

# Here & There

19th TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL  
第19回東京国際映画祭

第3回

## 文化庁映画週間

Bunka-Cho Film Week 2006

報告書

REPORT



文化庁  
AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS



会期: 2006年10月21日(土)～10月27日(金)

会場: 六本木ヒルズ + Bunkamura(渋谷)

主催: 文化庁

共催: 財団法人日本映像国際振興協会(ユニジャパン)

コミュニティシネマ支援センター

全国フィルム・コミッション連絡協議会

特定非営利活動法人映像産業振興機構(VIPO)

Dates: October 21 [Sat.] - October 27 [Fri.]

Venues: Roppongi Hills + Bunkamura

Organized by: Agency For Cultural Affairs (Bunka-Cho)

Co-organized by: UNIJAPAN / Japan Community Cinema Center

Japan Film Commission Promotion Council

Visual Industry Promotion Organization







# Here&There

第19回 TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL  
第19回東京国際映画祭

第3回

## 文化庁映画週間

Bunka-Cho Film Week 2006

### 公式報告書

Official Report

文化庁においては、従来より、日本映画の海外発信や人材育成を支援するなど様々な観点から日本映画・映像の振興策を推進しているところであり、国全体としてもその気運が高まっています。映画は総合芸術であり、文化を発信する上で極めて有効な媒体のひとつです。我が国のみならず、世界各国でこうした「映画の持つ力」が認められ、様々な取り組みがなされています。こうした中、映画を通じて地域で何ができるのか、そして、国の枠を越えて何ができるのか。映画にまつわるあらゆる立場の人々が集まる東京国際映画祭の中で「文化庁映画週間 Here & There」として、以下のとおり各種事業を実施し、新たな展開を探りました。

The Agency for Cultural Affairs (Bunka-Cho) supports to promote Japanese films in both creativity and business, which now became a nation wide strong backing. Movies are composite art, and one of the quite effective media to transmit cultural messages to the world. People from all over the world admit the Power of Movies. Then, what can movies do for local communities? What can movies do across the borders? Bunka-Cho seeked a new dimension through the following events.

平成19年3月  
March, 2007





## CONTENTS

- 7 [平成18年度(第4回)文化庁映画賞]  
文化庁映画賞贈呈式 10月21日(土)  
受賞記念上映会 10月26日(木)
- Bunka-Chō Film Awards 2006**  
OCT. 21 [Sat.] Presentation Ceremony  
OCT. 26 [Thu.] Commemorative Screenings



- 17 第3回 世界映画人会議 I  
10月23日(月)
- Tokyo Meeting 2006 I**  
OCT. 23 [Mon.]



- 35 第3回 世界映画人会議 II  
10月25日(水)
- Tokyo Meeting 2006 II**  
OCT. 25 [Wed.]



- 63 第3回 文化庁 全国映画祭コンベンション  
10月24日(火)
- Bunka-Chō Film Festival Convention 2006**  
OCT. 24 [Tue.]



- 105 第4回 文化庁全国フィルムコミッション・コンベンション  
10月27日(金)
- Bunka-Chō Film Commission Convention 2006**  
OCT. 27 [Fri.]







### 第3回 文化庁映画週間公式記録報告書

〔発行日〕平成19年3月30日

〔発行〕文化庁

〔編集〕UNI JAPAN+Sawada & Co., Ltd.

〔翻訳〕株式会社NOBOX

〔写真撮影〕宇賀神朋子

〔印刷〕神谷印刷株式会社

〔編集協力〕

財団法人日本映像国際振興協会 (UNI JAPAN)

コミュニティシネマ支援センター

全国フィルム・コミッション連絡協議会

特定非営利活動法人映像産業振興機構 (VIPO)

小林千枝子

山本純子

〔アート・ディレクター〕

渡部英郎 (デラサイン)

〔エディトリアル・ディレクター〕

沢田博 (Sawada & Co.)

©2007 文化庁 非売品

### Bunka-Chō Film Week 2006 Official Report

Published on : March 30, 2007

Published by : Bunka-Chō

Edited by : UNI JAPAN+Sawada & Co., Ltd.

Translated by : Nobox Inc.

Photographed by : Tomoko Ugajin

Printed by : Kamiya Printing

Contributors :

UNI JAPAN

Japan Community Cinema Center

Japan Film Commission Promotion Council

Visual Industry Promotion Organization

Chieko Kobayashi

Junko Yamamoto

Art Director :

Hideo Watanabe (Delasign Inc.)

Editorial Director :

Hiroshi Sawada (Sawada & Co.)

©2007 Bunka-Chō Not for Sale

PHOTOS BY UGA





平成 18 年度  
第 4 回文化庁映画賞贈呈式



第3回 文化庁映画週間

第4回 文化庁映画賞



平成18年度 第4回 文化庁映画賞

The 4th Bunka-Cho Film Awards 2006

文化庁映画賞（優れた文化記録映画作品を表彰する文化記録映画部門3作品及び映画界で顕著な業績を挙げた者を顕彰する映画功労表彰部門5名）の贈呈式は10月21日に開催された。また10月26日には文化記録映画部門受賞作品の記念上映会が開かれている。

【文化庁映画賞贈呈式】

【日時】2006年10月21日（土）16時～

【会場】六本木ヒルズ「グランドハイアット東京」

【文化庁映画賞受賞記念上映会】

【日時】2006年10月26日（木）12時30分～

【会場】Bunkamura「ル・シネマ1」

【主催】文化庁

The awards presentation of the Bunka-Cho Film Awards (5 persons for the Film Merit Category, which recognizes the outstanding achievements of those working in the film industry as well as 3 films for the Documentary Film Category, which recognizes outstanding cultural documentary films) took place on October 21. Commemorative screenings of the award-winning films were held on October 26.

*Bunka-Cho Film Awards Presentation Ceremony*

[Date] October 21, 2006 (Sat.) 16:00-

[Venue] Grand Hyatt Tokyo, Roppongi Hills

*Commemorative Screenings*

[Date] October 26, 2006 (Thu.) 12:30-

[Venue] Le Cinema 1, Bunkamura

[Organized by] Agency for Cultural Affairs





## List of the winners of the Bunka-Cho Film Awards 2006

文化庁では、我が国の映画の向上とその発展に資するため、文化庁映画賞として、優れた文化記録映画作品（文化記録映画部門）及び我が国映画界で顕著な業績を挙げた者（映画功労表彰部門）に対する顕彰を実施している。

それぞれの選考委員会における慎重な審査の結果、文化記録映画部門では3作品（文化記録映画大賞1作品、文化記録映画優秀賞2作品）を受賞作品として決定し、各作品の製作団体に対して文化庁映画賞として賞状及び賞金（文化記録映画大賞200万円、文化記録映画優秀賞100万円）が贈られた。また映画功労表彰部門では5名が選定され、受賞者に対して文化庁長官から文化庁映画賞が贈られた。

Bunka-Cho (Agency for Cultural Affairs) has established the Bunka-Cho Film Awards in order to contribute to the progress and development of Japanese film. There are two awards: one is the Documentary Film Category, which recognizes outstanding cultural documentary films. The other is the Film Merit Category, which recognizes those who have contributed greatly to Japanese cinema.

Based on the deliberations of the respective selection committees, in the Documentary Film category there were three films that received awards (one for the Documentary Grand Prize and two for the Documentary Award). Each film's producer was given a certificate of merit and a cash prize (2,000,000 yen for the Grand Prize and 1,000,000 yen each for the other two). In the Film Merit Category, five people were selected and given awards by the chief of the Cultural Affairs Agency.

### 文化庁映画賞 文化記録映画部門受賞作

### Bunka-Cho Film Awards : Winners of the Documentary Film Category

#### 文化記録映画大賞

「今、有明海は 消えゆく漁撈習俗の記録」  
監督：岩永 勝敏 製作：株式会社イワプロ

#### 文化記録映画優秀賞

「いのち耕す人々」  
監督：原村 政樹 製作：株式会社桜映画社

「ヨコハマメリー」  
監督：中村 高寛  
製作：ナインエンタテインメント株式会社 人人フィルム

#### Documentary Grand Prize

"The Vanishing Fishing Traditions of the Ariake Sea"  
Director: Katsutoshi Iwanaga  
Production company: Iwapro Co., Ltd.

#### Documentary Award

"People Bringing up the Seeds of Life"  
Director: Masaki Haramura  
Production company: Sakura Motion Picture Co., Ltd.

"Yokohama Mary"  
Director: Takayuki Nakamura  
Production company: Nine Entertainment Co., Ltd., Hito-hito Film

### 文化庁映画賞 映画功労表彰部門受賞者

#### Bunka-Cho Film Awards : Winners of the Film Merit Category (Name / Field)

石井 茂／映画録音  
Shigeru Ishii / sound recording  
桂 千穂／シナリオ・人材育成  
Chiho Katsura / screenwriting, training new talent  
谷口登司夫／映画編集  
Toshio Taniguchi / film editing  
西田 忠男／映画装飾  
Tadao Nishida / decoration  
矢島 信男／特撮  
Nobuo Yajima / special effects

### 平成18年度(第4回)文化庁映画賞 選考委員

### Bunka-Cho Film Awards Selection Committee 2006

#### 〔文化記録映画部門〕

清水 浩之（ゆふいん文化・記録映画祭コーディネーター）  
原田 健一（映像メディア研究者）  
半田 茂雄（映画評論家）  
山崎 博子（映画監督）  
山本 克己（映像製作アドバイザー・映像評論家）

#### 〔映画功労表彰部門〕

兼松熙太郎（日本映画撮影監督協会理事長）  
佐藤 忠男（映画評論家・専門学校日本映画学校校長）  
白鳥あかね（シナリオライター・スクリーンライター、協同組合日本シナリオ作家協会理事）  
原 正人（アスミック・エース エンタテインメント株式会社相談役、株式会社シネマ・インヴェストメント取締役会長）  
福田 慶治（財団法人日本映像国際振興協会理事・事務局長）

#### Documentary Film Category

Hiroyuki Shimizu (Yufuin Bunka Kiroku Film Festival Coordinator)  
Kenichi Harada (Visual media scholar)  
Shigeo Handa (Film critic)  
Hiroko Yamazaki (Film director)  
Katsumi Yamamoto (Film production advisor, visual arts critic)

#### Film Merit Category

Kitaro Kanematsu (Director, Japanese Society of Cinematographers)  
Tadao Sato (Film critic; President, Japan Academy of Moving Images)  
Akane Shiratori (Screenwriter, script supervisor; director, Japan Writers Guild)  
Masato Hara (Consultant, Asmik Ace Entertainment; Chairman of the Board, Cinema Investment Corporation)  
Keiji Fukuda (Executive Director and Secretary General, Japan Association for the International Promotion of Moving Images)



## The Bunka-Chō Film Awards 2006: Selection Committee Comments



### 文化記録映画大賞

#### 「今、有明海は 消えゆく漁撈習俗の記録」(2006年/90分)

監督：岩永 勝敏

製作：株式会社イワプロ

### Documentary Grand Prize

#### "The Vanishing Fishing Traditions of the Ariake Sea" (2006 / 90 min.)

Director: Katsutoshi Iwanaga

Production company: Iwapro Co., Ltd.



【贈賞理由】 有明海という豊穡な自然とそれに共生し生きる人びとを、有明海の多彩な漁法を丹念に、じっくりと撮り、それをわかりやすくコンパクトにまとめて構成することを通して、明らかにしていく。ここには、映像に対する蓄積と深い確信があり、また、有明海の自然とそこに生きる人びとへの愛情がある。地域に根ざし、共に苦しみ、共に喜ぶ、その生活の根を見つめて描く映像は、貴重だけでなく、今後の映像の方向性を示すものである。(原田健一)

### Selection Committee Comments

Using a well-structured and concise format, the director shows the people of Ariake Sea living in harmony with the fertile land, carefully filming their various fishing methods. One can see the experience of the director and his confidence, as well as his love for the natural environment of Ariake Sea and its people. This film is rooted in its environment, sharing in the pain, in the joy, in the day to day lives of the people, and because of this it is not only an important piece of filmmaking, it shows the direction in which film is headed in the future. (Kenichi Harada)



## The Bunka-Chō Film Awards 2006: Selection Committee Comments

### 文化記録映画優秀賞

#### 「いのち耕す人々」(2006年/100分)

監督: 原村 政樹

製作: 株式会社桜映画社

#### Documentary Film Award

#### "People Bringing up the Seeds of Life"

(2006 / 100 min.)

Director: Masaki Haramura

Production company: Sakura Motion Picture Co., Ltd.



【贈賞理由】 山形県高島町で有機農業を続けてきた人びとの姿が、20年前の貴重な映像とともに丹念に描かれている。日本の近代農業の荒波を乗り切った人びとの貴重な記録である。「農」は「土」であり、「食」であり、循環する「いのち」の営みであることを具体的にわかりやすく教えてくれる。孤独な作業だと思った農業がそうでなかったという援農に来た若者の言葉が印象深かった。(山崎博子)

#### Selection Committee Comments

Combining scenes of people working on an organic farm in Takahata-machi in Yamagata Prefecture with invaluable footage from 20 years ago this film is carefully thought out. This is an important record of people who have weathered the difficult times in modern Japanese farming. The film teaches us in a detailed and straightforward way the cycle of "agriculture" being "the land," which is "food," which in turn is "life." What the young man who had come to help with the farming said about how he used to think that farming was lonely work but in fact it wasn't, made an impression on me. (Hiroko Yamazaki)

### 文化記録映画優秀賞

#### 「ヨコハマメリー」(2005年/92分)

監督: 中村 高寛

製作: ナインエンタテインメント株式会社  
人人フィルム

#### Documentary Film Award

#### "Yokohama Mary"

(2005 / 92 min.)

Director: Takayuki Nakamura

Production company: Nine Entertainment Co., Ltd.,  
Hito-hito Film



©森 日出夫



【贈賞理由】 顔を白塗りにし、お嬢様風のドレスを身にまとい横浜の街角に立ち、「ハマのメリーさん」と呼ばれた伝説の娼婦がいた。そんな彼女がある日忽然と姿を消し、噂話が広がる。映画は、様々な人びとへのインタビューを通して彼女の影を追い求め、彼女の晩年と戦後の横浜の世相や市井の人びとの営みを見事に描き出し、単なるドキュメンタリーを越えた感動溢れる作品になっている。若干30歳の中村高寛の監督第一作である。(山本克己)

#### Selection Committee Comments

She was a legendary prostitute known as "Yokohama Mary" who would stand on Yokohama street corners wearing princess-like dresses, her face painted white. Then one day, she just vanished and the rumors started spreading. Through interviews with various people to seek out her shadow, the film magnificently creates an image of her later years, while painting a picture of the social life and people's activities in Yokohama right after World War II. This is a moving piece of work that is far more than just a documentary. This is the first feature film for the 30 year-old director Takayuki Nakamura. (Katsumi Yamamoto)





## 映画功労表彰部門

石井 茂 (いしい しげる)

### Film Merit Category Shigeru Ishii

#### Selection Committee Comments

He started in the Sound Department of Nikkatsu Film Studio, which resumed filming in 1954, and he worked there for many years as well as at Aoi Studio, which specialized in sound recording. He contributed greatly in the development of movie sound recording, working to maintain and develop sound equipment that is so vital in movie sound. He also works as an instructor of sound techniques at technical colleges, while also having several research papers published in film journals. With his vast knowledge, he has also served on the juries in the technical categories of film competitions including the Mainichi Film Awards. In 1984 he won the Masutani Award from the Motion Picture and Television Engineering Society of Japan, and in 1988 he won the Ogura-Saeki Award from the same society.

【贈賞理由】 昭和29年製作を再開した日活撮影所の録音部に入り、同社および録音音響を専門とするアオイスタジオにおいて長年、映画録音を支える録音機器の整備や開発に従事、映画録音の発展に多大な貢献をした。また、専門学校等において音響技術の講師を務める一方、映画関連の機関誌にも研究論文を多数発表している。その豊富な知識を活かし、毎日映画コンクール等各種映画賞の映画技術部門の選考委員も務めた。(社)日本映画テレビ技術協会増谷賞(昭59)、同小倉・佐伯賞(昭63)等を受賞。



## 映画功労表彰部門

桂 千穂 (かつら ちほ)

### Film Merit Category Chiho Katsura

#### Selection Committee Comments

In 1971 he won the New Screenwriters Award for the film "Chi to bara wa kurayami no naka." He made his feature film debut in 1972 with the film "Bara no hyoute-ki." Since then he has written many screenplays including "Assault! Jack the Ripper" (Yasuharu Hasebe, '76), "Hausu (House)" (Nobuhiko Obayashi, '77), "Zokubutsu Zukan" (Makoto Naito, '82) and "Futari (Chizuko's Younger Sister)" (Nobuhiko Obayashi, '91) while being active in various other fields including writing film reviews and novels, and working as a translator. In particular, he has used his wealth of knowledge well as an interviewer in his books "Scripter: History of Women in Film" and "Chronicle of Japanese Screenwriters," which include extensive interviews and are critically acclaimed. He is also passionate about nurturing new talent and has worked for many years as a lecturer at the Association of Scenario Writers Japan as well as being the chairperson of that group's Screenwriting Course. Furthermore, he has been on the jury for many years of the New Screenwriters Competition.

【贈賞理由】 昭和46年、新人シナリオコンクールに「血と薔薇は暗闇のうた」で入選。同47年の「薔薇の標的」(西村潔)で映画デビュー。以降「暴行切り裂きジャック」(長谷部安春 昭51)、「HOUSE」(大林宣彦 昭52)、「俗物図鑑」(内藤誠 昭57)、「ふたり」(大林宣彦 平3)など多くの映画脚本を執筆するかわり映画評論、小説、翻訳などの分野でも活躍。なかでも、インタビューとして豊富な知識に基づき、取材を重ねた労作「スクリプター 女たちの映画史」「にっぽん脚本家クロニクル」は評価が高い。また、新人の育成にも熱心に取り組み、(社)シナリオ作家協会が開講する「シナリオ講座」では委員長を含めて多年にわたり講師を務め、「新人シナリオコンクール」においても今日まで長く選考委員を務めている。



(当日欠席)

## 映画功労表彰部門

谷口 登司夫 (たにくち としお)

### Film Merit Category Toshio Taniguchi

#### Selection Committee Comments

He started work at the Toei Kyoto Film Studio in 1954, and worked there as an assistant for five years. In 1959, he was promoted to editor on Kazuo Mori's "Hito-hada botan." While working on samurai movies by the directors who were the heart of Dai-ichi Program Pictures such as Kazuo Mori, Kenji Misumi, Kazuo Ikehiro and Yasuzo Masumura, he also worked on films by other directors including Hiroshi Teshigahara, Takeshi Kitano and Kazuo Kuroki. He was also a lecturer of editing technique at the Kyoto Eiga Juku (Film School), which strives to nurture the next generation of filmmakers. In Kyoto, where there are less film productions than before because of a decline in samurai movies, he still works as an editor, and in fact just won the Technical Award for his editing of "Futari biyori" (Keiichi Nomura, 2005) at last year's Mainichi Film Awards. His major works include the Zatoichi series, the Nemuri Kyoshiro series, "Namida gawa" (Kenji Misumi, '67), "Rikyu" (Hiroshi Teshigahara, '89), and "3-4x juugatsu (Boiling Point)" (Takeshi Kitano, '90). He won the Japan Academy Award for Best Editing in 1990 and 1991.

【贈賞理由】 昭和29年大映京都撮影所入社以来5年間の助手時代を経て、同34年森一生監督の「人肌牡丹」で編集技師に昇格。以来、大映プログラムピクチャーを支えた森一生、三隅研次、池田一夫、増村保造監督たちの時代劇で腕をふるう一方、勅使河原宏、北野武、黒木和雄監督作品も手掛けている。後継者の育成を目指したKYOTO映画塾では、編集技術の講師を担当した。時代劇の衰退で製作本数が減少している京都において、今なお現役で映画編集に携わり、昨年度毎日映画コンクールでは「二人日和」(野村恵一 平17)の編集で技術賞を受賞した。主な作品に「座頭市」シリーズ、「眠狂四郎」シリーズ、「なみだ川」(三隅研次 昭42)、「利休」(勅使河原宏 平元)、「3-4x10月」(北野武 平2)などがある。日本アカデミー賞優秀編集賞(平2、3)受賞。



## The Bunka-Cho Film Awards 2006: Selection Committee Comments



### 映画功労表彰部門

西田 忠男 (にしだ ただお)

#### Film Merit Category

Tadao Nishida

#### Selection Committee Comments

He entered Toei Kyoto Film Studio in 1957 and has built his career on consistent work as a decorator, becoming an integral part of the art department of Japanese film and video over the last 40 years. His major films include "Shingo juban-shobu" (Sadatsugu Matsuda, '59), "Battles Without Honor and Humanity" (Kinji Fukasaku, '73), "The Yagyu Conspiracy" (Kinji Fukasaku, '78), "Kiryuin Hanako no shogai" (Hideo Gosha, '82), "Kukai" (Junya Sato, '84), and "The Yakuza Wives" (Hideo Gosha, '86). He has worked on a total of 120 feature films, and 80 television movies. The decorator works with the set decorator as the backbone of the arts department in any film, and that includes everything from decorating the sets to finding all the props for the actors to even leveling snow on the shooting location. His wealth of knowledge and experience is being put to good use on films to this day.

【贈賞理由】 昭和32年東映京都撮影所入社。一貫して装飾係としてキャリアを積み、以降40年にわたり映画・映像の美術部門を支え続けた。担当した主な作品に「新吾十番勝負」(松田定次 昭34)、「仁義なき戦い」(深作欣二 昭48)、「柳生一族の陰謀」(同 昭53)、「鬼龍院花子の生涯」(五社英雄 昭57)、「空海」(佐藤純彌 昭59)、「極道の妻たち」(五社英雄 昭61)等があり、その総数は劇映画では120本、テレビ映画では80本を数える。装飾係は大道具とともに映画美術を支える仕事で、セットの飾りこみ、俳優の持ち道具一式、現場での雪ならしなど守備範囲が広く、その豊富な知識と経験は現在も作品のなかに活かされている。



### 映画功労表彰部門

矢島 信男 (やじま のぶお)

#### Film Merit Category

Nobuo Yajima

#### Selection Committee Comments

He entered Shochiku Ofuna Film Studio's Special Effects Department in 1949. He apprenticed with special effects masters Eiji Tsuburaya and Keiji Kawakami, and worked as special effects cameraman and special effects director on such classics as "Kimi no na wa" (Hideo Oba, '53-'54), and "Times of Joy and Sorrow" (Keisuke Kinoshita, '57). Since then he has made his name known in the world of special effects and in 1959, he signed an exclusive contract with Toei to be its Special Effects Director. Then in 1969, he founded the Special Effects Research Institute. Over the years he has been in charge of the special effects in numerous films and TV shows, while at the same time teaching the younger generation and nurturing new talent. His major films include "Message from Space" (Kinji Fukasaku, '78), "Demon Pond" (Masahiro Shinoda, '79), "Legend of the Eight Samurai" (Kinji Fukasaku, '83) and "Kukai" (Junya Sato, '84).

【贈賞理由】 昭和24年松竹大船撮影所特殊技術課に入社。特撮の名手、円谷英二・川上景司監督に師事し、「君の名は」(大庭秀雄 昭28~29)、「喜びも悲しみも幾歳月」(木下恵介 昭32)などの名作に特撮カメラマン、特撮演出として参加した。以来特殊撮影の世界で活躍し、同34年には特撮監督として東映と専属契約、一方、同44年には特撮研究所を設立し、近年に至るまで数多くの映画・テレビ作品の特撮を担当するとともに、後進の指導を行い多くの人材を育ててきた。主な作品に「宇宙からのメッセージ」(深作欣二 昭53)、「夜叉ヶ池」(篠田正浩 昭54)、「里見八犬伝」(深作欣二 昭58)、「空海」(佐藤純彌 昭59)等がある。





## Photos from the Presentation Ceremony



(左下から時計回りに) 乾杯の音頭をとる高塩至文化庁文化部長、功労表彰の石井茂氏、桂千穂氏、西田忠男氏、矢島信男氏

(Clockwise from bottom left) Itaru Takashio, Director General, Agency for Cultural Affairs; award winners Mr Ishii; Mr Katsura; Mr Nishida; and Mr Yajima.



(左下から時計回りに) 祝辞を述べる高井英幸ユニジャパン理事長、『今、有明海〜』の岩永監督、『いのち〜』の原村監督、『ヨコハマメリー』の製作スタッフ(後列中央が中村監督)

(Clockwise from bottom left) Hideyuki Takai, President, UNIJAPAN, celebrates the winners; winning directors Mr Iwanaga; Mr Haramura; and Mr Nakamura (back row, center).





## Comments at the Screenings

### 『今、有明海は 消えゆく漁撈習俗の記録』

"The Vanishing Fishing Traditions of the Ariake Sea"

**常田富士男** (解説) この記録映画の解説をした常田です……。私はこの映画のチラシに、有明海のことを「おかあさんから『富士男、早く帰っていらっしゃい』と言われても、ずっとその干潟にいたいと思わせるような海」だと書きました。その有明海の漁業を、岩永さんは涙ぐましい足腰の強さで記録なさっています。そのままにしておけば消えてしまう漁法でしょう。人間と文化とのおつきあいの仕方が真剣で、いいなと思っていました。ゆっくりご覧ください。

**岩永勝敏** (監督) 今も、有明海にかかわった人々の歴史と証言というテーマでインタビューをしています。おそらく2〜3時間の作品になると思います。フィルムだと1億円くらいかかりますので、ハイビジョンで撮ってます。もう取材も120時間分くらいは終わっていて、とても楽しい仕事をさせてもらっています。これも文化庁の基金の助成を受けています。助成がなければ私は映画は撮れません。でも、常田さんも僕も年です、もう時間がないんです。有明海にも時間が無いと思います。



**Fujio Tokita** (narrator): My name is Tokita and I was the narrator for this documentary film. In the film's flyer I wrote that Ariake Sea is a sea, which, even if my mother said, as mothers often call their kids to say that dinner is ready, "Fujio, hurry and come home," I would still want to stay there on the tidelands forever. Mr. Iwanaga has recorded Ariake Sea's fishing in a moving and strong film. These fishing methods would, if left alone, eventually be forgotten. I liked how the relationship between man and culture was so earnest. I hope you take time to enjoy the film.

**Katsutoshi Iwanaga** (director): To this day I am still interviewing people about their involvement with Ariake Sea's history. It will probably be a two or three hour piece. If I shot it on film, it would cost about 100 million yen so I'm shooting on hi-vision. I've already finished about 120 hours worth of footage, and I'm enjoying every minute of it. I have received a grant from the Bunka-Cho to do this. Without this kind of aid, I wouldn't be able to shoot my films. But both Mr. Tokita and I are getting on in years, so we don't have a lot of time left. That can also be said of Ariake Sea.

### 『いのち耕す人々』

"People Bringing up the Seeds of Life"

**原村政樹** (監督) 去年1年かけて撮ったのですが、この映画では、舞台となる高島を1986年から7年にかけて記録した際のフィルムも使っています。いま高島には非常に多くの若者が農業体験にくるのですが、そんな若者たちにテレビゲームやパソコンではなくて、土に触れるというか、土をとおして人間と人間が触れ合う。そういう心に響くような人間関係の素晴らしさを伝えたいと思いました。そんなことで、20年越しでつくりました。

**渡部 務** (作品に登場する農民) この1年間、とにかく監督に追いかけられました。忙しいときに撮影が入るものですから、正直、じゃまかいと思ったこともあります (笑)。この映画が完成してから高島で2回、地域やいろんな方々のご協力をいただいて上映会をやり、1000人近い人に見てもらっています。



**Masaki Haramura** (director): I spent all of last year filming this picture, but the film also uses footage of Takahata where the film is set, that was recorded from 1986 to 1987. There are many young people who now come to Takahata for farming experience, and they aren't playing with video games or computers, but rather they are communicating with the earth, or they're communicating with each other through their experiences with the earth. I wanted to show that inspirational personal relationship that is so wonderful. And so it was that it took 20 years to make this film.

**Tsutomu Watanabe** (farmer that appears in the film): This past year I was followed everywhere by the director. They film even when I'm really busy, so to be honest, there were times they bothered me (laughs). With the help of the town and many people, we have had two screenings of the finished film in Takahata, and almost 1,000 people have already seen it.

### 『ヨコハマメリー』

"Yokohama Mary"

**中村高寛** (監督) 『ヨコハマメリー』は基本的にインタビューで構成しているんですが、私は説明的なものよりも、その人の生活や感情が浮かびあがってくるようなインタビューにしたいと思ってきました。メリーさんが元次郎さんの歌詞にに合わせてうなずいている姿は、言葉でしゃべるよりもメリーさんをダイレクトに表現していると思い、あえてインタビューしませんでした。

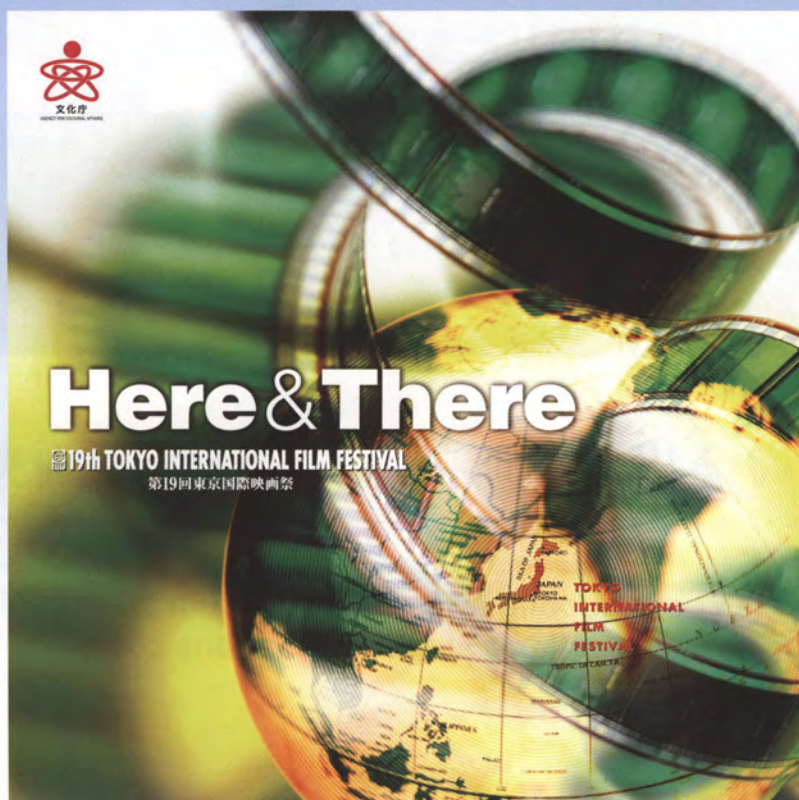
**渚ようこ** (テーマ曲歌手) いろいろな人の証言をもとにメリーさんを浮かびあがらせて、最後に本人が登場させる。私も本当に驚いたのですが、メリーさんは差別される娼婦という職業でありながらプライドをもっていたというところに魅力を感じました。



**Takayuki Nakamura** (director): "Yokohama Mary" is basically structured by interviews, but I had always wanted to use not just explanatory interviews but ones where people's lives and their emotions could bubble up to the surface. For example, the image of Mary nodding to Genjiro's lyrics was something that expressed Mary more directly than through spoken words, and so I didn't get an interview for that on purpose.

**Yoko Nagisa** (title song singer): Through various people's testimonies we get an image of Mary, and then at the end the director has her appear. I was surprised to find that even though she worked as a prostitute, which is a job that people judge and discriminate against, she had pride in what she did and that was fascinating to me.





■プログラム  
■入場無料

10月21日(土)	第4回文化庁映画賞贈呈式 (昼間上映) ●会場:六本木ヒルズ「グランドハイアット東京」	10月25日(水)	第3回世界映画人会議 II ●六本木アカデミービルS40「スカイスタジオ」
10月23日(月)	第3回世界映画人会議 I ●会場:渋谷Bunkamura「シアター・コクーン」	10月26日(木)	第4回文化庁映画賞受賞記念上映会 ●会場:渋谷Bunkamura「ルミネマナ」
10月24日(火)	第3回文化庁全国映画祭コンベンション ●会場:六本木アカデミービルS40(オーディトリウム)	10月27日(金)	第4回文化庁 全国フィルムコミッションコンベンション ●会場:六本木アカデミービルS40(オーディトリウム)

# 第3回 文化庁映画週間

会期: 2006年10月21日(土)～10月27日(金) 会場: 六本木ヒルズ＋渋谷Bunkamura

主催: 文化庁 | 共催: 財団法人日本映画国際関係協会(エジナパシ)/コミュニティセンター/ 制作: 同会共発 | 東京国際映画祭事務局 〒104-0045東京都中央区築地2-15-14築地家園ビル TEL: 03-3524-1081 FAX: 03-3524-1087 <http://www.tiff-jp.net>

会期: 2006年10月21日(土)～10月27日(金) 会場: 六本木ヒルズ＋渋谷Bunkamura

## 第3回 文化庁映画週間

10月21日(土) 第4回文化庁映画賞贈呈式 (昼間上映)  
●会場:六本木ヒルズ「グランドハイアット東京」

10月23日(月) 第3回世界映画人会議 I  
●会場:渋谷Bunkamura「シアター・コクーン」

10月24日(火) 第3回文化庁全国映画祭コンベンション  
●会場:六本木アカデミービルS40(オーディトリウム)

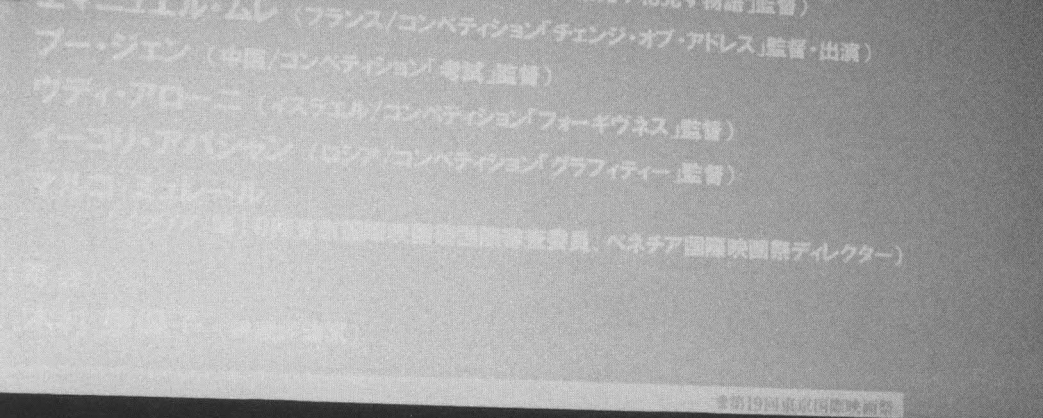
10月25日(水) 第3回世界映画人会議 II  
●六本木アカデミービルS40「スカイスタジオ」

10月26日(木) 第4回文化庁映画賞受賞記念上映会  
●会場:渋谷Bunkamura「ルミネマナ」

10月27日(金) 第4回文化庁 全国フィルムコミッションコンベンション  
●会場:六本木アカデミービルS40(オーディトリウム)







第3回 文化庁映画週間

第3回 世界映画人会議 I

## 映画人が伝える、映画との出会いと思い

Bunka-Cho Film Week 2006 / Tokyo Meeting 2006 I

**Filmmakers talk about their first encounters  
with movies and their thoughts on film**

【主催】財団法人日本映像国際振興協会  
【共催】文化庁／VIPO  
【日時】2006年10月23日 11時～13時  
【場所】シアターコクーン

### 【開催趣旨】

人はいかにして映画と出会い、映画に魅せられ、映画を撮るようになるのか。そして映画で何を伝えようとするのか。今回は東京国際映画祭に参加した各国の映画人を招き、それぞれの作品に即して、人はなぜ映画を撮るのかを語り合ってもらった。

### 【出席者】(発言順)

エマニュエル・ムレ(フランス)  
プー・ジェン(中国)  
ウディ・アローニ(イスラエル)  
イーゴリ・アパシヤン(ロシア)  
マルコ・ミュレール(イタリア)  
徳井 優(日本)  
大林宣彦(日本)

*Organized by* UNIJAPAN

*Co-organized by* Agency for Cultural Affairs / VIPO

*Date and Time:* October 23, 2006 (11a.m. - 1p.m.)

*Venue:* Theatre Cocoon

### *Symposium Theme:*

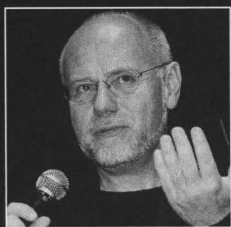
How do people first encounter film and what fascinates them so much that they become filmmakers? And what do they try to communicate through their films? We have invited filmmakers participating in the Tokyo International Film Festival from various countries and asked them to talk about why they make the films they do.

### *Panel (in speaking order):*

Emmanuel Mouret (France)  
Pu Jian (China)  
Udi Aloni (Israel)  
Igor Apasyan (Russia)  
Marco Müller (Italy)  
Yu Tokui (Japan)  
Nobuhiko Obayashi (Japan)



# PROFILE



## マルコ・ミュレール

Marco Müller

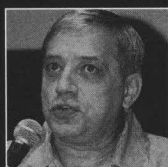
[ベネチア国際映画祭ディレクター／プロデューサー]

第19回東京国際映画祭コンペティション国際審査委員]

1953年、ローマ生まれ。トリノ、ロッテルダム、ロカルノの国際映画祭ディレクターも歴任。映画評論家、学者でもある。1997年からは自身の製作会社でプロデュースも手がけている。

Director of the Venice International Film Festival / Producer

The 19th Tokyo International Film Festival International Competition Jury  
Born in Rome, 1953. Since 1980, film critic and scholar. Through 1980-2000, director of the Tulin Electric Shadows, Pesaro, Rotterdam, and Locarno film festivals. Runs his own production company since 1997.



## イーゴリ・アパシヤン

Igor Apasyan

『グラフィティー』監督]

1952年、グルジア生まれ。国籍はアルメニア。Institute of Cinematography it. Gerasimov 卒業。マルレン・フツイエフに師事。

Director of "Graffiti"

Born on October 6, 1952 in Tbilisi, Georgia. His nationality is Armenian. He has finished Moscow Institute of Cinematography it. Gerasimov. His mentor is Marlen Khutsiev.



## ウディ・アローニ

Udi Aloni

『フォーギブネス』監督]

アローニの作品は神学と政治学の間で起こる議論を探究している。大学での講義などの活動には、イスラエルとパレスチナ間の正義、平和、結束、愛を推進することへの強いメッセージが存在する。この作品は初のフィクション映画。

Director of "Forgiveness"

Aloni's artistic works explore the discourse that takes place between theology and politics. In his other activities, such as university lectures, he is a strong voice in promoting justice, peace, solidarity and love between Israel and Palestine.



## エマニュエル・ムレ

Emmanuel Mouret

『チェンジ・オブ・アドレス』監督]

演劇と映画を学んだ後、初の映画作品 "Promène-toi donc tout nu !" を監督。サシャ・ギトリ監督やエリック・ロメール監督から強い影響を受けたという。本作は長編3作目となる。

Director of "Change of Address"

After studying drama and film, he directed his first film, "Promène-toi donc tout nu !", which he claimed was inspired as much by Eric Rohmer as by Sacha Guitry. "Change of Address" is his third feature film.



## プー・ジェン

Pu Jian

『考試』監督]

1968年生まれ。北京フィルム・アカデミー卒業。現在、中国の School of Cinema and Television, Communication University で助教を務める。本作は35ミリ長編デビュー作となる。

Director of "The Exam"

Born in 1968. Graduated from Beijing Film Academy in 1996. He is an associate professor at School of Cinema and Television, Communication University of China. "The Exam" is his first 35mm feature.



## 大林宣彦

Nobuhiko Obayashi

第19回東京国際映画祭特別招待作品

『22才の別れ Lycoris 葉見ず花見ず物語』監督]

1938年、尾道の生まれ。幼少時、自宅の納屋で映画の上映装置と出会い、映画作りを玩具として成長。個人映画作家として、劇場用映画とも交わりながら「古里守り映画」を撮り続けて現在に至る。

Director of "Song of Goodbye" (19th Tokyo International Film Festival - Special Screenings)

Born in 1938. He has been filming to reminisce good old days in his hometown, Onomichi, a historic city and to conserve the historic objects. He is also teaching at several universities.



## 徳井 優

Yu Tokui

『俳優』

1959年、大阪府の生まれ。本名：徳井利次。1978年、映画デビュー。『Shall we ダンス?』などに出演。テレビCMでも活躍。2007年にはミュージカル『レ・ミゼラブル』にも出演。

Actor

Born on September 28, 1959 in Osaka. Since making his film debut in 1978, he has appeared various films including "Shall We Dance?". He also does theatre works as well as TV commercials.

**司会** 本日は世界の映画人7名にお集まりいただきました。  
まず、第19回東京国際映画祭コンペティション部門に海外から参加された4人の映画監督をご紹介します。フランスからは『チェンジ・オブ・アドレス』のエマニュエル・ムレさん、中国からは『考試』のプー・ジェンさん、イスラエルからは『フォーギヴネス』のウディ・アローニさん、そしてロシアからは『グラフィティー』のイーゴリ・アパシアンさんです。日本からは、特別招待作品『22才の別れ Lycoris 葉見ず花見ず物語』の監督である大林宣彦さんと、個性派俳優の徳井優さん。そして最後に、ベネチア国際映画祭ディレクターで、今回の東京国際映画祭で審査委員を務めているイタリアのマルコ・ミュレールさんです。

最初にコンペティションに参加している皆さんの作品について、一言ずついただきたいと思います。まず主演も兼ねられたエマニュエル・ムレさんからお願いします。

(『チェンジ・オブ・アドレス』映像紹介)

**エマニュエル・ムレ** 端的に自分の作品を語るのはとてもむずかしいことですが、ここで私が描きたかったのは人間の不

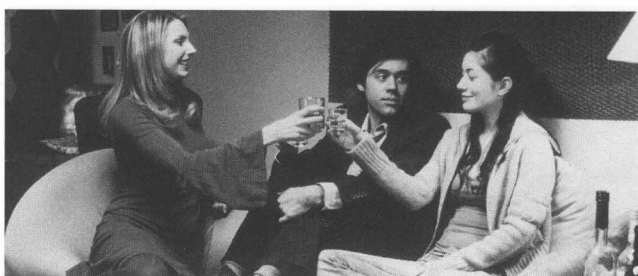
器用さについてです。私は子供のときから、映画の中で見られる人間の不器用さに感動していました。不器用さは人間性を表しています。無防備な存在で、順応するよう強いられているのが人間。私はコメディの不器用な主人公がいろいろ失敗しながらがんばっていく姿にひかれます。これらの主人公は楽天的でも悲観的でもありません。自分なりに人生を歩いていくのです。

(『考試』映像紹介)

**プー・ジェン** 私の映画は非常にシンプルなので簡単に紹介できます。どこにでもいる普通の人間の人生、思いを描いた作品です。ヒロインは中国北部の農村にいる先生で、自分の教え子か娘かの選択を迫られます。こうした選択を迫られることは私たちの生活によくあることです。そして、人生の選択と同時に愛の映画でもあります。貢献についての映画でもあります。中国は現在、発展途上にあり、変化が激しいのですが、私はつねに変貌している中国の社会や人間を記録したいと思っています。



『チェンジ・オブ・アドレス』  
"Change of Address"



©Moby Dick Films

**Moderator:** Today we've asked seven movie-related people from around the world. Four film directors have come to join us from the group of international competition at the 19th Tokyo International Film Festival.

From France, Emmanuel Mouret who directed "Change of Address," from China, Pu Jian who directed "The Exam," from Israel, Udi Aloni who directed "Forgiveness," and from Russia, Igor Apasyan who directed "Graffiti." From Japan we have Nobuhiko Obayashi who directed "Song of Good-bye," a film in the Special Screenings section of the Festival, and character actor, Yu Tokui. And finally we have from Italy, Marco Müller who is the Director of the Venice International Film Festival and is on the International Competition Jury this year for the Tokyo International Film Festival.

First, I'd like to ask each of directors in competition to talk a little bit about their films. Let's begin with Emmanuel Mouret, who also starred in his film.

<Short screening of "Change of Address">

**Emmanuel Mouret:** It is difficult to explain my film in a simple way, but what I wanted to portray was the clumsiness

of man. Ever since I was a child I was moved by the awkwardness of people that I saw in movies.

This awkwardness expresses people's human side. People are exposed and vulnerable, and so they are forced to adapt. I am attracted to clumsy main characters in comedies that make mistakes but continue trying to do their best. These characters are neither optimists nor pessimists. They are just going through life the best they can.

<Short screening of "The Exam">

**Pu Jian:** My film is very simple so I can describe it very easily. It is a film that portrays the life of an ordinary person you'd find anywhere. The heroine is a teacher that lives in a rural village in the northern part of China, and she is put in a position where she must chose between her students and her daughters. These decisions are ones we make often in our daily lives.

And, besides being a movie about making life decisions, this is also a love story. It's also about giving. China is in the middle of developing and the changes are profound, and I would like to continue recording the transformation of



（『フォーギヴネス』映像紹介）

**ウディ・アローニ** 私はイスラエルのユダヤ人です。この作品は、私からのパレスチナの友人たちへの芸術という形をとった贈り物といえます。この映画は政治をあつかっていませんがリアルに描くのではなく、私たちの内部にあるトラウマに焦点をあてました。具体的でありながら普遍性をもつ映画にしてみたいと思いました。トラウマを現実的ではなくて無意識、つまり夢のような観点から描いてみたかったのです。『フォーギヴネス（許し）』はヘブライ語では「地下トンネル」という意味もあります。パレスチナ人とイスラエル人の俳優を起用して多くの悲しみや愛に満ちたこの作品をつくりました。フロイトの夢の解釈を借れば、上からの力をはね返すことができなければ、下からの力で対応しようということ、地下トンネルをテーマにして表現してみたわけ。試みたことの一部分でも達成できたとしたら、私としても満足です。

（『グラフィティー』映像紹介）

**イーゴリ・アバシヤン** 私の作品を簡単に説明するのはむず



©Nanjing Film Studio

China's society and people.

<Short screening of "Forgiveness">

**Udi Aloni:** I'm a Jew and I'm Israeli. And this movie for me, it's almost like a gift to my Palestinian brothers and sisters in the form of art. I wanted to make a movie that deals with politics that doesn't have a realistic look but deals with the trauma within us. I wanted to do a movie that is very concrete but also very universal. And I thought about what it is to return to your trauma zone, not in the realistic look but in the unconscious, in a more dreamy way.

The name "Forgiveness" in Hebrew also means "underground tunnel." So I make this movie, we all make this movie, Palestinian and Israel actors, with a lot of sadness and love. And we thought about the sentence that Freud opened Interpretation of Dreams with: "If I cannot bend the forces above, I will tremble the forces of the underground." So this movie tried to work on the underground and that's the vertical place of underground tunnels and the horizontal narratives of Forgiveness. And I hope I succeeded even some of what I tried to do; it will be good enough.

かしいことです。監督としても、製作直後の自分の作品の感想は言いにくいものです。私が生まれて育ったソ連という国はもうありません。国が崩壊したために私たちは新しい道を見つけなければならず、多くの失敗や、さまざまな試行錯誤をしてきました。新しい正しい道を求めるときには、どこに向かえばいいのかという不安があります。前途には多くの明かり、目的地があります。ただ、どの目的が正しいのかわからないのです。

現在のロシアは美しく快適な国ではないかもしれませんが。人々の美しい心が戦争によって駆逐されてしまったからかもしれません。別に具体的な戦争を指しているわけではありません。多くの争い、紛争によって人々の心が追いやられてきたのです。私がこの作品で言いたかったのは、心の痛みを感じたときにこそ本当の芸術家になれるということです。そして何のために芸術を創造しなければならないのかを再確認する作品でもあります。

**司会** ミュレールさんは映画祭のプロデュースを通じて、映画人に出会いの場を提供しておられます。

『考試』  
"The Exam"

<Short screening of "Graffiti">

**Igor Apasyan:** It's difficult to describe my work in a simple way. Even as the director, it's hard to give my thoughts on my own work right after production. The country where I was born and raised, the Soviet Union, no longer exists. Because our country collapsed we had no other choice but to find a new path and there were many mistakes made, much trial and error. When you're searching for a new road to what is right, you're never sure in which direction to go. In front of you there's a lot of light, your destination. But you're just not sure which destination is the right one.

The present Russia may not be the most beautiful or comfortable country. People's beautiful souls may have been destroyed by war. I don't mean any specific war. It's just that people have been brought to the brink by so much fighting, by so much conflict. What I wanted to say in this piece is that when people go through that much inner pain, they can become true artists. And it's also a work that reconfirms why we create art in the first place.

**マルコ・ミュレール** ほかのみなさんと同じだと思いますが、若いころからたくさん映画を見ましたが、ある一定の時期になると見る映画の傾向が決まってくるようになりました。そして、ある時期に母国のイタリアから中国に行き、文化大革命時代の3年間を過ごしました。そこで西洋的な映画との違いなどを学びました。中国では文化大革命の最中だということもあって、アルバニア、北朝鮮、ルーマニア、そして30～40年代のソ連の作品を見ることになりました。その後、中国でも映画製作が再開され上映されるようになりました。作品の多くはプロパガンダ的でしたが、そのなかにも人間の魂を映し出すもの、心理的に深いところに到達するものがありました。

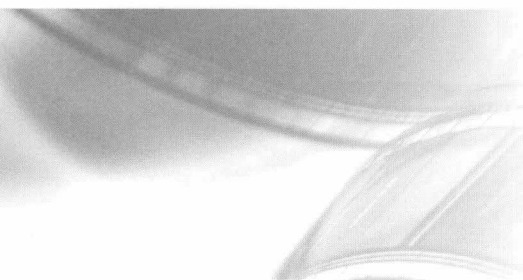
1976年の終わりごろには多くの古い映画も再度上映されるようになりました。私は当時大学で教えていたのですが、古い映画が戻ってきたことで欧米のものでない映画をたくさん見られるようになったのです。そうした作品に触れた結果、異文化や異言語の人々の感情を共有したいと思うようになりました。これがきっかけで映画祭にかかわるようになったわけです。映画祭をやっていくうちに、映画を上映するだけではなくて、映画という文化を創造していかなければ

いけないと気づきました。そこで、ワークショップを開くことで映画製作にかかわる人々の出会いの場を提供したいと考えられるようになりました。

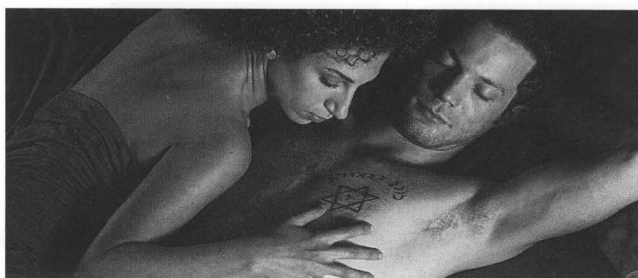
こういった流れのなかで、数年後にプロデューサーになるのは自然なことでした。ある物事についてさまざまな方向から理解できる映画をつくろうと考えています。幸運にも同じような考えをもつ仲間にも恵まれました。つまり、何かにたいして答えがそこにあるわけではない、映画をつくることで答えを見つけようとする仲間です。

**司会** 徳井さんは映画に出演する「俳優」という立場ですが、映画との最初の出会いはどのような形でしたか？

**徳井優** 初めて映画を見たのは小学校の1～2年生で、母親と一緒に東映のヤクザ映画と特撮映画を見て、強烈な印象を受けたのを覚えています。私は1959年生まれで、テレビを見ながら育った世代といえますので、必ずしも映画に対して強い気持ちがあったわけではありません。しかし、俳優になろうと決心したとき、俳優の勉強をする場所がなかなかなくて、結局、東映の京都撮影所内にある東映俳優養成所に入りまし



『フォーギヴネス』  
"Forgiveness"



©United Kings Film/Metro Communications

**Moderator:** Mr. Müller, you've provided many opportunities for filmmakers to meet through producing film festivals.

**Marco Müller:** Well, I guess we all start to see various kinds of films when we're young. And then we move towards the films of a certain kind. But what happened to me is that after being a film critic, I left my country Italy, and I went to live in China during the Cultural Revolution for three years. And that's how I started getting exposed to films which had very little to do with our Western films. And at the beginning, don't forget what kind of times were the times of the Cultural Revolution. It was mainly Albanian, North Korean, Rumanian, a few Soviet films from the thirties and forties. Then film production was resumed in China and the first batch of feature films could finally hit the screens. And even in some of the more explicit propaganda films, we found ways to go deeper into the psychology, into the souls of the people we were living with.

And then at the end of '76, with the downfall of the Gang of Four, most of the old films were finally brought back to the screens. At that time I was a teacher at Rome University, but having seen so many non-Western films and having felt

through the emotions that those films conveyed that I could go somehow deeper into the cultures of those countries which were far away and which were speaking a different language, then I decided that I wanted to share those emotions with other people and so I became a festival manufacturer.

But when I started running festivals, I realized that it was not enough to create a festival of films which already existed. It was also important to invent a festival of films to be. We invented co-production workshops so that filmmakers and producers could use that special meeting place to realize their projects.

So it was natural that after a few years I decided to become a full-time film producer so I would produce films to try and get a different understanding of things. And I was lucky enough to work with filmmakers who also had the same attitude towards cinema, meaning that they didn't think they had all the answers, and they needed to make a film to find the answer.

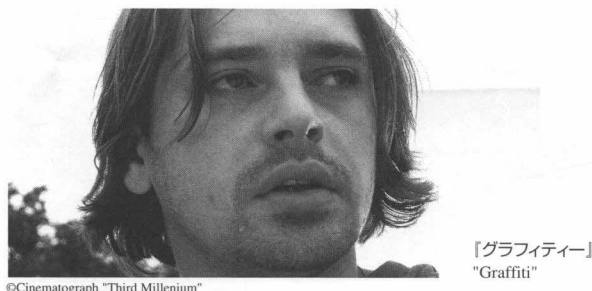
**Moderator:** Mr. Tokui, you are an actor who is in movies. What was your first introduction to film?



た。そこは実際に映画をつくる場所なので、職人的な照明の方やカメラマンの仕事ぶりを身近に感じていくなかで、映画に対する見方が変わりました。俳優はスクリーンに映っているのでも映画の中心のようにみえますが、撮影所にいたおかげで、あくまで一つのパートにすぎないことがよくわかりました。

**司会** では、特別招待作品に『22才の別れ』を出品されています大林宣彦さんに、これまで長く映画とかかわっていらしゃった背景についておうかがいします。

**大林宣彦** みなさん、こんにちわ。みなさんは私たちにとってとても大切な映画の仲間です。私たちの作る映画をスクリーンにただ映しても、それではまだ映画ではありません。そのスクリーンに映った絵や、言葉がみなさんの心のスクリーンに映ったときにはじめて映画になるのです。そしてみなさんがその思いを語り合ったり、伝えたりしてくださることで映画になります。だから映画は実はみなさんと一緒につくっているわけです。今日も世界のいろんなところからいらしゃった映画人やみなさんと同じ時間をもてるのは、私にとって幸福な事です。



©Cinematograph "Third Millenium"

**Yu Tokui:** I saw my first film when I was in first or second grade. I went with my mother to see a Toei yakuza film and some special effects movie and I remember it had a great impact on me. I was born in 1959 and so you can say I was of a generation that grew up watching television. Not everyone felt really strongly about movies. But when I decided I wanted to become an actor, there weren't a lot of places to study acting, so I ended up going to the Toei Actors School that was on the lot of the Toei Kyoto Studio.

Because it was a place where they actually made movies, I saw up-close the work done by the lighting crew and the cameramen, and that changed the way I looked at films. Actors are the ones we see on the screen so it seems like they are the core of the movie, but I saw first hand by being on a set that they are just one part of a larger machine.

**Moderator:** Mr. Obayashi has his film "Song of Goodbye" screening in this festival. What about you Mr. Obayashi? You have the most experience with film of all our panelists today.

私は今68歳ですが、もう65年映画をつくっています。3つか4つのときにわが家に映画のおもちゃがありまして、フィルムを切り刻んで別のストーリーをつくったり、せっかく写っているフィルムの絵を削りおとして自分で絵を描いてアニメーション映画にしたりしました。それから父親のライカのカメラを借りて一コマずつ写して映画の機械にかけると、自分自身がスターになることができる。そんなふうに遊んでいるのがとても幸福で、しかもフィルムを切り刻んでも、このいたずらだけは叱られませんでした。子どもの創意工夫を生かすものだと、周辺の大人たちが認めてくれたのでしょね。映画と遊んでいると、「宣彦はいい子だね」と言われて、それがうれしくて、私自身が幸せになれば少しは豊かな人間になれ、そして私自身が伝えることでみなさんが幸せになっていただければいいなと、そう思って65年映画をつくり続けています。

今は職業映画人のようですが、実は私は3歳、4歳のころにつくっていた映画のつくり方とまったく同じことをやっています。自分が幸せになる、映画によって触れ合う人たちに幸せになってもらうためです。もちろん、この幸せのなかには怒りや悲しみがいっぱいあります。しかし映画はその怒り

**Nobuhiko Obayashi:** Hello, everyone. You are all important colleagues to me in the film business. Our films are not complete by just showing the pictures on the screen. It becomes a film when the viewers see the pictures and hear the words in their hearts. And when those people talk about how they feel about the film and communicate that to one another, that is when it finally becomes a film. So our films are actually collaborations between everyone. I feel very happy to be able to share this time with filmmakers from around the world and everyone else in the audience.

I am 68 years old, and I've been making movies for 65 years. When I was three or four years old, we had a toy movie machine in our house. I used to cut up the film and create different stories, or scrape off the images on the film and draw in my own pictures to make animated films. From there I borrowed my father's Leica camera, taking one frame at a time and putting them into the movie machine, and that way I could become the star of my movies. I used to love playing around like that, and cutting up the film was one thing I wouldn't get in trouble for. I guess the adults around me recognized it was a way to encourage creativity in children. When I was playing and making movies, adults would

や悲しみをも正直に、自分の心に寄り添って表現することができます。そうすると怒りや悲しみがもっている意味もきちんと語り合える。そういう意味で映画は素晴らしい対話の場所だと私は思っています。『22才の別れ』もそういう映画です。この映画で歌われている「22才の別れ」は、30年前につくられた有名なフォークソングです。そして今でも若い人たちによって歌いつがれています。

歌は時代を表現します。この30年というのは日本がモノとお金によって豊かになろうとしてがんばっていた時代です。そして、そうになりました。で、幸福になったのかというと、どこかで心が寂しく悲しく、傷ついています。人間のやることは難しい。これは、あまりにも文明と経済が発達しすぎたために、文化というものが失われてしまったためではないでしょうか。これは恋の映画ですが、恋や愛はまさに文化の象徴です。恋や愛という大切な文化が文明や経済のなかでどのようにもてあそばれ、不幸になったかということをこの30年前につくられた歌をとおしてもう一度、おもしろく楽しく正直に考えてみようと思いました。

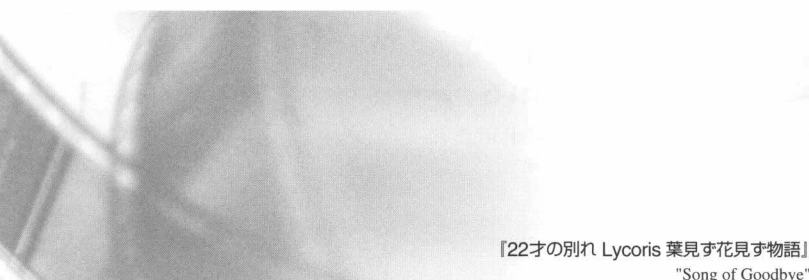
映画をごらんいただければわかりますけれど、30年間歌いつがれた歌のなかで生きてきた私たち日本人のモノとお金と

いう文明社会と、恋や愛という心の文化の社会の触れ合い・出会い・葛藤などをみなさんにおもしろく楽しく、つまりより正直に考えていただくために、あえてエンターテインメントの形で語ってみました。どんな思いが伝わるのか、みなさんの感想を聞いてみたいです。

**司会** 大林監督はご自分の作品とほかの方の作品、とりわけ海外の映画人が撮る作品との違いをどのようにお感じになっていますか。

**大林宣彦** 映画というのは最初はスクリーンが真っ白です。こんな真っ白の空間は自然界にはありません。人間の文化や芸術が生み出した空間です。この真っ白な空間に、誰かが何かを考えて行動を起こしたときに絵が映り、言葉が聞こえてきます。この誰かには、誰もがなることができるんです。日本、アメリカ、フランスといった国ごとではなく、同じ日本人でも一人ひとり違う。映画というのは世界中の人の数だけ、この世に生まれてくる可能性があるわけです。

映画の素晴らしいところは、一人と一人はみんな違うんだということです。みんな自分の世界をもっている。よく似て



『22才の別れ Lycoris 葉見ず花見ず物語』  
"Song of Goodbye"



©DIAIX, PSC, 2006

say, "Nobuhiko is such a good child." And that made me happy. If I could be happy I would be a better person, and then by showing my work to others I could make them happy as well – that has been my goal for the 65 years that I've been making movies.

I suppose I can call myself a professional filmmaker now, but what I do is not that different from how I made movies when I was three or four years old. It's all so that I can be happy, and so that the people that come in contact with my movies can be happy. Of course, within that happiness are feelings of anger and sadness as well. But in movies you can portray anger and sadness honestly. If you're honest about it, you can accurately convey anger and sadness. In this way, I think that movies are a great way to have an open dialogue. "Song of Goodbye" is just that kind of movie. The song in the movie, "Nijunisai No Wakare" is a famous Japanese folk song written 30 years ago. And the young people today still sing that song.

Songs sing about the times. The last 30 years was a time that Japan worked hard to become wealthy with things and money. And it did. And instead of becoming happier, there has been a loneliness and sadness that has hit the hearts of

the people. People make things more complicated. I think the reason for this is with the development of civilization and the economy, culture has been lost. This is a film about love, and love is a symbol of culture. Love is an important aspect of culture, and to see how civilization and the economy have fiddled with this to make us unhappy is what I wanted to try to have fun with and to think about honestly, using this song written 30 years ago.

I think you'd understand what I'm trying to say if you saw the movie, but for those of us Japanese who have sung this song for the last 30 years, our society is about things and money, as opposed to a cultural society about love and the heart. I wanted to have fun with the contact, encounters, or confrontation of those two cultures and think about it honestly, and so I tried to express that in an entertaining format. I'd be interested to find out what people thought about it.

**Moderator:** Do you find your work differs from others, particularly international filmmakers?

**Nobuhiko Obayashi:** With film, the screen starts out white. A white space like that doesn't exist in the natural



いるところを見つけて仲がいいぞと言うのは、映画以外の世界でもできます。でもそのときは意見が違うことがはっきりすると、けんかしたり、戦争になったりします。映画や芸術のよさは、「君はこんなふうに考えるのか、でも僕はこんなふうに考える。なぜ考えが違うのか、表現が違うんだろうか」と考えたときに、おたがいの国、経済、宗教などの違いが見えてきて、そこに一人ひとりがオンリーワンとして存在することがわかるのです。違いを理解して、寄り添い合えば、それは平和への道ですよね。ですから国際映画祭というものはとても素敵ですし、さらにいえば、こういう真っ白なスクリーンに映された、自分とはまったく違うかもしれない映画をごらんいただき、私の映画はこうなんだよと、心の中で語り合っていただければと思います。

私は幸いにも自分自身でこの真っ白いスクリーンに自分の思いを描ける立場にいますが、これは特別な立場ではありません。みなさんそれぞれが見ること語ることによって映画を愛することで、私たちの社会は豊かになると考えています。

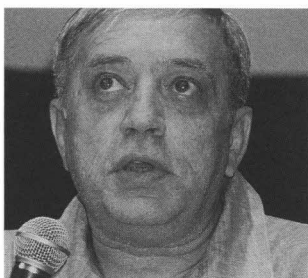
**司会** それが「映画の力」なのでしょうか。映画はある種のメッセージを、誇張して伝えるものだという考え方がありま

す。この点を、皆さんはどう思われますか。

**エマニュエル・ムレ** 映画をとおしてメッセージを伝えるという意図は、私にはあまりありません。自分が自分自身に問いかけるものを表現したいと考えています。誇張ですが、人間が知覚して表現するあらゆるものは誇張だといえるのではないのでしょうか。人それぞれでしょうが、私自身に関して言えば、誇張というよりは自分の目標にたどりつくための表現です。

**ウディ・アローニ** 「♪change your heart～」——これで、私が歌手にならずに映画を作ったわけがおわかりでしょう？（笑）私はビジュアルアート出身ですが、若いころはテルアビブにある映画館でチケットを売り、映画を見ていました。ビジュアルアートに進んでからも映画のことを考えていました。日中はパレスチナ人がイスラエルの占領軍と戦う中、私たちは夜は映画を見て、さらに遅くなるとトロツキーや毛沢東は正しかったかどうかなどと議論をかわしていました。

そういう環境でイスラエルとパレスチナとの問題を考えはじめ、そのなかでわれわれは自分たちの新しい理論だけでな



**私たちはこのイリュージョン、  
笑いや涙によって映画の世界に引きつけられる**

We are pulled into the world of movies by this illusion,  
and the laughter and tears.

イーゴリ・アパシヤン  
Igor Apasyan

world. It's something that we have created through culture and art. When someone comes up with an idea and puts it into action, pictures are projected and you can hear the words. Anyone can become this someone. It's not just the countries like Japan, America and France that are different, but even within Japan, each Japanese person is different. So in those terms, it's possible to have as many films as there are people in the world.

What's great about films is that each person is different. Everyone has their own world. To find someone similar to yourself and proclaim yourselves compatible is something you can do outside of the world of cinema. But in these cases, if your opinions differ and you make that known, you will fight or even go to war. The wonderful thing about film and art is you can say, "So you think that. Well I think this. I wonder why we're different. I wonder why we express things differently." And when this happens you can see each person's differences in their nationalities, their financial situations, their religions and you see that we are all individuals.

If we can understand our differences and still stand next to each other, then we are on the road to peace. That's why something like an international film festival is so wonderful.

And I would hope that when you see what is projected onto this white screen, when you see a film that is completely different from you, that you can understand and hear that person talking to you about what his story is.

I am lucky enough to be in a position to project my own thoughts and feelings onto this white screen, but it isn't a special place to be. I think we can help to make our society richer by just watching and talking about the films that we love.

**Moderator:** And that's the power of movies. There are some who believe that a movie starts with a certain message, and then that idea is exaggerated to become a film. What do you think about this?

**Emmanuel Mouret:** I don't really have the intention of communicating a message in my films. Rather, I think it's about expressing the questions one has to oneself. With regards to exaggeration, isn't everything people perceive and try to express an exaggeration? It depends on the person, but in my case, it's not so much exaggeration as an expression in the aim of reaching my destination.

く、新しい「視覚化」をつくりだすことが必要ではないか、それを足場にして国際的な理解を得られるのではないかと思ったのです。西側は私に言わせると、「リベラル植民地主義」といったものを映画に求めていました。人間を少しばかり悲劇的、リアリスティックに、そして私たちの狂気を描きだっていました。

でも、それは必ずしもわれわれの姿ではありません。そういう決められた枠組みを壊したかったというわけです。つねに左翼的だったり、人権などについて映画をつくるのではなく、われわれの匂い、カラーといった基本的なものを、異なった方法でビジュアライズしてみたかったのです。これは正しい目標だと思います。必ずしも成功する必要はないのですが、このような新しい枠組みをつくっていくことは必要ではないでしょうか。

**ブー・ジェン** それは私たち監督や映画にかかわる人、映画を愛する人みんなが考えていることだと思います。それが、映画を見ることから作るというところへ向かわせるとします。映画にたずさわる者には必ず子供のころの経験が関係しています。ミュレールさんが中国に留学した文革時代ですが、

私はまだ子供でした。当時の中国は貧しくて非常に閉鎖的な社会で、テレビもありませんでした。そして私たちにとって映画を見るのは違う世界を理解すること、違う世界に生きる人々を知ることでした。そういう自分の経験があって、映画に強烈な興味をいだいたのです。そして、映画監督になりました。

中国の若い世代の監督は今の社会を記録することに興味をもっています。この20年の中国の変化というのは、おそらくそこに身を置いた者でなければわからないものがあると思います。私はそうした変化を記録するときにつねに注目しているのは、ごく普通の市井の人々です。彼らの日々の暮らしのなかで感じるものは、私たちとまったく同じです。私のこの作品が東京国際映画祭でみなさんに見ていただけるのはとてもうれしいことです。ぜひ日本のみなさん、そして各国からいらした同業者の方に今の中国を理解していただきたいと思っています。

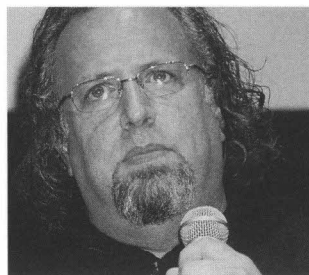
**イーゴリ・アバシャン** 映画監督にどうしてこの道に入ったかと質問すると、たいてい同じ答えが戻ってきます。なぜならばそれ以外の答えがないからなのでしょう。

私も映画との出会いは子供のときで、母親とよく映画館に

## 日中はパレスチナ人がイスラエルの占領軍と戦う中、 私たちは夜は映画を見た

In the daytime we used to fight against the Israeli soldiers and the occupation and at night we saw movies.

ウディ・アローニ  
Udi Aloni



**Udi Aloni:** (sings) *Change your heart...* I just wanted to explain why I became an artist and not a singer (laughs).

Originally I came from visual art but as a young kid I used to be at the ticket counter in the Tel Aviv cinemathèque and all the time I saw four, five movies a day. So when I did visual art, I was thinking movies. And then in the daytime we used to fight against the Israeli soldiers and the occupation and at night we saw movies, and late at night we argued if Trotsky is right or if Mao Zedong is right.

And then I thought that we have to think from Israel-Palestine, and from there try to create not only a theory but also a new visualization that belongs to us, because in a way, from there you can move to more international understanding.

For a while I thought that the West wants certain kind of movies from us. It's what I call "Liberal Colonialism." They want us to be a little bit radical, very realistic... like there is something they demand from us. And I really thought about how we can break this structure, this cliché of what is a leftist moviemaker or a human rights moviemaker, where I can bring the pleasure principle of our smell and colors to create a different way of visualization and discourse. And I think it's a good goal. It doesn't always have to be successful but

it's a good way to try to structure something in a way that can surprise us.

**Pu Jian:** I think that this is something that directors and people like us who are involved in films, and even people who just love movies all think about. I think that's what drives people to go from just watching movies to making them. People involved in filmmaking always have some kind of experience in their childhood that connects them to it. When Mr. Müller was in China studying during the Cultural Revolution I was still a child. China back then was a very poor and closed society, and there were no televisions. For us, watching movies was a way to understand a different world, a way to find out about how people lived in different worlds. In that environment I became intensely interested in films. And, I became a film director.

The young film directors in China today are interested in recording the society as it is today. The changes in China in the last 20 years are something that only those living there could truly understand. When I'm recording the changes in society like this, I am constantly focusing on the everyday, common person. What they feel in their day-to-day lives is



行ったものです。そしてスクリーンの後ろに何があるのだろう  
うと思い、母親の手を引っ張って裏を見にいったのですが、  
ほこりっぽい空間があるだけでした。私のイリュージョンが  
現実に変わった瞬間でした。

私たちはこのイリュージョン、笑いや涙によって映画の世界に  
引きつけられます。喜びや悲しみといったエモーション  
とともに、人間は仕事に取り組みます。私に何がやれるか  
という、エモーションをもって映画をつくることです。私  
たちはエモーションをつくりだすことによって、世界を変え  
られるかもしれないと思っています。確かに1本の映画も戦争  
をとめられなかったかもしれません。ただ私たち監督は映画  
をとおして人々に何らかの変化を与えられるだろうと信じて  
います。偉大な映画監督であるタルコフスキーは言いました、  
「映画とは理想を追い求める愛である」と。

**マルコ・ミュレール** 映画製作者と観客の間には契約のよう  
なものが存在します。映画館の暗闇に90～100分座るときは、  
ほかの人の目で見ることです。観客はほかの人の感情  
を体験する、つまりそれがイリュージョンなのです。ほかの  
人というのは国内の人かもしれないし、遠い外国の人かも

れません。とにかく映画をとおして他人の目で世界を見るこ  
とになります。

1993年に驚くべき経験をしました。サラエボにかろうじて  
残っているアートセンターから映画祭を開きたいという依頼  
があったのです。街が爆撃されている最中の話ですから即座  
に断ろうとしました。しかしスタッフから、私たちは平常な  
状態に戻りたいという信号を発信したい、そして世界に対し  
て窓を開いた状態でいたいと言われました。映画は世の中の  
流れにどのように逆らえばいいか、どう泳げばいいかとい  
うことを教えてください。映画は観客にとっかかりを与え、エ  
モーションで観客を変えることができます。それを受け入れ  
るかどうかは観客が決めることです。メッセージを送るとい  
うことだけであれば、郵便局に行けば足ります。しかし、今、  
世界で何が起きているかを伝えなければ、距離をおいて見  
ることが必要でしょう。テレビのようにすぐに映像を流すの  
ではなく、距離をおき、エモーションをつうじて現実を吸収  
し、転換することが重要です。

**ウディ・アローニ** エモーションも観客を作品に引き入れる  
うで大切ですが、映画は同時に観客に考えさせるものです。



### エモーションが決定的な価値であると定義されると、 少しとまどってしまいます

I find a bit difficult to define emotion as the decisive factor in valuing a work.  
Films are just one way to express various ideas.

エマニュエル・ムレ  
Emmanuel Mouret

the same as what we feel. I am so happy that people will be  
able to see this work of mine here at the Tokyo International  
Film Festival. I would like for the Japanese as well as the  
international filmmakers who are here to see it and further  
their understanding of China today.

**Igor Apasyan:** If you ask a director why he started making  
films, you usually get the same answer. That's because there  
isn't any other answer.

My first contact with movies was also when I was a child. I  
used to go to the theater with my mother a lot. I was curious  
as to what was behind the screen, and I pulled my mother's  
hand to go see what was behind it, but there was just a dusty  
space. That was the moment my illusion turned to reality.  
We are pulled into the world of movies by this illusion, and  
the laughter and tears.

People work while feeling emotions such as joy and sor  
row. What I can do is to have those kinds of emotions as I  
create my films.

By creating emotion, I think we can change the world.  
One movie may not be able to stop a war. But as film direc  
tors I believe we can instigate some kind of change in people

through our movies. The great movie director Tarkovsky  
said, "Film is the struggle of pursuing one's ideals."

**Marco Müller:** I think everybody has already made the  
point that there is a fundamental contract between the film  
makers and the viewers. When you sit in a dark theater, you  
have to accept that for 90-100 minutes, you will see the  
world with the eyes of another person, and through the emo  
tions that will come from the screen, you will have the illu  
sion of having experienced the emotions of people who live  
maybe in your country, maybe in a very distant country. And  
that is why somehow films have always been a guarantee  
that there is tolerance and there is dialogue when people  
accuse other people living in different conditions from theirs.

In 1993, a very surprising experience occurred. Some of  
the people who were organizing the few still existing resist  
ing art centers in Sarajevo came to me and said, "Will you  
help us to organize a film festival?" And of course I immedi  
ately objected. They are bombing the city. It will be danger  
ous. But they said, "But that's the only signal that says we  
want to go back to normal life, and we want to stay open to  
the world."

映画をつくるうえでインテレクチュアル、つまり知的な部分を隠そうとする傾向がありますが、これは必ずしも正しいとは思いません。たとえばエデンの園には2本の樹があります。1本は知識の樹、もう1本はエモーションや愛などがある生命の樹です。外側から見ましたら2本の樹に見えるかもしれませんが、根は同じです。ですから、エモーションだけでなく知性をとりこむことはいいことだと思います。これが両方同時にあるという必要があるでしょう。観客をエモーションなローラーコースターに乗せるだけでなく、2つをうまくかみあわせていくのが大切だと思います。

**大林宣彦** 日本の私たちの先輩の黒澤監督が、「俺の1本の映画でここが映画だといえるところは3カ所あればいい、それ以上はとても無理だ」とよくおっしゃっていました。その3カ所というのは、まさに黒澤さんにとってのフィルムのエモーションがよく出たところなんですね。映画というのは映像が出ますから、そこに映っているものはリアル、つまりホントのものだと思いいになるかもしれませんが、映画というのはある誇張であったり、フィクションであったりする。つまりウソであるわけです。なぜそうするかというと、エモ-

ーションを出したいからです。アローニさんがおっしゃったようにエモーションは単なるエモーションではなく、人間の最も知的な部分をエモーションに語るということが映画のおもしろさだと思います。ウソであるからこそ、マコトが焙り出され、心の真実が表現できるんですね。

よくみなさんに「90分間の映画を見るときにスクリーンに絵が映っているのは何分でしょう？」というクイズを出すことがあります。答えは90分間ではなく、実際は50分しか映っていないのです。40分は何も映っていません。映画はまばたきを繰り返しているのです。私たちはいわば詩の世界で行間、「見た、思った」の繰り返して映画を見ているのです。ずっと見ているのならリアリズムですが、見えないときは自分の心の思い、エモーションを見ているのです。

映画はリアリズムのものではなく、あるエモーションである。同時に作家が世界に対してもっている極めて知的な部分をエモーションという情動で伝えることで、より深くチャージングに人の心に伝達がなされるというのが、映画がもっている大きな才能だと思います。知的なことを知的に語るだけならば、まばたきのないテレビのVTRの世界で足りますが、映画で伝えるのは情報としては極めて不完全であるけれど、

## 私たちに映画を見るのは違う世界を理解すること、 違う世界に生きる人々を知ることだった

For us, watching movies was a way to understand a different world,  
a way to find out about how people lived in different worlds.

プー・ジェン  
Pu Jian



If you want films to play the role of teaching you how to swim against the current, films can do that. They can teach you how to go against the current. For that you need films that will at least give a hook to the viewer. You will feel the emotions and you will become a different person. Then it's your choice if you want to stay different. If you have a message, you should go to the post office. If you want to talk about contemporary reality, you need some distance. We have no need for those instant movies that are simply replicating the images we can see on television. We need the distance. We need the possibility of absorbing and transforming the information through the emotions.

**Udi Aloni:** I think emotion is very important and of course for me to seduce the audience is a part of my movie. But I also feel that movies is a form of thinking. And sometimes we try to hide our intellectual layers but I think it's a mistake.

In the Garden of Eden, there are two trees. One is called the tree of knowledge and the other tree of life, the one of emotion and love. But they say that the roots under them are the same roots. And I think it's all right for us also to have an

experience that is intellectual and emotional at the same time because there is a lot of passion in the intellectual realm. And I think to try to create something that works with both of them can be a nice goal to seek for, to invite people also to a discourse, not only to an emotional roller coaster, to stop this division between the two.

**Nobuhiko Obayashi:** The great Japanese director Kurosawa used to often say, "In one of my movies, if there were just three parts where people could say 'That's what a movie should be' then I would be happy. More than that would be asking for too much." Those three parts are the places where the film's emotional heart was for Kurosawa. With film you see visuals, so you may think what is projected is real, that is, it's reality, but film is a form of exaggeration and it is fiction. That is, it is a lie.

We do this so that we can show emotion. As Mr. Aloni said, this emotion is not something simplistic, but what makes a film interesting is when you talk emotionally about man's most intellectual aspects. Because they are lies, you can smoke out what's true, and express the inner truth.

I often pose this question to people, "When you watch a 90



それゆえに心の物が伝わる。そこに映画がもつ、恋愛にも似た強く魅力的なコミュニケーションがあるわけです。

それを紡ぎだすのは黒澤明のような天才においても、「1本の映画のなかで3カ所しか映画になっていない」というくらいむずかしいのです。映画の現場のおもしろさは、それをみんながそれぞれの話法で表現しようとしていることですね。たとえば、今回の映画祭のオープニング作品であるクリント・イーストウッドの『父親たちの星条旗』です。これは戦争映画ではありますが、その前にクリント・イーストウッドの映画です。つまり『ミリオンダラー・ベイビー』をつくったのと同じエモーションで硫黄島が描かれているからです。だからスティーヴン・スピルバーグやテレンス・マリックの戦争映画とはまったく違ってきます。

昨日、プー・ジェンさんの作品を拝見しましたが、ワンシーンワンカットのフィックスの画面でずっと凝視しているんです。ハリウッドの基準ではちょっと退屈な映画かもしれませんが、見ているうちにどんどんエモーションがわきあがってきて、大きなドラマがなくても、最後にはたいへんな感動、充実感、幸福感に迎えられます。しかしプーさん、この映画のつくり方は勇気がいったと思いますが、監督が選ば

なければならないのはつねに勇気で、勇気を支えるのは観客に対する信頼だと思えます。そういう意味でりっぱな仕事をなさいましたが、ご自身はどうお考えですか？

**プー・ジェン** 映画を見ていただいて、ありがとうございます。確かにこの映画をつくるのには勇気がいりました。というのは、私の撮影方法はみなさんとちょっと違うと思うんです。実は他のスタッフたちにも、初めは私のやりたいことを理解してもらえませんでした。でも絶対にやりとげろぞと思っていました。それでも半分ほど撮ったときにですね、彼らもわかってくれました。言ってくれたんです、「監督、こういうふうに撮りましょう」と。

こういうふうに撮りたいと思った信念は、どこから生まれたのかよくわかりません。私は映画にはいろいろな形があると考えています。ですからきっと映画を愛する人は、私がこの映画をとおして訴えたかった情感をわかっていたかと思っています。その信念が支えとなってこの作品を完成させることができました。ありがとうございます。

**大林宣彦** あなたの映画を見せていただいたことを、こちら



**私たちは先人の続きをやることで、  
映画をより深めていけると思います。つまり、温故知新ですね**

If we continue the work of our predecessors, we can further our understanding of film. We must learn from the past.

大林宣彦  
Nobuhiko Obayashi

minute film, how many minutes is there a picture projected on the screen?" The answer is not 90 minutes, but actually about 50 minutes. For 40 minutes, nothing is projected. Movies are a repetition of blinks. In poetry we must read between the lines, and in the same way with film, there are parts that we see and parts that we don't see, those that we just feel. So, it is actually a series of repetitions of "seeing" and "feeling." If there were no blinks it would be realism, but with film we fill in what we can't see with our emotion.

Movies are not realism; they are emotion. At the same time, I think movies have the potential of being able to communicate to people's hearts in a deeper and more heartfelt way by conveying the writer's very intellectual ideas of the world through emotion. If we were to talk about intellectual things in an intellectual way, it would be enough to simply watch video images on the TV that don't blink. In movies the information communicated is very incomplete, but because of that there is something deeper that is conveyed. And much like love, it is that communication in film that is so strong and enticing.

To bring that out is so hard that even a genius like Akira Kurosawa said, "In one film there are only three parts that

are worthy of being called 'film'." The exciting thing about being on set is everyone is trying to express that in their own way. For example, this festival's opening film, Clint Eastwood's "Flags of Our Fathers" is a war movie but even before that, it is a Clint Eastwood film. That's because Iwo Jima is presented in much the same emotional way as "Million Dollar Baby" was. That's why it's a completely different film from one by Steven Spielberg or Terrence Malick.

Yesterday I saw Pu Jian's film. The camera stays fixed on one cut, one scene. It might be seen as a boring film from Hollywood standards, but as you watch it, your emotions begin to rise up, and even if there is no big drama going on, in the end you are extremely moved, satisfied and ultimately happy. But Mr. Pu, you must have needed much courage to make a movie in this style. For directors to make decisions like this always requires courage and this courage exists because of the faith we have in our audiences. In that way, I believe you have done a wonderful job, but what do you think yourself?

**Pu Jian:** Thank you for seeing my film. As you say, I needed courage to make this film. I say this because I think

もありがとうございます。プー・ジェンさんは中国の変化を知ってほしいとおっしゃいましたが、この作品の舞台は中国の農村地帯です。中心部ではなく田舎です。それでも、猛烈な勢いで動いている今の中国の変化を、エモーションから受け取ることができます。中国が幸せに向かっていくこと、あるいは不幸を生み出しているかもしれないこと、それらすべてが私たちのなかに喜びや不安となって忍び込んできます。そういう力を持つのが映画のエモーションだと思います。

**イーゴリ・アパシヤン** エモーションについてのお話が出ていますが、私もそのとおりだと思います。芸術は頭から心ではなく、心から発して頭に向かうものです。私はセルゲイ・エイゼンシュテインが設立した全ロシア映画製作学校を卒業しましたが、黒澤明監督の作品を見て感動したことを覚えています。彼の『どですかでん』を見たときに、まさにエモーションなものを感しました。

私の作品に黒澤明監督の影響が見て取れることを、少しも恥ずかしいとは思いません。というのは、私が生まれたときにはすでに世界の映画文化があって、それをもとにして私たちは映画をつくりはじめたからです。世界の国々には多くの

民族がいて、さまざまな言語で話しているわけですが、私たちはここにいて映画という共通の言語で話せるのです。素晴らしいことだと思います。

**マルコ・ミュレール** 観念的な部分を理解することが重要だと思います。日本語や中国語で「心」と言うときには「心」と「精神」の2つを意味します。ここからもわかるように、良い映画というのはまず人間の第六感に働きかけるものでなければなりません。そこから知的なものに到達し、到達してからどうするかなのです。私にとって重要な映画とは、監督が観客にそこに見いだした意味を完成させることを求めている映画です。

監督が自分の真実を観客に伝えようとするときは、観客もみずからの真実を付け加えなければならないということです。優れた映画監督とは、観客に踏み石を一つひとつ示しながら川を渡らせるようなもの。観客は最後の石の上に残り残される。対岸にジャンプして渡るかどうかは観客次第ということです。

**エマニュエル・ムレ** エモーションがもつ役割についてです

演技はエモーションですべてやるわけです。  
演じるときにはなるべく頭を使わないようにする

When acting, I do everything based on emotion.  
I try as much as possible not to think about it.

徳井 優  
Yu Tokui



my method of filming is a bit different from all of yours. In fact, in the beginning not even my crew understood my methods. But I knew I wanted to do it this way. But once we were about half way through, they understood. They even said to me, "Let's keep filming like this."

I don't really know where the inspiration to film like this came from. I think film can take on many different kinds of formats. So I think people who really love film will understand the feelings I wanted to express through this movie. That belief was what sustained me to the film's end. Thank you very much.

**Nobuhiko Obayashi:** I should be the one thanking you for showing us your film. Pu Jian mentioned that he wanted us to see the changes within China, and this film takes place in the rural farmlands of China. Not the central cities, but in the country. Even so we can feel the rapid pace of China's present transformation. Whether China is headed for happiness or bringing forth unhappiness, all that creeps into us in the form of joy and uncertainty. I think that's the power of a film's emotion.

**Igor Apasyan:** We've been talking about emotion and I agree completely. Art does not start in the mind and go to the heart, but it must come from the heart and go to the mind. I graduated from Sergei Eisenstein's All-Russian State Institute of Cinematography, and I recall being moved when I saw Kurosawa's films. When I saw his film, "Dodesukaden (Clickety-Clack)," I felt something very emotional.

I am not ashamed to admit that my work is heavily influenced by Kurosawa. That's because when I was born, there was already an international culture of film, and we are making films based on that foundation. There are many ethnic groups in countries all over the world, and they all speak various languages, but we can sit here and speak in our common language of "film." I think that's wonderful.

**Marco Müller:** I think it's very important for us to understand that conceptually we're all speaking about the same thing. As you all know, in Japanese and Chinese you use the same word to say "heart" and "mind" so it's already clear this is linked. But I think that a good film is a film that will give you first of all a gut emotion and then that gut emotion has to travel, and finally, when it reaches the intellect, you



が、自分がまったく好きでない映画でもよく笑ったり、よく泣いたりすることがあります。ですから、エモーションが決定的な価値であると定義されると、少しとまどってしまいます。映画というのは数多くある考え方の一つの表現だからです。その考え方が私を感動させられるか、させられないかだと思うのです。そこからエモーションの世界になるのではないのでしょうか。

**ウディ・アローニ** 映画のエンディングですが、完結させないことが大切だと思います。これを私たちは、「オイディプス」から学ぶことができます。もし、あの戯曲が現在書かれるとすれば、ラストは主人公が「ママと一緒にいつまでも幸せに暮らす」か、自殺するかになるでしょう。監督はエンディングに空白を残したいのではないかと思います。しかし、このエンディングに行き着くまでに、ギリシャ悲劇の大家ソフォクレスでさえ40年間かかりました。最後に空白を残すことは恐ろしいのです。大きな映画ではなんらかのエンディングをつけて安心しがちです。また、たとえば人権をテーマにした独立系作品などでも、最後に空白を残さず、すっきり終わることがあります。しかし、この空白がうまく働けば、



have to do something with this. For me the most important films are the films where the director wants the viewers to do some work, to complete the meaning of the film.

If he's trying to speak his own truth about something, the viewer must also add something of his own, must add his own truth. An important filmmaker is a filmmaker who will take you almost all the way. It's like crossing a river. He will point out the stones, but then he will leave you there on the last stone. If you jump, you can cross the river. It's up to you what you do.

**Emmanuel Mouret:** With regards to the role that emotion plays, even with movies I don't like at all, I find myself laughing and crying sometimes. So I find it a bit difficult to define emotion as the decisive factor in valuing a work. After all, films are just one way to express various ideas. It all depends on whether that idea can move you or not. That's where the world of emotion starts.

**Udi Aloni:** I really think that this issue is so important, to leave the movie in an uncanny place, almost. And I think this is the wisdom from Sophoklés in Oedipus. If you would do it

観客の頭にエモーションがエコーのようにつねに響き続け、観客の心に何かを残すことができます。これは私たち映画をつくる者にとって挑戦ですし、ある意味でこういう試みをするのは怖いことです。しかし、ラストに小さな空白を残し、観客にその空白とともに帰ってもらおう。これはまさに私たちがやろうとしていることです。

**徳井優** 僕は何十本もの映画に出演させていただいていますが、映画とは何かと聞かれたときにうまく答えられませんでした。でも今日、エモーションについてのお話を聞いて、ああそういうことなのかと納得しました。僕自身、演技するときにはまさにそのエモーションですべてやるわけですが、すべての俳優がそうだとは思いませんが、僕は演じるときにはなるべく頭を使わないようにしています。頭を使うと心が自由になれないのです。

みなさんのお話をきいてとても興奮しています。勉強になりました。僕は観客席に座っているほうがふさわしかったと思います（笑）。監督は現場の瞬間瞬間で決断を迫られます。その決断をくださすためには、常日頃から「人生は、自分は何者か」といったことを考えていらっしゃるんだということが

today, probably he would either live happily ever after with his mommy or he would commit suicide. This taking the eyes out, it took Sophoklés 40 years to understand the opening he needs to write.

But I think today many filmmakers are afraid to leave you with an opening. Even big movies, the way they have to end it is a way that everyone feels it's done for them. But also in some of those human rights independent films, some of them do a closure that makes you feel very clean and go home. And to leave this opening in the end of a movie, if it works, this movie continues to echo in the audience's heart and brain. But I think this is a real challenge and sometimes it's really scary to do it. And I think this is a challenge that many of us try to do in the movie – not only in the regular end but also in the emotional end of the film.

**Yu Tokui:** I've been lucky enough to have appeared in a few dozen films, but when I'm asked what film is to me, I find it difficult to answer. But today, listening to everyone talking about emotion, I feel like I understand now. When I am acting, I do everything based on emotion, and although not all actors may be the same, when I'm acting I try as

よくわかりました。

**大林宣彦** 「自分は何者か」というのは素敵なキーワードですね。ミュレルさんがおっしゃっていましたが、監督の仕事は自分は何者なのかをどこまでつきつめていくか、だと思うんです。自分はいつも不思議に思っていたのですが、音楽の世界では五線譜は使い尽くした、とつくにできることは終わったのではないかとされているのです。しかしそれでも、まだまだ新しい音楽が生まれてくるでしょう。それはきっと、この五線譜で先人から学んだことは大切だけれど、自分が何者かと考えたときにはこの宇宙でたった1つの生き物ですから、そこに新しい可能性が生まれてくるのだと思います。

映画もいろんなことが先人によってやり尽くされていますが、それらを学びつつも自分が何かを考えたときに無限の可能性が生まれてきます。黒澤先輩が亡くなる時には80歳を超えていましたが、「俺にはようやく映画がわかってきた。今の俺が20代だったらどんな素晴らしい映画が作れるだろう。でも人間の一生は映画を極めるには短すぎる。だから後輩である君たちが俺の続きをやってくれ」とおっしゃっていました。私たちは先人の続きをやることで、映画をより深め

ていけると思います。つまり、温故知新ですね。

昔は映画は娯楽であって、多くの人が映画を見るうちに大切なことを知らず知らずのうちに学んでいましたが、今は残念ながらそういう時代ではなくなりました。しかし同時に今はみなさんがビデオカメラなどをお持ちになって映像をつくることできるし、今日のように映画のシンポジウムに参加することもできる。私たちがそれぞれの違いを意識しながら社会をつくるうえで、映画が役に立つ時代がきたと思います。そういう意味で映画という空白のスクリーンに込められたとめどない可能性を、どうかみなさん信じていただきたい。

私自身は職業映画人として出発していません。最初に作品を発表したのは小さな画廊の白いキャンバスに映した8ミリフィルムでした。空白のキャンバス、大好きです。誰かが何かを思っ て行動すれば、そこに絵が描ける。言葉が生まれる。私が私になる。それに触れ合うことで、対話をする ことで、私が私になる。もう映画という娯楽は一方通行ではありません。対話の道具になってきたと思います。私もつくり手として一所懸命にみなさんに自分の考えをぶつけますから、どうかみなさんも、僕が僕であるためにはその考え方は違う、でも、その考え方は僕が僕であるために役に立つ。そういうふ



much as possible not to think about it too much. If I use my head too much, then my soul can't be free.

Listening to everyone today, I've gotten quite excited. I've learned a lot. I almost feel like I would be better suited to be sitting in the audience (laughs). A director is forced to make decisions on set at every turn. I now see that for them to make those kinds of decisions, they must always be thinking about things like, "What is life? Who am I?"

**Nobuhiko Obayashi:** "Who am I?" This is a beautiful key phrase. As Mr. Müller said, I think the job of a director is to be able to go as far as you can to find out who we are. I always thought it interesting that in the world of music, they talk about how everything that can be written on a sheet of music has been done. But even so, new music keeps being created. That is because although what our predecessors taught us about sheet music is important, when we think about who we are, we are unique in this vast universe, and so new possibilities keep arising.

In film too, our predecessors have done much, and if we learn from them while trying to understand who we are, then limitless possibilities are born. When Kurosawa died he was

past the age of 80 and he said, "I finally understand movies. If I were in my twenties now, I would make such wonderful movies. But one lifetime is too short to fully master film. So the younger generation of filmmakers must continue my work." If we continue the work of our predecessors, then I think we can further our understanding of film. We must learn from the past.

Movies used to be for pure entertainment, and many people would watch movies and unknowingly learn important things from them. Today however, times have changed. Now, all of you have your own video cameras and can make your own videos and participate in film symposiums like this one today. Building a society while recognizing one another's differences is how film can serve our society today. In that sense, I would like all of you to believe in the limitless possibilities that the empty movie screen can fill.

I myself did not start out as a professional movie person. The first work I presented was an 8 mm film that I showed on a white canvas in a small art gallery. I love empty canvases. If someone thinks about something and puts his ideas into action, then pictures are created. Then words are born. I become me. By others coming into contact with it, by dis-



うに映画とつきあっていただきたい。

**エマニュエル・ムレ** 唐突に聞こえるかもしれませんが、監督の仕事と俳優の仕事はすごく似ていると思います。映画をつくりながら、他者との間につながりをもたらす、という意味においてです。

**徳井優** 俳優は監督が考えるエモーションを体現する手段の一部で、観客との間の架け橋のような存在です。いろいろな俳優がそれぞれふさわしいポジション、キャスティングがされて監督のエモーションが伝わるようにされているのだと思います。僕がムレさんにお聞きしたいのは、主演をし、監督もされるときの良い点、悪い点は何かということです。

**エマニュエル・ムレ** 撮影現場で一番むずかしいのは、俳優をリラックスさせることです。俳優と一緒に演じれば、彼らは間違いをなおしながら、トライしながらも、それにあまり囚われず、自由な表現をするものです。むずかしいのは編集のほうです。編集で頭をフルに、知的に機能させるのは大変です。



cussing it, I become me. Movies are not one-way entertainment anymore. I think they are becoming a tool for discussion. As a filmmaker I will continue to do my best to bring you my thoughts, and so I ask of you to tell me, "I don't agree with that. But for me to be me, that will help." I'd like all of you to build a relationship like that with movies.

**Emmanuel Mouret:** This may be a little off subject, but I think the jobs of a director and an actor are very similar. That is, they are a bridge or connection between others while making a film.

**Yu Tokui:** The actor is a part of the instrument that portrays the director's idea of emotion, and so he exists as a kind of bridge to the audience. I think if you have various actors cast in the right roles, then the director's emotion can be communicated. I'd like to ask Mr. Mouret, what are the good points and bad points of directing and acting in the same movie?

**Emmanuel Mouret:** The most difficult thing on set is to relax the actors. If you're acting with the other actors, they

**プー・ジェン** 私もムレさんにお聞きしたいのですが、自分で脚本を書き、監督をし、さらに演じるというのは本当にすごいことだと思うのです。私もヒッチコックのようにほんの小さな役で自分の作品に出たいと思って、実際にそういう役を設定するのですが、撮影の前日になるとくじけてしまい、助監督に役者を探してくれと頼むことになってしまいます(笑)。撮影現場での私の頭にあるのはすべて映像、カット割りのことだけで、演技に気がまわらないのです。自分の監督作のなかで演技をする秘訣を教えてください(笑)。

**エマニュエル・ムレ** 秘訣なんかありません。もともと自分を見せるのが好きだというだけです、きっと(笑)。

**司会** 徳井さんは、いまのところ俳優専門ですね。

**徳井優** あの、反論ではないんですが(笑)、僕が感じているのは、監督に演出してもらうことで自分で行けると思っていたのとはまったく違う、想像だにしなかったところに連れていってもらえるという利点があることです。だから右に行けと言われてたら、自分の気持ちとしては不自然でもやってみ



have more freedom so they will correct their mistakes and try new methods and not feel like they are bound by anything. The difficulty is when you are editing. During editing to be able to completely and intellectually have your mind "on" is difficult.

**Pu Jian:** I'd like to ask Mr. Mouret as well, but I think it's amazing that you can write the script, direct and act all in the same movie. I thought it would be fun to give myself a small role and put myself in my films like Hitchcock did, and so I write that kind of role in, but on the day before the shoot I would lose the courage and have to ask the assistant director to go find me an actor to play the role (laughs). And that's because once we're on set, the only things in my head are the visuals and the cuts and I can't be thinking about acting. So I'd like to ask the secret of being able to act in your own movies (laughs).

**Emmanuel Mouret:** There is no secret. I probably just enjoy showing off (laughs).

**Moderator:** Mr. Tokui, so far you specialize in acting and

る。あとになってスクリーンを見たら、自分が自分を演出しては行けない場所に監督が連れていってくれたことがわかるんです。それだけではだめなのかもしれませんが、そういう楽しみもあります。

**ウディ・アローニ** 今回の私の作品で主演を演じたイタイ・ティランとの共同作業は素晴らしいものでした。彼の真摯に問題を追究する姿は、『ハムレット』のようでした。撮影前に1カ月かけて一緒にデヴィッドという役をつくりあげてきました。2人ともほとんど脚本は読まず、デヴィッドがどんな人間であるか掘り下げていったのです。ときにけんかをして、わめきあったり、深夜2時に彼が私の部屋のドアをたたいて、「やっぱり、あのやり方はだめだ」と言ったりで。でも撮影に入ると、彼のほうが私よりも役を明確に理解していることがわかりました。撮影中は「デヴィッドだったらどうするか」という話になりました。彼との作業は素晴らしかったです。実は私もこの映画に10秒ほど出演したのですが、あとから見たら明らかに演技過剰だったのでカットしてしまいました（笑）。

**イーゴリ・アバシヤン** ロシアではスタニスラフスキーが俳優の技術をつくりあげたわけですが、簡単な言葉で彼の思想を伝えることができると思います。「われは状況において提供する」です。監督が状況を提供し、そのなかで俳優が役を演じる。これを両立させるのはむずかしいことだと思います。スタニスラフスキーが生きた時代は、映画はまだ存在しませんでした。現代の観客にとって大事なのは、監督や俳優が誰であるかではなく、観客自身がその状況に入っていけるかどうかだと思います。

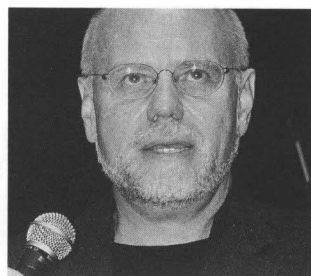
芸術の使命というのは、その芸術に触れた人々に、それまで知らなかった世界にずっと入り込ませることです。スタニスラフスキーのたいへん有名な言葉があります。それは「私は信じない」です。彼は、俳優が下手な芝居をするとそう言ったのです。監督が俳優を兼ねるかどうかよりも、観客が作品の世界に入っていけるかどうか大切だと思います。

**マルコ・ミュレール** 優れた監督は俳優から何かを引き出せる人だと思います。アローニ監督がデヴィッドを演じた俳優についておっしゃったことは、まさにいい例だと思います。役者が何ができるかということは監督は知らなくていいと思

役者が何ができるかということは、監督は知らなくていい。  
俳優から何らかの真実を絞り出せるのが良い監督だ

A filmmaker does not necessarily know what the actor can bring to the film.  
But it's his task to squeeze that special truth out of him.

マルコ・ミュレール  
Marco Müller



not directing. What do you think?

**Yu Tokui:** Not to disagree (laughs), but as I see it, I think the advantage of being directed by someone else is that you can go places where you didn't even think possible, places where you couldn't have even imagined. So if I'm told to go right, even if I feel uncomfortable I will do that. Later when I look at myself on the screen, I can see that the director has taken me to a place that I never would have been able to go had I been directing myself. Isn't that enjoyment good enough?

**Udi Aloni:** For me, the experience with my actor Itay Tiran, it was an amazing experience because I think he's brilliant and I saw him also doing Hamlet in one of the most beautiful ways I've seen Hamlet done. So the way I worked with him was before we started, we spent a month together and we created the character together. We hardly read what is in the script. We created the person who is David in the movie together. And it was a lot of fighting and crying and a lot of this stuff and knocking at two in the morning on my door and telling me, "No, that's not the way it should be."

But once we got to the shooting itself, I felt that he knew David better than I did. I would ask him, "What would David say now?" if I felt that something doesn't work. In a way it was an invention by both of us and for me it was a beautiful experience.

I tried to do ten seconds on the screen and totally was over-acting. I acted too much. So I had to cut it out in the editing (laughs).

**Igor Apasyan:** In Russia, Stanislavski developed the system of acting and I think I can explain his philosophy in a simple way. It is, "I produce within a situation." That is, the director provides the situation, and the actor acts within that. To balance both I think is a difficult thing. Movies did not exist when Stanislavski was alive. What's important to today's audiences is not who the director or the actors are, but I think it's whether the audience can put themselves into the situation.

The mission of art is to get people who come in contact with that work to enter a world they did not know existed. There is a famous quote by Stanislavski. It is "I don't believe." When an actor didn't act well, he would say this.



います。俳優から何らかの真実を絞り出すことができる人、それが良い監督ではないでしょうか。

現代の映画は「効果」というものが注目されていると思います。これは特殊効果だけでなく、脚本、演技についてもです。ただエモーションという観点からいいますと、こういったものは役に立たないものだと思います。最近では映画の構造についてあまり語られなくなっていますが、構造が強固であればすべてがバランスがとれ、要素がばらばらになってしまうことはありません。映画のバランスがとれていれば、どんなものが映画に持ち込まれようと関係はありません。監督は俳優により多くの真実を持ち込んでくれと言えますし、編集者は撮影されたフィルムの奥底に深い意味をこめることができます。また、プロデューサーは監督と出発点を確認し、そこから正しい答えを話し合いながら導くことができます。これが継続していく過程を生みます。その映画とはいったい何なのかを何度も話し合いを重ねてバランスのとれた形をつくっていくのです。

小津監督でもロッセリーニ監督やイーストウッド監督でもその作品を見ると、その構造に感動するわけです。バランスがとれていて、入れ忘れていた要素がまったくないのです。



It's not whether a director can also be an actor but more importantly it is about whether the audience can lose themselves in the world on screen.

**Marco Müller:** A good filmmaker should always be able to extract from the actors the additional content of truth that they can bring. Mr. Aloni has been describing it when he told us about his experience with the actor who plays David. A filmmaker does not necessarily know what the actor can bring to the film. But it is his task to squeeze that special truth out of him.

Contemporary cinema has become cinema of effects. But I'm not talking about special effects only. It's effects of acting, and effects of scriptwriting. And those are the totally useless emotions that we should not focus on. Today we have not been addressing the question of form. If the form of the film is powerful, then all the elements will be in such a balance that that can be the only way they will keep in balance. Otherwise, everything will fall apart.

And then it doesn't really matter who brings what to the film. The director is finding a way to force the actors to give more truth or the editor is in fact telling the director where he

**司会** エモーション、心がしっかりと映画を作るということですね。また、それが観客の持つ心に届いてはじめて「良い映画が完成した」といえ、そしてまたその映画が人々の心を動かし、行動させることになるのではないのでしょうか。新たな映画と出会うことから、そういう輪ができるとすばらしいと思います。本日はありがとうございました。



has put the truth that lies under several layers of shot material. Or the producer in the dialogue with the filmmaker will then say, "But we had another starting point. Why are we now reaching a different conclusion?" It's a constant process of discussing what the film is. And I think that if you talk to filmmakers from Ozu to Rossellini to Clint Eastwood, they would reveal that this is the way the form does strike us so much, because they never forgot one of the many elements, which must be in balance.

**Moderator:** Emotion or "heart," that's what makes the film. When the movie reaches out to the viewer's heart, then it can finally be said that "a good film is finished." And when that film moves people, it prompts them to act upon that emotion. I think it would be wonderful to see that kind of cycle. Thank you very much.



第3回 文化庁映画週間

第3回 世界映画人会議Ⅱ

## 国境を越えた映画づくりとは ～国際共同制作のいま～

Bunka-Chō Film Week 2006 / Tokyo Meeting 2006 Ⅱ

### Cross-border Productions

【主催】財団法人日本映像国際振興協会

【共催】文化庁／VIPO

【日時】2006年10月25日 10時30分～12時30分

【場所】六本木アカデミーヒルズ49「スカイスタジオ」

#### 【開催趣旨】

いくつかの国の映画人が協力しあって1本の映画をつくる。映画の国際共同制作は今も世界のあちこちで行われている。アジアの国々を中心とした共同制作の輪も広がってきたが、その過程で国際共同制作に関わるさまざまな問題が浮上してきたのも事実。欧州と香港から招いた国際経験豊富なプロデューサー3氏と、今まさに日中合作の「鳳凰」を製作中の2氏に国際共同制作の理想と現実、そして可能性を語り合ってもらおう。

#### 【出席者】(発言順)

市山尚三 (株式会社オフィス北野プロデューサー)

カール・バウムガルトナー (『黒猫・白猫』プロデューサー/ドイツ)

マルコ・ミュレール (ベネチア国際映画祭ディレクター/イタリア)

フィリップ・リー (『グリーン・デスティニー』アソシエイト・プロデューサー/香港)

高秀蘭 (『鳳凰』プロデューサー/中国)

中井貴一 (『鳳凰』主演・プロデューサー/日本)

*Organized by* UNIJAPAN

*Co-organized by* Agency for Cultural Affairs/VIPO

*Date and Time:* October 25, 2006 (10:30 - 12:30)

*Venue:* Sky Studio, Roppongi Academyhills 49

#### *Symposium Theme:*

Filmmakers from various countries cooperating to make one film: this is the international co-production, and they are being produced all over the world today. More and more Asian countries are getting involved with co-productions as well, but it is also true that in this process many problems have arisen. Today we have invited three producers from Europe and Hong Kong who have a wealth of experience with international productions, as well as two people who are right in the middle of producing their Japan-China co-production, "Phoenix," to talk about ideals, the realities and the possibilities of international co-production.

#### *Panel (in speaking order)*

Shozo Ichiyama (Japan)

Karl Baumgartner (Germany)

Marco Müller (Italy)

Philip Lee (Hong Kong)

Shirley Kao (China)

Kiichi Nakai (Japan)



# PROFILE



高 秀蘭  
*Shirley Kao*

〔『鳳凰』プロデューサー〕

台湾のテレビ界でプロデューサーとして活躍した後、中国語圏の映画監督の作品の製作に取り組む。中国の張芸謀(チャン・イーモウ)監督作品『紅夢』、陳凱歌(チェン・カイコー)監督作品『さらば、わが愛／霸王別姫』など、多数の作品を手がけてきた。

*Producer of "Phoenix"*

Worked as producer in Taiwanese television before moving on to the production of works by filmmakers in Chinese-speaking regions. Responsible for many works including those by Chinese directors, "Raise the Red Lantern" by Zhang Yimou and "Farewell My Concubine" by Chen Kaige.



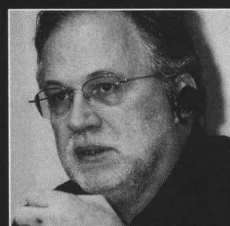
中井貴一  
*Kiichi Nakai*

〔俳優、『鳳凰』主演・プロデューサー〕

往年の名優・佐田啓二の息子。大学生時代に映画『連合艦隊』でデビュー、日本アカデミー賞の新人俳優賞を受賞。2004年、中国映画『天地英雄 へブン・アンド・アース』に出演して海外進出を果たし、同年の『壬生義士伝』で日本アカデミー賞主演男優賞を獲得。

*Actor, leading actor and producer of "Phoenix"*

Son of the late great actor Keiji Sada. While in university, debuted with the film "Rengo Kantai" and received the new actor award at the Japan Academy Awards. In 2004, ventured abroad with the Chinese production "Warriors of Heaven and Earth" and in the same year won the best actor award from the Japan Academy for "When the Last Sword Is Drawn."



カール・バウムガルトナー  
*Karl Baumgartner*

〔プロデューサー(ドイツ)〕

主な作品に『アンダーグラウンド』(1995)、『黒猫・白猫』(1998)、『春夏秋冬そして春』(2003)などがある。

*Producer (Germany)*

Major works include "Underground" (1995), "Black Cat, White Cat" (1998) and "Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring."



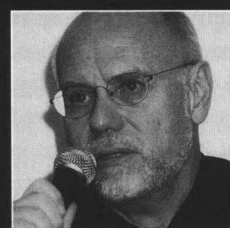
フィリップ・リー  
*Philip Lee*

〔プロデューサー(香港)〕

主な作品に『グリーン・デスティニー』(2000)、『HERO』(2002)、『トゥームレイダー2』(2003)などがある。

*Producer (Hong Kong)*

Major works include "Crouching Tiger, Hidden Dragon" (2000), "Hero" (2002) and "Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life" (2003).



マルコ・ミュレール  
*Marco Müller*

〔ベネチア国際映画祭ディレクター／プロデューサー

第19回東京国際映画祭コンペティション国際審査委員〕

1953年、ローマ生まれ。トリノ、ロッテルダム、ロカルノの国際映画祭ディレクターも歴任。映画評論家、学者でもある。1997年からは自身の製作会社でプロデュースも手がけている。

*Director of the Venice International Film Festival / Producer The 19th Tokyo International Film Festival International Competition Jury*

Born in Rome, 1953. Since 1980, film critic and scholar. Through 1980-2000, director of the Tulin Electric Shadows, Pesaro, Rotterdam, and Locarno film festivals. Runs his own production company since 1997.



市山尚三  
*Shozo Ichiyama*

〔プロデューサー(株式会社オフィス北野)〕

松竹在籍中に東京国際映画祭に関わり、2000年には『東京フィルメックス』の立ち上げに参加。アジア各国との国際共同制作の経験が豊富。

*Producer (Office Kitano)*

Became involved in the Tokyo International Film Festival while at Shochiku. Took part in the launch of the TOKYO FILMeX in 2000. Experienced in international co-productions with Asian countries.

**総合同会** ただいまから第19回東京国際映画祭の共催企画、文化庁映画週間のなかで実施しております第3回世界映画人会議Ⅱをはじめさせていただきます。

今回は「国境を越えた映画づくりとは——国際共同制作のいま」というテーマで実施いたします。第1回目は世界の映画祭の方に集まっていたきまして、その運営や実態についてお話しいたきました。昨年は各国の映画政策の関係者にご討議をいただきました。本日は、今とくにアジア各国を中心に行われている共同制作の現状や課題を、実際の現場でかわっていらっしゃる方に具体的にお話しいただける場となると思います。

本日の司会をご紹介します。株式会社オフィス北野のプロデューサー、市山尚三さんです。どうぞご登壇ください。

**市山尚三** 市山です。今日は国際共同制作ということで、実際にそのような経験の豊富な方にお越しいただいております。さっそくパネリストの方に登壇いただきます。

まずプロデューサーの高秀蘭さん。そして俳優で今回ご紹介する映画のプロデューサーも兼任されている中井貴一さん。そしてドイツからお越しいただきましたプロデューサー

のカール・バウムガルトナーさんです。そして香港からお越しいただいたプロデューサーのフィリップ・リーさんです。そして、ベネチア映画祭ディレクターとして有名ですが、実はプロデューサーとしても非常に積極的に活動していらっしゃいますマルコ・ミュレルさんです。

最初に私のほうから一言述べさせていただきますが、国際共同制作というのは日本でもそんなに新しいことではなく、たとえば1950年代くらいから香港の会社と日本のメジャースタジオが共同で映画をつくったり、多くはありませんが日本とフランスの合作といったものも歴史的にはつくられております。ただそれらは特殊な例とみなされておりまして、大体が日本の撮影所と海外の撮影所との大規模な共同制作で、インディペンデントな会社には無縁のように思われてきたところがありました。ところがヨーロッパではすでに、1980年代くらいからいろんな国の間で共同制作作品がどんどんつくられております。またアジアに目を向けましても、80年代の終わりくらいからでしょうか、特に中国、香港、台湾といった中国語圏を中心にして、東アジアで人材の交流や共同制作というものが歴史的に行われてきております。

日本映画はそのなかで若干孤立したといえますか、日本だ



**Moderator:** At this time I would like to start the Tokyo Meeting 2006 II, a program that is part of Bunka-cho Film Week at the 19th Tokyo International Film Festival.

Today's talk is entitled "Filmmaking that crosses borders – International Co-productions today." The first Tokyo Meeting (2004) invited people involved with film festivals around the world to talk about the management and state of film festivals today. Last year we asked people involved with their country's governmental policy of films to have a discussion. Today, I hope to be able to discuss in detail the present situation and future hopes of co-productions such as those that are being made between various Asian countries, with our panel of guests who know what the situation is firsthand.

Let me introduce today's facilitator, a producer at Office Kitano, Mr. Shozo Ichiyama.

**Shozo Ichiyama:** My name is Ichiyama. Today's discussion is about international co-productions and we have invited guests who have had a lot of actual experience with this. Let me introduce our panelists.

First is the producer Ms. Shirley Kao. Next we have Mr.

Kiichi Nakai, an actor and also a producer of the film we will be introducing later today. From Germany we have the producer Mr. Karl Baumgartner. From Hong Kong we have the producer Mr. Philip Lee. And finally, he is widely known as the Director of the Venice Film Festival, but in fact is very active as a film producer himself, Mr. Marco Müller.

I'd like to begin by saying a few words myself. International co-productions are not a new thing in Japan. For example, Hong Kong production companies and Japanese major studios co-produced films from around the 1950s, and although there haven't been many, Japan and France have co-produced some films as well. But these are seen as the exception, and most are large-scale co-productions between Japanese studios and international studios. It has been seen as an area where independent production companies couldn't get that involved. But in Europe from around the 1980s, many co-productions were being made between various countries. And turning back to Asia, from around the end of the 80s, particularly in Chinese territories such as Mainland China, Hong Kong and Taiwan, an exchange of East Asian film crew and co-productions were on the rise.

It is said that Japanese film at that time was a little isolated;



けで映画をつくってそれを日本で公開して、ということで終わってきいていたと思います。もちろん何人かの野心的なプロデューサーによって、90年代くらいからいろんな共同制作が行われてはいましたが、それが、公開されるときは単なる中国映画にしか見えなかったりして、共同制作であるかどうかの実態がわからないままに見ていた方もいらっしゃるかと思います。

この7～8年くらいだと思いますが、このような共同制作についてのイベントが開かれるようになりまして、多くの方が興味を持たれているのだと思います。今日は特にそういった経験の豊富な方をアジアおよびヨーロッパからお招きしました。話としては具体的な実態の報告ということになるので、良い悪いを議論するということではなく、みなさんのお話を聞いたうえでそれについて話していく、という進め方になると思います。

最初はまず、海外から来日されました3人のプロデューサーにそれぞれの経験を私の方からご質問する、というかたちでお聞きしていきたいと思います。そしてその後で高さんと中井さんが今まさにつくられている『鳳凰』という作品についてお二人からお話をおうかがいしたいと思っています。



films were made in Japan, shown only in Japan and that was the end of a film's run. Of course, because of the work of a few ambitious producers, there were some co-productions from around the 90s, but when you watch these films, they would look like any other Chinese film for example, and people who saw them probably couldn't tell whether they were co-productions or not.

I would say in the last seven to eight years however, there have been more events much like the one here today, which highlight co-productions, and many more people have become interested in the subject. Today, we've invited people from Asia and Europe who have quite a lot of experience in this area. Our discussion will be about the present situation of co-productions, not a debate on whether it is good or bad, but a discourse where we listen to one another.

First let me ask Karl Baumgartner to speak. Mr. Baumgartner is based in Germany, founded a company called Pandora Film, and has been active in producing many films. He has been involved in not just German films, but has had much experience with co-productions including films by various international directors such as Emir Kusturica from the old Yugoslavia, and Kim Ki-duk from South Korea. First I'd like

それではまずカール・バウムガルトナーさんにお話をうかがいます。バウムガルトナーさんはドイツをベースに、パンドラ・フィルムという会社を設立して積極的に多くの映画を制作されておりますが、いわゆるドイツ映画というよりは、むしろさまざまな国の監督、旧ユーゴスラビアのエミール・クストリツァ監督や韓国のキム・ギドク監督の作品なんかも手がけてらっしゃいまして、共同制作の経験が豊かな方です。まずバウムガルトナーさんにお聞きしたいことですが、日本国内から見ると珍しいタイプのプロデューサーのように見えるのですが、どのような経緯で外国の監督と仕事をするということをしたのか、最初のきっかけをお話いただければと思います。

**カール・バウムガルトナー** みなさん、こんにちは。共同制作には主に二つの理由があります。映画を制作するときにはまず予算を立てます。その脚本から最高の作品を生み出すにはどのぐらいの予算が必要かを考え、自分の国内で資金を集められなければパートナーを探さないとなりません。ヨーロッパの場合、現状ではどのプロデューサーも予算の20～40%についてほかの国のパートナーに頼ろうとしています。ですか

to ask Mr. Baumgartner, from a Japanese perspective you are a unique type of producer, and so can you tell us about your first experiences of working with directors from other countries?

**Karl Baumgartner:** Hello. There are two main reasons for doing co-productions. One is when that when you have a project, you make a budget, you see how much money you will need to make the best possible movie out of the script. And then you realize that you cannot finance the entire budget out of your own country. You need to find partners. This is a general situation which nearly every producer in Europe has, that everybody's looking for something between 20 and 40 percent of the financing, what he cannot raise in his own country. So he's forced to look in other countries to find partners.

The second main reason is that doing a co-production is like finding an audience in other countries. If I can attract a producer, a partner to my project, it's like if I attract one representative of another audience to my project, which is for me as a producer always the main thing that I would like to have, to find an audience not only in my own country but

ら第一の理由としては出資パートナーを見つけるということがあります。

共同制作の二つ目の理由は、ほかの国の観客が必要だからです。もし、他国のプロデューサーが自分の企画に興味をもってくれば、その国の観客が興味を持ってくれる可能性があります。自国の観客だけでなく、ほかのヨーロッパやアジアなど世界中の観客を探すという意味があります。これが共同制作をする二つの大きな理由です。

現在のところ、まだドイツ映画の多くはドイツの予算だけで制作されます。しかしすでに他国のパートナーを必要とするドイツやヨーロッパの作品が出てきています。脚本家や俳優、監督をはじめとしたスタッフがほかの国の人間である場合もあります。一つの企画にいろんな国の人間がかかわっても、制作の妨げにはなりません。

もちろん、共同制作は複雑な作業です。共同制作するために、監督や俳優に無理強いをするようなことになったら、これはいい方法とはいえません。監督に無理強いをせず、創造性を最大限に発揮させたときに成功します。他国の資金パートナーを求めながら、同時にそれをするのは不可能ではありません。特にヨーロッパには資金集めのシステムができあ

がっていますので、世界各国と共同制作する下地はあると思います。

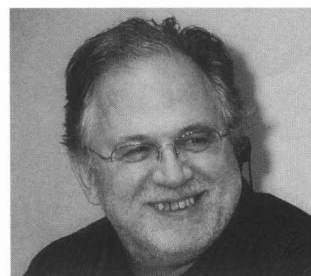
私は韓国のキム・ギドク監督の『春夏秋冬そして春』を共同制作しました。私たちは予算の30%を調達しました。彼の義務はドイツにきてミキシング作業をすることだけでした。しかし、彼はいつも仕事している編集者を連れてきましたし、ドイツのスタジオもアジアと同じように素晴らしいので、彼には何も問題はありませんでした。彼はドイツの機材を使いました。おそらくここで使っているのと同様な機材です。ですから彼にとって共同制作は、なんら彼の芸術性を損ねるものではありませんでした。

共同制作をするにあたっては、常にそれを原点に置いています。その人の芸術性を損なわないのはもちろんのこと、芸術性を最大に引き出さなければなりません。つまり、監督やプロデューサーが思い描く作品を生み出すのに適した資金を集めなければならないということです。私たちはエミール・クストリツァ監督の作品の共同制作にも参加しました。この作品は資金のほとんどをセルビア以外で調達しました。象徴となる程度のほんの少しの金額しか集められませんでしたので、95%の資金は国外からでした。

## 共同制作には、ほかの国の観客を探すという意味もある。

Co-production is like finding an audience in other countries.

カール・バウムガルトナー  
Karl Baumgartner



also find an audience in Europe, in Asia, everywhere in the world. So these two main reasons are the main reasons for making a co-production.

Now they are still in Germany a lot of German movies that are made only with German money. But already now and not only in Germany but international movies that are produced in Europe, they need partners in other countries. And you find in every movie and every project, there are natural partners inside because the story is connected to a country or because you have actors from another country or because the director or other artistic crew members are coming from another country. So there are many, many natural partners in mostly every project that are not creating problems in the co-production.

A co-production can also be very complicated. If you impose to the director and actors what they don't want to have, because you need them for co-production, this is a very bad way to do a co-production. The co-production that really works is when they are leaving the director all his creativity, and especially in the creative part, not imposing him elements but still looking for a funding partner. And it is possible, especially in Europe, where we have a funding system

that allows us to co-produce movies from all over the world.

We co-produced Kim Ki-duk's "Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring" in which we participated with 30% of the financing and the only obligation he had was to come to Germany to do the mixing. But he came with his mix master to Germany. There are very good studios, the same as maybe in Asia. So it was not at all for him a problem to come to Germany and he used German equipment, which is the same as what you are using here. So it was a co-production that in no way harmed his artistic personality.

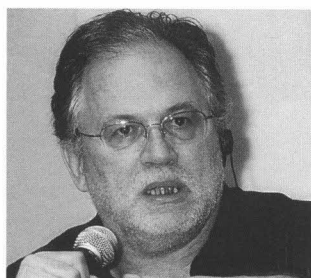
In principle, this was always our goal in the co-production, not harming the artistic personality, but on the contrary, trying with the co-production to make possible that the artistic personality could really evolve in the best way, meaning to find sources of money or financing that made it possible to shoot in the way the director and the producer dreamed to make the movie. We produced directors like Emir Kusturica. He was fully financed outside of Serbia because you can find only symbolic money and you have to find all the money, 95% of the production financing, outside of the director's territory.

This is possible if you have directors who have an interna-



国際的に認知されている監督だとこのようなことが可能です。作品のプリセールができるし、パートナーを見つけるのも容易です。クストリッツァの場合もパートナー探しはむずかしくはありませんでした。パン・ナリンのときは苦労しました。誰も知らないからです。彼はパリに住んでいるインド人で、インドのラダックで長編デビュー作『サムサラ』を撮りました。プロデューサーはドイツ人です。400万ドルの制作費を集めるのは困難でした。監督はインド人で、ドイツを拠点にしているわけではない。おまけに映画の舞台はドイツではなくインドなのですから。ドイツでは少額しか集められませんでした。イギリス、フランス、スイス、インドなどのパートナーを探し、またイタリアでプリセールをして、400万ドルをつくり、作品を撮ることができました。

**市山** 個人的にも興味深いんですが、バウムガルトナーさんは、クストリッツァ監督と何本も仕事をなさっていますが、クストリッツァ監督の映画の内容を見ると、非常に大変な撮影ではないかと、いろんな混乱が起こっていたり時間がすごくかかっているんじゃないかと想像します。バウムガルトナーさんはクストリッツァ監督の撮影現場にも行かれます



tional reputation, which you can pre-sell and it was quite easy to find partners. For Emir Kusturica, it's not difficult to find partners. It was much more difficult to find partners for somebody like Pan Nalin. Nobody knew him, the director of "Samsara." It was his first feature film. It was shot in Ladakh in India by an Indian director who is living in Paris and produced by a German producer. So that was a difficult situation. The budget was approximately four million dollars. To find four million dollars was really very difficult because it was for an Indian director who is not even living in Germany and a movie that is not shot in Germany. It was possible to find only a part of the budget so it was necessary to find an English partner, find a French partner, pre-sell to Italy, find an Indian partner and a Swiss partner in order to collect the four million that made it possible to shoot the movie.

**Ichiyama:** I'm personally interested Mr. Baumgartner, but you've worked on several of Kusturica's films, and watching his films, I get the feeling that the filming must have been very difficult, taken a lot of time and been pretty chaotic. Do you yourself go to the actual set of Kusturica's films? And if you did go, what was the atmosphere like on set?

か。行かれた場合、どのような状況で撮影しているのでしょうか。

**バウムガルトナー** エミール・クストリッツァ監督とは3本の映画をつくりました。最初は『アンダーグラウンド』で、『黒猫・白猫』を作り、3本目は音楽バンドについてのドキュメンタリー（『SUPER 8』）です。『アンダーグラウンド』は大がかりな制作でした。脚本の構想からカンヌ映画祭でのプレミア上映まで約6年間かかりました。脚本を練るのに2年間かけました。エミールとは『ジプシーのとき』という作品をもってカンヌ映画祭にきているときに会いました。とても意気投合しました。いつかパートナーが必要なときに声をかけてほしい、一緒にやりたいと彼に言いました。ほどなくして、彼から脚本が届きました。『アンダーグラウンド』の基本アイデアでした。

われわれは作業を開始しました。当時、エミールはアメリカで撮った『アリゾナ・ドリーム』の編集をしていましたが、その作業と並行して一緒に脚本を検討し、9回書き換えました。その後、資金集めの困難な作業が始まりました。映画は90%をユーゴスラビアで撮影し、ベルリンやプラハで撮るの

**Baumgartner:** We did three movies with Emir Kusturica. The first was "Underground." Then we did "Black Cat, White Cat" and the documentary he made ("Super 8 Stories") about his music group. "Underground" was a very huge production. The time it took from the development of the script to the premiere in Cannes was something like six years. It was two years of writing and developing. I met Emir when he was in Cannes with "Time of the Gypsies." I met him there and we spoke and we liked each other in a way and I said to him, "If you one day need a partner, I will be pleased to work with you." And after a while he sent me a script, which was the basic idea of "Underground."

And we started to work at the same time he was editing the movie he shot in America. And so we spent a lot of time together. I saw him editing "Arizona Dream." And at the same time we worked on the screenplay, which was rewritten nine times, I think. And then started the difficult problem to finance the movie because again, 90% of the movie takes place in the former Yugoslavia and only 5% is situated in Berlin and in Prague. So it was nearly impossible to find money in Germany. The budget was 10 million dollars at that moment, and we could find in Germany 1.5 million so

は5%だけの予定でした。ですからドイツだけで資金を集めるのは不可能でした。予算は1000万ドルです。ドイツでは150万ドルしか集められませんでした。850万ドルも不足していたのですが、幸運にもデヴィッド・リンチ監督作品や『ピアノ・レッスン』など多くのヒット作を生み出していたフランスのプロダクション、CiBy 2000がかかわってくれ、資金集めに積極的に協力してくれました。

制作ではいろいろなトラブルがありました。ユーゴスラビアで戦争が起こっていたからです。これは、実際に起こっている内戦の中で描く国とその歴史に関する作品です。想像を絶するほど複雑な状況でした。エミールは中途半端なものには納得しない監督です。どんなときにも最高の品質を求める。シーンが100パーセント完璧でないと撮り直します。

プロデューサーとしては複雑な気分になりますが、一方で監督のそうした姿勢は尊敬しています。そうやって高い品質の作品ができるのです。撮影期間は16週間を予定していましたが、確固たるプランがあったわけではありません。私は彼のやり方をよく知りませんでしたし、一緒に作る初めての映画だったので、彼の要求水準がどれだけ高いか、どれだけ複雑な作業になるかわかっていませんでした。結局、撮影は2

年以上、実質45週間におよびました。最初の編集版は10時間でそれも素晴らしかったのですが、最も優れているのは5時間40分のバージョンでした。それではカンヌでは上映できませんので、3時間15分に削りました。映画はパルム・ドール賞を受賞し、世界各地で上映されました。でもフランス以外ではあまりヒットしませんでした。戦争に関する作品ですし、上映時間が少し長すぎたからです。5時間40分のバージョンはフランス・ドイツ共同テレビネットであるアルテで放送されました。私は本当に名作だと思います。

非常に大変な経験でしたが、その数年間、私たちは本当に密接な関係を築きました。政治的な問題や財務面の問題、芸術観の違いなど、多くの困難を乗り越えていくうちに、兄弟のような関係になりました。

『アンダーグラウンド』の次の作品『黒猫・白猫』も同様でした。もともとはドキュメンタリーになるはずでした。『アンダーグラウンド』の後、エミールはもう映画をつくりたくないと言っていたので、私はドキュメンタリーをつくらうと提案したんです。『黒猫・白猫』はロマ民族（ジプシー）が音楽を演奏するために結婚式にでかけるというシンプルなお話です。3時間分のドキュメンタリーとして150万

## 多くの困難を乗り越えていくうちに、 私たちはまるで兄弟のような関係になった。

We became very close because we went through so many difficulties that we really felt like brothers.

カール・バウムガルトナー  
Karl Baumgartner

we were missing 8.5 million. But luckily we found the French producer CIBY 2000, which at that time was very powerful in the cinema. They produced David Lynch; they produced "The Piano," and a lot of very successful movies. And they were enthusiastic to enter in a project of Emir Kusturica and they guaranteed the financing of the movie.

Then the movie had a lot of problems because there was the war in Yugoslavia. So it was a movie about a country, the history of a country, during an actual civil war. It was really very, very hard - you cannot imagine how complicated it was. And Emir is a director who cannot stand something that is "medium class." Everything has to be highest class. If he shoots a scene, he wants this scene to be 100% good. If it's not 100%, he will find a way to re-shoot the scene.

And as a producer, of course it's very complicated, but on the other hand, I also appreciated very much this attitude because it gives you the quality of the movies. And in fact the plan was to shoot in 16 weeks but the plan was made in a really unconscious way because I didn't know how Emir worked. It was my first movie with him and so I didn't know how demanding or complicated the movie would be. And in the end, it was 45 weeks. So you can imagine how it went

over two years of shooting. And the resulting movie, we had a fine cut of ten hours, which was already wonderful. And the most beautiful version of the movie was 5 hours and 40 minutes. Of course with 5 hours and 40 minutes, you cannot go to Cannes. So we had to cut it down to 3 hours and 15 minutes. And finally the movie went to Cannes, won the Golden Palm, and was released all over the world. The movie was not really successful except in France because it's a movie about the war, because it's maybe too long also for the cinema. But the version that was 5 hours and 40 minutes was shown on Arte, the French-German television channel, and it's still in my opinion a masterpiece. So it was a very, very hard experience but we became very close during these years because we went through so many difficulties - political difficulties, aesthetic difficulties, financial difficulties - that we really felt like brothers.

And after "Underground," we did "Black Cat, White Cat" which was in the beginning supposed to be a documentary because after "Underground" he said he would never make a movie again (laughs). And I tried to convince him, saying, "Let's start with a documentary." And it was a story about gypsy musicians who are going to a wedding to make music.



ルという低予算を考えました。でも、すぐにわかりました。エミールはドキュメンタリーは撮れません。映画を創造しなければ気がすまないのです。

エミールは、ちょっとした導入ストーリーを入れようと言いつちしました。どんなストーリーにするのかと訊いたら、花嫁のおじいさんが結婚式の前日に亡くなったけれど、結婚式の予定を変更したくないので遺体を家に隠すというのはどうだ、と言うのです。私はいいアイデアだ、それでいこうと答えました。するとエミールは、脚本をゴルダン・ミヒッチに書いてもらおうと言いました。それについても、「わかった」と答えました。1週間後に完成したのが『黒猫・白猫』の脚本です。おじいさんの物語がさらに豊かに、映画向きに語られていました。

しかしとても困難なことになりました。資金集めを最初からやり直さなければならなかったのです。撮影は2カ月後に始まる予定でしたが、予算が150万ドルから450万ドルにアップしてしまいました。今回もCiBy 2000にかかわってもらい、資金提供してもらいました。この作品は最高に美しくておかしいコメディだと思います。ユニークで、コメディの歴史に残る作品です。



That was the simple story. And in three hours the movie was financed because it was a low budget – 1.5 million dollars for this documentary. But then I already saw that Emir could not shoot documentaries. He always has to create the movie, to work with the actors.

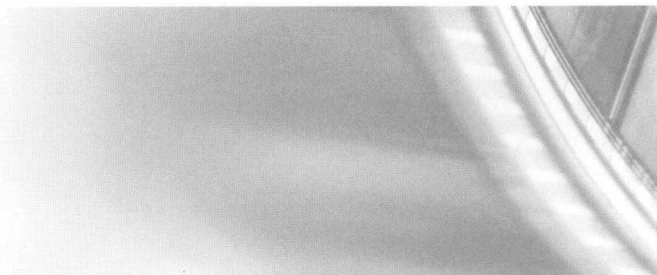
So he said, “Let us tell a small red lie in the movie.” And I said, “Okay, but what red lie?” “Let’s say that the grandfather of the bride died the day before the wedding and they have to hide him because they don’t want to move the wedding, so they hide him in the house.” And I said, “Oh, it’s a nice idea. Let’s do it like this.” And then he said, “But let’s ask Gordan Mihic to write this.” So I said okay, let’s ask Gordan Mihic, the screenplay writer, to write this. And after one week he came with the script and it was “Black Cat, White Cat” with the story of the grandfather but a much more real feature film.

So it was very difficult because we had to restart the financing and the movie, the shooting was supposed to start in two months. And now the movie for 1 million dollars went to a budget of 4.5 million dollars. And again, I was able to convince CIBY to come in into the project and they co-financed it. And I think it’s one of the most beautiful and

エミール・クストリツァと一緒に仕事するのはおもしろいし、とても苦勞します。ある意味では、クストリツァのような監督と仕事ができるのは天からの恵みといえます。映画を完成させられるかどうかわからなくなるほど骨が折れるのですが……。それでも、本当に心が開かれる経験です。それまでは、映画を成功させ、興行的にも成功させてきたドイツの小さな制作会社として、日常的な作業をこなしていたところがあります。『アンダーグラウンド』を手がけたときは、頭のなかで爆弾が破裂したような気がしました。いろんなレベルで自分の意識が変化したとも感じました。彼と仕事してきたことを感謝しています。おそらくまた、エミールと共同制作をすると思います。

**市山** そういう監督とずっと付き合っているバウムガルトナーさんも素晴らしいプロデューサーだと思います。非常に感動的なお話でした。

それでは次に、マルコ・ミュレルさんにおうかがいしたいと思います。先ほどもお話したように、マルコ・ミュレルさんは映画祭ディレクターを長く務めていらっしゃいますが、その後はファブリカ・シネマ、現在はダウントウン・ピ



funny comedies that I think will also stay in the history of the comedies because in a way it’s a unique movie.

So with him, it’s very interesting to work and very hard as well. In a way, it’s a gift to work with a director like Kusturica. It’s very painful because you never know if you will survive but on the other hand, it opens up your mind. We were quite successful, distribution and production company, a small production company in Germany. So everything was already like a routine. You were successful, you had good movies, and the movies were running well in the cinema. And then when “Underground” came, it was like a bomb in the head. It was like an explosion that opened up the mind on many, many levels. So I’m really grateful to have had this opportunity to work with Emir and maybe in the future we will work again together.

**Ichiyama:** Having such a continued relationship with that kind of a director makes you a wonderful producer Mr. Baumgartner. I was very moved by your story.

Next I’d like to ask Marco Müller to speak. As I said before, Marco Müller has been working as a film festival director for many years, but at the same time he has also

クチャーズという制作会社をベースに、平行して映画のプロデュースも積極的に行っています。素晴らしい監督の作品、いろんな映画祭で評価されている作家主義的な作品をつねに手がけていらっしゃいます。範囲もアジアあり、中近東あり、アフリカやブラジルの作品も手がけていらっしゃいますが、このようなさまざまな文化背景の違う監督と仕事をする上でなにか苦労されたことはありますか。それとも毎回マルコ・ミュレールさんりの対応をして作っていらっしゃるのでしょうか。文化環境だけでなく、映画制作のシステムなども違いがあると思うのですが。

**マルコ・ミュレール** 欧米における東洋系の映画の資金集めの歴史には二つの非常に異なる時期があると思います。私がファブリカ・シネマ、後のダウントウン・ピクチャーズを設立したときは、政府の補助金をもらえ、配給会社やテレビ局からお金が入ってきた時代でした。その基準は、その作品が「格付け」に役立つかどうかです。監督がまだ1本か2本の映画しか撮っていないくても、制作会社がそれなりの作品を手がけていれば、実際に私の制作会社が経験した中ではイタリアの公共放送局であるRAI TVなどが、制作に参加したら自分の会

社の評価を上げられると判断して出資してくれたのです。

比較的低予算であることも大きな決め手になりました。金額に比べると大きな評価が期待できるからです。当時、中央アジアやイランの映画であつたら80~90万ドルで、中国映画なら100~120万ドルぐらいで十分に制作できました。もちろん大スターを起用せず、特撮などが入っていなければですが。

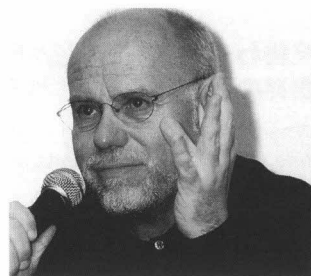
映画によっては資金だけではなく、その作品の実現を強く信じる人間がいなければスタートできないものもありました。つまり、そうした映画の制作が不可能と思われる状況の国もあったわけです。私たちは柔軟な態度でのぞみ、その国の制作環境に適応しようと努力しました。予算が限られているからです。『ブラックボード-背負う人-』のサミラ・マフマルバフは、当時のイランで最も若手の監督でした。16歳のときのデビュー作『りんご』をカンヌ映画祭に出品し、すぐに国際的に認められました。

彼女が17歳のとき、私に新しいプロジェクトを持ち込みました。アフガニスタンを取り上げた映画をつくりたい、アフガニスタンの原理主義の動きとイランへの脅威を対比する映画をつくりたいと言ったのです。それで私は素晴らしい、ぜひ支援したいと答えました。イランでこのようなテーマの映

## 資金だけでなく、その作品を強く信じる人間がいなくて できない映画もある。

There are the films that need somebody  
who believes in the project.

マルコ・ミュレール  
Marco Müller



actively been working as a film producer, basing that work out of his production company Fabrica Cinema, presently Downtown Pictures. He has worked on some wonderful directors' films and other films that have been critically acclaimed at various film festivals. The spectrum of his films ranges from Asia to the Middle East to Africa and Brazil. Working with directors from these varied cultural backgrounds, I'm interested in what kinds of hardships you've had to endure. Or do you just deal with each film in your own way? And besides the cultural differences, I would think there are differences in the systems of film production depending on the country.

**Marco Müller:** First of all, there have been two very different periods in the history of finding relevant financing sources in the West for very special films from the East. When I invented Fabrica Cinema, and the same happened when I initiated Downtown Pictures, it was still an era when you could actually obtain a little government subsidy, plus a little television money, and even some distribution money, all based on the fact that the film was going to be a prestige operation. So very often it was not a confirmed name. Maybe

it was a first-time or second-time director. But the collection of films that I started producing for Fabrica Cinema was in itself a convincing lineup so that RAI television, the main public broadcaster in Italy, they felt it was a prestige operation for them to accept to be co-producers.

We had an output deal based on the fact that those films would cost very little, because that is what really made the difference. At that point, those prestige operations were possible because let's say a Central Asian or Iranian film would cost 800,000-900,000 dollars to produce, and a Chinese film would cost 1,200,000 dollars maximum. We are obviously talking about productions with no big stars, no special effects.

And there were the films that could not have been made otherwise, the films that needed that kind of initial effort – not just the startup money. They needed somebody who believes in the project because under the current conditions in those countries, those movies could not have been made. So in fact, we had a lot of flexibility to adapt to the local production conditions because we had limited but very solid financial backup. Ichiyama-san certainly remembers because we worked together on a film called “Blackboards” by Sami-

画に出資者を探すのは難しいとわかっていましたので、もしも資金パートナーをイランで見つけられなければ、声をかけてほしいと言いました。テレビ局や配給会社から資金を集められると確信していました。多少のリスクをかけてもいいと思わせる映画でした。そこで、まず自分で出資し、仕上げにかかる資金について出資者を探すことにしました。それから、市山さんを通じてオフィス北野と交渉を始めたのです。私はテヘランでサミラと彼女の父親である監督のモフセン・マフマルバフに会いました。プロジェクトの一定の方向が決まったかに思えました。それで私は最初の制作費を送りました。その後、サミラ側から「アフガニスタンで撮影するのではあまりうまくいかないのではないかと思います。それで、というか、実は今、クルディスタンにいて、そこで撮影しているのです。辺境にいる文字の読み書きができない子供たちを撮ることで、そこで文字がどのように伝わるか、基本的な文化がどのように広まるかを描かないと、イランでのイスラム革命を理解してもらえません。それにクルド問題も取り上げたいからです」というメッセージを受け取りました。

私は出資者たちと相談して、「いいでしょう」と返事しました。サミラを信頼したのです。これらはすべて10ページ

程度の概略をもとに判断しました。それからは状況を知るために国際電話をかけまくりました。これは特別なケースでした。なぜなら、サミラが撮影しているクルディスタンは外国人に門戸を開いていなかったからです。イラン人のサミラにとってさえ、撮影は多くの困難と危険をとまっていた。私はロケ地に行くことはできませんでした。すでに予算の半分を費やしたので心配になってきました。私はテヘランにいるしかなく、そこをロシアを行き来していました。ロシアではサミラの父親モフセンが編集をしていました。監督の父親ではあるけれど、彼の編集方針は映画の意図とは違っていました。わたしたちは果てしない議論を続けました。しかしこうした外国のパートナーとの議論も、映画から本当の真実を引き出すうえで必要だと思いました。

私たちにとって重要なのは、各国の観客の広い嗜好に副った受けのいい作品にはしないということでした。とはいえイラン以外の国の観客にも理解できるものでなくてはなりません。背景も文化も違っている外国人監督の作品だからといって、上映にいちいち解説を入れることはできません。つまり共同制作の問題は資金面だけでないのです。モフセンと編集テーブルに一緒に座るのは、とても緊張を強いられる体験で

## 見終わったときに問題が何か理解できる。 世界の別の場所で営まれている生活を理解できる。それが映画だ。

When it's cinema, you understand the problems of people who are living in other parts of the world.

マルコ・ミュレール  
Marco Müller

ra Makhmalbaf. At that time, Samira was probably the youngest filmmaker around. When she was 16 she had made a very successful first film called "The Apple," which went to Cannes and gained immediate international recognition.

And then when she was 17 she started talking to me about a new project. And she said she wanted to make a film about Afghanistan and she wanted to make a very daring comparison between the fundamentalist drive in Afghanistan and the danger that would happen to Iran. So I said, "Fantastic. I'm your man. If it is true that you cannot find an important financing partner in Iran with this kind of subject, go ahead and I will back you up." And I knew that I could find money from television and also money from distributors, it felt like a film I could risk some money. So we risked some of our own money and only in the second stage we went to look for completion money.

And we started speaking with Ichiyama-san and Office Kitano. In Teheran, we met with Samira and her father Mohsen Makhmalbaf. And everything seemed headed in a certain direction. Then, when I sent the initial production money, I received a message from Samira saying, "Maybe it's not such a good idea to do a film about Afghanistan.

Actually, I am in Kurdistan now and I'm shooting a film in Kurdistan because we cannot understand what happened in the Islamic revolution in Iran if you don't show how the process of literacy, how the spread of basic culture did in fact stop and didn't in fact touch the rural areas. And I also want to address the Kurdish question."

So I consulted with some of my partners and I said, "Well, why not? Let's trust Samira." All of this was done on the basis of a 10-page treatment, not more than that. So it takes a lot of overseas telephone calls to make sure that you would understand how the process is evolving. And I'm quoting this special case because then, when Samira started shooting, I was immediately informed that she was shooting in a part of Kurdistan that was not open to foreigners, and even for her it was actually quite difficult and quite dangerous. So I could not be on the set. And we had come up with just about 50% of the budget so I was really worried. And I had to stay in Teheran and wait in Teheran for the rushes to come back. But then the rushes would be edited by Samira's father, Mohsen. How can you say to the director's father that he's not editing the film in the right way? But we had to do it. So anyway, it was an endless discussion. But I think that this

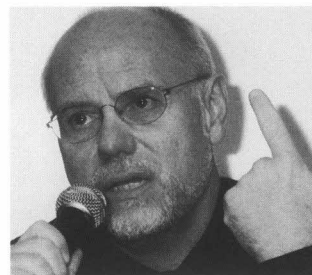


した。イラン人の編集者ババク・カリミがいましたが、もう一人サミラの父親で大監督のモフセンがひかえている。長くて込み入った議論の連続でした。結局、『ブラックボード』は日本をはじめ、世界に広く配給されました。問題を声高に伝えるのではなく、映画を見た観客が世界にはそういうことが起こっているのだとわかる作品になりました。別に問題点だけを語らなくても見終わったときに、問題がなにか理解できる。世界の別の場所で営まれている生活を理解する。それが映画というものです。見た人になにかをさせてその映画の意味を完結させるものなのです。

私自身、ほかのプロデューサーなら資金集めに尻込みするような映画になぜかわりつづけているのかよくわかりません。ソクーロフはそのいい例です。ヒトラーを扱った作品を撮ろうとしていた彼は、ロシアやドイツからも断られた末に私のもとにきました。昭和天皇とマッカーサー将軍の映画のときも同じ状況でした。日本からの資金は望めませんでした。またこの映画には商業性がないので、ロシアのプロデューサーが見つかるかどうかともわかりませんでした。彼らはこの映画が商業的に成功する要素があるとは思わなかったのです。

ともあれ、これが第一の時期でした。現在は次の段階に入っています。今ではそのような「格付け」資金が出ることはありません。現在、資金集めをしようとすれば、我々が作ろうとしている作品が完成したときにいかに市場にインパクトを与えるかをアピールしなければいけません。各国を相手にギャンブルをすることが重要なのです。私はイタリアとスイスに制作会社をもっているで、通常、その2カ国については自分で出資し、そこでの配給権を獲得します。しかし、それらの2カ国だけで資金回収をすることは不可能です。そのためゆっくりであってもその他世界各国から利益が上がり、資金が回収できると信じてはなりません。放送局、配給会社、制作協力会社などが制作に関わっていますが、私たちは共に世界配給を任せる会社を選び、一緒になって世界売上高がどのくらいになりそうかを詳細に検討します。

そのときに別の問題が起こります。別の地域のプロデューサーは映画の売り方や見せ方について別の考えを持っています。世界配給に名乗りを上げた会社の「この作品は世界に簡単に売れる、ヨーロッパでもアジアでも売れる」という言葉は信用してはいけません。私の見るところもっとも有効なやり方は、いくつかの方法を組み合わせることです。アジア全



is also what we foreign partners can be there for, to try and sustain a discussion that will somehow extract the content of truth, the ultimate content of truth of a film.

For us it was important not to make a film based on the taste of international viewers, but we would certainly want to make a film that would be understood outside of Iran. You cannot make films with non-Western filmmakers, with filmmakers who are not from your own country and culture, where you yourself need additional explanations all the time so that people would understand the movie. And in fact in that case, I think it was not just the money. It was the whole work we did sitting with Mohsen at the editing table that was the most extreme situation I ever faced because I was sitting with the director and her father. We had one editor, one Iranian editor we had agreed upon, Babak Karimi, and then the other editor, who was the director's father. So the discussion was in fact very long and very complicated. But eventually, I think you all saw "Blackboards" in Japan. It got quite extensive worldwide distribution. So the result was a film that... I don't believe in films that speak for a part of the world, and I don't believe in films that speak only about a problem. But when it's cinema, you understand the problems, you under-

stand the problems of people who are living in that part of the world. You understand their daily lives. You understand the political background. And all of that comes because it is a film, it is cinema. There is something that makes you do the work, complete the meaning of the film.

I don't know why I have always been put in the position of being the one producer a lot of filmmakers went to when they had a film that nobody else would start financing. Sokurov is another good example. He came to me when nobody, not even in Russia or Germany, wanted to finance "Moloch," his film about Hitler. And as you can imagine, the same happened when he started working on his film about Emperor Hirohito and General McArthur, "The Sun." There was very little possibility of finding Japanese money and Russian money was not certain because for Russian producers it was not an immediately commercial movie. They wouldn't see any commercial interest in supporting this film.

This was the first phase. And now, we are facing a second phase. That "prestige" money is not anywhere to be found. There is not any longer that kind of money around. So we must prove that the film we will produce or co-produce will have a certain market impact and therefore it's very impor-

域にセールスのできる世界配給会社を頼みつつ、プロデューサー自身も世界各地に飛んで、買ってくれる可能性のある配給会社を探さなければなりません。カンヌ・マーケット、ベルリン、アメリカン・フィルム・マーケット、釜山へ行っていくだけでは足りません。そこには映画が集まり過ぎているからです。各国で配給するためには直接売り込みにいくという作業がまだ必要なのです。

ヨーロッパでも同じことです。アジア映画がアジアの世界配給会社によって世界中にセールスされているとします。たとえば香港のフォルテッシモといった配給会社もそれを目指して素晴らしいラインナップを有しています。この会社は多すぎるくらいいい作品、アジアの作品をかかえています。彼らも世界中に売ろうとしているのですが、ベネルクスやスカンジナビアなどの国々については、テレビ局や配給会社はその映画の価値を本当にわかってもらうために、直接売り込みに行っています。これはかなり難しいことです。フォルテッシモが1年に12本のアジア映画を配給しようとしたとき、ヨーロッパでその12作品すべてについて買い手を見つけることなどできるのでしょうか。ですから地域的な組合せには両面性があります。アジアのプロデューサーとヨーロッパの



tant that we gamble on the international. It's impossible to recoup the money we invest on our own territory. Normally, because I also have a production company in Switzerland, I try to invest money from Italy and Switzerland and therefore I can keep for myself the rights for Italy and Switzerland. But it's very unlikely that the films we produce will recoup the investment from those two countries. So we have to believe that there is a possibility for the other parts of our investment to be slowly retrieved from international sales. And in that case we have to be very wary. And now, whenever we have a broadcaster or a distributor associated in the production, they want to choose the world sale together with us, we have to find somebody who will give you a decent projection of how much money that film can make on international.

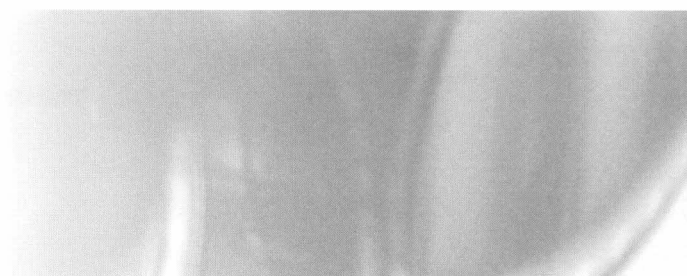
And that's when the problems start because, obviously, a nation's producer and filmmaker, they will have their own ideas on how to market the film. And please don't believe world sales when they tell you that they can sell the whole world, they can sell Asia, and they can sell Europe. I think that the best solution would always be to combine world sales that can take care of all the Asian territories. This is

パートナーはあらゆることについて話し合い、すべての決定を共有し、マーケティングやセールス戦略を立てています。ときには市場を分割してそれぞれにふさわしい人材を置くこともあります。

**市山** ありがとうございます。補足しますと、「天皇の映画」というのはいま公開中のアレクサンドル・ソクーロフ監督の『太陽』という作品です。ヒトラーを扱った映画というのは日本では『モレク神』というタイトルで公開されています。

今のお話で重要なのは、映画作家はすごく才能がある人でも、どうしても映画を作っていくうちに、果たして観客に理解できるのかということまでいってしまう場合がありますが、そのときにどうすればマーケット、とくにヨーロッパなどの市場に出て行けるかをアドバイスしていくというマルコさんのお話には非常に同意するところがありました。

続きまして、フィリップ・リーさんは香港のセレスティアル・ピクチャーズという映画会社のバイスプレジデントでいらっしゃいますが、これまで多くの共同制作作品、1つは中国語圏内部での作品、たとえばチェン・カイコー監督の『始皇帝暗殺』あるいはアン・リー監督の『グリーン・デスティ



also because you need a lot of traveling. You need to mix with your potential buyers. Cannes market, Berlin, AFM, Pusan are not enough. There are too many films out there to be able to find the natural partners at one of these four or five market opportunities. You still need to do door-to-door work.

And the same happens in Europe. An Asian film, can it be sold by an Asian world sales company everywhere in the world? Some companies are trying to do that. Fortissimo in Hong Kong, for instance, has a very beautiful catalog, maybe even too big, with too many Asian films, and they try to sell the whole world. But again, the door-to-door work is needed, like in the Benelux or in the Scandinavian countries to make sure that distributors or broadcasters will understand the importance of that particular film. And it becomes very difficult. That is why I was quoting Fortissimo. When they have 12 Asian films to sell every year, how can they possibly try to find buyers in Europe for all 12 films? So in that sense, the ideal combination is a combination where in fact on both sides, the Asian producers, the European partners, will discuss everything, will share all the decisions, and eventually will also share the marketing and sales strategy. And we

ニー』、チャン・イーモウ監督の『HERO』といった香港、台湾、中国という同じ中国語圏でありながらかなり制作体制の違う地域の出演者やスタッフが集結して作った予算規模の大きい作品にずっと関わっていらっしやいます。また『トゥームレイダー2』などでは、ハリウッドスタジオが中国や香港でロケをするときの香港側のプロデューサーとしても活躍されています。最初にお聞きしたいのは、国際的に大成功した『グリーン・デスティニー』についてです。これはおそらく本格的なカタチで、いま言った3つの地域の映画人たちが集結した最初の成功例ではないかと思います。このとき香港・台湾・中国の映画人が一緒に仕事をするによって苦労した点はありましたか。比較的スムーズに行われたんでしょうか。

**フィリップ・リー** おはようございます。まずは私の経歴をお話しします。この業界での最初の仕事は、70年代後半の日本の『将軍 SHOGUN』です。オブザーバーとしての参加でしたので、そのときにはただ撮影現場で何が行われているか見ていただけでした。その後、日本に滞在して日大で映画の勉強をしました。香港に戻ってからは共同制作のような仕

事をずっと続けています。当時の私の会社は共同プロデューサーとしてアジアで撮影されるほとんどの外国映画のロケーション・サービスや制作業務などをしていました。10～15年ほどで約30本の作品に携わっています。ハリウッド映画、ヨーロッパ映画からインドの映画までありました。『ランボー3』『ドラゴン ブルース・リー物語』、柳町光男さんの『チャイナシャドー』などです。

当時、共同制作には二つの方法がありました。一つは相手の国に出かけて行って参加する、もう一つは対等な立場で一緒に作業することです。仕事を続けるうち、私はもう少しクリエイティブなことをしたくなり、アメリカに行ってアメリカン・フィルム・インスティテュートで映画制作の勉強をしました。その後香港に戻り、多くの中国の大作を手がけるチャンスに恵まれました。ロケは中国本土ですが、すべての作品に国際的な資金集めが必要でした。

これには複雑な問題があるのですが、簡単にいいますと、私がかかわった映画は大規模なものが多く、予算も高額だったので共同出資が必要でした。そこで練りに練った脚本にすばらしいスタッフやキャストを揃えたパッケージを提示し、権利の一部を各国の配給会社や資金提供者にプリセールしま

私は自分の経験やビジョンを他の人と分かち合いたい。

I'm trying to share with you my experience and my vision.

フィリップ・リー  
Philip Lee



even go to the point of dividing the market in two and finding the right person to handle each half.

**Ichiyama:** Thank you very much. I'd just like to add, the Emperor's film that you mentioned is the movie "The Sun" that is in theatres now, by the director Alexander Sokurov. The film about Hitler was "Moloch" and "Moreku-shin" in Japanese.

I think the important point made just now by Marco is something that I agree with strongly, and that is that even a very talented filmmaker needs to think about whether his film will be understood by audiences, and that he needs to be advised on how to penetrate other markets, in particular those in Europe.

Next we have Mr. Philip Lee, who is Vice-President of Celestial Pictures in Hong Kong. He has been involved in many co-productions, including such big budget films as Chen Kaige's "The Emperor and the Assassin," Ang Lee's "Crouching Tiger, Hidden Dragon," and Zhang Yimou's "HERO," which although are all from Chinese language countries, they are from Hong Kong, Taiwan, and China where the production systems are different, and he has had to

bring the cast and crew from these three different areas together. He has also been the producer on the Hong Kong side of such Hollywood productions as "Tomb Raider 2," which filmed in China and Hong Kong. First I'd like to ask about the international hit, "Crouching Tiger, Hidden Dragon." I think it can be said that this is the first successful film that brought together people from the three regions I mentioned. What were the problems you faced in working with people from Hong Kong, Taiwan and China all at once? Or was it relatively smooth-sailing?

**Philip Lee:** Good morning. Let me just share with you my experience. I'll be very fast. When I really started working in this industry, the first job I had was I was an observer on a movie in Japan. That was "Shogun." That was in the very late 1970s. And I was the observer. I was on the set and watching what's going on. And since then I stayed in Japan. Actually I went to the Nihon University here and I studied in the cinema department. And when I went back to Hong Kong, I kept doing that sort of co-production things because my company at that time worked as a co-producer, providing location services, production services for most of the films



した。『グリーン・デスティニー』も『HERO』もそのように制作されました。

そのような作業はとても興味深いものです。私や似たような経歴の映画製作者にとって、外国の映画人と共同制作したり、外国にプリセールすることはまったく抵抗はありません。国際共同制作に関して特に問題を感じることもありません。中国の企画であってもいろいろな国の意欲満々の映画製作者が私たちのビジョンを理解し、それに共鳴し、かかわってくれるのです。幸運なことにそこからいろいろな成功事例が生まれています。もちろん成功しない場合もあります。2年前私はあまり予算の大きくない韓国映画『僕の彼女を紹介します』にかかわりました。韓国と香港の合作で、監督は韓国人でした。この映画から多くのことを学びました。私自身は脚本に問題があると感じ、それを直そうとしたのですができませんでした。最終的に映画は韓国ではまあまあの成績で、香港や中国ではあまり成功せず、日本では大ヒットしました。たいへん興味深い現象です。もちろん市場によってニーズが違うのは当然です。

私は共同制作という作業が大好きで、映画は世界中の観客のためのものだと思っています。香港、中国など特定の観客

のためのものではありません。香港や中国だけで考えると市場が小さくなってしまいます。映画をつくる場合、国際的なアピールがあるなしにかかわらず、プロセスは同じだと思います。世界中の観客の視線に触れるような作品を目指さなければならぬと思います。

去年、私はセレスティアル・ピクチャーズに加わりました。この会社はショウ・ブラザーズ社の全作品約700本の権利をもっています。現在、その一部のリメイクを計画しています。脚本の書き直しをしているところですが、おそらく資金繰りの面で共同制作になると思います。ただご注意ください。香港の映画制作会社でも中国メインランドに映画をつくりにくい場合は、共同制作となります。私たちはそういう意味で「共同制作」を長い間続けてきました。最近は韓国映画にもかかわろうとしています。リメイクの一本は韓国映画になる予定です。

共同制作をする理由はたくさんあります。たとえば才能あふれる数多くの人々が中国にいます。韓国の映画業界のある部分は大きな力をもっています。中国も日本も同じです。私の仕事は、その一番いい要素を組み合わせで共同制作することです。ヨーロッパやアメリカは、どこの国の映画であるか

## 中国の企画であっても、他国の意欲満々な映画製作者が私たちのビジョンを理解し、かかわってくれる。

Even though it's a Chinese project, some exciting filmmakers can visualize our vision. That's why they got involved.

フィリップ・リー  
Philip Lee

shooting in Asia. I think in 10 to 15 years I must have done almost 30 movies from Hollywood, from Europe, even from India that shot in Asia, including, as I recall, "Rambo III," "Dragon: The Bruce Lee Story," and for a Japanese production, I did Yanagimachi-san's "China Shadow."

When we say "co-production," there are two ways of co-production. One is physically when somebody comes to your country and wants to do something, and you help them. The other way is co-producing films together. So at a certain stage in my career, I wanted to be a little bit more creative so I went to the United States and I went to the American Film Institute and I studied film producing. And when I returned back to Hong Kong, I had the opportunity to work with a lot of big Chinese movies, Chinese movies that are shooting in mainland China, but at the same time, most of the movies, almost every single one of them, required international financing.

It's a kind of a complicated issue here. To make it very short, the movies that we made, not all of them, but the big ones, their budget was so big so we needed co-financing. We needed to shape up a very good script with a very good package, and then we pre-sold a certain part of the rights to dif-

ferent distributors or financiers in different countries. So "HERO" and "Crouching Tiger, Hidden Dragon," they were all produced that way.

I found that it's very interesting. With the kind of background that my training or the training of our fellow filmmakers, we don't really find a lot of problems in terms of, for example, pre-selling certain rights to certain parts of the world. Even though it's a Chinese project, I don't think there is a big problem for them to understand. Some very exciting filmmakers, they visualize our vision. So that's why they got involved. And of course so far, luckily, we have successful cases. But we also have not-so-successful cases. Two years ago, I was involved in producing a Korean movie. It wasn't a movie with a very big budget. It's called "Windstruck." That was actually co-produced between Hong Kong and Korea. We had a Korean director. I learned a lot of things from that project because I personally found that there was a little problem with the script. So I tried to fix it but I was unable to fix the problem, unfortunately. But in the end, the film did okay in Korea. It didn't do that well Hong Kong and in China. But it did extremely well in Japan. So this is a very interesting issue. Of course we have to understand certain

は気にしません。いい映画であれば売れます。ですから私は自分の経験やビジョンを他の方と分かち合いたいと思っています。市山さんへのお答えになったかどうかわかりませんが、今後もこういう姿勢で仕事に取り組んでいくつもりです。

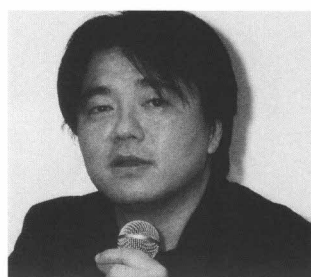
**市山** 『僕の彼女を紹介します』が脚本に問題があっとうまくいかなかったということでしたが、具体的にはどういうことだったのでしょうか。たとえば韓国との制作だからというような、コミュニケーションの問題が関係しているのでしょうか。

**リー** ここで申し上げるのはよくないかもしれませんが、すでに何回か口にしてるので、あえて言いましょう。私はあの脚本には問題があると思ったのです。いくつかの部分で話が破綻しています。観客は特定の俳優や役柄を見たがっているのだからいいじゃないか、という考えもあるでしょう。もちろんそれも一つの映画作りです。観客に喜んでもらえるような最高の組合せにするのは重要なことです。でも私は基本はストーリーだと思っています。ストーリーには整合性が必要です。この映画のある部分には、むりがあるように感じま

した。アジアの文化なのかもしれませんが、細かいところはかまわないという考え方もあります。しかしより大きな観点から考えると、世界の観客を考えると、意味をなさない個所があってはなりません。

この映画がヨーロッパやアメリカで公開されたかどうかはわかりません。韓国でさえ振るいませんでした。日本だけは、すばらしい大成功でした。こういう言い方は悪いかもしれませんが、ある意味で私の予想したとおりでした。感情に訴えかけるような内容でしたから。誤解しないでいただきたいのですが、私は今でもあの映画の関係者や女優といい友人です。ただ、脚本をもう少し改善して意味のとおりものにできたらもっと良かったと、個人的に思っています。たとえば、あるシーンがあります。ヒロインが恋人を殺してしまったと思い込むシーンです。実際に恋人を殺した銃弾は彼女の銃から発射されたのではなく、別の警官の銃によるものです。そんなことがありえるのでしょうか。ヒロインが自分が殺したと錯覚するはずがありません。基本的なことです。申し訳ないんですが、どうしても納得できません。

**市山** 言いにくいお話をありがとうございました（笑）。で



markets have certain kinds of needs.

I always enjoy with co-productions and I found that the movie is for audiences all over the world. It's not necessarily for Chinese or for Hong Kong people. If you make a movie only for Hong Kong or for China, I think the market is too small. So making a movie, whether they have international appeal or not, I think the process for me is the same. So we might as well try to do something that we believe that it would touch the international audience.

And of course in the last year, I decided to join Celestial Pictures. Celestial Pictures bought the library of all of the Shaw Brothers' titles, like 700 of them. So we are going to remake some of the movies. So we are shaping up the script. They will be some sort of a co-production, financing-wise, not physical production. But actually, please note that even as a Hong Kong filmmaker, if we go to China to make a movie, it is also a co-production. So we used that sort of co-production for a long, long time. And recently, I'm also trying to make a Korean movie. One of the Shaw titles, old title, I'm going to make it a Korean movie.

Because of a lot of reasons, we have to think about that sort of co-production. We found that there is a lot of talent

out of China. A certain part of the Korean film industry I think is very strong. A certain part in China is very strong. And maybe a certain part in Japan is very strong. So it is my job and my vision to put the right elements together, and make it into a kind of a co-production. But if you go to Europe and America, people don't really care if it's a good movie whether it's a Chinese movie, Korean movie or Japanese movie. I don't think they really care. As long as it's a good movie, you have business. So I guess that's why I'm trying to share with you my experience and my vision. I don't know if I have answered Ichiyama-san's question but we will keep doing it like this and that's what I believe.

**Ichiyama:** You said that the film "Windstruck" ran into script problems, but can you be a little more specific? That is, did it have anything to do with the communication problems that arose from producing with South Korea?

**Lee:** It may not be very nice to say it here, but I said it many times already. Personally, I had a problem with the script because the script to a certain extent does not really make sense to me. When people say, maybe the audience wants to

もこういう話はたぶん、会場にいらっしゃる制作の方にもすぐ参考になったのではないかと思います。

それでは高さんと中井さん、大変お待たせしました。ここからはお二人がつくっていらっしゃいます『鳳凰』の話題に移りたいと思います。スチール写真の用意がありますからご覧いただきましょう。まずは高さんにこの映画についてお聞きします。いま撮影の真っ最中とのことですが、どのような話か、そして監督はどのような方なのかをご説明ください。

**高秀蘭** この映画は1912年から1948年までの約30年間のお話です。主役の男女がある事件によって同じ敷地内の刑務所に入り、絶望の人生のなか、ちょっとしたきっかけから始まった30年間にわたる恋愛のお話です。

私は共同制作をたくさんやってきました。ホウ・シャオシェンの映画から始めて、チェン・カイコー監督の『始皇帝暗殺』はいちばん大変な作品でした。この『鳳凰』という映画はほんとうに、文化の中から生まれてきたと思っています。2002年に私が日本で中国映画祭を主催したときに、『菊花茶』、英語のタイトルは『LOVE TEA』ですが、この作品を上映し、ジン・チェン監督も一緒に来日しました。非常に

いい映像を撮る監督なので、いつか一緒に映画をつくろうと思いました。その後中井さんの『ヘブン・アンド・アース』を中国で撮影して、2004年には北京で日本映画祭をやりました。そこに出席していた監督から、3年前から撮りたいと考えている映画をぜひ中井さんにやってもらいたい、という話がありました。それで私と中井さんでシナリオを読んで、非常にいいシナリオだったので、中井さんはいちど苦い経験をされていましたが（笑）、もう1回やってみませんかとお願いました。私たちは是非この映画を成功させたいと思いました。予算的にはそれほど大きいものではありませんから、私たちの小さな力でもなんとかできます。昔の大監督と違って第6世代の監督たちは本当に協力的で、私と中井さんも加わり、撮影に入る前に何回もシナリオを書きなおしています。

9月15日にクランクインして、おととい北京での撮影を終えました。この後は四川省で2800段の階段を下りて撮影しなくてはなりません。中井さんからいろいろ言われちゃいましたが水中撮影もあり、爆発もあり、おまけに700メートル下まで歩いて穴の中で4日間くらい撮影します。たぶんみなさん、穴の中で寝泊りするでしょう。上がる気力はないと思います（笑）。しばらくすると東北部の気温マイナス37度の



### 昔の大監督と違って第6世代の監督たちは本当に協力的だ。

Unlike the big directors of the past, those of the sixth generation are more cooperative.

高 秀蘭  
Shirley Kao

see a certain character, wants to see this actor, I think that's great. That is the packaging stuff. And as producers, we have to get the best package to show the audience. But I think for me the basic is really the story. And the story, there is some sort of a logic there. For me, that movie, there are certain parts that don't really make too much sense. I don't know if it's the Asian culture or whatever. Some people tend to believe that is okay, no problem. But when you see it from a bigger perspective, it has to make sense for the international audience.

That's why "Windstruck," I'm not sure the film got released in Europe and the United States, and even in Korea it didn't do that well. But it did extremely well in Japan. That's also, from my personal opinion, is predictable. I'm sorry to say it, but that's how I see it. I think it's predictable because emotionally I think it's charming... Don't get me wrong. I'm still very good friends with the filmmakers and the actress. But this is just my personal opinion. I think at that time we should have worked a little bit harder on the script and made things make sense a little bit. I don't know how many people have seen the movie but there is one scene where the girl says she thought she killed the boyfriend.

Actually the bullet was not from her gun. It's from another police inspector's gun. How could that sort of thing happen? How could she have thought she had killed her boyfriend? For me, this is something basic. And I'm sorry but this is...

**Ichiyama:** Thank you for talking about something so difficult (laughs). But that story was probably valuable to people working in production here today.

And now Ms. Kao and Mr. Nakai, thank you for being so patient. I'd now like to talk about your film, "Phoenix." We have some still photos from the movie, so let's take a look at those first. I'd first like to ask Ms. Kao about this film. I hear you're right in the middle of filming, and I'd like to ask about the story and about the director.

**Shirley Kao:** This movie takes place over 30 years from 1912 to 1948. The two main characters, a man and a woman, end up in prisons on the same land after a certain incident, and as their lives fall into despair, they fall in love and the film follows their love story that spans 30 years.

I have done many co-productions, starting with a film by Hou Hsiao-Hsien to Chen Kaige's "The Emperor and the



ロシアの近くにも撮影に行きます。

非常に素晴らしい映画をいま撮っています。ただし共同制作をしていると、国情とか、システムの違いに直面します。各国のスタッフは慣れもあって自国のシステムがいちばんだと思ってしまうのですが、日本には日本で違った撮影方法があることがわかりました。その中で監督の要望にこたえるのがプロデューサーの仕事です。ただしそれにはお金の問題が発生します。プロデューサーにとっては、どこの作品でもこれがいちばん難しい問題となります。ただ中井さんも含め、最高の映画を作りたいというのがプロデューサーとしての私たちの希望です。

現場にいていちばん感じることは、資金面だけでなく、スタッフとスタッフの合作も必要だということです。各国のシステムには良いところも悪いところもありますから、スタッフが半分くらい入ってくれて、お互いに良いものを吸収して改善していくことが本当の合作じゃないかと思います。ただ国によって生活水準が違うので、たとえば日本と中国のスタッフのギャラのバランスについては、私にとっての今後の課題かなと思っています。それでも、もうちょっとお互いの国の人間がたくさん入り込んでいけば、もっといい映画がで

きるかなと思っています。

**市山** ありがとうございます。それでは『ヘブン・アンド・アース』の経験にもかかわらずといいますか、この作品に俳優のみならずプロデューサーとしてもかかわっていらっしゃる中井さんにお聞きます。中井さんの役どころと、今回プロデューサーとしてもかかわられた経緯をお聞かせください。

**中井貴一** こんにちは。今日はプロデューサーということでここに座らせていただいたんですけど、僕はこの作品で初めてプロデュースに参加するということで、いまプロデュースの先輩であるみなさんがお話したような、金銭面についての苦勞はしませんでした。もちろん出資をして欲しいというお願いをしたこともありましたが、今回はバジェット的にも小さい映画です。

先ほど高さんがおっしゃったように、監督のジン・チェンと一緒に映画を撮りたいということで、最初は役者としてだけ話を受けていたんですが、そのうち高さんからついでだから一緒にプロデュースやろうよと言われました。1カ月半く



Assassin,” which was the most difficult. I think this film “Phoenix” is a movie that was born out of the culture. In 2002 when I organized the Chinese Film Festival in Japan, we showed the film “Love Tea” and director Chen Jin and I came to Japan. He’s a director who shoots lovely images so I’d wanted to work with him at some point. After that, we shot “Warriors of Heaven and Earth” with Mr. Nakai in China and then in 2004 we held the Japanese Film Festival in Beijing. There was a director that attended who said he had a film he’d wanted to shoot for three years now and he wanted Mr. Nakai to star in it. So Mr. Nakai and I read the script, and because it was a good script, even though he’d not had the greatest experience before (laughs), I asked him if he’d have another go. We’d really like this film to succeed. Budget-wise it’s not a big picture, so our small efforts will have to suffice. Unlike the big directors of the past, our directors are the sixth generation and they are more cooperative, and so Mr. Nakai and I both got deeply involved, re-writing the script numerous times before shooting.

We began shooting on September 15th, and we finished the filming in Beijing just two days ago. Next we have to shoot a scene in Sichuan Province where we go down 2,800 steps.

Mr. Nakai has given me many notes on the shoot, but we still have some underwater shooting, explosions, and we even have a four-day shoot where we have to film in a hole 700 meters below the surface. The cast and crew will probably sleep in the hole during the shoot. We probably won’t have the strength to climb out of the hole (laughs). And in a little bit I’ll also be shooting in the North Eastern region near Russia, where the temperature can go down to minus 37°C.

We’re shooting a really wonderful film right now. But with co-productions you face differences between the countries and their systems. Each country’s crew thinks their system that they’re used to is the best. I’ve learned that Japan has a different way of shooting. And the producer’s job is to respond to the director’s demands within that environment. But there is also the issue of money that arises. For a producer, regardless of the kind of film you are working on, this is the most difficult problem you will face. But as producers, and that includes Mr. Nakai here, we all hope to create the best film we can.

Being on set, I felt the most important issue is not just financial, but that the crew needs to work jointly too. In every country’s system there are good points and there are

らいたった現在、これはもしかしたらはめられたかもしれない、と（笑）。監督と役者はわがままな生き物ですから、そのわがままなもののなかで生み出すものが出てくるんですけど、どうしてもプロデュースということを考えると、まず自分が我慢することを考えるんですね。たぶん役者としてだけで行っていたら「何でこんなところに泊まるの」って言うんですけど、「バジェットもあるからここで我慢しようよ、みんな」っていう風に言っている自分がそこにいるというのが（笑）、これははめられたのかもしれないかなと最近思っています。

今回の僕の役柄は、1910年代に中国にいた日本人の間に生まれた子供が、両親が亡くなり、中国にひとり残りそこで育っていく。そしてある犯罪をおかし、その当時の中国の刑務所に入り、その後は先ほど高さんから言っていたような内容です。人間がすべてを失った、最もどん底でめぐり合う男同士、そして女性との淡い恋の話が今回のこの映画です。なんと言えいいか、切ない恋愛ものになっていくのかな、と思います。

苦い経験を5年前にしてなぜ行くんだ、と今回中国に行く前に友だちにも言われたんですけど（笑）、僕は決して5年前

を苦い経験だとは思ってはいないんですね。日本の俳優はある意味島国のなかで撮影をして、日本の国内だけの配給で映画を作って、そのなかでお金をもらいます。今まで世界に目を向けるということは、もちろん自分をはじめ、みんなもしていたんですけど、なかなか機会がなかった。

ところが渡辺謙さんがハリウッドに行ったり世界への道が徐々に開かれつつあるなかで、俳優に求められるのは、やっぱりタフであることが大切だと僕は思うんですね。俳優をやっていた父が当時、俳優の条件というのは1に体力、2に体力、3、4がなくて5に体力と言っていたというんですが、やっぱりその体力と精神的なタフさをもたないと、俳優に限らず世界を舞台にしてやっていくときには仕事はできない、ということを経験に学びました。俳優としてよりも、人間としてすごくいい経験をさせてもらったような気がします。1回やって嫌な思いをしたからやめてしまおうというのはいちばん簡単なことなんだけれども、物事は継続していくということに意義があるような気がします。

日本と中国という国同士の関係には、どうしても乗り越えられない歴史的な問題などがあるんですけども、やはり僕たちは政治とは関係なく、文化の面で少しでもお互いに理解



#### 監督と役者はわがままな生き物だが……

Directors and actors are all selfish and spoiled ……

中井貴一  
Kiichi Nakai

bad points, so a real co-production would be one in which half the crew comes from a different place and everyone absorbs just the good points from the other side, and then we'd all be the better for it. But depending on the country, the standard of living is different. For example, something I have to work on is the balance of the fees paid to the crew from Japan compared to those in China. But still, I believe that the more people cross over into other countries to work, the better our movies will be for it.

**Ichiyama:** Thank you very much. Now I would like to ask Mr. Nakai, working not just on “Warriors of Heaven and Earth” but working on this film as an actor and a producer, can you tell us about your character and how you got involved on this project as a producer?

**Kiichi Nakai:** Hello. I'm sitting here today as a producer, but this film is the first one I've produced, so I've never come across the difficulties of funding or financing that these other more experienced producers talked about earlier. Of course I've asked people to invest money, but this film's budget was not that big.

As Ms. Kao mentioned earlier, the director Chen Jin wanted to film something with me, so initially I was only involved as an actor, but then Ms. Kao asked me if I wanted to produce while I was at it. It's been a month and a half and I feel like I might have been conned into something (laughs). Directors and actors are all selfish and spoiled and from that environment something is created, but as a producer your first instinct is to be patient and put up with things. If I was going on set as just an actor I might be saying, “Why do we have to stay in this hotel?” But instead I find myself saying, “We only have so much in our budget, so let's all just put up with it” (laughs). So recently I've begun to think I was conned.

My character was born in China in the 1910s to Japanese parents who die, and so is left to grow up in China alone. He commits a crime and is put in a Chinese prison. The rest of the story is what Ms. Kao explained earlier. This film is about what happens to a person when he loses everything, when he is in the depths of despair, the men he meets, and the woman he loves. I don't know, I guess it'll be a painful love story.

A friend asked me why I was going back to China when I

を深め合って乗り越えていけたら、という思いがあります。そして中国で得られる新鮮なもの、日本では得られないものを日本にフィードバックさせていきたいし、逆に日本のいい部分を中国の映画人に話すことによって理解してもらおう、と思います。そういうときにプロデューサーという肩書きがあると、非常に話しやすいんですね。「日本にはこういうシステムがあるんだけど、監督、こういうものを入れてみない？」と言いやすいんです。今回はそういう意味でスタッフと交流しあうことができました。

おととい帰ってきたばかりで、自分がこの六本木ヒルズにいるのが信じられないんですけど、5年前と同じように日本のトイレを見て感動しました(笑)。

そんななかで、いま現在すごくいい関係でスタッフと共同作業ができているような気がします。確かにスタッフの中にも日本人に嫌悪感を抱いている人たちはいると思うんですけど、1カ月半もたつとそれが徐々に取れて、朝彼らの笑顔を見ると今日も1日ががんばろうと思えます。日本に帰ってくる前日、北京のはずれのハイライで撮影がありました。そこはものすごく風が強く、7度とか8度とかいうなかで大切な芝居があったんですけど、向こうには使い捨てのカイロも

「ガンガン」(炭を入れた一斗缶)なども一切ないので、衣装の男の子が一所懸命その風のなかで自分は薄着をしながらも僕に衣装を着せて、僕をきちんと抱いて、「別にそういう関係じゃないよ」って思うんですけど(笑)、そうじゃなくて、純粹に寒さを遮るために必死にやってくれる姿を見たとき、本当に自然に涙が出てきました。こういうことが交流ということなんだな、と思いました。

僕はあまり合作には興味ないんです。できればひとりで乗り込んで、その国で芝居をしたい。どうしても合作ということが強くなりすぎると、それぞれの国の村がそれぞれの現場にできてしまう。それが僕はあまり好きではない。先ほど高さんもおっしゃったように、人々が交流をしあう場所であるということ、それが共同制作をするうえでのものすごく大切なことのような気がします。

日本にお願いしたいのは、韓国にしても、国の映画に対する思いというのでしょうか、ある意味国策として映画を考えるということが海外ではあると思うんですね。一丁の拳銃が国境を越えることよりも、一本の映画が国境を越えることのほうがずっと簡単にできることだと思うし、それが平和につながっていったり、お互いの国を理解することにつながって

……プロデューサーとしては、まず自分が我慢することを考える。

……as a producer your first instinct is to be patient.

中井貴一  
Kiichi Nakai



had such a bad experience five years ago (laughs), but I don't see my experience five years ago as bad. Japan is an island, so Japanese actors work within that isolated environment, making films to be distributed within Japan only, and our fees come from that. Of course we think about working outside Japan, but there really aren't that many opportunities.

But now that Ken Watanabe has gone to Hollywood to make movies and the door to the rest of the world is opening up, I think as actors it's important for us to get tough. People tell me my father used to say that what's needed to be an actor is first stamina, second stamina, no third or fourth, and fifth stamina. And five years ago I learned that for an actor to be able to work on the international stage he needs that stamina and mental toughness. I think it was a good experience for me not just as an actor, but also as a person. It's easy to say "No" to something just because you had a bad first experience, but I think it's important to be able to continue on the journey.

The relationship between Japan and China has a history of issues that is unavoidable, but I believe that we need to further our understanding of each other through cultural projects that are unrelated to politics. I'd like to be able to bring

back to Japan fresh ideas from China, ideas that you can't get here in Japan, and also be able to talk to Chinese filmmakers about the good points about Japan. And it's at these discussions that it would be easier for me if I had the title of producer. It's easier for me to say something like, "In Japan we have this kind of a system, so as the director would you think about trying it?" So in that sense, I've been able to communicate and exchange ideas with the crew on this film.

I just came back two days ago, and it's almost hard for me to believe I'm here in Roppongi Hills, but just like five years ago, I look at a Japanese toilet and I'm moved (laughs).

Anyway, I feel like I have a really good working relationship with the crew right now. I'm sure there are people in the crew that dislike Japanese, but after a month and a half these feelings gradually dissipate, and when I see their smiling faces greeting me in the morning, I feel energized for the day ahead. The day before I came back to Japan we were shooting in Hi-Lai just outside of Beijing. There were very strong winds and we had to do some important scenes in seven or eight degree weather. They don't have disposable heat pads or hot coal cans over there so the wardrobe boy, who wasn't dressed warmly himself, would keep putting clothes on me



いく。だから、それこそが日本の映画産業がこれから考えていかなければならないことだと思うし、今までの日本映画は海外のものを吸収することを考えていたんだけど、自らの映画を世界に知らしめていくことが、本当の意味でのインターナショナルになるということかな、と思っています。今は本当に六本木ヒルズにいられて、感激しております。以上でございます。

**市山** 中井さんは『ヘブン・アンド・アース』の経験を綴った『日記－「ヘブン・アンド・アース」中国滞在録』という本を出版されていて、これは素晴らしい本です。中国とのシステムの違いで大混乱している部分があって、問題がどのように解決されていくのか、あるいは解決されないままになっているものもありますが、そういったことが的確に書かれているし、すごく貴重な記録ですので、共同制作を志す方はぜひとも読んでいただければと思います。

出演俳優のグオ・タオさんにもいらしていただいています。東京国際映画祭で上映されている『クレイジー・ストーン』という作品でも主演されているので、こちらに来ていらっしゃるようです。簡単にごあいさつをお願いします。



**一丁の拳銃が国境を越えるより、  
一本の映画が国境を越えるほうが簡単だ。**

It's easier to bring a film across the border than a gun.

中井貴一  
Kiichi Nakai

to protect me from the winds, and he would hug me tightly – not like we were close in that way – but really, I watched him trying so hard to protect me from the cold that I just started crying. I felt like this was what cultural exchange was about and I learned that from him.

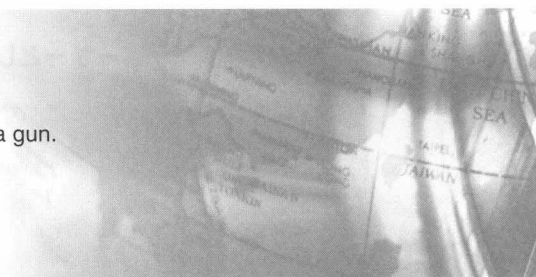
Personally, I'm not that interested in joint productions. I'd prefer to go to another country on my own, and act in that country. If a picture puts too much emphasis on the fact that it's a co-production, on set the people from each country create their own little villages. I don't really like that. As Ms. Kao mentioned earlier, the most important thing when doing a co-production is that the people exchange ideas and mingle with one another.

In Korea as in other countries around the world, people look upon their own country's movies as if it were national policy. It's easier to bring a film across the border than a gun, and films can promote peace and further the understanding between countries. So I think this is something that the Japanese film industry must think about now. Up to now Japanese film has learned and absorbed ideas from films from abroad, but now is the time to let other countries learn about our films, and that I think is what will make our films

**グオ・タオ** 「こんにちは、私はグオ・タオです。」今の日本語は中井さんに教えてもらいました。今回私は『クレイジー・ストーン』をもってこの東京国際映画祭にこられたことを大変嬉しく思います。

今回北京で中井さんと一緒に仕事をするのができ、とてもいい経験でしたので、これからもより多くの日本の映画人、そしてアジアのほかの地域の映画人のみなさんと仕事をしたいと思っています。中井さんとは仕事以外でも深いお付き合いをさせていただいて、中井さんも中国語を勉強中というのですが、言葉が通じないときでも一緒に辛い四川の名物料理を食べたりしています。

私は俳優として来ていますのでこの場で何を申し上げたらいいのかわからないのですが、『クレイジー・ストーン』について簡単にお話させてください。この映画も実は合作なのです。小さなバジェットですが、香港のアンディ・ラウさんの会社が資金を出して撮った中国作品です。アンディ・ラウさんの会社フォーカス・フィルムは、総額1000万円で6本の映画を撮っています。そのなかで私たちの『クレイジー・ストーン』がおそらくいちばん多い予算をいただいて、300万円、4500万円くらいです。その4500万円で撮った中国映画が、



international. I'm really moved to be able to be sitting here in Roppongi Hills. Thank you.

**Ichiyama:** Mr. Nakai, you published a wonderful book called "Diary – 'Heaven and Earth' – A record of my time in China" which talks about your experiences on the film "Heaven and Earth." There's a part in that book that talks about the chaos that occurred due to the differences in systems with Japan and China, and you talk about how some of these problems were solved, and how some were never solved. You give some very accurate descriptions and so I believe it's a very important document. For anyone who wants to get involved in co-productions, I highly recommend this book.

We also have with us the actor Guo Tao. He is also the star of another film playing at the Tokyo Film Festival, "Crazy Stone." Can you say a few words, Mr. Guo?

**Guo Tao:** Konnichiwa, watashi wa Guo Tao desu. (Hello, my name is Guo Tao.) Mr. Nakai taught me to say that in Japanese. I'm very happy to have brought "Crazy Stone" to this year's Tokyo International Film Festival. I had very

3000万元、4億5000万円の興行収入を中国であげています。ここにいらっしゃる映画制作者のみなさんには、これがすごい儲けであることがわかりだと思います。中国は、中国政府の人たちも言うようにまだまだ第三世界ですので、発展途上にあります。おそらく中国でお金を出して映画を撮れば儲けることが出来ると思いますので、ぜひ中国で映画を撮ってください。ありがとうございます。

**市山** ありがとうございました。『クレイジー・ストーン』はニン・ハオという若い才能のある監督がつくった映画で、すごくヒットしました。単なる娯楽映画というだけではなく、監督のスタイルが貫かれている素晴らしい作品ですので、みなさんご覧ください。

『鳳凰』の話に戻りますが、高さんから中国での合作映画制作について、システム上ほかの国と違うと思うのですが、簡単にご説明いただこうと思います。

**高** 中国には特別な手順がありまして、中国では合作映画はまだ開放されていませんので、合作をするにはその枠を持っている中国の映画制作会社と合意をして、合意書を作ったあ

とにシナリオを電影局と合作映画会社に送り、検閲を受けます。撮影前にはメインキャストとメインスタッフの比率を提出しないとイケない。今回の『鳳凰』の場合では主役は男女1組ですが、中井さんが日本の主役であれば、女性の主役は中国人にしなければいけないという規定があります。クレジットの配列も決められます。撮影終了後、ネガの現像やポストプロは中国国内でやらなくてはならない。ただし技術的な困難がある場合は外国に出してもオーケーですが、申請が必要です。今回『鳳凰』はタイで現像します。一番重要なのは、編集が終わった後、映画が完成する前に、音と映像を分けて電影局と合作映画会社に検閲のために提出しなくてはなりません。問題のある箇所などが指摘された場合は、編集をしておして許可を取ることが必要になります。

みなさん中国映画祭を見ると印象に残ると思いますが、中国映画を上映する前には、必ず赤い文字があります。あれは上映許可証です。上映許可証を得てはじめて中国国内でも上映できたり、海外にも配給できるというシステムになっています。それから先ほど言い忘れましたが、合作を申請するときは管理費と保証金を納めなくてはなりません。保証金は2年ほど前からできた制度で、上映許可がおりたあと返還され

## ぜひ中国で映画を撮ってください！

I urge you to make your films in China !

グオ・タオ  
Guo Tao



good experiences working in Beijing with Mr. Nakai, so I look forward to working with more Japanese filmmakers and filmmakers from other parts of Asia as well. I've gotten to know Mr. Nakai very well outside of work. Mr. Nakai is studying Chinese now, and even though we may not understand each other fully, we still go out and have some spicy Sichuan food together.

I am here as an actor so I'm not sure what I can add to the discussion, but I'd like to talk a little bit about my film "Crazy Stone." This film is also a co-production. It's got a small budget, but Andy Lau from Hong Kong gave us funding to shoot this film so it's a Chinese film. Andy Lau's company Focus Films has shot six films with a combined budget of 10 million yuan. Of those six, our film "Crazy Stone" probably had the biggest budget at 3 million yuan or 45 million yen. And that Chinese film that cost 45 million yen to make has made 30 million yuan or 450 million yen at the Chinese box office. The filmmakers here today will understand how much of a profit that is. China, as the Chinese government officials even say, is still a third world country that is in the middle of developing. I think that if you got financing in China and filmed your movie there you are

sure to make a profit, so I urge you to make your films in China. Thank you very much.

**Ichiyama:** Thank you very much. "Crazy Stone" is a film directed by a young talent by the name of Ning Hao and it was a huge hit. It's not just a crowd-pleaser but also a wonderful film that shows the director's unique style, and I recommend you all see it.

I'd like to get back to the film "Phoenix" and ask Ms. Kao about the differences between China's system of co-productions and other countries. Can you explain this briefly?

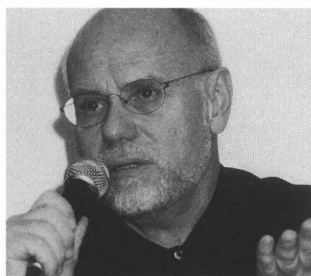
**Kao:** In China there is an order of doing things. Co-productions are not yet free to be made, and so if you want to do a co-production you must first get an agreement with a Chinese production company that has been given a co-production allocation. Once the agreement has been drawn up, the script must be sent to the Cinema Administrative Bureau and the co-production company and then you must wait for the review. Before shooting, you must report on the ratio of the main cast and the main crew members. In the case of our film "Phoenix," the main characters were a couple, one man

ます。しかし、別のバージョンをつくったことが発見されたり、許可のおりる前にその映画が外国の映画祭に出品されたりした場合は没収されます。

ただし、合作には一ついいところもあります。中国の映画事情では、外国映画の配給は60本しか輸入できません。そのうちの40本はアメリカ映画で、残り20本がアジアとヨーロッパです。中国の窓口は二つしかありません。中映と華夏という映画会社を買わなければ日本映画は入れません。ただし合作映画を撮れば、中国映画と同じく、この2つの会社を通さずに自由に上映できます。『鳳凰』にはたくさんの配給会社から問い合わせが来ています。ですから合作とすることで日本が投じた資金も早く回収できるでしょう。経済的に繁栄しやすくなると思います。

**市山** マルコ・ミュレールさんにも中国での経験をお聞きしたいのですが。マルコさんも中国で何本か映画を共同制作されていますが、いま高さんのお話にあったような問題にあったことはありますか。

**ミュレール** 高秀蘭さんから十分な説明があったと思います



### いくつかの中国映画に出資したが、 大部分は厳しい検閲を受けた。

Most of the movies I co-financed in China were heavily censored.

マルコ・ミュレール  
Marco Müller

and one woman, and so if Mr. Nakai was the main Japanese actor, then the rules stipulate that the main female actress be Chinese. We are also told what the order of the credits should be. After shooting, the development of the negative prints and all postproduction must be done in China. If there are technical difficulties then it's okay to send it abroad, but we must put in a formal request. We will be developing the film for "Phoenix" in Thailand. The most important thing is after the editing, before the film is finished, the sound and visuals must be separated and sent to the Cinema Administrative Bureau and the co-production company for review. If there are problems pointed out, we must re-edit those sections and receive approval for the finished film.

When you go to Chinese film festivals, you probably notice the red characters that appear before the film is shown. That is a screening permit. You must get a screening permit before you can show a film in China or distribute it abroad. And I forgot to mention that when you apply for a co-production, you must pay a management fee and a security deposit. The security deposit system started about two years ago and the deposit is returned once the screening permit is issued. However, if it's discovered that a separate ver-

が、一つだけ付け加えたいと思います。中国では確かに検閲を受けなければなりません。保証金のお話が出ましたが、実際に没収されたことはありません。何年も前、チャン・イーモウが作品を国際映画祭に出品したとき、彼はとても頭のいい台湾人のプロデューサー、チウ・フーションと組んでいました。いつも二つのバージョンの映画をつくりました。一つはベネチアでプレミアをした後、外国の映画祭への出品用になり、もう一つは国内での配給用です。でも映画に関する中国の新しい法律では、こうした行為は認められません。

私はいくつかの中国映画に資金提供しました。大部分は厳しい検閲を受け、ほとんどが上映禁止になりました。98年にチャン・ユアン監督と一緒につくったのが『ただいま』です。そのときは検閲を受け入れることにしました。中国でも公開したかったからです。チャン・ユアン監督はこの映画は中国の観客に向けて作るのだと言いました。国際的に公開されるのはもちろん嬉しいけれど、まずは中国の観客に見てもらいたいと言ったのです。私もそれに賛同しました。それまでの10年間、中国で彼の作品を見るには海賊版のDVDを買うしかありませんでした。

上映許可をもらうため、あらゆる努力をしました。結果的

sion of the film was produced or if the film is sent to a film festival abroad before the permit is issued, the deposit will be confiscated.

However, there is one good thing about doing co-productions. The present situation in China allows only 60 films from abroad to be released in China. Of these, 40 are from America, and the other 20 come from Asia and Europe. There are only two ways to bring a film into China. Either the China Film Group or the Huaxia Film Distribution Company must buy a Japanese film if it's to be shown in China. But if you shoot a co-production, then just like a Chinese film, you are free to show your movie without going through these two companies. We have had many inquiries from distribution companies regarding our film, "Phoenix." So by making it a co-production, Japan will be able to recoup their investment faster. I think it's easier to benefit financially.

**Ichiyama:** I'd like to ask Marco Müller about his experiences in China as well. Marco, you've done several co-productions in China. I was wondering if you ran into any of the problems that Ms. Kao just mentioned.



に検閲担当者からこのシーンはカットせよ、あと3~4つシーンを減らせと言われました。二つの大きなシーンをカットしなくてはなりません。多くの時間をかけて話し合いをしました。私の問題は、中国以外の観客にこの映画を、この映画の政治的な深い意味合いを理解させられるかどうかでした。言われたとおりにシーンはカットしましたが、サウンドトラックなどにその要素を残しました。敏感な観客ならわかるものにしかったからです。

3年間をかけて、チャン・ユアンと『Little Red Flowers』という作品を共同制作しました。日本でも公開される予定ですが邦題はわかりません。このときも大変でした。高さんがおっしゃるように脚本の許可を得るのはむずかしいです。脚本の許可が出たらあとはだいじょうぶ、やっと思ひ通りに映画が撮れると思いがちですが、そうではないのです。優れた監督がやる場合、残念ながらその主張がくっきりと表れます。そして検閲はそれを食い止めようとするのです。それでも『ただいま』のようになんとかそういう障害を回避する方法があります。場合によっては、大幅にカットするよう言われても、なんとかその映画を再び正しい方向に誘導し、作品のエネルギーと鋭さを保つ方法はあります。

**市山** ありがとうございます。時間も迫ってきたので、なにかご質問などがあれば受けたいと思います。

**質問者** アップリンクの浅井と申します。高さんと中井さんにお聞きします。俳優でプロデューサーという肩書きですが、ファイナンスのプロデューサーなのか、撮影現場で制作に関わる発言をする立場なのか、あるいはご自分の出演料もエクイティにまわすというプロデューサーなののでしょうか。

**高** 聞きにくいことを、よく聞いてくれますね(笑)。私はファイナンスや現場のプロデューサー、何でもやっています。中井さんはクリエイティブのプロデューサーと一緒にやっています。ギャラとかそういう関係はありません。

**浅井** カールさんとマルコさんにもお聞きしたいのですが、先ほどのマルコさんのお話のなかで、映画を制作していくうえで、世界の配給会社にプリセールスをして資金を集めていくというお話でした。私の会社は配給を主に行っていますが、世界の配給会社の人たちと集まって話をすると、アートシアター系の作品はどこ国でも採算が成り立たないといつも言

### 撮影前に主なキャストとスタッフの比率を提出しないとイケない。

Before shooting, you must report on the ratio of the main casts and crew members.

高 秀蘭  
Shirley Kao



**Müller:** I think that Shirley Kao gave you enough information. I just wanted to add one element. Of course we have to accept going through Chinese censorship. When she was talking about the security deposit that can be taken away, actually, it never happens. Many years ago when I helped Zhang Yimou to assert himself in a definitive way on the international festival circuit, he had a very clever Taiwanese producer Qiu Fusheng. There were always two versions. There would be the international version that we would premiere in Venice or other festivals, and then there would be the version for national distribution. Now the new Chinese film law doesn't allow you to do so any longer.

So I co-financed several Chinese films and it did happen that most of these films were in fact heavily censored, and in most cases they were banned. Therefore in 1998, with Yuan Zhang, we started working on a film which is called "Guo nian hui jia" – "Tadaima" I think it's called in Japanese – and we decided that we were going to accept censorship because we wanted the film to be released in China. Yuan Zhang was very right in saying, "Look, first of all, I'm making my films for Chinese viewers. I'm really happy that my films do get international distribution, but I want viewers in China." For

10 years, the only viewers he could get in China were the viewers of pirate DVDs.

So we made a move towards going through all the phases of the red tape, accepting everything. And then what happened was that the censorship committee said, "Okay, this scene out, that scene out." And also for another three or four scenes, we had to make some internal cuts. But two major scenes had to be cut out of the movie. So we really spent a lot of time discussing this. My problem was, "Will non-Chinese viewers understand the film now? Will non-Chinese viewers understand the political strength of the film?" So we played around. We did cut those scenes out but we left elements in the soundtrack. Somehow we made sure that very sensitive viewers could still understand.

And the past three years we've been working together on another film called "Kan shang qu hen mei." "Little Red Flowers" is the international title and it's going to be released in Japan but I don't remember the Japanese title. The same happened. Like Shirley Kao explained, it's very hard to have your script approved. When the script is approved, you think, "Phew! We've done it! We can finally make the film we want." But no. When a filmmaker is a good filmmaker,

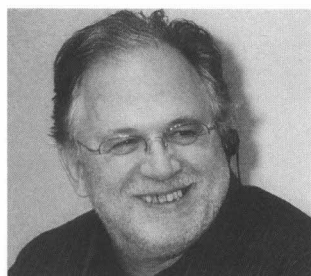
われます。そんな状況の中で、今後そういうやり方、プリセールスでアートシアター向けの映画をつくるというのは可能なのでしょうか。

**バウムガルトナー** ヨーロッパのプロデューサーたちは何年にもわたって、映画制作会社や配給会社との関係を築いてきました。フランスでもスペインでもイギリスでもほとんどの配給会社とつながりを持っています。私の経験で言えば、カザフスタンで作品をつくったときに、ベルリン映画祭でイタリアのすばらしい配給会社ビン社のマネージャーであるデ・パオリス氏に会い、道端でストーリーを説明し交渉した結果、10分間でその映画を10万ユーロでプリセールしました。そういうことが可能になったのは、私が彼を知っていたからです。脚本を読まずにストーリーを聞いただけで、私を信頼してくれたわけです。こうしたことがある意味、ヨーロッパでは重要なことだといえます。関係を築くことです。長年にわたって一緒に仕事をしていくなかで、たがいの映画に対する考えがわかっているのです。ときには脚本よりも大事だと思います。監督やプロデューサーとの付き合いも大切ですが、配給会社も同様に大切なのです。彼らにとっては共同作業という

より仕事なのかもしれませんが、マルコや私などのヨーロッパのプロデューサーは映画を売るということを越えて、映画の見せ方を左右するような緊密な関係を築いています。

**ミュレール** 今、重要な話が出ましたが、マーケティング戦略と市場での価値、どのぐらいの情熱を傾けられるかを組み合わせる必要があります。世界に売するには、そのような高度な知識が必要になります。彼らはどのぐらいの収入があがるかを計算します。スターが出演せず、カザフスタンやタジキスタンの会社が制作するような場合でも、運がよければプリセールをして最低保証金を得られることはあります。しかし、その最低保証金は15万ドル程度でしょう。それでは映画はつくれません。

このときもっとも理想的なのは、ワールドセールスを担当する熱心なプロデューサーの存在です。プリセールスは往々にして共同制作の形を取ります。よく「アソシエートプロデューサー」が並んでいることがありますが、これは事前に配給権を購入した配給会社である場合が多い。資金繰りのためにそうするしかないわけです。ここで事件が起こります。ヨーロッパの配給会社で、映画を大切にし、真剣に製作しよ



**わずか10分で、  
その映画を10万ユーロでプリセールできた。**

In ten minutes, I had sold this movie for 100,000 euros.

カール・バウムガルトナー  
Karl Baumgartner

unfortunately, things stand out very strongly, and therefore censorship will always try to object. As I explained for "Tadaima," there are ways of going around those obstacles eventually. And even if they ask you to do extensive trimming, you can still somehow steer the film again into the right direction, maintain the energy, and maintain the cutting edge aspect.

**Ichiyama:** Thank you very much. Our time is almost up, but if anyone has any questions I'll take them now.

**Question:** My name is Asai from Uplink. I'd like to ask Ms. Kao and Mr. Nakai, your title is Actor and Producer, but I was wondering if you were a producer of finances, or if you're in the position of voicing your opinions about the production on set or if you are a producer that puts your acting fees into equity?

**Kao:** You're very brave to ask such a bold question (laughs). I am a producer that does everything from finance to being on set. Mr. Nakai was a creative producer with me. It has nothing to do with our fees.

**Asai:** I'd like to ask Karl and Marco a question as well. Marco, you mentioned when producing a film, one should get financing in the pre-sales from international distributors. My company mainly does distribution and when I get together with my colleagues from other countries, they always say that it's hard to build a profit with art house films in any country. With that reality, will it be possible to continue making art house films using financing from pre-sales?

**Baumgartner:** In a way, over the years, all the producers have created a certain relationship with companies in Europe, with distributors. We know all the French distributors. We know not all but the most important Spanish ones. We know the British ones. So it happened to me. I'm producing a movie in Kazakhstan now, which I pre-sold in Berlin at the festival. I met Valerio De Paolis. He's from B.I.M., one of the best Italian distributors. I told him the story and we negotiated on the street. In 10 minutes I had sold to him this movie. For 100,000 euros he came in. It's possible because I knew him, because there is a trust. He trusts me if I tell him the story. He didn't read the screenplay. So he trusts me. So this is something that is, I think, the most important in

うとしている会社は多くありません。多くの配給会社は会社の格を上げようとして作品に出資します。そして、中には「ああ、バウムガルトナーの制作か。だったら、カンヌ映画祭のコンペに出るかも知れないな。そういう作品に自分の名前がクレジットされていてほしい」と考える人々もいるのです。彼らは単に資金の提供者というだけで、クリエイティブな話し合いに参加することはありません。単に出来上がった作品を受け取る側なのです。これはイタリアで過去に何度も起こっていることですし、過去5年間にも3つの大きな出来事がありました。共同プロデューサーとなっていた配給会社がプロデューサーや監督に伝えることなく、作品が長すぎると言って勝手にカットしてしまったのです。特にアジアの作品でそういうことが起きます。有名なのはハウ・シャオシェン監督の『ミレニアム・マンボ』の事件で、イタリアのパートナーが監督の承諾なしに40分もカットしました。興行者が、この映画はハウ・シャオシェンのいつものスローペースとはちょっと違って現代風な作品だから、あと40分切ればもっとテンポがよくなるとして黙って勝手に短くしてしまったのです（笑）。そういったパートナーは作品の製作費の捻出にはなりますが、映画への熱い心がないから危険です。

カールは先ほどイタリアのプロデューサー、バレリオ・デ・パオリスの非常にすばらしい話をしましたが、彼のようにバランスがとれたきちんと計算する人間でも、ときにはリスクをおかします。デヴィッド・リンチが新作のための予算を集められなかったとき、脚本も何もないのにデ・パオリス氏が最後の資金を出しました。でもそれは、もちろんそれがデヴィッド・リンチの作品であったからなのです。

**リー** 中国での私の経験を紹介したいと思います。私は2年間で3本の小さな映画を制作しました。制作費はそれぞれ20万ドル、50～60万ドル、150万ドルです。私は監督をよく知っていて、企画も大変気に入っていましたが、プリセールは困難でした。それに積極的に参加してくれる人を探すことはできませんでした。結局、どの作品も私が最初の出資金を出すことになりました。『One Summer With You』という映画は、日本のムービーアイという会社へのプリセールが決まったので、私も出資を決めました。ムービーアイは日本での配給権料として予算の約15%強にあたる金額を提供してくれました。これは中国のティエン・チュアンチュアン監督と共同プロデュースした作品で、できについては心配していま

**プリセールは困難で、積極的に参加してくれる人を探すことはできなかった。**

It's so difficult to get pre-sales and get people really committed.

フィリップ・リー  
Philip Lee



Europe in a way, the relationship, because you're working together over a long time, they know what you like, for which kind of movies you stand. I think this is even more important than the screenplay sometimes. What's important is the director, how you present the director, and then the producer, or the sales company. The sales company, that's the job I have to do to work with them. But I think the producers like Marco or me or others in Europe have established relationships. We could even sell our own movies, but we don't have the time. It's not only to sell a movie but you have to take control also. You have to do a lot of things if you are a sales company. It's not only to sell the movie. And this we cannot guarantee, but it's possible still to pre-sell.

**Müller:** I think that the point that Karl made is very important. You need a certain dosage of marketing strategies, the possibility of apprehending the real market values, and the passion you can invest, because if you go to world sales, they will have that kind of expertise. They would know how much that particular film, which probably has no big stars, from a Kazakh or a Tadzhik filmmaker is worth. And on that basis, if you're lucky, they will give you minimum guarantee

but that minimum guarantee will be 150,000 dollars. You don't make a film with that kind of money.

So in fact, ideally, the delegate producer of the film is the best world sales in the sense that the pre-sales are very often done in the form of a co-production. We always get a lot of associate producers who are in fact simply distributors pre-buying our films. But it's the only way we can finance the film. Then, something happens, because only a few European distributors are very serious and they do this out of their love of cinema. But again, I go back to the "prestige" thing. Some of them do that for the prestige. Some of them do that because they think, "Okay, so Baumgartner is producing this film. So maybe we'll go to Cannes competition. I want to have my name on the credits." Then what happens is that they don't take part. They are simply financial partners. They don't take part in any of the creative discussions. In principle, they should accept the film that is given to them. In Italy, it has happened many times. Over the past five years, there have been at least three major cases where the distributor, who was in fact a co-producer, cut the film without even telling the producers or the director because the film was too long. The most celebrated case is unfortunately Hou Hsiao-



せんが、まだ公開されておらず、私はいつ自分の資金が回収できるのかかわかりません。それでも個人的にはいい作品だと思っています。

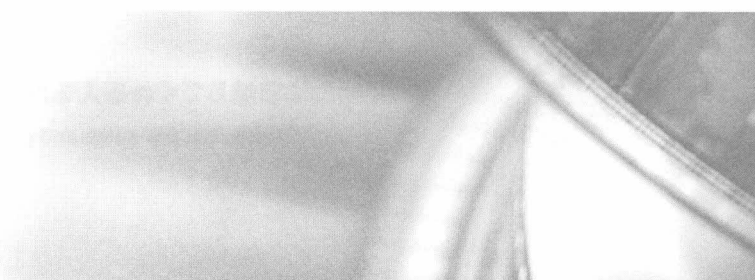
20万ドルの映画は、監督と私で10万ドルずつ出資しました。この作品は2年前の福岡映画祭でグランプリを受賞しました。結果的にリクープし、収益をあげています。3本目は釜山映画祭でプレミア上映したばかりの作品で150万ドルかけました。監督にとってデビュー作だったので、資金集めは大変でした。私と監督が予算の半分程度を出しましたが、残りの部分については誰か出資者を見つけなければなりませんでした。結局、『クレイジー・ストーン』に資金を出した会社が初めての出資をしてくれました。配給を担当するからです。

私が言いたいのは、アートシアター系作品の資金集めはとても困難だということです。でも誰かがやらなくてはなりません。日本でも資金集めに苦労していると思います。私が知るかぎりヨーロッパは比較的よい状況のようですが、アジアでは非常にむずかしいと感じます。

**バウムガルトナー** 一言よろしいでしょうか。私たちはヨーロッパでとても恵まれています。ヨーロッパには国単位のみ

ならず、ヨーロッパ全域で資金を集めるシステムがあり、それを基盤として25の異なる言語をしゃべるヨーロッパの国々で、さまざまな作品が制作されています。ドイツ、イタリア、フランスでは、それぞれ年間100本くらいの映画がつくられているのではないのでしょうか。配給会社やワールドセールスといった市場側から制作資金を得るのは稀な例です。ほとんどの資金は国や地域、撮影する地域、共同制作をする国から集まるので、大変恵まれています。

**質問者2** 映画監督の船橋淳と申します。マルコ・ミュレルさんにお聞きします。イランやタイやロシアなど、様々な国で国際共同制作をされていますが、先ほどのお話で「われわれの定規を当てはめるのではなくて、アフガニスタンやイランの作家たちがいいというものをつくらせてあげたい。かつヨーロッパやアジアで観客に理解されるものをつくらなくてはならない」ということでした。そのバランスはプロデューサーとしての才能というか勘だと思うのですが、どのような場合、作家の持っているものを信じてまかせてしまうのか、またどのような場合に、いや、やはりこの部分はわからないからこうしなさいと強権を発動するのか、そのとこ



Hsien's "Millennium Mambo," where the Italian partner, without telling Hou Hsiao-Hsien, without telling the French producer, cut 40 minutes out of the film because exhibitors thought, "This film could maybe work, there is a very contemporary touch, this is not the typical Hou Hsiao-Hsien's slow paced film, so let's cut 40 minutes." And they didn't tell anybody. So some of these partners will bring you soft money but they are dangerous partners because there is no passion in what they do.

Karl quoted a good example, Valerio De Paolis. I can confirm that there are some very wise and very balanced people who sometimes take risk. Valerio De Paolis, for instance, when David Lynch was not able to finish, needed some completion money for his new project, where there was no script that he would show, no material he would share with the potential co-producing partners, Valerio De Paolis came in and gave him the money. But that is David Lynch, of course.

**Lee:** Actually I want to share with you my experience in China. In the past two years, I produced three smaller movies. Some of them I invested in. One of them was 200,000 US dollars, the budget. One of them was approxi-

mately 500,000 or 600,000 US dollars budget. And one of them was 1.5 million dollars. I know the directors very well and I liked the projects a lot. But it's so difficult to get pre-sales and get people really committed. So in every single project, I put in the first portion of the money. For example, one movie called "One Summer With You," I invested in the film when the film was already sold to Japan. They gave us more than 15% of our budget for Japan. I produced it together with the director Tian Zhuang-Zhuang. I think the movie will be okay but still the film has not been released. My investment, I don't know when it will come back. But still, it's still something that I would love to do personally. I think that it's a good movie.

Another one is the 200,000 dollars project. Myself and the director, each of us put up 100,000 US dollars. And we produced that movie, and this movie, two years ago got the best film in the Fukuoka Film Festival. So eventually we were able to recoup our investment and have some sort of a profit. The third one, the film just had a premiere in Pusan. It's 1.5 million, also a first-time director. Very difficult to get people to commit. It ended up that myself and the director, we put up almost half of the budget. And the rest, we had somebody

のさじ加減について、お話いただけますか。

**ミュレール** 2つの選択肢が常にあると思います。先ほどカールから完璧な説明がありましたが、どのくらいの予算があるか、どうしたらその予算で最高の映画がつかれるかを考え、市場で受け入れられるかどうかと監督のひらめきに対する支持をバランスさせるのが一つの方法です。もう一つは、これは特別な映画だと考えることです。この監督のキャリアの中でこの映画はどうしても作られなければならない、市場などどうでもいいと思うか。この場合は回収を度外視しても必要な資金を集めることになります。

私も『太陽』で投資の約20%を失うことになると思います。資金のリクーブはできないでしょう。カールが説明したように国や地域の資金の調達システムはありますが、それと引き換えにヨーロッパでの雇用やスタジオ使用などの割り当てに従わなくてはならないのです。しかし監督のソクーロフは自分のやり方にこだわりました。ですから自分たちで資金を集め、国や地域からの制限のない状況にしなくてはならなかった。作品は実験的な理由などからハイビジョンにするつもりでした。なおかつロシアのサンクト・ペテルスブルグで撮り

たかったのです。しかし高度なハイビジョン変換はロシアでは不可能なことで、イタリアで行わなければなりませんでした。私たちは4週間スタジオを借りました。ご存知のとおり実際には2カ月になりました。

ときにはアーティストのビジョンを援助するためにこのようリスクもおかさなければならないのです。もちろんつねにというわけにはいきません。ほとんどがマーケットと芸術の綱渡りです。マーケットにおもねることばかりがよいとは言えません。たとえば過去の一時期、多くの中国映画は世界の観客を意識して制作されました。そしてあっという間にもてはやされるようになったのですが、同じようにあっという間に注目されなくなりました。その結果、良心的な監督やプロデューサーは最初からやり直さなければならませんでした。彼らは中国だけではなく世界の人にも伝わるような情報と感情のこもった満足のいく作品を生み出すことを目指していちから歩みはじめたのです。

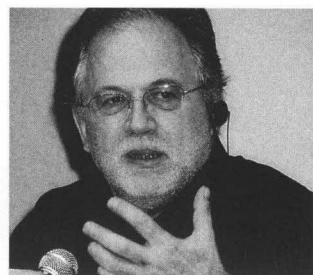
**市山** ありがとうございます。もう時間ですね。

**司会** ひじょうに面白いところであるんですが、お時間とな

### ヨーロッパには国単位のみならず、 ヨーロッパ全域で資金を集めるシステムがある。

We have not only a national but regional and European-wide funding system.

カール・バウムガルトナー  
Karl Baumgartner



who also for the first time invested in a movie. Actually, it's the same company that invested in "Crazy Stone." They also have that sort of a distribution arrangement.

So what I'm trying to say is that it's very difficult to finance art house films but again, we need to do it. Some people need to do it. I think in Japan it also must be very difficult. The situation as far as I understand is much better in Europe. In Asia, it's extremely difficult.

**Baumgartner:** Can I say something? I just wanted to say that I think we are very privileged in Europe in a way. We have really not only a national but regional and European-wide funding system, which allows us in all European countries, which are 25 now with 25 different languages, to produce movies. And in Germany 100 movies are produced every year. In France and Italy, too. And only a little money is coming from the market, meaning from the distributor or from the world sales company. And generally, most of the money is coming from the national fund, the regional fund where you're shooting the movie, and from the European fund when you are doing a co-production between two countries. So we are really privileged.

**Question 2:** My name is Atsushi Funahashi and I am a film director. I'd like to ask a question for Mr. Marco Müller. You have done many co-productions with various countries such as Iran, Thailand and Russia. You said earlier, "We shouldn't force our rules on others, but I'd like to be able to allow the filmmakers in Afghanistan or Iran to make whatever they want to make. But we must also create something that the audiences in Europe and Asia will understand." Achieving that balance I think depends on the ability or instinct of the producer. When do you know to trust the filmmakers and when do you know to exercise your right to speak up and tell them they need to change something that is ambiguous? Can you talk a little bit about that subtle difference?

**Müller:** I think that there are always two options. Karl described it perfectly. One is you understand how much money is available and you make the best film you can make with that kind of money. So somehow you find a balance between what the market can absorb and your possibility of espousing the vision of the filmmaker. And the other option is you think that this is an exceptional film. You think that

りました。これで第3回世界映画人会議Ⅱを終わりにしたい  
と思います。司会の市山さん、パネリストのみなさんに拍手  
をお送りください。ありがとうございました。



this filmmaker has reached a point in his career where he really has to make that particular film, and then you don't care about the market and you try to find enough money to make sure that you won't lose too much...

To give you an example, I think we will lose 20% of the money we invested in "The Sun." We will never recoup. Karl explained the system. We have the national and regional funds but then you need to respect the quota. So there must be some labor, there must be some technical operations that are done in studios and labs in Europe. With Sakurov, he wants to work in his own way. So the point was, finding the money, giving him the money without using a contribution from the national and regional funds. He shot the film on high definition for a number of reasons. He really needed to bring his vision even higher in terms of experimentation. But we wanted to work at home, in St. Petersburg. And then we said, "But you cannot do a decent transfer in Russia so you have to do it in Italy." We booked the studio for four weeks. He spent of course two months in the studio.

I'm really talking about the risk you take when you want to support the vision of an artist. And that you can only do once in a while. You cannot afford to do it all the time. The rest of

the time you do what Karl Baumgartner described, that kind of borderline operation. What the market can absorb is not necessarily films that are made specifically to the taste, like Asian films made to the taste of international audiences. That has happened with a lot of Chinese films in the past and that is when all of a sudden Chinese films became fashionable but then there was a sudden drop in the attention and consideration, and all the good producers and filmmakers had to climb the hill again so that they could reach a level where they could finally make the film they wanted but again, with enough information, enough emotion so that non-Chinese viewers could relate to the film.

**Ichiyama:** Thank you very much. I believe we're out of time.

**Moderator:** It was getting very interesting, but we are out of time. And so I'd like to close Tokyo Meeting 2006 II, with thanks to our facilitator Mr. Ichiyama and all our panelists. Please give them a round of applause. Thank you.





第3回 文化庁映画週間

第3回 文化庁全国映画祭コンベンション

## 映画祭の現在—

Bunka-Cho Film Festival Convention 2006

### Current Situations for Film Festivals

【主催】文化庁

【共催】コミュニティシネマ支援センター／VIPO

【日時】2006年10月24日 17時30分～20時

【場所】六本木アカデミーヒルズ49「オーディトリウム」

【開催趣旨】

予算規模の縮小や近年の市町村合併、メディアの多様化など、地域の映画祭をめぐる環境は大きく変わりつつある。こうした状況を受けて、自治体への依存体質から脱却し、NPO法人として自立を目指す映画祭もある。そもそも地域発の映画祭は誰のものであり、何のために、いかに運営していけばいいのか。日本各地で奮闘する映画祭関係者の報告を踏まえ、映画祭のルーツである欧州からの提言を聞く。

【出席者】(発言順)

佐伯知紀(文化庁芸術文化課芸術文化調査官)

澤田直矢(ゆうばり映画祭を考える市民の会代表)

宮沢啓(山形国際ドキュメンタリー映画祭実行委員会事務局長)

川嶋大史(あおもり映画祭実行委員長)

岡本好和(NPO法人神戸100年映画祭代表理事)

マルコ・ミュレル(ベネチア国際映画祭ディレクター)

*Organized by* Agency for Cultural Affairs

*Co-organized by* Japan Community Cinema Center/VIPO

*Date and Time:* October 24, 2006 (17:30 - 20:00)

*Venue:* Auditorium, Roppongi Academyhills 49

*Discussion Topic:*

Regional film festivals are seeing big changes with the reduction of budgets, the merging of municipalities in recent years, and the diversification of multimedia. In such circumstances, there are even some film festivals that are aiming to become incorporated as nonprofit organizations so that they do not have to rely on the local governments to sustain themselves. But getting back to the basics, to whom does the local film festival belong, and what are its goals and how does one manage it? With discussions from people struggling to make film festivals work in regions all around Japan, we will also hear some recommendations from the place where film festivals have their roots, Europe.

*Panel (in speaking order)*

Tomonori Saiki (Agency for Cultural Affairs)

Naoya Sawada (Yubari, Hokkaido)

Kei Miyazawa (Yamagata)

Daiji Kawashima (Aomori)

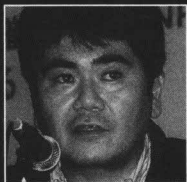
Yoshikazu Okamoto (Kobe, Hyogo)

Marco Müller (Italy)

# PROFILE

## 第1部 シンポジウム

## Part 1: SYMPOSIUM



澤田直矢

*Naoya Sawada*

ゆうばり映画祭を考える市民の会 代表  
Representative, Citizen's Forum on Yubari Film Festival



宮沢 啓

*Kei Miyazawa*

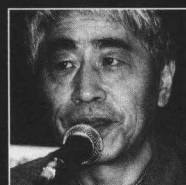
山形国際ドキュメンタリー映画祭  
実行委員会事務局長  
Secretary General, YAMAGATA International  
Documentary Film Festival Organizing Committee



川嶋大史

*Daiji Kawashima*

あomor映画祭実行委員長  
Director in Chief, Aomori Film Festival



岡本好和

*Yoshikazu Okamoto*

NPO法人神戸100年映画祭代表理事  
Representative Director, Kobe Film Festival (NPO)



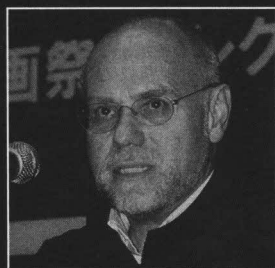
佐伯知紀

*Tomonori Saiki*

文化庁芸術文化課芸術文化調査官  
Researcher of Art and Culture, Department of  
Art and Culture, Agency for Cultural Affairs

## 第2部 講演

## Part 2: LECTURE



マルコ・ミュレール

*Marco Müller*

【ベネチア国際映画祭ディレクター／プロデューサー  
第19回東京国際映画祭コンペティション国際審査委員】  
1953年、ローマ生まれ。トリノ、ロッテルダム、ロカル  
ノの国際映画祭ディレクターも歴任。映画評論家、学者  
でもある。1997年からは自身の製作会社でプロデュー  
スも手がけている。

*Director of the Venice International Film Festival / Pro-  
ducer*

*The 19th Tokyo International Film Festival International  
Competition Jury*

Born in Rome, 1953. Since 1980, film critic and scholar.  
Through 1980-2000, director of the Tulin Electric Shadows,  
Pesaro, Rotterdam, and Locarno film festivals. Runs his own  
production company since 1997.

## 第1部 シンポジウム：映画祭の現在(いま)

**佐伯知紀** この「全国映画祭コンベンション」も今年で3回目になります。第1回は平成15年9月に大阪で、文化庁が行う映画振興のさきがけとして実施しました。その際に、地域で実施されている映画祭と東京国際映画祭をつなげようということになりました。その成果として、平成16年には第17回東京国際映画祭の中で全国映画祭コンベンションを実施できました。そして今回、3回目を迎えることができた次第です。

今回、「映画祭の現在」という話題を取り上げた大きな理由のひとつに、皆様もご存知の「ゆうばり国際ファンタスティック映画祭」の中止という問題があります。地方自治体の財政難による補助金の減額などにより、映画祭が地域で今後どうなっていくのか。まずは夕張の澤田さんから報告していただきましょう。

### ゆうばり国際ファンタスティック映画祭： 自治体の破綻と市民の熱意

**澤田直矢** まず自己紹介させていただきますと、私は1968年生まれの38歳で、夕張生まれです。1974年に札幌に移住しましたが、その後にUターンして、現在は建設業に従事しています。1997年からゆうばり映画祭に参加して、フォーラム・シアター部門にいたり、ボランティア団体の「ゆうばり映画祭応援団」をつくったりしました。今年7月に映画祭の中止が決定してからは、なんとかこの映画祭を継続できないかと、現在NPO法人の立ち上げを呼びかけています。現在は、関係官庁などのご協力もいただけて、どうにか継続の目途がついてきたという状況です。

今日は、初めに今までのゆうばり映画祭を簡単に紹介させていただき、その後でなぜ中止になったのかを考え、最後にこれからどのような方向に向かうかについてのプレゼンター



## PART 1 Symposium: The State of Film Festivals

**Saiki:** This is the third Film Festival Convention. The first was held in Osaka in September 2003 as a prelude to the film promotion program of the Agency for Cultural Affairs. Then, we decided to link film festivals held across the nation to the Tokyo International Film Festival. As a result, in 2004 the Film Festival Convention was held as part of the 17th Tokyo International Film Festival. And this year's convention is its third. One important reason for organizing a symposium on the state of film festivals this year is the recent announcement by the city of Yubari to terminate the Yubari International Fantastic Film Festival. This episode may be a taste of things to come. As local governments are struggling with fiscal crunches, they are cutting their subsidies to film festivals. How will such budget cuts affect the film festivals in coming years? The first speaker will be Mr. Sawada from Yubari. He will report on what has happened over there.

### Yubari International Fantastic Film Festival

**Sawada:** Let me first talk a little bit about myself. I was born in Yubari in 1968 and am now 38 years old. I moved to Sapporo in 1974 but later returned to my hometown. Now I'm working for a construction business. I first got involved in the Yubari film festival in 1997. I worked for the forum theater section and established a volunteer group to support the event. Since the city decided to terminate the festival in July this year, I have been trying to find ways to continue the event. I'm now working to line up support for the creation of a non-profit organization to operate the festival. As things stand now, the festival is likely to remain alive, thanks partly to government support.

Today, I will first outline the festival's history and then talk about how the city decided to terminate it before ending my presentation with some comments on its future.



ションをさせていただきたいと思います。

夕張市は、札幌から東に70キロ、千歳空港からは60キロくらいのところにあります。居住地はJRの線路沿いの幅5キロほどにあり、あとは山や森といった、大自然に囲まれた町です。歴史は非常に浅く、1888年に北海道開拓使のお抱え外国人たちによって石炭が発見された後、1943年に市政が施行されています。人口が最多になったのは1960年で、その年から夕張メロンの作付けが開始されています。そして1962年には、石炭から石油への転換が始まりました。

この映画祭を立ち上げたのは中田鉄治さんという元市長です。中田さんは1979年に市長となり、「炭鉱から観光へ」というスローガンを掲げて夕張の産業転換をはかっていきました。この方がつくった「石炭の歴史村」というテーマパークは一昨日、すべて閉鎖となりました。ゆうばり映画祭が始まったのは1990年で、同じ年に夕張最後の炭鉱が閉鎖されました。そして今年、2006年に市の財政破綻により、ゆうばり映画祭も中止となったのです。

では、なぜ夕張で映画祭が開催されるようになったのでしょうか。夕張の最盛期、市内には16館の映画館がありまして、そのすべてが24時間営業でした。炭鉱は3交替制で、24時間

動いていたからです。このように、映画と市民は近い存在であったわけです。しかし、1960年以降に人口がどんどん減少していくと、映画館の数もゼロになりました。そこで、当時の中田市長が「市民には娯楽が必要」と主張して、市営の映画館がつくられることになりました。これはシネサロンという50席の小さな映画館で、今でもあるのですが、当時は日本初の市営映画館と言われました。

こういった下地があった上に、1989年に竹下登総理大臣による「ふるさと創生・1億円基金」の交付が決まると、映画好きの中田市長によって、映画祭が開催されることになったのです。当時、すでに東京国際映画祭は始まっていたので、これをメインになってやっていたのがニッポン放送でした。そこで、市はニッポン放送にどのような映画祭にしようかと相談しまして、フランスのアボリアッツ国際ファンタスティック映画祭を手本にしてみようということになりました。この映画祭は、残念ながら今はありません。

アボリアッツ映画祭は、スキースキーの滞在型リゾートで開かれる映画祭で、娯楽映画を中心としていました。コンペの作品としては、『激突!』『キャリー』『エレファント・マン』『マッドマックス2』『ターミネーター』といった、非常にわかりやすく



### 地方自治体の補助金減額などで、映画祭は今後どうなっていくのか。

Cityhalls are cutting subsidies to film festivals.  
How can this affect festivals?

佐伯知紀  
Tomonori Saiki

The city of Yubari is located some 70 kilometers east of Sapporo and 60 kilometers away from Chitose airport. The residents live mostly in areas stretching about 5 kilometers along the JR line. The rest of the city consists of mountains, forests and other natural environments. Its history is not long, dating back only to 1888, when foreigners hired by the Hokkaido Development Commissioner discovered coal reserves in what is now the city. Yubari became a municipality in 1943. Its population peaked in 1960, when local farmers started planting melons as an important commercial crop, Yubari's reputed melons. In 1962, the shift from coal to oil started.

The Yubari film festival was created by former Mayor Tetsumi Nakata. Nakata became mayor of the city in 1979 and tried to change the city's industrial structure under the slogan "from coal mining to tourism." Nakata also built a coalmining theme park, which is now the talk of the town. But this theme park was also closed just the day before yesterday. The Yubari festival started in 1990, and the last coal mine in the city was shut down in the same year. And this year, in 2006, the film festival was also terminated because of the city's financial collapse.

Next, I will explain how Yubari managed to organize such a large film festival. When Yubari was at the height of its prosperity there were 16 movie theaters in the city, and they were all open 24 hours a day. That's because coal miners worked on three shifts for around-the-clock operations. Cinema was a familiar part of the people's lives in Yubari in those days. As the city's population declined from 1960 onward, however, the number of movie theaters also decreased quickly to zero. Then, Nakata, the former mayor, said citizens needed amusements and built a city-run cinema. It was a small theater with only 50 seats called "Cinesalon," and it still exists. Back then, it was called the nation's first municipal movie theater.

Against this backdrop, in 1989, then Prime Minister Noboru Takeshita announced a local revitalization program that gave 100 million yen to each of all the municipalities in the nation. Yubari Mayor Nakata, a cinema lover, decided to use the money to start a new film festival in the city. The Tokyo International Film Festival had already been up and running, with Nippon Broadcasting System serving as the main sponsor. Yubari sought advice on its new festival from the broadcaster, which suggested the city should borrow

楽しい映画を上映していました。ゆうばり国際ファンタスティック映画祭は、それを参考にしながら今年の2月まで開催していました。ゆうばり映画祭が生んだものはいろいろありますが、「ヤングコンペ」という部門では新しい映画人を数多く発掘してきました。ここから出てきた人で一番有名なのはクエンティン・タランティーノ監督でしょう。彼の作品『キル・ビル』には、「ゴーゴータ張」というキャラクターが登場しています。

映画祭のスタート当初は、夕張市役所が中心となっていましたが、気持ちがあるのは市長の中田さんだけでした。要はひとりだけの映画祭だったのです。ただ、継続していくうちに私のような人間も現れて、さまざまなことが起こりはじめました。屋外で石炭をたいて焼き肉を食べる「ストーブパーティ」は、今や夕張の文化になりましたし、「ファンタランド」という映画祭のファンクラブは、観客にアンケートを実施して、「ゆうばりファンタランド大賞」を授賞してきました。この賞は、『猟奇的な彼女』のクック・ジェヨン監督などが受賞しています。

また、「みんなの家」という誰でも気軽に集まれる場所もつくり、そこでバンドが演奏していたりもしました。コミュ

ニティシネマ活動として、「キネマクラブ」という自主上映の組織もできました。ほかにも「シネマサポーターズ」というフィルム・コミッションがあったり、観光ボランティア友の会が『幸福の黄色いハンカチ』のロケ地ガイドや、映画祭のガイドをしたりしました。また、炭鉱の昔の映像がかなりありますので、それをみんなで鑑賞したり、「シネマスタディ」という中学、高校生の映画づくりを支援する活動もありました。

映画祭が中止になった理由は簡単で、夕張市が財政破綻をしたからです。破綻の要因はいろいろあります。ひとつには、炭鉱の閉山処理に580億円かかったことが挙げられています。そのうち6割は地方債で手当てしており、まだ残っているはずですが、観光事業が傾斜したのも要因のひとつです。夕張市は、いわゆる「箱もの」をたくさんつくりました。しかしこれは当時のバブル期の流れでもあり、内需拡大という意味もありました。そして、ここ数年は地方交付税も大幅に減らされてきました。以前は産炭地域振興臨時措置法という法律に基づいて、かつて石炭を掘っていた地域への特別な交付金がありましたが、これもなくなりました。それでも「借金しても誰かが何とかしてくれる」という気持ちがあったの

### ゆうばり映画祭から出てきた人で一番有名なのは クエンティン・タランティーノ監督でしょう。

The most famous filmmaker discovered in the  
Yubari may be director Quentin Tarantino.

澤田直矢  
Naoya Sawada



ideas from Avoriaz Fantastic Film Festival (Le Festival International Du Film Fantastique D'Avoriaz) in France. Unfortunately, this film festival is already history.

The Avoriaz festival was held in an extended-stay ski resort and focused on entertainment movies. Most of the films for competition were light, entertaining pictures like "Duel," "Carrie," "The Elephant Man," "Mad Max 2" and "The Terminator." Modeled on this festival, the Yubari International Fantastic Film Festival was held for more than 10 years until the last event in February this year. The festival has produced various things, and its Young Fantastic Competition has discovered many filmmaking talents. The most famous among them is director Quentin Tarantino. His "Kill Bill: Vol. 1" has a character named *Gogo Yubari*.

In the first few years, the Yubari municipal government played the leading role in organizing the festival, but the only person who was really committed to the project was Mayor Nakata. So it was actually his one-man project. As the festival continued, however, other people like me got involved, making various things happen. One byproduct is the "stove party," a form of outdoor barbecue featuring coal-broiled meat that has become part of the local cuisine. The

festival's fan club called "Fantaland" awarded the Fantaland Grand Prize based on audience votes. Among the past winners of the prize is South Korean director Jae-young Kwak, who directed "My Sassy Girl." During the festival, a casual meeting place dubbed "Minna no Ie (everybody's house)" was set up, and there band performances and other events were held. A community association of cinema lovers dedicated to private film screening called "Kinema Kurabu (cinema club)" was established. Another organization created in connection with the festival was a film commission named "Cinema Supporters." A group of volunteers showed tourists around location sites of "Shiawase no Kiirori Hankachi (The Yellow Handkerchief)" and served as guides at the festival. Old films about coal mining were screened. A program called "Cinema Study" encouraged junior and senior high school students to make films.

The Yubari film festival was terminated for the simple reason of the city's financial collapse. Various factors contributed to the disaster. One was the 58-billion-yen cost of closing down the coal mine. Of that amount, 60 percent was financed by local government bonds. The city has not yet paid off the debt, I believe. The decline of the local tourist

でしょう、気がつけば負債は632億円となっていました。こうして夕張市は財政再建団体になり、市民は不安と暗闇の中にいるという状態です。

ただ、ここで付け加えると、ゆうばり映画祭の収入構造は市による補助金が6700万円ですが、実はこれは国からの特別交付税で、映画祭を開催しないと受け取れないお金です。ですから、市の税金を使って映画祭を開催していたというのは間違いです。

映画祭の今後の展望ですが、さきほども申し上げたように、NPO法人の設立を考えています。各方面から、何か協力できないかという救いの手が多数、差しのべられているからです。夕張の現状はひどいものですが、なんとか頑張っていくつもりです。

**佐伯** 非常に明解なお話をありがとうございます。状況は厳しいと思いますが、そのような姿勢が次につながるであろうと信じています。続いて「山形国際ドキュメンタリー映画祭」の宮沢さんに報告をしていただきます。山形市から離れてNPO法人化されるという情報もありますので、そのへんを含めてお話していただけますか。



industry was another factor. Yubari spent a lot of money on building tourist facilities. That only echoed the national trend during the era of the bubble economy and aimed partly to stoke demand. In the past several years, the central government has sharply reduced its tax allocation grants to local governments. Yubari and other former coal mining towns used to receive special tax grants under a law to promote the development of these areas. But this financial aid program has been scrapped. Moreover, there was the feeling among citizens that someone would bail out the city if it couldn't pay off the debt. All these factors led the city to saddle itself with 63.2 billion yen in debt. In this way, Yubari ended up being designated as an organization for fiscal reconstruction. Citizens are now feeling anxiety and uncertainty about the city's future. But let me point out here that the 67 million yen subsidy the city provided for the Yubari festival actually came from the central government as a special tax allocation grant. That means the city can't get the money unless it holds the festival. So it is wrong to say the city used taxpayer money to sponsor the festival.

As for the future prospect of the festival, as I said earlier, I'm intending to establish a nonprofit organization to support

## 山形国際ドキュメンタリー映画祭： 「官」から「民」へ、大変身中

**宮沢啓** 山形国際ドキュメンタリー映画祭は、2007年も10月4日から11日まで開催するのですが、今日は「山形映画祭は変身中である」という話題を中心にお話させていただきます。どう変身中かと言いますと、去年の映画祭が終わった11月ごろから独立話が出まして、2007年の映画祭に向けてどうすべきかを内部で話し合いました。いずれ市から離れるという話は、映画祭が始まった当初からあったもので、当時の市長が「3回目くらいからは民間主導にする」と語った新聞記事もあります。その後、1997年ごろ、映画祭の窓口となれる人材を育成する専門員制度をつくり、少しずつスタッフを増やしてきました。それと並行するかたちで、国際交流協会や市の文化財団などと合併できないかという案も出ていたのですが、いろいろな条件がかみ合わず、立ち消えになりました。そしてそのまま昨年に至ったわけです。

市の仕事を評価する検証システムでも、映画祭は民間主導でやったほうが良いという結論が出ました。市の中にいると、どうしてもいろいろな意味での制約があります。1枚の書類

the festival. That's because many helping hands have been extended from various people and organizations willing to provide cooperation to keep the festival alive. Yubari is in a miserable state, but we are trying to hang in there.

**Saiki:** Thank you for your very clear and candid comments. I guess the situation is very tough at the moment, but I believe the efforts being made will produce positive results. The next speaker will be Mr. Miyazawa, who is involved in the YAMAGATA International Documentary Film Festival. The word around the cinema community is that the festival will become an event independent of the city of Yamagata and be operated by a nonprofit organization. We hope Mr. Miyazawa will discuss the topic as well.

## YAMAGATA International Documentary Film Festival

**Miyazawa:** The next YAMAGATA International Documentary Film Festival will be held October 4 to 11 next year. Today, I will focus on the fact that the festival is now going through "transformation," as Mr. Saiki has said. But how is it



をつくるにもかなりの時間を投入しなくてはならないという、公金を扱うがゆえの現実があるわけです。それが民間主導もしくはNPOのかたちになれば、もう少し簡素化して仕事を進められるのではないかと考えました。たとえば、私たちは公務員ではないので、市の車を使うことはできません。ですから、車が必要なときは、自分の車を使います。保険もガソリン代も自前で出します。こうした状況を、NPO法人化によって本来の姿にできるのではないかと考えました。それにはもちろん、財団法人や中間法人、あるいはそのまま任意団体でいるほうがいいのではないかとといった多くの意見が出ましたが、それぞれに長所と短所がありました。そして、株式会社まで含めて検討した結果、NPOというかたちが最もふさわしいということになりました。

現在のところ山形市は、映画祭がNPO法人となっても財政支援を続けると言ってくれています。「市長が言っている」と言うべきかもしれませんが。最終的に予算を決めるのは議会ですが、現在の市長は「独立したからといって市が手を引くことはないし、映画祭は山形市の文化事業の目玉の一つでもあるので可能な限り支援していく」と言っています。どこも同じだと思いますが、地方自治体は財政的に厳し

く、税収も減っていますので、もちろん今までどおりとはいえない部分もあるでしょう。また、NPO法人になると、今まで払っていなかった家賃や光熱費が発生しますので、そのような今まで見えなかった支出については、自助努力でなんとかカバーしないといけないわけです。

どのようなことをしてカバーしていくのかと言いますと、NPOとして市から財政支援を受けるのは一番の柱ですが、その他にも他の財団や山形県ですとか、今までチャレンジしなかったところにも財政支援のお願いをしていくつもりです。また、補助金や助成金をいただけるようなところには積極的に申請書を出していこうと考えています。そして、自分たちでも映像ソフトの販売に力を入れたり、映画祭で購入して字幕をつけた作品を国内の非営利の上映団体に貸し出ししたりしていますので、その貸し出しをもっと積極的にやって、収入を増やそうと思っています。貸し出し料の半分は製作者に還元していますので、これは製作者を支援することにもつながります。そして何よりも、映画は人と人のネットワークが大事なので、そのネットワーク、すなわち人づくりや組織づくりもやっていきたいと思っています。

### 市の仕事を評価する検証システムでも、 映画祭は民間主導のほうがいいという結論が出た。

It was concluded that the film festivals would be best operated by a private entity.

宮沢 啓  
Kei Miyazawa

changing? Around the time last year's festival ended in November, the idea of making it an independent event emerged. We, staff members, discussed the idea and what to do with the festival in 2007. There was talk about eventual independence from the city when the festival was launched. A newspaper reported the mayor at that time said the festival would be put in the hands of a private operator after two or so years. Around 1997, a program was set up to train experts who can work as part of film festival staff, and our staff has grown gradually since then. At the same time, we have been exploring possibilities of a merger with the Association for International Relations and the city's culture foundation. But none of the potential mergers materialized due to differences over terms. The situation remained basically unchanged until last year.

An evaluation of the city's job performances concluded that the film festival would be best operated by a private entity. Municipal management and control inevitably entails various restrictions. A lot of time is required to make a document for the spending of public money, for instance. We thought our work could be simplified and streamlined if the festival was operated by a private-sector entity or a nonprofit

organization. Since we are not government employees, we cannot use the city's cars. So we use our own cars. We spend our own money to cover necessary expenses like auto insurance premiums and gas bills. We thought the creation of an NPO to operate the festival would rationalize the system. Various proposals were made as to what kind of body it should be. A foundation, or an intermediate corporation, or just a voluntary group as we are now? Each proposal had both advantages and disadvantages. We considered all options, including the establishment of a shareholder-owned company, and decided that an NPO would be the most suitable type of organization under the current circumstances.

So far, the city of Yamagata has promised to continue financial support to the festival even if its organizer becomes an NPO. But we should probably say the mayor says so. The final budgetary decision is made by the municipal assembly. But the incumbent mayor says the city will not back out of this enterprise because the organizer becomes independent, and promises to continue support to the festival, which he says is one of the main cultural promotion programs of the city. Like all other local governments, the city is in financial distress because of dwindling tax revenue. So we probably

## @ffあおり映画祭： 地域の映画ファンの熱意を集めて

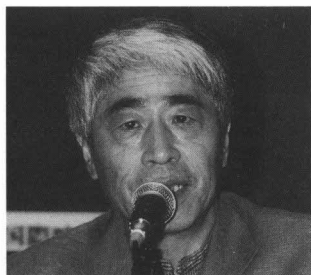
**佐伯** ありがとうございます。ここで少しご説明いたしますが、映画祭の予算はゆうばりが9900万円、山形が1億3000万円と大規模な国際映画祭です。一方、あおり映画祭は700～800万円と規模の小さい地域密着型で、助成金や補助金とはまったく無縁のかたちでずっと続いてきたというのが特徴的です。文化庁の映画祭支援を受けたのも、今年が初めてです。このように、ユニークな「地域ネットワーク型」とも言えるあおり映画祭が、公的支援を受けずに、地域の映画ファンが中心となってどのようにして広がってきたのか、そのあたりをお話していただませんか。

**川嶋大史** 青森県は、勝手に「映画王国」を自称しています。東京や京都のように映画撮影所がある場所とは規模が違いますが、田舎としてはかなりロケ作品が多い県で、100本ほどあります。また、出身監督などの関連作品を入れると500本以上におよび、日本映画の中では、ある位置付けを得た県だという自負があります。映画ファンの中から「あおり映

画祭」が生まれたのには、そうした背景があったのです。

ご存じだと思いますが、国民的な映画と言われた『八甲田山』は、青森県の象徴的な作品として今も語り継がれています。青森県出身の監督と言えば寺山修司さんが有名ですし、むつ市出身の巨匠として川島雄三さんもいらっしゃいます。また、『イノセントワールド』や『忍-SHINOBI』の下山天監督も青森出身です。それに加えて、阪本順治監督は、映画祭に来てくださったことがきっかけで、『傷だらけの天使』のロケ地に青森を選びました。このように、ロケ作品や青森県出身監督の作品を合わせると、青森に関連した映画は数多くあります。

県内各地にはロケを応援したい方や映画ファンがたくさんいらっしゃるの、それらをまとめて青森県全体の映画祭になっていけばいいなと思っていましたが、去年から今年にかけてそれが一気に加速しました。現在、県内各地にフィルム・コミッションが4つありますが、来年春にはさらに2つ増えて、全部で6つになります。これら6地域（青森、弘前、八戸、津軽半島、下北半島、十和田湖周辺）には、フィルム・コミッションと映画ファンによる映画祭実行委員会のスタッフのチームがあり、それらが連携して協力し合えば、ひとつ



**うまくいった理由の一つは、  
新聞社の事業系の方がスポンサーを取ってくれたことだ。**

We owed much to marketing people at a local newspaper who helped find corporate sponsors.

岡本好和  
Yoshikazu Okamoto

cannot expect to continue receiving the same level of aid from the city. The establishment of an NPO also means we will have to pay rents and utility bills, which we don't have to pay now. Money to cover all these additional expenses we will have to make somehow. How will we make the money? Financial support from the city will be the largest part of our income. We plan to ask for support from other organizations as well, including various foundations and Yamagata Prefecture. We intend to submit applications for subsidies and grants to all possible sources of such financial aid. We will also try to increase our commercial revenue. We will step up our efforts to sell more video products, and rent more of the titles we have acquired the necessary rights for the festival with Japanese subtitles to nonprofit screening organizations in Japan. Since we return half of the rental fees back to the film producers, such efforts will also help promote film production. Above all, networking of people is very important for what we are doing. So we will also do more to develop networks of people and organizations.

## Aomori Film Festival

**Saiki:** Thank you very much. Let me give you some financial data about the film festivals. Yubari's budget is 99 million yen and Yamagata's is 130 million. Both are large events. In contrast, the Aomori Film Festival is a much smaller, community-based festival operated on a budget of 7 to 8 million yen. It had long been financed without receiving any subsidies or grants from public organizations. This year, Aomori received financial support under the Agency for Cultural Affairs' film promotion program for the first time. I now ask Mr. Kawashima from Aomori to talk about this unique film festival, supported by a local network of people. How has its supporter base been expanding among local cinema fans?

**Kawashima:** Aomori Prefecture likes to call itself a "film kingdom." Unlike Tokyo or Kyoto, Aomori has no film studio. But some 100 films have been shot in Aomori. That's a large number for such a rural prefecture. Over 500 films have some links to Aomori, including those directed by Aomori natives. So, I think, we can say Aomori has a certain

ひとつの予算規模が50～100万円、あるいは150万円くらいであっても、合計すると1000万円規模になります。また、もしどこかがやめたとしても、あおもり映画祭としては継続できるというシステムを今年からつくりました。

**佐伯** ありがとうございます。次に、NPOとしては先輩格にあたる「神戸100年映画祭」の岡本さんよりご報告をお願いします。

### 神戸100年映画祭：大震災をはさんで自立の道へ

**岡本好和** 神戸100年映画祭の第1回は1996年に開催しましたが、実はその10年ほど前の1987年に神戸国際映画祭実行委員会というものができていて、ここが1000万円規模の映画祭を8年ほど開催していました。神戸はそれなりに大きい都市なのですが、上映されない作品がかなりあるので、それらを映画祭というかたちで上映しようという動きは、それ以前にもいくつもありました。ところが映画館側の抵抗もあって、興行協会がなかなかフィルムを出してくれないこともあり、神戸での映画祭の開催は非常に厳しいと言われていました。そ

うした状況の中、アジア映画などが次々と出てきはじめてのを受け、それらが劇場での興行として成り立たないのであれば、市民の手で上映できないだろうかという流れが生まれました。このとき、神戸にはすでに40年くらい毎月映画を上映してきた神戸映画サークルという団体がありました。また神戸新聞社、ラジオ関西、サンテレビジョンなどの地元メディアにも映画ファンがいて、なんとなくお互いに顔見知りになっていました。そこに、今は閉館してしまった映画館のオーナーや興行部長などが加わり、映画祭の実行委員会を立ち上げました。神戸新聞の応援もありましたが、新聞社としてではなく、映画担当記者や映画好きの記者などの個人によるものでした。

この映画祭がうまくいった理由には、神戸新聞の事業系の方が参加して、スポンサーを取ってくださったことがあります。自分の会社の広告局と調整しながら、およそ1000万円近くを集めてくれるというかたちの映画祭を、8回ほど開催してきました。ただ当時はバブル期で協賛金を取りやすかったのですが、それが次第に厳しくなってきました。また、10年近くやっているとメンバーも飽きてくるというか、疲れてくることもあり、そろそろどうしようかと考え始めたときに大

### 青森県は勝手に「映画王国」を自称している。

Aomori Prefecture likes to call itself a "film kingdom."

川嶋大史

Daiji Kawashima



status in the Japanese film industry. It is against this backdrop that the Aomori Film Festival was launched by local cinema fans. As you probably know, "Hakkodasan," which gained national popularity, is still talked about as a cinematic symbol of Aomori. Among directors born in the prefecture, Shuji Terayama was very famous. Maestro Yuzo Kawashima was born in the city of Mutsu. Ten Shimoyama, who directed "Innocent World" and "Shinobi," is another Aomori native. Director Junji Sakamoto chose Aomori for the shooting of his "Kizudarake no Tenshi (Injured Angels)" after attending the festival. So, there are numerous films with some links to Aomori, including the works of Aomori-born directors and those shot in the prefecture.

In various parts of the prefecture, there are many people willing to support location hunting as well as general movie fans. We hoped to develop the festival into a major prefectural event by marshalling all these human and other resources. Thankfully, that process has accelerated sharply since last year. At present, there are four film commissions in the prefecture. The number will increase to six next year. Each of the regions where they are located (Aomori City, Hirosaki City, Hachinohe City, the Tsugaru Peninsula, the

Shimokita Peninsula and areas around the Lake Towada) has a staff team of the film festival execution committee composed of film commission members and cinema fans. If these groups secure a budget of, say 500,000, or 1 million or 1.5 million yen, each and join forces and cooperate, then the total would be 10 million or more. We have designed a system in which the festival could survive even if some of the groups withdraw.

**Saiki:** Thank you, Mr. Kawashima. The next speaker will be Mr. Okamoto from the Kobe Film Festival, which is now operated by an NPO.

### Kobe Film Festival

**Okamoto:** The first Kobe Film Festival took place in 1996. About 10 years before that, in 1987, the executive committee for a Kobe international film festival was established. This committee organized a festival with a budget of about 10 million yen for eight years. Kobe is a fairly large city, but there are many movies that are not screened in the city. And people had been considering the idea of screening such



震災が起きました。

大震災は1月で、秋の映画祭は小規模ながら開催しまして、それで終わりにしようかという話になりました。ところが、翌年の1996年が映画上陸の100年記念の年にあたり、映画発祥の地である神戸市も大震災復興の意味も含めて何かをやろうということになりました。神戸市は、その10年ほど前に「神戸映画大賞」という1億円ほどかけたイベントを開催しているのですが、これは広告代理店に丸投げしたもので、あまり市民的な映画祭にはなっていませんでした。そこで、映画100年のイベントに関しては、私たちの国際映画祭実行委員会にも声がかかり、船舶振興協会の補助金をコアにして1億5000万円規模の企画がスタートしました。神戸市としては、とても大きな決断をしてくれたと思います。代理店に1億5000万円投げてうまくいかなくても神戸市の担当セクションは弁解できると思いますが、当時私たちはNPOにもなっていませんでしたし、社会的に信用できる人々がメンバーにいるにしても任意団体に過ぎませんでしたので、そのようなところに任せてくれたのは英断だったと思います。このイベントは、1カ月にわたって開催し、アッバス・キアロスタミ監督やチェン・カイコー監督など外国人ゲストを7~8人招いて

国際リレートークというものをやったりして、とてもうまくいきました。

神戸市は、10年前に映画大賞を、映画生誕100周年の際にこの催しをやり、それで（映画に関する事業は）終わらせようと思っていたようです。しかしイベントがあまりに盛り上がったことに加えて、私たちが「ただで使い倒して、成果だけ持っていくのですか」と申しましたので、翌年におよそ2000万円の予算をつけてもらい、映画祭として存続していくことになりました。予算は、6年間の途中で1000万円になりましたが、1000万円あれば身の丈にあった映画祭が開催できました。そして6年開催した後に、市より「来年からは出せない」と言われました。

その話は少し前から出ていたので、私たちも映画祭そのものをどうするかと論議していました。そこで、最初は企業で、次は市によって開催されたのだから、今度は市民で支えようではないかということになり、NPOを設立しました。NPOにすると会員を募るわけですが、秋にしか映画祭を開催しないのに年会費を取ることになります。また、事務局も1年間維持し続けなければなりません。それ以前のままではいなくなったわけです。

### 神戸の映画祭は、最初は企業で、次は市によって開催された。 だから今度は、市民で支えよう。

It was first supported by businesses and then by the city.  
So this time, why not support it by ourselves.

岡本好和  
Yoshikazu Okamoto

movies in a film festival. But the movie theaters in the city didn't like the idea and the distribution association was very reluctant to provide films. There was strong pessimism about holding a film festival in Kobe. As the number of Asian films increased rapidly, however, people in Kobe started wondering if they could screen commercially unviable films on their own. And there was a movie circle in Kobe that had been screening a film every month for about 40 years. And there were many cinema fans in such media companies as the Kobe Shimbun newspaper, Radio Kansai and Sun-TV. People of the circle and these cinema fans had known each other for years. These people and some executives of the now-closed movie theater that supported the circle, including the owner, joined to set up the executive committee for a new film festival. Support also came from the Kobe Shimbun, not from the company but from people like reporters in charge of movies and other movie-loving journalists working for the company.

The festival owed much of its success to marketing people at the Kobe Shimbun who helped find corporate sponsors. They collected nearly 10 million yen every year for the festival while coordinating with their company's advertising

department. The festival was held for eight years. It was relatively easy to raise money back then because Japan was in the middle of the bubble economy. But things got tougher year after year. And after nearly 10 years of working together, the people involved were a little tired and were beginning to ponder the future of the festival, and then the 1995 killer earthquake struck Kobe.

The quake happened in January, and we managed to hold the film festival in the autumn of that year on a smaller scale. When the event ended, we considered calling it quits. But the next year, 1996, happened to be the 100th anniversary of the first screening of a movie in Japan. And we thought Kobe, as the place where the first screening took place, should do something to commemorate the occasion and at the same time cheer things up after the quake. Some 10 years earlier, the city of Kobe had actually sponsored a film event called Kobe Film Awards, which cost about 100 million yen. But it was totally organized by an ad agency hired by the city and not a citizen-centered film festival. So in planning the event to commemorate the 100th anniversary of the movie screening, the city sought cooperation from our executive committee for an international film festival. The city budgeted about

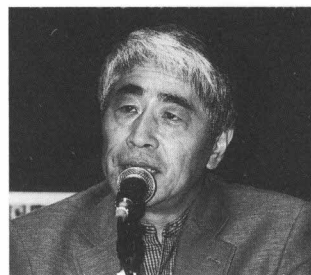


そのため、会員との交流をはかり、その会員がスタッフになって映画祭を支えてくれるように育てるためにも、映画祭の事業を拡大することになりました。そのような流れの中、神戸市とは常にタイアップしてきたのですが、兵庫県にも働きかけることにしました。そして、ちょうど県立美術館のオープンと重なっていたので、そのホールで定例映画会を開くことになりました。また、神戸の博物館のホールや、神戸市の西にあるホールでもホールと提携して上映をし、合計すると年間十数回、月に1回以上の上映会をしています。それに加えて、秋に本番の映画祭があります。

神戸市は予算措置を講じて、支援してくれることはなくなりました。しかし、映画祭にはクラシックな作品を中心に構成した「淀川長治メモリアル」というのもあり、これに関して神戸市は、「映画ファンの中に淀川さんの記憶が残っている限り、続けていきたい」ということで、年によって金額は違いますが200万円くらいの予算をつけてくれています。その「淀川長治メモリアル」と映画祭を合わせて、「神戸100年映画祭」としています。ですから、神戸市からの予算はゼロではありません。また、1000万円予算がなくなってから2年間ほどは、神戸市が事務所を提供してくれました。それも3

年くらい前に終わり、現在は民間の事務所を借りているのですが、それでも神戸市との関係はまったく切れたわけではありません。市の広報紙には映画祭のお知らせを掲載してもらっていますし、文化課に映画祭のチラシを持っていくと、そこから市内にある図書館などの文化的施設や上映会10数か所に配布してくれます。ですから、金銭としてではなく、お金をかけないかたちでNPOを支えてくれているという意味で、市からの応援は大切な下支えになっているような気がします。

もうひとつ、神戸100年映画祭の特徴としては、映画にかかわっている他の市民グループと仲良くやっていく姿勢が挙げられます。先日、ある映画会のチラシの折り込み作業をやっていたところ、近辺の映画会のチラシを含めて12種類もありました。自主上映というのは面白いもので、やればやるほどお客さんが増えていくようです。映画館は、まわりで自主上映をやられると映画館に来る客が減ると考えるようですが、逆だと思います。自主上映をやればやるほど、ホールで映画を見るお客さんは増えていくのです。そうしたさまざまな提携の中、神戸のフィルム・コミッションとは、4～5年前から映画祭の中で、神戸ロケの作品とそのゲストを招く



150 million yen for the festival, with much of the money coming from the Japan Shipbuilding Industry Foundation (now the Nippon Foundation). Kobe, I think, made a really big decision. The municipal government's section in charge could have farmed out the whole project to an ad agency and could have come up with some excuses even if the event had flopped. But they entrusted the project to our organization although we were not even an NPO at that time. While some people with social credibility were among the members, we were just a voluntary organization. The city really made a bold decision. The festival lasted for one month and offered various sub-events including an "international relay talk" featuring seven or eight foreign guest speakers including directors Abbas Kiarostami and Chen Kaige. It was very successful.

After the Film Awards and the event to commemorate the 100th anniversary of the first film screening, Kobe apparently had no intention to hold another movie event. But partly because the commemoration event was so successful and partly because we criticized the city of trying to walk away with what our free service had produced, the municipal government budgeted some 20 million yen for a new annual film

festival operated by our organization. While the budget was reduced to 10 million yen during the six years, that was enough for us to organize a film festival of a size suitable for our operation. After six years, though, the city said it could not continue financing the event any more. Since we had already heard of the city's intention, we had had some discussions on what to do with the festival. Kobe's film festival was first supported by businesses and then by the city. So we decided to make it an event fully supported by citizens and set up an NPO for that purpose. Creating an NPO means recruiting members willing to pay annual fees for an event that is held only once a year in autumn. And the NPO's office must be run all the year around. That made it necessary for us to change the way we manage the organization. We decided to establish working relations with members and expand the film festival to encourage members to support the event as staffers. We continued our cooperative relations with the city of Kobe and moved to seek partnership with Hyogo Prefecture as well. As it happened, the prefecture opened a new art museum, so we decided to screen films regularly at the hall of the museum. We also started screening films at the hall of the Kobe City Museum and at another

コーナーを設けています。また、昨年は大震災から10年目の年で、神戸市がいろいろな10年企画を立ち上げていたもので、その際に神戸フィルム・コミッションから私たちにも話が来て、「神戸芸術映画祭」や「プレ100年映画祭」として6月に韓国・在日映画特集を組みました。そして、つい最近はロシア協会というグループと組んで、「ロシア・ソビエト映画祭」を神戸100年映画祭と一緒に実施したりしました。このように市民グループとの提携を大事にしていこうと考えています。

## 持続可能な映画祭へ：地域が育て、地域を育てる

**佐伯** ありがとうございます。神戸100年映画祭がNPO法人化されたのは2002年ですが、まだ文化庁の映画祭支援も映画振興プランも出ていない段階でのことでした。そのような段階で、映画祭自らが主体となるというのは、映画祭NPOとして先駆的な存在とも言えます。そのような意味で、これからNPOを目指そうとする山形の宮沢さん、何かご感想はありますか。



**フィルム・コミッションの目的は、  
映画の好きな人をもっと増やすことだ。**

Film commissions should focus on expanding the local community of movie lovers.

宮沢 啓  
Kei Miyazawa

hall located in western Kobe in cooperating with these facilities. In total, we do more than a dozen such film screenings per year, more than once a month. That is in addition to the autumn film festival.

Kobe has stopped subsidizing the film festival as a whole. But one part of the festival, dedicated to memories of the late Nagaharu Yodogawa, a film critic, and called “Nagaharu Yodogawa Memorial,” mainly features classics. Kobe still supplies financing, 2 million yen or so a year, for this part, saying it intends to continue the contribution as long as the memories of Yodogawa remain alive among cinema fans. The Nagaharu Yodogawa Memorial is part of the Kobe Film Festival along with the core screening events. So Kobe provides some money to the festival. For two years after the city reduced the budget, it provided an office for our organization. But that support was also terminated about three years ago, and now we rent an office on our own. But we still have some relations with the municipal government. The city’s public relations magazine carries information about the film festival and the city’s section in charge of cultural affairs distributes our leaflets about the festival to cultural facilities like public libraries and a dozen or so screening events. So

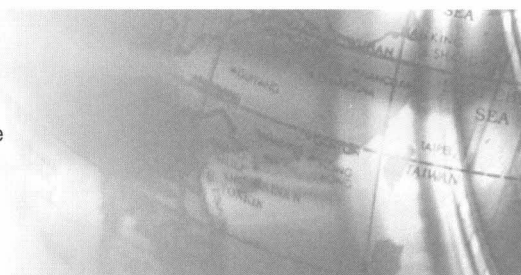
**宮沢** 私たちは、先週の10月21日に申請のためのNPO設立総会を終えたばかりです。今後はタイムスケジュールに沿って申請をした後、認証を受けるのが2月ごろ、法務局に登録するのが3月近くになると思います。NPOになると、いろいろな意味でこれから自立していかなければならない部分があると思います。神戸の場合は自主上映をされていますが、そういう財源は全体の中でどのくらいの割合を占めているのですか。

**岡本** 自主上映は独立採算で、基本的に採算は合わせていて、その収入で事務局の年間経費を出しています。映画祭は収支が合えばいいほうで、下手をすると赤字になります。

**宮沢** 自主上映のほかに、自分たちで稼ぎだせる財源がありますでしょうか。

**岡本** あとは会費収入だけです。

**佐伯** 宮沢さんのほうも会員制での運営を考えていらっしゃるのでしょうか。



the city is providing important non-financial support to our NPO and the festival.

Another feature of the Kobe Film Festival is friendly relations between the organizer and other citizen groups involved in cinema activities. The other days, we found ourselves dealing with 12 different leaflets for screening events. Interestingly, such screening events organized by citizens tend to attract an increasing number of people. Movie theaters may think such events take customers away from their businesses. But that’s wrong. Screening events rather help increase the number of people who watch movies at theaters. In one of our various partnerships with these citizen groups, we have been working with Kobe’s film commission for four or five years for a film festival program that screens films shot in Kobe and offers talk shows featuring people involved in these films. Last year, Kobe planned various events to commemorate the 10th anniversary of the earthquake, and we were asked by the film commission to organize film events. We held events featuring South Korean films and films concerning Koreans with permanent residence in Japan. Recently, we joined hands with an organization called Japan-Russia society to hold a film festival featuring Russian



**宮沢** NPO法人の場合は、どこで聞いても会費収入が一番のファクターで、より多くの会員を集めることでその団体が安定するようです。今日会場にいらっしゃる方にもぜひお願いしたいのですが、山形県外の方でもうちの会員になっていたいて、映画祭を支えていただければと思います。

**佐伯** 神戸の場合は、映画祭とはいえ日常的な活動にも取り組まれていて、他の自主上映団体とのリンクを心がけていらっしゃるようです。この会場にもフィルム・コミッション関係者はいらっしゃると思いますが、地域に行けば行くほどフィルム・コミッションとフィルムを見せる側の人々が重なっていて、その分野の面積を広げているようです。

**宮沢** フィルム・コミッションの目的は、ロケが来てお金を落としていくということよりも、映画の好きな人をもっと増やして、映画と一緒に楽しもうということだと思います。ですから、青森の状況を聞いて感心したのですが、神戸にもさまざまな監督が来てロケをしてくれたら、みんなもっと映画が好きになっていくのではないのでしょうか。それは見せる側でも一緒だと思います。

**佐伯** そうですね。そうしたものを共有しあうことは、地域を高める力にもなると思います。それは、映画の両面性とも言えます。問題は、どのようにして地域のネットワークをつくっていくかということですね。全県下を対象にしている映画祭に、「しまね映画祭」があります。これは県が主体となって地域のリクエストを一括して受けて、地域の文化施設へ戻すというやり方ですが、青森の場合はこれとはまったく違う方向性で組み立てられたようなので、もう少し詳しく教えていただけないでしょうか。

**川嶋** 15年前に映画祭を始めたときは、映画館が次々と閉館していった、ビデオが映画鑑賞の主流となっていました。その後、シネコンが青森県内各地に生まれるようになって、見たい映画が見られる環境ができてきました。でも、もっと見たい作品があるときに、地元の映画館との協力体制がないといけないわけですから、地元のシネコン・映画館との協力を大切にしています。

また、映画ファンの要望は「ロケを誘致したい」であったり、「昔の映画を見たい」であったりと、各地によって違うと思います。ひとつの県でも、「おらが町の有名な監督」と

YU  
HAMMA

## 地域に行けば行くほど、フィルム・コミッションとフィルムを見せる側の人々が重なる。

In local communities, film commissions and people of screening groups have very close ties.

佐伯知紀

Tomonori Saiki



movies along with the Kobe Film Festival. We cherish such cooperation with various citizen groups.

## Film Festivals Operated by NPOs

**Saiki:** Thank you so much. The Kobe Film Festival's organizer became an NPO in 2002, when the Agency for Cultural Affairs had no programs or plans to promote film festivals or motion picture arts. So the Kobe Film Festival organizer pioneered the NPO involvement in a film festival. I would like to ask Mr. Miyazawa from Yamagata to make some comments on this topic because he is planning to establish an NPO organizer of the film festival in the prefecture.

**Miyazawa:** We just held a meeting to file an application for the establishment of the NPO on Oct. 21. We will file the application according to the schedule and expect to receive certification around February. Then, we will be able to register our organization as an NPO with the Regional Legal Affairs Bureau, probably in March. Becoming an NPO means we will have to make serious efforts to be independent in many respects. I understand the Kobe NPO is screen-

ing films as part of its activities. I want to know how much of the organization's overall budget is spent on that part.

**Okamoto:** Our screening events are basically run on a self-supporting basis. We use part of the income from the events to finance the annual expenses of our office. The film festival barely breaks even and could lose money.

**Miyazawa:** Do you have any other sources of money besides screening events?

**Okamoto:** The rest comes from membership fees.

**Saiki:** Mr. Miyazawa, you plan to operate the NPO as a membership organization, don't you?

**Miyazawa:** I have asked many NPOs about financing, and they all say membership fees are the largest part of their income. The larger the membership gets the more stable the organization becomes, it seems. I would like to beg people here to become members of our organization, even if they are not from Yamagata, and support our film festival.

いう意識もあれば、それとはまったく違う意識もあり、さまざまです。あおもり映画祭の場合、そうした人々が交流しているうちに、「大きな映画祭はできないけれど、小さな上映会はできる、それならみんなで協力しあおうよ、日程をずらして共通のテーマを持ってやろうよ」というのが今のスタイルなんです。

フィルム・コミッションが青森県内に次々とできてきたというのは、うれしい誤算なのですが、やはり経済を優先させる人たちと、私たちのように映画が本当に好きでどんなものでもやりたいという人との意見が食い違うことがあるので、それをうまくリンクさせていきたいと思っています。

また、青森県内には「なみおか映画祭」という映画祭がありました。ご存じの方もいらっしゃると思います。青森市と浪岡町の合併によって消えた映画祭ですが、その趣旨はちゃんと受け継がれていて、最近できた青森県立美術館で、11月22～26日に開催する予定です。あおもり映画祭とこの映画祭とは、「外に出ていく映画祭」と「美術館でやる映画祭」というかたちで共存共栄していくと思います。

**佐伯** なみおか映画祭の趣旨は青森県立美術館の上映会とし

て続けていくということですね。

**川嶋** それもまだこれからですが、あまりこだわりを持たず、「なんでもあり」というかたちでやっていくのもいいかと思っています。

**佐伯** なみおか映画祭のことは、みなさんご存じのことと思いますが、青森市と浪岡町の合併のほかに、神代辰巳監督の18歳未満禁止の成人映画を市民の税金で運営されている公共施設で上映するのはいいのだろうかという問題が持ち上がり、その調整が難しくなって映画祭としての活動を終えたという背景があります。ここで、澤田さんに再びお話を聞きたいと思っています。ゆうばり映画祭はNPO法人として、行政に頼らないかたちをつくっていかうとしているわけですが、澤田さんは特に映画ファンというわけでもなく、映画祭と関わることで映画に対する関心が強まったと聞いておりますが、そのあたりを聞かせてください。

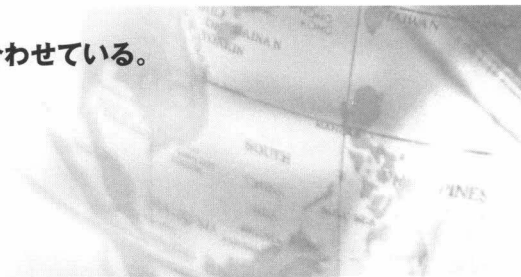
**澤田** もともと映画は好きですが、映画祭となると別の問題だと思います。私は地元の青年会議所の活動をしていたので、



### 自主上映は独立採算で、基本的に採算は合わせている。

Our screening events are basically run on a self-supporting basis.

岡本好和  
Yoshikazu Okamoto



## Film Festivals and Local Communities

**Saiki:** The Kobe NPO is involved in various movie-related activities as well as the film festival and apparently making great efforts to develop links with other screening groups. I believe there are members of film commissions among the audience. In local communities, film commissions and people of screening organizations have very close ties, which help expand the scope of activities in the field.

**Miyazawa:** The point is, instead of trying to attract film shootings for money, film commissions should focus on expanding the local community of movie lovers for sharing of the joy of watching movies among more people. I was quite impressed by the situation in Aomori, and thought that the number of cinema fans in Kobe will increase if more directors shoot their films in the city. The same is true for screening organizations.

**Saiki:** I agree. Shared passion for movies would help uplift local communities. That shows the two-facedness of movies. The question is how to build up local networks. Another pre-

ecture-wide film festival is the Shimane Film Festival. This event is held under the leadership of the prefectural government, which accepts requests from local communities and feeds them back to the local cultural facilities involved. But Aomori's approach appears to be quite different. Mr. Kawashima, could you describe the way your festival is organized in more detail?

**Kawashima:** When the festival was launched 15 years ago, movie theaters in the prefecture were being shut down one after another, and the trend was toward watching movies on home videos. Later, cinema complexes were built in Aomori, making it easier to watch films on screen. But friendly relations with local cinema complexes and theaters are very important if there are many films you want to watch but not screened. So we treasure our cooperative ties with local cinema complexes and theaters.

Cinema fans have diverse demands and requests. Some people want more films shot in their towns, while others want to watch old movies. Even within the same prefecture, people in one town are very proud of a famous director born in the town, while people in other towns don't feel that way.

そこから映画祭に入っていました。そうすると、現場では映画だけでなく、さまざまなことが起こっていて、人との交流の場として映画祭はとても面白いと思うようになりました。さきほど「ひとり映画祭」などと言いましたが、最終的には市民の人たちにも、自分たちの町の映画をからめたお祭りなのだということがかなり理解されてきていました。そして、これからまだまだ可能性があるというときにこのようなことが起こったので、私としては非常に残念です。

**佐伯** 本当に残念ですね。次の展望はどのようにお考えになっていますか。

**澤田** ゆうばり映画祭の最初には「町おこし」という目的がありましたが、映画と町おこしは直接的にはつながらなかった。それでこういう結果になってしまったのではないかと考えています。もし来年以降も映画祭のようなことを続けられるのなら、きちんと映画にスポットライトを当てないといけないと思います。そしてその前に、まず場所の問題を解決しなければなりません。今まで使っていた会場は夕張市の施設でしたが、冬は暖房代がかかるという理由で、11月からす

べて閉鎖となります。一方、ホテルは第三セクターが経営していますが、赤字のためすべて売り払われそうな状況です。映画祭をやるうえにも小屋がないというのが現状なのです。

**佐伯** 「上映会としてでも継続させたい」と、ある新聞でおっしゃっていましたね。

**澤田** これからどのような活動になるかわかりませんが、たとえば300万円や120万円といった金額が集まるのであれば、上映会にする必要はないと思います。日本の映画に本当に良いことをしようとするのであれば、たとえば、シナリオライターや映画監督をお呼びして、自主映画を製作している才能ある人々と夕張で合宿してもらうというような、インキュベーションの場にするほうが、少ないお金であっても実は将来的に意味があることなのかもしれません。上映会や映画祭というかたちにこだわっているわけではないのです。

**佐伯** 「ゆうばり映画祭の精神を消さないように」という意味で、予算規模の小さな手作りのなものであっても続けていきたい、と理解してよろしいですね。

## 地元のシネコンや映画館との協力を大切にしている。

Friendly relations with local cinemas are very important.

川嶋大史  
Daiji Kawashima



In the case of the Aomori Film Festival, exchanges among people from various places led to the consensus that they should cooperate to organize small-scale screening events because a large-scale film festival is out of their reach. And various films should be screened over a certain period of time under the common theme.

We were happily surprised to see the creation of film commissions in various parts of the prefecture. But disagreements do occur from time to time between people who put priority on the business side and real movie buffs like me, who want to put as many films on screen as possible. We are trying to coordinate these different opinions.

There used to be another film festival in Aomori Prefecture called the Namioka Film Festival. I believe there are some people here who know about that. The festival was terminated when the town of Namioka was merged into the city of Aomori. But the spirit of the festival has been inherited by an event to be held on Nov. 22-26 at the new Aomori Museum of Art. The Aomori Film Festival and this new festival will complement each other since one is an outgoing festival while the other is a festival held in a museum.

**Saiki:** So the spirit of the Namioka Film Festival will be handed down through screening events at the Aomori Museum of Art.

**Kawashima:** Well, the plan has yet to be worked out. We think an “anything goes” approach would not be too bad after all.

**Saiki:** I think many people here know about the Namioka Film Festival. One of the reasons of its termination, besides the merger, is that some people questioned the appropriateness of screening X-rated films directed by Tatsumi Kumashiro at a public facility financed by taxpayer money. As no good solution to this issue was found, the festival was ended.

## Future of Film Festivals

**Saiki:** Let me ask Mr. Sawada some questions again. You are trying to turn the Yubari film festival into an event operated by an NPO that doesn't depend on public support. But I've heard you were not a cinema fan and developed interest



**澤田** そうですね。これまでの予算である9900万円が果たして妥当な金額であったのかどうかという問題もありますが、私としては、もっとコンパクトにできるはずだと思っています。

**佐伯** 次に宮沢さんにお聞きします。山形国際ドキュメンタリー映画祭がNPO化されて、会員制で年間活動が続けていくことになっても、ドキュメンタリーの枠内だけで運営することは可能だと思われますか。

**宮沢** ドキュメンタリーというと、重くて長くて難しいといった一般的なイメージが持たれていると思います。しかし、実際に見ていただくと、そうでもないということがわかっていただけるでしょう。今のドキュメンタリーには、低い目線で生活に密着したもの、場合によってはその国の生活や文化そのものがそこに映しこまれているような作品がたくさんあるので、見ていただければ面白いと思うのです。

ただ、そのような印象に行き着いていただくまでには、劇映画や子ども向けアニメといったものも合わせて上映しなければならないと思います。地方都市の場合、コアな映画ファ

ンはそれほど多くいせんので、その地域で上映されるものは拒まず何でも見るといった雰囲気です。ですから、ドキュメンタリーだけではなく、いろいろな映画を混ぜるかたちで上映会を企画し、それを最終的に映画祭につなげ、映画全体の底上げをはかっていければと思っています。

**佐伯** それは、コミュニティシネマ活動に近づく部分ですね。コミュニティシネマのほかにも、フィルム・コミッションと上映のリンクというような状況が、ここ2、3年で顕在化してきていると思います。

**川嶋** これだけ全国に映画祭があり、首都圏にはこんなに多くの映画館があるのですが、それでもなおかつ上映されていない日本映画はたくさんあります。いろいろな若手作家の作品をさまざまなかたちで紹介して欲しいと、私たちはよく製作者側から言われます。この場でも、みなさんをお願いしたいと思います。

**佐伯** たしかに、つくられても上映機会がないままになっている作品はたくさんあります。つい先日文化庁支援という



in movies as you got involved in the festival. Could you tell us about that?

**Sawada:** I have always been fond of watching movies, but film festivals are a different matter. I was working for the local junior chamber, and got involved in the film festival through that service. I found that many things happened in film festivals other than film screenings and thought such events offered very interesting venues for exchanges among people. I earlier said Yubari was originally a one-man film festival, but in the end citizens came to recognize that the festival featured many films linked to their own town. But to my great disappointment, the decision to end the festival came just when it was showing great potentialities.

**Saiki:** What is your plan for the future?

**Sawada:** Yubari was originally intended as a local community revitalization project. But the festival didn't lead directly to such revitalization, and I think that's why things have turned out this way. If we can continue the festival in some form, I think it should focus on movies themselves. Before

that, however, we have to find a facility for the event. The festival has been held at a municipal facility. But it is closed for winter from November to save heating expenses. Hotels are operated by a joint venture between the public and private sectors. But they are all losing money and likely to be sold off. There is no appropriate place to hold a film festival in the city.

**Saiki:** You said in a newspaper interview that you want to continue the festival even as a simple screening event.

**Sawada:** I don't know what kind of event it will become. If we can collect an amount of money like 3 million or 1.2 million yen, we don't have to turn it into a screening event. If we are really serious about doing a service to Japanese cinema it would probably be better to organize an incubation camp in Yubari that offers opportunities for talented people creating films to meet established script writers and directors. Such an event would be better use of that kind of money. So we are not fixated on the idea of organizing a film festival or screening events.

ことで拝見した映画があるのですが、その作品の公開は来年秋だと言われました。劇場は上映作品が先まで決まっています、なかなか上映できないそうです。しかし、そういう作品を地方で先に公開するかどうかといった話になると、どのような作品が実際にストックされているかという情報が必要になってくると思います。映画を支援してたくさんつくっても、出口がないのです。文化庁では、地域での上映を支援するかたちもとっているのですが、まだまだ情報不足の部分があるかもしれません。これは、今後の課題だと思います。

**岡本** 神戸にとっては、とても良いタイミングで文化庁の映画祭支援が始まりました。支援の規模を拡大していただければ、喜ぶ映画祭が各地にあるのではないのでしょうか。映画祭はゲストを招いたりするので、どうしてもお金がかかります。本当のところを言えば、もっとレセプションもやりたいし、パンフレットも分厚いものをつくりたいという気持ちがあります。作品をたくさん上映するというのは、実は効率がよくありません。神戸で1本の映画を自主上映して赤字になることはまずありませんが、まとめて上映すると効率は悪いのです。しかし一方で、映画祭ならではの楽しさもあります。ぜひ、支援を拡大していただきたいと思います。

ひ、支援を拡大していただきたいと思います。

**佐伯** 映画祭は地域に根づいて、その地域の人に支持されることが一番大事だということでしょうね。大きな映画祭はともかく、地域型の映画祭は市民やファンの顔が見えるところでリンクしながら進められているようです。そうした基盤がしっかりしていることが、映画祭の前提になるのだと思います。では、会場から何かご質問はございますか。

**質問者** 逗子市長の長島と申します。今はどこの自治体も財政状況は厳しく、1000万円の予算さえ映画祭に出せない状況です。逗子市でも200万円程度の限られた予算でやっていますが、夕張のこれまでの映画祭についてお聞きすると、手法や知恵は参考にできても、グレードや規模の面ではあまり参考になりませんでした。そのような意味で、やっぱり映画祭がこれからどのように再生するのかということが、小さな自治体にとってモデルになるのではないかと注目しています。さきほど、澤田さんより「インキュベーション」というひとつの方向性が示されましたが、今後のやっぱり映画祭は、身の丈にあった規模にするのか、あるいは民間や外部の支援を

## 才能ある人々と夕張で合宿してもらうような、インキュベーションの場にするほうがいいかもしれない。

It may be better to organize an incubation camp in Yubari that offers opportunities for talented people.

澤田直矢  
Naoya Sawada

**Saiki:** Am I right understanding that you want to continue your efforts to keep the spirit of the Yubari festival alive in any form, even through a smaller-budget, more private event?

**Sawada:** That's right. It is debatable whether the 99 million yen was an appropriate budget for the festival. I personally believe a smaller-sized event would be as good.

**Saiki:** Next, let me ask Mr. Miyazawa a question. Do you think the YAMAGATA International Documentary Film Festival can be operated as a purely documentary film festival even after the organizer becomes a membership NPO?

**Miyazawa:** People generally think documentary films are serious, long and heavy works. But they are not necessarily so as you find out if you actually watch them. There are many documentaries now that show aspects of people's everyday life from their own viewpoints and those that reflect ordinary people's life in a country and their culture. I think there are many really interesting documentaries.

In order to persuade people to come to watch documen-

taries, I think we should screen them along with story films and animated cartoons. In local cities, there are no large numbers of core film fans. Many people in such cities are willing to watch any kind of movie if it is screened in the area. So an effective approach would be to screen a mix of various films, including documentaries, and try to move from such screening events to a film festival and gradually raise the level of the films.

**Saiki:** That's something close to a community cinema activity. Beside community cinema, links have apparently emerged in the past few years between film commissions and film screenings.

**Kawashima:** While there are so many film festivals in Japan and there are so many movie theaters in the Tokyo metropolitan area, many Japanese films are not screened. I am often asked by producers to introduce works of various young directors to the Japanese audience. I want to take this occasion to make an appeal to people present here.

**Saiki:** There are indeed many films that have never been



得てあくまでもグレード維持にこだわるのか、という点を、もう少し明確に教えてください。またそれは、いつごろの再開を目指しているのでしょうか。そして、今後のあり方として、何らかのギアチェンジをされていくのかどうかもお聞かせください。

**澤田** グレードと規模をどうしていくかということですが、これに関しては財政の裏づけがないと、何ともお答えし方がありません。ですから、私や相談に乗っていただいている方たちの頭の中に考えがあっても、それは「絵に描いた餅」に過ぎません。ただ、さきほども申し上げたように、基本コンセプトとしては、映画自体をしっかり取り上げていこうと考えています。残念ながら、今申し上げられるのはそのぐらいです。

また、再開の時期についてですが、これもなかなかお答えするのが難しいところです。映画祭は、例年2月に開催していたのですが、今度の2月ははっきり言って無理です。今日の市議会では除雪の予算も削減することが決まったそうですが、夕張は雪のハンデがあるので、冬の開催は難しいと個人的には思っています。また特産物がメロンなので、その収穫時期あたりを目指して動いていきたいと思っています。

### ドキュメンタリー映画は長くて重いものばかりではない。 見てもえれば面白い作品がたくさんある。

Documentary films are not necessarily long and heavy.  
There are many really interesting documentaries.

宮沢 啓  
Kei Miyazawa

screened. Recently, I watched a movie financially supported by the Agency for Cultural Affairs. They said the film would not be released until autumn next year. It is not easy to show such films because movie theaters have long lists of movies that occupy their screens for many months ahead. If such films are to be screened in local cities first, information about inventories of unscreened films available is needed. Even if we promote film production with financial aid, there are not enough outlets to show such films. The agency is trying to support screenings in local cities and towns. But a shortage of information may be hampering the efforts. This is a problem we must tackle.

**Okamoto:** For Kobe, the agency's program to support film festivals was launched at a very good timing. Expansion of this program would be a boon to many other film festivals. Organizing a film festival requires a lot of money because it usually involves inviting guests. To be honest, we want to hold more receptions and make thicker brochures. Screening a large number of films usually hurts efficiency. In Kobe, we seldom lose money by screening one movie. But screening many films is very inefficient in economic terms. But film

**宮沢** 山形の場合、来年の映画祭には1億円の予算をつけるという話が出ています。最終的には議会での決定となりますので、それが本当に1億円になるのか、あるいは若干減るのかはまだわかりません。

また、映画祭がギアチェンジをしていくのかというご質問ですが、ある程度まで規模をコンパクトにして、身の丈にあったものにしようという考え方があると思います。また逆に、スポンサーを募って、今まで以上に映画に重点を置いて、多くの人に来ていただけるようなものに拡大していく部分があってもいいのではないかとも思っています。それらを相殺したときに、結果として大きくなったり、小さくなったりすることが考えられます。また、これは単に案に過ぎませんが、現在隔年で開催している映画祭を毎年開催するかたちにするのも可能ではないかと考えています。そうすれば、いろいろな意味でリスクが減りますので、仕事が増える部分と同時に、逆に楽になる部分も出てくることになります。事務局の中では、さまざまなかたちが例として話し合われました。

**佐伯** 残念ですが時間が尽きてしまいました。このあと引き続いて第2部に移りますので、このへんでシンポジウムは幕

festivals have some unique elements of fun. So I hope support to film festivals will be increased.

**Saiki:** Let me summarize key points of today's discussions. What is the most important about a film festival is that it is solidly rooted in the local community and supported by the members of the community. Local film festivals, if not large-scale film festivals, are usually organized in ways that create direct links between the events and the citizens and fans. A film festival, it seems, needs to have a solid community foundation. Are there any questions from the audience?

**Questioner:** I am Zushi Mayor Nagashima. Now, all local governments are fiscally strained, and providing even 10 million yen for a film festival is impossible for most. The city of Zushi is operating a film festival on a limited budget of about 2 million yen. I found many useful ideas and thoughts about management approaches in the story about the Yubari film festival, but I found information concerning its grade and size is not quite useful for us. From this point of view, I think how Yubari will transform itself for survival will offer many important hints and insight for small local



とさせていただきます。



governments. Mr. Sawada discussed the idea of incubation. Could you talk a little more about whether you intend to downsize Yubari to a manageable scale or you want to maintain its current grade even if that requires obtaining support from private businesses or other outside organizations? And what kind of timeframe for reopening the festival do you have in mind? And do you have any plan to shift your activity down to a lower gear?

**Sawada:** Concerning what to do with the grade and size, I cannot answer clearly unless we figure out how to finance the event. If I or my advisers have some ideas in mind, they are nothing but pies in the sky. As I said earlier, though, the basic principle would be to focus on films. Unfortunately, that's about all I can say now.

The timing of restarting the festival is also hard to say. The Yubari festival was held in February every year. Holding a similar film festival next February is impossible for us. The municipal assembly decided in its meeting today to cut even the budget for snow removal. Because of heavy snowfalls, I personally think it would be hard to hold a new film event in winter. Yubari is famous for its high-quality melons. So the



harvest time for melons could be one realistic option.

**Miyazawa:** In Yamagata, there is now talk of providing 100 million yen for next year's film festival. It is not yet clear whether the assembly, which has the final say on budget matters, will approve that amount or reduce it.

I think there can be a good case for downsizing the festival to a manageable scale. But I also think there can be a reasonable case for recruiting sponsors to expand some parts of the event and focus more on films so that it can attract more people. When the advantages and disadvantages of the two approaches are weighed carefully, the conclusion could be either expansion or downsizing. Another proposal would be holding the festival every year instead of biennially as now. That would reduce various risks, and while increasing some kinds of work, that would make others easier. Staff members have been discussing various ideas.

**Saiki:** Now, we have run out of time. We will now close the first part of today's program. Thank you for your kind attention.

## 第2部

### 講演：マルコ・ミュレール「国際映画祭について」

**総合司会** マルコ・ミュレールさんは、映画祭ディレクターとして大変有名な方ですので、みなさんよくご存じだと思います。ミュレールさんは、ペザロ映画祭、ロッテルダム映画祭、ロカルノ国際映画祭といった名だたる映画祭のディレクターを歴任された後、現在はベネチア国際映画祭のディレクターとして活躍されています。また、日本映画についての造詣も深く、国際映画祭のディレクターになられた当初から日本映画に注目をされていて、鈴木清順監督や加藤泰監督の特集を組まれたこともあります。

また、映画評論家、映画史家でもいらっしゃるミュレールさんは、映画に対する広い見識をお持ちで、その独創的なオーガナイザーとしての手腕は、世界の映画作家たちから熱い信頼を寄せられています。なお、今月の9日に亡くなった現代を代表する映画作家ダニエル・ユイレも、ミュレールさんに厚い信頼を寄せていたと伝え聞いております。それではさっそく、マルコ・ミュレールさんのお話を伺ってまいりま

しょう。テーマは「国際映画祭について」です。

**マルコ・ミュレール** 「映画祭」という不思議なものについてお話をするということは、私にとって難しいことです。というのも、私はこれまで一貫して、通常の意味における「映画祭」らしからぬ映画祭を作り上げようと試みてきているからです。今や映画祭というものは、映画の情報や流通に関して重要な点が抜け落ちがちであるという問題について、短い時間のそれも非常に限られた条件の下とはいえ、解決をはかっていく唯一の手段となっているのではないのでしょうか。多くの場合、映画祭は特定の国では上映されないような作品を公開する流通網の一部として活用されています。

そもそも映画祭は、ホテルやレストランのオーナー団体、あるいは観光協会などによって生み出されたものです。世界初の映画祭であるベネチア国際映画祭、つまりベネチア「Mostra（展覧会）」は、ベネチアに近いビーチ・リゾートで



## PART 2

### Lecture: On International Film Festivals

**Moderator:** I'm sure you all know Mr. Marco Müller since he is very famous as having been the director of many film festivals. After holding the position of Director of such prestigious festivals as the Pesaro, Rotterdam and Locarno film festivals, he presently works as the Director of the Venice International Film Festival. He also has a deep understanding of Japanese film, and from the very beginning of his career as director of international film festivals, he has looked to Japanese movies and even put together special retrospectives of Seijun Suzuki and Tai Kato.

Mr. Müller is also a film critic and a film historian and so is very knowledgeable about film. His capabilities as a creative organizer have earned him the deep trust of filmmakers around the world. I am told that Danièle Huillet, a filmmaker that represents contemporary film and who just passed away on October 9 of 2006, also put much trust in Mr. Müller. And now without further ado, let us hear from Mr. Marco Müller. The theme of his talk is, "International Film Festivals."

**Marco Müller:** Good evening. It's always difficult to talk about this strange thing we call "festivals." For my entire life, I have been trying to be a manufacturer of something which was not exactly the regular kind of "film festival." For many reasons, film festivals have now become the only way we can solve, for a short amount of time and in a very provisional manner, the problems of what is lacking in the information and circulation of films. Very often festivals can become a part of the circuit of distribution for the films which otherwise would never hit the screens in a particular country.

But festivals have been a creation of the hotel-and-restaurant-owners associations and of tourist promotion organizations. When the first festival in the world, the Venice Film Festival, the Venice "Mostra," was born, it was because the hotel owners at the Lido, on this small island, which is the beach resort close Venice, needed to prolong the high season. They wanted something to happen so they would fill

あるリド島という小さな島のホテルのオーナーたちが、ホテルが満室となるハイシーズンを何か特別な催しをすることによって2週間ほど延ばしたいと考えたことから始まりました。カンヌ国際映画祭も同じような目的で1930年代後半に始まる予定でしたが、戦争が始まる気配が濃厚となったために延期され、実際にはまったく違う方向へ向かいました。それがカンヌ映画祭の作品選定にも現れています。戦後の雰囲気が色濃く反映されたのです。なお、映画祭の歴史については、日本でも優れた本がたくさん出版されています。たとえば、蓮實重彦教授が書かれたもので、世界の各映画祭が何を目的としたどのような性格のものかを検証した素晴らしい本もあります。

## 映画祭オーガナイザーとしての「出発点」

私は、もともと人類学や民族音楽を専攻しており、アカデミックな研究と同時に多くのフィールドワークをしてきました。そしてその関係で、文化大革命時代の中国に3年間留学をしました。しかし当時は、放擲すべき「ブルジョワの学問」との理由で中国社会科学院は閉鎖されており、その他の選択肢もありませんでした。私にできることは、各地で話を聞いて

てまわったり、文化大革命にふさわしい内容へと改作された京劇をみたり、映画をみたりするしかありませんでした。そこで私は、毎日2〜3本のアルバニアやルーマニア、そして北朝鮮の映画をみて過ごしていました。しかし、「四人組」が失脚し、政治的な大変革のあった1976年の10月以降になると、中国の古い作品がみられるようになりました。そしてそのとき、私は自分が中国映画に関して何も知らないということに気づいたのです。それから、多いときには1日に5本くらいの中国映画をみて過ごしました。

その後イタリアの大学に戻ってからは、フィールドワークを再開し、体系的な研究をするために図書館でのリサーチなどに時間を費やしていました。しかしそうする中でも、中国でみた映画が私の感情をかきたて続けていて、そのうちにその感情をほかの人々とも共有したいと思うようになりました。

この気持ちこそ、映画祭が必要なひとつの理由になりうると思います。映画祭は、考え方や意見を発信する場であり、場所や時間を変えて続いていくべき様々な議論の出発点となるべき場であるからです。ただ、映画祭は、ある種の「残酷な装置」でもあります。映画に注目を集める機会を提供する一方で、そこでうまく注目を得られなかった作品を殺してし

そもそも映画祭は、ホテルやレストラン業界、  
あるいは観光協会によって生み出された。

Film Festivals were a creation of hotel industry and tourist bureaus.



their hotels for another two weeks at least. And don't think that the Cannes festival started for any other reason. The Cannes festival was supposed to start in the same way in the late thirties, but then because of the atmosphere, because they knew that the war was about to start, things went completely differently. And then obviously this also influenced the way the Cannes festival addresses the kind of films they select. It was already the postwar climate. I think there are quite a few good books published in Japanese about the history of festivals, and I'm sure that if you want to know about the history of festivals, you can try to get some of these books. Professor Hasumi Shiguehiko has written one of the best of them, trying to give the special contour or to clarify which particular space the particular festivals wanted to occupy.

## “Starting Point” as an Organizer of Film Festivals

For me, it was very simple. I was an anthropologist and ethno-musicologist. I received a formal academic education but I also did a lot of fieldwork. And then when I found

myself in China during the Cultural Revolution for three years, when I had no possibility of entering the Academy of Social Sciences because it had been shut off as part of the bourgeois science that was discarded at that time, I had no alternatives. The only thing I could do was to go and listen to storytellers, see the few model revolutionary operas that were performed, and go to the movies. So every day I would see two, three films. Most of them at the beginning were Albanian, Romanian, North Korean films. And then after the major political change of October 1976, after the downfall of the power group that had been called at that time “the Gang of Four,” the old films came back. And all of a sudden I realized I knew nothing about the Chinese cinema and I started seeing three, four, sometimes even five Chinese films every day.

And when I went back to Italy, when I went back to my university and was told that I had to resume my academical field work in a very planned way so that I had to spend a lot of time researching in libraries, I felt that I had a lot of emotions which those films, those Chinese films had stirred in me that I wanted to share with other people.

I think that this is possibly one of the reasons why festivals



もう場合もあるからです。また、これらに加えて、映画祭は「何かを忘れる機会」でもあります。映画祭において観客は、1日に2〜3回、2時間ほど自分を忘れて、他人の視線から世界を眺めることになります。これは、映画と観客との基本的な契約のようなもので、人は映画をみるときに、自分自身から離れなければなりません。言い換えれば、2時間は他人の見方を自分に乗り移らせなければならないのです。このように、映画祭は様々な考えを交換するうえで重要なツールだと思っています。

## サラエボ国際映画祭

ここから、私がこれまでかかわってきた二つの映画祭のお話をしたいと思います。1993年、セルビア軍の侵攻後もいろいろな文化施設で活動を続けていたサラエボの文化オーガナイザーたちが、ロカルノにいる私のもとにやってきました。彼らは映画祭を開催したいと考えていて、それを手伝って欲しいと頼みに来たのです。ところが当時のサラエボは、市街地で爆撃が続いており、人々が射撃されるような状況でした。ですから、そのような中で映画祭ができるのだろうかと思

尋ねましたところ、映画祭こそが彼らの希望を実現させるための「最善の方法」なのだと彼らは答えました。彼らの主張は、なによりもまず「普通の理性的な生活はすぐそこにある」ということ、そしてその信号を発信するには「映画祭の開催が最も適している」というものでした。そのような戦時下で開催された映画祭はすばらしいものでした。人々は盛装して集まってきました。当時、劇場に入るには小学校の壁に開いた穴をくぐり、地下通路を通らなければならなかったのですが、彼らはサラエボにも正常な生活がすぐ近くで待っているということを証明してみせたかったのです。加えて、彼らが映画祭の開催を希望したもうひとつの理由は、異なった考えや経験に対してオープンでいたい、それらを受け入れたいという気持ちでした。その意味でサラエボ映画祭の発展の過程には驚くべきものがあります。サラエボ国際映画祭は1994年に始まり、戦争中にも2回開かれました。当然のことながら、戦争が終わっても数年の間は、セルビアやモンテネグロやクロアチアのプロデューサーたちは、サラエボに映画を出品しようとしませんでした。しかし、この映画祭は、そこが様々な考えを生み出す強い基盤になることを証明したのです。現在では、バルカン半島のすべてのプロデューサーたちがサラ



should exist, because they will be the starting point of a circulation of ideas, they will be a starting point of a series of discussions that need to exist in another time and another place than the festival, because the festival is in fact a dreadful machine. It's a machine which can create visibility for the films but which can also kill some of the films which do not gain enough visibility. And then obviously, you want to use festivals as a way of forgetting for a while, in the space of two hours, three, four times a day, forgetting who you are in the sense that you will be forced to look at the world with somebody else's eyes. The basic contract between the film and the viewer is that you have to abandon yourself. You try to be possessed by somebody else's vision for two hours. And therefore I think film festivals can be very important tools in the dialogue of ideas.

## Sarajevo Film Festival

I'm going to tell you a little story about two festivals with which I have been associated. Back in 1993, a group of cultural organizers, the few people who had stayed on in Sarajevo after the Serbian aggression, the people who were still

maintaining some activity for the various arts centers, they came to see me in Locarno, and they asked me, "Would you help us to organize a film festival?" And I said, "But they are bombing the city. They are shooting people. How can you do a festival in Sarajevo under these conditions?" And they said, "It's the best way to realize what we want. First of all, it's the best way to signal that the return to normal life, the return to civilized life is just around the corner if you can organize a film festival." And when we did organize the festival during the war, it was fantastic. People came with their evening gala suits and dresses. They had to enter the theater through a hole in the wall of a primary school and an underground corridor but they wanted to prove that normal life was just a few minutes away. But the second reason why they wanted to organize a festival is they wanted to be open to ideas, experiences, which were not their own ideas and experiences. And in that sense, it's quite amazing, for instance, the history of the development of the Sarajevo Film Festival. We started the festival in 1994. We did two editions during the war. After the war, for a few years, of course, Serbian, Montenegrin, Croatian producers, they didn't want to send their films to Sarajevo. But then the festival proved that

エポ国際映画祭での新作上映を望んでいると言えます。なぜならば、バルカン半島の文化背景から生み出された映画をその背景を踏まえた場で紹介することは、強い関心をもたれることにつながり、非常に効果的な発表方法だということがわかったからです。

しかし、これは一方で、映画祭の問題点でもあります。ほとんどの映画祭では、外国作品が上映されます。そして、映画祭の作品選考担当者が外国で作品を見るときには、多くの場合、その国のアドバイザーやコーディネーターの意見を聞くことになります。たとえば、私がベネチア映画祭のために日本映画をみるときは、その作品について解説をしてくれる人がいます。けれども、私がイタリアに戻って観客にその作品をみせる際は、解説者を付ける訳にはいきません。特に、民主主義が人々の生活に浸透していない国や、検閲の厳しい国の映画で、比喩や暗喩に満ちた作品である場合、事態はより深刻になります。選定の段階では、特派員やアドバイザーや監督が隣に座って、ことあるごとに「わかりますか？ 今のは比喩ですよ。時の権力を批判しているんです」と解説してくれます。それを聞きながら、「すばらしい！ なんと勇気のこめられた映画だろう！」と思うのです。ところが、映

画がつくられた場所とはまったく違う環境で、そうした作品を上映しても、理解できる人はほとんどいないと思います。

私たちは、その作品がどのような観客に対しても、何かの行動を起こしたくなる、言い換えれば「小さなジャンプ」をしたくなるような感情を生み出せるものかどうかを見極めなければなりません。良い映画というものは、決してすべての「答え」を与えるものではないと思います。110年以上ある映画の歴史において最高というべき監督たちとは、ある答えを見つけるために映画をつくり、その答えの一部を観客自身で埋めさせようとした人々です。つまり、「力強い映画」というものは、行動できる観客を求めるものなのです。そこがまた、映画祭の難しい点でもあります。

### 映画祭におけるマーケティング

ここで、ベネチア国際映画祭についてのお話をしたいと思います。2006年のベネチア映画祭では、これまでとは少し趣向を変えて、なんの制限もなくやりたいことをやろう、真の意味での「エキジビション」にしようと思いました。いつもの「映画祭」ではなく、本来の「映画の展覧会」です。先述

**「力強い映画」というものは、行動できる観客を求めるものだ。**

Strong films are the films where you need the active viewers.

it could really be a strong platform for the circulation of ideas. And now any Balkan producer would always try to enter his or her new film in the Sarajevo Film Festival because they know that it's a very objective presentation and it's an interesting kind of visibility that the festival creates because it creates a visibility in the context of the films of the Balkans.

There is obviously also a problem with the fact that festivals show foreign films and when somebody who selects films for a festival is seeing a film in another country he will be prone to listen to the opinion of advisors and correspondents. And when I see a Japanese film, of course I have somebody there who is explaining the film to me, but I always have to think what happens my viewers. They will not have someone in the theater giving all the footnotes. This is even worse when you see for instance a film that has been made under the very critical conditions of a country where maybe democracy is still not an everyday reality, where the censorship is very strong, and the film is allegorical or metaphorical. And of course you have your correspondent, you have your advisor, you have your friends, you have the filmmaker sitting next you and pulling your arm and saying,

“Do you understand? Do you understand the metaphor? So in fact I'm criticizing the powers that be.” And obviously when you are there you say, “Oh, fantastic! What tremendous courage!” But then when you go back and show the film in another continent, in a totally different context, very few people can understand. We have to make sure that films will create that special emotion which will make any viewer, which will push any viewer to make the effort to do his or her own little movement, little jump. I always thought that good films are never the films where the filmmaker, the director thinks he has all the answers. I think that some of the best directors – we have had over 110 years – are the directors who had to make a film to find an answer and wanted their viewers to provide some parts of that answer. So strong films are the films where you need the active viewers. This is a problem with festivals in general.

### Marketing in Film Festivals

When I had to introduce the 2006 edition of the Venice Mostra, I said, for a change, let's try and pretend that we are in the best possible world and that we are really doing “the

の通り、ベネチア映画祭は、もともとレストランやホテルのオーナー団体の働きかけにより、観光促進の目的をもって始まった映画祭ですが、その目的に縛られる必要はないと考えました。まったく違う戦いに踏み出したのです。そのためには、「有害性の少ない」映画、つまり中毒にされていない観客に向けた映画が必要でした。

ちなみに、私は集団としての「オーディエンス」というものは存在しないと思っています。オーディエンスとは、単に観客をひとくくりと考えて呼ぶ言葉ですが、観客はそれぞれ個としての存在であり、まとめて呼ばれるようなものではないはずです。映画に対して、すべての人が同じ反応を示すような観客の集まりなど、空想的な存在にすぎません。そして、このような集団は、マーケティング・リサーチを頼り、コンピュータ上であらゆる人の映画鑑賞を操作できると勘違いしている人々の頭の中にしか存在しないのです。しかし、残念なことに、このように勘違いした人々は、多くの映画祭に進出しています。実際、ほとんどの映画祭では、メディアの注目を集めるような作品をいくつか上映しなければなりません。ベネチアも含め、メジャーな映画祭でさえもそのような状況にあるのです。そして、メディアが注目するのは、作

品そのものについてよりも、撮影中に俳優同士が恋愛関係になったとか、撮影監督が編集者と共に逃げ出したとか、予算がライバル作品よりどれだけ多いかというような情報であったりします。観客はこういったくだらない情報を詰め込まれているのです。マーケティング情報が有用だとするならば、製作態勢がしっかりしているかどうかということは、映画の芸術性に確実に影響するという理由につきます。言い換えれば、映画の芸術性というものは、経済的な自立と呼応した上で確立されるのであり、映画自体がそれを作り上げなければならないのです。

しかし一方で、映画祭を成功させるには、「センシティブな観客」が必要だということも同時に考えなければなりません。この意味合いにおいて、私は「オーディエンス」の存在を否定しているのです。映画祭に必要なのは、鋭い感覚を持った観客です。ただし、そのような観客でも、目にした情報の影響を受けるものだということも留意する必要があります。

ベネチア映画祭で新作を上映した二人のアジアの監督、台湾のツァイ・ミンリャンとタイのアピチャットポン・ウィーラセタクンの例をお話しましょう。台湾のツァイ・ミンリャン監督作品の上映は大成功で、スタンディング・オベーション

## 洋の東西を問わず、優れた映画監督は綱渡りをするような思いで映画をつくっている。

All the best filmmakers, either in the West or the East, are trying to walz on the thin line.

Mostra,” an exhibition. It’s like an art exhibition of films, and not a regular film festival. So we will not have to redeem the original scene of being a creation of the hotel-and-restaurant-owners association. We are not there to encourage tourism. It’s a totally different battle. It’s a totally different strategy. But for that you need films that would be “less toxic,” films that would not need an “addicted” audience.

First of all, I don’t believe in the existence of an audience. An audience is simply all the viewers together, but all the viewers together means thousands, millions of individuals, and not something called an audience which is believed to always respond in the same way. It only exists in the heads of those people who sit in front of the computer and consult marketing researchers and pretend they can program your appointments with cinema. Unfortunately, they are very successful at doing that because normally you will now find in a lot of festivals, including even the major festivals like Venice, the films we had to implant there to create enough media attention, the films where cinema is not the most interesting part, the films that you know everything about even before the film is completed. You know that this actor had a love affair with that actress, or that director of photography

ran away with the editor, or that the budget of the film in fact is bigger than the direct competitor film. You have your head filled with all this useless information. Some of the market information would be valuable simply because the concrete conditions of the production of the movie do influence the aesthetics or the aesthetics have to make use of those conditions and create the economical autonomy which can correspond to artistic autonomy.

But at the same time, when you want to run a successful operation, you would need sensitive viewers. In that sense, I certainly refuse the notion of audience. I know that I need sensitive viewers but even sensitive viewers can be influenced by what they do read or what they do not read.

An example is what happened in Venice to the new films of two Asian directors: the Taiwanese director Tsai Ming-Liang and the Thai artist Apichatpong Weerasethakul. As for Tsai Ming-Liang’s film, it was a triumph. It was a standing ovation. It was fantastic. And the film is difficult. But Tsai Ming-Liang has now become a recognizable name. I’m not just talking about press, media, and film professionals but also film students, film club organizers, the people who run all those small or middle size organizations that create the



を受けました。作品は非常に難解であるにもかかわらず、この監督は今やよく知られた存在となっています。マスコミや評論家といった専門家ばかりでなく、映画学校の学生や小さな映画関係のグループなど、互いにつながり合う人々が精密な情報網を組みあげた結果として、数多くのファンが生まれたのです。

アピチャッポン・ウィーラセタクン監督による作品も、今回の映画祭で上映された数多くのアジア映画の中の重要な作品でした。アピチャッポンはタイのビジュアルアーティストで、ビデオによるインスタレーションなどを発表するかたわら、2年に1本の割合で映画を監督しています。私は、アートとビジネス、あるいは文化と産業の間に明確な境界線があるとは思いますが、洋の東西を問わず、優れた映画監督はすべて、綱渡りをするような思いで映画をつくっているのではないかと思います。いわば、映画という名の綱の上を歩いているのです。そして、あるときは「アート」と呼ばれる側に足を着き、またあるときは「マーケット」側に足を着きます。私にとって、作品にどのくらいの芸術性が含まれているかどうかという問題は、あまり重要なことではありません。単なる視覚的なコミュニケーション・ツールでない限り、映画とは、

芸術性も含め、様々な要素の混じりあったものであり、そこに魅力があるからです。アピチャッポンの映画の場合も、その最初のカットをみた瞬間から作品に引き込まれるような、とても魅力的な作品です。今回のベネチア映画祭では、この映画をコンペ作品として夜に上映したのですが、上映には良い時間帯であったにもかかわらず観客はほとんどいませんでした。私はとてもがっかりし、映画祭のプログラム方法や準備の仕方が間違っていたのではないかと反省しました。私は自分なりにこの作品について一生懸命伝えたつもりでしたが、それでもアピチャッポン・ウィーラセタクンという監督をヨーロッパのメディアに知らせるには足りなかったのでしょう。彼は時代の先端ではないし、その作品に興味を持たせるところまで至っていません。映画祭で上映するだけでは、人々の注目を集めることにはなりません。映画祭はある映画の魅力を強調してみせる場でなくてはなりません。ある映画がその他の映画よりも重要なのだということを知らしめる場であるべきなのです。

優れた映画や映画作家とは、即座に人々を引きつけるものです。しかし、どのようにしたら、彼らの芸術的・文化的価値を通常のマーケティング・ツールを使わずに市場の価値へ



links in the chain, which is the real chain for the circulation of information and works of art. Now they recognize the name. They have become huge fans of Tsai Ming-Liang. Another important film from Asia among the many Asian films that we presented at Venice was Apichatpong Weerasethakul's film. Apichatpong Weerasethakul is a filmmaker from Thailand. Actually he's a visual artist who every two years directs a film in between two or three video installations and exhibitions of his work. And he makes some of the most engaging films. I don't think there is any sense in tracing a dividing line between what is art and what is commerce, what is culture, what is industry. All the best filmmakers in the history of Western and Eastern cinema, they have tried to waltz on the thin line. It's better to say they did a rope act. It's like walking on the tightrope. That tightrope is called cinema, and sometimes when they put a foot down, they put it on the side that is normally called art, and sometimes they have to put the foot down on the side that is normally called market. So I don't care about the quantity of art that is contained in a film. If it is a film, if it is not visual communication, there will be a mix of elements that we will always find interesting. In the case of Apichatpong, the film

is very absorbing, and the moment you see the first images, you are totally captured; you are totally absorbed into the movie. The film was in competition. The film played in the evening. So it was one of the best slots. Very few people went. It was a major disappointment and I had to be very self critical about how to program the Mostra, how to prepare. I did every possible effort. I spoke about the film at some length. But still, Apichatpong Weerasethakul is not yet a name for the European mass-media. He's not fashionable. Nobody was able yet to stir up the curiosity for his work. So even a festival cannot create the necessary visibility. Somehow this is also what festivals should be there for, to emphasize the immediate artistic attractiveness, the fact that one film is more important than another.

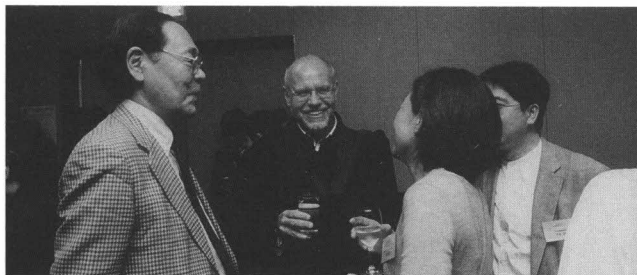
If it is cinema, if it is a good cineaste, it will be immediately attractive. But then, how can you possibly transform this artistic value, this cultural value into a market value without resorting to the normal marketing tools? Because again, if you use the regular marketing strategies, then you are bound to focus on just a few names and to forget all those new singularities, which are now existing in the world where films are still made under the different conditions that befall each

と変換することができるのでしょうか。もし通常のマーケティング戦略を使うのであれば、それは特定の名前だけに焦点をあてて、それ以外は無視することになります。現在はそのような状況だと思います。映画はさまざまな国や製作体制により異なる状況下で製作されているというのに、そこに生まれる新しい個性は無視されているのです。

## 映画祭における上映本数

たくさんの映画祭が、たくさんの映画を上映しています。しかし、上映本数の問題というのは、私が映画祭オーガナイザーとしてキャリアを始めた当初から、常に取り組んできた問題でもあります。

私は、それまで映画祭が存在しなかったトリノという都市で、大きな映画イベントを開催しました。このとき一緒に作業をした人々は映画祭の価値を認識し、私がトリノを去ってから正式な映画祭をスタートさせ、定着させました。トリノ映画祭は有力な映画祭となり、今やイタリアで秋に開催される最も重要な行事のひとつとなっています。私がこの映画祭を始める際に、はっきりと感じていたのは、自分が中国映画



country and each mode of production.

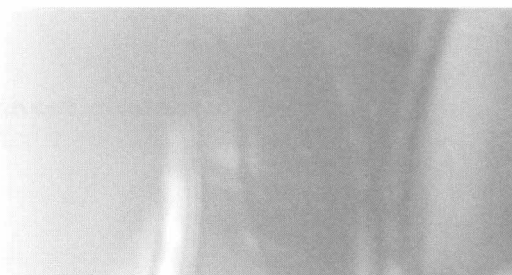
## The Number of Films Shown at a Festival

A lot of festivals show a lot of films. But the number of films is a problem I have tackled ever since I started my career as a film-event manufacturer, festival manufacturer.

I invented a large-scale event in a city where there was no major festival, the city of Turin in Italy. And the people who worked with me understood that there was the space for a regular festival, and after I left Turin, they invented the very serious and still very important Turin Film Festival, probably the most important Italian festival in autumn. But for me, it was clear. I wanted to share the emotion of discovering Chinese cinema. I wanted to share the emotion of discovering that the graffiti and syntax is not everything, that it can be contradicted. I wanted to share the emotion, the tactile emotion of seeing images that can function differently from the normalized image we had to get accustomed to at that time. It was the late seventies. So I put together a selection of 135 Chinese films from the twenties to the early eighties. That happened in 1981. But that was the only time when I accept-

を発見したときの感情や、それらの映画に込められた意味を発見したときの感情、表現や構成がすべてではなくそれは矛盾しうるのだという発見を、ほかの人と共有したいという願いでした。私は、中国映画が持つ「触感」や「視覚」のようなものが、普段から馴染みのある映像とは何か別の意味を持つということを共有したかったのです。これは、1970年代後半という時代背景とも関係があったと思います。そこで私は1981年に、1920年代から1980年代初頭までの中国映画135本を、回顧上映しました。しかし、私がこれほど多くの作品を上映したのはこのときだけです。ロッテルダム映画祭でも数多くの映画を上映しますが、この映画祭には二つの部門があります。「ナショナル・プレミア」部門は、オランダの映画配給者がマスコミにお披露目をし、宣伝してもらうことを目的とした部門です。これを除く映画祭の中心部門での上映作品は70～80本のみです。

先述のトリノ映画祭以来、私は上映本数を減らそうと試みていて、現在のベネチア国際映画祭では50本あまりの上映となりましたが、それでもまだ問題があります。既にマスコミで騒がれているような超大作を上映するとそれだけが話題になって、ほかの作品を押しつけてしまうことがあるのです。



ed showing that many films. In Rotterdam we also showed a lot of films but the festival was really divided in a festival of national premierés, of all the films that the Dutch distributors needed to present in Rotterdam to launch them with enough support from press and media. But otherwise, the core of the festival was a selection of 70 or 80 films.

And from that moment onwards, I've been fighting to reduce the number of films. Now in Venice we show slightly more than 50 films because that is the problem – you cannot have a day in the program when those too big films – too big films that everybody has already read everything about – will crush all the other films, will in fact erase the singularities of all those smaller films which are probably very singular, very original, but need a little bit of air, a little bit of oxygen around them to exist.

Festivals can of course also be a way to study a fragment of cinema in depth. Again, I'm really sad at what is happening here in Japan at the Yubari Fantastic Film Festival. I think this is also something very important that you must have. I don't think that fantasy cinema or genres or even sub-genres or metagenres still exist in current film production but it's very important that an area of cinema is explored with

規模は小さくても独創性のある作品に対しても、生きていくための「酸素」を与えなければならないと思います。

映画祭とは、もちろん映画について深く学べる場にもなります。ゆうばり国際ファンタスティック映画祭が中止となるのはとても悲しいことで、この重要な映画祭は是非とも継続させるべきだと私は思います。現在の映画製作会社には、もはや「ファンタスティック映画をつくる」という意識はないでしょうが、映画のある分野を時代や監督などを切り口として特にフォーカスしてみるの是非常に重要だと思います。映画祭での回顧上映はそのような意味を持ちます。

## 映画祭とテクノロジー

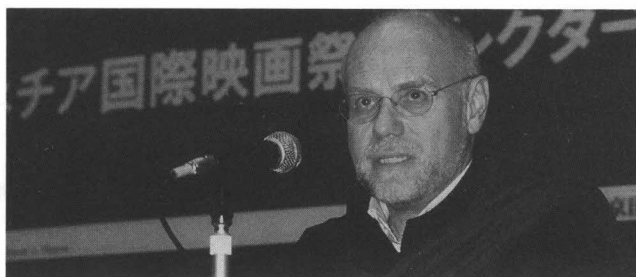
ベネチア映画祭でとても気に入っていることがあります。これについては、ソニーに感謝しなくてはなりません。私たちはソニーの技術的協力を得て、素晴らしいハイディフィニションの映写機を設置したのです。この2K映写機を取り入れられたことを非常に喜んでます。カンヌ映画祭で、初めてハイディフィニションでの『スター・ウォーズ』をみたときは、私は何だか冷たい印象を与えるメディアだと思いまし

た。おそらく、この温かみに欠けていることが、今後ずっと気になるだろうと思ったのです。しかし、ベネチア映画祭で、メインホールの「サラ・グランデ」において2K・ハイディフィニション上映をしたときは、よほどの専門家以外は、これが35ミリ・フィルムでの上映でないことに気づきませんでした。2Kであっても、色彩や温かさが細部まで再現されるようになってきたのです。

今や、ハイディフィニションは（映画祭での上映に）不可欠なものだと思います。なぜなら、埋もれてしまっていることのできない作品をよみがえらせる手段になっているからです。古いフィルムであっても、ハイディフィニションで2Kどころか4Kまでにも復元することができます。アメリカの、特に映画会社が所有するフィルム・アーカイブでは、お金をかけて映画フィルムを2Kもしくは4Kに修復しています。そして、それを再びフィルムにするのです。つまりこれは、単なるサーバーや技術や機械を利用したデジタル情報という問題ではありません。技術というものは、常に市場の競争にさらされ、新しいテクノロジーが生まれれば現在のテクノロジーはそれにとってかわられます。ですから、必ずフィルムに戻っていき、インターネガやデュープポジなどの素材にし

映画祭は、もちろん映画について  
深く学べる場にもなる。

Festivals can be a way to study a fragment of cinema in depth.



some special focus on individual currents and individual filmmakers. That kind of monographic attitude is still very important, as is the retrospective work that festivals can do.

## Film Festivals and Technology

In fact, one of the things that I'm most happy with in Venice is – and here I have to thank our friends of Sony, the technological side of Sony in Japan, because they helped us to set up fantastic high definition projection – I'm happy about the 2K projection we have. When I saw the first high definition “Star Wars” in Cannes, I thought it was a cold medium and I will always be able to recognize that there is something missing in the temperature. Now when we play a film on 2K high definition in the Sala Grande, our main hall, only the very strong film professionals and only a few film directors can recognize it's not 35-millimeter film. It's already happening – the colors, the warmth are finally being retrieved.

For me, high definition is essential because it becomes a tool to bring back to life the invisible films, first of all, because you can do almost perfect 2K and now even 4K

restorations of old films. The American film archives, especially film studio archives, they will always be done in the most expensive way. They will do a 2K or 4K restoration and then they will have to go back to film. So it's not just the server, it's not just the digital information with all the machines. Because they know that technology will always be subject to market competition and that of course new technologies will take the place of current technologies, they will always go back to film and they will always have like an abandoned coal mine in Arkansas where they will keep all those precious internegatives, dupe positives, whatever elements they will create. But like that, to revive an old film will cost from 300,000-400,000 dollars. And with the digital restoration and the possibility of showing the films on high definition, of course you can actually have simultaneously very cheap copies of the film circulating. That is always what festivals should be for, to try and suggest a different way of programming theaters.

## The Future of Film Festivals

Right now, festivals are supplementing what you cannot



てその貴重な財産を保管しようとするのです。しかし、そのようにして古い映画を生き返らせるには30~40万ドルかかってしまいます。ただ一方で、デジタル修復手法を利用して再生させ、ハイディフィニションで上映できるようにするということは、手軽に流通できるということでもあります。ですから、映画祭は常に新しいプログラムを提案していく場でもあるべきなのです。

## 映画祭のこれから

現在、映画祭は「補強」の場になりつつあります。すなわち、一般の劇場ではみることのできない作品に出会える場になろうとしているのです。映画祭では、欧米やアジアなど世界各地の映画をみることができますし、製作費や宣伝費をかけずにつくられ、品質だけが武器となる作品にも触れることができます。言い換えれば、そうした映画は映画祭でしかみることができないのです。

その意味で、ドキュメンタリー映画祭は、大衆向けではない映画を見せる場として価値があると思います。日本には、世界に広く知られる山形国際ドキュメンタリー映画祭があり

ますが、この映画祭はノンフィクションの映画がどのような方向へ向かっているのか、新たな道が開けるかを知りたい場合に、必ず行かなければならない映画祭のひとつです。ドキュメンタリー映画祭で上映される作品の中には、自伝的な日記のような作品や、個人としての自分自身を投影した作品もあり、単なるドキュメンタリーとは違った意味を持つものもあります。ただ、日本は配給者がドキュメンタリー映画の劇場公開も検討するという点で、ほかの豊かな国とはやや事情が違っているかもしれません。ヨーロッパでは、ドキュメンタリー映画のほとんどが配給されることがないからです。

映画祭とは、ある種の「必要悪」だと思います。ただし、それぞれの映画祭が上映する作品への責任を常に考えていかなければ、必要とされることもないでしょう。たとえばもし、ハイディフィニションによるデジタルテレビが私たちの習慣を一変させ、フィクションでもノンフィクションでも旧作や新作を含めてあらゆるジャンルの映画にアクセスできるような状況になったとしたら、そこで映画祭は必要かという議論が起こるかもしれません。

2000年になったとき、「あと5~6年もしたら、ブロードバンドがそれを可能にする。自宅で自分のための映画祭ができ

## 映画祭に人が集まり、大きな会場で暗闇の中に座り、ともに同じ映画に反応する。そうした将来を期待したい。

I hope festivals will push people to come to big halls where people sit in the dark and will respond together to a film.

see in regular theaters. So now very often it will be the films from many other parts of the world than your own, than your own Western world or Asian world. But then there will also be films that are made using modes of production that do not include a big budget for promotion and publicity, films which are struggling to exist only with their own intrinsic qualities. And those films can only be seen at festivals.

And that is also why I have no doubt that one of attractions for non-normalized cinema is the documentary festivals. Here in Japan you have the Yamagata Film Festival, which has established itself as one of the major yearly appointments if you want to understand what nonfiction cinema is becoming, what new roads have been tackled or in which way you can do autobiographical journal, diary-like films. You can invest your personal self; you can put more of your person in the film. It's not just the regular documentaries. In Japan, it's probably slightly different than from other affluent countries of the world in the sense that there has always been an interest by the distributors for the theatrical release of documentaries. But look at what is happening in Europe. Very few documentaries exist.

I think that festivals are a necessary evil, provided that they

will try to understand, if they can do the work for each and every film that is presented. And the only way you can stop organizing festivals is when maybe HD digital television will change our habits, when again, there will be the simultaneous availability of films of all kinds, fiction, non-fiction, brand new films, very old films, then we can discuss when that happens.

I still remember in 2000, everybody was saying, "In 2005, 2006, broad-band television will be the answer. You will have your own festival at home. You will program your festival at home because everything will be made available." It does not exist. I will start again from my original starting point. I organize festivals because I want to share an emotion. But if people don't want to sit in the dark with other people, sharing that very same emotion, if they want to do that in their own living room, in their home theater, it's a much drearier, it's a much more lonesome society that we are looking to. And I hope this is not our future. And in that sense, I hope that festivals will still push people to come to big halls, be they multiplexes, it doesn't matter, but those huge halls where hundreds of people will sit in the dark and will respond to a film also because they will feel the human

るようになる。どんな映画でも見られるようになるから、好きなようにプログラムが組めるぞ」といったことが話されていたことを、私はよく覚えています。今はまだ、そのような時代になってはいませんが、私は人々が私の「出発点」を拒絶するようになるのを恐れています。私が映画祭をやろうと思った出発点は、自分の感情をみなさんと共有したかったからです。しかし、人々が他人と暗やみに座ってたくない、あるいは同じ感情を分かち合いたくないと思って、映画祭をするなら自分の部屋やリビングルームに閉じこもってホームシアターでやりたい、と願うようになってしまったら、実に殺伐としたさびしい社会だと言わざるをえません。私は、そのような社会になって欲しくありません。映画祭を開くことによって人間が集まり、大きな会場で作品が上映され、私たちは暗やみの中に共に座って映画に反応し、同時に隣にいる人間の温かい反応を感じとる……そうした将来が待っていることを期待したいと思います。

## 映画を作り、映画祭を作る

**質問者** 本日、ミュレールさんは、映画祭のオーガナイザー

としてこの場にいらっしゃいますが、同時にプロデューサーでもいらっしゃいます。ご自身では、映画の製作と上映の関係をどうみていらっしゃるのでしょうか。また、最近東京で公開されたアレクサンドル・ソクーロフ監督の『太陽』という作品にも、あなたの名前がプロデューサーとしてクレジットされていましたが、ミュレールさんの活動の中で映画製作が占める位置について教えていただけますか。

**ミュレール** 私にとって、「(映画祭オーガナイザー」と「プロデューサー」という)二つの仕事は切り離すことができません。映画祭のオーガナイザーを始めたときから非常に密接な関係にあると思っています。

私がロッテルダム国際映画祭のディレクターを引継いだのは、創設者のフーベルト・バルズが心臓発作で亡くなったからです。彼の死は、「映画祭の企画」という、ストレスの非常に多く、また孤独な仕事をしていたことが原因でした。この仕事は、常に世界中を相手にし、それでいて、クリエイターやプロデューサーとじっくり話す時間はほとんど取れないのです。バルズは、私とはまったく違うタイプの人間で、映画観も異なっていましたが、唯一、彼から受け継ぐことが



and warm response of the other persons sitting next to them.

## Questions and Answers

**Question from audience:** You were here today as an organizer of festivals, but you are a producer. For you, what is the relation between the production and showing the films? For example, recently in Tokyo, we have noted your name as producer of the film “The Sun” by the director Alexander Sokurov. Could you talk about the production of films and the position it holds in your activities?

**Müller:** I cannot help but link the two roles (“film festival organizer” and “producer”) very closely ever since I started working as an organizer of film festivals.

I took over the position of the director of the Rotterdam Film Festival from the person who invented the festival, Hubert Bals, who had died of heart attack because it's a very stressful and lonely activity to organize a festival and to be in touch with the entire world all the time but not to have enough time to be with the creators and the producers. I felt that the only heritage I could take over from him, who was a

different person, who had his own view of cinema, was that he was always very worried that film festivals would not do anything for filmmakers and producers in order to create the conditions for them to start new projects. In fact, festivals are first and foremost fantastic meeting places. Normally in the past, filmmakers used to go to a festival, they were even carrying their own print under their arm or in the luggage. Now of course it's the world sales deciding which festival you have to send the film to, which festival the director has to attend. And the director arrives and he has a very tight schedule. It's like two days of interviews, four presentations, no time to meet other filmmakers, no time even to see other filmmakers' films. And this is a tragedy because this is when things should happen, when things can happen.

So I decided back in 1989: on one side I had the Rotterdam festival of the films that already existed, which had been possible to produce and to realize. And on the other hand, I wanted to invent a festival of films to be. I wanted to invent something that would be a workshop to make it possible for the films to be started. So it is what is now called the Cine-Mart Project Workshop or sometimes they even call it Cine-Mart Project Market. But basically it's what the festivals of

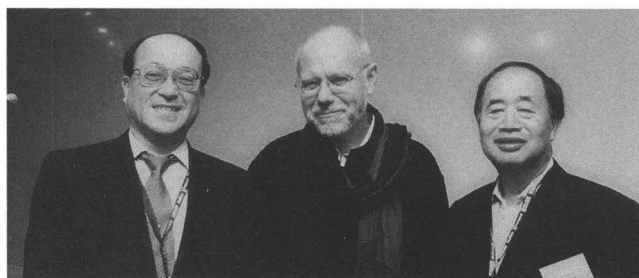
できた遺産があります。彼は、映画祭が監督や映画製作者たちに新しいプロジェクトを生み出す機会を与えられる場になっているかということを常に気にかけていました。事実、映画祭は重要で素晴らしい出会いの場なのです。その昔、映画製作者や監督は自分のプリントを抱えたり、カバンに入れたりして映画祭に行ったものです。現在は、ビジネスの面からどの映画祭に出品すべきかが決められ、監督が出かける場所も決められています。

そして、映画祭に到着した監督は、非常に忙しいスケジュールをこなします。たとえば2日間インタビューを受けて、4日間はプレゼンテーションをする、というようなものです。ですから、彼らがほかの製作者と出会ったり、ほかの映画をみたりする時間などありません。これはとても残念なことです。なぜなら、映画祭は様々なものが生まれ、またその可能性が存在する場所だからです。

そこで、1989年に私は、既に存在している映画や製作が決まっている映画のためにロッテルダム映画祭をやりながら、その一方で、これから映画になるべきもののための映画祭、そしてそこから映画の種が生まれてくるワークショップのような場を立ち上げようと考えました。これは、現在「シネ

マート・プロジェクト・ワークショップ」や「シネマーツ・プロジェクト・マーケット」と呼ばれていますが、基本的には1960年代の映画祭がやっていたような、映画製作者が集まって共通の問題や目標について話し合い、理解し合う場をつくる試みでした。彼らは似たような問題を持っていますし、そこから、解決方法が自然に見えてくるのです。

ここでまた、映画祭の歴史に関する書物を紐解く必要があるでしょう。1960年代は、映画祭が映画祭であることを否定した時代です。当時は、映画祭はこうあるべきだという考えを打ち壊して、映画祭という機械に油を差してよみがえらせていたのです。当時の映画祭として重要な例を挙げれば、まずはカンヌの批評家週間、そしてフランスのイェール映画祭、イタリアのペザロ映画祭、スコットランドのエディンバラ映画祭の監督週間、そして1970年代初めのロッテルダム映画祭があります。しかし、こうした流れは過去のこと、化石のようなもので、前史時代の遺物です。現在の映画祭は互いに競い合いながら、アメリカの超大作のプレミア上映権を手に入れようと必死です。しかし、このような作品は映画祭で上映しなくてもヒットが約束されているのですから、映画祭を上手に避けて通ることもできるのです。



高塩至文化庁文化部長(左)、角川歴彦東京国際映画祭チェアマンと。

With Mr Itaru Takashio, Director General, Agency for Cultural Affairs (left) and Mr Tsuguhiko Kadokawa, Chairman of Tokyo International Film Festival.

the Sixties were for, to make sure that filmmakers would meet, talk to each other, understand if they have – and they do have – common problems or common goals, and then try to find the person who would be a natural choice as a producer.

Again, you really have to go back to those books about the history of film festivals because those festivals from the sixties were the festivals that tried not to be festivals. Do you know what I mean? The names of the most important festivals in the sixties which tried to refuse the idea that all festivals should be alike and all festivals should be this very well oiled festival machine were, first of all, the Critics' Week in Cannes, then the Hyères festival in France, the Pesaro festival in Italy, the Edinburgh festival, the Directors' Fortnight, and then at the beginning of the seventies, the Rotterdam Film Festival. But that kind of festival is something from the past. It belongs to the prehistory. And now festivals are fighting with each other to get the premiere of that big American film, which anyway could very successfully avoid being presented at a festival because it will have a successful career even without any festival.

But sometimes even filmmakers and film producers make

very generous choices. Look at what happened here at the Tokyo Film Festival with "Flags of Our Fathers," a masterpiece in my opinion. Clint Eastwood wanted to make this film and the sequel "Letters from Iwo Jima" to speak his own truth about the war in the Pacific. So he knew that one of the most important groups of viewers for him were the Japanese viewers. Venice tried to get the film, Rome tried to get the film, Toronto tried to get the film, but no, he wanted the film to premiere here in Japan. So luckily, sometimes artists can be free of the marketing strategies of the various international distributors discussing where it's best to hit first in order to create a market impact.

But as a producer, I continue to try and produce the films that under normal circumstances could not be produced. My association with Sokurov started back in the early eighties when I was a director of the Pesaro Film Festival. He was a forbidden filmmaker and somebody had to fight to liberate his work. These concepts are very equivocal in the sense that to discover a film or to liberate a forbidden film, it will happen anyway. Somebody will end up discovering that new filmmaker. Even if it is three or six months later, it won't make such a big difference. And to liberate the film, we can



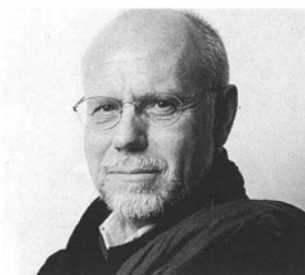
ただし、監督やプロデューサーが気前のよい選択をすることもあります。この東京国際映画祭で何が起ったか考えてみてください。クリント・イーストウッド監督の『父親たちの星条旗』という作品は、私も大傑作だと思っているのですが、今回の東京国際映画祭でプレミア上映されました。イーストウッドはこの映画と続編の『硫黄島からの手紙』を通して、自分が考えた太平洋戦争の真実の姿を語りたいと思っていたので、彼にとって、日本の観客に最初にみてもらうことは、とても当然な成り行きであり、重要なことでもありました。ですから、ベネチア、ローマ、トロントの各映画祭もこの映画を欲しがったのですが、イーストウッドはそれらをすべて断り、プレミア上映の場として東京を選んだのです。幸運にも、このようにしてアーティストが、国際的な配給者たちが常に議論している「市場にインパクトを与えるには、どこから攻めるべきか」といったマーケティング戦略から自由になれる場合も、ときにはあると言えます。

一方、プロデューサーとしての私は、通常的环境下ではできないような映画を製作していこうと考えています。私が1980年代前半にソクーロフ監督との共同プロジェクトをスタートさせたとき、私はベザロ映画祭のディレクターをしていまし

た。当時、彼は祖国で活動を禁じられていましたので、だれかが解放するために戦わなければなりません。「新しい映画を発見する」とか「禁じられたものを解放する」というコンセプトは、あいまいなものです。このようなことをしなくても、変化はいずれ起きますし、いつかは誰かがこの新たな監督を見つけるでしょう。もしかしたら、それは3~6カ月後になるかもしれませんが、たいした違いではありません。また、映画を解放するという点では、民主化への波によって遅かれ早かれ上映を禁止されていた映画が解放される日はやってくる、という考えもありました。しかし、どこかの頑固者が粘り強く働きかけることで道が開けることもあります。そこで私はその頑固者の役割を演じることにして、3カ月ごとにソ連の役人のところへ行ったら、「アレクサンドル・ソクーロフという芸術家は、けっこう重要な映画監督だって聞きましたが、どうなのでしょうね」言い続けました。彼らにとってソクーロフは「映画を何作かつくってはいるけれど、たいした映画人ではない」というくらいの存在でした。しかし、私が要求しつづけた結果、ついにソクーロフの全作品を渡してくれることとなり、私たちはそれを上映できるようになりました。

## 映画祭は世界中の映画好きが集まる重要で素晴らしい出会いの場だ。

Film festival is first and foremost the fantastic meeting place of movie lovers around the world.



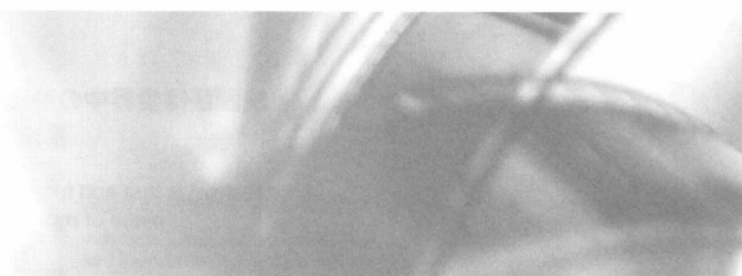
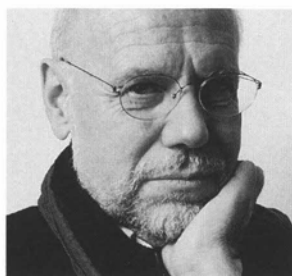
even say somehow the course of democracy will make it possible for the forbidden films to be liberated sooner or later. But obviously, the fact that some people are very stubborn and try to do that can help. So I had to take upon myself the role of being that stubborn person who would every three months go and talk to the Soviet-Russian officials saying, "What about this artist? They told me that Alexander Sokurov is an important filmmaker." And they always say, "Oh, no, no. He made a few things, only a few small films." And so we insisted and insisted and insisted and after a while, they opened the drawers where they have put all of Sokurov's films and so we showed them.

In the introductory speech my work on, for instance, a retrospective of Suzuki Seijun was mentioned. In the same year, we had Suzuki Seijun and Sokurov in Rotterdam. So it was an interesting combination of elements. And I think it's a necessary contradiction because in a festival, and I think also in a production strategy, you should have conflicting elements so that one film will respond to the other film, one film will contradict the other film. My mathematics is very unorthodox mathematics, where one and one together should never make two, should never be just the sum of the one

quality and quantity and one quality and quantity. It should be something different. We can call it three, one and one equals three in the sense that it's a different quality and quantity, not just all the elements together. So in that sense I think I learned a lot by putting together programs of films and I want to continue producing films along exactly the same guidelines. Thank you for your attention.

講演の冒頭で私の仕事を紹介されたとき、鈴木清順監督のレトロスペクティブについて触れられましたが、私はロッテルダム映画祭で鈴木清順の特集上映をしたのと同じ年に、ソクーロフの特集上映もしています。この組み合わせは対照的で、とてもおもしろいものになりました。映画祭として、また作品の戦略として、対立するような要素があるべきだと思います。ある映画が別の映画に呼応する、あるいは矛盾するといった要素が必要なのです。(映画祭に関して) 私が立てる数式は、 $1+1$ を2のまま実施するのではなく、それを3にすることです。つまりすべての要素を合わせれば、異なる質・異なる量が生まれてきて、単に足し合わせたものにはならないのです。上映作品を組み合わせでプログラムをつくることから、私は多くのことを学びました。

同じ方針に従って映画製作も続けていきたいと思っています。ご静聴ありがとうございました。







ゆうばり国際ファンタスティック映画祭〔北海道夕張市〕

■ 映画祭名

ゆうばり国際ファンタスティック映画祭  
YUBARI INTERNATIONAL FANTASTIC FILM FESTIVAL

■ 住所連絡先

北海道夕張市本町4丁目 夕張市産業経済部観光対策本部観光課  
ゆうばり国際ファンタスティック映画祭実行委員会 (TEL:0123-52-3131)

■ ディレクター (代表者)

ゆうばり国際ファンタスティック映画祭実行委員会 委員長 後藤健二 (夕張市長)

- 映画祭開始年 1990年
- 開催時期 毎年2月中～下旬
- 開催日数 5日間
- 観客動員数 21,098人 (2006年)
- 上映作品数 63本 (2006年)
- 年間予算 約9,900万円 (2006年)

【収入の部】(単位1,000円)

公的補助金	75,779
協賛金	16,324
入場券販売収入	5,479
諸収入	835
繰越金	1,481
計	99,898

【支出の部】(単位1,000円)

推進委員会事業費	24,840
企画業務費	63,100
夕張事務局経費	1,705
キネマ街道事業費	50
特別企画費	9,364
計	99,059

■ 最近の映画祭の主な特集・上映作品

- ◆招待作品:『ナルニア国物語/第1章ライオンと魔女』『プロデューサーズ』
- ◆ヤング・ファンタスティック・コンペティション部門グランプリ:『血の涙』
- ◆オフシアター・コンペティション部門グランプリ:『なま夏』
- ◆特集上映:「富士純子劇場 (『緋牡丹博徒 花札勝負』『あ・うん』)」  
「諏訪太郎プレゼンツ (『ハッピーストリート裏』『パン屋襲撃』ほか)」

## ■ 映画祭概要

炭坑閉山後の過疎化に悩む夕張市が、観光を主産業として位置づけるための起爆剤として、当時の竹下登内閣の「ふるさと創生資金」の1億円を元にまちおこしの一環として立ち上げた。地方自治体が主催する映画祭の草分け的存在である。今年で17回の開催を数える。

上映作品は娯楽性の高い作品を中心とし、ハリウッド作品から自主制作映画までその幅は広い。開催当初から新しい才能を発掘することが目標に掲げられ、Q.タランティーノ、クアク・ジェヨン、小林政広などこの映画祭のコンペが輩出した映画人も数多い。かつ、先人たちへのオマージュ上映もなされ新旧の映画人たちの交流の場としても機能している。

また、上映会場が密集しており、気軽に映画人と交流できることや、地元市民のボランティアによる歓迎、関連する様々なイベントなどによる村祭り感覚・アットホームさが売りでもある。

---

## ■ 近年の傾向・変化など

開催当初は市役所が中心になって行っていることから無駄な公共事業としての批判もあったが、継続するうちに市民から自主的なボランティアが参加したり、映画制作を授業に取り上げる中学校が出てきたりと質実ともに夕張市を代表するイベントとして定着した。

また、映画祭をきっかけにホウ・シャオシェン監督『ミレニアム・マンボ』や行定勲監督『北の零年』など映画ロケ地としての評価が高まりつつある。

一方、近年夕張市の財政状態の悪化により映画祭の存続について懸念の声が一部で上がっていたところ、今年6月の市による財政再建団体申請の発表により、市主催による映画祭の中止が正式に発表された。現在、市民有志「ゆうばり映画祭を考える市民の会」が映画祭の存続を目指してNPO法人を設立する準備をすすめている。

## 山形国際ドキュメンタリー映画祭（山形県山形市）

### ■ 映画祭名

山形国際ドキュメンタリー映画祭

YAMAGATA International Documentary Film Festival

### ■ 住所連絡先

〒990-8540 山形市旅籠町2-3-25

### ■ ディレクター（代表者）

山形国際ドキュメンタリー映画祭実行委員会 会長 田中哲

### ■ 映画祭開始年 1989年

### ■ 開催時期 隔年10月

### ■ 開催日数 7日間（2007年は8日間の予定）

### ■ 年間予算 1億8千万円 2年（準備年と開催年）で1回分 ※p.6「予算書」参照

### ■ 観客動員数 約2万人

### ■ 上映作品数 約150本

### ■ 最近の映画祭の主な特集・上映作品

\* 日本に生きるということー境界からの視線

\* 私映画から見えるもの スイスと日本の一人称ドキュメンタリー

\* 雲南映像フォーラム

\* 大步向前走（前を向いて大きく歩こう）台湾「全景」の試み

\* ニュー・ドックス・ジャパン

\* YIDFFネットワーク企画上映

### ■ 映画祭概要

1989年（平成元年）、山形市の市政施行100周年記念事業のひとつとして始まり隔年で開催している。東アジアで初めてのドキュメンタリー映画に特化した国際映画祭でもある。インターナショナル・コンペティションとアジアプログラムの2つのコンペティション部門と、ひとつのテーマや一人の作家を対象とした特集上映部門など多彩なプログラムを展開。同時に、多くのゲストを呼んで質疑応答やシンポジウムも行っている。また、200名を超えるボランティアスタッフが運営を支えているのも特長のひとつ。

映画祭終了後もフィルムライブラリーに収蔵している作品を、全国の上映団体に貸出す他、定期上映や企画上映を組み、より多くの人々にドキュメンタリー映画に触れる機会を日常的にも作っている。2006年4月からは運営体制を変更し、山形市の経済的支援を受けつつ、NPO法人として映画祭を運営すべく来年4月の活動開始を目標に準備を進めている。

### ■ 近年の傾向・変化など

映画祭の存在が制作者の間で浸透してきている結果と見るべきか、応募総数は増加の一途に



あり、昨年は初回(1989年)221本の約7倍になった。これは小型デジタルビデオやパソコンなどパーソナルな機材の登場と無縁ではない。文字通りその気になれば誰もが制作者になることができる。そして公開の場である映画祭の存在を知り、ビデオカメラを手にする。これまで若手の応募は海外の方が多かったが、近年は国内の映画学校の学生や卒業生の作品も海外作品に劣らず増えている。ハイビジョンカメラも加わり、映画祭にとって、若手作家にとってデジタル化は追い風となっているが、100年の歴史を持つフィルムの特性を活かした映画づくりもヨーロッパの作家たちの間ではまだまだ健在で、しばらくはフィルムとデジタルの作品が並走することになるだろう。

■予算書

平成16年度予算書

【収入の部】(単位1,000円)

負担金(山形市) .....	57,500
協賛金 .....	--
広告料 .....	--
入場料 .....	--
繰越金 .....	4,990
フィルム貸出料 .....	800
カタログ等売上げ .....	200
雑収入 .....	30
計	63,520

【支出の部】(単位1,000円)

◆事業費 .....	34,650
報償費 .....	1,340
旅費 .....	430
食糧費 .....	70
その他の需用費 .....	2,410
役務費 .....	1,660
委託料 .....	26,260
使用料及び貸借料 .....	2,380
備品購入費 .....	100
◆一般管理費 .....	27,870
給料等人件費 .....	22,000
賃金 .....	1,300
報償費 .....	60
旅費 .....	1,260
食糧費 .....	60
その他の需用費 .....	1,150
役務費 .....	810
委託料 .....	120
使用料及び貸借料 .....	60
負担金補助及び交付金 .....	50
公課費 .....	1,000
◆予備費 .....	1,000
予備費 .....	1,000
計	63,520

平成17年度予算書

【収入の部】(単位1,000円)

負担金(山形市) .....	100,000
協賛金 .....	16,420
広告料 .....	5,000
入場料 .....	8,000
繰越金 .....	2,100
フィルム貸出料 .....	800
カタログ等売上げ .....	1,220
雑収入 .....	80
計	133,620

【支出の部】(単位1,000円)

◆事業費 .....	107,080
報償費 .....	8,240
旅費 .....	10,800
食糧費 .....	1,610
その他の需用費 .....	7,430
役務費 .....	1,730
委託料 .....	71,490
使用料及び貸借料 .....	5,760
備品購入費 .....	20
◆一般管理費 .....	26,040
給料等人件費 .....	21,500
賃金 .....	2,600
報償費 .....	30
旅費 .....	330
食糧費 .....	60
その他の需用費 .....	790
役務費 .....	320
委託料 .....	120
使用料及び貸借料 .....	20
負担金補助及び交付金 .....	20
公課費 .....	250
◆予備費 .....	500
予備費 .....	500
計	133,620

@ f f あおもり映画祭〔青森県〕

■ 映画祭名

@ f f あおもり映画祭

Aomori Film Festival=@ff ※「エー・エフ・エフ」と読む

■ 住所連絡先

〒038-3145 青森県つがる市木造千代町56-1「あおもり映画祭企画事務局」

■ ディレクター（代表者）

あおもり映画祭実行委員長 川嶋大史

■ 映画祭開始年

1991年9月（プレあおもり映画祭）～（2006年第15回）

■ 開催時期

毎年6月中旬～7月上旬

（映画館興行に迷惑をかけない時期としてスタート。初夏の青森県らしさ＝リンゴの花の咲く時期に開催～そのままメロンの収穫時期まで延長して開催）

■ 開催日数

毎年異なるが、土日の週末をメインに、約1ヶ月間の間に計10日間～15日間の開催。

青森市を中心に始まったが、近年は県内各地にフィルムコミッションが設立され、開催都市が拡大。今年は6地区7市町村で開催。

■ 年間予算（収支の簡単な内訳）

全体事務局に県内各地のフィルムコミッション、大規模チーム、小規模チームが所属し、運営費として年会費（2万円）を支払う。また、動員目標とする数の印刷物（ポスター、チラシ、チケット類）の負担金（10万円～25万円）を支払う。それ以外は各チームの独立採算で運営。

「@ff あおもり映画祭」全体事務局収支予算書（概算）

【収入の部】（単位1,000円）

個人会員年会費（5千円×20人）	100
チーム参加費（2万円×6組）	120
団体参加費（2万5千円×5組）	125
全体枠広告収入（マスコミ他）	200
物販関係売上（Tシャツ他）	50
印刷物負担金（各チームより）	1,250
寄付・ご祝儀（個人協賛他）	50

計1,895

【支出の部】（単位1,000円）

事務費（郵便・コピー・電話他）	100
印刷物制作費（ポスター・チラシ・パンフ類）	1,500
雑費（消費税・手数料他）	30
物販関係制作費（Tシャツ他）	100
ゲスト接待予備費（接待不足分）	85
HP関係制作費（接続費他）	30
記録費（DVD・写真他）	50

計1,895

## ■ 収支予算書

### 【収入の部】(単位1,000円)

補助金(町・県他) .....	1,000
年会費(3千円×30人) .....	90
地元枠広告費(2万円×8社) .....	160
入場者収入(1,300円×300人) .....	390
物販関係売上(オリジナルTシャツ他) .....	30
寄付・ご祝儀(個人協賛他) .....	20
計	1,690

※各団体・各チームにより異なる運営と収支決算をしているため、詳細は不明だが、平均的な3本特集上映の場合として。

※全体で共通する印刷物を作成することにより経費の合理化を図る。

### 【支出の部】(単位1,000円)

事務・会議費(郵便・コピー・電話他) .....	10
印刷物負担金(全体事務局) .....	250
映画祭参加費(全体事務局) .....	25
映画上映費[3本](10万円×3本) .....	300
ホール使用料(地元ホール[減免]) .....	50
映写技師派遣料(映画館より) .....	200
ゲスト交通宿泊費(東京往復+ホテル) .....	400
ゲスト謝礼・お土産代(地元特産品) .....	250
宣材購入費(映画会社より) .....	20
スタッフ弁当代(当日スタッフ用) .....	20
記録費(DVD・写真他) .....	30
物販関係制作費(Tシャツ他) .....	30
ゲスト接待予備費(接待不足分) .....	30
雑費(消費税・手数料他) .....	75
計	1,690

## ■ 観客動員数

毎年、トータル3,000人～4,000人平均。

但し、同日複数作品上映の場合に、1本毎の観客動員として計算し始めたのは「第11回」以降。それまでは概算で「1会場約〇〇人」としていたため、数字に統一性がない。延べの観客動員は59,910人。

## ■ 上映作品数

15本～20本を紹介。今年は29作品上映。自主上映の短編・中編映画の作品数の数え方に統一性がないが、これまでに281本の映画を紹介(同一年度の複数回上映は省略)している。

## ■ 最近の映画祭の主な特集・上映作品

青森県ゆかりの作品(ロケ映画・出身監督等)の他、阪本順治監督特集、篠原哲雄監督特集、中原俊監督特集、李鳳宇プロデューサー特集、哀川翔特集、松田龍平特集、永島敏行特集など。「日本映画を応援し、映画人にエールを贈る」ことを基本理念とし、ある映画人、ある映画監督、ある映画俳優、という視点からの小さな特集で組み立てている。年毎の映画祭全体でのテーマはあるものの、トータルした映画人の特集にはしていない。旧作・名作の特別上映はあるが、基本的に「今の日本映画、今の映画界、今の映画人」を感じられる特集を組んでいる。

## ■ 映画祭概要

映画ファンによる手づくりの映画祭で、今年、15周年を迎えた。開始時はバブル崩壊後で、



ビデオ全盛期の中、映画館離れが加速していた。北国の地方にあって「日本映画を応援し、映画人にエールを贈る」ことを基本方針として、県内では観られない佳作を中心に開催。インディーズ作品が多いのは、映画館で上映される日本映画の上映本数が極端に少ないという現実があったから。また、青森県は舞台やロケ地、出身監督等の関連作品が500本以上ある「映画王国」という自負心があり、「映画祭」という場から製作者側にエールを贈り続け、次世代の映像作家育成とロケの誘致を目指した。5年前より県内で地域別のチーム制を導入し、より多くの地域でより多くの人に映画祭を楽しんでもらえるように組織を拡大した。各地域の映画ファン・サークルがネットワークを作って協力し合うという、全国的にも例を見ない県内全域を回る巡回方式の映画祭スタイルとなった。

---

■ 近年の傾向・変化など

15年間でお招きした映画人のゲストの数は延べ300人。近年、それが大きなうねりとなって押し寄せている。「ゴールドラッシュ」と呼ばれるほど、ロケ作品が急増。弘前フィルムコミッション（FC）に始まり、下北FC、七戸FC、野辺地・横浜・六ヶ所FCが続々と設立。来年予定されているFCがあと二ヶ所ある。映画から地域が動き始め、映画によって人々が輝き始めた。過去の名作や映画人たちがこの土地を未来へと導いている。あおり映画祭でしか味わえない青森県の土地の魅力を感じさせる「あったかい世界」を観客とゲストと主催者が三位一体となって創り出したい。今年『青いうた～のど自慢青春編～』『アオグラ』『素敵な夜、ボクにください』『銀河鉄道の夜』『ピアノの話（仮題）』のロケに協力。混在とした映画祭組織とFCの住み分けが今後の課題である他、シネコンが各地にバランス良く設置されたため、開始時にあった映画ファンの飢餓感がなくなり、今後の映画祭の企画には課題も多い。

## 神戸100年映画祭〔兵庫県神戸市〕

### ■ 映画祭名

第11回 神戸100年映画祭  
KOBE FILM FESTIVAL 2006

### ■ 住所連絡先

〒650-0011 神戸市中央区下山手4丁目11-2  
(電話078-332-7050 FAX078-332-7051)

### ■ ディレクター（代表者）

NPO法人神戸100年映画祭代表理事 岡本好和

### ■ 映画祭開始年 1996年

### ■ 開催時期 毎年10月末から11月初旬

### ■ 開催日数 8～12日間

### ■ 年間予算 約700万円（映画祭のみ）

### ■ 観客動員数 3,000～4,000人

### ■ 上映作品数 15～25作品

### ■ 収支予算書

#### 【収入の部】（単位1,000円）

入場料収入	2,700
助成金（神戸市）	2,000
自己負担金	2,293
計	6,993

#### 【支出の部】（単位1,000円）

フィルム代	1,822
出演費	680
文芸費（演出費）	200
会場費	758
舞台費	240
設営費	400
謝金	740
旅費	140
通信費	480
宣伝費	650
印刷費	450
記録費	100
消費税	333
計	6,993

### ■ 最近の映画祭の主な特集・上映作品

「かくも優しき・・・」をテーマに、「博士の愛した数式」を含む17作品

※映画祭チラシ参照

## ■ 映画祭概要

1996年秋、第一回神戸100年映画祭が神戸市と市民の協働主催で開催されました。その年は、日本で初めて映画（エジソンのキネトスコープ）が神戸で公開されてから百周年にあたり、しかも阪神・淡路大震災の翌年という予期せぬ条件も重なっていました。神戸は大震災からの復興の緒についたばかりで、さまざまなハンディがありましたが、それがかえって官民一体のエネルギーを高める結果につながり、またゲストとして招いた世界の映画人や映画業界の理解・協力を得て、1ヵ月間というロングラン映画祭を成功させる支えになりました。フィナーレには大震災の教訓をもとに弱者に寄り添う心を反映した神戸映画宣言を発表し、翌年からの映画祭の基調が決まりました。

2001年秋の第6回映画祭をもって、財政の逼迫から神戸市の助成が大幅にカットされることになり、存続が中止かをめぐり内部で議論。神戸100年映画祭以前に市民母体で開催していたKOBЕ国際映画祭から携わっていたメンバーを中心に、市民NPOとして存続させることになり、2002年2月にNPOの認証を得て、総会を開催、年会費1万円の正会員、2千円の賛助会員によって組織を構成し、会員ボランティアの力で年間事業を展開する体制となりました。

## ■ 現在の事業と傾向

秋に約10日間開催する神戸100年映画祭が年間事業の軸です。その他に兵庫県立美術館、神戸市立博物館、神戸市立ビブレホール、神戸新聞松方ホールなどを拠点にいくつかの上映会シリーズをそれぞれのグループで年間を通じて並行的に開催しています。また「エコー・ド・シネマ」と名づけた映画学校や事務局でのビデオ鑑賞会も重ねて会員間の親睦、新会員の増加につなげています。会報〈神戸100年映画祭通信〉は2ヶ月に一回の発行、インターネットHPを通じての情報提供。会員数は正、賛助合わせて四百人程度ですが、活動参加型の組織なので、それくらいの数が適正と考えています。

上映作品に関しては、すでに劇場公開の終わった作品が大半で、往年の内外名作もかなり多くなっています。そのため客層の年代は総じて高く、映画隆盛の時代を知る目の肥えたファンがリピーターとして何度も参加してくれるようになりました。ソフト多様化が進み、劇場空間で多くの観客と共有することが軽視されがちな中であって、「劇場文化」の大切さを知っている人たちに良質の場を提供するという当NPOのスタンスがより明確になりつつあります。

また映画祭のテーマとして「やさしさ」「きずな」といった現代社会が忘れがちなテーマを例年のように掲げているのも、大震災後の助け合いの空気の中で生まれた映画祭の特徴と意識しています。





第3回 文化庁映画週間

第4回 文化庁全国フィルムコミッション・コンベンション

## フィルムコミッション：新たな視点

*Bunka-Cho Film Commission Convention 2006*

### Film Commission: From New Angle

【主催】財団法人日本映像国際振興協会

【共催】文化庁／全国フィルム・コミッション連絡協議会／  
VIPO

【日時】2006年10月27日 14時～18時

【場所】六本木アカデミーヒルズ49「オーディトリウム」

#### 【開催趣旨】

映画のロケを誘致するだけがフィルム・コミッション(FC)の仕事ではない。地元で映画づくりに携わる人を育て、映画づくりのしやすい環境をつくり、自分たちの携わった映画の上映を成功させるために尽力してこそ、FCの仕事は次につながる。今回はFCのもつ様々な顔について、それぞれの現場を知る人たちが熱く語り合った。

#### 【出席者】(発言順)

前澤哲爾(全国フィルム・コミッション連絡協議会専務理事)

泉谷 昇(文化庁JLDB検討委員会主査/えひめフィルム・コミッション)

井上 潔(『ロスト・イン・トランスレーション』ラインプロデューサー)

石坂拓郎(『ロスト・イン・トランスレーション』撮影助手)

岡田隆行(早稲田大学本庄プロジェクト推進室調査役)

上原英和(『夜のピクニック』プロデューサー)

中江裕司(映画監督)

*Organized by* UNIJAPAN

*Co-organized by* Agency for Cultural Affairs /  
Japan Film Commission Promotion Council / VIPO

*Date and Time:* October 27, 2006 (14:00 - 18:00)

*Venue:* Auditorium, Roppongi Academyhills 49

#### *Discussion Topic:*

The Film Commission(FC)'s goal is not just to entice productions to its city or country. It also includes training local people to be able to work in the film industry, create an environment that makes filmmaking easier, and put the effort into promoting the films in which they were involved to make them successful at the box office. We had people knowledgeable in the various areas talk passionately about the different aspects of the FC.

#### *Panel (in speaking order)*

Tetsuji Maezawa

Noboru Izumitani

Kiyoshi Inoue

Takuro Ishizaka

Takayuki Okada

Hidekazu Uehara

Yuji Nakae

## 第1部 Part 1 「全国ロケーションデータベース(JLDB)」のプレゼンテーション



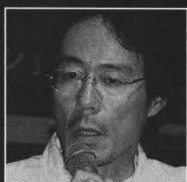
泉谷 昇

*Noboru Izumitani*

文化庁JLDB検討委員会主査、えひめフィルムコミッション代表

Chief of the Japan Location Database Exploratory Committee,  
Representative of the Ehime Film Commission

## 第2部 Part 2 プレゼンテーション「日本の撮影環境への提案～『ロスト・イン・トランスレーション』を撮影して～」

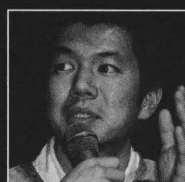


井上 潔

*Kiyoshi Inoue*

ソフィア・ Coppola監督作品『ロスト・イン・トランスレーション』(2003)でライン・プロデューサーを務める

Worked as line producer in the production of director Sofia Coppola's "Lost in Translation" (2003).



石坂拓郎

*Takuro Ishizaka*

撮影監督、ロサンゼルス在住。『ロスト・イン・トランスレーション』(2003)でセカンド・アシスタント・カメラを務める

Cinematographer, based in Los Angeles. Worked as second assistant camera in the production of "Lost in Translation" (2003).

## 第3部 Part 3 トークセッション:「フィルムコミッションが地域にできること」



岡田隆行

*Takayuki Okada*

早稲田大学本庄プロジェクト推進室調査役、早稲田の学生と市民との共同による映画製作を企画している

Planning director, Waseda University Honjo Project Development Office. Plans film productions that are conducted jointly by Waseda University students and local citizens.

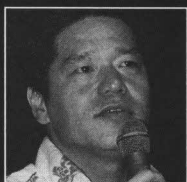


上原英和

*Hidekazu Uehara*

『夜のピクニック』プロデューサー。1952年生まれ、早稲田大学文学部演劇学科卒。数多くの作品でライン・プロデューサーを務めている

Producer of "Yoru no Pikunikku." Born in 1952. Graduated from Theatre and Film Arts Division, School of Letters, Arts and Sciences I, Waseda University. Was involved in many film productions as line producer.

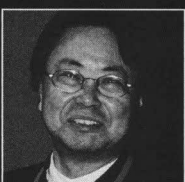


中江裕司

*Yuji Nakae*

1960年京都生まれ。琉球大学に入学して映画研究会に所属、在学中から多くの自主製作映画を手がけてきた。2006年には、廃業した映画館を復活させている

Born in Kyoto, 1960. Entered the University of the Ryukyus and joined the Film Club, producing many independent films while in university. Revived a closed movie theater in 2006.



〔Coordinator〕

前澤哲爾

*Tetsuji Maezawa*

全国フィルム・コミッション連絡協議会専務理事。日本映画テレビプロデューサー協会国際委員会委員、山梨県立大学助教授。

Executive Director of the Japan Film Commission Promotion Council. Member of the International Committee of the All Nippon Producers Association. Associate professor at Yamanashi Prefectural University.

## 第1部

## 「全国ロケーションデータベース(JLDB)」のプレゼンテーション

**前澤哲爾** 第19回東京国際映画祭の協賛企画であります文化庁映画週間、第4回文化庁全国フィルムコミッション・コンベンションを開催いたします。今回、全体の進行をさせていただきます、全国フィルム・コミッション連絡協議会の専務理事の前澤です。

今回の催しは、主催が(財)日本映像国際振興協会、また文化庁、全国フィルム・コミッション連絡協議会、NPOの映像産業振興機構(VIPO)が共催となり開催いたします。

3部構成となり長時間となりますが、ぜひ、積極的にご参加いただければと思います。

今回のフィルムコミッション・コンベンションをどういったかたちで進めるかについて、まずお話しします。

現在私も全国フィルム・コミッション連絡協議会に加盟しているフィルム・コミッションはすでに94あります。加盟していないところが30くらいありますので、もうすでに100は突破している状況です。ただ多くのフィルム・コミッション

は、東京に本拠のある映画会社、映画プロダクションの方を向いている。つまり東京以外にあるフィルム・コミッションのほとんどは東京の方を向いています。実際にロケーションサービスという大事な仕事をされていますが、実はフィルム・コミッションの仕事というのは、ロケーションサービスで制作会社を支援するだけではなく、地域でいろんな活動をしていくことが非常に重要なポイントとしてあります。マスコミ等々ではフィルム・コミッションがいろいろな映画を誘致して良かった良かったという話ばかりがありますが、実はしっかりとした基盤を地域において、地域文化、地域産業、地域観光などいろいろな形の地域振興を担っていく団体として、フィルム・コミッションがあります。そういった活動をご紹介しますと同時に、今回もうひとつのポイントになるのが国際化です。東京国際映画祭にはたくさんの国際ゲストもお越しですが、日本では海外作品の制作はまだまだ多くありません。いままではフィルム・コミッション活動もほとんどあ



## PART 1

## Presentation of Japan Location Database

**Tetsuji Maezawa:** Good afternoon, ladies and gentlemen. I am pleased and honored to announce the start of Bunka-Cho Film Commission Convention 2006 of the Bunka-Cho Film Week 2006, held in alliance with the 19th Tokyo International Film Festival. I am Tetsuji Maezawa, Executive Director of the Japan Film Commission Promotion Council.

This event is a three-session program organized by the Japan Association for the International Promotion of Moving Images(UNIJAPAN) and co-organized by the Agency for Cultural Affairs, Japan Film Commission Promotion Council, and the nonprofit organization, Visual Industry Promotion Organization. I hope you will all find it interesting, enjoyable and informative.

Let me begin by discussing the proceedings for this year's Film Commission Convention.

The Japan Film Commission Promotion Council currently has 94 different film commissions within its membership, with another 30 film commissions not yet represented total-

ing over 100 film commissions overall. Many film commissions, however, have their eyes turned toward Tokyo, where the film studios and film production companies are based. We can say that most film commissions outside of Tokyo have their eyes turned toward Tokyo. While many of them provide the all-important service of assisting with the finding of shooting locations in their regions, the true mission of film commissions should include not only the provision of support to production companies through these location services but also the greater role of conducting various activities in their local communities. Film commissions are usually only treated in the media in terms of their strengths in attracting filmmakers to their region for a film project, but these commissions do actually have a strong foundation in their local communities and are charged with promoting local culture, industry and tourism.

Globalization is an increasingly important and operative word in the function of film commissions. Although the



りませんでしたし、どこに問い合わせたら良いのかわからない状況が続きました。今回第2部で『ロスト・イン・トランスレーション』の話をしますが、いまアメリカ映画がたくさん、ロケハンも含めていろいろな形で日本にきています。海外の作品が日本でたくさんできつつあります。そうしたなか、私ども日本で海外の映画を受け入れるにはどうしたらいいのか、ということがもうひとつのテーマです。

一昨日の10月25日に、文化庁が全国ロケーションデータベース英語ページの公開についてプレス発表しました。すでに英語版ができました。日本語版は5月にできていますが、そのご紹介から今回のコンベンションをはじめます。

最初にプレゼンテーションしていただきますのは、文化庁のJLDBロケーションデータベース検討委員会の主査で、えひめフィルム・コミッションで実際に活動されている泉谷昇さんです。どうぞご登壇ください。

**泉谷昇** みなさん、こんにちは。えひめフィルム・コミッションの泉谷と申します。これから30分ほどお時間をいただいて、文化庁と一緒にみんなで作った全国ロケーションデータベース、通称JLDBの機能紹介と、最後にお披露目を



Tokyo International Film Festival draws many eminent international guests and participants, there are still too few foreign filmmakers who choose to film in Japan. One reason stems historically from the lack of activity on the part of local film commissions and a lack of information available outside of Japan on who to contact.

In the second session, you'll get a chance to hear about the filming the Academy Award nominated movie, *Lost in Translation*, which was filmed in Japan. Contrary to perception, there is in fact a great deal of interest nowadays on the part of American filmmakers to come to Japan for various projects, including to find prime shooting locations. Indeed, there are many foreign film projects currently underway in Japan. All of this only fuels our desire to figure the best way to encourage and accommodate this trend.

On October 25, the Agency for Cultural Affairs issued a press release about the English version of the national film location finders' database online, called the Japan Location Database. The Japanese version was made available this May. So I would like to begin this convention by introducing this important new service.

Our first presentation will be made by Mr. Noboru Izumi-

かねて英語版についてもご説明します。

実は1年前、同じこの期間中に、まだ雲をつかむような「こんなものができます」というご説明をしたのをご記憶の方もいらっしゃると思いますが、今日は5月から公開されている日本語版をスライドでご紹介します。

最初に、こちらのデータベースができる経緯について、過去3年にさかのぼってご説明します。まず平成16年度、検討委員会いわゆる研究会が設立されました。これは私たちフィルム・コミッション、そして実際に使ういわゆる製作側の人たち、そしてデータベースを公開する上での専門家ら有識者を含めた研究会で、どういうものが求められているのかを1年間かけて検討しました。その成果を元に平成17年度、構築作業に入りました。これが昨年度みなさんに「こういうものができます」とご紹介した内容です。

平成18年5月、満を持して日本語版の全国ロケーションデータベースがはじまりました。現在まで物件数でいうと約3000件、写真点数でいうと2万点以上です。英語版には120件入っています。今後点数は増えていきます。今回は後ろの席にはFCのみなさん、手前には製作者の方と、実際に利用される双方がいらっしゃるの、二つに分けてお話しします。

tani of the Ehime Film Commission, who presides over the Japan Location Database Exploratory Committee. Mr. Izumitani, the podium is yours.

**Noboru Izumitani:** Thank you. Good afternoon, ladies and gentlemen. I am Noboru Izumitani of the Ehime Film Commission. If I may solicit your attention for the next 30 minutes or so, I would like to show you what the Japan Location Database or JLDB is, how it works, and the purpose it serves, concluding with a brief demonstration of the English version.

Some of you may recall one year ago during this same event when I mentioned, still in relatively uncertain terms, what we were working on by way of this database. Well I am pleased and proud today to be able to demonstrate to you first the Japanese edition of a database that has been operational since this May.

First, let me back up about three years to give you a brief background on the project, which began in 2004 with the establishment of an exploratory committee. Among the participants were various film commission members, filmmakers and production companies – the actual users of our data-

いま全国のフィルム・コミッションは100近い窓口があります。そのうち9割の団体がHPをもっています。そのなかの3割強はデータベースそのものを自分たちの地域で公開しています。ただし数が増えてくると、製作者側からみればデータベースのはしごをしなくてはならないとか、そのつど地域にアクセスしなければならないなど、使い勝手が悪いという問題が生じます。そこで「全国からひとつの場所にまとめよう」というのが事の発端でした。こちらをまとめたのがJLDBです。

実際にこれを使うのは誰だろうということを検討しまして、国内外の映画製作者、もしくは映像の世界を志す学生さん、あるいは一般の方たちにも使えるように構築しました。そうすることで、登録された情報を横断的に検索でき、各フィルム・コミッションも自分たちの地域を紹介するための呼び水として活用することができます。自分たちで作っていたFCのサイトを組み合わせることで、制作隊やロケハンが来やすくなったといえます。

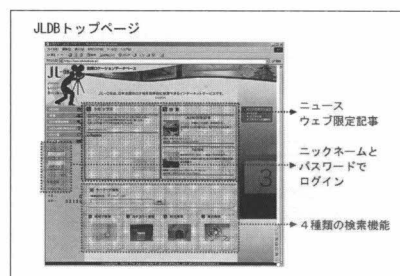
これが実際のJLDBのトップ画面です。JLDBは大きく3つに分かれています。まず最初はニュースや記事というところで、このサイト限定ものになっています。たとえばトピック

スというのは文字ニュースのようなものです。「こういうことを更新しますので、よろしく」とか「メンテナンスをします」などのテキストニュースです。その隣の特集やニュースは、フィルム・コミッションの方たちが執筆するニュースやコラム、エッセイ仕立ての「読み物系」です。支援した作品の紹介などもあります。出版されるものではないのでぜひ皆さんWeb上で読んでいただければ、それだけの価値のあるものだと思います。

下の段は利用者みなさまにぜひ使っていただきたい、3000件のロケ情報を検索できる項目です。全部で5つあり、キーワード、地域、カテゴリー、時代から検索ができます。時代という検索は製作側からの強い要望でつくられました。そしてこれらを組み合わせた複合検索をふくめた5つで構成されています。

JLDBをフルに活用するために、ユーザー登録をお願いしています。一般の方はWeb上で登録できます。フィルム・コミッションの方は私どもの担当者に言っていただければ登録します。登録することで、ログイン後に使える機能が一気に広がります。

5つある検索項目の中でも代表的なのがキーワード検索で



JLDBのトップページ

base – and, of course, technicians and various other experts needed to build and launch a database of this magnitude. We spent approximately one year deciding what was required of the database and how it should function. Actual construction then began in fiscal 2005. This is basically what I introduced to you last year.

The Japanese version of the Japan Location Database was launched in May of this year. And to date, we've incorporated approximately 3,000 locations, and over 20,000 photographs. The English version includes 120 locations. And these numbers are increasing. We have among our audience today including film commission personnel in the back and filmmakers in the front, actual users and contributors of the database. So let me speak to both groups individually, if I may.

First, with some 100 different film commissions in Japan, about 90 percent operate their own Web pages. Over 30 percent of those have built up a database of information for their own particular area of coverage. The problem is that as the volume of information proliferates, filmmakers find themselves not knowing where to inquire, jumping from database to database, accessing and making inquiries in a piecemeal

fashion at each specific locale. This makes for a very laborious and frustrating process. The JLDB, therefore, was designed to provide a consolidated and single location for information and contacts about every film commission in the country.

We thought about who precisely we wanted to use this database and the answer we came up with was “just about everybody and anybody.” Filmmakers from both inside and outside of Japan, students and film students aiming to enter the profession, and the general public. Having a pluralistic user base contributes to crossover and interdisciplinary data that is searchable on the site and allows each film commission to use the site as an effective tool for drawing attention to their communities. By synthesizing their own sites to the database, film commissions provide an easy interface between them and filmmakers, producers, directors and location hunters.

What you see here is the top page of the JLDB site. The database is divided into three major parts. First there is a limited news and updates segment. For example, recent topics are presented in the form of a news ticker. Here, you'll find notifications of new features, updates or maintenance

す。次にカテゴリー検索。これは私たちが保有しているロケ候補地情報を22の項目に分けて紹介しています。時代検索も明治や大正等で候補地を分類しています。そして地域、たとえば「北海道」とか「九州・沖縄地区」といった検索もあります。これら4つを組み合わせているのが複合検索です。ですのでJLDBは、ほぼ全てのみなさんの要望に応じて、欲しい物件を探し当てられるようになっています。

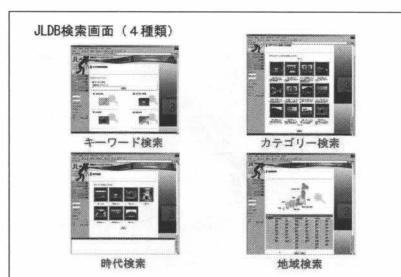
検索画面に入力、選択をしてたどり着く詳細画面は、このように表示されています。このように細かい情報がでできますがメモを取る必要はありません。「ロケ地アルバム」という、ユーザー登録している方専用のアルバムを作ることができるのです。気に入ったところをチェックすれば100枚まで保存が可能です。

ここで少しだけ、まだ登録をしていないフィルム・コミッションの方々に特にご紹介したいところをお話したいと思います。いま英語版がスタートしましたが、どのように英語版として紹介するのか、についてです。これはロケ地画面を入力する画面です。日本語で入力すれば日本語で表示されます。隣の画面のほうに入力すると英語で表記されます。まだ英語版に手をつけていないFCの方には、日本語版をそのまま訳

すなり、一部を選ぶなりして、2つの画面を完成させていただければと思います。

さて、こちらはまた、利用者もふくめ皆さんに使っていただく画面です。たとえばFCを探し当てたがもっと詳しく知りたい、あるいはわからないことがある、といった場合には、公開問い合わせという画面があります。ただしこちらもユーザー登録が必要となります。質問は些細なことでもかまいません。具体的な場所などについて聞きたい場合、「この場所はいつどう使えるか」などを書いていただいて、質問先のFCがわかる場合、またはFC全体に対して聞きたい場合、誰に質問すればいいのかわからない場合、という選択肢から選択して送信すると指定した先に届きます。ちなみに、誰に聞いたらいいのかわからない質問は私のところに届きますので、私から返信することになります。

そのほか、電子掲示板というJLDBの中で情報交換をする機能もあります。みなさんに広く開かれている公開問い合わせとは違います。いわゆるスレッドと呼ばれる、むかし流行った電子会議室のようなものです。また、アクセスの分析もできます。どれくらいの人々がこのFCのどういう情報を見にいっているのか、という参考資料となるログ（情報）も



JLDBの検索画面

announcements. Next to that are special features, articles, essays or newsworthy items submitted by film commission members. These might include, say, introductions of film projects a commission or a community has supported in the past. None of this information is published in printed form. It is all exclusively available on the Web, which we think makes the site that much more valuable.

The lower column of the page is what we urge all of you to make ample use of. And that is searchable information on some 3,000 film locations. You can search by five criteria: keywords, region, category, era and a multiple search function. The Search by Era function is one that filmmakers strongly requested of us and so we happily obliged. The Multiple Search function, as the name suggests, allows you to specify a set of conditions and parameters from which to conduct and narrow your search.

To get the most mileage and use from the JLDB site, we request that users register themselves. General users can register online. If you represent a film commission, submit an inquiry and we will be happy to get you registered. Once you've logged in as a registered user, you will see the functionality of the site expand.

Searching by keywords is the most versatile of all the search functions on the site. Then comes the Search by Category function, which takes candidate locations in each of the regions and breaks them up into 22 categories or items. The Search by Era function allows you to search for shooting locations suitable for, say, a period piece from the Meiji or Taisho eras. And, of course, Search by Region places you in a specific part of the country, whether Hokkaido in the north or Kyushu and Okinawa in the south. And finally, you can submit a query using a combination of all four of the aforementioned search functions as a multiple parameters search. In this way, the JLDB tries to incorporate and respond to a host of specific needs to let users zero in on the shooting location they have in mind.

This is what is displayed after you have entered your search parameters. While it brings up a lot of detailed information, there is no need to jot down any memos. This is because registered users are given a savable "location album" that they can go back and refer to at any time. You can save up to 100 pages of locations you like.

Here is something I particularly wish to introduce to unregistered film commissions in our audience. It is the English



確保しています。

検索だけでなくより面白いものとして「記事」があります。Web上限定の記事として、現場の担当者が執筆しています。現在、最新で載っているのは沖縄の担当者が執筆した記事で、「家から抜けのあるところを探してほしい」「それは無理です」という話です。その理由についてはコラムを読んでください。「なるほど」と思われるような内容がいろいろ掲載されています。

残りの時間は実際にロケーションデータベースを触りながら補足していきます。これはいまネットにつながっているJLDBの画面です。ここで操作方法のアドバイスをひとつ申し上げたいと思います。普通の操作ですとこの画面を見終わったあと、ついブラウザの「戻る」を押してしまいがちですが、それは間違いです。「Home」など画面の中のボタンを押すのが正解です。そうしないとデータベースの場合は「時間切れ」などといった表示がでて、プログラムが適切に対応しないことがあるので、お伝えしておきます。

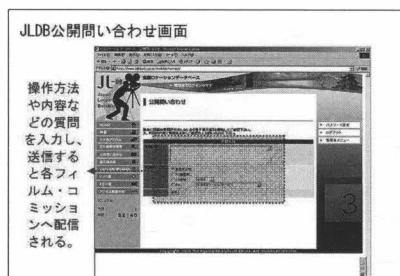
次に、こちらが検索画面です。カテゴリー検索には検索の多そうな項目、神社・仏閣など22の項目があります。この画面は常に最新のものが出るので、随時画像は変わっていきま

す。尚、神社・仏閣には礼拝堂ですとか墓地・霊園なども含まれています。さらに進むと一覧表が出てくるので、イメージに合うものをクリックすればこのように詳細画面が出てくるわけです。

写真は大きなものが1枚と、周辺を写したものが計10枚表示されます。もちろん拡大や印刷もできるので、社内などでそれを比較検討いただいてロケハンの前準備に使っていただけます。

キーワード検索は、基本的にはひとつの単語を入力して探します。「and検索」や「or検索」は複合検索で探していただきます。言い忘れましたが、いま私はログインしている状態ですので、機能をフルに使っています。なおかつ私自身はFCの担当者なので、自分たちの情報を自由に更新できます。

ここで、利用者の方にとっては裏側のお話になってしまうかとは思いますが、FCのみなさんの使用方法の説明をします。入力した情報はいずれ古くなっていきます。私に寄せられる質問で特に多いのが「更新はどうしたらいいか」というものです。いちばん簡単な方法は、地域検索を使ってください。たとえば私であれば愛媛県なので、検索を押します。いままでみなさんの地域でupした画面が一覧で出てきます。



JLDBの公開問い合わせ画面

version of the JLDB, which we have recently launched. What you see here is the display for entering information in the location search screen. If you enter Japanese text inside the box, Japanese text is displayed. But if you enter text in another box, English is displayed. So for those film commissions who have yet to develop an English version, you can simply translate the Japanese version or select certain parts for the English version to complete the two sections.

Now let me turn to another screen that we think everyone will enjoy using. Let's say you've found a film commission you want to contact but wish to learn a little more about them, or need clarification. For that, there is the public inquiry screen. You need to be registered, however, to make use of this function. But feel free to make as trivial or detailed an inquiry as you wish. For example, if you want to ask specifically when and how you can use a certain location, simply type in that inquiry. And then you can choose from a selection of "send to" options depending on whether or not you know whom to query. You can even choose to send your question to the entire film commission body. By the way, if you select the option labeled, "I don't know who to contact regarding this inquiry," it comes to me. I'll answer

it for you.

The JLDB also has a message board to facilitate an exchange of information among users. This is quite different from the "public inquiry" that encourages you to ask about anything. The message board functions like an online chat or conference based on specific topics called "threads." Access information is also logged as reference data, say, if you want to find out how many people are visiting a certain film commission's page or viewing its information.

In addition to searches, the site offers interesting special features and articles found only online, such as journal writings and musings by on site officials. For example, one recent column discusses why it is impossible to find a home in Okinawa to shoot an open view from. The reasons for this are made evident once you read the article.

Let me spend the remainder of my time further demonstrating the functions of the database. What you see here is a display of the Japan Location Database with a real time Internet connection. One word of caution I'd like to provide here on operating the site. Many people are accustomed to hitting the "back" button on your browser once they're finished looking at a page. But this would be a mistake. Instead,

直したい画面をクリックすると「修正」ボタンが出てくるので押します。下に入力項目がずらずらと出てくるので、最新情報に差し替えてください。これが日本語版の内容です。

先ほど紹介した公開問い合わせの欄には字数制限がありませんので、自由に書き込んでください。また、アクセス分析も参考までにお見せしますと、関東圏の検索件数が圧倒的に多くなっています。

では今回のメインのひとつである英語版のお話です。いまご覧の画面は日本語版ですが、ここに「English」とありますね。ここをクリックすると、サーチ画面、つまり検索画面がonになっていて英語版が起動しました。たとえば「school」をサーチすると、このように学校がでできます。これは札幌のFCが提供している学校です。日本語版と同じ内容を併記しています。また、ここからの問合せなども日本語版と同様にできます。

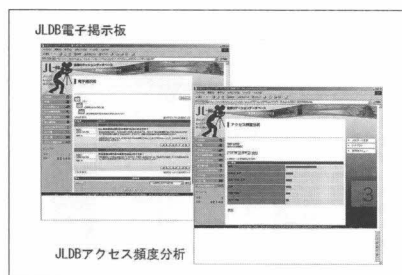
別の項目でも、日本語版とまったく同じ使い方で進んでいけば詳細画面を引き出すことができます。英語版は120件とまだまだ少ないのですが、これからみなさんが慣れて使い勝手が良くなれば、一気に増える可能性があります。始まったばかりではありますが、これから国内外に向けてJLDBのも

たらす効果は大いにあり、得られる情報は計り知れないといえます。面白くなってくるんじゃないかと思います。地域によってはまだまだ情報が少ないので、いまのところはカテゴリで探すというのではないのでしょうか。

最後に、まだ登録していないFCのみなさんのために「管理メニュー」の説明をしたいと思います。たとえば類義語、これは利用者にはいちばん大切です。「学校」と「学園」は同じ単語とみなして探してほしいとか、「海岸」と「砂浜」は一緒の単語として探してほしい場合には、私たちFCが類義語として登録する必要があります。管理者の方々にはこちらの類義語登録にご協力いただきたいと思います。利用者が不便を感じないように、「学習するJLDB」ということでご協力をお願いします。そのほか事務的な、「自分たちの職場の住所が変わった」などについてもこの画面で対応できますので、ぜひご活用ください。

この場では質問等の時間はとれないので、後ほど私をはじめ担当者を捕まえて質問してください。これで終了です。ありがとうございました。

前澤 ひとつだけ質問していいですか？ 先ほどの公開問合



JLDBの電子掲示板



we advise navigating through the site by clicking on buttons inside the page screen, such as “Home.” Otherwise, you’re likely to call up the “time is up” or other dialog displays that may prevent the program from responding appropriately.

This here, again, is the search page. As mentioned earlier, there are 22 items within the Search by Category function such as “shrines and temples” for narrowing your search parameters. The information here is constantly being updated. It is changing all the time. By the way, the “shrines and temples” item includes churches, chapels and cemeteries. This will bring you to a list of locations. By clicking on a place of interest, you are given a wealth of details.

Here you can see a large “main photograph” of the site plus photographs of the surrounding area. There are a total of 10 images. These images can, of course, be enlarged and printed for your in-house use, such as compiling a comparative list of possible shooting locations.

When using the Search by Keywords function, you only need to enter a single word or a few words, but you can also use multiple keywords, separating keywords with “and” and “or.”

By the way, I forgot to mention that I am logged onto the

site right now, which gives me full use of all its functions. What’s more, since I am an authorized film commission member, I can freely edit our own information offerings.

Now let me turn to kind of a behind-the-scenes explanation of the site for the benefit of all film commission representatives in attendance today. One of the questions I’m often asked is “How do I update information?” Well, the easiest way to do that is to use the Search by Region function. For example, in my case, I represent the Ehime Film Commission so I utilize the search function to get to a listing of thumbnail images of all of the region’s postings. I then simply click on the image for the page I wish to edit and I’m shown an “edit” button. A list of data entry items appears which I can then change or replace with new information. This is for the Japanese edition.

Let me also say that there is no upper limit on the number of letters or characters you can enter when making “public inquiries” which I discussed earlier. So feel free to write at length. Also, just for your reference, if I show you the access data here, you can see that an overwhelming percentage of inquiries are about locations in the Kanto region of Japan.

The recently launched English version is one of the fea-

せですが、それは誰に届くのですか？

**泉谷** すべてのFCのメールアドレスが登録されていますので、選んだ質問先によって、自動的にそこへ届くことになります。また、誰に聞いていいかわからないものは、私のところに届きます。

**前澤** わかりました。どうもありがとうございました。このデータベースを充実させる情報はFC自身に入れていただかなくては入りません。また、情報は古くなりますので、更新もしていただかないと、撮影できると思って問い合わせ、結果的にできなかったということになりかねません。修正もこまめにお願ひしたいと思います。第1部は以上になります。



**JLDBの効果は大いにあり、  
ますます面白くなっていくだろう。**

This is a site that will grow more interesting  
and useful everyday.

泉谷 昇

Noboru Izumitani



tures we wish to highlight so let me briefly discuss that. We're in Japanese mode right now but you can see here a button labeled "English." Clicking on that brings up the Search page and the English version starts. For example, if you enter the word "school," these are your results. This school here is provided as a shooting location by the Hokkaido Film Commission. The same information is available on both the Japanese and English versions. And inquiries are handled in the same manner as in the Japanese site.

In exactly the same way that you navigate through the Japanese site, you can dig down to arrive at very specific shooting details and conditions. So far, however, the English language version lists only 120 locations but this should increase exponentially as everyone grows more accustomed to using the database. We're only just begun but we expect the benefits the JLDB will provide for people both inside and outside of Japan to be very large and the information that can be acquired of immeasurable value. This is a site that will grow more interesting and useful daily. Because some regions and communities still don't have a lot of English information available, the Search by Category is perhaps the most effective tool at this point in time. You can return to the

Japanese version, by one click.

Let me conclude this demonstration by explaining the "Administrator's Menu" to any film commissions that are not yet entered here. The ability to identify and associate synonymous search terms is very important to users. For example, users want words like "school" and "academy" to be treated as the same term during a search to make the results as comprehensive and inclusive as possible. The same goes for words like "coast" or "beach." It is up to we film commissions to register these terms as synonyms and so we humbly ask site administrators for your cooperation in making the JLDB a database a "learning database" to ensure that users have an effective and satisfying experience with it. We also ask that you make regular use of this menu to update such important details as changes in business addresses.

Unfortunately, we can't field questions during the time allotted for this presentation but I and others will make ourselves available so that you can approach us individually with any inquiries you may have. Thank you very much for your kind attention.

(Continues to p. 156)



## 第2部

## プレゼンテーション：「日本の撮影環境への提案～『ロスト・イン・トランスレーション』を撮影して～」

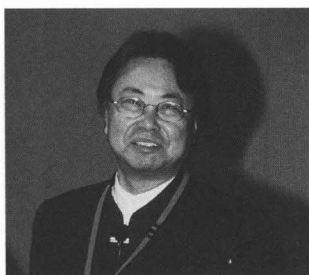
**前澤哲爾** 今回この『ロスト・イン・トランスレーション』をどうして取り上げるようになったのかをまずご説明させてください。この映画はインディペンデントフィルムです。インディペンデントフィルムというのは、パラマウントやユニバーサルのようなハリウッド・メジャーではなく、ニューヨーク等の独立系の会社がつくったものです。

『ロスト・イン・トランスレーション』は、フランシス・F・コッポラの娘さんであるソフィア・コッポラが、東京でオールロケをしてできたインディペンデント作品です。通常アメリカでは、インディペンデント作品はそれほど多くの映画館では公開されませんが、この作品は口コミで評判が広がりまして、アメリカ全土でたいへんな興行成績をあげました。メジャー作品のように大規模な制作をして宣伝費をバンバンかけて公開するのではない、このような映画がヒットしたのです。アカデミー賞でも「オリジナル脚本賞」をとりました。アメリカの映画関係者はこの作品を高く評価しています。日

本ではアメリカ映画は撮影できないだろうと思われていたからです。1989年に『ブラック・レイン』という映画が日本で撮影されたときに、途中で撮影ができなくなったことがありまして、アメリカに戻って大半の部分を撮影したという経緯があります。以来、アメリカの映画関係者は「日本では無理」という認識をもっていたのですが、この作品によって、「日本でも撮影できるのではないか」という期待感をもちました。この作品が与えた影響は大きく、いまアメリカからは「日本で撮影したい」という意向がたくさん寄せられています。

では果たして、この映画はどのようにして撮影できたのか、どういう経緯で日本で撮影することになったのか、具体的な問題点は何かなどについて、実際に制作に関わった方にお話を伺いながら第2部を進めていきたいと思います。この作品のラインプロデューサーを務められた井上さんと、撮影助手として参加された石坂さんです。

まず井上さんからお伺いしますが、この『ロスト・イン・



**いまアメリカからは「日本で撮影したい」という意向がたくさん寄せられている。**

Many inquiries have been flowing in from American filmmakers who express an interest in shooting in Japan.

前澤哲爾  
Tetsuji Maezawa

## PART 2

## Presentation : Building an Environment Conducive to Filmmaking in Japan: The Shooting of "Lost in Translation"

**Tetsuji Maezawa:** Let me first explain why we decided to discuss the making of the movie, "Lost in Translation" with you. First of all, it's an independent film, by which I mean it wasn't produced by a major Hollywood studio such as Paramount or Universal Pictures. Instead, it was made by an independent company in New York.

As you may know, "Lost in Translation" was filmed entirely on location in Tokyo under the direction of Francis Ford Coppola's daughter, Sofia Coppola. Most independently made films don't get heavy screening in the United States. In other words, they are not shown in hundreds of theaters across the country. But this particular film received a lot of word-of-mouth press and eventually was picked up by theaters nationwide, garnering very respectable box office earnings. It became a hit movie without the heavy financial and publicity backing that works by major film studios receive. "Lost in Translation" was nominated for Best Picture at the Academy Awards and won director Sofia Coppola an Oscar

for Best Original Screenplay.

The movie got rave reviews from U.S. film critics and shot down the myth that successful American movies cannot be shot in Japan. When the 1989 movie, "Black Rain" was shot in Japan, a situation arose where the film crew had to stop shooting in Japan part way through the production and film most of the film back in the U.S.. Since then, it had become a widely held belief among American filmmakers that "you can't shoot in Japan." But that ended with "Lost in Translation," which raised hopes that you could shoot a successful film even in Japan. And we are still feeling its impact today as numerous inquiries have been flowing in from American filmmakers who express an interest in shooting in Japan.

So I would like to dedicate this second session to a discussion about just how "Lost in Translation" came to be shot in Japan and the issues that arose from it. And here to help me do that are two people who were actually involved in that process. Kiyoshi Inoue was the line producer for "Lost in

トランスレーション』の情報が井上さんにもたらされたいきさつをお話してください。

**井上 潔** 日本とアメリカをベースに映画のコーディネートをやっている知人が、この作品のアメリカ側のラインプロデューサーの友人で、その彼経由で「チームを受け入れて、まとめる仕事をやってくれないか」という話がきて、「じゃあ一緒にやりましょう」ということからはじまりました。

**前澤** この作品の公開は、アメリカが2003年で日本では2004年ですね。撮影は2002年ですか。

**井上** 我々が作品を見ることができたのは、撮影から1年半以上たってからです。「向こうではヒットしているらしいけど、いつ見られるんだろう」と話していたほどブランクがありました。

**前澤** ずいぶん前の記憶をたどっていただくことになるかと思いますが、2002年のいつごろ撮影したんですか。

**井上** 8月から9月にかけて準備し、撮影は9月末から10月、実数で約25日間くらいです。

**前澤** 映画の撮影は基本的にすべて日本ですから、25日というのはアメリカ映画としてはかなりスモールバジェットの小さな映画ですね。

**井上** 予算規模でいうと、ちょっと言ってしまうといいのかわかりませんが、日本でかけたお金は2億5000万円。滞在費も含めてです。向こうでかかった金額も2億5000万円と聞いています。そのうち俳優のギャランティー等々はすべてロイヤルティーになっていて、実質的にミニマムのインディペンデントの制作でかかったポストプロダクション系や企画のお金を中心でした。

**前澤** 最初に脚本を読んだとき、「これは簡単にいけそうだ」と思いましたか。

**井上** 実は僕も何年か前に『ミスター・ベースボール』という名古屋で撮影した作品に関わって、当時も『ブラック・レ

実質的にミニマムのインディペンデントの制作だった。

It came out to be pretty much the minimum cost.

井上 潔  
Kiyoshi Inoue



Translation” and Takuro Ishizaka was the second assistant camera. Let me first ask Mr. Inoue about how he got involved with this project.

**Kiyoshi Inoue:** Thank you. I was introduced to this project through a friend who is a film coordinator operating in both Japan and the U.S.. He put me in touch with a line producer friend of his on the American side who asked me if I could take care of the team when they arrived in Japan and coordinate the work. And I said, “Let’s do it.”

**Maezawa:** This film was released in America in 2003, then in Japan in 2004. Did the shooting take place in 2002?

**Inoue:** We didn’t actually get to see the finished work until over a year and a half after shooting wrapped. There was this blank period of time where we had heard the film was a hit over there but we were wondering when we’d get a chance to see it.

**Maezawa:** It’s been quite some time but could you jog your memory a bit for us and tell about when in 2002 the filming

took place?

**Inoue:** We spent August and September preparing for the shoot. The actual filming took place over about 25 days in September and October.

**Maezawa:** Although the film was basically all shot in Japan, is 25 days considered a small budget shoot by American movie standards?

**Inoue:** Well, I’m not sure if I should be saying what kind of budget the film had overall but in Japan, we spent about 250 million yen, including room and board. I hear that the film cost another 250 million yen on the U.S. side. All the actors’ fees were based on royalties so it came out to be pretty much the minimum in terms of an independent production with most of the budget going to post-production and project planning.

**Maezawa:** Did you think you had a sure thing after first reading the screenplay?

イン』の二の舞にならないようにと少し規模を小さくして撮影したんですけど、結局いろんな問題がありました。そのときのイメージがあったので、まずどういうスタイルでやりたいのかを聞いたところ、メイン・スタッフだけで、助手さんはほとんど連れてこず、10人くらいのミニマムのクルーで来ると。で、ドキュメンタリーのスタイルで撮りたいと。日本のリアルな部分をリアルな人たちに出演してもらって撮りたいという話でしたので、以前のような、ハリウッドの映画を日本で撮影するシステムを採らずにできるかなと思いました。小さな規模でゲリラ的に日本の実像をすくい取っていくスタイルなら、何とかなるかなということでスタートしました。

**前澤** 映画は通常、脚本ができて、スタッフを決めて、ロケハンをして、打合せをして、全部決まった上でのロケという手順ですね。ソフィア・ Coppolaさんて、シナリオを書いていないという話を聞いたんですけど。

**井上** それは誤解です。ちゃんと書いていますよ。もちろん。



**Inoue:** Well, several years prior, I had worked on the filming of the movie, “Mr. Baseball” in Nagoya. And we went into that project determined not to make the same mistake as “Black Rain” by bringing down the scale of the shoot. Even so, there were a host of problems. Because I didn't like to repeat such nightmares, I asked them beforehand about their preferred style of shooting. They said they would bring only a skelton crew of about 10 people, with virtually no assistant. With “Lost in Translation,” I was told they wanted to shoot in a documentary style in which real Japanese scenes would involve real or realistic people. So I saw that as very possible since they weren't going to try and employ a typical Hollywood style of shooting here. The idea of trying to capture real images and glimpses of Japan in a small scale, guerilla-like style struck me as quite possible. And that was our starting point.

**Maezawa:** The standard process for making a movie is you have a screenplay; you assemble a staff; you look for places to film it in, make your selections and then go shoot it with everything in place. But I hear that Sofia Coppola hadn't written a scenario for the project.

**前澤** では、内容の変更がある、ということですか？

**井上** ドキュメンタリーでやりたいというのがあったんでしょが、ほとんどぶん回しだったよね。

**石坂拓郎** 基本的なスクリプトはあって、ただそれを読んだだけではこの映画がどの方向に行くのかを理解するのは難しいことでした。あとはビル・マーレイさんの演技力と、現場でどういう形になっていくか、というところがありました。

**井上** きちんとドラマはつくられていて、台本にはシチュエーションだけでなく台詞もちゃんと書かれています。ただその中でどのように動いていくのか、また、気持ちが変わったときにどれだけ回してどこでカットするのかに関しては、ソフィアが主にビル・マーレイとスカーレット・ヨハンソンを相手として長時間こもれる状況を提供し、これならOKテイクが撮れるという気持ちを彼女がつかめるまではやらせてあげた、という感じです。その意味でドラマの作り方は少し違うかもしれません。

**Inoue:** That's a misunderstanding. Of course, she'd written it.

**Maezawa:** But there were content changes then I presume.

**Inoue:** Well, since she was aiming for a documentary style, we simply kept the camera rolling.

**Takuro Ishizaka:** If I may chime in, we had a script to work with but simply reading that wasn't enough to fully understand what direction the film would take. We had to factor in things like Bill Murray's performance and how things would actually take shape on the set, or shooting site.

**Inoue:** The storyline was tightly in place and the script, of course, included all the actors' lines and an explanation of each situation. But inside those parameters, there's plenty of room for flexibility. On questions of how much to shoot or when to cut as situations or feelings toward a scene change, we tried to provide whatever length of time was needed for Sofia Coppola to work with principals Bill Murray and Scarlett Johansson until she was confident that she could get the take she wanted. In that sense, the method of



**前澤** では、実際にはいろいろな準備をしたうえで、向こうのスタッフがやってきたというわけですね。石坂さんはカメラ助手として、25日間すべてにつきあったんですか。カメラマンはアメリカの方？

**石坂** はい、全部に参加しました。カメラはオペレートも含めてランス・アコードさんが回しました。2台目のカメラがつくときは、ソフィアのお兄さんのローマン・コッポラさんが回してました。

**前澤** お兄さんはカメラマンなんですか。

**石坂** 映像作家です。監督ですね。

**前澤** 東京って撮影しにくいとよくいわれますね。「ドキュメンタリーのような」ということであれば、ニュースのように撮影許可は関係ない場合もありますが、それでもフィクションを撮るからには撮影許可がいりますよね？

台本を見たときどう思いましたか。



creating a drama might have been a little different.

**Maezawa:** After laying the groundwork and getting prepared, the American staff arrived. As a second assistant camera, Mr. Ishizaka, were you involved in all 25 days of shooting? Was the cameraman an American?

**Ishizaka:** Yes, I took part in the entire shoot. The photography direction and camera work was all done by Lance Acord. When we were using a second unit, Sofia's older brother, Roman Coppola, got behind the camera.

**Maezawa:** Her brother is a cinematographer?

**Ishizaka:** He's a filmmaker. A director.

**Maezawa:** We often hear about how hard it is to film in Tokyo. While you don't need various permissions to do news coverage, you were shooting a fictional story regardless of the documentary style you pursued so I assume you had to get authorization to shoot.

**井上** 許可が出そうかどうかはシーンごとに違うので、出してもらえそうなシーンについては制作部にできるだけがんばってもらって、撮影の条件がよいようにお願いするのが基本です。許可が下りないとわかったものについては、「ゲリラでやると、問題が起こったとき、ソフィアさんに関しては話題にしやすい部分もあるから、スキャンダル風になるかもしれないよ」と向こうのプロデューサーとソフィアに相談しましたところ「もし問題が本当に起こったら、それは自分たちがやったことで、外部に出されても構わない。そういう踏ん切りをする」という返事でした。結果的にスキャンダルはでてないと思います。もちろん、いろいろな問題は起こりましたが。

**前澤** DVDの特典映像でメイキングを拝見しました。渋谷駅前のスクランブル交差点の群集の中でのシーンをハンディタイプの35ミリのカメラで撮っていましたが、撮影許可は取ってないですね。

**井上** ああいうスケールの撮影としては取れてないですね。ただある形での許可は取ります。「三脚は使わず、手持ちで

### 小さな規模でゲリラ的に日本の実像を すくい取っていくスタイルなら、何とかなと思った。

The idea of trying to capture real images of Japan in a small, guerilla-like style struck me as quite possible.

井上 潔  
Kiyoshi Inoue

**Inoue:** It really depended on the particular scene we were shooting. Those that we thought we could get permission for, the production staff did what they could to acquire it. It's a basic part of the process to pursue permissions wherever possible to ensure a smooth and cooperative shoot. For scenes we knew we wouldn't get authorization, our thinking was that if we went out and did a "guerilla" shoot and it raised problems, it could easily cause something of a scandal for Sofia. So upon discussing this with her and the producer, Ross Katz, they said that should a problem truly arise, they would have to be up front about it and take the heat themselves. Fortunately, nothing scandalous occurred although we did have our share of issues to deal with.

**Maezawa:** In the behind-the-scenes footage that is included on the bonus features of the DVD, there are scenes of crowds at the busy intersection outside of Shibuya Station all taken with a 35-millimeter hand-held camera. Did you get prior permission to shoot that?

**Inoue:** We didn't get permission for a shoot of that scale. But we did get permission for certain things. For example,

街の状況を撮りますよ」「そこに俳優がずっと入っていきま  
すよ」と。そういう、現実とはかなり違う申請をするんです。  
その申請を踏まえて、警察の方も大目に見てくださって、大  
規模な形で行ってしまうというのが通常のやり方になってい  
ます。拡大解釈をしていくといえますか。

**前澤** 許可は一応取っていて、その周辺に作業がついてきた、  
と。許可の仕組みがないので、そのような手段を使うしか  
ない、ということですね。現場におられて、怖くはなかつたで  
すか。

**石坂** いえ、そのときはまだ日本ではあまり撮影したことが  
なかったので、いわれるがままに作業しました(笑)。でも、  
あの映画で特徴的なのは、照明を使ってないことです。  
夜の撮影のあいだも照明が一切ないんですね。あの交差点で  
は、TVがよく撮影していますが、それと変わらないサイズの  
スタッフで撮りました。照明のあるなしで、相当規模が変  
わるといえます。

**井上** 許可がでるかどうかは、基本的に危険か危険でないか



we would get permission to shoot street and city footage  
with a handheld camera and no tripod, with a quick walk-by  
by one of the actors. It's not uncommon to apply for those  
kinds of permissions and then in reality stretch the interpreta-  
tion a bit and wind up with kind of a large-scale shoot. And  
local police will ordinarily give you the benefit of the doubt.

**Maezawa:** So you apply for a type of basic permission and  
then have no choice but to build off of that because there  
really is no solid permissions framework in place. Was it  
ever scary, then, when shooting on location?

**Ishizaka:** Not at all. I didn't have much experience shooting  
a movie in Tokyo so I just did what I was told (laughs). But  
what was distinctive about this movie was we didn't use any  
lighting – not even for night shoots. For the Shibuya crossing  
scene, we filmed it with a crew no larger than the television  
crews you often seen there. If you don't have lighting to deal  
with, it completely brings down the scale of the shoot.

**Inoue:** Essentially, permissions are granted based primarily  
on a judgment of whether or not the shot presents any real

というジャッジです。それに関しては我々も安全な状況  
作ってからでないと撮影をしませんから、そこはきちんとし  
ています。

**前澤** 東京のいろんな所で撮影していますね。新幹線の中も  
ありましたが、あれは許諾を受けているんですか？

**井上** もちろん、許可をとってお金も払いました。

**前澤** 撮影についてクレームをいう人がいて警察に電話され  
たりということはありませんでしたか。

**石坂** 警察はなかったです。ただ中目黒の路上で走るシー  
ンを撮影しているときに、ビル・マーレイが投げたボトルがた  
またま当たって、看板を破壊してしまったということがあり  
ました。でもそれはこちらの非なので、ちゃんと謝りに行き  
ました。

**前澤** この映画がきっかけでアメリカ映画が来るようになっ  
て、去年撮影の『ワイルド・スピード×3 TOKYO DRIFT』



danger. We were very careful about that. We won't do a  
shoot until we've created a safe environment for it.

**Maezawa:** You shot in many parts of Tokyo, including  
inside a Bullet Train. Did you receive permission for that?

**Inoue:** Of course. We got permission and paid for it, too.

**Maezawa:** Did anyone ever call in and complain to the  
police while you were shooting on location?

**Ishizaka:** Not to the police. But when we were shooting a  
scene involving running along a street in Nakameguro, a bot-  
tle that Bill Murray threw accidentally hit and broke a bill-  
board. But that was our fault so we, of course, went and  
apologized.

**Maezawa:** Since "Lost in Translation," many American  
film crews have come to Japan. Last year, for example, when  
the movie "The Fast and the Furious: Tokyo Drift" was shot,  
the crew insisted that it had to be filmed in Tokyo. But since  
filming car chase scenes through Tokyo would not be possi-

もその1つです。どうしてもいまの東京で撮りたいということでした。結局カーチェイスは無理でアメリカで撮りましたが、あの制作担当者は何日か留置場に行ったとか……。そういうケースはなかったということですか。

**井上** ありませんでした。基本的に映画のタイプが違います。我々はこじんまりとした人間ドラマを撮っている。それで東京のいろんな街に出て行って、ドキュメンタリーのような時間をすくい取るというのがテーマでした。ですから『ワイルド・スピード』のような、ある仕掛けをつくってその中でフィクションをつくるというのはつくり方がまったく違うので、サイズの違いというのが大きかったですね。

**前澤** 去年の春、ハリウッドのメジャースタジオに4つ行って、撮影プロダクションの社長に会いましたが、この映画を見た結果日本で撮りたくなったという人が結構いるんです。実際にロケハンも来るようになっていきます。でも多くの人は、あれはちゃんと許可を取って撮れたんだろと思うんです。日本は映画を十分に撮れる国になったんだという認識をもったような気がしたんです。

**井上** 許可は取ってますよ、結構(笑)。

ああいう規模で、ああいう題材で、ああいう考え方をしていただければ問題ないと思います。それでも我々は、演出部と制作部のスタッフが全員この仕事をおりるかどうかなというような話にもなりました。

**前澤** それは、どういうきっかけだったんですか。

**石坂** ロケできる時間などの問題ですね。アメリカでは、たとえばレストランのロケだったらその日1日を買って撮影をするので、終了時間はないんです。オーバーしたらオーバーした分のお金を払うんですが、日本ではそれができなかった。

**井上** その事件が起こった日の前後は変更続きでスケジュールが荒れていて、お願いして待っててもらったところに、天候の関係で行かないということもあったり、制作部ではラストレーションが溜まっていたんです。その日は5時までしかお借りしてないレストランでのロケでしたが、5時過ぎても撮影をやめないわけです。ずるずる引き延ばすので、制作部とレストラン責任者との関係ではどうにもならなくなっ

路上で走るシーンを撮影しているとき、  
ビル・マーレイが投げたボトルが当たって、看板を壊してしまったことがある。

When we were shooting a scene, a bottle that Bill Murray threw  
accidentary hit and broke a billboard.

石坂拓郎  
Takuro Ishizaka

ble, those had to be shot in America. But they say that the producer in charge of that ended up having to spend some time in custody for it. Did you have any instances like that with your shoot?

**Inoue:** No, we didn't. We were filming a very different kind of movie from "Tokyo Drift." Ours was an intimate human drama piece. So when we went to various parts of Tokyo to shoot, it was under the stylistic theme of filming a documentary. When you have to go in and create a set on a city street, you're dealing with a very different type of production in scale and cost.

**Maezawa:** Last spring, I visited four major studios in Hollywood and met with film production heads there who told me that after seeing your movie, many filmmakers have begun expressing an interest in shooting in Japan. And we've actually had a lot of people come search for locations under the assumption that, like yourselves, they can get the necessary permissions and that it's possible to film a movie in Japan.

**Inoue:** Yes, we did get the necessary permissions... mostly (laughs). I think with a picture of that size and that theme and that philosophy to shooting it, you should have no problem. Even so, even on a picture like this there was a time when the production department nearly abandoned a location.

**Maezawa:** What was the cause of that?

**Ishizaka:** A problem with the amount of time we had on location. In America, if you're shooting in a restaurant, for example, you rent it for an entire day so there really is no specific finishing time. If you go over schedule, you just end up paying more. We couldn't do that here.

**Inoue:** The days before that incident, a lot of changes were taking place, which upset the overall shoot schedule. So first we had people waiting around and then we also ran into some bad weather that forced us to cancel the shoot. So the production department was feeling some frustration. On the day of this particular restaurant shoot, we only had the place until 5 o'clock. But when 5 o'clock came along, we weren't

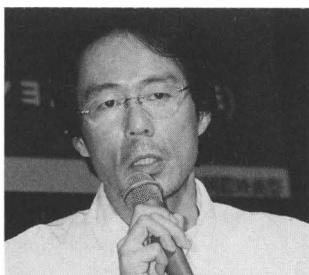


て、最終的にレストラン側から電源を全部おとされてしまいました。それでも彼らは手持ちのライトでもう1カット撮って帰って来ました。

でも、撮影が終わった直後には監督とプロデューサーを呼んで、レストランのオーナーに謝ってもらいました。それでその場はおさまりましたが、現場スタッフ側は「こんなことやってられない」ということでミーティングがもたれました。監督と向こうのプロデューサーとカメラマンも来てくれました。

後でプロデューサーのロス・カットに言われましたが、「アカデミー賞にノミネートされたプロデューサーがスタッフの前でこれだけいわれたのは初めてだった」と、かなり憤慨していました。

そのミーティングでそれぞれの事情を話しました。日本でも撮影が延びることはありますが、ただ日本側はアメリカで考えているよりも数倍マージンが少ないから、そこは埋めてくれないと困る。ここを理解してくれなければ今後やっていけないという話にもなると言ったところ、彼らはわかってくれました。そして、手打ちということでは「一本締め」をして撮影を続けました。ただ、双方に「しこり」とはなったと思います。



**現状でできることはすべてやったという気持ちだ。**

I think we pretty much did everything we could and had to do.

井上 潔  
Kiyoshi Inoue

finished and couldn't just break it off. Friction mounted between production and restaurant management until eventually the restaurant people just switched off all the power. Even so, we managed to get our final cut in using a hand-held light.

Afterwards, we called the director and producer and had them apologize to the restaurant owner, which quelled the situation. The Japanese crew later held a meeting where they agreed they couldn't work like this. It was attended by Sofia, the cinematographer and the American producer as well.

Later the producer, Ross Katz, was pretty upset about it. He took me aside saying that here he was an Academy Award nominated producer and he'd never been taken to task like this in front of the staff before.

But we clarified a lot of things at that meeting. Shoots do go over schedule in Japan but in Japanese style of shooting, there usually is less allowance in the schedule than the US crew might expect. So that had to be redressed and understood or else we couldn't continue. The American production side agreed, everybody signed off on it with an "ippon-jime" (a rousing group clapping of hands) and we continued the shoot. It did leave kind of an unpleasant feeling between us,

**前澤 しこり？**

**井上** コミュニケーション上のしこり。我々が映画を撮っているクリエイティブ面での愛情、つまり監督側の作品に対する愛情を、現場を調整する制作サイドがどれだけ汲み取れるか、という問題です。クリエイティブサイドの想いが実際に制作サイドに伝わっていけば、今テーマになっているように地域で受け入れをしていただくFCの方々や土地の人たちにつながるということになると思うのですが、その意識の共有の温度差がどれだけ少なくできるか、ということだと思います。

ですから我々が今回やったことに関しては、あの形だからあそこまでは出来たけれども、もっと規模が大きくなって意識の温度差が広ければ、日本だって今までと同じように、撮影はまだ難しい国ですよ、ということだと思います。

**前澤** 石坂さんはアメリカで仕事をされていたということで、日本の状況はあまりご存知なかったわけですか？

**石坂** そのときはあまり詳しくありませんでした。その直前にちょっと短いプロジェクトに参加したぐらいで。

though.

**Maezawa:** An unpleasant feeling?

**Inoue:** An unpleasantness in terms of how much the local production side could share the director's passion for the work, or the passion coming from the creative staff making the film. If the creative side is able to effectively communicate their ideas and feelings about the project to the production side, I think that also then gets communicated to the local community, the residents and the film commissions that want to bring film projects to their regions, which is our main theme today. This will go a long way in ensuring that there aren't huge differences in degree of enthusiasm for a project among the various participants. I think the intimate nature of the project enabled us all to accomplish what we did, but if you're working on a huge project and you find people's attitudes toward it drifting apart, then I think Japan will remain a difficult place in which to make a film.

**Maezawa:** Mr. Ishizaka, you've worked primarily in the United States and say you aren't too familiar with how

**前澤** 撮影自体はそれほど長くはないですが、日本に来てからは毎日ハードスケジュールで、初めのうちは当然一緒にやろうという気持ちが強かったでしょうが、だんだん文化や考え方のずれがでてきて、先ほどのようなお話になって、また修復されたところでしょうか。基本的にはうまくいった作品と思いますが、この作品に全体的に関わって、なにか問題を残したと覚えることはありましたか？ こういう理解をもっていればもっとよかったのではないかという点はあるですか？

**井上** いえ。現状でできることはやったんだという気持ちです。問題はコミュニケーションの間に入る通訳者たちにかかっていると思います。映画のタイトルどおり「ロスト・イン・トランスレーション」ではありませんが、いかに双方の思いを伝えて受けてまたそれを返してという作業を一生懸命やってもらえるか。間に彼らをたてながら、直接相手とどうキャッチボールするか、どれだけコミュニケーションをとって、作品を作るという意識を共有できるか、その度合いの問題だけです。あたりまえの話ですね。それが今回はある程度まで出来たけれども、その先に出来ないこともあったなという。

**前澤** アメリカから来たスタッフたちは、きちんと作品が撮れたことで感謝しているでしょうね。彼らを感じた不満などは聞きましたか。

**井上** 制作面では「自分たちが想像していたことはきちんとやらせてもらえた」と、ラインプロデューサーには言われました。つまりお金や場所の問題のことです。ただ、ソフィアやロスたちが思っている状況がどこまで出来たのか、作家の先の領域についてはわかり得ないところもあります。もっと違う撮り方がしてみたいという気持ちもあったかもしれませんが。先ほどの電源が切られた話のように、日本でのしがらみや厳しさみたいなものはしこりようになって帰っていったのかもしれない。

**前澤** 言葉としてははっきりとは受けていない？

**井上** はい。ただやっぱり大変な撮影だったという気持ちは身近にいて感じました。終わったあと彼女も疲れてしまって、すぐにはスタッフの方には来られませんでした。日々の話ではなくて、最後に打ち上げをやったときのことで、彼女



things work here?

**Ishizaka:** I didn't have much knowledge at the time, no. I'd worked on a smaller project in Japan right before "Lost in Translation," however.

**Maezawa:** The actual shoot wasn't very long but you were under a pretty hard schedule the moment you arrived in Japan. I'm sure you naturally came in with a strong determination to get this project off on a good footing and sailing smoothly. But I imagine that gradually, differences in culture or ways of thinking crept in. Was this par for the course? Did the project, in your opinion, basically go well? And what issues did you feel it exposed, if any? What kind of understanding or awareness might have made things run smoother?

**Inoue:** I think we pretty much did everything we could and had to do. I think you need to have good translators with you to ensure proper communication. Just like the title of the film, "Lost in Translation," there's a lot that can be missed between the two sides. The key is how well you can commu-

nicate your thoughts to each other, process them and respond with devotion in your work. Despite the fact that you've got translators between you, you still have to find a way to make it a direct interaction, direct communication and establish a shared understanding for the work. That's quite obvious. Anyone can tell you that. And I think we were able to establish that to a sufficient degree but it also brought into relief potential issues future projects will have to face.

**Maezawa:** The American staff must be pretty pleased, though, that they were able to come and make the movie they wanted. Have you heard any dissatisfied voices?

**Inoue:** On the production side, the line producer has told me that they were able to come and make the picture they had envisioned. Any problems would have had more to do with money and location. For Sofia or Ross, I really have no way of gauging to what degree the end product lived up to their expectations. There might be a feeling that a slightly different filming style would've been interesting to try, I don't know. But getting back to the incident with the restaurant shutting off the electricity, I do think they may have

は参加できませんでした。

もともとソフィアは日本にワードローブのお店をもっていて、よく来日もしているので、あのホテルも自分のお好みのホテルなんです。日本のポップカルチャーを非常に愛している、ある種カウンターカルチャーのセレブである彼女が、日本への自分の思いをこの映画でつくりたいというところに来ていたんですね。僕ら以上にウラ原宿のネットワークなど、いろんな人たちを知っている。彼らはソフィアが来ることに對してもすごく応援してくれたので、彼らに対する気持ちを伝えることが第一にあって、スタッフのところへ戻る気力が欠けてしまったのかもしれない。その意味では、もっと彼女がやりたいことができていれば、我々のところにも戻ってきてくれたのかな、という気はします。

**前澤** いままでいろいろなイメージをもっていて、それを映画として醸成させていて、でもそれが全部やりきれたのかという疲れですね。演出方法としては先ほど出たように現場での変更が多かったですか？

**石坂** スクリプトもスケジュールもちゃんとあってそれを撮

るのですが、内容の表現方法を役者さんと作り上げていく過程のやりとりにもいろいろなことを試みていました。ジョークのシーンでは、スタッフは笑いをこらえて何バージョンも撮るのが大変でした。

**井上** スケジュールの変更は、天候とかそういったことではなくて、監督であるソフィア・コッポラが俳優に対して身を削るような思いで向き合っていた結果だと思います。俳優がその役の気持ちを持ってうまくやることができるように、スケジュールについてもソフィアはとても気をつかったと思います。だから、ドキュメンタリーを撮るような彼女の気持ちに、撮影スケジュールの調整を行う責任を持っていた我々がどこまでついていけるかということが大きな問題となり、脱落しそうになったりして、温度差が生まれるという状況はあったと思います。

**前澤** なるほど。ちょっと視点を変えます。実は、この撮影が行われた東京には東京ロケーションボックスというFCがあります。彼らの言い分と少しギャップがあるような気もするんですね。ロケーションボックスの側では、ある日突然



### ジョークのシーンでは、スタッフは笑いをこらえて何バージョンも撮るのが大変だった。

In the comical scenes, we had all we could do to contain ourselves from laughing.

石坂拓郎  
Takuro Ishizaka

gone home a little bit disgruntled with the kinds of constraints or restrictions they experienced in Japan.

**Maezawa:** But nobody's told you that, specifically?

**Inoue:** No. But we all felt it was a very hard shoot. Sofia was exhausted afterwards and wasn't able to visit the staff right away. When we held our completion party, she wasn't able to attend.

Sofia has had a wardrobe store in Japan and comes here often. That hotel we filmed in is one of her favorites to stay in and she's a real fan of Japanese pop culture. In some ways, she's kind of a poster girl for counter culture and I think she wanted to express in this movie her feelings toward Japan. She's much more hooked into the backstreet Harajuku network than any of us are, and has many friends. They were all very excited and supportive of her coming and so she wanted, first, to go show her appreciation to them once the film was finished. So she was probably too exhausted to return to party with the crew. But what that tells me is that if she was more satisfied with what she was able to do here, she would've come back to see us.

**Maezawa:** Yes, and there's the sheer exhaustion of having done everything possible to put on film all the images she must have carried around with her for so long. In terms of direction, were there many last minute changes?

**Ishizaka:** Well, the script and the schedule is all there in black and white and that's what we took. But in the process of giving that external expression, there's a lot of give and take and experimentation you do with the performers. In the comical scenes, the staff had all they could do to contain themselves from laughing when they were trying out and shooting various versions.

**Inoue:** A lot of the schedule changes came about not from weather but because Sofia really went to great lengths to communicate with the actors. She wanted to make sure they had sufficient time to reach the level of understanding for and confidence with their roles so they could give their best performance. So as people responsible for organizing and adjusting the schedule, one of our biggest challenges was how well we could respond to that and get behind her and her feelings for shooting this like a documentary. And as I



「あそこを撮影したい」といわれて、それだと手続きが間に合わないということが結構あったんじゃないか、という話をチラッと聞いてたんですけど。東京ロケーションボックスの古屋さん、少しお話していただけますか。

**古屋まゆみ** (東京ロケーションボックス) 東京ロケーションボックスの古屋です。『ロスト・イン・トランスレーション』で初めてご相談をいただいたのは9月25日で、10月1日から撮影ということだったと聞いています。そんな中で、具体例をあげれば、夕方のお電話で「明日どこかの屋上のバスケットコートで撮影したい」というご相談がありました。FCはそういうご相談があると、どこかの屋上に話をして、コートがなければ「バスケのコートを置かせてください」という交渉をします。そのためにはやはり時間がかかるので、「明日の朝までに」と言われるとなかなかそれは対応出来ない状態でした。道路に関してはご相談をいただいていません。こちらとしてはなるべく許可を取って撮影していただくようにしているので、その点に関してはかなり違和感のあるお話だと思います。

FCに関わるということは、それなりに許可を取っていく

ということなので、ある程度日にちの余裕をいただかないと、FCでお手伝いをするのはなかなか難しい状況なのかな、と思っています。

**井上** その通りだと思います。多分それは我々も「だめもと」で言っているんだと思います。撮影がドキュメンタリースタイルになってしまうと、対応ができるかどうかはわからなくてもとりあえずトライするしかない状況に陥ってくる。その日撮ったシーンの流れの中で「明日はこういう場所で撮りたい」というリクエストが出てしまうと、先ほどのような軋轢があったにしても制作部もやってあげたくなくなってしまい、ロケーションボックスさんからは当然断られるだろうことも予定に入っています。

**前澤** 織り込み済みなんですね。

**井上** そうなんです。そして「断られた」という現実をもって、「やっぱりダメだから違う手を考えて」ということなのかもしれないです。そういう状況はロケーションボックスさんに申し訳ないと思っています。ただ、FCさんの状況に



said before, there were times when it became difficult to maintain that attitude.

**Maezawa:** Let me bring in another perspective. For the Tokyo shoot, you worked with a film commission called Tokyo Location Box. And I sense somewhat of a gap between what you and they have said about the project. They say that you would often come to them with a sudden request to shoot somewhere without allowing sufficient time for them to prepare for it. Ms. Furuya of Tokyo Location Box, could you tell us a little about that?

**Mayumi Furuya, Tokyo Location Box:** Hello. I'm Mayumi Furuya of Tokyo Location Box. The first time we were consulted by the "Lost in Translation" staff was September 25. At that time, they informed us they planned to begin shooting on the first of October. To cite one example, they called us one evening saying they wished to film on a rooftop basketball court somewhere the next day. With a request like that, we need to first find an available rooftop, and if it doesn't have a basketball court on it, we need to negotiate with the owners to let us put one there. All of this

requires some preparation time. It simply isn't possible in most cases to have that ready by the next morning. As far as filming on streets is concerned, we were never consulted about that. We would have liked that the production staff sought permission for that as well. So yes, from our position, it was a bit disturbing to hear about.

It is the film commission's job to do whatever possible to acquire the permissions needed for filming on location and we can't simply say you can shoot without permissions just because of the shortage of time. So, it becomes quite difficult to help without a reasonable amount of advanced notice.

**Inoue:** I couldn't agree more. In cases like the one you just mentioned, we knew it was a long shot but it was one of those things where we felt it wouldn't hurt to ask on the slight chance it might be possible. That's kind of the situation you fall into with this documentary style of shooting. The idea for the basketball court came out of the natural flow of that day's shoot. The local production crew wanted to do their best to oblige so they called Location Box fully aware that the request would most likely be refused.

よって、活動時間などの問題とかでお願いする範囲に限られることもあるような気がします。

**前澤** 石坂さんはアメリカの西海岸ですか。コッポラの事務所はニューヨーク？

**石坂** 僕はL.A.で、ロス・カッツはニューヨークですけどソフィアは両方です。カメラマンはL.A.ですね。

**前澤** アメリカの都市部でこういう撮影ってありますか。

**石坂** アメリカではしょっちゅうです。大規模になるほど日数もかけて、許可ももっと厳しいので、監督も先にすべてを決めてスタートしないとイケません。

**前澤** もちろん、大規模なシーンだとそこにある車を全部除けるというような作業も必要になるでしょうね。でも、ゲリラっぽい撮影だったら許可なしでもできるんですか。

**石坂** ロスで知っている範囲では、三脚を立てる立てないが



**Maezawa:** So you took that into consideration then?

**Inoue:** Yes. Once faced with the reality that it was not possible, we could then all comfortably switch to another plan. But you've got to at least give it a try. Of course, we did feel bad that this inconvenienced the people at Location Box but we also came away with a slight sense that the range of requests that one can make with film commissions is somewhat constrained.

**Maezawa:** Mr. Ishizaka, you work out of the west coast in America. Sofia Coppola's office is in New York, right?

**Ishizaka:** Yes, I'm in L.A. and Ross Katz is in New York. But Sofia works in both places. The cameraman came from L.A.

**Maezawa:** Does this style of filmmaking take place often in American cities?

**Ishizaka:** In America, all the time. The bigger the picture, the longer the shooting schedule and the tougher it is to get

大きな問題になります。立てた途端に警備員が飛んできます。立てないで撮っていると意外に見逃してもらえます。

**前澤** 日本と同じですね。海外の方には東京は撮影しにくいと言われますが、別に東京に限ったことではないですね。ロンドンやニューヨークでもちゃんとしたものを計画的にやればちゃんとできる。

**石坂** そうですね。あとは規模の問題です。L.A.は大規模に全部封鎖してやってしまう方が楽なんですけど、ニューヨークには違ったルールがいっぱいあると思います。たとえばストリート・パーキングなどを確保するのも難しいそうです。撮影隊用にブロックしてもみんな駐車してしまうそうです。

**前澤** まだいろいろ現場のお話は尽きないですね。マサ・吉川さんという変な帽子をかぶった人が東京国際映画祭の会場をウロウロしていましたが、いまニューヨークにいらしてこの映画にも関係しているんですよね。

**吉川マサ** そうです。僕はニューヨーク在住で、プロダク



permissions. A director has to have everything settled before shooting begins.

**Maezawa:** Of course, for a large-scale shoot outside, you've got the huge task of such as removing all the non-involved vehicles from the street. But with a guerilla style shoot, can you simply go ahead without receiving a lot of permissions?

**Ishizaka:** As far as I know in Los Angeles, it makes a big difference whether you plan to set up a fixed shot with a tripod or not. The moment you set up a tripod, you can be sure some security guard will come along and ask about it. Without a tripod, however, you'd be surprised at how much you can get away with.

**Maezawa:** Same for Japan, too. Tokyo has a reputation abroad for being a difficult place to film in but it's not limited to Tokyo. If you want to shoot in London or New York City, you have to do things very systematically.

**Ishizaka:** Yes, and then there's also the size of the shoot.

ションコーディネーターという肩書きでこの映画に参加しました。仕事は一言では言えません。先ほど「脚本は存在した」という点では、僕が友達と一緒に脚本を英語から日本語に翻訳していますので、確かにそのとおりです。また、日本での制作オフィスを会社として立ち上げたのですが、それを手伝ってスタッフを雇ったり、画面に映る物や店の許可関係などもやりました。8月に準備のために来日して、10月の撮影中はずっといました。

**前澤** いまもニューヨークで仕事されて、今回は映画祭にドキュメンタリーを出品なさっているとか。

**吉川** ニューヨークで撮影したドキュメンタリー映画が今回の映画祭に入っていて、プロデューサーとしてたまたま来ています。

僕は日本のFCに直接対応したことはないんですが、逆にアメリカのいろいろな町のFCとはやり取りをした経験があります。

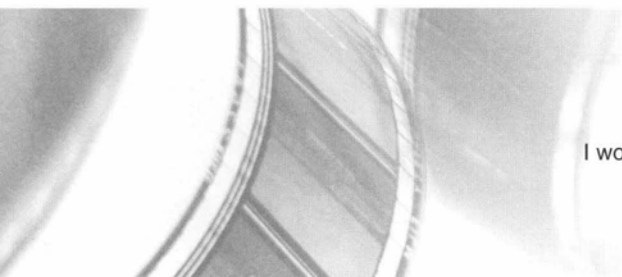
**前澤** アメリカも都市部と地方では違うでしょうね。ニュー

ヨークでの撮影と日本での撮影って違いますか。どういうところが違います？

**吉川** 違うと思いますが、具体的に一言で言うのは難しいです。広い意味でアメリカと日本の違いもあると思います。ひとつには、一般の人たちの映画をサポートしようとする姿勢が違います。それが許可を取りやすいということにもつながってきます。石坂さんもそう思いませんか。

**石坂** 僕の住んでいる街自体が映画で成り立っているのです、その意味では好意的になりますね。許可取りの面でも、ダメな所は絶対にダメなので、出来る出来ないがはっきりしています。それを無理やり何かするという考えもないので、制作側にとってはそういう面は楽なんではないでしょうか。

**吉川** 大都市どうしても違いますし、また、日本でも同じでしょうが、地方によっては都市よりも田舎の方が親切なところがあります。ただ、FC同士というのは仲間でありライバルでもある。一つの映画の設定がいくつかの町を候補にできる場合は、ライバルともなります。



一般の人たちの映画をサポートしようとする姿勢が違うと思う。

I would say there's a difference in the way the general public supports a film.

吉川マサ

Masa Yoshikawa

It's pretty easy in L.A. to close off an entire street or block for filming but there are very different rules in New York. For example, since it's very hard to find parking in New York, even if you set aside a section of the street for camera crew vehicles and equipment, people will come park their cars there.

**Maezawa:** I suppose we could talk forever about the problems of shooting on location but let me turn to Mr. Masa Yoshikawa, who has been wandering around the Tokyo International Film Festival site in an odd-looking hat. You work out of New York right now and had a part in this film as well, am I right?

**Masa Yoshikawa:** That is correct. I currently live in New York and took part in this movie under the title as production coordinator. It's kind of hard to describe my involvement in a word but let me support a point made earlier about there being a finished screenplay before the movie was shot. I actually worked with a friend translating the script into Japanese so, yes, there was a screenplay. And I helped set up the production office in Japan as a company and hired staff

as well as getting permissions for showing objects and establishments on screen. I arrived in Japan in August to help get prepared and then stayed on for the shoot in October.

**Maezawa:** You continue to work out of New York and you have a documentary entered at this festival.

**Yoshikawa:** Yes, it's a documentary that we filmed in New York. I'm here as its producer. I haven't worked directly with any film commissions in Japan as yet but I have plenty of experience working with film commissions in many American municipalities.

**Maezawa:** Are there striking differences between shooting in urban areas as opposed to rural areas in America? And what differences did you observe between filming in New York and filming in Japan?

**Yoshikawa:** Oh, it's very different. I don't think I could give you concrete examples in just a few words. But in terms of America and Japan, overall, I would say there's a difference in the way the general public supports a film. Greater



**前澤** 日本の場合はまだライバルとまでいいていません。アメリカではライバル関係ですね。

**吉川** だからこそアメリカのFCはもっと親切、という言い方は失礼ですが、「あれも出来る」「それはダメでもこれなら」という、ただ単にNOとは言わない熱心さがあるという違いがあるような気がします。

L.A.やニューヨークでは、やはりインディペンデント映画の撮影などもありますし、裾野の広さがあってそこから機能的なFCも成立していると思います。

**前澤** 日本でも田舎では協力してもらえるようになってきていますが、問題は都市部ですね。今回の話は『ロスト・イン・トランスレーション』に限ったことではありません。これからいろんな映画がきて、いろんなケースがあるだろうというときに、どこまで対応力をもてるのか、ということが日本の制作関係者にも期待されている部分ですね。

**井上** 別にそんなに難しくはないと思います。問題はコミュニケーションをどれだけしっかりとれるか、です。言いたく



support over there makes it easier to get approvals. I think Mr. Ishizaka would agree.

**Ishizaka:** Well, since I live in a town that is essentially built on making movies, I would definitely agree. Of course, there are places you simply aren't allowed to film in but the divisions are quite clear between where you can and where you can't shoot. And not too many people feel compelled to force the issue, either. So it's pretty easy going for production staff there.

**Yoshikawa:** And there are differences between major cities. I think in Japan, too, people in the countryside are generally more amenable to filming than people in urban areas. But film commissions themselves are at times colleagues and at other times competitive rivals. When a film production team looks at several towns as possible candidates, then of course, they become rivals.

**Maezawa:** Well, I'm not sure film commissions in Japan have gotten to the level of being rivals. But you're saying they are in the United States?

ないことも言わなくてはならないし、向こうが言わないことも聞き出す。その共通認識のうえでどうしようかということです。創りたいものがあれば日本でも海外でも関係なくて、言葉の壁はあるにしても、言語をどう乗り越えていくかが大事になってきます。言葉でのコミュニケーションは直接出来ないにしても、それを超えて何か表現する能力を日本側がもっていけば、海外から撮影が来ても、何ができるかどうかということとは明確にできるし、それで本当は済む話なんですよね。

**前澤** とはいえ日本は日本で独自の映像産業が発達してきたので、仕組み的に違いがあるのでは？

**石坂** 根本的な大きな違いは感じませんが……。例えば日本からCMクルーがよく来ますが、アメリカのシステムをわかってくれていないと不満がでてる。それと同じで、向こうから日本に来た人が直面する問題がこういう映画を通して海外でも認識されてきているので、違いを認識したプロデューサーたちがアメリカでどんどん増えていけば、誤差も埋まっていくと思います。そういうことを知らない人たちが



**Yoshikawa:** Yes, which is why perhaps film commissions in America are more accommodating. I don't mean that as a sleight to their Japanese counterparts but they try very hard not to say "no." They might refuse a request but then aggressively offer an alternative. "That we can't do but how about this?" Or "Yes, and we can do that, too!" L.A. and New York are quite accustomed to independent filmmaking so there is quite a well-functioning infrastructure of film commissions in place.

**Maezawa:** Rural parts of Japan have grown more willing to cooperate with filmmakers recently but the problem is the urban areas. With more film crews wanting to come here and a greater variety of projects, you're saying that success hinges on to what extent people involved in film production here in Japan can respond appropriately.

**Inoue:** Well, it's not as hard as it may sound. The key really is in communication. You have to be willing to say things you sometimes don't want to say. You have to ask questions and elicit things that your counterparts may not have verbalized. You have to be on the same page, so to speak, and go

来たときには、Yes/Noをはっきりさせてあげるといいと思います。

**前澤** そういう交渉ができる人材が日本に必要なんですね。でも、日本では機材の値段をとっていても曖昧に見えることが多い。そうするとアメリカの製作経理としては処理しにくいということもあるそうです。

**井上** 確かにグロスでのディスカウントなどが日本の仕組みにはありますね。どの機材屋さんでもあると思います。でもそれには一定のルールがあって、ブラックボックスではない。それを知っている人が日本側のパートナーとなって、その表現しにくい基準を説明してあげて、理解してもらえばやれると思います。

**前澤** いま日本では約50のFCが海外誘致も考えている。そのうち積極的なのは15くらいというアンケート結果が出ています。FCとしてはいろいろなツールを使って広報活動をしています。でも海外の制作者からFCに直接話が来て動き出す、ということはありません。海外から話があったときに、

受け皿となってコーディネートしてくれる人材がないことがネックになっているような気がします。

**井上** やっぱり言葉の問題だね。

**石坂** あとは受け入れた経験がある制作会社が増えてきていると思うのですが、CMで受けていることが多いので、映画を1本受けるのではまた違ってくると思います。

**前澤** 映画界を志してアメリカに留学した人が、帰国しても職がないという話をよく聞きます。そのような人は、こういう共同製作のような仕事が来たときに、基本のわかった人材となるのではないかと思います。

**石坂** 会話はできて、制作のことも学んできていると思うんですけど、どういう誤差が生じているかはわからないと思います。

**前澤** 日本の現場を知らない、ということですか。

### アメリカのシステムをわかっていない人からは、 すごく不満が出てくる。

If they don't understand how the system works in America, they'll get very frustrated.

石坂拓郎  
Takuro Ishizaka



from there. It doesn't matter if you want to shoot in Japan or another country, if there is a language barrier, it's important that you find an effective way to remove it. Even if you can't communicate directly with someone verbally, if the Japanese side has some means or capability for expressing themselves better, then when a film crew arrives from abroad, you can be clear about what can and can't be done and how to go about doing it. It really boils down to that.

**Maezawa:** That said, we have a movie making process here in Japan that developed on its own in a unique way. I imagine that, structurally, things are very different.

**Ishizaka:** I don't sense any real fundamentally huge differences. For example, we often produce Japanese TV commercials in the States. If the clients don't understand how the system works in America, they'll get very frustrated. Same in the reverse. The more people come to Japan to film and deal with any issues that arise, that knowledge gets taken back home and leads to an increase in the number of, say, American producers who know what the differences are and can address them. But I think it's good to be able to give clear

yes and no answers to filmmakers who come without any advance knowledge of how things are done here.

**Maezawa:** I think we need to foster more people who can conduct those kinds of negotiations. For example in Japan, I think the price of equipment can often appear somewhat vague to foreigners. Does that cause problems for accountants on the American side?

**Inoue:** Well there definitely is a framework in place here in Japan for things like gross discounts. But I think that applies to any equipment vendor. The fact is that there are established rules guiding that. It's not just a black box. If you can partner with people in Japan who know things like that, they'll be able to explain opaque criteria and earn the foreign filmmaker's understanding and trust.

**Maezawa:** Right now about 50 film commissions in Japan are considering efforts to get the word out abroad. The results of a survey reveal that about 15 of those to be moving aggressively on it. Film commissions have a variety of publicity tools at their disposal. But one gets the feeling that

**井上** 社会人として優秀な人は、業界の経験がなくても来て欲しいです。常識があればあとは技術と応用です。

**前澤** 客席にいらっしゃる近藤さんは、この映画のキャスティングディレクターですね。海外の人のリクエストで日本の役者さんを探すのは、けっこう難しいでしょうね。どういう苦労がありましたか。

**井上** 相当大変でした。本物の俳優さんじゃない人をキャスティングしてくれと言われてましたから。

**近藤亮一** キャスティングを担当した近藤です。アメリカと日本との違いにからめてエピソードを1つご紹介します。

ソフィアとアメリカから来たキャスティング・スタッフがエキストラを探しに原宿に出たんです。言葉が通じないので、表に「私の映画に出てください」裏に「あなたの名前と電話番号を書いてください」と書いたカードを用意しました。二人は朝からでかけて夕方帰ってきたとき、非常に怒っていました。「映画を作りたいと一生懸命説明しているのに、日本人は誰も出てくれない。これがニューヨークだったらみんな

出てくれる」と言うのです。

ニューヨークでは、バックに大勢いる人たちはほとんどタダだと。日本でもFCの方々がボランティアのエキストラを集めてくれて大変お世話になっています。でも、僕が驚いたのは、映画に出るために会社を休めるということです。全部ではないでしょうが、出勤扱いなんだそうです。これについては彼女がそんな言い方をしただけかもしれませんが、要するにニューヨークならボランティア精神で積極的に映画に出てくれるという話です。日本ではそういう気持ちで私の映画に来てくれる人がいなくて悔しい、みんな「お金」という、と。

**前澤** 路上の人だからでしょう。

**近藤** 地方はまた別ですが、東京や大阪などの都市部だとお金で賄われてしまうというのが日本の現状です。しかしニューヨークという都会は実はそうではなかったというのが大きな違いだと思います。

**吉川** それがさっき僕が言ったサポートの気持ちというか、映画が好きな人が多いんでしょうね。ニューヨークと東京と

## 問題はコミュニケーション。時には、言いたくないことも言わなくてはならない。

The key is in communication. You have to be willing to say things you sometimes don't want to say.

井上 潔  
Kiyoshi Inoue

even if contact is made from abroad, the film commissions don't have the human resources capable of directly handling and coordinating those talks.

**Inoue:** Again, it's the language barrier.

**Ishizaka:** And although there are an increasing number of production companies with this kind of experience, most have done television commercials. Taking on a movie shoots is considerably different.

**Maezawa:** You hear a lot these days about aspiring Japanese filmmakers who study in the States and return home to no work. Wouldn't these people constitute a great resource for joint film projects across borders?

**Ishizaka:** Well, I think they probably have the language skills and have learned about filmmaking but I don't think they would yet understand the kind of subtle differences that can arise.

**Maezawa:** You mean because they haven't worked long

enough in the field.

**Inoue:** I would welcome people in the work force who have talent even without experience in the industry. If they are competent and have good common sense, they'll learn the technical stuff.

**Maezawa:** In our audience today is Mr. Kondo who was a casting director for this movie. He was asked to assemble Japanese actors, which seems like a tough job. Was it?

**Inoue:** It was exceedingly tough because he was asked to cast people who weren't bona fide actors.

**Ryoichi Kondo:** Hello, I'm Ryoichi Kondo. I was in charge of casting. I have one anecdote I guess I'd like to share that might illustrate the difference between American and Japanese filmmaking.

Sofia and the American casting staff went searching for extras in Harajuku. Since they didn't speak Japanese, they prepared a card which on the front read: "I want you to appear in my movie." And on the back it said, "Write down



いう都市どうしてもそれだけ違うわけです。

**近藤** 確かに、日米の違いから出た憤りだったと思います。最初、ソフィアはアメリカ式のお金を払わないやり方にこだわりました。しかし、それでは彼らの望むオーダー通りの撮影ができません。こういう場合、受け入れる側が双方の違いを徹底的に説明して、日本の状況を理解してもらい、できるだけこちらの状況に合わせてもらうように説得していくことが大事だと思います。こういうところをきちんと仕切らないでやってしまうと、現場でもめることになります。

**前澤** 会場から何か質問がありますか？

**質問者** このぐらいの規模の作品だと予算をきちんと立てて始められると思うのですが、監督の要望や天候などなんらかの理由で、予算がオーバーした場合の責任はどこが持つかという契約はきちんとあるのですか？

**井上** お金がなければ撮れないというのははっきりしています。それでも追加が必要かどうかは、ファイナンスの担当者

まで上げて、許可が下りればそうします。許可が下りなければやり方を変えて同じような効果が得られる方法を探します。予算はオーバーさせないです。

**前澤** そろそろお時間ですが、言い足りないことはありますか。

**井上** 海外の人たちと仕事をしても良かったなと思えるように、是非みなさんに粘り強くやっていただければ、と。

**前澤** ちなみに井上さんの英語力は？

**井上** サバイバルレベルなんで、下手です。技術のない部分は一生懸命コミュニケーションする、ということで補っています。

**前澤** 石坂さんはネイティブみたいにしやべれる？

**石坂** 僕はもう16年くらい住んでいるんで。



**Yoshikawa:** That's what I meant when I mentioned public support. I imagine there are a lot of film fans there. New York and Tokyo, I guess, are very different in that regard.

**Kondo:** Yes, I think Sofia's frustration stemmed from this Japanese-American difference. At first, she was bent on sticking with an American volunteer style. But that wasn't giving them the results she wanted. In a case like this, I think the Japan side has to be able to clearly and thoroughly explain the situation, get the foreign staff to understand the social and cultural conditions here and convince them to adjust to the environment as best as possible. If you don't handle things like this early on, you'll inevitably run into trouble when you start shooting.

**Maezawa:** Are there any questions from the floor?

**Participant:** For relatively small size projects like this, I imagine that the budget is established from the outset. But should you go over budget due to the direction or the weather, is it written in the contract who should bear the responsibility?

your name and telephone number." They went out one morning and came back that evening very upset, complaining "we tried as hard as we could to explain to them that we want them in a movie and not one person agreed to it. If this were New York, we'd have tons of people by now."

In New York, you often have hundreds of extras filling in the background and doing it for free. In Japan, you can ask film commissions to go out and assemble volunteer extras as well. But what surprised me is that volunteers (in New York) are allowed to take off a day's work to appear in the film. Not everyone but for many, it is treated as going into work. Sofia said that in New York, people actively want to appear in films out of a volunteer spirit and she lamented the fact that in Japan, she couldn't get anyone to come aboard with those same kinds of feelings. Everyone wanted to be paid.

**Maezawa:** Probably because she was asking people right off of the street.

**Kondo:** It's different in the country. People are much more mercenary in major cities like Tokyo or Osaka. That's just the sad truth. But New York is a completely different story.

**前澤** 向こうから来られた人が間に入ってくると違いますよね。

**井上／石坂** 絶対に違います。

**石坂** シャベれる分、両側の意見がくるので、間に挟まれてはじめて感じることはあります。

**前澤** 通訳ということもありますが、映画の場合、映画を知らない通訳は通用しませんよね。

**井上** いや、そうでもなくて、さっきも言った社会的な常識があれば、技術でわからないことは聞けばいいだけなんですよ。きちんと筋道を立てられれば大丈夫です。個人的にはそう思います。

**前澤** 大人で、社会性があるって、常識的な人を探していると。それがまとめということですね。どうもありがとうございました。



**Inoue:** Well, it's clear from the beginning that once the money runs out, so does the filming. If more filming is required even after that, then things get deferred to the financial officer and we wait for an approval. If we don't get approval, we have to look for new ways to get the desired results. But in short, we don't allow ourselves to go over budget.

**Maezawa:** We're almost out of time. Anything left unsaid?

**Inoue:** I'd just like to ask everyone to keep working at building an environment where we can all come away from having collaborated with filmmakers overseas saying, "I'm really glad I did that!"

**Maezawa:** By the way, how is your English, Mr. Inoue?

**Inoue:** Survival level, I'm afraid. It's poor. What I lack in technical skill, I try to make up for with passion.

**Maezawa:** It must make a big difference when someone who works abroad comes to help out.

**Inoue & Ishizaka:** Definitely.

**Ishizaka:** The thing is if you can speak both languages, you get opinions from both sides. I truly experienced the feeling of being caught in the middle.

**Maezawa:** In the case of movies, an interpreter without any knowledge of filmmaking won't work, will it?

**Inoue:** No, I'd disagree. As I said earlier, someone with a good social grasp of things can always ask about anything technical he or she doesn't understand. If he or she takes a strong logical approach, that should be fine. That's my personal view.

**Maezawa:** Mature adults with social skills and rational common sense is what we're looking for, then. I think we can close with that. Thank you very much.

**前澤哲爾** 第3部トークセッション「フィルムコミッションが地域にできること」をはじめます。

フィルムコミッション（FC）の活動としては、ロケーション・サービスに特化したように報道されることが多いのですが、地域自身が地域振興のために作っていますのでいろいろな側面があります。FCが日本にできて6年を経過し、様々な取り組みがなされています。それを今回3つのテーマに分けてご紹介をしながら、会場のみなさんと意見交換をしていきたいと考えています。

ひとつ目のテーマは「地域映像人材の育成支援」という側面からFCを捉えたいと思います。早稲田大学本庄プロジェクト推進室の岡田隆行さんにコメンテーターをお願いしています。どうぞご登壇ください。

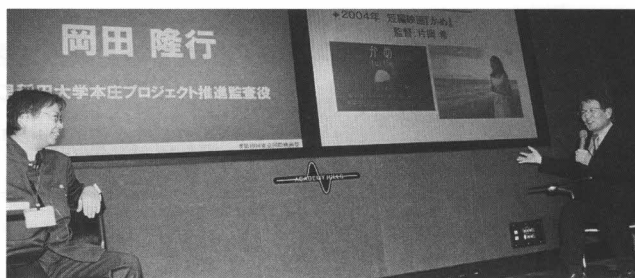
### 地域映像人材の育成支援

**岡田隆行** ただ今ご紹介いただきました岡田です。地図をご覧のとおり、本庄市は埼玉県の北の玄関口に位置します。本庄のキャンパスには大学院の国際情報通信研究科があり、留学生が6割を占めています。

キャンパス内には早稲田大学芸術科学センターがあって、スタジオでは合成、編集から音声、試写まで、デジタル映画なら、いわゆるポストプロダクションのすべてを行えるようになっています。

特にこだわっているのはデジタルシネマです。来年の4月からは環境系の大学院もできますので、環境に配慮するという意図があります。フィルムは廃液などの問題もあるので、キャンパスにいる貴重な動物のためにも、デジタルと考えています。

機材や設備については、最先端の合成編集用設備がそろっ



## PART 3

## Discussion : Film Commissions Contribute to Communities.

**Tetsuji Maezawa:** Welcome to the third discussion session entitled "Film Commissions Contribute to Communities."

Although it's often treated in the media that film commissions provide filmmakers with special services having to do with finding shooting locations in their areas of jurisdiction, that is not all they provide. Film commissions, or FCs, are local organizations charged with conducting a variety of regional promotion and development activities. For the past six years that they've been in existence, FCs have taken on a number of efforts. Right now, we would like to examine those efforts under three themes. We invite all of you to share in what we hope will be a constructive discussion and exchange of views.

The first theme is entitled "Fostering Local Human Resources in Visual Media," where we would like to establish the role of the FC. To lead us in this theme, we have with us Mr. Takayuki Okada of the Waseda University Honjo Project Development Office.

### "Fostering Local Human Resources in Visual Media"

**Takayuki Okada:** Good afternoon, ladies and gentlemen. If I could direct your attention to the map displayed here, the city of Honjo is situated at the northern entrance to Saitama Prefecture. The Honjo campus of Waseda University houses the Graduate School of Global Information and Telecommunication Studies (GITS), where roughly 60 percent of the students are from countries outside of Japan.

On campus we have the Waseda University Multimedia Science and Arts Center where we conduct post-production activities from green screen filming in the studio and film and sound editing to digital filmmaking and film screenings.

Digital cinema is one of our main efforts. Next year in April, we will launch a new graduate department with an environmental focus. Since film produces toxic fluids and in consideration of the plant and wildlife we value so highly on



てまして、昨年までの5年間で映画を40本、テレビは10本ほど制作しています。砧の東宝スタジオとネットワークがつながっていて、砧で撮った映像を瞬時に早稲田に送り、早稲田で合成したものを再度送り返すことで、監督等のスタッフが撮影現場から移動することなく作業できる環境となっています。このネットワークを今後ももっと広げていこうと考えています。

このような環境のもとで、大学院の学生はプロから直接指導を受け、地域の企業の方からも企画提案などがありますので、そういう方々と一緒になって活動をしています。現在、学生と本庄の市民とで一緒に映画をつくっているのですが、そこでの大学の役割といいますと、ひとつには制作費の捻出があります。学生の授業料は一切使わずに、プロジェクトとして企業からいただいたお金などですべて運用しています。

大学院の教職員、学生、市民で構成する25人ほどの制作委員会、学生から提出された脚本に基づき、どういう映画をつくるかを協議します。また、製作の決まった作品について撮影の時期やそれぞれの役割を決めていきます。ポスプロについては、先ほど紹介した芸術科学センターが使えます。出来上がった作品は必ず、大学院の研究発表会のほか、市民へ

の公開も行っています。また安藤紘平教授を中心に、映画祭にも積極的に挑戦しています。

**前澤** 一貫していてすごいですね。

**岡田** 2004年には短編映画『かめ』をつくりました。監督をした片岡希は今年の3月に卒業し、映画関係では第1期生です。文化庁映画賞を受賞した『ヨコハマメリー』にもプロデューサーとして関わっています。彼女は北京電影学院の出身で、そのときの仲間で作った作品です。やはり役割分担をして、プロデューサーということになったそうです。

『かめ』の物語は亀目線で作られていて、最後に海へ帰って行きます。ところが海に入ったとたんに壊れてしまう。自分がロボットだってことに気づかなかったというのがオチです。埼玉県には海がありませんので海のシーンだけは湘南ですが、それ以外は全部本庄で撮りました。

☆DVDにて『かめ』（一部）上映

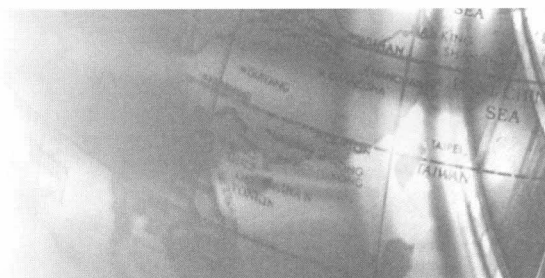
**前澤** 本庄市内でのロケーションシーンもあるわけですね。



### 環境に配慮するという意図もあって、デジタルシネマにこだわっている。

We plan to make a gradual shift to greener, digital technologies.

岡田隆行  
Takayuki Okada



campus, we plan to make a gradual shift to greener, digital technologies.

We have installed the most advanced equipment for film and television such as composite editing equipment and over the past five years have made 40 movies and 10 television programs. We network with Toho Studios in Tokyo's Kinuta region where footage can be filmed and immediately sent to Waseda for composite editing and returned. This creates an environment where the on site director and staff can continue to work without leaving the filming location. It is a network that we would like to expand upon in the future.

This setup enables graduate students a chance to receive hands-on training from professionals. And it affords them a chance to also collaborate with various local private companies in drawing up project plans and other activities. Currently, students and citizens of Honjo are working together on a film project where the role of the university includes coming up with production funding. We don't use student admission fees for this. It all comes on a project-by-project basis from private companies.

About 25 people made up of instructors, students and local citizens have formed a film production committee to discuss

and deliberate over the selection and production of screenplays submitted by students. Once a project is given the go sign, the process of deciding the casting and when it will be shot takes place. In post-production, we use the aforementioned multimedia science and arts center on campus. All finished works are then given a graduate school presentation as well as a public showing. And with the help of Professor Kohei Ando of the Research Institute for Media Contents Production at Waseda, an effort is made to actively get the work submitted at film festivals.

**Maezawa:** Sounds like an amazingly coherent system.

**Okada:** In 2004, we made the short feature, "Turtle." The director who is with us today, Nozomi Kataoka, graduated last March. She was among the first class of film students we had. She also had a role in producing the film, "Yokohama Mary" which won an Excellent Prize of the Bunka-Cho Film Awards given by Agency for Cultural Affairs. She made that film with friends she made when she was a student at the Beijing Film Academy in China.

The film "Turtle" was all shot from the view of a turtle

これをつくられた片岡さん、この作品は本庄のいろいろな方々に協力を求めて制作したのですか？

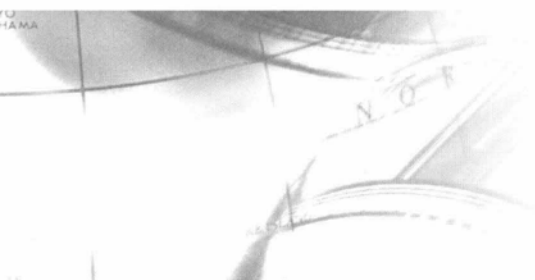
**片岡希** 3月まで早稲田に所属しておりました片岡です。この作品は主に本庄のフィルムコミッションに、一部海岸のシーンは湘南のコミッションにお願いしました。

**前澤** 以前はフィルムコミッションがなくて、みんな自分で探すしかありませんでしたが、今はこういう窓口があるわけですね。岡田さんは本庄のフィルムコミッションをやってらっしゃいましたが、このコーディネートもしているんですか？

**岡田** いまは本庄のフィルムコミッションの幹事で第一線ではありませんが、立ち上げそのものは私がやりました。

**前澤** 学生さんが制作する映画にはあまり協力してもらえないのでは、と思うのですが、本庄はつくりやすい場所ですか？

**片岡** 大学とFCが一緒になっているような環境でしたので、非常に撮影はしやすかったですね。



ending with its return to the sea. The twist to the story is that the turtle breaks apart once it reaches the ocean because it doesn't realize that it's actually a turtle robot. Because there is no coast in Saitama Prefecture, that scene had to be shot elsewhere but everything else was shot in the city of Honjo.

(Partial scenes from the DVD shown)

**Maezawa:** I noticed that some of it was shot in the town proper. Ms. Kataoka, did you have to obtain the cooperation of various people in Honjo?

**Nozomi Kataoka:** Yes, I submitted my requests primarily with the Honjo Film Commission and, of course, with the Shonan Commission for the ocean scene.

**Maezawa:** Before there were established film commissions, people had to search for shooting locations on their own. Mr. Okada, as a principal member of the Honjo Film Commission, were you in charge of coordinating this film?

**Okada:** Well, I'm not currently part of the Honjo Film

**前澤** フィルムコミッションの目的として、「ロケ費」を地域に落としてもらう、ということ掲げることも多いようですが、学生制作でもロケ費用をそこで使ったのでしょうか？

**片岡** 制作的な部分は、岡田さんをお願いしていましたから……。

**前澤** 大学で資金集めをしたものが、やはり本庄の町に支払われた、ということになりますね。片岡さんは、いまはプロになっているんですか？

**片岡** 実は仕事をしながら2年間在学していましたので、当時も自分の作品を別に撮りながら参加していました。こちらの『かめ』という作品は、もともと研究室の安藤教授の脚本で、演出なども教授を中心に学生たちがついていて学んでいくという体制をとっていましたから、大学院では学びながら作品を作り、それ以外のところで自分の作品を撮るという形でした。

**前澤** 話を聞く限り、映像をつくる環境としては最高の場所

**本庄は大学とFCが一緒になっているような環境だ。**

The university and the film commission work together in Honjo.

片岡 希

Nozomi Kataoka

Commission's operational staff but I founded the organization.

**Maezawa:** I don't suppose it is very easy for student filmmakers to go out and get cooperation for their projects but is Honjo a student film friendly place?

**Kataoka:** I think it's a very easy place to make a film considering that the university and the film commission work together.

**Maezawa:** Film commissions raise the fact that one objective of their work is to bring filming location fees into the community. For your project, did you use your location fees there as well?

**Kataoka:** Well, I asked Mr. Okada to handle the production side.

**Maezawa:** So the money the university was able to come up with to fund the project was paid into the city of Honjo. Have you turned professional, Ms. Kataoka?

のようですが。

**岡田** そうですね。例えば最初にここを利用していただいたのは、篠田正浩監督が最後の作品にするとおっしゃっている『スパイゾルゲ』です。彼は撮影が終わった後も3か月くらいここで製作していました。それから、『日本沈没』にも使ってもらいました。

**前澤** そういうときは学生も関係するんですか？

**岡田** もちろんです。多くて2人くらいですが、ここを使うには「学生を参加させて欲しい。プロに鍛えてもらいたい」ということを条件にしています。

**前澤** 片岡さん以外の学生さんにもおいでいただいていますね。みなさん女性ですか。ではまず、みなさんの映像を拝見しましょう。

☆『精霊のモリ』（一部）上映



**Kataoka:** Actually, I was a part-time student for two years while working. During that time, I was filming my own project on the side. The screenplay for this film, “Turtle” was originally written by Professor Ando of the research department and the shooting of it was undertaken as a student learning process with the professor at the center. So at school, we were making films while learning about filmmaking, whereas outside of that environment, I shot my own work.

**Maezawa:** It sounds like an ideal environment in which to make a film.

**Okada:** I think so. For example, the first person to use our facilities was film director, Masahiro Shinoda, who was making what he said at the time would be his last movie, “Spy Sorge.” After shooting it, he spent about three months working here for post-production. And the facility was also used for “Nihon Chinbotsu (Japan Sinks).”

**Maezawa:** In such cases, do students also take part?

**岡田** これは『精霊のモリ』という作品ですが、いまポストプロ中で完成は12月になります。

**前澤** 何分ぐらいの作品に完成予定ですか？ 作っていらっしゃる方は？

**宮武由衣** 大学院2年生の宮武由衣です。40分くらいです。

**前澤** これも本庄で撮ったんですか？

**宮武** はい、全部本庄で撮りました。本庄にある山の中で撮影しています。

**前澤** 他人の持っている施設などでも撮影させてもらうことになるのではないかと思います。そういうときはフィルムコミッションが手当てしてくれるんですか？ 自分で交渉するんですか？

**宮武** シナリオをつくるときに本庄を舞台にしようと決めていましたので、FCの人と一緒に回っているいろんな人と知り



**Okada:** Of course. Perhaps only as many as two students but one of the conditions for using this facility is to have students participate and be given some professional training.

**Maezawa:** We have some other students with us today in addition to Ms. Kataoka. Let's take a quick look at some of their works.

(Partial scenes from “Seirei no Mori”.)

**Okada:** This film is entitled “Seirei no Mori (Forest of Spirits)” and it's in post-production right now. It should be finished sometime in December.

**Maezawa:** What is the projected running time? And whose project is it?

**Yui Miyatake:** It's mine. My name is Yui Miyatake. I'm a second year graduate student. The film will be approximately 40 minutes in length.

**Maezawa:** Was this shot in Honjo as well?



合って、その中で頼みたいことは岡田さんを通したり、自分で電話をしたりしました。

**前澤** 本庄で撮ることが前提になっていて、結果的に作られた作品は全部本庄発の映画として、全国や海外に行くことになるんですね。

大学になにか不満はありませんか？

**宮武** いや、本当にいい機会を与えてくれて、とても勉強になりました。また、この『精霊のモリ』の制作全般は、私の妹がやっています。

**前澤** いまは映画の学校も増え、映像業界に進みたい人もいるようなのですが、学生さんの映画って、ちゃんと作品をつくれる環境がないと趣味的な映画になってしまい、夢だけは大きいけれどステップを踏んでいけない。そんなときに協力者がいると、それなりのものができていくのじゃないかと思いますが、いかがですか。

**岡田** はい。この『精霊のモリ』も『かめ』も、役者さんを

はじめボスプロの方もカメラや照明もプロの方です。そこで学生にはきちんと学んでもらおうと思っています。僕らの狙いは「学生が趣味で映画をつくって成功」ではなく、「地域で映画ができる」ということなんです。極端なことをいえば、お金だけ持ってくれば、ここで映画をつくってあげるよ、ということが最終的な目標です。

最初宮武がこの映画を監督することになったときは非常に不安でしたが、終わったときにはとてもしっかりしていて、これだけのお金をかけた価値があると思いました。彼女たちが本庄地域に埋没してしまっては困るので、僕たちは「鮭プロジェクト」といっていますが、日本あるいは世界に出て活躍してもらって、最後はまた人材育成のために本庄に帰ってきてくれればいいと思っています。地元で根付かせるための人材になってほしい。そういった意味では今のところはうまくいっているのかな、と思います。

**前澤** そのような環境ができてきたのは、最近のことですね。昔から映画に関する学校はありましたが、基本的には「自分で育て」というところがあった。きっちとシステムを組んでいかれると、いろいろな人が勉強をできるようになる

## シナリオをつくることから、本庄を舞台にしようと決めていた。

Before writing the script, we decided to set the film entirely in Honjo.

宮武由衣  
Yui Miyatake

**Miyatake:** Yes, it was all shot in Honjo, in nearby hills.

**Maewaza:** When filming in privately owned buildings, did you turn to the film commission for help? Or did you negotiate that on your own?

**Miyatake:** Well, before the writing of the shooting script, we decided to set the film entirely in Honjo and so we went around with members of the film commission and met with many people. Sometimes, we asked Mr. Okada to make the requests and sometimes, we called people ourselves.

**Maewaza:** So you are making movies that are shot in Honjo and transmitted around Japan and the world as Honjo-original films. Did you feel any constraints in doing that?

**Miyatake:** No, not in the least. It was a wonderful opportunity and I learned a lot from it. Also, the person who ran the production side of this film was my younger sister.

**Maewaza:** We're seen a rise in the number of film schools around the country and a rise in the ranks of people who

want to get into the film business. But unless you have the equipment and environment for properly making a movie in place, all you essentially have are people making films as a hobby. They may have big dreams but they're not able to take any real steps forward. So I think when you get this kind of cooperation, you can really make good on your potential and make something substantial. What is your view?

**Okada:** Definitely. In the case of "Seirei no Mori" and "Turtle," we used professional actors, professional post-production staff and professional light crews. All of this is with the intention of giving students essentially a real life classroom. Our aim is not to help students make film as a hobby and succeed but to enable the productions of films in the community. If you want to put it in extreme terms, I guess you could say, "all you have to do is bring us the money to make a movie and we will make one for you." That's really the ultimate objective.

When Ms. Miyatake was tapped to direct her film, she was extremely anxious and nervous about it. But by the time it was nearing its completion, she had a very confident and responsible attitude toward it. I think that makes all the



のかもしれない。

**岡田** 5年ぐらい前に、今日も会場にいらしている信州上田のフィルムコミッションの小林さんに聞いたところ、年に50本ぐらいロケが来るということでした。今でもそうなのでしょうか。

**小林純行** (信州上田フィルムコミッション) 今はだいたい100本ぐらいです。

**岡田** 5年ぐらい前に50本と聞いて、本庄の人間はみんながっかりして帰ってきました。本庄では来ても10本ぐらいしかなかったんです。そこで、映画のロケは少なくとも、何か「オンリーワン」になろうよ、ということ話をしました。映画のポストプロができたり、映画がすべてできたり、という地域にすればいいじゃないか、ということになりました。

**前澤** 会場に、厚木のフィルムコミッションの方で、なおかつ東京工芸大学の先生をされている方がいらっしゃってます。先生でありながら、FCもやり、学生に映画を作らせて

いる。どんな風にやってらっしゃるのですか。

**矢島仁** (あつぎフィルム・コミッション協議会) はい。今日はあつぎフィルムコミッションの看板で来ていますが、東京工芸大学で映画教育をやっています。大学ではデジタルもフィルムもあるのですが、私はフィルム教育の教員をやっています。

きっかけは2000年の秋に日本でロケーションしたいと言う南カリフォルニア大学の学生たちを受け入れたことでした。

彼らは当たり前のように35ミリフィルムで撮影します。「16で取る学生もいるけど、僕らは最初から35だった」という話を聞きまして、日本の映像教育を考えました。大学といえながら、16ミリやビデオで撮って「これで映画だ」といっている。だけでも卒業したら、現場でフィルム映画を撮るのなら35しか使わないわけです。そうすると卒業した段階で頭の入れ替えをしなくてはならない。技術も感覚もずいぶん違います。音楽や絵画など芸術系の学校であつたら、養成にあたって違う媒体で教育することはありません。だつたら映画でも35のフィルムでやろうと提唱しているのですが、大学では批判が多い。16のステップアップが35だという考え方をみ



### ギブアンドテイクの関係がなければ、地域でやる意味がない。

Without a give-and-take relationship, there's no incentive for the community.

田中 (神戸フィルムオフィス)  
Tanaka (Kobe Film Office)

money spent on it worth it. It wouldn't do us any good either to see her buried in Honjo so we have what we call the "salmon project" where we encourage students to move on to the national or global stage with the ultimate hope that they will succeed and return someday to Honjo to help foster new talent. So yes, we do want them to have roots in the community, and I think we're succeeding in establishing those.

**Maezawa:** This kind of environment has all come fairly recently. There have been film schools in this country for many years, all basically forwarding the philosophy that you've got to nurture yourself. But with a solid system like yours in place, I can see a lot of different types of people getting involved and learning.

**Okada:** About five years ago, I was talking to Mr. Kobayashi of the Shinshu Ueda Film Commission at this very venue, and he told me that they get about 50 shoots a year. I wonder if that has changed at all.

**Kobayashi, Shinshu Ueda Film Commission:** It's about twice that now. About 100.

**Okada:** So five years ago, after we heard it was about 50 projects a year, we Honjo representatives came home with slumped shoulders. We were only getting about 10 projects. That's when we thought that even if film shoots were scarce, maybe we could do something unique here – build something that was one-of-a-kind. And the idea we came up with was to make this a community where people could come and do post-production facility; where they could make an entire movie from start to finish.

**Maezawa:** Among us today is a person who is an Atsugi Film Commission member as well as a Tokyo Polytechnic University instructor. So he's a teacher, runs a FC and helps students make movies. Let's find out how he does this. Mr. Yajima?

**Yajima, Atsugi Film Commission Council:** Yes, thank you. I've come here today as part of the Atsugi Film Commission but I also teach film at Tokyo Polytechnic University.

I got involved in the autumn of 2000 when we received a request to film in Japan from some students from the University of Southern California. From the outset, they planned to

なさんお持ちです。僕は35が基本で、16は昔ホビーだったんでしょ、と考えていますし、現場では35で仕事をしなければならぬのだから、そのような教育をするべきだと思います。

現状では機材屋さんやメーカーさんの協力を得て、何も知らない、ビデオを撮ったこともないというような1年生に35ミリで映画を撮らせています。

**前澤** 言いたいことはいっぱいありそうですが、35で学生に映画を撮らせるという試みをしつつ、なおかつ、フィルムコミッションとの関係をつけて活動しているわけですね。フィルムコミッションの側でもいろいろな試みをしています。神戸の田中さんは、フィルムコミッションの分野で活躍なさっている方ですが、彼女自身が大学の教育の中に入っていったカリキュラムをもっています。

**田中まこ** (神戸フィルムオフィス) 現在は市内の複数の大学に「地域づくり」や「表現メディア」の講義をしに行っています。今年から芸術工科大学に映画科ができましたので、来年からはそちらでも制作の授業を、というお話もしています。

それ以外に、市内の高校生以上を対象に毎年ワークショップ

を開いています。市のあちこちから補助金を集めてきて、地元の現役プロの方がプリプロからポストプロまで教えてくれます。1ヶ月の期間で、本人の負担は1万円だけです。その代わり出来上がった短編作品は、地域のPRのための映像として非営利の範囲でこちらで自由に使う権利があります。撮影許可が必要なものは私たちフィルムオフィスが手配しますので、スムーズに撮ることができます。そして、短編が集まっていくので、こんどはそれを地域のPR映像として、行政が枠を持っているような商店街や駅前の大きなディスプレイなどに流すこともできます。また、映画好きの人々のイベントでも活用されています。

**前澤** 「お金がなくてかわいそう」という考えでやっているのではなく、ギブアンドテイクが成り立っているんですね。

**田中** そうです。そうでないと地域でやる意味は全くないと思っています。いろいろな大学の学生たちにも支援していますが、あくまでもそれは彼らの作品です。税金を投入するのであれば、地元に戻ってくるシステムでなくては毎年予算をつけるのは難しいと思います。誰もが納得するような形が必

**現場では35mmで仕事をしなければならないのだから、  
そのような教育をすべきだ。**

If 35mm film is used in the field,  
then that's what students should be taught.

矢島(あつぎFC協)  
Yajima (Atsugi FC)



shoot in 35-millimeter film. They told us that some students do shoot in 16 millimeters but that they were using 35. When I heard that, it made me reflect on Japanese film school education where at the university level, shooting in video or 16 millimeters was considered “making a film.” But upon graduation and entering the industry, everything is shot in 35 millimeters. That means that immediately a film graduate has to adjust his way of thinking about how a film is shot. From a technical as well as creative standpoint, they’re very different. If it were a music or art school, you wouldn’t dream of using instruments or tools for training that aren’t professionally employed. So that’s where I began advocating the use of 35-millimeter film in schools, despite considerable opposition. That’s because many people considered 16 millimeters a step to 35 millimeters. I on the other hand saw 35-millimeter film as fundamental for filmmakers and 16-millimeter films as for hobbyists. If 35-millimeter film is used in the field, then that’s what students should be trained on.

Currently, with the cooperation of equipment vendors and manufacturers, some first year students with no prior knowledge of even how to shoot video start with 35-millimeter film.

**Maezawa:** I’m sure there’s much you want to say about this but at the same time that you’re giving 35 millimeter film to students to make pictures with, you’re an active member of a film commission. I imagine you’ve tried various things in that capacity as well. Let me turn to Mako Tanaka of the Kobe Film Office who has developed her own curriculum, which she takes around to schools.

**Tanaka, Kobe Film Office:** I am currently conducting lectures at several universities in the city of Kobe on “regional development” and “expressive media.” Starting this year, the Kobe Design University has opened up a film department where I may be going next year in order to teach a production class.

Outside of that, I conduct a workshop targeted to high school students and above in the city. I scrape together various public funds that are available to bring in local professionals to provide instruction on pre-production to post-production processes. It’s a month-long course that costs only 10,000 yen per student thanks to public subsidies. The short-length works that come out of the program are used as public relations material for the community and which we can



要です。そのかわり、撮った本人たちがコンテストに出品するのは自由というようにしています。

**前澤** 大学側からのアプローチではなく、フィルムコミッションから深く関与しているという例ですが、映像は自分たちが撮れば愛着が生まれますし、新しい発見もあり、それが外に出て行くということはすばらしいですね。那須の方いらっしゃいますか？ チラシを拝見したら、東京ビジュアルアーツさんの制作を積極的に受け入れています、直接関係があるんですか？

**渡辺** (那須フィルム・コミッション) これは偶然から始まったものです。2002年に那須のFCを立ち上げた翌年に、東京にある映像専門学校ビジュアルアーツの学生さんから、田舎の風景で卒業制作を撮りたいという話がありました。そのときの学生が「那須に行くと親切にもらえるよ」と後輩たちに申し送りをしてくださったようで、毎年2組ぐらい、卒業制作を撮りにいらっしやいます。

**前澤** 学生たちは甘えたりしませんか？



なるべく費用をかけずに合宿できる場所を、  
という相談が多い。

Requests are for places they can stay  
that won't cost them too much.

渡辺 (那須FC)  
Watanabe (Nasu FC)

freely use in a non-profit capacity. All filming approvals are handled by our film commission to enable a smooth shoot. And since we're accumulating short-length works, we can for regional PR purposes screen them on large displays in Kobe's commercial districts or outside of stations that are under city jurisdiction as well as make use of them in public events for film fans.

**Maezawa:** So it's a give-and-take relationship rather than simply giving money to poor, aspiring filmmakers.

**Tanaka:** Exactly. Without that, there's no incentive for the community to get involved. Of course we support many university students as well but theirs are strictly individual projects. If we are going to use tax money, there has to be a system where it is returned to the community otherwise it's very difficult to justify an annual public budget. It has to be something that anyone would sanction. In exchange, however, the people who made the films are allowed to enter them in contests.

**Maezawa:** This is an example of a film commission, rather than a university, getting deeply involved with cultivating

渡辺 なるべく費用をかけずに合宿を組める場所を、という相談が多いです。やはり費用の面の問題が大きいようです。ただ那須は旅館が多いとか学生用のセミナーハウスなどもありますので、そういうところを手配しています。フィルムコミッションの関係している旅館などに協力いただいて、温泉を使わせていただいたりすることもあります。

**前澤** 学生やアマチュアを積極的に支援しているFCはほかにもありますか？ 福岡の方、どうぞ。

**内藤** (福岡フィルムコミッション) 福岡FCの内藤です。年間4、5件はコンスタントにお手伝いをしています。ロケ場所探しのほか、市民向けのメルマガを通じて出演者のオーディション、スタッフの募集、完成作品上映の告知などもしています。FCを通して、コミュニティーとの関係をつくっていただきたいと考えています。

**前澤** オーディションもできて上映の告知まで協力をしていただけて、なかなかいいですね。

filmmakers. People will naturally grow attached to something they shot themselves, make many new discoveries along the way, and have the pride and satisfaction of seeing their work get public exposure. Do we have a representative from Nasu? I was looking at the flier and noticed that Nasu was actively involved in productions by a school called "Tokyo Visual Arts." Is there someone here who can tell us about that?

**Watanabe, Nasu Film Commission:** Yes, this is something that kind of started accidentally. In 2003, the year after we launched the Nasu Film Commission, students from the film school, Tokyo Visual Arts, came to us about shooting countryside scenery for their graduation project. Well, they apparently went back and told other students that they would get kind treatment in Nasu and now every year about two groups come shoot their graduation projects there.

**Maezawa:** What do the students ask for? Do they ever get too dependent on your kindness?

**Watanabe:** A lot of the requests are for places they can stay

**岡田** 早稲田が本庄で映画をはじめた理由には、先ほどの「鮭プロジェクト」のほかに「地域の活性化」があります。街が元気にならないと、大学もダメになってしまうのではないかという思いがありました。いま「街づくり大学」ということで、市民の方と市内を歩いています。昔は養蚕をやっていた地域なので、蔵や大きな家が結構空いています。そこをうまく活用することを考えるために学生たちをどんどん歩かせています。若人が歩いているだけで、街は元気になるはずです。

**前澤** いろいろな試みがなされ、FCを通じてネットワークも広がってきている。そのなかに学生やアマチュアの作品が混ざり込み、全体が底上げされてきているように感じます。

**岡田** 先ほど紹介した作品のほかに、昨年も2本作りました。その1本で短編を監督した学生は、『武士の一分』に助監督として参加させてもらっています。長編映画については、一般公開をするためにがんばっています。

**前澤** 人材が育っているということですね。ますます増えることを期待しています。それでは1つ目のテーマはこれで終

了となります。岡田さん、ありがとうございました。

## 地域における映像文化理解の促進

**前澤** 第2のテーマは、「地域における映像文化理解の促進」ということで、エキストラやロケマップについてお話をしていきたいと思います。お招きしているゲストは『夜のピクニック』のラインプロデューサー上原さんです。まず予告編をご覧くださいます。

### ☆『夜のピクニック』予告編

**前澤** 予告編で片鱗がわかるかと思いますが、FCができた2000年以来、エキストラの数をいちばん使った映画じゃないですか。

**上原英和** 数はそんなに多くないはずですが、日数が長く、エキストラの使い方の質が違うと思います。ただ人がいればいい、たとえば「野球の応援にエキストラを何万人欲しい」というのではないので。



and work out of during their shoot that won't cost them too much. Expenses are a major concern for them, obviously. But Nasu has many affordable inns and so called "seminar houses" for students. So we make the arrangements for them. There are inns and guesthouses that have relations with the film commission and so we receive their cooperation as well. Sometimes, the students get to stay in a place with a hot springs bath.

**Maezawa:** Are there any other film commissions present that actively support students or amateurs? Yes, from Fukuoka, please.

**Naitoh, Fukuoka Film Commission:** I am Naitoh from the Fukuoka Film Commission. We assist with about 4 or 5 such cases each year. We provide location-finding services, conduct local auditions through city mail magazines, put out calls for staff and publicize screenings of finished works. Our aim, of course, is to use the film commission to help filmmakers build ties to the community.

**Maezawa:** Auditions and screening announcements. That's

quite impressive.

**Okada:** One of the reasons Waseda University built a film school in Honjo, aside from the "salmon project" I mentioned earlier, is what we call "regional vitalization." If the local township or community isn't thriving, then the university will wither. So we have a catchphrase, "Community building university" where students take walks in the city with citizens. Honjo used to be a silkworm-raising region in the past and so there are many beautiful storehouses and large homes that are unoccupied. We have students do walking tours of the city in the hope that they may have some good ideas about how to utilize these assets. And it energizes the city to have lots of young people walking around.

**Maezawa:** Well, I can see there are a wide variety of things people are trying to expand human networks through the FCs. The mixture of student and amateur-made films seems to be effective in raising the community up from a grassroots level.

**Okada:** In addition to the works we presented earlier, we

**前澤** 夜のピクニックというのは水戸一高という実在の学校の恒例行事ですね。

**上原** 毎年10月に行う行事で、朝出発して翌朝学校に着くという形で、70～80キロ歩きます。

**前澤** 茨城県のFCと協力して出来上がった映画ですね。夜を徹して歩くということで、夜中の撮影もずいぶんあったでしょうね。撮影は去年ですか。

**上原** 撮影は去年の夏で、夜中の撮影は半分ぐらいでした。1ヶ月半の撮影で、ほぼ毎日歩くエピソードばかりです。本来は10月の行事なんですが、学生を集めるには夏しかないので、大変だけれどそういうスケジュールになりました。ただ真夏にこの行事をやるのは変だということで、シチュエーションは9月の設定です。

**前澤** どれくらいの学生さんを使われたんですか？

**上原** 延べ5000人、一日最大では出発式のシーンで1000人です。

**前澤** 1000人の人たちをどうやって集めるか、というのがこの映画のキーですね。群集がなければ成り立たない映画だと思いますが。

**上原** 東京から連れて行った学生の俳優は25人くらいで、それ以外は現地のエキストラをお願いしました。

**前澤** 茨城FCとは随分前から準備をしたんですか？

**上原** 原作者の母校でもある水戸一高をベースに撮影してもいいかというお願いをしたのが前年の10月です。そこから話し合いを始めて、翌年の1月に教頭先生と直接お話をしました。

**前澤** 今日茨城のFCの方にもお越しいただいています。この映画に協力することになったいきさつや、制作側とは違った視点での状況を聞きたいのですが。

**菊池** (いばらきフィルムコミッション) いばらきFCの菊池です。撮影の前の年に最初にお話があったときは前任者が担当してまして、私がこの仕事についたのは4月です。ちょう



**東京から連れて行った俳優は25人くらい。  
それ以外は現地のエキストラだ。**

We brought some 25 actors from Tokyo.  
The rest were local extras.

上原英和  
Hidekazu Uehara

made two more films last year. The film student who directed one of them, a short film, was able to work on “Bushu no Ichibun (Love and Honor)” as an assistant director. With regard to the other one, a full-length feature film, we are working to have it released to the general public.

**Maezawa:** So human resources are being fostered, I see. And I look forward to more of this in the future. But now, let us conclude this first topic and move on to our second theme. Mr. Okada, thank you very much.

### “Promoting Film Culture Awareness in Local Communities”

**Maezawa:** Our second discussion theme is “Promoting Film Culture Awareness in Local Communities” where we will take up the subject of extras and location maps. For that, we have invited the producer of the film “Yoru no Pikunikku (Night Time Picnic),” Hidekazu Uehara. First, take a look at a preview for the film.

(Preview for “Yoru no Pikunikku”)

**Maezawa:** You get a sense from this preview that this film used the largest number of extras since the inauguration of the film commission system in 2000.

**Hidekazu Uehara:** Well, it’s actually not a huge number of extras but it was a long shooting schedule that involved a different kind of use for extras. For example, it wasn’t one of those films that called for thousands of extras to fill a baseball stadium.

**Maezawa:** Now this “picnic at night” is an annual ritual at an actual high school in Mito City, is that right?

**Uehara:** Yes, it takes place each year in October and is basically a 70 to 80 kilometer walk that starts one morning and ends the next morning with everyone arriving at school.

**Maezawa:** And this movie was made with the cooperation of Ibaraki Prefecture’s film commission. Since people walk all night, I assume there was a fair share of night shoots. You filmed this last year?



ど具体的なロケハンが始まった頃でした。

これだけのエキストラを集めるには各学校の協力を仰がなくてはということで、制作会社の担当者と一緒に46校ほど歩きまして、各学校の教頭先生に説明しました。茨城が舞台ですし、原作も青春ストーリーということで、かなり共感を得ることができました。生徒さんたちにとってもいい体験になるのではないかとお願いできませんか、というようにお話ししました。

**前澤** 学校側から、夜中に歩いて怪我でもしたらどうするのかという話はでませんでしたか。

**菊池** それは、行く先々でありました。製作会社のほうで傷害保険などはかけていましたが、撮影中ではなく集合場所まではどうなのか、という話もありました。何度も足を運んで説明をして、という必要がありました。

**上原** 学校側にプロダクションとして映画出演エキストラの対策として3つの条件を提示しました。

①傷害保険は死亡事故9,000万円、傷害入院日額30,000円、傷

害通院日額15,000円、家を出てから撮影場所に集まり、解散して自宅までのドア・ツウ・ドア(寄り道での事故はカバーできない)の保険をかける。(万が一事故が起こった場合の費用を考えるとこの程度の保険は必要と考えた)

②出演エキストラの本人と未成年の参加者には保護者から撮影参加の同意書をもらう。

③撮影場所を可能な限り車輛を遮断できる場所にする。(事故防止のため)

以上の提案をして学校側にプロダクションとして姿勢を見せました。学校側からは、それなりの評価は得たと思います。

**前澤** スムーズに集まりましたか？

**上原** 実際に集めるにはいくつか関門があって、スムーズとはいかないです。クラスメートということで集めましたので、まず「誰か俳優が来るから見に行こう」といって不特定多数に來られてしまうと支障が出ますから、ある程度人を絞らなくてはいけない。また、ある程度は芝居もできなくてはいけないし、継続的に来てもらわなくてはならない。そこでメインとなるクラスメートを選ぶために応募者を面接をして、監

学校に何度も足を運んで説明する必要があった。

We had to return on several occasions to explain the logistics.

菊池 (いばらきFC)  
Kikuchi (Ibaraki FC)



**Uehara:** Filming took place last summer with night shoots constituting about half of it. The shoot lasted a month and a half with some kind of walking episode being shot each day. The real event takes place in October but summer is really the only time you can assemble a lot of students. So it was quite an ambitious effort. But since the idea of a trek like that taking place in the middle of summer is a bit strange, we situated it in September in the story.

**Maezawa:** How many students did you use?

**Uehara:** A total of 5,000. The most in one day was 1,000 for the event's opening ceremony.

**Maezawa:** How you assemble and coordinate 1,000 people, I guess, is a big key because without a large crowd, you really don't have a film.

**Uehara:** We brought about 25 high school age actors with us from Tokyo. But the rest were local extras.

**Maezawa:** Did you plan this out far in advance with the

Ibaraki Film Commission?

**Uehara:** In October the year before shooting, we put in a request to based the shooting in Mito City's District 1 High School, which is where the real event takes place and where the story's writer went to school. In January, we were able to meet with the school's principal.

**Maezawa:** We also have with us today a representative from the Ibaraki Film Commission who can provide us with some background on how they cooperated in making this movie and give us a slightly different perspective than the production side.

**Kikuchi, Ibaraki Film Commission:** Hello, I'm Kikuchi from the Ibaraki Film Commission. When we were first approached with the idea of making this movie, my predecessor was in charge. I didn't come aboard until April around the time when the location hunting efforts were just getting under way.

With this many extras involved, we need to get the cooperation of every school in the area. So I and a representative

督も参加したワークショップで演技指導も行いました。

そのほか東京から来るエキストラ専任スタッフをサポートしてくれるボランティアスタッフと、エキストラたちを支援してくれる実行委員会も立ち上げました。委員会を作ったのは高校生ではなく、大学生か社会人です。エキストラを集める側ですから。出演したエキストラは8割が高校生です。先生のエキストラや親子の役もありました。

**菊池** フィルムコミッションが行ったのは告知や呼びかけで、どう人を集めてどう振り分けるかというのは制作会社さんが行いました。ただ、そのためのスタッフルームを用意するなどの協力はしました。

最初のオーディションではものすごく人が集まりましたが、その後が苦労しましたね。

**前澤** はじめのオーディションのときは面白そうだからいっぱい来たけれど、という意味ですか。

**上原** 興味のある人は最初に来るんです。100人、150人はすぐに集まるんですけど、毎日200人集めるためには700人くら

いのリストが必要なので、その裾野を広げるのが大変でした。

**前澤** 日本のフィルムコミッションはエキストラに関して積極的に登録制度を作っています。毎年4月に行うアンケート結果によれば、50のFCがエキストラ登録制度をもっていて、2000人以上の登録者がいるところが4つ、1000人～2000人未満が7つあります。これは日本特有の制度で、ほかの国ではエージェンシーがあって、有償で集めるのが常識です。

エキストラ募集に関係することとして、「ロケマップ」を作っているFCもあります。これを作ると、地域外の方へのアピールにもなりますが、地域の方にとっても、「これをここで撮っていたんだ」ということがよくわかって、知らなかった人々を動かすことにもなります。実際に多くのエキストラを集めてらっしゃるところに、そのメカニズムをお話したいのですが。1000人以上登録のある大阪の東野さん、いかがですか。ロケマップなどを作った結果、施設の提供のお話やエキストラ登録も増えたと聞いていますが。

**東野** (大阪ロケーション・サービス協議会) テーマになってます「一般市民とのかかわり」ということでは、私どもは学



### 日本のフィルムコミッションは積極的にエキストラの登録制度を作ってきた。

Film commissions have worked hard to establish an extra-registration system.

前澤哲爾  
Tetsuji Maezawa

from the film's production team walked around to about 46 schools talking to all the principals. We got a very receptive response since it is a local story celebrating youth. We said it might provide a good educational experience for the kids.

**Maezawa:** Was there any concern on the part of schools that the kids might injure themselves during these night walk shoots?

**Kikuchi:** We did encounter some concerns. The production company had purchased accident insurance but a lot of the worry centered around getting to the assembly points more than the actual shooting of the film. We had to return on several occasions to explain the logistics.

**Uehara:** We presented the schools with three conditions we would guarantee for extras appearing in the film.

1. Accident and injury insurance, fatal accidents – 90 million yen, hospitalization coverage – 30,000 yen per day, outpatient treatment – 15,000 yen per day. Door to door coverage from the moment students left home, assembled at the shooting site, dispersed at the end of each shoot and arrived

home (with the exception of any accidents arising from students who don't return home immediately afterwards). (This is the standard coverage necessary against the chance of injury).

2. Written consent from the person or guardian in the case of minors to participate in the film as an extra.

3. Blocking off of traffic at the shooting locations to the greatest extent possible (to prevent possible accidents).

This is what we the production side presented to the schools, and they regarded it as appropriate.

**Maezawa:** So did people assemble smoothly?

**Uehara:** There were several obstacles to that process we had to deal with so I wouldn't exactly call it "smooth." Since we were dealing with lots of classmates, we first had to try and limit the number of people that could be present to prevent an uncertain number of people showing up occasionally to get a glimpse of actors and so forth. Also, many would have to do a little bit of acting and we would need them to be available on a regular basis. So we conducted an interview of anyone who wished to be part of the main corps of class-

生対象の映像コンクール、ロケ地マップ、ロケ地写真コンテンツ、映画試写会などをすすめてきましたが、なかでもロケ地マップは最大のヒットです。7万部印刷して、JR西日本のご協力を得て主な200駅を中心に配布しました。ロケ地巡りという目的よりも、それによってFCの存在、活動を知ってもらったことが大きな収穫です。そこに案内した「ボランティアエキストラ募集」のおかげで、登録者数が何百人も増えました。現在も登録者の増加が続いています。

**前澤** 埼玉はどうやって増やしたんですか。

**福田** (埼玉県ロケーションサービス) 今年の3月に登録制度を開始し、記者発表をして、埼玉版の新聞ほぼ全紙に載せてもらいました。7月には県の広報新聞に映像特集として1面から3ページほど掲載してもらい、そのなかでもエキストラ募集をしました。いま全体で2800人くらいです。人数が多いのでその管理が大変になってきています。今年は7作品に500人くらい参加してもらっています。ただ、それだけでは参加いただく機会が少ないので、「エキストラ・ツアー」などもやっています。第1回は埼玉県で7月に行われる映画祭の作品

を見てもらって、その後、川口市にある映像ミュージアムをガイド付きで回って、そのそばの空き地にちょうどできていたオープン・セットの見学をしました。第2回は11月7日に地元出身の映画監督の作品を見て、ロケ地を巡るという企画をやります。年に3回実施予定です。連絡手段はメールと郵送です。ちょっと大変ですが、人海戦術であたっています。

**前澤** 実際にはそれぞれの映画は単なるエキストラではなくて、それぞれのシチュエーションに応じた人を選ばなくてはならないので難しいですね。

**上原** はい。特定の人間たちを集めるのは大変です。実際2000人の登録者がいても、たとえば『夜のピクニック』では18歳以下に見えないといけませんので、かなり限定されることになります。

**前澤** 地方でのロケになると、地元の協力が必ず必要になるでしょうね。『夜のピクニック』以外の作品でも、人を集めることで苦労された経験はありましたか？

### 僕らが映画をやり始めた25年くらい前には、FCなんてなかった。

When I started making movies 25 years ago,  
there wasn't any FC at all.

上原英和  
Hidekazu Uehara



mates in the film and then the director held an acting workshop for the ones we chose.

In addition to that, we set up a task force to support our people from Tokyo who were coming to work only with the extras. And that task force included local volunteers. We didn't use high school students for that but instead university students or working adults. They were there to help assemble and coordinate the extras but 80 percent of the extras who appeared in the film were actual high school students. We also had teacher extras and parent extras.

**Kikuchi:** Our film commission made announcements and put out the call. How they would be assembled and delegated we left up to the production company. But we did cooperate in finding a multipurpose room for that purpose. We had a huge number of people show up for the first audition. The work got harder from there.

**Maezawa:** So you're saying you could enjoy the first audition because of the strong turnout?

**Uehara:** The people who come first are usually the most

interested. You can quickly get 100 to 150 people. To assemble 200 people a day for a shoot, however, you need to have a list of about 700 people. Building that out is a real chore.

**Maezawa:** Japanese film commissions have worked hard to establish an extras registration system. According to the results of a survey held each April, 50 FCs have an extras registration system in place, with four of them registering over 2,000 extras, and seven of them having registered between 1,000 and 2,000. This is a system unique to Japan. In other countries, agencies handle that work and charge for it.

There are also FCs that have created a "location map." This not only draws attention to the FC's activities outside of their region but gives people in the region a good idea of what films were shot where, thereby potentially mobilizing people who may not have known about it. I would like to hear about that mechanism from an FC that was actually able to assemble a large number of extras. Mr. Higashino, you have over 1,000 people registered in Osaka. What have been the results of making a location map? Has it increased the number of registered extras and people offering their facilities as potential shooting locations?



**上原** どの映画でも必ずロケーション場所とエキストラを探すという2つの手間がついて回ります。エキストラをお願いするのは大きな問題です。

これはお金とかの問題というよりも、日本の場合、映画に興味のある人はいても出るのは恥ずかしいというか、「誰かが行くなら私も」という傾向があります。配ったチラシを見て個人が自分で応募してくる事は少ないので、ある程度形ができてくると集めやすいです。ですから、フィルムコミッションの方々と、コアになるところがあると集めやすいということがあります。

**前澤** 福岡でしたっけ。犬までエキストラ登録されているとか。

**福岡FC** メルマガ登録されている方が2000人です。皆さんがエキストラに興味があるわけではありません。それほど人数が必要でない場合でも、なかなかそろわないこともありました。

**前澤** 今はメールでいっせいに配信できるので、やりやすい部分もできてきたと思います。これからフィルムコミッションに期待したいことなど、経験的にお待ちでしたらお願いします。

### もともと僕は興行屋のオヤジで、 興行屋のオヤジが映画を撮っている。

Originally, I'm a movie promoter who happened to shoot films.

中江裕司  
Yuji Nakae

**Higashino, Osaka Film Council:** Under a theme “Partnering with Local Citizens,” we have been running a program that includes a student film competition, creation of a location map, holding of a location photo contest and film screening events. The location map has so far proven to be the biggest hit. We printed up 70,000 copies and distributed them around 200 train stations with the cooperation of JR West Japan. Although one of the objectives was to get people interested in visiting various sites that had been used in movie shoots, the maps also made people aware of the film commission and its activities, such as our “voluntary extras call” which did raise the number of registrants into the several hundreds. And this number is currently increasing.

**Maezawa:** How did you increase registered extras in Saitama Prefecture?

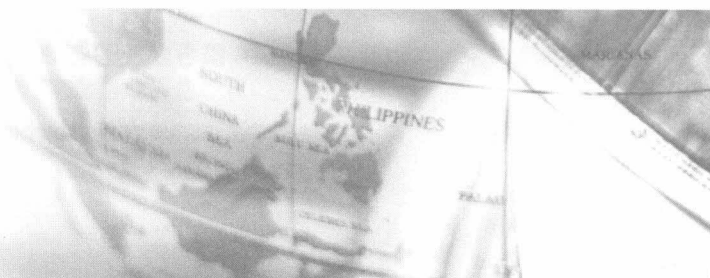
**Fukuda, Saitama Location Service:** We launched our registration system in March complete with a press release that was printed in nearly every prefectural newspaper. In July, we had a three-page spread about movies and films printed in the prefecture’s news bulletin where we put out a

ます。

**上原** 僕らが映画をやりはじめた25年くらい前にはFCなんてありませんでしたので、ロケ地探しや交渉などは全部自分たちでやっていました。FCが日本にもできるという新聞記事を読んだときは、画期的なことが起こったと思いました。立ち上げた方は大変なご苦勞をされたと思います。僕らとしては、これから何をというよりは、FCができてくれただけでも非常に嬉しいです。

逆に、こちらがFCの使い方を十分理解していないという部分もあると思うんです。制作する側もどこまでお願いしたいのか、どういうことをお願いするのかわかっていないところがあります。FCの方にしても制作側がどういうことを要求して、どうやったらいちばん良いのかという点は、これからじゃないかと思います。これからお互いに、少しずつ勉強していくということではないかと思います。

**前澤** 大変いいまとめをありがとうございました。私が言うといつも歯が浮いてしまうんですけど、実際に制作をしている方に言っていたら本望でございます。どうもありがと



call for extras. Right now we have about 2,800 people registered and that’s proven to be quite a large database to manage. This year, we had approximately 500 people take part in seven film projects. But we felt that we needed to provide more opportunities so we organized what we called an “extras tour.” For the first tour, we invited people to watch film entries in a film festival that took place in July, and then took them on a guided tour of the Kawaguchi City Visual Museum, concluding with a visit to an open set on a vacant lot nearby. For the second tour, we had participants view the works of a film director who hails from Saitama and then went around to various shooting locations. We hold three such events a year, and we notify participants by mail and email. It’s a lot of work but it really brings out people in large numbers.

**Maezawa:** I imagine it can be pretty difficult since it’s not simply a matter of providing any extras for a movie; you’ve got to try and select people who best fit a particular situation.

**Uehara:** Yes, assembling specific types of people is not an easy task. Even if you have 2,000 people registered, in the

うございました。

## 地域での上映、映画祭の展望

**前澤** 3番目のテーマは「地域での上映、映画祭」です。FCは映画の「制作」に協力することがメインなんですけど、完成した作品を上映し、映画にもっと親しんでもらえる環境をつくるのもFCの仕事かもしれません。

ゲストをお招きしております。沖縄で映画監督をやりながら上映活動も積極的になさっている中江監督です。中江監督は『ナビィの恋』というすばらしい沖縄発の映画をつくれました。本土の生まれ、「やまとんちゅう」なんですか。

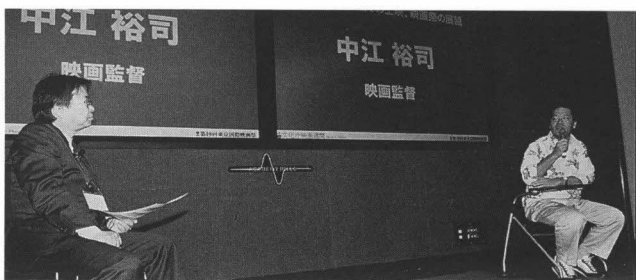
**中江裕司** 京都の生まれで、琉球大学に行き、そのまま沖縄に残って映画を作っています。

**前澤** 最初は映画の上映を熱心にやられて、その後ご自分で企画を立てて、ご自分で監督して、制作もするということですか。

**中江** はい。よく「映画監督なのによく上映をやるね」と言われるんですが、逆で、もともと僕は興行屋のオヤジで、興行屋のオヤジが映画を撮っているという方が正しいです。

**前澤** 上映から何が生まれるのかをずっと考えてきた方ですね。今回はいろいろなFCの方から映画祭や上映について意見をいただこうと思います。FCを立ち上げてすぐに映画祭を始めた都市が、私が知る限り2つあります。1つは逗子市です。実は市長さんがFCの代表をやられています。

**長島一由** (逗子フィルムコミッション) FCを立ち上げたのが去年の4月で、初めての映画祭は今年の2月、第2回を12月に予定しています。フィルムコミッション活動と映画祭はリンクしています。逗子市にある文化ホールで、逗子で撮った映画を上映できればいいという気持ちもあります。映画祭のコンセプトとして、逗子や湘南を舞台とした映画を上映しています。過去の作品もありますが、ただ数が少ないので、今年からシナリオ大賞をはじめました。その大賞受賞作を次の年に映像化して応募してもらうということで、地元作品を提供していこうと考えています。



case of “Yoru no Pikunikku,” we could only use people who looked 18 years old or younger, so that restricted our choices.

**Maezawa:** You definitely need local cooperation when you're shooting on location but have you had other difficulties gathering extras as you did with “Yoru no Pikunikku”?

**Uehara:** For any movie, finding good shooting locations and extras are simply part of the process. It's a lot of work but it's a given. And finding extras is always difficult, not so much financially, but as was alluded to earlier, Japanese are relatively shy about appearing as extras even if they have an interest in movies. There's a tendency for them to go only if a friend is taking part. It's quite rare for someone to look at a flier calling for extras and go apply on his or her own initiative. So you need kind of an organized approach and film commission activities make that easier.

**Maezawa:** Was it in Fukuoka where there are even dogs registered as extras?

**Representative, Fukuoka Film Commission:** Yes.

Actually, we have 2,000 people signed up through our mail magazine. But not everyone is specifically interested in being extras. So even when only a few extras are needed, it can be a challenge fulfilling the request.

**Maezawa:** Email gives you the power to send out the word instantaneously so I imagine that makes part of the process easier. Is there any specific function you hope film commissions will be able to fulfill in the future?

**Uehara:** Well, when I started making movies 25 years ago, there wasn't any film commission. So me and my staff had to go out and look for locations and undertake the negotiations by ourselves. When I saw in the newspaper that film commissions would be established in Japan, I viewed it as a watershed event for filmmakers. And I thought that it must've taken a lot of hard work to set it all up. So more so than what I expect of them in the future, I'm just extremely happy that they exist.

As a matter of fact, I would worry that people aren't yet fully aware of just how to make use of film commissions. Producers still don't know how much of their work they can

**前澤** 賞金のほか、映像化する制作費も出ますんですか？

**長島** いえ、それでやってくださいということで、映像化しなければ賞金もお渡しできませんということです。市民を巻き込みたいと思っているので、同時にシナリオライター養成講座もやっています。実際にそこからの参加者もあります。

**前澤** なるほど。小田原も映画祭をはじめましたが、逗子とは違いが大きいのでしょうか。

**西さがみ連邦共和国フィルムコミッション** 小田原のFCがスタートして2年目の2005年の2月に開催しました。もちろんFCと連動しています。ショートフィルムのコンテストをやりまして、グランプリのほかに西さがみ賞をもうけ、小田原・箱根・真鶴・湯河原のFCを含む西さがみエリアにゆかりのある作品については特別な賞を贈り、映画祭でも上映しています。2年に1度の開催です。ただ、ひとつ皮肉な展開があって、小田原駅の近くの映画館がすべて閉館した年に映画祭がスタートしています。



request of film commissions. I think it'll take some time before film commissions get a good handle on what kinds of things filmmakers require and what are the best ways to satisfy those needs. So there's certainly a gradual mutual learning process ahead of us.

**Maezawa:** I think that's a very good thought with which to conclude this second theme. Thank you very much.

### “Outlook for Local Screenings and Film Festivals”

**Maezawa:** Our third discussion theme has to do with local screenings and film festivals. Despite the fact that the main function of film commissions is to cooperate in the production of movies, it doesn't end there. Film commissions also undertake the work of getting the completed films locally screened and bringing movies closer to the general public.

To address this subject, we have invited film director, Yuji Nakae, to join us today. In addition to directing films shot in Okinawa, Mr. Nakae has also been active in getting films screened in various places. He directed a wonderful, Oki-

**前澤** 映画祭をやるのは大変だと思いますが、映画祭をやった良かったと思っていますか？

**西さがみFC** よかったと思っています。今日のテーマにもあった地域映像人材の育成支援ということでは、コンテストをやることで、上映をきちんと行う学生さんやアマチュアの方への支援がさらに進みましたし、撮影に来ていただいたアマチュアの方々が映画祭のスタッフになってプロモーションフィルムをつくってくださったり、記録映像を残してくださるという展開もありました。

テーマ2のエキストラについても、エキストラの常連さんが実行委員会へ参加してくれるなど、行政の呼びかけだけではなかなか協力いただけなかった若者や市民のパワーが見えてきました。そういった方々の力で運営できたことがいちばんの成果だと思っています。

**前澤** 中江さんは他の監督よりも「上映する」ということに対する思いが強いでしょうね。それが大事だと確信していると思いますが。



nawa-based film called “Nabbie’s Love,” even though he comes from the mainland of Honshu.

**Yuji Nakae:** I was born in Kyoto but went to Ryukyu University in Okinawa and have remained in Okinawa making movies ever since.

**Maezawa:** You started with trying to get movies shown locally before moving on to planning, directing and producing films yourself.

**Nakae:** That is correct. People often ask me why a movie director would make the time to work on film screenings and distribution. But it's actually the reverse. Originally, I'm a movie promoter who happened to shoot films.

**Maezawa:** So filmmaking became kind of an extension, then... something inspired from the promotion of movies. And today, we have many film commission members on hand to share their views about film festivals and other methods for screening movies. I know of two film commissions that organized local film festivals within months of their



**中江** そうですね。海外の映画祭で若い監督と一緒にすることがありますが、映画祭では観客がすごく優しいというか、何でも盛り上がるわけです。若い監督はとていい気持ちで帰れる。横で見ていてすごく危険な雰囲気だな、と感じます。じゃあ日本へ帰ったときに彼の作品に配給会社がつくか、劇場公開できるかといえば、必ずしもそうはならない。そのときに彼が思うことは、「自分は国際的に評価された。日本人には俺の映画はわからない」。でも僕は、それは間違っていると思います。まずは自分のおじいちゃんやおばあちゃんに映画を見せてわかってもらう、そこからはじめることが大事です。

『バイナッブル・ツアーズ』という映画を各島で上映したんですけど、小さい島では60代以上と中学生までしかいません。高校生は大きい島へ行ってしまうています。あちこちで賞をもらったりして評価を受けた作品でしたけれども、子供と老人しか来ない上映会では「さっぱりわからない」という雰囲気でした。それが何故かと考えると、当時僕は30代で、自分たちと同世代の共有意識で映画をつくっていたからです。東京にも那覇にも共有意識が通用するところはいっぱいありますが、小学生や70代以上の人々には通用しませんでし

た。映画ってこういうもんじゃないんだ、と思い知りました。どの世代でもわかるものを作りたいと思うようになりました。わからないでいいという映画を作るなら、そういう覚悟を持って作ろうと思います。そういう意味で上映って大事です。

**前澤** 監督の場合はご自分の作品をご自分で島にもっていくわけですから、観客の反応を正に肌で感じるわけですね。

**中江** 僕は映写技師ですから。「会場をつくる」ってことは映画を完成させることです。そもそも会場を暗くしなくては、映画は写りません。いかに遮光するかを考えなければ、映像が活きてきません。昼間に窓を覆って上映することもありますし、夜でも車のヘッドライトがバツと照らすこともあります。そういうときに、地元の農協などで農業用の黒ビニールを買って使うわけです。そういった上映のノウハウこそが、最後に映画を娯楽として成立させてくれるんだ、ということが上映の苦労を重ねてわかりました。

**前澤** 現場でやってらっしゃる方の発言は強いですね。他にも上映に力を入れてらっしゃる方がいらっしゃいます。広島

**まずは自分のおじいちゃんやおばあちゃんに作品を見せてわかってもらう。そこから始めることが大事だ。**

They should show their works to their parents and grandparents and earning their appreciation first.

中江裕司  
Yuji Nakae

establishment. One is in Zushi City where the mayor also serves as the film commission representative.

**Mayor Kazuyoshi Nagashima, Zushi Film Commission:** We launched our film commission last year in April and held our first film festival this year in February. We're planning to hold another one in December. So our activities are closely linked to film festivals. We want to use our municipal culture hall to show movies that were shot in Zushi. The main concept driving the film festivals is the screening of films set in our area, such as Zushi and Shonan. While there is a selection of locally shot films to choose from, they're still relatively limited in number so beginning this year we've also started a scenario writers award with the intention of getting the winning selection made into a movie and presenting it as a local work.

**Maezawa:** Do you plan to award prize money and funds to get the film made?

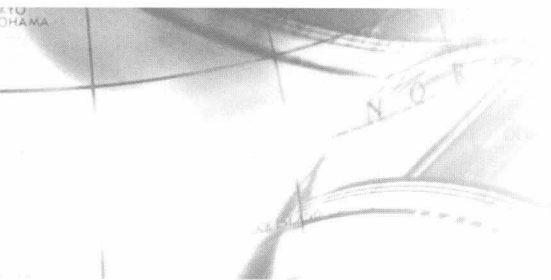
**Nagashima:** I'm afraid not. In fact, we set aside prize money and award it only if the film gets made. We want to

encourage community involvement in the project while simultaneously holding scenario writer development workshops. That's actually where we get some of the participants.

**Maezawa:** I see. The city of Odawara also started a film festival. Is it much different from that of Zushi?

**Representative, West Sagami Republic Film Commission:** We held our first film festival in February 2005, in the second year of the Odawara Film Commission's operation. Naturally, we worked together with the film commission. We held a short film contest with a grand prize and a special prize called the "West Sagami Prize" which is awarded to an outstanding film emanating from the entire Sagami area, which includes film commissions for Odawara, Hakone, Manazuru and Yugawara. The work is shown at our film festival, which we hold once every two years. One unfortunately ironic development, however, was that the same year we started the festival, the last movie theater existed around Odawara Station closed down.

**Maezawa:** There's quite a lot of work that goes into organ-



にも映画祭がありますね。

**西崎智子** (広島フィルム・コミッション) 昨年立ち上がったヒロシマ平和映画祭とFCとの連携についてご紹介したいと思います。映画祭の予告編をお持ちしたのでご覧ください。

#### ☆ ヒロシマ平和映画祭予告編

**西崎** この映画祭は市や県などの大きな予算がついていません。ご覧いただいたのは2005年の映画祭に向けて文化振興の助成金などに応募するためにつくった予告編です。その助成金で得たおよそ200万円を元に、手弁当で集まった実行委員会が42本の映画を9日間6会場で上映し、大映像博覧会といった雰囲気で開催されました。

アニメーション、劇場用映画、ドキュメンタリーというジャンルを超えた中から作品をセレクトしています。映画祭で最新ドキュメンタリー映画に英語字幕をつけてワールド・プレミアとして発信したものもあります。また広島にあるテレビ局全局の協力をいただいて、過去のテレビ・ドキュメンタリー番組の上映も行いました。隔年開催ですので、2007年

8月に第2回が行われます。

広島では海外からのドキュメンタリーの制作が多いのですが、これまでは支援を行ったり協力しても、点でしかなかったもので、完成したものの送り先がはっきりせず、そのままになって終わっていました。いまは「FCには送っておくか」という形で映像をいただけるようになりました。そうした映像をまた実行委員会の方に見ていただいて、映画祭本祭の間のスピノフ上映会ということで、秀作に字幕をつけて日本初公開を行っています。

**中江** 作品数も多くて、セクションも面白いですね。

**前澤** 点だったものがFCが介在することで面のつながりになってきている事例ですね。東京もやっていますよね。

**古屋** (東京LB) 東京は東京都が映像文化の振興策の1つとして製作支援である「ロケーションボックス」という事業をやり、国際的な文化交流や若手映像作家の育成を目指して、「東京国際映画祭」とか「ショートショート フィルムフェスティバル アジア(SSFFA)」の共催をやっています。SSFFAは、



#### 海外の映画人からも、いまは「FCに送っておくか」と考えてもらえるようになった。

Foreign filmmakers are realizing that they can send their works to our FC.

西崎 (広島FC)  
Nishizaki (Hiroshima FC)

izing a film festival. Has it been worth it?

**Representative, West Sagami Republic Film Commission:** I think so. As was one of topics today, we've been able to contribute to the development of local human resources in the film arts through a contest that gives exposure to student and amateur filmmakers by screening their works. Various amateur filmmakers who come to shoot their films in our community have volunteered their time and energies as film festival staff, making promotional films and video journals.

With regard to your second topic about extras, we've had people who regularly serve as film extras take part in our executive committee who have really done wonders in getting citizens and local youth to cooperate in our programs. That's a power city government officials just don't have. So I think the strengths they have provided our operations have been the greatest benefit to come out of our efforts.

**Maewawa:** I imagine director Nakae is much more passionate about getting movies shown than most directors. You believe this is a very important aspect of the business.

**Nakae:** I do. I often find myself together with young, up-and-coming directors at foreign film festivals and am always amazed at how supportive film festival goers are. They get excited about everything. Young directors come home very satisfied and inspired. But it strikes me as also a very dangerous atmosphere as well because it can exaggerate their hopes of getting their films distributed and released back in Japan. Many come away asking, "Why can nobody back home Japan understand my work which is so well-received internationally?" But I think they've got it all wrong. They should show their works to their parents and grandparents and earning their appreciation first.

When I screened my movie, "Pineapple Tours" in various islands, the only people who came out to see it on the smaller islands were those over 60 and people in junior high or younger. All the high school aged citizens had moved to bigger islands. So even though it was a film that won favorable acclaim and many awards, the children and senior citizens came away from the screenings saying they didn't "get it" at all. The reason for this was that I made the film in my thirties with people about the same age and sensibilities as myself, whether they were from Tokyo or Naha, the biggest city in

東京からアジアの映像文化を発信するということと、若者の登竜門として若手の育成という意味で行っています。国内部門の最優秀作には賞金60万円のほかに、次回作を作るためのスカラシップとして300万円を贈り、制作の支援をしています。今日は「ショートショート フィルムフェスティバル」実行委員会の菊地から詳しいご紹介をさせていただきたいと思います。

**菊地**（「ショートショート フィルムフェスティバル」実行委員会）当映画祭は毎年原宿で開催され、今年8年目を迎えます。2004年度には米国アカデミー賞公認映画祭となり、本映画祭のグランプリ作品は次年度のアカデミー賞短編部門のノミネート選考対象となる栄誉を受けます。

都知事の提案で2004年度から「ショートショート フィルムフェスティバル アジア」というアジアの作品だけをフィーチャーした映画祭も同時に開催しています。国内外の監督を招聘して異文化交流の場を設けたり、日本人クリエイターを支援していこうという動きもできています。撮影ではロケーションの部分で、またナショナル・ツアーとして各地域で上映会もしていますので、その部分でも各FCさんに

ご協力をいただきたいと思います。募集にあたっては、地域の作品のエントリーをお願いできたらと思います。

**前澤** 俳優の別所哲也さんが昔からやってらっしゃる映画祭ですね。そのなかでアジアというのは、アジアの作品だけ集めたものを新たに始めたということですか。

**菊地** 今までは「アメリカン・ショートショート」ということで、アメリカの作品を主に上映していたのですが、石原都知事から「なんでアジアはやらないの？」という提案がありまして、始めました。アジアの作品もけっこう来るようになりまして、レアな作品ですとベトナムやマレーシアなど普段は見られないような作品を上映していますので、映画好きにはたまらないものだと思います。

**前澤** それはパッケージで、色々なところでも出来るような仕組みになっているわけですか。

**菊地** 那須FCでも那須開催をしていただきまして、大変な反響を得ています。

映画を見せる会場を見つけなければ映画は完成できない。

You haven't completed a movie until you find a venue in which to show it.

中江裕司  
Yuji Nakae



Okinawa. But the film didn't register with grade school students or anyone over 70. And that's when I thought this isn't what movies are supposed to be about. I should be making films that are as accessible to as many people as possible. If you're going to make movies you know many people won't understand you should be prepared to accept the results that go with that. That's where how you screen a film becomes so important.

**Maezawa:** In your case, you take your films directly to the islands yourself, which gives you a visceral feel for its reception.

**Nakae:** Yes, I am a film projectionist. You haven't completed a movie until you've created a venue in which to show it. You can't show a movie until you have a darkened hall. You've got to think up ways to shut out the light and create the right atmosphere. Sometimes it involves covering up windows in the daytime, and sometimes you have to block beaming car headlights at night. I'll sometimes go out and buy black plastic sheet that farmers use in the fields and use that. Those little tricks for showing a movie are what ultimately

establish films as a form of entertainment. This is what years of experience presenting movies has taught me.

**Maezawa:** The words of someone in the field carry a lot of weight. There are others here who have been making a strong effort to show films in their area. What about the film festival in Hiroshima?

**Nishizaki, Hiroshima Film Commission:** I'd like to make mention of a coordinated effort between our film commission and the Hiroshima Peace Film Festival that started up last year. I've brought along a promo for it, which I'd like to show you.

(Hiroshima Peace Film Festival Promotional Clip)

**Nishizaki:** This film festival does not have a lot of funding from the city or the prefecture. What you're seeing is a promotional film for the festival that we made in an effort to receive a grant from the Agency for Cultural Affairs. With the two million yen we were able to receive, volunteers came together to form a steering committee to screen 42 films in

**前澤** そちらに小松澤さんがいらっしゃいますが、小松澤さんがやっていらっしゃる沖縄映画祭は今年イベント、来年が本番ということですね。イベントではFCの枠と予算をいただきまして、アジアのネットワークのための会議を開催しました。映画祭は映画を見るだけではなくて、関係者が集まって次のことをやっていくというイメージをお持ちと思いますが、いかがでしょうか。

**小松澤陽一** ご存知のとおり、私はゆうばり映画祭のお手伝いをしました。人口がどんどん減っていてホテルも満足にない、あんなところで映画祭はできないと言われた中で、違った発想でやったんです。ホウ・シャオシェンがその後2度撮影に訪れたり、イ・チャンホが撮影に訪れたり、タランティーノが映画に「ゴーゴータ張」というキャラクターを登場させたり、クリエイター達にあんなに愛された映画祭はありません。プロデューサーとして私が唯一貢献できたのは、地元の人たちの目覚めです。サポートをしてくれる市民の「勝手連」がたくさん生まれ、グループの方々が横のネットワークを作って映画祭を支えてくれました。

ただ、ゆうばり映画祭の魅力は素朴な町と人と自然が魅力

**大事なのは無料で見せないこと。  
さもないと観客のためにならないだろう。**

Admission free wouldn't be necessarily be in the moviegoers' interest.

中江裕司  
Yuji Nakae

six venues over a nine-day period in an atmosphere that could be described as something of a large film expo. We selected works across various genres from animation to theatrical release pictures and documentaries. We provided English subtitles for some freshly made documentaries and gave them their world premieres. We also earned the support of all the local television networks in Hiroshima, which let us screen some of their past documentary programming. The festival is to be held every other year, so the second one is slated for August 2007.

While we see many foreign documentaries get made here in Hiroshima and often have provided support and cooperation, they had no clear destination to send the completed work up until now. But now filmmakers are realizing that they can send them to our film commission. Then, the steering committee can view them and give them special screenings during the film festival. The strongest ones are subtitled in Japanese and given their Japan premieres.

**Nakae:** Yes, the number of films is quite large and the selections very interesting.

だったのですが、最初に大きく注目してもらうため、行政が派手な演出を求めた事から抜け切れなかったところが残念でした。「自然の中にクリエイターが訪れている」サンダンスのように出来ませんでした。ただ今回、行政が破綻し中止を決定した映画祭を、市民がNPO組織を作って継続させようとしている運動を見ていて、地元の人たちが自らの意志で新しい何かを作ろうとしている決意を感じます。僕がこの映画祭でやったのは、そういう彼らの自覚のお手伝いが少しだけ出来たかな、という事だけなんです。

沖縄にも大変な苦勞をした歴史があります。映画祭というのはクリエイターから支持されるだけでなく、地域に定着するために地域に何かをもたらすことが大事です。自治体が大きなお金をボンと出すのではなく、映画を理想にする人たちの横のネットワークを築くだけで変わるんだ、という考えで今やっています。イベントでは、映画祭で地域が良くなった、大きく変わったという事を例として、夕張、韓国のプチョン、フランスのドーヴィルの代表者の方々をお招きし、いかにして映画祭を成功に導いたかというテーマで、それぞれの体験をお話して頂きました。地元の方も映画祭とは何かという勉強から始めましょうという提案です。

**Maezawa:** So there's a case where the intercession of a film commission brings something out of anonymity into the limelight. The Tokyo Location Box organizes screenings as well, right?

**Furuya, Tokyo Location Box:** One of the film culture promotion programs conducted by the city of Tokyo is a production assistance program called Location Box, which has as its aim the fostering of young film creators and international cultural exchange through such events as the Tokyo International Film Festival and the Short Shorts Film Festival & Asia (SSFFA). From Tokyo, the role of the SSFFA is to communicate Asian film culture to the world and provide a gateway for young filmmakers. In addition to offering a 600,000-yen prize to the best selected work in the domestic category, there is a production support scholarship of 3 million yen to be used in the making of the next work. Let me defer to Ms. Kikuchi of the Short Shorts Film Festival for more details.

**Kikuchi, Short Shorts Film Festival Executive Committee:** Our film festival is held each year in Tokyo's Harajuku



**前澤** 地域に根付いた映画祭がテーマですね。地域に何ができるか、映画祭で何ができるかを考えていらっしゃる。来年の沖縄映画祭のキーワードは「シネマ&ミュージック」ですが、それが沖縄らしさということですね。映画祭のお話をここで取り上げた理由は、FCがつくった映像を見たい、見せたいと思っている人はたくさんいるということです。ただ、著作権の問題で、通常劇場公開されるような映画をリリース前に上映するのは事実上不可能です。でも日本の作品で権利を製作者がコントロールできれば、可能ですよね。

**中江** 撮影するときに制作側が「迷惑はかけません」とよく言いますが、あれは嘘です。映画を撮るということは地域に迷惑をかけることが前提です。僕が沖縄で撮り続けてこれたのは、迷惑はかけながらも、それを許していただいているからです。その最大の方法は、出来上がった映画を良いものにして見せることです。こういう映画ができたんなら許す、と思ってもらうことです。沖縄で文句が出るとしたら、上映しないということから出ていることが一番多いと思います。

ですからFCでも、深く協力した作品は「いちばんに上映してくれ」とプロダクションに話をつけなければいいんです。映

画館にも「これを上映させてくれ」と言えばいい。そのとき大事なことは無料で見せないことです。地元の映画館も嫌がるし、お客さんのためにもならない。有料で見ることで上映者側も、配給側も、作り手側も、観客側も全員が覚悟ができるんです。お金を取ったうえで、おもしろかったということになればいい。だから、最初から条件として「やってくれるんですよね」とプレッシャーをかけながらやっていくことも大事です。製作者と話し、それを配給側にも伝えてもらうように、最初の段階できちんと話をすれば、状況はもっと良くなっていくと思います。

上映会によって地元の人たちがより映画に近づくことになるし、監督らが非常に鍛えられる場所にもなる。上映されて初めて映画は完成するものだと思います。ですからそこまで含めてFCの方に関わっていただけたらいい状況になると思います。

**前澤** 自分の地域で大部分を撮影した映画を、自分の地域で上映することを前提に活動をしている方はどれくらいいますか。3人ですか。それでも増えてきてはいますよね。昔のFCはロケサービスで終わりかと思っていましたが、上映をやる



district. We are holding our 8th festival this year. In fiscal 2004, we were given official recognition by the U.S. Academy Awards, which means that grand prize winners at our festival will be considered for the nomination process in the short film category of the Academy Awards.

Under a proposal tabled by the Tokyo governor beginning in 2004, we added another festival to be run side-by-side with the Short Shorts festival that features only Asian works, hence the name Short Shorts Film Festival & Asia. We invite directors from inside and outside of Japan to take part in a cultural exchange type program that has begun to provide support to Japanese creators as well. We also take the festival contents on a national tour with screenings in various parts of the country, in which we receive the support of the different film commissions nationwide. We are hoping to increasingly use the film commissions as a channel for getting local entries into our festival.

**Maezawa:** This is the festival that Mr. Tetsuya Bessho, an actor, has been involved in for quite some time. So you've recently begun a new endeavor in which you cull together works from different parts of Asia.

**Kikuchi:** Until recently, the category was often called "American Short Shorts" because most of the works screened came from America. But Tokyo Governor Ishihara asked why Asia didn't have anything in this category, which led to his proposal and ultimately to us launching a new festival. We're beginning to receive quite a large number of works from the Asian region now. For example, we're screening rarely seen works from Vietnam and Malaysia. And real film lovers just can't get enough of stuff like that.

**Maezawa:** So you have a framework where you can package all of this up and take it on the road.

**Kikuchi:** Yes, for example, with the help of the Nasu Film Commission, we were able to hold an event in that area, which had a terrific response.

**Maezawa:** Mr. Yoichi Komatsuzawa of the Okinawa Film Festival is with us today. This year the preliminary event of the festival was held, and the actual festival is scheduled for next year. In this preliminary event, you provided us an opportunity to hold an Asian network building conference. I

ことで回路は回っていくんですね。あまり映画を見たことのない人でも、娘がエキストラで出ているとなれば見に行くわけですね。それで劇場にでかけて映画を大画面でみる。テレビやビデオではなく、大画面で見ることは、何かのきっかけがなければ行かないので、それが繋がっていくともっと回ってくるような実感があります。

**中江** 映画館の数が減っていて、地方の人は映画をみづらい状況になってきている。でもデジタルの発達で機械が簡単になっています。それによって映画祭も1つの都市だけでやるのではなく、映画館のない町などに巡回していけます。そうすると車のない人でも、歩いてでも見にいける環境になる。お年寄りなどが来てくれることが、とても豊かだと思います。巡回上映をやっているのがわかったのですが、映画館に映画を見に行くことのできる人というのは、半分くらいしかいないんですね。日本の映画界は人口の半分でしか商売していない。チャンスがない人たちに映画を届けるということを考えていただければ、もっと豊かになっていくと思います。

**前澤** FCの人々がネットワークを組んで、いいと思う映画



think you have an image of a film festival as not merely being a place to view films but as a forum for developing new ideas and concepts for the industry. Am I right?

**Yoichi Komatsuzawa:** As you know, I've worked in support of the Yubari Film Festival. People said you couldn't hold a film festival in Yubari, where the population has been declining, and hotels are in scarce supply. So the festival was built on a new and different kind of concept, in which we aimed to promote communication between film makers and viewers. After participating in the festival, Chinese director, Hou Hsiao-Hsieng, visited twice to film there and Quentin Tarantino had a character in one of his movies called "Gogo Yubari" attesting to the love that creators have for this festival. You don't see that kind of attachment in many other festivals. The one contribution I could make as a producer is to raise more awareness of this among the local population. And we've begun to see the birth of many grassroots groups in support of the festival, which are reaching out to each other to consolidate that support.

One of the Yubari Film Festival's greatest charms has been the fact that it takes place in such a quiet, nature-rich town

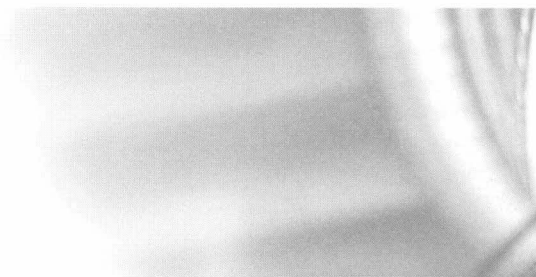
を上映していけばいいですね。一般の人は映画を上映するのは大変なことだと思っています。どこから借りてきて誰が上映するの？ 誰が広報してどうやって集客するの？ それを考えると気が重くなる。

しかしFCは割と近いところに存在しています。地元で撮影されたものと集客もしやすいので、地域で撮影された作品をきっかけに、新しい作品も見いただく慣習や癖がついてくると面白いですね。

**中江** 東京を中心にした映画産業と地域との橋渡しになっていただければな、と思います。

**前澤** 上田も映画祭をやっていますよね。

**小林** (信州上田FC) FCができる前に映画祭を始めまして、今年で10年目になります。4年前から自主映画のコンペを加えました。5年目くらいからFCをつくろうということになりました。信州上田フィルムコミッションは映画祭を基に出来たので、つかず離れず未だに続けています。民間と公務員が一体となって始めた映画祭なので、細々と続けてきたら10年



full of friendly, down-home folks. But unfortunately, government officials can't seem to shake the idea that in order to attract attention, you have to do things on a large and flashy scale. Because of that mentality, we haven't been able to do something like a Sundance Film Festival where creators and filmmakers gather in the middle of nature. So while the local government has gone bankrupt and had to cancel support for the festival, some local citizens have risen up and formed an NPO with the hopes of sustaining the event. As a result, it has galvanized the local populace to build something on their own initiative. So I'm very proud to have been a part of an effort to raise awareness of the value of the festival.

People have had their share of hardships in Okinawa as well. Film festivals derive their support not only from the creators but from their ability to put something into the community, thereby rooting them there. It's not simply a question of local governments plopping down a sum of money to make it work. Hearts and minds are won when you build a horizontal network of people who see movies as an ideal. That is kind of our modus vivendi. With the preliminary event, we're trying to show people how a film festival can benefit a community and really be a positive force for change and we cite Yubari,

経ってしまいました。今年は派手にやりたかったのですが予算もつかず、例年通り2日間の日程です。上田ロケの作品が4本入っています。どうにか前夜祭が開催出来そうなので、上田でプロモーションビデオを撮ったバンドを呼ぼうということになりました。バンドも快くきてくれることになりましたので、10周年を楽しく祝えるかなと感じています。

**前澤** いろいろなことを考えて、楽しもうということですね。上田ではけっこう映画のロケが多いので、その関係の上映もできるということですね。

**FC個人会員** FC個人会員の辻川です。中江さんに質問があります。2006年に閉館した桜坂琉映を桜坂劇場として復活させたがありますが、これは定期上映館ですか。

**中江** はい、映画館です。沖縄の街なかの最後の既存館だったんです。最盛期には20館ちかくあったものが全部なくなり、ちょっと離れたシネコンになっていて、ここが最後の劇場でした。その経営者から「自分たちはやめるけれど、もし君たちでやりたいなら協力する」といわれ、仲間たちと会社を

作って買い取り、いま経営をしています。

3スクリーンあって、ライブをやったりもします。クラシックから新作まで去年は320本の映画上映を行いました。メジャー系の映画を地元の映画会社と取り合ったりすることもあります。一般の映画館と同じですが、会員システムをとっていて、7000人くらいの会員がいます。1年経って軌道に乗ってきたところです。

**前澤** 街なかに映画館はあるべきだ、とお考えですか。

**中江** 僕は街なかの映画館で育ったもので、シネコンだけになっちゃっていいのかなというのがすごくあります。沖縄のシネコンはいま3館で21スクリーンあって、そこで上映された作品数が160本なんです。うちの劇場がなければ上映されなかった映画の膨大な数を考えると、やっぱり街なかの映画館をなくすわけにはいかなかったわけです。行政の力は借りずに、自分たちでお金を出し合って始めました。

**前澤** 実に勇気付けられる活動ですね。中江さんの活動は映画監督だけではなくて、最後まで全部みてやっと映画なんだ

## 日本の映画界は人口の半分でしか商売していない。

Japanese film industry is really only catering to the half of its population.

中江裕司  
Yuji Nakae

Puchon in Korea, and Deauville in France as strong examples, inviting representatives from those communities to share their views about how their film festivals found their success. So this event is something of a proposal to begin studying the relationship between a local population and a film festival.

**Maezawa:** The theme being about film festivals planting roots in a community. What can you do for the community? What role can film festivals play in a community's prosperity? The theme for next year's Okinawa Film Festival is "Cinema & Music" which I think is apropos for Okinawa. The reason we've taken up the topic of film festivals is because there are a lot of people out there who want to see – and want to show – films that film commissions have helped to create. But because of copyrights and copy protections, it is highly unlikely that you'll see theatrically released movies getting public screenings prior to their official release. But if the makers of those movies in control of the copyrights to their works, perhaps it is possible.

**Nakae:** You often hear producers promising that they won't cause any inconvenience or trouble prior to a shoot. But

that's a lie because it's just a fact that shooting a film is going to be somewhat disruptive to a community. The reason I have been able to continue to shoot films in Okinawa is because I do put people out but I get their permission to do so first. And really the best method to pay them back is to make a good picture and then show it to them when you're finished. Hopefully then, they'll say, "Well, since you made such a good movie, we forgive you." In Okinawa, I think the biggest complaint you get comes from making a picture and then not showing it to them afterwards.

So I think even film commissions should tell producers and production team to show the film first to those whose deep cooperation was needed to make it. And go straight to local theaters and say, "Let us show this film"... and for a fee. Making admission free is certainly not going to please the local theaters, and it wouldn't necessarily be in the moviegoers' interest, either. The people showing the film, the people distributing it, the people who made it and the people who have come to see it are all prepared to accept that there's an admission charge. What you have to do to justify charging admission is see to it that everybody enjoys the experience. You should pressure the producers a bit from the beginning

という主張をされているんだと思います。どうもありがとうございました。

この4時間それぞれ交じり合うテーマもありましたが、お話を聞いている中で、FCもいろんな形で広がりをもってきている、国際的なものも受け入れられるようになってきているのではないかと、ということがわかったような気がします。これで第4回目の全国フィルムコミッション・コンベンションは終了させていただきます。最後までご清聴いただきまして、ありがとうございました。本日はいろいろなゲストの方にも来ていただきました。ゲストの方にもお世話になりました。ありがとうございました。



and get them to agree to show the film locally first. Talk to the producers, and have them convey that to the distributors. If you can do this at an early enough stage in the process, I think the situation will improve.

Having a screening brings local people closer to the film, and it is a great training ground for the director and staff. Again, I think a movie is finally completed when it gets shown. So I believe film commission involvement should extend that far.

**Maezawa:** When there's a movie that was shot mainly in a certain community, some people think they should run a screening event or two in their own community. How many of you share this idea? Three? Well, that's better than some years ago and points to a rising trend. Conventional thinking said that film commissions' roles in movies ended with location services. But by showing films, too, they can come full circle. I think even those who don't go to the movies would come out for one if their own daughter was an extra in it. They'd want to go to a theater and see it on a large screen. But to make that trip, as opposed to staying home and watching a film on television or a video, requires an extra reason.



If people are connected or vested in it, I think you complete the loop.

**Nakae:** The numbers of movie theaters are in decline, making it harder for people in outlying regions to see movies. But the advancement of digital technology is simplifying the equipment. It's not only making it easier for a film festival to take place in a single city but also making it possible for that festival to travel to a city that has no theater. And that could put those people who can't get around by car within walking distance of a film festival. Film industry is that much richer and more fulfilling when more of the elderly population can take part. I know this from experience. Only about half the country is really able to go out and see a movie. So the Japanese film industry is really only catering to the half of its population. Think of how much healthier the industry would be if it thought more about delivering the experience to people who lack the wherewithal or opportunity to seek it out themselves.

**Maezawa:** So film commissions should actively seek to build networks and find ways to screen films they think are

(Continues to p. 157)





(From p. 113)

**Maezawa:** Can I ask just one question? Who does the “public inquiry” you mentioned get sent to?

**Izumitani:** All film commissions’ email addresses are registered so the inquiry gets automatically sent to whomever you’ve selected from the “Send to” choices available. If you don’t know whom to address your inquiry to, it gets sent to me.

**Maezawa:** Okay, I understand. Thank you. So it is up to the film commissions themselves to ensure that the database has a replete amount of information. And since information gets old very fast, it is essential that you keep things updated. Otherwise, you may find yourself in a situation where you said a site was available for filming when in actuality, it is not or it is no longer available. So we ask for your diligence in keeping the information current. This concludes the first session.



(From p. 154)

valuable. I'll bet that most people think of getting films shown as a very arduous process. Where do you get them from? Who is going to show them? Who's in charge of publicizing it and bringing in audiences? All of that sounds like a lot of work. And yet, film commissions are now very much in reach. If a movie is made locally, getting locals to come see it seems pretty easy. And if people come to see a locally made movie, maybe they'll develop a desire or a taste to go see other new films that come out, too.

**Nakae:** Yes, that's where I think film commissions can provide a bridge between the film industry, which is centered in Tokyo, and other regions.

**Maezawa:** Ueda has a film festival, too, correct?

**Kobayashi, Shinshu Ueda Film Commission:** We had a film festival prior to the establishment of a film commission, actually. It's in its tenth year. Four years ago, we added an independent or homemade film competition. The decision to create a film commission came in about the festival's fifth year. The commission has been made on the basis of the festival and the two are really inseparable.

Since it was a festival formed out of a union between private citizens and public servants, we don't have a big budget and we've modestly been able to keep the tradition going now for a decade. In commemoration, we originally intended to be a lot more elaborate this year but due to a lack of funds, we plan to keep it a two-day affair as usual. But we have four films entered that were filmed on location in Ueda. And it looks as though we'll have the budget to put on a pre-festival event the night before opening, which will feature music by a band that filmed a promotional video in the area. They agreed to it right away so I think our 10th year anniversary will be plenty festive.

**Maezawa:** It sounds like you've thought of various ways to make sure everyone enjoys themselves. Ueda does get a lot of film shoots, so that leads to screenings as well.

**Tsujikawa, FC individual member:** My name is Tsujikawa. I'm an FC individual member. I have a question for Mr. Nakae. You said you revived the Sakura Ryuei Theater after it closed in 2006 and renamed it Sakurazaka Theater. Is

this a regular theater?

**Nakae:** Yes, it is a movie theater. It was the last existing theater of the franchise in Okinawa. In its heyday, there was as many as 20 theaters but they've all closed down and became cinema complexes. This is the last original. The manager said he was leaving the business but that if we wanted to take over, he'd cooperate. So I created a company with friends, bought the place and currently operate it.

It's got three screens and we also hold live shows. Last year we showed 320 films from classics to new releases. We're pretty much like most theaters but we do have a membership system with about 7,000 members. It's taken about a year for us to find our footing.

**Maezawa:** Mr. Nakae, you of course believe there should be a movie theater in every town.

**Nakae:** Well, I grew up with a movie theater in town. I'm not sure I like the idea that the cinema complexes are your only choice. There are three movie complexes in Okinawa with a total of 21 screens. Last year they showed about 160 films. Without our theater, the number of films that wouldn't get a screening would really swell. So we felt it was important not to let this city theater disappear. We raised the money ourselves and didn't rely on any public loans.

**Maezawa:** That's a very bold and encouraging thing you're doing. So Mr. Nakae is a top film director who contends that a movie isn't truly a movie until the public sees it. Thank you very much.

Well, in these four hours we've seen a great deal of crossover of themes but among them I think we've gotten a good idea of the various ways film commissions are expanding their roles and activities, and fashioning themselves into more internationally-oriented organizations. With this, I would like to draw this Film Commission Convention 2006 to a close. I want to thank you for your kind and patient attention to the end. And I want to thank all of our esteemed guests for sharing their valuable time and insights with us. Thank you.







文化庁  
AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS