

「底が突き抜けた」時代の歩き方 267

カメラの非情さが突き抜ける向こうにあるもの - 映画『神の子たち』

四ノ宮浩監督の『神の子たち』ほど、カメラで撮影することが自明と思われる世界を突き崩している映像はない。いうまでもなくカメラを持って現場に踏み入った以上は、カメラを手放さずに現場で起こるどのような事態をも撮りつづける覚悟を持たなくてはならない。もし現場で起こる悲惨な事態にカメラを捨てて手を差し伸べるなら、そのときスタッフは撮影スタッフであることをやめて、ボランティアに切り換わったのである。つまり、作品は中絶されたのである。彼がどんな事態にもカメラを回しつづけるのがよいのか、それともカメラではなく手を差し伸べるほうがよいのか、それはわからない。彼が決断した選択に自身が納得しさえすればよかったのだ。はっきりしているのは、現場がかかえこんでいる現実の重みにカメラは耐えられなくなって、作品は中絶されるということだ。したがって、撮影後にスタッフが突然ボランティアに変身して、現場に手を差し伸べたとしても、完成した作品にとっては何ら差し支えなかった。

撮影する側の問題はそれでよいとして、では撮影される側にとっての問題はどのように露出してくるのか。ゴミ山で暮らす人々もまた、いうまでもなく撮影されるために存在しているわけではない。撮影される前も後も、それ自体として存在している。つまり、生活にとってカメラで撮影されることなど迷惑なだけで、全く不必要である。だから、「そんなことしてないで手伝え！」という怒声が飛んできて当然だし、「カネにもならない撮影なんかやめろ」という声が湧き起こってくるのも通常だ。明白なのは、カメラは生活を撮りたいけれども、生活のほうはカメラに撮られたいわけではないということである。生活は生きることがすべてであって、カメラに撮られることなど何の意味も持たないから、少なくとも生活の内になぜカメラに撮られるのかという問いが迫り上がってくる余地はない。問いはすべて、撮られることを待っているわけではない生活をなぜカメラは敢えて撮ろうとするのか、というかたちをとって撮影側に向けられなくてはならない。

目の前の飢えた子供に、文学は一体なにができるかという問いがかつてあった。文学になにもできないのははっきりしている。子供の飢えを満たすのは一片のパンであって、文学ではないのは決まり切っているからだ。では、飢えた子供にとって文学は無用なのか。そう、無用である。ゴミ捨て場を閉鎖されて生活苦に陥った住民にとって、いま必

要とされているのは米であって、カメラ撮影ではないのと同様だ。飢える住民にとってカメラもまた、文学同様無用なものでしかない。そうすると、文学やカメラ撮影というものは飢えた子供や住民以外の、生活に満たされて時間的余裕のある人々の好奇心や道楽をくすぐるためのものなのか。実際、飢えた子供や住民には文学を手にしたたり、映画を観るゆとりなどは無縁だからだ。

もちろん、文学や映画は余裕のある人々の好奇心をけっして排除しないけれども、彼らの好奇心を満たすために書いているわけでも、カメラで撮影しているわけでもない。本当のことをいえば、文学も映画も無用に感じている飢えた子供や住民に激しく向かっているのである。奇妙に思われるけれども、彼らに無用と感じられているその 遠さ に向かってこそ、書き、撮影しているのだ。つまり、文学や映画もまた、生活とは異なる別の飢えに激しく晒されている。生活苦に陥ってひもじい思いをしている子供や住民と同じくらい、文学や映画も別のかたちでひもじい思いをしている。だから、真の作家たちは生活苦による餓死に見舞われることはなくとも、別の餓死に再三見舞われているといえる。

飢餓が渦巻いている現場に踏み入って、その飢餓を少しも和らげることのないカメラを揺るぎなく回しつづけることほど、非情なことはない。被写体の死に直面しても、けっしてカメラを打ち捨てようとししない態度を一貫させているのは、この非情さである。カメラなど放り出して手を差し伸べたくなるのをぐうっとこらえつづけているのである。ゴミ捨て場で暮らす人々を撮ろうとするのであるから、何度もカメラを放り投げて手を差し伸べたくなる事態に直面することになるのは、予め予想されたことであった。予想を上回る事態に直面することをも覚悟して、撮影に臨んだ筈である。であるなら、問題は被写体である人々の生活の過酷さにあるのではなく、カメラを回しつづける側の非情さの強度にあるにちがいがなかった。つまり、撮影側がかかえこんでいる生活苦ではない別の飢餓がどの程度のものであるかが、終始試されていたのだ。

日々飢餓に直面していることの過酷さと、その過酷さを撮影しようとする側の別の飢餓に直面している過酷さ。虫ケラのように放置されていく日常の死の非情さと、その非情さを足を踏ん張ってカメラで凝視しつづける側の非情さ。だが、本当はそれは冷酷な光景ではない。生後わずか6日目に血を吐いて命が途絶えていく赤ん坊を撮りつづけることは、この世に生を恵まれて苦闘しながらも6日間を生き抜いた赤ん坊に対する健気な生の証言であり、なによりも深い供養のあらわれであった。カメラに向かって「私は泥棒するくらいだったら、飢え死にするほうがましです」と言葉を発した少女は、たぶんカメラが向けられていなければ外にあらわすことがなかった気持ちを、自分の中に入り込んできた世界に語りかけるように押しだしていったのだ。水頭症で寝たきりの男児が

カメラに向かって、空腹の中でほほえむようにみせた一筋の涙は、家族にもほとんど構ってもらえない彼の気持が、男児にまわりつくカメラに手を伸ばしたくなるところで自然に流露したものではなかったか。

先の朝日新聞の記事の中で、水俣病の記録映画を撮り続ける土本典昭映画監督は、次のようなコメントを寄せている。

《試写会で「神の子たち」を見た。登場する人が3日間も食べられない場面では「カメラを回すより手を差しのべるべきだ」と思ったほどだった。それぐらい公私混同せずに撮っている。ほかの人がまねできない、被写体の人たちと一体の関係をつくったと思う。

僕の場合、自分は別世界の人間で一線はあるが、それを越えようとした。患者が本当の姿を見せてくれて率直に語ってもらえるよう「カメラ」と「被写体」になる前に信頼関係を築くことに努めた。

映す対象に愛情を持ち、人間として責任を持つこと。どちらも、どんな記録映画監督にも共通して必要なことだと思う。》

「公私混同」という見方や、『カメラ』と『被写体』になる前に信頼関係を築く」といういいかたで止まっており、本当にもっと語らなくてはならないことが抑えこまれている。いうまでもなくプロの俳優たちに出演料を払って、演技をしてもらって撮影するわけではないから、撮影以前の段階で住民との間に「信頼関係を築」き、「映す対象に愛情を持ち、人間として責任を持つこと」は、当然なことである。一年近く撮影スタッフたちが住民と生活を共にすることになったのは、生活の外部からではなく、生活の内部に立ち入って撮影しようとしたからであろう。しかしながら、スタッフは生活するために住みこんでいるのではなく、あくまでも撮影するためである。そして撮影後にはその場を去って行く者たちである。もちろん、住民はちがう。そこに住みついて、生きるために生活する者たちである。住民たちからすれば、スタッフは所詮「よそもの」でしかない。

だがこの「よそもの」は、単なる「よそもの」ではなく、自分たちの生活の中にカメラを持ち込んでくる「よそもの」である。また、こんな「よそもの」しかゴミ捨て場の暮らしにやってくる者はいない。外からの視線など浴びることはいないし、また自分が自分に視線を輝かせることのない、密閉された社会における最底辺の生活の中に、「よそもの」によってカメラが持ち込まれることの意味を考えつづけなければ、被写体と一体の関係をつくることなど叶わない。少し前に、「生活は生きることがすべてであって、カメラに撮られることなど何の意味も持たないから、少なくとも生活の内になぜカメラに撮られるのかという問いが迫り上がってくる余地はない」と書いた。確かにここでは「生活は生きることがすべてであるが、生きることは食うこと以外のさまざまな欲求

に満たされることを当然願っている。どんな粗末な掘っ建て小屋のような暮らしの中にも、テレビがでんと居座っているのは、その欲求の細やかな一端であろう。

住民の中に入り込んだカメラが物珍しくないのは、彼らの目にも明らかであった。だが、カメラが彼らの生活と同等か、あるいはそれ以上のなにかとして被写体の人々に受けとめられるためには、暮らしの危機が何度も退けようとするカメラとの関係を踏み越えて、自分たちの生活がカメラによって撮影されることで、これまでの日々の暮らしにあくせくしている日常から精神的に一步踏み出ていくような感覚を味わう必要があった。住民が自分たちの暮らしぶりの中にカメラが入ってくるのを受け入れたとき、彼らの生活は初めていまだかつてなかった、異なるカメラ視線に見つめられることになった。カメラに見つめられる生活の中で、彼らは誰もがそうであるように、自然な演技を意識するようになった。カメラが日常化するにつれて、しだいにその自然な演技も日常化し、意識しなくなっていくが、カメラに見つめられつづけることには変わりはない。

ゴミ捨て場が閉鎖されて、暮らしの危機は恒常的なものになった。カメラは当然、その危機をも見つめつづけるが、その危機の底から何度も湧き上がってくる、「カネにもならない撮影なんかやめろ」というギリギリの声にカメラが耐えることができるかが勝負であった。いいかえると、カメラ抜きで住民と共に暮らし始めて仲良くなり、信頼関係を築いていることが逆にカメラを向けにくくしてしまう危機を突き抜けて、カメラが撮影しつづけることの中に信頼関係を築くことができるかどうかであった。危機の中でカメラに見つめられつづけることは、「カネにもならない撮影」以外のなものでもなく、自分たちの生活を撮らせてやっただけのことだと住民に思われるだけであったなら、もちろん、彼らの生活の中に入っているようにみえたカメラは、遂に生活の中の外部を見つめつづけているにすぎなかった。

「カネにもならない撮影なんかやめろ」という声は、その通りの言葉として響くなかで、その声を投げつづける本人も気づかぬところで、「カネにもならない撮影」は一体、なにを撮影しつづけているのかという問いを差しだしていたのだ。その声が投げつけられてくる危機の中でカメラは何度もその問いを受けとめ、その問いのカメラとして目の前の生活の危機と、カメラ自身がかかえこんでいる問いの危機の双方を重ねながら、それらの危機に向き合っていかなばならなかった。この映画が指し示しているのは、危機を撮ることの危機は必ずカメラが見つめつづける行為を、ほほえみながら自分たちのこれまで知らなかった世界からの一筋の励ましとして射し込ませるということである。人が本当に危機に陥り、窮地に立たされたときに切に望むことは、カネを投げ込まれることよりも、その態様を共に見つめつづけてくれる自分以外のまなざしであった。

6 日間の命を生き抜いた赤ん坊も、ひもじさの中で「泥棒するぐらいだったら、飢え

死にするほうがまし」と語った少女も、一筋の涙をみせた水頭症で寝たきりの男児も、自分たちの辛さを見つめつづけてくれているカメラに励まされていたのである。一人ぼっちではなかった。カメラの奥から見つめつづけているまなざしに支えられている自分を深く感じ取っていたのだ。そして彼らを見つめつづけているカメラもまた、その奥で彼らに食い入るように見つめ返されることによって、無言の静けさを味わったり、なにかを発語しようとしたり、一筋の涙を流していたのである。被写体との一体の関係とは、見つめつづけるカメラが見つめ返される関係をつくりだすことにほかならなかった。その関係が、撮影することが最大に問われる危機に踏み入るなかからしか現れようがないことも明白であった。

映画は単に撮影しただけではなく、誰からも相手にされることのない、最底辺の場所で虫けらのような生活を営んでいようと、要するに、どのようなところで、どのような生き方をしていようと、撮影を通じて世界からのまなざしが射し込んでくることがあることを、世界からのまなざしを浴びながら生きていく希望というものがあることを、映しだしていたのである。撮影された人々は自分たちが撮影されつつある映像の一瞬一瞬を生き、観るという不思議な体験を味わっていたにちがいない。なぜ撮影するのか、撮影することとはなにかという問いは、映画を観る者に向かって、なぜ観るのか、観ることとはなにかという問いを、スクリーン上から必然的に押しだしてくる。私はこのように答えようと思う。どのような映画からでも、未来からの私たちの記憶の映像化の断片に出会おうとしているのだ、と。この映画のように深く出会えたときは、宇宙の消滅にまで付き合っ生きていく意欲が心底から募ってくるほど、映画館が銀河鉄道の窓から覗いてみえる、星雲状のスクリーンにまで拡大していく雰囲気身を沈めたい。見る位置は見えなくなる地下の真っ暗な小窓のようなものだから。

すぐれた映画というものはいつも、カメラ自身が気がつかないところでいくつかの問いを撮影してしまっている。その一つは、ゴミ捨て場で暮らすどのような生活の中にもテレビが侵入しており、人々はこのテレビのなにを見ているのかという問いである。テレビが、水頭症の子供が寝転がって見ていたようなアニメばかりの番組で埋め尽くされている筈はないから、フィリピンや他の国々の人々の豪勢な暮らしぶりや、同じ星の住人とは思われないぐらいの遊興ぶりの画像を、彼らの生活から吐き出されたゴミ山からわずかな金目の屑を拾い出すことに明け暮れているこの住民たちは、どのように見ているのだろう。たぶん羨ましがらるわけでもなく、腹立たしさをこらえているわけでもなく、単に見ているだけなのであろう。自分の生活とは無縁な世界の画像として。テレビはそこでは自分たちの場所が外につながっている象徴ではなく、外と切断されていることの象徴としてある。やはりここでも住民はテレビを見ているのではなく、テレビが無

表情に住民を見ており、無関係に喋っているだけだ。

もう一つは、冒頭からゴミ山の崩落事故による死体の数々がたじろぐことなく映し出されていたように、そして6日間の生で閉じられた赤ん坊の死が剥き出しにされていたように、日常茶飯事になってしまっている死への問いかけである。このフィリピンのゴミ捨て場だけでなく、世界の地域にはさまざまなかたちをとって露出している無数の「ゴミ捨て場」があり、映画の中のゴミ捨て場はそのうちの一つである。世界の「ゴミ捨て場」では、ほとんど報道されることのない死が日々溢れ返っているにちがいない。先の崩落事故での死者は千人に及んだ。死者数が多かったために日本の新聞でも取り上げられたが、事故のためさほど大きな記事ではなかった。同時多発テロの死者とは全く性格も異なり、超大国アメリカで発生した事件ということで単純な比較などする気もないが、それにしてもゴミ捨て場での死と、飛行機の乗客や世界的な大企業の有能な社員たちの死に対する取り扱いかたとの、あまりもの落差に暗澹たる思いを隠せない。

本当のことをいえば、ゴミ山の崩落は事故ではない。台風の大雨による「地盤」の緩みが予測されていたという点では、事件に等しかった。いつ崩落して大惨事を起こしかねないゴミ山の劣悪な環境での居住を放置していること自体が、暴力であり殺人に匹敵するという見方も可能である。しかし、この殺人による死者に世界は全く注視しない。自爆テロという台風がもたらす超高層ビルの崩落による死者には、世界は注視する。同じゴミ山の（殺人）死者であるという視点を挿入しなければ、あまりにも不公正な死者の値打ちを感情的にも引っくり返せない。同時多発テロは予測できなかったのに対し、ゴミ山の崩落は予測されていたという点で、殺人への加担の度合いは後者のほうがはるかに大きい。大量のゴミを排出する生活様式と、堆積されたゴミ山の中で暮らす生活様式との目も眩むような落差に耐えられなくなる怒りが噴出するとき、超高層ビルが一挙にゴミ山と化してしまう事態も出現するのだ。

ゴミ山の死者であれ、同時多発テロの死者であれ、戦争の死者と同様に、生を強引に中断させられた死に無惨な思いを感じるのは、よくいわれるように、そこに一人一人の死がないからである。一人一人の死がないということは、一人一人の生のプロセスによって迎えられる死がないということだ。完結された生としての死がそこにはない。そこにあるのは、生の中断によって剥き出しにされた死である。生きることは生の完結をめざすことにほかならない。つまり、自然の力で生のプロセスを迎えるところまで迎えるということだ。ゴミ山の崩落事件による死体の数々を直視するカメラは、おそらく意図せずに、なりふりかまわず必死で生きている住民に明日襲いかかってくる事件（出来事）の死体でもあるかのように映し出していたのである。 2001年12月28日記