念文化庁映画週間

Here&There

第17回東京国際映画祭協賛企画

JniJapan Film / Japan Association For Cultura

Bunka-Cho Film Week Here & There Tokyo International

会期= 2004年10月23日(土)~31日(日)

会場= 六本木オリベホール 主催= 文化庁

共催= 財団法人日本映画海外普及協会 (ユニジャパン) / 財団法人国際文化交流推進協会 (エース・ジャパン) /

全国フィルム・コミッション連絡協議会/RiFF Office

Date= October 23 (Sat) --- October 31 (Sun) Venue= Oribe Hall, Roppongi

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

Co-organized by= UniJapan Film, Japan Association for Cultural Exchange (ACE Japan)

Japan Film Commission Promotion Council, RiFF

報告書/REPORT

文化庁映画週間 - Here & There

文化庁では、日本映画の製作・配給・上映の自律的な創造サイクルの確立を目指し、 日本映画の振興を図るため、「文化庁映画週間 — Here & There」として各種事業を実施しました。 地域に根ざした活動を行っている映画祭関係者や上映事業者、

地域の活性化に資する活動を行っている映画製作者やフィルム・コミッション関係者、

アジアの映画祭関係者、海外の映画祭などで

日本映画の紹介に携わっている世界の映画関係者などが一堂に会し、 地域における日本映画、日本映画の世界への発信、

世界の中の日本映画などについてディスカッションを行いました。

なお、本事業は、同時期に開催された第17回東京国際映画祭の協賛事業となります。

Bunka-Cho Film Week - Here & There

Bunka-Cho (Agency for Cultural Affairs) played host to various events during "Bunka-Cho Film Week" in order to promote Japanese films,

aiming to establish an autonomous creative cycle of production, distribution, and exhibition.

People from film festivals and exhibitors based in various regions,

filmmakers and staff from Film Commissions who contribute to activating regions, staff from film festivals in Asia, and international film-related people who are involved in the dissemination of Japanese films,

for example at film festivals abroad, gathered and discussed Japanese films in each region,

showing Japanese films to the world, and their place in the world.

These events were associated with the 17th Tokyo International Film Festival (TIFF),
which was held during the same period.

CONTENTS

	1	趣旨
	3	平成16年度 (第2回) 文化庁映画賞贈呈式及び受賞記念上映会 The 2nd Bunka-Cho Film Awards 2004
	4	平成16年度 (第2回) 文化庁映画賞受賞一覧 List of the 2nd Bunka-Cho Film Awards 2004
	5	文化記録映画部門・文化記録映画大賞 Documentary Grand Prize - Documentary Film Category
	6	文化記録映画部門·文化記録映画優秀賞 Documentary Award - Documentary Film Category
	7	映画功労表彰部門 Commendations for Outstanding Achievement
	12	特別上映/第1回 文化庁映画賞受賞一覧 Special Screening, List of 1st Bunka-Cho Film Awards
•	13	アジア映画人会議&世界映画人会議 Tokyo Meetings
	14	世界映画人会議 <symposium> Film Festival Spotlight</symposium>
	38	山田洋次&イ・チャンドン スペシャル・トーク Special Talk, Yoji Yamada & Lee Chang-Dong
	50	アジア映画人会議 <symposium> Asia Speaks Out</symposium>
	71	第2回文化庁全国映画祭コンベンション Film Festival Convention 2004
	72	<映画上映>『女人哀愁』 <film screening=""> "Nyonin aishu (A Woman's Sorrows)"</film>
	74	<プレゼンテーション>「映画祭の新しい試み」 <presentation> New Attempts by Film Festivals</presentation>
	80	<ディスカッション>「地域における上映―上映する側と配給する側」 <discussion> Screenings in Each Region - Exhibitors and Distributors</discussion>
	99	第2回文化庁全国フィルム・コミッション・コンベンション Film Commission Convention 2004
	100	AFCNet 設立発表 Announcement on Establishment of AFCNet
	106	プレゼンテーション 「日本のオープンセット」 大集合 <pre><pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre><pre></pre></pre></pre>
	112	国際シンポジウム「海外映画人から見た日本の撮影環境」 <symposium> "Filming in Japan - The View from Abroad"</symposium>
	135	RiFF 2004
	145	TIFCOM
	146	クロージングパーティ at 六本木ヒルズ Closing Party at Roppongi Hills
	147	付録 Appendix
	148	パブリシティ Publicity
	154	スケジュール Schedule



The 2nd Bunka-Cho Film Awards 2004

平成16年度 (第2回) 文化庁映画賞贈呈式及び 受賞記念上映会

開催概要

■贈呈式

[日時] 2004年10月23日(土) 18:30~[会場] 東京シティビュー(六本木ヒルズ森タワー52階)※東京国際映画祭オープニング・レセプションと同時開催

■受賞記念上映会

[日時] 2004年10月25日(月)

- ・『トントンギコギコ 図工の時間』 13:20~14:59
- ・『海女のリャンさん』 16:10~17:40 [会場] 六本木オリベホール

■特別上映

[日時] 2004年10月25日(月)

・「ジブン +願望=コドク」 15:10~15:45[会場] 六本木オリベホール

[主催] 文化庁

Outline

■Award Ceremony

[Date] October 23, 2004 (Sat) 18:30-

[Venue] Tokyo City View (Roppongi Hills Mori Tower 52nd floor)

*Held together with the opening reception of Tokyo International Film Festival

■Commemorative Screenings

[Date] October 25, 2004 (Mon)

- "Tonton gikogiko zukou no jikan (Drawing and manual arts class)" 13:20-14:59
- "Ama no Ryan-san (A woman diver Ryan)" 16:10-17:40
 [Venue] Oribe Hall, Roppongi

■Special Screening

[Date] October 25, 2004 (Mon) 15:10-15:45

"jibun + ganbo = kodoku (Myself + hope = loneliness)"[Venue] Oribe Hall, Roppongi

[Organizer]

Bunka-Cho

平成16年度(第2回)文化庁映画賞受賞一覧

The 2nd Bunka-Cho Film Awards 2004



文化記録映画部門

<文化記録映画大賞>

『海女のリャンさん』 製作者名=株式会社桜映画社

<文化記録映画優秀賞>

『トントンギコギコ 図工の時間』 製作者名=「トントンギコギコ 図工の時間」製作上映委員会

<文化記録映画優秀賞>

『山中常盤 牛若丸と常盤御前 母と子の物語』 製作者名=株式会社自由工房

■ 映画功労表彰部門

[氏名/分野]

相見 為幸/技髪

宇野 龍之介/書、画(日本画)

金子 正且/映画プロデュース・映画普及

白井佳夫/映画評論·映画普及

白鳥 あかね/スクリプト・映画普及

鈴木 晄/映画編集

橋本 文雄/録音

花安 静香/映画宣伝

福島 宥行/タイミング

三縄一郎/音響効果

(敬称略・氏名50音順)

Documentary Film Category

(Documentary Grand Prize)

"Ama no Ryan-san (A woman diver Ryan)"
Produced by Sakura Motion Pictures Co., Ltd.

(Documentary Award)

"Tonton gikogiko zukou no jikan (Drawing and manual arts class)"
Produced by Tonton gikogiko zukou no jikan Production Committee

(Documentary Award)

"Into the Picture Scroll –The Tale of Yamanaka Tokiwa-" Produced by Jiyukobo Co., Ltd.

Commendations for outstanding achievement

(name / field)

Tameyuki AIMI / Hair and Make-up Styling
Ryunosuke UNO / Calligraphy, Japanese-style Painting
Masakatsu KANEKO / Producing, Promotion
Yoshio SHIRAI / Criticism, Promotion
Akane SHIRATORI / Script Supervising, Promotion
Akira SUZUKI / Editing
Fumio HASHIMOTO / Sound Mixing
Shizuka HANAYASU / Publicity
Hiroyuki FUKUSHIMA / Color Timing
Ichiro MINAWA / Sound Design

■ 開催の趣旨と報告

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を顕彰する文化 記録映画部門及び顕著な業績を挙げた者を顕彰する映画功労表 彰部門を設けています。

文化記録映画部門には、9作品の申請があり、選考委員会における審議結果に基づき、以下のとおり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、各作品の製作者に対して、文化庁映画賞として賞状及び賞金(文化記録映画大賞200万円、文化記録映画優秀賞100万円)が贈られました。

また、映画功労表彰部門は以下のとおり10名を決定し、受賞 者に対して、文化庁長官から文化庁映画賞が贈られました。

Aims & Report

Bunka-Cho has established the Bunka-Cho Film Awards in order to contribute to the improvement and the development of Japanese film. There are two awards. One is the Documentary category to recognize documentary films. The other is the Commendation category to recognize outstanding achievement.

In the Documentary category, nine works were considered. Based on the judgement of the selection committee, the following three films received awards, the Documentary Film Grand Prize, and two Documentary Prizes. Each film producer was given a testimonial and a cash prize; two million yen for the Grand Prize, and one million yen each for the other two.

In the Commendation category, 10 people were selected and given awards by the Commissioner of Cultural Affairs.

作品内容

Film Outline

『海女のリャンさん』(2004年/90分)

"Ama no Ryan-san (A woman diver Ryan)" (2004, 90 min)

監督:原村政樹

製作者:株式会社桜映画社

Director: Masaki HARAMURA

Produced by Sakura Motion Pictures Co., Ltd.



在日コリアンの女性であるリャン・イーホン(梁義憲)さんのたくましく生きる日常生活を記録した力作である。1960年代に撮影されたフィルムとその映像を引き継ぐ形で21世紀の現代に生きるリャンさんとご家族を新たに取材。そこに在日の人々の歩んで来た長い苦難の歴史をリャンさんの視点から描き出し、朝鮮半島と日本との相互理解の可能性の世界を見いだしている。

This is a powerful work, recording the life of RYAN Eehon, a Korean woman living in Japan. Footage shot in the 1960s is combined with newly shot images of Ryan and her family in 21st century. The long and hard history of Koreans living in Japan is depicted from Ryan's point of view. The director finds the possibility for mutual understanding between the Korean peninsula and Japan.

『トントンギコギコ 図工の時間』

(2004年/99分)

"Tonton gikogiko zukou no jikan (Drawing and manual arts class)" (2004, 99 min)

監督:野中真理子

製作者: 「トントンギコギコ 図工の時間」製作上映委員会

有限会社 海/有限会社 野中真理子事務所有限会社 ヒポコミュニケーションズ

Director: Mariko NONAKA

Produced by Tonton gikogiko zukou no jikan Production Committee / UMI production Inc. / Nonaka Mariko Office Corp. / Hippo communications inc.



もの作りの楽しさと難しさ、失敗と工夫、そして完成のよろこびに熱中する小学生たちを静かに見つめるカメラが、オトナになると忘れがちな「大切な時間」を再発見させる。オトナ予備軍の忙しい毎日を送るコドモたちが「ホッとする時間」としてクローズアップした構成も、現代批評として秀逸だった。

The camera follows elementary school children, when as in the process of creating art, they are absorbed in joy, difficulty, failure, ideas and the delight of completion. It makes us rediscover that "precious time" which we tend to lose sight of when we become adults. The children have busy daily lives like adults. They regard the art class as a relaxing time. The structure is an outstanding example of contemporary social criticism.

『山中常盤(やまなかときわ) 牛若丸と常盤御前 母と子の物語』

(2004年/100分)

"Into the Picture Scroll –The Tale of Yamanaka Tokiwa-" [2004, 100 min]

監督:羽田澄子

製作者=株式会社自由工房

Director : Sumiko HANEDA Produced by Jiyukobo Co., Ltd.



奥州平泉、藤原秀衡の館にわが子牛若丸(後の源義経)がいると聞き、奥州へ旅立った常盤御前は山中で賊に襲われ、殺される。母の不吉な夢をみて京へ向かう牛若丸は途中で賊と出会い、斬り殺して母の仇を討つ一。常盤御前と牛若丸の物語が描かれた、岩佐又兵衛作といわれる12巻絵巻「山中常盤」を絢爛、華麗な画面に再現する。

Set in Oshu Hiraizumi, TOKIWA Gozen hears that her child Ushiwakamaru (later to become MINAMOTO-No Yoshitsune) is in FUJIWARA-No Hidehira home, and sets out for Oshu. However, bandits attack her and she is killed. Ushiwakamaru has a portentous dream about his mother, and sets out for Kyoto. On the way he encounters the bandits and kills them, avenging his mother's death. The story, written by Matabei IWASA, captures the 12-volume "Yamanaka Tokiwa" luxuriously and vividly.



相見 為幸

昭和27年、株式会社山田かつらに入社以降、多くの作品を手がける。黒澤明作品は『赤ひげ』以降の時代劇を担当し、同社を定年退社後も同監督の技髪を務めた。『影武者』、『乱』では仲代達矢を担当。とりわけ『乱』の秀虎役のメイクに腕をふるい、名作の誕生に貢献した。映画製作にあって、特に時代劇では、時代考証に基づく髪型やメイク等の技術が映画の出来を左右すると言っても過言ではない。「技髪」とは、その両方を含む呼称である。当分野における第一人者として、時代劇の映画製作を影で支えてきた。

Tameyuki AIMI

Since he entered Yamada Katsura Co. in 1952, Aimi has been involved in many films. He was in charge of the period dramas by Akira KUROSAWA after "Red Beard." He worked for the director as a hair stylist even after retiring from the company. Aimi was in charge of actor Tatsuya NAKADAI in "Ran," and "The Double." He did a remarkable job, especially the make-up for Hidetora in "Ran" contributing to the creation of the masterpiece. In film production, especially for period pieces, much of the success depends on the hair styling technique and make up based on historical research. The term 'gihatsu' includes both hair styling and make up. Aimi, a leading light in this field, strongly supported period drama production from the wings.

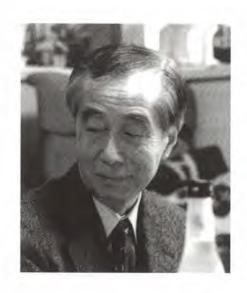


宇野 龍之介

父は有名な襖絵師、宇野正太郎で、伊藤大輔、溝口健二の作品を手がけた。その父の助手としてこの道に入る。以後、東映京都撮影所と契約、今日迄約30年を迎える。書家・画家として劇映画・テレビ映画・コマーシャル等多くの作品に携わる。装飾における看板・台本・公文書・書簡文、また美術における襖絵・室内構成・色彩設計など、特に書に関しては、時代考証を基に映画の内容に応じ、独自の幾通りかの書体を駆使し、技術を示している。当分野における関西映画界の第一人者であり、後進の育成にも務めている。

Ryunosuke UNO

Uno's father was the famous fusuma painter, Shotaro UNO, who worked on films by Daisuke ITO and Kenji MIZOGUCHI. Uno started working as his father's assistant. Afterwards, he joined Toei Kyoto Film Studio and has worked there for 30 years as of today. He is involved in movies, TV movies and many commercials as a calligrapher and Japanese-style painter. When it comes to decorations, he specializes in signs, scripts, official documents and letters; his art specialization takes in fusuma pictures, interior decoration and color design. He is especially noted for his calligraphy, adapted perfectly to the film's story and historical setting. For a while, he was the only Kansai native in the field, serving as an inspiration to his juniors.

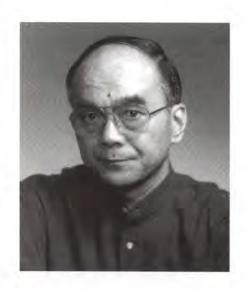


金子 正且

戦前、東宝文化映画入社。一時退社後復帰し、戦後は東宝の映画製作プロデ ューサーとして数々の名作、佳作を生み出した。第1回作品は『戦後派お化 け大会』(昭和26年)。特に森谷司郎、恩地日出夫、出目昌伸、西村潔たち、 昭和40年から45年にかけてデビューした新人監督の起用、養成に大いに腕を ふるった。そればかりではなく、映画の最終的な出口である映画館、並木座 の代表取締役として日本映画の魅力を観客に伝える様々な視点で特集上映を 行い、普及的な側面に大いに貢献した点も重要である。また、ヨコハマ映画 祭においては当初から審査委員長を務め、日本映画の新しい潮流にも目をこ らしている。

Masakatsu KANEKO

Before WWII, Kaneko entered Toho Bunka Film Company. He left temporarily and then returned to the company. After the war, he produced a great number of masterpieces and fine films as a film producer. His first film was "Sengoha Obake Taikai (A Postwar Haunted Competition)" in 1951. He is noted for his training and employment of new directors, such as Shiro MORITANI, Hideo ONCHI, Masanobu DEME and Kiyoshi NISHIMURA all of whom appeared between 1965 and 1970. He also made a significant contribution in promotion. As Head of Namiki-za Cinemas, he featured various kinds of films and introduced audiences to the attractions of Japanese films. He presides as judge at Yokohama Film Festival, identifying new trends in Japanese cinema.



白井 佳夫

昭和33年キネマ旬報社入社。43年から51年まで同編集長。読者の投稿を奨励 して若い評論家を育成し、論争の場を作って映画論壇に活を入れ、他分野の 文化人に映画論を書かせて映画ジャーナルの世界を豊かなものにした。評論 に文化論的な視点を導入し、感性重視の映像分析を展開して映画評論の新し い形を開拓した。映画と社会の関係に関しても意識的であり、湯布院映画祭 の立ち上げに尽力するほか、福祉問題と映画についても関心を寄せている。 さらに戦前の日本政府とアメリカ占領軍による二重検閲を受けた『無法松の 一生』のパフォーマンスによる復元にも力を注いでおり、評論のみには止ま らない映画普及に貢献している。

Yoshio SHIRAI

Shirai entered Kinema-Junpo Co., Ltd, in 1958, and served as an editor from 1968 to 1976. He made film journals vibrant by encouraging the contribution of readers, which brought young critics to maturity, setting up opportunities for debates by having intellectuals from other fields write on film theories. He pioneered a new film criticism by introducing cultural views in film criticism and developing cinema analysis focused on sensibility. He also paid attention to the relationship between films and society. He made great efforts to establish Yufuin Film Festival, and he is concerned about welfare issues in films. He channeled his energies into the restoration of "Muhomatsu no issho [Muhomatsu's Life]" a film censored by both Japanese government and the US Occupation Authorities before the war. He has contributed to film promotion as well as film criticism.

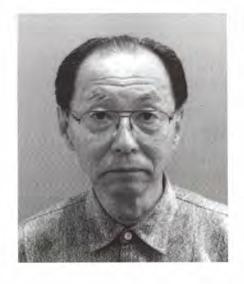


白鳥 あかね

映画撮影・編集の工程表作成者といえるスクリプターとして、長年、中平康、 斎藤武市、今村昌平、熊井啓、藤田敏八、神代辰巳監督作品をはじめ、多数 の作品に関わり、その表現を根底で支えてきた。またこの間、シナリオも執 筆する一方、日本映画学校、日活芸術学院で講師を務めるなど後進の育成に も力を尽くしてきた。平成8年には協同組合日本映画・テレビスクリプター 協会の設立に尽力し副理事長を務め、さらに、あきた十文字映画祭顧問、 KAWASAKI しんゆり映画祭実行委員長を務めるなど、映画製作のみならず 広く映画普及に寄与している。

Akane SHIRATORI

Working as a script superviser (a role that covers production and editing chores), Shiratori has for many years been involved in many films by Kou NAKAHIRA, Buichi SAITO, Shohei IMAMURA, Kei KUMAI, Toshiya FUJITA and Tatsumi KUMASHIRO. She was a pillar of support for their expression. While also writing scripts, she channeled her energies to encourage her juniors as a lecturer in the Japan Academy of Moving Image and Nikkatsu Visual Arts Academy. In 1997, she founded and served as vice-director of Japanese Society of Script Supervisors. She served as an adviser to Akita Jumonji Film Festival and an Executive Chair in Kawasaki Shinyuri Film Festival. She has contributed not only to film productions, but also to film promotion.



鈴木 晄

昭和29年日活撮影所入社以来(それまでは宝塚撮影所在籍)、蔵原惟繕監督、 鈴木清順監督、伊丹十三監督らと数々の文芸作品、娯楽大作を手がけ、日本 映画ペンクラブ賞や日本アカデミー賞を受賞。特に、日本アカデミー賞最優 秀編集賞は幾度も受賞し、担当作品は400本を超えている。なお、日活芸術 学院創設以来、現在まで講師を務めて、多くの映画制作における人材を教 育・育成した。

Akira SUZUKI

After a spell at the Takarazuka film studio, Suzuki entered Nikkatsu film studio in 1954. Since then, he has worked on various art and entertainment films with directors Koreyoshi KURAHARA, Seijun SUZUKI, Juzo ITAMI and many others. He won the Japan Pen Club Award and the Japanese Academy Award for Editing many times over. Suzuki has more than 400 film credits to his name. He has taught at Nikkatsu Visual Arts Academy since it was founded, mentoring the film talent of the future.



橋本 文雄

昭和21年に大映に入社。同29年に日活に移籍以降、毎日映画コンクール録音 賞や日本アカデミー賞最優秀録音賞等を多数受賞し、録音技師としての卓越 した技量により、良質な日本映画の製作を通して映画における録音設計の重 要性を世に示し、斬新な録音技術によって、我が国映画界の発展に大きく貢献した。また、映画製作を通じて多くの助手等を録音技師に育てており、そ の教育的熱意は高く評価されている。さらに、映画録音技師の社会的経済的 地位の向上を目的として設立された「日本映画録音協会」(昭和36年設立) においては、設立当初から理事を務め、平成16年6月に理事長に就任した。

Fumio HASHIMOTO

Hashimoto joined Daiei in 1946 before moving to Nikkatsu in 1954. He won many awards, such as the Mainichi Film Award and the Japan Academy Award for Outstanding Achievement in Sound Recording. His career as a sound mixer has highlighted the importance of sound design. He contributed to Japanese film development through his epoch-making recording technique. He has tutored many apprentices in sound recording during film productions, and his passion for education is highly regarded. The Japanese Cinema Sound Creator's Association was founded in 1961, aimed at improving the social and economic status of its members. Hashimoto has sat on the board of directors since then, becoming Chairman in June 2004.



花安 静香

昭和28年に株式会社近代映画協会に入社以降、ほとんど全ての同社作品の広報宣伝を担当、非常に精力的に同職に従事し、定年を迎えてからも引き続き同社に勤務している。その幅広い人脈は誠実な仕事ぶりが作り出したものである。また新藤兼人監督の活動を支えてきた事実も多くの人が知るところである。そのような点で日本映画の発展に貢献した。

Shizuka HANAYASU

Since entering Eiga Kyoukai. in 1953, Hanayasu has been in charge of publicity for almost every film the company has produced. She continues to be active in the company beyond her retirement. Her extensive network of personal contacts is evidence of her dedication to her work. Her support for director Kaneto SHINDO is universally acknowledged. The contribution made by Hanayasu has undoubtedly supported the development of Japanese cinema.



福島 宥行

多くの人々が関わる映画製作各分野の仕事の中で、作品を統一した画調に整えるための色彩調整作業を行うタイミングという仕事ほど作品の完成度に大きく影響する仕事はない。昭和35年に東京現像所に入社以降、44年にわたり監督、キャメラマンの表現したい部分を技術的にサポートすることで作品づくりに寄与し、大きな業績を挙げてきた。現在まで250本以上の作品を担当し、現在も現役として後進の指導や若手キャメラマンの相談相手として大きな信頼を集めている。

Hiroyuki FUKUSHIMA

A completed film is the result of collaboration by a host of people from a myriad of specialized fields. The contribution of color timing, manipulating the color of the film into a unified whole, is unrivalled in the influence it has on the ultimate impact of a film. Fukushima joined Tokyo Laboratory Ltd. in 1960 and has contributed to the production process for 44 years, providing technical support to the expression sought by directors and directors of photography. His contribution has been significant. To date, he has been involved in more than 250 films. He is still active, giving juniors and young cameramen the benefit of his erudition.



三縄 一郎

『虎の尾を踏む男達』(昭和20年完成)以降、黒澤明監督の厚い信頼により、殆どの黒澤作品に参加、風雨の音などを創る。なかでも、『用心棒』中で用いられた刀で肉を斬る音はそれまでの時代劇の通念をくつがえす「音」として映画史に特記されるものである。他にも我が国の戦後特撮映画の原点である"ゴジラ"の特徴的な啼き声、足音なども創っている。日本映画を支えてきた最高の技術者の一人である。

Ichiro MINAWA

"Tora no o wo fumu otoko-tachi [The Men Who Tread On the Tiger's Tail]" was completed in 1945, marking the beginning of Minawa's long collaboration with Akira KUROSAWA. He created many kinds of sounds, such as wind and rain. His creation of the stabbing sound in "Yojimbo the Bodyguard" was an iconoclastic feat that will go down in film history. Minawa also gave birth to Godzilla's cry and footsteps, a symbol of special effects in post-war Japanese cinema. He is one of the outstanding engineers in the history of Japanese cinema.

『<u>ジブン</u> +願望=コドク』(2004年/33分)

"jibun + ganbo = kodoku (Myself + hope = loneliness)" (2004, 33 min)

監督:ジュニア映画制作ワークショップ oLyMpia - 結 Junior Film Production Workshop oLyMpia-Yui-



現代社会に苛立ちを覚え、全てを「うざい」と感じている女子高生マコ。ジブン中心だった思春期の少女が初めて他人を意識した時、彼女は「ジブン」から「自分」へと成長する。「KAWASAKI しんゆり映画祭」が2000年から毎年実施し、公募で集まった中学生たちが本格的な短編映画づくりに挑戦してきた「ジュニア映画制作ワークショップ」。下は中学2年生から上は大学1年生までのOB/OG 16名が、「KAWASAKI しんゆり映画祭」10周年を記念して制作した、青春の汗と涙の詰まった意欲作。

High school pupil Mako finds herself at odds with society. She is annoyed with everything. She transforms from a self-centered adolescent into an independent woman when she first becomes aware of other people's lives and concerns. The Kawasaki Shinyuri Film Festival has run an annual Junior Film Production Workshop for Junior High students since 2000. The successful applicants get to make a legitimate short film. Sixteen previous participants, ranging from Junior High first-years to university freshmen, shed sweat and tears to produce this passionate work for the 10th anniversary festival.

平成15年度(第1回)文化庁映画賞受賞一覧

The First Bunka-Cho Film Awards 2003

■ 文化記録映画部門

<文化記録映画大賞>

「こんばんは」

製作者名=有限会社イメージ・サテライト

<文化記録映画優秀賞>

『ヒバクシャーせかいの終わりに』 製作者名=株式会社グループ現代

<文化記録映画優秀賞>

『掘るまいか 手掘り中山隧道の記録』 製作者名=有限会社フィールドワークスプロジェクト (作品名50音順)

■ 映画功労表彰部門

[氏名/分野]

宇津木 一郎 (うつぎ いちろう) / 映画美術・大道具 軽部 進 (かるべ すすむ) / 撮影効果・特機 永田 稔 (ながた みのる) / 映画上映・普及 (敬称略・氏名50音順)

Documentary Film Category

[Documentary Grand Price]

"Konbanwa, Good evening" Produced by Image Satellite Co.

(Documentary Award)

"Hibakusha - Sekai no owarini (Hibakusha- At the End of the World)" Produced by Group Gendai Films Co. Ltd.

(Documentary Award)

"Horumaika"

Produced by Field Works Project Co.

(Film titles in Japanese alphabetical order)

Commendations

[name / field]
Ichiro UTSUGI / Art Design, Property Master
Susumu KARUBE / Special Effect, Grip
Minoru NAGATA / Exhibition, Film Promotion
[Names in Japanese alphabetical order]



"Film Festival Spotlight" & "Asia Speaks Out" — Tokyo Meetings

アジア映画人会議 & 世界映画人会議

開催概要

[日時] 2004年10月26日(火)

[会場] 六本木オリベホール

[スケジュール]

- •世界映画人会議 13:30~15:30
- ・山田洋次&イ・チャンドン スペシャル・トーク (第2回文化庁国際文化フォーラム) 16:00~16:45
- ・アジア映画人会議 17:00~18:30

[主催]

文化庁/財団法人日本映画海外普及協会(ユニジャパン)

Outline

[Date] October 26 (Tue)

[Venue] Oribe Hall, Roppongi

[Schedule]

- · ⟨Symposium⟩ "Film Festival Spotlight" 13:30~15:30
- •Special Talk, Yoji Yamada & Lee Chang-dong ⟨The 2nd Bunka-Cho World Cultural Forum⟩ 16:00~16:45
- · (Symposium) "Asia Speaks Out" 17:00~18:30

[Organizers]

Bunka-Cho, and UniJapan Film

世界映画人会議

<Symposium> Film Festival Spotlight



開催の趣旨と報告

世界各国には、規模は小さいながらも日本映画を積極的に取り上げている映画祭が数多くあります。このシンボジウムでは、そのような映画祭の中から特に注目すべき4つの映画祭のディレクターを招待して、彼らにとっての日本映画の魅力、それぞれの国での日本映画の受け入れられ方、又、今後日本映画が更に発展していくための課題について聞きました。

Aims & Report

There are many film festivals in the world that enthusiastically feature Japanese films, even if the size of those festivals may be small. The directors of four notable film festivals among them were invited to this symposium, to talk out attractions of Japanese films for them, responses in each country, and problems in making Japanese films more popular internationally.

パネリスト紹介&映画祭プロフィール

Introductions to Panelists and Festivals

司会 Moderator



Takashi NISHIMURA 西村降

<ユニジャパン/事務局次長>

ユニジャパンは日本映画の海外プロモーションを目 的として、1957年に設立された。海外向け日本映 画ウェブサイトの運営、カタログの発行などを行う。

< Deputy Director, UniJapan Film >

UniJapan was founded in 1957 for the purpose of promoting Japanese films abroad. Its activities include running the English-language website on Japanese films, and publishing a catalogue of Japanese films.

出席者 Guest Speakers



<ブェノスアイレス国際インディペンデント映画祭/ ディレクター>

4月開催。先進的なプログラムで、南米で注目を集めている映画祭。2004年は黒沢清監督の特別プログラム、2005年は廣木隆一監督の特集を企画。

< Director, Buenos Aires Festival International De Cine Independiente/ Argentina >

Held in April. With its innovative programming, it is one of the most remarkable film festivals in Latin America. In 2004, this festival had a retrospective on Kiyoshi KUROSAWA. The festival planned a retrospective on Ryuichi HIROKI in 2005.

■ Eduardo ANTIN エドゥアルド・アンティン



Gilles BOULENGER ジル・ブーランジェ

<パリ、エトランジュ・フェスティバル/副ディレクター> 9月開催。カルトな作品、実験的な作品にスポットを 当てる異色の映画祭。毎年2監督の特集上映を行って

当てる異色の映画祭。毎年2監督の特集上映を行っており、2004年は石井輝男、石井聴亙を招待し、連日大盛況だった。

< Deputy Director, L'Etrange Festival/ Paris, France >

Held in September. The festival is distinguished by its unique programming of cult movies and experimental films. The festival has retrospective programs on two directors every year. In 2004, Teruo ISHII and Sogo ISHII were invited, and their retrospectives resulted in a huge success.



Marion KLOMFASS マリオン・クロムファス

<フランクフルト、ニッポン・コネクション/ ディレクター>

4月開催。2004年は長編、短編、合計150本の日本映画を上映。映画と共に、生花や食べ物等の文化も併せて紹介する、世界最大の日本映画祭。

< Director, Nippon Connection, Japanese Film Festival / Frankfurt, Germany >

Held in April. In 2004, this festival showed more than 150 Japanese films including features and short films. It also introduces Japanese culture such as ikebana flower arrangement and Japanese cuisine. The biggest Japanese film festival in the world.



Julien FONFREDE
ジュリアン・フォンフレード

< モントリオール国際ニューシネマ&ニューメディア・ フェスティバル/プログラマー。モントリオール国際ファンタジア映画祭/元プログラマー>

モントリオール国際ファンタジア映画祭は7月開催。北 米におけるファンタスティック映画祭の草分け的存在。 アジア映画がプログラムの中心で、『ゴジラ』や『ガメ ラ』シリーズ等、一味違ったテイストが人気。

< Programming Director, Montreal International Festival New Cinema New Media. Former Programming Director, Fantasi Festival / Montreal, Canada >

Fantasia Festival is held in July. A pioneer among fantastic film festivals in North America. This festival focuses on Asian films. It has been cherished for its unique programming such as the "Godzilla" and "Gamera" series.

西村 今日は、雨の中、来ていただきましてありがとうございます。今日1日、ここに映画祭の方々に来ていただいて、日本映画と映画祭といったお話を聞こうと思っています。私は、ユニジャパンの西村と申します。よろしくお願いいたします。

同時通訳が入っておりますが、今回は日本語と英語のみになっています。日本語のチャンネルは1、英語のチャンネルは2にお合わせください。

今日お越し頂いた映画祭の方々をご紹介します。世界中には映画祭が幾つあるか誰も知らないのですが、私が一度世界の映画祭カレンダーを数えると638ありました。毎日、世界のどこかで、映画祭をやっているということになります。その中には色々な映画祭があります。一番有名なのはカンヌ国際映画祭やベネチア国際映画祭ですが、今日お越し頂いた方々の映画祭は、そういった映画祭より規模は小さいのですが、映画祭を運営していく上で、あるいは日本映画を紹介しようという上で非常に強いバッションをお持ちの方々です。

舞台の奥の方から、ジル・ブーランジェさん。パリでエトランジュ・フェスティバルという映画祭をオーガナイズされています。この映画祭は9月に終わったばかりですが、今年は何と石井輝男監督と石井聰亙監督という日本の両石井監督の特集を実現した非常にユニークな映画祭であります。

その隣にお座りの方がジュリアン・フォンフレードさん。モントリオールからいらっしゃいました。モントリオールには色々な映画祭がありますが、ジュリアンさんはモントリオール国際ファンタジア映画祭という、モントリオールのいわゆるファンタスティック映画祭のプログラムをずっと担当されていまして、現在は新しい映画を紹介するためのモントリオール国際ニューシネマ&ニューメディア・フェスティバルのお仕事をされています。

それから、マリオン・クロムファスさん。フランクフルトからいらっしゃいました。フランクフルトにはニッポン・コネクションという日本映画祭が毎年4月に開催されています。今年は長編、短編を合わせて全部で150本を超える日本映画がフランクフルトで上映されました。毎年日本映画をたくさん集めて上映してくれている方です。

私のお隣の方がエドゥアルド・アンティンさん。一番遠いブエノ スアイレスから来ていただきました。ブエノスアイレス国際インディベンデント映画祭のディレクターをされています。

今日はこういった方々に来ていただいて、日本映画がそれぞれの国でどんな風に見られているか、日本映画のどんなところがおもしろいのか、あるいは日本映画がどんな風に受けとめられているか、また、こういう映画祭で日本映画を上映していく上で色々な難しい問題があると聞いていますが、どういった問題があるのか、そういったことに対して日本側がどのようなお手伝いできるのかといったことをお話ししていきたいと思っております。2時間の予定で行いますので、よろしくお願いいたします。

各映画祭の紹介

西村 まず最初に、それぞれの映画祭がどんな映画祭かということ をゲストの方にご紹介していただきます。映画祭の雰囲気がわかる ようなビデオを持ってきていただいていますので、それを見ながら

Nishimura

Thank you very much for coming on such a rainy day. Today we have invited some film festival organizers to hear about film festivals and Japanese films. I am Nishimura from UniJapan. It's a pleasure to be here today.

Now I would like to introduce our guests. Nobody knows how many film festivals there are in the world. When I counted them in the film festival calendar, there were 638 festivals. This means that a film festival is held somewhere in the world every day. There are various kinds of festivals. The most famous ones are the likes of the Cannes Film Festival and the Venice Film Festival. The guests we have today organize smaller festivals than those in scale, however, they are passionate about what they do, and about introducing Japanese films to the world.

Sitting the furthest from me is Mr. Gilles Boulenger. He organizes the L'Etrange Festival in Paris. That just took place in September, and interestingly, one highlight was their "Director ISHII" double screening, featuring the works of Teruo ISHII and Sogo ISHII.

Sitting next to him is Mr. Julien Fonfrede from Montreal. There are several film festivals in Montreal, and he had been in charge of the Fantasia Film Festival, part of the International Fantastic Film Festival. Now he works for Montreal International Festival New Cinema New Media, and introduces new films.

And next is Ms. Marion Klomfass from Frankfurt. A Japanese film festival called Nippon Connection is held every April in Frankfurt, and over 150 Japanese films, both features and shorts, were shown this year. We have her to thank for screening a great many Japanese films every year.

And sitting next to me is Mr. Eduardo Antín, who has traveled the furthest, from Buenos Aires. He is the director of the Buenos Aires Festival International De Cine Independiente.

They are going to inform us of their situations, such as how Japanese films are seen in their countries, what aspects of Japanese films are interpreted. We are also going to discuss the problems they have when showing Japanese films in the festivals, and what we could do to support them. The discussion will run for two hours.

Introduction of each film festival

Nishimura

First, each guest is going to introduce their festival on video. OK, we shall begin with Fantasia Festival. Are you ready, Julien? Yesterday I

それでは、最初にファンタジア映画祭を見せていただきましょうか。フォンフレードさん、いいですか。昨日、私はチェックのためにビデオを見せてもらったのですが、非常にわくわくさせられる印象が強いビデオでしたので、一番バッターでお願いします。

フォンフレード ファンタジア映画祭ですが、1996年にスタートしました。元々は香港映画のための映画祭で、その頃から大勢の観客がついていました。北米大陸で香港映画が人気の出る前のことでした。アジア映画祭ということで、少しずつ日本映画も上映するようになり、三池崇史監督、塚本晋也監督などの作品を紹介しました。そして少しずつジャンル映画の映画祭として定着しました。一般的な芸術映画あるいはドラマの映画ではなくて、ホラー映画やファンタジー映画、犯罪映画等、若者向けのジャンル映画を対象としています。商業映画でも、ハリウッド以外のものを求めているような人たちを対象として企画しています。

私たちはこのフェスティバルにおいて、大勢の若い観客が観たい と考える、今までとは違ったジャンル物の映画を紹介したいと考え ました。それまでハリウッドしか知らなかった人たちに、香港映画 や日本映画等を発見してもらい、特に日本映画に関して言えば、 「商業映画を作る形式にはこんな方法もあるんだ」と理解されるよ うになりました。より芸術的でクリエイティブで、しかもジャンル の遊びと自由が感じられる映画。特に日本のインディーズ作品は、 モントリオールそして後にはカナダ全土に、非常にカルト的なファ ンを増やしました。それは米国へも飛び火しました。例えば「リン グ』などを、北米で最初に紹介したのは我々の映画祭でした。その 後、ドリームワークスが権利を買い、アメリカのリメイクに至り、 更に多くの北米の配給会社が注目するようになっています。日本の 映画をカナダや北米で劇場公開するため、あるいはDVD市場のた めに、私たちの映画祭を訪れるバイヤーも多くなってきています。 DVD市場というのは、今北米でとても大きくなっています。現在 は、日本のものが非常にはやっていますので、少しずつ新しい監督 や新しい作品を発見し、そして北米大陸の配給にインパクトを与え られるようなものを紹介しようと努力しております。

もう一つ、私はモントリオール国際ニューシネマ&ニューメディア・フェスティバルにも関わっております。こちらでは更に実験的な映画を取り上げていて、初監督作品や2本目の作品を上映する「タイムゼロ」というプログラムを実施してきました。特に、既存のジャンルのアイデンティティを打ち破ろうとしている作品を紹介しています。北米あるいはヨーロッパでは、作品を1つのカテゴリーに閉じ込めてしまう傾向があります。「これはドラマ」だとか、「これは芸術作品」だとか、「これは商業映画」だとか。我々としては、そういうルールを破るような、型破りな映画を上映しようとしています。

日本映画、特にインディーズ作品では、どんな形であろうとも、 精神的にも、またフォルムにおいても、世界に対して非常に独立し たものがつくられています。例えば石井聴亙監督や塚本晋也監督 等、色々な人たちが、ニッチ・マーケットで活躍しています。そこ にはジャンルにおける多様な遊びがあります。三池崇史監督もそう です。

我々は日本のテレビ番組にもフォーカスを当ててきました。『バミリオン・プレジャー・ナイト』や『オー!マイキー』など、多くのクリエイティブな日本のテレビ番組があります。そういった創造

checked the video, and it looked very exciting.

Fonfrede

Fantasia Festival started in 1996, It was originally a festival of Hong Kong films, and we already had quite an audience at that time, although it was before Hong Kong films became popular in North America. As it was an Asian film festival, we gradually showed Japanese films as well. We introduced the works of such filmmakers as Takashi MIIKE and Shinya TSUKAMOTO. Eventually it became established as a genre film festival. We do not show general art films or dramas. We focus on genre films for the younger generation, such as horror, fantasy and crime films.

Our aim was to introduce genre films, which were something new that a young audience would be interested in. We wanted people who knew nothing except Hollywood to discover Hong Kong and Japanese films. And eventually, especially in terms of Japanese films, we could make people realize that there was another way of making commercial films. Such films were more artistic and creative. Moreover, these films have latitude. Japanese independent films, especially, have gathered very enthusiastic fans in Montreal, and eventually in the whole of Canada. Afterwards, the popularity spread to the USA. For example, it was our festival that first introduced "Ring" to North America. Then Dreamworks bought the title and did an American remake. More and more distribution companies in North America are paying attention to Japanese films. More buyers are coming to our festival looking for Japanese films to distribute theatrically in Canada or in the USA, or for the DVD market, which is growing enormously in North America. As Japanese films are in vogue at the moment, we are trying to find new films and new directors so that we can introduce something which has an impact on distribution companies in North America.

I am also involved in the Montreal International Festival New Cinema New Media. It is more progressive in its attitude to experimental films, and we have put together a program called 'Time Zero', which shows the debut or second films by directors. We focus particularly on films which try to break down genre barriers. In North America or Europe, there is a tendency to put a film into only one category. For instance, this is drama, this is art, this is commercial. So, we try to show unconventional films which defy that kind of categorization.

Most Japanese films, especially indies, have a kind of psychological independence from the world mainstream, and we could say the same for their style. Several people such as Sogo Ishii and Shinya Tsukamoto are very active in niche markets. Their works have breadth in terms of category. We could say the same about Takashi Miike.

We have also focused on Japanese TV programs. There are plenty of creative programs such as "Vermilion-Pleasure-Night" or "Oh! Mikey," and we have introduced such programs.

That is all about our festival. As you can see in the video, a large audience came to the festival, which we think is wonderful. We also had some Japanese directors attend such as Kiyoshi KUROSAWA and Hideo NAKATA. We world-premiered "Perfect Blue" and "Millennium Actress." We have a number of participants from France as well, and

lokyo Meetings

Film Festival Convent

Film Commission C

RIFF

的なものを紹介してきました。

私達の映画祭に関しては以上です。後ろで流れているテープでは、大勢の観客が上映に参加している様子がご覧になれるかと思いますが、これは映画祭にとっては大変いい状況です。日本からも、黒沢清監督や、中田秀夫監督等が参加されました。それから、当映画祭では『PERFECT BLUE』『千年女優』を世界に先駆けて紹介しました。フランスからも多くの参加者が来られます。フランスから作品を探しに来たバイヤーは、日本映画を何本も買いました。そしてその結果、フランス市場で日本映画が紹介されることとなりました。

西村 何本ぐらいの映画を上映されているんですか。

フォンフレード 大体100本から120本ぐらいです。そしてその中で、20本から30本ぐらいが日本映画です。

西村 何人ぐらいのお客さんがこの映画祭に来るんでしょうか。 フォンフレード 今現在、7万人ぐらいが来ております。900席の 劇場を中心に開催しています。大きな劇場ですが、満席になって もらわなくてはなりません。入場料金は映画祭の重要な資金源で すから。

西村 それでは次の映画祭をご紹介したいと思います。エトランジュ・フェスティバルのビデオはございますか。用意ができましたら、ブーランジェさん、お願いします。

ブーランジェ エトランジュ・フェスティバルは1993年にスタートしました。そして我々は、フランスの人々に過去、現在を含めた日本映画の質の高さを知らせようとしています。基本的なコンセプトは、デンマーク人の、ラース・フォン・トリア一監督の言葉ですが、「映画は、靴の中に入った小石のようなものだ」ということです。私たちの映画祭は観客にとって、とても気になる存在、「靴の中の小石」であろうと考えています。これが映画祭の企画意図です。

始まってから12年になります。我々はこの映画祭で、斬新でチ ャレンジングな映画を観せたいと思っています。フランスでは未だ 知られていない日本映画の監督を紹介したいと考えています。お笑 いになるかもしれませんが、私たちが紹介する前は、原田眞人、石 并聰亙、石井輝男、小沼勝、三池崇史、五社英雄、若松孝二、塚本 晋也、増村保造、鈴木清順といった監督たちはフランスでは知られ ていなかったのです。ほとんど無名に等しかったのです。石井輝 男、深作欣二といった監督は、以前は全く知られていませんでし た。しかし私たちの映画祭でトリビュート企画を行ったときには光 栄にも、ほとんどの監督が映画祭に参加しにフランスまで来てくれ ました。そのことは観客に対して大きなアピールとなったのです。 我々の仕事のほとんどはブリントをいかに入手するかということ で、日本の作品を再発見することが、我々の映画祭で重要なことで す。我々は、例えば石井輝男をフィーチャーする時には、ニュープ リントを焼かなくてはならなく、フランスで上映するにあたって、 更に字幕も付けなければなりません。これは非常に費用のかかるブ ロセスです。

私たちの映画祭は12年間で、短編、ドキュメンタリー、長編合わせて150作品以上を上映してきました。半分は日本映画ですが、同時に韓国映画や香港映画もあります。日本でも有名であろう、ギャスパー・ノエ等フランスの監督も大勢参加しています。ジャン=ピエール・ジュネと一緒に『デリカテッセン』をつくったマルク・キャロもよく映画祭に来ます。

このビデオでは、財政面についてお話ししていますが、それも後

some of them bought a lot of Japanese films. As a result, Japanese films were screened in France.

Nishimura

Approximately, how many films do you show?

Fonfrede

About 100 to 120 films. And 20 to 30 of these are Japanese films.

Nishimura

How many people come to the festival?

Fonfrede

Currently around 70,000 people. We have a 900-seat theatre, and we need to fill every seat. Ticket sales are an important source of revenue for the festival.

Nishimura

OK, let's move on to the next festival. Is the video of L'Etrange Festival ready? Gilles, please.

Boulenger

L'Etrange Festival started in 1993. It is our intention to reveal the high quality of Japanese films, old and new, to the French public. Our basic concept is "films are like a stone in your shoe," the words of Danish director Lars von Trier. We hope our festival is something that cannot be ignored, like a stone in your shoe. This is our intention.

We started 12 years ago. We try to show innovative and challenging films, and to introduce Japanese directors who are not so well-known in France yet. You may even think this odd, but such directors as Masato HARADA, Sogo Ishii, Masaru KONUMA, Takashi Miike, Hideo GOSHA, Koji WAKAMATSU, Shinya Tsukamoto, Yasuzo MASUMURA, Seijun SUZUKI – these people were not known in France until we introduced them! They were pretty much unheard of. Teruo Ishii and Kinji FUKASAKU were completely nameless, too. However, we had the honor of welcoming most of the directors to our festival when we organized a tribute program. Their participation had a great impact on the audience.

As our job is all about how we could obtain a print, it is crucial to rediscover Japanese film for the festival. For instance, if we want to feature Teruo Ishii, we have to order a new print, and we also have to provide the subtitles. This is a very costly process.

Our festival has shown over 150 films, including shorts, features, and documentaries, in the last 12 years. Half of them are Japanese, but we also show Korean and Hong Kong films. A lot of French directors such as Gaspar NOE, who I assume is well-known in Japan as well, participate in the festival. Marc CARO, who directed "Delicatessen," with Jean-Pierre JEUNET, often comes to the festival as well.

The financial aspect comes up in this video, which we will discuss later. How do we raise the money for this kind of event? As you may guess, it is indeed quite difficult. It is basically down to partnership that makes the festival happen. I would like to take this opportunity to express our gratitude to them. For instance, Agnes b., the fashion designer, has supported us since the first edition. We also greatly appreciate the city of Paris, the Japan Foundation, and the government authorities, which sometimes provide us with English subtitles for the films. The Japan Foundation supports the travel costs for the directors.

Nishimura

で話題が出てくると思います。フランスでは一体どのようにこのようなイベントの資金を調達するのか?これは、皆様方が考える通りなかなか難しいことです。しかし、基本的に我々のパートナーシップの人々が我々に援助をしてくれて、そして映画祭が実現しています。多くの人々に、今、この場をお借りして感謝したいと思います。ファッション・デザイナー、アニエス・ベーにも初回から援助をしていただいております。そしてまた、感謝したいのは、バリ市、国際交流基金(ジャパン・ファンデーション)、政府当局です。時には英語の字幕をつけていただいております。国際交流基金からは、監督の渡航費を援助してもらっています。

西村 ありがとうございました。それでは次は、ニッポン・コネクションのクロムファスさん、お願いします。

クロムファス ニッポン・コネクションは日本映画の映画祭です。 2000年にドイツで始まりました。ドイツでアジア映画を上映する ことは、とても難しいことです。観客に興味を持たせるのが難しい のですが、それでも私たちは、敢えて日本映画をドイツでプッシュ したかったのです。

始めは映画祭にたくさんの観客に来てもらえるとは思っていなかったのですが、第1回目からおよそ1万人もの観客が来てくれました。今年の4月の第4回ニッポン・コネクションには1万5,000人が参加しました。これは、ドイツにしては、非常に大きな観客数ということが言えると思います。フランクフルトで5日間開催します。

プロモーションビデオがありませんので、写真を持ってきまし た。この映画祭には、3つのセクションがあります。ニッポンシネ マ、ニッポンデジタル、そしてニッポンレトロスペクティブです。 ニッポンシネマ・セクションでは、35ミリ長編フィルムを上映し ます。多くが初上映です。ドイツ・プレミア、ヨーロッパ・プレミ ア、インターナショナル・プレミアもあります。デジタルプログラ ムでは、ビデオで作品を上映します。レトロスペクティブでは、今 年は初期のアニメ映画を上映しました。1920年代から40年代まで のものです。2年前は寺山修司さんのレトロスペクティブを行いま した。それから鈴木清順監督作品の上映も行いました。ニッポンシ ネマ、ニッポンデジタルは1~2年ぐらい前までの新作映画のみで す。大きい予算の映画から、北野武監督作品、宮崎駿監督のアニメ ーション映画、それからインディーズのフィルムまで、あらゆる日 本映画を上映します。ぴあフィルムフェスティバルやイメージフォ ーラムとも協力をしています。そして多くの制作会社とも協力関係 を保ってきました。新しい監督を、私たちの映画祭でもプロモーシ ョンしています。

Thank you very much. Next is Marion from Nippon Connection, please.

Klomfass

Nippon Connection is a festival of Japanese films which started in Germany in 2000. It is not easy to show Asian films in Germany, that is, it is a challenge to arouse people's interest. Nevertheless, we wished to introduce Japanese films to Germany.

We never expected many people to come to the festival, but in fact we had an audience of around 10,000 in our first year. The fourth Nippon Connection Festival, which was held last April, had about 15,000 participants. This is a lot of people for a German festival. The festival is held in Frankfurt for five days.

I didn't bring a promotion video, but I have brought some photos. There are three sections in this festival. They are Nippon Cinema, Nippon Digital, and Nippon Retrospective. The Nippon Cinema section shows 35mm feature films, most of which are world premieres. We also have German premieres, European premieres and international premieres. The digital program screens works on video. Retrospective screened early animation films this year, made between 1920 and 1940. We held a Shuji TERAYAMA retrospective two years ago. We have featured Seijun Suzuki also. Nippon Cinema and Nippon Digital focus only on new films, one or two years old, and we deal with various Japanese films including big-budget features, Takeshi KITANO's works, Hayao MIYAZAKI's works, Indies – all sorts. We cooperate with many production companies, as well as Pia Film Festival and Image Forum. We also promote new directors in our festival.

Our festival has an extensive side-program, which holds many parties and promotes Japanese popular culture as well as its traditional culture. By doing so, we aim to appeal to more people. German audiences are not used to subtitles, because in most cases the films are dubbed, not subtitled. Nevertheless, we made a success of our festival, in large part due to our side-program.

This year we had sixty screenings over five days, and showed 220 films including shorts and features. We invited 30 guests, mainly independent film producers and famous Japanese directors. We also invited Yukihiko TSUTSUMI and Ryuichi HIROKI, as we wanted to introduce personalities who are not well-known in Germany yet.

We also organized a design contest. With the help of a design





我々のフェスティバルには大きなサイドプログラムがあります。 パーティーも多いし、日本のポップカルチャーと伝統文化もプロモーションしています。イベントで映画の観客も引き寄せるのです。 というのは、映画祭ではオリジナルの日本語バージョンに英語字幕で上映しますが、ドイツの映画館では台詞の吹き替えが行われていることがほとんどで、観客は字幕に慣れていないのです。それでも、できるだけ多くの観客に来て頂きたいと、サイドプログラムと上映との組み合わせを考え、成功に導くことができました。

今年は60の上映枠を5日間で運営し、長編、短編合わせて220本のフィルムを上映しました。そしてドイツでは誰も知らない堤幸彦さんや廣木隆一さん等インディーズの映画制作者や有名な日本の監督他30人のゲストも映画祭にいらっしゃいました。まだまだドイツでは知られてない人をドイツの人々に紹介したかったのです。

また、デザインコンテストがありまして、ドイツのデザイン学校と協力をし、こういったビジェアル物を作ってもらいました。ポスターも作成してもらっています。そして多くの関連グッズも作りました。これを特別なドイツのイベントとして見せたかったのです。このようにして我々は、日本の映画に対して人を集めようとしました。フランス、その他のヨーロッパの国々では日本はもっと有名かもしれませんが、ドイツではなかなか難しいことなのです。

ゲームセンターもあります。ここは大きな建物のフェスティバルセンターです。3階ありまして、それを全部映画祭で使っています。また市内の劇場もありますし、ニッポン・コネクション・ツアーというツアーも始めました。他の、バルセロナの映画祭等と協力もしています。その他のドイツの都市とも今後協力したく、来年はデジタルプログラムのツアーもしたいと思います。ヨーロッパ全体を対象にしたいと思いますが、これは、NPOが主催しているフェスティバルなので、ツアーなど色々なことをするのはなかなか難しいです。それでも問い合わせは止みません。

西村 この映画祭には私も行ったことがあります。映画を上映する だけでなくて、すしバーがあったり、指圧教室があったり、パソコ ンが置いてあって日本のゲームで遊べたりして、非常に楽しい映画 祭でした。

それでは最後になりましたが、アンティンさんからブエノスアイレス国際インディベンデント映画祭のお話をお願いします。

アンティン ありがとうございます。もう2カ月も海外出張をしておりまして、こちらへの招待が出張に出る直前だったので、残念ながら私はテープを持ってきませんでした。我々はマーケティングが上手くありません。映画祭の宣伝、またカタログのデザインもあまり良くないです。

さて、ブエノスアイレス国際インディベンデント映画祭は市の文化部が主催しています。つまりありがたいことに、我々は文化を表現する公式機関とみなされているのです。私たちの映画祭は比較的大規模なフェスティバルです。上映作品の本数でもそうです。4月に開催されていますが、今年は300本以上招待しました。そのうち長編が250本です。観せる映画の量が多すぎることを、多くの人々がしばしば批判します。でも最終的には、この本数だからこそ、より楽しくなります。また、映画祭には非常に多くの観客が来場します。毎年10万枚以上のチケットを販売しています。前回は200人もの国際ゲストをお招きしました。

総合的な映画祭で、ある分野に特化したものではありません。こ の点、今回のパネルディスカッションに参加している他の方とは少 school in Germany, we made some visual aids like these, as well as posters and associated goods, trying to make our festival a special event. In this manner, we made a huge effort to get people to come to watch Japanese films. In France and other European countries Japan may be more prominent, but in Germany it is quite difficult.

There is an amusement arcade as well. This big building is the festival center. It is a big three-storied building, and we use the whole of it for the festival. The films are also shown in the theaters in the city, and we have started a tour called Nippon Connection Tour. We have cooperated with other festivals such as the one in Barcelona. Now we hope to involve other cities in Germany. For example, we are thinking of starting a digital program tour next year. We wish to involve the whole of Europe eventually, but it is quite difficult to expand the events and activities as this festival is organized by an NPO. Nevertheless, we have endless inquires about our festival.

Nishimura

I have been to this festival. It was not just showing films, but there was also a sushi bar, a Shiatsu massage class, computers for people to play Japanese games... I really had a great time there.

OK, last of all we come to Eduardo Antin, who will tell us about Buenos Aires Festival International De Cine Independiente.

Antin

Thank you. Unfortunately, I could not prepare a video as I got the invitation to this forum just before I went on a business trip overseas for two months. We are not very good at marketing. Advertising of the festival and the design of the catalogue are not very good, either.

Well, Buenos Aires International Festival De Cine Independiente is organized by the cultural division of the city. This means that, luckily, our festival is regarded as an official event which presents culture. Our festival is relatively large in scale, as is the number of films we screen. It is held every April, and this year we showed over 300 films, including 250 features. We have been criticized for showing far too many films. But we believe that a large number of films makes the festival even more enjoyable. Indeed, an enormous number of film fans come to the festival, and we sell over 100,000 tickets every year. Last year we invited as many as 200 quests from overseas.

Our festival is open in its selection and does not specialize in one particular genre. In this point our festival is different from those of the other guests. We have a competition for the debut and second features of directors. Hirokazu KOREEDA won with "After Life" when the first festival was held in 1999. Since then, we have put an emphasis on Asian films. Probably we show the most Asian works in Latin America. It was not really our intention; however, it is a characteristic of ours, which has evolved naturally.

The expectation of the audience is high. For instance, they complain if we do not show at least two or three Takashi Miike films. We also invite some directors as guests. Kiyoshi Kurosawa attended our festival last time, and Naomi KAWASE won an award.

We show about 15 Japanese films every year. As was mentioned earlier, our country is the farthest from Japan. It takes 24 hours by plane, and the time difference is 12 hours. Japan is a very exotic country to us. Conversely, Latin America may look exotic to Japanese

し違います。長編の監督第1作目、第2作目のコンペティションがあります。映画祭は最初1999年に開催され、是枝裕和監督の「ワンダフルライフ」がグランプリを獲りました。それ以降、アジア映画に力を入れてきました。恐らくラテンアメリカで最も多くのアジアの作品が、毎回上映されています。これは、敢えてそうしたわけではありませんが、一つの特徴として自然にそうなっていったのです。

観客の期待は高いです。例えば三池崇史さんの映画を毎年2、3 本は上映しないと文句が出ます。また、その他の監督もゲストとし てお招きしています。黒沢清監督が前回いらっしゃいましたし、河 瀬直美さんも受賞されています。

我々は、15本程度の日本映画を毎年上映しています。我々の国 は、先程も言われましたが、日本から一番遠い国です。飛行機で 24時間かかり、12時間時差があります。日本は、我々にとっては 非常にエキゾチックな国です。逆にアルゼンチン等中南米は日本の 人々にとってエキゾチックだと思います。この交流は、非常に異な った地域の交流ということですが、シネフィルという意味では共通 の雰囲気があります。ブエノスアイレスは、世界的な映画祭とし て、ある新しい傾向を映画祭で示そうとしています。つまり、それ ぞれの国から1本、2本と固定の数の作品を上映するのではなく、あ る意味では、映画ファンの観点から、グローバルというよりもユニ バーサルな文化を示すことを目指しています。我々スタッフ自身 も、プログラマーではなく、文化を活気付ける人なのだと考えてい ます。生活の質を高めるということは、文化的な多様性を持つとい うことです。そしてそこで求められているのが、グローバルな均一 的なパノラマやメディアのイメージから一歩出たいという人にとっ て何が魅力的かということです。ありがとうございました。

西村 これで大体どういう映画祭をこの方々がやっているかという ことはご理解いただけたと思います。

日本映画を見つけ、上映する方法

西村 この中には、ほとんど毎年東京等日本に来られている方もいらっしゃるし、初めて来られた方もいらっしゃいます。皆さんにお聞きしたいのですが、日本映画をどうやって見つけていくのか、どういったところで観たり探したりしているのか、どんな風に日々活動されているのでしょうか。どなたでも結構ですが、こんな風にして自分たちの映画祭で上映する日本映画を集めている、あるいは見つけている、探しているということを教えてもらえますか。

ブーランジェ 日本の古い作品は、日本語版のDVDや昔のビデオを観ます。過去の映画に関しては、日本語で直接観る方法しかありません。DVD、あるいは古いビデオテーブなど、世界各地で入手することができますが、最近の作品に関しては、地元の配給会社でコピーを持っているところや、そういった映画を扱っている日本の映画会社を何とか説得するという方法で探しています。また、映画祭を色々回っております。我々は、外国の映画祭に参加し、情報を収集し、そして映画を観で選択しようとしています。もちろんその選択に関しては、皆さんそれぞれ違うと思います。フォンフレードさんの場合はどうですか。

フォンフレード 2通りの方法があります。映画を選ぶにあたって、まず第一に、誰もが望んでいるような映画があります。大作や話題作など、映画祭であれば誰でも上映したくなる映画のことです。それから二つ目は、映画を選択するにあたって、他の人たちは観たこ

people as well. In this respect, this event is the interchange between two completely different areas, however, there is a common connection in terms of being cinema lovers. Buenos Aires International Festival De Cine Independiente, as an international festival, tries to take a new direction. I mean, we don't want to restrict the number of works from each country, because we intend to organize the festival considering the audience's viewpoint to some extent, aiming to represent a universal culture, rather than a global one. We don't see ourselves as organizers but rather as cultural animators. We think that having cultural diversity enhances the quality of life. And if so, the important thing for us to think of is what would appeal to people who wish to break away from the global, uniform image of panorama or media. That's all. Thank you very much.

Nishimura

Thank you. I think we understand what your festivals are all about now.

The process of selecting and screening Japanese films

Nishimura

I would like to ask you about the process of selecting Japanese films. I understand you have different situations. For example, some of you come to Japan almost every year, while for others this is your first visit. How do you select Japanese films? Could anyone tell us about it, please?

Boulenger

We watch Japanese DVDs and videos when we look for old films. They are neither dubbed nor subtitled, but we don't really have other options. These DVDs and old videotapes are accessible all over the world. As for recent works, we try to negotiate with the local distributing companies which have copies, or the Japanese film companies which deal with those kind of films. We also participate in a lot of film festivals. We attend the festivals overseas, gather information, watch the films, and decide which films to screen. Of course I assume everyone has a different process. What about you, Julien?

Fonfrede

We have two ways of choosing films. One is that we go for 'everyone's choice,' which means, the films any organizers would want to show, such as the major films and the films in the news. The

ともないようなものを見つけ出すということです。そのため、うまくコネを生かして、色々な人と知り合って、知っている人たちの意見を信頼しなければなりません。すなわちネットワーク作りというものをしなければならないわけです。長年かけてそういうことをやって来ました。誰も知らないような作品を見つけ出すことは最近ますます難しくなってきました。ファンタジア映画祭を始めた頃、比較的簡単に『リング』等の日本の映画を見つけ出すことができましたが、今は大勢が一生懸命探そうとしているので、映画祭同士の競争が激しくなっています。

クロムファス ネットワーク作りというのは非常に重要だと思いま す。推薦作品を色々な人から教えてもらいます。映画会社と非常に 良いコンタクトを持っている人がいますし、また、色々な映画祭と のコンタクトも生かすようにしています。我々の場合は毎年日本に 来て、映画を探し回っています。非常にお金がかかりますし、我々 のような非営利団体には難しいことでが、実際に日本にやってきて 映画を選ぶということは大切だと考えてます。それから、大画面で 観ることも大事だと思います。そのために、ヨーロッパでも多くの 映画祭を回っていますし、日本の映画館でも映画を観るようにして ます。英語の字幕がないものでも観ます。もちろん、DVDで観る ことがありますが、可能な限りスクリーンで観たいと思っていま す。映画というものは小さなテレビの画面で観た場合、大型画面ほ どの効果はないかもしれませんが、いつもスクリーンで観ることが できるわけではありません。新しい映画の場合、ビデオテープに頼 らなければならない場合もあります。そうして、本当に気に入った ものだけを選択して紹介しようとしているのです。

ドイツでも、三池崇史監督や北野武監督の映画やアニメ映画などが好まれていますが、我々が気に入っている映画を紹介しようとしても、観客は来てくれないかもしれません。それでも我々は、本当に自分たちが気に入っている作品を紹介するよう努力しています。アンティン 我々の場合、できるだけ多くの映画祭を回ろうとしています。それから我々もネットワーク作りというものを始めようとしていて、信頼できる方々のアドバイスを求めてます。

日本には今は少なくとも作品カタログがあり、相談しに行くところもありますが、以前は、状況を知る上で最も見えにくい国の一つでした。今でも常に日本に来ていないと、日本の状況を掴むのは難しいです。この1年間ぐらいで情報は以前より多く得られるようになっていますが、だからといって映画そのものに対してより良いアクセスが確保できているというものでもありません。この点についても後で触れたいと思います。

フォンフレード 我々全員にとって、日本映画のプログラムを考える場合には、仲介の人を日本で必要とします。というのは、情報にアクセスするのがなかなか困難であるからです。

ブーランジェ あるいは信頼関係が必要かもしれません。

西村 情報というのは、作品の情報ですか、それともこの作品のことを誰に聞けばいいかという情報でしょうか。

フォンフレード インサイダー情報が必要なんです。誰にワイロを払えばいいのか、とか(笑)。基本的には、どういう映画が公開されているかといった情報です。我々としては何とかして、インディーズ映画や、アンダーグラウンドに関して知りたいです。「発見」をしたいわけですから。大手の作品はわかるのですが、インサイダー情報で、こういう映画を観たとか、これがほぼ完成しそうとか、これがすばらしい作品になりそうだとか、そういう情報

other is that we try to find the films which nobody will have seen before. It requires us to have good connections and trusting relationships with various people. That is, building up a network is necessary. We have devoted a great deal of time to this. Recently, it has become more difficult to discover works that nobody would know. When we started Fantasia Festival, it was relatively easy to find the films such as "Ringu." But nowadays everyone is eager to look for something, and festivals are competing with each other.

Klomfass

I agree that the network is important. We actually ask various people to recommend films to us. Some of us have good connections with film companies, and we also try to keep contact with other film festivals. In our case, we come to Japan and look for films every year. It costs a lot, which is really tough for an NPO like us, but we think it is essential that we actually come to Japan and look for the films. I think it is also important to watch the films on a big screen. To do so, we try to attend a lot of European film festivals, and to watch the films at movie theaters in Japan even if there are no English subtitles. Of course, we also watch DVDs, but we try to go to the cinema as often as possible, because films on a TV screen do not have the same impact as on a big screen. Anyway, we try to choose and introduce only what we really like. While people in Germany like works by Takashi Miike and Takeshi Kitano, or animation, it may be the case that people are not interested in what we really like. Nevertheless, we work hard to introduce what we believe is good.

Antin

In our case, we try to participate in as many festivals as possible. Like others, we have realized the necessity of building up a network, and we have been seeking advice from reliable people recently.

Although we can at least obtain the catalogue and some sources of information now, Japan used to be one of the most difficult countries for us to know what was going on there. It is still difficult unless we visit Japan. The situation has improved since last year, but it still does not mean that we have secured good access films. I would like to bring up this issue again later.

Fonfrede

We all need the middlemen in Japan to plan a program of Japanese films, because it is quite difficult to access information.

Boulenger

Or trusting relationships may be necessary.

Nishimura

Do you mean information on the films, or information on who to ask about the films?

Fonfrede

We need insider information. Like who to bribe (laughs). Basically, information on what kind of films are released. We would really like to know about indies and underground, because we look for a "discovery." We can more or less get information about major releases. But it would be great if we could get such insider information as "I watched this film," "that film will finish filming soon," or "it seems this film is going to be great," and so on. There is another problem. That is, even if we are lucky enough to find a good film, if it is not

が必要です。そしてうまく何かを発見できた場合でも、大手の作品でなかった場合には、制作サイドには英語を話せない人たちばかりで、その会社の人たちと連絡するのが難しかったり、国際的にその映画をPRできる人間がいなかったりすることもあります。そういった人たちに対してどうやって説得するかが問題です。ただEメールで連絡をとるだけでは、なかなか返事が得られないという場合が多いです。

ブーランジェ エトランジュ・フェスティバルの場合はちょっと違 います。我々は作家特集をやってますので、色々な監督とのコンタ クトを取り付けることができます。そういう監督たちが、彼らの映 画をフランスに持ってきてくれたりします。我々が鈴木清順監督特 集を行ったおかげで彼の作品はフランスに売れました。三池崇史監 督もそうです。彼の特集を、初めてヨーロッパで実現したのは我々 の映画祭です。三池崇史監督の作品は、その後、劇場でも公開され るようになりました。世界各地とはまだ言えないかもしれません が。石井隆監督もそうです。深作欣二監督も、我々が彼の作品を映 画祭で取り上げてから、DVDがフランスで出るようになったの で、少なくともフランスにおいては認知を高める上で我々も非常に 役に立ったと思います。例えば、千葉真一さんなどといったカル ト・アイコンの作品などは、フランスで13本もDVD化権が売れ、 相当インパクトを与えることができました。これは重要だと思いま す。少なくともフランス市場において、我々はインパクトを与える ことができています。

そのため我々は、色々な関係を築き上げることができました。一見映画祭とのコンタクトが難しい会社でも、我々は良い関係を結ぶことに成功しています。もちろん経済的な利害もありますが、映画祭としては、監督や作品の知名度を高めることに役立っていると理解していただいくことで映画会社の関心を引いています。

クロムファス フランクフルト在住の我々もプログラムを進めてますが、東京にもアレックス・ザールテンというプログラマーが1人おります。日本の方に直接コンタクトすることができるので、そのことは重要です。しかも東京の試写会などに実際に参加して映画を観ることもできます。年に2週間しか日本に滞在しない私たちだけでは難しいけれど、新しい公開作品などをフォローすることは重要ですから、日本在住の仲間が役立っています。

ドイツの配給会社ですが、アジア映画を配給しているのは1社だけです。Rapid Eye Moviesという小さな会社で、せいぜい年に5、6本の映画しか公開してません。それから幾つかのDVDの会社が、日本映画をDVDで紹介しています。しかし、大手の配給会社は日

a major one, nobody is very likely to speak English on the production side. This makes it difficult to communicate with them. Besides, sometimes they don't have anyone that is able to promote the film internationally. In such cases, we have a problem of how to negotiate with them. Just sending emails is not good enough to get their response.

Boulenger

The situation is a little different in the case of L'Etrange Festival. As we feature directors, we have opportunities to contact many directors. These directors come to our festival with their films. This process actually brings success. For instance, thanks to the retrospective on Seijun Suzuki, the French distribution rights of his works were sold. The same for Takashi Miike's works. It is actually our festival that featured his work for the first time in Europe. His films started to be screened afterwards – although we can't yet say they are shown everywhere in the world. Takashi ISHII is another case. There were no DVDs of Kinji Fukasaku's work until we introduced him in our festival. We think we contributed to making him a name, at least in France. As for the films of the cult icons such as Shinichi CHIBA, indeed 13 DVD licenses have been sold in France. We have had a great impact at least on the French market, which we think is valuable.

During these processes, we have built up various relationships. We even successfully established connections with the companies that appear to be difficult to contact. Of course, there are advantages and disadvantages, but we draw their interest by trying to make them realize that we can contribute to the directors and their works being recognized.

Klomfass

In our case, apart from us in Frankfurt, we have staff, Alex ZAHLTEN, in Tokyo. He can directly contact Japanese people, which is to our advantage. Moreover, he can go and watch the premieres in Tokyo. As we visit Japan only for two weeks each year, his role is precious in terms of catching up with newly-released films.

As for the distribution companies in Germany, there is only one that deals with Asian films. It is a small company called Rapid Eye Movies, and they put out five to six films a year at most. Some DVD companies also deal with DVDs of Japanese films, however, major distribution companies do not deal with Japanese works. Apparently some major distribution companies have done two of Takeshi Kitano's films and "Shall We Dance?" but it is an unusual case. Although we invite





本の映画を配給していません。北野武の映画2本、あるいは『Shall Weダンス?』等はドイツの大手配給会社から配給されたと思いますが、通常は、ドイツの配給会社はなかなか取り合ってくれません。我々も映画祭にドイツの配給会社を招待していますが、彼らは日本映画を扱うことに躊躇しているのです。

フォンフレード確かに現地でのコンタクトは必要です。自分一人 でそういったことができるわけではありません。自国では得られな い情報があるからです。情報、あるいは日本におけるコンタクトな どが必要です。映画会社によっては、国際的な志向を持っていると ころがありますので、そういったところとは問題はありません。し かし最大手の企業以外はなかなか難しいのです。そうすると、日本 の人の助けが必要です。コンタクトをとったり、私たちの映画祭を 紹介してくれる人が必要です。また、外国で日本映画を紹介してい くことの重要性についても、映画会社を説得しなければならないの です。会社によっては、そういったことを考えてもいないので、更 に説得が必要になります。日本の会社は、特にカンヌ国際映画祭 や、ベルリン、ベネチア、トロント国際映画祭でない限り、出品す る意味がないと思っているところが多い。しかし、始めは香港映画 も同様でしたが、結局作品はどこかで上映しなければならないし、 知名度を高めなければならないのです。映画会社にはマーケティン グのビジョンを持った人間が必要です。最大手の映画祭の招きを待 つだけで、他の映画祭を断るということであってはいけないと思い ます。そこで、日本在住の人には、映画会社の認識を深める上で、 色々と手伝っていただきたいのです。また、市場がどのように機能 しているかを訴え、外国で映画の認知を高めることがいかに重要か ということを訴えなければならないのです。

クロムファス いくつかのウェブサイトで情報を得ることができるようになっていて、ユニジャパンのホームページは便利です。さらに、今どういう映画が制作されているのか、どういう作品がまだボストプロダクションなのか、最新情報をウェブサイトに英語で載せることも重要だと思います。ブリティッシュ・カウンシル等は、映画の様々な情報をウェブサイトで紹介していますが、そういうウェブサイトが日本にもできればいいと思います。小さい作品は無理でも、せめて長編作品に関しての情報が得られればいいのですが。アンティン アルゼンチンの場合、インディーズ系の映画に関して市場がどうなのかということをお話ししたいと思います。インディーズ映画が、私たちが今上映しているタイプの映画ですので。

ご存じのようにアルゼンチンというのは第三世界の国です。産業としては北米大陸やヨーロッパに比べると小さな市場です。しかし、小さいとは言え、人々は外国映画に関心を持っています。毎年3,000万枚の映画チケットが販売されている市場です。

そこで、映画の世界配給の会社は、我々のような小さな市場のことをどう考えるでしょうか? 映画祭というものは、過去においては、あまりよく知られていないコンテンツを紹介する場でした。そして映画祭は、映画や映画作家が外国で有名になるための有効な手段であると考えられたのです。最近は、映画祭は非常に多くなってきています。毎日のように増えているのです。

そのため、次の現象が見られます。まず第一に、映画会社は今までになく、映画祭に出品してほしいという依頼を世界各地から受けるようになりました。ブエノスアイレスの映画祭が始まったのは99年ですが、当時はアジアの映画を入手するのは簡単でした。映画会社側も、初めてラテンアメリカで紹介することができるの

German distribution companies to our festival, they are really hesitant to deal with Japanese films.

Fonfrede

It is indeed necessary to have a local contact, as some information is impossible to obtain if you just stay in your country. We may have a few problems with some major companies which have an international perspective. But other companies are really difficult to contact. We need somebody in Japan, who can contact the companies, and introduce our festivals to them. It is also crucial to make the companies realize how important it is to introduce Japanese films overseas. Some companies have never even thought about it, which means that we need to persuade them. Most Japanese companies seem to find no benefit in promoting Japanese films unless it is the Cannes, Berlin, Venice or Toronto International Film Festival. But the films should be shown somewhere anyway, and they need to be recognized. The film companies really need people with a flair for marketing. They should not just wait to be invited to the famous festivals and reject small festivals. Therefore, we would like to ask people in Japan for help to change the thinking of the film companies. It is necessary to make them learn how the market functions, and to make them realize how beneficial it is to have the films known in other countries.

Klomfass

There are some websites which offer some information, and UniJapan's website is quite useful. I think it is also valuable to provide updated information in English, such as what kind of films are being filmed at the moment, and what kind of works are in post-production. For example, the British Council introduces various news about films on their website. I wish such websites were available in Japan as well, so that we could at least get information on features, if not shorts.

Antin

I would like to mention Argentina's case regarding the relationship between the market and indies, which my festival mostly deal with.

As you know, Argentina is a developing country. The market, as business, is small compared to North America and Europe. However, people in Argentina have a great interest in foreign films. Actually 30 million tickets in total are sold in the market every year.

What do the film distribution companies think of a small market like us? Film festivals used to be places to introduce minor works. They were regarded as effective media for films and directors to receive international recognition. When we started our festival in 1999, it was easy to obtain Asian films because the film companies seemed to think that it was advantageous for them as well to introduce Japanese films in Latin America. However, there are more and more festivals being held these days. The number is growing day by day. Consequently, the production companies gradually have more requests from film festivals all over the world. However, they can not expect a large profit from film festivals. For instance, even if Japanese films were distributed to such countries as Argentina, hardly any profit can be expected if they were low or medium-budget films. The film tickets cost about two dollars, which of course is cheaper than in Japan, North

FIIM

で、参加してみようじゃないかと思われていたようです。

しかし、今はどうなったかというと、興行収入というものはそれほど映画祭では期待できません。例えばアルゼンチンのような国において、日本映画はごく少数しか配給されない。もし配給されたとしても、中小規模の予算の映画であった場合、興行収入はあまり期待できません。映画のチケットは2ドルぐらいです。これは、もちろん日本より安いですし、北米やヨーロッパよりも安いのです。だから、地元の配給会社は、例えば日本映画を買って回収するためには、10万枚のチケットを売らなければなりませんが、これは、通常の小規模・低予算外国映画で期待できる数字ではありません。そのようなデッドロックの状況にあります。多くの観客が興味を持っていて、実際、映画祭では非常にいい成績を収めるのですが、商業的な配給ということになると成功は難しくなります。そのギャップを埋めるのが大変なのです。

そこで日本映画の場合、最近は2種類の結論があります。大きな会社、大きなスタジオ、大手製作会社は、アルゼンチンのような小規模市場に見向きもしません。映画祭で上映することに対して、決して協力的と言えません。また、それほど大きくない会社、中規模の会社になると、映画祭で上映するレンタル料金をどんどん高く要求するようになってきました。これは昨年ぐらいから起こってきています。「アメリカなら1,000ドルのフィルム・レンタル料を払ってもらう」と言われても、先程言いましたように、2002年の経済危機もありましたので、我々の映画市場にとっては、これは非常に大きな金額で、ほとんど支払い不可能な金額になってしまいます。ですから、どんどん釣り上がっている上映料と、映画会社の我々のマーケットに対する無関心から、日本映画を上映するのは難しくなってきています。

また三つ目の要素があります。これも重要なんですけれども、 我々は、第三世界の国として、多くの場合、世界各国、特に西ヨーロッパやカナダの政府から援助を受けます。我々に資金を提供して、カナダあるいはフランス、スペイン、ドイツ、時にはオーストリアの映画を紹介しようということになります。しかし、アジアやアメリカの映画会社ではそういったことは起こっていないのです。日本政府からの援助といった期待ができない状況です。これが、日本の作品をアルゼンチンで上映する、映画祭という場で観せることの現実です。

そういった状況があるにしろ、北野武さんはアルゼンチンでも 非常に有名な映画監督ですし、河瀬直美監督、三池崇史監督、黒 沢清監督などの作品を我々は招待しました。上映成績は上がって いますし、もっと日本の映画を観たいという観客もいます。また、 ファンタジア映画祭等で上映されているジャンル物とカルト物も 人気があります。このような文化的な接触の中、アルゼンチンの 我々と日本の映画製作者との関係はまだ生きています。これによって多くの交流が生まれています。うまくいっている場合の方が 多いので、喧嘩もあるのですが、常に文句を言っていると捉えて ほしくはないですね。

各国からの支援や予算について

西村 今、アンティンさんのお話で、ヨーロッパの国がアルゼンチンでの上映を支援するというお話がありました。日本の国際交流基金から支援を受けているという話も出ましたが、どんな支援を受け

America, or Europe. Then the local distribution companies must sell. 100,000 tickets (for each film) in order to recoup. But this is impossible with small-scale and low-budget foreign films. We are in deadlock. Such films do interest the audience, and they actually gather a reputation in the festival, but when it comes to business, it is a different story. We struggle with the gap.

As a result, we observe two phenomena recently. One is that the big companies, big studios, and big production companies tend to refuse to deal with a small market like Argentina. They are not sympathetic to us about showing Japanese films in the festival. And other medium-sized companies tend to demand higher rental fees. This has been happening since last year.

They say "the USA would pay a thousand-dollar fee," but it is such a large amount of money for us that it is almost impossible to pay. As I mentioned earlier, we have not recovered from the economic crisis of 2002. Due to the rental fees which have gone up as well as the indifference of the film companies, it has been difficult for us to show Japanese films.

There is another thing that I would like to mention. As Argentina is a developing country, in many cases, we receive financial support from all over the world, especially from Western Europe and Canada. That is, we are encouraged to show the films of these countries by the government of Canada, France, Spain, Germany, and sometimes Austria as well. However, this is not the case with Asia and the USA. We can hardly expect any support from the Japanese government. This is our reality.

Nevertheless, Takeshi Kitano has become very famous in Argentina, and we have let the people know about Naomi Kawase, Takashi Miike, Kiyoshi Kurosawa and so on. The audience has been increasing, and some of them even request we show more Japanese films. The genre films and the cult films that are shown at Fantasia Festival have been popular as well. This cultural communication convinces us that the relationship between the Japanese filmmakers and us is not disappearing. We do create a lot of cultural exchange. In most cases, we do fine. Although we have arguments sometimes, we don't want you to misunderstand that we are complaining all the time.

The budget and financial support from other countries

Nishimura

As Eduardo just mentioned, they receive support from European countries to show their films in Argentina, while some of you receive it

たのか、どなたかそのお話をしていただけますか。

アンティン 映画祭は市の文化組織の一部になっていますし、またシネマテーク(映画図書館)とのつながりもあります。シネマテークも市が運営しています。シネマテークは国際交流基金から資金援助を受けています。例えば昨年は、シネマテークで成瀬巳喜男監督の作品を上映しました。去年は小津安二郎特集も行なっています。国際交流基金はシネマテークのパートナーではありますが、我々自身が直接この映画祭のために資金援助を受けているわけではありません。

クロムファス 我々も、国際交流基金からプリント輸送費に資金を 提供してもらっています。とても役に立っています。もちろん、も っとあればいいなとは思いますが。

それから、ケルンにある国際交流基金からも協力を得ています。ここには16ミリのフィルムの保存されたフィルム・ライブラリーがあり、どんな日本映画の回顧上映が企画されているか、古い映画のプリントを得られるかということについての情報も提供されています。しかし、新しい映画に関しては難しいです。古い映画に関しては、レトロスペクティブということで援助をしてくれるのですけれども、新作に関してはなかなか支援が得られません。

フォンフレード 我々も、資金援助をいただいたことがあります。 1本か2本のプリントを送る輸送費の補助でした。もっと規模の大きいトロント国際映画祭はどうなのかわかりませんが、カナダの日本国際交流基金も映画祭への補助予算は大きくないようです。我々のほうは、少なくともゲストをお招きするぐらいの補助あるいは字幕制作費をいただければありがたいと思っています。しかしこれらの項目は今のところ基金の業務内容として記載されていないようです。そういった状況は、我々にとっては残念なことです。

ブーランジェ フランスでは多くのイベントがありまして、国際交流基金が直接パリにセンターをつくっています。そこには多くのお金が投資されています。ですから、他のイベント、例えば我々のイベントに多くの予算が回るわけではありません。例えば1回約50万円で、フィルムの送料分ぐらいがカバーできます。国際交流基金に対して、例えばもっとお金のかかるニュー・プリント制作費を払ってもらえないかという思いはあります。これは大変お金のかかる事業なのです。国際交流基金自体も様々な企画を組織して、監督を招いていますので、年度予算で自分達が決めた招聘事業以外の支援に対してはなかなか難しいようです。

西村 ニッポン・コネクションは日本映画を上映する映画祭ですが、この映画祭の、実行予算は幾らぐらいなんでしょう。

クロムファス 先程申し上げたとおり、我々は非営利団体ですので、他のドイツの映画祭と比べたら低予算です。全部でおよそ10万ユーロです。5万ユーロがチケットの売り上げから、残りの半分は国際交流基金、また更にヘッセン州の補助金やスポンサーからお金をいただいています。オフィスはありますが、そのオフィスに常駐でスタッフを置くことは難しいです。スタッフは給料を受けていません。我々は頑張っているのですが、なかなか資金的には困難な状況です。

西村 ブーランジェさん、エトランジュ・フェスティバルの場合は どうですか。

ブーランジェ 必要経費と重要性がどんどん大きくなってきています。15万ユーロの予算ですが、フランスの他のどんなイベントと 比べても小さな予算です。我々のように観客を引きつけてもいない from Japan Foundation. Could one of you talk about it?

Antin

Our film festival, which is part of municipal cultural organization, has a connection with Cinematheque (a film library), also run by the municipality. And Cinematheque is financially supported by Japan Foundation. For example, they showed Mikio Naruse's works as well as held an Ozu retrospective last year. Japan Foundation is a partner of Cinematheque, but our film festival does not actually receive direct support from them.

Klomfass

Japan Foundation offers us funding for print transportation, which we find very helpful. Of course, we would be even happier if there were more, though.

We also receive a different kind of support from the one in Cologne. They have a film library, where 16 mm films are available, as well as information such as what kind of retrospectives of Japanese films are planned or whether it is possible to obtain the prints of old films. That is not the case with the new films, though. They are ready to support us for the retrospective of old films, but not for new films.

Fonfrede

We have received financial support as well, which partly helped us to transport a couple of film prints. I am not sure about the case of Toronto International Film Festival, the scale of which is much bigger, but apparently Japan Foundation in Canada do not have a big budget for us. We would be grateful if we could at least receive enough financial support to invite a few guests, or to expend on the subtitles. However, these expenses seem to be excluded from their budget, which we think is a great pity.

Boulenger

Japan Foundation has established its center in Paris, and they invest a large amount of money in a number of their events in France. So, other events like ours do not necessarily get enough distribution. For instance, they offer 500,000 yen for our festival, which merely covers the expenditure on film transportation. We wish that they could possibly support the more costly part of our expenses such as new print expenses. Indeed, running the event costs a lot. But it seems that we cannot really expect such a generous offer from them, as Japan Foundation itself plans several events and invites the directors as well.

Nishimura

How much is the budget for Nippon Connection, the film festival for Japanese films?

Klomfass

As we are an NPO, our budget is not large compared to other festivals in Germany. It amounts to 100,000 Euro. The ticket sales cover half, and Japan Foundation as well as other sponsors such as the province of Hessian supplies the rest. We do have an office, but we can not afford to station staff there. Our staff are not paid. We try to survive, but our financial situation is severe.

Nishimura

What about your case, Gilles?

のに、フランスのイベントは、通常、その5倍の予算です。このことはフランス内部の問題でしょう。

事業は非常に困難ですが、できるだけ障害を越えようとしています。重要な予算の面についてですが、他のフェスティバルで使うお金に比べますと小さな金額です。60%の予算がチケットセールスでカバーされています。フランスの他のフェスティバルは30%がチケットで、70%は補助金というのが普通です。

クロムファス ヨーロッパでアジアの映画を観せるということは、特に高くつきます。スペイン映画、フランス映画ですと、ドイツでの上映はそれほど高額ではないんですが、日本映画の場合はフィルムの送料や、ゲストの招待費の他、上映料も高く、それらが予算の大部分を占めています。

アンティン 我々の予算は、大体40万アメリカドルです。基本的には、市が主な資金源になっていますし、国の資金提供もあります。残りは協賛。民間のスポンサー数は少ないですが、国内の大使館や文化組織、世界中の文化団体からの協賛があります。

西村 先程、アンティンさんのお話で、ヨーロッパの国は、ブエノスアイレス国際インディベンデント映画祭で自国の映画が上映される時に支援をしてくれるが、アジアの国からの支援はまだあまりないとのことでしたが、ヨーロッパの国は具体的にはどのような支援をしてくれるのでしょうか。

アンティン 基本的には、プリントの輸送、ゲストの渡航費、更に 上映料をなくすために力を貸してくれる等、そういった3つの財務 的な援助をいただいています。私たちの映画祭では、プリントの輸 送を外交官の輸送権限で、行ってもらうこともあります。

西村 映画祭に対して受けた他国からの支援で、印象的なものはありましたか。

アンティン 一番良かったのはカナダからの支援です。カナダ映画を海外で促進しているテレフィルム・カナダという団体があります。「今年はこの映画を招きたい、この監督を招きたい」と申し出ると、「二人分の渡航費とプリントの輸送費を」とか、「字幕の作成についても助成します」と言ってくれます。カナダの映画がブエノスアイレスで上映されることを非常に喜んでくれ、援助という形に表してくれています。

それから二つ目に、オーストリアにも映画委員会があって、テレフィルム・カナダとは大きく違い、そこは非常に特化した作業をします。オーストリア映画の本数はあまり多くはありませんが、映画委員会が「この映画ならここ」と上映されるべき映画祭や国を指定してきます。

一般的に、外国に映画をプロモーションするどの組織も、その国の全ての映画を一様にプロモーションしなければならないという点が問題です。アルゼンチンの場合、この国にも確かにアルゼンチンの映画を海外でプロモーションする機関があります。プロデューサーがやって来て、「私の映画のプロモーションをしろ」と言うわけです。内容に関わらず、どんな映画も同じように権利があるということになると、この制度はあまりうまくいかなくなります。商業フィルムもインディーズ映画も同様の扱いでは、どちらもうまくいかない。うまくいくのは、組織あるいは担当者が、明確にどの映画がどの市場に適応するのか、そしてそれぞれの種類の映画に対してどの特定のアクションをとればいいのかを考えた場合のみです。

オーストリアに近い国でドイツがありますが、非常にプロモーションの組織が悪いです。エキスポートユニオンというのですが、全

Boulenger

The budget has grown larger, and the degree of importance higher. Our budget, which is 150,000 Euro, is smaller than any other event in France. Their budget is normally five times bigger than ours, and they don't even attract as big an audience as us! This is an issue within the country, though.

Running the event is really tough, but we try hard. As for the budget, the ticket sales cover 60 % of our budget, whereas 30 % covered by ticket sales and 70 % by subsidies is the typical case of other festivals.

Klomfass

It is costly to show Asian films in Europe. While Spanish and French films are not expensive to show in Germany, in the case of Japanese films, most of our budget is dominated by screening fees as well as film transportation and guests' fees.

Antin

Our budget is about 400,000 US dollars. Basically the municipality financially supports us, although we also get some from the national government. Sponsorship covers the rest. We don't have many private sponsors, but we are supported by embassies, cultural groups at home and cultural organizations from all over the world.

Nishimura

Eduardo mentioned earlier that European countries provide support to show the films of their countries. What kind of support do you get from them, exactly, Eduardo?

Antin

Basically they financially support us to transport the prints and to fly out the guests. They also help us when we negotiate a screening fee. We sometimes transport the prints through diplomatic channels.

Nishimura

What is the most helpful support you have had?

Antin

The best support was from Canada. There is a group called Telefilm Canada, which promotes Canadian films overseas. If we tell them that we would like to show this film or to invite that director, they offer the travel fees for two persons or the subsidy for providing the subtitles. They are so happy to show Canadian films in Buenos Aires that they are willing to help us.

Another example is Austrian film committee. They have a different system from Telefilm Canada. They specify the country and the festival to show their films,

Generally speaking, any organization that promotes films overseas has the same problem. That is, they have to be fair in equally promoting all the films from their country. For example, in the case of Argentina, producers just come to a film-promotion organization and ask them to promote their films. But I do not believe that it is a very effective way of promoting to take up any films regardless of its qualities, or to treat commercial and independent films in the same way. The organizations will function well only if they are conscious of which films are suitable for which market, and of how they should deal with each kind of films.

In the case of Germany, while the organization called Export

く役に立っていません。ドイツの映画を支援しているのは、ゲーテ・インスティチュート。文化交流の組織ですが、映画業界のみを 支援する団体を超える働きをしています。このように、それぞれの 国で、物事が異なった形で運用されていて、海外での映画のプロモーションは様々です。

フォンフレード 確かにテレフィルム・カナダは、外国に対してカナダの映画を促進するために、国際映画祭のリストを用意していて、そしてもし映画作家がそのリストに載っている映画祭に招待された場合にはプリント代を負担してくれたり、旅費を持ってくれたりします。

それから他の国の援助ですが、ユニフランスはフランスの映画の ために、上映すべき作品に関して、プリントの輸送費等を負担して います。1つのパッケージを用意して、プリントの余分な費用を負 担しなくてもいいようにする場合もあります。

アンティン フランスを含め多くの国では、文化担当者だけではなく、大使館における映画祭や映画に関しての事柄を担当する映画担当官もいることがあります。そこで我々は、ブエノスアイレスにあるフランス大使館の映画担当官としょっちゅう会ってます。そういった所で映画をPRすることができるわけです。ブエノスアイレスでは、もっと重要な作業をユニフランスという従来の組織ではなく、大使館のスタッフが行なっています。

クロムファス 私はドイツのヴィーズバーデンのエックスグラウンド映画祭という、別の映画祭の仕事もしていますが、カナダには非常にすばらしい制度があると身を持って体験しています。テレフィルム・カナダやブリティッシュ・フィルム・インスティチュートなどは助けてくれます。何かを上映したい、また、この監督を招待したいといった場合には、そういった組織は簡単に応じてくれ、色々情報を提供してくれたり、あるいは制作会社に依頼してくれたりと、官僚的ではなく様々な支援をしてくれます。しかし日本から援助を受けるのは簡単ではありません。

ブーランジェ エトランジュ・フェスティバルで上映している映画 に関しては、我々は特殊な映画を上映してますので、日本の公的な 機関からはあまり援助は受けておりません。例えば反体制的な映画 作家であれば、国として援助をすることはないと思います。

西村 前に、ニッポン・コネクションに参加したときにシンポジウムがありまして、観客から、日本映画というのはセックスとバイオレンスが非常に多いという質問が出ました。そのように思われている作品が多いのかもしれません。そういう映画を国が支援するというのはちょっと問題があるんじゃないかと、政府の側が思ってしまうことはあるかもしれませんね。クロムファスさん、そのような経験はありますか。

クロムファス 確かにそれは問題となります。しかし、外国ではそういう映画が成功したりするので、その事実は認識しなければならないかもしれません。ある種の映画で観客を集めて利益を出すこともできます。しかし同時に我々は、バイオレンスのみならず、コメディやドラマも上映します。日本における典型的な恋愛映画などは、日本政府としてもっとPRしたいと思っているかもしれませんが、国際市場向けでないかもしれません。それが問題となったりします。ドイツの映画祭の、映画に対する考え方は、色々な公的な国の機関と食い違いがあるかもしれません。

Union does not, strictly speaking, function in terms of promoting films, Goethe Institute, which is a cultural exchange organization, is very efficient in supporting German films. Overall, the way of promoting films overseas varies depending on the country.

Fonfrede

As was mentioned earlier, Telefilm Canada is well-prepared to promote Canadian films overseas. They have a list of international film festivals, and if any of the festivals on the list invites the directors, they support the printing expenses or the travel fees.

As for other countries, Unifrance supports French film prints being transported to festivals. In other cases they put the prints in one package so that we can reduce the cost.

Antin

Many countries including France have not only a person in charge of culture but also a person in charge of films in their embassies, who deals with everything about films and festivals. We often see such a person from the French embassy in Buenos Aires and negotiate about French films. In Buenos Aires, the embassy staff play a more essential role than that of Unifrance.

Klomfass

I am also in charge of Exground film festival in Wiesbaden in Germany, and I realize how wonderful the Canadian system is. Telefilm Canada and British Film Institute are really helpful. They are not bureaucratic at all, and offer various kinds of support. For instance, if we tell them that we would like to invite some directors, they respond immediately and give us useful information, or negotiate with the production companies for us. However, this is not really the case with Japan.

Boulenger

As L'Etrange Festival focuses only on specific films, we do not have much opportunity to receive support from Japanese official institutions. I mean, for example, I don't think they are willing to support us to show anti-establishment films.

Nishimura

In my own experience, when I attended the symposium of Nippon Connection, the large amount of sex and violence in Japanese films was pointed out. It made me wonder that quite a number of Japanese films are possibly regarded in that way. If that is the case, it may be natural for the government to be reluctant to support these films. Have you had such an experience, Marion?

Klomfass

Yes. But we should also be aware of the fact that such films can be successful in other countries. We know that certain kinds of films are profitable, although we do show comedies and dramas as well. The Japanese government may want to promote typical romantic films, however, I doubt whether such films meet the demand of the international market. There could be a gap in the ways of thinking about films between the German film festivals and various national organizations.

西村 日本の側が上映してほしい映画と、映画祭を実際に行っている側が上映したい映画にずれがあるというお話なのですが、実際に そういうずれというのはあると思いますか。

クロムファス あるかもしれません。しかし以前より意見が一致するようになってきています。近年は色々な交流が行われてます。映画会社によっては、「これは日本で大きく成功した。だから海外でも恐らく大きく成功するだろう」と考えるかもしれない。でも全く状況は違うんです。そういう誤解が時として見られます。映画会社は、「この映画は日本で大ヒットになったからには、外国でも大ヒットになるだろう。相当高い値段でドイツでも売れる」と思うかもしれない。しかし、ドイツには小さな配給会社がほぼ一社しかないのです。しかも、もし日本の映画を買ってドイツで公開しようと思った場合、配給会社も相当苦労が多いです。ドイツの映画配給会社の幹部の方と話しても、今はもう韓国の映画しか公開したくないとか、香港映画しか公開したくないと言ったりしています。ドイツの配給会社としては利益を出したいので、日本映画となるといつも、彼らと話す事さえも難しいわけです。

西村 フランスは、日本映画を一番数多く上映する国だと思っていますが、ブーランジェさん、フランスの状況はどうでしょう。ブーランジェさんご本人は映画の配給もされていますが、日本映画はフランスで今どの様に見られているのでしょうか。日本映画のどういうところがおもしろいとフランスの人たちは思っているんでしょうか。

ブーランジェ まず私は、映画祭のディレクターとしてお話しし、それから次に、配給会社の立場からお話ししたいと思います。映画祭のディレクターとしては、どの日本映画を上映すべきか、あるいはどの映画を上映しないかというのは全部考え方次第です。フランスでは、私たちはいわゆるエクスプロイテーション物という日本映画を上映しています。フランス人の日本映画に対する認識は全く違います。小沼勝はロマンポルノ映画の監督と言われていますが、我々が上映した時観客の半分は女性で、映画は非常に評価されました。すなわち、彼の作品は当時は、あるジャンル物で、特殊な映画館でしか上映されなかった映画でも、時間が経てば、外国で全く違った目で見られたりするといういい例だと思います。例えばコメディ物とか、あるいは社会の変化というものを示したような作品などで、実際はもっと現代的な内容であったりすることがあります。

日本で制作されたあらゆる映画は、あらゆるところで上映できるようにすべきだと思いますし、またそれに関して国は関与すべきでないと考えます。映画会社ももっとオープンな姿勢でなければならないと思います。色々な観客がいますので、我々としては、ある提案を示していきます。人々がその提案を断るなら、それでもいいですが、もしその提案を受け入れてくれれば、日本映画に対する関心がもっと広がるかもしれません。

そして、配給会社の立場はちょっと違います。フランスは日本に対して非常に友好的です。劇場公開において、日本映画が最も多く上映されている国はフランスだと思います。しかしフランスで紹介される日本の映画は、アートハウスの傾向があります。大型の商業映画はフランスでは公開されない作品が多いです。日本で商業的にヒットした作品が、フランスでは成功しなかった例があります。例えば深作欣二監督の『バトル・ロワイヤル』。相当大々的にキャン

The gap between the Japanese perspective and reality

Nishimura

You just pointed out that there is a gap between the Japan side and the festival side when choosing the films to screen. Do you really feel so? **Klomfass**

Possibly, although I feel like it is less and less so these days. Some film companies tend to think "this film was a success in Japan. Therefore, it will be the same in other countries." However, the reality is different. I have noticed such misunderstandings of these companies. They think that the films which were successful in Japan should be worth a high price in Germany. But the reality is that there is only one distribution company in Germany. It is such a tough process for them to negotiate with the Japan side that they have even started to say that they feel reluctant to distribute Japanese films and they now want to focus only on Korean or Hong Kong films, because they want to make a profit as well. This makes it difficult for Japanese production companies to even talk with them.

Nishimura

Apparently, France shows the most number of Japanese films. What is the situation there, Gilles? How are Japanese films seen in France? And in what aspect do people think Japanese films are interesting?

Boulenger

I would like to explain them from the viewpoint of a director of a festival, and then from the distribution company's point of view. First, I think that everything depends on what perspective you have, to decide which Japanese films to show. As for us, we show so-called exploitation films. French people have a completely different perspective on Japanese films. For instance, Masaru Konuma is known as a director of "Roman Porno" films. But when we showed his work, almost half of our audience were actually female, and his films were greatly acclaimed. This is a good example of the genre films that are evaluated in a completely different way in different countries. So it is with comedy films which radically describe society and then are seen as rather realistic afterwards.

We think that there should not be any restrictions on or obstacles to places screening any kind of Japanese films. We do not think that the government should be in control of this. In addition, we think that film companies should be more cooperative in screening Japanese films. We try to show a certain idea to a variety of audiences. Some of them may be interested in our idea, and others may not. But by doing so, we try to raise interest in Japanese films.

Secondly, from the viewpoint of a distributor, we regard France as a very friendly country to Japan. Our country shows the most Japanese films theatrically. However, I have to point out that the Japanese films shown in France tend to be art-house, and the big-budget commercial films are not likely to come, because the commercial films which were a success in Japan are not necessarily liked in France. For example, "Battle Royale" by Kinji Fukasaku did not go down well. A large-scale promotion campaign doesn't work, although they might if they are straight-to-DVDs or premiere on TV.

Im Awards

Tokyo Meetings

Film Festival Convention

Film Commission Convention

RIFF

Appendix

ペーンを展開したとしてもあまり成功しないという状況があります。DVDやテレビ放送なら成功するかもしれませんが。

それからライブラリー作品(旧作)で、小津安二郎監督や溝口健 二監督などの作品は、常にフランスの映画館で上映される状況が見 られます。そのため、ごく限られた監督にとっては色々な可能性が あるのですが、本来ならば、もっとあらゆる監督にチャンスがあれ ばいいと思います。我々は増村保造の映画を角川大映映画から入手 することができましたが、40年間も全然紹介されていなかった『清 作の妻』のようなヒット・クラシックがあります。8月に我々は未 発見のこの映画をリリースし、非常に成功しました。そういうふう に知られざる映画監督に対する一般の認識を変えることができまし た。増村保造は、日本では非常によく知られていましたが、そうや って日本の映画に対する人の認識を変えなければなりません。そこ でフランスの観客に対して、配給会社としても新しい監督などを紹 介できるようにしなければなりません。もちろん黒沢清監督の映画 を紹介するのはもちろんですが、しかし一方で、もっと広く、多く のタイプの日本映画を紹介していかねばならないと思っています。 フランスにある日本映画の配給会社は変わらなければならないと思 います。ただ単にエキゾチックな作品ばかりを探すべきではないの

フォンフレード確かに外国における日本映画の配給に関しては、 まだまだ努力しなければなりません。観客の啓蒙に、北米市場など でももっともっと努力が必要です。今現在成功している作品もあり ますが、まだ、今なおニッチマーケットです。日本の映画で最も有 名な作品として、例えば宮崎駿監督の作品などがありますが、劇場 公開されても大きな利益を出しているわけではありません。日本の 配給会社が「北米市場において、大手のハリウッドの会社が映画を 買ってくれた。だから他の国でも成功する」と思っても、実は今な お日本映画の市場というのは十分に開拓されていないのが現状で す。3年前でさえ北米市場での日本映画に対するイメージというの は、「本当にテンポの遅い名作物」とか、「黒澤や小津の映画のよう な作品だけだ」というものでした。そこから徐々に別の種類の映画 も日本にあるということ、又、塚本晋也や三池崇史といった監督が 認知されるようになったのです。それから「リング」ですね。今は 逆に、ホラー・ムービー等が日本の映画の主流だと考えられていま す。しかし、まだまだ日本の映画で発見されていない領域が数多く あります。

日本の映画界というのは、いくつかの映画しか作っていない小さなものではなく、実際は幅広い映画産業である、という認識が深まるよう、努力しなければならないと思います。そしてそういう映画のための配給網をどうやって開拓するかというのが課題となっています。また、北米市場において、日本映画はまだ十分な興行成績を出していないのだ、ということを日本の映画会社も認識しなければなりません。大きい会社の買い付け提示額が高いからと言って、小さな配給会社のオファーを無視する前に、もっと色々考えなければならないと思います。ミラマックスなどは相当大きな金額を払ってくれるかもしれませんが、小さな会社は、もっと低い値段で買ったとしても、もっと頻繁にPRや上映をしてくれたりするかもしれません。そうやって観客を開拓していく手があります。

クロムファス ドイツの大手の会社はアジアのアニメに関心を持っていて、アニメ作品に相当お金を出しています。しかし、ドイツでメジャー系の会社が、『千と千尋の神隠し』という宮崎駿監督の作

Another thing to be pointed out is that the old films such as the works of Yasujiro Ozu or Kenji MIZOGUCHI are constantly shown in the cinemas. So, the possibilities are countless for some particular directors, however, we actually think that a chance should be given to more directors. We managed to obtain the films of Yasuzo Masumura from Kadokawa-Daiei Pictures, and "Seisaku's Wife," which when we released it last August, turned out to be a great success. Indeed, this film had been unknown for forty years. In this way, we try to raise public awareness of unknown Japanese directors, because we think that these directors such as Yasuzo Masumura. who is well-known in Japan, should be recognized in France as well. As a distribution company, what we can do is to introduce new directors. It surely includes Kiyoshi Kurosawa, but we are also thinking of broadening the range of Japanese films to show. We think that the distribution companies in France should do more than just show exotic films.

Fonfrede

I agree that there is much room for improvement in distributing Japanese films, for example in North America. Most Japanese films, including the successful ones, are still in a niche market. Even Hayao Miyazaki's works, which are most prominent in Japan, do not make a large profit. Although the Japanese distribution companies may think, "A big company in Hollywood bought this film. So, there is no way that it will not go down as well in other countries," the reality is different, Actually, the market for Japanese films is still small. The image of Japanese films that people had just three years ago was 'good but extremely slow films' or 'just all about Kurosawa and Ozu'. It is only recently that people started to be aware that there were other types of films in Japan, or to acknowledge Shinya Tsukamoto or Takashi Miike, or "Ringu." Now people have even started to think that horror is the mainstream of Japanese cinema, when there are actually plenty of other types of Japanese films that they have not discovered yet. We need to try hard to make people realize that there are various types of films in the Japanese film industry. And if so, it is necessary for us to pioneer a network of film distribution. Also Japanese companies should realize the fact that Japanese films are not successful enough in terms of box-office. They need to think more before jumping at the big company's generous offer and ignoring the smaller ones. For instance, Miramax may pay an enormous amount of money, but the small companies may contribute more to promote the films.

Klomfass

The big companies in Germany are interested in Asian animation films, and invest quite a large sum of money in them. Once a major company had the distribution rights for "Spirited Away" by Hayao Miyazaki, but it was never screened. They eventually did so three years later, as a number of fans started to complain. They failed to advertise it well enough, though. In Japan, it may have been profitable, but in Germany, it was not a decent performance at all, with such a small number of screens. This encourages people to have an even stronger idea that Japanese animation films are not successful in Germany.

Boulenger

That is not really our case. In France, Hayao Miyazaki is

品の配給権を買いましたが、一向に公開されず、多くのファンから クレームが殺到しました。ようやく3年後に劇場公開されましたが、 宣伝もあまりしませんでした。それで、日本のアニメ作品はドイツ では成功しない、と言われてしまうのです。それが問題です。日本 ではビジネスになったのかもしれませんが、ドイツでは劇場の数も 少なく、十分な公開とは言えませんでした。

ブーランジェ フランスでは状況が少し異なっています。宮崎駿はとても有名で、映画も成功しています。ただ、他の監督の作品、例えば今敏監督の『東京ゴッドファーザーズ』は、フランスでは公開されていません。コアな観客は存在するのですが、観客層が少なすぎると考えられました。10万人の観客が劇場に来るのが果たして小さいと言えるかわかりませんが、大きな会社はそう考えるかもしれません。「こういった映画は、劇場公開しても経済的に成り立たない」と思ってしまい、公開しないという結論にしてしまうのです。大友克洋の『スチームボーイ』もフランスではあまりうまくいきませんでした。これを成功させようという考えがないのです。このようなことは、フランスでの日本アニメの問題だと思います。我々は、色々な映画を出そうとしているのですが、映画会社側は、日本映画はジャンル映画、あるいは特異な映画、子供用、又はビデオ用だと思い込んでいます。これは残念なことです。

フォンフレード そのようなことは、香港映画でも起こっています。大きな香港の会社は基本的にはお金儲けをしたいのです。大きなスタジオに買ってもらい、大きな映画祭に選んでほしいのですが、香港映画は今までその様にして成功してきたわけではないはずです。最初は小さな映画祭から始め、そして、口コミで評判が伝わって、結果として海賊版のビデオも出るような人気になる。香港の映画会社のような考え方は日本にもあると思います。小さな映画祭に行くのを恐れ、一番大きな映画祭で上映できないなら、どこにも出さないという現実があります。また、映画をセールスするということに関しても、「ぜひメジャーに売りたい、小さな会社はダメだ」という態度です。1年待っても何も商談は始まらないということが起こっているのではないでしょうか。

アンティン 私から追加コメントがあります。フランスは、非常にシネフィルの国だと考えられていて、世界中の映画がリリースされていますが、実はアルゼンチンとあまり違わない点があります。最近の映画祭で「座頭市」の上映をしました。プログラマーは昨年日本の製作会社に、「この作品はミラマックスが現地での配給会社なので、彼らと話をしてください。でも何か問題があれば知らせてほしい」と言われました。そして、実際、問題があったのです。ミラ

prominent and successful. However, as for other directors' works, it is a different story. For example, "Tokyo Godfathers" by Satoshi KON has not been on screen yet. It has quite a number of core fans, but it was not thought to be large enough for business. Although I am not sure whether 100,000 fans is a small number, it may be so for the big companies. They reject this kind of films because they think these films are not profitable. "Steamboy" by Katsuhiro OTOMO did not do very well either. This may derive from the lack of the company's willingness to make it a success. This is the problem we have in France. The film companies have a fixed idea that Japanese films are all about genre films, unusual ones, kids films, or straight-to-video, which is a great pity.

Fonfrede

We observe a similar tendency in the Hong Kong film industry. Basically the big companies just want to make a profit. They want to sell the films to the big studios, and appeal to the big film festivals. However, it was not such a process that made Hong Kong films popular. Starting with the small festivals, they established a reputation by word of mouth, which made them so popular that their pirate videos started to appear. It seems to me that Japanese companies share the idea of the Hong Kong companies. They would prefer not to screen their films anywhere, if they cannot screen at the biggest festival. They are happy to deal with big distribution companies, but not with small ones. This is their attitude. Consequently, there are cases that they just end up failing to do any business even after waiting a year.

Antin

I have some comments to add. It seems that even France, a cineaste country which screens a variety of films from all over the world, shares the same difficulties as us, Argentina. We showed "Zatoichi" at a recent festival. During its process, the Japanese production company told our staff to negotiate with Miramax as they were in charge of the local distribution of the film, but to contact them in case of trouble. And there was actually trouble. Disney, which releases Miramax films in Argentina, would not give us the print. We managed to obtain it using our strategies after all, but the film has not had a general release yet. Why would they refuse to show a film that can actually appeal to the audience? What conditions would be good enough for them to feel like showing the film? Another example is the





マックス作品をアルゼンチンで公開しているディズニーが、映画祭にプリントを渡そうとしなかったのです。そこで、様々な駆け引きがありました。最終的に、プリントを映画祭用に入手することができましたが、映画はまだ一般公開されていません。実際的に聴衆にアピールできる映画なのに、アルゼンチンでは公開されていないのはどうしてでしょうか?どの様な条件なら公開されるのでしょうか? 例えば近隣国、ブラジルの映画は我が国では非常に大きなスタジオが配給しています。しかし、そのブエノスアイレス事務所は失敗ばかりしています。アメリカ映画以外の扱いはまちがっているのです。他の国でも似たようなことだと思いますが、これが我が国での配給の現状です。

ハリウッド版リメイクの影響

西村 話が進んできましたけれども、観客席で何か質問のある方は いらっしゃいますでしょうか。もし聞いてみたいことがありました ら、手を挙げていただけますか。マイクを回します。

観客1 愚問ではございますが、今日日本の新聞では、『The Juon/ 呪怨』が全米ボックスオフィスでナンバーワンになったことが非常 に話題になっています。ご存じでしょうが、『呪怨』というのは、日本のクリエーターである清水崇さんがオリジナルのストーリーで つくり上げたビデオ作品が日本で大ヒット映画になり、アメリカに リメイク権が売れて、清水崇さんが監督したアメリカ版も公開されました。この現象が、日本映画の海外への普及に関して何か好影響、あるいは悪影響を及ぼすでしょうか。そのことについて、皆さんは全く関心はないのかもしれませんが、もしも参考になるような ご意見があれば伺いたいというのが一つ。

もう一つは、先程司会の方が、600以上の映画祭が世界中にあり、まだまだ増えているとおっしゃっていましたが、今の世界のマーケットと、映画のクリエーターの数からいって、映画祭は幾つぐらいが適当なのでしょうか。それと、東京国際映画祭は、11大映画祭の一つと標榜されていますが、実際に国際映画祭というものは幾つぐらいが適当だとプログラマーとしてお考えでしょうか。

クロムファス 最初のご質問に関して、我々の経験としては、ストーリーあるいは映画がアメリカに売れたら、もうオリジナルのバージョンは観られないということがよくあります。アメリカのバージョンがリリースされるまで待つ、ということになります。これは問題だと思います。

アンティン 例えば、最近リメイク権が買われた香港映画の『インファナル・アフェア』は今、アメリカ版リメイクをつくっているので、アルゼンチンでは公開できないのです。

二つ目のご質問に答えたいのですが、映画祭の数を決める必要はないと思います。多ければ多いほどいいと思います。映画祭というのは文化的な表現です。文化に触れる機会を作ります。様々な異なった人々が様々な映画を観る機会です。ですから、1ケ国1ケ所ということになると、逆算して、観ることのできる映画の数はわかってしまいますね。

フォンフレード カナダでは、少なくとも4つの大きな映画祭がありまして、例えば1つだけに絞りたいということになると、それは 観客にとっていいことではありません。映画祭を行う時には、実際 に作品を観たいという人のこと、もっと観たいと思う人の気持ち、更に、他の国や文化と触れ合いたいという気持ちを考えるべきだと

case of films from Brazil, our neighboring country. Brazilian films are distributed by a huge studio in Argentina, but its Buenos Aires branch is completely useless. They only know how to deal with Hollywood films. This is what is happening in our country anyway, although I suppose any country is more or less the same.

The influence of Hollywood remakes

Nishimura

Would any of the audience like to ask a question? Please raise your hand, and I will pass you a microphone.

Audience 1

I would like to ask about two issues, although they may be stupid questions. Firstly, several newspapers today reported that "The Grudge" has become the No.1 hit in the USA. As you know, it was originally a video film which was created by Takashi SHIMIZU. It was such a big hit in Japan that it was re-made in the USA with the same director, and was also a success. I wonder if this incident would influence somehow on promoting Japanese films overseas, either in a good way or in a bad way. I would like to hear your comments on this, although it may not be a big issue for you.

Secondly, the moderator mentioned earlier that there are over 600 festivals in the world, and the number is growing. Considering the current situation of the markets and the number of the filmmakers, how many festivals should there be? Also, while Tokyo International Film Festival is regarded as one of the 11 biggest film festivals, what do you think should be the appropriate number of international film festivals?

Klomfass

As for the first question, according to our experience, it is often the case that the original version never has the chance to be screened in the USA once either the film or the story is sold to Hollywood. I mean, you just have to wait for the remake to be released. I think this is a problem.

Antin

An example is the Hong Kong film "Infernal Affairs," whose remake rights were sold recently. It cannot be screened in Argentina because the American remake version is being made now. As for the second question, I don't think it is necessary to decide the number of festivals. I think the more the better. Film festivals express cultures. They give us a chance to experience cultures. They create the situation where a variety of people watch a variety of films. If we limit the number of festivals, like one festival in one country, well, you know how many festivals there will be – you don't even need a minute to count them.

Fonfrede

In Canada, there are at least four big film festivals. If you wanted to

FIIE

思います。「新しい経験をしたい」「映画を観たい」という人に聞けば、「自分の町では一年中、連続した映画祭が開催されてもいい」と言うでしょう。文化的な視点から見ると、そういったところを保護していく必要があると思います。

ファンタジア国際映画祭でオリジナルの「呪怨」が、グランプリを受賞したのですが、リメイク待ちだったので、上映は制作してから3年後でないとだめでした。リメイクがいいのか悪いのかと言われれば、それはいいことかもしれません。しかし、香港で起こったことなのですが、アメリカがリメイクするようになると、おかしなことが起きることがあります。もともとの国が、映画づくりでアメリカの味つけを狙ってしまうようになります。カンヌ・マーケットではそういうおもしろくない作品が目白押しでした。アメリカの会社はそれに興味を持ちます。というのは、ビデオ市場がありますから。そのような事情が入ってきますと、元々のオリジナルな文化のアイデンティティーを失ってしまうと思います。

『リング』ですが、この映画は非常に良かったです。これは、非 常に日本的であって、これを西洋でやるのは難しいと思う程でした。 アメリカの『ザ・リング』を観ましたが、奇妙なアメリカ的なメン タリティが映っていること、つまり全編説明しなければならないと いうことが、逆に面白く思えました。例えばビデオテープはどこか ら来たのか等本来日本ではどうでもいいことが、アメリカでは大事 で、それを説明しなければいけない。そういったリメイクが行った り来たりすることになっては残念だと思います。そうすると、多く の映画が外国市場を念頭につくられてしまって、アイデンティティ ーを失ってしまうのではないでしょうか。今香港では非常に大きな 問題になっています。本物の香港映画をつくろうとし始めてはいま すが、自国のみでは映画は儲からないということで、3~5年前から 外国市場で受け入れられる映画をつくるようになり、面白くない映 画がつくられるようになってきてしまいました。日本ではそういっ たことが起こってほしくありません。ハリウッドからの誘惑に抵抗 してほしいと思います。

ブーランジェ フランスでは、基本的にほとんどの場合、オリジナルバージョンも公開します。『呪怨』がフランスで売れたかどうかはわかりませんが、その公開はアメリカのリメイクの前か後になるでしょう。韓国の映画も同じです。基本的には、リメイクを元々のバージョンの前に公開します。フランスでは、原作を尊重しようとしますが、どこの国でも同じでしょうが、時にはアメリカのリメイクがオリジナルバージョンの前に入ってくるということがあります。

映画祭に関しては、映画祭に存在理由があれば存在するべきだと 思います。映画祭のアイデンティティーが必要です。アイデンティ ティーがないと自然淘汰されるでしょう。

フォンフレード ハリウッドには、現在は特に、アジア映画のリメイクをつくる傾向があります。そして、その場合、オリジナルを可能な限り誰にも観られないようにしたりします。岩井俊二監督の『Love Letter』の、日本の映画会社も監督もこの問題に怒っていました。アメリカの配給会社が全くパブリシティもしないまま、たった一つの映画館で、一週間しか公開しませんでした。「公開したぞ」とだけは言えますが、映画のことを知っている人は誰もいない状態です。配給会社はリメイクにしか興味がなかったのかもしれません。『呪怨』に関しては、同じ監督を雇ったので、それは良かったかもしれません。

アンティン 1つ追加コメントです。一時、何本かのフランスのコ

slim them down to only one festival, I do not think it would be a good thing for the audience. When organizing a festival, it is important to think about the people who wish to watch the films, who wish to watch even more films, and who wish to experience other countries or other cultures. If you asked such people for their opinions, I think they would say they wouldn't mind having a festival every day. From the cultural point of view, I think we should value these feelings.

The original "Juon" won the grand prize in Fantasia Festival, but the actual release was three years later because we had to wait for the American remake version. If you ask me whether remaking is a good thing or bad, well, it may be good. However, I know some odd cases in Hong Kong. That is, people who make the original version have started to expect their films to be remade in the USA, even when they are still filming. It consequently affects the quality of the original. I saw plenty of such films in the Cannes market. The American companies are interested in them though, for they have a video market. I think that this tendency will damage the identity of the original culture.

As for "Ringu", I really liked the film. It was so Japanese that it made me think it would be difficult to remake. I also saw the American version, and I found it rather interesting that we could see the American mentality somehow in the remake version. I mean, in the remake, they have to explain everything logically. For example, where the videotape came from did not matter in Japan, but it was important to be explained in America and its explanation took up time. However, I do think it is a pity if people prioritize the international market and neglect the identity of the film. This has been a serious problem in Hong Kong, indeed. As films are not profitable if they target the domestic market, the films which have been made in the last three to five years targeted the international market, which resulted in boring films. I really hope this does not happen in Japan. I hope you resist the temptation of Hollywood.

Boulenger

In most cases in France, we release the original version as well. I am not sure if the distribution rights of "Juon" was bought in France, but its release will be either before or after the American version anyway. Korean films are the same. We basically release the remake version before the original one. We try to respect the original version; however, it is often the case that the American version comes earlier than the original, which I guess is the same in other countries.

As for the number of festivals, I think they should exist if they have reasons to exist. Any festival should have its own identity, and without it, it will disappear, anyway.

Fonfrede

There is a tendency, especially recently, in Hollywood to remake Asian films. And they try to minimize the audience who see the original version. In the case of "Love Letter" by Shunji IWAI, both the director and the Japanese production company were angry because the American distribution company released the film in only one theater for only one week, without any decent promotion. Well, they may claim that they did show it, but actually there was hardly anybody who knew about the film. The distribution company seemed to be interested only in doing the remake. The case of "Juon" is actually better because at

メディ映画が世界中で成功したことがあります。そして、アメリカ バージョンがつくられ、そちらは成功しませんでした。この流れは 現在、アジア映画では起こっていません。リメイク権を買うのが早 すぎて、オリジナルの映画がまず最初に完璧に成功するのを待たな いのです。オリジナルの映画が世界中で成功して、それからアメリ カが独自のものをつくるなら問題はないと思いますが、アジア映画 のリメイクの問題は、生まれたばかりのオリジナルの映画をつぶし てしまう傾向にあるということです。

フォンフレード もし、そこに創造性がなければ、リメイクは問題だと思います。全員がクリエイティブでなければなりません。そうしませんと、コピーを撮るだけになってしまいます。それは何があっても阻止しなくてはなりません。

これからも多くのリメイクがあるでしょう。これが、究極のハリウッドのやり方なのです。どういうものが出来上がるかが正確にわかるので、彼らにとってはそれがベストなのです。非常に多くのリメイクが、現在企画されています。各国で当たった映画のリメイクを狙っているのです。タイの『Saving Private Tootsie』というトランスセクシャル・ムービーのリメイクさえも、準備しています。信じられないストーリーでしたが、リメイクをするのです。

各国の映画が海外でどう受け入れられているか

観客2 若干、今の議論の先の質問をしたいと思います。今日のテーマは日本映画の外国での評判ですが、いわゆるヨーロッパ文化、西洋文化を代表している国から来られた本日のゲストは皆さんから見てエキゾチックであるとか、日本的であるという映画は、少なくとも知識人の方々が観るフィルムフェスティバルの中では成功するけれど、大衆には受け入れられていません。それはやはり構造的な問題なのではないでしょうか。自分たちの文化がすごくよくて、他の文化に対しては、必ずしもそれほど寛容でないというのがヨーロッパの一般大衆の傾向ではないかと思います。日本では逆に、アメリカやフランス、しばらく前はドイツ等から来たものを非常に受け入れましたが、恐らくまだアフリカ、あるいは中近東辺りから来たものをアメリカほど受け入れるわけではないし、状況は同じだと思います。

ですから、文化庁や国際交流基金が考えている文化交流的な映画祭は置きまして、日本の映画産業について言えば、それは経済産業省の主管です。商業的な日本映画がヨーロッパにおいて、そのまま受け入れられるようになるのは、今すぐではないと思います。将来、ヨーロッパの人たちが物の見方を変えることがあったら、初めて可能になるのでしょう。アジアから出ていったアニメも、昔は『ハイジ』や『みつばちマーヤ』など、日本のものかどうか判らないものでした。けれども今は、日本であることが判るようなものを観ることで、若い人たちの感覚が少しずつ変わってきています。彼等が成長する10年先、20年先になると状況は変わってくると私は考えています。一般大衆が受け入れる部分についての文化的なギャップがあるという問題をどの様に考えていらっしゃるか聞きたいと思います。

ブーランジェ まず、フランスにおける観衆というものは、日本文 化に対して寛容でないのでは、というご質問でしたら、私も同感で す。他の文化を受け入れるということは、最も難しいことの一つだ と思います。しかも色々な複雑な状況がある場合、それを受け入れ least the same director did its remake.

Antin

I have another comment to add. Once some French comedies were successful all over the world. Then the American versions were made, but they did not do well at the boxoffice. In the case of the French films, it was okay in the way that the French films established their identity first, and then the American companies created a version of their own. But that is not the case with Asian films. The American companies never wait for the original films to establish their reputation, and they just buy the remake rights too soon. This threatens the identity of the original films.

Fonfrede

I think doing a remake is not a good idea unless it involves creativity. The production team needs to be creative. Otherwise, they just end up making a copy of the original one, which I think should never happen.

I guess that more and more remakes will be done, because this is the ultimate way of Hollywood. This is the best way for them as it is easy to estimate what sort of result they can get. A number of remakes are under way at the moment. They try to remake any successful films in any countries. Even "Saving Private Tootsie," a Thai transsexual movie, is one of their plans. It is a ridiculous story, but they will do a remake of it anyway.

How films are accepted overseas

Audience 2

My question may advance the present discussion, in which you have talked about the reputation of Japanese films overseas. It may be true that Japanese films which look exotic to you are successful in film festivals, where intelligent people come and watch. But in reality they are not really accepted in public. And I think that it is due to the structure of society. It seems to me that the public in Europe tend to value their own cultures and not necessarily tend to be so tolerant of other cultures. As for Japan, we have not been very keen to accept things from Africa or the Middle East, while we have welcomed anything from America, France and Germany – well, until recently in the case of Germany, though. In this respect, we could say that Japan is more or less the same as Europe.

My point is, except for film festivals that are considered for cultural exchange by Bunka-Cho and Japan Foundation, it's Ministry of Economy, Trade and Industry that is in charge of the Japanese film industry. I think it will take a very long time before Japanese commercial films are accepted in Europe as they are. It will happen only when European people change their perspective. I assume that the situation will change in ten to twenty years when the young generation have grown up. For instance, the Asian animations which were exported to Europe used to be something nobody could recognize as Japanese, such as "Heidi: Girl of the Alps" and "Maya the Bee." But now people's perspective has been changing by watching the films which can easily be identified as Japanese. Now I would like to hear your opinions on this disadvantage in terms of the audience's capacity for

ることは難しいですから、それは我々の心配の種でもあります。配 給業者としての私の心配は、どうやって映画をそのまま受け入れてもらうかということです。すなわち、フランス人にわかりやすいからといって、文化的に妥協した中途半端な作品は上映したくありません。先程話にあがった、日本のエキゾチックな作品が公開される、というのも懸念されます。ただ単に、エキゾチックだから人々が映画を観るべきだとは思っていません。ただ一方で、様々なチャレンジの多い映画の場合、なかなか観客は来ないのも事実です。だから日本の映画の中でもエキゾチックなものを、フランスの興行主は上映しようとするのです。

それから、アートハウス向けの映画を意識したりします。批判ではないですが、日本のアートハウス向けの映画監督というのは、どちらかというとヨーロッパ的な感覚を持っていると思います。それが問題かどうかは別ですが、フランスの配給会社としては、つくり手と受け手の間に何らかのコミュニケーションがあることが大切だと思うのです。もしヨーロッパ的な感覚、アメリカ的な影響というものが感じられた場合、良いかどうかはわかりませんけれども、そういう影響を感じて我々は共感することができる、と少なくとも言えるでしょう。

フォンフレード 私は常に、文化をどの様に代表するか、どの様に受け入れさせるかということについて考えています。フィルム・プログラムを映画祭で決める場合、実際に映画の本数を観て、1つの国からどれだけ出ているかを考えます。日本や香港は、文化的なステレオタイプのイメージが西欧に定着している地域です。その映画文化がどういうイメージを与えるかということを考えなければなりません。これは私にとってはとても重要です。映画祭のフィルム・プログラムを決める場合、ただ優秀な作品を上映するだけではなくて、観客をつくり上げていくという努力を何年も続けるので、新しい文化を紹介するという側面も重要なのです。

アンティン これは非常に幅広いテーマだと思います。私は断片的なことしか取り上げることができません。確かに、ヨーロッパの植民地主義あるいは人種偏見的な姿勢というものは今なお残っていて、日々の生活でも見られます。しかし映画の世界というものは、独自の世界であるのです。ヨーロッパの映画も、海外で成功しているわけではありません。むしろあまり成功していないと言えるでしょう。そういった意味では、ヨーロッパの映画事情というのは、アジアや中南米と同じ様な状況にあるのです。外国に対してなかなか映画が売れない。海外に映画を売り込むことに成功しているのはアメリカだけです。そういう意味では、この映画産業の第三世界に

accepting other cultures.

Boulenger

First, I agree with you that French people are not very tolerant of Japanese culture. It is, indeed, one of the most difficult things, to accept other cultures. Especially if the situation or the relationship is complicated, it is even harder, which does make us worried. Our concern is how we, the distributing side, can make people accept films as they are. I mean, we don't want to screen films that compromise culturally, even if they are easier for French people to understand. We would not be happy if only exotic films are screened, either. We don't think that people should watch films just because they are exotic. However, it is also a fact that people are unlikely to gather to watch films, which are not easy to distribute. Therefore, French distribution companies prefer to screen exotic Japanese films.

We are also conscious of art-house films. I think that the Japanese directors of art-house films have similar sensibilities to Europeans. I don't mean to criticize anything, but I think, as a part of the distributing side, that there should be some sort of communication between the creators and the audience through films. If French people feel something European or American in the films, it is easier for them to feel empathy.

Fonfrede

I always think of how we can introduce cultures and of what we can do to let the people accept them. For instance, when deciding the festival program, we try to be well-balanced about the number of films to screen from each country. Western people have stereotyped images of Japan or Hong Kong. Therefore, it is important for us to think of what kind of image a particular film would give to the audience. This is an essential factor for me. A film festival is not only about screening excellent films but also about educating the audience. That's why introducing new types of culture is one of the significant aspects in planning the film program.

Antin

This is such a broad theme that I can only point out a few things. Indeed, colonialism or discriminative attitudes still exist in Europe, and you can see them in everyday life. However, I don't really think the films are subject to this kind of issue in Europe. The films are rather independent. I mean, for instance, European films are not actually very successful overseas, either. I would say it is opposite. In this





我々全員が属しているわけです。第二世界というのは存在しないのです。

一方、今のご質問にお答えするために、別の点を取り上げたいと 思います。一つは大きな危険として、外国、あるいは遠い国の人た ちに、自由に映画をつくらせなくする、という新しい形の植民地主 義的現象が現れてきている点です。

2つ程例があります。最近アルゼンチンの映画に、非常にクリエ イティブで興味深いものがありました。しかしスペインやフランス 等に輸出される場合、「それはアルゼンチン映画ではなく、ヨーロ ッパ映画みたいだ」と批判されたりするわけです。また、最近の韓 国の映画、ホン・サンス監督の作品に関して、「これは韓国映画で はなくてフランス映画ではないか」という批判がありました。すな わち、映画制作者の芸術的な自由というものを制約しようとしてい るわけです。出身国のスタイルや様式に束縛しようとしているので す。それは文化の敵となるだけではなく、映画の流通の敵にもなり ます。日本の映画作家に対して、日本映画をつくれと要求するなん て、クレージーな話です。日本映画以外につくれるだろうか。アメ リカの映画をイミテーションしようとしているわけではありませ ん。それよりも、文化的に自由にスタイルを変えてもいいじゃない かと思うのです。アルゼンチンあるいは日本やドイツの映画作家 が、ネオリアリズムのスタイルで映画をつくってもいいではない か。どうして日本のピンク映画がコスタリカでつくられないのか。 それは映画文化の普遍性に関わる問題だと思います。

そして映画祭で我々が保存しようとしている考え方というのは、 国のイメージに反するものです。ある国のスタイルや価値観等に反 発します。例えば映画祭の選択基準は何なのかと聞かれた場合、又 映画である文化を代表させようとした場合、政府や検閲の影響が現 れたり、あるいはナショナリズムのアプローチが現れたりしている ものであれば、非常に大きなダメージを世界に対して与えているの です。それもヨーロッパの古い排外的な姿勢の現れだと思うことが あります。それが、植民地主義と伴うものであると思います。

クロムファス 我々は、日本映画のみを対象としている映画祭ですが、多くの人たちから「なぜドイツ人が日本映画の映画祭をやっているのか」とよく聞かれます。しかしロシアあるいは他の国の映画祭もあるのです。もちろん我々は日本の映画を扱っているのですが、プログラマー自身はドイツ人です。そして我々ドイツ人が映画を観て、色々なプログラム編成を決めています。だからといって「これが本物の日本である」とか「我々が本物の日本文化を紹介している」と主張するのは愚かなことです。

ところで、映画祭では「侍映画等、古いスタイルの日本映画を紹介しなければならない」等と議論されることがあります。また、「着物を来た日本女性しか紹介するな」とか、「日本の伝統的なものだけを紹介すべきだ」という意見も確かにあります。日本の若者の状況を紹介されて、非常に驚いたりすることもあるのです。しかし、世代間のギャップ、あるいは伝統と歴史とモダニズム等、そういった問題はドイツにも同じように存在します。その意味では、舞台設定が日本でも、映画のエッセンスは国際的な文化現象を表しているのだと思います。

しかし、大勢の観客の反応が良かった場合も、上映後の監督に対する質疑応答であまりに初歩的な質問が出ることがあります。「日本にはなぜこんなにバイオレンスが多いのか」とか、「なぜ東京にはあんなに人口が多いのか」等、映画に対する質問ではなく、日本

respect, the situation of European films are more or less the same as those of Asia or Latin America. We all struggle to sell films overseas. It is only the United States that has been successful in doing that. In the film industry, we all belong to the third world. There is no second world.

Now I would like to take up another issue to answer the question. That is, that neo-colonialism has been dominating and affecting our freedom of expression through films.

I have a couple of examples to show you. There was an Argentine film which was very interesting as well as creative. But when it was exported to countries like Spain or France, it was criticized that it looked almost European, not Argentine. Also, a recent Korean film, the work of HONG Sang-Soo, was subject to the same criticism in France. This is as good as a restriction on the filmmakers' freedom of artistic choice. Films are constrained to be in the conventional style or form of their countries. Neo-colonialism is not only the enemy of culture but also of film distribution. It is almost crazy to demand a Japanese film director make a typical Japanese film. Are they making anything other than Japanese films? Are they trying to imitate Hollywood films? No. They just change their style freely, which I think is completely okay. Why is it not okay for an Argentine, Japanese, or German film director to make a film in the style of neo-realism? What is wrong with making a film like a Japanese pink movie in Costa Rica? This is the issue of the universality of movie culture.

The perspective that we try to maintain challenges the images of the countries. It may oppose the style or value-system of a particular country. For example, when we try to introduce a culture through a film, or when we are asked what is our standard for screening films, we are subject to the authority of the government or censorship, especially if it involves the films which approach nationalism. They have a huge negative impact on the world. I think this is an indication of the old, exclusive attitude of Europe, which is consistent with colonialism.

Klomfass

We exclusively screen Japanese films, and people often ask us how come we Germans organize a Japanese film festival, however, there are Russian and other film festivals as well. We Germans plan the program or watch the films and decide which to screen, and it is silly to advocate an idea like, 'Look, this is the reality of Japan' or 'We introduce real Japanese culture.'

By the way, at the film festival it is sometimes argued that we should screen old-style Japanese films such as samurai films. We are also told that we should only introduce Japanese traditional culture such as women in kimono. Indeed, it is the case that the audience are astounded to know what the Japanese young generation are like. However, it is not a thing unique to Japan. We share the same concerns such as generation gap, history, tradition, and modernism. In this respect, such films represent universal phenomenon in cultures even when the films are set in Japan.

Even after a very successful film screening, we sometimes experience the audience asking the directors basic questions such as, "Why is Japan so violent?" or "Why are there so many people in Tokyo?" They ask such stupid questions which are not even relevant to the films and disappoint the directors.

に関する愚かな質問を受けて、監督たちが失望することがあります。一つの文化的なイメージを意識して映画を観た観客に対し、衝撃を感じることもあります。しかし文化的なカルチャーギャップというのはヨーロッパの中にもあるので、いずれにしても我々は色々な日本映画を紹介していこうと考えています。

フォンフレード 映画を通して、アイデンティティーを失うことな く、国境を超越することは可能だと思います。

西村 話はどんどん進んで行きますが、時間が来てしまいました。 今日は、4つの都市の方からお話を聞きましたが、我々は日本で、 幸か不幸か日本映画をつくっています。しかし日本映画には、日本 にしか観客がいないわけではなくて、まだまだ、その数は少ないか もしれませんが、ブエノスアイレスにも、フランクフルトにも、モ ントリオールにも、パリにもいるという現実があります。今日色々 な話をお聞きして、これからどうやって観客をそれぞれの都市で増 やしていこうか、日本映画をもっと海外に知らせていくためのネットワークをどうやって作っていくのか等、これからも考えていきた いと思っております。

今日は長い時間、ありがとうございました。これで第1部のシン ポジウムを終了いたします。 We do occasionally feel shocked by the audiences who have only one particular image of a culture. But this kind of cultural gap does not exist only between Japan and Germany but also within Europe. So we just try to introduce various types of Japanese films.

Fonfrede

I believe it is possible for the films to transcend boundaries without losing their identities.

Nishimura

The discussion could go on endlessly, but we are out of time. We have learned that Japanese films do not have fans only in Japan but also in Buenos Aires, Frankfurt, Montreal, and Paris, although the numbers are still small. Listening to these guests from four different countries, this fact made me realize that it is necessary for us to think of how we can build the audience, and how we can build a network in order to send more Japanese films out into the world.

Now I would like to close the first part of the symposium. Thank you very much, all of you.

山田洋次&イ・チャンドン スペシャル・トーク

(第2回文化庁国際文化フォーラム)

Special Talk, Yoji Yamada & Lee Chang-Dong

(The 2nd Bunka-Cho World Cultural Forum)



■ 開催の趣旨と報告

山田洋次監督とイ・チャンドン監督がそれぞれ東京国際映画 祭の審査委員長と審査委員を務めるに際し、両監督の公開対談 を行い、韓国政府の映画政策、映画の商業性と芸術性、日韓交 流の今後等について語り合いました。

Aims & Report

Film directors, Yoji Yamada and Lee Chang-Dong, in their roles respectively as Head and Member of the Jury for the Tokyo International Film Festival, held a public dialogue and exchanged their views on various matters including the film policies of the Korean government, the commercial and artistic aspects of film, and the future of cultural exchange between Japan and Korea.

ゲスト紹介&プロフィール

Guests Profiles

出席者 Guest Speakers



Yoji YAMADA 山田 洋次

<映画監督>

1961年の初監督作品『二階の他人』から最新作 『隠し剣 鬼の爪』まで松竹における監督生活43年 の間に78作を発表。代表作に『家族』、『故郷』、 『同胞』、『幸福の黄色いハンカチ』、『遥かなる山の 呼び声』、『息子』、『学校』、2002年の「たそがれ清 兵衛』等がある。69年に始まった『男はつらいよ』 シリーズは96年の48本目まで続いた。芸術選奨文 部大臣賞他、国内、国外で多数受賞。『山田洋次作 品集』等の著作がある。

< Film Director >

During the past 43 years with Shochiku, Yamada has directed 78 feature films – from his first one, "Stranger Upstairs" (1961) to his latest, "The Hidden Blade." Other works include "A Wedding," "Kokyo," "The Village," "The Yellow Handkerchief," "A Distant Cry from Spring", "My Sons," "A Class to Remember" and the 2002 hit film, "The Twilight Samurai." The "Tora-san" franchise began in 1969 and came to an end with its 48th title in 1996. Yamada has received numerous awards both in Japan and abroad including Minister of Education Award for Fine Arts, He is also the author of several books including "Yoji Yamada Collection."



LEE Chang-Dong
イ・チャンドン

<映画監督、前文化観光部長官(韓国)>

1983年に『戦利』で小説家としてデビューし、文学賞を多数受賞。1993年に助監督、脚本家として映画界入り。96年発表の初監督作品『グリーンフィッシュ』は、バンクーバー国際映画祭を始め、国内、国外の多くの映画祭で受賞。第二作『ペパーミント・キャンディー』(NHKとの合作)は、韓国で日本映画が部分解禁されて以来初の日韓合作となった。2002年の『オアシス』でもベネチア国際映画祭他多くの映画祭で受賞。

< Film Director and former Korean Minister of Culture and Tourism >

After making his debut as a novelist with "Chonri" in 1983, Lee received many awards for his literary works. He then turned to filmmaking as assistant director and screenwriter in 1993. His directorial debut film, "Green Fish," released in 1996, brought him numerous awards both at home and overseas, including at the Vancouver International Film Festival. His second movie, "Peppermint Candy," co-produced by NHK, was the first Japanese-Korean collaboration since the ban on Japanese films was partially lifted in Korea. Lee's third film, "Oasis," released in 2002, again won awards at numerous international film festivals including Venice International Film Festival.

司会 Moderator



Ken TERAWAKI 寺脇 研

<文化庁文化部長>

1975年文部省入省。初等中等教育局職業教育課長 等を務めた後、一時広島県教育委員会教育長に。再 び文部省に戻り高等教育局医学教育課長、生涯学習 局生涯学習振興課長、大臣官房政策課長、文部科学 省大臣官房審議官生涯学習政策担当を務める。平成 14年より現職。『生きてていいの?』、『対論・教育 をどう変えるか』、『21世紀の学校はこうなる』、 『どうする学力低下』、『中学生を教う30の方法』等、 著書多数。

< Director-General, Cultural Affairs Department, Bunka-Cho >

Ken Terawaki entered the then Ministry of Education in 1975. After serving as Director of the Vocational Education Division in the Elementary and Secondary Education Bureau, he was appointed as Superintendent of Education in Hiroshima Prefecture. He then returned to the Ministry of Education and served successively as Director of the Medical Education Division, the Lifelong Learning Promotion Division, and the Policy Division in the Minister's Secretariat. He was later appointed as Deputy Director-General of the Lifelong Policy Bureau before taking up his current position in 2002. He has written numerous books on educational issues including "Ikitete lino? (Is It OK to Be Alive?)"

司会 お待たせ致しました。只今より、「山田洋次&イ・チャンドン スペシャル・トーク」を始めたいと思います。今回この対談は文化 庁が日本と海外の世界的な文化人による対談・討論を行う"国際文 化フォーラム2004"の一セッションです。対談にご登場頂く山田 洋次監督は皆さんよくご存知だと思いますが、最新作『隠し剣 鬼 の爪』が今年の東京国際映画祭のオープニングで上映されました。 また今年の東京国際映画祭のコンペティション部門の審査委員長を されています。韓国のイ・チャンドン監督は、最初は作家としてデ ビューされ、その後映画製作も始められまして、デビュー作の「グ リーンフィッシュ」、「ベバーミント・キャンディー」、「オアシス」 等の作品は海外の主要な映画祭で様々な賞を受賞されています。ま た、イ・チャンドン監督は韓国のノ・ムヒョン大統領から指名され て、2003年2月から2004年の6月まで韓国政府の、日本でいう文化 観光大臣を務められました。それから、今年の東京国際映画祭では 山田洋次監督と一緒にコンペティション部門の審査員を務められて おります。今日のスペシャルトークの進行は、寺脇研文化庁文化部 長が務めさせていただきます。御三方に入場していただきますの で、拍手でお迎え下さい。

--(登場)

寺脇 皆さん、こんにちは。今ご紹介がありましたように、この山田洋次監督とイ・チャンドン監督の公開対談は、東京国際映画祭の参加事業で、日本で世界の文化人が語り合うという文化庁が昨年から開催している国際文化フォーラムの一連の対話の中の一つです。イ・チャンドン監督は、私がとても大好きな3本の作品をお撮りになった監督で、山田洋次監督は、私がまだ高校生の頃から作品を見てきて影響を受けてきました。お二人のお話を聞くだけでも十分なので、私がここにいる必要はないのですが、進行の都合上、整理役としてお話を進めさせていただきたいと思います。お二人共東京国際映画祭に審査委員長と審査員という形で参加されていますので、まず映画祭のご感想をお聞きしたいと思います。山田監督からお願いします。

山田 映画監督の山田です。大変責任の重い仕事を引き受けて、毎日ふらふらになって映画を観ております。いい映画もたくさんありますが、ともあれ非常にパラエティに富んでいるので、比べて評価するのは大変難しい。良い映画を2本並べてこっちが良い悪いという評価をするのは非常に難しく、困っております。今ちょうど半分終わったところです。イ・チャンドン監督は、僕が韓国映画の中でとりわけ好きな『ペパーミント・キャンディー』の監督です。しかも、その後映画監督の中から選ばれて、文化についての大臣、つまり行政に携わっています。当然僕はこの人から、政治と映画との関係、政府の映画支援が韓国でどのように行われているのか、あるいは、どんな歴史をたどっているのか等を聞きたいのだけれど、審査員というのは映画を観た後に映画について語り合うのが仕事ですから、今までなかなか彼からそういう話が聞けずに残念に思っていましたので、今日はいい機会だと思っています。

寺脇 ありがとうございます。では、イ・チャンドン監督、簡単に 東京国際映画祭の感想からお願いします。

イ 東京国際映画祭は、私が前から来たいと思っていた映画祭でした。今回こういう形で参加することができて大変に幸せに思っております。東京国際映画祭は大変活気に溢れ、そして新しい出発を競

Host

Ladies and gentlemen, thank you for waiting. "Special Talk, Yoji Yamada & Lee Chang-dong" will now begin. This session, organized by Bunka-Cho, features discussion and debate by cultural representatives from Japan and overseas, as a part of the International Culture Forum 2004. Our first guest, Yoji Yamada, needs no introduction. His latest film "The Hidden Blade" was this year's opening film of TIFF. He also heads the jury in our Competition section this year. Korean director, Lee Chang-dong, started out as a writer before moving on to film. His first film, "Green Fish," followed by "Peppermint Candy" and "Oasis", have won awards at major film festivals. Furthermore, Lee Chang-dong was personally appointed by President ROH Moo-Hyun as Minister for Culture and Tourism, a post he held from February, 2003 until June, 2004. He joins Mr. Yamada on the competition jury of TIFF this year. The moderator of today's discussion will be Ken Terawaki, Director-General of Bunka-cho, Please welcome all three on stage.

(Guests enter)

Terawaki

Hello. As you just heard, this discussion between Mr. Yoji Yamada and Mr. Lee Chang-dong is part of a series of discussions organized by Bunka-cho called International Culture Forum. Inaugurated last year, it aims at providing a platform for international artists to hold discussions in Japan. I am a great admirer of Mr. Lee Chang-dong's three films, and have been influenced by Mr. Yamada's work ever since high school. It would be enough to hear them speak and my presence is not actually required, but I will try and add some form and structure to today's events. As our guests are Head and Member of the Jury in this year's Tokyo International Film Festival, I'll begin by asking them their impressions of the festival. Mr. Yamada?

Yamada

I'm Yamada, a film director. The role I've been given this year carries great responsibility, and every day I have been nervously watching films. There are many praiseworthy films, and a great variety, so ranking and grading them is very difficult. Watching two good films and then having to distinguish between them, saying one is not as good as the other, is a hard task. Right now we are at the halfway point. Mr. Lee Chang-dong is the director of one of my favorite Korean films, "Peppermint Candy." Furthermore, he was chosen from amongst his country's film directors to be a minister, playing a role in government. Of course, with this background I'd like to hear about the relationship between government and cinema in Korea, particularly the support systems provided to cinema. I'd also like to know more about the historical development that has taken place there, but as judges, regrettably, we have only had time so far to watch films and discuss our evaluation of them. Today is a good opportunity to rectify that.

Terawaki

Thank you. And now, Mr. Lee, your impressions of TIFF, if you would?

うという一様な意欲が感じられ、私も大変嬉しく思います。今、映画産業が日本や韓国だけでなく、世界的に非常に重要な地点に来ていると私は思います。このような地点におきまして、日本の映画産業の復興の為に日本政府や映画人の皆さんが努力している姿が非常に印象的です。映画を審査をするということは、私には非常に不相応なことですが、一方で映画を観客として楽しみ、そして映画をつくる人として映画を勉強する動機になればと思って今回参りました。映画を観た後、短い時間ではありますが山田監督とお話しさせて頂き、多くのことを勉強しているところです。また、日本を代表する山田監督とこの様な公開対談をできることも光栄に思っております。この場が、韓国と日本の両国の映画産業の現在と未来の為に有意義な会合であると考えております。

韓国政府の映画政策について

寺脇 本日は、文化観光大臣をされましたイ・チャンドン監督にお越し頂いていますので、山田監督が一番知りたいとおっしゃっている映画についての政策、映画づくりの支援について、当事者である文化観光大臣、あるいはまたそれを受ける監督という立場から、韓国の映画支援政策の簡単な歴史と現在の方向性を、イ・チャンドン監督にお話しして頂ければと思います。

イ 私はこの数年の間で、韓国の映画産業の政策が一貫したものに なるように努力したつもりです。3、4点をまとめてお話ししたい と思います。まず第一に、映画界の自立性を重要視する方向です。 映画産業は一方では市場における活力が必要で、もう一方では市場 では歓迎を受けないけれど、映画自体の力や挑戦的な精神が絶えず 生産されるような、お互い相反する価値が共存していく産業だと思 います。政府が外から過度に介入するとなると、いい影響を受ける こともありますが、やはり危険に晒されることもあります。ですか ら、政府がどのようなバランスを維持しながらその政策を維持する かが非常に重要なことだと思います。その様な意味で政府が過度に 介入するよりは、映画界が自立し、必要性に応じた政策が作られ、 映画界の自主性を絶えず守り、促すということが重要だと思いま す。第二に、韓国の映画が発展する為には、より一層国際間、特に 隣国間の交流や協力を活発にし、強化しないといけないと思いま す。アジア圏の映画市場や産業は、今も変化しつつありますが、こ れからはより大きな変化を迎えることになるでしょう。それに備え る意味でも、韓国が自国の映画産業だけに固守するのではなく、隣 国との協力と、外部からの刺激を更に受け入れていくことが重要だ と思います。第三に、今なお韓国では、映画産業を含む文化産業全 般においての認識が足りないといった実情があります。文化産業が いかに経済的に重要であり、かつ、自分たちの暮らしの重要な要素 となり、大きな影響を与え得るかについて、政府だけではなく、社 会全体が認識を高めること。この数点に焦点を当てて、政府政策を しっかり守ってもらおうとしているところです。

寺脇 私たちの知るところでは、韓国の文化観光部は私たち役人の 意識改革に随分努められていました。私は日本の河合(隼雄)長官 の部下ですから、こんな風にネクタイをしていても叱られません が、私がもし韓国の文化観光部の役人ならば、イ・チャンドン長官 に、「ネクタイなんかしていないで、もっと親しみやすい格好をし ろ。役所でふんぞりかえっていないで、現場に行って色々なものを 見ろ」と言って叱られるのではないでしょうか。

Lee

This is a festival I have long wished to attend. To be able to do so in my present role as a jury member is indeed an honor, TIFF is a lively festival, with a desire to innovate, and it is a pleasure to be here at such a time. In the present day, the movie industry in Japan, Korea and worldwide, is at a critical juncture. The efforts of Japanese filmmakers and policymakers to aid the recovery of the film industry have made quite an impression on me. I am not sure I am qualified to be a judge of films, but I have been enjoying the event as a movie fan, and taking the chance to learn about my trade. In the short time available after watching films, I have been learning a lot in my discussions with Mr. Yamada. It is an honor to be on stage at this event with one of Japan's leading directors. I'd like to think it will give some impetus to the present and future of the film industry in our respective nations.

The Korean government's strategy for supporting domestic cinema

Terawaki

As we mentioned, Mr. Lee was Minister for Culture and Tourism in Korea. As Mr. Yamada said, we'd like to hear about the strategies and support systems provided for the film industry, in terms of the past and future direction. Perhaps Mr. Lee can enlighten us from his dual perspective as both policymaker and director.

Lee

For the last few years, I have been striving to create a coherent strategy for the Korean film industry. There are three or four points to be made here. First of all, the film industry is learning to stand on its own two feet. On the one hand, film is a business and has to adhere to the dynamics of the marketplace. On the other hand, films that are more challenging and thought-provoking should be made, even if they are less inviting in purely business terms. This is the paradox at the heart of the film business. If government involvement in the process is excessive, there can be both good and bad effects. The important thing, then, is for the government to develop a strategy that takes account of and maintains this delicate balance. With this in mind, the ultimate goal is a strategy that encourages the independence of the film industry, and continues to urge the sector towards independence. My second point is that the development of Korean film depends largely on being international, in particular the exchange and cooperation with neighboring countries is crucial. The Asian market and industry is in a period of constant change, which will become even more pronounced in the near future. To prepare for this, it is not enough for Korea to protect its own industry. It must cooperate with its neighbors, and be stimulated by outside forces, in order to thrive. Thirdly, the culture sector has become intertwined with the economic, and is now an important factor in our daily lives. This influence means that not just the government, but society in general has to be more aware of the cultural sector. I am striving for a government strategy that pays attention to these factors.

Terawaki

What I know of the Ministry of Culture and Tourism in Korea is that

スクリーン・クオータ制

寺脇 山田監督には日本を代表する立場で、日本政府への注文をお話しいただきたいと思います。

山田 お聞きしたいことなのですが、韓国にはクオータ制、つまり 映画館は年間約3分の1は韓国産の映画を上映しなくてはいけない という決まりがあります。日本にはこのクオータ制を代表とした映 画に対する手厚い保護政策はありません。

イ スクリーン・クオータ制は、韓国だけが持っているのではなく て、世界各国において映画産業を保護する政策として使われている 制度ですが、韓国におきましては、1年365日の40%、146日は韓国 映画を全ての劇場が上映するように規定しています。しかし、中央 政府や地方政府が約40日を軽減した為に、実際には106日になって います。つまり、365日の30%、106日は韓国の映画を上映する制 度が現在のスクリーン・クオータ制です。スクリーン・クオータ制 は1967年から今日まで約40年近く施行されている制度ですが、今 から10年程前までは有名無実な制度でした。それが、1996年あた りから民間団体が韓国映画を保護するべきだと、積極的に映画館の 監修を始めました。それによって、初めてこれが制度的に動き出し ました。このことが良いことか悪いことかはわかりませんが、スク リーン・クオータ制が守られるようになってからこの数年で韓国映 画が非常に活性化してきたと、私共は見ております。しかしスクリ ーン・クオータ制自体は全てを解決する万能な制度ではないと思い ます。映画の発展のためには、その制度と併せて、他の映画の支援 策が必要だと思っております。

山田 1996年頃からそれまで有名無実だったスクリーン・クオータ制が、民間団体の働きかけにより実行され始めたということですが、それはどういうことだったのでしょうか。また、そのような活動に対して映画人はどういう反応をし、どういう運動を起こしたのでしょうか。

イ 韓国の映画産業の歴史は一言では語れないのですが、簡単に お話ししますと、元来韓国では、韓国の映画製作会社が輸入権を 政府から獲得し、アメリカ映画を輸入し、そして興行するという 制度、つまり、アメリカ映画と直接競争しないシステムでした。そ れが、1988年からアメリカ映画の直接配給が始まったことで、韓 国映画産業の核となっていた製作会社が数年の内に全て潰れまし た。また、大企業が韓国映画産業に投資を始めましたが、大手映 画会社が直接映画製作が出来ない仕組みになっていました。とい うのも、映画製作がいわゆる中小企業を保護するためのカテゴリ 一に入っていたからです。大企業は投資はするけれど、零細な製 作企業が大資本の投資を得て製作するシステムです。従って韓国 映画産業の基盤そのものが崩され、新しい変化を模索する過渡期 にありました。そういう中で年間製作本数も漸減していきました し、韓国映画を観ようという観客の比率もどんどん落ちていきま した。そして、年間200本を超えていた韓国映画の本数が、約20数 本にしかならないという、急速な減少をした際に、韓国の映画人 が強い危機感を感じ、その時からスクリーン・クオータ制を守る ための運動が積極的に起きてきたのです。それを受けてアメリカ 映画協会が韓国のスクリーン・クオータ制を撤廃ないしは縮小す るように圧力をかけてきました。そこで映画人が非常に強い危機 感を感じ、映画人を中心とするボランティア活動が起こりました。 それが「監視の会」です。韓国映画を復興させようという努力が great progress is being made in changing the consciousness of civil servants like myself. Hayao KAWAI is my boss, so I don't get told off for my shirt-and-tie appearance, but if I worked under Mr. Lee in the Korean Ministry of Culture and Tourism, it might be a different story. I could see myself being told, "Dress in a more approachable manner! Don't rest on your laurels just because you are a civil servant. Get out there and find out what is going on!"

The screen quota system

Terawaki

Mr. Yamada, speaking as a leading Japanese director, what action would you like the government to take?

Yamada

I'd like to ask about the Korean screen quota system. In Korea, a third of films screening must be domestic films. In Japan, such a considerate form of protection as the quota system does not exist.

Lee

The screen quota system is one used by many countries, not just by Korea. The rule is that theaters must screen Korean films 40% of the 365 days in the year, that is 146 days. However, the central and regional governments have reduced that by 40 days, to 106 days. So, the present screen quota is 30%, 106 of 365 days in the year. The quota system started almost 40 years ago in 1967, but until 10 years ago, the rule was largely ignored. In 1996, a citizens' group decided that Korean film needed to be protected, and they began to monitor theaters. That was the beginning of the system being enforced. I can't say if this is a good or bad thing, but since the enforcement of the system, we have seen a vibrancy in the domestic film industry. However, the screen quota system is not a panacea for all our ills. Further strategies are needed in order to aid the development of cinema.

Yamada

You say the system was unenforced till 1996, when the citizens' group began to take action. Could you give us more details? As a filmmaker, what response and what level of participation did you experience?

Lee

Well, we don't have time for me to give you the history of Korean cinema, but let me try and sketch an outline for you. In the past, Korean production companies had to obtain a license from the government in order to import and distribute US films. There was no direct competition with American films. In 1988 American distribution companies obtained the right to distribute their own product in Korea. This meant extinction for the Korean production companies at the core of the industry. Large Korean corporations began investing in Korean film production, but the system meant that large Korean film companies could not engage directly in film production. Film production was within the category of protecting small and medium-sized companies. Large corporations invested, but the system was limited to small production companies receiving large injections of capital to produce films. The basis of the whole system fell apart, and the search for a new way of doing things began. The number of films being produced declined, as did

結集され始めたのが1997年で、それが力を発揮してきたのはここ3年位のことでしょうか。今はもう皆さんご存知のように韓国映画は観客の占有率が約50%を超えるようになりました。世界的に見ても、米国映画と直接競争して、自国映画の観客占有率がこれほど高い国は、有数のことだと思っております。

山田 スクリーン・クオータ制の「監視の会」というのはどういう 組織ですか。

イ あるボランティアの集まりです。当局には韓国映画を上映するように申告して、実際に映画館ではアメリカ映画を上映するケースが多くありました。全国に散在している映画館がこの申告通りに上映するかどうか政府が確認するのは不可能に近いことです。その確認を民間団体が行って、事実と異なることがあれば告発するようになったので、映画館がスクリーン・クオータ制を守らなければいけない状況になりました。今でも恐らく、この様な監視活動をやっていますが、違反する映画館はほとんどなくなったと思います。

山田 「監視の会」というのは、皆さんボランティアで働いていらっしゃるのですか?

イ どれくらいの方がボランティア活動に出られているかはわかりませんが、目に見える形の組織化された団体ではなくて、非常に開かれている組織です。韓国映画を守ろうという考えに共感して集まった人々です。映画館が申告した映画と異なる映画を上映していた時は、誰でも告発できるようになっているので、組織された団体というよりは、観客がその考えに共感していたと考える方が正しいと思います。

山田 観客が告発できるわけですね?

イ はい、そうです。

山田 事務所はないのですか?

イ スクリーン・クオータ制に対するアメリカからの圧力が強くなった時、韓国映画のファンが反対闘争に参加して、映画館がスクリーン・クオータ制をより正確に守るようになった為、「監視の会」はもうすでに積極的に働く必要がなくなったと思います。

山田 映画人による有名なデモもありましたよね?あれは何年でしたか?

イ ここ数年、何回かに渡って起きました。今の韓国政府とアメリカとの非常に複雑な背景の説明なしに理解するのはなかなか難しいことですが、アメリカからの圧力がかかった時に、映画人がそのような動きを見せ始めたのです。個人的なお願いでありますが、この問題は私が前職の長官であった時の問題なので、この場においてこれ以上触れることはご容赦頂きたいと思います。



the audience coming to see Korean films. The number of Korean films being made fell from 200 to 20, which made Korean filmmakers feel their industry was in jeopardy, and so they took action by agitating for the enforcement of the screen quota system. This led to the MPAA (Motion Picture Association of America) calling for the abolition or limitation of the quota system. Filmmakers felt even more threatened, and became the core of the volunteer movement. That was Screen Watch. The movement to resuscitate Korean films began in 1997, reaching full strength these last three years. As you all know, Korean films now account for over 50% of domestic box office. On the international stage, Korean films now compete with American, and very few countries can command a share of the domestic market equivalent to Korea's.

Yamada

Please tell us about the Screen Watch group connected to the screen quota system.

Lee

They are a volunteer group. It was often the case that a theater would apply to screen a Korean film, but, in fact, they would screen an American film, instead. It is virtually impossible for the government to check up on all the theaters scattered throughout the country. The volunteer group took on this task, reporting any discrepancies, and this has led to a situation where the quota is being met. The group are no doubt still active, but theaters which break the rules are almost non-existent.

Yamada

And they are all volunteers?

Lee

I can't say for certain if they are all volunteers, but they are a very transparent group. It is a bunch of people who want to protect Korean cinema, coming together for that purpose. If a theater is in breach of the rules, anyone can report them, so rather than thinking of it as an organization, it is best to see them as filmgoers who are of the same mind.

Yamada

So the paying customer can report a breach?

Lee

That's right.

Yamada

Do they have an office?

Lee

When the United States began to increase pressure regarding the

寺脇 援助制度のことはいくらか情報が入ってきているのですが、 スクリーン・クオータ制の詳しい話というのはなかなか入ってこないですよね。

山田 そうですね。

寺脇 私は観客の側ですから、映画人がデモを起こしたという話は ニュースで聞くのですが、観客が各地でそういう活動をしたという のは初めて聞きました。

山田 韓国の映画は本当に観客に支えられているのですね。

映画の商業性について

寺脇 次に、観客と映画についてお話しいただければと思います。 山田監督も観客を意識なさって映画をつくられていると思いますが、イ・チャンドン監督の作品はもちろん、韓国映画をご覧になって、韓国映画が観客をどのように意識して制作しているという印象をお持ちですか?

山田 今のイ・チャンドンさんのお話の中にもありましたが、映画における市場性、商業性と芸術性は、矛盾しながら共存しないわけにはいかないという、映画が持っている厄介だけれど非常に面白い性質なのです。映画は投資して儲けるものという、映画の誕生時からあった性質と、もう一つは、映画はつくり手が心を込めてつくって観客に感動を伝えるもので、それを見て観客は色々なことを感じたり考えたり、楽しんだりするという、二つの矛盾した性質を持っているというのは、他の絵画や音楽、文学等の芸術とは全く違うものです。そこでいつも僕たちは悩みながら映画をつくっています。

最近は、恐らくお役所が作った言葉であるコンテンツビジネスと いう、商業性をクローズアップした言葉が多く使われます。映画が 誕生し、リュミエール兄弟がパリで初めて入場料を取って映画を上 映した時から、映画はコンテンツビジネスという捉え方で、別に新 しいことでもなんでもないのです。近年、映画及び映像、アニメー ションやゲームを含めて、ソフトというものがこれから日本の経済 の上でも極めて大きな役割を持っているのだと、遅蒔きながら気が ついてそういう言葉が流行りだし、政府の政策的にも目が向けられ たということでもあります。もちろん、良いこともたくさんあり、 文化庁の映画産業に対する予算は去年に比べて3割以上増えていま す。そういうことに僕らは喜ばなければいけないし、これからも予 算は増やしてもらわなければならないと思っています。僕たちが撮 影所に入った時代は、松竹や東宝という映画会社が資本を出して、 映画をつくって、自分の会社が持っている映画館で上映をするとい う、製作、配給、興行を一つの会社がやる形がこの国では長い間あ りました。30年近く前からこのシステムが崩れてきました。まず 撮影所が崩壊し、映画館が少なくなっていきました。今は映画をつ くるために資金を集める事が重要です。つまり、松竹や東宝が自分 の会社の映画だからといって、ぼんと最初から予算をたてることが 稀になってきました。僕の最近の映画も含め、リスクを回避するた めにも、5~6社の出資会社から集める形が一般的になってきてま した。ということは、資金をどうやって集めるかということが、監 督を含めプロデューサーにとっても大きな仕事となっています。だ から、もちろん金さえ集めればどんな大胆なこともできるのだけれ ど、同時にせっかくつくったけれども配給してもらえない、上映す る映画館がないということが多々あります。つくるのは、まあまあ 出来る。けれども、上映できる映画館を獲得できない。出来たとし

screen quota system, Korean film supporters actively demonstrated, causing theaters to react by being even more rigid in observing the quota. It meant the Screen Watch group did not have to work as hard.

Yamada

There was also a famous demo by filmmakers. What year was that exactly?

Lee

That has taken place on a number of occasions in recent years. It is difficult to explain without knowledge of the background of the present complex relationship between the Korean and US administrations. Filmmakers started such activities as soon as the United States applied pressure. Please forgive me if I refrain from commenting further on this topic, as I was a minister in the government at the time.

Terawaki

We have lots of information about support strategies, but we rarely have the opportunity to hear about the nitty-gritty of the screen quota system.

Yamada

That's right.

Terawaki

As a paying customer, I had heard on the news about the demo held by filmmakers, but this is the first time I have heard about film fans all over the country carrying out such activities.

Yamada

Korean film fans really do stand up for Korean cinema, don't they?

The business of movies

Terawaki

Next, I'd like to talk about films and the audience. Mr. Yamada, I'm sure you are thinking of the audience when you make films. When you see Mr. Lee's films and other Korean films, what impression do you get of how Korean filmmakers regard their audience?

Yamada

Mr. Lee touched on this point; films have to be marketed, and the contradiction, inherent in their existence, as business products and works of art is, I think, both troublesome and fascinating. One factor is that films are what you invest in and make profit of, which has been existent since the dawn of film more than a century ago. The other is that films are what filmmakers do everything to provoke an emotional response in the audience with, and the audience has its own response in terms of what it thinks, feels and enjoys. This contradiction is unique to film and not found in painting, music, literature or other art forms. It is something we suffer over as filmmakers.

Recently, there has been a lot of talk about the commercial characteristics of the 'content business' – a term no doubt coined by public officials. As I understand it, ever since the Lumiere brothers first sold tickets for a screening in Paris, film has been a content business, so this is nothing new.

In recent years, people finally began to realize that software in its broadest sense, including film, moving images, animation, and games, was going to play a leading role in the economy of Japan, and such

ても、100人位しか入らない小さな劇場しかないという状況があり ます。実際、つくったけれども上映できないという映画が年間100 本以上あるという話を聞いています。資金をどうやって集めるか、 それから、上映する映画館がなかなかないという悩みなど、今の日 本の映画監督やプロデューサー、特に新人につきまとう問題は韓国 にもあるのでしょうか。それとも別の問題があるのでしょうか。 イ 今、山田監督がおっしゃった問題は韓国だけではなく、世界各 国であると思います。他の商品は、良いものを作れば市場で歓迎さ れるという単純な意味においての経済秩序論がありますが、映画は 良くつくられたとしても、必ずしも市場で歓迎されるとは限りませ ん。映画商品はその他にも決定的な要素が働きます。それは配給と いう問題です。もちろん別の商品も流通の過程にありますが、映画 のように配給というものがその運命を決めるという商品は珍しいと 思います。その為、つくっても配給会社がつかない映画の命はそこ で終わってしまいます。また、配給できない作品はつくれない為、 悪循環が続きます。いい映画を配給するメジャー会社が幾つかある ため、その中で生き残るのは非常に難しいと思います。このような 中で、映画人から見ると、自分がつくった映画を観客に知らせるこ

とが出来るのかが非常に大事な問題となっています。

今、世界的には多くの映画祭があり、その数は増える一方です。 東京国際映画祭も国際的な活路を模索していると思います。このよ うに映画祭の価値が上がっていくのも、市場であまり観られない映 画があるからだと思います。また、映画祭は、映画を売るという市 場の役割も果たしていると思います。今の市場は、メジャー系配給 会社が支配する映画館とそうでない映画館と、大きく両分化されて いると思います。映画の商業性と芸術性が調和するのが理想的なの ですが、芸術性のあるものはほとんど淘汰され、商業的なものが発 展していくような傾向が世界の映画界における大きな問題だと思い ます。韓国の監督も、自分の芸術性の高い映画を配給することが非 常に難しくなっているため、映画に投資する人を探すのも大変だと いう状況に追い込まれています。昔から常につくられてきた、挑戦 的ではあるが商業性を帯びない作品が、近年の韓国映画の活力に貢 献したのではないかと思っています。しかし、今韓国映画が少なく とも海面下では活力のあるように見えることになっているので、逆 に投資家が商業性のある映画だけに投資し、芸術性のあるものへの 投資がだんだん少なくなっています。つまり、外から見ると発展し ているように見えるけれど、内面的には色々な後遺症が出来ている というのが最近の状況です。例えば、非常に丈夫で体の大きい子供 であっても、体の中には成人病を持っているというような状況に似 ているのではないかと思います。このような問題点も見つけて、そ れを改善していくことが私のこれからの仕事だと思います。

山田 韓国映画『おばあちゃんの家』は日本では大きな映画館でやったわけではないのですが、大変な評判になって、大きなヒットになりました。韓国では興行的にどうだったのでしょうか。

イ その映画は、スターが出ていない為、一般的な商業映画とは異なるものだと思います。俳優ではなく、本当に田舎で生活している普通のおばあちゃんが出演しています。おばあちゃんとその幼い孫の二人が出るだけで、その映画がつくられた時は、人々は非常に心配に思っていました。しかしそれが意外にも大きな成功を収めました。確か400~500万ドルの大きなヒットをしました。

山田 400万? それは大ヒットですね。

イ 大ヒットでした。そのような作品が、先程私も言ったように、

terminology has only recently followed. Government strategy has also begun to play a part.

Of course, there is a good side to this: Bunka-cho's budget for film has increased by more than 30 percent. We have to be pleased with this; but we also have to seek further increases in the budget. When I entered the industry, companies such as Shochiku and Toho put up the finances, made the film, and released it in their own theater chain. For many a year, the production, distribution and exhibition of a film was handled by the same company in Japan. The system began to crumble 30 years ago. The production arm went bankrupt, and the number of theaters began to decline. Now, in order to make a film, it is necessary to raise funds. In other words, the case whereby a company like Shochiku or Toho would put up all the money for a film has become exceptional. Instead, the case whereby five or six companies invest in order to cut down on risk has become the norm, including my recent films. Gathering funds is now a major part of the job for a director and producer. Of course, getting the money together to make the film is only the start. Many films fail to get a distribution package together or find theaters to screen in. Somehow, they get the film made, but they can't get it into theaters. Or at best they get it into a small 100-seater place. Since the old film industry system collapsed, I've heard that every year, about 100 films are made that failed to make it to the screen. For Japanese directors and producers, particularly newcomers, finding funding and securing exhibition is a problem. Is the situation the same in Korea?

Lee

I think it is a universal problem. With any product, economic theory dictates that if you make a quality product, the market will welcome it; however, films are an exception to this. Other factors will determine the fate of a film, namely, distribution. Of course, other products go through distribution, too, but there are very few products whose fate rests so much on distribution as films. The life of a film that got made but has no distribution company to distribute it is over. A film that cannot gain distribution will not be made – it is a vicious circle. There are some major companies that distribute good films, so it is difficult to survive in that environment, and as filmmakers, whether you can have the audience aware of your film is significant.

There are many film festivals around the world at the moment, and the number is increasing. I think TIFF is also seeking its role as an international player. I think the stock of a festival such as this rises because it shows films that we would not see, otherwise. Film festivals are also markets for selling films. At the moment, the market is polarized into theaters dominated by the major distribution companies, and others. In an ideal world, commercial films and artistic films would be balanced, but the fact is we are witnessing the extinction of the artistic films, and the growing tendency towards favoring the commercial films is a major problem for film industries around the world.

In Korea, directors are struggling to obtain distribution for artistic films, making it even more difficult to raise financing for their next film. Challenging films have been made since the old days, and I think those art works which are not commercial have contributed to the vitality of the current Korean cinema. However, as Korean films have appeared to enjoy commercial success in recent years, investment has gone only to

今の韓国映画が持つ商業的な映画に活力を与えた作品のうちの一つだと思います。ところが今は、ご存知のように1000万ドルを超える作品が出る程、映画の市場は大きくなり、成功作が多くなりました。より挑戦的な、商業的でない作品がつくり難いという逆説的な状況ではないかとも思います。

寺脇 今非常に重要な話をお二人に話していただいたと思います。市場性と芸術性を、配給、興行、観客がどう受け止めるかという問題は世界的なものだと思います。時間も少なくなってきているので、作家としての声も伺いたいと思います。一つは、市場性と芸術性という話をご自分が映画をつくる、あるいはお互いの映画をご覧になる時にどう感じられるか。私が観るとお二人の作品は、非常に人の心に届く素晴らしい芸術性を持っているけれど、独りよがりのものではなく、どんな観客が観ても入っていけるような、間口の広さを持っている、市場性と芸術性を併せ持つ作品だと感じるのですが、おつくりになる時に感じられることでもいいですし、例えば、イ・チャンドン監督が映画を観てどうお考えになるかでもいいですし、一人の作家としてその点についてコメントしていただければと思います。

イ 大変申し訳ないのですが、私は山田監督の作品を多くは拝見し ていないので、私が接した作品の中で感じるところでは、山田監督 こそ映画の本質を体得されている方だと思います。監督ご自身の精 神性を映画に取り込んでいらっしゃるように思います。非常に華麗 で、技巧的です。極端にドラマチックな話を通して人間の暮らしに ついて何かを語ろうというのではなく、普通の人々の平凡な感情を 通して、暮らしの深さを観客にわかりやすく訴えておられる。その 点において山田監督は巨匠ではないかと思います。 『隠し剣 鬼の 爪」も、山田監督の作風を如実に感じられることができる作品でし た。私は映画監督が自己の作品を通して観客と出会うことが非常に 重要だと思います。観客と疎通が図れない独りよがりの映画には、 意欲を感じません。私は映画をつくる前には、文学をしておりまし た。日本はどうか知りませんが、作家が現代社会において、文学を 通して読者と意思を疎通するのは非常に難しいと思います。文学は 個人のエゴが入り込む媒体で、萎縮していくような実情にあると思 います。そのような文学に比べて、映画は直接人と出会うことが出 来るので、私は映画を通して観客と疎通し合いたいです。その疎通 のあり方がどうあるべきなのか。虚のやり方で観客と接するのか、 それとも深いところで接するのか、このことを私は映画と取り組む 中で絶えず思い悩みます。そうした意味合いで山田監督を通して、 多くのことを勉強したいと思います。

山田 そんな風に褒めていただいて、本当に恐縮です。自分の好きな映画を観た時には、それをつくった監督に会いたくなります。小説もそういうところはありますよね。『隠し剣孤影抄』を読んでいると、この小説を書いた藤沢周平さんに会いたいなと思うようになる。同じように『ペパーミント・キャンディー』を観た時にこの監督はきっといい人だろうなと思ったので、今回お会いできて嬉しいです。イ・チャンドンさんも思うと思いますが、映画に普遍性を持たせようだとか、わかりやすくつくろうだとか、もっとわかりやすく言えば、この映画をヒットさせようと考えてつくってもまず成功はしないものです。結局は観客が決めることで、正直に自分の思いを語りあげる、つまり自分のイマジネーションを作り上げることが重要です。そして例えば、観客が笑うか笑わないかは監督から見ればわからないのです。ここが悲しいシーンなのか、そうでないのか

commercial projects, and the money for art films has continued to dwindle.

In short, things look good from the outside, but on the inside, we are seeing various side-effects from the recent changes. It's like a child who looks healthy on the outside but is suffering internally from a chronic disease. Finding these problems and resolving them is the job I tackle from now on.

Yamada

The Korean film, "The Way Home" didn't play in big theaters here, but it was highly acclaimed and became a big hit. How did it do in Korea?

Lee

It had no stars, making it different from mainstream commercial films. It wasn't an actress, but a real old woman living in the country who played the part. There was some concern when the film was being made, about the viability of a film that has only an old woman and two grandchildren of hers. However, it really confounded expectations. It grossed around \$4-5 million dollars.

Yamada

Four million dollars? That's huge.

Lee

Exactly. As I was just explaining, this is one of the films that has contributed to the commercial vibrancy of Korean films. However, as you know, we are now seeing 10 million dollar films, the market is getting bigger, and there are more commercially successful films. Unfortunately, this adds to the difficulties of getting alternative, less commercial projects produced.

Terawaki

I think the two of you have hit on a very important topic. How distributors, exhibitors, and the audience receive the commercial and artistic aspects of films seems to be a universal problem. Time is running out; I'd like to hear your views as a director. How do you feel about the commercial-artistic problem as a filmmaker, or when you view each other's films? In my opinion, you both make touching, artistic films, with broad, universal appeal. They blend the commercial and the artistic. Could you comment, either as a filmmaker, as someone who watches films.

Lee

I must apologize, I haven't seen so many of Mr. Yamada's films, but of those I have seen, I would say he is someone who possesses an innate sense of what film should be. I think he captures his own essence in his films. Very beautiful, very accomplished. He is not trying to tell something about human lives through an extremely dramatic story, but conveys to the audience the complexity of our existence through everyday emotion of ordinary people. I think this is what makes him an auteur. His style was truly conveyed in "The Hidden Blade." I think a director has to meet their audience through their film. A film that avoids the audience in favor of the director's self-satisfaction lacks desire. Before making films, I was in the literary world. I don't know about Japan, but in present day society, it is very difficult for a writer to convey their intent. Literature is a medium that is egoistic, and is in a condition of atrophy, I believe. In contrast, film is a medium that can reach the audience directly, and I want to use film to connect with the audience. How

もわからない。寅さんもたくさんつくりましたが、観客がどこで笑うかはわからないのです。映画館に行ってお客さんと観て初めて、ここで笑ってるなだとか、こんなところで泣くのかと驚くことは常にあります。ということは、ここがおかしいんだとかここが悲しいんだとか、感動させるところだとか、この映画はうんとヒットさせるんだとかを考えることは、監督にとって必要のないことだと思います。いかにそういう余分なことから自由になって、現場でスタッフや俳優たちとつくっていくかということが実は難しい問題なんです。結果として、その作家の素質によって、普遍性のある映画がつくれる人と、そうでないけれど非常に深いものをつくることができる監督がいるのだと思います。これはタイプというものです。つまり結局は正直に自分の気持ちを語ることが成功への道だと考えています。

寺脇 お二人の言葉を聞き、そういう考えでつくっているからこういう素敵な映画が出来るのだなと改めて思いました。

日韓交流の今後

寺脇 最後になりました。この催しは東京国際映画祭だけではな く、文化を通して国と国とが溶け合い、通じ合うというのが一つの テーマであります。先程、イ・チャンドンさんからは、隣の国と繋 がることは格別な意味があるというお話もありました。日本文化の 全面開放が非常に果敢に速いスピードで実施された中で、日韓の文 化交流、国民同士の気持ちの融合が進んできているのではないかと 思います。お二人の映画はいつも、スーパーマンが出てくるという よりは、どちらかというと、弱者というと適切ではないですが、普 通の人たちが出てくるというのが共通点だと思います。殊更に弱さ を強調するのではなくて、その人たちだってマヌケなことや素晴ら しいことをするという考え方が見られます。イ・チャンドン監督の 新作『オアシス』は、大変美しい恋愛についてですが、そこにいる のは必ずしも美しい男女ではありません。私が若い頃聞いた、「悲 しいことを笑いながら伝えることも大事なんだ」という山田洋次監 督の言葉も思い出されました。これは私の感想でそれに捉われる必 要はないですが、恐らくお二人も文化交流にそういう側面を感じて いるのではないかと感じている次第です。両国のこれからの交流に ついて、両国民がどうやったら更に溶け合っていくかについてお伺 いして、終わりにさせていただきたいと思います。

イ 今のお話の通り、私が長官として在職中に日本の大衆文化の全 面開放を実施しました。最初に申しました通り、韓国の文化産業の should we make this connection? Whether to lie to them, or make an appeal of greater depth, is a point I have not stopped pondering since being involved in film. It is a point I feel I can learn a lot about from Mr. Yamada.

Yamada

Thank you for your kind words. Whenever I see a film I like, I want to meet the director. It is the same with novels. When I read the novel that "The Hidden Blade" is based on, I wanted to meet the author, Shuhei FUJISAWA. When I saw "Peppermint Candy," I was certain the director must be an upstanding guy, so it has been a pleasure to meet you. I think he also thinks that making a film to achieve a universality, to make it easier to understand, or to get a hit will ultimately lead to failure. In the end, it's the audience who is in charge of the outcome, so it is important to honestly tell what you think, to do what your imagination dictates. For example, a director cannot discern if an audience will laugh at a certain point. He does not know whether a certain scene is sad or not. I made many installments of "Tora-san" franchise, but I was never sure when the audience would laugh. Going to the theater and watching it with an audience was when I first realized where they would laugh and cry. It was always a surprise. My point is, deciding if the audience will laugh, cry, or be touched, whether the film will be a hit or not, is not something the director need spend time thinking about. Having said that, creating films on the set with the cast and crew, freeing yourself from those concerns is not all that simple. Depending on the character of the director, there are some who can make a film with broad appeal, and others who make a more complex work with limited appeal. It's a question of different styles. In the end, I try to tell my own feelings honestly, and believe that is the route to success.

Terawaki

Listening to you both, I have become aware of the thought process that leads you to make such wonderful movies.

The future of Japan-Korea collaboration

Terawaki

Now for our final section. This event is not only about TIFF, but also to bring people together and foster communication through culture. Mr. Lee mentioned that there is a particular meaning in connecting with neighboring countries. The bold removing of



発展の為には、よその国との交流を活発にすればする程良いと思い ます。日本では、韓国の映画やドラマ等、韓国に対する関心が高ま っていると伺い、非常に嬉しいし、ありがたいとも思っておりま す。しかし、もう一方で、このことが両国間のなし得る多くの変化 の一つの過程ではないかと思います。今までは日本の文化と韓国の 文化の関係はほとんど一方的でありました。韓国は日本の文化から 影響を受けていましたが、韓国の文化が日本に影響を与えたことは ありませんでした。歴史的に見ると、朝鮮半島からの影響が日本に 来たとは言えますが、最近日本の文化の影響は一方的であった為 に、韓国においては日本の大衆文化の開放に反対がありました。と ころが、日本の大衆文化を開放した今、韓国において心配した様な 事はありません。むしろ日本が韓国の文化を有効に受け入れてくれ ていると私は思っています。韓国のドラマや映画が歓迎を受け、関 心を呼び起こしているけれど、これがどの様に変わり得るのかは予 測できません。水が流れるように、循環や変化を通して両国の文化 が生命力を得、活気を呈しながらいい形で変化をしていくと私は信 じています。ありがとうございました。

山田 長い戦後の歴史の中で、外国と言えばアメリカ、アジアと言 えば中国で、一番近い隣の韓国とは縁が遠かった気がします。それ は戦前の植民地等の問題があるからでしょうが、韓国が日本人にと って急に近い国と感じ始めたのは、映画の力だと思います。映画と いう言葉を超えた芸術や娯楽の力がこんなにもすごいということが わかるし、同時に韓国の映画のここ数年の素晴らしい成長を羨まし いと思います。例えば、松竹の撮影所は今はもうなくなってしま い、ダビングのポストプロダクションだけが残っているのですが、 ここの施設とスタッフは韓国の映画人に非常に信頼されています。 色々な監督がわざわざ日本に持ってきてポストプロダクションをさ れ、僕たちの仲間である録音のスタッフと非常に仲良くしていま す。それを一つの例として、僕たちが韓国の映画人と一緒に仕事を する機会が増えていて、これからも増えていくだろうと思います。 同時に映画やドラマを通して、僕たちにとって韓国は家庭の中も街 の景色も風俗的に日本と変わらなくなってしまっています。両国が 全く同じ様に考えるのは問題だと思います。日本には日本独自の文 化があり、韓国には韓国独自の文化がある。日本の文化や伝統をき ちんと認めることができて初めて、日本人は韓国の文化を理解する ことができるのではないでしょうか。共通点を持ちながら、同時に 違いを認め合っていくことがこれから大事だと思います。

寺脇 ありがとうございました。政治家や役人がいくら条約や協定を結んでも両国が溶け合うことは難しいけれども、映画やドラマを通してつながっていくことは大きなものです。それと今お話がありましたように、同じところと違うところをお互いに認め合っていくことも大事だと思います。まだ渥美(清)さんがお元気でいらっしゃったら、寅さんが韓国に行くこともあったのではないかと思います。

山田 「寅さん goes to Korea」というのは非常に面白いアイデアですね。実は今日観た韓国のコンベの作品も、まるで渥美清さんみたいなんですよ。寅さんだねって言っていたところです。

寺脇 「大統領の理髪師」ですね。

山田 そうです。

寺脇 ソン・ガンホで『男はつらいよ』を撮るって話もあるんじゃないですか。(笑)

山田 韓国の寅さんですね。

restrictions on Japanese culture in Korea has been achieved swiftly, and an exchange of culture and sense of fellowship amongst the peoples is continuing apace. In both your films, we don't see incredible people, rather people who are – weak is perhaps not the right word – ordinary men and women. Your films have that in common. They don't particularly stress the weakness, but show the thinking that those ordinary people could do both stupid things and wonderful ones. Mr. Lee's recent work, "Oasis," is a beautiful love story, which is not necessarily about beautiful people. I also remember Mr. Yamada's words from my youth, "It's important to tell a sad thing, laughing" Well, they are just my thoughts, but I believe our two guests feel so with regard to cultural exchange. What do our two guests think about cultural exchange between Japan and Korea, and what will bring the two peoples closer?

Lee

As you said, it was during my time as Minister that the restrictions on Japanese culture were lifted. In order to aid the progress of Korean culture, it is necessary to engage in cultural exchange with foreign countries. I realize that in Japan, Korean films and TV dramas are enjoying popularity, and interest in Korea is growing. I am very glad and grateful to see it. However, I see it as just one of many changes taking place in the relationship between our two countries. The relationship between Japanese and Korean cultures up until now has tended to be one-way. Korea was influenced by Japan, but not vice-versa. Historically, the Korean peninsula has had an influence on Japan, but recently all the cultural traffic has been in the other direction, and that led to opposition to the removal of the restrictions on Japanese cultural imports. However, now that the restrictions have been lifted, there is no problem. On the contrary, it is Japan that is accepting Korean culture. Korean films and TV dramas are being welcomed, and the curiosity in Korea is growing. Who can predict where it will go from here? I believe things will change and evolve, and the energy and vitality of both cultures will lead to change in positive ways. Thank you.

Yamada

In the long post-war period, 'foreign country' meant America, and 'Asia' meant China. The thread connecting us to our nearest neighbor, Korea, was very thin. Partly this is down to the pre-war colonization of Korea by Japan, but the recent interest shown by Japanese people in Korea is down to the power of cinema. Not just cinema, but the power of art and entertainment is an incredible thing, and at the same time the dynamism of Korean films in recent years has been a wonder to behold. In Japan, Shochiku Studio has disappeared, and only the postproduction dubbing facility remains. However, the staff and its facility are highly regarded in Korea. A number of Korean directors bring their productions here and they have established good relationships with the sound staff. It is an example of how Japanese and Korean filmmakers are working together, and the number of opportunities to work together is increasing. For us, Japanese, Korean households, towns and culture seem not that different from Japan because of the exchange of Korean films and TV dramas. I think it would be a problem if both countries began to think alike. Each country has its own cultural identity. Japanese people can't appreciate Korean culture until we appreciate our own culture and tradition. It is important to have 寺脇 そういうことが実現したら素晴らしいと思います。皆さんももっともっとお話を聞きたかったと思いますが、時間になりました。お二人はこの映画祭で初めてお会いになったんですよね。作品はお互いご存知だったでしょうが、今回初めて会って、ゆっくりお話しされたということでよかったです。これからもお二人に交流していただき、日本と韓国の交流の先頭に立っていただくことを願いまして、終わらせていただきたいと思います。

山田ぜひ、そうさせていただきたいと思います。

寺脇 どうもありがとうございました。

something in common and accept differences at the same time.

Terawaki

Thank you. Politicians and government officials can sign agreements, but truly bringing the people closer to each other is a difficult task, one that film and TV have begun to achieve. And as Mr. Yamada just said, respecting our similarities and differences is important. Were Kiyoshi ATSUMI still with us today, we might have seen Tora-san in Korea.

Yamada

"Tora-san Goes to Korea" is an intriguing idea! In fact, we were just saying that the Korean film we saw today was reminiscent of Mr. Atsumi/Tora-san.

Terawaki

That would be "The President's Barber."

Yamada

That's right.

Terawaki

SONG Kang-ho is rumored to be up for the part (laughs).

Yamada

Ah, the Korean Tora-san!

Terawaki

It would be wonderful if it actually happened. I'm sure we'd all like to go on, but that's all we have time for. Mr. Lee and Mr. Yamada met for the first time at this festival. They knew each other's films, but it is great to have had this opportunity to bring them together for a chat. I'd like to think they can go on now and lead cultural exchange between their two countries. And with that thought, I'd like to bring these proceedings to a close.

Yamada

Thank you.

Terawaki

Thank you.

アジア映画人会議 <アジアからの発言>

<Symposium> Asia Speaks Out - Opinions from Asia



開催の趣旨と報告

東京、プサン、上海、香港と、アジアの主要な映画祭のディレクターが一堂に会し、それぞれの映画祭を紹介。映画祭が果たす役割、映画祭運営の障害、映画祭と映画産業の関係、スポンサーや政府から求められる結果等について語り合いました。司会は、近年ますます重要になっているカナダ・トロント国際映画祭のディレクターであり、2004年の東京国際映画祭の審査員でもあるピアース・ハンドリング氏。

Aims & Report

Inviting directors from major film festivals in Asia – Tokyo, Pusan, Shanghai and Hong Kong, this symposium introduced each film festival. The guest speakers talked about their festivals' ultimate goals, their roles, the obstacles to their administration, their relationship with the film industry, and the outcomes demanded by their sponsors and government. The moderator was Mr. Piers Handling, a director of Toronto International Film Festival, which has been growing in importance these days. He was also a jury member of Tokyo International Film Festival in 2004.

パネリスト紹介&映画祭プロフィール

Introductions to Panelists and Festivals

司会 Moderator



Piers HANDLING ピアース・ハンドリング

<トロント国際映画祭/ディレクター>

9月開催。2004年で29回目を迎えたノンコンペ映画 祭。現在では北米最大の映画祭に成長した。ハリウッ ドスターが参加するガラ・スクリーニングがある一方、 自国カナダやアジア、アフリカ等の映画のプログラム も充実。バランスの取れたプログラムを誇る。

< Director, Toronto International Film Festival / Canada >

FIIm

Film Festival Convention

Film Commission Convention

RIFF

Held in September. A non-competition film festival, celebrating its 29th anniversary in 2004. Grown into the biggest film festival in North America. While the program includes Gala screenings with Hollywood stars as guests, it also has a well-balanced program including the domestic, Asian, and African films.

出席者 Guest Speakers



KIM Dong-Ho キム・ドンホー

<プサン国際映画祭/ディレクター>

10月開催。2004年で9回目という新しい映画祭であ るが、観客数、参加ゲストの多さ等、近年世界で最 も急成長した映画祭と言われる。新人監督のコンペ 部門や、アジア各国の共同製作を促進する為の企画 マーケット部門 PPP (Pusan Promotion Plan) 等も

< Director, Pusan International Film Festival / Korea >

Held in October. It is a rather new film festival, celebrating its 9th anniversary in 2004. However, the festival is often referred to as the fastest-growing film festival in recent years in terms of the number of its audience and guests. This festival includes a competition section for new directors, and PPP (Pusan Promotion Plan), a project market that promotes co-productions among Asian countries.

CHEN Xiaomeng チェン・シャオメン

<上海国際映画祭/ディレクター>

6月開催。アジアでは東京国際映画祭の他で、唯一 国際映画製作者連盟(FIAPE)が認定する長編コン ベ映画祭。2004年の映画祭では日本映画「犬と歩 けば チロリとタムラ」(監督:篠崎誠)がアジア 映画新人部門の最優秀作品賞を受賞した。

< Director, Shanghai International Film Festival / China >

Held in June. In Asia, this is the only competitive feature film festival other than Tokyo International Film Festival that is an FIAPF (International Federation of Film Producers Association) accredited festival. In 2004, a Japanese film, "Walking with the Dog" (directed by Makoto SHINOZAKI) won the Best Picture Award in its Asian New Talent Award



Peter TSI ピーター・ツィー

<香港国際映画祭/ディレクター>

3月から4月にかけて開催。2004年で28回日と、アジ アでは最も長い歴史を持つノンコンベ映画祭。世界 各地の映画祭での話題作を集めたプログラムには定 評がある。2005年からは<香港フィルマート>も同 時期に開催し、マーケット機能の充実を図る。

< Director, Hong Kong International Film Festival / China >

Held from late March to early April. This non-competitive film festival is the oldest film festival in Asia, celebrating its 28th anniversary in 2004. Its program, full of notable films from other film festivals, is acclaimed. The film market function is being improved by holding Hong Kong Filmart during the same period, starting in 2005.



Tsuguhiko KADOKAWA 角川 歴彦

<東京国際映画祭/ゼネラル・プロデューサー>

10月開催。国際映画製作者連盟(FIAPE)公認の長 編コンペティション映画祭として1985年より開催 し、2004年で17回目を迎えた、アジア最大の国際 映画祭。特に若手監督の育成に取り組んでいる。 2004年度はTIFCOM(東京国際フィルム&コンテン ツマーケット2004 ~フィルム&TVプログラム~) を開催し、マーケットにも力を注いでいる。

< General Producer, Tokyo International Film Festival / Japan >

Held in October. First held in 1985 as FIAPF accredited competitive feature film festival, this 17-year-old festival is the biggest international film festival in Asia. It has particularly focused on encouraging young directors. It also directs its energies to the market, and, in 2004, held TIFCOM (Tokyo International Film & Contents Market 2004 - Film & TV Programs).

アジア各地の国際映画祭ディレクター が語る映画祭の現状と課題

司会 お待たせをいたしました。それでは今日の最後のプログラム、アジア映画人会議を始めたいと思います。今回、お呼びしておりますのは、アジアの主要な映画祭、上海、東京、香港、釜山、この4つの映画祭のディレクターの方々で、アジア映画あるいはそれぞれの国の映画についてのお話を伺おうと思います。司会役は、トロント国際映画祭のディレクターのピアース・ハンドリングさんにお願いしております。それでは皆さん、ステージにお上がりください。拍手でお迎えください。

お一人ずつご紹介いたします。ステージの一番奥から、香港国際映画祭のディレクター、ピーター・ツィーさん、上海国際映画祭のディレクター、チェン・シャオメンさん、ブサン国際映画祭のディレクター、キム・ドンホーさん、そして、東京国際映画祭ゼネラル・プロデューサーという言い方をしておりますけれども、ディレクターのお仕事をされています、角川歴彦さんです。それから、今日の司会役ということで、トロント国際映画祭のピアース・ハンドリングさんをお招きいたしました。今年の東京国際映画祭コンペティション部門の審査委員でもいらっしゃいます。

今日は、同時通訳をしております。チャンネル1が日本語、チャンネル2が英語、チャンネル3が韓国語、チャンネル4が中国語となっております。パネラーの方々もイヤホンのご準備はよろしいでしょうか。それではよろしくお願いいたします。

各映画祭の紹介

ハンドリング 皆さん、こんにちは。今回東京国際映画祭の審査 員として招かれ、今日はモデレーターを務めます、トロント国際 映画祭のピアース・ハンドリングと申します。今日のシンポジウムにお招きしたのは、世界でも有名な映画祭のディレクターの方々です。

始めに、皆さんにそれぞれの映画祭の紹介をしていただきたいと 思います。まず映画祭のプロモーションビデオをお見せして、その 後5分ぐらいで、簡単に各映画祭の紹介をしていただきましょう。 そして、映画祭の紹介が終わってから、各パネリストの方に幾つか のご質問をいたします。さらに最後には、質疑応答の時間を設けた いと思います。

それでは最初のビデオ、香港国際映画祭のビデオをご覧ください。 (ビデオ上映)

ツィー 今、ご覧いただきましたように、私たちの映画祭は今年で28年になります。運営としては、当初は、地元香港市民のための映画祭としてスタートしましたが、70年代から80年代初頭にかけて、アジア全体の新人監督たち、特に中国の第5世代と言われる監督たちが参加するようになってまいりました。そして次第に、世界中から国際映画祭のプログラマーも新作を探しに来るようになってきました。今年は、16日間に渡って映画祭を行い、全世界50ヶ国から300本以上の映画を上映いたしました。春の香港において、非常に大きなイベントになっております。世界各国からの300本を超える映画を上映しておりますが、そのうちの4割がアジア以外からのものです。そして6割がアジアの映画です。

Asian film festival directors discuss the state of film festivals and other issues

Host

Ladies and Gentlemen, this is the last program of the day. We would like to begin our Symposium, "Asia Speaks Out." Four directors of film festivals in Shanghai, Tokyo, Hong Kong, and Pusan are here to talk about film, particularly Asian cinema, in their respective countries. Mr. Handling, the director of Toronto International Film Festival, is going to take the chair for this session. Gentlemen, please come to the stage. Everyone, please welcome them with a round of applause.

Let me introduce today's guests. From the far side of the stage, we have the director of Hong Kong International Film Festival, Mr. Peter Tsi; the director of Shanghai International Film Festival, Mr. Chen Xiaomeng; the director of Pusan International Film Festival, Mr. Kim Dong Ho; and the director of Tokyo International Film Festival, Mr. Tsuguhiko Kadokawa. I also should introduce the director of Toronto International Film Festival and also a jury member at Tokyo International Film Festival; Mr. Piers Handling.

Introduction of each film festival

Handling

Hi, everyone. My name is Piers Handling and I am very pleased to be appointed as a member of the jury at TIFF and moderator of this symposium. We are here to meet world-famous film festival directors today.

First of all, we would like them to tell us about their film festivals. We will watch the promotional video and will hear five-minute introductions about them. After that, we'll ask several questions to each panelist. We will also have time for questions and answers at the end.

First, let's watch the video of Hong Kong International Film Festival.

[Video is played]

Tsi

As we saw, it has been 28 years since we started it as a film festival for local people in Hong Kong. However, in the 70s and 80s, new Asian directors, especially the so-called Chinese Fifth Generation, started to join us. Gradually, programmers from international film festivals around the world started coming to search for new films. This year, we screened more than 300 films from 50 countries over 16 days. About 60 percent of the films were from Asia, and the rest were from other areas. It certainly has

FIIT

香港の映画界はアジア地域において最も活力ある映画産業として知られておりますので、香港フィルムパノラマという部門を設けて香港監督作品を特集しております。同時に、香港あるいは中国の過去の映画のレトロスペクティブ上映も毎年行っております。キャセイ映画、ショウ・ブラザース作品等のレトロスペクティブやアジアの突出した才能の特集も行っております。2年前ですが、小津安二郎監督のレトロスペクティブ、最近では清水宏監督の特集を行いました。つまり、商業的なフィルムからアバンギャルドな作品までを幅広く上映し、基本方針としてはアジアの、そして世界の新しい才能、新人の作品に焦点をあてています。

ハンドリング ありがとうございました、ピーター・ツィーさん。 それでは、上海国際映画祭のビデオをご覧にいれます。

(ビデオ上映)

ナレーション 第7回上海国際映画祭の開幕を宣言いたします。ニュージーランドからは6本の映画が出品され、そのうち1本がオープニングで上映されました。多様な映画が上海国際映画祭で多彩に上映されました。映画人たちも、自分たちの映画を持ってきました。上海国際映画祭は、中国の映画ファンにとって最大の映画祭です。50回を超える記者会見がありました。各地域から映画ファンが上海に集まってきます。

これは、映画見本市です。外国の企業もここに来て、自分たちの映画の取引をしております。交流、友好、これは上海国際映画祭のテーマです。ハワイ国際映画祭とも協力の調印式を行っております。平等、交流を基にしております。

また、映画祭にはいろいろなシンポジウムも設けております。 世界の人たちに映画祭のことを知ってもらう努力をしております。 6月12日、新しき日を迎えました。上海は今回、すばらしいゲストをお迎えできました。メリル・ストリープさんです。

ハンドリング それでは、チェン・シャオメンさん、お願いいたします。

チェン お招きありがとうございます。上海国際映画祭は、国際映画祭の中でAカテゴリーに属しています。毎年6月に9日間中国の上海で行われます。オープニング上映以外に、4つの部門があります。一つはコンペティション部門です。そして国際映画フォーラムという部門があります。これは海外の映画の紹介を行います。今回は、新たに新人監督賞を設定しました。30万人民元の賞金を、特にアジアからの新人監督に与えます。上海国際映画祭は、全部で8部門の賞がありますが、内、アジア映画に関しては2部門あります。毎年、上海国際映画祭では、15から17本の作品が受賞作品として選ばれます。

第7回上海国際映画祭では、197本の作品が上映されました。内、中国映画は34本、外国映画は163本です。本映画祭は、中国大陸では一番大きな国際的な映画交流イベントです。

今年の映画祭では、14の映画館で636のプログラムが上映されました。観客は20万人を超えています。中国大陸で最大の映画イベントとして、毎年たくさんの観客がこのフェスティバルに期待しています。中国では、映画は100年前に上海で誕生しました。上海は今も中国で最も重要な映画の拠点となっています。

上海国際映画祭の第一の目的は、中国映画の発展、中国と外国の映画の合作を促進し、新たな映画技術を発展させることです。 私たちはこの目的の実現のためにこれからも頑張りたいと思います。ありがとうございました。 become one of the big events in Hong Kong.

We have a section called Hong Kong Film Panorama to feature films by Hong Kong directors because the Hong Kong film world is the most energetic film industry in Asia. At the same time, we have retrospective screenings of older times in Hong Kong and China every year. Also, we feature retrospectives of Cathay Films, Shaw Brothers Films, and leading Asian talent. Two years ago, we screened a retrospective of Yasujiro OZU and recently of Hiroshi SHIMIZU. The point is we screen a variety of films from commercial to avant-garde. Our basic policy is to focus on new talent and Asian film.

Handling

Thank you very much, Mr. Tsi. We are going to watch the video of Shanghai International Film Festival now.

[Video is played]

Narration

Announcing the opening of the seventh Shanghai International Film Festival. We screened six films from New Zealand, one of which opened the festival. A wide variety of films were brought by filmmakers to Shanghai this year. This festival is the most exciting event for film fans in China. We had more than 50 press conferences, and large crowds gathered in Shanghai.

This is the film market; foreign companies come here to sell their films. The theme of this festival is exchange and friendship, and exchange and equality are the principles. Here we have a signing ceremony with Hawaii International Film Festival.

We also have many symposiums during the festival. We are trying hard to let the world know about our film festival.

On the 12th of June, we were able to introduce an innovation. Here is our wonderful guest, Meryl STREEP.

Handling

Mr. Chen will have a presentation next. Mr. Chen, please.

Chen

I am very pleased to be here. Shanghai International Film Festival is an A-list International Film Festival. Every year it is held in Shanghai, China, for nine days in June. We have four sections besides the opening screening. One is Competition and another is International Film Forum, which introduces foreign film. This time we established a New Director Award in Asia, with a prize of 300,000 yuan. There are eight awards sections at this festival and we have two sections for Asian films. Every year, 15 to 17 films receive awards.

At the seventh Shanghai International Film Festival, 197 films were screened, 34 from China and the rest from overseas. This film festival is the biggest international exchange event through films in China.

At this festival, 636 programs at 14 theaters were attended by more than 200, 000 people this year. The audience looks forward to this festival every year. The first film in China was made in Shanghai 100 years ago. Now Shanghai has become the center of **ハンドリング** ありがとうございます。それでは次に、プサン国際映画祭のビデオに移りたいと思います。

(ビデオ上映)

ハンドリング それでは、キム・ドンホーさん、お願いします。 キム 皆さん、こんにちは。先ほどビデオで見ていただいたブサン国際映画祭は、1996年に創設され、今年で9回目の映画祭です。 ブサン国際映画祭は、韓国映画の振興と、新たな新人監督を発掘して国際社会に紹介することにその目的を置いています。そのために、大きく2つのプロジェクトを実施しています。

当初、プサン国際映画祭は、非コンペティション映画祭を志向 しておりました。しかし、後にニューカレンツというコンペティ ション部門を設置し、アジアの優秀な監督の作品を選んで賞を与 え始めました。この部門からは多くの若い監督が国際的デビュー を果たしました。

二番目は、ブサン・プロモーション・プラン(PPP)というプロジェクトです。アジアの監督は制作費を賄うのに大変苦しい状況にあります。そのために、海外の投資家などを紹介して、それを通じて映画を完成させるという企画マーケットのプロジェクトを第3回映画祭から新設して運営しています。PPPは大きな成功を収めています。PPPを通じてプロジェクトが発表されたことで映画が完成され、高い評価を得た映画は50本を超えています。

今年は、全世界63ヶ国から226本の映画を招待しました。この映 画祭は、約9部門に分かれてプログラムされています。最近つくら れた映画の中から優れた映画を選んで上映するニューカレンツ部 門は、アジアの優秀な監督を発掘するプログラムです。ワールド シネマ部門は、非コンペティション部門で、世界各地の映画を招 待するプログラムです。ワイドアングル部門は、映画の新しい分 野やアニメーションなどを上映するプログラムです。「オープン・ シネマ」部門というのは、先程ご覧いただいたように、1,000席以 上の野外劇場で毎年1本以上、水準の高い映画を上映しておりま す。それからクリティックスチョイス部門は、専門家に依頼して、 特に優れた作品を選んで上映するプログラムで、他にはレトロス ペクティブ部門(回顧展)と特集プログラムという部門も設けて おります。今年は、韓国と香港の1960年代から80年代初めにつく られた作品を選んで上映しました。毎年、韓国映画を50本程度、 アジア映画を100本程度、それ以外の映画を110本程度上映してい ます。私たちの映画祭は、観客の9割以上が10代もしくは20代の、 非常に若い観客層で構成されています。観客数は毎年ほぼ18万人 を維持しています。

以上、簡単に説明させていただきました。

ハンドリング 最後は東京国際映画祭です。

角川 東京国際映画祭は今年で第17回、当初は2年に1回ということもございましたので、今年が20年目になります。映画祭の主要プログラムとしては3つの部門があります。一つ目はコンペティション部門です。これは国際映画祭の中でも重要なコンペティション部門で、今年は、全世界から350本のエントリーがございました。そして、その中から15本を選んで、本日、司会もしていただいております、審査委員長は、今年は日本から山田洋次監督にお願いしております。

そして、二つ目のプログラムとして特別招待作品があります。 これはどうしても一番注目を浴びがちです。私は特に、オープニ

Chinese filmmaking.

The most important goal of this festival is to promote the development of Chinese film and co-productions with other countries, and to develop new film technology. We will keep working hard for our goal. Thank you very much.

Handling

Thank you. Next, we will watch a video of Pusan International Film Festival.

[Video is played]

Handling

Mr. Kim will introduce the festival.

Kim

Hello everyone. Pusan International Film Festival, which you have just seen on the video, was established in 1996, and this year is the ninth. The goal is to promote Korean film and to find and introduce new directors to the world. We have two projects aiming at these goals.

Initially, we aimed at establishing a non-competitive festival. However, we later inaugurated the New Currents section, and started giving awards to films by talented Asian directors. Many young directors have debuted on the international stage through New Currents.

The second project is called Pusan Promotion Plan (PPP). This project was established at the third Pusan International Film Festival and still exists today. It is to introduce investors from overseas to Asian directors to complete their films, because Asian directors are in a severe situation with regard to raising financing. PPP has been successful and more than 50 films completed thanks to PPP have received acclaim.

We invited 226 films from 63 countries. This festival is divided into about nine program sections. We screen outstanding recent films in the New Currents section to find new talented directors in Asia. The World Cinema section is a non-competitive program which screens films from overseas. The Wide Angle section screens films like a new film genre and animation. The Open Cinema section is exactly what you saw on the video, which is to show high quality films in the open-air theater with more than 1,000 seats every year. The Critics' Choice section is a program in which we screen outstanding films chosen by experts. And we have the Retrospective section and Special Program section, too. This year, we screened films that were made between '60s and early '80s in Korea and Hong Kong. Every year, we screen about 50 Korean films, 100 Asian films, and 110 other films. 90 percent of the audiences are in their teens or twenties, and we have about 180, 000 people every year.

That is my brief explanation of the festival.

Handling

The last presentation is from Tokyo International Film Festival.

ング、クロージングにこだわる気はないのですが、話題はそこに集まります。去年は、オープニングに森田芳光監督の『阿修羅のごとく』、クロージングはアメリカのアニメ作品である『ファインディング・ニモ』を選びました。今年はオープニングが、山田洋次監督の『隠し剣 鬼の爪』、そしてオープニングナイトとして、宮崎駿監督の『ハウルの動く城』、クロージングはスティーブン・スピルバーグ監督の『ターミナル』を選んでおります。

そして三つ目のプログラムが今年で3回目になります、「アジアの風」です。東京国際映画祭としてアジア映画を応援しようと、このプログラムをスタートさせました。去年はこの中からグランプリとして、韓国映画『殺人の追憶』を選びました。大変評判になったことを覚えております。

そして今年は第四番目のプログラムをスタートさせます。それが、「日本映画・ある視点」、ジャパニーズ・アイズです。日本映画が最近非常に元気になってまいりました。そこで、コンペティション作品、あるいは特別招待作品から漏れた、メジャー作品はもちろん、特に独立系の個性的な作品を観ていただきたいと思っております。東京国際映画祭は日本の映画祭ですから、一方でアジアを大事にしながら、また日本の映画も皆さんに観ていただきたい、そういう趣旨で始めました。そして今年、もう一つ特徴的な企画として、故黒澤明監督を顕彰して、クロージングに黒澤明賞を発表させていただきます。世界の映画人の中から黒澤明監督を敬愛しているプロデューサー、監督、さらには俳優といった方々の中から選ばさせていただこうという企画です。

そして、さらに大きな変化が、フィルムマーケットの創設です。カンヌやベルリンなど大きな映画祭はフィルムマーケットを開設しております。東京でも今年からフィルムマーケットをスタートさせることになりました。10月22日から3日間、幕張で、「東京国際エンタテインメントマーケットで、日本の誇るアニメ、CG作品を中心としたゲーム、それから日本の音楽を含めて、多様な分野を見てもらいたいと思います。そして25日から明日までの3日間、隣の六本木ヒルズで、バイヤーとセラーの方に集まっていただくTIFCOMという名前のフィルムマーケットも開設しております。「東京国際エンタテインメントマーケット2004」の方は、3日間で58,000人の参加者があり、初年度として大成功だったのではないかと思っています。

また、TIFCOMも、86社の参加を得て、日本と海外の国々がちょうど半分ずつという感じで今日も大変ににぎわっております。

Kadokawa

Twenty years since it began, when it started as a bi-annunal festival, we are now on the 17th Tokyo International Film Festival. The main program of the festival is formed into three sections. One is Competition, which is the most important section of the International Film Festival. This year we had 350 entries, and we chose 15 films to screen, which we have asked our moderator, Mr. Handling, to judge. We also have asked director Yoji Yamada to head the Jury.

And the second program is the Special Screening which tends to get the most attention. I am not fussy about the opening and closing of the festival, but it always gets attention. Last year, we chose "Like Ashura," directed by Yoshimitsu MORITA, for the opening, and "Finding Nemo," which is an American animation film, for closing. This year we chose "The Hidden Blade," directed by Yoji Yamada, for opening, and "Howl's Moving Castle," directed by Hayao Miyazaki, for opening night, and "The Terminal," directed by Steven SPIELBERG, for the closing film.

It is the third time to have the third program, which is "Winds of Asia." We started this program to support Asian movies. Last year we chose a Korean film "Memories of Murder" for the best prize and I remember how well it was received.

This year we are going to start the fourth program; Japanese Eyes. Japanese films have been very active these days. We want to show major films and individuality of the independent films which are not selected for the Competition and Special Screening sections. Tokyo International Film Festival is a Japanese film festival. We started this program because we want people to watch Japanese films as we value Asia. Also we have a special program to praise the late Akira Kurosawa. At the closing ceremony, we announce the winner of the Akira Kurosawa Award, which will be awarded to a filmmaker; producer, director, or actor/actress who loves and respects him.

We have made further changes to the festival, including the addition of a film market. The large film festivals such as Cannes and Berlin have large film markets. From this year, we will start one in Tokyo. Tokyo International Entertainment Market 2004 will be set up for three days from October 22nd in Makuhari. This market is for all people where they can experience Japanese animation, CG





いろいろな商談がまとまっているようで、日本の映画、また世界 の映画がここで売り買いされれば素晴らしいことだと思っており ます。以上、東京国際映画祭のご紹介をいたしました。 ハンドリング 皆様、ありがとうございました。

映画祭が果たす役割

ハンドリング この20年間で、映画祭というのは、数の上でも、それから重要性においても非常に大きく成長してまいりました。 ビデオでご覧いただきましたように、パーティーがいっぱいあってとても楽しそうな、にぎやかな感じもしますけれども、映画祭には非常に重要な役割がありますね。バネリストの方にまず聞きたいのは、今日、映画祭が果たすべき、地域における、そして映画市場における最も重要な役割、これは何だと思いますか。チェン・シャオメンさん、始めにお願いいたします。

チェン 私が思うには、映画文化と産業において映画祭は、一つの大変重要で欠かせない役割を果たしております。映画芸術は絶えず発展しています。映画の発展を鼓舞し、また、変革を促進し、そしてその成果を表彰する。このことが映画祭が必ず果たさなければならない役割だと思います。

全世界で、現在600以上の映画祭があると聞きました。およそ毎日映画祭が開催されているわけです。国際的な、あるいは地域的な、それからとても特殊なジャンルの映画祭があります。どんな映画祭であっても、映画芸術を発展させるということは、映画祭の大きな役割だと思います。

一方で、現在の映画産業は大きな問題に直面しています。映画 ビジネスの拡大の問題です。アメリカ映画は全世界で最もビジネ ス化が進んでいます。そしてアジア映画を含めた世界各国の映画 が、アメリカ映画の影響を受けております。

昨日、日本の友人から、日本映画は50年代、60年代に非常に盛んだったという話を聞きました。現在の日本の観客数は、50年代、60年代のたった10分の1しかないそうです。これは中国の状況ととても似ています。中国の映画産業は、現在非常に重要な時期に直面しております。映画祭は映画産業を振興する上で、ある程度の役割を果たさなければなりません。つまり、特色のある映画を観客に提供する、そういう場を提供する。このような役割を果たさなければなりません。映画の基礎を提供しなければならないのです。

ですから私は、先ほど角川さんがおっしゃいましたように、東京国際映画祭が今年からフィルムマーケットを設けたことを大変うれしく思っております。上海国際映画祭にも同様にフィルムマーケットがあります。フィルムマーケットを通じて、中国において映画の基礎を提供したいと思っています。私は映画祭として、少なくともこの2つの方面で役割を果たさなければならないと思います。以上です。

ハンドリング それではピーター・ツィーさん、香港国際映画祭 の果たす役割についてお話しいただけますか。

ツィー 先ほども申しましたように、10年ほど前から映画の市場というのは非常に大きく変わってきており、それにつれて私たちの映画祭も成長してきました。一つは、関係者のさまざまなニーズに応えるということがあると思います。まず、地元の観客に世界各地の新しい映画を提供するという役割。例えばベルリン、カ

games, Japanese music, and many other categories. And for three days, starting on the 25th until tomorrow, we will open a film market "TIFCOM" for buyers and sellers, in Roppongi Hills. A total of 58,000 people have come over the three days, and we believe Tokyo International Entertainment Market 2004 will be successful.

We had 86 participants at TIFCOM. The number of foreign and Japanese companies is about same, and the market is busy. Various kinds of negotiations and agreements have taken place. It will be great if Japanese films and international films are traded here. That concludes my introduction to Tokyo International Film Festival.

Handling

Thank you very much everyone.

The roles of film festivals

Handling

Film festivals have been growing in numbers and importance for the past twenty years. As you have seen on the video, a film festival often has a party atmosphere with lots of people, but it has another very important role. I would like to ask the panelists what the most important role of the festival is in each region and in its film market. Mr. Chen, please answer first.

Chen

I think a festival has one important role in movie culture and industry. Film art is continuously developing. The roles that a festival has to play is to promote the development and change of film, and to recognize the outcome.

I heard that there are more than 600 film festivals in the world, which means film festivals are held everyday. Various film festivals exist, such as international, regional, and speciality festivals. Whatever the festival is, it is crucial that it develop film art.

On the other hand, the present film industry has been facing a serious issue in the expansion of the film business. American film has been the most successful film in business in the world. Many films, including Asian film are influenced by this.

Yesterday, I heard a story from my friend that Japanese films were prosperous in the 50s and 60s. The present audiences are ten times less than at that time. This situation is most likely the same in China. Right now, the Chinese film industry faces an important time. A film festival has to achieve a certain level of distinction to promote the film industry. It has to present the fundamentals of movies to people, which is to present distinctive films and provide a place for them.

Therefore, I am heartened by the establishment of Tokyo International Film Festival's film market which Mr. Kadokawa mentioned. Shanghai International Film Festival has a film market and I would like to see cinema take root through it in China. I believe a film festival has to play at least these two roles.

Handling

Mr. Tsi, please talk about the role of the Hong Kong

ンヌ等、他の映画祭での受賞作品を香港の観客に紹介することです。それと同時に、多数の国際的なゲストや、映画祭のプログラム担当者、買付業者、配給会社が香港国際映画祭に期待していることに応えることが必要です。つまり、アジア地域の新しい才能、新しい作品、しかも質の高い作品を発掘しようとする、このことに応えなくてはなりません。

常に我々が探していかなければならないのは新人監督です。実際、ここ2年ほど私たちがやってきたのは新人監督探しです。ただ、今までの、いわゆる新人探しとは違います。我々の言う新人監督というのは、例えば、香港の撮影スタジオとか映画会社だけで映画をつくっている人たちではなく、非常に苦労しながら映画をつくっている人たち、特に資金調達に苦労している監督たちです。また、その他映画制作の上で、さまざまな厳しい条件に耐えているフィルムメーカーたちです。

私たちの映画祭では2年前にコンペティション部門を発足させました。これは国際コンペティション部門なんですが、要するに国際映画界におけるデビュー監督のみを対象にしたものです。つまり、世界各地で、まだ1作目、2作目しかつくっていない監督を対象とした部門です。そしてもう一つコンペティション部門を作りました。「アジアDVコンペティション」という名称で、これは、デジタルビデオ作品に特化したコンペティションです。

これは我々の意見ですが、現在デジタルビデオというのが、一番人気のあるメディアになりつつあると思っています。特に新人 監督の間では、ナンバーワンの人気になっております。そしてまた、ロシアの(アレクサンドル・)ソクーロフのような高名な監督も、この新しいメディアに注目しています。ということで、このメディアをさらに普及させようという趣旨で、このコンペティション部門を発足させました。

アジアDVコンペティション部門では2003年に、のちに山形国際ドキュメンタリー映画祭で大賞をとった作品が受賞しました。これは正しい方向だと確信しました。私どもはドキュメンタリー映画にも力を注いでいるからです。ドキュメンタリーを対象にした「人道のための(Humanitarian)賞」を設け、ドキュメンタリー映画の顕彰を行っております。そして苦労している映画監督の皆さんを支援し、その作品をプロモーションしていきたいと思っています。

同時に、地元香港のニーズにも応えたいと思っています。幸いなことに、香港の貿易発展局の支援を得ることができ、来年から「フィルマート」と呼ばれるフィルムマーケットと国際映画祭を同時開催させ、シナジー効果によって緊密な連携をしていきたいと思っています。そして撮影スタジオ、それからプロデューサーとも緊密な連携を築いていきたい、それを通して商業映画にも力を入れていきたいと来年の計画を立てています。

映画には芸術的な側面とビジネスとしての側面がありまして、 それは永遠の綱引きだと言われます。今回の香港貿易発展局の参加で、今は、その線引きが昔よりはゆるやかになってきたと思います。映画祭の期間中に、商業的に可能性のある秀作も見てもらえる、いい機会となるでしょう。

ハンドリング それでは次に、角川さんにお伺いしたいと思います。東京国際映画祭の最も重要な役割は何だとお考えでしょうか。 角川 非常に素朴な答えになるかもしれませんが、私は、映画人 にとっての年に1回のお祭りだということが、東京国際映画祭の第 International Film Festival.

Tsi

As I mentioned before, the market place for films has been changing dramatically since a decade ago, and our film festival has been growing with it. We have to meet participants' needs. Our first role is to present new films from around the world, for example, prize-winning films from Berlin and Cannes. Also, we need to fulfill the desires of a number of international guests, programmers of film festivals, traders, and distribution companies, which is to discover new talents, and high-quality new films in Asia.

Looking for new directors is very important at any time. In fact, we have been looking for two years. However, it is not the same as before. We are not looking for directors who just film in Hong Kong studios. We are looking for directors who are in need of funds and filmmakers who are making films in tough circumstances.

We established the International Competition Section two years ago. It is for directors looking to make their debut in the international film world. In other words, it is for directors who have made only one or two films. We made another Competition Section which is called Asian DV Competition and is reserved for digital films.

Our opinion is that digital video is turning out to be the most popular format, especially among new directors. Even a famous Russian director, Alexander SOKUROV, is paying attention to this new media. So we aim to facilitate its spread by establishing this section.

An Asian DV Competition award winner won the grand prize in the 2003 Yamagata International Documentary Film Festival. It gave us confidence in our keen eye. We established the Humanitarian Prize for documentary films to heighten their public profile. Also we would like to support films and directors who are experiencing hardship.

At the same time, we would like to meet local Hong Kong people's needs. Fortunately, Hong Kong Trade Development Council decided to support us. We are also going to open a film market called "Filmart" and International Film Festival at the same time to seek a synergy effect that we hope will build connections. And we are planning to develop the connection with film studios and producers by putting our effort into commercial films next year.

I believe a motion picture has two aspects; artistic and commercial. It is said to be a perpetual tug of war. I think the situation has been eased by the participation of Hong Kong Trade Development Council. It will be a great opportunity to show films which have commercial potential to people.

Handling

We would like to ask Mr. Kadokawa next. What do you consider the most important role of Tokyo International Film Festival?

Kadokawa

This might be a simplistic answer, but I consider the most important role of our festival is an annual celebration for

一番目の目的であると言いたいと思います。私がゼネラル・プロデューサーになって、16回、17回とまだ2年目なんですけれども、それまでは、映画会社がやっている映画祭という風に、映画人が突き放して見ていたような気がしておりました。そこでもう一回映画祭の原点とは何かと考えてみました時に、映画をつくっているすべての人のための、つまり映画会社だけのものではなくて、映画関係者みんなのための映画祭である、お祭りであると思いました。ですから、年に1回ぐらいはあまり堅いことを言わないで楽しんでもらいたい、そういうふうに位置づけました。

もちろん映画人というのは決して監督や俳優だけではありません。彼等は重要なファクターですが、映画は、監督、俳優だけではなく、脚本家、照明技師、カメラマンなど、映画をつくっている一人ひとりの創造性が参加している総合芸術ですから、そういう人たちにも参加してもらって、そして彼等にこれからもまた映画を続けていく意欲を持ってもらえるようにしたいと思います。やっぱり映画をやっていてよかったと、そういうところから自覚してもらって、映画産業が復興していけばいいと考えています。

先程パネラーの方から出たように、日本の映画産業は、1958年の観客数11億人というピークから、1億2,000万人まで落ち込みました。シネコンが発達して去年、今年は、1億6,000万人まで回復しましたが、その回復基調にある中で、映画をもう一回復興させていきたいと思っています。そのためには、非常に素朴なのですが、答えの一つとして、レッドカーペットを敷くということが非常に有効だということに気が付きました。日本は、ご存じのとおり非常に交通規制が厳しくて、道路にレッドカーペットを敷くこともままなりませんでした。ようやく、「東京国際映画祭だけは例外的にバスも止めましょう。公共の交通も全部止めて、半日は目をつぶろう」というところまで理解が得られるようになりました。これは笑ってしまうような素朴な話ですけれども、とても貴重な第一歩だと思っています。

それからもうひとつ、日本はブロードバンドが非常に普及していますので、ブロードバンドに対応した映画祭にしていきたいというふうにも思っております。東京国際映画祭の状況を日本全国に流し、デジタルシネマをつくっている方々にもブロードバンドで参加してもらうという企画を今年始めております。この2点を申し上げたいと思います。

ハンドリング 角川さん、ありがとうございました。それではキム・ドンホーさん、先ほどのご紹介の中でも、プサン国際映画祭の役割について触れていただきましたけれども、改めてお話を聞かせていただけますでしょうか。プサン国際映画祭の役割は何だとお考えになっているのでしょうか。

キム 映画祭が持つ役割について、まず一般的な話は省略させていただきます。ブサン国際映画祭が志向するいくつかの例を申し上げたいと思います。ブサン国際映画祭は、まず韓国映画の制作、配給、そして流通の面に重点を置いて支援しています。もちろんここにはアジア映画も含まれます。

先程申し上げたように、PPPというプロジェクトを運営しています。このPPPは、アジアの多くの監督に制作のチャンスを与えることを目的としています。彼等に海外投資家、配給会社を紹介することによって、これまでに40本以上のアジア映画がPPPを通して制作資金を得、完成されました。阪本順治監督、篠崎誠監督、今村昌平監督、黒沢清監督といった多くの日本の監督の方たちも

filmmakers. This is my second year as festival director, and I felt that filmmakers consider the film festival is just a festival which film companies hold. So I went back to the starting point to find out whose festival it is. It is a festival not only for the companies, but also for everyone who makes films and for all interested parties. I would like people to enjoy it without talking about business once for a year. That is how I placed the film festival.

Of course, filmmakers include not only directors and actors. We cannot make a film without them, but film is a collaborative art which the director, actor/actress, scriptwriter, gaffer and cameraman work together to create. We would like them to be enthusiastic and to continue making films. We consider that it will be great if the film industry revival stems from those people's satisfaction in making films.

The Japanese film industry has declined from a 1.1 billion audience in 1958 to 120 million, as a panelist has mentioned. For the last two years, the number rose to 160 million owing to the rise of the multiplexes. We would like to revive film industry once again, and we realized one simple effective way to do this is to lay out the red carpet. As you know, Japan has strict traffic rules about doing such a thing. However, we obtained cooperation to stop buses and public traffic for half a day for our festival. This might sound silly, but we believe it is an important first step.

Another step is to make the festival cope with broadband network. Because broadband is widespread in Japan, we can broadcast what is going on in the Tokyo International Film Festival to the whole country. And people who make digital cinema can participate through it. We started these two projects this year.

Handling

Thank you very much, Mr. Kadokawa. Mr. Kim, you talked about the role of Pusan International Film Festival. We would like to hear more. Would you tell us what you think about the role of Pusan International Film Festival?

Kim

Rather than generalize on film festivals, I am going to give some examples of what our festival intends to do. Pusan International Film Festival puts emphasis on the support of production and distribution of Korean movies. Of course, this includes Asian films.

We are managing a project called PPP to give a chance to produce films to Asian directors. We introduce foreign investors and distribution companies. More than 40 Asian films were made and financed through PPP. Many Japanese directors like Junji SAKAMOTO, Makoto SHINOZAKI, Shohei IMAMURA and Kiyoshi KUROSAWA submitted projects at PPP.

We have had a market during PPP since last year, About 30 Asian and Korean film production companies had booths to promote their films with a view to the world film markets. Many film companies exported their films through this market.

Also, many co-productions involving Hong Kong, Korea, China, Japan and Thailand are established during PPP. This year we プサン国際映画祭にプロジェクトを出しておりました。

また、昨年からPPPの期間中に、マーケットを運営しています。 このマーケットでは、30社に及ぶ韓国やアジアの映画制作会社が ブースを出展し、世界の映画市場を視野に入れて、自国の映画の 販売促進を図っています。多くの映画会社が、このマーケットを 通じて海外に輸出するという業務を果たしております。

また、PPP期間中には、多くの合作映画がつくられています。香港、韓国、中国、日本、タイ等、2ヶ国もしくは3ヶ国間の合作映画がつくられています。今年はCJコレクションというプログラムも始めました。CJエンタテインメントという、全国の映画館チェーンも持っている韓国最大の製作配給会社とタイアップをしております。CJエンタテインメントが、プサン国際映画祭で上映されるアジア映画の中から5本を選定して、その権利を購入、全国の映画館で上映した後、DVD発売もするというものです。これは、アジアの劣悪な制作環境から見ると、多くのアジア映画制作者の助けになる企画だと思います。また、ドキュメンタリーの制作を支援する基金があって、今年は釜山の大学と提携して、ドキュメンタリーを制作できるようにする支援体制を前もって整えております。

このようにプサン国際映画祭は映画製作や配給において大きな役割を果たしております。しかし何より大切なのは、韓国映画を海外に普及することだと思います。例えば、カンヌ国際映画祭は長年、韓国映画を2本程度しか上映しませんでした。しかし、プサン国際映画祭ができて、カンヌ国際映画祭のプログラムディレクターの方々が韓国を訪ねるようになってから、ここ8年間でカンヌで上映された韓国映画は31本に達しています。それ以外にも、ブサン国際映画祭に出されたキム・ジウン監督の作品が、3ヶ月後にベルリン国際映画祭で上映されるということもありました。これは、プサン国際映画祭が、韓国映画の海外進出に重要な窓口としての役割を果たしているという証拠でもあります。以上、簡略にまとめて説明させていただきました。

映画祭運営の障害

ハンドリング いろいろな映画祭に私も参加しますと、一つ明らかなのは、アジア映画が中心的な役割を果たしているという点です。各パネリストにお尋ねしたいと思いますが、いろいろな具体的なイニシアチブというものが進められている現在、このお仕事でどういう障害があるでしょうか。映画祭の運営は、簡単に進め

started a program called CJ Collection. We have a tie-up with the biggest production and distribution company in Korea, CJ Entertainment Inc., which owns a movie theater chain. CJ Entertainment Inc. obtains the rights to five Asian films which are screened at Pusan. They can screen those films all over the country and sell the DVDs. This project will help a lot of Asian filmmakers in the inadequate production environment that exists in Asia. We also have funds for production of documentary films. The partnership with a college in Pusan this year provides the support base for this.

As you see, Pusan International Film Festival plays a very important role in film production and distribution. However, the most important thing is to introduce Korean movies to the world. For example, Cannes had screened only two Korean films in a good number of years. But its programmers have started to visit Korea after our festival was established, and in the past eight years, 31 Korean films have screened at Cannes. Most notably, the film, directed by KIM Ji-Woon, which we screened at Pusan International Film Festival, was screened at Berlin International Film Festival three months later. This is proof that Pusan International Film Festival is serving its mission to take Korean films to the world. This was my brief explanation of the role of our film festival.

Difficulty of operating film festival

Handling

I have been to many film festivals. I have noticed that Asian films play a central role. Various concrete initiatives have been put forward. I would like to ask each panelist about the difficulties you have in your job. Is it easy to run a film festival? Do you get enough





られることでしょうか。政府の支援は豊富に得られるのでしょうか。また、観客は強い支持を寄せているのでしょうか。それではまず最初に、ビーター・ツィーさんにお願いしたいと思います。ツィー まず障害と言えるのは、いろいろな観客の期待です。第一に、一般の観客の期待というものがありますが、私どもの映画祭は、比較的小さな映画祭です。映画の数は多く上映していますけれども、決して豪華にやっているわけではありません。パーティーとか、スターが大勢来るとか、そういったことはありません。

最初の25年間、我々の映画祭では常に数百本の映画を世界各地から招待してきました。時として映画作家に質疑応答に参加していただいたりもしましたが、映画業界のイベントとしてはそんなに大規模なものではなかったわけです。観客のためにいろいろな企画を用意しましたが、映画制作会社のためには、それほど多くの仕掛けを用意してきたわけではありません。

しかし時代も変化しております。映画を供給する側、すなわち配給会社などは、今や、もっと国際映画祭に対して期待を持っています。映画祭に参加するためには、ただ単にフィルム上映料を稼ぐというだけではなく、もっといろいろな理由が必要になってきました。ただ単に映画を今までより広い観客に観せるというだけではなく、ネットワークづくりの機会もなければなりません。あるいは賞があるか、コンペティション部門があるか、ということも考慮されるようになってきました。そのような理由でいろいろな変化が起きていますが、我々も今、いろいろなステップを踏んでおり、そういう多様な期待に沿うよう努力しています。

また同時に、主催する側の我々は非営利団体です。そして、我々の資金のうち70%を香港政庁からいただいております。その分、香港の行政側には、彼らなりの期待があります。この映画祭を香港の行政側は、例えば観光客を呼ぶための手段として考えているようです。私も別に、それに対して異論があるわけではありません。しかし、そういう期待があるのであれば、我々の映画祭に対して他からもいろいろと要求が出てくるのは避けられません。

それに応えていくには、我々のプログラム編成を変えなければならないでしょう。我々のプログラムの作品選定も変わってきます。恐らく選定にもっと時間をかけて、そして大型予算の香港映画も紹介し、そして大スターにも参加していただくことが必要となるわけです。毎日そういう問題に直面しています。

香港にはすばらしい観客がいますが、「更に努力をして、今まで に我々の映画祭に参加していない人にも来てもらうよう努力すべ きだ」と言われます。つまり、プログラムがあまりにも芸術的す ぎるという批判を受けることもあるわけです。過去数年間、我々 はいろいろな変更を加えてきました。ただ単に、映画の選び方の 問題だけではありません。宣伝やパッケージのまとめ方がポイン トとなっています。例えば約2年前から、いろいろなしゃれたポス ターを用意するようになりました。昨年から、香港で最も人気の あるコミック・アーティストにポスターのデザインを依頼しまし た。すると今度は、長年、10年に渡って我々を強く支持してくれ たファンが、そういう動きに対して批判を言うようになったので す。毎日そういう問題に直面しております。場合によっては、こ れは障害と言えるかもしれません。しかし長期的に見た場合、我々 は、これをより前向きな力として活かすことができると思います。 ハンドリング それでは、チェン・シャオメンさん、お願いしま す。上海では、どういうチャレンジがあるでしょうか。香港とは support from the government? Do audiences strongly support you? We shall ask Mr. Tsi first.

Tsi

I would say audience expectation is the first difficulty. First of all, our film festival is a relatively small festival. We screen many films during the festival, but it is not a lavish occasion and not many celebrities come.

During the first 25 years, we have always invited hundreds of films from all over the world. Sometimes we asked filmmakers to participate in Q&A sessions, but it was not a big event for the film industry. We had many events for the audience, but not so many for production companies.

Times are changing. On the distribution side of films, distributors have different expectations of international film festivals. It is not a matter of earning money from screenings. The justification has to include not just showing films to many people, but having opportunities to network. Also, having a Competition Section and giving prizes can be the reason. Right now, we are trying our best to meet these changing expectations.

Another factor is sponsors, as we are a non-profit organization. We receive 70% of our funding from the government of Hong Kong. And they have their expectation that we will bring in tourists. I have no objection to that, but it cannot be avoided that there will be competing expectations of our film festival.

To meet these expectations, we have to change our programming, which means changing films selected for the program. Perhaps we will need to spend more time in selecting films, and introduce big-budget Hong Kong films. We also need to ask the top celebrities to participate. We face these problems every day.

We have a wonderful audience in Hong Kong, but what I was told is, "We have to work harder to get more people who have not been to our film festival to come." We get criticized that our program is too artsy. We have been changing our program for the past few years, not only in regard to film selection. Some important points are publicity and overall packaging. For example, two years ago we started to have many kinds of stylish posters. Last year, we asked a popular comic artist to design the poster. This change provoked strong criticism from fans who had supported us for 10 years. We face this kind of problem every day. In one way it can be viewed as an obstacle, but in another it has positive power that we can make use of.

Handling

And Mr. Chen next. What challenges are there in Shanghai? Is it a different situation from Hong Kong? What difficulties or problems do you have?

Chen

In fact, we have many difficulties. I am not sure what Mr. Kim and Mr. Tsi think, but we really have many problems. Large audiences come to Shanghai, and there are so many things to think about. Various aspects have their own function and problems. We sometimes wonder why we have so many

また違った状況でしょうか。障害あるいは課題はどんなものがあ るでしょうか。

チェン 実際、映画祭の主催者として困難は非常に多いです。キ ム・ドンホーさんとピーター・ツィーさんはどうお考えかわかり ませんが、本当に多くの困難があります。上海国際映画祭には多 くの観客が来ますし、非常に多くのスタッフがいます。それぞれ に役割も違います。解決すべき問題、その困難さも様々です。ど うしてこんなに多くの問題があるのかと考えるときがあります。 しかし、結局は映画祭で最も困難なことは創意だと思います。映 画祭は常に人々を惹き付ける魅力を持っていなければなりません。 固定したイメージを破って、絶えず新しい魅力をプラスしていか なければなりません。

経済面を考えれば、毎年新しいメジャー・スポンサーを得、私 たちの映画祭に来たことのないスターを呼びたいと思っています。 上映作品の選択も大切です。非常に競争力のある映画を選択しな ければなりません。もちろん私たちは、世界的知名度のあるアー ティスト、監督たちが映画祭の審査委員になってほしいと思いま す。でもこれも非常に難しいことです。上海だけではなくて、多 くの映画祭にとっても同じことでしょう。ただ大変ありがたいこ とに、だんだん著名な映画人が招待に応じてくれるようになって きました。非常にうれしいことです。

ハンドリング それでは、プサンのキム・ドンホーさんの状況を 伺いたいと思います。プサン国際映画祭は、新しく始まった映画 祭ですが、どういう状況でしょうか。

キム 2つの問題がありますが、一番大きな問題は予算の確保だ と思います。最初の年、映画祭はプサン市から25万ドル、そして スポンサーから75万ドルの支援を受けました。予算の問題は、当 初から大変に難しいことで、この問題は今もやはり引きずってお ります。私どもの今年の予算は、330万ドルで、東京国際映画祭 の半分くらいです。しかし、それでもなお3分の1から200万ドル くらいを新しいスポンサーから求めなければなりません。これは 今、停滞気味の経済の中では大変難しいことです。また30万ドル を約束してくれたメジャースポンサーが不渡りを出すなど、困難 は増す一方です。

二番目の困難は、私どもの映画祭の開催時期で、私どもは10月 に開催をしております。この時期は日本で言うお盆で、帰省など による大移動があります。映画祭では劇場を17ヶ所借りなければ いけませんが、この期間は映画館が非常に忙しい時なのでなかな か貸してくれません。しかし幸いにも、政府や市当局が私どもの 映画祭専用の劇場を建設してくれるという決定がありました。設 計が今年中に完成し、来年には起工、再来年は竣工を見るという 計画になっております。とはいえ現在の私どもが当面する大きな 問題は以上の2点であると言えます。

もうひとつ小さな問題がございます。プサン国際映画祭の会場 が南浦洞 (ナンポドン)、それから海雲台 (ヘウンデ) という二つ の地域に分かれていますが、この両会場の距離がちょっと離れて いるのです。両方とも海岸沿いなのですが、この2つの会場を行っ たり来たりすると、車でも地下鉄でも1時間以上かかってしまいま す。私どもは、場合によって40分あるいは50分以内に両会場を行 き来しなければなりません。映画祭の期間中は、私どもは宅配便 の車やオートバイを利用して移動している次第です。これもやは り困難の一つです。

problems, but I think the most difficult thing in a film festival is originality. Film festivals always have to have appeal that attracts people. It has to have fresh appeal by confounding old images.

When we think about the economic side, we would like to have a new major sponsor every year and invite celebrities who have not been to our festival. Selecting films which are highly competitive is also important. And, of course, we want famous artists and directors to be part of our jury, which is not easy for any film festival. Fortunately, more and more celebrities are accepting our invitation. This delights us.

Handling

We would like to ask Mr. Kim about the recently established Pusan International Film Festival. What is the situation there?

We have two problems right now, and the biggest problem is securing funds. For the first year, we secured \$250,000 from the city of Pusan and \$750,000 from our sponsors. This has been a very difficult problem from the outset and still now. Our estimated budget for this year is \$3,300,000 which is about a half of the one for Tokyo International Film Festival. We still have to get from \$1 to \$2 million from our new sponsors. It is not easy to get such amounts of money while the economy is stagnant. Moreover, a major sponsor has yet to provide the \$300,000 they promised. This kind of problem never goes away.

The second problem is the timing of the festival. We have it in October which is like the Bon season in Japan. Many people travel during this season, and it is hard to get all the 17 theaters we need for the festival. Fortunately, the government and Pusan city authorities decided to build a theater for our film festival. They will complete the design this year, and begin construction next year to be finished by the year after. That is the two main problems we face right now.

However, there is another small problem. Pusan International Film Festival is held in Nampodong and Haeundae Beach. The problem is the distance between Nampodong and Haeundae Beach. Both areas are on the coast, and it takes about an hour to go back and forth by car or subway. Sometimes we have only 40 or 50 minutes, so we use delivery cars or motorcycles. This is one of our problems.

Handling

And last of all, Mr. Kadokawa.

Kadokawa

There was a book called "Film Market Survival Guide" at the American Film Market in February. It was about how film festivals can survive the harsh competition of the film market in the world, and it took me by surprise. Someone mentioned there are more than 600 film festivals. In fact, film festivals from various countries are competing, and it is becoming more heated. We have set the opening date of Tokyo International Film Festival from 23rd to 31st October. We did not choose this date independently. We chose it because the American Film Market starts on November 4th, and MIFED (The International Film and Multimedia Market) starts on

ハンドリングでは、最後に角川さん、お願いします。

角川 2月に行われたアメリカン・フィルム・マーケットで、「フィルム・マーケット・サバイバル・ガイド』という本が出ていました。世界のフィルム・マーケットは激しい競争にさらされていて、どうやって映画祭が生き残っていくかという非常にリアルな本で、驚きでした。先程も映画祭が600以上あるという話が出ましたが、現に世界各地の映画祭が互いに競っていて、その競争がますます激しくなっているという現実があります。東京国際映画祭も今年は10月23日から31日ですが、なぜこういうスケジュールかというと、自主的に決めたというのは事実ではありません。アメリカン・フィルム・マーケットが11月4日からスタートする、それからまた、ヨーロッパのMIFED(ミラノ国際映画見本市)が10月14日からスタートしていることから、この真ん中でバッティングしない日を選ばうと23日から31日が決まったわけです。映画祭の開催時期ですら、世界的な競争の中で漂流しながら決まっていくということが悩みの一つとしてあります。

それからもう一つは、日本国内だけでも100の映画祭があると言われております。その内、文化庁が支援している映画祭は50から60でしょうか。そして東京国際映画祭はその中で、やはりリーダーシップをとれるような映画祭にならなければいけないと考えております。東京国際映画祭という名前がついていますが、東京ではなくて、日本映画祭として全国にある地方の映画祭を支援していきたいと、そんな野心を持っております。

ところが私たち、映画祭のスタッフは、角川書店の会長をしております私も含めて、あらゆる働いてくれている人が、実は映画会社からの出向やボランティアです。つまり、パーマネントスタッフが一人もいないという中で、どうやって映画祭を継続性のあるものにしていくか、そしてまた継続性の中で発展させていくか、これは本当に難しいことだと思っています。

そんな中、国の予算がつくようになりました。民間人として非常に驚いたのですが、国の予算というのは非常に使い勝手が悪くて、何をするのもお役所と相談しなくてはいけない、箸の上げ下ろしまで監督を受けるというような実感があります。そういうことを含めて、現実と将来に対するビジョンと、そのギャップにたじろいでいるということがあります。

先程、プサン国際映画祭の方より、予算は東京国際映画祭の半分しかないというお話がありましたが、一方で国の理解を得られて、映画祭の専用劇場を作られるという話もお聞きしました。これは私たちから見ると、非常にうらやましい限りです。日本は箱物行政と言われておりますが、実際には映画祭に対応した劇場や施設がないことが、私たちの大きな悩みの一つになっております。

映画祭と映画産業との関係

ハンドリング アジア映画は皆さんにとって非常に大切なものだと思います。各国の映画産業は、それぞれ映画祭の重要性をしっかり認識しているでしょうか。皆さんの活動はどのくらい理解を得られているでしょうか。キム・ドンホーさんからお願いできますか。

キム 私は映画祭が、産業に関連した結果を出さなければいけないとは必ずしも思っておりません。しかし、可能な限り産業側と協力して、映像文化を発展させるべく運営していくことが韓国の

October 14th. We chose the date which does not compete with them. The problem is that the opening dates are decided with a view to the global competition of film festivals.

It is said that there are more than 100 film festivals in Japan. Bunka-Cho supports about 50 to 60 of them. We think we have to make our festival the leader. Tokyo International Film Festival is in some way the Japan Film Festival, and as such we would like to support all the local festivals.

By the way, all the festival staff are borrowed or volunteers from film companies, including me. We have to consider how to have continuity when there is no permanent worker for the festival to develop it. We think these problems are really hard to solve.

We finally started getting financial support from the government. It was surprising to see how difficult it is to use the state budget as a private citizen. We have to get permission to do everything. The large gaps between reality and visions include these facts.

A few minutes ago, Mr. Kim mentioned that Pusan International Film Festival has only half the budget we have, but he also mentioned that it has received recognition from the state and is going to have its own theater. This is such a wonderful thing that we envy.

Japan is said to be rife with Hakomono politics, a phrase that refers to Japanese politicians' penchant for pouring money into useless construction projects in their own constituencies. Despite that, we have no theaters or facilities that can be used exclusively for film festivals.

The relationship between film festivals and the film industry

Handling

I understand that Asian films are very important for all of you. Does the film industry in your country recognize the importance of film festivals? How much do they understand your activities? I would like to ask Mr. Kim first.

Kim

I do not think we have to get results that relate to the

FIIM

現実から見ると好ましいと思い、そこに力を入れています。実際 にプサンで私が活動しているため、プサンの映像産業を支援しな ければならないという方向で、多くの役割や成果を得ております。

まず、私たちが2000年にプサン・フィルム・コミッションの創立を主導して支援したことがあります。それによってプサンにおける映画活動が活発になり、これまで、プサンで78本の映画が撮影されました。それによって2つのスタジオが建設され、現在市がポストプロダクション施設の充実を図っています。こういった流れがあり、プサンで映画ブームが起こっています。プサンは、映画の都市として生まれ変わりました。また、このようなブームとあわせて、2つしかなかった大学の映像関連学科が、今は8ヶ所に増えています。また、プサン・シネマテークや30あまりの映画関連団体がプサンに創立されました。現在はプサン市が、映像産業5大戦略事業を選定して、積極的に支援を始めています。このような動きはプサンだけではなく、全国的に拡大していると思います。大きな都市にはフィルム・コミッションが設置されて、さらに映像産業団地が作られるのがある種のブームになっています。

同時に、これらの活動が、先に申し上げたように、韓国映画の 成長や、プサン国際映画祭の成長の時期と一致しているというこ とが挙げられます。韓国映画は80年代以降飛躍的な成長を重ねて います。

韓国映画の市場占有率は、92年の15%から、99年度には37%になりました。また2001年以後は、50%以上を維持しています。プサン国際映画祭の成長と同じような成長をしています。このような面から、プサン国際映画祭が韓国映画の質的、量的な成長に大きく寄与していて、韓国の映画文化を主導している立場にあると申し上げても過言ではないと考えております。

ハンドリング チェン・シャオメンさん、いかがでしょうか。地元の業界からどのような支援を受けておられるのでしょうか。 チェン 先程、角川さんが東京国際映画祭は政府の支持を得ているとおっしゃったことを聞きまして、非常にうれしく思います。 上海国際映画祭は東京国際映画祭やプサン国際映画祭はちょっと違います。上海国際映画祭において、私たちへの支持は経済の面ではなく、独立して運営する権利、主催権への支持でした。私たちの国では映画館は国家の映画館です。ですから映画館に関しては、日本やプサンのような悩みはないと思います。しかし経済面では、1993年に上海国際映画祭を主催し始めた時に、政府がはっきり打ち出した政策は、政府は一銭も投資しないということでした。これは私たちにとっていいことではありませんでした。しか industry. But it would be better to cooperate with the industry side to develop film culture by looking at the reality in Korea, and we are making such efforts. In fact, working in Pusan, I have been taking up many roles to support film industry in Pusan, and have achieved the following.

First of all, we established Pusan Film Commission in 2000. The commission is very active in the Pusan film scene. About 78 films have been filmed in Pusan since then. Two studios were built, and a post production facility is being improved by the city right now. This movement we are experiencing is a film boom in Pusan. Pusan has been reborn as a city of film. As a consequence, film-related college courses increased from two to eight. Also, about 30 film-related groups like Pusan Cinematheque have been established in the city. Right now, the city is supporting the film industry with its five-point Action Plan for the Film Business. Movements like this have been spreading all over the country. Film Commissions and zones with film-related facilities have been established in the big cities these days.

We can say these activities come at a time of development in Korean film and Pusan International Film Festival. Korean films have been developing rapidly since the 80s. The market share of Korean film has risen from 15% in 1992 to 37% in 1999. After 2001, it was over 50%. Pusan International Film Festival's progress has matched that of the domestic film industry. From these facts, we can say Pusan International Film Festival has contributed to quality and quantity of Korean films' development. We think we are taking the initiative in Korean film culture.

Handling

Mr. Chen, what do you think? What kind of support do you get from the local industry?

Chen

I am glad to hear Mr. Kadokawa say Tokyo International Film Festival is now supported by the government. However, Shanghai International Film Festival is different, compared with Tokyo and Pusan. The support our festival gets from the government is in the form of supporting our initiatives and authorizing independent management. Because all theaters are state-owned, we do not have a problem there. However, we have financial problems. Our government made a decision not to invest in Shanghai Film





し、先ほど角川さんの話で、政府のお金をもらうのは大変だ、い ろいろ審査を経なければならないというお話を聞きまして、それ も大変だという思いがしました。

上海国際映画祭で重要なのはアイデアです。新しいアイデアを 打ち出すこと。そしていいスポンサーを見つけ出すこと。これも 重要です。近年中国映画は、アジアで非常に大きな発展を遂げま した。同時にこの数年上海の経済も発展し、経済状況は良好です。 そのため経済的に成功するための多くのチャンスがあります。も ちろん、まだまだ困難はありますが、これらは私たちにとっての メリットです。

ハンドリング ありがとうございました。角川さん、いかがでしょうか。角川さんにとっては、こういった困難は続いているのでしょうか。

角川 私と東京国際映画祭との関わりは、映画人の中から私にどうしてもゼネラル・プロデューサーを引き受けろと、要請されたことから始まりました。そういう面では、受け身でスタートしたのですが、私の性格からでしょうか。2年間やっている間にこんなことではいけないんじゃないか、伝統のある日本映画を、あるいは世界の映画をもっともっと振興させなければいけないんじゃないかと、前向きに受け止めるようになりました。

物事というのはホップ、ステップ、ジャンプと、着実に一歩一歩進めるべきでしょうが、私は、今年の東京国映画祭は、去年のホップから、ジャンプをしたつもりでおります。ジャンプをして、それが本当に成功すればいいんですけれども、ご存じのように、オープニングの日に地震が起こったりしまして、まだまだ問題が起こるんじゃないかと、心配を感じながら進行している状態です。今年の、このジャンプが成功すれば、来年はステップに戻ればいいんじゃないかと思っております。もちろん私も、現場のボランティアのスタッフも、今年ジャンプして、来年もまたジャンプしたら死んでしまいますので、来年は少しおとなしくやりたいと思いますが。今年はいろいろな問題をむしろ表面化させて、その表面化させた問題をできるだけ広く、映画人のみならず産業人にも、あるいは国にも見てもらいたいなと思っております。そこから皆で考えていくことができればいいのではないかと考えています。

それから私は、香港国際映画祭がうらやましいなと思ったことがあります。28年目を数える映画祭は、始め市民運動として始まったということをピーター・ツィーさんからお聞きしました。東京国際映画祭も、東京都民のための、あるいはもっと広く国民一人ひとりのための映画祭に昇華させていく責任があると、今ではそんなことを考えております。まだまだ道遥かと思って、ちょっとたじろいでいるところです。

ハンドリング ありがとうございました。ピーター・ツィーさん、 香港の映画界からはどのような評価を得ていますか。

ツィー 映画産業のお話ですね。地元香港映画産業からはしっかり支援してもらっています。香港映画は、これまでここ10年、20年間、非常に成功してきているわけで、それはやはりお互いの恩恵だと思います。地元の映画産業は、映画祭に何をしてほしいのか意見を表明し、彼らにメリットが感じられれば多大な支援をくれることもあります。

カンヌ国際映画祭とは開催時期が近いので、カンヌに招待された映画を私たちの映画祭に呼ぶことはなかなかできません。香港が3月でカンヌが5月ですから。けれどもカンヌに出品する映画は

Festival when it started in 1993. It was not a good decision for us, but I also understand what Mr. Kadokawa said about using government money.

Having new ideas and finding good sponsors are important for Shanghai. These days, Chinese films have developed. At the same time, the economy of Shanghai also developed in the last few years, so the economic condition is fine. It has a great chance of economic success. There are many problems, but the Shanghai economy has been robust for a few years.

Handling

Thank you very much Mr. Chen. Mr. Kadokawa, do you still have these problems?

Kadokawa

I started getting involved with TIFF when people in film industry asked me to be its festival director. I was more passive at that time. However, after two years, I started to think that we have to promote traditional Japanese films or other international films much more positively.

The important thing is moving forward continuously. I believe this year's Tokyo International Film Festival has taken a step forward. It would be great to do so every year, but we had problems like an earthquake on the opening day as you know and I am afraid of encountering more problems. I think if we make a success of this years festival, we can be more modest in our plans next year. The staff and I would work ourselves into an early grave if we tried to match this year's pace again. So next year, we will have a simple festival. This year, we brought problems to the surface to show to filmmakers, film industry players, and the people of Japan. I hope we can resolve the problems together.

I envy the Hong Kong Film Festival. Mr. Tsi mentioned that it started as citizens' movement 28 years ago. I personally feel we should make our festival for the people of Tokyo or even for everyone in Japan. I realize that it is a daunting task.

Handling

Thank you very much, Mr. Tsi, what kind of evaluation do you get from the Hong Kong film world?

Tsi

You mean the Hong Kong film industry? We have great support from the local Hong Kong film industry. We have been in a successful situation for 10 or 20 years, and I think we benefit from each other. Local film industries are clear about what they want for the film festival, and they give us great support if they gain an advantage from it.

Our festival and Cannes have close opening dates; March in Hong Kong and May in Cannes. It is difficult to invite films which have already been invited to Cannes. However, not so many films receive invitations to go there, so every year we select Hong Kong films which have not been selected.

A film festival is a good opportunity for film production companies to sell films. There are films quality of which we cannot be satisfied with, but every year we have to keep a balance at the film festival. We can draw audiences by having famous Hong

決して多くはないので、カンヌに出品しない香港映画を毎年確保 しています。

映画会社にとって、映画祭はセールスの好機として機能しています。中には私たちの納得しない質の作品もありますが、映画祭としては毎年バランスをとっていかなくてはなりません。香港の有名監督に出席してもらえば、観客も動員できますし、かつ海外からの参加者も呼ぶことができます。一方で、有望で斬新な才能にあふれた新人監督も招待しています。東京国際映画祭でも特集を組まれているパン・ホーチョンなどがそうです。それから新作「ベッカム、オーウェンと出会う」も上映しました。新人監督によるデジタルビデオフィルム、こういったものも映画祭でプロモートしてまいりました。時には、香港の撮影所で制作されながら商業性の薄いものを上映し、撮影所やその映画制作者のブロックバスター作品などをオープニングフィルムに提供してもらうなどして、映画産業に協力してもらうことができます。

現在フィルム・マーケットとの同時開催ということで、あらゆる映画会社に対してより大きなマーケティングの機会を提供できるようになったと思います。時期としては3月から4月です。この時期は、映画会社にとって各作品のプレビュー、カンヌに先駆けての先行上映の機会であるとみなされるようになってきました。タイミング、ということが地元の映画産業からの支援を取り付けるのに重要だと考えています。

ハンドリング このパネルでは、各国の映画祭のそれぞれ異なる、また興味深い事情を聞いてまいりました。地元映画産業やニューメディアとの関係、映画人との関係、そして市場性をめぐる経験、苦労。当然地元にいい顔をするばかりではないが、地元の映画、そして地元の新人監督を応援しようとしている各映画祭のお話を伺うことができました。そしてチェン・シャオメンさんからは、アメリカというものが、現状として世界の大ハードルとして立ちはだかっている点が示唆されました。アメリカ映画でない作品を上映していくこと自体が映画祭の一つの役割ではないかという考え方です。

東南アジアとの関係

ハンドリング それではここで質疑応答に入りたいと思います。 もし、聴衆の皆様の中からご質問等がありましたら受けたいと思います。どなたか質問はありますでしょうか。いかがでしょうか。 それとも議論を続けたほうがよろしいでしょうか。もし質問があれば挙手をお願いします。

観客1 皆様方、こんにちは。アジアの声というテーマですが、 韓国、日本、中国、香港の方々は東アジアを代表されているわけ で、そして映画産業においても、フィルム・マーケットにおいて も、映画祭においても代表的な存在であるわけですけれども、私 は、シンガポール国際映画祭やバンコク、ジャカルタ、マニラの 映画祭などが開催されている東南アジアから来ております。我々 のような存在はどうでしょうか。東南アジアの映画祭の地位とい うものをアジアで向上させるためにどういったことを我々はでき るのでしょうか。どのような障害があると思いますか。地域的に 見ても、また国際的に見てもいかがでしょうか。

ハンドリング どなたか答えていただけますか。ピーター・ヴィーさん、お願いします。

Kong directors participating, and we can invite participants from overseas. On the other hand, we invite new directors who are promising and talented. For example, director PANG Ho Cheung, who is featured in Tokyo International Film Festival, was invited, and new films like "When Beckham Met Owen" were screened. Also, we promote digital cinema by new directors. Sometimes, we screen a Hong Kong film which has low commercial potential. In return, the same company provides us with one of their blockbuster releases for opening night.

Right now, we are able to provide more opportunities for marketing to various film companies by operating the film festival and the film market together. It's held from March to April, which is considered to be the best period for film companies to screen previews to get a jump on Cannes. Having the right timing is important to get support from the local film industry.

Handling

We have heard the interesting situation of each of the film festivals around this panel; relationships with local film industries, new media, and filmmakers. And the experiences and hardship regarding the market. We also heard about support for local films and local new directors by each film festival, which doesn't mean it tries to please locals only. Mr. Chen has mentioned the fact that American films have been the biggest barrier, and the role of our film festivals might be to screen films which are not from America.

Relationship within Southeast Asia

Handling

We would like to move now to a Q&A session. If there are any questions from the audience, we will answer them for you. Does anyone have a question or should we continue the discussion? Please raise your hand if you have a question.

Audience 1

Hello everyone. I understand that the theme is 'the opinions from Asia', and people from Korea, Japan, China and Hong Kong represent East Asia. East Asia is recognized as representative of film industries, film market, and film festivals in Asia. However, I am from Southeast Asia, where the Singapore International Film Festival, and the film festivals of Bangkok, Jakarta, and Manila are held. I would like to ask about our existence. What can we do to raise the profile of Southeast Asia film festivals in Asia? What problems do we have, regionally and internationally?

Handling

Would someone like to answer this question? Mr. Tsi, please.

ツィー 香港国際映画祭は実際、非常に緊密に、東南アジアの近隣諸国と協力させていただいていると思います。毎年相当数のシンガポールやインドネシア、フィリピンなどの映画を紹介しています。一つ重要な点として、我々の映画祭では、東南アジアの映画を紹介するだけでなく、監督たちも紹介するよう努力していることをお伝えしたいと思います。そしてマーケティングの面からも、東南アジアの映画が香港から更に先の他の国々へ広まっていくよう、いろいろ支援もしております。

今年も香港国際映画祭から、東南アジア映画の情報発信をしました。映画評論家、あるいは映画のプログラム編成を担当している世界の人たちに対し、東南アジアの映画の紹介を行っています。例えば、非常に興味深い映画が昨年我々の映画祭で上映されました。『ガガンボーイ クモおとこ対ゴキブリおとこ』という映画です。フィリピンの映画ですが、誰も聞いたことのない作品でした。我々のプログラム編成では真夜中に上映し、非常にすばらしい観客の反応を得ることができました。外国から来たライターや評論家などが、この作品を取り上げたため、東京に紹介されることになったと思いますし、今後更に広く紹介されると思います。こういった役割を私どもは果たすことができるわけです。

また、映画祭同士のいろいろな交流が考えられます。我々の映画祭と、シネマニラ国際映画祭、あるいはシンガポール国際映画祭など、そういったところとの交流が必要です。そのような映画祭で、例えば『美しい洗濯機』というマレーシアの美しい作品を見つけ出すことができたのですが、そういった場が大事だと思います。一つのプラットホームとして、いろいろな交流の場を提供すべきでしょう。そして東南アジア諸国の監督の方々と、映画評論家、あるいはフィルム・プログラマーなど欧米の方々との交流の場を提供すべきだと思います。

ハンドリング ほかに、キム・ドンホーさん、いかがでしょうか。 キム 私どもの映画祭では、インドネシア映画の特集プログラム を組みまして、上映をしたことがあります。インドネシアではガ リン・ヌグロホという監督が積極的に若いフィルムメーカーを指 導して、現在、産業的にも大きな運動が動き始めたので、そこに 焦点を合わせたわけです。シンガポールの場合も、シンガポール 国際映画祭が国際レベルで交流を活発化させ、また自国の映画を 振興させるために大きな努力を傾けておられます。そして最近で は、新しいフィルム・コミッションもできたと聞いております。 先程ピーター・ツィーさんがお話をしたように、フィリピンも最 近いい映画が随分つくられるようになってきたようです。また、 シネマニラ祭という映画祭も、多少運営上において起伏があった ようですけれども、それも定着しつつあると聞いております。重 要なのは、そのような映画祭間におきまして、情報交換あるいは 交流が活発化し、東南アジアの映画祭あるいは映画の産業が活性 化することだと思います。

ハンドリング 他にどなたかコメントはございますでしょうか。 大体のところをお答えすることはできましたでしょうか。他に何 かご質問のある方はいらっしゃいますでしょうか。

Tsi

I believe Hong Kong International Film Festival has been closely cooperating with countries from Southeast Asia. We introduce a number of films from Singapore, Indonesia and the Philippines. An important point of our festival is that we introduce not only films from Southeast Asia, but also introduce directors. We support the films of Southeast Asia in various ways, and try to expand their audience from Hong Kong.

This year, we sent out information on films from Southeast Asia at Hong Kong International Film Festival. We introduce the films to people like film critics or international programmers. For example, we screened a very interesting film last year; "Gagamboy," directed by Erik MATTI. It is a film from the Philippines that nobody had heard of. We screened it in the middle of the night and had a great reaction from the audience. I think it was introduced to Tokyo because many writers and critics from overseas took up its cause, and I believe this film will receive many screenings. So we can take this kind of role as well.

I can also think of various kind of exchange among film festivals. We need to have exchange, such as the exchange of our film festival with Cinemanila International Film Festival or Singapore International Film Festival. It is important to have these kind of interactions, because we were able to find a beautiful Malaysian film, "The Beautiful Washing Machine," there. We have to provide many platforms for exchange, and we also need to provide it for directors from Southeast Asia, film critics or film programmers from Europe and America.

Handling

Mr. Kim, do you have anything to say?

Kim

Our film festival has established a program featuring Indonesian films. In Indonesia, a director Garin NUGROHO has been actively leading young filmmakers. Right now, a big movement, also in industrial terms, has taken off. So we focused on them. Also, Singapore International Film Festival has been promoting Singaporean films and international exchange. Lately, a film commission was established also. There are a number of good films being made in the Philippines as Mr. Tsi has mentioned. Film festivals like Cinemanila had some problems in operational terms, but it is stabilizing. The important thing is to activate film festivals or the industry of Southeast Asia as well as the exchange of information or interchange between film festivals.

Handling

Does anyone have any more comments? Do the comments answer the question? Does anyone have any more questions?

ハンドリング キム・ドンホーさんがおっしゃった点ですが、映 画祭というものは結果を出さなければならないということでした が、どこまで4人のパネリストの方々はそういったことを痛感され ているでしょうか。最終的に成功したかどうかというのは、実績 によって決まるのかもしれませんが、スポンサーや政府関係のバ ートナーの方々はどういった結果を期待しているのでしょうか。 キム 政府を始め、映画祭を支援する側は、性急に目に見える成 果を期待しがちです。これはお役人の皆さんの属性だと思います。 しかし、文化的な活動、特に映画祭というものは、まさに目に見 えるように結果が出てくるものではないと思います。やはり長期 間にわたるその国の映画産業、あるいは周辺国の長期的な動きが 互いに影響を及ぼしていくものでしょう。プサンの場合は最初は 困難がありましたが、そのような条件がよく整っていたために、 政府やブサン市当局を説得していく中で、現在のブサン国際映画 祭に対する関心あるいは期待が揺るぎないものになってきたと思 っています。こういうことが自ずからそういう形になったのでは ないかと思っている次第です。

ハンドリング チェン・シャオメンさん、いかがでしょうか。上 海国際映画祭は結果というものを目指しているのでしょうか。そ ういう立場に立たされているのでしょうか。

チェン 政府や産業からの一番大きな期待は、中国映画が評価されて成果を得るということです。これは、映画祭主催者側としては矛盾することになります。私たちは、公平、公正、公開の環境の下で映画祭を主催しなければなりません。特に賞においてはこの原則はとても大切です。しかし、作品の個々の実力、作品自身の力は様々です。世界のアーティストたちの評価を得て、特別にその良さを認められるかどうかは、その映画自身の質に係っています。ですから、私たちは政府と同じ願望を持っておりますけれども、上海国際映画祭の主催者としては、国際的な規則、ルールに則って実行しなければなりません。その結果が、政府の期待と少しずれがあったとしても、私たちは審査員の評価を重視します。

政府は、時々映画祭に、こんな注文をつけます。それは、「中国の映画をもっと肯定してください、もっと評価してください。もっと中国の映画が成果を上げられるようにしてください」という注文です。しかし私たちにとって、審査員の評価が最も重要です。 成果についてですが、映画の観客、映画産業、大きなスポンサーは、映画が良ければついてくると思います。しかし、本当に実力のあるスポンサーは、目先の成果ではなく、長期的な視点で見てくれると思っています。

ハンドリング 角川さん、いかがでしょうか。最終的には、映画 祭の資質に関して正当化する必要があるのでしょうか。

角川 映画祭を支援してくださる方々には、当然、期待はあると思います。ですから、産業や政府、映画祭に来てくださっている観客の方々などが、この映画祭に満足してくれるかどうか、それを受けとめていかなければいけないと思います。その点では、非常に素朴なことですが、私は映画祭に何人の人たちが参加してくれたのかということも、一つの物差しにしたいと思っています。一昨年までは有料の観客数が10万人ぐらいだったと聞いております。それが昨年は13万人に増えました。3万人増えたということです。東京国際映画祭では入場料による収入はあまり期待ができな

Results which sponsors or the government demand

Handling

As Mr. Kim has said, film festivals have to achieve results. To what extent do our four panelists feel this demand? Whether they succeeded might depend on the track record, but what kind of results do sponsors and government-related partners expect?

Kim

Including government, sponsors tend to expect results which we can see immediately, which is a common characteristic of bureaucracy. However, cultural activities like film festivals do not produce immediate results. The long-range development of that country's film industry or the ones in surrounding countries can have an influence. We have had some hard times in Pusan, but thanks to their development, people have strengthened their interest in Pusan. And this has had a positive influence on the government and the Pusan city authorities. We have benefited from this climate. The present condition of the festival is a result of these factors.

Handling

How about Mr. Chen? Does Shanghai International Film Festival aim at results? Was it established to take a position like that?

Chen

The biggest expectation from the government and the industry is critical acclaim for Chinese films. This is a contradiction for the hosts, because we have to operate in an environment of fairness, justice, and openness. Especially, it is important with regard to awards. The quality of each film is different, and it determines if it can get critical acclaim from artists from all over the world. So, we carry out the festival in accord with international regulations and rules even though we have the same wish as our government. We take into account the reaction of the jury even if its results do not meet with the government's expectation.

Sometimes the government requests we give higher profile to Chinese films and asks us to help Chinese films achieve better results. However, the opinion of the jury members is the most important thing for us.

As for results, we believe the audiences, film industry, and big sponsors are attracted to us if the films are good. Also, we believe sponsors with real abilities will look at us with a long-term view.

Handling

What do you think, Mr. Kadokawa? Is there any need to justify the nature of film festivals?

Kadokawa

I understand all the sponsors have expectations of the film festival. So we have to consider whether the audiences who come to our festival are satisfied or not. I use the number of people who visit our festival as a yardstick which is a very HIM Awards

efullagin odvo

Film Festival Convention

n Commission Co

KILL

いという話を聞いていました。しかし、3万人増えただけで、渋谷のオーチャードホールの周りは格段ににぎやかになったという感じがしました。私はそれがとても嬉しかったのです。

明らかに映画祭を楽しむ人たちが増えてきている。映画祭で上映した映画は、新作の先取りですから、そこに魅力があるのだと思います。いずれにしろそれは、1ヶ月か3ヶ月、6ヶ月の間に公開されるわけです。そこで見れば十分だと思うのですが、映画祭で映画を楽しむ、そういう人たちが明らかに増えていると思います。ですから、今年は事務局スタッフのみんなに20万人動員しようと声をかけております。そしてまた、ベルリンやカンヌで動員した数字をいい意味で目標に、将来は40万人にしよう、50万人にしよう、そしてできれば100万人にしよう、そんな野心を持っています。それが現場の目標であり、それが達成されていくと、産業界やいろいろな方々の支持をまた得ていくことでいい循環が始まるんじゃないかと思っております。もちろん、改めて申しますけれども、動員数を増やすということは、一つの物差しにすぎません。ハンドリングでは、ピーター・ツィーさんで終わりたいと思います。ピーター・ツィーさん、いかがですか。

ツィー 結果という話ですが、毎年我々のほうでは、政府に対して非常に見栄えのいい報告をまとめております。いろいろ数字や統計などを報告しております。彼らの期待に対して、そのように応えております。しかし、問題は観客動員だけではありません。結果を見る際に、もちろん観客の満足度というものを考えなければなりません。年々、より多くの人たちに、映画祭に参加していただいているわけですが、それは恐らく我々がいい仕事をしているからだと思います。また同時に、参加していただいている映画作家の方々から評価を聞いたり、他の映画祭で彼らの映画が招聘されたとか、他の映画祭にも参加できるようになったとか、あるいは他のところで受賞できたということであれば、それも本当に我々にとって嬉しいニュースです。それを期待しております。

また、業界紙が常にいろいろ評判を書いてくれます。それらは 我々にとって重要です。それにより我々の存在が正当化されるか らです。トロント国際映画祭から学んだことですが、我々は基本 的に、スポンサー・ブランドの露出ということを意識します。そ してスポンサーに非常に満足していただけているかどうか、映画 祭がブランド、あるいは協賛企業に対しどのような独占権を提供 できているか、また映画祭がスポンサーの持つお客様にどれだけ のことを提供できているかということに注意したいと思います。 そこで我々は、一つひとつのスポンサー企業と審査・判定を行っ ています。この問題については非常に深く議論を進めています。 また同時に、我々のほうからも啓蒙活動を行っています。スポン サーシップが成功したかどうかは、我々の実績だけで判断するこ とはできないということです。スポンサーへの責任は、お金を支 援していただいて終わるものではありません。彼らの責任で、我々 の映画祭を更に活用していただくことが大切です。重要なイベン トとして、ブランドイメージを強化するための手段として利用し ていただくことを呼びかけています。手に手をとって一緒に進ん でいかなければなりません。様々な独占的な特権をスポンサー企 業に対して提供させていただいています。例えば、我々のメイン スポンサーであるキャセイパシフィック航空に対しては、オープ ニングとクロージング、そして授賞式典において、イスの背にカ バーをかけて、まるでキャセイ航空の航空機に乗ったかのような simple way to know their satisfaction. About 100,000 paying customers came the year before last, and the number rose to 130,000 last year. It means 30,000 more people came. I've been told that we cannot hope for revenue from admission fees at TIFF, but I got the impression we created a lively atmosphere around the Orchard Hall in Shibuya. I was very glad to see it.

Apparently more and more people are enjoying film festivals. I think screening of new films at film festivals attracts people. These films will be theatrically released in one to six months. People could watch them when the films open, but I think more people enjoy watching films at film festivals. This year I am calling on the staff and personnel to bring 200,000 people to the festival. Also, our goal is to equal the number of admissions to Berlin and Cannes, about 400,000, 500,000, and a million in the future. This is our ambition and also a goal. I think we can get more support from industry and others as we achieve our goal, and it will become a good cycle. Of course, increasing the audience is just one way of measuring the result.

Handling

Lastly, we will ask Mr. Tsi. What do you think, Mr. Tsi? Tsi

To talk about results, every year, what we do for our government is to make a report which looks nice to them. We answer them in numbers and statistics. I think the matter is not only about the number of the audience, and we have to think about how satisfied they are. The size of the audience is increasing every year, because we have done good work. At the same time, we are glad to have comments from filmmakers who participate in our festival, and hear news like their film was selected or able to participate in another festival, or won an award. We have great expectations for them.

Criticism on the trade paper is also important to us, because it justifies our existence. To talk about sponsors, basically we appeal to the sponsors, which we learned from Toronto International Film Festival. We pay attention to how much our sponsors are satisfied, what kind of exclusive rights the film festival provides for brands or sponsors, and what we can do for sponsors' customers. So we examine and judge ourselves with each sponsoring company. We are having deep discussions about this problem. We have started promotion activities on our own initiative. We cannot judge whether our sponsor has been satisfied or not merely from our results. Sponsorship is not over when we gain their financial support. It is important for them to make good use of our film festival. We instruct them to use it as an important event to make their brand image stronger. We have to step forward hand-in-hand. We give various exclusive rights to the sponsoring companies. For example, we put covers of our main sponsor, Cathay Pacific Airways on the back of chairs to make an in-flight atmosphere at the opening, closing, and award ceremonies. For the people of the Marco Polo Club of Cathay, we give a service like first class check-in service. The sponsors can enter before the other 雰囲気をつくり出しています。また、キャセイのマルコポーロクラブ会員に対し、ファーストクラス・チェックインのようなサービスを提供したりしています。すなわち、他の観客よりも早くスポンサー企業の方々が入場できるようにしていますので、満足していただいていると思います。

ハンドリング 時間切れになってしまいました。4人のパネリストの方々に感謝を申し上げたいと思います。本当にすばらしい参加、貢献をしていただきました。そして彼ら自身、実に見事な映画祭を開催されています。一人ひとり、地域の映画産業にも貢献されていますし、また、映画祭の果たすべき国際的な役割においても貢献されています。観客の皆様方に対しても感謝申し上げたいと思います。また、通訳の方々にも感謝申し上げます。大変よくやっていただき、ありがとうございます。ご来場の皆様、お越しいただきましてありがとうございました。私自身、再び東京国際映画祭に参加したいと思っています。

audience, and we think they are satisfied with our service.

Handling

I think we have no more time, and I'd like to thank the four panelists. I appreciate your participation and contribution today. They each have wonderful film festivals. Each contributes to the local film industry and also to the international role of film festivals. I also thank the audience and interpreters. Thank you very much for coming here. I hope I can participate in Tokyo International Film Festival again.

レセプション Reception



文化庁文化部長寺脇研氏による挨拶 Speech by Ken TERAWAKI, Director-General of Cultural Affairs Department, Bunka-Cho



なごやかに語り合うパネリストやゲストたち Panelists and guests in friendly discussion









Film Festival Convention 2004

第2回文化庁 全国映画祭コンベンション

開催概要

[日時] 10月27日(水)

[会場] 六本木オリベホール

[スケジュール]

- ·〈映画上映〉 13:30~15:00 「女人哀愁」成瀬巳喜男監督(1937年、74分)
- ・〈プレゼンテーション〉15:15~16:30 「映画祭の新しい試み」
 - (1) SKIPシティの活動〜映像学習プログラムと 国際Dシネマ映画祭
- (2) 各地のこども映画祭
- ・〈ディスカッション〉16:40~18:30

「地域における上映―上映する側と配給する側」

[主催] 文化庁

[共催]

コミュニティシネマ支援センター/ 財団法人国際文化交流推進協会(エース・ジャパン)

Outline

[Date] October 27 (Wed)

[Venue] Oribe Hall, Roppongi

[Schedule]

- <Film Screening> 13:30~15:00
- "Nyonin aishu (A Woman's Sorrows),"
- directed by Mikio Naruse (1937, 74 min)
- <Pre><Pre>entation> 15:15~16:30

New Attempts by Film Festivals

- (1) Operations of SKIP CITY
 - -Audio-visual Learning Programs and SKIP CITY INTERNATIONAL D-Cinema FESTIVAL
 - D-Cinema FESTIVAL
- (2) Kinder Film Festivals from different regions
- <Discussion>16:40~18:30

Screenings in Each Region - Exhibitors and Distributors

[Organizer] Bunka-Cho

[Co-organizers]

Japan Community Cinema Center, and Japan Association for Cultural Exchange (ACE Japan)

<映画上映>

『女人哀愁』(成瀬巳喜男監督作品、1937年、74分)

<Film Screening> "Nyonin aishu (A Woman's Sorrows)" (Director: Mikio NARUSE, 1937, 74 min)



開催の趣旨と報告

2005年は、日本映画の巨匠、成瀬巳喜男監督の生誕100周年です。日本各地の映画祭・映画上映関係者にとっては、成瀬生誕100年にどんな企画上映を行うのか、行うことができるのかは、重要な関心事です。成瀬生誕100年に先立って、このコンベンションでは、上映される機会の少ない成瀬作品の1本『女人哀愁』を上映しました。(東京国立近代美術館フィルムセンター所蔵作品)

総合司会:石坂健治

Aims and Report

The Year 2005 is the 100th anniversary of the birth of Mikio Naruse. It's an important matter to exhibitors in Japan what kind of restropective will or can be held in the year of the 100th annivesary. Preceding the 100th annivesary, this convention screened one of the films of Naruse that has had least opportunities to be screened, "Nyonin aishu (A Woman's Sorrows)." (It is stored at the National Museum of Modern Art, Tokyo.)

Host : Kenji ISHIZAKA

上映作品解説

Commentary on the Film

成瀬巳喜男監督が『朝の並木路』に続いて発表した1937年製 作作品(公開は同年1月21日)。PCL(写真科学研究所)と入江 プロの提携第一作である。原作・脚本共に成瀬巳喜男で、脚色 に田中千禾夫が協力している。入江たか子演じる、慎ましやか だが芯はしっかりした中産階級の娘・廣子が、上流階級のモダ ンなエリート青年・堀江と結婚、従順な新妻として夫と婚家に 尽くしながら、やがて見栄や体裁にこだわって人間的な愛情や 触れ合いをないがしろにする夫やその家族に反発して家を出て 行く姿を描いている。女性の目覚めや自立をテーマにしている 点では興味深いとはいえ、『妻よ薔薇のやうに』や『噂の娘』(と もに1935年)のような女性の微妙な心理を濃やかに描き出す成 瀬調の世界というよりも、むしろ新派悲劇に近い雰囲気を醸し 出す作品となっている。そのため、当時の批評も「作品に唸れ る彼らしいイメージが影をすっかりひそめてしまった。隨って 何處にも成瀬巳喜男が居なくなって居る。」(水町青磁、「キネマ 旬報」600号)と手厳しかった。この年、成瀬巳喜男はPCLのス ター女優・千葉早智子と結婚して私生活では幸せな日々を迎え るが、創作活動では長いスランプに陥ってしまう。その入口に 位置する本作は、『君と別れて』と『夜ごとの夢』(ともに1933 年) で独自の世界を築いた成瀬巳喜男が、多様な題材とテーマ に挑戦した若き日の貴重な作品の一つといえる。

(村山匡一郎)

This is the film, made in 1937, that the director Mikio Naruse released after "Asa no namikimichi (Morning's Tree-Lined Street)." (It was released on January 21st, 1937.) It was the very first co-production of PCL (Photo Chemical Laboratory) and Irie Production. Naruse wrote both the original story and the screenplay. Chikao TANAKA helped adapt it. This film depicts Hiroko, a modest but stable daughter of a middle-class family, played by Takako Irie, marrying a modern, upper-class man, Horie. She dedicates herself to her husband and his family as an obedient new wife, but eventually leaves the house and turns against her husband and his family, who care too much about vanity and decency without true affection or relationship. It's interesting in a sense that its theme is the awakening and independence of a woman. However, it's not the Naruse world that depicts the subtle pscychology of a woman like in "Tsuma yo bara no yo ni (Kimiko)" and "Uwasa no Musume (The Girl in the Rumourl" (both in 1935), but rather the work that has an atmosphere close to "Shinpa Higeki," a melodramatic play. Therefore, the review at that time was harsh, saying, "The image he usually has throughout the work is gone. Therefore, we can't find Mikio Naruse anywhere in this film." [Seiji MIZUMACHI, 600th issue of "Kinema Junpo"). This year, Naruse, in his private life, happily married Sachiko CHIBA, the star actress of PCL, but as for his creative career, he entered a long slump. This film, considered as its entrance, can be said to be one of the most important works of his youth, in which Naruse, who built his own world in "Kimi to wakarete [After Our Separation]" and "Yogoto no yume [Every Night Dreams)" (both in 1933), challenged various subjects and themes.

(Kyoichiro MURAYAMA)

m Awards

yo Meelings

Film Festival Convention

Ilm Commission Com

RIFF

xipuado

<プレゼンテーション>

『映画祭の新しい試み』

<Pre><Pre>resentation> New Attempts by Film Festivals



開催の趣旨と報告

日本各地の映画祭を紹介。2004年は、近年関心を集めている"映画教育"に焦点を当て、映画の未来を担う"こども"をテーマにした活動を紹介しました。

Aims and Report

An introduction to festivals from many parts of Japan. In 2004, this presentation focused on "Film Education," which has been attracting interest these days, and introduced the activities on the theme of "children," who are the future of the film industry.

プレゼンター

Presenters

(1)「SKIPシティの活動~映像学習プログラムと国際Dシネマ映画祭」

Skip City Activities ~ Audio-visual Learning Program and International D-Cinema Festival

SKIPシティ(埼玉県川口市)

Skip City (Kawaguchi, Saitama)



瀧沢裕二

(株式会社スキップシティ 取締役事業企画運営部長)

Yuji TAKIZAWA

(Section Chief, Project Planning Department, Skip City Corporation)

(2)「各地のこども映画祭」

"Local chidren's film festivals"

キンダー・フィルム・フェスティバル― 国際こども映画祭 ― (東京)

Kinder Film Festival - Kinder International Film Festival [Tokyo]



発表者

田平美津夫

(キンダー・フィルム・フェスティバル エグゼクティブプロデューサー)

Presenter

Mitsuo TAHIRA

(Executive Producer, Kinder Film Festival)

キンダーフィルムフェスト・きょうと/京都国際子ども映画祭 (京都)

Kinder Film Fest Kyoto Kyoto International Kinder Film Festival (Kyoto)



発表者

水口 薫

(キンダーフィルムフェスト・きょうと 理事長)

Kaoru MIZUGUCHI

[Chief Director, International Kinder Film Festival Kyoto]

ゆふいんこども映画祭(大分県)

Yufuin Kodomo Cinema Festival (Oita)



発表者 後藤睦文

(ゆふいんこども映画祭 コーディネーター)

Presenter

Mutsufumi GOTO

[Coordinator, Yufuin Kodomo Cinema Festival]

(1) SKIPシティの活動~映像学習プログラムと 国際Dシネマ映画祭

SKIPシティ (埼玉県川口市)

発表者: 瀧沢裕二(株式会社スキップシティ 取締役事業企画運営部長)

スキップシティでは、映像に関わる様々な企画を展開、注目を集め ています。埼玉県川口市の小中学校と連携して実施している映像学 習プログラムは、全国に先駆けて、学校教育に映画・映像教育を導 入した野心的な試みです。

■ 「SKIPシティープロジェクトとは

目的:次世代映像関連産業の集積と創出

デジタル化による映像産業の変化をいち早く捉え、 新たな産業として育成し定着させる。

運営:埼玉県、(株)スキップシティ、NHK、早稲田大学、 NTTコミュニケーションズ

SKIPシティ」の戦略



■制作環境の整備

- HDCAMカムコー HDインフェルノ
- HDZE
- HDシネウエ MAJU-L

■映像文化の創出

- ・映像ボランティア

国際ロシネマ映画祭

第1回SKIPCITY国際Dシネマ映画祭 (2004年3月20~28日)

目的: · Dシネマの発展

・新人クリエイターの発掘と顕彰

主催:映画祭実行委員会(埼玉県、川口市)

協賛:SONY他

「SONY D-Cinema Award」総額 1500万円→賞金

応募総数:長編(90分以上) 122本

短編 (60分以内) 477本

応募国数:38ヶ国

ノミネート作品数:長編7本

短編11本

参加人数:1万5千人

第2回SKIPCITY国際Dシネマ映画祭

日程:2005年7月16~24日

長編部門 国際コンペティション 短編部門 国内コンペティション

協賛:SONY約1,500万円 (総額) 応募:2004年8月1日~2005年1月15日

(1) SKIP CITY Activities ~ Audio-visual Learning Program and SKIP CITY INTERNATIONAL D-CINEMA FESTIVAL Skip City (Kawaguchi, Saitama)

Presenter: Yuji Takizawa (Section Chief, Project Planning Department, Skip City Corporation)

SKIP CITY has made a name for itself by developing various audiovisual projects, and its audio-visual learning program, in cooperation with elementary / junior high schools in Kawaguchi, Saitama, pioneered film / audio-visual education as a part of the curriculum.

Skip City Project

Aims: To integrate and produce audio-visual industries of the next generation; to identify immediately the change in audio-visual industries as a consequence of digitalization, and to encourage and establish the new industry

Organized by: Saitama prefecture, Skip City Corporation, NHK (Japan Broadcasting Corporation), Waseda University, NTT Communications

Skip City Strategy





■ Improve production environment -HDCAM Camcorder Inferna HD Cinewave HD Audio Sweetening Room

■ Establish movie culture

International D-Cinema Festival

The 1st Skip City International D-Cinema Festival

(March 20-28, 2004)

Aims: -to develop D Cinema

-to discover and support new creative talents

Organized by: Film Festival Committee (Kawaguchi, Saitama)

Sponsored by: Sony Corporation etc.

(Sony D-Cinema Awards: 15 million yen in total for prizes)

Submissions received: 122 Features (over 90min) 477 Shorts (under 60min)

Submitting countries: 38

The number of nominees: 7 features

11 shorts

Total admissions: 15,000 persons

The 2nd Skip City International D-Cinema Festival

Date: July 16-24, 2005

Feature section: international feature competition Short section: domestic short competition

Sponsored by: Sony Corporation (15 million yen in total)

Entry period: August 1, 2004 - January 15, 2005

im Awards

yo Meetings

Festival Convention

FIE

Film Commission Convention

- - -

벎

(2)「各地のこども映画祭」

キンダー・フィルム・フェスティバル

- 国際こども映画祭 - (東京)

発表者:田平美津夫(キンダー・フィルム・フェスティバル エグゼクティブプロデューサー)

開催概要

実施期間: 2004年 8月13日(金)~8月22日(日)

上映会場: 青山円形劇場

入場料: こどもの城入館券対応 (大人¥500 小人¥400)

来場者: 約8.000人

主 催: キンダー・フィルム・フェスティバル 実行委員会

財団法人児童育成協会 こどもの城

株式会社フジテレビ KIDS

協 賛: 日本生命保険相互会社/株式会社NTTドコモ/

株式会社ベネッセコーボレーション/

ルフトハンザ ドイツ航空/栄光ゼミナール

特別協力: 東京国際映画祭組織委員会事務局

東京GAIAライオンズクラブ 渋谷 エクセルホテル東急

株式会社ソニー・クリエイティブプロダクツ

後 援: ドイツ連邦共和国大使館/カナダ大使館/

ケベック州政府在日事務所/渋谷区教育委員会/

デンマーク大使館/スウェーデン大使館/

ノルウェー王国大使館/

駐日韓国大使館 韓国文化院/フランス大使館

作品選定

キンダー・フィルム・フェスティバルでは、世界各国の映画を通して、それぞれの国や地域の生活、様々な価値観、生き方、民族や宗教の違いなど、こどもたちの感覚で何かを感じてもらえるような作品を上映していきます。映画が、世界共通の"言葉"となり、観る者一人一人の世界を広げ豊かな心と善悪の判断を育むきっかけとなる作品を提供していきたいと考えています。

具体的には、毎年ベルリン国際映画祭の"キンダー・フィルムフェスト・ベルリン"で上映される作品の中からコンペティション参加作品を中心に選定します。更に、ベルリン在住の本映画祭ディレクター、レナーテ・ツィラが各国で探してきた上質な作品を選定します。

映画を楽しんで観て貰うこと、大人から観た良質な作品だけではなくエンターテイメント性のある作品を一緒にプログラムすることも必要だと考えます。

司会者、審査員、ジャーナリスト、ディレクターとしてこども達が活躍しています。2004年はキンダー初の実写映画監督による映像ワークショップを開催。毎年大人気の声優体験ワークショップも2004年で4回目を迎えました。

■キンダー・フィルム・フェスティバル実行委員会

〒156-0043 東京都世田谷区松原2-42-9 美鈴Nビル6F

TEL: 03-3327-8670 FAX: 03-3327-4486

E-mail: director@kinder.co.jp Web site: http://www.kinder.co.jp

(2) "Local chidren's film festivals" Kinder Film Festival Kinder International Film Festival (Tokyo)

Presenter: Mitsuo Tahira (Executive Producer, Kinder Film Festival)

Schedule outline

Date: August 13 (Fri) -August 22 (Sun), 2004

Venue: Aoyama Round Theater

Admission fee: admission ticket of National Children's Castle

(adult 500 yen, child 400 yen)

Admissions: Approx. 8000 persons

Organized by: The Executive Committee Office of the Kinder

Film Festival Japan, The Foundation for Child Well-being, National Children's Castle, Fuji

Television Kids Entertainment Inc.

Sponsored by: Nippon Life Insurance Company, NTT Docomo, Inc.,

Benesse Corporation, Lufthansa, Eikoh Seminar

Assisted by: Tokyo International Film Festival Organizing

Committee, Tokyo GAIA Lions Club, Shibuya Excel

Hotel Tokyu, Sony Creative Products Inc.

Supported by: The Embassy of Federal Republic of Germany,

Embassy of Canada, General Delegation of Quebec in Tokyo, Shibuya Board of Education, Royal Danish Embassy, Embassy of Sweden, Royal Norwegian Embassy, Korean Cultural Center of Embassy of the Republic of Korea in Japan, Embassy of France

Film selection

Kinder Film Festival introduces various films from all over the world to Japanese children to expose them to and have them think about different countries, ethnicity, religions, value-systems and different ways of life. We wish to offer opportunities for children to learn such things from films as the notion of right and wrong, as well as to broaden their personal minds.

Concretely, we focus mainly on the competition entries which are screened in 'Kinderfilmfest Berlin' during the Berlin International Film Festival, as well as excellent international films which are selected by Renate ZYLLA, the director of this festival and resident of Berlin.

We think it is necessary to include not only high-quality films for adults but also entertaining films for the pure purpose of enjoyment.

We have child MCs, child directors, junior journalists and a children's film jury. In 2004, we held the first movie workshop by a filmmaker, while the voice-over workshop has been very popular and well received for the last four years.

■ The Executive Committee of the Kinder Film Festival Japan

Address: Misuzu N Building 6 F, 2-42-9, Matsubara,

Setagaya-ku, Tokyo 156-0043

Phone: (81)3-3327-8670 Fax: (81)3-3327-4486

Email: director@kinder.co.jp
Website: http://www.kinder.co.jp

キンダーフィルムフェスト・きょうと/ 京都国際子ども映画祭(京都)

発表者:水口薫 (キンダーフィルムフェスト・きょうと 理事長)

キンダーフィルムフェストは、ドイツ・ベルリン国際映画祭の子ども映画部門として1978年から開催された歴史のある映画祭です。世界各地から応募のあった「子どもを描いた映画」の中から子ども審査員と大人審査員によってグランプリを選定、表彰を行っています。京都では1994年に「キンダーフィルムフェスト・きょうと 京都国際子ども映画祭」として開催、2004年で10回目を迎えました。

子どもたちが自主的に映画祭に参加できるように、又、家族で多くの作品が鑑賞できるように、鑑賞料は一作品ごとの設定をやめ、子どもたちのお小遣いの範囲で出せる500円のフリーパスポート制にしています。このため全席に来場者があっても、入場料収入だけでは映画祭の開催維持は出来ません。それに代わる手段として、賛助会員、賛助金、寄付金による運営を目指して、2002年2月、NPO法人(特定非営利活動)とし、5月京都府の認証を受け、法務局に設立登記をすませました。

子どもスタッフは小学校高学年から高校2年生までの子ども、審 査員は公募で選ばれた10才から15才までの11名の子どもです。

映画祭では映画を上映するだけでなく、映画の原理、歴史を理解してもらうパネル展示や、低学年でも作れる動く絵のおもちゃのワークショップを同時開催しています。また、年に2回、アニメーション・ワークショップを京都ドイツ文化センターと大学との共催で開催してきました。映像制作ワークショップや説明弁士・声優を養成するワークショップを開催したり、映画祭以外での、ワークショップの開催、他府県開催の協力も行っています。

■特定非営利活動法人 キンダーフィルムフェスト・きょうと

事務所:〒604-0931

京都市中京区河原町二条西入る 河ニビル401

Tel & Fax: 075-212-8612

ホームページ: http://www.geocities.jp/kinder_film_fest_kyoto/

(子どもスタッフ制作)

理事長 水口薫 (kaoru828@gray.plala.or.jp)

Kinder Film Fest Kyoto / Kyoto International Kinder Film Festival (Kyoto)

Presenter: Kaoru Mizuguchi (Chief Director, International Kinder Film Festival Kyoto)

Kinder Film Fest is an established film festival which started in 1978 as the kinder film section of Berlin International Film Festival. In this festival the films which depict children are submitted from all over the world, and a children's jury and adult jury evaluate and award the Grand Prix. This is the 10th year for Kyoto to host Kinder Film Fest Kyoto.

We do not charge for each film but we offer the audience a pass for 500 yen, so that children can afford to join individually, or a family can watch as many films as possible. As a result, the proceeds are never enough to enable us to maintain the festival, even if the theater is full. Therefore, it is necessary to rely on sponsorship, funds and donation. So, we applied to become an NPO (nonprofit organization) in February 2002, and were approved by Kyoto prefecture in May, and we have registered as such.

Child staff range from upper graders of elementary school to second year of high school, while the child jury are 11 children aged between 10 and 15, chosen from applicants.

In addition to screening outstanding films, we offer a variety of other events, such as exhibitions of film history and film principles, and workshops where even small children can experience making motion pictures. With the help of the Goethe-Institut in Kyoto and a university, we also organize an animation workshop twice a year and hold such workshops as film-making, voice-over and voice-acting. We also support the workshops being held in other prefectures. Like this, we are active throughout the year, not only during the festival.

NPO Kinder Film Fest Kyoto

Address: 401 Kawani building, Nijo-nishi-iru, Kawaramachi,

Nakagyo-ku, Kyoto 604-0931

Phone & Fax: (81)75-212-8612

Website: http://www/geocities.jp/kinder_film_fest_kyoto/

(created by child staff)

Chief director: Kaoru Mizuguchi (kaoru828@gray.plala.or.jp)

ゆふいんこども映画祭(大分県)

発表者:後藤睦文 (ゆふいんこども映画祭 コーディネーター)

1. 主催(事務局) 湯布院町教育委員会(生涯学習課)

ゆふいんこども映画祭実行委員会

2. 地域 大分県湯布院町 (人口:11,600人)

3. 分野 アニメ(岡本忠成監督他)・劇映画・ドキュメンタリー

4. 開始年月日 1989年 (開始時の母体: ゆふいん映画愛好会)

5. 開催期間 3月 第2土日

6. 入場者数 子ども336人・大人235人(第15回) 7. 入場料金 大人/高校生 800円 (1,000円) **()内は当日券 小中学生 300円 (4,00円)

小中学生 300円 (4,00円) 大人回数券 1,800円 (2,400円)

子どもフリーバス券 500円

8. 予算規模 1.009,000円 (第15回)

9. 専任職員 無(兼務)

■ 1、第1回~第3回(初期の「子ども向け映画祭」)

- (1) 1989年8月、湯布院町教育委員会・実行委員会主催。 情操の純化を目的
- (2) 夏休み期間中に幼児~小学生を対象に開催(2日間)。 入場無料
- (3) 上映作品は短編アニメ (低年齢向け) と長編アニメー 劇映画 (高学年向け)

📕 2. 第4回~第9回 (「大人と子どもが出会う映画祭」への転換)

(1) 視聴覚教育としての映画祭の在り方を探るため懇談会を開催。(学校視聴覚教育担当者、映画館支配人、児童文化研究者等) ⇒シネマ5、田井肇支配人の提言有

新しいコンセプト

- 1 大人と子どもの世界を超えて訴える力のある映画を上映 する。そのことで、たとえ子どもたちが大きくなってから であろうと、映画固有の印象を残す。
- ② 大人が一緒に鑑賞することでマナーを教え、映画の感動 を共有する。
- ③ 入場を有料とし、映画的価値を復権する。
- ④ 上映作品は事前に候補作品の中から試写をして、実行委員会の合意で選ぶ。

新しい方向性

- (1) 映画的感動の中で、子どもが、人生の愛と真実に出会う場
- ② 大人が、子どもという存在と出会う場

その他数多くのワークショップや記念トークを開催。

Yufuin Kodomo Cinema Festival (Oita)

Presenter: Mutsufumi Goto (coordinator, Yufuin Kodomo Cinema Festival)

1. Organized by : Yufuin-cho Board of Education

(lifelong education section)

Committee of Yufuin Kodomo Cinema Festival

Yufuin-cho, Oita (population: 11,600 people)
 Genre: animation (works of Tadanari OKAMOTO etc),

live action, documentary

4. Foundation: 1989 (started as Yufuin Cine club)
5. Date: 2nd Saturday and Sunday of March

6. Total number of audience : 336 children, 235 adults (at the 15th festival)
7. Admission fee : adults /HS students... 800 yen (1,000 yen)

*The numbers elementary /JH students... 300 yen (400 yen)
In the bracket indicate fees for same-day purchase
A book of coupons for adults... 1,800 yen (2,400 yen)
A pass for children... 500 yen

8. Budget: 1,009,000 yen (at the 15th festival)
9. Regular staff: none (concurrent staff only)

1. The 1st to 3rd festival (the early stages as 'film festival for kids')

- Started in August 1989 by Yufuin Board of Education and the festival committee, aiming at cultivating children's aesthetic sense.
- [2] Held for two days during summer vacation, with free admission, intended for preschool and elementary school children
- (3) Screening short animation films (for children under 10) and feature animation films / live action films (for upper graders)

The 4th to 9th festivals (transition to 'the festival which unites adults and children')

 Held the meeting to discuss what the festival should be as audiovisual education (participants:school teachers of audio-visual education, theater managers, child culture researchers etc)
 proposal by Hajime TAI, manager of Cinema 5

New concept

- To screen the films which appeal to both adults and children, which will make an impression, particular to films, on children.
- To give adults the opportunity to teach manners to children as well as to share their feelings about films by letting them watch together
- To recover the value of films by charging a fee
- To select the films to screen by consent of the committee through screenings in advance.

New direction

- The place where children encounter truth and human love through films
- 2) The place where adults remember what a child is like

A number of other workshops and interviews are held.

HIM Awards

kyo Meelings

Film Festival Convention

Film Commission

RIFF

xipue

<ディスカッション>

『地域における上映ー上映する側と配給する側』

<Discussion> Screenings at Each Region – Exhibitors and Distributors



開催の趣旨と報告

上映は、映画を「上映する側」と「配給する側」の協力関係なしには成立しません。このディスカッションでは、地域における上映活動を振興するためには何が必要なのかを、映画を上映する側、提供する側、双方の関係者が一緒に考え、意見を交換することによって、「上映」と「配給」の新しい関係をつくることを目指しました。

Aims and Report

Screenings cannot be carried out without a cooperative relationship between the exhibitors and the distributors. Both exhibitors and distributors tried to create a new relationship with each other by gathering and exchanging their opinions on what is needed to promote screening operations in each region.

パネリスト

Panelists

上映者側 Exhibitors



自主上映・コミュニティシネマ

佐藤 英明

(京都・RCS 代表)

Independent Exhibitor / Community Cinema Hideaki SATO [President, RCS / Kyoto]

京都RCSは、京都の映画館「みなみ会館」、滋賀の文化施設「滋賀会館」の シネマホール等のプログラムを手掛けている。

Kyoto RCS is in charge of the programming of "Minami Kaikan," a movie theater in Kyoto, and of "Shiga Kaikan" cinema hall, a cultural facility in Shiga Prefecture.



ミニシアター 田井肇 (大分・シネマ5 支配人) A movie theater, not owned by a studio Hajime TAI (Manager, Cinema 5 / Oita)

大分市にあるミニシアター「シネマ5」は1980年開館。年間約80本を上映 する。

A movie theater, "Cinema 5" in Oita-city opened in 1980. It screens around 80 films a year.



映画祭・コミュニティシネマ 三上 雅通

(青森・NPO法人harappa理事長/な みおか映画祭ディレクター)

Film Festival / Community Cinema Masamichi MIKAMI (Director, NPO, harappa / Director, Namioka Film Festival / Aomori)

「なみおか映画祭」は1992年から青森県浪岡町で開催。実行委員自らが見た い映画を上映、野心的なプログラミングを行っている。2003年に設立した NPO harappaでも新たな上映活動を展開する。

"Namioka Film Festival" has been held at Namioka-cho in Aomori Prefecture since 1992. Their programming has been ambitious because they show the films the executives want to watch themselves. He has been involved with a new screening operation through NPO harappa, established in 2003.



コミュニティシネマ支援センター 松本 正道

(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)

Japan Community Cinema Center Masamichi MATSUMOTO (Manager, Athenee Français Cultural Center / Chairperson of steering committee, Japan Community Cinema Center)

配給者側 Distributors



日本映画の古典的名作を 数多く提供する大手映画会社

久松 猛朗

(松竹株式会社 常務取締役)

Major studio that provides numerous classic Japanese films

Takeo HISAMATSU

(Executive director, Shochiku Co.)



インディベンデント配給会社

金田 宏昭

(アスミック・エース エンタテインメント株式会社 映 画配給グループ営業チーム ゼネラルマネージャー)

Independent distribution company Hiroaki KANEDA

[General Manager, Sales team, Film Distribution Group, Asmik Ace Entertainment, Inc.)



インディベンデント配給会社

舘 英彦

(株式会社ギャガ・コミュニケーションズ ギャガ・デ ィストリビューション・カンパニー 劇場営業グループ マネージャー)

Independent distribution company

Hidehiko TACHI

(Manager, Theater Sales Group, Gaga Distribution Company, Gaga Communications Inc.)

司会 Moderator



佐伯 知紀 (文化庁芸術文化調査官)

Tomonori SAIKI

(Arts and Culture Senior Specialist, Bunka-Cho)

興行の現状と新たな試み

佐伯 本日は第2回文化庁全国映画祭コンベンションにご参加頂き、ありがとうございます。この会議は今回で2回目になりますが、この会議以前に、これまで「映画上映ネットワーク会議」や「国際映画祭シンボジウム」等を通じて、映画を上映する人達の交流が図られてきました。文化庁全国映画祭コンベンションでは、上映する人達だけでなく、上映する映画を提供する配給の方々にも加わって頂いて、地域における上映活動の振興についてディスカッションを行いたいと考えております。

まず、この会議の前提となります文化庁の映画振興について手 短にご説明させて頂きます。2003年4月に「映画振興のための懇談 会」から「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~」という提言がなされました。その中で、「国内映画祭 の普及・発信機能の充実」、「非映画館を活用した上映機会の拡大」 という、上映に関わる二つの項目が、進めるべき施策として掲げ られました。この提言を受ける形で、文化庁は2003年9月に大阪で 第1回全国映画祭コンベンションを開催しました。この会議には、 当時、東京国際映画祭のゼネラル・プロデューサーに就任されたば かりの角川歴彦氏にも講師としてご出席頂きました。そこで角川 氏は、日本各地の様々な映画祭や、上映者の方々とお会いになり、 東京国際映画祭で全国の映画祭関係者が集まり、交流ができる場 をつくりたいとお考えになりました。そして、2003年の東京国際 映画祭の期間中に「国際映画祭シンポジウム」が開催されました。 そこには、大手映画会社や日本映画製作者連盟の関係者もお見え になり、いわば映画業界の中心にいる方々と地域の小さな映画祭 や上映団体の人達が直接交流する機会を持つことができました。

これまで映画の振興策というと、製作に対する支援が考えられてきましたが、最近では、つくられた映画が上映されることも大切だという認識が高まり、映画上映の支援も重視されてきています。今回の会議では、上映側だけではなく配給側の方もお招きしました。上映と配給における現状認識等映画振興の場を共有するべく、話し合うことができればよいのではないかと思います。

2003年9月に大阪で、第1回全国映画祭コンベンションと同時開催された映画上映ネットワーク会議において、コミュニティシネマという概念を基に、コミュニティシネマ支援センターという組織が発足しました。まず、コミュニティシネマについて、松本正道さんから説明して頂きたいと思います。

松本 「コミュニティシネマ」については、まだ議論がなされている段階であり、必ずしも認識が一つにまとまっているわけではありませんが、現状を簡単にご説明したいと思います。

コミュニティシネマという概念についてこれまで様々な説明の 仕方をしてきましたが、私は、官と民が協力して地域社会で多様 な映画が上映される場所を確保することだと考えています。多様 な映画が観られる場所としては映画祭がありますが、映画祭は短 期集中型のものです。それに対して、コミュニティシネマは、日 常的に1本1本の映画を丁寧に観ることができる環境をつくり、地 域に密着した恒常的な映画上映の場を実現するという考え方で成 り立つものです。

その背景には「地域文化の危機」という問題があります。中心 市街地が空洞化し、その流れの中で映画館が相次いで閉館してい くという状況です。その一方で、シネマコンプレックス(以下、シ

Present performance and new attempts

Saiki

Thank you for participating today in the 2nd national film festival convention of Bunka-Cho. Although this is our second meeting, previously we had opportunities for exchange among exhibitors at "Film Screening Network Meeting" and "International Film Festival Symposium." In the national film festival convention of Bunka-Cho, we want not only the exhibitors but also the distributors to join the meeting and have discussion about promoting screening activities in regions.

First of all, we will have a brief explanation about film promotion by Bunka-Cho, which is the premise for this meeting. The proposal of "Promotion of Japanese films in the future - the regeneration of Japanese films" was made to Bunka-Cho by the "Film Promotion Discussion Group" in April, 2003. Two items connected to screening were suggested as policies to be pursued, namely "the spread of domestic film festivals and improvement of dispatch" and "expansion of screening opportunities utilizing facilities other than movie theaters." Bunka-Cho held the first national film festival convention in Osaka in September, 2003, on receiving this proposal. Mr. Tsuguhiko Kadokawa, who had just been inaugurated as the General Producer of the Tokyo International Film Festival also attended the meeting as a lecturer. Mr. Kadokawa met staff from various film festivals all over Japan, and exhibitors there and wished to create a place where staff from film festivals from all over Japan can gather and exchange at the Tokyo International Film Festival. Then In 2003, "International Film Festival Symposium" was held during the Tokyo International Film Festival. Major film companies and people from the Motion Picture Producers Association of Japan were also there, and we were able to have an opportunity for direct exchange of people at the heart of film industries and people of small film festivals and screening organizations in regions.

Although recent film support was limited to producing, recognition of the importance of screening films is increasing these days, and we started to take support to screening into account. We invited not only the exhibiting side, but also the distribution side to this meeting. I think it will be great if we can discuss and share a place that recognizes present film promotion regarding screening and distributing.

At the Film Screening Network Meeting, which was simultaneously held with the first national film festival convention in Osaka in September, 2003, an organization, Japan Community Cinema Center was started based on the concept of community cinema. First, we will have Masamichi Matsumoto explain about community cinema.

Matsumoto

Although "community cinema" is still at the discussion stage and its role not fully formulated, I will explain about the present condition briefly.

We have various ways of explaining the concept of community cinema; I think it is government and people cooperating to secure the place where various films are shown in a community.Å@For example, a film festival is a place where various films can be seen, but it is temporary. On the other hand, community cinema has been organized

ネコン)の登場によってスクリーン数は増加しましたが、必ずしも上映作品は多様化していない状況です。上映される作品が多様化していないので、将来に渡っても柔軟な鑑賞能力を持った観客層が育っていかないであろうと懸念されます。つまり、私達は、上映される作品の一極集中の加速化により、結果的に映画人口が減少していくであろうという認識を持っています。

更に、上映環境の地域間格差の拡大という状況があります。映画を観られる地域と観られない地域の格差が広がり、映画館で1回も映画を観たことがない人もいる地域が出てきています。また、映画・映像に関する社会教育が不足しているという考えがあります。19世紀末にできた映像は100年以上の歴史を持っていますが、映画・映像を上映している公共の映画鑑賞施設が不足していると考えます。公共の美術館や図書館はあるのに、公共の映画館がないというのは問題があるのではないかという認識です。

コミュニティシネマの目的は、先程申し上げたコミュニティシネマの概念が生まれた背景に照らしていくと、「地域文化を活性化していきたい」ということ、そして「文化の地域間格差を是正していきたい」ということです。日本のどの地域にいても、映画体験を共有できる環境をつくり、映画の多様性を確保していきたいのです。また、ご年配の方々のコミュニティや若い人達がつくるコミュニティ等、様々なコミュニティがあると思いますが、各コミュニティの人達に対して上映機会を拡大していきたいと考えます。先程の「映画祭の新しい試み」というプレゼンテーションで、若年層への映像教育の例が発表されましたが、幅広い年齢層の市民に対する映画・映像教育を、「コミュニティシネマ」の名の下に、できることから実践していきたいと考えています。

コミュニティシネマには、既存の商業的な上映活動において不 可能であることを可能にしていくという大きな役割があるので、組 織形態としては非営利活動法人(NPO)が考えられます。そうで ない形もあると思いますが、NPOという組織形態が最適であろう と考えています。そして、コミュニティシネマの施設としては、第 一に、既存の施設を有効活用していきたいと考えています。つま り、地域の映画館、あるいは公共ホール、公民館、図書館、美術 館、学校等、自分達の身の回りにある施設を有効に活用すること で、多様な映画を観ることができる上映環境をつくっていきたい のです。既存の施設がない場合は、新しい施設をつくるという方 法もあります。2004年12月には高崎市にコミュニティシネマが運 営する映画館「シネマテークたかさき」がオープンします。また、 このパネルディスカッション会場であるオリベホールは、岐阜県 が出資してつくられたホールだと思いますが、ここも一つのコミ ュニティシネマの場として少しずつ使われています。2004年8月に は「ダンス・イン・シネマ」という特集上映が行われていますし、 数年前には「ポルトガル映画祭」が開催されたりする等、多様な 映画と出会える環境になっています。

私共、コミュニティシネマ支援センターとしましては、少しおこがましい言い方ですが、映画会社の方々と共に映画観客を育て、増やしていきたいと考えています。その第一歩として、将来を見据えた無理のない配給側と上映側の協力関係をつくることができればよいのではないかと思っています。

佐伯 松竹株式会社(以下、松竹)常務取締役の久松猛朗さんにお伺い致しますが、現在、映連等では、「映画館に行こう!」キャンペーンを実施されていて、その一環として「夫婦50割引」とい

based on the concept to create the permanent environment where every single film can be watched at leisure, and to create a screening location that is a permanent fixture in the locality.

The background to this is the problem of "crisis of local culture." An emasculation of central city areas is taking place, and theaters are being closed down as a consequence.. Although the number of screens has been increasing due to the appearance of the multiplexes, the number of films being screened is hardly increasing at all. Since there is no diversification in the type of films being screened, we cannot expect the audience that is more tolerant of indie films to grow. We have the awareness that the audience for films will decrease as a result of the acceleration in the over concentration of films which are shown to people.

Furthermore, the gap is expanding in terms of screening environment amongst areas. The polarization of areas where you can watch movies and those where you cannot is becoming more pronounced, and there are areas where people have never seen a movie in a theater, even for once. Also, there is a concern that there is not enough social education about movies and images. Beginning at the end of the 19th century, movies have over 100 years of history. However, there is also a view that film-related public institutions are insufficient, and that it's a problem that there are no public movie theaters while there are public art museums and libraries.

According to the background to establishing the concept, the purposes of community cinema are the "revitalization of local culture" and "rectification of the cultural gap between areas." I want to have an environment where people can share cinematic experience wherever in Japan you are, and establish the diversity of cinema. Also, we'd like to expand screening opportunities for every community including the ones of elderly people and young people. The previous presentation "new trial of film festival" has mentioned audio-visual education to the younger age group, and I want to put that into practice for a broad age group step by step under the banner of "community cinema,"

Community cinema has a considerable role to play in making the impossible possible in the present commerce-driven screening system. Therefore, we think a non-profit organization (NPO) would be the most suitable form of organization even though there are other forms of organization. For community cinema facilities, first of all we want to use existing facilities effectively. That is, by using local theaters, public halls, community centers, libraries, art museums or schools effectively, we want to create the screening environment where people can watch various films. We can also build a new facility when there is no existing one. A movie theater "Cinematheque Takasaki," which is managed by community cinema, will open in December, 2004 in Takasaki city. Moreover, I think this "Oribe Hall," where we are having this panel discussion, was built by Gifu Prefecture, and is being used little by little for community cinema. The special featured screening "Dance In Cinema" was held in August, 2004 and the "Portugal Film Festival" was also held several years ago. It is becoming a space where people can encounter various films.

This may sound a little strange coming from the Community Cinema Center, but we would like to work with the film companies to ったシステムが実践されています。このような活動も観客を増や そうとする試みだと思いますが、どう思われますか。

久松 現在の映画人口は1億6000万人、興行収入は2000億円と言 われています。3年程前は映画人口が伸びないという状況があり、 このままでは日本の映画産業はどうなるのだろうという危機感が 業界内にありました。個々の作品が当たる、当たらないというレ ベルではなく、もっと大きな視点から映画人口が伸びない原因を 考える必要があるのではないかということで、まずリサーチを行 うことになりました。松竹、東宝、東映、角川の4社からなる日本 映画製作者連盟(以下、映連)、アメリカ映画協会加盟のメジャー 作品の海外展開を管轄するモーション・ピクチャー・アソシエイ ション (以下、MPA)、外国のインディペンデント映画を配給する 会社の団体である外国映画輸入配給協会(以下、外配協)、興行会 社の団体である全国興行生活衛生同業組合連合会(以下、全興連) の4つの団体が「映画館に行こう!」実行委員会を組織し、実体調 査を大々的に実施することになりました。観客は映画をどのよう に捉えているのか、どのようなことが阻害要因となって映画館に 足を運んでくれないのか、ということをリサーチのテーマとして いました。

阻害要因としては、例えば、映画に興味があるのに映画館への 行き方がわからない、料金が高い、時間がない等が大きな要因と して挙げられました。その問題点を整理して、3つのテーマを設定 し、具体的な取り組みを進めています。

一つは、現在の映画観客にもっと映画を観てもらうこと。つまり、今既に映画館に行く習慣のある人達の観賞頻度を上げる努力をするということです。ほとんど映画を観ていない人、映画に興味がない人にいくらアピールをしてもなかなか観客は増えないので、まずは映画に興味を持っている人の映画を観る頻度を年間4回から5回にするということを考えています。

もう一つは、かつて映画ファンだった中高年世代に映画を観て もらおうということです。この為の具体的な取り組みとして実施 しているのが「夫婦50割引」です。

三つ目は、将来の観客増加の為に中高生世代に映画を好きになってもらうということです。

これを一度に全部を行うのは難しいので、現在はまず、中高年 世代をターゲットにした「夫婦50割引」を行っています。今後、高 齢化が進む中でシニア世代をどのようにして観客として取り込む かということが重要なのです。現在の50歳以上はシニア予備軍で す。この世代の人達は自ら車を運転してシネコンにも行きますし、 インターネットも使うことができます。夫婦で映画を観るという ことにもあまり抵抗がない。恐らくこの世代が10年後にシニア世 代になった時には、シニア像というのは現在と全く異なるものに なるのではないか思うのです。2004年は、まずこの世代の人達に もう一度映画館に戻ってもらおうということで「夫婦50割引」キ ャンペーンを始めました。これは、夫婦で映画館に来られた場合、 どちらかが50歳以上であれば、二人で2000円で映画が観られると いうシステムです。これまで60歳以上の映画鑑賞料は1000円とい う割引がありましたが、50代の中高年に対しては割引がありませ んでした。このようなキャンペーンをやることによって、「そうだ。 昔、一緒に映画を観たね。じゃあ、久しぶりに行こうか」という ことが定着していけば、60歳、70歳になっても映画を楽しんでも らうことができるのではないかと思っています。中高年をどう取 educate and grow the audience for films. I think, the first step should be a cooperative relationship between exhibitors and distributors based on what the future holds.

Saiki

I would like to ask Mr. Takeo Hisamatsu, an executive director of Shochiku Corporation (or Shochiku) about the campaign of the Motion Picture Producers Association of Japan. Right now, their campaign "Let's go to a movie theater" is on the go, and one part, "discount for married couple over 50 years old," is practiced as part of the campaign. I feel such activity is an attempt to increase the audience, but what do you think about it?

Hisamatsu

It is said that the present film audience is about 160 million people, and the box office revenue is about 200 billion yen. About three years ago, the audience numbers did not increase and sense of crisis pervaded the film industry of Japan. We began our research not with a view of making each film a hit, but from a larger viewpoint to consider the causes. The Motion Picture Producers Association of Japan, Inc. (MPPAJ) (comprised of Shochiku, Toho, Toei and Kadokawa), the Motion Picture Association [MPA] (which serves as the voice and advocate of American films by the members of the Motion Picture Association of America internationally), Foreign Film Importer-Distributors Association of Japan, which is an association of companies which distribute foreign independent films, and Japan Association of Theater Owners, which is an association of exhibitors, have organized an executive committee "Let's go to a movie theater" and started investigating the actual conditions on a large scale. The themes were what movie theaters mean to the audiences and what kind of causes are there to prevent them from visiting a theater.

The main factors which have already been mentioned are for example, not knowing the way to the theater even when s/he is interested in a film, the ticket price being high, and having no time to go to the theater. We ordered these factors, and started concrete action based on the following three themes. One is to have the present audiences attend more films. That is, we want them to see films more frequently. It is not easy to appeal to people who hardly see movies and are not interested in movies. So we consider increasing the number of times a year those who are interested in movies see films from four to five to raise the frequency. Another is to have the middle-aged generation who were once movie fans to see a movie. Specifically, we have the "discount for married couples over 50 years old." Thirdly, we want to make junior and high school students like movies to increase our future audience.

It is difficult to do all these things at once, so we are now implementing the "discount for married couple over 50 years old" which targets the middle-aged and elderly. It is important that we consider the senior generation as an audience as we are in a graying society. The people over 50 are pre-senior citizen. People of this generation can drive their car to the multi-plexes and use the internet. They have no resistance to seeing a movie with their spouse. Probably, when this generation becomes senior in 10 years, I think the image of the senior generation might be completely different from at present. So in the

Film Festival

FIE

り込むか、あるいは、中高年にどういうことをしてあげればより 映画館に足を運んでもらえるのかをテーマとして取り組み、日本 の映画人口を年間2億人まで増加できるように、業界全体で頑張り たいと考えています。

佐伯 年齢別に観た人口構成が変わっていく中で、観客をどのように開拓していくのかという課題に対して始められたこのような動きは、これまで以上に「観る側」を意識した、映画業界全体を見据えた上での施策だと理解できます。それでは、アスミック・エースエンタテインメント株式会社(以下、アスミック・エース)の金田宏昭さんから、アスミック・エースという配給会社の特徴等もご紹介頂きながら、配給する側の現状をお話し頂きたいと思います。

金田 まず映画業界の全体的な数字のお話をしますと、映画興行収入は2002年から伸びてきています。映画興行収入は、2002年が約2000億円ですが、2003年は2032億円にまで上がっています。2004年は9月までの、映連に加盟している松竹、東宝、東映の3社、MPAに加盟している洋画メジャーの5社、外配協に加盟している株式会社ギャガ・コミュニケーションズ(以下、ギャガ)、東宝東和株式会社(以下、東宝東和)、日本ヘラルド映画株式会社(以下、ヘラルド)、合わせて11社の9月までの興行収入を合算した興行収入が1510億円です。これは、昨年の同期比の108%ですから、2004年の興行収入はかなり伸びてきています。この状況で10月、11月、12月の3ヶ月が昨年と同じ位の水準になると、興行収入が2100億円になるということも夢ではないという状況です。ただ、10月は興行収入がかなり冷え込んでおり、2004年全体の興行収入は2050億円強になるのではないかと思います。いずれにしても映画業界全体の興行収入は伸びているという状況です。

アスミック・エースはインディベンデントの会社ですが、現在はインディベンデント作品の興行が厳しい状況です。先程、9月までの興行収入が11社の合計で1510億円と申し上げましたが、この内インディベンデントの作品を配給しているギャガ、ヘラルド、東宝東和の3社合計の比率は、10%の152億円です。2003年は、その3社で18.3%、329億円の興行収入でしたので、現時点ではかなりポイントが下がっています。これにはアスミック・エースの興行収入は含まれていませんが、我々も今年はかなり厳しい状況です。

こういう状況の中で、2001年頃から、それまでとは異なる興行の形態が現れてきました。通常の全国チェーン公開か単館での公開かという二つのスタイルから、我々は便宜的に"ミディアムサイズ"と呼称している中間的な公開規模である「ミニチェーン」

year 2004, we started the campaign of "discount for married couple over 50 years old" to bring them back to the theater. This is a system for married couples. If either of them is over 50, they can see a movie for 2000 yen in total. We've had discount for people over 60 to see a movie for 1000 yen, but we did not have any discount for people in their 50s. We think those people will enjoy watching movies even in their 60's or 70's if they think, "We used to watch movies together. Why don't we go now?" as a result of this campaign. We set our theme as how to make that generation come to the theater, and we, the whole industry would like to work hard to increase the Japanese audience to 200 million per year.

Saik

While the population composition has been changing, this movement was started as a trial of how to open up the audience. It is a measure which considers the whole movie industry as well as "the audience viewpoint" more than ever. Now I would like Mr. Hiroaki Kaneda of Asmik Ace Entertainment Inc. to introduce features particular to the distributor Asmik Ace and talk about the present condition of distributors.

Kaneda

First, talking about the movie industry overall, I will say movie box office has risen since 2002. Box office revenue in 2002 was about 200 billion yen, rising to 203,2 billion yen by 2003. The total box office revenue of 11 companies until September in 2004 is 151 billion yen. These 11 companies consist of Shochiku, Toho, and Toei of the MPPAJ, the five foreign major companies of the MPA, and three members of Foreign Film Importer-Distributors Association of Japan, Gaga Communications Inc. (Gaga), Toho-Towa Co., Ltd. (Toho-Towa), and Nippon Herald Films Inc. (Herald). Since this number is 108% up from the comparable period last year, the box office revenue of 2004 is increasing considerably. If the revenue of the three months from October to December turns out to be the same as last year, it is not unrealistic to expect box office revenue of 210 billion yen. However, the box office revenue of October is not enough, and I think the total box office of 2004 will be little more than 205 billion ven. In either case, we can say the box office revenue of the whole movie industry is increasing.

Asmik Ace is an independent company, and the performance of independent films is in dire straits right now. It was mentioned that the box office revenue of the 11 companies to September is about 151 billion yen, but the share of the three companies which distribute independent





という公開規模が生まれてきました。これは、ミニシアターとシネコンの同時公開という形態です。実際に、2001年9月に『ウォーターボーイズ』(2001)が約100館以上のミニチェーンを組んで公開され、9億円程の興行収入を上げました。ですから我々アスミック・エースでも、『ピンボン』(2002)、『木更津キャッツアイ』(2003)を、全国各地でミニシアターとシネコンの同時上映という形で展開しました。

佐伯 それでは、株式会社ギャガ・コミュニケーションズの舘英 彦さんにお話をお願いします。

館 私共ギャガ・コミュニケーションズも、分類としてはインディベンデントの配給会社ということで、アメリカ映画を中心とした多数の外国映画を買い付け、配給をしています。シネコンが台頭してきた状況を含め、近年の興行、配給の特徴について少しお話ししたいと思います。

93年に、ワーナー・マイカルが神奈川県・海老名に初めてシネ コンをオープンさせてから10年以上経ち、スクリーン数は増え、上 映環境のインフラそのものは整ってきています。ただ、興行され る作品は、ロードショー作品やチェーン作品と言われる大作に一 極集中しており、年間20億円以上の興行収入を上げる作品が、1年 の興行収入の約60%以上を占めています。近年その傾向が益々強 くなっており、かつてのようなロングラン上映はほとんどなくな り、作品の寿命が短くなりつつあります。大量宣伝の効果で、最 初の1~2週目、1ヶ月程は興行収入を上げることができますが、そ れ以降になると観客は更に新しい作品に目が向いてしまい、一部 の大作以外の作品の上映期間が短くなっているという状況です。 佐伯 映画祭をはじめとしたコミュニティシネマの一つのテーマ に、多様な映画に触れることのできる機会をつくるということがあ ります。これまでは、配給側の現状をお話し頂きました。それで は、大分でシネマ5という映画館を経営され、配給側と上映側の両 面を理解されている田井肇さんにお話をお願いしたいと思います。 田井 興行全体としては、配給の方がおっしゃったように上映さ れる作品の一極集中化がどんどん進み、上映作品の多様性は失わ れつつあります。私は九州の田舎に小さな映画館を持ち、上映に 携わっています。現在、大分市では、市内に28スクリーンがあり ますが、その内、私の映画館は1スクリーンです。うちの他に、7 スクリーンを持っている映画館が1つと、9スクリーンと11スクリ ーンを持つシネコンがあります。

大分市で1年間に上映される作品数は、230~240本程ではないかと思います。シネマ5では1スクリーンで年間約80本の作品を上映しています。それは、大分市内で上映される作品の約3分の1強であり、残りの3分の2の作品が27スクリーンで上映されています。このような状況は、全国各地で起きているのだと思います。松本さんがおっしゃったように、どういう形であれ上映環境に地域格差がない方がよいのでしょうし、多様性が確保されることはよいことなのでしょう。映画館を始めて16年になりますが、私自身一人の映画ファンでもあり、閉館しようとしていた映画館を借りたのが映画館をやり始めるきっかけでした。商売にならないにしても、観たい映画はあるのだから、そういう作品をどんどん上映していきたいという思いから映画館を始めたのです。

films; Gaga, Herald, and Toho-Towa, is 10%, which is 1,52 billion yen. It was 18.3%, or 3,29 billion yen, in 2003. The return is falling considerably at the moment. That number does not include the revenue of Asmik Ace, but we are also in a guite severe situation this year.

With this going on, a different style of release appeared around 2001. Usually there are two types of release; a wide release and a limited release, and a new type called "mini-chain" started to appear. This is the combination of mini-theater, which is used for limited release, and multiplexes. In 2001, "Waterboys" was screened at over 100 "mini-chain" theaters, and about 900 million yen was taken at the box office. Therefore, Asmik Ace screened "Ping-Pong" [2002] and "Kisarazu Cat's-Eye" [2003] in "mini-theaters" and multiplexes simultaneously all over the country.

Saiki

We would like to hear from Mr. Hidehiko Tachi from Gaga next. **Tachi**

Gaga Communications would be classified as an independent distribution company, and we acquire many foreign films, especially American, to distribute. I am going to talk about recent aspects of exhibition and distribution, including the rising power of the multiplexes.

It has been over 10 years since Warner Mycal first opened a multiplex in Ebina in Kanagawa Prefecture, in 1993. The number of screens has been increasing and screen-related infrastructure is in place. However, the screened films are mostly major works which are labeled 'roadshow films' or 'chain films.' These films raise more than 2 billion yen, about 60 % or more of the box office revenue in a year. This kind of tendency is becoming stronger, and the life of a film is becoming shorter. Although box office revenue in the first to second week can be increased by a big promotion campaign and can continue for about a month, audiences turn their eye to newer films after that, and the screen life of most films except some major works has become short.

Saiki

One of the themes of community cinema, including film festivals, is to give people the opportunity to encounter various movies. We heard about the present situation in distribution, and now we are going to hear from Mr. Hajime Tai, who runs a theater called Cinema 5 in Oita Prefecture and knows both the distribution and exhibition perspective.

Tai

Looking at exhibition overall, there is a rise in over-concentration of works being shown and diversity is being lost, as was mentioned by one of the distributors. I have a small movie theater in a provincial part of Kyushu, and am engaged in screening. Right now, there are 28 screens in Oita City, and my theater has one screen. There is one theater which has seven screens and two multiplexes which have nine and 11 screens.

I suppose 230 to 240 films are shown in Oita each year. Cinema 5 screens about 80 films a year on one screen. It is about 1/3 of the films shown in Oita, and the remaining are shown on 27 screens. I think such a situation has arisen all over the country. I also think it will be better to have no disparity in screening environments and secure diversity as Mr. Matsumoto has said. It has been 16 years since I started managing a

田井 最近考えるのは、「多様であることは良い」と言った時の、「多様である」とは一体どういうことなのかということです。例えば、ある時期においては、興行収入ベストテンの1位と2位の合計で、マーケットの70%を占めているということは当たり前のようにあります。3位までで70%以上、80%に届くこともあります。4位以下の作品が27本あったとして、その残りの27本でようやく20%の興行収入を分け合っているという状況です。つまり、上位30本を考えてみると、現状では、下の15本程は興行収入の1%にも満たない作品がひしめき合っているという状況だと思います。他方、例えば、興行成績1位が市場の20%を占め、2位が15%、3位が10%、最下位である20位でさえ2%という20本の作品が並んでいる状況があるとします。その二つの状況を比べ、どちらを多様なのかと考えた時に、数が多いことが多様であるならば30本の作品がある方が多様です。しかし、私はむしろ最下位の映画でさえ、2%の人が観ているという20本の方がより多様な感じがするのです。

私は、現在は映画館をやっていますが、映画祭を運営していた こともありました。映画館と映画祭の一番の違いはどういうこと だと思いますか。映画祭は、日常的には上映が行われていない、ゼ 口の状態の中で行われるものなので、ある意味で何をやっても歓 迎され、喜ばれるということがあります。例えば「内田吐夢の特 集をやります」と言うと「それはすごい」という反応が返ってく るわけです。しかし、映画館の場合は「内田吐夢をやります」と いうと、「内田吐夢を上映するのに、なぜ成瀬巳喜男を上映しない のか」と言われてしまうのです。つまり、映画館というのは、日 常的な上映の環境として漠然と想定される、あるべき完璧な状況 のようなものがあり、常にその状況からポイントをマイナスする 形で量られてしまうのです。「これを上映できるのであれば、あれ を上映できるのではないか」、「これはどうして1週間上映なのか」、 「どうして1日に1回の上映なのか」、「どうしてサービス料金じゃな いのか」、「どうしてドルビーデジタル音響じゃないのか」等、上 映する度に、やっていないことを指摘されます。

地域格差をなくしたいということは確かに理解できますが、どうも我々が相手にしているお客さんは、こんな田舎の都市に東京と同じだけの映画環境が訪れるまでずっと文句を言ってくれるのかしらと思ってしまいます。褒められたり、感謝されたりしたいわけではありませんが、映画祭では、映写が失敗したり、音響がドルビーステレオではなくても観客から指摘されることはあまりありません。我々映画館は、常に「もっと多様にできるのではないか」という強迫観念によって動いているところがあります。

佐伯 確かに、「多様性は良いこと」だという前提でコミュニティシネマの活動を進めてきている面があると思います。これについて、松本さんはどうお考えでしょうか。

松本 東京においても全く田井さんと同じ状況で、海外の映画事情に詳しい人達から「なぜこの作家をやって、これをやらないのか」とか、「なぜ字幕をつけてやらないのか」等と常日ごろ言われている状態です。私は、それは恐らくこういった活動に対する期待だと思い、それをありがたく受けとめています。

多様性とは何かを考える時に、まず一つとして古典映画から現 代の最前線の作品まで観ることができるという製作年代の多様性 があります。その時代の商業的な映画状況の中では流通しない映 movie theater. I am a movie fan myself, and it all began when I took over a theater which was going to close. I began my theater with the idea that although I was not sure I could earn enough money, I wanted to screen films because there are films that I wanted to see.

What is diversity?

Tai

Recently, I've been thinking about what the meaning of "diversity" is when people say "diversity is good." For example, at certain times, it is natural that the first and second films in the box office top ten will take 70-80% of the market total. It may be the case that 70-80% will be shared by the top three, even if there are 27 films below the third-placed film, and those 27 films divide the remaining 20% of box office. If you have 30 films, the situation is that about 15 films account for less than 1%. On the other hand, for example, you could have a situation where of 20 films, the top film takes 20% share, the second takes 15%, third takes 10%, and the lowest of the twenty takes 2%. By comparing these two situations, if you think having a large number of films is diverse, having 30 films is more diverse. However, I think diversity is achieved when even the lowest-ranking film is seen by 2% of the audience.

Although I am managing a movie theater, I used to manage a film festival. What do you think the biggest difference between a movie theater and a film festival is? It may be said that a film festival is in a dormant state when screening is not taking place. So in some ways, you are welcomed and praised whatever you do during the festival. For example, if you say, "I would like to feature Tomu UCHIDA," people will say, "That is great idea." However, in the case of a movie theater, if you say you want to feature Tomu Uchida, you will be asked, "Why don't you screen Mikio Naruse if you are screening Tomu Uchida?" In other words, there is a perfect situation for a movie theater which is vaguely presumed in the usual screen environment, and it is always measured as if points are subtracted from the perfect situation. What you have not done is pointed out at every screening. For example, you might be told, "If you can screen this film, you can screen that one, too," "Why is this showing only for one week?" "Why only once a day?" "Why is there no discount?" "Why is this not Dolby digital sound?" and so on.

I can certainly understand the urge to bridge the regional gap, but I wonder whether our audiences will keep complaining until a movie environmental just like Tokyo appears in a provincial town like ours. It is not a matter of wanting to be praised or thanked. Usually audiences do not point out projection errors or non-Dolby digital stereo at a film festival. This is an aspect peculiar to us. The movie theaters are always obsessed with, "Can't we have more diversity?"

Saiki

Certainly we are promoting community cinema on the premise, "Having diversity is good." What do you think, Mr. Matsumoto?

Matsumoto

It is in the completely the same situation in Tokyo as Mr. Tai in Oita. Every day, we are told, "Why isn't that director featured while this director is?" and "Why doesn't it have subtitles?" by people who are familiar with the movie situation abroad. I consider it their expectation

Tokyo Meetings

Film Festival Convention

Film Commission Convention

出出

an indeha

像は時に非常に魅力的だということを、私は東京国立近代美術館フィルムセンター等で映画を観ながら感じていました。私は常に、現在の映画状況の外にまた別の映画表現があるということを、少数の観客に向けても発信していきたいと思っています。ある現役の映画作家の方にお会いした時に、「70年代の中頃にアテネで上映したジャック・リヴェットを、5人か6人という少ない観客の一人として自分は観でいました」というようなことを言って頂けると、「ああ、やっていてよかったな」と思います。これは反論になっていないかもしれないですね。

佐伯 松本さんがおっしゃった、「流通外」というのは、基本的に は古典映画や旧作のことでしょうか。

松本 「流通外」というのは、常に海外のことをイメージしがちですが、もちろん日本の古典映画もそうですし、もしかすると古典とまではいかない旧作というのもあります。それから、我が国の若い映画作家がつくった作品でも十分に流通していないものがあります。

旧作の上映・貸し出し

佐伯 先程、配給側の方がおっしゃった状況はほとんど新作の上映が前提となっています。松本さんは、それとは少し違うタイプの映画、つまり過去につくられた旧作や商業的な流通に乗っていない作品を上映することの重要性を提起されました。それでは、青森県のなみおか映画祭の三上雅通さんに、旧作の上映に関してお話をお願いしたいと思います。

三上 2003年のなみおか映画祭のテーマは"映画という病"で、水俣病や身体障害に関する作品を上映したり、この年に亡くなった人を弔おうということで深作欣二監督や脚本家の笠原和夫の作品の上映を行いました。観客からは「ヘビーですごいね」という反応がありました。2004年は更に様々な特集を考えました。

是枝裕和監督には以前にも映画祭に来て頂いたこともありましたので、『誰も知らない』(2004)を上映しようと始めに考えました。当然、青森県では既に映画館で上映していましたが、県内の他の映画館、つまり、全興連の組合員が今後上映を予定しているのではないかということが問題でした。とはいえ、『誰も知らない』1本をただ上映するのではおもしろくありませんから、少年という切り口で、フレデリック・ワイズマン(以下、ワイズマン)の『高校』(1968)、ガス・ヴァン・サントの『エレファント』(2003)、そして「誰も知らない』を上映し、最後はなみおかシネマテークが国内配給権を取得したワイズマンの『少年裁判所』(1973)で締めようと考えたのです。しかし、結局配給会社からは、まだ県内で上映される可能性があるということで、『誰も知らない』を貸して頂くことができず、その結果、カネフスキーの『動くな、死ね、甦れ!』(1989)を上映することになりました。

旧作の特集として、山田五十鈴の出演作品をきちんと紹介したいということで、まず映画祭の若い人達に話をしてみました。すると、「あの、"必殺仕置人"の山田五十鈴は観たくない」と言うので、それでは、美しい若い頃の山田五十鈴の出演作を上映しなければいけないということになりました。私は、これは一つの教育プログラムだと思っています。その様な理由で、2004年の映画祭のキャッチコピーは「銀幕の誘惑」としました。話が全く変わってしまいますが、私は子供にカメラを持たせるのは良いと思い

toward these activities, and I appreciate that.

When you think about what diversity is, there is diversity in the years films were made, where you can see all the classic films to the latest films of present-day. Watching films at the National Film Center in The National Museum of Modern Art, Tokyo, I was struck by the thought that there are often fascinating films that are not commercially available at the time when they were made. I would like to keep the public aware of alternative forms of movie expression other than the present mainstream, even if the audience is small. Also, I felt pleased when an active filmmaker told me, "I used to watch Jacques RIVETTE's film in Athenee Francais Cultural Center in mid-70s as one of five or six people in the audience." This may not be a counter-argument.

Saiki

Does the phrase "not commercially available" which Mr. Matsumoto used basically refer to classic movies and old works?

Matsumoto

We tend to picture foreign works when we hear this phrase, but of course it includes classic Japanese movies, or old works which are not necessarily classics. Also, there are films made by young Japanese filmmakers that are not really commercially available.

Screening and lending of old works

Saiki

What the distribution side said was mostly about the screening of new films. Mr. Matsumoto has brought up the importance of screening different kinds of movies, old works or the works which are not in commercial circulation. I would like to ask Mr. Masamichi Mikami from Namioka Film Festival in Aomori Prefecture about the screening of old works.

Mikami

The theme of the film festival in 2003 was "movie illness," and we screened films about Minamata disease and physical disability. We also screened films by Kinji Fukasaku and screenwriter, Kazuo KASAHARA, as a tribute to people who have passed away that year. We had some reactions like "It is heavy and amazing." We thought about various features in 2004.

We thought about screening "Nobody Knows" (2004) at first, since we had director Hirokazu Koreeda come to our film festival before. Of course, it was screened in Aomori Prefecture, but the problem was whether other theaters in Aomori Prefecture, union members of Japan Association of Theater Owners, were planning to screen it or not. It is not interesting to screen only one film, so we came up with an idea of screening films under the theme 'youth,' with films such as "High School" (1968) by Frederick WISEMAN, "Elephant" (2003) by Gus VAN SANT, "Nobody Knows," and "Juvenile Court" (1973) by Wiseman, which Namioka Cinematheque has the distribution rights to. Unfortunately, we could not screen "Nobody Knows" because there was still a possibility of its screening in the prefecture. As a result, we decided to screen "Don't Move, Die, and Rise Again!" (1989) by Vitali KANEVSKY.

As for featuring old works, we talked to the young people of the film

ますが、映画を撮らせても大した映画監督になるのは一人か二人しかいないだろうと考えています。それよりは、子供にきちんと山田五十鈴の出演作を観せることの方が、映画教育になるだろうと思っています。今回の山田五十鈴特集については、東宝、松竹、角川大映、日活の方々に大変お世話になりました。映画祭、もしくはシネコンとは違う形態の映画館が生きていく道として、旧作をどのような切り口で上映していくかということがとても大事なことだと思っています。

佐伯 松竹は戦前から設立されている歴史のある会社ですので、特に旧作のストックが多いと思います。各地の映画祭への旧作の貸出について、久松さんは何かご意見がありますか。

久松 配給会社としては、フィルムの貸出しを拒む理由はありません。ですから、貸出しの希望があれば、松竹としてはオープンにそのようなお話を伺うようにしています。フィルムを貸出すことができないとすると、何か理由があると思うのです。それは、その地域に、同一作品を移動上映する業者があるとか、あるいは地元の興行会社が上映する意志があるということだと思います。誰も上映する人がいない所で上映を拒むということは、配給側としてもせっかくの収益のチャンスを逃すことになります。映画祭へのフィルムの貸出しについては全く問題ありませんから、どんどん上映して頂きたいと思います。松竹では、経済産業省による「デジタルde みんなのムービープロジェクト」にも登録して、積極的に貸出しを行おうとしていますが、まだ1件しかお申し込みがないので寂しい思いをしています。

佐伯 旧作については、どの時代の作品を旧作というのかという 定義の問題もありますが、貸出しの希望を受けて、手続きをし、プリントを貸出す作業は手間がかかる作業です。配給側には、その 一連の手続きと経費について何か問題があるのでしょうか。

久松 確かに手続きは煩雑です。16ミリの上映等については専任 の業者がいますので、そこが専門に作業をした方が効率が良いのです。例えば、『ロード・オブ・ザ・リング』のような大作の配給 に関わっている時に旧作の上映の話が来ても対応が十分にできないということはあるかもしれません。そうでなければ、収益が見込める話であれば配給側としては問題ありませんし、文化的な意味においても、上映をして頂けるということはありがたいと思っています。

佐伯 私共文化庁は、韓国・ソウルで日本映画を上映(「日本映画:愛と青春 1965~1998」) する為に、映連各社や各映画の権利を持っている方々とご相談しながら、日本映画の旧作を46本揃え

festival to introduce Isuzu Yamada's work property. They said they do not want to see her in "Hissatsu Shioki-nin," so we had to screen her old film when she was young and beautiful. I think this is one education program. So our catchphrase for the film festival of 2004 is "screen temptation." By the way, I think it is a good thing to let children have a camera, but if we let them make movies, only one or two of them turn out to be good film directors. I think it is rather educational to let them watch Isuzu Yamada's films. I appreciate the cooperation of Toho, Shochiku, Kadokawa-daiei, and Nikkatsu for this special screening of Isuzu Yamada. How you screen old works is, I think, important for an alternative form of movie theater as opposed to a film festival or multiplex.

Saiki

Since Shochiku is a company that was founded before the war and has history, I think it has more stock of old works than any other company. Do you have any opinions about lending out the old works to film festivals around the country, Mr. Hisamatsu?

Hisamatsu

As a distributor, we do not have a reason to reject lending out the films. So if there is an offer we listen to it with an open mind. There must be some reason if we cannot lend them out. I think it means that there may be a competing screening scheduled, or a local exhibitor has intention to screen it in that certain area. Rejecting a screening opportunity in a place where no one screens means missing a chance of making profit for a distributor. Since there is no problem lending out films to film festivals, we would like to screen them often. Shochiku is positively trying to lend out the films by registering to the "Digital de: Everybody's Movie" project organized by the Ministry of Economy, Trade and Industry, but sadly we have only had one application.

Saiki

Although we have problems defining films of which year are old works, receiving the loan application, going through the procedures, and lending out prints is a time-consuming work. Does a distributor have any problems in terms of procedures and cost?

Hisamatsu

To be sure, these procedures are complicated. It is more efficient for specialists to work when we screen 16mm films. For example, it's possible that we are not able to give enough attention to a request for old works, especially when we are involved in a major work like "Lord of the





ました。私はこのような仕事を以前にもやっていましたので、その作業自体は苦痛ではありませんでした。これはあくまでも私の意見ですが、例えば、映連という一つの団体の中で、旧作の貸出しに関してある一定の条件を整えることができれば、現在の旧作の貸出し状況が改善するのではないかという思いがあります。

久松 私もそのような気持ちも持っています。ただ、映連という 団体の中で、貸出料金を一律にするということ、あるいは、そう いうことを協議するということは独禁法上の問題があってできま せん。ただ、各社様々な事情がある中で貸出の最低料金を下げる という協議を行っていますし、今後もできる限りの協力をしてい きたいと思っています。作品によっては鮮度の問題や、興行成績、 あるいは、製作委員会の意向等もありますのでなかなか一律の料 金を決めるということはできませんが、最低料金を少し下げると いうことはできるのではないかと思います。

佐伯 今のお話を伺って、もちろん様々な制限はあるのでしょうが、新作とは別に、映画祭に対する旧作の貸出に関して、配給側の旧作貸出に対する基本的な姿勢が、上映者にとって歓迎すべき方向に向かっていることを確認でき、心強く思います。それでは、このお話を受けて、京都みなみ会館の佐藤英明さんにお話をお願いしたいと思います。

佐藤 私も、先程の久松さんの一言をとても嬉しく感じています。旧作を上映していく上では、上映にかかる費用がネックになります。私は、主に「京都みなみ会館」という映画館で、名画の上映等のシネクラブ的な活動や、ロードショーを含めた様々な形態の上映を行っています。上映しているプログラムは、自分が好きな作品を集めることになり、名画座のような形になっています。上映を始めた時は、日本映画の旧作をたくさん上映していこうと思っていましたが、現在は上映形態がシネコンに変わっていきつつある過渡期であり、他の映画館が続々と閉館していくうちに、知らぬ間に京都みなみ会館がロードショーばかり行わざるを得ない状況になったのです。現在は、一つのスクリーンで旧作上映とロードショーという両方の役割を担わなければいけない状況です。

佐伯 京都みなみ会館では、2004年1月から10月までに91本もの 映画を上映していますね。

佐藤 そうです。実は、今年は、ロードショーを幾つか引き受けましたので、例年よりは本数が半分ぐらいに減っています。この10年程は年間300本程の上映を続けてきました。なぜこのような状況になっているのかといいますと、オールナイト等の企画があり、例えば、クエンティン・タランティーノの『キル・ビル』(2003)のネタのオリジナルが日本映画にあるのであれば、それを上映したいと思ってしまいますので、自然と本数が増えてしまうからです。

佐伯 経営状況はどうなのでしょうか。

佐藤 経営については、とても厳しい状況です。最初の一声の理由がまさにそこにあるのですが、たくさんのフィルムを借りればそれだけたくさんの費用がかかってしまうということです。余談にはなりますが、以前『ロード・トゥ・パーディション』(2002)のロードショーの際に、応援企画として『『子連れ狼』ナイト』を行いましたが、お客さんはわずか27人だったのです。その企画の為にフィルムを4本借りましたので、10数万円の赤字を背負うことになりました。一方で、『キル・ビル』の関連企画として『修羅雪姫 怨み恋歌』(1974)を上映したら満席になり、この場合は採算が合いました。そのように様々なケースがあります。

Rings." Otherwise, there is no problem if revenue can be expected, and we feel thankful for having our films screened for cultural purposes.

Saiki

As for Bunka-Cho, we organized 46 Japanese old works by asking the rights holders including each MPPA company, to screen Japanese films for "Japanese Movies: Love and Youth 1965~1998" in Seoul, South Korea. I had done this before, so the work itself was not so gruelling. Although this is just my opinion, I think the condition of lending out the old works will improve, for example, if the organization like the MPPA takes care of certain conditions related to it.

Hisamatsu

Although I share your feeling, the Antimonopoly Law prohibits us from making a flat rental fee, or discussing such things at an organization like MPPAJ. However, while each company has different situations, we are consulting on lowering the minimum charge of lending, and we would like to continue cooperating as much as we can. We cannot decide a uniform charge because there are problems of freshness, box office record, or intention of the production committee depending on each work, but I think its' possible to slightly lower the minimum charge. Saiki Your words reassure me that distributors' attitudes toward lending old works to film festivals are heading in the right direction. Next, I would like to hear from Mr. Hideaki Sato of the Kyoto Minami Kaikan.

Sato

I am also very glad to hear what Mr. Hisamatsu said. The cost of screening becomes a bottleneck for screening old works. Mainly, my various forms of screening at the movie theater called Kyoto Minami Kaikan include activities by cinema clubs, the screening of classics and roadshows. I collect my favorite works for the program and it has become like a classic film theater. I thought of screening many Japanese old works when I started out. However, since we are in a transition stage of release systems from chains to multiplexes, and as theaters are shutting down one after another, before we knew it Kyoto Minami Kaikan was in a situation of screening films for roadshows. Right now, we have to screen both old works and new films for roadshows on one screen.

Saiki

Kyoto Minami Kaikan screened as many as 91 films between January and October 2004.

Sato

That is right. In fact, the number of films this year is about half of an ordinary year because we have taken some new films for "roadshow." We had been screening around 300 films a year for the last 10 years. The reason why we are in such a situation is that we have all-night projects. For example, if there are original Japanese films which Quentin Tarantino's "Kill Bill" (2003) paid homage to, we feel like screening them and naturally the number of films increases.

Saiki

How is the business situation?

Sato

Severe. The reason, which I said in my first comment, is that the more films we rent, the more it costs. In this connection I may add that when we

Film

佐伯 田井さんの場合は、上映に関して何かポリシーはお持ちですか。

田井 私が映画館を経営している大分市では、当然ながらミニシアターは「シネマ5」1館で、私の映画館の後がない、あるいは、前がないと言ってもよいのですが、うちの映画館がやらなければ、どこもやらないだろうという映画が山程あります。現在、マーケットに新作として出てくる映画だけでもたくさんの数があり、今や、上映する映画を決めているのではなく、上映しない映画を決めているのではないかという状況です。ですから、そのような状況に旧作を入り込ませるということは至難の業です。外国映画であれば輸入した人達、日本映画であれば製作した人達の輸入費や製作費をベイしていかないと、輸入も製作もされないという状況になり、最終的には映画館を経営している自分の首を紋めることになります。ですから、製作者や配給者を応援するという意味で新作をベースにした上映になってしまいます。

余談ではありますが、旧作に関して言うと、私は自分の映画館での上映状態にはそれなりに自信を持っていますが、映画祭や自主上映を回ってきたプリントは損傷が激しいことがあります。特に旧作はプリント本数が限られており、高い価値のあるものもあります。それを傷つけてしまうと、全国に150本あるプリントを1本傷つけるのとはわけが違いますので、上映する側にしっかりとした映写のノウハウを身につけてもらうことを考えなければいけないと思います。貸出したフィルムに問題が起こると大変なことですから、配給側が旧作を貸出すのが怖い一番の理由は、恐らくその点だと思います。

三上 確かにおっしゃる通りで、プリントがぼろぼろになり、傷がついてくることもあります。それは、やはり上映する側の教育が大事だと思います。松竹の久松さんがいらっしゃっていますのでお聞きしたいと思います。松竹の旧作の著作権はもちろん製作会社である松竹にありますが、例えば、松竹にフィルムのマスターポジがある場合、我々コミュニティシネマで上映用のプリントをつくるということは可能でしょうか。

久松 ポジフィルムから、プリントを焼くということですか。

三上 はい。例えば、それをノンシアトリカルとして購入し、全国のコミュニティシネマで巡回することが可能であるのかどうか。その場合、安い金額で購入させて頂けるのかどうか。そしてもう一つ、2004年になみおか映画祭で上映した山田五十鈴出演作の『樋口一葉』(1939)は、東宝にもフィルムがなくフィルムセンターからお借りしたのですが、そのようにポジフィルムがない場合においても、プリントを焼くことが可能であるかどうか、どのようにお考えでしょうか。

久松 まず、お詫びしなければいけませんが、ネガもボジも含め、 旧作の保存状態が良くないということは悔やんでも悔やみ切れないところがあります。これを修復する為には莫大な費用がかかってしまいますので、現在は必ずデュープネガやマスターボジをつくり保存には気をつけていますが、当時はそのような対応がされていませんでした。要するに、バックアップをとらずにオリジナルネガから量産していたので、保存状態が非常に悪いのです。今後は、文化財としての映画のプリントをどのように管理し、保存をしていくのかという問題をきちんと考えていかなければならないと思います。

現在、1本のプリントを焼く為には、恐らくカラープリントより

screened "Road to Perdition" (2002), we had "Lone Wolf and Cub" Night as a campaign project. Only 27 people came and we had around 100,000 yen deficit since we borrowed four films for this project. On the other hand, when we screened "Lady Snowblood 2: Love Song of Vengeance" (1974) as a related project to "Kill Bill," the theater was filled to capacity, and we made enough money that time. There are various cases like this.

Saiki

Do you have any policies about screening, Mr. Tai?

Tai

In Oita-city, my movie theater, "Cinema 5," is/will be the only one for limited release in history, and there are many films which no theater will screen if we do not screen it. There are so many new films on the market right now. You could say we do not decide which film to screen, but which films not to screen. So it will be very difficult to screen old works in this situation. We have to pay fees to people who imported foreign movies or people who produced Japanese movies. Otherwise we will be in the situation that no one imports or produces movies and it will put us in trouble in the end. Therefore, we mainly screen new films to support producers and distributors.

Talking about old works, I want to add that I have confidence in screening conditions in my theater, but prints which have been to a number of film festivals or independent screening are sometimes badly damaged. Especially, the number of prints of old works is limited, and some of them are very expensive. Damaging one of them is not same as damaging one of films that have 150 prints all over the country. We have to think that the exhibitors need to be well trained at screening. It will be a problem if films which distributors lend out get damaged, and this is also the main reason why distributors are afraid of lending out old works.

Mikami

It certainly happens. Sometimes we get a tattered and scratched print. I also think that education of the exhibitors is important. I would like to ask Mr. Hisamatsu from Shochiku. I understand that the production company, Shochiku, has the copyright of old works of Shochiku. However, is it possible for community cinema to make a screen print when Shochiku has the master positive of it?

Hisamatsu

Do you mean making a print from the positive film?

Mikami

Yes. For example, is it possible for us to purchase it as a non-theatrical film and, screen it around community cinemas all over Japan? In that case, can we purchase it at a low price? And I have one more question. We screened a Isuzu Yamada starrer, "Ichiyo Higuchi" [1939] at the Namioka Film Festival in 2004. We borrowed it from the National Film Center because Toho does not have one. Do you think it is possible to make a print when there is no positive film of it?

Hisamatsu

First, I must apologize that the preservation condition of old works including negatives and positives is not good. We regret that. It needs immense expense to restore them, So now we make dupe negatives and master positives and are very careful about restoring. However, there were

白黒プリントの方が、費用がかかります。ですから、プリントを焼く為の費用をコミュニティシネマ側に払って頂き、ポジフィルムがきちんと管理されるということであれば、その提案を拒む理由はありませんし、実現できると思います。例えば、プリントを焼く為に50万円の費用がかかった場合、売上から最初にその50万円をトップオフするという形で回収できれば、あとは通常の歩率で売上を分けたり、あるいは、それにプラスしていくらかの映画料金を払って頂くということで実現できるのではないかと思います。ただその場合も、ポジフィルムを返却してもらうということにはなると思います。

佐伯 補足説明をすると、松竹は可燃性フィルムを不燃化するときに、35ミリフィルム(可燃性)から16ミリ(不燃性)のマスターポジ(MP)を作成しています。35ミリの上映用のプリントをつくる為には、16ミリのMPから35ミリのデューブネガをつくり、そこから35ミリのポジフィルムをつくる必要があります。旧作の上映用のプリントをつくる場合そういうことがあり、経費が余分にかかります。

例えば、10年前に「小津安二郎生誕90周年」がありました。この時フィルムセンターは松竹と協力して35ミリのデュープネガを 作成した上で、ボジフィルムをつくりました。ですから、そのような協力関係も考えられるのです。

三上 現在我々なみおか映画祭は独自に配給会社と交渉して借りていますが、コミュニティシネマ支援センターが交渉窓口になることによって、その煩雑さが改善されるのではないかと思います。そういう意味で利便性があると思いますので、是非、コミュニティシネマ支援センターで旧作のバッケージをつくることを提案したいと思います。

久松 それに関しては、お話を頂ければ前向きに検討をしたいと思います。ただ問題としては、例えば、ある監督の特集をDVD化する計画がある等、ビジネス上のタイミングがあります。そのタイミングにずれるという問題さえなければ、全国の上映ネットワークをつくってもらい、旧作がまた日の目をみるような機会を与えて頂ければと思いますので、よろしくお願いします。

新作上映について

佐伯 田井さんは、先程おっしゃったように、新作上映が映画館 の使命であると感じていらっしゃるのでしょうか。

田井 佐藤さんは自分の好きな映画を上映するとおっしゃっていましたが、私は自分の好きな映画を上映していると言えないところがあります。そう言ってしまうと、自分の嫌いな映画は上映しないと言わなければいけなくなるからです。しかし、私が嫌いな映画でも、あるいはそれがつまらなかったとしても、まだ映画にはそれを誰かに嫌ってもらう権利はあります。上映しなければ嫌いも好きもありませんので、好きな映画を上映しているということはわかりやすい答えではありますが、私はそのような発言はできないと思っています。では、自分はどうしているのかというと、映画の良し悪しを決めるのはお客さんですから、映画館というリングに映画を上げて決定権を観客に委ねているのです。どの映画を上げたいかというところでは自分の好みが働いているのですが、私の上映に対する基本的な姿勢は、映画を「リングに上げる」という感覚です。

no backups at that time. Since we had mass production from original negatives without taking backups, preservation conditions became extremely bad. We have to think about the problem of how we manage and restore film prints as cultural property hereafter.

Right now, it needs more expense to make one print from a monochrome print than from a color print. We have no reason to reject the offer and we think it can be put into practice if community cinema pays the expense of making a positive film. For example, if it costs 500,000 yen to make a print, we can collect it up front and we can divide the rest of the profit by the usual rate and/or some more charges will be paid. However, also in that case, we need to have the positive film back.

Saiki

This will be a supplementary explanation, when Shochiku want incombustible positives of inflammable prints, they make incombustible 16mm master positive (MP) inflammable 35mm film. To make a 35mm positive film for screening, first, a 35mm dupe negative has to be made from a 16mm MP. Therefore, it needs extra expense when we make a print of old films for screening.

For example, "The Yasujiro Ozu 90th Anniversary" was held 10 years ago. At that time, National Film Center cooperated with Shochiku and made a 35mm dupe negative to make a positive film. Such cooperative relationships can be also considered.

Mikami

Right now, Namioka Film Festival independently negotiates with distributors to rent, and I think if Community Cinema Center can be a liaison office, these difficulties can be improved. For the sake of convenience I would like to suggest Community Cinema Center put together a package of old works.

Hisamatsu

We would consider that kind of offers positively. One problem, for example is there is the business timing to think of if there is a project making DVDs of a particular director. If the timing is right, we would like to have a national screening network built and also to have opportunities for old works to be watched again. Thank you.

About screening new films

Saiki

Mr. Tai, do you feel that screening new films is a mission for movie theaters as you mentioned before?

Tai

Mr. Sato said he screens the films he likes, but I cannot say I screen my favorite movies. Because if I say that, it means I do not screen films I do not like. However, even a film I do not like or a film which is boring has the right to be hated by somebody. I screen films I like, but I cannot say such a thing. If I do not screen the films I don't like, it will not be loved or hated by anyone. What I do is, I put it in a ring called a movie theater and let the audience decide since it is them who judge the quality. It can be said that I choose what films to screen based on my taste, but my basic attitude toward screening is "put a film in the ring."

It will be great if the movie can recoup its budget properly, but it is the most difficult thing. For example, if a movie is made for 30 million yen or

そして、その映画が正常に製作費を回収できるということになればいいのですが、それは至難の業です。例えば、3000万円、5000万円という割と安い予算で映画を製作したとしても、映画の製作費の大体半分を興行収入で賄うとした場合は、全国でそれぞれ6000万円、1億円の興行収入を上げなければなりません。各地域の興行収入は、東京の興行収入のパーセンテージと各地方の人口比によって計算できます。例えば、3000万円で製作され6000万円を回収しなければならない映画の場合、大分で60万円の興行収入を上げなければなりません。60万円の興行収入を上げなければなりません。60万円の興行収入を上げる為には、500人の観客が映画館に来なければなりません。1週間の上映になると、1日に70人の観客となり、それは1日に朝と昼と夜の3回上映した場合、第1回目の上映に23人の観客が劇場に来なければいけないということになります。それができるのだろうかということを考えていくと、製作費を回収することは大変な道のりであるということがわかります。

映画は、DVDやビデオの販売収入に頼るのではなく、興行収入できちんと成り立ってほしいと思っています。また、この場では配給する側と上映する側が対置させられていますが、対置ではなく、配給会社も我々上映側もお互いに協力し合い、映画をつくり続けていく文化を生み出していく仲間なのだという認識が大切だと思います。ですから、自分の映画館が成り立てばよく、その為には配給会社がもっと安く映画を貸してくれればよいという考え方ではいけない部分があるのです。そのような考え方では、映画をつくることができなくなってしまうこともあります。私は、とりわけ日本映画において、観客のチケット料を自分の映画館で集め、製作費を回収していくという役割をもって映画文化の一端を担っているのだという意識で上映に携わっています。大分市は小さい都市ではありますが、全国の興行収入の1%を上げることができればよいと思っています。1%の興行収入を上げる映画館が100ヶ所あれば100%になるのですから。

佐伯 アスミック・エースは日本映画も製作していますので、田井さんの話を受けて、金田さんから何かお話がありますでしょうか。 金田 現在もシネマ5や京都みなみ会館で、新作の『恋の門』(2004)が上映されています。東京では渋谷のシネマライズと池袋のシネ・リーブルで順調な興行成績を上げていますが、大分や京都等では厳しい成績になっています。現在、洋画の買い付け値が非常に高騰しており、MG(ミニマムギャランティー、最低保証料)を興行収入だけで回収することが非常に困難になりつつあります。一方で、収入がMGを超えた場合には、追加の使用料を支払わなければ

50 million yen, which is comparatively cheap for production cost, it has to do about 60 million yen to 100 million yen at the box office to cover half the budget theatrically. The box office revenue of every community is calculated by the percentage of the box office revenue in Tokyo and the population rate of the local community. If a movie is made for 30 million yen and needs to collect 60 million yen, it has to raise 600, 000 yen of box office revenue in Oita. For a one-week screening, 70 people need to come a day, and if it is screened three times a day, which is in the morning, noon, and night, 23 people need to come to the theater on the first screening day. Therefore, considering whether it can be achieved, it turns out to be very difficult to recoup the budget.

I want movies not to be dependent on the sales of DVD or video, but to survive on box office revenue. Although distributors and exhibitors are contrasted today, I think the important thing is to cooperate with each other and realize that they are taking part in creating culture and making movies hereafter. So exhibitors should not think only about managing their theater and asking distributors to rent films at a lower price, because that can lead to the situation when movies cannot be made. I screen films, conscious of my role of collecting audiences' entrance fee at my movie theater to cover production cost, by which I'm playing a role in movie culture, especially for Japanese movies. Oita is a small city, and I think it is good enough to raise 1% of the national box office revenue there. If there are 100 movie theaters to raise 1%, it will be 100%.

Saiki

Since Asmik Ace produces Japanese movies, we would like to ask Mr. Kaneda if he has anything to say in response to Mr. Tai's words.

Kaneda

Right now, a new film "Koi no Mon/Otakus in Love" (2004) is being screened in Cinema 5 and Kyoto Minami Kaikan. Although it is garnering revenue steadily in Cinema Rise in Shibuya and in Cine Libre in Ikebukuro, it is not doing so well in Oita and Kyoto. Also, the price for acquiring foreign films is increasing dramatically, and it is difficult to recoup the minimum guarantee charge (MG) only from box office revenue. On the other hand, if the revenue goes beyond MG, we have to pay additional charges. Recently Asmik Ace is putting more power into producing and distributing Japanese movies in this severe situation. We have produced films such as "Ping-Pong" (2002), "Kisarazu Cat's Eye" (2003), and "Koi no Mon/Otakus in Love." We are a Japanese independent company and we would like to continue making Japanese





いけません。そのような厳しい状況の中で、アスミック・エースでは最近、日本映画の製作・配給にも力を入れており、『ピンポン』 (2002)、『木更津キャッツアイ』 (2003) そして『恋の門』等を製作しています。我々は日本のインディベンデントの会社ですので、これからも日本映画をつくり続けていきたいと思っています。

先程も言いましたが、これまでは、極大のチェーンか、あるいは極小の単館という上映形態でしたが、近年では、各地方の単館と現在も増えつつあるシネコンをつなげた、チェーン公開と単館公開の間である「ミニチェーン」という公開形態で『ピンポン』と『木更津キャッツアイ』を上映し、うまくいくことを実感しました。ただ、2004年は、『恋の門』が地方の映画館で厳しい興行収入になっており、この辺はケース・バイ・ケースになるので、検証しながら今後もこの上映形態を続けていきたいと思っています。

田井 今のお話ですが、私は、ミニチェーンで拡大して回収していくのは良いことだと思います。私の住んでいる大分市では、ミニチェーンと言っても恐らく1館での公開になりますから問題ありません。しかし、それよりも大都市になると単館とシネコンの同時公開になり、単館としては大変厳しい状況になります。ミニチェーンは製作費回収の道の一つであると思いますが、複数館で興行収入の目標をきちんと回収するというよりは、そんなに映画館の数は揃えられないけれども1館、1館を深く掘り下げて回収していくという考え方にはならないのでしょうか。

金田 我々にも、もちろんそのような考え方もあります。実際、2003年12月に公開した『ジョゼと虎と魚たち』(2003) という映画は、単館上映から始め、さほど拡大をせずに地方の劇場は単館1館のみといった状況の中で興行を行いました。結果的に、興行収入が3億円強になり、P&A (Print & Advertising/プリント費と宣伝費)までは回収できていませんが、1億5000万円程の製作費は回収できているという状況もあります。

ただ、我々が製作している日本映画は、我々1社だけではなく製作委員会方式という方式をとっていますので、地道に上映を続けていくのか、あるいは、テレビ局のスポット等大量に宣伝を流して短期に回収していくのか、という営業方針は出資者会議で決定されます。我々の考えとしてはミニチェーンとして拡大公開するという一つの方法だけを考えているわけではありません。

久松 お話を伺って感じることは、そもそも「劇場とは何か」ということです。映画を観たいという観客をつくり上げ、その観客を受け入れる場所として劇場を考えると、興行成績1位と2位の映画が市場の70%を占めているということは良い状況ではありません。しかし、観客の立場であれば、一番観たいと思う時に観られる場があるということもメリットとしてあるわけです。戦略としては、公開館数を絞って満杯にし、立ち見状態を続けるということが良いという説もあります。これは口コミを広げる為の戦略としては良いのですが、何十人、何百人というこの映画を観たいと思い、電車賃を払って、1時間かけて映画館に来た客を、立ち見だからと帰すことが、本当に観客にとってプラスなのかどうかわからないという視点もあります。ですから、そのような観点からも、公開規模について考える必要があるのだと思います。

movies.

As I said before, the release systems used to be either a large chain or limited release. But the "mini-chain" is an inbetween form, combining theaters for limited release in community and multiplexes, which are still increasing. We released "Ping-Pong" and "Kisarazu Cat's Eye" this way and it was very successful. However, "Koi no Mon/Otakus in Love" isn't doing well at movie theaters in country side in 2004. So we will continue to release films through "mini-chain" while researching on it.

Tai

I think it is a good idea to collect the production costs by expanding as mini-chains. There is no problem of screening in mini-chain in Oita where I live because it will probably be only one theater that plays it. But if it will be released both in a single theater and multiplex, then those single theaters in big cities will be in a tough situation. I think mini-chain is one of the ways of collecting production costs, can it be a way to collect more money on smaller number of screens, rather than collect the same amount of money on more screens.

Kaneda

Of course, we have the same idea, too. In fact, we screened "Josee, the Tiger and the Fish" [2003] in December 2003 starting it with a single theater and did not extend its scale so much. Only one theater screened it in the provinces. It grossed 300 million yen and recouped the production costs which was about 150 million yen, if not the P&A [Print & Advertising] costs.

However, our movies are not made solely by us. It is based on the production committee method, and the policy whether we screen it in theaters for a long time, or run TV spots to recoup in a short period is decided at the investors' conference. We are not thinking only of using minichains.

Hisamatsu

The discussion makes me think, "What exactly is a theater?" If you think about a theater as a place to accept audiences who want to watch movies. It is not a good situation if the first and second highest grossing films take 70% of the market. However, considering the audiences view, it is a merit that there is a place to watch movies when they want to watch them most. As a strategy, it can be said it is good to screen films in fewer theaters to make them full. This is a good strategy to spread word-of-mouth, but it is not clear if it is good to make dozens of people who come from far away to the movie theater to go home because the theater is full. So we have to think about the release scale from this viewpoint also.

Community cinema and diversity

Saiki

Mr. Matsumoto, how do you sum it all up? We touched on setting environments for screening old works, and Mr. Tai has mentioned the importance of screening new films. How do you consider old works and new works when you make a place where people can watch various movies as community cinema activities?

コミュニティシネマと多様性

佐伯 コミュニティシネマ的観点で考えると、松本さんはこれまでの議論をどのように整理できますか。旧作を上映できる環境を整えていこうというお話も出ていましたし、田井さんからは新作を上映することの重要性が上げられました。コミュニティシネマ活動において、多様な映画を観られる出口(上映場所)をつくる場合、新作と旧作をどう捉えるのでしょうか。

松本 コミュニティシネマの難しいところは、各地域に密着した 形で映画の多様性を考えていかなければいけないことです。田井 さんの映画館と東京の映画館の多様性は違ってくるのです。です から、その地域の人達が何を観たいか、映画のオーガナイザーと して将来に向けてどのような観客層をつくっていきたいのか、つ まり、どのような地域文化を育んでいくのかということを考えな がら、配給側の事情だけに左右されることなく個性のある映画環 境を実現していかなければなりません。

佐伯 旧作上映についてお話を戻しますと、具体的にはコミュニティシネマ支援センターでポジプリントをつくることも想定していますか。

松本 三上さんが質問なさったことと同様ですが、例えば、コミュニティシネマ支援センターで、松竹の作品の中でも比較的スポットが当たっていない旧作のバッケージをつくり、それを全国のコミュニティシネマで巡回することができればよいのではないかと思っています。その際には、多様性という問題があります。どのような作品を観せていくかということについて、多様性という観点で映画研究者や評論家にも加わっていただいて議論していきたいと思います。そういった多様性の問題を考えながら、松竹さんが権利をお持ちの作品の中で今観せるべき作品をセレクションしていき、バッケージを組みたいと考えています。それを全国のコミュニティシネマで上映することができればよいのではないかと思います。

配給側と興行側の事情

久松 旧作上映を阻害する事情が、配給側にあるのかどうかということが私には感覚としてわかりません。一体何が原因で、配給側が旧作を貸出さないということがあるのでしょうか。

三上 これは、各地の特殊性が関わってくるのかもしれません。新作では当たり前の通念ですが、旧作であってもノンシアトリカルとして貸出されにくいのは、興行組合との関係が深く関わっていると思います。例えば、配給会社から直にフィルムを貸すことはできないけれども、興行組合を通すのであればフィルムを貸してくれるという会社もあります。

久松 全国各地に7000館もの映画館があった当時は、その中で封切り館が決まっていましたので、現在もそのしきたりが残っているのだろうと思います。実際問題として、我々配給側としては、観たい人と上映したい人がいて、それにより我々が利益を得られるというビジネスチャンスがあれば、旧作を貸出さない理由は全く考えられません。旧作上映の問題については、他の配給会社の皆さんにも考えて頂ければ良いと思います。

田井 私は興行組合員ですが、私が組合長なら劇場以外での上映を禁止するようなことは言いません。

Matsumoto

A difficult part of community cinema is that it has to think about diversity in close relationship with the location. It means the diversity at Mr. Tai's movie theater differs from that in Tokyo. So we have to think about what people want to watch and what type of audience we want to have considering the future as a programmer, which means what kind of local culture we want to have. We have to make a movie environment which has individuality, not influenced only by the distributor's side.

Saiki

Going back to the topic about old works, do you think you can make positive prints in Community Cinema Center?

Matsumoto

This is what Mr. Mikami has asked. For example, I think it will be good if Community Cinema Center makes a package of old works which are relatively unknown and has them go around the community cinemas all over the country. At that time, there is a problem of diversity. We would like to ask film researchers and film critics to join in the discussion about what kind of films we are going to show. By thinking about these problems on diversity, we want to select films from the ones Shochiku has the rights to and make packages. We hope to screen them in the community cinemas all over the country.

Situation of distributors and exhibitors

Hisamatsu

I have no idea whether it's distributors who have problems which prevent themselves from screening old works. What are the real causes of refusing to rent out old works?

Mikami

This may be a problem related to special characteristics of each locality. It is accepted practice for new films, but the relationship within Japan Association of Theater Owners is deeply related to the obstruction of renting out old works as non-theatrical purposes. For example, a distribution company cannot rent out films directly, but some companies can rent out films through Japan Association of Theater Owners.

Hisamatsu

When there were about 7000 movie theaters all over the nation, the first run theaters were decided among them, and I suppose this custom still remains. As a practical problem, there is no reason not to rent out old works when there are both those who want to watch them and those who want to screen them and we can have profit from it. I hope people from other distribution companies will also think about this.

Tai

I am a member of Japan Association of Theater Owners, and if I were president, I would not say anything to stop non-theatrical screenings.

Saiki

That is not a prerogative of Japan Association of Theater Owners, nor is it codified.

Mikami

I think Mr.Tai's movie theater is registered with Japan Association of Theater Owners. Do you think that community cinema can be a

佐伯 そういうことは、興行組合の権利ではありませんし、一切、 成文化もされていません。

三上 田井さんの映画館は興行組合に登録していると思いますが、 例えば、コミュニティシネマも興行組合員となれるのでしょうか。 また、登録するべきなのでしょうか。

田井 興行組合員になるかならないかということは、旧作が上映できないということとあまり関係ないと思います。当然ながら私は、自分の映画館で上映した映画が大分市内の公共ホールで上映されることについてあまり好意的に思わない部分もあります。ですがその際には、配給側からは当該劇場に上映の連絡が来ます。つい最近も、私の映画館で「誰も知らない」の上映を終了後、別の劇場での上映希望があるという連絡を受けました。自分の劇場で終了した映画を、別の劇場で上映することを断る理由はありません。

久松 「配給」という言葉が物語っているように、各地域において映画を上映する劇場の権利が配給されていたのです。恐らくそういう意識や慣習がまだ残っていて、それを一部引きずっている人達がいますが、時間をかけてきちんと話をしていけばそれは解決していく問題ではないかと思います。

佐伯 興行関係の方を存じあげていますが、興行組合も世代交代をしてきていると思います。興行組合は、基本的には独立興行主が組合員ですよね。

久松 独立興行主だけではなく、大手映画会社の劇場は全て加盟 しています。

佐伯 大手映画会社の劇場も加盟していますが、今話題になっているのは、恐らく各地域の独立興行主の方だと思います。独立興行主の世代交代の中で、皆さんの認識が徐々に変わってきているのではないかということです。興行組合の中には青年部等があり、デジタルシネマの研究を行う等、時代の要請の中で様々な対応をされているようなので、コミュニケーションを円滑にすることが関係を良好にするための第一歩ではないでしょうか。

田井 例えば、私達が「木更津キャッツアイ」や「ジョゼと虎と 魚たち」等でお世話になった配給会社には、これまでのおつきあいもあるし、「次回作である「恋の門」も上映する」と言わなければいけない、そして言いたい立場にあります。ですから、私達が「今後のお付き合いもいろいろあるから、やろうかな」と考えているところへ、突然「この映画が好きだから上映したい」と他の劇場に言われ、配給会社が「ちょっと待ってくれ」と言ったからといって、「配給と興行が邪魔をした」と責められるのはどうかなという気持ちはあります。

館 ギャガは歴史が長い会社ではないこともあり、劇場以外での上映における興行組合との問題はあまり聞いたことがありません。そのような話があるということを聞いたことはありますが、ケースとしてはあまりないと思います。ただ、当然普段お付き合いしている劇場が既に公開を予定しているという場合に、他の劇場と時期や料金を調整するということはあっても、興行会社の意向によってお付き合いしている劇場で結局公開しなかったということはありません。それこそ配給会社は営利追求をしなければいけない立場にありますから、機会を失うことこそ配給会社として避けるべきことだと思います。

松本 三上さんが先程、コミュニティシネマが興行組合に加盟するというお話をされましたが、それに反論をしたいと思います。海 外の配給会社と映画の権利交渉をする際に、ノンシアトリカルラ member of Japan Association of Theater Owners? And should we?

Tai

I think it has little to do with the matter of screening old works. Naturally, I do not feel happy when a film I screened in my movie theater is screened in a public hall in Oita. However, the distributor contacts the relevant theater about it. I just had a call that another theater wants to screen "Nobody Knows" after my theater finished screening it. There is no reason to refuse such a request after my theater finished screening the film.

Hisamatsu

As the word "distribution," the rights to screen a film used to be distributed to each local theater. Probably those attitudes and customs remain in some people, but I think it is a problem which we can solve if we discuss it, spending time.

Saiki

I happen to know some people from Japan Association of Theater Owners, and I think its generations are changing also. I suppose the members are basically independent exhibitors.

Hisamatsu

It is also comprised of all the theaters of major film companies.

Saiki

Although theaters of major film companies are members, it is the independent exhibitors in local places who we are talking about now. People's recognition is slowly changing as generation changes take place in the independent exhibitors. There is a youth section in the union, who respond to various factors including research on digital cinema. I think the first step to make relationship better is smooth communication.

Tai

For example, we have a close connection with the distribution company which we worked with for "Kisarazu Cat's Eye" and "Josee, the Tiger and the Fish." We are in the situation where we should want to ask them to let us screen the next film, "Koi no Mon/Otakus in Love." So if another theater tells us, "We like this film and we want to screen it" when we are considering screening it with this distributor with whom we are building connection, the distributor might say, "Hold on." We don't want the theater to turn round and say, "Japan Association of Theater Owners, the distributor and the exhibitor blocked our plan."

Tachi

Gaga is a company with a fairly short history, so I have not heard of many problems with Japan Association of Theater Owners regarding outside theaters. I have heard that these problems exist, but I don't think there are many. However, if a theater we have a relationship with has scheduled a screening, we may adjust the date and charge with other theaters, but we have not had a case before that they would cancel a screening because of an exhibitor. Since distribution companies are in a position to pursue profits, we should avoid losing opportunities.

Matsumoto

Mr. Mikami has mentioned the idea of community cinema joining Japan Association of Theater Owners. I would like to propose a counter-argument. There are rights called non-theatrical rights, イツという権利があります。その権利の中では、経費を回収する為に入場料を取ることは可能ですが、上映場所を限定されることがあります。ノンシアトリカル(non-theatrical、非劇場)ですから、映画館以外、例えば、美術館、学校、カルチャーセンター、シネマテーク等非営利の施設でしか上映をしないという契約を結ぶわけですが、その際にコミュニティシネマが興行組合に加盟していると、コミュニティシネマの性格の説明がとても難しくなります。

また、興行組合に加盟しようと考える契機としてはJASRACの問題があります。映画を上映すると音楽著作権料が発生し、JASRACから著作権料を請求されることがあります。現在は、それをどのように支払っていくか、あるいは、自治体はどのような項目で支払っていくのかということが、極めて曖昧な状態になっています。また、音楽著作権は認めるが、JASRACに支払った音楽著作権料がどうなっているのかよくわからないという質問も頂いていますので、それについてはJASRACと話し合いをし、将来的にはコミュニティシネマ支援センターで包括契約するということも考えたいと思います。そういう問題が個別にあまり煩雑な問題として起こらないように、また、なるべく映画の上映に関心を持っている方が映画の上映に集中できるような環境をつくっていきたいと思っています。

佐伯 全国映画祭コンベンションも2回目を迎え、旧作の上映等、 具体的なお話も話題に上りました。配給側と上映側がこのような 場に同席し、意見交換できたことが、今回の成果だと思います。そ れぞれお立場はありますが、田井さんがお話しになったように、映 画に関わる全ての人達が協力し合うということが大切なのだと思 います。そして、お互いの姿をしっかりみつめ、各々の違いを認 めつつ、映画全体の振興につながっていければと思います。 whichh you negotiate with an overseas distributor. In principle, it is possible to collect admission charges to cover expenses, but sometimes screening locations are limited. Since it is "non-theatrical" rights, we agree to screen outside movie theaters. For example, we screen in art museums, schools, culture centers, and Cinematheques which are non-profit facilities. If community cinema becomes a member of Japan Association of Theater Owners, it becomes very difficult to explain its characteristics.

Also, there is the problem with JASRAC to be considered when joining Japan Association of Theater Owners. If you screen a film, JASRAC would ask for payment for the music copyright. Right now, it is in extremely obscure condition of how and in what kind of category you pay it. We receive many questions like, "I accept the music copyright, but I do not know what happens to the charge we pay for JASRAC." We will have a meeting with JASRAC about that and we want to consider making a comprehensive contract at the Community Cinema Center in the future. We want to make an environment in which each of these problems does not become complicated and people who are interested in screening can concentrate on it.

Saiki

The National Film Festival Convention is in its second year, and concrete topics like screening of old works have been discussed. I think the fact that the distributors and exhibitors were able to attend and exchange their ideas is an outcome of this convention. I understand that each of you have your position, but I think it is important for all the people involved in movies to cooperate with each other as Mr. Tai said, and I hope we can look at each other and accept our differences to promote cinema.



レセプション Reception



角川歴彦会長による挨拶 Speech by Tsuguhiko KADOKAWA, General Producer of Tokyo International Film Festival



映画人としての功績とともに、あきた十文字映画祭顧問、川崎しんゆり映画 祭実行委員長として映画の普及に寄与され、文化庁映画賞を受賞した白鳥あ かね氏

Akane SHIRATORI, a Bunka-Cho Film Award winner, not only for her achievement as a fimmaker but also for her contribution to the promotion of films as an advisor to Akita Jumonji Film Festival and executive at Kawasaki Shinyuri Film Festival



角川歴彦会長による挨拶と乾杯 Speech and toast by Tsuguhiko KADOKAWA







Film Commission Convention 2004 — Shooting in Japan: Conditions and Problems

第2回文化庁 全国フィルムコミッション・コンベンション

―日本の撮影環境の現状と課題―

開催概要

[日時] 10月28日(木)

[会場] 六本木オリベホール

[スケジュール]

- ·開会 趣旨説明 13:30~13:45
- ·AFCNet設立発表 13:45~14:10
- ・プレゼンテーション

「日本のオープンセット」大集合14:10~15:15

国際シンポジウム

「海外映画人から見た日本の撮影環境」15:30~18:00

[主催] 文化庁

[共催]全国フィルム・コミッション連絡協議会

Outline

[Date] Oct 28th (Thu)

[Venue] Oribe Hall, Roppongi

[Schedule]

- •Outline of the Aims of the Convention 13:00~13:45
- Announcement on Establishment of AFCNet 13:45~14:10
- Presentations Outdoor Sets in Japan 14:10~15:15
- ·<Symposium> Filming in Japan
 - -The View from Abroad 15:30~18:00

[Organizer] Bunka-Cho

[Co-organizer] Japan Film Commission Promotion Council

AFCNet 設立発表

Announcement on Establishment of AFCNet



開催の趣旨と報告

近年、東アジアを中心としたアジア映画の合作及び、共作、相互ロケーション交流等が活発に行われているという流れを受け、アジア各国フィルム・コミッションのネットワーク化を目指し、プサン国際映画祭期間中の10月10日にプサンで「アジア・フィルムコミッション・ネットワーク」(AFCNeT)の設立総会が開催されました。今回のAFCNet設立発表では、初代会長に就任したパク・クァンス氏より、ネットワークの概要や今後の展開等が発表されました。

Aims & Report

In recent times, the co-financing and co-productions of Asian films, and mutual location exchanges predominantly in East Asia has been actively pursued. In order to make the film commissions of each Asian country cooperate more effectively, the first general assembly of the board of directors of "Asian Film Commissions Network" was held on October 10th during Pusan International Film Festival. At the announcement on establishment of AFCNet in Tokyo, the first president of AFCNet, Mr. Park Kwang-Su, presented an outline of the organization and its aims.



AFCNet 会長 パク・クァンス

(プサン・フィルムコミッション運営委員長 映画監督 韓国芸術総合学校映像院教授)

President of AFCNet

PARK Kwang-Su

(Chairman of steering committee of Pusan Film Commission

Film Director

Professor, Moving Image Department of Korean Art General School

1955年、江原道東草生まれ。ソウル大学美学科で彫塑を専攻。82年に 独立映画団体「ソウル映画集団」設立。2年間パリESEC映画学校に留学。 『外人球団』、『旅人は休まない』の製作にイ・ジャンホ監督の助監督として 参加。

88年のソウル・オリンピックを前に体制側の検閲が緩やかになるタイミングを狙って、『チルスとマンス』で長編監督デビュー。この作品は若者の圧倒的な支持を得てヒット。ロカルノ国際映画祭では青年批評家賞を受賞。第二作の『追われし者の挽歌』(90) は、ナント3大陸映画祭審査委員特別賞を受賞。その後91年『ベルリンレポート』と93年『あの島へ行きたい』を監督。

95年「美しき青年 全泰壱」を完成させた後、96年から98年までプサン 国際映画祭の副執行委員長を務め、映画祭やPPP (Pusan Promotion Plan)を成功に導く。

98年11月からは15年間企画を温めてきた『イ・ジェスの乱』の製作に入る。ロカルノ国際映画祭では青年批評家賞受賞。

99年設立されたブサン・フィルムコミッションの初代委員長。2000年には、第1回全州国際映画祭が企画した「デジタル三人三色」の第1話 [N-1] を演出。03年には、第4回全州国際映画祭でオープニング上映された短編オムニバス人権映画『もし、あなたなら~6つの視線』の内の一作『顔の価値』を監督した。

最近の新人監督の中には、イ・チャンドン、ホ・ジノ、キム・ヨンス、パク・ キヨン等、パク・クァンス作品の製作に参加していた者が数多く見受けら れる。 Born in Sokcho, Kang-Won-Do in 1955. Majored in sculpture at College of Fine Arts at Seoul National University. Established an independent film group, "Seoul Film Group" in 1982. Studied at School of Cinema of ESEC, Paris for two years. Participated in the production of "Baseball Team" and "The Man with Three Coffins" as an assistant director to director, LEE Chang-Ho.

Waiting for government censorship to ease off before the Seoul Olympics in 1988, he made his feature debut as a director with "Chilsu and Mansu." This successful film garnered a considerable youth following. It won the Youth Jury Award at Locarno International Film Festival. His second film, "The Black Republic" [1990] won the special jury award at Nantes Three Continents Festival. He followed that with "Berlin Report" [1991] and "To the Starry Island" [1993].

After completing "A Single Spark" in 1995, he served as a Vice-Chair on the executive board of Pusan International Film Festival from 1996 to 1998, and led the film festival and PPP (Pusan Promotion Plan) to success.

In November, 1998, he started production of "The Uprising," an idea he had had for 15 years. Won Youth Jury Award at Locarno International Film Festival.

Became the first Chairman of Pusan Film Commission, established in 1999. In 2000, he directed the first episode, "N-1," of "New Generation, New Technology, Network," planned by the inaugural Jeonju International Film Festival. He directed "Worth of Your Face," a chapter of the short omnibus movie on human rights, "If You Were Me," which opened the fourth Jeonju International Film Festival in 2003.

Some of the emerging new directors in Korea, such as LEE Chang-dong, HUR Jin-ho, KIM Yong-soo, and PARK Ki-Yong, have participated in Park Kwang-su productions.



副会長 田中まこ

(神戸フィルムオフィス 代表)

Vice-President of AFCNet
Mako TANAKA
[President of Kobe Film Office]



アドバイザリーボード 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)

Advisory Board of AFCNet

Tetsuii MAEZAWA

(Executive Director of Japan Film Commission Promotion Council)

前澤 昨年の10月24日に、東京のフィルム・センターで行われました第1回全国フィルムコミッション・コンベンションに続きまして、本日、東京国際映画祭の協賛行事である文化庁映画週間に合わせて第2回を開催することになりました。文化庁は、最近、映画振興に大変力を注いでおられて、私共フィルムコミッションの活動に対しても支援をいただいており、大変感謝しております。

本日のコンベンションの副題は「日本の撮影環境の現状と課題」 となっております。様々な角度から日本の撮影環境を検討し、これからどのように改善していったらいいかを考えていこうという のが基本的な趣旨でございます。

第一番目のセッションでは、AFCNet(アジア・フィルムコミッション・ネットワーク)の設立発表をいたします。ご登壇いただきますのは、先日の10月10日、ブサン国際映画祭の期間中に設立されましたAFCNetの初代会長であり、韓国で有名な映画監督でもあるパク・クァンスさんと、AFCNetの副会長でもある神戸フィルムオフィス代表の田中まこさんです。

パク 皆さん、こんにちは。先月行われたプサン国際映画祭におきまして、アジア・フィルムコミッション・ネットワーク (AFCNet) の設立総会を開き、6ヶ国18のフィルムコミッション (FC) で出発することになりました。日本の10のFC、韓国の3つのFC、中国の2つのFC、インドネシア、マレーシア、ロシアのウラジオストックFCが集まって総会が行われました。総会では会長と6ヶ国から6人の理事が選出されました。また、AFCNetの重要事項は理事会で議論し、総会で承認を得るという形も決定しました。理事会は、前澤哲爾さんを諮問委員にお迎えし、議長の他に副会長2人を選任しました。お一人は、お隣にいらっしゃる神戸フィルムオフィスの田中まこさん、もうお一人はマレーシアのカミル・オスマンさんです。そして私が会長を務めることになりました。

AFCNetの4つの事業計画

パク それでは、総会で承認されましたAFCNetの事業計画についてお話しします。大きく分けて4つあります。まず一つ目は「製作に関する情報交流の体系化」、二つ目は「映画関連の法律や制度、あるいは交流の改善」です。AFCNetには、非常に多様な社会的、経済的な状況下にある国のFCが集まっていますので、このような部分の調整が非常に難しい要素だと思います。三つ目は「アジア地域のフィルムコミッションの育成及び教育の支援」。そして最後に、参加するFCで「共同の広報やマーケティング」を考えております。将来的には、AFCNetを土台にしまして、アジアの外にまで広げていけたらよいと思っております。

一番目の「製作に関する情報交流の体系化」については、既に AFCNetのホームページをオープンし、これによって会員であるFC の基本的な情報を検索できるようになりました。正会員はこのペ ージに、各カテゴリー別に最大1,000枚まで写真を直接アップデー トできるようになっています。また、私共はブサンで、40の映画 製作プロダクションの協力で海外、特にアジアの撮影環境につい

Maezawa

The first Japan Film Commission Convention took place in National Film Center in Tokyo on October 24 last year. Today, as part of the Bunka-Cho sponsored events at Tokyo International Film Festival, we'd like to declare the second convention open. Bunka-Cho has been actively promoting cinema recently, and my own film commission work has received tremendous support, which I'd like to take this opportunity to thank them for.

Subtitle of today's convention is "Shooting in Japan: Conditions and Problems." We'll be considering the Japanese shooting environment from many different perspectives in order to come up with how we should improve it from now on.

First on the agenda is the announcement on the formation of AFCNet (Asia Film Commission Network), which took place on October 10th during the Pusan International Film Festival. I'd like to introduce the first President of AFCNet and renowned Korean film director Park Kwang-Su, and the Vice-President and President of Kobe Film Office, Mako Tanaka.

Park

Good afternoon, ladies and gentlemen. AFCNet, a combination of 18 film commissions (FC) from six countries, was born at last month's Pusan International Film Festival. The first assembly was held bringing together 10 FC from Japan, three from Korea, two from China, and one each from Indonesia, Malaysia and Vladivostok in Russia. The Chair and a Director from each of the six countries were chosen. Main points relating to AFCNet will be discussed by the board of directors and sent to the general assembly for approval. The board appointed Tetsuji Maezawa as an Advisory Member, and two Vice-Presidents. One is Ms. Tanaka here next to me, from the Kobe Film Office, and the other is Malaysia's Kamil Othman. I have the honor of being President.

AFCNet: Four Projects

Park

Let me now explain about the four projects ahead of AFCNet. First of all, "The Systemization of Production Information Exchange." Secondly, "Improvement of Film-related Laws, Systems, and Exchange." These projects will not be easy, as AFCNet brings together FCs from economically and socially diverse countries. Thirdly, "Development of FC and Support for Education in Asian Regions." Last of all, "Joint Publicity and Marketing" for participating FCs. In the future, we'd like to expand from the base of AFCNet to beyond Asia.

Regarding the first item, we have already opened our website where you can research basic information. Our members can update a maximum of 1,000 photographs in each category. In

ての調査を実施しました。その中で明らかになった問題としては、 撮影関連設備の不整備や、ロケーションに関する情報の不足等が ありました。

「映画関連の法律や制度、あるいは交流の改善」については、 多様な法律、保険、あるいは税金等の問題があります。今後、交流を通じて、これらに関連するパンフレット等を発行する予定です。また、現在は各国で全く異なっている諸制度を、将来的には標準化していけるように取り組んでいきたいと思っています。私 共はAFCNetの発展のために、議論をしながら色々な方法でマーケティングをしていく予定です。

総会は1年に1回、理事会は1年に3回開く予定です。来年は4月にロサンゼルスで開かれるショーに参加して理事会を開き、6月にバリ、10月にブサンで理事会を開く予定です。既にカンボジアや台湾、シンガポール等からも、AFCNetに参加したいとの申し出を受けていますので、AFCNetは今後、ますます多様化していくと思います。以上です。

日本とAFCNetの関係

前澤 田中さん、補足として日本とAFCNetとの関係等についてお話し下さい。

田中 今日お越しの皆さんが、どの程度フィルムコミッションというもの自体をご存知かわかりませんが、元々アメリカで始まったこのフィルムコミッションという制度は、1975年に国際フィルムコミッショナーズ協会(AFCI)という教育団体ができて以後、カナダ、オーストラリアやヨーロッパ等に広がりました。そしてアジアでも、1990年代の終わりから設立が相次ぎまして、日本でもご存知のようにわずか4年の間に71のFCができました。スピードはもちろん日本が一番速いのですが、お隣りの韓国、中国等でもここ数年、同じようにFCが大変注目されております。この背景には、世界中でアジア映画がブームになっていることもあるかと思います。韓国ドラマの日本でのヒットだけでなく、今年のカンヌ国際映画祭の結果や、ここ1、2年で『ラスト・サムライ』や「キル・ビル」、『ロスト・イン・トランスレーション』といったアメリカ映画が続けて日本で撮影されたこと、また、韓国映画の世界

Pusan, with the help of 40 production companies, we researched the shooting environment overseas, especially in Asia. One result was the lack of the facilities for productions, and the poor information available regarding locations.

As for the second item, there are many problems regarding laws, insurance, and taxes. We plan to publish an explanatory pamphlet through exchange. We'd also like to try and standardize these systems across borders in the future. In order to develop AFCNet further, we plan to continue discussions and marketing in various ways.

The AGM will be held once a year, while the Board will meet three times a year. Next year the Board will meet in Los Angeles in April while attending a trade show, followed by Bali in June, and Pusan in October. Already, we have had applications for membership from such countries as Cambodia, Taiwan and Singapore. The diversity of AFCNet will grow.

AFCNet & Japan

Maezawa

Ms. Tanaka, could you tell us about the relationship between AFCNet and Japan?

Tanaka

I'm not sure how much today's participants know about film commissions, but it all began in 1975 in the USA with Association of Film Commissioners International [AFCI], an educational group, which spread to places like Canada, Australia and Europe. The concept arrived in Asia at the end of the 90s, and in Japan 71 FCs were established within the space of four years. FCs spread fastest in Japan, but FCs are drawing attention also in Korea and China. This is occurring against the background of a boom in Asian cinema. It's not only about Korean dramas finding success in Japan, but also about the following factors. Asian films won awards at this year's Cannes, American films like "The Last Samurai," "Kill Bill," and "Lost in Translation" were filmed in Japan, and Korean films have had





的なヒットもあります。もちろん、香港映画はもともと世界中で 大ヒットするような作品をたくさん出しています。こうした状況 の中で私たちは、アジア映画を成功させるためには、今、こうい った形でネットワークを作って情報を交換していくことが必要だ と考えました。一口にアジアと言いましても、言語もそれぞれ異 なります。ましてや映画やテレビの作り方は全く異なるケースも あります。また、法律、規制なども異なりますので、事前に回避 できるトラブルは防いで、お互いに一番いい形で撮影できたらと 思っています。相手の国に行ってロケを行う時も情報交換は重要 ですし、また2ヶ国、3ヶ国の共同製作で作品をつくるときも、言 語の問題や価値観、法律の違いというのは非常に大きな問題です。 なんとか早い段階でこういった問題を解決して、アジアの映画界 をこれからますます盛り上げていこうではないか、ということで、 このAFCNetが設立されました。日本のFCも、まだ全部が参加し たわけではありませんが、今後もこの組織を大きくしていきたい と思いますので、ぜひよろしくお願いします。

前澤 ありがとうございました。お手元のAFCNetのパンフレットはプサンFCに作っていただいたものですが、既に会員に入っているFCは全部入っております。AFCNetのウェブサイトは、www.afcnet.orgで、日本語、英語、韓国語、中国語の4ヶ国語版が立ち上がっておりますので、ぜひ見ていただきたいと思います。

全国フィルム・コミッション連絡協議会の今後

前澤 私共全国フィルム・コミッション連絡協議会としてやりたいことの一つに、外国の製作チームが日本と共同製作をする場合の参考になる情報をリストアップしていくということがあります。現在、日本では業界団体に加盟している会社の名前しか公表されておらず、その会社がどういう作品をどこの国とつくった経験があるのかということは、ほとんどわかりません。協議会としては、そういった情報をリサーチして、海外の方がコンタクトできる人たちをリストアップしたいと思っております。もう一つは、撮影の機材、あるいは車両、ボスト・プロダクションの設備等についての情報です。現在、各会社が様々な情報を出してはおりますが、まとまってはいません。これも調査して出していきたいと思っております。そうすることによって、日本に海外の方がスムーズに入られて、共同で製作できるような体制を作っていきたいと思っております。

本日は約200名の方がお越しになってますが、そのうち1/3の方が映像製作関係の方、1/3がFC関係で、あとの1/3がメディアや行政関係の方々です。FCというのは、いろいろな方々のご協力がなければ成功しません。そういった意味で、今回こうした場所で発表ができたことを大変うれしく思っております。最後にパク監督から一言メッセージをいただきたいと思います。

パク AFCNetは、アジア地域全般を「他の地域と比べて映画撮影に便利な地域にしよう」という趣旨で設立されました。現在は、撮影に関する情報の不足や、設備の不備、あるいは許可の問題で

international success. Of course, historically Hong Kong films have found success overseas. With all this happening, we decided to make a network for information exchange to help the success of Asian movies. I'm saying 'Asia,' but of course there are many different languages. The ways of making TV dramas and films can be totally different. So can legal systems. We hope to avoid problems that can be anticipated, to make a problem-free production environment. It is important to have information exchange when filming abroad. Moreover, in co-productions involving two or three countries, the legal, linguistic and cultural differences can be a big problem. AFCNet was founded to solve these problems as quickly as possible to improve Asian filmmaking. Not all Japanese FCs are members at the moment, but we'd like to expand in the future.

Maezawa

Thank you. The pamphlet you have was made by Pusan FC. All the members are listed. Our website is www.afcnet.org, and you can find information there in Japanese, English, Korean, and Chinese. Please take a look.

The Future of Japan Film Commission Promotion Council

Maezawa

We, the Japan Film Commission Promotion Council, would like to list useful information on international co-productions for foreign production companies. At the moment, only the names of the participating companies of the film industry bodies are listed, and we do not know which films they have made and which countries they have worked with. So we at the Council want to research this and make a list of names for overseas productions to contact. Also, we'll provide information on equipment, transport and post-production facilities and such. Various companies have put out various information, but it is not organized. We'd like to look into this and take some action. By doing so, we'd like to establish the system where foreign production companies can come to Japan smoothly and co-produce films.

We have 200 participants here, a third of whom are from production side, another third are from FCs, and the rest are from media and concerned officials. FCs can't be successful without cooporation from various people. That is why I am grateful for this event today. Lastly, I'll hand over to Mr. Park for some final words.

Park

AFCNet was founded with the intention of making Asia the most convenient place to shoot in the world. At the moment, various problems such as lack of information on shooting and equipment, and difficulty of getting permission are evident. We want to solve them and make ourselves the most efficient location. As you know, Asia is a place that still has many handicaps when it

行政システム等の規制にあう、といった色々な問題があります。こうしたものを解決し、撮影に一番便利な地域にしたいと思います。よくご存知のように、アジア地域はまだまだ撮影に支障の多いところです。例えば、カンボジアには、撮影のカメラが1台もありません。今後はそうした国々への支援の方法も議論されなければなりません。とにかく、本日お話ししたような目的に基づきまして、精一杯がんばっていきたいと思います。ありがとうございました。

前澤 AFCNetをよろしくお願いします。

comes to shooting. For example, there isn't a single camera for filming in Cambodia. We have to think about how to support this kind of countries, too. Anyway, focusing on the topics we have discussed today, we will do our best. Thank you.

Maezawa

Thank you in advance for your future support of AFCNet.





プレゼンテーション「日本のオープンセット」大集合

<Pre><Presentations> Outdoor Sets in Japan



開催の趣旨と報告

通常は1つの作品限りで解体されるオープンセットですが、近年は撮影後もそのまま他の撮影に活用されるなど恒常的なセットが各地で見られ、また、町並み自体がセットとして活用されている場合もあります。こういった様々な事例を写真と共に紹介しました。

司会 青木眞弥 (キネマ旬報社)

Aims and Report

Usually an outdoor set gets taken down after the shooting of one movie is over. These days, however, many parts of Japan have outdoor sets that are used to shoot other movies after one movie is done, and in some cases, the town itself is used as a set. These picture-presentations introduce various such cases.

Moderator : Shinya AOKI (Kinema-Junpo, Co., Ltd)

歴史公園えさし藤原の郷

(岩手県・江刺市)

■ プレゼンテーター

船生修二 (企画業務部長)

所在地

〒023-1101 岩手県江刺市岩谷小名丸86-1

TEL: 0197-35-7791 FAX: 0197-35-7978

info@esashi-iwate.gr.jp

HP: http://www.esashi-iwate.gr.jp

■ 沿革

奥州藤原氏の軌跡を辿り、みちのくの歴史と文化が体験できる、約20haの広大なテーマパーク。厳密な時代考証に基づき、東北古代の城柵から藤原清衡らの居館・豊田館を始め、奥州藤原氏の政庁、秀衡の居館・伽羅御所、黄金文化の象徴である金色堂等を本格再現。平安時代(一部奈良時代を含む)から室町時代までの時代劇に最適。平成5年のオープン以来、数多くの映画やドラマのロケ地として使用され、主なところで、映画では、『陰陽師』、『陰陽師2』、『五条霊戦記』、『風のかたみ』、ドラマでは、大河ドラマ『義経』等。

受け入れとしては、江刺市のロケ対策室と連携を取り、ロケ候補地、エキストラ、弁当等の手配先の紹介、飲み物関係のケータリング等、制作のスタッフがスムーズに撮影できるよう、お手伝いしている。



Esashi Fujiwara Heritage Park

(Esashi City, Iwate Prefecture)

Presenter

Shuji FUNAOI (Business Section Chief)

Address

86-1 Konamaru, Iwatani, Esashi, Iwate Prefecture, 023-1101

Phone: (81) 197-35-7791 Fax: (81) 197-35-7978

info@esashi-iwate.gr.jp

Web: http://www.esashi-iwate.gr.jp

Introduction

The spacious 20-hectare Michinoku park provides historical and cultural experience through the heritage of Fujiwara family. Based on accurate research of the period, we have recreated in loving detail the old Tohoku Castle ramparts and Kiyohira Fujiwara's residence, as well as Toyoda building, Oshu Fujiwara government office, Hidehira's residence, Kara Mansion, and the symbol of the Golden Age, the Golden Hall. The park is suitable for period dramas set from Heian to Muromachi eras. (Some sets can be used as Nara era.) Many films and TV productions have made use of the facility since its opening in 1994, including "The Yin Yang Master," "The Yin Yang Master 2," "Gojoe: Spirit War Chronicle," "After the Wind Has Gone" and NHK's TV Drama, "Yoshitsune."

In cooperation with Esashi Location Office, we help to make your production hassle-free, including craft service, and introductions to locations, extras, and food deliverers.

財団法人 茨城県開発公社 ワープステーション江戸

(茨城県・伊奈町)

■ プレゼンテーター

天野 信夫

(いばらきフィルムコミッション ロケーション・マネージャー (財) 茨城開発公社嘱託)

所在地

〒300-2306 茨城県筑波郡伊奈町太田1176番地

TEL: 0297-47-6000 FAX: 0297-57-1241

HP: http://www.wsedo.co.jp

| 沿革

つくば研究学園都市に隣接する伊奈町に、2000年4月にオープン。江戸の町並みを再現して江戸文化を体感出来る施設として、一般の人々に公開している。特に、時代考証を基にした本格的な建築群には重厚な質感があり、デジタル放送にも対応できる等、撮影に最適なフィールドとして既にTVや映画等数多くの撮影に利用されている。

主な利用作品は、映画『血と骨』、『座頭市』、TV『新撰組!』、 『義経』等。



Warp Station Edo

(Ina Town, Ibaraki Prefecture)

Presenter

Nobuo AMANO (Location Manager, Ibaraki Film Commission, and Part-time employee from Ibaraki Prefectual Development Public Corporation)

Address

1176 Ota, Ina-cho, Tsukuba-Gun, Ibaraki Prefecture 300-2306

Phone: (81) 297-47-6000 Fax: (81) 297-57-1241

Web: http://www.wsedo.co.jp

Introduction

Warp Station Edo in Town of Ina, located next to Tsukuba Science City, opened in April, 2000. The facility, open to the public, offers the sensation of Edo culture by recreating an Edo town. In particular, the architecture, based on the historical investigation has deep texture, and it is suitable for digital broadcasts. Therefore, as the best location for filming, it is already being utilized by numerous productions.

Notable productions include the films "Blood and Bones," "Zatoichi" and TV dramas, "Shinsengumi!" and "Yoshitsune."

博物館 明治村

(愛知県・犬山市)

■ プレゼンテーター

黒野 友之 (所長)

| 所在地

〒484-0000 愛知県犬山市内山1

TEL: 0568-67-0314 FAX: 0568-67-0358

information@meijimura.com

HP: http://www.meijimura.com

■ 沿革

昭和40年に開村した、明治時代の建築物を中心に日本国内外から移築・復元した博物館。現在、県庁舎、病院、芝居小屋、郵便局、ホテル、学校、風呂屋、床屋、教会、監獄等、パラエティに富んだ60余棟の歴史的建築物が、湖を背景とした100㎡の丘陵地に点在する。また、村内に明治の蒸気機関車、京都市電、2頭立て馬車も実際に運行している。

現在までに『遠き落日』、『坊っちゃん』、『プライド』、『スパイ・ゾルゲ』、『風のファイター』、『デビルマン』、『殴り者』等の映画の他、多数のテレビドラマ、ドキュメンタリー番組等のロケ地として利用された。



Museum Meiji Mura

(Inuyama City, Aichi Prefecture)

Presenter

Tomoyuki KURONO (Manager)

Address

1 Uchiyama, Inuyama, Aichi 484-0000

Phone: (81) 568-67-0314 Fax: (81) 568-67-0358

information@meijimura.com Web:http://www.meijimura.com

Introduction

The museum opened in 1965, focusing on Meiji-era buildings brought in and renovated from Japan and overseas. At present there are over 60 historical buildings including a government office, hospital, playhouse, post office, Post Office, hotel, school, bathhouse, barbershop, church and prison, sitting on 100m of hilly ground backed by a lake. A steam train, Kyoto tramcar, and two-horse carriage are actually running on site.

Notable productions include the films, "The Distant Setting Sun," "Bocchan," "Pride," "Spy Sorge," "Fighter in the Wind," "Devilman," "Nagurimono" as well as many TV dramas and documentaries.

伊参 (いさま) スタジオ公園

(群馬県・中之条町)

■ プレゼンテーター

野村泰之(中之条町役場 企画課 補佐兼企画調整係長)

所在地

〒377-0432 群馬県吾妻郡中之条町五反田3527-5

TEL: 0279-75-7220

連絡先

〒377-0494 群馬県吾妻郡中之条町1091

中之条町役場 企画課

TEL 0279-75-2111

HP http://town.nakanojo.gunma.jp

http://www8.wind.ne.jp/isama-cinema (伊参スタジオ映画祭)

■ 沿革

映画『眠る男』制作の為、廃校になっていた旧町立第4中学校の校舎・体育館を撮影スタッフが宿泊できるように1995年1月に 改修したもの。撮影終了後、県内各地で使用されたオープンセットを校庭に移築し、1995年10月から一般開放されている。

映画『眠る男』以降も、伊参スタジオを拠点に映画『月とキャベツ』、『独立少年合唱団』やテレビドラマ等数多くの作品が制作され、2004年に入ってからも映画7本が町内で撮影されている。中之条町では、「地域資源をモチーフとした映画を通して郷土を再認識すると共に、全国に情報を発信する」という目的の基に、これらの撮影に対する協力を行っている。



Isama Studio Park

(Nakanojo, Gunma Prefecture)

Presenter

Yasuyuki NOMURA (Project Supervisor, Project Office, Nakanojo Town Hall)

Address

3527-5 Gotanda, Nakanojo-machi, Agatsuma-gun

Gunma Prefecture 377-0432

Phone: (81) 279-75-7220

Contact

Nakanojo-machi Project Office

1091 Nakanojo-machi, Agatsuma-gun, Gunma Prefecture 377-0494

Phone: (81) 279-75-2111

Web: http://town.nakanojo.gunma.jp

http://www8.wind.ne.jp/isama-cinema (Isama Studio Cinema Festival)

Introduction

In January, 1995, the buildings and gym of former Public School No.4 were renovated to accommodate the crew of the film "Sleeping Man." When the film shoot finished, the open sets in the prefecture were moved to the school grounds, and opened for use and exhibit in October, 1995.

Since "Sleeping Man," Isama Studio has been used by "One More Time, One More Chance," "Boy's Choir," and many TV dramas. In 2004, seven films were filmed in the town. In Nakanojo-machi, we hope to re-awaken local awareness of the locality through films which adopt our regional resource as the theme, and announce ourselves to the nation. With this purpose in mind, we are cooperating with production work.

シンポジウム「海外映画人から見た日本の撮影環境」

<Symposium> Filming in Japan - The View from Abroad



開催の趣旨と報告

日本で撮影を行った韓国、香港、台湾、カナダの映画人と日本側スタッフに、実際の撮影を通じて感じたことを率直に議論 し、日本の撮影環境の問題点を提起して頂きました。

Aims and Report

We invited filmmakers from Korea, Hong Kong, Taiwan, Canada and Japanese producers, who shot their films in Japan. We hosted a frank discussion of what they felt about the actual experience of shooting in Japan, and brought to the fore the problems of filming in Japan.

『珈琲時光』(日本映画、2003年)

Cafe Lumiere (Japan, 2003)

監督:ホウ・シャオシェン Director: HOU Hsiao-Hsien

出演:一青窈、浅野忠信、萩原聖人

Cast: Yo HITOTO, Tadanobu ASANO, Masato HAGIWARA

■ パネラー出演者プロフィール

Panelists' Profile



■ プロデューサー:リャオ・チンソン (3H productions)

Producer: LIAO Ching-Sung [3H productions]

1950年生まれ。中央電影公司で編集技師としてキャリアを開始し、エドワード・ヤンら4人の監督によるオムニバス作品「光陰的故事」('82)や「坊やの人形」('83)を始めとする多くの台湾ニューウェーブ作品の編集を担当する。特に監督のホウ・シャオシェンとは、中央電影公司時代に製作した軍事ドキュメンタリーに始まり現在に到るまで、「童年往事/時の流れ」を除く全ての作品の編集を担当する。数本の監督作もあり、「ミレニアム・マンボ」('01)からはプロデューサーも務める。その他の代表作は、「恐怖分子」('89/エドワード・ヤン)、「天幻城市」('92/シュー・シャオミン)など。

Born 1950. Began his career as an editor with Central Motion Picture Corporation, and was active as an editor in the Taiwan New Wave movement, editing the omnibus film "In Our Time" [1982] which featured a contribution by Edward Yang, and "The Sandwich Man" [1983]. In particular, he has had a long collaboration with Hou Hsiao-Hsien since his time in Central Motion Picture Corporation making military documentaries, editing all his films except "The Time to Live and the Time to Die." He has directed his own films, and has also moved into producing with "Millennium Mambo" [2001]. Other noted works include "The Terrorizers" [1989 / Edward YANG] and "Dust of Angels" [1992 / HSU Hsiao-ming).



■ プロデューサー: 宮島秀司 (松竹株式会社)

Producer: Hideshi MIYAJIMA (Shochiku)

1954年東京・築地生まれ。慶応義塾大学卒業後、(株) 松竹に入社。映画プロデューサーとして活躍。その後、フリーのプロデューサーとして独立。数々のヒット作、話題作をプロデュース。映画だけではなく、TV・ビデオ・舞台のプロデューサー、演出家として活躍する傍ら、TVではキャスター・映画解説、また執筆活動、講演活動など幅広く活躍。文化女子大学の講師も務める。代表作は『魚影の群れ』『私をスキーに連れてって』「木村家の人びと」『春の日は過ぎゆく』『壬生義士伝』『珈琲時光』『天国の本屋~恋火』「CASSHERN」など。

現在、松竹 (株) 映像企画部ゼネラルプロデューサー。

Born 1954, Tsukiji, Tokyo. Entered Shochiku after graduating from Keio University, working as a producer, before breaking out to produce independently. Has had various commercial and critically acclaimed successes. Apart from film, he has been active in TV, video and theater. While active as a theatre director, his many roles have included television presenter, film critic, writer, and lecturer. He is a lecturer at Bunka Women's University. Notable works include "Gyoei no Mure," "Take Me Out to the Snowland," "Kimurake no Hitobito [The Yen Family]," "One Fine Spring Day," "When the Last Sword is Drawn," "Cafe Lumiere," "Heaven's Bookstore" and "Casshern." He is currently General Producer with Shochiku Production Department.

作品解説

世界的名匠・小津安二郎の生麗100年を記念し、小津を敬愛する台湾の名匠ホウ・シャオシェンがオマージュを捧げた人間ドラマ。

1人の女性の何気ない日常を丹念に描写し、現代日本の人間模様を淡々と綴る。主 演は、自身も台湾人の父親を持つ人気歌手・一青窈。共演には若手人気俳優・浅野忠 信を始め、萩原聖人、小林稔侍、余貴美子ら実力派が勢揃い。舞台となった神保町の 古書店街や鬼子母神界隈など、そこに暮らす人々の生活感を捉えた映像が印象的。

監督ホウ・シャオシェンは1歳で家族と共に台湾へ移住、高校卒業後に兵役を経て 国立芸術専科映画演劇科を卒業。スクリプター、照明などの業務を経て、やがて助監 督に昇格。80年に『ステキな彼女』でデビュー。83年に演出した『坊やの人形』の第 一話が評判となり、台湾ニューシネマの代表となる。

他に「冬冬 (トントン) の夏休み』、「悲情城市」、「好男好女」「憂鬱な楽園」「フラ ワーズ・オブ・シャンハイ」などの作品を発表し、台湾ニューシネマの代表となる。

Film Outline

A humanistic tale made by famous Taiwanese director Ho Hsiao-Hsien as a homage to Yasujiro OZU to mark the 100th anniversary of the great director's birth.

The film follows the unremarkable day-to-day life of one woman, revealing the social relationships that characterize present-day Japan. Popular singer Yo Hitoto, whose father is Taiwanese, plays the lead. The strong supporting cast of proven talent includes popular young actor Tadanobu Asano, Masato Hagiwara, Nenji KOBAYASHI and Kimiko YO. The film is set in Jimbocho, and the images strongly convey the life of the area of old bookshops and Kishibojin.

Ho Hsiao-Hsien moved to Taiwan when he was one, After graduating high school and serving in the armed forces, he graduated from the National Taiwan Academy of Arts, majoring in Filmmaking. After working as a script supervisor and lighting assistant, he eventually progressed to director, making his first film "Cute Girls" in 1980. In 1983 he directed the first film in "The Sandwich Man," receiving critical praise as a representative work of Taiwanese new cinema. His other notable works, "A Summer at Grandpa's," "A City of Sadness," "Good Men Good Women," "Goodbye South, Goodbye" and "Flowers of Shanghai" established him as a symbol of new Taiwan cinema.

『頭文字D』(香港映画、2005年9月公開)

Initial D (Hong Kong, release date; September 2005)

監督: アンドリュー・ラウ、アラン・マック Directors : Andrew LAU & Alan MAK 出演: 鈴木杏、エディソン・チャン

出演:鈴木杏、エディソン・チャン Cast: An SUZUKI, Edison CHEN

■ パネラー出演者プロフィール

Panelists' Profile



プロダクションマネージャー:レイ・パング (Basic pictures) Production Manager: Ray PANG [Basic Pictures]

1968年生まれ。1991年にヘアスタイリストとして「新・霊幻道士/風水捜査編」等の作品に関わったのをきっかけに、映画制作に関わるようになる。ヘアスタイリストを辞めた後、1992年から制作助手を始め、99年からはプロダクションマネージャーとして香港映画業界で活躍し、2004年までに40本の作品を担当した。

代表作としては、香港でロケをした香取慎吾主演映画「香港大夜総会/タッチ&マギー」、 1998年に話題作となった「Beat Cops」、「パーブルストーム」。また香港=韓国=トルコ共同 製作、ジャッキー・チェン主演作品「アクシデンタル・スパイ」、「インファナル・アンフェア 無間笑」、「Star Runner」等がある。

Born 1968. He has been involved in film since 1991, when he worked as the Stylist on "Magic Cops - Mr. Vampire 5." Starting as a production assistant in 1992, he became production manager in the Hong Kong film industry in 1999, working on 40 films by 2004.

Well known works include the Hong Kong set "Hong Kong Night Club," starring Shingo KATORI, and the sensations of 1998 "Beat Cops" and "Purple Storm." He also worked on the Korea-Hong Kong-Turkey co-production, "The Accidental Spy" with Jackie CHAN, and "Love Is a Many Stupid Thing" and "Star Runner."



■ プロデューサー:佐々木享 (株式会社フェネック)

Producer: Kyo SASAKI (Fennec Co., Ltd)

1995年、株式会社フェネック設立。フジテレビ『北の国から』、TBS『砂の器』、またNHK 大河ドラマ『秀吉』他多数のテレビドラマの制作を担当し、同時に香港映画、CMの共同制作を始める。

日本側プロデューサーとして手掛けた作品として『東京攻略』('00)、『Summer Holiday』 ('00)、『ファイナル・ロマンス 天若有情皿』('01)、『パラパラサクラ』('01)、『無問題2』 ('01)、『完全なる飼育皿』('02)、『シルバー・ホーク』('03)、また北海道の小樽・札幌を舞台にした『7年目の浮気』('03)、等があり、2005年9月公開予定『頭文字「イニシャル』D』が10作品目となる。

フェネックでは映画制作の他、放送収録機器及び車輌の賃貸業務を行っている。

Founded Fennec Co., Ltd in 1995. Among a host of TV production credits, he has produced Fuji TV 's "Kitano-Kunikara," TBS's "Suna no utsuwa," as well as NHK's historical drama "Hideyoshi." At the same time, he has been involved in Hong Kong film and TV commercial co-productions.

Production in Japan has included "Tokyo Raiders" (2000), "Summer Holiday" (2000), "Final Romance" (2001), "Para Para Sakura" (2001), "No Problem 2" (2001), "The Perfect Education 3" (2002), "Silver Hawk" (2003) as well as work set in Otaru and Sapporo, in Hokkaido "The Seven Year Itch" (2003). The release of "Initial D" in September 2005 will be his 101st career work.

Fennec is not just involved in film production, but equipment rental and line production.

作品解説

人気漫画家しげの秀一の原作を、実写版劇場用作品として映画化。香港映画界のトップ スターとトップクリエーターが集結し、全編日本ロケを敢行し、既成のアジア映画を一新す る名作を作り上げた。

自慢の愛車で峠を駆け、最速を目指す若者達の熱き青春ドラマ。10年以上前の、決して高級車でもなく、特別の装備もない"ハチロク"を愛車とする天性の走り屋、拓海。天才的なドライビングセンスを駆使し、最新型のライバル車を圧倒するスピードで峠を駆け抜ける。数々のライバルとのバトルや、彼を取り巻く友人や家族との間で人間的にも成長し、新しい未来に旅立っていく主人公の姿を丁寧に描いている。

監督のアンドリュー・ラウとアラン・マックは「インファナル・アフェア」三部作を手掛けた、香港を代表する若手監督たちである。

Film Outline

film adaptation of the work by popular manga artist Shuichi SHIGENO. The film brings together Hong Kong's top stars and creative talent, for a film shot entirely in Japan, forging a new chapter in Asian filmmaking.

A teenage drama about youngsters bringing their prized cars to race at top speed on a mountain. Talented racer Takumi dotes on his 10-year-old, less-than-luxurious, non-customized "Hachiroku." Takumi relies on his driving genius to win against rivals in the latest vehicles. His battles with rivals, the growth in his relationships with friends and family; all are skillfully depicted in his journey towards a new future.

Andrew Lau and Alan Mak [responsible for "Infernal Affairs" I, II & IIII, are the talented directors, symbolic of Hong Kong young talent.

『力道山』(韓国映画、2004年)

Rikidozan (Korea, 2004)

監督:ソン・ヘソン Director : SONG Hae-Sung

出演:ソル・ギョング、中谷美紀 Cast : SOL Kyung-gu, Miki NAKATANI

■ パネラー出演者プロフィール

Panelists' Profile



■ プロデューサー: キム・ソナ (Sidus Pictures)

Producer: Seon-Ah KIM (Sidus Pictures)

EWHA Womans University 法学科を卒業した後、現在Chungang University修士課程において映画とマルチメディアを研究。

1992年Shin Cineに入社し、『The 101st Proposition』 ('93) などで製作チームに所属。さらに『Wedding Story2』 ('94) ではアシスタントプロデューサーを務める。1995年には UNO Films CO.,LTDに所属し、プロデューサーとして「ユリョン』 ('99)、『モーテルカクタス』 ('97) 第多数の作品を手掛ける。

2000年には現在のSidus Filmsに移り、「私にも妻がいたらいいのに」(*01)、「春の日は 過ぎゆく」(*01)、「地球を守れ!」(*03) のプロデュースを経て、今作品「力道山」を手掛け た。夫はSidusのチャ・スンジェープロデューサー。

A graduate from the Law Department of EWHA Women's University, she is presently enrolled in a Masters course on Film and Multi-Media at Chungang University.

In 1992, she joined Shin Cine, and was part of the production team on such films as "The 101st Proposition" (1993). She worked as Assistant Producer on "Marriage Story 2" (1994). She joined UNO Films Co. Ltd., in 1995, producing such films as "Phantom: The Submarine" (1999), "Motel Cactus" (1997).

She joined Sidus Films in 2000, producing "I wish I had a wife" [2001], "One Fine Spring Day" [2001], "Save the Green Planet!" [2003] before her current project "Rikidozan." She is married to Sidus producer, TCHA Sung jai.

作品解説

没後40年、これまであまり語られることのなかった [力道山] の光と影、栄光と挫折のドラマ。

1945年貧困の祖国を離れ、相撲取りになることを夢見て単身日本に渡ってきたシルラク=カ道山。しかしそこには厳しく辛い歴史ある日本の相撲界の現実が待っていた。目に見えない「民族」の壁の存在。「日本人でなければ横綱にはなれない一」。大きな挫折、絶望の中、やがて新たなスポーツ・プロレスに出会うことによってカ道山は新たな道を切り開いていく。スーパースターへの階段を駆け上がる中、その人生は少しずつ軋み始める。そしてその絶望と栄光を必死に影で支える1人の女性の姿がそこにはあった。波瀾に満ちた人生を疾風のごとく駆け抜けた男と、男を信じ、愛し続けた女の繰り成す壮絶なる人間賛敬。

監督ソン・ヘソンは浅田次郎原作『Love Letter』の映画化『パイラン』でデビュー。 国内外間わず幾つかの賞を受賞する、韓国現代若手監督の一人である。



■ プロデューサー:河井信哉 (株式会社アミューズ)

Producer: Shinya KAWAI (Amuse Ltd.)

1981年にフジテレビジョン入社後、「南極物語」('87)で制作デスク。「チ・ン・ビ・ラ』 ('84)で製作補。「私をスキーに連れてって」('87)でプロデューサー。87年12月に日本映画と洋画を交互に上映するシネスイッチ銀座を設立し、日本映画を多数プロデュース。同時に洋画の買い付け・宣伝を行い、『ニュー・シネマ・パラダイス』等のヒットを生む。また自らの入院体験を映画化した「病院へ行こう」('90)を始め、『リング』と「らせん』('98)など 娯楽エンタテイメント映画を多数製作。

最近では2000年カンヌ国際映画祭で監督賞を受賞したエドワード・ヤン監督『ヤンヤン 夏の想い出』、2000年ベルリン国際映画祭コンペティション正式参加作品『異邦人たち』。2002年には7人の日本人監督による短編集『Jam Films』、また『2LDK』、『売神』等がある。

Joining Fuji TV in 1981, he worked on the production of "Antarctica" [1987] as production secretary, "Chi-n-pi-ra" [1984] as production assistant, and "Take Me Out to the Snowland" [1987] as producer. In December of 1987, he founded Ginza Cinema Switch, screening Japanese and international movies, and produced many Japanese films. He has also been active in buying and promoting many overseas films, scoring a notable success with "Nuovo Cinema Paradiso." He turned his own experience of hospitalization into a film in "Byōin e ikō" [1990], and has produced many entertaining films of note such as "Ringu" and "The Spiral" [1998].

Recent successes have included the Cannes 2000 Best Director winner "Yi yi : A One and a Two," directed by Edward YANG, and the 2000 Bertin Competition entry "The Island Tales," Other projects include the 2002 omnibus by seven Japanese directors "Jam Films", plus "2LDK" and "Aragami."

Film Outline

This drama looks at Rikidozan, a character still rarely discussed 40 years after his death, and considers his good and bad sides, his rise and fall from glory.

In 1945, KIM Sin-Nak [who would become Rikidozan] left the poverty of his homeland for Japan with the dream of becoming a sumo wrestler. However, he did not bargain for the severity and hardship that constitute the sumo world. "Only Japanese can become a sumo Grand Champion" - the barrier of nationality was a fact. Suffering hardship and disappointment, Rikidozan encountered the new sport, pro wrestling, opening up a new avenue for him to explore. On the road to superstardom, Rikidozan's life began to be troubled. During all the disappointment and triumph, one woman supported him from the wings. The poetic tale of one man's checkered career in the face of adversity, and the woman who loved and believed in him.

Director SONG Hae-sung debuted with his adaptation of Jiro ASADA's novel "Love Letter" in "Failan." This young Korean director has won awards both at home and abroad.

『リバイバル・ブルース』(カナダ/日本共同製作、2003年)

Revival Blues (Canada / Japan, 2003)

監督:クロード・ガニオン Director: Claude GAGNON

出演:内藤剛志、奥田瑛二、桃井かおり Cast : Takeshi NAITO, Eiji OKUDA, Kaori MOMOI

『KAMATAKI <窯焚き>』(カナダ/日本共同製作、2004年)

Kamataki (Canada-Japan, 2004)

監督:クロード・ガニオン Director : Claude GAGNON

出演:藤竜也、吉行和子、マット・スマイリー Cast: Tatsuya FUJI, Kazuko YOSHIYUKI, Matthew SMILEY

パネラー出演者プロフィール



■ プロデューサー: ユリ・吉村・ガニオン (Zuno Films Inc.)

Producer: Yuri Yoshimura GAGNON (Zuno Films Inc.)

大阪生まれ。松山樹子パレエ団に参加。モスクワ訪問の後、京都にてパレエ教室を主 催。70年大阪万博に訪日中のクロード・ガニオンと映画製作を開始。

73年京都にて映画製作会社設立。主にクロード・ガニオンの作品をプロデュース。「Keiko」 では日本映画監督協会から新人賞、報知新聞特別賞他多数の賞を受賞。78年カナダに移 住し、映画製作会社アスカフィルムを設立。「セント・ヒヤシンス物語」、「Pale Face」、 「ケニー」などを製作。

87年カナダ国内の配給会社及び海外セールス会社を設立。クロード・ガニオン監督作 品『ピアニスト』、またフランスTF1との合作『トーマの愛の為に』他多数の作品を発表。

2001年にはカナダにてZUNO FILMSを設立し、エグゼクティブプロデューサーとして 活動。DVCAM-35mmで撮った日本との共同製作作品「リバイバル・ブルース」を発表。

Born in Osaka. A member of the Mikiko Matsuyama ballet troupe. After visiting Moscow, she began her own ballet school in Kyoto. She started getting involved in producing film after visiting the 1970 Osaka Expo and meeting Claude Gagnon.

She founded her own film company in Kyoto in 1973, mainly producing the films of Claude Gagnon. "Keiko" won him the Best New Director from the Japanese Society of Directors, the first of many awards. She moved to Canada and started the film company Asuka Productions. Films produced since have included "Larose, Pierrot et La Luce," "Pale Face" and "Kenny."

In 1987, she founded a distribution and overseas sales company. Notable works include Claude Gagnon's "The Pianist" and a co-production with France's TF1.

She founded Zuno Films in Canada in 2001, taking on the role of Executive Producer. "Revival Blues," a co-production with Japan, was shot using DVCAM-35mm.

■ 作品解説『リバイバル・ブルース』

1970年代に一つのブルースバンドが解散した。女はゴールデン街に姿を消し、男の一 人は沖縄へ、そしてもう一人は企業戦士となった。26年後沖縄にかつてのバンド仲間を訪 れたことをきっかけに、再び音楽への情熱がよみがえり、かつてのメンバーが新宿の小さ なバーに再結集した。中年期を迎えた男女が青春と友情、そして生きることの大切さを取 り戻す感動作。

監督クロード・ガニオンはカナダ出身で70年代を日本で過ごし「Keiko」('79)を発表。日 本映画監督協会新人賞を受賞した。監督の「再び日本で新作を撮りたい」という呼びかけ に内藤剛志、奥田瑛二、桃井かおりといった日本演技派俳優人が賛同した。

(HPJU)

■ 作品解説「KAMATAKI<窯焚き>」

現在信楽町で撮影中の『KAMATAKI<窯焚き>』は、クロード・ガニオンの8作目の作品と なる。陶芸家、神崎紫峰の作品等の全面的な協力を得、さらに出演者として藤竜也、吉行 和子などベテラン演技派、またカナダからの新人俳優マット・スマイリーが揃い、撮影は進 行中である。

"Revival Blues" Outline

In 1970 a blues band breaks up. The woman disappears into Golden Gai, and one man heads to Okinawa, while the other enters business. A trip to Okinawa 26 years later to visit his old friend re-ignites the spark that brings back their passion for music. They reform the band in a small bar in Shinjuku. A moving tale of friendship across generations, and learing to live again.

Canadian director Claude Gagnon spent the 1970s in Japan, making "Keiko" in 1979. He won the Best New Director from the Japanese Society of Directors. Gagnon said he would like to shoot in Japan once again, a wish that met with the approval of the formidable Japanese cast of Takeshi Naito, Eiji Okuda, and Kaori Momoi.

"Kamataki" Outline

Currently being shot on location in Shigaraki-cho, "Kamataki" is Claude Gagnon's eighth film. Potter, Shiho KANZAKI has cooperated fully with the production, and an experienced cast includes Tatsuya Fuji and Kazuko Yoshiyuki, who are joined by a Canadian newcomer, Matthew Smiley.

■ 司会 前澤哲爾 (全国 F C 連絡協議会)

Moderator : Tetsuji MAEZAWA

(Japan Film Commission Promotion Council)

前澤 それでは、「海外映画人から見た日本の撮影環境」というシンボジウムを始めたいと思います。本日は、日本で外国映画を撮影をした経験をお持ちの皆さんにお集り頂きました。どなたも、自国はもちろん、様々な場所での撮影経験を持ち、共同制作もたくさんなさっていらっしゃる方々です。日本は世界の中でも非常に撮影のしにくい国だと言われていますが、実際に撮影してみてどう感じたか、問題点等も含めて率直なお話をして頂くのがシンポジウムの主旨です。

では、登壇者の方々を、お一人ずつ簡単にご紹介いたします。まず、『珈琲時光』のプロデューサー、宮島秀司さんと、共同プロデューサーのリャオ・チンソンさんです。リャオさんは、台湾からいらっしゃいました。その次の方が、『頭文字 D』の日本側のプロデューサー、佐々木享さんです。佐々木さんは、これまでに約10本の香港映画のプロデュースをなさっています。日本での撮影経験も豊富です。もうお一人は『頭文字 D』のプロダクション・マネージャー、レイ・バングさんです。続いて、『カ道山』の日本側のプロデューサー、河井信哉さんと、プロデューサー、キム・ソナさんです。この映画は100パーセント韓国資本の作品です。最後に、ご主人であるクロード・ガニオン監督の『リバイバル・ブルース』『KAMATAKI〈窯焚き〉』をプロデュースされたユリ・吉村・ガニオンさんです。

まず最初に、それぞれの方に、今回の作品でなさった経験について一通りお話し頂いてから自由討議とします。通訳が追いつかないかもしれませんが、ご意見のある方は、どなたでも積極的にお話し頂けたらと思います。

Maezawa

I'd like to get started on our symposium, "Shooting in Japan – The View from Abroad." Our guests today all have experience of shooting in Japan. They have a wealth of experience of shooting in their own countries, of course, and of taking part in co-production. Japan has a reputation as one of the most difficult countries to shoot in, but the main point of this symposium is to discover, from those with real experience, what the actual difficulties are.

I'd now like to introduce the guests. First, the producer of "Cafe Lumiere," Mr. Hideshi Miyajima, and co-producer Mr. Liao Ching-Sung from Taiwan. Next, the Japanese producer of "Initial D," Mr. Kyo Sasaki. Mr. Sasaki has produced around 10 Hong Kong movies to date, and has vast experience of shooting in Japan. Moving on, Mr. Ray Pang was Production Manager on "Initial D." Next, Mr. Shinya Kawai was the Japan producer of "Rikidozan", and the producer was Ms.Kim Seon-Ah. This movie was fully financed in Korea. Lastly, Ms. Yuri Yoshimura-Gagnon, the producer of "Revival Blues," and "Kamataki," directed by her husband Claude Gagnon.

I'd like to start by asking each of the guests to talk about the experience you had on the latest films, and then move on to free discussion. It might be difficult for the translators to keep up, but please speak freely.





「珈琲時光」

前澤 それでは、「珈琲時光」からお願いいたします。

宮島 お話の前にまず、予告編をご覧頂きたいと思います。

前澤 それでは、ビデオをお願いします。

~ 「珈琲時光」 予告編上映~

前澤 この作品は100パーセント日本資本の映画ですが、アジアを 代表するホウ・シャオシェン監督が小津安二郎監督へのオマージュを捧げる、という素晴らしい企画です。簡単に、完成までの経 緯をお話ください。

宮島 今上映された映像があまり美しくなかったのが非常に悲しいです。カメラマンのリー・ピンピンをはじめ、素晴らしいスタッフに台湾から来て頂いてつくった映画で「こんなに綺麗な自然光を使った映像があるのか」という仕上がりでしたので、皆さんにお見せできなくて残念です。ご覧になりたい方は、ぜひ、劇場に足を運んでください。

宣伝はこれ位にしまして、企画の立ち上げについてお話しいたします。小津安二郎生誕100年を記念しまして、2003(平成15)年度に松竹は様々な事業展開を考えていました。小津安二郎監督は、ご存知のように、日本だけでなく世界中に驚く程知られている名匠です。昨年は春の香港国際映画祭から始まって、秋のニューヨーク映画祭まで、幾つも特別上映会が組まれましたが、つくり手であるプロデューサーとしては、記念の年に新しい映画を発信したいという思いがあったので、憧れの監督だったホウ・シャオシェン監督にご相談したところ、気持ちよく引き受けて頂きました。それも、記念の年でなければ撮れない、文字通り小津安二郎監督へのオマージュを捧げる映画として、日本国内で日本の俳優だけで日本語で撮ってみようという提案をして下さいました。その結果、「小津安二郎生誕100年記念」という冠がついた現代の「東京物語」をホウ・シャオシェン監督が撮るという、プロデューサーとして非常に興味深い企画がスタートしました。

前澤 ありがとうございました。続いてリャオさんにお聞きします。リャオさんは、ホウ・シャオシェン監督とは長くお仕事をされていて、今回は編集もなさっています。メインのスタッフは、皆さん台湾からいらして、撮影は全部日本でする、という作品を作られましたが、いかがでしたか。

リャオ 作品についてお話しする前に、私自身について少し説明 します。私はリャオ・チンソンと申します。ホウ・シャオシェン とは共に30年ほど仕事をしてきまして、ここ5年はプロデューサー もしています。私は1989年に初めて『悲情都市』の仕事で東京の アオイスタジオに行きましたが、当時と比べますと、様々な条件 が非常によくなったと感じています。

今回、『珈琲時光』は全て日本の資金でつくりました。私自身、この十数年間度々日本に来ていますが、本当に日本の社会に融合した映画は今回が初めてです。日本のスタッフと一緒に仕事をして、日本人スタッフと気持ちを一つにすることができました。宮島さんをはじめ、皆さんに感謝したいと思います。『珈琲時光』は時間も予算もそれほどなく、日本に長く滞在することもできなかったので、非常にきっちりしたスケジュールの中で撮影を行いました。「2ヶ月で完成するように」と、ホウ・シャオシェンから言

"Cafe Lumiere"

Maezawa

Let's start with "Cafe Lumiere."

Miyajima

Before I start, please watch the trailer for "Cafe Lumiere."

Maezawa

Start the video, please.

"Cafe Lumiere" Trailer is played

Maezawa

This movie was completely Japanese-funded, but prominent Asian director Hou Hsiao-Hsien made this wonderful film as a tribute to Yasujiro Ozu. Please tell us the tale of the shoot.

Miyajima

Sadly, the projection you just watched wasn't so good. Director of photography LEE Pin Bing and his skilled staff came from Taiwan, and made us wonder at how well they could manipulate natural light, so it is a pity I cannot show that to you. Please check it out at the theatre for yourselves.

So much for the advertising, let me talk about the actual making. Shochiku planned a series of events to mark the 100th anniversary of Ozu's birth. Ozu, as you know, is a world-famous auteur. Last year, from spring in Hong Kong to fall in New York, retrospectives were held all over the world, but as a producer I wanted to produce a new film, and I decided to approach Hou Hsiao-Hsien, a director I have long admired, to discuss collaboration on an Ozu tribute. He accepted the offer at once. He suggested paying tribute to Ozu with a Japanese film, with Japanese actors, shot in Japan. A modern-day "Tokyo Story" directed by Hsiao-Hsien would be the jewel in the crown of the Ozu anniversary celebrations, a project I was happy to produce.

Maezawa

Thank you. Now, Mr. Liao. Mr. Liao has long collaborated with Hsiao-Hsien, and edited this film. Tell us about your experience of bringing a crew from Taiwan to shoot in Japan.

Liao

Before talking about the film, I'd like to explain a little about myself. I am Liao Ching-Sung, I have worked with Hsiao-Hsien for 30 years, and have been a producer for the last five. In 1989 I came to Aoi Studio in Tokyo to shoot "City of Sadness" and many things have improved since then.

"Cafe Lumiere" was entirely funded in Japan. I have been coming to Japan for over 10 years, but this is the first film that I have felt integrated into Japanese society while working on. I felt that the Japanese crew and I shared the same emotions. I am very grateful to Mr. Miyajima and all the Japanese crew. "Cafe Lumiere" was a low budget film shot on a tight schedule, so my time in Japan was not so long and the work pace had to be brisk. Hsiao-Hsien explained that the film had to be completed in two months, and luckily we completed the film on time. We brought

われましたが、お陰様で撮影は順調に進み、無事日本を離れることができました。20名ほどのスタッフが台湾から来て、助監督、美術、道具、車両等は日本側が提供しました。一緒に仕事を始めてみると、文化が違うので、同じ物事に対しても考え方が違うことがわかりました。そして、自分の文化と相手の文化をどのように融合させるか、という問題が生じました。日本人のスタッフは非常に真面目で、私たちに対しても、遅刻をしないことを要求し、色々と小さなことでいざこざがありました。台湾では少しいい加減な部分がありますが、日本では計画、企画、スケジュール等が厳密なので、非常に大きなブレッシャーを感じました。そして、日本はミーティングや会議が多く、行動はその後になります。

撮影について具体的にお話ししましょう。例えば、電車の中のシーンの撮影は、当初、松竹さんがJRに申請し、会議もして頂いて撮影許可を取ろうとしたのですが、ダメでした。そして、オープンセットで撮るように、と言われました。しかし、特に電車は、ホウ監督も日本に来て度々乗ったり見たりしていますし、何よりも日本人の方は多分、毎日2、3時間は電車の中にいるわけですから、生活の中の大事な一部分です。非常に努力して要求しましたが、結局許可は下りませんでした。仕方がないので、我々二十数人が短パンに黒い服を着て、電車の中で秘密裡に撮影をしました。そして、あちこちの電車を、JRに迷惑をかけないように動きまわりながら、約2、3週間で撮影しました。この撮影を黙認してくれましたので、JRさんにも感謝したいと思います。

もう一つ気がついたのは、東京では撮影の際、勝手にプライベートな環境に入ることができません。台湾ではもっと自由に撮影をすることができますが、日本ではプライパシーの問題がありますので、ある程度考える必要があります。この辺をもっとフレキシブルにできればいいと思います。また、フレキシブルということで思い出すのは、天気のことです。昨年の8月、9月は、雨が降ったり曇ったりということが非常に多かったです。屋内で撮影している時に、表は晴れているので屋外で撮影しようとすると雨が降ってくる。あるいは、逆のことも度々ありました。予算の制約や、日本のクルー、プロデューサーからのプレッシャーもあったので、例えば雨の日に別のスケジュールがあったらもっと楽にできたのではないか、と思います。この映画では北海道の夕張でも撮影しましたが、撮影時に食事を用意してくれたり、地元の方に非常に親切にして頂き、大変ありがたく思いました。以上です。ありがとうございました。

宮島 残念ながら『珈琲時光』の本編には、夕張のシーンはワンカットも入っていないのです。ラストシーンの後に夕張に行って、延々と美しいシーンが待っているはずだったのですが、最終的に監督が切ろうと決断を下しました。アーティストとしての決断です。ただ、あまりにも綺麗ないいシーンでしたし、リャオさんがおっしゃったように、夕張の方々が温かく迎えてくれたということに感謝しておりますので、夕張のシーンのダビングを含めて、完成品として仕上げてあります。できたら、ゆうばり国際ファンタスティック映画祭で、そのシーンのお披露目をしたいと、監督も熱望しています。

前澤 リャオさんからは、JRの対応等、早速重要なポイントが 出てきましたね。大変感謝しています。昨日、皆さんとの打ち合 わせをした際に、JR東日本よりは、JR西日本の方が良いので はないか、という話が出ました。JR西日本は、ロケーションサ over 20 crew from Taiwan, while the Assistant Directors, Art Department, Props, and Transport were all local. Working together, we realized in the beginning that cultural differences led to different ways of thinking about things. We had to think about how to accommodate each other. The Japanese crew were very diligent, and requested that we be punctual, and various other small differences arose. Taiwan is slightly less rigid, so in Japan we felt the pressure of scheduling, logistics and planning. The Japanese have lots of meetings, and meetings are prioritized over taking action on things.

Let me get into the nitty-gritty of the shoot. For example, the shooting in the train. First, Shochiku met with JR to ask for permission, but it didn't work out. JR told us to use an outdoor set. But the director has been to Japan and ridden the trains. And the Japanese spend two or three hours a day on train and so it is an integral part of their day-to-day lives. We tried our best to get permission from JR, but it just did not happen. So, 20 of us donned short pants and black cloaks and did some guerilla filming on the train! So we spent two or three weeks filming on different trains, and trying not to get in JR's way. JR did not hassle us about filming on the trains, so I'd like to thank them for that.

I also noticed that it is forbidden to go into private areas when filming in Tokyo. There are less restrictions on filming in Taiwan, but privacy seems to be more of an issue in Japan. So we have to give some thought to that. It would be nice if there was more flexibility in Japan about this. Talking of flexibility reminds me of the weather. August and September of last year saw a lot of cloud and rain. We would be filming indoors, when we saw the sunshine, and then once we were ready to shoot outdoors, it started to rain. Or vice-versa. With budget limitations, and pressure from the Japanese crew and producers, it would have been a good idea to have an alternative schedule for rainy days. We shot in Yubari, Hokkaido, and were fed and treated kindly by the locals, for which I would like to express my gratitude. That's all I have to say.

Miyajima

Unfortunately, all the Yubari scenes are not in the final cut. After the last scene we were going to have the beautiful scenery of Yubari, but the director decided to cut it. An artist's choice. However, the scene is so beautiful, and as Mr. Liao has said, the people of Yubari were so kind, that the Yubari scenes are being incorporated into a new version. If possible, the director would like to show that version at the Yubari Fantastic Film Festival.

Maezawa

Mr. Liao has straight away brought us to important points like the one on JR, for which I thank him. It came up at yesterday's meeting that JR West is perhaps more open to this kind of thing than JR East. JR West has established a Location Services Department and is eagerly cooperating in production. JR East is a conservative company, but that may change if JR West has some success with their venture.

ービスという部門を作って撮影にはできるだけ協力する態勢を組んでいます。JR東日本は非常に保守的な会社ですが、西日本が成功して多くの作品で使われていくと、変わっていくかもしれないと思っています。

頭文字D

前澤 続いて『頭文字 D』の佐々木さんにお話し頂きます。こちらもビデオも用意しています。

~ 「頭文字 D」 ビデオ上映~

前澤 それではまず、作品製作の経緯からお聞かせください。 佐々木 その前に、本日、お見えになっているフィルム・コミッションの皆さんには、平素からお世話になっておりますので、まず、お礼を申し上げたいと思います。いつも、ありがとうございます。

それでは、映画の話をしたいと思います。まず原作は、日本の 多くの方はご存知かと思いますが、しげの秀一さんの漫画『頭文 字D」です。ある日、香港の旧知の監督やスタッフから「佐々木、 実は映画の企画があるのだけれど、手伝ってくれるか」という話 がありました。それが『頭文字D』でした。原作の舞台は群馬で、 若者たちが榛名山を数台の車で競い合いながら下りてくる、とい う話です。それを実際に日本でロケ撮影する場合にはどのように したらいいのか、と聞かれました。企画書が来た段階で、前澤さ んと警察庁に行って「こういう内容の話があるけれど、撮影自体 に協力して頂けるかどうか」というお話をしました。警察庁では 「イベントに関する道路使用については、警察庁から各自治体に出 している文書もあるし、各自治体のフィルム・コミッションが好 意的にイベントとしてやろうとなれば、大丈夫でしょう」という 話でしたので、群馬、新潟の方に伺いました。群馬では、フィル ム・コミッションの方々や、県警にもご相談したのですが「爆音 を立てて車を走らせるドリフト行為をやっと規制したところなの で、またやられたら困る」と言われました。当時、規制をしてい た県警の担当官にも「そんなことは二度とさせない」と言われ、 「もし撮るのであれば、通常の走行を撮りなさい」ということにな りました。もちろん、道路交通法に則った走行なら可能です。た だ、僕らがやろうとしていたのは全然違うものでした。

今回の監督は、アンドリュー・ラウとアラン・マック。「インファナル・アフェア」等を撮っている監督たちで、そうそう妥協を許す男たちではありません。なんとか榛名山の方で少しでも撮りたいということだったので、道路使用を取って迷惑のかからない範囲内で、すみやかに撮影して、新潟に行きました。新潟は原作者が住んでいらっしゃることもあって、所轄の警察署の担当官と話をした時には「「頭文字D」の話はよく知っている。ドリフトの話だから、あそこでやればいいじゃないか」ということで、新潟のフィルム・コミッションの方々にも同席して頂いた上で「ぜひここを使いなさい」というお話を頂き、夜の間だけは閉鎖される弥彦山の有料道路を使って口ケをしようということになりました。

それで新潟の準備をしつつ、群馬の撮影をしました。新潟のロケが差し迫った、10日前くらいだったと思うんですが、製作部が 道路使用申請を出しに、所轄の交通規制担当者の所に行ったら、

"Initial D"

Maezawa

Now we are going to hear from Mr. Sasaki of "Initial D." Roll the video.

"Initial D"video is played

Maezawa

First of all, could you tell us about the production process?

Sasaki

Before I begin, I see the film commission people are here, and I'd like to take this opportunity to thank you for all your good work.

Now, let me tell you about the film. As many Japanese know, the origin of the film was Shuichi Shigeno's manga 'Inital D.' One day, the directors and crew in Hong Kong I've known for a long time said, "Sasaki, we have a project we'd like you to help on." That was "Initial D." The original is set at Mount Haruna in Gunma, where youths race cars down the mountain. I was asked how hard it would be to shoot this on location in Japan. When the production plan was ready, I went with Maezawa to National Police Agency and asked if we could expect their cooperation with this project. The police told us that when it came to events that involved using public roads, they had a manual ready for dealing with towns, and arrangements could be made if the film commission so wished. So, we contacted Gunma and Niigata. People at the film commission and police in Gunma told us that they had just recently clamped down on loud cars and joyriders, and didn't want it to start up again. The officer in charge of traffic control told us he would never again allow such behavior. and that if we wanted to shoot, then cars must stay within the speed limit and obey the traffic regulations. The thing is, we were after something completely opposite.

The directors were Andrew Lau and Alan Mak. These are the guys who directed the "Infernal Affairs" series, and they have high standards. We filmed some scenes on Mount Haruna with the permission, not causing a problem. Then we moved to Niigata. Niigata is the home of the author, and the police officer in charge knew "Initial D" well. Through negotiations with the film commission, the police recommended a good spot for shooting joyriders. We shot on a toll road on Mount Yahiko that is closed in the middle of the night.

While continuing with preparations in Niigata, we were shooting in Gunma. Ten days before we were due to shoot in Niigata, Production Department made the application to use the road, but were told that the police had barred it. The 50 crew

県警の方が「やってはいけない、許可してはいない」という話が 出てきました。日本側スタッフ50名、香港側50名が毎日移動する のです。ホテルも押さえ、完璧にいけると思っていたスケジュー ルを変えなければならないかもしれない、という事態になり、フ ィルム・コミッションの方々と一緒に警察署に行きました。「なん とかやらせてくれないか」という話をしましたら、「もう所轄では 処理できない、県警本部に行きなさい」ということになりました。 それで県警本部で事情を説明して、やっと、「違反をしないで、法 律に則って撮影をする」という条件で撮影ができることになりま した。ですから、ドリフト走行をしながら、追い越しや、コーナ 一を曲がることをしてはいけなくなったのです。監督とも、どの ように処理するかを相談し「あまりにも規制がきつくて撮れなけ れば、CGで処理しよう」と決めて撮影に入りました。道路は夜 の23時から朝の5時まで、完璧に閉鎖するので、その時間を利用し て撮影をしました。警察の方々も途中チェックにいらっしゃって 「これがいけない、あれがいけない」と、多少の小言を頂きました。 最終的に、アンドリュー・ラウやアラン・マックの力で、ここま でのエンターテインメントになったのは立派だと思います。来年 の5月に公開されますが、どのような形になるか、楽しみにしてお ります。

前澤 どうもありがとうございます。実際に香港のスタッフとして関わられたレイ・パングさんにお話を聞きたいと思います。今まで約40本という、たくさんの作品に関わっていらっしゃるパングさんですが、日本での撮影は、香港の雰囲気や条件とどう違いましたか?

パング まずは、フィルム・コミッションの方々に感謝の言葉を 申し上げたいと思います。今回はこのように、皆さんの前でお話 しする機会を作って頂いて、とても光栄です。

香港の撮影と日本の撮影を比べると日本は土地がたくさんあって、日本側のプロデューサーや日本の各地のフィルム・コミッションの方にもいろいる手伝って頂けるので、日本の方が楽ですね。

先ほど皆さんにご覧頂いた映像は、一切CGを使っていません。 私たちはCGを使わずに、普通にカメラを回して、若者たちのカー・チェイスのシーンをたくさん撮って、原作にできるだけ忠実な世界を表現したいと思っていました。もちろん、新潟や群馬の住民の方々や警察に迷惑をかけたくはありませんでした。佐々木さんやフィルム・コミッションの方にご協力を頂いていて、一生懸命警察と話し合った結果、やっと新潟の山道の一部を閉鎖して撮影に使えました。ただし、「スピードは制限速度の40キロ以下 members from Japan, and the 50 from Hong Kong, were on the move every day. Having confidently made hotel bookings only to be told that the schedule might change was very difficult. We went to the police accompanied by the film commission people. We pleaded with them, but they said we would have to deal with their superiors, and passed us on to the prefectural police. They told us that as long as we stayed within the law, we could have permission to film. So we couldn't overtake, or turn corners while drifting. The directors said that if these restrictions proved to be a problem, we'd add shots with computer graphics. We used the road during the hours when it is closed, from 11 p.m. to 5 a.m. The police came to check up on us and would occasionally say, 'You can't do that'. In the end, the film is entertaining as it is thanks to the skills of the two directors. It will hit the screens next May, and I look forward to seeing how it all turned out.

Maezawa

Thank you. Let's move on to Mr. Pang, a crew member from Hong Kong. You've worked on around 40 movies, so could you tell us the differences of filmmaking in Hong Kong and in Japan?

To begin, I'd like to thank people from film commissions here tonight. It is an honor for me to be here tonight. First of all, Japan is a spacious country compared to Hong Kong. Secondly, the assistance provided by producers and film commissioners is very helpful, so conditions in Japan are better.

The trailer you just watched has no computer graphics. We wanted to shoot authentic car chase footage, staying faithful to the world the original comic books depicted without resorting to computer graphics. Of course, we took pains not to impose on the police and people of Niigata and Gunma. With the help of Mr. Sasaki and the film commissions we were able to secure the closed road for shooting. However, we had to observe the 40 kph speed limit. This is about the same speed as a bicycle travels at. Mr. Sasaki and I ended up staking out the bottom of the mountain, and if the police came, we radioed ahead and told the crew to stop speeding. On top of that, we had other things to deal with, such as downpours of rain. However, due to the efforts of the Japanese crew and the film commissions, we got everything we needed.

Based on this experience, I would like to make a suggestion. In





で」と言われました。40キロ以下だと自転車と同じ位です。結果的には、撮影の度に、私と佐々木さんが山の一番下で待機して、警察が来たら「スピードを落として」と連絡していました。その他、撮影中には、大雨等、色々大変なことがたくさんありましたが、日本の製作側とフィルム・コミッションの皆さんのお陰で、無事に終わったので、本当に皆様に感謝したいと思っています。

今回の経験を踏まえて、私から提案があります。香港の場合は、 警察の中に映画を担当する部署があり、映画に関する審査等は一括して申請すれば、色々話もできます。日本の警察の中に映画担 当の部署を作って頂き、更にその部署が各地のフィルム・コミッションと定期的にミーティングをしたりコミュニケーションをと れば、我々外国から来て撮影する人達にとってはとても助かるの ではないかと思います。もちろん、我々は外国から来ているので、 日本の法律を守って映画を撮影し、迷惑をかけるようなことはし ないようにします。

前澤 ありがとうございました。

「力道山」

前澤 それでは、三つ目の作品は韓国の『力道山』です。この企画について、まず、河井さんにお話し頂きます。

河井 「力道山」の製作会社であるSidusのチャ・スンジェさんと キム・ソナさんとは5年以上前からよくお会いして、お互いに「こ んな映画をやりたい」とお話しするような関係でした。この「カ 道山』という企画は、偶然、私も3年半くらい前から温めていた企 画で、南北の境界線である38度線に取材も行っていました。ある 時、チャさんも力道山の映画をつくろうと動いていたことがわか って、「それなら、1つにまとめようじゃないか」という話になり ました。ただ、力道山は亡くなって40年が過ぎましたが、なぜか 一度も映画にもテレビドラマにもなっていませんし、テレビの「知 ってるつもり?!」でもやれなかったので、日本では、力道山の映 画を成立させるということ自体が、非常に困難な状況でした。そ ういった事情もあったので、最終的に「韓国人の監督でやろう」 ということになり、「それなら主演はどっちの俳優にするか?」と いうようなことを、一つずつ詰めていきました。結局、監督・主 演・撮影・照明というメイン・スタッフのほとんどは、韓国スタ ッフとなりました。

『シェリ』以降、韓国映画が日本で当たり、逆に日本の『Love Letter』のような映画が韓国でヒットするということはありましたが、最初から五分五分の関係でつくった作品がお互いの国でヒットするということはまだありませんので、完全合作というものを一度やってみようというところから始まりました。ですから本来は、日本側で半分くらいファイナンスをしたいと考えていたのですが、諸般の事情があって、最終的には韓国側がファイナンスを全てすることになり、韓国映画という形になりました。日本では、ソニー・ピクチャーズが韓国映画として配給します。ただ、スタッフ等は、ほぼ半分半分でやったので、システムやスタイル、監督の考え方の違い等、色々なことを学びました。私も、エドワード・ヤン監督と何本か映画をつくったことがあるので、香港や台湾の事情はだいたいわかっているつもりでしたが、韓国の監督は優秀な上に妥協を許さないということを知りました。これは、現在の韓国映画隆盛の理由の一端だと思います。

Hong Kong, there is a Film Section within the Police Department. All film-related matters are referred to them. If Japan had the same setup, with regular meetings between the police and film commission, it would make life much easier for foreign crew. Of course, we should shoot with regard to the laws of Japan, and not impose any burdens on the people here.

Maezawa

Thank you very much.

"Rikidozan"

Maezawa

The third film tonight is "Rikidozan" from Korea. I'd like to ask Mr. Kawai to talk about this project.

Kawai

I have known CHA Seoung-Jae of Sidus and Kim Seon-Ah for five years now, and before we collaborated on "Rikidozan," we often talked about the kind of films we would like to make. I had been working on developing "Rikidozan" for three-and-a-half years. When I learned by accident one day that Mr. Cha was thinking of making a film along similar lines, I had visited the Korean DMZ to carry out research. So, we thought, why not work together? Rikidozan had been dead for 40 years, but not a single film or TV dramatization had been made of his life. Even "Shitteru Tsumori?!" la TV program that reveals the biographies of historical characters), had not been able to feature Rikidozan. This was a measure of how difficult it was to make a pictorial biography of Rikidozan in Japan. Therefore, it seemed a good idea to have a Korean director head up the project. After that, discussions about such topics as whether a Japanese or Korean actor should play the lead took place. The result was that the director, lead, DP and grip ended up being Korean.

Korean films like "Shiri" have been hits in Japan, and so have Japanese films like "Love Letter" in Korea. But there has yet to be a truly collaborative Japanese-Korean hit film. So we wanted to make one by having Japanese companies to finance half the budget, but at the end of the day, due to various factors, this ended up being a completely Korean film. Sony Pictures will distribute it as a Korean film in Japan. However, the truth is the staff were half Korean and half Japanese. Personally, I learned a lot about the differences in style, organization and the way of thinking between Japan and Korea. Having worked with Edward YANG in the past, I felt confident about the differences between Japan, and Hong Kong and Taiwan. What I learned on this film is

これから見て頂くのは、先々週のブサン国際映画祭で初めて発表したプロモーション映像です。自分で言うのもなんですが非常によくできています。日本もこういったものをつくっていくべきだということを教えられました。

~『力道山』 ビデオ上映~

河井 主演のソル・ギョングはこの映画のために24、5キロ太って、見て頂いた通りプロレスラーの身体を作りました。本当に韓国の俳優と監督は大したものだなと思いました。約98パーセントが日本語の映画なので、言葉や仕草、美術は日本側がアドバイスをしながらやっていきました。監督がどうしても桜が撮りたいということで、日本のロケはそこから始まりました。本来は3月にインして東京近辺で撮影する予定でしたが、準備が遅れ、4月26日にインしました。東京では桜は撮れない為、撮影隊は北へと移動し、ようやく最後に、盛岡フィルム・コミッションの方にお世話になって撮影しました。プロレス・シーン等は、7月に韓国に戻って、富川(プチョン)にある撮影所で撮りました。

前澤 では、キム・ソナさんお願いします。『力道山』には昭和の 風景が頻繁に登場するので、本当に色々なところで撮らなければ ならなかったと思います。日本でこれだけ長期間にわたって撮影 されていかがでしたか。率直なお話をお願いします。

キム 様々なことがありました。「力道山」の企画は「日本と韓国が一緒につくれる映画だ」ということで、2000年から始まりました。まず、日本の皆さんにとっては力道山の映画をつくるということが、様々な政治的な背景がちらつくため、大変難しいことだということを感じました。このプロジェクトを進めていく上でも、幾つもの問題が発生しましたが、河井さんや他の皆さんに尋ねたり、力になって頂いて解決してきました。大変だったのは、むしろクランクインの前で、「どうして、こんなに制約を受けなければならないのだろうか」と随分思いました。

撮影に入ってからも、もちろん、それなりに大変なこともありましたが、海外で撮影する場合、苦労は避けられないことですから、撮影そのものが難しいということはありませんでした。先程台湾からいらしたリャオさんもおっしゃっていましたが、日本の皆さんはタイム・テーブルや会議をきちんとしますので、むしろ韓国側の方が、皆さんの手に余るような場面があったのではないだろうかと思います。日本の皆様には、スタッフ、俳優からエキストラに至るまで、それぞれのパートで献身的にサポートして頂き、非常に感謝しています。

日本では約2ヶ月間撮影を行いました。『力道山』は100パーセント日本を背景とした映画なので、日本での撮影が必要でした。しかし、日本でも昭和時代のセットや1930~50年代の風景を探すのがとても難しく、ロケーションには苦労しました。一番苦労したのは、やはり、監督が求めていた空間がなかなか見つけられなかったことです。そのため、先程河井さんもおっしゃったように、いくつかのシーンは韓国の富川という、ソウルから1時間程の町で撮影せざるを得ませんでした。昭和の風景を現在の韓国の富川で撮影することになりました。

河井 韓国のスタッフと話す限りでは、今韓国では何を撮るかの 権限をほぼ絶対的に持っている監督が多いようです。これは、あ る意味非常に明快ではあるのですが、今回は日本の昭和20、30年 that Korean directors are not only talented, but also the last ones to compromise. I think this is one of the reasons why Korean films are so popular right now.

I'd like you to watch this promotion video, which we screened for the first time at the Pusan Film Festival the week before last. This might sound a little arrogant, but this is a fine promotion video. Japan should follow this example.

"Rikidozan" video is played

Kawai

As you saw in the film, SOL Kyung-gu put on around 24 kgs for this role. You really have to hand it to Korean actors and directors. About 98 percent of the film is in Japanese, so we relied heavily on advice from the Japanese staff regarding language, gestures and production design. The director was very keen to have cherry blossoms in bloom in the film, so principal photography was set to begin in March, However, the start was put back till April 26th. That ruled out shooting the cherry blossoms in Tokyo, so we had to rely on Morioka Film Commission to get the cherry blossom shots. For the wrestling scenes, we had to go back to Puchon in July and shoot in the studio there.

Maezawa

I'd like to turn now to Ms. Kim Seon-Ah, and ask about the experience of an extended shoot in Japan. They had to go to many locations, since it features scenes of "Showa" era.

Kim

"Rikidozan" first came to light in 2000 as a Japan-Korea collaboration. I soon realized that a film about Rikidozan was fraught with political difficulties in Japan. We encountered many difficulties along the way, but with the help of Mr. Kawai and the Japanese staff, we were able to overcome them. To be honest, the real problems were in pre-production, with the restrictions we came across, rather than during the actual shoot.

As Mr. Liao said, the Japanese are very organized, so we felt that if we weren't on the ball, we were causing them problems. In Japan, the crew, cast and extras were all very supportive, so we are very grateful for all they did for us.

We shot for around two months in Japan. The film is set entirely in Japan, so it was essential that we shoot here. However, location scouting was difficult as Showa-era sets and locations that have the atmosphere of period 1930s to 1950s are very few. The biggest difficulty was being able to provide the director with the look he wanted. This meant, as Mr. Kawai just said, that we had to shoot in Puchon, an hour from Seoul.

Kawai

According to the Korean staff, Korean directors have the right to shoot whatever they want. This sounds fantastic, but in this case we were looking for the look of Japan in the 1950s and 1960s, a period unknown to the director. The director made his decisions at the last minute, causing confusion amongst the Japanese staff. There are not really any 1960s sets in Japan.

代という、監督にとっては全く未知の風景だったので、なかなか難しかったようです。日本のスタッフは、監督の判断を毎日直前に知らされては右往左往しました。昭和30年代というと、中途半端な時代なのでセットはないです。実景も、どんどんなくなっているので、日本全国を探しました。しかし、監督は「もっと良いところがあるんじゃないか」となかなか決められず、撮影当日に「それ、行けー」となることが多かったです。

前澤 プチョンのセットは、ハングルがいっぱい書いてあるわけですから、飾り変えてやったのですか?

河井 そうです。美術は稲垣尚夫さんと日本人スタッフでやっていたので、きちんと日本の画を作りました。その方が機能的でもあったし、スケジュールや場所等も含めてよかったです。本来は当然、日本で100パーセントできるはずだったのですが、できなかったところに課題を残したのかなという感じはします。

前澤「血と骨」のセットを借りたという話も聞きましたが。

河井 なかなか場所がないなと思っていたところ、ちょうど「血と骨」の撮影が終わった後だったので、セットを借りて、骨組みはそのままで、こちらでデコレーションして使いました。でも、あれもおそらくもう今はないと思います。どこかにある程度パーマネントなセットができればいいなと思います。

『KAMATAKI<窯焚き>』

前澤 最後に、ユリ・吉村・ガニオンさんです。現在、滋賀県の 信楽で『KAMATAKI<窯焚き>』という映画の撮影をしていらっ しゃいます。ガニオンさんは、いつもはカナダで製作をしていて、 今回は日本で撮影されているということですね。

ガニオン そうです。見かけもパスポートも日本人なのですが、この二十数年間カナダで映画製作をしております、ユリ・吉村・ガニオンと申します。今まで二十数本の映画を製作してきましたが、半分程は主にフランスの共同製作、そして残りは日本との共同製作で、共同製作の難しさを日々感じております。ただ、私たち映画人は、自分たちの思いや物語を映像に映し出していかに伝達するかということが使命であり、仕事なものですから、基本的に人間同士のコミュニケーションさえ取れればなんとかなるという世界だろうと思います。もちろん、システムの違いや言葉、習慣、文化の違い、そして個々の人格の違いがあって、製作中はありとあらゆるトラブルやいざこざが起こるわけですが、皆さん、一つの映画をつくっていこうという思いで、乗り越えていらっしゃるのではないかと思います。

そしてもう一つ、先程も出ました警察とのやりとりです。ついこの間、『KAMATAKI<窯焚き>』の中で、カナダ人の青年が飲酒運転をし、藤竜也さん演じる彼の叔父さんが警察署に引き取りに行くというシーンがありました。京都での撮影だったので、京都府警に申請書を出して山科の警察署にすぐに許可を出してもらいました。これは実は「撮影はいつですか」と聞かれた時に「次の週にやるつもりが、急に明日になってしまったので、すみませんが今日出してください」という感じでお願いしたら、割とスムーズに下りました。事前の打ち合わせでは、「山科の名前を出してもらっては困る」「パトカーも出せません」というように、制約がいろいろありましたが、行ってみたらとてもいい対応で、最終的にはパトカーも出して頂きました。もちろんカーチェイスはない作

Even on location, there are few buildings remaining from that period, so we had to look all over the country. The director would always say that there must be a better place, and so the location was not decided until the actual day of shooting.

Maezawa

Puchon would have had signs in Hangul. Did you cover them with Japanese signs?

Kawa

Yes. The Art Department was composed of Hisao INAGAKI, and the Japanese staff, and they made Japanese signs. It was the best way, in terms of schedule and location. We thought we could do it all in Japan, but regrettably, we couldn't.

Maezawa

I heard you borrowed the set of "Blood and Bones."

Kawai

Just as we thought we wouldn't find any location, shooting wrapped on "Blood and Bones." We kept their basic set and decorated it. I am sure it is gone now, that set. It would be nice to have some kind of permanent set somewhere.

"Kamataki"

Maezawa

Last of all, we have Ms. Yuri Yoshimura Gagnon. She is currently shooting "Kamataki" in Shigaraki in Shiga prefecture. She usually makes films in Canada, but is currently in Japan.

Gagnon

My name is Yuri Yoshimura Gagnon. As you can see, I am Japanese, but for over 20 years I have been producing films in Canada. I've made over 20 films to date, almost all coproductions, evenly split between Canada-Japan and Canada-France. So, I am well-acquainted with the trials of coproduction. As filmmakers, we want to express our ideas, and tell our stories to the audience, that is our job, and our mission. In this line of work, if we can communicate cross-culturally with other people, we can get the job done. Of course, when you have different languages, cultures, habits and individual personalities coming together, you are bound to have some problems. But I think everyone overcomes them because he wants to work for the completion of the film.

As was mentioned before, there is the issue of dealing with the police. In "Kamataki", there is a scene where a Canadian youth is caught drunk-driving, and his uncle, played by Tatsuya Fuji, goes to the police station to get him. We applied to the Kyoto Prefecture Police for permission to shoot, and got an OK from Yamashina Police Station right away. We brought up the shooting day from next week to the following day, and the police said that would be fine. At the initial meetings there had been a few restrictions on such things as using the name of Yamashina or showing patrol cars, but when we actually shot, they were very helpful and we were allowed to shoot the patrol car. The fact that we didn't have a car

品なので、割とスムーズにいったのだと思います。

また、先程出たJRでの撮影ですが、私たちもやったので、「皆、同じことやっているんだなぁ」と思って聞いていました。私たちは申請書を出しても許可は出ないだろうと思っていたので、最初からスタッフとキャストが隠れて乗り込んで、タイミングを見て撮りました。本当に、映画人の辞書には「絶対ダメ」「絶対大丈夫」という言葉はありませんね。「とにかくやってしまう」ということが基本にあります。

今回、日本で立て続けに2本製作して、日本とカナダとの映画製 作の違いを実感しました。カナダは完全にハリウッドのコピーで、 フィルム・コミッションが製作の段階から一緒にいろいろ動いてく れます。もちろん企画はプロデューサーや監督から始まりますが、 カナダの場合は、プライベート・マネーというものがあまりなく、 ほとんど公的資金で映画をつくります。公的資金には、保険をか けなければいけない、保険をかけるためには弁護士を呼ばなけれ ばならないと、いろいろ制約があります。また、完成した段階で 資金が出る場合が多いので、銀行も絡んできます。更に、完成保 険もかけます。こうした映画づくりでは、まずフィルム・コミッシ ョンにシナリオを送って読んでもらって「ここの場所でこういう 風にやればできるのではないか」「警察署にも許可を取りましょう」 とアドバイスをもらったり、協力してもらいます。警察署の許可 を取れば、ぴったりと撮影についてくれます。モントリオールで は、何十億ドルという規模のハリウッドの映画の撮影がたくさん 行われていますので、体勢はきちっとしています。そういった意 味で、私たちは、フィルム・コミッションを、一緒に映画づくりを してくれている存在として見ています。以上です。

前澤 ありがとうございます。

日本との制作方法の違い

前澤 コミュニケーションの問題というのは「できるだけうまく やりましょう」としか言いようがないのですが、考え方の違いと いうのは、かなりありますね。今回の作品は、監督だけがカナダ 人で、他のスタッフは全員日本人ですか?

ガニオン そうですね。俳優に一人、二人カナダ人がいますが、スタッフは全員日本人です。スタッフワークについて日本とカナダを比較すると、撮影監督がどういうことをするのかということからして違いますね。その他、カナダでは、撮影部の人がカチンコを打つのに対し、日本では助監督が叩きますし、スクリプトさ

chase scene may have made things smoother for us.

We also shot using JR, so I felt some connection with the previous story. We felt that even if we applied, we'd be refused, so we boarded the trains and shot guerrilla style. In the filmmaker's handbook, there are no rules, except, 'bring the movie home.'

I've just shot two films in Japan, so I really feel the difference in style between Canada and Japan. In Canada, we shoot Hollywood style, and the film commissions are involved in production. Projects are born from producers and directors, but there is no private money involved, and on the whole the state finances films. Using public funds means we have to be insured, and with insurance comes the involvement of lawyers, and other restrictions. Often, funding is only released upon completion of the film, which brings banks into the picture. We have to have completion bonds. This kind of filmmaking starts by sending the script to the film commission, who will give us advice on locations, dealing with the police, and other types of cooperation. If you get police assistance, they stick with you for the whole of the shoot. Montreal is currently the location of many multi-million-dollar Hollywood films, so they are very organised. We make films hand-in-hand with the film commission.

Maezawa

Thank you.

Differences in Japanese production style

Maezawa

Communication problems can be resolved on one level, but differences in ways of thinking are another matter. On this film, only the director was Canadian, while all the other crew members were Japanese?

Gagnon

That's right. There were one or two Canadian actors, but the





んの記録の録り方から何から何まで、全部違います。でも、そういった違いをお互いに「日本ではそうするんですね」「カナダでは どうするんですか?」と、毎日話して、時には喧嘩をしたりしな がら、解決しています。

前澤 なるほど。よくわかりました。宮島さんは、韓国との合作で『純愛譜』という映画もつくっていらっしゃいますね。

宮島 「スキャンダル」で日本でも人気が上がりましたイ・ジェヨン監督の第2作です。彼は非常に才能のある監督で、「いろんなチャレンジをしてみたい」という希望を持っていらしたので、ソウルでの撮影は韓国のスタッフで、東京での撮影は日本のスタッフでという方法で製作してみました。つまり、韓国側のスタッフと日本側のスタッフという2チームでの撮影でした。日本の撮影の時は監督に単身で来て頂いて撮影するという、すごく新しい試みでしたが、監督を中心に非常によい輪ができ、最高のコラボレーションができたかなと思っています。

前澤 韓国での撮影にも参加されたんですか?

宮島 何度か行きましたが、基本的には韓国のスタッフでつくる という形だったので、見学に行く程度でした。

前澤 河井さんは、実際に韓国スタッフとお仕事をされていかが でしたか。

河井 一番びっくりしたのは、撮影にかける時間です。今、日本映画では、HDカメラをどんどん使って非常に機能的な撮影を目指しています。撮影期間もほとんどの映画が2ヶ月くらいで、4ヶ月の撮影というと、かなり大掛かりなものです。フィルムも感度のいいものを使って、照明もそれほど使わずに撮る傾向がありますが、『力道山』の撮影では、非常に感度の低い、ASA100のフィルムをたくさん使っています。だから、とにかく照明のセッティングに時間がかかる。日本の3~5倍くらいの時間がかかります。でも、それによって、『殺人の追憶』で見たような質感の映像を生み出すことができるわけです。大きな映画をたくさんつくっていた昭和30年代の日本映画のテイストに近く、懐かしいと同時に、今見ると新しい感じがする映像です。ただし、照明機材が山程必要で、日本側のスタッフはびっくりしました。

それから、これはシステムの違いですが、日本では、やはりタイム・イズ・マネーといいますか、1日でも2日でも時間が遅れるのは良くないという考えがあります。でも、韓国の方たちは、「いいものをつくるために、ここはもう1回トライしよう」ということが非常に多かったと思います。

前澤 香港はシナリオを作って関係者に配ってしまうと、それが どこかで盗まれたりするので、現場の本当に核になる人しかシナ リオを持っていないという話を聞きますが、実際にそうですか? 佐々木 はい。日本に来てロケをやる場合はシナリオを作ります が、スタッフと一緒にライターも来て、日々ロケを重ねつつ、気 がついたところを修正して変えていきます。

今回の現場では通訳を4人使いましたが、スタッフは総勢100人ですから、決してまかないきれません。ですから、メインのスタッフのそばに通訳がついて、あとは監督や助監督の進め方でどんどん進行していきました。日本と違い、その日に撮らなければいけない分だけは先行してスケジュールに入れて、後は余力があったら撮っていこう、という撮影のスタイルですね。

前澤 バングさん、何か付け加えることがありますか。 バング 佐々木さんがおっしゃった通り、ほとんどの香港映画に crew were all Japanese. In terms of working practices, the roles directors of photography have are different. In Canada, an assistant cameraman slaps the clapper while in Japan it is an AD. The way the script supervisor works is different; everything is different. But we would talk about the differences most days and work them out.

Maezawa

I see, Mr. Miyajima, you were involved in a Korea coproduction, "Asako in Ruby Shoes," right?

Miyajima

It was the second feature of E J-yong, director of "Scandal," which was a hit in Japan. He is a talented director who wants to try new things, so we shot is Seoul with Korean staff and in Tokyo with Japanese staff. Only the director came to Japan for the Japanese shoot, but we became a very tight group and this was a wonderful collaboration.

Maezawa

Did you take part in the Korean shoot?

Mivaiima

I only went to take a look several times, as it was essentially a Korean production.

Maezawa

Mr. Kawai, how was it working with Korean staff?

Kawai

The biggest surprise was the time it took to shoot. In Japan, more and more HD shoots are taking place and it is efficient. Most films are a two-month shoot, and four months is considered big scale. In Japan, we use sensitive film without much lighting, but "Rikidozan" was shot using a lot of ASA 100 film. This took time to light, about three to five times as long as in Japan. However, this also means that you get the kind of quality image that you see in "Memories of Murder." This look is reminiscent of the Japanese cinema in its boom in the 1950s, and looks new now. Having said that, the Japanese staff were amazed at the amount of lightning equipment needed.

In terms of systems, in Japan 'time is money,' and being late by a day or two is frowned upon. The Koreans spend more time to make the quality of the film better, and are willing to try more takes.

Maezawa

I've heard that in Hong Kong they are worried about scripts being stolen, and so only a core group get to have the script. Is that true?

Sasaki

That's true. When we shoot in Japan, we print the copies of a script. The writer comes to Japan with crew members, and we carry out re-writes on location.

This time round we brought four interpreters, but as we had a staff of over a hundred, it wasn't enough. The interpreters stuck by the main crew, and we followed the lead of the director and ADs. Unlike in Japan, they prioritize their shooting order, and leave the less important takes to another day.

はシナリオがありません。実際に現場に行ってから作る場合がほ とんどです。いつも映画がスタートする前に、がんばって書いて はいるのですが、結果的に、現場に行ったら完全に違うものにな ってしまうというケースがほとんどなので、日本人のスタッフは 非常に大変だったのではないかと思います。

前澤 先程のお話の中では、日本人は時間を守ったり会議をしたり、綿密に計画を立てなければ不安でしょうがないというタイプが多いのに対して、アジアの人たちはもう少し臨機応変に撮影しているという雰囲気を感じました。日本では様々な許可が下りるまでにも時間がかかりますから、そういったことが撮影の支障になったのではないでしょうか。

佐々木 スタントや、大仕掛けな撮影をする場合、急遽「これが やりたい」というケースもありますが、香港サイドから「1週間後 くらいに、こういう仕掛けのものが撮りたい。撮影許可はどれく らいでとれるか」というような相談が、事前にあります。

前澤 ホウ・シャオシェン監督はどのように撮っていましたか? リャオ 普通の監督とはかなり違います。脚本を彼本人に書かせると2年位かかります。クランクインしてから出演者の様子を見て、シナリオの中の人物と違うと、シナリオを変える。天気や状況が変われば、やり直したり、続けたり、心の中で調整しながらやっているようです。カメラが知らぬ間に回っているとか、状況と出演者の様子が合ったら勝手に撮影が始まるとか、出演者が演技をしていない状況を撮影したりすることもあります。プロデューサーは、日本の状況に合わせたり、スケジュール通りにしたいと思っているので、急な変更のある彼の撮影に、困惑する場合があると思います。しかし、彼はいつも結果的にいいものができれば良いという考え方で監督をしています。

日本での撮影の障害

前澤 先程日本のJRは撮影の許可が下りないとおっしゃっていましたが、台湾の交通機関はどうですか?

リャオ 十数年前に、ある都市で撮影をしようと思って鉄道局に申請したら、通常の電車の後ろに1両連結して、その中で撮影をするならいいと言われ、その状態で6時間から8時間かけて撮影しました。しかし、ホウ監督は「それではあまりにも人工的だ」と考えるので、やはり秘密部隊を派遣するということになります。

前澤 『インファナル・アフェア』には、繁華街での銃撃戦もたくさんあります。ああいったシーンは、どういう許可を得て撮影するのですか?

パング 先程も申しましたが、香港では警察署の中に映画撮影に対応する特別な部署があります。ですから、人が多く集まっている場所で銃撃戦等のシーンを撮りたい時は、シナリオや人数を事前に警察の部署に提出すれば、フィルム・コミッションの協力も得られますので、大体2週間くらいで許可は下ります。許可が下りるのは日曜日がほとんどで、本物の警察官が現場を仕切ってくれますので、特に難しいことではありません。個人的には、いつか渋谷駅のTSUTAYAの前で、そういったシーンをぜひ撮ってみたいと思っています。

実は以前、セントラルという、日本の銀座のような繁華街で、 強盗が出てくるシーンを撮影している最中に、近所で本当に強盗 事件が発生して、本物と偽者の犯人が混ざって、警察がパニック

Maezawa

Ray, do you have anything to add?

Pang

As Mr. Sasaki said, there often is no script in Hong Kong. They write something before principal photography, but on the shooting day it can all be different. This made things very difficult for Japanese crew.

Maezawa

It sounds like the Japanese are punctual and meticulous, and get uneasy about any change while other Asian filmmakers have a more flexible approach to shooting. Getting permission to shoot in Japan takes time, so shooting in a different way can be difficult.

Sasaki

With the odd exception, Hong Kong filmmakers will give one week's notice before a stunt or special effects shoot.

Maezawa

How does Hou Hsiao-Hsien shoot?

Liao

He's quite unusual. It takes him two years to write a script. When he starts shooting, if the actors are different from the script image, he changes the script. He'll adjust to take account of the weather and conditions. He may even shoot when the actors aren't acting, just running the camera when the mood takes him. Producers would maybe be less confused if he shot closer to Japanese style. But for the director, he'll do whatever gets the best results.

The handicaps when shooting in Japan

Maezawa

We heard that JR won't give permission to shoot. What is the situation with regard to public transport in Taiwan?

Liao

Over 10 years ago, a train company let us attach an extra car onto one of their regular trains, and shoot for around 8 hours. But Hou said that would be artificial, so we ended up shooting guerrilla style.

Maezawa

"Infernal Affairs" has a lot of gunplay in the downtown area. How do you get permission for that?

Pang

In Hong Kong there is a Film Department within the police. If you wish to film gunplay downtown, you apply to them, with the film commission's help, and it takes about two weeks for the permission to be granted, which film commission's help will accompany. You usually have to shoot on a Sunday, and the police will be there. It's not that difficult. Personally, I'd like to shot that kind of scene in front of Tsutaya in Shibuya.

Once, when shooting a robbery in Central, Hong Kong's Ginza, a real robbery took place and the robbers and actors got all

になってしまうということがありました (笑)。

前澤 香港映画は、アクション・シーンや銃撃戦、爆破シーン、カーチェイスシーンが非常に巧いですね。そういう経験があるからこそ『頭文字D』という企画が成立したと思います。日本のプロデューサーだったら、頭から「そういうシーンをやらない、やれない」と思っているのではないでしょうか。

宮島 実は、深夜アニメで非常に評判になり、僕も原作が大好きだったので、「実写でやりませんか」という話をしたことがあります。ただ、CGを相当使わなければならないと思っていました。今回、香港チームの現場の話を聞きますと「やっぱり香港はすごいな。日本でもここまでやってくれるんだな」と、改めて感心しました。日本で製作する場合はCGを駆使しないと、なかなか先程見た映像のレベルまではできないと思います。

パング 撮影の時は、日本の警察が来たら佐々木さんではなく、 私が出るようにしていました。そうすれば、言葉が通じないので なんとかなるんじゃないかな、という作戦です。それから、撮影 が終わったら、さっさと香港に帰りました(笑)。

前澤 キム・ソナさんにお伺いします。先程、日本で「力道山」を つくる時に様々な障害があったというお話がありましたが、具体 的にはどういったことでしょうか。

キム 撮影現場が大変だったことは一度もありません。むしろ、 準備過程で、私自身も力道山に関して完璧に理解しているとはい えませんでした。また、日本で複雑な事情がある人物だという先 入観がありました。

前澤 力道山の企画であるから撮影を断られたというようなこと ではないんですね。

キム そういうことは全くありませんでした。むしろ、非常に活躍した人なので、「力道山が昔ここに来た」、「力道山の死んだクラブで昔、演奏したことがある」等、力道山と関係があったということを強調される方が多くいらっしゃいました。

前澤 韓国でも最近1960年代から80年代を舞台にした映画がたく さん作られていますが、ロケーション撮影ができる風景というの は簡単に見つかりますか。

キム 限られた範囲の撮影ならば「1970年代の映画なら、どこそこの通り」とか、「どこどこに町の風景が残っている」という場所がまだあります。最近、群山(グンサン)という西海岸にある昔の日本人町の残る街で、1980年代を舞台にした映画を撮りました。1970~80年代の風景を撮る場面は釜山等、やはり、地方に行かなければなりません。ただ、韓国で地方撮影をすることと、日本で地方撮影するということは、非常に意味が違うと感じています。例えば、日本では東京でない地方に行く場合、交通費や宿泊費の負担がかなり大きい。韓国の都市から地方に行く場合の5~6倍でしょうか。ですから「力道山」の場合も、地方で適当な風景を探そうと思えば探せたのかもしれませんが、経費が大きくなるので断念しました。

前澤 海外の方からはいつも「日本は物価、特に交通費が高いので、たくさんの人を移動させると、それだけで莫大なお金がかかってしまう」と言われます。カナダでは、税金を還付するような様々なシステムがあって、海外の撮影をたくさん呼び込んでいますね。ガニオン そうです。まず、各州政府に映画に対する出資・援助をする機関があり、毎年の予算の中から、何本かの映画に出資・援助していくというシステムがあります。それから、ここ10年く

mixed up, causing panic amongst the police (laughs).

Maezawa

Hong Kong films have great action scenes, gunplay, explosions and car chases. That experience helped get a project like "Initial D" put together. A Japanese producer would be put off by that kind of scene.

Miyajima

In truth, the animated version had a good reputation, and I liked the manga, so I had pitched doing a live-action version. However, I thought it would require quite a lot of computer effects. So I have a lot of respect for the Hong Kong crew. They can do a good job even in Japan. In Japan, we would have to use computer effects, or we wouldn't get that kind of image.

Pang

During the shoot, it was me and not Sasaki who dealt with the police if they showed up. We thought it a good strategy as I don't speak Japanese. We finished the shoot and promptly headed back to Hong Kong (laughs).

Maezawa

Ms. Kim Seon-Ah, could you expand on the problems you faced shooting "Rikidozan" in Japan?

Kim

There were no problems shooting. More of a problem was the fact that I didn't know enough about Rikidozan. I had a feeling that he had a complex situation.

Maezawa

So, you weren't refused because you were shooting a film about Rikidozan?

Kim

Right. On the contrary, he was such an active guy that we met people who had met him, or played in the club where he died – all kinds of people claimed a connection with him.

Maezawa

Recently there have been Korean films set in the 60s, 70s and 80s. Is it a problem finding locations for these films?

Kim

If the shooting area is not limited, there are streets or neighborhoods we can use. Recently, we shot an 80s movie in the west-coast town of Gunsan, which has a Japan town. It is best to go to the provinces, such as Pusan, to shoot films set in the 70s and 80s. However, shooting in the provinces in Japan and Korea is a different kettle of fish. For example, the traffic and accommodation costs of such a move in Japan are five to six times those of Korea. In the case of "Rikidozan," the cost in Japan proved prohibitive.

Maezawa

Overseas visitors often complain about the cost of moving people around in Japan. Countries like Canada offer tax incentives for filming in their country.

Gagnon

Yes. Each state has an office that budgets for supporting

らいでできたシステムとしては、タックス・クレジット・システムがあります。要するに税金還元です。カナダで映画をつくると、当然カナダの人をたくさん雇うので、その人件費に対する還元があります。その他にも、アメリカドルに比べてカナダドルは安い、物価も安い、政府を含めたファンド的な体制がある、フィルム・コミッションによるしっかりしたサポートシステムがある、セキュリティ問題もしっかりしているし、技術者の質も高い。だから、カナダで撮影するハリウッド映画がここまで多くなったのです。なんだかカナダの宣伝になってしまってごめんなさい(笑)。

前澤 日本にもたくさんフィルム・コミッションができていて、できるだけ海外の方に、日本で撮影してもらいたいと思っています。 さて、日本での撮影経験を踏まえて「ここをもっとこうしてほ しい。こうすべきだ」という意見がありませんか。

リャオ 台湾から来ますと、言葉が通じないこともありますが、お互いの文化の違いを感じます。物事に対する見方も違います。だから、相手とコミュニケーションをより上手にとれば、もっといい方法でできるのではないかと考えています。私の理解では、日本のやり方はオン・スケジュールで、非常に物事をはっきりさせます。日常的な仕事、あるいは科学的な仕事をする場合には、そういったやり方は正しいと思いますが、映画の撮影では、天気の状況や監督の考え方にも左右されるので、現場でチョイスしたり、(予定とは)異なった選択をする必要がある場合もあります。ですから、お互いにコミュニケーションを図って、相手のやり方を十分に理解することが重要になります。

前澤 宮島さんとはうまくいきましたか?

宮島 ばっちりでした (笑)。撮影を見ながら、ホウ・シャオシェン監督が、俳優さんとは呼べないような素人の方を使って数々の名作をつくられてきた秘訣を感じることができました。撮影で緊張しないように、あるいは自然な気持ちで演じられるような雰囲気作りをしていく。ほとんど自然光によるオール・ロケの中で、とにかく俳優さんたちの一番いい表情、いい芝居を切り取っていくような、それでいて一番いいカメラワークを生かしていくような撮影と編集で、ホウ・シャオシェン・マジックを使いながらつくっていくんだなと思いました。『珈琲時光』は、完成から今年のヴェネチア国際映画祭までに4回編集をし直しています。これは通常の日本映画ではありえないことです。そして一番驚いたのは、手を加えて編集し直すごとに、どんどん短くなっていったことです。2時間くらいあった映画が、最終的には1時間43分になりました。4回編集してどんどん刈り込んでいくというのは、やはり只者では

some films each year. For the last 10 years there has been a tax credit system, which is basically a tax incentive. If you shoot in Canada you hire Canadians, for which there is also a tax break. The Canadian dollar gives a better rate than the US, the prices are lower, there is a funding system including government support, and support system by a film commission. Security is also taken seriously, and there are highly-skilled personnel available. That's why so many Hollywood films have come through. That's my commercial for Canada (laughs).

Maezawa

I'd like to see many overseas productions coming here, as there are now many film commissions in Japan.

Based on your experiences filming in Japan, please tell us your requests and suggestions.

Liao

There are language problems, coming from Taiwan, but also cultural differences. We see things differently. Better communication would improve things. As I understand it, in Japan things have to be punctual, and clear. That makes sense in the 9-to-5 world, but in filmmaking, things like the weather or the whims of the director can change, and in order to keep on top of that we need to communicate effectively with each other.

Maezawa

Did you get on with Mr. Miyajima?

Miyajima

Perfectly! The key to Hou Hsiao-Hsien's success is his use of amateur actors to create masterpieces. I learnt this while watching him shoot. He makes people relax, and creates a tension-free environment to shoot in. Using little artificial lighting, he gets the best performances at the best time from actors. At the same time, he uses great camera and editing techniques. This is what comprises the magic of Hou Hsiao-Hsien. "Cafe Lumiere" was edited four times between completion and this year's Venice International Film Festival, unthinkable for a Japanese film. I was surprised that it got shorter each time, from two hours to 103 minutes. That's his talent.

Maezawa

Japanese films always have scripts. Shooting as little film





ないなと思いました。

前澤 今の日本映画ではシナリオをきちんと作る。フィルムをできるだけ回さないというのが慣習のようになっていますが、ホウ・シャオシェン監督もたくさん回したし、「頭文字D」も20万フィート以上回したそうですね。

質疑応答

前澤 さて、ここからは、観客の方から質問を受けたいと思います。

観客1 「頭文字 D 』についてお伺いします。警察からの許可を取る場合、トップダウンする方法とボトムアップする方法があると思います。今回の経験を生かして、次にもし似たような撮影をする場合、どういうアプローチの仕方がベストだと考えられますか。 佐々木 今回、この映画に関しては、警察庁の方から話をして、県警本部から所轄の警察に下ろした方がいいのではないかと思いました。ただ、自治体によっても対応が変わってくるので、ケース・パイ・ケースだと思います。まずは交渉に行って相談しながら、一番いいやり方を模索しますが、うまくいくケース、うまくいかないケース、諸々あります。

前澤 この映画に関して、なぜ警察庁に行ったかという経緯を簡単にお話します。今年の4月にサンタモニカで開かれたロケーション・トレードショーで、香港のフィルム・コミッションの方と名刺交換をしました。その後、香港FCから私に「日本の群馬県警というのは協力的でない。なんとかしてくれないか」というメールが来ました。そこで、私は以前から交通規制課の方々とは何回もお会いしているので、佐々木さんと一緒に警察庁に行ったのです。警察庁のスタンスは、基本的に住民の方々に迷惑がかからなければ、警察自身が「いけない」と言うことはない、というものなので、それを県警にぶつけてみたのですが、うまくいきませんでした。機構の中の指揮・命令系統が効くかな、と甘い期待をしていたので残念でした。

佐々木 撮影に際してはまず、製作部の人間が県警に行って「「頭 文字 D』の撮影を行いたいので、ご協力頂けますか」という挨拶 をして相手の反応を見ました。交渉はなかなかうまくいかなかっ たのですが、「どうしても榛名山ははずせない。絶対にここで撮影 したい」ということだったので、私がパングさんに「香港の政府 の映画部門から日本の行政関係に依頼書は出ないのか」という話 をしました。そして、それが前澤さんに伝わったのです。

前澤 よろしいですか。他にございますか。では、お隣りの方。 観客2 私共の地域には、文化財がたくさんあります。韓国や中 国、他の国でも、文化財等はたくさんおありだと思いますが、そ ういったところで撮影はされますでしょうか。また、そういった 場所での撮影についての価値観に違いはあるでしょうか。

キム 韓国の代表的な文化財といえば、ソウルの大きな宮殿です。 昔はテレビや映画等の撮影が許可されていたのですが、最近許可 の申請を出したら断られました。簡単な撮影は、こっそり行って 撮影をしようとした経験もありますし、文化当局に申請してでき た場合もあります。政策の変化や時期によって、できたり、でき なかったりする場合があるようです。韓国、香港、日本の状況を 比較すると、韓国には日本や香港のように、警察の中に映画を助 けてくれるシステムはありません。ただ、日本のように無条件で as possible has become a habit. Hou Hsiao-Hsien shot a lot of film. And on "Inital D," over 200,000 feet of stock was exposed.

Q&A

Maezawa

Okay, question time.

Audience 1

On "Initial D," you applied for police permission. There is top-down style and bottom-up style. Which approach do you think is best?

Sasaki

This time, we thought it best to start at the top, and make our way down to prefectural and then local level. But, in fact it is case-by-case. You have to go and talk to them and feel your way through.

Maezawa

Let me explain why we started at the top. I met someone from the Hong Kong Film Commission at Location Trade Show in Santa Monica in April this year. Some time later, I got an e-mail from him saying the Gunma police weren't cooperating, and asking if I could help. I had met the traffic department people many times before, so I went with Mr. Sasaki to the police HQ. At HQ we were told that their basic policy was that they would allow shooting as long as it did not cause a problem for local people, but the prefectural police saw things differently. I had hoped that the HQ's approval would be enough, but it didn't turn out that way.

Sasaki

Production staff went to the police and told them we'd like to shoot "Initial D," and gauged their reaction. The talks didn't go well. We really needed to film on Mount Haruna, so I asked Ray if the Hong Kong government could make an official request to the Japanese authorities. This was passed on to Mr. Maezawa.

Maezawa

Next?

Audience 2

The area I'm from has lots of heritages, as I'm sure do Korea, China and other countries. Can you tell us a bit about shooting in such locations? Is there any cultural difference?

Kim

In Seoul, we have a big palace. It used to be okay to shoot film and TV there, but not recently. I've shot guerrilla-style there, and officially, too. The mood depends on the political climate. Korea does not have a department within the police for handling film shoots. However, unlike Japan, there would not be a blanket refusal, it is a case-by-case.

Pang

Hong Kong is more flexible. Of course, you have to be extra careful shooting on historical sites not to cause damage. I'd like to

ダメだということではなく、ケース・バイ・ケースです。

パング 香港ではそこまで厳しくなく、申請すれば比較的簡単に許可が下ります。もちろん、歴史があり国にとっても大事な財産なので、撮影の時には気をつけて傷つけないようにしなければなりません。日本でもお借りする場合は、大事にマナーを守って撮影を行うので、いつか歴史的価値のある建物の中でも撮影をしたいなと思っています。

前澤 カナダはどうですか。

ガニオン カナダは、警察署内、裁判所、消防署、市役所、教会、銀行等、基本的にどこでも撮影ができます。先程言いましたように、映画を製作する場合は、まず、政府からプロデューサーにファンドが出て、そこに保険会社や弁護士、銀行がつく、というところからスタートします。公的なファンドがついたと言っても、シナリオやスケジュール等を読める人がいなければ、そのファンドが本当に安全なファンドなのかという判断ができませんから、銀行にはテレビ・映画部門があり、専門家がいます。そういった銀行がモントリオールだけで3つ位あるので、そういう所は撮影にもどんどん使います。

前澤他に質問はございますか。

観客3 大阪のロケーションサービスの者です。大阪は暴力団が多いというイメージが強く、そういった作品の仲介をすることも多いです。しかし、そういった撮影は、どうしてもイメージが悪いので、学校等の公共の建物を借りられないことがよくあります。他の国では、そういった作品に対してどの位協力してくれるものなのでしょうか。フィクションとして割り切ってくれますか。

前澤 韓国も台湾も香港もやくざ映画がありますが、いかがでしょうか。

パング 警察からは「映画の中でやくざが正しいだとか正義の味 方のように宣伝しなければ良い」と言われています。『インファナル・アフェア』は、一人のやくざが警察に入って情報を盗んで、自分のボスに報告をするという内容なので、警察を撮影で借りた時は「警察の中にやくざなんて絶対入れないよ」等、色々言われました。しかし、基本的にフィクションはフィクションです。警察のイメージは映画が作るものではなく、警察自身が大事に守らなければならないし、映画でイメージが壊れるような弱い警察は、いらないのではないかと思っております。

前澤 韓国の場合はどうでしょうか。

キム 内容によっては、非常に難しいこともあると思います。例えば、学校です。先生に対する暴力的な内容の場合は、話を持ちかけることが非常に難しいです。ただ、学校自体はたくさんありますから、内容を説明して、理解を得られる学校で撮影をすることはできます。

前澤 台湾はどうですか。

リャオ ホウ・シャオシェンは若い時に、やくざに近いようなことをやっていたようですので、やくざの登場するような場面をよく撮ります。ただ、一見、非常に激しい喧嘩をしているようなシーンでも、よく見ると周りの安全をきちんと考えています。ですから、まず現地の警察と話をしてから撮影します。ホウ・シャオシェンはなるべくリアルに撮るために、一般人を撮影することもあります。

前澤 そういう作品の時でも、例えばレストランやホテル等の施設は協力的ですか?

shoot on Japanese historical sites some time, and of course, I'll be careful there.

Maezawa

How about Canada?

Gagnon

Basically, we can shoot inside police stations, courts, fire stations, city halls, churches, banks - anywhere. Once we receive government fund for a film, we are backed up by an insurance company, law firm and bank. Banks have specialists who read and evaluate scripts. There are three banks like that in Montreal alone. We use them frequently for shooting.

Maezawa

Any more questions?

Audience 3

I'm from Location Services in Osaka. Osaka has an image of a town teeming with gangsters, and many gangster films want to shoot in Osaka. But that image is bad, so we often are refused permission by public buildings such as schools. What is the case with these types of films overseas?

Maezawa

Taiwan, Hong Kong and Korea have gangster movies. What's the situation there?

Pano

The police tell us the gangsters should not be portrayed as just, or heroes. In "Infernal Affairs," a gangster joins the police and passes info onto his boss. When shooting, the police told us that this would never happen. But fiction is just fiction. The image of the police is not made by films, but by the police themselves. We don't need a police force whose image is fixed by film.

Maezawa

And in Korea?

Kim

It depends on the story. For example, violence against a teacher in a school would be problematic. However, there are lots of schools and if you explain your project, you may find somewhere that will accept you.

Maezawa

And in Taiwan?

Liao

When Hou Hsiao-Hsien was young, he was a bit of a gangster himself! He often has such characters in his films. Watching him shoot, you see that, even the very violent scenes are shot with safety as a priority. We shoot after consulting with the cops. Hou Hsiao-Hsien likes to keep it real, so he tries to include civilians.

Maezawa

Do restaurants and hotels cooperate when you shoot violent scenes?

Liao

If you mention Hou Hsiao-Hsien's name, they are happy to help.

リャオ ホウ·シャオシェンが監督したいと言えば、だいたい皆さんサポートしてくれます。

前澤 ありがとうございました。今回のシンポジウムには、100パ ーセント日本出資の映画だけれども台湾のスタッフがつくった映 画、100パーセント香港出資の映画だけれども日本でカーチェイス やドリフト・シーンを撮った映画、100パーセント韓国出資の映画 だけれども90パーセント以上の会話が日本語の映画、カナダ人の 監督が日本で撮影をしている映画の全4作品の関係者の皆さんに参 加して頂きました。これまで日本は、日本の中の画だけを撮って、 日本の観客だけに観て頂ければいいという感覚が強かったと思い ますが、様々な国の人たちがお互いの国に行って、すばらしい企 画を実現できるような時代になったと思います。今日のお話は結 論が出るようなものではありませんが、それぞれの状況について の様々な知識を得ることができたのではないかと思います。問題 点を改善していくのは、私たちの使命で、外国の方からの指摘を 受け、日本も変わっていかなければなりません。これをきっかけ に、それぞれの部門で警察やJR等と闘いながら、良い作品が生 まれてくることを期待したいと思います。

Maezawa

Thank you. In this symposium, we have talked about a film that was 100 percent Japanese funded, and staffed by Taiwanese. Another was 100 percent Hong Kong funded, and shot partly in Japan. And another was a film 100 percent Korean funded, with 90 percent of the dialogue in Japanese. And the other was shot in Japan by a Canadian director. Japanese filmmakers have on the whole been content to shoot films in Japan and show them only to Japanese audience, but we are now in an era when we can cross borders to realize wonderful projects. There is no conclusion to today's symposium, but I think we have learned a lot from the various tales we have heard. It is now our mission to go out and eradicate the problems we have heard about, and change Japan, by taking on the police and JR. in order to make better films.

レセプション Reception



全国フィルム・コミッション連絡協議会の前澤哲爾氏による挨拶 Speech by Tetsuji MAEZAWA from Japan Film Commission Promotion Council



文化庁文化部長寺脇研氏による挨拶 Speech by Ken TERAWAKI, Director-General of Cultural Affairs Department, Bunka-Cho



AFCNet会長パク・クァンス氏による挨拶 Speech by PARK Kwang-su, the president of AFCNet





乾杯するパク氏と前澤氏 Park and Maezawa, drink a toast.



なごやかに語り合うパネリストやゲストたち Panelists and guests, in friendly discussion



RiFF2004 (Regional film festival 2004)

RiFF2004 (リージョナル・フィルム・フェスティバル2004)

開催概要

[会期] 2004年10月25日(月) 19:20~21:30

29日(金)10:20~21:50

30日(土)10:20~22:10

31日(日)10:20~21:50

[会場] 六本木オリベホール

[主催]

文化庁/RiFF Office

Outline

[Date] October 25 (Mon) 19:20~21:30

29 (Fri) 10:20~21:50

30 (Sat) 10:20~22:10

31 (Sun) 10:20~21:50

[Venue] Oribe Hall, Roppongi

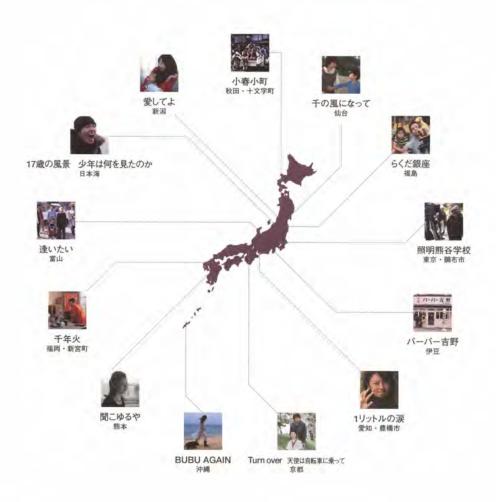
[Organizers]

Bunka-Cho, and RiFF Office

RIFF

RiFF 2004 リージョナル・フィルム・フェスティバル2004

Regional film festival 2004



開催の趣旨と報告

その地域でロケが行われたというだけでなく、制作者らが、文化的、経済的、或いはそれ以外の何かしらの意味において、地域性を積極的に背負っている地域映画(リージョナル・フィルム)は、日本映画がこれから進むべき方向性の中で重要な役割を果たすものの一つです。2003年に第16回東京国際映画祭ニッポン・シネマ・フォーラムの一つとして始まったRiFFは、2004年、文化庁映画週間の一部として、「地域において企画・制作される作品の製作支援」事業(文化庁支援事業)で製作支援を行った映画等13地域13作の地域映画を上映しました。

(トーク・ショー司会:安田佑子)

Aims & Report

A "regional film" is not merely about shooting the film in the region, but about actively getting involved with the certain region for reasons above and beyond the cultural and economic. Regional films play one of the most important roles in the development of Japanese cinema as a whole.

RiFF (Regional Film Festival), which began life in 2003 at the 16th Tokyo International Film Festival Nippon Cinema Forum, screened 13 regional films from 13 different localities in 2004, as part of the Bunka-Cho Film Week.

[Talk Show Host : Yuko YASUDA]

■ 京の町屋を舞台に描かれる夫婦愛

Now and then, every relationship needs a little magic

『Turn over 天使は自転車に乗って』

(改題:『二人日和』)

Turn over - Tenshi wa Jitensha ni Notte ["Turn over An angel is coming on a bicycle"]

[New Title: Futari Biyori The Ideal Day for Two"] 2004年/113分<京都> 2004, 113 min [Kyoto]

当日ゲスト:(左から)栗塚旭、山内明日、池坊美佳、山田哲夫(敬称略)

Guests on stage : Asahi KURIZUKA, Meibi YAMANOUCHI, Mika IKENOBOU, Tetsuo YAMADA

[キャスト&スタッフ]

プロデューサー:山田哲夫 監督:野村惠一 脚本:野村惠一、小笠原恭子、山田カ 志、山田哲夫 撮影:林健作 出演:藤村志保、栗塚旭、賀集利樹、山内明日、池坊美 佳、きたやまおさむ、市田ひろみ、藤沢薫、他 制作:野村企画 配給:パンドラ

2005年11月26日より岩波ホールにて公開決定

2005年4月 2005ニッポンコネクション(ドイツ/フランクフルト市)にてグランブ リ(Nippon Cinema Award)受賞

[問い合わせ]

野村企画/ターンオーバー・パートナーズ 〒606-8312 京都府京都市左京区吉田上大路町1

Phone & Fax 075-761-9490

「物(表)

舞台は京都の町屋。十八代続く神祇装束司の老職人と不治の病を患う夫人。2人の元に 出入りし始める青年。その訪れが、穏やかな夫婦の日常に変化をもたらしていく。2人 だけの愛のかたちが、大人のメロドラマを紡いでいく。

[監督]

野村惠-

'46京都府出身。

'68大映京都撮影所に助監督として入社。'71よりフリー。『森の向こう側』('88) 「真夏の少年』('91)、『ザ・ハリウッド』('98) を監督。

[Cast & Staff]

Producer: Tetsuo YAMADA Director: Keiichi NOMURA Screenplay: Keiichi NOMURA / Kyoko OGASAWARA / Rikishi YAMADA / Tetsuo YAMADA Cast: Shiho FUJIMURA / Asahi KURIZUKA / Toshiki KASHU / Meibi YAMANOUCHI / Mika IKENOBOU / Osamu KITAYAMA / Hiromi ICHIDA / Kaoru FUJISAWA Production: Nomura Planning Distributor: Pandora Films & Books

To be released on November 26, 2005 at Iwanami Hall

Won Grand Prix (Nippon Cinema Award) at 2005 Nippon Connection (Frankfurt / Germany)

[Production Company]

Nomura Planning / Turn over Partners

1 Yoshida Kamioji-cho, Sakyo-ku, Kyoto-shi, Kyoto 606-8312

Phone & Fax (81) 75-761-9490

[Story]

In an old Kyoto neighborhood, the everyday serenity of an elderty artisan and his ailing wife is disrupted by the arrival of a magic-loving university student. Their chance encounter sets off a chain reaction that brings change for all...

Director Profile)

Keiichi NOMURA

Born in Kyoto in 1946. Joined Daiei's Kyoto studios in 1968 as an assistant director, and subsequently went freelance in 1971. Works include "Mori no Mukogawa" (1988), "Manatsu no Shonen" [1991] and "The Hollywood" [1998].

■ 優しさと奇跡が少年の心を再生していく感動作

The key to a boy's closed heart is found in a small town's kindness and tradition

『千年火』

Sennenbi ("The Thousand Year Fire")

2004年/90分 <福岡·新宮町> 2004, 90 min [Shingu-machi, Fukuoka]

当日ゲスト(左から):高坂圭、北崎千代佳(音楽)、すわ親治、村田将平、瀬木直貴(敬称略) Guests on stage : Kei KOSAKA, Chiyoka KITASAKI | music|, Shinji SUWA, Shohei MURATA, Naoki SEGI

[キャスト&スタッフ]

プロデューサー:高坂圭、増永研一、中島雄一 監督:瀬木直貴 脚本:高坂圭 出演:丹波哲郎、吉行和子、鶴見辰吾、金内喜久夫、村田将平、山下奈々、渡辺貞夫、ばってん売川、入江杏子、中西和久、すわ銀治、松元ヒロ、北崎千代佳、藤真美穂、山口 恭子、佐々木公紀、藤田むつみ、三浦光弘、今井雄太郎、他 制作:映画「千年火」製作上映委員会 配給:ソウルボートプロダクション

2005年2月 ベルリン国際映画祭 キンダーフィルム部門 正式出品 2005年3月よりDVD発売中

[問い合わせ]

新宮町文化振興財団

〒811-0117 福岡県糟屋郡新宮町大字上府1121-1

Phone 092-962-5555 Fax 092-963-3805

[物語

最愛の父を事故で亡くした11歳の少年。父と暮らしていた東京を離れ、祖父母の住む 漁村に引き取られるが、少年は言葉を話せなくなっていた。小さな田舎町で出会った温 かい人々との交流を通して、少年は心を再生していく。

[監督]

涵木直費

'63三重県出身。

03 = 黒州田/4。 プロダクションを経て'91よりフリー。「いずれの森が青き海」('03) などを監督。 '00ソウルボートプロダクション設立。

[Cast & Staff]

Producer: Kei KOSAKA / Ken-ichi MASUNAGA / Yuichi NAKAJIMA Director: Naoki SEGI Screenplay: Kei KOSAKA Cast: Tetsuro TANBA / Kazuko YOSHIYUKI / Shingo TSURUMI / Kikuo KANEUCHI / Shohei MURATA / Nana YAMASHITA / Sadao WATANABE / BATTEN ARAKAWA / Kyoko IRIE / Kazuhisa NAKANISH / Shinji SUWA / Hiro MATSUMOTO / Chiyoka KITASAKI / Miho FUJIMA / Kyoko YAMAGUCHI / Kiminori SASAKI / Mutsumi FUJITA / Mitsuhiro MIURA / Yutaro IMAI roduction: "Sennenbi" Presentation committee Distributor: Soul Boat Production Ltd.

Official Selection at Kinderfilmfest of Berlin International Film Festival in February 2005 DVD is in stores now

[Production Company]

Shingu-machi foundation for cultural promotion 1121-1 Kaminofu Shingu-machi, Kasuya-gun, Fukuoka 811-0117 Phone (81)92-962-5555 Fax (81)92-963-3805

[Story]

Having lost both his mother and father, an 11-year-old city boy is sent to live with his grandparents in a small seaside village. Feeling responsible for his father's accidental death, he becomes increasingly introverted and finds himself unable to make friends with the local kids. Then an eccentric elderly doctor takes him under his wing, and tells him of an ancient ceremony where a sacred flame must be brought back from a remote island by a lone swimmer...

[Director Profile]

Naoki SEGI

Born in Mie in 1963. Worked for a production company until going freelance in 1991. Works include "Izure no Mori ka Aoki Umi" [2003]. Established Soulboat Production in 2000.

■ 夢に向かう子供たちと母との、涙と笑いと愛をつづる

When both a child and his parent lose sight of themselves, the only thing left is to rediscover each other.

愛してよ

Aishiteyo ["Love Me"]

2004年/106分 <新潟> 2004, 106 min [Niigata]

当日ゲスト(左から):伊藤尚子(にいがたロケネット)、森重晃、松岡俊介、西田尚美、塩顕治、福岡芳 穂、ナシモト・タオ (にいがたロケネット/司会) (敬称略)

Guests on stage: Naoko ITO (Niigata Location Network), Akira MORISHIGE, Shunsuke MATSUOKA, Naomi NISHIDA, Kenji SHIO, Yoshiho FUKUOKA, Tao NASHIMOTO (Niigata Location Network) as Host



プロデューサー:森重晃 監督:福岡芳穂 脚本:橋本裕志、李正姫 企画製作:石井 渉 撮影:柴主高秀 出演:西田尚美、塩顕治、松岡俊介、野村祐人、伊山伸洋、荘司 アレク、泉綾香、牧野有沙、香田俊、筒井真理子、正名僕蔵、大河内浩、あがた森魚、 鈴木砂羽 制作:ステューディオスリー 配給:未定

2005年春 新潟先行ロードショー

[間い合わせ]

ステューディオスリー 〒150-0045 東京都渋谷区神泉町1-19 美幸ビル2F

Phone 03-5728-6658 Fax 03-5728-6659

ダメな母親・美由紀と迷っている息子・ケイジの微妙な距離。キッズモデルのオーディ ションを舞台に、愛し方に迷う母と子が向き合い、前向きに歩き始められるまでを、痛 みと笑いと涙、そして愛と死を通じて描く。

福岡芳穂

56福岡県出身。

|81 [ビニール本の女 密写全裸] でデビュー。 [Danger de mort (ダンジェ)] (*99) 、 [空 が、近い」('02)など。

*10月23日に発生した新潟県中越地震に伴い、RiFF開催期間中、にいがたロケーション ネットワークの協力を得て、募金箱を設置しました。集計した義援金72,745円は、にいがたロケーションネットワークより新潟県NPO協会宛てに振り込ませて頂いたこと をここにご報告致します。ご協力ありがとうございました。



Producer : Akira MORISHIGE Director: Yoshiho FUKUOKA Screenplay : Hiroshi HASHIMOTO / LEE Junghee Project Development : Wataru ISHII Director of Photography : Takahide SHIBANUSHI Cast : Naomi NISHIDA / Kenji SHIO / Shunsuke MATSUDKA / Eugene Nomura / Nobuhiro IYAMA / Alec SHOJI / Ayaka IZUMI / Arisa MAKINO / Shun SUGATA / Mariko TSUTSUI / Bokuzo MASANA / Hiroshi OKOUCHI / Morio AGATA / Sawa SUZUKI Production: Studio Three Distributor: TBA

Debuted in Niigata in spring, 2005

[Production Company]

Studio Three CO., Ltd.

1-19 Miyuki Bldg. 2F Shinesen-cho, Shibuya-ku, Tokyo 150-0045 Phone [81] 3-5728-6658 Fax [81] 3-5728-6659

[Story]

During auditions for a prestigious children's fashion show, a group of young hopefuls come face to face with their own dreams and insecurities, while a gregarious single mother puts on a brave front despite being freshly dumped by her lover. Awaiting them on the roof is a mysterious girl, seen by few but known to all, who beckons them toward an unknown fate

[Director Profile]

Yoshiho FUKUOKA

An eclectic filmmaker whose filmography spans a diverse array of genres including yakuza action, youth ensemble dramas and humanist comedy.

* With help from Niigata Location Network, RiFF placed a collection box for the Niigata Prefecture Chuetsu Earthquake, which occurred on October 23. Let us report here that the donation, 72,745 yen in total, was transferred to Niigata Prefecture NPO Association. Thank you very much for your contribution

■ かつて元気だった「まち」には、「映画館」がありました…。 Half-baked intrique sweeps through a deserted downtown arcade

らくだ銀座

Rakuda Ginza ("A Shopping Arcade of the Camel") 2003年/109分 <福島> 2004, 109 min [Fukushima]

当日ゲスト 写真上 (上の段 右4人): 脳本賢、峰岸徹、山本竜二、林弘樹 (下の段 右5人) 世野明日香、鎌田篤、根本博成、斉藤こず恵、宮本真希(敬称略) 写真下(左から):越後啓子(司会)、田村純郎、星川孝宜、古川雅裕、宮本倫明 Guests on stage: picture above (above: last four from the left) Ken WAKIMOTO, Toru MINEGISHI, Ryuji YAMAMOTO, Hiroki HAYASHI

[below: last five from the left] Asuka SENO, Atsushi KAMATA, Hironari NEMOTO, Kozue SAITO, Maki MIYAMOTO picture below Keiko ECHIGO as Host, Sumirou TAMURA, Takanobu HOSHIKAWA, Masahiro FURUKAWA, Michiaki MIYAMOTO



総合プロデューサー:越後啓子 プロデューサー:平田幸仁 監督:林弘樹 脚本:栗 山宗大 音楽:ふくだりえ 撮影:加藤武志 出演:伊崎充則、宮本真希、根本博成、 吉田日出子、岩城滉一、蜂岸徹、上田耕一、小沢仁志、大門正明、斉藤ごず恵、田口ト モロヲ、神戸浩、山本竜二、脇本賢、杉山彩子、世野明日香、鎌田篤、他 製作: FireWorks 制作: 楽映舎 配給: FireWorks

[問い合わせ]

FireWorks.

〒114-0034 東京都北区上十条4-17-7

Phone&fax 03-3900-4836

八百屋の後継ぎ修行中の光が、『らくだの祟り』という事件を通して街をハッピーにす るお話。光が小さい頃から大好きだったおばあちゃんが、昔この街が生まれた時の謎と 秘密をこっそり胸に秘め、今別れを告げます。

[監督]

林弘樹

日本映画監督協会会員。

獨協大学外国学部卒。卒業後、黒沢清監督、北野武監督等の元で働く。本作品が商業映 画監督デビュー

Producer : Keiko ECHIGO / Yukihito HIRATA Director : Hiroki HAYASHI Screenplay : Munehiro KURIYAMA Music : Rie FUKUDA Director of Photography : Takeshi KATO Cast : Mitsunori ISAKI / Maki MIYAMOTO / Hironari NEMOTO / Hideko YOSHIDA / Koichi IWAKI / Toru MINEGISHI / Koichi UEDA / Hitoshi OZAWA / Masaaki DAIMON / Kozue SAITO / Tomorowo TAGUCHI / Hiroshi KANBE / Ryuji YAMAMOTO / Ken WAKIMOTO / Ayako SUGIYAMA / Asuka SENO / Atsushi KAMATA Production : FireWorks / Raku Film Distributor : FireWorks

[Distributor]

4-17-7 Kami-Jujo, Kita-ku, Tokyo 114-0034

Phone & Fax [81] 3-3900-4836

[Story]

Recurring dreams of camels plague a listless greengrocer and frustrated athlete in a rundown city shopping arcade, inspiring him to hold a "camel festival" to revitalize the local community. This proves to be only the beginning of a heartwarming mystery involving an unusual Arab, the disappearance of the festival funds, and a 25-year-old secret...

[Director Profile]

Hiroki HAYASHI

A member of Directors Guild of JAPAN, After graduating from Faculty of Foreign Language of Dokkyo University, Hayashi worked for directors including Kiyoshi KUROSAWA and Takeshi KITANO. Made his commercial directorial debut with this film.

■ 皮肉で切ない現代版グリム童話系ロードムービー

A sad and ironic fable of two starcrossed lovers

BUBU AGAIN

RURU AGAIN ["] ove Me"]

2004年/30分(全長47分) <沖縄> 2004, 30 min (The original runtime is 47 min) [Okinawa]

当日ゲスト(左から):小林且弥、秋吉久美子(敬称略) Guests on stage: Katsuya KOBAYASHI, Kumiko AKIYOSHI



企画:利倉州 プロデューサー: 江尻健司 監督・脚本: 秋吉久美子 出演: 三上ちさこ、小林且弥、力也、諏訪太朗、てつよし。他 制作: レジェンド・ピクチャーズ 配 給:未定

[問い合わせ]

レジェンド・ピクチャーズ

〒151-0053 東京都渋谷区代々木5-55-6 コンフォール参宮橋504 Phone 03-3469-1610 Fax 03-3469-1620

ガソリンスタンドに勤めるリリーは、スポーツカーに乗ったブタのブブと出会った瞬間 に恋に落ち、愛の逃避行へ。なんとブブは王子様だったのだ。2人だけの幸せな日々。 だが、この旅の最後には悲しい運命が待っていた。

[監督]

秋吉久美子

静岡県出身

74日活青春映画三部作で主演デビュー。数々の賞を受賞。'03、DVD作品 「Communication」で初監督を務める。

Development : Akira TOSHIKURA Producer: Kenji EJIRI Director / Screenplay : Kumiko AKIYOSHI Cast: Chisako MIKAMI / Katsuya KOBAYASHI / RIKIYA / Taro SUWA / TETSUYOSHI Production: Legend Pictures co., ltd Distributor: TBA

[Production Company]

Legend Pictures Co., ltd 5-55-6-#407 Yoyogi, Shibuya-ku, Tokyo 151-0053

Phone (81) 3-3469-1610 Fax (81) 3-3469-1620

One day while working at a gas station, Lily falls in love at first sight with a pig named Bubu. Convinced that he is a prince in disguise, they run away together and begin a dreamlike adventure that carries them toward a less-than-fairytale ending.

Kumika AKIYOSHI

Native of Shizuoka. Made her debut as a leading actress in 1974 in a trilogy of "seishun" (youth) films from Nikkatsu. Winner of numerous awards. Made her directorial debut in 2003 with DVD work. "Communication."

■ あの春の数日間、僕たちは少しだけ大人になった。

All the boys in the town had the same haircut.

『バーバー吉野』

Barber Yoshino - ["Yoshino's Barber Shop"] 2003/96分 <伊豆> 2003, 96 min [Izu]

当日ゲスト(左から):板垣敏弘(フィルムコミッション伊豆 統括ディレクター)、荻上直子、 河村由美 (司会) (敬称略)

Guests on stage: Toshihiro ITAGAKI (General Director of Film Comission Izu), Naoko OGIGAMI, Yumi KAWAMURA as Host

RIFF RIFE RIFE

[キャスト&スタッフ]

プロデューサー: 天野真弓 監督・脚本: 荻上直子 出演: もたいまさこ/米田良、大 川翔太、村松諒、宮尾真之介、石田法嗣、岡本奈月/森下能幸、たくませいこ、三浦誠 己/浅野和之/桜井センリ 製作:PFFパートナーズ 配給:ユーロスペース

ハビネット・ピクチャーズよりDVDが発売

「問い合わせ」

ユーロスペース

〒150-0031 東京都渋谷区桜丘町24-4 東武富士ビル7F

Phone 03-3461-0212 Fax 03-3770-4179

この町の少年は、誰もが同じ髪型をしていた。床屋「バーバー吉野」でこの髪型にする のが、昔からの情わしなのだ。だがある日、東京から茶髪の転校生がやってきたから大 変。少年たちの心に小さな反抗心が芽生え始める。

[監督]

荻上直子

72千葉県出身。 '99USC大学院卒業。

PFFアワード2001入賞後、第13回PFFスカラシップ作品として本作で監督デビュー。

[Cast & Staff]

Producer: Mayumi AMANO Director / Screenplay: Naoko OGIGAMI Cast: Masako MOTAI / Ryo YONEDA / Shota OKAWA / Ryo MURAMATSU / Shinnosuke MIYAO / Hoshi ISHIDA / Natsuki OKAMOTO / Yoshiyuki MORISHITA / Seiko TAKUMA / Masaki MIURA / Kazuyuki ASANO / Senri SAKURAI Production : PFF Partners Distributor : Euro Space Inc.

DVD is in stores now

[Production Company]

Euro Space Inc.

24-4-7F Sakuragaoka-cho, Shibuya-ku, Tokyo 150-0031 Phone (81) 3-3461-0212 Fax (81) 3-3770-4179

Every boy in a certain sleepy country town is forced to adopt the same bowl-cut hairstyle at the authoritarian hands of the local barber. However, the conformist regime is turned on its head when a transfer student from Tokyo and his stylish dyed coiff sends waves through their community...

[Director Profile]

Born in Chiba in 1972. Graduated from USC Grad School in 1999. Won a PFF Award in 2001, which led to her directorial debut with "Yoshino's Barber Shop.

Tokyo Meelings

Festival Convention

FIFE

Film Commission Convention

RFF

■ 歳の離れた2人の男たちによる、自分探しの旅

Two unlikely friends set off on a journey of self-discovery

「小春小町」

Koharu Komachi ("Koharu Komachi")

2004年/100分 <秋田・十文字町> 2004, 100 min [Jumonji-machi, Akita]

当日ゲスト(左から) :関格也、山下徹大、細川茂樹、望月六郎 (敬称略) Guests on stage: Yuya SEKI, Tetsuo YAMASHITA, Shiqeki HOSOKAWA, Rokuro MOCHIZUKI



プロデューサー:小笠原明男、小林壽夫、佐藤敏宏 監督:望月六郎 脚本:名畑晶 史、望月六郎 出演:細川茂樹、樹木希林、永島敏行、服部妙子、山下徹大、他 製作:「小春小町」製作委員会、スター・バレー、メーカーズ・カンパニー 制作:エ -チーム 配給:未定

[間い合わせ]

有限会社エー・チーム

〒106-0046 東京都港区元麻布3-6-9 元麻布会館B1

Phone 03-3404-3370 Fax 03-3404-3460

[物語

「東京で夢に破れ帰郷した男と、登校拒否の高校生。家族や周囲に溶け込めない2人は、 宝くじで当った100万円で秋田から東京へと向かう。途中下車しながらの長旅。旅の果 でに2人が見つけた、それぞれの生きる道とは?

[監督]

望月六郎

'57東京都出身。

'83中村幻児監督作品で脚本家デビュー。

'85『本番ビデオ・剥ぐ』で監督デビュー。近年では'04『KAMACHI』が公開。



[Cast & Staff]

Producer: Akio OGASAWARA / Toshio KOBAYASHI / Toshibiro SATO Director: Rokuro Mochizuki Screenplay: Akifumi NAHATA / Rokuro MOCHIZUKI Cast: Shigeki HOSOKAWA / Kirin KIKI / Toshiyuki NAGASHIMA / Taeko HATTORI / Tetsuo YAMASHITA Production: XKoharu Komachi" Production Committee / Starvalley / Makers Company Production: A Team Distributor: TBA

[Production Company]

A Team Inc

3-6-9-B1F Motoazabu, Minato-ku, Tokyo 106-0046

Phone [81]3-3404-3370 Fax [81] 3-3404-3460

[Story]

Fortune smiles on a failed actor marking time on his family farm and a directionless teenager who refuses to go to school when they win one million yen in a lottery. Seizing the opportunity to escape their mundane existences, they board a train from Akita to Tokyo and experience several unexpected encounters along the way. What awaits them at the end of their journey?

[Director Profile]

Rokuro MOCHIZUKI

Born in 1957. Made his film industry debut as a screenwriter for a film by Genji NAKAMURA, and as a director with "Honban Bideo: Hagu" in 1985. Recent works include "Kamachi" 1900.

■ 難病に侵された少女が綴った闘病記の映画化

A true story of one girl's undying hope in the face of an unconquerable affliction

『1リットルの涙』

Ichi Rittoru no Namida l'One Liter of Tears"]

2004年/98分 <愛知・豊橋市> 2004, 98 min [Toyohashi, Aichi]

当日ゲスト(左から) :濱田煕男(豊橋姜護学校 教頭)、大西麻恵、岡村力(敬称略) Guests on stage : Teruo HAMADA (Vice-Principal of Toyohashi School for Handicapped Children), Asae ONISHI, Chikara OKAMURA



ヤスト&スタッフ]

プロデューサー:後藤嘉之、山本文夫 監督: 岡村力 脚本: 山本文太、田中貴大 出演: 大西麻恵、かとうかずご、鳥居かほり、芦川よしみ、松金よね子、村川敦子、岩井 詰聖、浜田光夫(友情出演)、井上高志、山口粧太、SUEKICHI、加藤郁子、森下千里、森山周一郎(友情出演)、速水売(友情出演)他 制作: オールアウト、翔エンターブライズ 製作: オールアウト 文部科学省選定作品 配給: リットルの涙上映委員会

[問い合わせ]

オールアウト

〒107-0052 東京都港区赤坂2-17-55 赤坂TMビル2F

Phone 03-5562-0434 Fax 03-5562-0786

[物語]

平凡な毎日を送る中学生・亜也に、ある日突然、不治の病の宣告が下る。徐々に運動機能を失ってゆく亜也の体。そしてついに……。25歳10ヶ月の若さで生涯を閉じた木藤亜也の、ベストセラーにもなった日記を原作にした感動ドラマ。

[監督]

岡村力

'65生まれ。

CMディレクターとして、ソニーや資生堂のCMを手掛ける。今作品が映画としての、初 監督作品となる。

[Cast & Staff]

[Distributor]

ALL OUT CO., LTD.

2-17-55-2F Akasaka, Minato-ku, Tokyo, 107-0052

Phone [81]3-5562-0434 Fax [81]3-5562-0786

[Story]

Diagnosed with an incurable degenerative brain disease in junior high school, a young woman resolves to live her remaining years to the fullest. Her effort pays off as she manages to advance to her desired high school, but as her physical condition gradually deteriorates, she finds herself facing surmounting adversity. Based on the diaries of Aya Kito, this fitm depicts her indefatigable struggle against a debilitating illness and her resolute refusal to let it dominate her life.

[Director Profile]

Chikara OKAMURA

Born in 1965, Commercial director for clients including Sony and Shiseido, "One Liter of Tears" marks his debut as a feature film director.

A single poem carries its owner back in time to a melancholy memory

聞こゆるや

Kikoyuruya ("Can You Hear It?")

2004年/133分〈熊本〉 2004, 133 min [Kumamoto]

当日ゲスト:松重豊 (一番左)、山田武 (右から2番目)、藤本恭子 (一番右) (敬称略) Guests on stage: Yutaka MATSUSHIGE (on the left), Takeshi YAMADA (second from the right), Kyoko FUJIMOTO (on the right)



[キャスト&スタッフ]

監督・プロデュース・脚本・編集:山田武 プロデュース・音楽:藤本恭子 出演:石 田えり、熊本県民からのキャスト、山田武、和栗由紀夫、萩原朔美、松重豊、常田富士 男、他 企画・制作・配給: Ryun

2005年6月シネマアートン下北沢にて公開

「問い合わせ」

「聞こゆるや」事務局

〒154-0003 東京都世田谷区野沢2-26-20 Ryun内 Phone 03-5481-6173 Fax 03-5481-6189 〒862-0959 熊本県熊本市白山1-4-9 末永ビル3F TEL 096-373-1567 Fax 096-373-1568

「物語]

20年もの時を経て届いた一編の詩。高校時代の恋人が自分に宛てたその詩を手に、彼 女は故郷の熊本を訪れる。鮮明によみがえる20年前の記憶。高校3年の夏、彼の未来を 大きく狂わせたある事件を、彼女は思い出していた。

[監督]

山田計

63個本県出身。

大学時代より演劇を始め、蜷川スタジオ等を経て三輪明宏氏に師事。今作が初の映画監 督、脚本、プロデュース。

Director / Produce / Screenplay / Editor : Takeshi YAMADA Producer / Music: Kyoko FUJIMOTO Cast: Eri ISHIDA / Cast from KUMAMOTO / Takeshi YAMADA / Yukio WAGURI / Sakumi HAGIWARA / Yutaka MATSUSHIGE / Fujio TOKITA Development / Production /

Released at Cinema Artone Shimokitazawa in June, 2005

[Production Company]

'Kikoyuruya" secretariat Ryun, 2-26-20 Nozawa, Setagaya-ku, Tokyo 154-0003 Phone (81)3-5481-6173 Fax (81) 3-5481-6189 1-4-9-3F Hakuzan, Kumamoto-shi Kumamoto 862-0959 Phone (81)96-373-1567 Fax (81)96-373-1568

Clutching a 20-year-old poem from her high school sweetheart, a woman returns to her hometown in Kumamoto. Overcome by a deluge of memories, she recalls above all the events of one fateful summer's night that would change their lives forever.

[Director Profile]

Takeshi YAMADA

Born in Kumamoto in 1963. Became active in theater at university, and later studied under Akihiro MIWA. "Can You Hear It?" is Yamada's debut as a film director, screenwriter and

人と自然が触れ合う、若者たちの心の旅

Two troubled youths united by chance begin a tentative journey of love and reawakeing

『逢いたい』

Aitai ("Together with You")

2003年/90分<富山> 2004, 90 min [Toyama]

当日ゲスト(左から):山本康平、長澤奈央、新藤栄作、淺井康博(敬称略) Guests on stage: Kouhei YAMAMOTO, Nao NAGASAWA, Eisaku SHINDO, Yasuhiro ASAI

[キャスト&スタッフ]

プロデューサー:八木欣也 監督・原案:淺井康博 脚本:我妻正義、よしだあつこ、 小林要、八木欣也 出演:淺井康博、塚本里奈、長澤奈央、山本康平、秋山拓也、坂越 由実子、星奈々、津嘉山正種、田島令子、筒井真理子、菅井きん、新藤栄作 制作: 「逢いたい」製作委員会、スーパービジョン 配給:未定

[問い合わせ]

株式会社スーパービジョン 〒107-0052 東京都港区赤坂5-5-8 赤坂ファイブビル4F

Phone 03-5549-2851 Fax 03-3585-8196

「物語]

祖母を亡くしふさぐ青年の前に、家出して富山にやってきた女子高生が現れる。青年の 仲間たち、そして心を閉ざす車椅子の少年……。富山の雄大なる自然の中で、悩みもが きながら生きる若者たちの希望を描いた青春群像。

「歌 報

淺井康博

79富山県出身。国際武道大学を中退し、俳優業に専念。篠崎誠監督『忘れられぬ人』 等に出演の他、舞台での作演出経験も。

[Cast & Staff]

Producer: Kinya YAGI Director & Original Idea: Yasuhiro ASAI Screenplay: Masayoshi AZUMA / Atsuko YOSHIDA / Kaname KOBAYASHI / Kinya YAGI Cast: Yasuhiro ASAI / Rina TSUKAMOTO / Nao NAGASAWA / Kouhei YAMAMOTO / Takuya AKIYAMA / Yumiko SAKAGOSHI / Nana HOSHI / Masanae TSUKAYAMA / Rieko TAJIMA / Mariko TSUTSUI / Kin SUGAL / Eisaku SHINDO Production: "Aitai" Production Committee / SUPER VISION Distributor: TBA

[Production Company]

SUPER VISION INC.

5-5-8-4F Akasaka, Minato-ku, Tokyo 107-0052 Phone (81)3-5549-2851 Fax (81) 3-3585-8196

A young man living in the Toyama countryside with his beloved grandmother retreats deep within himself after she dies before his very eyes. His friends do their best to console him, but to no avail. Then one day, he discovers a young girl lying unconscious at a nearby bus stop, and takes her in. As she recovers at his home, the girl slowly reveals her own emotional burden. With the help of a kind teacher, they begin to open their hearts to one another

[Director Profile]

Yasuhiro ASAI

Native of Toyama, born in 1979. Attended university in Tokyo until withdrawing to focus on a career in acting, and has appeared in Makoto SHINOZAKI's "Wasurerarenu Hitobito" ("Not Forgotten." 2000) as well as several self-written and self-directed works for the stage.

Tokyo Meetings

Festival Convention

Film

Commission Convention

FIIM

监

■ 天国へ旅立った愛する人たちへの心の手紙集

Radio waves deliver precious letters to heaven

『千の風になって』

Sen no Kaze ni Natte ("I am a Thousand Winds") 2004年/107分 <仙台> 2004, 107 min [Sendai]

当日ゲスト(左から):伊藤高史、西山繭子、金秀吉(敬称略) Guests on stage: Takashi ITO, Mayuko NISHIYAMA, KIM Sookil



[キャスト&スタッフ]

エグゼクティブ・プロデューサー:鈴木幹二 プロデューサー:清水昭雄、金秀吉、桜 井勉 監督・脚本:金秀吉 出演:西山繭子、伊藤高史、南果歩、水谷妃里、桂木梨 江、吉村実子、綿引勝彦、他 製作:「千の風になって〜天国への手紙」製作委員会 配給:シネカノン

[問い合わせ]

シネカノン

〒150-0044 東京都渋谷区円山町15-3

Phone 03-5458-6576 Fax 03-5458-6572

「大国〜旅立った人たちへの想いを綴った手紙を朗読する、実在のラジオ番組をモチーフ に映画化。番組を取材することになった女性記者を通じて、感謝や怒り、悲しみなど、 数々のエビソードが描かれる。内容は全て実話。

金秀吉

61大阪市出身。

『潤の街』(180)の脚本で城戸賞を受賞。『君は裸足の神を見たか』(186)で監督デビュー。

Executive Producer : Kanji SUZUKI Producer: Akio SHIMIZU / KIM Sookil / Tsutomu SAKURAI Director / Screenplay : KIM Sookil Cast: Mayuko NISHIYAMA / Takashi ITO / Kaho MINAMI / Yuri MIZUTANI / Rie KATSURAGI / Jitsuko YOSHIMURA / Katsuhiko WATABIKI Production: "Sen no Kaze ni Natte" Production Committee Distributor: CINE QUANON

[Production Company]

CINE QUANON

15-3, Maruyama-cho, Shibuya-ku, Tokyo 150-0044 Phone [81]3-5458-6576 Fax [81] 3-5458-6572

A female journalist is assigned to report on a unique radio show where the DJ reads letters to loved ones who have passed away. Based on an actual radio program and the true stories it broadcasts, this film brings to the screen its many tales of gratitude, anger, and sadness.

[Director Profile]

Won a Kido Award for his screenplay for "Yun no Machi" [1980]. Made his directorial debut with "Kimi wa Hadashi no Kami o Mita ka" in 1986.

■ 犯罪を犯した少年に、日本の風景が語りかける A dialogue between a young man on the run and the scenic landscape of Japan

「17歳の風景 少年は何を見たのか」

17-sai no Fukei- Shonen wa Nani o Mita no ka ("17 and Life"

2004年/90分 <日本海(新潟~青森) > 2004, 90 min [The Sea of Japan (From Niigata to Aomoril]

当日ゲスト(左から):志摩敏樹、柄本佑、若松孝二(敬称略) Guests on stage: Toshiki SHIMA, Tasuku EMOTO, Koji WAKAMATSU

[キャスト&スタッフ]

プロデューサー・監督・原案: 若松孝二 脚本: 山田孝之、志摩敏樹、出口出 出演: 柄本佑、針生一郎、関えつ子、他 制作・配給:シマフィルム

2005年7月よりポレポレ東中野にて公開

[問い合わせ]

〒624-0951 京都府舞鶴市字上福井117 志摩機械株式会社内

TEL 0773-75-0652 FAX 0773-76-5591

(物(高)

当てもなく、ただひたすら自転車で走る少年。母親を殺して自転車で逃走したという実 話を基に、少年犯罪の心の純粋な内側を描く。首都圏から日本列島を青森まで北上する 間、少年はどんな人と出会い、何を考えるのか。

[監督]

若松孝二

36宮城県出身。

30日本版出版 (63) で監督デビュー。'65に若松プロダクション設立。[完全なる飼育 赤 い殺意] ('04) 等を監督。

[Cast & Staff]

Producer / Director / Original Idea : Koji WAKAMATSU Screenplay : Takayuki YAMADA / Toshiki SHIMA / Deru DEGUCHI Cast : Tasuku EMOTO / Ichiro HARIU / Etsuko SEKI Production Company & Distributor: Shima films

To be released at Theater POLE POLE Higashi-Nakano in June, 2005

117 Aza-Kamifukui, Maizuru-shi, Kyoto 624-0951 Phone I811 773-75-0652 Fax I811 773-76-5591

A young man persistently pedals his bicycle on a solitary ride from Tokyo to Aomori, the city receding into the distance as the road takes him further from it. What events have led him to undertake such an arduous journey? A tale of guilt and redemption, set against the stunning backdrop of northern Japan.

[Director Profile]

Koji WAKAMATSU

Born in Miyagi in 1936. Made his directorial debut with "Amai Wana" in 1963, and went on to establish Wakamatsu Production in 1965. Works include "Kanzen Naru Shiiku: Akai Satsui"

鈴木清順の『東京流れ者』のサスペンス、

相米慎二の『セーラー服と機関銃』の純愛を描いたのは、熊谷秀夫の照明だ

A nostalgic look at the lighting wizardry of Hideo Kumagai and his contribution to Japanese films

『照明熊谷学校』

Shomei Kumagai Gakko ("Mr. Kumagai's Lighting School") 2004年/75分 <東京・調布市> 2004, 75 min [Chofu-city, Tokyo]



当日ゲスト 写真上(左から): 和田誠、熊谷秀夫、長谷川隆(司会)(敬称略) 写真下(左から)長友貴樹(調布市長)、関口裕子(キネマ句朝社/司会)(敬称略) Guests on stage: picture above Makoto WADA, Hideo KUMAGAI, Takashi HASEGAWA as Host picture below Yoshiki NAGATOMO [Mayor of Chofu-city], Yuko SEKIGUCHI (Kinema Junpo) as Host

[キャスト&スタッフ]

出演:熊谷秀夫、根岸吉太郎、真田広之、他 監修:和田誠 ナレーション:小泉今日 子 インタビュアー:長谷川隆 製作:藤田義則 プロデューサー:中林千賀子 撮 影:高間賢治、栗山修司 録音:橋本文雄 編集・構成:伊藤正治 作曲・演奏:佐山 雅弘 配給・製作:株式会社フェローピクチャーズ

2004年渋谷ユーロスペースにてレイトショー公開

[問い合わせ]

株式会社フェロービクチャーズ 〒160-0023 東京都新宿区西新宿8-12-8-1F Phone 03-5348-7464 Fax 03-5330-1108

[宣伝連絡先]

キネマ旬報社

〒106-0045 東京都港区麻布十番1-2-3 プラスアストル4F

Phone 03-3589-8306 Fax 03-3589-8302

「物語

大映京都に学び、日活に移って独特の解釈でSPやロマンボルノを深め、フリーとなり 長谷川和彦、相米慎二、和田誠ほか多くの監督の作品を輝かせた照明技師・熊谷秀夫 が、そのマジカルな技術を語るドキュメンタリー。

[監修]

和田誠

36生まれ。イラストレーター・映画監督。

'84『麻雀放浪記』で監督デビュー。

「怪盗ルビイ」('88)を機に熊谷秀夫と組む。

[Cast & Staff]

Supervisor: Makoto WADA Narration: Kyoko KOIZUMI Interviewer: Takashi HASEGAWA Executive Producer: Chikako NAKABAYASHI Director of Photography: Kenji TAKAMA/Shuji KURIYAMA Sound Mixer: Fumio HASHIMOTO Editor: Masaharu ITO Composer/ Music performed by: Masahiro SAYAMA Cast: Hideo KUMAGAI / Kichitaro NEGISHI / Hiroyuki SANADA Distributor: Fellah Pictures

Released at Euro Space in Shibuya in 2004

[Distributor]

Callab Diet man

8-12-8-1F Nishi-Shinjuku Shinjuku-ku Tokyo 160-0023 Phone (81) 3-5348-7464 Fax (81) 3-5330-1108

[Publicity]

KINEMA JUNPOSHA CO., LTD. 1-2-3 Azabujuban, Minato-ku, Tokyo 106-0045 Phone (81) 3-3589-8300 Fax (81) 3-3589-8302

Story]

Film lighting director, Hideo KUMAGAI, learned his trade at Daiei's Kyoto studios before switching to Nikkatsu, where he added his own distinctive style to B-movie and soft porn flicks. After going freelance his sought-after talents were utilized by numerous filmmakers including Seijun SUZUKI, Kazuhiko HASEGAWA, Shinji SOMAI and Makoto WADA. This documentary shines a spotlight on his inimitable movie magic.

Director Profile]

Makoto WADA

Illustrator and film director, born in 1936. Made his directorial debut in 1984 with "Mahjong höröki." Collaborated with Hideo KUMAGAI on "Kaito Rubv" (1988).

RiFF Conference -RFIP-

Reception

開催の趣旨と報告

RiFFは、映画祭期間中、「Regional Film INVESTMENT PROGRAM」をテーマに、非公開座談会を開催しました。制作側のみならず、地域行政・金融など地域全体でサポートする体制ができてこそ、地域映画は本格的に活性化できるのではないかという考えの下、かつてあまり接触がなかった関係当事者の本音を交換し合い、問題点を浮き彫りにしていきました。

(司会:楠純子)

Aims & Report

During the festival, RiFF held a closed session around the theme of "Regional Film Investment Program." Filmmakers were joined by public officials and financiers, for regional filmmaking can develop only when their total support system is organized. This unprecedented gathering of stakeholders in regional films facilitated a frank exchange of opinions, bringing into sharp focus the challenges that lie ahead.

(Moderator of RiFF Conference : Junko KUSUNOKI)

この座談会では、制作者のみならず、地域行政・金融など地域全体でサージの座談会では、制作者のみならず、地域行政・金融など地域全体でサーフィルム(地域映画)を上映する「RiFF会議「地域映画活性化座談ラビロス六本木で非公開イベントRiFF会議「地域映画週間 - Here』内)が開催されているが、"リージョナル・フィル& There』内)が開催されているが、"リージョナル・フィルム(地域映画)を上映する「RiFF2004(リージョナ・フィルム(地域映画)を上映する「RiFF204(リージョナ・フィルム(地域映画)を上映する「RiFF会議「地域映画活性化座談」が開催された。

文化通信(速報)16年10月28日(13659号)第三種郵便物認可

☆きょうのニュース

◎サポ

ート体制の構築で地域映画は活性化するか

RiFF「地域映画活性化座談会」を開催

地域・行政関係者ら活発に意見交換

映画業界、

文化通信 2004年10月28日

東京国際フィルム&コンテンツマーケット2004 ~フィルム&TVプログラム~(略称TIFCOM)

TOKYO INTERNATIONAL FILM & CONTENTS MARKET 2004 - FILM & TV PROGRAMS - (aka TIFCOM)

[日時] 2004年10月25日(月)~27日(水) 10:00~18:00

[会場] 六本木ヒルズ 森タワー

[Date] October 25 (Mon) - 27 (Wed) 10:00~18:00

[Venue] Roppongi Hills Mori Tower







文化庁映画週間からは、ユニジャパン、全国フィルム・コミッション連絡協 議会、RiFF Officeが出展しました。

UniJapan Film, Japan Film Commission Promotion Council, and RiFF Office were exhibitors from Bunka-Cho Film Week.

開催の趣旨と報告

「TIFCOM2004」は、アジアの小規模事業者から東京国際エンタテインメントマーケットに出展される大規模事業者まで、多様な事業者のマッチングの可能性を提供する為に開催された、アジア初の総合ビジュアルコンテンツマーケットです。

六本木ヒルズを十二分に活用することで実現した居心地よい 商談環境に加え、映像の上映権、放送権、バッケージ化権、商 品化権、そしてリメイク権に特化した取引・交渉サポートサー ビスを提供することで、アニメーションを含む映画、テレビ番 組、ビデオ作品の事業者間売買を総合的に支援します。

アジア各国のバイヤー、映画製作者を始め、欧米からも映画 祭担当者等が訪れ、情報交換が活発に行われました。

Aims & Report

TIFCOM 2004 is the first in Asia to offer a market for visual contents, which was held to provide excellent opportunities for a variety of enterprises; from small-scale enterprises in Asia to major companies which exhibit their products in the Tokyo International Entertainment Market.

TIFCOM comprehensively supports the businesses of feature films, TV programs, video titles including animation by offering the specialized service to cover business transactions and negotiations regarding rights of exhibition, broadcasting, merchandising and remake in addition to the confortable environment for business, making the most of Roppongi Hills.

Not only the buyers and film producers from Asian countries but also the directors of film festivals in Europe visited TIFCOM 2004 and actively exchanged information.

第17回東京国際映画祭 オフィシャルイベント クロージングパーティ at 六本木ヒルズ

17th Tokyo International Film Festival's Official Event: Closing Party at Roppongi Hills

[日時] 2004年10月31日(火) 15:30~18:30

[会場] 六本木ヒルズアリーナ

東京国際映画祭が開催したクロージング・パーティに、RiFFも参加しました。

[Date] October 31 (Tue) 15:30~18:30

[Venue] Arena of Roppongi Hills

RiFF participated in the closing party to the Tokyo International Film Festival.



RiFFマネージャーの三輪由美子氏による RiFFの紹介

RiFF



「聞こゆるや」プロデュース・作曲の藤本 恭子氏によるライブ演奏

Yumiko MIWA, Manager of RiFF, introducing Live performance by Kyoko FUJIMOTO, producer-composer of "Kikoyuruya (Can You Hear It?]"



『1リットルの涙』の挿入歌を歌った加藤郁子氏と大森洋平氏によるライブ演奏 Live performance by Ikuko KATO and Yohei OMORI, who sang songs from the soundtrack of "Ichi 東京ネットムービーフェスティバル表彰式開式と東京国際映画祭ク Rittoru no Namida (One Liter of Tears)"



応援に駆けつけた『1リットルの涙』の岡村力監督 Chikara OKAMURA, director of "Ichi Rittoru no Namida (One Liter of Tears)," who came to support his singers





ロージングセレモニーの中継

Live broadcast of the opening of Tokyo Internet Movie Festival awards ceremony and the closing ceremony of Tokyo International Film Festival

Appendix

付録

見張るような光景を見せる。 年の朝鮮統一を願う島民の が働いていたという。 50人を超える朝鮮人の海女 崎県の対馬で海女として働 さらに47年の独立運動、48 対馬で海女として働いてい それは1966年に実際に いていた。当時の対馬では って来たリャンさんは、長 武装蜂起まで起こった。 わるという経緯があった。 ここで映画は一瞬、目を 戦前に出稼ぎで日本に渡

フィルムの光景である。そ たリャンさんの姿を写した けてリャンさんを撮影した とにこの記録映画は未完成 のだった。だが、残念なこ

2 2 2

朝鮮人の海女たちの姿を伝 った。辛基秀氏はこのフィ 手によって作られたものだ 史の研究者でもあり記録映 性鶴氏とともに2年間をか えようと、カメラマンの金 ルムで、今まで殆ど知られ 画監督でもある辛基秀氏の コリアン二世で、朝鮮通信 ていなかった、日本で働く この白黒フィルムは在日 を込めた。

辛監督のフィルム製作があ ちが背負った苛酷な運命に らためて貴重な仕事であっ も過言ではない。それゆえ ることがなかったと言って 歴史については殆ど知られ ることである。しかし、個 たということが分かる。 ついては一般的にも知られ に戦前から朝鮮半島の人た に終わってしまった。確か 人個人の、家族の具体的な 2000年12月、本編の 画面に見るリャンさんは、 さんは暮している。まず、 野区のキムチ店街にリャン ッフを招きいれ、ニンニク ではなく、自室に取材スタ 力的にこなしている。そこ

辛監督のフィルムを挿入す という。そしてその自作に ムを見て記録映画作家とし 原村政樹監督はこのフィル を現出させたいという願い 在を生きるリャンさんの姿 ることによって、過去と現 たいという思いに駆られた 生きるリャンさんを記録し した今日、ぜひとも現在に て触発を受け、38年を経過

れる。私を含めてこの映画 やキムチなどの大事な自家 お元気で、日々の生活を精 高齢にもかかわらずとても 製食材も細かく紹介してく かといえば、まったくそう ンさんは気難しい性格の人 想像される。それではリャ 身体を張っての労働の姿が には海女の仕事をする時の タウンと言われる大阪市牛 現在、日本最大のコリア

ら溢れる人柄に魅入られる リャンさんの持つ親密感か はかなり複雑なことも分か の背負って来た家族の歴史 が進むうちに、リャンさん ことだろう。しかし、映画 を見る多くの人はほどなく ってくる。

生活がリアルに記録されて

こにはリャンさんの仕事と

その後、リャンさんも密航 が銃殺寸前までの危機に合 事件(4・3事件)で長男 る。そこで祖国の解放を迎 終わりの方でリャンさんが になってしまった。映画は 鮮に暮らすという離散家族 日本に3人の子供が残り、 朝鮮に帰国した。その結果、 帰国運動で3人の息子は北 生き別れている。さらに、 たが、彼女は4歳の次女と と長男は大阪へ密航した。 えた。だが済州島の政治的 に移り住むも、1944年 の時、夫の後を追って大阪 1人は韓国に、3人は北朝 北朝鮮への1960年代の し大阪に暮らすようになっ い、生命の危機を感じた夫 に空襲の激化で済州島に戻 リャンさんは太平洋戦争

済州島、それに北朝鮮も訪

肉親の葛藤も伝わって来る。 果たすエピソードを入れる。 リアンの人たち、それに日 朝鮮半島の人たちと在日コ リャンさんの姿を通して、 間関係を見ることが出来る。 れる者との最も理想的な人 画において、写す者と写さ 大きい。「海女のリャンさ た監督とリャンさんとの篤 さんに自らの言葉を語らせ 取材力と、何よりもリャン の長期間にわたる粘り強い 意志を継いだ原村政樹監督 そして次には辛基秀監督の のおおらかな人柄であろう。 を鮮明に見せることが出来 ンさんとリャンさんの家族 れ、離散した家族と再会を 8 1 6 1 1 0) である。(問合せ先=桜映 を考えさせ理解させる力作 たのは、第一にリャンさん 本人の社会関係、人間関係 ん」はドキュメンタリー映 い信頼関係によるところが この映画がここまでリャ TEL03-347

キネマ旬報 2004年11月下旬号

海女のリャンさん

文化記録映画賞レポート 文化庁映画賞

大賞作品「海女のリャンさん」を中心に

優秀賞が「山中常盤」「トン

選考委員会の選考の結果、

大賞が「海女のリャンさん」、

トンギコギコ図工の時間

31日)の協賛事業として開 中に行われ、好評であった。 また受賞記念上映会も開催 催事において執り行われた。 催された文化庁映画週間の 京国際映画祭(10月23日~ 画賞の贈呈式は今年より東 に」の3本であった)。映

映画の中から優れた文化記 設された。この中で「日本 催による文化庁映画賞が新 る」ことを目的とした「文 の向上とその発展に資す た。この分野の映像作品を 化記録映画賞」も新設され 録映画を顕彰し、映画芸術 回)の文化記録映画賞は、 奨励する大きな支えとなっ てくれることを期待したい。 平成15年度から文化庁主 今年、平成16年度(第2 海

品である。題名にある海女 [内容] 「海女のリャンさ成/04年 16ミリ・90分 画研究所 企画·製作/桜 東満、耽羅研究会、総聯映 供一辛基秀、NHK、金武 り/康すおん 映像資料提 済州方言翻訳/梁聖宗 語 川清久 録音/長谷川勝 手/小野達 映像効果/平 音楽/徳永由紀子 演出助 今野聖輝 編集/四宮鉄男 原村政樹 音声/小原静二、 リアン女性、リャン・イー 映画社 支援/文化庁 完 た長篇ドキュメンタリー作 ホンさんの生き方を記録し (ヒポコミュニケーション HANA-HANME ズ作品)と同じく在日のコ ん」は前号の「花はんめ は建国運動が反米闘争に変 立を目指したが、済州島で よる占領下で朝鮮人民は独 戦以後のアメリカ、ソ連に

年度は大賞が「こんばんは」、

に決定された(ちなみに昨

バクシャー世界の終わり 堀り中山隧道の記録」「ヒ 優秀賞が「掘るまいか 手

> を紹介したい。 した「海女のリャンさん」 今回はみごと大賞を受賞

女のリャ ンさん

撮影/木村光男、金性鶴、 [スタッフ] 製作/村山英 脚本·演出/原村政樹

ぐり、貝などを採りそれを もこの仕事は重労働であっ とはその名の通り、 端にある韓国でいちばん大 島の東福里に生まれ、太平 影当時、既に87歳になられ ャンさんは、この映画の撮 の道を歩んできた。 ように、リャンさんは苦難 のことを言うが、肉体的に 生活の生業にしている女性 きな島で、しかも島の中央 洋戦争前に日本に渡って来 た。その苦労に象徴される た。済州島は朝鮮半島の南 ていた。リャンさんは済州 1916年に生まれたリ 海にも

漢拏山(1950メートル)は韓国の最高峰と言われる ため海女の仕事に適してい 945年8月15日の日本敗 の歴史の舞台であった。1 ると言われた。 稜線は海底まで続く。その のある火山島で、楕円形の また済州島の歴史は激動

年初めて実施する「文化庁映画週間-Here&There」は、地域映画にの特集上映、文化庁映画賞の発表、の特集上映、文化庁映画賞の発表、世界の映画人が参加するシンポジウムや、国内の映画関係者が集ま
るコンベンションを通して、世界における日本映画について考える

日本映画振興の一環として、今

「リージョナル・フィルム・フェスティバル2004(RiFF2004(RiFF2004)」(10月25日、29~31日)では、地域色豊かな日本映画を13本は、地域色豊かな日本映画を13本は、地域色豊かな日本映画を13本は、地域色豊かな日本映画を13本のでは、10円では、10

年は何を見たのか」(監督理に迫る「77歳の風景 少理に迫る「77歳の風景 少年の心件をモチーフに、少年の心件をモチーフに、少年の心がある。

本ベホールにも



郎)などが上映される。

「小春小町」(監督:望月六へ向かうロードムービーへ向からロードムービー

香港の映画祭ディレクター

また、東京、釜山、上海





田へ帰郷した男と登校拒否

: 若松孝二)、夢破れて秋

の高校生が、宝くじで当た

が一堂に会し、映画祭がアジアの 映画文化、映画の振興に果たす役 関について討議する「アジア映画 人会議」(10月26日3時3分~)、 山田洋次監督と前韓国文化観光部 長官であり、「オアシス」などで 知られるイ・チャンドン監督が、 「映画と映画祭」をテーマに語り 合うスペシャル・トーク(10月26 日16時~)も用意されている充実 の "一週間』だ。TIFF会場の が本本ヒルズから徒歩5分のオリ ベホールにも足を運んでいただき たい。

キネマ旬報 2004年10月上旬特別号

文化通信(速報)16年10月28日(13659号)第三種郵便物認可

0 「文化庁映画週間~」、世界映画人会議26日開催 "日本映画の商業的成功難しい"など意見飛び交う

第17回東京国際映画祭の協賛企画として行われている「文化庁映画週

どの日本文化も、合わせて紹介される。問題提起としては、ブエノスアイ 毎年4月に5日間開催。日本映画を60本ほど上映する。今年は、1万5千 画のみの上映を行うというユニークなもの。2000年からスタートし、 が行われた。当日はこのほか、山田洋次監督とイ・チャンドン監督(「オ 間一日ere&There」は、26日に世界映画人会議を開催。世界の ると思います」と、日本映画における商業性の問題を指摘した。 くなっています。南米は映画興行のマーケットが小さいことも影響してい は、映画祭では成功を収めるのですが、一般公開となると難しいことが多 レスのディレクターであるエドゥアルド・アンティン氏が、「日本映画 か、戦前の日本映画のアニメを上映した。映画のほか、生け花や食べ物な 抜く。これまで寺山修司、鈴木清順、北野武、宮崎駿監督らの作品のほ 人ほどを動員した。海外の映画祭としては、日本映画の上映本数では群を トリオール・ファンタジア国際映画祭、パリ・エトランジュ・フェスティ イレス国際インディペンデント映画祭、フランクフルト日本映画祭、モン 映画人会議が行われた。場所は、六本木オリベホール。 アシス」)の対談、角川歴彦ゼネラルプロデューサーらが出席したアジア 映画祭の中で、日本映画がどのように上映されているかをめぐって、討議 ルの各代表が出席した。この中では、ドイツのフランクフルトが日本映 世界映画人会議は、司会をユニジャパンの西村隆氏が担当。プエノスア

文化通信 2004年10月28日

りにくいという指摘もあり、海外へ向けた日本映画の情報発信の重要性が

を積極的に上映する方針であることで共通性がある。日本映画の情報がと

今回参加した映画祭はいずれも規模は大きなものではないが、日本映画

改めて浮き彫りになった会議であった。

文化通信(速報)16年10月29日(13660号)第三種郵便物認可

◎第2回文化庁 久松猛朗松竹常務が映画界の現状報告など行う 全国映画祭コンベンション27日開催

本木オリベホール。 バルなどの現状報告)の各プレゼンテーションの後、③ディスカッション 詳細など)②「各地のこども映画祭」(キンダー・フィルム・フェスティ 市にある映像施設、SKIPシティの現状、同施設が主催するDシネマの シティの活動~映像学習プログラムと国際ロシネマ映画祭」(埼玉県川口 は、27日に第2回文化庁全国映画祭コンベンションを開催。①「SKIP 「地域における上映―上映する側と配給する側」が行われた。場所は、六 第17回東京国際映画祭の協賛企画として行われている文化庁映画週間

る50代の掘り起こしなどを意図し、今回、『夫婦割引50サービス』をス ①リピーターを増やす②中高年や中高生の掘り起こし③シニア予備軍であ わけです。その後、具体論に入り、動員の阻害要因を探っていく過程で、 うちの1館であるシネマ5で80本を上映。つまり、全体の13を1館で上 間だいたい230~240本。大分市の映画館は28スクリーンあり、その チームゼネラルマネージャーは、興行の極大化、極小化の二局化のなかで タートさせました」とコメント。またアスミック・エースの金田宏昭営業 映画界4団体が集まって、映画界の現状のリサーチをまず行うことをした 話し合いがまとまりませんでした。それでは駄目だというので、映連など がなされてきましたが、全体をどうするかというところまでは、なかなか で映画界は、個々の作品が当たる、当たらないと、その場では様々な論議 は出します」との応答などをした。 映し、残りの23を21館で上映している」という興行の現状を指摘。さら は、大分における興行の一極集中を上げ、「大分で公開される映画は、年 同社の配給方針に触れ、単館ミニチェーンと言われる配給のやり方を、 プリントを出し渋っている」との発言に、 に、青森県・なみおか映画祭の三上雅道ディレクターの「邦画大手は旧作 「ピンポン」「木更津キャッツアイ」などの成功例を出して説明した。 松竹から参加した久松猛朗常務は、映画界の現状報告として、「これま 一方、地方からの参加者である大分県の大分シネマ5の田井肇支配人 久松氏が「プリントがあるもの

了

文化通信 (速報) 16 年10月29日(13660号)第三種郵便物認可

第2回文化庁「全国FCコンベンション」開催 ◎日本の撮影環境の現状と課題を議論・提起

を説明した。 報を共有して全世界に共同で展開していきたい」と、その意義と役割など定。先の設立総会で事業計画などを承認。それぞれの多様な情勢の中、情 団体は6カ国18団体。今後、アジア各国、 のパク・クァンス氏らが登壇。パク会長は、 (AFCNet)の設立発表が行われ、初代会長に就任した釜山FC代表祭開催中に発足した『アジア・フィルムコミッション・ネットワーク』 方策を共有したい」との趣旨を説明。第一部として、先日の釜山国際映画 事が「日本の撮影環境をさらに改善する為に、現状と課題を把握し、その された。冒頭、全国フィルム・コミッション連絡協議会の前澤哲爾専務理影環境の現状と課題―』が28日午後、東京・六本木のオリベホールで開催第2回文化庁『全国フィルムコミッション・コンベンション―日本の撮 各機関などが加盟していく予 「設立時に正式加盟している

村」、そして群馬県・中之条町「伊参スタジオ公園」の各代表者が、施設伊奈町「ワープステーション江戸」、愛知県・犬山市「博物館 明治 伊奈町「ワープステーション江戸」、愛知県・犬山市「博物館」明治ションが行われ、岩手県・江刺市「歴史公園えさし藤原の郷」、茨城県・ 第二部では、『日本のオープンセット大集合』と題したプレゼンテー

ナ氏(プロデューサー)のほか台湾、香港、カナダのプロデューサーが出が行われ、松竹の宮島秀司氏、アミューズの河井信哉氏、韓国のキム・ソ の特徴や実際の撮影事例などを紹介した。 席。実際の撮影を通じて感じたことを率直に議論。撮影環境の課題が提起 第三部では、国際シンポジウム『海外映画人から見た日本の撮影環境』

文化通信 2004年10月29日

DA 場所に変えていきたい
アジアを撮影しやすい
まて 場所に変えていきたい

ミッションを束ねるアジの関連行事で同Netの

来日し、東京国際映画祭いるがアジアは政治、文

化とも実に多様。だから

その言葉通り今月末に ッパは各国の制度が似て

職が加盟した。「ヨーロ

を育てた。その手腕でア

く韓国映画の君手監督ら 時間がなくなりそう!

映画の監督。今をときめ しくなって、映画を観る カ所を含むアジアの18組

「これで、ますますだ 九州、北海道など国内10

ア・フィルム・コミッシ 支援するフィルム・コミ

光洙さん

PRを図る。

こそAFCNelが必要や手続きの改善、統一、 当面の活動はロケ地情ーなど人材育成だ。

映画やテレビのロケを なんです」

韓国江原道出身。釜山フィルム・コミッション運営委員長。49歳。AFGN e tのURLはwww.afcnet.org

なたなら」にも参加した。 文と写真・紀平里成

技術型でもトップスター は無理でもトップスター 体。大衆とのコミュニケ を使いたい。映画はゴミ 社会操作品の公開が難し い。次回作は父と字の家 頻楽作金盛の韓間では

毎日新聞 朝刊

2004年 (平成16年) 10月19日 (火曜日)

毎日新聞 2004年10月19日 朝刊



P B 金域 支援を 000 与 Co

6カ国参加の協力組織



朝日新聞 夕刊 年(平成16年) 10月22日 VII) 金曜日

をつとめる。 務局が置かれ 人の田中まこ代表が勘会長 った。神戸フィルムオフィ 縄まで10団体が正会員にな 朴光株代表が選ばれた。 事業計画によると、まず 日本からは、札幌から神 ムページにロケ地の写

発信基地になっている」 Netの活用を働きかけて 外の映像関係者にもAFC シア全体に広げ、アシア以 には少し時間がかかるが、 アジアはすでに映像文化の 「まだ最初の一歩。変化

の撮影に協力しています」 の社。FCは毎年、約40本 車務所には、日本でも公 「10年前は映画産業が全

ネット活用し情報を共有 主導する形で盛り上がった アジアのネットワークが ら、ロケ現場でのトラブル 必要という機運が、日崎が 韓国でも、複数の国にま 哲學の違いか 完。 文化 合作が増えて たがる撮影や

で近く公開される藤豊水で近く公開される藤豊水 話B・3563・2525 電 かれる「FCコンベンショ に、日本側がロケに協力し 主旗の「力道山」のよう た成功例もある。 (全国FC連絡協議会) 朴会長は沿日、東京で開

- ネットに載せるごとから始め、やがてアジアを世界の股後文化の中心に、壮大ジア地域のネットワーク(AFC)Nでも、ができた。各国のロケ地情報をインタップ・よう──。そんな狙いで、ロケを支援するフィルム・コミッション(FC)のアよう──。 な構想の第一歩だ。 国境を超えて映画やテレビ番組が作られる時代、互いの国で撮影をしやすくし (論院委員・観元信一)

て、多様なアジアにふさわなどの情報を加える。そし 真や動画を載せ、摄影機材 しい下この基準を作ってア に力を入れてきた。 を軌道に乗せたあと、FC れる映画監督。釜山映画祭 ルスとマンス」などで知ら 朴会長はそろ言う。「チ 日韓合作の支援もした。 張ってある。「KT」など、 や「シルミド」のポスターが

ネシア、マレーシアの6カ 国、中国、ロシア、インド はて開かれた。日本、韓

した釜山国際映画祭に合わ

創立総会は、15日に閉幕

国が参加し、

養には、事



前溯哲爾専務班事は「海外か。全国FC連絡協議会の のは3年前だった。 国際化も進む」と言う。 本の閉鎖的体質が変わり、 からのロケが増えれば、日 韓国、アジアの元気に要 日本にとっての意義は何

朝日新聞 2004年10月22日 夕刊

Riff 上映ラインナップ

| 作品 | 製作/制作 | 数量 | 出演 | 地域 |
|-------------------------|--|---------|---------------------|----------------|
| Turn ovar
天使は自転車に乗って | 制作: 野村企画 | 野村專一 | 藤村市保
栗塚 旭 | 京都 |
| 千 牟 火 | 製作:映画『千年火』製作委員会 | 搬水应货 | 丹波哲郎
古行和子 | 福岡・ 新宮町 |
| 更してよ | 創作: ステューディオスリー | 福岡労鹿 | 西田尚美 | 新獨 |
| らくだ鏡塵 | 製作:Pire Works
制作:楽映会 | 林 弘樹 | 伊崎充則官本真希 | 福島 |
| BUBU AGAIN | 制作: レジェンド・ピクチャーズ | 秋吉久幾子 | 三上ちさこ | SAL SWI |
| 夜古ーハート | 製作:PFF パートナーズ | 鉄上直子 | もたいまさこ 米田 良 | 伊豆 |
| 小春小町 | 製作。『小春小町」製作委員会、スター・
パレー、メーカーズ・カンパニー | 望月六郎 | 超川茂樹
樹木希林 | 秋田·
十文字町 |
| 1リットルの裏 | 製作:オールアウト
制作:オールアウト、罪エンタープライズ | 闰村 力 | 大西麻恵かどうかずこ | |
| 聞こゆるや | 企画・制作:Ryun | 加田 武 | 石田えり | 熊本 |
| 逢いたい | 製作:『逢いたい』製作委員会、
スーパービジョン | 选并康博 | 拽井康博
軍本里奈 | 單印 |
| 千の風になって | 製作:『千の風になって〜天国
からの手紙』製作委員会、 | 鱼鸦肉 | THE AT A SERVICE | fills de |
| 17歳の風景
少年は何を見たか | 制作:シマフィルム | 若松孝二 | 辆本 佑
志摩敏根 | 日本商
(新高~青森) |
| 鳳明熊谷学校 | 製作:フェローピクチャーズ | 10 HI M | 都 谷 秀 夫
根學市太阳 | 東京・ |

明本の劇映画発祥の地でも ある京都の映画「Turn 会に監督した「BUBU 台に監督した「BUBU 一番小町」、若松孝二監督作「小子」、お松孝二監督作「小子」、お松孝二監督作 映画製作・ビジネスモデル 輔ディレクターは「新しい 動ディレクターは「新しい のよりに、「新しい のよりに、「新しい (25日、29日~31日開催)。 関係者による舞台挨拶や トークショーも行われる 監督「照明熊谷学校」など 調布市長も推薦する和田誠 と角川大映撮影所を抱える を提示できれば」としてい

☆きょうのニュース 文化庁他「リージョナル~」、全13作品を上映「Turn~」「17歳の~」「照明熊谷学校」等の地域映画で新しい映画製作・ビジネスモデル提示

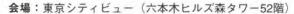
映画、テレビ番組、CM等のロケーション撮影を誘致し、支援するフィルムコミッション(FC/10月5日現在11団体)などの活動が全国の各ルムコミッション(FC/10月5日現在11団体)などの活動が全国の各地域で活発に行われているが、そこから生み出された映画は着実に日本映画界に新しい波を起こしつつある。
10月23日(土)〜31日(日)まで東京・六本木のオリベホールで開催される文化庁主催「文化庁映画週間」日 ere & There」(第17ム・フェスティバル2004」(主催:文化庁/RiFF Offic 安援事業)で製作支援が行われた映画など、北は青森から南は沖縄まで全支援事業)で製作支援が行われた映画など、北は青森から南は沖縄まで全支援事業)で製作支援が行われた映画など、北は青森から南は沖縄まで全支援事業)で製作支援が行われた映画など、北は青森から南は沖縄を買っていた。

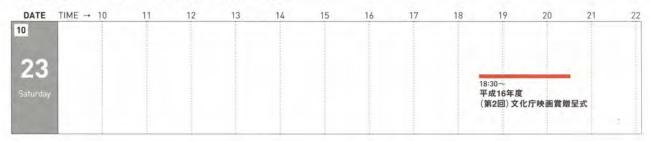
文化通信(速報)16年10月12日(13647号)第三種郵便物認可

文化通信 2004年10月12日

スケジュール

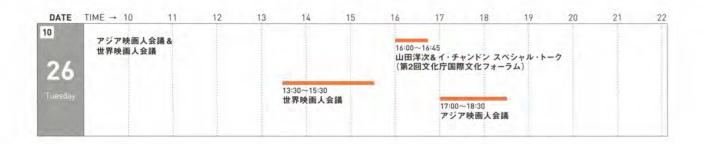
Schedule





会場: 六本木オリベホール

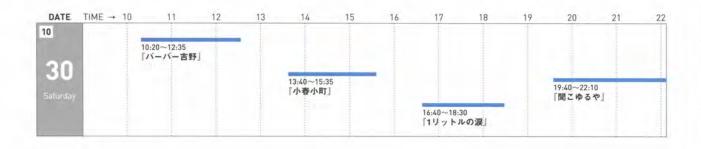


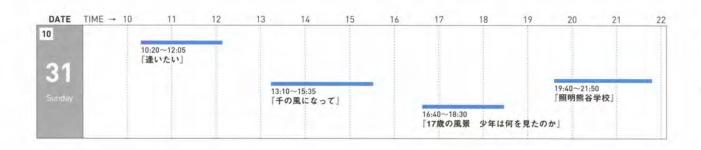












156 Bunka-Cho Film Week

文化庁映画週間公式記録 報告書

発行日:平成17年3月25日

発行: 文化庁

編集:スペルバウンド合資会社<町野民/登山里紗>

東京都渋谷区渋谷1-3-8 3F

開駅:有限会社百米映画社 <アレック・マッコーレー/白井京子/久野智

子/森久美子>

協力:財団法人日本映画海外普及協会<西村隆>、財団法人国際文化交流推進協会(エース・ジャパン)<岩崎ゆう子/熊谷ゆい子>。全国フィルム・コミッション連絡協議会<前澤哲爾/名護すえ子>。RIFF Office<山田俊輔/三輪由美子/渡辺正純/上住曜子>。有限会社百

米映画社<塩崎祥平>

デザイン:有限会社クルーク 印刷・製本:大日本印刷株式会社

© 2005 文化庁 非売品

Bunka-Cho Film Week REPORT

Date of Publication: March 25, 2005

Published by : Bunka-Cho

Editor: Spellbound Incorporated (Tami MACHINO, Risa TOYAMA)

1-3-8-3F Shibuya Shibuya-ku, Tokyo

Translation: 100meterfilms (Alec McAULAY, Kyoko SHIRAI, Noriko HISANO, Kumiko

MORI

Contributors: UniJapan Film [Takashi NISHIMURA], Japan Association for Cultural Exchange (ACE Japan) [Yuko IWASAKI, Yuiko KUMAGAI], Japan Film Commission Promotion Council (Tetsuji MAEZAWA, Sueko NAGO], RiFF Office [Shunsuke YAMADA, Yumiko MIWA, Masazumi WATANABE, Yoko UEZUMI), 100meterfilms (Shohei SHIOZAKI)

Design: Klug Co., Ltd.

Printed by: Dai Nippon Printing Co., Ltd.
© 2005 Bunka-Cho. Not for Sale

Bunka-Cho Him Week-Here & There THE TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL Date October 23 [sat] - October 31 [sun], 2004 Ve Oribe Hall, Roppongi Organized by: Agency F Cultural Affairs (Bunka-Cho). Co-organized by Exchange / Japan Film Commission Promotio Office) Berlin, Buenos Aires, Cannes, Frankf Hong Kong, Montreal Oporto, Paris, Pusar Shanghai, Toronto, 文化庁 Week-Here & There HE 17th TOKYO INTE NATIONAL FILM FESTIVAL Date: October 23 [October 31 [sun], 2004 Venue: Oribe Hall, Ro ppongi Organized by: Agency For Cultural Affa Film Commission Promotion Council / RIFF Of Administrated by RiFF Office Further Information Phone 03-3406-5302 (RiFF Office) Berlin, Bu Aires, Cannes, Frankfurt, Hong Kong, Mon Oporto Paris Pusan Shanghai Toronto