

<論文>

「聞き続ける」という挑戦

—映画『ハッピーアワー』の制作過程に関する一考察—

間瀬幸江

序章 『ハッピーアワー』という「出来事」に接近するために

『かもめ』で、愛する母アルカージナを前に、息子トレープレフは嘆く。「ママにぼくの気持ち、分かったらなあ」。チェーホフの登場人物はみな、一番言いたいことが言えない。一番分かり合いたい相手とこそ分かり合えない。相互の理解は一瞬の幻で、言葉はその幻の周囲を旋回する。一般論として、家族のごく親密な会話は、自らが当事者ならば人に聞かれたくはないし、他者が当事者ならば耳をふさぎたくもなれば目のやり場にも困るものである。しかし、他者のその会話が演技を介して可視化され音声化されるのを目撃するとき、観客は「人間の中」という、実は「一番観たいもの」でありながら「一番イメージの共有のしにくいもの」を受け取る。平田オリザは、多くの演劇人は「心の中が、直接的なイメージとして観る側に伝わった時」に起こる「演劇的な感動」を目指して作品をつくるという¹。そしてその「感動」の核を形成する「演技」と「演出」については、平田のみならず、多くの演劇人たちが実践と思索を繰り返し、その方法論の言語化を試みてきた。²

演劇と映画というジャンルの違いはあるものの、濱口竜介監督作品『ハッピーアワー』（2015年発表）は、「本当に思っていることが言えない」人間の群像を描き出し、そのイメージの共有体験を、多くの人々にもたらしたという意味で、平田のいう「演劇的な感動」と等価のものを映画館の客席に届けた。観客は、演じられたキャラクターが、「ジョン・キャサベテスの撮る存在のような驚異の生々しさ」（蓮實重彦）をもって、「それ自体として」（五所純子）立ち現れたことに圧倒された。5時間17分という長さにもかかわらず、「演じていると感じさせない自然な演技」³「人物たちが生き生きとしているのは、この映画の尺なればこそ」⁴など、

本稿で頁数のみ（ ）内に記載した引用はすべて、右文献に拠る。濱口竜介「『ハッピーアワー』の方法」『カメラの前で演じること 映画「ハッピーアワー」テキスト集成』所収（左右社、2015年）。

¹ 平田オリザ『演技と演出』（講談社現代新書、2004年）、37頁。

² 日本近代の演劇人による思索の足跡は、例えば右資料に詳しい。笹山敬輔『演技術の日本近代』（森和社、2012年）。

³ 第68回ロカルノ国際映画祭で国際コンペ部門審査委員長をつとめたウド・キエールの言。右記事を参照。里信邦子「第68回ロカルノ国際映画祭2015『ハッピーアワー』の濱口監督、『人は本当に思っていることが言えない』」『SWI swissinfo.ch』（2015年8月20日）。

「その人たちに本当に出会えたと感じられる」稀有な鑑賞体験への同意は国境をこえた。『ハッピーアワー』は、プレミア上映された第68回ロカルノ国際映画祭（2015年8月）にて、主演女優四人そろっての最優秀女優賞を受賞するとともに、脚本へのスペシャル・メンションを受ける。

この「感動」をもたらした演者は意外にも、職業俳優でない人たちだった。なぜそんなことが可能だったのか。演者たちはもともと、2013年9月から翌年2月まで、デザイン・クリエイティブセンター神戸（以下、略称のKIITOと表記する）で行われた「濱口竜介即興演技ワークショップ in Kobe」の参加者であった。ワークショップ終了後に映画制作が行われる前提であった。実際、このワークショップ終了時には、のちの『ハッピーアワー』のキャラクターとその配役案の原型にあたるものがほぼできあがっていた。このワークショップで主催者が重視したのは「聞くこと」すなわち「『聞く』ことの定義を拡張し、身体全体の感度を上げる」ことであり、「いわゆる『演技』のレッスンはほとんどしなかった」という（12頁）。他方、2014年5月から始まった撮影で「演出」のために意図された方法論は、「本読み」という、「感情を排して、抑揚とかイントネーション、ニュアンスを排した形で読む」⁵ことのみであった。「感動」の創出を求めて「演技」と「演出」の方法論を模索し言語化・理論化しようとする件の演劇人たちの姿勢とはいかにも異なるシンプルさである。

濱口は、「受賞した主演女優四名がそれ以前に演技の経験を持たなかったという事実が、この映画の成立自体に『謎』を与えたようだった」とし、「記憶のまだ新鮮なうちに、僕自身にとってもおそらく今後の『分岐点』であるようなこの制作の全体について記録を留めておきたい」（6頁）との考えから、制作の全体像について「『ハッピーアワー』の方法」を書きおろし、これを、「映画『ハッピーアワー』の制作にまつわるテキスト」をとりまとめた『カメラの前で演じること 映画『ハッピーアワー』テキスト集成』に収めた。演技経験のない俳優たちという「謎」について述べられているはずの小論はしかし、付されたタイトルとは裏腹に、それ自体を制作の「方法」とみなされることに対する強い忌避の言葉で締めくくられている。

最後に申し添えたいのは、今こうして書き綴った映画『ハッピーアワー』の方法が、何がしか映画作りの正しい方法だとは一切、思っていない、ということだ。それはおそらく、僕個人のある種の欠陥に由来する方法だ。演技をカメラに収める、ということにおいて僕にはできることなら許容したくない違和感がある。この違和感さえなくすことができれば、自分の前にどれだけ道が開けるだろう、と思うこともある。ただ、このようにしかなし得

⁴ « Heures joyeuses dans les matins calmes », *Le Temps*. URL : <https://www.letemps.ch/culture/2015/08/13/heures-joyeuses-matins-calmes>

⁵「濱口竜介インタビュー フィクションを信じられるものとする」（Interview with Ryusuke Hamaguchi, 2015年10月17日）『NOBODY』44号、2016年、12頁。

なかった。集まった誰しもが、自分の弱さや欠陥を方法としたのではないだろうか。誰の顔を思い出しても、そう思う。『ハッピーアワー』の方法とは、何よりこのとき集まった演者・スタッフなどのメンバーひとりひとりが方法を持ち寄ってできた一度きりの、固有の方法なのだ。(75頁) (傍点は原文のまま)

演劇学の視点から見ると、「このようにしかなし得なかった」「一度きりの、固有の方法」によって出来上がったこの映画の「方法」が、一回性の芸術であるがゆえにそのままの状態で保存されえない演劇という表現芸術の比喩に思えてくる。演劇研究は映画研究とは異なり、概して作品そのものが残されないというパラドクスのなかに成立する。戯曲、演出ノート、関係者間でやり取りされたメモ、装置図案、宣伝媒体、舞台写真、記録動画など、偶然または必然的に残された記録の断片の寄せ集めこそが、分析の対象となる。かくして本稿は、作品としての映画『ハッピーアワー』それ自体の分析のためには書かれぬ。そうではなく、資料の欠落を前提とする演劇研究的視点にたち、断片の寄せ集めの形でしか残されない制作過程を俯瞰し、その総体の把握の可能性を考えることを目的としたい。そうすることで、「この映画の成立の『謎』」に迫るための足掛かりをつくりたい。

なお、映画がカメラによる撮影を大前提とすることは、意識的な分析の視界からいったん外すことにする。理由は二つあり、ひとつは消極的なもの、ひとつは積極的なものである。第一に、筆者が映画学を専門としないために、演技をフレーミングやショット・編集などから思考するのに求められる分析言語を当面持ち合わせていないことが挙げられる。第二に、映画の撮影を前提として開催されたワークショップに、演技経験のない人々を多く選考し、毎週数時間という場を半年にわたり全員で共有したこと自体が制作過程の重要な一部であったという事実にかんがみれば、映像制作の視点だけでなく、演劇やパフォーマンス制作の視点に近づけての分析が、一定の有効性を持ちうるとの期待である。ただし、濱口が奇しくも『ハッピーアワー』の方法」という、私たちにこうした演劇研究的視点の導入を促したテキストを収めた映画のテキスト集成としての書物を『カメラの前で演じること』と銘打ったのと軌を一にするかのように、私たちは最終的には、『ハッピーアワー』の制作にとってのカメラの役割について改めて問いかける姿勢へと誘われることだろう。

1. 「聞くこと」と「いい声」とー『東北記録映画三部作』

「聞くこと」は、『ハッピーアワー』制作の前に濱口が酒井耕と共同で監督した『東北記録映画三部作』(以下『三部作』と略記する)⁶制作を経るなかで重要性が確信されたテーマである。

⁶ 東日本大震災後の東北地方において2011年～13年の2年をかけて制作された3作品。三陸沿岸部に

東日本大震災の被災地で暮らす一般人二人が交わし合う、ときに正直で、ときに親密な「おしゃべり」が連なる『なみのおと』『なみのこえ』。そして、伝承の民話語りが朗々と連なる『うたうひと』。どちらにも共通するのは、語り手だけでなく、その語りを受け止める聞き手も撮られていること、そして正面から撮られた映像における、被写体がこちらを見据える視線の迷いのなさである。撮影を続ける中で「聞かれているという実感から生まれる『いい声』」に幾度となく出会った濱口は、「この『いい声』を自分がずっとフィールドとしてきた劇映画の時空に移植してみたい」（38頁）と思うようになった。では、『ハッピーアワー』が鑑賞者に「その人たちに本当に会おう」実感を与えた理由の鍵となる「聞く」のテーマの源泉を叙述すべく、『三部作』の制作現場まで遡ってみよう⁷。

濱口は、せんだいメディアテーク内の「3月11日をわすれないためにセンター」で立ち上がった、震災を映像で記録するプロジェクトへの参加を、母校である東京芸術大学から依頼されて2011年春、仙台入りした。数か月後に酒井耕が合流、実際に津波の被害にあった人々に現地でインタビューをし、その映像を撮影するようになる。同年7月には、制作日誌をかねる「かたログ」⁸の放送が、酒井の考案で始まる。これは、撮影する側もカメラの前に身をさらす経験を持つことが、映像の撮影ならびに映画制作に役立つとの考えからだったという。被災地でインタビューの撮影を続けるなか、震災を真の意味で「忘れない」ための映像とはどうあるべきか——避難訓練が真の危機感を醸成しないと、誰もが思い当たることだ——考えていた両監督は、あるとき、家族や夫婦など、近い関係の二人が被写体となり対話が繰り返されるとき、まるでカメラの存在を意に介さぬような自然さの映像が撮れることがある、と気づ

暮らす人々の「対話」を撮り続け映像作品にまとめた『なみのおと』（2012年）、場所を福島県新地町と宮城県気仙沼市に絞って撮影され、『なみのおと』の続編として位置づけられる『なみのこえ』（2013年）、「みやぎ民話の会」の小野和子を聞き手に迎え、伝承の民話語りが記録された『うたうひと』（2013年）。

⁷『東北記録映画三部作』については、「制作過程で出てくる課題に対して酒井、濱口のミーティングをそのままLIVE配信し、WEB上にアーカイブ」した全23回の「かたログ」（せんだいメディアテーク内「3月11日をわすれないためにセンター」<http://recorder311.smt.jp/>）が残されている。本稿では紙幅の都合があり踏み込まないが、ここで両監督が互いに「語り手」であり「聞き手」であったことは、「聞くこと」のテーマ生成にとって重要と考えられる。また、「三部作」の制作を一貫して支え続けたせんだいメディアテークのスタッフをはじめ、「みやぎ民話の会」の小野和子や、その思想に両監督が直接的な影響を受けた写真家の志賀理江子など、毎回ゲストが多彩で、資料価値が高い。以上の理由から「かたログ」は、その内容面でも形式面でも、別途分析をする価値のある資料群である。2017年4月現在、WEB閲覧が引き続き可能となっている。また、『ハッピーアワー』については、ワークショップの成果冊子「自分が誰なのか言ってごらん」ならびに『カメラの前で演じること 映画「ハッピーアワー」テキスト集成』が発表されている。なお、『ハッピーアワー』の制作に係る本質的な部分は、かいつまんで要点だけ述べて伝えられるものではない（そのことは、本稿をお読みいただければおのずと理解されると信じる）。映画制作に関する諸情報については、徒な錯綜を避けるため、本稿本文からの孫引きは避けられたい。

⁸注7参照。

く。この気づきの延長上で、聞いてくれているのだ、この人の前で本心を話したいし話しているのだという安心感のなかで、人は「いい声」で語るということにも気づく。この「いい声」とは、語り手の「ほんとう」が発語されているとの印象を与える声、というほどの意味で、しかも、取材のあとで振り返りをすると、この「いい声」が発せられた時間帯についての両監督の意見は「少なからず一致した」という。かくして、形式としての対話と、内容としての「いい声」の記録をすることに、二人の仕事は収斂されていく。

ただし取材の初期はその「いい声」がいつも起こるとは限らなかった。しかし、インタビュー取材を続ける中で、非常に重要な気づきが起こる。

一体どうしたら「いい声」を聞くことができるのか。そこでたどり着いた僕らの仮説はまさに、自分たちが「聞く」ことによってそれは成せるのではないか、ということだった。「被災体験に限らず、あなたの話すことなら何でも聞きたい」という態度は「いい声」の生まれる、つまりは人が率直に自分自身を表現することの基盤となる。そのことは、一人の人物との出会いによって確信に至る。(34-35頁)

この「人物」とは、「みやぎ民話の会」顧問の小野和子である。せんだいメディアテークの清水チナツを介して、民話の「採訪」（口承の民話を語ることのできる語り手のもとを訪ね、「語って聞かせてください」と頼み、聞くこと）を行ってきた「みやぎ民話の会」を知り、民話の語りの映像記録も撮りはじめた両監督は、会の顧問で40年来「採訪」を続けてきた小野が聞き手になるときに立ち現れる語りの声に、強い印象を受け続ける。そしてそのライヴ感が、語り手が幼少時に家族から「口寄せ、耳寄せ、体を寄せて」世代を超えて語り継がれた「複声」⁹性に起因すること、そしてその語り手が、無心に語りを聞きたいと望む語り手がいてはじめて生起することに思い至る。

僕がここで重ねて指摘したいのは、祖先から連綿と伝わる縦糸に対して、もう一つの横糸がこの語りの空間を織り上げているということだ。それは「聞く」ということだ。小野さんが「聞かせて」と乞うことによってやっと、語りは「今ここ」の場に立ち現れる。複声を構成するのは、単に先祖代々伝わる言葉だけではない。それを引き出すものがいて、初めて声はたった一人のものであることを超えて、その場で生まれ、受け取られる。(36-37頁)

⁹ 小野によって引用された中上健次の言葉を、濱口も『『ハッピーアワー』の方法』のなかで引く。「語りとは個人ではなく、背後に一種共同体のような、いや、人と人が集まった複声のようなものが、語る〈私〉を差し出しているのである」

時を前後して、語り手と聞き手の両方を撮影するためのカメラ・ポジション「Z」形式¹⁰が考案される（図1）。語り手と聞き手が、この「Z」形式で正面から撮られるとき、奇妙なイメージナリー・ラインが生まれる。つまり、撮影時は語り手も聞き手も自分の正面のカメラを見ているので、実際には互いの視線は合っていないのだが、二つのカメラによる動画を編集でつなぎ合わせると、「向き合って話す二人」のイメージを翻訳したかのような「心象風景」¹¹が、そのまま映像に現れる（図2）。

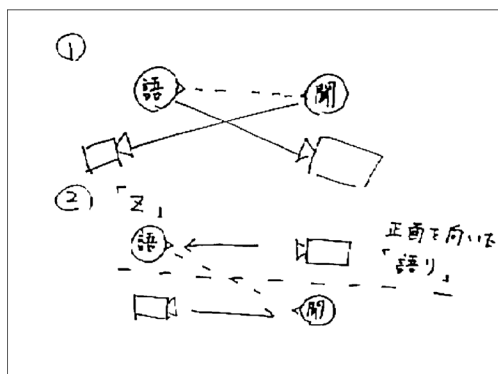


図1 2012年5月30日(水)の「かたログ」放送中に濱口が描いた図のキャプチャー画像。②が「Z」形式。これを採用することで「正面を向いた語り」の映像が撮れる。『三部作』は、二人の被写体の語りの映像は、①のカメラ・ポジション（通常、インタビューの撮影時に取られやすいポジションのひとつ）と「Z」形式を併用して撮影された。



図2 2013年「山形ドキュメンタリー映画祭」チラシ。三部作のタイトルバックの上部にそれぞれ、正面を向き語る人々の顔が、一列に並んでいる。

かくして、『声』の生まれる母胎としての『聞く』こと（37頁）を、『三部作』を「貫く主題」として撮影するための技術的な方法と、それを遂行するのに必要な心構えが少しずつ見

¹⁰ のちに述べる、神戸でのワークショップの成果発表プログラムのひとつ「キャラクター・インタビュー」では、「Z」形式の変形として、聞き手、語り手が同じ方向を向いて横に並んで座り（対する「Z」形式では両者は向かい合い、ちょうど逆方向に身体を向けている）、カメラが一台ずつ表情を捉えるカメラ・ポジションがとられたことが、記録展示の最後に付け加えられた証拠映像によって開示されている。ワークショップ成果冊子「自分が誰なのか言ってごらん」では、この表現は用いられず、かわりに「『東北記録映画三部作』を踏襲した」と記載されている。本稿でも以後「『三部作』の方式」と呼称する。

¹¹ みやぎ民話の会の小田嶋利江が、「かたログ」（2012年1月30日）にゲスト出演した折、「Z」形式で撮られた語りの映像を称した表現。

えてきた。二人の人物の間に生起する語りを両監督が、独自のカメラ・ポジション「Z」で撮る。語りは聞き手によって聞かれ、両者の対話は両監督によって聞かれる。この重層的な関係をカメラが「聞く」ように撮る。このように、『三部作』で使われることとなる二人の人物間の語りの撮影は、試行錯誤の中、ふと出会う発見や驚きの連鎖のなか続けられた。

東北での2年間の制作活動を終え、濱口は2013年4月からKIITOのアーティスト・イン・レジデンスとして神戸に拠点を置く。「即興演技ワークショップ」の参加者を募り、9月からこれを運営、翌年2月にその成果発表としての「キャラクター・インタビュー」映像展示と公開本読みを開催することとなる。そして、映画『ハッピーアワー』の制作過程に入る。

2. 「聞くこと」の定義を拡張する—『ハッピーアワー』制作過程の考察から

ワークショップの第2回目のゲスト講師をつとめた小野和子は、「『聞くこと』はそれまでの自分を捨て去ること」だと述べた。第1回目は濱口自身の「『声』についての講義」が行われ、「聞くこと」が重要であると確信するに至る経緯が参加者に伝えられている。それに続く第2回目のワークショップのレクチャープログラムに小野が招聘された。実質的に見てワークショップ全体の基調講演とさえいえるのかもしれない。以下、ワークショップから映画制作にいたるまでを視野に収め、「聞くこと」が参加者においていかに主体的に為されたか、そしてその行為がいかに肯定されたかを順に見ていきたい。

1) 導入：「聞かざるを得ない」から

自己紹介を兼ねた簡単なインタビューゲームを行なう。円になって、時計回りに聞き手・語り手を担当しながら、インタビューをして行く。ルールは答える際に「一つだけ『嘘』を交えること」。(成果冊子「自分が誰なのか言ってごらん」より)

2013年9月、ワークショップの第一回目の冒頭で行われたインタビューゲーム。わざと嘘を交えながら自分について語るという制約が、ワークショップ参加者（以下「参加者」と略記する）たちに、初顔合わせの緊張感とは別の緊張をさらにひとつ与えたことは想像に難くない。そもそも、初対面の人に自らについて語る時、私たちはたいてい、ごく当たり障りのない印象を与えたいと思う。かといって、相手が自分についての情報を一切持っていない状態なのだから、名前、出身地、家族構成など、自分の属性にダイレクトに関わる、まさしく「その人自身」を語るかような重要な情報ばかりを届けざるを得ないのもまた真である。そうしたコアな情報のなかに嘘を混ぜることは、本来、社会性を欠く行為である。しかし、そのようなルールを課された以上は、そのようにせねばならない。嘘を言うという、自分がもともと属する共同

体（実社会と呼ばれるべきもの）が認めないルールを侵犯することを、自分がこれから属そうとする共同体が課すのである。

通常、自己紹介を課されるときは、「自分が何について話すか」「いかにうまく話すか」に意識が向きがちで、他者の語りにまで興味を向けるのはたやすいことではない。しかし、このルールが課す、こうした多層的な緊張感は、他者の「語り」を「聞く」ことへと人を誘導する。どの情報が「嘘」なのかを気にしながら聞くことは、おのずと、「嘘」を發したときの身体的なごちなさを見極めたいという意識を呼び覚ます。このとき、「聞く」という行為は「見る」という行為と連動し、不可分になる。そして人は、「語り手」「聞き手」の両方の役目を、我知らず主体的に引き受けることになる。

主体的に「聞くこと」を促す仕組みとしてのワークショップのプログラムをもう一つ挙げておきたい。それは、第8回で行われた「インタビューゲーム『3つの偶然』」である。まず、参加者を4人（男女2人ずつ）のグループに分け、男女がペアをつくり「今の自分を形成した3つの偶然」についてインタビューをし合い、その様子を『三部作』方式でのカメラ・ポジションで撮影しあう。この時、男は男を、女は女を撮影する。後日、撮影者が被撮影者に扮して即興演技をしたものを再び同じように撮影をし、それを編集して短編映画を制作するためである。回をまたいで、すなわち時間をかけて制作される映画制作のはじまりとなるこの「インタビューゲーム『3つの偶然』」のルールは2つある。ひとつは、今の自分を形成した3つの偶然について語ること。もうひとつは、3つのうちの1つは、自分が生まれる前に起きた偶然であること。ここで、インタビューとなる参加者は、過去の自分と対話するのみならず、自分のルーツを知るためにワークショップと直接かかわりのない家族などへのインタビューをする必要が生じる。短編映画が制作されるまでに、実にたくさんの種類の「聞き手」—「語り手」のペアが出会い、言葉を交わし合い、聞き合う必要のあるプログラムであったことが想像される。

のちに述べる通り、『ハッピーアワー』の脚本は、こうした無数の「聞く—語る」の多数の組み合わせの重なり合いの延長上で形づくられた。この「短編映画制作」に係る一連のメニューからすでに、そうした重層性を、参加者は体験していたことになるだろう。

2) 身体に「聞く」

自己紹介に「嘘」を交えることにより、ことばと身体の間はずれが生じる可能性は先ほど指摘した通りだが、このことは、ことばを發するか否かに関わりなく、身体が持ち主の「意に反して」（28頁）語ること、もっと言えば、身体がそもそも、口語とは異なるあり方で「しゃべっている」（25頁）ことの証左でもある。したがって、語る主体としての身体をもまた、「聞く」対象として認識する必要がある。

ワークショップには、ダンサーの砂連尾理による「身体表現講座」が全5回含まれていた。「身体表現の経験がない受講生も多くいる中で、『身体で』『聞く』ことを探求して行く」¹²ための企画である。様々なワークが行われた中でも最終回にあたる第5回目のテーマは、「沈黙の会話」であった。「2人1組で向かい合い、『動かず』『話さず』それでも会話をする」というタスクを課された参加者からは違和感が表明され、「よくわからなかった」という意見が出されたという。興味深いのはこれが、ワークショップ終盤である第19回目であったことだ。ワークショップの成果発表プログラムのひとつ「キャラクター・インタビュー」の撮影まであと一か月を切っていたこの時期になお、「身体に聞く」というワークに対して「わからない」という意見が出たのである。ここで想起したいことが二つある。第一に、「その人たちの日常の身体性というものを週に1度のワークショップでは決して超えられない」という認識が、最初から濱口にはあった¹³ということ。そして第二が、「わからない」という正直な感想の直後、砂連尾が濱口に伝えたという「(参加者)全体の、存在が分厚くなった」という極めてポジティブなコメントである。「わからなさ」¹⁴は、参加者たちの一種の不安感の表明であったかもしれない。ところが、「わからなさ」をそのまま肯定する姿勢において、ワークショップを主宰する側には態度にぶれが認められない。

「わからない」という事実は、そのどうしようもなさを肯定し合うことで、人と人の間に、ある種の回路を生み出す可能性を多分に含んでいる。その実例が、記録映像に近い形で撮影され、『ハッピーアワー』の前半部分に挿入されているワークプログラム「重心に聞く」であろう。映画本編では「鵜飼景」という人物がファシリテーターとなって運営された設定のこの企画は、「聞くこと」の可能性をことばを使わない方法で模索するさまざまなワークで構成されている。例えば、ペアになり、ひざまづいて相手の腹部に耳を当てて、身体の音を聞き合う。背中と背中を合わせてすっと立つ。とりわけ興味深いのは、二人でペアになり互いの額をつけて、一人が相手に何らかのイメージを「送信」、相手はそのイメージを「受信」するワークである。言葉を発することはできず、ただ心の中で送り送られる「念」で、情報の送受信をするという「嘘」に戸惑いながらも、参加者たちはじっと黙って「送受信」を終えた後で、お互いに「送ったもの」「受け取ったもの」についてはじめて言葉で情報を開示し合う。そして、当

¹² 成果冊子「自分が誰なのか聞いてごらん」21頁。ここで「演技経験」ではなく「身体表現」という表現が用いられていることに注意が必要である。「聞くこと」の連なりが「演じること」に行きつくことが、既存の演技の訓練とどのように異なっているか、稿を変えて論じる必要がある。

¹³ 濱口竜介インタビュー「フィクションを信じられるものとする」、10頁。

¹⁴ 「わからなさ」は深い議論を要する重要な術語である。本稿では論じる暇がない。想起しておきたいのは、「わからなさ」とは、「かたログ」にもゲスト出演経験があり、濱口と酒井に強い影響を与えた写真家志賀理江子が、自らのクリエイションの源を形容する表現として頻繁に用いる術語である。なお、「かたログ」最終回は、「わからなさ」なるものを共有している限り、人はいつでも出会える、というコメントで締めくくられている。

然ながら異なるその二つの情報の意味的な近さや遠さ、意外さなどについて、解けた緊張のなかでなごやかに話し合う人々の様子を、『ハッピーアワー』に挿入されたシークエンスの連なりに、私たちは目撃することができる。

3) 「聞く」ことの主体性を引き出す

ワークショップのプログラムの一環として数回行われた「ダイアログ・カフェ」は、ワークショップ参加者が、「聞くこと」を深めるにふさわしいゲストを各班ごとに話し合って決定するものであった。また、その中には、KIITOの文化プログラムとして、一般に開放されたものもあった。この企画は、「聞く」ことを参加者が主体的に望むようになるためのしかけになったのではないだろうか。「聞かねばならない」ではなく、「聞きたい」と思うためのしかけである。

「ダイアログ・カフェ」の実質的な初回にあたる（11月30日）「翻訳の聞く（イン）、演じる（アウト）」（ゲスト：脚本家の柴田元幸）では、原文を読むことと別の言語にそれを置き換えることを、「演技におけるキャラクターと演者のアナロジー」として聞いたと濱口は述懐している。12月21日の回は「本と『聞く』こと 本との出会い」と題され、聞き手を、ワークショップ参加者がつとめた。1月18日の回は知的障がいをもつ人々とミュージシャンや保護者などが即興的な音のコラボレーションを行う「音遊びの会」の招聘であった。「聞き合い、呼応するなかで、ある音を発することが、その前の音を肯定していく」営みに、全員がその場で参加し、即興のオーケストラが立ち現れた。最終回となる2月23日は女優の渡辺真起子を迎えての即興演技をめぐるディスカッションやフリートークで、この時は狭義の、文字通りの「即興演技ワークショップ」のようなワークも行われた。

このように、「聞く」というテーマがさまざまな角度から掘り下げられ、実践され、さらにそれが参加者の主体性のもとに、社会性を帯びて行われている。「嘘」を交えた自己紹介や、話すテーマを事前に宿題として与えられた「インタビュー・ゲーム」は、あくまでも「教室」の中でのワークが主であったが、「ダイアログ・カフェ」はそうではない。車の運転教習で、所内訓練を経て、路上に出ることと似ている。そして、ここでもまた、「聞く一語る」の組み合わせの多さ・複雑さ、その重層性に着目しておきたい。「参加者—参加者」（ゲストを決める際の話し合い）、「参加者—スタッフ」（ゲストを招聘するための打ち合わせ）、「参加者—ゲスト」（「ダイアログ・カフェ」の聞き手と語り手）、「ゲスト—来場者」（「ダイアログ・カフェ」のゲストと、来場者）……。それに加えて、例えば「音遊びの会」の回の場合なら、障がいを持つ会員の出す音一つ一つを、そこにいる人間が耳を澄まし、それに対して自らが語り掛ける代わりに音で反応を返すオーケストラ遊びが、無数の「聞く一語る」の組み合わせを生み出したことは想像に難くない。また、「聞く」人の身体の語ることばを「見る」ことによっ

て「聞く」ということも、当然ながら継続されていたはずである。大友良英と「音遊びの会」のコラボレーションの様子を伝えるドキュメンタリー映画『音の城 音の海 Sound to Music』（2009年）を見ると、「音遊びの会」の障がい者には、自分から一切音を発することなく、絵を描いたり、黙ったままにいる者もいる。ワークショップの参加者たちは、そのような「沈黙の語り」に対して、目で「聞く」ということを、大友良英らがそうしていたのと同様に、試行錯誤をしながら行ったのではないだろうか。

4) 無数の「聞きたい」を編む

ワークショップ参加者が『ハッピーアワー』の演者になるべく、タスクとしての「聞くこと」から主体的な「聞きたい」へとその構えを変容させていくための実践と省察が重ねられる中、『ハッピーアワー』の脚本家ユニット「はたのこうぼう」¹⁵は脚本執筆に向かっていった。演者の「声」に耳を傾けることを念頭におき、「ドラマをゆっくりでもいいから進めつつ、でもいい声が出てくるような台詞を探し、脚本全体を構成」¹⁶することが求められていた。

「はたのこうぼう」は脚本執筆と並行して、あるいは撮影に入ってから、演者たちの「聞きたい」という構えの成長を信じるかのように、おびただしい量のサブテキストを2種類書いたという。

「サブテキスト」とは何か？ 各キャラクターの来歴、心情、関係性を描写した「脚本以外の」テキストを総称して僕らが呼んだものだ。それは、大きく分けて二種類あった。

一つは特に来歴／心情にスポットを当てた「17の質問」¹⁷と名付けた問答形式のテキストだ。質問者（誰かは明確にわからない）が、質問をキャラクターに対してする。キャラクターはそれに応答する。特に描写はなかったが、問答が行われている場は心理学の実験室のようなイメージだった。（17-18頁）

¹⁵ 濱口竜介、野原位、高橋知由からなる脚本執筆ユニット。2017年5月に「イメージ・フォーラム」で行われたティーチ・インで濱口は、会場からの質問に答える形で、ユニット内の役割分担について説明している。「プロデューサーとしてもクレジットされている野原、『不気味なもの肌に触れる』の脚本も担当した高橋、そして自分で『はたのこうぼう』というユニットを組んだ。野原が初稿を書き、自分は『この人はこの言葉は言えない』など、現場で監督する人間としての修正をした。高橋は主に読み手で、論評してもらった役割だった」（映画『ハッピーアワー』Film Happy Hour Facebook サイトより）

¹⁶ 濱口竜介インタビュー「フィクションを信じられるものとする」、10頁。

¹⁷ 17の質問を以下に引用しておく。「幸せですか？／それはなぜですか？／何が大切ですか？／愛って何ですか？／お仕事は何ですか？／嫌いなものは何ですか？／どういう自分になりたいですか？／誰かを愛していますか？／それは誰ですか？／今の自分の嫌いなところは？／今の自分の好きなのところは？／何が怖いですか？／今日、起きて何をしましたか？／両親とは仲がいいですか？／セックスは好きですか？／友情って何だと思いますか？／死ぬことをどう思いますか？」（18頁）

そして、もう一種のサブテキストは、本書にも所収されているとおり、より一般的な脚本形式で書かれている。ここでは特に、脚本には書き込まれていない（多くはより過去の）キャラクターどうしの「関係」を示すことが目指された。（20頁）

映画に登場する予定の17人のキャラクターに向けて、「17の質問」について、「はたのこうぼう」は「インタビュー」を行ったのである。「問答が行われている場は心理学の実験室のようなイメージだった」と濱口は言うが、キャラクターはフィクションの存在であるから、実在するどこかの実験室で聞き取り調査が行われたわけではない。しかし、「意外なほど僕らはそこでキャラクターと出会ったような気がした」（18頁）と濱口は振り返っている。つまり、「想像上の」17人の人物たち一人ひとりと「想像上の」面接を行い、17の質問を「想像の中で」投げかけ、それに対する「想像上の」答えを「想像の中で」聞き、それを文字起こした結果として、上述の一種類めのサブテキストが編まれた。この執筆は、「はたのこうぼう」が3人のユニットだったことから、「単なる自問自答とは異なる」（19頁）と濱口は断言している。「面接」は常に共著者によって「見られ」「聞かれ」た。これらのサブテキストはそれぞれ、演者たち一人ひとりに渡されたという。

上の引用で触れられている、二種類めの、脚本形式のサブテキストは、『映画「ハッピーアワー」テキスト集成 カメラの前で演じること』において、『「ハッピーアワー」の方法』と映画の脚本のすぐ後に、三段組で収められている。この出版形態は、映画で実際に用いられた脚本だけを『ハッピーアワー』のテキストとすることを暗に拒む。そして、一種類めのサブテキストは同書に収録されていない。それはあくまでも演者の手元にあるのみである。しかしこの荒唐無稽にさえ思われるインタビュー・ゲームには、まだ重要な続きがある。演者たちは「自分の演技のために、自分でもこの『17の質問』を書く」ことを「はたのこうぼう」から依頼されているのである。これは、依頼のみであって、実際に書かれたかどうかは分からないという（20頁）。演者たちは、自分が演じることになる「想像上の」キャラクターから「想像上の」インタビューを受け、このいかにも個人的な質問に、キャラクターのためだけに、密かに回答を作成したであろうか。

かくして、『ハッピーアワー』の「テキスト」と呼ばれるべきものは、その境界線には明確な正解がなく、その広がりも、かつて入沢康夫が、宮沢賢治作品に登場してくる《「本の本」のテーマおよびそのバリエーション」に触れ、「マラルメが一生をかけて追及した『書物』の観念とか、カフカやボルヘスの作品の発想や主題なども通ずるもの、《書かれたもの》の極限をめざす表象」¹⁸と形容したものに匹敵するようにさえ思われる。

¹⁸ 入沢康夫『宮沢賢治 プリオシン海岸からの報告』（筑摩書房、1991年）8頁。

5) 「嘘」と「正解」—「聞くこと」を続けられる磁場とは

ただし、このサブテキストを発行したことが「演技上有効に働くものか否か、今も判断できない」と濱口は言う。撮影の前に、サブテキストの存在ゆえに「物語上の正解」をこだわらないようにと、演者たちに何度も伝えたという(19頁)。それは、「正解」があれば、それが唯一のよりどころとなり、キャラクターに「耳を傾ける」必然がなくなり、「語る—聞く」の回路が閉ざされてしまうからであろう。「17の質問」に関するサブテキストを公開しなかったことと、演者たちの「17の質問」に対する回答がなされたかどうかを確認しなかったことは、こうした意味あいにおいて理解されねばならない。キャラクターに関する最も個人的な情報すなわち彼ら、彼女らの「真実」に近いものを突き止めてしまわないことが重要だったのであろう。つまり、「正解」を「はたのこうぼう」も知らないということが、演者との間で了解されたということだ。しかしさらに言うならば、演者とキャラクターの間で交わされた「かもしれない」ところの、演者を「語り手」に、キャラクターを「聞き手」にした「想像上の」インタビューが行われていたとしたら、演者とキャラクターの間には、『ハッピーアワー』制作に関わったほかの誰にも増して親密な、「語る—聞く」の回路が敷かれていたに違いない。

ここで改めて想起したいのが、ワークショップの初日に行われた「嘘」を交えたインタビューについての考察である。すでにみたとおり、「嘘」があるということを経合わせた人間が肯定し続けるとき、そこには互いに「聞き合う」空間が創出される可能性がある。また、「嘘」かもしれない約束事の共有が、人と人がその「嘘」の外側で心の交流の回路を開く可能性については、「重心に聞く」のプログラムの例でみたとおりである。「正解」から逃れながら、「嘘」を互いに肯定し続ける仕組みこそが、ワークショップで目指された成果であり、そのことは、「聞くこと」を手放さないことによってなされたと言っている。

「嘘」の共有は、当事者間の結束を呼ぶ。2015年岸田戯曲賞を受賞することとなった『ブルーシート』(2013年初演)で鉛屋法水は、福島県立いわき総合高校に実際に在学していた生徒たちを本人役で出演させたが、11人目の「生徒」として、理科室の人体模型を「神経くん」と名付けて「出演」させた。生々しく内臓が描かれた人体模型を「生徒」とみなす「嘘」が、演者たちのまとまりを可視化し、客席という声なき共同体を団結させ、上演という営み自体もまた共同体としての結束感を帯びることとなったのは、いまだ記憶に新しい。

3. 確信の不在という「希望」—「まずはやってみる」

ワークショップ参加者募集の告知パンフレットによると、当初、成果発表は日時を2014年2月15日とすることと、「パフォーマンス作品をKIITOで発表」することのみが決められていた。身体表現の講師としてダンサーの砂連尾理の講座が含まれていることもすでに決定していたの

で、客観的にみて、当時はむしろダンス・パフォーマンスに近いものが制作され、その記録映像にあたるものが最終の成果となりそうな印象さえあった。2012年に発表された『親密さ』も、そのショート・バージョンは平野鈴演出による舞台の映像であって、ロング・バージョンではその舞台の制作者たちと彼らを取り巻く人間模様がその舞台映像を挟んでいたから、砂連尾演出作品を撮影し映像作品にする可能性さえ、当初はありえただろう。最終的に、「公開『本読み』」と「キャラクター・インタビュー」の2本立てを成果発表とするとの決定がなされたのは、成果発表まで一カ月を切った1月18日だったという。また、のちに『ハッピーアワー』となる脚本『BRIDES（仮）』が、ワークショップ後に制作に入る映画の脚本として、3つの候補のなかから選ばれたのもこの日となっている¹⁹。

2014年2月15日にこの成果発表として映像展示された「キャラクター・インタビュー」（ワークショップ参加者たちが、脚本『BRIDES（仮）』で自分が演じる役柄に扮し、ペアになって、『三部作』形式で置かれたカメラの前で即興で演技をした映像）の時点ですでに、参加者たちがみな「実に堂々と『その人としか思えない』会話を」（21頁）繰り返す様子を、来場者は目撃することとなった。しかし、奇妙だったのは、成果発表の二つ目のプログラム『BRIDES（仮）』公開本読みである。濱口が、『ハッピーアワー』の撮影のために意識的に行われたものとしては唯一の演出と呼ぶ²⁰この「本読み」とは、短編ドキュメンタリー映画『ジャン・ルノワールの演技指導』²¹に見られるような、あたかも「電話帳を読み上げるような」単調な読み方で台詞を音読することである。かくしてワークショップの成果発表は、驚く程に自然なフィクション映像「キャラクター・インタビュー」の展示（11:00-20:30）と、驚く程にフラットに（退屈な印象を与えるような、と言うと分かりやすいかもしれない）読まれる3時間近い「本読み」（13:00-15:30と、18:00-20:30の2回。事前申込制）という、異色の二本立てであった。「BRIDES（仮）」公開本読み」の前口上で濱口は、「これは聞く人に非常に負荷のかかる」試みであると、来場者に断りを入れていた。実際、KIITOの同じ階に設えられた展示会場のモニタ上には、奇妙とっていいほどの自然さで語る人々が正面から映されており、観客はその映像を自由に眺めた後で、ロボットのように凝り固まった発語の「本読み」をライブで「聞かされる」こととなったのだった。

このふたつのプログラムが並置されたことは、どのように理解されるのか。

そもそも、依頼を受けて東北で始めた記録映像の撮影から『三部作』制作までの過程でも、ワークショップの開始から『ハッピーアワー』の制作までの過程でも、濱口は「まずやってみ

¹⁹ いずれも、成果冊子「自分が誰なのか言ってごらん」による。

²⁰ 「濱口竜介インタビュー フィクションを信じられるものとする」、12頁。

²¹ ジャン・ルノワールが実践した「本読み」については、右論考に詳しい。角井誠「テキスト、情動、動物性：ジャン・ルノワールとルイ・ジュヴェの演技論をめぐって」『表象』7号、2013年、191-206頁。

る」ことが多い。『三部作』では、すでに述べた通り、共同監督の酒井耕とも、ドキュメンタリー制作の経験のない状態で東北入りした。酒井耕の発案で「かたログ」を定期的に放送することも、自らをカメラの後ろではなく前に置くことで、被写体になることを実感として理解する一助となるのではないかという勘に拠った²²。『三部作』方式のカメラ・ポジションは、東北で撮影を続ける中で起こった偶然の連年の帰結として考案された。「聞くこと」をテーマに据え、終了後に作品を残すことを意図してのワークショップ開催を決め、応募者の中から選考をし、ワークショップそのものをスタートさせた段階にあってなお、「どのように『聞く』ことと『演技』とをつなげたらいいのか」²³、濱口は知らずにいた。かくして、「本読み」についても、「(それが演出として) 演者にどう作用するものなのかわからないけど」、カサヴェデス、プレッソン、小津といった自身が尊敬する先人たちが行っていた以上は「きっと大事なことなんだろう」という「軽い気持ち」²⁴で採用している。また、ワークショップへの参加者を募る際も、『『不確かさ』はこのワークショップにおいて最も重要なものです』²⁵と、「まずはやってみる」姿勢を自覚的かつ積極的に肯定している。こうした、「まずやってみる」の例は枚挙にいとまがない。

「確かさ」を求め、それを選び取る姿勢は、その「確かさ」以外のものを排除すること／されることと表裏一体である。砂連尾理がダンスを介して人々を関わる時、砂連尾が自分から「何かやろうとすると、(中略)そこにダンスが立ち上がらない」ので、ただ「待つ」という構えを取るように、あるいは、東北で民話の「探訪」を続ける人々が、語り手からどんな語りが出てくるか分からない状態を受けいれすべてを聞く心構えを大切にしているように、濱口もまた計画に「不確かさ」のための余白を残し、ワークショップ終了時の成果発表の内容を「参加する人たちと一緒に即興的に」決めるという選択をした。そしてその選択は、民話の語り手が語り手に与え続ける安心感同様に、参加者／演者たちにただ「安心してもらうこと」「勇気づけること」(12頁)を続けた制作者の構えありきでなされたものだったのである。「瞬間瞬間にどんどんダンスが立ち上がっていく」²⁶のをじっくりと待つ砂連尾も、「自身の素晴らしさを隠すことなくカメラの前に立ってくれた」(7頁)演者たちをたたえる濱口も、予想の付かない「声」の「聞き手」が個人の形をとって現われたものに他ならない。

そして、この「不確かさ」の肯定によって生じる開かれた磁場は、「嘘」が共有される場所ともまた地続きであるだろう。「正解」や「わかること」の強力な誘惑に屈さないことを、「不

²² 「かたログ」2013年7月13日。

²³ 「濱口竜介インタビュー フィクションを信じられるものとする」、9頁。

²⁴ 前掲書、12頁。

²⁵ 「濱口竜介即興演技ワークショップ in Kobe」参加者募集パンフレットに掲載されたメッセージより。

²⁶ 砂連尾理『老人ホームで生まれた〈とつとつダンス〉—ダンスのような、介護のような』(晶文社、2016年)195頁。

確かさ」「嘘」を共有する他者が助ける。かくしてフィクションの「いい声」は、「正解」の誘惑を逃れつつ、「嘘」を共有する場所に立ち上がるが、一方で「いい声」は壊れやすくもある。このことで思い出されるのは、民話の語り手たちが、大きな会合などでたくさんの人々の前で語りを披露する時などに、「みんなを喜ばせようと思って」語りを変えることについての小野和子の見解である。世代を超えて受け継がれ身体化された語りか、こうした「サービス精神」によって変質する。しかし小野は「骨の太い記憶装置」さながらに「これしか語れないんだと言って、誰が相手だろうと変わらない語り手」には「聞いて記憶している話への尊厳みたいなものが」感じられるとし、「その辺りを見分けていく」ことを聞き手の仕事のひとつととらえる²⁷。これは、ミヒヤエル・エンデが『モモ』で、モモと観光ガイドのジジの関係に託したものと、相似形の価値観である。モモとジジの両方が共有しているフィクションであるからこそ、ジジの物語は息づく。しかしジジは、その場限りの「サービス精神」——その場の観客の好みという「正解」への誘惑に他ならない——に負けるのだ。この時、モモはジジの語りの埒外の置かれることになり、フィクションが生成するための「聞く一語る」の回路は断たれる。民話の語り手の一過性の「単声」による内容や調子の変更は、民話という世代を超えた「複声」²⁸が響かせるテキストの聞き手を、素通りする危険をはらむのである。

「公開本読み」と「キャラクター・インタビュー」の両方が、ワークショップの成果発表として並置されたことについて、改めて考えてみたい。観客がいなければ成立しないパフォーマンスとしての「公開本読み」が、観客に「負荷をかける」パフォーマンスであると、濱口が前口上で断りをしていたことはすでに述べた。しかし、あらゆる抑揚や感情を含まぬ、ゼロ地点の「テキストそのもの」のメデイウムとなった演者たちの語りを、成果発表の10日前に行われた「本読み最終仕上げ」（「エクササイズとして、円になって座って」行われた）の円の中心で聞いた濱口にとって、その声はととも「心地よい音の連なり」²⁹だったという。折も折、「こんなにも自然に、かつ真摯に、カメラの前で話し合う人たちを収めた映像を他に知らない」とワークショップのスタッフたちが皆驚くことになる「キャラクター・インタビュー」の撮影の真最中であつた。あの、フラットすぎる「本読み」は、その聞き手であつた濱口の想像力において、演者たちの生き生きとした自然な即興が撮影された「キャラクター・インタビュー」と同様の生きた厚みのあることばとして息づいていたのではないか。であるとすれば、「公開本読み」に会場した一般客たちは、本稿で述べてきたあらゆる意味での「聞き手」のポジション——それはのちの『ハッピーアワー』の監督のポジションとどのくらい違うのだろうか——

²⁷「トークセッション 物語る人 小野和子(民話探訪者)×野家啓一(哲学者)」、せんだいメディアテーク「対話の可能性」完結編「物語りのかたち」展の記録と考察『物語りのかたち 現在に映し出す、あつたること』（『ミルフィユ』08、せんだいメディアテーク、2015年）137頁。

²⁸ 注8参照。

²⁹ 成果冊子「自分が誰なのか言ってごらん」より。

を、贅沢にもポンと、託されたのではなかったか。制作に関わった演者、スタッフが、時間をかけ、試行錯誤のなかで続けてきた「聞く」という営みの主体の立場に、我知らず身を置いていたのだった。そして私たちはもちろん、このことをすぐさまこう理解せねばならないだろう——仮にそうだったとしても、濱口はこれを、ワークショップ運営上のさまざまな制約のなか「やってみた」に過ぎず、急きよ「聞き手」役になった観客においてその結果として何が起こされるかについての確信的な予測はなかったであろうと。

終章 『『ハッピーアワー』の方法』のありか

映画『ハッピーアワー』の制作過程を、『東北記録映画三部作』、神戸でのワークショップ、そして『ハッピーアワー』のテキスト生成の資料を引用しつつ観察してきた。東日本大震災の被災地でドキュメンタリー撮影を行う中で、職業俳優ではない人々が発する「いい声」と、それを可能にする「聞く」というテーマに気づき、その声をフィクション映画に移植してみたいという思いをもって神戸に赴き、演技経験のない人々とともに「聞くこと」を問い続け、キャラクターの「声」に耳を傾け続けてできた『ハッピーアワー』の制作に、濱口をはじめとする制作グループが、どれほどの労力をかけて来たか、垣間見ることができたように思う。

2017年春、渋谷の「イメージ・フォーラム」で行われたティーチ・インで濱口は、「とても大変だったので、同じことはやれない」と実感を含めて述べた。その「大変さ」に関連して、本稿の考察から見えてきたことは、なるほど『『ハッピーアワー』の方法』で言われているとおり、制作側が試し続けた様々な試行錯誤と工夫のなかに、「うまい演技」に直結する方法論が含まれていなかったことである。答えは常に無限に開かれ、「確かさ」「わかりやすさ」は迂回され、「不確かさ」「わからなさ」が肯定され続けた。だからこそ、『『ハッピーアワー』の方法』の叙述もまた、「聞く」ことと「演技」の関係そのものずばりではなく、その「周りを巡回」(54頁)している。

この姿勢は、奇しくも『『聴く』ことの力』で鷺田清一が取る、「対象にかかわる前に方法がある」かのようにふるまう「哲学者」たちの姿勢を断じる「方法主義批判」の立場を想起させる。

方法は、ある意味では対象のほうがいわば強いてくるものだ。あるいは、対象との接触のなかではじめて見えてくるものである。対象にかかわる前に方法があるわけではない。³⁰

「哲学が論文や演説からはじまるのではなく、だれかの前で、だれかとの語りとしてはじ

³⁰ 鷺田清一『『聴く』ことの力 臨床哲学試論』(ちくま学芸文庫、2015年)、35頁。

まった」ことを忘れてはならないという鷺田の、この引用のなかにある「対象」を、「被写体」あるいは「俳優」という言葉に置きかえると、濱口が目指した「方法」のありかが見えてくるようである。濱口もまた、『『ハッピーアワー』の方法』の冒頭で、次のとおり述べている。

ここに綴るのはあくまで僕個人の「方法」だ。時にスタッフ全体や脚本ユニットを代表するようにして書くことはあるけれど、映画『ハッピーアワー』は演者とスタッフが持ち寄った多様な方法から成るものであって、それぞれの口から、それはいずれ語られるべきものと考えている。(6頁)

この「多様」さとは、『ハッピーアワー』の制作過程のなかで増殖し続けた「聞くー語る」の関係性のなかで育まれた、膨大な「語らい」の集積である。ここにいたり私たちは、濱口が『ハッピーアワー』で試した「方法」の本質が、「方法」としての唯一の「正解」から逃れる可能性の模索にこそあったと気づかされる。「一番言いたいことが言えない」「一番分かり合いたい相手とこそ分かり合えない」苦しみが逆説的に肯定するのは、相手を「正解」で規定することなく、相手と「分かり合えない」ことじたいを丸抱えにしてこそ、相手との「語らい」が継続されるということだ。他者の「正体」の真実は、その継続のなかにしかない。そして、その「継続」が内包する情報量は、監督を含む中心的な役割を果たした製作者たちが意識的に試し続けた「方法」——これだけでもすでに、容易には実行されがたいほど複雑で手間のかかるものであった——が含むそれとは、比較にならぬ「大変」な情報量に違いない。

そしてこのことは私たちを、カメラという機械の特性への気づきへと再度差し向ける。「正解」を避け、偶然性に向けて全方位的に開かれる姿勢は、映画制作が、カメラという「レントゲンの眼」を持ち、それゆえに何人たりともその前では「正体を隠せない」(30頁)³¹ 機械なくして成立しないことと関わる。『『ハッピーアワー』の方法』が、「カメラは恐ろしい。決してあなどるな。しかし、カメラが写しとるこの世界もまた、決して低く見積もってはならない」というアフォリズムで始まる所以であろうか。

【参考文献一覧】

- 鉛屋法水「石ころは、上から落ちてこないし、湧き上がってもこない、」『ミルフィユ07 想起の法則』(せんだいメディアテーク, 2015年), 34~40頁。
鉛屋法水『ブルーシート』(白水社, 2014年)。
入沢康夫『宮沢賢治 プリオシン海岸からの報告』(筑摩書房, 1991年)。
大友良英『学校で教えてくれない音楽』(岩波新書, 2014年)。

³¹ ダグラス・サークからの引用。

- 大友良英『ENSEMBLES』（月曜社, 2009年）.
 大友良英『MUSICS』（岩波書店, 2008年）.
 笹山敬輔『演技術の日本近代』（森和社, 2012年）.
 砂連尾理『老人ホームで生まれた〈とつとつダンス〉: ダンスのような、介護のような』（晶文社, 2016年）.
 志賀理江子『螺旋海岸 notebook』（せんだいメディアテーク, 2012年）.
 角井誠「テキスト、情動、動物性：ジャン・ルノワールとルイ・ジュヴェの演技論をめぐって」『表象』7号, 2013年, 191-206頁.
 濱口竜介, 野原位, 高橋知由『カメラの前で演じること 映画「ハッピーアワー」テキスト集成』（左右社, 2015年）.
 平田オリザ『演技と演出』（講談社現代新書, 2004年）.
 藤井光×酒井耕×濱口竜介×清水建人「カメラ位置と信仰、あるいは狂気」『ミルフィユ07 想起の法則』（せんだいメディアテーク, 2015年）, 148～189頁.
 鷺田清一『「聴く」ことゝの力 臨床哲学試論』（ちくま文庫, 2015年）.
 『KIITO：アーティスト・イン・レジデンス2013 濱口竜介ドキュメントブック 自分が誰なのか言ってみよう』（KIITO, 2014年）.
 「トークセッション 物語る人 小野和子(民話探訪者)×野家啓一(哲学者)」, せんだいメディアテーク「対話の可能性」完結編 「物語りのかたち」展の記録と考察『物語りのかたち 現在に映し出す、あったること』（『ミルフィユ』08, せんだいメディアテーク, 2015年）.
 「濱口竜介インタビュー フィクションを信じられるものとする」『Nobody』44号（2016年冬）特集 濱口竜介『ハッピーアワー』, 6～17頁.

【引用web資料】

- 「かたログ」全23回（せんだいメディアテーク内「3月11日をわすれないためにセンター」
<http://recorder311.smt.jp/>）

(2017年4月19日受領、2017年5月29日受理)

(Received April 19, 2017; Accepted May 29, 2017)

The challenge to listen carefully to others: reflection on the productive processes of Ryusuke Hamaguchi's film *Happy Hour*

Yukie MASE

The film “Happy Hour (2016)” directed by Ryusuke Hamaguchi was showered with praise at the Locarno International Film Festival for the “naturalness” of the performances and the four Japanese actresses together won the best actress award. That was incredible because they had not undergone training in acting methods; rather, before starting to shoot the film, they took part in a preparatory workshop for six months of training to listen to others. To play one’s role, the actor should initially listen to the character’s mind attentively. When the representation of a role is perfect, it is because the actor continues to listen carefully to others in his personal life too. How did Hamaguchi realize the importance of the ability to truly listen to others? How and why did he start incorporating this humane value in practice in his works? This paper attempts to answer these questions by examining the productive processes not only of “Happy Hour”, but also “Tohoku Documentary Trilogy (2012–2013)” co-directed with Ko Sakai.