

震災の後に

—それぞれの場所、それぞれのドキュメンタリー—

消えていく「暗い東京」を記録する

松江哲明（『トキョードリフター』監督）

「被災地に行つて撮影をして下さい」とメールが届いた。

理由は僕がドキュメンタリー監督だから。震災から2週間ほど経った頃だったと思う。相手は以前に名刺を交換し、数回メールをした人からだ。そんなに親しい方ではない。でもこの時期に僕にメールを送るということは彼女なりに切実な想いがあったのだと思う。

でも僕はそのメールを無視した。返信をしたら彼女にとってキツイ言葉になると思つたからだ。僕は絶対に「被災地」で撮影をしたくなかった。僕は現場に行つたら必ず気分が高揚したに違いない。絵になりそうな風景を探し、カメラを回すだろう。瓦礫の上に乗るのは間違いない。その下に遺体があったとしても、だ。それにテレビを見ればどれほど多くのカメラが現地に向かっていているか想像がつく。僕の知ってるドキュメンタリー監督たちも向かっていると聞いていた。確かに放送される情報は何れも似たものが多かったが、これでもカメラは多過ぎるのではないか、と思つた。

インタビュアーや原稿の依頼もあった。「震災後の今、表現者としてどう考えているか」というような内容だった。それらは全て断つた。僕は自作を解説す

るだけでなく、映画の批評も書いている。きっと他の映画監督よりも文章を発表する機会が多いと思う。でもあの時期に想いを書くことが嫌だった。どんな言葉もすぐに消費されるのは間違いないと思つていた。

震災を撮ることも、語ることも僕は否定しない。一方で撮ることや語ることを強制されたくない。人生で経験したことのないような災害に見舞われたとしてもだ。映画は作り手の思想を恐ろしいほどに映してしまふ。撮影時の心情が映像に残ってしまうドキュメンタリーは特にそうだ。カメラを回すことは怖い。そう思うからこそ簡単に回せない。

それは逃げだ、とも言われた。確かにそうかもしれない。反論も出来なかった。でも、この動けない理由が、正直な気持ちなのだ。そこをしっかりと考えたかった。

2011年3月11日は韓国のソウルにいた。ハングル混じりで知る日本の状況はどこか遠い出来事だった。日本にいる友人や知人と連絡をとり、帰国の予定を延ばした。その頃は「もうこれまでもと同じ生活をするのは難しいだろうな」と思つていた。帰国した時、東京は暗かった。水道水の放射線量が高いので注意するように、というニュー

スが流れていた日だったと思う。買いためをする光景にも出くわした。あの瞬間、自分が大きな流れに取り残されているような気持ちになったのを覚えていた。でも、それで構わない。むしろこういう状況に違和感を感じて良かった。

あの暗い東京は綺麗だった。新宿の街でさえ20時にもなると真つ暗で、静かだった。ミュージシャンの前野健太さんは「きつと皆早く帰ってセックスをしますよ」と言つていた。僕もそう思つた。

しかし、社会の流れは違つた。灯りは予想以上に早く点き始めたのだ。僕はあの暗さをなかつたことにしたくなかつた。その時、カメラで残しておきたいと思つた。記録の強みは「現在」を残せることだ。この暗さは将来、見ることに出来ないだろう。きつと「今」は未来にとつて大切なものになる、そう確信した。何よりこの東京を映像に残している人は、僕が知る限り誰もいなかった。被災地に行く人はたくさんいたが、東京を撮る人はいない。僕は34年間過ごしたこの都市がこんなに暗いのを初めて見た。これも311後の風景だと思つた。

「被災地」で撮影をすることは拒否した僕だが、東京は撮りたいと思つた。この機会を逃したら二度と撮れない。僕はソウルにいた時から何度も連絡をとつていた前野さんに「暗い東京で遊びませんか」と声を掛けた。もちろんす

ぐに快諾という訳にはいかなかった。あの頃は何を表現するにしても理由や覚悟を問われる時期だった。何度も話し合つて、やっと「やろう」と決められた。

「自作が一番好きな作品は何ですか」と聞かれると、僕は「トキョードリフター」と答える。すると間違ひなく「え？」と驚かれる。続けて「意外ですね」と続く。相手は「童貞」をプロデュースや「ライブテープ」、または「フラッシュバックメモリーズ」という答えを期待していたのだろうが、その気持ちも分からなくはない。なぜなら「トキョードリフター」は最も観客動員が悪かった作品だからだ。しかし僕はあのタイミングで前野さんやスタッフたちと映画が撮れたことが嬉しかったし、何より自信になった。ハンデイクラムとマイクと最小限の人数で「これからも生きていく」ということが形に出来たとする。僕にとつてあの一夜が大きな分岐点だったことは間違ひない。

誰に何と言われようとも僕はあの頃の東京が好きだった。二度と見れないからこそ、余計に愛おしい。

松江哲明（まっつえつあき）

ドキュメンタリー監督。1977年、東京都生まれ。1999年日本映画学校（現・日本映画大学）の卒業制作として監督した「あんにょんキムチ」が山形国際ドキュメンタリー映画祭アジア千波万波特別賞、NETPAC特別賞、平成12年度文化庁優秀映画賞などを受賞。その後、「カレライスの女たち」「童貞」をプロデュースなど刺激的な作品をコンスタントに発表。「あんにょん由美香」、「ライブテープ」、「フラッシュバックメモリーズ」3Dで数々の賞を受賞し、国内外で高い評価を得ている。

311のドキュメンタリストたち

安岡卓治(311監督)

2011年3月、作家で映画監督の森達也、ジャーナリストの綿井健陽、映画監督の松林要樹と私の4人は、震災から2週間後に岩手、宮城、福島を6日間走り抜け、映画『311』を制作した。4人は同じ現場を歩きながらそれぞれ違った思いを抱いていた。そのころは、その後のひとりひとりの活動に濃厚に反映されているように思う。

松林は、福島県南相馬市を舞台に、原発事故の放射能汚染によって自らの家に帰ることを阻まれた人々を描いた映画『相馬看花』を単独で作り上げた。この作品は3部作の第一部だと松林は言う。南相馬の馬たちを追いつけた第2部『祭の馬』は、ドバイ国際映画祭で受賞し海外でも高い評価を受けた。松林作品の特徴は、ナレーションで語りかけるでもなく、また、映像に映り込むこともないにもかかわらず本人の存在感が濃厚であることだ。取材対象者にカメラを向けながら語りかける松林の声、そして、それに応じる対象者のことばも松林に向けられる。インタビューではなく「対話。相手と呼応する松林の人間が映像の行間ににじむ。「主観」というキーワードが思い浮かぶ。自らの視点を軸に作品をつむぎ上げる。明らかに「私は」という主語が存在する映画だ。松林は311後着実に自らの作風

を重ねている。綿井は、ライブワークのひとつであるイラク戦争の再取材に取り組んだ。2014年10月公開の『イラク チグリスに浮かぶ平和』。綿井自身の眼で見つけてきたイラク戦争の10年をドキュメンタリー映画として結実させたのだった。その志は、2003年、バグダッド陥落の翌日、傷ついた多くの市民が収容されるサウラ病院で、ひとりの父親と出会ったことから育まれていった。綿井と同年のアリ・サクバンは、このとき米軍の爆撃で3人の子供を一度に失う。彼と綿井の交流はその後も続いたのだが、2008年にアリ自身も銃弾に倒れる。戦争に傷つき家族を失った人々の思いが伝わったこの映画は、綿井の「伝えようとする情熱」の産物だと思ふ。2005年公開の『リトルバーズ イラク 戦火の家族たち』以来、映画という方法を離れて光市母子殺害事件などを追いつながら論議によるジャーナリストとしての活動を続けてきた綿井が、震災を機に自らの映像的な視座をとりもどしたのだと私は思う。私も、311以降、タイトな作品づくりの日々を過ごすことになる。

『311』を上映した2011年の山形国際ドキュメンタリー映画祭で、ひとりの青年から声をかけられた。「自分のきたささない数の観客動員を果たし、地方上映やホール上映、各地の団体の自主上映や学習会などへのレンタルで制作費を回収することが、ドキュメンタリー映画の基本的な運営モデルだ。そのモデルを超越し作品は動き始めた。「なぜだろう?」と思う。間違いない、観客こそがこの映画を求めてくれたのだと思つた。国を壊滅に追い込むほどの甚大な被害をもたらす深刻な事故を起こしながら、原発推進の方針を捨てない行政に深い不信を抱く人々がほとんどなのだ。だが、稼働が停止している原発立地の自治体で避難計画が策定されようとしていることなど、信じられない愚挙が続いている。一旦事故が起これば、その自治体は壊滅的な打撃を受ける。その現実を福島で経験しながら、5年も経たないうちに新たな「安全神話」が再構築されようとしている。その背景となる構図がより鮮明になったのは、まだ公開されていないが私が編集の作業設計を務めた小西晴子監督の『赤浜ロッキンロール』の映像素材だった。三陸沿岸を囲む「巨大防潮堤」を推進する国土交通省は、岩手県大槌町赤浜の住民たちの強い反発にあう。この小さな港町で海と共に生きてきた人々は、10数メートルもの防潮堤によって海から隔てられる暮らしを受け入れることはできない。町は住民の主張を理解を示すが、国土交通省をはじめ全国各地から「応援」として派遣された行政マン

も南三陸で撮っているのですが、相談に乗ってもらえますか?」

我妻和樹は東北学院大学で民俗学を学び、震災の前から民俗学研究のために南三陸で撮影を始めていた。震災の当日も南三陸に向かう車中にいた。彼自身は避難できたものの、撮影機材と記録映像を載せた彼の車は津波に飲まれたという。彼が取材していた集落・波伝谷も壊滅的な被害を受ける。記録された映像のほとんどの時間は、震災前の三陸の集落の人々の暮らしと長い歴史の中で積み上げられてきた文化、そしてそれを記録する我妻自身を描くことに費やされていた。集落の共同体がどのように営まれていたか、その営みが歴史のどのように変化してきたか。漁業や農業のディテールや四季折々の祭事などを丹念に記録したものであった。映画にしたい。山形国際ドキュメンタリー映画祭で上映したい。そんな我妻の思いに誘われて南三陸を訪れる。編集は、震災によって休業中の民宿の一室を借りて進められていた。三陸の海に面した高台にあるその民宿の敷地は、軒先数メートルのところまで震災による土砂の崩落で削り取られていた。「次の地震が来たら、ここも崩落してましかねえ」と笑みをもらす我妻に震災の惨禍を体験した者の覚悟のようなものを感じた。私は編集の助言者になんかできなかった。「ひとりでなんとか仕上げたいのです」と歯を食いしばる我妻の表情に、彼の背負ったものの大きさを

感じた。南三陸町の海岸線を覆っていた瓦礫もやがて小さな山のようにまとめられ、そして撤去される。荒涼とした空き地が残された。その殺伐とした光景の移ろいを見ながら、我妻が記録した震災前の映像に刻まれた人々の営みの意味の深さを感じる。今は何もない、生活の痕跡を一切ぬぐい尽くし、この地で連綿と積み重ねられた人々の歴史さえ感じることのできない荒野に千年前と同じ潮風が吹く。地球の歴史からみれば一瞬にも満たないわずかな時間に起こった自然の営みが人間の痕跡を消し去る。自然とは何か、命とは何か、人間とは何か、この映画はそれを考えさせてくれる。134分に仕上がった作品『波伝谷に生きる人びと』は、びあフィルムフェスティバルで「日本映画ペンクラブ賞」を受賞する。2012年の夏、私はふたりのジャーナリストからドキュメンタリー映画の編集を託された。

豊田直巳と野田雅也は、これまで私がドキュメンタリーづくりを共にした綿井健陽や古居みずえ、広河隆一らと同じ「日本ビジュアルジャーナリスト協会」(略称JVJA)のメンバーでもあり、顔を合わせることも度々あった。震災発生直後、JVJAのメンバーは共同取材体制をとり、翌日には被災地に入り取材を開始する。原発事故後は、福島に入り放射性物質の被害を記録し始めた。豊田と野田は飯館村の酪農家に焦点を絞り、2013年の5月までに

250時間にも及ぶ映像を記録した。この映像から全5章3時間45分の超長編ドキュメンタリー映画『遺言』原発させなければ』が生まれ、2014年の3月に公開された。福島県飯館村の酪農家たちを主人公にしたこの作品は、原発事故の被害で自殺した菅野重清さんの遺言を終章にしなが、原発がもたらす、いや原発そのものの脅威を描いている。その長尺ゆえ映画館での公開は不可能になるのではないかと懸念したが、幸いなことに、ポレポレ東中野で1日1回1週間のロードショウが決まった。長さは通常の劇場公開映画の2本分に相当するのだから、その劇場で上映される他のプログラムを圧迫する。ただでさえ、震災関連、とりわけ原発関連の映画の観客動員は芳しいとは言えない。そんな状況で1週間の連続上映を決断した劇場の志には敬服するしかない。独立系の単館ミニシアターは、その映画の作品性、社会への問題提起に果たす役割などを評価し、商業性だけでプログラムを決めることは無いのだ。劇場公開初日、まるで奇跡のようだった。劇場を溢れた観客は、急遽特設上映会場として設定された上階のカフェをも埋め尽くした。満席のため鑑賞を断念した観客もいる。1週間の上映期間は連日同じ状況が続く、追加ロードショウが決定した。

長年、劇場公開用の長編ドキュメンタリー映画を作り続けてきたが、こんな体験は初めてだった。劇場公開で広告宣伝費を回収し、映画館の運営に支障

をきたさない数の観客動員を果たし、地方上映やホール上映、各地の団体の自主上映や学習会などへのレンタルで制作費を回収することが、ドキュメンタリー映画の基本的な運営モデルだ。そのモデルを超越し作品は動き始めた。「なぜだろう?」と思う。間違いない、観客こそがこの映画を求めてくれたのだと思つた。国を壊滅に追い込むほどの甚大な被害をもたらす深刻な事故を起こしながら、原発推進の方針を捨てない行政に深い不信を抱く人々がほとんどなのだ。だが、稼働が停止している原発立地の自治体で避難計画が策定されようとしていることなど、信じられない愚挙が続いている。一旦事故が起これば、その自治体は壊滅的な打撃を受ける。その現実を福島で経験しながら、5年も経たないうちに新たな「安全神話」が再構築されようとしている。その背景となる構図がより鮮明になったのは、まだ公開されていないが私が編集の作業設計を務めた小西晴子監督の『赤浜ロッキンロール』の映像素材だった。三陸沿岸を囲む「巨大防潮堤」を推進する国土交通省は、岩手県大槌町赤浜の住民たちの強い反発にあう。この小さな港町で海と共に生きてきた人々は、10数メートルもの防潮堤によって海から隔てられる暮らしを受け入れることはできない。町は住民の主張を理解を示すが、国土交通省をはじめ全国各地から「応援」として派遣された行政マン

も南三陸で撮っているのですが、相談に乗ってもらえますか?」

我妻和樹は東北学院大学で民俗学を学び、震災の前から民俗学研究のために南三陸で撮影を始めていた。震災の当日も南三陸に向かう車中にいた。彼自身は避難できたものの、撮影機材と記録映像を載せた彼の車は津波に飲まれたという。彼が取材していた集落・波伝谷も壊滅的な被害を受ける。記録された映像のほとんどの時間は、震災前の三陸の集落の人々の暮らしと長い歴史の中で積み上げられてきた文化、そしてそれを記録する我妻自身を描くことに費やされていた。集落の共同体がどのように営まれていたか、その営みが歴史のどのように変化してきたか。漁業や農業のディテールや四季折々の祭事などを丹念に記録したものであった。映画にしたい。山形国際ドキュメンタリー映画祭で上映したい。そんな我妻の思いに誘われて南三陸を訪れる。編集は、震災によって休業中の民宿の一室を借りて進められていた。三陸の海に面した高台にあるその民宿の敷地は、軒先数メートルのところまで震災による土砂の崩落で削り取られていた。「次の地震が来たら、ここも崩落してましかねえ」と笑みをもらす我妻に震災の惨禍を体験した者の覚悟のようなものを感じた。私は編集の助言者になんかできなかった。「ひとりでなんとか仕上げたいのです」と歯を食いしばる我妻の表情に、彼の背負ったものの大きさを

第41回イメージライブラリー映像講座のお知らせ

震災の後に
311×トキョードリフター

対談 2014年12月6日(土) 16:30~18:30
安岡卓治 × 松江哲明

上映 2014年12月2日(火) 16:30~
トキョードリフター
監督/松江哲明、72分

2014年12月6日(土) 14:45~
311
監督/森達也、綿井健陽、松林要樹、安岡卓治、92分

「震災をその目で確認する」ために、作家・映画監督の森達也、映像ジャーナリストの綿井健陽、映画監督の松林要樹、映画プロデューサーの安岡卓治の4人が東日本大震災直後の被災地へと向かい、その惨状にカメラを向けた問題作『311』。そして、2011年5月、節電のためネオンが消えた東京の街を、ミュージシャン・前野健太が歌いさす姿を撮った『トキョードリフター』。本講座では、全く違う立ち位置から震災後の日本の姿を写し取った安岡卓治監督と松江哲明監督をお招きし、制作者としてどう311に向き合ったのか、その視点や姿勢について語っていただきます。



311

監督:安岡卓治、森達也、綿井健陽、松林要樹
制作年:2011年 作品分数:92分

東日本大震災発生から15日後、安岡卓治、森達也、綿井健陽、松林要樹の4名が、放射能検知器を搭載した車に乗って被災地へ向かった。彼らは「震災をその目で確認すること」だけを共通の目的として、地震と津波、そして原発事故の被害を受けた土地でカメラを回し続ける。震災と同年の山形国際ドキュメンタリー映画祭で初上映が行われ、遺体の撮影や、制作者たちが自身にカメラを向ける姿勢が賛否両論を巻き起こした問題作。

トキョードリフター

監督:松江哲明 出演・音楽:前野健太 撮影:近藤龍人 録音:山本タカアキ
制作年:2011年 作品分数:72分

「いま、この東京の姿を記録しておきたい」。東日本大震災後の2011年5月、被災地ではなく自分たちが生きている場所を撮るために、『ライブテープ』(2009)のスタッフが再び集結し、節電のためにネオンが消えた夜の街から、朝を迎えようとしている郊外へと、ミュージシャン・前野健太が歌いさす姿を記録。主題歌「トキョードリフター」は、前野も同行したロケハンの最中に書き下ろすことが決定し、彼の依頼で松江監督が作詞を担当した。



3・11とドキュメンタリー表現の拡張

金子遊（映像作家、慶應義塾大学非常勤講師）

東日本大震災にあってから、4年が経とうとしている。地震と津波によって大勢の犠牲者をだした自然災害としての3・11と、人災という側面をもつ福島第一原発事故の3・12は、区別して考えられるべきであろう。どちらにしても、震災によって生じたさまざまなできごとを記録した「震災ドキュメンタリー」を日本のドキュメンタリー映画史に位置づけようとするとき、それがいかに途方もないことであるか改めて驚いてしまう。テレビ番組を抜いたとしても、この4年のあいだに劇場、映画祭、自主上映などで上映された作品は膨大な数になるからだ。多種多様な人が震災ドキュメンタリーをつくり続けているのは、3・11が社会に与えたインパクトの大きさを物語るが、もっといえば、震災を契機にしてドキュメンタリー表現の世界は活況を呈している。震災を撮る行為は映像表現の質を向上し、表現形式の幅を広げることに役立っているといえるのだ。それはどういうことか？

入りした「無常素描」(2011)の大宮浩一や「津波のあとに」(2011)の森元修一らの作品では、甚大すぎる津波被害を前にして圧倒された撮影者が、ひたすら横移動のビデオカメラで瓦礫を撮るショットが見られる。その後も、同じような映像は被災地に入ったカメラによって反復されることになった。「311」(2011)も第一波の作品群に属するが、他の作品とは異なるさまざまな仕掛けを凝らしている。第一に森達也、安岡卓治、綿井健陽、松林要樹という、ひとりでもドキュメンタリー作家として通用する4人がそれぞれビデオカメラを回し、撮った映像を編集するという趣向があげられる。ここには同じ被災地の現場を撮っても、複数の視点で交錯するおもしろさがある。複数の撮影者がいるという状況は、東京から福島第一原発を目ざしたが近づくことができず、東北の津波被害にあった沿岸部へむかった道程において、「震災を撮ろう」としている自分たちの姿にカメラをむける」という表現へつながっていた。

ふつうの神経の持ち主であれば、取材で被災地へ入るときに「他人の不幸をネタにして申しわけない」という殊勝な気持ちになるものだ。ところが「311」のつくり手は、未曾有の震災に興奮する自分たちの姿をあえて見せ、撮

影行為が物見遊山のなかでかけることとほとんど等価であるという本質をあらわにする。「311」は「被災地へ行ってドキュメンタリーを撮ること」自体を撮ったのであり、カメラを他人の不幸へむけることや、メディアが被災地を報道することについての再考をうながす批評的な作品なのだ。「311」には、搬送中の遺体にビデオカメラをむける森達也が、遺族から「どうしてカメラをむけるんだ」と憤慨されるシーンが入れている。震災後のメディア報道において犠牲者の遺体は、カメラアングルやフレーミングや編集によって、映像や写真から排除されるものであり、このシーンは遺体を撮影することができない状況を見せることで、そのタブーの存在を指し示すアレゴリカルな表現となっている。金石市の遺体安置所を舞台に西田敏行が扮する「おくりびと」を描いた劇映画「遺体明日への十日間」(2013)は、特殊メイクを駆使してリアルな遺体を表現しようとしたが、その直接性と「311」における寓意的な表現のあり方は好対照をなしているといえる。

とても映像であらわすことができないようなできごとを、別のもので示そうとするとき、それは換喩(メタファー)や隠喩(メタファー)の表現の力たちを取りやすい。「松本俊夫の蠅の斧」(2011)は、大木裕之、タノタイガ、小沢剛、狩野志歩といった作

ていく。淡々と歌う前野のライブを狂言まわしにして、映画は、停電や節電で暗かった東京の風景と、あの頃のアンビエンス(環境、空気感)を立ちあげる。また、都会に降る雨にぬれる前野の姿は、不可視の存在である放射線や放射性物質の脅威を暗示し、東京で低線量の被爆を受ける人たちの姿のメタファーになっているのだ。

きた。「もちろん被災地の様子をたくさん見ていましたが、結局「何が起きてしまった後に自分がいる」ということは分かっても、一体どういことが起きてしまったのかは掴めないという感じがありました。でもその話を聞いているときは、「その場で何が起きていく」という気がすくしたんです。もしかしらここにカメラを向けて映画を撮ることができるかもしれないと考えて、被災者の語りを撮ろうと決めました」とインタビューで濱口竜介は応えている。(STUDIO VOICE)2013.11.12 インタビュー・文：小林栄治。

これまで見てきたように、3・11の震災はたった1本の映画、たったひとりのドキュメンタリー作家では表現しきれない「表象できない何か」である。だからこそ、意識的なつくり手たちは、それを映像で表現するためにいろいろと手法を編みださなくてはならなかった。ぼくたちをうならせるような緊張感のあるドキュメンタリー作品の裏側には、大抵つくり手による何らかの創造的な発明があるものだ。「なみのおと」(2011)からはじまって、東北記録映画三部作を撮った濱口竜介と酒井耕の作品もその例外ではない。

「なみのおと」には、迫りくる津波の映像も、津波で破壊しつくされた廃墟の光景もでてこない。映画を構成する映像要素はといえば、宮城県の高津海岸を移動するつくり手たちの姿と、それにオーバーラップされる地図の画像。震災後に撮影された何でもない風景のショットと、地震と津波の体験を語る人たちのインタビュー映像だけである。これだけで興味をそそる作品に仕立てているのだ。どのようなマジックを働かせたのか？

震災から1ヶ月後に、仙台市で「3がつ11にちをわすれないためにセンター」という、震災と復興の記録をするプロジェクトがはじまった。濱口はそれに参加するため仙台滞在をはじめたが、しばらくは何をどう撮っていいかわからなかったという。ところが、ひとりの市議員がまわりの人に津波にあった体験を話しているのを聞いたとき、はじめて震災に実感として触れることがで

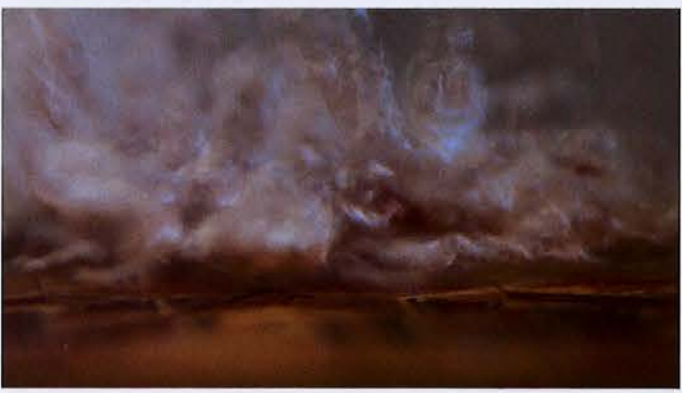
「なみのおと」では、単なる被災者の体験の聞きとりインタビューではなく、ふたり以上の被災者が語り合うダイアローグとなっている。そして驚くことに、話している人を切り返しのショットで正面から撮っているのだ。通常であれば、Aさんを正面から撮り、それと話すBさんの正面のショットに切り返したら、

影行為が物見遊山のなかでかけることとほとんど等価であるという本質をあらわにする。「311」は「被災地へ行ってドキュメンタリーを撮ること」自体を撮ったのであり、カメラを他人の不幸へむけることや、メディアが被災地を報道することについての再考をうながす批評的な作品なのだ。「311」には、搬送中の遺体にビデオカメラをむける森達也が、遺族から「どうしてカメラをむけるんだ」と憤慨されるシーンが入れている。震災後のメディア報道において犠牲者の遺体は、カメラアングルやフレーミングや編集によって、映像や写真から排除されるものであり、このシーンは遺体を撮影することができない状況を見せることで、そのタブーの存在を指し示すアレゴリカルな表現となっている。金石市の遺体安置所を舞台に西田敏行が扮する「おくりびと」を描いた劇映画「遺体明日への十日間」(2013)は、特殊メイクを駆使してリアルな遺体を表現しようとしたが、その直接性と「311」における寓意的な表現のあり方は好対照をなしているといえる。

Aさんを撮っていたビデオカメラが映りこんでしまう。それでは、切り返すときに実際には間があつて、ビデオカメラを取りのぞいたというのか。だが、ふたりの対話は流れるように進んでおり、そのような気配はない。一体どのような撮ったのか。正解は、AさんとBさんがむき合う椅子を横に少しずらし、それぞれの正面につくり手たちがビデオカメラを構えていたというのだ。つまり、対話をする人たちはビデオカメラの正面に座り、斜めむかいに相手を見ながら話していたのである。これは単に、ドキュメンタリーにおいて切り返しショットを可能にするための技術的な発明ではない。インタビュー形式を使わずに、震災から一段落した時期に、姉妹、夫婦、地元仲間、友だちといった親しい人たち同士が対話して、3・11の体験について対話型で語る場をつくりだしている。しかも対話相手も親しい人であり、カメラを意識していても、演劇性が加味された魅力的な時間が記録されている。スペクタクル性のある映像もインタビューも使われないのに、被災者の臨場感あふれる語りによって、ぼくたちは目眩や興奮へと誘われることすらあるのだ。



「なみのおと」



「松本俊夫の蠅の斧」— 記憶巡礼/狩野志歩 (画像提供・佐野画廊)

多彩な表現を織りなし、これからもつくられていくだろう。歴史上、東北の海岸をおそった数々の地震や津波と、今度の3・11のちがいは、ぼくたちの手のなかに、すぐに撮影することができるといえる。先端的なドキュメンタリー表現の宝庫である「震災ドキュメンタリー」を見て、さまざまな映像表現の可能性に触れながら、あの日のできごとをもう一度考えてみてはいかがだろうか。



「松本俊夫の蠅の斧」— 万象無常/タノタイガ (画像提供・佐野画廊)



「トーキョードラフター」



「311」

人は映像にどんな思いをこめてきたのでしょうか。
映像は技術の進歩とともに変化してきました。
しかし高度な技術がなかった時代にも、「何かを見たい」「伝えたい」、あるいは「何かを表したい」という思いがありました。
このシリーズでは、映像玩具やフィルム、映写機などを収集される松本夏樹先生のコレクションを通じて、
人間の映像に対する根源的な姿を巡っていききたいと思います。

イメージ・コレクション 其之九

『映像に遺された満州』

松本夏樹（武蔵野美術大学、大阪芸術大学非常勤講師）

本学美術館・図書館民俗資料室ギャラリー展示
19「承德の民藝品—伊東祐信・知恵子コレクション
展—」関連企画「映像に遺された満州」（2014年9月
22日～10月11日、於イメージライブラリー）で映像展示した
フィルムは二つの点で重要である。

ひとつには、これがフランスのパテ・ベビー 9・5
ミリフィルム、映画発明後に初めて登場した個人向
け小型映画による映像であり、発売翌年の大正一
二（1923）年の関東大震災直後に日本に到来、個人
の映像記録が可能であった為に、時代状況からして
中国サイドから撮影・現存の可能性がほぼ皆無な
当時の満州の姿が個人映画に残されていること、そ
していまひとつの点とは、これらの映像が立場の異
なる二人の民間人によって違う時期に撮影されてい
ることである。

一人はおそらく企業活動の視察で「満州國」成立
以前に渡航して彼の地でカメラを回し、もう一人は
医師で、まさに「満州國」建国の瞬間、昭和七（1932）
年三月一日の祝賀大会からその撮影を開始してい
るのである。

前者の撮影時期は大正一三（1924）年から昭和五
（1930）年までであろう。なぜなら昭和六（1931）年に
関東軍による南満州鉄道爆破「柳条湖事件」から満
州事変が勃発、翌年三月一日には「満州國」が成立
して、長春を新首都「新京」と改名するが、映像には
南満州鉄道（満鉄）の車窓から撮った遼陽、撫順、
奉天そして長春の駅名も写っているからである。奉
天では忠霊塔などを訪ね、また長春の街並み、ハル
ピンのロシア人街の景観とその賑わい、黒龍江辺の
ロシア人村落など、関東軍の傀儡国家「満州國」成
立以前の姿を知ることができる。

後者の医師が撮影した二巻のフィルム缶には
各々「建国運動」と「家庭生活」と記してある。「建国
運動」巻頭では祝賀行列中に伝統芸能「高足踊り」
や、関東軍指導下の新制満州国軍騎兵隊がみられ
る。続いて所謂匪賊（抗日ゲリラや統率を離れた国
民党軍残党など）を河原に引き出し公開銃殺するさ
まが写っている。医師が関東軍上層部と親しくなけ
れば勿論こうした撮影が許可されよう筈もなく、おそ
らく監察医だった為に死亡確認の要から処刑現場
に赴いたのだろう。民間人とはいえ特殊な立場にい
ればこそ、個人の小型映画に稀有な情景が残され
たのである。

「家庭生活」の巻には医師の家族がピクニックや
テニスをしたり、毛皮に身を包んで犬の散歩をする
など「満州國」支配階級日本人としての優雅な外地
生活を楽しむさまがみられる。満鉄の食堂車や豪華
なソファ付展望車で旅行もしている。この映像が
現存しているのは、ソ連軍侵攻の際に悲惨な運命に
見舞われた満蒙開拓団などとは違い、医師一行が
思い出のフィルムを持って早々と日本に引き揚げるこ
とができたゆえであり、当時の個人映画という存在
の皮肉を思わざるをえない。

未だ江戸情緒を残していた東京が、関東大震災
を契機に舞台装置めいた看板式建築の林立するモ
ダン都市へと変貌し、明治以来の日本国家が日清
日露、第一次大戦の相継ぐ勝利を背景に推進した
近代化は、ここに西欧追従を脱して、やがて自覚的
な様式として選びとった「大東亜」のモダンスタイル
を獲得していく。「昭和モダン」と命名される内向きの
時代定義とは相違して、疑似的国際社会としての大
東亜スタイルは、政治的立場の如何を問わず、日本



満州国騎兵隊

人の謂わば未来志向の表象となって出現した。

そして、個人映画が登場したのは、まさにそうした
変貌の時代の最中であった。近代アジアの未来国
家である王道楽土「満州國」が成立する。震災直後
にアナキスト大杉栄を暗殺した甘粕元憲兵大尉を
長とする満州映画協会「満映」が、そして最新鋭蒸
気機関車「あじあ号」を擁する国策会社「満鉄」が、
大東亜モダニズムの尖兵として東亜の盟主ニッポン
のイメージを増幅する。昭和三年の御大典当時、官
製唱歌に「昭和、昭和、昭和の子供よ僕達は…」と
唱われたアジアの夜明けの子、少国民は、この自覚
された近代アジアの未来を担う子供たちというイメ
ージを自らに課していく。彼らはやがて十数年後、未
来社会の範となる筈の日本のモダン都市群が焦土
と化すさまを目のあたりにするだろう。

擬態された東亜のモダニズムはただフィルムの薄
明の中にのみその幻影を留めるに過ぎない。しかし
生き残ったかつての小モボ、モガたちは、敗戦後の
新生日本建設に彼らの未来像を重ねていく。だとす
れば現代日本とは、とりもなおさず幻影の幻影、フェ
イクなインスタレーション未来国家のそのまた投影像
ではないのだろうか。「満州國」が偽皇帝愛新覺羅
溥儀と、男装の麗人川島芳子と、支那の歌姫李香
蘭こと山口淑子に象徴される、つまり追放された者
と皇帝、男と女、中国と日本の差異の越境とアイデ
ンティティーの曖昧さの中に、薄明「彼は誰れ」の
内に立ち現れるのであれば、満州帝国成立八十年
後の現代日本もやはりレビュー終演後の舞台装置
の如き、曖昧な時の中に投影された未来像だとは
云えまいか。

IMAGE LIBRARY NEWS 第31号

編集：木村美佐子・佐々木友輔
デザイン：西中賢（西中デザイン事務所）
発行：武蔵野美術大学 美術館・図書館
発行日：2014年12月6日

武蔵野美術大学 美術館・図書館 イメージライブラリー
〒187-8505 東京都小平市小川町 1-736
TEL: 042-342-6072
URL: <http://img-lib.musabi.ac.jp/>

MWU M&L



満州に暮らす日本人

