

プロキノ「小森静男 能登節雄」 亀井文夫

羽田澄子 土本典昭 黒木和雄 時枝俊江

原二男 佐藤真 森達也

鈴木志郎康 松本俊夫 大木裕之 川口肇

柳澤壽男 松川八洲雄 高嶺剛 呉徳洙

是枝裕和 土屋豊 河瀬直美

たむらまき 工藤充 久保田幸雄 大津幸四郎 松村禎三

ドキュメンタリー映画は語る 作家たちとびーの軌跡

山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局 編

未來社

佐藤真

聞き手：阿部マーク・ノーネス

1 水俣運動の日々、そして映画の世界へ

阿部マーク・ノーネス (以下、ノーネス) まず東大では哲学の勉強をしたんですよね。授業には行っていましたか？

佐藤真 (以下、佐藤) いや、学校にはほとんど行かなかつたね。

ノーネス 日本人は授業に出ないことがプライドになるみたいですね。

佐藤 プライドというか、たださぼっていただけというか。もう大学の三年頃から水俣に行ったりとかしていたから。

ノーネス 学期中？

佐藤 学期中に(笑)。最初に行つたのは、三年の時だったかな。四年の時に『無事なる海』(一九八三)のスタッフになって、半年くらい水俣に行っていました。

ノーネス どうして哲学だったんですか？

佐藤 哲学の本は、高校の時からちよちよは読んでいましたので、大学は文学部で哲学をやろうかなと最初から思っていました。実際にはぜんぜん真面目に勉強しなかつた。やはりドイツ語、フランス語がちゃんとできないと、あの学部では相手にされないでしょ。僕は語学とかをやらずに、どこか大学の外に出かけて行くというほうに、自分のウエイトを持っていたので、ほとんど大学には行けなかつた。

佐藤真

今になつてちゃんとやるときはよかつたなと思います。すごくベーシックなことや、物事の論理の組み立て方、哲学的な物事の考え方はすごく必要とされてくるし、映画というものはものすごくそういう側面が

佐藤真 (たむらまき) 一九五七年、青森県弘前市に生まれ、東京で育つ。学生時代に訪れた水俣でドキュメンタリー映画と出会い、『無事なる海』(香取真孝監督)の製作に参加。その自主上映の場で新潟・阿賀野川に暮らす人々と出会う映画作りを体験し、スタッフとして三年出立いの村に暮らして『阿賀に生きる』を完成。山形映画祭(優秀賞をはじめ各賞を受賞。その後ドキュメンタリー作品を中心に制作。編集でも『おてんとさまがほしい』(一九九四、渡辺年雄監督)『ナリシヤの村』(一九九七、本橋成一監督)『ジョンおぼさんのクニ』(二〇〇〇、班島義隆監督)『わたしの季節』(二〇〇四、小林茂監督)などの作品に携わる。一九九九年より映画芸術家協会主任講師、二〇〇二年より京都造形芸術大学教授。二〇〇二年八月から文化庁派遣芸術家在外研修員として一年間ロンドンに滞在する。著書も多く、『日常といふ名の鏡——ドキュメンタリー映画の界隈』(一九九七)『ドキュメンタリー映画の地平——世界を批判的に受けとめるために』(二〇〇二)『映画が始まるどこどこ』(二〇〇二)『まどろみのロンドン 映画作家の妄想スケッチ』

あるでしょ。

ノーネス そう。

佐藤 大学三年の時に専門を決めなくてはいけないので、ちよつと恥ずかしいですけど、僕はヘーゲルだったのね。それは、ヘーゲルくらいしか知らなかったって、そんなものですけども(笑)。

ノーネス その時に芸術には、あまり興味はなかったのですか？

佐藤 芸術……そうねえ、学生時代に僕は映画ではなくて演劇をやっていたんですよ。それで友だちと学生演劇みたいなことをやっていて、結局それももうまくいかないというか。またいっぽうで社会的な問題へも関心が自分なりにあって、僕の大学時代は七〇年代の後半から八〇年代の前半で、その時社会的な問題でどこかに出かけていってなにかできる場所というところ、三里塚と水俣しかなかったという感じだった。かっつての運動のピークは既に終わっていたにせよ、三里塚でも七八年の管轄塔占拠はまさに同時代の出来事だったし、水俣でも未認定患者の一連の闘争の中で、環境庁前の座り込みなどはしばしば行なわれていた時代ではあったんですね。そこには運動の現場が確かにあった。水俣の運動のほうに関わるようになった直接のきっかけは演劇でしたね。砂田明さんという、ひとり芝居をやっていた人がいました。砂田さんが水俣に移り住んで十年が経ち、その間蓄積してきたことをひとり芝居に立ち上げて、東京の浅草の木馬亭という、浪花節とか浪曲をやる昔の演芸場なんですけど、そこで芝居をやることになったんです。石牟礼直子原作でした。その時に水俣に関心を持っている人で、しかも演劇にも関わっている人で手伝える人はいないかという呼びかけが来たわけです。それで水俣に関わるようになりました。

ノーネス 具体的にどのように水俣に関わっていたのですか？

佐藤 僕はね、砂田さんの芝居の手伝いで水俣に行つて、それとは別に水俣の相思社の学生・市民向けの、実践学校というのですが、ワークショップみたいなものに参加したりしました。水俣病の患者さんの家に二百くらい訪れて、授業とか手伝いと称する交流みたいなものをするプログラムです。僕は生まれたのは青森だけど東京の団地で育つて、親父はサラリーマンですからまったくの都会育ちで、日本の漁村の暮らしにはまるまる馴染みがない。水俣病の運動の世界とつながりは、漁村に暮らす田舎の暮らしみたいなもの

に、衝撃と魅力を感じたところがありました。その時に後に『無量なる遊』の監督となる香取直孝さんが、映画を作りたいということ一人で来ていたわけ。彼は「とにかく僕は映画を作るんだ」と言っていたけど誰からも相手にされずにいた。それで香取さんが「水俣で来年くらいから映画を作るようになっていて、東京で制作部みたいな仕事をしてくれる人が必要なんだけど、佐藤君とかかね？」と。そんなふうに、最初は軽い気持ちで、手伝いのつもりでドキュメンタリーの世界に足を踏み入れたわけです。意外とみんなさういう軽いノリで入つていつちやうと思っただけ。当時僕にとって現場というのがものすごく魅力的で、強い意志を感じて憧れてしまうわけです。現地から帰ってきたスタッフの報告とかから、現地の匂いがブンブンという感じ。東京の運動はただだらしているけども、三里塚でも水俣でもいろいろな問題はあるし、実際に物事が動いている現場でもある。やるべきことはいっぱいある。運動をしている実感みたいなことを語られるとついウツリしてしまうわけです。そういう所で映画を作ろうと香取さんに言われたものだから、それはやっぱり憧れるわけです。しかもその当時、土本さんがまだ水俣の連作を続けていたけれども、土本さんの水俣のグループなんかは、怖くてとても入れない。

ノーネス 怖かつたんですか？

佐藤 怖かつたよ、やっぱり。つまり僕なんかは絶対に相手にされないだろうということですよ。学生で水俣に一回行つただけで、今まで社会的な運動もまったくやってないし、もちろん映画の経験もなくて、政治意識が明快にあるわけでもない。ただなんとなく憧れてという程度の人間が、土本さんの映画のグループに入れるわけがないと僕は思っていました。あの当時はすでに土本さんの青林堂にはピシッとしたスタッフ集団ができていて、助監督だつてわざわざ学生なんか使わないしね。

ノーネス 小川プロと違って。

佐藤 そう、小川プロと違ってね(笑)。「君、そうか、映画好きか、じゃあご飯を作つてくれ」というようなね(笑)。それとは違って、非常にはつきりとしたスタッフ論を土本さんは持っていましたね。水俣に関わっていましたから土本さんとは、すれ違ひわけです。さまざまな集会に土本さんは必ず出てきて、今の状況に関して映画の立場から、鋭利な分析をバァーッと行っていくわけですよ。僕にとってはもの

(二〇〇四、以上 颯風社)『エドワード・サイト OUT OF PLACE』(みすず書房 二〇〇〇)がある。

おもな監督作品 (*はテレビ作品)
『阿賀に生きた』(一九九二)
『我家の出産日記』(一九九四) *
『小さな公園の子供たち』(一九九五) *

『狐火伝説の町』津川 (一九九五)
『写真で読む東京』(一九九六) *
『水俣病はアオQ&A』(一九九六)
『嵐のかけ橋——台所と農業をつなぐ地域自立への長い挑戦』(一九九七) *

『保育園の日曜日』(一九九七)
『まひるのぼし』(一九九八)

『日本NGOとバナナ村の十年』(一九九九) *

『女神さまからの手紙』(一九九九)

『SRS AND OTHERS』(二〇〇〇)

『花土』(二〇〇一)

『表現という映画』(二〇〇一)

『市場最大の作戦』(二〇〇一)

『嵐の文人』野尻雅彰 (二〇〇二)

『阿賀の記憶』(二〇〇四)

『中東レポートアラブの人々から見た自衛隊イラク派兵』(二〇〇四)

『エドワード・サイト OUT OF PLACE』(二〇〇五)

★『無量なる遊』——一九八二 水俣

一九八三年／バートカラー／16mm／八一分／フィルム工房／監督：香取直孝

一九八二年の水俣。有機水銀による汚染もひと際露したかに映る構構島など天草の島々や不知火海の沿岸、遊覧船と患者さんなどを訪ねる。

すごく速い感じの人で、土本組のスタッフは一番先端を歩いている人たちでした。『無事なる海』のスタッフは、その次の次の世代くらい。香取直孝はまったく無名の人間で、怖いもの知らずの性格でしたから、だからこそ土本さんの作っている映画の現場で、「自分も映画を作るんだ、家を借りて住み込むんだ」と言い出せた。実際に映画がスタートして、いざ現地に一年住み込むという段になって、僕は一年のうち水俣に行っていたのは半年なんです。本当は東京の制作部だから半分東京にいて。でも東京にいてもぜんぜんやることないの。それで大学にも行く気なくなつて、水俣に行つては漁師の手伝いだとか、みかんおぎりの手伝いをやりながら、焼酎飲んで村の人からいろいろな話を聞いたり、「あの人に話を聞いてきて、撮影の許可もらつてきました」とかやつていました。

2 集団生活と『無事なる海』

ノーネス では次の段階として、新潟に行つて集団制作の形で『阿賀に生きる』(一九九二)に取りかかったのは、かなり自然な流れだったんですね。

佐藤 そうですね。映画を作ろうと思つた時に一番最初に考えるのが、どこに家を借りようかとか、どういう家にしようかとか、そういう住み方のほうなんです。『無事なる海』の時も、最初に暮らした家はちやうど女島と榎浦の境目の小さい川があつて、その前の崖の下の日陰の家でした。集団生活には向いていない家で、個室もないし、だつと部屋が続いているだけで。僕がいる時は四人で暮らして、そういう空間だから人がいっぱい訪ねてくるんです。小川プロと同じ男所帯ですから、夜遅くまで酒飲んでるでしょ。村でだんだん知りあひが増えてくると、「あつ、まだ起きてんな」とか思つて「ヨッ」つて焼酎持つて立ち寄つてくるわけです。まさに小川プロ的だね。それがやつぱり楽しかつた。そういう場所です。いろいろな人たちが話をして、自分たちがそこにいて……関係がどんどん広がっていくわけです。

ノーネス 深くなつていく。

佐藤 そう、深く濃くなつていくのね。榎浦の小さな家に住んで、そこで私生活がない小川プロ的な合宿生活をしたりすることの弊の原点かもしれない。学生だつともう気楽でしたけど、本当はそれはすごくしん

どいんですよ。やつぱりバラバラの私生活がちゃんとあつて、その集合としての共同性があつたほうがいい。僕は映画を作るたびにあちこちで家を借りたり、山形の長井市でテレビのドキュメンタリーを作るのにも半年くらい家を借りたりしたんだけど。それもみんな個室があるアパート形式の家ではなくて、古くて小さくて畳があつて、障子しか仕切りがないという感じの家なのね。まさに小川プロの牧野の家みたい、不思議なことにそんな家はばかりをずっと借りてきたわけ。そういう家を借りることで、自分が映画をスタートするという決意を固めてきたのかもしれないな、と思いますね。

ノーネス その当時に、小川プロについて考えていましたか？

佐藤 『無事なる海』を作つた時は、ただの助監督だったし、ぜんぜん考えていない。八〇年代の前半に、若い映画のグループで住み込んで長期取材をしていくような、しかも水俣病というある程度社会的な問題をテーマにしている人は確かに少なかつたよね。小川プロの人たちも、土本さんも、青林舎の人たちも、いろいろな形で応援をしてくれましたよ。一番よかつたのは、彼らの映画を全部見せてくれたことね。小川プロの映画もその時に、初めて全部見ました。朝から晩まで、みんなで『三里塚』シリーズを全部順番で見ました。

ノーネス 年代順通りにですか？

佐藤 『日本解放戦線・三里塚の夏』(一九八八、小川紳介監督)から順番通りに。カメラマンの樋口司朗さんの幕張にあつた実家を、東京にいた時は編集室代わりに借りていた。障子を開ければ広間になるから、スクリーン立てて朝から晩まで映画を見る。土本さんの水俣の全映画、小川プロの三里塚の全映画、作る前に集中的に全部見て、そして映画のアプローチや方法論をいろいろスタッフで議論するわけです。これはどうやつて撮影していたとか、田村正毅さんはどんなふうによつていたとかね。土本さんと小川さんが作つてきた自主映画の巨大な山脈みたいな作品群を、それぞれ三日くらいでガーッとスタッフととも

に一気に見たということは、強烈な映画体験としてありましたね。

★2 『阿賀に生きる』

一九九二年／カラー／16mm／二五分／阿賀に生きる製作委員会
新潟県阿賀野川のほとりに住む人々の生活を三年間スタッフが住み込んで取めたドキュメンタリー。

『阿賀に生きる』撮影時



3 土本監督と小川監督の強烈な影響下での『阿賀に生きる』

ノーネス 小川さんと土本さんの話がすぐに出てきましたが、佐藤さんとお二人の関係をお話していただけますか？

佐藤 僕はすごく明快に意識をしていたんですが、『阿賀に生きる』を作った時に、アプローチとスタッフ論は住み込んで集団制作体制でやっていく訳ですから、明らかに小川さんなんですよ。しかも、録音の菊池（信之）さんに最初から相談をしていたし、『阿賀に生きる』をスタートする時に、最も信頼を置いて、いろいろなことを相談に乗ってもらったのは福田（克彦）さんだった。

ノーネス そうでしたか。

佐藤 福田さんの考えている映画スタッフのありかたは、小川プロに対する非常に批判的な考え方を、僕は『阿賀に生きる』を作る時の一つの指針みたいにしてきたところがあった。その時は青林舎の人たち、土本さんのグループの映画スタッフのありかたは、完全に僕の意識の中では切れているような感じをしていたのね。だけど実際にテーマにしている対象は、土本さんがやってこられた水俣の世界なわけですよ。映画の対象をどういうふうに分断的に見ていくのかということに関して、土本さんがやってこられた、水俣病の全体像、それから政治的な分析、あのバランス感覚、情勢分析というか、そういう中からこうグッと本質をつかんでいくという、そこはすごく意識せざるを得ない。でも映画の方法論というのは小川さんのことを考えていて、だけでも小川プロの問題点や失敗したところを福田さんから嫌というほど聞き、菊池さんからも聞きながら自分たちの集団制作のやりかたを考えてきた。それから飯塚（俊男）さんも小川プロを辞めた直後に、一度来てもらったことがあったのね。小川プロに関して僕は最初からまったく恐れは持っていなかったけど、小川さんが新潟から飯豊山を挟んで山向こうの上山市でやっていることは常に意識していた。とにかく小川プロのようになっちゃいけない。でも結果として同じようなことをやってきて、同じようにスタッフに関しては権力構造・ヒエラルキーとかさまざまな問題を、起こしてきたなあと、そういうところはありますけどもね。

ノーネス それからお金の問題もありますよね。

佐藤 一番の製作資本集めのやりかたの違いは、借金をしないでカンパで資金集めをするということ。例えば十万円を「貸してください」と言えは借りられるんですけど返さない。でもくださいって言ったら、それは無理だからカンパなら一万円が限度ということになる。仮に一千万カンパで集めようとする場合、千人以上の人に声をかけないと無理ですよ。だからすごく労力がかかるわけですよ。そんなことは無理だろうと思っていたけど、小林茂が助監督でついていっしょにやっていた柳澤壽男さんはそれをやってきているわけですよ。ああいう本当に温厚なタイプの非常に丁寧な人間関係を作る監督が、頭を下げ手紙を書き、名簿を集め団体をまわり、ひとり一口一万円、その時まで五本の自主映画を作ってきているわけじゃないですか。小川プロの場合には小川さんのカリスマ性と、スタッフもその尻の威を借りながら、お金を借金で集めて連作をしていく。でもそれらのほとんどは返済できなかった。最初から返せるあてもなく借りているわけですから、小川さんが亡くなった後、一億ほどの未返済の借金がそのまま残るわけですよ。僕らがあの時に考えたのは、小川さんのようにならないために自分たちは借金をしないでカンパを集めていくということ。そのための市民の組織みたいな製作委員会をみんなで立ち上げて、やっていくことが必要だったと思いますね。

ノーネス 佐藤さんに限ったわけではないのですが、どういうわけか多くの人たちは日本ドキュメンタリーの方法論の話をする時には小川と土本さんを、時々、原（一男）さんも鈴木（志郎康）さんも出てくるんですけども、だいたい土本と小川ですね。どうしてなのでしょう？

佐藤 僕の場合は小川・土本の直接的な影響の渦中から映画をスタートしてしまっている。そういう小川・土本の強烈な影響力の中にいたので、その外に広がっていた多様な日本ドキュメンタリーの裾野の広がりが見えなかつたって感じがする。日本のドキュメンタリーの多様性みたいなことに気づくのは、ずっと後になってからでしたけど、その当時は見る機会がなかった。僕にとっては、目の前に立ちほだかる小川・土本の巨大な壁とどういふふうに対決するのかが、最初に映画をスタートする時の課題のような感じだった。ただ当時、小川プロの集団制作の渦中で苦しみながらも、個人映画に移行していっ

た福田克彦さんから、小川・土本のスタッフ論を越える可能性の示唆を受けていたのだとは思う。

ノーネス 『阿賀に生きる』以降の映画の時は二人について考えましたか？ まったく違う方法、スタッフとアプローチですね。

佐藤 そうそう。『阿賀に生きる』以降は自然とぜんぜん違う方法論を考えられるようになった。小さいながらも僕も一つの拠点ができたね。これと同じ方法を続けたら小川プロにならざるを得ないなっていうことを痛感しましたね。正直言って、こういう住み込んで撮る作り方はとにかくしんどいので、続かない。

ノーネス 時に年とつたらだんだん、難しくなるでしょう。

佐藤 そう。自分で三年間共同生活をしてみて、スタッフといういろいろゴタゴタしながら映画を撮って、それで『阿賀に生きる』の上映が終わった時に「こういう映画の作り方はもう二度とやるまい」というか「できない」と思った。その時に「小川さんって、よくあんな集団制作を続けてきたな」というか、人ごとでなく驚異的なことだと思えるようになった。その集団の中で小川さんがいかに孤独だったのかということも、福田さんとか菊池さんなどのスタッフが小川さんを批判するっていうことはまったく別の次元で、思いました。二〇数年間共同生活やってきた中で、いつも「あーっ、いつたいなぜ僕はこんなことをやり続けているのだろう」という疑問に最も苛まれていたのが小川さん本人だったんだろうと、すごく想像できるようになりましたね。だからこそ僕は小川さんとはまったくアプローチもスタッフ論も違う映画を作りたいは良いのだ、と思いました。

4 田村正毅のカメラと『SELF AND OTHERS』

ノーネス おもしろいと思ったのは、佐藤さんはカメラマンとして田村（正毅）さんと大津（幸四郎）さんを使いましたね。

佐藤 そうなんだよねえ（笑）。今やっているサイドの映画でも大津さんといっしょにイスラエルに行っていましたしね。

ノーネス その二人といっしょに作るごとの違いはなんですか？ なにが戦略があつたんですか？

佐藤 そこに関してはそんなに明確な戦略はないですが。

ノーネス 『SELF AND OTHERS』（二〇〇〇）を見ると、田村さんは本当に最適なカメラマンだと思いました。スチール写真についてのドキュメンタリーなのに、時間と時間の流れを強調する田村さんの撮影を選択した。あれがおもしろかった。

佐藤 田村さんと一度なにかをやりたいたずらと思つていた。逆に言うと田村さん以外のカメラマンじゃ絶対に映画にならないと思つていました。

ノーネス どうしてですか？

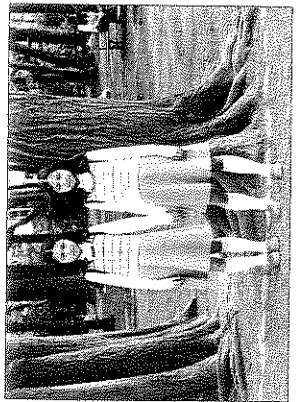
佐藤 つまり写真というモチーフをどう撮るかということだけでは、あの映画は成り立たないと最初から思つてたんです。牛腸茂雄の不在を、どう撮っていくのかが大問題で、その意味で田村さん以外に考えられなかった。それで、『SELF AND OTHERS』の時はスタッフのほうから映画のスタイルが決まっていって感した。それから録音の菊池さんには、企画の思いつきの段階から相談していました。普通のドキュメンタリーのような人物伝とか評伝とか、写真評論家が出てきてその人について語るのではなくて、まったく違うアプローチの映画ができないか。物音とか声とか気配が映像と微妙にずれていき、その微妙なズレと物音が醸し出すニュアンスが想像力を掻き立て、映画のモンタージュの柱になっていくような映画を作りたいという話をしていました。

ノーネス 牛腸さんの写真は対象に出会う瞬間を捉えているんですね。でも、映画には人がほとんど出てこないですね、その対立がすごくおもしろかった。『略称 連射殺屋』（一九六九、足立正生監督）を思い出しました。風景の使い方について、なにか考えがあつたのですか？ 中心人物が不在なわけですから、人がほとんど出てこず、風景のほうに向かっていく。

佐藤 考えたのは牛腸茂雄についての映画ではなくて、牛腸茂雄が見た風景についての映画。だけど牛腸はすでにあの時点で一七年前にこの世を去っているわけなので、見た「かも、しれない場所」に立つて、彼が見えなかった風景を撮る。つまり一七年前の風景と今の風景とまったく違いますからね、それを撮ろう

★『SELF AND OTHERS』
二〇〇〇年 カラー / 16mm / 五三分 / ユーロスベース
一九八三年に三六歳で夭逝した写真家牛腸茂雄の残した写真集『SELF AND OTHERS』を中心に、写真表現を追求し、牛腸の線跡と見たかもしれない風景を辿る。

『SELF AND OTHERS』◎牛腸茂雄



と。田村さんも「それはおもしろいね、じゃあ行ってみようか」と言ってくれて。その場所に行くと、僕が考えていた「不在のイメージ」とはぜんぜん違うものに、田村さんはバツと興味を持つんです。例えばその時に吹いていた風とか、雲がこうチヨロツときたとか、波がこうサラサラきたとか、それをぶつくと撮るわけです。田村さんのカメラはその場にあるなにか気配みたいなものを撮る。何度も現場に行つて牛腸茂雄のことを考えてどういうふうに映像化をするか、という演出家の意図とはまったく別なイメージを直感で捉えていく。そこが田村さんのカメラの一番すごいところだと思います。田村さんのカメラの骨格を支えている論理はそこにあると思いますね。

映画の最後に出てくる牛腸茂雄本人の声は、僕がはじめて牛腸の実家に行つた時の調査で出てきたんです。カセットテープに入つていて、この声を聞いて僕は「これで映画になるかもしれないな」と思いました。声の質と語られている言葉がすごかった。「こんにはほ」とか、「一、二、三、四」とかの抽象的言葉と、「この声はどのように聞こえているだろうか」というような虚空にむけた呼びかけまであつて、まさに僕は寺山修司が書いた脚本のような気もしたんです。すごく情感的であるし、誰かになにかを謎のまま投げかけているような。でも田村さんは「それは最後まで聞かせないでね」と言っていた。それは僕にもわかつたのね。つまり撮影をする時に、その声のイメージに縛られたくない。牛腸茂雄とは私たちスタッフの誰も会つたこともないし、いくつかの写真を見たにすぎない。だけでもあの声はその肉体みたいなものを、姿形くらいまで、こちらに想像させてしまうくらい、強烈にその存在感をアビールしてくるんですね。目に見えないもの、声とか発語とかのニュアンス、物音が醸し出す気配ということでしょうか、その人が不在であることでその人の気配がするもの。目に見えるものとしては風だったりとか、波とか、光がこう澄れているとか、そうした現象の中から勝手にこちらが想像するものなのですから。そういうことが僕の映画の中で人の存在感というのを考える時にすごく大事になってきているんですよ。『SELBY AND OTHERS』以降、『阿賀の記憶』も本当にそう。だからすごく微妙なところで成り立っている映画だなあと感じますけれども。

ノーマス 音とイメージの相違とか合うところとか、それはドキュメンタリーのひとつの本質ですね。

佐藤 そうそう、だから僕は写真というものにもどうしてもこだわつてしまつてしまいます。動かない映像というのは、物音や声などに対してものすごく聞かれているし、動きが欠落することで想像力なものすごく掻き立てられるわけです。画が動くということ自体にもものすごく力がある。人がまばただけでもすごい力があるわけです。ところが牛腸茂雄の写真はまばたきもしないでじつところこちらを見つめている。その時間というのは、普通われわれが人と会つた時に体験をする時間とはぜんぜん違う。そうした逃げようのない間の悪い時間によつて、ものすごく鋭利なあのまなきしがこちら側に突き刺さってくる。これは写真特有の表現でそれを映画に取り込んだ時に、動かないことによつて音の力とか、あの声の力がものすごく増して不思議な時間感覚が生まれてくる。それが僕の考えている映画の方向になってきて、ドキュメンタリーの本質からはだんだんすれてきたという感じなんですよ。

ノーマス 大津さんはどうですか？

佐藤 大津さんとは『まひるのほし』(一九九八)、『花子』(二〇〇二)とごいっしょして今度の『エドワード・サイト OUT OF PLACE』(二〇〇五)まで三本目です。大津さんのカメラつて不思議なんです、ラッシュの印象がいつも悪いんですね。クロスタップで奇つたりフォトジェニックに構図に凝つたりしないで、いつも中庸に構えている。なにに対してもいつも全体の雰囲気新鮮な目で受け止めようとしているのですが、ミドルショットの連続で同じようなショットばかりにラッシュの時に思えてしまう。でも編集で刈り込んでいくと、そのミドルショットがにわかには瑞々しく光ってくるんですね。編集でいじり尽くすまでなかなか大津さんのカメラの本質は掴みきれない。そうした大津さんのカメラの力を痛感したのが、『まひるのほし』でした。

5 表現の根本を問う『まひるのほし』と『花子』

佐藤 『まひるのほし』はそれまでの自分の仕事と比較すると予算規模がすごく大きくて、だからロケハンですいぶんあちこちの障害者の施設をまわりましたね。監督の僕としては「障害者なのにこんなにすばらしい芸術活動をしている」というような優れた障害者アートを紹介する映画じゃないものになつて

★4 『まひるのほし』
一九九八年／カラー／16mm／九三分／シタロ
七人の障害者を持つアーティストたちの創作活動と日常生活。アートとはなにかを根源から問う作品。
★5 『花子』
二〇〇二年／カラー／35mm／五八分／シタロ
京都府山崎町に住む自閉症の今村花子さんが毎日続ける「食べ物アート」。母親の知左さんがそれを写真に収めていく。開かれた家族像が見えてくる作品。

するか、ということはずっと悩んでいました。芸術の誕生の現場をどう撮るのかということとともに、優れる。つていうことはいったいどういうことなのかということを考える隙間をずっと求めていたんですよ。その時にシゲちゃんの話をお聞きしました。人間がやむにやまれずにこだわっていくこと、そのことが意味があるとか、仕事になるとか、人や先生からやりなさいって言われたとかではなくて、これをやらないと生きていけないというヒリヒリする欲望の中に、表現の根本があると思う。そのこと自体は無意味なことなのかもしれない。でも意味がない無償の行為だからこそ、できたものが作った本人とは離れて、どこかに置かれた時に、まったく無縁の人が感動したりするんだと思うんです。知的障害者の人たちがやっていることはまさに無意味なことなんです。それがごだわり行動、つてよばれるもので、同じことを繰り返す。シゲちゃんだっておんなじ文字をずっと書き続ける。「止めなさい」と言うのが教育者としては正しいやりかたで、医学者としてはごだわり行動をどうやって除去してあげるのが正しいアプローチになるんだと思います。そういう医療的な考えから言うとシゲちゃんあの膨大なメモは、明らかにゴミなわけです。しかも美しい世界ではなくて性的な問題を扱っているから余計困るわけです。それは見てはいけないもので、少なくとも人前ではしゃべってはいけないものだけでも、それをシゲちゃんはやっている。でも僕がそういうことを考えてないかということも僕も考えている。二三歳の男の子だったらあの子と仲良くなりたいとか、みんな考えている。

ノーマス 典型的ですね。

佐藤 そう。みんなが考えていることだけでも、家の中でゴコンゴコンやっているに過ぎないわけ。だからこそシゲちゃんをまったく知らない人が、あの作品を見て、強烈なインパクトを感じて、我が身を振り返るように思うこともある。絵というのはちやんとなにかの形をしてなくちゃいけないとか、人に伝える時には変な文字ではなくて文章にしなくちゃいけないとか、そういう学校とか美術の常識とはまったく埒外の作品なんです。これは実は現代アートがテーマにしていることとすごく似ているわけです。現代アートだってその作家のなにかごだわりがあつて、それを常識的な絵画という形式ではなく、むしろそれを破壊した形で、ものそのものとしてとか、制作が大事とか、言葉に言はずには行かないで、言葉で表現

をする。そういうアート作品は、ある一部の人間には強烈なインパクトがあつても、九〇パーセントくらいの方は「なんだ、これ」で、まさに作家の自己満足に過ぎないのが多い。けどもその中に、なにかやむにやまれぬ思いがある。「まひるのほし」とか「花子」はその現代アートの作家たちが一番おもしろがつてくれるところがありました。つまり他人事ではない。「花子」の食べ物アートも、彼女がこだわっているのが食べ物だから困るんです。あれが粘土だったら一応は造形になるわけだし、花だったらフラワーアレンジメントになるわけだけでも、残飯だから困るわけですよ。それはやっぱり、「食べ物で遊んじやいけない」という普通の家庭がもっている常識というのを越えざるを得ない。花子さんの家ではお母さんの知左さんが、それをおもしろがつていることが僕はおもしろかつたわけですよ。障害者を抱えた家族が周囲から誹謗される、清く正しくけなげにがんばつていかなくてはいけないという、外から見られるまなざしつてあるんですよ。「まあ大変ですね、がんばつてますね、応援してますからね。」つて。でも本人たちにしてみれば、何をがんばればいいのか、ということになる。障害者をめぐる常識みたいなことの、ポーターを壊したりとか越えたりする契機みたいなのが、障害者のごだわり行動を面白がるという行為のなかにあつて、ごだわり行動は社会的に言えばマイナスで情気なだけで、それをどこかでホンッと表現行為として人の心を打つこともあるのだというように逆転する。マイナス×マイナスがプラスになるみたいな大逆転がここでは可能なんです。ただ本人たちはそれを表現ともなんとも思つてないし、ただやらざるを得ない。それがあつた力をもつ。現代アートの作家たちは最初はやらざるを得ない衝動からスタートしたはずなのに、そのうち次のコンセプトはどうしようかつて(笑)。いろいろな計算が働いた瞬間に、表現つて一気に墮落するんですよ。もの見事にカスになつていく時があるんですよ。それが現代アートの作家たちのもつているシレンマで、だからこそ純粋におんなじことをやり続けられる人に関して、ある種の憧憬と恐怖を持っているんですよ。

ノーマス ドキュメンタリーを作ることとよく似ていますね。

佐藤 僕らの映画を作るという行為も、ひよつとしたらそれに近いのかもしれないなと思うところがあつてね。こうやつて話していると、自分のテーマが変わつてきたとか、なんか発展をして進化しているよう

花子 ©川内博子



に見えるけども、実際にいろいろ考えると結局一番おもしろかったのは、実は最初の『阿賀に生きる』の時だったと思う。追い込まれて一番苦しんだのも『阿賀に生きる』の時だけなんです。それ以降いろいろな理屈をこねているけども、結局おんなじことをやっている過ぎないんじゃないかなって。作りたい領域はだんだん細分化はして、変に専門化しているけども、肝心の作らざるを得ないというやむにやまれぬ思いからはどんどん遠くはなれていく。また一つ映画を作る度に一つ宿題ができてきて、スタッフの和と分裂があって、また誰かと対話しているうちに次の映画が生まれてきてはいるんですけど。ひよつとしたらとととと水準が下がっているだけなのかもしれないんだけども(笑)、それでも映画を作り続けなくちゃ生きていけない。これは現代アートの作家とおんなじで、最初の一発目のほうが、思いのどくも作品の力もあつたような気がしますよね。

6 ドキュメンタリーはスタッフで決まる

ノーネス 『阿賀の記憶』(二〇〇四)も不在についての映画ですね——人、土地、物語、唄、建物の不在。この作品は『阿賀に生きる』の続編だけど、写真家を軸にした記憶についての映画ともいえて、その点では『SELF AND OTHERS』の続編であるともいえますね。

佐藤 最初は『阿賀の記憶 明治の痕跡』という仮のタイトルでスタートしたんです。明治の痕跡というのは石塚三郎という写真家が残した、明治の終わりから大正初期にかけて、新潟の風土を撮ったガラス乾板です。そうしたモノクロ写真をモチーフにして、牛嶋茂雄の『SELF AND OTHERS』と同じコンセプトでスタートしました。それでやはり最初に映画を構想する時にまたスタッフが大事になりますよね。正直に言いますが『阿賀の記憶 明治の痕跡』の企画段階で、一番最初に相談に乗ってもらったのは田村さんです。僕はいつも手紙で書くんですが、『SELF AND OTHERS』の時も田村さんに手紙を出しました。田村さんはいつも「無駄話をしましょう」と言うんですね。ただ酒飲むだけなんですけども、そういうすごく長いアイスカッションをしながら、なんか出てくるまで靴下のをじつくりと待つ。九〇パーセントくらいはただの酒飲み(笑)なんだけども、その間でいろいろなアイデアが湧いてくるようになる。それで『阿賀の記憶』の時も田村さんに話をしたんですよ。話をやるかというところによって映画が決まるわけだから、ノーネス とくにドキュメンタリーはね。

佐藤 そうそう。それで、『阿賀の記憶』は『阿賀に生きる』をいっしょにやった小林茂とやるか、田村さんとやるのかで、ぜんぜん違う映画になるのは僕はわかってた。田村さんの答えもすごく明快で、「やっぱりこれは僕じゃやないんじゃないかな。誰だかわかっているでしょう」って。僕もわかっているんですけど、ただ小林茂ともう一度やるのがとつてもしんどかつたわけね。『阿賀に生きる』で三年間共同生活をして、ずいぶんぶつかつてきてケンカもしくして、もう一回コンビを組む直すのはすごくしんどい。それに十年間時間が経ってそれぞれ何本か映画を作つてくるうちに、映画のアプローチの仕方に関しても微妙にズレてきたかなあつて思っていた。僕が気配とか物音とか不在とか、そういう淡いことにすごく関心をもつてきたとすると、小林茂は身障者の映画とか炭坑とかつて、なんかすごくはっきり目に見えるものをずいっと追いかけてきていて。でも田村さんの答えは、もう一回小林茂と向きあいなさいってことですよ。それで小林茂に長い手紙を書いて、ちょうど『阿賀に生きる』の十周年に新潟のシネマインで、僕らが関わつたすべての映画の企画上映みたいのがあつて、結局いろいろな意味で十年を考ふる機会になつた。ずいぶんいろいろ話をして、やっぱり二人で組んでやろうということになつた。二〇〇三年の五月にスタートした矢先に、小林茂が今度脳梗塞で倒れちゃつて、僕はイギリスに行つて一年日本を離れて、あてにしていたお金もダメになつて、予算から仕切り直して文化庁に企画をもう一回出して、製作体制を作り直すことになつた。二〇〇三年の夏に、僕がイギリスから帰つてきて、ダアーツともう一回動き出して、撮影をするつてことになつたんです。

ノーネス おもしろいのは、『SELF AND OTHERS』は不在についてですよ。また『阿賀の記憶』も、そうでしたね。佐藤さんのアプローチはますます間接的になつてきていますね。

佐藤 うん、そうですね。小林茂のカメラは、被写体といつても濃厚な関係を結ぶんですね。実際に撮影現場でも一番大きな声を出して仕切っているのは、カメラマンのほうですから、そうやってその場の空気を自分の側に引き寄せていく。でも、今回は対象が阿賀に生きる人々ではなく、その人々がかつて暮らした

★『阿賀の記憶』
二〇〇四年/カラー/16mm/五五分/カメラフィルム
『阿賀に生きる』より十年、撮影隊は阿賀野川を再訪する。今は荒れてしまった田やまを失った阿賀裏を見つめ、人の暮らしの痕跡に記憶を重ねていく。

『阿賀の記憶』



場や風土だから、おいそれと関係を結ぶことができない。その辺が久しぶりに小林カメラマンとやってみてお互いとても刺激的でおもしろかった。一度病を得て、半身麻痺が残るかもしれないという入院体験を経て、小林さんがカメラマンとして格段に成長を遂げたということはある。しかし、相手が風景であるうが小林さんは果敢に対話を挑んでいくんですね。特に、今回の撮影対象は、ただの風景ではない。僕たちが三年間集団生活を続けてきて、嫌というほど見つめ続けてきた場所ばかりです。だから、思い込みも思い入れも全然違う。そうした小林さんの思いに溢れた濡れたショットを、僕は編集でどうドライに乾かしていいのかを考える。そうしたキャッチボールが、とても新鮮でした。

7 新作『エドワード・サイド OUT OF PLACE』について

ノーネス 今やっているサイドのドキュメンタリーはどうですか？

佐藤 二回目のイスラエルロケで意識して風景をすいぶん撮ってきました。難民キャンプもあちこち行っただんですけども、やっぱり、映画の撮影の仕方としては訪ねていつてインタビューという形をとらざるを得ない。「いつパレスティナから難民となつて追われたのか？」などと話を聞いて、撮ったものを編集していくと、そうとうジャーナリスティックな映画にならざるを得ないわけですね。でも、サイドの唱えた「民族一国家、ひとつの国の中に二民族が共存していく」という考え方は、どこかでものすごく引いた視点でしか成り立たない考え方ですよ。たとえばガザに今ある入植地の撤退のことをどうするのか、ジェニンでの虐殺の責任をどうするのかといった、一つひとつの問題から少し引かないと、民族共生を語る場はないわけですよ。そうするとやっぱり、どこかでそういうジャーナリスティックな視点から離れて、ポーターとか境界というものを浮かび上がらせる必要が出てくる。そのポーターも目に見えるポーターと、目に見えない壁がある。目に見える壁は、今イスラエルが作っている分断壁とか、本当に目立ち過ぎるくらいにはつきり見えるんだけど、実際にサイドが、直接的に問題にしてきたのは目に見えないほうの壁だと思っんです。人々の中に無数の目に見えない壁がある。目に見えない壁を越える一つの方法として、たとえば「民族一国家」という、お互い壁はあるんだけど、その壁を今のように二つの国家の国境を引く

のではなくて、壁はあるままに共存をしていく、その可能性を提唱したように感じるんですね。そうするとジャーナリスティックな視点でいろいろな難民キャンプを旅するような映画ではサイドを語ることにほならないかもしれないと思つてきています。直接的にサイドの記憶を語る人々の証言とか声を、ひとつのベースにはしながら、映画としては今まで考えてきたモチーフと同じように、どこかで間接的に、そしてサイドの「不在」をあぶり出すような映画にしていきたいですね。

8 批評行為は自分の作品に還つてくる

ノーネス 最後に、佐藤さんのドキュメンタリー作品への批評に関してですが、特に『ドキュメンタリー映画の地平』(凱風社、二〇〇二)。あれはかなり野心的な本ですね。この本の中の作品の分析は、本当に印象的です。書き始めたきっかけはなんですか？

佐藤 あれはまったく書き下ろしで、凱風社の社長の小木(章男)さんから「ドキュメンタリーについてのわかりやすい解説の本というのを書いてくれないか」と。最初の企画は、学生にも売やすい二〇〇ページくらいで二〇本くらいの作品とテーマについて分析があるような本だったわけです。それを依頼されて小川アロの『三里塚・辺田部落』(一九七三、小川紳介監督)あたりから書き始めたら、『辺田部落』だけで最初の予定していたページ数の半分くらいになっちゃった(笑)。僕の文章は映画とおんなじで、冗長つていうか、白黒をはつきりできないんですよ。でも社会的なテーマとか人間も、なにか白黒をはつきりしない、グレイゾーンにあるものだと思うんですね。絶望的なくらいに矛盾に満ちた姿そのものを提示するのが映画の目的で、それに解説を加えたり分析をしたりして情報に還元するのはテレビ、ジャーナリストの仕事だと僕は思う。映画は還元しようがない、解決しようがないことを描くことが使命だと思う。たとえばなせ世の中から戦争がなくなるのかという問題について、そもそも解答や解決の方法はないわけですよ。どうしようもない矛盾みたいなものがある。ある問題を見ていけば見ていくほど、解決の方法なんて簡単に言えなくなってくる。それをそつくりそのまま提示するのが映画の目的だ。確かアモス・ギタイもそんなこと言つていたと思います。そういう態度で映画を作つてき

★『エドワード・サイド OUT OF PLACE』
二〇〇五年／カラー／35mm／三七分／シタロ
比較文学者として活動家としてイスラエル・パレスティナ問題に最期まで積極的に関わり続けたエドワード・サイドの遺筆を記憶をめぐるため、イスラエル・アラブ双方の知識人たちの証言を手がかりに、サイドが求め続けた和解と共生の地平を探る。

『エドワード・サイド OUT OF PLACE』



た映画作家の、作品と歴史を、ちゃんと批判的に検討し直すことが次のステップを踏み出すためにはどうしても必要だという思いがすごくありました。それと、マーク（・ノーネス）さんは小川プロの研究をされているから、よくわかると思うんですけども、小川さんのなかでも『辺田部落』は捉えるのが一番難しい。ひょっとしたら小川さん自身もあの作品の本当の力がわからないままポイントと投げ出しちゃって、後の人たちが驚いているだけに過ぎないかもしれないと思うところもあるんですね。つまりそういう『辺田部落』の分析の世界に分け入っていた時に、この本は長くなるしかないなあと思っただんです。まあ本としての完成度は低いとは思いますが。でも、この本を書きながら『SELF AND OTHERS』を考えていました。僕にとって批評行為は最終的には自分の作品に戻ってくるものだと思います。あとがきでも書いたら、僕は八〇年代に小川さんと土本さんの両巨頭が築いた自主ドキュメンタリーの大きな山脈の裾野のはずれから、自分なりの映画づくりをスタートした時に、アジアの映画も海外の映画、アメリカもフランスもまったく知らなかった。この二人の築いた山をどう越えるかということしか頭にない、というすごく狭いところからスタートした。山形映画祭が八九年にスタートしたことで、世界にはそれこそさまざまな山脈があって、その裾野がアジア、世界までの大いなる広がりがある。少なくとも二年に一遍あの山形に行くことで、すべてのドキュメンタリー映画の裾野が日本で初めて一望できるようになったわけです。

ノーネス あまりにも突然にね。

佐藤 そう、突然で、みんな戸惑ったけれども、「なんだ、自分がやってきたことは新しいと思っただけで、みんな既にやられてきたことなんじゃないか」と正しく畏れることができたわけです。僕は山形映画祭に関わってきたことの蓄積みたいなことをこの本に書いたつもりです。これだけドキュメンタリーの可能性の裾野は広いわけなのだから。日本でも小川さんと土本さんだけではなく、ぜんぜん違う世界の広がりを見ないと次の人たちはステップを踏み出せないという僕は感じていた。それを本という形にしてまとめておけば、ひとつの乗り越えるべきテキストとして、次の世代の映画作家たちが批判的にもう一回再検討できる場になるかもしれないと思って書いたのであります。そういう本が日本にはそれまでなかったんですから。

これはやってみて想像以上にしんどかった。しかし本を書く作業の中で、いろいろな映画監督の現場の演出論とか映画論をとても近くで聞いたり読んだりするわけです。その際、僕も監督の一人として、映画のアプローチとかカメラマンとの関係とか方法論とかの対話ができるということですよ。そうやって対話をしながら自分なりの結論や見解を文章化していかなければならないので、それはものすごく貴重な体験でしたね。その後自分が映画を作っていく時に肥やしにはなるし、次のステップを踏んでいくためのベース作りの作業になるとともに、あまりあたり前すぎる映画は作れないというプレッシャーにもなりましたね。

ノーネス また本を書かれますか？

佐藤 それはわからない。頼まれたら書くかもしれないけど、やはり僕は本を書くのが本業ではないので、映画を撮ったほうがいいですね。あの時考えた方法論の構案はいちおう本という形で表現したので、今度は自分の映画の創作過程のなかでアプローチや方法論を実験していくということだと思いますね。

★第一回の山形映画祭に、第二作『阿婆に生きる』制作中の新沼から駆けつけ、第三回の九二年には、ラッシュ・フィルムを上映、一九九三年に「インターナショナル・コンペティション」で上映された。その後も毎回のように参加、映画祭とともに歩んでこられた佐藤真監督。二〇〇二年には「アジアエポック」の審査員をお願いした。二〇〇五年一月八日収録。「日本のドキュメンタリー作家インタビュー」No. 23「Documentary Box」25号（二〇〇五年八月二十五日発行）に掲載。