

自主制作映画『空喰いの橋』から得たもの
—演じることについて—

塩原研究会 3 期

Shiobara Seminar #3

向井貴信

Mukai Takanobu

2011.10.13.—2012.1.13.

以下の文章は、映画『空喰いの橋』とは切り離すことができないものである
したがって、映画を観た後に読むことを薦めたい

映画『空喰いの橋』に関わるまで、私は演技なんてものに全く関わりがなかった。だが落ち着いて周りを見渡してみれば、何ということはない、最後に照明を浴びたのが小学生の時であるという人も少なくないのだから、私に演技や芝居の経験がないことは取り立てて不思議なことではないはずだ。多くの縁や出会いに恵まれて、一年前から映画『空喰いの橋』の制作に参加することになった。友人に映画を作っていると話すと、彼ら彼女らのほとんどは制作側のスタッフとして私がかんばっているというように解釈してくれるのだけれども、その度に、いや、実はそれが出演している側なんだと断りを入れなければならなかった。どちらかといえば私は被写体となるより、もともと映像を作ることに興味を持っていたし、どちらかといえば自分をデザインするより物事をデザインする側の人間であったように思う。それでも監督中村研一郎との短いやりとりの結果（それは阿吽の掛け声の如く本当に短いものだった）、私は渡瀬成実という27歳の男を演じることになったし、それからの一年は生活の多くを映画に対して割いてきた。より詳しく表すならば、自分の延長線上に渡瀬成実がいるとしたら、それは何を意味するのかということについて一年の内、決して短くない時間を使って考えたということだ。何を意味するのかに関する考察の時間は、一言で言うと、とても辛かった。後述するが、私が演じる渡瀬成実の置かれた状態や心境を想像する、すなわち精神的に寄り添うということはとても辛いことだった、少なくとも当時の私にとっては。その辛さの残滓や、それを私にもたらしたものについて考えることは今の時点で非常に大切だと感じた。また、その軌跡を他者と共有することも無意味ではないと思う。なにより私がそれらを記録したいと望んでいるし、記録するその行いを通じて後々理解しやすい形、共有し易い形で整理し直したいのだと思う。

したがって本文では、向井貴信が映画『空喰いの橋』の主人公「渡瀬成実」にどれ程近付くことができたのか、また自身の内省を通して人が人の立場や心情を想像するとき何を手掛かりとして、何を想って寄り添っていくことができるのかをまとめたい。その記録をとることの意義は、シネリテラシー¹の一環として、「演技」

¹ シネリテラシー／シネマリテラシーとは、映画（シネマ）の制作や読み解きを通して、主体的に学び、教養を身につけることを目的とする実践的教育。

が他者ならびに自己にどのような影響を及ぼしうるのかという資料を残すことにある。

また、監督であり、脚本も手掛けた中村研一郎にインタビューを行い、改めて作品に込めたものや演技・演出についての話を伺った。



I 映画について

まず、映画の大筋をある程度説明したい。タイトルは『空喰いの橋』（英題は **The Footbridge Vacation**）。主人公の渡瀬成実・ユリエ夫婦がある殺傷事件によって生き方を大きく変えることになる。妻のユリエは事件に巻き込まれ、重傷を負う。一命は取り留めるが、下半身不随となってしまう上に **PTSD²**を発症する。夫である渡瀬は彼女の介護と仕事の両立を試みるが、次第に余裕を失い、自らが事件のフラッシュバックを起こす。余裕のない生活を続けることが不可能になった渡瀬は、昔過ごした佐渡島で親友の本間喬と再会し、渡瀬は一つの物語を書きながら本間と島を一周する。その過程で大切な人に寄り添うこと、人と生きることについて渡瀬は少しずつ自分なりの答えを見出していく。

脚本は監督中村研一郎が手掛けた。原作の小説『空喰いの橋』を、映画用に書き直したものである。この物語は疲労をテーマとしており、生きていく疲労、愛していくための疲労、相手のことを想うこと、すなわち寄り添うことの疲労が作品全体を通して描かれている。渡瀬は辛い体験を整理することを目的として物語を書く、物語セラピーと本作品で呼ばれる治療法によってこれらの疲労との付き合い方を模索していく。

この作品は自主制作映画という形で企画された。商業映画につきもののスポンサー等の外部による制約が自主制作映画にはない。映画『空喰いの橋』もそういった制約は全くなかった。その一方で資金的な制約には相当悩まされることになったが。出演者やスタッフのほとんどは学生である。制作費は制作協力券の発行と、マイク

² PTSD: Posttraumatic stress disorder、心的外傷後ストレス障害。心に負った傷の影響で、様々なストレス障害を起こしうる疾患。

ロ・パトロン・プラットフォーム CAMPFIRE³によって調達した。学生が手掛ける自主制作映画が、作品完成前に資金を調達する為にインターネット上でパトロン（出資者）を募るという手段は今までにない新しいものとして、2011年7月20日の日本経済新聞朝刊16面に掲載された。プロジェクトが進むにつれ、当初考えていたよりも映画の規模はどんどん大きくなり、いつの間にか引き返さないところまで来てしまったのだな、と新聞を読みながら感じたのを覚えている。



II 渡瀬について

27歳の平凡な男性で埼玉県在住。ユリエの夫であり、都内に会社員として勤務。5年前には佐渡で本間喬・ユリエ夫妻とカフェ無音花集を経営していた。困ったことに、これ以上私が渡瀬について書けることはない。それは情報が不足しているという意味においてでも、特に語ることを忌避しなければならないという意味においてでもなく、単純に上手く説明することができないからである。それは私の能力の低さに起因するかもしれないし、しないかもしれないが、とりあえず自分の後頭部を見ることができないように、彼について語ることはできないように感じる。

したがって、監督にインタビューを行った際に浮かび上がった、監督中村研一郎が考える渡瀬像、そして渡瀬を通して描きたかったものをここでは記そうと思う。監督の自宅でインタビューを受けていただいた。全部で3時間の長いものになったが、コーヒーを飲み、お互いにリラックスしながら話したことをボイスレコーダーで録音し、のちに書き起こしたものを足掛かりにして渡瀬の役割を明らかにしたい。しゃべった内容をそのまま文字にした部分とあとで私が付け加えた部分があるので、わかりにくい箇所もあるが、どうか許していただきたい。以下、インタビューで語られた内容は斜体となっている。

まず、渡瀬は誠実な男だよね、と監督は話す。そういった誠実で、でも不器用な

³マイクロ・パトロン・プラットフォーム CAMPFIRE (<http://camp-fire.jp/>)

人間が、人生の中でときどき逃げられない、逃げたくないような場面に出くわす。そのときに渡瀬みたいな人間は少しずつ潰れていく、悲しいことにね。脚本家として、渡瀬が潰れていく精神的に閉ざされたシーンを撮りたかったんだ、と監督はいつになく真面目な顔で話してくれた。話を聴きながら、制作段階でアルベール・カミュの『シーシュポスの神話』で描かれる人生観について監督と何度か話し合ったことを思い出した。神々の怒りを買ってしまったシーシュポスは、大きな岩を山の上まで運ぶという罰を受ける。だが、山頂までシーシュポスが岩を運ぶと、次の瞬間に岩はまた転がり落ちてしまい、彼はまた山を下りて岩を運びなおさなければならない。カミュはシーシュポスが何度も何度も岩を押して運ぶ様を描くことで、最後は無に帰すにもかかわらず、生き続ける人間の様を表現していると監督は言い、シーシュポスはずっと辛い表情をしているんだよ、ただそれでも、山を降りるときだけは、岩を運び終えたその直後だけは、彼はいい表情で、次の試練^{かお}に立ち向かって行くんだ。それこそ人間の勝利の瞬間で、それって現状は何も変わっていないけど、なんとか現状と向き合ってやろうとする強さが伝わってきて、それってとても大切なものだから、それをこの映画『空喰いの橋』でも表現したいと思ってる、と監督は話してくれた。事実、佐渡島の無音家集へ向かうシーンには坂が出てくる。そこを何度か渡瀬は上り下りするのだが、それぞれのシーンで渡瀬には監督から毎回思いやメッセージが託されている。

なぜ僕が選ばれたんでしょうか、もっと適任がいたでしょう？という私からの問いに対しては、笑いながら、とにかく無駄なことも含めて物事を考える奴が良かったんだよ、そしてタカ（私は監督から普段こう呼ばれている）が一番俺の中の渡瀬像に近かったからさ、と彼は答えた。私自身は、何故自分が渡瀬を演じるのかと撮影期間中ずっと疑問に思い、最後のシーンを撮り終えるまでその疑問が消えることはなかったが、インタビューで改めて監督に訊ねてみると、疑問は少し薄らいだように思う。

でも、脚本で考えていた渡瀬とタカが一番違うところを挙げるならあれだな、タカは顔の彫が深いんだよ、渡瀬よりも！

逆に、タカで良かったと思うのは、意外と映像からは分かり辛いけど動きにコミカルというか抜けている部分があって、それが脚本の時には想像できなかった、作り込めなかった渡瀬のキャラクターだから、そこを補ってくれたのは大きかったよ。

監督の話の後、とにかく監督と私の考えはところどころ似ていたなと感じる。監督も撮影中何度か、俺達は似てんだよ、と言っていたが、きっと渡瀬は私たち二人を投影した一つの姿なんだろう、とここでは暫定的に結論付けておきたい。

あとは私がもう少し顔の彫が浅い人間であれば言うことはなかったのだが。



III 演じることについて

冒頭でも書いたが、私は芝居や演技の経験が全くない。それゆえ自分で演者としてふさわしい発声が出来ているのかさえわからないし、演技力、仮にそういうものがあるとしても自分では到底推し量れるはずもない。そんな暗中模索の中で唯一私ができることは、渡瀬の置かれている状況について考え、それを自分に照らし合わせて考え、渡瀬ならどうするだろうか、自分だったら何ができるだろうか、何を考えているのだろうか、過去のどういう出来事と似ているのだろうか、何をしたいのか、何が怖いのかを問い直し続けることだけだった。当然のことながら、それらの問いに答えはない。監督や共演者という心強い仲間はいるけども、答えには自分で近づかなければならないし、突き詰めて言えば、答えは見つかってはいけないように思われる。それにはまさしく演技の性質が関わっているように思われる。

私の中では、誰かの感情を思いやり、汲み取ろうとするときに、演技に特有の生々しさがあると今回の経験から感じていた。撮影期間中からずっと演技と想像の差を浮き彫りにすることで演技の生々しさを明らかにすることができるという期待があった。演技は想像に基づいて行われるものだから、同位にして比べることはいささか難しいが、これ以外に私の思考の道筋を説明する術をもたないため、ある程度の無理を承知で進めていくことにする。

本来ならば、想像には、自分に無い／有るものをそれが感情であれ出来事であれ、あたかもそれが有る／無いものかのように考えることであり、そこには制限もなく、文明や文化を支える人間による高次の営みであるという価値が付与されるべきだろう。

しかし私は演技との比較においては、追体験か否かという点において想像はむしろ限定された行いであるように思える。想像は多くの場合すぐ止めることが可能である。言うなれば、想像するだけでは主体性を損なわないのである。そこには必ず主体と客体が存在して、客体からの影響が主体へ及ぶ可能性があれば、主体はそれを拒絶することができる。もちろん想像の結果として主体に変化がもたらされることはあるし、それこそ想像の賜物とでも言うべきものだろう。だが、想像には選択肢が与えられているのである。それは想像するかしないだけでなく、いつ想像するかという点においても想像する人は多くの場合ほとんど自由に選ぶことができる。一方で演技には更なる制限が付加されている。「それは実体験ではない」（少なくともそれらは演技であるという意味において）というほとんどの演技に共通の前提条件がある。いわば、舞台の上に血が流れてはいけないのである。それはスクリーンの中に本物の血が流れてはいけないということである。いくら演者が物語の中の主人公に近づこうとしても、その二つが重なることはない。あくまで舞台の上に血は流れないのである。もし実際に本物の血が流れたとしたら、舞台は中止、なんらかの手当が必要になるだけである。だが私はその一見シニカルな状況に儀式的な可能性があると見ているし、おそらくこれははるか昔から言い古されていることだろうが、演技は追体験に非常に近づく可能性をもっている。それは単純に表現するならば「人間の思い込みの力」だろうか。

ここまでで何が言いたかったかという点、他者の感情や境遇を思いやるときに、そのアプローチとして想像と演技を比べるならば、フィクションである演技に対して想像の方が一見すると実際的な行いであるから、より現実に忠実に深く思いを馳せることができるように思われがちだが（少なくとも私は以前までそう思い込んでいた）、演技は実体験ではない分、所詮フィクションであるという前提があるにも関わらず、人間の思い込みの力が追体験としての演技をとて生々しいものへ昇華し、時に頭で想像しているのでは到底わからないような深い感情や心理に届くことがあるということである。

では果たして具体的に演技における追体験の可能性をもたらしめているのはなんなのか、その問いは個人やケースにより異なるだろうが、「役割 (role)」という側面に焦点を当てて考えてみたい。私は渡瀬成実という役割を与えられてから一年間、渡瀬について考え続けた結果、深い思い入れが生まれた。それは、彼にまつわる出

来事は、私にとって最早他人事ではないという感覚に近い。演者としてある人物を割り当てられるというのは、役割に対する思い入れの許可であり、思い込みの要請である。この結果、実体験ではないという演技自体が抱える不可能性を超えて実体験に近づいていくという逆説的な状況が生まれる。それは形としてはとても脆弱なものである。映画『空喰いの橋』においては、それは映像の上にはしか残らないだろう。他には、演者や関係者の記憶の中に埋もれていくのみである。だが、その追体験こそ、想像の限界を超えた領域であるだろうし、演技の可能性、ひいては映画の可能性ではないだろうか。ここまで説明してしまえば、俯瞰的立場から別の表現も可能だろう。想像というものは何かを媒介することでより強いものとなる。それが、映画や舞台など、具体的な状況設定や役割の割り当てによる認証を受け、共演者や観客との共犯関係の中で、自分とは違う誰かであることを強く求められると、想像力は今までとは違う広がりを見せ、それまでには思いもよらない視座を獲得する可能性をもっている、ということになるだろうか。この新たな視座の獲得は、私が体験した役割の事例に限れば非常に貴重な経験になったといえるし、作品が完成してからも代替不可能な大切なアイデンティティの一部として私の中に残り続けるだろう。

ただし、それらは全てのケースに該当するわけでは決してなく、私見であると同時に概して役割にはそういった傾向があると認めたことを記録するという他に意味はない。



IV 音楽について

音楽についてひとつだけこだわりたい部分があった。映画製作に関わる中で、他のセクションに関して我が儘なことやリクエストは言わないでおこうと心掛けていたのだが、どうしても作曲家の坪井さんをお願いしたい事がひとつあった。だが、それについて語る前に、まずいくらか説明しておくべき事柄があるので、手短かに。

音楽は映画において、非常に大きな役割を果たしている。ここで触れる音楽というのは、映画のシーンにおいて BGM として流れる音楽を指している。あと、エン

ディングに流れる音楽も含めたい。本作品では、主人公渡瀬の心理や置かれている状況、物語の流れを表現するために音楽は重要な役割を担っている。映像や演技と、音楽は補い合う関係にあり、物語に意味と解釈を加えるものとして本作品にはなくてはならないものだ。

さて、音楽は映画にとって必要不可欠な要素であり、映画の顔でもあるのだが、その音楽について私がこだわったことはなんだったかという、それはこの作品の意義に関することである。

渡瀬が行う介護はとても静かなものである。もちろん介護者と被介護者の間に会話があるケースもあるだろうが、渡瀬の場合にはそれがない。日常の中で突如起こった事件によってユリエは強い精神的ショックを受け、PTSDを発症し、話すことをやめてしまった、もしくは話せなくなってしまったからである。その為、渡瀬がユリエに話しかけても、返事はかえってこない。独り言になってしまう。その沈黙に渡瀬は耐え難い寂しさを感じ、苦しむのだが、私も撮影が始まってすぐ、この沈黙に悩まされることとなった。監督の「はい、よーい…スタート！」の声がかかると、スタッフ全員が押し黙ってずっとこちらを向いているのだ。それは、日常において皆が押し黙っている空間で味わう気まずさのようなものだと、最初私は思っていた（実は少し違ったのだが）。監督やプロデューサー、スタッフの皆がこっちを見て黙っている（カメラが回っているのだから当然のことなのだが）、それがとても気まずくて、自分が普段している動きさえ、固くなってしまいうように感じた。緊張というものとは少し違って、何か、そうたとえば何人かの友達と楽しく話をしている、盛り上がっているときに自分が何かを言った途端、皆が黙り込んでこっちを見るといような、そんな種類の気まずさを感じていたように思う。その沈黙について悩んでいるときに、落ち着いて周りを見回してみると、自分がすべきことに集中しているスタッフや監督が目に入った。全員が作品をいいものにするためにがんばっている、そんな中で気まずさなどに負けてはいけないと思い、自分を見つめ直してみた。そもそもどうして気まずさなんて感じているのだろうか、と自分に問い直してみた。そうすると自分の中にいる、もう一人の自分が答える。

「自分がしていることに自信なり、根拠がないからなんじゃないか？」

「ふむふむ、興味深い意見だ」と私が応える。

「では自分がしていることに自信がないというのはなぜなんだろう？」

とまた尋ねてみると

「それは自分が黙々と介護しているところなんか撮って、それを観て果たしておもしろいのか？ってお前が考えているからだろう」

というわけで、どうやら私は、渡瀬としてであっても、自分が黙々と介護しているところなんか撮って、それを観て果たしておもしろいのか？ということについて疑問をもっていることがおぼろげにわかった。自分の中のやりとりには、およそ3ヶ月近く要していたから、一年の四分の一はこの問題について悩んでいたことになる。

そこで、監督にそのことについて思い切って尋ねてみたことがある。2011年の9月のことだった。確か監督には、渡瀬が介護をしているシーンだけではおもしろいのかは疑問に思うかもしれない、介護のシーンはそれ自体に疲労を表現する為の意義を持っている。作品全体としてはいいものにするから信じてほしい、と言われたように記憶している。

そこで私は作品全体のことは監督に任せて（最初から任せていたのだけれど、改めて任せることを確認して）、沈黙の気まずさを打ち破るために自分にできることを考えた。自分がこの映画に出ている意味を考えてみた。私でなければならない理由があるとしたら、それが自分にできることの手がかりなんじゃないかと考えた。でも私は演技の経験ゼロの、一人では何もできない無力な大学生である。ではどうすればいいのか、ずっと途方に暮れていた。撮影だけが進み、夏も終わりかけの日にふと悩みが氷解した。

私は一人暮らしをしている。経験したことがある人ならすぐわかるが、一人暮らしは沈黙と上手く生活していくことが求められる。私の場合は普段家にいるとき、音楽を聴いたり、TVをつけたりして沈黙と上手く距離感を保っているのだが、その日も音楽を聴きながらセリフを覚えるために映画の脚本を読んでいると、ふと渡瀬と自分の共通点を見つけ、自分がすべきことがわかった。カメラが回っているときの自分が救われたような気もした。一人暮らしの沈黙が着想に功を奏した。

渡瀬と自分の共通点を見つけた瞬間に、III演じることについてでも述べた、追体験の可能性に関する考えも生まれた。この時見つけた渡瀬と私の共通点とは、渡瀬

と私が共有している沈黙であり、そして自分がすべきこととは音楽を流すことである。カメラが回っている間、私は気まずさを感じていたわけだが、そもそも自分が意識を向けるべき方向は渡瀬だったのである。沈黙は、私と渡瀬を結びつけるものであり、私はその撮影中の沈黙自体に意味を見出すのではなく、渡瀬が沈黙の中で介護をしていること自体に意味を見出すべきだと気づいた。そして、その渡瀬が介護する時間もスクリーンでは BGM が流れる。スクリーンにおいて渡瀬は主役である。観客の目は渡瀬に向けられている。映画の中で渡瀬はもちろん介護をしているのだけれども、BGM が流れ、時に日常の中に美しい一場面として映し出される。この世界のどこかに確かにいる、渡瀬と同じような境遇にいる人がその一場面を観たとき、その人が自分を渡瀬に重ね合わせることができて、その人の生活にも、一瞬でもいいから渡瀬と同じように BGM を流すことができたなら、それがこの映画の意義の一つになるだろうと強く思った。いつもと同じ景色だけれども、映画『空喰いの橋』の主人公みたいに、自分は物語の中心になることもあるのだと感じてもらうことが、渡瀬を演じる私の役割の一つであるように思い、その考えに至ってから常に BGM について意識することを心掛けた。音楽の坪井さんには、音楽をつける段階になってお会いした際、その私の役割を理解してもらえるようにお話ししたところ、坪井さんは幼稚な言葉で語るわかりにくい私の話を一生懸命聞き、うなずいて下さった。

撮影しているときに私が感じている沈黙は、介護しているときに渡瀬が感じている沈黙ほど痛々しいものではないと考えることもできたし、撮影中にはもし私が渡瀬の置かれている状況になってこんな沈黙が生活を覆っていたら、どんなに悲しいだろうと少しではあるものの、悲しみを共有できたように思う。そしてその悲しみの共有の意義は、観る人の生活に音楽を流すことにあるとあって、それはすなわち私が渡瀬を演じることの意義となり、渡瀬がユリエを介護することの意味を見出すこととなった。このような過程もあって、私はこの作品における演者としての自分の役割が、渡瀬について想像すること、そしてその想像を演技として追体験することにあると考えるようになった。



VI 疲労と問いについて

脚本は I 映画についてでも触れたように、監督中村研一郎が手掛けた。渡瀬の生活はさまざまな疲労に満ち溢れている（個人的には茨城のり子が詩「小さな娘がおもったこと」において表現したかった疲労と渡瀬のそれとはとても似たものだと解釈している）。実際に岡村いずみ演じるユリエをベッドに寝かせるだけでも非常に疲れたし（彼女は小柄で、華奢であるにも関わらずである）、寝たきりの人の身体を洗う、拭うだけでも一苦勞である。それは頭ではわかっているが…の最たるものである。本当に、悲しくなるくらい疲れる。私がとても疲れたとはいっても、朝起きてから夜寝るまで渡瀬になり続けたことはない。だが、身内の者が犯罪被害に遭ったこと、要介護状態になったことで渡瀬にとっての現実には飽和してしまっている。当然頭が働くわけではないし、本来の感情をそのままもつことさえ困難な状況にある。犯罪被害者が、犯人に対して怒りの感情をもつ、そのことだけでも大変な苦勞を要する状況がある⁴。事件の日に時計の針を止めたいはずの渡瀬の心を現実には引き摺ってでも駆り立てる。実際に犯罪被害に遭ったことがない中村や私にはやはり踏み込めない領域がある。それでも、犯罪被害に遭ったことがない私たちが想像し演技するからこそ、生まれる意義もあるのではないかと思っている。確かに、世間から見れば犯罪被害と何の関係もない私が渡瀬を演じることに少し引っかかっていた時期はあったし、今もそのことに対する自覚や思慮を決してなくしてはいけないと思っている。だが、当然実際に私の周りの人が犯罪に巻き込まれるのは嫌だし、そんなことは誰一人として求めていない。自分の中で、踏み込んでよいのかわからない領域で演技をすることに、私は怯えていた。

ずっと答えを探し続け、それでも答えが見つからないままだったが、IV 音楽についてで触れた、私のこの作品における役割の自覚が怯えのようなものを部分的に解消してくれたように思う。それは、私が 27 歳のときに渡瀬と同じ状況になる可能性があるという視点、突き詰めていけば、私を含めた誰もが将来疲労を抱える可能性があるという視点につながる。現在と未来の差によって私と渡瀬が隔たれているだけであるという認識は、より一層渡瀬を私から近いものにし、より一層演じていて辛くなったこともあった。

⁴ 小西聖子『犯罪被害者の心の傷』、白水社、東京、2006 年。

また、過去の出来事とのつながりもあった。演者が想像しなければならないのは、演じる人物の心情である。それはほとんどの場合間違っていないことのように思える。だが、一方で、演じる人物、今回の場合だと渡瀬が置かれている状況が、演者の人生に起こった出来事と似ている場面も起こりうる。むしろ、心情というのは、過去に遡って、初めて思い当たることも少なくない。ああきっと渡瀬は今、僕があの時抱いていたあの感情に似た気持ちになっているんじゃないか、と。それは渡瀬を自分の延長線上にあるもの、と捉える一方で、過去の出来事の意味を問い直すことも可能にするのである。

