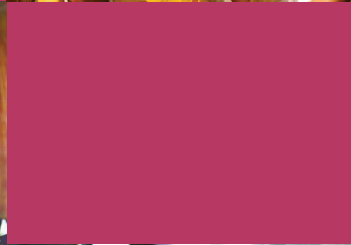


# 東南アジア、巨匠から新鋭まで

国際交流基金アジアセンター The Japan Foundation Asia Center  
アテネ・フランセ文化センター Athenée Française Cultural Center

東京国際映画祭 CROSSCUT ASIA「ネクスト! 東南アジア」提携企画  
Tokyo International Film Festival CROSSCUT ASIA tie-up event

## What's Next from Southeast Asia: Old Masters, Masters, and the Young Blood



第30回東京国際映画祭「国際交流基金アジアセンター presents CROSSCUT ASIA」(2017年)では、ASEAN設立50周年を記念して「ネクスト!東南アジア」と題し、東南アジア各国の実力派監督が推薦する新鋭監督の作品を特集上映しました。

この提携企画となる本特集「東南アジア、巨匠から新鋭まで」では、推薦側のブリランテ・メンドーサ(フィリピン)やリリ・リザ(インドネシア)、さらに上の世代の巨匠リノ・ Brocka(フィリピン)らによる傑作群とともに、新時代を担う若手監督の短篇セレクション(カーステン・タン[シンガポール]ほか)、タン・チュイムイ(マレーシア)やファン・ダン・ジー(ベトナム)を始めとする東南アジア各国のインディペンデント監督10名によるオムニバス映画も合わせて上映し、東南アジア映画の系譜を俯瞰します。

国際交流基金アジアセンター  
アテネ・フランセ文化センター

In celebration of the 50th anniversary of ASEAN (Association of Southeast Asian Nations), the Japan Foundation Asia Center organized “What’s Next from Southeast Asia” featuring notable works which were recommended by established filmmakers of Southeast Asia. This was held at the 2017 Tokyo International Film Festival (TIFF) and marked the fourth edition of CROSSCUT ASIA.

As a subsequent TIFF-CROSSCUT ASIA tie-up event, the screening “What’s Next from Southeast Asia: Old Masters, Masters, and the Young Blood” presents a genealogy of Southeast Asian film through the remarkable works by masters such as Brillante Ma Mendoza (the Philippines) and Riri Riza (Indonesia), classics by the old masters such as Lino Brocka (the Philippines), short films by rising directors such as Kirsten Tan (Singapore), and an omnibus film by 10 independent filmmakers such as Tan Chui Mui (Malaysia) and Phan Dang Di (Vietnam).

The Japan Foundation Asia Center  
Athenee Francais Cultural Center

上映作品 | The Lineup of Films ..... 1

越境するASEAN映画 | マギー・リー ..... 8

Border-Crossing in ASEAN Cinemas | Maggie Lee ..... 8

光の鉤爪をもつ映画 | クリス・フジワラ ..... 10

A Film in the Claws of Light | Chris Fujiwara ..... 10

小さな破片たちの叫び——『フラグメント』について | 結城秀勇 ..... 12

The Fragments’ Cry: A Reflection on *Fragment* | Yuki Hidetake ..... 12

新旧の出会いが生まれる場 | カレン・チャン ..... 14

Where the Old and New Both Shall Meet | Karen Chan ..... 14

東南アジアにおけるありふれた人生のドラマ | 佐藤史織 ..... 16

The Drama of Ordinary Lives in Southeast Asia | Satoh Shiori ..... 16

アジア映画上映の四半世紀 | 石坂健治 ..... 18

A Quarter Century of Screening Asian Films | Interview with Ishizaka Kenji ..... 18

国際交流基金 アジア映画交流の取り組み ..... 27

Asian Film-related Programs of the Japan Foundation ..... 27

21世紀における映画上映の役割 | ニック・ディオカンボ+松本正道+とちぎあきら ..... 30

The Role of Film Screening in the 21st Century

Conversation between Nick Deocampo and Matsumoto Masamichi, moderated by Tochigi Akira ..... 30

## サンティとウィーナー

(デジタル・リストア版)

### Santi-Vina

[Digitally Restored Version]

1954 | 117 min. | Digital  
タイ | Thailand



【監督】タウィー・ナ・バーンチャー

【出演】プーンパン・ランクワン、レフディー・  
スィーウィライ

▶ タイ初の35ミリカラー長篇映画。盲目のやさしい少年サンティと、彼をいじめから守る潑刺とした少女ウィーナー。障害に負けないようにとサンティの父は彼を高名な僧侶の元へ預ける。やがて成長した二人は恋人同士となるが、ウィーナーに恋心を抱くライバルが登場する——。低予算の16ミリ撮影が主流だった当時のタイ映画界において、国際的に通用する映画製作を目指しラット・ベスタニーが設立したハヌマン映画社が初めて手がけた作品が『サンティとウィーナー』であった（ベスタニーが撮影を担当）。1954年東京の第1回東南アジア映画祭で受賞したほか、国際的な注目を集めた初めてのタイ映画としても、同国の映画史にとって重要作。35ミリの素材は長らく紛失したと思われていたが、2014年に英国・中国・ロシアで発見され、16年のカンヌ・クラシックでデジタル復元版が披露された。今回上映する『マニラ・光る爪』と同様に、復元作業はリマジネ・リトロヴァータ（ボローニャ）で行われた。

【Director】Thavi Na Bangchang ("Marut")

【Cast】Poonpan Rangkhavorn, Rayvadi  
Siriwilai

▶ *Santi-Vina* is the first Thai feature film shot in color 35mm. It features a gentle blind boy named Santi and Vina who is a cheerful girl, protecting Santi from bullies. Santi's father sends him to stay with a renowned monk, hoping that he overcomes his difficulties. As grown-ups, the two become lovers, but a rival who also loves Vina appears. At a time when films were generally shot in low-budget 16mm

format in Thai cinema, *Santi-Vina* was the first feature produced by Hanuman Films Company that Ratana Pestonji founded to make world-class films (Pestonji also worked on the film as a cinematographer). In 1954, *Santi-Vina* won two awards in the first edition of the Asia-Pacific Film Festival in Tokyo. Since it was the first Thai film that won international recognition, it has been regarded as an important film in the history of Thai cinema. For a long time the original 35-mm materials were considered lost, but in 2014 they were discovered in the UK, China, and Russia. A digitally restored print screened as part of the Cannes Classics program in 2016. Like *Manila in the Claws of Light* that will screen in this program, it was restored by L'Immagine Ritrovata (Bologna).



タウィー・ナ・バーンチャー

Thavi Na Bangchang ("Marut")

演出家として活躍していたが、1950年に『Pan Tai Norasingh』で映画監督デビューを果たし、1953年にはメロドラマ『Soa Krua Fah』をヒットさせる。『サンティとウィーナー』は3作目に当たる。作品が紛失した（と思われていた）ことにより、1976年に自らこの作品のリメイクを制作。監督作品の多くは今なお行方不明で、上記『Pan Tai Norasingh』と『Forever Yours』（1955）の現存が確認されている。

Veteran stage director Thavi Na Bangchang debuted as a film director in 1950 with *Pan Tai Norasingh*. In 1953 he directed a successful melodrama, *Soa Krua Fah*. *Santi-Vina* is his third film. As this film was long (considered) lost, he was engaged in its remake in 1976. Many of his films are still lost, while the aforementioned *Pan Tai Norasingh* and *Forever Yours* (1955) are confirmed to exist.

Film Archive (Public Organization),  
Thailand



## マニラ・光る爪

(デジタル・リストア版)

### Manila in the Claws of Light

(Maynila:

sa mga kuko ng liwanag)

[Digitally Restored Version]

1975 | 117 min. | Digital  
フィリピン | The Philippines



【監督】リノ・ブロッカ

【出演】ラファエル・ロコ・Jr.、ヒルダ・コロネル、  
リリー・ガンボア＝メンドーサ、トミー・アブ  
エル、ジョニー・ガンボア

▶ 田舎からマニラへとやってきた青年フリオは、建設現場で働きながら、失踪した恋人を探して彷徨う。穏やかなモノクロームの導入部から凄絶なラストへと到るまでの主人公の道行きを通じて、マニラ社会における不条理と歪みを鋭く告発した本作は、ブロッカの名を世界に知らしめた。原作は、1966年に発表されるや大きな反響を呼んだエドガルド・M・レイエスのタガログ語小説『光る爪』。本作のプロデューサーで撮影も担当したマイク・デ・レオンが、ブロッカに映画化の話を持ちかけた。ブロッカは1974年にインディペンデント映画製作を志し独立プロ「シネマニラ」を設立するも、資金難により1年で頓挫。その挫折後の第1作が『マニラ・光る爪』である。本作のB班撮影隊になりすまし、キドラッド・タビミックが『悪魔の香り』（1977）をゲリラ的に撮影していたという逸話も。今回はデジタル復元版を新字幕で日本初上映。

【Director】Lino Brocka

【Cast】Rafael Roco Jr., Hilda Koronel,  
Lily Gamboa Mendoza, Tommy Abuel,  
Joonee Gamboa

▶ A young provincial man called Julio now lives in Manila. As he works in a construction site, he wanders around the city looking for his lover who had run away. The film begins with a calm monochrome introduction but ends with a fierce denouement. Through the protagonist's dramatic journey, it vividly exposes the absurdity and injustice in Manila society. It put Brocka on the world map. The original is Edgardo M. Reyes' *Sa mga kuko*



*ng liwanag*, a Tagalog novel that created a great sensation when it was published in 1966. Mike De Leon, the film's producer and cinematographer, suggested to Brocka that he adapt the novel to the screen. In 1974 Brocka founded Cinemania, a production company to produce independent films, but the company went out of business due to a lack of funds a year later. *Manila in the Claws of Light* was his first film after this setback. There is an episode of Kidlat Tahimik who pretended to work for the second unit of this film but was actually filming *Perfumed Nightmare* (*Mababangong bangungot*, 1977) in a guerrilla style. A digitally restored print with new Japanese subtitles will be shown for the first time in Japan.

#### リノ・ブロッカ | Lino Brocka

1939年生まれ。国立フィリピン大学で英語学を専攻しながら演劇部に所属。同窓生のタヒミクとも親交があった。舞台演出家・テレビディレクターを経て、1970年に『求む、完璧な母』で監督デビュー。70本近いフィルモグラフィには、様々なジャンルの娯楽商業映画のみならず、『マニラ・光る爪』や『ファイト・フォー・アス』(1989)といった社会問題を衝く鋭い作品も含まれる。1970～80年代のフィリピン映画「第二黄金期」をリードし、国内外から高い評価を受けたが、1991年に自動車事故で他界。Born in 1939, Lino Brocka studied English at the University of Philippines. During his student days he belonged to a drama club. He was close friends with Tahimik who also studied at the same university. He began his career as a stage and TV director and made his debut film, *Wanted: Perfect Mother* in 1970. His filmography includes approximately 70 films on various genres of commercial entertainment films; but also contains radical films that expose social problems like *Manila in the Claws of Night and Fight for Us* (*Orapronobis*, 1989). He was a leading figure in the "Second Golden Age" of Philippine cinema in the 1970s through to the '80s and was highly acclaimed both at home and abroad. In 1991 he was killed in a car accident.



Restored in 2013 by the World Cinema Foundation and the Film Development Council of the Philippines at Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata laboratory, in association with LVN, Cinema Artists Philippines, and Mike De Leon. Restoration funding provided by Doha Film Institute.

## 少女ポニラー Ponirah (Ponirah Terpidana)

1983 | 107 min. | 35mm  
インドネシア | Indonesia



【監督】スラメット・ラハルジョ・ジャロット

【出演】クリスティン・ハキム、ライ・サヘタピ、ナニ・フィディア、スラメット・ラハルジョ・ジャロット

▶ 裕福な家庭に生まれたポニラーは、相次ぐ家族の不幸が原因で父親から邪慳にされ、味方であったメイドのリンディル（演じるのはハキム）の制止も振り切って、ジャカルタへと身を移す。しかし、都会での生活も決して容易いものではなかった——。俳優として一世を風靡したスラメット・ラハルジョ・ジャロットの監督3作目。都市地方間の格差といった社会の歪みを背景に、ヴァルネラブルな少女の内面に迫った本作は、インドネシア本国で高く評価され、監督としての名声をもたらした。監督の師匠にあたるトゥグ・カルヤがマフィアのボス役で、監督本人も高校教師役で出演している。音楽担当の実弟エロス・ジャロットは、アチェ独立戦争の女性指導者をハキムが演じた『チュッ・ニヤ・ディン』(1988)の監督としても知られ、90年代後半には政界へ進出。

【Director】Slamet Rahardjo Djarot

【Cast】Christine Hakim, Ray Sahetapy, Nani Vidia, Slamet Rahardjo Djarot

▶ Though born into a well-to-do family, Ponirah is unkindly treated by her father who blames her for the death of his wife and son. Ignoring the advice of her maid, Trindil (played by Hakim) who is on her side, she goes to Jakarta only to live a hard life in the city. This is the third film by Slamet Rahardjo Djarot who took the world by storm as actor. The film closes in on the inner life of a vulnerable girl against the backdrop of social disparities such as the gap between city and countryside. It was highly regarded in Indonesia and led to the director's fame. Teguh Karya who taught filmmaking to the director plays a mafia boss. The director himself appears as a high school teacher. His younger brother, Eros Djarot who supervised the music directed *Tioet Nja' Dhien* (1988)

in which Hakim played the female leader in the Free Aceh Movement. In the late 1990s he entered the world of politics.

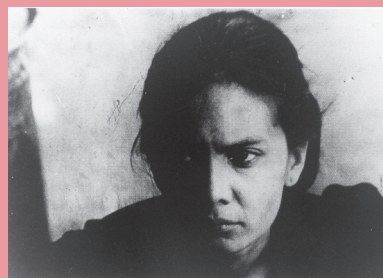
#### スラメット・ラハルジョ・ジャロット

Slamet Rahardjo Djarot

1949年生まれ。トゥグ・カルヤ監督に見出され、『Wajah Seorang Laki-laki』(1971)で映画俳優デビュー。同監督『初恋』(1973)で、映画初出演となるクリスティン・ハキムの相手役を務めて以降、ハキムとのコンビはインドネシア映画界随一の人気を誇る。1980年、『月と太陽』で監督業に進出。同作や『青空がぼくの家』(1990)は日本でも劇場公開され、国際交流基金の企画によるオムニバス『サザンウィズ』(1992)の第1話「ミラージュ」の監督も務めた。かつて出演したカルヤ監督『Badai Pasti Berlalu』(1977)のテディ・スリアアトマジャによる同名リメイク(2007)や、イファ・イスファンシャー監督『聖なる踊子』(2011)ほか、近年に至るまで俳優としても活躍。

Born in 1949, Slamet Rahardjo Djarot was discovered by director Teguh Karya and debuted as a film actor in *Ballad of a Man/The Face of a Boy* (*Wajah seorang laki-laki*, 1971). In Karya's *First Love* (*Cinta pertama*, 1973) he played opposite Christine Hakim who made the first appearance on the big screen. Since then the couple has been most popular in Indonesian cinema. In 1980 Slamet Rahardjo made a debut film, *The Sun and the Moon* (*Rembulan dan Matahari*). This and *My Sky My Home* (*Langitku rumahku*, 1990) were released in theaters in Japan. He directed *Mirage*, the first episode of *Southern Winds* (1992), an omnibus film organized by The Japan Foundation. He has been also active as actor in recent years, appearing in *When the Storm is Over* (*Badai pasti berlalu*), which was originally directed by Karya in 1977 and then remade by Teddy Soeriaatmadja in 2007, Iffa Isfansyah's *The Dancer* (*Sang Penari*, 2011), and many others.

プリント提供：福岡市総合図書館  
Courtesy of the Fukuoka City Public Library





## GIE Gie

2005 | 147 min. | 35mm  
インドネシア | Indonesia

【監督】リリ・リザ

【出演】ニコラス・サプトラ、シタ・ヌルサンティ、ルクマン・サルディ、インドラ・ピロウォ、ウラン・グリトノ、トゥティ・キラナ

▶ スカルノからスハルトへと政権が移行する激動の時代に、反体制をつらぬき、政治と社会の腐敗を告発しつづけた一人の若者がいた——中華系インドネシア人の学生活動家スー・ホッ・ギー(1942-69)。不慮の事故により26歳で命を落とした彼の青春の日々とともに、インドネシア現代史の暗部が描かれる。1983年出版直後に発禁となったギーの遺稿『Catatan Seorang Demonstran (ある運動家の手記)』を元に、監督自身による3年にわたる調査をふまえ、撮影された野心作。主演のニコラス・サプトラは、2002年の大ヒット映画『ビューティフル・デイズ』(ルディ・スジャルウォ監督)で俳優デビューし、一躍トップスターとなった。本作のギー役でインドネシア映画祭・最優秀主演男優賞を受賞。エドウィンやモーリー・スリヤといったインドネシアの若手実力派監督の作品にも出演する。



【Director】Riri Riza

【Cast】Nicholas Saputra, Sita Nursanti, Lukman Sardi, Indra Birowo, Wulan Guritno, Tutie Kirana

▶ In the turbulent times when Sukarno was ousted and replaced by Soeharto, there existed a youth who remained as a dissident and continued to expose socio-political corruption: a Chinese-Indonesian student activist, Sue Hok Gie (1942-1969). He was killed in an accident at the age of 26. This film depicts the darkest era of modern Indonesian history along with the activist's adolescent days. Based on Gie's posthumous writings, *Catatan Seorang Demonstran (Annotations of a Demonstrator)*, which was published in 1983 but was soon banned, the filmmaker himself researched on the activist for over three years to produce this ambitious film. The lead actor, Nicholas Saputra rose to stardom after first starring in the block-

buster movie, *What's Up with Love?* (*Ada Apa dengan Cinta?*) by Rudy Soedjarwo in 2002. He won the Citra Award for Best Leading Actor for his role in *Gie* at the Indonesian Film Festival. He also works with young talented Indonesian filmmakers such as Edwin and Mouly Surya.

リリ・リザ | Riri Riza

1970年生まれ。ジャカルタ芸術大学を卒業後、ロンドンで脚本学を専攻。1998年に『クルドサク』をナン・アハナス、リザル・マントファニ、ミラ・レスmanaとともに監督し、スハルト政権崩壊後の新世代の作り手の登場を印象づける。初の単独クレジット長篇『シェリナの大冒険』(2000)、続く『エリアナ、エリアナ』(2002)で国内外の評価を獲得し、その後も『GIE』、『永遠探しの3日間』(2007)と注目作を発表。『虹の兵士たち』(2008)はインドネシア映画興行史を塗り替えるヒットを記録。最新作『Emma' マザー』(2016)は東京国際映画祭「CROSSCUT ASIA #03 カラフル!インドネシア」で上映された。現代インドネシア映画界を代表する一人。Born in 1970, Riri Riza graduated from the Jakarta Arts Institute and went on to study screenwriting in London. In 1998 he directed *Kuldesak*, collaborating with Nan Triveni Achnas, Rizal Mantovani, and Mira Lesmana. This marked the emergence of a new generation of filmmakers after the collapse of the Suharto regime. He established domestic and international reputation with his first feature, *Sherina's Adventure (Petualangan Sherina, 2000)* followed by *Eliana, Eliana (Pesawat pertama, 2002)*. He continued to direct remarkable films like *Gie* and *3 Days to Forever (3 hari untuk selamanya, 2007)*. *Rainbow Troops (Laskar Pelangi, 2008)* broke the record in Indonesian box-office history. His latest film, *Emma' (Mother) (Athirah, 2016)* screened at CROSSCUT ASIA #03: Colorful Indonesia during the Tokyo International Film Festival. He is one of the leading figures in modern Indonesian cinema.

プリント提供: 福岡市総合図書館

Courtesy of the Fukuoka City Public Library



## どん底 Slingshot (Tirador)

2008 | 86 min. | Digital  
フィリピン | The Philippines



【監督】ブリランテ・メンドーサ

【出演】ジロー・マニオ、ジャクリン・ホセ、ココ・マーティン、クリストファー・キング

▶ 国政選挙が始まる聖週間、首都マニラはキアポ地区のスラムを舞台に、貧しさを物ともせず遅く生き抜く人々を描いた群像劇。犯罪に手を染めねば生きられぬとばかりに麻薬売売も万引きもスリも横行し、かたや政治家たちはあの手この手で得票に動む。実際のスラム街でなされた撮影がドキュメンタリー的な臨場感をもたしている。45歳で監督デビューしたメンドーサの最初期の作品にして、ベルリン国際映画祭カリガリ賞受賞作。メンドーサが映画を撮り始め、若手の登竜門であるフィリピン最大のインディペンデント映画祭「シネマラヤ」が設立された2005年以来、フィリピン映画は「第三黄金期」と呼ばれる時代を迎え、今に至るまで多様な魅力を放っている。

【Director】Brillante Ma Mendoza

【Cast】Jiro Manio, Jaclyn Jose, Coco Martin, Kristofer King

▶ In Holy Week when the national election begins, people brave poverty and live strong, active lives in a slum area in the Quiapo district, in Manila. This is a film with an ensemble cast. Drug trafficking, lifting, and pickpocketing are widespread as if nobody can live without drifting into crime. Politicians, on the other hand, are busy getting votes this way and that. The film was shot in the actual slum, giving rise to a documentary-like realism. It is one of the earliest films by Mendoza who made a debut film at 45. It won the Caligari Film Award at the Berlin International Film Festival. Since 2005 when Mendoza began filmmaking and the Cinemalaya Philippine Independent Film Festival, the biggest indie film festival in the Philippines was first held to provide an entrance into film for young filmmakers, Philippine cinema has entered the so-called "Third Golden Age," and continues to fascinate us with diverse films.

## ブリランテ・メンドーサ

Brillante Ma Mendoza

1960年生まれ。プロダクション・デザイナーを経てCMディレクターとして活躍したのち、2005年の映画監督デビュー作『マニラ・デイドリーム』でロカルノ国際映画祭ビデオ部門金豹賞受賞。以降、精力的に作品を発表しつづけて、『どん底』や『キナタイ マニラ・アンダーグラウンド』（2009）をはじめ、国際映画祭で称賛を得る。カンヌ国際映画祭主演女優賞の最新長篇『ローサは密告された』（2016）は日本でも劇場公開。東京国際映画祭と国際交流基金アジアセンターの共同企画によるオムニバス『アジア三面鏡2016：リフレクションズ』にも参加。若手のインディペンデント映画を支援するべく2015年には「シナグ・マニラ映画祭」を創設し、後進の育成にも力を注ぐ。

Born in 1960, Brillante Ma Mendoza began his career as a production designer and became an active commercial director. In 2005, he directed his first feature *The Masseuse (Masahista)* that won the Golden Leopard – Video Award at the Locarno International Film Festival. Since then, he has energetically made films. He gained acclaim in international film festivals with *Slingshot* and *Kinatay* (2009). His latest feature, *Ma' Rosa* (2016) won the Best Actress Award at the Cannes International Film Festival and was released in theaters in Japan. He participated in *Asian Three-Fold Mirror 2016: Reflections*, an omnibus film co-produced by the Tokyo International Film Festival and the Japan Foundation. In 2015 he founded the Sinag Maynila Film Festival to support and educate young independent filmmakers.

上映素材提供：福岡市総合図書館  
Courtesy of the Fukuoka City Public Library



## フラグメント

### Fragment

2015 | 134min. | Digital  
シンガポール | Singapore

【監督】カン・ルメ、ナワボン・タムロンラタナリット、ニアン・カヴィッチ、ウーウェイ・ビン・ハジ・サリ、ラヴ・ディアス、ウェスリー・レオン・アルーズー、ファン・ダン・ジー、シャーマン・オン、ルッキー・クスワンディ、タン・チュイムイ ▶ アジアン・フィルム・アーカイヴの設立10周年を記念し、東南アジアのインディペンデント映画の強さと多様性を謳うべく作られたオムニバス映画。シンガポール、マレーシア、フィリピン、インドネシア、タイ、カンボジア、ベトナムから、世代も異なる10人のインディペンデント映画作家が、思い思いに映画を製作。

【Directors】Kan Lumé, Nawapol Thamrongrattanarit, Neang Kavich, U-Wei bin Haji Saari, Lav Diaz, Wesley Leon Aroozoo, Phan Dang Di, Sherman Ong, Lucky Kuswandi, Tan Chui Mui ▶ Celebrating the Asian Film Archive's 10th anniversary, *Fragment* is an omnibus film to promote the strength and diversity of South Asian independent cinema. Ten different generations of filmmakers gather for this film from Singapore, Malaysia, the Philippines, Indonesia, Thailand, Cambodia, and Vietnam to create his/her own cinematic universe.

### Making Art is Fucking Hard

カン・ルメ | Kan Lumé

シンガポール | Singapore

2005年、『The Art of Flirting』で長篇デビュー。『Solos』（2007）、『Dreams from the Third World』（2008）、『Liberta』（2012）、『The Naked DJ』（2016）ほかの長篇が各国の映画祭で上映される。勢いのあるシンガポール新世代の一人。In 2005, Kan Lumé made his first feature, *The Art of Flirting*. His features, including *Solos* (2007), *Dreams from the Third World* (2008), *Liberta* (2012), and *The Naked DJ* (2016) have been screened at international film festivals. He is a vigorous director, belonging to a new generation of Singaporean filmmakers.

### Scene 38

ナワボン・タムロンラタナリット

Nawapol Thamrongrattanarit

タイ | Thailand

1984年生まれ。初長篇『36のシーン』（2012）で釜山国際映画祭ニューカレント賞を獲得。同作は2014年東京国際映画祭「CROSSCUT

ASIA #01 魅惑のタイ」で、2作目『マリー・イズ・ハッピー』は2013年の同映画祭「ワールド・フォーカス」部門で上映。続く『あの店長』（別題『噂の男』、2014）、『フリーランス』（2015）も大阪や福岡の映画祭で上映されている。タイ映画界のメジャーとインディペンデントの双方で活躍。

Born in 1984, Nawapol Thamrongrattanarit's debut feature *36* (2012) won the New Currents Award at the Busan International Film Festival. It also screened at CROSSCUT ASIA #01: Thai Fascination during the 2014 Tokyo International Film Festival (TIFF). His second feature film, *Mary is Happy, Mary is Happy* was shown as part of the "World Focus" program at the 2013 TIFF. *The Master* (2014) screened at the 2016 Osaka Asian Film Festival (OAFF) and the Focus on Asia Fukuoka International Film Festival 2017. *Heart Attack (Freelance)*, 2015) was also shown at the 2016 OAFF. He actively works in both major and independent Thai cinema.

### Goodbye Phnom Penh

ニアン・カヴィッチ | Neang Kavich

カンボジア | Cambodia

1987年生まれ。2017年東京国際映画祭「CROSSCUT ASIA #04 ネクスト! 東南アジア」でリティ・パン推薦作として短篇劇映画『三輪』（2015）が、同年の山形国際ドキュメンタリー映画祭で『どこに行く』（2013）が上映。リティ・パン以降のカンボジア新世代を予感させる一人。タレント・トーキョー2016参加。

Born in 1987. Recommended by Rithy Panh, Kavich Neang's short feature film, *Three Wheels (Kong Bei)*, 2015) screened at CROSSCUT ASIA #04: What's Next from Southeast Asia during the 2017 Tokyo International Film Festival. In the same year his *Where I Go* (2013) was shown at the Yamagata International Documentary Film Festival. He anticipates a new generation of post-Rithy-Panh Cambodian filmmakers. He participated in Talents Tokyo 2016.



### One Note One Fragment (Satu Nota Satu Fragnen)

ウーウェイ・ビン・ハジ・サリ

U-Wei bin Haji Saari

マレーシア | Malaysia

1954年生まれ。1993年の初監督映画『Woman, Wife and Whore』がマレーシア映画祭で5部門受賞。フォークナーの短篇『納屋を焼く』に基づく『Kaki Bakar (The Arsonist)』(1995)はカンヌ国際映画祭「ある視点」部門出品。2012年『Hanyut』はコンラッド『オールマイヤーの阿房宮』の映画化。

Born in 1954. U-Wei bin Haji Saari's first film, *Woman, Wife and Whore* (Perempuan, isteri dan jalang, 1993) won five awards at the Malaysia Film Festival. His *The Arsonist* (Kaki Bakar, 1995) is a film adaptation of William Faulkner's short novel, *Barn Burning*. It was invited to the Un Certain Regard Section at the Cannes International Film Festival. *Hanyut* (2012) is a screen adaptation of Joseph Conrad's *Almayer's Folly*.

## The Day Before the End... (Ang araw bago ang wakas...)

ラヴ・ディアス | Lav Diaz

フィリピン | The Philippines

1958年生まれ。ブロッカ『モニラ・光る爪』に衝撃を受け映画を志す。98年に監督デビューし、21世紀に入ってから超長尺作品を立て続けに発表。近年の『北(ノルテ)―歴史の終わり』(2013)、『昔のはじまり』(2014)、『痛ましき謎への子守唄』(2016)は東京国際映画祭で上映されたほか、各国の映画祭で受賞。ヴェネツィア国際映画祭金獅子賞『立ち去った女』(2016)は日本でも劇場公開。フィリピン「第三黄金期」を背負う一人。他の監督と同様、本作でも一人で脚本・撮影・編集も手掛ける。

Born in 1958, Lav Diaz was so inspired by Lino Brocka's *Manila in the Claws of Light* that he decided to become a filmmaker. In 1998, he made his directorial debut. In the 21st century he made one super-long film after another. His recent films such as *Norte, the End of History* (Norte, hangganan ng kasaysayan, 2013), *From What is Before* (Mula sa kung ano ang noon, 2014), and *A Lullaby to the Sorrowful Mysteries* (Hele sa hiwagang hapis, 2016) screened at the Tokyo International Film Festival and won awards at international film festivals. His *The Woman Who Left* (Ang babaeng humayo, 2016) won the Golden Lion at the Venice International Film Festival and was released in theaters in Japan. He is one of the leading figures of the "Third Golden Age" of Philippine cinema. As in many of his films, he also worked as a screenwriter, cinematographer, and editor in *The Day Before the End...*

## Umbilical

ウェスリー・レオン・アルーゾー

Wesley Leon Aroozoo

シンガポール | Singapore

シンガポールを拠点とするフィルム・コレクティブ「13リトル・ピクチャーズ」の一員。東日本大震災で妻を失った一人の日本人を追ったドキュメンタリー『I Want to Go Home / 帰りたい』(2017)は釜山国際映画祭でプレミア上映された。

Wesley Leon Aroozoo is a member of 13 Little Pictures, a film collective based in Singapore. His *I Want to Go Home* (2017) is a documentary film that focuses on a Japanese who lost his wife to the 2011 Tohoku earthquake and tsunami. It premiered at the Busan International Film Festival.

## Rain

ファン・ダン・ジー | Phan Dang Di

ベトナム | Vietnam

1976年生まれ。初長篇『ビー、心配しないで!』(2010)がカンヌ国際映画祭批評家週間で受賞し、第2作『大親父と、小親父と、その他の話』(2015)はベルリン国際映画祭コンペティション部門に出品。後者は2017年東京国際映画祭「CROSSCUT ASIA #04 ネクスト! 東南アジア」でも上映(トラン・アン・ユン推薦作)。若手映画人対象のワークショップ「Autumn Meeting」を主宰し、後進の育成にも力を注ぐ。Born in 1976. His first feature film, *Bi, Don't Be Afraid* (Bi dung sol, 2010) won two awards in Critics' Week at the Cannes Film Festival. His second film, *Big Father, Small Father and Other Stories* (Cha và con và..., 2015) was selected for a competition at the Berlin International Film Festival. This film also screened at CROSSCUT ASIA #04: What's Next from Southeast Asia during the 2017 Tokyo International Film Festival (recommended by Tran Anh Hung). He organizes Autumn Meeting, a workshop to educate young filmmakers.

## The Warm Breeze of Winter

シャーマン・オン | Sherman Ong

シンガポール、マレーシア

Singapore, Malaysia

1971年生まれ。美術作家、写真家としても活動。フィルム・コレクティブ「13リトル・ピクチャーズ」の創設メンバー。2007年には日本に滞在し、映像作品『はし / Hashi』を制作。2017年東京で開催された「サンシャワー: 東南アジアの現代美術展」にも出品している。

Born in 1971. Besides being a filmmaker, Sherman Ong is also a visual artist and photographer. He is a founding member of 13 Little Pictures, a film collective. In 2007 he stayed in Japan to produce a film called *Hashi*. His work was shown at the *SUNSHOWER: Contemporary Art from*

*Southeast Asia 1980s to Now* exhibition held in Tokyo in 2017.

## Serpong

ルッキー・クスワンディ | Lucky Kuswandi

インドネシア | Indonesia

1980年生まれ。初長篇『マダムX』(2010)は2011年福岡アジア映画祭で、長篇第2作『太陽を失って』(2014)は東京国際映画祭「アジアの未来」部門で上映。カンヌ国際映画祭批評家週間で注目を集めた短篇『虎の威を借る狐』(2015)は、2017年の東京国際映画祭CROSSCUT ASIA提携企画「カラフル! インドネシア2」でも紹介した。

Born in 1980. Lucky Kuswandi's debut feature, *Madame X* (2010), screened at the Fukuoka Asian Film Festival 2011 and his second feature, *In the Absence of the Sun* (Selamat Pagi, Malam, 2014), was shown as part of the Asian Future program at the Tokyo International Film Festival. His short film, *The Fox Exploits the Tiger's Might* (2015) received much attention in Critics' Week at the Cannes Film Festival and was also shown at "Colorful Indonesia 2," the 2017 tie-up event of the CROSSCUT ASIA program during the Tokyo International Film Festival.



## The Beautiful Losers

タン・チュイムイ | Tan Chui Mui

マレーシア | Malaysia

1978年生まれ。初長篇『愛は一切に勝つ』(2006)はロッテルダム国際映画祭タイガー・アワードほかを受賞し、東京国際映画祭「アジアの風」部門など多くの映画祭で上映された。マレーシア・ニュー・ウェーブで注目を集めた監督の一人。2017年から短篇映画祭「SeaShorts」を主宰している。

Born in 1978. Tan Chui Mui's first full-length film, *Love Conquers All* (2006), won a few awards, including the Tiger Award at the International Film Festival Rotterdam. This film screened at many film festivals such as "Winds of Asia" during the Tokyo International Film Festival. She is one of the noteworthy filmmakers of the Malaysian New Wave. Since 2017, she has organized SeaShorts, a short film festival.



## 母親

### The Mother (Mae)

2013 | 14 min. | Digital  
タイ | Thailand



**[監督]** ビムバカー・トーウィラ

**[出演]** チョンティダー・プラトーン、ワンロット・ルンカムジャット

▶ 夜、物静かな葬儀場。亡くなった一人の少女が弔われる。その死に関わりをもつらしき男たちと、娘の死因に不審を抱く母親との不穏なやりとりを、長回しのカメラが追う。タイのインディペンデント映画をリードしてきた女性監督ビムバカー・トーウィラによる近年の短篇。ロッテルダム国際映画祭短篇部門出品。

**[Director]** Pimpaka Towira

**[Cast]** Chontida Praton, Wanlop Rungkamjad

▶ At night, a dead girl is buried in a silent funeral home. The camera follows the disturbing exchange between men and the girl's mother in a long take. The men apparently have something to do with her death and the mother is suspicious of her daughter's death. This is a recent short film by female Thai director, Pimpaka Towira, one of the leading figures of Thai independent cinema. It was selected for the Ammodo Tiger Short Competition at the International Film Festival Rotterdam.



**ビムバカー・トーウィラ** | Pimpaka Towira

1967年生まれ。実験的な短篇作品を多く手掛け、2003年『ワン・ナイト・ハズバンド』で長篇デビュー。長篇劇映画第2作『孤島の葬列』(2015)は東京国際映画祭「アジアの未来」部門・作品賞受賞。批評家、プロデューサーとしても活躍し、シンガポール国際映画祭のプログラム・ディレクターも務める。

Born in 1967, Pimpaka Towira made a number of experimental short films. In 2003, she made her first feature, *One Night Husband* (*Kuen rai ngao*). Her second feature, *The Island Funeral* (*Maha samut lae susaan*, 2015) won the Best Asian Future Film Award at the Tokyo International Film Festival. She is also a film critic and producer. She is a program director for the Singapore International Film Festival.

## おばあちゃん

### Dahdi

2014 | 17 min. | Digital  
シンガポール | Singapore



**[監督]** カーステン・タン

**[出演]** リ・ファ、シティ・ヌルル・フダ・ビンティ・M・アザハリ

▶ シンガポールの離れ小島、老女の家に迷い込んできた少女はロヒンギャ難民だった。その二人の束の間の交流。2012年に実際に起きた出来事を元にした本作は、エドモンド・ヨウ『アケラットーロヒンギャの祈り』(2017年東京国際映画祭最優秀監督賞)とは別の切り口で「ロヒンギャ問題」にアプローチする。

**[Director]** Kirsten Tan

**[Cast]** Li Hwa, Siti Nurul Huda Bte M. Azahary

▶ On a remote island (Pulau Ubin) in Singapore a girl strays into the home of an old woman. The girl who is a Rohingya refugee has a short exchange with the old woman. Based on a true story that took place in 2012, the film approaches the "Rohingya crisis" from a different perspective from Edmund Yeo's *Aqérat* (*We the Dead*) that won the Award for Best Director at the 2017 Tokyo International Film Festival.

**カーステン・タン** | Kirsten Tan

1981年生まれ。初長篇作『ポップ・アイ』(2017)は世界中の映画祭で上映され、東京国際映画祭「CROSSCUT ASIA #04 ネクスト!



東南アジア」ではエリック・クー推薦作として紹介された。シンガポールに生まれ育ち、韓国でレジデンスプログラムに参加し、その後タイへの移住を経て、現在はニューヨークを拠点とする。今もっとも注目されるシンガポールの若手女性監督。Born in 1981. Kirsten Tan's first feature, *Pop Aye* (2017) screened at film festivals around the world. Recommended by Eric Khoo, it was also shown at CROSSCUT ASIA #04: What's Next from Southeast Asia during the Tokyo International Film Festival. Born and raised in Singapore, Tan took part in an artist-in-residence program that specialized in film in the Republic of Korea and then moved to Thailand. She is now based in New York City. She is now one of the most remarkable young Singaporean female directors.

## ラブ・ストーリー・ノット

### Love Story Not

(Kisah Cinta Yang Asu)

2015 | 30 min. | Digital  
インドネシア | Indonesia

**[監督]** ヨセブ・アング・ノエン

**[出演]** ヨセブ・アング・ノエン、ミラ・ロシタ・トアトモジョ、アストリ・クスマ・ワルダニ

▶ 売春婦ニンとマルタ。交わることのなかったはずの二人の生が、監督演じるエリックという男を介して擦れ違う。インドネシアを代表する独立系映画監督エドウィンとそのプロデューサー、メイス・タウリシアの「Babibutafilm」がプロデュース。ヨセブ・アング・ノエン監督の最新短篇作品。

**[Director]** Yosep Anggi Noen

**[Cast]** Yosep Anggi Noen, Mila Rosinta Totoatmojo, Astri Kusuma Wardani

▶ Though both Ning and Martha are prostitutes, they have no common background. But their lives crisscross through Erik played by the director. Produced by Babibutafilm that involves Edwin, a leading Indonesian independent filmmaker, and his producer, Meiske Taurisia, this is the latest short film by Yosep Anggi Noen.



## ヨセブ・アング・ノエン

Yosep Anggi Noen

1983年生まれ。2012年の長篇デビュー作『Peculiar Vacation and Other Illnesses』はロカルノ国際映画祭でプレミア上映。長篇第2作『Solo, Solitude』(2016)もロカルノをはじめとした国際映画祭で上映された。インドネシアで今もっとも勢いのある新鋭監督のひとり。Born in 1983, Yosep Anggi Noen premiered his first feature, *Peculiar Vacation and Other Illnesses* (*Vakansiy yang janggal dan penyakit lainnya*, 2012) at the Locarno International Film Festival. His second feature, *Solo, Solitude* (*Istirahatlah kata-kata*, 2016) screened at film festivals, including Locarno. He is now one of the young, edgy filmmakers in Indonesia.

## アナザー・シティ

Another City  
(Thành Phố Khác)

2016 | 25 min. | Digital  
ベトナム | Vietnam



【監督】 ファン・ゴック・ラン

【出演】 ミン・チャウ、ヴー・ドー・クアン・ミン、トワイ・アイン

▶ 中年女性は濡れたウィッグを乾かし窓外を見つめ、若い男はカラオケ店で涙ながらに思いを吐露し、ウェディングドレスを着ていた女は医者を訪ね、さらに……。それぞれが抱える苦悩はバラバラのようであり、緩やかに連なっていく。ベルリン国際映画祭でプレミア上映。

【Director】 Phạm Ngọc Lân

【Cast】 Minh Châu, Vũ Đỗ Quang Minh, Thùy Anh

▶ A middle-aged woman is blow-drying a wet wig, looking out of the window. A young man is pouring out his heart in tears at a karaoke bar. A young bride is listening to a gynecologist. Each has different anguish but their stories are slowly interwoven at the end. This film premiered at the Berlin International Film Festival.



ファン・ゴック・ラン | Phạm Ngọc Lân

1986年生まれ。都市計画をハノイ建築大学で学び、「都市生活の観察者」を自認する異色の経歴の持ち主にして、ファン・ダン・ジーにも注目されるベトナム映画界の新鋭。タレント・トーキョー2017に参加。現在、初長篇『Cu Li Never Cries』を準備中。

Born in 1986, Phạm Ngọc Lân studied urban design and urban planning at Hanoi Architecture University. He is a self-avowed "urban life observer" with a unique career story. He is also a fresh filmmaker in Vietnam cinema, acknowledged by Phan Dang Di. He participated in Talents Tokyo 2017. Currently, he is making his first feature, *Cu Li Never Cries* (*Cu Li Không Bao Giờ Khóc*).

## 月間最優秀労働者 Jodilerks Dela Cruz, Employee of the Month

2017 | 25 min. | Digital  
フィリピン | The Philippines

【監督】 カルロ・フランシスコ・マナタッド

【出演】 アンジェリ・バヤニ

店仕舞が決まったガソリンスタンド。毎月のトップ従業員に選ばれていた女性店員がとったパンクな行動、あるいは最初で最後の叛乱？ 主演のバヤニは、ラヴ・ディアス『北（ノルテ）—歴史の終わり』(2013)やアンソニー・チェン『イロイ



ロ ぬくもりの記憶』(2013)にも出演。カンヌ国際映画祭批評家週間でプレミア上映。

【Director】 Carlo Francisco Manatad

【Cast】 Angeli Bayani

▶ A gas station is shutting down. A woman who is always selected as the "Employee of the Month" begins to behave like a punk. Is this her first and last rebellion? Leading actress, Angeli Bayani, starred in Lav Diaz's *Norte, the End of History* (2013) and Anthony Chen's *Ilo Ilo* (2013). *Jodilerks Dela Cruz, Employee of the Month* premiered in Critics' Week at the Cannes Film Festival.



カルロ・フランシスコ・マナタッド

Carlo Francisco Manatad

1987年生まれ。映画編集者として数多くの作品を手掛ける傍ら、短篇を監督。『Junylin Has』(2015)がロカルノ国際映画祭で、『Fatima Maria Torres and the Invasion of Space Shuttle Pinas 25』(2016)がシンガポール国際映画祭で上映。現在、初長篇『A Wrong Season』を準備中。

Born in 1987. Besides being a film editor, Carlo Francisco Manatad directs short films. *Junylin Has* (2015) screened at the Locarno International Film Festival. *Fatima Maria Torres and the Invasion of Space Shuttle Pinas 25* (2016) was shown at the Singapore International Film Festival. He is currently preparing his first feature, *A Wrong Season* (*Diri Maupay na Panahon*).

上映プログラマー：高崎郁子  
Film Programmer: Takasaki Ikuko

# 越境するASEAN映画 | Border-Crossing in ASEAN Cinemas

マギー・リー | Maggie Lee

数 百数千の島々が連なる東南アジアは、ひとつの海でつながれている。民族、文化、宗教、言語の違いにもかかわらず、アジアの新世代はそうした垣根を越えて互いに交流し、刺激的な作品を生み出している。根っからの旅人であり、東洋とも西洋ともつかない文化で育った彼らの作る映画を観れば、地理や社会、心理の壁を飛び越え旅をしてきたその経験が生かされているのがよくわかるだろう。

まさにその典型といえるのが『ポップ・アイ』だ。冴えない建築家が幼馴染の象に再会し、ともに故郷に帰る旅程を追うこのチャリングなロードムービーで脚本・監督を務めたカーステン・タンは、シンガポール人ながら、バンコクのチャトゥチャック市場でTシャツを売りさばきつつ、2年かけてバックパッカーとしてタイ全国を旅してまわった経験を持ち、一筋縄ではいかない地方人の扱いも手慣れたものである。タイ・インディペンデント映画界を代表する製作者ソーロス・スクムの監修のもと、配役もスタッフもタイ人で固めたこの映画には、カンヌ映画祭カメラドール受賞作『イロイロ めくもりの記憶』の監督アンソニー・チェンも、エグゼクティブ・プロデューサーとして名を連ねている。

食を通じて諸文化の融合を謳いあげるのは、シンガポールの名匠エリック・クーである。新作『ラーメン・テー』では、シンガポール人を片親にもつ高崎在住の日本人ラーメン職人（斎藤工）が、

Southeast Asia is bounded by the sea and comprises hundreds and thousands of islands. Despite differences in ethnicity, culture, religion, and language, a new generation of Asians are crossing borders to create exciting works with each other. They are avid travelers and grew up straddling cultures East and West. Their films reflect their journeys that leap over geographical, social, and psychological boundaries.

A perfect example is *Pop Aye*, a charming road movie following a sad-sack architect's adventure to take his long-lost elephant back to his hometown. Writer-director Kirsten Tan is a Singaporean who spent 2 years selling T-shirts in Bangkok's Chatuchak market, and backpacking all over Thailand, giving her a feel for quirky, provincial people. The film was shot by a Thai cast and crew, under supervision of Thailand's top independent producer Soros Sukhum, and executive-produced by Anthony Chen, director of the Cannes Caméra d'or winner *Ilo Ilo*.

Master Singaporean director Eric Khoo celebrates the fusion of cultures through food. *Ramen Teh* follows a half-Japanese ramen chef, played by Saitoh Takumi, and his journey from Takasaki to Singapore, where he learns the secret recipe of his uncle's bakut teh (pork rib soup).

Malaysian Edmund Yeo's sophomore feature *Aqérat (We the Dead)* depicts border-crossing of a dangerous kind. A Chinese-Malaysian girl who joins a human trafficking ring

シンガポールの叔父の許で肉骨茶（バクテー）の秘伝のレシピを学ぶ過程が描かれる。

一方、マレーシア人監督エドモンド・ヨウの長篇第2作『アケラット ロヒンギャの祈り』が描く越境には、なにやら物騒な気配が漂っている。人身売買組織に加わった中華系マレーシア人の少女が、同国北部に逃れたロヒンギャ・ムスリム難民たちの悲惨な窮状に徐々に心を寄せていく本作で、早稲田大学大学院の博士課程で学んだこの監督は、昨年の東京国際映画祭最優秀監督賞を獲得した。

ヨウが自国に避難してきた異邦の民の苦境に関心を示すなか、同じくマレーシア出身のブラッドリー・リュウは、フィリピンのインディペンデント映画業界にみずからの活路を見出している。撮影監督としてキャリアを積んだのち、監督として独り立ちした彼が『墓場にて唄う』で描いたのは、年老いた物まね歌手（日本のロックバンド「スピード・グルー&シンキ」の一員でもあった「フィリピンのミック・ジャガー」ペペ・スミスが、本人役とともに一人二役で演じている）の思索に満ちた引退間際の日々だった。

長年リティ・パンばかりが目立った存在として君臨していたカンボジア映画では、2014年に映画制作集団「Anti-Archive」が結成されて以来、新たな活力が台頭してきている。カンボジア映画の失われた歴史をシュルレアリスティックな手法であぶりだす『ゴールデン・スランバーズ』のカンボジア系フランス人監督デイヴィ・シュ

starts to empathize with the harrowing ordeal of Rohingya Muslim refugees who escape to Northern Malaysia. The Waseda University PhD graduate won Best Director at last year's Tokyo International Film Festival.

While Yeo shows concern for the plight of foreign refugees in his own country, fellow-Malaysian Bradley Liew found his footing in the Philippine independent film industry first as a cameraman then as director of *Singing in Graveyards*, a meditative swansong of an aging impersonator of rock star Pepe Smith. In fact, Pepe Smith, the “Pinoy Mick Jagger” who also played in the Japanese rock band Speed, Glue & Shinki, performed as himself and his impersonator in the film.

For years, Rithy Panh was the only dominant figure in Cambodian cinema, but a new energy was unleashed in 2014 by the formation of a filmmaking collective, Anti-Archive. Its founders hail from all over the world, spearheaded by Davy Chou, a French-Cambodian who directed *Golden Slumbers*, a surrealistic tribute to the lost history of Cambodian cinema. The group is creating a more internationalized infrastructure for local talent.

Four features, all shot in Cambodia, have been made by Anti-Archive: *Dream Land* by Taiwanese-American Steve Chen, *Turn Left Turn Right* by Korean-American Douglas Seok, *Waxing Moon* by French documentarist Adrien Genoudet, and *Diamond Island* which is Chou's luminous



をはじめとして、創立メンバーの出身国もさまざまなこの団体は、当地の才能を知らしめるべく、国内にとどまらないインフラを整備しつつある。

Anti-Archiveによって制作された長篇作品はすでに4本、そのすべてがカンボジアで撮影されている。『Dream Land』は台湾系アメリカ人スティーヴ・チェン、『ターンレフト・ターンライト』は韓国系アメリカ人のダグラス・ソク、『Waxing Moon』はフランス人ドキュメンタリー作家のアドリアン・ジュヌデがそれぞれ監督を務め、シュアの輝かしい初フィクション作品『ダイヤモンド・アイランド』では、開発著しいプノンペン郊外の建設現場を舞台に、高架橋を渡ることが社会階層をのしあがることの象徴として描かれる。また、グループ内で唯一カンボジア生まれであるニアン・カヴィッチも、『White Building』と『Last Night I Saw You Smiling』という2本の長篇フィクション作品を準備中であるという。

映画祭に出品されるフィリピン映画といえば、これまではマニラを舞台とした「貧民街もの」のイメージが強かったが、近年、新たな物語の生まれる場として日本を選ぶ監督たちもあつた。同国の監督としてはカンヌでもっと多くの賞を獲得してきたブリランテ・メンドーサは、オムニバス作品『アジア三面鏡 2016: リフレクションズ』の一篇『SHINIUMA Dead Horse』で北海道とマニラの競馬を対照的に映し、現在も日本を舞台とした劇映画の制作を進めている。東京国際映画祭で3度の受賞歴をもつジュン・ロブレス・ラナも佐賀での撮影を予定しており、札幌で撮影され、フィリピンで思いがけずヒットとなったシーグリッド・ベルナード監督の文化を越えた恋愛劇『キタキタ』のような例もある。さらにシャロン・ダヨックも、今井太郎プロデューサーとともに、大阪で病に侵された

fiction debut set in a suburb of rampant construction, where crossing a highway bridge in Phnom Phen symbolizes moving up the social ladder. The collective's sole local-born member Neang Kavich is developing two feature projects: the fictional *White Building* and *Last Night I Saw You Smiling*.

Throughout the years, the image of Philippine cinema has been colored by Manila-set "slum movies" at festival circuits. Recently, many directors are discovering Japan as a fertile ground for new stories. Brillante Ma Mendoza, the most awarded Filipino in Cannes, contrasted horse-racing between Hokkaido and Manila in the omnibus *Shiniuma (Dead Horse)* for *Asian Three-Fold Mirror 2016: Reflections*. Now, he's developing a feature film set in Japan. Jun Robles Lana, who's won three awards at the Tokyo International Film Festival, is planning a shoot in Saga, Kyushu. Sigrid Bernardo's cross-cultural romance *Kita Kita*, shot in Sapporo, became a sleeper hit domestically. Sheron Dayoc is collaborating with producer Imai Taro to develop a drama about a nurse caring for an old invalid in Osaka.

However, the one film that's making waves well beyond film circles is Baby Ruth Villarama's *Sunday Beauty Queen*. A documentary supported by Tokyo Docs, it chronicles overseas domestic helpers in Hong Kong who find empowerment through beauty contests. Honoring how OFWs (Overseas Foreign Workers) overcome cultural and interpersonal barriers,

ひとりの老人を世話する介護士のドラマを準備しているという。

とはいえ、映画の世界をも越えて運動の波を起こしている作品をひとつ挙げると、ベビー・ルース・ヴィラマの『Sunday Beauty Queen』を描いてほかにないだろう。Tokyo Docsの支援をうけて制作されたこのドキュメンタリーは、香港で働く外国人家政婦たちが、美人コンテスト出場を機に活き活きと輝いてゆくさまを記録している。文化の壁を乗り越え対人関係を築いていく海外出稼ぎ労働者 (Overseas Foreign Workers) たちを鮮やかに映し出したこの映画は、世界各地に上映会の輪を広げ、映画を観たNGOや外交官、政治家たちがOFWの待遇改善への働きかけを行うようにまでなったのである。

かつての隆盛を取り戻したインドネシア映画では、その勢いに乗った女性監督たちが、旧来の枠を押し広げるような傑作を次々と生み出している。モーリー・スリヤの『殺人者マリーナ』がフェミニストの「サチー・ウェスタン」(インドネシア版マカロニ・ウェスタン) ともいべき新境地を切り拓いたかと思えば、カミラ・アンディニの『見えるもの、見えざるもの』は、バリ島の芸術をもとに、夢とも神話とも現実ともつかない独創的な子供たちの物語を描き、2017年の東京フィルメックスでは、両作品が最優秀作品賞を同時受賞するという快挙を達成した。2016年に『再会の時〜ビューティフル・デイズ2〜』と『Emma' マザー』が国内で好評を博したリリ・リザも、スンバ島で『ニュー・シネマ・パラダイス』を彷彿させる企画を進めているらしい。あるいはこれは逆方向の動きだが、『淵に立つ』の深田晃司監督が、インドネシア人プロデューサー、メイスク・タウリシアの助力により、アチェの津波を題材とした作品をこのほど完成させたことも付け加えておこう。

ers, it held outreach screenings around the world, and motivated NGOs, embassies, and politicians to lobby for better treatment of OFWs.

Propelled by a powerful resurgence in Indonesian cinema, female filmmakers are pushing boundaries in their best works yet. Mouly Surya's *Marlina the Murderer in Four Acts*, pioneered the feminist "satay western," while Kamila Andini's *The Seen and Unseen*, an original children's story drawing from Balinese arts, blurs lines of dream, myth, and reality. They became co-winners of the Grand Prize at TOKYO FILMeX 2017. Riri Riza, whose *What's with Love 2* and *Mother* gained domestic popularity in 2016, is preparing a project in Sumba with echoes of *Cinema Paradiso*. In reverse, Fukada Koji, Japanese director of *Harmonium* just completed a film about tsunami in Aceh with the help of Indonesian producer Meisuke Taurisia.

#### マギー・リー | Maggie Lee

映画批評家。米国『ヴァリエティ』誌・アジア映画批評筆。アムステルダム・シネマアジア映画祭芸術監督、東京国際映画祭プログラミング・コンサルタント、ヴァンクーヴァー映画祭・日本映画プログラム担当を務めるほか、アジア映画回顧上映のキュレーションも行う。『ハリウッド・リポーター』でもアジア映画批評筆の責にある。Film Critic. Maggie Lee is Chief Asia Film Critic for US entertainment industry publication *Variety*, Artistic Director of CinemaAsia Film Festival, Amsterdam, Programming Consultant for Tokyo International Film Festival, Programmer of Japanese Films for Vancouver Film Festival and curator of Asian retrospective programs. She was Asia Chief Critic for *The Hollywood Reporter*.

# 光の鉤爪をもつ映画 | A Film in the Claws of Light

クリス・フジワラ | Chris Fujiwara

リノ・ Brocka監督作品『マニラ・光る爪』（原題：Maynila: sa mga kuko ng liwanag）の英語題をめぐっては、どこかあいまいなところがあるようだ。近年の復元版は『Manila in the Claws of Light（光の鉤爪をもつマニラ）』とされるのが一般的だが、タガログ語も英語も堪能な信頼すべき評者が、『Manila in the Claws of Neon（ネオンの鉤爪をもつマニラ）』なる英語題を掲げる例も数多い。じっさいに上映題となったかは定かではないけれど、少なくとも言及されるなかには、『The Nail of Brightness（明るい爪）』などという奇妙な題名も存在する。おそらくいつそう奇妙に思われるのは、本作がしばしば『Manila in the Claws of Darkness（暗い鉤爪をもつマニラ）』とも呼ばれていることだろう。とはいえこれは、ネオンは夜にこそ映えると考えれば、そこまで奇妙というほどでもない。ともあれ、これらの変名をひっくり返して考えるに、ここでの「光」（原題の“liwanag”は「光」や「明るさ」を意味する）は、昼夜を問わず力を及ぼすものであると理解すべきなのだろう。訳題にまつわるあいまいさは、映画の示す逆説をさらに強めている。この映画では、伝統的に希望や明晰さの象徴とされる光が、わたしたちを欺き、引き裂くこともあるからだ。

タイトルの頭にある「マニラ」の一語はBrockaによって加えられたものであり、エドガルド・M・レイエスの原作小説は『Sa mga kuko ng liwanag』としか題されていない。地名が付されて長くなった題名は、映画が、おそらくは個々のどの人物よりもマニラという街を

Ambiguity surrounds the English title of Lino Brocka's *Maynila: sa mga kuko ng liwanag*. Although the recent restoration of the film goes under the title *Manila in the Claws of Light*, a number of trustworthy commentators who are fluent in both Tagalog and English have given the English title of the film as *Manila in the Claws of Neon*. The film has also been screened, or at least mentioned, under the strange title *The Nail of Brightness*. Even stranger, perhaps, is that the film has often been called *Manila in the Claws of Darkness*, though this is not so strange if we consider that neon is most prominent at night. Taking all these titles together, perhaps the light (*liwanag* indeed means light or brightness) referred to by the title is one that should be understood to be in force both by day and by night. The ambiguity surrounding the translation of the title strengthens a contradiction posed by the film: light, by tradition a symbol of hope and clarity, can trap us and rend us.

The first word of the title, “Manila,” was added by Brocka; the source novel by Edgardo M. Reyes is titled *Sa mga kuko ng liwanag*. Lengthened by the place name, the title declares that the film is about the city, perhaps more than it is about any individual characters. Brocka confirms this at once in the magnificent black-and-white prologue, in which the city at morning, shown as a group of discrete spaces that gradually

ぐるものとなるだろうことを示している。じっさいそれをすぐさま裏づけるようにBrockaは、見事なモノクロで描かれるプロローグで、街のあちこちにだんだんと人が満ちていく朝の風景をつぎつぎと映し出す。映画が物語を迎え入れる下準備をしているさなかであって、街はいま、これから始まる一日という長い旅路の支度をしているかのようだ。

Brockaは都市を、その急速な発展にともなうメロドラマではありがちな、人知を超えた悪意の力のように描いていない。危険にあふれ、資本による掠奪の爪痕がそこかしこに刻まれたこの街には、にもかかわらず、まさしくその薄汚く乱雑とした拡がりに、約束への期待やある種の親密さが込められている。愛するリガヤを追ってのどかな生まれ故郷からマニラに上京してきた主人公の青年フリオは、紆余曲折を経てようやく彼女と再会するのだが、この場面をBrockaは、起こるべくして起こった、なんてことのない出来事のようにあっさりと撮り上げてしまう。そこでの二人の俳優の演技には、いかなる驚きの表情もみられない。どんなことも起こりうる空間としてBrockaが描くこの都市では、まるでそれが映画を通してこれまでイメージが積み重ねられてきた当然の結果であるかのように、恋人たちがめぐり逢う——出逢いそのものが、ひとつの純粋なイメージであるかのように。

『マニラ・光る爪』の序盤でわたしたちが気づかされるのは、フリオの実存が徹底的にイメージに従属しているということだ。建設現

fill with people, seems to be preparing for the long journey of the day, even as the film prepares to host a narrative.

The city Brocka depicts is not the unintelligible, hostile force familiar from many melodramas of urbanization. This city is full of danger and marked by omnipresent signs of the depredations of capital, and yet in its very mess and sprawl it contains promise and a certain intimacy. When, against all odds, Julio, the young hero of the film, is at last reunited with his beloved Ligaya, whom he has followed to Manila from their native rural idyll, Brocka films their meeting as an inevitable, almost ordinary occurrence and directs the two actors to refrain from any expression of surprise. Within the city as Brocka depicts it, as a space of infinite possibility, the lovers' meeting takes place as though it were an effect of the progression of images through the film—as if it were itself a pure image.

Earlier in *Maynila: sa mga kuko ng liwanag*, Brocka has made us aware of Julio as someone whose existence depends utterly on the image. Alone at night after a visit to the waterfront shanty where his construction-worker friend lives, Julio resumes his perpetual vigil at the corner of Ongpin and Misericordia streets in Manila's Binondo district. Brocka uses dissolves, instead of direct cuts, to link Julio's intent face with the dark window and the storefront at which he stares. The



場でともに働く友人の住む水辺の小屋を訪れたあと、フリオはいつものようにオンピン通りとミセリコルディア通りが交わるビノンド地区の四つ辻に立ち、ひとり夜通しマニラの街に目を凝らす。その熱心な顔つきと、視線の先にある灯りのない窓や店頭とを切り返すさい、ブロッカはカットをじかにつなぐのではなく、ディゾルヴを用いてイメージを移行する。このとき、見つめる者とその目に映る対象とが二重写しによって等価関係で結ばれ、両者はともに、歴史上の時間を超越した連続性のうちに位置づけられることになる。この尋常ならぬディゾルヴが示しているように、肉体や物質を鮮やかに映す本作は、心的イメージを抒情的に組み込んだ映画でもある。

こうしたイメージの流れには独自の強迫的なリズムがあり、それは、物語でも描かれる社会や政治の動きとはっきりと区別されている。映画のラスト近く、友人とともに左翼活動家たちの街頭デモに遭遇したフリオは、デモ隊の進路を断ち切るように通りを横断する。成瀬巳喜男の『浮雲』（1955）に、「インターナショナル」を歌いながら行進する人々を眺めていた森雅之と高峰秀子がゆっくりとその列の後ろに加わる場面があるが、ここでのフリオの行動はどことなくそれを思わせないでもない。しかし、成瀬の映画において、確たる行くあてなどない二人が、デモがどこへ向かおうと、自分たちはどこへも進んでいかないことを思い知らされるばかりなのに対し、この映画のフリオは、自身の進路選択にきわめて自覚的である。『マニラ・光る爪』の主人公は、『ユリシーズ』のステイーヴン・ディーダラスが語るように）悪夢としての歴史から努めて目覚めようとしているのではない。むしろ、歴史をイメージの世界ととらえるフリオは、おのれの執念によって、そのイメージの明度を越えた光彩をみずから放つのである。

dissolves establish an equivalence between the watcher and what he is seeing, placing them both inside a continuity that transcends historical time. This extraordinary use of dissolves shows that *Maynila: sa mga kuko ng liwanag*, a vividly physical, material film, is also an lyrical composition of mental images.

The flow of these images has its own compulsive rhythm, distinct from that of the social and political movements that the narrative encompasses. Near the end of the film, Julio and a friend encounter a left-wing street demonstration. Julio crosses the street, cutting across the demonstrators' path. The scene is similar to the moment in Naruse Mikio's *Ukigumo* (*Floating Clouds*, 1955) when Mori Masayuki and Takamine Hideko observe and then slowly fall in line behind a march of people singing the "Internationale;" but in Naruse's film, the two characters have no clear destination and know only that wherever the marchers may be headed, they themselves are not going anywhere, whereas Julio is very deliberate about his choice of direction. For Brocka's hero (unlike James Joyce's), history is not a nightmare from which he is trying to awake but rather an imaginary world whose brightness he outshines with his own obsession.



#### クリス・フジワラ | Chris Fujiwara

映画批評家。2006～11年、国際映画批評家連盟（FIPRESCI）Web マガジン『Undercurrent』編集長。2012～14年、エディンバラ国際映画祭芸術監督。ジャック・ターナー、オットー・プレミンジャー、ジェリー・ルイスについて、それぞれ著書を刊行。

Film Critic. Chris Fujiwara served as Chief Editor of *Undercurrent*, an online magazine of the FIPRESCI (International Federation of Film Critics) between 2006 and 2011, and, from 2012 to 2014, he was the Artistic Director of the Edinburgh International Film Festival. Publications include *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall* (2001), *The World and Its Double: The Life and Work of Otto Preminger* (2007), and *Jerry Lewis* (2008).



# 小さな破片たちの叫び——『フラグメント』について

## The Fragments' Cry: A Reflection on *Fragment*

結城秀勇 | Yuki Hidetake

言語によって、民族性によって、経済格差によって、世代によって、歴史によって、人々は互いに分断され、孤立している。10のまったく異なる短篇からなる『フラグメント』という作品が語るのはそのことであり、社会的要因その他によって断片化した人々についての、それ自体断片のような映像が並ぶ。各作品で、人々を互いに遠ざけ、彼らがひとつになることを阻害するいくつかの要因が描かれる。もし仮にそれらの要因を取り除くことが可能なら、彼らの国家や彼らの社会や彼らの共同体は再び（あるいは初めて）完全にひとつになれるのだろうか。おそらくそうではない。「フラグメント」というタイトルを字義通りにとらえるなら、これらの断片たちは残らずかき集めて並べ直し組み立てることで完全な全体像をなす、といった性質を持つものではない。

多くのオムニバス作品がそうであるように、『フラグメント』もまた各短篇がそれぞれに抱える固有の背景が作品内で詳細に語られることはない。極端な例を挙げるなら、ラヴ・ディアス「The Day Before the End...」は2050年という時代設定であるとシノプシスに書かれているが、いったいそんなことを映像をただ見ただけの誰がわかるというのだろうか？ そこまで突飛なものではないとしても、すべての作品が同じように作品内で語られ得ない背景を参照している。それは極めて大きなスケールのものから、個人的とさえ呼べるようなスケールまで様々だ。かつてはひとつの国家でありながらふたつの国家となっ

We are all compartmentalized and isolated from each other by language, ethnicity, economic disparity, generational gaps, by history. An anthology composed of 10 short films, *Fragment* precisely illustrates this isolation; each short film depicting people fragmented by many social factors, the images of which, in themselves, flash in front of our eyes as fragmentary footages. Each short film demonstrates the many factors that distance people from each other and prevent them from uniting. If these impediments were removed, would it be possible for their nations, societies, and communities to completely (re)unite? This seems unlikely. A literal reading of the title *Fragment*, suggests that these fragments cannot be simply gathered and reorganized to form a complete, unified whole.

As is the case with many omnibus works, each of the short films in *Fragment* does not present, in detail, the particular backgrounds of the issues they depict. One rather extreme example would be Lav Diaz's *The Day Before the End...* (*Ang araw bago ang wakas...*): while the synopsis states that the film is set in 2050, who would understand this just from watching it? Although they are not *as* extreme, the short films in *Fragment* all similarly refer to backdrops that cannot be depicted in their entirety, ranging from the most large- to minute- or personal-scaled issues. Sherman Ong's *The Warm Breeze of*

The Day Before the End...



たマレーシアとシンガポール（シャーマン・オン「The Warm Breeze of Winter」）。郊外に忽然と姿を現したピカピカのショッピングモール（ルッキー・クスワンディ「Serpong」）。世代間の恋愛事情の変化（ニアン・カヴィッチ「Goodbye Phnom Penh」）。自らが10年前に作った短篇映画の参照（タン・チュイムイ「The Beautiful Losers」）。そうした大小様々な背景からあるときふと剥がれ落ちてもうもとは戻れなくなった破片のように、各作品は存在している。

その様々なスケールに対応するためのこの作品内における断片の基礎単位をなすのは、集団内におけるそれ以上分割不可能なものとしての単位である個人ですらなく、もっと小さくもっと細かく砕け散って孤立したものたちだ。巨大な社会に対峙するのはちっぽけな

*Winter* deals with Malaysia and Singapore which were once a united country. In Lucky Kuswandi's *Serpong*, there is a new shopping mall that suddenly appears in the suburbs. *Goodbye Phnom Penh* by Neang Kavich suggests the changes of romance between different generations. And Tan Chui Mui's *The Beautiful Losers* is a sequel to the short film she herself made 10 years ago. Each short film exists as fragments that happened to break off from such large or small backdrops; fragments which, once are detached, can no longer be put back together.

The basic unit for which to serve the many different sizes and scales of the fragments is not even the individual—the smallest unit within a group or community—but is rather things that have been shattered and isolated into even smaller and finer pieces. It is no longer the solitary individual that confronts the gigantic structure of society; it is the even smaller, more miniscule units that have undergone further fragmentalization. Thus, the challenges the characters in each short film face are not even regarding the desire to lead more fulfilling lives as humans, such as better human relations within a society, employment, or rich artistic activities. Instead, their challenges concern the more fundamental, the basest forms of everyday life. In *Serpong* and *Rain* by Phan Dang Di, for example, to excrete is even a dangerous act, and

個人という状況ですらもはやなく、さらに小さな単位にまで細分化された部分それ自体だ。だからこそ各作品の登場人物たちは、社会的な人間関係や労働や芸術活動のような、より人間的な生活のために求められる活動において苦悩する以前に、もっと根本的な日常生活のレベルで困難と遭遇する。「Serpong」や「Rain」（ファン・ダン・ジー）では、排泄するという行為自体が危機的な状況に置かれ、その背後には資本主義の影がべったりと貼りつく。「One Note One Fragment」（ウーウェイ・ビン・ハジ・サリ）で主人公の男が置かれるのは、一見したところの終末的な外見に反して、ただ単なる理由なき憎しみの全面化とでも言うべき事態だ。「The Day Before the End...」で3人のパフォーマーたちに訪れる困難は、異なる言語、異なる発声で、異なるテキストをそれぞれバラバラに演じなければならないというだけではない。彼らの朗唱は、すべての音を飲み込む雑踏の騒音の只中でなされねばならないということ、あるいはすべての音を飲み込みすべての映像を水没させる豪雨という自然の脅威に、なんらかのかたちで拮抗しようとするものとしてなされねばならないという点にもある。消化器官、扁桃体、声帯といった細分化した身体器官が個人の中で統合されえない断片をなし、とてつもなく巨大なものに向けて各々の叫び声をあげる。

疎外され孤立した小さな破片たちの叫びは、ひとつの方向性をなすわけではない。それらを取りまとめて理路整然とした代替案に代表させることができるような性質のものではない。ここで求められるのはそれらを救うことでも解決することでもなく、ただ耳を傾けることだ。「Scene 38」（ナワポール・タムロンラタナリット）の、画面の手前で起こっているおそらくかなりロマンチックな出来事を押し分けて観客の耳に直接飛び込んでくる、背景をなすエキストラのたわいもない会話。ひとりの男性は自らが卵の専門家であるという謎めい

behind such danger is the thick shadow of capitalism looming in the background. The circumstance in which the male protagonist in U-Wei bin Haji Saari's *One Note One Fragment* (*Satu Nota Satu Fragmen*) is placed seems like the end of the world at first glance, but is, instead, simply an outright exposure to irrational hatred. The challenges the three performers in *The Day Before the End...* also face is not in having to individually perform different texts in different languages and different voices. Their challenge is that their recitation is amidst all the hustle that swallows up every sound and noise; a recitation that, in other words, must contend with the natural threat of, say, torrential rain that absorbs all sounds and immerses all images. The digestive system, amygdala, and vocal cords—fragmented components which cannot be integrated as one in the body of the individual performer—each scream their hearts out against the colossal other.

However, their cries, alienated and isolated from each other, do not converge into one voice or direction; they, by nature, cannot be coalesced or represented by one logical alternative. What we are required to do is not to offer our aid in solving the problem; instead, we are asked to simply listen. The extras' trivial conversations in the background that viewers are made to hear over the probably very romantic events happening in the foreground of a scene in *Scene*

た発言をするが、彼の生活の全体を想像するにはあまりにも断片的な情報でしかないその言葉には、画面の前方で描かれているであろう愛や慰めの場面に劣らない魅力がある。映画製作という名目のもとに集められたエキストラたちは、完成した映画の中ではほんの微々たる役割しか果たすことがないだろうし、彼らが労働の対価として得るものもたかが知れているのだろう。だが彼らが映画のシナリオとはまったく関係なしに各々勝手に紡ぎ出す言葉の断片が、シナリオ通りに語られる役者たちのセリフより価値がないとは、誰にも言うことはできない。

繰り返すが、広く東南アジア各国から選ばれた10人の監督たちによる『フラグメント』という作品のタイトルの——おそらく企画の意図を越えた——真の賭金とは、断片をかき集めてなにかオルタナティブな統一体としての東南アジア全体を形成することにはない。そうではなく、あらゆる全体化に徹底的に抗う断片の集積そのものとしての東南アジアを見つけ出すことにあるはずだ。

Scene 38



38 by Nawapol Thamrongrattanarit. One male extra utters a puzzling statement that he is an expert on eggs; a statement which, despite it being too fragmentary to imagine the entirety of his lifestyle, still is as captivating as the scenes of love and intimacy in the foreground. Compared to the finished film, the role of the extras is miniscule, not to mention the wage they receive in exchange for their participation. But who can say that their fragmentary words, uttered completely independent of the film's scenario or plot, are less valuable than the script emitted by actors?

I must repeat here, that the true (and possibly unintended) hand in the title of this film *Fragment*, made by a total 10 films by directors selected from all over the Southeast Asian region, is not in gathering all the fragments to compose an alternative, unified, all-encompassing Southeast Asia. Rather, *Fragment* suggests a Southeast Asia that is, in itself, an accumulation of fragments which unequivocally resists any and every kind of whole.

結城秀勇 | Yuki Hidetake

映画批評家。映画批評誌『NOBODY』元編集長。共編著に『映画空間400選』（INAX出版、2011年）。共著に『エドワード・ヤン 再考／再見』『映画を撮った35の言葉たち』（ともにフィルムアート社、2017年）。

Film Critic. Yuki Hidetake was formerly the Chief Editor for *Nobody*, a magazine on film criticism and he has also contributed essays to many other magazines and journals.

## 新旧の出会いが生まれる場

### Where the Old and New Both Shall Meet

カレン・チャン | Karen Chan

2015年に創立10周年を迎えたアジア・フィルム・アーカイヴ（AFA）は、その初の試みとして、東南アジアの作家たちに10篇の短篇映画の制作を依頼した。そこから生まれたオムニバス映画『フラグメント』は、熟練と勢いを兼ねそなえた10作品が一堂に会する短篇集である。「断片」の語に含まれるさまざまな意味の解釈については各作家に委ねられ、その繰り返されるモチーフがそれぞれに創造的なしかたで作品内に埋め込まれたこの映画のBlu-ray限定盤は、AFAのオンラインストアでも入手できる。この委託制作により、AFAは映画が永遠に失われることのないよう保存の急務を訴える機会を得て、さらには参加したアジアの作家たちに新作披露のプラットフォームを提供し、彼らをより多くの観客に紹介することにもつながった。光栄にも今回、東京での上映に、この短篇集も含まれるという。

AFAは、プログラム・エンジニアリングを学んだ若きタン・ビー・シラムが2005年にひとりで作り上げた組織である。その目指すところは、アジア全域で作られたあらゆる映画を収容する機関を設立することだった。シンガポールを拠点とするこの公益団体は、いまでは職員も6人体制となり、多くのボランティアに支えられている。アジア映画の重要作品を保護振興するという理念の一環としてこれまでAFAが受け入れてきた作品は、1950年代から現在までに製作され

たアジア映画が2100本以上にも及ぶ。その収蔵品には、フィリピンのラヴ・ディアス、マイク・デ・レオン、マレーシアのアミール・ムハマド、ウーウェイ・ハジ・サリ、タン・チュイムイ、中国の徐童、シンガポールのエリック・クー、カーステン・タン、アンソニー・チェン、ジャック・ネオといった監督たちによる映画祭その他での受賞作品はもちろんのこと、インドネシアのルッキー・クスワンディやエドウィン、タイに拠点を置くマレーシア人監督のウィ・ディン・ホー、タイ人監督ナワボン・タムロンラタナリットなど、若手作家たちの作品も含まれており、しかもここで挙げた名前はほんの一部でしかない。AFAに収蔵されたフィルムおよびアナログビデオは環境の整った保管庫で管理され、デジタルで撮影された、あるいはデジタル変換ないし復元された素材についても、アーカイヴ施設としての基盤はしっかりと整備されている。

AFAはフィルムやテープ、デジタルデータの保管庫としての機能にとどまらず、芸術としての映画の批評的評価を広め、新たな観客を育てる事業も進めている。せっかくのコレクションも、触れる機会がなければ保存という目的を損ねることになりかねない。AFAの収蔵品リストがいつでもオンラインで見られるようつねに更新され、現地に赴けばリファレンスを利用することもできるのは、ひとえにその目的に適うためのものだ。2005年の創設以来、AFAは、学生向け

Kirsten Tan, Anthony Chen, and Jack Neo. The AFA is also home to the works of young filmmakers of Indonesia's Lucky Kuswandi and Edwin, Taiwan based Malaysian Ho Wi Ding, and Thai filmmaker, Nawapol Thamrongrattanarit, to name a few. The AFA's legacy film and analogue video collections are preserved in environmentally controlled repositories and it has a robust infrastructure to archive born-digital, digitized, and restored materials.

To be more than a mere repository of film, tape, and digital data, the AFA is promoting a wider critical appreciation of film as an art form and nurturing new audiences. An inaccessible collection would defeat the purpose of preserving. As such, the AFA's online catalogue is constantly being updated and a physical public reference collection is available. Since its inception in 2005, the AFA has organized a wide range of activities from talks on film literacy for students, educator workshops on introducing film into the curriculum, to film preservation talks for film students and filmmakers. Carefully curated screenings and film discussions are organized at community spaces like public libraries and commercial screening venues to introduce Asian films. The AFA also facilitates loans to various organizations like the Museum of Modern Art in New York, film festivals like Memory! International Film Heritage Festival, and curates different programs with partners or on its own. These events help to generate public

In 2015, when the Asian Film Archive (AFA) celebrated its 10th anniversary, it commissioned 10 Southeast Asian short films for the first time. Out of it was born the omnibus film, *Fragment*, showcasing 10 accomplished and up-and-coming Southeast Asian works in one collection. The filmmakers were given the interpretative space to creatively include within their films the recurrent motif of various notions of what a “fragment” can mean. A limited Blu-ray edition of *Fragment* is also available on the AFA's online store. The commission presented an opportunity for the AFA to advocate for the urgency of preservation to prevent films from being lost forever, provided a platform to showcase new works, and introduced more audiences to these Asian filmmakers. It is an honor for this collection of short films to be screened in Tokyo.

The AFA was founded single-handedly in 2005 by a young engineer, Tan Bee Thiam. His vision was to establish a Pan-Asian institution with a repository for all Asian films. A charity based in Singapore, the AFA is now a team of 6, assisted by many volunteers. As part of its vision to save and promote the cinematic treasures of Asia, the AFA is currently preserving over 2,100 Asian titles dating from the 1950s to the present. Amongst these films are the award-winning works of directors like the Philippines' Lav Diaz, Mike De Leon, Malaysia's Amir Muhammad, U-Wei Haji Saari, Tan Chui Mui, China's Xu Tong and Singapore's Eric Khoo,



に映画リテラシーについての講演や、教育者が映画をカリキュラムに組み込むためのワークショップ、映画を学ぶ学生や現役の作家を対象に映画保存の講演を開催するなど、幅広い活動を行ってきた。図書館のような市民のためのスペースや商業的な上映施設を使って、アジア映画を紹介すべく入念に練られた上映企画やディスカッションも開かれている。さらに、ニューヨーク近代美術館や「メモリー！」国際映画遺産フェスティバルといったさまざまな機関や映画祭への作品貸出事業も行っており、自主企画あるいは提携企画というかたちで多様な特集プログラムを組んでもいる。こうしたイベントを通して、映画業界で働く人と映画館に通う人たちのあいだに、年齢にかかわらず誰もが参加できる会話が生まれるきっかけ作りをしているのである。

AFAは近年、その活動をさらに推進するための独自のプログラムに取り組んでいる。そのひとつの柱が「アジア復元映画クラシックス」(ARC / [arc.asianfilmarchive.org](http://arc.asianfilmarchive.org))——復元されたアジア映画の上映についての情報が入手できるようなプラットフォームとして構想されたプログラムである。映画の復元には資金も労力も高い専門性も要求されるが、それはまた、経年による劣化や再生手段がないなどの理由で見ることのできなかったものを見られるようにすることで映画に別の命脈をつなぐプロセスでもある。とはいえ、元となるオリジナルプリントの保存抜きでは、復元もなにもありはしない。ARCのどのイベントに参加しても、観客たちには、いま上映されている貴重なアジア映画の復元に込められた困難や努力について学ぶ機会が得られることだろう。

AFAらしさの光るイベント事業はこれだけではない。「ステイト・オブ・モーション」(SOM / [stateofmotion.sg](http://stateofmotion.sg)) は、展示や旧作

conversations amongst film industry professionals and the cinema-going crowd, from the young to the young-at-heart.

In recent years, the AFA has developed some signature programs to further its work. One such program is the Asian Restored Classics (ARC – [arc.asianfilmarchive.org](http://arc.asianfilmarchive.org)). This was conceived as a platform where people could catch screenings of restored Asian films. Restoration is an expensive, laborious, and high-expertise process that gives films another lifeline by providing access that was previously unavailable whether due to deterioration or format inaccessibility. However, restoration would not be possible without the preservation of the original film elements from which to work from. Every ARC event gives audiences a chance to learn about the challenges and efforts that went into restoring the Asian cinematic treasures being screened.

Another signature event of the AFA is State of Motion (SOM – [stateofmotion.sg](http://stateofmotion.sg)), a cross-disciplinary event involving an exhibition, screenings of old films, guided bus tours to film locations, and commissioned new artworks responding to specific film(s) and the film location(s). The events within SOM effectively marry both the old with the new, but more importantly, participants and visitors from the visual arts and film communities are brought together, exposing them to both genres of art forms.

These efforts are part of the process of building the AFA's

の上映、ロケ地へのガイド付きバスツアーなどを組み合わせた領域横断的なイベントで、ある特定の映画なりロケ地なりにかかわる新たなアート作品の委託制作も行っている。旧作とSOMの枠組みで新たに制作された作品とがじっさいに出会い、結ばれるという点もさることながら、ここでさらに重要なのは、このイベントに呼ばれた視覚芸術や映画の実作者が、参加者と一緒になって、互いに異なる芸術ジャンルに触れあえる点にあるのではないだろうか。

アジア映画のハブとしてのアイデンティティを確立しつつ、現代のかつ斬新なプログラムを提供することでその映画の遺産コレクションを現在の状況に結びつけるというAFAの目標にあって、これらの取り組みは、そのプロセスの一端を担っている。AFAが育てたい、仲間にしていきたい観客とは、批判的思考をもち、ここに収められた映画を通じてアジアの遺産の保存のためにみずから動いてくれる人たちである。アジアの文化に関心を抱く新世代に刺激を与えるAFAの活動には、これまでどおりアジアの映画芸術の「保護」「共有」「探索」という使命は果たしつつも、未来志向のアーカイヴを目指すといった、新たな目的意識が込められている。



アジア復元映画クラシックス 2017 | Asian Restored Classics 2017  
Photo courtesy of Asian Film Archive.

identity as an Asian film hub while making its collection of cinematic heritage relevant through contemporary and innovative programs. The AFA wishes to develop and engage with a critical thinking audience who are willing to commit to the preservation of Asian heritage through its films. In galvanizing new generations concerned about Asia's culture, the AFA has a renewed sense of purpose to become an archive for the future while fulfilling its mission to Save, Share, and Explore the art of Asian cinema.

#### カレン・チャン | Karen Chan

アジア・フィルム・アーカイヴ (AFA) エグゼクティヴ・ディレクター。2006年に映画以来、独立運営組織として始まったAFAが2014年に国立図書館の下部団体へと移行するまで、同アーカイヴを率いている。映画保存、映画リテラシー、シンガポール映画史の講義も担当し、専門誌・業界誌に定期的に寄稿している。Executive Director of the Asian Film Archive. Karen Chan is a pioneer staff since 2006, and has led the Archive from its beginning as an independent organization to its transition as a subsidiary of the National Library Board in 2014. Chan teaches courses on film preservation, film literacy, and Singapore cinema history. She contributes regularly to different professional networks and industry publications.

AFAの活動とプログラムの詳細については、以下のサイトをご参照ください。

For more information about the work and programmes of the AFA, visit:  
[asianfilmarchive.org](http://asianfilmarchive.org)  
[facebook.com/asianfilmarchiveorg/](https://facebook.com/asianfilmarchiveorg/)  
[instagram.com/asianfilmarchive/](https://instagram.com/asianfilmarchive/)



# 東南アジアにおけるありふれた人生のドラマ

## The Drama of Ordinary Lives in Southeast Asia

佐藤史織 | Satoh Shiori

「<sup>フィクション</sup>事実は小説より奇なりというのが本当なら、ありふれたもののなかに描くべきドラマが潜んでいることだってないわけではない。ときに優れた映画というのは、ただなんてことのない生活を日々過ごす人びとを捉えるだけでも成立してしまう。とくに目立った出来事や華やかさのない人生であっても、そういうことは起こりうる。それこそ、東南アジアで生きる現代的な女性像を描き出す3本の短篇——『母親』、『おばあちゃん』、『ラブ・ストーリー・ノット』——の監督たちがここでやろうとしているのも、ごくありふれた生活を送る人間となら変わりのない人物を描き、自身の生まれ育った社会におけるリアルな人生をそこに反映させることなのだろう。ときに悩みながらも日々寝食を繰り返す彼女たちの生活は、わたしたち観客のそれと、それほど隔たってはいない。どの物語も（基本的には）フィクションに則ったプロットをもつけれど、だからといってそこに、事態を好転させたり、登場人物たちを苛酷な現実から救い出してくれたりする存在が都合よくあらわれもしない。映画が終わっても、彼女たちの人生はその先も続いていく。

ピムパカー・トウィラ監督の『母親』は、タイを舞台に、謎の死を遂げた少女の葬儀を執り行う母親を描いている。娘の死を受け入れられない彼女は、自分たちの罪を金で帳消しにしようと弔問客が提示する金額を、頑として受けつけない。全篇を通じて巧み

に捉えられるのは、物静かな夜のなか、両者のあいだの空気が張りつめていくさまである。母親の態度はそこまでかたくなには見えないが、しかし彼女は、くだんの客のひとりである「理事長」に対して「罪業に見合った償い」を迫っている。真相を明らかにするか、こちらの提示額を支払うか、あるいはそのいずれかが果たされること——それが彼女の要望である。ここでは、娘を失った母親の、哀しみよりも苦悩の勝った感情を表現するカメラの動きに注目しておきたい。人物の動きに合わせてパンしていたカメラは、しだいにその振れ幅を越え、背景に響く動物や虫の不気味な音や、戸外の蛍光灯のほうへと揺れ動いていく。ついには画面内に誰もいなくなり、カメラはひとり葬儀場の外を彷徨しはじめる。それはまるで、母の耐えがたい気持ちと娘の安らかならぬ靈魂を代弁しているかのようでもある。そのどちらも、いずれ死の真相とともに夜の闇に飲み込まれていくのだろう。

ロヒンギャ危機がいまなお続くなか、カーステン・タンが2014年に制作した短篇『おばあちゃん』は、すでにこの問題を取り上げている。本作の語る、ある未亡人の「おばあちゃん」がビルマ難民の少女に出会うという物語の下敷きとなったのは、2012年12月にシンガポールで実際に起こったロヒンギャ難民受け入れ拒否事件である。ある日、招かれざる客の訪問によって日常に亀裂が入っ

it keeps panning steadily to capture the figures, then gradually sways, recording the eerie background noises of animals, insects, and the fluorescent lights. In the end, when everyone disappears from the frame, the camera begins to wander alone outside the funeral home, as if representing the mother's unbearable feeling and the daughter's unrestful spirit that will be both swallowed up, together with the truth, by the darkness of the night.

Coinciding with the current Rohingya crisis, Kirsten Tan's short film *Dabdi* in 2014 had already took up this topic. The film tells a story of a widowed "granny" encountering a Burmese refugee girl, based on the refusal of Rohingya asylum seekers at a Singapore port in December 2012. One day, the granny's daily routine is interrupted by an uninvited visit by the girl. The granny's initial decision was to report her to the police as is expected by the law. However, it poses a dilemma for her: of following the law or her morality. The issue of immigration seems quite a significant setting when you recall that Singapore has been known as a state aiming for a peaceful coexistence of a diverse range of ethnicity and faiths. With the symbolic scene of an unattended boat on the sea, Tan reminds us that the majority of nations, especially those in Southeast Asia, are separated yet connected by the ocean, suggesting to us an alternative view to apprehend international problems taking place all over the world.

If truth is stranger than fiction, drama can be latent in the Ordinary. Sometimes, a prominent film can rise from simply capturing people in their everyday, ordinary lives; lives which are not necessarily accompanied by a great spectacle or glamour. *The Mother*, *Dabdi*, and *Love Story Not* are short stories bringing out contemporary female figures from Southeast Asia. Clearly, the directors of these three short films attempt to reflect the real lives of their native societies, portraying characters who would be no different to people living ordinary lives—eating, sleeping every day and suffering sometimes—namely, to us, the audience. Despite the (semi)-fictional-style plot, in all of the stories, there is no deus ex machina to improve the situation or salvage the characters from their harsh realities. Their lives continue outside the film.

*The Mother*, directed by Pimpaka Towira, is set in Thailand at the funeral of a young girl whose mother can't accept her daughter's mysterious death. The mother rejects an offer from the final visitors who try to pay off their guilt. The entire film is masterfully shot, depicting the tense atmosphere that surrounds the characters in a silent night. The mother's reaction is rather tolerant to the "Director," one of the visitors, but at the same time, she pressures him to "pay for their sin." She insists that they reveal the truth and/or pay the money. The emotions of a mother who lost her daughter, more of agony than sorrow, are expressed by the remarkable camera work:

た老女は、当初はこの少女を警察に通報しようとするのだが、しかしその決断によって老女は、法と良心のどちらに従うべきなのかの選択に板挟みされることになる。シンガポールが多様な民族と信仰の平和的共存を標榜する国家として知られてきたことを思えば、移民問題が絡むこの映画の設定は、きわめて意味深く感じられるだろう。無人のまま海に浮かぶボートを映した象徴的な場面は、国という国の大多数、とりわけ東南アジアの国々が海によって分かれたれつつも繋がれていることを想い出させてくれる。そこから、世界各地で起こっている国際問題を別の視点から理解する方法を見てとることもできるだろう。

ヨセブ・アング・ノエンの『ラブ・ストーリー・ノット』が描くのは、ジゴロの青年と二人の娼婦が繰り広げる三角関係の物語だ。監督自身が演じるエリックは、女を手玉にする側の人間ながら、映画の中心におかれることはない。彼は二人の娼婦——ニンとマルタ——を性的に慰めるだけの、客体化された存在なのだ。女性二人の描写には社会的背景の違いが見え隠れするとはいえ、たくましくも脆く、誰かにそばにいてほしいと願うその姿には、現代を生きる若い女性であれば他人事とは思えないひとつのイメージが投影されている。場面が変わるさい、映像に先んじて登場人物の話す言葉が聞こえることがあるのだが、思うにこれは、彼女たちが自身の内に抱えている感情のギャップなり違和なりを、映像と音声との時間差という比喩で表現しようとしているのではないだろうか。もう一点、本作で重要な役割を担う性のテーマが、インドネシア映画の規範への果敢な挑戦となっていることも言い添えておくべきだろう。ここでのヨセブ・アング・ノエンの演出は、たとえばキスやヌードを巧妙に画面から排しつつも、きわどい性描写を行うことに成功しているのである。

Yosep Anngi Noen's *Love Story Not* tells the love-triangle between two female prostitutes and a young gigolo. Despite being a womanizer, the protagonist Erik, performed by the director himself, is the marginalized; he is the one sexually objectified by the two prostitutes, Ning and Martha. While implying a difference between their social backgrounds, the film projects a familiar image of the contemporary young woman, holding toughness together with vulnerability, seeking someone else to be with her. In some transitions of the scenes, we hear the characters' voices which ought to belong to the following shot: this sort of interval between images and sounds seems to metaphorize, somehow, a gap or an estrangement inside the emotions of the characters. Last but not least, the subject of sexuality plays a key role in the film to challenge the standard of cinema in Indonesia. Here, Yosep Anngi Noen successfully created a risqué mise-en-scène without explicit depictions of, say, kissing or nudity.

What is ordinary to someone, is extraordinary to another. In order to win the hearts and minds of a wider audience, I believe exoticism is not as important as indigenouness. Film, as a medium, is crafted to form a seamless narrative, one which is interwoven with sound and light and which conveys sensory perceptions including smell and touch. As such, it has the power to transcend and reach different regions and different generations.

誰かにとつてのありふれた日常が、別の誰かにとつては途方もない非日常と映ることはあるだろう。より広範な観客の心をつかむのに、外部からの視線が当事者の視点ほど重要とは思えない。メディアとしての映画はある一貫した物語を紡ぐ作り物だが、音と光で編まれたその物語は、匂いや手触りといった感覚も伝達する。だからこそそこには、地域や世代も超越し、異なる場所や時代に届く力が宿るのだ。

[原文英語 | Originally written in English]



『母親』 The Mother



『おばあちゃん』 Dahdi



『ラブ・ストーリー・ノット』 Love Story Not

佐藤史織 | Satoh Shiori

東京生まれ、北京、グラスゴーに在歴あり。グラスゴー大学で20世紀前衛芸術を研究し、修士号（美術史）を取得。現在はロンドンを拠点にし、馬術家として活動。2016年にフィリピンで行われた「映画批評コレクティヴ」ワークショップ（主催＝山形国際ドキュメンタリー映画祭、国際交流基金アジアセンター）に参加。Satoh Shiori is an equestrian currently based in London. Satoh was born in Tokyo, and had lived in Beijing and Glasgow. She earned her MA (Art History) at the University of Glasgow specializing in 20th-century avant gardes art. She participated in "Film Criticism Collective" workshop that Yamagata International Documentary Film Festival and the Japan Foundation Asia Center organized in the Philippines in 2016.



# アジア映画上映の四半世紀

## A Quarter Century of Screening Asian Films

石坂健治 | Interview with Ishizaka Kenji

現在、東京国際映画祭（TIFF）の「アジアの未来」・「CROSSCUT ASIA」両部門のプログラミング・ディレクターを務める石坂健治氏は、1990年から2007年にかけて国際交流基金で数多くの映画祭を手掛け（27～29頁の年表を参照）、アジア映画の風を日本に届けてきた。巨匠から新鋭まで、アジア各国の映画をパノラミックに紹介する活動は、TIFF移籍後も継続している。四半世紀以上にわたる映画祭プログラマーとしての仕事を振り返っていただいた。

——国際交流基金に入られた頃のお話から伺います。

アセアン文化センター準備室に入ったのが1989年の秋です。当時は大学院生で、最初の半年は学生証も持っていません。国際交流基金がアセアン文化センターという部門

を開設することになり、専門員を募集しているという話を友人経由でつないでもらい、書類と面接の試験を経てスタッフになりました。職員はもっぱらジェネラリストであった国際交流基金としては珍しく、映画・美術・舞台芸術と分野ごとのスペシャリストというのはその頃は斬新なことでした。国際交流基金は当時紀尾井町にありましたが、アセアン文化センターは渋谷に事務所を新設。ホールを備えて歌舞音曲をやりますというのも、渋谷という若者の町に作るというのも、それまでの国際交流基金のイメージを変えたんじゃないですかね。

29歳という若い身空でいきなり、映画祭を年に何回も企画し運営するという場所に飛び込むことになりましたが、面白かったですよ。この頃は「映画祭ディレクター」なんていうのも、日本では職業としてはまだ一般化して

became a staff member. In those days, it was rare to be hired as a specialist especially since the staff members were basically generalists, and hiring experts in each field—film, art, and performing arts—was quite a novel thing. The Japan Foundation was located in Kioicho in Tokyo then, and an office was newly established in Shibuya to house its ASEAN Culture Center. I think the Japan Foundation managed to change its image by establishing an event hall and engaging in various types of cultural activities, as well as creating a space in Shibuya, the center of youth culture.

At the young age of 29, I suddenly found myself in the position of planning and managing multiple film festivals each year, which was interesting work. Around that period, “film festival directors,” as a professional position, was not yet common in Japan. Even the Tokyo International Film Festival didn’t have a director system in place back then. I was already a film writer, contributing essays to *Image Forum*, a monthly magazine, and other publications, but my

なかったですね。東京国際映画祭でさえ、ディレクター制を敷いていなかったし。すでに映画の物書きではありましたが——『月刊イメージフォーラム』などに寄稿していました——、上映イベントの経験は大学内の自主上映会くらいで、だから仕事はもう一から学んだ。私一人でするはずはもちろんなく、ほぼすべてのイベントに企画協力としてぴあが関わっています。イベントの運営だけでなくカタログ等の制作についても、PFF事務局が全面的にバックアップしてくれました。

——当時、日本でのアジア映画の紹介状況はどういったものでしたか。

私も学生の時にきましたが、国際交流基金による82年の「南アジア映画祭」（正式名称「国際交流基金映画祭：南アジアの名作をもとめて」）が先駆的だったと思います。その映画祭を主導された佐藤忠男さん

only experience of screening films was a self-organized one at university. So, I learned the job from scratch. There was, of course, no way I could do all of this by myself, so for nearly all of our events, I worked with PIA who cooperated in the planning. The Pia Film Festival (PFF) office completely backed me up, managing the events as well as supporting me with the catalogues.

— How were Asian films being introduced to Japan back then?

A Panorama of South Asian Films of 1982, organized by the Japan Foundation, was, I think, a pioneering festival. I had the opportunity to go to this festival as I was a student when there were very few people paying attention to Asian film: Sato Tadao who led A Panorama of South Asian Films, and others such as Yomota Inuhiko, Ono Kosei, and Udagawa Yukihiko. Japanese film had already been introduced abroad from years back, but introducing Asian film to Japan was a movement that suddenly became active in the second half of the 1980s. The Yamagata International

The current programming director of both the Asian Future and CROSSCUT ASIA sections of the Tokyo International Film Festival (TIFF), Ishizaka Kenji brought the wind of Asian film to Japan through myriad film festivals from 1990 to 2007 (see chart on pages 27 to 29) at the Japan Foundation. Even after his move to TIFF, he has continued to introduce a whole spectrum of films from the great masters to rising directors of Asian countries. In this interview, he spoke to us about his work as a film-festival programmer, a profession he has built for over 25 years.

— Can you talk about the time when you first started at the Japan Foundation?

I started working at the Japan Foundation ASEAN Culture Center’s preparatory office in the fall of 1989. I was a graduate student and had a student card for the first half year I worked there. At that time, upon establishing the ASEAN Culture Center, I heard from a friend that the Japan Foundation was accepting applications for specialists. So, after applying and being interviewed, I

を筆頭として、アジア映画に目を向けていた人は四方田犬彦さん、小野耕世さん、宇田川幸洋さんなど、まだ数えるほどの時期でしたからね。日本映画を海外へ持って行くことは昔から行われていましたが、アジアの映画を日本に紹介しようという動きは、80年代後半から一気に盛り上がった。山形国際ドキュメンタリー映画祭（YIDFF）が始まったのが89年、アセアン文化センターの開設が90年、佐藤さんがディレクターを務められたアジアフォーカス・福岡国際映画祭は91年からです。

その頃まではアジア映画といっても作品ごとの紹介で、「点」ですからね、「線」「面」はまだまだ見えにくいところがありました。自分が手掛けるとなると、映画史の文献や各国の映画年鑑といった資料にも目を通しましたけど、限界がありますよね。自分で現地に行ってみてわかることは圧倒的に多かった。現地で試写してもらったり、街場の映画館で見たり、人に会って話をしたり。そして、リュックサックにVHSテープを山のように積んで日本に帰ってくるんです。

——アセアン文化センターでの初めてのイベントが90年3月の「タイ映画祭」です。

トが90年3月の「タイ映画祭」です。

国際交流基金のバンコク事務所は老舗で、まずはそこに飛び込んでいきました。映画界ともある程度パイプができていて、大手2社ほどを中心に、15本くらいがすぐに決まった。タイは映画のポスターも画家が描いていて綺麗な出来映えなんですよ。ポスターも相当コレクションして、カタログにも別刷のカラーで挿みでしたね。

このときは、王族監督で社会派映画の第一人者、チャートリーチャルム・ユコン（チャートリー殿下）を招きました。タイは映画史上、何人もロイヤル・ファミリーの監督や女優がいるのですが、歌舞伎町裏の通称リトル・タイランドのタイ料理店に繰り出したら、店員もお客もみな膝を「く」の字に曲げて座ってチャートリー殿下をお迎えしたのを憶えています。それから超人的な努力で国立フィルム・アーカイヴを設立した伝説的なアーキヴィスト、ドーム・スックウォンさんも招きました。ドームさんがカタログに寄稿してくれたフィルム・アーカイヴ創立のドキュメントは、いま読んでも感動的な話ですよ。

——その半年後に「マレーシア映画週間」[当



石坂健治 | Ishizaka Kenji

東京国際映画祭「アジアの未来」および「CROSSCUT ASIA」プログラミング・ディレクター。1990～2007年、国際交流基金専門員として、アジア・中東映画の上映企画に携わる。2007年、東京国際映画祭に着任。2011年より日本映画大学教授を兼任。共著に『ドキュメンタリーの海へ——記録映画作家・土本典昭との対話』（現代書館、2008年）ほか。

Program Director of the Asian Future and CROSSCUT ASIA sections. Served as the film coordinator at the Japan Foundation between 1990 and 2007, organizing public programs of Asian and Middle Eastern film. Joined the Tokyo International Film Festival in 2007, and, since 2011, also teaches at the Japan Institute of Moving Images. Author of *Dokumentari no umi e—Kiroku-eiga-sakka Tsuchimoto Noriaki to no taiwa* [Amidst the Sea of Documentary: Dialogues with Tsuchimoto Noriaki] (Gendaishokan, 2008) among others.

Documentary Film Festival (YIDFF) started in 1989, the ASEAN Culture Center was established in 1990, and Focus on Asia Fukuoka International Film Festival (FIFF), for which Mr. Sato was the director, started in 1991.

Nevertheless, Asian films were still only introduced individually, as separate “dots,” and we were very unaware of the lines that joined them up or the overall constellation. Once I became involved, I looked over all kinds of material—the literature on film history and year-books of the various countries, and so on—but there was a limit to how much you can understand from them. There was so much more that I learned from actually visiting the different locations instead of reading about film. At these locations, I frequented the previews, the film theaters in town, and also spoke to people I’d met. And, squeezing as many VHS tapes as I could in my backpack, I returned to Japan.

—— The Thai Film Festival, held in March 1990, was the first film event you organized at the ASEAN Culture Center.

The Japan Foundation’s office in Bangkok was one of the first ones to be established among its overseas offices so, to start, I visited them. It already had fairly strong ties with the film world, and, with the help of mainly 2 large studios, we quickly decided to screen 15 or so films for the Festival. In Thailand, artists create really beautiful film posters; we’ve built quite a large collection of these. We actually included, in the catalogues, A3-insertions listing the posters in full-color.

For the Thai Film Festival, we invited Chatrichalerm Yukol (Prince Chatrichalerm) who is a member of the Thai royal family and a pioneering director on social film. There are actually many members of the royal family in Thailand’s film history—some directors, other actresses. We went to a Thai restaurant located at the back of Kabukicho, commonly known as “Little Thailand” in Tokyo then, and I clearly remember how everyone there, the staff and customers, knelt on the floor and welcomed Prince Chatrichalerm. We

also invited Dome Sukwong, the legendary archivist who has, with his extraordinary effort, established the National Film Archive (present-day Thai Film Archive). His article on the founding of the Film Archive for the Festival’s catalogue still is a wonderful read.

—— You organized the Malaysia Film Week half a year later.

We held a special feature on P. Ramlee, a star and filmmaker who was active in many aspect of and genres of film around the 1950s. I guess you could say that he was like Charlie Chaplin and Kurosawa Akira, and, because he was also a singer, he somewhat reminds me of Ishihara Yujiro, too. I went to the Show Brothers in Singapore in search of his films, which were made prior to Malaysia and Singapore’s separation as independent countries.

I worked on putting the Malaysia Film Week together with a network of friends in the industry, such as the Singaporean film critic Philip Cheah whom I’d met at the Hong Kong International Film Festival. But actually, we had a

時の表記に準ずる」が開かれます。

P・ラムリーという50年代頃の大スターの特集を目玉にしました。あらゆるジャンルにわたって活躍した人で、映画も監督していて、チャップリンと黒澤明を合わせたような映画人です。歌も歌うから石原裕次郎でもある。P・ラムリーの映画探しは、シンガポールのショウ・ブラザーズで行いました。マレーシアとシンガポールが分離独立する前の時代の映画ですね。

このマレーシア特集は、香港国際映画祭で出会ったシンガポールの評論家フィリップ・チアとか、そういう仲間たちとのネットワークで作っていましたが、じつは、上映したい現代の作品がなかなか見つからず当初は苦労しました。最初に行ったとき、チャイナタウンで食事中に、店の主人に「マレーシアの映画どうですか?」と訊いてみたら、「あんなもの見ない、ジャッキー・チェンのほうがいいよ」なんて言われた。映画を撮ってるのはマレー人だけ、マレー語の映画を楽しんでるのもマレー人。チャイナタウンでは香港映画が、インド街ではインド映画が掛かっている。多民族の国ってこういうものなんだと実感しまし

た。だからこそ、そうした状況を一つの映画の中に描いたヤスミン・アフマドはすごいと思うんです。だけどそれは10年以上も後の話。

——翌91年には「フィリピン映画祭」。

フィリピンは第二黄金期の最後の頃。フィリピン映画の2大巨匠、リノ・ Brocka とイシュマエル・ベルナルに、生前のうちに会うことができました。副題に付けた「巨匠たちの饗宴」はまんざら嘘じゃない。その下の世代のマリルー・ディアス=アバヤもマイク・デ・レオン——彼の『カカバカバ・カ・バ?』(1980)は今年(2017年)の「CROSSCUT ASIA #04 ネクスト! 東南アジア」でリストア版を上映しました——もいた。フィリピン映画は、皮肉にもマルコス独裁時代のほうが面白くて、私が訪ねた頃はアキノ時代で、つまり国としては民主化しているんだけど、映画はむしろ勢いを失いつつある感じはあった。そうは言っても、80年代の名作は日本ではまったくやってなかったわけで、いま見直しても名作揃いですよ。インディペンデント系にはもちろんキドラット・タヒミックがいて、94年に特集を組みました。フィリピンはとにかく山ほど名作があって、選ぶのに苦労する。近年のフィ

リピン映画についてもそうですが。

——92年の「東南アジア映画祭」は大掛かりな企画ですね。

この年はASEAN設立25周年。それを記念する事業として国際交流基金が「東南アジア祭」を実施して、その一環として映画祭がありました。当時は地方自治体も景気が良くて、東京、大阪、広島、福岡の4つの自治体が一緒にやりましょうということで、かなり大きな予算がついた。前年の「フィリピン映画祭」の開催間際にリノ・ Brocka が自動車事故で亡くなってしまったこともあり、「東南アジア映画祭」では「リノ・ Brocka の遺産と東南アジア・マスターピース」というプログラムを中心に組みました。「アセアン・ヤングシネマ・フェスティバル」という企画は、荒木啓子さん(現PFFディレクター)がコーディネーターを務めました。コンペティション形式で、短篇がメイン。若き日のエリック・ニック・ディオカンボの名前もあります。

——この映画祭は全国巡回もしています。

それまでのタイ、マレーシア、フィリピンの特集も巡回していたんですよ。非劇場的な

tough time finding more contemporary films to screen. When I first went to Malaysia, during our dinner in a restaurant in China Town, I asked the owner what he thought of Malaysian film. He replied, “I don’t watch that; Jackie Chan is better.” So Malaysian films are shot only by Malays and the people enjoying these films were also Malays. Likewise, Hong Kong films were popular in China Town, and Indian films were popular in Little India. I think that was when I truly experienced multi-ethnicity in a country. And precisely because of this, I truly admire Yasmin Ahmad for capturing this diversity in a film. Although, Yasmin only started filming more than 10 years after Malaysia Film Week.

—— You then moved onto the Philippine Film Festival in 1991.

I was able to meet the two giants of Philippine film while they were still alive—Lino Brocka and Ishmael Bernal. This was around the end of the second golden period of film in the Philippines. The subtitle for the festival was “Fiesta of the Filmmakers,” which is not altogether

wrong; masters Marilue Diaz-Abaya and Mike De Leon—a restored edition of the latter’s *Kakabakaba Ka Ba?* (*Will Your Heart Beat Faster*, 1980) was screened in CROSSCUT ASIA #04: What’s Next from Southeast Asia at the 2017 Tokyo International Film Festival—who are a generation younger than Brocka and Bernal were also there. In my opinion, Philippine Film was more interesting during the Marcos Dictatorship; when I visited the Philippines, it was already the Aquino era and the country had undergone democratization, so I felt that film was starting to lose its momentum. Nevertheless, masterpieces of the 1980s were not at all screened in Japan; watching them now, I still think they really are great works of film. As for independent films, there was, of course, Kidlat Tahimik, and I put together a special feature on him in 1994. The Philippines really does have a large stack of masterpieces, and has been and still is really difficult to choose ones to screen.

—— The 1992 Southeast Asian Film Festival seemed like quite an ambitious project

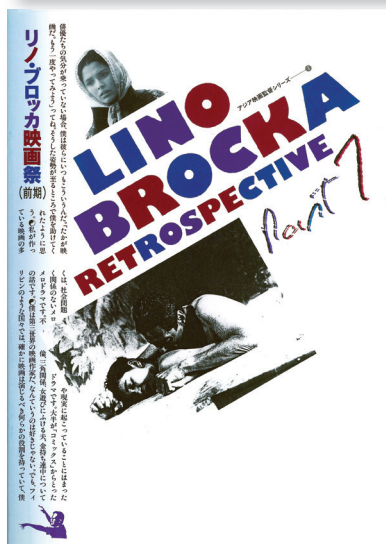
in terms of its scale.

The Japan Foundation held the Southeast Asian Festival in celebration of ASEAN’s 25th anniversary, and the film festival was a part of it. At that time, the economy of regional municipalities was relatively good, so Osaka, Hiroshima, and Fukuoka joined Tokyo to take part in the film festival, resulting in a sizeable budget. Just before the Philippine Film Festival was held, Lino Brocka sadly passed away in a car accident, so we decided to program a film screening featuring him and his films. The film screening was “The Legacy of Lino Brocka and Southeast Asian Masterpieces.” Araki Keiko (current Director of PFF) coordinated the ASEAN Young Cinema Festival which was competition-based and mainly screened short films. Singaporean filmmaker Eric Khoo applied when he was starting his career and so did Philippine filmmaker-historian Nick Deocampo.

—— The Southeast Asian Film Festival also toured the cities across Japan.

Other than that, we also organized





映画祭カタログには、作品・作家紹介、批評・エッセイ、インタビューのほかにも、映画史年表などの資料や、現地の映画保存やアーカイヴに関する記事も掲載されている。「映画史の文献としてだけではなく、地域研究にとっても貴重な資料になっている」と(石坂氏)。デザインは友成修氏が担当。国際交流基金ライブ러리 (東京都新宿区四谷4-4-1)にて閲覧可。 Catalogues made for film festivals and film-related events are compiled of introductions on films and directors, as well as reviews, essays, interviews, documents such as chronology of film, and articles on local film preservation and film archives. Ishizaka states, "I suppose they are valuable as references of not only film history but also area studies." Designed by Tomonari Osamu. Available for in-house use at the Japan Foundation Library (4-4-1, Yotsuya, Shinjuku-ku, Tokyo, Japan).

tours of special screenings featuring Thai, Malaysian, and Philippine films at local spaces that weren't necessarily movie theaters using the Japan Foundation's 35mm-films. Domestic tours of film screenings, which the Japan Foundation began to organize after A Panorama of South Asian Films, is an initiative, I think, that the Japan Community Cinema Center has inherited.

— *Southern Winds* was also produced as a part of the Southeast Asian Film Festival.

As I said, we had the budget so the idea of making a film naturally came up. As an omnibus of 4 films we invited

Slamet Rahardjo Djarot, Cherd Songsri, Mike De Leon, and Kokami Shoji, from Indonesia, Thailand, the Philippines, and Japan respectively. Kokami's segment, *Tokyo Game*, was actually actor Omori Nao's debut film, and it was the first film in which he co-starred with his father, Maro Akaji. *Southern Winds* traveled to a large number of overseas film festivals, and, in Japan, the film distributor Argo Project helped us to release it in its public theater in Shinjuku (Tokyo) and Umeda (Osaka). Omnibus films are also being produced now between TIFF and the Japan Foundation under the project Asian Three-Fold Mirror. The

initiatives haven't changed *that* much... maybe [*laughs*].

— You then ran the Indonesian Film Festival in 1993.

Indonesia was, I think, lacking a bit of energy back then. At the Indonesian Film Festival, we mainly screened retrospectives of Christine Hakim, the actress, and Sjuman Djaya, the director. I think Garin Nugroho was about the only one who stood out. We screened his short film around the time he had just made his directorial debut and had released 1 or 2 films. His first feature film, *Love in a Slice of Bread*, was screened at TIFF in 1991 which was also

施設を中心に国際交流基金が自前で35ミリフィルムを調達していました。国際交流基金が「南アジア映画祭」の後に全国巡回を始めたのは、今の「コミュニティシネマ」が担っている役割を果たしていたとも言えるでしょう。

——映画祭の企画のひとつとして映画『サザン・ウィンズ』も制作されています。

それだけの予算があったんですね。映画も作ろうという話が立ち上がった。4話オムニバスで、監督はインドネシアのスラメット・ラハルジョ・ジャロット、タイのチャード・ソンスイー、フィリピンのマイク・デ・レオン、そして日本からは鴻上尚史さん。鴻上エピソード「トウキョウ・ゲーム」は大森南朋のデビュー作にして磨赤児との初の親子共演作ですね。『サザン・ウィンズ』は海外の映画祭もかなりの数を回りましたよ。日本ではアルゴプロジェクトが配給して、新宿と梅田で劇場公開もできました。TIFFでも2016年から国際交流基金との共同で、「アジア三面鏡」シリーズと題してオムニバス映画を製作しています。昔とやっていることが変わらない……のかな? (笑)

——93年は「インドネシア映画祭」。

インドネシアは当時は低調な時期で、映画

祭では女優クリスティン・ハキムやシュマン・ジャヤ監督の旧作上映が中心。リアルタイムのいい動きはガリン・ヌグロホくらい。まだデビュー1〜2本目の頃で、彼の短篇を上映しましたね。91年のTIFFで長篇デビュー作『一切れのパンの愛』(1991)が上映されて、それが初来日でしたが、今では好々爺の彼も、そのときはビリビリした怖い感じの青年でした。インドネシア映画界を背負って来ているといった感があった。クリスティン・ハキムの作品は岩波ホールがその前から上映していて、インドネシア映画人としては例外的に日本でも早くから知名度がありますよね。ちょっと後に小栗康平監督の『眠る男』(1996)にも出演している。でも最初の頃はアイドルなんです。当時は役者だったスラメット・ラハルジョ——その後監督になり、『サザン・ウィンズ』にも起用しました——とのコンビで、同時代的にはインドネシア版「百恵&友和」です。結婚はしなかったけど。

ASEANは当時6カ国でしたが(現在は10カ国)、この「インドネシア映画祭」までで、主要な国は一通り特集できました。アセアン文化センター時代の最初の3年ほどは、

years at the ASEAN Culture Center era, I just really continued to learn a lot and build my knowledge, organizing screening events here and there all toward the large-scaled Southeast Asian Film Festival of 1992.

—— Then the ASEAN Culture Center was renamed and reshuffled as the Asia Center in 1994.

We moved to Akasaka from Shibuya and also had a new building with a larger space. It's now a vacant lot, but it was initially a venue for fashion shows located in the Akasaka Twin Tower which we refurbished into an event forum and named it the Japan Foundation Forum. We held all kinds of events there—film screenings, art exhibitions, and performances. We included more countries for the film festivals, too; we included Sri Lanka, Mongolia, India, China, and South Korea so now there was a wider variety of countries. I continued to organize a series of film lectures which were smaller-scaled screenings with additional lectures for the audiences. We wanted to deepen the content of our screenings by

92年の大きな「東南アジア映画祭」に向けてイベントを組みながら、勉強も積み重ねていった感じです。

——94年に「アセアン文化センター」が「アジアセンター」へと改称・改組されます。

渋谷から赤坂に移転して、施設も広くなりました。今はもう更地になってますが赤坂のツインタワーの中の、元はファッションショーの会場だったところを国際交流フォーラムというホールに改装した。そこでは、映画だけでなく美術・演劇ふくめていろんなイベントをやりました。映画祭も、取り上げられる国の範囲が広がって、スリランカ、モンゴル、インド、中国、韓国とヴァラエティは増えましたね。「映画講座」と銘打った講演付きの小規模な上映会も引き続き企画しましたし、リノ・ブロッカの映画祭を手掛けたりしたのは、作家単位でもっと深めようという意図もあった。東南アジアをフィーチャーする企画は、アジアセンターとしては90年代半ばからは減りましたが、ただその間も、アジアフォーカスやYIDFFはもちろん、TIFFにもアジア映画の部門がありましたから、東南アジア映画の日本での紹介は継続的になされていたと思います

focusing on individual filmmakers, too; the film festival on Lino Brocka was part of that intention to dive into the works of particular figures in film. The number of projects that featured Southeast Asia decreased from around the mid-1990s, but even during that period, TIFF created their Asian Film section, FIFF and YIDFF continued their engagements. So I think Southeast Asian film continued to be introduced in Japan. From 1995, NHK began a biannual collaboration with Asian filmmakers called Asian Film Festival where they produced films with filmmakers of various countries and, before they broadcasted them on television, they organized screenings for the public. They collaborated, if I remember, with production companies in Thailand, Malaysia, and Vietnam.

—— Film screening specifically featuring individual countries began with the 1990 Thai Film Festival and ended with its 2003 edition.

There was a new wave of talented filmmakers, such as Pen-Ek Ratanaruang, appearing in the Thai film

his first time visiting Japan. Now, he is a good-natured, reputable man, but as a young, rising director he had a particular edge, a certain tension as if he carried the future of Indonesian film on his back. Christine Hakim was relatively well-known by then in Japan because films with the famous actress were already being screened at Iwanami Hall. A few years later, she also appeared in *Sleeping Man* (1996) directed by Oguri Kohei. She actually began her career as an idol, though. Christine Hakim worked a lot with Slamet Rahardjo Djartot, the director we invited for *Southern Winds* who was initially an actor, and they kind of became a usual pair; they remind me of Yamaguchi Momoe & Miura Tomokazu, the Japanese celebrity couple who *did* get married and were Hakim's and Rahardjo's contemporaries.

ASEAN was an association of 6 countries back then—now there are 10 member states—and we were able to organize special features of most of the 6 countries by the time of the Indonesian Film Festival. During my first 3



す。NHKも95年から「アジア・フィルム・フェスティバル」という、アジアの映画人と共同製作してテレビ放映するシリーズを開始し——当初は隔年開催でした——、東南アジアではタイ、マレーシア、ベトナムといった国々とコラボしていました。

——90年の「タイ映画祭」から始まった国別の特集上映は、2003年の「タイ映画祭」が最後です。

タイではこの頃にベンエーグ・ラッタナルアーンとかニューウェーヴ的な才能が出てきましたよね。アピチャポン・ウィーラセタクンも短篇をまとめて上映しました。彼の長篇第1作『真昼の不思議な物体』(2000)が2001年のYIDFFで受賞し、次の『ブリスフリー・ユアーズ』(2002)が東京フィルメックスで最高賞を獲った。美術の分野でもすでに紹介されていたが、今とくらべればまだ「知る人ぞ知る」という頃だったはずですね。

——先ほど挙がった94年の「キドラット・タヒミック特集」を皮切りに、2005年の「アピチャポン・ウィーラセタクン特集」[当時の表記に準ず]まで、監督に焦点を当てるシリーズも組まれています。「リノ・ブロッカ映画祭」

scene then. We screened a bunch of short films by Apichatpong Weerasethakul too in the 2003 edition. His debut feature film, *Mysterious Object at Noon* (2001), won an award in 2001 at YIDFF, and his following film, *Blissfully Yours* (2002), also won Grand Prize at TOKYO FILMeX in 2002. He was already introduced in the art scene, but, compared to now, very few people—only people in the circle—knew of him in Japan.

——Starting with the 1994 Kidlat Tahimik special feature mentioned a moment ago and through to the Apichatpong Weerasethakul special feature, you've organized a series of screenings which focus on individual directors. You organized the Lino Brocka Retrospective twice, in 1995 and again in 1997.

Brocka was like a ball of energy; I think there is still so much more we can introduce of him. Brocka is also commercially astute, and he only shows his personal side in 1 out of every 4 films. The rest are basically more box office, entertainment films: action, comedy, horror, gay film, and so on. He made

は95年と97年の2度、開催されています。

ブロッカはエネルギーの塊のような人でしたね。まだまだ彼の紹介も日本では進んでいないと感じます。ブロッカは商業的にも当てる人で、自分の主張を押し出すような作品って4本に1本ぐらいなんです。あとはひたすらエンタメ。アクション、コメディ、ホラー、ゲイフィルム……いろいろあって、そのなかで時々『マニラ・光る爪』(1975)のようにプロテスト映画を撮ったりするので、全貌がなかなか掴みにくい。当時上映できたのはほんの一部で、プリントやネガがなくて断念した作品もたくさん。ブロッカに限らず、フィルムの保存状態が悪くて上映を見送った作品は、山ほどあります。高温多湿の東南アジアでは、古い映画を保存するのも大変ですから。

『マニラ・光る爪』、『インシアン』(1976)、『ボナ』(1980)……ブロッカには強烈な復讐劇がいっぱいあって、ブリランテ・メンドーサやラヴ・ディアスの先駆けのようなところも見られる。この2人の最新作——『ローサは密告された』、『立ち去った女』(ともに2016)——が日本でも今年公開されましたし、フィリピン映画を振り返るというのはいま面白いと

films of all kinds of genres, and then he sometimes shoots protest films like *Manila in the Claws of Light* (1975). So it's quite difficult to get a full grasp of his filmography. We could only screen a small portion of his works back then; there were so many films which we had to give up because of the lack or poor condition of prints or negatives. And this applied to many other filmmakers and films; it wasn't just Brocka. Obviously, Southeast Asia's high humidity and temperatures don't work well with preserving old film.

Intense, revenge tragedies appear quite frequently in Brocka's work—*Manila in the Claws of Light*, *Insiang* (1976), *Bona* (1980), and so on—which are traits that Brillante Ma Mendoza and Lav Diaz seem to have slightly inherited. The latest films by these two directors—*Ma' Rosa* and *The Woman Who Left* both produced in 2016—were released this year in Japan as well, and I think that now is an interesting time to look back at Philippine film. Another master who definitely deserves more attention is Ish-

思いますよ。巨匠ということなら、イシュマエル・ベルナルもほとんど紹介されていない。アウトサイダー群像劇『マニラ・バイ・ナイト』(1980)は、2015年の「CROSSCUT ASIA #02 熱風!フィリピン」で上映した『奇跡の女』(1982)と並ぶ傑作です。

——金綺泳<sup>キム・ギヨン</sup>監督は96年の「韓国の二大巨匠 金綺泳&金洙容」以降、TIFFに移られてからも継続的に紹介なさっていますね。

金綺泳の晩年に家族ぐるみでお付き合いさせていただいたのは、私にとってはたいへん大きかったですね。96年の最初の上映のときには苦労しました。他の作品は構わないが、自分の代表作である『下女』(1960)だけは日本人に見せたくないって監督が言っていたんです。ご本人がくださった何通もの手紙は今も持っていますが、流麗な筆遣いの日本語で——日本語世代ですので——、戦時中の日本留学時にいかに酷い差別を受けたかが綴られている。そもそも96年当時に韓国では日本映画はまだ公式に上映されてませんでしたから、今のように映画界同士の付き合いも少なく、そんな状況のなかで佐藤忠男さんはじめ多くの方の協力を仰いで、手を

mael Bernal. *City After Dark* (originally titled *Manila By Night*) of 1980 and *Miracle* (1982)—films which shed light on “outsiders” and the latter which was screened at CROSSCUT ASIA #02: The Heat of Philippine Cinema during the 2015 TIFF—are both magnum opuses of this under-studied director.

——You've continually introduced director Kim Ki-young since “Korean Masters: Kim Ki-young & Kim Soo-yong” in 1996 and even after your move to TIFF.

It really was a privilege to become family friends during Kim Ki-young's later years; it's had quite an impact on me. I had a tough time trying to screen his film for the first time in Japan in 1996; his other films didn't bother him too much but Kim Ki-young had said that he didn't want to show *The Housemaid* (1960), his representative work, to Japanese people. I still have a stack of letters from him; in beautiful calligraphy, in Japanese—coming from a generation that used Japanese—he wrote how terribly discriminated he was during his study abroad in Japan during the war.



尽くして口説きました。「監督の思いはわかります。でも最高に面白い『下女』を日本に紹介したいのです」としか言いようがないのです。上映の日処が立たないままだった『下女』は結局、開幕3日前ぐらいに監督本人がフィルムを持参してくれました——しかも日本語字幕原稿まで毛筆で書いて用意してくださって。カタログに『下女』が載っていないのはそういう事情です。緊急上映だったので。

で、やらせてもらった火が付いた。釜山国際映画祭の金綺泳特集がその翌年です。釜山に来ていたヨーロッパの連中がさらに翌98年にベルリン国際映画祭で特集を組むのですが、そのベルリンへ行く直前に監督が奥様と一緒に火事で亡くなってしまった。それでも再評価の動きは止まらずに拡大し、2008年にはカンヌ国際映画祭で『下女』のリストA版がマーティン・スコセッシの財団の尽力で上映されたり、今では韓国映画界でも破格の扱いです。2015年に釜山国際映画祭が企画して「アジア映画オールタイムベスト100 (Asian Cinema 100)」というのを国際的な映画人の投票で決めたときに、1位が

『東京物語』、2位が『羅生門』で、韓国映画の最高位（10位）が『下女』。ちょっと前なら考えられないこと。まあ『下女』に投票したのは、蓮實重彦先生、市山尚三さん、それに石坂、と日本人が多い！ 今はそんなふうになってますけど、当時は隠遁というか、隠者みたいな暮らしをされていたよ。

金綺泳は、上映ごとにお客さんが増えてますね。プリントがないと言われていた『高麗葬』（1963）や『玄海灘は知っている』（1961）もその後TIFFで上映できましたが、今もって上映できていないのが2本あって、それは心残り。『火女』（1971）と『殺人蝶を追う女』（1978）、この2本は本当にすごい。

——国際交流基金時代を振り返って、一番思い入れの深い企画は？ 3つでも結構ですが。

難しいですね……。まずは今言った金綺泳。それと最初の「タイ映画祭」。これは、何もわからないままに頑張ったなという感じでした。あとは、3回目の「アラブ映画祭」かな（2007年）。エジプト映画史をはじめて総ざらいするレトロスペクティヴを組みました。カイロのフィルムセンターというのがギザの3大ピラミッドを臨む場所にあって、アラブ映画研

究者の佐野光子さんと一緒にそこに籠って作品選定していましたが、カイロは中東のハリウッドというところですから、昔からすごい映画がいっぱいありました。充実したプログラムが組めたと思います。

——2004年にアジアセンターが解体したからこそ成立した企画でもあります（現在の国際交流基金アジアセンターは2014年に新たに開設された別組織）。アジアセンターの対象範囲は西アジアまでで、中近東は違いますから。

ええ。9.11の後、イスラムを理解しなきゃいけないという思いから、2000年代は、4度にわたる「アラブ映画祭」をはじめ、中東映画の特集を何回も企画しました。TIFFに移って以降も、中東・西アジアは意識しました。しかし途中からはそうでもなくなった……というのは、3.11が来たことが大きい。そこで何を組めばいいのかわからなくなったところがあって。9.11後にはむしろ世界と連動している感覚を持てたんですけど、3.11後はちょっと悩みましたね。

——90年から現在まで、東南アジア映画の客層に変化は感じられますか。

映画ファンが東南アジア映画も追いかけて

Japanese films were not even screened in South Korea back in 1996, so friendships between people in the film industry, like the ones that exist today, were very rare. And, in the midst of such circumstances, we had the generous help of figures such as Sato Tadao to persuade him. All we could say was, “We understand how you feeling. But *The Housemaid* is an extraordinary film, and we want to introduce it to Japan.” We ended up having to organize the screening without *The Housemaid*, but 3 days prior to the opening, he actually brought the film with him with an amazing bonus of the manuscript for Japanese subtitles written in calligraphy brush. That’s why *The Housemaid* isn’t included in the catalogue; it was very last minute.

We screened it in 1996, and it sparked attention: the Busan International Film Festival devoted a retrospective on Kim Ki-young the following year. This caught the eyes of European film festivals who were visiting Busan, and there was another special feature at the 1998 Berlin International Film

Festival. Unfortunately though, right before leaving for Berlin, Kim Ki-young and his wife passed away in a fire accident. Despite this immense loss, a re-evaluation of him and his works only accelerated, and, in 2008, the restored edition of *The Housemaid* was screened at Cannes Classics thanks to the efforts of the World Cinema Foundation led by Martin Scorsese. His films are now held in very high esteem in the South Korean film world. The Busan International Film Festival organized Asian Cinema 100 for professionals in the Asian film industry, a poll to decide the 100 best Asian films: *Tokyo Story* was first place, *Rashomon* second place, and *The Housemaid* was the highest among South Korean film coming in at tenth place. This would have been inconceivable a while ago. Among those who voted for *The Housemaid* were Hasumi Shigehiko, Ichiyama Shozo, and myself—a lot of Japanese! He’s definitely well-recognized now, but back then, he was a bit of a recluse, a hermit.

With every Kim Ki-young film

screening, the number of audience grows. It was said that prints for *Goryeojang* (1963) and *The Sea Knows* (1961) did not exist, but fortunately were screened at TIFF later. He has made many films, but there are two in particular that I haven’t managed to bring to the public which are *Woman of Fire* (1971) and *Killer Butterfly* (1978). These really are superb films.

— Looking back at your time at the Japan Foundation, which projects do you feel the most deep emotional connection? You can give us 3 if you’d wish.

That’s difficult. I would say Kim Ki-young’s which we just spoke about; the inaugural Thai Film Festival, too, because it was when I was doing my best, trying to figure out everything; and my third choice would be the 3rd Arab Film Festival of 2007 which was a survey of the film history of Egypt. The Egyptian Film Center is located in a place that looks out over the three great pyramids of Giza, and I spent time there holed up with Sano Mitsuko, a researcher on Arab film, selecting works. Cairo is consid-



見るようになってきたのは、ここ最近だと思えますよ。アピチャッポンやヤスミンが出てきた2000年代以降じゃないかしら。フィリピン映画が今また黄金時代に、といった動きもここ数年のことです。国際交流基金で上映していた頃は、その国のファンという人がその都度代わる代わる来ていたという感じですよ。国ごとに客層も全然違った。タイやインドネシアのファンって相対的に多いですね。80年代はもっとはっきりしていて、「南アジア映画祭」の頃はまさにアジアファンが来ていたと、

ered the Hollywood of the Middle East, so there have been many great films over the years. I think that was a very content-rich film festival.

— In 2004, the initial Asia Center closed, and you could say that the Arab Film Festival was made possible partly because of this; because the Asia Center only covered projects and collaborations up to West Asia, and not the Middle or Near East. (The current Japan Foundation Asia Center is newly established in 2014.)

Indeed. After 9.11, I felt a deep responsibility to try to understand Islam, so, throughout the 2000s, I organized 4 editions of the Arab Film Festival and also several special features on Middle Eastern film. After entering the TIFF team, Middle East and West Asian film was very much on my mind. But that kind of had to change, though, especially after 3.11; that made a big impact. I got lost, in a way; I was less sure of the types of screenings we should organize. After 9.11, I felt there was a strong sense of connection with the world, but after 3.11, I was somewhat troubled.

佐藤忠男さんがおっしゃっていました。90年代もそんな感じは続いたと思います。シネフィルへ向けたというか、「作家」紹介的な提示の仕方はこちらもありませんでした。

新しい作家ですごいのが出てきたぞ、というかたちで話題になったのは、東南アジアに関して言えば、アピチャッポンが最初かもしれません。それについては、東京フィルメックスやYIDFFの功績は大きい。この十数年はTIFFを含めいくつかの映画祭が連動して、タイ、マレーシア、フィリピンといった国々の新

— Have you felt a change in the types of people viewing Southeast Asian film between 1990 and the present?

I think film fans seeking out and watching Southeast Asian films is a recent phenomenon. It perhaps started from the 2000s, around the time Apichatpong and Yasmin appeared on the scene. It's also these recent few years that Philippine film is experiencing a golden age again. When I was organizing film screenings at the Japan Foundation, it seemed like, each time, the fans of each country would come to watch one after the other; the audience demographic was completely different depending on the country, too. Relatively-speaking, there is a larger number of fans of Indonesian and Thai film. It was much clearer in the 1980s, apparently; Sato Tadao said that around the time of A Panorama of South Asian Films, there were many Asian fans who came. I think this trend continued in the 1990s. We didn't really curate film screenings for cinephiles or do presentations according to auteurism.

鋭作家を紹介できてきているように思います。例えば今回のフィルメックスでグランプリを獲った2人のインドネシア監督、モーリー・スリヤとカミラ・アンディニも、その前にはTIFFで上映してきたわけですし、今後の活躍も楽しみです。

—— 2013年から始まったTIFF「アジアの未来」部門は新進監督のコンペティションです。若い映画作家との付き合いも増えていることと思います。作り手側の変化はどうでしょう。

国際映画祭にどう自分を売り込むかといったことは、格段にうまくなってますね。国がそれをサポートする態勢もできてきている。かつては、ヨーロッパ人が探しに来て引っ張っていくとか、そんな感じでしたが、今はもうみんなきちんと応募してきますね。東南アジアは若い世代のプロデューサーたちが辣腕です。だから逆に言うと、「知られざる」才能と巡り合う機会は今日日なかなか無い。

大きな変化としては、女性監督が本当に増えました。女性プロデューサーも。それと、少数民族だったりLGBTだったり、「マイノリティ」による映画もどんどん出てきていて、アジア映画は当分面白いんじゃないですか。日

I think people got excited—in Southeast Asian film, specifically—when Apichatpong appeared on the scene, and TOKYO FILMeX and YIDFF really contributed to this. In the past dozen or so years, I think that a number of film festivals, including TIFF, have come together to organize talented new directors from various countries such as Thailand, Malaysia, and the Philippines. Mouly Sulya and Kamila Andini, for example, the 2 Indonesian directors who won the Grand Prize at the 2017 TOKYO FILMeX, had previously showed their films at TIFF. It's exciting to see how their careers and films will evolve.

— TIFF's Asian Future section, which started in 2013, is a competition for up-and-coming directors. I imagine that working with younger filmmakers is becoming more common, but have you seen any changes in them?

Filmmakers now really have a grasp of how to sell themselves at international film festivals, and there are improvements on governmental and/or munic-

本がちょっと心配ですけど。最終的には日本映画界に刺激を与えたいという思いで、アジアの優秀な映画を日本に持ってくる、というのがじつは私の裏テーマにありまして。……いやまあ、もちろんそんなのは後付けで格好良く言っただけですが。使命感に燃えてという意識は全然なくて、国際交流基金時代も今のTIFFでもやっていることは同じで、面白いものが好き、というのにすぎません。面白いアジア映画が次々出てくる時代にこうした仕事を続けられているのは、ありがたい話です。

——最後に。映画祭プログラマーとして映画を選ぶときに、一番大事にしていることは？

自分の好みはちょっと横に置いておく感じがありますね。バランスは結構考えるタイプです。作家性の強い作品から純然たるエンタメまで、映画って幅広い。あまり一方に偏らないようにしているつもりです。プログラマーによっては全然違うセレクションになるだろうなとはときどき思います。東京フィルメックスや大阪アジア映画祭のプログラムを見ると、市山尚三さんなり輝峻創三さんなりそれぞれのプログラマーの個性が出ていて、と同業者

として感じます。もちろん楽しむべきは一つ一つの映画そのものですけど。

今は情報が蔓延していて、こちらが見つけて上映するよりも前に海外からDVDを取り寄せて見ていたりとか、ある特定の国の映画についてだけとても詳しくたりとかする人も少なくありません。こちらは、言ってみれば「広くそれなりに深く」といった態度で映画祭には臨んでますから、そうすると、映画祭のコーディネーターやプログラマーっていうのがどこまで今後続くのか、こういう職業が必要なんだろうか、という思いにとらわれることもなくはない。ただ、蛸壺的な知識だけではプログラマーは務まらないし、体系立てるとまでは言いませんが、全部輪切りにするようなことができないと、映画祭というものは成り立ちませんから。ある種の見取り図をきちんと描こうという意思是、つねに持っています。

聞き手 = 西川亜希、高崎郁子  
2017年11月27日、日本映画大学にて

ipal levels to offer support for their projects. Before, it used to be the Europeans who came to discover new talent, but now, everyone properly applies to take part in film festivals. The younger generation of producers in Southeast Asia is competent. In contrast, this means that there are fewer opportunities to find or come across hidden talent.

Obviously, another big change has also been the increase in female directors and producers. There're more films by social minorities too such as ethnic minorities and the LGBT communities; I think Asian film will continue to be quite interesting for a while. I'm a bit worried about Japan though. The underlying motivation of my introducing good Asian films to Japan is, ultimately, to try to stimulate the world of Japanese film. Well, that may be wrapped in idealism a little too much. It's not really a sense of duty or responsibility; my work at the Japan Foundation and now at TIFF has basically remained the same. It's just that I really enjoy interesting things. So I do feel grateful that I can continue doing

what I do in this very interesting age when Asian films are coming out one after another.

— To conclude the interview: as a film festival programmer, what is the most important thing to you when selecting films?

I tend to put my own taste or preferences to one side. I think I'm the type who considers overall balance. From creative, artist-specific films to pure entertainment, film really does cover a vast range of genres so I try not to be biased, focusing on a particular genre and not another. I do sometimes think that festival selections would probably be completely different depending on the programmer: as a programmer myself, looking at the programs of TOKYO FILMeX and the Osaka Asian Film Festival, I do see the unique individualities of each of the programmers—Ichiyama Shozo and Teruoka Sozo, respectively. Of course, what matters is to enjoy each of the films themselves.

We live in an age where information is freely available to everyone, and, rath-

er than film programmers finding and screening films, people now can order DVDs from abroad. There are also people who are already quite familiar with films of particular countries. In a way, to be "broad and comprehensive" is somewhat the position of film festival programmers, so I do sometimes wonder how long film festival coordinators and programmers, as a profession, will continue and whether our line of work would even be necessary. Having said that, though, programmers are required to be open and not settle with a narrow knowledge. I don't mean to suggest that we should systemize everything, but it won't be a film festival if you don't present a cross-section of the subject in question. So I do try to present a blueprint or overall sketch of the issue I'm dealing with; that's something I always keep in mind.

Interviewers: Nishikawa Aki and Takasaki Ikuko  
Conducted at the Japan Institute of the Moving Image on November 27, 2017



## 国際交流基金 アジア映画交流の取り組み

### Asian Film-related Programs of the Japan Foundation

|          |   |  |
|----------|---|--|
| 1982 10  | 国際交流基金映画祭 南アジアの名作をもとめて<br>(通称：南アジア映画祭)  | A Panorama of South Asian Films  |
| 1988 12  | アセアン映画週間  | ASEAN Film Week  |
| 1990 1   | <b>アセアン文化センター設立</b> (渋谷)  | <u>ASEAN Culture Center established in Shibuya</u>   |
| 3        | <b>東南アジア映画シリーズ①</b><br>タイ映画祭—1970年代–80年代の息吹き  | Introducing Southeast Asian Cinema Series No. 1<br>Thai Film Festival: A Perspective through the 1970s and 1980s   |
| 9–10     | <b>東南アジア映画シリーズ②</b><br>マレーシア映画週間—P・ラムリーから現在まで   | Introducing Southeast Asian Cinema Series No. 2<br>Malaysian Film Week: From P. Ramlee to the Present  |
| 1991 5–6 | <b>アジア映画講座①</b><br>土曜映画講座   | Screening & Lecture on Asian Cinema Series No.1<br>Saturday Film Lectures *  |
| 7–8      | <b>東南アジア映画シリーズ③</b><br>フィリピン映画祭—巨匠たちの饗宴   | Introducing Southeast Asian Cinema Series No. 3<br>Philippine Film Festival: Fiesta of the Filmmakers  |
| 11       | <b>アジア映画講座②</b><br>4人の映画監督との対話  | Screening & Lecture on Asian Cinema Series No. 2<br>Conversation with Four Directors *   |
| 1992 3–4 | <b>アジア映画講座③</b><br>南からの衝撃   | Screening & Lecture on Asian Cinema Series No. 3<br>Southern Impact *  |
| 9–11     | 東南アジア映画祭—創造と発見の熱い風<br>(主催：東南アジア祭'92実行委員会)<br>– プレ・イヴェント：特別上映『にっぽんむすめ』<br>– Part 1:『サザン・ウィンズ』アジア4か国共同製作オムニバス映画<br>– Part 2：リノ・ Brockaの遺産と東南アジア・マスターピース<br>– 特別企画：ベトナム映画特集<br>– Part 3：アセアン・ヤングシネマ・フェスティバル<br>– スペシャル・プログラム：レイモンド・レッド特集 | Southeast Asian Film Festival: New Horizon of Creation and Discovery<br>(Organized by Southeast Asian Festival '92 Exective Committee)<br>– Pre-Event: Special Screening <i>The Japanese Descendant</i><br>– Part 1: <i>Southern Winds</i> —a four-nation omnibus film<br>– Part 2: The Legacy of Lino Brocka and Southeast Asian Masterpieces<br>– Vietnamese Film Retrospective<br>– Part 3: The ASEAN Young Cinema Festival<br>– Special Program: Raymond Red Retrospective |
| 1993 3–4 | <b>アジア映画講座④</b><br>東南アジア映画祭アンコール+α  | Screening & Lecture on Asian Cinema Series No.4<br>Southeast Asian Film Festival Encore *  |
| 11–94.2  | <b>東南アジア映画シリーズ④</b><br>インドネシア映画祭—女優クリスティン・ハキムと仲間たち  | Southeast Asian Cinema Series No. 4<br>Indonesian Film Festival: Christine Hakim and Friends   |
| 1994 5   | <b>アセアン文化センター移転</b> (渋谷→赤坂)   | <u>ASEAN Culture Center moves from Shibuya to Akasaka</u>  |
| 7        | <b>アジア映画監督シリーズ①</b><br>キドラット・タヒミック特集  | Asian Filmmakers Series No. 1<br>Special Feature: Kidlat Tahimik *   |
| 10       | <b>アジア映画シリーズ⑤</b><br>スリランカ映画祭   | Asian Cinema Series No. 5<br>Sri Lankan Film Festival in Tokyo   |
| 1995 10  | <b>アジアセンター設立</b>  | <u>Asia Center established</u>   |
| 2        | <b>アジア映画講座⑤</b><br>中央アジア映画特集  | Screening & Lecture on Asian Cinema Series No. 5<br>Central Asian Film Special Screening *   |
| 6        | <b>アジア映画監督シリーズ②</b><br>スラメット・ラハルジョ・ジャロット特集  | Asian Filmmakers Series No. 2<br>Special Feature: Slamet Raharjo Djarot *  |
| 7        | <b>アジア映画監督シリーズ③</b><br>リノ・ Brocka映画祭 (前期)   | Asian Filmmakers Series No. 3<br>Lino Brocka Retrospective Part 1  |
| 8        | <b>アジア映画史発掘シリーズ①</b><br>ヘラルド・デ・レオン監督をめぐって—シンポジウムと参考上映『あの旗を撃て』『ノリ・メ・タンヘレ』  | Asian Classical Cinema Series No. 1<br>Symposium on Gerarde de Leon <i>The Dawn of Freedom and Noli Me Tangere</i>   |
| 12       | アジア・フィルム・フェスティバル'95<br>(NHKと共催)   | Asian Film Festival '95<br>(Co-organized by NHK)   |

|           |  |  |
|-----------|--|--|
| 1996 6    | アジア映画監督シリーズ④<br>インド映画の不思議な神様 G・アラヴィンダン特集   | Asian Filmmakers Series No. 4<br>Special Feature: G. Aravindan Indian (The Legend of Indian Film) *  |
| 7         | アジア映画史発掘シリーズ②<br>韓国のサイレント映画の活動弁士の世界<br>(「韓国映画祭1946-1996」関連企画)                                | Asian Classical Cinema Series No. 2<br>Korean Silent Film and “Benshi” Performer<br>(“Discovery of Korean Cinema 1946-1996” related project)                 |
| 10        | アジア映画監督シリーズ⑤<br>韓国の二大巨匠 金綺泳&金洙容<br>(「韓国映画祭1946-1996」関連企画)                                    | Asian Filmmakers Series No. 5<br>Korean Masters: Kim Ki-young & Kim Soo-yong<br>(“Discovery of Korean Cinema 1946-1996” related project)                     |
| 12        | アジア映画講座⑥<br>NHK・BS1「アジア発ドキュメンタリー」特集  | Screening & Lecture on Asian Cinema Series No. 6<br>NHK / BS1 “Documentary from Asia” *  |
| 1997 3    | フィリピン映画百花繚乱!<br>アジア映画監督シリーズ⑥<br>リノ・ブロッカ映画祭 (後期)  | Philippine Film Week in Tokyo<br>Asian Filmmaker Series No. 6<br>Lino Brocka Retrospective Part 2  |
| 3         | フィリピン映画百花繚乱!<br>アジア映画講座⑦<br>フィリピン映画の新しい波   | Philippine Film Week in Tokyo<br>Screening & Lecture on Asian Cinema Series No. 7<br>Philippine New Cinema   |
| 12        | 第2回アジア・フィルム・フェスティバル'97<br>(NHKと共催)   | The 2nd Asian Film Festival '97<br>(Co-organized by NHK)   |
| 1998 2-3  | アジア映画シリーズ⑥<br>モンゴル映画祭—大草原の呼び声のかなたに   | Asian Cinema Series No. 6<br>Mongolian Film Festival 1998: Beyond the Grass Steppe   |
| 6         | アジア映画監督シリーズ⑦<br>金綺泳監督追悼上映  | Asian Filmmakers Series No. 7<br>Tribute to Kim Ki-young *   |
| 7-8       | アジア映画シリーズ⑦<br>インド映画祭1998   | Asian Cinema Series No. 7<br>The Indian Film Festival in Japan 1998  |
| 1999 3    | 中国映画撮影所シリーズ①<br>1930年代上海映画特集   | China Film Studio Series No. 1<br>Masterpieces Made in 1930s Shanghai  |
| 6         | アジア映画監督シリーズ⑧<br>『枕の上の葉』公開記念 ガリン・ヌグロホ特集—女優クリスティン・ハキムとともに                                      | Asian Filmmakers Series No. 8<br>Special Feature: Garin Nugroho with Actress Christine Hakim—Commemorating the Release of <i>Leaf on a Pillow</i> in Japan * |
| 12        | アジア映画シリーズ⑧<br>中国映画展1999  | Asian Cinema Series No. 8<br>Chinese Film Week 1999  |
| 12        | 第3回アジア・フィルム・フェスティバル<br>(NHKと共催)  | The 3rd Asian Film Festival<br>(Co-organized by NHK)   |
| 2000 7, 9 | アジア映画講座⑧<br>字幕翻訳者は語る   | Screening & Lecture on Asian Cinema Series No. 8<br>Subtitles Translator Talk 1 *  |
| 12        | 合同アジア映画祭<br>— 第1部 福岡企画:<br>アジアフォーカス傑作選1991-2000<br>— 第2部 アジアセンター企画:<br>インド映画伝説の巨匠 グル・ダット監督特集 | Joint Asian Film Festival<br>— Part 1: Focus on Asia: Best Selections 1991-2000<br>— Part 2: Guru Dutt Retrospective   |
| 2001 3    | アジア映画監督シリーズ⑨<br>インド映画の奇跡 グル・ダットの全貌   | Asian Filmmakers Series No. 9<br>Guru Dutt Retrospective   |
| 3         | 2001 韓国映画プロジェクト I  | 2001 Korean Cinema Project I   |
| 6, 9      | アジア映画講座⑨<br>字幕翻訳者は語るII   | Screening & Lecture on Asian Cinema Series No. 9<br>Subtitles Translator Talk 2 *  |
| 12        | 2001 韓国映画プロジェクト II   | 2001 Korean Cinema Project II  |
| 2002 3    | アジア映画講座⑩<br>緊急特集 イスラムの映画、映画のイスラム   | Screening & Lecture on Asian Film Series No. 10<br>Urgent Program: Films in Islam, Islam in Films *  |
| 5         | 韓国映画特別週間   | Korean Film Special Week *   |
| 9-10      | アジア映画シリーズ⑨<br>スリランカ映画祭2002   | Asian Cinema Series No. 9<br>Sri Lankan Film Festival in Tokyo 2002  |

|      |       |  |  |
|------|-------|--|--|
|      | 11-12 | 中国映画撮影所シリーズ②<br>香港映画の黄金時代 I                                | China Film Studio Series No. 2<br>Golden Age of Hong Kong Cinema I   |
| 2003 | 3     | アジア映画シリーズ⑩<br>インド映画祭 2003                                  | Asian Cinema Series No. 10<br>Indian Film Festival 2003  |
|      | 9-10  | アジア映画シリーズ⑪<br>タイ映画祭 2003                                   | Asian Cinema Series No. 11<br>Thai Film Festival in Tokyo 2003   |
|      | 12    | 東南アジア映画祭 2003  | Southeast Asian Film Festival in Tokyo 2003  |
| 2004 | 3     | アジア映画講座①<br>映画のアフガニスタン                                     | Screening & Lecture on Asian Film Series No. 11<br>Films on Afghanistan  |
|      | 3     | アジアセンター事業終了  | <u>Asia Center closes</u>  |
|      | 8     | 映画講座 2004-1<br>シオニズムと映画                                    | Screening & Lecture Series 2004-1<br>Zionism in the Movies   |
|      | 9     | 映画講座 2004-2<br>アラブ映画祭 2005 プレイベント                          | Screening & Lecture Series 2004-2<br>Arab Film Festival Pre-Event  |
|      | 10    | 映画講座 2004-3<br>上映会と国際シンポジウム アジアに生きる子どもたち<br>(NHKと共催)       | Screening & Lecture Series 2004-3<br>Screening and International Symposium: Children in Asia *<br>(Co-organized by NHK)                            |
|      | 10    | 国際シンポジウム 東南アジア映画の現在  | International Symposium: Southeast Asian Cinema, Now *   |
|      | 11-12 | 中国映画撮影所シリーズ③<br>香港映画の黄金時代 II—ブルース・リーを撮った男 キャメ<br>ラマン西本正の伝説 | China Film Studio Series No. 3<br>Golden Age of Hong Kong Cinema II: The Legend of<br>Cameraman Tadashi Nishimoto, the Man Who Filmed<br>Bruce Lee |
| 2005 | 2     | 映画講座 2005-1<br>アラブ映画祭 2005 プレイベント 2                        | Screening & Lecture Series 2005-1<br>Arab Film Festival Pre-Event 2  |
|      | 4     | アラブ映画祭 2005  | Arab Film Festival in Tokyo 2005   |
|      | 9     | 映画講座 2005-2<br>国際交流基金アジア中東映画ライブラリー10 本立て！                  | Screening & Lecture Series 2005-3<br>From the Japan Foundation Library: 10 Asian and Middle<br>Eastern Films *                                     |
|      | 11    | アジア映画監督シリーズ⑩<br>タイの新星 アピチャートポン・ウィーラセータクン                   | Asian Filmmaker Series No. 10<br>Apichatpong Weerasethakul, <i>Enfant Terrible</i> of Thai<br>Cinema   |
| 2006 | 3     | アラブ映画祭 2006  | Arab Film Festival in Tokyo 2006   |
|      | 9     | 映画講座 2006-1<br>モンゴル映画の回顧 1945-1987                         | Screening & Lecture Series 2006-1<br>Mongolian Film Retrospective 1945-1987 *  |
|      | 10    | マレーシア映画新潮<br>(第19回東京国際映画祭「アジアの風」部門と共催)                     | Film Malaysia: Truly Asia<br>(Co-organized by the 19th Tokyo International Film Festival<br>“Winds of Asia” section)                               |
| 2007 | 3     | アラブ映画祭 2007  | Arab Film Festival in Tokyo 2007   |
|      | 7-8   | 映画講座 2007-1<br>ヤスミン・アハマドとマレーシア映画新潮                         | Screening & Lecture Series 2007-1<br>Yasmin Ahmad and the New Wave of Malaysian Cinema   |
|      | 11    | リッティク・ゴトク監督特集～インドの伝説的巨匠～<br>(第8回東京フィルメックスと共催)              | Special Program: Ritwik Ghatak<br>(Co-organized by the 8th TOKYO FILMeX)   |
| 2008 | 3     | アラブ映画祭 2008  | Arab Film Festival in Tokyo 2008   |

本年表には、国際交流基金アセアン文化センター（1990-1994年）および旧アジアセンター（1994-2004年）による映画関連事業を掲載し、その前後の期間について一部補足してあります。催事のタイトルは原則として当時のカタログなどに拠っていますが、それらの資料に英語題が記載されておらず、本年表のために今回新たに付したのものに関しては、\*印を付しました。

This chronological table is composed of the film-related events which were held by the Japan Foundation ASEAN Culture Center (1990-1994) and former Asia Center (1994-2004) including some relevant events before and after the years indicated. The titles of each event are taken from the catalogues and printed materials from that time. However, those which do not have the original English titles have been translated and are marked with an asterisk.



## 21世紀における映画上映の役割

### The Role of Film Screening in the 21st Century

ニック・ディオカンポ + 松本正道 + とちぎあきら (司会)

Conversation between Nick Deocampo and Matsumoto Masamichi, moderated by Tochigi Akira

ドキュメンタリー映画作家にしてフィリピン映画史の研究者、そしてフィリピン大学准教授という教育者としての顔も持つニック・ディオカンポ氏。アテネ・フランセ文化センターディレクターであり映画美学学校共同代表、さらにコミュニティシネマ理事も務める松本正道氏。第30回東京国際映画祭「アジアの未来」部門の「国際交流基金アジアセンター特別賞」審査委員を務められたのを機に、お二人に話を伺った。制作・上映・研究・教育という映画をめぐるさまざまな局面に携わる両氏に加えて、ディオカンポ氏はニューヨーク大学の同級生であったとちぎあきら氏（東京国立近代美術館フィルムセンター主幹）を司会に迎え、話題は映画アーカイヴにまで及んだ。

**とちぎ** 「七つの顔を持つ男」と呼びたいほど

Documentary filmmaker and film historian Nick Deocampo and Athenée Français Cultural Center Director Matsumoto Masamichi, jurors for the Japan Foundation Asia Center's Spirit of Asia Award for the "Asian Future" section at the 30th Tokyo International Film Festival, joined Tochigi Akira, Chief Curator of the National Film Center, a friend of Deocampo's during their years at New York University, for a candid but insightful conversation on film. Led by Tochigi, the dialogue covered ideas on the production, screening, research, and education of film. One a filmmaker-researcher, one a film programmer, and another film archivist; how do they each see the potential of film screening and archiving in the 21st century?

**Tochigi:** Mr. Deocampo, you have done so much work in various fields related with film that the phrase "a man of many faces" springs to mind. Since we are here today with Mr. Matsumoto, who has programmed film screenings at the Athenée Français Cultural Center for almost 40 years, I would like to ask

にディオカンポさんは本当に多岐にわたる映画のお仕事をされているのですが、アテネ・フランセ文化センターで40年近く映画上映を手掛けられている松本さんと一緒にということもありますので、今日は、映画上映の可能性と展望といったことについて、お話をお聞きたいと思います。

**ディオカンポ** 映画上映に関しては、他の人とは少し違った視点を持っているかもしれません。というのも、若い時分には私も映画を芸術として見ていましたが、今の考えでは、映画とは知を産出するものであり、映画上映はその機会を担うものだと思っています。芸術的・美学的側面は映画の一部分だということです。映画の上映と消費に関する今のシステムには何か間違っているところがある、と考えるようになることがあります。映画はアートである

about your views on the possibilities of screening films.

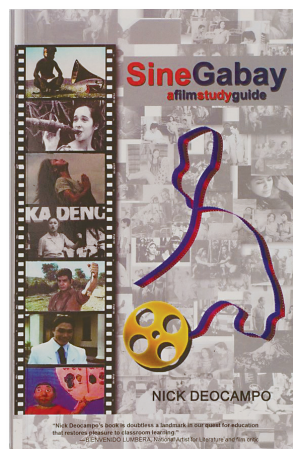
**Deocampo:** I think I see film screening in a pretty different perspective from others. During my younger days I regarded film as art, but right now, for me, film is what produces knowledge and every screening provides an opportunity for that. Artistic and aesthetic aspects are only a part of film. There are times when I'd like to think that there is something wrong with the system that we have for screening and consuming films. It's good and OK to think of film as art, but that, however, should not be dominant. Sometimes I feel that art has hijacked cinema.

My being a teacher has strongly affected the way I think of film. I've written a book on film literacy. It's a film guide for teachers but not just about knowing what film is. It's designed to use film to produce knowledge. It lists 100 Philippine films to consider, for example, why a particular film is important in discussing martial law in the Philippines. What new light does

という考え方は、それはそれで結構ですが、支配的であるべきではない。映画がアートによってハイジャックされてしまったような気がします。

こうした考えは、私自身が教師という立場にあることも強く影響しています。フィルム・リテラシーということを考えて作った本があります。教員用のガイドブックです。映画とは何かを知るための本ではありません。知を生み出すために映画を使うことを目的としています。100本のフィリピン映画を取り上げて、フィリピンでの戒厳令についてこの作品はどう語っているか、フィリピンの歴史にとって、あるいは科学の分野においてこの映画はなぜ重要なのか、といったことを記しました。映画を通じてジェンダーなり政治なり環境なりについて何か知識を得る。美学的ではなく、実用

that film shed on the country's history? Why is that one important in terms of discussing about science? The reader acquires a good knowledge of gender, politics, or environment through films. So it's practical knowledge, not aesthetic. Now, in the 21st century, I want film to be more practical. For whom does film exist? There are two great film fronts: entertainment and art. But in the 21st century, I want to see a third film front where film becomes necessary for



Sine Gabay: A Film Study Guide (2008)

的な知です。21世紀においては映画をもっとブラクティカルに考えたいわけです。映画とはいったい誰のためにあるのか。エンターテインメント映画とアート映画、その2つは大きな存在ですが、今日、第3の側面をもっと考えなければいけない——つまり、教育のために映画が必要であるということです。映画教育は日本やアメリカでは普及していると思いますが、これからはアジア全体において重要になってくるでしょう。

フィリピンとインドネシアは若者の人口が非常に多い。学生数はフィリピンでは3,000万人、東南アジア全体ではおそらく3億人に上ります。この若い人たちにとって実際に役立つものと彼らが見ている映画との間に、つながりがあまり見られなくなっているように思います。いかに若い人たちのためになるような映画の活用の仕方ができるのか、それを考えています。これは巨大な市場になりうるという点も言い添えておきたい——別に儲けたいわけではありませんけど（笑）。

1439年にグーテンベルクが活版印刷を発明し、知の産出に多大なインパクトを及ぼしました。知をめぐる産業は巨大なものとなっ

education. Film studies has pretty much become standard in Japan and the United States, but, from now on, I think it will become very important in the entire Asian region.

The Philippines and Indonesia have a large population of young people. In the Philippines there are approximately 30 million students and maybe in all of Southeast Asia, there are 300 million. I am beginning to sense a disconnect between films those young people watch and what they actually find useful. I am thinking of how to use film in a way that will become valuable to young people. What I am trying to say here is that this young population is potentially a large market; not that I want to profit from it [laughs].

In 1439, Johannes Gutenberg invented the printing press which had a huge impact on how knowledge was produced; the industry for knowledge grew tremendously after that. In the present day digital era, I wonder if we can do the same thing with the use of digital technology; to also produce knowledge on

た。今日のデジタル時代に、デジタル技術を用いてインターネット上で同じような知の産出が可能なのか。そうした問いかけにくらべればはるかにささやかな試みにすぎませんが、これまで刊行したフィリピン映画史の本については、出版にあわせてドキュメンタリーも製作し、DVDにしてみました。映画のフッテージやインタビュー映像を交え、3DCGアニメーションも取り入れた、書籍の内容の解説的なドキュメンタリーです。

**とちぎ** 映画の教育的な側面を重視するという今の議論について、松本さんからもお考えをお聞かせください。

**松本** 教育の大切さは私も同じように思っています。1980年代にジャック・ラングというフランスの文化大臣が、全国の高校の生徒にアラン・レネの『夜と霧』（1956）を見せるよう提言した。上映後に先生と生徒とで議論をするようにと。教育に映画を導入するというお話から、そのことを思い出しました。

21世紀における映画の役割についてのデオカンボさんのお考えは、映画の全般的な状況を見渡した非常に大きなヴィジョンにもとづいたもので、興味深く伺いました。それに

the Internet, for instance. Compared to this question, my attempt is very modest; every time I wrote a book on the history of Philippine cinema, I also made a documentary of it and made them into DVDs. Each documentary is composed of film footage, interviews, and 3DCG animation to supplement the book.

**Tochigi:** Mr. Matsumoto, could you please tell us your thoughts on this discussion regarding emphasizing the educational purposes of films.

**Matsumoto:** I agree that education is very important. In the 1980s, then Culture Minister of France, Jack Lang, suggested that *Night and Fog* (*Nuit et Brouillard*, 1956) by Alain Resnais should be screened in all high schools in France and, after seeing the film, the students and teachers should have a discussion on it. Mr. Deocampo's ideas on films for education reminded me of that.

I am intrigued by Mr. Deocampo's thoughts regarding the role of films in the 21st century because they encompass a wide vision, including the general situation of films. In comparison, I must



ニック・デオカンボ | Nick Deocampo

フィリピン大学フィルム・インスティテュート准教授。数々の賞を受賞しているドキュメンタリー映画作家。映画史家であり、フィリピン大学フィルム・インスティテュート准教授。ニューヨーク大学にて修士号（映画学）を取得し、パリで映画製作課程修了。住友財団、国際交流基金などのフェローシップや助成金を得て、映画製作・研究を進めている。

Associate Professor at the University of the Philippines Film Institute. Nick Deocampo is a prizewinning documentary filmmaker and film historian. He received his MA (Cinema Studies) from New York University and his Certificate in Film at the Centre de formation au cinéma direct in Paris. He has received international fellowships and grants for film production and film research, including from the Japan Foundation and Sumitomo Foundation.

say my work seems relatively small in scale. Firstly, the over-200 film screenings every year at a cinémathèque called Athenée Francais Cultural Center in Tokyo. Secondly, support for independent filmmaking at the Film School of Tokyo. And, thirdly building networks to preserve the local, unique cinemas as opposed to the large cinema complexes, at the Japan Community Cinema Center. In each stage of producing, distributing, and screening films, I have tried to incorporate my personal opinions, or “objections,” which come from my conviction to push for the re-evaluation of classic films but also identifying the frontiers of contemporary film.

To introduce a little of my personal experience: when I was a child and was starting to watch films, it was the golden age of filmmaking. After that in the 1960s, the film studio system started to collapse, which, back then, I believed was more of a “liberation.” However, now, in retrospect, I believe that films produced during the studio era were far more beautiful and liberated. I have



松本正道 | Matsumoto Masamichi

シネマテーク・ディレクター。1979年よりアテネ・フランセ文化センターのプログラムディレクターとして年間200本以上の世界の映画を上映。98年より映画美学学校の共同代表。2009年から官民が協力して映画上映の場を確保するコミュニティシネマセンターの理事を務める。

Cinémathèque Director. He has been the program director of Athenée Francais Cultural Center since 1979, where he screens over 200 films from across the world every year. Since 1998, he has started serving concurrently as the co-director of the Film School of Tokyo. Since 2009, as a member of the board directors of the Japan Community Cinema Center, he has promoted the establishment of a system to secure screening locations with joint cooperation of the government and private.

been thinking about what constitutes contemporary cinema carrying this kind of dilemma. There was a time when I even thought that film might come to an end in the 20th century. However with the emergence of two directors, Pedro Costa and Wang Bing, in the 21st century, filmic expression was renewed, I think. Films have an aura while still being a reproducible art, and can sharpen and liberate one's sensibilities. That is one of the primary characteristic I attribute to film. Maybe this is similar to the aesthetical problem that Mr. Deocampo mentions, but I think there is more to it than that. However, I haven't been able to discover much new, talented cineasts since Wang Bing, so we must continue to search for the answers to both questions: "What is contemporary film?" and "What role does film currently play?"

**Deocampo:** When it comes to the role of cinema in the 21st century, I use the phrase, "cinema of need." This raises the question of why we need cinema. In the 1950s André Bazin asked, "What is cinema?" Now we have to ask the same ques-

くらべて私がこれまでやってきたのは、極々小さいことです。一つはアテネ・フランセ文化センターというシネマテークで、毎年200本以上の映画を上映してきました。二つ目は映画美学学校で、インディペンデントな映画作りをサポートする。三つ目がコミュニティシネマで、要するにシネコンに対峙するような街なかの個性的な映画館を残していくためのネットワーク作りです。それぞれ映画の制作・配給・上映という場面ごとに、私としては小さな「異議」を唱えてきたつもりです。そのなかでやろうとしたのは、古典映画の再評価をすること、それとともに、映画の最先端がどこにあるのかを考えることでした。

個人的な体験の話になりますが、私が映画を見始めた子供の頃は、映画の黄金時代でした。その後1960年代に撮影所システムが崩壊していきますが、そのとき、じつは私は「解放」だと感じて、喜んだんです。ところが今の年齢になると、撮影所時代の映画のほうがはるかに美しく、そして自由だと思うようになりました。近年は、そのようなジレンマを抱えながら現代映画とは何かを考えてきました。20世紀で映画は終わってしまうかもし

tion again. I'm not saying that we have to go back to Bazin, but we need to come up with our own answers in the 21st century. I accept both entertainment and art films, which is all very good. But we've got to think of what lies ahead of them. If we go to the peripheral islands, we see that they have no cinema in the first place, but they still have the urge to learn. What then is the most important need that cinema should attend to? We are hit by typhoons all the time in the Philippines. So, for example, you make a film of the aftermaths of a typhoon in the Philippines with such realism that you win an award at Cannes. But how does this meet the actual needs of those affected? How is it relevant to the little kids on the street? There is a disconnect between art and reality and that's what I mean by being "practical."

Pedagogy of "cinema of need"—here cinema is not just art. By "practical" I don't mean people simply get tools like a hammer, either. We need to invent new aesthetics, new production processes, new political economy, and new

れないと思ったこともありました。しかし21世紀に入って、ペドロ・コスタ、そして王兵という二人の監督の登場によって、映画表現が更新された。映画は複製芸術でありながらオーラを持っていて、人間の感覚を研ぎ澄ませ、解放させていくものであるという、そうした役割をまず認めるところが私にはあります。もしかするとそれは、デオカンボさんのおっしゃる美学的な問題に収斂されることかもしれませんが、それだけではない気もしています。ただ、王兵以降に新しい作家が出てきているとは思えない。そうすると、新しい映画とは何なのかを追求すると同時に、新しい映画の役割が何なのかを考えつづけなければなりません。

**デオカンボ** 21世紀における映画の役割を考えると、「シネマ・オヴ・ニード（必要に応える映画、必要に根ざした映画）」という言い方を私は使っています。それが提起するのは、なぜ私たちは映画を必要とするのか、という問いです。1950年代にアンドレ・バザンは「映画とは何か」と問いかけていたが、同じことを今あらためて問うてみるべきでしょう。バザンに立ち返るということではなく、

ethics. Ethics is particularly important. Someone is suffering and you film her just because you are an artist—I suspect this is where an ethical problem lies. Or you give an award to a film on poverty or environmental disasters. If you just grant an award without discussions on why the film deserves the award or how it relates to the question of poverty or environmental disasters, you will face an ethical problem. I believe film screenings in the 21st century must be more attentive to such questions.

**Tochigi:** I have been working at a film archive called the National Film Center, archiving and restoring films for 15 years. We are always asked why archiving films is necessary and questioned to what end we use and release archived films and film documentations. It is generally said that archives should be materials that meet one of following 3 values: artistic, cultural, or historical. However, these are not constant and each undergo change. Thus, we must ask ourselves how these materials can continue to be valuable for the current and future



われわれが21世紀において自分たちで答えを見出さなければいけない。娯楽としての映画もアートとしての映画も、それはそれで素晴らしいものだと思いますが、その先のことを私たちは考えなければいけません。どこか小さな島に行けば、そこには映画館がなかったりします。しかし、そこでも何かを学ぶという必要性はもちろん存在する。そのとき映画が応えるべきもっとも重要なニーズとは何か。フィリピンには台風がよく来るので、例えば映画で非常にリアルな台風を描写できて、それが仮にカンヌで賞を獲ったとする。しかし、それが実際の必要にどのように応えることができるのか。ストリートの子供にとっていかなる関わりをもつのか。芸術と現実との間に分断が生じているのではないか。「実用的」と先ほど申し上げたのはこうした問いを示唆しています。

「シネマ・オヴ・ニード」の教育学。ここで映画とは単なるアートではありません。「実用的」というのも、単に人がハンマーのような道具を手に入れるといった意味ではありません。新たな美学、新たな生産プロセス、新たな政治経済学、新たな倫理を発明する必要があるのです。とりわけ倫理が重要です。

generations; in other words, we have to question their value for potential viewers or users. In my position, I feel the need to perceive the role of archiving in the most broadest and flexible sense, and so I can really sympathize with this point.

**Deocampo:** Both film screenings and archiving are important. Archiving in the Philippines has a severe problem. How can we screen films if we don't have the films themselves? Who is going to watch these old movies? This is where education plays a significant role. I'm more concerned about archiving digital films. The analogue films of the Lumière Brothers will last for ages, but digital films can disappear in a moment.

**Tochigi:** Mr. Deocampo, in your previous publications on the history of Philippine film, you traced the early Spanish and American influences on them. Furthermore, your latest publication was on the history of Philippine film under the Japanese Occupation during World War II. Both of these topics deal with the issue of colonialism. Are there any links between your viewpoint as a film

誰かが苦しんでいる、それをあなたが映画に撮る、なぜならあなたが作家だから——ここには倫理的な問題があるのではないか。あるいは、貧困なり環境破壊なりを取り上げた映画を上映して、それに賞を授与するとなったときに、なぜそれが賞に値するのか、当該の問題それ自体とどのような関わりをその映画が持ちうるのか、といった議論を抜きにして賞が与えられるとなれば、倫理的に問題含みでしょう。こうしたことに対して21世紀の映画上映はいつそう敏感であるべきだと思います。

**とちぎ** 私は15年ほど、東京国立近代美術館フィルムセンターというアーカイヴで映画の保存・復元に関わる仕事をしてきました。なぜ映画を保存するのか、アーカイヴされた映画や映画資料をどのように公開し、利用に供するのか、つねに問われる場所です。芸術的な価値、文化としての価値、歴史的資料としての価値——これら3つの価値をアーカイヴすべき対象として考えるということがよく言われますが、当然それらは固定したものではなく、現在生きているわれわれ、そして未来の世代、つまり潜在的な観客や利用者たちにとって、いかなる価値を持ちつづけられるか

historian and the previous discussion regarding the significance of film in the 21st century?

**Deocampo:** To answer that question, I need to write another book [*laughs*]! It's a difficult question to answer. First of all, let me say that the cinema was a product of colonialism. It was its vehicle and tool. I'm going to generalize quite a bit here, but colonialism ended after World War II and we entered the age of nation states. The idea of "national cinema" is much younger than colonialism, which is centuries old. And now, we have again entered a new era: the age of globalization. So cinema still has a long way to go and what I am trying to record as a film historian is the many ways cinema changes its identity.

The deliberation and selection of the Japan Foundation Asia Center Spirit of Asia Award was very interesting for me. I was very happy that Mr. Matsumoto agreed with some of my ideas that cinema now is not just owned by a nation; Philippine film does not belong to just the Philippines. What exactly does



とちぎあきら | Tochigi Akira

東京国立近代美術館フィルムセンター主幹。ニューヨーク大学にて修士号（映画学）を取得後、『月刊イメージフォーラム』編集長やフリーのライター・翻訳業を経て、2003年よりフィルムセンターに勤務。映画の収集・保存・復元等の業務に携わる。Chief Curator at National Film Center (NFC), The National Museum of Modern Art, Tokyo. Earned his MA (Cinema Studies) at New York University. After serving as Chief Editor of *Image Forum* and also working as a freelance writer, joined NFC in 2003 to work on the acquisition, preservation, and restoration of film.

“Spirit of Asia” mean? What is “Asian cinema”? Providing an answer to such questions, in this age of globalization and digital diffusion, is very difficult. To conceive a new paradigm in the era of globalization, we need to go beyond a kind of Hegelian dialectic—binary opposition between thesis and antithesis—so we can acquire a “multi-lectical” perspective, because the world in which we are living is very complex. The opposition between the United States and the Philippines, its former colony, is a Hegelian sort of dialectic. Now we live in the era when it's not easy to identify our enemy or friend. All of us interact with one another and are connected. From the very beginning, film, really, was the first global commodity. It circulates across national borders. Taking into account where it reaches and how it is received, we know that it is not limited to a single nation; for it is individual viewers who receive it.

**Matsumoto:** When thinking about films and national borders, I recall the words of Jorge Sanjinés, founder of the

を自問しなければいけない。アーカイヴというものの役割をできるだけ広くかつ柔軟に捉えたいと思っている私の立場からしても、共鳴できるところだと思いました。

**ディオカンポ** 上映とともにアーカイヴィングの作業は重要です。フィリピンにおける映画アーカイヴはやはり厳しい事情を抱えています。上映したいけれどもフィルム自体が残っていないこともありますし、そもそも旧い映画を見たい人が本当にいるかどうかという問題もあります。後者については教育がいっそう重要になってきます。私がより懸念しているのはデジタルで作られた映画の保存です。リュミエールの映画は年月を越えて残るでしょうが、デジタルのほうは一瞬で消えてしまう可能性もあるわけですから。

**とちぎ** デイオカンポさんが刊行されてきたフィリピン映画史の著作では、スペインとアメリカとがフィリピン映画に与えた影響をその初期から辿り、また最新著では第二次大戦中の日本占領下のフィリピン映画史を追跡なされています。いずれもコロナリズムという問題に焦点を当てた研究です。映画史家としてのそうした視点と、映画の21世紀的意義をめ

ぐる先ほどからの議論とは結びつくところがありますか。

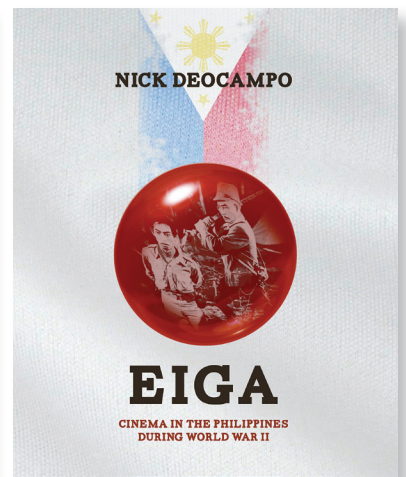
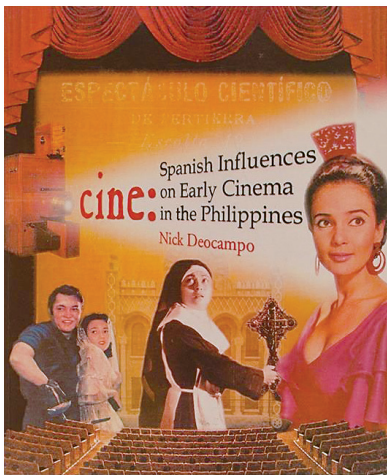
**ディオカンポ** それにお答えするにはまた一冊本を書かないと！(笑) 簡単には答えられませんが、まず言えることは、映画は植民地主義の時代に生まれたものだということです。植民地主義の一つの媒体手段であったのが映画です。きわめて大雑把な言い方になってしまいますが、第二次世界大戦以降、コロナリズムの時代から国民国家の時代へと移ります。植民地主義が何世紀にもわたって続いたのとくらべれば、「ナショナル・シネマ」というのははるかに若いものなのです。そして今、世界はグローバリゼーションの時代に入っています。映画の前途はまだ大あります。映画のアイデンティティは常に変化をたどってきました。映画史家として私はその変容を記録したいと思っています。

国際交流基金アジアセンター特別賞（The Spirit of Asia Award）の審査会で松本さんといろいろと意見交換ができたのは、じつに嬉しいことでした。松本さんにも同意していただいて幸いでしたが、映画は今日、国家によって所有されているものではないわけです。

フィリピン映画はフィリピンの人々の物、ではない。「Spirit of Asia」とは何を意味しているのか、「アジア映画」とは何を指すのか。グローバル化とデジタル流通の時代に、こうした問いに答えるのは容易ではありません。グローバリゼーション時代における映画の新たなパラダイムを考えるならば、ヘーゲル的な二項対立のダイアレクティクス（弁証法）を超えて、「マルチレクティカル」な視点を持たないといけないでしょう。私たちが生きているのは非常に複雑化した世界なのですから。アメリカとその植民地フィリピン、といった対立はヘーゲルの弁証法のもので。今は、敵と味方が簡単に見分けられるような時代ではなく、私たちは皆、世界と相互的に作用し関係づけられています。映画は当初からまさにグローバルな商品でありました。映画は国境を越えて流通します。どこに到達し、どう受容されるのかということを考えるならば、映画とはネーションに限定されるものではありません。個人単位で受容されうるわけですから。

**松本** 映画と国境ということを考えるときに、ボリビアのウカマウ集団を率いたホルヘ・サンヒネスの言葉を想起します。彼が言うには、

Cine: Spanish Influences on Early Cinema in the Philippines (2003)  
Film: American Influences on Philippine Cinema (2011)  
Eiga: Cinema in the Philippines during World War II (2016)



production group Grupo Ukamau of Bolivia. According to him, since film, as a medium, was created in the West it is also based on a Western-type of cognition. So what Sanjinés claimed was that they needed to create a new syntax that would better articulate or represent their community. I think this resonates with what Mr. Deocampo was saying earlier

about redefining cinema and film. I do hope that this materialize in the near future; a future which may involve using means and methods of newer and different media.

**Tochigi:** Finally—and this is a bit of a big question—how do you think the future of film screenings will evolve?

**Matsumoto:** Toward the ending of

François Truffaut's *Fahrenheit 451* (1966), which is set in a future society where all literature are forbidden and destroyed, characters try to memorize books in order to later scribe them into a text and pass them on to future generations. I think it's a little like that. Maybe that sounds a bit over the top *[laughs]*! But to be honest, I'm afraid I don't have a

映画というメディアそのものが西洋によって作られたもので、西洋的な思考によって成り立っている、だから自分たちは自分たちの共同体を表象する新しい文法を作らなければいけないのだ、と。映画のありかたを発明し直す、という先ほどのディオカンボさんのお話とも関わるといいます。そうした試みが未来において——ことによると新しいメディア環境において——、実現することを期待していきたいです。

**とちぎ** 最後に、大きな質問になりますが、映画上映の未来を今のようにお考えになっていますか。

**松本** フランソワ・トリュフォーの『華氏451』(1966)は、書物が禁止された未来社会が舞台になっていますが、そのラストに、書物を全部暗記してその記憶を後世につないでいこうとする人々が出てきます。あれみたいなものだと思います。格好良すぎますか(笑)。正直に申し上げて、映画上映の未来ということについて、私は明確なヴィジョンを持っているわけではありません。ただ、映画は暗闇の中で大きなスクリーンに投影される、鑑賞者が視覚と聴覚を集中させることに

clear vision for the future of film screenings and programming. What I can say, though, is that film has achieved in becoming a highly sophisticated, highly immersive form of art which can be understood by the viewers concentrating their visual and auditory senses on the imagery projected onto the large screen in a darkened room. For me, screening films itself is very much concerned with the idea of thinking about “what is cinema.” I may sound a little old-fashioned, but I want to continue promoting and sharing the wonders of film, the excitement of watching films on screen, with future generations by pursuing my work of screening films at the Athenée Francais Cultural Center and the Japan Community Cinema Center.

**Tochigi:** Some of the important factors in film archiving are not only storing the object of motion picture films; it is also passing on the skills, techniques, and actually screening films too.

**Deocampo:** Film, as a concept and object, has become such a large entity now; it actually extends beyond our

によって、はじめて理解され得るようなとても密度の高い表現を達成してきたと思います。したがって、私としては上映という行為が「映画とは何か」に深く関係していると考えています。古典的な考えにすぎるとはかもしれませんが、上映にこだわることで映画の魅力を未来に対して伝えていきたい。

**とちぎ** 映画フィルムという「モノ」だけでなく、映画に関わるすべてのわざや技術、行為といったものを継承していくのは、アーカイヴにとっても重要な点です。

**ディオカンボ** 映画と一言で言っても、今は巨大な存在で、なかなかとらえることが難しい。きわめて複雑な生態系をなしています。だからこそ、知的な道具立てが必要なのだと思います。それが私の務めですね。私は教師であり物書きであり歴史家でもあります、なによりもまず研究者ですから。今私たちが必要としているのは新たなバザンであり、バザンが投げた問いかけに対して、私たちが新しい違う答えを見出していかねばいけない

と思っています。

松本さんがおっしゃったボリビアも、あるいはフィリピンのミンダナオ島の話でもいいのですが、誰かが映画に撮らなければ、誰も気づかないような小さなコミュニティなのかもしれません。しかしそれが重要なことであって、映画になったからこそ、例えばここ東京の映画祭で上映されたり、同様にロンドンやニューヨークの観客と出会う可能性だってある。小さなコミュニティが大都市ニューヨークとつながるというのが「マルチレクティカル」な環境です。フランス映画の「フランスらしさ」といったことを語っている時代ではないのだと思います。コミュニティと世界とが一枚の布を織り上げている今、それに応じた新たな意識と視野とを発明しつづけること。私が申し上げた一切は、そうした途を目指しています。

2017年10月31日、  
国際交流基金アジアセンターにて  
通訳 = 吉田都



comprehension, I think. Film, now, lives a very complex ecology. But that is precisely why we need intellectual tools. I think that's my role as a teacher, author, historian, and, first and foremost, a researcher. What we need is a new Bazin; to revisit the question he raised and to discover our own answers.

Even smaller communities—such as those in Bolivia Mr. Matsumoto mentioned or Mindanao in the Philippines—deserve representation and without film maybe no one will become aware of them. But precisely because they are made into film, their films are shown here at a film festival in Tokyo. Similarly,

they have a chance to encounter viewers in London or New York City. That's a “multi-lectical” environment in itself where small communities get connected to a major metropolis like New York City. We are no longer merely talking about the “French-ness” of a French film. Now that a larger array of communities and even the world are woven into a single fabric, we need to accordingly keep inventing a new consciousness and new perspectives. What I have said so far has such a goal to reach for.

At the Japan Foundation Asia Center  
on October 31, 2017  
Interpreter: Yoshida Miyako



## 東南アジア、巨匠から新鋭まで

### 【発行】

国際交流基金アジアセンター

東京都新宿区四谷 4-16-3

<http://jfac.jp>

アテネ・フランセ文化センター

東京都千代田区神田駿河台 2-11

<http://www.athenee.net/culturalcenter/>

### 【編集】

中村大吾 (éditions azert)

### 【編集協力】

西川亜希 (国際交流基金アジアセンター)

高崎郁子 (アテネ・フランセ文化センター)

### 【翻訳】

英文和訳: 中村真人 (8-11, 14-17 頁)

和文英訳: 山本久美子 (1-7 頁)、株式会社エサップ

英文校閲: 佐野明子 (国際交流基金アジアセンター) (8-29 頁)

### 【デザイン】 éditions azert

### 【特別協力】 東京国際映画祭

2018年2月6日発行

本特集上映「東南アジア、巨匠から新鋭まで」(2018年2月6日～10日、アテネ・フランセ文化センター)は、第30回東京国際映画祭「国際交流基金アジアセンター presents CROSSCUT ASIA #04 ネクスト! 東南アジア」の提携企画です。

【上映プログラマー】 高崎郁子

本冊子は、上記特集上映に合わせて制作されました。無料配布。禁無断転載。

## What's Next from Southeast Asia: Old Masters, Masters, and the Young Blood

### Published by

The Japan Foundation Asia Center

4-16-3 Yotsuya, Shinjuku-ku, Tokyo

<http://jfac.jp>

Athenee Francais Cultural Center

2-11 Kanda-Surugadai, Chiyoda-ku, Tokyo

<http://www.athenee.net/culturalcenter/>

### Editor:

Nakamura Daigo (éditions azert)

### Editorial Assistants:

Nishikawa Aki (The Japan Foundation Asia Center)

Takasaki Ikuko (Athenee Francais Cultural Center)

### Translators:

English to Japanese: Nakamura Masato (pp. 8-11, 14-17)

Japanese to English: Yamamoto Kumiko (pp. 1-7), Esapp

English Proofreader: Sano Meiko (The Japan Foundation Asia Center) (pp. 8-29)

### Design: éditions azert

### Supported by the Tokyo International Film Festival

Published: February 6, 2018

“What's Next from Southeast Asia: Old Masters, Masters, and the Young Blood” is the tie-up event of The Japan Foundation Asia Center presents CROSSCUT ASIA #04 held at the 30th Tokyo International Film Festival.

Film Programmer: Takasaki Ikuko

Issued for the screenings at the Athenee Francais Cultural Center during February 6-10, 2018. Free.

All rights reserved.

# 国際交流基金アジアセンター The Japan Foundation Asia Center

独立行政法人国際交流基金（ジャパンファウンデーション）は、全世界を対象に総合的に国際文化交流事業を実施する日本で唯一の専門機関です。

アジアセンターは2014年4月に設置され、ASEAN諸国を中心としたアジアの人々との双方向の交流事業を実施・支援しています。日本語教育、芸術・文化、スポーツ、市民交流、知的交流等さまざまな分野での交流や協働を通して、アジアにともに生きる隣人としての共感や共生の意識を育むことを目指しています。

The Japan Foundation is Japan's principal independent administrative institution dedicated to carrying out cultural exchange initiatives throughout the world.

The Asia Center, established in April 2014, is a division within the Foundation that conducts and supports collaborative initiatives with its Asian—primarily ASEAN—counterparts. Through interacting and working together in Japanese-language education, arts and culture, sports, and grassroots and intellectual exchange, the Asia Center pursues to develop the sense of kinship and coexistence as neighboring inhabitants of Asia.

## 映画 / 映像事業例 Example of Activities in Film / Moving Image

### 国際交流基金アジアセンター×東京国際映画祭 アジア映画交流事業

The Japan Foundation Asia Center &  
Tokyo International Film Festival:  
Film Culture Exchange Projects  
between Japan and other Asian countries



国際交流基金アジアセンターと東京国際映画祭は、2020年に向けて、アジアに焦点をあてた映画交流の取り組みを行っています。アジアの今を切り取る上映部門「CROSSCUT ASIA」の共催や、日本を含むアジアの気鋭監督によるオムニバス映画「アジア三面鏡」の製作・上映など、映画祭を交流のプラットフォームとして、アジアにおける相互理解をさらに深め、アジアにおける未来志向のネットワークを作っていきます。

The Japan Foundation Asia Center and the Tokyo International Film Festival (TIFF) co-organizes a series of projects in film to generate further exchange among Japan and other Asian countries. From CROSSCUT ASIA that features Asian film in TIFF to Asian Three-Fold Mirror that brings together established and rising directors in the region into an omnibus film series, we strive to deepen understanding among Asian countries through film and build a future-oriented network in the region.

### タレント・トーキョー Talents Tokyo



### アジアフォーカス・福岡国際映画祭 Focus on Asia Fukuoka International Film Festival



国際交流基金アジアセンターでは、市民交流や専門家による協働事業を支援するための助成事業も行っています。

詳しくはウェブサイトをご覧ください。

The Japan Foundation Asia Center offers grants for projects in people-to-people exchanges and collaborative initiatives by specialists. For more information, please visit our homepage.

### 国際交流基金アジアセンター The Japan Foundation Asia Center

Homepage: <http://jfac.jp> [f](#) [jfasiacenter](#) [t](#) [@jfasiacenter](#)

〒160-0004 東京都新宿区四谷4-16-3 4-16-3 Yotsuya, Shinjuku-ku, Tokyo 160-0004

Tel: +81-(0)3-5369-6025 Email: [acinfo@jpf.go.jp](mailto:acinfo@jpf.go.jp)



JAPAN FOUNDATION  
国際交流基金



ATHÉNÉE FRANÇAIS  
CULTURAL CENTER  
アテネ・フランス文化センター

JAPAN FOUNDATION  
国際交流基金

