## アジアフォーカス・福岡国際映画祭 2016 共同報告

Mitsuyo Wada-Marciano,

伊藤弘了、雑賀広海、久保豊、宮本裕子

そぼ降る雨のなか、『再会の時~ビューティフル・デイズ2~』(リリ・リザ監督、2016年、インドネシア)の野外上映会をもって開幕したアジアフォーカス・福岡国際映画祭 2016 (9月 15~25日)は、会期半ばに九州地方を横断していった台風 16号をものともせずに連日活況を呈し、成功裡に幕を閉じた。以下に続く文章は、映画研究者の Mitsuyo Wada-Marciano に率いられて映画祭に参加した京都大学と明治学院大学の映画学院生グループによる共同報告である。我々のようなアカデミシャンにも広く門戸を開き、監督やプロデューサーへの貴重なインタビューの機会を与えてくれた映画祭事務局に深謝の意を表する。本レポートがその恩義に幾ばくかでも報いていることを切に願う。



リサーチ参加者

(執筆者は宮本裕子 [左から二人目]、Mitsuyo Wada-Marciano [左から三人目]、雑賀広海 [右から四人目]、久保豊 [右から三人目]、伊藤弘了 [右から二人目])

・はじめに一	<del>一</del> アジアフォーカス・福岡	映画祭 2016 およびリサーチの概要   伊藤弘了
・「シネマ」を	を楽しめる映画祭、それが	アジアフォーカス・福岡国際映画祭だった Mitsuyo Wada-Marciano······ 4
・オープニン	グセレモニーを振り返って	- 久保豊 ······ 9
・『ポリス・コ	ェボ』――既視感〈デジャ	<ul><li>・ヴュ〉の映画</li><li>雑賀広海11</li></ul>
・『凱里ブルー	-ス』プロデューサー リ・	ー・チャオユイ氏へのインタビュー 宮本裕子 ······15





オープニング野外上映会の様子



『再会の時~ビューティフル・デイズ 2~』 (リリ・リザ監督、2016 年、インドネシア)



来福ゲストのサイン

# はじめに――アジアフォーカス・福岡国際映画祭 2016 およびリサーチの概要

伊藤弘了

京都大学大学院人間・環境学研究科

開催都市福岡の地政学上の強みを前面に押し出す本映画祭は、豊穣なアジア映画との出会いの場 と化す(自ら「アジアフォーカス」を名乗る矜持は伊達ではない1)。中華圏(中国、香港、台湾) や韓国といった日本の隣国はもとより、東南アジア(インドネシア、マレーシア、シンガポール、 ベトナム、フィリピン、インド)や遠くは中央アジア(カザフスタン)、中東(イラン、イラク、レ バノン、トルコ)に至るまでの広範な国と地域からやってきた映画作品がこの国際都市で一堂に会 し、文字通り祝祭的な空間を現出せしめた。作品のラインアップも、『国のない国境』(バフマン・ ゴバディ監督、2015年、イラク)や『国境に生きる』(バフマン・ゴバディ製作、2015年、イラク) のように政治的困難を背景にしたシリアスなものから2、宗教的タブーと軽やかに戯れてみせる『ハ ラル・ラブ』(アサド・フラッドカー監督、2015年、ドイツ・レバノン[本作は本年の福岡観客賞 を受賞した])や、マシーシア発の痛快バディ・アクション『ポリス・エボ』(ガズ・アブ・バカー ル監督、2015年、マレーシア)のような王道エンタメ、全篇に夢幻的な詩情を湛えた『凱里ブルー ス』(ビー・ガン監督、2015年、中国)のような若き才能による野心作まで幅広くカバーしている。 とりわけいくつものシンポジウムが組まれたベトナム映画群は、ハリウッド風の大作メロドラマ (『クエン~さらば、ベルリンの壁よ~』[グエン・ファン・クアン・ビン監督、2015年、ベトナム]) があるかと思えば、抑圧された若者たちの青春を繊細な感性で切りとる先鋭的なアート映画(『どこ でもないところで羽ばたいて』[グエン・ホアン・ディエップ監督、2014年、ベトナム・フランス・ ノルウェー・ドイツヿ)があり、他方でひたすら底抜けに楽しいファンタジー映画(『ロスト・ドラ ゴン』「クーン・ゴー監督、2015年、ベトナム」)が炸裂するなど、その充実ぶりには眼を見張るも のがあった。知られざるベトナム映画の魅力を国内に向けて発信するきわめて意義深い機会となっ

もちろん、日本の映画作品のことも忘れてはならない。つかこうへいをフィーチャーした日本映画特集が組まれる一方で、瀬々敬久『なりゆきな魂、』や深田晃司『淵に立つ』、行定勲『うつくしいひと』といった現代日本映画界の最先端を行く監督たちの新作が惜しげもなく披露された。

我々は9月15日(木)のオープニングセレモニーから、20日(火)まで博多に滞在し、映画祭に参加した。以下、映画祭全体を総括する Mitsuyo Wada-Marciano のエッセイに続いて、いくつかの作品、オープニング、シンポジウム、インタビューについて各参加者がそれぞれ報告を続ける。

たことは間違いない。

<sup>1</sup> このことは映画祭の開催目的として掲げられている次の二項からも明らかである。

<sup>・</sup> 映画を通して、アジアに対する理解と文化交流を促進する。

<sup>・</sup> 福岡から優れたアジア映画を世界に発信し、新しい才能を発見、育成する。

<sup>(</sup>http://www.focus-on-asia.com/about/)

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> 『国境に生きる』については、拙評「戦火のさなか」(http://webneo.org/archives/41547) を参照されたい。

「シネマ」を楽しめる映画祭、それがアジアフォーカス・福岡国際映画祭だった Mitsuyo Wada-Marciano

Carleton University / 国際日本文化研究センター

アジアフォーカス・福岡国際映画祭(以下、FIFF) へ行ってよかった。それにはいろいろと理由があるのだけれど、今回は映画祭の「手作り」感と「ゆるさ」について、それから研究者の映画祭に対する「貢献」について書こうと思う。

我々は「手作り」という表現に何故か弱い。「手作りジャム」「手作りパン」、そして「手作りのお弁当」。こういった表現には偏ったジェンダー(これらの創作主体の多くは何故か女性)との結びつきが感じられ、人々が思っているほど肯定感を確約する表現だとは思わないのだけれど、FIFFでは久々に「正しい」手作り感に出会ったような気がする。広報担当の松尾美紀さんは、私と8人の学生たちに対しあれこれと配慮をしてくださった。映画祭サポーターのまゆさん(彼女はフランクフルトで毎年開催される Nippon Connection の運営委員でもある)やトミーさんからは毎日「コンニチハ」と笑顔で声をかけられた。我々はまた、オムニバス映画『7 Letters』(2015年)のプロデューサー兼監督ロイストン・タン(Royston Tan)と、『凱里ブルース』(2015年)のプロデューサーであるリー・チャオユィ(Sophie Li)にインタビューする機会を得たのだが、彼らの映画の作り方や本映画祭との関わり方にも「手作り」感があふれていた。



ロイストン・タン監督



リー・チャオユィ氏(右)と筆者

これは映画祭の規模にもよるのだろう。この感じは、オタワ国際アニメーション映画祭(以下、OIAF) に似ている。OIAF は、私の勤める大学があるカナダの首都オタワで毎年開かれている。 地元での開催ということもあり、一週間の会期中は、多くの学生たちを映画祭に送りこむことにしている。その結果、一部の学生はインターンとして、その他の学生は観客として映画祭に参加することになる。私自身も映画関係者 ID パスを取得して、できるだけ多くのショート・アニメーションを観る。

この OIAF も FIFF と同様、なんだか「ゆるい」。「手作り」感が要所要所に現れ、映画祭に関わ

る一人ひとりの顔が見えてくる。映画祭に参加することで、小さなコミュニティーの一員になった気分になる。融通のきかない規則に従い、言われるままに列を作って映画を観るのではなく、映画好きのコミュニティーの一員として自分もそこに同席しているんだという気持ちになる。イベントが街の雑踏と溶け合っていて、上映館を移動する時、すれ違うのはたいていショッピングをしている人々だったりする点も「ゆるさ」感を醸す。首から関係者 ID パスをかけている人を見ると、「ああ、この人も参加者なんだ」と異郷で同類に出会えたような、なんだか嬉しい気分になる。そこがいい。FIFF の開催地である巨大なショッピングモール・キャナルシティはこの映画祭に相応しい。アジア各国から爆買ツアーでやってきた消費者たちの喧騒が渦巻いている。自分が今どこにいるのかを一瞬忘れるほどだ。2年前、メルボルン国際映画祭に参加したが、そこの「ゆるさ」はさらにすごい。ゆるゆるすぎて自分が映画祭に来ているという感覚を失いそうになる。気がつくと会場近くのマーケットでチーズをつまみにワインを飲んでいても、「まあいいか」という気分になった。

一方、こういった感覚は、トロント国際映画祭(以下、TIFF)や釜山国際映画祭(以下、BIFF)では味わえない。TIFFや BIFF に参加すると、観たい映画が引っ切り無しに上映されていることもあり、期間中の自分はあたかも「映画を観るマシーン」と化してしまう。「貧乏性」と形容すべきか、「仕事熱心」と形容すべきか。いくら関係者 ID パスを持っていても、観たい映画を観るためには、毎朝、煩雑な手続きを経てチケットを取得しなくてはならない。TIFF や BIFF の場合、「ああ、新しい映画をたくさん観られた」という達成感は得られても、「ああ、映画祭に参加して良かった」という満足感は FIFF ほど大きくはない。

さて、それは何故だろう。この疑問は、「映画祭に参加する」ことの「意味」と結びついているか もしれない。映画研究者といえども、我々は「映画鑑賞マシーン」ではない。映画を観ること、つ まり「シネマ」そのものをどのように楽しむか、その意味を考えさせてくれたのが FIFF という時 空間であった。映画祭に参加するというのは、ある意味、マラソンに参加したり、オリンピックに 参加したりすることと似ているかもしれない(私は残念ながらどちらにも参加したことはないのだ が)。映画祭に参加すると、当然ながら「観る」時間よりも「観ていない」時間の方が長い。オリン ピックの参加者にとって、実際に競技をしている時間よりもそこに参加するために費やす時間が長 いのと同じだ。私は現在、京都に滞在している。だから福岡へは飛行機で行き、映画祭の期間中は ホテル住まいをした。同行した学生たちも近くのホテルに滞在していたから、朝は9時半くらいに 待ち合わせ、午前中の上映が終わったら再び待ち合わせをして「味」を求めてキャナルシティを徘 徊し、昼食をとりながら午前中に観た映画について喧々諤々。それから急いで午後の上映会場に戻 って数本観た後、夕方また待ち合わせて、今度は「酒」を求めて宿舎の近くを徘徊。ぐるなびや経 験値を駆使して見つけた飲み屋でまたまた喧々諤々。つまり、映画を観るだけではなく、映画中心 の生活をすること、それが映画祭なのだと思う。そういう日々を私の場合、福岡で5日間続けたの だけれど、これが楽しかった。「手作り」映画祭の「ゆるゆる」感に甘やかされながら、映画に生き ている学生たちとの映画談議三昧。こんなにすばらしい体験こそが映画を研究している者にとって の欠かせない「日常」だと痛感した。いつもは自覚しない映画研究者にとっての「日常」だ。

映画祭は我々にとって「インプット」だが、研究者である我々は「アウトプット」をすることで「シネマ」に貢献することが求められる。さて、FIFF から受けたインプットから我々はどのようなアウトプットをすることができるのだろう。

直截的には、今まさに私が書いているように、参加後の感想を CineMagaziNet! などをはじめとするメディアを通して報告すること(京大の伊藤弘了さん、今回の映画祭特集記事の掲載牽引力になって下さりありがとうございました)。しかし、感想を書くことはいわば一次的な「貢献」であり、私たちはもう少し時間をかけた二次的な「貢献」もできるかもしれない。映画研究者は、「研究者」の類にもれず、文字通り「映画」を研究・分析する。ここでの「映画」とは「映画作品/テクスト」に限定される場合が多い。実際にはこの「テクスト」にはあらゆるコンテクスト(文脈・状況・環境) が付随するわけだが、それはなかなか可視化することが難しい。こういった無数のコンテクストは歴史の波に洗い流されてしまいがちだからだ。結果として、研究分析の過程では、こういったテクストとコンテクストとの結びつきや、そこから派生する新たな意味解釈の可能性をおざなりにしがちだ。

FIFF に限るわけではないけれど、映画祭に参加することで、今あらたに市場へ向かおうとする映画作品がどういったコンテクストに後押しされているか、我々はそれを垣間見ることができる。例えば、『凱里ブルース』の場合。この作品はとにかくすごい。賈樟柯やその他の「urban generation」と呼ばれる監督陣が、1990 年代末以降の中国映画史に新たな波を起こしたとすれば、本作品の監督・畢贛(ビー・ガン)は、さらに新たな波を今まさに起こそうとしている。我々はその「波/new wave」を目の当たりにすることができた。この映画のプロデューサーである Sophie Li は次のように明かしてくれた。「私はこの作品を去年 TIFF に一生懸命売り込んだんです。 TIFF のアジア映画担当者は見向きもしませんでした。おそらく我々のネームバリューがなかったせいでしょう。あるいは、この作品を市場に流通させることは無理だと考えたのかもしれません」。ところが、それはやはり大きな間違いだったと言うほかないだろう。この予想はこれから何年かのち、畢贛自身がどんどん作品を製作し続けることで確信に変わるに違いない。 FIFF に参加した我々9人は、おそらくこれから事あるたびに声高にこの作品を、そして彼の名前を引用することになるだろう。



『凱里ブルース』ポスター



インタビュー中のリー氏

さて、ここで、FIFF に対していくつか建設的な提言をしたい。これも「分析する人」からの意義あるアウトプットと信じる。まず、FIFF の「出店」案。これは、会場近くの博多川両岸にビッシリと並ぶ「屋台」から発想した。25 周年を迎えた FIFF だが、福岡市総合図書館にはこの 25 年間に上映された全作品が保存されているという。それらはどのように生かされているのだろうか。こういった映画の「図書館」を使って、FIFF の巡回上映などの活動は行われているのだろうか。熊本地震の被災地の人々に向けて、あるいはいまだに仮設住宅で暮らす福島・宮城・岩手の人たちのために、くまモン・FIFF、FIFF・南相馬、FIFF・石巻市開成といった出店を試みてはどうだろう。映画にはコミュニティーを作る力があり、そしてコミュニティーを楽しませる力がある。

二つめは、「日本映画特集」の問題。今年の日本映画特集は、「62歳の若さで亡くなった地元福岡県生まれの作家・劇作家・演出家つかこうへい氏を偲んで、『つかこうへい VS 映画~そこにつか芝居があった』を企画しました」(23頁)と公式カタログには記されている。これは大きな誤算だったと感じる。つかこうへいは確かに卓越した演劇人だったかもしれないが、今回上映された関連の4作品は、どれもつかこうへいからは遠く離れた「映画」だった。映画祭は多くの映画関係者の交流が生まれる場だ。世界各国からのお客さんたちは、新しい映画の力を感じに来ている。そういった場での「日本映画特集」で、今一番輝いている日本映画を披露しない手はない。また、レトロスペクティブを企画するならば、「地元の名士」だからということがその理由ではなく、今ここでしか集められない新しい「過去」の発掘をすべきだと思う。

三つ目に、FIFF は「シンポジウム」を再考しなくてはならないだろう。「手作り」はいい、でもここが「ゆるい」と映画祭の深みが出ない。今回私は目玉とされていたベトナム映画を追い、その後のシンポジウムにもほとんど顔を出した。しかし、今観たばかりの映画とは全く関係のない映画監督を引っ張り出して、今回は観ることができなかった映画の話を一時間近く続けても効率が悪い。Q&Aを担当した映画祭のディレクター梁木靖弘さんは、鋭い質問も投げかけ、よく持ちこたえたと思う。しかし、シンポジウムをもっと充実したものにするためには、それなりの準備とブレインが必要だ。舞台上でのQ&Aは貴重な「生」の機会だけれど、通訳付きで2倍も3倍も時間がかかる。それをどうやってカバーするかが思案のしどころだ。これは梁木さん一人で改善できることではないだろう。例えば、映画好きの若者たちに各シンポジウムの企画・構成をまかせるなら、上映作品の監督が福岡に来られない場合、あちらに出向いて行ってインタビューを DV 撮影してくるなんてことは彼らには朝飯前だ。FIFF はすごいぞ、上映作品が面白いだけでなく、企画内容のレベルが高い、新鮮だ、そう言われるような「手作り」感と、映画祭に関わっているひとり一人の顔が見える「ゆるさ」を残した映画祭を開催し続けて欲しい。映画祭を運営するというのは並大抵のことではないだろう、マンパワーにおいても、また決められた予算との戦いにおいても。しかし、FIFF ならできると確信した。

最後に、映画祭そのものが研究対象として重要な位置を占め始めている点に読者の注意を喚起したい。名古屋大学の馬然教授のサポートを受け、以下、現在までの映画祭研究の代表的な著作をわずかながらリストアップする。

De Valck, Marijke (2007). Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia. Amsterdam Univ. Press.

De Valck, Marijke, Brendan Kredell, Skadi List, ed. (2016). Film Festivals: History, Theory, Method, Practice. New York: Routledge.

Elsaesser, Thomas (2005). "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe." European Cinema: Face to Face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press. pp. 82–107. | Reprinted in The Film Festivals Reader. Ed. Dina Iordanova. St Andrews: St Andrews Film Studies. pp. 69–96. | Translated: "Filmfestival-Netzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos." critic.de Nov. 25, 2010.

<a href="http://www.critic.de/special/thomas-elsaesser-filmfestival-netzwerke-die-neue-topografie-des-europaeischen-kinos-3237/">http://www.critic.de/special/thomas-elsaesser-filmfestival-netzwerke-die-neue-topografie-des-europaeischen-kinos-3237/</a>. (27. Nov. 2010)

Iordanova, Dina with Ragan Rhyne, eds. (2009). Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

Iordanova, Dina with Ruby Cheung, eds. (2010). Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

Iordanova, Dina, and Ruby Cheung, eds. (2011). Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

Iordanova, Dina, and Leshu Torchin, eds. (2012). Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism. St Andrews: St Andrews Film Studies.

Peranson, Mark (2008). "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals." *Cineaste* 33:3 (2008): 37-43. | Reprinted in *Dekalog 3: On Film Festivals. Ed. Richard Porton.* London: Wallflower, 2009. pp. 23-37. | Reprinted in *The Film Festivals Reader*. Ed. Dina Iordanova. St Andrews: St Andrews Film Studies. pp. 191–203. | Translated: "Erst kommt die Macht, dann das Geld." *Revolver: Zeitschrift für Film* 21 (2010): 116-131.

Stringer, Julian (2013). "Regarding Film Festivals: Introduction (2003)." *The Film Festivals Reader*. Ed. Dina Iordanova. St Andrews: St Andrews Film Studies. pp. 59–68.

Wong, Cindy Hing-Yuk (2011). Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press.

### オープニングセレモニーを振り返って

久保豊

京都大学大学院人間・環境学研究科

アジアフォーカス・福岡国際映画祭 2016 を振り返ると、まず一番に思い出す言葉がある。

「学生の遊びではなく、仕事として真剣に参加してください」

これは映画祭広報担当者からインダストリー・パスを受け取った際、もっとも強調された言葉だ。この言葉は私にとって、一人の映画観客としてだけではなく一人の映画研究者として、映画祭という特異な映画上映/受容空間について熟考するための招待状となった。貴重な機会を与えてくださった映画祭事務局の皆さまに改めて感謝の言葉を述べたい。以下では、オープニングセレモニーについて報告する。

映画祭のオープニングセレモニーは、メイン会場となるキャナルシティ博多の西側に近接する、 清流公園で開催された。17 時 45 分からインダストリー向けの受付が始まり、受付整理券が配布さ れた。18 時 30 分から一般の招待客向けに開場し、19 時からのセレモニーに向けて会場の熱気が高 まっていくのを実感した。私たちはメディア・プレス用エリアに陣取り、福岡の地元テレビ局や映 画祭公式広報の記者たちと同じ目線と環境でセレモニーに参加することができた。

セレモニーはまず映画監督、俳優、プロデューサーなど招待ゲスト陣の登場から始まった。ド派 手な花火やスモークの演出のなか、レッドカーペットを歩くゲストたちは会場内外からの大きな拍 手と声援に迎えられた。映画祭参加中にインタビューに応じてくださったロイストン・タン監督(オ ムニバス映画『セブンレターズ』、2015 年、シンガポール)や『凱里ブルース』のプロデューサー であるリー・チャオユィなど、これから観る映画に関わったゲストたちと同じ空間を共有するとい う経験は感慨深かった。

なかでも一番声援が大きかったのは、急遽来福した高良健吾の登場であった。特設ステージのある清流公園の側には博多川沿いの歩道があるのだが、歩道からでもセレモニーの内容が観覧できたため、多くの通行人が足を止めていた。このようにセレモニー会場をオープンな空間にし、映画祭自体が透明性を得ることで、映画祭は地元との空間的な連続性を得るだけでなく、映画祭に招待された映画関係者や映画作品の宣伝効果を得た点は評価に値する。

ゲストの登場後、福岡市長の高島宗一郎の開会宣言をもってセレモニーが始まった。伊藤による 序論で述べられているように、福岡という立地を生かした本映画祭は、映画というミディアムを通 じてアジア諸国の文化、慣習、言語などを普及し、理解促進する役割を担っている。また高島市長 は、福岡市フィルムアーカイブで収蔵されているアジア映画や日本映画の作品数の多さにも触れ、 視聴覚メディアの収集・保存の活動における福岡市の実績を強調した<sup>1</sup>。この 2 点だけを考えても、 福岡市という土地でアジアにフォーカスする取り組みが今年で 26 回目を迎えるほどに成長してい る理由が理解できるだろう。

本年の本映画祭では熊本地震震災支援も目的の一つにかかげられていた。前述の高良健吾は、熊

<sup>1</sup> アーカイブによる収集・保存の活動は当然評価されるべきである。ただし、アーカイブは上映という取り組みも積極的に行うことで初めて、収集・保存・上映のプロセスを完成するという点を忘れてはならないだろう。

本地震震災支援特別上映作品である『うつくしいひと』(行定勲、2016 年、日本)に出演しており、震災前に撮影されたこの映画が熊本を舞台に熊本出身や熊本に所縁のある撮影組によって製作されたことが強調された。高良はこの映画には震災前の熊本の風景が映っていることを述べていた。映画を通じて舞台となる土地の<昔と今>の景色や<ここにいる・いた>人々に想いをはせる行為は、『うつくしいひと』に限らず、本映画祭で上映されたすべての作品に通ずることであった。この視点は、本映画祭のディレクターである梁木靖弘がセレモニーで繰り返した「映画は社会の窓」という言葉にも共有されていたように思う。





会場を沸かせた高良健吾(左)とゲストの集合写真

ここまでセレモニーを概観してきたが、私は以下の 2 点について改善が必要であると考える。まず 1 点目は、一般招待の中に若い客層があまり見られなかった点である。私はメディア・プレス用エリアから客層の幅を確認していたが、招待客の多くは比較的年齢の高い層に見えた。もちろん、外見のみを年齢の判断基準にすることは控えるべきという批判は考慮するが、それでもなお、若い客層があまり見られなかったのは残念で仕方がなかった。もし福岡市フィルムアーカイブを「市民の貴重な財産」として想定しているのであれば、まずは地域の小中高生や大学生などをオープニングセレモニーあるいは映画祭に招待し、将来の福岡市、または世界の映像文化を支える知見を養うメディア教育の場として拡大することは十分可能ではないだろうか。

2 点目はセレモニー会場のバリアフリーの問題である。私がもっとも気になったのは車椅子スペースが会場内に見当たらなかった点である。招待客の中にバリアフリー環境を必要とする人が偶然にもいなかったためか、用意する必要がなかったのかもしれない。だが、会場全体をよく観察すると、特設ステージ設置や照明のための電源コードがまとめられた箇所が地面から出っ張っており、夜間のセレモニー開催では足元が暗いため転倒の恐れもあった。こうした環境設定は、車椅子が通過する可能性すら想定されていなかったのではないかと懸念すら残る。

映画はマジョリティのためだけにあるのではない。映画を観る、聴く、感じるという受容体験からマイノリティを(無意識にでも)排除することは、映画祭という様々なバックグラウンドを持つ人々が集まり、ともに映画を楽しむための空間にはあってはならない事態である。

### 『ポリス・エボ』――既視感〈デジャ・ヴュ〉の映画

雜賀広海

京都大学大学院人間・環境学研究科



**『ポリス・エボ』(2015年、マレーシア)** 

原題: Polis Evo (2015)

監督: ガズ・アブ・バカール (Ghaz Abu Bakar) 脚本: ジョエル・ソー (Joel Soh)、アンワリ・アシュラフ・ハシム (Anwari Ashraf Hashim)、カイル・グーンティン (Kyle Goonting)、アディブ・ザイニ (Adib Zaini)

### ハリウッド映画+α

トレンガヌで起きた麻薬事件の捜査のため、クアラルンプール(KL)から一人の刑事が派遣される。噂によれば、その刑事はたった一人で事件を解決してしまうほどの凄腕を持つようだ。トレンガヌの地元警察では、「KL からジャッキー・チェンが来るらしい」とその到着に期待と不安を抱く。

『ポリス・エボ』はトレンガヌの警官サニと「KLのジャッキー・チェン」ことカイがコンビを組んで麻薬事件を解決に導くバディ・ムービーである。バディ・ムービーといえば、ここに名前が引用されているジャッキー・チェンがハリウッドで『ラッシュアワー』シリーズ(1998-2007)に出演し、クリス・タッカーとコンビを組んでいたことが記憶に新しい。ここで意味するバディ・ムービーとは、刑事アクション映画のサブジャンルにあり、対照的な二人の主人公が衝突や和解をしながらも、お互いに協力しあって事件の捜査をおこなうものとひとまずは定義したい。加えて、その物語構造はメロドラマ的であり、事件の解決は形式的な動因にすぎず、作品の内容的主題となるものは二人の心理的な葛藤である。したがって、事件の収拾がついたとしても、二人の間にすれ違いが生じれば物語は終わることなく続いていく。バディ・ムービーはハリウッドの人気ジャンルの一つであり、実際、数々の人気シリーズがつくられてきた。たとえば、先述した『ラッシュアワー』の他には、『リーサル・ウェポン』(1987-1998)や『バッドボーイズ』(1995-2003)などがそうだ。あるいはここにテレビドラマ作品を加えてもいいだろう1。『ポリス・エボ』はこれらの作品の系譜にあり、本作の脚本チームの一人、ジョエル・ソーは脚本家の間で『バッドボーイズ』が念頭にあ

<sup>1 『</sup>マイアミ・バイス』(1984-1989) がおそらく最も有名な作品であろうし、日本でも『相棒』がいまだ続々と新シリーズがつくられている。

ったことをダビタ・ザイナル (Dhabitah Zainal) によるインタビューの中で語っている。

我々には『アベンジャーズ』や『バッドボーイズ2バッド』を生みだす予算も専門的技術もないことはよく知っていた。しかし、少なくとも『バッドボーイズ』と並ぶぐらい良いものを送り届けることを目指した。(中略) ハリウッドは20年前にこれをつくったのだから、今の我々にできない理由はない。今のマレーシアのアクション映画にとっての基準となるように、この作品(『ポリス・エボ』)を位置づけたかった。<sup>2</sup>

果たして、『ポリス・エボ』はソーたちの目論見を達成することになる。いや、その反響は予想以上のものだったかもしれない。本作は公開から三週目にして興行収入は 1300 万 RM にのぼり、2015年のマレーシア映画では最高の成績となった³。しかし、なぜ本作はこれほどの成績をおさめることができたのか。あえて悪意のある言い方をすれば、その物語はバディ・ムービーの定石に律儀に従うものであり、ソーの謙虚な言葉が示すように、ハリウッドを凌駕しようとするものでもない。つまり、『ポリス・エボ』はどこかで見たことがある映画なのだ。

ザイナルによると、『ポリス・エボ』成功の理由の一つは、舞台をトレンガヌに設定したことにあった<sup>4</sup>。外国人にはわかりづらいが、本作で話される主な言語はトレンガヌの方言であるという。マレー語を母語とする人でさえこの方言を理解できないことがあるため、マレー語の字幕がつけられている<sup>5</sup>。トレンガヌでロケーション撮影もされており、マレーシアの一地方に対する強い執着が感じられる。このことについて本作のプロデューサーも兼ねるソーは、自分の故郷でもあるトレンガヌの美しい景色や文化を見てもらいたかったと述べる<sup>6</sup>。極めて個人的な理由によるものだが、結果として、それがマレーシアの人々に大きな共感を呼び起こした。

急いで指摘しておくべきことは、本作が得た高い評価は何よりもまずバディ・ムービーの枠組みに対する忠実さに因るものが大きいということである。二人の主人公、カイとサニのキャラクター描写に注目してみると、二人の対照性はかなり細かくわかりやすく設定されている。首都 KL で孤独に生きるカイと、のどかなトレンガヌに住み、愉快な家族に囲まれているサニ。鍛えあげられた強靭な筋肉をもつカイと脂肪がつき弛んだ身体のサニ。本能的に行動するカイと理性的に規律を重んじるサニ。マスキュリニティが強調され、異性(サニの妹)や同性愛者を魅了するカイと、性的魅力は弱められ、父性的役割を担うサニ。このようにカイとサニは互いに排他的な特徴が与えられている。そのうえ、物語は二人の出会いにはじまり、反目や衝突を経て、歩み寄り和解するという典型的なハリウッド映画の三幕構成をとる。この練りあげられた脚本に、監督のユーモラスな演出

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> http://poskod.my/features/polis-evo-look-box-office-success/ (2016/10/20 閲覧)

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ihid

<sup>5</sup> Ibid.及び上映後におこなわれた監督の Q&A での発言より。

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ibid.

や俳優の好演、そしてトレンガヌのローカル性が相乗して作品の完成度を高めている。要するに、 ハリウッド映画 + α なのだ。

もちろん、本稿の意図は『ポリス・エボ』の魅力を不当に貶めることではない。ハリウッド映画が下地にあると述べることで主張したいのは、この映画が多くの観客にとって既視感をもって立ち現れることとなり、それによってグローバルな波及力とともに観客を取り込むということ、そしてそのうえに $\alpha$ があるということだ。

#### 中心対周縁

ここで再びザイナルが言及したローカル性に戻ることにしよう。確かに、本作はほとんど全編にわたってトレンガヌで物語が進行するが、ローカル性を強めているのはカイの存在である。なぜなら、KLという中心都市を背負うカイを周縁のトレンガヌに異物として配置し、相対化をおこなっているからだ。そして、異物としてのカイは最終的にサニたちに暖かく受け入れられる(さらにはカイとサニの妹の結婚が予示される)。中心対周縁の対立は和解というよりも周縁が中心を受け入れるという形で解消する。

『ポリス・エボ』の監督であるガズ・アブ・バカールは、本映画祭での上映後におこなわれた Q&A で「KL とトレンガヌの関係は日本でいうと東京と和歌山のようなものだ」と言って会場の笑いを誘っていたが、当然のことながら、そう単純に置き換えられるものではない。なによりも、マレーシアが多民族国家であることには注意が必要である。

マレーシア映画は 2000 年代に入ると世界各地の国際映画祭で賞を獲得し、世界的な注目を集めるようになる(日本では東京国際映画祭で受賞したヤスミン・アハマドが有名だろうかり。しかし、国際的に評価されるのは独立系の映画作家であり、決して国内で中心的な位置を占めているわけではない。彼(女)らは海外で映画を学び、少ない予算でも制作できるデジタル・メディアを駆使して、保守的なマレーシアの映画産業の外側で作品をつくっている8。1970 年代から 1980 年代にかけての香港新浪潮(ニューウェーブ)を彷彿とさせるマレーシア映画の新世代は、香港新浪潮がアイデンティティの問題に取り組んだように、マレーシアの複雑な人種問題と向き合った。

このように、マレーシアの人種の多様性と「まじめに」<sup>9</sup>向き合う独立系の映画作家がいる一方で、 一国家=一民族という定式を高らかに主張する映画もあり、これらは愛国映画(patriotic films)と 呼ばれる<sup>10</sup>。愛国映画は文字通りの意味を持ち、統一マレー国民組織(UMNO)の政治的イデオロ

<sup>7 2009</sup> 年に急逝したこの女性映画作家については Peter C. Pugsley. *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian Cinema* (Routledge, 2013)で詳しく論じられている。

<sup>8</sup> Hassan Abd Muthalib. "The Little Cinema of Malaysia: Out with the Old, in with the New," *Kinema*, Spring 2007 <a href="http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=31">http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=31</a> (2016/10/20 閲覧)

<sup>9</sup> 浅薄な知識しかもたない国の映画を我々が見るとき、その土地の政治や社会と「まじめに」向き合った作品だけに注目することの危険性については四方田犬彦『電影風雲』(白水社、1993年、pp.33-36)を参照。

<sup>10</sup> 愛国映画についてはデイヴィッド・リムの論文が詳しく論じている。David C. L. Lim. "Malay(sian) Patriotic Films as Racial Crisis and Intervention," David C. L. Lim and Hiroyuki Yamamoto eds., *Film in* 

ギーと連動して、ナショナリズムの発揚を目的に製作される。愛国映画と呼ばれる理由は「個人的なもの、あるいは人の命さえも、より大きな理念のための犠牲を払う義務や名誉が語られるように、国家への忠誠や愛を説いているように思われるからだ」<sup>11</sup>とデイヴィッド・リムは説明している。明らかにプロパガンダの意図をもった愛国映画であるが、2000年代につくられた愛国映画はそれほど人気を集めることもなく、製作費に見合わない興行収入しか得られなかった。その原因をリムの論文は若い世代にあると見ている。つまり、若い世代の国家への愛は弱まり、愛国映画に対する関心もほとんど失ってしまっているというのだ。愛国映画に携わる人々にとって、低予算でつくられた独立系の作家による映画が世界的に評価されていることや、単純な娯楽映画のほうが興行収入を得ていることは腹立たしいものであるらしい<sup>12</sup>。彼らの愚痴は、「いまどきの若者は……」というような定型的な文句となって表れる<sup>13</sup>。しかし、愛国映画の人気やナショナリズムの機運が低調になったからといって、マレーシアから人種の問題が消え去ったわけではない。愛国映画や独立系の作家が取り組んできたナショナリズムや多民族の主題は、『ポリス・エボ』の中にも息づいている。

これまで本稿が述べてきたように、『ポリス・エボ』はハリウッドのバディ・ムービーに忠実に倣い、メロドラマ的な対立構造を導入する。それがすなわち、都市と地方、中心と周縁の対立であった。愛国映画は無償の愛を捧げるべき唯一の国家を中心に据え、周囲に配される国民を中心へ吸引するという図式で捉えられるが、『ポリス・エボ』はこれを解体し、周縁の自立性を主張する。このことは、ローカル性への執着とサニの家族がカイたちを受け入れるラストがよく表している。また、ローカル性への執着は KL とトレンガヌの距離感に具体性を与える。ところが、具体的な距離を解消するために、本作は中心への統合を説くことはない。そのかわり、一元化ではなく多元化に向かい、他者との交渉をユーモラスに描く。これは、異なる人種との交渉を強権的な態度で無視する愛国映画や逆にそれを映画的な主題として明るみにだす独立系の作家たちと根底で連関性を持つものである。要するに、『ポリス・エボ』は直接的にマレーシアの人種問題を扱った作品ではないが、水面下でそこにつながっていくのだ。一見、単純な娯楽アクション映画のようであるものの、いや、それだからこそ、歴史的な大ヒットを記録した本作の重要性を軽んじるべきではない。

Contemporary Southeast Asia, Routledge, 2012, pp.93-111

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Ibid., p.93

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Ibid., pp.102-104

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Ibid., p.103

## 『凱里ブルース』プロデューサー リー・チャオユイ氏へのインタビュー

宮本裕子

明治学院大学大学院文学研究科

『凱里ブルース』(ビー・ガン監督、中国、2015年)は、本映画祭における最大の注目作の一つと言って良いだろう。幾つかの映画祭での評価を携え、満を持しての九州初上映となった。第一回目の本編上映後に行った、同作のプロデューサー、リー・チャオユイ氏へのインタビューと合わせて報告する。

映画の舞台となるのは、中国の南西部にある 貴州省の凱里。診療所に勤めるチェンは、弟の 息子ウェイウェイを可愛がると同時に、弟がウェイウェイを放任しがちであることを快く思っ ていない。ある日チェンは弟からウェイウェイ



『凱里ブルース』(2015年、中国)。後ろ姿は監督のビー・ ガン本人。

が凱里から遠く離れた鎮遠に連れて行かれたことを聞かされ、迎えに行くことにする。そのことを 知った診療所の同僚である老女は、鎮遠にいるかつての恋人にシャツと写真を渡して欲しいとチェ ンに頼む。道中チェンは、蕩麦(ダンマイ)という川が流れる土地を訪れ、過去と未来の人物に出 会うという不思議な体験をするのだった。

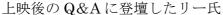
本作は、過去と現在、未来を頻繁に往来する、独特の時間性を持つ映画である。この往来する時間性を本作のテーマとして挙げることができるだろう。ゆっくりとしたパン・ショットの中で現在から過去の回想へ移行する演出など、手法と時間の往来というテーマが結びついた映像は、夢のように幻惑的な印象を観るものに与える。移動カメラによる 42 分間の長回しで撮影された蕩麦のシーンは、この時間性の核心とも言える。カメラは、追う人物を次々に変え、蕩麦を流れる川を小舟で横断し、再度橋を渡って戻ってくるという往来の運動を行う中で、チェンと彼に関係する過去と未来の人々の交流を映すのだ。

プロデューサーのリー氏へのインタビューでも、この長回し撮影について質問が及んだ。このシーンがこれほどの長回しである必要性は、蕩麦という場所の特異性にあるという。蕩麦は、映画にしか存在しない場所で、過去と未来が渾然一体となっているがために、本編の中でも異質なシーンとして撮影されたのだ。撮影にはスタビライザーを装着した安価なカメラが使われ、カメラマンが2台のバイクを乗り換えることで、複雑な長回しを実現したそうだ。

本作の持つ時間への意識や神秘的な雰囲気に、アピチャッポン・ウィーラセタクンの映画に通じるものを感じる者はおそらく少なくない。このことについて質問が及ぶと、実際に中国国内では、「チャイニーズ・アピチャッポン」と呼ばれることがあるという話を聞くことができた。実際には、監督自身はアピチャッポンではなく、ホウ・シャオシェンのファンであり、ホウ・シャオシェンへの

リスペクトムービーとして映画を作っている節があるという。また、同作においてはホウ・シャオシェンの音楽も担当するリン・チアンが起用されているが、このコネクションはジャ・ジャンクー映画の常連俳優であり、自身も映画監督のワン・ホンウェイの仲介により実現したものであるという。ワン自身、中国でインディペンデント映画祭を主催するなど、中国国内の独立系映画に対し熱心な活動を行っていると聞くが、ここにもその影響が見て取れる。







インタビューの様子

本作で主人公のチェンを演じるのは、監督の実の叔父であるチェン・ヨンチョンである。かつて実際に中国の犯罪組織に所属していたヨンチョン自身の経験が、映画の内容に色濃く反映されているという。ヨンチョンは詩や映画への造詣が深く、その点で監督と気が合ったのだそうだ。映画の舞台である凱里は、監督自身の生まれ育った土地である。地元を舞台に、親しい血縁者の記憶を用いるこの映画は、一種の親近性を持った、非常に個人的な映画であると言うことができる。その意味で、この映画を貫くのもまた、客観的な時間ではなく、ある種の個人的な経験された時間であると言えよう。

リー氏によれば、監督は良い意味で野心的な人物だが、その野心は必ずしも海外映画祭における 賞の獲得に向けられたものではないという。国際的な評価も、あくまで個人的な表現の結果として 受け止めているそうだ。この点は、戦略的に海外の映画祭に向けて自国内で映画を制作し、キャリ アを積む映画監督たちとは異なるスタンスである。このスタンスは、本作の個人的な映画としての 側面とも繋がっているのかもしれない。

最後には、いわゆるアート系映画の中国国内における状況について話が及んだ。中国におけるアート系映画の問題は、上映場所の少なさにあるという。アート系の映画をかける単館系の映画館というものが中国にはないため、シネコンの小さいスクリーンで上映されることがほとんどだそうだ。しかしスクリーンの数は限られているため、争奪戦の様相を呈しているという。一方、制作費に関しては、これまで主にテレビ番組の制作に出資していた会社が、対象を映画にまで拡げる動きがあり、同作もその出資を受けたそうだ。さらに、大作ではない良質な映画の需要も高まっているというから、今後も制作本数と上映場所の不均衡は中国における映画上映の大きな課題となるだろう。