



『マリン・スノー 石油の起源』  
Marine Snow: The Origin of Oil



『まだ見ぬ街』  
A Town Not Yet Seen

## 野田真吉の例外性

Noda Shinkichi's Singularity

筒井武文 | Tsutsui Takefumi

(映画監督 | Filmmaker)

野田真吉のような映画作家は他にいない。たとえば、『マリン・スノー 石油の起源』と『忘れられた土地』、『ゆきははなである 新野の雪まつり』、それに『ふたりの長距離ランナーの孤独』をクレジット抜きで見たら、同じ人が監督だと思うだろうか。それはPR映画と自主制作映画というシステム、また科学映画、僻地の実態調査映画、民俗芸能映画、実験映画というジャンルの違いではない。これが記録映画作家協会での映画改革の同志であり、マニフェスト「前衛記録映画の方法について」(『記録映画』58年6月号)の著者たる松本俊夫だったら、どんなジャンルであろうと、作家性の刻印が見てとれ、作者を見間違えることはない。それでは、野田真吉は個性の薄い職人肌の作り手なのだろうか。そうでありつつ、そうでないところが、野田真吉のふたりとしない例外性なのである。

野田が残した著作は、6冊。半数は映画関係だが(『日本ドキュメンタリー映画全史』、『ある映画作家: フィルモグラフィの自伝風な覚書』、『映像: 黄昏を暁と呼ぶるか』)、残りは詩に関するものである(詩集『奈落転々』『暗愚唱歌』と『中原中也: わが青春の漂泊』)。これで分かるように詩の師匠は中原中也で、一方、映画の師匠というか兄貴分は亀井文夫である。野田がPCL(東宝)入りしたのが1937年、詩は1930年頃からだから、映画の経歴に先行して詩作がある(兵役以降、長らく中断されるが)。詩を一読すれば、驚嘆するだろう。地獄のような戦争体験が透けてみえるところもあり、足指が会話し、蟻が女王の髭になり、えぐられた眼球が見返す、どこかブニュエルを思わせる強靱なイメージの持ち主なのである。いつしか「もの」を見ていたはずの主体が客体と化す。

There are no other film directors like Noda Shinkichi. Were one to watch films like *Marine Snow*, *Snow as Flowers*, *The Loneliness of Two Long Distance Runners*, and *Forgotten Land* without the credits, would they even seem like works of the same director? This is not simply the difference between the two systems of PR film and independent cinema. Nor is this a difference between the genres of science film, folk art documentary, experimental film or filmic reportage on remote regions. Were we talking about Matsumoto Toshio—author of the manifesto “On the Methods of Avant-Garde Documentary” (*Kiroku Eiga*, June 1958) and Noda's comrade in the reform movement of the Documentary Filmmakers Association—the stamp of the director's authorship would be unmistakable, no matter the genre. So is Noda Shinkichi a mere craftsman exhibiting weak individuality? While this may, in fact, be the case, it's also off the mark because Noda has a singularity unlike any other filmmaker.

Noda left us six written works. Half concern cinema: *A Complete History of Japanese Documentary Film*, *A Filmmaker: Filmographic-Autobiographical Notes* and *The Image: Can the Dusk Be Called Dawn?* The remaining works are two collections of poetry and a nonfiction book: *Adrift in Abyss* (“Naraku tenten”), *Benighted Songs* (“Angu shoka”) and *Nakahara Chuya: The Bleaching of My Youth*. Clearly, his mentor for poetry was Nakahara Chuya, while one could say his mentor, or even older brother figure, for film was Kamei Fumio. Noda joined PCL studio (which shortly became Toho) in 1937, but he had been writing poetry since around 1930, long preceding his film career (although

映画論はどうか。『映像』巻頭の亀井文夫論は貴重極まりない。『上海』の最初のラッシュ上映の情景や、失われた『伊那節』のディテールが語られるからである。ただ、論集からはあえて除外したという時局的かつ美学的な論考が実は重要である。「アクチュアリティの創造的劇化」(『記録映画』58年11月号～59年1月号)、「非現実性のアクチュアリティ」(同誌59年5月号)、「挫折・空白・胎動」(同誌59年10月号・11月号)、「フレームの破壊」(『映像芸術』65年6月号)。松本俊夫に呼応し、政治的メッセージ(つまり観念)の絵解きであった旧来の記録映画からの脱皮が主張されている。

そうした野田真吉のキャリアの転換点になった重要作を挙げるなら、1958年の『忘れられた土地』である。やがて原子力産業を誘致することで生き延びるしかなくなる地域の実情が描かれる。荒れる海を臨む土地の過酷な環境描写がフラハティの『アラン』と比較したくなる傑作だが、これは作り手の眼差しを通し、対象を主体として現出させようとする、野田の新たなドキュメンタリー創作の第一歩であった。すかさず盟友松本俊夫が作品評を執筆し(『映画批評』58年8月号)、「対象の表面を覆うステレオタイプのヴェールをはぎとって、その意味や意識からはみ出た部分を、物とアクションに分析し、まさにこのアクチュアリティの発見を媒介として現実を立体的に再構成する方法」が、成功している箇所と不徹底な箇所とを具体的に挙げていく。松本の指摘を率直に認めた野田は、「今度の失敗による自己点検と批判、その克服」を期すと記す(同誌11月号)。そして同じ雑誌の対談(59年1月号)でふたりは、映画革新の運動を進めていくために、一作一作実験を積み重ねていくことを確認しあう。日本映画史上でも、これほど批評の応接が機能したことは空前絶後ではないのか。

これ以降の野田真吉の作品は、「もの」の主体化の実践である。『マリン・スノー』でのプランクトンと海という極小と極大のモンタージュ、『まだ見ぬ街』での自らの詩のイメージを長崎の映像に響かせる試み。作者の個性の弱さが、かえって対象の強さを引き出す逆転現象が起きるのだ。ひょっとすると、技巧が前面に出過ぎる松本俊夫の作品よりも、野田真吉作品の方が、松本理論(もしくは松本・野田理論)をより効果的に深化しえたのかもしれない。

his writing was interrupted for an extended period due to his military service). If one encounters his poetry, the experience is astounding. There are scenes that reveal glimpses of the hellish experience of war, where toes engage in conversation, where ants become the beard on a queen, and where gouged out eyeballs gaze back at the reader. Noda's poetry possesses a tough and surreal imagery that to some degree evokes Buñuel. The subject that is purportedly looking at "things" is itself transformed into an object.

What of film theory and criticism? His essay on Kamei Fumio at the beginning of his book *The Image* is precious for its description of the first preview of *Shanghai* and details about Kamei's long-lost *Song of Ina*. However, one must note this collection excluded important and timely essays about aesthetics. These include "The Creative Treatment of Actuality" (a series published in *Kiroku Eiga* between November 1958 and January 1959), "The Unreality of Actuality" (*Kiroku Eiga*, May 1959), "Frustration, Void, Stirrings" (*Kiroku Eiga*, October and November 1959), and "Destruction of the Frame" (*Eizo Geijutsu*, June 1965). In accord with Matsumoto Toshio, these essays advocate for a departure from the documentary film of old, which were centered on political exegesis (in other words, "messages" and "concepts").

If I were to single out one film as a turning point in Noda Shinkichi's career, it would have to be his 1958 film *Forgotten Land*. It describes the harsh reality of a region that can only survive by attracting the nuclear power industry. With its portrayal of the rugged environment where turbulent sea meets land, it is a masterpiece inviting comparison to Flaherty's *Man of Aran*. It marks Noda's first step towards a new approach to documentary that tries to manifest the object as a subject through the gaze of the artist. Noda's close friend Matsumoto Toshio immediately published a review of the film (*Eiga Hihyo*, August 1958), where he argued, "Stripping away the stereotypical veil covering the surface of his subject, and breaking down that which cannot be reconciled with concept or consciousness into objects and actions, Noda presents a method that turns the discoveries of actuality in a medium for the fulsome reconstruction of reality." Matsumoto argued that this approach succeeded in some scenes while falling short in others. Noda candidly acknowledged Matsumoto's observations in a November response in the same journal: (I hope to) "overcome this in my next work through self-examination and criticism." And in a dialogue published in the January issue of the same journal, the two filmmakers affirmed their commitment to the movement to revolutionize film, innovating through work after work. Has there ever been such an impactful reception to criticism in the history of Japanese cinema?

After this, Noda's filmmaking was an exercise in subjectifying "things"—*Marine Snow's* montage of plankton and sea that plays with scale, the attempt to make his own poetry echo in images of Nagasaki in *A Town Not Yet Seen*. A reversal occurs where the filmmaker's weak individuality brings out the strength of his objects. Perhaps Noda Shinkichi's works deepened Matsumoto's film theory (or shall we say Matsumoto and Noda's theory?), even more so than Matsumoto's own films with their overemphasis on technique.

(Translated by Markus Nornes)

YIDFF2023

## 学生交流ナイト!!

映画祭に集まる全国の大学生と話してみませんか?

学生同士の自由な交流を目的としたイベントを開催いたします。

授業やサークルで制作された作品の上映、

立食形式のパーティーを行います。

【日時】 10/7(土)、10/8(日) 両日ともに、18:00～20:00

【場所】 やまがたクリエイティブシティセンターQ1 2-C(イベントスペース)

【入場料】 無料(学生であればどなたでも参加できます)

主催: Kickstarter 協賛: 東北芸術工科大学、全国映画教育協議会

詳細は映画祭HPより  
ご確認ください



全国映画教育協議会は、

映画・映像文化を担う次世代の人材を育成する、全国の大学連携組織です。

YIDFF2023 学生交流ナイトを応援しています。

<https://jfsa.jp/>



© 2023 Toyonaka Performing Arts Center - trixta

## 骨に触れる

——『GAMA』

Touching the Bone:  
*GAMA*

菅野優香 | Kanno Yuka

(映画研究、クィア・スタディーズ | Film Studies, Queer Studies)

「風景」として表象され、消費され、論じられてきた沖縄が、『GAMA』の舞台である。海と空からなる「風景」が繰り返し描かれてきた沖縄について、今さら異なるイメージを生み出すことなど可能なのだろうか？『GAMA』と題されたこの作品は、沖縄という「風景」ではなく、あくまでも固有の「場所」と、そこに堆積した時間としての「歴史」を描き出す。誇張やアイロニー、風刺や機知を排し、決して奇を衒うことのない小田香の作家としての一貫したスタイルは、凛とした潔さとともに、移ろいゆくもの、はかないものをイメージにとどめようとする強靱な意志によって支えられてきた。『GAMA』には、そうした小田の作家的スタイルが色濃く刻まれている。

ガマと呼ばれる自然洞窟は、沖縄戦で住民を匿い、救った場所であると同時に、多くの命が奪われた場所である。この作品に出演している松永光雄氏の語りは、そうしたガマの両義性をこの上もなく簡潔に伝える。83名が集団自決したチビチリガマと1000名が生き残ったシムクガマについて語りつつ、松永氏は「勇気を出して話し合うこと」が平和への第一歩なのだとし、そのことを「生涯忘れないで」と私たちに語りかける。ガマのなかから、ガマを通して、沖縄戦について語り続ける彼の声を聞きながら、私たちはもうひとりの人物に出会う。いや、再び出会うのだ。映画が始まると同時に、ガマの開口部で、背を向けて立っていたあの女性に。時間と空間を自由に移動し、突然画面に現れたり、消えたりするこの女性は、ガマではなく『GAMA』という映画に棲みついており、ショットとショットの間から出てきては、現在と過去を、ガマの中と外をつなぐ。

青い服を着たこの女性は、沖縄戦の記憶とその継承を主題化してきたアーティスト・映像作家である山城知佳子を召喚せずにはおかない。ガマと女たちを通じて、沖縄戦について語るふたつの映像作品が共鳴し合うのだ。山城作品『肉屋の女』（2017年の本映画祭にも出品）で私たちを浜辺からガマへと導いた少女（や女性たち）の生まれ変わりが、『GAMA』の女性であるかのように、前者の「赤」と後者の「青」は鮮烈な対照性を見せる。そして、ガマを核とした二つの作品の差異とともに、映像作家としての小田香の固有性が強く浮かび上がってくる。『肉屋の女』や写真シリーズ「黙認のからだ」などの山城作品に描かれる鍾乳洞や鍾乳石は、人間身体の物質性と肉感

*GAMA* is set in Okinawa, which has been represented, consumed and discussed as the landscape. Would it be possible even now to create a different image of Okinawa to which the landscape of the sea and the sky has been repeatedly ascribed? Instead of Okinawa as the landscape, this film entitled *GAMA* depicts only a proper place and history as time accumulated there. Excluding hyperboles, ironies, sarcasms and wits, Oda Kaori's consistent style as a filmmaker who never tries something unusual has resulted from both dignified graciousness and her strong will to retain the transient and the ephemeral as images. Such an auteurist style of hers is deeply inscribed in *GAMA*.

Natural caves called “gamas” are the place which harbored and saved inhabitants during the Battle of Okinawa, but where, at the same time, many lives were lost. Matsunaga Mitsuo who appears in the film conveys most briefly the ambivalence of the *gamas* through his storytelling. Speaking of both Chibichiri Gama where 83 people took their own lives and Simuku Gama in which 1,000 people survived, Matsunaga emphasizes that courage with which to discuss the war is the first step towards peace and tells us never to forget it for the rest of our lives. As we listen to his voice speaking of the Battle of Okinawa from inside the *gama* or through it, we meet another person, no, to be precise, we meet the woman again who was standing with her back to us at the opening of a *gama* when the film began. Moving through time and space freely, this woman suddenly appears or disappears in the screen. She inhabits not in the *gamas* but in *GAMA* the film. Emerging from between the shots, she connects the past with the present, the inside of the *gama* with the outside.

*GAMA* evokes, through the woman in blue, Yamashiro Chikako, artist and filmmaker who has thematised the memories of the Battle of Okinawa and their succession. *Gamas* and women make two films about the Battle resonate each other. A girl accompanied by a group of women who leads us from the beach to a *gama* in *A Woman of the Butcher Shop* directed by Yamashiro (presented in the 2017 YIDFF) looks like being reborn as the woman in *GAMA*; red in the former shows a striking con-



に溢れている。肉屋の前で男たちに食された女は蘇り、増殖し、過去の女たちと一緒にいる。ガマという身体から、女たちの身体が再生されるのだ。

海中に生きていた生物の残滓が堆積してできた石灰岩が隆起し、雨によって浸食され、空洞が広がってできるのが鍾乳洞ならば、ガマと人間身体との視覚的で物質的な類似性は偶然とは言えまい。だが、小田が『GAMA』で描く洞窟は決して擬人化されることがない。ときおり挿入される鍾乳石のイメージも「人間らしい」質感をこごとく欠いている。注意深く情動を遠ざけながら、『GAMA』は、ガマと人間身体との結びつきを想起させる。遺骨収集の場面で、篩にかけて残った骨に女性の指が触れる。生きていたことと、その生が奪われたことを同時に証言するのが、彼女の触れる骨である。だが、「遺骨にも人権がある」と松永氏が語るとき、その白い骨は身体として、すなわち再び「人間」となって過去から現在に戻ってくる。ガマで亡くなった人々の身体とその生を呼び戻す行為としての遺骨収集が、松永氏の淡々とした語りとともに映し出されるとき、私たちは『GAMA』に、風景ではない沖縄を、沖縄戦の証言としての場所と時間を見出す。

#### 上映 Screenings

『GAMA』【アジア千波万波 New Asian Currents】

7日 Oct.7 15:10- [F3] | 8日 Oct.8 10:00- [F5]

(『それはとにかくまぶしい』と併映 | Screened together with *Radiance*)

trast with blue in the latter. Differences between the two films in which *gamas* play an important role bring Oda's specificity as a filmmaker into sharp relief. Limestone caves and stalactites in *A Woman of the Butcher Shop*, a photo series *The Body of Condonement* and other works by Yamashiro eloquently bespeak the human body's materiality and voluptuousness. Having been eaten up by men in front of the butcher shop, the girl is resurrected, multiplies and joins the women from the past. Female bodies are reproduced in the body of a *gama*.

A *gama* or limestone cave was formed by water gradually dissolving and eroding the uplifted limestone made of accumulated remnants of sea animals, leaving cavities that grow over time. It sometimes has a striking visual similarity with the human body. But the caves which Oda depicts in *GAMA* are never personified. The image of stalactites inserted occasionally totally lacks human texture. By carefully distancing itself from emotion, *GAMA* reminds us of another connection between the *gama* and the human body. In the scene of collecting remains of the war dead, the woman in blue touches a bone left on the sieve with her hand. The bone, which she touches, attests to life at once lived and lost. When Matsunaga says, "Remains have human rights," the white bone returns from the past to the present as the body, i.e., as a resurrected human being. When human remains collecting is shown as the act of calling back the bodies and lives of those killed in the *gamas* with Matsunaga's matter-of-factly storytelling, we find Okinawa not as the landscape but as the place and time witnessing the Battle of Okinawa.

(Translated by Yamamoto Kumiko)

## 近くにあるもので遠くをつかんでいく

——『それはとにかくまぶしい』

### Capturing from a Distance the Things that are Close: *Radiance*

#### 波田野州平監督に聞く

An Interview with Hatano Shuhei

——本作は2020年春からの1年間の映像日記という体裁をとっています。このような日記的な撮影自体は、継続的／断続的を問わず、以前から行っていたのでしょうか。

いいえ、初めて行いました。これまではずっと自分から遠いもの、わからないものや未知なものにカメラを向けてきました。なので家族や自分の生活という身近なものを撮影することはありませんでした。ただ撮影を続けていくと、子供はわからないもので、子育てもパンデミックも未知なものだと気がつき、今までと違いはないと思いました。身の回りの記録から始まったものが、だんだんと映画のようなものになっていくのは、近くにあるもので遠くをつかんでいくような楽しい感覚でした。

——撮影と制作のプロセスについてお聞かせください。

映画ができあがるまでにはふたつの行程がありました。ひとつめは2020年の4月から毎日、その日に撮影した映像を家族が寝静まった夜に編集し、前日までの映像の後ろに足していく作業を続け、月の最

—— This film takes the form of a one-year audiovisual diary starting in the spring of 2020. Have you shot this kind of diary-style film before, either continuously or intermittently?

No, this is my first time doing it. In the past, I would point my camera at things that were distant from me, the things I didn't know or that were unknown. So, I didn't shoot anything close to me, like my own family or daily life. But as I kept on shooting, I realized a child was something I didn't really know, and raising kids and being in a pandemic were the unknown, and I figured these things were no different from what I had been filming before. It started out as a record of my surroundings, but it gradually turned into something more cinematic, and it was a joy to capture from a distance the things that were close.

—— Tell me about the filming and production process.

There were two stages to finishing the film. The first stage started in April 2020 and lasted 12 months where every day I'd edit the day's footage while the family was asleep at night, and I'd add it on to the previous days' work; and on the last day of each month, I'd send five-minute clips with no soundtrack to my friends as a sort of status report. The second stage was a period of re-editing where after a year or so of reviewing all the footage, it occurred to me I'd have to remove a large chunk,



# 上映 Screenings

『それはとにかくまぶしい』 *Radiance*

【アジア千波万波 New Asian Currents】

7日 Oct.7 15:10- [F3] | 8日 Oct.8 10:00- [F5]

(『GAMA』と併映 | Screened together with GAMA)

終日に友人たちへ近況報告のような5分ほどのサイレント映像を送っていた12ヶ月です。ふたつめは1年ほど時間をおいてすべての映像を見返したところ、映画にするためにはそれら約1時間の大部分を破棄しなければならないとわかり、再び編集を行った期間です。

—音響も含めて非常につくりこまれた構成という印象を受けます。編集するうえで留意されたことはありますか。

翌日何を撮るのかわからない毎日の編集作業では全体を見渡すことができないので、あれとこれは似ているといった類似でショットをつないでいこうと思いました。前のショットが次のショットを呼び込むような、しりとりがずっと続いていくような感覚といえましょうか。それはとても感覚的な作業で、たわむれと言ってもよいものかもしれません。その後の編集では全体を見渡して順序を入れ替えたり、映像を追加するなど再構成をしました。撮影時に同時録音をしていないのでまずサイレント映画ができあがり、応募締切日に1日でサウンドトラックを作りました。

—手紙や日記のような文章がモノログで語られ、全体のトーンを形づくっています。それらの言葉は撮影時に書き留めていたもの、あるいは編集の行程で考え出されたものでしょうか。本作に付けられた言葉についてお聞かせください。

撮影中に感じたことと、その後時間をおいて行った編集中に気づいたことの両方があります。音声映像と主従関係ではなくお互いが独立しながらも影響し合い、収斂より拡散していくような関係をいつも考えています。

—明示的には言及されませんが、本作の背景にはコロナ禍が大きく横たわっていると思います。監督にとってこの3年間はどのようなものだったか。

毎日撮影しようと決めたきっかけは、ある音楽家の「コロナの間に何もしないで、過ぎ去った時にまた普通に音楽ができてると思ってるミュージシャンっているんだろうか?」という問いかけでした。Covid-19に加えてはじめての子育てで私に混乱と不安を与え、その結果生命力のあるものや光にばかりカメラを向けて正気を補おうとしていた、というか気を紛らわせていたのかもしれない、と今になると思います。そのような状況下で私に作ることでできる映画はこの他にありませんでした。

maybe an hour or so, to make it into a film.

— I get the impression that structurally this is a very well put together film, including the soundtrack. What things did you pay attention to when editing?

In the daily editing process, it wasn't possible to get a sense of what the whole film would look like because I didn't know what I was going to shoot the next day, so I was connecting shots that had some kind of similarity here or there. In a way, it felt like the previous shot was inviting the next shot in a sort of continuous game of *shiritori* [word-link]. It was a very sense-oriented process, you could even say it was kind of lark. In the later stages of editing, I got a view of the whole picture and restructured the film, reordering and adding footage. Since I wasn't recording sound while shooting, my first draft was silent, but I created a soundtrack in a single day on the final day for submission.

— The overall tone is shaped by a monologue where passages seemingly from a letter or a diary are being read aloud. Were these words written down at the time of shooting, or were they thought up during the editing process? Tell me about the words associated with this work.

It was both: some of it was something I sensed while shooting, and some of it came to me afterwards while editing. I've never considered the audio a slave to the visual; rather, they have a mutually independent relationship while still influencing each other but in a way that's more expansive than convergent. — Although never mentioned explicitly, I think coronavirus looms large in the background of this film. As a director, what have the last three years been like for you?

The impetus for deciding to shoot something every day came from a musician who once asked, "What kind of musician does nothing during coronavirus and expects to be able to play music normally again when it's over?" Besides Covid-19, I was raising a child for the first time, and so I had a lot of confusion and anxiety; as a result, I pointed my camera only at things with vitality and light as a way to compensate for my mental health, or, then again, maybe I was just trying to distract myself. I couldn't have made films any other way under these circumstances.

(Translated by Thomas Kabara)

## それでも絶望はしない

——『何も知らない夜』『我が理想の国』

And Yet, We Shall Not Despair:

*A Night of Knowing Nothing and Land of My Dreams*

藤井美佳 | Fujii Mika

(字幕翻訳者 | Film Subtitler)

インドは国ではなく大陸と言われる。一部の事象をインド全体の文脈で語ることも、全体を一部に当てはめることも難しいと思ってきたが、パヤル・カパーリヤーの『何も知らない夜』とノウシーン・ハーンの『我が理想の国』を見て、2019年暮れ以降の一時期、人々が空間を超えて確かに共鳴し合っていたことを知り圧倒され続けている。

両作品には同じ動画が使われている。それは2019年12月15日のジャミア・ミリア・イスラミア大学に設置された防犯カメラの映像で、治安当局が大学に突入する様子と、脱出を阻まれ逃げ惑う学生の姿が確認できる。ネットに拡散されたこの動画にいち早く反応したのは学生で、各地で連帯の輪が広がった。

この出来事が起こる2日前、国会で市民権改正法（CAA）が成立した。その内容は2014年12月31日以前にアフガニスタン、バングラデシュ、パキスタンからインドへ入国したヒンドゥー教、シク教、仏教、ジャイナ教、ゾロアスター教、キリスト教の難民に対しインドの市民権を認めるというもので、ここにイスラム教徒は含まれない。同年8月には、北東インドのアッサム州で国民登録簿（NRC）が発表され、登録要件を満たさない190万人近くが市民権を失いかけた。その半数がイスラム教徒だったとされる。そして12月13日、世俗主義をうたう国家の基盤を損なう動きに反発した学生を中心にデモが起こった。

『我が理想の国』は、まさにそのデモの場面から始まる。ニューデリーのジャミア・ミリア・イスラミア大学に通うノウシーン・ハーンは、教育熱心な両親の下、ほぼイスラム教徒のいない学校で教育を受け、同じ信仰を持つ友達はいなかった。インドのイスラム教徒は2億人とされるが、社会的に見れば少数者であり、その多くは貧困層で、良い教育を受けられる人々の数は限られている。

『何も知らない夜』で物語を伝えるのは、マハーラーシュトラ州ブネーにある映画学校（インド映画テレビ研究所）に通っていた女子学生Lだ。Lは低カーストのヒンドゥー教徒で、異カーストの男性と恋愛し（インドではタブーとされ、場合により殺される）、むなしい別れ

It's said that India is not a country but a continent. I've always found it difficult to speak about some event in the context of the whole of India or to apply the whole of India to some event, but after watching Payal Kapadia's *A Night of Knowing Nothing* and Nausheen Khan's *Land of My Dreams*, I continue to be amazed at how, for a period of time starting from the end of 2019, people were able to truly resonate with each other across space.

Both films use the same video clip. It's footage from a security camera at Jamia Millia Islamia University on December 15, 2019 showing security officials raiding the university and students fleeing after being blocked from escaping. When the video was shared on the Internet, it was students who were the first to respond, with a ring of solidarity spreading around the country.

Two days before this incident, parliament approved the Citizenship Amendment Act (CAA). The law grants Indian citizenship to Hindu, Sikh, Buddhist, Jain, Zoroastrian, and Christian refugees who entered India from Afghanistan, Bangladesh, and Pakistan before December 31, 2014; but it does not include Muslims. In August of the same year, nearly 1.9 million people who didn't meet registration requirements faced the threat of losing their citizenship when the National Register of Citizens (NRC) was announced in the northeastern Indian state of Assam. Half of them were reportedly Muslims. On December 13, demonstrations broke out mostly by students protesting this move, which undermined the foundation of a nation claiming to be secular.

*Land of My Dreams* begins with a scene from this very protest. Nausheen Khan, a student at Jamia Millia Islamia University in New Delhi, was raised by education-minded parents and taught at a school with almost no other Muslims and had no friends of the same faith. India has an estimated 200 million Muslims, but they are a social minority, many of them poor, with limited access to good education.

The story of *A Night of Knowing Nothing* is told by L, a female student at a film school (the Film and Television Institute of India) in Pune, Maharashtra. L is a lower-caste Hindu who falls in love



『何も知らない夜』 *A Night of Knowing Nothing*



『我が理想の国』 *Land of My Dreams*



を経験した。映画制作に集中しようとするが、学校がヒンドゥー至上主義政党の影響を受け、表現の自由に危機感を覚えた学生らがストを決行。Lも積極的に参加し、見聞を深めていく。

インドでは、名前から出自が特定されやすい。ハーンであればイスラム教徒であるのは明白で、Lの実名は不明だが、低カーストであることから、自ら進んで名乗らなかったはずだ。2人は、名乗ること自体が苦しみとなる歪んだ構造の中を生き、学問の自由が担保されるはずの大学が政治の影響を受けるという経験をした。しかし、社会を責めるのではなく、自らもその構造にのみ込まれ無自覚に生きてきたこと、自らの中にも不寛容な精神があったことに思い至る。

『我が理想の国』の中盤、大学からほど近いシャヒーン・バグ広場でイスラム教徒の女性が座り込みを始める。自分のためではない。未来を生きる娘たちのため、無数の女性が静かに集い、支え合い、語り合った。暴力とは無縁のしなやかで崇高な連帯は、信仰や出自を超え、インド中の人々の魂に届いた。

現政権下のインドで、イスラムフォビアは一層加速している。リンチ、レイプ、自殺など、この世の理不尽に身を呈し命を落とした人々の無念はいかばかりかと思う。不寛容な世界に風穴を開けたいなら絶望するのではなく声を上げ続けるしかない。そして他者の声に耳を傾け続けること。ノウシーン・ハーンやLやシャヒーン・バグの女性がしたように。まずはそこからだ。革命に勝利を。

#### 上映 Screenings

『何も知らない夜』*A Night of Knowing Nothing*  
 【インターナショナル・コンペティション International Competition】  
 6日 Oct.6 19:10- [CL] | 10日 Oct.10 14:45- [YC]  
 『我が理想の国』*Land of My Dreams*  
 【アジア千波万波 New Asian Currents】  
 7日 Oct.7 17:40- [F3] | 9日 Oct.9 10:00- [F5]

## 夢と現の境界領域

——『ベイルートの失われた心と夢』『ナイト・ウォーク』

At the Borderlands Between Dream and Reality:  
*A Lost Heart and Other Dreams of Beirut and Night Walk*

結城秀勇 | Yuki Hidetake

(映画批評 | Film Critic)

マーヤ・アブドゥル=マラク『ベイルートの失われた心と夢』では、一見平穏なベイルートの街の風景の上に、死や失踪によっていなくなってしまった人々について語る3人の人物の声が重ねられる。その声からは、レバノン侵攻をはじめとする軍事衝突、その根にある宗教的対立や経済条件のようなベイルートの歴史がこだましているのが聞き取れる。

なにげない日常の景色と、人々の中に眠る血塗られた記憶とが対置されているように見えてもするのだが、真に重要なのは、声が語る内容が現実の条理を越えた夢のようなものであることだ。死者が生者を責める。語り手が犬になり叫び出す。もちろん、そうした夢の核となる現実起こった出来事を推測することはできるし、逆に絶対に現実には起こらなかっただろうこともある程度見分けられる。しかしそ

with a man from another caste (considered taboo and potentially lethal in India) but goes through a pointless estrangement. She tries to focus on making films, but with the school under the influence of a Hindu supremacist political party, her schoolmates sense their freedom of expression being threatened and decide to go on strike. L enthusiastically joins in and sees the world in a new way.

In India, it's easy to identify a person's origins by his or her name. A name like Khan is obviously Muslim, but L's real name is unrevealed, and coming from a lower caste, she wouldn't have volunteered it. The two of them experience the influence of politics on their university, which is supposed to guarantee academic freedom, as they live within a twisted structure where merely revealing your name causes distress. Nevertheless, instead of blaming society, they realize they too have been absorbed into this structure and are living unconsciously within it, and they too have internalized a sense of intolerance.

Midway through *Land of My Dreams*, Muslim women begin a sit-in at Shaheen Bagh Square, not far from the university. They are not protesting for themselves. It's for the sake of their future daughters that these women gather quietly but in large numbers, speaking with each other, supporting each other. This elegant, sublime, and nonviolent solidarity transcends faith and origins and reaches the souls of people across India.

Islamophobia is accelerating in India under the current government. I can't help but feel regret for those who've lost their lives to the injustices of this world through lynchings, rapes, and suicides. If we want to make a difference in an intolerant world, we must not despair, but instead continue to speak out. And we must continue to listen to the voices of others. Just as Nausheen Khan, L, and the women of Shaheen Bagh did. That's where it starts. Victory to the revolution.

(Translated by Thomas Kabara)

In Maya Abdul-Malak's *A Lost Heart and Other Dreams of Beirut*, three voices speak of the dead and missing against a backdrop of seemingly ordinary scenes of Beirut life. Audible in these voices are echoes of Beirut's history, from that of armed conflicts including the most recent Lebanon War to the underlying religious strife and economic conditions fueling them.

Casual scenes of everyday life are juxtaposed against blood-soaked memories that lie dormant within the city's inhabitants, but what is truly important is that the narrative content depicts something like dreams that transcend the logic of reality. The dead rail angrily against those still alive. One narrator turns into a dog and begins howling in rage. We can infer, of course, which of the events at the heart of these dreams happened in real life, just as to a certain extent we can tell which definitely *didn't* happen.

の境目に、悪夢のような現実とも、現実のような夢ともとれる領域が、どうしても残されるのだ。

そのとき、現実の変形たる夢として語られる声と、ありのままの現実としての映像、という対立の構図が突然不確かなものになる。3人目の女性が語る声に合わせて、海沿いの道を歩く男女数人の後ろ姿をカメラが追い続けるシークエンスがある。後ろから来た人に次々スイッチするように人々の後頭部を追いかけていくと、最後の女性は海に向かって足を止め、横顔をカメラに見せる。このかなり複雑なカメラワークがすべて即興的に行われたとは思えない。演出の作為性を批判したいわけではない。夢として語られる内容と同様に、日常のように見える風景もまた、現実からつくりだされたものだと言いたいのだ。

監督が本作の声と映像を説明するさいに「逆アングル」という言葉を用いているのは興味深い。声が語ることは風景の映像のフレーム外にあり、風景が語ることは夢の声のフレーム外にある。しかしそれらは、カメラを反対側に向ければそこにある、同じ場所の出来事なのだ。そのとき、日常的な景色もまた、夢とも現実ともつかない境目に漂い出す。

この映画で語られる喪失の夢や、夢と映像との間に監督が持たせた関係性に、安易に「共感」できるなどとは決して言えないのだが、それでもなおそれに似た感覚を持っていると感じてしまう。それは、Covid-19のパンデミックによる世界規模のロックダウンの経験と、どこかでかすかに通じ合う気がする。少なくとも私は、たった3年前のことなのに、夢とも現実ともつかない稀薄な記憶によってしかあの当時は思い出すことができない。なぜあのときはああだったのにいまはこうなのか、それをつなぐに足る科学的なデータや論理的な説明を私は思いつかない。

ソン・グヨン『ナイト・ウォーク』もまた、その当時は夢のように思い起こさせる作品である。彼が実際にロックダウン下に撮られた映像を利用したのかは知らない。しかし、ブルーグレーに染まる画面、夜景の灯りの点滅としてしか感じとれない人の気配、そして存在しない音——それは世界の多くの人々がどこか似た共有体験として持つ、ロックダウン下の夜の景色に似ている。

人のいない、動くのは猫や草木や水面の光の反射程度、という映像に、ときには遠い昔の景色を思い起こさせる詩と、その詩が呼び起こした風景であるようなそうでもないようなドローイングが重ね描きされていく。はじめはドローイングや詩が、映像の明るい部分を囲むように暗い部分の上に重ねられているように見えるので、映し出される



『ベイルートの失われた心と夢』A Lost Heart and Other Dreams of Beirut

But at the boundary between these two extremes remains a space altogether more ambiguous, one simultaneously perceivable both as a nightmarish reality and a realistic dream.

In such moments, the contrast between the voiceovers narrating dreams of a distorted reality and the images of the real world suddenly becomes ambiguous. In one sequence set against a woman's voiceover, the camera follows men and women from behind as they walk along the coast, switching between the backs of their heads each time a new person enters the frame, until the last woman stops with her profile to camera and faces out to sea. Given the highly intricate camerawork, it's unlikely the scene was filmed spontaneously. This isn't meant as a slight on the artifice of the direction, but rather to point out that the scenes that appear taken from everyday life have also been "constructed" from reality, just like the voiceovers narrated as dreams.

It's interesting that the director describes the filmed sequences as being the "reverse shot" of the voices we hear. The contents of the voiceovers exist outside of the visual frame, of course, just as the on-screen imagery lies beyond the frame of the narrated dreams. And yet both supposedly happen in the same place—were the director to point the camera in the opposite direction, one is to assume, there they would be. Scenes of everyday life thus drift across the border between dream and reality.

Having no firsthand experience of the horrors of war, I can't pretend to relate personally to the tales of loss and the merging of dream and reality evidenced in the relationship between voices and images in the film. But in my own way, I did recognize in them the faint echo of a sensation with which we have all become familiar throughout these past years of pandemic-fueled lockdowns: a feeling of uncertainty, that reality and dreams might not be as distinct as we tend to think. Speaking personally, at least, I can only recall that time through tenuous memories that seem neither quite dream nor reality, even though it was only three years ago. I can't think of any scientific data or logical explanation that would be capable of connecting the way things are now to how they were back then.

Sohn Koo-yong's *Night Walk* is another work that makes us recall that time as if it were a dream. I don't know if the director shot the images used in the film during lockdown or not. But there's something about them—their greyish-blue tint, the way human presence is perceivable only as flickering lights in the night, the absence of sound—that resembles the way nights used to look during lockdown, that shared experience to which so many around the world can relate.

『ナイト・ウォーク』Night Walk





夜景の輪郭を模っているのだとを感じる。目に見えるものの周りを、目に見えない想像力が補っているのかと。しかし、音もなく、青以外の色もなく、動きすらほとんどないその世界を見つめ続けていると、そんな可視と不可視の境目がいかに曖昧かに気づかされる。明部と暗部の境に、見えなと思っていたものが見えてくる。そこにあるものは蠢いている（「石という石は動き出そうとし」）。青しかない色彩の中に無限の階調がある。その見えるとも見えないともつかないものたちの動きは、かすかな音を立てているかのようにさえ思えてくる。

過去の記憶や歴史から学ぶ作業とは常にそのようなものなのかもしれない。あのとき確かにそこにあった、恐怖や愚かさや、わずかなやさしさを忘れずにいるために、そこからなにかを学ぶために、私たちは夜に夢と現の境目を歩く。

#### 上映 Screenings

『ペイルートの失われた心と夢』A Lost Heart and Other Dreams of Beirut  
【アジア千波万波 New Asian Currents】

7日 Oct.7 10:10- [F3] | 9日 Oct.9 14:30- [F5]

（『確かめたい春の出会い』と併映）

Screened together with *Encounters on an Uncertain Spring*

『ナイト・ウォーク』Night Walk 【アジア千波万波 New Asian Currents】

7日 Oct.7 18:50- [F5] | 8日 Oct.8 17:20- [F3]

At times, superimposed against a backdrop of images minus people—in which the only things moving are cats or vegetation or the reflection of light on the water's surface—are poems redolent of scenery from days long past, and drawings that seem as if they might be of the places evoked in the poems, or then again perhaps not. Initially, the drawings and poems give the impression of having been positioned in the darker portions of the screen so as to surround the brighter parts of the image, as though in imitation of the outline of the night views on display. An invisible imagination standing in for the missing periphery of what can be seen. But to keep looking at it—at this silent world where there's no color but blue, and hardly even any movement—is to become aware of just how blurry the line separating visible and invisible really is. In the spaces between light and darkness, you begin to see things that you could have sworn weren't there. Something is stirring ("All the stones are trying to move, wriggling and squirming..."). A palette of nothing but blue is comprised of an infinity of different gradations. It even starts to feel as if the barely perceptible movements themselves are making faint sounds.

Perhaps this is what learning from history and past memories is always like. So as not to forget the fear, the foolishness, the small kindnesses we feel certain existed—so as to learn something from them—we traverse the border between reality and dreams at night.  
(Translated by Adam Sutherland)

## 流し目に見ること

——『ホワット・アバウト・チャイナ?』と翻訳の問題

Looking Sideways at

*Alors, la Chine? / What About China? / Howatto abauto Chaina?*

マーク・ノーネス | Markus Nornes

(映画研究 | Film Studies)

トリン・T・ミンハの中心的な関心事はこれまでもつねに翻訳の問題にあり、であれば今回の作品の「ホワット・アバウト・チャイナ?」なる日本語題をここで検討しておく、というのはどうだろう。この題は実のところ、英語の音を日本語の書字体系でそのまま転記したものであって翻訳ではない。英語運用能力が十分にあったとしても、日本人からすればこれはどう読まれるのか。もとの英語題は記号の密度が実はそれなりにあり、文脈や読む人にもよるが、そこにはあらかじめ定められた意味がさまざまに詰め込まれている。日本語題の訳者がどうにもならず匙を投げ、外来語であることを示す文字による音声そのままの表記に頼った——その結果タイトルの意味産出性は削がれ、あくまで外国のものであるとの刻印が作品にも押されることになる——のもおそらくはそのためなのだろう。

A core concern of Trinh T. Minh-ha's has always been the matter of translation, so let's consider her film's title in Japanese: “ホワット・アバウト・チャイナ?” This is actually a transliteration and not a translation, the transliteration of which would be “Howatto abauto Chaina?” What would this mean to Japanese, even if their English was competent? The English actually has a semiotic density filled with promised meanings depending on the context and the reader. Perhaps this led the Japanese translator to throw up their hands in despair and resort to straight conversion to the script reserved for loan words—thinning out the title's productivity while marking the film as resolutely foreign.

It's a pity, since Trinh borrows her title from an essay by Roland Barthes entitled, “Alors, la Chine?” (translated as “では、



ASIAN Documentaries

考える社会を  
取り戻す。



ドキュメンタリー 映画専門  
動画配信サービス

アジアンドキュメンタリーズ

これが残念なのは、「What About China?」というそのタイトルが、ロラン・バルトの「Alors, la Chine?」と題されたエッセイから監督が拝借したのだからだ（つまりバルト著作集の吉村和明による訳を踏襲すれば、映画の日本語題は本来なら「では、中国は?」となるはずである）。この文章をバルトがル・モンド紙上で発表したのは1974年、テル・ケル派の面々と連れ立っての中国旅行の数週間後のことである。それは68年5月の失意を経たあとの本当の革命、すなわち文化的な革命なるものを探し求める旅路だった。このエッセイとものに刊行された日記からはしかし、バルトが中国を味気のない退屈な地と見ていた——例外は料理と書字と子供たちで、とくに子供は彼が当地で見つけることのできた唯一のアナーキズムである——ことが窺い知れる。党の示すうんざりするほどのイデオロギーの定型文と、道中それが果てしく反復されたことに、彼はほんとと嫌気が差してしまったのだ。エッセイの記述によれば、「中国はその政治的〈テキスト〉以外に読むべき自身をほぼ示さない。ただこの〈テキスト〉だけはいたるところにあり、それを免れる領域はどこにもない」。

バルトは66年と67年の日本来訪時には確実にあったような感化を、中国ではまるで受けなかった。それは精彩を欠く当時の日記の散文的記述に如実に表れているが、とはいえ5月3日のメモには例外的に、現地で会う機会のあった欧州人に見られた二つの傾向について、こんなことが記されている。曰く、彼らは努めて中国を中国人のように眺めて内部から語ろうとするか、あくまでも西洋の視点から中国を眺めつづけるかのどちらかだが、「わたしからすればこれら二つの眼差しはいずれも間違いである。ここで適切なのは流し目に見る眼差しなのだ」と。

奇しくもトリン・T・ミンハは、自身が責任編集を務めた1986年刊行の『ディスコース』誌特別号「彼女、不適切な／領有されない他者」に、「Alors, la Chine」の英訳記事を掲載している。『ホワット・アバウト・チャイナ?』がバルトに捧げるにふさわしい作品であるのは、この映画がバルトとの対話になっているだけでなく、それが彼の言う「流し目の視線」を体現しているからである。本作は中心／周縁をはじめ、単純な二元論とは構造的にも美学的にも距離を置いている。彼女の映画や著作がどれもそうであるように、人を誘い込む入口がさまざまにある開かれた作品なのだ。要塞のごとき円形土楼に入口がひとつしかないのとは対照的に、この映画に入り込む道は、誰もがその人なりに見つけることになる。私の場合、それは作中で「時は川。古代がまだ過ぎ去っていないとしたら? そして現代が、今あるわけでも未来に向かうわけでもないのだとしたら?」と監督自身が唱える箇所だった。これは地方の周縁地域にあるべき真正の姿を探し求めることでも、いにしえのまま時間の止まった不変の現実が村の暮らしにあると考えることでもない。むしろバルトの言う政治的〈テキスト〉の乱暴な論理が、別の時代、別の美学、別の生き方、すなわち別の〈存在〉のあり方にそなわる持続性と出会う、そのような複数の時間の編み込みのことを述べているのである。（中村真人訳）



中国は?」 by Yoshimura Kazuaki; so perhaps the Japanese film title should really be “Dewa, Chugoku wa?”). Barthes published this in *Le Monde* weeks after a journey to China with a *Tel Quel* delegation in 1974. It was a search for a real revolution, a cultural revolution after the disappointments of May '68. We know from this essay and his published diaries that he found China dull and dreary—except for the cuisine, calligraphy and the children (the only anarchism he could find). He was repelled by Party's stultifying ideological template and its endless iteration across their tour. He wrote, “China offers very little to be read aside from its political Text. That Text is everywhere: no area is exempt from it.”

Barthes found no inspiration in China, as he most certainly did on his trips to Japan in 1966 and 1967. This comes out in the lackluster prose of the diary, except for a May 3 note about the Europeans he met, who exhibited two tendencies. Either they strove to speak from the inside and see China as Chinese, or they continued to see China from the point of view of the West. He concluded, “These two gazes are, for me, wrong. The right gaze is a sideways gaze.”

Curiously, Trinh herself brought a translation of Barthes' “Alors, la Chine?” to English in “She, the Inappropriate/d Other,” a special issue of *Discourse* she edited in 1986. *What About China?* is a fitting tribute to Barthes, as the film is not only in dialogue with Barthes, but it embodies his “sideways glance.” Trinh's film eschews binaries structurally and aesthetically, starting with center/periphery. Like all her films and writings, it is an open text with many inviting points of entry. Quite unlike the round, fortress-like Tulou with their single entrances, everyone will find their own way into this film. Mine was the moment she intones, “Time is river. What if the ancient is not past? And the modern, neither present nor futuristic?” This is not a search for authenticity on the rural periphery or equating village life with some archaic, timeless, fixed reality. It is, rather, a braiding of temporalities where the violent logic of Barthes' political Text meets the durability of other times, aesthetics, ways of living—ways of Being.

#### 上映 Screenings

『ホワット・アバウト・チャイナ?』 *What About China?*

【インターナショナル・コンペティション International Competition】6日 Oct.6 17:40- [YC] | 7日 Oct.7 13:05- [CL]

#### 会場略記 | Abbreviations for venues

[YC] 山形市中央公民館ホール (6階) | Yamagata Central Public Hall (6F) [CL] 山形市民会館大ホール | Yamagata Citizens' Hall (Large Hall)

[CS] 山形市民会館小ホール | Yamagata Citizens' Hall (Small Hall) [F5] フォーラム5 | Forum 5 [F3] フォーラム3 | Forum 3 [F2] フォーラム2 | Forum 2

[Q1] やまがたクリエイティブシティセンター Q1 (2階) | Yamagata Creative City Center Q1 (2F) [YE] やまぎん県民ホールイベント広場 | Yamagin Kenmin Hall Event Square

# 映画の街ブラッドフォード、その遺産と未来

## Bradford, City of Film: Its Heritage and Future

ルーザー・ローズ・マックルストン | Louisa Rose Macklestone

(映画監督 | Filmmaker)



『風景×映画』The Power of Film Against the Landscape

わたしの故郷ブラッドフォードは19世紀にまで遡る豊かな映画遺産に恵まれ、2009年には世界初のユネスコ映画創造都市に認定されました。イングランド・ウェストヨークシャー州の中心にたずみ、多様な人びとが暮らして市内でも150を超える言語が話されるこの街は、歴史の息づく、映画産業の盛んな土地柄。近隣の街リーズは、1888年にレイ・ル・プランスによって史上初の映画がつくられたところとしても知られています。ブラッドフォードについては、予算規模の大きな劇映画やテレビの制作地となっているばかりか、輝かしい受賞歴を誇るコンテンツをこの地域で生み出す独立系映画の作り手たちが活気に満ちたネットワークを形成しているという点が、とりわけユニークな特徴と言えるでしょう。

ブラッドフォードがロケ撮影地として好まれるのは、山形とも似たその独特で多彩な風景——広大な緑の田園地帯があり、丘陵や原野があり、英国繊維産業の中心地として栄えた100年以上の歴史をしのばせるヴィクトリア朝時代の産業建築が残る、その風景によるものです。今回『風景×映画』というドキュメンタリーの制作で山形を訪れたときも、そこにあるもの、またビッグバジェット作品だけでなく地元のインディペンデント作家にも支援の手を差し伸べるそのさまが、両都市で信じられないほど似通っていることに気づかされました。

キム・ホプキンス監督のドキュメンタリー『映画者の仲間たち』は、そのような最高の環境でインディペンデントな映画制作がなされた素晴らしい実例のひとつです。この小品では、地域に根ざして映画をつくる人たちの芸術愛、そしてそれがいかに年齢や社会的背景のちがいを超えるものであるかが、コンパクトなかたちで描かれています。ブラッドフォードのこうした文化は、この地域の映画作家たちが培ってきた文化——彼らがいかに互いを支えつつ守り助け合いながらここを才能と情熱あふれる創作者たちのハブとして地図上に位置づけるためにともに取り組んでいるかを、ありのままに示すものなのです。予算の大きな作品の仕事に携わりつつ、自ら立ち上げた「ノーザン・フォートレス・フィルムズ」で自社制作のインディペンデントな映画をつくるわたしとしても、ブラッドフォードの街がもともともっているものを世に知らしめるだけでなく、わたしたちの生み出してきたこの貴重な文化を育て維持してくれたらとの願いをこめて、次世代の才能への還元とその育成にも力を入れています。

最近では、11歳から20歳の若い人たちの初めての映画づくりに一緒に取り組みながら支援するプロジェクト「撮影中!——ブラッドフォード・ヤング・フィルムメーカーズ・チャレンジ」もわたしの声だけで始まっています。参加者たちが努力と労力をかけてできた作品を発表するさい、シティパークにわたしたちの設営する「大スクリーン」での上映を手配してくれたのは、市の映画振興団体「ブラッドフォード・フィルム・オフィス」です。市内ではこうした上映は珍しいことではなく、映画作家たちの作品紹介の場を提供してくれるさまざまな団体やスペースがそこかしこにあるのです。(中村真人訳)

Bradford, my hometown, became the world's first UNESCO City of Film in 2009 and has a rich Cinema heritage dating back to the 1800s. Nestled in the heart of West Yorkshire, England, Bradford is home to a diverse population, with over 150 languages spoken in the city, a vibrant history, and a thriving film industry. The first-ever film was made in the neighbouring city of Leeds, by Louis Le Prince in 1888. Bradford is particularly unique as it not only hosts big-budget feature film & television productions but also has a flourishing network of independent filmmakers creating award-winning content in the region.

Bradford is a popular location for filming due to its unique and diverse landscape, like Yamagata, including vast, green countryside, hills and moorland, and industrial Victorian architecture reminiscent of its part in history as the capital of the UK textile industry over 100 years ago. When visiting Yamagata to make my documentary, *The Power of Film Against the Landscape—From Yamagata to Bradford*, I found incredible similarities in what the cities had to offer and how they not only support big-budget productions but also local, independent filmmakers.

A great example of independent filmmaking at its finest is Kim Hopkins's documentary: *A Bunch of Amateurs*. This piece encapsulates the love local filmmakers have for the art, and how it transcends age and background. This culture reflects that of filmmakers across the district, and how they support and champion each other, working together to put Bradford on the map as a hub of talented and passionate creatives. As a filmmaker who has worked on both big-budget productions and independently through my production company, Northern Fortress Films, I am not only enthusiastic about celebrating what Bradford has to offer, but also about giving back and nurturing the next generation of talent, in the hope that they will grow and sustain the valuable culture we have created.

Most recently, I have created a project called "We're Rolling! Bradford Young Filmmakers Challenge," where we have been working with young people aged 11–20 to support them in creating their first film. Bradford Film Office organised these films being screened on our "big screen" in City park, to showcase the effort and work participants had put into creating their films. Screenings like these are not uncommon across the city, with various organisations and spaces hosting a platform for filmmakers to showcase their work.

### 上映 Screenings

『風景×映画』ほか | *The Power of Film Against the Landscape—From Yamagata to Bradford* and more [街を見つめる人を見つめる View People View Cities] 7日 Oct.7 10:00–13:00 [Q1] 2-B

『映画者の仲間たち』*A Bunch of Amateurs*  
[Double Shadows/二重の影3] 8日 Oct.8 18:30– [YE]



# 山形酒はどこへ向かうのか？

## And Just Where is Yamagata Sake Headed?

熊谷太郎 | Kumagai Taro

(株式会社らじょうもん代表取締役、純米酒専門店La Jomon店主 |  
President, La Jomon KK; Owner, La Jomon Junmai Sake Boutique)

「山形が全国新酒鑑評会の金賞受賞数で日本一！」という明るい話題に沸いた2023年。IWC（インターナショナル・ワイン・チャレンジ）で二度チャンピオンサケとなった「出羽桜」さんや、かの有名な「十四代」を醸す高木酒造さんがあるのも山形。2016年には日本酒の地理的表示「GI山形」に指定され（県単位の認定は初めて）、山形は自他ともに認める美酒県となっています。

山形酒の隆盛を語るには、元山形県工業技術センター長・小関敏彦先生の存在を抜きにはできません。蔵元間の交流を盛んにすべく、小関先生主導のもと「山形県研醸会」が結成されたのは1987年のこと。年数回の講習会で酒造技術を共有し合い、そして泊まりで夜中まで飲みながら酒を語り合うといった何とも人間味のある場が今も続けられています。全国に先駆け地元の人材育成にも成功しました。「酒に必要なのは愛、ラブだよ」と熱く語っていた小関先生の姿が思い出されます。そうした愛に支えられた、絶えざる技術の研鑽と質の高い情報共有こそが、山形酒の美味しさの秘訣です。

そんな山形酒にも不安要素があります。酒質の均質化です。酒の味が似たり寄ったりになっているのではないのでしょうか？ 山形酒の特徴は、米を良く磨いてもちいるため、香りがあってスツキリしているということ。そのぶん個性に欠けるさらいがあります。大トロがどれだけ旨くても鰯屋でそれだけ食べていたら飽きます。様々な鰯ネタがあるからこそ目にも楽しく口飽きせず食べることができます。お酒にも、コハダやハマグリ、イカのように地味な存在があつていい。もっと蔵元さんそれぞれが個性を輝かせてほしい。そして飲み手もお燗をしたり、炭酸で割ったりお酒同士をブレンドしたっていい。山形酒をもっと自由に身近な存在として楽しんでほしいと思います。というわけで、山形酒は江戸前鰯を目指そう！そして世界へ！



### 上映 Screening

『山形の酒 ―蔵王の恵み つむぐ技―』ほか  
The Sake of Yamagata: Mount Zao's Blessing and more  
【街を見つめる人を見つめる View People View Cities】  
7日 Oct.7 10:00- [Q1] 2-B

SPUTNIK YIDFF Reader 2023 ..... No.3

発行：認定NPO法人 山形国際ドキュメンタリー映画祭

Published by Yamagata International Documentary Film Festival (NPO) ©2023

〒990-0044 山形市木の実町9-52 木の実マンション201

#201, 9-52, Kinomi-cho, Yamagata, 990-0044, JAPAN

Phone: +81-(0)23-666-4480

発行日：2023年10月7日 | Date of Publication: October 7, 2023



山形市3酒蔵の酒を調合した「純米大吟醸 ナムカ」。山形の伝統工芸「平清水焼」のぐい呑みで、山形の銘菓「のし梅」ともにぜひ。  
Three Yamagata City stocks of pure rice wines blended by Kumagai Taro into Junmai Daiginjo Nanuka sake. Enjoy yours with a local specialty, Noshiume dried plum, in a Yamagatan classic sake cup from Hirashimizuyaki Ware.

“Yamagata received the most gold prizes from the Annual Japan Sake Awards!” a bright story that simmered up 2023. Our local Dewazakura Sake Brewery twice brewed Champion Sake for the IWC (International Wine Challenge), and the famous Juyondai by Takagi Sake Brewery is also Yamagatan. Featured in a selection of local sake, “GI Yamagata” (our first time nominated at the prefectural level), we have fermented in the public eye, to ourselves and others, as a sake lovers’ haven.

To speak to the prosperity of Yamagata sake, there is no one better than Koseki Toshihiko, former Director of the Yamagata Research Institute of Technology. Energetically facilitating exchange between our breweries, Mr. Koseki led the Yamagata Kenjokai, which studies the industry and was founded in 1987. Several times per year lectures on technologies are shared, with overnight trips in which late into the evening attendees would drink and discuss sake in a delightful and still regular event. There, we have trained new generations of brewers, outstepping the rest of Japan. “What sake needs is love, love itself,” Mr. Koseki has impressed me with the passion with which he would speak such words. Supported by such a love, our heritage of study and high standard of information sharing is a key ingredient to Yamagata sake.

Of course, some elements of our brew lack. The standardization of sake quality is one. Do the tastes of the sakes seem similar, differing only slightly? A trait of Yamagata sake is thorough cleaning of rice before use, so it is full of aroma, yet carries a smooth sensation. So there is a certain loss of uniqueness on that point. No matter how good the tuna may be, one gets bored of eating it at a sushi restaurant. That there are various kinds of sushi is what allows the enjoyment to go on. Sake should also have modest flavors, various textures, like the many types of ingredients used in sushi: kohada gizzard shad, hamaguri clams, and squid. I wish for our many breweries to truly polish their signature brands. So, for the customers, there shall be no need for set drinking styles: one can heat their sake or blend with soda. I think it is time to stretch our limits a little bit, to have fun. May Yamagata sake achieve what Edo did with sushi! The world over!

(Translated by Kyle Hecht)