HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	暴力と映画的真実 : 真利子哲也監督インタビュー
Author(s)	堅田, 諒; 黄, 也
Citation	層 : 映像と表現, 14, 4-21
Issue Date	2022-03-24
DOI	https://doi.org/10.14943/101726
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/84711
Type	departmental bulletin paper
File Information	14_01_4-22.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

暴力と映画的真実——真利子哲也監督インタビュー

〈インタビュー・構成：堅田諒、黄也〉

われわれは、前号の『層』（vol.13）で映画監督の三宅唱氏にインタビューを行った。今号では、同じく日本映画を牽引する真利子哲也監督に取材をした。真利子監督が学生時代に制作した『極東のマンション』や『イエローキッド』から、商業デビュー作である『ディストラクション・ベイビーズ』や漫画原作の『宮本から君へ』まで、映画制作に関するさまざまな話をうかがった。

第一部　真利子哲也の肖像——法政大学時代から東京藝術大学時代まで

——（堅田）まずは、生い立ちと映画に触れたきっかけを教えていただけますでしょうか。

真利子　一九八一年に生まれました。東京の出身です。映画を始めたのは、法政大学に入学してからです。大学二年生ごろに映画サークルに顔を出しました。そのサークルの部屋に8ミリカメラがあり、それで撮影もするようになったのが一番初めの制作ですね。大学のサークルといっても、ほとんど映画を作っている人間がいなかった。先輩に一人、8ミリフィルムで作っている人がいて、彼と一緒に撮りあっていました。当時その先輩の勧めで、週に一、二回、イメージフォーラムの映像研究所にも通っていました。大学とは別にそういう場所に通って、意識的に見ることも作ることもやり始めたのがその頃です。それまで国内外の劇場公開された一般映画を見ていたのですが、イメージフォーラムの研究所でやっていたのは、主に個人映画や

実験映画でした。古い作品が大半でしたが、すごく新鮮でしたね。イメージフォーラムは授業といっても基本的に映画を見て、それについて話をする場所でした。年に数回、生徒がそれぞれで実作して上映する。個人映画や実験映画となるとカメラの構造も知ることになるので、それもまた面白かった。当時ちょうどデジタルも出始めた頃でしたが、8ミリフィルムにどんどん没頭していったのが一九歳の時でしたね。

――（堅田）ある対談のなかで、当時、真利子監督は伊藤高志の『SPACY』（一九八一）に影響を受けたが、そのようには映画を作ることができず、自分を被写体にするに至ったという発言を確認しました[1]。とはいえ、『極東のマンション』（二〇〇三）や『マリコ三十騎』（二〇〇四）は、いわゆる「セルフドキュメンタリー」と呼ばれるものとも少し異なる気がします。自分を被写体にして撮ることについて、どのように考えていたのでしょうか。

真利子　はっきり覚えていないのですが、少なくともセルフドキュメンタリーという言葉では言っていなかった。どの段階でいわゆるモキュメンタリーやセルフドキュメンタリーという言葉が使われるようになったか覚えていないので、ジャンルとしての意識はなかった。ただ例えば佐藤真や原一男、森達也のようなドキュメンタリーを見ていて、個人がカメラを持って社会や被写体と向き合うことやドキュメンタリーのフィクション性について考える機会はありました。ただぼくが初期の短編で自分を被写体にした理由は、そんな確固たる覚悟でもなく、周りに映画関係者が居なかったというのが正直なところで。役者はいないし、大学の文学部の一生徒だった。カメラと映画が好きで始めて、特殊な環境で制作にのめり込んでいったので、いわゆる普通の撮り方のような発想がなかった。どうやって面白いものを作るかを考えた時に、家族や自分が出演者として出てくる必要があった。真剣に向き合えば拙い作品であっても、見る側の気持ちとして、真実味を得やすいのではないかとやっていた気がしますね。

――（黄）『極東のマンション』や『マリコ三十騎』といった個人映画の時期があり、その後に東京藝術大学の大学院に入学されて『イエローキッド』（二〇一〇）の制作に至ると思うのですが、この二つの時期の間に、映画に対する考え方に変化はありましたでしょうか。

真利子　法政大学を卒業して、その時にはもう『極東のマン

ション』や『マリコ三十騎』を撮っていたので、映画祭を回らせてもらっていました。イメージフォーラムでは作者を「監督」という考え方はしていなくて、自分のクレジットも「制作」にしていたのですが、海外の映画祭だと記者会見などして、自分が監督と呼ばれるようになることに戸惑いました。大学は就職難の末期に卒業しました。みんな就職しないと言っていたのが、卒業して就職していった。そうすると撮影を手伝ってくれていた友人にも時間が無くなってしまった。というところで、自分はどちらにしても映画は続けたかったので東京藝術大学に申込みました。そこで初めて人と一緒に映画制作をやってみるわけです。自分ひとりでやっていた時と方法論は違うと思っていたのですが、チームワークとしてのコミュニケーションがあるにせよ、モノの考え方や作ることには大きな違いはなかった。東京藝大の修了制作で『イエローキッド』をやってみて、このまま映画を続けていきたいと思いましたね。この時点では、それまで考えていたほど変わらなかった。

――（黄）真利子監督は海外で評価されて監督と呼ばれるようになった。そのプロセスは国内で活躍して監督になるのとは異なると思いますが、その点についてどういうふうにお考えでしたか。

真利子　当時、山下敦弘監督や熊切和嘉監督、冨永昌敬監督など、学生映画が評価されて一般映画を公開していく流れがあって、そういう人たちとも映画祭や人を通じて知り合っていました。監督同士はみんなゆるく連帯していた気がします。自分は個人映画でやっていたのも関係していた。誰よりも年下で、映画学校の出身でもなく、どこの映画祭に行っても8ミリで提出している若者なんかいないし、自分が出演しているのもなかなかないので、面白がってくれていたのかもしれません。自分はその先のことを意識的に考えていなかったし、自分が置かれているポジションも考えていなかったです。若かったというとアレですけど、あまり意識していなかった。

当時、横浜聡子監督の『ウルトラミラクルラブストーリー』（二〇〇九）が劇場公開された。彼女は自主映画から出た監督で、大きな予算で商業映画デビューしたことが話題になっていて、同じ立場の人間からすると非常に印象的でした。もし自分が横浜さんみたいに鮮烈な商業映画デビューの機会があっても、その後まで続けていけそうもないと思いました。それは技量や覚悟だけでなくて、日本映画の状況にも漠然と不安もあった。まずは着実にやっていきたい思いがあった。その頃の思いとして、自分がやってきたこととこれからやるべきことは定まっていなかったのですが、始めるからにはその時だけで終わってし

まうということを避けたかった。

――（堅田）『イエローキッド』についてお聞きしたいです。実写と漫画が交差する表現、暗示的な結末など、映画はやや複雑な構造だと思うのですが、どのような経緯であの物語を生み出したのでしょうか。

真利子　東京藝大の第三期として入学して、二年間で修了、最後に修了制作を撮ることは決まっていました。修了制作にあたって、スタッフは同じ学年の生徒になりますが、学校を卒業してからも映画を続けていく仲間と一緒に修了制作を作りたかった。

濱口竜介監督が東京藝大の二期でした。自分が卒業する前の年に『PASSION』（二〇〇八）を修了作品として発表して卒業されたのですが、濱口さんの『PASSION』が圧倒的に素晴らしかった。濱口さんはその後、我々在校生の手伝いをされていて、『イエローキッド』に助監督で入ってもらえた。その機会をいいことに、濱口さんに『PASSION』にどうやって取り組んだのかを聞きました。濱口さんが東京藝大の限られたリソースで『PASSION』を作り上げたこと、自分はそれと同じことをやるのではなく、濱口さんがやっていない方法でやろうと思いました。

同期の原尭志という人間が『イエローキッド』のプロデューサーを担当しました。修了制作展という形で上映されるのは一、二回だけなので、その二〇〇人ほどの人たちの印象に残る作品を作る必要がある。学生映画というと、自分の生活の範囲内で作られる設定のものが多い。そうではなく、学生映画だけど爪痕が残る映画にしようと原と喋っていました。脚本を書いてやるべきことが見えた段階で、例えばボクシングとアメコミという要素で間違いがないか、空手と人形劇だったらどうかなど、いろんなパターンを探り合って、脚本を決定していきましたね。

――（黄）二つのことを確認したいです。一つは「濱口さんがやっていない方法でやろう」というのはどういうことか、もう少し説明していただけますでしょうか。もう一つは『イエローキッド』のどういう点に自分のスタイルがあったとお考えでしょうか。

真利子　それまでの東京藝大の修了制作で、長編映画を制作したのは『PASSION』がはじめてだったので、そのための準備とか、藝大内での話です。濱口さんと同期には、後に『ディストラクション・ベイビーズ』（二〇一六）や『寝ても覚めても』

（二〇一八）でカメラをやった佐々木靖之さんがいた。ただ修了制作では同時期に別の監督の組も撮影する都合上、濱口さんは佐々木さんではなく別のカメラマンと撮影されました。そこで濱口さんはどう取り組んだのかとか、そういう話だったと思います。濱口さんは機材庫にどんなカメラや照明機材があるか、どんなレンズが入っているかなどを把握していた。どんな状況であっても、きちんと現場をコントロールできる監督だった。それでいて、現場で起きたアクシデントを映画の偶然として盛り込んでいて、同じことは真似できないと思いました。自分はこれまで二年間、仲間作りを念頭にコミュニケーションしてきて、スタッフの発想を生かしながら作っていこうというのが考えとしてありました。『PASSION』も試行錯誤、『イエローキッド』も試行錯誤。狭い世界かもしれませんが、脈々と続いていくものでもあるので、それを受け継いで現場に行った。

その時には自覚がありませんでしたが、「イエローキッド」で身体的なことや虚構と現実を扱ったことは、『極東のマンション』や『マリコ三十騎』でも扱っていたことですね。「嘘も本当になる」と登場人物のセリフとしても言わせていますが、フィクションを真実だと思わせることは、それまでの映画作りでも心がけていた事です。身体的なことはその後も暴力などを扱う事も多いので、惹かれて選んだ題材だなとは思います。

第二部　『NINIFUNI』、『ディストラクション・ベイビーズ』、『宮本から君へ』について

――（堅田）『NINIFUNI』（二〇一一）についてお聞きしたいです。中編ということもあり、明瞭なプロットよりも、風景の連なりによって語られてゆく映画だと思うのですが、カメラマンの月永雄太さんとはどのような撮影プランをたてたのでしょうか。

真利子　月永さんと知り合ったのは、自分が初めて映画の現場に入った『パビリオン山椒魚』（二〇〇六）という作品でした。監督は冨永さんで、カメラマンは月永さん。自分はメイキング担当だった。月永さんは、現場で寡黙な方ですが拘りのある印象で、実景を撮るにしても手を抜かず、奥行きを持たせることができるカメラマンだ、という認識でした。特に『NINIFUNI』みたいな映画を撮ろうとした時に、そこにある状況が物語るだろうと思って、主人公の見たであろう風景が続く画を意識していたので、月永さんにお声かけしました。監督もしている竹馬靖具君と一緒にシナハンもして脚本を書いたのですが、その脚本がスタッフに全く伝わらないという状況だったのを覚えています。確かに抽象的な脚本だった。どこだかわからない風景が

続く、セリフらしいものがないという脚本だったので。この映画の動機は車内からのイメージが軸で、この土地で生きる主人公の強烈な悲しみと虚しさを月永さんに伝えて、その道中は写真コンテで準備をしました。

――（黄）実景の話がありましたが、『イエローキッド』では、横浜の港でボクサーと車に乗ったヤクザのボスのような人をロングショットで捉えた場面が印象的でした。また『ディストラクション・ベイビーズ』の冒頭、カメラを船の上に乗せて、松山の港を撮影しているカットが躍動感を感じさせる。生き生きとしている風景を捉えることは、真利子監督のテーマだったのでしょうか。

真利子　自分でそのテーマを掲げてやっていたわけではないのですが、横浜は学校があの場所だったし、松山には取材も兼ねて何度も通って断続的に滞在していた。その場所の風景は映画を作る大きな根拠でしたね。松山で撮影したいという旨を東京のスタッフに伝えると、予算もないので難しいですよ、という反応でした。しかしプロダクションのラインプロデューサーが「真利子から松山とったら何も残らないだろう」と理解してくれて、実現するに至りました。松山で築いた地元との関係もあったので、スタッフのみんなも早い段階で松山の風景の中で撮る重要性に気づいてくれました。横浜にしろ松山にしろ、根拠のある場所で撮ることは作品の中で人にも伝わって意味を持つものだろうと思っていた。『イエローキッド』では、カメラマンにリングに上がってもらってボクシングシーンを撮ってもらいました。そうすると当然カメラは揺れる。この映画では、ボクシングを見せるより主人公の抱える怒りや憤りに焦点を当てたかったので、撮影するカメラそのものが主人公とともに振動することを選択しました。そういう意味で、『ディストラクション・ベイビーズ』では渡り船に乗ってカメラが主人公の弟とともに不安定に揺れていることも意識していた気がします。

――（堅田）『NINIFUNI』には、人物が歩いているシーンやその背中をトラッキングしていくショットがいくつかあると思います。これは『ディストラクション・ベイビーズ』や『宮本から君へ』（二〇一九）にも共通している。歩く人物を撮るということに何か狙いがあったのでしょうか。

真利子　北野武監督の『その男凶暴につき』（一九八九）でも延々と歩くシーンがありますよね。どこから影響を受けたというのは限定できませんが、色々な映画から影響を受けました。

『NINIFUNI』の前に小林政広監督の『春との旅』（二〇〇九）のメイキングに入りました。現場で、小林さんも役者を歩かせていて、それがひとつの演出となっていた。『NINIFUNI』では、宮崎将と歩く芝居について相談しました。彼も芝居で歩く時に手を振るべきなのかどうなのか迷うと。『NINIFUNI』では手を全くふらないという不自然な歩き方をした。歩くという芝居を撮る時にどう歩くかを演じる側は考えるし、その姿は映画にとっても演出にとっても重要だと感じていました。『NINIFUNI』でそれをやって感触を掴みました。『ディストラクション・ベイビーズ』の時も使うか使わないか別として歩いてみました。歩く中で役者も役も考える意味で重要だとわかった。歩く行為をまずやってみるというのは、自分の映画にとって大事なこととしてやっています。

――（黄）歩くことにせよ、車で移動することにせよ、真利子作品では移動が多い気がします。『イエローキッド』では、主人公がお金を取られたあと、商店街をひたすら歩き、いきなり強盗をしている。いじめられていた弱者がいつのまにか犯罪者になる。『ディストラクション・ベイビーズ』では、泰良（柳楽優弥）が獲物を探しているように街中に歩き続けており、その後に車で移動していく。その過程の中で彼の戦う力がエスカレートしていき強靭になる。『NINIFUNI』では、歩くことから犯罪が始まり、車で移動しながら自殺の場所を探していく。以上の三作品に共通しているのは、移動と暴力がセットになっている点だと思います。説明的なショットで提示されるわけではなく、その移動の中、例えば、ワンシーン・ワンカットの中で登場人物の変貌が起きる。それについて、どういうふうにお考えでしょうか。

真利子　ワンシーン・ワンカットは、その人物がその場で判断したことを捉えます。『イエローキッド』で言えば、ひったくりをして、その後、狂気の如く変貌していく。彼は歩き始めた時に、悪さをしよう、ひったくりをしようという気持ちではなく、歩いているうちにそれをやってしまう。心情としてはムカムカしていたのかもしれないけど、突発的な感情の発露であって、極悪人ではない。そのような考えがあり、あの歩きの長いシーンを人々が日常として集う商店街の中でやりました。『ディストラクション・ベイビーズ』では喧嘩の相手を探して徘徊している。その暴力が裕也（菅田将暉）によってだんだん変わっていく。徘徊している時には単純に喧嘩をしたかった。それ自体が普通の人とは違う考えかもしれないですけど、そのために歩き回っていた。人は生きているうちに明確な理由なん

かなくても、ふとしたきっかけで行動してしまうということを映画でやりたかった。『NINIFUNI』に関しては、死ぬ場所を探していました。男がようやく行きついたその場所で、その後に何が起きたかを映画の中では描きたかった。それも彼が死ぬ場所を初めから決めていたわけではなく、ダラダラといろいろなところに車が走っていく。登場人物の状況や心情に立つのを大事にしていますね。

――（堅田）『ディストラクション・ベイビーズ』についてお聞きしたいです。主演の三人、柳楽優弥さん、菅田将暉さん、小松菜奈さんのキャスティングはどのようにして決まったのか、監督の希望があったのかどうかを教えてください。

真利子　柳楽、小松、菅田、村上虹郎、他のキャストも含めて、自分で希望しました。主演三人以外はオーディションで選んでいます。柳楽くんは『誰も知らない』（二〇〇四）でデビューをした。自分にとって、一四歳の時の彼のデビューの表情が印象強くて、いつか彼とやりたいと思っていました。泰良を誰にしようか考えた時に、技術であのキャラクターを作れたかもしれませんが、人生をどう生きてきたかが大きく関係すると思いました。柳楽くんは一〇代半ばで人生が大きく変わって、おそらくそこから紆余曲折があった。彼には内なる感情があるだろうと顔を見ていても思いました。それは技術とは全然違うものです。泰良というキャラクターで彼の人間性にかけてみたかった。

小松さんに関しては、中島哲也監督の『渇き』（二〇一四）で鮮烈にデビューしていましたが、まだ未知数でした。ただ彼女の目が魅力的で、視線が重要なこの役を彼女にやってもらいたいと思いました。菅田君は青山真治監督の『共喰い』（二〇一三）に主演しているのをみて、実直で危うさのある俳優だと思いました。また『そこのみにて光り輝く』（二〇一四）のような何か底抜けの明るさのような魅力がある芝居がまた素晴らしく、声をかけました。

――（堅田）『ディストラクション・ベイビーズ』を見ていて、泰良や裕也よりも那奈（小松菜奈）の顔のアップのショットが多いと思いました。スーパーやアクセサリーショップで万引きするシーンも目線のつなぎを軸に構成されている。小松さんの目が魅力的だったとおっしゃっていましたが、意識的に顔を撮るという狙いがあったのでしょうか。

真利子　ありましたね。カメラマンともその話をしたし、小松

さん本人にも魅力的な部分として彼女に伝えました。彼女が何を見ているか、それが映画の一つの視点だと思っていたので、アップが多くなったのかなと思います。

――（黄）『ディストラクション・ベイビーズ』でアクション・コーディネーターを担当された園村健介さんとは、どのような形でアクションをつくりあげていったのでしょうか。

真利子　それまでに抱いていたアクション部のイメージはマッチョなイメージでした。ゴリゴリな人がアクションを作っているのかなと思っていた。勝手な思い込みです。実際はそうではなく、園村さんは物腰のやわらかい方で、ジャッキー・チェンが好きでアクション部に入ったというような話をして互いに盛り上がりましたね。この映画でどういうアクションを作りたいかを相談した時に、アクションを派手に見せるというよりも、究極的には偶然撮れたようなものを目指したいという話をしました。もちろん動きも含めて脚本を書いているし、型としてもずいぶん練習して行く。アクションをガチガチに作ってから、その隙間でできることを演出する。実際の路上での喧嘩では何が起きるかわからないから、敵対した二人が向き合った時に、どちらが先に手を出すか、一瞬の間ができるはずです。場合によっては、殴った手が当たらないことだってある。そんなリアルの喧嘩を想像しながら、役者の芝居としての間を園村さんは考慮してくれました。自分は監督としてこういう印象の画を撮りたいというイメージがあってカメラを配置する。演出や芝居を加えさせてもらって、園村さんも臨機応変に、役者とカメラの意図を意識しながらアクションを繊細に作ってくれましたね。

――（黄）『ディストラクション・ベイビーズ』と『宮本から君へ』のテレビ版のアクション・コーディネーターが園村さん、『宮本から君へ』映画版のアクション・コーディネーターが小池達朗さんということで、少し調べてみると、実は二人とも同じ師匠・倉田保昭さんのもとでアクションを学んだようです。倉田保昭さんは、ブルース・リーやジャッキー・チェンなどとともに仕事をしていて、香港アクション映画黄金時代に日本人の顔となっていた。香港映画で言えば、アクションコーディネーターが一つの特殊な職業として映画を支えている。時には誰がアクションを設計しているのかが作品にとって重要な事柄になっていたと思います。

真利子　今の話、面白いですね。園村さんと小池さんの昔の話をうっすらと聞いた記憶があったのですが、まさか師匠が一緒

だったとは知らなかった。自分にとって園村さんと作った『ディストラクション・ベイビーズ』のアクションは大きな意味がありました。園村さんとともにコミュニケーションを重ねながら、一番効果的なアクションを選びながら作れた。小池さんとは映画版の『宮本から君へ』で初めて仕事をご一緒したのですが、園村さんとの関係もあり、『ディストラクション・ベイビーズ』を見てくれていた。『ディストラクション・ベイビーズ』のアクションを見た上で、じゃあ『宮本から君へ』ではどう作ろうかということを丁寧に話しながらアクションを作っていきました。小池さんは自主映画にも知識がある方で、すごく短い時間でしたけど、充分にコミュニケーションをとって作品を作れました。

――（堅田）『ディストラクション・ベイビーズ』に話を戻しますが、泰良が三浦誠己さん演じる河野をノックアウトする場面があります。泰良の雄叫びは柳楽さんのアドリブだったようですが、アドリブを真利子監督はどれくらい許容していたのでしょうか。

真利子　雄叫びは脚本に入れておらず、そこは間違いなくアドリブでした。泰良の雄叫びは許容範囲というか、それはむしろすごく効果的だったと思う。当然、脚本からスタッフワークまで準備した上で作っているのが映画ですけど、それからはみ出るものにこそ映画の面白味があると思う。いわゆるデータ的なもの、数字的なものとは違う部分を映画の中に盛り込めないかという気持ちはいつも持っていますし、そういうものに魅力を感じる。緻密な練習をやっているのですが、それを超えるようなものが出た時には喜んで採用しているし、そういうものが出てくることを願ってもいます。

――（堅田）『ディストラクション・ベイビーズ』の暴力シーンを作っていく上で、YouTube の喧嘩の動画を参照したようですが、その理由を詳しく教えてください。また参考にした映画などもあったのでしょうか。

真利子　YouTube には、本当の喧嘩の動画が結構あって、ロシアの路上で喧嘩をしている映像を参考にしました。スマホで車の中から車外の喧嘩を撮っているのを、『ディストラクション・ベイビーズ』で取り入れた。対象への距離が近づくとかそういうことではない、たまたまスマホで撮っただけの映像なのですが、ちゃんと人が倒れており、何が起きるかわからない空気感が参考になりました。殴るというアクションよりも倒れる

というリアクション、あれは本当に当てないとできないけど、その効果を芝居と演出で追い求めることはやりがいがある。倒れる、つまり受けの側の役者のあり方も勉強になりましたね。YouTube で参考にしたのはガチの喧嘩ですけど、そこから何か得られるものがあるのではないかと思っていた。園村さんと一緒にアクションでどう動くかを決めた上で、実際路上でやった時に生まれる役者同士の間とか、場の空気感みたいなものを『ディストラクション・ベイビーズ』では狙って作り上げていきました。準備の段階で見た YouTube の映像は、意思疎通という意味でも役に立ったと思います。

取材の時に、取材対象の人に『ファイトクラブ』（一九九九）を見せる機会がありました。その時の脚本は泰良が主人公ではなく、別の語り部みたいな存在を主人公にしていた。その人が泰良と知り合って、だんだん自分を失っていく。そんな設定がそのときの脚本でした。『ファイトクラブ』を観たのは数年ぶりだったのですが、その時の脚本は知らぬ間に『ファイトクラブ』に近くなりすぎていた。構成が『ファイトクラブ』になっていて、『イエローキッド』じゃないですけど、最後にどっちが本当かわからなくなるって展開にしていたのも酷似していた。まったく意識してなかったのですが、どっか頭の中で残っていたんでしょうね。これはまずいぞと感じたのは今ふと思い出しました。

――（黄）『ファイト・クラブ』とは別の意味で異なる部分もあると思います。身体的なレベルで言えば、一般的なジャンルとしてのボクシング映画のように距離を前提とした上で相手を観察しながら、動作やリアクションを起こすというパターンがある一方で、『ディストラクション・ベイビーズ』では距離を前提とするよりも、いつも相手と絡んで戦う、二つの身体が絡んで戦う感じがします。園村さんが出演している動画には、「打撃を体に擦らせるように入り込む」[2]という言葉がありました。それについてはどうでしょう。

真利子　取材中に『ファイトクラブ』を見て、その時点の脚本を捨てて、『ディストラクション・ベイビーズ』ではそこから離れてゆこうとしました。だからおっしゃる通りですね。いわゆるジャンル映画の派手なアクションを見て盛り上がることも重要だと思いますが、『イエローキッド』や『ディストラクション・ベイビーズ』では、それ以上に関係性というのでしょうか、役者同士の距離というよりも、役者同士の関係性において出てしまうもの――例えば暴力だったら暴力という行為――を捉えようとしていました。さきほどの園村さんの「擦

らせるように入り込む」というのはいい言葉ですね。映画を見たお客さんにどういう印象を残せるかを考えながら暴力やアクションを選んでいた。アクションの表面的な部分だけではなく、アクションから生じる役者同士の関係性をどういうふうに捉えるかは強く意識していました。

――（堅田）『宮本から君へ』の宮本（池松壮亮）と拓馬（一ノ瀬ワタル）の非常階段での対決シーンについて聞きたいです。撮影が非常に難しい場所だったと思うのですが、カメラマンの四宮秀俊さんやアクション監督の小池達朗さんとどのように作り上げていったのでしょうか。

真利子　言葉として書くとアレかもしれないですが、始めから拓馬の金玉を潰す場面を映画でも撮りたかった。そこは絶対に外せないし、実際に描かないといけないものだった。靖子（蒼井優）の辛いシーンがあるからこそ、決闘のシーンは重要だという話をずっとしていました。原作者の新井英樹さんには「あのマンションはどこをモデルに書いたのですか」と聞くと、北千住のマンションでした。しかし三〇年前の原作だから、当然そのマンションはなくなっていた。じゃあどこにするかとなり、制作部が見つけてくれたのがあの非常階段でした。場所が決まると、CGはどうでしょうかなど色々提案があるわけです。CGで作った映画を想像すると確かに迫力は出るし、どういう画になるか想像できるのですが、この映画でそれは有効ではないと思いました。アクション部として、アクションが作れるような広さの場所ではないですが、だからこそできるアクションをこの映画の中でやってみました。カメラ・ポジションも空に浮くようなことではなく、狭い非常階段に地に足つけて撮りました。もちろん怪我をしないように役者とスタッフの安全は絶対に確保していますが、これはチャレンジに近く、やってみてダメだったらもうダメだねという気持ちでした。映画のシーンとして、半端にするよりはやってしまおう、使えなかったらしょうがないよねという。四宮さんも小池さんもみんなそのような意識でした。最後に拓馬はパンツまで脱いでますからね。文字通り、捨て身です。

――（堅田）非常階段のシーンですが、指を折る、階段に身体が投げ出されて拓馬が落ちそうになっているところに宮本が上から乗るなど、映画では漫画で描かれているアクションを再現しつつも、一方で省略しているアクションもある。漫画で描かれていることを生身の俳優でやる上で生じる難しさがあると思うのですが、どうでしたか。

真利子　『宮本から君へ』で漫画原作をやってみて、難しくもあり面白いものでもありました。漫画に画として書いてあるわけです。それを役者もスタッフも読んでいく。良い点としては、プロデューサーも原作を読んでいるから、どんな話かわかるのでおそらく企画が成立しやすいのだと思います。困難な点として、監督という立場からすれば原作を期待されてしまうから裏切れなくなってしまうということがありますね。

　生身の俳優の話ですが、漫画で書いてあるものが素晴らしかった。しかし、生身でやった時にはやはり違った印象を与えるものになるだろうと確信めいたものがありました。全く同じセリフ、全く同じ動きだとしても、漫画表現と実写の映画表現は全然違うものになるだろうと考えていた。実写でやる監督として、実写でやる以上そうならなきゃいけないだろうという思いもあった。だからこそそれを信じて、その場所でその人が演じるからこそ出る理屈じゃないものを映画だったら捉えられるだろうと考えていました。素晴らしい漫画が原作だからこそ、見る側に人間が演じる上で生じる異なる印象を与えられるものは作れたと思います。とても難しかったですけど、ひとつのチャレンジとしていい経験になりました。例えば、漫画で拓馬というキャラクターは本当に嫌な奴だし、ヒールなわけです。演じる一ノ瀬君は実際、根っからのいいやつで、現場でもムードメーカーになっていた。そういう人間が拓馬という、ヒリヒリするインテリで悪い奴を演じるというのは少し難しいというのが見ていてわかった。だから逆に、一ノ瀬ワタルだからこそできる拓馬を作ろうとしていました。漫画がそういうキャラクターだとしても、一ノ瀬ワタルが演じるのだから無理してやるよりもできることをやろうとしました。

――（堅田）映画版『宮本から君へ』の時制についてお聞きしたいです。原作の漫画とは異なり、二つの時制を交互に組み合わせるように映画は構成されていると思うのですが、どのような理由であのような構成になったのでしょうか。

真利子　映画に収まらなかったというのが一番大きかったです。当初から漫画の後半部分を映画化しようということで脚本を作っていたのですが、ページ数がとても多くなった。三、四時間の脚本になっていた。試行錯誤しましたが、これを実際に映画でやってもダイジェストにしかならないというのは分かりきったことでした。テレビ版が終わるころまで脚本はそのままだったのですが、いざ映画をやるとなった時に、改めて原作を読み直しました。すると宮本というキャラクターが、靖子に事件が起きた後も結婚するとなった時も、そんなに人としては変

わっていない、成長していないというのが読み取れて、同時に人間はそんなものだと思った。現在と過去の時間軸を入れ替えて、何かその危うさみたいなものを描きたかった。母親になって細胞レベルで覚悟する靖子と、理屈で父親になろうとする宮本の交錯とも言える。テレビ版ではそれまでほぼ漫画通りに進んでいたストーリーだったので、二時間の映画だからこそやれるアプローチがあるだろうと構成を大きく変えることを提案しました。池松くんにもスタッフにもこの方が絶対いいという話をして、納得してもらいました。

第三部　真利子作品の暴力とその政治性について

――（堅田）今回、真利子監督に最も聞きたかったのは、どうして暴力やそれにともなうアクションを撮り続けているのかということです。インタビューの前半で、『イエローキッド』の制作時に身体的なことに興味があったというのを監督がおっしゃっていて、それは暴力やアクションに関連している。暴力を撮り続けていること、自分の作品のモティーフとしていることをどのようにお考えでしょうか。

真利子　なぜ自分がそれに惹かれているのかというのは、嘘がないように思えるからなのかもしれません。自分が真利子哲也という役で出ている短編も、見ている人はそれをいわゆるドキュメンタリー的なものとして見る。本当っぽく見る、嘘と思わなく受け取るというのがあると思います。そういうこととも通じているのかなと思います。映画が作りものだとしても、何か身体的なこと・暴力的なことは、描き方によって見ている人に切実に訴えるものがある。また、それを導き出しやすいのかもしれません。嘘がないように思わせることができる点が、暴力や身体的なことにこだわっていて、自分がそれらに惹かれる一番の理由なのかもしれません。

――（堅田）『宮本から君へ』についての別のインタビューで、真利子監督が「生身だからこそ得られる理屈ではない感触、人間のダイレクトな生理が描きたい」[3]とおっしゃっていました。それは今の話と通じていると思います。インタビューの前半で濱口竜介監督の名前が出ましたけれども、濱口監督とは違う形で、真利子監督が俳優たちにある種の信頼を置いているのだと思います。だからこそ可能になる暴力やアクションというものが真利子監督の映画作家としての独自性ではないかと考えています。

真利子　最近『ドライブ・マイ・カー』（二〇二一）に関連して濱口さんの記事もたくさん出ていて、いろんな記事でサブテキストや役者との仕事というのを答えていますよね。『宮本から君へ』は分かりやすく漫画が脚本の前後を描くサブテキストとしてあり、漫画の中の世界観をスタッフもキャストもみんな持っていた。それは濱口さんの用意したサブテキストとはまた違うものですけど、それを読み込んで映画を作っていくのは、演じる上でその時に出てくるものが大きく違っていました。濱口さんとはアプローチや方向性は違いますが、たどり着きたいと思っている部分がもしかしたら近いのかもしれません。確か濱口さんも身体的なことについて言っていたと思います。それは役者との向き合い方を見ていてすごくわかるし、どうやったらそれを導き出せるかを試行錯誤しながらやっている部分は共感します。さっきの嘘がないということと近いのかもしれません。アクションにしても延々と練習して、そうではない姿がどうやったら描きとれるかを自分も園村さんや役者との仕事の中でやってきた。作ったものだけれど、何かそこからはみ出るものを求めている。そういった部分がおそらく映画の中で面白い部分なのだと思います。

――（黄）あるインタビューで監督自身が暴力を「倫理的に肯定することはできません」[4]と答えています。映画において暴力を扱うことについてどういうふうにお考えでしょうか。

真利子　そうですね、暴力を肯定しているではない。ただ、人間が生きていて、感情として暴力的なもの、あるいは衝動みたいなものを身体に備えているのではないかと思っています。感情の発露が暴力だと深作欣二監督の言葉に見たことがあります。人間や生き物に本来備わってしまっているものをないものとするのは良いこととは思ってはいません。映画であれば、そういうものを描いていいのかなと思います。実際にあるわけですから、それを描くのも映画の魅力だと思っています。

――（黄）真利子作品の暴力とそれが発生する空間についてお聞きしたいです。『イエローキッド』の中での夜の道や町、『ディストラクション・ベイビーズ』でのストリート、『宮本から君へ』での非常階段など、暴力やアクションが発生するのはリングのような特権的な場所ではなく、街中や日常的な場所にある気がします。どこで闘いが起きても不思議ではない不穏さと緊張感がある。

真利子　『ディストラクション・ベイビーズ』に関しては、明

確にでんでんさんが演じた近藤和雄というキャラクターが「ルールがあるんや」という話をしていると思います。いわゆるリング上のルールと路上でのストリート・ファイトというのは、場のルールの違いを意識していました。最初にイメージフォーラムの話をしたと思います。イメージフォーラムの講師に言われたのは、自分の家や部屋の中、学校の中などの自分のテリトリー内で撮っても、見る側としてそんなに面白味がない。そもそも寺山修司の天井桟敷に縁あるイメージフォーラムというのもあると思うのですが、まさに「書を捨てよ、町へ出よう」、自分のテリトリー外で、いわゆる路上で何かをすること自体が面白いというのを叩き込まれていて、それと通じているのかもしれません。『マリコ三十騎』の時にはあえてそれを学校内でやった。自分のよくいた学生会館と新築の校舎の間をふんどし一枚で走ってみました。テリトリー内ですけど、そこではみ出すキャラクターをあえてテリトリー内でやってみた。

映画が作りものだからこそある種のリアリティが大事だと考えています。リングでやる暴力だとしたら、スポーツの文脈の方がきっと映える。しかし、映画の中でやる時には、場所の空気の力を信じている。路上でやった方がいわゆる暴力行為みたいなものの意味が膨らむ。抵抗などの意味としては路上でやることに大きな意味があった。それがキャラクターとしても映画としても必要なことだったと思います。路上というのは社会のルールが存在する場所なわけですけど、そこで普通は描かれない暴力があることによって、物語が進んでいく、キャラクターが描かれていくことに大きな意味があると思います。

――（黄）いまおっしゃった「ルール」や「テリトリー」のことは国家や法のことでもあると思います。『宮本から君へ』で、宮本は法律で問題を解決するよりも、むしろ自分の拳で絶対勝てない拓馬を倒すことを決意する。『イエローキッド』では、田村はお金が取られた後で、警察に通報するのではなく、奪い返すことを選択する。『ディストラクション・ベイビーズ』の中で泰良はまったく法を無視して、目の前の人を殴りつづけている。真利子作品の中では個人的なレベルでの暴力が通底していて、それはある意味で西部劇・武侠映画に近い感じがします。現代都市を舞台にした西部劇、武侠映画とも言えるかもしれない。それについてはどうでしょうか。

真利子　警察を出さずにどこまでやれるかということは、特に暴力を扱う場合だと考えなければいけないことですね。『ディストラクション・ベイビーズ』の時は、取材していた人が映画以上にケンカをしている人だったから、何度も警察の世話に

なっていました。二〇年ほど前の話でしたが、基本的には裏路地などの人の目につかない場所で喧嘩をしていれば喧嘩を続けられたようです。ただそれが目につくところに行くと問題になっていた。裏路地という場所は映画でも活用しました。時代とともに歓楽街の社会状況も変わってきて、今ではもっと目のつかないところ、例えばネット上などで暴力めいたことは起きているかもしれませんね。『宮本から君へ』の時も、自分もその状況にあれば警察に通報するのが客観的に見れば正しいことなのかもしれませんが、そうすることによって何かが解決するわけじゃない。特に宮本と靖子という関係を考えた時に通報という選択をしなかった。映画では、宮本が靖子のことをずっと思い続けて生きて行くということを選択しました。東京藝大の時に黒沢清監督との雑談の中で、黒沢さんも警察なり刑事を意識しながら作っているということを聞いたことがあります。作り物の世界の中でいかに説得力をもって作り切るかという時に警察の存在は重要になる。当然、映画は作りものなわけですけど、警察が出る出ないというのは観客の誰もが気になってしまうことで、警察なり刑事が出るならばどういうふうに立ち回るかを見ている人が納得できるようにしなければいけない。出さないなら出さないでどうやってその社会に説得力を持たせていけるか、そこがいつも悩ましいと話されていたのを思い出しました。

――（黄）『ディストラクション・ベイビーズ』のなかで、喧嘩神輿が何度も出てきました。泰良が撃たれるような描写と同時に喧嘩神輿が始まっています。喧嘩神輿の時だけ、みんな自分の社会的な属性を捨てて、普通の人でも喧嘩できるし、暴力を振るうことも許されている。その祭り自体は松山の土地持っている力ですが、その意味で、両親なき泰良の存在が喧嘩神輿そのものにもなっていると思います。泰良と喧嘩神輿という存在をどのように考えておられたのでしょうか。

真利子　祭りというのも伝統的に商売繁盛のような目的がある。やっている人たちの行為としては、叫んだり神輿をぶつけたり暴力的とも言える行為で、はたから見ていて意味がわからない。でも、現在でも年に一回発散するためにその日が必要で、その場所には祭りが存在している。でんでんさんが演じた役が、まさにそのしきたりについて言っている。泰良は逆にルールが無いというか、彼だけの本能に従って、「楽しければええけん」と毎日が祭りみたいな状況。理解不能なことが社会の中にあるから、それが最終的な映画の結末になっている。

目的、ルール、そしてその行為みたいなものは概念的に思わ

れるかもしれないですが、映画を作る上で、またその行動を役者にやらせる上で、すごく考えて作っていたし、重要な要素でした。行為も重要ですけど、それが発生する社会も重要で、だから祭りというのは必要だった。それはわかりやすく説明してないから、見る人にとってはなんだかわからないかもしれない。乱暴に言えばそういうものが実際に理屈ではなく存在する。それこそ世界で上映した時にはその祭りという事態が全く理解不能だった。でもそれは説明していても、理屈じゃラチがあかない。善か悪かではなく、人間の営みとして確かにある。それをそのまま見せるということで、祭りを最後に描きましたね。

――（黄）最後の質問です。あるインタビューで、『マリコ三十騎』では友人をどんどん巻き込んで制作を進めていった経緯が語られていました[5]。その「姿勢」はコロナウィルスの流行の時期に世界中の友人たちに頼んで映像を撮ってもらった『MAYDAY』（二〇二〇）まで一貫していると思います。『ディストラクション・ベイビーズ』の泰良のキャラクターに、自分でもやってみたいという危ない気持ちにさせられる。誰でももっている身体の中の野獣みたいな力を蘇らせているという意味で、観客も含めて巻き込んでいく力があると思います。

真利子　スクリーンを見ていて感染するという現象があると思います。『仁義なき戦い』をみて菅原文太みたいな喋り方になったり、ブルース・リーの映画をみて真似をしたくなったりする。登場人物になりきって真似してしまいたくなるというのは、映画の魅力のひとつです。泰良に関して言うと、人ごとじゃないということは大事にしたかった。そこに起こりうる暴力として、見る人に体感させることは重要だと思っていた。それが映画の喜びでもあったし、自分が映画を続けている理由でもある。お客さんに見せるために作っているから、お客さんにも感染していって、その人の人生が少しでも変わるのであれば、それ以上に喜びはないです。若い頃は業界全体を変えてやるという気持ちがあったかもしれない。見たことない映画を作るのだという。見てくれた人の人生が作った映画で何か変わることって、それがなにより重要だと思います。社会全体は変わらないかもしれないですが、見た人が変わっていくことは絶対必要だと思っていて、映画は続けたいなと考えています。

付記：インタビューは、二〇二一年九月二四日にオンライン上で行った。また、本インタビューの一部を中国の読者に向けて翻訳し編集したものが、『世界電影』に掲載予定である。

1 以下の動画内での発言。「【キネトーク】（1／2）調布映画祭レポート真利子哲也監督」https://www.youtube.com/watch?v=9_tzq2Oisxk（二〇二一年一一月三〇日）

2 以下の動画内での発言。「「HYDRA」超高速アクションを監督の園村健介が解説！」https://www.youtube.com/watch?v=xkLMAQhWjzQ（二〇二一年一一月三〇日）

3 MOVIE WALKER PRESS「真利子哲也監督が語る映画『宮本から君へ』の〝生身の感触〟と〝ダイレクトな生理〟」https://moviewalker.jp/news/article/206654/（二〇二一年一一月三〇日）

4 Real Sound「『ディストラクション・ベイビーズ』真利子哲也監督が語る、新世代役者たちの〝目つきの違い〟」https://realsound.jp/movie/2016/05/post-1748.html（二〇二一年一一月三〇日）

5 寺岡裕治編『映画はどこにある　インディペンデント映画の新しい波』フィルムアート社、二〇一四年、一五二頁。