

まだ見ぬ映画の可能性に向けて

日時:2021年9月11日(土)

場所:オンライン(第7回グローバルフロア企画)

【話し手】

船橋淳

【聞き手】

蓮池隆広

【進行・整理】

土屋昌明

土屋……今日はグローバルフロア企画として、船橋先生のお話をうかがいます。聞き手は蓮池隆広先生にお願いしました。蓮池先生はインドネシアの宗教の専攻で、本学でインドネシア語を教えておられます。それとともに、インドネシアの映画はもちろん、いろいろな映画に詳しく、船橋監督の映画もよくご覧になるとのことです。

蓮池……今日はよろしくお願ひいたします。船橋さんは、今年から専修大学で初めて授業を持たれ、学生と一緒に、ドキュメンタリーとフィクションのはざまをメインテーマとしながら、映画言語の可能性について考えてこられたとうかがっています。まずは、授業でどのようなことを扱われたのか、また、大学という場で学生と接する中で感じたことなどありましたら、そのあたりからお話しいただけるでしょうか。



船橋淳監督

船橋……映画監督をやっている船橋淳と申します。ズームに見えるお名前では、専修大学の受講生も何人か来てくださっているようで、ありがとうございます。この半年、授業でテーマとして扱ったのは、劇映画とドキュメンタリーのはざまというものでした。それは、僕の映画でテーマとしてきたことだったので、話しやすいということもありました。9.11、今日から20年前のことですね、記念すべき日に話していることにびっくりするんですが、3.11の揺れがあった時にも、僕は専修大学にいたんです。今日も9.11の日に話すのは何か運命みたいなものを感じます。

9.11と3.11を体験して、僕だけでなく、映画を作っている人、アーティストとよばれる人たちは、とてつもなく大きな事件が世の中に動いている時に、自分の無力感にさいなまれるという瞬間があります。自分が何をやってもあまり意味がないんじゃないか。そういう感覚です。あまりにも巨大な規模のことが目の前で起きている時に、自分の日々やっていることが、ほんのちっぽけなものに思えてしまって、どうやってこの世界と関係を切り結んでいったらいいか分からなくなってしまいます。それが僕の人生に2回あったのです。日々、この世と積極的に関わりたいと思っているからこそ、映画を作っているわけで、その2回の事件には大きな影響を受けました。

9.11が起きて東西のパラダイムがシフトし、西洋世界から中東世界へ攻撃すべきだ、攻撃してはいけない、ということが騒がれている時に、ニューヨークのマンハッタンでそれを体験しました。何が起きているかわからない、そんな中で、約3000人のアメリカ人が亡くなってしまった。社会が弔いモードになって、God Bless Americaが響き渡り、夜になるとキャンドルが立って、数日して、ジョージ・ブッシュがグラウンドゼロに来て、「アメリカ人を踏みにじったやつは絶対に許さない、これだけのことをして何も無いと思

うな、報復する」というと、群衆がU.S.A、U.S.A、U.S.A……と叫ぶのです。その中に僕もいて、ナショナリズムの高揚の中、僕自身は非常に違和感がありました。国全体が戦争に向かう時ですね。それをひしひしと感じていて、その渦中にいて自分は何もできない。リベラルだと思っていた友人が、いきなり「アフガニスタンはとっちめなくちゃいけない」と、極端な発言を平気でするようになった。日本が戦前に戦争へ向かって行った時とは、こういうことだったんじゃないか、9.11で体感したわけです。

何を言いたいかという、自分が映画を作り続けるということが、もっと大きい社会事象、世界のコンテキストと関係が切り結べないという状態が何回も起きてくると、どうやってこの世界に対して自分が映像発信していったらいいのか、考え直さざるを得ないということです。そのたびにドキュメンタリーを撮り、世界に発信するテーマをそちらにしぼるということを何回か繰り返してきました。

9.11の時、ある劇映画の準備中でしたが、それは延期になりました。いまのコロナと同じように、社会状況に余裕がなくなると、台本を書いて、俳優に来てもらって、映画を作るということができなくなる。だいたい1年くらいはできなかつた。その時、ドキュメンタリーを撮り始めたんです。9.11の時は自分でカメラをひつつかんで、グラウンドゼロに行って撮りました。それがあとでNHKなどで放映されました。

3.11の時も、『桜並木の満開の下に』という劇映画を撮っていました。白田あさ美、三浦貴大が主演で、成瀬巳喜男の遺作『乱れ雲』のリメイクです。禁断の愛の物語で、社会性はほとんどない、純粋なラブストーリーです。さあクランクインするぞという時に3.11が起きた。それで全部飛んでしまった。数千万円の予算の半分を使っているという時点です。それから、津波があり、原発事故があり、社会がどうひっくり返るかわからない、そんな中、映画どころじゃない。使った予算は制作会社がかぶり、その映画は二度と作れないということになった。ということは、僕は職を失う。無職になった僕は、日々3.11に向き合いながら考え続けた。その時に出会ったのが双葉町だった。3月30日に、双葉町の人々を乗せたバスが福島県から埼玉県の加須市にある旧騎西高校に避難した。

それをテレビで見ていたんですが、福島県内の市町村は、原発事故があった時に、全部、県内の西の方に避難した。唯一の例外が双葉町で、埼玉まで約250キロも避難した。僕はこれを見ていて、正しい判断だなと思ったんです。核爆発が起きるのかと言われていた時、危機的な状況が毎日起きている時に、町民をできるだけ遠くまで離そうという町長の判断は正しい。そう思えて、この町に興味を持った。これがきっかけで、町の避難所を撮ったドキュメンタリー『フタバから遠く離れて』[2012年]を撮影し始めました。

そんなわけで、僕の映画監督としての人生は、劇映画を準備している時にぼしゃる、それでドキュメンタリーを撮る、という人生なんです(笑)。そのぼしゃるきっかけが9.11とか3.11だった。現実起きたことと、フィクションの世界と往復運動をしながら映画を撮り続けてきたわけです。

蓮池……その中で考えてこられたことの一部を、今回、専修大学の学生たちにお話くださったのだと思いますが、映画が専門の学生たちではありませんから、これまでどのぐらい映画に接してきたかははずいぶん個人差がありそうです。ドキュメンタリー映画はあまり見た経験がない、という学生もいたのではないかと思います。そうしたさまざまな学生たちにドキュメンタリーとフィクションについて講じる中で、どのようなことを伝えていったのでしょうか。シラバスには、リュミエール兄弟から始まって、いくつもの作品の名前が挙がっていました。それらを「見る」という行為を通じて、学生たちと一緒に考えていったのだと思いますが、そのプロセスや学生たちの反応をうかがえるのでしょうか。

船橋……講義では二つの狙いがありました。自分が映画を見るということに目覚めたのは大学の時でした。とにかく分厚い本に挑戦してみる、たとえばドストエフスキーにチャレンジするとか、途中で寝落ちしてしまうんだけど、人に「読んだぞ」と言いたいから読んだ、みたいなものと同じように、理解できない映画をかぶりつくように見ていました。それでいいと思うんです。だから、映画のおもしろさをまずわかってほしい、問答無用におもしろい、というものを学生に見せたい。そして少しずつ難易度を上げていきま

す。最初「おもしろい」から、ついてきてもらおうと、これはちょっと難しいかな、という映画でも、耐性ができてくるんです。そうになると、途中でスマホをのぞいたり、トイレに立ったりする気がなくなって、我慢して見る、それが苦痛でなくなる。苦痛どころか、「けっこうおもしろいな」と思って、映画の世界に没入していくことが快楽に思える。そうなってほしい。これは、映画をあまり見ない人にはないカルチャーです。自分で乗り越えた経験があったので、それを学生もやってほしいというのが狙いの一つでした。

もう一つは、メディアリテラシーの観点です。日本の教育システムで欠けているのが、「疑う」を教えることです。テレビで毎日見ているものの背後には、ディレクターやプロデューサーがいて、どういうことをどう描くか考えている。ドキュメンタリーを見せられて、それは全部、本当なんでしょう、と鵜呑みにしてしまおう。これは学生に限らず、日本人ほとんどに共通すると思います。世界的に見て日本人がメディアリテラシーに欠けていると感じられるのは、メディアに対して疑って見ていく、このように描くのは恣意的過ぎる、といったことを考えながら、自分の意見を形成しながら、メディアを読んでいく、こういう姿勢が少ない。やはりトレーニングしなければだめなんです。欧米の学校ではそれをやっていて、日本の大学でもそれをやった方がいいと思います。こういう意図があるから、この材料をこうやって処理して、こういうふうにニュースやドキュメンタリーにしている、ということを理解してほしい。もっと単純化すれば、すべてが真実というわけではない。ドキュメンタリーがウソをついている場合もあるし、ドキュメンタリーがフィクションである場合もある。というのは、編集によって、時間を前後させたり、場所がぜんぜん違ったり、さもそこでその事件が起きたと幻想を持たせることは、ドキュメンタリーでもある。ドキュメンタリーは真実を描かなければいけないというのは、幻想なのです。

大事なのは、報道との線の引き方だと僕は思います。報道はあくまで事実を伝えるということに徹しなければいけないが、ドキュメンタリーでは、それが事実かどうかというのは問われなくなってくるという現象が起きる。この違いを学生たちもつかんでほしい。

この世には、ドキュメンタリーのようにみえる劇映

画とか、その逆に、劇映画なのにドキュメンタリーにみえるとか、世界的にドキュメンタリーとされている映画でも、よく見ると、恣意的な撮り方をしていたり、編集で時間が変わったりしているものもある。そんな作品を学生に見せました。ロバート・フラハティの『極北のナヌーク』(1922年)という、世界初のドキュメンタリーとされる映画があります。撮った時は、ナヌークの家族だと描かれていた人たちが、実は家族ではない人の寄せ集めだったり、雪で作った家でみんなが寝ているシーンでは、カメラが大きくて入れないから、家を大きめに作ったうえで半分は切って撮ったりしていた。これではまるでセットを作っているのと同じですね(笑)。そのように撮ったという証拠が書類として残っていた。なので、セット撮影でドキュメンタリーを撮っている、しかも、家族じゃないのに家族ということになっている。そういうことを詳らかに学生に紹介しながら、それじゃドキュメンタリーと劇映画の境目とは何なのか考えてもらおう。進めていった中で、ガス・ヴァン・サント監督の『エレファント』(2003年)を見ました。コロバイン高校の生徒が銃を乱射して、何人も殺してしまった事件を描いた作品です。あれも、ドキュメンタリータッチといってしまうといいか議論の余地はありますが、普通の高校生が何人も並列的に描かれていて、誰もが、いつ銃を手にとって乱射してしまいかねない、生徒同士が憎しみを持ったり、アマゾンに銃を注文すれば簡単に家に銃がデリバリーされてしまうとか、そういうのを描きながら、自分が明日にでも同じ事件を起こしかねないという恐怖を描いています。学生に見せたら、本当に衝撃を受けたと。悪者がいて、悪企みをして銃撃したのではなくて、クラスメートや自分が同じようになってもおかしくない、そういう感じがひしひしと伝わってきた、とコメントした学生がいました。まさしくドキュメンタリーに近いんじゃないかと。そうになると、ドキュメンタリーって何なのか、劇映画って何なのか、という話になってきて、結局、ドキュメンタリーのような劇映画、劇映画のようなドキュメンタリーというあいだを往復することで、映画の主題とその話法、つまり映画言語を学生が気にするようになりました。

蓮池……今のお話を聴きながら、船橋さんの最新作である『ある職場』のことを考えていました。『ある職

場』は、東京国際映画祭で上映され、つい最近も北米の日本映画祭JAPAN CUTSで上映されたとうかがっています。2022年の春に一般公開されるというのですが、まさにこの作品は、ドキュメンタリーと劇映画のあいだを往復するという問題と大きく関わっているのではないかと思います。

船橋……ドキュメンタリーのような劇映画、劇映画のようなドキュメンタリーが世界にあふれていて、カンヌ映画祭やベルリン映画祭など世界の映画祭でも、最先端の作品は、そういう境界線乗り越えていくんです。そして、この映像表現はどこに行きつくのか、そのキーワードとして、「Authenticity」（オーセンティシティ）という言葉が授業でとりあげました。Authenticという言葉の名詞形です。日本語で直訳すると「本当らしさ」になりますが、世界の映画はそちらに向かっていると僕は思っています。映画に限らず、テレビなどのメディアもそうだと思うんですが、世界の潮流とシンクロしている。トランプ政権以後のポスト・トゥルースといわれる状況とシンクロしている。要するに、本当かウソかはどちらでもよい。トランプ政権なんてウソまみれだった。事実とされていたことが突き詰めれば事実ではなかった。それと同じく、映画の世界でも事実か事実でないかではなくて、本当らしいか、本当らしくないか、ということ。本当らしくて、真に力のあるものは人の心に訴えかける。それが劇映画で作り話でも、迫真の演技で迫真の内容だったら人の心に訴えかける。ドキュメンタリーで本当の現実、現実らしいものを撮り、ちゃんと編集して、その場の状況を整えて、そこで起こった出来事をつぶさに整理して人に伝えれば、人の心を感動させる。これもまたオーセンティシティです。事実かどうかは、人の心を動かすという点では、実は関係ない。映画の世界では、事実かどうかはジャーナリズムの報道に任せて、映画の世界では事実かどうかに関値を見いだすというのはあきらめるしかない。「Based on a true story」（ベースド・オン・ア・トゥルー・ストーリー）ということで、ハリウッド映画では付加価値をつけたりしますが、あれは宣伝作戦にすぎず、それで売れるわけではない。それで感動するわけでもない。世界の映画表現は、オーセンティシティの方に向かっていくんじゃないか。

僕が『ある職場』で追求したことは、まさにそういうことだった。テーマはセクシャルハラスメントとジェンダー平等です。東京を中心として全国に展開しているホテルチェーンがあり、その労働現場でレセプションист、フロント業務で働いている女性が、上司にセクハラをされた。それをベースとした映画ですが、実は最初はドキュメンタリーを撮ろうと思っていたんです。関係者の方々に取材させていただいたところ、ものすごく赤裸々な事実が発見されました。しかし、加害者も被害者も、その周りにいた人も、みんな名前を出さないでくれ、顔も出さないでくれ、話はしてくれるんですが、NGばかりでした。これでは撮影できないから、ドキュメンタリーにならない。ただ、伝わってくる熱量はものすごい。そこには、男女間、当事者と当事者でない人の解釈の差がたくさんあって、これは大切な問題だなとひしひしと感じました。そこで、劇映画にしようと思ったわけです。

そのアプローチの時に、できるだけオーセンティシティに到達するにはどうしたらよいか、考えました。まず、監督が男性なのはよくないんじゃないか。全部を自分一人の考えで進めることに限界を感じました。ドキュメンタリーを作る時の醍醐味は、現状で起きていることをそのまま受けて、カメラという道具を通して、編集の時に考える、というところなんです。僕の尊敬するドキュメンタリー映画監督にFrederick Wiseman（フレデリック・ワイズマン）がいて、授業でも代表作のひとつ『病院』（1969年）を紹介しました。彼の信条は、自分が見聞きしたことを「フェアに」再現することだというんです。その場にいるかのように思えてくるというのがワイズマンの映画です。フェアであれば時間をひっくり返してもいいし、何かをカットしてもいい。だから彼は、ドキュメンタリーは真実だとは一言も言わない、いじっているから。編集して前後させているし。ドキュメンタリーが真実だと人を説得しようなんて1ミリも思っていないというんです。「Reality fiction」（リアリティフィクション）という時もあるし、リアリティを作ったフィクションだという時もある。自分が経験した現実世界のさまざまな情報を整理して観客に差し出し、観客がさもその場にいたかのように錯覚して考えさせられる、それが自分の作る映画だ。僕が『ある職場』で考えたのもそのことで、

自分が現場取材して、セクハラのことを再現するにはどうしたらよいかという時に、台本を僕が自分で書くのではなく、半分くらいは流れを作って、セリフは一部を除いて書かなかった。女性を中心に、役者たちに自分たちで考えてくれと。そうすることで、男性である僕がセクハラに対する自分の考えを描くという限界をできるだけ取り払ったのです。

セクハラが起こった労働現場での議論は、残念ながら、どうしたらセクハラをなくしていけるか、という方向には行かずに、セクハラをなかったことにするとか、そのまま現場が問題なくまわるようにするとか、そういう方向に日本の組織は行きがちですが、まさしくそれがこのホテルでも起きたのです。さらに、ネットで情報が漏れ、誹謗中傷が広まり、二次被害も生じた。それについても描いています。それぞれの個人がどういう状況に置かれたのか、ということだけを役者と共有して、あとは役者に語ってもらうというかたちで、映画にしていって。劇映画とドキュメンタリーのはざまを行くような作品にしたわけです。

蓮池……映画の中で起きる出来事と会話の内容は、実際に起こったことに基づいて再構成したとのことですが、セリフは、取材の中で出てきた言葉を使って組み立てていったのでしょうか。東京国際映画祭のときのトークでは、撮影について、長い時は2時間もカメラを回しっぱなしにしたという発言もありましたが、そういう中で俳優たちの間からセリフが生まれていったということなのでしょうか。

船橋……それは、みなさんにぜひ見ていただきたいと思います(笑)。なぜかというと、できるだけ本人が考えてそのセリフをしゃべったようにするにはどうしたらよいか、そこが僕の試行錯誤なんです。それを、ふりをするのではなく、本当に考えてするようにしたのです。だから、答え、つまりセリフは書かなかった。けれども、この人はこういう考え方をしている、こういう状況にいるということを話し合っ、その状況に役者たちを放り込んだ。そしたら、役者たちは自由に会話をしはじめた。たとえば、「別にセクハラぐらい大したことないんじゃないの」という人がいます。「別に犯罪ではないし」「それくらいは目をつぶればいい」という人がいて、もう一人はセクハラのもてなされで、「自分のことは誰もわかってくれない」と

追い詰められて、精神的にまいっちゃっている人がいる。そして、彼女を助けてあげたいと思っている先輩がいる。その先輩は、実は以前、自分もセクハラにあったことがあって、その時は何もできなかったが、二度とこういうことは起こしたくないから、自分の後輩がセクハラにあったことに黙ってられない。こういった基本的な設定を役者と話し合ったのです。

僕はずっと、できるだけリアルな状況に人間存在を置くにはどうしたらよいかを考えながら映画を撮ってきました。『谷中暮色』[2009年]を撮りましたが、これもドキュメンタリーとフィクションのあいだの映画でした。きっかけは、谷中の街を散策している時に、いろいろなおじいちゃん・おばあちゃんに出会うと、「この坂の上に五重塔があったんだけど、五重塔があったときは本当によかったんだよ、ここらあたりは」って話すんです。増上寺の五重塔とか、寛永寺の五重塔とか、江戸に四つあった。そのうちの一つが、谷中の墓地に立っていた五重塔だった。幸田露伴の小説『五重塔』があり、非常に有名です。この原作と、いまの谷中の現状、そこの人々のドキュメンタリーです。原作は、簡単にいうと若い大工が五重塔を作る話ですが、僕のドキュメンタリーは、1957年に燃えてなくなった五重塔の姿を8ミリで撮ったフィルムがあり、それをいろいろなお寺さんに聞いて回って探し求める若者たちの話にしようと考えた。当時教えていた専門学校の生徒といっしょにドキュメンタリーを撮りながら、谷中のお寺とか職人さんとか、谷中の街の魅力を撮影しつつ、失われた8ミリフィルムを求める物語にしよう。途中で、もうフィルムは見つからなくてもいいやと思うようになったんですが、本当に見つかったんです。「うちにあるよ、うちのじいさんが撮っていたんだ」って、部屋の奥からカンカラに入った8ミリを出してきて、「しばらく開けてないんだけど」と。本当に見つかった。それで、その発見されたフィルムと融合させながら、幸田露伴の原作の世界と現実の谷中を合わせた作品にした。

映画をとおして見えてきたのは、五重塔が谷中の人々にとって何を意味していたのか、ということです。それが本当のテーマになった。ドキュメンタリーの醍醐味というのは、作っているときにはテーマが見え

ないのだが、作りながらだんだん見えてくることです。あの五重塔はよかったとみんな話してくれるんですが、なんでよかったのか、僕にはよくわからなかった。取材してだんだん見えてきたのは、お寺で法事など家族の行事が減ってきているということでした。五重塔は、かつてあった日本古来の家族形態、葬式や法事で人が集まるという家族形態の象徴だったように見えてきた。谷中の墓地へ行くと、無縁仏がたくさんあります。その墓守の方にも取材しました。全盲のおばあちゃんなんです。ある日、谷中の墓地に行ったら、おばあちゃんが歩いていて、「墓守をしているんだ、斉藤さんのお墓を掃除しないといけないんだ」と話してくれます。「でも、おばあちゃん、目が見えないんじゃないの」と言うと、「わかってる」って、おばあちゃんは手探りで墓地を歩いていく。ついて行ったら、本当に斉藤家の墓にたどり着いた。「谷中の墓地、全部わかっているんですか」と聞くと、「わかってる」と。これは、ものすごいおばあちゃんに会ったと思って、そのおばあちゃんのドキュメンタリーも撮らせていただきました。

谷中のお墓を通して、日本の家族形態の変遷が見えてくるというテーマが、ドキュメンタリーを作りながら見えてきた。ドキュメンタリーで見えてきたことを、現実引き付けて、今の日本社会の変化を見いだしていったわけです。『ある職場』もそうですが、現実で起きている変化や社会の問題を、いかにして映画の方に引き込んでいくか、それを自分は考えながら撮っているんだなと思います。

蓮池……実際にあったセクハラ事件の取材をもとにした映画と聞くと、被害に遭った女性を主人公として、観客は彼女に感情移入しつつ、事件や社会に批判的な目を向けていくという、そんな見方をつい想像してしまうのですが、『ある職場』では、見事にそういった期待が裏切られます。この映画では、事件から数ヶ月を経て、海辺の保養施設にやってきた会社の仲間たちの、つまり時間的にも空間的にも事件と職場から離れたところでの彼らのやりとりが描かれます。彼らはごく普通の職場の仲間たちであって、善意や正義や友情から言葉を発している。一方で、それぞれ保身や欲望もあるし、立場の違いから来る現実の見え方の違いも抱えている。そうしたものが

ないまぜになった人間のあり方、コミュニケーションのあり方というのは、日常的なわれわれの姿でもあって、私自身、彼らのうちのどの一人でもありうると思うのです。それだけに身につまされるし、観客は、安全な場所にいて正しい側に立っているような気持ちで眺めているわけにいかなくなります。ここでは、「ドキュメンタリー風」な装いをまとめて事件や職場を描いていくというとはまったく違うこととして、むしろ、あえて事件・職場を離れてフィクショナルな空間を設定するわけですが、その空間の中で、俳優の身体と、そこから発せられる言葉、そこに注がれるカメラの視線によって、人間のリアルな姿、人間のコミュニケーションのリアルな姿が浮かび上がってくる。そうしたリアルな人間を見つめ、ドキュメントしていくという意味で、劇映画であるとかドキュメンタリーであるとかを超えて、映画表現というものの可能性を感じました。

船橋……それに対する答えになるかわかりませんが、それぞれ関係した人たちの本音が出るような空間を映画の中で作り上げたいと思いました。日本の職場というのは、男性社会の中で女性がハラスメントを受けて、自分の本音を訴える駆け込み寺を職場の中で作ってあげることは、まだまだできてない。たとえそういう場が作られても、上司に聞かれたりしたら本音を語るのはむずかしい。だから、フィクションの中だけでも、みんなが思っていることを全部ぶちまけるような状況に持っていったらどうか、というのがこの映画の設定です。なので、ホテルが職場ですが、ホテルのシーンはほとんど出てこない。彼らが職場の外で会って、事件をどう思うかということをお酒も少し入りながら話している。セルフを与えずに、お互い本音を語るようにもっていった。そしたら男性の中から、「ジェンダー、ジェンダーって言うし、セクハラ、セクハラって言うけど、そんな目くじら立てなくてもいいんじゃない、と思っている自分もいるよ」という話が出てきたり、「ちょっとやりすぎじゃないの？昔はそういうのがあっても、上司が問題の人を呼んで、注意を与えて、「だげどがんばれよ」ってその人のモチベーションが下がらないように、「おまえの実力は買っているから、こういうことはしないでがんばれよ」とコントロールするのも上司の役割だったけど、

いまはとにかくセクハラはだめ、といってその人を職場から追放してしまうというやり方はどうかと思うよ」と言う男性がいたり、それぞれの本音がだんだん出てくる。その時また興味深かったのは、女性の上司です。南アフリカのアパルトヘイトで、黒人が差別を受けている時代に「名誉白人」という言い方がありました。白人の立場に立って黒人を差別する黒人、自分が立場上、何か権利をもらったり優遇されたりするために、自分と同じ黒人を差別する。そのようにして白人社会に入っていった黒人のことを「名誉白人」と呼んだ。僕が思ったのは、日本社会には「名誉男性」みたいな女性がいる。男性社会に入り込むために、男性社会の論理にのっかって、「そんなセクハラぐらい我慢しなさいよ。大したことないでしょ」と言う女性がいる。「そんなこと気にしているから仕事できないのよ」と言ったり。菅内閣にも名誉男性みたいな女性いますが、どこの世界でもいる。僕が取材した中にも、そういう名誉男性みたいな女性がいたので、映画に入ってもらいました。つまり、社会そのものが男性社会として構築されているので、歪みがあるところから起こり、男性だけじゃなくて女性の側にも起こる。

蓮池……同じ言葉でも、ネット上に書き込まれるのと、肉体を持った俳優の口から語られるのでは、まったく意味が違っていると感じました。それは「一人の人間」の言葉として発せられるというのがありますし、同時に、だからこそそこに働く社会の力のようなものも感じます。船橋監督の作品では、『桜並木の満開の下に』[2012年]でも、『ポルトの恋人たち』[2018年]でも、『道頓堀よ、泣かせてくれ!』[2016年]でも、「職場」が描かれています。『フタバから遠く離れて』では、職場ではないけれども、双葉町のコミュニティがある。それぞれ状況も文脈も異なりますが、人と人とが近くにいながら隔てられ、隔てられながらつながろうとしている。そうした「ある職場やコミュニティ」の中での一人ひとりの人間、人間同士のコミュニケーションを繊細に描き続けてこられたのではないかと思います。

船橋……蓮池さんのご指摘は当たっていると思います。コミュニティを描きたいという欲望は僕の芯にある。誰か一人の主人公を描こうとするよりも、社会の中のコミュニティの網の目が見えてくるかたちで撮りたいと

いつも思っています。『道頓堀よ、泣かせてくれ!』は、アイドルグループのAKB48の大阪版グループであるNMB48のドキュメンタリーです。これは、若い女の子の「性」がいかにコマーシャライズされて搾取されているか、だんだん見えてくるという映画で、女の子たちのコミュニティの映画なんです。見ていると、背景にある問題、商業主義が見えてくる。そんな映画をよく秋元康が僕に発注したなと思うでしょう。なぜ発注したかということ、AKB48の映画が、「～ちゃんがかわいい」とかのドキュメンタリーばかりで、マンネリ化していた。「絶対こんな映画なんか作りそうにない映画監督を日本で探してこい」という命令があったらしい。僕はグループの女の子の名前は誰一人知らなかったの、「誰一人知らないんですけどいいですか」と聞いたら、「いいです。あなたの目線で作ってください」ということで作らせてもらった。アイドルグループは格差社会で、僕は、かわいくて上に登っていく女の子を撮るのではなくて、底辺の女の子ばかり撮ったんです。競争社会で負けていく人がいっぱいいるわけ。10代で、中学も高校もろくに行かずにアイドルになるのをやっていたって、何年かして物にならずに辞めていく人がたくさんいる。若い女性の「性」を売り物にする商業主義の皮肉を描いた映画にはなっていると思います。

複数のグループのコミュニティを描いて、社会状況を浮かび上がらせていくのが僕のアプローチですが、蓮池さんのお話で、そうだなあと思ったのは、どこかで、これ以上は作り物で描いちゃいけない、という線のことです。作り物でここまでやるが、ここからはリアルで勝負しなければ、これ以上やったらウソ臭くなる、という線がある。

また、表象不可能性という問題もある。これは非常にディープなテーマですが、最も核心の議論は、Steven Spielberg(スティーヴン・スピルバーグ)が『シンドラーのリスト』[1993年]を作った時に、ナチスのアウシュヴィッツ収容所のドキュメンタリーを撮ったClaude Lanzmann(クロード・ランズマン)が、スピルバーグの作品はモラルとして反している、アウシュヴィッツは撮れない、表象不可能なんだ、フィクションとして俳優が演じてナチスの悲劇を描くことはできない、本当の人間をドキュメントすることでしか、あの人類史上最

大の悲劇といってもいい虐殺を描くことはできないと述べた。ランズマンは、ユダヤ人でアウシュヴィッツから生還した人や実際の場所を撮るのに徹している。これが、スピルバーグと一大論争になった。これはまさしくオーセンティスティの話に行きつくわけで、劇映画がいいのか、ドキュメンタリーがいいのか。僕も、どこかで表象不可能性はあると思っています。つまり、「描けないもの」はある。何でも描けるというのは傲慢であると同時に、無知だと思います。

では何が描けないかという、吉田喜重監督とも議論になったんですが、原爆は描けないと思います。あと3.11があった時に、ここからは描いちゃだめだなと思ったことが何回かありました。3.11の津波被害で死体がたくさんあったはずですが、死体を映したドキュメンタリーはあまりなかった。ニューヨーク・タイムズなど海外の新聞では、気仙沼とか釜石とかに死体安置の体育館があって、その写真がいくつも出ていて、モザイクなしの報道がありました。津波の現場は僕も行きました。3.11直後のドキュメンタリーは、だいたい車からカメラを突き出して、車を走らせながらドリーショットで津波による残骸を撮っていったって、こんな惨状がこれだけ広がっているというアプローチが多かった。これを指して、ニューヨーク・タイムズのDennis Lim(デニス・リム)という批評家が、「Disaster tourism」(ディザスタ・ツーリズム)と言った。訳すと「災害ツーリズム」です。他人の不幸をこれ見よがしに撮って、撮った気になっている。僕は、このような車からカメラを突き出して撮ったショットは、やっちゃいけないと思った。直観的に、これは違うと。人の不幸をさーと撮って帰ってきたみたいで、非常に後ろめたい気持ちを感じていた。デニス・リムの言葉を聞いてピンとききました。地に足をつけて誰かの人生を描いたり、コミュニティの歴史を描いたりしている文脈の延長で、津波が来たのだったら、確かに津波の悲劇として描けるかもしれないけれども、何も知らない人間が、そこに行って、映像を搾取するように人の悲劇を撮っていいのか。そんな自問自答があって、描けるものと描けないものが映像にはあるんだ、というのを感じた体験でした。

3.11の地震の激甚被害、津波、原発事故、どうしても描けないところはある。たとえば、原発避難を

描いた劇映画やドラマを見た時に、何か違和感を持ったことはなかったですか？ これだけの悲劇が身近なところで起こっているのを、浮わついた作り物で見せられることへの違和感、これは劇映画の世界とドキュメンタリーの世界という、ここまで話してきた問題の核心だと思います。作り物でこれ以上立ち入ってはダメという線がある。それをうまく、ここまでは作り物で描いて、あとはリアルで、もしくは想像力で、見ている人の想像力で埋めてください、という節度をもって作るというのが、僕の映画作りでは大切だと思っています。

土屋……お話が非常に深いところに至ったと思います。そろそろ時間なので、私の方から補足的なことをうかがいます。蓮池さんからコミュニケーションの問題が出されました。コミュニケーションは相手を認識・理解するのが目的ですが、その点、さきほど「ドキュメンタリーを撮っていると、だんだん見えてきた」という話がありました。それはコミュニケーションがあったからこそですが、長い時間、話を聴いたからわかるようになったのか、それとも、撮るといふ行為が、コミュニケーションの深まりと関係あるのでしょうか。

船橋……水俣のドキュメンタリーを撮った土本典昭監督は「ドキュメンタリーは考える道具である」と言いました。僕もまったく同意します。ドキュメンタリーを撮るといふことは、カメラを使って世界と関係を作る、そしてその中で自分の知らないことを教わったり、考えさせてもらったりする、そういうアクションです。自分のテーマだと直観的に感じるけれども答えがわからない、というものにカメラを向けるのが、僕にとって大好物です。最初から見えているものにカメラは向けない。わからないけれども何か胸騒ぎがするとか、これは考えなくちゃいけないとか、この人は問題の核心にいて自分でもがいているんだとか、そういう人に会いに行って一緒に考える、それをカメラを使ってやるというのはコミュニケーションです。それで時間をかけて撮っていくと、だんだん見えてくる。

土屋……さきほど船橋さんは、相手がだんだんと本音を言ってくれたとも話しました。つまり、相手もこちらを理解するようになった。カメラを使ったコミュニケーションは、こちらが相手を理解するだけでなく、相

手もこちらを理解してくるという相互のコミュニケーションではないでしょうか。

船橋……お互いがレンズの前で自分をさらけ出せるようになるには、やはり時間がかかります。そこまで時間をかけて関係作りをしていく、それが映画を作ることかなと思っています。ドキュメンタリーで行けないところは、作り物で行く、作り物で行けないところはドキュメンタリーで行く、それで挟み撃ちにして、あいだにあるものを浮かび上がらせるというのが、自分のやり方なのかと思います。

土屋……船橋さんの場合はプロですから、作り方とか、芸術性とか、感動の問題などが必須でしょうが、私たち素人の場合、それを考えずに、カメラを手にとって、普段のコミュニケーションとは違うコミュニケーションを創造できるのではないかと思います。

船橋……そうですね。たとえば、カメラを使うことを大学の授業に取り入れたらおもしろいと思います。佐藤真さんというドキュメンタリー映画監督、亡くなって今年で30年になるのかな、僕は彼のドキュメンタリーの授業を受けたんですが、カメラを持たされて、とにかく現場に行かされるんです。僕は19歳でした。佐藤さんは学生を2班に分けて、ドキュメンタリーをそれぞれ撮らせて、がちゃんこして一つのテレビ番組にしたんです。「東京の子どもたち」という切り口で、一つは、30年前新興住宅地だった多摩ニュータウンの子どもたち、もう一つは、東京・山谷のドヤ街の子どもたちで、僕は山谷の飲み屋の息子さんを取材しました。いきなりカメラを回したら怒られるから、関係づくりをして、「カメラを回していいですか」と相手の承諾を取って、話し始める。一回目はカメラを回させてくださいと言い出せないかもしれない。僕の場合は、最初、話を聴いていたら、「まあ、酒でも飲め」と言われて、酒飲まされて、カメラ回していかって言い出せないうちに帰ってきました(笑)。二回目に酒を飲まされた時には、「お宅の子どもさんを撮影させてほしい」と言ったら、「なんだ、いいよ」ということになった。次からそこに行くと、お酒を飲みながらカメラを回させてもらうというかたちになりました。そうやって繰り返し撮ったものを見て、子どもたちのどんな側面が見えるかを考えていった。どうやったら、もっと深掘りできるか考えていく。佐藤さ

んから学んだ、カメラを使って物事を考えていくというのは、今でも僕の中にあります。佐藤真は土本典昭に学んだことがあるので、僕までずっとつながっているんだと思う。社会でこれは捉えなければいけないという問題や事象があったら、自分がまだ結論を見えていない状態でも、カメラを持って、とにかく行ってみるということですね。

今ではスマホで撮影できるようになったので、撮影されることに違和感や抵抗感を持つ人が少なくなり、逆にやりやすくなったと僕は思います。むしろ、映像をどう見抜くかという「眼」を鍛えていくこと、それを編集していくこと、その技術が問われてくる。

土屋……たいへん興味深いお話をうかがうことができました。ありがとうございました。