

第20回東京国際映画祭

第4回

文化庁映画週間

Here & There

Bunka-Cho Film Week 2007- Here & There

報告書

REPORT

会期：2007年10月20日(土)～10月25日(木)

会場：六本木ヒルズ+Bunkamura(渋谷)

主催：文化庁

共催：ユニジャパン(財団法人日本映像国際振興協会)

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

Dates: October 20 [Sat] – October 25 [Thu]

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



第4回

文化庁映画週間

Bunka-Cho Film Week 2007

Here & There

公式報告書 Official Report

文化庁では、平成15年度より日本映画の海外発信や人材育成の支援を行うなどさまざまな観点から日本映画・映像の振興施策を進めてきています。一昨年は21年ぶりに興行収入で邦画が洋画のシェアを上回り、公開本数も3年連続増加を続けるなど、数字の上ではかつての活況を取り戻しつつあります。

今回、4回目となる「文化庁映画週間」は、「映画」をより発展させるための人材育成のあり方や、地域における映画文化の醸成、そして、次世代を担う子どもたちと映画のあり方などについて、新たな展開を探りました。本事業は、「映画」に関するさまざまな立場の人々が集まる「第20回東京国際映画祭」の併催事業であると共に、今年度から始まった「JAPAN国際コンテンツフェスティバル」のオフィシャルイベントとして実施されました。

Since 2003, the Agency for Cultural Affairs (Bunka-Cho) has supported the promotion of Japanese films from various aspects, for instance, helping to showcase films worldwide and human resource development. The year before last, the Box Office share of domestic films exceeded the share of foreign films for the first time in 21 years, and the number of films released has been increasing for three years in a row. The Japanese film industry is regaining its old prosperity in volume.

The 4th "Bunka-Cho Film Week" last year searched for a new dimension to further develop "film" by exploring how human resources were nurtured, how regional film culture was created, and how films and children of future generations should relate to each other. This program was a collaboration program of the 20th Tokyo International Film Festival where people involved with "films" in various ways assemble, and is also official event of the Japan International Contents Festival, which began last year.

2008年3月
March, 2008



目次

CONTENTS

<p>平成19年度（第5回）文化庁映画賞 文化庁映画賞贈呈式 10月20日（土） 文化庁映画賞受賞記念上映会 10月21日（日）</p>	<p>The 5th Bunka-Cho Film Awards 2007 Presentation Ceremony Oct.20 (Sat) Commemorative Screenings Oct.21 (Sun)</p>	5
<p>第4回世界映画人会議Ⅰ in TIFF park 「映画人とは～国境を越える映画の力～」 10月23日（火）</p>	<p>Tokyo Meeting 2007 Ⅰ in TIFF park “Filmmakers - Films can cross national borders” Oct.23 (Tue)</p>	17
<p>第4回世界映画人会議Ⅱ 「世界の若手アニメーターの現状 ～カナダ、ドイツ、フランス、そして日本～」 10月25日（木）</p>	<p>Tokyo Meeting 2007 Ⅱ “The current situation of young animators in the world - Canada, Germany, France and Japan” Oct.25 (Thu)</p>	35





第4回文化庁 全国映画祭コンベンション
「映画館の中のこども
～コミュニティシネマの未来～」
10月25日(木)

Bunka-Cho Film Festival Convention 2007
"Children in cinemas
- The future of community cinemas"
Oct.25 (Thu)

61

第5回文化庁 全国フィルムコミッション・コンベンション
([「ジャパン・ロケーション・マーケット2007」共同企画]
「歴史文化地域における
フィルムコミッション活動～『第三の男』
から『ダ・ヴィンチ・コード』まで～」
10月24日(水)

Bunka-Cho Film Commission Convention 2007
(Collaboration Program with
the Japan Location Market 2007)
"Film commission activities
in areas of history and culture
- From *The Third Man* to *The Da Vinci Code* "
Oct.24 (Wed)

111



文化庁
 AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS

DoFesta

第4回 文化庁映画週間

Here & There

会期: 2007年10月20日(土) ~ 10月25日(木)
 会場: 六本木ヒルズ + 渋谷Bunkamura

第20回東京国際映画祭

プログラム	入場無料
10月20日(土) 第5回文化庁 映画賞贈呈式 [招待者のみ] ●会場: 六本木ヒルズ [グランドハイアット東京]	
10月21日(日) 第5回文化庁 映画賞受賞記念上映会 ●会場: 渋谷Bunkamura [ル・シネマ1]	
10月23日(火) 第4回世界映画人会議 I ●会場: 六本木ヒルズ [アリーナ]	
10月24日(水) 第5回文化庁 全国フィルムコミッション・コンベンション (ジャパン・ロケーション・マーケット2007 共催企画) ●会場: 六本木アカデミーヒルズ49 [オーディトリウム]	
10月25日(木) 第4回文化庁 全国映画祭コンベンション ●会場: 六本木アカデミーヒルズ49 [オーディトリウム]	
10月25日(木) 第4回世界映画人会議 II ●会場: 六本木アカデミーヒルズ49 [スカイスタジオ]	

〔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

〔お問い合わせ先〕東京国際映画祭事務局(ユニジャパン) 広報事務局
 〒104-0045 東京都中央区築地2-15-14 築地安田ビル5階
 TEL: 03-3378-6238 FAX: 03-3378-6227 <http://www.unijapan.org>



平成19年度

第5回 文化庁映画賞

The 5th Bunka-Cho Film Awards 2007

主催：文化庁

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

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作品およ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20日に開催された。また翌10月21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】2007年10月20日（土）19時～

【会場】六本木ヒルズ「グランドハイアット東京」

【文化庁映画受賞記念上映会】

【日時】2007年10月21日（日）11時30分～

【会場】Bunkamura「ル・シネマ1」

The awards presentation of the Bunka-Cho Film Awards (5 individuals 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 20. Commemorative screenings of the award-winning films were held on October 21.

【Presentation Ceremony】

Date Oct.20, 2007 (Sat) 19:00

Venue Grand Hyatt Tokyo, Roppongi Hills

【Commemorative Screenings】

Date Oct.21, 2007 (Sun) 11:30

Venue Le Cinema 1, Bunkamura



【写真上】

<前段左より>

中村和彦氏、柴田昌平氏、尾山眞之助氏（文化庁文化部長）、青木保氏（文化庁長官）、清水明氏（文化庁芸術文化課課長）、岩永勝敏氏
<後段左より>山田宏一氏、安本東清氏、鍋島惇氏、黒澤満氏、岡安肇氏



【写真下】

<左より>

JAPAN国際コンテツフェスティバル2007 副委員長 兼エグゼクティブ・プロデューサー 重延浩氏、文化庁長官 青木保氏、第20回東京国際映画祭 チェアマン 角川歴彦氏

■ 平成19年度（第5回）文化庁映画賞 受賞一覧

The 5th Bunka-Cho Film Awards 2007 Winners

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）およ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および賞金（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 the 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 Agency for Cultural Affairs.

◆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]

『ひめゆり』

監督：柴田昌平

製作：有限会社プロダクション・エイシア／
財団法人沖縄県女師・一高女ひめゆり同窓会

Documentary Grand Prize

Himeyuri

Director: Shohei Shibata

Production: ASIA Documentary Productions /
Himeyuri Alumnae Incorporated Foundation

[文化記録映画優秀賞]

『有明海に生きて 100人に聞く、 海と漁の歴史と証言』

監督：岩永勝敏

製作：株式会社イワプロ

Documentary Award

Life around the Ariake Sea, History and Testimonies of 100 People: The Sea and Their Fishing Traditions

Director: Katsutoshi Iwanaga
Production company: Iwapro Co., Ltd.

『プライド in ブルー』

監督：中村和彦

製作：『プライド in ブルー』製作委員会

Pride in Blue

Director: Kazuhiko Nakamura

Production: "Pride in Blue" Production committee

◆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

岡安 肇（映画編集）

黒澤 満（映画プロデューサー）

鍋島 惇（映画編集）

安本東清（映画機材）

山田宏一（映画評論）

Hajime Okayasu (Film Editor)

Mitsuru Kurosawa (Producer)

Jun Nabeshima (Film Editor)

Tosai Yasumoto (Film Equipment)

Koichi Yamada (Film Critic)

◆平成19年度（第5回）文化庁映画賞 選考委員 The 5th Bunka-Cho Film Awards 2007 Selection Committee

[文化記録映画部門]

寺本直未（映画評論家）

原田健一（映像メディア研究家）

山崎博子（映画監督）

山名 泉（社団法人日本映画テレビ技術協会理事）

山本克己（映像制作アドバイザー・映像評論家）

Documentary Film Category

Naomi Teramoto (Film Critic)

Kenichi Harada (Visual Media Scholar)

Hiroko Yamazaki (Film Director)

Izumi Yamana (Director, Motion Picture and Television
Engineering Society of Japan, Inc.)

Katsumi Yamamoto (Film Production Advisor, Visual Arts Critic)

[映画功労表彰部門]

荒木正也（協同組合日本映画製作者協会事務局長）

兼松照太郎（協同組合日本映画撮影監督協会理事長）

白鳥あかね（協同組合日本シナリオ作家協会理事）

新坂純一（社団法人日本映画製作者連盟事務局長）

山根貞男（映画評論家）

Film Merit Category

Masaya Araki (Secretary General, Japan Film Makers Association)

Kitaro Kanematsu (Director, Japanese Society of Cinematographers)

Akane Shiratori (Director, Japan Writers Guild)

Junichi Shinsaka (Secretary General, Motion Picture Producers
Association of Japan, Inc.)

Sadao Yamane (Film Critic)



文化記録映画大賞 Documentary Grand Prize



『ひめゆり』(2006年/130分)

監督: 柴田昌平

製作: 有限会社プロダクション・エイシア/

財団法人沖縄県女師・一高女ひめゆり同窓会

Himeyuri (2006/130min.)

Director: Shohei Shibata

Production: ASIA Documentary Productions /

Himeyuri Alumnae Incorporated Foundation



©プロダクション・エイシア

【贈賞理由】

沖縄での苛烈な戦争に生きたひめゆり学徒隊の人びとが、長い沈黙の時間を経て、その重い口を開いた。映像は、彼女たちの戦争の経験に正面から向きあい、また、一人一人の生きてきた戦後の現実を、真摯に受けとめ、その言葉を丹念に追いつける。13年に及んだ撮影の歳月は、異なった映像のフレームを混在させ、時の重みを加える。そのなかで、粘り強く映像をまとめあげ、証言者の思いと現実に応えようとした姿勢は高く評価される。

(原田健一)

Selection Committee Comments

After a long silence, the women of the "Himeyuri Gakutotai," student group who had gone through the brutal war on Okinawa opened their leaden mouth. The images directly confronts their war experience, and sincerely takes in their post-war realities. Their words were pursued diligently by the film. 13 years of filming shows a mixture of diverse image frames, which bears the great weight of time. The approach of the film toward the eyewitnesses' thoughts and their realities by persistently assembling images together is to be highly commended.

(Kenichi Harada)



文化記録映画優秀賞 Documentary Award



『有明海に生きて
100人に聞く、海と漁の
歴史と証言』(2007年/120分)
監督: 岩永勝敏
製作: 株式会社イワプロ

**Life around the Ariake Sea,
History and Testimonies of 100 People:
The Sea and Their Fishing Traditions** (2007/120min.)
Director: Katsutoshi Iwanaga
Production company: Iwapro Co., Ltd.



©Iwapro co.,ltd.

[贈賞理由]

一昨年の第4回文化庁記録映画大賞を受賞した、『今、有明海は 消えゆく漁撈習俗の記録』を、別の角度からアプローチしたというべき記録映画の力作だ。100人もの人びとに聞き込みをしたその労力、また取材力もさることながら、地球温暖化にも通じる有明海の環境の悪化を危惧する作り手の情熱が丹念に描かれている。多くの漁業者が撤退する現状、密漁など、多角的に現実を捉えた視点も素晴らしく、ここに畏敬の念を送りたい。

(寺本直未)

Selection Committee Comments

This is a documentary tour de force which tried to approach *The Vanishing Fishing Traditions of the Ariake Sea* from another perspective. Even more than the inquisitive energy and reserch capabilities of as many as 100 people, the passion of the filmmakers, who are concerned about deterioration of the environment in the Ariake Sea, is carefully depicted. The multifaceted perspectives of this film, taking careful note of the facts, is marvelous, and it is here where I'd like to express my feeling of awe.

(Naomi Teramoto)

文化記録映画優秀賞 Documentary Award



『プライド in ブルー』

(2007年/83分)

監督：中村和彦

製作：『プライド in ブルー』

製作委員会

Pride in Blue (2007/83min.)

Director: Kazuhiko Nakamura

Production: "Pride in Blue" Production committee



©バイオタイド+バンドラ

[贈賞理由]

2006年夏、FIFAワールドカップの余韻が残るドイツで、知的障害者による通称「もうひとつのワールドカップ」INAS-FIDサッカー世界選手権が開かれた。ジャパングループのウェアで世界に挑んだハンディキャップ・サッカー日本代表の活躍ぶりを追って、ピッチに立つ誇りと嬉しさ、負けた悔しさ、選手同志の信頼、家族や周囲の人びとの思いなどを見事に描いた秀逸なドキュメンタリーである。

(山本克己)

Selection Committee Comments

In summer 2006, the Soccer World Championship Games, commonly known as "Another World Cup" hosted by INAS-FID for intellectually disabled persons, was held in Germany. This brilliant documentary film finely depicted their pride and joy of being on the field, the bitterness of losing, trust among players, and the feelings of their families and those around them, by pursuing the activities of the handicapped soccer players who challenged the world wearing Japan Blue.

(Katsumi Yamamoto)



映画功労表彰部門 Film Merit Category



岡安 肇 (おかやす はじめ)

映画編集

Hajime Okayasu

(Film Editor)



[功績]

大映東京撮影所を経て昭和33年日活撮影所に入る。同46年『恋狂い』で技師となる。同49年フリーとなり、同55年岡安プロモーションを設立。カンヌ国際映画祭でパルムドールを受賞した今村昌平監督の『楳山節考』(同58)で編集を担当、以降『女衞』(同63)『黒い雨』(平成元)『うなぎ』(同8)『赤い橋の下のぬるい水』(同13)と仕事を続けた。アニメーションではテレビ・映画で『ドラえもん』『クレヨンしんちゃん』なども手がけている。また、日本映画学校で専任講師を務めるなど次世代の育成にも力を尽くしている。日本アカデミー賞最優秀編集賞(平2)同優秀編集賞(同10)を受賞。

Achievements

After working at Daiei Tokyo Studio, he joined Nikkatsu Movie Studio in 1958. In 1971, he became an engineer for the *Koigurui*. He went freelance in 1974 and established Okayasu Promotion in 1980. He was a film editor for Shohei Imamura's *Ballad of Narayama* (1983), which won the Palme d'Or at the Cannes International Film Festival, and since then, he worked on *Zegen* (1988), *Black Rain* (1988), *The Eel* (1996), and *Warm Water Under a Red Bridge* (2001). He also worked on animations such as *Doraemon*, and *Crayon Shin-chan* for TV and films. Furthermore, he tirelessly exerts his efforts for the future generations of young people at the Japan Academy of Moving Images where he works as a full-time instructor. He was awarded two Japan Academy Prizes: The Best Editor in 1990 and Outstanding Achievement in Film Editing in 1998.

映画功労表彰部門 Film Merit Category



黒澤 満 (くろさわ みつる)
映画プロデューサー
Mitsuru Kurosawa
(Producer)



[功績]

昭和30年日活に入社、興行、宣伝を経て同45年映画本部長室に異動、製作統括、俳優の育成等に尽力する。同46年企画製作部長、同48年撮影所長に就任。初期日活ロマンポルノの時代の製作の舵取りを行う。同52年日活を退社、同年秋、東映ビデオにプロデューサーとして入社、同年12月スタートした東映セントラルフィルムにおいて製作を始める。第一回作品は松田優作主演、村川透監督の『最も危険な遊戯』(同53)、脂の乗り切った中堅、意気の良い新人監督と組み、アクションを中心としたフレッシュな作品群を製作した。同50年代後半に、澤井信一郎、根岸吉太郎、井筒和幸、森田芳光、崔洋一、大森一樹など現在の日本映画界を牽引している監督たちに活躍の場を与えた。

主な作品に『蘇える金狼』(村川透 同54)『探偵物語』(根岸吉太郎 同58)『Wの悲劇』(澤井信一郎 同59)『それから』(森田芳光 同60)『身も心も』(荒井晴彦 平9)『犬、走る』(崔洋一 同10)『時雨の記』(澤井信一郎 同10)『GO』(行定勲 同13)等。

Achievements

He joined Nikkatsu Corporation in 1955. After working for show entertainment and advertising, was transferred to the office of the general manager for films in 1970 for overall management on film production and education of actors. He became a planning & production manager in 1971, and assumed office as the head of the Studio in 1973. He handled the productions of a series of Nikkatsu roman porno in its initial era. He left Nikkatsu in 1977, and entered Toei Video Co., Ltd. in the fall as a producer and started production of films at Toei Central Film which was established in December. The first piece was Toru Murakawa's *The Most Dangerous Game* (1978), starring Yusaku Matsuda, and then he teamed up with experienced mid-level staff and spirited first-time directors to make a group of fresh works filled with action. In the early 1980s, he gave full play to directors who lead the current Japanese film industry such as Shinichiro Sawai, Kichitaro Negishi, Kazuyuki Izutsu, Yoshimitsu Morita, Yoichi Sai, and Kazuki Omori.

His major works include *The Resurrection of the Golden Wolf* (Toru Murakawa, 1979), *Detective Story* (Kichitaro Negishi, 1983), *W's Tragedy* (Shinichiro Sawai, 1984), *And Then* (Yoshimitsu Morita, 1985), *Mi mo kokoro mo* (Haruhiko Arai, 1997), *Dog Race* (Yoichi Sai, 1998), *Diary of Early Winter Shower* (Shinichiro Sawai, 1998), and *GO* (Isao Yukisada, 2001).



映画功労表彰部門 Film Merit Category



鍋島 惇 (なべしま じゅん)

映画編集

Jun Nabeshima

(Film Editor)



【功績】

昭和33年日活撮影所製作部編集課に入る。同46年『団地妻 昼下がりの情事』で技師となる。専属としてロマンポルノを編集、田中登監督作品などを多く手がける。他にも『華麗なる一族』(昭49)『金環蝕』(同50)『不毛地帯』(同51)『あゝ野麦峠』(同54)など一連の山本薩夫監督の大作や佐藤純弥監督『野生の証明』(同53)後藤俊夫監督『マタギ』(同57)原一男監督『ゆきゆきて、神軍』(同63)『全身小説家』(平6)など話題作で腕をふるっている。日本アカデミー賞優秀編集賞(昭63)受賞。現在、東京工芸大学講師。

Achievements

In 1958, he joined the editing division of the production department at Nikkatsu movie studio, and became an engineer for *Danchizuma hirusagari no joji* in 1971. He worked as an editor for a series of Nikkatsu roman porno exclusively, and edited many works directed by Noboru Tanaka and others. In addition, he gave the full scope of his talent for a series of big titles such as Satsuo Yamamoto's *The Family* (1974), *Kinkanshoku* (1975), *Fumô chitai* (1976) and *Oh! The Nomugi Pass* (1979), and Junya Sato's *Never Give Up* (1978), Toshio Goto's *The Old Bear Hunter* (1982), Kazuo Hara's *The Emperor's Naked Army Marches On* (1988) and *A Dedicated Life* (1994). He was awarded the 1988 Japan Academy Outstanding Achievement in Film Editing Prize. Currently, he is a lecturer at Tokyo Polytechnic University.



映画功労表彰部門 Film Merit Category



安本東済 (やすもと とうさい)

映画機材

Tosai Yasumoto

(Film Equipment)



[功績]

昭和30年頃より映画カメラのレンタル業を開始、事業を拡大し同46年三和映材社を設立。以降長年にわたり、映画フィルム撮影機（パナビジョン）はもちろん、ビデオ機材、照明機材、特殊機械等々あらゆる映像関係機材の輸入、制作、開発を行い撮影現場に提供し、技術者からあつい信頼を寄せられ今日に至っている。また同50年よりカメラマン志望者を機材に習熟させるために同社内に独自の研修制度を設け、後進の育成にも尽力した。撮影所の人材育成機能が崩壊したその時期にあって、その代替を果たしたこの研修制度は高い評価を受けている。現在、同社取締役会長。

Achievements

He had started a camera rental business for film around 1955, and expanded his business until the establishment of Sanwa Cine Equipment Rental Co., Ltd. in 1971. Since then, he has been providing various film related equipment such as cinema cameras (Panavision), of course, as well as video equipment, lighting, and special machines by importing, manufacturing, and developing them for filming sites, which is why he is highly trusted by engineers. He also set up a unique skill-training system at his own company in 1975 to familiarize younger candidates for camera operator positions with the equipment. This training system has been highly appreciated since it filled in for human resource development at film studios, which was in decline at that time. Currently, he is the Chairman and Director at Sanwa.



映画功労表彰部門 Film Merit Category



山田宏一 (やまだ こういち)

映画評論

Koichi Yamada

(Film Critic)



[功績]

昭和39年から42年にかけてパリに在住、この間「カイエ・デュ・シネマ」誌同人となる。帰国後、映画に対する深い見識とファンとしての愛情に基づく評論、翻訳を数多く執筆するとともに、多彩なインタビュー活動など幅広く活躍し、読者に深い感銘を与える。トリュフォーやヒッチコック監督などの欧米作品はもちろんのこと、日本映画を柔軟な視線で見つめ直し、マキノ雅広監督作品の魅力を再評価するなど、日本映画に対する評言も多く、映画評論の世界に大きな貢献をした。近年は著書「何が映画を走らせるのか？」(平17)で展開した縦横無尽な映画史を、青山学院大学や学習院大学で講じている。平成3年に「トリュフォー、ある映画的人生」で第1回Bunkamuraドゥマゴ文学賞を受賞。

主な著書に「友よ映画よ、わがヌーヴェル・ヴァーグ誌」(昭53)「森一生映画旅」(山根貞男と共著 平元)「山田宏一の日本映画誌」(平9)、訳書に「ローレン・バコール自伝 私一人」(昭59)「映画術 ヒッチコック/トリュフォー」(蓮實重彦と共訳 同56)。

Achievements

He had been in Paris from 1966 to 1969, and became a coterie of the "Cahiers du cinéma" magazine during that period. After returning home, he played an active role as an interviewer along with writing many essays and translated publications with his deep insight and love as a fan for films, which made a deep impression on readers. He flexibly took another good look at Japanese films and of course, western works such as films directed by Truffaut and Hitchcock. He played a big part in cinematic review by making many comments on Japanese films such as reappraising the attractiveness of works directed by Masahiro Makino. In recent years, he lectures freely about film history, detailed in his writing "What Drives Films?"(2005) at Aoyama Gakuin University and Gakushuin University. He earned the first Le Prix Deux Magots Bunkamura in 1991 with "Truffaut, Some Cinematic Life."

His main work includes "My Friends, Films, and Nouvelle Vague" (1978), "Kazuo Mori's Cinema Journey" (co-written with Sadao Yamane, 1988), "Koichi Yamada's Magazine for Japanese Films" (1997), and translation work including "Memoir of Lauren Bacall: All Alone" (1984), and "Art of Hitchcock/Truffaut" (co-translated with Shigehiko Hasumi, 1981).

『ひめゆり』
Himeyuri

柴田昌平 (監督)

14年前に撮影を始めるまで「ひめゆり」は聞いたことがあった程度でした。でも実際に「ひめゆり」の方々と会って気付いたのは、劇映画やニュースとして紹介されてはいても、きちんと向き合ったドキュメンタリーはひとつもなかったということ。「ひめゆり」の方々というのは、過酷な体験を語れないで、むしろその身上を隠しながら生きてきた人がほとんどでした。でも、70歳近くになって何とかこの体験を世の中の人に伝えられないか、ぜひ自分たちの話を記録して欲しい、そう思っている人がいたんです。そういう方々と出会って、私はカメラを回し始めました。当時10代の少女たちが、その命とどうやって向き合ったのか。亡くなってしまった命もある、自ら選んだ命もある、殺されてしまった命もある、生き延びてしまった命もある。当時の様子を聞きながら、実は何も知らなかったことを痛感しました。

「自分は生かされている」。取材したほとんどの方がおっしゃっていた、胸に突き刺さる言葉です。恐らくそう言えるようになってから、自らの体験を語れるようになったんだと思います。

Shohei Shibata (Director)

Until I started shooting, "Himeyuri" was something I had just heard of. When I saw "Himeyuri" people, I noticed there had been no documentary in spite of all the story films and news introducing them. Most of the "Himeyuri" people couldn't tell their brutal experiences in the past, but rather have been hiding their history. However, as they are nearing seventy, some of them wanted to make a record of their stories. Through the encounter with these people, I started making the film.

How did they manage to face their fates in their teens? There were lost lives; some lives were of their own choice, some killed, and some lives were undesired... I became acutely aware that I never knew anything about it.

"I know I'm being kept alive." The words which came from most of the interviewees struck me to the heart. They finally became able to talk about their experiences, and the words prove it.

『有明海に生きて 100人に聞く、海と漁の歴史と証言』

Life around the Ariake Sea, History and Testimonies of 100 People:
The Sea and Their Fishing Traditions

岩永勝敏 (監督)

誕生して何百万年と言われている人類が、この20、21世紀になって、多分ものすごいスピードで自滅に向かっていていると思っています。どなたかもおっしゃっていましたが、知ることよりも感じてほしい。それぞれにこの地球全体の問題、人類の愚かさについて色々と考えて、そして感じていただければと思っています。

大仁田典子 (脚本)

「有明海だけの問題ではなくて人類の危機的な状況を、有明海が象徴しているにすぎないということを伝えたい」。監督がそうおっしゃっていたので、あえて具体的な解説などはできるだけ避けて、出演者の生の声で構成できるように心がけました。日本の西の果ての海のことではなく、見てくださった方がご自身の問題として捉えてくれたらうれしいなと思っています。

倉崎青児 (解説)

岩永監督とは、映画のカメラマンと役者という関係で何本か仕事をして、今回は作品の解説を担当させていただきました。きちっと映画として20年間作り続けてきた監督のこういう作品に出会うことができ、役者をやって良かったと思っています。地味な映画ですが、本当にひとりでも多くの方に観ていただきたいと思います。

Katsutoshi Iwanaga (Director)

I believe mankind, after millions of years of existence, is heading toward self-destruction at terrific speed in the 20th and 21st centuries. I want people to just feel rather than know as someone has said. I hope this film gives you a chance to think and feel about global issues and the foolishness of mankind.

Noriko Ohnita (Screenplay)

The director said, "What I'd like to communicate is that it's not just an issue of the Sea of Ariake, but Ariake is just representing the crisis situation of mankind." So, I dare avoided concrete descriptions, and tried to gather fresh voices that make up the script. I'm happy if you take this as your own issue, not the westernmost sea of Japan.

Seiji Kurasaki (Narrator)

Director Iwanaga and I worked in the past as a cameraman and actor. This time I'm honored to be given the responsibility of the commentary. I'm lucky being an actor that I could meet such a great work made by a director who's been dedicatedly creating films for 20 years. It's humbling but I sincerely hope as many of people as possible will watch this film.

上映会での挨拶

Comments at the Screenings

『プライド in ブルー』

Pride in Blue



中村和彦（監督）

2002年の日韓ワールドカップの時に、知的障害者のサッカー世界選手権の存在を知って観に行きました。知的障害者といっても色々な人がいるし、サッカーという観点からも技能が国によって違うということが強烈な記憶として残りました。

その後、A代表の仕事をさせていただくようになって、サッカーの撮り方を憶えて、4年前の記憶から、ぜひ撮ってみようということを取り掛かりました。最初は合宿に参加して選手のみんなを知って、続けて撮影をしていて、それがドイツに繋がって、そして映画ができました。

最初は「ライン」というタイトルにしたかった。簡単に人と人との間に線が引けるだろうか、その一本の線で、健常者と知的障害者という単純な線だけで分けられることなのか。撮り進めていくうちにそのような問題意識を強く持ってきたからです。ただ、テーマはそれだけでもないので、結局いまのタイトルになりました。これが一番良いと思っています。

この作品は青春スポーツドキュメンタリーです。映画を観ながら歓声を上げたら、「ワー」と遠慮なく声に出してください。スクリーンに。

Kazuhiko Nakamura (Director)

When the 2002 FIFA World Cup Korea/ Japan was held, I found the INAS-FID Football World Championships and went to watch the games. What impressed me deeply were various kinds of intellectually disabled people, and how skills vary by country.

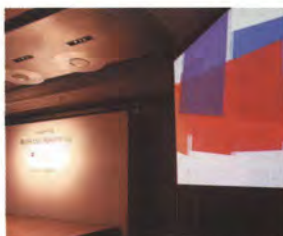
Then, I started to work for the Japan national team, from which I learned how to film soccer. Feeling strong desire to shoot, I started filmmaking. First, I attended residential trainings to get to know players. I kept filming which led to the Germany World Championships, and finished the film.

I wanted to title the film, "Line," at first because I wondered as I filmed, "Is it easy to draw a line between people? Can healthy people and intellectually disabled be separated by such a line?" However, I also wanted to put other themes in it. The title became *Pride in Blue*. I think it's the best one for the film.

This is an adolescent sports documentary. When you want to give a shout of joy while watching this film, don't hesitate. Just shout at the screen, "Wow!"

受賞式でのスナップ

Photos from the Presentation Ceremony



第4回世界映画人会議 I in TIFF park

Tokyo Meeting 2007 I in TIFF park



「映画人とは～国境を越える映画の力～」

“Filmmakers - Films can cross national borders”

主催：ユニジャパン（財団法人日本映像国際振興協会）

共催：文化庁

日時：2007年10月23日（火）18:30～20:00

会場：TIFF park（六本木ヒルズアリーナ）

【開催趣旨】

映画は、それが作られる国や地域の文化、風土、伝統により、さまざまなスタイルを生み出します。そして、世界各地で映画制作に携わる映画人は、その所属する国や地域の文化・伝統に基づき、表現者としての独自のスタイルを発見していきます。東京国際映画祭に集う各国の映画人が自らの映画を紹介すると共に、どのように自らのスタイルを発見してきたかについて意見を交わしました。

【出席者】（発言順）

ジヌ・チェヌ（中国）

ミャオ・プウ（中国）

小林政広（日本）

アルミン・フォルカース（ドイツ）

サルバトーレ・マイラ（イタリア）

ジェローム・ボネル（フランス）

Organized by: UNIJAPAN

Co-organized by: Agency for Cultural Affairs(Bunka-Chō)

Date and Time: October 23, 2007 (Tue) 18:30-20:00

Venue: TIFF park (Roppongi Hills Arena)

Symposium Theme:

Films create a wide variety of styles, depending on the culture, climate, and tradition of the region or the country where it is made. Filmmakers who are involved in film productions discover their own style to express themselves, based upon the culture and tradition of their respective countries. In this section, filmmakers from around the world presented their films and exchanged opinions concerning how they discovered their own styles.

Panel (In speaking order)

Jin Chen (China)

Miao Pu (China)

Masahiro Kobayashi (Japan)

Armin Voelckers (Germany)

Salvatore Maira (Italy)

Jérôme Bonnell (France)

Profile . . .

Part 1

ジヌ・チェヌ(金琛) / Jin Chen



『鳳凰 わが愛』監督

1969年中国杭州生まれ。96年中央戯劇学院演出科卒。西安映画製作所所属監督。監督デビュー作『インターネット時代の愛情』(98)で、華表奨新人監督賞・新人脚本賞・審査委員賞、第21回ベルサイユ国際映画祭監督特別賞など多数受賞。2000年『菊花茶』で第23回モスクワ国際映画祭審査員監督特別賞ほかを受賞し、テレビドラマの演出も多数手がけ、中国第六世代の監督として現在最も期待されている気鋭である。

Director of *Crossing Over*

Jin Chen, of Xian Film Studio, was born in Hangzhou, China in 1969 and graduated with a degree in directing from the Central Drama Academy, the top acting college in China. In 1998, he made his directorial feature debut with *Love in the Internet Generation* which was awarded numerous prizes including Huabiao Film Awards' Best Young Director. He is a part of China's Sixth Generation of filmmakers and is among the most promising contemporary directors working in China.

ミャオ・プウ(苗圃) / Miao Pu



『鳳凰 わが愛』『さくらんぼ 母の愛』主演女優

1995年『道北人』でデビュー。『粉雪』(95)、『予備役軍人』『山の呼び声』(96)、『都市の情仇』(97)に出演後、98年北京電影学院入学。その後も『庶民』『関心』(2000)、『藍色戦争』『愛は風に吹かれて』『脅し』(01)、『絶対コントロール』(02)、『私に荣誉を』(05)など多数の作品にコンスタントに出演し、中国の新しい時代を担う4大女優のひとりと言われている。

Actress of *Crossing Over* and *Cherries*

Made her screen debut in 1995. Miao enrolled in Beijing Film Academy in 1998. She has constantly appeared in many works since then, and now. Miao is regarded to be one of the four greatest actresses that will lead the new era of Chinese cinema.

Part 2

小林政広 / Masahiro Kobayashi



『愛の予感』監督

1954年、東京生まれ。フォーク歌手、シナリオライターを経て、96年初監督作品『CLOSING TIME』を製作。97年ゆうばり国際ファンタスティック映画祭でグランプリを獲得。99年『海賊版=BOOTLEG FILM』、2000年『殺し』、01年『歩く、人』と、3年連続カンヌ国際映画祭出品を果たす。『バッシング』では05年カンヌ国際映画祭コンペティション部門に出品後、東京フィルメックスにて最優秀作品賞を受賞。

Director of *The Rebirth*

Born in 1954 in Tokyo. He directed and produced for the first time *Closing Time* in 1996. He was officially invited to the Cannes International Film Festival for three times in a row – *Kaizokuban Bootleg Film* (1999), *Film Noir* (2000) and *Man Walking on Snow* (2001). *Bashing* was also entered into the competition section of Cannes in 2005 and was awarded the Grand Prize at the TOKYO FILMeX.

アルミン・フォルカース／Armin Voelckers



『リーロイ!』監督

1963年西ベルリンに生まれたが、すぐにリオデジャネイロに引っ越し、そこで育つ。83年から88年までベルリン芸術大学で美術を学び、ヨーロッパやアメリカで50回以上も自作の絵画の展覧会を行ってきた。97年にフリーランスの脚本家となり、コンスタンチン・フィルムAGなどで働く。また、さまざまな会社でアニメ・シリーズのプロデューサーや脚本編集者およびディレクターなどを務めている。

Director of *LEROY*

Born in West Berlin in 1963 but moved to Rio de Janeiro shortly thereafter, where he grew up. He studied Fine Arts at the UdK Berlin from 1983-88, and has exhibited his paintings on more than 50 occasions in Europe and America. He became a freelance screenwriter in 1997 and worked, among others, for Constantin Film AG. He also worked as a producer of animated series, script editor, and director for various companies.

ジェローム・ボネル／Jérôme Bonnell



『誰かを待ちながら』監督

1977年生まれ。パリ第八大学で映画を学ぶ。4本の短編映画 “Fidèle” (99) “Pour une fois” (ミウ・ミウ主演) “Liste rouge” (00) “Nous nous plumes” (03) を脚本、監督。2002年公開の “Le chignon d’Olga” (ロッテルダム映画祭タイガー賞) で長編作品デビュー。05年の『明るい瞳』でジャン・ヴィゴ賞を受賞した。

Director of *Waiting for Someone*

Born in 1977. Studied at the University of Paris VIII. Director/screenplay writer of 4 short films: *Fidèle* (1999), *Pour une fois*, *Liste rouge* (2000), *Nous nous plumes* (2003). His first feature film *Le chignon d’Olga* (2002) won the VPRO Tiger Award at the International Film Festival Rotterdam. He won the Prix Jean Vigo 2005 with *Les Yeux clairs*.

サルバトーレ・マイラ／Salvatore Maira



『ワルツ』監督

1947年、イタリア生まれ。ラ・サピエンツァ大学イタリア文学講師兼映画監督。ヴェネチア国際映画祭デ・シーカ部門で上映された “Favoriti e Vincenti” (82) でデビュー。以後、トロント国際映画祭とロンドン映画祭で上映された “Love in the Mirror” (99) などで監督兼脚本。その他監督作品: “Reflections in a Dark Sky” (90) など。

Director of *The Waltz*

Born in 1947, Italy. Director as well as a lecturer in Italian literature at La Sapienza University. He debuted with *Favoriti e Vincenti* (1982), which screened at Section De Sica of the Venice International Film Festival. Later he wrote and directed works including *Love in the Mirror* (1999), screened at the Toronto International Film Festival and London Film Festival. Other works include: *Reflections in a Dark Sky* (1990).

司会／矢田部吉彦
Moderator／Yoshi Yatabe

東京国際映画祭「コンペティション」プログラミング・ディレクター

フランス、パリ生まれ。日本興業銀行（現みずほ銀行）にて11年勤務。02年に退職後、映画買付および配給業務を開始すると同時に、フランス映画祭などに勤務。02年10月から東京国際映画祭のスタッフとなり、04年から作品部の統括担当、05年から2年間は「日本映画・ある視点」部門の作品選定も担当。07年からコンペティションを担当する。

"Competition" Programming Director, Tokyo International Film Festival

Born in Paris, France. Worked for Industrial Bank of Japan Limited (currently Mizuho Bank). After leaving the bank, worked in distribution and advertisement of films, as well as producing documentary films and working for le Festival du Film Francais au JAPON. Later joined TIFF, where he was responsible for the programming division. After two years in the post of director for the "Japanese Eyes" section, appointed this year to be director of the "Competition" section.

第1部

司会：今日は六本木ヒルズアリーナでのイベント、第20回東京国際映画祭「世界映画人会議 I in TIFF park」にご来場いただきましてありがとうございます。私、司会進行を務めます映画祭事務局の矢田部と申します。どうぞよろしくお願いいたします。今日は、かなり豪華な構成になっておりまして、映画祭を訪れてくださっている作品ゲストの皆様をお迎えして、お話をお伺いしていきたいと思います。まず第1組目はコンペティション出品作品で、今年のオープニング・ナイトを飾った『鳳凰』の監督と主演女優さんをお迎えしております。ジヌ・チェヌ監督、そして女優のミャオ・プウさんです。では、お話を伺う前に、予告編を見ていきたいと思います。

——予告編上映——

司会：『鳳凰』の予告編を見ていただきましたが、見ながらも心がぞくぞくしてしまうような印象があります。監督、ま

ずひと言ご挨拶を頂戴したいと思いますが、『鳳凰』で東京国際映画祭に参加なさっている今のご心境をお聞かせいただけますでしょうか？

ジヌ・チェヌ：こんばんは。東京の美しい夜にこうして東京国際映画祭の場で皆さんとひと時を過ごすことができとても嬉しく思います。また自分の映画が上映されることをとても光榮に思います。私はいつか自分の作品を国際舞台に持って行って皆さんに見てもらいたいと思っていましたが、その機会が得られました。そして監督として、海外のお客さんに見てもらうことは子供の時から映画を愛し続けていた気持ちがやっと実を結んだという感じなんですね。なので、今晚はここにいらっしゃる皆さんと、映画の撮影というのはどういうものなのかという、その時の気持ちを一緒に分け合いたいと思います。

Part 1

Moderator: Thank you very much for attending the 20th Tokyo International Film Festival "Tokyo Meeting 2007 I in TIFF park" at Roppongi Hills Arena today. I am your Moderator and my name is Yatabe from the TIFF office. Today's event is quite impressive – the invited guest of the festival will give us a talk. First, we would like to welcome the director and the lead actress of *Crossing Over*, which is in competition and adorned this year's opening night. The director, Jin Chen and the actress, Miao Pu. Before we ask some questions, please watch its trailer.

< Screening of *Crossing Over* trailer >

Moderator: As you saw in the trailer of *Crossing Over*, it has a provocative impression. Now Mr. Chen, we would like to have a word of greetings from you first, then could you tell us how you feel about attending TIFF with the film

Crossing Over ?

Jin Chen: Good evening. It is a pleasure to be able to spend a moment with you at this occasion of TIFF on a beautiful night in Tokyo. I feel privileged that my film is being shown. I wanted to bring my work to the international stage at some point to show people and now I have the chance. Showing my work to people abroad makes me feel that the love of films I have had since childhood has finally borne fruit. So I would like to share what the filming was like, and my feeling about it, with you tonight.

Miao Pu: Looking at my work on a big screen now is very touching. Actually, another work of mine, *Cherries*, was shown earlier today and there was a Q&A session. I had a very special feeling on that occasion, too. I really wish to give my gratitude to films. I graduated from Beijing Film

ミャオ・プウ：今こうして大きなスクリーンで自分の作品を見ると本当に心がぎゅっとなる思いです。実は今日の昼間にもう一本の私の作品『さくらんぼ 母の愛』という作品が上映され、ティーチ・インがありまして、その時もまた格別な気持ちでした。本当に映画に感謝したい気持ちです。私は実は北京電影学院を卒業しております。ここにいらっしゃるのは若い方が多いので、きっと皆さんも映画に夢を持っている方たちだと思いますが、ぜひその夢を追い求め続けてください。

司会：ありがとうございます。では監督にお伺いしたいのですが、この作品は日中共同作品ということですが、企画から撮影、そして完成までどのくらいの時間がかかったんですか？

ジヌ・チェヌ：企画、映画の構想から完成まで大体4年くらいかかっています。すごく長いです。

司会：どの部分が一番時間がかかったんですか？

ジヌ・チェヌ：長かったのはやはり脚本を書く時間と、それから出資者を集める時間ですね。特にお金を出してくれる

人を探すために本当にたくさんの人に会って、この物語を読んでもらったわけですが、まず中国国内でたくさんの映画製作所、民間の製作会社の人に会いました。でも皆が口をそろえて言うのは「ちょっとこの物語は古すぎる、ロマンチックすぎる」。そう言われて色々と変更を求められました。中には受け入れてもいい意見もありましたが、受け入れられない意見もありました。そうこうしているうちにシャーリー・カオさんというプロデューサーに出会いまして、ちょっと立ち上がったかな、と。その後、中井貴一さんにお会いして、形になってきたという感じです。若い監督にとって、自分と同じような嗜好・趣味を持つ出資者・プロデューサーに出会うということはなかなか難しいことなんです。なので、今回日本でそうした方にめぐり会うことができ、自分の映画が実現することになったことを、とても嬉しく思っています。

司会：資金集めをしている時に脚本ができていたということは、まだその段階では日中合作になるということは分からなかったんですか？

ジヌ・チェヌ：最初の頃はもちろん合作ということはまった

鳳凰 わが愛
Crossing Over



Academy. Most of the people who are here today are young people, so I assume you also have dreams in films. Please keep pursuing that dream.

Moderator: Thank you very much. I understand this work is Japan/China co-production. Now I would like to ask Mr. Chen, from the planning to filming and then to the completion, how long did it take?

Jin Chen: It took about four years from the planning, conceiving the idea of the film to the completion, which is very long.

Moderator: Which part was the most time-consuming?

Jin Chen: It took time to write the script and then to collect sponsors. Particularly, I met with very many people to find someone who would fund the film and had them read this story. In China, I met many film production companies and people from private production firms. What many of them said was: "This story is a little too old-fashioned, too roman-

tic." They asked for various changes - some I could accept it, but not all. While doing that, I met a producer, Ms. Shirley Kao and I felt that this film might just stand on its feet. Then I met Mr. Kiichi Nakai and it started to take shape. For a young director, it is very difficult to meet a sponsor or a producer who shares the same taste and preference. Therefore I feel grateful that I could meet these people in Japan at that time and my film began to coalesce.

Moderator: If the script was already done when you collected the funds, does this mean that you did not know that it would be Japan/China co-production?

Jin Chen: Of course, I didn't think about collaboration at all at the beginning. I simply wanted to film a romantic Chinese story. I had a really difficult time, and spent so long looking for anyone who believed in this story that, once, I almost gave up. But I kept on without giving up, then I met Ms. Shirley Kao. And Mr. Kiichi Nakai in *Warriors of Heaven and Earth* was absolutely wonderful. I happened to think his look was perfect for the main character in *Crossing*

く考えていませんでしたね。とにかく中国のロマンチックな物語を撮りたいという思いでした。なかなかこのストーリーを信じてくれる人にめぐり会えず非常に苦しい期間が続きました、一度は諦めようと思ったこともあります。でも、諦めずにがんばったところ、シャーリー・カオさんに出会い、また『ヘブン・アンド・アース』での中井貴一さんが本当に素晴らしく、たまたま僕は彼の持っている気質などが『鳳凰』の主人公にぴったりだと思っていたので、そこから中井さんの出演絡みで日本との関係ができてきて。やはり中国と日本にいくら文化的な共通点があっても、考え方や感じ方の違いが結構ありますので、その点は日本で長く仕事をしているシャーリー・カオさんの色々なアドバイスを受け入れました。僕も後で思ったんですが、ひとつの国の枠の中で考えていると見えなかったことが、他の国の人と仕事することで生まれてくるということがありました。

司会: では、ちょっと視点を変えてミャオ・プウさんに質問ですが、この壮大な長い年月をまたいだ物語の脚本を最初に読んだ時の印象、そして中井貴一さんと共演なさった感想をお聞かせいただけますか？

ミャオ・プウ: 私はやはり役者として脚本を読みますので、読んだ時にこの物語にすごく感動しました。その感動は、この映画の歴史的な背景やスケールではなく、ロマンチックな愛情、それにものすごく感動したんです。それから中井さんとの共演ですが、私はこの映画を撮っている時に、これが合作だという意識は全然ありませんでした。彼は外国人であるとか、彼にとって私は外国人だとか、そういうのを取っ払った時にスムーズに進んだような気がします。もうひとつ中井さんは非常にベテランの俳優さんです。私のように若い俳優がベテランの俳優と共演することは、演技面だけでなく日常生活の面でも色々助けられることが多いので、この場をお借りして中井さんに感謝したいと思います。

司会: ここには映画学校の学生もいらっしゃると思います。女優から見て良い監督と悪い監督、ミャオ・プウさんはどのようにお考えになっていますか？

ミャオ・プウ: 役者にとって撮影中はどの監督も悪い監督ですね。苦しめられる存在です。演技をすることは非常につらい道のりです。でも終わって振り返ってみると、それはやは

Over. Thus Mr. Nakai's arrival started to form a link with Japan. Although China and Japan have something in common culturally, the differences in thinking and feeling are substantial, so I accepted various advice from Ms. Shirley Kao, who had been working in Japan for a long time. This is what I thought later, but working with people from another country brought out something that I could not see when working in the frame of just one country.

Moderator: I would like to ask Ms. Miao Pu for a different perspective. Could you tell us the impression you had the first time you read the script of this magnificent story that stretches over such a long time, and also how you felt co-starring with Mr. Kiichi Nakai?

Miao Pu: I read scripts as an actress, so when I read it I was very moved. Not its historical background nor the big scale, but I was really touched by the romantic feeling of love. Regarding co-starring with Mr. Nakai, I was not conscious about this film being the collaboration of two cultures. I think things went smoothly when I got rid of the idea that he

was a foreigner or that I was a foreigner to him. Another thing I want to mention is that Mr. Nakai is a very experienced actor. For a young actor like myself, when working with veterans, there are so many ways they offer help not only in acting, but also in everyday life. So I would like to show my appreciation to Mr. Nakai at this occasion.

Moderator: I think there are film school students here tonight. Ms. Miao, what do you think about good directors and bad directors from the viewpoint of an actress?

Miao Pu: For an actor, any director is a bad director during filming. He gives us hard time. Acting is a very hard path. Having said that, looking back after finishing the work, it can be a happy time. It is not good or bad as such, but if he is 100% a "director" in his mind when working, I think he is a good director.

Moderator: Finally, Mr. Chen, please give a message or advice to young, Japanese would-be directors.

り幸せな時だったりします。良い悪いではなく、とにかく仕事をしている時に頭の中が全部「監督」という、そういう人が良い監督だと思います。

司会：最後に監督から、若い日本の監督の卵たちへメッセージ、アドバイスをお願いします。

ジヌ・チェヌ：僕は1996年に大学を出まして、そしてこの世界に入って、98年に最初の映画を撮りました。映画監督が本当の映画監督になっていくその過程とは、ちょっと言語に尽くせないような色んな思いをします。たぶん映画監督としての成長の過程は、俳優の成長の過程よりもっと苦しい道のりだと思いますし、また監督というのは本当にすべてを投げ出して、自分はあくまでも映画の後ろの存在であり、なおかつ映画のマーケットにもさらされなければなりません。なので、どんな苦労でも耐え忍ぶ能力と、できるだけ長く自分の才能を保持する能力、それがあって結局成功がくると思うんですね。どの映画製作者もみんなそういう苦しい道を経てきていると思います。

司会：本当に貴重なご意見、ありがとうございます。皆様、もう一度盛大な拍手をお送りください。ミャオ・プゥさんとジヌ・チェヌ監督です。どうもありがとうございました。

ミャオ・プゥ
Miao Pu

Bunka-Cho Film Week 2007

Jin Chen: I graduated from university in 1996, went out into the world and shot my first film in 1998. In the process of a director becoming a genuine film director, we really experience many feelings, which are hard to describe in words. I think the process of development for a director is even harder than the one for an actor. Also, a director must be prepared to throw everything away and put one's heart and soul into being behind the scenes, even though at the same time he has to expose himself in the film market! Therefore, an ability to endure any hardship and an ability to maintain one's talent for as long as possible will bring success eventually. I think every filmmaker has to endure a similar path.

Moderator: Thank you very much for your valuable opinion. Ladies and gentlemen, please give another applause for Ms. Miao Pu and director, Mr. Jin Chen. Thank you very much.

第2部

司会: 次に『愛の予感』という作品で今年の夏に行われたロカルノ映画祭の最高賞、グランプリを受賞なさった小林政広監督をお迎えしてお話をお伺いしたいと思います。小林監督、まずはロカルノの受賞、おめでとうございます。

小林政広: ありがとうございます。

司会: 受賞の瞬間の気持ちを思い出していただいて、そのご感想からお伺いできますか？

小林政広: そうですね、自分が出てるし、なんていうか常軌を逸した映画なので、まあ一等賞を取れるとは思わなかったんですけども、はい。

司会: 予想はできなかったとおっしゃいましたが、グランプリをとった勝因といいますか、何が評価されたんだと思いま

すか？

小林政広: そうですね、映画って色々複雑だっているものもあるんですけど、逆にすごく単純なところもあって。若い人たちがいっぱいいるんでその人たちにも伝えたいんですが、受験勉強、高校行くとか、大学受けるとかで勉強しますよね。逆にあまり勉強ができない人たちが結局学歴もなく、ただなんかやりたい、映画やりたいっていうのがあって目指すと思うんですよね。その時に何が大きかってやっぱり映画の過去の物とかを楽しんで勉強しないと、映画は作れないんじゃないかなと思うんです。まず最初はそれじゃないかな。世代によって皆違うんですけど、特にヨーロッパは日本・アメリカとは違って、日本・アメリカは経済が第一の売り物の国ですよ。ヨーロッパっていうのは国が集まっているわけですけど、文化を売り物にしているっていうか、そこで価値を高めたいっているところだと思うんです。それは映画も同じだか

Part 2

Moderator: Next, we would like to welcome the director, Mr. Masahiro Kobayashi, who won the Grand Prix, the most prestigious award at the Locarno International Film Festival with *The Rebirth* this summer. Mr. Kobayashi, first of all, congratulations for the Golden Leopard award.

Masahiro Kobayashi: Thank you very much.

Moderator: I would like you to remember how you felt the moment you won the award. Would you describe it?

Masahiro Kobayashi: Well, I appear in the film, too, and it is sort of an eccentric film, so I didn't think I'd win the Grand Prix.

Moderator: You said you did not expect it, but what do you think was the reason for your victory or what they

thought highly of?

Masahiro Kobayashi: Well, films can be very complicated, but on the other hand they are very simple. I can see many young people here today, so I would also like to tell you this: we study for exams to go to a high school or to a university. And those who are not good at studying and do not have high education want to do something else. They want to make movies, and they aim to become a film director. But what's important to remember is that we cannot make films unless we study films from the past, and appreciate them. I think that is the start. It differs from generation to generation, but Europe is especially different from Japan or the U.S. – both the latter are economically motivated. But Europe is a collection of countries, a region whose prime motivation is culture, a region where they place real value on culture. It is the same for films, so we might speculate how

ら、そこでどう評価されるかっていうことを考えなくちゃいけないわけで、そうするとやっぱり過去の映画をどのくらい見ているか、その積み重ねじゃないとただの亜流になってしまうとか、流行り廃りはそういう映画が担っていくわけで。ただ映画史とか、そういう歴史の中で自分がどういう風に新しい物を作って表現していくのかとかいうのは、やっぱり考えますけどね。

司会：映画的な教養とか土台がしっかりしていないと、特にヨーロッパなどの映画祭では底が見えてしまうとか、あまり評価にはつながっていかないだろうということですか？

小林政広：そうですね、やっぱり見ている人たちがプロですから。どこの映画祭の事務局の人たちも、毎年1年間に1,000本くらいの映画を見ているわけだから。なんか普通のことをやってもあんまり通用しないんじゃないかなと。すごく微妙なんですよ、そこら辺。じゃあ、どういう風にしたいのかっていうのは、作っていきながら、ギリギリまで考えてやっているんですけど。

司会：監督はカンヌの常連といっても過言ではないと思いますし、海外の映画祭で評価が高いわけです。ご自身の土台作りといいますか、勉強の部分というのは、小林監督は脚本をたくさん書いていらっしまったと思うんですが、それが監督してのスタイルを作ったということは言えますでしょうか？

小林政広：そうですね、結局脚本がないと映画を作れないわけですね。じゃあどうやって映画を勉強するのかというと、自分が感動した映画とか好きな映画を映画館で見ると、自分が勉強と同じで、それも予習復習があるわけですよ。その監督の過去の作品を見たりするのが予習で、復習というのは、その頃はビデオとかなかったんで、まあ今は禁止されてますけど、映画館で声だけをテープレコーダーで録るとかね。

司会：かなり昔ということですよ？

小林政広：それを持って帰って、シナリオを書くんです。再録みたいな。そうするとなんとなく分かってくるというか、同じ映画を10回くらい見ると大体流れっていうのは頭の中に

Bunka-Cho Film Week 2007

愛の予感
The Rebirth

they [the Europeans] would view my film. Then, ask yourself just how many films you have watched in the past. Unless you have an accumulation of that, your work can only be an imitation. Such films can only be a passing fad. Instead, I do think how I can make and express something new in the history of film.

Moderator: So do you mean unless you have film education or a solid base, they will think it is superficial at film festivals, particularly in Europe, I mean, they would not think highly of it?

Masahiro Kobayashi: Yes, because those who see entries are professionals. People in the offices of any film festivals watch about a thousand films per year, year after year. So if one does the same as others, the film will not be accepted. It is very subtle. Then what should I do? That's what I think of the most while making films.

Moderator: I think it is not an overstatement if I say you are a regular participant of Cannes. And you are highly

regarded at film festivals abroad. You mentioned about making a base and studying. You have written many scripts. Do you think you can say that writing many scripts formed your own style as a director?

Masahiro Kobayashi: Yes. After all we cannot make films without scripts. The way to study films is, you watch films that move you, or that you like in a cinema, and just like studying for exams, you need to preview and review. "Preview" is to watch the director's past films and "review" is, well, when I did it, there were no video tapes, so although it is banned now, I recorded the audio in the cinemas.

Moderator: That must have been quite a long time ago?

Masahiro Kobayashi: I'd bring the tape back and write out the scripts. It was like a re-play. Then you start to understand. If you watch the same film ten times, the storyline will be registered in your brain. That's how I studied.

Moderator: It is similar to a writer copying a book by his

入りますよね。そういうので勉強していたんですけど、僕は。

司会：作家の人が好きな作家の本を転写するような作業にちょっと似ていますね。

小林政広：ええ。シナリオライターだった頃もそうなんですけど、写せと言われたんでシナリオを写したりもしました。書かないと頭の中に入らないし、まず二次元でやってみないと立体化させるイメージも湧かないし、やっぱり書かないとだめですね。

司会：その頃書き写した映画の中で、自分の体にしっくりくるものとかないものがあるんでしょうか？

小林政広：しっくりこないと写す気にもならないというのはあるんですけど、僕にはトリュフォーの映画がしっくりきたんで、『大人は判ってくれない』と『アメリカの夜』、あと「おこづかい」っていう日本語のタイトルは『トリュフォーの思春期』っていう作品とか、『アデルの恋の物語』とか、一回自分なりに日本語の台本みたいにして書いたことはあり

ます。

司会：例えばトリュフォーですとかの時代に自分の血の中に取り入れた監督たちの影響というのは、現在的小林さんの映画作りに反映されていますか？

小林政広：映画評論家の川本さんも「映画を見るたびに色々な昔の映画を思い出す」と、よく書かれていますけど、映画を作る時にもそうですね。やっぱり拠り所って言うか、この映画はどういうタイプの映画にしたらいいのか、現場で撮影している時に、これは成立するかしないかっていうところを考えていくと、結局教科書っていうか色々な監督の作品の中でのイメージが湧いてきて、それを自分なりに表現していくことしかできないんじゃないかな。まったく新しいことなんてあんまり意味がないかもしれないな、と思うんですけどね。

司会：監督の新作の『愛の予感』を拝見しまして、皆さんにもぜひご覧いただきたいんですけど、他に類を見ない独特なスタイルを持ったすごい作品だと思います。学生の皆

favorite author.

Masahiro Kobayashi: Yes. When I was a scriptwriter, I'd copy out scripts because I was ordered to do so. Unless I write something down, it never sticks in my mind and unless I create it in two dimensions, I cannot get an image of how it might work in three dimensions. Really, I need to write.

Moderator: Within the films whose scripts you copied then, were there ones that did and did not suit you?

Masahiro Kobayashi: If it didn't fit I didn't feel like copying them anyway, but films by Truffaut suited me. *The 400 Blows*, *Day for Night* and *Small Change*, also *The Story of Adele H*; once, I wrote out all these scripts in my style in Japanese.

Moderator: Is the influence of directors who you have infused in your blood at the time of Truffaut reflected in your current way of making films?

Masahiro Kobayashi: The film critic, Mr. Kawamoto often writes that "every time I see a film, I remember old films." It applies to filmmaking, too. They are sort of basic – when I think about what kind of film this will be, or when I'm filming at the location, whether it will stand or not on images from the works of various directors flow like textbooks, but I can only make them in my style. I think that completely new things may be meaningless.

Moderator: Looking at your latest film, *The Rebirth*, which I would love for everyone to see, I thought it was an amazing film that has an incomparably unique style. I would like you to give students advice as to creating their own films.

Masahiro Kobayashi: Just like studying, you can only study what you like, in other words, you learn what you think is good. In the case of *The Rebirth*, I filmed it recalling many different films including Bresson's films and Jean Genet's short films and films by a director named Jean Vigo. When I was writing the script I was thinking "what kind of

さんに自分独自のものを作り上げることに對してのアドバイスをいただきたいと思うのですが。

小林政広：勉強と同じで好きなものしか身につかないっていうか、いいなと思ったものは身につくんですよ。『愛の予感』の場合は、作りながらプレッソンの映画とかジャン・ジュネの短編とかジャン・ヴィゴっていう監督の映画とか、色んな映画のことを思い出しながら。というか、本を書きながら、この映画どういう特色のある映画にしようか、低予算だし、いわゆるバジェットの大きな映画じゃない。そういう時にはやっぱり一本の映画として特別なものにしないといけないわけですよ。それはすべてそうだと思うんですけど、あらかじめ売り先が決まっているものではないので。じゃあどのくらい特別なものにできるかっていうのは、そういう色んな過去の映画からひっぱってくるっていうのがまず最初かなと思うんですけど。

司会：とにかくたくさん映画を見て吸収して、その上にできるものは決してただのマネだけではなく、オリジナルなものが出ていくはずだと。

小林政広：その人それぞれに生きてきた道が皆違うから、マネしてもその通りにならない（笑）。その通りにしようと思っても無駄なことだって言うか、あとはどのくらい…実生活でつらい思いをするとかなんか、そういうことですね。

司会：はい（笑）。

小林政広：さっきの中国の方も言ってましたけど、1本作るともう鶏ガラ状態になりますから（笑）。

司会：ありがとうございます。小林監督とふたりでのトークショーはこちらで終了させていただきます。

小林政広
Masahiro Kobayashi

Bunka-Cho Film Week 2007



characteristics should this film have?" It is a "budget" film – it does not have a big budget. So it needs to be special as a film. I think it applies to all, but we can not know who will buy the film in advance. Then in order to make it special, the first move is to refer to various films of the past, I think.

Moderator: So after watching as many films as possible and absorbing them, what you make based on this is not just a copy, but something original.

Masahiro Kobayashi: Everyone has a different course of life, so even if you try to copy, it won't be the same as the original (laughter). So it is a waste of time if you try to make exactly the same one. And the rest is... Things like how much hardship you have in your actual life.

Moderator: I understand (laughter).

Masahiro Kobayashi: As the Chinese guest said before me: after finishing a film, I feel like a chicken carcass (laughter).

Moderator: Thank you very much. That concludes the talk with Mr. Kobayashi.

第3部

司会：皆さん盛大な拍手でお迎えください。まずは小林政広監督です。『誰かを待ちながら』のジェローム・ボネル監督、『リーロイ！』のアルミン・フォルカース監督、そして『ワルツ』のサルバトーレ・マイラ監督です。よろしくお願いいたします。本日は集まっていたいてありがとうございます。まずは皆さんに自己紹介を兼ねつつ、国際映画祭に参加する意義、楽しみというのを伺いたいと思います。

アルミン・フォルカース：まず、この場に招待されて非常に感謝しております。また、長い間素晴らしい作品を撮っていらした監督の方々と同席させていただき大変光栄に思っております。私自身も映画を作るという非常に長い旅路を経たような感じがしているのですが、まず自分のことを、ということなので言いますが、若手監督として私はかなり年をとっていると思います（笑）。

サルバトーレ・マイラ：日本に来ることは非常に私にとってうれしいことです。というのも、私の日本の知識は文学と映画を通してのものしかありませんでした。ですから、まるで文学や映画でしか知らなかったものに実際に会うというような気持ちです。

ジェローム・ボネル：私も皆さんと同様にこの映画祭に参加できることを大変名誉に思います。本国からこれほど離れた場所で作品が上映されることについて、本当に信じられない思いですし、感動的です。私は日本の文化に大変に興味がありまして、これまでに3度来日したことがあります、本当に日本に恋しております。

司会：小林監督にも同じ質問をしたいのですが、カンヌもロカルノも含めてたくさん海外にいらっしゃると思いますが、何を一番期待して出かけられますでしょうか？

Part 3

Moderator: Please give a great round of applause. The directors Mr. Kobayashi, Mr. Jérôme Bonnell of *Waiting for Someone*, Mr. Armin Voelckers of *LEROY* and Mr. Salvatore Maira of *The Waltz*. Thank you very much for all of you for coming here today. First of all, I would like for you to introduce yourself by expressing the significance and pleasure of attending an international film festival.

Armin Voelckers: Firstly, I really appreciate your invitation to this occasion. I feel honored to be able to share this experience with directors who have been creating wonderful films for a long time. I feel like I have gone through a long journey of making films, but as I am asked to talk about myself, I am quite old for a "young" director (laughter).

Salvatore Maira: It has been a real pleasure visiting Japan. This is because my knowledge about Japan was only

through literature and films. So, it is like meeting face-to-face with something I only knew in literature or films.

Jérôme Bonnell: Just like the other directors, I feel really honored to be able to attend this film festival. It is incredible that my film is screened in a far away place from home. Impressive. I am very interested in Japanese culture and have visited this country three times. I really love Japan.

Moderator: Mr. Kobayashi, I would like to ask the same question. You have been to numerous film festivals abroad including Cannes and Locarno. What do you expect most?

Masahiro Kobayashi: The first time I went to Cannes was when *Kaizokuban Bootleg Film* was selected in the "Uncertain Regard" category. When making a film, it is like groping my way in pitch darkness. Then, when it was

小林政広：僕が最初にカンヌに行ったのは『海賊版＝BOOTLEG FILM』という映画で、「ある視点」にかかったんですが。映画を作っていると本当に手探りで真っ暗な中にいるんですね。それが初めて公の場所で作品が出品できて、僕は女の人じゃないんで産みの苦しみとかは分かりませんが、ただ似たようなところがあって、自分の子供を作ってそれが世の中に出ていくっていう、本当に暗いところから明るいところに来たくらいの喜び、映画祭ってそういうのがあるんですね。映画祭に何かを期待することってあんまりないんですけど、逆に自分のその映画を選んでくれて、かけてくれたことだけですごくうれしいということですね。

司会：こうやって国を越えて運命を越えて言葉を越えて作品が映画祭に来るわけですが、今日は学生の皆さんもいらっしゃるのでお聞きしたいのですが、皆さんご自分で脚本も書かれていますか、映画を作る時にどの程度観客を意識しているか、あるいは海外の観客を製作の時に意識していいらっしゃるかどうか、お聞かせください。

アルミン・フォルカース：非常に面白い質問ですね。新米

の監督なので良い脚本を書かないと監督をさせてもらえないという現実があります。そうじゃないと他の監督がたくさんいますので。私は映画の学校に行くには年をとりすぎていて映画作家として始めるのが遅く、映画界の中のヒエラルキーを上っていくことはできなかったんです。そんな私が映画を作るとしたら良い脚本を書くしかチャンスがなかったんですね。私は以前ビジュアル・アーティスト、芸術家だったんですが、アートビデオは作りたくなかったんです。自分が週末にお金を払って見るような普通の映画が作りたかったんです。非常に大変なことになってしまったのですが…。

サルバトーレ・マイラ：私は自分が映画を作る時には色々な観客の違いとか世界中の人々の違いはあまり考えません。特に今日は世界中で人々は大体同じような生活を送っていると思うからです。またこれは映画祭に出品している私が撮った作品のテーマでもあるのですが、自分が脚本を書く時には観客を一般的に考えるのではなく、ひとりの観客に対して書くと思うわけです。ひとりの観客に対して話し、できることならばその人を助けたいと思う。その映画で何かを変えることができると思ったら、たったひとりの観客であってもその人

リーロイ！
LEROY



screened in a public place the first time, it was like, well, I am not a woman so I don't know the pain of birth, but something similar. Creating my child and having it go out into the world, the great pleasure of coming out of a bright place after real darkness – film festivals have that. I don't have many expectations from a film festival, but rather it is a real pleasure that they chose my film and screened it there.

Moderator: Works arrive at the film festival transcending countries, destinies, and languages, as we've seen here. There are students here today, and so I would like to ask the guests. You all have written scripts, but can you tell us when you are creating a film, at what degree you are conscious of the audience and whether you are conscious of foreign audiences at all?

Armin Voelckers: That is a very interesting question. Because I am a novice director, the reality is that unless you write a good script you are not allowed to direct. Otherwise there are many other directors around. I was too old to go to a film school and it was late in my life when I started as a

filmmaker. Therefore I could not go up the ladder in the film industry. So for me, writing a good script was the only chance. I used to be a visual artist, but didn't want to make video art. I wanted to make an ordinary film that I could go out and pay to see on a weekend, which turned out to be quite troublesome…

Salvatore Maira: When I make a film, I don't think about differences in audiences or people abroad. Especially because I think people throughout the world live more or less the same kind of lives today. It is actually the theme of my work submitted to this film festival, but when I write a script, instead of thinking of a general audience, I want to write with one audience in my mind. This is because I want to talk to a viewer and to help the person, if at all possible. If my film can change something, if it can help for even one audience member to know about himself, I think the film is of worth.

Moderator: Is the audience yourself, Mr.Maira?

が自分を知ることの助けになるとしたら、その映画を撮った意味があると思うのです。

司会：そのひとりの観客というのは監督ご自身ですか？ マイラさん。

サルバトーレ・マイラ：いや、そうではなくて、やはり私自身はまず作家であるということから自分の目を持っていますので、自分ではない誰かに対して語りかけるということになると思います。

ジェローム・ボネル：ちょっと変に思われるかもしれませんが、私は本を書いている時も作っている時も自分のことしか考えないんですね。それが自分にとって、唯一の真剣な手段なのです。自分の映画欲求に対して忠実であることが、観客に対して誠実であり、観客をリスペクトするということになります。こうして映画を作った後に、とりわけ日本のような遠い場所の観客に気に入ってもらえたらうれしいです。ということで、私は日本の観客もフランスの観客も意識はしないのですが、日本の観客に受け入れてもらえることが、よりう

れしいかもしれませんね。付け加えますが、自分のことしか考えないというのは自己中心的になるのではなく、観客に対してもっとも誠実で、観客に敬意を表するやり方だと私は思っています。私の映画が美しい驚きであってほしい。日本の方にそう思っただけだったらうれしいです。

小林政広：皆さんのおっしゃる通りだと僕も思います。結局男は子供を産めないですからね（笑）。その代わりにものを作るわけで、幸せに巣立ってほしいなっていうのは作り手の願いで、それには何も考えないわけにはいかないので、これがどういう風に受け止められるかなとか、ちょっと歪んでるけどそれを良い意味でアピールさせないといけないとか、作ってるものに対してどの位愛情を持って真摯に向かい合えるかっていうことなんじゃないかと思うんですけどね。

司会：なるほど。ではもう一問。これも学生に向けたメッセージ的な質問なんですが、例えばプロデューサーのプレッシャーがあり、言うことを聞かない役者がいて、とても頑固な職人気質の怖いスタッフがいて、その中で若い監督が自分のオリジナリティを作るっていうのはどうすればいいのかをご

Salvatore Maira: No. Because I have my own eyes as the author, I speak to someone else other than me.

Jérôme Bonnell: It might sound strange but I only think about myself when writing script or making a film. For me, it is the only serious method. To be loyal to my own filmic desire is being honest to the audience and respecting them. After making a film like this, if people, especially audiences who live in far away places like Japan, like my film, that's great. I mean that I am not conscious of a specifically French or Japanese audience, but I might feel more grateful if it is accepted by a Japanese audience. I just want to add here that thinking only about myself does not mean I am self-centered, but I think it is the way to be most honest to the audience and to pay respect to them. I want my film to be a beautiful surprise. I'd feel very pleased if Japanese people thought so, too.

Masahiro Kobayashi: I totally agree with what the others said. After all, a man cannot give birth to a baby (laughter). He creates something instead. It is the creator's desire for it to leave the nest happily. He cannot do that without thinking

about how to achieve it. So I think how earnestly and lovingly you can come to terms with what you are making, such as how it will be received and, it's a bit distorted, but that needs to be regarded as an advantage. That's the key.

Moderator: I see. Another question. It is also a question that is more like a message to students. Please tell us from your own experience how a young director can create his own originality in an environment where there is a heavy pressure from the producers or actors who don't listen and stubborn staff who have pride in their craftsmanship, for example.

Armin Voelckers: What I was told at the beginning was to be a nasty man, but I didn't and still don't want to be a nasty man. So I thought I should say directly and clearly what I wanted and then stay efficient. Without such things, the production team would feel that their director doesn't know what he is doing. It is impossible to lead as big a group as 80 people if they think that. A production can take, say, about a year and half, and even if the director doesn't know what he

自分の経験に則してお話いただけたらと思うのですが。

アルミン・フォルカース：私が最初に言われたのは、嫌な奴になれということでしたが、嫌な奴にはなりたくなかったし、今でもなりたくないと思っているんですね。そこで私が考えるべきだと思ったのは、何が言いたいのかをストレートにクリアに言うということ、それから効率的であるということ。そういうものがないと製作チームはこの監督は何をしているか分からないな、と思ってしまいます。そういう状態で80人もの大所帯を率いるのは不可能だと思います。例えば製作期間に1年半くらいかかるとして、監督がその90%の時間で自分は何をやっているかが分かっていない場合でも、製作チームに対しては分かっているフリをする必要があると思います。それから映画作りについては、役者が手に負えないわがままだとか、監督の言うことを聞かないとかの偏見があると思いますが、そういうものは普通の人間同士のコミュニケーションのレベルで解決できると思うんですね。ただ、観客というのは非常に知性のある動物でとても怖いですし、批判的です。そしてまた、一緒に製作しているチームの人たちというのも、観客と同じなんです。もちろん、その人たちはあな

たの映画の脚本も読んでいますし、他の映画もたくさん見ていますし、良いか悪いか、あなたはいつも判断されています。それは非常に圧倒されることですし、怖い経験でもあります。ですので、監督としては俳優になったりプロデューサーになったり編集者になったり観客になったりして、あらゆる目を持って自分の作品があまり早い段階で判断されないように守る必要があると思っています。

サルバトーレ・マイラ：やはり私も同じように考えるのですが、最初の観客であるスタッフに分からせるためにも、誠実であることや明晰であることは必要です。しかし、それ以上に映画を作る上で動機も非常に大事です。とても風変わりな仕事に就くにあたり、動機が大事だと思います。私の友達はプロデューサーになってお金を稼いで女性にモテたいという気持ちからプロデューサーになろうと思ったわけなんです。が、お金はそれで使い果たしてしまったし、女性にはアプローチしようとするのが嫌われてしまう、そういう運命でした。

ジェローム・ボネル：もちろん作品を作るにあたってはある程度の権限がなくてはできないと思います。しかし私はこの

ワルツ
The Waltz



is doing 90% of the time, I think he needs to pretend that he knows what he is doing in front of the production team. Regarding filmmaking, I think there is a prejudice to think that actors are unmanageably selfish or don't listen to directors or something, but I believe that can be resolved at the level of human communication. Having said that, audiences are very intelligent animals and very scary and critical. The team members are the same. Of course, they read your script and have seen a lot of films and they judge you all the time, which is an overwhelming and scary experience. So I think I need to protect my work by having different viewpoints, becoming a director, actor, producer, editor and audience, so as not to be judged at an early stage.

Salvatore Maira: I agree. It is necessary to be honest and lucid in order to make the staff, who are your first audience, understand. However, the motivation is even more important when making a film. When engaging in very unique work, I think the motivation is crucial. A friend of mine became a producer because he wanted to earn a lot of money and to be popular with women. He spent all his money and whenever

he approaches a woman, she turns him down. That was his fate.

Jérôme Bonnell: I think you need a certain level of authority to make a film. I think I was very lucky. I try to be surrounded by people including staff, actors and producers who can understand each other. Their trust is formed naturally. In the meantime, enjoying the filming process becomes the motivation. I think that the fact that people enjoy filming becomes the driving force of filmmaking. I know it is not clear... Moreover, I think it is very important to share a sensitivity with actors and producers and staff. I regard the pleasure of filmmaking and making people happy by making a film very important for my work.

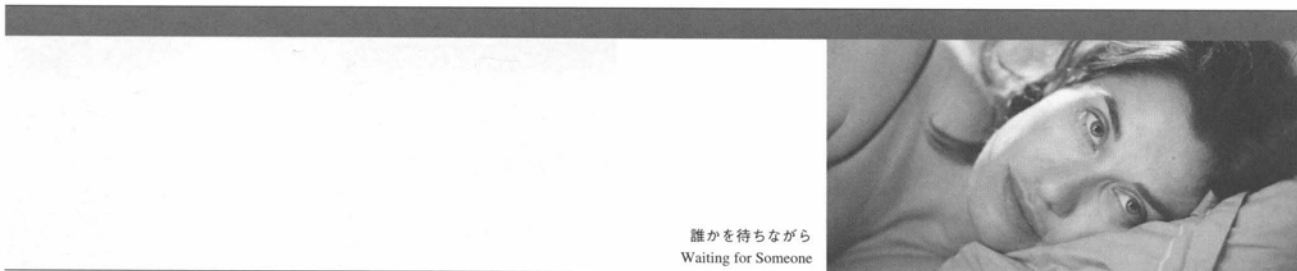
Masahiro Kobayashi: Filmmaking is nothing special – it is like life itself. I agree with what, I think, Mr. Jean Renoir said "The terrible thing about this world is that everyone has his reasons." Also Mr. Kurosawa apparently often said that "A director should be a tamer of wild animals." With what these two quotes represent, I think how many fortunate

点についてはとても運が良かったと思います。私は、スタッフにしろ、役者にしろ、プロデューサーにしろ、心を通わせることのできる人たちに囲まれるように努めています。そこに自然に信頼が生まれます。一方で撮影することの喜びが動機になります。周りの人々が撮影を楽しんでいることが、映画作りの原動力になると思います。あまり明快な言い方ではないですね…。さらに、私は感受性を役者やプロデューサーやスタッフと分かち合うことがとても大事だと思っています。映画作りの喜びも大切です、映画を作っていくことで人々を幸せにすることも私の映画にとってはすごく重要なことだと思っています。

小林政広：映画作りって別に特別なことじゃなくて、人生と同じですから。確かジャン・ルノワール監督が言ったことだと思うのですが「この世で一番怖いのは誰もが言い分を持つてるとのことだ」と思うんですよ、皆言い分があるし。それプラス黒澤さんがよく言っていたことらしいのですが「監督は猛獣使いでなければならない」という、そのふたつの中でスタッフ、キャスト、プロデューサーと、どの位幸福な出会いがあって共犯関係を結んでもものづくりができるかってい

うことだと思うんですけどね。

司会：ありがとうございます。ここで今回の映画人会議、終了したいと思います。本当に、皆様ありがとうございました。



encounters with staff, casts and producers you can have to form a complementary relationship to create the film.

Moderator: Thank you very much. That is the end of this Tokyo Meeting 2007. Thank you all very much indeed.

鳳凰 わが愛 (日本=中国)

■監督: ジヌ・チェヌ

■出演: 中井貴一、ミャオ・プウ、グオ・タオ

1920年代の中国。実話をもとに、激動の時代に翻弄されながらも、刑務所で出会った男女の壮絶な運命を辿った、30年に渡る愛の一大叙事詩。日本を代表する名優・中井貴一、主演&初プロデュース作品。

愛の予感 (日本)

■監督: 小林政広

■出演: 小林政広、渡辺真起子

14歳の少女が、同級生の少女を刺殺した。これは事件の被害者の父と加害者の母との、その後の再生の物語である。本作は昨年ロカルノ国際映画祭にて金豹賞を受賞。日本人監督としては実に37年ぶりの快挙である。

リーロイ! (ドイツ)

■監督: アルミン・フォルカース

■出演: アライン・モレル、アンナ・ハウズブルグ

アフリカ系ドイツ人の少年、リーロイが人種差別と前向きに戦うコメディ・ドラマ。明るくめげない主人公のキャラクター設定が新鮮であり、難しいテーマをコメディに仕立てた監督の力量を東京の観客は熱狂的に受け入れ、第20回TIFF観客賞を受賞した。

ワルツ (イタリア)

■監督: サルバトーレ・マイラ

■出演: ヴァレリア・ソラリーノ、マウリツィオ・ミケリ
ホテル内の複雑な人間模様がワンカットで描かれる画期的な作品。家族の物語に移民問題もからみ、ワンカットでありながらフラッシュバックさえも挿入され、突出した技に内容が負けない稀有な作品。第20回TIFF最優秀芸術貢献賞を受賞。

誰かを待ちながら (フランス)

■監督: ジェローム・ボネル

■出演: エマニュエル・ドゥヴォス、ジャン＝ピエール・ダルッサン

5人の男女を中心に据え、日常の暮らしが微妙に変化していく様を描いた繊細な作品。暖かい光線の中で実力派俳優達を絶妙に操るボネル監督は、前作『明るい瞳』が日本公開されており、フランスの若手で最も期待される才能の持ち主のひとり。

Crossing Over (Japan=China)

■Director: Jin Chen

■Cast: Kiichi Nakai, Miao Pu, Guo Tao

China in the 1920's. Inspired by a true story, *Crossing Over* is a magnificent epic drama about the tragic love between a man and a woman who meet in prison. Produced by and starring prominent Japanese actor, Kiichi Nakai.

The Rebirth (Japan)

■Director: Masahiro Kobayashi

■Cast: Masahiro Kobayashi, Makiko Watanabe

A 14 year old girl stabbed a classmate to death. A story of rebirth of the victim's father and the assailant's mother. Winner of the Golden Leopard at last year's Locarno International Film Festival.

LEROY (Germany)

■Director: Armin Voelckers

■Cast: Alain Morel, Anna Hausburg

Leroy is German, though he might look African with his Afro hair. He's got a pretty Caucasian girlfriend, but he is surrounded by racists. A comedy drama of a nice boy, who fights discrimination positively. Winner of last year's Audience Award.

The Waltz (Italy)

■Director: Salvatore Maira

■Cast: Valeria Solarino, Maurizio Micheli

A look into intertwining stories taking place in a hotel. Filmed with an adventurous but delicate touch, in a single shot! A rare piece where content is not overshadowed by the distinguished technique. Winner of last year's Best Artistic Contribution Award.

Waiting for Someone (France)

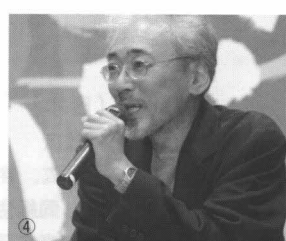
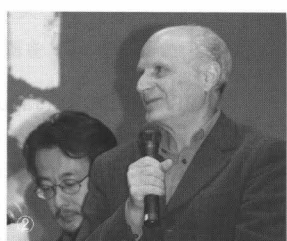
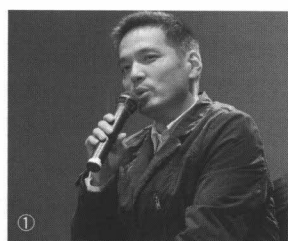
■Director: Jérôme Bonnell

■Cast: Emmanuelle Devos, Jean-Pierre Darroussin

Something is going to change ever so slightly... Episodes about love among five men and women, in the warm sunshine of rural France, by one the most promising French directors of his generation.

開催時のスナップ

Photos



①ジヌ・チェヌ監督 ②サルバトーレ・マイラ監督 ③ジェローム・ボネル監督 ④小林政広監督 ⑤アルミン・フォルカース監督 ⑥小林監督の“スタイル”が明確になった第2部 ⑦今年度は初めて屋外で実施 ⑧ミャオ・ブウ氏 ⑨和やかなムードにつつまれた第1部 ⑩各監督の貴重な話が飛び交った第3部 ⑪司会を務めた矢田部吉彦氏 ⑫テレビ朝日ビジョンでも予告編やステージの様子を上映

第4回世界映画人会議Ⅱ

Tokyo Meeting 2007 Ⅱ



■ 「世界の若手アニメーターの現状 ～カナダ、ドイツ、フランス、そして日本～」 ■ “The current situation of young animators in the world ■ - Canada, Germany, France and Japan”

主催：ユニジャパン（財団法人日本映像国際振興協会）

共催：文化庁

日時：2007年10月25日（木）13:30～17:30

会場：六本木アカデミーヒルズ49「スカイスタジオ」

Organized by: UNIJAPAN

Co-organized by: Agency for Cultural Affairs(Bunka-Cho)

Date and Time: October 25, 2007 (Thu) 13:30-17:30

Venue: Roppongi Academyhills 49 "Sky Studio"

【開催趣旨】

近年、日本のアニメーションは世界的な注目を集めていますが、すでに評価の高い長編アニメーションばかりではなく個人作家が中心となる短編アニメーション分野の成長も見逃せません。優れた個人作家を輩出しているカナダ、ドイツ、フランスの事例を紹介すると共に、日本を代表する独立系アニメーション作家の古川タク氏と我が国の短編アニメーション分野の今後のあり方を議論しました。

【出席者】（発言順）

マイケル・フクシマ

パスカル・ルノートル

サシュカ・ウンセルド

古川タク

*

司会：伊藤裕美

Symposium Theme:

Japanese animations have been commanding global attention lately. However, the growth in short animations, which is led by individual animators, should not be overlooked, let alone feature length animations which are already highly acclaimed. Examples were presented from Canada, Germany and France where distinguished individual animators arose. In addition, the future direction of short animations in Japan was discussed with Taku Furukawa, leading independent animation creator of Japan.

Panel (In speaking order)

Michael Fukushima

Pascal Le Nôtre

Sascha Unseld

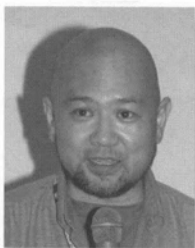
Taku Furukawa

*

Moderator: Hiromi Ito

Profile ■ ■ ■

第1部 プレゼンテーション Part1 Presentation



マイケル・フクシマ
カナダ国立映画制作庁 (NFB) プロデューサー

Michael Fukushima
Producer, National Film Board of Canada



パスカル・ルノートル
フランス/フォリマージュの共同設立者、
アニメーション監督

Pascal Le Nôtre
Co-founder of Folimage, Animation Director



サシュカ・ウンセルド
ドイツ/バーデン・ヴュルテンベルク州立フィルムアカデミー卒業生、
独立系スタジオStudio SOI (スタジオ・ゾイ) 共同設立者

Saschka Unseld
Graduate of the Filmakademie Baden-Württemberg in Germany,
Co-founder of an independent studio, Studio SOI GmbH & Co.

第2部 ディスカッション Part2 Discussion



古川タク
アニメーション作家、イラストレーター、タクンボックス代表

Taku Furukawa
Animation Director, Illustrator, Representative of TAKUN BOX

司会/Moderator



伊藤裕美
オフィスH代表
Hiromi Ito
Representative, Office H

第1部 プレゼンテーション

司会：皆様こんにちは。ただ今から第4回文化庁映画週間世界映画人会議Ⅱシンポジウム「世界の若手アニメーターの現状～カナダ、ドイツ、フランス、そして日本～」を始めさせていただきます。私は司会進行を務めさせていただきます伊藤と申します。どうぞよろしくお願いいたします。

まず、最初にこのシンポジウムの主催であります文化庁から文化庁芸術文化課芸術文化調査官の野口玲一さんにご挨拶をいただきたいと思います。

野口：こんにちは、文化庁の野口でございます。本日はこのように多数の皆さんにお集まりいただきまして心より感謝しております。文化庁では平成16年度から我が国の映画振興のために日本映画映像振興プランを立ち上げ各支援事業を実施しております。プランの大きな柱のひとつとして、日本映画・映像の流通の促進を掲げておりまして、国内映画祭や上映活動への支援事業と共に、毎年東京国際映画祭期間中にこ

の文化庁映画週間を実施し、さまざまな観点から討論をいただいております。第4回を迎えるこの文化庁映画週間ですが、最初から世界映画人会議を開催しており、特に昨年からこの世界映画人会議を二度に分けて、第1回目を総論的なもの、この第2回目を各論に当たるものというように位置づけをしまして開催して参りました。今回は、この世界映画人会議をユニジャパンの主催で開催していただき、その内容は特にアート・アニメーションの制作をめぐる状況についてお話しただこうということで、皆様に集まっていただきました。文化庁では例年「文化庁メディア芸術祭」というのを開催しておりまして、メディア芸術の中の重要な分野であるアニメーションの発展の手助けをしているつもりなのですが、今日ここにお見えいただいている古川タク先生のように、日本でもアート・アニメーションの分野で活躍していらっしゃる方はたくさんいらっしゃいます。とはいえ、そういった作家をめぐる状況が必ずしも商業的なアニメに比べて恵まれてはい

Bunka-Chō Film Week 2007

Part 1 Presentation

Moderator: Good afternoon, ladies and gentlemen. We are pleased to start the Tokyo Meeting 2007 II entitled "The current Situation of Young Animators in the World: Canada, Germany, France, and Japan," as a part of Bunka-Chō Film Week 2007. My name is Ito, and I will be acting as the moderator for today's meeting.

First of all, on behalf of the organizer, the Bunka-Chō, or the Agency for Cultural Affairs, Mr. Reiichi Noguchi, who is a Researcher of Arts and Culture at the Department of Art and Culture, will give us a few words.

Noguchi: Good afternoon, ladies and gentlemen, my name is Noguchi, and I am from the Agency for Cultural Affairs. Welcome to the meeting. In 2004, the Agency launched a project to promote the film industry of Japan and has been implementing various supporting activities since then. The main aim of the project being promoting the distribution of

Japanese films and visual images, the Agency operates this Bunka-Chō Film Week during TIFF every year in order to offer an opportunity to discuss the issue, and also supports film festivals and film screenings throughout Japan. Since the first year of the Film Week, actually this is its fourth year, the Tokyo Meeting has been held as a part of the Film Week. Since last year, the Meeting has been divided into two parts: the first part is for discussion on general topics, and the second part, for discussion on specific topics. The Meeting you are attending now is the second part, administrated by UNI JAPAN, to discuss the situation surrounding the creation of art animation. The Agency has been holding the "Bunka-Chō Media Arts Festival" every year to promote animation as one of the important aspects of the media arts. We have many great art animators, like Mr. Taku Furukawa, who is with us today; however, the circumstances surrounding them are not necessarily as fortunate as those for commercial ani-

ないということも我々承知をしております、そのために何か発展させるための良いアイデアがないか、そのような問題について皆様に話し合っていただけないか、ということでこの場を設けていただいた次第です。ですので、それぞれ皆様方に忌憚のない意見をお話いただいて、その上で今後の国際交流のアニメーションの世界の発展とともに、今後の国際発展の端緒にもなっていたいただければと期待しております。どうぞよろしくお願い申し上げます。

司会：野口さん、ありがとうございました。

このセッションの位置づけを文化庁さんからお話いただきまして、これから早速始めさせていただきます。野口さんのお話の中で「アート・アニメーション」と出てきましたが、私はアート・アニメーションという言葉が何を指しているかよく分からないんですね。このセッションでは、アート・アニメーションという位置づけのひとつの側面である独立系の作家、例えばスタジオに属してスタジオのための制作だけをしないで、自身のテーマ性を持って自分で映画を作っていく、インディペンデントの作家がどうやって世界で活躍をしているのかということ。実際にこれから皆さんのお話を聞いてい

ただくにご理解いただけると思うんですけど、必ずしも商業アニメーションをやっているアニメーターと独立系の作品を作っているアニメーターが明確に分離はされていません。例えばテレビのシリーズをやっている人たちが、片方で自分の作品を作っていくということでもアワードに出る作家も多い、それが世界の状況です。特にこれからご紹介するカナダ、ドイツ、フランスではそういったことは大変活発になさっています。ただそれは一作家の努力だけではやはり無理です。色々な社会的なサポートみたいなものがあって初めて成立する部分もある。私をご紹介させていただきたいと思ってお呼びした3人の方々は、そういう状況をそれぞれの立場でお話されます。実はインディペンデントの作家というのは商業アニメーションの成功にとっても重要な才能であるということ、それをどうやって皆で育てていくかというところをご紹介していければと思っています。

では、早速最初のパネリストの方をご紹介したいと思います。カナダ国立映画制作庁（NFB）のマイケル・フクシマさんです。

maters. This meeting is being held to discuss the problems and seek some good ideas to promote art animation. I sincerely hope that the guest speakers will have an exchange of ideas and that this meeting will lead to the further promotion of animation as a way of international cultural exchange.

Moderator: Thank you very much, Mr. Noguchi.

Now that the importance of this session has been made clear by Mr. Noguchi, I would like to start the meeting itself. The term "Art Animation" that Mr. Noguchi used in his speech may be too broad to define. Therefore, in this session, we will focus on one particular aspect of art animation, namely, independent animators who make auteur animation films even though they also make commercial films for the studios they belong to, and how they are working in the world. You may realize as you listen to the guest speakers that there is really no clear differentiation between commercial animators and independent animators. In other words, those animators who make commercial films for TV series may also make auteur films and be awarded for them—that is how things are in the world. Especially in Canada, Germany, and France

where our guest speakers are from, this is quite a common practice. Of course the artists cannot work on their own without being supported by society in many ways. The three speakers I have invited will tell you all about their situations from their perspectives. I hope you will realize the importance of talented independent animators for the success of the commercial animation industry, and think about how we should foster them.

Now, let me welcome our first speaker, Mr. Michael Fukushima, from NFB, the National Film Board of Canada.

講演者：マイケル・フクシマ

皆様お集まりいただきましてありがとうございました。マイケル・フクシマです。アニメーション・スタジオのプロデューサーとしてNFBで活動しているカナダ人です。

まず簡単にNFBのご紹介からです。NFB、National Film Board of Canadaは1939年に設立されたカナダ政府の機関です。スタジオは1941年にノーマン・マクラレンが作りました。これまでNFBは1939年から大体12,000本の作品を制作してきました。NFBは資金を出すわけではなく、プロデューサーとして制作を行う機関です。今までNFBの作品が過去60年ほどの歴史の中で5,000以上の賞を得てきました。12のオスカー、そのうちの7作がアニメーションによる受賞です。一番最近のアカデミー賞は今年、“The Danish Poet”という作品が獲りました。

——作品上映——

この“The Danish Poet”で一番興味深い点は、これがこの監督との2回目の共同製作だったということです。1作目の“My Grandmother Ironed the King's Shirts”はオスカーに

ノミネートされ、2作目でオスカーを受賞しました。つまり若い人にとって重要なのは2作目も作ることです。2作目を作れば1作目より良くなることがこの作品によって証明されました。

さてNFB設立の理由ですが、3つの目的を持っています。まず第一にアニメーションを基礎とすること。アニメーションはすべて最初から最後までひとりが作るという、これがフィルムメーカーのビジョンとして我々が製作してきた目的になります。すなわち、最初から最後まで自分で作っていくということでアニメーションを芸術の分野に高め、そしてまたそれに対して公的なサービスも提供していくことを目的としています。次の目的としては、NFBはカナダの公的機関ですので、カナダの作品や作家を育てることです。そして3番目の目的は、国際的な共同製作をするということです。例えば商業的な共同製作もあると思いますが、それと共に我々は、NFBがプロデューサーとして国際的な作家にカナダに来ていただきNFBの環境で共同製作するということも行ってきました。

さて、それではNFBからちょっとはなれまして、次はカナダではどのような資金がインディペンデントの短編の作家

Bunka-Cho Film Week 2007

Speaker: Michael Fukushima

Fukushima : Thank you everyone for coming. My name is Michael Fukushima, a Canadian who is working for NFB as an animation studio producer.

Firstly let me give a brief introduction to NFB. NFB or the National Film Board of Canada is a Canadian government organization set up in 1939. The studio was set up by Norman McLaren in 1941. Between 1939 and the present day, NFB has produced about 12,000 films. NFB does not provide funding, but it is an organization to create films as a producer. In its approximately 60 years of history, NFB-produced films have won over five thousand awards, including 12 Oscars, seven of which are for animation. The most recent Academy award winner was this year's *The Danish Poet*.

<Screening>

An interesting point about this film – *The Danish Poet* was the second time we have co-produced with that director. The first film, *My Grandmother Ironed the King's Shirts*, was

nominated for an Oscar, and the second film won one. In other words, what is important for a young director is that he should make that second film. This film proved that the second film could be an improvement on the first.

Now, regarding the reason for the establishment of NFB: it has three purposes. First, its basis is animation. The animation should be made by one person from the beginning to the end – it is our purpose to produce a filmmaker's vision. In other words, by making a film on his or her own from the beginning to completion, the animation is elevated to the area of art, which is part of our public service remit. The next purpose is to cultivate Canadian films and filmmakers, as NFB is a Canadian public organization. The third purpose is to internationally co-produce films. It could be commercial a co-production, but at the same time NFB has invited international filmmakers to Canada and co-produced within the NFB environment, with NFB as a producer.

Now, let us move on from NFB, so I can explain what kinds of funding are available to independent short filmmakers in

に提供されているかをご説明します。

カナダでは3つのレベルでの補助金が提供されています。まず、国が提供しているカナダ・カウンシル・フォー・ジ・アーツ (Canada Council for the Arts) というインディペンデントの映画製作の奨励を目的とした団体資金があります。カナダには10の州とひとつのテリトリーがありますが、州またテリトリーもそれぞれの資金を提供する機関を持っています。州レベルでは州の中での製作支援をしています。またカナダの大都市では市のレベルでそれぞれの資金を提供しています。資金はその機関の大きさによって異なり、例えば都市のレベルですと大体5,000ドルくらい、国レベルの機関になりますと50,000ドルくらいの補助金を提供することができます。もちろんアニメーション短編を作るには50,000ドルでは十分ではないということで、他にも色々なところから資金を調達して完成させることになります。

またインディペンデントのアニメーション短編を作る場合には、大体カナダだと完成までに2〜3年かかります。先ほどお見せしたジョン・レノンの肉声録音を用いた初監督の作品“*I Met the Walrus*”は3年かかりました。そして資金はアート・カウンセルという国の機関と、民間機関、それから

NFBも提供し、サウンドミックスや35mmのプリントの支援をしました。35mmのプリントは重要です。というのも、このジョン・レノンの作品は35mmのフィルムプリントになり、それがアカデミー賞のノミネーションに結びつきました。NFBの資金提供が、賞を獲る場合に有利になるというわけです。それから多くの民間の資金提供機関も、これらのインディペンデント作品に対して資金を提供しています。資金としては小額ですが、とにかくこれらがあれば役に立ちます。

このような補助金に加えて、カナダには小さな都市でも映画組合があって、例えば施設やスタッフ、技術者の提供、また情報を提供することで若い作家の支援をしています。例えばどういうところでお金を調達すれば良いかなどの情報も提供しています。この10年、15年の間、かなりの多くのカレッジ、アカデミーがアニメーションの教育を行っており、こういう学校でも施設を提供するなどして若い作家の支援をしています。また、世界にもそれほど多くはありませんが、商業的なスタジオもプログラムを持っておりまして、フォリマー・ジュもそのうちのひとつですが、スタッフのアニメーターの中で有望な監督になれそうだということになるとスタジオから若干の資金を提供して、最初の短い短編を作らせる。商業

Canada.

In Canada, grants are offered at three levels. First, the state offers a group fund called Canada Council for the Arts, the purpose of which is to encourage independent filmmaking. There are ten provinces and one territory in Canada and each province or territory has its own organization for funding. At this level they support a filmmaking in their own province. Major Canadian cities also offer funding. The size of the funding differs depending on the size of the organization. For example, at a city level, it is about 5,000 dollars and at state level they can offer about 50,000 dollars. Of course 50,000 dollars is not enough to make a short animated film, so funds are raised from various other places to complete it.

Also, to make a short independent animated film usually takes about two to three years in Canada. *I Met the Walrus*, which I showed you earlier from a first time director using John Lennon's voice recording, took three years. The funding was supplied by a state organization called Art Council, private organizations and the NFB also supplied sound mixing

and 35mm prints. 35mm prints are important. It was on account of the fact that John Lennon's film was turned into 35mm film prints that an Oscar nomination resulted. NFB's funding can be advantageous for winning an award. Also many private funding organizations offer funding to independent films. The amount is small, but they are useful.

In addition to such grants, there are cinema guilds in Canada, even in small towns, and they support young filmmakers by providing facilities, staff, technical staffs, information and so on. For example, they supply information as to where they can get funding. In this last ten to fifteen years, many colleges and academies have provided education on animation and these schools have provided facilities to support young filmmakers. And there aren't many in the world, but some commercial studios have programs, too. Folimage is one of them. When they think a staff animator could be a good director, the studio supplies some funding to allow him to make a short film. As it is a commercial firm, the ownership belongs to the studio. Still, it gives young people a chance to direct.

スタジオですのでその所有権はそのスタジオのものになりますが、若い人に監督をするというチャンスを与えています。

それではNFBに戻ってお話したいと思います。次に配給の情報です。皆様もご承知のように、もちろん短編も制作は大変です。しかし配給となりますと地獄を歩いていくようだという人もいます。従ってNFBと一緒に仕事をすると有利なのは、我々は国際的な配給ネットワークを持っているというメリットがあります。実際に3つの配給ユニットを持っていて、例えば一般販売、DVDの配給もできます。あるいは学校用、ライブラリー用のDVD、テレビとかニューメディアのマーケットの国際的ネットワークを持っています。現在では常にテレビ局がニューメディア権もくれと言ってくるからです。3番目の配給方法は、何と言いましても短編で一番重要な配給方法だと思いますが、フェスティバルへの出品です。NFBは素晴らしいフェスティバルの配給ユニットを持っていて、4人でやっている小さなユニットですが、それにも関わらず毎年アニメーションとドキュメンタリーで300本くらいを配給しています。自分だけで配給しようとするの大変だと思いますよ。スタッフも必要だし時間もかかるし、個人でやるにはかなり資金がかかります。我々の場合には作家

のためにこのような仕事はすべてNFBが引き受けます。だからこそNFBの短編がこのように国際的な高いプロフィールを持っているんだと思います。

皆さんも制作者としてご承知のように、短編というのはあまりお金は儲からないということで、まず短編は皆さんの熱意で作られると思います。ただ実際にそれを放映できる、配給できるということは皆さんの作品がどこで見てもらえるか、全世界で放映されれば大きな価値が生まれると思いますので、特に皆さんにとって重要だと考えています。

さて次に社会的な活動を行うということです。NFBには公的な政府広告というか、メッセージを作ることもあります。こうしたものもやはりパブリックサービスの一環と考えています。小さなプロジェクトで、若い方々にこのようなメッセージの監督を任せます。非常に短く、数か月でできます。コストも安く済みますし、我々にとって失敗してもリスクが少ないわけです。テレビで出るので、作家としてはかなり魅力的なチャンスです。3つの例をご紹介します。これはいわゆる公共放送のメッセージとして、ユネスコのために製作しました。

——作品上映——

Bunka-Chō Film Week 2007

Well, now let me come back to NFB. Next I would like to talk about distribution. As you know, even for a short film the production is hard. However, that's nothing compared to distribution, which some people liken to walking in Hell. Therefore, the advantage of working with the NFB is that we have an international distribution network. Actually, we have three distribution units and we could manage things like sales to the general public and DVD distribution. We also have DVDs for schools and libraries, and TV, and an international network for new media. Nowadays, TV networks always want new media rights as well. The third distribution method is, I think it is the most important method for short films, to screen at festivals. NFB has a wonderful festival distribution unit, which is a small unit with just four people, but despite that, they distribute about three hundred films, combining animations and documentaries. I think if you try to distribute something like that yourself, it'd be really hard. You need staff, time and a large amount of money if you want to do it yourself. NFB does all that work for filmmakers. Therefore, NFB short films have a high international profile.

As you filmmakers know well, short films won't make much money. So first and foremost, short films are made with a creator's passion. So I think it is particularly important for you, as the fact that we can show that piece of work or distribute it, means your work will be seen somewhere – if it is shown all over the world it will create a greater value.

Now, the next thing that we do is social activities. NFB sometimes creates government advertising or public messages. We regard these as a part of our public service. They are small projects and we ask young people to direct these works. They are very short and can be made in a few months. The cost is small and for us, the risk is low even if it fails. They will be shown on TV, so it is an attractive opportunity for a creator. Let me show you three examples. They were made for UNESCO as a message on public broadcast.

<Screening>

Could you tell from the style that young people made these short films? They are young and inexperienced, yet they

この短編が若い人たちが作った映画ということが画面からお分かりいただけたでしょうか？ まだ若くて未熟ではあるけれども、特にアニメーションに対する考え方に素晴らしいものを持っていると判断された若手たちです。彼らを手助けするのはいわゆるベテランのプロの世界を知っている製作者ですが、期限があり予算があり常にプロデューサーからあれこれ注文をつけられる、若手がそういった経験をすることができんです。リスクが非常に少ない形で自分のやりたいことをやってみる良い機会になるので、さらにこのような機会が増えれば良いと思っています。

それではNFBと若手の映画制作者の関わりについて話をしたいと思います。NFBはプロデューサーである、ということは非常に重要な点です。我々は製作スタジオであって、単なる資金提供者ではないということです。知的財産権あるいは著作権は、NFBが出資した金額に見合った著作権を要求します。NFBが資金を出す場合、ほとんどの作品については著作権を持っています。その映像制作に当たりまして必要な人件費ですとか合理的な金額を制作者に支払います。短編映画で6分から8分の製作に2年弱かかるものについて、大体平均金額として8,000ドルくらいをNFBのために短編を作

ってくれた手数料として払います。コマーシャル製作などに比べては小額ですが、補助金などと比べたらそれなりに実のある額と言えます。ですからNFBと働くことにメリットがありますし、また人によってはデメリットにもなるということがお分かりいただけるかと思います。

さてNFBの製作そして著作権の問題についてですが、例外的な形で映画監督支援プログラム、FAPという補助金があります。これは制作者にとって映画を完成させ配給していくに当たって必要な金額を補助するということになります。この場合ですと著作権、知的財産権はすべて制作者に与えられることになります。明日の夜にCJaxという上映会がありますが、これはNFBとBravoFACTとの協力関係によって作られた映画です。BravoFACTは民間財団ですが、カナダの最大のテレビ局のひとつが出資し、カナダ全土における短編製作に力を貸しています。そして私どももBravoFACTと素晴らしい協力関係を築いていますが、彼らは民間財団であり、我々は公的機関であるということで非常に面白い提携になっていて、双方に利益のある形で契約が結ばれています。

最後に共同製作についてお話しします。私たちは国内、そして国際的な共同製作を行っています。国際的な共同製作とは、

were judged to have something special in their attitude towards animation. They are helped by so-called veteran creators who know the professional world, but a young creator can experience deadlines, budget and constant demands from producers. It is a good chance to do something they want to do with low risk, so I hope we can provide more chances like this.

Now, I would like to talk about the relationship between the NFB and young filmmakers. The fact that the NFB is a producer is a very important point. We are a production studio and not a mere sponsor. We demand intellectual property right or copyright that is corresponding to the amount that the NFB has invested. When NFB provides funding, most of the time we retain the copyright. On image production we pay a reasonable amount towards something like labor cost. For a six to eight minute short film with just under two-year's production, we pay an average of 8,000 dollars as a commission for making a short film for the NFB. It is a small amount compared to commercial films, but compared to grants, you could say it is more substantial. So I think you

understand that working with the NFB can be advantageous, but for some it can be disadvantageous.

Now, regarding the production and copyright issues, we have a grant called FAP, "Filmmaker Assistance Program," which is an exception. In this program, the necessary expenses to complete and distribute a film will be provided, and in this case the copyright and intellectual property right will be wholly retained by the creator. There will be a screening called "CJax" tomorrow night, which are the films made in collaboration between NFB and BravoFACT. BravoFACT is a private foundation, but with Canada's largest TV network's financing, they assist short film productions throughout Canada. We have a wonderful working relationship with BravoFACT. They are a private and we are a public organization so it is a very interesting collaboration and we both benefit from the contract.

Lastly I will talk about collaboration. We do domestic and international collaboration. International collaboration is with so called veteran-experienced creators, for example, Mr.

いわゆるベテランの経験豊富な作家とです。例えば山村浩二さん。なぜかといいますと国際的な共同製作というのは通常、非常に高くつくものです。カナダ映画と全く違う、いわゆる特権的な国際マーケットでも好評を博すような権威ある映像を求めているわけです。ですから国内の制作者に求めるようなものとは違います。

では、ホット・ハウスといわれているプログラムについてお話ししたいと思います。私が立ち上げた、若手の制作者の登竜門のようなプログラムです。誰にでも門戸は開かれていて、大体80~100の願書が届きますが、その中から6人を選びモントリオールに招待します。そして約3か月間、私たちと共に過ごしてもらいストーリー・ボードといひまして絵コンテを使った主要場面の説明の段階から、さらにはオンライン作業、グループによるスクリーニング作業を完了するまでともに過ごします。このプロジェクトは非常にうまくいっていると思います。これまでこのプログラムの卒業者の65%がNFBに帰ってきて2作目を作っています。最初から最後までプロの力を借りながら映像を作り、完成させるということを学ぶ機会となっています。そして実際に作った映像がNFBの配給網を通じて世界に配給されるわけです。私たちにとりましても、

優れた才能を発掘する機会となっています。

さて、これは私の結びの言葉となります。NFBには信念があります。まずベテランと若手の映像制作者の間に健全なバランスを作ること、そして私たちはあくまでもプロダクション・スタジオであって学校ではないこと、さらに私たちはクリエイティビティという点で最高の作品を作りたい、それはあらゆる作品についてそうです。そしてNFBの目的を共有してくれる映像制作者についてきてもらいたいと思っています。

司会：ありがとうございます。NFBのユニークな活動をご紹介いただいたと思います。

マイケルさんのお話の中にありましたが、CJax-日加ショートアニメーション・エクスチェンジャーというのを日本とカナダの間で行っています。NFBとカナダの民間財団であるBravo!FACTとの間で共同製作をした作品を日本で紹介しようというものです。それと同時に日本の若手作家の作品をカナダに来年持って行き映画祭に出すということをやっています。

では次のプレゼンテーションをしていただきます。パスカル・ルノートルさんです。

Bunka-Cho Film Week 2007

Koji Yamamura. Because international collaboration is usually very costly, we demand something totally different from Canadian films, in other words, images with authority that will be well received in privileged international markets. Therefore: it is different from what we demand from domestic creators.

Now I would like to talk about a program called Hot House. Set up by myself, it is a program that is like a gateway to success for young creators. It is open to everyone and usually about 80 to 100 applications are sent, but only six are selected and invited to Montreal. For three months they will spend time with us, doing things from making story boards to explaining main scenes in drawings; to online work; screening in groups at completion. I think this project is going very well. 65% of the graduates from this program have come back to make their second film. This is a chance to learn to create and complete a work with the help of professionals from the beginning to the end. And the work that they create will be distributed worldwide using the NFB's distribution network. For us it is a chance to discover excellent talent.

Now, some words in conclusion. NFB has a brief: Firstly, to create a healthy balance between experienced and young filmmakers. Also, we are a production studio and not a school. Then, we want to make the best films in terms of creativity, for all the works. And finally, we would like filmmakers who share the goal of NFB to follow us.

Moderator: Thank you, Michael, for letting us know about NFB's interesting activities.

As Michael mentioned, we have a program called CJax, Canada-Japan Short Animation Exchange, to show in Japan the films co-produced by NFB and Bravo!FACT!, a private foundation in Canada. We are also taking some of the works by young Japanese artists to Canada and showing them at film festivals next year.

Our next speaker is Mr. Pascal Le Nôtre. Mr. Le Nôtre, please.

講演者：パスカル・ルノートル

皆様こんにちは。パスカル・ルノートルです。フォリマージュというスタジオをやっています。今日はこのスタジオについて少しお話ししたいと思います。

フォリマージュは20年以上前に設立いたしました。ここでは色々な特別な作品を作っておりまして、特に後で詳細をお話ししますアーティスト・イン・レジデンスのプログラムの関係では200以上の賞をいただきました。また、さまざまなサービスも提供しています。

——作品上映——

私たちのフォリマージュというスタジオは、フランスの南の方に位置しています。私たちが始めた頃、実は私はまだ学生でした。ひとりが音楽家でひとりが技術的な勉強をしていました。どうやったら学生が作品を作れるかと考えて出した答えが「スタジオを自分たちで作ったらいいだろう」ということだったのです。ガレージで小さなスタジオを始めました。

——作品上映——

私たちが最初に作った作品です。この作品は「アメリロック」と言います。フランスで面白くない時に言う「プラスチック」と、「アメリカ」を掛けました。アメリカのやっていることは間違っているのではないか？という気持ちからです。これは私たちが最初に映画に関して考えていたことを表現しようとしたものです。

ノーマン・マクラレン (Norman McLaren) は素晴らしいアニメーションの監督ですが、彼の作品などを見て、おそらく我々はアニメーションに関しても何か作れるんじゃないか？作るべきものがあるんじゃないか？というふうに思いました。またフレデリック・バック (Frédéric Back) は素晴らしいカナダの監督で、アニメーションも芸術であるということの評価させた方ですが、彼の他にロシアの監督ノルシュテイン (Yuriy Norshteyn) が私たちのところに来たんです。当時すでに巨匠ともいえる人でしたので大変驚き感動しました。彼らにシンポジウムでメッセージをいただき、ラ・レジダンスというアーティスト・イン・レジデンス・プログラムを始めようと決めました。12人の監督を招待して1分間の短編を作っていただくものでしたが、これは大変な仕事でした。しかし、東欧からたくさんの監督が来てくれました。

Speaker: Pascal Le Nôtre

Le Nôtre : Hello everyone. I am Pascal Le Nôtre. I run a studio called Folimage. I would like to talk a little bit about this studio today. Folimage was set up more than twenty years ago. We make various special films and have won more than 200 awards related to the Artist-in-Residence program, which I will talk about in detail later. Also we supply all sorts of services.

<Screening>

Our studio, Folimage, is situated in the south of France. Actually when we started, we were still students. One of us was a musician and one was studying some technical stuff. The answer to the question – how can students make films? – was "to make a studio." We started a small studio in a garage.

<Screening>

This is the first film we made. This is called *Amerlock*. We made this word up by mixing up the French word for a dull

time "plastoc" and "America," with the idea that what America was doing may be wrong. This is how we tried to express what we were thinking about in films. Norman McLaren is a wonderful animation director. Looking at his films, we thought we might be able to create something in animation, and there should be something that we should make. Also Frédéric Back is a wonderful Canadian director who made people admit that animation is also art. He and the Russian director, Yuriy Norshteyn, came to us. They were already great masters at that time, so we were completely surprised and touched. They gave an address at a symposium and we decided to start our Artist-in-Residence program. We invited 12 directors and asked them to make one-minute short films. It was hard work, but many directors came from Eastern Europe. At that time, there was a great difference between Eastern and Western Europe, as you know. Giant studios were closing one after another and many said they would stop making animation. Therefore we were the first ones to start an Artist-in-Residence program among the small studios.

<Screening>

当時は当然東欧と西欧の違いがあります。また、巨大なスタジオが次々と閉鎖しており、アニメーションはもうやめるというスタジオが多かったんです。ですから、小さなスタジオでこのアーティスト・イン・レジデンス・プログラムを始めたのは私たちが最初でした。

——作品上映——

アーティスト・イン・レジデンスのプログラムでは、強力なストーリーがなければいけません。ほとんどセリフは出てきませんが、フェスティバル用の国際的な作品ですので言葉は使わないわけです。原則として全世界のアーティストにストーリー・ボードで応募してもらいます。6分の短編で、それ以上の長さであってははいけません。6分の中にはクレジットの時間も入っています。アーティストとしての経歴も送っていただいて、どういうスタイルでやっているかということもドローイングで示していただきます。皆さんのファンタジーを送っていただければ良いわけです。そしてその中からひとつかふたつのプロジェクトを選定し、今までに12本を作ってきました。現在レジダンスにはふたりいまして、フェリックス・デュフル＝ラペリエール (Felix Dufour-Laperriere)

は色々なアニメーションを抽象的なストーリーでやっている人です。もうひとりのフランス人は“Short Rain”という、雨が降るとすべてがストップするというようなストーリーの作品を作成中です。他にも作品を作りたい人は参加できます。来ていただくと色々なスタジオの人と知り合いになります。アニメーターもいますので、そこからアニメーターを選ぶこともできます。5人くらいまでのチームを作り、スタジオで8か月くらい仕事をします。このシステムから素晴らしい作品が生まれてきました。セザール賞を受賞した作品もあります。

——作品上映——

マイケル・デュドク・ドゥ・ヴィット (Michael Dudok de Wit) 監督はコマーシャルを作っていましたが、それ以外も作りたいということで最初の作品を作り、オスカーのノミネーションを受けました。2作目はNFBと一緒に作り、オスカーを受賞しました。その作品をご紹介します。『お坊さんとさかな (The Monk and the Fish)』というタイトルです。

——作品上映——

Bunka-Cho Film Week 2007

For the Artist-in-Residence program, there needs to be a strong storyline. Hardly any words are used – they are international works for use in festivals, so they do not use words. As a rule, we ask artists around the world to submit their work as storyboards. It has to be six minutes long and nothing longer. The six minutes should include the credit sequence. We also ask them to send their CV as an artist and to show us their style of drawing. You can submit your fantasies. Then we choose one or two projects and so far we have made 12 films. Currently, we have two residents. Felix Dufour-Laperriere who creates various animations in abstract stories. Another French artist is working on a film called *Short Rain* in which when the rain starts everything stops. Other than that, people who want to create a film can join in. When you visit us, you can meet a wide range of people at the studio. There are animators and you can choose them for your project, too. They comprise a team of about five and work in a studio for about eight months. Within this system excellent films have been born. Some have received the Cesar Award.

<Screening>

The director, Michael Dudok de Wit, was making commercial films, but wanted to make something different; so he made the first film, which was nominated for an Oscar. He made a second film with the NFB and won the Oscar. I would like to show the film titled *The Monk and the Fish*.

<Screening>

This film was screened at the Hiroshima Festival, as well as around the world. Though it is a small studio, Folimage came to be known in the world in this way - we have got films that are shown at various festivals. I think you understand our quality of work in this animation.

I'm sure you are young and talented, so please apply to us. We can supply a team at the studio, and a budget as well. As Michael said, you can receive all types of support. Having said that, you cannot make much money, so you need willpower and passion to create films. France has things like, for example, you pay about ten euros to see a film. If it is a

この作品は広島フェスティバルで上映されましたし、また世界各地でも上映されています。このような方法で、フォリマージュは小さなスタジオですが世界に知られるようになりました。色々なフェスティバルで上映される作品ができたからです。作品の質の高さは今のアニメーションでもお分かりいただけたかと思います。

皆さんも若く素晴らしい才能をお持ちだと思いますので、ぜひ我々のところに応募してください。そうすればスタジオでチームも提供しますし、予算も提供します。マイケルが言ったように、色々な支援が受けられます。ただ、あまり儲からないということで、やはりこれらを作るためには意思と熱情が必要です。

しかしフランスではこのようなこともあります。例えば映画館に行くと10ユーロくらいで映画が見られます。それがフランス映画だと、自動的に1ユーロが新しいフランス映画作りに使われます。アメリカ映画だったらどうでしょう？ その場合、2ユーロ以上が自動的にフランス映画を作るのに使われます。このシステムは非常に単純な考えから生まれています。アメリカ映画が強力になればなるほど、それは新しいフランス映画作りに使われるということになります。ユニ

ークなシステムですが、うまくいきました。我々は誇りを持っています。

第二に、国の文化に対する動きです。例えばフランスで4か月間アーティストとして劇場、映画などで仕事を行いますと、政府から6か月以上の賃金が支払われます。アーティストに対する報奨制度ということですが、これはプロデューサーとしても非常に役に立っています。つまり皆さんがアーティストで、例えば1〜2か月仕事がない時があったとしても、その時にストーリーを作って、そしてフォリマージュに送ってきていただければいいわけです。その時間が猶予されるわけです。

ラ・レジダンスは、先ほどマイケルからご紹介がありましたようにNFBからも援助を受けています。それからフランスのふたつのテレビ局、Canal+とArte（アルテ）、CNCというフランスの映画庁もこのプロジェクトを支援してくれています。それに加えて我々が立地していますドローーム県とローヌ・アルプ地域の両方からも支援を受けています。我々のスタジオは非常に金融的にも財政的にもお金のバランスをとるのが難しい状態ですが、それでも今までやってきました。さて、次にご紹介する“A Tragic Story with Happy Ending”

French film, one euro (of the ticket price) will be automatically used to make a new French film. How about an American film? In that case two euros will be automatically used to make a French film. This system was born from a very simple idea. The stronger American films become, the more money would be used to make French films. It is a unique system and is successful. We are proud of it.

Second, the government supports culture. For example, if one works as an artist at places like theatres or cinemas for four months, the government will pay you the wages for over six months. It is an incentive system for artists, but is useful for a producer as well. If you are an artist and even if you don't have work for a couple of months, you can make a story during that time and send it over to Folimage. The time will be granted. As Michael mentioned earlier, the Artist-in-Residence program is receiving support from the NFB, too. Also, two French TV networks, Canal+ and Arte, as well as a French Cinema Agency called CNC, all support this project. In addition to that, we receive support from Drôme Provence and the Rhône-Alps region, where we are located. It is very

difficult to maintain a financial and economical balance, but we have managed so far. Now, the director of the next film, *A Tragic Story with Happy Ending*, is Portuguese and he spent four years to create this six-minute film. This one won the Grand Prix at the Annecy International Animation Festival. We are preparing the next short films now, but it will take two to three more years. I mean, I think it is safe to say that we operate on a different time scale from others. Let me show you the film.

<Screening>

I just showed you a film in which the NFB also participated. The music was by Normand Roger. As with *The Monk and the Fish* that we showed earlier, we also have a special relationship with music directors and have a sound mixing studio.

Of course, you need a substantial amount of money to make a film like this. Therefore, the French government gives support. 25% of TV and cinema profits are from animation, so animation has a large influence economically and politically.

の監督はポルトガル人でこの6分の作品作りに4年間を費やしています。アヌシー国際アニメーション・フェスティバルでグランプリを獲っています。我々は次の短編を準備していますが、おそらくあと2〜3年は必要だと思います。つまり、我々は他の人たちと違う時間のスケールで生きている人間とっていいと思います。それではご紹介しましょう。

——作品上映——

NFBも参加した作品をご紹介しました。この音楽はノーマン・ロジェ (Normand Roger) です。先ほどの『お坊さんとさかな』もそうでしたが、我々は音楽監督とも特別な関係を持っていて、サウンドミックスのためのスタジオもあります。

もちろんこのような映画を作るにはかなりのお金が必要です。だからこそフランス政府も支援をしてくれます。ですが、テレビや映画の興行収入25%がアニメーションです。従って経済的、政治的にも大きな影響力を持っています。つまりこれは芸術という点でも、また経済的な意味でも促進しなければならない。特に品質の高い芸術としてのアニメーションが必要だということが分かってきています。我々はアニメーシ

ョンの製作のためのすべての制度が動いているというフランスを誇りに思っていますし、非常に役に立っていると考えています。

私のお話の最後に当たりまして、明るいお話をご紹介したいと思います。「アリオール (ARIOL)」という新しいテレビシリーズのパイロット版を作りました。これで終わりたいと思います。

——作品上映——

ご清聴ありがとうございました。

司会：パスカルさん、どうもありがとうございました。

最後にお見せしたのはフォリマージュがテレビシリーズのために制作した、いわゆる商業アニメーションのパイロット版です。個人の作家の作品と同時に、こういったような作品も平行してやっていて、かつてはアーティスト・イン・レジデンスで参加したような人たちが今度はフォリマージュの長編作品にアニメーターやデザイナーとして参加したり、短編をきっかけにした交流が活発に行われているようです。

では、最後のスピーカーでドイツから来ていただきました

Bunka-Chō Film Week 2007

I mean, they should promote it from art and economical reasons. So we know that we particularly need animation of quality art. We are proud of France utilizing all systems for animation production, and we believe that we are making a large contribution.

To conclude my speech I would like to introduce a happy story. We made a pilot version for new TV series called "Ariol." And that's all.

<Screening>

Thank you for your kind attention.

Moderator: Thank you, Pascal. The last film is a pilot of a commercial animation Folimage produced for a TV series. They produce animations like this as well as works by individual artists. Those artists who once took part in the Artist-in-Residence program often come back to Folimage as animators or designers to make feature films. They work actively together even after the production of short films.

Our last speaker is Mr. Saschka Unseld from Germany.

Speaker: Saschka Unseld

Unseld: Ladies and gentlemen. Hello. My name is Saschka Unseld. I am a co-founder of an independent studio, Studio SOI GmbH & Co. Today I would like to talk about studying animation in Germany, introducing the activities of graduates of Filmakademie Baden-Württemberg. First of all, regarding studying animation in Germany, this academy is receiving aid from the government and can receive various forms of funding. If you go to Germany from Japan, you are entitled to this as well. This is German Federal grant called BAFÖG given by the German Federal Ministry of Education and Research. This is to secure minimum financial support for students studying in Germany. Furthermore, there are grants for non-German students by the German Academic Exchange Service. Also, education in universities in Germany is free. Which means there are funds worth 300 to 500 euros, but compared to other countries such as the U.K. you can argue that this amount is still small.

サシュカ・ウンセルドさんにプレゼンテーションを始めていただきます。

講演者：サシュカ・ウンセルド

皆さん、こんにちは。サシュカ・ウンセルドです。私はドイツのスタジオ・ゾイの共同設立者です。今日はドイツでアニメーションを勉強することについて、バーデン・ヴュルテンベルク州立フィルムアカデミーを卒業した生徒がどんな活動をしているのかについてお話したいと思います。

さて、まずドイツでアニメーションを勉強することですが、このアカデミーは政府から援助を受けていて、さまざまな形の資金提供を受けることができます。日本からドイツへ行った場合も、この資格を得ることができます。これは連邦教育研究省によるBAF（パーフェク）と呼ばれているドイツ連邦奨学金です。これはドイツで学ぶ学生に対し、最低限の金銭的な援助を保障するものです。さらにはドイツ学術交流会の外国人学生向けの奨学金もあります。またドイツの大学教育は無料となっています。ですから300～500ユーロの補助金があるわけですが、英国など他の国に比べるとこの

補助金の金額はまだ少ないと言えるでしょう。

基本的にアニメーション・インスティテュートというのはフィルムアカデミーの一部になっています。映画学校は少なく、ミュンヘン、ベルリン、そしてバーデン・ヴュルテンベルク州にある3校が知られているのみです。そしてバーデン・ヴュルテンベルク州立フィルムアカデミーはアニメーションに集中しているという点では、本当に突出しています。ドイツの南部、シュトゥットガルトの近くの非常に小さな町にあります。大都市にあるミュンヘンとベルリンの学校と比較してみますと大変小じんまりとしたところです。ここでの勉強は4年半で終了します。映画監督ですから脚本を書くこと、それから実際に編集の方法について学びます。大体500人くらいの生徒がいますが、そのうちの50人がアニメーションの生徒で、1学年にアニメーション専攻は15人です。実務経験も必要で、ドイツ語あるいは英語が流暢に話せるということが入学の条件となります。

アニメーション学科に願書を出す人は大体100人くらいいます。実際に仕事をした時のサンプルを送り、なぜアニメーションを勉強したいと思ったのかについて論文を書きます。そして書類選考が行われ、100人のうち30人がテストを受け

Basically, the Animation Institute is a part of the Film Academy. We have a few film schools and only three schools in Munich, Berlin and Land Baden-Württemberg are known. The Baden-Württemberg Film Academy concentrates on animation, which is very unique. It is located in a very small town near Stuttgart in south Germany. Compared to schools in large cities like Munich and Berlin, it is very compact. The education in this school is complete in four and a half years. Before becoming a film director, students study writing scripts and actual editing methods. About 500 students are there, but 50 of them are students of animation, with 15 of them specializing in animation a year. Actual experience is necessary and you are required to be fluent in German or English to study there.

The animation course attracts about a hundred applicants per year. They send samples from work experience and an essay about the reason why they wish to study animation. After selection on paper, 30 people out of 100 are allowed to take the exam. Then there will be an interview with the teacher and they create a small work. They are given 76 hours and

during that time they are required to complete the work. About 15 out of 30 pass the exam and start learning animation. Furthermore, there is a course to become a technical director, which is to assist filming technique in animation or something else, and the period of study is a little shorter.

The first two years they concentrate on making films. It is not necessarily animation – with students from other courses, they write scripts, learn how to make films and make live action films. In the second year, the course is separated into two and they can choose what they want to learn. In the third and fourth year, they carry out special study in animation. They can learn a basic and wide range of filmmaking skills not specific to animation, which I think is excellent.

In addition to that, guest lecturers come from America and other parts of the world and there are workshops lasting from one day to five days to learn about certain fields of work. In the third and fourth year, they will get a supervisor who will support an actual project. Basically, they can choose the project. They can shoot a film on their own or as part of a

ることが許されます。さらに先生との面接が行われ、小さな実作をします。それに対しては76時間が与えられて、その間に作品を完成しなければなりません。30人のうち大体15人が合格してアニメーションを学ぶことができるようになります。さらにテクニカルディレクターになるための勉強があり、それはアニメーションにとらわれずに撮影技術の補助を行うもので、期間はやや短くなります。

まず、最初の2年間は映画を作ることに集中します。それはアニメーションには必ずしも関係なく、その他の学科の生徒と同じクラスで脚本を書いたり、映画の制作を学んだり、あるいは実写を撮影したりします。2年目は半分に分けられ、ふたつの分野のうちどちらを勉強したいかを選ぶことができます。そして3年目4年目になりますとアニメーションに特化した勉強を行います。アニメーションにこだわらず基本的な映画制作の技術を幅広く身につけることができます。私はそれをすごく良いことだと思っています。

さらにアメリカやその他の世界各地から客員教授がやってきてゲスト講義を行ってくれますし、1日から5日間のワークショップもあり、特定の業務に関する勉強を行います。3年目から4年目は、プロジェクトを実際に行う上でそれを補助

してくれる教員がつかます。基本的にどんなプロジェクトをやりたいかを選ぶことができます。例えば自分の映画を撮る、それを自分だけで作るか、あるいはチームとして作るか、共同製作もできます。さらに視覚効果だけに特化した作品を作ることもできます。

またメタルという言葉もありますが、これは専門用語で、アニメーションの学校でありながら制作所としての役割も果たしているということです。プロデューサーがフィルムアカデミーに接触することができるので、例えば視覚効果だけフィルムアカデミーの学生に制作を依頼することもあります。学生たちは学生的身でありながら実際にプロの制作現場を体験できます。

さて、卒業制作は自由な形での制作ができ、卒業までの間に何をしたかを示す機会になります。小さな作品を制作する、あるいは例えば他の映画会社のために作った小さな一部分を公開することもできます。ですから卒業だけのために制作するわけではありません。チームとしての作業ができますし、こうしたことは卒業した後も非常に役に立ちます。自分の作品だけではなく、他の人の制作を手助けすることもできます。学生の映画にも非常に成功するものがあります。これはベル

Bunka-Cho Film Week 2007

team. They can choose to co-produce. Also, they can make a film that is exclusively specialized in visual effects.

Also there is the word "metal," which is a technical term meaning that it is an animation school, yet it plays a role of a production studio. Producers can contact the film academy, so, for example, they can commission the students to create visual effects only. The students can experience professional work at the same time as being a student.

Now, for the graduation project they can create in free form, which is an opportunity to show what they've learned. They can create a small work, or, for example, they can show a small part of what they've done for another film company. Therefore, they are not creating only for graduation purposes. They can work as a team as well. These things can be useful after they have left the school. They can also help someone else's production.

Some student films become really successful. This one was well-received at film festivals in places like Berlin and was

nominated for an Academy Award in 2002. Please have a look.

<Screening>

The graduates' careers are varied, as they can learn CG and various techniques in addition to traditional animation. Of course, some keep studying. One of the characteristics is that an international scheme called FMX is prepared for the graduates. In May 2008, there will be a conference with all sorts of events related to animation, including panel discussions and talks. It is organised by an animation institute, so the students can attend free of charge. They can make contact with a wide range of people and can create a worldwide network. After leaving the school, many students start working not only in studios in Germany, but also in places like London. They can seek such opportunities at FMX. If they want to stay in Germany and wish to keep making short films, it is possible to obtain public aid by the government.

Regarding how the public aid functions, each German region has a certain budget for filmmaking or animation. In Baden-

リンなどの映画祭で良い成績を得て、2002年のアカデミー賞にノミネートされました。ご紹介したいと思います。

——作品上映——

伝統的なアニメーションだけではなく、CGとか、色々な技術も学ぶことができますので、卒業後の進路もさまざまです。もちろん学習を続ける人もいますし、ひとつ特徴的なのが卒業生には「FMX」という国際的なスキームが用意されています。2008年5月にもコンファレンスが開催され、パネルディスカッションやトークなど、アニメーションに関するさまざまな催しが行われます。アニメーション・インスティテュートによって組織されますので、生徒は無料です。そしてさまざまな人たちと接触を持つことができ、世界的な人脈を作ることができます。卒業後、ドイツ国内だけではなくロンドンにあるスタジオなどに就職する生徒も多くいます。FMXでさまざまな可能性を探すことができます。ドイツに留まり、もし短編ショートムービーを作り続けたいということであれば、政府の公的援助を得ることも可能です。

公的援助がどのような形で行われているかということですが、ドイツのそれぞれの州は映画製作やアニメーションに対

してある程度の予算を持っています。私たちの学校があるバーデン・ヴュルテンベルク州には120%ルールという、プロジェクトにある程度の予算を支出されたら、その120%を州の中で支出しなければならないというルールがあります。また、他の州と一緒にやる共同製作、つまり私たちの州から出た扶助を使ってミュンヘンやベルリンなど他の州との共同製作をしたり、またヨーロッパ全体での共同製作という形もあります。共同製作をスタジオ・ゾイは非常に重要な活動だと感じています。

私を含むアカデミーの卒業生7人がスタジオ・ゾイを設立しましたが、アニメーションを専攻した者が中心となっています。ひとつだけの分野だけでなく、コマーシャルや短編やテレビシリーズなどさまざまなものを手がけていて、ロンドンのAKAがアメリカやイギリスのマーケティングをやってくれています。ここで皆様にお見せしたいのは、過去にスタジオ・ゾイで手がけたものの一例です。

——作品上映——

ドイツでは短編に関する扶助がありますが、高額ではありません。もしコマーシャルや映画の仕事をするれば、当然クラ

Württemberg where the school is situated, there is a 120% rule. It is a rule by which the local authority has to spend 120% of certain expenses for a project. Also co-production with other regions, I mean, using the funding given by our regional people can co-produce films with Munich or Berlin or other regions, or Europe as a whole. Studio SOI regards co-production a very important activity.

Seven graduates of the academy, including myself, set up Studio SOI, with animation specialists as the core. We've worked not only in a single area, but in different areas including commercial films, short films and TV series. AKA in London is in charge of the marketing in America and the U.K. What I would like to show you now is an example of what Studio SOI has done in the past.

<Screening>

In Germany there is funding for short films, but the amount is not high. Naturally, there are restrictions demanded by the clients if we make commercials or films. So we select only the ones with good potential and add a bit extra. We do not

do it with the client's money. We just add what we want to do in the project. By doing that, we can show our attitude to add something creative to what is requested. I would like to introduce one example.

<Screening>

What important for us is that when we started this studio, we confirmed our intention that all seven founders would keep creating short films together. By continuing these activities, we keep make each other happy, which is satisfying. Thank you very much.

Moderator: Thank you, Saschka. Even for me, it was the first time to see some of these films. What a variety of films the students of the Academy are creating!

クライアントから制約があります。ですから我々はプロジェクトの中から良いポテンシャルを持っているものだけを選び出してそこに付加的な作業をします。これはクライアントのお金でやっているわけではありません。我々がそのプロジェクトに対してやりたいことを加える作業です。これによって、受注したものに対して我々が創造的な仕事を行うといった姿勢を示しています。そのようなものをひとつご紹介したいと思います。

——作品上映——

我々にとって大事なのは、私たちはこのスタジオを始めた時に7人の創立者がいつまでも一緒に、短編ショートムービーを作り続けるということを確認しています。このような活動を続けることによって、お互いに享受し続けることができ、私たちは満足しています。ありがとうございました。

司会:サシユカさん、ありがとうございました。私も初めて見るフィルムアカデミーの学生の作品もあって、本当に多種多様な作品を作っています。

Bunka-Cho Film Week 2007

紹介作品／Films

【NFB作品】

■Flutter

(邦題:フラッター／Howie Shia監督、2006年) …Bravo!FACTと共同プロジェクト

■I Met the Walrus

(邦題:セイウチと出会う／Josh Raskin監督、2006年) …Bravo!FACTと共同プロジェクト

■Aboriginality

(邦題:カナダの先住民性／Dominique Keller監督、2007年) …Bravo!FACTと共同プロジェクト

■Hothouse 4

■Inside Hothouse 4

■Arts Days PSAs

■The Danish Poet

(Torill Kove監督、2006年) …第79回アカデミー賞短編アニメ部門賞受賞作品

【フォリマージュ作品】

■Amerlock

(Jacque=Rémy Girerd監督、1988年)

■Le moine et le poisson / The Monk and the Fish

(邦題:お坊さんとさかな／Michael Dudok de Wit監督、1994年)

■La grande migration / The Great Migration

(邦題:渡り鳥の珍道中／Iouri Tcherenkov監督、1995年)

■Histoire tragique avec fin heureuse / A Tragic Story with Happy Ending

(邦題:ハッピーエンドの不幸なお話／Regina Pessoa監督、2005年)

第2部 ディスカッション

司会: では、後半を始めさせていただきたいと思います。後半は、すべての皆さんにお入りいただきましてディスカッションします。その前に第1部ではご発表の時間がなかった古川タク先生です。

古川: はじめまして、古川です。よろしくお願いいたします。我々はこれで5回目になるインター・カレッジ・アニメーション・フェスティバル (ICAF) という、日本の大学生たちの作っているアニメーションの上映会を毎年やっています。今年は14大学と専門学校とが参加してまして、プログラムそのものは各学校で選んできたものを毎年見せています。卒業制作が多くなるんですが、大学を卒業してしまうといきなり社会に放り出されるみたいなのところがあって、すごく面白いものができ上がってきそうなところで皆いなくなってしまうってというか。もちろん日本はアニメーションの会社もいっぱいありますし、大きなプロダクション・スタジオに入った

りする、アニメーターになっていく人もいっぱい巣立っていくんですが、その才能がある人たちがすぐ社会に放り出されてしまうのはやっぱりちょっとかわいそうかなと思ひまして。そんなこともありまして、今日のお三方のゲストには本当に僕らがずっと聞きたかったことを話していただいて、色々勉強になります。

では、日本の学生が作った4作品を続けて見ていただきたいと思います。

——作品上映——

司会: では、皆さんに戻っていただきましたので、私の方から質問をしたいと思うんですが、まず最初に古川さんにお伺いしたいのですが、今見せていただいた4本はそれぞれの個性ある作品で、次の作品への期待を持たせる人たちだなと思いました。ただ、古川さんが気になったことをおっしゃったのが、学校を卒業すると社会に放り出されてしまうと。その

Part 2 Discussion

Moderator: Shall we resume the session for the second half of the program? In this session, all of the presenters will be on the stage for a discussion. Before that, I would like to ask Mr. Taku Furukawa to talk about the situation of young animators in Japan.

Furukawa: Good afternoon, ladies and gentlemen. My name is Taku Furukawa. Thank you for your coming today. We have an annual event called the Inter-College Animation Festival (ICAF), which celebrated its fifth anniversary this year, to show the works created by Japanese college students. This year, we had 14 universities and colleges take part in the Festival to show the films which had won the internal competitions in each school. Most of the animations shown in the Festival are diploma productions that show great potential. However, these promising youngsters graduate from their colleges and go into the world just when they

are about to come up with something more interesting. Of course, they can be employed by animation companies or major production studios as professional animators, but I feel these talented youngsters may need a few more years for themselves before they are thrown into the world. Therefore, I am grateful to the three guest speakers for telling us exactly what we wanted to know.

Now, let me show you four films created by the Japanese students.

<Screening>

Moderator: Now we have the guest speakers back on the stage. Let me start the discussion itself. First of all, I would like to ask Mr. Furukawa a question. Mr. Furukawa, each of the four films you showed us just now reveals uniqueness and raises our hopes for the artists' next works. Yet, you said something interesting about the students being "thrown into

辺のところをもう少しお話いただけますか？

古川：日本の場合、大学に初めてアニメーション学科ができたのが5年前くらいで、ここのところ急に全国に増えつつあります。例えば学校によっては毎年80人から100人くらい卒業するんですね。当然日本で育ってきた子供たちですから、日本のアニメを見て育って大学に入ってくるんですが、入ってきて世界のアニメーションを色々勉強するわけですね。ただ「テレビのアニメの仕事に関われたらいいな」くらいに思っていた子たちが、4年間で世界がものすごく広がっていった、卒業する頃になると、こうやって色んな作品を作り出していくんです。卒業して、よっぽどラッキーな子はフリーランスのアニメーターというか、テレビやビデオパッケージの子供のためのアニメーションなんかに関われるようになっていくんですけど、せっかく学生時代に一生懸命自分の頭で考えて1本作って出て行ったら、今度は自分の企画をどこかに持っていっても、それが採用されていくルートというかケースが日本の場合はまだないんですね。もう長いことそんな状態なんですけれど。ゲーム会社に就職したり、アニメーションの会社に入って、ちゃんと続く人もいますが、何かを作

っていた子にしてみれば、もうちょっと自分のものを作りたい。もちろん勉強する期間も必要ですが、社会に出て大きなスタジオの中のひとつの歯車みたいになってしまっていて、その後が続かなくなってしまうという子が結構いるんです。ICAFももう5回やっていますので、毎年少なくとも10人くらいは相当面白い人が出てくるんで、計算してみますともう50人くらい面白い作家の卵がどっかに行ってしまったかなと思うと…。もうちょっと何とかならないかなと思っているわけです。

司会：さきほどマイケルさんがすごく良いことを言ってくれて、2作目を作ることが大事だと。マイケルさんも大学でアニメーションの勉強をされていたと思いますが、ご自身の経験から2作目を作る意欲のある人たちを育てていける道としてホット・ハウスを始められたのでしょうか？

フクシマ：伊藤さんがおっしゃったように、私自身もアニメーション作家でした。私がプロデューサーになった時の目標は、何とかして若い制作者たちの援助をして、まず最初のプロとしての経験を積ませようということでした。これは

Bunka-Cho Film Week 2007

the world" after graduation. Could you elaborate on that?

Furukawa: In Japan, the first animation department in a university was created about five years ago. Recently, the number is rapidly increasing. Some of the colleges have 80 to 100 students graduating every year. The students raised in Japan watching Japanese animated films enter universities where they study animations from all over the world. The youngsters who merely hoped for "a job related to a TV animation series" come to expand their own world in those four years well enough to create the films I have just shown you by the time they graduate. After graduation, if they are lucky enough, a few of them may be involved in making TV or video animations for children as freelance animators. However, the majority of graduates have to face the harsh reality that their new ideas or approaches are seldom adopted, even though they worked hard and managed to make one original film during their university years. It has been like that for a long time. They may have no choice other than to get a job in game companies or animation companies. Some of them will manage to hold on to their jobs, but others who

created original animated films and want to make more may drop out, feeling they are mere cogs in big studios even though on-the-job training is worth having. At ICAF, we see about ten promising youngsters every year. I am afraid that about 50 budding animation artists have already gone missing in the industry, for we have held the Festival five times. Looking at the situation, I think something has to be done to prevent such a great loss.

Moderator: Michael, you mentioned something very valuable earlier—that making the second film is important. I believe you majored in animation at university, too. Did your motivation in starting the Hot House project to foster young artists who are willing to make the second film come out of your own experience?

Fukushima: As Ms. Ito said, I was an animation artist myself. When I became a producer, my aim was to assist young creators and give them the first experience to work as a professional. We start this with something risk-free for the NFB. It would be a first production, which sometimes takes

NFBにとってもリスクのないものから始めます。最初の制作なので3年とか4年かかる場合もあり、そうなるとお金も沢山かかります。これは若い制作者にとってかなりの重荷になってくるわけです。そして多くの場合、実際にうまくいかないと、失望してしまう。また3年間もエネルギーのレベルを維持していくことは難しいので、最後までやり遂げる人が少ないという経験をしました。そこで、私は考えました。完全な制作のサイクル、つまり提案をプロデューサーに出して批判を受けて変更を重ねて、そしてアニメーションを作り、それからまた音楽監督やエディターや色々な人々とチームとして協力するというプロがやっているようなやり方で全部をやる。ただ作るものは30秒、40秒という非常に短い制作であって、しかもそれを12週間のうちに作ってもらうわけです。モンリオールでやってもらいますので、自分の生活がガラッと変わるわけではないということでやりやすい。また予算も少ない。ということはNFBとしてもリスクは少ない。フィルムメーカーの精神的な負担も少ない、ということでホット・ハウスを始めたわけです。つまりホット・ハウスによって若い制作者に対してスペースを与えて経験を積ませる。しかも成功しなくてもいいというチャンスを与える。失敗の経

験も若い人たちには重要だと思います。早い頃に失敗の経験を積むことができれば、色々異なることもやってみようという気にさせます。つまり2回目にやる時は以前はこういうことで失敗したので次はやらないようにしよう、そして作家としての自信も出てきます。つまりこのホット・ハウスの経験から言いますと、実際にホット・ハウスを完了した人たちの2/3はもう1回NFBのところに来るのですが、持ってくるアイデアは前よりもずっとプロ的に優れています。というのも制作のプロセスを1回経験しているからです。フォリマージュもゾイもそうだと思いますが、映画が生まれてくる段階では、必ずプロデューサーがいて、プロデューサーという第3者が客観的にその作品を見てくれるという、これは作家にとって非常に重要な経験です。

司会：ありがとうございました。ホット・ハウスという大変短いプロジェクトをやることによって、プロの経験をしていくという過程が必要なんだということが今のお話で分かったと思うのですが。サシュカさんが卒業されたバーデン・ヴェルテンベルク州立フィルムアカデミーは実務経験者が入ってくるケースが多いと聞いています。そうするとフィルムアカ

three or four years and would require a lot of money, which would become a heavy burden for a young creator. And most of the time they would fail or face disappointment. Also, I found out that it was hard to keep the energy level for three years so not many people could make it all the way to the finish line. So I thought: they should complete the whole production cycle just as professionals do, meaning submitting the proposal to a producer, being criticized, altering it, creating the animation, and also working with a music director, an editor or other team members. Instead, it would be 30 seconds or 40 seconds, a very short production to be made in 12 weeks. It will be made in Montreal so it's easy because their lifestyle won't change dramatically. The cost is low, which means low risk for the NFB. The psychological pressure for a filmmaker is low. That's how we started Hot House. In other words, Hot House will give young filmmakers a space to gain experience. They are given a chance in which they don't need to succeed. I think experiencing failure is important for young people. If they can experience failure at an early stage, they feel like trying different things. I mean, when they create the second film, they think to avoid

what didn't work before and it will give them confidence as a creator. From the experience of doing Hot House, two-thirds of those who complete it have come back to the NFB, and the ideas they bring back are much more professional, because they have experienced the creative process once. I think it applies to Folimage and SOI, but at the stage of a film being born, there are producers and these producers, who are the third party, see the work objectively. That is a very important experience for a creator.

Moderator: He has made it clear to us that gaining experience as a professional animator through a short-term project like Hot House is necessary for youngsters. Saschka, I heard that Filmakademie Baden-Wuerttemberg, from which you graduated, accepts many students with professional experience. Am I right in understanding that the name Film Academy represents a place that provides youngsters near-professional experience, including some failures.

Unsold: Well, Yes, I don't know whether specialize is the right word, but we take that kind of approach. We try to give

デミーという名前ですが、若い人たちに失敗も含めてプロの環境に近いところで経験を積ませるという位置づけにあるという理解でよろしいのでしょうか？

ウンセルド：そうですね、専門的と言っていいのかわかりませんが、そうしたアプローチをとっています。生徒たちが卒業後に何をするのかということについては強い力点を置いてスキルを与えようとしています。アニメーションの監督以外のものになりたい場合もあるわけですから、アニメーターに教える立場になりたい、テクニカルディレクターや編集段階の仕事に携わりたい人もいます。そういった異なる側面を教えていくというのも大事なことです。それが結果として素晴らしい質の高い作品という形になるんだと思います。こうした訓練を受けると仕事も容易にできますし、仕事を見つかるのも簡単です。

司会：チームワークで制作するフィルムアカデミーでは、プロデューサー的な役割の学生がいて、全体的なものを見ているという状況でしょうか？

ウンセルド：そうですね。学生たちはあらゆる分野において訓練を受けますが、やっている分野を時々取り替えることもあります。例えば視覚効果を専攻して、そのうち結局アニメーションの監督になったり、あるいは人形を使ったアニメーションに転向するということもありえます。一定の分野での経験を一度でも持っている、将来その分野に特化した仕事をしなかったとしても、大きな強みとなるんです。このような異なる分野を教育していくこと、そしてチームワークに力を入れています。なぜかと言いますと、卒業後の仕事というのはどういう環境であれチームワークになるからです。ですから、こうした制作を行う中でプロデューサーをつけるということになります。

司会：古川さん、いま皆さんのご説明を聞いて少しお考えになったことがあればお願いします。

古川：そうですね、日本の今の若い人たちの事情は必ずしもダメってということではなくて、でき上がった作品に対しては各企業や地方自治体が色んなコンテストをやっていて、優秀な面白いものを作った人たちが賞金とかで製作費を稼いでい

Bunka-Chō Film Week 2007

students skills, laying emphasis on what they are going to do after leaving the school. Some people want to be something except an animation director. Some want to teach animators, become a technical director, or want to engage in the editorial stage. It is important to teach these different aspects as well. As a result, I think they can create a wonderful, quality work. Trained this way, they can work easily and it is easy to find a job.

Moderator: I hear that teamwork is emphasized at the Film Academy. Does it mean that there are students playing the role of producers to supervise the whole process of film production?

Unsel: Yes. Students are trained in all sorts of areas, but sometimes they swap what they do. For example a person who studied visual effects ended up becoming an animation director or changes the course to animation using puppets. If you have experience in a certain area even once it will be a huge advantage even if they did not find a job in the specified area. So we put effort in educating them in different

areas and working in teams. This is because after leaving school, you will be a part of a team in any work environment. Therefore, they will have a producer in such a production process.

Moderator: Mr. Furukawa, after listening to the guest speakers, what do you think is needed in Japan?

Furukawa: I don't think we should be very pessimistic about the situation of young people in Japan right now. In fact, there are a variety of competitions held by private companies and local governments for completed films that allow talented artists to win prize money to fund their productions. On the other hand, however, there is no system to support young people in their film-creation stage, nor capable people to be producers in the industry. I have been waiting for someone with an appreciation for art, who can act as a producer and gets along with TV stations or companies, to come out for many years—but I have been waiting in vain. That is exactly how I feel having listened to them.

くということは、結構できていると思うんです。ただ自分たちが何か考える企画に対して支援してもらうシステムがないとか、もっと言えばプロデューサー的な人材が特にこの世界には…。アートのものに理解があり、テレビ局なり企業なりの間に入ってプロデューサーの役割を果たしてくれるような人の登場を待って何年もたっている感じなんです。今の皆さんのお話を伺っていて一番強く感じたのはそこですね。

司会：プロデューサー不足というのはここ何年か実写の映画でも言われていて、経済産業省が作ったプロデューサーを養成するテキストがインターネットで公開されていたり、プロデューサーを養成する大学院もできましたが、そこでは座学ばかりで映画を作らないんですね。マイケルさんもサシユカさんもパスカルさんも、みんな自分が映画を作っていた実務経験からプロデューサーの経験を積まれたらうと想像するんですが、日本では古川さんがおっしゃったような意味では必要な人材が育つ環境ではないのかな、というふうに感じてしまいました。

では、客席の皆さんからご質問をいただきたいと思います。

質問：私もアニメーションを作っている者なのですが、やはり1作を作って一生が終わるわけではなくて作り続けるというスタンスをキープしたいと思うんですね。今の話を聞いてみると、ビジネスとしての成功とはフランスとかEUだと、国からの援助という共存というふうに関係するんですが、インディペンデントの作品や作家が成功していくという面で、ビジネスっていうのはどのラインで成功と位置していられるのでしょうか？

ウンセルド：私たちはほとんどがビジネスとして受注して制作を行います。会社のニーズに基づいてその対価をもらう形です。しかし、与えられた予算の中だけで活動していると本当にいい仕事ができない。普通、予算は足りないものだからです。時間も足りません。いくつかのプロジェクトに関しては、先ほど申し上げましたように、より付加的な活動を加えています。ですから、プロジェクトごとにどういった方向でやっていきたいかということを考えます。予算の中で、限られた時間の中でやっていくのか、チームの中で色々な制

Moderator: Even in live-action film industry, they say there are no good producers. It is true that MITT has made the textbook for training producers public on its website, and some graduate schools have set up producer training courses. Unfortunately, however, what they offer is mere classroom lectures, not actual filmmaking. Our guest speakers must have had considerable experience during their film making years before they became producers, on the other hand, what is available in Japan at the moment may not allow the efficient producers Mr. Furukawa described to emerge. Now, I would like to welcome some questions from the audience.

Audience: I am an animation filmmaker myself. I want to keep making films rather than make one successful film and do nothing for the rest of my life. It seems to me that business success in France and the EU depends on government subsidies. How would you define the business success of independent works or artists?

Unsel: Most of the time we take orders as a business to

create films. Based on the company's needs, we receive payment. However, if you only make a film within a given budget, you cannot do a really good job. Usually, budget is limited. Time is short, too. For some projects, we add something, as I said earlier. So we ponder what direction we want to take in each project-whether we should stick to the budget and time – the team thinks about various limitations. You cannot always choose to do it just because it is interesting. Balancing both in every project is a realistic solution.

Fukushima: I think there are two directions. One is to approach from the business side. *Bob's Birthday* was a co-production of the NFB and Channel 4, but it was excellent and received the Academy Award. What the filmmaker did was very much based on the principles of the market. He won the Academy Award, made a film and by doing that he was involved in Canadian commercial studio for a short film project. Creating income by promoting your film is one way of doing it for an independent filmmaker. However, speaking as a Canadian, it is a very American approach. Another way is through a long stable commitment is for a production to be

限状況を考えています。いつも面白いからというだけでやることはできません。プロジェクトごとに両方を考えてバランスをとることが現実的な解決です。

フクシマ: 私の考えではふたつの方向があると思います。まずひとつ目は非常に商業的な側面からやるということです。“Bob’s Birthday”はNFBとChannel 4との共同製作でしたが、非常に素晴らしいので1996年のアカデミー賞もいただきました。この時フィルムメーカーがやったことというのは、非常に市場原理に基づいた活動でした。アカデミー賞を獲って、映画を撮って、それによって短編の企画をカナダの商業スタジオを巻き込んで、実行していきました。作品を売り出して、それによって何らかの収入を生み出していくという、これが独立系フィルムメーカーの活動のひとつのやり方だと思います。ただカナダ人として言わなければならないと思うんですが、これは非常にアメリカ的なアプローチだと思います。もうひとつのアプローチとしては、芸術的な短編に対して政府やさまざまなレベルが長期安定的なコミットメントを行うこと、つまりそこに文化的な価値、国家的アイデンティティを見出していくということです。カナダはこのコ

ンセプトをNFBの枠組みの中で作り出していますが、フィルムメーカーとしての自信と安定性を養っていくひとつの方法だと思います。もちろん100%の予算がもらえるわけではありませんが、ある程度続けていけるという確信を持つことができます。短編を作るだけで収入を得ていくのはなかなか難しいと思います。商業的な側面からやっていくのか、これがテレビのプログラムになるのは2%に過ぎません。ほとんどの短編のフィルムメーカーの現実です。短編が我々のアイデンティティにとって大事で、これだという価値観を維持していくことも必要だと思います。

司会: 今、マイケルがとても面白いふたつの視点を言ってくれたと思うんですね。“Bob’s Birthday”というのは、エンタテインメント性もありつつ作家が作りたかった作品の部分も維持している、とても優れた短編だと思います。そこで彼らがステップアップして行って、新しい仕事のきっかけになったと、とてもいい例を出してくれたと思いますし、ふたつ目の例で言えばここで私たちが言いたいのは政府だけがお金を出すべきだというようなことを誰も言うてはいないと思うんです。マイケルも政府とかさまざまなレベルで色々なサポ

Bunka-Cho Film Week 2007

made by the government and at different levels towards artistic short films, in other words, to seek cultural value and national identity there. Canada is creating this concept within the framework of the NFB. I think it is a way of fostering confidence and stability as a filmmaker. Of course they cannot get 100% of their budget, but they can have a firm belief that they can continue at some level. It is hard to make an income solely from making short films. You can approach it from the commercial side – but only 2% become TV programs. That is the reality for short film creators. I think short films are important for our identity and it is necessary to keep a firm sense of value.

Moderator: Michael has just shared two interesting approaches with us. The first example is the film *Bob’s Birthday* being commercially entertaining enough, yet it retains some elements of an auteur film, which led the artists to more success. The second approach does not necessarily mean that the government alone should be the sole funding body. Michael has emphasized the importance of support at various levels, including the government, and in France, not

only the government, but also private organizations give support to young artists, such as TV stations providing financial support, major studios like Pascal’s lending equipment. Nobody here is saying that spending taxes is the best way to support young people. Canada, Germany, and France have developed their own way to provide young filmmakers with an environment of sufficient confidence and security to lead them to success. I hope that everybody understands the point our guest speakers are making.

Audience: Could you tell us how you assess film artists and their works? Subsidies and grants usually require the beneficiaries of accountability. Therefore, there must be some specific parameters to assess them.

Moderator: Shall I ask our guests to talk about the assessment of the projects they are involved in? Michael, could you tell us the assessment criteria of the Hot House or PAF support scheme?

Fukushima: It might sound terrible, but I have a right to

ートかあるという重要性を言ってくれたし、パスカルのところも必ずしもフランス政府だけが支援をしているわけではなく、民間のテレビ局が出資をしたり、あるいはパスカルのスタジオのように機材を提供したり機械を提供したりして作家を支援しているということで、必ずしも税金を使えばいいということではないと思うんですね。たださまざまなレベルで若い人たちが自信を持っていく機会を提供するという意味では、カナダのやり方があり、ドイツのフィルムアカデミーのようなスタイルがあり、パスカルさんのところのようなやり方がある、その自信を持っていくことで成功につながるという例もないわけではない、ということがご理解いただければいいなと思いました。

質問：フィルムアーティストの評価、作品の評価、当然補助金・助成金を出すためにアカウントビリティが求められるので、特殊な評価軸が色々あるんじゃないかなと思いますが、ご紹介いただけますか？

司会：じゃあ、それぞれの皆さんが関わっているプロジェクトの評価ということでよろしいでしょうか？ 例えばマイケ

ルさんがやっていらっしゃるホット・ハウス、あるいはPAFで支援をしていく評価の基準はどういうところでしょうか？

フクシマ：ちょっとひどく聞こえると思うんですが、私が自分の関心のあるプロジェクトを選ぶ権利がある（笑）。フェアじゃない、民主主義でもない。ただ、これが現実だと言いたい。言い訳すれば、色んな幅広い性格のアニメーションが好きなので、色々なアイデアに心をオープンにして選択するようにしています。またNFBの歴史に戻るような作品ではないこと、そしてまた我々が作ってきたものを継ぐような作品やアイデアであれば候補になります。

司会：サシユカさんの卒業したフィルムアカデミーは年間15人くらいが入学を許されると思うんですが、どういう基準で入学を許されていると思いますか？

ウンセルド：もちろん作品の質がいいこと、チャンスを与えられたらどんな映画を作りたいかということですが、それは実際に学生を評価する人たち次第です。学生はさまざまで

choose projects that I am interested in (laughter). It's not fair. It's not democratic. But I want to say that this is the reality. If I give you an excuse: as I like various wide range of animation, I try to select different ideas with an open mind. Also, if the film or the idea has not previously occurred in the NFB's history, and is something that will take what we've been building forward, it will be a candidate.

Moderator: Saschka, what about the case of the Film Academy you graduated from? About 15 students are allowed to enter the Academy every year. What are the criteria for entrance?

Unsel: Of course a high quality film and idea as to what kind of film they want to make if the chance is given, but it really depends on the people who judge the students. Students are all different and what they require is different. Therefore, the judges need to be people who can tailor education to the needs of specific students. Film Academy has its own structure, so those who understand it are the ones judging.

Moderator: Pascal, what are the selection criteria for the residence program, and what will be the future criteria?

Le Nôtre: In the Artist-in-Residence program we have an examination committee and TV networks and co-producers join in. As Michael said, choosing the actual projects are up to the committee members' opinion. Most films start from there and that is the same for live action and animation. In addition, a good film has a good story more than anything else. After all, the basis is the same. It has to have a good rhythm and ride the waves of the time, I mean, I think it is important to get the timing right when starting a project. The third is quality of the graphics.

Moderator: I would like to stop the question-and-answer session for now. If your time allows, please feel free to stay and have a chat with our guests. Thank you, panelists and audience, for your cooperation.

何をすればいいかということも違います。従って評価をする人たちは、この人にはこういう教育をしたほうがいいと分かるような人でないといけません。フィルムアカデミーは特定の構造を持っていますので、それを分かっている人たちが評価をしています。

司会：パスカルさん、今までラ・レジダンスはどういう企画を選んできたんでしょうか？ それから選びたいと思っているのでしょうか？

ルノートル：ラ・レジダンスのプログラムには審査委員会のようなものがあり、テレビ局や共同プロデューサーも参加します。マイケルの言う通り、実際にプロジェクトを選ぶに当たっては、やはり評価委員の意見によります。ほとんどの映画はそういうところから始まりますし、これは映画でもアニメーションでも同じだと思います。それに付け加えるとすれば、いい作品というのは一にも二にもいいストーリーを持っていること。最終的にすべて基本は同じです。またリズムもいいこと、そして時代の波に乗るといいますか、プロジェクトを始めるにはタイミングをつかむことも重要だと思います

す。また3番目はグラフィックスの質ですかね。

司会：ありがとうございました。では、皆様からのご質問はここで締め切らせていただきますが、お時間の許す方がいらっしゃいましたら少し残ってご歓談していただければと思います。講師の皆様、ご参加いただいた皆様、長時間どうもありがとうございました。

Bunka-Chō Film Week 2007

紹介作品／Films

【スタジオ・ゾイ作品】

■Edit of Student Projects

■ITFS Trailer

■Das Rad

(邦題：岩のつぶやき／監督：クリス・ステナー、ハイジ・ウィットリンガー、アルヴィッド・ウイベル)

…第75回アカデミー賞短編アニメ部門賞ノミネート作品

■Soireel

■Olis Chance

【ICAF作品】

■Birthday (半崎信朗監督／東京藝術大学、2007年)

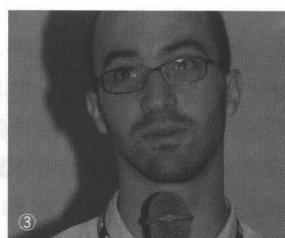
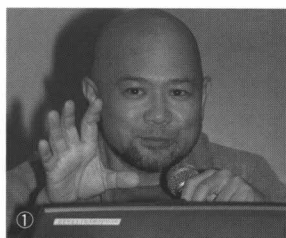
■聞耳「第二幕・鏡」(中田彩郁監督／東京造形大学、2007年)

■塵に継ぐ (近藤 将監督／多摩美術大学、2007年)

■ウシニチ (一瀬 皓コ監督／東京工芸大学、2007年)

開催時のスナップ

Photos



①マイケル・フクシマ氏 ②バスカル・ルノートル氏 ③サシュカ・ウンセルド氏 ④古川タク氏 ⑤冒頭で挨拶をする野口玲一氏（文化庁文化政策課 芸術文化調査官） ⑥意気投合する出席者たち ⑦会場には外国人聴講者の姿も ⑧司会を務めた伊藤裕美氏 ⑨若い聴講者も熱心に質問 ⑩長時間にも関わらず熱気につつまれた会場 ⑪第2部は出席者全員が登壇しディスカッション ⑫シンポジウム終了後には名刺交換会も実施

第4回文化庁 全国映画祭コンベンション Bunka-Cho Film Festival Convention 2007



「映画館の中のこども～コミュニティシネマの未来～」 “Children in cinemas - The future of community cinemas”

主催：文化庁

共催：コミュニティシネマ支援センター

日時：2007年10月25日（木）14:30～18:15

会場：六本木アカデミーヒルズ49「オーディトリウム」

【開催趣旨】

映画館、コミュニティシネマや映画祭、美術館や映像ライブラリーといった文化施設で、子どもたちに映画の魅力を伝えることを目的とした「こども映画館」や「こども映画教室」などの事業を実施するところが増えています。学校教育においても、メディア教育、映像教育が注目されています。今回の会議では、海外の優れた事例を聞き、日本における映画教育の現状と課題を議論しました。

【出席者】（発言順）

小栗康平（映画監督）

ルイ＝ポール・デザンジュ（フランスのこども映画館「ユルシュリーヌ」ディレクター）

西嶋憲生（多摩美術大学教授／映画研究者／コミュニティシネマ支援センター運営委員）

中島清文（三鷹の森ジブリ美術館館長）

佐伯知紀（文化庁芸術文化課芸術文化調査官）

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

Co-organized by: Japan Community Cinema Center

Date and Time: October 25, 2007 (Thu) 14:30-18:15

Venue: Roppongi Academyhills 49 "Auditorium"

Symposium Theme:

More and more cultural institutions, such as cinemas, community cinemas, galleries and image libraries, offer "children's cinema" or "film classes for children" to communicate the appeal of films to children. As part of school education, media and image education is attracting more attention. Good examples from abroad were introduced, and the current situation and issues of film education in Japan were discussed in this convention.

Panel (In speaking order)

Kohei Oguri (Film Director)

Louis-Paul Desanges (Director, Le Studio des Ursulines)

Norio Nishijima (Professor, Tama Art University/Film Scholar /Committee member, Japan Community Cinema Center)

Kiyofumi Nakajima (Managing Director, Ghibli Museum, Mitaka)

Tomonori Saiki (Researcher of Art and Culture, Department of Art and Culture, Agency for Cultural Affairs)

Profile . . .

基調講演

Keynote Speech



小栗康平
映画監督
Kohei Oguri
Film Director

プレゼンテーション

Presentation



ルイ＝ポール・デザンジュ
フランスのこども映画館「ユルシュリーヌ」ディレクター
Louis-Paul Desanges
Director, Le Studio des Ursulines

ディスカッション

Discussion

司会：小栗康平

Moderator: Kohei Oguri

ルイ＝ポール・デザンジュ

Louis-Paul Desanges



中島清文
三鷹の森ジブリ美術館 館長
Kiyofumi Nakajima
Managing Director, Ghibli Museum, Mitaka



西嶋憲生
多摩美術大学教授、映画研究者、コミュニティシネマ支援センター運営委員
Norio Nishijima
Professor, Tama Art University /
Film Scholar / Committee member, Japan Community Cinema Center



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

基調講演「映画の救済・子どもの救済」

小栗康平（映画監督）

コミュニティシネマと“こども”

まず初めに、どんな経緯で「映画とこども」というテーマが浮上したかを振り返りたいと思います。2001年に文化芸術振興基本法が施行され、映画はメディア芸術として位置づけられました。その後、2003年文化庁の諮問を受け、映画振興に関する懇談会が開かれ、そこで「これからの日本映画の振興について」という提言が出されました。その中で、映画環境の地域間格差を是正するため、公共の施設を使った映画上映を促進するという方針が出された。シネコンが全盛を迎え、街中の映画館は姿を消しております。シネコンというのは、チェリー・ピッキング、お皿にのった美味しそうなサクランボだけをつまみ食いする、お皿全体をどうするかということとは考えない。露骨に言えば映画を育てる意志を持たない映画館です。映画の製作、配給、興行の3つの部門を考えると、興行（映画館）は小売店で、小売店が自分の店に並べる商品を自由に選択するのは当然のことです。本来、興行会社は、

製作や配給会社との間の適度な緊張関係のなかで映画を選択すべきなのです。多分アメリカではそうなっているはずですが。ところが日本の場合は製作、配給、興行というのが同一の資本で寡占化、独占化されてきたという歴史がありますから、映画会社が製作を切り離れた後でも、配給、興行と連動したブロックブッキングは緩まなかった。そこに外資系のシネコンが入ってきて、本来ならそこでいい競争が起こるかと思われたのですが、旧来の日本映画の会社の上に外資系のシネコンも軟着陸をしてしまって、競争関係が起きないまま、寡占化だけが興行の世界に進んだ。そこでは映画の多様性というものは育ちません。街中で映画の多様性を確保しようとしてきた人たちは、ますます苦戦を強いられていきます。そういう状況の中で、コミュニティシネマ支援センターの前身である、映画上映ネットワーク会議が組織され、2003年にコミュニティシネマという考え方を提起して、コミュニティシネマ支援センターができた。これが今回の会議の開催母体と

Bunka-Cho Film Week 2007

Keynote Speech: "Saving Films, Saving Children"

Kohei Oguri (Film Director)

Community Cinema and Children

First of all, I'd like to look back on how the theme "Film and Children" came about. The Fundamental Law for the Promotion of Culture and Arts, which was established in 2001, defined film as a media art. Then, in response to the Agency's request for advice, an advisory committee on film promotion was set up, and a proposal, called "Promoting Japanese Cinema in the Future," was announced. In order to correct the regional disparity in film availability, a proposal was made to promote film screening at public facilities. Cinema complexes are now tremendously popular, and local movie theaters are disappearing. Cinema complexes are able to cherry-pick the films they show, picking only the most delicious-looking cherries, but not considering what to do with the entire plate. Frankly speaking, cinema complexes are film theaters with no intention of developing the overall film industry. Suppose there are three sections in the film

industry: production, distribution, and promotion. Promotion, as done by movie theaters, is a retail sales matter and, of course, owners must be able to freely select the film product to present. Basically, the promotion section of the industry should select films in a moderately tense relationship with the production and distribution sections. That's how it works in the United States. In Japan, however, production, distribution, and promotion have historically all been dominated or even monopolized by the same people and the same money. Even after the Japanese film companies spun off production, block-booking, distribution, and promotion weren't changed. Into this market came the foreign-affiliated cinema complexes, which were supposed to promote desirable competition. Unexpectedly, the foreigners made a soft landing on the traditional Japanese film turf, and no meaningful competitive relationship resulted; there was continued dominance by a few companies in the world of promotion. In such a situa-

なっているところです。先ほどの文化庁の懇談会の提言の柱のひとつに「こどもの映画鑑賞の普及および推進」が挙げられています。今日の「こどもと映画」というテーマは、コミュニティシネマが発足から抱えている大事な課題です。

群馬県の試み

2004年に群馬県で映像教育が始まりますが、これは群馬県の教育委員会が義務教育の過程で映像教育の可能性を探るという試みです。私は96年に群馬県で『眠る男』という映画をつくりました。これは群馬県が県民200万人突破記念事業の一環として映画製作を行うという、それまでには考えられない画期的な取り組みでした。商業公開を前提とした映画ですが、意図は非商業。県民200万人突破のソフトとしてのモニュメントを残すということが出発点にありました。そういうわけで、県のお金で映画をつくった以上は、教育委員会も知らぬ存ぜぬというわけにはいかなくなってしまった。『眠る男』を子どもたちにどう見せればいいのか考えざるを得なかったわけです。そういうことがあって、私が「映画の教育を」と言い始めたのです。実際に具体化するまでには長い年月がかかりました。名称は映画教育ではなく、映像教育です。こ

のことはまた後で触れたいと思いますが、群馬県でこうした手探りが始まった時に、コミュニティシネマ支援センターの「映画とこども」という取り組みがスタートしました。「諸外国および我が国における映画教育に関する調査」というものが行われ、中間報告書、最終報告書、それから2006年には実践編というのが編まれています。これは大変優れた報告書です。今日、ここで討議することのほとんどが含まれている。このように、群馬県の試みとコミュニティシネマの試みがたまたま重なって合流していくことになった。

私は学校教育の中で映像教育を行うというところからアプローチしています。教職にある者ではなく、一介の映画監督が学校教育からというのも奇妙な話に思われるでしょうが、そうなのです。コミュニティシネマ支援センターというのは上映者の側が集まった組織ですね。NPOで新しく立ち上げた街中の映画館もあれば、美術館や図書館などの公共施設も入っている。私は上映者の側から映画教育に関わり始めたわけではなく、学校教育に飛び込んでしまったので、学校の中と学校の外で行われる「映画とこども」プログラム、これをどう整理していくのか、どう連携させるのかということが基調講演で私に課せられたテーマかなと理解しております。

tion, a rich variety of films cannot be developed, making it hard for those trying to secure a variety of films for Japan's local communities. The Film Screening Network Conference, the forerunner of the Japan Community Cinema Center, was organized in 2003 and proposed the idea of community cinema, leading to the launch of the Japan Community Cinema Center, the organizing body of today's conference. One of the tenets expressed in the above-mentioned proposal by the advisory committee to the Agency for Cultural Affairs was the importance of promoting film viewing among children. Today's theme "Children and Film" is an issue that the Center has had since its launch.

An Attempt by Gunma Prefecture

In 2004, Gunma Prefecture initiated "visual education," an attempt in which the Gunma Prefectural Board of Education began exploring the possibilities of visual education in the compulsory education curriculum. In 1996, I made a film entitled *Sleeping Man* in Gunma Prefecture. The film was produced as part of a Gunma project commemorating the population reaching two million, which was considered

amazing. The film was intended to be shown commercially to the public, but the purpose was non-commercial. It was distinguished by its purpose: to commemorate the fact that the prefectural population had reached two million. Because the film was made with prefectural money, the Board of Education couldn't say it had nothing to do with it. It had to think how to show *Sleeping Man* to school children. As part of this process, I began advocating "Education by Films." It took years for it to materialize. The correct name is not "film education" but "visual education." I'd like to touch upon this later. While Gunma Prefecture was struggling with this, the project "Film and Children" was initiated by the Japan Community Cinema Center. A project, "Investigation into 'film education' in Japan and other countries," was conducted, resulting in a mid-term report, a final report, and a practical guide written in 2006. These are excellent reports that include almost all the topics to be discussed here today. In this way, the attempt by Gunma Prefecture and that by the Center happened to overlap and eventually merged.

My approach is to include visual education in school education. It may sound strange for a mere film director, who

「映画の救済、子どもの救済」とタイトルをつけましたが、映画を救うことと子どもを救うことは、私の中では同義なのです。私は、特別に子どもの映画があるとは思っていません。教育という言葉がつくと、強制的な意味合いを持つ教育のイメージがあって敬遠されそうですが、学び合うと置き換えて、大人たちにこそ映画を学んで欲しいというのが、偽らざる実感です。大人たちが映画が分からなくなったから、子どもたちにそのしわ寄せが来ている。大人と子どもは相似形かもしれないし、逆に言えば、幼い子どもの側にこそ歪みが大きく現れるということかもしれません。映画がだめになって大きな被害を受けるのは大人たちではなく、子どもたちである。さらに言えば、子どもの未来が大きな被害を受けることになる。子どもたちに未来を託すということも大事な生き方の根底にありますから、「映画とこども」という関係はとても大事なテーマです。

映画と映像

群馬県でつくったリーフレットの、3ページ目の左側、映像表現の多様性という文字の横に、円が重なっているイラストがあります。大きな円から言いますと「世界のさまざまな

映画の広がり」、ぐっと小さくなって「私たちが見ている映画」、さらに小さくなって「テレビ」、「ゲーム」と記されていますが、これはメディアの上下関係を表したものではありません。あくまで映像表現の多様性、どこにより多くの可能性があるかということを示そうとした図です。図にあるように、世界中にさまざまな映画の広がりがあるとしても、実際に私たちが見られる映画はそのうちのごく一部です。110年にわたる映画の歴史的遺産ということで考えても、ごく一部の映画しか見られません。将来的に優れた映画が現れたとしても、それが支持されないかもしれない。多くの人たちに見てもらえないかもしれない。そう考えるとこの図は、今のことを指しているのではなく、将来にわたる危機の中に私たちはいることを示しています。子どもたちが、と言うよりも、今の世の中がと言った方がいいのかもしれませんが。

いま、「映像」と言った時に、人々は映画をその筆頭に思い浮かべているわけではありません。映画に携わっている人たちにとっては映画が上位にくるでしょうが、一般的には映画は既に上位ではない。何が一番最初に来るかといえば、間違いなくテレビです。映画関係者としては反論したいところですが、「映画とこども」ということを考える上では、この

Bunka-Chō Film Week 2007

doesn't engage in teaching, to be involved in school education, but it is actually true. The Japan Community Cinema Center is an organization consisting of film presenters, which include newly NPO-established cinema in towns and public facilities such as museums and libraries. As I wasn't initially involved in film education as a film presenter, but rather jumped directly into school education, I understand that the theme assigned to me in this keynote address is how to set up and link together the "Film and Children" programs conducted inside and outside school.

I chose the title, "Saving Films, Saving Children," and the reason is that saving films and saving children mean the same thing to me. I don't think there are films especially for children. When I say "education," some people might keep it at arm's length because of the image of compulsory education, but my clear-cut actual feeling is that I want adults to think that education means learning about each other and learning through films. Adults don't understand films any more, and that is passed on to children. The adult and the child are similar, but looking at it in another way, I have to say that it is in the young children that more distortion

appears. It is not to adults but to children that poor films cause such great damage. Moreover, the future of children may also be badly damaged. We must eventually entrust the future to our children, and films will be one of their touchstones in life. So the relationship between "Film and Children" is an important theme.

Film and Visuals

Please look at the left side of page 3 in the leaflet made by the Gunma Prefectural Offices (referring to distributed materials). Next to the phrase, Variety of Visual Expressions, there is a figure showing overlapping circles.

Speaking first of the big circle, it is labeled "Spread of Various Films in the World," the next smaller one is "Films We Watch," the much smaller one is "TV," and the next one is "Games." This doesn't present a hierarchical relationship of media. It is aimed only at showing the variety of visual media and where the possibilities lie. As shown in the figure, even if there has been an explosion of film production all over the world, the number of films that one person can realistically watch is limited. Likewise, if we consider that films

現実を直視しなければいけない。このリーフレットにもありますが、群馬県の小学校で調査をした時に、1日に子どもたちは2時間半テレビを見て1時間ゲームをするというデータが出ました。平均値ですので、誰もがそうだということではありませんが、1週間で24時間、まる1日寝ないでテレビかゲームをしているということです。映画なんか見ていません。このような数字は、子どもたちだけに言えることではありません。大人も1週間のうち1日半ぐらい寝ないで、映像に時間を費やしていることになるかもしれない。映画については、文化芸術振興基本法にしても、懇談会の提言にしても、これ以上映画を商業だけには任せておけない、ということを行っています。文化として映画を再認識しようという動きが始まったわけです。遅きに失した感がなきにしもあらずですが、でもやった方がいい。そして、こういう会議まで辿り着くわけですから。ともあれ、1日のうちに映像に触れる時間数で言えば、映画は間違いなく少数の側にいます。

日本の映画教育の歴史については、村山匡一郎さんがとても詳しく、よい資料を最終報告書にまとめてくださっているので、ぜひご覧ください。最近の現状で言えば、学校では、映画の教育ではなく、映画の教育への利用が行われているに

すぎない。映画の教育への利用というより、映像の利用と言った方がいい。映画はそんなに利用されません。通りのいいものとして、学校で始まっているのは、メディアリテラシー、情報教育と言われているものです。メディアリテラシーというのは、シネリテラシーではない。メディアの対象はテレビ。情報教育というのはインターネットのことと簡単に言っていると思います。私としては、学校での理想的な映画の勉強は、美術とか芸術系の教科として独立するのが一番いいと思います。あるいは、言語表現、身体表現を含んだ教科としての「表現」というのが理想だと考えます。しかし、今の学校現場では図工の時間すら削られているのが実情です。映画教育といっても誰も振り向いてくれない。せめて映像という言葉で対象を広げて設定しないと、学校では取り組みにくいのです。

100歳をこえた日本映画

20世紀は映像の世紀だと言われてきました。輝かしい未来が待っている、そんな思いから自負やら誇りを持って、映像の世紀だと呼ばれた気配がありますが、今になってみると、いささかはしゃぎ過ぎたネーミングだという気もしないでは

have 110 years of history, the number that one person can watch is limited. If another excellent film appears in the future, it might not be widely recognized. People might not see it at all. If we look at it that way, this figure refers not only to the current situation, but also to the fact that we're in a long-range crisis. Perhaps, I should say that not children but present-day society is in that crisis.

Currently, when people hear the word "visual," most don't think of films as first on the list. Although films are first on the list for those of us working in films, generally, films don't top the list any more. What comes first is, without a doubt, TV. I'm in the film industry, and I wish I could disagree, but we have to face up to this reality when considering "Film and Children." As shown in this leaflet, research conducted at an elementary school in Gunma Prefecture suggests that children watch TV for two and a half hours a day and play video games for another hour a day.

This is the average, meaning not all children do so, but it shows that, on average, they watch TV or play video games for 24 hours a week, equivalent to one entire day per week with no sleep. They never watch movies. Such data are not

only true of children, but also of adults, who spend about 36 hours a week in visual related activity. The advisory committee proposal, as well as The Fundamental Law for the Promotion of Culture and Arts, state that films should not be left to the commercial sector any longer. The movement to once again realize film as a part of our culture has started. It has come late, but better late than never, as the movement has ultimately led to this kind of conference. Be that as it may, in terms of the number of hours engaged in visual activity per day, film is, without doubt, on the lower end of the list.

Regarding the history of Japanese film education, Mr. Kyoichiro Murayama presents a good and very detailed summary in the final report, so please refer to that. As for the current situation, schools are now applying films to education, but not yet doing much real "film education." Or, I should say applying "visuals," not applying "films" to education. In fact, films are not used that much. What is popular in school is something called "media literacy" or "information education." Media literacy is not cinema literacy. The centerpiece of media literacy is TV, and I can only say that infor-

ありません。先ほど松本正道さんが、ヴィクトール・エリセが「映像が汚染されている」と語ったとおっしゃいましたが、テレビの時間数が上位になったことによって、映像の質が紛れもなく変質しました。「汚染された」ところから映画を元に戻すことはものすごく大変なことだと思う。支援センターがつくった資料の中に、95年フランスで、映画百年の催しとして、シネマテークフランセーズとパリ市のシネマテークの共催で「映画百年の若さ」という取組みをしたとあります。これに倣って言えば、日本の現状は「映画百年の古きもの」と言いたくなるほど、現状が大きく変わってしまったと言えます。極端に言えば、映画は歴史的建造物、手をかけないと残らない、というところまで来ている。日本映画は元気だと言う人たちもいるでしょうが、私はそうは思わないし、思うのであればここにいない。

この後プレゼンテーションされるデザンジュさんのお話を聞けば分かると思いますが、フランスは間違いなくはっきりと映画を防衛している。何から防衛するのか。テレビから、アメリカ映画から、コマーシャルズムから、とはっきり言っています。そのぐらいまで強く明言することで、やっと守られるのです。日本映画の場合には、映画が始まってから100

年、ずっとなすべきことを怠ってきた。そういう惨憺たる現状の中で、学校教育の場ですぐに映画教育とか映像教育というものを行う条件が整うはずもない。慌てたら無理。どうやっても簡単にはいかないと理解しています。怠ってきたのは国、社会、作り手も含まれます。あるいは、こういうことを言ったら叱られるかもしれませんが、映画批評の責任も大きいと思います。作品解説や優劣をつけるのではなく、学究的にと言うと語弊がありますが、映画を他の芸術と比較検討し、映画そのものを外へ開いて行く、そういう批評体験がもっと早く始まっていれば、「映画と子ども」といったことに触れていく時に、もっとヒントが、手掛かりがたくさんあったでしょう。しかし行われてこなかった。映画批評が変わったとすれば、記号論が引用されて批評が映画から離れてしまった感すらあります。開かれて他の芸術と比較検討され、あるいは他の芸術から元気をもらうための筋道をつけるというような映画批評が見られなくなってきた。

学校教育における映像教育の必要性

当然のことですが、学校の先生たちは映画や映像について勉強してきたわけではありません。まず先生方に勉強しても

Bunka-Cho Film Week 2007

mation education means the Internet. Personally, I think it would be ideal for the study of films in school to become an independent subject in the arts. If not that, I think the word, "Expressions," would be an ideal subject name, as that also might include linguistics and the performing arts. Yet the actual situation in schools today is that even time given to manual arts has been reduced. No one is showing much interest in film education. Without at least widening the target by using words such as visual, schools will find it hard to make progress.

Over 100 Years of Japanese Films

The 20th century has been called the century of visuals. It may have seemed that way, with its self-confidence and pride based on the thought that a brighter future was awaiting us. However, looking back on it now, I feel like that was too optimistic a naming. Mr. Masamichi Matsumoto just mentioned Víctor Erice's words, "Visuals are polluted." Visuals definitely have changed in quality as a result of more time being spent on TV than on films. I believe it will be tremendously hard to pull films back from this pollution. The

Center's materials say that, in France in 1995, a project called "Film: a Youthful 100 Years Old," was developed jointly by Cinémathèque Française and the Cinémathèque of Paris. It was an event to commemorate the 100th anniversary of films. If I may make a parody of this, I'm tempted to say the current state in Japan is, "a Geriatric 100 Years Old!" It is completely different from that in Paris. Speaking in the extreme, Japan has come to the stage where films are historical items that will not survive unless they are "cared for." Some people might say that Japanese films are going along all right, but I don't think so. If I did, I wouldn't be here. As you will see in the next presentation by Mr. Desanges, the French definitely protect their films. From what do they protect their films? The French clearly say that they protect their films from TV, from American films, and from commercialism. By stating the case so strongly, films can be protected at last. We've neglected Japanese films for 100 years, since the birth of the film industry. In such miserable circumstances, conditions conducive to film education or visual education cannot be immediately arranged in the schools. It cannot be done quickly. I understand that it won't, by any means, be

らうのが、大事なのですが、これが容易なことではない。多分、映画上映に携わる人たちにしてみれば、学校で映画なんか教えられては困るというのが本音だと思います。つまり、教育の現場をあまり信用してない。映画教育をやましよう、と、文科省が腰を上げて、制度化されてしまったら困る、そう思っている人たちがいるでしょう。何とか手助けしてくださいと思いながら、でも制度化はイヤだというのが、多分本音ではないかと思います。私も群馬の学校で先生たちと授業をつくったりしていますと、こんなことされちゃ嫌だというのが、ないわけではないです。でも、やったほうがいい。不十分であっても学校でやるべきです。なぜかと言えば、映画上映者の方はここを理解して欲しいのですが、子どもたちは待ったなしのところに追い込まれています。彼らにその自覚はありません。画像という、つくられた二次元の平面で展開されることと、現実との境界が分からなくなっている。そういう子どもたちが、少なからずいます。このことは、命に関わることです。現実とヴァーチャルとが見分けられない。つまり自他、自分と他者の違いが分からない。当然、対人関係能力が落ちます。自己表現能力も落ちてきます。そういうところに子どもたちがいるという危機感を、先生方と共有す

る、このことが必須です。授業の上手い下手なんて、後から何とかできます。でも、放っておいたら危ない、ということ、を、教育現場にいる人たちと共有するというのが、私のスタートでした。

言うまでもないことですが、映画表現というのは、言語とイメージ、あるいはイマージュといったものが一体となったものです。映像や図像と音声が重なったもの。小学校で簡単な説明をする時には、映画が機材として使う道具、レンズとマイクは、人間の目と耳に該当すると、まずそう言います。レンズやマイクは物質ですから、人格を持たない。それを伝達するのは人格のある人間の方です。レンズやマイクが人間の感覚に取って代わる。目や耳という身体に備わった感覚から受け取るものを、道具を使って置き換えていくというのが画像の最も基本的な構造です。作り手から言えば、そこを頼りにしてあれこれ探すが、一番大事なところですが、これは身体感覚にとっても近いことです。映画教育、映像教育は、カリキュラムや文科省の指導要領があるわけではありません。どこを手がかりにすればいいのかというと、私の場合は子どもたちの感覚を取り戻す、その一点でやっていると言っても過言ではありません。そのチャンスを色々なところでつ

easy. Those who have neglected films include the government, society as a whole, and even filmmakers. I may be criticized for saying this, but I think film reviewers shoulder major responsibility. Reviewing films and other arts "academically" is misleading. Earlier on, if films had been merely shown to the public, without explanation or judgments of relative worth, we would have had more information to go on when dealing with the theme "Film and Children." However, that wasn't done. If I say the film review has changed, I mean that reviewers fell into "semiotics" with its theories of signs and symbols, and became separated from the films themselves. Nowadays, we don't see film reviews encouraging people to compare films with other arts or encouraging people to make films based on other arts.

The Need for Visual Education in Schools

Naturally enough, school teachers have little experience in studying films and visuals. First, it will be important for teachers to study them, but this will not be easy. For those now involved in showing films, most probably, their real opinion is that it'll be trouble if schools begin film education.

In other words, they don't trust school education very much. Some people might even think it problematic for the Ministry of Education, Culture, Sports, Science, and Technology to endorse film education and institutionalize it. Perhaps, what they really feel is that the Ministry should somehow help with film education, but not institutionalize it. I've designed courses with school teachers in Gunma, and there are some things I don't want the Ministry to be concerned with. Still, film education should to be taught, and it should be done in school, even if what's done is insufficient. The reason that I specifically want those showing films to understand this is because children have been forced into a situation where delay cannot be allowed. They're not aware of the situation; there are some children who can't understand the boundary between reality and a two-dimensional, flat image. This has something to do with life; they can't tell reality from virtual reality. That means they don't understand the difference between themselves and others. Naturally, their interpersonal skills are weak. Their power of self-expression is declining. It is imperative that those who show films share with teachers a sense of crisis. Improving the quality of the

くってあげる。そして大事なことは、必ず映画作品に戻るといことです。メディアリテラシーあるいは情報教育という、少しずれた形で映像に関わる学校教育が始まっていますが、それも実情としては否定できない。ただ、どういう名称で学校教育が映像に触れるにしても、必ず映画作品に戻ってほしい。ここはとても大事なところだと思います。

学校で、子どもたちが大好きなテレビゲームを実際にやってみることもあります。格闘ものが多いから効果音がすごいのです。ゲームセンターにいるような音が激しく聞こえます。じゃあ、この音を全部消してゲームをやってみたらどれだけつまらなくなるか。例えばこうしたことから、音声というものを知ることができる。あるいは格闘ものをみて、どのカットでもいいから、動いていないところを探してください、と子どもたちに尋ねる。どこにもないわけです。すべてが動いている。そうすると、なぜ自分たちはこんなにも夢中になるのだろうか。もちろんゲームとして遊ぶ喜びはあるとしても、ここまで夢中になるための、画像が持つ動きとは一体どういうことなのか。あるいは音声というものは画像にどう関わっているのかということを考えることができます。そんなに難しくなく、子どもたちを導くことは可能です。

あるいは、ファミコンの騒がしい音を聞き、外へ出てみましょうと、外に出てみる。ちょっと郊外の学校であれば、外に出れば自然のノイズが聞こえてきます。そのノイズを聞きながら、さっきまでやっていたファミコンの人工的な音響と激しい動きが、今自分たちの目の前にある自然界にあるだろうか。ほとんど何も動いていません。風が吹いて葉っぱが揺れる程度です。風景は動かない。町並みも動かない。この動かないものと、動いているものは、何が違うのか。動くというのは、映画で最も大事な要素ですが、その大事な要素が生まれて110年経って、どう変わったのか。学校は、こうしたことに触れようと思えば色々な現場で、いつだって触れられるんです。意識さえ持てば。道徳でも体育でも自分の感覚について問うということはいくらでもできるはずですよ。

学校を開く—上映者と教育者の相互理解

学校教育ではできないとあきらめてはいけません。まずはそう思います。映画を上映している人たちの中にも、いろんなアイデアを持って積極的に動こうとしている方たちがいることは確かですが、学校教育のいいところを、上映者の人たちも見出して行く。学校の中にいる人たちも外を見出して行く。

Bunka-Chō Film Week 2007

courses can come later. In any case, my starting point was that we must share with teachers the fact that children today are in crisis.

Needless to say, film expression should be combined with language and images, or it should be a combination of images, icons, and sound. When I briefly explain my ideas at elementary schools, first of all, I say that the lens and the microphone, both of which are tools used in filmmaking, are equivalent to the human eyes and ears. As lenses and microphones are objects, they don't have personalities. Human beings convey messages based on human personalities. Lenses and microphones can substitute for the human senses. The most fundamental idea in creating an image is that these tools substitute for what our eyes see and our ears hear. To explore everything based on that idea is the most important thing from a filmmaker's point of view. This is very close to a physical sensation. There is neither a true curriculum nor a Ministry curriculum guideline for film education and visual education. For us, the point should be to bring back our children's senses, and it is no exaggeration to say that should be the key to our work. To achieve that, we must create oppor-

tunities everywhere we can. It is vital to make sure we return to films. Film-related school education has started in a slightly distorted manner, including media literacy and information education. I want school education to always return to films, no matter what name is used to mean school education involving visual images. I think this is a very important point.

In schools, sometimes I try playing video games that children really love. As these are often fighting games, the sound effects are loud. The sound is as harsh as if it came from an arcade game center. So, would you get bored playing the game without the sound? Through such experiments, for example, children can learn what sound means. On other occasions, I ask children to look for scenes with no motion in the fighting video game. There are no such scenes. Every scene is dynamic. So, is that why we get so absorbed in it? Of course, there is an element of joy in just playing the game, but why on earth does the motion make us so immersed in the game? Or, children can be asked to think about how the sound is related to the visuals. This is one way we can stimulate their thoughts without a lot of difficulty.

教育というものを学校の中に閉じ込めない、外へ開いていくことだと思います。学校の中にもってしまおうからおかしいことが起きるのであって、学校の外に出る、あるいは学校の外にあるものを中に入れることが大切です。言うまでもなく、映画は学校の外にあるものですね。それだけではなく、映画そのものが他者、外を撮って成立するものです。自分を撮るものではない。他者の集まりですよ、映画って。それを学校の中に入れる。あるいは、学校から外へ出て行く、これはかなり有効なことです。学校の中に教育を閉じこめないということは、もう少し広く言えば、地域が持っている教育の力、家庭や地域社会の力を生かすことです。学校の先生だけが教育を担うわけではないでしょう。地域が持つ力をもう少し信頼する。そのこととコミュニティシネマというのは、当然ながら重なってくるはずです。

学校から子どもたちを連れて外へ出て行くということは、現状ではなかなか難しいことです。時間的な制約があって上手いかな。でも例えば、もし美術館へ行く、図書館へ行く、博物館へ行くということがあれば、美術館と映画をそこで結びつけられれば、映画を絵画との比較で見出し直すことができる。図書館へ行けば絵本が沢山ありますから、絵本という、

言葉が少なく、絵もわずか10ページしかないような特異なジャンルとアニメーションとを比べることができる。どこが違うのか、絵本から受ける感動とアニメーションから受ける感動は、何が違うのか、これも簡単に導けることです。動きというのは、映画の根幹に関わることです。あるいは博物館に行くと、地域の記録映画が残っている。群馬で言えば養蚕の歴史、あるいは麦踏み歌など、素敵な記録映画が残っています。これを子どもたちに見せる。自分たちの知っている風土だし、見慣れた風景でもありますから、それがわずか30～50年経ってこんなに変わってしまうのか、というのは、子どもたちにとって新鮮な驚きです。そういった地域に残った記録映像というもののから、ロバート・フラハティの『極北のナヌーク』までいくのはそんなに難しくないんですよ。ドキュメンタリーというジャンルがあるということも、子どもたちの発見になるはずですよ。

どこで子どもたちに映画を見せるにしろ、子どもたちにとって、それが授業時間内なのか、外なのか、このことが一番大きな問題です。授業時間外であれば、学校の管理、教育委員会の支配からとりあえずは自由な時間です。この自由な時間で、保護者なり、あるいはコミュニティシネマ支援センタ

After we hear the noisy sound from video games, I ask children to go outside, and we actually do go outside. If it is a suburban school and they're outside, the noises of nature surround them. While listening to these noises, they might ask themselves this question: in the natural world right in front of our eyes, are there the same artificial sounds and intense motions as in the video game. Outdoors, few things are in motion: the wind blows and the leaves tremble. The landscape is not in motion. The streets are not in motion, either. What's the difference between what is in motion and what's not in motion? Motion is the most important element in film. How has film changed since its birth 110 years ago? Schools can teach these things anywhere, at any time, if they want to. They only have to raise awareness. In school courses such as Ethics and Physical Education, children have opportunities to question their senses.

Opening Up the Schools - Mutual Understanding Between Those Who Show Films and Educators

We shouldn't give up the idea of trying to conduct film and

visual education in the schools. First of all, I think we have to try. Some of those who show films surely have good ideas and are attempting to do good work in schools, and they will find several good points within the school system. Likewise, those inside the schools must try to look outside. They should not confine education to the inside of a school. Keeping education within the schools is unnatural, so bringing education out of the schools or bringing the outside world into the schools is crucial. Obviously, films come from outside the school system. The films themselves are made outside the schools by people outside the schools. Making a film is collaboration. We might bring films into the schools or those within might look outside for ideas: either of these would be quite effective. Not confining education to the classroom means, in a broader sense, making the best use of the educational capacity of the community and the best use of what families and society offer. It's not that teachers alone are responsible for education. Educators should put more trust in the abilities of the local community, and this naturally leads to the idea of community cinema.

Taking children out of school is quite difficult in the school

一の呼びかけで、映画館や美術館へ連れて行きましょうと、これはできることです。でも、授業時間内であれば、学校の中であっても外へ出るにしても、この時間は、こういう言い方は良くないかもしれませんが、学校側に取られているんですよ。ですから外でどんな良い試みをするにしても、授業時間内であれば、学校や教育委員会の同意が必要になる。ここがなかなか超えられない。でも「こどもと映画」ということを考える上で、学校側に立つのか、上映者の側に立つのかと、分けて考えるのではなく、子どもにとってどうなのかということを考える。

小中学校は義務教育であり、その中で行われる教育においては、教育委員会や文部科学省といったところの拘束を受けるのは、ある意味では避けがたいことです。だとしたら、その教育の時間の中では何ができるのか、外では何ができるのか、子どもにとってはどんなふうになるのが望ましいのか、と整理していく。ここが「映画とこども」を考える上での要点だと思います。上映者の側は、学校で映画を変なふうに教えてもらいたくないと言いながらも、どうしたら学校側は映画館に来てくれるのか、あるいは自分たちはどうしたら学校に入れるんだろうということに悩むわけです。子どもが置か

れている現状について、上映者の側の理解が足りないということもあると思う。学校の時間外でワークショップを開いたり、特別プログラムを組んだりして、子どもたちを惹き付ける魅力的な取り組みしている方たちもいらっしゃいます。けれど、限定的な試みにならざるを得ないということも確かなことです。教育行政が大胆な教育方針の転換をしない限り、学校の時間の中で、学校外の映画教育を展開することは不可能です。

映画の側にいる人たちは、映画の事情だけを言うてはいけません。教育の側にいる人たちは、教育のことばかりを言わないでほしい。簡単に言えば相互理解です。お互いが思いやるのが大切です。群馬の先生たちと一緒にいつも思うのですが、すぐに正解だとか決まった形だとかを求めたがる。そんなことは無理なんですよ。ここまで放置されて複雑骨折しているのですから。1年や2年で映画の勉強をしましょうといっても、形が整うはずがない。

このことは、同じように上映者の側にも言えるのではない。こういう比喻がいいかどうか分かりませんが、地震があって家が壊れたとしますね。壊れたらいろんなものがぺしゃんこになって折り重なっている。この折り重なったものを重

Bunka-Chō Film Week 2007

situation today. It's not easy at all, and one reason is the time limitation. However, there are occasions when children go on field trips, for instance, to an art museum, a library, or a museum. Maybe by relating films to such trips to art museums, children can rediscover films and compare them with paintings. In a library, which has many picture books, children can compare films with picture books containing few words and only 10 or so pictures. The question might be what's the difference between the impression you get from a picture book and the one you get from animation; and that's easy to answer. Motion is critical to the nature of film. Documentary films of each region are stored in the area's museums. In Gunma, there are wonderful documentary films, including those about the history of raising silkworms or about traditional wheat threshing. We often show these to children. These films show sights and climate patterns Japanese children are familiar with, and it comes as a surprise for them to realize how much the sights and the climate have changed in only 30-50 years. It is not so difficult to move from documentary films taken in the local community to Robert Flaherty's *Nanook of the North*. It is usually quite

a discovery when children learn that there's a genre of film called "the documentary."

No matter where films are shown to children, it matters most whether it is during or not during school hours. If it's not during school hours, it's basically the kids' free time, free from the control of the board of education. During this free time, parents or guardians, perhaps with the help of the Japan Community Cinema Center, can take the children to a film theater or a museum; this is what can actually be done now. During school hours, however, whether inside or outside the school buildings, the school administrators have control. It's probably not appropriate to say this, though. Therefore, no matter how good an event we plan, if it's during school hours, it all needs to be approved by school officials and the board of education. This is a line that is hard to cross. Nevertheless, when we consider "Children and Film," we should consider how things really work for the children, not simply whether we should stand with the schools or with those showing the films.

Education at elementary and junior high schools is compulsory. That's why it's hard for us to avoid the rules of the

機でどおっと片付けるのは難しくないですよ。でも、壊れたもの、折り重なったものをひとつひとつ手仕事で取り除き、本来これはどこにあったのかと考えながら建て直していくには、時間がかかる。まずもって、我々は折り重なった状態にいるんだ、ひとつのことで解決しないんだというのが、大前提ではないのか。とにかく、できることを、できるところで、ひとつひとつやっていく。こう言ってしまうと身も蓋もないんですが、そうしたことの成功事例を積み上げて、映画について学ぶことについて、子どもたちだけでなく、大人たちも自分たちの生き方に関わることで、映画を学び直す。そういう社会的なコンセンサスをつくっていくしかないでしょう。学校の中だけで頑張らせて言うてもできませんよ。地域社会がそのような考え方を持って、あるいはさまざまなメディアが、映画の危機、子どもの危機を訴える。何かが少しずつ変わってくるかもしれません。学校の中にいる人たちであれ、外で頑張ってる人たちであれ、共通して言えることは、いい映画を見せたい、このことに尽きるんですけどね。

「こどもに見せたい映画」パッケージ化と巡回上映
リーフレットの最後の方のページに、子どもたちに見せた

い映画を挙げていますが、実際にいま上映が可能なものということになると、この程度の貧しいものしか出てこないのです。このリストをもっともっと豊かなもの、誰でも使えるものにするというのが、いま、最初にやらなければいけないことだと思っています。文化庁では、東京国立近代美術館フィルムセンターと連携して、日本映画史上の名作をセットにして全国に巡回するという「優秀映画鑑賞推進事業」をやっていますね。1年間に全国で約190か所に巡回している。これはすばらしい事業です。また、フィルムセンターでは最近「こども映画館」という催しが、夏休みや春休みに行われています。子どもたちとその親たちを対象にした事業で、学芸員の人たちが色々な工夫をして、子どもたちに古典的な名作と出会わせるという試みをしています。例えば、このフィルムセンターの取り組みを、優秀映画推進事業のような形で、そっくりパッケージにしてコミュニティシネマや公共のホールに巡回することはできないでしょうか。こういう事業が始まれば、子どもたちに映画を見せる、映画について教えるという機運が出てきます。

学校の授業時間の中で1時間半～2時間半の映画を見せるというのは、実際には難しいことなんです。もちろん短編アニメ

boards of education and the Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology. That's why we should consider everything: what can be done during the school day, what can be done after school, what children really want, and other things such as these. I think this is the key point when we think about "Film and Children." Even if those who show films say they don't want the schools to teach films incorrectly, they're also concerned about what makes schools take children to film theaters or about how they might get involved in the schools. In my opinion, those who show films may not fully understand the present situation of children. Some are creating attractive programs and holding workshops outside school hours. But, such actions are bound to be limited attempts. Unless the school administrators make bold changes in educational policy, it will be impossible to develop film education within the school curriculum, and it will have to be conducted outside of school.

Filmmakers musn't dwell on the circumstances of films alone. Those in education musn't dwell on the circumstances of education alone. Simply speaking, it requires mutual understanding. It is important to pay attention to each other.

When I work with Gunma teachers, I always feel that they immediately want set structures and correct answers. That's impossible, because the situation has been ignored for generations, and things have completely broken down. So, even if the teachers want a one- or two-year film study curriculum, set structures cannot be easily put together.

This is also true of those who show films. I don't know whether or not this sort of metaphor is appropriate, but suppose that there's an earthquake and a house is destroyed. The house is a pile of rubble. It's not difficult to remove everything all at once using heavy machinery. But, it takes a lot of time to manually recover the parts one by one and then rebuild the house by putting things back where they belong. Shouldn't we, first of all, realize that we're looking at a pile of rubble and that we cannot do everything at once? We have to do what we can, where we can, and how we can. This is brutally honest. By building up best practices, children, as well as adults, can learn from film education and filmmaking something relevant to their lives. There's no other way but to build up such a social consensus. Even if the schools try to do everything by themselves, they can't. If local communities

メーションを素材にするのはとても有効な方法ですが、それだけでは不十分です。そうすると、学校教育の中ですぐできることは、DVDで映画を見せるということ。45分の1コマでできなければ、3回に分けて見てもいいと思います。学校の図書館に、映画を教えるためのDVDが備えられていればいいのですが、一体、どんな映画のDVDを集めればいいのか先生方は分からないし、そんなに豊かな予算があるわけではない。だから、文化庁が優秀映画鑑賞推進事業のように「映画と子ども」プログラムのための映画作品のパッケージをつくって巡回する。それと同時に、巡回作品をDVD化して、映画史を勉強できるDVDセットなどもつくり、学校の図書館に置くようにする。文化庁製作の映画教育用のDVDシリーズです。これは、教育委員会や学校は欲しがっていると思います。著作権のことを心配して怯んでいるようなところもあるんです。だから、文化庁やフィルムセンターが著作権もちゃんとクリアしたDVDシリーズということになれば、学校は意欲的になります。これは、子どもたちに見せるというだけでなく、映画に関わる学芸員や上映者の人材育成とか、先生たちの教材研究などに役立てることもできると思います。子どもに映画を教える教師やエドゥケーターといった人

材の育成の問題も大きな課題ですが、そんなことは後回しにしてでも、まず見せられるもの、映画があることが一番重要です。それをつくって先生方に渡す。地域に渡す。コミュニティシネマではオリジナルのフィルムで見せる。同時並行的にそういうことが行われる。

お互いがお互いを疑うのではなく、それぞれができることを粘り強く、ゆっくりと合流する形で「子どもと映画」について考えていく。繰り返しますが、上映する側にいようが、教育の現場にいようが、あるいは家庭にいようが、子どもが危ない。このことについては、どこでも一緒なんです。子どもが危ないということは、大人が危ない。なぜ危なくなったか、映画が危なくなったからです。映画を救済して子どもも救済する。これは映画と教育に関わるすべての人たちの使命だと思っています。ありがとうございました。

Bunka-Chō Film Week 2007

understand the crisis and how it relates to the various media, things might change little by little. But those within the schools and those working hard outside of them have something in common: they want to show outstanding films to children. That's what they both want.

Putting Together and Distributing, "Films to Show Children"

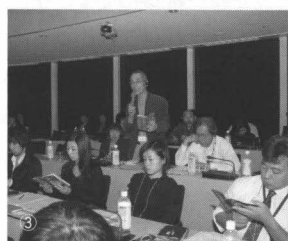
On a page at the back of the leaflet, there's a short list of films we want children to see. The list is short, because the films listed are only those that can actually be shown now. The first thing that should be done is to make more films available and make them accessible to everyone. In conjunction with the National Film Center in the National Museum of Modern Art in Tokyo, the Agency for Cultural Affairs is sponsoring a special program called, "Outstanding films appreciation promotion project." This is a traveling program that will be taken nationwide showing a series of masterpieces from the history of Japanese film. This program will make stops at some 190 sites all over Japan. This is a wonderful project. Also, the Film Center has organized

"Children's Cinema" during spring and summer vacations in recent years. This event is intended for children and their parents. The organizers have made an attempt to examine ideas by introducing children to traditional masterpieces. These are just examples, but I think these are both good attempts that actually bring films to community cinemas and public halls. Once this kind of project has begun, it will generate more opportunities to show and teach films to children.

In fact, it is difficult to show a 90-minute or 2-hour film within school hours. Using a short, animated film as a teaching tool, of course, might be effective, but it is also insufficient. In consideration of the time problem, what might be done in schools is to show films on DVD. If a class period of 45 minutes is not enough for one film, teachers may want to divide the film into three parts and watch one part in one class period. It would be good if school libraries had DVDs for film education, but teachers often aren't sure what films they should purchase. And, of course, schools don't have overflowing budgets. Therefore, my idea is for the Agency for Cultural Affairs to put together a package of films for the program "Film and Children," something like Outstanding

開催時のスナップ

Photos



①総司会を務めた松本正道氏（アテネ・フランセ文化センター主任／コミュニティシネマ支援センター運営委員長） ②会場は満員の聴講者でにぎわった
③聴講者からは熱心な質問も寄せられた ④冒頭で挨拶をする尾山眞之助氏（文化庁文化部長） ⑤小栗康平監督

films appreciation promotion project, and take it to many places around Japan. At the same time, the Agency should put the films on DVD and create a resource kit to teach the history of film. These could be placed in school libraries. This would be an Agency-produced DVD series for film education. I think the various schools and boards of education would be eager to have it. Some teachers, correctly, worry about copyrights and hesitate. But that means the schools would be more enthusiastic about a DVD series whose copyright issues have been properly solved by the Agency or by the Film Center. I believe a series such as this would be useful not only to children, but also for the development of film librarians and other people showing films, as well as for teachers doing research and making teaching materials. The development of teachers who can teach films to children is a big issue, too. But, we can do that later. It is more important to first have something to show - the films themselves. The Agency should create such DVD packages and provide them to teachers and communities. The original films should be shown in community cinemas. These things should take place concurrently.

We shouldn't be suspicious of each other. In working toward projects such as "Children and Film," we should tenaciously do what each of us can do best and unite our actions slowly. Let me repeat, whether people are engaged in film presentation, school education, or child raising at home, we must remember that children are in crisis. That means adults are in crisis, too. The reason is that films are in crisis. By rescuing films, we also rescue the children. I trust this is the mission for all of us involved in film and education. Thank you for listening.

プレゼンテーション「フランスのこども映画館「ユルシュリーヌ」」

ルイ＝ポール・デザンジュ（こども映画館「ユルシュリーヌ」ディレクター）

フランスでは近年、映画教育が盛んに行われていますが、この分野で働く人は、子どもたちのための映画があるのではない、子どもたちに見せたい映画があるだけだと言います。映画教育は社会にとっても重要で、単に映画の世界だけの小さな問題ではないのです。

フランスにおける映画教育

1. 国の制度

まず、フランスの映画教育のシステムにおいて、重要な役割を果たしている組織についてお話ししたいと思います。1945年に設立されたフランス国立映画センター（CNC）は、文化省管轄の公的機関で、映画産業、映画文化、すべてを統括する組織です。フランスでは、映画、テレビなどの収入の一部がCNCの予算に充当され、その総額は莫大なものになります。映画館での入場料収入の数%も自動的にCNCに、いわば直接税という形で入る仕組みになっており、この収入

がフランスの映画振興への支援金に充てられます。こういう制度はフランス特有のものだと思います。

映画教育に対してもCNCが支援をしています。映画教育には、学校など公的な機関によって行われるものと、映画館など民間の組織が行うものがあります。フランスには、アール・エ・エッセイの映画館連盟（AFCAE L'Association Française des Cinémas D'art et D'essai）という組織があり、この中には子どもたちを対象とした上映に力を注いでいる映画館も少なくありません。かつては、フランスでも映画館で子どもたちが見られる映画は、ウォルト・ディズニーの映画だけというような状況でしたが、近年ではさまざまな映画を子どもたちに見せる努力をしています。フランスの映画教育は、まずCNCと教育省が連動してこれを推進するという形でスタートし、色々な形に発展しました。小栗監督がおっしゃったように、教育と文化というふたつの世界は衝突することも少なくないのですが、フランスではさまざまな協会があり、そこ

Bunka-Cho Film Week 2007

Presentation: "France's Cinema for Children: Le Studio des Ursulines"

Louis-Paul Desanges (Director, Le Studio des Ursulines)

Recently in France, film education has been growing in popularity, and the people working in this field say they do not want to show children's films; instead, there are films that they wish to show to children. Visual education is also important for society, and not merely a minor issue for only the film world.

France's Visual Education

1) National System

First, regarding France's film education system, I would like to speak of the framework which carries out essential roles. Established in 1945, the National Film Center of France (CNC) is a public organization under the jurisdiction of the Ministry of Culture generally integrating film industry and film culture. In France, a portion of the revenues from film, television, etc. are allocated to CNC's budget, and the sum total has become quite vast. A percentage of cinema

admissions revenue is also automatically given to CNC through a system that has come to resemble, as it were, a direct tax. This revenue is set aside as financial support for French film promotion. I believe this system is something characteristic of France.

CNC is also supportive of visual education. There are public facilities, such as schools, as well as private organizations, such as cinemas, which conduct visual education through their activities. In France, many affiliate cinemas of the organization, Art and Essay Cinema Association (AFCAE), focus on conducting screenings specifically targeted toward children. Before, the only films children could see at the cinemas in France were Walt Disney films, but in recent years there has been considerable effort to show children a variety of films. France's visual education has developed into different forms, starting with its promotion through the cooperation of the CNC and Department of Education.

が直接的、間接的に教育と映画の世界を繋ぐ役割を果たしています。

まず、学校教育における映画教育についてご紹介いたします。学校教育の中でも、学校の中で行われるものと、学校の外で行われるものがあります。

—「小学校と映画 (École et Cinéma)」プログラムと「映画の子どもたち協会」

CNCの傘下で活動するさまざまな機関のひとつに、「映画の子どもたち協会」(Les Enfants du Cinéma)があります。CNCの映画教育事業は、幼児・小学生向け、中学生向け、高校生向けというふうに、年齢別に分けてプログラムがつけられています。一番下の3~10歳では、子どもたちに映画を見ることに慣れさせ、映画芸術に親しませることに主眼をおき、色々な作品を「映画館」で見せるということを中心に置いています。映画館で見ることは映画という文化の基本的な形であり、映画をただコンテンツとして捉えるのではなく、上映の形、鑑賞の形まで含めて子どもたちに伝えることが大切だと考えられているのです。映画館で映画を見ることで、

さまざまな人々と体験を分かち合うということも重要な要素です。ひとりで家でDVDを見るのではなく、皆と一緒に見るのが重要なのです。

CNCの小学生向けプログラムは「小学校と映画 (École et Cinéma)」という名称で、事業の運営を「映画の子どもたち協会」が担っています。CNCが小学生のための映画約50本のプリントを準備し、この事業に協力する地域の映画館と小学校が連携して上映したい作品を選び、各学校、各クラスと近隣の映画館の日程を調整して、授業の時間内に映画館で映画を鑑賞するというのが大きな流れになります。2006年のリストには、ミシェル・オスロの『プリンス&プリンセス』、宮崎駿の『となりのトトロ』、ロバート・シオドマクの『真紅の盗賊』といった作品が含まれています。新しいアニメーション映画もあれば短編映画や古典的な名作など、さまざまな国のさまざまな作品が含まれています。小津安二郎監督の『生まれてはみたけれど』や高畑勲監督の『セロ弾きのゴーシュ』なども入っています。子どもたちがいろんなタイプの映画に接することが必要なのです。また、その映画がどのような状況で、どのような監督がつくったかという、映画からあるひとつの時代やある国の状況を見出すことができる資料

As director Oguri has stated, the realms of education and culture are often in conflict, but various organizations in France are conducting direct and indirect activities linking the worlds of education and film.

First, an introduction to film education with regards to formal education. Within formal education, there are activities within school and activities outside of school.

— "Elementary School and Film (École et Cinéma)" program and "The Children of Cinema Association"

One of the many facilities active under the jurisdiction of the CNC is "Les Enfants du Cinéma (The Children of Cinema Association)." CNC's film education enterprise has created a program differentiated by respective age groups: child, elementary school student, middle school student, and high school student. At the youngest level, ages 3-10 years of age, children are acclimated to watching films, the main purpose being to intimate children with film arts centered around showing them various films at "the cinema." Watching films at the cinema is a fundamental embodiment of film culture

and is not about perceiving film through its content. Communicating to children that film is comprised of a screening and appreciation element is important to consider. Many people sharing the personal experience of watching films at the cinema is also an important component. It is essential to watch films together with people, not watching a DVD alone at the house.

CNC's elementary school program is called "École et Cinéma (Elementary School and Film)" the administrators of which are responsible for "The Children of Cinema Association." The CNC prepares approximately 50 films for elementary school students and through the cooperation of "Elementary School and Film," regional schools and cinemas select films they wish to screen, adjusting their program to each school, class and neighborhood cinema. In this manner, films are appreciated at the cinema during class hours. Among the list of films of 2006 are Michele Ocelot's *Princes & Princesses*, Hayao Miyazaki's *My Neighbor Totoro*, Robert Siodmak's *The Crimson Pirate*. The list comprises of a variety of films from many countries such as new animated works, short films, classic masterpieces, among others.

も必要です。「映画の子どもたち協会」は、作品ごとに子どもたち用の映画鑑賞カード（絵葉書）、指導する先生向けのテキストを作成しており、無料で提供しています。鑑賞カードは、子どもたちの中に大切な映画の記憶として残っていきます。2007年にはフランス全国で6,000校、2万3,500人の先生たちと54万5,000人の児童がこのプログラムに参加して、色々な映画を見ています。

中学生、高校生のためのプログラムも大体同じような形で行われています。「中学生のための映画」リストは、教師や映画批評家、映画関係者が選定、毎年約40作品程度のリストが作成されます。同様に「高校生のための映画」は毎年約20本が選ばれ、35ミリのプリントで、解説書付きで提供されます。実際に子どもたちを映画館に連れて来るのは学校の先生ですから、映画を教える先生の教育も重要です。「映画の子どもたち協会」では、教師向けの研修プログラムも行っています。以前は教師の自由参加でしたが、現在は必修になっていて、勤務時間内に研修を受けられるようになっています。こういった映画教育プログラムを学校教育の中で確立するためには、3つ重要なことがあります。国からの財政支援があるということ、プログラムを立案し実務をきちんと行うこと

ができる専門性を有する組織（協会）が存在すること、そしてプログラムを実施する場としての映画館が存在すること。これらが連動し、地域の学校と協力関係を築くことによって、プログラムが実現できるのです。

—アソシエーションの活動

～アール・エ・エッセイの映画館連盟 (AFCAE)

次に、学校以外で行われる映像教育についてお話しします。フランスにはアート系映画館の連盟「アール・エ・エッセイの映画館連盟 (AFCAE)」が存在し、いわゆるメジャーな映画とは異なる作家の映画や多様な国の多様な映画が上映されますが、子どもたち、若い観客へのアプローチに力を入れている映画館も少なくありません。この連盟で最初に行ったのは、子どもに見せられる（見せたい）映画のカタログ作りです。最新作を含め、チャップリンからティム・バートンまで、フランスで上映可能な300本を超える映画のカタログをつくって提供しています。配給会社にとってもこういった作品のブックイングが増えるというメリットがありますし、子どもの観客に第七芸術の醍醐味を与えたいと思う映画館にとっては、そのための情報の宝庫となっています。

Bunka-Chō Film Week 2007

Yasujiro Ozu's *I Was Born, But...* and Isao Takahata's *Gauche the Cellist* are also included. It is essential that children come in contact with many types of films, just as it is essential to have materials available that enable the discovery of how a film was created, by which director, the state of affairs of the film's source country and the era during which it was made. The Children of Cinema Association sponsors a free program that produces for each work children's film appreciation cards (picture postcards) and guidance textbooks for instructors. The film appreciation cards leave a memory of their favorite film with the children. Throughout France in 2007, 6000 schools, 23,500 instructors, and 545,000 children participated in this program and watched an assortment of films.

The program for middle school and high school students generally operates in the same manner. The list of "films for middle school students" is selected by instructors, film critics, and film professionals totaling approximately 40 films every year. Similarly, a total of approximately 20 films are selected for the "films for high school students" of which 35mm prints and handbooks can also be provided. Presently, as children are taken to the cinema by the schools' instruc-

tors, training for instructors who teach film is also important. At the Children of Cinema Association, instructor training programs are also conducted. Previously, instructors' participation was at their liberty, but now it is required as it has become possible to undertake training during campus hours.

There are three important points for establishing a film education program within formal education: 1) government financial support, 2) the presence of organizations (associations) endowed with experts who precisely conduct the daily affairs and design of the program, and 3) the existence of cinemas which put the program into practice. These three points in conjunction with one another, can implement a program through which a collaborative connection with regional schools accumulates.

— Association activities: Art and Essay Cinema Association (AFCAE)

Next, I will talk about visual education conducted apart from schools. In France, the "Art and Essay Cinema Association (AFCAE)" is an alliance of art house cinemas where films by creators who differ from so-called "major"

また、協会では「私の小さなシネマテークコレクション」という年少の観客のための小冊子も作成しています。イラストをふんだんに使い、分かりやすくつくられた映画ガイドです。この冊子はAFCAEに加入しているすべての劇場に置いてあり、無料提供されています。いろんなクイズや情報が掲載されていて、これによって映画の楽しさは持続し、思い出の品にもなり、さらには自分が映画について考えたことを文字にして誰かに伝えてみたいという年少の観客の密かな主張を集めるためのポストカードも付いています。またAFCAEでは、毎年「年少の観客のアート作品との出会い」という会議を開催し、例年300人もの参加者を得ていますが、子どもたちと映画との関係、現在行っている活動について考え、見直す機会となっています。ここでは、シンポジウムやワークショップ、作家を招いての未公開映画の上映などが行われ、次世代の観客が多様な映画に触れることを応援する人たちにあって、なくてはならない交流の場となっています。

「すべての映画は平等に生み出される」とは、ジャン・ルノワールの言葉ですが、パリでは簡単にできることでも、地方では難しいということがあります。平等に生み出された映

画を鑑賞することができる機会をつくることも重要なことです。AFCAEでは、地域での多様な映画の上映の可能性を高めるために、地域の映画館やそのパートナー、仲介業者、配給の可能性を握るさまざまな人たちに向け、先行作品鑑賞会（試写）を行っています。また、AFCAE映画館のネットワークを使って、優れた作品のブックイングに対する協力（組織的に連携を測り、プリントの流通をスムーズにするなど）も行っています。10年来続くこの協力体制は、CNCや青少年／スポーツ省の支援によって成り立っています。地方の映画館でも容易に上映ができるようにフィルムライブラリーのようなものを持って、いろんなところに巡回できるようにする、これが重要なことなのです。先ほどお話ししたカタログには地方ではなかなか上映できないような、チェコの古い子ども映画なども入っています。

2. パリ市の場合

—「ミッション・シネマ（映画の使命）」

La Mission Cinéma

ここまで、国レベルで行われている取り組みについてお話ししましたが、ここからは、地方、と言ってもパリですから特

films and diverse works from various countries are screened. Many cinemas focus their efforts on attracting children and young audience members. The alliance first created a catalog of films they wished to screen for children. The film catalog has grown to 300 films which can be screened in France consisting of the latest films as well as films ranging from Chaplin to Tim Burton. Distribution companies also benefit as bookings for these films increase and the catalog becomes a wealth of information for cinemas that intend to bestow to young audiences the best of the "7th Art."

Also, within the association, a booklet entitled "My Little Film Collection" is produced for young audience members. It is a film guide full of illustrations and made to be easily understood. This booklet is free of charge to all cinemas which join AFCAE. Through the publication of quizzes and information, the enjoyment of film is prolonged, works become remembered, and by putting their own thoughts about film into words, young audience members can attempt to tell someone of their private opinions on postcards that are included in the booklet. Moreover, the association also holds a conference every year called "The Meeting of Young

Audiences and Art Films" which attracts an annual average of 300 participants. It is an opportunity to take a better look at, and to think about the relationship between children & film and the current activities that are being conducted. At the conference, symposiums and workshops; private screenings of films to which the creator is invited; and more are held. It is a place of invaluable discourse for those who support the stimulation of future generations of cinema audiences through various films.

"Equality Created by All Films" were words spoken by Jean Renoir to describe that what is easily accomplished in Paris, is difficult in outlying regions. It is important to create opportunities in which the equality created by film can be appreciated. AFCAE, in order to boost the likelihood of screenings of a variety of films in the local regions, conducts preview film screenings (private showings) aimed at local cinemas, their partners, intermediary agents, and various people who hold distribution potential. Furthermore, through the use of the AFCAE network of cinemas, the booking of outstanding works is a collaborative endeavor (a systematic

別な街ですが、パリ市の取り組みをご紹介しますと思います。パリ市において映画教育を担っているのが「ミッション・シネマ」という制度です。

先ほど、CNCが全国レベルで行っている映画教育事業「小学校と映画 (École et Cinéma)」[映画館の中学生 (Collège au cinéma)]についてお話ししましたが、「ミッション・シネマ」では、この事業をサポートし、有効なものとするため、いくつかのアソシエーション(協会)の協力を得て、さまざまな活動を行っています。子どもに映画を見せる教師の研修を行い、市内の映画館の協力を得て子どもたちに質の高い映画を見せることによって、重要な教育的意味を持つ活動を実現するという、この事業には、パリ市にある3つのアソシエーション、Les Cinémas Indépendants Parisiens (パリ・インディペンデント映画館協会)、Un cinéma du côté des enfants (子どもの映画協会)、Enfances au Cinéma (映画の子ども時代協会)が協力しています。2004年から2005年にかけて、パリ市内の幼稚園から中学校まで23,000人以上の子どもが、市内の近隣の映画館で映画を見ることができました。

「ミッション・シネマ」では、学校外での映画教育プログラムに対する支援も行っています。例えば、パリ・インディ

ペンデント映画館協会が始めた「芸術のこども (L'Enfance de l'Art)」プログラムにも全面的な支援をしています。このプログラムは市内にある30近い映画館が連携し、子ども用のプログラミングをして、学校の休日に上映するというもので、3か月ごとに10数本の映画を選びます。この「L'Enfance de l'Art」に年間会員登録した子どもやその家族(個人カードは年30ユーロ、家族カードは年50ユーロ)は、プログラムに含まれる映画であればどの映画館でも入場料3ユーロ(大人料金の約1/3)で見ることができます(ほかに、スペシャルイベントや会報をふくむ特典がある)。

このプログラムは、インディペンデント映画館協会が何度も子どもの観客のための会合をもち、実現に至りましたが、すべての興行主がそのプログラムを考える余裕やエネルギーを持っているわけではないので、インディペンデント映画館協会自身でプログラミングをして、その中から各映画館が上映作品を選ぶ形にしました。インディペンデント映画協会が3か月ごとに映画を選び、配給側とコンタクトし、必要であれば各映画館での解説もしています。このプログラムに参加している映画館は大体1週間に3~4回子ども向けの上映会をします。子どもたちには好評で、ユルシュリーヌでも1週間

Bunka-Cho Film Week 2007

partnership that eases the smooth circulation of prints). This collaborative system, in 10 years of operation, has become recognized through the support of the CNC and the Ministry for Youth and Sports. Making the effort so that works can be easily screened at regional cinemas and can tour various locations, through the use of this "film library," is an essential matter. Older Czech children's films which were considerably difficult to screen at outlying regions are also included in the catalog I spoke of earlier.

2) The Case of Paris

- "La Mission Cinéma (The Mission of Film)"

Up to this point, I have spoken about the initiatives that are conducted at a national level, however, I will now introduce the initiatives of Paris which, among local regions, is a special city. Paris' film education is administered by an organization called "La Mission Cinéma."

Previously, I spoke on the subject of the national level film education operations of the CNC - "École et cinéma (Elementary Schools and Film)" and "Collège au cinéma (College with Cinema)." However, at La Mission Cinema

various activities are held with the cooperation of a few associations which support the enterprise and make it effective. Three associations within the city of Paris, "Les Cinémas Indépendants Parisiens (Paris Independent Cinema Association)," "Un cinéma du côté des enfants (Children's Film Association)," and "Enfances au Cinéma (Childhoods with Cinema)," work together in this enterprise to implement activities of key educational value by conducting training for instructors who show films to children and by showing children high quality films with the cooperation of Parisian cinemas. Between 2004 and 2005, over 23,000 Parisian children from kindergarten to middle school levels were able to watch films at neighborhood cinemas within the city.

La Mission Cinema actively supports film education programs outside of schools. For example, La Mission Cinema lends general support for the "L'enfance de l'Art (A Childhood of Art)" program initiated by the Paris Independent Cinema Association. This cooperative program of 30 nearby cinemas within the city selects around 10 films every three months to screen as children's programming on school holidays. Yearly membership registration to A

に何回かこの「L'Enfance de l'Art」の上映をしています。

このプログラムは、CNCの年少者向け特別プログラムに対する支援などをもとに2002年にスタートしましたが、最近では各映画館独自の取り組みも盛んに行われています。毎水曜、毎土曜に子ども向けの特別上映プログラムを組み、それに付随したイベントを開催するところもあります。いまでは、パリ市のミッション・シネマの支援が非常に重要となっています。

このほかミッション・シネマでは、ユルシュリーヌ（5区）が行っている子ども向けプログラム、学校内シネマテークとのコラボレーションをサポートするほか、1区、3区、4区、11区内にある託児所の子どもを対象に市庁舎内のホールで毎月「小さい子どものための映画」を開催しています。また、2005年には、AFCAEと協力して「モン・ブルミエ・フェスティバル（私の初めての映画祭）」を立ち上げました。これは3～15才の観客とその家族に向けた、全く新しいイベントです。

また、ミッション・シネマでは、学校の授業枠内、枠外を問わず、さまざまな映画のワークショップをサポートしています。授業枠内では、2002年にパリ市内の4つの中学校と専

門学校において映画体験の授業が実現しました。2002～2003年から始まったトリビュドム（Tribudom）は、映画作家クロード・ムリエラによる独自のプロジェクトで、小学生（18区、19区、20区の学校優先）に、彼らの学校内や外での生活をベースにしたフィクションの短編をつくらせています。毎年、7つの学校から150人の生徒がこの企画に参加し、その作品群はDVD化もされています。

授業の外で行われるワークショップとしては、11区のアトリエ・ド・ラ・ボンヌ・グレンヌで、学校の休暇期間中、子ども（4～6才）向けに「フィルムの表面を引っかいて絵を描く遊び」を開催しています。子どもが自分自身で映画を発見するためには、つくることが一番だということで、こういった活動が至るところで行われているわけですが、これらをサポートするさまざまな組織も存在し、多くの場合、ワークショップには映画の製作スタッフが協力しています。

さらに、ミッション・シネマでは、映画教育に重要な役割を果たしている映像専門施設への支援、協力関係も重視しています。例えば、毎年40,000人もの子どもの来場があるフォーラムデイマージュや、パリ市にあるRobert Lynenの学校／シネマテークが行う、地元の映画館での課外授業としての

Childhood of Art for children and their families (Individual member's card: 30 euros/year; family membership cards: 50 euros/year) allows viewings of films included in the program at every cinema for a 3 euros entrance fee, around one-third the price for adult admission (special events and bulletins are additional benefits).

The program was realized through countless meetings by the Paris Independent Cinema Association for the benefit of child audiences. Because promoters do not have the time nor the energy, programming is done within the association, and each cinema selects works to be screened from this program. Every three months, the association selects films, contacts distributors and if necessary gives introductions at each cinema. Participant cinemas of this program generally conduct screenings for children three to four times per week. Due to its popularity with children, Childhood of Art screenings are held a number of times per week at Studio des Ursulines as well.

On the basis of CNC's support for youth oriented special programs, started in 2002, this program recently conducts enthusiastic initiatives distinct to each cinema. There are also

cinemas that hold special programs for children, and their accompanying events, every Wednesday and Saturday. Now, support of Paris' La Mission Cinema has become essential.

Moreover, La Mission Cinema supports the children's programs conducted by Studio des Ursulines (5th District), and its collaboration with school cinemateques in addition to the monthly meetings entitled "Films for Small Children" held at town hall auditoriums targeted at nursery school children in the 1st, 3rd, 4th, and 11th Districts. Furthermore, with the cooperation of AFCAE in 2005, "Mon Premier Festival (My First Festival)" was started. This is a completely new event aimed toward viewers 3-15 years of age and their families.

Also, La Mission Cinema supports various workshop within the framework of, but not beyond, a school's curriculum. Within the curriculum, a film experience class was implemented at four Paris city middle and vocational schools in 2002. Started between 2002 and 2003 by screenwriter, Claude Mouriéras, "Tribudom" is a distinctive project where elementary school students (priority given to schools of District 18, 19 and 20) are assigned to create short films based on their lives inside or outside of school. Every year,

映画鑑賞（2004年には22,000人の子供が参加）などです。

2004年9月にパリ解放60周年を記念し、ミッション・シネマはパリ解放についての教育映像DVD（製作：パテ／ゴモン、監修：歴史家アンドレ・カスピ）を製作、パリ在住の85,000人の中学生に贈りました。これは、歴史教師、中学内にある資料＆情報センター、公共図書館などにくまなく無料配布されています。現在製作中である強制収容所の解放についての教育映像DVDは、パリ在住の高校生に贈られる予定になっています。

—パリ・インディペンデント映画館協会

(Le CINEP, Les Cinémas Indépendants Parisiens)

「パリ・インディペンデント映画館協会」は、1992年2月24日に設立され、現在26のアートハウス、インディペンデント系の映画館が加盟しています。この協会では、創設以来、子どもの観客に向けたさまざまな活動を行ってきました。これは、子どもたちが映画という芸術に触れる機会をつくることを目的としたもので、現代の子どもや青少年にとって映画はどういう意味を持つのか、持つべきなのか、議論が重ねられています。10数年にわたる活動の中で、パリ・インディペン

デント系映画館協会では、次のようなことを実現しています。

- 映画と教育とがうまく連携するため、教育者や教育専門家、映画の製作者、研究者などが集まり、意見を交換し合意を形成。
- 子どものための上映：この協会加盟の映画館による子ども向け映画の年間上映回数は500回を数え、60,000人におよぶ子どもが訪れています。各映画館では、学校ごとのグループに対する特別上映なども積極的に行っています。また、先ほどお話したL'Enfance de l'Art -Cinémaも、この協会がイニシアティブをとって行っています。
- 映画教育に関する書籍の編集・発行、教師の育成プログラムのオーガナイズ。
- 子どもたちに配布する冊子やカードなどの作成、各劇場でのプレゼンテーションやディスカッション、教室での講義、ワークショップのオーガナイズ。
- 加盟している劇場（26館）はもちろんのこと、映画教育に関わる配給会社や研究所、協会、アドバイザーなどとのネットワークの構築。

私は、パリ・インディペンデント映画館協会の事務局長をしています。パリと、フランスの他の地方の映画館とは状況

Bunka-Cho Film Week 2007

150 students from seven schools participate in this project and their works are compiled into DVD as well.

Outside of class, an "etching pictures on film" workshop is held during school holidays for children (four to six years old) at District 11's "l'Atelier de la Bonne Graine." In order for children to discover film for themselves, it is best they create it and it is for this reason that these kinds of activities are conducted everywhere, and various organizations exist to support them with the cooperation of film production staff in many cases.

Furthermore, La Mission Cinema attaches great importance to the support and cooperative relation with specialty visual institutions which carry out essential roles for visual education. For example, as extracurricular activity, there is a film presentation (22,000 children participated in 2004) held at local cinemas conducted by "le Forum des images" (where 40,000 children attend every year) and Robert Lynen's cinémathèque (school) in Paris.

In September of 2004, to commemorate the 60th anniversary of Paris' liberation, La Mission Cinema produced an educational DVD (Produced by: Pathe-Gaumont, Supervisor:

Historian Andre Kaspi) about the liberation of Paris which was given as a gift to 85,000 middle school students living in Paris. This was distributed free of charge throughout the city to history teachers, reference & information centers within middle schools, and public libraries. An educational DVD currently in production concerning the liberation of concentration camps is planned to be distributed to high school students living in Paris.

- Paris Independent Cinema Association (Le CINEP)

"Le CINEP (the Paris Independent Cinema Association)" was established in February 24, 1992, and currently boasts participation of 26 art house and independent cinemas. This association has conducted various activities for children since its establishment. Its purpose is to create opportunities for children to experience the art of film and to increase the discussion regarding what kind of meaning films has or should have for contemporary children and youth. The Paris Independent Cinema Association has implemented the following range of activities over the past ten or so years.

- Assembling educators, training specialists, film produc-

が全く違います。フランスにはたくさんの数の映画館があり、競争が激しく、インディペンデントの映画館はいずれもシネコンの登場で苦しんでいます。そこで我々は独自の解決策を見つけて、我々の望む形の映画館として実践を続けていかなければならないと思っています。私たちが見せたいと思うような子どものための映画、そういう映画はシネコンでは上映されません。子ども向けであっても大作しかかけません。私たちは、インディペンデントとしての映画館の特殊性を持たなければいけないと思います。皆さんの言葉で言えばコミュニティシネマでしょうか。我々は、インディペンデントの映画館として映画教育に興味を持たなければいけないと考え、シネコンとの差別化を図り、現在はそれがうまくいっています。子どもと一緒に大人たちも来てくれます。これは、地域の映画館として、そこに住む街の人々を常連客にする方法でもあったのです。

3. ユルシュリーヌの活動

ユルシュリーヌは、1925年に創設されたパリで最も古い映画館です。当時、俳優だったアルマン・タリエとローランス・ミルガは、パリにそれまでなかった新しいタイプの映画

館をつくろうと考え、「ユルシュリーヌ通り」というひっそりとした通りをその場所を選びました。彼らが目指したのは、文化人や感覚の鋭い観客を対象にした、アヴァンギャルドな作品の上映ができるような映画館でした。このようにして、フランスに前衛映画作品が誕生し、「専門化された」最初の映画館「ユルシュリーヌ (Le Studio des Ursulines)」が登場したのです。ユルシュリーヌでの最初の上映は1926年1月21日に行われ、この時観客席には、アンドレ・ブルトン、マン・レイ、フェルナン・レジェ、ルネ・クレールらが顔を見せたそうです。アルマン・タリエは、いわゆる商業映画とは一線を画した、魂やエスプリを感じることで作品を紹介しており、『アンダルシアの犬』もここで封切られました。彼はまた、50年代に芸術性や作家性の高い作品の製作や上映を推し進める活動にも参画しています。それらの活動の一環として、1955年にはAFCAEが誕生、ユルシュリーヌは、アール・エ・エッセイの映画館第一号となりました。

2003年3月、L'ARP (Société Civile des Auteurs Réalisateurs Producteurs : フランス映画監督製作者協会) とパリ市が介入した共同運営が始まり、それ以来、劇場の使命は、パリに住む「こどもの観客 (Jeune Public)」のために選りすぐった作

ers, researchers and so forth in order to exchange opinions and form a consensus for the successful cooperation between film and education.

- Screenings for children: The annual number of screening of films for children by cinemas participating in this association has reached a total of over 500, with as many as 60,000 children attending. Each cinema also proactively holds special screenings for each school group. This association conducts initiatives under the A Childhood of Art program, of which I spoke earlier.
- Organizing the editing and publishing of books related to film education, and instructor training programs.
- Organizing the the creation of booklets and cards distributed to children; presentations & discussions at each cinema; lectures in the classroom; and workshops.
- Formation of a network among distribution companies, research institutes, associations, and advisors involved in film education, and of course, participating theaters (26 theaters).

I am the secretary general of the Paris Independent Cinema Association. Cinemas in Paris have a completely different

circumstance from the cinemas in other regions of France. There are a great number of cinemas in France, so the competition is intense, and every independent cinema has been troubled by the appearance of the cinema complex. Accordingly, I think we must find a distinct solution and continue engaging our vision of the cinema. The type of film we feel we want to show for children is not screened at cinema complexes. Even if a film intended for children is shown, it is only a major release. As independents, our cinemas must possess unique qualities. Is this not what everyone might call "community cinema?" As independent cinemas, we concluded that we must be interested in film education, and planned to differentiate ourselves from cinema complexes. This has now turned out well. Adults come to the cinema with children. This has also been a method, in terms of regional cinemas, for creating regular customers from the local populace.

3) Activities of Studio des Ursulines

Studio des Ursulines, established in 1925, is the oldest cinema in Paris. Armand Tallier and Laurence Myra, who were actors at that time, intended to create a new type of cinema

品を上映し、また定期的に作り手との出会いの機会を設けることにより、映画の多様性を子どもたちが発見する場を提供するというになりました。

「こども映画館」であるユルシュリーヌが、子どもたちに多様な映画を見せることで、次の世代に大切な文化を伝えるための場所として重要な役割を果たしています。映画教育は、まず映画を見せることが基本にあります。グローバリゼーションの進行の中で、文化の多様性を確保するということはひとつの戦いと言っても過言ではありません。子どもたちに多様な映画を通して文化の多様性を発見させることが重要なのです。ハリウッド作品の中にも良い映画はありますが、それ以外にも自国であるフランスの映画、世界のさまざまな地域の優れた映画、映画の歴史の中で重要なさまざまな映画を見せること。いろんな国のいろんな映画を見せることが大切だと考えています。

私たちは、この「多様性」というキーワードに基づいてさまざまなプログラミングをしています。封切り映画も1年に10～15本ぐらい上映しています。その中には、スペイン、ドイツ、ベルギーなどヨーロッパのアニメーション、アメリカのアニメーション、日本のアニメーションなどの映画もあり

ます。もちろん、実写映画もあります。このような新しい映画のロードショー的な公開のほかに、ユルシュリーヌでは、映画遺産と呼ぶべき映画史的に重要な古典作品の上映もしています。また、幼児向けの上映もやっています。“映画への目覚め”、“はじめての映画”というプログラムで、45分程度の、3歳から見るができるような作品を選んでいきます。初めての映画館で、初めて映画に触れあう瞬間に立ち会うことは、本当に感動的なことです。これは私たちの仕事の喜びのひとつです。

特別上映会として、小津安二郎監督の『生まれてはみたけれど』をピアノ演奏付きで上映したり、サイレント映画の演奏付上映なども行っています。また、映画作家を囲む会や脚本家やスタッフの人を招いたトークイベントなどもよく開催しますが、子どもたちはこういう企画がとても好きです。映画をつくっている人を発見できるからです。同時に、私たちは、「映画は生きた芸術である」ということを子どもたちに示すことができるわけです。

子どものために映画を上映する時には、字幕をどうするかということも問題になります。字幕にするのか、吹替えにするか。我々にはなるべくオリジナルの言語版の字幕付きで上映

Bunka-Cho Film Week 2007

which had not existed then in Paris and selected the quiet "Ursulines Street" as the place to build it. Their goal was a cinema where screenings of avant-garde works were possible, targeting cultured people and audiences with refined senses. In this way, the avant-garde film was born in France, and the first "specialized" cinema, "Studio des Ursulines" came into being. The first screening at Studio des Ursulines was conducted on January 21, 1926, and it is said that on this occasion, André Breton, Man Ray, Fernand Léger, René Clair, and others were seated in the audience. Armand Tallier introduced films whose heart and soul could be felt, making a clear distinction from so-called "commercial films" and released *Andalusian Dog* at Studio des Ursulines as well. He also took part in planning activities to advance the production and screening of films of high artistic and literary quality in the 1950s. AFCAE was formed in 1955 as part of these activities, and Studio des Ursulines became the first cinema for "Art and Essay."

In March, 2003, Paris stepped in to begin joint management with the L'ARP ("Film Directors and Producers Association of France"), and since then, the mission has been to screen

select films for "child audience (Jeune Public)" living in Paris and to provide a place to have children discover the diversity of films by creating regular opportunities for them to meet film creators.

Studio des Ursulines, the "Children's Cinema," is fulfilling an important role as a place to inform valuable culture to the next generation by showing an assortment films to children. Screening films is the foundation for visual education. It is not exaggeration to say it is a struggle to maintain a diversity of cultures amid the expansion of globalization. It is essential to make children discover the diversity of cultures through a variety of films. There are good works among Hollywood films, but apart from these, films from France, excellent films of various regions of the world, and various films important to the history of film is what should be shown. We consider the screening of various films from various counties as important.

Based on this keyword, "variety," we hold various kinds of programs. 10-15 newly released films are shown per year. Among these are European animations from Spain, Germany and Belgium, American animation and Japanese animation.

したいと思っています。しかし、小さな子どもには字幕を読むのかということが問題になります。7〜8歳以上になれば、言語版の字幕付きで見ることができますが、それ以下だと難しくなります。多くの場合、字幕版と吹替え版の両方で公開されます。アニメ映画であっても、字幕版と吹替え版が並んでいます。『となりのトトロ』を上映した時には、土曜日の夜は字幕版で、日曜日の朝は吹替え版で上映しました。フランスの場合、一般的にですが、吹替え版の質があまり良くないので、今では字幕の方が好まれるようになりました。昔は吹替え版の方が人気だったのに、状況が逆になっています。

ユルシュリースは、普通の映画館のように毎日開いているわけではありません。映画館を開けるのは、子どもたちが休みの日だけ。すなわち、水曜、土曜、日曜日、それと夏休みやクリスマスなどの休暇の期間です。その他の日は、学校の団体鑑賞向けの上映会に使っています。水、土、日曜日以外であれば、学校や幼稚園などを対象として上映会を、自由な時間にできるのです。ユルシュリースは子どものための映画館ですから、子どもたちが映画館に行けない時間に開けていてもしょうがないんです。これは、経済的な選択でもありました。伝統的に映画館では人が来ない時間は上映しない。

我々の映画館は子どもたちの映画館ですから、学校が休みの日以外は閉めることにしました。

—映画の解説とワークショップ

私たちが重視していることは、映画を上映する時に、毎回、その映画についての解説を行うことです。他の映画館とは違って、短い時間ではありますが、上映の前に2分ほど映画の紹介をします。「伝達する」ことが重要だと思うからです。誰かがあなたにその映画を紹介してくれる。ただ、何の紹介もなく映画を見るより、少しでも解説を聞いて映画を見た時の方が子どもたちははっきり覚えています。コマーシャル映画を見てアイスクリームを食べた時より、誰かの紹介で食べた時の方が、はっきり記憶に残ります。

パリ市内では、モン・プルミエ・フェスティバル（私の初めての映画祭）や、6月には「パリシネマ」という市内の映画館が連動して行うイベントがありますが、ユルシュリースでもこういったイベントにも参加して、多くの子どもたちを迎えています。

ワークショップもやっています。いま見た映画について絵を描いてもらうとか、フィルムをスクラッチして映画をつく

Of course, there are live action films, too. In addition to premiere-like releases of these new films, Studio des Ursulines is also screening important classic works in the annals of film which should be called film inheritance. And there are screenings for little children, as well. In the programs called "Awakening to Film" and "My First Film," approximately 45 minute length films are chosen, which children 3 years of age and older are able to see. It is deeply moving to witness the moment when they are touched by their first film at their first cinema. This is one of the joys of our work.

In terms of special screenings, a showing of Yasujiro Ozu's *I Was Born, But...* accompanied by a piano performance, silent films with musical performances, etc., are also conducted. Additionally, round table discussions with filmmakers and talk show events with invited scriptwriters or creative staff are often held. The children like these ideas very much. That is because they can discover people who make film. At the same time, we are able to indicate to children that "film is a living art."

A problem arises of how subtitles should be handled when a film is screened for children. Do we provide subtitles or

dubbed dialogue? As much as possible we would like to screen a film in the original language with subtitles. However, the problem becomes whether small children can read subtitles or not. If they are over 7 or 8 years old, they can watch a subtitled film with the original language, but younger than 7 or 8 year old, it becomes more difficult. In many cases, they are released in both a subtitled and dubbed version. Even if it is an animated film, the subtitled version and dubbed version are shown in order. When *My Neighbor Totoro* was screened, the subtitled version was screened on Saturday night, and the dubbed version was screened on Sunday night. In the case of France, due to the generally poor quality of the dubbing, subtitles have become preferred now. Although dubbed films were popular in the past, the situation has become the opposite.

Studio des Ursulines is not open every day like normal cinemas. It is open on holidays for children, that is, Wednesday, Saturday, Sunday, and vacation periods such as summer and Christmas. On other days, it is used in screenings for school film appreciation groups. On days other than Wednesday, Saturday or Sunday, a screening for schools or kindergartens

るというワークショップもあります。つまり、実践によって映画を発見させようとしているのです。その実践によって、子どもは本当に映画を好きになります。フィルムに直接傷をつけるという方法を発見したのは、ノーマン・マクラレンでした。古い使用済みのフィルムを2秒分=48コマのフィルムの端切れを子どもたちに与え、フィルムの上に傷をつけたり、鉛筆やペンを使って絵を描いて、それを実際に映写して見せる。こういうフィルムスクラッチのワークショップをすることで、フィルムの透明性、映像がどのように続いているのか、1秒間になぜ24コマなのか、網膜に残像が残ることなどを、子どもたちに説明することができるのです。

—公的支援の必要性

ユルシュリーヌの活動は、国際的にも質が高い映画教育活動であると認められています。こういったレベルの高い活動を維持するためには、日頃から準備が必要です。日常的に、さまざまな子どもに関する協会や教師との交流も行っています。

それに、子ども向けのプロの司会者を頼み、子どもだけでなく、子どもを連れてくる大人の入場料も含めて、平均入場

料は低く抑えています。そして、なるべく同じ映画を長期間上映しなければいけないと考えています。これは、現在の興行の状況とは逆のことばかりです。近年、映画館における映画の寿命はどんどん短くなっています。長くかけたからといって、収入が上がるわけではないからです。私たちがやっていることはすべて、コストがかかることばかりです。もし、さまざまな公的支援を受けていなければ、このような活動は続けられないでしょう。フランス国立映画センターからも、毎年援助金を受けています。アール・エ・エッセイの映画館としての基本的な支援に加えて、若い観客向けの映画館に対する別の支援も、困難なプログラミングをしている映画館に対する助成も受けています。パリ市からも支援を受けており、フランス映画監督製作者協会からも支援を受けています。「ヨーロッパシネマ」という、欧州連合レベルで行われている文化支援組織からも支援金を受けています。動員数が増えると、支援金も増えるシステムになっています。現在、ユルシュリーヌの総収入のうち、公的支援の割合はほぼ50%を占めています。これは、非常に大きなものです。我々のこのような仕事は、公的支援なしには成立しなかったものです。フランスでは、教育関係者と映画関係者が、共同して映画教育

Bunka-Chō Film Week 2007



can be conducted at any time. Because Studio des Ursulines is a cinema for children, there is no sense in being open during the hours that children cannot come to the cinema. This was also an economical choice. Traditionally, cinemas do not screen films at the hours people do not come. Since our cinema is for children, we decided to be closed except on school holidays.

— Film Commentary and Workshop

What we always give serious consideration every time we screen a film, is to conduct commentary about that film. This is different from other cinemas where, due to time constraints, the film is introduced for two minutes before the screening. We feel "communication" to be essential. Someone will come to comment on the film for you. Children who hear even a brief explanation when they watch films clearly remember more than when they watch a film without an explanation. Watching movies is like eating ice cream. People will have a better impression of an ice cream recommended to them rather than one that was not recommended.

Within the city of Paris, there is "Mon premier Festival (My First Festival)" and the "Paris Cinema," an event jointly held in June by the city's cinemas, in which Studio des Ursulines also participates and welcomes many children.

Workshops are also conducted where, for example, [children] draw pictures about the film they have just seen and workshops in which they create films by etching on actual film strips. In other words, we attempt to make them discover film through practice. Due to this practice, children truly become enamored of film. The person who found the technique of directly etching on film was Norman McLaren. 2 seconds (48 frames) of scrap, used film are given to the children, and using pencils or pens, pictures are scratched onto the surface of the film. These are then projected. Through this film etching workshop, the transparency of film; how images continue into one another; why 1 second equals 24 frames; the afterimages that remain in the retina; and more can be explained to children.

— Necessity of official support

Studio des Ursulines is also recognized internationally for

事業を推し進めています。必ずしも映画の専門家ではない多くの教育界の人々がこの事業に関わっています。同じぐらいの数の映画関係者もこの事業に協力をしていて、エドゥケーターを育成するためのさまざまなワークショップも行われています。これも公的な支援がなければ全く成立しないでしょう。

4.最後に～信念を分かち合うこと

ひとつご理解いただきたいのは、映画教育に対するシステムに一貫性を持たせるためには、いくつかの条件を満たすことが必要だということです。

まずは、公的支援。映画教育プログラムというのは、市場原理には逆行するような活動です。商業的には毎年約4～5本の子ども向けの映画しか上映できません。ですから、充実した映画教育プログラムを実現するためには公的な支援は不可欠なのです。

次に必要なのは、上映者（興行主）自身のエネルギーやイニシアチヴです。このような子ども向けの上映をするためには、上映者側が本当にエネルギーを持っていなければなりません。ワークショップもそうです。上映者側の努力が必要で

す。さらに、学校の教師にも映画に対する本当の感受性が求められます。上映者側の映画に対する感性が重要であることは言うまでもありません。

この事業に関わるさまざまな協会の活動も重要です。このような仕事は、要求の高い、本当に難しい仕事です。色々な人が持っている能力やエネルギーをひとつにまとめてコーディネートしていく協会の役割は重要です。

時には困難な時もあります。教育と映画、世界が違うわけですから、意思伝達がうまくいかない場合もあり、理解しあう努力が必要となるでしょう。そんな時、キーになるのは信念を持つことです。その信念とは、映画という文化は、単なる商業的な財ではないということ。映画をヨーグルトと同じような商品として取り扱ってははいけません。映画はヨーグルトが持っていない重要性を伝達するものです。これが最初に持つべき信念です。また、質の良い映画を子どもに見せることは、映画産業に利益をもたらすために行うものではありません。いずれは観客が育っていくという意味で、映画産業にも利益をもたらすでしょうが、直接的にはそういうことを目指して行われるものではありません。この事業の目的は、未来の世代に対して世界を理解する鍵を伝達するということ、

the high quality of its visual education activities. Constant preparation is required to maintain the high level of these activities. Studio des Ursulines routinely conducts exchanges between various associations related to children and teachers.

Moreover, Studio des Ursulines asks professional children's administrators to keep the average admission fee low including not only children's admission fees, but the admission fees for adults who take children with them. Additionally, we are considering to extend, as much as possible, the time period the same film is screened. This is just the opposite circumstance of today's entertainment industry. In recent years, the life span of a film at the cinema has been rapidly becoming shorter. While it might be true that a long time period does not equate an increase in revenue, all we have done is merely spend money. If we did not accept a variety of official support, we probably could not continue these activities. Every year, we receive financial support from the National Film Center of France. Basic support for Art and Essay cinemas is included as is additional assistance for cinemas which target young audiences and those with difficult programming. We also receive backing from the city of Paris and the Film

Directors and Producers Association of France. Further financial aid is received from a European Union level operated cultural support organization called "European Cinema." It is a system in which financial aid increases as the audience numbers increase. Currently, the rate of official support accounts for 50 percent of the total income of Studio des Ursulines. This is extremely large. This kind of work could not exist without official support. In France, education officials and film press jointly advance visual education enterprises. Many people from the world education, who are not necessarily film specialists are involved in this project. About same number of film professionals also cooperate with this project, conducting various workshops in order to train educators. This, also, could not exist at all without official support.

4) In conclusion -To share a conviction

One thing we want you to understand is that it is necessary to meet a few requirement in order for a visual education system to have consistency.

First is official support. A film education program is an

自分を理解する鍵を見つけ、そこから我々がやってきたことを理解させるということです。そうしたことは、数字で計測することはできません。しかし、これは広く社会に課せられている重要な課題ではないでしょうか。フランスの映画教育に携わる人たちはこういう信念を共有しています。ここが出发点でしょう。信念を分かち合うことが一番大切だと思います。1日でできることではありません。何年もエネルギーをかけてやっていくべきことです。最初に必要なのは、映画教育は社会の基本的な重要な課題である。世界の未来を決める課題であるという信念を持つということだと思います。

Bunka-Chō Film Week 2007

activity that goes against market principle. Commercially, only about 4-5 films intended for children can be screened each year. Therefore, official support is essential in order to implement a substantial film education program.

The next necessity is a "showman (exhibitor)" who will utilize their own energy and initiative. This person must truly have the energy for these children oriented screenings. The same goes for workshops - a great effort from the showman is also needed. Furthermore, school instructors with a true sensitivity toward film are to be sought. Needless to say, it is important for the showman to have an affinity toward film.

The activity of various associations involved in this enterprise is also essential. This kind of work is very difficult and the demands are high. An association assigned to gather and coordinate various people's ability and energy is essential.

Sometimes it is difficult. Since the world divides education and film as being different, a situation in which the intention is not communicated well will require an effort for mutual understanding. In such a case, it is key to possess a belief - the belief that film culture is not a simply a commercial commodity. We must not treat film as a product like yogurt. Film

communicates something significant that yogurt does not possess. This is the belief that should be held from the beginning. Moreover, high quality films are shown to children not to bring in profits to the film industry. This will eventually, as audiences grow up, bring profits to the film industry, but this is not the direct intention of what is being done. The purpose of this project is to communicate to future generations the key to understanding the world, to find the key to understanding themselves, and from there, to have them understand what we have done. These things can not be measured in figures. However, might this not be an important task to impose on greater society? The people involved in visual education in France share this conviction. Here must be the starting point. Sharing the same conviction, we believe, is most important. It is not a matter accomplished in one day. It should be done with energy no matter the years it takes. It is essential from the beginning to have a conviction that visual education is a fundamental and important task for society and that these tasks will decide the future of the world.

ディスカッション「映画とこども」

司会：小栗康平 ルイ＝ポール・デザンジュ、中島清文、西嶋憲生、佐伯知紀

小栗：プレゼンテーションでは、ルイ＝ポール・デザンジュさんから、涎が出るようなお話ばかり伺いました。彼のお話ですと、一貫性を保つために3つのことが必要だということです。ひとつは市場に逆らう、そのためには公的支援が継続されなければいけないということ。ふたつ目は見せる側がイニシアチヴを持つこと。3つ目が映画に対する豊かな感受性を持つことでした。日本とフランスは、公的支援ひとつとっても随分事情が違いますが、デザンジュさんのお話を聞いて心に残ったのは、「映画を伝達する」ということ。私なりに言い換えると、子どもたちに映画を伝える時に「手渡しをする」、「記憶に残るように渡してあげる」、そのようなことがとても大事なことだと思いました。

ディスカッションに入る前に、まだ発言されてない方に、ミニ・プレゼンテーションをしていただきたいと思います。西嶋憲生さんは、映画教育に関する報告書を一貫してまとめてこられた方です。これは出版してもいいくらい、内容の濃

いものだと思います。この報告書を3年間ずっと手がけてこられた西嶋さんに、いま、改めて映画教育にとって何が必要とされているのか、お話いただきたいと思います。

映画教育の出発点

西嶋：当初は、映画教育という言葉自体、日本ではきちんと定義されていなかったので「映画教育とは何なのか」という点で混乱もありました。映画教育の調査をすることになった経緯と現状をまとめてお話しようと思っていたのですが、実際には小栗監督が非常に丁寧に、日本における映画教育の問題の所在やこれまでの取組み、そしてこれから何をすべきか、ということまでお話になられました。デザンジュさんのお話の中にも、具体的で重要な問題が語られ、私としてはそれをもう1回繰り返しても仕方がないので、別の角度から映画教育を整理してみたいと思います。

ひとつは、映画上映ネットワーク会議（コミュニティシネ

Discussion: "Film and Children"

Oguri: At the presentation, we heard many mouth-watering stories from Mr. Louis-Paul Desanges. According to him, there are three requirements to obtain consistency. One is to go against the market, and for that, constant public support is necessary. Secondly, there needs to be an initiative for screenings. And thirdly, there must be a fertile sensitivity towards film. The situation in Japan and France is, just taking public support as an example, quite different. What remained in my mind after listening to Mr. Desanges' speech was the way in which films "communicate." That is to say, when we convey a film to children, we should "hand over" and "pass it on in a way that it will stick in their minds," which I thought was very important.

Before starting the discussion, I would like those who have not spoken to give mini-introductions. Norio Nishijima has consistently compiled reports about film education. I think they are so rich in substance that they are worth publishing. I

would like Mr. Nishijima, who has made these reports for the last three years, to tell us afresh what is required for film education.

The starting point of film education

Nishijima: When I started, the words "film education" did not have a proper definition in Japan, so there was confusion as to what film education actually was. I was expecting to talk about the circumstances in which we started investigating film education, as well as the current situation, however Mr. Oguri has very thoroughly examined where the problems lie in film education in Japan, what has been done and what needs to be done in the future. In Mr. Desanges' talk, too, there was coverage of some very concrete and important issues. It is no use for me to repeat what has already been said, so I would like to analyze film education from a different angle.

マ支援センターが主催の全国コミュニティシネマ会議の前身)に10年以上関わってきた中で、「観客としての子ども」という問題に出会いました。当時はまだ、映画関係者のほとんどの人が、観客としての子どもというものを視野に入れていなかったと思います。例えば、今回の東京国際映画祭のプログラムを見ても、子どもが映画にアクセスできる仕組みは考えられていません。東京国際映画祭は、基本的に子どもを視野に入れていないようですが、映画祭の関連企画であるみなと上映会(港区共催)では、家族や親子を視野に入れた無料の屋外上映を開催しています。一方、東京国際映画祭とはほぼ同じ時期に開催されているロンドン映画祭は、BFI(英国映画協会)が主催し、今年51回目を迎えますが、そこではエデュケーション・プログラムやエデュケーション・イベントがあり、子どもたちに映画祭で上映する数多くの映画を通常上映前に無料で見せるというプログラムを行ったり、ワークショップをやるなど、子どもたちを映画祭にアクセスさせて一緒に何かをするということを視野に入れています。もちろん、これは映画祭の性格によりますので、どこの映画祭でもこのような教育的なプログラムをやっているわけではありません。

映画教育の出発点には、地域における映画上映の状況が非常に困難になっているという危機感があり、その傾向は10年以上続いてきました。その中で何か新しい可能性や、新しい枠組みを探し出そうとした時に、日本にはこれまでさまざまな試みがあってもきちんとした仕組みがないということで、フランスやドイツの事例を参考に「コミュニティシネマ」という理念を提唱したわけです。まず概念を出し、コミュニティと映画(館)という視点から映画上映を見直していこうとしました。その時に、高齢者に対する上映という問題も出ましたが、それ以上に大きなテーマとして、子どもたちと映画の繋がりと教育的プログラムの問題が出てきました。これまで子どもに対する上映をあまり手がけてこなかったが、そこに色々な可能性が含まれているのではないかと。将来の映画文化というものを維持し、豊かにしていくために教育的プログラムが必要なのではないか、ということです。子どもというのは、いまの観客であると同時に将来の観客でもある。彼らを育成する、育成というのは偉そうな言い方ですが、できるだけ世界のさまざまな国のさまざまな映画に広く接するような視野を持つ観客を育てたい。それは、上映者側にとっては、自分たちが見せたい、見たい映画を上映するために必

Bunka-Chō Film Week 2007



One thing is, in the decade or so that I was involved in the Film Exhibition Network Conference (the predecessor of The National Conference of Community Cinema hosted by the Japan Community Cinema Center), I came across the issue of "children as audiences." At that time, most of the people in the film industry did not consider children as a category of audience. For example, looking at this year's TIFF program, there has not been a consideration for a system to allow children to access films. Basically TIFF does not seem to take children into consideration, but the festival's sister event, Minato Screening, is hosting free outdoor movies for families and parent-and-child audiences. Meanwhile, the London Film Festival, which is held at about the same time as TIFF, is hosted by the British Film Institute and this year has its 51st outing. They have education programs and education events, which allow children to access the film festival and to do something together, such as free screenings for many films in the festival before the usual screening time, and workshops. Of course not every film festival has educational programs like this, as it depends on the nature of the film festival.

The starting point of film education was a sense of crisis: the situation of local screenings was facing real difficulties and the trend has continued over the last ten years. When we sought out a new potential or new framework, we realized that although Japan had conducted various trials there was no proper system in place. So we proposed a principle of "community cinema" using French and German cases as examples. We put the idea forward first, then tried to take another look at film screenings from the viewpoint of community and cinema. An issue of screening to elderly was also raised, but we came up with the even more important theme of an education program as a link between children and films. There were few screenings targeting children at that point, but surely there must have been different possibilities? In other words, we thought an educational program was necessary to sustain future film culture and to enrich it. Children are part of the current audience, but at the same time, they will comprise the audience of the future. We wanted to nurture them, well, nurture sounds self-important, but we wanted to bring up audiences with the foresight to come into contact with various films from different countries. From the

要なことでもあるのです。

もちろん、映画がますます一極化し多様性がなくなり、観客の質の低下も起こっている実情に対する危機感の中から、教育現場とは別の角度から「映画と子ども」という問題を考える必要もありました。ただ、子どもと関わる場合に、ただ映画を見せるだけではなく、子どもたちに何かを伝えるというアプローチの仕方や手法が全く分からなかったのが、フランスやイギリス、国内において調査をし、具体的な事例を集め、各地で実践してもらうということをやってきました。

学校教育の中の映画

西嶋：実際にフランスとイギリスの調査をしたところ、日本とはほとんど比較にならないような国家レベルのシステムがあり、最初に大きな挫折感を味わいました。フランスでは、小学校から高校に至るまで学校教育の枠組みの中に映画を教えるということが組み込まれ、学校外で子どもたちにアプローチするようなことも行われています。CNC（フランス国立映画センター）が「ジュヌヌ・ピュブリック」、それは「子どもの観客」という意味ですが、そういう概念を設定し、子どもに対して映画を上映することに予算を与えています。

例えば、シネマテーク・フランセーズではさまざまな企画を同時並行的にやっていますが、その中で、ジュヌヌ・ピュブリック向けの映画を上映しています。シネマテーク・フランセーズではそのセクションにも年間テーマがあり、今年は「私は、いま、いったいどこにいるの？」というテーマで、タイムスリップや不思議な場所をテーマとした、さまざまな国のさまざまな映画を組み合わせて上映しています。今年の夏、私はフランスに滞在していたのですが、リヨンのリュミエール研究所でもジュヌヌ・ピュブリック向けシリーズの映画上映が組まれていました。フランスでは、そういう概念ができあがっているのです。

我々の場合は、ある時期から「映画と子ども」という考え方に沿って、さまざまな試みを始め、現在は次にどうするかということを模索しているところです。日本の学校教育では、芸術の分野には美術と音楽しか組み込まれておらず、映画だけでなく演劇やダンスも入っていません。当初、コミュニティシネマとしては、映画館をベースにして子どもたちに映画を見せたり、ワークショップをするという、学校外においての子どもたちとの関わりというものを考えていました。

小栗康平監督は、群馬の小学校で、教科として映像や映画

screening side, that is also necessary in order to show what they want to show and to see.

Of course when we consider the problem of films becoming homogenized and less diverse, and the reduction in quality of audiences, we needed to think about "Film and Children" from a different angle to the classroom. Except, when involving children, we did not know how to approach them or what methods there were to convey something other than just showing films, so we carried out research in France, Britain and Japan to collect concrete examples and have made various places to try them.

Films in School Education

Nishijima: When I carried out research in France and Britain, I found out that there were systems in place at a national level, besides which Japan pales in comparison. I had a sense of failure at the beginning. In France, teaching films is integrated into the framework of school education from primary to high school, and they also engage children outside of the classroom. CNC (Centre National de la Cinématographie) have a concept called "Jeune Public,"

which means 'child audience' and have a budget for showing films to children.

For example, La Cinémathèque Française hosts various events in tandem, including screenings for Jeune Public. A section of La Cinémathèque Française has an annual theme and this year, the theme is "Where am I now?" showing a combination of different films from different countries with stories on subjects such as time slips and mysterious places. I was staying in France this summer and at Institut Lumiere in Lyon they had film screenings for Jeune Public as well. So, such a concept is already established in France.

In our case, we started various trials in accordance with the idea of "Film and Children" and currently we are debating what to do next. In Japanese school education, "Art" only comprises of fine art and music and excludes not only films, but also theatre and dance. At the beginning, we at Community Cinema were thinking about engaging children outside of school, such as showing films and workshops based on cinema.

The director, Mr. Kohei Oguri, has been working with teachers to coach them in visual images and films as a sub-

を教えるということ、先生方と何年もかけて研究会から始め、実際に授業の形にしています。日本では、学校教育の中で映画が取り上げられるためには、文部科学省が学習指導要領を変えなければいけませんが、現在は全くそういう方向には向かっていません。むしろ、総合学習の時間を削減しないという方向に向かっています。また、文部科学省だけではなく、親の関心も学力の低下だけに集まり、現状では学校教育の中に映画が入っていく余地は見出すことはできません。小栗監督は、そういう困難な状況でも何かしていくべきではないか、と話されていましたが、コミュニティシネマにおいても、映画教育をする際に、学校教育の中にも入って行くべきではないかという視点も出てきました。

このように、さまざまな角度から「映画と子ども」ということを考え、現在は、実際にさまざまな地域で子どもたちを対象とした上映やワークショップを行い、「諸外国及びわが国における“映画教育”に関する調査～実践編」という報告書をまとめました。それを簡略化したものが、皆さんにお配りした、「コミュニティシネマの教育プログラム」(参考資料P108～P110)というものです。大きく分類すると、映画を鑑賞することに重点を置いたプログラムがあり、その中にも、

映像を使って何かを教えるというもの、映画そのものについて教えるということがあります。この図表は、我々がやろうとしていることをはっきりさせるために、「見ること」と「つくること」を一旦分けただけで、実際には総合的なプログラムとしては混ざり合ってくると思います。この資料に載っているのは一部の例ですが、このような形でさまざまな試みが進んでいます。

フランスにおける子ども向けの映画プログラム

西嶋：最も重要なことは、小栗監督とデザンジュさんのお話にもありましたが、このような試みは何らかの支援なしには成立しない、ということです。何らかの支援というのは、公的支援というべきです。現状では、各地で行われている映画教育は、単発に、自発的な努力で各自が勝手にやっている、あるいは、美術館や公的施設が教育普及というミッションとして行っているというような状況です。文化庁においても、ある枠組みの中で映画の教育普及に関わる助成が行われていますが、現在のところは助成制度を支えるはっきりした仕組みや枠組みがありませんし、公的な共通認識もまだありません。そんな状況で何かをやっていこうとする時に、これは小

Bunka-Chō Film Week 2007

ject at primary schools in Gunma. It started as a study group and now it is part of the lessons proper. In Japan, in order for the films to be taken up within school education, the Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology (MEXT) must change the Government Course Guidelines, but currently this seems unlikely. Rather, the trend is to cut the time for integrated study. Also, not only MEXT but also parents' concerns lie more with the decline of academic achievement and we cannot see a space for the films to filter into school education today. Mr. Oguri said we should do more, even in a difficult situation like that. Community Cinema also has begun to raise the idea of filtering into school education for film education.

Thus we've thought about "Film and Children" from various angles and at the moment we have screenings and workshops targeting children in various communities. We put together a report, "Investigation into 'film education' in Japan and other countries – draft edition." The simplified version is "Education Program of Community Cinema," which we handed out to you (reference 1). Roughly divided, there is a program that emphasizes the appreciation film.

And within that, there is teaching something through images and teaching film itself. This chart is separated into "watching" and "creating" in order to clarify what we are trying to do, so in reality they are mixed into a comprehensive program. What can be seen on the paper are only examples, there are various trials taking place in this format.

Film Program for Children in France

Nishijima: The most important thing is that, as shown in the talks from Mr. Oguri and Mr. Desanges, these trials won't stand without any support. The support I refer to here is public support. At the moment film education at various places are singularly and voluntarily done of their own accord. Or museums and public facilities are doing it as a mission of diffuse education. Even at the Agency for Cultural Affairs, aid related to film education is given within a certain framework, but currently there is no clear framework to support the grants system nor is there mutual public perception. If you try to do something in such a situation, as mentioned by Mr. Oguri, do teachers have films that they want to show, or can they show at cinemas whenever they want?

栗監督のお話にも出てきましたが、映画を見せたいという時に、見せるものが先生の手元にあるのか、あるいは映画館で上映したいという時に上映できるのか、ということです。

シネマテーク・フランセーズの最近の子ども向け上映プログラムやパリの映画館が連携して行っている子ども向けのプログラムの2005年頃のものには、ジョゼフ・ロージーの長編映画『緑色の髪の少年』が入っていましたが、例えば、それを見せたいという時に、日本ではDVDは手に入りますが、DVDで上映する権利はどうしたらいいのか。また、フィルムはどこにあるのか、上映可能なのか、ということが現実的には問題になるだろうと思われます。

私は今年の7月から10月はじめまでパリに滞在し、色々なタイプの子どもの向けプログラムを見ましたが、一番の発見は、「ランファン・ド・ラル／シネマL'Enfance de l'Art-Cinéma」（「芸術のこども時代／映画」）というものでした。これは、3か月に1度、10～15本の映画を選び、約28のアート系ミニシアターがその十数本の中から上映したい映画を選び上映するというものです。上映日は、学校が休みになる水曜日、土曜日、日曜日に限られています。

例えば、今週の水曜日ですと3つの映画館で上映していて、

シネマ・デュ・パンテオンでは『荒野の決闘』というジョン・フォードのハリウッド古典を上映し、サン・ミッシェルのシャンポという映画館では『ワニのいる庭』というコ・ホードマンのアニメーションを上映しています。また、バルザックという映画館では、アレクサンドル・ロウの60年代末のロシア映画『長いお下げ髪の美しいバルバラ』を上映しています。

「ランファン・ド・ラル／シネマ」を行っている映画館は日によって変わり、複数の映画館でやっている場合もあるれば、1館だけという日もあります。このプログラムに登録している子どもたちは、安価な料金で総合的に映画を見ています。このプログラムでは、一般の観客もその映画を単発で見ることができますので、観客には色々な人が混ざり合っています。日本にはフランスのような色々な仕組みや枠組みはありませんが、このプログラムに関しては、やろうと思えばすぐできそうなものという印象で、非常に興味を持ちました。

先ほど、デザンジュさんが、映画に解説をつけることが重要だとおっしゃっていましたが、例えば、シネマテーク・フランセーズでも、子ども向けのプログラムでは必ず解説がつきましたが、私の印象では、解説者は「子ども向け」には話

One of the films shown La Cinémathèque Française's recent screening programs for children, and a children's program hosted by cinemas in Paris around 2005, was *The Boy with Green Hair* by Joseph Losey. For example, if one wants to show the film, the DVD is obtainable in Japan, but there are actual problems in securing the right to screen a DVD, or where the film itself is and whether it is possible to show that film.

I stayed in Paris from July to the beginning of October this year, and saw all sorts of children's programming. The most interesting discovery was L'Enfance de l'Art-Cinéma (The Childhood of Art / Cinema). This selects 10 – 15 films once every three months and about 28 art mini-theatres choose films from among them to show. They are only shown on Wednesday, Saturday and Sunday, when there is no school.

For example, this Wednesday, three cinemas are holding such screenings. Cinéma du Panthéon is showing a Hollywood classic, *My Darling Clementine* by John Ford. Le Champo in Saint-Michel is showing Co Hoedeman's animation film, *A Crocodile in My Garden*. Also, a cinema called Cinéma le Balzac is showing Aleksandr Rou's Russian

film from the late 1960s *The Fair Varvara*.

Depending on the day, cinemas participating in L'Enfance de l'Art-Cinéma switch around – it could be many cinemas one day, but only one on another. Children registered in this program can see wide-ranging films for a low price. In this program, the general public can also see these one-off films, so the audience is a mixed bunch. Japan does not have systems or frameworks like France, but as regards this program I had the impression that we could do it soon if we wanted to. For that reason I was particularly interested in this program.

Mr. Desanges said earlier that commentaries attached to films are important. At La Cinémathèque Française, for example, there is always commentary for programs aimed at children and I had the impression that the commentators were not treating the audience as "children." I mean, they did not talk about the details of the creator or about specialized subjects, but the impression I had was that they talk about differences between reality and the world of film in grown-up terms. In other words, they said to children things like the characters were caricatured, exaggerated and that was a

していませんでした。決して作家のことを詳しく話すとか、専門的な話をするということではないのですが、大人の言葉で現実と映画がどう違うのかということをいつも子どもたちに言っているような印象がありました。つまり、登場人物はカリカチュアライズされている、現実の人物より誇張されているとか、これはメタファーだ、というような言葉を子どもに対して使っていました。フランスでそのようなさまざまな実例を見て、色々考えるところがありました。

小栗：ありがとうございます。もちろん、日本でも夏休みや春休みに子どもたちを当て込んだ映画もありますが、このような場合は、おそらく「観客としての子ども」という意識は薄いと思います。

先月、栃木市で「蔵の街かど映画祭」が開催され、招待され出かけてきました。この映画祭は、街に残っている歴史的建造物である蔵をいくつも使って街全体をシネコンにするというコンセプトで、35ミリ映写機は入れることができないので、DVDの上映機材を使って何十本かの映画を上映していました。それはそれで面白かったのですが、地方都市が元気になるためのモデル事業という名目で予算を受けて、地域が

元気になるために設計された映画祭であるにもかかわらず、子ども向けのプログラムがないのです。そのような発想がないのです。「コミュニティ」を「地域」と訳するのであれば、子どもがいない地域なんてありえません。地域が継続するというのは、次世代がそこに住むということですから。この発想が欠けているということは、とても重大なことだと思います。

今回、三鷹の森ジブリ美術館（以下、ジブリ美術館）の中島清文さんが出演してくださいました。スタジオジブリがつくったジブリ美術館では、優れたアニメーションの配給も独自にやっています。これまで、このような会議にはあまり参加されてはこなかったと思いますので、映画教育ということも含め、美術館の活動についてお話いただければと思います。

ジブリ美術館の理念とライブラリー事業

中島：映画教育という立場からのご依頼でしたので、このお話をお受けしようかどうか悩みました。しかし、今回のコンベンションのテーマが「映画とこども」であり、ジブリ美術館は宮崎駿が「子どものための美術館をつくりたい」と考えてつくられたということもあって、参加させていただこうと



metaphor. Looking at these cases in France made me think.

Oguri: Thank you very much. Of course we show films targeted at children during the summer vacation or spring break in Japan, but in these cases, I believe the awareness of "children as audiences" is low.

Last month, I was invited to Kurano Machikado Film Festival in Tochigi City. This festival utilizes historical storehouse buildings to turn the whole town into a cinema complex. They couldn't use 35mm projectors, so they used DVD screening equipment to show dozens of films. It was interesting in itself, but despite being a film festival designed to enliven the region, receiving a budget in the name of a model project to revitalize provincial towns, there was no program for children. They did not have that idea. If we interpret community as a region, there is no region without children. For the region to sustain itself, the next generation should be acknowledged. The lack of this concept was a very important issue.

Now, we'll bring in Mr. Kiyofumi Nakajima from Ghibli Museum in Mitaka (hereafter Ghibli Museum) who has come

to the stage. At Ghibli Museum, created by Studio Ghibli, they are undertaking distribution of outstanding animation films independently. I believe you have not participated at a conference like this before, so I would like you to talk about what the museum does, including visual image education.

The principle of Ghibli Museum and its library work

Nakajima: When I received the invitation, it was to talk from the position of film education, so I wondered whether or not to accept it. However, this conference's theme was "Film and Children" and because Ghibli Museum was created with Hayao Miyazaki's desire to "create a museum for children," I decided to participate. I was wondering what kind of point I should talk about. Earlier on, in Mr. Oguri's keynote speech, he said that children were facing a crisis – that there was an increase of children who could not distinguish between the virtual and real world, which was a really critical situation. That is exactly what Hayao Miyazaki says all the time.

Every time Miyazaki hears someone say "my child has

決めました。でも、一体どういう接点でお話ができるかと考えていたのですが、先ほど小栗監督の基調講演の中で、子どもが危ない、ヴァーチャルとリアルな現実の世界の区別がつかなくなっている子どもが増えているということは本当に危機的な状況だ、というお話がありました。それは宮崎駿がよく言っていることです。

お会いした人から「子どもが『となりのトトロ』をビデオが擦り切れるまで何回も見ています。台詞まで覚えています」という話を聞いた時に、宮崎は困って「そんなに見せないでください。『となりのトトロ』を見るのはせめて年に1回にしてください。その代わりに、自然の中で色々な実体験をさせてあげてください」と言いながら、「でも、つくっているのは自分なんだよなあ」と、冗談混じりに話しています。そんな宮崎がジブリ美術館をつくったのは、即効性がなくても、長い将来を見据えて、自分の立場でできることをひとつずつやっていくことが大切だと考えたからだと思います。

井の頭公園に敷地を借りて美術館を建てるという時に、宮崎は、「井の頭公園には子どもがいない」と言っていました。ですから、美術館を建てることが決まった時に、まず、子どもが遊べる山をつくろう、美術館なんて見せるものはないか

ら埋めてしまえ、と言っていました。しかし、敷地が狭く山をつくることはできませんでしたので、きちんとした建物を建てましたが、ジブリ美術館は、子どもが体を動かしたくなる建物、子どもが覗き込みたくなる、手を伸ばしたくなる展示物、というつくりをしています。具体的に言えば、ただの手すりであっても、子どもの目の高さだけに見えるところに、ビー玉のようなキラキラする玉が入っていたりします。そうすると、子どもだけ、「あ、こんなのがある」と気づく。宮崎がよく言っているのは、いまの子どもたちは、映像というのはスイッチをつければ見られるものだと思っていて、映像は受動的に受け入れるものになってしまっている。しかし、本来は見たいという欲求から見るものであるし、自分から何かを探しに行くものだ、ということです。

ジブリ美術館では、絵を動かしたいと思った先人たちの営みや、それを経て誕生したアニメーション映画というものをテーマにして展示物をつくっています。具体的には、ゾートロープなどを展示してアニメーションの仕組みを見せたり、土星座という約80人が入ることができる映像展示室で、そこでしか見られない美術館オリジナルの短編アニメーションを上映したりしています。宮崎は、「もしかすると子どもたち

watched *My Neighbor Totoro* so many times that the videotape has worn out. She/he has memorized all the lines, "Miyazaki becomes troubled and says, "Please do not show it so many times! Please show *My Neighbor Totoro* once a year at most. Instead, please take him/her into nature and let him/her experience different things." Then he jokingly says "Having said that, it's me who created it." The reason why Miyazaki created the Ghibli Museum was because he thought it was important to do what he could, one step at a time, looking into the distant future, even if there is no immediate effect.

When he decided to build a museum in a part of Inokashira Park, he said "there are no children in Inokashira Park." So, when this project got a green light, he said "Let's make a mountain for children to play on! Bury the museum because I haven't got anything to show!" However, the site was so small that we could not make a mountain, so instead we built a proper building. Having said that, Ghibli Museum is a building in which children want to run around and has exhibits which make them want to look through or touch. As a concrete example, even the handrails have shiny glass balls

at the height of children's eyes. Then they notice "Wow! I found these!" Miyazaki often says that modern children think visual images are something they see when they switch something on. Visual images have become something they receive passively. However, in fact it is something you see when you have the desire to see, and something you actively seek out.

Ghibli Museum creates exhibits with themes of predecessors' attempts to make moving pictures, and the animations that were born as a result of that. For example, we have a zoetrope to show the mechanism of animation and we show original short animated films that can only be seen in the museum at Doseiza (Saturn Sign), an 80-seat exhibition room. Miyazaki thought, "it might be the first time that a child sees a film, so I want to make the first experience enjoyable. I don't want to make it a dark cinema." So Doseiza has windows and it's very bright with paintings on the walls and the ceiling. The windows close as the screening starts. Still, some children start crying when the room gets dark. As regards to the sound provision, nowadays wherever you go, it's usual to have large sound with low bass, but at

はここで初めて映画を見るかもしれないから、初めての映画体験を楽しめるものにさせたい。だから真っ暗な映画館にしたくない」と考え、土星座は窓が開いて、とても明るく、壁や天井には絵が描いてあります。上映が始まる時にその窓が閉まるようになっていきます。それでも、真っ暗になれば泣き出す子もいますけどね。音響設備については、いまはどこへいっても重低音の大きな音が響く造りになっていますが、土星座ではわざと中音を大きくしてスピーカーの数を多くし、全面から柔らかな音が出るようにして、子どもに刺激が強すぎないような音響設備にしています。また、子どもたちから見えるように、映写室がガラス張りになっていて、いかにしてフィルムがまわり、スクリーンに投影されているのかという仕組みが見られるようになっていきます。

宮崎は、現在のデジタル化の時代でも、映像をつくるということは、いわゆるメディアやコンテンツという無形のものをつくっているのではなく、あくまでもフィルムという有形のものをつくっているのだと、職人気質で思っていて、映写室のみならず美術館の色々な所にフィルムを配しています。子どもたちに、物づくりに興味を持ってもらいたいと考えているのです。ここにお集りの方々は、どちらかというと

上映側の方が多いと思いますが、スタジオジブリはアニメーションをつくっている会社ですから、ジブリ美術館も、物づくりという点に興味を持たせたいという思いでやっています。

アニメーションというのは、そもそも展示方法が難しく、本来ならフィルムで動いている絵を見せなければしょうがない。これまでジブリ美術館では、ロシアのアニメーション監督のユーリ・ノルシュテインの展示や、CGアニメーションのパイオニアであるピクサー・スタジオの展示などを開催してきましたが、展示室で紹介してきたのは止まっている絵でした。ですから、やはり、アニメーション美術館として動いている画を見せたいということで、今年から「ジブリ美術館ライブラリー」というものをつくり、宮崎と親交のある監督の作品や宮崎、高畑勲が若い頃に影響を受けた作品など、世界の優れたアニメーション作品を継続的に紹介していくという事業を始めました。

そのきっかけとなったのは、ミッシェル・オスロ監督の『キリクと魔女』というフランスのアニメーションです。この作品は1998年にフランスで大ヒットし、高畑も作品に惚れ込んでいたのですが、2003年頃まで日本で紹介されることが

Bunka-Cho Film Week 2007

Doseiza we emphasize the medium range, and we have many speakers, all of which deliver soft sounds. Thus, we make sure that the sound does not overstimulate the children. Also, the projection room is behind glass so children can see the mechanism of how films are spooled and projected onto a screen.

Miyazaki thinks with an artisan's spirit, that even in a digital era like today, making an image is not making a formless thing like so-called "media" or "content," but is really creating a film as a physical object. So we have films everywhere in the museum, not only in the projection room. He wants children to become interested in creating something. I think most people here today are probably in the screening trade, but Studio Ghibli is a company that creates animation, so we want Ghibli Museum to trigger an interest in creating things.

Animation is, by nature, very difficult to exhibit. We really need to show moving pictures on film. So far, we've had exhibitions such as one for the Russian animation director Yuriy Norshteyn, and the CG animation pioneer Pixar, but the exhibits were static pictures. Then we wanted to show moving images as an animation museum, so we started the

"Ghibli Museum Library" to continuously introduce works by directors who are on friendly terms with Miyazaki, and outstanding international animation films, which had an influence on Miyazaki and Isao Takahata when they were young.

This project was triggered by a French cartoon called *Kirikou and the Sorceress* by Michel Ocelot. This film was a huge hit in France in 1998 and Takahata fell in love with it, but it was not released in Japan until about 2003. This was because it has a "difficult" African theme, and distribution companies did not touch it, fearing it would not be commercially successful. However, Takahata and Toshio Suzuki of Studio Ghibli judged "it was worth introducing nevertheless" and Studio Ghibli took the initiative, and managed to release it with the cooperation from distribution companies. From this experience we have done other one-off distributions of films and we have decided to continue. I think you are tired after listening to such a long speech, so I would like you to see some images of some of the works that Ghibli Museum Library presents.

ありませんでした。それは、アフリカという難しいテーマでしたので、商業的に成功しないと、どの配給会社も手を出さなかったのだと思います。高畑やスタジオジブリの鈴木敏夫などは、「そうは言っても、この作品は紹介するに値する作品だ」と判断し、スタジオジブリが中心となり、配給会社などの協力を得て公開することができました。そのような経験から、いくつか単発的に映画の配給をやっていたのですが、今後は継続的にやっていこうということになりました。皆さん、ずっと話を聞いているとお疲れになったと思いますので、ジブリ美術館ライブラリーで紹介している作品の映像を見ていただきたいと思います。

——作品上映——

ジブリ美術館ライブラリーはこの春から始めたばかりで、まだ作品のラインナップが揃わず、上映している劇場も少ないため、採算はなかなか合わないのですが、それでも少しずつラインナップを広げていきたいと思っています。特にこれから冬に劇場公開する『雪の女王』は、50年前にソ連でつくられた作品で、商業主義にはまってなく、とても純粋な作品

です。宮崎が、その純度の高さに惚れて、アニメーターとしてやっていこうと決めた作品です。中核となるテーマは、目の前に立ち塞がる運命というのは変えられず、世の中には不条理なことがいっぱいある。だけれどもそれに怯むのではなく立ち向かって、一途に誰かを助けたい、何かを変えたいという気持ちが人に伝播し何かを変えられるかもしれない、というものです。宮崎が何かの折に、「世の中を変えるつもりで映画をつくりたいし、つくるべきだ。結局は変えられないんだけれども」と言っていました。そのひた向きさは、いま宮崎は66歳になりますが、初期の作品から、いまつくっている作品に至るまで持ち続けている彼の原動力なのではないかと思います。そして、次世代の子どもたちに、そういう思いを伝え、励ますことができればと考え、彼はいまも作品をつくり続けているのだと思います。ジブリ美術館はその一端として、実際に子どもが楽しく遊べる場所として色々なことを伝えていきますので、皆さんも一度お越しいただければと思います。

小栗：ありがとうございました。宮崎さんが言った『『となりのトトロ』はそんなに見ちゃいけないよ。せめて1年に1回

<Screening>

We just started Ghibli Museum Library this spring, and so we do not have many films or theaters to show. Therefore it is not yet profitable, but we are intending to add more to the line-up little by little. *The Snow Queen* that we are going to release this winter was made in Russia 50 years ago, and it is a non-commercial, very pure piece of work. This is the work that made Miyazaki resolve to be an animator after falling in love with its purity. The core theme is: the fate blocking your way cannot be changed, and there are so many absurdities in this world, however do not be put off by it – if you stand up to it and your wholehearted desire to help someone or change something spreads to others, you might be able to change something. Miyazaki once said, "I want to make films to change the world and I should, although I know that I can't." Miyazaki is 66 years old now, but I think this untiring passion is, cherished in him from his early work up to his current work, a driving force for him. And I think he is still creating films with a desire to pass on that passion and to encourage the children of the next generation. The Ghibli

Museum is a place to play, and it tries to convey many things that are a part of his brief. So I hope you pay us a visit as well.

Oguri: Thank you very much. I love Mr. Miyazaki's words "Do not watch *My Neighbor Totoro* so many times. Please show it once a year at most." For someone who creates a film that I wish people would see once in their life, it is a really juicy story!

When you communicate with children about films, animation is very important. Firstly, they can have a contact with the principle of films in the sense of how to make a motionless thing move. And there is a relationship with static things like picture books and paintings; animation has really well-rounded elements. Children have full trust in Ghibli animation, so if Mr. Miyazaki's message of "not to watch too much" can be transformed to a chance to think about what it is to watch a film, and the message can be conveyed at places further afield, I think it will be a great support for film education and visual image education. It would be nice to make a film education package that included some of the

ぐらいに下さい」って、いいなあ。「生涯に渡ってもいいから、せめて1回は見てね」という映画をつくっている者からすると、これまた涎の出る話ですね。

子どもたちと映画のやりとりをする時に、アニメーションはとても大事です。まず、止まっているものをどう動かしているのか、という映画の原理に触れられるということ、それから、動かないもの、絵本や絵画との関係など、アニメーションは実にふくよかな要素を抱えていますね。子どもたちにとって、スタジオジブリのアニメーションというのは絶大な信頼があるわけでしょうから、宮崎さんの「見過ぎちゃいけないよ」というメッセージを、形を変えて、作品を見るときにはどうということか、もっと色々な場所に出て伝えてもらえれば、映画教育、映像教育の後押しにもなるのではないかと思います。ぜひ、ジブリ美術館ライブラリーの作品も入れて、映画教育のパッケージをつくりたいですね。子どもたちにメッセージを届けていただきたいと思います。

文化庁の佐伯知紀さん、フランスの事例を伺うと、肩身が狭いというお感じを持つかもしれませんが、これは国情や歴史が違うということだと思います。映画教育に関わるとなると、文部科学省や文化庁との関係を無視するわけにはいきま

せんが、これまでの皆様方のお話を伺って、どのようなお感じをお持ちでしょうか？

日本における映画振興

佐伯：映画監督というのは、私の経験では映画を貪欲につくる人だと思っています。それが、小栗監督のように教育に熱心な監督を持てたことは、日本の映画史にとって素晴らしいことではないかと思います。フランスの事例については、国の成り立ちや文化など、ベーシックなものが違いますので、西嶋さんがおっしゃったように、比較をどうするのかということがあると思います。結局は、この分野に対する国民の認識の問題に還元されると思いますが、ただ、今日このような場が成立していること自体が、とりあえず成果ではないかという思いがあります。

日本では、2001年に「文化芸術振興基本法」が、翌年5月、「映画振興のための懇談会」が組織され、懇談会14回、分科会12回、総計26回の議論を経て、2003年に「これからの日本映画の振興について～日本映画の再生のために～」という提言が出されました。現在、文化庁で「日本映画・映像振興プラン」を進めています、このような特定の分野の振興プラン

Bunka-Chō Film Week 2007

pieces in the Ghibli Museum Library, wouldn't it? I would like them to deliver their message to children.

Mr. Kazunori Saiki, listening to the examples from France, you might feel at a disadvantage, but this is because we have very different situations and histories. Concerning film education, we cannot ignore the relationship with MEXT and the Agency for Cultural Affairs. Listening to what others had to say, how do you feel?

Film promotion in Japan

Saiki: In my experience, a filmmaker is someone who makes films avidly. I think it is wonderful to have a director like Mr. Oguri, who is an earnest educator in the history of Japanese film. Regarding the French example, the basis, such as history and culture, is different, so as Mr. Nishijima said, the question is what we are going to do with such a comparison. After all, I think it comes back to the problem of people's awareness towards this field. Having said that, I feel that the fact that we have this forum today itself is a result for the time being.

In Japan, the Fundamental Law for the Promotion of

Culture and Arts was issued in 2001 and in May the following year "an informal gathering for discussing film promotion" was set up. After 14 such gatherings, 12 subcommittee meetings, 26 discussions in total, a proposal entitled "Promoting Japanese Cinema in the Future" was submitted in 2003. Currently, we are promoting "the Promotion Plan of Japanese Films and Videos" at the Agency for Cultural Affairs, but it is only the field of film and visual image that has such a promotion plan in a specified field. There is no Japan theater promotion plan or Japan music promotion plan, so I would like you to bear that point in mind. In the process of various schemes that have taken place since 2004, a plan related to "Film and Children" has come up. Other than that, we support filmmaking and screening activities. The promotion plan is active comprehensively in different parts surrounding film, in other words, through filmmaking, distribution, fostering successors and nurturing next generation audiences. For example, within the films currently being screened at TIFF, *Crossing Over*, *Silk*, *Little DJ*, *The Invitation from Cinema Orion*, *Best Wishes for Tomorrow*, *Cherries*, *The Rebirth*, *Tears of Kitty* and *Beauty* all

ンがあるのは、映画・映像の分野だけです。ですから、日本演劇振興プランや日本音楽振興プランがあるわけではありませんので、その点は理解していただきたいと思います。2004年以降、さまざまなプランが実施されて行く過程で、その中のひとつに、「映画とこども」に関わるプランが出てきます。その他にも、映画製作や上映活動の支援もしています。映画を取り巻くさまざまなパート、つまり、製作から流通、後継者の育成、次世代の観客の育成というように、総合的に振興プランが動いています。例を挙げると、現在開催中の東京国際映画祭で上映されている作品のうち、『鳳凰 わが愛』、『シルク』、『Little DJ』、『オリオン座からの招待状』、『明日への遺言』、『さくらんぼ 母の愛』、『愛の予感』、『子猫の涙』、『Beauty』などが文化庁の製作支援を受けています。

また、子どもたちが学校で映画を見る機会をつくるために、2004年から「子どもの映画鑑賞普及事業」を行っており、事業が始まってから3年間で135の会場で行われました。この事業には色々な規定がありますので、色々な映画を見ることができるとは申しませんが、学校の先生やPTAの方々が子どもたちを引率して、授業や夏休みを利用して行っています。予算は全体で5,000万円ほどで、プリント借用料などを文化

庁が負担しています。まだ3年目なので、この事業の認知度がどうなのかという部分もありますが、今後は、コミュニティシネマの活動をしている団体とこの事業がつながって、事業を広げられる可能性もあるのではないかと考えています。また、各地の公立文化施設と各市町村の教育委員会と連携して、日本映画の名作を上映する「優秀映画鑑賞推進事業」も継続して行っています。この事業の上映プログラムには子ども向けのプログラムがふたつ入っていますが、これは、1994年、赤松良子文部大臣の時に提出された「映画振興方策について」という提言を受けて、子ども向けのプログラムを組み込んだという経緯があります。2002年以前の提言では、色々な事業が立案されたのですが、実際は東京国立近代美術館フィルムセンター（以下、フィルムセンター）の事業で行うということになっています。それに比べて、いま実施されている事業の発端となった2003年の提言は、文化庁が自ら映画・映像分野を重視する契機となったものです。その当時のことを思い出しますと、興行収入に占める日本映画の率が圧倒的に低く（27%）、このままでは日本映画が駄目になるという危機感の中で提言がつけられましたので、映画を取り巻くさまざまなパートを一体として振興するという総合的なものになりました

received filmmaking support from the Agency for Cultural Affairs.

Also, in order to create chances for children to watch films at schools, we have been operating a "Children's film appreciation promotion project" since 2004. In the last three years, it has taken place at 135 locations. As there are many rules in this project it is hard to say that we can show many different types of films, but teachers and parents take a party of school children during class time or in the summer holiday. The budget is 50 million yen all-told, and the Agency for Cultural Affairs is bearing the expenses for things such as print loan fees. It is still in its third year, so the level of the recognition of this project is unknown, but we believe there is a possibility to expand the project, working with Community Cinema groups in the future.

Apart from that, we continue with our "Outstanding films appreciation promotion project," which is to screen classic Japanese films, teamed up with public cultural facilities and Education Committees at local authorities. This project's screening program includes two programs aimed at children. These children's programs were included in response to the

proposals in "About Film Promotion Measures," which was submitted in 1994 when Ms. Ryoko Akamatsu was the Minister of Education. In proposals made before 2002, many projects were formed, but they are to be done under the auspices of the National Film Center in the National Museum of Modern Art, Tokyo (hereafter the Film Center). In comparison to that, the proposal in 2003, which generated the current projects, was the turning point for the Agency for Cultural Affairs in beginning to consider the film and visual image field important for its aims. Looking back at that time, the percentage of box-office profits of Japanese films was very low (27%) and proposals were made during the sense of crisis that as it stood, Japanese film would fail. Thus, it became a comprehensive policy with various strands surrounding films. However, I think there was no direction to supply film education in schools in the proposals at that time. We should keep that point in mind.

Film programs for children in Japan

Oguri: Mr. Saiki, obviously, today is different from the time that the "Outstanding films appreciation promotion project"

た。ただ、当時の提言では、学校教育の中で映画教育をするという方向性はなかったと思います。その点は押さえておきたいところです。

日本における子ども向けの映画プログラム

小栗：佐伯さん、優秀映画鑑賞推進事業が始まった時代と現在とは明らかに違う。別の見方をすれば、「いまの方が邦画は元気じゃないか」という言い方があるかもしれないけれど、映画が文化である以上、質が高まったのか、多様性が広がったのかということを基準にして、映画が元気かどうかということを僕は考えるべきだと思います。「映画とこども」というプログラムを文化庁なりフィルムセンターなりがパッケージにして、全国に巡回してください、あるいはDVDにして手に入りやすくしてください、と言っても、優秀映画鑑賞推進事業と比べると、こちらのほうが多少のリスクがある。つまり、小津安二郎や成瀬巳喜男の映画を見るというのは周知されているけれども、子どもに対しては、こういう作品を見せたら危険じゃないか、嫌われるんじゃないか、失敗するんじゃないか、などというリスクを当然背負うと思う。そこが、映画教育を教育の側に渡すと危ないのではないか、というこ

との根拠にもなる。ぜひ、そこは踏み出して、巡回用のパッケージなりDVDをつくっていただきたいと思うのですが、いかがでしょうか？

佐伯：映画の多様性を確保するために、コミュニティシネマ支援センターの協力も得ながら、地域での上映活動に関して支援活動を行っています。その中には、子どもに対する上映活動をしている団体もありますし、映画祭の中で子ども向けのプログラムをやっている団体もありますよね。ですから、一度整理したうえで考えなければいけないと思いますが、子ども向けの巡回用パッケージやDVDについては、コミュニティシネマ支援センターが選ぶ子ども向けの作品と重なることとは違うんでしょうかね。どのようにお返事したら良いのか分かりませんが、西嶋さん、コミュニティシネマ支援センターで子ども向けの作品を選択する際に議論された時も、子どもが見て楽しいような映画ばかりではなく、例えば、『不知火検校』のような作品はどうなのか、という議論があったという話を伺ったような気がするのですが。

西嶋：映画教育の試みとしてさまざまな事例を積み重ねてき

Bunka-Chō Film Week 2007

started. Some people might argue that "Japanese film are better now," but as far as film is culture, I think we should consider whether film is better or not using whether the quality is higher and the variety is wider as the points of reference. Please, I would like either the Agency of Cultural Affairs or the Film Center to make a package of the program of "Film and Children" and tour around nationally, or make it into a DVD and make it accessible. Having said that, compared to the "Outstanding films appreciation promotion project," the risk is a little higher. I mean, people recognize watching films by Yasujiro Ozu or Kimio Naruse, but when thinking about children, we have more risks – we have to consider things such as if this piece is dangerous, they might like it and it might fail. That can also be the basis as to why handing film education to educators can be dangerous. I would, however, like you to step forward and make a package for tour or DVD. What do you think?

Saiki: In order to secure a variety of films, we are supporting activities for local screenings with the help of the Japan Community Cinema Center. Among them are groups that

conduct screenings for children and ones that run children's programs within film festivals. Therefore I think we need to take a lot into consideration, but are the packages for tour and DVD any different from the Japan Community Cinema Center's choice for children? I don't know how to answer, but Mr. Nishijima, I think I heard a story that when the Japan Community Cinema Center was discussing choosing films for children, there was an argument that you should choose not only the ones that they enjoy, but also pieces such as "Secrets of a Court Masseur."

Nishijima: We have accumulated different examples for film education trials. Currently we're at the point where we are thinking about making a package that can be toured from the pick of films that we want to show children. To choose a film, it is hard to decide where we should stand. When we made a list from scratch, we chose as wide variety of films as possible. For example, the ones with children in the leads would be easier for the audience to empathize with. Talking about films that should be experienced in childhood, scary films should be included. Some suggested that we should

ているのですが、現在は、子どもに見せたい映画をリストアップした中から、実際に巡回できるパッケージをつくらうという時期にきています。作品を選択するためには視点の置き方が難しく、何もない段階からリストをつくった時には、できるだけ色々な作品を入れた方がいいということで選びました。例えば、子どもが出てくる映画は子どもが感情移入しやすいでしょうし、また、子ども時代に経験させた方がいい作品というテーマで話をする、怖いものもリストに入れた方がいいだろうとか、悪人が主人公になっている映画を見せてもいいのではないかというような話が出てくる中で、例えば『不知火検校』を見せたらいいんじゃないかとかいう話が出ました。ただその時に、そのような怖い映画や悪人が主人公の映画にどのようなイントロダクションをつけたらいいか、何を関連させるといいのかということも必要になってくると思います。すると、やはり、まだそういうものを上手く組み立てられないなというのが実感です。今回お配りした資料にもパッケージ例が載っていますが、まだこれもなかなか上手くつくられているとは思えません。

またフランスの事例に戻りますが、パリの映画館が連携して行っている子ども向けのプログラムを見ると、組み合わせ

が非常に上手いですね。どのようにプログラミングするのか、デザンジュさんにお聞きしたのですが、映画館側とコーディネートする人たちが相談して選んでいくようです。このプログラムの中には古典的な作品が必ず入っています。例えば、『荒野の決闘』、『トリュフォーの思春期』、『毒薬と老嬢』、『雨に唄えば』、『白くまになりたかった子ども』などです。この子ども向けプログラムでは、新作、古典、自国の作品、他国の作品、劇映画、アニメーションなどがとても良いバランスで組み合わせられています。パリでは、今年の7月から、『時をかける少女』が吹替え版とフランス語字幕でロードショー公開されていますが、この子ども向けプログラムでは字幕版を上映しています。ただ、対象は10歳以上となっています。この子ども向けプログラムは組み立て方が非常に上手いと思いますので、日本でもこのような事例はとても参考になると思います。

小栗：一度に問題をすべて解決しようとするとう無理が出るんですね。何回も継続して、今年は10本、来年は10本選ぶというように、長期的な考え方を持たないと、どうも肩が張って、失敗のないものとか、変にひねくれた選択とか、余分なもの

show the ones with villains being the main characters. In such arguments, *Secrets of a Court Masseur* was mentioned. When we show such scary films or ones with villains as the leads, I think we need to consider what kind of introduction will be required or what kind of link we should make for them. Thinking that, I feel we are not good at building them well. In the handout, you can see an example of the package, but I don't think it is well chosen.

Also, going back to the French examples, the combination is very good looking at the programs for children that cinemas in Paris are teaming up together to show. I have asked Mr. Desanges how they chose them and he said the cinema and the coordinators consulted together over their choices. In such programs, classic works are always included. For example, *My Darling Clementine*, *Small Change*, *Arsenic and Old Lace*, *Singin' In the Rain* and *The Boy Who Wanted to Be a Bear*. In this children's program, recent and classic films, French works and works from other countries, narrative film and animation are combined in a very good balance. In Paris, *The Girl Who Leapt Through Time* has had a limited release with dubbed and subtitled versions in French since

July this year. At this children's program, they showed the one with subtitles. However, it was for children above ten years old. I think they are good at assembling programs for children, so I think these examples will be good references for us in Japan.

Oguri: It becomes problematic if we try to solve all the issues at once, doesn't it? We must have a long-term view, repeating the same thing continuously, like choosing ten films this year, ten more next year. Otherwise when we become square-shouldered, distracting thoughts are likely to creep in, mixing with excesses like choosing something that shouldn't fail or a twisted choice. We always worry how well children will understand the films, but come to think of it, children are much more abstract. We are suffering from a disease of language and timidity, so when it comes to images, I think we can trust children more.

Mr. Desanges, coming to Japan and listening to the tone of these stories in places like that, you might be staggered.

が混じり込んで、邪念が入ってくるということが起きがちですね。子どもがどこまで映像を理解するかということについても心配しますが、考えてみると、子どものほうがよっぽどアブストラクトなんです。我々は言語の病にかかって、がんじがらめになっていますので、イメージとかイメージということで考えると、子どもたちをもっと信頼していいと僕は思いますね。

デザンジュさん、日本にいらして、このような場所でこのような話の流れを聞いて、呆れ返っていますか？

映画産業に対する公的支援の重要性

デザンジュ：そんなことはありません。日本の映画教育の背景には、色々な問題があると思います。まず、映画教育の問題を超えて、映画産業全体に対して公的支援が必要であるということが最初の問題です。ヨーロッパでは、映画産業に公的支援がなされていない国では、映画産業が消えてしまいました。いま、ヨーロッパで見られる映画はアメリカ映画だけです。日本では日本映画に対する欲求があるために市場が存在しているのです。いま、各国の映画製作が破壊されつつあるということを考えなければなりません。

また、法律の中でどのようにして日本の映画産業が保護されているのかを、もう一度考え直すべきだと思います。韓国の映画産業の状況を見てください。韓国では、いくつかの法律を採択し、映画産業を保護しています。現在、韓国の映画や文化は世界でも反響があります。法律を見直した後は、参考モデルはどれでも選べば良いと思います。韓国のようなスクリーン・クォーター制度もありますし、フランスのように映画の入場料に税をかける場合もあります。フランスの場合、CNCが入場料から税金を徴収し、その中から、プロデューサー、ディストリビューター、興行主に対して支援金を支払います。フランスの映画教育への公的資金も、その税金から賄われているわけです。

今日、文化庁の方がいらっしゃいますが、文化庁は残念ながら予算を得ていません。予算がない場合は資金を見つけてこなければいけません、これは政治的な選択です。私は、個人的には、文化の多様性は将来にわたる課題だと思います。もちろん、環境問題など他にも問題はありますが、文化の多様性も今後の大きな課題であって、文化の多様性がある初めて、世界は調和の中で動いていけると思うのです。ですから、何よりも政治的な選択が重大です。日本では、ただ、戦

Bunka-Chō Film Week 2007

Importance of public support towards film industry

Desanges: Not at all. I think there are problems facing Japanese film education. The first point is that transcending the issues of film education, public support towards film industry as a whole is necessary. In Europe, film industries have vanished from the countries that do not have public support for film. What you can see in Europe are only American films. In Japan, because there is a desire for Japanese film, the market exists. We must consider that film-making in all countries faces distractions.

Also, I think you need to re-think how the Japanese film industry is protected in law. Look at the situation in South Korea. Korea has taken up several laws to protect its film industry. Today, Korean film and culture receive a response from all over the world. After reviewing the law, you can choose the reference model, such as a screen quota system like Korea's, or tax on film tickets like in France. In France, CNC collects tax from box office sales and uses the income to pay aid for local producers, distributors and promoters. Public fund towards French film education are paid by the

tax income.

Today, we have a gentleman from the Agency for Cultural Affairs, but unfortunately the Agency for Cultural Affairs does not receive a budget. When there is no budget, you must find the funds from somewhere, but this is a political matter. I personally think that variety of culture is an issue of the future. Of course, there are other problems such as global warming, but I think variety of culture is a big issue for the future and one on which the whole world can agree. Therefore, political choice is more important than anything else. I think in Japan you just did not take some choices after the war. You thought that the Japanese film industry was doing fine and did not choose to protect it anew. However, in fact, I think the Japanese should have protected their film industry against the American one. CNC was created in the 1950s and if there had not been any support from there at that time, French film would have disappeared. America thinks laws to protect a country's film industry are anti-competition. They regard films the same as a pot of yoghurt. They said they should leave it to market competition. However, culture is not yoghurt. This is a conflict. Please,

後にいくつかの選択がなされていなかったということではないでしょうか。日本では映画産業が上手くいっていると思い、改めて産業を保護しようという選択をしなかったのです。しかし、実際にはアメリカの映画産業に対して、日本の映画産業を保護すべきだったのではないかと思います。CNCがつくられたのは1950年代のことでしたが、当時そこからの援助がなかったとしたら、フランス映画は消滅していたでしょう。アメリカは、各国の、自国の映画産業を保護する法律は競争関係に反すると考えています。映画はヨーグルトと同じだと考えているのです。市場の競争に任せるべきだと言っています。しかし、文化はヨーグルトではありません。これはひとつの闘争です。日本の方々も、私たちの陣営に来てください。文化の多様性擁護のために戦ってください。そのためには、各国で自国の映画産業を保護するようなシステムをつくるべきでしょう。例えば、入場料に税をかければ、新しい予算をつくらなくても映画教育のための資金調達ができると言います。アイデアは私のほうから皆さんにたくさん提供します。皆さんもたくさんアイデアをお持ちでしょう。しかし、カギとなるのはあくまでも資金の問題です。まず法律をつくる。そして政治の問題です。

小栗：佐伯さん、いかがでしょうか？

佐伯：いま、映画産業への公的支援というお話がありましたが、私ども文化庁は芸術文化の側から映画を振興する立場であり、映画の産業という側面に関わるのは経済産業省です。このように、同じ映画という分野でも、日本では管轄する省庁が違うのです。フランスに、映画に網羅的に関わる総合的な機関としてCNCがあるわけです。また、韓国にはKOFIC（韓国映像振興委員会）という、映画のさまざまなことに対処する半官半民というような国から独立した機関がありますが、私ども文化庁は国の機関なのです。ですから、いまデザンジュさんがおっしゃられたことは頭では理解できても、日本では簡単に置き換えることができないのだと思います。

1950年代に日本の映画産業は全盛期を迎え、映画鑑賞人口は11億人程でした。国民ひとりあたりが年に十数回も映画を見ていた時代で、当時は、ひとつの映画会社で製作、配給、興行、後継者育成がすべてできていたのです。日本にはそういう黄金時代があったので、映画産業の保護などということは考えなかったのです。自分たちの積極的な企業活動で、観客が窓口で支払った入場料が映画産業の中に還流し人材育成

people of Japan, come to our camp. Please fight to defend variety in culture. In order to do so, we should create a system to protect our own countries' film industries. For example, if you put tax on the ticket, you can collect funds for film education without asking for a new budget. I can offer many ideas. I'm sure you have many ideas. However, the key is the issue of funding. First, you should make a law, then the political issue.

Oguri: Mr. Saiki, what is your view?

Saiki: He just brought up the subject of public support for the film industry. We in the Agency for Cultural Affairs are in the position to promote films as art, and films as industry is the purview of the Ministry of Economy, Trade and Industry. Thus, even within the field of film, in Japan it falls under two different ministries. In France, there is CNC, which is a comprehensive body ruling over films. In Korea, there is KOFIC (Korean Film Council), which is a half-public half-private independent organization that deals with anything to do with films. However, we in the Agency for

Cultural Affairs are a state organization. Therefore, we can understand what Mr. Desanges just said in theory, but it does not easily fit into the Japanese system.

The Japanese film industry had its heyday in the 1950s and the film watching population was about 1.1 billion. That was the time when one citizen was watching ten or so films a year and a film company did everything from production, to distribution, to promotion and fostering successors. Japan had such a golden era, that people did not think about protecting the film industry. With their enthusiastic corporate activities, admission fees paid at the box-office was returned into the film industry and fostered talent. That was when there was a studio system and cinema programs. Because we had such an era, we could not respond to the decline of the film-watching population very well. In such a situation, TV encroached more and more on cinema admissions, the decline of the cinema-going population was accelerated, and in 2002 the box-office profit from Japanese films plunged as low as 27% against foreign films (73%). At that point, at last, the opportunity to rethink the film industry as a whole arrived. It is only five years since then. It is not that the

もできていたというわけです。スタジオ・システムやプログラム・ピクチャーがあった時代です。そういう時代があったものですから、映画人口が縮減していく時の対応がうまくできなかったのです。そういう状況の中で、映画がどんどんテレビに侵食され、映画観賞人口の縮減が加速し、2002年に外国映画（73%）に対して27%にまで落ちてしまったのです。この時にやっと、映画産業の全体を考えないといけないという機運が起こったのだと思います。そこからまだ5年です。国が何もやっていないというよりも、市場原理という自由競争の中で、映画が生き生きとしていた時代があり、そうではなくなってきた状況で、さまざまな問題が顕在化してきたという文脈だと思います。ですから、日本の映画産業というか、映像産業はまだまだ発展途上であり、これから進化していく、展開していくところだと思っています。

小栗：確かに、日本映画は黄金期を持っていますし、デザンジュさんが比較の対象とした韓国と比べてみれば、韓国は1945年の植民地時代が終わるまで韓国映画というものはありません。つまり家を持ってなかった。日本は黄金期を経験して、家に例えれば、大きな家を建てたわけですね。しかし、この

家はもう倒れたと僕は思いますよ。倒れたから、色々なものが分かりにくく重なった。ここから、飛び抜けた政治家が出て、あっという間に法案を通すような人が出てくればいいですが、そんなことは考えにくいので、制度化された公的支援を受けるといような分かりやすい道はおそらくなかなか見出せないと思うんですよ。では、重なり合ったものを建て直すために、どういうふうアイデアを出し合っていくか。

例えば、コミュニティシネマの活動をしている映画館が、「映画とこども」のプログラムについては、ある一定期間、低料金でシネマテークとして活動しましょう。ただ、当然営業としては売上げが足りませんから、足りないところは保証しましょうというように、少しややこしくて複雑に見えるかもしれないけども、目的とするものは非常にシンプルである。そういう道の探し方をしていかないといけないのではないかなと思うのですが、西嶋さん、いかがでしょうか？

西嶋：おっしゃることはその通りですし、ひとつの方法になると思います。映画館がシネマテークとして活動するというのは、詳細を聞かないと分からない部分がありますが、商業映画施設という枠組みを外した活動ということでしょうか？

Bunka-Chō Film Week 2007

country has not done anything, but rather the context is that in a free-market competition, there was a time when films were lively and now that it isn't, various problems have become apparent. Therefore, I think Japanese film industry, or the visual image industry is still developing and will evolve and develop from here on.

Oguri: Indeed Japanese film had their golden age and compared to Korea, which Mr. Desanges mentioned, Korea did not have Korean films until the end of colonization in 1945. In other words, they did not have a house. Japan experienced the golden age, using a house as a metaphor, built a large house. However, I think the house has fallen. Because it has fallen, many issues became unclear under the wreckage. It will be easier if we have an exceptional politician who passes a bill in no time, but that is unrealistic. Therefore, I think it is difficult to find an easy way to receive systemized public support. Then how should we suggest ideas in order to rebuild the wreck?

For example, cinemas working with Community Cinema could say they would provide a "Film and Children" program

for a cheaper price for a certain period of time playing the role as a cinémathèque. However, sales-wise, profit would not be enough, so that could be covered by public funds. It might sound a bit troublesome and complicated, but the purpose is very simple. I think that is the kind of methods we should take to find the way. Mr. Nishijima, what do you think?

Nishijima: What you said was right, and it can be one way of doing it. Regarding cinemas working as a cinémathèque, I do not quite understand until I hear the details. Do you mean activities outside of the framework of commercial cinema facilities?

Oguri: I mean temporarily, in a limited period of time, they work as a cinémathèque and go back to being a normal commercial cinema after that. Don't you think things like that are necessary?

Nishijima: If we had an organization like the French CNC, it would've been best, but there is no point arguing about that,

小栗：一時的に、期間を限定してシネマテークの活動をし、また通常通り営業する映画館に戻るということです。このようなことが必要ではないですかね。

西嶋：フランスのCNCのような組織があるに越したことはないのですが、その点を僕らが議論しても進みませんので、難しいですね。例えば、映画の入場料の何%かを税収とする仕組みをつくってしまえば、日本の映画振興はもう少し違ってくると思います。

フランスの「ジュヌヌ・ピュブリック」というカテゴリーでは、子どもたちを対象とした上映を行う映画館に助成がされますが、日本ではその仕組みは難しいでしょうね。また、フランスにおける「アール・エ・エッセイ（Art et Essai／芸術・実験的映画）の映画館」という仕組みでは、「アール・エ・エッセイ」に指定される映画のジャンルというものがあり、それをあるパーセンテージ以上上映する映画館は「アール・エ・エッセイの映画館」とであると認定され、助成を受けることができます。「アール・エ・エッセイ」の映画の上映の比率が高ければ高いほど、助成金は多くなります。先ほど、デザンジュさんが韓国のスクリーン・クォーター制

の例を挙げていましたが、この制度は、映画館はある比率で自国の映画を上映しないといけないといものです。このような制度に関して、我々としては提言もしたいと思いますが、実際に現状でやれることを探っていかなければいけないと思っています。

映画教育の未来へ向かって何ができるのか

デザンジュ：一言付け加えさせてください。フランスの有名な文化大臣アンドレ・マルローは、「映画は芸術であると同時に産業である」と言っています。この二重の問題が映画を複雑なものにしています。先ほど私は、唯一の解決策は政治的なものだとし申し上げましたが、それはある意味では当たっていないと思います。中島さんがジブリ美術館でなさっていること、すなわち、質は高いけれども商業的には成功の可能性が低い映画を配給するといったことにイニシアチヴがあると思います。すると、質が高い子ども向けの映画に市場があるということを見せることができます。その市場はより複雑であり、よりもろいものですが、リスクを冒さなければ、また、信念を持たなければなりません。戦わなければならないのです。その信条は世界中のどの国にも存在しています。

so it is difficult. I think if we create a system to levy a percentage of film ticket prices, for example, film promotion in Japan will become different.

In the category called "Jeune Public," the aid is given to cinemas that carry out screenings for children. I think that system would be a little difficult in Japan. Also in the system called "Cinema Art et Essai" in France, a cinema that shows above a certain percentage of films specified as "art et essai" will be approved and entitled to aid. The higher the percentage of screening such films, the more funding they get. Mr. Desanges mentioned about the screen quota system in Korea. This is a system by which cinemas are obliged to show films of their own country as a certain percentage of all screenings. We would like to make a proposal regarding such systems, but I think we need to seek what we can actually do now.

What can we do for the future of film education?

Desanges: Please let me add. André Malraux, the well-known French Minister of Culture, once said "Films are art, but at the same time they are commerce." These double issues make film complicated. I said earlier that the only

solution was political, but that is in one sense incorrect. I think what Mr. Nakajima is doing at Ghibli Museum, I mean, to distribute films that are high quality yet have low potential for commercial success, is a great initiative. Then, it is possible to show that there is a market for high quality films for children. The market is more complicated and fragile, but you must take a risk and have belief. You must fight. That belief exists in any country in the world.

Oguri: After all that, we have come back to the issue of film content, but Mr. Nakajima, you have attended this kind of discussion for the first time. What kind of impression do you have?

Nakajima: Now things are gradually shifting from public to private. For example, museums are now becoming independent administrative institutions or appointed management systems. The main stream is to adopt market principles for whatever it is. The Ghibli Museum, along with the Chamber of Commerce and Industry of Mitaka City, are doing outdoor screenings aiming at primary school students. I feel that the

小栗：結局は作品の中身に話が戻るわけですが、中島さん、このような話し合いに初めて参加されてどんな印象をお持ちですか？

中島：いま、世の中は、物事が官から民へだんだん移っている時代じゃないですか？例えば、美術館でも独立行政法人や指定管理者制度に移行していますし、何でも民間の市場の原理に合わせていこうという流れです。ジブリ美術館では、三鷹市の商工会の方々と一緒に、小学生を対象とした学校での野外上映をしています。一緒に活動してくださる市民の方々の力というのは、いま、大切なのではないかと思います。また、ジブリ美術館ライブラリーをはじめ、作品を上映してもらうためにいくつかの街を回ったのですが、そこにはやはり映画が好きな方々や志を同じくしてくれる方々がたくさんいて、そういうところで上映をしていると、そういう方々との横の繋がりをどんどん広げていきたいと思えます。確かに、国からの予算があればありがたい話ではありますが、一方で、そういう市民のパワーや同土が集まれば、少しずつでもできることはあるのではないかと思います。これが回答になっているかどうか分かりませんが。

佐伯：ちょっと一点よろしいですか？私は、小栗監督が群馬県の小学校でなさっている映画教育が一種のモデルケースとなるのではないかと考えています。ですから、例えば、小栗監督のなさっている授業を他の都道府県の教育委員会に紹介するなど、できることからやるということが大切なのではないかと思いました。つまり、大きな制度を動かそうとすると途方に暮れてしまうのですが、地域で積み重ねられるものは積み重ねていこうという方向性を持っていれば、小栗監督がされているような取り組みを持続することができると思うのです。群馬県の映画教育では色々苦心があると思いますが、今後のことも含めて、抱負などお話ししていただけないか？しっかり承って帰りますので。

小栗：私が群馬で行っている映画教育については、行政が行っているものですから、行政のトップの意向が大きく働きますよね。『眠る男』をつくった時は、小寺弘之さんという四期務めた知事でしたが、今年の選挙で落選されました。果たして、来年以降、これまでの流れが継続するのかわかりませんが、ただ、教育委員会は知事部局とは異なりますので、おそらく今後もこの流れが継続するだろうことを期待し

Bunka-Chō Film Week 2007

power of citizens who are willing to help is very important now. Also, I traveled around several towns to show works from the Ghibli Museum Library after the project started. There are many people who love film and share this ambition. When screening in those places, it made me wish to expand horizontal networks with these people. Of course, it will be nice if we can get a budget from the state, but I believe, when the power of citizens and kindred spirits gather, we have something we can do even though it might be small. I'm not sure whether I have answered your question.

Saiki: May I say a word? I think the film education that Mr. Oguri is doing at primary schools in Gunma Prefecture is a model case. So, introducing the lesson of what Mr. Oguri is doing to Education Committees from other prefectures as an example, I think starting from what we can do is important. I mean, we are at a loss when trying to move a big system, but if we have a direction to accumulate what each region can do, I believe we can continue to do things like what Mr. Oguri is doing. I am sure you have made strenuous efforts regarding film education in Gunma Prefecture, but could you

please tell us your aspiration for the future? I will definitely bring that back.

Oguri: Regarding the film education I'm doing in Gunma, because it is done by the administrative office, it's affected by opinions from the top. When I made *Sleeping Man*, the mayor was Mr. Hiroyuki Kodera, who served four terms, but he was defeated in an election. I'm not sure whether the current flow will continue after next year, but the Education Committee is different from the Mayor's Office, so I am hoping to retain the flow in the future. However, it is not a matter of budget, but of passion and sense of crisis, too. There are things that are easier to do in a classroom rather than outside. Children are ready to learn and there is someone who is ready to teach. So what I do is to go between them and coordinate, I mean, by bringing art from outside, I change the quality of teaching. The possibility is wide open. However, I must repeat an important point, which is "returning to film all the time." Please make a space for us to return. The system will change in due course. It is better to have no system than a half-baked one. Now, it is necessary to be able to see

ています。ただ、これは予算の問題ではないのです。やはり、熱意と危機感ということにしかありません。学校の中では、外よりもむしろやりやすいことがあります。子どもは学ぶ気で来ているし、教えようとしている人たちがいますから、その間に入ってコーディネートする、つまり、外から芸術を持ち込むことによって、授業の質を変えるなど、可能性は色々あると思うんです。ただ、繰り返しますが、「常に映画の作品に戻る」。この一点だけは大切なことです。戻る場所だけつくってください。制度はいずれどうにでもなります。中途半端な制度ができてしまうのであれば、できないほうがいいのです。いまは、「戻る場所」である作品をDVDで見られるようにすることが必要です。それから、「地域が元気になるためには映画と子どもを結びつけないと駄目なんだ」というコンセンサスをつくり上げていくために、全国何十か所かで子どものための上映会が行われるということを僕は強く望みたいと思います。

時間がきてしまったのですが、ご意見、ご質問のある方は挙手をお願いします。

——質疑応答——

質問者：デザンジュさんにお伺いします。『赤い風船』や『素晴らしい風船旅行』は、日本ではソフト化されていませんが、フランスではソフト化されているのでしょうか？ 子どもたちに見せたい作品群だと思うのですが。

デザンジュ：2作品ともいまでもフランスの映画館で見ることができませんが、DVDでは見られない作品です。これはフランスのパラドックスです。長い間、フランスでは『となりのトトロ』が見られるのは映画館だけでした。配給業者がDVDをつくらなかったからです。

小栗：フランスの背景として、プライムタイムにはテレビで映画を放送してはいけないなど、映画は映画館で見ようという長い伝統がありましたね。日本の場合は、映画を大事にしよう、テレビでは映画を放送しないようにしようという仕切りがありませんでしたので、むしろ新しい技術を積極的に活用して、映画館と子どもたち、もしくは映画と子どもたちとを結びつけていくような、そういう行き来できるようなプランをつくり出しやすいのではないかと考えています。

films of "places to return" on DVDs. And in order to build up a consensus that "in order for the local communities to become lively, we need to connect films and children," I strongly desire screenings for children to take place in dozens of cities in Japan.

Now time is up but does anyone have questions?

<Q&A>

Questioner: I would like to ask Mr. Desanges. In Japan, *The Red Balloon* and *Stowaway in the Sky* are not made into software (i.e. distributed on video). Have they been made into software in France? I think they are the kind of films that we would like to show to children.

Desanges: You can see both films at cinemas in France, but there are no DVDs for them. It is a paradox in France. For a long time you could only see *My Neighbor Totoro* at cinemas in France. This is because distributors did not make DVDs.

Oguri: To give a French background, there is a long custom

of watching films in cinemas, including banning the showing of films on TV at primetime. In Japan, we have not had divisions like cherished cinemas and TV not showing films. So it might be easier to make interactive plans connecting cinemas and children or films and children making use of new technology positively.

Nishijima: Using *The Red Balloon* as an example, because it is a French film, they can screen it at any time in France. If there is a print, we can show it in Japan, but you need screening rights to show foreign films, so that is why it is difficult to see *The Red Balloon* in Japan today. When I think about the "Film and Children" program, I thought *The Red Balloon* was one of the films that we should show to children. There is an issue of budget, but I think we should realize to make a library of the works that we should show to children.

西嶋：『赤い風船』の例で申しますと、フランスでは自国の映画ですからいつでも上映することができます。日本でもプリントがあれば上映することができるのですが、外国映画には上映権という問題がありますので、現在の日本では『赤い風船』を見るのが難しいということなのです。「映画と子ども」というプログラムを考えた時に、『赤い風船』も子どもに見せるべき作品のひとつだと思っていますので、予算の問題はありますが、子どもに見せるべき作品のライブラリー化は実際に実現すべきだと思っています。

Bunka-Chō Film Week 2007



開催時のスナップ

Photos



①中島清文氏 ②西嶋憲生氏 ③佐伯知紀氏 ④シンポジウム終了後には別会場にて交流会も実施 ⑤ルイ＝ポール・デザンジュ氏

[1]映画・映像教育の現状

参考：「諸外国及びわが国の『映画教育』に関する調査」最終報告書（2006年3月）及び実践編「こどもと映画」プログラムの現在（2007年3月）
対象（年齢）：子ども（幼児～高校生）

1.映画・映像をどう扱うか？

2.何を教えるのか？		
見ること(鑑賞)	鑑賞+制作	作ること(制作)
教材・道具としての映像(オーディオビジュアル資料)		
「視聴覚教育」 映像を使った学校教育の授業		「視聴覚教育」 記録手段としてのビデオ等 各教科における映像記録
メディア・リテラシー(映像の批判的読み取り)		
「メディア教育」 誰がどういう意図で作っているのか		「メディア教育」 リテラシーのための制作ワーク ショップ(ニュース制作など)
芸術・文化・表現としての映画(表現とその歴史の理解)		
鑑賞型の映画教育 映画の歴史、作品、作家の理解 監督や専門家の解説 映画・映画史を教える 映画の面白さ・素晴らしさを教える		体験学習型ワークショップ 映画の仕組み、映画製作 鑑賞を深めるための制作 集団活動 創造の喜び

3.事例

(1)美術館等公共文化施設／図書館・視聴覚ライブラリー		
※このほかにも図書館・視聴覚ライブラリーの、所蔵フィルム・ビデオ・DVDによる「親子映画会」的な上映は多数ある。		
●東京国立近代美術館フィルムセンター ●福岡市総合図書館 ●広島市映像文化ライブラリー ●ちいさなひとのえいががっこう ／杉並区中央図書館	●高知県立美術館 ／こうちコミュニティシネマ ●山口情報芸術センター ●せんだいメディアテーク	●青山こどもの城 ●バルテノン多摩 ●KAWASAKIしんゆり映画祭 ／川崎市市民ミュージアム ●スキップシティ
(2)コミュニティシネマ・映画館		
●ちいさなひとのえいががっこう ／ユーロスペース他 ●進富座／キッズシアター ●宝塚シネビバ	●金沢コミュニティシネマ ／シネモンド ●シネマテークたかさき	●北海道コミュニティシネマ ／シアターキノ
(3)学校		
※「メディア教育」「情報教育」は多くの小中学校で行われているが、その中で「映画」が扱われるケースは非常に稀れである。 ※PTA等との共催で「親子映画会」といった催しが行われている。	●群馬県・小栗康平監督 ●金沢コミュニティシネマ／金森学級	●埼玉県川口市／スキップシティ ●埼玉県立芸術総合高等学校
(4)その他		
		●ソニー、NHK等の放送局のコンテストなど

4.課題

- 映画教育の必要性、重要性に対する認識が低い。映画関係者、教育関係者、文化行政、教育行政関係者が共通の認識を持つ必要がある。
・・・大人たちに対する映画教育が必要。
- 映画関係者と学校を結ぶ回路が存在していない。
- 学校教育の中に映画・映像あるいはメディアといった教科は存在しない。将来的には、学習指導要領の中にメディア・映像の教育が明確に位置づけられる必要がある。
- 映画教育を行う人材の不足。育成システムは存在しない。学校と映画館や映画人のコーディネートを行い、子どものための上映プログラムを組み、教育プログラムを構築し実施するためのエデュケーターが必要。
- 映画に関するエデュケーターや映画・映像司書、映画・映像教育を行う教師の育成や研修のプログラムを構築すること。さらにその能力を活かすことのできる場所や機会を確保していくことが必要である。
- 教育プログラムのための上映用のフィルムライブラリー／上映者・指導者が、上映作品について、適切な指導を行うための手引きとなるテキスト付。
- 映画の歴史を概観できるようなDVDシリーズ。

コミュニティシネマの育成プログラム

[2]映像学芸員・上映専門家の育成

資格の認定		資格取得の要件		場所(教授者)			
映像学芸員・映像司書 Curator		単位の取得	実習	大学 専門学校等 (通信教育)			
○映画映像専門施設、映像を扱う美術館・博物館、公共文化施設、図書館等で、映画映像企画を行う(上映・展示・普及事業)。 ○映画映像の収集・保存を行う。 ○映像資料(ビデオ、DVD等)を体系的に収集し、閲覧に供する。 ○映画映像に関する調査・研究を行う。				美術館等公共文化施設 コミュニティシネマ・映画館 図書館・視聴覚ライブラリー 専門学校等 学校			
エデュケーター・普及担当者 Educator				試験			
○映画映像専門施設、映像を扱う美術館・博物館、公共文化施設、図書館等で、教育・普及プログラムを策定、実施する。 ○特に、子ども(幼児～高校生)を対象としたプログラムを重視する。 ○映画映像教育に関する調査・研究を行う。		その他研修 参考:映像関係の学生数					
映像メディア担当教員			大学院	大学／学部	専門学校	スクール系	合計
小学校において映画・映像教育を行う 中学校において映画・映像教育を行う 高等学校において映画・映像教育を行う		学校数	8	19	9	6	42
		1学年募集学生数	282	1,306	1,215	810	3,613
		実質的には1/3と予測 1,200人					
課 題							
●資格の意味付／認知を高める ●履修科目・単位数・映画史、映画理論、アートマネジメント等々 【参考1】学芸員資格:生涯学習概論(1)、博物館概論(2)、博物館経営論(1)、博物館資料論(2)、博物館情報論(1)、博物館実習(3)、視聴覚教育メディア論(1)、教育学概論(1) 【参考2】図書館司書資格:生涯学習論(1)、図書館経営論(1)、図書館概論(2)、図書館サービス論(2)、情報サービス論(2)、情報サービス演習(1)、情報検索演習(1)、図書館資料論(2)、専門資料論(1)、児童サービス論(1)、資料組織概説(2)、資料組織演習(2)、図書館および図書館史(1)、資料特論(1)、コミュニケーション論(1)、情報機器論(1)、図書館特論(1)				●履修科目の内容・カリキュラム・大学のネットワーク・共同研究 ●実習の内容 ●試験の内容 ●既存の資格との関係／経験者・既取得者 ●教科書・参考書の作成 ●通信教育+試験 ●受入機関(美術館等公共文化施設、図書館等)との連携、PR ●指導教員の育成 ●教員資格との関係 ●学校との関係 ●研修制度			

上映専門家の育成		
上映専門家	育成方法	
■上記の資格の有無には関わらず映画館、コミュニティシネマ、シネマテークを設立・運営・経営する。 ■映画と映画業界に関する広範な知識を持ち、理念・経営の両面を考慮した上映プログラムを組むことができる。 ■下記のようなジャンルのさまざまな知識と経験が必要とされる。 ○映画 ○映画業界 ○メディア全般 ○マネジメント(経営) ○文化政策・街づくり等 ○教育プログラム	講座	例)映画上映専門家養成講座 ○東京・・・10か月 45～50コマ ○東京以外・・・2～5日間程度 ※ほかにも東京を中心にさまざまな講座がある。
	実習	
	研修	現在は行われていない。
課題		
●上映専門家は不足している…空洞化が進む中心市街地で映画・映画館が、街づくりに果たす役割は注目されている。 …しかし、その期待にこたえることができる人材は不足している。 …また、こういう専門家(アートマネージャー)の重要性に対する認識は低い。 ●講座だけでは充分ではない。 ●研修制度(インターンシップ)が必要。 ●研修者自身と受入団体に対する支援、ケアが必要。 ●テキストがない。 ●大学のカリキュラムとの連携。		

[3]DVDシリーズ「映画の楽しみ」(仮題)

【目的】

- 映画史上に残る名作をいつでも鑑賞することができるよう、DVDによる「世界名作フィルム・ライブラリー」を学校図書館をはじめとする教育機関に設置する。
- 小学生向けのDVDシリーズ
- 第一弾として、「小学生向けのDVDシリーズ」の制作を考える。
- 「子どもが容易に理解できる作品」「子どもが楽しむことができる作品」のみを選定の基準とせず、芸術的観点から、映画の世紀が生み出してきた最良の作品に向かいあえるような選択を行う。映画史上の名作と言われる作品には、見た時には明確に理解することはでき

なくても、心に残り、後の生活、人生の中で重要な意味を持つものが含まれている。

- 本編のほか、作品に関するさまざまな資料、子どもにその映画を見せる時の手引きとなるような映像・印刷物資料を付ける。
- 子どもに配布するための解説カードのようなものを付けても良い。
- 下の「パッケージ例」のようにさまざまなテーマを設けてパッケージを組むのも一案。
- 1作品1枚/数作品1枚/数作品数枚のテーマ別パッケージなど、色々な形が考えられる。

【設置場所】

- 小学校/中学校/高等学校 図書館
- 地域の公共図書館
- 視聴覚センター・ライブラリー
- 大学図書館/映画・映像研究室
- その他 教育機関などに限定する。

※DVDシリーズは館内上映付きと上映権無しで販売。

※教育機関は上映権不要。

参照:<http://www.bunka.go.jp/>

【パッケージ例】各作品には目安となる対象年齢を付す必要がある。

■昔むかしの映画/映画のはじまり

列車の到着ほか 1895~/リュミエール社
明治の日本 1896~/リュミエール社
月世界旅行 1902/ジョルジュ・メリエス
ドリーの冒険 1908/D.W.グリフィス
…映画の最初の歩みを子どもたちに伝える
100人の子供たちが列車を待っている

■世界の映画、世界のこども

キッド 1921/チャールズ・チャップリン
大人は判ってくれない 1959/フランソワ・トリュフォー
お早よう 1959/小津安二郎
僕の村は戦場だった 1962/A.タルコフスキー
少年 1969/大島渚
ミツパチのささやき 1973/ビクトル・エリセ
友だちのうちはどこ? 1987/アッバス・キアロスタミ
霧の中の風景 1988/テオ・アングロブロス
100人の子供たちが列車を待っている
誰も知らない 2004/是枝裕和

■夏休みのこども

冬冬の夏休み 1984/ホウ・シャオシェン
ぼくの伯父さんの休暇
あこがれ 1957/フランソワ・トリュフォー
菊次郎の夏

■家族生活

大地のうた 1955/サタジット・レイ
生まれてはみたけれど 1932/小津安二郎
子宝騒動 1935/斎藤寅次郎
ジャック・ドゥミの少年期 1991/アニエス・ヴァルダ
ぼくの伯父さん 1958/ジャック・タチ
ヤーバ 1988/イドリッサ・ウエドラオゴ
にんじん 1932/ジュリアン・デュヴィヴィエ
ラジオ・デイズ 1987/ウディ・アレン
極北のナヌーク 1922/ロバート・フラハティ
岸辺のふたり 2000/マイケル・デュドク・ドゥ・ヴィット
おかあさん 1952/成瀬巳喜男

■映画のファンタジー

アクメッド王子の冒険 1926/ドイツ
(ロッテ・ライニガー作品集)
銀河鉄道の夜 1985/杉井ギサブロー
時をかける少女 1983/大林宣彦
アリス 1988/ヤン・シュヴァンクマイエル
赤い風船 1956/アルベール・ラモリス
キリクと魔女 1998/ミッシェル・オスロ

■怖い怖いお話

雨月物語 1953/溝口健二
怪談 1964/小林正樹
学校の怪談 1995/平山秀幸
狩人の夜 1955/チャールズ・ロートン

■サーカス! サーカス!

サーカス 1928/チャールズ・チャップリン
楽しいサーカス 1951/イジイ・トルンカ
ベルリン・天使の詩 ヴィム・ヴェンダース
サーカス G.アラヴィンダン
サーカスノート ジョナス・メカス

■驚異の世界

月世界旅行
極北のナヌーク
沈黙の世界 1956/ジャック・イブ・クストー
猿の惑星 1968/フランクリン・J・シャープナー

■ダンス!

虹のダンス、ランベス・ウォークで踊ろう レン・ライ
ファンタジア 1940/ウォルト・ディズニー製作
赤い靴 1948/マイケル・パウエル他
雨に唄えば 1952/ジーン・ケリー、スタンリー・ドーネン

第5回文化庁 全国フィルムコミッション・コンベンション

(「ジャパン・ロケーション・マーケット2007」共同企画)

Bunka-Cho Film Commission Convention 2007

(Collaboration Program with the Japan Location Market 2007)



■ 「歴史文化地域におけるフィルムコミッション活動 ～『第三の男』から『ダ・ヴィンチ・コード』まで～」 “Film commission activities in areas of history and culture - From *The Third Man* to *The Da Vinci Code*”

主催：ユニジャパン（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
会期：2007年10月24日（水）14:00～17:30
会場：六本木アカデミーヒルズ49「オーディトリウム」

【開催趣旨】

歴史遺産、文化遺産を有する地域での撮影はどのように行われているのか。ウィーン、エジンバラからの報告を踏まえ、国内事例を紹介しつつ、保存と協力をどう切り結んでいくかを考え、地域で同時に行われている文化振興策についても論議しました。

【出席者】（発言順）

ロス・デイビス（イギリス／エジンバラ・フィルム・フォーカス）
田中富美子（姫路フィルムコミッション）
西崎智子（広島フィルム・コミッション）
大野 聡（大阪ロケーション・サービス協議会）
アリエ・ボーラー（オーストリア／ロケーション・オーストリア）
田中正（松本市ロケ担当）
坂本 洋（かくののだてフィルムコミッション）
山田耕司（わたらせフィルムコミッション）
関根留理子（ながさき観光地映像化支援センター）
飯田康之（日野フィルムコミッション）
イ・ジョンピョ（釜山フィルムコミッション）
田中まこ（神戸フィルムオフィス）

【モデレーター】

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、山梨県立大学准教授）

Organized by: UNIJAPAN

Co-organized by: Agency for Cultural Affairs(Bunka-Cho)
/ Japan Film Commission Promotion Council

Date and Time: October 24, 2007 (Wed) 14:00-17:30

Venue: Roppongi Academyhills 49 "Auditorium"

Discussion Topic

How filming is conducted in areas of history and culture. Based on reports from Vienna and Edinburgh, conservation and cooperation were examined with examples in Japan. Cultural promotion schemes which are currently exercised in the area were also discussed.

Panel (In speaking order)

Ros Davis (Film Commissioner, Edinburgh Film Focus, U.K.)
Fumiko Tanaka (Himeji Film Commission)
Tomoko Nishizaki (Hiroshima Film Commission)
Satoshi Ohno (Osaka Film Council)
Arie Bohrer (Film Commissioner, Location Austria, Austria)
Tadashi Tanaka (Matsumoto Location Supporting Sec.)
Hiroshi Sakamoto (Kakunodate Film Commission)
Koji Yamada (Watarase Film Commission)
Ruriko Sekine (Nagasaki Film & Media Commission)
Yasuyuki Iida (Hino Film Commission)
Lee Jeong-pyo (Busan Film Commission)
Mako Tanaka (Kobe Film Office)

[Moderator]

Tetsuji Maezawa (Executive Director, Japan Film Commission Promotion Council/Associate Professor, Yamanashi Prefectural University)

Profile . . .

講演者

Speakers



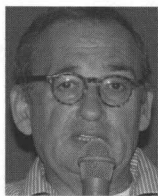
ロス・デイビス
イギリス／エジンバラ・
フィルム・フォーカス

Ros Davis
Film Commissioner,
Edinburgh Film Focus, U.K.



坂本 洋
かくのだてフィルムコミッション

Hiroshi Sakamoto
Kakunodate Film Commission



アリエ・ボーラー
オーストリア／ロケーション・
オーストリア

Arie Bohrer
Film Commissioner,
Location Austria, Austria



山田耕司
わたらせフィルムコミッション

Koji Yamada
Watarase Film Commission



田中富美子
姫路フィルムコミッション

Fumiko Tanaka
Himeji Film Commission



関根留理子
ながさき観光地映像化
支援センター

Ruriko Sekine
Nagasaki Film & Media Commission



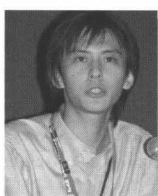
西崎智子
広島フィルム・コミッション

Tomoko Nishizaki
Hiroshima Film Commission



飯田康之
日野フィルムコミッション

Yasuyuki Iida
Hino Film Commission



大野 聡
大阪ロケーション・サービス協議会

Satoshi Ohno
Osaka Film Council



イ・ジョンピョ
釜山フィルムコミッション

Lee Jeong-pyo
Busan Film Commission



田中 正
松本市ロケ担当

Tadashi Tanaka
Matsumoto Location Supporting Sec.



田中まこ
神戸フィルムオフィス

Mako Tanaka
Kobe Film Office

モデレーター

Moderator



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、山梨県立大学准教授

Tetsuji Maezawa
Executive Director, Japan Film Commission Promotion Council/
Associate Professor, Yamanashi Prefectural University

前澤: ただいまから「ジャパン・ロケーション・マーケット2007」の共同企画であります、第5回「文化庁全国フィルムコミッション・コンベンション」を開催させていただきます。まずはじめに、文化庁の文化部長、尾山眞之助様にご挨拶をお願いいたします。

尾山: 本日、イギリスからロス・デビスさん、オーストリアからアリエ・ボーラーさんをお招きし、また皆様のご参加を得まして開催できますことを、心から感謝申し上げます。

文化庁では平成16年度から日本映画の振興のために「日本映画・映像振興プラン」というものを立ち上げまして、さまざまな支援事業を行っているところでございます。このプランの大きな柱のひとつは、魅力ある日本映画の創造ということであり、優れた映画製作への支援など、創造活動への支援につきましても積極的に取り組んでいるところでございます。映画製作のためには全国各地のフィルムコミッションのご協力やご支援が不可欠であり、ロケーションデータベースの構築などをお手伝いさせていただきますと共に、東京国際映画祭期間中に毎年このコンベンションを開催いたしまして、さまざまな観点からご討議をいただいているところでございます。

今回は、セッション1でイギリスの、そしてセッション2でオーストリアのゲストの方々から、特に歴史的、文化的景観を活用した具体的な事例についてお話を伺い、そしてセッション3で皆様にもご討議に加わっていただきまして、我が国の現状とも照らし合わせつつ、フィルムコミッション活動の課題とその解決策を導き出していただく一途になればというふうに考えているところでございます。本日のコンベンションが、ご参加の皆様にとって有意義なものとなりますことを願いますと共に、今後とも我が国の映画の発展のためにご支援、ご協力を賜りますようお願いを申し上げまして、大変簡単ではございますけれども、開会にあたりましての私のご挨拶とさせていただきます。

前澤: 申し遅れましたが、私は全国フィルムコミッション連絡協議会の専務理事をやっております前澤と申します。今年は「ジャパン・ロケーション・マーケット2007」の一環として行われることもあり、今回は歴史地域、文化地域での撮影や文化貢献についてのセッションでございまして。では、これからセッション1では、歴史的な地域でいったいどうやって撮影が行われているのか、ということについてのお話をしたいと思います。



Maezawa: We are now going to open the "Bunka-Cho Film Commission Convention 2007." This is a joint event of the "Bunka-Cho Film Week 2007" and the "Japan Location Market 2007." First of all, we would like to ask the Director of Culture Affairs Department for the Agency for Cultural Affairs, Mr. Shinnosuke Oyama, to make a few introductory remarks.

Oyama: I deeply appreciate being able to sponsor the Bunka-Cho Film Commission Convention 2007 with the participation of Ros Davis from the United Kingdom, Arie Bohrer from Austria, and all of you here.

Since fiscal year 2004, the Bunka-Cho has been putting into practice various support programs, including our "Promotion Plan of Japanese Films and Videos." One important aspect of this project has been the creation of attractive Japanese films, and we are also actively engaged in supporting creative activities through such measures as offering aid for the production of excellent films. However, collaboration with, and support from, film commissions in many parts of the country are indispensable for film production. For this reason we support, for example, the construction of the Japan Location Database. Also, we ask

participants to discuss filmmaking issues from different points of view on the occasion of this convention, held every year during the Tokyo International Film Festival.

This year we are holding our 5th convention. We have invited a British guest for Session 1 and an Austrian guest for Session 2 to give us specific examples of the use of historical and cultural film locations. We ask all of you to join the discussion in Session 3 to help identify problems with the film commission's activities and to recommend solutions. I hope that today's convention will be a valuable experience for all participants. Before closing, I would like to ask for your continued support and cooperation for the development of Japanese films.

Maezawa: Now, I would like to introduce myself. I am Tetsuji Maezawa, executive director of the Japan Film Commission Promotion Council. This is our 5th Film Commission Convention. As this convention is being held as part of "Location Market 2007," we will focus on such themes as filming in historical or cultural areas as well as making a cultural contribution. In the first session, I would like to discuss how we shoot films in historical sites.

セッション1 歴史遺産地域での撮影支援

発表者：ロス・デイビス（エジンバラ・フィルム・フォーカス）

デイビス：こんにちは。こちらにお招きいただきましたことを感謝申し上げます。まず、歴史的なエジンバラの撮影に関して、そして私どもの組織がどういうふう撮影を管理しているかをお話したいと思います。

エジンバラというのは決して大きな都市ではありません。その地域は周りの地域も含めて人口は88万5,100人で、エジンバラ市内には45万人しか住んでおりません。主に科学、技術などの研究が行われておりますし、また観光業もあり、ユネスコの世界文化遺産としてもエジンバラは評価されています。

私どもの組織（エジンバラ・フィルム・フォーカス）は1990年に始まりました。フィルムコミッションとしてはスコットランドで初のもので、英国でもリバプールについて2番目のものです。また10万ポンドの年間予算を持っております。スタッフは、私と私の同僚のふたりです。エジンバラの地域全体、およびスコットランドの教会部分などをフィルムの撮

影場所として管理しております。これまで45万5,000件のフィルムの製作の問い合わせを受けてきて、それらに関する数多くのフォローをさせていただいてきました。

昨年は228件のプロジェクトが実現されました。ドキュメンタリー、あるいはテレビドラマや長編映画など、さまざまなものが作品として完成し、310万ポンドの収入を得ました。平均して毎年、長編映画が3本、そして4本の大きなテレビドラマが私どもの地域において製作されています。

エジンバラの強みはどのようなものであるか、また、なぜ人々がやってくるかと申しますと、色々な歴史的な建築物がそのまま残っているわけです。16世紀以降、日本で言うと安土桃山時代当時のエジンバラの建築物がそのまま残っております。ヴィクトリア朝の時代の邸宅やお城などは、時代劇にも使うことができます。それから素晴らしい海岸線、美しい浜辺もあります。そういった場所が都市部に非常に近いところで見つけれられます。

Session 1: Support for Filming in Local Historical Sites

Speaker: Ros Davis (Edinburgh Film Focus)

Davis: Hello. Thank you very much for inviting me to this occasion. First of all, I would like to talk about filming in the historical city of Edinburgh as well as about how we supervise filming activities.

Edinburgh is far from a big city. The population of the region, including the suburbs, is 885,100, and there are only 450,000 people living within the city limits. These days, Edinburgh is a center of scientific and technological research. Moreover, tourism is also an important industry in Edinburgh, and the city is a World Cultural Heritage site registered with UNESCO.

Our organization (Edinburgh Film Focus) was established in 1990. This was the first film commission in Scotland, and the second after Liverpool in all of the United Kingdom. We have an annual budget of 100,000 pounds. The staff consists of two people: my colleague and me. We administer the entire area of Edinburgh and the churches of Scotland as

filming locations. Over the years, we have received 455,000 inquiries about film production, and we have carried out many follow-up projects.

Last year, we finished 228 projects. We worked on many types of projects, including documentaries, TV dramas, and feature films, and we earned 3.1 million pounds. On average, three feature films and four long TV dramas are produced in our region every year.

The advantage of Edinburgh and the reason filmmakers come to the city lie in the fact that many historical buildings remain in the city. There are many buildings in Edinburgh remaining as they were when they were built, dating back to as early as the 16th century, which corresponds to the Azuchi-Momoyama period in Japan. We can use Victorian-style residences and castles for filming period plays. Moreover, the city boasts a wonderful coastline and beautiful beaches. It is possible to find such wonderful places in areas

それからもうひとつ、東京と同様、エジンバラは非常に安全な町です。そのため安心して製作を行うことができます。そして非常に映画にとって友好的な町です。私どもは、アメリカモデルに従ってニューヨークと同じように自治体のほうで映画の憲章というものを作っておりまして、政治家が協力することを約束してくれましたので、市民も、警察当局も、また自治体の当局も、私どもの依頼に従って動いてくれます。

また私どもはロケーションの所有者に対して、色々な啓蒙活動をしています。映画製作で何が求められるか、映画製作者がやって来た際にはどういったことをすればいいか、どのように対応すればいいかをお話しております。もしそういったことが嫌であればロケ地になるな、と私は言っております。

一方で色々な課題もあります。例えば私どもの土地はロンドンから遠く離れており、これはひとつの不利な状況としてあるわけです。また多くの設備があるわけでもなく、スタジオありません。その一方で、東京と同様、多くのイベントが同時に開催されている地域ですので、どうやって市民の理解を得て迷惑をかけないように映画撮影を実現するかという問題もあります。それからエジンバラは路上駐車が多く、駐

車の問題に関しては常に周辺住民からの苦情が出ています。

またスコットランドでは、特に映画作家のための金銭的なインセンティブはありません。文化的な関連性がない限りは、そういった文化関係の助成金を受けることはできないし、助成金を受けるためにはスコットランド人のプロデューサーが必要になります。

ウェブサイトではフォトライブラリーを出しており、2,500か所のロケ地などを紹介しております。さまざまな場所の写真が1万5,000枚以上あります。撮影関係者はオンライン検索を行って、こういった写真を見て、私どもに対して質問を出してくるわけです。

そして同僚のロージーさんも私も映画製作に携わったことがありますので、映画の言葉で映画作家の人たちとお話することができます。14年前からこの仕事をやっており、データベースやウェブサイトを担当してきました。継続性があるわけです。14年間、エジンバラの町の人たちとお付き合いをしておりますので、どういった人たちが厄介者であるか(笑)、誰と一緒に仕事しやすいか、ということをよく知っており、それが時間の節約にも繋がっております。

製作者はこういった私どものライブラリーを自由に活用す

Bunka-Cho Film Week 2007

quite near the city center.

Furthermore, Edinburgh is a safe city, just like Tokyo, which makes it possible to carry out film production without any danger. And Edinburgh is a very film-friendly city. Just as in New York and following the American model, we have a Charter of Cinema adopted by the local authorities. Politicians have promised to collaborate with us, which explains why citizens, the police, and local authorities cooperate with our requests.

We also carry out a variety of educational activities for the owners of film locations. We explain what is needed in a particular film production, what they should do, and how they should deal with film producers. We occasionally have to remind owners that they should not volunteer their property as a film location if they do not intend to fully cooperate.

On the other hand, there are also various problems. For example, our city is far from London, which constitutes a disadvantage. There are not as many facilities and studios as well. However, this is a region where many events are held simultaneously, just as in Tokyo, so we always need to think about how to proceed with filming by gaining the under-

standing of the citizens and not disturbing them. Incidentally, there are many cars parked on the streets of Edinburgh, and people are always complaining about parking problems.

Furthermore, there are no special financial incentives for film producers. Unless a project has cultural relevancy, it is not possible to receive cultural subsidies. If filmmakers want to receive other government subsidies, they need to employ Scottish producers.

Our web site contains a photo library in which we show 2,500 location sites. We have more than 15,000 pictures from various places in Scotland. The staff involved with filming first search online to see these pictures and then ask us questions.

My colleague, Rosie Ellison, and I can talk with film producers in cinema terms, as we both have experience in film production. We have been working in this field for 14 years, and we also have good knowledge of databases and web sites. As we have been working with the people of Edinburgh for 14 years, we know the troublemakers (just joking!) as well as those with whom we can work well; such knowledge contributes to saving time.

ることができ、また子どもは彼らにアドバイスを提供できます。プロデューサーが何をやりたいかが分かってくると、子どものほうでは、製作スタッフと警察当局、あるいは道路の管理当局など、それぞれの当事者がどういう状況にあるかを把握し、プロデューサーと彼らとの会合を調整します。会合の場で、何を子どもが役割として果たすのか、どういう情報を警察当局、あるいは道路管理当局に対して伝えなければならないかを調整しております。

準備が進むと、撮影は何日行うことができるか、また撮影のために交通はどのように管理できるか、ということも調整します。もし道路を閉鎖するのであれば、道路網などの調整をしなければなりません。時として子どものほうでは駐車の手配をしたり、料金などの交渉を行う場合もあります。

撮影が安全に行えるかどうか、また市民に対する影響も考えています。できれば警察当局にも支援してもらうことが必要です。交通の安全を確保しなければなりません。これに関しては、支援に関するシステムが確立しており、それによって警察当局が、勤務時間以外でもお手伝いしていただけるわけです。

一方、子どもも色々な撮影案内を文書で各所に知らせてお

ります。また3日前には、撮影地に大きな黄色のサインを立てます。それによって撮影場所はどこか、どこが駐車禁止であるか、ということを知らせております。こういった撮影情報を子どものほうから伝えた場合、住民は喜んで協力してくれます。いつまで我慢しなければならないかということを彼らは把握できるからです。撮影日、もし車を移動しなかった人たちがいた場合、子どもはそういった車を動かすレッカー車を持っており、別の場所に移動させます。

エジンバラには色々な歴史的建造物があり、さまざまな組織・団体が管理しています。政府の組織である「ヒストリック・スコットランド」というのはお城、あるいは古い記念牌というものを管理しており、映画に対して非常に協力的です。またさまざまな記念品の撮影協力もしてくれます。それから「ナショナル・トラスト」があります。色々な文化遺産を管理しているところです。また教会団体なども建物を持っていますので、彼らとも協力しておりますし、民間の所有する建物に関してもさまざまな協力を求めています。

イギリスにおける歴史的な建造物は政府が保護しており、中でも、貴重な建造物として保存することを求められているものを「リストッド」と呼んでおります。近代の建物でも

Producers can freely make use of our photo library, and we can offer them advice. When we understand what they want to do, we try to anticipate the opinions of the different interested parties, such as the production staff, the police, and the road authorities. We then coordinate meetings between these parties and the producers. At such meetings, we explain the role that we can play and what information they will have to give to the police or the road authorities.

As the preparation goes on, we determine how many days filming will be allowed and how traffic will be controlled during filming. If certain roads need to be closed, we must request alternative traffic arrangements, such as detours in the road network. Sometimes, we make alternative parking arrangements, and these usually involve price negotiations.

We also consider how filming can be done safely and how it affects the daily lives of the citizens. Often we need to obtain the help of the police. This is necessary to ensure traffic safety. In this respect, the support system is already well established, even allowing the police to help us after normal working hours.

We use various kinds of written documents to communi-

cate with people about the planned filming. Three days prior to filming, we set up tall yellow signs in filming locations; these explain where the filming will be done and where parking will be prohibited. If we properly notify the public about the filming, the citizens will be glad to work with us, because they know in advance how long the project will last. In case there are cars in the restricted zone on the day of the filming, we move them with our trucks.

There are historical buildings of all types in Edinburgh, managed by many different organizations and groups. A governmental body called "Historic Scotland" manages castles and ancient memorials and works to encourage film production. This group also helps make various historical memorials. Also, we should not forget the "National Trust." This organization manages diverse cultural assets. We also work with church-related organizations because they also own many buildings, and we make requests for the use of privately-owned buildings in many situations.

In the United Kingdom, historical buildings are protected by the government, and buildings that need to be preserved for their historical value are called "listed" buildings.

「リステッド」になる場合があります。そういった待遇を決めるのが「ヒストリック・スコットランド」です。

こういった建造物で撮影にあたって何か手を加える場合には許可が必要になります。ドキュメンタリーなどの場合は簡単な手続きで大丈夫ですが、しかし非常にインパクトの大きい製作、つまりエキストラも多く、機材も、車輛もたくさん使われる場合には、厳密なルールがあります。車輛の重量を証明しなければならないし、どういう科学薬品を塗料の中で使っているかとか、どういうことを計画しているかということを出してもらって許可できるかどうかを見ております。厳密な体制下ではありますが、「ヒストリック・スコットランド」が管理する城でも、爆発物や、あるいは色々な動物を使ったりして撮影することができます。許可を得るには文書作業も多く、7週間ぐらい準備作業がかかることもありますから、タイミングの問題はあります。しかし最終的には歴史的建造物でも映画撮影が実現できるわけです。

まとめますと、エジンバラ・フィルム・フォーカスの最も重要な点として、私どもは国の政府、および自治体の支援をいただいているということです。こういう支援がなければ私どもは活動ができませんし、映画に関する明確な姿勢を示す

こともできません。エジンバラは映画に対して協力的ですので、警察当局も、あるいは駐車設備や道路設備に関しましては色々な協力ができるわけです。しかし常に状況は変化しており、そのために私は常に調整をしなければなりません。そして常に情報を伝えていくようにしております。以上で終わりたいと思います。

前澤：私は2005年の3月にエジンバラ・フィルム・フォーカスを訪れました。その時にインターネットでエジンバラ・フィルム・フォーカスが色々な情報を出していて、その中に「Permits」というところがあります。ここに「you don't need a permit to film in Edinburgh」、つまり「撮影の許可はいりませんよ」ということが書いてあるんですね。これはどういう意味ですか？

デイビス：特に「これは撮影許可ですよ」というような文書はないわけです。ドキュメンタリーのスタッフは文書の許可を受けるのではなく、私どもに対して通知すればいいわけです。安全であればそのまま許可書を出さずに撮影ができるということです。

Bunka-Chō Film Week 2007

Sometimes more modern buildings are also "listed." It is the role of "Historic Scotland" to judge whether to list a building.

We need to obtain special permission if we want to make any changes to such buildings. If we simply film a documentary, for example, the procedures are quite simple. However, if we want to conduct a large-scale production with many extras and lots of equipment and vehicles, strict rules apply. In such a situation, we must, for example, verify the weight of vehicles, submit a scientific analysis of the chemicals used in the paint we plan to use, and show extremely detailed plans before obtaining the final permission. Although these procedures are strictly enforced, it is still possible to carry out filming using explosives or various animals, even in castles administered by "Historic Scotland." Obtaining permission requires a lot of paperwork, and it sometimes takes as long as seven weeks to prepare for such filming; however, in the end, it is possible to do such filming even in historical buildings.

To summarize, the most important thing about our organization, Edinburgh Film Focus, is that we enjoy the support of

the national government and the local authorities. Without such support, it would be impossible to clearly advise filmmakers or even to continue our activities at all. As Edinburgh is a film-friendly city, the police actively work with us, and we can expect official cooperation regarding parking and road infrastructure. However, situations can change rapidly, and we always have to anticipate new arrangements. Above all, I think it is necessary to ensure the timely flow of accurate information. Thank you very much.

Maezawa: I visited Edinburgh Film Focus in March 2005. At that time, I saw a note under "Permits" on the Edinburgh Film Focus web site. The note said that a permit is not necessary to film in Edinburgh. What does that mean?

Davis: That means there isn't one particular document that serves as a filming permit. The filmmaking staff doesn't need to obtain written permission. They only have to inform us. If there is no problem with security, they can carry out filming without obtaining a written permit from us.

前澤: 日本と比べるとびっくりするお話で、警察へ撮影許可に行くと、エジンバラのロスさんのところに行きなさい、と言われるらしいのです。ロスさん自身は14年間フィルムコミッションの仕事をされていますが、14年間の間に、そういう関係が築かれてきたんでしょうか？

デイビス: それ以前は、こういったシステムはなかったのです。そんなに撮影も多くなかったですし、ひとつひとつ警察当局に対して許可を求めています。しかし許可されたりされなかったり、状況が明らかでなかった。ルールがちゃんと説明されていなかったのです。そのため私がフィルムコミッションに入ってから、もっと明確にしなければならないということを主張し、当局と合意が実現されました。

発表者: 田中富美子 (姫路フィルムコミッション)

前澤: エジンバラも世界遺産ですが、日本で最初に世界遺産になったのは姫路です。続きまして、姫路フィルムコミッションの田中富美子さんにプレゼンテーションをしていただきます。姫路城は昔『007』の撮影で変なふうに使われて、そ

れ以降一度撮影禁止になったんじゃないかと思いますが、今はまた復活して撮影できるようになっているようです。

田中: 国宝姫路城は1993年の12月に日本で初めてユネスコの世界文化遺産に登録されまして、日本に現存する城の中で世界的に高い評価を受けています。また、このようなかたちでお城が完全に残っているところというのは日本には他にあまりないので、姫路フィルムコミッションができたのは2001年なのですが、それよりずっと前からたくさんの撮影が行われておりました。黒澤明監督の『影武者』、『乱』であるとか、海外の『将軍 SHOGUN』であるとか、たくさんの映画、テレビの撮影が行われてきた歴史があったのですが、今紹介がありましたように、1967年公開のショーン・コネリー主演『007は二度死ぬ』という映画で大変なことが起こりました。この映画で姫路城はスパイの諜報機関のトレーニングセンターということになっていたのですけれども、色々な武道の訓練などをやっているという設定で、何と忍者の格好をした人が城漆喰の壁に手裏剣を50枚も投げて、刺さってしまいました、ひどい傷ができました。もうロケはそこでストップです。全員外へ出されまして、それ以降のロケができなかったとい

Maezawa: This is quite surprising when compared to the situation in Japan. I have heard that if someone goes to Edinburgh police station to get permission to film, the police tell them to go to your office in Edinburgh. You have worked for the Film Commission for 14 years, does this mean that you have built up such relationships with the police over 14 years?

Davis: Before that, there was no such system. At that time, filming was not often done in the city, and we used to ask for permission at the police stations one by one. In some cases they'd give us permission, but in other cases they wouldn't. The standards weren't clear, and the authorities wouldn't give us clear rules. That was why, when I became a member of the Film Commission, I insisted that the rules should be more transparent. That's how we concluded an agreement with the authorities.

Speaker: Fumiko Tanaka (Himeji Film Commission)

Maezawa: Edinburgh is a city classified by UNESCO as a World Heritage site. Himeji City was the first city in Japan to be recognized as a World Heritage site. In the next session, we ask Ms. Fumiko Tanaka from the Himeji Film Commission to make a presentation. Although it was once forbidden to do any filming at Himeji Castle after it was damaged during the filming of a 007 movie, I've heard that it has now become possible again.

Tanaka: Himeji Castle, a Japanese national treasure, was registered as a UNESCO World Cultural Heritage site in December 1993. It is well known worldwide as an excellent example of Japanese castle making. Also, since there are few other Japanese castles that remain exactly as they used to be, many films were shot there long before the establishment of the Himeji Film Commission in 2001. A great number of movies and TV dramas have been filmed there, including *Kagemusha the Shadow Warrior* and *Ran* by Akira Kurosawa, as well as the TV mini-series produced abroad entitled *James Clavell's Shogun*.

However, as Mr. Maezawa mentioned just now, there was a

う歴史があったそうです。こういうことがありましたので、二度と繰り返さないように、文化財の保護には細心の注意を払っております。それまで市の窓口というのは一定していなかったのですが、姫路フィルムコミッションが発足しまして、撮影専用の窓口を作り、どんどん撮影に来ていただくということで積極的にお手伝いをする活動を始めました。姫路城だけでなく他にも歴史的な建造物や町並が大変豊富ですので、たくさんの撮影に来ていただいております。

フィルムコミッションができてから、できるようになったことと言えば、姫路城や書写山で、夜間撮影ができるようになったことが大きいと思います。夜はセキュリティ上の問題があって撮影は許可されなかったのですが、フィルムコミッションを立ち上げ、やはり市の事業であると捉えまして、撮影をどんどんやらせてもらうということで、たくさんスタッフを出しています。円教寺に行くにはロープウェイを使わないと上がれないんですが、夜間は止まっているロープウェイを特別に撮影のためだけに動かしてスタッフを運んだりということも、今はやっております。

前澤：続いて、同じく世界遺産に指定されています、広島フ

ィルム・コミッションの原爆ドームのお話です。日本の太平洋戦争、第二次世界大戦の終結の時に、原爆が落とされてその記念として残った建物が、原爆ドームとして世界遺産に登録されています。

発表者：西崎智子（広島フィルム・コミッション）

西崎：古い映像では、この原爆ドームの中で子供たちが遊んでいたりと、壁際に腰掛けていたりする映像が残っているのですが、現在はこの原爆ドームの周辺は柵で囲われておりまして、機械警備がかかっている、一般の人は入れない状況になっております。1996年に世界遺産に登録されてからは、内部は瓦礫ひとつ動かしてはならないという、より一層、柵内への立ち入りが制限されております。

広島フィルム・コミッションが2002年に立ち上がってから、初めての支援作品が、黒木和雄監督の『父と暮らせば』という映画です。この映画では原爆ドームの柵内に入りまして、柵内に入るだけではなくて、小型のクレーン、ドリーを持ち込んでの撮影を行いたいというご依頼がありました。結果的に撮影はできたのですが、まだ条件としては、ヘルメッ

Bunka-Cho Film Week 2007

big scandal during the filming of the 1967 film, *You Only Live Twice*, starring Sean Connery. In this movie, Himeji Castle was portrayed as a spy training center. During the filming, actors wearing ninja costumes were shown taking parts in a training course involving various martial arts. The castle was seriously damaged by as many as fifty sharp weapons thrown at the castle's plaster walls. Filming was called off immediately. Everyone was literally thrown out of the castle, and subsequently it became impossible to use the castle as a film location. In light of this unfortunate event, we are very careful about the protection of cultural assets so as not to let such an incident happen again. Although no section of the city office was previously designated as being in charge of requests for filming, a special bureau was set up to deal with such requests after the inauguration of the Himeji Film Commission. Thereafter, we began to actively attract more people engaged in filmmaking. Apart from Himeji Castle, Himeji City also has a great number of other historical buildings and streets, so there were many people coming here to make films.

It is important to mention that since the opening of the

Himeji Film Commission, it has become possible to film at night at Himeji Castle and at Mt. Shosha. Although it was previously impossible to carry out filming in these places at night because of security concerns, the Film Commission can now assign its staff to projects at night. This allows more filming to be done, since such work is considered part of the activities of city. One example is the ropeway that goes to Enkyoji Temple. This ropeway doesn't usually operate at night, but special runs can now be arranged in order to transport filmmaking personnel.

Maezawa: Next, I would like to mention the Atomic Bomb Dome in Hiroshima, also designated a World Heritage site. The dome falls under the jurisdiction of the Hiroshima Film Commission. The building, which remained standing after the atomic bombing at the end of World War II, has been preserved as a memorial called the "A-Bomb Dome," and it is now registered as a World Heritage site.

Speaker: Tomoko Nishizaki (Hiroshima Film Commission)

トを着用するであるとか、色々な場所への書類の提出があり、それから使用前、使用後の写真をつけた報告書を後ほど提出するというものであったり、最終的にはフィルムコミッションが立ち会うという条件で、ようやくこういった許可をいただけました。当日は、映画の中では最後の10秒くらいのシーンなのですが、この中で7時間にわたって撮影が行われまして、「ああ映画の1秒あたりの単価というのはすごく高いんだなあ」と感じました。

今、広島フィルム・コミッションで撮影を受けている中で、約7割が原爆ドームを含む、平和公園での撮影の依頼です。柵内への立ち入りの希望がある場合でも、設置物がある場合も、まずは相談して、方法論を一緒に探しましょうという姿勢になってますし、設置物のない場合、三脚とか通常の手持ちカメラといった形での撮影であれば、機械警備を切るので、警備員さんを雇ってくださいという条件で、フィルムコミッションができてから、原爆ドーム、平和公園の撮影に関しては、とてもシステム化されている状況です。

前澤：続いて大阪、大野さんです。大野さんのところは特に世界遺産ではないものですが、新しい試みで撮影のた

めの建物に対する取り組みをしたということです。

発表者：大野 聡（大阪ロケーション・サービス協議会）

大野：大阪ロケーション・サービス協議会の大野です。大阪府庁舎というのは、築80年ぐらいの現役庁舎で、世界遺産でも重要文化財でもありませんが、専門家からは歴史的にも文化的にも大変価値があると言われていています。これまで映画『ブラック・レイン』や最近ですと『華麗なる一族』『HERO』というドラマや映画の撮影が行われております。平成8年ぐらいの調査で非常に地震に弱いということが分かりまして、保存をするか、建て替えを行うかということで、どちらかというと建て替えということで話が進んでおりましたが、色々な分野の専門家が色々検討を重ねた結果、建て替えを行わず、耐震補強をして保存していこうということになりました。

財政難とか色々な要因があるのですが、撮影によって府庁舎の歴史的価値や建築物としての魅力が見直されたこともひとつの要因です。それ言い過ぎちゃうの、と多分皆さん思うと思います。ここに府庁舎を保存していくことが決まったと

Nishizaki: Although there remain old films showing children playing inside the A-Bomb Dome and sitting near its walls, the Dome is now surrounded by a fence and is protected by a security system that does not allow people to enter the site. Since its registration as a World Heritage site in 1996, any entry inside the fence has been strongly restricted, and it is now forbidden to move even a single piece of rubble lying inside.

After the establishment of the Hiroshima Film Commission in 2002, the first film produced with our support was *The Face of Jizo* by Kazuo Kuroki. During the production of this film, there was a request not only to enter inside the fence but also to conduct filming using a small sized crane and dolly. In the end, filming was allowed, but there were many conditions imposed before permits were issued. The filmmakers had to submit documents to all the various authorities, including a report submitted afterward with pictures taken before and after filming; they had to wear helmets during filming; and they had to let members of the Film Commission be present during the filming. On the day of filming, production continued for seven hours inside the

Dome, albeit only for use in a scene that lasted only about ten seconds in the end of the film. I felt that the unit price per second of the film was truly expensive.

Nowadays, around 70% of the requests received by the Hiroshima Film Commission concern requests for filming in Peace Memorial Park. When groups wish to film inside the fence or to place objects or equipment there, we ask them to first talk with us in order to find a solution together. If they don't intend to place equipment inside the Dome, but only to film with a tripod or the usual portable camera, we ask them to employ guards because we need to turn off the security system. Since the opening of our Film Commission, the procedures for filming in the A-Bomb Dome and in Peace Park have been largely systemized.

Maezawa: Next, I would like to ask Mr. Ohno from Osaka to speak. Although Osaka is not an area especially rich in monuments classified as heritage sites, there have been new efforts to offer buildings for the purpose of filming.

いう記事があるのですが、「撮影で非常に注目されていることが影響している」とか、「最近撮影で府庁舎が使用されて価値が再認識されてきている」というようなことがほとんどの新聞記事に触れられるという、非常に面白い状況がおこっています。財政難ということも記事には書かれていますが、それだけではなく、ロケというのも非常に大きなファクターを占めていることが分かります。

保存が決まったわけですから、大阪府としては色々な取り組みをやっているということで、最近さまざまなPR活動を行っています。府庁舎を通じてFCのPRを行い、府民のFCに対する理解を深め協力体制の土壌を作りたいということと、映像製作者にもっと、府庁舎がこういった撮影に使えるんですよということをPRしたいという思いでやっているそうです。

大阪にはこの府庁舎のように、一般にはあまり知られておらず埋もれた近代建築がかなり多数あります。そういったところはたいてい経営に行き詰まったり、維持が大変だったりして、取り壊そうか、新しい近代的なビルを建てようかといったような話が出ていることも少なくありません。しかしこういった府庁舎をモデルケースにして、歴史的建造物

や、こういった建物が撮影に使えるんだということを知ってもらい、保存をして有効活用し、より効果的な地域活性化を通じて撮影文化も浸透させていき、大阪にある映像産業の振興にも繋がるようにFCとして活動していきたいということです。

前澤：府庁舎は、地震対策があまりちゃんとしてない建物で、実際にこれからも仕事をしていくんですか？

大野：建物の地面の底を掘って、揺れがあってもあまり揺れないような作りにしようという補強工事を行うそうです。建物自体にほとんど改造を加えることのないように、工事を行うと。今プランを募集しているらしいです。まだ検討中なのですが。

前澤：さてもう一方、海外からゲストをお招きしています。オーストリアのウィーンに本部があります、ロケーション・オーストリアのフィルムコミッションのアリエ・ボーラーさんにプレゼンテーションをしていただきます。

Bunka-Chō Film Week 2007

Speaker: Satoshi Ohno (Osaka Film Council)

Ohno: I am Satoshi Ohno, a member of the Osaka Film Location Service Council. The Osaka Prefectural Hall, built around 80 years ago and still in service, is neither part of the World Heritage system nor an important Japanese cultural asset, but is very highly regarded both historically and culturally by specialists. Films such as *Black Rain* and the more recent, *Hero*, and TV dramas such as "The Family" have been filmed here. A survey conducted in 1996 revealed that the building was quite vulnerable to earthquakes, which prompted much discussion about whether to preserve it or to tear it down and rebuild it. At one time, the rebuilding option gained support, but after examination by specialists from a variety of fields, it was decided to preserve the building by strengthening it against earthquakes.

Although this decision was partly motivated by a lack of financial resources, another factor was that the building's historical value and its attraction as a historic building were increased as a result of being filmed. You may think I'm exaggerating, but here I have articles from many different

newspapers reporting the decision to preserve the Prefectural Hall. It is really interesting to see that most of the articles pointed out the fact that the decision had been influenced by growing interest in the building thanks to the filming carried out there. The value of the Hall was recognized once again only after it had been used for films. Although finances were also mentioned in the articles, you can see that the filming done there was an important factor.

Since it was decided to preserve the Hall, Osaka Prefecture has carried out various PR activities taking advantage of the Hall's new image. The Prefectural Hall takes part in the PR activities of the film commission in order to establish a basis of collaboration through a deepening understanding with the people living in Osaka, and it attracts film producers for various kinds of filming.

In Osaka, in addition to the Prefectural Hall, there are many modern buildings that are not well-known to the public and that remain unappreciated. It is not uncommon for building owners to seek to tear down older buildings and build new ones merely because of management problems or the difficulty of maintenance. However, the Film Commission hopes

to do many things: to let the public know that historic and other valuable buildings can be used for filming, to encourage building preservation, to promote better building utilization, to promote filmmaking through more effective measures aimed at local revitalization, and to promote the image of Osaka.

Maezawa: The Prefectural Hall has not been sufficiently reinforced against earthquakes. Will it actually continue to be used?

Ohno: I've heard that Osaka engineers are planning to renovate the building by reinforcing the foundation so that it will not be shaken badly even when hit by an earthquake. They hope to carry out this work with very little remodeling of the building itself. The city is now working with construction companies interested in executing the plan. However, the project is still under consideration.

Maezawa: Well, we have another guest from abroad. Let's welcome Mr. Arie Bohrer, a film commissioner of Location

Austria which is located in Vienna, Austria. Mr. Bohrer, please.

セッション2 文化的都市でのFCの役割

発表者：アリエ・ボーラー（ロケーション・オーストリア）

ボーラー：こんにちは、私はアリエ・ボーラーと申します。オーストリアのナショナル・フィルムコミッションのコミッショナーを務めております。私どもの協会は1979年にできました。これは経済省、そしてオーストリアの映画協会によって、国内における映画産業の振興、ヨーロッパ全体の映画産業の振興を目的に設立されました。私どもはAFCIのメンバーです。これは国際的なフィルムコミッショナーの協会で、非営利の教育目的の団体として映画やテレビ、コマーシャルなどの映像の撮影に対してさまざまな支援を行っております。

ヨーロッパのFCはそれぞれが連絡関係を持っております。EUFCN、欧州におけるFCのネットワーク作りということになりますけれども、私たちはこのEUFCNを2007年ブリュッセルにおいて立ち上げました。すでに51人のメンバーが集まっています。緊密なネットワーク作りによって、プロデューサー、製作会社、撮影の状況、優遇税制あるいはその他の経済的なインセンティブなどに関する情報の伝達を

円滑に行おうとしています。

それではロケーション・オーストリアが何をするかということになりますけれども、まず多くのフィルムコミッションと同じように、さまざまな質問を受けるということになります。例えばあるロケ地を探しているのであれば3日間かけて適切な場所を探します。また撮影のアシスタントをしたり、撮影や技術スタッフが必要な場合には提供を、あるいはスタッフを探すお手伝いをします。

さらにオーストリアにおける製作会社あるいは公的、民間設備に対する橋渡し役も行います。さらには雇用慣行、税に関する規則、労働法、さまざまな国内法や、その地域における法律に関する情報を提供いたします。

私どもは3,200万ユーロほどの予算を持っております。そうした資金をもとに、共同製作パートナーなどを探すお手伝いをしています。撮影許可を得るうえで困難があったり、政府機関が、例えば城の撮影をしようと思ったらあまりにも巨

Bunka-Chō Film Week 2007

JAPAN
TOKYO
YOKOHAMA

Session 2: Roles of FCs in Cultural Cities

Speaker: Arie Bohrer (Location Austria)

Bohrer: Hello, my name is Arie Bohrer. I'm a film commissioner of the National Film Commission of Austria. Location Austria was founded in 1997 as part of the state agency for promoting industrial development in Austria. It is an initiative of the Federal Ministry for Economy and Labor and the Austrian film industry. The purpose of its establishment was to promote film industries in Austria and throughout Europe. Location Austria is a member of AFCI, which is an international film commissioner's association, and offers various support for films, TV dramas and commercial message films as a non-profit educational organization.

In Europe, each FC has its own communication network. Last year, we established EUFCN in Brussels, a network of FCs in Europe, and 51 members have already joined. Our aim is to convey information on producers, filmmakers, production status, preferential taxation or other economic incentives by our close networking.

Well then, what Location Austria does first is to receive various inquiries just as many other FCs. For example, if someone is looking for a location to film, we look for an appropriate location for three days. In other occasions, we assist filming. If filming and technical staff are required, we provide them, or help finding staff.

We also play a bridging role between filmmakers, public facilities, and private facilities to film on location in Austria. Our lines of activity include supplying information on employment practices, tax-related rules and regulations, labor law, various domestic laws, and local laws. With an approximately 32 million euros budget, we help in searching for co-production partners. When issues arise, such as difficulties in obtaining permission to film, or a requirement of a large amount of money to film a castle by the local government, we help in finding solutions.

In Europe, there are all kinds of problems concerning invit-

額のお金を要求されたりといった問題がおこった場合には、私どもが解決のお手伝いをします。

ロケ誘致に関して、ヨーロッパには色々な問題があります。ハンガリー、スロヴェニア、チェコ、ポーランド、ルーマニア、ブルガリア、といった国々との競争もあります。すべて1時間半も飛行機に乗れば着き、さらに労働費が非常に安い国々です。このような状況に対しても私たちは立ち向かわなければいけません。政治的なロビーイングの活動も熱心に行っております。

中央ヨーロッパの諸国においてはこのような競争に応えるためにさまざまな解決策をみだしています。例えば税制の優遇措置。最近ではイギリス、オランダ、ベルギーでもそうですが、ルクセンブルク、ドイツなどは年間あたり6,000万ユーロを用意して、優遇措置を行っています。しかしオーストリアでは現在そのような優遇を行っておりません。労働コストが安い国が私たちを取り巻いているだけではなく、例えばハンガリー、チェコなどはかつてのオーストリア・ハンガリー帝国であったわけですから、ウィーンの光景を撮影しようと思ったらハンガリーに行きますとウィーンの建造物に似たものが見つかるわけです。オーストリア、そしてウィーンの

独特な建造物を持った国という地位を守らなければなりません。ですから政治家に働きかけまして何らかの優遇措置を作るように呼びかけています。

オーストリアには多くの城や宮殿、古い建物がたくさんあります。これはオーストリアの皇族、王族に属するもので、連邦政府が管理しています。より実用的な建物、病院、駐車場、公園、駅、消防署などは市の管轄物となっています。ウィーン市の場合はふたつの大きな管轄が存在します、ひとつは連邦政府、ひとつは市の政府ということになります。ですから外国のプロデューサーはこの場所で撮影したいと思った時に、それが政府の建物か市の建物かといったことについても知らなければいけないわけです。こうした認識のギャップを埋めるためにさまざまな広報活動を行っています。

私どもとしては、映画を撮影するケースについてはFCに一本化したいと考えております。撮影する価格、値段についても一元化することで、より分かりやすくなると思います。

ウィーンの中にはフィルムオフィスがあります。フィルムコミッションはまだないんですが、年間40万から50万ユーロの予算を持ったフィルムコミッションが将来的にできることとなっております。私どもの知識、経験を、新しくできるフ

ing film crews, including competition with countries such as Hungary, Slovenia, the Czech Republic, Poland, Romania, and Bulgaria, all located within an hour and a half of Austria, and the labor expenses in those countries are very low. We have to cope with these situations, and we also put great effort into political lobbying activities.

Countries in central Europe have worked out various methods of solving this competitiveness; for example, preferential treatment for taxation system. Luxemburg and Germany have been preparing 60 million euros a year to give preferential treatment and this can be seen in England, Holland, and Belgium recently. On the other hand, Austria has not taken such preferential measures. Austria is surrounded by countries with lower labor costs. Film crews considering to film Vienna's sights, only have to go to Hungary to find similar buildings, since Hungary and the Czech Republic constituted the former Austria-Hungary. Therefore, we have to maintain a position where distinct buildings are found in Vienna, or in Austria. Thus, we are addressing politicians to create some sort of favorable measures.

There are a lot of castles, palaces, and old buildings in

Austria. They belong to Austrian imperial/royal families and are administered by the federal government. More practical buildings—hospitals, parking, parks, train stations, and fire stations are under the control of municipalities. In the case of Vienna, there are two major jurisdictions; one is the federal government and another is the municipal government. Therefore, when a foreign producer wants to film on this location, he/she has to know which of the governments is controlling the building. In order to fill in the gaps in awareness, we've been conducting various public relations activities.

We'd like to unify the management of filming to the FC. It will be easier to understand the cost of filming.

Vienna has a film office, but no Film Commission, but one with the budget of 400,000 to 500,000 euros is planned to be organized in the future. Our knowledge and experiences will be provided to the FC to be organized and we'd like to work together.

It can be true anywhere in Europe that the most difficult issue is that there are many TV dramas being filmed and they are completely unregulated. I mean, although a filming

イルムコミッションに提供し、今後も協力しあっていきたいと思っています。

フィルムオフィスにとって最も難しい問題があります。ヨーロッパではみんなそうなんです、たくさんのテレビドラマの撮影が行われており、全く統制がとれていないんです。つまり撮影のスケジュールは決められている。しかしながら監督や撮影監督は自分たちの芸術的な才量を存分に発揮したいと思う。あまり経験のないスタッフの場合ですと、そうした監督にノーと言えず、スケジュールが変更になってしまい、十分な準備をする時間がなかったりします。製作会社にとりましても政府当局と話し合う時間が必要です。

要するにきちんとしていない製作会社がくるくると考えを変えてしまうということが問題なんです。一晩明けたらこれまで全く協議にもものぼってなかったような場所についての撮影の許可をいきなり取ろうとするんです。誰にも見つからないようにこっそり撮影しようとする人たちもいます。小さな会社は往々にして、自分たちは柔軟な態度をとるんだから、政府の当局にも柔軟な態度をとってもらいたいという要求をしてくるわけです。しかしながらこうしたことから摩擦が生まれることも少なくありません。こうしたことが市の当局、

そして製作会社の中で起こる典型的なトラブルの例です。

前澤: ありがとうございます。後半のお話は、私たちもいつも経験していることで、やはりオーストリアでも同じように大変な苦勞をされているのかなあと思いました。アリエ・ボーラーさんが仕事をした時に、くるくとスケジュールを変更する人たちに対して怒らずに、ちゃんと対応していくのでしょうか？

ボーラー: 二度と来るな、なんて言えませんよね。ですから忍耐強く言わなければいけません。製作会社が考えを変える場合、何らかの解決策を考える必要がありますが、要するに映画監督のエゴの問題であったりするわけです。例えばアイデアが浮かんだ場合には現実とすり合わせなければいけません。ただ苦い結末にならないように私も協力したいと思っています。基本的な性格として忍耐強い人でないとダメですね。もしフィルムコミッショナーが映画製作の経験があれば非常に役に立つと思います。映画のことがよく分かった人物だということで、映画の製作側も尊敬してくれるわけなんです。そうした経験を持つということは非常に大事です。

Bunka-Chō Film Week 2007

schedule has been determined, the director and cinematographer want to exercise their artistic talent to the full extent. An inexperienced staff may not be able to say "no" to such directors, and the schedule has to be changed that may lead to insufficient preparation time. It's necessary for a producer to have time to consult with government authorities.

The problem here is that disorderly production companies change their thoughts frequently. All of a sudden, they start asking for permission to film in a location where they never talked about. Some try to shoot covertly. Small companies often demand government authorities for a flexible attitude, insisting that they are flexible. However, this sort of thing causes quite a lot of friction. This is the typical example of the trouble between the municipal authority and production companies.

Maezawa: Thank you Mr. Bohrer. The last half of his talk is what we're exactly experiencing here in Japan all the time, so I thought the situation in Austria might be the same. How are you dealing with the people who often change their schedule? Aren't you angered by them?

Bohrer: I can't say things like, "Never come back again!" so I have to be patient when I talk. We have to come up with some sort of solution when a production company changes its plans. But it might be just a film director's ego. For example, when there is an idea, it may have to be adjusted to reality. Of course I want to help them avoid terrible outcomes. An impatient character is not fundamentally fit for this job, I think. If a film commissioner has experience in filmmaking, it helps a lot. You can obtain respect from the filmmakers because they think you know about films well. It's very important to have such experience.

Maezawa: Mr. Bohrer, you manage all of Austria. Vienna has its own film office, so your work is to relate them each other?

Bohrer: Exactly. There are 9 regions in Austria, and I'm in charge of all of them. We have only 3 film commissions in Austria, but I'm proud of our close relationship and smooth cooperation. Another film commission office is planned to be established in Vienna. We'd like to promote Vienna as a

前澤：ボーラーさんはオーストリア全体をマネージメントされている。ウィーンはウィーンのフィルムオフィスがあって、関係づけながら仕事をしているということですか？

ボーラー：おっしゃる通りです。オーストリアは9つの地域に分けられますが、私はその全土を管轄しています。その他にもフィルムコミッションは3つしかありません、ただ私どもは緊密な関係を保っており、非常に連携がうまくいっています。ウィーンにもさらにフィルムコミッションオフィスを作る予定です。私どもといたしましてもウィーンを映画の町としてプロモーションしていきたいと考えております。例えば1930年代には、世界全体で作られた映画の6%はオーストリアで作られたものだったんです。非常に大きな映画業界が存在することは確かなんです。その位置にカムバックしたいと考えております。

発表者：田中 正（松本市ロケ担当）

前澤：続いて松本市の田中さんにプレゼンしていただきます。私が初めてオーストリアに行った時はオーストリア航空

の52便という飛行機に乗って行きまして、その時にビジネスクラスに小澤征爾さんがいらっしゃいました。小澤さんはウィーンのフィルムハーモニーの指揮者をやってらっしゃるし、その関係で言うと松本も小澤征爾さんと非常に近い関係であるところですよ。

田中：松本市は松本城に象徴されますが、だいたい松本城は410年ほどの歴史がございます。その中で、明治40年に松本市ができたものですから本年度は市制施行100周年ということで、アルプちゃん人形を作ったりしておりますが、今日は残念ながらアルプちゃんは他の方に行っておりますので来ませんが、皆さんによろしくと言っておりました。

松本市は長野県下の中で平成17年に合併をしまして一番大きな行政区域になりました。そして3つの「がくと」、山岳の岳、学問の学、音楽の「都」ということでやらさせていただいております。まず岳都、松本市の場合には3,000メートルの山が9つ、日本の百名山が6つございまして、それと合わせて国宝松本城ということでございます。それから学都、学問ということで明治時代の学校ですとか、そういうものも各種取り揃えております。

film town. In the 1930s, 6% of the films produced in the world were shot in Austria. It's no doubt that there's a mega-film industry there. We hope to return to that position.

Speaker: Tadashi Tanaka (Matsumoto Location Supporting Sec.)

Maezawa: The next presenter is Mr. Tanaka from Matsumoto City. The first time I went to Austria, I used the Austrian Airlines Flight 52. Mr. Seiji Ozawa was there in the business class. Mr. Ozawa is a conductor of the Vienna Philharmonic Orchestra, and in this relation, the City of Matsumoto is also very close to Mr. Ozawa.

Tanaka: Matsumoto City is symbolized by Matsumoto Castle with a history of about 410 years. Matsumoto City came into existence in 1908, and we are celebrating its 100th anniversary this year with activities such as creating a mascot, Alp-chan. I'm sorry to say that Alp-chan is busy today, and I'd like to give Alp-chan's warmest regards to you. Matsumoto City was merged with other towns in 2005 and

became the biggest administrative district in Nagano Prefecture. The three "Gakuto," which are the peak of the mountains, the center of learning, and the capital of music, is our slogan. First of all, I'd like to explain why the city is the peak of the mountains. In Matsumoto, there are 9 mountains with a height of about 3,000 meters and 6 mountains on the list of the 100 famous mountains of Japan, and we also have a national treasure, Matsumoto Castle. As a center of learning, there are various kinds of learning facilities such as schools of the Meiji Era. In addition to being a castle town, we also have a popular sightseeing area, Kamikochi. There are hot springs and Mr. Ozawa has been conducting operas at the Matsumoto Performing Arts Center for the Saito Kinen Festival. About 2 hours to 2.5 hours of away from both from Tokyo and Nagoya, we have many film crews visiting Matsumoto.

In the Shinshu region, Matsumoto City has established the Shinshu Film Commission Network with Nagano, Ueda, Suwa Area, Kiso-Fukushima, and Tsumagoi in Gunma Prefecture, which can provide everything but the sea. We have easy access to each other via just an hour's travel within

松本市の場合には、城下町ということに加え、上高地がございます。温泉もありますし、サイトウ・キネン・フェスティバルの市民芸術館、ここで小澤さんが指揮されていて、オペラもやっています。松本市の場合には、東京からも名古屋からも2時間から2時間半という交通アクセスのいいところでございまして、撮影の皆さん方にも非常に近いということで、喜んでいただいております。

信州におきましては、松本市と長野、上田、諏訪圏、木曽福島、群馬県の協力を促しまして信州フィルムコミッションネットワークというものを作り、私どもの長野県に来ましたら、ないものは海だけで、あとはすべてあるということでやっておりますし、県内のフィルムコミッションの連携も1時間くらいで移動できますので、製作部の方々にも好意的に受け止めていただいております。歴史と自然の共生ということが非常に大切なことということで努力させていただいております。

各関係省庁ですとか皆さん方と、私どもいつも頭をペコペコ下げながらも、調整役に徹している、それが私どもフィルムコミッションの仕事ではないかなということでやらせていただいております。

前澤：何うところによれば、警察の許可が、日本の平均でいうと2、3日かかるところが、長野県では5分で取れると。

田中：はい、開いていればその場で済みます。私どもの関係と、各行政がやっているせいでしょうか、今までトラブルがないという実績の中で、すぐに許可が下ります。病院とか空港の撮影も対応ができますので、よろしくお願いいたします。

発表者：坂本 洋（かくのだてフィルムコミッション）

前澤：続いて東北、秋田から、かくのだてフィルムコミッションの坂本さんをご紹介します。角館というのは行った方はすごく驚かれますけれども、日本の武家屋敷がそのまま残っています。そこに人が住んでいます。実際本物の建物があってそこに住んでいらっしゃることで朽ち果てることなく建物が生きると、そこでいろんな撮影を受け入れて活躍されています。

坂本：角館は江戸時代の始め、元和6年、今から387年ほど前になりますが、秋田、佐竹藩の支藩、佐竹北家が作りました。

Bunka-Cho Film Week 2007

Nagano Prefecture, and this impresses production staff. In our operations, emphasis is placed on the coexistence of history and nature.

In the role of coordinator, we often bow our heads in deference to all relevant ministries and agencies, and that is the film commission's work, I suppose.

Maezawa: From what I've heard, a police permit can be obtained in 5 minutes in Nagano Prefecture, not the Japanese average of 2 or 3 days.

Tanaka: Yes. If a police station is open, you can obtain permission there. Due to our relationship with each administration conducting operations, and so far there have been no problems, authorization can be immediately granted. We can arrange filming at hospitals and airports, so please consider the Shinshu Film Commission Network.

Speaker: Hiroshi Sakamoto (Kakunodate Film Commission)

Maezawa: I'd like to introduce Mr. Sakamoto from Kakunodate Film Commission in Akita. What surprises people visiting Kakunodate is the old Samurai houses (Bukeyashiki) which have remained. The houses are alive since people are actually living there, and the inhabitants have been accepting various film crews.

Sakamoto: The city of Kakunodate was founded about 387 years ago by the Northern Satake Clan, a branch clan of Satake in Akita. There were 6 buildings constructed at the end of the Edo Era, and their descendants are still living there.

The present mayor of Senboku city, Mr. Ishiguro, is living in one of them as the head of the Ishiguro household. As a small replica of Kyoto in Michinoku (North Eastern Japan), Kakunodate came to be famous and we have more than 2 million tourists a year. Kakunodate was selected by the national government as an important traditional building conservation area along with Kyoto, Hagi, Tsumago-juku in the Kiso district, and Shirakawa-go.

Kakunodate Film Commission was established in 2002.

江戸時代末期に建造されました建物が6つありまして、その子孫たちも現在もそこで生活しております。現・仙北市長の石黒市長も武家屋敷石黒家の現・当主として実際に住まわっております。そういった武家屋敷が現存するみちのくの小京都として全国的にその名も知られてきまして、現在は年間200万人以上の観光客が訪れております。昭和51年の9月に日本で最初の町並保存事業である重要伝統的建造物群保存地区として、京都、萩、木曾の妻籠宿、白川郷などの地区と共に国から選定されました。

かくのだてフィルムコミッションは平成14年に設立されて、その後に角館で撮影された映画は山田洋次監督の『たそがれ清兵衛』、これは果たし合いの場面で使われまして武家屋敷の松本家、それから岩橋家という2か所で撮影されました。そして次に『隠し剣 鬼の爪』。これも山田洋次監督の時代劇なんですが、平成16年に武家屋敷の青柳家で撮影されました。

保存される武家屋敷には今でも生活をしている人たちがいて、文化財でもあり、生活空間でもあります。当然そこにはメリット、デメリットの両方が発生します。メリットとしては、そこに住んでいる人の息づかいが感じられる、セッ

トでは感じられないものがあるという話があります。セットやスタジオでは出せない自然のままの景観、それからこれは地元住民に関してなんですが、実際に生活空間で撮影されることによって地元住民の関心も高まってきているのではないかと思います。そして市でもこの景観を保存するために電線を地中に埋めたり、電柱を敷地内の後ろのほうに移動したりということで目立たないようにしております。

その一方でデメリットもあります。撮影のための交通規制によって生活道路の使用が制限されることがあります。つまり武家屋敷の通りは生活のための道路でもあり、長時間にわたる撮影があると日常生活へも影響が出てきます。それから人の目にさらされる、住んでいる人たちのストレスが懸念されます。観光客からは、せっかく観光に来たのに、観光施設が立ち入り制限されて、クレームが出されるということがありまして、これについては充分配慮した形で、撮影を誘致する場合には映画を撮影する方々に説明をさせていただいております。

これらを踏まえまして、かくのだてフィルムコミッションでは今後、撮影に関するルールも作っていかなければならないと考えています。住んでいる人の生活を守り、それから観

Since then, *The Twilight Samurai*, directed by Yoji Yamada, was shot at Matsumoto House and Iwasaki House for the dueling scene. Also, director Yamada filmed a samurai drama, *The Hidden Blade*, at Aoyagi House in 2004.

People are still living in those samurai houses, and their living space is cultural property. There are advantages and disadvantages there. One advantage is that people watching a film can feel real human activities on screen compared to those in film sets. Natural scenery can't be expressed by sets or at the studio. It seems more local people are interested in filmmaking by being filmed in their living space. In order to preserve this scenic attraction, the city has been burying electric wires in the ground and relocating utility poles back into the sites to make them less noticeable.

On the other hand, there are disadvantages. Sometimes, use of community roads is restricted by traffic control for filming. Since the streets of the samurai houses are for living, long hours of filming may have an impact on the daily lives of nearby residents. And also, residents may suffer stress by being exposed to the eyes of the others. Once we had a problem in which tourists complained of coming a long way and

tourist facilities were forbidden to enter. With sufficient attention given to the claim, now we explain this to film crews when inviting films.

To factor in these issues, we think that Kakunodate Film Commission must draw up rules regarding filming. Our efforts should be placed on securing the lives of residents, and providing a pleasant sightseeing experience for tourists.

Maezawa: Did the residents seek temporary housing when Mr. Yoji Yamada directed the films there?

Sakamoto: They were actually living there and kept quiet for a while. Sometimes roads were closed to traffic for prolonged periods of time because a large crane was brought into the road and camera persons were on the crane to film. We never had experience in hosting a big film like *The Twilight Samurai*; we didn't know how to deal with them. However, various things have been taken into consideration since then.

光客の方々には気持ち良く角館を観光してもらおうということが考えの中にあります。

前澤：山田洋次さんが撮影した時は、そこに住んでいる方はどこかに避難をしたんですか？

坂本：実際に生活をしておりまして、家の中でちょっとおとなしくしている。道路に大型のクレーンが入り、それに乗ってカメラワークをしたりして、長時間、道路も通行止めということもありました。『たそがれ清兵衛』のような大きな映画も初めてだったので、対応もよく分からなかったのですが、それ以降は色々、その辺も考えて進めております。

発表者：山田耕司（わたらせフィルムコミッション）

前澤：続きまして、わたらせフィルムコミッション。群馬県の桐生市を中心としたフィルムコミッションです。桐生市は昔、絹織物の産地で西の西陣、東の桐生と言われたぐらい発展しました。繊維産業は昔に比べればそれほど盛んではありませんが、そこで育った住民の中にはそういうことに関わっ

たデザイナーとか、いろんな企業家が住んでらっしゃる地域です。

山田：こんにちは、山田です。どういう人たちが桐生の町で我々と共に活動しているかと言いますと、物を作る人たちです。桐生のベーシックな産業は、ファッションに関わるものです。フィルムコミッションと言いますと普通は建物、およびその地域というものと撮影隊との関わりということになりますが、今日は文化を衣、食、住と考えると、その中の衣、着るものとフィルムコミッションの関係についてお話ししたいと思います。

桐生広域は繊維関連産業の集積地ということで、皆様に映画と桐生の関係で思い浮かべていただきたいものは、例えば『下妻物語』で特攻服の後ろに刺繍がありましたが、あれは桐生で刺繍しました。映画ではないですが、亀田興毅選手のリングジャケットも桐生で作っております。ご存知の方は少ないと思いますが、驚くべきことに桐生の人も知らないんです。ここが大きな問題だと思います。地域の中で、地域の産業がどういうふうに社会的に広められているのかが分からない。ですから宣伝という意味と同時に地域振興という意味で

Bunka-Cho Film Week 2007

Speaker: Koji Yamada (Watarase Film Commission)

Maezawa: Watarase Film Commission is the next presenter. It's based in Kiryu City, Gunma Prefecture. The city of Kiryu once enjoyed a leading role as a production center of silk fabric. People used to say, "Nishijin of the West and Kiryu of the East." The textile industry is now less active compared to the past, but various entrepreneurs, such as a designer who was once involved in the industry, live there.

Yamada: Hello. My name is Yamada. What kind of people are working with us in Kiryu City? The creators. The core industry in Kiryu City is related to fashion. Speaking of the film commission, we normally think its relationship is a connection between film crews and buildings as well as the surrounding area, but today I'd like to talk about the relationship between clothing and the film commission considering clothing, food, and housing as culture.

The textile industry have gathered in a wide area of Kiryu. Do you remember the embroidery on the back of the biker

jackets in *Kamikaze Girls*? That embroidery was stitched in Kiryu. The ring jacket worn by boxer, Koki Kameda, is made in Kiryu. I think few people have heard of it. And believe it or not, even people in Kiryu don't know about this fact. This is a major issue, I think. Local people don't know how the local industry has broadened. Therefore, publicity means advertising and regional development at the same time.

In reality, producers want to get what they want immediately, and the film commission wants to inform them of what we can offer them in Kiryu. Since 2002, as one of our activities, we've been putting effort into creating a place of interaction between every person responsible for costumes and fashion.

Specifically speaking, we held a symposium titled "Costume Town Kiryu." Both textile makers and filmmakers each have their own schedules. They never even had the chance to talk about meeting each other. After the symposium, we also held a party open to the public. However, somehow people got the wrong idea from the title "Costume Town." There were many people in various costumes. It

広報がまとめられています。

現状とすれば、製作者はすぐに手に入れたい、フィルムコミッションとすれば、これを使ってうちでできますよ、とご案内をしたいと考えています。2002年から今日までの間、コスチュームおよびファッション、それぞれの担い手が交流する場面を作ろうということが、フィルムコミッションの業務として私どもが取り組んできたもののひとつです。

具体的にやりましたことを申し上げますと、タイトルが「コスチュームタウン桐生」となっておりますが、まずシンポジウムを行いました。布作りの人も、映画作りの人も、それぞれの時計を持っておりまして、その時計がどういうふうに出てくるのか、これを、話をすることがないということでシンポジウムを行ったわけです。その中でパーティも行いました。一般市民が参加するパーティなのですが何故か勘違いされて「コスチュームタウン」となってますので、コスプレと言うんでしょうか、変装してきた人が多くて、華麗なるご婦人たちのパーティになりました。

それから製作者への企画提供ということでは先日『フレレ少女』という映画があり、これは甲子園に出場するための地区大会の決勝戦の模様を桐生にある球場で撮ったのです

が、応援団が揃いのTシャツを着ます。こういうTシャツの発注をうちでできます、しかも幾らでできますよ、とその日のうちにレスポンスができます。また生産ライン、および細かい調整などもロケハンの際に全部できるということです。

あと我々は、ロケハンにおいてになった方で観光、および産業系の番組の場合にはこういうような商品がありますよと、彼らのリサーチ以外のものをご案内しております。実際にそれが売れたりします。

桐生と国際的な映画の関係で言いますとピーター・グリーナウェイ監督『8 1/2の女たち』という映画で、ヒロインが着るドレスを桐生で作りました。またハリウッド映画『SAYURI』の帯も桐生から渡っております。実際に使われた帯などをもう1回ディスプレイをして、地域の産業振興の中で展開していただくようすすめております。

そういったことを、コミュニティFMやあるいはメディアなどを通じましてお伝えしていく。ネットワーク作りに関しては長野県の方々に大変お世話になっております。群馬県内でも連絡会議を作りまして、群馬、長野等で、非常にマニアックな情報もできれば外側にいせればいいなあと考えているわけですが、このような一連の作業の中から製作者から

became a masquerade party with women in exquisite costumes.

Since then, a project proposal to a producer for a film titled *Furefure Shoji* was shot the other day at the baseball stadium in Kiryu for scenes of the final game of the local Koshien (high school baseball) tournament. The cheer group dressed in matching T-shirts in the film. Those T-shirts in the film can be ordered from a manufacturer in Kiryu and a price can even be offered on the same day. The production line and detailed fittings can be done during location scouting.

When tourism and industrial TV programs visit Kiryu for location scouting, we provide information on products which they couldn't find in their research. Those products were actually purchased by them.

Speaking of the relationship between Kiryu and international films, a dress worn by the heroin in *8 1/2 Women*, directed by Peter Greenaway, was made in Kiryu. Kiryu also provided Obi (Sash) used in the Hollywood film *SAYURI*. We are encouraging the local manufacturers to display the Obi actually used in the film for industry promotion in the region.

Our task is to communicate such activities through commu-

nity FM radio or media. We are thankful to the people of Nagano Prefecture concerning the creation of a network. We've set up liaison meetings in Gunma Prefecture, and hope to send specialized information outside of Gunma, or Nagano. During this series of operations, we've seen an increased number of inquiries not only for locations, but also for textiles and costumes.

These costumes are usually "one and only." It's all right if the cost is matched for the costume, however, the budget for costumes is not that high in the field of filmmaking. Therefore, manufacturers have to provide samples which will be actually used in the films, and that means out-of-pocket expenses by those manufacturers. Putting aside the progress of merchandising, we have seen the best result of all, in the improvement of intergenerational relations.

Local manufacturers made and sold the KIRYUJIN T-shirts to promote local industries. Part of the profits from sales will be donated to Watarase Commission. Manufacturing to sales are all handled by local manufacturers' lines. This is a practical business affair that we are supporting through local skills.

土地だけ、場所だけでなく、布、および衣裳についての問い合わせが増えるようになりました。

これらの衣裳は大抵が一点ものです。それに見合うコストが伴えばよろしいのですが、たいてい映画製作の現場にいますと、それほど衣裳代というのを多くはとっていない。ですからサンプル出しのような形でそれがそのままフィルムにのってしまうという、持ち出しの部分が非常に多いわけです。産業としてどれほど販売促進に繋がっているかどうかは別として、何よりの成果が、世代間で元気になっているわけです。

地元のプロダクツの人たちが応援しようということで桐生人Tシャツを販売しました。販売収益の一部がわたらせフィルムコミッションに入ることになっており、生産から販売ラインまで全部地元のプロダクツのラインでやっています。地元のスキルで応援していただいたという実務です。

Bunka-Cho Film Week 2007



セッション3 FCと住民との連携

出演者：セッション1、2出演の海外ゲストと日本FC担当者および来場者

前澤：ただいまからセッション3、トークジャムと勝手に名前を付けました。パネルディスカッションというとそれぞれの人が意見を言っただけでおしまいになってしまいますが、できるだけコミュニケーションを深めたいと思います。まずロス・デビスさんにお伺いします。先ほどいろんな日本のフィルムコミッションの人が話をしましたが、その中で何か質問したいフィルムコミッションの人はいますか？

デビス：広島についてもう少し聞きたいと思いました。広島では政治的に戦争について、より発信していきたいと思えますか？

西崎：広島市としては、次の世代に伝えていこうということで色々な取り組みをしている中で、ドキュメンタリーも応援するし、そういった形での発信は非常に応援しています。ただ広島フィルム・コミッションとしては、もちろん原爆とい

う宿命を背負ってそれを伝えていくのはひとつの使命なんですけれども、それと並行して今の美しい町・広島というのをどれだけ発信できるかというところにも重点を置いて活動をしています。

ボーラー：日本のフィルムコミッションはお互いに競争をしているのでしょうか？例えばインセンティブを提供することでフィルムコミッション同士の競争はあるのでしょうか？

前澤：普通はインセンティブによって競争するということはありません。ネットワークを組んでいますので、ひとつのフィルムコミッションだけで対応できない時にはその周りのフィルムコミッションが対応します。ですからコンペティションではなくてコーポレーションです。

ボーラー：すごくいいですね。スコットランドでもそうです。

Session 3: FCs Cooperation with Local Residents

Participants: Guests from abroad who attended Session 1 and 2; Persons in charge of Japan FCs, and visitors to the sessions

Maezawa: Let's start the Session 3 "Talk Jam," which I took the liberty of naming. Speaking of panel discussions, I associate them with free expression of opinions, but I'd like to deepen interactive communication as much as possible. First of all, I'd like to ask Ms. Ros Davis. Do you have any questions to any of the Japanese presenters?

Davis: I thought I would like to hear more about Hiroshima. Do people in Hiroshima want to politically send out more messages regarding war?

Nishizaki: Hiroshima City supports sending messages through documentary films in activities that pass its history onto the next generation. Of course, one of our missions is to share our fate as a bombed city, but the Hiroshima Film Commission is also putting emphasis on how much we can

introduce the present image of Hiroshima, the beautiful town.

Bohrer: Do film commissions in Japan compete with each other? For example, does provision of incentives promote competition among film commissions?

Maezawa: Film commissions in Japan don't compete with each other through incentives. Since we have a network, when one film commission can't deal with a project, other commissions lend assistance to handle it. Therefore, we don't compete, but cooperate with each other.

Bohrer: That's great. The situation is the same in Scotland. Scotland has 5 film commissions and one for the whole country, and they're undertaking the task as a team.

5つのフィルムコミッションがあるし、国の全土もありますけれどもスコットランド全体として取り組んでいます。

前澤：九州のフィルムコミッションの方はいますか？ 九州はひとつの島ですが、ここでお互いネットワークを組んでいますね。

関根：九州には7県ありまして、九州と、近くの山口県と、実務者レベルで話し合いをしながら連携をしていこうということで、例えばうちに問い合わせがあってもできなくても、他のところにありますよということで紹介したりしています。また観光推進機構という九州の県が集まっている組織がサポートして、九州のふたつ以上の県をまたがる撮影については補助金を少し出しましょうということはあるんですが、各県でお金を出すことはありません。

前澤：日本でもいくつかの都市ではその町で製作、撮影をするものについて申請書を出していただいて予算のある範囲で援助する、ということはあるんですが、残念ながら大きなバジェットを持ってやるというシステムはありません。ロケーション

スカウトの費用をみる、というのはふたつぐらいの都市がやっています。日本の場合にはもしインセンティブがあったとしても、日本で撮らないといけない作品でしかこないんです。他の国のインセンティブとは少し違うと思います。

ボーラー：オーストリアの場合でありますと、例えば撮影場所として山を求めてくるところは、スイスやフランスではお金がかかるのでオーストリアに来ます。ただオーストリアでは3つのリージョンがありますのでそこで競争するわけです。過去2年間、チロルがかなりのマーケットを展開し、57のproduktionをインドから誘致しました。インドのproduktionというのはあまりお金がなく、どちらかというと自分のところで食べるものも持ってきて、レストランにもお金を落とさないというような状態なんです。フィルムコミッションはそのインドの誘致も取りたいということで競合しています。将来を見越してインドの観光客が来るだろうということを考えてやっているんだと思います。

次の質問ですが、皆さんは、観光協会ともかなり協力してらっしゃいますか？ 例えば日本のあるところで映画を撮りたい、その時に長期的な計画を持っていて、今後は観光を誘

Bunka-Chō Film Week 2007



Maezawa: Is there anyone from a film commission in Kyushu? Kyushu is an island, and the commissions have established a network, right?

Sekine: There are 7 prefectures in Kyushu. Kyushu and nearby Yamaguchi Prefecture are trying to cooperate with one another through working-level talks. For example, when we can't deal with a project inquiry, we introduce them to other commissions. An organization called Kyushu Tourism Promotion Organization, which was established by prefectures in Kyushu, supports filming conducted in two prefectures through subsidies. However, each prefecture doesn't grant any money.

Maezawa: Some cities in Japan support filmmakers financially within their budgets by submitting application forms, unfortunately there is no system with a large budget. I think two cities are covering the cost for location scouts. In Japan, even if there is an incentive, it's just for a work to be filmed in Japan. I think incentives in Japan have a slightly different

meaning from incentives in other countries.

Bohrer: When film crews look for mountains, they come to Austria since filming in Switzerland or France costs so much. There are 3 regions in Austria, so they compete against one another. In the past 2 years, Tirol developed a broader market and invited 57 productions from India. Productions from India don't have much money to spend. They even bring food when filming and don't spend money in the restaurants in Austria. However, Austrian film commissions compete to invite them. I think they foresee potential tourism from India.

My next question is whether you have cooperative relationship with tourism associations. For example, there is a plan to film somewhere in Japan. You have a long-term plan to invite tourists in the future, or to rely on that place to promote tourism. Do you have such intentions when working with tourism associations? What we are trying to do in Europe is to use, for example, TV series to invite tourists to a certain area. To cite a case, thanks to *The Sound of Music*, even though it was made 6 decades ago, Salzburg still

致するためにどうしようとか、この映画によって将来ここを観光の目玉にしようとか、そういうような意味で観光協会とも仕事をしていますか？ 現在ヨーロッパでやろうとしていることは、例えばテレビのシリーズをやる場合、それがある地域に観光客を誘致するために使いたい。例えば『サウンド・オブ・ミュージック』は60年前に作られたにもかかわらず、今でも毎年30万の人がザルツブルクに来る、それは映画のおかげです。これをひとつの例として、将来はもっと観光協会や地域が、その地域に合った作品を誘致することにより、その映画ができれば、その地域の全体的な観点から計画を立ててフォローアップできます。

西崎：原爆に関するドキュメンタリー、非常に小さな規模のドキュメンタリーというのも脈々と作られていまして、その映像の恩恵というのは非常に大きく受けていると思います。年間広島市の人口110万を超える人たちが平和記念公園、原爆ドームのところに来てくださるんですが、それは本当に、こういった映像の影響だと思っておりますので、もう少し戦略的に、またツーリズムに結び付けるような活動もどんどんしていきたいと思います。

関根：長崎でも、もちろん観光は大切な、観光立件ということとやってます。映画のロケ地を知っているのが担当ひとりしかいないということで、ロケ地マップを作って個々で回ってもらおうというのはあるんですが、もっとたくさんの人に、ガイドさんを育成するみたいな感じでやっていけばロケ地を観光名所にできるんじゃないかと思って少しずつやっているんですが、まだできていない状況です。

デイビス：我々もふたりしかいないんです。そのため地図を作成したりすることもできませんし、観光のマーケティングもできないわけですから、観光客に色々撮影現場を案内しています。そういったものを誘致するために追加したらどうかということで彼らのほうでお金を使っていただいて作業もしてもらって、私は助けるだけです。

前澤：撮影というのは結構大変で、実際撮影する時には住民の方々にご迷惑をかけるので、なかなか協力してくれないのがデメリットだと言っていましたけど、デイビスさん、撮影って基本的には迷惑事に受け取られますけれども、どんなふうにして説得をして協力してもらってきたんでしょうか？

attracts 300,000 tourists a year. Taking this case as a sample, if more tourism associations and regions can invite films which fit the regions and the films are completed, we can provide support in terms of the overall situation of the regions by following up on development schemes.

Nishizaki: Documentary films, especially very small-scale documentaries have been continuously made, and we benefit a lot from the films. Over 1.1 million people more than the population of Hiroshima City come to the Peace Memorial Park and the A-Bomb Dome. The films had an effect on those people, I think. Therefore, we'd like to conduct more strategic activities as well as activities linked to tourism.

Sekine: For Nagasaki, tourism is an important issue, of course. Only one staff knows where the film locations are, so we make a location map for tourists to look around the locations, however, we think that's not enough. We thought if we train people as tour guides, it might be possible to create a place as a tourist attraction. We started taking small steps toward this goal little by little, but it's not achieved yet.

Davis: There are only two staff in our office, so we can't make location maps or conduct marketing. Therefore, we give tourists all kinds of information on film locations. In order to invite tourists, the tourism associations spend the money and do the work. I'm just supporting them.

Maezawa: Filming is formidable and causes residents inconveniences. That's why residents hardly show cooperative attitudes and it's a disadvantage to filming, as Ms. Davis has said. How do you persuade people to cooperate even though they basically consider filming as annoying?

Davis: We often receive requests for permits concerning filming on the streets in residential areas. After granting permission, we first visit each house to communicate in detail that it is important for the town and that the filming period is 1 or 2 days. In some cases, resistance may be seen since filmmakers sometimes put very loud music on. Therefore, we and the filmmakers have to ask residents for their cooperation to make it through just one day. However, film shoots

デイビス: よく住宅地域の路上で撮影を行いたいという要望がきます。路上の撮影許可を出したら、まず各住宅をまわり、これは町にとって重要であり、1日か2日の撮影期間であるといった詳細を伝えています。場合によっては非常に大きく音楽をかけたりするので、それに抵抗することも考えられます。そのため映画製作側と我々は一緒に、何とか1日は協力してもらえよう説得しなければなりません。しかし映画撮影は非常に興味深いもので、大抵は賛成してくれます。

坂本: 角館も最近はいぶフィルムコミッションも浸透してきました、事前に撮影があることを通知しておけば住民の方も理解してくれると思っています。また、仙北市長が武家屋敷に住んでいまして、市長になる前は、観光客がせっかく観光に来たのに撮影があるため施設が見られないので、私はフィルムコミッションの考えは反対だと言っていたんですが、市長になってからは理解を示してくれて、その辺も問題なくやっています。5年間に徐々にではありますが、変わってきております。

前澤: 日野フィルムコミッションの飯田さん、どうぞこちらに。東京のすぐ近くにあるフィルムコミッションですが、

元々は映画のプロデューサーです。飯田さんは今までいろんなところでロケをして、住民の方々に協力を求めなきゃいけないケースがたくさんあったと思いますが、その時に言っただけいけないこととか、あるいはこうやるとうまくいくというアドバイスがあれば、ぜひ。

飯田: まず地元の事情を知ることが一番大事です。そして撮影協力をお願いする際の言葉遣いに大変神経を使います。きれいなところは、美しいからぜひ撮らせてくれという話ができますが、そうではない場合、あまり見られたくない場所も撮影する場合もあって、そういう時にはどう説明するか、気をつけます。何はともあれフィルムコミッションがあれば、そこの方に事情を聞いて、その町なり村なりの流儀に合わせてするというのが一番大事なことだと思っています。フィルムコミッション側から言うと、どうしてもやっぱり、こいつ頼りにならないな、っていうのがあるんです。そういう時の対応はこちら側も温度差があるんですね。何回か来た常連さんで、あの人なら心配ない、ということになると逆にこちら側も、例えば無理な注文もなるべく聞いてあげようと。

Bunka-Cho Film Week 2007



are interesting, so people generally give approve.

Sakamoto: Recently an increasing number of Kakunodate citizens have been learning about the film commission, and I think we can expect the residents to understand by giving notice in advance about the filming. The present mayor of Senboku lives in a samurai house. He used to say that he didn't like the idea of the film commission, since tourists can't look around the premises because of filming. However, he now shows understanding after becoming the mayor; there is no problem now. Over the past 5 years, the situations in Kakunodate have been gradually changing.

Maezawa: Mr. Iida of NPO, Hino film commission, would you come here? The commission is situated nearby Tokyo, and he was a film producer before. I suppose that you have filmed at various places and had to ask for the cooperation of the local public, so you may have a few tips that worked well or there might be something one should not do. Please give us your advice, if any.

Iida: At first, you should know about the place where you are going to film. And the language used when you're asking for cooperation requires extreme caution. When filming a beautiful place, that's fine. You can just say, "This place is so beautiful that I'd like to film it." The problem is when you're going to film at a place that is not so beautiful. You may have to film someplace a resident doesn't want to show, therefore, I do watch my language. If there is a film commission, you should go there before you go any further to get an account of the place. The most important thing is to adjust yourself to the local style, I think. From the perspective of the film commission, you sometimes encounter an undependable person. In such a case, there may be a gap in enthusiasm in our attitudes. On the other hand, for a person who has worked with us in the past and we think we can trust, we'd like to respond to his/her request even if it may be too much to ask.

Bohrer: The situation is the same in Europe. For example, a production company was in a hurry and failed to adequately restore to original condition a place which was loved as a

ボーラー：ヨーロッパでも日本でも同じことです。例えば製作会社が急いでいて、20年間愛されてきたロケ地に対する後始末を充分やらなかったためにもう2度と使わせてもらえなかったということもあります。ひとつの製作会社が不誠実なことをすると特定のプロジェクトだけではなく映画コミュニティ全体にとっての損失になってしまうんです。それは非常に大きなことです。ね。

大野：大阪で市民に啓蒙活動をするということの事例があるのでご紹介したいと思います。今回の東京国際映画祭で『自虐の詩』という映画が上映されています。これは大阪の新世界と呼ばれる界隈をテーマにした作品なのですが、ここで上映が決まれば大きなイベントをしましょうよと。もちろん撮影があれば俳優が来ますけれど、どうしても撮影中は一般の人は撮影の邪魔になってしまうんですね。そこで撮影中ではなく、公開が決まって公開記念キャンペーンを、これはFCがきちんとプランニングをして、地元まで監督と俳優に来てもらおうと。実際にやったのは通りにレッドカーペットではなくイエローカーペットを80メートルくらい敷いて、沿道に、当時撮影に協力してくれた地元の皆さんが何百人も集ま

って、そこを通過して、挨拶をしてもらいました。それも映画のひとつのキャンペーンになりますから、マスコミに大きく出て、結構反響が良かったです。

前澤：撮影では見学の人が集まっていますが、それについてはどう対応していますか？

デイビス：映画撮影が行われると黄色の標識を立てるので人々は分かりますし、それで見に来る人もいます。実際に映画の撮影は時間もかかるし退屈なものです。ですからあまりに5分か10分見たら満足して行ってしまう方も多いです。エジンバラの規則では撮影現場には警察官がいます。市民が安全に撮影現場を見ることができるようになっているんです。もちろん人々はそこに来る権利があり、例えば撮影現場の中を通り抜けたいと願った場合には私たちに止める権利はないんです。

ボーラー：気の短い人たちというのはどこにでもありますから。エジンバラでも全く同じで、特に高齢の方たち（笑）。80年間この道を通ってきたんだ、だから曲り角を通過して周り

location for 20 years. The place has never allowed its use again since then. One production company's insincerity caused a loss for the entire film community and not just for a certain project. The impact is really significant, isn't it?

Ohno: I'd like to introduce an awareness campaign for citizens conducted in Osaka. A film titled *Happily Ever After* is being screened at TIFF. The theme of this film is the place called "Shin-sekai" (New world). So we decided to host a big event if the film would be screened there. Of course, actors come to the place at the time of filming, and the general public gets in the way of filming. Therefore, we decided to carry out a campaign not during filming, but in commemoration of the release by inviting the director and the actors, which would be planned by our FC in a proper fashion. What we actually did was to yellow-carpet, not red-carpet, about 80 meters of the road, and local people numbering in the hundreds who cooperated with filming gathered by the roadside and let the director and the actors pass on the carpet and greeted them. That made a type of film campaign, so it received a high degree of media coverage and we received

great feedback.

Maezawa: How do you handle people who come to see filming?

Davis: People know what's going on since we set up yellow signs at the time of the film shoot, and it sometimes attracts spectators. Actual filming takes time and is boring. Therefore, many people are satisfied watching for just 5 or 10 minutes and go away. Police officers are present on the set according to the regulation of Edinburgh so that citizens can watch the scene safely. Of course, people have the right to come. For example, when a person wants to go through the site, we don't have the right to stop them.

Bohrer: Persons with short tempers are around every corner. The situation in Edinburgh is just the same, especially seniors. They say they have been using the road and they don't want to use a detour. In some cases, people get in the way of filming, but we shouldn't yell at or order them. Proper words must be used. If you persuade a street crowd patiently, they

道なんか行きたくないんだという高齢者がいらっしゃいます。ロケ地の周りに人がいてロケの邪魔になる場合もあるわけですが、もちろん彼らに対して怒鳴りつけたり命令したりすることはやってはいけません。きちんとした適切な言葉を遣うこと、最初は怒っていたとしても、忍耐強く説得し続ければその野次馬の人たちも分かってくれます。ロケーションマネージャーの資質にもよりますよね。

前澤：ロケーションには警察官は立ち会うんですか？

ボーラー：そうですね、何年か前までは警察官を置かなければならず、道路を封鎖するためには少なくともふたりの警察官が必要でしたし、100人、200人を超えるエキストラを使う場合にも警察官が来ました。ただ現在では時間がないので、交通封鎖する場合などはこちらに群衆の管理をするように言ってきます。警察官も最近ではなかなか人手不足でつまりにくくなっているんです。

飯田：警察官がいたほうがいいのか、いないほうがいいのか、いつも悩むんです。実は僕がよくやる手は撮影者としてやる

場合に、いたほうがいい時は、交通規制課に行って、明日は女優の誰ぞさんが来ますよ、ちょっと覗きに来ませんか？と言って誘います。来てもらいたくない時にはお忙しいでしょうから、うちのほうでしっかりやりますから安心してください、とお話させていただきます。ただ、日本で一番困ることは、たったひとりの頑固なお年寄りの110番で、ひとりでもいると撮影がストップしてしまうんです。1,000分の1でも1万分の1でも1があったら一旦は撮影を止めなければいけないんです。警察とテレビや映画の製作者との信頼関係が全くありませんので日本ではその点が一番問題だと思います。

ボーラー：まず撮影について広く宣伝をしないとダメですね。警察官にもあらかじめ言っておかなければいけないんです。怒った高齢者から苦情の電話が警察にかかってきたとします、ただ撮影を止める必要はないんです。すでに撮影スタッフは警察からの撮影の許可を得ているわけですから。

デイビス：エジンバラでも同じことが言えます。つまり情報サービスのひとつなんです。警察にあらかじめ情報を伝えておくこともひとつのサービスです。ただ警察との信頼関係が

Bunka-Chō Film Week 2007



will understand in the end even though they first get angry. It also depends on the qualifications of the location manager.

Maezawa: Are police officers present on location?

Bohrer: Until a few years ago, presence of police officers had been required and at least two police officers were necessary to block off the roads. Police officers came to the filming when more than 100 or 200 extras were used. However, the police ask us for crowd control when the roads are required to be blocked off since they don't have time to be present. They recently don't have enough personnel.

Iida: I always wonder whether police presence is better or not. When I, as a producer, think it's better to have police officers on location, I go to the Traffic Regulation Division and invite them by saying, "We're going to have an actress tomorrow. How about coming to see her?" When I don't want them to be there, I tell them that they must be busy and they don't have to worry about anything since we will handle things in a proper manner. However, the most troublesome

thing in Japan is that only one stubborn, old person's emergency call can stop production. Even though the problem is minor, a problem is a problem and we must stop filming. There isn't any relationship of mutual trust between the police and TV/filmmakers. That's the primary issue in Japan.

Bohrer: We first have to advertise widely. We need to tell the police in advance. Even if there is a call of complaint by an angry, old person, you don't have to stop filming since you already obtained permission from the police.

Davis: The same applies in Edinburgh. I mean that's one of the information services. To pass information to the police in advance is also one service. We have strong relationship of trust with the police which may be one reason. The police officers are respected in Edinburgh. When one police officer is present on location, people all think the filming is all right.

Questioner: I'm teaching at an all women's college, so actors are more popular than actresses among the students and they will definitely want to see them if there is a film shoot.

強いこともひとつの理由として挙げられます。警察はエジンバラではとても尊敬を集めています。セットに警察官がひとりいれば、人々は警察が関与しているんだ、だからこの撮影は大丈夫だなと皆思うわけなんです。

質問者：私は教員で、女子大ですから男優さんのほうが人気があり、ぜひ現場を見たいということになりますが、フィルムコミッションの立場から言えば撮影現場と一般の人を離しておきたいというイメージは強いわけです。そういったことで言うと、例えばオーストリアやエジンバラの事例で、撮影現場に一般の人たちが来た時に写真を撮ったりということを規制しているのかどうか、また他の日本の事例も含めて教えていただけるとありがたいです。

ボーラー：これは非常に普遍的な問題ですね。撮影の合間にカメラのフラッシュが光ったらそれは技術的な問題ですが、肖像権の点で考えれば法律的な問題になります。私の意見は公の前では撮影するべきではないんです。一般大衆の前に出て撮影したらもちろんみんな写真を撮りたいと思います。特に学校のような場所ではそうですね、撮影が実際に行われ

ている時には写真を撮らないように警告が必要なんです。有名な俳優が来ると写真を撮られてしまうんですが、そうしたことはできるだけ避けたいと思っています。

デイビス：『ダ・ヴィンチ・コード』の場合、みんな撮影が始まるというのは知っていました。ただプレス部門は誰にも話さないようにしてたんです。そして情報も写真も、ジャーナリストによるセットの訪問も禁止していたんです。エジンバラの郊外で、非常に限られた人しか来ない教会の中で撮影を行っていました。撮影の性質から道路も封鎖しまして、教会まで人々が来れないようにしたんです。もちろんプレスは必死に写真を撮ろうとします。そして教会に繋がる道路と駐車場とを結ぶ道路がありました。プレスがそこに立って写真を撮ろうとしたんです、車の窓から。ロケーションマネージャーはすごく賢い人だったので製作会社にこううまく持ちかけたんです。この制作の現場に立ち入らせるかわりにお金をもらうのはどうですか？そしてそのお金を慈善事業に寄付するのはどうでしょうか。ですから写真を撮らせて、そしてお金をもらって慈善事業に寄付したんです。そしてそれをうまくプレスにリークしたんです。従ってその情報がプレスに流れたこと

However, we have a strong image that film locations and the general public should be separated from the perspective of the film commission. Considering such a situation, I'd like to hear whether acts such as taking pictures with actors/actresses are regulated in Austria and Edinburgh. I also want to know about other Japanese cases.

Bohrer: This is a universal issue. If there are flashes between takes, that's a technical problem. However, it will be a legal issue from the perspective of portrait rights. My opinion is that filming shouldn't be carried out in public. If there is filming in public, people will want to take pictures as a matter of course. This can be especially true for a place like a school. A warning not to take pictures is necessary when filming actually takes place. People take pictures when a famous actor comes, but we'd like to prevent such a situation as much as possible.

Davis: In case of *The Da Vinci Code*, everyone knew filming would be starting. However, the press division tried not to speak about it, and prohibited information, pictures, and set

visits by journalists. They're filming in a church located in a suburb of Edinburgh where only an extremely limited number of people can come. With the nature of the film, they blocked a road so that people couldn't come to the church. Of course, the press tried desperately to take pictures. There was a road which connects the church and a parking area, so the press tried to take pictures standing on the windows of their cars. The location manager was very wise and suggested something like this, "How about receiving money in exchange for letting them step onto the set? And maybe you can donate the money to charity." They made the press take pictures and donated the money they received to charity. And then, the manager did a great job of leaking this fact to the press. Accordingly, everyone became nice.

lida: We welcome people coming to watch filmings. We're very happy to have citizens on the set, and even advise where the best place to see is. However, we ask them not to take pictures. They take our request favorably. So my advice is that production companies must not respond in a cowardly manner, but let potential customers see the set within the

によって誰もがいい役をとることができたんです。

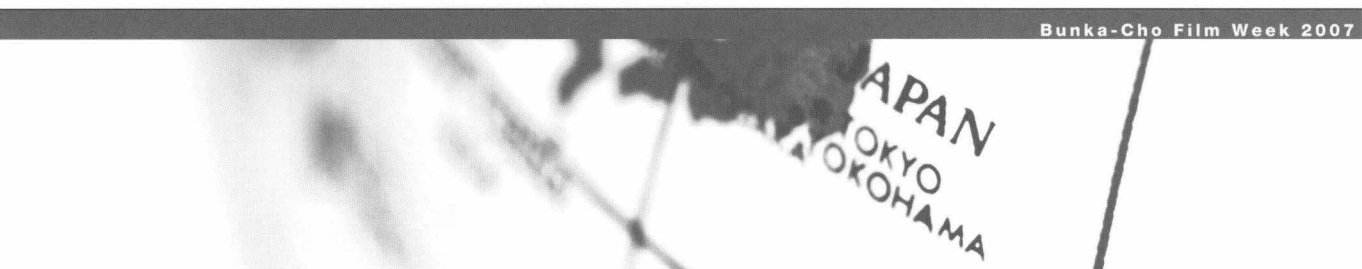
飯田：私どもは見に来てくださることを歓迎しています。市民の方が見物に来てくださることを大変うれしく思っております。そして見物するのに一番いいポジションを教えてください。そしてその時にただし写真は撮らないでくださいねとお願いをします。そうしますと皆さん好意的にこちらをお願いを聞いてもらえます。製作会社の方も臆病な対応をせずに観客、将来のお客さんでもあるわけですから、ぜひ撮影現場を、差し障りのない範囲の中で見せていただけたらと思います。

前澤：釜山フィルムコミッションの伊さんがいらっしゃっていますので伺いましょう。釜山は韓国映画をたくさん撮影することになりましたが、釜山フィルムコミッションができたのは1999年だから7年前ですね、その頃から比べると映画の撮影に対して市民の方々は相当理解が深まったと思っていらっしゃるでしょうか？

イ：最初に撮影する時には、あまり釜山での撮影はなかった

ので市民が俳優や撮影風景を見るのを許可したのですが、今はいろんなところで撮影をしていますので不満を言う人もいます。昔に比べると釜山は撮影場所がたくさんある都市というイメージが釜山の市民にあるので、理解してくれる人もたくさんいますが文句を言う人もまだまだたくさんいます。

前澤：最後に、私どものフィルムコミッション連絡協議会というのはそれぞれフィルムコミッションのネットワークを組んでいて、先ほど申し上げたように競争ではなくて協力関係、コーポレーションでやっています。日本全国にたくさんフィルムコミッションがあって大半はローカルなエリアにありますのでローカルの良さを知っていただいてそこで撮影をしていただけるように皆さん努力しています。今回お呼びしたエジンバラは、イギリスの中で言うとローカル地域で40万人くらいの小さな町です。ウィーンは逆に言うとかかなり大きな町ですけれど全体としては松本市のようなチロルの風景もあるいろいろなものを持っている、海だけない国だと思います。そういうところで自分の国でいろんな撮影がされるように努力している方です。おふたりとも文化的な匂いがするところで仕事をされているので、私たちにとっても大変勉強になる



scope of your convenience.

Maezawa: We have Mr. Lee from the Busan Film Commission. Let's hear the situation there. A lot of works were filmed in Busan and the film commission was established seven years ago, in 1999. Do you think the citizens have considerable understanding of film shoots since then?

Lee: At first we allowed citizens to watch actors and filmings since there were not many film shoots in Busan. But now, there is a lot of film shoots seen in Busan; some people complain about it. Many people understand the situation compared to the past since they now have an image that Busan is a city with lots of location filming. On the other hand, there are still many people complaining to have film crews in the city.

Maezawa: Last of all, the Japan Film Commission Promotion Council has a network with each film commission, and we're working on cooperation, not competition, as I said before. There are many film commissions in Japan and

most of them are located in local areas, so they are all working hard to let filmmakers know about the advantages of local areas, who decide to film there. Edinburgh is a small town in Britain with a population of 400,000. On the other hand, Vienna is a fairly large city, but it has Tirolean landscapes in general like Matsumoto City in Japan, and various other things except an ocean. They are working hard to invite various films to film in their countries. I think we learned a lot from them since they are from cultural cities. Thank you all for coming a long way and sharing with us your valuable experiences.

ことが多かったと思います。遠くの方から来ていただいて今日1日だけですがお話いただきましてありがとうございます。

発表者：田中まこ（神戸フィルムオフィス）

前澤：さて、私どものフィルムコミッション協議会も今年で6年目を迎えました。今ちょうど過渡期にあると思います。最後にこれからフィルムコミッション協議会がどうあるべきかということについての特別メッセージを紹介してもらいます。

田中：日本というのは海外から見てもとても魅力的なロケ地がたくさんある国だと思います。そんな日本に対して最近海外からぜひロケに行きたいというオファーや問い合わせが来ますが、そんな連絡を受けた時に一番よく言われることが、どこに最初に相談したら一番いいのでしょうか？ ということです。どこで撮りたいかはお決まりですか？ と聞きますと大抵の方はそこまで日本に詳しくないので、そうではなくてこの作品を撮るとしたら日本のどのエリアがいいのかぜひ相談にのってほしいと。

今、私たち全国フィルムコミッション連絡協議会というのは日本にある100以上のフィルムコミッションのうち100のフィルムコミッションが加盟しています。そういう意味では日本で唯一の団体だと思います。最初の頃、英語で私たちの団体の名前は「Japan Film Commission Promotion Council」と言うんですけども、プロモーションをするということでフィルムコミッションというのがどういうものなのか皆さんにとにかく知っていただくというのが、まずは当初の目的だったんですが、今ではおかげさまで日本で公開される日本映画の7割はどこかのフィルムコミッションの支援を得て製作された映画というふうになっています。ほとんどの映画関係者は何かしらフィルムコミッションと聞けば、ああ聞いたことがあるというようなところまで、たった6年で来ました。

とは言うものの、新たな課題というのもたくさん出てきます。海外から問い合わせと言いますと皆様に連絡をすることはできますけれども、ここがいいですよと答えられない部分というのがまだまだたくさんあるんです。私たちはコンペティターというよりはお互いにパートナーであったりしているわけですが、うちのほうがいいですよとか、あそこのほうがいいですよという形での競争はやっておりません。そ

Presenter: Mako Tanaka (Kobe Film Office)

Maezawa: Well, this year marks the 6th anniversary of the Japan Film Commission Promotion Council. At the moment we are in transition, I think. Now let's have a special message on how the council should be from hereafter.

Tanaka: I think Japan has very attractive locations even from the viewpoints of foreign countries. Recently, we have been receiving offers and inquiries to film in Japan from overseas filmmakers. The most frequently asked question is, "where would you initially advise is the best place?" When we ask, "Where would you like to film?" most of them answer, "No, no. Which area in Japan would you recommend?" They don't know much about Japan, so they say they need a helping hand.

100 FCs out of more than 100 FCs in Japan became members of the Japan Film Commission Promotion Council. In that sense, it's the only organization in Japan. As a word included in the organization's name, our initial purpose was

to promote and gain recognition of the film commissions. Thanks to the related parties' efforts, 70% of the Japanese films which are released are supported by any one of the film commissions now. It took just 6 years to get to where most people in the industry recognize us through talk of film commissions like, "Yes, I've heard of it."

That said, we always face new issues. When we receive inquiries from abroad, we can communicate with the others, but we still can't answer things like which location is good. We are partners rather than competitors. Therefore, we don't compete against each other such as "We are better," or "That place is better." Our operations are to invite more and more domestic and international filmmakers to locations in Japan. We began to feel strongly that we have to strengthen wider networks from now on.

For inquiries and consultations by overseas producers, it would be better to have a collaborator for responding to them. We receive numerous inquiries. If there is a contact to whom overseas producers can casually inquire, we'll get more inquiries and we'll be able to invite more works.

As for information exchange, we'd like to promote informa-

うではなく日本という国をもっともっといろんな作品の舞台に撮っていただきたいと思って活動しています。それは日本の作品の中でも海外の作品の中でも一緒なんです。今後は、より広域のネットワークをどんどん強化していくべきだと私たちは最近特に感じるようになりました。

海外の製作者の方に関しては、やはりどうかして彼らの問い合わせや相談にお応えできるよう、総合的な窓口があるといいのではないかと。いろんな問い合わせがたくさんあります。そういうのを気軽に海外の製作者が連絡できるような総合窓口があったらもっともっと問い合わせも増えるだろうし、作品も誘致できるんじゃないかなと思っています。

それからこれまでも、連絡協議会としてやってきた私たちの情報交換ですね。長野県ではどうなのか、東京ではどうなのかといった情報も、こういう場に来たり、私たちが直接会って情報を交換しないとなかなか知り得る情報ではなく、共有していることというのはとても大きな財産になってくると思いますので、そういった情報交換もやっていきたいですし、それからフィルムコミッションは海外の場合は十何年というふうと同じ方がずっと携わるケースが多いんですが、日本の場合は行政でやっていますと数年で担当者が変わっていくん

です。その場合にはノウハウというのがなかなか上手に次の代に渡されていかなないので、人材育成というのはものすごく重要な要素になってきますので、それも必ず続けていかなければいけないことだと思っています。

文化庁であったり、警察であったり、日本には映画や映像産業を管轄している省庁もありますが、そういった国の方とも、今後日本をもっと良くするためにはどうしたらいいんだろうかという話し合いも続けていきたいと思っていますし、皆様がリージョナルに地元の方たちと地域を盛り上げる活動をするのと同時に、ミクロとマクロ両方でいろんな活動することによって、日本や世界中の映画産業のためにもなりながら、小さいところで自分たちの地域のプラスになっていくことも同時にやっていかなければいけない、そんな組織をぜひ作りたいということで現在、ジャパンフィルムコミッションという形で、今ある連絡協議会のバージョンアップした組織を目指して、検討委員会というものが立ち上がりました。平成21年を目標にして今準備をしているところです。

FCが何かということが知れ渡って私たちの仕事が終わったわけではなくて、最初のステップがようやく終わって、これからは次のステップに進む時だというふうに考えていま

Bunka-Chō Film Week 2007

tion sharing which will be a great asset for all since it's difficult to obtain information on each location; for example, the situations in Nagano or Tokyo, without going to these places or having personal meetings. In overseas cases, film commissioners have been involved in operations for decades, but persons in charge in Japan change after a few years when handled by public administrations. In those cases, know-how will not be handed down to the next generation. Therefore, human resource development is very important. I think we have to be sure to carry on.

There are government agencies such as the Agency for Cultural Affairs and the police which control the film and image industries in Japan. We'd like to continue discussions with those agencies to make Japan better. We've also set up an Exploratory Committee aiming at upgrading current councils in the form of the "Japan Film Commission" targeting 2009 for its establishment. The purpose of the Japan Film Commission is to contribute to the film industry in Japan and abroad by conducting various activities both at the micro and macro levels; and to contribute to your own local community at the same time.

Our mission has not been completed even if FCs are now widely recognized. We consider now is the time to take the next steps. The reason why I took this time is that we'd like to have all of you who have already started up film commissions; all those who have not yet started up film commissions; or those who have started up film commissions, but have not yet participated in our activities to join our Council. Thank you for your attention.

Maezawa: That's all for this session. We heard about stories of Kakunodate, where director Yoji Yamada had been the vice chairman of our commission. The only overseas location where director Yamada filmed for *It's Tough Being a Man* was Vienna. Mr. Bohrer was involved in the Vienna location as a location manager. Everywhere we go, there are various kinds of connections. Japanese film commissions have very close contact with each other, and also the world's film commissions are meeting at various places to exchange information. Through these exchanges of information, you can feel all of the film commissions are internationally the same even if your area is very local. We have common

す。すでにフィルムコミッションを立ち上げていらっしゃる皆さんにはぜひ一緒にやっていただけたらと思いますし、まだフィルムコミッションを立ち上げていらっしゃらない方、あるいはフィルムコミッションは立ち上げているけれどもまだ協議会での活動などに参加されたことのない方は、ぜひこれからはそういうところで私たちと一緒にやっていただけたらと思って、今日は最後にお時間をいただきました。どうもありがとうございました。

前澤：今回のセッションはこれで終了します。角館の話がありましたけど山田洋次監督には以前、私どもの協議会の副会長をやっていただきました。その山田洋次さんが『男はつらいよ』で海外ロケをしたところは唯一ウィーンだけです。その時のウィーンロケに、ここにいらっしゃるアリエさんがロケーションマネージャーとして関わってらっしゃったそうです。いろんなところでいろんな繋がりがあります。フィルムコミッションは日本の中でも非常に繋がりがいいと思いますが、海外でもフィルムコミッション同士はいろんなところであって、情報交換をしています。それによって自分の地域は非常にローカルなところかもしれないけれど国際的にはお互

いに同じ地位である。同じ愛してる地域を持っている人たちなのでそれぞれが共通する思いを持っています。それをどんな映像の中で使っていただくような行為がフィルムコミッションでなされていくことは、世界平和にも役に立ちます。ぜひこれからは国内だけではなく国際的にもいろんな方々とお付き合いしていただいて、もっともっとフィルムコミッション活動の充実をはかっていただきたいと思います。本日は長い時間セミナーに参加していただいてありがとうございました。

thoughts since we all love our own regions. That will help to establish world peace by expressing such thoughts in films. Please associate with people not just domestically, but internationally to enrich the activities of film commissions. Thank you for participating in this seminar during these few hours.

開催時のスナップ

Photos



①ロス・デビス氏 ②アリエ・ボーラー氏 ③田中富美子氏 ④西崎智子氏 ⑤大野 聡氏 ⑥田中 正氏 ⑦トークジャム形式で行われたセッション3 ⑧山田耕司氏(左)と坂本 洋氏 ⑨飯田康之氏 ⑩司会を務めた前澤哲爾氏(左)とイ・ジョンピョ氏 ⑪田中まこ氏 ⑫冒頭で挨拶をする尾山眞之助氏(文化庁文化部長)

第4回文化庁映画週間-Here&There 公式報告書

〔発行日〕平成20年3月30日

〔発行〕文化庁

〔編集〕ユニジャパン（財団法人日本映像国際振興協会）

〔進行管理〕ティーワン株式会社

〔デザイン〕株式会社ケイ・ライターズクラブ
伊藤純子（有限会社ショコラ）

〔翻訳〕株式会社ポリグロット
ベン・ディマグリウ
林 るみこ

〔写真〕星野 薫

〔編集協力〕

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

オフィス・アッシュ

香取紅美子

夏目深雪

西田 毅

© 2008 文化庁 非売品

The 4th Bunka-Cho Film Week 2007-Here&There Official Report

Published on: March 30, 2008

Published by: Agency for Cultural Affairs (Bunka-Cho)

Edited by: UNIJAPAN (Japan Association for the International
Promotion of Moving Images)

Production: T-One Co., Ltd.

Designed by: K-Writer's Club Co., Ltd.
Junko Ito (Chocolat corp.)

Translated by: Polyglot Co., Ltd.
Ben Dimagmaliw
Rumiko Hayashi

Photographed by: Kaoru Hoshino

Contributors:

Japan Community Cinema Center

Japan Film Commission Promotion Council

Office H

Kumiko Katori

Miyuki Natsume

Tsuyoshi Nishida

© 2008 Bunka-Cho Not for Sale

