



KANGEKI

KANGEKI 間隙 vol.15 藤川史人監督特集『Supa Layme』

ゲストトーク 藤川史人(監督) 村上浩康(映画監督)

小原治(KANGEKI 主宰・ポレポレ東中野スタッフ)



(写真左より、村上浩康監督、藤川史人監督)

■ 広島県三次からペルーアンデス地域へ

小原 僕が初めて藤川さんと会ったのが2015年のびあフィルムフェスティバルで、『いさなとり』を見て素晴らしい作家だなと思いました。その何年後かに藤川さんの最新作として見たのが『Supa Layme』だったんですが、まず思ったのが、藤川くん、どこ行ってるのって(笑)。あらためてこの映画を撮るに至った経緯をお話してもらえますか。

藤川 先週こちらで上映していただいた『いさなとり』という映画は、広島県の三次という町で撮った映画で、僕が一人で空き家に暮らしながら、10人弱のスタッフに来ていただいて、一ヶ月くらいかけて撮影をしました。ただ、自分が思っていることをうまく言葉にできなくてスタッフに迷惑をかけたり、いろいろありまして。映画は無事に完成したんですが、これから先どうやって映画を作っていくといいのか全然分からない状態になってしまいました。それでも自分が暮らしたいと思った場所で、そこに生きている人たちと一緒に生活しながら映画を作りたいという思いは『いさなとり』の頃からずっとあつたんですね。それで、うまくコミュニケーションがとれないんだったら、いつそのこと日本語が通じないところに行っちゃ

えと思ひまして。学生時代に1年間だけペルーで働いていたことがあって、縁がある好きな国だったので、日本以外で映画を撮るならペルーしかないよなと思ったんです。

学生時代は、リマの博物館で働いていたんですけど、リマって大都会なんですね。ペルーには、アマゾン熱帯雨林地域もあって、そこは旅行で一回行ったんですが、アンデス地域には行けなくて、僕にとっては未知の場所でした。だから、せっかくペルーで映画を撮るならアンデスで撮ってみよう。2016年2月にペルーに渡って、ペルー、ボリビア、アンデス地域を旅しながら、その年の12月ですかね、最終的に出会ったのがSupa Layme 一家で、彼らを撮らしてもらえることになりました。

■ 映画のフォーマットに収まらない映画

小原 今日あらためて見て、アンデスの山岳地帯に暮らす、とある一家の日々の様子が東中野の小さな壁に映ってること自体がなんだか不思議だなと思つたし、僕らが普段「時間」とか「空間」と呼んでいる物理的な尺度とはまた別の、映画ならではの驚きを持った「窓」が開いていて、

とても貴重な体験をさせていただきました。

今日はゲストに、映画監督の村上浩康さんに来ていただいています。最近では『東京干潟』や『蟹の惑星』といった作品が大きな話題になりましたが、村上さんは映画批評の言葉も素晴らしいので、藤川くんの作品を見てどんな言葉を見つけられるんだろうと、とても興味があったのでお越しいただきました。

村上 ハードルを上げていただいてありがとうございます(笑)。小原さんがKANGEKIの紹介文で、藤川監督は映画の表現の幅を常に開拓してる、広げるように映画を作ってる方だって書いてましたよね。『Supa Layme』を見て、まさにそう思いました。

話は遡ること紀元前になりますが(笑)、アリストテレスという人が、演劇についてこう言ったんです。「劇には、始めがあって真ん中があって終わりがある」と。今聞くと、当たり前じゃないかって思うんですが、これはつまり、時間に沿って展開される芸術に対して、初めて「構成」というものを見出したんですね。その後、いろんな時間芸術がこの構成に則って発展していきます。たとえば、世阿弥は日本の能に「序破急」という3部構成を生み出した。有名なのは「起承転結」ですね。これは中国の漢詩から来ると思うんですけど、文学も時間を持って読み進めていくわけで、ある種の時間芸術です。もちろん映画も時間芸術で、アリストテレス的な構成に則って物語やドラマが付加されて、皆さんがイメージするような一般的な映画のフォーマットが出来上がっていきました。ただ、そのフォーマットに飽き足りない人がやっぱり出てくるわけです。フォーマットに不自由さを感じて、そこから飛び出したり壊したりしようとする映画の作り手がたくさん出てくる。そういう人は、いわゆる前衛映画とか実験映画とか、難解な芸術映画と定義されてしまいました。だから、映画が生まれて130年くらい経ちますけど、従来のフォーマットは未だに更新されていないと思うんです。

『Supa Layme』も、確かに構成はあるんですよ。映画の最初と最後で家族の暮らしも置かれてる状況もだいぶ変わっています。だけど、今言ったような、従来の映画のフォーマットに収まらない、ものすごく自由で開かれた感じがするんですね。なんでそうなのかと言うと、この作品は、藤川さんが現地に長らく滞在して一家と暮らし、その時間がそのまま映画に投影されてるからなんです。撮ってきたものを無理やり映画の時間に合わせるんじゃないじゃなくて、あくまでも自分が体験

した事象を基軸にして作品化してる。だから、藤川さんが現地で感じたことと、我々が映画を通して見ることに間に、同じ速度の時間が流れてる感じがするんです。これがとても心地よくて、自然に引き込まれていって、しかも、はっきりした物語とかドラマがないから、見る方も自由に思考ができる。子どもたちが藤川さんに「3×3はいくつ?」と聞いているのを見て、「自分も大人に同じことをやってたとか、そういうことが思い出される。

なおかつ、小原さんがおっしゃてましたけど、地球の裏側にあるような人たちの生活が、すごく身近に感じられていいなと思っただけです。僕も本能的には長く取材してドキュメンタリーを作ってるんですが、そうすると結構いろんなエピソードが撮れるんですよ。それらを映画に合わせて構築していくと、ある種のドラマみたいなものを作ろうと思えるんですね。僕は、映画の時間の中いろいろなものをギュッと押し込めてつくっているから、『Supa Layme』のような映画を見ると、ガツガツしてなくて品がいいなあと。話しててわかると思うんですけど、僕、ガツガツしてるじゃないですか(笑)。人間の性格がそのまま現れてる感じがして、本当に羨ましく思いました。

藤川 恐れ多いです。村上さんの映画も被写体の方との関係性がにじみ出ている、本当に度肝を抜かれました。同じレベルにいたとは全然思っていないので、後を追いかけていただいで……。

村上 いや、とんでもない。



■ 映画ならではの時間感覚と、監督独自の撮影手法

小原 ドキュメンタリーはフィクションと違って、粗筋が事前に用意されているわけじゃないので、撮り始めたはいいけど終わり時が難しいとよく言

われます。ラストシーンはこの映画の監督である藤川くん自身のいろんな気持ちが滲んでいたと同時に、とても映画的な終わり方だなとも思いました。

藤川 あれが実際に撮影の中でも最後のカットで、あのカットを撮ったときに「これで終われる」と思いました。あれ以降は撮影せずに、編集作業に入った記憶があります。ただ、彼らと学校や山の家にいるときは、何を撮ってるんだらうって毎晩考えていて、怖かったですね。彼らは夜が早くて、日が落ちたら18時とか19時には布団に入るんです。僕も布団には入るんですけど寝られるわけなくて、23時、24時くらいまで毎日もんもん考えごとをしていました。最終的には宇宙とか死について考えるんですけど（笑）、その手前で「これはどんな映画になるんだらう」って毎晩考えていて。「ちゃんと撮ってるのかな」「いや、『ちゃんと』ってなんだ」「そもそも映画ってなんだ」とか、そういうことをずっと考えていた。考えてもしょうがないし、日が昇ってきたら彼らは生活を始めるので、またそれを撮らせてもらいますが。だから、日が昇ると潔いけど、日が沈むとネガティブといえますか、そういう暮らしをずっとしていたのは覚えてますね。



小原 そんな日々を経て形になった『Supa Layme』は、ファーストカットから映画独自の時間感覚が流れていました。これがテレビやYouTubeだったら、ダラダラしてるっていう理由で、時間をもっと細切れに処理されてしまうけど、この映画は全編にわたって映画ならではの贅沢な時間が行き渡っている。それは村上さんもおっしゃったとおり、藤川くんだからこそ編集できる時間感覚ですよ。藤川くんがあの場所ですら実際に感じていた時間の流れや空間の広がり編集にも帯びていると思うし、同じ103分の尺で別の人編集しても、この時間感覚は生まれていなかった。

藤川 とある映画祭に出品して、結果はダメだったんですけど、コメントに「冒頭のシーンが長すぎてダメでした」って書いてありました（笑）。

村上 テレビとかYouTubeと時間感覚だけじゃなく、撮り方自体もまったく違うんですよ。すごく印象的なんですけど、お母さんにインタビューするシーンがふたつありますよね。ひとつ目は、テロリストの話をするシーン。今までの緩やかな流れの中で、突然現実的な話が出てきてドキリとするんですけども。撮ってる状況がよく練られると思うんです。つまり、短期間であの家族を取材したら、まずその話を聞かせてくださいってところから入ると思うんです。そうすると、いかにもインタビュー然とした撮影になる。ところがこの映画は、日常の延長の中で、突然あの話を聞いているんですよ。あのときお母さんは鮮やかな手付きで糸を紡ぎながら、まわりでは子どもたちが絵を描いたり遊んだりしてる。日常と非日常の対比が生まれて、すごく効果的になってるんですよ。糸をたどっているのが記憶をたどっていることのメタファーとしても感じられて、幾重にもイメージが広がっていくんです。

どういふシチュエーションで話を聞かかって、ドキュメンタリーの非常に重要な要素で、ただ単に話を聞けばいいわけじゃないんです。その人の話がどうしたら見てる人に最も響くか、あるいは、その人が一番話しやすい状況はいつなのかを考えて撮るわけです。藤川さんは長い間、あの家族とともに暮らしていますから、当然あの話は知っていて、いつ話を聞かか、虎視眈々と狙ってたと思うんです。で、今だと思っ投げかけた。重要なのは、こちらだけの問題じゃなくて、藤川さんとの関係ができてから、あのお母さんも日常会話の中でさらっとああいう話をしてくれるんですね。構えて話をしていないんですよ。それがやっぱりあのシーンがすごく生きている理由ですね。もうひとつ、自分の生い立ちを語るシーンも、お母さんが料理をしていて、子どもがカメラを遮つたりますが、ああいうのもすごく効果的ですよ。日常の営みの中で、彼女が、我々が想像もしない体験をしていることが頭になる。そこに深みと興行性が生まれている。さすがだなあと思いました。

藤川 ありがたいです。聞いていて思い出したのが、最後のほうで、ダニ（長男）とローリー（次男）に、将来何になりたいかって聞いているんですけど、あんなことを聞くつもりじゃなかったんですよ。たまたまあそこでああやって撮っていて、陽の感じもすごく良くて、ふっと話しかけたというか。でも確かに、今だったらいいなというタイミングはすごくうかがってたんだと思います。

小原 Supa Layme 一家にカメラを向けるにあたって、心がけていたことはありますか。

藤川 先ほど村上さんにおっしゃっていただいたように、カメラの前に子どもが立っても、どいてとかは一切言わないようにしていました。僕が彼らの生活に入らせてもらって撮らせてもらってるんだし、そもそも僕がいるだけで邪魔なんだから、それ以上迷惑はかけないようにしようと。あとは、カメラは三脚に載せて撮ることですね。最初に手持ちはしないと決めました。手持ちでは一回も撮ってないですね。

小原 この映画を見て、広大な時間や空間を感じるけど、それはあの場所だからという理由だけじゃないと思います。今の話につながるんですけど、ひとつはフィックスの画の効果、人がフレームアウトしてもカメラを動かさないことによって、フレームの外が鑑賞者の頭の中に広がっていく。そういう効果が確かにあった。もうひとつは、逆にカメラを動かしたときに、その画を撮っている藤川くんの存在を起点にして、藤川くんの前後左右に広がっている空間も僕らは同時に受け取っている気がする。そのことと、この映画を見たときに感じる空間的な広がりは無関係じゃないんだろうなと思いました。

藤川 本当は、カメラをまったく動かさずにパンもしないと思ってたし、自分から話しかけたりもしいって決めてたんですけど、決めたとこで気がついたらカメラを動かしちゃうし、話しかけられたら答えちゃうんですね。だから、それはそれでいいかと思いつながら撮ってました。



■ 記録よりも記憶を重視した映画／フラハティの撮りたかった光

村上 被写体の方が言っていた「フミト、お前はその小さな目で何を見てるんだ」って、まさに

「お前はこの映画で何を撮るんだ」って問いかけですよ。それを藤川さんも自問自答してたと思うんですけど、その答えがこの作品ですよ。先週『いさなとり』を見て思ったんですけど、藤川さんの作品は基本的に、被写体と被写体の間にカメラが割って入らないんですよ。『いさなとり』は劇映画、ドラマですけど、ドラマだと普通、会話の場面でカメラを切り替えたりするじゃないですか。一切そういうことをしないんですね。劇映画だろうがドキュメンタリーだろうが、介入しないってことが藤川さんの基本的なスタイルだと思うんです。もちろん被写体に影響は与えている。子どもたちがいくらか自然に振る舞っていても撮られてる意識はあります。その意識がパフォーマンスを生むこともあると思うんです。

話がちょっと飛びますが、藤川さんが学生時代に博物館に勤めてたっておっしゃってたじゃないですか。そして今は文化人類学を勉強されていまして。『いさなとり』もそうですが、藤川さんの作品は文化人類学とか博物学的な視点もやっぱりあるんですね。その土地に暮らす人々とともに、その土地の風土とか文化とか歴史と一緒に取り込んでいる。だけど、この映画は記録映画じゃないと思うんです。記録よりも記憶を重視している。記憶を映像に定着しているから、我々がこの映画から受けるのは情報とか物語じゃなくて、藤川さんが現地で感じた印象とか興味なんです。だから、すごく心地よくて自由なんですね。

藤川 確かに、記憶っていうのはすごくしつくりきました。

村上 だからね、ちょっと長いけどいいですか(笑)。先週、藤川さんは、小川紳介に影響を受けたって言ってたじゃないですか。この映画も小川紳介的な部分はあるんですけど、もつと言うと、小川紳介が一番尊敬してるロバート・フラハティを想い起こさずにはいられないですよ。ロバート・フラハティはドキュメンタリーの父と言われてる人ですが、今から100年前に『極北のナヌーク』という映画を撮って、これが一応ドキュメンタリー映画の原点と言われてます。アラスカの北極圏に住むイヌイットの一家と一緒に暮らしながら撮った作品です。その中で、イヌイットの人たちが氷を削ってかまくらみたいな家を作るシーンがあるんですが、氷が全部不透明だと中が真っ暗になっちゃうから、一箇所だけ明かり取りに、透明な氷を切り取ってきてはめ込むんですよ。そこから差す光をもとに彼らは暮らしてるわけ。フラハティは、その光の中で暮らしている家族を撮りたかったと。だけど、当時のフィルムは感度が悪から真っ暗で撮れなかった。しょうが

ないから、かまくらを半分に切って、さも室内で暮らしてるみたいに演じさせたって言ってるんですね。

『Supa Layme』も、室内に差す光のカットがあるじゃないですか。あれはたぶん、フラハティが撮りたくないも撮れなかった光だと思ってるんですよ。こう言っちゃなんですけど、北極圏とかアンデスとか、我々から見ると地球の果てみたいなのところで、我々が暮らしている都会でも、光は平等に降り注ぐじゃないですか。その光の中で我々は生きて暮らして死んでいく。その天からの恵みというか、平等に差す光みたいなものをフラハティは撮りたかったと思うんです。ああいう光のカットって、これまでの映画でたくさん撮られてるけど、僕が思うに、フラハティ的な意味であの光を捉えたのは、100年後に現れた藤川監督なんじゃないかなって。ちょっと褒めすぎたけど(笑)、僕はそう思って、ものすごく感慨深かったんですよ。

小原 あのカット、印象的ですね。壁の隙間から光が射し込んでいて、その光を辿っていくようにしてカメラも動く。他のカットのカメラの動きとは決定的に違う何かがあるように思えました。

藤川 ありがとうございます。高地で酸素も薄いし、ずっとぼーっとしてるので、ただ必死に撮ってたんですけど。今思い返すと、光に吸い寄せられる虫みたいな気持ちだったのかなって思います。すみません、全然フラハティっぽく言えないですけど……。



■ 一家が山を下りた理由

村上 一家が町に下りなければならなかった理由、それをあらためてうかがえますか。

藤川 彼らは、僕から見たらすごく豊かな暮らしをしているなと思いつつながら撮影してるんですが、賃

幣制度とか、ある種の面で見ると、ペルーの中でも持たざる者なわけです。アルパカの毛を刈ってたシーンがあると思うんですけど、年に1回、アルパカの毛を収穫して町の業者に卸して得るお金が唯一の現金収入で、それも、アレキパっていう町で働くサラリーマンの月収にも満たないぐらいなんです。でも、ふもとの村までキャラバンを組んで行って、アルパカの肉や毛と、じゃがいもやとうもろこしを物々交換したりして、お金がなくてもあやうって暮らしていけるんです。

それでも都会の暮らしにあこがれてしまうのは、悪い意味でのグローバリゼーションというか、そういう影響がすごくあるなと思っています。彼らも、自分たちの暮らしに自負はありつつも、お金がないのはいけないことなんじゃないかみたいな、自分たちを卑下する視点みたいなものが確かにあって。あとは、子どもの教育です。あそこは小学校までしかなくて、中学校になるとみんな山を降りて一人暮らしをするか、親戚の家に預けられるか、寮に入るかです。あの一家は、家族と離れたくないって思いが強かったので、長男が中学校に入るのを機に山を下りようかって。そういう複合的な理由で山を下りることになったんです。

映画では撮ってないんですけど、ペロニカ(お母さん)は、引越した当初は山が恋しくて毎日泣いていて。見たら分かるんですけど、全然いいところに暮らしてないんですよ。地主さんのトラクターが置いてある敷地の納屋の2階みたいところで暮らしていて、ハエがすごいんですよ。山の上のいたらあんなにハエはいないです。僕も引越し先にいると一週間に一回は熱が出たり、子どもたちも病気がちになったり、明らかにいい影響はないんですけど、それでも子どもたちは毎日学校に行けて、綺麗な制服を着ることが嬉しかったりするわけです。ピセンテ(お父さん)も、家族が一緒にいられることが何より嬉しうでした。だから、日本から来た僕の勝手な目線で、山のほうが良かったよとか、そんなことは決して言えません。彼らがこれからどうなるのかを僕はずっと見続けていきたいなってことだけで。その答えは、彼ら自身もまだ分かってないといえます。

小原 『Supa Layme』を見てると画面の向こうとこちらの遠近がゆらぎます。最初アンデスの広大な山岳地帯がバーンと映って、遊牧民の暮らしが映って、父親がテロに襲われたというエピソードが出てきて……僕らの住む世界とはやっぱり違うように見えるんだけど、彼らの着ている服とか帽子とかは僕らとそう違わないし、スマホも僕らと同じように使っていて。でも、将来何にな

りたいかと聞かれた少年の「おまわりさんになりたい。でもおまわりさんになったら強盗に殺されちゃう」といった言葉が僕らの不意を突くように差し込まれる。あの少年の瞳の中にあるものを理解するのはやっぱり簡単なことじゃないと思っ
たし、こうした遠近のゆらぎの中に彼らがこれまで続けてきた暮らしのかたちのひとつの終わりも編み込まれていくような、一筋縄ではいかない映画時間だと思いました。



村上 この一家は映画をご覧になったんですか。

藤川 完成形は見えてないんですけど、山を下りるところまでは見えますね。僕が日本で映画の資金を貯めてペルーに戻ったときに、山から下りて3〜4ヶ月経ってたんですけど、すでに山の暮らしが恋しかったらしくて、みんなで笑いながら食い入るように見えました。僕もスペイン語がすごく下手なんですけど、彼らもスペイン語は第一言語じゃなくて、特にペロニカは小学校3年までしか学校に通っていないので、ピセンテが「このお前のスペイン語、すごいおかしいよ」みたいに茶化したりして。あと、僕は彼らが話しているケチュア語が分からないので、子どもたちにお小遣いをあげて、スペイン語に訳してもらいました。

村上 自分たちが映画の主演というか題材になることは、どういうふうに認識してたんでしょうか。

藤川 彼らはスマホを持っていて、それで映画を見たりしているので映画がどういうものかはおもしろん知ってるんですけど、映画館に行ったことがないと話していました。彼らが知っている映画も、ハリウッド映画とか商業映画で、ドキュメンタリー映画と呼ばれるものを見たことはないと思いますし、自分たちが主役の映画ってことも、たぶんピンとはきてないと思います。ただ、日本で機会があったら上映したいって話をしたときに、すごく嬉しそうにしていたのは覚えています。

■ 最新作『ひかりのどけき』

村上 実は、藤川監督はすでに新作の劇映画をお撮りになっているんですけど、それはこの広大なアンデスの風景とは真逆の、マンションの一室で展開する、これまた家族の物語なんですよね。僕がすごく納得できるのは、こういう広大な場所で撮ろうか、日本のマンションの一室で撮ろうか、場所とか文化とか生活とか関係なく、人間の営みってものをどこでも撮れるんだっていう自信があっただろうということです。予算がないとか、そういうこともあるんですけど、でも俺はそこで勝負できるんだっていう自信のもとに生まれた作品だと思います。これから上映もしていきますよね。なんという作品でしたっけ。

藤川 『ひかりのどけき』という映画です。今後上映していきたいなと考えております。

村上 これも素晴らしい作品なのでぜひ見ていただきたいですね。

小原 そろそろお時間でして、最後にお二人から告知をお願いします。

藤川 11月の終わりごろから新宿のK'sシネマで「ペルー映画祭」が開催されます。その中で『Supa Layme』も上映していただきます。ペルーは、海岸地域、アンデス地域、熱帯雨林地域と、気候が大きく3つに分かれていて、地域ごとに言語も違えば格好も違うし、暮らしも音楽も違います。そういうペルーの多様性みたいなものが集まった映画祭だと思いますので、興味がありましたらぜひお越しいただけると嬉しいです。

村上 ウェブ開催になりますが、山形国際ドキュメンタリー映画祭で上映があります。震災から10年が経った今、4人のドキュメンタリー作家が何を撮るかというオムニバス風のドキュメンタリーで、『10年後のまなざし』という作品です。その中の一話を僕が撮ってまして、もしよければご覧いただければと思います。10月10日にウェブで上映があります。

小原 ありがとうございます。『東京干潟』も『蟹の惑星』も、ずっとどこかで上映されてますよね。村上さんの作品も本当に素晴らしいので、ぜひ見ていただければと思います。では、お時間になりましたので、今日のKANGEKIはこれで終了したいと思います。藤川史人監督と村上浩康監督でした。どうもありがとうございました。

(会場拍手)

2021.9.4 Space & Cafe ポレポレ坐にて
採録・撮影＝木村奈緒

『Supa Layme』



2019年 | 103分 | カラー | 16 : 9 | ベルー

出演：Vicente Supa Huamani , Veronica Layme Torres ,
Dani Daniel Supa Layme , Roly Jeferson Supa Layme ,
Reina Elizavet Supa Layme , Jonatan Efrain Supa Layme
監督・編集：藤川史人

藤川史人 (ふじかわ・ふみと)

1985年広島生まれ。特定の土地に一定期間暮らし、
そこで生きる人々と映画制作を行ってきた。監督作に
「過日來」(2012年)、「いさなとり」(2015年 PFF
2015観客賞日本映画ペンクラブ賞、バンクーバー国
際映画祭招待上映、リマ・インディペンデント国際映画
祭グランプリなど)、「Supa Layme」(2019年 リマ・
アルテルナ国際映画祭国内部門グランプリ、パチャマ
マ国際映画祭コンペ部門入賞など)、「ひかりのどけき」
(2021年) など。