

ドキュメンタリー映画術

目次

序章 記録映像で表現する人のために 1

第一章 ドキュメンタリー映画人たち 9

- 「一人ひとりのおもしろい瞬間を引き出す」……羽仁進 11
- 「撮影対象と信頼関係をつくる」……羽田澄子 25
- 「ドキュメンタリーと革命と」……足立正生 38
- 「日常の中に物語性を紡ぐ」……岩佐寿弥 53
- 「農村、自然、人間と向き合う」……小泉修吉 70
- 「ドキュメンタリーのカメラをまわす」……大津幸四郎 82
- 「高林陽一と青春の個人映画」……大林宣彦 99
- 「核の問題と対峙する」……鎌仲ひとみ 116
- 「フリージャーナリストとして」……綿井健陽 131
- 「沖縄・芸能・幻想」……高嶺剛 143

第二章 ドキュメンタリー映画論 161

- アメリカ、戦争する国の人々 163
- フクシマの忘却に抗して 171

3・11とドキュメンタリー表現の拡張 176

SEALDsとともに歩むために 181

不寛容の世界に抗するドキュメンタリー 190

風景映画とドキュメンタリーの臨界点 193

ハンディカム・ドキュメンタリー宣言 197

ビデオ・ジャーナリズムと観察映画 207

映画らしさとテレビらしさ 216

羽仁進と大島渚 224

光と重力がもたらす偶然という恩寵 231

ロック誕生 237

わたしたちに許された特別な時間の終わり 243

ドキュメンタリー映画、あるいは現代における映像の極北 247

終章 オルタナティブ・ジャーナリズムの可能性 251

初出一覧 263

序 章 記録映像で表現する人のために

ドキュメンタリーの世界において、新しい表現が次々と生まれている。これまでの映画の枠組みでは考えられなかったデジタルビデオ時代ならではの実験的な映像表現が、いま切りひらかれているのではないかと思う。わたしがそのことを強く意識しはじめたのは、二一世紀に入ってからのことだった。よくいわれるように、それまでフィルムで撮影されていたドキュメンタリー映画は、九〇年代後半になると、ほとんどがビデオ撮影へと移行した。その背景にはデジタルのビデオカメラが高性能化され、パソコンによって簡便な映像編集が可能となり、個人や少人数による低予算のドキュメンタリー製作に道がひらかれたことがあげられるだろう。

それ以前にも、クリス・マルケルの『アレクサンドルの墓 最後のボルシェヴィキ』（一九九三年）、原将人の『百代の過客』（一九九三年）、アレクサンドル・ソクーロフの『精神（こころ）の声』（一九九五年）といったビデオ撮影による先鋭的な作品にはあった。ところが二〇〇〇年代の前半に発表された、ペドロ・コスタ、ワン・ビン、リテイ・パンらによる海外のドキュメンタリー映画を見ると、それらの芸術性が高いというだけでなく、それまでの映画文法ががらりと刷新されて「クリティカル」な表現形式がとられるようになってきた。それはどういうことか。

たとえば、ペドロ・コスタの『ヴァンダの部屋』（二〇〇〇年）では、リスボンのスラム街に暮らす人たちが自分自身を演じ、ビデオ撮影によって可能になった固定ショットの長まわしの多用によって、その空間におけるアンビエンスを記録している。ワン・ビンの『鉄西区』（二〇〇三年）のショットの長さには、現実をななるべく切りとらずに街全体を構造的に写しとる戦略があったと考えられる。リテイ・パンの『S21 クメール・ルージュの虐殺者たち』（二〇〇二年）は、虐殺の加害者と被害者が対面することにはばかり注目が集まったが、同じ監督の『消えた画―クメール・ルージュの真実』（二〇一三年）という劇映画と考え合わせれば、その方法が、過去におきた虐殺の表象不可能性をいかに映像として乗り越えるかという苦闘の末に生みだされたものだったことがわかる。

これらの作品では、ふしぎなことにフィクションとドキュメンタリーという対立が解消されている。その二者は当然のように溶融しあったうえで、現実の人物やできごとをいかに映像で扱うかが問われている。それは、二一世紀の映画作家たちがドキュメンタリストであると同時に、フィクションのつくり手であることと関係している。彼らはビデオ・ドキュメンタリーを映画的な表現にするべく、ビデオやデジタルの特性を生かした文法を新たにつくりださなくてはならなかつ

た。そこには常に発明があったのだ。フィクションを中心に作品を発表してきたラヴ・デアスが、フィリピンを直撃した台風と貧民街を撮った『ストーム・チルドレン 第一章』（二〇一四年）も同じ流れにある。現代のドキュメンタリーにおける映像表現の実験が、映画全体をリードする重要なストリームになっていることはいうまでもない。

その一方で、映像を撮影して編集することが身近な営みになって恩恵を受けているのは映画やテレビ番組を製作する専門家ばかりではなく、映像製作のアマチュアこそが盛りあがってきている。例えば、映像人類学や民族誌ドキュメンタリーの分野でも大きな変化がおきはじめている。それを実感したのは、「平取アイヌ文化保存会」の人たちと事務局長の貝澤耕一が、自分たちの啓発活動を記録した作品『アイヌ文化の伝承 平取2010』（二〇一〇年）を観たときであった。平取のアイヌ文化保存会は一九八三年に結成され、その翌年にはアイヌ古式舞踊が国の重要無形文化財に指定された。踊りのほかにもさまざまなことを伝えなくてはならないので、「踊り部会」「生活儀礼部会」「食文化部会」の三つの部会をつくり、年間を通してスケジュールを決めて活動に取り組んでいる。『平取2010』では、アイヌの文化伝承者たちが山へ山菜をとりについて公民館で伝統料理を学ぶ様子や、公民館のスタジオで民族舞踊の講習会を開いたり、アイヌ語や先祖供養祭（イチャルパ）の儀礼を若い人に教えて又サ場で供養祭を行ったりする様子をおさめている。そのように書くくと、これまでの民俗映像と変わらないようだが、重要なのはその多くをアイヌの人たちが自らの手で記録したことだ。撮影と編集に映像の専門家が関わっているが、ネイティブの人たちが民族誌映像の被写体の地位から抜けだして、コミュニティ再生の方途として映像制作を使うようになったことの意義は大きい。

そんなふうに関心していたら、さらに進んだ試みに遭遇した。台湾のドキュメンタリー映画『テラキスの帰郷』（二〇一三年）である。この作品を撮ったサー・ユン・シモン監督は、台中の山奥にある環山部落に住む原住民タイヤル族の出身である（中国語では「先住民」はすでに消滅した意になるのでネイティブは「原住民」と呼ばれる）。台湾原住民のテレビ局や新聞などの媒体において、ドキュメンタリー番組を製作し、原稿を書いた彼女が故郷の村へもどり、部族の伝統を守ろうとする三つの家族を撮った作品である。『テラキスの帰郷』はネイティブがみずからの部族を撮影対象にした点だけでもかなり画期的だが、作品を観ると文化伝承や生活誌の映像記録という面にとどまらず、一人の作家の一本の作品として優れている。

タイヤル族と日本の関係は歴史的に浅からぬものがある。日本による台湾の植民地時代は一九世紀末から敗戦までの五〇年間だが、その最初期に当時は首狩りの慣習を行っていたタイヤル族を人類学者の鳥居龍蔵は足かけ五年、一三カ月にわたって調査した。その様子は「台湾蕃地探検談」や、彼が撮った写真を集めた『鳥居龍蔵眼中的台湾原住民』の写真集にうかがえる。同じ台湾中部の「山人」であるセテック族が、一九三〇年に長い抑圧の末に決起した抗日の戦い「霧社事件」はよく知られている。

『テラキスの帰郷』のなかで、サー・ユン・シモン監督の父の悪友として紹介されるジェームスは果樹園の農家を営んでおり、部族の文化伝承に熱心な中年男性で、仲間と一緒に山へ入って狩りをするのを楽しみにしている。もとは狩猟採集の生活をしてきた部族の集合的な記憶を喚起する挿話である。その長男の属路は村に高校がないため、中学校を卒業すると親元をはなれて町の親戚の家で暮らさなくてはならない。その卒業式の様子が興味ぶかい。梨山中学校はチャペルのあるキリスト教式だが、男の子も女の子も額、顔、あごに入墨のペイントをする。二〇世紀の初頭に、鳥居龍蔵はタイヤル族のみごとな入墨に注目して多くの写真を撮り、彼らを「有黥蕃」と呼んだほどだ。その時代の名残りを感ぜさせるシーンである。

実は、台湾原住民のキリスト教化は一七世紀のオランダ植民時代までさかのぼり、独自の精霊信仰と習合して現代まで続いている。タイヤル族が人口八万人程度の少数者であるのに、今でも部族語を話すことができるのは、教会での母語教育が寄与してきたともいわれる。映画に登場する伝統的なアワづくりを続ける雅鳳おばあちゃんは、流暢にタイヤル語をあやつる話者だが、会話にときどき「小さいときから…」と日本語のフレーズが混じり、シモン監督が新年の挨拶にいく場面では、ストーブの前で「今年は寒いよ」と流暢な日本語でつぶやく。日本語が上層言語、タイヤル語が基層言語となっているのだ。七〇年以上前の植民地時代に、日本語との接触がくりだした混成言語にハッとさせられる瞬間だ。映画の終わり、都市の北京語で育った監督はおばあちゃんに「これから毎日タイヤル語を一時間教えて」とお願いする。今後も村へ帰還したユリシーズが母語でのどを震わせながら、映像叙事詩をうたい続けることをわたしは願ってやまない。

前述のように、二世紀初頭の現在、世界のドキュメンタリー表現の最前線で、映画作家たちがドキュメンタリーを撮っている流れがあり、アマチュア映像のほうに目を転じれば、日本列島や台湾の原住民たちなどアイデンティティの確立や伝承文化を保存するために映像制作が行われている。これからのドキュメンタリー映像のつくり手は、常にこうした世界の動向に敏感になる必要があるだろう。それでは、日本語圏でドキュメンタリー映画をつくっていくためには、どのようなジャンルの歴史を踏まえ、どのような映画術や方法論を身につけていけばいいのか。

わたし自身、学生時代に週刊誌で書きはじめてから二〇年、批評家として映画や映像文化について文章を書きつづけてきた。それと同時に、映像作家としてテレビ番組やPR映像の仕事をごなし、余暇を見つけては、アートフィルムというかたちで自分の映画作品をつくってきた。ところが、二世紀に入ったころから八ミリや一六ミリのフィルムではなく、SDやHDのビデオカメラで作品づくりをするようになった。わたしの場合、フィルム撮影からビデオ撮影に変遷するなかで、おのずと自分の映画作品がアートフィルムからドキュメンタリーへと転じていった。

であるから、自分でドキュメンタリー映画をつくるために、二〇〇八年ごろから意識的に映画とテレビ番組とを問わず、多くの作品を観るようになった。そして雑誌やウェブ媒体などでドキュメンタリー映画についての批評や論考を書くようになり、遡って記録映画の時代から作品を撮り続けている監督やカメラマンにインタビューをすることにした。二〇一二年にリニューアルというかたちで立ちあがったドキュメンタリーマガジン *neo* の編集委員になり、雑誌とウェブサイトに同時代における記録映像の表現に関する情報を発信し、それらを論じつづけている。

第一章にまとめたインタビューは、わたしがドキュメンタリーの映画術を先人から学ぶプロセスにおいて収集した叢智である。読者は羽仁進、羽田澄子、大津幸四郎のインタビューから、戦後の文化・記録映画を牽引した岩波映画社の歴史を学び、そこから逸脱していくことで自分のドキュメンタリー表現をかたちづくっていった、それぞれの作家とカメラマンの方法論を参考にすることができよう。そして、岩波映画社の出身作家のなかで、もともとアヴァンギャルドな存在であった岩佐寿弥監督が開陳する、斬新な映画術の数々に目を見張ることになるにちがいない。

ドキュメンタリー表現の広さと豊かさを知るために、読者は実験映画からスタートした足立正生、八ミリフィルムの個

人映画からスタートした高林陽一（を語る大林宣彦の言葉）と、八重山諸島出身の高嶺剛によるオキナワ映画における映画術を学ぶことになる。そして、七〇年代以降の農村の問題や公害をとらえてきたグループ現代の小泉修吉と、小泉のプロデュースのもとに原子力エネルギーが生み出す社会問題を可視化してきた鎌伸ひとみの方法論から多くの示唆を得るだろう。また、戦場に入って現場から実況中継し、テレビ番組や映画においてドキュメンタリー作品を発表している綿井健陽のインタビューから、最前線で記録映像を撮る者のあり方が見えてくる。

第二章には、こころのあいだ、わたしがさまざまな媒体に書いてきたドキュメンタリー論を集めた。いま世界で起きていることに向き合い、それを考察するためには、ドキュメンタリー映画を観ることが必要であった。それはわたしと世界をつなぐ窓口でもある。二世紀はアメリカが起こしたアフガニスタンとイラクでの戦争にはじまり、日本では東日本大震災と福島原発事故が大きな衝撃をもたらした。そのなかで、ドキュメンタリー表現もさまざまに変化した。第二章の文章を読むことで、読者は世界のめまぐるしい変化を深いところを考えるための示唆を得ることだろう。

みずからドキュメンタリー作品を創作するためには、まず、ほかの記録映像のつくり手がどのように現実をながめ、どのような方法を駆使し、どのような映画術をもっているのかを知り、それを分析してみる必要がある。本書は、わたし自身がドキュメンタリーを学ぶために、直接実作者たちを訪ね歩いてインタビューをし、国内外の一流といわれるドキュメンタリー映画を研究してきた一〇年間の記録である。そこから見えてくるそれぞれのつくり手の映画術には、これからの記録映像のつくり手たちが知っておくべき知識が豊富に詰まっている。その結果、本書はだれよりもわたし自身が手元においておき、必要なときにめくってみたい一冊になった。

快くインタビューに応じてくれた作家の方々の態度と同じように、わたしもまた、創作の秘訣が記されたこの書物を惜しげもなく、読者のほうに差しだすことにしよう。

第一章 ドキュメンタリー映画人たち

一人ひとりのおもしろい瞬間を引き出す

羽仁 進

羽仁進は、戦後日本を代表する劇映画、そしてドキュメンタリーの映画監督である。母方の祖父母は自由学園の創立者であり、父は歴史家で参議院議員をつとめた羽仁五郎、母は婦人運動家の羽仁説子である。羽仁は共同通信の記者を経て、一九四九（昭和二四）年から岩波映画製作所の設立に参加した。教育映画としてつくられた『教室の子供たち』（一九五四年）や『絵を描く子どもたち』（一九五六年）でその才能に注目が集まり、ドキュメンタリーの手法を持ちこんだ『不良少年』（一九六一年）、実験的な手法を交えた『初恋・地獄篇』（一九六八年）などの劇映画で才能を開花させた。七〇年代以降はドキュメンタリーを製作するかたわら、アフリカの野生動物の映像製作に取り組んだ。

戦時中の羽仁家

——今日は、羽仁進監督の岩波映画時代とドキュメンタリー映画を中心に、お話をうかがっていければと思います。二〇一五年は戦後七〇年ということになります。監督は一九二八（昭和三）年生まれですから、終戦の年は一六歳か一七歳で、羽仁監督のお祖母さまの羽仁もと子さん（ジャーナリスト）が創設した自由学園に在校中だったと思います。そのあたりからお話をうかがえますか。

羽仁 はい。子どものころを思い出しますと、父の羽仁五郎（歴史家、参議院議員）はマルクス主義を中心とした歴史を研究していました。検閲がうるさかった時代には、父は講談を勉強していました。太平洋戦争に入る寸前、僕は小学校四年生のころ、父は中国へ渡っていきました。父の



持論は中国共産党と話をしなければ、中国との戦争は終らないということであり、話し合いのためのルートを探しにいったのです。日本は大陸で軍事的に勝利をおさめているように見えるが、それぞれの局地で勝っているだけで、中国共産党の

ほうが勢力を増していると考える人たちが父のまわりにいました。僕には妹が一歳違いずつ二人いて、母の羽仁説子（ジャーナリスト、教育評論家）に連れられて、昔の品川駅のホームまで父を見送りに行きました。その二年後、僕が中学校へ入る前に、母・説子が中国にいる父・五郎と連絡をとろうとして、母は僕たち子どもを置いて中国へ行ってしまう。僕たちは自由学園の支持者の人たちが暮らす村に住んでいたもので、それでも大丈夫だったのです。近所に中島飛行機の工場ができて、僕は中学生でしたが、動員されました。僕は不器用なので、僕

しました。そこに埋めてあった原稿のなかから二冊、父の本が出版されることになりました。そのなかから共産党の細川嘉六（文筆家、参議院議員）さんの原稿も見つかり、それも出版されたので、公的に貴重なものを守ったのかもしれないと思っています。子供心ながらに、父親が行っている活動が反政府的であり、政府のほうが間違っているということを理解していたんでしょうね。

——羽仁一家ならではの戦中史ですね。

羽仁 ええ。自由学園を創立したのは、祖母の羽仁もと子のほうで、父の羽仁五郎はもと子の娘、説子のところへ婿養子に入った人でした。父は群馬県桐生市の出身で、その父親の森宗作は第四十銀行（現、みずほ銀行）の創始者で実業家です。父は五番目の息子で末っ子でした。僕は、羽仁五郎が上海で逮捕されたことを桐生の家に知らせようと思ひ、東武線に乗ろうとして浅草駅に行ったら、空襲で浅草の町が焼けて、ほとんどの建物がなくなってしまうていました。それが一九四五年三月一〇日の大空襲だったんです。東武線の駅もなくなっていたけれど、駅三つ分を歩けば、まだ駅舎が焼け残っていて、そこからは電車が動いているという話でした。その前日の夜に大空襲があったわけだから、そこらじゅうに亡くなっている方がたくさんいます。そのような焼け跡の中を歩いていきました。駅に軍

のつくった飛行機がよくぞ墜落しなかったものだと思います。当時は正規の高校や大学へ行っていけば、兵隊にとられずにすんだのですが、太平洋戦争に入ると様相が変わりました。当時の私立学校のなかでは、自由学園と文化学院が独自の教育を行っていましたが、文化学院が強制的に閉鎖されてしまいました。自由学園は何とか閉鎖は免れましたが、ほかの学校の学生よりも早く出征させられるということになっていったんです。

中学二年のとき、自宅に特高警察が二、三人やってきました。警察の人は何もいませんでしたが、後に羽仁五郎が上海で逮捕されたことを知りました。母・羽仁説子は、北京の自由学園の関係の学校に行つたまま、帰国していませんでした。僕は妹二人を学校から帰らせました。

特高の警部は父の書類を調べるといいましたが、父は大変な数の蔵書を持っていました。下の妹が書庫の建物に警察の人たちを案内しました。僕たちの住んでいる家と書庫とは別に、父の書斎の建物があり、そこに父が書いたものがありました。警察が書庫をさがしている間に、僕と上の妹で庭の土を掘って、原稿や大事そうな本を埋めました。そのあとで、警察が父の書斎を捜査しましたが、目当てのものは何も出てきませんでした。

戦後、平和になってから、その原稿などを庭から掘り出人がいたので、僕はとっさに「群馬県太田市にある飛行機の工場に行くところです」と嘘をつき、中島飛行場の徽章を軍人に見せて通りました。そうやって、父の実家の桐生まで行つたんですね。

——〇代の少年にとっては、相当な冒険だったんでしょうね。

羽仁 そのころは空襲が迫るとサイレンが鳴って、みんな防空壕に飛び込むといった日常でした。僕が動員されていた田無の飛行場から、一五分も歩けば家に帰ってこられました。あるとき、空襲のサイレンが鳴っても僕は防空壕に入らず、家に帰って二階にあがって空を見上げていました。空にはアメリカの爆撃機が無数に飛んでいました。そこへ向かって、一機の小さな日本の飛行機が飛んでいきました。すると、アメリカの飛行機から撃たれて、その小さな飛行機は炎と煙をあげて墜落していきました。そのとき、理由はわかりませんが、「あの墜落する飛行機に乗っている人は、僕のお兄さんみたいな人じゃないか」と思いました。実際の兄ではないんですけど、兄のような人が燃える飛行機の機体のなかで死んでいくんだ、という考えが去来したんです。

僕が戦争にいったら、相手を殺すなんてことは考えられません。そうであるなら、自分があの飛行士のように撃た

第二章 ドキュメンタリー映画論

アメリカ、戦争する国の人々

ドキュメンタリーは嘘をつく

広く使用されている「ドキュメンタリー」という概念には、覆されるべき神話が二つほどあるのだと思われる。一つは、ドキュメンタリー作品がそのままの事実を提示する、という一般に流布している誤解である。もう一つは、ドキュメンタリー作品が社会・政治的な題材を扱うときは、一定の中立性や客観性を保持すべきだという、実作者から受け手までに広がる共有的な幻想である。

森達也は『ドキュメンタリーは嘘をつく』（草思社）という著書において、「すべての映像はドキュメンタリーである」というジャン・リュック・ゴダールの言葉を引用する。このフレーズは挑発的に聞こえるかもしれないが、映画史を振り返ってみれば、当たり前前のことをいっているのに過ぎない。フランスのリユミール兄弟が初期に撮影した『工場出口』（一八九五年）や『ラ・シオタ駅への列車の到着』（一八九五年）は記録映像であったし、彼らが世界中に技師を派遣して撮ったシネマトグラフは、現代でいえば紀行ものやホームムービーだった。そこへジュールジュ・メリエスのような才能が現れて、再現シーンをつくるために固定カメラの前で人々に何かを演じさせるようになり、映画は次第にフィクションのほうへと分化していった。映画は最初からドキュメンタリーであったのだ。

「すべての映像はドキュメンタリーである」ということの真意は、「カメラの前で演じられる行動を記録する」という点で、フィクションといえども、実は演技を記録したドキュメンタリーに過ぎない」ということではないか。そう考えると、森達也がフレデリック・ワイズマンの言葉を引きながら、ドキュメンタリーの嘘を「演技」や「演出」という観点から考察していることが気になってくる。すなわち、ドキュメンタリーに登場する人物といえども、撮影者との関係のなかで自身やある社会的な役割を演じているからだ。だから、ドキュメンタリーを撮影する側にとっては、すべての人間が演技

者であり、彼らはカメラがない場所でも常に演じ続けている存在である。ただ、彼らは役者とは違って、いろいろな役割を演じかける幅がないだけなのである。

そして、カメラが入ることによって登場人物は影響され、彼や彼女がふだんすることのない発言や行動をするようになる(演技性)。また、撮影者も自分の意図する作品の構成に合わせて、人物が動くことを望むようになるだろう(演出性)。こうして、ドキュメンタリーでは記録するカメラの前で、顕在的にであれ潜在的にであれ、演技と演出がなされているのである。

演出と虚構

だから、どのようなドキュメンタリー作品も、本質的には「演技」や「演出」を包含している。

藤本幸久、久保田幸雄、影山あさ子らが制作したドキュメンタリー『Marines Go Home 2008 辺野古・梅香里・矢白別』(二〇〇八年)は、一見、演技や演出とは何ら関係のない事実だけを淡々と伝える作品のように見える。彼らは、北海道の矢白別にある陸上自衛隊の演習場で、立ち退きを拒否し四〇年間、演習場の真ん中で居住を続ける農民を取材する。そこへ、アメリカ軍の実弾射撃場になった韓国の梅香里^{メヒヤンリ}で反対運動を展開し、射撃場の閉鎖と損害賠償を勝ちとった市民運動家のチョン・マンギユが訪ねてくる。続いて取材する韓国の梅香里は、豊かな海の残る干潟のだが、自然に形成された島をアメリカ軍の航空機やヘリコプターがまだ爆撃訓練で破壊しており、人工的な兵器によって島が削られて消失していく衝撃的な映像が記録される。

『Marines Go Home 2008』では、国際社会において相対的にその存在感が薄れているとはいえ、東アジアの軍事プレゼンスのなかで、アメリカ軍がいかに帝國的なネットワークを保持しており、周辺住民が生活を守るためにその脅威と戦っているかが提示される。住民の立場から考えれば、それは緊急性を要する課題であり、制作者たちのカメラはこの事態を世間に報せるべく、その闘争に加担する立場をとる。『Marines Go Home 2008』を観る者のなかには、制作者が前面に押し出す、社会正義を掲げたメッセージに違和を感じる者もいるだろう。ドキュメンタリーを見慣れた者であれば、アメリカ軍の不正を提示する目的ばかりが前景化し、登場する人物の人間性が掘り下げられないことに不満を覚える者もいるか

もしれない。しかし、これも一つのドキュメンタリーの「演出」の方法なのである。

ドキュメンタリーとは、映像でとらえられた事実の断片を集積し、その事実がもともともっていた意味を再構成することによって別の意味が派生し、その結果、生み出される一つの(虚構≠フィクション)である。

(佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平』、凱風社)



『Marines Go Home 2008』

佐藤真の言葉を『Marines Go Home 2008』にあてはめて考えれば、矢白別や梅香里の反対運動をする人たちの現況を取材し、彼らにインタビューをすることは、「事実の断片」の集積にあたる。しかし、その事実は制作者たちにとって、人々の生活空間の近くに戦争に加担する軍事施設があり、それは追い出されるべきであるという強いメッセージを醸成するための構成要素に過ぎない。「映像が作り手のメッセージに従属している」という、ありがちでナイーヴな批判はここではあたらぬ。そもそも、そのメッセージを運動体として発するため、映像は主観的に撮影されているのであり、そこには編集と構成によって生み出される「虚構性」が浸透しているからだ。

登場する人々の「演技」という面については、どうであろう。『Marines Go Home 2008』は、沖縄の普天間基地の移設先として海上基地の建設予定地になった辺野古での、「命を守る会」の阻止行動を記録している。地元のおじい、おばあちによる座り込み、そして防衛施設局によるボーリング地質調査の海上での阻止行動が主に描かれる。インタビューでは、内地から支援に駆けつけた若者がおじい、おばあに教わった森の大切さを語り、あるいは映像に映ることを避けていた中年女性がカメラの前に出てきて現状を訴える。無論、彼らの心情や行動に虚偽りはないのだが、ここに共通の目的意識をもつ登場人物とカメラの共犯関係を見ることができよう。

終
章
オルタナティブ・ジャーナリズムの可能性

テレビ番組における自主規制

以前、報道番組の製作にたずさわった経験がある。番組製作会社のプロデューサーから、民放で平日の夕方にオンエアしているニュース番組の特集枠で、何かドキュメンタリー性のある映像をつくってみたいかという誘いだった。かねてより社会の主流から見えなくなっている人物や基層文化に興味があったので、いくつか企画を提案してみたのだが、なかなか通らなかつた。唯一ゴーサインがでたのが、関西の里山に移り住んで自然農を営んでいる男性とその家族をドキュメントする企画だった。古民家に人を集めて食とアレルギーの問題を考えたり、原発から出る核のゴミや公害について勉強するイベントを開いたりしている人だった。

企画が通った日から、プロデューサーが自然農の家族を「われわれのネタ」と呼びだしたのには閉口したが、テレビ業界の慣例であるらしい。報道番組といっても、夕方に主婦が晩ご飯の仕度をしながら、「ながら視聴」する時間帯なので、原発とか市民運動ではなく、一風変わった「自然農」とおもしろい「グルメ」にスポットをあててほしいとの指示を受けた。テレビ業界では女性の三五歳から四九歳の視聴者層を「F2層」と呼ぶが、製作サイドはこの層を「どうせ主婦だから難しいことはわからない」と見ている様子だった。「どうして原発や公害は扱えないんですか」と念のためきいてみたら、プロデューサーは怪訝そうな顔をして「NGではないが、この時間帯、政治や社会問題のテーマでは視聴率をとれないし、テレビは公共の電波を使うので誰も不快な思いをせず、共通して楽しめるものがない」とまじめに答えた。

わたしの限られた経験からみると、テレビの過剰なまでの自主規制は、テレビ局や製作会社のプロデューサーのレベルにおいてなされていた。その映像が電波に乗せても問題ないものか、視聴者から苦情がくるような要素を含んでいないか、きちんと両論を並記しているかなどの観点から精査されていた。その判断材料のひとつとなるのが、企画が番組会議を通じて編集で組み合わされる構成台本である。スタッフが現場で撮影する前に、どのような映像やインタビューを撮り、どのように編集で組み合わせる予定なのか、あらかじめ台本で決めておくのだ。製作資金を提供する企業を代弁するプロデューサーたちは、撮影や編集のプロセスにおいて、現場スタッフが台本から大きく逸脱することがないようにチェックする。自然農の家族の例でいえば、男性がアクティヴィストに見える場面はカットされ、男性が父親として食事をつくったり、

金子 遊 (かねこ・ゆう)

1974年、埼玉県生。批評家、映像作家。非常勤講師(慶應大学他)。ドキュメンタリーマガジン「neoneo」編集委員。「批評の奪還 松田政男論」で映画芸術評論賞・佳作、「弧状の鳥々 ソクーロフとネフスキー」で三田文学新人賞(評論部門)受賞。著書『辺境のフォークロア』『異境の文学』『映像の境域 アートフィルム/ワールドシネマ』。編著『フィルムメーカーズ 個人映画の作り方』『吉本隆明論集』『クリス・マルケル』『国境を超える現代ヨーロッパ映画250』『アメリカン・アヴァンギャルド・ムーヴィ』『アピチャポン・ウィーラセタクン』。共訳書『ヴァルター・ベンヤミンの墓標』(マイケル・タウシグ著)。共著『吉増剛造 Constellation 星座』『アジア映画の森』『このショットを見よ』『アジア映画で<世界>を見る』『アイヌ民族否定論に抗する』など多数。
劇場公開ドキュメンタリー映画『ベオグラード1999』『ムネオイズム』『インベリアル』

ドキュメンタリー映画術

2017年9月10日 初版第1刷印刷

2017年9月20日 初版第1刷発行

著者 金子 遊

発行者 森下紀夫

発行所 論創社

東京都千代田区神田神保町2-23 北井ビル(〒101-0051)

tel. 03 (3264) 5254 fax. 03 (3264) 5232 web. <http://www.ronso.co.jp/>

振替口座 00160-1-155266

装幀/宗利淳一

印刷・製本/中央精版印刷 組版/フレックスアート

ISBN978-4-8460-1639-5 ©2017 Yu Kaneko, printed in Japan

落丁・乱丁本はお取り替えいたします。