

〔座談会〕

混迷化する世界、複層化する映像表現

出席者

白杵 陽（日本女子大学文学部教授／日本中東学会会長）

石坂健治（東京国際映画祭「アジアの風」部門プログラミング・ディレクター／

日本映画大学教授）

杉野希妃（女優／映画プロデューサー）

司会 山本博之（京都大学地域研究統合情報センター准教授）

収録日 二〇二二年二月二日

山本 地域研究と映画は、学術研究と娯楽、あるいはリアリティとフィクションというように、お互いに正反対の方向を向いている印象を与えますが、共通点も多いように思います。その最大の共通点は、「世界の窓」として、一般の人が訪れにくい土地の様子を伝えるという点だろうと思います。そして、旅行や留学や仕事で外国を訪れる人が増え、テレビやインターネットで外国の様子を簡単に見るこ

とができるようになった今日、地域研究も映画も見知らぬ異国の様子を伝えるという特権的な地位を失いつつあるという点も共通していると言えるかもしれません。

しかし、映画も地域研究も、今日こそ重要性が高まっているとも言えます。日々変化し混迷化する世界を捉えるには、国別や分野別に見る枠組みを当てはめるだけではなく、その地域に暮らす人々の問題意識や世界観に寄り添っ



山本博之（やまもと・ひろゆき）

プロフィールは225頁に掲載。

た理解が必要だからです。この点で映画と地域研究は共通点を持つし、しかも映画と地域研究の二つのアプローチを組み合わせることで、世界のいまとこれからがさらに掴みやすくなるのではないかと思います。

今日の座談会では、映画の力を信じる地域研究者と地域研究の力に期待する映画人にお集まりいただいて、グローバル化の時代における地域研究と映画の関係について考えてみたいと思います。

本題に入る前に、自己紹介を兼ねてみなさんの映画との関わりについて簡単にお話していただきます。はじめに、日本女子大学文学部教授で日本中東学会の会長でもある白

杵陽さんをお願いします。

白杵 私では中東の現代史を研究しています。もともとは政治学と歴史の中間みたいなことで研究してきました。地域としてはパレスチナとイスラエル、そしてアラブ世界全体のマイノリティ、とりわけユダヤ教徒に関心をもってきました。一九九〇年代以降は、一九四八年に建国されたイスラエルに移民するプロセスを研究しています。それ以前はむしろパレスチナ側のイスラム運動などを研究していました。最近では、日本のイスラム認識を含めたかたちで、大川周明等のかつてのアジア主義者たちのアジア認識あるいはイスラム認識に関心を持っています。

映画はほとんど趣味のように見えてきました。アラブ世界に行ったとき、とりわけヨルダンあるいはエルサレムに住んだときに映画祭などで見えてきました。そういうなかで、映像を通して現実を見ることに関心をもって、その後もいろいろ見えています。

ヨルダンには一九八四年から一九八七年までいました。当時はパレスチナ人のことを研究していて、パレスチナ人でPLOの映画局の局長をしていたムスタファー・アブ・アリーという人と友だちになりました。当時彼は政治的な問題で映画局に関与していなくて、日本のアニメをアラビア語に翻訳する仕事をしていました。彼はドキュメンタリーの作家で、パレスチナのゲリラの最初の映画を

撮った人です。それから、ソビエトで教育を受けた映画評論家でアドナーン・マダーナートという人がいます。彼らとお付き合いしながら、ヨルダンの映画協会ですら毎週のように小さな試写会に通っていました。そこでアラビア語の映画を毎週見つけたのが最初の体験です。

山本 続いて、東京国際映画祭「アジアの風」部門プログラムリング・ディレクターで日本映画大学教授の石坂健治さんをお願いします。

石坂 私は外国映画、とりわけアジアと中東の映画を日本に紹介する仕事をかれこれ二十数年してきました。そのうち一八年間は国際交流基金にいました。国際交流基金にはアジアセンターという部署が当時あって、ホール（国際交流基金フォーラム）もあつたので、そこでアジア・中東映画祭のシリーズをずっと担当してきました。二〇〇五年からは四年続けてアラブ映画祭を開催しました。その後、国際交流基金は外国映画の日本への紹介をやめてしまいました。その最後の企画でした。国際交流基金も、ちょうど小泉政権のあたりでそういう仕事を縮小してしまつて日本発信型に切り替えました。私はその時期に東京国際映画祭に移つて、今年で六年になります。ですから合計で二四年か二五年、そういう仕事をしています。

私が国際交流基金にいた一九九〇年代は、それほど知られていないアジアの国の映画を一ヶ国ずつ、国の単位で日

本に紹介するというシンプルなやり方でオーケーだったというか、むしろそういうことが求められていた時代でした。二〇〇〇年代のころに東京国際映画祭に移つて、九・一一のあとでどのように映画を紹介しようかとなったとき、範囲をもう少し西の方に広げてイスラムの帯で見ていくという問題の立て方をしました。東京国際映画祭のアジア部門の名称は、日本語では現在でも「アジアの風」ですが、英語の名称は私が着任したときに「Winds of Asia」から「Winds of Asia—Middle East」に変えて、広く西からの応募に門戸を広げました。そうしているうちに二〇〇九年にはエジプト特集まで行つてしまつて、そこで一息ついた感じになりました。

そうしたら、今度は三・一一がありました。アジア映画と三・一一とは直接関係ないと言えませんが、三・一一以降の映画をどのように自分の部門に取り入れるかが現在の課題です。どう見せればいいのか模索中です。

山本 最後に、女優で映画プロデューサーでもある杉野希妃さんをお願いします。

杉野 私はもともと演技がしたいと思っていました。宝塚も好きだったんですが、父の影響で小さいころから映画が好きで、映画のなかで演技をしていきたいという気持ちはずっと強く持っていました。韓流ブームがあつた時期に韓国映画をたくさん見るようになって、キム・ギドク監督や

イ・チャンドン監督の作品を見て、日本映画にないおもしろさがあることと、日本人には表現しえないエネルギーみたいなものを感じました。それと、自分は韓国の血を引いているのに自分と同じ血が流れている人の言葉が直接理解できないことがフラストレーションで、それで韓国に留学していたんですが、たまたまオーディションを受けて韓国で二作品に出ました。

日本に帰ると、役者が受け身でしかいられない日本の芸能界システムに違和感を覚えました。役者は駒でも道具でもないのになぜ自分で発信してはいけないんだろうと思つて、二〇〇八年に小野光輔プロデューサーと和エンタテインメントという制作会社を立ち上げました。「和」には調和とか平和とかいう意味を込めていて、国境や人種や性別や文化やいろいろなもの乗り越えて、いろいろな国の人たちが共有できる文化を発信したいという気持ちで作った制作会社です。いまでもその気持ちは変わっていませんし、今後もしそういう方針で映画を作っていきたいと思つています。

私は韓国映画から映画業界に入ったんですが、二〇〇七年に東京国際映画祭でマレーシアのヤスミン・アフマド監督の『ムクシン』という作品を見て、そこで初めて東南アジア映画に触れました。国際映画祭は、私にとって親がわりというか教育してくれる存在です。二〇〇八年頃からは

釜山、香港、パリ、カンヌなどの外国のいろいろな映画祭に参加させていたのですが、国際映画祭は私にとってアジアやその他の国の違う価値観に出合わせてくれる場所です。

山本 マレーシア映画の話が出たので私の紹介もさせていただきます。私は地域研究が専門で、主にマレーシアを対象に、習慣や考え方が異なる人々が一つの社会を作つて暮らしている知恵と工夫に関心を持って研究しています。もともとマレーシアの一九五〇年代の独立期の民族意識の形成を研究していましたが、最近は社会秩序形成における混血者の役割にも関心を向けています。どちらかと言えば映画はあまり積極的に見ていなかったのですが、二〇〇五年にヤスミン・アフマド監督の『細い目』を見て大きな衝撃を受けて、ただ息抜きに現地の映画を見るだけでなく映画を取り入れて地域研究を行うことはできないかと考えてマレーシア映画文化研究会を作りました。そうしてマレーシアを中心にアジア映画に触れるようになって、石坂さんと杉野さんとも知り合いました。

混成化が進むアジア映画

山本 「アジア」の捉え方も時代によって変わってきてい

ますが、「アジア映画」も時代によって変わってきているのではないかと思えます。アジア映画をこれまで二〇年以上も紹介してきた石坂さんは、この点についてどのようにご覧になっていますか。

石坂 確かにアジア映画ももう二十何年、ものすごい変化をしています。国策として映画を振興する国はつきりと見えてきたのがここ一〇年ぐらいです。端的に言う韓国と中国です。ソフトパワーを重視することを政治の一環として行っていて、その結果、たとえばハブ空港を造るのと同じように巨大な国際映画祭を作ったりしています。

ところが一方で、マレーシアのヤスミン・アフマドやイスラエルのアモス・ギタイのような作家がいて、映画のなかで国家的なものを解体するというか、もう国民国家の映画じゃないよということにもなっています。ギタイを見ると、イスラエルといってもロシアからの移民の娼婦の話だったり、ほんとうに多文化の世界が出てきます。ヤスミンだと、それまであまり描かれてこなかった人種間の恋愛などが出てきて、まさに反国家ではなく「非国家」というか、そういう作家たちが九・一一以降に目立ってきています。国策で映画を振興している国と、国家という擬制に囚われずに撮っている作家たちという両面が現在のアジアの映画で動いていて、どちらに行くんだろうかという感じを強く抱いています。

山本 国家にとられない映画が増えているとなると、国際映画祭ではアジア映画をどのように選んで紹介しているのでしょうか。

石坂 かつてヨーロッパの映画祭でアジアやアフリカの作家を紹介するとき、国家代表みたいにして、日本は黒澤明、エジプトはユーセフ・シャヒーンといった時代がありました。しかし現在のヨーロッパの映画祭では全然そんなことはないですし、日本の国際映画祭も、ある国をだれか一人の作家で代表させるなどという選定の仕方はあまり意味がないという感じになっています。クレジットの国籍を見ると、たとえば杉野さんがプロデュースしている『マジック&ロス』なんて七つの国が並んでいるわけでしょう。最近では、何かわからないような、どことも言えない映画が多くなっています。

山本 『マジック&ロス』は、舞台が香港の離れ島で、出演しているのは日韓の俳優ですね。監督はマレーシア出身で、出資はヨーロッパと――

杉野 いえ、日本のみです。オリジナルストーリーを書いたのがフランス人で、サウンド作業はアメリカでやりました。監督のリム・カーワイは、出身はマレーシアですが、少数派の中国系で、今は日本で暮らして映画を撮っています。

石坂 最初はアジア的なバカンス映画を撮ろうと思ったから、スピリチュアルな、ある種ホラー的なものが撮られてし



石坂健治（いしがき・けんじ）
プロフィールは046頁に掲載。

まったそうですね。これはどこの国の映画なのか。「○○映画」と国の名前をつけてもまったく意味がないようなものができていて、とても新しい動きです。

トラン・アン・ユンという在仏のベトナム系の監督がいます。このあいだ『ブルウエイの森』を撮った人です。その前の『アイ・カム・ウィズ・ザ・レイン』もそうですが、トラン・アン・ユンも多国籍で撮っていて、ベトナム出身だからベトナム映画を撮るということでは全然ありません。国の名前を付けて理解できるものではないんです。

それから、映画をたくさん見ていくなかで、どの国にも共通するテーマが浮かび上がってくるようなところがおも

しろいなと思って、映画祭でそういう映画を集める場合もあります。今年の東京国際映画祭では室内劇とか二人芝居がそうで、映画としては退屈じゃないかと思いがちですが、案外おもしろかったりします。それから、最近非常に多いのは移民や難民の問題です。こちらが選ばなくてもあつちから上がってくるというか、おもしろいものが多いですね。あらかじめ中東の作品を増やそうなどとしていた時期もありましたが、最近はたくさん見ているなかでその都度共通のテーマが上がってきているという感じですよ。

白杵 多国籍の映画と言えば、半分ドキュメンタリーだから純粋な劇映画作品とは言えないんですが、エヤール（エイアル）・シヴァンとミシエル・クレイフィというパレスチナ人とイスラエル人が一緒に作った『ルート181』というドキュメンタリーがあります。三部作で、四時間半もある映画です。あの映画の手法は、シヴァン監督がもともとドキュメンタリーの畑から出ていますので——

石坂 アイヒマン裁判を扱った『スペシャリスト〜自覚なき殺戮者』があります。

白杵 そうです。『スペシャリスト〜自覚なき殺戮者』（二〇〇〇）として日本で紹介されていますね。あの二人が協働して、かつての国境で今はない国境、つまり国連分割決議案一八一号におけるユダヤ人国家とアラブ人国家の幻の国境線沿いを南からずっと北上しながらインタビューし

て、映像を組み合わせている作品です。これはかつてのイスラエル映画ではありえない映画です。イスラエル映画は、基本的にフランスが北アフリカにおける植民地を撮るのと同じパターンで、アラブ人をステレオ・タイプ化してベドウィンみたいに描き出すんです。『ルート181』は、そういうものをはるかに超えたところで撮られています。ある意味で、これが標的にしているのはクロード・ランズマンの『シヨアー』です。

まさにこの作品は、ある意味でこれまでのユダヤ人の語りを脱構築していきます。たとえば、一九四八年にラムラという町がイスラエル軍に包囲されます。一九四八年にラムラというのは鉄道は鉄道の結節点です。ランズマンの作品には、「労働は人間を自由にする」というドイツ語が記されたアウシュヴィッツの入り口を撮った有名な場面があります。そこでは引き込み線が映っていますが、ラムラは鉄道の結節点だから、シヴァンたちはそれと同じように映してしまっているんです。

その前の場面で語っているのは散髪屋です。パレスチナ人の散髪屋が、いかに自分たちがイスラエル軍によって包囲されて殺されたかという話を淡々と語っています。これは『シヨアー』で収容所でのユダヤ人たちの様子を散髪屋が語る場面と重ねていますが、ある意味では反転させています。

当然のことながらイスラエルではまともな映画館では映せないことになってしまっただけで、結果的には外国でしか上映されません。このような『ホロコースト批判』批判が実験的にされているわけです。国際的には高く評価されました。これを日本に持ってこられたというのはなかなかのことだと思えます。

石坂 『ルート181』を最初に上映したのは、二〇〇五年の国際交流基金のアラブ映画祭です。そこで全編上映して、その年の秋に山形国際ドキュメンタリー映画祭に出て、二等賞の山形市長賞（最優秀賞）をとりました。日本では、アクティビストも学生も、相当な数の人が見たのではないかと思います。

今や存在しない不在の国境線に沿ってひたすら北上していく、それまでのアジアやアラブの映画の手法では考えられないドキュメンタリーです。いまのお話で初めて知ったんですが、確かに『シヨアー』を意識しながらそれを発展させるみたいなことも入っていますね。

白杵 もう一つのテーマとして大きいのは、アジア、アフリカなど中東イスラーム世界からやってきたミズラヒーム、つまりオリエント（東洋）系ユダヤ人の存在です。それをとにかく表に出していきます。最後で出てくるのはモロッコからやってきたおばさんで、「モロッコに帰りた」と――

石坂 「ここは何もない」と言うんですね。最初の場面で、壁を作っているのかな、工事をしているのは中国人の出稼ぎ労働者ですね。

白杵 そうです。イスラエル南部の工事現場から始まるんです。そのように映像のなかにイスラエルの現実をどんどん取り入れることで、イスラエル国内の問題だけではなく、イスラエルを通して見る国際的な状況のなかでのアラブやユダヤの位置づけを明らかにする手法で、たいしたものだと思います。

今やまさに混成ですね。紛争の当事者たちが一緒に撮ることによって、映画を通して新しい地平を拓こうとしている。あれはエイアル・シヴァンとミシエル・クレイファイが二人で作ったからこそできたんだと思います。その点を考えると、先ほどの石坂さんのお話を聞きながら、そういう新しい可能性が現在どんどん生まれていると感じました。紛争のなかで敵対を超えたところにある映画の可能性を示すような気がします。

複層化する映画制作の現場

山本 紛争のなかで映画が敵対を超える可能性というのはとても興味深いお話ですが、イスラエル映画にはそのよう

なテーマの作品が多いんじゃないでしょうか。

白杵 イスラエル映画の一つのテーマは、ヨーロッパ以外の出身のユダヤ人をどう描くかという問題です。日本における在日の人たちをどう描くかという問題と似ている側面があつて、そのことがずっと問題にされてきました。

同じユダヤ人だけれど出身地による差別があります。それをヨーロッパからやってきたユダヤ人の監督たちが、彼らをいわば風景のようにして、非常にステレオ・タイプ化されたイメージで撮るんです。それをアラブと重ねてしまふやり方で、アラブ出身あるいは中東出身のユダヤ人をイコール・アラブにしてしまうことで差別を強化するような映画の機能があります。

石坂 アラブ映画のお披露目の場というのは、だいたいパリのアラブ世界研究所が二年に一回開催しているアラブ映画祭です。いったんフランスに出して、そこから世界に広がっていくかたちになっています。そういうかたちでヨーロッパも活用しているという意味では、アラブ映画というのは、現地よりもむしろ、いったんアメリカに行つて見られたり、ヨーロッパに行つて見られたりしている映画だと言えます。

白杵 そうですね。地中海を隔ててフランスの植民地だったこともあるし、そういう点は大きいと思います。作られ方などが明らかにアジア映画とは異質ですね。



白杵 陽（うすき・あきら）
プロフィールは045頁に掲載。

その一方で、アメリカとカナダがいっしょに運営している北米中東学会という学会があつて、世界中の中東研究者が入っていますが、一週間ぐらい学会をするときに、間違いなく毎回映画のコーナーがあつて、インディペンデント系の人たちが作った映画をずっと流しています。そこで上映している作品は商業ベースに乗らないような作品ばかりです。学会を通して中東研究者たちに知られることによって、逆に発信力になっていくというところがあります。

石坂 一方で、アラブ世界の映画を紹介するといつも思うんですが、彼らは「ユーロ・アラブ映画」という言い方をしている、資本はほとんどヨーロッパが入って作っていま

す。最初からフランスあたりでお披露目することを念頭に置いて作られています。そうすると、ヨーロッパにとつてわかりやすい表現になるのではないかと思うんです。日本ではフランス政府の肝煎りでフランス映画祭が毎年開催されていますが、いつだったか、『ビバ！ アルジェリア』というアルジェリアの映画を、フランス資本が入っているので、フランス映画扱いでフランス映画祭で上映していました。

アラブ映画は、ある時期までは、エジプトという一大娯楽映画センターのまわりにいくつかの国の「作家の映画」が縷々旋回しているみたいな状態でした。しかし、「アラブの春」の後には東京国際映画祭にもいろいろ応募が来るようになりました。激しい紛争の場面などもドキュメンタリーで取り込んで、そのまわりをフィクションでドラマ化しているようなものもいくつも来たんですが、まだ表現としては生々しすぎて、映画としてこなれてくるにはもう一年待った方がいいかなと思つて、今年はまだあまり上映しませんでした。「アラブの春」以降のアラブ映画がどうなるかについても興味を持っています。

白杵 アラブでは現在、いわゆる「アラブの春」あるいは「アラブ革命」と呼ばれるような事態を、新しいメディアとしての映像、とりわけドキュメンタリーのかたちでリアル・タイムに描くということが起こっています。また、映

画館で映されるよりも、YouTube等の新しいソーシャル・ネットワークを通じて配布されています。

もともと「アラブ・シネマ」という言い方がありました。アラビア語で作られた映画のことを「アラブ諸国で作られた」という意味で「アラブ・シネマ」と呼ぶ言い方です。これまではその実体はないとしばしば言われてきました。つまり、アラビア語で作られているだけで、単に個々の国で作られているだけにすぎなかったというわけです。それがいまや国境を越えて、まさに「アラブ・シネマ」が実体化しつつあるという状況が生まれているのではないかと思います。

「アラブの春」が生み出したメディアとしての映像が、映画そのものを超えたところでどんどん広がっています。それがまた「アラブの春」における民主化の運動を促進してきたというか、運動の進展と映画・映像とが相互関係のなかで互いに切磋琢磨しながら新しい状況を生み出しているということがあるように思います。

山本 アラブ映画に出資しているヨーロッパ諸国にも彼らなりの思惑があるということですね。

石坂 アメリカ映画が世界中を席巻していることに対抗して、ヨーロッパで盛んになったのが国際映画祭です。フランスなどは、自国の文化も守りつつ、多様な非欧米圏の映画も紹介することでアメリカ映画に精神的に対抗している

という図式があつて、そのせいもあつてアジアもみんなヨーロッパの映画祭を目指すということになっています。

アラブでも、最近オイルマネーの追い風があるのかもしれないませんが、国際映画祭が増えています。例えばUAEのドバイとかアブダビでも、ものすごい豪華な映画祭をしています。これは考えたら変なんです。そこに映画産業はないけれども映画祭だけしているわけです。ドバイの映画祭は、これはもう明らかにハリウッドを目指すという感じで、ジョージ・クルーニーとかをガンガン呼んで、有名な映画人がそのあたりを何人も歩いていくんです。話を聞くと、若い人たちの短編映画の部門などをジョージ・クルーニーが見て「がんばれよ」と声をかけたりして、明らかにハリウッドを仕込んで映画産業を立ち上げようということのようです。ヨルダンも一、二本映画を作り始めていますし、モロッコもかなりウエルメイドなハリウッド型のもので作り始めているので、どうもアラブはハリウッドの力を借りて産業を立ち上げようとしている感じが強くなってきました。「アラブの春」以降、どうなっているのかちょっとわからないですが。

山本 紛争のなかで映画が敵対を超える可能性というのは、東アジアではどうなのでしょう。

石坂 紛争していた二つの勢力がいっしょに手を組んでものを作るといふ面もありますが、ビジネスライクに考える

と、中国と台湾は公式の政治の場では反目しているけれど、映画作りでは人も金も完全に乗り入れていて、香港も含めてスリー・チャイニーズ・テリトリーみたいになっていることを、映画祭をしていると実感します。東京国際映画祭は台湾の呼称をめぐるオープニングの日に揉めまして――

杉野 憶えています。二年前(二〇一〇年)でしたね。

石坂 公的な部分ではいまだに火種はあるんですが、ビジネスの人的な交流で言うと、国どうしの対立はほとんど意味がなくなっています。それはもっと加速して行って、韓国あたりも中国映画に人を送りこんだり、あるいは韓国映画が中国資本を取り込んで作られたりしています。日本だけがガラバゴス化していて、それはちよつとまづいなど思っています。俳優の交流は割合あるんですが、作り手がつぶり四つというところまでは日本映画界はまだ行っていないですね。

山本 杉野さんは国際映画祭のミューズとしていろいろなところを飛びまわっていらつしやいますが、日本と海外の映画制作の現場の違いを感じますか。

杉野 日本では企画マーケット自体の存在を知らない人があまりにも多いんです。これまではユニジャパンが一所懸命がんばっていたんですが、いまはロッテルダム国際映画祭とユニジャパンの交流もない状況です。そんななかで、

自分から企画マーケットに出そうという意志のない人が多くいんです。英語アレルギーの方が多いというのもその理由の一つでしょうね。タイやフィリピンでは企画開発の時点から国が若手の映画作家たちに援助するシステムがあつて、企画マーケットに出そう、企画開発をしようとする動きが活発です。

石坂 フィリピンだと、国立のフィリピン文化センターにシネマラヤ映画祭のファンドがあります。映画の脚本のコピーをして優秀作品にお金を出して、そのお披露目が毎年七月にあります。国がインディーズの映画制作を支援するところが東南アジアではちびちび出てきていて、これも新しい動きです。でも、日本は戦争中に国策として映画をかなり利用してしまつたので、一回アレルギーになつている分、無邪気に国がプロモートするという感じにはなかなかならないように思います。別のかたちを模索しないといけないでしょうね。

山本 映画作りでは国の政策を待つだけでなくもつと映画祭を利用してはどうかということですが、実際に杉野さんは映画の作り手として映画祭を意識して作品を作っているという実感はありますか。

杉野 たとえば『おだやかな日常』も、たぶんこの映画祭は好きだろう、でもこの映画祭ははじめから撮ることを考えないだろうみたいなことは考えて戦略は立てていてとこ



杉野希妃 (すぎの・きき)
プロフィールは046頁に掲載。

ろはあります。そのためにも、映画祭のプログラマーとも、媚びを売るということではなく、ちゃんとお話をするようにしています。どのような作品を選んでいらっしやるのか、どのような作品が求められているのかという話をすることが、映画制作の過程においてもすごく重要ですね。

石坂 どこから出して広めていくかという戦略ですね。プロモーションの戦略はちゃんとしないとね。

杉野 そうですね。映画祭はマーケティングの場所でもあります。プロモーションかつマーケティングでいろいろな映画人が来て、そこで映画を買うかどうかを決めるといった戦いの場所ですから。日本ではまだまだ映画祭はご褒美と

いった位置付けをされがちな気がします。上映だけで参加するにはもったいない場所です。

石坂 杉野さんたちのように映画祭を利用してくれると映画祭の側も本望で、作り手やプロデューサーたちがもつと出会って、シャッフルして、ダベってというようになってくれればいいなと思っています。作り手が一堂に会して、それこそ多国籍で一週間なり一〇日間なりをいっしょにごしているわけですから、そこでまた火花が散って化学反応が起こってほしいという面があります。

杉野 映画祭に行って、自分の作品が出ていなくて観客として見るときも、この監督と組みたいかどうかを考えたりしています。もちろんそういうことを抜きに自分の食指が動くから見に行く作品もありますが、基本は自分が今後仕事をできる可能性のある監督を探したり、どの国でどういう傾向があるのかを見たりする場にもなっています。そういった意味でも、東京、釜山、ロッテルダムは絶好の場所ですね。

地域研究者の映画批評

山本 ところで、私たち地域研究者が研究地域の映画について語ることを、映画業界の人たちはどのようにご覧に

なっているんでしょか。私は作品の中に描かれる社会の姿とか、それを描こうとした監督の思惑の方に関心が向いてしましますが、国際映画祭の質疑応答ではカメラワークに関する質問がよくあつて、監督も「よくぞ聞いてくれました」という感じで答えているのを見て、映画業界の人は目の付けどころが違うなとも思っています。

石坂 ポストモダンの趨勢のなかで「映画の共和国」という言い方が流行しました。どこの国の映画であろうが、演出というか監督、つまり作家を中心に見ていくと、世界のどこでもすぐれた監督がいて、選ばれた者だけが入れる映画の殿堂みたいなものがあるという話です。フランスのヌーベルバーグの人たちは作家主義という言い方をしました。

作家主義はもともと、それまで評価の低かったヒッチコックやホークスなど、ハリウッドの娯楽映画の監督と思われる人々を称揚するところから始まっているので、その後の展開とはちよつと違うんですが、いわゆるカッコ付きの「作家主義」というものがあります。私も若いころはそういうものの洗礼を受けましたが、もうそろそろいいのではないかと思っています。最近、私はアジア的な作家主義には全然関心がなくなりました。仕事柄、とにかく広い地域でおもしろいなど思ったものをたくさん集めてくるということ、お客さんを席に座らせるまでが自分の役目だと思っています。

あとは深読み的な地域研究の側からのアプローチを、それぞれの地域に精通した研究者の人たち、言葉がわかって現地事情もわかっている人たちがしてくれるといいと思います。切り口としてはこの座談会が載る雑誌の特集みたいなもので、韓国編、中国編とそれぞれ深めてくだされば、私たちが広く集めて、地域研究者が深く掘り下げていくという連携ができてくると思います。マレーシア映画に関しては山本さんたちが始めているので、あの感じがもっと同時多発というか、別の地域でもたくさん出てくるとおもしろいと思います。

私は広く浅くですが、イメージとしては武道家の甲野善紀という人がいます。この人は何がすごいかというと、古今東西ありとあらゆる武道が全部わかって、型がすべてできるんです。

杉野 私も聞いたことがあります。いつも木刀を持って歩いている人ですね。

石坂 要するに武道のアーカイブということですか。私は映画の甲野善紀さんみたいにならなと思っています。それぞれの国については地域の専門家の人に掘り下げてもらったらいんですが、個々の映画であっても、見たときにちよつと響くようにアンテナが張れるような感じかなと。国際映画祭のディレクターのイメージはそんな感じですね。

ですから、この座談会が載る特集企画はその意味でもおもしろいんです。私も監修に加わった『アジア映画の森』（作品社）という本は、地域ごとには分けていますが、ここ三〇年くらいミニシアターを中心としたアジアの作家を紹介してきたなかで、みなさんがよく知っている作家、とくにこの一〇年くらいで日本に紹介された人を掲載するという構成になっています。それに対してこの特集企画は「混成アジア映画の海」で、切り口は地域だということ、互いに刺激になっていけばいいなという気がします。

山本 『アジア映画の森』は、韓国からトルコまで広大なアジアの映画を紹介した本です。この特集企画も第三部でほぼ同じ広がり地域をカバーしていますが、地域研究者は基本的に自分の守備範囲の地域についてしか書けませんし、多くの場合は守備範囲を最大に広げて国どまりなので、三〇ヶ国あれば三〇人が書くことになります。『アジア映画の森』は、よく読むと石坂さんがたくさんの国の映画を紹介していて、石坂さんの守備範囲の広さには本当に驚かされました。

石坂 私みたいなジャンルの研究者というか、映画業界の人間は、映画でそれぞれの地域を見ているけれども、決してそこを深く知っているわけではありません。たまたま旅行したりとか仕事で行ったりというぐらいですね。基本的には画面の上というか画面の中だけで、この映画はおもしろ

いとか、そうでないとか言っているだけで、つまみ食いのように、ときどきまづいなと思います。

一方で、地域研究者には、映画祭で字幕翻訳をしていたり質疑問応答のときに通訳で助けていただいたりする方はたくさんいるんですが、いわゆる地域研究をされている方で「全然映画を見ていない」という方もいて、そういう人たちとはどのようにして話せばいいのかと思うことがあります。なにかクロスして映画研究と地域研究の接点みたいなものが模索できないかいつも思っています。

ですから、山本さんたちがマレーシア映画の研究会を始めたときは、ある種新鮮で、かつ衝撃的でした。というのは、ヤスミンならヤスミンの映画に対して「こういうアプローチの仕方をするんだ」みたいな、書いてあることや言っていることが半分わからないということも含めてです（笑）。映画の批評からすると「ちよつと深読みしすぎるんじゃないの」という部分も含めて、新鮮だったんです。だから、たぶんエドウインの映画などは、思い切り深読みしていただいたほうが新鮮じゃないかなという気がしています。

山本 インドネシアのエドウイン監督ですね。インドネシアの中華系マイノリティにとつて家系を継ぐという問題を扱っていて、テーマはストリートに出しているけれど、現在の話と過去の話を混ぜて見せたりしているのでわかりに

くくなっています。わざとわかりにくく作ったのかなと思うほどです。二作目の『動物園からのポストカード』には中華系マイノリティの話は出てこないの、一作目の『空を飛びたい盲目のブタ』とは全く違うテーマの作品なんです。『空を飛びたい盲目のブタ』の物語をちゃんと着地させているんです。深読みのしがいがある監督の一人です。

石坂 日本の映画批評の歴史で言うと、政治の季節の一九六〇年代とか七〇年代くらいまでは、ある表現の裏に政治的なメッセージを読み取ることを当然のこととして行っていました。「裏目読み」という言い方も定着していました。

蓮實重彦さんの表層批評が出てきたあたりで、フランスの現代思想とリンクしながら、一種のアンチ深読みとして、そういう深読みはせずに画面に映っているものだけでテーマティックに批評するスタイルが盛んになって、裏目読みとか深読みは退潮してしまっただけです。ですから、そういう映画批評の流れと全然違う山本さんたちの地域研究のフィールドからもう一回深読みの映画批評が出てきたという意味で、私には新鮮でした。

山本 映画がフィクションだということはもちろんわかっているんですが、地域研究者としてはついつい映画を現実社会と照らし合わせて見てしまうところがあります。映画が地域や世界の現実をリアルに伝えようとしているかどうか

かについて、白杵さんはどうお考えですか。

白杵 ミシェル・クレイフィの『ガレリアの婚礼』という作品があります。この映画はある村の結婚式を描いています。結婚式のときにアラブ世界全体で問題になるのは、結婚式をしている途中に初夜を迎えて、新婦が処女であることを示すためにみんなにシーツを見せないといけないことです。現在はほとんどなくなりましたが、かつてアラブ世界全体で行われていました。この映画では、イスラエルの占領下、要するにイスラエルの中に住んでいる軍政下のパレスチナ人におけるその問題を取り上げています。

映画をよく見ればわかるんですが、村人たちは実はキリスト教徒です。でも多くの人は勘違いしてムスリムの問題として見えています。「そういうことをするのはムスリムしかないだろう」という偏見をもって見ているからです。ところがよく見れば、結婚式の場面でイスラエルの将校を呼んできて、アラクつまりお酒を飲んでいて、明らかにムスリムの村ではないことがわかります。クレイフィ監督自身もキリスト教徒ですし。

それに加えて、この映画はイスラエルの家長長制の問題を批判しています。親が嫌がる長男を結婚させるという家長長の圧力のもとで、長男が初夜でインポテンツになってしまう。でもシーツを見せないといけないので、女性がシーツに血を付けるんです。家長長制のもとで長男が

抑圧されていて、それに対して女性が主体的に状況を切り開いていきます。

それから、イスラエルは結婚式を行う条件としてその地域の軍司令官を結婚式に呼ぶという条件を付けて、それを認めた家父長に対して村の若者たちが反乱を企てます。つまり初夜の儀式と反乱とが重なっていくんです。火炎瓶を持って何かしようとして、その試みは途中で挫折しますが、村人全体が蜂起するという話になっていきます。

個の自立や女性の自立という問題と共同体的な拘束の葛藤を描いた作品として、これはアラブ世界ではほとんど上映禁止です。性的描写が問題になるし、家父長制の批判も問題になります。処女性を示すことはアラブ諸国では当時当たり前のように行われていたわけですから、それに対する批判が明らかに見えるということでフランスなどでは高く評価されますが、アラブ世界では総スカンを食いました。ミシェル・クレイフィはそういうタブーに挑戦しました。アラブ世界では性を取り上げるとは問題で、さらにそれを家父長制と絡めて行ったということで、ほとんどめちゃくちゃな評価を受けました。

杉野 話を聞くだけでもしるそうですね。

石坂 今年（二〇一二年）の東京国際映画祭の「アジアの風」部門で上映したトルコ映画の『沈黙の夜』は、ほとんど同じ話です。トルコの部族社会で、結婚式の当日まで互

いに顔を知らないんですが、六〇歳の男と、ボールを上げてみたら一四歳の少女。二人で部屋に入って、することをしないといけないという二人芝居なんです。これがおもしろい。

女の子は嫌がってなんだかんだと逃げようとする。男はお務めをしないといけないということで、どんどん夜が更けて、もうすぐ夜が明けてしまうみたいな状況になります。うまくいったら男が空砲を二発鳴らすと外からおばちゃんがシーツを見に来るといって段取りになっていいたんですが、ラストは一発の銃声で終わります。当然、上映後に監督に「どうなったんだ？ 誰か死んだのか？」と質問が来ました。監督の答えは「私はその部屋にいなかったからわかりません」でした（笑）。オープン・エンドでいろいろな解釈ができる。監督の意図は、やはり家父長制批判ということのようでした。ほんとうにおもしろくて、最優秀アジア映画賞を獲りました。

山本 舞台となった国で拒絶される映画と言ったとき、社会の因習的な様子を批判した先進的な作品もあれば、社会の文脈を踏まえずに悪意や偏見を助長しかねない作品もありますね。インドネシアで数年前に大流行した『愛の章』というイスラム恋愛映画があります。インドネシア人留学生がエジプトのアズハル大学で学んで、エジプトでいろいろなドラマに巻き込まれていくんですが、そこで描かれる

エジプト人はみんなむちゃくちゃな悪者です。監獄で出会った囚人を一人除けば、ガラが悪くて知性がまったく感じられない男ばかり出てきます。そのためにインドネシア人留学生である主人公が知性的であることが強調される仕掛けで、イスラム世界の周縁であるインドネシアが中心であるアラブ世界に映画を通じて食ってかかっているという図式になっています。外国のムスリムをひどく描いた映画と言っても、ハリウッド映画と他のムスリム国の映画とは違った意味があるかもしれません。

白杵 アラブの関係で代表的なものを言えば、『アラビアのロレンス』です。ホモ・セクシユアルの話になります。が、ロレンスが一時期オスマン帝国軍に囚われて、明らかに将校から強姦されたことを暗示する場面があります。いかにも好色な感じの俳優ホセ・フェラーにピーター・オトゥールが強姦されたことが明らかにわかるような描き方をする。そこでトルコ政府はずいぶん抗議したらしいんです。つまり、トルコ人＝ムスリムはホモ・セクシユアルだというイメージが重ね合わされているということです。

あるいは、トルコで言えば『ミッドナイト・エクスペレス』で、麻薬をもっているだけで牢にぶち込まれて、えんえんとすさまじい牢獄の生活を送るという作品があります。これまたトルコ政府が怒りました。描かれる対象としての地域の問題はけっこう深刻だと思うんです。それがそ

のまま、ある意味では垂れ流しになってしまっ

これはハリウッドにおける日本表象も同じことだと思えますが、それでも日本の俳優たちが唯々諾々とそういう映画に出たりするという問題が、これはカッコつきの「日本人」という問題も含めて、考えてみる必要があるのではないかと思います。映画をもうちょっと広く、ハリウッドまでを含めた場合、地域研究者の役割はけっこうあるのではないかと思います。

山本 映画の表現を見ると、それが事実と同じかどうかとは別に、表現のスタイルとしてステレオ・タイプが使われているという側面はおもしろいと思います。インドネシア人がエジプト人を見たときに、賢いようで賢くなかったり、礼節を守っているようで全然そうではなかったりという描き方をすることによって何を言いたいのかが見どころです。それが事実かどうかとは別のレベルで、その表現が有効だと判断したんだと見ることもできると思うんです。もちろん、事情がわからない人を見ると、「ああ、エジプト人ってあんな野蛮な人たちなんだ」という誤解を与えるという問題はありますが。地域研究者としては、「現実とは違う」という手もあるし、なぜそんなむちゃくちゃな描き方をしたのかを制作者に成り代わって説明してみたいという手もあるように思います。

先ほど白杵さんが紹介してくださった『ルート一八一』

のお話は、その土地でありえないものを映画で作ることで
現実に入入していくというお話でした。それと同じで、現
実でないものを作つてそこに意味を込めるといふのは映画
の表現の仕方の一つなのかなと思います。そうだとする
と、その土地の文脈に囚われないよその人たちが合作とい
う形で制作に関わると映画の表現の可能性が広がるとい
話でもあるのかなと、いまお話を聞いて思いました。

白杵 それはあるかもしれませんね。ただし、不幸にして
というか、あいかわらず中東全体の問題でもあると思うん
ですが、先ほどから石坂さんが指摘されたように、多くの
監督がフランスとかベルギーなどヨーロッパで教育を受け
ているんです。たとえばミシエル・クレイフィはベルギー
で教育を受けています。現場で育つのではなくて、ヨー
ロッパで勉強してヨーロッパ的な手法を学んだ上で現実に
適用するという方法です。

とりわけパレスチナ人に言えることですが、イスラエル
の占領政策によつてパレスチナ人の監督が育たないという
問題があったので、みんな外国で勉強するしかありません
でした。インティファダ以降は完全につぶされました
が、二〇〇〇年以降はまたどんどんパレスチナ人の監督が
増えていきます。イスラエルの占領政策がまさに文化的なも
のを抹殺するという方向で行われているので、とにかく映
画産業がパレスチナでは育たなかつたんです。

私がエルサレムに滞在していた一九九一年に、エルサレ
ムで初めてパレスチナ映画祭が開かれました。そのときの
出品作品はほとんどみんな自分のビデオで撮つた映画で、
どれも手づくりの、「これは学芸会か」という感じのもの
でした。それを見ながら、映画のテクニクはある種の資
本がないとできないということがきめんに表れていると
思いました。素人作品に毛の生えたような映画が映画とし
て流通しているという問題自体は考えるべきことですね。
もちろん、パレスチナ映画が始まったころの話ですが、そ
れがみんな手づくりからきているというのが驚きでした。
石坂 一国において映画産業が成立して、ある程度回転し
ていくには、人口も必要だし、教育機関や撮影所などのい
ろいろなインフラも必要です。パレスチナは作家が一人ず
つがんばつてヨーロッパなりからお金を持つてきて撮るし
かないわけです。

でも、ブラック・アフリカに行くともつと極端で、最初
から自分の国で撮るなんて不可能だとわかっているから、
ヨーロッパに勉強しに行つてお金を集めて撮っています。
アフリカの作家たちと話すとき「アジアは遅れているよ」と
言います。「まだ一国のなかで作れると思つている。俺ら
にはそんな考えは最初からないから、平気なことでも組
む」と言っていました。一国の中で撮れると思つていると
いうのは、日本なんかがそうだし、インドもそうです。な

まじ映画の黄金時代があったためにちよつと切り替えが遅れているところはありますね。

地域研究者との協働

山本 国の枠に縛られずに国境を軽々と越えて作品を作り続けているという点では杉野さんは先駆けというか珍しい存在だということになるかと思います。国別に作られていないと掴みどころを捉えにくいと思う人もいるかもしれませんが、そのことがかえって地域研究的な深読みを誘う面もあるように思います。

杉野 私は映画作りにおいて、むしろ地域研究のみなさんの力をお借りしたいと思っています。本当に新鮮だったのは、山本さんや西芳実さんの作品解説を読ませていただいて、現場でハブニング的に起こったり撮ったりしたものは本当は理由があったんじゃないかと私自身が思えてきたことです。たとえば『マジック&ロス』では、日韓と中華圏との違いのように深読みをしてくださったお陰で、自分が現場ではまったく気づかなかったことにも本当は理由があつて存在しているんだと後でいろいろわかつてきたことがあつて、すごく刺激的でした。

たぶん、裏でそういうことはあるけれども、作り手が気

づかないうちに作品に反映されていることはたくさんあると思うんです。私が合作映画を企画するとき、あらかじめどの国と作りたいとかいうのは、深く意図せずに、たとえば映画祭で会って意気投合した映画人と、話が盛り上がり、その時の勢いや流れで企画がどんどん進むこともありまふ。だからその国についての予備知識はほとんどない状態で企画がスタートすることもあります。そうして立ち上がった作品でも、たとえば日本で起こっていることとインドネシアで起こっていることの共通点を読み取れると地域研究者のみなさんに教えてもらえることで、作品づくりがもっともつと深くなつていけると思っています。

山本 次の作品には地域研究者が登場するそうですね。

杉野 夏に撮影した『ほとりの朔子』は地域研究者が主人公です。メインの登場人物は二人いますが、女性地域研究者とその姪の浪人生の女の子の話で、劇中にインドネシアの話が出てきて、地域研究的なことが作品に反映されています。

それから、今年一二月から公開される新作の『おだやかな日常』という作品も、災害と原発事故の後でなぜ日本人がこういう行動をとってしまうのかを社会学や地域研究からも読み取れるような作品になったと思います。撮っているときには私たちはわかつていなかつたけれど、地域研究の方にあとで言われて、「ああそうか、インドネシアでも

津波の後に同じようなことが起こっていたんだ」と知って、「そうか、今後こういう合作映画が作れるよね」というアイデアをいただけるんです。

これまで地域研究者の方たちとは、作品を作った後で「このように読み取れるんじゃないか」と聞かせていただいたりパンフレットと一緒に作ったりシンポジウムをしたという展開でしたが、作品の企画開発の段階から一緒にできるような気がしています。

山本 映画業界の杉野さんから地域研究に対するラブコールがありました。白杵さんは地域研究者として映画の力に対してどのようにお考えですか。研究という仕事を踏まえて、何を映画に期待したり、どういうものをおもしろいと思ったりしているかをお聞かせください。

白杵 私は研究で映像を見るといったらドキュメンタリーしか見ていないというところがあります。パレスチナが関わっているものでは、世代的に言えば広河隆一さんから土井敏邦さん、古居みずえさんとかで、ずっと定点観測をしているようなドキュメンタリー作家では若い世代が出ていません。やっぱり食えないということです。監督して自分の作品を作ったところで売れないわけだし、結局みんな腰掛けのしかなかったところを売れないわけです。

でも、古居みずえさんのように、ガザに通い続けて、ガザに住む女性の視点からひたすらパレスチナの女性を撮っ

ている人もいます。ある種の徹底した視線で一つの世界を作りあげています。フィクションの映画とはまた違うドキュメンタリーの力があるので、地域研究者としてドキュメンタリーの作家たちとどのように協働できるか、棲み分けができるかとか、そんなことをいつも思っています。

山本 私が研究しているマレーシアは外国の映画で描かれることはまだ少ないですが、白杵さんが研究していらっしやるイスラエルやパレスチナは外国映画でもいろいろな描かれ方がされていると思います。ハリウッド映画を含めて、地域研究者の視線という観点から映画をどう見るか、あるいは映画をどう作り、どう見せるかについて、最後にみなさんから一言ずつお聞かせください。

白杵 インディペンデント系の映画は別として、いちばん有名なユダヤ人の監督にスピルバーグがいます。鶴飼哲さんが書いているから有名な話ですが、『シンドラーのリスト』の最後、つまりモノクロからカラーに反転するとき、話の上では一九四八年なのに、一九六七年の第三次中東戦争の直前に流行った「黄金のエルサレム」つまり「イスラエルがエルサレムを解放した」という歌詞の歌が流されてしまいました。

これに対して批判が出たのはイスラエルの側からでした。あそこでは「ハティクバ」というイスラエル国歌を入れるべきだというんです。一九六七年の戦争というのはイ

スラエルがヨルダン川西岸のガザを占領した戦争で、この占領がいか悪いかはイスラエルの国論が二分されるような議論です。ところがスピルバーグは、アメリカ系ユダヤ人として、そんな議論を無視して、一九六七年戦争の曲をきれいだということで使ってしまった。ユダヤ人でもアメリカ系ユダヤ人とイスラエル人の温度差があるということです。

地域の視点というのはそういうことだと思います。映画は一九四八年にイスラエルに移民してきたところで終わろうとしているというメッセージ性ははっきりとしている。そこにつけた音楽が一九六七年というのはおかしな話だということですよ。

地域研究に根ざす視線は、ハリウッド映画的なアメリカから見たアラブ人への批判とかアラブ人の歪曲された像とかを、日本人像も含めて、常に批判し続けるものであるべきです。これを批判しても詮無きことかもしれませんが、メジャーの映画のもっているインパクトはすごく強いからです、それを常に批判し続けるような視点が欠かせません。見る人が少ない映画ではなく、メジャーなハリウッド映画が描く世界各地の地域像の歪みを常に指摘する地域研究者の役割は大きいと思います。そこが現在、地域研究者には決定的に欠けている点です。「どうせバカな娯楽映画だから放っておこう」という姿勢ではまずいと思います。

地域研究者はドン・キホーテでもいいから、メジャーの作品に対して何か言い続けるべきです。たとえばハリウッド映画が描くアジア像がおかしいと言いつけるとか、そういうことをしない限り、一般の観客からすると、映像を通じて得るアジア像がそのまま歪曲されて受け止められていくことになります。我々のような地域研究者がすることは、そういうメジャーな映画における問題を言いつけるといことです。

石坂 私はずっとドキュメンタリー研究とか、水俣病の映画とか、三里塚闘争の映画などから映画に入っているの、ハリウッドの娯楽映画には全然詳しくないんです。一九八〇年代のミニシアター文化で育って、ポストモダン的な東京でどっぷり浸かってきたので、やはり作家を中心にまず演出を見るといことがあります。でも映画祭のディレクターというのはそこは少し違うと思っていて、自分の好みはいったん横に置いたうえで、「お客さんにとっておもしろい映画は何か」を考えるタイプです。もちろん自分の好みは入れるんですが、つねにその両方の視点を入れて、楕円形みたいな複眼的な見方をするようにしています。

杉野 自分たちがどのようなことをしていけるのか撮りながら模索していけるということも、映画だからできることではないかと思えます。見ることや作ることを通して、国

を知ったり人間を知ったりできるのが映画の素晴らしさではないでしょうか。そういう地域の視点が入った作り方ができる多様性が日本にもあつてほしいと深く願っています。今後それをどうしたらいいのかは自身の課題です。

山本 世界が混迷化し、映像表現が複雑化する状況で、世界を読み解くための映画の力がますます重要になっており、映画の力を最大限に引き出す地域研究の力に期待が寄せられているというお話を伺いました。本日はどうもありがとうございました。

●映画リスト

『SHOAH ショア』……① Shoah、② クロード・ランズマン、③ 一九八五年、④ フランス、⑤ 英語、ドイツ語、ヘブライ語、イディッシュ語、フランス語、ポーランド語、⑥ 劇場公開（一九九七）。

『アイ・カム・ウィズ・ザ・レイン』……① I Come with the Rain、② トラン・アン・ユン、③ 二〇〇九年、④ フランス、⑤ 英語、⑥ 劇場公開（二〇〇九）、DVD販売。

『愛の章』……① Ayat-ayat Cinta、② ハスン・プラマンチョ、③ 二〇〇八年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、アラビア語、⑥ 未公開。

『アラビアのロレンス』……① Lawrence of Arabia、② アウィック・ド・リーン、③ 一九六二年、④ 英語、⑤ 劇場公開（一九六三）。「おだやかな日常」……① Odayaka、② 内田伸輝、③ 二〇一一年、④ 日本、アメリカ、⑤ 日本語、⑥ 劇場公開（二〇一一）。

『ガレリアの婚礼』……① Noce en Galilee、② ミシェル・クレイファイ、③ ベルギー、フランス、④ 一九八七年、⑤ フランス語、⑥ アテネ・フランセ文化センター（一九九三）、国際交流基金アラブ映画祭（二〇〇五）。

『シンドラーのリスト』……① Schindler's List、② 一九九三年、③ スティーヴン・スピルバーグ、④ アメリカ、⑤ 英語、ドイツ語、⑥ 劇場公開（一九九四）。

『スペシャリスト―自覚なき殺戮者』……① Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne、② エイアル・シヴァン、③ 一九九九年、④ イスラエル、フランス、ドイツ、ベルギー、オーストリア、⑤ フランス語、英語、ドイツ語、ヘブライ語、⑥ 劇場公開（二〇〇〇）、DVD販売。

『空を飛びたい盲目のブタ』……① Babi Buta yang Ingin Terbang / Blind Pig Who Wants to Fly、② エドウィン、③ 二〇〇八年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、⑥ 大阪アジア映画祭（二〇〇九）。

『沈黙の夜』……① Night of Silence / Lal Gece、② レイス・チェリッキ、③ 二〇一二年、④ トルコ、⑤ 英語、アラビア語、⑥ 東京国際映画祭（二〇一一）。

『動物園からのポストカード』……① Kebun Binatang [動物園] / Postcards from the Zoo、② エドウィン、③ 二〇一二年、④ インドネシア、⑤ インドネシア語、⑥ 東京国際映画祭（二〇一一）。

『ノルウェイの森』……① ノルウェイの森、② トラン・アン・ユン、③ 二〇一〇年、④ 日本、⑤ 日本語、⑥ 劇場公開（二〇一〇）、DVD販売。

『ビバー アルジェリア』……① Viva Laldjerie、② ナディール・モクネシユ、③ 二〇〇四年、④ フランス、⑤ フランス語、⑥ フランス映画祭(二〇〇四)、国際交流基金アラブ映画祭(二〇〇五)。

『細い目』……① Sepet / Chinese Eye、② ヤスミン・アフマド、③ 二〇〇四年、④ マレーシア、⑤ マレー語、英語、広東語、華語、⑥ 東京国際映画祭(二〇〇五)。

『ほとりの朔子』……① ほとりの朔子、② 深田晃司、③ 二〇一三年、④ 日本、⑤ 日本語、⑥ 劇場公開(二〇一三・予定)。

『マジック&ロス』……① Magic & Loss / 향기의 상실(香りの喪失)、② リム・カーワイ、③ 二〇一〇年、④ マレーシア、日本、韓国、中国、香港、フランス、アメリカ、⑤ 日本語、韓国語、英語、⑥ 劇場公開(二〇一三)、DVD販売。

『ミッドナイト・エクスプレス』……① Midnight Express、② アラン・パーカー、③ 一九七八年、④ 英語、⑤ アメリカ、⑥ 劇場公開(一九七八)。

『ムクシン』……① Mukhsin、② ヤスミン・アフマド、③ 二〇〇六年、④ マレーシア、⑤ マレー語、英語、華語、⑥ 東京国際映画祭(二〇〇六)。

『ルート181 パレスチナ／イスラエルの旅の断章』……① Route 181, Fragments of a Journey in Palestine-Israel、② シェル・クレイフィ、エイアル・シヴァン、③ 二〇〇三年、④ フランス、ベルギー、ドイツ、イギリス、⑤ アラビア語、ヘブライ語、⑥ 国際交流基金アラブ映画祭(二〇〇五)、山形国際ドキュメンタリー映画祭(二〇〇五)。

● 出席者紹介 ●

- ① 氏名……白杵陽(うすき・あきら)。
- ② 所属・職名……日本女子大学文学部史学科・教授。
- ③ 生年・出身地……一九五六年、大分県。
- ④ 専門分野・地域……中東地域研究。主にパレスチナ／イスラエル、ヨルダン、レバノン。
- ⑤ 学歴……東京外国語大学外国語学部(アラビア語)、東京大学大学院社会学研究科修士課程(国際関係論)、同大学院総合文化研究科博士課程(国際関係論)、京都大学博士(地域研究)。
- ⑥ 職歴……佐賀大学講師・助教授(三三歳、七年間)、国立民族学博物館地域研究企画交流センター助教授、教授(三九歳、九年半)、日本女子大学文学部史学科教授(四九歳、七年半)。
- ⑦ 現地滞在経験……ヨルダン(在ヨルダン日本大使館専門調査員、二八歳、二年半)、パレスチナ／イスラエル(エルサレム・ヘブライ大学トルーマン平和研究所客員研究員、三四歳、二年間)、レバノン(東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所中東研究日本センター研究員、半年間)。
- ⑧ 研究方法……主にインタビューと現地での参与観察。
- ⑨ 所属学会……日本中東学会、日本国際政治学会、日本イスラム協会。
- ⑩ 研究上の画期……一九九一年の湾岸戦争時、エルサレムから離れて避難した体験。九・一一事件時のメディアでの「イスラム」の語り方をめぐる論争。
- ⑪ 推薦図書……板垣雄三『歴史の現在と地域学——現代中東への視角』(岩波書店、一九九二年)。
- ⑫ 推薦する映画作品……『アレキサンドリアWHY?』(ユーセフ・シャヒーン監督、一九七八年、エジプト)。

●出席者紹介●

- ①氏名……石坂健治(いしがき・けんじ)。
- ②所属・職名……日本映画大学・教授、東京国際映画祭・アジア部門ディレクター。
- ③生年・出身地……一九六〇年、東京都。
- ④専門分野・地域……アジア映画史、芸術行政。
- ⑤学歴……早稲田大学第一文学部、早稲田大学大学院文学研究科・修士課程(芸術学(演劇)専攻)。
- ⑥職歴……国際交流基金専門員(二九歳、任期一八年)を経て現職。
- ⑦現地滞在経験……なし。
- ⑧研究方法……アジア中東映画を観る↓上映する↓批評する、の連鎖。
- ⑨所属学会……日本映像学会。
- ⑩研究上の画期……一九九一年リノ・プロッカ監督(比)の死去、一九九八年金綺泳(キム・ギヨン)監督(韓)の死去、二〇〇七年楊徳昌(エドワード・ヤン)監督(中)の死去、二〇〇八年土本典昭監督の死去、二〇〇九年ヤスミン・アフマド監督(馬)の死去。
- ⑪推薦図書……Abe Mark Nornes, *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*, University of Minnesota Press, 2007.
- ⑫推薦する映画作品……『演劇1』『演劇2』(想田和弘監督、二〇一二年、日本)。

●出席者紹介●

- ①氏名……杉野希妃(すぎの・きき)。
- ②所属・職名……(株)和エンタテインメント、女優/映画プロデューサー。
- ③生年・出身地……一九八四年、広島県。
- ④専門分野・地域……映画、世界全体。
- ⑤学歴……慶應義塾大学経済学部。
- ⑥職歴……スターダストプロモーション・女優(二二歳から現在)、(株)和エンタテインメント・プロデューサー(二四歳から現在)。
- ⑦現地滞在経験……韓国(延世大学・語学堂、二二歳、一年間)。
- ⑧研究方法……映画出演、映画祭の参加、映画人たちの交流が、国や職業といった枠に囚われない活動を目指す土台となっている。
- ⑨所属学会……EAVE(European Audiovisual Entrepreneurs、ヨーロッパのプロデューサー育成協会)。
- ⑩研究上の画期……二〇一一年三月一日の東日本大震災。映画人、表現者たちにとって、映画とは何なのか? 表現とは何なのか? という問いを改めて突きつけられた出来事だった。
- ⑪推薦図書……九鬼周造『いきの構造』岩波書店、一九七九年)
- ⑫推薦する映画作品……『皆殺しの天使』(El Angel Exterminador、ルイス・ブニュエル監督、一九六二年、メキシコ)。