with the phenomena (*shiki* 色) that constitute the objects of the five senses. Blank frames add flicker and a new rhythm to the regular beat of the sutra. The icons have to do with human instinct and desire, particularly hunger and sexual desire. In the fourth repetition the world of phenomena is comprehended and the cosmic imagery indicates a world of meditation grappling with the principles of the cosmos. At the same time, the remaining characters express the essence of the *Heart Sutra*. And in the final repetition, the images drop away, leaving only flashing colors and two remaining characters: emptiness/void (*ku* 空) and nothingness (*mu* 無). Along with the minimalist music by John Cage pupil Ichiyanagi Toshi, the film arrives at a climax designed to make the body tremble as it, even for an instant, comes into contact with the universe of *shiki soku ze ku*.

One of the strategies that makes an important contribution to this sense of escalation and climax is the calligraphy. Matsumoto's first two repetitions use photographed woodblock text as he concentrated on *ku*. Naturally, these were originally produced by

gluing calligraphers' work on paper backwards to a slab of wood. The sides are carved out, leaving a printing block. The style is a straightforward and easily iterably *kaisho* (the "standard style" of East Asian calligraphy). In fact, Matsumoto took them from a woodblock text he bought at a temple, one made specifically for chanting the sutra. Thus, the woodblock characters — copied endlessly over the centuries and then mediated multiple times from the calligraphers' hand, the woodcarver's tools, the printer's blocks, and Matsumoto's camera — embody the radical lack of stasis and stability of *ku*.

However, with the turn to sensuality and the iconography of *shiki* — the phenomenal world — Matsumoto switches from woodblock text to his own beautiful brushed calligraphy. At one level, it is merely bringing the Buddhist tradition of sutra copying into the cinema. But more importantly, it indicates the intimate connection of calligraphy to the sensual world of the human body, inspiring a kind of synesthesia. The calligraphic characters are Matsumoto's own. He brushed in *gyosho* (the semi-cursive style), each variation on the strokes bringing his individual touch to the ancient words.

When I heard of Matsumoto-san's death, I sat down alone and watched *Everything Visible is Empty* — again. When the fifth iteration of the sutra arrived, leaving me with *kulemptiness* and *mulnothingness*, I felt that I had come into intimate contact with the artist's fleeting presence in this world. Indeed, our loss of Matsumoto-san has transformed the film into something even more beautiful and precious. The traces he left behind with both his camera and his brush enable us to come into intimate contact with the now absent Matsumoto Toshio — forever.

#### ■上映 Screenings

オープニング上映 Opening Films "In Memory of Matsumoto Toshio"

『西陣』『銀輪』『つぶれかかった右眼のために』 *Nishijin, Ginrin / Bicycle in Dreams, For My Crushed Right Eye* 10/5 [YC]

松本俊夫追悼プログラム Other films in "In Memory of Matsumoto Toshio"

『薔薇の葬列』 *Funeral Parade of Roses* 10/6 10:30- [CS] 「松本俊夫短編集」 Short Films by Matsumoto Toshio (『モナ・リザ』『アートマン』『色即是空』『ホワイトホール』『リレーション 〈関係〉』『スウェイ 〈揺らぎ〉』 *Mona Lisa, Atman, Everything Visible Is Empty (Shiki soku ze ku), White Hole, Relation, Sway*) 10/7 19:00-+Talk [M2]

..... 特別招待作品 | Special Invitation Films

## 終わらないロマンティック——高木隆太郎氏を悼む

### The Eternal Idealist: In Memory of Takagi Ryutaro

岡田秀則 | Okada Hidenori

(東京国立近代美術館フィルムセンター主任研究員 | Curator, National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo)

あらかじめ断っておかねばなるまいが、筆者が高木隆太郎さんにお会いしたのはただの二度に過ぎない。土本典昭監督の「水俣」シリーズを陰に陽に支えてきた方は、今でも少なくないはずだ。そうした方々を前に、拙速な言葉を連ねることをご海容いただければと思う。

初めてお会いしたのは、フィルムセンターの「ドキュメンタリー作家 土本典昭展 (2009年) のトークゲストとしてお招きした時だ。私たちは、土本さんの言葉ならそれなりに著書で読んできたし、生前に直接お聞きもしてきた。ただ、スポンサード映画という当時のドミナントな制度を内破して、自主製作という荒野へ向かった記録映画作家の背後に、旧来のプロデューサー観ではつかみ切れない製作者がいたことに映画史研究が目を向け始めたのは、かなり遅れ

てのことだろう。土本さんがいて、そこに優れたスタッフが集っていても、それだけでこんな豊かなシリーズが作れるはずがないことに気づいた時、私は高木さんの声を聴かねばならないと思った。もちろん高木さんの談話は、『ドキュメンタリー映画の現場——土本典昭フィルムグラフィから』(現代書館、1989年)でも読むことはできるが、その先にもっと訊きたいことがあった。

トークイベントだが、予定の時間を大幅にオーバーするのはむしろ心地よかった。それでもシリーズ第1作『水俣 患者さんとその世界』の上映活動や、東プロダクションを解散して青林舎を設立したあたりで時間となり、私はこの続きをいつか誰かが引き受けてほしい、と訴えてその日を終わるしかなかった。

お話の中で特に忘れられないのが、東京は高円寺駅ロータリー



向かいの地下に開館したが3か月しか続かなかったという上映スペース「アロンジ・アロンゾ」のことだ。この館名、確か後年の字幕では「行こうぜ、やろうぜ」と訳されていたはずだが、ゴダール『気狂いピエロ』の中でジャン＝ポール・ベルモンドが呟く、大した意味はないが洒落た語呂合わせだ。結局は、トイレ設備の不備で廃業に追い込まれたというが、全国の巡回上映だけでなく、常設館を持ちたかったという高木さんらの果てしない夢の一片を知って、私は途方もないロマンを感じた。

時は経って2016年4月29日、東京大学で高木さんを追ったドキュメンタリー『表現に力ありや』の上映会が行われた。その時私は、『表現に力ありや』の企画は、あのトークが起点だったと知らされた。この映画のプロデューサー桂俊太郎氏（完成前の2015年に逝去）が、あの会場にいらしていたのだった。

果たして『表現に力ありや』では、私のお聞きできなかつたことがふんだんに語られていた。彼らの映画に劇場配給のルートはない。助成金も得られない。だから「借金で映画を作り、映画で借金を

I need to give fair warning that I've only had the honor meeting Takagi Ryutaro twice. Today, there are still many who give their public and private support to Tsushimoto Noriaki's Minamata series. I would like to take this opportunity to say a few words before those individuals.

The first time I met Mr. Takagi was in 2009 when we invited him to speak at the National Film Center at an exhibit entitled *Noriaki Tsuchimoto: The Life of a Documentary Filmmaker*. We had read Tsuchimoto's ideas in books and heard him speak in person while he was still alive. But research in film history was quite late in recognizing the fact that there were film producers who couldn't be understood from a traditionalist view — producers who stood behind documentarists challenging the then dominant system of sponsored films and venturing into the wilds of self-produced cinema. It occurred to me that even with Tsuchimoto and his exceptional staff, such an extraordinary series of films could not have been made without something more, and it was then I realized I had to hear Takagi speak. While it's true you can read Takagi's discussions in the book *Documentary Film on Location: From a Filmography of Noriaki Tsuchimoto* (Gendaishokan 1989), I had follow-up questions to ask him.

When Takagi gave his speech, he ended up going well past the allotted time, but happily so. Just as he was talking about the screenings of *Minamata: The Victims and Their World* (the first film of the series) and the dissolution of Higashi Productions and formation of Seirinsha, it was time to finish. But before the day ended, I made an appeal for someone to someday take over this venture.

Something I'll never forget from his talk is the story of Allons-y Alonso, a film screening space in a basement opposite the Kōenji Station circle in Tokyo. The place was only open for a mere three months. The name of the building was probably translated as "Let's go, let's do it" in the Japanese subtitles of Godard's *Pierrot Le Fou*, but when Jean-Paul Belmondo mutters the expression, it's meant as a witty but ultimately meaningless play on words. At the end of the day, the building was forced to close because it

返す」という型破りな手法に訴えざるを得ない。その壮絶さは想像するよりないが、そのことは彼を萎縮させるところか、歩みを前に進ませるばかりなのだ。『医学としての水俣病』3部作では映画フィルムの全国行商まで敢行、映画製作にとどまらず、金に糸目をつけない重厚な医学書を発行し（『水俣病——20年の経験と今日の課題』1979年）、負債はさらに膨張してゆくが、それでも映画作りは続く。日本の映画史上、こんな「プロデュース術」が他のどこにあったろう？ 担保は、そのとてつもない度量である。しばしば、撮影の途中で予算が膨れ上がることもあったという。高木さんはそのことを「優柔不断の深情け」の一言で片づけてしまう。だが、ここに「映画プロデューサー」の概念はドラスティックに拡張されたのだ。

飄々とした態度のうちに、計り知れない覚悟を小脇に抱えた、ロマンティズムの人。もはや私たちは、「高木さんの仕事を忘れてはならない」なる言葉で、事を済ませてはならない。問うべきは、私たちの紡ぎ出すこれからの映画の歴史が、彼の歩んだ道筋をいかに引き受けるかであり、それ以外にはあり得ない。

had a problem with the bathroom facilities, but I felt a tremendous sense of idealism, seeing a piece of the boundless ambition of Takagi and his colleagues who, unsatisfied doing screening tours around the country, dreamed of having a permanent theater as well.

The years went by, and on April 29, 2016 a screening of *The Power of Expression*, a documentary film about Takagi, was held at Tokyo University. There, I was informed that the 2009 talk launched the plans for making this documentary. The film's producer, Katsura Shuntaro (who died in 2015 prior to the film's completion), was also present in 2009.

As expected, the unanswered questions I had from 2009 were explained thoroughly in *The Power of Expression*. There was no path for distributing their films theatrically. They had received no grant money. So, Takagi had no choice but to resort to the unorthodox approach of using loans to make his films, and using his films to pay back loans. It's hard to imagine anything more audacious, but rather than ruining him, it drove him forward. He produced films and resolved to go all around Japan peddling his *Minamata* trilogy, but his efforts didn't end there. In 1979, he published a massive medical book (*Minamata Disease: Twenty Years of Experience and the Tasks for Today*) sparing no expense. And even with his debt growing larger and larger, he continued to make films. I wonder if it's possible find this kind of "producer magic" anywhere else in Japanese film history. Extravagance was his collateral. Budgets often swelled in the middle of filming. Takagi would justify this with the claim that borrowing more money to pay for some indecisiveness was worth it. But this was a drastic expansion of the concept of "film producer."

Behind his carefree attitude was a man given to idealism, wielding an immeasurable sense of resolution. We cannot forget the task Takagi had taken on, and as such we cannot allow things to stand as they are. The question that needs to be asked is how the film history we generate from now on will continue on the path he has made, because anything else is unthinkable.

(Translated by Thomas Kabara)

■上映 Screening クロージング上映 Closing Film

『表現に力ありや 「水俣」プロデューサー、語る』*The Power of Expression: The Minamata Producer Speaks* 10/11 [YC]

# 忘れ得ぬ一時代の、貴重な証言——『キューバのアフリカ遠征』

## Testimony to an Unforgettable Era: *Cuba, an African Odyssey*

太田昌国 | Ota Masakuni

(編集者、評論家 | Editor / Critic)

キューバ革命が勝利したのは1959年だが、翌年の60年には西  
 キ 欧諸国の植民地だった多数のアフリカ諸国が独立した。62年  
 にはアルジェリアがフランスの支配を断ち切った。フランツ・ファノン  
 が「アフリカ革命に向かって」と題した論文を書くほどに、アフリ  
 カ全体に社会革命の気運が漲っていた。若い革命キューバは、近  
 くのラテンアメリカと、大西洋を挟んで遠いアフリカに、実践すべ  
 き「国際主義」の共闘相手を見出した。言い換えれば「革命の輸  
 出」である。ペイルート生まれのエジプト人が監督した『キューバ  
 のアフリカ遠征』は、アフリカにおいてキューバがそのためにいかに  
 行動したかの足跡をたどる。

革命の気運が漲るとは言っても、逆流もある。1961年、コンゴ  
 独立運動の指導者、パトリス・ルンバが旧宗主国ベルギーの陰  
 謀で暗殺されたのはその一例である。キューバは、まず、このコンゴ  
 に深く関わる。1965年、容貌を変えたチェ・ゲバラが率いるキュー  
 バ兵部隊が、コンゴの解放運動を支援するためにタンガニーカ湖を  
 渡り、野営地を設営した。だが、現地のコンゴ・ゲリラ兵との間に  
 横たわる溝は深い。彼らの中には、野営地で妻子と生活を共にす  
 る者もいる。大仰な機材を持ち込み、大音響で音楽を聴く。定期  
 的に休暇を取って、野営地を離れる者もいる。要するに、キューバ  
 側から見れば、コンゴ兵には「やる気」がない。この辺りは、現地  
 でゲバラが遺した記録に基づくノンフィクション、タイボII他著『ゲ  
 バラ コンゴ戦記1965』（現代企画室）の記述とぴったりと重なる。  
 なすすべもなくコンゴから撤兵した傷心のゲバラは、ボリビアへと転  
 戦する。だが、そこでも現地の受け入れ要員やキャンプ地近くに住  
 まう住民との確かな関係を構築できないままに、67年には交戦で負  
 傷し捕えられ、射殺される。前篇が描き出した「国際主義」実践  
 の道は、かくも険しい。

続いて後篇が描くのは、宗主国ポルトガルでの1974年の政治革

命に伴って、同国の植民地であったギニア・ビサウとアンゴラで勢  
 いづく独立革命の過程への、キューバの関わりである。とりわけ後  
 者が詳しく描かれる。75年に独立したアンゴラでは、路線を異にす  
 る3派の内戦状態になる。キューバは一派を支援し、これに、米国  
 やアパルトヘイト（人種隔離政策）を行なう南アフリカが支援する  
 右派2派が競い合う。75年から91年までキューバは延べ50万人  
 もの兵士をアンゴラへ派兵し、1万人の死者を出した。キューバの  
 派兵は、ソ連政府も預かり知らぬところで実行されたから、ソ連で  
 すら戸惑ったようだ。75年といえば、米国が軍事的にベトナムで敗  
 北して、手ひどい傷を負った年——アフリカの一角での抗争には、  
 東西冷戦構造という当時の国際情勢がぴったりと貼りついている。

88年には、紛糾する事態を打開するためにカイロで国際会議が  
 開かれる。当事者以外にも、背後で蠢いていた米国、ソ連、南ア  
 フリカの政府首脳や外交官も、後年録画撮りされたインタビューに  
 登場して、会議の様子を話す。政治的には真っ向から対立する者  
 同士が、公式会議以外の場所で思いがけずも出会うと、そこで意  
 想外に話が進んで、翌日の公式会議に反映された舞台裏の話も披  
 露されて、興味は尽きない。

冒頭、アパルトヘイト下の南アフリカの牢獄から27年ぶりに解放  
 されたネルソン・マンデラがキューバを訪れ、フィデル・カストロに  
 会うシーンから、この映画は始まる。マンデラは、キューバのアンゴ  
 ラ派兵は、ナミビアが独立し南アフリカがアパルトヘイト体制から解  
 放される速度を速めたと行ってカストロに感謝する。この挿話もも  
 や25年前のこと、冷戦時代を知らない若い人びとが理解するには、  
 一筋縄ではいかぬ難しさを伴う映画ではある。だが、忘れ得ぬ一  
 時代の証言として、まぎれもなく貴重な作品には違いない。

The year after the Cuban Revolution triumphed in 1959, a  
 large number of African nations declared independence  
 from their Western European colonial rulers. In 1962, Algeria  
 severed itself from France. Throughout the African continent,  
 revolution was gathering momentum — a development captured  
 in Frantz Fanon's essay collection *Toward the African Revolution*.  
 Young revolutionary Cuba found partners in its struggle  
 for “internationalism” among its Latin American neighbors and  
 in African nations far across the Atlantic Ocean. Phrased differ-  
 ently, it exported revolution. *Cuba, an African Odyssey*, directed  
 by the Beirut-born Egyptian filmmaker Jihan El Tahri, traces the  
 ways in which Cuba acted toward that end in Africa.

For all the revolutionary momentum, a countercurrent did  
 exist. The 1961 assassination of the Congolese independence  
 leader Patrice Lumumba in a plot by the Congo's former colo-  
 nial ruler Belgium is one example of this. Cuba's first step into  
 Africa was to engage deeply with the Congo. In 1965, a disguised  
 Che Guevara lead a unit of Cuban troops across Lake Tangan-  
 yika, establishing a camp with the aim of supporting the Con-

パトリシオ・グスマン監督

## チリの闘い

LA BATALLA DE CHILE  
La lucha de un pueblo sin armas

1973年9月11日に勃発した「チリ・クーター」を捉え、  
 「史上最高のドキュメンタリー映画」とも言われた傑作

**DVD 発売中!**

**DVD3枚組** 封入:ブックレット  
 定価 ¥7,800 (税抜) [IVCF-5792]  
 作品解説:遠山純生 (映画評論家)  
 寄稿:飯島ひとり (立教大学ラテンアメリカ研究所)



パトリシオ・グスマン監督、VIDF 最優秀賞受賞の2大傑作  
**光のノスタルジア | 真珠のボタン** [DVDツインパック]  
**DVD2枚組** 封入:ブックレット | 定価 ¥7,600 (税抜) [IVCF-5780]

発売元: 株式会社アイ・ヴィー・シー www.ive-tokyo.co.jp

golese liberation movement. On the ground, however, the chasm between the Cuban and Congolese revolutionaries proved deep. Some of the Congolese lived at camp with their wives and children. They brought in outsized audio equipment and blasted their music. They frequently took time off and left the camp. In short, from the Cuban perspective, the Congolese fighters lacked drive. The film's account of this period lines up well with that in Paco Ignacio Taibo II et al.'s *El Año en Que Estuvimos en Ninguna Parte: La Guerrilla Africana de Ernesto Che Guevara*, a non-fiction volume based on notes Guevara made during his time at the camp. With nothing left to do but pull his troops out of the Congo, a dispirited Guevara brought the fight to Bolivia. Once again, however, he was unable to forge strong connections with the personnel receiving him on the ground or locals living near the camp, and in 1967, he was injured, caught, and shot to death. The road to internationalism as depicted in the first part of the film is a steep one.

The second half of the film covers Cuba's involvement in the revolutions in Guinea Bissau and Angola, which gathered strength when Portugal, their colonial ruler, underwent its own political revolution in 1974. The Angolan struggle is depicted in particular detail. The country gained independence in 1975 but fell into a civil war between three sides with different visions for the way forward. Cuba supported one of these factions, which fought against the two right-wing factions supported by the United States and apartheid-era South Africa. Between 1975 and 1991 Cuba deployed a total of 500,000 soldiers to Angola, 10,000 of whom died. Some of these troops were involved in operations even the Soviet government was unaware of, which apparently was the cause of much distress in the Soviet Union. 1975, incidentally, was the year the United States suffered the severe national wound of military defeat in Vietnam, and this battle in a corner of Africa neatly reflects the international realities of the Cold War era.

In 1988, an international conference was held in Cairo to resolve the tangled situation. Not only members of the various



『キューバのアフリカ遠征』 *Cuba, an African Odyssey*

factions themselves but also heads of state and diplomats from the countries maneuvering in the background — the U.S., U.S.S.R., and South Africa — appear onscreen in interviews recorded in later years, describing the conference. These interviews touch on quite interesting behind-the-scenes details, such as how chance encounters between political opponents outside of official meetings led to unexpected progress that impacted the following day's official discussions.

The film opens with scenes of Nelson Mandela — released after 27 years in prison under South Africa's apartheid system — visiting Cuba and meeting with Fidel Castro. Mandela expresses his gratitude to Castro, saying that the Cuban troops deployed to Angola sped Namibia's independence and the end of apartheid in South Africa. This episode itself took place nearly 25 years ago. For young people unfamiliar with the Cold War era, *Cuba* is likely a difficult film to understand. However, as a testimony to an unforgettable era, it is without question an extremely valuable work.

(Translated by Winifred Bird)

■上映 Screening 『キューバのアフリカ遠征』 *Cuba, an African Odyssey* 【AF】 10/7 18:10- [M1]

アフリカを／から観る | Africa Views

## 福音の連鎖を断ち切る眼——ジャン＝マリ・テノ『植民地的誤解』

### A Perspective that Breaks the Chain of the Gospel: Jean-Marie Teno's *The Colonial Misunderstanding*

真島一郎 | Majima Ichiro

(文化人類学 | Cultural Anthropology)

ポストコロニーとは、悪夢のような何ごとかが時をこえて執拗に持続しかねない「以後／ポスト」の場所である。だからそこには、連鎖や上書きの史的契機がおのずと内包されている。ジャン＝マリ・テノが『植民地的誤解』の冒頭からさりげなく示すのは、20世紀史上に連鎖した凶事の予兆、ヘゲモニーの水路をときに逆流さえて社会に襲いかかる、幾重にも上書きされた悪夢の特質だ——「植民地が宗主国に先行する。アフリカがヨーロッパに先んずる」。ドイツ中西部の地方都市ヴッパータール、そして、その自治体としての

発足に100年先がけて南アフリカの奥地に建設された同名の村ヴッパータール。前者を本拠とするドイツ最大の宣教団、ライン宣教師協会は、ヨーロッパ列強による本格的なアフリカ分割——ベルリン会議——より約半世紀早く、たとえば後者の村を足がかりに現在のナミビア（旧ドイツ領南西アフリカ）で、あるいはテノの母国カメルーンで、アフリカの住民を対象とする福音伝道を推進していた。

「良き知らせ」であるべき福音の伝播は、だが植民地という名の地獄の幕開けを兆していた。福音とは、現地の「蛮人」にもつぱ



『植民地的誤解』 *The Colonial Misunderstanding*

ら「文明化」をうながすための善意の発露であり、産業革命をむかえた宗主国が植民地に要請する労働の福音、隷従の福音にほかならない。アフリカ派遣の宣教団を構成していた農村出身の貧しいドイツ人青年たちに、神の善き言葉がじっさいはビスマルクの言葉に上書きされていることの認識はなかった。植民地という空間では倫理と功利が奇怪に融け合い、慈善が暴力と表裏一体になる現実には、自己欺瞞のうちに「誤解」される。そして誤解は、幾重にも増幅をとげていく。「諸君が自分のことを判っている以上に、かれらには諸君のことが判っているのだ」——住民の言語さえ理解すれば、慣習や信念も理解できたことになるという入植者側の軽率な「誤解」が、とりわけ所有の観念をめぐる深刻な帰結をひきおこす。アフリカの諸社会には、ヨーロッパ人が一方的に押しつけてきた論理とはまったく異なる土地所有の観念があった。かりに首長が入植者に土地を売ったとしても、土地とは本来、共同で所有すべきものだから、入植者がそのつどの代価とひきかえに得たのも、土地の一時的な用益権でしかない。そうした基本的な前提を初発から「誤解」するドイツ人入植者との間で諍いが生じ、ついにはそれが、20世紀初のジェノサイドとされるヘレロ人大虐殺（1904年）の惨劇、そして史上初の「強制収容所」の設置をもたらしてしまう。ドイツ領南西アフリカで産声をあげたこの民族殲滅と強制隔離の連動した形

The post-colony is precisely a place of “post-/after,” where it is possible for something resembling a nightmare to persist stubbornly across time. For that reason, these places inevitably contain the possibility that history repeats or rewrites itself. From the very start of *The Colonial Misunderstanding*, Jean-Marie Teno depicts, in an inconspicuous way, the chain of calamities stretching across the twentieth century, and the particular character of this nightmare that has been rewritten so many times, at times even swimming upstream in the river of hegemony to ravage the colonizing societies. “The colonized precedes the colonizer. Africa anticipates Europe,” one of the voices in the film says. A hundred years before the provincial city of Wuppertal was established as a municipality in west-central Germany, the village of Wuppertal was founded in a remote region of South Africa. The former is the headquarters of Germany’s largest missionary organization, the Rhenish Missionary Society. Half a century before the Berlin Conference, at which Europe’s great powers divided up the African continent in earnest, this society promoted evangelism targeted at Africans in places like present-day Namibia (the former German South West Africa), which it reached from its foothold in Wuppertal, and Cameroon, Teno’s native country.

Although preaching the gospel quite literally means deliver-

態こそ、約40年後の宗主国に逆流する惨劇の祖型ないし予兆としてあったこと、しかも、当時の宣教師たちが一連の虐殺と隔離にいかにも深く荷担していたかを、作品中の複数の声が静かに語り明かしていく。ヘレロの収容所に足繫ぐ通ったのち、「ナチ革命」への熱狂的な信奉をへて、戦後はナミビアのアパルトヘイト体制を正当化する役割を担っていく宣教師の数奇な生涯も、このときあわせて紹介されることだろう。

テノはあるインタビューで、ヨーロッパ社会を一種体現する宣教師の存在こそ、アフリカ人の視点から植民地の過去に向きあうための糸口になると語っていた。だとすれば、『植民地的誤解』はまた、歴史の光学に支えられてアフリカの現在（いま）を鋭く照射した作品にもなりえているだろう。とりわけ作品の末尾にいたり、ナレーションはこう語るからだ。植民地さながらの慈善の論理をヨーロッパが今なお抛棄していない以上、当の慈善を無用の長物にするためにこそ不正と闘わねばならないのだと。福音の「誤解」は、ヘレロ事件と植民地化、さらにアウシュヴィッツ、アパルトヘイトへと数多の兇暴な変奏をとげたあげく、ポストコロニーの現在をも予兆していたことになるのだろうか。いずれにしろ、福音の連鎖に抗する闘いとは、アフリカの自律への出口を想像する闘いにはほかならない。それゆえテノは、ひたすら「アフリカから観る」努力をつつじ、物語の深部からはじめて浮かび上がるオルタナティブな歴史の痕跡——ジャマイカ出身の解放奴隷だったために公式の歴史から抹消されたカメルーン初の宣教師の存在、あるいはナミビア福音ルーテル教会の反アパルトヘイト運動——を、自律への予感に繋がれた印象的な挿話として示さずにはいないだろう。福音の連鎖に抗して「アフリカから観る」眼の力は、スクリーンに投影される光とともに浴びつつ「アフリカを観る」者たちが、福音ならぬ自律の「知らせ／ミッション」をあらためて感知し、目撃し、想像しあうよう、促してやまないだろう。ヘレロ事件100周年にあわせて発表されたこの作品は、そうしてドイツ植民地帝国ならぬアフリカの自画像に、いままた新たな光彩を添えてきたはずなのだから。

ing “good news,” in Africa it marked the opening act of the hell called colonialism. The gospel was a manifestation of the well-intentioned “civilization” of “savages,” but it was also the gospel of labor and slavery demanded by colonizing nations that had recently undergone the Industrial Revolution. The impoverished young German farmers who comprised the missionary groups sent to Africa did not realize that the good word of God had been overwritten by the words of Bismarck. They deceived themselves into “misunderstanding” the reality of the colonial space, which was that morality and utility melded monstrously, and charity and violence became two sides of the same coin. This misunderstanding was ultimately amplified many times over. The careless “misunderstanding” on the part of the colonist, who believed they understood the customs and cultures of the locals so long as they understood their language — as a colonist says in the film, “we know you better than you know yourselves” — led to grave consequences, particularly in relation to concepts of ownership. Africa’s various societies understood property in a way that was completely different from the logic that the Europeans pushed on them unilaterally. Even if a chief sold land to the colonists, land was essentially viewed as a shared good; in exchange for their payment, therefore, the colonizers were not being given

land itself, but merely the temporary right to use it. Disputes arose with the Germans who started out from this fundamentally mistaken premise, leading ultimately to the atrocity of the Herero and Namaqua genocide (1904), the first genocide of the twentieth century, as well as the establishment of the world's first concentration camps. Many voices throughout the film speak quietly to the fact that this pattern of interlocking extermination and forced isolation of a people foreshadowed the tragedy that occurred forty years later, when the same practices ran upstream to the colonizing nation itself, and furthermore that the missionaries were deeply complicit in this chain of genocide and forced isolation. The checkered history of the missionaries, from their involvement in the Herero concentration camps to their frenzied embrace of the “Nazi revolution” to their justification of the apartheid system in postwar Namibia, is also introduced.

Teno once said in an interview that from an African perspective, the missionaries who in a sense embodied European society provide a starting point for facing the colonial past. If that is the case, then *The Colonial Misunderstanding* should also function as an incisive exposé of Africa's present condition through the lens of history. In particular, toward the end of the film, the narrator says that so long as Europe does not discard the same logic of charity that functioned in its colonies, it is necessary to strug-

gle against injustice in order to make that charity unnecessary. Perhaps the “misunderstanding” of the gospel — after transforming into a long chain of violent variations from the Herero and Namaqua genocide to colonization to Auschwitz to apartheid — has even led to the postcolonial present. Whatever the case, the fight against the chain of gospel is none other than the fight to imagine a path toward African independence. Teno likely had no choice but to present the traces of an alternative history that bubble up from the depths of the story thanks to his committedly African perspective — such as the first missionary in Cameroon, who was scrubbed from official histories because he was a former Jamaican slave, or the anti-apartheid movement of the Evangelical Lutheran Church in Namibia — as impressive episodes presaging independence. The power of this perspective that fights against the chain of gospel and looks out *from* Africa across the movie screen will likely continue to urge those who sit in the theatre looking back *at* Africa to sense anew, bear witness to, and imagine together not the gospel but the “mission” of independence. The film was originally released on the 100<sup>th</sup> anniversary of the Herero and Namaqua genocide; today, it has taken on a new brilliance as a self-portrait of an Africa that is no longer part of the German colonial empire.

(Translated by Winifred Bird)

■上映 Screening 『植民地的誤解』 *The Colonial Misunderstanding* 【AF】 10/9 15:10- [M1]

## It's Time For Africa! It's Time to Dance!

ジェームス・キャッチポール | James Catchpole aka Mr OKJazz

(It's Time For Africa / Tokyo Jazz Site)

「アフリカ音楽」なんて括りはもちろんバカげているし、そんなものに意味はない。この広大な大陸には54の国と数千の言語、そしてそれ以上のローカルな音楽スタイルがあるのだから、「アフリカ音楽好き」と言うだけでは大したことはわからない。とはいえ、だ。そんなことは承知の上で、それでも僕ら「It's Time For Africa (ITFA)」が主催するDJナイトは、アフリカの音楽への愛を友人たちやお客さんたちというんな形で分かち合おうと、マリのデザート・ブルースやアルジェリアのライから南アフリカのタウンシップ・ジャイヴまで、なんやかんやと多種多様なサウンドを紹介してきたわけだ。

西洋人の多くにとって（たぶん、日本の音楽ファンも）、初めてアフリカ音楽にメジャーな形で接することになった音源とは、レディスマス・ブラック・マンバーズの驚くべきコーラスをフィーチャーしたポール・サイモンのアルバム《グレイスランド》だったろう。ヨーロッパ、とくにパリとブリュッセルではアフリカ音楽に目覚める人びとが続出し、レコードの売上も上々、

アフリカからこうした都市に移住したミュージシャンたちは、聴いたら誰もが打ちのめされるような現代的なアフリカン・ポップを制作し、現地の音楽家との共作も行った。ユッサー・ンドゥールの《イミグレ》やサリフ・ケイタの《ソロ》の新鮮かつヒップでファンキーなサウンド、その気の遠くなるほどの歌唱力は、地元図書館で埃まみれになっているナショナルジオグラフィック製の《アフリカの太鼓》みたいなコンビ盤とは雲泥の差があったし、パバ・ウェンバやボニー・ビカイエといったコンゴの歌い手と共演したエクトル・ザズーの仕事は、いま聴いても時代のはるか先を行っていたと思う。

駆け足で現在に目を向ければ、ナイジェリアの伝説的ミュージシャンであるフェラ・アニクラボ・クティの楽曲は、『FELA!』がブロードウェイの舞台で成功したことでいまでは世界中で親しまれ、ムラトウ・アスタトウケのようなエチオピアの巨星たちも、映画『ブローケン・フラワーズ』で彼らの作品がにわか国際的な（再）注目を集めたおかげで、レ

コーディングやツアーを再開している。東京にだって、吉祥寺の「ワールドキッチン・バオバブ」や渋谷の「ロス・バルバドス」といった、アフリカの音楽や料理を楽しめる素晴らしい店があるのだから、そのことは誇っている。でも、これは声を大にして言いたい——聴くべきものはまだまだある！ たえばアフロビートのことなら古典から近作まで熟知しているという人でも、コンゴ・ルンバの中毒性の高い催眠的なサウンドを知っている音楽ファンはまだ少ない。エチオ・ジャズは世界中のクラフトビア・バーで流れている（なんていい時代！）けれど、そうした店のDJたちでも、アンゴラの「ジンガ」のリズムについては何も知らないだろう。ITFAの各メンバーは、イベントごとに新たな音源を持ち寄り、フレッシュかつ、つねにグルーヴィーなヴァイヴスを維持しようと努めている。そんなわけで、ヤマガタの「It's Time For Africa アフリカ・ナイト！」でもIt's Time to Dance——存分に踊り明かしましょう！

(中村真人=訳)

The label “African Music” is of course an absurd and pointless one. With 54 countries, thousands of languages and even more local styles of music throughout the vast continent, stating that you “like African Music” doesn’t reveal much. And yet! And yet, what we have tried to do with our “It’s Time For Africa” DJ nights is share our love of the music of Africa in its many forms with our friends and customers, showing the variety of sounds from Malian desert blues and Algerian Raï all the way to Township Jive in South Africa.

For many western (and likely Japanese music fans), the first mainstream exposure we had to African music was via Paul Simon’s “Graceland” album, which featured the stunning vocals of Ladysmith Black Mambazo. Europe, especially Paris and Brussels, saw a boom in African music

awareness and sales as African musicians settled in those cities, recording contemporary African pop that knocked out everyone who heard it and collaborating with their local counterparts. Youssou N’Dour’s “Immigrés” and Salif Keita’s “Soro” were fresh, hip, funky, insanely well-sung, and a million miles from the dusty National Geographic “Drums of Africa” compilations in the local library, while Hector Zazou’s work with Congolese singers Papa Wemba and Bony Bikaye still sounds shockingly ahead of its time.

Fast forward to today and the music of Nigerian legend Fela Anikulapo Kuti is now familiar around the world with the success of the mainstream Broadway hit *FELA!*, while Ethiopian stars like Mulatu Astatke are recording and touring again thanks to the (re)discovery of their work

by an international audience following the movie *Broken Flowers*. Even Tokyo can boast wonderful restaurant bars like World Kitchen BAOBAB in Kichijoji and Los Barbados in Shibuya, that feature African music and food. However, there is still so much to be heard! For example, a lot of music fans well versed in Afrobeat, both in its original and modern forms, have yet to discover the addictive, hypnotic sounds of Congolese Rumba. Ethio Jazz can be heard in craft beer bars round the world (and that’s great!), but those DJs may know nothing of Angolan “ginga” rhythms. At ITFA each member tries to bring some new sounds to each event, keeping the vibe fresh and always groovy. So, at YIDFF 2017 It’s Time For Africa! It’s Time to Dance!

■スペシャル・ライブ! Special Live Concerts! 【AF】

アフリカ特集関連企画 アフリカナイト!

In connection with the Africa program Africa Night!

アフリカ音楽を味わいつくすDJライブ。出演：It’s Time For Africa

Live DJ show with hot African music by the DJ unit “It’s Time For Africa.”

10/8 Start: 21:00 (Open: 20:30)

Sandinista (山形市香澄町 2-3-35 八巻ビルB1F)

2,500円 (前売・当日) ※ワンドリンク付 Admission: 2,500 yen (Adv/Door) including one drink

映画祭チケット半券・パス持参で2,000円 (2,000 yen with YIDFF ticket or pass)

本格映画批評誌

# シネ砦

FORT CINEMA

# VOL.2

鋭意制作中  
発行\*シネ砦集団

お問い合わせ: 川口力 (090-5200-3413 / undercurrent2106@gmail.com)



毎日がドキュメンタリー!

日々の出来事から夢物語まで、静かに語ることのできる空間

# APACHE

(アパッシュ)

Bar APACHEは、ドキュメンタリー映画を志す人々を応援します。

東京都新宿区歌舞伎町 1-1-9  
新宿ゴールデン街・花園1番街  
03-3202-8772

## Office Miyazaki Inc.

We translate your goals into achievement.  
*Language and business facilitation services and book/book publishing*

株式会社オフィス宮崎  
信頼のランゲージサービス  
Tel.03-5716-6601  
www.officemiyazaki.com

## フレディ・M・ムラーという作家の発見

### Discovery of the Filmmaker, Fredi M. Murer

西嶋憲生 | Nishijima Norio

(映像研究者 | Film Studies)

フレディ・M・ムラーは1980年代日本の映画環境と結びつく名前である。当時の映画ファンにとって多幸感にみちた、いわゆる「ミニシアターの時代」、そのなかでスイス映画の監督たち、スイスという国の映画も発見されたのだ。インターネット以前の時代に、自分たちの目と感性で作家や作品を発見できた時代だった。海外での動きとは無関係に日本のみで起こった出来事として、ダニエル・シュミット（1941–2006）やアラン・タネール（1929–）、そしてフレディ・ムラー（1940–）らの作品が、レトロスペクティブや劇場公開の形で次々紹介され、ほかにもパトリシア・モラーズ、ミシェル・ロッド、クロード・ゴレッタ、ミシェル・ステール等、注目すべき作家がたくさんいた。

大きな映画産業や撮影所があるわけではない国で、60年代半ばから若手作家たちが自力で再興した「新しいスイス映画」の流れが日本で紹介されたのは、1981年3月フィルムセンターでの「スイス映画の史的展望（1941–1979）」が最初で、ムラーの『灰色の領域』（1979、原題 *Grauzone* はグレイゾーンの意）もそのなかの一本だった。直後にアテネ・フランセ文化センターで現代作品が再上映され、とくにシュミットの『ラ・パロマ』が大きな反響を呼び、翌年アテネ・フランセで「ダニエル・シュミット映画祭」が開催されるに至った。

見たことのない世界の映画に飢えていた当時の映画観客によって支えられた動きだったが、当時のスイス大使館の文化担当官ジャン＝フランソワ・ゲリー（日本在住、著書もあり）という映画好きの人物がいなければ、何も始まることはなく、日本の地でスイス映画が発見されることもなかっただろう。

スイス山岳地方出身のフレディ・ムラーは自身の生まれ故郷を描いた『われら山人たち—われわれ山国の人間が山間に住むのは、われわれのせいではない—』（1974）というドキュメンタリーもある「山の人」だが、もっとも影響を受けた映画がロバート・フラハティ

の『極北のナヌーク』と『アラン』であることは、劇映画かドキュメンタリーかを問わず彼の作品を理解する上で重要な点だろう。吉本隆明が「傾面の映画」と呼んだムラーの代表作『山の焚火』（1985）が山に暮す一家の淡々とした日常と衝撃的な結末を描いた作品であるのも偶然ではない。『山の焚火』が86年にシネ・ヴィヴァン六本木でロードショー公開されたとき、フレディ・ムラーは真の意味で日本に紹介されたといえる。池袋西武百貨店の文化施設スタジオ200で「フレディ・ムラー特集」としてそれまでの全作品（実験映画、ドキュメンタリーを含む）が4日間で上映され、また映像専門誌『月刊イメージフォーラム』86年8月号でも「フレディ・ムラーとスイス映画」という50ページ近い特集が組まれた（淀川長治、中沢新一、万田邦敏、村山匡一郎らが寄稿）。『ニッポン国古屋敷村』に感銘を受けていたムラー監督はこの初来日時小川紳介を山形・上ノ山に訪ね、対談した（劇場パンフレット巻頭に収録）。

2000年に日本で公開された『最後通告』（1998、原題 *Vollmond* はフルムーンの意）は、寓話的かつ文明批判的な映画だった。現代スイス社会、そしてスイスという風土（四言語を公用語とする、山と平地、湖の国）の寓話といえるが、ムラーの劇映画は『灰色の領域』からずっとそういう要素を持っていた。一方、作者自身が目隠しをして音を頼りに撮影した『盲目の男のビジョン』（1969）や『エイリアン』のクリーチャー・デザインで知られるスイスの幻想画家H・R・ギーガーのポートレート『パッサーゲン』（1972）もムラーならではの作品である。今回の山形の特集上映では、『われら山人たち』と並ぶ代表的ドキュメンタリーとされる『緑の山』（1990）を見られるのが何より楽しみである。

[編集部付記] 上記の村山匡一郎氏の論考と、ムラー・小川紳介両監督による対談（堀越謙三氏が通訳・採録を担当）は、今回の特集上映のカタログに再録されています。

Fredi M. Murer is a name that reminds us of the 80s cinematic environment in Japan. For cinephiles of the time, it was a euphoric age: so-called “age of mini-theatres.” In this age directors of Swiss films, films of Switzerland were discovered. Before the advent of the Internet, we were then able to discover filmmakers and oeuvre through our own eyes and sensitivities. Regardless of international trends, Japan developed a unique event in which films of Daniel Schmid (1941–2006), Alain Tanner (1929–), and Fredi M. Murer (1940–) were introduced one after another in the form of retrospective or theatrical release. Beside them, we found many other notable filmmakers, including Patricia Moraz, Michel Rodde, Claude Goretta, and Michel Soutter.

In a country that had neither a big movie industry nor studio, young filmmakers had rebuilt “New Swiss Cinema” on their own since the mid-1960s. “Historical Overview of Swiss Films (1941–1979)” held by National Film Center in March 1981 was the

first to introduce the history of “New Swiss Cinema” to Japan. It included Murer’s *Zones* (1979). Shortly after this, the Athénée Français Cultural Center re-screened modern Swiss films, of which Schmid’s *La Paloma* was a huge success. The following year the center came to hold the Daniel Schmid Retrospective.

It’s true that the audience of the day dying for unseen films across the world supported such a movement; but had it not been for Jean-François Guerry (based in Japan; also author), then cinephile cultural attaché of the Embassy of Switzerland, nothing would have been started and Swiss cinema would never have been discovered in Japan.

From the mountain region in Switzerland, Fredi M. Murer is a “man of mountain” who actually made a documentary on his birthplace, *We Mountain People in the Mountains* (1974). Still it is important to note that he is most influenced by Robert Flaherty’s *Nanook of the North* and *Man of Aran*, in understanding

his work, whether feature or documentary. It is no accident that *Alpine Fire* (1985), his magnum opus, which Yoshimoto Takaaki called “film of slope,” detachedly depicts the daily life of a family on the mountain with a shocking ending. It was when *Alpine Fire* was first released at Cine Vivant Roppongi in 1986 that Fredi M. Murer can be said to have been introduced to Japan in the real sense; Studio 200, cultural facility in Seibu Ikebukuro held “Fredi Murer retrospective” to screen all of his films so far made (including experimental films and documentaries) for four days; the August 1986 issue of a monthly journal dedicated to cinema, “Image Forum” devoted a full 50 pages to feature him under the heading of “Fredi Murer and Swiss Cinema” (among the contributors were Yodogawa Nagaharu, Nakazawa Shinichi, Manda Kunitoshi, and Murayama Kyoichiro). Struck by *A Japanese Village — Furuyashikimura*, Murer went to Kaminoyama, Yamagata to meet and talk to Ogawa Shinsuke during his first visit to Japan (the dialogue between them is found at the beginning of the pamphlet).

#### ■上映 Screenings

『盲目の男のヴィジョン』 *Vision of a Blind Man* 【FM】 10/7 12:40- 【CS】 『バツサーゲン』 *Passages* 【FM】 10/8 15:10- 【CS】  
 『灰色の領域』 *Zones* 【FM】 10/8 17:26- 【CS】 『山の焚火』 *Alpine Fire* 【FM】 【SI】 10/8 19:45- 【CS】  
 『われら山人たち—われわれ山国の人間が山間に住むのは、われわれのせいではない—』 *We Mountain People in the Mountains* 【FM】 10/9 13:00- 【CS】 『緑の山』 *The Green Mountain* 【FM】 10/9 15:30- 【CS】

Released in Japan in 2000, *Full Moon* (1998) is an allegorical film, critical of civilization. It is a fable of modern Swiss society and its landscape (a country of mountains, flatlands, and lakes, with four official languages). Murer’s features always have such elements since *Zones. Vision of a Blind Man* (1969) and *Passages* (1972) are also very much like him; in the former the filmmaker puts a blindfold on himself to shoot a film solely relying on sounds; the latter portrays H. R. Giger, a fantastical Swiss painter, also known by design work for the *Alien* series. At the YIDFF2017’s retrospective for Fredi M. Murer I cannot wait to see *The Green Mountain* (1990), a major documentary comparable to *We Mountain People in the Mountains*.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

[Editorial Note]

The program’s catalogue, “Resonant Bodies: Fredi M. Murer Retrospective” includes the aforementioned piece by Murayama Kyoichiro and the dialogue between Murer and Ogawa (interpreted and recorded by Horikoshi Kenzo).

フレディ・M・ムラー特集 | Fredi M. Murer Retrospective

## フレディ・M・ムラーと山形 Fredi M. Murer and Yamagata

堀越謙三 | Horikoshi Kenzo

(プロデューサー、ユーロスペース代表 | Producer / President of Eurospace)

ムラー監督は3度来日している。最初が1986年、吉本隆明にスイスの『楢山節考』と言わしめた『山の焚火』の公開のときで、山形も訪れたが映画祭に参加したわけではない。当時はまだ山形国際ドキュメンタリー映画祭は存在しなかった。

スイスで『ニッポン国古屋敷村』を見たムラーが、小川紳介氏に会いたいとのことで、山形県上山市牧野村の小川プロダクションの製作室兼宿舎の農家を訪れたのだ。監督がドイツ語系スイス人だから通訳の手伝いをと、配給したシネセゾンが小川さんから声がかって同行した。まだ新幹線がない時代で、上野発の特急電車の指定席で待ち合わせたのが最初の出会だった。

そのときの暖かく人なつこい笑顔は今も鮮明に記憶している。シネセゾンは通訳をスイス大使館文化部のレグラ・ケーニヒさんをお願いしていた。上司のジャン＝フランソワ・ゲリーさんとともに、「スイス・ニューシネマ」の日本での展開に、仕事を超越した情熱を燃やしていた方だ。今はスイスで暮らす彼女に、ロカルノ映画祭に参加した日本人監督たちがお世話になっている。『山の焚火』が伝説のシネ・ヴィヴァン六本木で公開されると同時に、ムラー監督のそれまでの全作品14本が池袋のスタジオ200で上映された。80年代にはありがちだったその徹底のかつ採算度外視の作家紹介の私たちは、当時の配給会社や映画館、オフシアターの人々が共有していた、強迫観念にも近い使命感によるものだろう。

山形に着くと、私たちはまず『ニッポン国古屋敷村』の農家に



小川紳介とフレディ・M・ムラー  
Ogawa Shinsuke and Fredi M. Murer

出向いた。ポスターに描かれたお婆さんも健在で、裏の川で獲った串刺しの山女魚をいろいろ焼いてご馳走になった。絵にかいたような日本の田舎暮らしに「あの映画そのままだ」と、スイスの山村をテーマに数本の映画を作ったムラーはご満悦だった。

小川氏が夕食を調理しているあいだにと、小川プロの方が案内してくれた上ノ山温泉の公共浴場に入った方がいいが、二人ともお湯のあまりの熱さに足すら入れることができず、洗い場で30分くらいもやま話でやり過ごした。すぐに浴場から出ると小川プロの人に悪いという彼の気遣いである。出待ちしていたその方に、「いい温泉だけど少し熱かった」とムラーは笑顔で言った。

彼はアラン・タネール、ダニエル・シュミットとともに「スイス・ニューシネマ」の三巨匠の一人だが、この三人は作品、外見、性格のどれをとっても見事なまでに三者三様だ。これがシュミットだったら激怒して熱い湯を桶に汲み、手を入れてみると小川プロの人に



迫り、1時間後には悔いて謝っていたに違いない。

夕食。近所の農家からの差し入れが中心とはいえ、小川プロのスタッフと我々が囲む大きな食卓が料理で埋め尽くされるなか、小川さんとムラーが心から共感し合う会話が2時間ほど続いた。夜が更けて酒が進むにつれ、小川さんの飛躍に満ちた世界観、宇宙観が延々とほば明け方まで続く。「神話として聞けば面白い」とか、「小川さん以外は誰も喋らない」とか、ムラーが小川さんの饒舌の合間にいたずらっぽく僕にそっと耳打ちするのが可笑しかった。

小川紳介氏はインタビューされる側と信頼感で繋がるために、対

Fredi M. Murer came to Japan three times. His first visit was in 1986 when *Alpine Fire*, which Yoshimoto Takaaki called a Swiss version of *The Ballad of Narayama*, was released. Though he went to Yamagata, he did not take part in the Yamagata International Film Festival that did exist at that time.

Having seen *A Japanese Village — Furuyashikimura* in Switzerland, Murer visited the farmhouse that served as both the production room and dormitory of the Ogawa Production in Magino, Kaminoyama, Yamagata to meet Ogawa Shinsuke. Because the director was a Swiss German, Cine Saison, distributor or Mr. Ogawa asked me to accompany him as interpreter. In those days there was no bullet train, and I was to meet him in the reserved seats of a limited express train departing from Ueno. That's how we met for the first time.

Even today I vividly remember his warm and friendly smile. Cine Saison asked Ms. Regula König of Cultural and Public Affairs of the Embassy of Switzerland to act as interpreter. Together with Mr. Jean-François Guerry, her boss, and apart from her job, Ms. König was very passionate about the rollout of "Swiss New Cinema" in Japan. Now living in Switzerland, she kindly looks after Japanese directors who take part in the Locarno International Film Festival. Simultaneously with the release of *Alpine Fire* at the legendary Cine Vivant Roppongi, Studio 200 in Ikebukuro screened all of Murer's 14 films so far made. In the 1980s it was rather common to introduce filmmakers thoroughly without thinking of making money. Shared by distributors, cinemas, and off-theatres, this was apparently empowered by missionary zeal, somewhat closer to obsession.

On arriving at Yamagata, we first visited the farmhouse of *A Japanese Village — Furuyashikimura*. The old woman on the poster was well and entertained us with grilled skewered trout, caught in the river behind the house, in the open heath. Murer was overjoyed with this picturesque life in the Japanese countryside, saying that "It's exactly like that film" as he also made a few films on mountain villages in Switzerland.

In the evening of the day, Mr. Ogawa suggested to his men

象者の目の位置とカメラのレンズの高さを必ず同じにして撮影すると強調していたが、ムラーはきつとあの人なつっこい笑顔で、会えばたちまち対象者の信頼をものにしてしまうのだろう。

その後もムラーばかりでなく、海外から多くのドキュメンタリー作家が山形に小川紳介を訪ねていた。小川プロのプロデューサー伏屋博雄さんから、小川さんが「国際ドキュメンタリー映画祭の開催を山形市長に迫っていると聞いた。そしてムラーの訪問から3年後、映画祭の第1回が開催されることになる。

that they should take us to the communal bathhouse in Kaminoyama Onsen (hot spring) before dinner. The hot spring was too hot to put even our feet in. So we spent about half an hour chatting in the washing place. He was considerate enough to stay there, concerned about the member of the Ogawa Production, who was waiting for us outside. "Very good hot spring but it was a little hot," smiled Murer.

Murer is one of the three maestros of the "Swiss New Cinema" along with Alain Tanner and Daniel Schmid. These three are all strikingly different from one another in terms of oeuvre, appearance, and character. Had that happened to Schmid, he would have been furious, filling up a pail with hot water and telling the member of the Ogawa production to put his hand into it; after an hour or so he must have felt sorry and apologized.

Dinner. Members of the Ogawa Production and we were seated around a big table filled with dishes, most of which were provided by neighbors who were also farmers. The two filmmakers had conversation in which both heartedly sympathized with each other for about two hours. As the evening worn out, Ogawa had enough *sake* to continuously talk about his fancifully illogical worldview and cosmology till dawn. "I can enjoy his talk as myths" or "Only Mr. Ogawa does the talking." So Murer mischievously whispered to me, observing Ogawa's ever-lasting talk. I was amused.

Ogawa Shinsuke emphasized that he always held his camera as high as the eyes of the interviewees to form a trust relationship with them. Murer could quickly earn the object's trust with his friendly smile.

Beside Murer, a number of international documentarians visited Yamagata to meet Ogawa. Fuseya Hiroo, producer of the Ogawa Production told me that Ogawa urged the mayor of Yamagata City to hold an international documentary film festival. Three years after Murer's visit to Yamagata, the first Yamagata International Documentary Film Festival was held.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screening 『山の焚火』 *Alpine Fire* [FM][SI] 10/8 19:45- [CS]

<p><b>D</b> 小川プロダクションの第一作『日本解放戦線 GVDブック 三里塚の夏』が本邦初DVD化!!</p> <p>小川プロダクション 『三里塚の夏』を観る</p> <p>— 映画から読み解く成田闘争 —</p> <p>鈴木一誌 編著 ● 本体 3333 円 + 税 978-4-7783-1314-2</p>	<p>三里塚農民に寄り添いながら 写し撮った傑作ドキュメンタ リー『日本解放戦線 三里塚の 夏』をいま鑑賞し直し、小川 プロダクションの映画史的な位 置づけ、成田空港問題の近代史 的な位置づけを行う各種論考 を加え、三里塚闘争を現代の問 題として再び「体験」する!</p>	<p>【増補改訂版】 と <b>映画を獲る</b> ドキュメンタリーの至福を求めて— ☆特別収録—たむらまさきインタビュー 小川紳介著 山根貞男 編 ● 本体 3500 円 + 税 978-4-7783-1315-9</p>	<p>いまお世界の若い映画作家 を鼓舞しつづける存在 小川紳 介によるドキュメンタリー映 画づくりの聖典 待望の復刊!</p> <p>http://www.ohtabooks.com/ 太田出版</p>
---	--	--	---

## 中東現代史の闇を照明する巡礼の旅

——リヒャルト・ディンド『シャティーラのジュネ』

### Pilgrimage illuminating the Darkness of Modern Middle-Eastern History: Richard Dindo's *Genet in Shatila*

鵜飼哲 | Ukai Satoshi

(フランス文学・思想 | French Literature and Philosophy)

ス イス人の映像作家リヒャルト・ディンドは、本作品以前にすでに、エルネスト・チェ・ゲバラ（1928-1967）の最後の日々を闘いを、可能なかぎり忠実にたどる作業を遂行していた（『エルネスト・チェ・ゲバラ、ボリビア日記』、1994）。5年後の『シャティーラのジュネ』では、純粋な記録映画の枠を、彼は微妙にはみ出していく。『シャティーラの四時間』『恋する虜』など、この作品の導きの糸となるジャン・ジュネ（1910-1986）晩年の言葉たちが、フレームの外で、また内で、男の声で、また女の声で、ときに繰り返して朗読されるからである。

ジュネがパレスチナ解放運動と最初に接触したのは1970年秋、ヨルダン王政とパレスチナ解放機構（PLO）のあいだに大規模な戦闘が勃発した直後だった。以後足かけ2年のあいだ、ヨルダンで、またレバノンで、彼は前線の兵士たちと起居をともにする。この滞在中にはしかし、ジュネは文筆による状況への介入をほとんど行っていない。この革命と自己のかかわりの深層に沈潜するために、1982年という年を、彼は待たなければならなかった。

この年の6月、イスラエルはレバノン侵攻を開始、3ヶ月にわたる爆撃を、首都ベイルートに加える。PLOの指導部と戦闘員はチュニスへの撤退を受け入れ、平和維持部隊を派遣した米、仏、伊は、アラファト議長に民間人の安全確保を約束した。そこにレバノン大統領ジュマイエルの暗殺が起きる。西洋諸国の艦船はそそくさと撤退、イスラエル軍が西ベイルートのパレスチナ難民キャンプを包囲するなか、大統領暗殺の「報復」に名を借りたキリスト教右派民兵の手で、千人あまりのキャンプ住民が虐殺されたのである。数日前に現地入りしていたジュネは、虐殺が停止した翌日、キャンプに入ってこの惨劇を目のあたりにした。死者たちとの対話と解放闘争

の追憶を交互に織り上げた稀代のルポルタージュ『シャティーラの四時間』は、この事件の衝撃のなかで綴られたのだった。

冒頭のシーンはモロッコ大西洋岸の町ララシュにあるジュネの墓。この作品で彼の足跡をたどる巡礼役を演ずるモロッコ系フランス人の女優ムニア・ラーウィーが、作家がみずからその出自と、フランスからの断絶の所以を述べる言葉を朗読する。続いて場面はパリ13区の作家の定宿、ホテル「ルーベンス」の一室に移動。ベッドのかたわらで、当時のパレスチナ自治政府のフランス代表ライラ・シャヒードが、ジュネに同行したベイルートへの旅を、死に至る日々の彼の仕事ぶりを証言する。

本作品はかくして、ジュネが身を横たえた二つの場所を示すことから始まる。第三の場所を探し当てること、それが巡礼の目的となる。ヨルダン北部の町イルビト。ハムザという名のフェダイー（戦士）の家に、最初の滞在時のある晩、ジュネは宿を借りることになる。ハムザの母は、息子が戦闘に出たあと、彼の寝床に横になった客の枕元に、コーヒーを届けにきたのだった。母に遺棄された孤児である客は、自分より年下のパレスチナ女性が、この一夜のあいだ、自分の母になったのだという思いにとらわれる。シャティーラのあと、1984年、ジュネはイルビトを再訪する。ハムザの母との再会は、遺作『恋する虜』のクライマックスである。

ジュネの写真を示し、ハムザの消息を往年のフェダイーン（戦士たち）に訊ね、巡礼はついにあの家にたどりつく。部屋に入り、寝床に身を置き、一言彼女は、「ここだ」と呟く。1990年に世を去った母の墓の映像が、巡礼の旅に終止符を打つ。

本作品が製作された前世紀末、ベイルートにはまだ、破壊の傷痕が生々しく残っていた。現在イルビトでも、またシャティーラでも、いまま難民であるパレスチナ人たちが、シリア人難民の受け入れに尽力していると伝えられる。革命と欲待の叙事詩である本作品は、ひとつの特異な生の痕跡に身を寄せることで、ほとんど霊的とも呼ぶべき光によって、混迷の極に至った観のある中東の現状の、今日ではほとんど顧みられない前史の闇を照明する。

In Ernesto «Che» Guevara: *le journal de Bolivie* (1994), Richard Dindo, Swiss filmmaker has already followed as faithfully as possible the daily battle of Ernesto “Che” Guevara (1928–1967) in the face of death. Five years later, he subtly went beyond the framework of pure documentary in *Genet in Shatila*. For male and female voices sometimes repeatedly read aloud, inside or outside of the frame, passages from texts written by Jean Genet (1910–1986) in his later life, including “Four Hours in Shatila (Quatre heures à Chatila)” and *Prisoner of Love (Un captif amoureux)*. These and other texts serve to guide the spectator through the film.

ジャン・ジュネ

## シャティーラの四時間

『恋する虜』に直結し、  
最晩年のジュネの激的な情動が刻まれた比類ないテキスト  
鵜飼哲、梅木達郎＝訳 2,000円＋税

[11月下旬刊行予定]

タハール・ベン・ジェルーン

## 嘘つきジュネ

間近にまた距離を距てて接したジュネの姿。  
ジュネの奥底を覗くような、興味尽きない回想録  
岑村傑＝訳 予価2,800円＋税

インスクリプト

www.inscript.co.jp

東京都千代田区神田神保町1-14 ミツウ神保町ビル6F TEL:03-5217-4686

In the autumn of 1970, Genet first contacted the Palestinian liberation struggle immediately after a large-scale battle took place between the royal Jordanian regime and the Palestinian Liberation Organization (PLO). Since then he had stayed with soldiers in the front lines of Jordan and Lebanon for two years. During this stay, however, he could scarcely intervene into the situation through writing. He had to wait for the year 1982 to meditate deeply on his relationship with the revolution.

In June 1982, the Israelis began to invade Lebanon, and it had bombarded Beirut, the capital of Lebanon for three months. Leaders and fighters of the PLO accepted the withdrawal into Tunis. The United States, France, and Italy dispatched the peacekeepers, and assured Yasser Arafat, Chairman of the PLO, of the safety of the civilians. Bachir Gemayel, president of the Republic, was then assassinated. The Western countries immediately withdrew their war ships. While the Israeli army besieged the Palestinian refugee camps in the west of Beirut, right-wing Christian militias massacred thousands of refugees in the camps in the name of reprisal over the death of the president. Having arrived at the city a few days before the massacre, Genet went to the camp to witness the disaster on the following day of the cessation of the massacre. Struck by this event, he wrote the “Four Hours in Shatila,” rare reportage in which dialogue with the dead alternates with his memories of the liberation struggle.

The film begins with Genet’s tomb in Larache, a town in the Atlantic coast of Morocco. Algerian-French actress, Mounia Raoui recites Genet’s words in which the writer himself explains his origin and alienation from France. It is she who plays the role of the pilgrim retracing the footsteps of Genet. The camera then cuts to a room in the Hôtel Rubens in the 13rd arrondissement of Paris where Genet often stayed. Beside the bed, Leila Shahid, the then spokesperson of the PLO in France testifies how she traveled to Beirut with Genet and how he worked every day just before he died.

This film thus begins by showing the two places where Genet lay down. Finding out the third place then becomes the goal of the pilgrimage: Irbid, a town in the north of Jordan. Genet stayed one night in the house of a Fedayee (fighter) called Hamza during



『シャティエラのジュネ』 Genet in Shatila

his first stay. Hamza’s mother came to put a cup of coffee on the small table next to his bed where the guest lay down after he went out for fighting. Being an orphan abandoned by his mother, the guest was caught up in his thought that the Palestinian woman, younger than himself, became his own mother for this one night. In 1984, two years after Shatila, Genet revisited Irbid to see Hamza’s mother, which constitutes the climax of *Prisoner of Love*, his last work.

Showing a photo of Genet and asking Hamza’s whereabouts from old Fedayeen (fighters), Mounia finally reaches that house in her pilgrimage. She enters the room, lies down on the bed, and mumbles; “It was here.” The mother passed away in 1990. The image of her tomb puts an end to the pilgrimage.

At the end of the last century when this film was made, Beirut was still filled with fresh scars of destruction. Currently in both Irbid and Shatila we hear the Palestinians who still remain as refugees trying to receive refugees from Syria. This film is an epic of revolution and hospitality. By following the traces of a singular life, it sheds almost spiritual light to illuminate a dark, nearly forgotten past of the Middle East now at the height of confusion.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screening 『シャティエラのジュネ』 Genet in Shatila 【PL】 10/10 10:30- [CS]

パレスティナ・レバノン70s-80s | Palestine and Lebanon 70s-80s

## 記憶とは戦いである

——ジョスリーン・サアブ『昔々バイルートで』

Memory is a Battle: *Once Upon a Time in Beirut* by Jocelyne Saab

四方田犬彦 | Yomota Inuhiko

(比較文学、映画史 | Comparative Literature / Film History)

1995年、リュミエール兄弟がシネマトグラフを考案して百年目の年、世界中でそれを祝うフィルムが製作された。そこでは映画の歴史が問われただけではなかった。映画が20世紀という時代をどのように描いてきたかという問題が、同時に問われていた。ジョスリーン・サアブの『昔々バイルートで』は、バイルートのシネマテックの協力を得て作られた、コミックでノスタルジックなミュージ

カルめいたフィルムである。ここではかつて「東洋のスイス」「地中海という青い帽子に隠された、美しい都」と呼ばれたこの都市が、どのように映画として表象されてきたか、その華麗な歴史が語られているばかりではない。相続く内戦とイスラエルの侵略によって無残にも破壊されたこの都市をめぐる、いかに忘却と戦い、記憶を保ち続けるかという真摯な問題が討議されているのである。

主人公はヤスミンとレイラという、二人の女の子。一人はキリスト教徒で、もう一人はイスラム教徒。レバノン内戦が勃発した1975年に生れた二人は、生まれ落ちたときから廃墟と瓦礫に囲まれ、古きよきベイルートを知らないで育った。それでも映画が大好きで、エジプトのスターのアクセントを真似てお喋りをしたり、いつも愉しく遊んでいる。

二人はある日突然、町外れにある古びた映画館へと拉致されてしまう。というのはどうやら嘘らしく、本当は映画蒐集マニアの変人、ファルークさんに、昔のレアものフィルムを2巻、届けに行くところなのだ。ファルークさんはアンナ・カリーナの大ファン。映画館では往古の『シェーラザード』が、大画面で上映されている。

もっともレバノンの歴史もベイルートの栄華も、何も知らぬ女の子たちに、ファルークさんはがっかり。そこで20世紀初頭から現在まで、さまざまなフィルムを上映してみせる。それはベイルートの歴史を語る貴重な映像であるばかりではない。文字通り、ファルークさんの青春であり、人生そのものでもあった映像なのだ。

「わしは6歳で映画に出逢ったのじゃ。学校から帰るとすかさず無声映画を観に行き、13歳でワーナーとかコロンビアといった名前を覚え、20年も経つと、10館の劇場を経営しておったのじゃ。お嬢ちゃんたち、恋の都ベイルートを見せて進ぜよう。」

こうしてレイラとヤスミンの映画の旅が始まる。二人はフィルムの取蔵庫に忍び込み、山のように積み上げられた、往年のアラブ映画のリールに眼を見張る。前世紀初頭のベイルートの波止場と市場の雑踏。優雅に水煙草を嗜む人々。時代が下り、60年代ともなると、レバノン杉の燃える砂漠でのアクション映画。地中海を疾走する水上スキー。ナイトクラブの妖艶なベリーダンス。レストランのシェフが演じる『ロメオとジュリエット』。遊牧民の正体を隠し、都会娘のフリをして恋のアヴァンチュールに耽る美女。古代遺跡を舞台にした、壮大なファッションショー。バジャールのバレエ公演。スパイ・アクションの、レジャーとお色気の、ヒッピーと反戦運動の都ベイルート。なんでもありのベイルート……。いつしか二人の女の子は画面のなかに入り込み、歌ったり、恋をしたり、スクリーン狭くと大活躍だ。とはいえ、スペクタクルの興奮がひとたび遠のいてしまうと、擡頭してくるのは歴史への反省的意識だ。



『昔々ベイルートで』  
Once Upon a Time in Beirut: The Story of a Star

わたしたちが生れる10年前まで、親の世代まで、ベイルートは一番ハッピーだったのに、その後はどうなっちゃったのかしら。歴史、くたばれ！ 歴史は繰り返さないというけど、避けられるものなら避けたい歴史だってあるわよねえ。ジェームズ・ボンドの到着が遅すぎたのよ。

やがてヤスミンとレイラは浜辺で、一匹の驢馬を譲られる。実はこの驢馬、書物ばかり読んで、博士号まで取ったという、歴史の教授なのだ。二人は驢馬を連れて現在のベイルートの街角を横切り、世界が政治的に混迷し、どんどん変容していくさまを眺めることになる。実は二人が手にしていたレアものフィルムのなかでは、「真理は猿だ！」と言い放った男にイスラム教の賢者たちがカンカンになって怒っていたのだった。その光景を画面で見ながら、子供がケラケラ笑っている。まるでニーチェの『ツァラトゥストラ』のように皮肉な光景で、この作品は幕を閉じる。

『昔々ベイルートで』はシネフィルにとって、実に楽しいフィルムだ。リヴェットの『セリーヌとジュリーは舟で行く』のように幻想的で、謎めいていて、幻想と現実の間を自在に行ったり来たりするフィルムである。だがその背後に流れているのは、廃墟と化してしまった都市をめぐる、癒しがたい記憶であり、その映像がしだいに消滅し、忘却に付されていくことへの恐怖である。記憶とは抵抗であり、戦いなのだと、ジョスリーン・サアブは語る。この美しい作品の冒頭に、デュラス/レネの『ヒロシマ、わが愛』の言葉がエピグラフとして掲げられているのは、そのためである。

In 1995, the centenary year of the invention of cinematograph by the Lumière Brothers, many produced films to celebrate it around the world. In so doing they simply did not challenge the history of cinema; but they simultaneously questioned how cinema had depicted the twentieth century. Created in collaboration with the Cinémathèque nationale du Liban, Jocelyne Saab's *Once Upon a Time in Beirut* is a comical, nostalgic, and pseudo-musical film. It does not just relate how Beirut, once called "the Switzerland of the Orient" or "the pearl of the Middle East, hidden in the blue casket of the Mediterranean," was cinematically represented — the gorgeous history of its cinematic representation. Rather it discusses serious questions of how to fight oblivion and preserve memories of Beirut, the city mercilessly

【増補決定版】

# 若松孝二

## 反権力の肖像

四方田犬彦・平沢剛編

性とテロルをラディカルに問いつつ続けた稀代の映画人・若松孝二。初期ピンク映画から『実録・連合赤軍』、『11・25自決の日』、『千年の愉楽』まで、半世紀に及ぶ監督作品を総覧する、決定版評論集！

46判上製/336頁●2800円

作品社 東京都千代田区飯田橋2-7-4  
TEL.03-3262-9753(定価税別)

俺は国家権力を打倒するた  
めに映画を撮ってきたんだ

destroyed by both successive civil wars and the invasion of Israel. The protagonists are two girls, Yasmine and Leila. One is a Christian and the other a Muslim. Born in 1975 when the Civil War broke out, they grew up among ruins and rubbles without any knowledge of good old Beirut. Still, they come to love cinema. Speaking with the accent of an Egyptian star for example, they always have good time.

One day, they are suddenly abducted to an old cinema outside of town, which they are apparently making up. They are in fact on their way to Mr. Farouk, a strange collector of films, to deliver two reels of rare old films. Mr. Farouk is a great admirer of Anna Karina. The cinema is now showing the old *Sheherazade*.

Disappointed with the girls who know nothing of the history of Lebanon or the splendor of Beirut, Mr. Farouk screens various films, from the beginning of the twentieth century up to our time. These films are not just valuable images that tell the history of Beirut. They are literally his youth and life itself.

“I first encountered the film world,” says Mr. Farouk, “when I was six years old. I used to run away from school, and watch the silent movies... When I was thirteen years old, I used to program films from Warner and Columbia. Twenty years later, I ran ten cinemas. I’m going to show you Beirut, the city of love.”

This is how Leila and Yasmine’s cinematic journey gets started. Sneaking into the film archive, they are struck by piles of reels of old Arab films. What they see is the wharf and crowded souk of Beirut at the beginning of the last century; elegant hookah-smokers. More recently in the 1960s, they watch an action movie set in the desert with Lebanese cypresses burning; water-skiers zipping through the Mediterranean; glamorous belly-dancing in night clubs; *Romeo and Juliet* played by a chef; a beautiful Bedouin woman who pretends to be a city girl for amorous adventure; a grand fashion show in ancient ruins; ballet

performance directed by Maurice Béjart; Beirut, the city of spy action, leisure and romance, hippies and anti-war movements; Beirut where anything goes... The two girls glide into the screen, singing, falling in love, and having lively time as if the screen were not large enough for their adventure. Once the excitement of these spectacles recedes though, reflective consciousness on history comes to the surface.

“Especially 10 years before our birth,” says Yasmine, “our parents would have been the happiest...” But what happened later? Down with history! Though people say history doesn’t repeat itself, there is a history that we want to avoid if possible. “James Bond will arrive too late.”

Eventually, a donkey is given to Yasmine and Leila on the beach. It is in fact a professor of history who has read so much as to get a doctorate. The two cross the modern streets of Beirut with the donkey to witness how the world gets politically confused and is undergoing permanent transformation. In the rare film that the taxi driver brings back to the girls, Muslim sages are very angry with the man who declares, “The truth is a monkey!” This scene makes a boy cackle. The film ends with such an ironic scene, reminding us of *Thus Spoke Zarathustra* by Friedrich Wilhelm Nietzsche.

*Once Upon a Time in Beirut* is a truly entertaining film for cinephiles. Like Jacques Rivette’s *Céline et Julie vont en bateau*, it is a fantastic and mysterious film, freely coming and going between fantasy and reality. What flows behind it is the incurable memories of the ruined city. There is also a fear that its images are gradually disappearing and falling into oblivion. Jocelyne Saab tells us that memory is a resistance, a battle. This is why lines from *Hiroshima mon amour* by Marguerite Duras and Alain Resnais appear as epigraph at the beginning of this beautiful film.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

■上映 Screening 『昔々ベイルートで』 *Once Upon a Time in Beirut: The Story of a Star* [PL][JF] 10/9 19:20- [CS]

..... ヤマガタ・ラフカット! | Yamagata Rough Cut!

## 映画をほどく試み——3回目の「ヤマガタ・ラフカット!」にむけて

### Unfolding Cinema: Towards the Third “Yamagata Rough Cut!”

酒井耕 | Sakai Ko

(「ヤマガタ・ラフカット!」コーディネーター | Coordinator of “Yamagata Rough Cut!”)

「ヤマガタ・ラフカット!」は、山形国際ドキュメンタリー映画祭 2013から始まり今年で3回目になるが、ご存じない方のほうがまだまだ多いだろう。「ラフカット」とは映像編集の用語で、作品が完成する前の暫定編集版の状態を指す。その名の通り、このプログラムでは「作品」になっていない未完成の段階の映像を上映する。

映画祭という場で未完成の映像を上映することによってどういう意味があるのか、そもそも、せっかく山形まで来てなぜ未完成のものを見なければならぬのか、怪訝に思われる方もいるかもしれない。ある意味では映画祭という場に一番そぐわないプログラムと言えなくもない。かく言う私もそう感じて第1回を遠巻きに見ていたところもあるのだが、どういう経緯からか、2015年の第2回では、コーディネー

ターのお誘いを頂いた。映画監督の大木裕之さんと二人で、という依頼だった。

第1回にディスカッサントとして参加していた大木さんから話を聞くと、そのさいは粗編集版を上映し、それをどうやって完成に近づけていくかといった議論がフロアの観客を交えてなされた、とのことだ。完成時には失われてしまうかもしれない素材の可能性についても話題に上ったという。「完成」された「作品」には見ることのできないもの、零れ落ちてしまうもの——そこに対する議論には可能性を感じた。私も映画を作る際、そういう場面に何度も立ち会う。「完成度」を高めるための議論はもちろん意義深いことだが、たんなる講評会、あるいは資金集めの公開作戦会議になってしまいかねず、それはむしろ企画ピッチングと呼ばれるものだ。せっかく「ラフカッ

ト」という言葉を使う以上、作品論や技術論といったことも別の角度からの対話が開かれるようにしたい、コンペティションではないので多様な対話を積み上げたい、そう考えた。

すべての映画にとって、作品として切り取られた内容と現実で起きていることとの乖離は避けられない。「作品」という枠組みをいったんほどくことで、もう少し映画の外側や背景へと目が向けられるのではないか。そこで、「作品」と呼ぶことをやめてみた。代わりに「映像」や「素材（フッテージ）」という言葉を使う。東日本大震災や「アラブの春」を伝える映像が溢れる状況のなかで考える、ということがおそらく我々コーディネーターの頭にあったように思う。

第2回は上映されるラフカットを15分以内とし、それぞれについての対話の時間を2時間ほど取った。制作した監督も前には呼ばず、客席から一参加者として発言してもらった。プログラム終了後には、「夜のピクニック」と銘打った交流会を設け、参加者が直接

に語り合う場を用意した。つまり、「見る」ということと同等に、あるいはそれ以上に、「話す」という部分に主眼をおいた。上映後の質疑応答は映画祭ならではの楽しみだが、ここまで極端に「話す」時間が「見る」時間より多いプログラムも他にあまりないのではないか。

映画祭という場において、世界各国からやってきた、様々なバックグラウンドを持つ人々と話すことは、映画を見るのと同じぐらい魅力的なことだ。そしてYIDFFはこの魅力によって支えられている映画祭だと思う。今年の「ヤマガタ・ラフカット！」はアジアからも募集した。1日のプログラムの中で日本とアジアのラフカットを1本ずつ上映し、同時通訳で対話を行う。「夜のピクニック」にはアジア千波万波の監督にも参加を呼びかけた。コンペティションや多彩な特集上映が並ぶなかで、「ヤマガタ・ラフカット！」は、話すことの魅力、多様な対話を体験できる場になりたいと思う。

Starting at the Yamagata International Film Festival 2013, the “Yamagata Rough Cut!” will be held for the third time this year. As such it is not too well-known. “Rough cut” is a film editing term, referring to a provisionally edited, incomplete version of work. As the title suggests, this program presents incomplete footage before becoming “work.”

What does it mean to screen incomplete films at a film festival? Some may wonder why they have to watch incomplete films, having come all the way down to Yamagata. It may be not far from the truth that the program is the least suitable for the film festival. I thought so and took little interest in the first “Yamagata Rough Cut!” For some reason however, I was asked to coordinate the second “Yamagata Rough Cut!” with the filmmaker, Oki Hiroyuki.

Oki had participated in the first “Yamagata Rough Cut!” as a discussant. He described to me how the sessions went in 2013: After watching roughly edited footage, the people, including the audience, discussed how to complete it along with its potential that might be lost when completed. Having heard that, I felt possibility in discussing what we could not see, what might be lost in a “completed film.” As a filmmaker I have faced similar problems many times before. It is of course significant to discuss how to raise “a degree of perfection,” which however often ends up simply getting comment or public fund-raising, which is rather called a “pitch session.” Since we used the term, “rough cut,” we wanted to have open dialogue from a perspective different from film critique or technicality; since it was not a competition, it had to be open to various dialogue.

For every film, there is inevitably a gap between the content

cut out as work and what is happening in reality. By dismantling the framework of “work,” is it not possible to look at the outside or background of a film? So I stopped using the term, “work.” Instead I prefer to use the words like “image” or “footage.” As coordinator we were forced to think in a situation replete with images of the Great Japan East Earthquake or “Arab Spring.”

In the second “Yamagata Rough Cut!” we decided that each “rough cut” had to be within 15 minutes, followed by two-hours-long dialogue. We did not ask the directors to come forward but told them to stay in the auditorium to talk about their footage as general participants. After the sessions were over, we held a “Night Time Picnic” where members of the audience could directly talk to directors. This meant that we stressed “talking” equal to or rather than “watching.” Questions and answers after screening are part of fun that can only be experienced at film festivals; but our program is unique in spending by far more time “talking” than “watching.”

In the context of a film festival, talking to international guests with various backgrounds is as attractive as watching films. The YIDFF is, I believe, a film festival greatly supported by this attraction. This year’s “Yamagata Rough Cut!” called for footage from Asia. A daily program consists of both a Japanese and an Asian “rough cut,” followed by conversations through simultaneous translation. We will invite directors of the New Asian Currents for our “Night Time Picnic.” Among competitions and various programs “Yamagata Rough Cut!” will offer the opportunity to experience various dialogue and find the charm of talking.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

#### ■上映とディスカッション Screenings and Discussions

ヤマガタ・ラフカット! Yamagata Rough Cut! [YR] 10/6 17:00- [KU] | 10/7 17:00- [KU] | 10/9 10:30- [KU]

<h2>「昭和」の子役</h2> <p>もうひとつの日本映画史</p> <p>樋口尚文 編著</p> <p>2,800円+税 四六判・上製・384頁</p> <p>60~70年代に活躍した伝説の子役達から見る昭和のエンタテインメント。初インタビューや資料満載、初めて明かされる秘話や事実を掘り起こす。</p> 	<h2>日本映画時評集成</h2> <h3>1976-1989</h3> <p>山根貞男 著</p> <p>5,400円+税 A5判・上製・560頁</p> <p>「キネマ旬報」長期連載中《日本映画時評》の80年代分と初期時評を一挙単行本化。《活劇の行方》を問う読む日本映画事典!</p> 
<p>国書刊行会 〒174-0056 東京都板橋区志村1-13-15 TEL.03-5970-7421 FAX.03-5970-7427</p> <p>書籍のお求めは書店、または弊社へ直接お申し込みください。弊社へご注文の場合、代引き・送料無料でお送りします。</p>	

## モザイク状の「その後」に

### The “Afterward” of the Mosaic

小川直人 | Ogawa Naoto

(「ともにある Cinema with Us 2017」コーディネーター | Coordinator of “Cinema with Us 2017”)

ドキュメンタリー映画祭のガイドブックなのに劇映画のことを書き始めて恐縮だが、福島を舞台にした『彼女の人生は間違いじゃない』(廣木隆一監督、2017年7月公開)を見た地元の友人が「福島の間がみんなパチンコにはまったり、デリヘル嬢になるわけじゃねーよ」と憤っていた。東日本大震災に何らかの題材を求めた映画のなかで、かなりよくできているものだと思ったので、その友人の反応は意外だった。それぞれの人物やエピソードにリアリティがあったし、過剰な同情も侮蔑もなく、震災を演出の材料だけに使うような感じもしなかった。もちろん、まったく同じ人生の人がいないであろうことは、これがフィクションである以上当たり前である。友人の感想は言いがかりもいところだ。

しかし、彼の憤りは、その映画がドキュメンタリーかフィクションであるかは関係なく、認められるべきなのかもしれない。私には、震災直後からさまざまな場面で、人は過酷な現実を直視するためにフィクションを必要とするのかもしれないと思えてならない。もう少し言い方を変えれば、過酷な現実を直視するために、切り取られ、編集された何か——たとえば映画——を人は必要とする。その見るものが何であれ、特に直接その被害に遭った人々は自身の「現実」を見いださずにはいられないのだ。

4回目となる特集企画「ともにある Cinema with Us」で上映する作品は、いずれも、一見元通りになったかのようなこと、震災後から時間が止まったもの、そして、別の何かが変わってしまったものがモザイク状の日常となって久しい被災地の現実を切り取った映画たちである。

被災地すべてが同じ境遇でないことは承知だが、家族や仕事、それによる生きがいといったものについては日々誰もが考えざるを得ないことだろう。『Life 生きてゆく』『FUKUSHIMA: The silent voices』そして『被ばく牛と生きる』には、それぞれに他人事とは思えない憤りや歯がゆさを受け取ることができるはずだ。

他方、『怪物君 詩人吉増剛造と震災』は、一般人の感覚とはほど遠い、表現の極北に位置している詩人を通じて震災を見通すものであるが、それだけに言葉にならない感情の煩悶を分かち合えるかもしれない。もうひとつの対極にあるとも言える『小国春熊 2016』、これは報告者の目線である。作者は放射線量の調査のかたわらにカメラを持ったばかりだそうだが、その朴訥なまでに淡々とした画面には、震災とは一見無関係な山形・小国地方のマガタたちの仕事の先に差す影が垣間見える。

また、これまでではできるだけ新たに撮られた作品を紹介してきたこの特集だが、今回、2013年にも上映した『波伝谷に生きる人々』を再び取り上げる。インターナショナル・コンペティションに選出され



『怪物君 詩人吉増剛造と震災』 Dear Monster – Poet and The Disaster –



『波伝谷に生きる人々』 The People Living in Hadenya

た『願いと揺らぎ』の前日譚にあたる本作を併せて見ることで、相互に響き合いながら土地と人々の営みのなかにこの震災が何をもちたらしめたのか考えることができるだろう。さらには、東日本大震災をめぐる映画の蓄積は、震災のことだけにとどまらず、東北を描くことそのものに厚みを与えているのではないだろうか。映画が被災地に寄り添うだけではなく、むしろ、そこから育まれた映画があるはずだ。

ところで、毎回特集を組むために数多くの映画を見続けていると、毎年のように大きな災害や衝撃的な社会問題が起きている今日も、映画を通じて東日本大震災がもたらした大きな課題に向き合う人々がいることに心を動かされると同時に、個人の力ではどうしようもない現実に向き合い表現していくだけの知識や技術、環境は十分なのかという問いが頭をもたげてる。多くの作り手はいまだ徒手空拳のままだろうか、2015年末に映画祭が立ち上げた「311ドキュメンタリーフィルム・アーカイブ」をふくめ、各地のアーカイブや研究教育機関は、これからなにをなすべきだろうか。その参考のひとつとして、カンボジア内戦の歴史とその前後の文化を映像を通じて継承しようとするボバナ視聴覚リソースセンターから生まれた映画『レッド・ウェディング』『どこへ行く』と、その取り組みについて学びたい。

Although this is meant to be a guidebook for a documentary film festival, I'm afraid I'm going to start writing about fictional films. When a friend from Fukushima saw the 2017

film *Side Job* (directed by Hiroki Ryuichi), which takes place in Fukushima, he was indignant. “The people in Fukushima are not all pachinko-playing prostitutes!” His reaction surprised me. Of

the films based in one way or another on the Great East Japan Earthquake, I thought this one was quite well done. The characters and events were done realistically. It wasn't overly sentimental or disdainful. And it didn't seem to be exploiting the tragedy for movie material. Of course, given that the film is fiction, it's only natural that the characters don't match the lives of real people completely. So, my friend's accusations were without merit.

Nevertheless, I suppose his indignation should be acknowledged regardless of whether the film is documentary or fiction. I can't help thinking that with the many different circumstances arising after the disaster, people need fiction in order to face harsh realities. Another way of putting it is that in order to face harsh realities, people need something that pares them off and edits them — a film for example. But whatever it is they're watching, people, especially those who've suffered directly from disaster, cannot help but uncover their own "reality."

Presented for the fourth time, the Cinema with Us program features films that do pare off the realities of the long-stricken area of Tohoku where the things that are seemingly going on as always, the things that have been stopped in their tracks since the disaster, and the things that have transformed into something different constitute mosaic-like everyday reality.

While I agree not every situation in the disaster area is the same, I do think everyone is compelled to think every day about the things that make life worth living, families and jobs. With films like *Life — Another Story of Fukushima*, *Fukushima: The Silent Voices*, and *Nuclear Cattle* the feelings of outrage and frustration are as palpable as if it were happening to you.

On the other hand, *Dear Monster: Poet and the Disaster* is a film that peers into the disaster through the eyes of a poet far removed from the sensibilities of ordinary people, situated at the farthest limits of expression. But for that reason alone the film is able to share the anguish of emotions words can't express.

At yet another end of the spectrum is *Oguni Matagi*, a film taken from the perspective of a reporter. The filmmaker seems to have simply taken a camera to some radiation-level assessments, but in those matter-of-fact and unaffected images, we see a glimpse of the shadow cast before of the seemingly unrelated work of the *matagi* traditional hunters of Oguni, Yamagata.

And while this program has presented mostly newly-finished films in the past, this year, it will once again feature *The People Living in Hadenya*, first screened in 2013. This film and its sequel *Tremorings of Hope*, which was selected for the YIDFF 2017 International Competition, echo each other and provoke us to consider what the disaster brought to the land and the activities of the people. Moreover, this collection of films doesn't merely present the Tohoku disaster, it provides depth to its depictions of the region. These films are not just intimate with the disaster area, they have been nurtured there.

For each YIDFF, we continue to view a great many films in order to put together this program. Even as major disastrous and traumatic social issues continue to occur seemingly every year, it is still inspiring to know there are people using film to confront the major tasks brought on by the Tohoku disaster. But the question that comes to mind is whether the knowledge, technology, and environment that merely confronts and presents this overwhelming reality that no individual can control are enough. I wonder if filmmakers remain unempowered. And I wonder what archival and research and education institutions all over, like the 311 Documentary Archive YIDFF launched at the end of 2015, must do in the future? One resource worth learning about would be the films *Red Wedding* and *Where I Go* created at the Bophana Audiovisual Resource Center, a facility that attempts to preserve the history of the Cambodian Civil War and the culture before and after through visual media, as well as the activities of the center.

(Translated by Thomas Kabara)

#### ■ディスカッション Discussions 【CU】 入場無料 Admission Free

テレビ・ドキュメンタリーの現場から東日本大震災を考える The Disaster through Television Documentary 10/7 18:10- [M5]

登壇者：みちどきの会、笠井千晶／司会：小川直人 Panelists: Michidoki no kai, Kasai Chiaki / Moderator: Ogawa Naoto

映像アーカイブと学び—カンボジア・ボバナ視聴覚センターの取り組みを例に Bophana Audiovisual Resource Center 10/8 16:00- [M5]

報告：チア・ソピアップ Speaker: Chea Sopheap

ディスカッション：高倉浩樹、小川直人／司会：藤岡朝子 Discussants: Takakura Hiroki, Ogawa Naoto / Moderator: Fujioka Asako

東日本大震災はドキュメンタリー映画になにをもたらしたか（中間報告）What Did the Disaster Bring to Documentary? 10/9 13:20- [M5]

荒木啓子、安岡卓治、佐藤寛朗／司会：小川直人 Panelists: Araki Keiko, Yasuoka Takaharu, Sato Hiroaki / Moderator: Ogawa Naoto



『レッド・ウェディング』 *Red Wedding*



『どこへ行く』 *Where I Go*



# 私たちはいまなお佐藤真を必要としている

## We Still Need Sato Makoto Today

清田麻衣子 | Kiyota Maiko

(里山社主宰 | Satoyamasha)

2016年、『日常と不在を見つめて——ドキュメンタリー映画作家 佐藤真の哲学』という本を出した。佐藤真の単行本未収録原稿を中心に、佐藤とゆかりの深い、いまの時代を生きる人々の寄稿を対になるよう配置し、時空を超えた往復問答のようなものを夢想した。90年代とすっかり様変わりした10年代の世に、佐藤の映画の意味を問うてみたいと思った。

90年代、私は学生だった。社会の出来事と自分の日常とのあいだには大きな隔たりがあり、自分の核心に触れるものを見つけれず、常に頭に霧がかかっているような状態で過ごしていた。しかし98年、大学2年の終わりの冬に佐藤真の2作目『まひるのほし』を観たとき、霧がすうっと晴れていくような感覚を味わった。

障害をもつ人々がアート作品を創作する過程を追った映画だった。精神障害をもつシゲちゃんの真剣でコミカルなパフォーマンスを最初は笑って観ていた私は、いつしか涙が止まらなくなっていた。どこまでも手応えの不確かな自分の生を誰かに肯定して欲しいという狂おしい叫び。カメラはそれをじっと撮る。障害者を、アートをわかった気にならず、その生のきらめきに反応する。これが問題の本質だと突きつけるのではなく、不確かであやふやな状態そのものがこの世界なのだとして提示する。そして観客に思考の自立を促す。ずっと触れたかったものはこれだと思った。

佐藤真は小川、土本というドキュメンタリー界の二大巨頭が活躍した「政治の季節」から遅れてやってきた青年だった。新潟水俣病の発生から長い年月を経て、患者の老人たちを撮ったデビュー作『阿賀に生きる』で仲間とともに生み出した「日常をあぶり出すように撮る」手法は、90年代だからこそ辿り着いた境地だった。威勢のいい結論を出さずに「見て、考える」という佐藤の姿勢は、この時代を生きる作家としての挑戦であり、対象への最大限の敬意だと思った。私は、佐藤真について卒論を書いた。

本を作る仕事をしようと思ったのには、佐藤の映画と同じくらい、佐藤の著書『日常という名の鏡』（凱風社）に刺激を受けたこともあった。佐藤の本をいつか作りたいと思った。しかしまったく思う方向に進めないまま、仕事に忙殺される会社員生活が始まった。その最中の2007年、私は佐藤の訃報を、会社のパソコンのYahoo!ニュースで知った。あまりに遠いところに居る我が身がやるせなかった。体の奥深くに澱を溜め込みながら、また仕事に忙殺される日々に戻った。

ところが2011年、東日本大震災が起きて福島第一原発が津波により水素爆発を起こした。パブルが崩壊した後も高度経済成長の



©「まひるのほし」製作委員会

『まひるのほし』Artists in Wonderland

残影に引張られてきた日本の歩みが完全に否定されたと思った。日本は変わるはずだ。そして私自身「なんだかおかしい」と思いながら続けてきた会社員生活を辞める決意をし、ひとりで出版社をおこした。

しかしその後日本は予想外の方向に変わった。原発は再稼働の方向に舵をきった。そして、震災とともに爆発的に広まったSNSにはほとんどデマ紛いの「声」をあげる人々が湧いて出て、惑う人々がそれを拡散する。強い声、はっきりした意見に反応するのは、何も震災後に限ったことではない。人間とは本来そういうものだ。しかし現在、それがコントロールできなくなりつつある。こんな事態を90年代の私に伝えたら、「それはタチの悪いSFだ」と囁いたのではないか。

だからこそ私たちがいま必要とするもの——それは、佐藤真が『阿賀に生きる』で到達した「見て、考える」という姿勢以外にないのではないかと。そう考え、2016年3月、佐藤真をいま考えるという本を出した。

本の発売に際し、映画美学校の佐藤の教え子だった人たちを中心に大勢の方の協力を得て、東京・御茶ノ水のアテネ・フランセ文化センターで上映会を開催した。本と同じく、単に過去作を流す上映会ではなく、本の寄稿者を中心に上映後、いま佐藤真の映画を観ることについて聞く贅沢な3日間だ。だが集客は不安だった。ところが初日、私たちが目にしたのは、上映会場の4階から玄関まで続く階段に並ぶお客さんの列だった。この上映を皮切りに、神戸、京都、福岡、横浜、福島、新潟などで上映会を開催する波が伝播していった。

私たちは、佐藤真が額に汗を浮かべてジリジリと手繰りよせた方法を、いまこそ必要としている。一年に及ぶ上映の波を経て、この想いは確信となりつつある。

In 2016, I published the book *Looking at the Ordinary and the Absent: The Philosophy of Documentary Filmmaker Sato Makoto*. I had dreamt of a volume that paired Sato's unpublished book manuscripts with contributions from people living in the present era who had a deep connection to Sato, something that would be an exchange of questions and answers that transcends space

and time. I wanted to inquire about the meaning of his films in the world of the 2010s — a very different world from that of the 1990s.

In the 1990s, I was a student. There was a wide gap between the events of the world and my own everyday life. I spent my days in a constant fog, unable to find anything to come in contact



© 村井秀

『阿賀に生きる』 *Living on the River Agano*

with my core self. But in 1998, in the winter of the end of my second year at university, I saw Sato Makoto's second film, *Artists in Wonderland*, and it felt as if the fog had lifted and the skies had cleared. The film follows seven people with disabilities in the process of creating art. At first, I watched the film laughing at the earnest and comical performance of the mentally disabled boy, Shige, but before I knew it, I was crying uncontrollably. Distraught screams asking someone to affirm an existence in which there was no certainty about what impact a life will have. The camera captures this intently. It is unconcerned with understanding the art of the disabled; it reacts to the glimmer of his existence. It doesn't show us what the root of the problem is; it unassumingly shows us that it's the world that's in a doubtful and uncertain state. And it encourages the audience to think independently. I realized that that is what I've wanted to come into contact with.

Sato was the new kid who came late to the "season of politics" that Ogawa Shinsuke and Tsuchimoto Noriaki, two major figures of the documentary world, flourished in. Sato and his colleagues developed the "reveal the ordinary" approach to documentary filmmaking with his debut film *Living on the River Agano* which traces the lives of elderly patients of Niigata-Minamata disease over the years since the outbreak. It was the 1990s, and that's why he was able to arrive at this niche. He refused to provide any assertive conclusions, instead asking audiences "to look and to think." I felt such a stance showed the utmost respect toward documentary subjects and would be a challenge for an author living in the present era. I wrote my undergraduate thesis on Sato Makoto.

I decided to work in publishing because I was inspired by Sato's book *The Looking-Glass Named Ordinary* (Gaifusha Pub-

lishing) as much as his films. I resolved to make a book about him some day. But that went nowhere once I got a job and got caught up in the daily grind at the office. Then, in 2007 when I was up to my neck with work, I read about Sato's death on Yahoo News on my computer at work. Living so far away, I was dejected. I felt down in the dregs but I returned to the daily grind of my busy job.

In 2011, the Great East Japan Earthquake unleashed a tsunami that caused a hydrogen explosion at the Dai-ichi nuclear power plant in Fukushima. I figured it would negate the little progress Japan was making after the bubble collapsed and it was being pulled by remnants of post-war economic growth. Japan had to change. And as I thought "there's something no right with me," I made the decision to quit my job and create my own publishing company.

Later, Japan moved in an unexpected direction. It shifted toward resuming operations at its nuclear power plants. Then, on SNS, which exploded in popularity with the disaster, there was a swell of users raising the "voice" of mostly false propaganda followed by confused people spreading the lies. Responding to powerful voices and strong opinions is not something we should limit to the aftermath of disasters. It is fundamental to being human. But today, it has become something we no longer have control over. If you had told me about this situation in the 1990s, I would have dismissed it as "lousy science fiction."

That's why we need something now — it has to be that attitude of "looking and thinking" Sato located in *Living on the River Agano*. That's what I believed, and in March 2016, I published a book that looks at Sato from the present. When the book went on sale, I, with the help of a group made up of mostly his pupils from the Film School of Tokyo, held a screening of his films at Athénée Français Cultural Center in Ochanomizu, Tokyo. Not unlike the book, it was not merely a presentation of his past works. It was a grand three-day event where after the screenings, the audience heard about the contemporary meaning of Sato's films mostly from contributors to the book. We were a bit concerned about attracting an audience. But on the first day, there was a line-up stretching from the fourth floor theater to front entrance on the ground floor. This event started a wave of screenings around Japan, including Kobe, Kyoto, Fukuoka, Yokohama, Fukushima, and Niigata.

It is now that we need this approach Sato has reeled in with the sweat of his brow. After a year and a wave of screenings, I have become more and more sure of this idea.

(Translated by Thomas Kabara)

#### ■ディスカッション Discussions 【YF】 入場無料 Admission Free

『阿賀に生きる』とヤマガタ *Living on the River Agano and Yamagata* 10/7 14:00- [KU]

登壇者：旗野秀人、小林茂、榎谷秀一、倉田剛、他 Panelists: Hatano Hideto, Kobayashi Shigeru, Masuya Shuichi, Kurata Takeshi, Kamiya Niji and others

海外から見た佐藤真 *Sato Makoto Seen from Abroad* 10/8 14:00- [KU]

登壇者：マーク・ノーネス、秋山珠子 Panelists: Mark Nornes, Akiyama Tamako

佐藤真に出会う新世代 *The New Generation Sato Makoto Met* 10/9 14:00- [KU]

登壇者：川崎那恵、小森はるか、和島香太郎、岡本和樹、我妻和樹、川上拓也、石田優子、小谷忠典、小林知華子、小田香、林健太/司会：清田麻衣子、秦岳志

Panelists: Kawasaki Tomoe, Komori Haruka, Wajima Kotaro, Okamoto Kazuki, Agatsuma Kazuki, Kawakami Takuya, Ishida Yuko, Kotani Tadasuke, Kobayashi Chikako, Oda Kaori, Hayashi Kenta / Moderators: Kiyota Maiko, Hata Takeshi

## 眼差しが交錯する場——牛腸茂雄と佐藤真の『SELF AND OTHERS』

Where Gazes Intersect: Gocho Shigeo's and Sato Makoto's *Self and Others*

岡部信幸 | Okabe Nobuyuki

(山形美術館副館長 | Deputy Director, Yamagata Museum of Art)

2004年秋、山形美術館では「牛腸茂雄1946–1983」（新潟市美術館、三鷹市美術ギャラリー、共同通信社との共同企画）を開催した。牛腸茂雄は1946年、現在の新潟県加茂市で生まれた。幼少時に患った胸椎カリエスのために身体・健康上のハンディキャップがあった。早くからデザインの才能をみせた牛腸は、高校卒業後上京し、桑沢デザイン研究所に学んだ。牛腸はここで写真家大辻清司に出会い、写真の道を志すことになる。1971年には最初の写真集『日々』（関口正夫との共著）を発表。日常のひとこまを淡々と切りとったようでありながら、内省的な凝視による作品によって、当時登場しはじめた日常の何気ない光景に眼差しをむける「コンボラ」写真を代表する作家とみなされるようになる。

1977年に自費出版した2冊目の写真集『SELF AND OTHERS』では、前作の自己と他者を隔てるややぎこちない距離感は踏み超えられ、他者の存在の不思議さや奇妙さ、近さや遠さが切ないまでに観る者を含み込み、写真との対話を促してくる。1983年には生前最後の写真集となった『見慣れた街の中で』を出版。これまでのモノクロから一転してカラーフィルムのスナップショットによって都市の「拡散された日常の表層」（写真集序文より）を写した。その直截的な視線が捉えた「人間存在の不可解な影のよぎり」（同前）と充溢した生命の輝きとの対比は、自己と他者という一対一の関係から、より開かれた豊かな世界に踏み出そうとするようにも思えた。だが、1983年、恵まれない健康状態の中で常に死を意識しながらも、新たな制作に意欲を燃やしつつげた牛腸は、心不全で世を去った。

36歳の若さで亡くなった以後も、その自己と他者の関係の諸相を見据えた作品は、展示や雑誌での特集、新装版写真集の刊行などが相次ぎ、今もなお多くの人びとの心の中に波紋をひろげつつけている。

歿後20年を機にあらためて牛腸茂雄の軌跡を紹介する展覧会の構想をまとめたのち、2002年春に加茂市の実家を訪ね、展覧会開催の挨拶と同時に、残された全てのプリントと資料の調査についても協力をお願いした。遺族のもとには、プリントやネガのほか、ノー

トや手紙、蔵書などがきれいに保管されていた。さらに牛腸が撮影した映画フィルムとともに、まとまった数のテープも残されていた。これらは、佐藤真監督も『SELF AND OTHERS』制作に際して目を通した資料である。

2001年4月に公開され、秋の山形国際ドキュメンタリー映画祭でもアジア千波万波の審査員作品として上映された映画『SELF AND OTHERS』を見た時、暗闇の中で語りかけるように聞こえてきた「もしもし、聞こえますか？ これらの声はどのように聞こえているんだろうか。」という牛腸の肉声は衝撃だった。その身体の変調を確認するために録音されたとも考えられるテープや、こちらを見返してくるような人びとの眼差しに溢れる膨大なプリントを前にした時、生身の牛腸茂雄が確かにそこにいるような気がした。

写真集『SELF AND OTHERS』では、牛腸の視線が捉えた、肉親や友人のほか、通りすがりの子どもたちの肖像写真のシーケンスによって、被写体という他者の存在を通して定位される「自己」を確認する試みが浮き彫りになってくる。一方佐藤真監督の映画では、現実の断片が再構成されることによって、フィクション性を孕みながら、世界との位置と距離の絶えざる自覚に基づく批評的な視点が明らかになる。と同時に、牛腸が被写体を眼差す関係、佐藤が牛腸を眼差す関係が、映画と観者の関係に横滑りさせられている。

山形国際ドキュメンタリー映画祭の会場で、佐藤真監督に準備中の展覧会や映画の感想をお話しさせていただいた時の優しい笑顔が思い出される。牛腸茂雄が写真集『SELF AND OTHERS』を自費出版して40年、展覧会開催から13年、そして佐藤真監督が亡くなって10年がたつ。もしかしたら世界は見る者が見ようとする世界としてしか姿を表さず、その姿は他者にとっても共通普遍のものであるかどうかを確かめるすべは遥か彼方に投げられたままなのかもしれない。自己と他者のはざまに写真というメディアムを介在させた牛腸茂雄。その牛腸茂雄の眼差しを映画というメディアムに介入させた佐藤真。二人の眼差しが複雑に交錯するさまを山形で再び確かめてみたい。あの声はどのように聞こえるだろうか。

works made Gocho an exemplar of the newly-emerging contemporary-style (*con-pora*) photography, which aimed its lens at ordinary, everyday scenes.

In his second book, *Self and Others*, self-published in 1977, Gocho overcame the slightly clumsy distance between himself and others that had been apparent in his earlier collection. The mystery and strangeness of the existence of others, their proximity and distance, envelops the viewer in an almost heartrending embrace and encourages a dialogue with the images. In 1983, the last collection to appear in his lifetime, *Familiar Street Scenes*, was published. Unlike the black and white pictures of his earlier work, Gocho shifted to color film snapshots to capture what he referred to in the book's preface as “the surface of the diffuse everyday”

In fall 2004, the Yamagata Museum of Art hosted “Gocho Shigeo: A Retrospective 1946–1983” (a joint project with Niigata City Art Museum, Mitaka City Gallery of Art and Kyodo News). Gocho Shigeo was born in Kamo, Niigata prefecture in 1946. After suffering vertebral tuberculosis as a young child he was left physically disabled and with lifelong health problems. Gocho showed a talent for design at an early age, and went to Tokyo to study at the Kuwasawa Design School after graduating high school. There he met photographer, Otsuji Kiyoji, and decided he would follow the same calling. He published his first collection of photographs, *Days*, (co-authored with Sekiguchi Masao) in 1971. While appearing to snap scenes from everyday life dispassionately, the introspective, fixed gaze of his



© 牛橋茂雄

『SELF AND OTHERS』

in the city. The contrast between the “passing of the inexplicable shadows of human existence” (from the same preface) and the gleam of life in all its abundance that he captured with such a direct eye seemed to signal that he was stepping out from “self and others” relationships into a more open, rich world. Notwithstanding, in 1983, the photographer who had maintained his passion for creating new work despite the constant specter of death, died of heart failure.

Even after his untimely passing at only 36 years of age, the work that kept a steady gaze on the many facets of the relationship between self and others lives on. As the subject of exhibitions, magazine features, and republication in new editions, Gocho’s images continue to reverberate in the hearts of an even wider audience now.

I visited his family home in Kamo in the spring of 2002, after putting together the plan for an exhibition to profile Gocho’s journey in commemoration of the 20th anniversary of his death. As well as a courtesy visit ahead of the exhibition, I went seeking the family’s cooperation with research of his remaining prints and materials. The family had carefully preserved all of the photographer’s prints and negatives, as well as his notebooks, letters, personal library, and other materials. There were also prints of

Gocho’s own films and a considerable number of audiotapes. Sato Makoto also reviewed these materials in making *Self and Others*.

The film *Self and Others* was released in April 2001, and screened in the New Asian Currents section of the Yamagata International Documentary Film Festival the same year. I was shocked when I heard Gocho’s voice in it saying, “Hello, can you hear me? I wonder how my voice is being heard.” as if he spoke from the darkness. When I was faced with the tapes that he possibly created to track changes in his physical condition, and the mountain of prints full of people who seemed to be looking right back at me, I thought I could truly feel the presence of the photographer himself there.

In his *Self and Others* images, Gocho’s attempt to identify a “self” that is oriented by the presence of an “other” (in the form of the subject of the image) becomes clear through the sequence of portraits of family, friends, and even passing children. Whereas in Sato Makoto’s film, although there is an element of fictionality, he makes clear his critical point of view—based on a constant consciousness of our position in, and distance from, the world—through the rearrangement of fragments of reality. At the same time, the relationship between Gocho looking at his subjects, and the relationship between Sato looking at Gocho, slides laterally into the relationship between the film and the audience.

I am reminded of Sato’s gentle smile when I spoke to the director about the exhibition I was then preparing, and my thoughts on his film, at YIDFF. It is 40 years since Gocho published his *Self and Others*, 13 years since our exhibition on Gocho, and 10 years since Sato Makoto’s death. It may be that the world only shows itself as the viewer chooses to see it, and that the means of confirming if that form is common and universal to others has been tossed far off into the distance. Gocho interposed the medium of photography between the self and others. Sato interposed the medium of film between himself and Gocho’s gaze. I hope to examine again in Yamagata the complex intersection of the two men’s gazes. I wonder how their voices will sound.

(Translated by Julianne Long)

■上映 Screening

『SELF AND OTHERS』【YF】10/8 10:30- + Talk【M2】

**ドキュメンタリーの修辞学** 佐藤真  
作り手側の意図をこえた創造へ——自作解説ほか  
フィクションとの、写真との境界を見据えつつ新たな映像の可能性をさぐった批評集。 二八〇〇円

**怪物君** 吉増剛造  
大震災から五年間、渾身の力を込めて書きつづけられた「怪物君」。本にするのは不可能といわれてきた詩の群れが、ついに詩集になる。 四二〇〇円

**映画の声** 戦後日本映画と私たち  
御園生涼子  
大島渚、木下恵介からメロドラマ、実録やくざ映画、角川映画まで、国家の外に追われた他者の声を聴き取る硬派で繊細な映画批評の誕生。 三八〇〇円

みすず書房 東京都文京区本郷5-32-21 www.msz.co.jp (税別)

**ストロীবブユイレ**  
——シネマの絶対に向けて(仮題)  
渋谷哲也編 A5判三三〇頁程度  
本体予価四〇〇〇円 / 12月刊予定  
文学、演劇、美術など、多様な視点から  
特異な映像作家の姿を描き出す論集。

**ワイセツ論の政治学**  
——走れ、エロス! (増補改訂版)  
内藤篤著 四六判二八〇頁程度  
本体予価二七〇〇円 / 11月刊予定  
表現上の「ワイセツ」問題を、弁護士・  
名画座館長の著者が実証的に検証する。

**映像の境域**——アートフィルム  
ワールドシネマ  
金子遊著 四六判二八〇頁  
本体二九〇〇円  
ジャンルの境界にイメージの生成を探る。

**森話社** Shinwasha  
〒101-0064 東京都千代田区猿樂町1-2-3 錦華堂ビル  
Tel.03-3292-2636 / Fax.03-3292-2638 / 価格税別  
http://www.shinwasha.com / e-mail: info@shinwasha.com

# 時空をこえて人やモノが共鳴する場所。

## A Place Where People and Things Connect Across Time and Space

鈴木伸夫 | Suzuki Nobuo

(gatta!編集部 | gatta! Editorial Board)

**旧**市街を好んで歩くようになったのは、まだ最近のことだ。近所のコンビニエンスストアに行く時ですら“ガソリンを焚いていた”僕にとって、どちらかといえばロードサイドの量販店のほうが便利な存在だったのだ。かつては地域文化の中心地として、映画館をはじめ、喫茶店やギャラリー、書店、洋品店などが軒を連ねた七日町。街に繰り出すとなれば高揚感でソワソワしたものだが、いつしか「あれ、ここは以前にながったんだっけ？」と、信号待ちのフロントガラス越しに“新しい駐車場”を眺める程度の距離感になっていた。

ひょんなきっかけは、県外から来た友人に市内の観光案内を頼まれたことだった。ガイドブックをなぞるようにひと通り有名店をめぐるも、友人はどこか不満げな表情で呟いた。「もっと、街の匂いが染み付いたところに行きたいんだよね。立派な店はお金があればつくれるけど、古い店はお金があってもつけれないでしょ？」彼らが魅力を感じる山形、それは僕ら地元人にとっては、もはや忘れかけていた“何の変哲もない山形”だったのだ。そのことがきっかけで、あらためて旧市街を散策してみることに。いままで気に留めず通り過ぎていた路地や商店が、歩くスピードだと急に目に入ってくる。「まだこんなのが残ってたんだ……」幾層にも時代が積み重なった光景が新鮮に映り、街の印象や見方が以前とは

まったく変わるのに、時間はかからなかった。庄内の港町、酒田へ仕事で訪れたときのこと。せっかくだからと、幹線を外れ向かった先は、旧市街の地階に佇む「レストラン櫛」。開店から50年の老舗だが、未だ高揚感を抱かせる妥協のない設えと、そこに響く歓談の声や食器の音はさながら社交場のようなグルーブがあり、セルヴーズの対応もじつに柔和。初代支配人として辣腕をふるった、故・佐藤久一<sup>さとうひさいち</sup>の意匠と、フランス風郷土料理の先駆けというに相応しい軽やかな味が、変わることなく育まれていた。食後に出たのは「コクテール堂・オールド5ブレンド」という焙煎豆を使ったフレンチローストコーヒー。当時、20歳の久一が支配人を務め、故・淀川長治をして「世界一の映画館」といわしめた「グリーンハウス」で供されていたものだ。1949年のまだ戦後間もない時代、鄙びた街の映画館を一流のロードショー劇場に仕立て上げた一因は、映画を見るだけではなく、さまざまなサービスやイベントを企画し、洒落た紳士淑女が集うサロンのような空間を目指したことだろう。この酒田における文化の中心的な存在は、惜しむらくも1976年の酒田大火の火元となり、そのまま閉館。威光を放っていた久一の存在もいまや忘れられつつあるが、彼が残したスピリットは今も地元文化にひっそりと息づいているように思われる。

かつていくつもの映画館が建ち並び、「シ

ネマ通り」とも名付けられた七日町の旭銀座商店街では、近年、山形に住む若者たちが中心となって古い建物にリノベーションを施し、新たな息吹を吹き込んでいる。

今回、YIDFFの新会場となった「とんがりビル」の「KUGURU」は、山形にゆかりがあるアーティストの作品を中心に展示するアートとデザインの実験場でもある。「見る人に何かを持ち帰ってもらうための」創意は評判を呼び、面白い感覚の人たちが集まりはじめている、だからおのずと足が向く。さらに、同ビル内にある、本と雑貨と食品を扱い山伏が店主をつとめる「十三時」や、通り沿いにあった老舗の傘屋をカフェとして改装した「BOTAcoffee」、80年以上の歴史を持つ書店を本好きのための交流スペースとして蘇らせた「郁文堂書店」など、いずれもキーパーソンは地元の若者たちだ。そして、それらに共通する注目すべき点は、単にコーヒーを飲むだけとか、モノを売買するだけでなく、街なかに集う“よき隣人”との対話から、いろんな“コト”が生まれる交流拠点となることを意識して営んでいるところにある。

重ねられてきた歴史や記憶を消さず、その場で生まれた物語の続きを描く若者たち。彼らが想い描く街の情景は、いつの日かひとつに重なるだろうか、手にした筆はまだ入れられたばかりだ。

レストラン櫛 Restaurant Keyaki





郁文堂書店  
Ikubundo bookstore

It's only recently that I have begun to wander around the old parts of town for pleasure. As someone who would even drive down to the convenience store, big-box stores on the highway were the easier option for me. Nanukamachi used to be the cultural heart of Yamagata city, with movie theaters, cafés, galleries, bookstores, boutiques and the like lining its streets. I would feel a jumpy kind of high when I headed out into it. When did that turn into the cool distance of struggling to remember what used to be there when I spied a new parking space through the windshield waiting at a stoplight?

The catalyst for my new activity was unexpected; friends visiting from another prefecture asked me to show them around. After doing the rounds of all the well-known stores as if I was following a guide book, my friends let slip their disappointment. "It would be nice to go somewhere that's infused with the smell of Yamagata. Money can get you a fancy building, but you can't buy an old store with it, right?" The Yamagata they found appealing was the dull and boring everyday city that we locals had begun to forget. So at their prompting, I decided to stroll around the old city again. All these laneways and stores that I had passed without even noticing suddenly grabbed my attention as I strolled instead of sailed by in my car. The landscape where so many eras had layered one on the next seemed so fresh to me as I voiced amazement at sights I thought had long disappeared. It didn't take long before my impression of, and way of seeing, the city was turned on its head.

Later, when I was on a business trip to the port town of Sakata in Yamagata's



とんがりビル「十三時」  
Tongari Building, "Jusanji"

northwest, I took the opportunity to veer off the highway and pay a visit to Restaurant Keyaki in the basement of a building in the old town. It has been there over a half-century, but has the same uncompromising decor that inspires a frisson of excitement and the warm hum of a social hub reverberating with conversation and clinking tableware. The waitresses are models of geniality. It has continued to cultivate the design and light flavors of its original manager, Sato Kyuichi, and deserves recognition for having pioneered French-style local cuisine. After my meal I was served their specialty coffee made with French-roasted coffee beans, "Cocktail Do Coffee Old 5 Blend." It is the same coffee that was served at what film critic Yodogawa Nagaharu called "the world's best movie theater," Yamagata's Green House, when Sato was its manager at age 20. Even in 1949, in the lean times of immediate postwar Japan, this small-town movie house was able to develop into a first-class new-release cinema. One likely reason was that it didn't just show films, but also developed a range of services and events to create a salon-like space for ladies and gentlemen of taste. Later, this focal point in Sakata's cultural life unfortunately became the source of a conflagration that swept the city center in 1976, and met its end. Although the figure of the once-influential Sato is also beginning to fade in people's memories, the legacy of his spirit still resonates subtly in local culture today.

Once upon a time, a number of movie theaters lined the Asahi-Ginza shopping strip in Nanukamachi, also known as Cinema Street. In recent years, younger

Yamagata residents have formed the nucleus of local efforts to renovate and breathe new life into some of its old buildings.

A new venue for YIDFF this year is KUGURU in the Tongari Building. It also operates as a proving ground for art and design, exhibiting the works of artists with a connection to Yamagata. Its creative aim of "giving viewers something to take away with them" has gained it a reputation, and as people with interesting sensibilities begin to gather there, even more are being drawn to the area. Jusanji in the same building is a book, crafts, and food store run by a *yamabushi* mountain ascetic, out on the street a longstanding umbrella store has been turned into the BOTA coffee café, the over 80-year-old Ikubundo bookstore has been reincarnated as a meeting place for booklovers, and the list goes on. All are spearheaded by young people from the local community. A distinguishing element common to these ventures is that they are not simply offering a place to drink coffee, or buy and sell tangible things. They are run with the conscious aim of acting as a networking center — based on the idea that a wealth of intangible things can spring from dialogue between good neighbors meeting in a town hub.

Without erasing the accumulated layers of history and memory, the younger generation is writing the next instalment in the story long nurtured in this place. Will the vision they have for the cityscape one day overlay it? They have not long taken up their pens.

(Translated by Julianne Long)

## 食の記憶、旅の記憶——山形の今を感じられる店

Memory of Food, Memory of Journey:  
Restaurants Evoking Modern Yamagata

石郷岡学 | Ishigooka Manabu

(yama-bra会長 | President of "yama-bra")

山形に音楽家を招聘し、その公演を主催するようになってから、彼此20年余が過ぎた。当初は国内の音楽家を呼んでいたのだが、それなりに運営を恙無く出来ることがわかると、無謀にも海外の音楽家をも、その対象としてしまった。我々の嗜好は、ブラジルを中心とする南米の音楽であるが故に、もちろん招聘するのも地球の裏側からの音楽家たちだ。30時間程の、気の遠くなるような時間を費やして、彼らはやってくる。漸く日本に迫り着いても、そこからはツアーという、過酷な旅が待ち受けている。勿論観光に十分な時間を割くことはできない。だからせめて、山形を公演の場として選んでくれた彼らに、何かの形で旅の記憶を残したい、と思うのは、主催者として至極尋常な心情であろう。

そのために、何をすべきか。食事しかない。食は、旅の記憶と強く繋がっている。たとえ旅の景色が色褪せても、食の喜びを脳は忘れない。それは食い意地の張った私に限ったことではないだろう。では彼らに、一体何を

食べさせれば良いのか。幸いにして山形は食材の宝庫である。映画『よみがえりのレシピ』でも取り上げられた通り、独自の伝承野菜もある。かといって所謂「山形名物」では面白くないし、伝統的な「和」の食事や雰囲気は、既に旅の過程で味わっているだろう。とすれば基本は山形の食材を用いた「和」であっても、料理も空間も独創的で、山形の今を感じられる店が良い。

前置きが長くなったが、そんな視点で選んだ山形の店を幾つか紹介する。どの店も映画祭の会場から遠くない場所だ。

「ほんちようきんろく本町金六」は、外観は古典的だが内装は現代的な地物野菜と肉料理の店。お勧めは「蒸し野菜」。厳選された野菜を、大きな蒸籠で蒸して食す。彩、香り、味の濃さ、山形の野菜の力強さが凝縮している。海外のゲストはベジタリアンも多いので、インパクトのある野菜料理は彼らにも好評だ。

「さんろくまる」は、地物の食材を中心にした和食と、国産ワインの店。山形産のワイン

も豊富だ。この特徴は「だし」への拘り。和食を象徴する味覚として、海外のゲストにも勘所であろう。だしの効いた料理と山形ワインとの組み合わせは、新鮮な体験となる。山形在住のデザイナーによる店構えも極めて斬新である。

「地鶏割烹かわしま」は、比内地鶏を中心とした鶏料理の店。暖簾を潜ると、隠れ家のようでいて洗練された空間が待ち構えている。比内鶏といっても庄内産のもので、秋田から籾を仕入れ、独自の方法で飼育されている。弾力のある歯ごたえと、濃厚な旨味が口腔を満たす。鶏以外の食材も抜群だ。

食の好みは個人的なものだから、万人が美味しいという店など勿論あり得ない。しかしこれらの店は、料理も店としてのコンセプトも、とても独創的だと思う。映画祭には国内外から多くの方々を訪れるが、ぜひ刺激的な食の機会を得て欲しい。忘れたい記憶となるような食が、山形にはある。

Some twenty years has passed since I first invited a musician to Yamagata to host his concert. At the beginning I invited only musicians based in Japan. As I came to realize, however, that I was a sort of capable manager, I recklessly decided to invite international musicians as well. As we prefer Latin American music with special reference to Brazilian one, we naturally invite musicians from halfway around the world. It takes some thirty hours, which is excessive amount of time, to travel to Japan. Having managed to arrive at Japan, they will have to face a concert tour, which is not an easy journey. Needless to say, they have little time for sightseeing. This is why I want them to return home with a good impression of Yamagata, which they have chosen as the venue for their concerts. As the organizer I naturally feel that way.

What then can I do for the musicians? The only answer is dining. Food is closely connected to memories of jour-

neys. The brain may forget a journey through a beautiful landscape, but will never forget the pleasure of eating. This is not limited to those who enjoy good food, including myself. What can we offer to the musicians? Fortunately, Yamagata is rich in ingredients. As *Reviving Recipes* shows, Yamagata has its heirloom vegetables handed down through generations. Having said this, however, so-called "Yamagata specialty food" is boring; they might have experienced traditional "Japanese" food and ambience during the course of their journey. This leads us to modern restaurants in Yamagata that provide creative food and space, using traditional and indigenous "Japanese" ingredients.

My apology for the long preamble; but let me now introduce some restaurants I have chosen from such a perspective. Each is not very far from the festival venues. "Honchokinroku" offers local vegetables and meat; though its exterior is classic, the

interior is modern. I recommend "steamed vegetables." Carefully selected vegetables are steamed and eaten in a big steaming kettle. This dish condenses the color, aroma, flavor, and power of Yamagata vegetables. As many of international guests are vegetarians, they love this vegetable dish with a strong impact.

"Sanrokumaru" is a Japanese restaurant, focusing on local ingredients and domestic wine. It offers a wide range of Yamagata wine. It is characterized by its passion for "*dashi*" (Japanese soup stock). As a symbol of Japanese food, the *dashi* is something guests from abroad must taste. Combined with Yamagata wine, dishes with strong *dashi* flavor will become a new experience. Designed by an architect who lives in Yamagata, the building is extremely original.

"Jidori Kappo Kawashima" is a chicken restaurant that mainly uses homebred chicken in Hinai. Going through the shop curtain, you will find a sophisticated space

with a touch of retreat. Hinai chicken are in fact raised in Shonai; they buy chicks from Akita and raise them in a unique way. Enjoy the elastic texture and rich flavor of the chicken. The restaurant offers excellent dishes other than chicken.

As food preference is personal, there is no restaurant that everybody finds brilliant. These restaurants, however, are very unique in terms of food and concept. Many people, from home and abroad, come to the Yamagata International Documentary

Festival. I hope they will have the occasion to enjoy stimulating food. Yamagata can provide food that will become an unforgettable memory.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

## 山形の山菜料理 Yamagata Sansai Cooking

佐藤治樹 | Sato Haruki

(山菜料理 出羽屋 | *Sansai cuisine inn, Dewaya*)

山菜と言えば「春を祝う食」、「自然の恵み」としてもはやされ、その風味を珍重されるようになりましたが、もとは飢えをしのぐための糧ものという意味合いが強い食材でした。私の曾祖父が出羽屋を創業した昭和4年頃はまだ、山菜は「山のもの」と言われ、決してお客様に出すことのないお粗末なものとして扱われていたのです。当時の出羽屋も、行者様をお泊めする行者宿だったので、お客様に今のような山菜料理はお出ししておりませんでした。

ところが、食材と料理を追求したいという若かりし頃の祖父（2代目）は、お客様にお出しする味を求め全国を旅し、「あること」に気が付いたと言います。「自分の家で食べている山のおかずが一番おいしい」と。当時は、「山のものを客に出すとは、頭がおかしくなったのか」とも言われていたそうですが、お客

After being touted as foods to fête spring and examples of nature's bounty, the edible wild vegetables we call *sansai* have now come to be prized for their taste. Originally, they were thought of merely as sustenance to keep hunger at bay. When my great-grandfather opened Dewaya around 1929, *sansai* were still called *yama no mono* or "wild foods," and were considered base fare not fit to serve to guests. At the time, Dewaya was an inn for pilgrims, and *sansai* had no place in its menu.

In his younger days, my grandfather decided to explore different foods and cuisines, and traveled through Japan in search of flavors he could offer at the inn. The discovery he made in the course of his travels was that the wild food dishes he ate at home outshone everything else he tasted. Despite having his sanity ques-



様の口コミで徐々に全国へと広まり、「月山参詣は、出羽屋の山菜料理」ということで、「山のもの」から「山菜」と呼ばれるようになり、出羽屋も山菜料理の発祥のお宿として、堂々と山菜料理をお出しすることができるようになったのです。

雪が多い月山エリアでは、春先から7月まで地元の名人が山菜を採りに山深くまで入ってくださいます。貯蔵方法は、塩蔵、乾物、粕漬などがあり、戻し方も地元の伝統的な方法を利用します。地元の方々が育まれてきた食文化を、当館は料理としてご紹介させていただいているのです。

かつては糧ものとして山国の乏しい食生活に用いられていた「wild foods」が、口コミで徐々に全国へと広まり、月山参詣の言葉が徐々に広がり、近隣の月山参詣と手を取り合って山菜料理を楽しむようになった。これは、山菜料理の発祥の地として、堂々と山菜料理をお出しすることができるようになったのです。

In the snowy Mt. Gassan area, expert local *sansai* gatherers go deep into the wild to forage for our key ingredients from early spring through July. We have a variety of ways to preserve and store them — including salting, drying, and pickling in saké lees — as well as traditional methods of restoring them for cooking. We introduce people to the local food culture through our local *sansai*-inspired cuisine.

Wild vegetables and fungi that were once mere supplements for the poor diet



を支えてきた山菜やきのこも、今では旬の味覚として見直されてきています。今こうして、春夏秋冬にわたって山の味覚を楽しめるのも、先人たちが大切に守り伝えてくれたおかげであると思います。この受け継いだ山菜・きのこ料理文化を、今度は私たちが後世に伝えていかなければなりません。

現代は文明が発達し、食材も豊富に手に入るようになり食品加工物にあふれています。そんな中でも、山菜やきのこは失われつつある野や山の香りを感じさせてくれる貴重な食べ物です。こんな時代だからこそ、山菜料理を食べて、山形の食文化の素晴らしさを感じていただけたら本望です。

of remote mountain regions are now being rediscovered as seasonal delicacies. The fact that we can enjoy the flavors of *sansai* through all four seasons is something we owe to our forebears, who preserved and passed on their *sansai* lore. It is up to us to hand on to the next generation the culture we have inherited.

Civilization has developed to a stage where we have an abundance of foods at our fingertips and an overabundance of processed food. *Sansai* and mushrooms are precious natural ingredients that offer an increasingly rare taste of the fields and mountains. Now more than ever, it will give me great satisfaction if people can experience the pleasures of Yamagata's food culture through *sansai*.

(Translated by Julianne Long)



## 山形を映画で拓こう。そして世界と歩こう。

——山形国際ドキュメンタリー映画祭と映像文化創造都市やまがた

### Renovate Yamagata through Film to Step into the World: YIDFF and Yamagata Creative City of Film

小林みずほ | Kobayashi Mizuho

(山形市文化振興課 | Cultural Promotion Division of Yamagata City)

2年に一度、夏が終わる頃には、「そろそろ映画祭だね」という言葉が挨拶になってくる。先日、山形市の老舗の喫茶店のマスター夫妻と雑談をしていたら、映画祭中の交流話にしばし花が咲いた。監督たちに喜ばれた多国籍な雰囲気の手作りさよならパーティーの演出や、フランスとブラジルの監督を、芋煮会で盛り上がっている馬見ヶ崎川の河原に連れていき市民に混ざって芋煮と日本酒を楽しんだエピソードなどなど。何人かの監督とは今でも文通をしているとのことだった。私自身もはじめは観客として通い、そしてスタッフとして10年映画祭に関わったが、内側にどっぷり漬かっているのを感じた。大都市や京都などと違い、東北には全体の1パーセント、山形には0.1パーセントも外国人旅行者が来ないことを想像してほしい。映画祭の一週間が、いかに特別であるかを。

1989年に山形市制100周年のイベントとして開催されたアジア初の国際ドキュメンタリー映画祭は、大成功を取めた。95年から実行委員会に民間の専門員が採用され、2007年にNPO化し本格的に民間主導となって10年が経つ。映画祭の運営が市の行政から独立して以降も、各回1億5千万円という山形市の補助金供出は変わっていない。山形市民はもれなく一人当たり600円分映画祭を支援している計算だ。そんな中、2013年に映画祭から映像文化創造都市を目指す具体的な動きが生まれ、2015年に山形市が中心となった協議会が設立された。このご時世の民・官・学連携の流れも受けているのかもしれない。

山形市文化創造都市推進事業については、是非会場に配布されているリーフレットを手にとっていただきたい。ざっくりと言うと、

Every two years, around the end of summer, people in Yamagata start greeting each other by mentioning the upcoming documentary film festival season. Even just a few days ago, I was having a fruitful conversation with the owners of a long-established coffee shop in Yamagata centered on encounters made during past festivals. Such episodes include the multicultural homemade-feel of the farewell parties that filmmakers loved, and that time they took French and Brazilian directors to see the *imoni* stew parties held along the Mamigasaki River, which they promptly joined to enjoy local food and sake with the locals. They say they are still in contact with some filmmakers. I myself first discovered the documentary film festival as a moviegoer, and then became involved as a staff member for 10 years. I realized that even though I had been deep in the whole of it, there are many episodes about the festival scattered around in conversations all over Yamagata City that are still unknown to me. Just imagine, Yamagata is different from the big cities or Kyoto where 1% of tourists coming to the Tohoku region are from overseas. In

映画館、国際映画祭、自主上映、映画製作活動と美術系の高等教育に加えて複数の美術館、プロオーケストラ、山形ビエンナーレ等の文化資産を見直した上で共有し、個も団体も協力し合いながら山形における文化活動を推進しようという取り組みである。今年6月に2度目のユネスコ創造都市ネットワークの加盟申請を行った。結果発表は映画祭直後の10月末。ネットワークの7つの分野の中から「映画」を選んだ理由の一つに、山形にとって「映画」が「世界」と「人」とを結ぶツールであり、これからもそうあってほしいという想いと期待とがある。実際映画祭は、山形市民にとって、映画を通して世界を教えてくれる扉であり、そして山形という街の国際的な認知度と人的なネットワークを大きくリードしてきた。映画祭リピーターの方は、すでに映画祭の一週間で伸びゆく蜘蛛の巣のようなネットワークに組み込まれているものと思われる。

山形市での市民主体の上映会や、世界の都市との交流など、昨年度より山形市として行ったいくつかの事業を通して、創造都市の息吹も少しずつ感じられるようになってきた。今年5月に市民団体が開催した創造都市を考えるシンポジウムに参加した高校生が協議会や山形市の事業に参加し、そして映画祭ボランティアも始めている。「映画」を介した緩やかなネットワークを通して、将来の夢を生き生きと語る若い世代が、人や世界との新しい出会いを得ていく現場を目のあたりにすると、こちらもわくわくしてくる。

今回の映画祭期間中には、10日に山形の伝統工芸と芸工大生の現在に触れる映像作品の上映を、12日、13日に山形大学にて、創造都市国際会議を開催する。SPUTNIKの読者にも、山形の小さな躍動を体感していただき、ネットワークの一端を担ってほしい。

Yamagata, this number is only 0.1%. As such, that one week of the international documentary film festival is a truly special time.

The Yamagata International Documentary Film Festival, held for the first time in 1989 to commemorate the 100 years of Yamagata City, was the first of its kind in Asia and has since achieved great success. Film professionals from the private sector joined the executive committee as of 1995, and it has now been ten years since the festival was privatized to become an NPO in 2007. Even though it became free of municipal supervision, the festival today is still getting funded for its operations by the city hall for the unchanged amount of 150 million yen per edition. This comes to around 600 yen per citizen to help fund the festival. Concrete discussions in Yamagata aiming to evolve the film festival to a Creative City of Film started in 2013, leading to the creation of a city-lead council in 2015. You could say this reflects the current trend of cooperation between the private, governmental and educational sectors.

I invite everyone to look for the leaflets promoting Yamagata

as a Creative City of Film that are distributed at the festival venues. Basically, this is a cooperative initiative between individuals and associations to rediscover and share in local cultural assets like the numerous museums, the professional orchestra and the Yamagata Biennale, in addition to the movie theaters, the international film festivals, the four-walling events, the movie productions and the higher education program focused on arts with the aim to promote cultural activities in Yamagata. The city applied for a second time to join the UNESCO Creative City Network in June of this year. Results will be known at the end of October, just after the festival. From among seven categories, the city chose “Film” — most importantly because in Yamagata, film has been a tool that connects people with the world, and it wishes and expects to keep it as such in the future too. The documentary film festival is actually an open doorway for the citizens of Yamagata to learn about the world through film, and has led the charge in raising international awareness about the city of Yamagata and its network of connections. Frequent visitors to the festival are surely already caught in this network, which expands slowly like a spider’s web during the festival’s week.

### ■上映 Screenings

映像文化創造都市山形を目指して On the Road to a Creative City of Film

『Hard Boiled City Yamagata』『映像と向き合う生き方』 *Living with Film* [YF] 10/10 13:50- [M2]

『山形鑄物～暮らしのデザインを求めて～』 *Yamagata Iron Casting* 『山形打刃物～生活の中の道具～』 *Yamagata Forged Blades*

+呈茶：茶道裏千家淡交会山形支部 Tea ceremony [YF] 10/10 19:10- [M2]

### 編集後記

1957年10月4日、まさしく60年前、ソビエト連邦が世界初の人工衛星「スプートニク1号」をバイコヌール宇宙基地から打ち上げた。これ以後、米ソの宇宙開発競争が始まる。20年後、1977年にアメリカ航空宇宙局（NASA）の無人探査機「ボイジャー1号」が打ち上げに成功する。40年経た現在もなお、すでに太陽圏を離れ孤独な旅を続けている。ボイジャーに搭載された「ゴールデンレコード」には未知なる地球外知的生命体や未来の人類に向け、地球の生命や文化の存在を伝えるメッセージ——55種類の言語によるあいさつ、動物の鳴き声や自然の音、人間や人工物の画像など——を記録した。

昨年のイギリスのEU離脱（ブレグジット）を問う国民投票、アメリカの大統領選以降、「ポスト・トゥルースの時代」などといわれる現在においてもなお、多様な人種、価値観、文化背景、それぞれの視点がもたらすドキュメンタリー映画は、これまでと変わらぬ試行を続けているはずだ。決して観るものに都合がよいだけの、見せ掛けの「トゥルース」に腰掛けさせようとはしない。ドキュメンタリストは、カメラを通じて鋭い眼差しを突きつけ、映画に対峙し、思考し、語ることを求めている。「フェイク」と「トゥルース」の二極化した答えを揺らがせつつ、「ポスト・トゥルース」とも容易に口にさせぬ厳しさをもちつ。

東日本大震災から6年半が過ぎいつしか過去へと追いやられ、隣国のミサイル発射を知らせる全国即時警報システム（Jアラート）が個人の携帯電話に鳴り響くほどの不穏な空気が漂い、風化したと感じていた「冷戦」の文字が頭をよぎる日本において、ヤマガタで映し出される世界各国の眼差しはわたしたちに何を想起させるのだろうか。

「ボイジャー」がいつ、誰に届くかわからない人類のメッセージを抱えたまま広大な宇宙空間を漂い続けているように、YIDFFで上映された映画たちも多くのメッセージをヤマガタに残し、また別の誰かに届くことを希求してこれからも長い旅を続けていく。

編集部のリクエストをご理解いただき、お忙しいなかご寄稿くださった皆様、短期間に果敢に作業を進めてくださった翻訳者の皆様、趣旨に賛同して広告協賛いただいた皆様のお力添えによって、今回3度目となる本誌を発行することができた。この場を借りて厚く御礼申し上げます。 奥山心一朗

### Editorial

The Soviet Union launched Sputnik 1 — the world’s first artificial satellite — from the Baikonur Cosmodrome on October 4, 1957. That momentous day, almost exactly 60 years ago, effectively triggered the start of the “space race” between the United States and the Soviet Union. In 1977, twenty years after Sputnik 1 made its ascent

I feel that by holding even more activities than last year, including screening activities organized by citizens’ groups and international exchange events between cities, Yamagata City is turning into a Creative City. High school students who participated in the symposium on Creative Cities organized by a citizens’ association in May of this year followed up by participating in the council and other various municipal programs, and some of them are also volunteering for the documentary film festival. I must confess that I find myself very excited to see this young generation full of vitality and dreams offered the opportunity to meet not only new people but also the rest of the world through a loose network connected by films.

During this year’s festival, short films on the subject of Yamagata’s traditional crafts and films by students of the Tohoku University of Arts will be shown on October 10<sup>th</sup>, while an international conference on Creative Cities will be held at Yamagata University on the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup>. I hope that readers of SPUTNIK will be able to experience firsthand the small initiatives taken by Yamagata City and become a part of this network.

(Translated by Maxime Berson)

into orbit, America’s National Aeronautics and Space Administration (NASA) successfully launched “Voyager 1,” an unmanned probe. Now, four decades after leaving the Earth, Voyager 1 is still on its solitary voyage through interstellar space. On board are “Golden Records”: a collection of greetings in 55 languages, sounds of animals, noises of nature, and images of people and man-made objects. These messages from Earth continue to float through the cosmos, drifting along with the hope of someday reaching extraterrestrial intelligence — or the humans of the future.

The United Kingdom’s referendum to pull out of the EU (“Brexit”) and last year’s American presidential election signaled a shift into the so-called “post-truth era,” a cultural milieu where factual truth takes a back seat to emotional appeal. That apparent departure from the “truth” isn’t standing in the way of documentary filmmakers, however. Reflecting a diversity of races, values, and cultural backgrounds, documentaries are still making probing examinations. They don’t try to assuage viewers with feigned facades of “truth” that simply present convenient, comforting statements, either. Cameras in hand, documentarians are training their piercing gazes on issues that matter to create works for viewers to grapple with, think about, and discuss. They want to shake the overly simplistic dichotomy of “fake” versus “true” in a different, more exigent way than the “post-truth” mode.

As memories of the 2011 Tohoku earthquake and tsunami get relegated to the past, new developments are casting a pall over Japan. J-Alert, a nationwide early-warning system that sends notifications to people’s mobile phones in the event of a missile launch from a neighboring nation, is just one real-life reminder of how the anxieties shading the public consciousness. Once seemingly a thing of the past, the “Cold War” mentality is finding a new medium and feeding lingering tension. Amidst that edgy climate, we come to Yamagata to experience the perspectives of filmmakers from around the world. What will those visions evoke in us?

Just as Voyager goes on sailing through the unending expanses of space, carrying humanity’s messages until they reach their unknown recipients, every film at the YIDFF will soon embark from the launching pad of Yamagata to set off on a quest for new destinations — a dream that someone, somewhere will see and hear the messages therein.

This third issue of SPUTNIK wouldn’t have been possible without the help of our contributors, who took time out of their busy schedules to write their submissions; our translators, whose tireless work on tight schedules made the content accessible to a wider audience; and our advertisers, who embraced the vision at the heart of the festival. To everyone who made this issue possible, I extend my deepest, most heartfelt gratitude. (Translated by Tom Kain)

Okuyama Shinichiro

## 寄稿 | Contributors

阿部宏慈 | Abe Koji  
イグナシオ・アグエロ | Ignacio Agüero  
青山真治 | Aoyama Shinji  
ジェームス・キャッチポール | James Catchpole  
フィリップ・チア | Philip Cheah  
ナジーブ・エルカシュ | Najib El Khash  
クリス・フジワラ | Chris Fujiwara  
畑あゆみ | Hata Ayumi  
堀越謙三 | Horikoshi Kenzo  
石郷岡学 | Ishigooka Manabu  
石坂健治 | Ishizaka Kenji  
清田麻衣子 | Kiyota Maiko  
小林みずほ | Kobayashi Mizuho  
真島一郎 | Majima Ichiro  
三浦哲哉 | Miura Tetsuya  
中山大樹 | Nakayama Hiroki  
西嶋憲生 | Nishijima Norio  
マーク・ノーネス | Markus Nornes  
小川直人 | Ogawa Naoto  
岡部信幸 | Okabe Nobuyuki  
岡田秀則 | Okada Hidenori  
岡田有美子 | Okada Yumiko  
太田昌国 | Ota Masakuni  
ミコ・レベレザ | Miko Revereza  
酒井耕 | Sakai Ko  
佐藤治樹 | Sato Haruki  
佐藤良明 | Sato Yoshiaki  
鈴木伸夫 | Suzuki Nobuo  
多田かおり | Tada Kaori  
鶴飼哲 | Ukai Satoshi  
山本佳奈子 | Yamamoto Kanako  
四方田犬彦 | Yomota Inuhiko  
吉田未和 | Yoshida Miwa  
若井真木子 | Wakai Makiko

## 翻訳 | Translators

マクシム・ベルソン | Maxime Berson  
ウィニフレッド・バード | Winifred Bird  
藤岡朝子 | Fujioka Asako  
キャシー・ゲイツ | Kathy Gates  
バーバラ・ハートリー | Barbara Hartley  
トーマス・カバラ | Thomas Kabara  
トム・ケイン | Tom Kain  
木原圭翔 | Kihara Keisho  
ジュリアン・ロング | Julianne Long  
山本久美子 | Yamamoto Kumiko

## 協力 | Supported by

アパッシュ | APACHE  
映画美学校 | The Film School of Tokyo  
シネ碧 | Fort Cinema  
株式会社インスクリプト | INSCRIPT Inc.  
株式会社アイ・ヴィー・シー | IVC, Ltd.  
株式会社岩波書店 | Iwanami Shoten, Publishers  
全国映画教育協議会 | Japan Film School Association  
日本映画大学 | Japan Institute of the Moving Image  
神田外語大学 | Kanda University of International Studies  
株式会社国書刊行会 | Kokushokankokai Inc.  
株式会社みすず書房 | Misuzu Shobo  
株式会社オフィス宮崎 | Office Miyazaki Inc.  
株式会社太田出版 | OHTA PUBLISHING COMPANY  
株式会社作品社 | SAKUHIN-SHA Co.,Ltd.  
株式会社森話社 | Shinwasha  
東放学園専門学校 | TOHO GAKUEN Media Training College  
東放学園映画専門学校 | TOHO GAKUEN Film Techniques Training College  
秦岳志 | Hata Takeshi  
イアン・ランバート | Iain Lambert



本事業はコンテンツグローバル需要創出基盤整備事業費補助金によるコンテンツ等海外展開支援事業 (J-LOP4) の補助を受けています。  
Subsidized by J-LOP4

# SPUTNIK

## YIDFF Reader 2017

### 編集部 | Editorial Board

[全体統括 Director]  
土田環 | Tsuchida Tamaki  
[編集長 Chief Editor]  
奥山心一朗 | Okuyama Shinichiro  
[編集 Editors]  
中村大吾 | Nakamura Daigo  
中村真人 | Nakamura Masato

デザイン | Design : éditions azert

発行 :

認定 NPO 法人

山形国際ドキュメンタリー映画祭 ©2017

〒990-0044 山形市木の実町 9-52

木の実マンション 201

Tel : 023-666-4480

Published by

Yamagata International Documentary

Film Festival (NPO) ©2017

#201, 9-52, Kinomi-cho, Yamagata, Yamagata  
990-0044 JAPAN

発行日 : 2017年10月5日

Date of Publication: October 5, 2017

YAMAGATA International Documentary Film Festival

山形国際ドキュメンタリー映画祭 2017

**SPUTNIK** YIDFF Reader 2017