

濱口竜介監督 フィルム・ワークショップ

2015 年 2 月 18 日開催

京都大学文学部社会学共同研究室にて

司会：ミツヨ・ワダ・マルシアーノ（カールトン大学 文化芸術学部教授）

司会者：雨が降っているにもかかわらず、また入試で忙しい時期だというのに第 1 回フィルム・ワークショップにいらしていただきありがとうございました。6 時をめぐりにこの教室から退場する予定ですが、皆さんからの質問をなるべく多く受けられるように、司会者からの濱口監督に対する質問はできるだけ短くし、会場にいらして下さった皆さんとのディスカッションに十分な時間を残すようにしたいと思います。

まず初めに、本日上映しました二作品とは距離をおいた一般的な質問をしようと思います。デジタル時代に入り、我々映画研究者は、一世紀に渡り今まで自分たちが研究してきた対象媒体である映画／film そのものをどのように規定するか、つまりメディアそのものに対する存在論的な質問を投げかけられているわけですが、そういった時代に「映画」作家であることに対して監督自身がどう考えているかということをお伺いしたいと思います。その後、本日上映した二作品『親密さ』（2012）、『なみのおと』（2011）に対する具体的な質問をしようと考えています。濱口監督、宜しくお願いいたします。



濱口竜介監督：はい。まあまず最初にご覧いただいてありがとうございました。

司会者：本日ワークショップに参加して下さっている皆さんは、すでに濱口監督について、あるいは監督の作品に関してご存知の方が多いと思います。またある程度の情報はオンラインで探すことができますから、あまり細かい話をするのではなく、私が面白いと思うと点をラインナップして聞いていこうと思います。監督は、東大の文 III を卒業されてから、映画の助監督、そしてテレビのアシスタント・ディレクターを経て監督として独立

するまでに約三年間仕事をされたのでしょうか？

濱口監督：えーと、助監督をやってアシスタント・ディレクターをやったのは計二年ですね。

司会者：そのあと東京藝大の映像研究科に入学されて、そちらで二年間過ごされたわけですね。東京藝大では基本的に黒沢清さんから映画作りを学ばれたという風に伺っているのですが、黒沢さんは劇映画を中心に製作されてきた監督ですけれども、彼から学んだことで一番印象的なこと、あるいは最も大きな影響とは何だったのでしょうか。



濱口監督：黒沢さん、一応黒沢清ゼミというところに、まあゼミというほどのところなのかはちょっとわかりませんが、二年いたんですね。二年いてやっていたことというのは、茶飲み話みたいなことで（笑）。基本的には実作が中心な二年でした。ただ、その当時黒沢清さんのレトロスペクティブっていうのがシネマヴェーラ渋谷という劇場で開催していたりとか、新作の『ロフト』（2005）

とかが公開されていた時期だったので、黒沢さん自身から「いったいあれどうやって撮ったんですか」ということをダイレクトに、具体的に聞ける時期だったんです。で、その会話からそれなりに多くのことを学んではいるんですが、ただ、黒沢さんの本とかに書いてあることなどをすごく実感を持って感じたという点では多大な影響を受けていると思います。それは何かっていうと、監督の仕事っていうのは、僕の理解しているところでは、大きく分けて二つだと。そのうちのひとつは、カメラをどこに置くか、どこに向けるのかという選択であると。で、いったいどのレンズを選択し、どの程度の距離を取り、アングルを取るのかっていうのを決めるのが監督の仕事なんだ、ということをまず一つ教わりました。で、どこに置けばいいのかという指針としては、まあ映画美学校の本とかにも書いてありますけど「これから何かが起こりそうな場所」に置くんだっていうのが、ある種の黒沢さんの哲学なわけですね。リュミエール兄弟の一番初期の映画『工場の出口』（1895）を例にとって、これから何かが起こりそうな場所に置くんだっていうことをまず一つ。

それと、もうひとつの監督の仕事っていうのは、一体いつカメラを回し初めて、一体いつカメラを止めるのか、それが監督の仕事なんだと。まあ、あたりまえ...というかこの当たり前さがすごいと思うんですけど、何かというと一体どこからどこまでをワンショットで撮るかっていうこと。ひとつの証拠映像として、この時からこの時にかけて確かにこのことが起きたっていうことをいったいつからいつまで撮るのか。こういうことを決めるのが監督の仕事なんだと。先程も少し話しましたがけれども、わかりやすい例で言うと、暴力表現とかがあった時に、ナイフが肉につき立つその瞬間までとるのか、それともその寸前でカットするのかというのは全然段取りが違うわけですね。普通に考えてたら、実際に人にナイフを突き立てる様子を撮るわけにはいかないので、人にナイフが突き刺さったように見せるには、何かの仕掛けが必要であるわけなんですけど、それを見せるのか見せないのか。見せることがより良い、とかそういうわけではなくて、見せるのか見せないのか、見せるとしたらどうするのか。ということを選択するのが監督の仕事なんだということをとくとくと教わった、っていう気がします。

司会者：今日の二作品は、濱口監督の仕事の中でも私が最も面白いと思う作品を選ばせていただいたのですが、この2作品を見てもわかるように、ドキュメンタリーとフィクションとの境界、あるいは虚と実の境界に対して、自家撞着のようですが、意識的に無意識である作品だと思うんですね。つまり、今までそこにあると仮想されてきた境界を意識的に脱構築するとか、ずらしていくとか、監督の作品を見る観客に疑問を持たせる、そういうことを課せられた作品だと思うんですけども、映画を作るときの虚実の感覚はどのように意識的に扱われていらっしゃるんですか？

濱口監督：そうですね...難しい... (笑)。基本的に僕は自分の認識としては、基本的には劇映画の監督だっという認識で。自分がより多く見ているのは劇映画だという意識があるし、今日ご覧いただいた『なみのおと』という映画を取るまで基本的には劇映画しか撮ったことがないっていうことがあって、基本的には劇映画監督だっという意識があるんです。それがどれだけ破綻を含むかは置いて、あるドラマを撮るということです。それが自分のやる事なんだと基本的には思っているんですけども。まあこれもでも、黒沢清さん...なんか黒沢清さんの言葉を引いてばかりだとアレですが、まあこれはその通りだなと思ったのは、ちゃんと詳しくは引用できないんですけども、『21世紀の映画を語る』という本の中で語っていたんですけども、韓国の学生から質問を受けると。「真実味のある

ように撮れないんです」と。どうしたらいいんですかということとその韓国の映画を学ぶ学生から聞かれて、黒沢清さんが「それは当たり前だ」と。なぜなら役者が脚本を読んで、セリフを覚えて、そのセリフを覚えたものとして話すと。で、これは役者が脚本を読んで、セリフを覚えて、そのセリフを覚えたものとして映る。それがある程度白々しかったり、それがリアルに見えないというのは全く当たり前だと。そしてカメラというのはそういうものを写し取る機械なんだと。そういう圧倒的な記録装置としてカメラというものがあるのだ、っていうのをそれもまた黒沢清イズムとしてですね、学んで、まあまったくそのとおりだと思うんですけども。なので、ドラマを撮るっていうことは、何がしかの、真実らしく見せようとおもったら負け戦みたいなのところがあるわけで、絶対にどっかで「まあそりゃウソだからね」っていう局面が絶対やって来ます。それに対していろんなパターンがあると思うし、どれを選択するかによって、どのような監督であるかということがまた決定されて来ると思うんですけど、それが「まさか嘘だとは思われない」っていう演技を見ることがまず一つ。もしくはもっとシンプルなのは、例えばレオス・カラックスとかの映画みたいに、この人が、演技だけでもこのように運動しているのは本当だ、という形のドラマ、有様。これはたぶん一番シンプルな、ドラマの中でも真実さを立ち現すための運動みたいなのを導入すること。これが一つ演技自体の、何か真実性みたいなのによってそれを記録することによって、何かこれがまさか嘘だとは思われないというような気持ちにいたらせる。それは例えば溝口健二とか、ジャック・ドワイヨンとかですね、そういう人たちはそうなんだと。まあ手ごわいのは、これは絶対嘘なんだと、こんなことはないとか知っているけど感動してしまう。たとえばカール・ドライヤーとか、マノエル・ド・オリベイラとか、まあそういうもんだと思うんですけども。そういうものをある程度見ているわけです。見ていて、それを見たものとして、まあ、じゃあどうしようかなと。で、一方で、何でもかはわからないけれども、ドキュメンタリーよりも劇映画っていう自分の軸足があって、その中でどうやって、自分のポジションを虚と実のあいだに置こうかっていうことは常々思っています。

司会者：あと、この『なみのおと』、『なみのこえ 気仙沼／新地町』(2013)、『うたうひと』(2013)という東北震災映画三部作は、基本的に監督御自身がこういう作品を制作したいと提案された企画ではなく、むしろ仙台メディアテークが東京藝大へ制作依頼をしたことから始まったと伺ったのですが、制作の動機についてお話し願えるでしょうか。

濱口監督：まあこれは複雑なプロセスを経てできた作品なんですね、実は。

司会者： 結果としてこの東北震災映画三部作は監督が作られた映画として現在位置づけられていますけれども、つまり、仙台メディアテークのメディアバンクに未来のためにディポジットされる「記録」としてのみファンクションするのではなく、映像作家の作品として「独り立ち」したわけですね。こういった複雑な「動機」の中で生まれた映像に対して、監督は、それでもこれは僕の「作品」ですというふうに位置づけていらっしゃるのでしょうか。



『なみのおと』の一場面

濱口監督：そうですね、一番近かった問から答えると、僕というよりは酒井耕との共同監督なんで、彼と僕との一つの映画群だと考えています。それがまず一つ。それとプロセス的なところでいうと、まず 3.11 の地震があり津波あり、そのあと仙台メディアテークというところに「3.11 をわすれないためにセンター」通称「わすれん」というアーカイブ・センターができます。まあこれは阪神大震災とかで大手メディアの記録映像とかの記録しか残っていない、それ以外のものを探するのは難しい、っていう事態への反省から、市民による文字音声映像その他いろいろな震災に関する多くのアーカイブっていうのを作って収める、これが「3.11 をわすれないためにセンター」っていう市民によるアーカイブの趣旨です。それで、これは東京藝大に依頼があったわけではなくて、東京藝大の映像研究科

っていうところは、「わすれん」の立ちあげに協力していて、まあ映像研究科っていうとモヤっとしますけど、基本的にひとりひとりの人間なので、当時の心境を想像していただくとそれなりにわかると思うんですけど、参加したいという個人的な意志の集まりがあったんですね。で、そのなかで、映像研究科の学生というのは普通にカリキュラムがあって、カリキュラムは結構実作で詰まっているんです。で、修了生だったので「暇はあるか」という風に聞かれて、僕もそもそも「東北に行きたい」という意思があったところに、たまたまそういう話があったので行ったというのが流れです。

この東北記録映画三部作というのは、「わすれん」というところにアーカイブされる、それはこの映画がアーカイブされるというよりはその素材すべてがアーカイブされるという前提で撮られて、その素材の中から自分たちが映画として作っているということなんです。ただ、これはカメラ・ポジションとかの話になるんですけど、このように撮るということはそもそも映画として作るということなんだ、少なくとも映画として作るという、もう一方のアーカイブするということと並行した別のラインっていうのがないと成立しないことをしているんだということは思ってやっていました。なぜこのようにカメラを置いたのかっていうことがアーカイブされた映像素材だけを見ることでは全くわからないはずなので。映画になる、なんだったら映画にせざるを得ないというような気持ちで、単にアーカイブするっていうことと、映画として作るということはほぼ同時進行しているとか両輪として進んでいます。

司会者：「映画として作る」というのはどういうことですか？

濱口監督：うーん...これは...そうですね...そのアーカイブっていうモノで言うと、映像をただ撮って保存する、例えば大体のインタビューは二時間から三時間撮っているんですけども、その二時間から三時間を、インタビューを受けた人の許可が取れる限り保存することをします。それで、「映画にする」ということは、いくつかの段階があると思うんですけど、やっぱりこっからここまでをあるひとつの作品という...作品ってなんだって話になりますけど...何かひとつの自分の署名をつけて提示することだと思うんですよ。ある編集を紹介する、ということだろうという気がします。

司会者：この点に関して、もし時間がありましたら再び戻ってきても良いでしょうか？

濱口監督：はい。

司会者：次にですね、午前中に上映した『親密さ』について話をさせてください。

濱口監督：はい。

司会者：今回は時間の制限もあって、短いバージョンを皆さんにお見せしたんですね。でも実際は『親密さ』という作品は四時間以上の長い作品で、一部と二部から構成されており、一部は ENBU ゼミの学生たちの稽古風景のドキュメンタリーをベースにしたフッテージ、本日お見せした第二部は舞台劇の「本番」を映すという形なんですね。構造的には一部と二部を両方見ないとジグソーパズルを見ているだけということになり、全体を見た場合とは別の見方ができると思うんですけども、もともとこの作品がどういう風な経路で、こういった形態、つまり「不完全」でありながら「完全」、「完全」でありながら「不完全」という形態の作品として制作されることになったのか、また映画制作と ENBU との関係について話をさせていただきますでしょうか。

濱口監督：はい。ENBU ゼミナールというところが、この『親密さ』というものの制作母体です。ENBU ゼミナールというのは東京にある演劇と映画の学校ですね。で、映画に関しては監督コースなどがあるんですけども、演劇に関しては俳優コース。映画に関しても映像俳優コースというのがあります。で、その僕は映像俳優コースの人たちの、三ヶ月間の講師を依頼されて、その人たちの卒業制作みたいなものに付き合うわけですね。卒業制作は講師が映画を撮ることが前提で、卒業制作を作る兼その三ヶ月の演技の指導をする講師として呼ばれるんです。ただ僕はここ（『親密さ』）に至るまでに人に教えた経験がなくてですね。これは、なんとなく想像していただきたいんですけども、別に演技の勉強なんてしないんですね、はっきり言って。映画の監督だからといって演技のことをわかってるとか、そういうことは一切なく。まあこっちは脚本を渡して、こっからこまでやってもらっていいですかと言って、カメラを置いて、よかったら OK だし、良くなかったらもう一回だし、その日のうちに良くなるといいなと思いながらやってるわけなんですけども。まあそういうスタンスでやってると、役者さん、もしくは役者になりたいと思っている人たちと向かい合いながら、そんなに教えることはあるかしらと。そんなにないなと思ったんです、正直に言って。「演技とは何ぞや」というのはむしろこっちが知りたいという話であって。そういう時にそれを長期化しようと。ここまでやってきたこと、脚

本を渡して、それを覚えてもらって、それを OK になるまで撮るということを、まあ三ヶ月という期間をかけてちょうど良くなるのは演劇だろうと。二時間の脚本を渡して、二時間の脚本を舞台にしようと思ったら一ヶ月か二ヶ月の稽古が必要なわけですよ。一ヶ月か二ヶ月くらいの稽古をしてもらって、それを傍らでドキュメンタリー的に撮ったりなんだろうしながら、卒業制作をどうしようかということを考えてやってました。で、今日ご覧いただいたのは、一番最初の段階で渡した脚本を彼らが舞台劇にしたもの。舞台の演出は平野鈴（れい）さんという、客席にこのバージョンでは座っているんですけども、その方が演出をしていて、脚本は僕が書いています。全体の、演劇を作っている部分と、演劇のあとの部分を含めたフルバージョンっていうのがあるんですけども、255 分、4 時間 15 分あるんです。で、これは、正確に言うと、第一部はドキュメンタリー的にとっている部分を使っているんですけども、基本的には演じ直しています。脚本があって、作る過程を、本人の名前ではなくて別の名前で演じ直したものを構成して、最終的に 4 時間 15 分の映画ができているんですけども。しかし、今日見ていただいたショートバージョンが作品の「一部」だと思っているわけでは必ずしもなくて、これはこれで一本の映画だと思ってやっています。で、これがフルバージョンに組み込まれた時に、きっと別の見え方をするようにできていて、これはこれでひとつの映画体験なんだという風にできたらいいなと思って撮っています。

司会者：そうですか。例えば想田和弘さんも『演劇 1・2』（2012）を撮られていますね。『親密さ』と想田さんのこの作品を比較すると、『親密さ』の場合っていうのは演劇というメディアと映画というメディアを、先ほど触れましたドキュメンタリーとフィクションとの境界を疑問視するスタンスと同じような視点から撮られている気がするのですが、あるいはある意味、見ている側にその境界について考えさせる力学があると思うんですけども、このような形で二つのメディアを交錯させていくこと、これが「新しい」と初めから意図して作られたのですか？

濱口監督：そうですね、そこまで考え尽くされたものとしてはなかったと思います。というのは、演劇をやったこともなかったし、まあ舞台演出は平野鈴さんという方に任せていますけれども、それは自分が舞台全体をつくる術っていうのを知らないっていうのもあります。彼女に関しては、舞台経験もあるし、舞台を作るプロセスっていうのがどういうものかを知っているというの也有ります。なので、作るはじめの段階で、演劇作品というのが出来上がって、それと映画の境界を行き来するっていうことが、鮮明に思えていたわ

けではなくて。さっき言ったようにほんとに実際的な理由から演劇っていうものを採用して、それがどのような結果になるかはわからない。ひどい演劇作品が出来上がるかもしれないし、そもそも出来上がらないかもしれないと。ただ、それを撮ればいいかなということも思っていたので、たまたま演劇が出来上がって、それを作品の中に組み込んでいるということだとは思います。

司会者：今回の公開トークをするにあたって、オンラインで読める限り全てのインタビューを読んだわけですが、その中で監督が『親密さ』の話をするとき、確かあれは第二部の話をしていた時だと思いますけれども、本番の風景も、稽古の映像をドキュメンタリー風に撮っている映像とミックスしているとおっしゃっていました。このようなテクニック、つまり基本的にアドリブでセリフを言わせるというやり方は、キアロスタミや侯孝賢がやっていることで、「僕が新しいことをやっているということではなく既に多くの監督が成功例を出している」とおっしゃっていましたね。

濱口監督：はい。

司会者：そこでおっしゃっていた言葉の中に、「そこには何か『映画の力』が隠されているように僕は思うんです」というお話をされていらっしゃいます。ここでいう「映画の力」というのは、濱口監督にとってどういうものですか？

濱口監督：そうですね...これはさっき言ったようなことだと思います。まさかこれが本当であるはずがないっていうのが一方にあって、しかしこれは本当であると思えない、というのが同時に両立しているような状態。っていうのが「映画の力」。

司会者：それは演劇とか他の表現方法の中では立ち上がらない何かなんでしょうか、つまり「映画」というメディアムに特有の力なんでしょうか

濱口監督：どうなんだろうね...フィクションの力、と言ったほうがいいのかもかもしれませんね。ただその映画っていう記録装置がそのことを強調するっていうのは確かだと思います。

司会者：それではここで『なみのおと』に話題を移行しましょう。今回のワークショップの企画を進めていく中、途中でカナダ-神戸間でスカイプ会話をしたじゃないですか、そ

の時、「belatedness」——カメラを被写体の前に持って行く時には常に撮りたいものに一歩遅れているという感覚——についてお話をしました。確か 2011 年 3 月の震災の後、5 月頃に仙台にいらっちゃって、それから撮影に二ヶ月ぐらいかかったんですね。

濱口監督：そうですね、『なみのおと』に関しては 7 月から 8 月に撮影をしました。

司会者：行かれた時にはすでにありとあらゆる映像は撮りつくされていて、そこで自分が何ができるかってことを考え始めたとおっしゃっていらっしやいました。そういった「belatedness」を克服するためにインタビュー形式を考えられたんだと思うんですが、こういった感覚をこの作品は克服できたとお考えでしょうか？

濱口監督：はい。その、「belatedness」という言葉で考えたことはないんですけど、まあ常々映画を作る上で問題として考えていることは、際立ったスペクタクルではなくても、その友人と話している時間とかでも構わないんですけど、これは今日なんかすごいことが起きていると。今ここで何かすごいことが起きているような気がする。問題は、すごいことが起きているとして、一体どうやってそこにカメラが居合わせるのか。ということをやっています。これは簡単な事のように見えてそうではなくて、何がしかの理由で、カメラっていうのはその場に居合わせられないのが大概なんじゃないかなと思います。例えば友人との会話っていう例で言うならば、それがそんなにすごいことなのかっていうのはイマイチわからないんですけど、何か自分自身の内奥って言うんですかね、内側を見せあうような会話が発生したとき、もしここにカメラがあったら、まあ普通に考えたらそれは起きないわけですよね、そのカメラを通じて、自分の内側を、まあ内側っていう考えも難しいんですけど、知られたくないようなものがいつでもどこでも閲覧可能なものになってしまう可能性があるとき、そういうものはそもそも出



てこなかったりする。カメラがそこにあるというだけでそこに出てこない。もしくはカメラに映ってもいい程度のものが出てくる。ということが大いにあるんだと思います。これは、たとえば津波の映像なんかでもあって、津波があっているような角度から取られた映像などがありましたけれども。空撮があったり、中にはビルから撮ったり、街の中から撮ったりしているような視点があったけれども、これはあくまで自分の感覚の問題ですけども、そこが適切なカメラ・ポジションではないということを、なんか思いながら見るわけですね、ニュースを見ながら。じゃあ適切なカメラ・ポジションって何なんだということになると、これはその不謹慎なことかもしれないですけども、もしかしたら波に飲まれる視点、波に飲まれたカメラそのものかもしれない。おそらく撮っていて波に飲まれてしまったカメラというのは、いくつもあるはずなんです。そういうのがもしかしたら適切なカメラ・ポジションなのかもしれない。でもその映像というのはもう存在しない。まあ、イーストウッドの『ヒアアフター』(2010)みたいにそれを再現したのもありますけれども、ただ津波の映像を見て一方ではこんな映像っていうのは知らなかったというのもあるわけですよ。「あ、津波が本当に起きるっていうのはこういうことなのか」ということを一方では思ったりするので、それを『ヒアアフター』(2010)っていう映画の中でも観たとは思わない。津波というものの、「これが津波というものか」というものを芯から感じるようなカメラ・ポジションはやっぱ、もうこれはないんだと。それを見ることはできないんだという気がします。つまり何がしかカメラというのはいつも、最良の何かに居合わせられないとか、もっとも適切な位置に居合わせられないというのがカメラの宿命なんだというのをなんとなく思っているんです。で、今回の場合では、既に物事が起きてしまったあとに、その痕跡を撮りにいくとか、そういうパターンになるんですけども、たぶんそれをある種克服するために、フィクション映画の方法論というのはあって。それは津波の話からしたら何かレベルが落ちる話かもしれないけれども、ある役者に演技をしてもらう、何度もリハーサルを繰り返す。何度もリハーサルをしてもらって、完全に決め込む人と決め込まない人がいると思うんですけども、ある程度この人はこういうふうに動くんだということがわかる。この人はこういう時にこのセリフを言って、その時におそらくこのセリフはこういう表情やこういう声を引き起こして、その時にこの人たちはこういう位置関係にいるっていうことが、リハーサルをしているとなんとなくわかる。じゃあ、カット割りをしよう。カット割りをして、ここ、ここ、ここにおいていこう。そのことによって、じゃあ今はここで、このセリフを言ってください。こっちを向いてこのセリフを言ってください。で、編集して折り合わされた時にそれは適切なものとして、感知されるはずなので、と。ただ、見ていて仕種や台詞が役者に対してよく作用する、役者の演技

が信じるような次元に達するような事態は何度もおこらないので、テイクを重ねることが起きます。何度も起きないというかそもそも起きないかもしれない。それが見ていて信じるようになる、つまりは虚実が曖昧になる次元まで達するということはそもそも起きないかもしれないけど、今まで映画で見たような気がする。それも何度か見たことがあるような気がする。起きないとは言い切れない。だから、とりあえずテイクを重ねて見るということをしているんです。

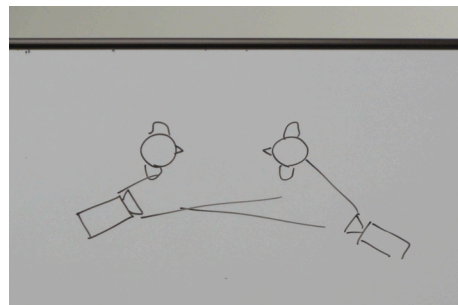
で...「belatedness」という話まで行けるかわからないですけども（笑）...ただ、黒沢清さんの最初の話で言うと、カメラは何かが起こりそうなおとこにおけ、というのが黒沢清さんの鉄則であってぼくもそれはほんとにそうだと思って、それは映画の鉄則なんだと思っているんですが、この場合それはどこかという、ある「顔」なんだと。人の顔が見えるところにカメラをおいた時に、顔に何かが起こる瞬間を捉えることで多くの映画っていうのはなんとか成り立っている。

司会者：「顔」をどのように捉えるかという方法論のついてですが、インタビューの撮影方法として「Z 撮影」を採用されていますね。それは小津映画のように被写体がカメラを見ながら、それでいてインタビューあるいはもう一人の話し手と会話をしているという技法ですね。この技法「Z 撮影」そのものは、酒井さんと二人でインタビューをやりながら、これが一番最良な方法だと試行錯誤された結果あらわれた形態だと思いますけれども、意識的にこの技法を採用されたのはどうしてなんですか？

濱口監督：そうですね、その話をそのまま引き継ぐカタチになると思うんですけども、まず Z 撮影の説明をしますと...ちょっとホワイトボード使ってもいいですか？

司会者：もちろん。

濱口監督：酒井耕という方と一緒に撮ったんですけども、基本的に二つのカメラ・ポジションでとっていました。ひとつは...まあこうやって、肩ごしで、二人が向かい合っているという位置関係がわかるカメラ・ポジションで撮っています。で、インタビューがだい



たい二時間から三時間に渡って、60分テープで撮っているの、一旦切らないといけない時に、じゃあカメラ・ポジションを変えますと言って...こういうふうに撮って彼らは耳で聞きながら、会話をしながら、後で編集して、二人が真正面に向き合っているかのような印象を与えるような編集をしている。「Z」というのは、この、カメラに向けている目線と、この人たちが聞いている、何がしかのつながりを持っているということを察して名付けたカメラ・ポジションの暗号名みたいなものです。まあ僕と酒井は、こっから「Z」に行こうかと言ってやっていたんですけども、これをやっていました。

で、これをなんで選択するか。この東北記録映画三部作に関して言うと、仙台を拠点にしていたのですけれども、向こうに行った時に津波の破壊の風景というのを見ました。ただ5月に着いて二ヶ月のあいだに、まあ今から思うと直後の範囲内だった気がするんですけども、そのときはそうは思えなかった。もういろんなものが片付いていた。整理され、今から思うとほんの少しだけでも、爪痕っていうのは少なくなっていたり、弱くなっていたり、それこそ「belatedness」というか、自分は遅れている、何かに間に合わなかったという感覚があるんですが、まあこれをさっき言ったようにカメラがどうやって、物事が起きる時に居合わせるのかっていうことを考えました。そのときに津波の体験を語る人々の話を聞く機会を得たんです。僕だけじゃなくて、十人ぐらいの人が聞いているんですが、まあどういうふうに言ったらいいかわからないですけども、その語りに耳を傾ける、すごく集中力の高まった空間というものを体験するわけです。これは、まあお前だけじゃないのかっていうとわからないんですけども、まあただ全員が集中しないとあの静けさっていうのは達しないだろうというような静けさを体験して、これはとても静かだけれども、語る人と聴く人とのあいだで、何かが起きているような気がする。だとすれば語る人と聴く人を撮ればその様を見ることができるのではないか、ということがありました。で、だとすればそれが起きている時の二人の表情っていうのを、撮れるようにしたらそれが収められるんじゃないかっていうことが、まずインタビュー形式でこの二人に対してカメラを向けようと思ったひとつの理由です。でもそれだけだったら肩ごしの二人の切り返しだけでもよくて、ですがこのZ形式を採用すると、編集上、まあ見えないカメラっていうのが発明されない限りはありえないタイムラインが現れる。ただ、明らかに会話をしている。書かれた文章によってはきっと再現できないような会話をしているというこのありえない映像を見ることによって、ある種「偽の映像」と「本当の会話」というのが同時に存在するタイムラインができるので、それは映画になるんじゃないだろうかと。映画というか、この場合フィクションと言ったほうがいいのかもしいですけども、ドキュメン

タリーであるにもかかわらず明確にフィクションであるという事態が現れるんじゃないかと。

司会者：「Z 撮影」をしていく中で、インタビューをしている監督自身の、あるいは共同監督者・酒井さんの顔の表情も作品の中に挿入させていますね。これはいわゆる口承言説を映像にとりこんでいくひとつのプロセスに、自己も加担する／させる行為だと思うのですけれども、そこでは制作者の「共犯関係」が意識的に可視化されているのではないのでしょうか。また「Z 撮影」の場合、ある意味「不自然さ」を前景化することによってその「共犯関係」を隠さない、つまりこの映像はそこにあるものをあるがままに映したのではなく、作り手の技巧がこらされているということを可視化しているわけじゃないですか。「共犯関係」を可視化しようとした理由は何なんでしょう。監督の顔はどうしてここで描かれなくてはならなかったのでしょうか。

濱口監督：監督の顔っていうことに関して言うと、それなりに情緒的なこともあって、我々ばかりがカメラの後ろにいていいものだろうかというのがまず一つありました。なんかまあ、やっぱり特殊な状況というか、2011 年に撮っているという中で、震災後間もない人たちを撮ることに対するためらいというものがあるんですね。その時に情緒的な理由として、自分たちもカメラの前に立ってみようかという選択がひとつあります。

司会者：償いの意識？

濱口監督：まあそうかもしれないですけども。ただそれは戦略的なものかもしれないけど、そうすることによって何かしらの批判を封じているのかもしれないし、それは色々わからないのですが…。ただまあ自分たちの感覚、そこにいた自分たちの「わからなさ」というもの自体を映画に与えようとはした気がします。そこに行っても何もわからない、東北に何も縁がないのでわからない。一番疑問だったのは津波で、少し調べれば 30 年から 50 年に一回大きな津波がやってくる地域に住んでいるということがわかってくる。まあ津波はこっちからすると、津波がくるとわかっている地域にどうして暮らすのかがわからない。あの当時で言うと、原発から何十キロ圏内に暮らしている人に対して、東京から来た我々の目からすると、なぜここにとどまり続けるのかがわからないというのがあったりします。その分からなさをそのまま投入するというか。基本的に親しい人たちの会話で構成されているんですけども、そのことによって得られるものを得たいと思ってそうしているんで

すけれども、それだけではなくって、どっかで何も共有していない人にとっての入口になるものとして我々が出演している、何もわからない人の代表として出ているという部分もあると思います。

司会者：私からの最後の質問なんですが、この『なみのおと』を見ていて私はすごく不自然な感じを持ったのですね。それは、そこで紡ぎだされる話ってというのがみな津波の話で、原発事故の話ってというのが、ほとんどこの作品の中には出てこないわけです。それは位置的にそれを考えない地域にいたのか、あるいは時期的にそれが言えない時期だったのか、編集段階でそれを消去したわけではないと思うんですけれども、どうして原発に対する不安や国の災害対策に対する不満ってというのが、このドキュメンタリーの中には出てこなかったんでしょうか。

濱口監督：これは、今見ると不自然な感じが大きいにしますけれども、ひとつ言うと、我々の質問の中にそれが含まれていなかったというのが大きいと思います。我々の質問がなんだったかという、「3月11日は何をしていましたか」という質問。そして「3月12日から今に至るまでどうしていましたか」という質問。また「3月10日まではどうしていましたか」という質問が、基本的な三つの質問であって、ただこれはテーマ・トークみたいなもので、それを話しているうちにお互い何かを語り合うということにしていました。で、基本的に酒井と話していたのは、それは我々がすごく怖がっていたというのものもあるのかもしれないですけれども、無理矢理こじ開けて行くような質問はしないっていうことを基本的には考えていました。その人たちが言えることを言ってもらう。その時に原発の話が出てこないっていうのを思ったりすることもありましたけども、それはそういうもんだらうというのはなんとなくわかりました。そのとき、その場にいると話が出てこないっていうのは、それはどういうことかっていうと、いろんなコミュニティの中で、まあ多種多様な人の中で、親しい人同士の中ではそれは口にできるかもしれないけれども、原発に対する意見っていうのは、基本的にはここにとどまる人たちにインタビューしているので、ここにとどまる人たちの中でコミュニティに不和をおこすような意見っていうのは言いづらいんだらうというのはあります。『なみのこえ 新地町』という次作があって、『なみのおと』の最後に出てきた姉妹っていうのが新地町の姉妹なんですけれども、その新地町のインタビューでは原発の話題がぼつぼつ出てきてはいます。ただ国への不満とか、そういうものではなかったりする。で、なぜそういうものを言わせなかったのかというと、これは...まあ、我々としてそれを言わせたいってことではまったくなかったって

というのが実際のところ。原発のことを話させたいっていうモチベーションっていうのはなかったです。それがないことによってそれが不自然に感ぜられるというのはそれはそうなんだろうけども、話さないんだったら無理に話させるようなことはしないっていうことだったと思います。

司会者：ありがとうございます。それでは会場の皆さんから質問を受ける事にしましょう。



質問者：どうもありがとうございました。今回のワークショップの主催である、応用哲学倫理学教育研究センター（CAPE）の水谷と申します。この企画の午前中は参加できなかったものですから、午後の『なみのおと』に限った質問をさせていただきたいと思います。私の専門は倫理学でして、映画に関しては素人ですから、とんちんかん、あるいは我田引水なものになりかねないんですけどもよろしくお願いします。今回のインタビューというのは天災のあとの、サバイバー（生存者）に対するインタビューであったわけですが、私の質問は、サバイバーとして生き残った人の後悔というか、そういう意識、罪の意識と

いうことに関してです。今日の作品のインタビューの中で何人かの方が言及していた「つなみてんでんこ」という表現があって、かなりキーワードになる言葉だとは思いますが、後で後悔するというものがある、何人かの方がそれについて語っておられました。実は去年のある国際学会で、私の同僚の児玉聡さんという倫理学者がこの「つなみてんでんこ」ということに関して発表をしたんですね。彼は功利主義者なのですが、その功利主義的な観点からその「つなみてんでんこ」は説明できるんだという非常にみごとにロジカルな発表をしました。しかし、わたしの疑問としては、功利主義に対する批判として、そのあとの後悔の部分というのを功利主義では扱えないじゃないかというのが残った。それがちょうど今日の話に関わっていると思うんですね。

ここから先は映画の話になるんですけども、いわゆるこういう人災であれ天災であれですね、何らかのディザスターのあとのサバイバーに対して、インタビュー形式でそれを記録するという映画は他にも今までもあったわけですね。有名なところでは『ショア』(1985)というところがあるだろうと。そのクロード・ランズマンの『ショア』と、もう一つ、日本では原一男の『ゆきゆきて神軍』(1987)という



うとんでもない映画があって、私の大好きな映画なんだけれども、二度と見たくない映画の一つでもあります。これなんかは明らかにサバイバーに対してですね、後悔していないやつに対して後悔を強制するという非常に暴力的なことをやっている。まあ『ショア』の中にもそういう部分があったと思うんですけども、さっきの質疑の、インタビューをする側とされる側が無意識に話を合わせるのではないというところで既に出ているのかもしれないですけども、そこでも話を合わせるという形にはなっていないわけですね。

『ゆきゆきて神軍』の「暴力性」に比べれば大きな違いはありますが。そこを私はとても面白いと思ったのと、ちょっと不自然に思ったのは、みなさんの語りがですね、あまりにスムーズであり、上手であり、よどみなくですね、あたかもセリフが用意されたかのように流れている。仮に私がインタビューを受けたとしたら、「えー」とか「うー」とかそういうものをいっぱい入れると思うんですけども、あまりにスムーズで淀みない答えが返ってきている。これは多分、『ショア』とか『ゆきゆきて神軍』では見られなかった特徴

だと思うんですけども、彼、彼女らは一様にサバイバーのリグレット（後悔）ということ語りつつよどみがない、このスムーズさというのは一体なんなんだということです。私は極めて上手でスムーズなしゃべりというものに、ある種の違和感を感じざるを得なかったという点があります。『ショア』も『ゆきゆきて神軍』も大体口が重い、あるいは口を閉ざす、天を仰ぐというようなことがあるわけなんです。そういうふうな点にある種の驚きを感じたのですが、そのあたりはどのように考えていらっしゃいますか？

濱口監督：これは全くそうだと思います。そしてそのように編集されていると思います。先程も言ったようにインタビューは二時間から三時間ぐらいされていて、それを 20 分ぐらいの長さに縮約しているというか、凝縮しているというによく言いすぎていると思うんですけども。二時間から三時間のものをこういう形態にするうえで、20 分から 30 分にせざるを得ないと、僕と酒井は判断した。まず、一点としては、その時に起きるスムーズさなんだと思います。で、この編集のひとつの核となっているのは、僕と酒井が感じた、ある二時間とか三時間の中で起きた、なんかいい時間だったな、いいインタビューを聞いたなっていうその時に、その核となっているようなある言葉、声っていうものがあって、ただそこだけを抜き出して我々が感じたように感じるとも思われないと。その核となる声や言葉に至るまでにどのように積み重ねてどのように終わっていくのかっていうことを考えたときにこのような編集の形式になっています。で、まあ、そのために「Z 形式」があるということです。これが「偽の映像」であるということをはっきり刻印するために、ドキュメンタリーであると同時にフィクションであるということを示すために「Z 形式」というのはある。ただそれがなんでもやってもいい免罪符みたいになると全然話が違ってくるんですけども、ただまあ、出来る限り会話の呼吸っていうのは活かすようにしました。ただこうして編集していきますと、非常に選びづらいのがこうした口ごもりだったりするわけです。この「口ごもる」瞬間を撮る、それはどこからどこまでを使うか問題で、口ごもりを意図的に使うことができるわけです。口ごもっていて、それでいて言葉が生まれてくる時間をじっと映すことができるんですけども、これをやることに僕も酒井もなにかわからないけれどすごく抵抗があった。口ごもりっていうのを意図的に出す何がしかの真実性というものを、そのことによって付与するっていうことには何か抵抗があった気がします。だとすれば、これは別の話に派生するんですけども、なぜ顔を撮るかという話なんですけれども、僕が個人的にすごく違和感を感じるものというのは、ドキュメンタリータッチで捉えているというものに非常に違和感を感じるのわけです。それは簡単に言うと背中を迫りかける、何も知らないような振りをして背中を迫りかけてある瞬間に立

ち会ったようなフリをするっていうものにすごく違和感を感じるわけです。その口ごもりを選ぶっていうことは知らないフリをして背中を追いかけけているっていうことにどっか近いような気がした。我々の編集の仕方においてそれはすごく食い合せが悪いような気がした。それでフィクションの時間の流れというものを、このようにスムーズに作ってある、ということだと思います。

司会者：ありがとうございました。ほかに何か御質問はありませんか？

質問者：わたしにとって『なみのおと』は今日で二回目なのですが、非常に面白かったです。二つ質問があります。私がこの映画を初めて見たときは、もうちょっと大きい画面で見たんですが、さっき話したように監督がカメラをどこに置くかを選ぶという点に興味を持ちました。どこに置くかを選ぶとき、どのようにこの映画が見られるかということを手早く考えられると思うのですが、「どのように見られて欲しかった」とお思いですか。

濱口監督：どのように見られて欲しかったかというのを言ってしまうとあれだなあという気も多少しつつ...ただ考えなかったわけではないので言うと、この当時考えていたことっていうのは、原発の話を言う言わないっていうものそうなんですけれども、被災したあんな遠くの沿岸部っていうものがある、もしくは福島的第一原発っていうものがある。で、被災からの物理的な距離であるとか、もしくは親しい者が亡くなったとか、そういう被災からの距離によって、まあ被災からの距離って言うと例えばその被災の中心にいるのは多分亡くなった方々がいると思うんですが、まあ親しい人を亡くした人、親族をなくしてしまった人、もしくは家だけを流された人。もしくはライフラインだけ止まった人、帰れなかっただけの人。もしくは何もなかった人。ただ、被災の度合いのより軽微な人が、被災の度合いのより強い人に対して、もしくはその人を押しのけて何か物をいうことがためらわれるようなそういうふうな雰囲気というものがあつたわけです。そういうことを、東京にいる時に自分自身が思っていたんですけども、仙台に行っても同じような状況だった。何かこの震災に対して自分が何か言ったりしたりしていいんだろうか。そういう被災の距離によって発生する負い目みたいなものがあつて、なんかそのことによって...なんでしょいうね...「なんか別にそれ言ってもいいんじゃないかな」ってことも言えないっていう状況があつたんです。で、それを何か言ってもいいように、まあそれが一個の望み、映画一個の存在を超えるような望みなような気がするんですけども、どうやったらある種の分断みたいなものが解消されるだろうかということを思ったときに、この被災者どうしが語り

合う、でその被災者どうしはだいたい被災の度合いが一緒ぐらいの人たちが語り合うわけですね。で、それはインタビューしている時の体験としてあるんですけども、そんなに変わらないんだなと思うわけです。たまたまこの人たちは被災したけれども、そんなに変わらないんだなと思う。特に今日の『なみのおと』の最後の姉妹の話などを聞いていると、ああ自分たちが被災してもこんな重みで語るかもしれないなと思ったりするわけです、こんぐらいのなんか、ちょっと真剣に捉えきれないような距離感というか、そういうふうな喋り方しかできないのかもしれないなと思ったりするんですけども。で、この「Z形式」で作られたタイムラインによって、ほぼ不可避免的に起こるのは、自分と被写体の取り違いというのが起きざるを得ないわけですね。親しい人に向けられている言葉が、自分に向けられている感覚をまさにフィクションとして持つわけですね。もしくは聞いている人の眼差しを直に受けるというような。その時に何か、大げさな話で言うと、何がしか遠くて触れないと思っていた、被災者と自分が交換されるということが起きるんじゃないんだろうか、まあ少なくとも理論的には起きるはずだということで、そういう体験が起きて欲しいということは思っていました。それでできることなら、まあこの先何十年も災害というのが起きたり、もしくは災害に対して備えたりということがあるでしょうから、時間や距離を超えて、被災をしたっていう実感、そしてその人たちが自分たちであり得るという実感が、見る人に何がしか届く、その人の身体に残るといいなあということは思っていました。

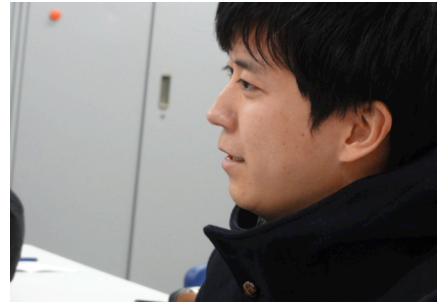
司会者：二つ目の質問は何でしょう？

質問者：はい。先ほどの内容につながると思うんですが、私も結構みんなの話が上手だなあというように観ながら思いましたが、津波の二ヶ月後に撮ったので、その上手さの理由のひとつは、もしかして似たような話を何回もしたことがあるんじゃないんだろうかと思いました。それでインタビューされた方の一人が、「マスメディアと話したとき」という話もしていたので、たぶんニュースチームと話したことがある人もいたかなとも思いました。あと、もうひとりの女性の方は、YouTubeで津波の映像を繰り返し見たと。つまりメディアとのやり取りがいろんな面でずっとあった。そのなかで自分の経験と記憶と、記憶を通してのメディアとのやりとり、それから自分の記憶のパフォーマンスとか、メディアのためのパフォーマンスとか。こういった交錯したやりとりのなかで、自分の作品にはどのような役割を担って欲しいと思われましたか？

濱口監督：そのことはビビッと感じておりまして。わかりやすい例で言うと、僕が一番最初に『なみのおと』を取ろうと思ったのは、『なみのおと』に出てきた庄司さんという市会議員の語りを聞いた時だったんです。その時は五月の末ぐらいで、その時も語り慣れていたと思うんですけども、どこか実のある声というんですかね、まあその場に複数の人が居合わせて聞いているっていうのもあるのかもしれないですけども、ググッと集中力が高まって、避難所で話を聞いているんですけども、今まさに本当にここに波が流れ込んでくるような想像をしながら聞いたんですが。で、七月になってまたこの庄司さんに津波の語り、これを撮ることになるんだったらこの庄司さんにも話してもらおうということになって、ただこの時に僕も酒井も感じたのは、庄司さんの言葉っていうのが津波を語ることに慣れすぎていて、これはちょっと言葉が強いですけど、多少言葉が死んでいると感じる。こういうのを聞きたいんじゃないんだよなっていうのを思うわけです。庄司さんを撮ったのはインタビューの初期段階だったんですけども、このままでは帰れないっていう気持ちで頑張って、酒井が庄司さんのある種のパーソナルな話っていうのを聞き出していくんですけども、そのあたりである種、焦点が定まっていくというか、単に津波の話が聞きたいっていうか、その人の声が聞きたいということがひとつのテーマになっていきます。それで、それは、メディアの中でそういう声っていうのは聞くことができるのかもしれないけれども、あまり聞いたことがないような気がする。そういう被災者とかカテゴリーに入っていない、その人がその人であるっていうのがわかる、パーソナライズされた声っていうのを何とか撮っていこうと思った気がします。そうしていくと、東京で映像を見ていた感覚でいうと、被災者っていうのはやっぱりある種遠い人なんだけれども、自分とは違う人という感覚、自分とは違うというのはどういうことかという、でもこういう災害は自分には起こらないんじゃないかって思いながら見るっていうことなんですけれども。そうではなくて、こういう話を聞いたときに、何か...これはまあ飛躍がありますが、自分にも起こりうることなんだと。この人をカッコ付きの被災者ではなくて、ある一人の人だと思ったときに、自分にも起こりうることなんだということを実感できる機能になると思っていました。

質問者：京都大学で映画研究をしているものです。今日初めて『親密さ short version』と『なみのおと』をみて、非常に面白いと思ったのは、男女間であったり兄弟間であったりの距離感のとり方っていうのがすごく面白いなと思いました。自分は 3.11 のあとに修士課程に入ってホーム・ムービーについて研究をしているんですけども、そのときに異性愛...男女のカップルが継続してホーム・ビデオ画像に撮映されていることが、見ていてど

うしても自分の中ではひっかかったんですね。こういった映像空間では異性愛以外の、例えば母性愛だったり両性愛だったり、異性愛に当てはまらないものが排除されてしまっているっていうのが見過ごせないなと思ったんですね。けれども、『親密さ』を見たときにそのラストに近いところで、男性同士がハグをしたりとか、またその男性の一人が性転換をしたであろう人物と最終的にセックスをしたであろうという描写が描かれていたり、また最後にこの二人がルームメイトとしてシェアハウスをしていくっていうのがあって、ある種の異性愛にとらわれない空間を提示する、つまりある種の希望っていうのが観客の一人としてもらえたなって思いました。濱口監督の中で、3.11以降に映画を撮影する中で、3.11以前と現在とで、異性愛だったり両性愛だったり同性愛であつたりいうものに対して、何かお考えになることはあるでしょうか？



濱口監督：うーん...これは、良し悪しだとは思いますが、そんなに異性愛だったり両性愛だったりというのを意識していないというのはあります。今回『親密さ』でこういう話になったっていうのは、単純に出ていた方が実際に性転換をされていた方だったということだったので、あなたに出てもらうってことはあなたは女性そのものには見えないから、僕があなたをキャスティングするとしたらそういう役として出てもらうことになりましたけどいいですかということで、出てもらっているということがあります。で、話の展開っていうのはその子の存在を呼び込んでいるものというか、自然と...自然とて言うとかあまりあれですけど、その子のキャラクターなどを意識しながら、多くの場合結構「あてがき」などがなされるわけです。配役が決まって、少しずつそのキャラクターに当てた形のあてがきっていうのがなされていくと。そのときにああいう話になったっていうことなんですね、まずいうと。で、異性愛同性愛っていうことが、自分の中に時折出てくるんですけども、それを僕があまりわからないっていうことなんですけれども、異性愛だから同性愛だからっていうことで何かを描くということは基本的にはしないっていうことはしています。それで、3.11以降で何が変わったかと言われると...この『親密さ』のショートバージョン自体は3.11以前に撮っているんで、まああまり変わらないというのが正直なところですよ。思うのは...そういう人がいない人はどうなるのかっていう問題はひとつあるとしても、どんな災害が起こったとして、津波とか原発事故とかがあったとして、うまくいっているかいないかという問題はあるにせよ、「誰かが一緒にいる」っていうの

はすごく大事なことなんだっていうのは思ったんです、それは家族でなくても恋人でなくてもいいんですけれども。単純に例えばその人を知人とか友人として見たときに、「誰かがこの人と一緒にいる」ということはものすごく大切なことなんだっていうのは思いました。これはもう単純素朴に、そういう場に行った時にそう思いました。じゃあそういう人がいない人はどうなんだっていう問題は、この『なみのおと』とか『なみのこえ』でも解消しない問題なんですけれども。まあだから...そのことは描くとは思いますが、誰かがいるっていうことが大事で、いなかったらどうなんだろうという。それが異性愛とか同性愛ということには必ずしもならない。その人と一緒にいてくれる誰かっていうのは人間結構必要らしいのと、でもいないっていうこともあるからなと。

司会者：他に何か会場からの質問はないでしょうか？

質問者：今、濱口さんがおっしゃったことと関連して、今日上映された二作目の作品『なみのおと』で最初に出てきた男性三人だったり、最後の姉妹もそうだし、ある種の異性愛とか家族とか、パターンというものが見受けられるんですけれども、あの亡くなった親友のことを一生懸命話している女性の話っていうのはとても面白くて、最初、彼女が語っている人っていうのが男なのか女なのかちょっとわからない、さらに聞いているとどうも親友の女性らしいと。で、その亡くなった彼女は結婚もしていてすでにもう成人した子供もいるらしいと。でも話している彼女に家族や夫がいるかどうかわからないけれども、彼女の親友に対する非常に強い思い、家族じゃないけれどこの人がいない生活に対して私はどう向き合っていけばいいのか、という絶望感...あれなんかは、家族という範疇の外だけれども、非常に親密な大切な人を失って、それが同性愛的なのか異性愛的なものなのかはわからないんですけれども、とても面白い関係性だと思ったというのが感想として一つありました。

あともう一つ、これは質問なんですけれども、カメラがあると言いにくいと我々は思いがちですけれども、一方ではカメラがあつてこそパンと言ってしまうようなことがあるのではと思うんですね。特に二人で会話している御夫婦と姉妹のエピソードっていうのが面白かった。なんというか普段あの人たちっていうのは日常的に話をするときこんな事を話さないんじゃない



いだろうか。でも、急に不自然な場所、つまりカメラが置かれたところで初めてこういった会話ができたんじゃないかと。それでその時、最初の夫婦であれば、普段そういうことを言えるのか言えないのかはわからないけれども、カメラがあるせいで非常に勢いづいて、特に女性の方ですけれども、「いやでもやっぱりあなたの言ってることはちょっと違う」というような新しい関係性が出てくる。彼女がなんか言っている時に旦那が言おうとすると、それが編集なのか実際に彼女がしゃべり続けているのかわからないですけれども、映像が二人の力関係を反映している。姉妹の例は特にそうだと思うのだけれども、何かが起こる場所にカメラを置くっていうことはまさに、なんというか... どういうふうにこの会話が、このダイナミズムが続いていくんだろうという非常に面白いドラマが展開しているっていう感じがありました。そのへんのダイナミズムっていうのが非常に面白くて、そういう感覚って、カメラがあってなかなか言えないことと、カメラがあってこそ言えること、例えば最後の姉妹のお姉さんが言っていたみたいに「ずっと思ってたんだけど言えなかったんだよね、でも何か言っちゃった」みたいな、ああいう瞬間っていうのは結構自然と立ち上がってきたんですか？

濱口監督：これは『なみのおと』に限らず『なみのこえ』とか民話の記録をした『うたうひと』っていう映画もあるんですけど、それでもカメラが回っているから、普段は話さないようなこと、日常の中では口にしないようなことも、今この場で言ってしまうかなっていうことはありました。それが何故起きるんだろうかっていうのは... まあ一つは、穿った見方をすればある種のパフォーマンス精神というか。なんならちょっと目立ちたいってくらいの精神。でもそれだけとも思われないっていうのもあって、それは何なんだろうなっていうのは常々思います。で...それが起きやすいっていうのはどういう時かというのを傾向で言うと、「Z 形式」の時の方が起こりやすかったような気がします。これはなんだろうなっていうのは思うんですけど、カメラを真正面に見ているはずなので、ある種万人の目にさらされているような状態なのだけれども、なにかすごくずっと言いたかったその人自身の言葉が、言えなかったような言葉が出てきたりするっていうのは... なんぞなんだろうかと、逆に聞いてみたい気がしますけれども。ただまあ一つ言えるのはこうやって目を合わせていると、互いに表情が似てくるっていうのはあります。目を合わせていると、それが笑顔であれ怒りであれ、何がしか深刻な状況であれ、二人の表情っていうのが互いに似てくる、まあ同じ場にいるっていうのはそういうことだと思うんですけど。ただこの Z 形式でやるとたまにそれが解かれる瞬間がある。一方はすごく陽気に話しているんだけど、一方はなんだかすごく違和感を抱えたような顔をしている。それは相手

の声を聞いて、まあカメラには何の表情もないわけなので、何がしか自分に尋ねているような状況なのかなと。で、これがおそらく一回きりの場であると、二度と起きないっていうのは撮影であるっていうのとは別のところであって、今この場で言わなければ言えないかもしれないっていうことで、このようなことが出てくるのかなあっていうことは、酒井とよく話していました。

質問者：非常に刺激的な作品だと思うんですけども、僕は映画の「音」について質問し



たいと思います。今日監督の二作品を拝見して気づいたことがありますて、それは BGM がないということなんですね。それに何か意義があるのか、つまり意図的に伴奏音楽っていうものを排除しているのかっていう点を聞かせて下さい。またドキュメンタリーっていうものに対する BGM の意義みたいなものに対して何かお考えがあれば

教えていただきたいなと思います。

濱口監督：それに関しては、もしなにか追加で何かあればいつていただきたいのですが、それはごくごく単純に生理的なレベルで気持ち悪いっていうのはあると思います。それはニュース番組とかを見ていて、それはまあ極端にひどい使い方の場合ですけども、誰かが泣いているところになにかマイナー調の音楽がついてですね、今まさに悲しいことが起きているんだよっていうことをまあ見せるような使い方っていうのは、これが劇映画だろうがドキュメンタリーだろうが、これはなしだろうと。これは美意識とかそういうもののだとは思いますが。これはないだろうというのが一つ。

音楽を付けるっていうことは作り手の自意識っていうものが、見えやすくなるっていう瞬間なので、こういうふうに見せたいんだな、こういうふうな時間を観客に過ごさせたいだなっていうことが見えやすくなる瞬間なので、はっきり言って製作者側からすれば、もし入れずに済むなら入れたくないようなものだと思いうんですね。音楽を入れるということは、これはそういうふうに見えないから、この音楽を入れないとこの感情が増幅されないんじゃないかということで音楽を入れるということが非常に多いと思います。で、この音楽付けは端的に「なし」だと僕は思うので。それはまあ映像の弱さ、映っているモノ、声の弱さを告白しているようなものなので、それは単純にないのではないかと。もうちょ

っと対置的な音楽の使い方、映像に対して批評を加えるような使い方っていうのがあると思うんですけども、これも一人相撲感があるというか、自分で撮っておいて自分でそれに対して解体的な音楽を付けるっていうのは...例えばジャンル映画みたいにこれが慣習的に決まっているとか言うんだったら気持ち的には楽なんですよね、音楽っていうのは付けるもんだから付けなきゃいけないものだからって言われたら、じゃあどこに入れる？ってその中で色々考えるとは思いますが、付けなくていいなら基本的にはつけたいものではない。音楽と映像が作る創造的な関係っていうのは、単純に言えばゴダールとかあると思うんですけども、それはよほどの人でないと危険という感じがする。自分はその自信がないということだと思います。

ただ音楽を付けたいという気持ちはないわけではありません。そんなに超然としていたいたか、そんな風に思っているわけでもない。音楽をつける必要があるとは思わないけれども、それだけで非常にストイックだったり、近寄りがたく見えるのは、端的に寂しいことだな、という気がします。だから、ある種、人間関係において「微笑み」の機能を持つような、観客に対して、この映画はあなたに対して何ら害意を持つものではない、という表明として音楽をつけるということは、自分としてはアリかな、と思います。

質問者：フランス文学科の山崎と申します。『親密さ』に関して伺いたいんですけども。僕はロングバージョンを既に見ていて、それで今回初めてショートバージョンを見たのですけれども、「第二部」の演出過程を全体から分けてみるのができなかったというのが



率直な感想です。他の方が見ていないからアレなんですけれども、「言葉のダイアグラム」っていう濱口さんがお書きになった詩とか、暴力に関する詩のところで前半の戦争のこととかを思い出したりとか、「第一部」では性同一障害の悦子さんっていう人はあまり出てきてなかったけれども第二部で出てきているぞとったりとか、とく

に観客席にいる平野さんが映るたびに、どうしてもロングの方を先に観た観客からしたら、やっぱり平野さんが演出したんだっていう彼女の影が常にかぶさっている状態になっちゃうんですよ。監督である濱口さんからすると、この作品を二つに分けて考えるのはどうしても難しいと思うし、ショートだけだと感動が薄くなるとか重層性みたいなものが失われてしまうということもあるんじゃないかと思うんですけども、あえてショー

トを一つの作品として出したっていうのは、ショートの実立性というものを考えられたせいでしょうか。

濱口監督：そうですね、ショートバージョンがフルバージョンに対して感動が減じるかどうかっていうのは僕にはわからないところで、重層性が減じているっていうのは確かなんでしょうけど、そのことに対する潔さっていうのは単純にあるとは思っています。フルバージョンを見たときに、これだけが正解じゃないっていうか、ショートバージョンにおける演劇世界っていうのがごくごく単純に存在しているっていうスタンスなんですよ。大前提として、ショートバージョンはフルバージョンに属しているものっていうよりは二つの別の作品だっていうふうには考えています。それで、フルバージョンを先に見てしまうと、ショートバージョンをそういうふうに見てしまうっていうのは致し方ないっていうか、しょうがない気はします。それは...どうしたらいいものかなと（笑）

質問者：濱口さんとしては、ショートはショートだけで別個に十分見られるという感じなんですか？

濱口監督：そうですね。一応そういう気持ちで作っています。

司会者：ほかに何か御質問ありますか？最後にこれは聞いておきたいということなどは...？ ないようなので、最後に監督の新作の宣伝をさせてください。我々が待ちに待った濱口監督の新しい作品が完成しつつあります。現段階では『ハッピーアワー』というタイトルで、実はこの土曜日なんですけど、神戸三宮にあるキートホールで、ゲストとして港千尋さんをお迎えしながら、ラッシュの段階の作品を上映します。今、作品時間は何時間でしたっけ？

濱口監督：いま 5 時間 36 分あるんですけども。その公開ラッシュの編集上映ですね。

司会者：音は入ってますか？

濱口監督：整音はしていないだけで音はあります。

司会者：それを土曜日キートホールで 13:00 から 19:00 までやりますので、興味がある方

は是非いらしてください。あともう一つ。京都の立誠小学校跡地・立誠シネマで船橋淳さんと濱口監督がトークをされるんですよね？

濱口監督：はい。

司会者：そのチラシを立誠シネマがもってきてくださったのでぜひお持ち帰りください。
監督、そして観客の皆様、今日は長い間どうもありがとうございました。

濱口監督：ありがとうございました。