

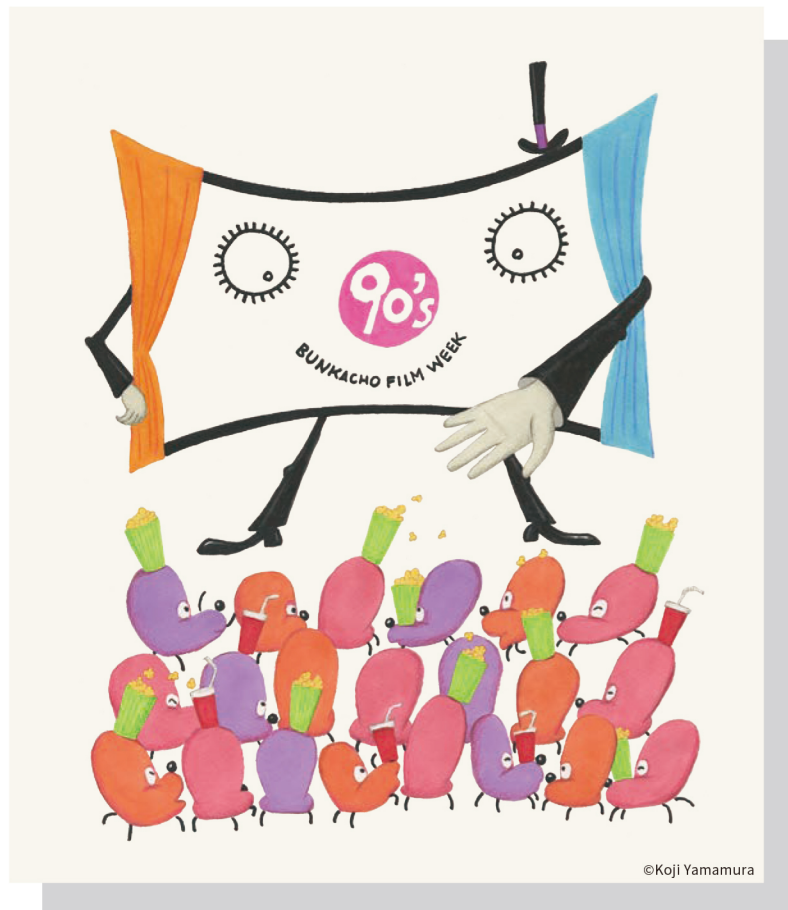


第18回

文化庁映画週間

「公式報告書」

11月2日^{2021年}(火) ▶ 11月6日(土)



文化庁では、日本映画の振興及び発展のために、様々な観点から取り組みを行っています。

その一環として、この度18回目となる「文化庁映画週間」を東京国際映画祭期間中に開催しました。文化庁映画週間では、優れた文化記録映画や永年にわたり日本映画を支えてこられた方々を顕彰するとともに、記念上映会やシンポジウムなどを実施し、様々な立場の方々が映画を通じて集う場を提供しています。

会期：2021年11月2日(火)～11月6日(土)

会場：帝国ホテル／丸ビルホール／スペースFS 汐留

主催：文化庁

共催：公益財団法人ユニジャパン

f [facebook.com/BunkaChouFilmWeek](https://www.facebook.com/BunkaChouFilmWeek)

t https://twitter.com/BC_FilmWeek

目次

令和3年度 文化庁映画賞 4

● 文化庁映画賞 贈呈式

文化記録映画部門 6

映画功労部門 8

● 文化庁映画賞 受賞記念上映会 13

シンポジウム

『1990年代日本映画から現代への流れ』 17

● 第一部 私と90年代日本映画のディスタンス 19

● 第二部 インディペンデント映画が躍動した90年代 24

令和3年度 文化庁映画賞

文化庁では、我が国の映画芸術の向上とその発展に資するため、文化庁映画賞として、優れた文化記録映画作品（文化記録映画部門）及び永年にわたり日本映画を支えてこられた方々（映画功労部門）に対する顕彰を実施しています。本年度の文化記録映画部門3作品及び映画功労部門6名の贈呈式を11月2日に、また文化記録映画部門受賞作品について、受賞記念上映会を11月6日に開催しました。

贈呈式

会期：2021年11月2日（火） 14:00～

会場：帝国ホテル 東京「牡丹の間」





令和3年度 文化庁映画賞贈呈式



令和3年度 文化庁映画賞贈呈式



映画功労部門

令和3年度 文化庁映画賞贈呈式



令和3年度 文化庁映画賞贈呈式



[総評]

ドキュメンタリー映画製作者たちは、昨年からのコロナ感染拡大によって、厳しい状況に置かれているが、それでもなお、我が国が抱く社会的矛盾、政治的課題、被災者支援、歴史的記憶等の困難な課題に挑戦し続けている。掲げるテーマや訴求方法は様々であり、新しい表現スタイルの作品も生まれてきた。そのような新しい潮流を反映した今年度のノミネート作品13本について、文化庁映画賞のあり方という課題も含めた意見を出し合っ議論を重ね、最終的に選出されたのは下記の3作品である。いずれも我が国が抱える癒やし難い記憶にどう向かい合い、どう乗り越えていくべきか、という課題に挑んだ作品ばかりである。

『夜明け前のうた 消された沖縄の障害者』は、私宅監置という非人間的な制度は1950年に廃止されたが、沖縄では依然として虐げられていたという障害者の実態を、克明に描き出した労作である。『二重のまち／交代地のうたを編む』は、陸前高田を訪れた旅人たちが、被災地の風景や被災者の声に耳を傾け、対話を重ねていく中で、その記憶を伝え語り直していく、という詩的なドキュメンタリー作品である。『きこえなかったあの日』は、耳のきこえない人たちが様々な災害の際にどんな状況に置かれてしまうのかという実態を、手話を用いて伝えていく感動的な作品である。

なお、議論の結果、今年度は大賞は選出せず、全て優秀賞とする結論に至ったことも付記しておきたい。

(塚田芳夫)

文化記録映画優秀賞

『きこえなかったあの日』

監督・製作:今村彩子



監督・製作:今村彩子

2021年／カラー／116分(※日本語字幕あり)

東日本大震災、熊本地震、西日本豪雨、新型コロナウイルスの流行。みんなが安心して暮らせるその日まで——。今村監督がみつめた、耳のきこえない人たちと災害、その10年の記録。

贈賞理由

本作は、自身も耳が聞こえない監督が、被災地や仮設住宅で生きるろう・難聴者とその家族や、ボランティアとの長年の交流を、監督自らの手話インタビューで記録した作品。映し出される繊細な手の動きと豊かな表情、それを翻訳する字幕に接するうちに、ろう文化の内側に入り込んで作品を見ているかのような印象が生まれ、作品への共感が高まる。私たちの身近にあるろう文化の豊かさを生き生きと伝えると共に、災害に強い共生社会を構築するための課題にも触れた秀作。(板倉史明)



文化記録映画優秀賞

『二重のまち／交代地のうたを編む』

監督・製作：小森はるか＋瀬尾夏美



監督・製作：小森はるか＋瀬尾夏美

2019年／カラー／79分

陸前高田を訪れた4人の若い旅人たち。土地の人びとの声に耳を傾け、対話を重ね、物語「二重のまち」を朗読する。他者の語りを聞き、伝え、語り直すという行為の反復の先に、奇跡のような瞬間が立ち現れる。

贈賞理由

東日本大震災の被災体験を、よそからきた若者たちが聞き取り語りなおすという実験的なワークショップを通して、被災地の軌跡と参加者たちの心の成長物語を描く。土地のかさ上げによって見えなくなったかつての風景や暮らしを想像の目と言葉を通して生き継がせる活動は、歴史継承のみならず、多様化する社会における共生とコミュニケーションの問題に指針を示す。展示、出版、パフォーマンスに広がる現代的な映像表現である。

(藤岡朝子)



文化記録映画優秀賞

『夜明け前のうた 消された沖縄の障害者』

監督・製作：原義和



監督・製作：原義和

2020年／カラー／97分

映画は、かつて日本にあった「私宅監置」の実態を追う。精神障害者を小屋などに閉じ込めた隔離制度で、沖縄では1972年まで残っていた。社会的に抹殺された犠牲者たちの歌に耳を傾ける。

贈賞理由

精神障がい者の「私宅監置」という埋もれていた歴史を掘り起こし、沖縄の人たちが払ってきた犠牲を炙り出した丹念な取材に敬服する。さらに“顔出し＋実名”にこだわり一人ひとりの人生に寄り添う手法は彼らへの鎮魂歌でありながら、我々の中にある根深き差別や偏見を気付かせ、簡単に人を排除してきた日本社会への痛烈な批判が込められている。SDGsが盛んに叫ばれている今、その前に私たちには向き合わなければならない現実がここにある。

(中山治美)





映画功労部門

おの でら けい こ
小野寺桂子

映画編集



映画編集者の岡安肇氏に師事、昭和53年よりネガ編集者としてアニメーション作品の編集を中心に活動を始める。りんたろう監督『カムイの剣』(昭60)、杉井ギサブロー監督『紫式部 源氏物語』(昭62)をはじめ、実写も含めた多数の作品に参加。日本のネガ編集者が減少していく中で、後進の指導にあたった。平成2年より編集者として活躍の場を広げ、デジタル編集への移行期には、機材の情報

を共有する勉強会メンバーとして立ち上げから参加。永年にわたり、映画・テレビ・アニメーション・ドキュメンタリーなど、幅広いジャンルを手がける。主な作品に『ちびまる子ちゃん』(平2)、『かいけつゾロリZZのひみつ』(平29)など。日本映画・テレビ編集協会創立時より総会議長を務めるなど、分野に貢献してきた。

さ さ き ばら や す し
佐々木原保志

撮影監督



日活芸能テレビ(株)を経て、日活撮影所で映画撮影のキャリアをスタート。昭和49年にフリーとなり、これまで約70本の多彩な作品の撮影を担当してきた。主な作品に北野武監督『その男、凶暴につき』(平1)、石井隆監督『死んでもいい』(平4)、竹中直人監督『サヨナラCOLOR』(平17)、土井裕泰監督『ハナミズキ』(平22)など多数。撮影助手の育成にも努め、

同人のもとから多くの撮影者が輩出された。現在も多くの作品を手がける一方、平成17年より大阪芸術大学教授として、後進の育成にも貢献している。日本映画撮影監督協会では永らく副理事長を務め、機関誌「映画撮影」の編集長としても活躍するなど、多方面の活躍により分野の発展に尽力してきた。

映画功労部門

すず むら たか まさ
鈴木高正

映画美術



横浜放送映画専門学院(現・日本映画大学)卒業後、昭和53年テレビドラマ「飢餓海峡」にフリーの小道具として参加。昭和62年(株)京映アーツの立ち上げメンバーとなり、平成6年同社代表取締役社長に就任。日米合作映画リドリー・スコット監督『ブラック・レイン』(平1)を皮切りに多数の作品に携わる。幅広いジャンルの作品に参加した経験から得た知識、高い技術力から生み出される仕事

は高い評価を得ており、数々の映画作品を支えてきた。代表作は周防正行監督『それでもボクはやってない』(平19)、降旗康男監督『あなたへ』(平24)、中山節夫監督『野球部員、演劇の舞台に立つ!』(平30)など。映像美術・装飾・小道具の技術継承、後進の育成にも尽力してきた。

ち くら ゆたか
千蔵豊

アニメーション
編集



昭和30年東映京都撮影所に編集係として入社。昭和38年東映動画(株)(現・東映アニメーション(株))で本格的にはじまるテレビシリーズ「狼少年ケン」の編集のため出向し、編集システムの整備、新人の育成を行う。その後、高畑勲監督『太陽の王子ホルスの大冒険』(昭43)、矢吹公郎監督『長靴をはいた猫』(昭44)など数多くの東映動画の名作に参加する。昭和48年には東映動画の編集・録音業務

を分離独立させた子会社(株)タバックへ出向、昭和62年同社取締役に就任。黎明期よりテレビアニメーションにも力を発揮。監督や演出家の意図するイメージを的確に受け止め、質の高い作品にまとめあげる編集技術は高く評価されており、日本を代表するアニメーション制作の現場を支え、編集技術の向上、後進の指導や技術の継承にも尽力するなど、分野の発展に貢献してきた。

映画功労部門

ほし いち ろう
星一郎

映画録音



昭和33年アオイスタジオ(株)へ入社、24歳で録音技師。以降、約2700本に及ぶ映画、テレビ作品に参加し録音や整音を手がける。平成5年よりフリーとなり、現在は(株)スリーエス特別顧問。「鉄腕アトム」(昭38～昭41)に助手として参加し、市川崑監督『東京オリンピック』(昭40)で毎日映画コンクール録音賞を“井上俊彦をはじめとする記録映画「東京オリンピック」録音グループ”として

共同受賞。撮影と録音の同期が困難な時代から同時録音にこだわり、現場での録音から仕上げまでを一貫して行ってきた。主な作品に『薄化粧』(昭60)、『劇場版ウルトラマンタイガ ニュージェネクライマックス』(令2)など。永らく映画録音に携わる一方、黎明期よりテレビ映画でも活躍。多くの後進を育て、現在も現役の録音技師として分野に貢献している。

むら せ けい そう
村瀬継蔵

特殊美術造形



昭和33年に造形助手として東宝(株)に入社し、特殊技術課、特殊美術として円谷英二特技監督とともに『大怪獣バラン』(昭33)に携わり、以降本多猪四郎監督『モスラ』(昭36)、湯浅憲明監督『大怪獣ガメラ』(昭40)など多数の作品に参加。昭和41年造形会社(株)エキスポダクションを共同設立後、ガメラシリーズや円谷特技プロダクション製作「快獣ブースカ」(昭41～昭42)、東映製作『怪竜

大決戦』(昭41)など、各社の特撮造形を横断的に手がけた。昭和47年(有)ツエニーを立ち上げて代表取締役を務め、深作欣二監督『里見八犬伝』(昭58)、実相寺昭雄監督『帝都物語』(昭63)などの大作で活躍。若手スタッフの指導にも尽力し、多くの後進を育成してきた功績も大きい。

令和3年度 文化庁映画賞 選考委員

文化記録映画部門

板倉史明(神戸大学大学院国際文化学研究科准教授)

塚田芳夫(公益社団法人映像文化製作者連盟名誉会長)

富田美香(国立映画アーカイブ主任研究員)

中山治美(映画ジャーナリスト)

原田健一(新潟大学人文学部フェロー)

藤岡朝子(山形国際ドキュメンタリー映画祭理事)

映画功労部門

石坂健治(日本映画大学教授・映画学部長)

竹内公一(日本映画・テレビ美術監督協会理事長)

谷川創平(東京藝術大学大学院映像研究科教授)

野村正昭(映画評論家)

氷川竜介(明治大学大学院特任教授)



※敬称略・氏名50音順

文化庁映画賞贈呈式における主催者及び来賓挨拶

文化庁 都倉俊一 長官

このたび文化庁映画賞文化記録映画部門並びに映画功労部門をご受賞の皆様
に心よりお祝い申し上げます。

実は私も映画少年でした。映画で育ち、青春の思い出にもたくさんの映画がござい
ます。まだ日本が貧しく苦しかった頃、映画館は隆盛を極めており、本編の前に短編
の記録映画が上映されていました。

当時の記録映画には常に日の丸がはためいていた印象がござい
ます。終戦間もない太平洋戦争の非常にリアルな記録映画。小学校で観に行
ったマナスル登頂隊のカラー記録映画『マナスルに立つ』(56)。そして記録映画
の集大成である『東京オリンピック』(65)などです。

小林正樹監督の長編記録映画『東京裁判』(83)を初めて観たとき、その音楽に衝
撃を受けました。テーマの暗さと重さが武満徹さんの重厚な弦により実に見事に表
現され、まさに記録映画音楽の集大成だと思えます。私も音楽家として映画にも
多少携わりました。太秦や大船にときどき足を運び、映画製作の片隅にいたこと
がとても嬉しかった思い出がござい
ます。映画は特殊な技術を持った方々が集まる場で、チームワークの場だとい
つも実感しております。

本日は、文化記録映画部門の文化記録映画優秀賞3作品と、映画功労部門賞を受
賞された6名の方々に、心からお祝いを申し上げます
と思えます。

現在、コロナで映画産業は非常に苦しい状態です。本日受賞された皆様には
ますますのご活躍と、後進の育成にご尽力いただきますようお願いし、私の
挨拶とさせていただきます。

本日は誠におめでとうございます。



公益財団法人ユニジャパン 迫本淳一 理事長

本日は文化記録映画部門を受賞された作品の関係者の皆様、そして、映画功
労部門
ご受賞の皆様、本当におめでとうございます。

今年も無事に文化庁映画賞の贈呈式を開催できますこと、都倉長官をはじめ
文化庁の
皆様方には改めて感謝申し上げます。

ユニジャパンは国際映画祭、国際共同製作支援そして映画の振興と様々な活
動をして
おります。私どもが共催させていただいている文化庁映画賞も、今年で18回
目を数
えることとなりました。皆様のご助力とともに、主催の文化庁様に敬意を表
する
次第です。

私はこれまで、この映画賞の贈呈式に10回以上参加しております。その度
に参加
者の方々のご努力と才能に頭が下がり、刺激を受けております。歌舞伎も
ですが、映画や

アニメではどうしてもスターやキャラクターにのみ目がいきますし、ヒット
作品だけ
が目目されがちです。しかし、本賞の関係者のような方々がいることで
映画業界
の発展があると思っています。

また、大ヒットはしないけれども、記録映画にはモノづくりの原点のよう
なところ
があると思っています。

受賞者の皆様および作品関係者の皆様には、これからも益々活躍いた
だきたい
と思えます。それが、皆様に続く後進の方々の励みとなり、映画界の層
を厚く広
くしていくことにつながると信じております。

この式典が綿々と続きますこと、そして受賞された皆様の今後のご活
躍をお祈
りしながら、心からお祝いを申し上げます。

本日は誠におめでとうございます。



受賞記念上映会

会期：2021年11月6日(土) 13:00～

会場：スペースFS汐留

※11月5日付文化庁報道発表のとおり、『夜明け前のうた 消された沖縄の障害者』については文化庁映画賞受賞記念上映会での上映は延期としました。



文化記録映画 優秀賞

『きこえなかったあの日』

監督・製作：今村彩子

上映日時：2021年11月6日(土) 13:00～

ゲスト：今村彩子(監督・製作)、

司会：池田香織

今村：10年前の3月11日、東日本大震災が発生したその日、私は名古屋で打ち合わせをしていました。揺れを感じて打ち合わせ場所のテレビを点けると、そこには静かな海が映っていました。でも、字幕がないのでその映像が何なのかその時はわかりませんでした。

その晩、家のテレビで津波の映像が目飛び込んできて、ああ、あれは津波が来る前の海だったのだと理解しました。すぐに宮城に行き、それから2年7カ月間、被災地に通い続けて撮った映像を地元で上映し、集めた義援金を宮城に送る活動を繰り返しました。

その後、改めて1本の映画にしたのが、前作『架け橋 きこえなかった3.11』(以下、『架け橋』)です。『架け橋』が完成した後も、毎年、宮城へ行って加藤襲男(えなお)さんや(菊池)信子さん夫婦に会いに行って撮影し、短編映像として『架け橋』上映の際に流していました。その撮りためた映像からこの『きこえなかったあの日』ができました。2013年の『架け橋』から実質8年の間に、現地の皆さんの状況は変化していきました。住む場所が最初は避難所、それから仮設住宅、災害復興住宅のアパートへと移り、人間関係も変わっていきました。加藤さんは仮設住宅では人間関係が近くて顔が見える関係だったのが、アパートに移ってからは隣がどういう人か分からない状態になり、少し精神的に不安定にもなられたそうです。

『きこえなかったあの日』で初めて加藤さんに出会うのは、宮城県視聴障害者協会の小泉会長が、仮設住宅の加藤さんの部屋に扇風機を持って行った場面です。

加藤さんは最初に作った『架け橋』にも少し登場していただいたので

すが、あまり出番は多くありませんでした。この映画でなぜ加藤さんを撮ることになったのかということ、仮設住宅で楽しそうにいろいろな人たちと触れ合っている加藤さんを見て、うらやましいと思ったからです。人とのつながり方、コミュニケーションというものがずっと自分のテーマでした。私には、人とうまくコミュニケーションができない悩みがあり、どうすれば私も加藤さんのように、聞こえる人たちと付き合えるのかと思ったら、そのままカメラを回していました。

私が『架け橋』を撮った当初は、避難所でなかなかコミュニケーションが取れない状態を目にして、社会に対する強い怒りがありましたが、撮影した皆さんから影響を受け、撮り方や視点が変わっていった気がしています。

その一つのきっかけになったのは、『きこえなかったあの日』と一緒に編集、撮影してくれた岡本和樹監督の言葉です。彼から「あなたは加藤さんや信子さんのことをただ被災者としてしか見ていない」と言われてハッとしたんです。加藤さんにも信子さんにもそれぞれの生活があるのに、私は最初の編集では、そういう部分には目もくれ



ず、震災のところだけ切り取ってつなげていました。

家族や夫婦の環境や人柄。そういうところを私はしっかり見ていなかった。震災の経験を伝えたいという思いに私自身が感化されすぎていたんです。その後、いらなそう思っていた映像を見直していくと、人間的な部分にすごく惹かれていく自分がいて、それで、当初のものから内容を大幅に変更しました。小泉さんと笹岡さんの会話や、ボランティアの皆さんの食事シーン、あるいは、震災とは本当に関係ない加藤さんの表情などの映像を使うことにしました。

作品を作るうえで大事にしていることは、年代によって変わってきました。

私は、映画を一つのコミュニケーションの方法として手にしているのだと思っています。

20代は社会に対する怒りが強く、聞こえない人たちのことをもっと知ってもらいたい、という思いで撮っていました。

6年前、私が30代の時に『Start Line(スタートライン)』という、私と聞こえる方の二人で、沖縄から北海道まで自転車旅をしたドキュメンタリー映画を撮りました。私はずっと、他の人とコミュニケーションが



取れないのは自分が聞こえないからだと思います。ところが上映会で映画を見た、聞こえるお客さんたちから「自分たちも実はコミュニケーションが苦手なんだ」という声

が多くて驚きました。

それまで、「聞こえる人と聞こえない人が共に生きる社会を」などと言いつつも、心のどこかで壁があったような気がします。でも、コミュニケーションは耳とは関係ないと分かって、初めて聞こえる人たちの存在をより身近に感じることができました。お客さんの言葉で世界が広がり、今までの自分が壊れた感じがします。今は40代ですが、私の世界がまた違って来た気がします。

3年前の自転車旅の映画の上映会に、いつもは女性の手話通訳の方が多いのに、珍しく男性の手話通訳の方が来てくれました。彼は年も近くて、仲良くなってプライベートでも会うようになりました。ある時、何か私に話したそうだったので、つまり私は恋の告白かなと思ったら(笑)、全くそうではなく、彼は自分がゲイだということのカミングアウトしてくれました。

私はLGBTについては全く無知だったのですが、いろいろ聞いてみると、LGBTの人の中にも聞こえない人がいると知りました。そこで、まずは自分がその人たちについて知りたいと思って、いろいろなLGBTの人たちに会ってドキュメンタリーを作りました。私の場合、周りの人々との出会いやつながりを常に見つめ、そこから作品が生まれてくるのだと思います。

映画の中にあつた、加藤さんの「花見に行きたいな」というセリフは、

直接聞いたわけではなく、加藤さんがいないところで手話通訳士の岡崎さんが私に教えてくれました。それを聞いたときに、ああ、いつもカメラを向けているけれど、加藤さんにご飯を食べに行ったり花見に行ったりという手軽な楽しみをしてこなかったな、と思いました。それで、去年の春に花見に行くことになっていたんです。でもコロナ禍で中止になってしまつて。来年こそはと思っていたら、加藤さんが亡くなられてしまいました。それが本当に残念です。

映画で何度か取り上げた手話言語条例についてですが、制定されると生活はどう変わるのか、ということをよく聞かれます。

私は専門家ではないのですが、これまでの例を少しお話しすると、手話言語条例の内容は自治体によって多少異なりますが、変わるといえばまず「知事会見」です。コロナ禍の中で知事会見に手話通訳が付くようになりましたし、公的な場での会見のために、手話通訳を全国的に派遣するようにもなりました。また、小学校や中学校でも手話を学ぶ時間が増えてきています。

この作品は宮城や広島、熊本など幅広い地域を取材していますが、東京については特に触れていません。というのも、私の出身が名古屋なので、正直、東京の取組についてそれほど詳しくありません。

映画で説明した広島の取組は全国初の事例ですし、薬剤師と手話ネットワークが葉の映画を作るという愛知県の取組も全国で初めてのことでした。東京はそれらと比べて取組が進んでいるのか遅れているのかわかりません。おそらく東京での取組があると思うのですが残念ながら存じ上げません。

作品とは直接関係ないのですが、少し反省していることがあります。この作品は聾(ろう)の人たちと健常者の人たちの関係性を中心に語られていますが、他の障がいを持った方々、例えば目の見えない人や身体に障がいがある人たちと聾の人たちとの関係といった広がりがありません。

私をはじめ聞こえない人は、身体は元気で、ただコミュニケーションの方法が違うだけです。なので、他の障がいのある人たちとの交流は本当に少ないのが現状です。筆談しようとしても見えなければできないとか、車いすを押しながらではコミュニケーションができないというふうに、自分からコミュニケーションの壁を作ってしまうのかもしれない。私たちは視野が狭いと感じますし、ほかの障がいがある人にも関心を持ちたいと思います。

(以上、上映会のQ&Aより抜粋・再編集)



文化庁映画賞 受賞記念上映会



文化記録映画 優秀賞

『二重のまち／ 交代地のうたを編む』

監督・製作:小森はるか+瀬尾夏美

上映日時: 2021年11月6日(土) 16:30～
ゲスト:小森はるか+瀬尾夏美(監督・製作)、
司会:池田香織

瀬尾:今日は皆さま、ご覧いただきありがとうございました。私たちは元々、東京藝術大学の同級生で現代アートを勉強していました。そんな折、2011年に東日本大震災がおきて災害ボランティアとして現地に行き、そこで出会った方々の言葉を記録しはじめました。その後、12年から岩手県の陸前高田に引っ越し、そこに暮らしながら制作活動を行いました。

ずっと、自然環境と人間がどう関わりながら生きていくのかを、一緒に考えるような作品作りをしてきました。直近では、東京都写真美術館の『記憶は地に沁み、風を越え』というグループ展で『山つなみ、雨間の語らい』というタイトルの作品を発表しました。台風被害で集落がすべて土砂に埋まってしまった宮城県の県南の丸森町に家を借りて、やはり暮らしながら制作したものです。

この『二重のまち／交代地のうたを編む』の企画のきっかけについてお話しします。震災以降の記録はずっと撮っていましたが、ワークショップを行ってこの作品を作ったのは2018年の9月になります。その頃には、陸前高田の津波で流された街の嵩上げ工事がほぼ完了して、住民の方が店や家を建て、新しい街ができつつありました。

風景が変わってくると、皆が震災の話を実感的にしくなっていくのを感じました。そのパワフルな変化自体には感銘を受けたのですが、同時に、震災を語り継いでいくためにも、まだ話すことが必要なのではないかと思っていました。

そこで、陸前高田の人ではない人が語る、という選択肢を考えました。というのも、震災から7、8年を経て、当時子どもだった人たちから、震災について考えたいという声をよく聞いていたからです。彼らが陸前高田に来て陸前高田の人たちから話を聞くことが、記憶の交換、継承になると思いました。

小森: 私たちの役割分担についてお話ししますと、いつもそれ

ぞれ違う活動分野で個人を発表していますが、一緒にやるときは、瀬尾がコンセプトと企画の骨子を考え、私は現場で撮影部隊とともに映像を記録し、映画の全体像をイメージして編集します。今回のワークショップの組み立ては瀬尾が考えています。

このプロジェクトの4人の若者は、震災当時に高校生以下、という年齢制限を設けて公募し、その中から選ばせていただき



ました。公募した内容は、「陸前高田に滞在して人の話を聞く」、「その土地を自分で歩いて考える」、「『二重のまち』というテキストを朗読する」、というものでした。とてもありが

たいことに、全国各地から50数名の方が応募してくれました。

瀬尾: ワorkshopで2週間滞在したうちの最初の1週間は、とにかく陸前高田のいろいろな方に話を聞くことを彼らにお願いしました。最初の3、4日は4人で一緒に話を聞き、その内容を振り返るミーティングを毎晩行いました。5、6日目からは一人で話を聞いてもらいました。

一人で話を聞きに行くと、その会話の内容を覚えているのは自分だけなので、そこであった会話に対して自問自答していくこととなります。そのように、聞くことの集中度をきゅっと絞っていくようなプロセスを作りました。

次に、聞いてきた内容を、たとえ拙くても構わないので自分自身の言葉で、まずは仲間たちに報告してもらい、最後に遠い未

来に届くように語ってもらいました。

そして、14日目には朗読会のシーンを撮りました。『二重のまち』という、私が2015年に陸前高田で書いた話です。その物語を、自分自身の物語として引き受けながら、4人それぞれに陸前高田の人たちの前で読んでもらいました。彼らの15日間の成長は魔法のようで、見ていて怖いほどでした。でも、それは私たちが用意した物語の朗読という舞台装置の仕掛けがあったからでもあります。

それで、最後に彼らの等身大の思いを語ってほしくて、最終日の15日目に帰るぎりぎりまで対話シーンを撮りました。迷いや戸惑いを自分たちの言葉で正直に語ってもらうことで、魔法を解くイメージのそんな時間になりました。

彼らと接して、想像力の大切さ、アートの持つ意義を改めて感じました。大きな災害などが起きたときに、往々にして当事者と非

当事者、被災者と傍観者に分断され、立場的にデコボコになってしまいます。その「間」をどうすればなだらかに埋め、たくさんの小さい橋をつなげるように変えていけるか。そこにこそアートの仕事やお互いに表現し合うアートの技術が生かされると



思います。この映画の4人は、震災の時は遠い場所にいました。被災をした人たちと出会い、声を掛け合うことで、彼ら自身が「間」をつなぐ媒介として機能し、被災した陸前高田の人たちと気持ちを寄せる外にいる無数の人たちにつなげていく回路として機能していくのです。

小森: 私たちは現地に行って、震災直後からその後の移ろいを見てきました。7年間の地元の人たちとのかかわりの中で、一緒に作品を作り、彼らが見ているものを記録していきました。

この『二重のまち／交代地のうたを編む』の撮影、編集の段階から思っていたのは、4人の目線で見えるものを撮りたいということでした。彼らが物語『二重のまち』をどう読み、どう声にしていくのか。今の嵩上げされた風景の下にかつては町があり、そこに暮らす人がいた。それを想像し、気持ちを考えるとき、彼らの目に何が映るのか。彼らは、それぞれ自分たちが経験してきたことの中からいろいろなものを引きよせ、素直な言葉でカメラに映ってくれました。

私は、彼らが見た現在、未来、あるいは過去を、映像の中で表現できるように努めました。映し出された陸前高田の風景にあまり

に人がいなくて驚かれたかもしれません。実は、普段はもう少し人がいます。あえてあまり人が歩いていない時間帯に4人が歩いているシーンを撮影しました。『二重のまち』なので本当は下に潜って映したいのですが、さすがにそれは無理なので横移動で彼らが歩く街の風景を映したかったです。それがこの物語と組み合わせたときにどう聞こえ、どう見えるのかを考えていました。フィクションのような世界を映したいという意図があったので、日常的な場面というよりは、今なのか過去なのか未来なのか分からない風景にあえてしました。

画面に映る陸前高田は殺風景で、昔の町の手触りはあまり感じられません。でも、物語を彼らが読みこんでいく中で、そんな風景の中にも、何か、過去や未来につながる接点をつかんでいく瞬間を撮りたいと思っていました。そのように、ある程度の方向性を持って作品を撮り進めていったのですが、作品の落としどころについては、いろいろと悩みました。

ワークショップの現場での15日間は本当に濃密で魔法のような時間でした。その後の編集に1年ほど費やしています。ワークショップのことを説明するだけでなく、『二重のまち』という物語がちゃんと見えるように構成したいけれど、それに重きを置くと現実で起きたことからあまりに離れすぎてしまう。二人で議論を重ね、編集担当の方とも一緒にいろいろなパターンを試しながら、合間に春夏秋冬の声が巡るあのような構成に行きつきました。

瀬尾: 最後、陸前高田じゃないシーンで終わりましたが、あれは、秋の詩を読んでくれた坂井遥香さんが暮らす大阪です。撮影の半年後に大阪で彼女と再会し、彼女が悩んでいたことを聞きました。

陸前高田の震災の話は大事なことで、周りの友だちに伝えたいけれど、日常会話で話すようなことでもない。じゃあどうやって伝えていけばいいのか。それでも、今歩いているこの町にもほかの物語があったかもしれないという二重性や、この大阪とあの陸前高田の風景が重なり何重にもなっていく感覚を得たことで、日常の中で急がずにやっていけばいいと肝が据わったという話でした。

坂井さんからそれを聞き、ラストシーンに彼女の大阪での日常を映すことで、映画の中で歩くシーンとつながり、「二重」という言葉が形になると思いました。

(以上、上映会のQ&Aより抜粋・再編集)





シンポジウム

『1990年代日本映画から現代への流れ』

外国映画の人気で低迷していた日本映画が息を吹き返し、
2000年代の邦画ブームに繋がる萌芽期ともいえる「1990年代日本映画」。
実体験でご覧になり、現在ご活躍中の監督、映画ジャーナリストの方々にご登壇いただき、
90年代日本映画の魅力や、現在の日本映画への流れなどをお話しいただきました。

会期：2021年11月4日(木)16:00～
会場：丸ビルホール

- 第一部 私と90年代日本映画のディスタンス
- 第二部 インディペンデント映画が躍動した90年代

初めに



司会：本日は文化庁映画週間シンポジウム『1990年代日本映画からの現代への流れ』にお越しいただき、誠にありがとうございます。本日は1990年代の日本映画に焦点を当て、第一部「私と90年代日本映画のディスタンス」、第二部「インディペンデント映画が躍動した90年代」をそれぞれ登壇者の皆さまとのQ&Aも含めて行わせていただきます。

それでは初めに、主催者を代表しまして、文化庁芸術文化調査官・戸田桂よりご挨拶を申し上げます。

戸田：本日は文化庁映画週間シンポジウム『1990年代日本映画からの現代への流れ』にご参加いただき、誠にありがとうございます。主催者を代表しましてひと言ご挨拶させていただきます。

文化庁では、日本映画の振興と発展のために様々な観点から取組を行っています。東京国際映画祭の期間中に開催してきましたこの文化庁映画週間は、今年で18回目となります。

そのプログラムの一つとして、毎年シンポジウムを開催し、これまで多くのゲストを招いて色々なテーマで映画文化の動向についてお話いただき、ディス

カッションしてまいりました。

この数年は、‘国際共同製作’や、現在もその影響下にある‘コロナ禍での映画製作’など、映画製作にかかわる方たちに向けたテーマが続いていましたが、その前の2017年には、広く多くの方たちと映画文化について考えるために『時をかける僕らのクラシックス』というテーマで、最新の復元技術を通じて私たちが再発見するクラシック映画の魅力やそれらの作品に触れる重要性などをお話いただいたこともあります。

そして今年は『1990年代日本映画から現代への流れ』というテーマを選びました。アメリカだけではない世界各国の映画が注目され観客を集め、また、現在活躍する監督たちが頭角を現し始めた時代でもある90年代の日本映画に焦点を当てます。90年代日本映画のエネルギーが、現在日本映画にどのように流れて行ったのか、といったお話も伺えるのではないかと思います。

今後もこのように、映画文化についてディスカッションしながらいろんなアイデアを映画振興に生かしていければと思いますので、今日はどうぞ最後まで皆様お付き合いください。(一同拍手)



■ 登壇者プロフィール



ジャン=ミシェル・フロドン

Jean Michel Frodon

(映画評論家／映画史家／パリ政治学院准教授／
セントアンドリュース大学名誉教授)

1953年パリ生まれ。ル・ポワン誌、ル・モンド紙を経て、2003年から2009年までカイエ・デュ・シネマで編集長を務める。世界のインディペンデント映画に精通し、90年代に東京国際映画祭に足しげく通い、『CURE』(97 黒沢清)をル・モンド紙で紹介した。ホウ・シャオシェン、エドワード・ヤン、ウディ・アレン、アッバス・キアロスタミなどの書籍を多数手がけ、日本では「映画と国民国家」(岩波書店・野崎敏訳)が出版されている。



野原位

Tadashi Nohara

(監督)

1983年栃木県生まれ、2009年東京藝術大学大学院映像研究科監督領域を修了。修了作品は『Elephant Love』(09)。共同脚本・プロデューサーの『ハッピーアワー』(15/濱口竜介監督)はロカルノ国際映画祭脚本スペシャルメンションおよびアジア太平洋映画賞脚本賞を受賞。また脚本として黒沢清監督の『スパイの妻』(20)に濱口監督とともに参加。劇場デビュー作となる『三度目の正直』が第34回東京国際映画祭コンペティション部門に出品される。

■ モデレーター



金原由佳

Yuka Kimbara

(映画ジャーナリスト)

1965年兵庫県生まれ。関西学院大学経済学部卒業。現在、「キネマ旬報」ほかの映画誌、朝日新聞、「母の友」(福音館書店)などで映画評を執筆。著書に「ブロークン・ガール 美しくこわすガールたち」(フィルムアート社)、共著に「伝説の映画美術監督たち×種田陽平」(スペースシャワーネットワーク)。近著に相米慎二没後20年を迎え、刊行された「相米慎二という未来」(東京ニュース通信社)、企画・構成で参加した「相米慎二 最低な日々」(A People)がある。

司会: それでは文化庁映画週間シンポジウム第一部「私と90年代日本映画のディスタンス」を始めます。本日第一部のモデレーターは映画ジャーナリストの金原由佳さんです。ゲストスピーカーの一人目は映画評論家のジャン=ミシェル・フロドンさんで、そしてもう一人は映画監督の野原位さんです。

では、ここからの進行は金原さんをお願いいたします。

金原: 皆様、今日はお越しいただき、ありがとうございます。

まず、ジャン=ミシェル・フロドンさんと野原監督のプロフィールを紹介させていただきます。

ジャン=ミシェル・フロドンさんは映画評論家で映画史家です。パリ政治学院の准教授であり、セントアンドリュース大学の名誉教授でもいらっしゃいます。1990年代はル・モンド紙の映画担当記者として働き、2003年から2009年はフランスの映画誌カイエ・デュ・シネマで編集長を務められました。

世界のインディペンデント映画に精通しており、90年代は東京国際映画祭に足しげく通い、第10回東京国際映画祭上映作品の『CURE』(97)をル・モンドで紹介して黒沢清監督を世界に広めた方と言えます。

野原位監督は、1983年生まれ、東京藝術大学の大学院の映像研究科の監督領域を修了されました。修了作品で『Elephant Love』(09)を撮られ、最近では『ハッピーアワー』(15)、『スパイの妻』(20)の脚本家としても活躍されています。今年、劇場デビュー作の『三度目の正直』が東京国際映画祭のコンペティション部門に選出されました。

私こと金原由佳は、1993年ぐらいに東京の映画業界に飛び込んで90年代は数多くの日本映画の現場を経て、現在は映画ジャーナリストをしています。93年に映画『お引越し』(93)のインタビューで相米慎二監督と出会って、その夏、『夏の庭 The Friends』(14)で初めて映画現場に入りましたので、一応師匠は相米慎二ということ

になるのかな、と思っています。

今日、フロドンさんには、ヨーロッパに日本映画をいかにして伝えたのかをお伺いしたいと思っています。

新しい日本映画を伝えたくて熱心に活動したけれども、それでも伝えきれなかった悔しさもすごくある、とおっしゃっていたので、



そういうところもお聞かせ願えればと思います。さらに、ヨーロッパにどうい

監督が届いて、どうい

か、というお話も、できればお伺いしたいと思います。野原監督は世代が少し下なので、野原さんの世代にとって、今、1990年代の日本映画がどのように自分の中に届いているか、といったお話を伺えたらと思っています。野原さんは黒沢清監督の教え子でもいらっしゃるの

ので、黒沢さんからの学びみたいなものを、お伺いできたらと思っています。

それではまず、お二人からご挨拶をお願いします。
フロドン: 皆さまこんにちは。本日、このシンポジウムに参加できることを嬉しく思っています。ご招待くださいました主催者の方々にお礼を申し上げます。

私から見て、1990年代は日本映画が多くの人びとの目に触れ、商業的にも批評家の方々からも好評を博した時代だったと思います。

一方、評価を受けた監督がいる中で、残念ながらあまり目に留まらなかった方もいます。そういったことに対し、少し具体的な話を私なら話せるかと思

います。遠いフランス、ヨーロッパで日本の映画がどのように受け入れられたかをお話したいと思

います。最初に私が日本を訪れたのは1989年、ル・モンドの映画担当ジャーナリストとしてでした。私はシネフィルでしたから日本の映画は知っていましたが、そのほとんどはヌーベルバーグ・ジャポネーズ、日本のヌーベルバーグと呼ばれる大島渚監督、吉田喜重監督、今村昌平監督、そういうベテランの監督たちでした。

日本を訪れたとき、果たして彼らの継承者はいるのか、という興味が私にはありました。そして、実はそういう継承のための場が大学などにあるということを知りました。蓮實重彦さん(元東京大学総長)という方が(立教大学で)学生に映画を教

えていて、彼の生徒から若い映画監督が生まれています。彼らは前の世代を模倣するのではなく、新しい映画の力を生み出そうとしていました。同時代の映画でありながら、昔からある日本の伝統、ジャンル映画、ファンタスティック映画、ホラー映画など新しいジャンルもきちんと継承しつつ若い作家たちが育っていった。1990年代はそんな時代でした。

1990年代には、欧米にはまだあまり知られていなかった日本映画のもう一つの側面も発見されました。例えば、北野武監督の作品です。これはなかなか反響がありました。更に、宮崎駿監督や押井守監督といったアニメ映画です。彼らは皆オリジナルなスタイル、エクリチュール(哲学)を持っていました。

映画祭を通じて、あるいは映画館やミニシアターを通して、彼らの映画の新しい提案、新しい興味が欧米のシネフィルや観客たちに伝わっていき

きました。私は今日、1990年代日本映画に関するすべてをお話できるわけではありません。おそらくもっと多様なことがほかにも起こっていたことでしょう。あくまでも私の視点で、どのように日本映画がフランス、ヨーロッパで受け入れられていたか、どのような感動を生んでいたか、そういうことをお伝えできたらと思

います。実は、90年代以前には、日本映画への関心は少し低くなっていました。でも、若い映画監督たちのおかげで、日本映画は観客からも批評家からも配給会社の人たちからも大きく関心を集め、90年代はとても活気に満ちた時代となりました。

金原: 事前に、フロドンさんにとっての1990年代の大切な日本映画を挙げていただ

いていて、3つのパートに分かれています。パート1は、若い監督たち(黒沢清、青山真司、北野武、是枝裕和、河瀬直美)で、90年代

すごく心に残りフランスまで届いた作品です。パート2は、当時ものすごく影響力があ

ったアニメーションです。フランスでは宮崎駿監督がものすごく注目され、『紅の豚』(92)もヒットしました。押井守監督や今敏監督の作品も、驚きをもって見

られました。パート3は、60年代、70年代から一線を走ってきたベテランの監督(黒澤明、今村昌平、大島渚)です。晩年期にも充実した作品を撮っていました。さて、少し遅くなってしまいましたが、野原さんからも自己紹介をお願いします。
野原: 僕は1983年生まれで今は38歳です。90年代の自分の年齢は7歳から16歳ですから、小学校に入ってから高校生になるくらいまでです。そのため、90年代の日本映画はすべて後追いで知ったような形でした。90年代の映画はこんなにもすごかったのかということ、あとから知って悔しくなるというか。オンタイムでは観られなかったことで、別の意味で、仲間と熱狂しながら観ていったというところがあります。

90年代には色々な映画があります。私は東京藝術大学で黒沢清監督に映画を学んだということもあるので、とりわけ黒沢監督の映画をたくさん観て影響を受けました。

それ以外にも、90年代のぴあフィルムフェスティバルからもすごく大きな影響を受けたと思います。というのも、僕の世代は、自主映画を撮るという文化ができた世代だと思います。もちろん自主映画の興隆はその前からですが、僕がちょうど大学生ぐらいのときにパナソニックのAG-DVX100というビデオカメラが出て、映画っぽい絵が撮れることで人気があり、結構みんなそれを持って自主映画を撮っていました。

でも、仲間と自主映画を撮っていてもなかなかうまく撮れませんでした。そんな際、ヒントとさせてもらったのが、90年代のぴあ作品、例えば『灼熱のドッジボール』(92/古厩智之)などでした。

黒沢清監督のVシネマ作品「勝手にしやがれ!!」シリーズなどを含め、90年代に撮られた低予算映画の中にある「お金がなくてもイマジネーションで世界と戦えるぞ」といった作品を我々も作りた、そういう気持ちが、そのときはありました。リアルタイムでなく遅れて観る形となった90年代の日本映画を、ある面で教科書のように感じていたと思います。

金原: 今日若い方もいらっしゃいますので、ちょっと時代的な背景を説明したいと思います。

1990年代は、ソニーがコロムビアを買収し、松下電器産業がユニバーサル傘下のMCAを買収するなど日本の企業がハリウッド企業を買収していました。

一方で、1991年に日本の映画業界的には年間入場者数が史上最低になり、興行の動員数の最低記録を更新してしまいます。映画そのものを取りまく状況はあまり良くなかった時代です。

大手の映画会社は、新機軸を求めて色々模索をしていました。一生懸命やっていたのですが、90年代に一回、につかつが倒産したり、松竹では奥山和由さんという若い方が取締役になったけれども解任されたりしています。

一方で、テレビ業界やミュージックビデオなど他業種から来た若い監督たちがどんどん出てきた時代でもありました。

フロドンさんが作ってくださったリストの若手編の中で、特に黒沢清、青山真治、北野武、是枝裕和、河瀬直美の何が衝撃的だったのかをお伺いしていでしょうか。

フロドン: 90年代の初頭で一番有名で大切な監督は黒沢清監督です。自由な形で映画を撮りながら、ジャンル映画であるVシネマでも活躍しました。

90年代後半には、若手監督として河瀬直美、是枝裕和監督が出てきます。彼らはジャンル映画にはあまり注力せず、ストレートに自分のパーソナルな作品を作ろうと求めていった人たちです。どちら

かという作家主義的なシネアストの系列に入る人たちです。

そういうわけで、1990年代の映画監督は、2つに分けられるかもしれません。

まず、黒沢清監督。彼は最初にたくさんのヨーロッパの人たちに発見され、認知された監督です。そして、ホラー映画の系譜のファンタスティック作品、いわゆる非現実的な作品へもつながっている監督です。同時に、その時代の問題を深いところで汲み取っている監督です。日本だけではなく、世界各国、とりわけ先進国の問題を映画の中で扱っていました。

ですから、ヨーロッパの観客たちも黒沢監督の作品を観て、この問題は自分たちにも通じる、というふう感じていたのではないのでしょうか。『カリスマ』(00)という作品では、早くも環境問題や自然問題が語られています。すでに世界の若い監督たちもこのテーマには関心を持っていましたが、それはヨーロッパでも日本でも同じだったわけです。

90年代後半では、1997



年はとても記憶に残る年でした。カンヌ映画祭でベテランの今村昌平監督が最高賞のパルム・ドールを受賞します(『うなぎ』)。それと同時に、新人監督に与えられる最優秀賞のカメラ・ドールを河瀬直美監督が受賞します(『萌の朱雀』)。今村昌平監督も河瀬直美監督も、どちらかという私たちになじみ深い作家主義的な作品スタイルを持っており、少し、親近感を覚えたというのも事実です。

金原: 私はカンヌで河瀬監督が受賞するときに傍にいたんです。賞を取るとは思っていなかったので、最終日にアンティープのピカソ美術館と一緒に鑑賞しに行き、夕方帰ってきたら、映画祭の事務局の人が河瀬さんを大慌てで探していて、その直後、彼女は“世界の河瀬”になっていました。

そこから河瀬さんは、映画を見せる対象が日本から世界へと一気に広がった。デビュー作で心構えが変わったんだろうな、と思います。

また、あの年のカンヌで今村監督の代わりにトロフィーを受けとったのは主演の役所広司さんでした。あの時代は役所さんが凄くけん引していた時代だったな、とも思います。

今日は90年代映画の傑作の予告編を借りることができたので、北野武監督『ソナチネ』(93)、黒沢清監督『CURE』の2本を続けてご覧いただきましたが、二人とも唐突な暴力性、伝播していく暴力性、突然身に降りかかってくる不条理という、それまで私たちの現実の世界に来ることがないと思っていたようなことを描いていて、非常に時代に先駆けていたと思います。

野原さんは黒沢清監督に教えていただいたなかで、こういう『CURE』の話や、映画の中で恐怖を描くことについてお話をされたことはありましたか。

野原: それはあまりなかった気がします。ですが、黒沢監督との他愛もない雑談の中に、たくさんの学びがあったと思っています。

僕は監督領域で、5、6人ぐらいの少数のクラスだったのですが、週に1回、黒沢監督のゼミのクラスがありました。いつも藝大の横にあるファミレスで、監督領域の生徒たちが黒沢監督を囲んで、最近観た映画など色々な映画の話をしたり、雑談をしたりしていました。

今、思い返すとそれが凄い勉強になったと思っています。素晴らしい時間でした。

具体的に黒沢監督から学ぶ場面もありました。藝大では、生徒が書いた脚本を、学生をスタッフにして黒沢監督が16ミリ撮影をする授業があり、その際、僕ら監督領域の生徒は助監督につきます。

初めてプロの監督の演出を間近で見たわけですけど、本当に的確で、シナリオのシーンに沿って撮影ポジションを具体的に的確に決めていくんですね。学生の自分にとって、ポジションを決めるのは本当に難しいことで、弱気になって最初から最後まで一つのポジション

で撮ってしまいたくなったものでした。黒沢監督は何の躊躇もなくポジションを決めていく。これでちゃんとつながる



のかな、と思って完成したものを観たら、見事につながっている。『CURE』や『ニンゲン合格』(99)、『カリスマ』も全部そうですけど、その授業で学んだこととして、的確なカメラポジションっていうものを、その時に見せていただいて本当に感激しました。監督の頭の中には撮る時点である程度の編集プランがある、ということを知りました。なので、こと恐怖、という観点では明確には学んだことはありません。

金原: 1990年代は日本映画のある種の転換期でした。個人の自主製作が商業ベースの観客動員を成した時代でした。また、テレビの才能が映画界に参入した時代でもありました。

私が一番象徴的に思うのは、93年に岩井俊二監督が、劇場映画を1本も撮っていないにもかかわらず、日本映画監督協会の新人賞を受賞されたことです。まだ短編『undo』(94)が大ヒットする前です。その年の審査員長だった長谷川和彦監督が、岩井さんのテレビ作品に驚いて候補に入れたと。

私はその授賞式にたまたま参加していましたが、長谷川監督が次

代の日本映画のトリックスターとして岩井俊二を選んだ、ということで、当時、映画とは何か、という論争が巻き起こった記憶があります。

今や、ネットフリックスやアマゾンスタジオの配信が隆盛となっていて、カンヌ国際映画祭をはじめ、映画とは何か、ということが問われ続けています。その問いが生じた日本における最初の出来事が、この93年の岩井さんの受賞だったのではないかと思います。

また、是枝裕和監督は人間の記憶をすごく深くとらえた監督で、その後、“世界の是枝”になっていきました。

さて、今ご紹介した90年代から今なお活躍する監督たちに影響を与えた人の話を伺いたいと思います。

93年に亡くなられた川喜多和子さんは日本映画をヨーロッパに伝える取り組みを続けてこられました。現在、彼女がいけない損失を感じていらっしゃいますか。

フロドン: そうですね。日本の映画に欧米の関心が高まったのは、監督の力だけでなく、仲介者の力も大きかったと思います。彼らが出会いを作ってくれたという側面があります。

例えば、まだ若い無名の監督たちを映画祭のプログラミングディレクターや、批評家、ジャーナリストあるいは配給会社に紹介する。そういうことをしてくださったのが、フランス映画社という配給会社を営んでいた川喜多和子さんと柴田駿さん夫妻でした。

1990年代、彼らの配給会社と二人の役割は非常に重要なものでした。彼らは、ヨーロッパでもあまり知られていなかったヨーロッパの作品を日本に公開していました。自分たちが配給するだけでなく、ほかの配給会社にも紹介してくれていました。つまり、日本とヨーロッパの映画を双方で紹介する役割を担っていました。

今も昔も変わりませんが、若い監督たちには支援する人たちが重要です。日本の監督を支援し、また欧米の若手監督たちを日本に紹介することで支援する仲介者が必要なのです。

幸いなことに1990年代は柴田さんと川喜多さんのおかげでダイナミックな日本映画の交流が培われたと思います。日本映画、欧米映画のみならず、幅広く世界の映画において仲介者の役割を果たされました。

交流を続けることは非常に大切です。ですが、それはとても脆弱なものです。川喜多さんが亡くなったことにより、2000年代初頭に一度、日本と欧米の関係性、絆が切れてしまいました。映画を通しての交流や循環のために、仲介者というのは非常に必要ですし、我々は彼らのような人たちののおかげで映画を観ることができ、映画を愛することができるのだと思います。



■ Q&A

金原:大変残念ですが、お時間が来てしまいました。これからはQ&Aのセッションへと移らせていただきます。会場にいらっしゃる方々からご質問をお受けしたいと思います。フロドンさんが野原監督に伺いたいことがある方は、挙手をお願いします。

質問者1:フロドンさんがル・モンドで批評を書かれたことで、当時フランスではどの程度一般の観客にまで受容されたのでしょうか。

同じく、90年代ということで北野監督や青山監督の名前が挙がる一方、なぜ相米慎二監督の名前がないのでしょうか。ただきっかけがなかったのか、それとも評価されなかったのか、教えていただければ幸いです。

フロドン:最初の質問にまずお答えします。残念ながら私の書いた記事だけで群衆が映画館に駆け付けるほどの力はありません。ただ、日本の若い世代の映画監督に関心を持たせるムーブメントのきっかけになったのではないかと思います。

日本映画に新しい感受性、違うトーンが出てきたことが認知され、ほかのジャーナリストたちも書き始めました。カイエ・デュ・シネマの日本版のカイエ・デュ・シネマ・ジャポンもその頃出版されていて、日仏の批評家の交流も生まれました。

そのムーブメントが続く中、欧米の映画祭で少しずつ日本映画の枠が広がっていき、重要視されていったというのはあります。特に、黒沢清監督です。興行的にも批評家的にも評価が最も高かったのが『回路』(01)です。黒沢清が見いだされてから10年ぐらい後になります。

もう一つの質問の、相米慎二監督がなぜ私のリストに入っていないか。それはもう完璧に欧米側の問題です。我々が少し怠惰だったせいで興味の対象が広がらなかったということかもしれません。3人ぐらいまではいいのですが、4人目、5人目となると、我々の関心のレベルがどうしても下がってしまう。人間的な現象

ではありますが、アンフェアなことだと思います。

おそらく、相米慎二監督は非常に日本的な作家だったのではないのでしょうか。それに対して黒沢清、青山真治、そして少し違いますが北野武の映画にも、全世界に通じるコードがあって、そこに欧米のシネフィルたちが関心を持ちやすい普遍性が相米慎二の作品よりはあったと思うのです。

質問者2:野原監督に質問です。東京藝術大学で直接黒沢清監督から授業を受け、その後も『スパイの妻』(20)で一緒にお仕事をされ、かなり影響を受けておられると思います。

90年代に活躍した黒沢清監督から学んだからこそのご自身の意識、今後の日本映画を作っていくうえでの立場について伺いできますでしょうか。

野原:ありがとうございます。昨日劇場上映したばかりでまだ駆け出しですが、黒沢さんからは本当に多くを学ばせていただきました。とりわけ「映画を撮る覚悟」です。

学生映画であれ何であれ、映画を撮った瞬間に、大げさに言えば世界と同じ土俵、とてもフェアな戦いの場に立つわけです。東京藝術大学で、黒沢監督にそれを教えていただきました。

今後の立場としては、下の世代につないでいくことだと思います。

東京藝術大学から出た監督さんは私以外にもいっぱいいます。濱口竜介監督、月川翔監督、瀬田なつき監督などです。また黒沢さん以外にも90年代のプロデューサー、撮影の方などが東京藝大には先生としていらっしゃったので、そういう方々に学んだことをこれから下の世代につないでいかなくてははいけないと思っています。

ちなみに、さっき北野武さんと黒沢さんの予告映像が流れましたが、東京藝大の教授には武さんもうらっしゃいました。お二人に学べたのはありがたいことだと思っています。

金原:どうもありがとうございました。短い時間で駆け足になってしまいましたが、第一部を終わらせていただきたいと思います。(一同拍手)





■ 登壇者プロフィール



山下敦弘

Nobuhiro Yamashita

(監督)

1976年愛知県生まれ、大阪芸術大学芸術学部映像学科卒。

『どんてん生活』(99)が国内外で評判となり、以降『リンダ リンダ リンダ』(05)、『天然コケッコー』(07)、『マイ・バック・ページ』(11)、『苦役列車』(12)、『もらとりあむタマ子』(13)、『コタキ兄弟と四苦八苦』(20)等、作家性と娯楽性を混ぜあわせた作風で人気を呼んでいる。『ハード・コア』(18)で芸術選奨文部科学大臣新人賞受賞。近作短編に『無事なる三匹プラスワン コロナ死闘篇』、『昨日より赤く明日より青く』、『言えない二人』(21)がある。



門間雄介

Yusuke Monma

(ライター/編集者)

1974年埼玉県生まれ、早稲田大学政治経済学部卒業。

びあ、ロッキング・オンで雑誌などの編集を手がけ、「CUT」副編集長を経て2007年に独立。その後、フリーランスとして雑誌・書籍の執筆や編集に携わる。主なものは伊坂幸太郎×山下敦弘「実験4号」、二階堂ふみ「アダルト」、星野源「ふたりきりで話そう」、細野観光 1969-2019」など。2020年12月に初の単著となる評伝「細野晴臣と彼らの時代」を刊行した。

司会: 続きましてシンポジウム第二部「インディペンデント映画が躍動した90年代」を始めます。第二部では二人のゲストスピーカーをお迎えしています。映画監督の山下敦弘さん、ライターで編集者でもいらっしゃる門間雄介さん、どうぞ登壇ください。

門間: 山下監督は1976年生まれ、僕が1974年生まれなので、90年代はまだ主に観客の立場でした。僕は97年から社会人になり映画の雑誌編集などの仕事に就きました。山下さんは99年に長編デビューされました。最初に少し自己紹介を兼ねて、90年代にどういう映画環境を体験して、どういう映画を観てきたのかを伺えますか。

山下: もともと小学生の頃から映画は大好きでしたが、ハリウッド映画ばかりでした。ちゃんと日本映画を観るようになったのが90年代からです。ビデオやNHKなど衛星放送で『バタアシ金魚』(90/松岡錠司)、『櫻の園』(90/中原俊)などを観ていました。

門間: テレビ、特に地上波テレビで映画を観る機会が90年代は多かったですね。それと80年代から90年代にかけて普及したレンタルビデオも。山下監督はミニシアターってどうでしたか。

山下: ミニシアターは95年に大学生になってからです。大阪のミニ

シアターにたまに通っていました。

門間: 僕は93年に大学生になったのですが、やはりそれを境にミニシアターと名画座で映画を観るのが飛躍的に多くなりました。

80年代後半から東京中心に全国的にミニシアターが増えました。当時、ミニシアターで上映されている映画なら間違いないという認識がありました。例えば、シネマライズなら自分に合う映画が絶対に上映されているんじゃないか、とか。そういう感覚で僕は90年代、映画を観ていた気がします。

さて、我々二人が90年代の日本映画の中で特に印象深かった作品のうち、2作品の予告編を用意していただきましたが、『シコふんじゃった。』(92/周防正行)は山下さん、『DEAD OR ALIVE 犯罪者』(99/三池崇史)は僕が選びました。

まず周防正行監督の『シコふんじゃった。』の話をしたと思います。第一部で90年代を代表する監督の一人として北野武監督の話が出ましたが、一方で、周防さんも、92年公開の『シコふんじゃった。』や96年公開の『Shall we ダンス?』など、90年代を代表する監督の一人だと言えらと思います。

山下: はい。中学高校時代にテレビから録画したビデオを何度も繰り返して観たのが『シコふんじゃった。』で、自分にとっては別格の作品です。

『Shall we ダンス?』がハリウッドでリメイクされるなど、周防さんも90年代から2000年代にかけて流れを作った人だと思います。『シコふんじゃった。』の竹中直人さんがすごく好きで、それを入り口に竹中監督の『無能の人』(91)や石井隆監督などへと関心の対象が広がっていきました。そんなきっかけの作品です。それこそ『無能の人』を観るまでは、つげ義春という漫画家も知らなかったです。

門問: 山下監督はその後、つげ義春原作の『リアリズムの宿』(04)をお撮りになりましたね。

この第二部はインディペンデント映画という括りで、周防さんはやや商業寄りですが、それまでの映画監督の流れとは違って80年代にピンク映画でデビューして、90年代に入って商業映画で人気を博していきました。だから周防さんも、やっぱり90年代らしい、それまでのメジャー出身の監督たちとは違う立ち位置の監督だと思います。竹中さんと言えば、90年代になって竹中さんはじめ異業種監督が数多く登場しました。山下さんが好きな『GONIN』(95)も、劇画漫画家出身の石井隆さんが監督です。これも90年代の日本映画の特色かなと思います。

山下: 80年代にはあまりその傾向はなかったんですか。

門問: 90年代になって割と意識的に、異業種の人を映画界へ引っ張ってきた流れはありますよね。例えば北野武さんも竹中直人さんも、松竹の奥山和由さんがそういう流れを作った。桑田佳祐さんが『稲村ジェーン』(90)を撮ったのも90年代です。

山下: 異業種の人たちが映画を撮るのが当たり前になっていった時代だったかもしれないですね。

門問: 90年代に入った頃、日本映画は恰好悪いと僕は思っていました。あくまでも一観客としての無邪気な感想です。題材的にも当時の中高生、大学生からすると、ウェットで古臭くて近寄りたいたようなイメージが凄くあって、異業種監督たちは、そういう日本映画の閉塞感を打ち破る存在として出てきた気がします。

山下: 市川準監督もCM出身ですね。市川準さんも、自分にとって日本映画を面白いと思わせてくれた監督の一人です。

門問: 市川準さんは80年代後半デビューですが、90年代に精力的に映画を撮られた監督です。大手の作品もインディペンデントな作品も撮って、独特な監督でした。観ていただいた予告編のもう一本の方が、99年の三池崇史監督の『DEAD OR ALIVE 犯罪者』です。これは僕が挙げさせていただきました。僕は97年に社会人になって、主にビデオやDVDを扱う雑誌の編集を

していました。毎月色々なメーカーからサンプルが送られてきたのですが、なぜか毎月のように三池さんの作品がありました。Vシネマも撮れば劇場公開作も撮る、非常に精力的な監督として注目されていました。そして99年に『DEAD OR ALIVE 犯罪者』が撮られました。当時のVシネマ界の2大スターの哀川翔さんと竹内力さんの共演で、撮影前からビデオ業界ではかなり話題になりました。予告編でぎりぎりラストのところまで見せていましたが、こんなことを映画でやっていいのか、と衝撃を受けました。

山下: 2000年のロッテルダム国際映画祭で日本映画特集があって僕も参加したんですが、今思えば日本映画の主要監督が揃った感じの映画祭でした。三池さんも来られていましたし、まだご存命だった深作欣二監督もいらっやいました。

90年代の日本映画で、北野映画以降、暴力というテーマが世界で受けていた傾向もあったと思います。三池さんの暴力性は、ちょっとほかの人と違い、意外とオールドスクールで昔ながらの感覚があります。なので、お二人が並んだ姿を覗てぐっと来た記憶があります。

門問: そうですね。三池さんが出てきたVシネマの世界は、バイオレンス系でも「やくざ物」というのがメインのジャンルだったかもしれません。90年代のVシネマは、大手に対するインディペンデント映画の一つのあり方だったと思います。当時のVシネマは、1本の製作費が3~4千万円だったそうですから、今の基準でいうと結構あります。ただ、当時ではかなり低予算で、かつ撮影期間が2週間というハードなものでした。レンタルビデオが主なマーケットで、4~5千本売れば十分ペイしたと聞きます。その売り上げ水準さえクリアすればいいので、作り手側の自由度が大きかった。レンタルマーケットが確立していた時代ならではの製作システムだったと思います。



山下: 劇場公開しなくてもビデオだけで製作費が回収できた時代ですね。僕も90年代は恐らく7~8割は映画をビデオで観ていました。

門問: 当時は、黒沢清さんや原田真人さんなども、Vシネマやオリジナルのビデオを撮っていました。

山下: そうですね。石井隆さん、原田真人さん、三池崇史さん、黒沢清さん、北野武さん。そう考えると暴力だらけですね。やくざ映画だけでなく、暴力映画というジャンルが一個ありましたが、それぞれの監督で見せ方が全然違う。原田真人さんの『KAMIKAZE TAXI』(95)には、こんなVシネマ作品があるのか、と驚かされました。

門問: 90年代の流れとして、89年に始まったアルゴ・プロジェクトというインディペンデント映画制作の動きが前半にありました。その中から『櫻の園』(90/中原俊)や『12人の優しい日本人』(91/中原俊)などが出ましたが、それらと並んで相米慎二監督の『お引越し』(93)という作品もアルゴの製作陣によって作られました。

山下: 『お引越し』は90年代の印象的な作品の一つです。相米さんは80年代からずっと活躍されていますけれど。実は、この作品がアルゴ・プロジェクトだと、今日初めて知りました。

門問: インディペンデントな流れで作られた映画を、当時はあまり意識せず観て、後になって気づくということはよくありますよね。

山下: アルゴ・プロジェクトは厳密に言えばインディペンデントというわけでもないんでしょうか。

門問: アルゴ・プロジェクトは、独立系ディレクターズカンパニーが下火になった頃に、様々なディレクター、プロデューサーが集まって作った組織です。

山下: でも当時、彼らには専用の劇場もあったと聞きます。それがインディペンデント的な姿勢だったということでしょうか。

門問: インディペンデントという言葉が当時と今では意味合いが違うように思います。今はデジタルで作って、上映する劇場も割と見つけやすいですが、90年代はフィルム撮影ですから。

山下: 35ミリ映写機の上映だとそうはいかない。

門問: 『お引越し』が上映された劇場は大手チェーンがほとんどなので、今の感覚でいうと「全然インディペンデントじゃないじゃん。」でも当時ではインディペンデントの位置づけでした。

だから、周防さんの映画も東宝配給もありますが、精神性の面でもアンチメジャーと言えると思います。そういうところに90年代のインディペンデント性がある気はします。

山下: 学生時代には、レンタルビデオ屋ではもっぱらアルゴ・プロジェクトのロゴを探して観ていました。石井隆監督の作品もアルゴでしたし。地方の映画好き、ミニシアターに行けない人たちに、すごく影響を与えたと思います。

門問: 僕が特に象徴的に思うのが1995年です。この年の「キネマ旬報ベスト10」には新しい日本映画の時代の到来を思わせる顔ぶれがランクインしていました。

例えば、岩井俊二さんの『Love Letter』(95)が3位。是枝裕和さんの『幻の光』(95)が4位。塚本晋也さんの『TOKYO FIST』(95)と橋口亮輔さんの『渚のシンドバッド』(95)が10位でした。中でも岩井さんと是枝さんはそれぞれがデビュー作で、とても衝撃的でした。

僕が90年代を代表する作品の一つとして挙げたのが、是枝さんの監督2作目の『ワンダフルライフ』(99)です。元々『幻の光』って、すごくアジア映画的で、今は是枝さんのスタイルとはかなり違う作品なんですよ。実際には是枝さんから伺ったのですが、あくまでも日本映画ではなく意図的にアジア映画を作ろうと思ったそうです。一方で『ワンダフルライフ』はドキュメント調のスタイルを取り入れており、今に繋がるものを感じます。

この95年頃、山下さんは大阪芸術大学で大学生生活を始められたわけですが、周りに映画作りを志す人がたくさんいる環境だったわけですよ。

山下: はい。大阪と言いつつ、場所はほぼ奈良なんです。当時はインターネットもなく、完全に隔離されて情報も限られた場所でした。「キネ旬」や「CUT」、「PREMIERE」などの雑誌を立ち読みして情報を仕入れていました。特にミニシアターに行って新旧の映画を観まくっていたわけでもありませんでした。

『幻の光』はミニシアターで観ましたが、むしろミニシアターで映画



を観たという記憶が勝っていて、あまり内容を覚えていません。

ただ、自分たちが映画を作るようになって、その頃に中島哲也さんのデ

ビュー作『夏時間の大人たち』(97)を観て、大学の同期の間で大評判になったのはよく覚えています。一回観た後、今度は京都まで車で行って。その時に買ったパンフレットで、確か中島さんと相米さんが対談していたはず。中島さんは『下妻物語』(04)から有名になったので2000年代の監督というイメージがあると思うんですが、僕の中では90年代にデビューした感じがします。

門問: 『夏時間の大人たち』もそうですが、95年以降に新しい監督が続々登場しました。90年代の初めに異業種から監督が参入してきた話をしましたが、90年代半ば以降には、それまでとは違った傾向の異業種監督が参入してきた気がします。

岩井さんもミュージックビデオやテレビの方が先ですし、是枝さんもドキュメンタリーのキャリアがすでにあつた人です。

山下: 当時の映画の評論では、そんな異業種の監督たちを、どこか認めない風潮があった気がします。でも、僕らは全く偏見なく作品を面白く感じていました。

門問: 確かに、観客側は先入観無く、純粋に新しく出てきた映画に感動できていたと思います。

山下: 僕の場合、99年に自主映画で長編デビューしたこともあって、95年頃を境に邦画の見方、印象がどんどん変わっていった気がします。大学入学前までは、純粋に映画小僧として憧れで観ていました。入学して映画を作るうちに、徐々に作り手目線に変わっていったように思います。

門問: 99年に作った『どんてん生活』(公開は01年)では、山下監督が90年代に観てきた日本映画からの影響はあったでしょうか。

山下: 色々なところからの影響が混ざっていると思います。映画だけでなく、ダウントウンのコントや当時のマンガなどからも。これまでも色々なところで言ってきましたが、北野武さんにも影響を受けました。『その男、凶暴につき』(89)を初めて観たとき、すごく面白いと思った反面、すごくシンプルな映画だなと思ったんです。スピルバーグの映画とかと比べて、撮り方とかそんなに難しいことをしていないのに、すごくおもしろい映画になっていて。でも、実際やってみたら無茶苦茶むずかしいんですけど。

森田芳光監督からもすごく影響を受けました。初期の『家族ゲーム』(83)ぐらいまでの映画が、自分の中で、映画を作る起爆剤になったというか。

北野映画からは「映画を作れるんじゃないか」と触発され、森田映画からは「映画を作りたい」という気持ちが喚起されました。だから、自分のデビュー作は、『家族ゲーム』や『の・ようなもの』(81)の影響が色濃いと思います。

門問: 実際に映画業界に飛び込んだ当時、日本映画の状況はどう見えていましたか。

山下: 自分が最初に評価されたのは映画祭です。ゆうばり国際ファンタスティック映画祭で賞を取って、そこから海外含め、色々な映画祭に呼んでもらえるようになりました。

2000年代の中頃、『リアリズムの宿』ぐらいまでは、完全に映画祭に向けて映画を作っていた感じです。『リンダ リンダ リンダ』(05)からは変わってきましたが。

最初、99年に海外の映画祭に行くと、日本映画が高く評価されていることをすごく感じました。ところが徐々に、注目される国が変わっていくのを実感しました。2000年代に入ってから、タイやアフリカ、南米、それから中国がトレンドでした。

だから、僕はちょうど日本映画に熱視線が注がれた最後の流れにうまく乗って、北野武監督や黒沢清監督、河瀬直美監督ほか、色々な人に引っ張ってもらえた気がします。



■ Q&A

門問: それではこれからはQ&Aの時間とさせていただきます。会場にいらっしゃる方でご質問や、何か感じたことなどあれば挙手してお話しいただければと思います。

質問者1: 当時の映画が観客にどう受け止められていたのかに興味があります。現代の映画ファンと比べて90年代の映画のファンはどうだったのでしょうか。その頃から、映画を観る人はたくさん観るものの、観ない人は全然観ない、という状況が進んでいったのかもしれないと思うのですが。

門問: 確かに90年代、日本映画は観客動員数が最低まで落ち込む時期を通過しました。ただ、僕の印象では、観る側は割とアグレッシブに自分たちの好みの映画を探し求めている、興行的に苦しい時代だったという感覚がそんなに体感としてはないんですよね。

山下: 僕も同じです。日本の観客が、特にビデオで映画を観ていた時代だったと思います。僕自身はすごく観ていた。

僕ら世代は『濱マイク(私立探偵 濱マイク)』(94/林海象)の永瀬正敏さんとか、かっこよかったですね。音楽やファッションを含めたカッコよさを発揮していました。僕としては、日本映画が冷え込んでいた実感はなかったです。

門問: 映画が多様化して、個性的なインディペンデント作品が増えてきた時代だと思います。

興行成績的には低下しましたが、製作本数は増え、新しい監督が出てきて、Vシネマなどの映画の興行成績に反映されないところでの盛り上がりがありました。

バブル崩壊後だから、本当は映画業界にもその余波はあったと思うんですが、でもそれを何とか乗り越えられたのは、新しい監督や、メジャーとは違うところで映画を撮り続けてきた人たちの影響があって、観る側として日本映画に希望を持っていた時代だったと思います。当時、チラシやポスターでもデザイン的にスタイリッシュなものが多くて。

山下: そうですね。いまだに持ってますね、当時のチラシ。

門間: 映画の見せ方を変えていこうという作り手側からの動きだったと思います。観客もそれに応じて楽しんでいた感じがします。

質問者2: 先ほど、90年代に岩井俊二監督や三池崇史監督の登場で日本映画の変化を感じたと伺いましたが、2000年以降、あるいは2021年の今、日本映画が変わっていくんじゃないか、と思った作品や動向がありましたらお聞かせください。

門間: 僕は2000年代初めの山下監督の登場は非常に大きな出来事だったと思うんですね。

山下さんが撮る映画を真似するかのように、その下の世代が映画を撮るようになった時期がありました。

山下さんの映画に驚かされたのは、その自然な芝居です。それも90年代と続いているんですが、浅野忠信さんの芝居を最初に見たとき、あまりにも自然な芝居にすごく驚きました。山下さんの映画でも、とにかく演技がそれまでの日本の映画とは違う質感、自然さを感じます。

山下: 有難うございます(笑)。

門間さんは『カメラを止めるな!』(17/上田慎一郎)についてどう思いますか。

あの盛り上がりは、95年の岩井さんたちのブレイクとは違って、もっと小さい「点」で起きたことだと思うんです。あそこまでヒットしたので、本当は「面」に広がる何らかの起爆剤になるんじゃないかと期待したのですが。

門間: 2000年代から2010年代になる頃まで、映画の作り手たちのコミュニティーが出来上がっていった時代があったと思います。西川美和さんとかも含めた山下さんの世代には、同年代の映画監督や作家たちのコミュニティーや何らかの接点があって、そこで切磋琢磨するかのように映画を作り続けていたように思います。

でも、それがいつの間にか消えてしまっている気がします。もしかすると形を変えたコミュニティーはあるのかもしれませんが、引き続き考えたいテーマですね。

質問者3: 今は映像が安価に作れたり、配信サービスが普及したり、日本映画を取り巻く外部環境に大きな変化が生じています。90年代以降、現在までインディペンデント映画に流れている空気感はどうよに変わっていったと感じておられますか。

山下: やっぱり単純にコンテンツが増えたのは実感します。僕は最初16ミリで映画を作って35ミリに上げて公開したところからスター

トし、キャリアとしては25~26年が経っています。その間に、ケータイドラマやウェブドラマ、CM等々、とにかく映像と名のつく仕事を何でもこなしていました。

インディペンデント映画の観点では、僕らの頃はまだ長編映画を作って「びあ」をはじめとする映画祭を目指すという時代でしたが、今は長編などの尺はあまり関係ない気がします。インディーズの人たちの感覚として、そういうことはあまり関係なく、みんな好きなものを作っているように何となく思います。

門間: そうですね、誰でも独力で、安価に、自主的に作れる時代になっています。それは、三池さんが撮りまくっていた90年代とは全く違います。あの時代の三池さんは、自分がどう撮りたいかということとはほとんど度外視して無心に撮っていましたから。

三池さんに聞いた中で大好きなのが、「個性とは自分から出すものではなく、無心になった状態で自然に出てくるものが個性であり自分らしさだ」という話です。

今は安価に自分が撮りたいものを撮れる時代かもしれません。でも、本当にそれが自分自身の個性なのかな、と感じます。SNS全盛時代というのもあって、人の目を気にして、本当の自分や根源的な部分が作品に出ているのか、という、今の時代はそれが出しにくかったり、出した気になれてしまったりするのもかもしれない、と少し思います。

山下: 90年代の三池さんは特別ですが、それはほんとにそう思いますね。最近では、テーマとか撮る意味とか、そういうものばかり探している映画が多い気がします。みんな意識的に映画を作りすぎている。

90年代の邦画にはある種の乱暴さ、ある種の無意識があったように思います。三池さんの映画を観ていると、あれだけの本数を撮ったら、全部意識的には作れないですから。たぶん、脳で考えていない部分がいっぱいあると思います。そういう感覚こそ世界に通じるし、強い力を持つ気がします。

司会: 貴重なお話をありがとうございました。本日のゲスト、山下敦弘監督、門間雄介さんでした。ご静聴いただき、ありがとうございました。(一同拍手)



第18回文化庁映画週間 来場者数

令和3年度 文化庁映画賞 贈呈式		65人
令和3年度 文化庁映画賞 受賞記念上映会	『きこえなかったあの日』	55人
	『二重のまち／交代地のうたを編む』	77人
シンポジウム「1990年代日本映画から現代への流れ」		142人
合計		339人

第18回文化庁映画週間 「公式報告書」

発行日：2022年3月31日

発行：文化庁

編集：公益財団法人ユニジャパン

デザイン：株式会社ムービーウォーカー

写真：渡 徳博(スパルタデザイン)

協力：今村彩子(『きこえなかったあの日』)

小森はるか+瀬尾夏美(『二重のまち／交代地のうたを編む』)

©2022文化庁