



広島から福島へ 「H」から始まる対話

© Mayumi Hosokura

DIALOGUE

諏訪敦彦 × 松田正隆 Nobuhiro Suwa × Masataka Matsuda

取材・文：TOKYO/SCENE

写真：細倉真弓

Interviewed and Text by Tokyo/Scene

Photo: Mayumi Hosokura

“広島”を舞台にした映画『H story』を撮った諏訪敦彦と、「ヒロシマ—ナガサキ」シリーズで被爆都市を描いたマレビトの会・松田正隆。映画、演劇という異なる立場から紡がれる対話は、「作品」が持つフレームの境界、さらには“フィクション”が持つ力の信頼へと波及してゆく。「H」の付く都市を媒介に、表現者として、彼らはいかに震災以降の“今”を捉えようとしているのだろうか。

“広島”という大きな謎に向かい合う

—ご自身の故郷である広島を舞台に映画を撮られている諏訪さんと、同じく故郷の長崎、さらには広島を題材として演劇作品をつくられている松田さんは、映画と演劇という異なるジャンルでありながら、表現者として「被爆都市」に対する共通の“距離感”を意識していられるように感じます。

諏訪 高校生の頃に8ミリカメラで8月6日の平和記念式典を撮りに行った事があるんです。ただ、当たり前ですが、広島を撮ろうという内的な必然性が見いだせなかった。僕の祖母も被爆者なのですが、広島にはよくある話だし、原爆ドームの横をいつも通りながら、お決まりの風景に対して特別な思いを抱く事もなかった。結局それ以来、広島で映画を撮ろうと思ったことはなかったんです。どこか広島を主題にすることへの、後ろめたさもあったのかもしれない。

ところがアメリカの映画監督のロバート・クレイマーと出会ったときに、「お前にとって広島はなんなんだ」とストレートに質問されたんです。そのときに全く答えようがなかったんです。彼は子どもの頃に、お父さんが米国戦略爆撃調査団の一員として広島、長崎を調査して帰

国した後、自閉症になって自殺してしまうという体験をしている。だから「広島というのは大きな謎だった」と。自分にとってなんの意味も持たなかった広島が、そこに暮らした事もないアメリカ人にとって特別なものになっている。この“差”を映画にする事はできないだろうか。それで彼に「広島で一緒に映画を撮りませんか」と持ちかけたんです。

—それが結果として『H story』へと繋がっていくわけですね。

諏訪 そんな矢先に、ロバートは急死してしまった。僕としては彼に撮ってもらいたかったし、彼“と”撮るべきだと思っていた。自分一人

『H story』(2001年/監督：諏訪敦彦)

広島を舞台にした、アラン・レネ監督、マルグリット・デュラス原作の映画『ヒロシマ・モナムール(邦題：二十四時間の情事)』(1959年)のリメイク映画のメイキングという体裁をとった作品。ヒロインの「彼女」にベアトリス・ダル、「彼」には馬野裕朗をキャスト。撮影はキャロリーヌ・シャンブチエ。かつてマルグリット・デュラスが書いたテキストは、ダルの心に違和感を残す。「なぜ、今リメイクなのか？」その問いに、監督は答えられない。現場に加わった町田康は、言葉も通じないまま、行き詰ったダルをヒロシマの街へと連れ出す……。

ではできないと思っていた。ところが、彼の追悼の意味も込めて、広島をめぐる映画を撮らないか、という依頼があり、まったくノープランでカメラを持って広島で即興的に作品を一本撮りました。実に高校生以来のことです。それが『H story』の原型になるんですね。

松田 映画の可能性のようなものを感じました。設定からして物語を語ることを拒むところから始まっているにも関わらず、海辺で、ベアトリス・ダルと町田康がある意味希薄な人間関係を演じる。さらに記録映像が時折インサートされることによって、特別な時間が醸成されていくというか。

諏訪 広島に対する自分の歴史的な希薄さみたいなことから、そこに暮らしている人間、希薄な関係しか持っていない人間同士の関係が見えてきた。それが一つのモチーフになるんじゃないかと思いました。

広島にいて、長崎もそうだと思いますけど、その事について語る権利があるのは被爆者であって、体験していない人間は語る資格がないという雰囲気があった。僕は1960年生まれで、原爆のことをまったく知らないわけですが、じゃあその事に触れる権利はないのか。そういう体験者／非体験者として二分される構図をなし崩しにできないかなと思ったわけです。

ダイアログの裂け目から浮き上がる他者性

——『HIROSHIMA-HAPCHEON：二つの都市をめぐる展覧会』は俳優が空間の各所に展示されていて、それぞれの台詞を淡々と報告し続けるユニークな作品です。観客はすべての俳優の言葉を聞くことはできないし、作品の全体を体験することができません。空間自体を都市として捉え、観客はその住人のアナロジーとなるわけです。なぜ松田さんは「広島」を描く際に、こうした手法を取られたのでしょうか。

松田 最初にやっぱり長崎があったんですね。自分の出身地でもある長崎を題材に、いくつか戯曲を書いていくうちに、あたかも自分が体験したかのように物語が出来上がってしまうことが嫌になったんです。始まりがあって終わりがある、物語の可能性も一方ではありますが、その前に、自分と長崎の距離を測ってみたいと思うようになりました。

きっかけは2009年に長崎を舞台にした『声紋都市—父への手紙』をつくるとき、父が危篤になったことでした。ふと、子どもの頃に長崎の原爆資料館に連れて行ってもらい、「無脳児」が展示されていた、とても怖い記憶が蘇ってきたんです。父は今90歳を過ぎて戦争も経験しているわけですが、無脳児、皇軍兵士だった父や原爆の記憶など……戯曲を書くのではなく、とにかく取材、インタビューを繰り返し、それを報告するかたちで上演しよう、と思ったんです。それが今のスタイルになっていきました。

諏訪 まったく脚本を書かないんですか？

松田 いえ、構造のような脚本はあるんですが、人物を造形するにあたって、ダイアログは書かないんです。端的に言うところ、自分がしゃべってもいいことなのに、それを自分が書いて誰かが演じることに、妙に違和感を覚えるようになったんですね。

諏訪 それは、私が『2/デュオ』(1997年)を撮った時の感覚と全く同じです。世界をそれらしく再現することに抵抗があるということですね。

映画を撮るといことは、世界を発見したい という欲求からくるものだと思うのです

— 諏訪敦彦

ただ一方で、ほとんどの映画や演劇はそのようにしてつくられています。

松田 とはいえ、映画と演劇はやはり違うと思うんです。映像が持つ強烈な“リアルさ”に対し、演劇の場合はもう少し抽象的なメディアだと思うんです。ダイアログを書くときに、Aという人物とBという人物の掛け合いを演出するわけですが、それは脳内劇場というか、もはやモノログに近い。AもBも自分の理解しうる範囲の人物にしかならないわけです。ところが本当のダイアログというものは、そこからはみ出すような他者の発言に回答し続ける行為のはずです。そこに到達するために、他人から聞いた話をテキストにして、役者に発話させるという手法を取るようにしたのです。

世界と自分の距離を演算する

諏訪 確かに、映画は自分が想像し得ないものまで映してしまうメディアですよ。そこでは世界と否応なく向き合わざるを得ない。もっと言えば、映画を撮るといことは、世界を発見したいという欲求からくるものだと思うのです。自分が知っていることを書いただけでは、ただの現実の“再現”になってしまう。『H story』も、一度は『ヒロシマ・モナムール(邦題：二十四時間の情事)』を現代的にアレンジしてみようと思いました。しかしそれをしてしまうと、テキストを自分のなかに内面化してしまうことになる。実際はデュラスの書いたものなので、僕にはわからないところがいっぱいある。その理解できない領域があることによって、距離を測ろうと思いました。

——目の前に広がる世界や他者を媒体する裂け目として、諏訪さんの映画の場合は役者が重要な役目を果たすと思うんですが、松田さんの作品も、役者に延々としゃべらせませす。演劇における戯曲と演出の関係は、映画だったら脚本と演出(監督)の関係に似ていると思うんです。お二人とも、通常の意味での戯曲／脚本を書かれることはないわけですが、その場合の「演出」をどのようにお考えですか？

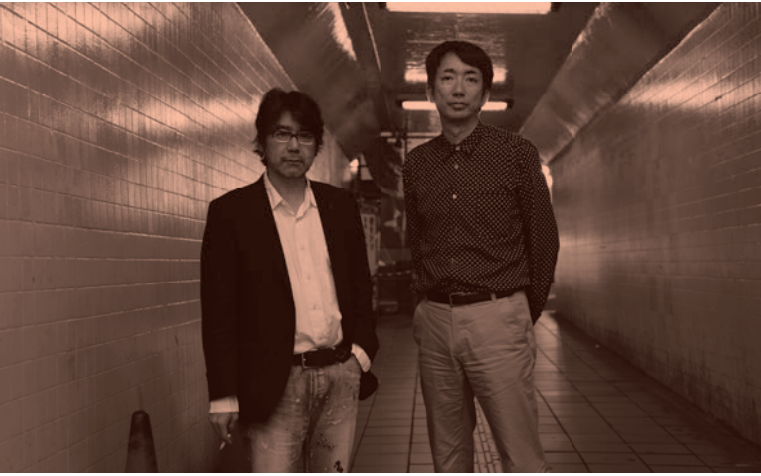
松田 とにかく、俳優と延々話し合います。あとは空間のなかでの立ち位置を決めるとか……そのくらいでしょうか。諏訪さんは映画のなかで、役者の発話が許容できる範囲を越えてしまったとき、それを良

『HIROSHIMA-HAPCHEON：二つの都市をめぐる展覧会』 (2010年、F/T10主催作品)

マレピトの会主宰・松田正隆演出による展覧会形式の演劇作品。長崎に取材した『声紋都市—父への手紙』から続く、「ヒロシマ—ナガサキ」シリーズ第3弾。その射程は、広島での被爆者が多く住み「もう一つのヒロシマ」と呼ばれる韓国・ハプチョンにまで広げられた。取材を通じ採集された音声、映像、テキストと出演者の“演技する身体”がひとつの空間に展示され、歴史からこぼれ落ちた都市像が二重写しに浮かび上がる。



© Tsukasa Aoki



© Mayumi Hosokura

しとする場合と、カットする場合があるわけですね。それは最後の編集の段階で考えるということですか。

諏訪 そうですね。最近フランスで映画を撮ると、もはやフランス語の即興なので、はっきりと意味がわからないんですよ。編集のときに「ああこういうことを言ったのか」と気づくくらいで(笑)

ただ本当に芝居がエスカレートして、現場で激しい感情に発展することもありますよ。そんなとき映画の場合は、編集で再構成して、その部分は捨てるかとして、道筋をつくることができますよね。撮影自体は基本的には放任して、行くところまで行ってしまってもいいようにしています。一方で演劇の場合は「編集」というプロセスがないので、稽古の段階である程度コントロールしなくてはならないわけですね？

松田 もちろん稽古はしますが、『HIROSHIMA-HAPCHEON』の場合は、最終的にお客さんが入った段階で完成した、という感覚がありました。作品という、ある一つの統御されたフレームを測る尺度ってどこにあるのでしょうか……もはやそれは上演されたときの観客との関係でしか測れないし、それを性急に測ろうとすることに対して抵抗したい、その辺のところには面白さがあるんじゃないかと、今は思っています。

圧倒的な現実に対してフィクションが持つ力

——今年の新作『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』についてお聞かせ頂けますか？

松田 ギリシャ悲劇の『アンティゴネー』を上演する劇団の話をしようと思っています。福島に住むある一人の盲目の人に向けて、『アンティゴネー』を観せる、というのが最初の発想です。そこへ向けて劇団員や演出家が、東京から福島まで旅をするのですが、そのプロセスをブログやTwitterで公開していく。

——最終的には、その旅の報告としての舞台を、東京で上演するわけですね。

松田 そうです。事前に俳優たちが公開する情報を見たり読んだりした観客たちが、その登場人物たちをどう思うかで観るのかに興味があります。そもそも僕は、広島もそうだし福島の震災の映像もそうだけれど、歴史や映像によって先入観を持ってしまっています。あの強烈な津波の映像を見せられることによって、逆に何かが見えなくなってしまっていないか。その上で私たちは出来事そのものに触れてい

「死者とともにある言葉」のようなものを、
この旅によって見いだせたら、と思っています

——松田正隆

るんだということを、この上演を通して、批判的に発見できないかなと考えています。

——演劇に限らず表現する人々がどう現実と向き合っていくかを考えたときに、諏訪さんにお伺いしたいのは、映画という文脈で震災以降、何が変わったのか、ということです。

諏訪 9.11の時もそうだけど、初めに映像に出会ったときは、何も言えないですね。つまりこれがどういう意味を持つかわからない。でも時間が経つと、私たちはそれをどんどんわかるものにしようとする。

松田 脈絡をつくるわけですね。

諏訪 そう、脈絡を形成することで、その圧倒的な映像体験は忘れられていくんですよ。だからむしろそのように世界をまとめあげていくのではないやり方で、世界を解体して、開いていく方法はないか、と考えていたんですね。

ところが、震災の前年に、『黒髪』(註1)という短編映画を撮ったんですよ。あるホテルで男女が密会していて、女性の髪が突然抜けていってしまう、あり得ない放射能の恐怖を扱ったんです。でも、いま観ると作品の意味が全く変わってきてしまった。“フィクション”は何でもかんでも嘘くさく思ってしまうかもしれないけども、逆にフィクション映画が持つリアリティも一方ではあるんじゃないかと思うようになりました。これは自分のなかで大きな発見でした。

松田 なるほど。フィクションが持つ力のようなものですね。僕は『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』で、希望を揉む作業のようなことを考えています。ソポクレスの『アンティゴネー』では、憎しみを分けるのではなく、愛を分けたいと語られる。死者たちの国ではそうなっているはずだからと、アンティゴネーは語るわけです。なぜ彼女は自分が殺されるとわかったうえで葬ろうとしたのか。その狂気を論理的に紡ぎだそうとする言葉、「死者とともにある言葉」のようなものを、この旅によって見いだせたら、と思っています。

諏訪敦彦(映画監督)

1960年、広島県生まれ。大学在学中よりインディペンデント映画の制作にかかわる。卒業後、助監督やテレビドキュメンタリーの演出を経て、97年に『2/デュオ』を監督。99年『M/OTHER』(カンヌ国際映画祭国際批評家連盟賞受賞)。2001年『H story』(カンヌ国際映画祭正式招待)。05年『不完全なふたり』(ロカルノ国際映画祭審査員特別賞、国際芸術映画評論連盟賞受賞)を発表。09年『ユキとニナ』をカンヌ国際映画祭監督週間にて発表。08年より、東京造形大学学長。

松田正隆(劇作家・演出家、マレイトの会代表)

1962年、長崎県生まれ。96年『海と日傘』で岸田國士戯曲賞、97年『月の岬』で読売演劇大賞作品賞、98年『夏の砂の上』で読売文学賞受賞。2003年より演劇の可能性を模索する集団「マレイトの会」を結成。主な作品に『Cryptograph』(07)、『声紋都市一父への手紙』(F/T09)、写真家笹岡啓子との共同作品『PARK CITY』(09)、『HIROSHIMA-HAPCHEON: 二つの都市をめぐる展覧会』(F/T10)などがある。現在、立教大学現代心理学部映像身体学科教授。

註1 フランスの映画批評家アラン・ベルガラの企画した、映画における髪の毛をめぐる展覧会/特集上映のために、諏訪敦彦が監督した短編映画(2010年)。



笹岡啓子「Difference 3.11」より／福島県相馬郡飯館村 2011年11月21日

それにしても、これほどの誇りがあるでしょうか、
私が自分の兄を葬る、これほどの大きな誇りが？

ソポクレス『オイディプス王・アンティゴネ』(岩波文庫、福田恆存訳、1984年)より

『アンティゴネへの旅の記録とその上演』

マレビトの会

11月15日(木)～18(日)

於：にしすがも創造舎

福島で起きた原発事故、盲目の人たちが震災と原発事故をどのように体験し受け止めたのか……『HIROSHIMA-HAPCHEON：二つの都市をめぐる展覧会』で用いた展覧会形式と2011年度に実験を重ねた『マレビト・ライブ』での市街劇、そして近年マレビトの会が描いてきた「報告する演劇」の形式により、「アンティゴネ」の物語が現代と交差する。

『アンティゴネへの旅の記録とその上演』特設サイト

<http://www.marebito.org/antigone/>

8月より、登場人物たちの“旅”の記録がブログ、Twitterでつぶやかれる！

アンティゴネーとは？

古代ギリシャ三大悲劇詩人の一人、ソポクレスによるギリシャ悲劇。オイディプスの娘でテーバイの王女であるアンティゴネーを題材としている。盲目となった父に従い諸国を放浪し、父の死後叔父の新王クレオンの禁に背き、戦死した兄の遺体を葬ったために地下の墓場に生き埋めにされ、自害する。