

ReDはKeikoが好き。

[ワークショップ ReD]

## ドキュメンタリ・リテラシの稽古<sup>1)</sup>

——みる、よむ、かんがえる——



2015年7月19日「長崎の鼻」からの大島

阿部 安成

DL もうそろそろ、ドキュメンタリ・リテラシの語がごくふつうに用いられるようになってよいとおもう。「メディア・リテラシー」や「フォト・リテラシー」の語も日常会話にしばしば登場するとはいえないまでも、いまやずいぶんと目にするようになってきている<sup>2)</sup>。それらとおなじように、ドキュメンタリ・リテラシの語がもっと使われてもよい。

ここでは、映像のドキュメンタリを対象とする。映像ドキュメンタリをみるときに、どういった構えが必要かを確かめておこう。さしあたり、以下の3冊の本をよむこととした。

鎌仲ひとみほか『ドキュメンタリーの力』(子どもの未来社、2005年。以下『力』とする)。

想田和弘『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』(講談社、2011年。以下『僕』とする)。

萩野亮ほか編『ソーシャル・ドキュメンタリー—現代日本を記録する映像たち』(フィルムアート社、2012年。以下『ソド』とする)。

これらの3冊は、たまたま、わたしが手にした著作だった。『力』は、学内で鎌仲の作品

<sup>1)</sup> 本稿は2015年度日本学術振興会科学研究費助成事業基盤研究C「20世紀日本の感染症管理と生をめぐる文化研究」(JSPS 科研費 26370788、研究代表者石居人也)、2015年度滋賀大学経済学部学術後援基金研究テーマ「歴史資料の保存と公開と活用の実践論」の成果であり、2015年度滋賀大学経済学部ワークショップ ReD [Rethinking excessively for Documentation] の活動の一環でもある。

<sup>2)</sup> たとえば、菅谷明子『メディア・リテラシー—世界の現場から』(岩波書店、2000年)、鈴木みどり編『メディア・リテラシーの現在と未来』(世界思想社、2001年)、今橋映子『フォト・リテラシー—報道写真と読む倫理』(中央公論新社、2008年)などの書名にその語が見える。なお国立国会図書館 OPAC で「ドキュメンタリー・リテラシー」を検索したところ図書のヒット件数は0だった(記事は1。2015年7月28日検索)。

ReDはKeikoが好き。

をみる機会があり（しかしそれを活かせずフィルムをみられなかった）、それで彼女の稿をよんでみようとおもって入手した1冊。『ソド』は2012年刊行の図書のなかから、とくにとりあげる数冊の1冊に選んだ。そこで知った想田の作品をみるまえによんだ1冊が『僕』。発行の年代順に論じるとして、まず本稿で『力』をよむ。

DL 『力』の執筆者3名はいずれも、「ドキュメンタリー」や「映画」のつくり手である。ひとりがひとつの章を担当し、「終章 市民メディアとしてのドキュメンタリーの時代」は執筆者のひとり鎌仲ひとみの署名がある稿である。終章が執筆者全員の協議を経た内容なのか、本書全体のなかでどういった役割と意義を与えられているのか、それは明示されていない。よんだ感じでは、「終章」は全体のまとめではなく、ドキュメンタリを現代に位置づける、現代においてドキュメンタリを論じる、という稿のようだ。

終章で鎌仲は、「ドキュメンタリーを定義すること自体が無意味なことかもしれない」と断っているし、わたしも厳密な定義をする必要はないとおもう。ただやはり、ドキュメンタリとはなにかをかんがえるためにも、鎌仲の見解を確認しておこう。彼女はかつての「記録映画」や「ノンフィクション」の名称ではなく、「ドキュメンタリーという呼び方にこだわっている」という。呼称をどうするかという区別にとどまらず、なにをどう撮ってあらわすかという表現の方法にかかわる問題だということだ。鎌仲は、「定義するとすれば、「現実を創造的に再構成する映画手法」をドキュメンタリと呼ぶ。ただしそこには「演出」があり、「意図」もある、カメラをおくことによって「もうそこには自然な現実が存在しない」のだから、「ドキュメンタリーもフィクションを内包しているのは必然だ」ともみせる。しかも、「制作者が現実介入して、現実を変える場合も時にはありうる」とのことだ。フィクションとの違いは「ただ一点、役者を使ってフィクショナルなストーリーを演じるということがないだけだ」と議論は明快である。彼女のいうドキュメンタリは、「作家の目が介入」した「現実そのものの解釈」なのだ<sup>3)</sup>。

---

<sup>3)</sup> ただし鎌仲は第1章冒頭で自己の来歴を語るなかで「フィクションではなく、現実をそのまま撮る「ドキュメンタリー」が自分に向いていると思った」とふりかえったり、終章で土本典昭の作品をとりあげて「現実をそのままに描いていた」と評したりして、議論に

ReDはKeikoが好き。

こうしたドキュメンタリ論、ドキュメンタリ観、あるいは現実へのむきあい方は、歴史学を研究するわたしにとっての歴史とあまり違いはない。おおむね納得のゆく議論である。

DL 鎌仲はドキュメンタリの撮り方、描き方、つくり方、資金調達の仕方、上映の仕方を論じてゆく。彼女はそのすべてにかかわる「自己保身」「自主規制」「思考停止状態」を嫌う。「放送メディア」にも「上映」の機会や場所にもいくつもの規制があるからなお、彼女は、「ドキュメンタリーという呼び方にこだわ」りながら、そのつくり手を問うのである。「放送メディア」や「マスメディア」ではない、それがドキュメンタリでもある。

こうしたドキュメンタリをめぐる議論は、それをみるものたちの意思や意向と連動している。「市民によるメディアづくり」を勧め、同時に、「市民がメディアにアクセスする権利を保障せよ」と要求することとなる。「さまざまなメディアを批判的に理解していく能力」「メディアの機能、その意義、そして現実社会との関係を理解する」能力、「メディアそのものを制作する能力」、「個人で情報を発信することができる能力」、「メディアの中に表現されている世界と現実世界との区別をつけること」、これらが「メディア・リテラシー」なのだと言ふ鎌仲は説く。

現実をかえる、市民運動を活性化させる、そのことと「市民のメディアをつくるつくり手が育ち、市民の一人ひとりがメディアを批判的に読み解く力を育てること」とがつながる。だから、「映像の力、ドキュメンタリーのもつ影響力こそが必要とされている」と彼女はうたえる。「メディアをつくる力」と「ドキュメンタリーの力」とが互いに作用しあうことによって得られる、果たされる「大きな変化」を彼女は「信じている」。

『力』は、「従軍慰安婦問題、イラク戦争、年金問題、自衛隊派遣、イラクでの人質事件、朝鮮民主主義人民共和国の拉致事件などの報道」をめぐる、「少なくない数の視聴者がどうもおかしいと感じるようになってきた」時点での執筆と刊行となった。情報の逼塞は窮屈な「市民社会」のあらわれというわけで、それに異議をとらえ、それをあらためてゆく方途がドキュメンタリを軸に展望されたのである。

---

曖昧さが残っている。

藤

ReDはKeikoが好き。

DL 3名の執筆者による3編の稿を順にみよう。それぞれが執筆した章の題目は、自分のつくった作品名に「をつくる」の語をつけて統一されている。いずれも自分の作品の解題であり、制作経緯の確認と検証であり、「ドキュメンタリーの力」をかんがえる稿である。もちろん内輪話や楽屋落ちではない。

わたしは今回、3名の執筆者がつくった映像をひとつもみずにこの稿を書いている。それらのなかには入手困難な、みる機会の少ない作品があり、本稿の執筆を急ぎたかったからの所為なのだが、より意義のありそうな理由をあげると、映像のづくり手はどういった言葉や文章で、なにをどのように示すのか、を知りたいとの期待があったのだ。本稿執筆の単純な動機は、ドキュメンタリーをかんがえるとおおきな問いのもとでの、映像のづくり手にとって言葉や文章はなにか、ということである。このことはまた、映像のづくり方もかかわってくる。

鎌仲執筆の第1章は、2003年の作品「ヒバクシャ―世界の終わりに」を素材としたドキュメンタリー論である<sup>4)</sup>。本書は各章の扉裏面に、その章の執筆者がつくった映像作品の「製作」「撮影」「音声」「編集」などなどを担当したスタッフの名が列挙されている。第1章での鎌仲の作品は、のべ30のひとと団体。これは図書(本)との大きな違いで、『力』の奥付をみても、「著者」「発行所」「印刷・製本」がだれであるかを明記する通常のようなすがあ、本書ではくわえて「編集」「装丁」「本文デザイン」の担当者名も記されているところが、ほかとはいくらか異なるところとなっている。それでも総勢8のひとと団体にすぎない(共著でなければその数は6に減る)。図書によっては「本文デザイン」者の名が示されないこともあるし、そうした体裁や作業に労をかけないばあいもある。図書と映像では関係するスタッフの数が、おそらくまるで違うのである<sup>5)</sup>。

DL 彼女はそれを「スタッフワーク」という言葉で説いている。最初の作品から「ほと

<sup>4)</sup> 映像作品について示された年が制作完了のときなのか公開開始のときなのかわたしにはよくわからないばあいがある。ここでは示されたとおりを記した。

<sup>5)</sup> なお、鎌仲は「編集」と「監督」を担い、第3章の海南はひとりで「監督・撮影・編集」を担当している。ただし本文で鎌仲は取材撮影の現地では「カメラと録音以外のすべての仕事を私が受け持っていた。車の運転、取材の手配、通訳、食事の手配、など」と記している。

ReDはKeikoが好き。

「多くの作品を撮ってくれたベテラン」の「カメラマン」(女性のはずだが)は、「お母さんタイプでどこへ行っても相手に気に入られて、気を許してもらえる。ずっと自然体でカメラをかまえて肩に力を入れずに撮影する。しかし、同時に冷徹な観察者でもある。〔中略——引用者による。以下同〕何を撮るのか、コンセプトは共有できている。あとは彼女の判断に任せる。〔中略〕彼女は、作品全体からも考えてくれる。こんなことが足りない、撮れていないというふうに言う。そしてそんなシーンを撮らせろと言う」というぐあいで、まるで自己の分身のようなスタッフがいて、そこから監督に対して指示や要望が入るというのである。

彼女は「作品をチームでつく」ることが「作品が豊かになる一つの方法」だといい、また監督の「思い込みが他のスタッフの視点によって相対化されることで作品の世界がより立体的になっていく」といい、問題を「分かち合える」「自分の意図を理解してもらう」「自分の考えの甘さや浅さを教えてくれる」スタッフを重要で不可欠としている。

これはほぼひとりで責任をもってつくる図書、すくなくとも専門研究書とはかなり異なる作り方である。専門研究書も編集者の関与のどあいが、1冊ずつ、1社ごとに、編集者によって、違っているだろう。そうしたところで、監督と撮影を担うものが異なるという作り方は、専門研究書からすると、これはあり得ない。構想を練って全体を統括するものと、論述を執筆するものが分離しているようだから(特定の監修者や編集者のもとでの共著ならばありえるが)。でも、これはおもしろい。わたしには、わたしなりの用語、文体、論述、表現が少しずつ備わってきているように感じている。それはわたしのものであって、なにかべつなものに置き換えることのできない、わたしだけの作法でもあり、わたしそのものとなる。映像作品の監督が、作品の核である(はずの)映像そのものを他者にゆだねていることが不思議であり、またとてもおもしろくおもう。

うまく表現できないが、監督と撮影をするものとを分けることによって、そこにはなにか、ずれや曖昧さや浮遊感のようななにかが生じて、意図しない予想できない期待できないそれらによって、作品がどこか整うのかもしれない。

ReDはKeikoが好き。

DL 鎌仲はまず日本で「映画のつくり方を学」び、ついで、モンリオールで「フィルム映画づくり」、ニューヨークで「テレビの仕事」にかかり、そしてまた日本にもどりテレビ局での「ドキュメンタリー番組」——「1998年にイラクの番組をつくることになった」と自己の経歴を示した。すでにある「イラク関連の報道」というと、「イラクの普通の人々がどんなふうに生活しているのか」という番組は皆無だった。「大量破壊兵器とサダム・フセインの独裁のみが糾弾され、その陰で無為に亡くなっていく弱者の声を伝えるメディアは皆無だった」ので、「そのことに衝撃を受けた」。「イラクで白血病やガンの子どもたちがふえている」、その取材に始まり、劣化ウラン弾を知る。

取材、編集を終えたのちの担当プロデューサーへの試写で、「あまりにも反米的だ」とうけとられ、「イラクの市民を擁護すればするほど、サダム・フセインのプロパガンダに利用されているのではないかという疑惑を呼ぶことにもなった」。そこで、「私〔鎌仲〕の中の怒りが、ナレーションに色濃く出ていた」と自覚するほどだった「ナレーションのトーンも変え」、「番組が撮影された時期に流されたニュース映像を挟み込んで、客観的な視点を強調」した。さらに「番組に関して最も責任あるエグゼクティブ・プロデューサー」への試写でも、「ずいぶん客観的になったと〔鎌仲が〕思っていたのだが、ここでもまた反米的すぎるという意見だった」ので、テレビ局の「アナウンサーがナレーションを読む」のではなく（局の見解や意見ではないということ）、「ディレクターである私〔鎌仲〕が現場レポートをする」ことにかえて、「放送が可能になった」との経緯が示される<sup>6)</sup>。

ここで放送できる番組かどうかを判断する指標は、「政治」だという。「もともと政治的なことには言及しないで番組をつくるということで、企画を通してもらっていた」とその端緒が明かされるが、しかし、「政治にふれないと言いながら、どんな出来事も政治とつながっていた」ともいう。プロデューサーが示した解決策が「もっと客観的なスタンス」とのことだが、「イラクの人々は経済制裁、無差別の爆撃、劣化ウラン弾の影響にさらされ、殺されていっても、はっきりとその苦難を訴えることができない場所に追い込まれていた」

---

<sup>6)</sup> 1999年2月放送「戦禍にみまわれた子供たち—湾岸戦争8年後のイラク」。

ReDはKeikoが好き。

ことを鎌仲は知り、しかも、その理由が「アメリカのメディア、世界中のメディアが、サダム・フセインを究極の悪党に仕立て上げることに荷担していたからだ。国民の苦難もすべてサダム・フセインのせいになされていた」とわかっていながら、それを伝えることができなかつたと彼女は記す。

DL 後知恵といわれようと、わたしはこうかんがえる——「政治的なことには言及しない」という規制をどう映像に映し込むかというくふうは端から放棄されていたのか。もちろんプロデューサーがそうした指示をする現場を撮れということではない。「反米的」にしない、「客観的」にする、そのことによってもどうにか、「「イラクの子どもたちに罪はない、薬を送ってください」と〔おそらく白血病で亡くなった子の母親が〕訴えるシーンは入れることができた。しかし、なぜ薬が届かないのか、その理由をはっきりと描くことはできなかつた」ともいうとき、彼女がいうところの「スタンス」をかえてしまったことにより生じてしまった事態を、どうにか映像のなかに、あるいは映像として、表現することができなかつたのか。さきにみたとおり、「イラクの人々は経済制裁、無差別の爆撃、劣化ウラン弾の影響にさらされ、殺されていっても、はっきりとその苦難を訴えることができない場所に追い込まれていた」と鎌仲がみて感じたりわかったりしたその「できない場所」をどう映像に、映像で、表現しようとしていたのだろうか。

番組をつくるにあたって初めから命じられていた、してはいけないこと、「スタンス」の違いによって描けなくなってしまうこと、イラクの人びとにできないこと、これらは映像の限界ともいうべきことがらであって、どうにも映像にはあらかし得ないことなのか、撮影後には文章で「できなかつた」と記すことができて、撮影当時はそれらを映像のなかに、映像として、籠めることができなかつたのか。「湾岸戦争以来、圧倒的に強力なアメリカメディアによって蔓延した「イラク＝悪」というイメージを、どう乗り越えることができるのか、大きな宿題をかかえ込んだ気分だった」と、彼女は当時をふりかえった。

映像を仕事とするものは、言葉や文章でなにかを語り伝えようとするとき、それは映像の補足とするのではなく、自分の映像そのものを説くことに徹するよう努めなければなら

ReDはKeikoが好き。

ないとわたしは感じる。

DL 「イラクで子どもたちが死につづけている、たった今も——そういう思いがずっとあり、なんとか医療支援ができないものかと、いろいろな人に相談」をするなかで、鎌仲は、広島、長崎の原爆被害に内部被曝があったことを知る。「イラクの子どもたちはおなじだ」——「これまでの被爆者では表現できない、「ヒバクシャ」が新しい存在として、そこに生きていることが理解できた瞬間」を彼女は体験した。広島、長崎、イラク、さらにアメリカ合衆国にも「ヒバクシャ」がいると知る。これがつぎの作品となってゆくのだが、「映画にしよう」「私のような自主制作にとって」と記されるだけで、テレビ局との関係がどうなったのかはわからない。それを知らなくては、ドキュメンタリを論じられないということではないが。

それはともかく、鎌仲はイラクへゆき、こんどは「生活そのものを撮らねばならない」「ドキュメンタリーで生活を撮ることは、とても重要なことだ」と、その取材時のようすを記している。取材撮影に不可欠なガイドをめぐって困難が生じるなかで、「畑は劣化ウラン弾に汚染され、息子は白血病になり、やがてアメリカが戦争を仕掛けてくる」という事態において、ごく限られた日数で、ある家族を撮影する。難儀な生活ではあっても、「それでもそこにある日常はきらきらとしていて、家族にも毎日ささやかな喜びがあった。それをそのまま撮りたいと願っていた」と彼女はふりかえった。「ヒバクシャ」と題された映像ドキュメンタリをみると、この「日常」やそこにある「ささやかな喜び」がどのように写し撮られているか、これがひとつのみるべき箇所となる。

DL イラクの家族、アメリカの内部被曝者、日本の内部被曝診療をおこなう医師の取材撮影をして映像作品をつくったのちの本書原稿執筆において鎌仲は、自分の「無知」をあらためて想起し、「その無知から出発して、現代のヒバクシャに出会う旅をそのまま映像にした」「だからその視線はあくまでも低かった」「映画的なわかりやすさよりも私自身の発見の過程、そこで生まれたさまざまな思いや感情をこそ大事にしたかった」と自分の作品のつくられようを開示した。「時系列にこだわった」ともいう。これは重要な点で、下手を



ReDはKeikoが好き。

するとひとりよがりになりかねない、つくり手自身の「思いや感情」も、「私自身の発見の過程」とともに発信することによって、あるものごとが問われてゆくようすが記録され、映像をみるものがまたあらためて、そのものごとの問い方を再考する可能性を開いてゆくだろう。これがもうひとつのみるべき箇所となる。

無関心であることを避けるために、また、関心をもつことによって、わたし（たち）とたとえばイラクの現状とをつなげてかんがえられるようになるかもしれない（たとえば、「結局は兵器に転用された劣化ウランは、日本の原子力産業から出てきた放射性廃棄物であるともいえる」こと）、だからさきにみたとおりのつくり方をしたのだと鎌仲はいう。「この映画を観る人に、イラクやアメリカや日本のヒバクシャの苦しみを我がこととして感じてほしいと強く願っていたから」採用された、いわばドキュメンタリの方法なのである。知らないでいること、知ろうとせずに無関心であること、これらを否定しあらためるために、「たった今もイラクで起きていること」につらなる「事実」を、知ったものが写して伝える使命を、彼女はみずからに課したのである。

DL 鎌仲はみずからの表現と伝達に活用する「ドキュメンタリーの力」を説く——「いいとか悪いの単純な価値判断を超えて、人間そのものもつ矛盾を描くことにある。具体的に生きている一個人を深く描けば、そこには誰にでも通じる普遍的なものが横たわっている。ある人間を知り理解すれば、なぜか好きになってしまうものなのだ。複雑な現実をわかりやすく、そして全体像を提示していくためには多少の簡略化は必要だ、でも、整理してもしきれない部分が残る。そこを描くことがドキュメンタリーの真髄であると思う」。ずいぶんと饒舌にみえる。

またこうもいう——「私のドキュメンタリーの方法は、誰に対しても先入観を捨てることである。まっさらになってその人の言うことを聞き、生活を、生き方を見つめる。そして捨てるも捨てるも残っている、私の先入観が壊されていく過程を記録する。〔中略〕自分をさらすことがなければ、相手も自分をさらしてくれることはない」。さらには、「自分を開いていく行為の具体化が、私にとってドキュメンタリーをつくるということだ」「思考を

ReDはKeikoが好き。

促す映像としてドキュメンタリーは価値があるはずだ」「想像力や共感を喚起する、出来事のもう一つの側面を知る、人間存在をリアルに感じることができるのはドキュメンタリーだからこそである」と彼女の提言は明快で、おそらく魅力ある発言としてうけいれられやすいことだろう。生き方についてのわたしの勧め、とおきかえても通用しそうな箴言として代用できそう。

「自分を開いていく行為の具体化が、私にとってドキュメンタリーをつくるということだ」とは、「中立」をうたいながらもその位置が現実にははっきりしていないだけでなく、そのことにも無自覚な「スタンス」をとるよりは、「自分」や「私」を介在させて現実をとらえようとする姿勢に意義があるし、そうであればこそ、「思考を促す映像」をつくることもできるだろうと確かにおもう。

では、「整理してもしきれない部分が残る。そこを描く」「私の先入観が壊されていく過程を記録する」とは、どういった映像になるのだろうか。これもまた鎌仲の映像作品においてみるべき箇所となる。弁舌あざやかに言葉にしたり文字にしたりすることはできるだろうが、それを映像化するとき、いったいどういった手法やくふうを用いるのか。もちろんナレーションがあってもよい。それがあったとして、どういう映像となるのか。あくまで、ことは映像なのだ。

DL さきにみたとおり、「政治的なことには言及しない」といういわば禁忌を映像にし得なかったドキュメンタリーに、どうやって整理しきれない残余を写すのか、わたしにはよくわからない。禁じられても政治を描け、ふれるなといわれた政治を語れ、とわたしは知っているのではない。「政治的なことには言及しない」というその「スタンス」を表現しようと努めなかったのかと問うているのである。もとよりそれもまた準国営放送では難事だったのかもしれないが、「先入観が壊されていく過程」は撮り得るかもしれないから(知った、わかった、理解した、その過程を撮ればよいのだから)、なおのこと、「整理してもしきれない部分が残る。そこ」とは、なにの、どのようなようすであり、それをどう映像にするのか、それをなし得たことによってなにが生じるのか、それらをわたしは知りたいとおも

ReD は Keiko が好き。

った。

鎌仲は「自分の言いたいことを言うためにその映像を利用することを、私は「映像の搾取」と呼んでいる」という。すぐにつづけて、「撮るだけでも十分罪深い行為なのだから、せめて撮ることのできた映像には真摯でありたいのだ」と補っても、「映像の搾取」がよいのかだめなのかがわからず（まあ「搾取」というからには勧めてはいないのだろうが）、「自分の言いたいことを言うためにその映像を利用すること」を、いけないとしているのかどうか（まあ「真摯」の逆はいけないことなのだろうが）がよくわからない（さきにみたとおり、「この映画を観る人に、イラクやアメリカや日本のヒバクシャの苦しみを我がこととして感じてほしいと強く願っていた」と自作映画の利用方法も記していたのだから）。

これまたすでにみたとおり、鎌仲はドキュメンタリには、「演出」も「意図」もあるととらえてみせたのだから、それはつくり手がだれであってもおなじように撮れる純粹で無垢ななにかではないはずだ。だからこそ、いっそう彼女の作品がどういう映像なのかが問われるはずなのである。

饒舌、雄弁、能弁と話しの巧みさや口数の多さをあらかず熟語にならって、視せることに巧みな、その表現方法が豊かなようすを言葉にするとき、どういった語があるのだろうか。わたしたちは、話すこととその説明や表現にもくふうを凝らしてきたものの、まだ視せることをめぐる評価には手馴れていないのかもしれない。

DL つぎに、海南友子による第 3 章「にがい涙の大地から」をつくる」をよもう（ドキュメンタリ作品は 2004 年）。撮影もみずから担う海南が撮る対象は、「旧日本軍の遺棄兵器に苦しめられる人々」だ。撮影場所は「中国東北部の 5 つの街」。「日本人は戦争が 60 年前に終わったと思っている。それなのに、まだ新しい戦争被害が中国で起きつづけていた。自分自身も知らなかったということは、大半の日本の人はこのことを知らないのではないか？」——かつての満洲で「日中戦争の置き土産」の被害にあう「戦後生まれ」の人びとを知り、「私は彼女たちの涙にこたえなくていいのだろうか？」と感じた海南の問いは、彼女に「やり場のない怒りととまどい」をもたらし、「私〔海南〕の頭はいらだちでいっぱい

ReDはKeikoが好き。

になった」とそのときのころのうちに開いてみせた。知り、苛立ち、怒り、途惑い、そして「自分たちのできることを探して、何かにしなければならない」とおもったことが、ドキュメンタリの制作につながった。

遺棄され、現在なお被害を与える兵器には化学兵器もあると海南は知る。取材にさいして「話すことで何か日本政府が責任をとってくれるのですか？」とつめよるひともいたという。「まず、一人でも多くの日本人に知ってもらうこと。そこから本当の解決への第一歩が始まる」と説得する彼女は、「心を開いてくれない取材相手」に「時には自分の人生の痛みを露わにして、相手に心を開いてもらえるように努力してきた。それは言葉が通じなくてもおなじことだ。私は通訳を介して、とにかく真剣に自分の思いを伝えた」。この章にはそうした取材のようすと彼女の意思が記録されている。

もちろんただの興味本位ではなく、取材するために、相手がところを開くために、「時には自分の人生の痛みを露わに」した、そのようすが映像にどのように写されているのかが、彼女の作品をみる時のひとつの箇所となる。映像に、聞くものと応えるもの、撮るものと撮られるもの、そして海南のばあいには加害国の国民と被害国の国民という関係性もくわわるかもしれない、そうしたひととひととの関係が、さらにはその関係が断絶ではなくつながりへととなってゆくとき、それがどういった映像となっているのかということである。

DL 知りたい、伝えたい、というとき、しかもそれが苦しみのようなものであるのだから、その苦痛が、知ろうとするもの、伝えようとするものにも伝播することは想像できる。海南は、「ロケ中は、取り終えてきたテープの内容を、できるかぎりその日のうちにチェックする」「毎日その作業をするのが、本当に苦しくなった」と記した。

60年前の戦争の置き土産で、今日、傷ついている人々に、私がどうこたえられるのか？  
／ドキュメンタリーを仕事にして十数年がたつが、撮影中にこんなに重い気持ちになったのははじめてだった。特に今回は、日本人は私一人。今日のこのつらい思いを分け合える仲間が誰もいなかった。あらかじめ予測はしていたものの、あまりの現実の重さに耐えきれなくなって、早く帰りたいと心の底から思ってしまった。

藤

ReD は Keiko が好き。

——取材撮影は 1 か月におよび、「60 人あまりの被害者」に海南はあった。「旅の最終日、牡丹江で最後の被害者の家をあとにしたのは夜 8 時〔中略〕舗装されていないがたがたの道に揺られながら、暗闇を見つめていた」彼女は、「誰にも知られることなく、傷つけられ、殺される人々。被害者の声なき叫びが、大地にこだましている。日本は、きっと今も逃げつづけているのだ。あの日の、兵器を埋めて逃げた日本兵とおなじように。／私は逃げたくない。逃げちゃいけない。そのことを漆黒の大地に向かって、叫びたい衝動にかられながら、車の中で一人つぶやいていた。／映画「にがい涙の大地から」はこうして生まれることになった」と作品の誕生譚がつづられた。

遺棄兵器による被害は子どもたちにもおよび、しかも「日常的に被害が起きている」にもかかわらず、むしろそうであるからこそ、「あまり注目されない」という。遺棄された兵器による子どもの被害は、現在のイラクやアフガニスタンのようすとおなじだ。だが、「突然、理不尽に殺されて、事故があったことすらも記録されないまま、泣き寝入りしている」ものがいる。この現状をふまえて海南は、「ドキュメンタリーやジャーナリズムの本来の仕事は社会の弱者、光の当たらない人々に寄り添うことだと思っている」と説く。この指針は彼女にとって欠くことのできない姿勢でもあり、べつなところでももういちど、「ドキュメンタリーを生業にする以上、社会とのかかわりの中で作品をつくるべきだと思っている。〔中略〕より虐げられている人、より光の当たらない場所に寄り添って生きていきたい。人としての自分の責任をはたすために」とのべている。

DL 海南は、「ドキュメンタリーとは何か？」と問うときに、「“真実”の記録と考えられているドキュメンタリーだが」との前提をおいたうえで、ドキュメンタリーをめぐる「真実」を「どこで、どんなドキュメンタリーをつくるのか？」との論点にかかわらせて論じている。「どこで」とはおおまかには、「テレビ局や制作会社の社員になっておもにテレビを活動の場所」とするのか、「作家として、自主制作」か、となる。

前者の「テレビ・ニュース」をめぐる「すさまじい」までに徹底した「分業体制」はまた、「記事に責任をもてない体制」にほかならず、「テレビ・ドキュメンタリー」にもこれ

ReDはKeikoが好き。

また「特有の分業体制と制約がある」という。それは「現場での取材過程」「チェック」「放送後」をとおしてあらわれる。かぎられた予算と時間での取材における「演出」、いくにんもの、そして上下関係をとおしておこなわれるかならずしも正当とはいえそうにない「チェック」を経て、「でき上がった番組」と「つくりたかった番組」とが違ってしまい、「影響力の強いメディア」であるにもかかわらず、視聴率くらいしか視聴者の反応を知る手立てがないこと、といったいずれも「限界や制約」があり、さらに「もう一つ、今のテレビの限界点をあげるとしたら、明らかに取り上げられないテーマが存在していること」<sup>7)</sup>がくわえられて、海南自身も、後者、「自主制作ドキュメンタリーを手がけることになった」というのである。

さきにみた、「どこで、どんなドキュメンタリーをつくるのか？」との論点は、「どこで」に重点があったこととなる。「テレビも自主制作も一長一短」があるともいうが、「その中で“真実”を追求するということはどういうことなのだろうか？」と彼女はふたたび問うている。

DL だが海南は、この「真実」をうまく説ききれていないようにみえる。「私は、そもそも、普遍的な“真実”など存在しないと思っている」——これはもはやあたりまえ、「どこでどんな形で作品に取り組もうと、最後に画面に現れている“真実”は“ある視点”からの“真実”にすぎない」——これもまたあたりまえで、しかもこれでは、「どこで」つくるのか？という問いに意味がなくなってしまう、「だからこそ、いったい誰がどの現場でどんな形で取材した“真実”なのかということがより重要になってくる」といい、かつ「メディアから流れてくる情報の中の“真実”の背景がどんなことになっているのかを見きわめる目が必要なのだ」というとき、ここにいう「メディア」とは、どちらかといえば、「マスメディア」なのであって、ここでは、そこから流される情報を見極めよ、といているにすぎなくなってしまう。

「“真実”はあるのか？」という見出しのもとに展開する文章の末尾に、「二つの制作現

---

<sup>7)</sup> ここでは「天皇制」「過去の戦争の責任と天皇を絡めたような番組」「スポンサーがらみで番組ごと拒否されるケース」があがっている。

ReDはKeikoが好き。

場の事情をよく考えた上で、「ドキュメンタリーとは何か？」というテーマを頭に置きながらそこにある“真実”の記録と呼ばれるものに接してほしい」と記されてしまったのは、これは課題を確認しただけで、そのあとの議論がなかったこととなってしまう。これでは腰砕けで、「そもそも、普遍的な“真実”など存在しないと思っている」というのであれば、あるいは個々の「視点」によってそれは異なるというのならば、「真実」とはべつな言葉でいいあらわせばよかったとおもう。海南にとってそれは、彼女が記した「その時」という語ではないのか。

ところで、海南は、撮影中に感じたという「重い気持ち」や、撮った映像を毎日チェックするときの「苦し」みを、映像作品にどう写したのだろうか。

DL 「大きな組織に頼らずに作品をつくることになる」と、「コスト面での制約は以前よりも強くなるが」、他方で「長い時間をかけて取材ができる」ので、「それぞれの人生の“その時”にめぐり会うこともできる」と、「自主制作ドキュメンタリー」の利点を彼女はあげたようにみえる。

「独立して第1作目となる」作品の映像を撮るにあたって、海南は「それまでカメラを回したことはなかったが」「小型カメラをかかえて一人で取材相手の日常にいる」ようになり、「とにかく時間だけはたくさんあったので、彼女〔取材相手〕が許してくれる間はそばにいた」。そうすることで、「だんだん、取材相手と自分の距離が近くなるのを感じ」、取材のなかで、相手の「人生の“その時”にめぐり会うこともできた」という。

それは、「元「慰安婦」」の女性が、「死ぬ前にかつての慰安所の場所を訪ねたいと長年思っていた」ので、「勇気をふりしぼって、55年ぶりに慰安所を訪ねる旅に出ることにした」とき、海南はそれに同行し、その女性が「限られた紙面では語り尽くせない再会と、落胆と、にがい記憶に、この旅で出会った」それが、「元「慰安婦」」の女性の「人生の“その時”」、べつにいえば、「その人の人生のハイライト」ということなのだろう。べつの機会に、べつの相手を取材するときに撮れた「人生の“その時”」は、当事者の心情を慮れば「こんな映像は撮りたくなかったな」と撮影者自身がおもう瞬間であり、しかし他方で「とても

ReDはKeikoが好き。

おもしろい映像が撮れた」と「至極冷静にファインダーの中の映像を評価」することもできる、そうした取材相手の表情やしぐさや感情があらわれる「その時」なのである。

そうしたおそらく数分のカットは、「資金も機会もふんだんにある大手のメディアでは取材できない映像」であるといい、そうした「その時」に「自分が取り組んでいるのだということを実感した」のが、大手テレビ局からその取材テープを「買わせてくれないかとの連絡」なのだった。

独立して自主制作にまわり、潤沢な時間をとおして相手との「人間関係をつくれていた」からこそ、自分でカメラをまわすなかで撮れた相手の「人生の“その時”」がなにより、海南の視点をとおして撮影された「真実」ということなのだろう。

DL 相手の「人生の“その時”」を撮り得る支えが「人間関係」のありようで、海南はそれを「絆」と呼ぶ——「独立して、会社員時代と決定的に違うことは“絆”だ」——それは、撮影そのものを支え、そしてそののちの上映をめぐってもむすばれてゆく。彼女はそれを、「自主制作ドキュメンタリーは、取材現場で重ねた絆が、上映会というアウトプットの場所でも、あらたな絆を生み出す生き物だ」と喩える。

「自主上映運動」が重要であることは、鎌仲ひとみも主張していた。「NHKは視聴率が4パーセントでも、なんと600万人近くの視聴者が番組を観る」とのことだが、そうした数では桁違いに少なくとも、自分たちで上映してゆく活動が、「国境を越えた」り、「新しい絆」「さまざまな“絆”」をむすんでいったりするからこそ、作り手は自主制作を好むのだろう。海南はこうも記す——「図らずも、作品を通じてある事柄の加害者と被害者の両方から意見が寄せられた。それがきっかけで、二つの国の人々がつながり、困難なテーマを解決しようと対話が始まる。作り手としてはこれ以上の感慨があるだろうか」。

おそらく、ことがうまくゆくときには、自主上映というときの自主とは、撮ったりつくったりした当人みずからが主となってみせるにとどまらず、みたいという気持ちがひとからひとへと伝わって、みたいひとたちみずからが主となってみて、みせる、という関係ができあがるのだろう。だからそれは鎌仲のいう運動となるのである。いまや少しずつテレ



ReDはKeikoが好き。

ビも双方向にメディアとなりつつあるというが、それでも、たとえ5人、10人の小さな集まりであってもドキュメンタリを軸にして自主の人びとが集えば、どでかいほぼ国営放送がかせぐ視聴率4%よりも、はるかに濃密な団欒の場が、交感の機会が、転換への展望が見渡せることになるだろうと想像できる。自主制作のドキュメンタリは、撮って編集してできあがってみせて、そこからなにかが始まるという醍醐味がある、そういうメディアなのだろうとおもう。

DL さて、『力』にはもう1編の稿がある。わたしには、この第2章がまったくあわなかった。文章も、監督の対象へのむきあい方も、ドキュメンタリのあつかいも、どれもがあわなかった。監督は、「主人公〔中略〕たちに一番喜んでもらえる映画をつくりたかった」とその動機や方針を明示している。べつなところでは、「すぐれたドキュメンタリーは、必ずといっていいほど、作り手と被写体との距離感がほどよいものである。「距離感＝信頼感」といってもいいだろう。近すぎても遠すぎても良い作品となりにくい」というのだから、いわばその匙加減は心得ているとの自負があるのだろう。とはいえ、写し撮る対象＝被写体がいちばんよろこぶようにつくるというとき、その被写体が「被害者」や愛しいおばあちゃんならよくても、将軍様ではだめだ、とはならないと、わたしはおもう。被写体がだれであれ、それがいちばんよろこぶように映像をつくるのであれば、それは愛するもの、尊崇するもの、崇拜するものへの献上品にすぎない。わたしはそういう映像をみたくない。

この第2章には全編にわたって、好きと感動とが充ち満ちている。監督は被写体が好き、感動する、それを撮った監督の作品を監督は好き、感動する、この作品に感動するひとが好き——おそらくこの感情に嘘はない。好きと感動の第2章をよむとまちがいなく、この監督が撮った映像は溢れんばかりの好きと感動の聖像<sup>アイコン</sup>なのだとわかる。撮影をとおして被写体と監督が一体となり、編集をとおして監督とスタッフが一体となり、上映をとおして被写体と監督とスタッフと視聴者が一体となる——こうして好きと感動でむすばれた強固な共同体ができあがるような気がする。「ドキュメンタリーの力」はこうした結束の強さに

ReDはKeikoが好き。

もなるのだ。わたしはその内輪にはくわわりたくない。

なにがまずいのか。それは単純に、ドキュメンタリの仕組みを問い直すことをせずに、感情を表明し、それによってひとがつながるための道具として映像を利用しているからだとおもう。「ドキュメンタリー」の重要な要素の一つである、事実を正確に、なおかつ自分の視点をもって伝える、ということの重みが少しわかったような気がした」といっても、そこにいう「事実」「正確」「自分の視点」がきちんと議論されることはなかった。「少しわかったような気がした」だけなのだろう。「一人よがりになることなく、私たちが心地よいと感じた、空気感のようなものを、どう普遍的に作品に込めていくかが、勝負どころである」と監督は撮影と編集をふりかえって、そこでのくふうの<sup>しどころ</sup>為所を記している。こうした姿勢をとったがゆえに「一人よがり」にはならなかったのだろうが、しかしこれは、私たちよがり、というべきものとなったのだ。それがいけないとかだめだとかいうつもりはない。そこにわたしは入らないというだけのことなのだ。

わたしは、『Dear Pyongyang』（2005年）や『愛しきソナ』（2009年）が好きだ。

DL わたしは、映像ドキュメンタリの作り手が制作の過程で被写体やスタッフからうけとったさまざまな気持ちや感情を、どう記録したのかに関心をもった。監督自身の撮影者自身の、いくにんものスタッフが、ひとつの映像ドキュメンタリをつくるなかで感じた気分を、である。それもなるべくならば、なにかかんたんな感情ではなく、まとまりのつかない、とらえどころのない、もやもやとした不明瞭な怪しい気分の方がよい。なにを戸惑い、どこで躓き、なにに躊躇したのか、そしてそれらをどのように処理しながら、ひとつの映像ドキュメンタリをつくったのか、その経緯や過程は映像のなかにあるのか、映像によって表現されているのだろうか。

「現実を創造的に再構成する映画手法」としての映像ドキュメンタリは、「作家の目が介在」した「現実そのものの解釈」をみせると鎌仲がいうとき、監督や撮影者がもつカメラは、それよりも手前のようにすを写しているのか、記録しているのか、ということである。

これはたんに、「自分自身や自分の家族を対象とする」かぎりでの「セルフドキュメンタ

ReDはKeikoが好き。

リー」(『ソド』)とは違う。撮影のアングルとして、カメラが自分を撮ったかどうかなのではない。いま「多くの作品で垣間見える作り手のためらいや内省は、現代ドキュメンタリーのひとつの特徴的な風景であるだろう」(『ソド』という<sup>8)</sup>、その「風景」にちかい映像なのかもしれない。わたしの関心が、そう突飛なところにむかってはいないと確認したうえでいうと、映像ドキュメンタリは、それを監督したものの撮影したもの自身をどうやって、どれほど、どのように、記録しているかが重要なのだとおもう<sup>9)</sup>。それは撮る対象=被写体の記録の仕方を問い、それを考えながら撮ることをなにかしらの使命と自認するものそれ自身をも問うこととなるからである。そう構えることで初めて、わたしたちは、カメラの「後衛の位置から」対象を観察し、考察し、記録することが可能となるのである。

---

<sup>8)</sup> ここでは該当する映像ドキュメンタリのひとつに、綿井健陽ほか『311』(2011年)があがっているが(萩野亮「序章 社会的リアリティの変容—ドキュメンタリーの「主体」をめぐって」)、「311」をめぐって躊躇っているようすや姿を撮ればよいということではないはず。

<sup>9)</sup> 沖縄テレビが2005年に放送したテレビ・ドキュメンタリ「むかしむかしこの島で」は、ディレクタ自身がしばしば映像にあらわれるとともに、米国国立公文書館所蔵沖縄戦フィルム—そこに写った人びとの談話—ディレクタの祖父がつながり、ディレクタ自身も記録の一部となる希有なドキュメンタリとなっている。この番組は、土江真樹子より教示をうけ、2015年8月7日に滋賀大学経済学部ワークショップ ReD で全編視聴の機会を得た。

藤